

hudobný život

ROČNÍK XLV

6

2013

2,16 € / 65 Sk

9 771335 414008 06

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Orffov Schulwerk v Nitre / ISCM: World New Music Days 2013 / Skladba mesiaca: Paul Hindemith – Ludus tonalis / Jazz: Wolfgang Muthspiel Trio v Bratislave

A close-up portrait of a woman with blonde, wavy hair, looking upwards and to the right with a slight smile. Her hands are framing her face, with fingers resting on her cheeks and hair.

Jana KURUCOVÁ:

„Človek by nemal chcieť
byť hneď dokonalý.“

Juraj HATRÍK:

Idú ešte múdrosť a veda spolu?
(Zopár slov na margo jednej ilúzie)

MARIANSKE HUDOBNÉ LETO

10.-17. august 2013

Marianka



III. MEDZINÁRODNÉ MAJSTROVSKÉ KURZY & HUDOBNÝ FESTIVAL



FLAUTA / 11.-17.08.2013

Marcela Lechtová (SK)
Univ. Prof. Erwin Klambauer (A)

Sobota, 10. 8. 2013, 18:00

Otvárací galakonzert

Exercičný dom Nepoškvrnenej Panny Márie - Marianka

Dalibor Karvay / Marcela Lechtová

Petra Pogády / Daniel Overly



HUSLE / 11.-17.08.2013

Anna Gutowska (PL)
Dalibor Karvay (SK)

Streda, 14. 8. 2013, 18:00

Piesňový večer „Viera, nádej a láska“

Exercičný dom Nepoškvrnenej Panny Márie - Marianka

Rafael Fingerlos / Daniel Overly



ORGAN / 12.-16.08.2013

Bernadetta Šuňavská (SK)
Miklós Albert (H)

Štvrtok, 15. 8. 2013, 19:00

Organový koncert

Kostol sv. Petra a Pavla - Záhorská Bystrica

Účastníci majstrovských kurzov



SPEV / 13.-17.08.2013

Mária Henselová (SK)
Rafael Fingerlos (A)

Piatok, 16. 8. 2013, 19:00

Konzert komornej hudby

Konzert k 1150. výročiu príchodu

Cyrila a Metoda na Slovensko

Bazilika Narodenia Panny Márie - Marianka

Účastníci majstrovských kurzov



**BAROKOVÁ KOMORNÁ HUDBA /
11.-16.08.2013**

Sobota, 17. 8. 2013, 18:00

Záverečný koncert

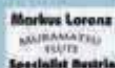
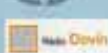
Exercičný dom Nepoškvrnenej Panny Márie - Marianka

Účastníci majstrovských kurzov



hudobný život

rakúsko | kultúrne | fórum™



Editorial

Milí čitatelia a milovníci hudby,

po viacerých rokoch zavítal do Bratislavy 87-ročný profesor Ján Valach, od roku 1968 žijúci v Belgicku, aby sa zúčastnil na premiére svojej najnovšej skladby B-A-C-H – Obrázky zo života človeka pre sláčikové nástroje. Na koncerte 12. mája mu ju uviedol SKO Bohdana Warchala. Vzhľadom na vek autora, ale aj na veľký kus práce, ktorú vykonal pre propagáciu slovenského hudobného umenia v exile, či už ako skladateľ, dirigent, alebo organista, je pre Hudobný život ctou poukázať na tieto zásluhy a oceniť ich aspoň formou recenzie spomínaného podujatia.

Nová dvojstranová rubrika, ktorá sa od budúceho čísla stane na niekoľko mesiacov pravidelnou prílohou nášho časopisu, sa týka výnimočnej udalosti: po prvý raz v histórii International Society for Contemporary Music (ISCM) sa budú ISCM WORLD NEW MUSIC DAYS 2013 konať na Slovensku. Popri rozhovoroch s ľuďmi, ktorí sa zúčastňujú na projektoch súvisiacich s ISCM, bude tematický blok dávať priestor prezentácii konkrétnych diel, ktoré na novembrovom festivale zaznejú (v prvom vydaní Isao Matsushita: Žiarivé nebesá).

Skladbou mesiaca sa tentoraz stalo klavírne veľdielo Ludus tonalis (1942) popredného predstaviteľa hudobnej avantgardy prvej polovice 20. storočia a kontroverzného nemeckého hudobného teoretika Paula Hindemitha (1895 – 1963). Tento jeden z najcitovanejších príkladov moderného kontrapunktu s podtitulom „Štúdium kontrapunktu, tonálnej organizácie a klavírnej techniky“ tvorí 12 trojhlasných fúg poprepájaných 11 interlúdiami. Nové pohľady na autorovu najdlhšiu a najambicióznejšiu skladbu pre klavír, ktorá sa však nestala štandardnou súčasťou koncertného repertoáru klaviristov, prináša Janka Kubandová.

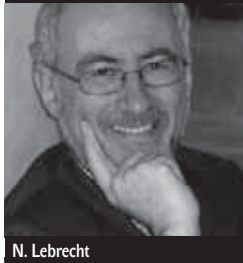
Ako naznačuje aj výrok na titulnej obálke Hudobného života, túžba po dokonalosti je vlastná mnohým umelcom. Tridsaťročná mezzosopranistka Jana Kurucová, ktorá patrí k mladej generácii slovenských operných spevákov, získala v zahraničí uznanie skôr, než ju stihlo spoznať domáce publikum. „Človek by nemal chcieť byť perfektný hneď. Veď ak by sme boli dokonalí už dnes, čo by sme robili zajtra?“ tvrdí táto rodená Kežmarčanka, ktorá počas doterajšej kariéry preukázala dostatok trpezlivosti. No a v neposlednom rade, ako to vystihla autorka rozhovoru Michaela Mojžišová, aj „sympatický osobnostný rozmer“.

Rozsiahlu esej s názvom „Idú ešte múdrosť a veda spolu?“ možno brať ako výdatnú intelektuálnu pastvu pre každého, komu je povrchnosť v uvažovaní cudzia. Reflexia skladateľa a vysokoškolského pedagóga Juraja Hatríka zasahuje do hlbokých podstat ľudského poznávania, myslenia, kreativity, a to cez médium hudby. Odvoláva sa pritom na román Hermanna Hesseho Hra so sklenými perami a na jeho predstavu akejsi bájenej súhry medzi Múdrostou a Vedou, ktorá už neplatí a stala sa záhadnou legendou. Dnešným umenovedcom a teoretickým pedagógom sa podľa Hatríka nedarí zachovať ich komplementaritu – priveľa klasifikujú, triedia, popisujú, nálepkujú, jestvujúce poznatky podrobujú povrchným, prvoplánovým štatistickým operáciám...

Prajem vám veľa pozitívnych podnetov pri čítaní júňového Hudobného života.
Juraj Pokorný



SKO & J. Valach



N. Lebrecht



A. Bartošová

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Slovenská filharmónia: Francúzsky večer s Messiaenom, Debussym, Saint-Saënsom a Villaumom, Albrechtina: (Ne)známa hudba v podaní Milana Paľu, Klavírný recitál Daniely Varínskej, SKO Bohdana Warchala – Ján Valach (premiéra), Nedeľné matiné v Mirbachu, SOSR: Večer z árií Verdiho & Wagnera, ŠfK: „Svetový klavirista a Brahms“, Tokijský metropolitný orchester v Košiciach, Galéria hudby a Orffov Schulwerk v Nitre

Stará hudba

- 8 Musica aeterna A. Šuba

Mimo hlavného prúdu

- 9 studEND.doc R. Kolář
9 Multiplace 2013: Kolínska noc R. Kolář

ISCM

- 10 World New Music Days 2013

Skladba mesiaca

- 12 Paul Hindemith: Ludus tonalis J. Kubandová

Rozhovor

- 15 Jana Kurucová, mezzosoprán: „Človek by nemal chcieť byť hneď dokonalý.“
M. Mojžišová

Preklad

- 18 Norman Lebrecht: Keď hudba zmĺkne... Sex, lži a videodisky K. Godárová

Esej

- 20 Idú ešte múdrosť a veda spolu? J. Hatrík

Hudobné divadlo

- 24 ŠDK: Košícký Rigoletto v excelentnom naštudovaní L. Urbančíková
25 Operný zápisník: M. Glocková, V. Blaho, M. Mojžišová

Zahraničie

- 26 Brusel: Alegória nádeje a lásky – Pelléas a Mélisanda R. Bayer
27 Drážďany: Staatskapelle Dresden – La Juive A. Schindler
28 Salzburg: Pfingstfestspiele – Tri festivalové obety L. Habart
29 Viedeň: Spomienka na Bruna Waltera I. Berger
30 Miláno: Verdiho prvotina v La Scale P. Unger
30 Wels: Dôstojný hold Wagnerovi V. Blaho

Jazz

- 31 Konferencia European Jazz Personalities P. Motyčka
32 Adriana Bartošová: „Priniesť niečo nové a spontánne“ D. Hevier ml.
33 Wolfgang Muthspiel Trio v Bratislave M. Zahradník
34 Karol Ondreička: 50. roky a ich kontinuum I. Wasserberger

Recenzie CD, DVD, knihy

Kam/Kedy, Informácie

Mesačník Hudobný život/jún 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 Kolář (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 distributéri • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@sl-posta.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@slpostas.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: Jana Kurucová, foto: A. Drobek • 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

Humenské organové dni už po jedenásty raz

Koncerty klasickej hudby majú v kultúrnom vyžití Humenčanov významné miesto už vyše 50 rokov. Po celé toto obdobie – v čase jarnom i jesennom – obohacujú ich spoločenský život. Na humenských pódiiach sa od roku 1961 vystriedalo množstvo hudobníkov zo Slovenska i zahraničia.

V roku 2003 pribudol k jarnému a jesennému sviatku hudby v centre Horného Zemplína letný medzinárodný organový festival, ktorého zakladatelia sa chceli pripojiť k ďalším organovým festivalom na Slovensku, a obohatiť tak hudobný život mesta. Meno dostal po významnom humenskom rodákovi **Štefanovi Thománovi** (1862 – 1940), žiakovi Franza Liszta a učiteľovi Bélu Bartóka. Na pamiatku tohto slávneho



[foto: MsÚ Humenné]

klaviristu, skladateľa a hudobného pedagóga na budapeštianskej Hudobnej akadémii mu v mestskom Dome kultúry v roku 2012 odhalili a inštalovali bustu (na snímke).

Organové koncerty sa od roku 2003 organizujú v kooperácii s Maďarským kultúrnym inštitútom, Poľským inštitútom, veľvyslanectvom USA, Francúzskym inštitútom, Rakúskym kultúrnym fórom, Českým konzulátom a Českým centrom v Košiciach, a pod záštitou Makoto Washizu, mimoriadneho a splnomocneného veľvyslanca Japonska v SR.

Dlhý a pestrý zoznam organistov, ktorí predviedli v rokoch 2003 až 2012 na festivale svoje interpretačné majstrovstvo, vyplňajú K. Bálint, C. Király, F. Gergely, I. Ruppert, A. Déri, A. G. Virág, J. Kelemen (MR), I. Lempa (Lotyšsko), D. Glaus (Švajčiarsko), W. Riegler-Sontacchi, M. Giesen (Rakúsko), I. Chříbková, H. Bartošová, Z. Nováček, P. Čech, F. Vaniček, K. Chroboková (ČR), V. Dubois, E. Hocdé, M. Gratton (Francúzsko), E. Dzenjanová, P. Sochulák, M. Štrbák, S. Šurin (SR), P. Gantar (Slovinsko), I. Wyrwa, W. Szymanski, R. Perucki, S. Kaminski, W. Zalewski, W. Golonka (Poľsko), Ai Yoshida (Japonsko), D. di Fiore (USA), G. Bulybenko (Ukrajina), J. Joseph (JAR) a G. Abrahams (Veľká Británia). Ich pričinením sa stal festival európskym podujatím.

Koncerty sa konajú v priestoroch humenského **rímskokatolíckeho kostola Všetkých svätých**. Dramaturgom prvých troch ročníkov bol **Ivan Sokol**, uznávaná autorita v oblasti organovej interpretácie. Terajším dramaturgom festivalu je **Štefan Drotár**. Počas **11. Humenských organových dní**, (10. 7. – 4. 9. 2013) sa postupne predstavia organisti ako **Martin Schmeding** (Nemecko), **Stanislav Šurin** s flautistkou **Júliou Burášovou** (SR), **Hanna Dys** (Poľsko), **Marcus Hufnagl** (Rakúsko) a **Anders Eidsten Dahl** (Nórsko).

(jup)

Večer s Messiaenom, Debussym, Saint-Saënsom a Villaumom



V rámci symfonicko-vokálneho cyklu A/B Slovenskej filharmónie znela

v dňoch 25. a 26. 4. v Redute výlučne francúzska hudba. Orchester SF a dirigent **Emmanuel Villaume** sprostredkovali hudbu Oliviera Messiaena, Clauda Debussyho a Camille Saint-Saënsa.

Ako vidno, posledné Messiaenove dni boli spomienkami na náladu vyžarujúcu z Mozartovej hudby. Bol to *Úsmev (Un Sourire)* – „pozdrav“ do sveta, z ktorého dostával inšpiráciu. Lebo, ako to stručne a geniálne vystihol Alex Ross, „*Boh k Messiaenovi hovoril v tónoch...*“ Autor sa v tomto veľavravnom diele postavil tak na stranu modálnej, ako i tónálnej hudby. Lepšie povedané – tonalizoval modalitu, a to najmä v úsekoch, kde jeho hudba spočívala v náruči nebeskej lásky a pokoja. Do tohto „blaženého stavu“ vstupovala vo Villaumovom podaní kontrastne i hudba expresívna, hedonistické zvuky tohto sveta – výbuchy radosti, smiechu a detinského šantenia, ktoré veľmi spontánne lomcovali Mozartovou osobnosťou. Jeho zženštilo-detský smiech, prekvapujúce reakcie, no a úsmev, ktorý mohol byť tajomne bláznivý (škoda, že to nezachytil štetec žiadneho veľkého majstra).

Návratom do nedávnej minulosti bolo Debussyho *Prelúdium k Faunovmu popoludniu L. 86*. Skladateľovo dielo je od začiatku do konca zahalené oparom panteistického božstva. Je to spev prebúdajúceho sa Fauna, do ktorého sa započúval Debussy. Spev

„zblúditého“ anjela, v ktorom tlie zmyslová opojnosť a zároveň smutná túžba po Stvoriteľovi. Pokoj i nepokojná túžba. Takto pochopil *Fauna* i dirigent Villaume s členmi Slovenskej filharmónie, vďaka čomu sme sa preniesli do iného sveta.

V prvej časti koncertu zaznela i Debussyho významná symfonická suita *Jar L. 61*, hudba inšpirovaná výtvarným umením a najmä samotnou prebúdajúcou sa prírodou. Z impresionistických obrazov vystupujú i vzletné tanečné kreácie, ktoré vnášajú do hudby životodarný tok. Oživuje sa pestrosť nálad, čo dirigent s orchestrom interpretačne náležite zúročili v bohatom kaleidoskope výrazových polôh a tónových farieb.

Do sveta romantizmu nás nakoniec zaviedla *Symfónia č. 3 c mol op. 78 „Organová“* Camille Saint-Saënsa s organistom **Markom Vrabelom**. Je to skladba, v ktorej žije a dýcha veľká duchovná tradícia francúzskej hudby. Prísna formová stavebná štruktúra, bohatá invenčná sila, chrámová dekorácia – nie formálna, ale hlboko zažitá. Organ ako fenomén nebeského poriadku, *Dies irae* ako memento našej pozemskej pomínutelnosti. Tektonická výstavba diela pripomína vesmírnu zákonitosť ako živý priestor, v ktorom sa odohrávajú i naše životy. Dirigent vdychol symfónii veľkú iskru, interpretačnú prepracovanosť, pôvab a orchester i organistu strhol k veľkému výkonu. Večer s francúzskou hudbou bol očarujúci. Ocitol som sa opäť v krajine, kde žije duch veľkej kultúrnej minulosti.

Igor BERGER

(Ne)známa hudba so známym huslistom

Albrechtina

Niet pochyb o tom, že **Milan Paľa** dnes stesňuje jedného z najvýraznejších huslistov svojej generácie doma i v stredoeurópskom priestore. Presvedča o tom neustále, ako to napokon preukázal aj 29. 4. na treťom tohtoročnom koncerte cyklu *Albrechtina*. Okrem výnimočných sólistických kvalít sprevádza tohto 30-ročného hudobníka povest' neúnnavného propagátora hudby, ktorá sa z nejakých príčin ocitla na periférii záujmu. Pokiaľ ide o program spomínaného koncertu, podtitulu cyklu „(Ne)známa hudba“ hudba učinil zadosť. Hoci *sonáty* Benjamina Godarda a Eugèna Ysaëya patria v oblasti sólového huslového repertoáru k zásadným dielam neskorého romantizmu, na koncertných pódiiach sa neobjavujú tak často. Sú však významné tým, že subsumujú technické výdobytky dovtedajšej interpretačnej praxe, čo z nich robí jeden z pilierov kodifikovanej huslovej virtuozity z prelomu 19. a 20. storočia. Zásluhou Milana Paľu malo publikum možnosť vypočúť si zriedkavo uvádzané skladby, k čomu prispel i fakt, že hudba takej technickej náročnosti čaká v našich podmienkach na svojho interpreta zvyčajne dlho.

Keďže technická stránka veci nepredstavovala pre huslistu žiadne prekážky, v rámci interpretácie mu zostalo veľa priestoru na demonštráciu svojich výrazových možností.

Ak by som mal hľadať nejaké atribúty, ktoré vystihujú ich profil, potom by to boli explozivnosť a impulzivnosť. S Paľom sme vždy svedkami strhujúceho virtuózneho zážitku. Natíska sa však otázka, aká je hranica medzi žiadanou sólistickou extrovertnosťou a mierou istej deformácie, ktorú sú obzvlášť skladby brilantného huslistického štýlu ešte schopné zniesť. Skôr než záplavu chirurgicky vyšperkovaných detailov reprodukoval Paľa dve rozdielne poetiky dvoch skladateľov-virtuózov pôsobiacich v rovnakom období, ktorých dátum narodenia delí iba jedno desaťrocie.

Z pondelňajšieho koncertu som mal dojem uponáhľanosti, v rámci čoho si však Paľa našiel čas na precíznú formovú výstavbu. To sa prejavilo najmä v druhej polovici programu, osobitne v Godardovej *Druhej sonáte pre husle*. Zlatým klincom večera však bola nepochybne Ysaëyova *Sonáta č. 5 op. 27/5*. Hudobne zaujímavá dvojčastová skladba priniesla množstvo pozoruhodných detailov.

Alexander PLATZNER

Hudobná poézia v Malej sále Slovenskej filharmónie



Varínskej 7. 5. v Malej sále Slovenskej filharmónie. Zazneli *Sonáta č. 9 op. 68* Alexandra Skriabina, v premiére *V očiach vášne (Sonáta č. 4)* Petra Martinčeka a *Skrik/Výkrik (Sonáta č. 5)* Jevgenija Iršaija, ďalej pomerne zriedkavá *Sonáta op. 26* Samuela Barbera a na záver *Gaspard de la nuit* Mauricea Ravela. Príťažlivosť interpretácie Daniely Varínskej spočíva v schopnosti vedieť vytvoriť hudobnú atmosféru od zaznenia prvého tónu až po záverečný akord recitálu. Hlavnými črtami sú oddanosť dielu, úplné ideové a hudobno-myšlienkové pochopenie jeho celkovej štruktúry, vylúčenie všetkých s hudbou nesúvisiacich ideí či podnetov. Preto pôsobí hra v rovine čistého hudobného zážitku, je takpovediac klasicky vyrovnaná. Aj v tento večer tvorili diela uzatvorené celky, no zároveň plynuli vo vzájomných súvislostiach. Sú to tie vzácné hudobné situácie, keď sa pojem „poetika klavírnej hry“ mení na znenie. Existujú dve možnosti stvárnenia Skriabinovej *Sonáty č. 9* – buď znie úplne individualisticky (s akcentovaním jej ideového obsahu), alebo ako kompozičná štruktúra. V prvom prípade sa

dá poslucháč strhnúť expresivitou interpreta a hudobná vášň sa môže stať omylom, v druhom prípade pôjde o nudu. Varínska našla strednú cestu. Zdôraznila všetky štrukturálne elementy diela a docielila tak zvýraznenie jeho invenčnej roviny. Tým *Sonáta* získala pohyb odvodený zo súhry akcentu, rytmu, metra, harmónie a lineárnosti hlasov. Skriabinova hudba sa trblietala, jej klavírna faktúra sa stávala viditeľnou.

Veľmi priamy, čisto muzikálny prístup zvolila Varínska pre skladbu Petra Martinčeka. Sledovala rovinu invenčnosti a tektonickej stavby priamo, bezprostredne na poslucháča pôsobiaceho diela. Rozhodujúcim faktorom bol hudobný zvuk vo funkcii komunikácie medzi poslucháčom a skladateľom. Rozdielnosť prístupu k Iršaiovej *Sonáte č. 5* bol pochopiteľne daný inou kompozičnou koncepciou. Tónové repetície, rytmické vpády a motivické floskuly tu vytvárajú veľmi expresívny účinok. Vďaka Varínskej hre vystúpila do popredia Iršaiova nápaditosť až provokatívnosť jeho technickej zdatnosti. Varínskej tónová kultúra a jej prirodzený emocionálny prístup zdôraznili formovo-obšahovú ucelenosť diela.

Sonáta pre klavír op. 26 Samuela Barbera zaznela vo veľkorysej interpretácii. Hra línií, ich

premena na hudobné roviny bola vyjadrením tónovej kultúry počnúc 1. časťou cyklu (*Allegro energico*) až po finále (*Allegro con spirito*). Túto časť akceptujem len vzhľadom na interpretku a jej bezchybný spôsob hry; uprednostňujem skôr veľmi presvedčivé *Adagio mesto*, ktoré Varínska vnímala priam ako spirituálne naladené. Harmónia, frázovanie a práca s pedálom boli uchopené vo veľkom oblúku s hlbokým emotívnym vyjadrením.

V línii výrazných interpretov zaznel Ravelov *Gaspard de la nuit*. Prostriedky klavírnej štylistiky zahŕňajúce tremola, arpeggiá, repetície tónu, prácu s pedálom tu môžu vytvoriť surrealistický hudobný obraz. K nemu sa interpretka priblížila v dištancovanej podobe znenia. Tým sa zachovala poetickosť umeleckého účinku diela, zdôraznila sa jeho nadčasová hodnota, bola potvrdená kategória, ktorá vošla do dejín klavírnej literatúry ako „francúzska klavírna hudba“. Bola to interpretácia francúzskeho hudobného surrealizmu na spôsob neoklasicizmu. K takejto kontradikcii v umeleckej výpovedi vie dospieť umelec len vtedy, ak prenikne do hudobného myslenia doby aj skladateľa a má schopnosť sa s ním identifikovať.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Nerovný boj violy s klavírom

„Dvojnásobný polorecitál“ z cyklu Hudobná mozaika (21. 5.) patrili tentoraz viole a klavíru. V prvej polovici koncertu sa predstavila iba 24-ročná britská violistka **Rosalind Ventris**.

Mladá sólistka od začiatku zaujala svojím nádherným vyrovnaným a uhladeným, no relatívne slabým tónom, ktorý jej dáva priestor na pomerne široký výrazový rozlet smerujúci skôr k lyrickým ako dramatickým polohám.

Už Hindemithova *Sonáta pre violu a klavír op. 11 č. 4* predznamenovala nevyrovnané „silové pomery“ medzi klavírom a sólovým nástrojom – hlavne v dramatickejších pasážach, kde sa viola musí vyrovnáť s najhlbším klavírnym registrom, ju chvíľami nebolo zreteľne počuť. Otvorené koncertné krídlo v Malej sále pod rukami inak ohľaduplnej **Lary Dodds-Edenovej**, ktorá mladú violistku sprevádzala, nebola najlepšia voľba, najmä ak sa klaviristka vo forte rada „odviazala“. Ventrisovej omnoho viac pristal jej dedikovaný sólový *Monologue for solo viola* súčasného britského autora Edwina Roxburgha. Presnosť, s akou zvládla extenzívne techniky nástroja, bola okúzľujúca. Dokonalé flautandá smerujúce do najtichšieho pianissima a prechody zo sul tasto do sul ponticello bez jediného cudzorodého zvuku! Violistka uzavrela svoje vystúpenie *Fantáziou pre violu a klavír op. 54* Yorka Bowena, „anglického Rachmaninova“ a dlhoročného korepetitora Lionela Tertisa. Ide

o skladbu viac klavírnú než violovú, ktorej opulentný klavírný part znova nastolil problémy z Hindemithovej *Sonáty*.

Druhá polovica večera patrila o štyri roky



staršej ruskej klaviristke **Zlate Čočieve**. Už pri klavírnej transkripcii *Prelúdia, Fúgy a Variácií pre organ op. 18* Césara Francka sa ukázalo, že napohľad málo objavná dramaturgia zostavená z viac i menej známych diel romantického repertoáru bude neobyčajným (nielen) hudobným zážitkom. Zhrniem to lapidárne: krištá-

lovo čistý tón zreteľný aj v najväčších pianissimách, dokonale diferencované zvukové registre a fantastická pedalizácia, ktorú Čočieva povýšila z technickej záležitosti na prvok umeleckého výrazu. Spolu s citlivým, no emocionálne triezvym výrazom je takáto kombinácia takmer zaručeným receptom na úspech. Zatiaľ čo záblesky tanečných názvukov pôsobili v Chopinovom *Andante spianato op. 22* ako víťané osvietenie, širokodychý aristokratizmus, ktorý sa v *Grande Polonaise* z toho istého opusu vyskytoval tiež iba vo forme zábleskov, bol zas menším sklamaním... Čočieva vystúpenie uzavrela bizarne ťažkopádny *Variáciami na Corelliho tému op. 42* Sergeja Rachmaninova, ktorým však presvedčivo dokázala vdýchnuť život. Jej výkon obstál v konkurencii s výnimočnou nahrávkou Vladimira Ashkenazyho, s ktorou som mal možnosť porovnávať. Odmenou za potlesk bola Chopinova *Etuda Ges dur op. 10 č. 5*.

Alexander PLATZNER

SKO uviedol dielo exilového autora Jána Valacha

Prekvapujúcou dramaturgiou oslovil **Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala** pod taktovkou umeleckého šéfa **Ewalda Danela** návštevníkov koncertu 12. 5. v Malej sále SF. A to nielen uvedením diel, ktoré reprezentujú posledné opusy skladateľov Jána Valacha, Richarda Straussa a Ludwiga van Beethovena, ale aj inštrumentálnym poňatím. Slovenský poslucháč nemal veľa príležitostí spoznávať tvorbu Jána Valacha (1925), ktorý bol po roku 1968 nútený žiť v trvalej emigrácii v belgických Antverpách. Jeho meno sa o. i. spája s pôsobením na poste umeleckého šéfa a dirigenta Opery Divadla JGT v Banskej Bystrici, kde v roku 1963 uviedol pôvodnú verziu Suchoňovej *Krútnavy*. Od konca 60. rokov využíval všetky možnosti na propagáciu domácej organovej, orchestrálnej i opernej tvorby nielen na koncertných pódioch, ale aj v nahrávacích štúdiách. Azda najvýraznejšie sa do šírenia slovenskej hudobnej kultúry v exile zapísal naštudovaním *Krútnavy* vo flámskom jazyku, ktorú uviedol ako dirigent s Kráľovskou flámskou operou v Antverpách a v Gente. Premiérové uvedenie Valachovej skladby *B-A-C-H – Obrázky zo života*, skomponovanej na Danelov podnet a dedikovanej SKO, prezrádza zrelého tvorca hudobného ilustratívneho štýlu. Životnú mozaiku génia J. S. Bacha demonštruje skladateľ v 7 obrazoch kontrastnými hudobnými náladami attacca (*Zrodenie, Prebudenie, Túžba, Dialóg*

Sebastiana s Annou Magdalénou, Šantenie a hra detí, Uspávanka, Práca a rozlúčka), pričom sa tu prelínajú dramatické, lyrické i tanečné hudobné plochy. Úvodné pianissimové tremolo sláčikových nástrojov vyústi do akronymu tónov *b-a-c-h*, ktorý



J. Valach [foto: archív]

sa programovo rozvíja k dialógu huslí a violončiel, k ohnivému tanečnému víru a cez pokojnú kolísavú rytmickú pulzáciu prechádza do záverečného meditatívneho znenia úvodných tónov chorálu z *Matúšových pašii – Wenn ich einmal soll scheiden* (Keď sa raz budem musieť rozlúčiť), čím si skladateľ mlčky kladie univerzálnu odpoveď na nezodpovedateľnú otázku. Kompozícia využíva lineárne sekvencie sekundových a zväčšených kvartových

intervalových vzťahov či akordických klastrov a predstavuje i akúsi tvorivú skratku Valachovho umeleckého dozrievania. Tlmočí v nej alúzie na predchádzajúce diela komponované pre organ – *Apokalypsa, Mozaik aus b-a-c-h* či vokálno-inštrumentálne mystické oratórium *De klepper/De klok* kontrastom meditatívnych a tanečných pasáží i dialógmi hlasov. SKO naštudoval kompozíciu s oduševnením, čo sa prejavilo v citlivom vypracovaní jednotlivých obrazov, jednoliatej zvukovosti ansámblu, jemných nuansách harmonických mikroštruktúr a fráz i v gradácii celku.

V ďalšej časti koncertu zaznelo posledné inštrumentálne dielo Richarda Straussa *Duett – Concertino pre klarinet, fagot, harfu a sláčikový orchester AV 147* z roku 1947 s hosťujúcimi českými sólistami – klarinetistom **Igorom Františákom** a fagotistom **Martinom Petrákom**. Expresívne dielo bolo detailne prepracované, čím kontrasty tutti – sóla získali ľahkosť muzicírovania a dôsledné frázovanie.

Záver koncertu priniesol prekvapenie v podobe rozšíreného obsadenia *Sláčikového kvarteta č. 16 F dur op. 135* Ludwiga van Beethovena v aranžmáne Ewalda Danela. Presvedčivá oddanosť majstrovmu posolstvu v technickom prepracovaní, výraze a v duchovne, najmä v pomalých meditatívnych častiach, naznačili možné smerovanie dramaturgie SKO pod vedením jeho súčasného umeleckého vedúceho.

Ludmila ČERVENÁ

Súlاد pri zachovaní odlišností

NEDELNÉ MATINÉ

V rámci Nedelných matiné v Mírbachovom paláci vyniklo niekoľko koncertov najmä po stránke dramaturgie. Ide predovšetkým o vystúpenie gitarového kvarteta **guitArtistas** (21. 4.) – **Marie Cendelinová** (CZ), **Natália Filová** (SK), **Eva Langöcker** a **Andrea Wild** (AT), ktorého názov verne odráža hudobné schopnosti jeho členiek. Pôsobia presvedčivo, sú zosúladené, majú vyhradený cit pre intonáciu, rytmus a veľmi prirodzenú muzikalitu. V deviatich skladbách previedli poslucháča z hudby 18. storočia až po súčasnosť. Elegantly znali napríklad interpretácia a úprava *Tria č. 1 C dur Hob IV:1* Josepha Haydna, *Introdukcia a fandango* Luigiho Boccheriniego či štýlisticky veľmi zaujímavo poňatý *Valčík* Dmitrija Šostakoviča. Interpretky zo svojej sústredenosti, tempa, výrazovosti a hudobného presvedčenia nepoľavili ani na chvíľu. Prejavilo sa to v skladbe *Letter from Home* Pata Methenya či v duchaplnom *Spain* Chicka Coreu a v pôsobivom *Blue Ocean Echo* Cheta Atkinsa. Zarezonovali i dve svižne interpretované polky Johanna Straussa ml. (*Pizzicato a Tritsch-Tratsch*). Podobne ako guitArtistas sa v pravý čas (28. 4.) zišli huslista **Elena Denisova**, klavirista **Alexej Kornienko** (obaja z Rakúska), z Čes-

ka pochádzajúca violistka **Zuzana Bouřová** a violončelista **Jozef Podhoranský**. Predniesli *Klavírne kvarteto č. 1 g mol KV 478* Wolfganga Amadea Mozarta a *Klavírne kvarteto č. 1 g mol op. 25* Johannesa Brahmsa. Obidve diela nadobudli váhu a význam predovšetkým vďaka súhre hudobníkov. Ich prejav charakterizovali vzájomná dôvera, pochopenie a rešpekt, racionálne aj emocionálne zladenie. V úplnej rovnováhe hlasov sa rozvíjal vstup do Mozartovho *Allegra*, tematická práca v rozvedení či veľkorysý vystupňovanie v repríze. Pozornosť si zasluhuje i *Andante*, nádhorne vytvarované zo štyroch veľkých fráz. Štyri časti Brahmsovho cyklu sa zmenili na plastický obraz naplnený hudobným súladom a emocionálne nabitou energiou. *Allegra* poňali umelci vášnivo, nádhorne a nenútené znelo *Andante con moto*. Ešte aj finálne *Rondo alla Zingarese*, voči ktorému mám osobné výhrady, ma hlboko oslovilo. S charakteristickým názvom programu „Tales of the Minotaur“ vystúpilo 5. 5. **Trio El Duende** – gitarista **Rafaela Catalá** zo Španielska, kontrabasista **Ján Krígovský** a chorvátsky hráč na bicích nástrojoch **Hrvoje Rupčić**. Typovo rozdielni interpreti sa zosúladili v piatich skladbách vyjadrujúcich kontrastné ľudské vášne, postoje či ciele – skratka pozitívne aj negatívne sily

(preto ten mýtický Minotaurus v názve). Každá z nich obsahovala „tmavú“ i „svetlú“ stránku, čo sa interpretom podarilo sprostredkovať aj napriek ich spomínaným odlišnostiam. Nápaditosťou, bezprostrednosťou a dynamickosťou boli poslucháčom najbližšie *Summertime* Georga Gershwina a *Toros de Ceniza, Brujerias, Brumas del silencio a Esperando al Minotauro*, ktorých autorom je Rafael Catalá.

Svojrázne zapôsobil 12. 5. husľový recitál **Milana Paľu** – jednak tým, že bol sólový v pravom slova zmysle, a tiež prevahou hudby súčasných skladateľov. Paľova hra vyvierá z inšpirácie, je presvedčivá, v každom okamihu výrazovo živá, esteticky i zvukovo priamočiara, v niektorých chvíľach možno až exaltovaná a v celkovom znení expresívna. Publikum sa tak mohlo oboznámiť s hudbou Johanna Paula von Westhoffa – predbachovského skladateľa pôsobiaceho v Drážďanoch. V plnom zvuku sa zaskvela jeho *Suíta č. 5 d mol* hraná attacca a v modernej preštylizovanej podobe *Suíta č. 6 a mol op. 31* Waltera Courvoisiera. Zaujala i *Suíta č. 1 g mol* Ernesta Blocha. Tento päťčasový cyklus si vyžaduje premyslený, zrelý, osobný prístup, preto nie náhodou patrí k náročným dielam husľovej literatúry 20. storočia. Duchaplné, pôsobivé a invenčné boli i *Talitha, kumi* 2012 Františka Gregora Emmerta či dramatická Sonáta „*In memoriam Terezín*“ Luboša Fišera.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Spev, temperament a hudobná inteligencia Jany Kurucovej

Bez efektnej róby, v chlapčenskom oblečení, zato s náručím plným krásnych ruží, ktoré v priebehu čísla rozšafne hádzala do publika, šokovala slovenská mezzosopranistka Jana Kurucová hned' v úvode svojho recitálu (14. 5.) v árii Cherubína Non so più cosa son, cosa faccio z Mozartovej Figarovej svadby.



Prvá časť koncertu v historickej budove SND bola orientovaná na rozmanitosť vyznaní a premien

lásky v áriách z opier Mozarta, Rossiniho a Donizettiho. V druhej polovici vystúpenia nadviazala interpretka na tematickú líniu v objavnom piesňovom a zarzuelovom repertoári. Inštrumentálny sprievod i samostatné čísla zaistil kvalitne zohratý komorný súbor **Alba Musicale**, ktorý tvorí medzinárodne pestrá päťica hudobníkov (sláčikové kvarteto s klaviristkou).

So slovenskou rodáčkou, od roku 2009 sólistkou Deutsche Oper Berlin, sme sa zoznámili už vo februárovej premiére SND – v Rossiniho *Barbierovi zo Sevilly*, kde spievala Rosinu. V nej demonštrovala lyrický mezzosoprán, jeho zvučnosť a koloratúrnú ekvilibristiku, ale aj celkové spevácko-herecké nadanie. Koncert odhalil i ďalšie kvality **Jany Kurucovej**. Jej farbou svetlejší mezzosoprán presahuje výrazovou šírkou hranice koloratúry či úzko chápanej lyriky. Mladá umelkyňa

dokáže hlasom vyjadriť celú paletu citových (lúboštných) metamorfóz: od introvertných vyznaní cez hravý, postupne dravý, až vášnivý prejav lásky. Z jej bytosti vyžarujú temperament i herecký talent. Je teda majiteľkou nielen krásneho a dobre školeného hlasu, ale i hudobnej inteligencie, s ktorou odkrýva každé slovo, stavia hudobnú frázu a prostredníctvom premyslených (nielen inšpirovaných) postupov buduje recitatív, árie i malé hudobné klenoty piesní podčiarknuté čarom osobnosti. Zvučný, priestor naplňajúci mezzosoprán strhol obecenstvo vo vyšperkovaných koloratúrach: v ukážkovej perlivosti recitativov a krásne Mozartových árii (Cherubín z *Figarovej svadby*, Zerlina a Donna Elvira z *Dona Giovanniho*), ako aj v pátose túžby a žiaľu Tancreda z Rossiniho opery *Tancredi* či v rozkošnictve árie mladého Maffia Orsiniho z Donizettiho *Lucrezie Borgie*.

V druhej časti koncertu prekvapila koncertnou intimitou, premenami i sugesciou svojho hlasu. Cyklus piesní Manuela de Fallu *Siete canciones populares españolas* a následne ukážky španielskej zarzuely od Pabla Lunu a Ruperta Chapího, ako aj prídavok z Bizetovej *Carmen*

roztvorili nielen v Kurucovej gestách, ale najmä v jej hlase veľa hudobných nálad. Rezervy sú azda len v menej znelom hrudnom registri. Španielske piesne jednoznačne vygradovali nadšením z hudobného večera. Koncert daroval prítomným radosť z veľkého umenia speváčky pochádzajúcej z malého Slovenska. Po Štefanovi Kocánovi, Pavlovi Bršlíkovi a Adriane Kučerovej je Jana Kurucová ďalším speváckym objavom, ktorý zažiaril v cykle „Veľké slovenské hlasy“. Realizuje ho súkromná agentúra Kapos, ktorú vedie rozhladený a na medzinárodné kontakty všestranne pripravený Ján Korecký. Jeho zásluhou sme v rámci spomínaného cyklu počuli v Bratislave nielen medzinárodne známych slovenských spevákov, ale aj svetové vokálne hviezdy. Všetky „prevetrali“ kultúrne zatuchnutý, vo vychodených koľajach bežiaci hudobný život Bratislavy, ktorý si (vraj) nemôže dovoliť finančne náročnejších hudobných hostí. Ako to dokáže súkromný podnikateľ v „nelukratívnej“ vážnej hudbe, je otázkou i zázrakom súčasne...

Terézia URSÍNYOVÁ

Rozhlasový Verdi, na rozdiel od Wagnera, neprekročil priemer



Ôsmy abonentný koncert **Symfonického orchestra slovenského rozhlasu** (22. 5.) mal mnoho predpokladov stať sa

výnimočnou udalosťou. Dedikovanie tohtoročným jubilantom, operným veľikánom Giuseppe Verdimu a Richardovi Wagnerovi (podujatie pripadlo presne na deň dvestých narodenín druhého z nich), sa neobmedzilo na obohrané slágre. Naopak, zazneli úryvky z diel, na ktoré si slovenské operné scény netrúfajú: z u nás nikdy neuvedených Verdiho *Sicílskych nešpor* či z Wagnerových opier *Valkýra*, *Zlato Rýna* a *Tristan a Izolda*. Ťahákom programu bol najmä medzinárodne renomovaný basista **Štefan Kocán**. A predsa lákavé ingrediencie nestačili: koncert, ktorý si popri stopercentne obsadenej rozhlasovej sále mohli v priamom prenose vypočuť aj poslucháči Rádia Devín, neprekročil úroveň priemeru.

Verdiovský štýl rozhlasovému orchestru pod vedením **Maria Košika** nesedí. Predohre k *Sicílskym nešporám* chýbalo vzrušujúcejšie náladové vlnenie a zreteľná hudobno-dramaturgická výstavba. Ojedinelé neboli ani

intonačné približnosti. V predohre *Nabucca* pohyb v dynamickom rozpätí medzi mezzofortem a fortissimom spôsobil absenciu dramatického napätia a „italianity“. Až motivicky pestrá predohra k *Sile osudu* (hoci by tiež zniesla viac náladovej diferenciácie) priniesla zo strany orchestra prvý pozitívnejší interpretačný moment.

Zázitok z verdiovského bloku výrazne nevylepšil ani Štefan Kocán. Spevák, ktorý si vlni získal bratislavské publikum ako prvý interpret koncertného cyklu „Veľké slovenské hlasy“ a ktorého sme vďaka prenosu MET HD Live pred tromi mesiacmi obdivovali ako skvelého Sparafucileho vo Verdiho *Rigolettovi*, zrejme nemal dobrý deň. Jeho mohutný materiál znel neuvolnene, aj napriek viditeľnej snahe o technickú kontrolu s problémami vo vysokej polohe (najzjavnejšie v árii Zachariáša). Navyše, ani po výrazovej stránke nevyslal do publika intenzívnejšiu emóciu, čo vzhľadom na pomalé tempo a vážny tón všetkých interpretovaných árii spôsobilo monotónnosť Kocánovho vstupu. Rehabilitoval sa až áriou Fiesca zo *Simona Boccanegra*, v ktorej znovunadobudol technický nadhľad a interpretačný charizmu.

Wagnerovský blok vyšiel o poznanie lepšie. Sopranistka **Eva Šušková** v cykle

piatich piesní na texty Mathildy Wesendonckovej (*Der Engel*, *Stehe still*, *Im Treibhaus*, *Schmerzen*, *Träumen*) opätovne prejavila vzácnu muzikálnosť a štýlovú flexibilitu. Pridanou hodnotou jej pomerne tmavého, krásne zvonivého sopránú so šľavnatou hlbšou polohou (odkaz na mezzosopranové začiatky umelkyne) sú mäkké, i v najnižšej zvukovej hladine znelé piana. Napodiv aj orchester, vo verdiovskom bloku unavujúci monotónnym forte, odrazu dokázal znútnorňovať hudobný výraz: v komornej zostave, ktorú Wesendonckovej piesne predpokladajú, spoločne so speváčkou udržal v sále napätie. To, žiaľ, narušali poslucháči tlieskajúci medzi jednotlivými časťami cyklu... Hanba v priamom prenose.

V nasledujúcej predohre k 3. dejstvu opery *Valkýra* (opäť v plnej zostave) však zase povolil uzdu na úkor dramaturgickej výstavby čísla. V predohre k *Zlatu Rýna*, ktorá je motivicky spleťtejšia a faktúrou transparentnejšia než *Jazda Valkýr*, to občas zahaprovalo aj po intonačnej stránke. Dojem napravila až kvalitne odohraná predohra k *Tristanovi a Izolde*.

Michaela MOJŽISOVÁ

Páv vyletel vyššie alebo nie je svetový ako svetový...

šfk

Koncert **Štátnej filharmónie Košice** 23. 5. niesol názov „Svetový klavirista a Brahms“.

Kratučké *Tance zo Sedmohradská* Bélu Bartóka pripomínali rozcvičku, po ktorej nasledoval variačný cyklus od Zoltána Kodályho na ľudovú pieseň *Vyletel páv*. Dielo s košickými filharmonikmi našťudovala osoba nanajvýš kompetentná – skúsený maďarský dirigent **Tamás Gál**. Ide o skladbu s veľkým dramatickým nábojom, inšpirujúcu k mnohým výkladom. Netreba zabudnúť, že Kodály bol Bartókovým etnomuzikologickým súčasníkom a *Vyletel páv* je priam zhmotnením ducha najstaršej, ešte pentatonnickej vrstvy maďarskej ľudovej piesne. Gálova taktovka priviedla orchester ŠfK k zodpovednému, hudobne empatickému výkonu a pomohla

tým k energickému, údernému vyzneniu tohto majstrovského diela. Iba miestami, hlavne v pomalších variáciách, som mal pocit istej stagnácie a žiadalo sa mi väčšej jednoduše celku. Údajne svetového klaviristu **Andrewa von Oeyena** sme sa dočkali v druhej polovici večera v *Klavírnom koncerte č. 1 d mol op. 15* Johanesa Brahmsa. Nepoznám kritériá, ktorými sa príslušní pracovníci ŠfK riadia pri stanovení prívlastku „svetový“. Mám pocit, že aj skutoční svetoví umelci by najskôr protestovali proti takému lacnému marketingovému tahu... Oeyenova interpretácia náročného Brahmsovho koncertu bola brilantná, suverénna a elegantná. Obecenstvo ocenilo jeho virtuóznou akrobaciou – klobúk dole pred trilkami – a šarmantnú inteligenciu. Mnohokrát bol však jeho zvuk nevhodne potlačený orchestrom (sedel

som na balkóne) a je otázne, do akej miery ide tento nedostatok na vrub Oeyena samotného, nedomyslenej súhry s orchestrom alebo málo používaného nástroja. Prednosťami klaviristu sú tiež skvelý nadhľad, schopnosť dosiahnuť sústredené napätie celku a vyspelosť výstavby. Chýbala mi však pravá brahmsovská vrúcnosť, emočná intenzita, plnofarebnosť a najmä odvaha k väčším kontrastom a určitej rozorvanosti, ktoré by jeho hre dodali punc neopakovateľnosti a sugestívnosti. Spolupráca s orchestrom bola bezpečná, nie však ideálna: myslím, že orchester pod Gálovou taktovkou sa so skladbou až tak dokonale nestotožnil (a zrejme ani publikum). Koniec-koncov, za dve či tri skúšky sa žiadne zázraky urobiť nedajú...

Tamás HORKAY

Odišiel flautista Daniel Janikovič



Slovenskú hudobnú obec postihla nečakaná strata. 20. 5. 2013 tragicky zahynul dlhoročný člen, prvý flautista a vedúci

flautovej skupiny Slovenskej filharmónie **Daniel Janikovič**, ktorý mal okrem bohatej orchestrálnej praxe aj povest vynikajúceho komorného a sólového hráča. Študoval na bratislavskom Konzervatóriu v triede Viktora Vavra (1978–1984). V rokoch 1983 až 1988 pôsobil ako prvý flautista Symfonického orchestra Československého rozhlasu v Bratislave, od roku 1988 až dodnes zastával rovnaký post v orchestri SF, s ktorým uskutočnil tiež niekoľko sólových vystúpení (napríklad Carl Reinecke: *Koncert pre flautu a orchester*, Franz Danzi: *Dvojkoncert pre flautu a klarinet*). V koncertnej sezóne 1991/1992 pôsobil ako prvý flautista Orquesta Filarmónica de Málaga v Španielsku. Spolupracoval i s ďalšími telesami či súbormi ako Tanečný orchester Českého rozhlasu, Orchestra Ensemble Kanazawa (Japonsko), Lúčnica, Moyze-sovo kvarteto či Cappella Istropolitana. Najbližšia rodina i kolegovia sa so zosnulým Danielom Janikovičom naposledy rozlúčili 24. 5. 2013 v bratislavskom Krematóriu.

(red)

Strhujúci perfekcionizmus z Japonska

Po nezabudnuteľnom Savalovi sme sa dočkali ďalšej výnimočnej udalosti v réžii tímu Košice EHMK 2013. Netrepežlivo očakávaný koncert **Tokijského metropolitného symfonického orchestra** (26. 5.) sa ocitol v nevšednej pozornosti médií a miestnej politickej elity. Orchester sa predstavil pod vedením rezidentného

spočívala v úlohe usmievavého asistenta, ktorý iba nenápadne usmerňoval niektoré zložitejšie procesy, kým technická vyspelosť orchestra dosahovala až neuveriteľné rozmery. Zo zložitých pavučin partitúr sa nič nestrácalo, všetko bolo dokonale počuť v potrebnej zvukovej hierarchii. Matematicky presné dynamické prechody,



S. Shoji [foto: M. Vacula]

dirigenta **Kazuhira Koizumiho** (šéfdirigentom je Eliahu Inbal) a v spoločnosti mladej huslistky **Sayaka Shojiovej**. Kým kratučká *Ouvertúra D dur* od Kosaku Yamadu (vraj ide o prvé orchestrálne dielo skomponované v Japonsku) hudobným obsahom vonkoncom nezaujala, dala aspoň vytyšiť enormný potenciál symfonického telesa. Ten sa naplno ukázal v dvoch majstrovských dielach, v *Huslovom koncerte a mol op. 53* Antonína Dvořáka a *Piatej symfónii e mol op. 64* Piotra Iljiča Čajkovského. Huslistka Shoji excelovala neomylnou virtuozitou, vybrúsenosťou koncepcie a intonačnou dokonalosťou; svojou hrou však trochu pripomínala švajčiarske hodinky. A to platí viac-menej o priebehu celého koncertu. Zdalo sa, že Koizumiho pozícia na pódiu

zamatový zvuk sláčikových, ostrá priehlasnosť plechových či zmyselná farebnosť drevených dychových nástrojov boli fenoménmi, s ktorými sa v našich končinách tak často nestretávame. Zato agogická pružnosť, istá sloboda a nevypočítateľnosť či hlbší citový ponor boli japonským hudobníkom pomerne cudzie. Burácanie v Čajkovského symfónii s extatickými účinkami síce dvíhalo zo sedadiel a svojou

intenzitou hraničilo s rockovým koncertom, v konečnom dôsledku však svojou hypertrofiou (a najmä jednostrannou prevahou plechových nástrojov nad sláčikovými) pôsobilo nevkusne. Rytmicko-dynamické orgie vyvrcholili v prídavku: v polonéze z Čajkovského *Eugena Onegina*. Umelecký zážitok a sústredená percepcia trocha narušala neobvyklá aktivity profesionálnych fotografov (na tom nič nemeňte ani fakt, že výsledok ich práce použijeme aj v našom spravodajstve...). Hádám by nabudúce pomohlo striktné obmedzenie fotenia na prvých 15 minút koncertu a počas potlesku. Koncert vážnej (klasickej) hudby predsa nie je futbalový zápas...

Tamás HORKAY

Igor Karško ako hosť nitrianskej Galérie hudby

gh
v Nitre

Cyklus komorných koncertov Galéria hudby v Nitre otvorilo koncom marca poľské duo Wojciech Proniewicz (husle)

a Wojciech Waleczek (klavír). V znamení rovnakého nástrojového obsadenia sa niesol aj aprílový koncert (24. 4.), hoci ten bol z väčšej časti sólovým recitálom huslistu **Igora Karška**, ktorý sa predstavil v dielach E. Blocha, J. S. Bacha, A. Schnitkeho, B. Blachera a G. Ph. Telemanna.

Dramaturgickým zámerom Karškovej recitálu bolo interpretovať rôzne skladby pre sólové husle (alebo ich časti) komponované v štýle „skrytej polyfónie“. Z tvorby Bacha a jeho nasledovníkov v 18. a 20. storočí chcel vytvoriť pestrú mozaiku, „sonatupasticcio“, ako to formuloval sám huslista v programovom bulletinu. Medzi týmito skladbami mala v jeho programe ústredné miesto úvodná časť *Grave* zo *Sonáty pre sólové husle a mol č. 2 BWV 1003* J. S. Bacha. Karškova interpretácia mohla vzbudiť pozornosť takmer „nekánonickým“ poňatím Bachovej polyfónno-kontrapunktickej dikcie. Dosahoval to silným predĺžovaním, rytmickým zaťažovaním a oddeľovaním niektorých mikrohodnôt v pasážach, ktoré vyznievali potom takmer ako melodické ozdoby. Toto voľné narábanie s hudobným textom však bolo odôvodnené a hudobne funkčné; interpret takto účinne diferencoval

bachovskú lineárno-kontrapunktickú faktúru a dosiahol neobvykle bohatú nuansovanosť jej skrytých hlasov.

Ďalšie skladby poňal Karško ako konfrontáciu s Bachovým modelom, ako odpoveď na Bachovu výzvu v hudobných dejinách. Boli to predovšetkým dve *Suity* pre sólové husle Ernsta Blocha. Možno ich vnímať aj ako dovedenie pôvodne „umiernenej“ bachovskej rapsodickej expresivity do extrémnej „non plus ultra“ vďaka rozmachu huslovej virtuozy v 20. storočí, ktorá sa na týchto skladbách výrazne podpísala. Karško takto pochopil Blocha aj vo svojej úvahe v bulletinu, odvolávajúci sa na Menuhinovu charakteristiku Blochových suít. Jeho Bloch bol strhujúco muzikálny a emocionálny, prudké kontrasty a fragmentárnosť však nenarušili vnútornú kontinuitu s Bachovou hudbou.

Ďalšími odpoveďami na „bachovskú výzvu“ boli *Fúga pre sólové husle* od Alfreda Schnitkeho a *Adagio* zo *Sonáty pre sólové husle* od Borisa Blachera. Schnitkeho fúga možno „virtuálne“ nahrádzala v rámci „pasticcia“ Bachovu fúgu, ktorá by mala inak nasledovať po uvedenom *Grave*. Zaznieval v nej pôvodný bachovský tonálny podtext, ale svojou modalitou rozširovala diatonický diapazón kontrapunktickej polyfónie. V *Adagiu* Borisa Blachera Karško prudko „zmenil tón“ a hudobnú atmosféru „pasticcia“: pôvodná bohatosť kontrapunktického pletiva bola zredukovaná na „nekonečný“ ťahavý melancholický spev so sprievodom jednotvárného pizzica-

tového ostinata. Vášnivé gestá a expresivita sú tu „potlačené“, hoci sa napokon ku koncu nezadržateľne predierajú na povrch.

Druhá časť (*Vivace*) záverečnej *Fantázie a mol* z cyklu *12 Fantasien für Violino Solo* G. Ph. Telemanna rieši podobný problém hudobnej štruktúry ako Bach, ale v nadsťahenejšej, kontrapunktickejšej oveľa menej nasýtenej podobe. Karško tiež akcentoval tento sporadický „náznakový“ kontrapunkt a polyfóniu. Telemannova melodika mala v jeho podaní ostro akcentované kontúry a členenie; v strede a v závere skladby však použil ako melodický kontrast nápadnú glissandovú, „rozmazanú“ artikuláciu melodiky sekvencií s chromatickými tónmi, ktorá bola možno paródiou „afektuózne“ barokovej estetiky.

Sonáta pre husle a klavír Leoša Janáčka pôvodne nemala byť súčasťou programu, a tak sa v podstate vymykala špecifickej dramaturgii „mozaiky“ bachovsko-blochovského „pasticcia“. Pre sugestívny, emocionálny, extatický interpretačný prístup Karška bolo charakteristické výrazné členenie fráz v zmysle Janáčkových typických trojtaktí v 1. časti (*Con moto*) a intenzívna dynamizácia týchto motívov. Klavírný sprievod Dagmar Duždovej však nebol tak dynamicky detailne prepracovaný ako Karškov huslový part, čo poslucháč mohol vnímať ako istú nerovnováhu ich vzájomného hudobného dialógu.

Vladimír FULKA

Kurz Orffovho Schulwerku opäť v Nitre

Integrácia hudby, reči a tanca ako výraz interkultúrneho porozumenia

Nitra sa v dňoch 7.–12. 7. znovu stane miestom stretnutia pedagógov, ktorí hľadajú inovatívne prístupy k hudobnej výchove. Šesťdňový kurz Orffovho Schulwerku sa bude konať v tomto meste už po tretíkrát a stane sa zároveň príležitosťou na vytváranie kultúrnych mostov a prehlbovanie kontaktov medzi hudobnými pedagógmi z európskych i mimoeurópskych krajín. Od prvého ročníka v českých Slavoniciach (1996) kurz putuje po krajinách strednej Európy (ČR, Slovensko, Slovinsko, Poľsko). Jeho cieľom je rozvíjať princípy holistickej hudobnej výchovy v spojení hudby, tanca a reči s akcentom na rozvíjanie kreativity v elementárnej improvizácii a skupinovom muzicovaní. Na kurze budú vyučovať renomovaní zahraniční lektori **Lenka Pospíšilová** (ČR), **Leonardo Riveiro Holgado** (Španielsko) a **Ruth Burmann** (Rakúsko). Okrem toho sa účastníci môžu tešiť i na popoludňajšie ateliéry s témami ako zhotovovanie elemen-



Orff Schulwerk kurz [foto: archiv]

tárných hudobných nástrojov a zvukových hračiek (**Robert Žilík**), elementárna hudobná improvizácia (**Miroslava Blažeková**) a princípy Orffovho Schulwerku v dialógu s moderným výskumom kreativity (**Coloman Kallós**).

Súčasťou kurzu už tradične býva i podvečerný zborový spev (pod vedením dirigenta **Marka Štrbáka**), večerné spoločné muzi-

ciovanie a tanec, ako i záverečný hudobno-scénický projekt, v ktorom by mali účastníci zužitkovať impulzy z celožijdnovej výuky. Vyučovanie bude prebiehať v angličtine a nemčine v priestoroch Kňazského seminára sv. Gorazda v Starom meste. Kurz sa koná vďaka podpore Nadácie Carla Orffa v Diessen pri Mníchove, Slovenskej

Orffovej spoločnosti, UKF v Nitre, Orff-Schulwerk Forum v Salzburgu, Studia '49 v Mníchove, Nitrianskej galérie a časopisu Hudobný život.

Miroslava BLAŽEKOVÁ

Viac informácií o kurze a lektoroch nájdete záujemco-
via na adrese www.kh.pf.ukf.sk.

Arkádijská akadémia Musiky aeterny

V utorok 28. 5. sa v Malej sále Slovenskej filharmónie uskutočnil posledný z koncertov Cyklu starej hudby, na ktorom vystúpil jubilujúci súbor **Musica aeterna** (40. výročie vzniku) s hosťujúcimi sólistami, poľským altistom **Piotrom Olechom** a sopranistkou **Janou Kohútovou**.

Večer bol tematicky venovaný dielam skladateľov, ktorí sa koncom 17. a začiatkom 18. storočia pohybovali v okruhu umelcov združených v rímskej Arkádijskej akadémii. V tomto kontexte samozrejme nemohli chýbať diela Arcangela Corelliho (arkádijským menom Arcomela Erimantea), ktorý strávil istý čas v službách exilovej švédskej kráľovnej Kristíny stojacej pri zrode tohto pôvodne literárneho spolku. Prvú časť koncertu otvorilo *Concerto grosso op. 6 č. 4 D dur* vychádzajúce formovo z pôdorysu sonáty da chiesa. Úvodné *Adagio* predstavovalo pôsobivý vstup oživený zdobenou improvizovanou kadenciou v parte prvých huslí (**Peter Zajíček**), no nasledujúce *Allegro* bolo poznačené drobnými nepresnosťami v súhre a ladení. Ich príčinou mohla byť aj nervozita hráčov vyplývajúca z nevhodne nastaveného osvetlenia a klimatizácie. Ďalšou pomalou časťou sa však výkon súboru rozšíreného o viacerých mladých hráčov (**Peter Zelenka**, **Jana Černá**, **Tomáš Kardoš**) stabilizoval a plynul bezproblémovo. Osobitne by som vyzdvihol brilantne zvládnuté dynamické efekty *piano* verzus *forte* evokujúce hru svetla a tieňa,

dynamiku citlivo pohybujúcu sa vo vlnách s harmonickým napätím a gradáciu záverečného *Allegra*, ktorá doslova vtlačila publikum do sedadiel a ukázala Corelliho ako vášnivého umelca, tak ako napokon skladateľa popisujú viaceré dobové svedectvá.

V podobnej kvalite zaznelo i *Concerto grosso op. 6 č. 10 C dur* (s tanečnými časťami podľa vzoru sonáty da camera), ktoré otvorilo „svetskú“ časť večera s Händlovým dielom. Poľský umelec dostal priestor ukázať svoje umenie v dvojici kantát: v *Infirmata vulnerata* Alessandra Scarlattiho a Händlovom „rímskom diele“ *Amarilli vezzosa* HWV 82 s podtitulom „Lúbostný duel“. Olechov hlas pôsobil najpresvedčivejšie v stredných polohách, kde disponoval plasticitou a špecifickou farbou, ktorú ženský alt nedokáže plnohodnotne nahradiť. Vo výškach zaujal zase pohyblivosťou, hoci v niektorých momentoch sa nevyhol forsírovaniu. Najmenej výrazne zneli poľskému spevákovi polohy bližšie sa spodnému rozsahu jeho hlasu. Celkovo však jeho výkon vtiahol poslucháčov do Scarlattiho hudby štýlovým a muzikálnym prejavom

(úchvatné *messa di voce* na slove „anima“ pri „*languet anima beata*“) postavenom na dôkladnom porozumení textu (zdôraznenie figúry passus duriusculus vo verši „*Tormenta pati non timeo*“).

Koncert vyvrcholil Händlovou kantátou z roku 1708, v ktorej sa spolu s Piotrom Olechom (Daliso) predstavila i slovenská sopranistka Jana Victoria Kohútová (Amarylis). Skladba začala *Sinfoniou*, ktorej typické figurácie a posúvanie hudobného diania prostredníctvom sledu sekvencií akoby stelesňovali podtitul koncertu „*Hommage à Corelli*“, no už prvá ária Dalisa priniesla typické händlovské ritornely. Olechova partnerka sa predstavila ako technicky disponovaná sólistka (hoci recitativ *Dunque tanto s'avanza* obsahoval trochu intonačnej neistoty), ktorej nerobia problém virtuózne koloratúry, aké možno nájsť napríklad v árii *Quel nocchiero che mira le sponde* pripomínajúcej *Un pensiero nemico di pace* z inej kompozície Händlovho talianskeho obdobia, z oratória *Il trionfo del tempo*. Aeterna bola obidvom sólistom spoľahlivým a inšpirujúcim partnerom, pričom zvláštnu zmienku si zaslúži výkon čembalistu **Petra Gulasa** v recitativoch. Záverečné dueto bolo efektanou hudobnou bodkou za mimoriadne vydareným koncertom, ktorá bola vďaka svojim hudobným kvalitám i strhujúcej interpretácii na vyžiadanie publika zaslúžene zopakovaná.

Andrej ŠUBA

7 - 15TH JULY 7. - 15. JÚL 2013 8. ROČNÍK 8TH MASTER CLASSES ŠTIAVNICKÉ LETNÉ KURZY SLOVAKIA BANSKÁ ŠTIAVNICA

7 - 15th July 2013

violin Dominika Falger (AT)

cello Eugen Prochác (SK)

accordion Rajmund Kákoni (SK)

violin / ortho-bionomy
Rainer Hornek

10 - 15th July 2013

guitar Pavel Steidl (CZ)

Pekná hudba/Nice music
Slošnická 42
841 04 Bratislava
Slovak republic
e-mail: nicemusic.sk@gmail.com

Tel / Fax: +421 2 6541 2241
Mobil: +421 907 411 212

Registrácia online na
www.peknaudba.sk

studEND.doc

Dvorana HTF VŠMU Bratislava, 13. 5.



Mladí, do čierneho poobliekaní hudobníci rozsadení do polkruhu pôsobili pred začiatkom koncertu dojmom komorného orchestra, ktorý

sa chystá odohrať koncert s bežným klasickým programom. Samotná postava **Daniela Mateja** v úlohe umeleckého vedúceho (a dirigenta väčšiny predvedených kusov) však automaticky zaručovala, že úvodný dojem bude mať len veľmi krátke trvanie a z pódia zaznie čosi menej tradičné, ako býva v Dvorane zvykom...

Každoročné výstupy Štúdia repertoáru hudby 20. a 21. storočia, ktorý Matej vedie na VŠMU, už dávnejšie presiahli čisto interný, školský rámec a nadobudli podobu takmer samostatného umeleckého projektu s názvom studEND.doc. Svedčí o tom napríklad minuloročné vystúpenie v bratislavskej Design Factory v rámci festivalu Konvergenzie či počas Noci múzeí a galérií roku 2011. Ďalším znakom prekračovania hraníc bola tentoraz aj nie nepodstatná spoluúčasť improvizujúcich tanečníčok **Evy Priečkovej** a **Zuzany Žabkovej**, študentiek tanečného odboru.

Takmer presne hodinu trvajúce plynulé pásmo hudby odštartovali *Voices* Zygmunta Krauzeho, delikátne, jemné pradiť ako by zamrznutých zvukových plôch prerušovaných chvíľami ticha, počas ktorých na scénu nepozorovane vkľzli tanečníčky, aby pohybmi pripomínajúcimi spomalené filmové sekvencie vytvárali vizuálny pendant



D. Matej [foto: L. Gál]

k hudobnému dianiu. Dramaturgia bola postavená umne; interpretácie otvorených partitúr (o. i. *Adizione a Foglio musicale II* Milana Adamčiaka) dopĺňali improvizované

intermezzá pre vždy iné zoskupenie nástrojov, ktoré ansámbl poskytoval. Hudobný priebeh bol vďaka tomu plný kontrastov a až na zopár okamihov nestrácal dynamiku

a schopnosť zaujať. Pre tieto kvality by som špeciálne spomenul skladbu *Optical Pris-m/-on* mladého skladateľa **Mateja Slobodu**, ktorý ju (natahujúc pritom detský akordeón) aj dirigoval, a tiež záverečné *Structures, Pages (...and Improvisations)* Daniela Mateja. Tie sú dirigovanou improvizáciou, v ktorej sa strieda niekoľko typov kontrastných štruktúr a hráči sú vyzývaní tvoriť reagovať na notový text (úryvky z diel Schönberga a Weberna). Skúsenosť jednotlivých muzikantov s hudbou tohto typu je v ansámblu rôzna, ako celok však pôsobili homogénne a veľmi koncentrovane. V istých okamihoch

ma (pozitívne) prevapila hladina decibelov spojená s chvíľami skupinovej tvorivej extázy, ale vpustiť trochu čerstvého vzduchu na akademickú pôdu nikdy nezaškodí...

Multiplace 2013: Kolínska noc

A4 Bratislava, 21. 5.



Festival sieťovej kultúry Multiplace má za sebou 12. ročník a súčasťou jeho bratislavskej časti (ako

napovedá názov, podujatie putuje z miesta na miesto; tentokrát sa presúvalo medzi Bratislavou, Žilinou, Pécsom, Brnom a Prahou) bola prezentácia zaujímavého zoskupenia mladých umelcov z Kolína nad Rýnom. **Balz Isler, Andreas Oskar Hirsch, Yvonne Klasen, Tina Tonnagel** a **Max Erbacher** spájajú využívanie rôznych médií s improvizovanou performanciou na podomácky vyrobených nástrojoch. Výsledok môže mať veľmi neformálny, možno insitný charakter, vždy je otvorený zásahom nepredvídaných udalostí (napríklad zlyhaniam techniky), no predsa determinovaný vopred načrtnutou rámcovou formou. Predstavenie malo dve navzájom jasne odlišené fázy. V prvej Max Erbacher pracoval s laptopom, z ktorého sa na veľké plátno premietali najprv zábery pomerne zvláštnych činností (ma-

ľovanie na bielu plochu vodorovného cestného značenia a pod.) v „betónovej džungli“ veľkomesta. Tie slúžili ako podklad, ako akási pracovná plocha, na ktorej sa postupne otvárali nové okná prehrávača s krátkymi videozáznamami prevažne banálnych monológov či dialógov. Túto narastajúcu záťaž počítačového procesora som chápal ako akúsi metaforu súčasného sveta prehusteného vizuálnymi a auditívnymi podnetmi, ktorý neustále atakuje limity zaťaženia „procesorov“ v našich hlavách...

Druhá časť bola sólovou performanciou Andreasa Hirscha, vedúceho kolínského projektu. Tá mala pre zlyhanie vizuálnej zložky čisto hudobný ráz, čo jej však nijako neubrálo na pôsobivosti. Hirschovým nástrojom bol podľa jeho slov „Dr. Lyon“ – asi pol metra dlhý kus datľovej palmy, ktorý náhodou našiel blízko juhofrancúzskeho mesta, prepojený prostredníctvom kontaktného mikrofónu s radom pedálových efektov a počítačom. Kurióznym samorast bol

obtiahnutý gumičkami, na ktorých možno brnkáť, podobne ako na jeho špicatých výčnelkoch, ktoré sa nasadením a posúvaním plastových koráľkov dali ladiť na požadované tónové výšky. Prakticky išlo o princíp *Branches* Johna Cagea, kde sa obdobným spôsobom hrá na kaktuse. Hirsch predviedol z hľadiska načasovania výborne rozvrhnuté hudobné pásmo siahajúce od statických minimalistických plôch až k polyrytmickým groovovým pasážam. Obdivoval som technickú úroveň jeho hry, nápaditosť aj humor. Nebola to celkom voľná improvizácia; verbálna partitúra zachytávala na úrovni makroštruktúry vopred fixovaný priebeh skladby. Duch nemeckej pedanterie sa veru nezaprie ani v tejto oblasti... Nič to však nemení na fakte, že publikum bolo doslova vtiahnuté do hry a aj napriek jeho skromnejšej početnosti mohli Kolínčania z Bratislavy odchádzať s pocitom umeleckého zadosťučinenia. Okrem toho sa tu ukázala zaujímavá paralela k iniciatíve vytvárať podomácky vyrobené nástroje z nájdených objektov a materiálov, ktorá nedávno vyšla z prostredia Kompozičného laboratória na VŠMU.

Stranu pripravil: **Robert KOLÁŘ**

ISCM World New Music Days 2013

Košice – Bratislava – Viedeň

Celosvetový festival ISCM World New Music Days sa po prvýkrát vo svojej 90-ročnej histórii uskutoční na Slovensku. Na projekte, ktorý bude prebiehať 4. až 11. novembra, intenzívne spolupracujeme od roku 2010 so **Štátnou filharmóniou Košice, EHMK – Košice 2013** a **Hudobným centrom**.

Počas tohto obdobia sme festivalu ISCM WNMD začali pripravovať pôdu rôznymi projektmi pre deti (New Music for Kids and Teens), stredoškolských a vysokoškolských študentov (VENI ACADEMY) a so ŠfK spolupracujeme na festivale Ars Nova Cassoviae/ ISCM New Music Days. Na našich projektoch sa v rokoch 2010–2012 zúčastnilo spolu vyše 12 500 návštevníkov, čo dokazuje, že zmena postoju k súčasnej hudbe, ktorá je jedným z našich hlavných cieľov, sa už deje. Verím, že samotné podujatie bude pre nás všetkých slávnosťou odovzdávania pozitívnych skúseností so súčasnou hudbou.

Festival sa nezadržateľne blíži, a preto sme sa rozhodli o jeho prípravách a o projektoch, ktoré s ním úzko súvisia, pravidelne informovať. Vytvorili sme tri pravidelné rubriky: *Novinky*, *Hudba ako hra*, *Bez prípravy* a (*parti*) *Túry novej hudby*. V *Novinkách* sa dočítate o tom, ako pokračujeme v našich projektoch New Music for Kids and Teens a VENI ACADEMY, ale aj o samotnom festivale ISCM WNMD, *Hudba ako hra* je priestorom na predstavenie učiteľov ZUŠ a ich žiakov, ktorí sa venujú súčasnej hudbe a účinkovali na našich koncertoch s názvom *Portréty*. Mladých ľudí, ktorí hrajú v súbore VENI ACADEMY, budete mať možnosť spoznať v rubrike *Bez prípravy*. V (*parti*) *Túrach novej hudby* sa vám pokúsime priblížiť skladby, ktoré zaznejú na festivale ISCM WNMD.

Ivan ŠILLER

Predseda ISCM – Slovenská sekcia

Novinky

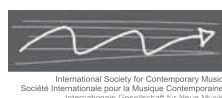
Projekt *New Music for Kids and Teens* si začína hľadať cestu aj za hranicami Slovenska. Nadviazali sme úzku spoluprácu s európskymi vydavateľstvami Editio Musica Budapest a Musica Baltica.
www.newmusicforkids.org

Študentský súbor VENI ACADEMY sa intenzívne pripravuje na nahrávanie svojho debutového CD. Budú na ňom kľúčové skladby repertoáru, ktorý mladí interpreti našťudovali za takmer tri roky existencie súboru.

www.veni.sk/academy

Prípravy na festival ISCM World New Music Days 2013 sú v plnom prúde. Pracujeme na grafickej a obsahovej podobe rozsiahleho bulletinu a webovej stránky a pripravujeme registráciu delegátov ISCM z celého sveta.

www.iscmwnmd2013.org



HUDBA AKO HRA

Ingrid Ginzery:

„Ozajstný pedagóg vníma a mení sa s dobou.“

Cesta k súčasnej hudbe sa začína už v mladom veku a práve ZUŠ sú prostredím, kde s ňou mladý človek môže prichádzať do kontaktu. V rubrike *Hudba ako hra* prinášame formou krátkych rozhovorov portréty učiteľov ZUŠ z rôznych miest Slovenska, pre ktorých pedagogická činnosť neznamená iba snahu „naučiť hrať“, ale progresívne viesť žiakov k objavovaniu hudby (vrátane tej súčasnej). Medzi nich patrí **Ingrid Ginzery**, ktorej žiaci sa pravidelne zúčastňujú koncertov a súťaží venovaných interpretácii súčasnej hudby. Jedným z nich je talentovaný 13-ročný klavirista **Jakub Hantabál**.

■ Čo pre vás znamená byť hudobnou pedagogičkou?

Na mojich žiakoch vidím, ako zažívajú radosť z hudby. Vidím, že sa tešia zo svojich úspechov. Dokonca si všimam, že chodia radi aj na súťaže a spytujú sa ma, kedy pôjdeme znovu. Hreje ma, že sa mi u nich podarilo podchytiť záujem o hudbu. Viem, že všetci sa nebudú

venovať hudbe profesionálne, ale dôležité je, aby sa z nich stali aktívni návštevníci koncertov a divadiel. Myslím si, že poslaním ZUŠ-iek je najmä to, aby deti porozumeli hudbe.

■ Ako dlho učíte? Čo sa za ten čas zmenilo?

Učím už asi 35 rokov. Zmenili sa najmä žiaci. Je rýchlejšia doba, majú veľa iných záujmov a nemajú toľko času na cvičenie. Vidím to aj na svojom, inak výnimočnom a šikovnom žiakovi, Jakubovi Hantabálovi. Je všestranný, zaujíma ho veľa vecí a všetko by chcel. Ja sa ho snažím pochopiť, takže čo sa týka klavíra, robím ústupky. Doprajem mu, aby sa vyvíjal všestranne a slobodne. Zmenili sa aj učitelia. Ozajstný pedagóg vníma a mení sa s dobou. Týka sa to aj metodiky. Badám na seba: v záseade robím to isté, ale hľadám iné spôsoby. Školy sú dnes dosť nápadité a snažia sa vymýšľať svoje vlastné umelecké projekty. Obdivujem to, že za podmienok, aké vládnu v školstve, máme sily vymýšľať a často za vlastné prostriedky realizovať aktivity. Zamýšľam sa veľakrát nad tým, prečo je to tak.

■ Ako objavujete novú hudbu?

Na internete, prostredníctvom žiakov alebo na súťažiach. Pravidelne sa na nich zúčastňujem, či už len ako pozorovateľka, alebo aktívne so žiakmi. Na ZUŠ Dezidera Kardoša v Bánovciach sa pravidelne koná súťaž *Klavír 20. a 21. storočia*, ktorej sa so žiakmi zúčastňujeme

každý rok. Tam sa človek dozvie nové veci a vy-počuje si súčasné skladby.

■ Čo na to deti? Majú rady novú hudbu?

Páči sa im. Deti s ňou nemajú problém. Myslím si, že to skôr my pedagógovia nemáme toľko času a príležitostí sa jej venovať.

■ Preparovali ste už s deťmi klavír?

Ešte nie, ale deti samy občas prichádzajú s prvými pokusmi. Ja mám trochu obavy z prezentácie takýchto skladieb. Moja kolegyňa totiž našťudovala so žiačkou skladbu Daniela Mateja pre preparovaný klavír, a potom ju nemala príležitosť verejne predviesť. Presnejšie, príležitosť mala, ale organizátor jej nedovolil preparovať klavír (festival Nová slovenská hudba 2012, Mirbachov palác, pozn. autora). Bola to veľká škoda, lebo žiačka sa skladbu naučila, no nemohla ju zahrať... X

Ingrid GINZERY pôsobila 35 rokov na ZUŠ Štefana Németha-Šamorínského v Šamoríne a v rokoch 1991–2009 ju aj úspešne viedla. V súčasnosti pôsobí na ZUŠ Ľ. Rajtera v Bratislave ako klavírna pedagogička a vedúca klávesového oddelenia. So žiakmi sa pravidelne zúčastňuje na klavírných súťažiach (Mladí klaviristi, Schneiderova Trnava, Musica Camerata J. Albrecht, Klavír 20. a 21. storočia...). Svoju odbornosť si dopĺňa na odborných seminároch a workshopoch.

Jakub Hantabál:

„Mali partitúru, ktorá pozostávala len z bodiek a čiar rôznej hrúbky.“

■ Ako si stretol hudbu?

Obaja moji rodičia chodili do ZUŠ, mama na akordeón a oco na klavír a trúbku. Doma máme ockov starý klavír, tak som na ňom nejako začal hrať. Rodičia ma prihlásili do ZUŠ a teraz chodím šiesty rok na klavír k pani učiteľke Ingrid Ginzery.

■ Počul si už o grafických partitúrach?

Áno. Stretol som sa s nimi v SNG, kde hral VENI ensemble. Mali partitúru, ktorá pozostávala len z bodiek a čiar rôznej hrúbky.

Hudobník si ju mohol otočiť a pochopiť, ako chcel. Vtedy som poprosil pána Mateja, aby mi to vysvetlil.

■ Čo vravíš na počítač ako hudobný nástroj?

Zaujímavá otázka. Má veľmi rozsiahle možnosti. Ja používam DAW GarageBand a rôzne procesory a virtuálne nástroje, sampler a loop-er. Toto všetko sa dá využiť pri nahrávaní, ako aj pri vystúpení. Počul som aj o využití počítača v novej vážnej hudbe. Ja ho používam dosť často, nahrávam si svoje motívy a skladám vlastné veci.

■ Koľko sa denne venuješ hudbe?

Na klavíri hrám a cvičím aspoň každý druhý deň pol hodinu až hodinu. Čas, kým sa rozohrá, nerátam za cvičenie. Tým je iba tvorivá fáza, keď niečo cítim. Potom si ešte

samozrejme improvizujem. To robím rád a často...

Čo okrem hudby má Ingrid Ginzery rada? Čo je to „shovelcaster“ a ako si ho Jakub vyrobil? Akú najkrajšiu hudbu počul Jakub v poslednom období? Prečítajte si viac na www.iscmwnmd2013.org/rozhovory

Pripravil Fero KIRÁLY

Jakub HANTABÁL má 13 rokov, navštevuje školu pre mimoriadne nadané deti a zaujíma sa o hudbu. Na ZUŠ sa venuje bicím a klavíru. Doma má malé nahrávacie štúdio a sám sa učí hrať na gitare a basgitare. Komponuje. Vystúpil v rámci projektu New Music for Kids and Teens na koncertoch cyklu Portréty v roku 2011 a 2012 so skladbami Györgya Kurtága.

BEZ PRÍPRAVY

Silvia Suchánková



S. Suchánková [foto: archív]

■ Ak by neexistovala flauta, na čom by si hrala?

Na hocičom inom, čo by mi dali do rúk.

■ Máš svojho obľúbeného skladateľa?

Mám ich viac, ale veľmi sa mi páči súčasná slovenská scéna mladých skladateľov, napríklad Lenka Novosedlíková, Matúš Wiedermann, Marián Zavarský, Miro Tóth a iní.

■ V čom je pre teba projekt VENI ACADEMY najviac prínosný?

Sedieť v ansámblu s osobnosťami ako Milan Paľa, Jožko Lupták, Braňo Dugovič či David Danel je pre mňa obrovskou ctou a veľkou motiváciou. Repertoár VENI ACADEMY je pre mladého interpreta veľmi obohacujúci a inšpiratívny. Sú to skladby, s ktorými sa študent konzervatória bežne nestretnie, a je veľmi málo pravdepodobné, že ich bude sám vyhľadávať.

■ Ktorú skladbu hráš vo VENI ACADEMY najradšej?

Louis Andriessen, *Workers' Union*. Už ju viem naspamäť.

Celý rozhovor so Sisou nájdete na www.veni.sk/academy/bezpripravy

Pripravil Juraj BERÁTS

Silvia SUCHÁNKOVÁ študovala hru na flaute u Dagmar Zsapkovej na bratislavskom konzervatóriu. V súčasnosti je študentkou Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Vo VENI ACADEMY pôsobí od jeho založenia v roku 2010 ako flautistka. Je aktívna aj v iných projektoch súčasnej hudby, ako je napr. Musica falsa et ficta alebo studEND.doc.

(PARTI)TÚRY NOVEJ HUDBY

Isao Matsushita:

Žiarivé nebesá

Sériu textov o skladbách súčasných autorov, ktoré zaznejú na festivale ISCM WNMD v novembri, otvoríme dielom o orchestrálnej skladbe *Žiarivé nebesá* (*A Shining Firmament*) japonského skladateľa Isao Matsushitu. Toto nevelké dielo tvorí strednú časť trilógie *Inori*. Ako hovorí samotný autor, „dôležitosť čísla tri pre mňa pochádza z budhistickej idey Shin-Ku-I (telo-reč-mysel), ktorá označuje ideálny stav rovnováhy týchto elementov v človeku.“

Isao Matsushita (1951) sa narodil v Tokiu, študoval kompozíciu u Hiroakiho Minamiho a Toshira Mayuzumiho a neskôr u slávneho Isanga Yuna v Berlíne. Charakteristickou črtou jeho diel je komponovanie pre tradičné japonské nástroje, tvorí však aj hudbu pre „zá-

padné“ obsadenia. Katalóg jeho diel dopĺňajú javiskové práce a multimedialne projekty, v ktorých prepája akustické nástroje s kaligrafiou, ikebanou či čajovým rituálom. Skladba *Žiarivé nebesá* (2008) pre symfonický orchester doplnený komorne obsadenými bicími nástrojmi má jednoduchú formovú štruktúru A – B – A. Diel A je charakteristický zvukovosťou, ktorej dominujú flažolety sláčikových nástrojov a sólové dychové nástroje exponujúce jednoduché melodické štruktúry. Stredný diel je prepracovanejší a svojou štruktúrou a inštrumentáciou odkazuje na symfonizmus Antona Brucknera či Richarda Straussa. Mohutné „vlny“ nástrojových skupín, myslenie v zvukových blokoch, veľké gradácie a vrchol v unisone celého orchestra majú podmanivú silu. Niekoľko nezávislých vrstiev tvorí husté hudobné pradiivo a na jeho podklade znie melódia vo viacnásobných kánonoch, autorom označená ako „modlitba“. Spleť hlasov napokon vyústi do vrcholu, v ktorom sa



I. Matsushita [foto: archív]

zjavuje dvanaásť akordov. Repríza dielu A v modifikovanej forme je spomienkou i rozlúčkou zároveň; ostávajú len žiarivé nebesá...

Skladba zaznela 15. 11. 2012 na festivale Hudba novej

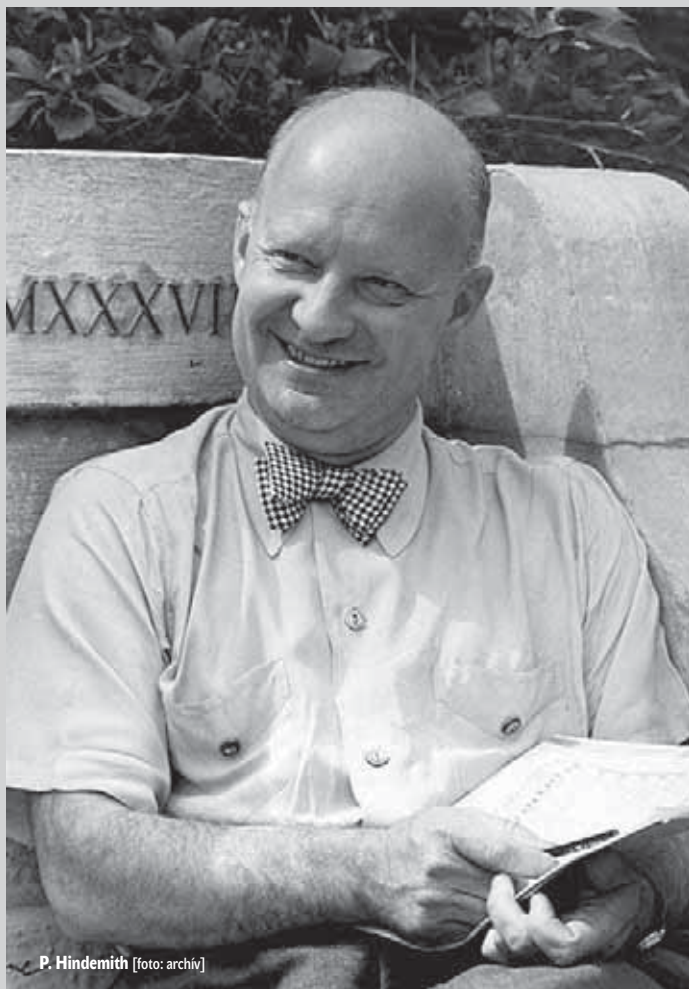
chuti v Košiciach v podaní Štátnej filharmónie Košice pod mojim vedením. Ak ste ju nemali možnosť počuť, ďalšia príležitosť sa naskytne v rámci ISCM WNMD, opäť v interpretácii Štátnej filharmónie Košice.

Marián LEJAVA

Paul Hindemith

Ludus tonalis (1942)

Janka KUBANDOVÁ



P. Hindemith [foto: archív]

Svojimi postojmi a tvorbou výrazne zamiešal karty na vtedajšej hudobnej scéne, a to najmä „revitalizáciou“ tradičného harmonického systému, na ktorom európska hudba stávala od čias Gioseffa Zarlina. Hindemith bol nielen uznávaný skladateľ, všestranný hudobník a vplyvný organizátor hudobného života, ale aj renomovaný pedagóg a tak trochu kontroverzný hudobný teoretik...

Hudobne konzervatívne orientovaný Berlín sa v dvadsiatych rokoch 20. storočia vyprofiloval na jedno z najdôležitejších nemeckých hudobných centier, a to najmä zásluhou námestníka pruského ministerstva vedy, umenia a vzdelávania Lea Kestenberga (1882–1962), mimochodom rodáka z Ružomberka. Vďaka jeho iniciatíve prichádzajú do Berlína mnohí významní umelci ako Erich Kleiber, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer či Ferruccio Busoni. V roku 1927 sa do Berlína presťahoval aj Paul Hindemith (1895–1963) a stal sa profesorom kompozície na berlínskej Akadémii múzických umení, vďaka čomu Berlín získal ďalšiu významnú osobnosť.

PRÍPAD HINDEMITH

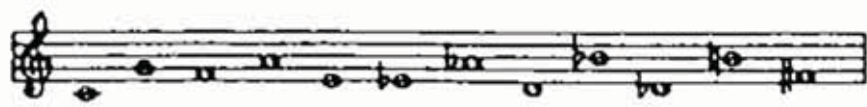
Napriek všeobecnému uznaniu jeho umeleckých kvalít sa však koncom 20. rokov začali v hudobnej obci objavovať aj prvé protihindemithovsky orientované postoje. Kritici používali v súvislosti s jeho tvorbou prívlastky ako „nositeľ rozpadu“ alebo „skladateľ hudby pre kultúrnych boľševikov“. Tento imidž nevylepšovala ani jeho spolupráca so židovskými hudobníkmi či fakt, že jeho manželka Gertrud (1900–1967) bola údajne polovičná židovka. Premiéra symfónie *Maliar Mathis* (ktorá anticipovala rovnomennú operu) v roku 1934 v podaní Berlínskych filharmonikov pod taktovkou Wilhelma Furtwänglera vyvolala zúrivú polemiku jeho odporcov v odbornej i bežnej dennej tlači. Prípad, v ktorom sa Furtwängler Hindemitha verejne zastal v článku s názvom *Prípad Hindemith* (*Fall Hindemith*), vzbudil medzinárodnú pozornosť a vyvrcholil v decembri 1934, kedy Joseph Goebbels, vtedajší nacistický minister pre ľudovú osvetu a propagandu, v rámci svojho prejavu pred Ríšskou kultúrnou komorou označil Hindemitha za „atonálneho výrobcu hluku“. Hoci Hindemithova tvorba stále nebola oficiálne zakázaná, len málokto sa odvážil zaradiť jeho diela do programu koncertov.

Vývoj situácie sledoval Hindemith s narastajúcou skepsou a čoraz častejšie utekal z napätého prostredia v Berlíne do prírody Schwarzwald alebo späť do Frankfurtu. Po tom, čo v roku 1937 oficiálne potvrdil svoj odchod z berlínskej Akadémie, a po výstave „Entartete Musik“, ktorá sa konala v máji 1938 v Düsseldorfe a kde boli jeho diela oficiálne vystavené na pranier, odišiel spolu s Gertrud z Berlína definitívne a ich novým domovom sa na krátky čas stal švajčiarsky kantón Wallis. Vo februári 1940 emigrovali do Spojených štátov, kde v roku 1946 získali americké občianstvo.

UNTERWEISUNG IM TONSATZ

Ešte v 30. rokoch začal Hindemith pracovať na prvom diele svojho hudobno-teoretického spisu *Unterweisung im Tonsatz* (UWT), v ktorom zhrnul svoje vlastné kompozičné a pedagogické skúsenosti a názory na vývoj novej hudby. V čase ostrých útokov a silného politického tlaku na svoju tvorbu písal tento spis aj s cieľom utvrdiť sa v tom, že jeho hudba vychádza zo všeobecných zákonov hudby, ktoré platili vždy a za každých okolností. Prvé vydanie UWT vyšlo v roku 1937, druhé, revidované vydanie v roku 1940. Druhá časť UWT *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz* vyšla v roku 1939, pričom tretiu časť spisu *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz* Hindemith nedokončil – dokončili ju až neskôr jeho študenti vo Švajčiarsku.

Zámerom UWT nebolo vytvorenie kompozičnej teórie, ale študijného materiálu: Hindemith v ňom nevychádzal zo žiadneho konkrétneho kompozičného štýlu alebo teórie, ale z prirodzených vlastností tónov (zvukov). Jeho teória je založená na dvoch akustických fenoménoch: rade alikvotných tónov („Obertonreihe“), ktorý znie s každým tónom a určuje jeho charakteristickú farbu, a kombinačných tónoch („Kombinationstönen“), ktoré vznikajú pri súznení dvoch tónov naraz. Z radu alikvotných tónov odvodil na základe vzájomnej pribuznosti rad dvanástich tónov chromatickej stupnice, ktorý nazval *Rad 1* („Reihe I“) a ktorý preňho predstavoval základ chápania vzťahových väzieb medzi tónmi a akordmi, a tiež všeobecne platného systému tonality. Z princípu kombinačných tónov zasa odvodil „sériu“ intervalov, ktorú nazval *Rad 2* („Reihe II“).



Príklad č. 1: Rad 1



Príklad č. 2: Rad 2

LUDUS TONALIS

Platnosť týchto hudobno-teoretických princípov v praxi mal demonštrovať klavírny cyklus *Ludus tonalis* (1942). Najdlhšie a najambicióznejšie Hindemithovo klavírne dielo tvorí séria dvanástich trojhlasných fúg, ktoré sú poprepájané jedenástimi interlúdiami. Úvod a záver geniálne ohraničuje dvojica *Prelúdium* a *Postlúdium*, pričom *Postlúdium* je dôslednou račou inverziou *Prelúdia*. Vplyv

UWT je výrazný predovšetkým z hľadiska uplatnenia postupov rozšírenej tonality, riešenia formy a usporiadania cyklu. Hindemith ignoruje polaritu vzťahu dur – mol a rozlišuje iba medzi vzťahmi základného tónu a ostatných tónov. Preto cyklus neobsahuje 24, ale iba 12 fúg v usporiadaní podľa *Radu 1*. Každá fúga je označená vzťahom k základnému tónu, t. j. *in C*, *in G* atď. Vnútna súdržnosť diela je dosiahnutá nielen harmonickým plánom fúg a vonkajšieho rámca *Prelúdium* – *Postlúdium*, ale aj vložením jedenástich tempov a výrazovo rôznych interlúdií medzi fúgy s funkciou modulovať z tóniny jednej fúgy do tóniny tej nasledujúcej (až na pár výnimiek). Uprednostnenie označenia „interlúdium“ pred „prelúdiom“ môže vysvetľovať jednoducho súvislosť s názvom cyklu inter-ludi (medzi hrami). Hindemith tým svojmu cyklu zároveň zabezpečil jednotu a plynulosť, a preto by *Ludus tonalis* malo byť interpretované ako jeden celok.

Každá fúga v cykle predstavuje určitú *hru* s tónmi. V tomto prípade však nejde len o obyčajné spájanie modernej harmónie so starými hudobnými formami: fúga totiž v Hindemithovom poňatí nepredstavuje formový druh so stabilným vnútorným usporiadaním odetý do moderného šatu. Hlavným východiskom každej fúgy je určitý kontrastný postup, ktorý je pre danú fúgu charakteristický a s ktorým sa Hindemith v rámci kompozície doslova *hrá*. Formové riešenia fúg tak podmieňujú imitácie, inverzie alebo račie inverzie s vopred daným formovým plánom.

Jedným zo základných kompozičných postupov pozoruhodne uplatneným v cykle je princíp symetrie. Nejde pritom o žiadnu novinku: symetriu využívali už v stredoveku, napríklad v izorytmických motetách ars novy, v stredovekej modálnej rytmike a nájdeme ju aj v kvartovo-kvintovom kruhu či v temperovanom ladení. V *Ludus tonalis* môžeme symet-

riu hľadať jednak na úrovni celkového usporiadania cyklu, ale aj v rámci individuálnych častí. Majstrovským príkladom je už spomínaná račia inverzia *Prelúdia* v *Postlúdiu* (Príklady 4a a 4b).

LUDI LEONUM

V roku 1950 oslávila Gertrud okráhly 50. narodeniny, ku ktorým jej Hindemith daroval vlastnoručne farebne ilustrované vydanie *Ludus tonalis*, ktorého faksimilové vydanie s vlastnými kresbami premenoval na *Ludi leonum* („Hry levov“). Keďže Gertrud bola

narodená v znamení Leva, obrázky v notách znázorňujú leva pri najrôznejších činnostiach: napríklad pri tanci, s pivom, pri spánku, pri šoférovaní a pod. Levy nepredstavujú len milé výtvarné dielka, v širšom kontexte zároveň slúžia aj ako indicie k výkladu skladieb, upozorňujú na dôležité štrukturálne hudobné súvislosti, výraz hudby či charakter jej možnej interpretácie.

Napríklad *Fúga prima in C* je z formového hľadiska relatívne komplikovaná: kompozične prepracovaná trojitá fúga s tromi samostatnými expozíciami je priam vzorovou ukážkou spojenia typických



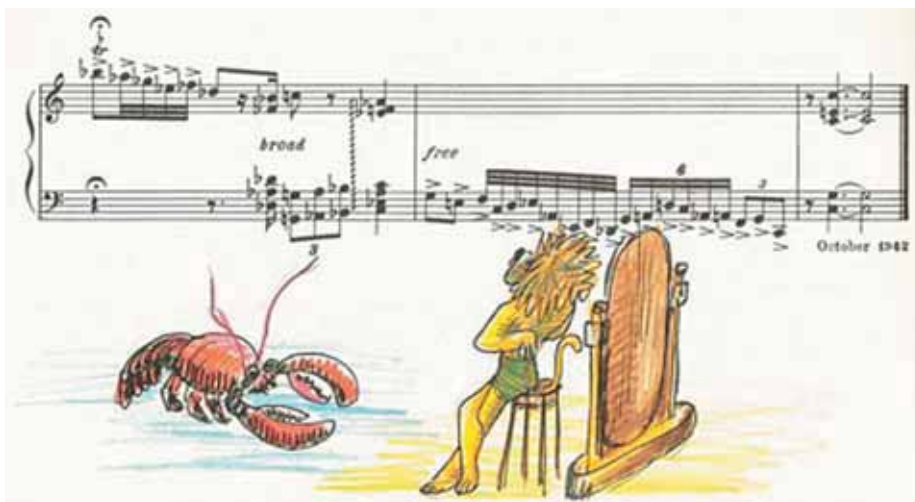
Príklad č. 3a: Ludi leonum – Fuga prima in C, prvá téma.



Príklad č. 3b: Ludi leonum – Fuga prima in C, druhá a tretia téma.

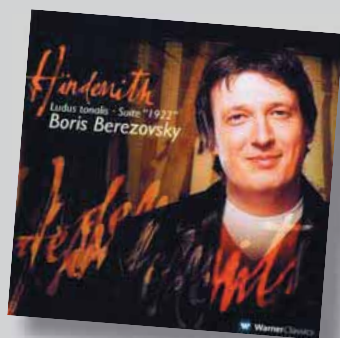


Príklad č. 4a: Ludi leonum – Prelúdium.



Príklad č. 4b: Ludi leonum – Postlúdium.

→ bachovských postupov s moderným kompozičným jazykom. Hindemith uvádza každú tému najskôr osobitne a vždy postupne v každom z troch hlasov, až kým ich v takte 35 nenechá zaznieť po prvýkrát spoločne: prvú v strednom, druhú vo vrchnom a tretiu v spodnom hlase. To isté sa udeje ešte trikrát: v taktach 38, 43 a 46, ale s vymeneným rozmiestnením hlasov. Fúga končí pokojne, v *piane* – krátkou kódom, ktorá vedie k záverečnému tónu C v troch rôznych oktávach. Levie hlavy ilustrujú popísanú formovú schému úplne do detailu a sú zároveň výbornou didaktickou pomôckou nielen pre analýzu, ale aj interpretáciu. Nástupy každej témy označuje lev v príslušnej farbe – nástupy prvej témy sú žlté, druhej témy červené, tretej témy zelené.



Ako príklad ďalšej grafickej indicie možno uviesť kresby z *Prelúdia* a *Postlúdia*. Na obrázku je znázornený lev, ktorý sa pozerá do zrkadla. Na obrázku je však aj rak a zrkadlo je otáčavé. Aj na

prvý pohľad je teda jasné, že tu pôjde o račiu inverziu.

INTERPRETÁCIE

Napriek tomu, že *Ludus tonalis* nepochybne patrí medzi kľúčové klavírne opusy 20. storočia, netvorí (možno práve pre svoj rozsah a abstraktnú strohosť) štandardnú súčasť koncertného klavírneho repertoáru. Hindemith svojmu dielu prognózoval neúspech a mal, bohužiaľ, čiastočne pravdu. Hoci sa cyklus takmer okamžite po dokončení dočkal nielen verejnej premiéry (americký klavirista Willard McGregor ho premiéroval 15. februára 1943 v Chicagu) aj vydania v tlači, prvá kompletná nahrávka vznikla až o takmer polstoročie neskôr. Jej interpretom je legendárny ruský klavirista Sviatoslav Richter a je pozoruhodné, že ide o nahrávku živého koncertu z roku 1985 (vydaná bola až v roku 1990 vydavateľstvom Pyramid Records). Podľa informácií zverejnených Hindemithovým inštitútom vo Frankfurtu existuje 10 oficiálne vydaných kompletných CD nahrávok cyklu, z ktorých väčšina vznikla práve v 90. rokoch. Interpretom poslednej z nich je ďalší významný ruský klavirista, Boris Berezovskij (2006, Warner Classics).

Použitá literatúra:

- GLARE, P. G. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford University Press, 1996.
- HINDEMITH, P. *Skladateľův svět*. Praha: Akademie múzických umění, 2009.
- HINDEMITH, P. *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1937. Anglický preklad: *The Craft of Musical Composition. Book I: Theoretical Part*. Prel. Arthur Mendel. New York: Associated Music Publishers, Inc./London: Schott & Co., Ltd. / Mainz: B. Schott's Söhne, 1945.
- HRADECKÝ, E. *Paul Hindemith – Svár teorie s praxí*. Praha: Editio Supraphon, 1974.
- NEUMEYER, D. The Genesis and Structure of Hindemith's *Ludus Tonalis*. In: *Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith* 7, 1978, s. 72–103.
- SCRUTON, R. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press Inc., 1997.
- SCHUBERT, G. Vorwort. In: *Paul Hindemith: Ludus tonalis. Studies in Counterpoint, Tonal Organisation & Piano Playing*. Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 1989.
- ŠTEFKOVÁ, M. *Na ceste k zmyslu (Štúdie k hudobnej analýze)*. Bratislava: Divis-SLOVAKIA, spol. s r. o., 2007.
- THOMSON, W. Hindemith's Contribution to Music Theory. In: *Journal of Music Theory*, 9/1, 1965.
- www.hindemith.info

Notový materiál:

- HINDEMITH, P. *Ludus tonalis. Studies in Counterpoint, Tonal Organisation & Piano Playing*. Mainz: Schott Musik International, 1989.
- HINDEMITH, P. *Ludi leonum*. Facsimile. New York: Associated Music Publishers, Inc., 1943.

Mezzosopranistka **Jana Kurucová** patrí k mladej generácii slovenských operných spevákov, ktorí sa v zahraničí presadili skôr, než ich stihlo spoznať domáce publikum. Tridsaťročná Kežmarčanka je už štyri roky vyťaženou členkou berlínskej Deutsche Oper. Vo februári sympatická umelkyňa konečne prenikla aj do povedomia nášho obecnstva, keď ho okúzli v bratislavskej premiére Rossiniho Barbiera zo Seville. Interpretačné kvality i sympatický osobnostný rozmer vzápätí potvrdila sólovým recitálom v rámci koncertného cyklu Veľké slovenské hlasy.

[foto: A. Drobek]

Jana Kurucová

Človek by nemal chcieť byť hneď dokonalý

Pripravila Michaela MOJŽIŠOVÁ

■ Boli ste spevavé dieťa?

Veľmi. Je to aj dôsledne zdokumentované: na každej svadbe či inej rodinnej udalosti sa predváždam v tanečno-speváckych kreáciách a snažím sa upútať pozornosť kameramana. (Smiech.) Lásku k hudbe som zdedila po otcovi, ktorý má krásny hlas – ak by bol študoval, stal by sa z neho wagnerovský tenor. V detstve som si popri ňom užívala spoločné spievanie na omšiach. Od siedmich rokov som hrala na klavíri. Po smrti nášho dedinského organistu ma pán farár oslovil, či by som neprebrala kantorský stolec. Mala som vtedy len jedenásť rokov.

■ Takže hudobnícke povolanie vám bolo zrejme súdené...

Popri hudbe som mala ešte inú veľkú lásku – šport. Práve ten som chcela študovať spev. Venovala som sa ľahkej atletike, mojou hlavnou disciplínou bol beh na krátke trate. Ale pár mesiacov pred prijímacími skúškami na športové gymnázium som počas tréningu utrpela úraz a natrhla si sval na pravej nohe. Vyladovanie formy nepripadalo do úvahy. A tak som sa bez väčšieho rozmýšľania ako pätnásťročná tinedžerka prihlásila na banskobystrické Konzervatórium. Bolo to na poslednú chvíľu, takže moja príprava na talentovky nebola špičková. Ale mala som šťastie – prijali ma medzi poslednými umiestnenými. Približne v rovnakom čase som zažila aj svoje prvé operné predstavenie – Verdiho *Nabucca* v banskobystrickej Štátnej opere.

■ V Banskej Bystrici ste pôvodne neštudovali operný spev, ale cirkevnú hudbu. Čo bolo náplňou tohto odboru?

Popri speve, ktorý ma učil Šimon Svitok, to boli predovšetkým hra na organe, dirigovanie a kompozícia. Dodnes z týchto základov čerpám. Myslím si, že praktická skúsenosť z opačnej strany mi pomáha lepšie sa orientovať v gestách dirigentov.

■ Operný spev ste študovali na viacerých miestach: v Banskej Bystrici, Bratislave, Grazi. Môžete porovnať spôsoby výučby?

Túto otázku mi je ťažké zodpovedať. Na štúdium sa totiž nepozerám hodnotiacim okom. Neriešim, čo mi ktorý pedagóg dal, ale čo som si z toho v danej chvíli dokázala zobrať. Som ako špongia: zovšadiaľ sa snažím pre seba vytiahnuť to, čo považujem za dobré a čo ma momentálne zaujíma.

■ Vaši rovesníci zväčša pokračovali v štúdiu na VŠMU. Vy ste si vybrali Graz. Prečo?

Vo februári sme na bratislavskom Konzervatóriu dostali možnosť predspevať režisérovi a dirigentovi z univerzity v Grazi. Pani Bukoveczká ma na skúšku pripravila, spievala som Dora-bellu. Pozitívnu odpoveď z Grazu som dostala prv, než by som stihla absolvovať talentovky na VŠMU. Ale vysokoškolské štúdium v Grazi som nedotiahla až po magisterku, pretože sa mi podarilo uspieť pri predspevaní do Operného štúdia Bavorskej štátnej opery. Chcela som ukončiť aspoň bakalársky stupeň, takže som za tri mesiace musela zvládnuť látku dvoch semestrov.

■ Po roku v Mníchove ste mali tri roky angažmán v Heidelbergu, krásnom meste na juhozápade Nemecka. Priblížte našim čitateľom tento na Slovensku málo známy operný dom aj cestu, akou ste sa do neho dostali.

V Mníchove som dostala možnosť absolvovať prvé profesionálne kroky v maličkých postavách. Bola to posledná sezóna, keď tento slávny operný dom viedol Zubin Mehta. Zoznámiť sa s kumštom na veľkom javisku po boku veľkých hviezd je skvelá skúsenosť. Na druhej strane, na takýchto scénach trvá dlho, kým sa speváčky – a tobož mezzosopranistky, ktoré vokálne dozrievajú o čosi neskôr než sopranistky –, dostanú k väčším rolám. Takže som sa po rozhovore s intendantom Petrom Jonasom rozhodla ísť do nejakého menšieho divadla, aby by som si vybudovala repertoár. Do takého, kde by pre spievanie väčších postáv nebol nutný masívny volúmen a kde by sa mal hlas možnosť ďalej sa vyvíjať. Napísala som hádam tridsiatim agentúram, jedna z nich sa ma ujala. Absolvovala som viacero predspevaní, až som natrafila na Heidelberg: práve tam hľadali interpretku Cherubína. Heidelberg je študentské mesto – aj pre mňa znamenal životné štúdium. S výnimkou Dorabell som si zaspievala všetky dôležité mozartovské postavy mezzosopránového odboru. Tu som sa naučila, ako pracovať, ako si rozložiť sily, aby som vôbec vládala odspievať dlhý part. V čase môjho účinkovania pôsobil operný súbor v starom divadle, ktoré má opernú sálu veľkosťou podobnú tej v historickej budove SND.

→ **Na dosiahnutie úspechu nestačí mať talent, treba k tomu aj kus šťastia. Vy ste ho mali, keď vás z Heidelbergu „odvial“ do Berlína.**
V lete 2009 sa v Heidelbergu počas letných slávností uvádzal prvý *Barbier zo Sevilly*, do ktorého ma obsadili. Rosinu som alternovala s kolegyňou sopranistkou. No a keďže vedenie nerozhodlo, ktorá z nás by mala spievať premiéru, zverili sme to osudu a ťahali sme si zápalky. Mne sa podarilo vytiahnuť si tú kratšiu, takže právo prvého večera pripadlo kolegyňi. O pár dní mi volal agent, že môžem predspevovať v berlínskej Deutsche Oper, a to práve v deň premiéry v Heidelbergu. Vedenie divadla nebolo príliš nadšené, predsa len ostávala možnosť, že kolegyňa na poslednú chvíľu ochorí a ja by som za ňu musela zaskočiť. Preto som si letenku kupovala tak, aby som v prípade núdze stihla priletieť z Berlína do Frankfurtu a odtiaľ by ma autom priviezli na premiéru v Heidelbergu. Nakoniec sa žiadne komplikácie nekonali. A ja som si asi o dva týždne našla v mobile správu od agenta: „*Jan-ka, nekupujte si žiadne nové topánky, šetrite na sťahovanie do Berlína.*“

■ V Deutsche Oper ste predspevávali na konkrétnu úlohu?

Hľadali mezzosoprán, ktorému by sedeli party takého typu, ako je Rosina. Tú som aj hneď spievala. Je to moja osudová postava.

■ Aké je súčasné postavenie Deutsche Oper medzi berlínskymi opernými scénami?

Každý z troch berlínskych domov je veľmi špecifický a má pevnú pozíciu v opernom živote mesta. V Deutsche Oper hosťujú špičkoví svetoví speváci, ale aj interný ansámbel má vysoké renomé. Mnohé tituly sú obsadené internými členmi súboru, to o niečom svedčí.

■ A ako je to s režijnou stránkou inscenácií?

Tak, ako je Berlín kultúrne pluralitné mesto, aj v našej opere si na svoje prídu rôzne cieľové skupiny. V repertoári máme veľmi moderné réžie, ale tiež celkom klasické kusy, ako napríklad *Čarovnú flautu*, ktorá sa hrá už od roku 1991. Ani *Barbier zo Sevilly*, hoci nie je celkom tradičionalistický, nepatrí k avantgardnej časti repertoáru.

■ Aký typ diváka navštevuje vaše predstavenia?

To závisí od toho, čo hráme. Na Wagnera prichádza staršie, vážnejšie, správaním i oblečením serióznejšie publikum – také, čo nemá problém obsedieť v divadle päť-šesť hodín. (*Smiech.*) Na moderné inscenácie (napríklad čerstvú inscenáciu Prokofievovej *Lásky k trom pomarančom*) chodí najmä mladšia generácia. Jej uvoľnený prístup k životu i k umeniu sa odráža aj v neformálnosti oblečenia.

■ K vašim doménam patrí Gioachino Rossini – skladateľ, vďaka ktorému sme mali konečne možnosť spoznať vás i na slovenskom opernom javisku. Vy a Rossini – bola to láska na prvý tón, alebo ste sa k jeho interpretačne náročnému dielu „prepracovávali“?

Takto som o tom nikdy neuvažovala. Keď sa ma niekto pýta, ako som sa naučila spievať koloratúry, odpovedám, že tam už boli. Takže možno to nebola láska na prvý pohľad, ale skôr také *déjà vu*, znovuoobjavenie čohosi, čo mi je vlastné. Prirodzená inklinácia existovala, všetko ostatné je nadstavba.

■ Čo je na Rossinim najťažšie?

Nenechať sa uniesť tým, aké koloratúry si ešte dokážem vymyslieť. (*Smiech.*) Keď nad nimi teraz rozmýšľam, tak majú čosi spoločné s mojou obľúbenou bežeckou disciplínou – so šprintom. Ak je atlét v superforme, po pár sekundách sa dostane do rýchlosti, keď si ani neuvedomí, ako kladie jednu nohu pred druhú. Už mu to beží samo, všetka jeho energia sa koncentruje na jeden cieľ, celé telo pracuje ako dobre vyladený stroj. Pri koloratúrach je to podobné: keď sa dobre rozospievam a pri vystúpení zvládnem prvú koloratúru, dostanem sa do varu a potom to už beží. Ale samozrejme, nie každá koloratúra je tá „moja“, sú skoky alebo behy, ktoré mi nesedia. A naopak iné, ktoré môžu kolegyňi pripadať krkolomné, sú pre mňa celkom prirodzené. To je dôvod, prečo sa rossiniovski speváci vzájomne nekopírujú, prečo každý z nich spieva trochu inak.

■ V bratislavskom Barbierovi ste očarili práve štýlovou dokonalosťou blízkou špičkovým rossiniovským interpretom. Je niečo, na čom ešte musíte pracovať?

Sú to dlhé držané tóny, tie mi nejdú. Ak to opäť prirovnám k športu, je to ako rozdiel medzi šprintom a maratónom. Pri dlhých tratiach si musíte rozložiť sily úplne inak, zvoliť iný typ sebakontroly. Takže ja osobne si oddýchnem pri koloratúrach, držané tóny pre mňa predstavujú záťaž.

jazd do Španielska s *Donom Giovannim*. Tento rok spievam Cherubína v Pekingu a budúce leto mám naplánovanú Zerlinu vo Verone. Ale snáď to do dosiahnutia vekového limitu stihnem.

■ Druhou doménou vášho repertoáru je Mozart. Speváci ho zvyknú prezentovať ako ideálneho strážcu vokálnej hygieny. Vnímáte ho podobne?

Je to tak. Pre mňa bol Mozart spočiatku „Hassliebe“ – láska spojená s nenávisťou. Pôvodne som bola dosť nízky mezzosoprán. No ako som strácala kilogramy, hlas sa šplhal do výšok. Keď som prišla do Grazu, prvou rolou, ktorú som mala kompletne naštudovať, bol Cherubín z *Figarovej svadby*. Začala som pracovať na recitatívoch a zistila som, že celý part, v podstate koncipovaný ako soprano secondo, je položený strašne vysoko. Noty leteli do kúta a ja som sa zaprisahala, že Cherubína spievať nikdy nebudem. Do rána som vychladla, noty som pozbierala a dnes Cherubín patrí k mojim najobľúbenejším rolám. Práve preto, že mi sedí polohou, v ktorej sa väčšina mezzosopránistiek necíti pohodlne. Briskným tempom prvej árie pripomína Rossiniho koloratúry. Ale potom príde prvý držaný tón a vtedy sa odhalí, v akej kondícii som. Takže súhlasím s kolegami, ktorí o Mozartovi hovoria ako o strážcovi vokálnej hygieny.

■ Sledujete vývin operného umenia?

V každom meste, kde som, sa snažím ísť do divadla. Aj v Bratislave som sa počas skúšok *Barbiera* snažila čo najviac chodiť na repertoárové predstavenia. Je zaujímavé pozorovať publikum, spôsob jeho vnímania, jeho reakcie. Ale tiež spoznávať kolegov na javisku. Okolo je mnoho vynikajúcich spevákov. Keď stretne-



J. Kurucová na bratislavskom koncerte
[foto: M. Krupčík]

■ Rossiniovskou mekkou je Pesaro. Neláka vás vyskúšať si Accademiu Rossinianu, ktorej najúspešnejší absolventi sú dnes hviezdami hlavného festivalového programu?

Už pár rokov o Pesare intenzívne uvažujem. Aj s pánom Zeddrom sme o tom pri našom berlínskom stretnutí hovorili. Zatiaľ som však v letnom čase, kedy sa pesarský festival aj jeho interpretačné kurzy konajú, mala vždy nejaké pracovné povinnosti: predvlni hosťovanie s berlínskym *Barbierom* v Istanbule, vlni zá-

te niekoho lepšieho než ste vy sama, je dôležité, ako to spracujete. Môže vo vás vyvolať závisť, ktorá vás paralyzuje a nedokážete s prijatou informáciou pracovať. Alebo sa „vyhecujete“ a to, v čom kolega vyniká, využijete na vlastné zdokonaľovanie. Netreba robiť papagája, ale prečo by som si nezobrala to inšpiratívne, nehodila do svojho „mixéra“ a nevyprodukovala čosi vlastné? Aj deti sa učia pozorovaním. Zdravá závisť voči lepším, než som ja, mala v mojom živote vždy veľký motivačný význam. Zožírať sa otáz-

kami typu: „Prečo kolegyňa spieva v *La scale a ja nie?*“ vôbec nemá zmysel. Je to mrhanie energiou, ktorú by som mohla využiť na svoj rast. U mňa proces funguje postupne: najprv zdravá závišť, potom otáznik (ako by som to mohla spraviť?) – a energia je moja. Treba žiť vlastný život. A ja v ňom chcem byť šťastná.

■ Hovoríte o lepších kolegoch. Máte nejaké vzory?

Nedá sa to tak povedať. Ako speváčka viem, že jeden umelec nespieva každý deň perfektne a druhý každý deň nanič. Ak sa mi niečo zapáči, snažím sa inšpirovať. A ak sa mi niečo nepáči, neraz si uvedomím, že sama robím rovnakú chybu. Nechcela by som sa fixovať na pár konkrétnych osôb, mohla by som sa začať opakovať.

■ Kde vidíte ďalší vývin svojho hlasu a speváckej kariéry?

Práve moja niekdajšia „Hassliebe“ – soprano secondo – je priestor, kde sa cítim dobre. Rada by som ostala v belcantovom fachu, pri Rossini, Mozartovi. V budúcnosti by som si veľmi rada zaspievala Straussa – napríklad *Gavaliera* s ružou alebo Skladateľa z *Ariadny na Naxe*.

■ Ste stále pod dozorom pedagóga/pedagogičky, alebo sa „ukontrolujete“ sama?

Myslím si, že spevák sa nemôže kontrolovať sám. Je to podobné ako v športe. Atléti zlepšujú výkony pod vedením trénerov, majú k dispozícii maséra, lekára... Aj ja som si v každom meste, kde som sa ocitla, po čase vytvorila okruh ľudí, ktorým dôverujem a môžem ich požiadať o radu. V súčasnosti je mojou pedagogičkou bývalá sólistka berlínskej Komickej opery Eva Zwedberg, s ňou pracujem na technike a na štúdiu nových rolí. Oproti budove Deutsche Oper má pôsobisko skvelá masérka, vďaka ktorej som sa naučila pracovať s telesnou i mentálnou energiou, čo mi napríklad pomáha uvoľniť napätie pred predstavením. K mojim istotám patrí tiež fantastický český foniater Teofor Rüfer žijúci v Berlíne, ktorého kreslom prešlo mnoho špičkových spevákov, vrátane Luciana Pavarottiho. S ním nesmierne rada diskutujem o speve: vďaka týmto rozhovorom som pochopila mnoho vecí, ktoré som dovtedy robila len intuitívne alebo ktoré ešte nerobím optimálne.

■ K spevu zjavne pristupujete veľmi racionálne a svojim pocitom sa snažíte dať pevnú bázu. To je výborný základ pre pedagogickú prácu. Dnes je táto otázka ešte predčasná, ale viete si predstaviť seba na opačnej strane vzťahu pedagóg-študent?

Racionálne myslenie beriem ako základ, od ktorého sa môžem odraziť k emocionálnemu rozletu. Polovica mojej rodiny sú učitelia. Veľmi ma baví teoretické rozhovory o spievaní. Aj s kolegami, s ktorými si dôverujeme, vzájomne analyzujeme svoje výkony. Takže odpoveď je áno: viem si predstaviť, že by som sa raz venovala vokálnej pedagogike. Je chyba, ak sa učiteľ snaží naučiť žiaka tomu, čo robí on sám. Kopírovanie nie je možné, každý

sme iný. Pedagóg by sa mal snažiť zo študenta vyťažiť to najlepšie. Tak ako moja profesorka v Gazi. Ona ma predovšetkým podporovala v tom, v čom som bola dobrá. Samozrejme sme popritom pracovali aj na odstránení chýb, ale nebolo to prvoradé. Keď som potom



Mozart: *Figarova svadba* Teatro di Maestranza v Seville (Cherubino) [foto: archiv]

išla predspevovať do mníchovského Operného štúdia, bolo mi jasné, kde sú moje slabiny. Ale na druhej strane som si bola vedomá aj toho, čo už viem, a na to som sa snažila sústrediť. Človek by nemal chcieť byť perfektný hneď. Veď ak by sme boli dokonalí už dnes, čo by sme robili zajtra?

■ Pred pár týždňami ste v Berlíne absolvovali osobný debut v postave Maffia Orsiniho z *Lucrezie Borgie* – a to hneď po boku Edity Gruberovej a Pavla Bršlíka. Aké sú vaše dojmy z koncertného uvedenia *Donizettiho opery*?

Popri bratislavskom sólovom koncerte bola pre mňa vrcholom sezóny práve berlínska *Lucrezia Borgia*. Nestáva sa často, aby na zahraničnom javisku spievali traja speváci z rovnakej krajiny. Bola to taká slovenská oslava. Výborne sme si rozumeli a vzájomne sme sa vyburcovali k lepšiemu výkonu. A hoci bol Maffio Orsini mojím rolovým debutom, pri premiére som mala pocit, akoby som ho bola už niekoľkokrát spievala – takí sme boli zohraní. V preplnenej sále to priam vrelo zdravým napätím. Jednoducho nezabudnuteľný zážitok, za ktorý som veľmi vďačná.

■ A aké zážitky si odnášate z účinkovania v Bratislave?

Bratislavské publikum som si najmä po sólovom koncerte veľmi obľúbila. Spočiatku to je vždy také „ofukávanie sa“ – vzájomne sa nepoznáme, takže chvíľu trvá, kým preskočí iskra. Po pár číslach som sa však už na javisku cítila

ako doma a vychutnávala som si úžasnú, chvíľami až intímnu atmosféru v sále. Mám však aj menej radostný zážitok. Počas skúšok *Barbiera* som navštívila pár predstavení v novej budove SND a cítila som smútok, že napriek výborným interpretom len malá časť slovenského publika objavila tento druh umenia. Opere SND veľmi želim, aby si k nej našlo cestu čo najviac divákov.

■ Čo vás čaká v nastávajúcej sezóne?

Sezónu začínam Cherubínom v Pekingu. Bude to pre mňa nová skúsenosť, spievať v mimoeurópskej krajine. V polovici augusta naskakujem v Deutsche Oper do už bežiacceho skúšobného procesu nového *Nabucca*. V novembri ma čaká osobný debut v postave Meg Pageovej. *Falstaff* je úplne iný Verdi než *Nabucco* – je to skôr parlandové spievanie než dlhé línie typické pre rané skladateľovo obdobie. Na túto produkciu sa veľmi teším, pretože ju s nami naštuduje Christof Loy, známy ako „režisér charakterov“. Popritom ma čaká niekoľko predstavení *Barbiera* v Berlíne a v SND. Na 15. decembra je v Bratislave naplánovaný aj vianočný koncert. Druhá polovica sezóny sa nesie takmer výlučne v mozartovskom

duchu. Po Cherubínovi v klasickej berlínskej réžii Götza Friedricha bude pre mňa experimentom Donna Elvíra, pred ktorou mám obrovský rešpekt. Na štúdiu tejto roly pracujem už viac než pol roka, no stále si nie som istá, či mi čas ostávajúci do marcovej premiéry naozaj postačí. Tiež rojukem so Slovenským národným divadlom ohľadom nového naštudovania Mozartovej opery *La clemenza di Tito*, kde by som mala stvárniť postavu Sexta.

■ A ako hodnotíte práve sa končiacu sezónu?

Bola úžasná, no zároveň doposiaľ najťažšia. Mozog i telo sú vyčerpané, cítim, že mi dlhšie trvá naučiť sa nové veci. Najlepším receptom je aspoň na dva týždne úplne vypnúť. Už sa neviem dočkať chvíľ oddychu u rodičov. A potom sa prihlási netrepezlivé mravčenie, ktoré mi dá signál, že mám znova chuť pracovať. ✕

Jana KURUCOVÁ (1982) pochádza z dedinky Tvarožná pri Kežmarku. Po štúdiu na slovenských konzervatóriách (Banská Bystrica, Bratislava) a na Univerzite v Gazi sa v roku 2005 stala členkou Operného štúdia Bavorskej štátnej opery v Mníchove. V rokoch 2006 – 2009 pôsobila v nemeckom Heidelbergu, od roku 2009 je členkou berlínskej Deutsche Oper. Ťažiskom jej repertoáru sú najmä diela Wolfganga Amadea Mozarta či skladateľov talianskej belcantovej opery. V Opere SND spieva Rosinu v Rossiniho *Barbierovi zo Sevilly*.

[foto: archív]

Ked' hudba zmĺkne...

Sex, lži a videodisky

Norman Lebrecht

Preložila Katarína GODÁROVÁ

Väčšina tých, ktorí o hudobných záležitostiach uvažujú seriózne (a málokedy ich je viac než hŕstka), prinajmenšom súkromne pripúšťajú, že ich svet sa zvrátil v období, ktoré nasledovalo – pre nedostatok lepšieho dátumu – po krachu na burzách v Čierny pondelok v októbri 1987. Predaj lístkov prudko poklesol, tržby z nahrávok sa stenčili, hlavní hráči stratili svoju nezávislosť, štátne a komerčné fondy vyschli a umelci, ktorí si plánovali nezávislú sólovú kariéru, začali prosiekať o výplatu v radoch orchestrov, samých ohrozených zánikom. Tento pokles nemožno pripísať iba tlakom vyplývajúcim z recesie. Vôbec sa nepodobá napríklad Veľkému krachu z roku 1929, keď po dvoch či troch panických rokoch hudobná aktivita opäť rozkvitla v rozširujúcom sa rozhlasovom vysielaní a gramofónovom priemysle a v ľudskej potrebe duchovnej potraviny, keď sa dovalili vojnové mraky. Dnes zvyk navštevovať koncerty oslabili konkurenčné atrakcie – počítačové hry, šport v televízii, chaty na vidieku – a nočný strach kráčajúci po veľkých mestách. Dospelí obyvatelia, ktorí boli hlavnou oporou živjej hudby, sú vystrašení a netrúfajú si ísť do centra mesta po zotmení. Letný impulz mladších poslucháčov kúpiť si nahrávku otupili vyblednuté hviezdy. Agenti to nazývajú „problémom úpadku lákadiel“. Nezainteresovaní to vidia ako Božiu odplatu hudobnému biznisu, ktorý sa pokúsil pre nedostatok ozajstného génia podvieť nás preplatenými napodobeninami a mladistvými fídlíkmi. Keď tieto veľké zbrane nevystrelili, ohrozilo to celú armádu. Medzitým niekoľko skutočných hviezd muselo vybičovať svoje drahocenné talenty až do vyčerpania. Geniálny ruský huslista Nathan Milstein mi raz povedal, že nikdy nehral viac ako tridsať koncertov ročne. „V mojom živote vždy bolo mnoho iných vecí – knihy, ľudia, roz-

hovory,“ povedal. Ľudia stáli v radoch na Mileteina takmer až do jeho deväťdesiatky, pretože vedeli, že každé predvedenie bude obohatené sviežim zážitkom a ponorom.

Nedávno vynikajúci izraelský huslista Jicchak Perlman uskutočnil v roku svojich päťdesiatin najmenej sto koncertov. „Niektoré večery je to tážšie ako iné,“ povzdychol si, keď sa ho pýtali, ako sa motivuje, aby hral otrepané koncerty ako nové. Perlman, ktorého meno bolo kedyś zárukou vypredania 5 000 miest londýnskej Royal Albert Hall, musel hľadiť na prázdne rady v Royal Festival Hall, v sále, ktorá je o polovicu menšia. Aj slávni dirigenti a orchestre čelia podobným rozpakom. Viedenski filharmonici na koncertnom turné po európskych hlavných mestách so Seidžim Ozawom, Riccardom Mutim a Jamesom Levinom nedosiahli ani také ceny za lístky, ani také vypredané sály, aké si naplánovali.

Po prvýkrát za sto rokov museli Berlínski filharmonici zrušiť plánované koncerty pre malý záujem publika. Ani to neprekvapí v dobe, keď hudobníci unavení z leteckých presunov hrajú prazvláštne diela so znudeným výrazom na tvári. Poslucháči urazení nadmerným množstvom falošného muzicírovania hŕfne utekajú. Abraham Lincoln raz povedal, že všetkých ľudí môžete klamať väčšinu času, ale koncertné publikum inštinktívne rozozná, kedy sa ho hudba už nedotýka a viac sa nevráti.

Jediní sólisti, ktorí môžu stabilne rátať s plnou sálou, sú kvázi rehoľníci ako Carlos Kleiber a Arturo Benedetti Michelangeli. Ostnatní interpreti, prepracovaní a často pramálo angažovaní, zaplatili daň za pričasté predvádzanie sa. Čím viac hrali, tým viac zarobili – a tým menej ich niekto chcel počuť. Čaro hviezdy, ako auru vznešenosti, ktorá kedyś sprevádzala kráľovské osobnosti, potlačí-

la prílišná blízkosť – a každý vie, čo prináša blízky vzťah. V zúfalých pokusoch predatť poloprázdne sály a ulahodiť svojim propagátorom hviezdy premárnili na propagačných turné a v nepretržitých interview to, čo ešte ostalo z ich tajomnosti. Kultúrne stránky novín boli každý týždeň prepchaté tou istou hŕstkou hviezdnych tvárí, omieľajúcich dokola rovnakú starú pesničku.

Toto je však stále iba časť pravdy. Druhou nevypovedanou časťou sú oblasti, ktoré chcel hudobný biznis zatajiť: peniaze, lži, nezákonný sex. Tieto posledné tabu sa bytostne dotýkajú jadra krízy.

Odmena už prestala byť tajomstvom; naopak, pre agentov sa stalo módou oháňať sa honorármi svojich hviezd, akoby to bol znak mužnosti. Avšak ako a kde sa peniaze platia, to sa udržiava v tajnosti. Napríklad nahrávacie firmy už viac nepodpisujú zmluvy so svojimi hviezdami. Dokument sa vystaví na schránkovú firmu umelcovho agenta niekde v Holandských Antilách alebo v inom podobnom útočisku. Takýmto a ešte krkolomnejšími úskokmi sa umelci vyhýbajú plateniu daní spoločnosti, ktorá ich vychovala a kýmila.

Ak hranej hudbe chýba osobný či prirodzený charakter, môže to byť spôsobené tým, že zmluvným interpretom nie je živý jednotlivec, ale vzdialená firma. Za týmito dohodami sa skrýva väčšia konšpirácia. Agenti reprezentujúci hudobníkov sú pochopiteľne zdržanliví, pokiaľ ide o ich peniaze. Bilančný výkaz tej najväčšej agentúry nikdy nezazrel žiadny nezasvätenec, ba dokonca ani polovica členov jej správnej rady. Umelecké manažmenty sú súkromné firmy, a teda je to iba ich vec a nikoho iného.

Samozrejme, ich mimoriadna ostýchavosť má závažný dôvod. Hudobné agentúry získavajú väčšinu svojich peňazí z inštitúcií financovaných z verejných zdrojov – z operných inštitúcií a orchestrov, ktoré vo veľkej miere závisia od štátnych a podnikových dotácií. Agenti vďačia za svoje živobytie tejto štedrosti. Ak by

verejnosť čo i len tušila, čo a ako si títo sprostredkovatelia zarobia, určite by protestovala. Ich priame zisky nie sú ani také nadmerné; v krátkosti ich zhodnotíme. Chorý je však celý ten nekontrolovaný vzťah medzi súkromnými agentmi a inštitúciami financovanými z verejných zdrojov; to usporiadanie, ktoré umožňuje každodenný nárast nekalej kooperácie a príležitostnej korupcie. Funguje to takto: aby štát na opera mohla obsadiť dobrého tenoristu, uzavrie dohodu s jeho agentom, podľa ktorej príberie aj neschopného dirigenta a sopranistku. Aby si orchester udržal svojho šéfdirigenta, súhlasí s obstaraním väčšiny svojich sólistov prostredníctvom maistrovho agenta. Možnosť ísť na svetové turné znamená akceptovať nudného dirigenta. Všetko sa tak mnohonásobne prepláta.

Dôkaz nátlaku je všadeprítomný. Počuli sme v Metropolitnej opere maistrov, ktorí neovládali partitúru, v Bastille spevákov, ktorí nevedeli vysielať tóny a v Musikvereine sólistov, ktorí zjavne neboli obsadení pre čistotu svojho prednesu. Obecenstvo nie je hlúpe. Spozná, kedy ho balamutia a už sa nevráti. Ani kritici nie sú hlúpi; ale širší obraz kolaborácie medzi hudobným biznisom a hudobnými inštitúciami sa zväčša ignoruje.

Okolo nás je priveľa zlej hudby a zjavne sa nikto nepýta, kto je za to vinný. Ak by obchod s hudbou vyšiel s farbou von v otázke svojich financií a vzdal sa podplácania, azda by to pomohlo vyčistiť vzduch a znovu naplniť sály – ale to by už obchod nemohol pôsobiť tak vplyvne. Ak by sa platilo iba za hodnoty, kto by potreboval agentov?

Vedúce postavy hudobného biznisu rady predstierajú, že ide iba o veľmi malý, v zásade domácky priemysel, ktorý sa individuálne stará o krehké umelecké rastlinky. „*Na tomto nikto nezbohatne*,“ povedal najväčší zo všetkých agentov. „*Ludia, ktorí to idú robiť iba pre peniaze, odídu, pretože také veľké peniaze v tom nie sú.*“ Kedže iba málo firiem zverejňuje svoje ročné bilancie, nie je ľahké určiť ich obrat; avšak prehrabávanie sa štatistikami inštitúcií naznačuje, že v tomto biznise je dosť peňazí na to, aby mimoriadne stálo za to byť agentom. V roku 1991 americké orchestre minuli takmer 700 miliónov dolárov, z ktorých niečo vyše polovice (51 percent, 355,8 milióna dolárov) šlo na sólistov a hosťujúcich dirigentov. Šéfdirigenti stáli ďalších 40 miliónov. Americké opery v roku 1992 zaplatili 52,4 milióna dolárov za sólistov a dirigentov. Ak počítame s dvadsaťpercentnou províziou, akú berú agentúry v USA, tak agenti zarobili okolo 90 miliónov dolárov z väčších verejných inštitúcií – a to len za to, že dvihli telefón. A ďalšie zisky plynú z recitálov v priestoroch, ako je Carnegie Hall, ako aj z podielov na vysielacích a nahrávacích tantiémach umelcov. Väčšinu koristi vo výške deväťmiestneho čísla šlohli tri medzinárodné agentúry so sídlom v USA. Pre niekoho je to pekná práčička.

Zisky v Európe boli menšie a rozptýlenejšie. Istý londýnsky orchester v sezóne 1992/1993 minul na sólistov a dirigentov 902 000 libier

zo svojho päťmiliónového rozpočtu. Podobne na tom boli štyri ďalšie súbory v hlavnom meste, z ešte menších rozpočtov žilo vyše poltucta ďalších v krajine, k tomu štyri orchestre BBC s nízkym príjmom. Celkovo britskí agenti, ktorí berú 10 – 15 percent, zarobili okolo milióna libier ročne na províziách za koncerty, a približne rovnako aj na opere a recitáloch, zväčša podporovaných štátnymi dotáciami. Obraz v Európe sa priebežne mení, sieť agentov pokrýva stovky inštitúcií. Istý regionálny holandský orchester minul na umelcov v roku 1992 zo svojho jedenástmiliónového rozpočtu vyše milióna holandských guldenov (400 000 libier), z ktorých si agenti brali mierny desiatok. Avšak v malom Holandsku bol agentom k dispozícii poltucet dobrých orchestrov a 150 ďalších za nemeckou hranicou. V Taliansku má každé malé mesto operu dotovanú štátom. Francúzski a švajčiarski činietelia zaplatili šialené peniaze, aby pritiahli do podradných orchestrov veľké mená.

Súhrnne vzaté, agentúry v Európe zarobili ešte o niečo viac ako v Spojených štátoch. A agenti všetkých národností dosiahli bohaté výnosy z organizovania turné svojich umelcov vo vysoko ziskových sálach Japonska. Mierny odhad by stanovil celkový príjem obchodu hudobných agentúr niekde vyše štvrt miliardy dolárov, čo v žiadnom ohľade nie je mizéria. Začiatkom roku 1995 druhá najväčšia medzinárodná agentúrna spoločnosť udávala ročný obrat vo výške okolo 100 miliónov dolárov. Časť týchto peňazí pochádzala z mimoriadnych koncertov na štádiónoch, ale hlavné jadro bolo z verejne dotovaných inštitúcií. Obe strany cynicky pripúšťajú pohodlie tohto obchodného styku medzi verejnými inštitúciami a súkromnými agentúrami. Je v tom však i jedna zahanbujúca pravda, ktorú nechce priznať nik – a to, že tovar, s ktorým obchodujú, už viac za to nestojí.

Hollywoodsky herec dostane za šesť týždňov natáčania 18 miliónov dolárov; filmová spoločnosť na filme zarobí túto sumu späť za dva mesiace. Keď Elton John dostane preddavok 41 miliónov dolárov na nasledujúce štyri albumy, firma Warner-Chappell podpisujúca šek očakáva náhradu v plnom rozsahu, lebo vie, že populárny spevák a autor inkasuje ročne 27 miliónov dolárov na tantiémach. Futbalový klub, ktorý kupuje útočníka za 5 miliónov libier, ich získa späť na vstupnom a sponzoroch; najmä ak nováčik pomôže vyhrať pohár. Pri tomto porovnaní umelci vážnej hudby vyvolávajú nerentabilné rozpaky. Kým Caruso

a Heifetz opodstatňovali svoje vysoké honoráre tým, že priniesli nejaké zisky pokladnici, dnešné hviezdy sa hodnotia skôr výškou straty, ktorú pripíšu na konto najímajúcim spoločnostiam. Pokiaľ nespievajú na bejzbalovom štadióne a nepredajú 10 miliónov diskov, veľké mená súčasnosti sú obrovským stratovým artiklom.

Každá opera, koncert a väčšie nahrávanie stojí hromadu peňazí zväčša preto, že umelci uvádzaní veľkým písmom na plagátoch – a v po-

zadí stojaci ich agenti – sú absurdne preplácaní.

Aj Caruso a Heifetz mali agentov, ale v tých časoch si hviezdy odrobili každý cent svojej mzdy a nikto nebol podvedený. Dnes, keď hudba žije „na kyslíku“ z dotácií, charity a sponzorstva, je trochu pohoršujúce, že hviezdy a ich agenti tak nemilosrdne zmýkajú svojich darcov.

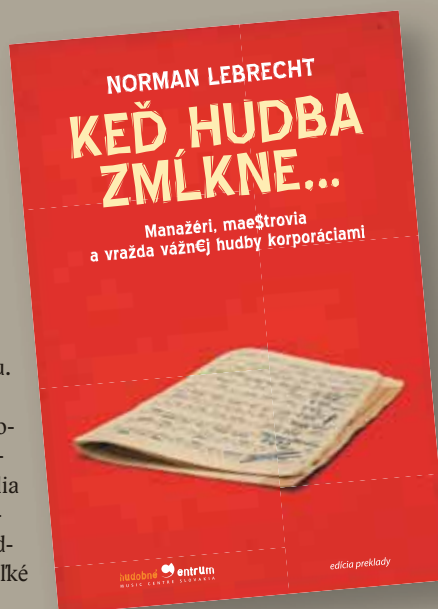
Samozrejme, existuje jednoduchá cesta, ktorou by sa živé predvedenie opäť postavilo na vlastné nohy. Ak by sa honoráre hviezd o polovicu znížili, aj ostatné náklady by primerane klesli, list-

ky by mohli byť lacnejšie a publikum by početne vzrástlo. Takto však hudobný biznis nechce uvažovať. Hviezdy a ich manažéri si zvykli žiť z „tučnej peňaženky“ verejných zdrojov.

Na ochranu daného stavu si obchod s hudbou vybudoval vežu z klamstiev, ktoré by závideli i báron Prášil. Angličtina musela polovice prepísať svoju slovnú zásobu, aby mohla poskytnúť výhovorky priemyslu, v ktorom sú zmeny zmluvných termínov častejšie ako v aerolíniách. „Indisponovaný“ znamená predaný viacnásobne na ten istý termín; „cíti sa zle“ znamená, že je prepracovaný; „pozvaný dirigovať“ znamená, že ho prosíkali o koncert; a „angažované predvedenie“ znamená, že tentokrát hudobníci hrali, ako keby ešte stále mali radi hudbu.

Toto sú nevinné lži, takmer zábavné svojou priehladnosťou. Tie závažné, nehanebné lži zakrývajú už kriminálne činy.

✕



Norman LEBRECHT (1948) je jedným z najčítanejších komentátorov hudby, kultúry a kultúrnej politiky. Pravidelne sa objavuje na BBC Radio 3 a prispieva do *Daily Telegraph*, *Wall Street Journal*, *Bloomberg* a i. Jeho blog *Slipped Disc* patrí k najčítanejším kultúrnym webovým stránkam online. (www.normanlebrecht.com) Kniha Normana Lebrechta boli preložené do 17 jazykov, titul *Keď hudba zmĺkne...* vydalo v roku 2011 v slovenskom preklade Kataríny Godárovej Hudobné centrum. Úryvok je z 1. kapitoly Sex, lži a videodisky. (www.hc.sk)

V ilúzii žijú obe strany. Na jednej strane tí, čo z mocenských pozícií (MŠSR, Akreditačná komisia...) redukovujú hodnotenie súčasného poznania a pedagogických ciest vedúcich k nemu na pozitivistický pragmatizmus citácií, karentovaných časopisov, štatistík, tabuliek a ďalších formálno-quantitatívnych výkonových ukazovateľov, čím úplne vytesňujú hľadisko umeleckého stvárňovania a poznávania sveta. Na strane druhej v tejto ilúzii žijú samotní umelci, umeleckí pedagógovia a ďalší odborníci zaoberajúci sa reflexiou umenia, umeleckou výchovou a vzdelávaním, ktorí sa tomuto absurdnému a jednostrannému tlaku prispôbujú, čím úplne skresľujú a redukovujú oblasť svojej činnosti, hrajúc násilne, formálne a často až komicky svoju rolu v pseudovedeckej komédii. Rád by som výberom myšlienok zo svojej rozsiahlejšej eseje¹ urobil krok k širšej diskusii zainteresovaných.

Idú ešte múdrosť a veda spolu? (Zopár slov na margo jednej ilúzie)

Hesseho vízia súladu medzi Múdrostou a Vedou

V „prílohe“ k románu *Hra so sklenými perlami* umiestnil švajčiarsko-nemecký spisovateľ, esejista a maliar **Hermann Hesse** ako závršenie svojej utopicko-románovej fikcie literárne výtvy hlavnej postavy tohto diela – **Jozefa Knechta**, *magistra ľudí (hry so sklenými perlami)* v bájnej provincii *Kastália* – jeho juvenilné básne a tri jeho autobiografické poviedky-životopisy. V skutočnosti tvorí táto časť románu jeho ťažisko, závršenie, pointu. V básni *Po čítaní Summy contra Gentiles* som našiel tajomné, mnohoznačné štvorveršie:

*Niekedy býval, zdá sa, život ozajstnejší,
duchovia jasnejší, svet poriadnejší,
múdrosť a veda ešte išli spolu,
predkovia žili plnšie, mali dobrú vôľu...*

Najmä predstava akejsi bájnej súhry medzi „múdrostou a vedou“, ktorá už neplatí a stala sa záhadnou legendou, retrospektívny náznak dávnej, mystickej skúsenosti „predkov“, ktorí dokázali „žiť plnšie“, preukazovali „dobrú vôľu“ k „ozajstnejšiemu životu“, ktorí komunikovali s „jasnejšími duchmi“, ktorých „svet bol poriadnejší“, vyvolali vo mne veľa otázok, nepokoj a zvedavosť.

Záblesk zámeru i myšlienky sa vynoril okamžite, vzápätí akoby vyhasol, zostali len nesúvislé črepiny identifikovateľných motivácií, prameniach zväčša v mojich dlhoročných skúsenostiach z reflexie hudby. Odohrávala sa na pomedzí medzi vlastnou **kompozičnou prácou** a činnosťou vysokoškolského **pedagóga teórie hudby** s akcentom na problémy **analýzy hudobného diela**. Nikdy som sa príliš nesnažil o prienik do čisto akademického terénu **hudobnej vedy**; analýza pre mňa bola vždy najmä zásobárňou pre sebareflexiu ako dialóg: „Reč, ktorú vedie duša sama so sebou o tom, čo skúma...“²

Hraničnú, extrémnu podobu má tento typ reflexie práve v spomínanom Hesseho románe *Hra so sklenými perlami*; cez postavu „magistra ľudí“ Jozefa Knechta sa v ňom autor dotýka problémov podstaty ľudského poznávania, myslenia, kreativity, a to – čo je pre mňa obzvlášť inšpirujúce – **cez médium a v teréne hudby**.

V citovanom „knechtovskom“ štvorverší je jeho enigmatickým a vzrušujúcim jadrom práve zmienka o tom, že **múdrosť a veda** dakedy **kráčali spolu**, čím je súčasne naznačené, že sa tento súlad narušil, že sa teda tieto dve komplementárne línie ľudského poznávania od seba vzdialili, ich synergická súhra sa rozladila, čím sa narušil chod sveta, a tým aj autenticnosť a plnosť života. To otvára mnoho otázok...

Múdrosť a paradigma súčasnej vedy

Aký vzťah medzi **múdrostou** a **vedou** sa tu predpokladá ako ideál? Čo myslí Hesse pod „dobrou vôľou predkov“? Na akú historickú dobu sa vzťahuje narážka na „plnší a poriadnejší svet“? Pod múdrostou aj vedou predpokla-

dá i nepoučené, banálne spoločenské, akúsi „sumu poznania“, nazbieranú skúsenosť mnohých ľudských generácií, ba vekov. Korene oboch pojmov nachádzame hlboko v útrobach ľudských dejín, pričom koreň predstáv o múdrosti je hlbší a košatejší ako u predstáv o vede, no zároveň sa akosi predpokladá, že do istého obdobia ho mali obidve vetvy spoločný (pozri napríklad astrológiu, alchýmiu; v stredoveku bola „vedou“ aj hudba!). Paradigma súčasnej **vedy**, hoci už prešla mnohými zásadnými metamorfózami, je v aktuálnej podobe predsa len mladšia, je „výhonkom“ z prako-reňa; jej podoba v dejinách civilizácie Západu sa silno viaže predovšetkým na **antickú grécku filozofiu** a jej reinkarnáciu v racionalistickej epoche **osvietenstva**, teda na impulzy z obdobia **renesancie** a **raného baroka** (**Descartes** a ďalší). **Múdrosť** si však ľudstvo uvedomuje a cení už od šerého dávnoveku; predstava „mudrca“, múdrosti ako kvintesencie hlbokého, magického, mysticky transcendujúceho poznania o svete, človeku, vesmíre sa nám prihovára z dávnych mýtov a legend rôznych kultúr.



Lienhard Schulz: „Moderná knižnica“ (detail), štvrtá socha zo šiestich na Chodníku nápadov v Berlíne [foto: archiv]

Nie náhodou sú aj tri „autobiografie“ Jozefa Knechta v Hesseho románe akýmsi vertikálnym rezom predhistorickým i historickým časom, oporným bodom pomyselnej „fylogénézy múdrosti“ osvetľujúcim rôzne fázy aktívneho, celostného podielu človeka na tajomstvách života. Písanie takýchto „autobiografií“, skúmanie vlastných minulých „prevtelení“ bolo v utopickej **Kastálii** – provincii praktizujúcej a obradne uctievajúcej „hru so sklenými perlami“ – súčasťou pedagogickej praxe, výchovy adeptov k umeniu a tajomstvám tejto hry, ich prípravy na funkcie a úlohy, ktoré prísne hierarchizovaný, nadosobne, objektívne organizovaný a usporiadaný kastálsky svet ponúkal schopným, povolaným a predurčeným, no súčasne aj pokorným a poslušným voči všeobecne prijatým princípom. Cez „prevteľovanie“ vo fiktívnych životopisoch akoby cestovali v čase, vrstvami vlastnej bytosti, ktorých podobu a zmysel uchovalo iba odvrátené a tajomné nevedomie, stopy po „bývalých životoch“.

Privolávač dažďa a ranokresťanský pustovník

Natíska sa tu myšlienka **C. G. Junga**³, ktorú formuluje v polemike s redukovaným obrazom ľudského intelektu (myslenia) takto: „*Rozumieme vôbec nikdy tomu, čo myslíme? Chápeme iba také myslenie, ktoré nie je ničím iným než rovnícou, z ktorej nikdy nevyjde viac, ako sme do nej dosadili. To je intelekt. Nad tým však existuje myslenie v prastarých obrazoch, symboloch starších než historický človek, ktoré mu boli od pradávnych čias vrozené, pretrvávajú všetky generácie a s večnou živostou naplňujú základné vrstvy našej duše. Plný život je možný len v zhode s nimi, múdrosť je návrat k nim...*“

V prvom „životopise“ sa Jozef Knecht (H. Hesse) postavou „privolávača dažďa“ vracia až k šerému predhistorickému dávnoveku **matriarchátu**, kedy funkcia „šamana“ (ktorým v kolobehu životov vtedy Jozef Knecht bol), teda osoby, ktorej bolo dovolené čítať z prírody jej znamenia a zámery, bola absolútne podriadená centrálnemu kultu Veľkej Matky ako nositeľky všetkej dovtedajšej skúsenosti, posvätné tradície, mravných zákonov, Múdrosti. Pri najmenšom zlyhaní šaman platil za dlh voči večnému Tajomstvu Prírody svojím životom, ktorý vkladal naspäť do rúk Matky.

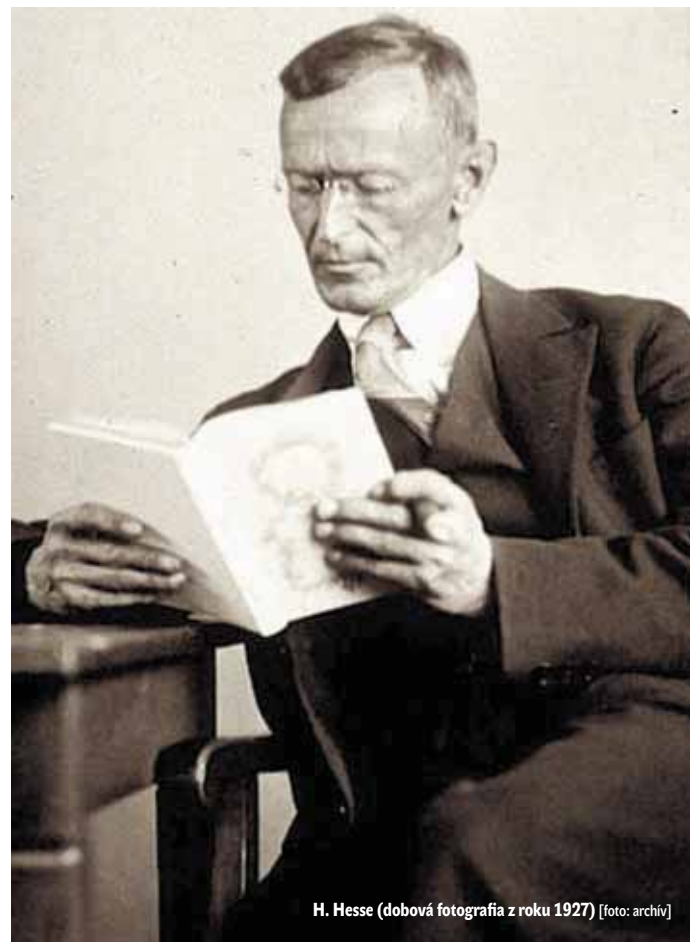
V druhom „životopise“ (nazvanom „Spovedník“) je Jozef Knecht ranokresťanským pustovníkom, ktorý v sebatrýznení a askéze hľadá pravú Múdrost a pokoj duše. Nedarí sa mu to, preto nachádza pomoc v putovaní za radami a múdrosťou iného, podobne svätého a uctievaného muža-pustovníka, o ktorom sa vie, že je dokonalým spovedníkom, aby uňho našiel útechu a usmernenie vo svojom tápaní. Obaja svätí muži sa stretnú na polceste k sebe navzájom (lebo aj ten druhý má podobný problém), aby až v spojení svojich síl, vo vzájomnej účasti na askéze našli východisko, úľavu i hlbšiu múdrosť. Tu už Hesse jasne anticipuje aj tragický, a pritom logický osud hlavnej postavy románu, samotného Jozefa Knechta. Ten, napriek tomu, že v **Kastálii** dosiahol všetky možné pocy a hierarchické stupne múdrosti i všeobecnej spoločenskej úcty, nakoniec všetko opúšťa a odchádza, aby zvyšok svojho života strávil medzi obyčajnými, svetskými ľuďmi ako súkromný učiteľ priateľovho syna, uprostred tradičnými ľudskými osudmi a hriechmi naplneného plnokrvného sveta, obklopujúceho výlučný ostrovček jeho rodnej **Kastálie**. Zanecháva v nej aj „hru so sklenými perlami“ ako čosi, čomu sa – napriek dosiahnutej dokonalosti – vzpriečilo jeho živé, ľudské srdce...

Hudba ako základ obnoveného spoločenstva

Na tomto mieste – ešte než pripomeniem aj tretí Knechtov „životopis“ – je vhodné aspoň heslovito naznačiť, o čo vlastne v Hesseho románe **Hra so sklenými perlami** ide. Rozprávač, biograf života Jozefa Knechta, hneď na začiatku opisuje zázemie, z ktorého vzišlo spoločenstvo **Kastálie**. Zrodilo sa z veľkých apokalyptických kríz, kriviprelievání, hlbokých spoločenských rozporov v časoch, keď sa do tragickej priepasti dejín (ktorá bola v čase písania románu realitou) prepadlo tzv. fejtónistické obdobie ľudstva. Hesse tak nazýva dobu „*dalekosiahleho individualizmu*“, ktorý bol v Európe výsledkom vý-

voja po „*oslobodení myslenia a viery od akéhokolvek autoritatívneho ovplyvňovania*“.⁴ Oslobodenie ducha individualizmu viedlo nakoniec do ničoty, predajnosti intelektu, rezignácie ducha, rozpadu akejkoľvek autority, morálnych zásad, k stagnácii a poklesu umenia a k ďalším prejavom apokalyptického zániku.⁵

Potreba pretvoriť a znova ukotviť svet v čase, keď sa ocitol na dne, sa v Hesseho utopickej vízii prejavila zvláštnou, prekvapujúcou formou: ľudstvo sa v kríze uplo **k hudbe**, dokonca **k teórii hudby!** Zatúžilo znova sa podrobiť duševnej disciplíne, zbožnosti a úcte k Bohom stvorenému



H. Hesse (dobová fotografia z roku 1927) [foto: archív]

vesmíru, ktoré vyžarujú z hudby starých majstrov, napríklad z J. S. Bacha. Hesse ako „kronikár“ vzniku **Kastálie** a životopisec svojej postavy Jozefa Knechta píše: „*Ludia ducha... totiž zistili, že mladost a tvorivé obdobie našej kultúry sa pominuli, že nastala staroba a súmrak a z tohto zrazu všetkými pociťovaného poznania si vysvetľujeme mnohé skľučujúce znamenia doby; bohupusté zmechanizovanie života, hlboký pokles morálky, neverectvo národov, falošnosť umenia...*“ Novú nádej poskytli práve „*výskumy a vyučovacie metódy histórie hudby, lebo táto veda sa práve vtedy vysoko rozvinula...*“ A tak sa pravidlá a ciele „hry so sklenými perlami“ spočiatku formovali na „*seminároch hudobnej teórie*“ – „*v malých krúžkoch hudobných vedcov a hudobníkov*“.

Knechtov „indický životopis“ – hľadanie Múdrosti

Vo svojom treťom – „indickom životopise“ prežíva Knecht mystické premeny v duchu budhistickej a hinduistickej filozofie; prediera sa „kolobehom životov“, aby mu nakoniec – po veľkých útrapách a skúškach – unikol do jogínskej samoty a koncentrácie.

Je paradoxom Hesseho románu i tejto jeho fikcie, že „skutočný životopis“ Jozefa Knechta je oveľa prostejší, pokornejší; neopakuje sa tu „magický“ vzorec z inej jeho slávnej novely **Siddhártha**; Knechtova smrť je nenápadná a pravdivá; múdrosť, v ktorej zo sveta odchádza, zachováva jeho identitu i zodpovednosť voči druhým, je skôr výsledkom **jungovskej individuácie** – cesty za sebou samým cez jej jednotlivé stupne, na ktorej práve **Múdrosť** je tým rozhodujúcim tretím

→

→ štádiom – po vyrovnaní sa s **Tieňom** a s **Animou** pred dosiahnutím **bytosného Ja (Das Selbst)**... Jozef Knecht dosiahol múdrosť v dokonalej zhode s myšlienkou starogréckeho filozofa-búrliváka a podivína **Hérakleita**: „*Pre bdiacich je svet jeden a spoločný, ale každý zo spiacich sa obracia k vlastnému...*“ Európskemu mysleniu (a najmä vede) trvalo vyše dvetisíc rokov, než sa stali hodnými tohto poznania. Knecht preň obetoval vlastne všetko – celý svoj kastálsky život a s ním i vysoko sofistickovanú filozofiu „hry so sklenými perlami“.

Fenoméni múdrosti v súčasnej psychológii

V štúdií súčasného slovenského psychológa Imricha Ruisela⁶ sa jazykom modernej, vedecky orientovanej psychológie hovorí o múdrosti vlastne to isté: **je prosociálna – pôsobí integračne – upozorňuje na jednotu sveta – ide jej o skupinové dobro – spája v sebe poznanie a cnosť (dobro) – nezávisí od kariérne dosiahnutého stupňa profesijnej špecializácie – predstavuje zrelé myslenie, často nezávislé od bežných pojmov, ba od daru reči: funguje ako nemé svedectvo – je výsledkom pochopenia zmyslu života – prejavuje sa najmä v postojoch a činoch.**

Ruisel sebakriticky pripomína, že psychologická veda len s ťažkosťami skúma fenomén **múdrosti**. Jeho viacdimenzionálnosť, prepojenosť s láskou, dobrom, etikou všeobecne sa ako celok vzpiera tradičným metódam výskumu.⁷

Pochopenie samého seba ako súčasti Bytia – črta syntézy, zážitok jednoty Univerza, oslobodenie sa od **egotizmu**, to všetko podľa Václava Bělohradského prelomuje bezprostredné „prirodne“ súvislosti (i závislosti) človeka, vytvára odstup a zároveň uchováva a chráni spoločný svet ľudí „pred imperialistickými monológmi špecialistov a manažérov každého druhu...“



Pedieus: Muž zvädzajúci hudobníčku (okolo 510 pred n. l.)
Expozícia gréckeho, etruského a rímskeho staroveku, Louvre
[foto: Marie-Lan Nguyen]

Individuácia a individualizmus

Zdanlivý rozpor medzi snahou o **individuáciu** a strach Kastálie pred vystupňovaným a agresívnym **individualizmom** je podstatou drámy Jozefa Knechta; vedie poctivý a trpezlivý zápas o pochopenie so svojou vrchnosťou, píše list so žiadosťou o uvoľnenie z funkcií a zodpo-

vednosti verejného činiteľa, upozorňuje na to, že by rád „*kastálsky život a myslenie... bez prerušenia tradície pomaly a jemne rozširoval a zohrieval, privádzal mu zo sveta a dejín novú krv*“, priznáva sa, že „*sníva o tom, aby sa Kastália a svet spriatelili a navzájom prestupovali...*“ Nedočká sa však pochopenia; kastálsky najvyšší činiteľ Majster Alexander jeho názory neprijme, a tak Knecht, zanechajúc svojich žiakov, všetok svoj majetok, postavenie a vplyv, odchádza sám do neistoty, do prostej a obyčajnej civilnej existencie. Týmto jeho vnútorným rozhodnutím sa „projekt Kastália“ stáva, aspoň pre neho, neuskutočniteľnou utópiou... Žiadna prísnosť logiky, rozumu, žiaden poriadok, akokoľvek starostlivo a zodpovedne vybudovaný, neobstoja pred premenlivosťou, pred neustálym plynutím sveta a jeho foriem... Znovu k nám spoza chrbta času a dejín dolieha **Hérakleito**vo „*Panta rhei! – Všetko plynie!*“.

Preto je vlastne potrebné prepojenie medzi **Múdrostou** a **Vedou**. Pozitivistické koncepcie poznania sveta, racionalistická, karteziánska línia poznania v západnom svete, nepočítajúca s aktívnym podielom samotného poznávajúceho subjektu, vlastne zlyhali; to ony v priebehu vývoja postupne rozladili „spoločný krok“ medzi týmito dvomi líniami ľudského poznávania.

Veda a Múdrosť v jednote – vízia Fritjofa Capru

Musela to byť nakoniec **Múdrosť**, čo upozornila na toto „vykoľajenie“. Veľmi názorne a sugestívne to vyslovil moderný fyzik a mysliteľ **Fritjof Capra**. Predstavuje svet modernej fyziky, ktorá prekročila staré paradigmy, aby sa dostala za hranice logiky a dovtedy platných pojmov – predovšetkým v **teórii relativity** v **kvantovej teórii** a ďalších nadväzujúcich objavoch prelomila zdanlivo definitívne a nepriepustné limity poznania hmoty a jej existencie v čase a priestore. **Capra** pozorovania moderných fyzikov, ich poznanie porovnáva s myšlienkami východných filozofických koncepcií – **hinduizmu**, **budhizmu**, **taoizmu**. Vzájomnou konfrontáciou ukazuje, ako blízko majú k sebe špičková subatómová fyzika a duchovná, meditatívna skúsenosť „východnej Múdrosti“: „*V modernej fyzike sa vesmír chápe ako dynamický, nedeliteľný celok, ktorý vždy podstatným spôsobom zahrňuje aj pozorovateľa. Pritom tradičné pojmy priestor a čas, izolované objekty a príčina a následok strácajú svoj význam. Takéto chápanie je však veľmi podobné východnej mystike. Podobnosť je zjavná v kvantovej teórii a teórii relativity a ešte očividnejšia je v kvantovo-relativistických modeloch subatómovej fyziky, kde sa obe tieto teórie kombinujú a vytvárajú veľmi nápadné paralely s východným mysticismom.*“⁸ Na Caprovej brilantnej knihe je skvelé a inšpirujúce, že nezotrváva len pri odkazoch na introspekciu východných mystikov, ale ukazuje, že aj západné myslenie má v tomto zmysle svoje tradície.

Ako zachovať komplementaritu obidvoch veličín

Hérakleita („*Všetko plynie!*“) a základnú predstavu o „**Ceste Taa**“ ako o **plynutí** som už spomenul. Rád by som ich doplnil aj o poznatok **emočného prúdenia** z oblasti **emočnej inteligencie**: „*Tvorivá činnosť závisí na sústredenom ponorení... Vysoko koncentrovaný stav je podstatou prúdenia... Je to opak ustaraného premýšľania; namiesto toho, aby sa ľudia utápali vo vlastných myšlienkach, sú náhle tak pohltení prítomnosťou, že strácajú akékoľvek sebauvedomenie...*“⁹ Capra v podobnom zmysle cituje aj **Wernera Heisenberga**: „*Svet sa javí ako zložitá spleť udalostí, v ktorej sa obmieňajú alebo prekrývajú, alebo kombinujú spojenia rozličného druhu, a tým určujú štruktúru celku...*“ aby sám vyhrotil základnú črtu novej paradigmy: „*...je možno iba predzvestou celkom novej podoby ľudského intelektuálneho snaženia, ktoré nielenže bude spočívať mimo fyziky, ale ani sa nebude dať opísať ako ,vedecké‘...*“ **Marián Dujnič** to v doslove ku Caprovej knihe sumarizuje takto: „*Pretože nová paradigma (modernej fyziky, pozn. autora) chápe vesmír ako nerozčleniteľnú sieť javov, bez akékoľvek hierarchizácie a základu, budú sa musieť budúci vedci bez základov zaobiš. Nová metafora poznania ako siete bez základu je pre klasických vedcov mimoriadne nepohodlná...*“

Nazdávam sa, že táto znepokojujúca situácia vzniká aj pre ľudí vedecky činných v oblasti vied o umení. Dnešné (dost časté, ba prevládajúce) predstavy o „vedeckosti“, a práve, paradoxne, v oblasti humanitných vied, skľučujúco zaostávajú za víziami a skúsenosťami moderných fyzikov.

Dnešným umenovedcom a teoretickým pedagógom-metodikom sa príliš nedarí zachovať komplementaritu **Múdrosti** a **Vedy**; strnulo zdôrazňujú práve neživý poriadok, priveľa klasifikujú, triedia, popisujú, nálepkujú, usporadúvajú, podrobujú ho naivným akože vedeckým povrchovým (dizajnerským) úpravám a prvoplánovým štatistickým operáciám, unikajú do historizujúcich exkurzov, pričom zážitok zo skúmaného objektu, stotožnenie sa s ním na báze prežívania, fascinácie, spomínaného „emočného prúdenia“ akoby absentoval. Mne teda v oblasti teórie hudby, hudobnej analýzy, ale najmä v umeleckej pedagogike veľmi a dlhodobo chýba.

Zmena paradigmy v humanitných vedách, ak by mala nasledovať príklad modernej fyziky, zahŕňa – ako píše Capra – **zmenu hodnôt**. „Musí prebehnúť v srdci... Musíme zmeniť svoj postoj k Prírode, prístup s ňou na spoluprácu a neubližovať jej...“ Caprova výzva vedám (i západnej múdrosti) sa zhoduje s postrehom starých Číňanov, ktorý sám uvádza v tejto svojej slávnej knižke: „**Tí, čo dodržiavajú poriadok Prírody, plávajú v rieke Taa.**“

Jednoducho povedané: **sú múdri.**

Morálka ako klasické kultúrne gesto?

Na záver sa ešte raz vrátim k východisku svojej úvahy – k románu **Hermannu Hesseho Hra so sklenými perliami**.

Už bolo povedané, že *magister ľudí*, citlivý, múdry, duševne vyrovnaný znalec hudby Jozef Knecht nakoniec odmieta svoju kariéru, a tým vlastne i poslanstvo a praktiky **Kastálie**: nemôže zo svojho pohľadu na svet vynechať svoje srdce, svoju identitu. Patria do jeho osobnej, bytostnej koncepcie **Múdrosti** ako zavŕšenia ľudskej **individuácie**. Odmieta tým však oveľa viac, ako by sa na prvý pohľad zdalo...

Rozprávač v Hesseho románe končí svoj výklad o histórii vzniku **Hry so sklenými perliami** výrokom samotného Jozefa Knechta, ktorý zaznamenal jeho žiak:

„Klasickú hudbu považujeme za výťažok a súhrn našej kultúry, lebo je jej najvýraznejším a najadekvátnejším gestom a vyjadrením. V hudbe vlastného dedičstva antiky a kresťanstva, ducha radostnej a smeľej zbožnosti, neprekonateľnú rytiersku morálku. Lebo morálka koncov znamená klasické kultúrne gesto, zhrnutý vzor ľudského správania... Tvárnosť klasickej hudby znamená: uvedomovanie si tragiky ľudstva, pritakávanie ľudskému osudu, smelosti, vyrovnanosti! Pripravenosť na smrť... Vždy ide napriek tomu aj o vzdor, odvahu voči smrti, rytierskosť a zvuk nadľudského smiechu, nesmrteľnú veselosť. Nech to zaznie aj v našich hrách so sklenými perliami a celom našom živote, konaní a utrpení...“

Znie to povznášajúco a dojemne. A predsa sa Hesseho románový hrdina zrieka objektivizovanej, a preto ustrnutej podoby tohto sveta, tejto predstavy. A možno ani nie. Len si uvedomí rozporuplnosť hudobnej krásy, ktorá síce nastoľuje nádherný kultúrny artefakt – je dokonalosť sama –, no predsa sa jej usporiadanie nedá v živote ľudí uskutočniť... Aká tragika! Tragika každej Kastálie!



Reprodukcia zborovej knihy z 15. storočia z katedrály v talianskej Siene (na iluminácii je sv. Michal Archanjel) [foto: archiv]

Ale aspoň skúmať by sme hudbu mohli tak, ako moderní fyzici skúmajú hmotu: v jej neustálej vnútornej premenlivosti, ktorá je skrytá pod jej zdanlivo dokonale usporiadaným povrchom. Kým hudobná tvorba 20. a 21. storočia sa už dávno odhodlala poodhaliť posvätný závoj klasických hudobných zákonitostí a slobodne sa pozrieť na to, čo je pod ním, akademická hudobná veda má s tým dodnes veľké problémy...

Juraj HATRÍK

Autor (72) je skladateľ, hudobný teoretik a pedagóg na HTF VŠMU.

Zvýraznenia textu v citátoch pochádzajú od autora tohto článku.

¹ *Idú ešte múdrosť a veda spolu? (malá úvaha skladateľa k noetickému aspektu reflexie a autoreflexie hudby)* – zborník: PU v Prešove, Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV. (ed. Jana Sošková, 2012)

² Platón, In: Václav Bělohradský: *Společnost nevolnosti*; tento český súčasný filozof pôsobiaci v Taliansku Platónovu myšlienku presne rozvíja, keď reflexiu charakterizuje ako stav, v ktorom „*mysliace Ja načúva Bytiu... a musí znova pochopiť samo seba ako súčasť tohto Bytia* (tamže)“...

³ C. G. Jung: *Člověk a duše*. Praha: Academia, 1995

⁴ Hesse tu naráža na obdobie renesancie, osvietenstva, na proces sekularizácie duchovného života, ktorý sa vtedy začal.

⁵ Hesse mal roku 1943 určite na mysli predovšetkým obdobie vzniku, nástupu a besnenia fašizmu pri súčasnej nečinnosti sveta kultúry, ktorý tejto oblúde nedokázal účinne čeliť a v zápase s ňou zlyhal; ale aj my, ľudia v roku 2013, symptómy tohto rozkladu pociťujeme, hoci v inej súvislosti, rovnako naliehavo; akoby sme sa znova ocitli v bahne hesseovského „fejtonistického obdobia“.

⁶ www.psychologia.sav.sk/Ruisel_Mudrost-inteligencia-osobnost.pdf

⁷ V tom istom zborníku hovorí Damian Kováč v súvislosti s múdrosťou o „*veľkej variete vlastností*“.

⁸ Fritjof Capra: *Tao fyziky*. Bratislava: Gardenia, 1992

⁹ David Goleman: *Emoční inteligence*. Praha: Columbus, 1997

Košický Rigoletto v excelentnom hudobnom naštudovaní

Slávnostnú atmosféru premiéry Verdiho *Rigoletta* v Košiciach (10. 5.) znásobilo niekoľko zaujímavých momentov. Divadlo venovalo predstavenie jubilujúcej opernej a muzikálovej dive, sopranistke Gizele Veclovej, ktorá 1. mája dovŕšila deväťdesiat rokov. Do histórie košického divadla sa výrazne zapísala najmä v povojnových rokoch 1945–1952, kedy ako zakladajúca členka súboru vytvorila mnohé hlavné postavy prvých repertoárových titulov (Violetta, Tosca, Čo-čo-san, Rusalka, Tatiana, Margaréta, Helena). Na košickej scéne naposledy účinkovala v roku 1990 v Bockovom muzikáli *Fidlikant* na streche. Tieto významné historické fakty vo svojom príhovore pred začiatkom predstavenia zdôraznil riaditeľ divadla Peter Himič a spoločne s plným hľadiskom odoslali pozdravy vzácnjej umelkyni, ktorej, žiaľ, zdravotné problémy neumožnili osobnú účasť na slávnostnom predstavení.

Raritou večera bola aj osobná prítomnosť tenoristov Júliusa Regeca a Stanislava Martiša – predstaviteľov Vojvodu z Mantovy v rokoch 1953 a 1959! Opera *Rigoletto* mala od prvých rokov obdobia po vojne v košickom súbore pevné miesto. Prvýkrát bola uvedená pod taktovkou Radovana F. Spišiaka a v réžii Imricha Godina v roku 1948. O päť rokov neskôr zaznela v slovenskom preklade Ladislava Holoubka. Gildu vtedy stvárnila Anna Poláková, tak ako aj v roku 1959 po boku nezabudnuteľného Rigoletta Antona Hucika (réžia Branislav Kriška). Súčasná inscenácia, venovaná dvestému výročiu narodenia skladateľa, je v poradí šiestou v povojnovej existencii košického divadla. Pri hlbšom pohľade do histórie dochádzame k poznaniu, že každé nastupujúce vedenie súboru siahlo po *Rigolettovi* ako po základnom pilieri romantickej opernej literatúry, aby ním etablovalo vlastný estetický názor, smerovanie i umeleckú náročnosť. Tento jav sa opakuje i dnes: sezónu 2012/2013, garantovanú staronovým umeleckým šéfom Karlom Kevickým a dramaturgičkou Lindou Keprtovou, po Pucciniho jednoaktovkách *Plášť* a *Gianni Schicchi* a po výnimočnej inscenácii Poulencových *Dialógov karmelitánok* ukončil *Rigoletto* ako pravý hudobno-dramatický skvost.

Hudobné naštudovanie mladého slovenského dirigenta Petra Valentoviča obстоjí z pohľadu najvyšších hodnotiacich kritérií, ba v mnohom je až prekvapivým umeleckým činom. Obe premiérové predstavenia hudobne vyzneli na vysokej profesionálnej úrovni, bez zaváhania v orchestri, bez najmenšieho nesúladu so scénou. Dirigent, ktorý patrí k doposiaľ málo známym, no o to viac obdivuhodným mladým talentom, dokázal dať orchestru **Štátneho divadla** novú tvár, nové farby, dynamiku nebývalých rozmerov, kontrasty, agogiku, neošúchané emócie v súlade s operným spevom i dramatický spád deja. Ide o naštudovanie, aké tu doposiaľ nezaznelo! Dirigentova spoluúčasť na hudobnej podobe árií, duetov, kvarteta i zborových partov je evidentná a pôsobivá. Z každého tónu cítiť Valentovičov názor na Verdiho hudobnú reč: popri vrúcnej melodike nachádza v partitúre dramaturgizujúce a kon-



P. Berger a M. Bárta v košickom *Rigolettovi* [foto: J. Marčínský]

trastné prvky, výraz je vždy hlboko citový, hoci dramaticky a obsahovo diferencovaný. V rovnakom duchu pracoval aj zbormajster **Lukáš Kozubík**, keď „stvoril“ nové teleso pánskej časti speváckeho zboru, ktoré spievalo ako jeden muž: rytmicky dokonale, bez zaváhania, v súlade s hudobným dáním.

Skvelú hudobno-dramatickú podobu vytvárali tiež sólisti, ktorých úspech vždy súvisel aj s ich hereckým vyjadrením, naplnením režisérových predstáv a s osobnostným rozmerom. Prvopremiérová predstaviteľka Gildy, sopranistka **Petra Perla-Nótová**, spievala v záskoku namiesto chorej Michaely Váradyovej. Jej lyrický soprán vyznel vo všetkých polohách vrúčne a vášnivo. Adekvátny javiskový zjav, až „anjelská podoba“, akú si part žiada, bola naplnená, hoci jej oblečenie do čierneho (len biely golier) v snahe symbolizovať Gildinu budúcnosť vyznelo nadnesene a zbytočne. Réžisér **Peter Gábor** i návrhárka kostýmov **Katarína Holková**, ktorí ladili celé predstavenie do tma-

vých tónov, u Gildy navyše vytvorili nelogickú súvislosť s čiernym oblečením zboru – čistota nevinnosti dievčiny a podlosť ľahkovážnych mužov si žiadali kontrast a farebné odlišenie! Tento nedostatok našťastie nezatienil mimoriadne úspešné naštudovanie postavy Gildy **Mariannou Hocheľovou**, ktorá predviedla sýty okrúhly soprán s pôsobivou koloratúrou, zvonivými výškami a znelými pianami. Presnú a zreteľnú hlasovú techniku dopĺňal sústredený herecký výkon. Jej partnerom bol **Martin Bárta** (*Rigoletto*) so zamatovo znejúcim materiálom výraznej dynamickej škály, ktorého dramatismus vychádzal viac z hlasového prejavu než z hereckého stvárnenia. Prvopremiérový **Ludovic Kendi** dokázal vyformovať „figúru“ Rigoletta ako základ pre komplexné

stváranie postavy šaša, chudáka s vnútorne rozpolteným životom. Farbou hlasu i kompaktnosťou speváckeho výkonu patrí Rigoletto k jeho doposiaľ najvydarenejším kreáciám. Na oboch predstaveniach tvoril jeden z hudobno-dramatických vrcholov vstup Monteroneho v podaní vždy spoľahlivého a pôsobivého **Mariána Lukáča**. V úlohe Vojvodu sa predstavili **Peter Berger** s krásnym kovovým timbrom a skvelý **Vincent Schirmacher** s ľahkým, prirodzeným speváckym prejavom. Scénograf **David Bazika** poskytol réžii značne zúžený priestor v rámci otáčajúceho sa polkruhu, na ktorom prebiehali všetky dejové situácie. Symbolicky naznačil spojenie s hľadiskom, len občas sa

kruh uzatváral. Symbolom obmedzenia Gildy boli kietky s papagájmi, luxus vojvodovho salónu naznačili zrkadlá, pohovka so zlatými vankúšmi či hosťujúca baletka. Tvorcovia sa v scénicko-výtvarnej zložke inscenácie snažili o prienik minulosti so súčasnosťou najmä prostredníctvom kostýmov, réžii sa darilo účinne sprístupniť obraz lásky a jej podôb pretrvávajúcich aj dnes.

Lýdia URBANČIKOVÁ

Giuseppe Verdi: *Rigoletto*
Dirigent: Peter Valentovič
Zbormajster: Lukáš Kozubík
Choreografia: Ondrej Šoth
Scéna: David Bazika
Kostýmy: Katarína Holková
Réžia: Peter Gábor
Premiéry v Štátnom divadle Košice, 10. a 11. 5.

Popik podľa Puškina

Keď Alexander Sergejevič Puškin vstúpil so svojím veršovaným románom na opernú scénu, netušil, že zhudobnený *Eugen Onegin* vytvorí novú kultúrnu ikonu. Dobovú názorovú rôznorodosť rokmi vystriedala medzinárodná pestrosť, originalita aj experiment. Za všetky koncepcie spomeňme nedávnu skvelú (pre mnohých škan-dalóznú) inscenáciu ruskej režisérkej hviezdy Dmitrija Tcherniakova v Bolšom teatri. Historicky štvrté banskobystrické naštudovanie sa k provokatívnym ani odvážnym nezaraďuje. Vedenie vsadilo na autentickejšiu s garanciou ruského tímu. Mladá režisérka **Anna Osipenko** v hlbokom predklone k tradíciám „vykopala“ (nielen v partitúre) úplne všetko. Miestami nevkusne preromantizovaný výklad s množstvom popisných a národopisných „kreácií“ elektrizuje hľadisko. Zdá sa, že „starosvetký“ pohľad na ruskú klasiku s výrazným edukač-

ným poslanstvom porazí v repertoárovom dueli aj mimoriadne naštudovania našich národných opier *Coriolanus* a *Krútnava*. Vypredaná prvá repríza *Onegina* bola scénicky usadenejšia, bez stresu, s debutujúcim **Lubomírom Popikom** v titulnej postave. Fyzickými dispozíciami okamžite upútal a stal sa neprehliadnuteľnou postavou s viditeľnou averziou voči „smotánke“ vidieka. Popikov Onegin je v geste asketický a v prejavoch emocionálne prázdny. Strohosťou vystupovania irituje ženské prostredie, prirodzenosťou a charizmou uzemňuje spoločnosť a jeho koketovanie s Olgou je skôr účelovo džentlmenké než teatrálné provokačné. Popikov lyrický barytón, farbou pripomínajúci začínajúceho Martina Babjaka, znie v kantiléne príjemne mäkké. Dramaticky vypäté dynamické oblúky interpretuje s mladíckou dravosťou, v dueli pritvrdzuje a „rozbaluje to“ v exponova-

nej záverečnej scéne. Buduje na jednoznačnosti výrazu, sebavedomí a ak by mala opera ďalší obraz, „ľahší človek“ by bez problémov vypisoval listy ďalším Táňam.

Škoda, že s Popikom nespievala herecky aj spevácky skvostná Patrícia Solotruková – zážitok by bol zrejme dvojnásobný. **Eva Šušková** totiž na rozdiel od prvej premiéry do krehko-poetickej postavy zbytočne vkladala herecký afekt a preexponované spevácke úsilie. **Michal Hýroš** bol bezproblémovým Lenským, vokálne príjemne sa niesol aj Gremin **Ivana Zvarika**, **Elena Shatokhina** (Olga) dodržala premiérovú líniu. Orchester **Igora Bullu** hral bez evidentných kazov, aj keď s tempovými výkyvmi. V inštrumentálne bohatej partitúre krásne zneli horň, zaskvela sa aj kompletná sekcia drevených dychov. Dymu v hľadisku bolo o čosi menej než na premiérach, takže diváci „slzili“ iba nad tragickým koncom príbehu.

Mária GLOCKOVÁ

Neznámy Verdi v Brne

V januári si Janáčkova opera v Brne pripomenula verdiovské jubileum *Sicilskými nešporami*. Ide o piate uvedenie diela na území Čiech od parížskej premiéry v roku 1855. Na Slovensku sme zatiaľ odvahy k objavnejšej verdiovskej dramaturgii (s výnimkou Zámockých hier zvolenských) nenašli. Dielo skomponované v štýle veľkej francúzskej opery (s povinným baletom) sa hráva zriedkavo a okrem efektnej predohry, árie Procida (*O tu, Palermo*) a bolera Eleny neobsahuje známejšie hudobné čísla. Po rozvláchnych prvých dvoch dejstvách sa hudobný účinok stupňuje do majstrovského štvrtého, záverečného dejstva je už len dejotvorným doplnkom. Libreto Scriba a Duveyriera nie je také zmätočné, ako sa tvrdí. V epoche romantizmu postavy menia stanoviská, zmietajú sa medzi povinnosťou k vlasti a citom k politickému nepriateľovi, túžba po pomste

sa tu mieša s láskou, zradou a odpustením. Režisér **Laco Adamik** pristúpil k dielu s pietou, opierajúc sa o konštantnú scénu **Jozefa Cillera**. Väčšinou sa menila iba zadná projekcia, ktorá spolu s historizujúcim portálom zasadzovala príbeh vzbury Sicíľčanov proti francúzskej nadvláde do kontextu doby (dej sa odohráva v roku 1282), kým konštrukcia schodiska – raz ako palác miestodržiteľa, inokedy väzenie – ostávala v podstate neutrálna. Režisér snažiaci sa o maximálne využitie iluzívnosti trochu zanedbal prácu so spevákmi: ich herecké prostriedky boli mimoriadne úsporné, sústredovali sa na spev. Kostýmy **Petra Čaneckého** narábali s čiernou a bielou farbou a spolu so scénou vytvorili dojem ponu-rosti, ktorý korešpondoval s charakterom príbehu a hudby, menej už s predstavou o slnečnej Sicílii. Dobrú prácu odvedli dirigent **Jaroslav Kyzlink**

i zbormajster **Jozef Pančík**, ktorí kládli dôraz skôr na dramatickosť než na skromne zastúpenú lyriku. V relatívne kvalitnom kvartete sólistov májovej reprízy (5. 5.) bol najsľabsším článkom basista **Martin Gurbaľ**, ktorý sa pri interpretácii Procida snažil o kultivovanosť prejavu, avšak jeho hlasový materiál tejto snahe protirečí. Navyše mu (ako dnes väčšine basistov) chýbala hlboká poloha. **Adriana Kohútiková** (Elena) nie je vzhľadom na farbu hlasu s menej znelými stredmi prirodzene ideálnou verdiovskou speváčkou, dokáže však všetko poctivo vyspievať a v bolere využila niekdajšie skúsenosti z interpretácie koloratúrnych úloh. Príjemne prekvapil dobrý výkon tenoristu **Rafaela Alvareza** (Arrigo). Jeho doménou síce nie sú extrémne výšky, ale vari najlepšie vystihol hudobné akcenty partu. **Vladimír Chmelo** (Monforte) spieval suverénne, s údernou vysokou polohou, hoci vo výraze trochu neutrálna.

Vladimír BLAHO

Jubileum banskobystrickej primadony

Keď v roku 1959 vznikla v Banskej Bystrici spevoherná scéna, z ktorej sa vyprofilovalo najmladšie slovenské operné divadlo, k zakladajúcim členom patrilo viacero českých umelcov. Medzi nimi bola aj pôvabná rodáčka z Hradca Králové, absolventka brnianskej JAMU, **Dagmar Rohová**. Začiatky budovania divadla neboli jednoduché: fyzicky náročný život zájazdového telesa, existenčné strádanie a veľa práce – takmer dvadsiatka predstavení mesačne. Dagmar Rohovej však banskobystrické javisko prirástlo k srdcu a ostala mu verná. Jej poznávacími znameniami boli stopercentná profesionalita, vysoká tónová kultúra a obdivuhodná štýlová flexibilita. Verdi, Puccini, Mozart, Gounod, Bizet, Čajkovskij, Smetana, Dvořák, Suchoň... Za viac než tri-

dsať sezón vytvorila desiatky náročných postáv – od koloratúrnych cez lyrické až po mladodramatické a dramatické. „*Mojím šťastím bolo, že som nikdy nemala ťažkosti s muzikou. Stačilo mi štyri-päť korepetícií, aby som úlohu vedela. Pri učení partov mi pomáhali, že som pôvodne študovala klavír, takže som sa dokázala korepetovať sama. Aj neskôr pri pedagogickej činnosti som túto výhodu využila.*“ Vokálne náročné striedanie „fachov“ Dagmar Rohovej neublížilo. „*Na dramatické postavy som sa snažila nejst silou hlasu, ale čisto po technickej a výrazovej stránke. Neverili by ste, koľko sa dá urobiť pevným nasadením, určitosťou.*“ Nielen na opernom javisku plne zúročila technickú erudíciu. Koncom šesťdesiatych rokov pribrala k vlastnej sólistickej kariére prácu

hlasovej pedagogičky súboru. O dvadsať rokov neskôr sa už učeniu venovala naplno. Z jej triedy na banskobystrickom konzervatóriu vyšlo viacero perspektívnych sólistov: Terézia Kružliaková, Martin Popovič, Lubomír Popik... Učenie sa pre Dagmar Rohovú stalo druhým životom. „*Veľmi ma to bavilo. A neverili by ste, na čo všetko ešte človek príde, čo sa mu ujasní! Keď som bola malá, tak sa ma pýtali, čím chcem byť. Odpovedala som, že buď herečkou, alebo učiteľkou. Takže sa mi nakoniec splnili obidva sny.*“ Prvá dáma banskobystrickej opery šesťdesiatych až osemdesiatych rokov oslávila 14. júna osemdesiate narodeniny.

Michaela MOJŽISOVÁ

BRUSEL

Alegória nádeje a lásky

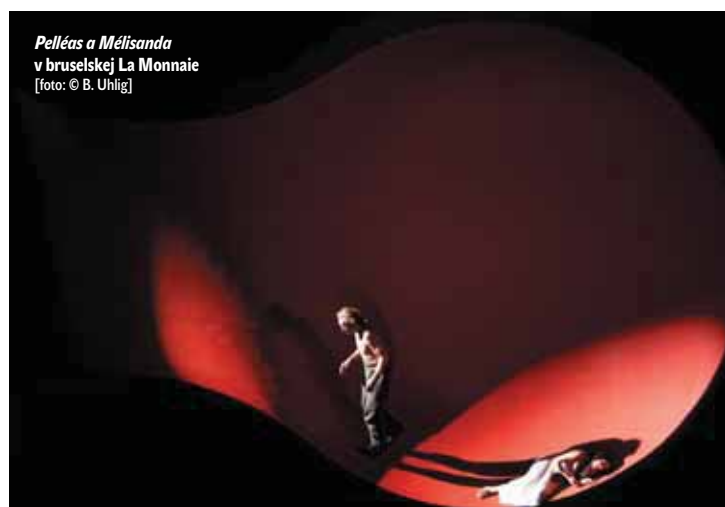
Ak by sme partitúru Debussyho *Pelléa a Mélisandy* vnímali prísne hudobno-semiologicky, museli by sme skonštatovať, že táto opera je jednou z najnerozumiteľnejších svojho druhu. Libreto situované do pomyselnéj ríše Allemonde sa vyhýba akýmkoľvek jednoznačným výpovediam. Pre operu tak typický pátos výrazu je textu cudzí, postavy komunikujú zvláštnymi útržkovitými vetami plnými symbolov a metafor, ktoré motiváciu ich konania zahľujú do dusivého oparu tajomna.

Debussyho hudobná reč je v kontexte doby pretkaná hustým pradiťom zvukovej malebnosti Wagnerových hudobných drám, Verdiho neskorých oper a doznievajúcej veľkej francúzskej opery priam skúpa na tón.

koľko asociácií. Maternica, mušľa, vagína, ucho, detský cumlík – to sú obrazy, ktoré sa ponúkajú pri čítaní tohto javiskového konštruktu.

Audiho režijná koncepcia stojí a padá na Kapoorovej amorfnej scéne. „Ak stojíte, držte sa,“ musel

režisér počas skúšok zrejme neraz prízvukovať interpretom. Obrovská skulptúra s pavlačou, schodmi a šikmými plochami bola totiž neustále v pohybe, akoby ilustrovala zrkadenie a meňavosť Debussyho hudobnej reči. Niet divu, že pri generálke spadla predstaviteľka Mélisandy **Mo-**



Pelléas a Mélisanda
v bruselskej La Monnaie
[foto: © B. Uhlig]

Chromatické figúry strácajúce sa v nekonečne diminuenda, „znejúce ticho“ a priestorová zvuková koncepcia sú estetickými výrazmi buržoázie fin de siècle: unavená životom hľadá rozptýlenie v mallarméovskom symbolickom pesimizme artificijálnej arabesky. Azda žiadne iné dielo opernej literatúry nenecháva tak doširoka otvorené dvere pre možné interpretácie významov ako Debussyho *Pelléas*. Psychologicky realistická koncepcia tejto „drame lyrique“ v réžii Klausu Gutha (Frankfurt nad Mohanom, 2012) môže byť „verná intencii diela“ rovnako, ako výtvarne prepracovaná javisková l'art pour l'art poetika parížskej inscenácie Boba Wilsona (autor o nej písal v HŽ 5/2012, pozn. red.) či najnovšia bruselská interpretácia **Pierra Audiho**, ktorý si za scénografa pozval významného indického výtvarníka **Anisha Kapoora**. Poslední dvaja zo spomínaných režisérov používajú podobný ikonický režijný princíp a je zaujímavé pozorovať odlišnosť spôsobu, akým ho nasadzujú v interpretačnom procese inscenácie. Kým Wilson dbá na dokonalú choreografiu jednotlivých obrazov s cieľom ponúknuť divákovi divadelne pôsobivé dramatické ikony, pre Audiho je intenzita abstraktného obrazu scénografie odrazovým mostíkom k psychologicky hlbkovej interpretácii opernej predlohy. Centrum inak prázdnej scény brusselskej La Monnaie s monochromatickým šedým pozadím tvorí obrovský abstraktný červený kužeľ, kónický a konvexný zároveň, s ktorým si divák môže spojiť hneď nie-

nica Bacelli zo scény a celú stagionu musela odspievať s vytknutým členkom od portálu, zatiaľ čo javiskovú akciu prevzala jedna z kolegyň z baletu. Jednoduchým otáčaním a premysleným svetlením je Kapoorova skulptúra na podperách schopná vytvárať impresívne svety začarovaného (či prekliateho) sveta kráľa Arkela. Hra svetla a tieňa pretvárala inak pevnú a nemennú substanciu javiskovej skulptúry na amorfny objekt meniaci sa priam pred očami diváka.

Psychoanalytický rozmer inscenácie už v úvode predstavenia navodili reprodukovateľné hlasy slúžok z posledného obrazu Maeterlinckovej literárnej predlohy, ktoré sa vďaka multikanálovej technike ozývali vždy z rôznych miest tmavého hľadiska. Inscenovaný príbeh tak začal Audi retrospektívne odvíjať slúžkami pripravujúcimi Mélisandin pôrod zo záveru opery. So zreteľom na symbolickosť a metaforickosť hudobnej a textovej zložky sa takýto spôsob výkladu priam ponúka. Ak si uvedomíme, že symbolizmus konca 19. a začiatku 20. storočia stál nielen pri zrode Freudovej psychoanalýzy, ale sa stal aj estetickým východiskom neskoršieho surrealizmu, je takéto videnie príbehu priam v súlade s „autorským zámerom“, nech si pod ním predstavíme čokoľvek.

Už počas predohry sme svedkami pôrodu, ktorý sugeruje tmavý tieň odkrývajúci kravočervenú kónickú skulptúru, z oboch strán zahalenú pootvorenou hlavnou oponou. Na

scénu priam vpadne holohlavá (!) Mélisanda v bielych šatách s krvavou škvrnou na bruchu, zvierajúca v rukách akýsi balík (kostýmy: **Patrick Kinnmonth**). Táto „femme fragile“ je od začiatku obeťou nemorálneho a surového sveta. Bolo pôžitkom počúvať Bacelliovej svetlý ohybný soprán s mäkkou znelou strednou polohou a výbornou textovou zrozumiteľnosťou, podobne ako tvárny a „hrajúci“ barytón **Stéphana Degouta**. Ten v akusticky priaznivom auditóriu La Monnaie kreoval postavu Pelléa najmä hlasovo. Od naivity uszlzenej listovej scény, v ktorej znel ešte takmer tekavo, získaval jeho vokálny prejav na kontúre a sile zároveň s tým, ako Pelléas objavoval lásku k bratovej žene. Degout svoj hlas umne nasadzoval a s ľahkosťou sa dokázal vyvíhnuť aj ponad – miestami príliš hlasnú – zvukovú hradbu **Ludovica Morlota**, ktorý ako novo-pečený šéfdirigent **Orchestra La Monnaie** vnímal Debussyho partitúru najmä skrz modernosť jej hudobného výrazu. Škoda len, že krištáľovo čisté a jasné kontúry hudobných figúr sa občas rozbíjali ignorovaním fyziognómie akustiky sály.

Audiho scénický výklad ponechal každej scéne vlastné tajomstvo. Až do posledného obrazu je Mélisanda roztráseným rozprávkovým stvorením nosiacim vlasy pripnuté na páse ako ulovený skalp. Vo „vežovej“ scéne, ktorej sa Golaud (démonický, no v strednej polohe trochu matný **Dietrich Henschel**) prizera stáby skamenená socha, hádže Mélisanda Pelléovi namiesto vlasov modré šaty. Ich farbu neskôr Golaudovi pripomenú Pelléove oči, keď ho posielala na smrť v katakombách zámku medzi podperami Kapoorovej skulptúry. V poslednej scéne leží Mélisanda na mušli už s vlasmi na hlave. Obďaleč sedí nepričítaný Golaud a Arkel (neobyčajne tenký a fádny **Frode Olsen**) oplakáva umierajúcu čerstvú matku. Geneviève (suverénna **Sylvie Brunet-Grupposo**) štrikuje čierne dupačky. Do posledných piano-pianissimových zvukov ústiacich do neuchopiteľného záverečného cis mol sa v pozadí zoraďujú nemé Mélisandine slúžky a kruh inscenačného výkladu sa uzatvára. Mélisanda dvíha ruku smerom k hornému okraju mušle, na ktorej sa so záverečnými zvukmi harfy objaví Pelléas. Scéna tmavne, len Mélisanda a Pelléas sú spojení svetelnými spotmi.

Na rozdiel od Wilsonovej parížskej inscenácie abstraktných a divadelne účinných artificijálnych ikon pridáva Audi svojim obrazom pôsobivý psychoanalytický podtext, ktorý sa v záverečnej scéne manifestuje vo výpovedi tristanovského vykúpenia i láskyplnej nádeje.

Robert BAYER

Claude Debussy: *Pelléas a Mélisanda*
Dirigent: Ludovic Morlot
Scéna: Anish Kapoor
Kostýmy: Patrick Kinnmonth
Réžia: Pierre Audi
Premiéra v Théâtre Royal de la Monnaie
Brusel 14. 4., navštívené predstavenie 23. 4.

DRÁŽĎANY

Trýznivé obrazy násilia

Staatskapelle Dresden, patriaca vo svetovom meradle k špičkovým orchestrálnym telesám, už vyše štyristo rokov (!) funguje ako samostatný koncertný orchestr a súčasne je orchestrom operným. Garantuje kvalitu hudobnej zložky nielen pri premiérových predstaveniach, ale i na každej repríze. V prípade, keď inscenačný tím opery zanechá rozpaky či sklamanie (ako naposledy v *Manon Lescaut*), má poslucháč a divák šancu ponoriť sa do zvukov skvostných zamatových sláčikových či do krištáľovej intonácie dychových nástrojov.

V končiacej sa koncertnej a opernej sezóne zanechala **Staatskapelle Dresden** na čele s novým šéfridigentom **Christianom Thielemannom** viacero nezmazateľných stôp. Na koncertoch v Semperovej opere sa veľkolepým spôsobom podieľali na interpretáciách Brucknerovej 7. symfónie, na 1., 2. a 4. symfónii Johanna Brahmsa aj na Mozartovom *Requiem*. Ozdobami koncertov boli Renée Fleming, Hélène Grimaud, Maurizio Pollini či Lisa Batiashvili. Teleso má za sebou superlatívami ovenčené turné po špičkových hudobných centrách Ázie a USA. Po prvý raz sa predstavilo tiež na prestížnych Veľkonočných slávnostiach (Osterfestspiele) v Salzburgu. Niekoľkými koncertmi a Wagnerovým *Parsifalom* prevzali žezlo po Berlínskych filharmonikoch, pre ktorých Herbert von Karajan festival v roku 1967 založil. Na domácej pôde sa podpísali aj pod hudobne úspešné premiéry Saskej štátnej opery. Posledná operná premiéra sezóny 2012/2013 mala pre Drážďany predovšetkým historický význam. Na scéne sa očakávala opera *La Juive* (Židovka) – zriedkavo uvádzaný opus Fromental Halévya (1799–1862), svojho času veľkého predstaviteľa francúzskej opery. „Myslím si, že to je majstrovské dielo,“ napísal po premiére jednej z jeho opier Hector Berlioz. Sám Richard Wagner, skúpy na uznanie inej než vlastnej hudby, považoval Halévya hudobnodramatické diela za mimoriadne vydarené. A Gustav Mahler sa vyjadril, že Halévya opera *La Juive* patrí k tomu najväčšiemu, čo bolo kedy vytvorené. Päťdesiatročná *La Juive*, trvajúca päť hodín, bola prvýkrát uvedená v parížskej opere v roku 1835 a Halévymu zabezpečila triumfálny úspech v celom hudobnom svete. Vzápätí vyšla v rôznych klavírných výťahoch i ako partitúra po viacerých vydavateľstvách a razila si cestu po významných operných javiskách. Iba v Paríži sa v priebehu nasledujúcich šiestich desaťročí uskutočnilo 550 repríz. V Drážďanoch ju prvýkrát inscenovali v roku 1837, naposledy (ako v poradí deviate tunajšie naštudovanie diela) zaznela v roku 1917. Počas nacistizmu upadol Halévya do zabudnutia. Jeho hudbu z rasových dôvodov zakázali a po roku 1945 trvalo viacero desaťročí, kým sa *Židovka* dostala do repertoáru operných divadiel – najprv v zoškrtanej podobe, napokon i vo verzii totožnej s autografom. Inscenácia jej takmer kompletnej verzie, pod ktorú sa podpísali **Jossi Wieler** a **Sergio Morabito** (prvý intendant, druhý šéfdramaturg Stuttgartskej opery) a ktorá mala premiéru

v roku 2008 v Stuttgarte, bola v tejto sezóne prenesená do Drážďan. Čo sa týka hudby, zdá sa, že jeden z najväčších znalcov operného repertoáru 19. storočia Gustav Mahler sa mylil. Halévya hudba nie je ani jedinečná, ani obľúbená. Je však dostatočne silná na to, aby z jej koreňov počutelné čerpal Richard Wagner, ba snáď je i kolískou neskoršej opery. Takmer päťhodinová Halévya partitúra rozpráva dlhý a komplikovaný dej, svojou brutalitou vzbudzujúci zimomriavky. Libretista Eugène Scribe zasadil dielo do Kostnice roku 1414. V predvečer koncilu, ktorý má zjednotiť kresťanov, sa rozvinie konflikt kresťanstva a židovstva.



T. Pechnikova v drážďanskej inscenácii *La Juive* [foto: © M. Creutziger]

Židovský zlatník Eléazar a jeho dcéra Rachel sa stanú terčom dramatických náboženských útokov. Situáciu skomplikuje láska princa Leopolda, ktorý sa vydáva za židu, k Rachel. Za vzťahy kresťanov so židmi hrozí smrť. Rachel nevie, že je vlastne kresťankou – Eléazar ju ako dieťa zachránil z trosiek domu počas požiaru v Ríme a vychoval ju. Jej pokrvným otcom je terazší katolícky kardinál de Brogni. Eléazar odhaľuje kardinálovi i Rachel túto skutočnosť v momente, keď majú byť Eléazar a Rachel popravení v kote s vriacou vodou. Ako dnes inscenovať tému, ktorej podstata spočíva v zaslepenosti a nevráživosti starej dlhé storočia? Inscenátori postavili dielo do nového svetla. Nezmieriteľnosť cirkvi a antisemitizmus ostali síce nevyriešené, ale bezbranní Eléazar a Rachel sa nedajú zavraždiť protivníkmi: život Rachel i svoj vlastný ukončí Eléazar ranou z pištole kardinála de Brogniho. K takémuto

záveru dospieva vynikajúca inscenácia, opticky stavajúca na úspornej, čiastočne akoby ešte stavbármi nedokončenej scéne. Tā sa raz využíva ako tribúna ľudu, inokedy ako izba, v ktorej sa svätí sabat. Je miestom pogromu a napokon i väzením.

Spevácky aj herecky ohromné divadlo v divadle stvárnil domáci operný zbor reprezentujúci dav sfanatizovaného ľudu, ktorý je hlavným nositeľom hudobnej drámy. Kostýmami, rekvizitami a hereckými akciami bol vybavený tak nadčasovo, že miestami splyvali hranice medzi operou a muzikálom, aj medzi minulosťou a súčasnosťou. Divadelne rovnocennými partnermi veľkolepých zborových scén boli najmä traja sólisti: **Gilles Ragon** (Eléazar), **Tatiana Pechnikova** (Rachel) a **Liang Li** (kardinál de Brogni). Do svojich postáv dokázali vniesť hudobne i herecky celú obsahovú a citovú rozporuplnosť diania, boli dôveryhodnými nositeľmi viery i antisemitického šialenstva. Inscenáciu hudobne naštudoval medzinárodne renomovaný (i v Drážďanoch už viackrát s veľkým úspechom hosťujúci) český dirigent **Tomáš Netopil**. Svojou taktovkou doslova hnal dej dopredu, v pomalých sekvenciách zase nechal vypsávať sólistov i ansámble,

ba dokázal vyrobiť hudbu aj z pomlčiek. Vďaka mimoriadne kreatívnemu a inteligentnému inscenačnému tímu však nebolo nutné na premiére Halévya *La Juive* zavrieť oči a započúvať sa iba do zvuku orchestra. Neutíchajúcim potleskom odmenená päťdesiatročná hudobná dráma pôsobila vďaka brilantnému javiskovému a hudobnému stvárneniu kratšie než ktorákoľvek nevydarená jednoaktovka.

Agata SCHINDLER

Fromental Halévya: *La Juive* (Židovka)
 Dirigent: Tomáš Netopil
 Zbormajster: Pablo Assante
 Scéna: Bert Neumann
 Dramaturgia a réžia: Jossi Wieler & Sergio Morabito
 Premiéra v Semperoper Dresden, 12. 5.

SALZBURG

Tri festivalové obety

Témou tohtoročných salzburských Pfingstfestspiele, ktoré sa pod umeleckým vedením intendantky festivalu Cecilie Bartoliovovej konali od 17. do 20. mája, bola „Opfer“ – obeta/obeť. Okolo nej sa ovíjali všetky predstavenia a koncerty festivalu.

Deň prvý – obeta lásky

Vincenzo Bellini: *Norma*

Na tomto mieste by mala stáť recenzia opernej produkcie. Tá je však svojím významom, dokonalosťou predvedenia a dôležitosťou pre hudobný svet povznesená nad každý pokus o kritiku. Pokúsím sa preto o iný, pre tento prípad vhodnejší žáner – o apoteózu. Predstavenie Belliniho *Normy* bazíruje na novom kritickom vydaní Belliniho „Ur-textu“ a pramenných zdrojov Maurizia Biondiho a Riccarda Minasiho. Cieľ olúpať ranoromantickú operu z veristickej kôrky neskorého 19. storočia, prinavrátiť jej atribúty dobovosti a súčasne získať nové, v najlepšom zmysle slova moderné predstavenie, bol dosiahnutý viac než presvedčivo. Asi nikto v preplnenej sále sa nevyhol fascinácii staronovým dielom. Belliniho maximá – výrazná deklamácia textu, pravdivosť výrazu, vnútorné zosúladenie charakterov, dôležitosť recitátívov, interpretácia v štýle

Režiséri Moshe Leiser a Patrice Caurier umiestnili dielo do štyridsiatych rokov 20. storočia, do doby francúzskeho odboja. Už počas predohry sme sa ocitli v škole, kde ustráchaní žiaci sledujú výsluch jednej z učiteliek nacistami. Atmosféra dýcha vojnou, ťažkými časmi, brutalitou, na jemenôstky nie je miesto. Prvý obraz nám ukázal zničenú budovu školy ako tajné miesto schôdzok Résistance. Tu spieva vedma Norma (Cecilia Bartoli) svoju prosbu o mier, slávnú modlitbu *Casta diva*. Sediace na obitej drevenej stoličke v jednoduchých krátkych čiernych šatách, neskôr držiace za ruku otca Orovesa (vynikajúci Michele Pertusi), je Norma Cecilie Bartoliovovej nezabudnuteľnou postavou. Z flautového sóla vyrastá organicky najintímnejšia, dojímavá, jednoduchá melódia: túžba spojená s prosbou a nádejou, čistá hudba bez akéhokoľvek náznaku sebaaprezentácie, pokora a láska vyjadrená tými najjemnejšími koloratúrami, spievanými vo vytržení,

cantovej opery sa stávala vzrušujúca dráma. Pollione (John Osborn) vyťažil z postavy maximum – bol nesympatickým, tvrdým a súčasne polutovaniahodným gaunerom, na konci zlomeným mužom, ktorý ľutuje svoje bezcitné činy. Snáď jediným malým škrabancom na vyleštenom diamante boli intonačné výkyvy Rebeky Olvery (Adalgisa). Odhladnuc od toho nádherný timbre jej „bieleho“ sopránu plne vystihoval mladučku novicku a v duetách sa priam sestersky miešal s hlasom Cecilie Bartoliovovej.

Slávna mezzosopranistka vytvorila novú Normu: milujúcu, trpiacu, rozorvanú ženu, neuveriteľne silnú a zároveň plnú slabostí. Posledná ária, kde tvárou v tvár smrti prosi otca, aby sa postaral o jej deti, bola ukážkou intenzity emócií a jedinečných možností ovládania hlasu tejto úžasnej, hlboko ľudskej divy súčasnosti. Zázrak obety sa naplnia. Jeden škrť zápalkou, a Norma a Pollione, priviazaní o stoličky, umierajú v obrovských plameňoch v bývalej škole – na mieste, kde sa všetko začalo.

Deň druhý – obeta jari

Igor Stravinskij: *Les nocés, Le Sacre du printemps, L'Oiseau de feu*

V roku 1987, sedemdesiatštyri rokov po premiére *Svätenia jari*, sa vďaka dlhoročnému intenzívnemu bádaniu tanečníčky a tanečnej historičky Milicent Hodsonovej a kunsthistorika Kennetha Archera dostala na svetlo sveta pôvodná verzia diela. Ako čiastky veľkých puzzle sa zozbierali všetky dostupné materiály poskytnuté dobovými svedkami i vtedajšími protagonistami a nasledovalo znovuzrodenie choreografického veľdiela. Opusu, ktorý svojou revolučnou „antiklasikou“ (analogicky ku Stravinského partitúre) lámal vtedajšie pravidlá baletu a stal sa odrazovým mostíkom moderny 20. storočia. Tok pohybu i štýl sa vedome narúšali v prospech rytmických atakov, staccatový pulz hudby a tanca vyžadoval zrovnoprávnenie pádov a skokov, centrom diania už nemusel byť stred scény. Aj tento salzburský večer bol pre celosvetovú hudobnú verejnosť objavný a prelomový. Takmer presne po

sto rokoch (*Svätenie jari* od jeho okráhlych narodenín delilo iba desať dní) sa na pódium objavila rekonštrukcia Stravinského baletov v pôvodnej Nižinského choreografii. Balet, orchester a zbor Mariinského divadla dirigoval Valerij Gergiev.



C. Bartoli ako Norma v inscenácii salzburských Pfingstfestspiele
[foto: © H. J. Michel]

belcanto – sa v plnej miere naplnili. Orchester La Scintilla dirigovaný Giovannim Antoninim hrá na historickom romantickom inštrumentári, aj zbor Coro della Radiotelevisione Svizzera z Lugana má skúsenosti s historicky poučenou interpretáciou.

akoby len pre seba. Keby sa dali po tejto árii spočítať mokré vreckovky v publiku, nebolo by ich málo. Ani ja som doposiaľ nič intenzívnejšie na opernom javisku nezažila. V tomto duchu pokračovala inscenácia ďalej, jeden magický moment striedal druhý a z bel-

Ako prvé dielo programu odznela najmladšia zo skladieb, *Les Noces* (Svadba, 1923), zvláštna už obsadením pozostávajúcím zo štyroch sólových spevákov, zboru, štyroch klavírov, perkusii, orchestra a samozrejme tanečníkov. Pozadie scény tvorila monochrómna stena s malým bočným okienkom. Kostýmy boli veľmi prosté, až strohé. Čo ale prekvapilo najviac, bol spôsob tanca: minimálny pohyb na špičkách kombinujúci folklór s čímsi, čo silne pripomínalo flair starých kolódiových fotografií zo začiatku 20. storočia. Žiadne ladné skoky – špičky chodidiel tanečníci obrátené smerom dovnútra, podupávanie, zalomené ruky a nohy. Nebol to moderný tanec súčasnosti, ale ani klasický balet. Bolo ho silne cítiť „Zeitgeistom“ vtedajšej doby. Naozaj zvláštna a fascinujúca pastva pre oči a uši.

Nasledujúce dielo *Le Sacre du printemps* (1913) inšpirovalo generácie choreografov k najrozmanitejším kreáciám. Originál je archaicko-animálny, s nádhernými, ruským folklórom inšpirovanými kostýmami. Oči súčasníka už takáto podoba nešokuje, rozhodne však nejde o balet vo svojej klasickej podobe. Orchester Mariinského divadla hral divoko, zbesilo a famózne.

Tretím baletom bol slávny *Vták ohnivák* (1910). Vrátili sme sa do minulosti a na choreografiu to bolo patrične poznať. Opona sa zdvihla a publikum uvidelo cároviča v honosnom kostýme pošítom tisíckami štrasových kamienkov tancovať na špičkách. S výnimkou scén s Kaščejom a netvormi, kde už bolo badať náznaky

dekonštrukcie klasických baletných póz, tu ešte išlo o klasiku – v tom najperfekcionistickejšom podaní.

V tento mimoriadny večer sme mali jedinečnú možnosť stať sa svedkami vývoja tanečnej choreografie začiatku 20. storočia, svedkami gigantickej sily rytmu a zvuku Stravinského hudby v spojení s pohansko-archaickým rituálom obety. Šesťnásť rokov detektívnej práce bádateľov malo zmysel.

Deň tretí – biblická obeta

Niccolò Jommelli: *Isacco figura del Redentore*

Predpoludňajší koncert v Mozarteu mal na programe Jommelliho oratórium pre päť sólistov, zbor a orchester, skomponované v roku 1742 na libreto Pietra Metastasia, v jeho takzvannej rímskej verzii z roku 1760. Vo svojej dobe dosiahla skladba neobyčajný úspech: v samotnom Ríme je zdokumentovaných viac než tucet repríz interpretovaných najskevejšími hudobníkmi. Niet sa čomu diviť. Téma spracovaná vynikajúcim libretistom ponúka obrovskú škálu emócií, ktorých hudobné pretlmočenie muselo opernému skladateľovi Jommellimu sadnúť ako uliate. Transparentný koncertantný štýl, melodická finesa, schopnosť jasných a účinných modulácií, decentná inštrumentácia, to všetko rozhodne prispelo k úspechu oratória. Aj súčasné salzburské predvedenie v podaní súboru **I Barocchisti** a zboru **Coro della Radiotelevisione Svizzera** pod taktovkou **Diega Fasolisa** potvrdilo hodnoty diela, hoci treba priznať,

že v rámci časovej únosnosti pre dnešného poslucháča boli urobené isté škrtý v recitatívoch (napriek tomu predstavenie trvalo takmer tri hodiny).

Najúžasnejším hlasom z päťice vynikajúcich sólistov bol bez pochyb fenomenálny kontratenor **Franco Fagioli** (Isacco), po ktorého árii bolo oratórium na dosť dlhú dobu prerušené pre dlhotrvajúci aplauz a výkriky „bravo“. Jeho do absolútnych detailov prepracovaný part plný emocionálnych nuáns, farieb, neomylnnej techniky vždy podriadenej textu a hudbe, naliehavosti výrazu i krásy melodických oblúkov bol vrcholom interpretačného umenia. Menej presvedčivo vyznel **Javier Camarena** (Abramo) s problémami v koloratúrach a deficitom voči farebnej vyrovnanosti, no so silným podaním v recitatívoch. Jeho mohutný tenor je isto vhodnejší pre operné pódium. **Roberta Invernizzi** (Sara), ovládajúca každý záchvev svojho nádherného zrelého hlasu, bola strhujúcou matkou plnou ambivalentných pocitov – dokonale pendant ku Francovi Fagiolimu. Basso profondo **Carla Leporeho** (Gamari) potešil sonórnosťou aj v najhlbších polohách. **Nuria Rial** (pôvabný Angelo) znela anjelsky čisto a priehľadne, jej pohyblivý zvonivý hlas priam ideálne korešpondoval s postavou. I Barocchisti sprevádzali citlivo a pozorne, zvuk orchestra bol transparentný, plný energie aj zmyslu pre kontrast. Iskrenie, ktoré okolo seba šíril Diego Fasolis, naplnilo celú sálu.

Lubica HABART

VIEDEN

Spomienka na Bruna Waltera

V najvýznamnejšom koncertnom auditóriu Viedne, v Grosser Musikvereinsaal, sa v rámci hudobných dní, venovaných spomienke na jednu z najpozoruhodnejších dirigentských osobností Bruna Waltera, konal 28. 4. slávnostný koncert. Predstavil sa na ňom **Symfonický orchester Bruna Waltera** s dirigentom **Jackom Martinom Händlerom**, ktorý je zároveň i umeleckým riaditeľom tohto kultúrneho podujatia. Dramaturgická skladba programu bola zasvätená veľikánom viedenského klasicizmu – Wolfgangovi Amadeovi Mozartovi a Ludwigovi van Beethovenovi. Vstupnou bránou do sveta Mozartovej hudby sa stala *Predohra k opere Figarova svadba KV 492* – hudba napísaná za jednu noc pod šťastnou hviezdou nesmrteľného autora. Šarm a vzlet tejto výpovede má v sebe večnú túžbu po mladosti. A práve takto – priamočiaro, veľmi prirodzene a zrozumiteľne – ju v tvorivom súzvuku pretlmočili dirigent a mladé orchesterálne teleso. Ďalší uvedený Mozartov opus, *Koncertantná symfónia KV 364 pre husle, violu a orchester*

Es dur, je nesmierne frekventovaným dielom. Koncertantnosť hudby sa prejavuje v nepretržitom dialógu dvoch sólistických nástrojov, zatiaľ čo symfonický rozmer je jednoznačne zabudovaný v orchestrálnej sadzbe. Dirigent Händler správne pochopil expresívnu a dynamickú dôležitosť orchestra, ktorý dáva zmysel a opodstatnenie sólistickému dialógu. Bez fundamentálnej symfonickej zložky by bol „rozhovor“ sólistov (**Yevgenia Pikovsky** – husle a **Dmitry Ratush** – viola) len melodickým štebotaním. Odhliadnuc od pravdepodobného krátkeho nedorozumenia v prvej časti *Allegro maestoso* treba podčiarknuť krásny spevavý tón oboch sólistov, detailnú prepracovanosť ich partov, pôsobivé frázovanie a čistotu hry.

Záver patril Beethovenovej *Symfónii č. 2 D dur op. 36*, ktorá na rozdiel od *Symfónie č. 1* predstavuje obrovský skok do nového sveta symfonickej hudby. Je predzvesťou revoltujúceho Beethovena, dramatického odpútavania sa od aristokratických atavizmov. Je to symfónia, ktorá zahrmla a otvorila novú kapitolu, v nej sa obnažovali nevypovedaná konfliktnosť a zloži-

tosť sveta. Orchester i dirigent sa na interpretáciu Beethovenovej hudby dôkladne pripravili, vedomí si faktu, že pred tunajším náročným obecenstvom sa na takúto úlohu treba profesionálne vyzbrojiť. Orchester znel ako jedno teleso, v dôslednej súhre a zvukovej koordinácii nástrojových skupín, jeho interpretácia viedla k pocitu maximálneho uspokojenia. Úspech koncertu bol zaslúžený. Napriek kladnému hodnoteniu vyslovujem však i jednu pripomienku – a to, že dramaturgia zabudla na Gustava Mahlera. K umeleckým zásluhám Bruna Waltera a jeho duchovnému kreovaniu klasickej i romantickej hudby patrí polozenie základov fabulácie Mahlerovej hudby. Bruno Walter a Gustav Mahler k sebe neodlučiteľne patria. Ak už nezaznela žiadna symfónia, prečo nie aspoň čosi z klenotnice piesňovej tvorby (*Kindertotenlieder*, *Chlapcov záračný roh* či *Piesne potulného tovariša*).

Na margo ešte drobná poznámka. Ak recenzovaný koncert potešil a nadchol poslucháčov vo Viedni, prečo by nemohol zaznieť v Bratislave? S ohľadom na kontakty Bruna Waltera s Bratislavou by bolo určite potešením privítať Symfonický orchester Bruna Waltera i u nás doma.

Igor BERGER

MILÁNO

La Scala sa vrátila k Verdiho prvotine

Milánske Teatro alla Scala prispôsobilo aktuálnu sezónu okrúhlym výročiam dvoch gigantov. Giuseppe Verdi je v dramaturgickom pláne zastúpený siedmimi titulmi (Richard Wagner šiestimi), pričom výber predstavuje rez jubilantovou javiskovou tvorbou doslova od prvého po posledný takt.

Ten úvodný je späť s *Obertom*, grófom zo San Bonifacia, drámou skomponovanou v skladateľových dvadsiatich šiestich rokoch bezprostredne po smrti dvoch vlastných detí. Z pôvodne plánovaného *Rocestra* presunul Verdi značnú časť hudby do *Oberta*, ktorý v spolupráci s libre-

opera seria (recitativ – aria – cabaletta, duet pre soprán a mezzosoprán, finálne rondo), v ansámblach avizujú možnosť jej ďalšieho rozvoja.

Réžia **Maria Martoneho** sa neuspokojila s rozbalením dobového deja o nenávisti rodov, zradenej lásky a pomste, ale sa pokúsila hľadať aktualizovanú analógiu. Našla ju v praktikách talianskej mafie. Scénograf **Sergio Tramonti** vytvoril rez červeno-zlatistým poschodovým palácom, do ktorého vtesnal honosnosť i nevkus a najmä mozaiku typov zžitých s danou komunitou. Pohyblivá konštrukcia sa viackrát odsunula, aby odkryla nový hori-



Verdiho *Oberto* v milánskej La Scale [foto: M. Brescia & R. Amisano]

tistom Temistoclom Solerom vznikol na zákazku milánskej La Scaly. Úspešná premiéra (1839) otvorila Verdimu brány tohto prestížneho divadla a priniesla mu nové ponuky. V javiskovom debute prejavil talent pre stavbu hudobnej drámy v intenciách Belliniho a Donizettiho, ktorý v nasledujúcich partitúrach doviedol do strhujúcej podoby. Držal sa zaužívanej schémy žánru

zont s hradbami zničenej krajiny a vrakmi áut. Z kufra jedného, zlovestne čierneho, vyhadzujú v závere mŕtvolu zavraždeného Oberta. Kostýmy sú moderné, rovnako i arzenál zbraní a metódy vendety. Či išlo u neobohraného diela o nutný posun, je vec vkusu. V talianskej tvorbe plne zorientovaný dirigent **Riccardo Frizza** vyťažil z partitúry podstatné

znaky súdobých romantických drám. Prvotine poslušil diferencovaním temp, rytmiky a inštrumentálnych farieb. O kvalitách **Orchestra a Zboru** (zbormajster **Bruno Casoni**) *La Scaly* netreba osobitne písať, sú nespochybniteľné. Sólistické obsadenie štyroch veľkých postáv však nebolo celkom vyvážené. V titulnej úlohe sa mladý rumunský basista **Adrian Sampetean** sústredil na vyspievanie neľahkého partu, takže o bonusoch v strhujúcich výškach či vo výrazovej nadstavbe nemohla byť reč. **Sonia Ganassi** (Cuniza) pozvoľna prechádza z rossiniovského repertoáru k dramatickejšiemu, ten však obnažuje jej medzery v hlbších polohách. Rovnako **Maria Agresta** (Leonora) zatiaľ nie je dramatickou koloratúrou, hoci jej hlas sa krásne a s citom pre belcantovú frázu nesie v stredoch a výškach. Vokálne najpresvedčivejší bol **Fabio Sartori** (Riccardo), mohutný, farebne vrúcny, lesklý a v dynamike tvárny tenor. Také hlasy raný Verdi potrebuje. Publikum prijalo navštívenú reprízu až prekvapujúco vládne. Po áriách boli síce potlesky krátke, no na záver si každý odniesol svoje bravó.

Pavel UNGER

Giuseppe Verdi: *Oberto Conte di San Bonifacio*
Dirigent: Riccardo Frizza
Réžia: Mario Martone
Scéna: Sergio Tramonti
Kostýmy: Ursula Patzak
Premiéra v Teatro alla Scala 17. 4., navštívené predstavenie 10. 5.

WELS

Dôstojný hold Wagnerovi

Dvadsať štvrtý ročník wagnerovského festivalu v rakúskom Welse ukončilo v deň dvestého výročia narodenia skladateľa tretie predstavenie romantickej opery *Tannhäuser*.

Pri sledovaní inscenácie, ktorú javiskovo pripravil režisér i scénograf **Herbert Adler**, mi prišli na um Macbethove slová z listu adresovaného jeho Lady, ktorými charakterizuje strigy ako bytosti vystupujúce z legendárnych dôb. Podobne sa vo Welse akoby z čias života legendárneho skladateľa vynorila dôsledne realistická inscenácia bazirujúca na javiskovej ilúzii. A predsa, *Tannhäuser* s plynovými komorami (v Düsseldorfe) alebo *Tannhäuser* s naivnou ilúziou vodopádu na Venušinom vrchu (vo Welse), ba ani zrelé skladateľove opery nenaplnili Wagnerov sen o symbióze umení. Nad všetkým vládne hudba. Tak je to aj v romantickej opere o hriechu a odpúšťaní inšpirovanej dišputami o spore tela a duše. Hudobné naštudovanie prekonal priveľmi pietnu divadelnú podobu inscenácie. Výrazný podiel na tom mali slovenskí umelci. **Orchester Slovenskej filharmónie** podal

pod taktovkou skúseného **Ralfa Weikerta** výborný výkon: zvuk orchestra znel plasticky a adekvátne tlmočil všetko bohatstvo Wagnerovej partitúry. Ešte väčší potlesk si vyslúžil **Slovenský filharmonický zbor** potvrdzujúci kvality špičkového európskeho telesa. Na jednej strane si zachoval typický plný farebný tón, ktorý mohol uplatniť v zborovej scéne príchodu hostí na hrad Wartburg a v záverečnom choráli, na strane druhej zborovému spevu zaznievajúcejmu spoza scény vdýchla **Blanka Juhaňáková** éterickú, ba až mystickú čistotu a lahodnosť. Osobitnú pozornosť si zaslúžil intonačne náročný zbor pútnikov, ktorého prvá časť sa nesie v podobe a cappella. V sólistickom obsadení tentoraz nefigurovali veľké mená, no všetci speváci sú profesionáli pohybujúci sa na kvalitných medzinárodných javiskách. **Reinhard Hagen** (Hermann) so

zvučným fondom je typickým wagnerovským basom. Miláčik publika **Clemens Unterreiner** (Wolfram) svoj lyrický barytón výborne uplatnil v *Piesni o večerníci*, aby následne rovnako suverénne zvládol prechod do dramatického spevu. Z oboch ženských predstaviteľiek dôverne zoznámených s interpretáciou Wagnera (predstaviteľka Elisabeth **Astrid Weber** spievala Elsu aj v Bayreuthe) vyššie hodnotím **Hermine Mayovú** (Venuša) s farebne pritažlivejším materiálom. Vysoké tóny „vystrelovala“ bez námahy a ostro, čo sopranistke niekedy chýbalo. Hrdinský tenor **Jona Ketilssona** s náročnou titulnou postavou *Tannhäusera* chvíľami zápasil, ale záverečné rozprávanie o Ríme zvládol pomerne suverénne.

Vladimír BLAHO

Richard Wagner: *Tannhäuser*
Dirigent: Ralf Weikert
Scéna a kostýmy: Dietmar Solt
Réžia: Herbert Adler
Slovenská filharmónia a Slovenský filharmonický zbor
24. Richard Wagner Festival Wels, 17. 5. – 22. 5.

Konferencia European Jazz Personalities

Koncom apríla (22.–24. 4.) prebehla v Bratislave prvá medzinárodná jazzová konferencia na Slovensku, zastrešovaná Katedrou hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského a jej profesorkou **Yvettou Kajanovou**. Termín konania nebol zvolený

jazzmanov. Saxofonisti **Piotr Baron** a **Igor Pietraszewski** sú na poľskej scéne rešpektovanými hudobníkmi, pedagógmi i organizátormi festivalových podujatí. Pietraszewski, ktorý sa venuje jazzovej sociológii na vrocavskom Sociologickom inštitúte, sa v Bratislave

modálnej prvotiny *Milestones* „požičal“ double bridge. Podobne ako Ellington, aj Davis sa vo Francúzsku objavoval pravidelne a Cugny naznačil, že sa počas svojej návštevy v roku 1956 mohol nechať Reinhardtovou ideou inšpirovať. Zástupcov mala i domáca muzikologická obec.

Yveta Kajanová sa zamýšľala nad otázkami progresu a inovácie na príklade speváka Petra Lipu a klaviristu Viktora Zappnera, pôsobiaceho od 80. rokov v Tasmanii a **Lubomír Chalupka** priblížil účastníkom jazzové inšpirácie v hudbe domácich skladateľov 20. storočia od Alexandra Moyzesa po jeho posledného žiaka Petra Breinera. Viacerí prednášajúci (**Zuzana Ben Lassoued**, **Erik Dimitrov**, **Michal Baláž**) boli poslucháčmi dokto-



Organizátorka
prof. Y. Kajanová



J. Edward Hasse

náhodne – apríl bol pred niekoľkými rokmi označený za „mesiac jazzu“, v rámci ktorého po celom svete prebiehajú pod hlavičkou Jazz Appreciation Month (JAM) koncerty, festivaly, workshopy a konferencie. Autorom idey JAM bol konferenčný hosť, kurátor jazzu v Národnom múzeu americkej histórie Smithsonian vo Washingtone, **John Edward Hasse**. Americký jazzový historik a klavirista vo svojom úvodnom príspevku účastníkom priblížil „jazzovú misiu“ Duka Ellingtona vo Francúzsku, v krajine, ktorá ho koncom 30. rokov minulého storočia na rozdiel od jeho vlasti plne akceptovala ako umelca. Francúzsku Ellington venoval niekoľko svojich diel (*Paris Blues*, *Turcaret*, *Goutelas Suite*) a tamojšie televízne archívy uchovávajú viacero cenných, často neprístupných dokumentov. Hasse, autor monografie *The Life and Genius of Duke Ellington*, prekvapil aj informáciami z prostredia svojho domáceho pracoviska, keďže archívy Smithsonian ukrývajú viac ako 100 000 strán Ellingtonových rukopisov, z toho množstvo nepublikovaných skladieb. (Skladateľ počas svojho života odmietal publikovanie kvôli kopírovaniu osobitého štýlu a zvuku svojho orchestra; preto aj väčšina zapísaných skladieb neobsahuje kompletné party všetkých nástrojov.) Štýlové premeny skladateľského jazyka „Amerického Viednčana“ Joa Zawinula, lídra zoskupení Weather Report a Zawinul Syndicate, demonštroval **Franz Krieger** z univerzity v Grazi, v časoch „železnej opony“ v Európe nesmierne rešpektovaného amerického rozhlasového redaktora Willisa Conovera predstavil **Rüdiger Ritter** z univerzity v Brémach, o afroamerickej trubkárke a vokalistke Valaide Snowovej, ktorá sa v 30. rokoch minulého storočia usadila v Európe, referoval **Luca Cerchiari** z univerzity v Padove. Nesmierne podnetnými boli príspevky aktívne pôsobiach

zamýšľal nad vyčleňovaním národných – maďarských, nemeckých či poľských špecifik a ich fúzaní v konglomeráte takzvaného Európskeho jazzu. Príspevok Piotra Barona *Jazz: Labor versus Opus* bol naopak osobným sprístupnením životného štýlu súčasného

randského štúdia profesorky Kajanovej a zahraniční účastníci tak mohli porovnať úroveň jazzovej edukácie na slovenských univerzitách. Práve množstvo mladých návštevníkov-poslucháčov i praktických účastníkov konferencie ocenil v záverečnej diskusii Franz Krieger. Škoda len,



Účastníci konferencie
P. Motyčka a I. Pietraszewski

jazzového hudobníka a jeho „spôsobu prežitia“ v umelecky neprajnej dobe. Prakticky to Baron demonštroval v rámci nočnej Golden Age – Jam Session v Nu Spirit Clube, kde sa spolu s francúzskym klaviristom Laurentom Cugnym pripojili k zoskupeniu Lucie Lužinskej a Borisa Čellára. **Laurent Cugny** z prestížnej parížskej Sorbonne prirovnal nasledujúci deň pre účastníkov konferencie dejiny jazzu vo Francúzsku k dejinám jazzu v celej Európe. Mnohých prekvapila Cugnym predstavená Reinhardtova modálna kompozícia *Fleche D'or* z roku 1952, ktorá sa objavila šesť rokov pred prvými modálnymi experimentmi Milesa Davisa; ten si z nej vraj do svojej slávnej

že si počas troch aprílových dní nenašiel čas na bohato propagované podujatie žiaden zo slovenských jazzových hudobníkov. Tí si zrejme uctievajú mesiac jazzu po svojom...

Peter MOTYČKA
Fotografie: **P. ŠPANKO**



Adriena Bartošová

Priniesť niečo nové a spontánne

Pripravil Daniel HEVIER, ml.

[foto: archív A. Bartošovej]

■ **Na albume *Softly* sa objavuje množstvo hudobníkov; prečo ste zvolili viacero muzikantských konštelácií?**

Nahrávky vznikali postupne a spontánne vo viacerých zostavách, hoci výbornou bola už tá pôvodná s Jurajom Burianom, Gabom Jonášom, Martinom Gašparom a Martinom Valihorom. Spolu sme nahrali štyri skladby a po dlhšom čase som pokračovala v komornejšom duchu len s Lubošom Šrámkom a Martinom Ďurdinom. Keďže výdavky za štúdio prerástli moje možnosti, doložila som staršie nahrávky, ktoré sa nedostali na predchádzajúce CD a hodili sa sem dramaturgicky. Aj to bol dôvod účasti viacerých zaujímavých muzikantov, s ktorými som priebežne spolupracovala i spolupracujem a ktorých si veľmi vážim. Na konci, pri masteringu, som ešte predsa len nahrala zopár piesní s Petrom Preložníkom; na CD som z nich však zaradila len jednu.

■ **Uvažujete nad regulárnou kapelou, s ktorou by ste nový koncertný program prezentovali?**

Väčšinou koncertujem s jednou zostavou, hoci šikovných muzikantov, ktorí sú veľmi vyťažení, treba často nahrádzať. Iste by bolo jednoduchšie mať kapelu s mladšími a menej zaneprázdnenými

mi hudobníkmi, čo je však podmienené väčšou koncertnou snúrou, aby sa oplatilo poctivo nacvičiť dlhší program. V súčasnosti však nie je isté, koľko koncertov sa podarí zrealizovať a potrebovala by som pomoc manažéra alebo dobrého sponzora. Nemám, žiaľ, povahu ani čas zhláňať ich, tak po úvahe beriem ponuky, ako prichádzajú. Zväčša ide o rôzne projekty a požiadavky s nimi spojené. Čo sa týka koncertnej podoby albumu, v prípade viacerých skladieb už existovala, hoci niektoré detaily sa utriasli tesne pred nahrávaním. Keďže ide o spoluprácu s viacerými hudobníkmi, bude ťažké zrealizovať presnú podobu nahrávok na všetkých koncertoch. Na krste CD sa to však nádherne podarilo!

■ **S viacerými z týchto hudobníkov spolupracujete dlhší čas. Neláka vás experiment s neznámymi umelcami prinášajúcimi nové postupy?**

Tá cesta ma láka už dlhšie a zrejme by ma v tom mal niekto viac povzbudiť. (Smiech.) Našťastie sa to podarilo aspoň v prípade Luboša Šrámk. Je to vynikajúci a mimoriadne inšpiratívny muzikant, vzájomná komunikácia pri aranžovaní i nahrávaní bola perfektná. Ostalo to tak, ako sme to na prvýkrát nahrali, jedine Maťko Ďurdina dohral svoje sóla.

*Hlavnými dramaturgickými líniami jej aktuálneho albumu *Softly* sú latinskoamerický rytmus a jej obľúbené jazzové štandardy v pozoruhodných aranžmánoch. Vo svojom prejave prepája sentiment s expresivitou, vyhýba sa lacnej patetickosti a vďaka tomu sa jej darí zachytiť horkosladkosť piesní so sebe vlastnou nežnosťou. Speváčka a skladateľka Adriena Bartošová.*

■ **Nosným pilierom albumu sú jazzové štandardy. Myslíte si, že je potrebné prinášať na ne nový pohľad?**

Mojou primárnou ambíciou nebolo nahráť jazzové štandardy. Nie nadarmo ich však všetci jazzmani radi spracúvajú, a tak aj mňa vyprovokovala možnosť posunúť niektoré skladby vďaka tvorivému prístupu mojich muzikantov do polohy, ktorá ma najviac vystihuje. Mojim autorským projektom nevenovali médiá v poslednom čase výraznejšiu pozornosť a do dramaturgie nahrávky sa hodili len štyri moje piesne; bolo by ich viac, ale pre aranžmány som si ich nechala na iný projekt, kam dramaturgicky lepšie zapadnú. Okrem toho môj koncertný program vždy spetrovali rôzne štandardy. Preto som zatúžila dať na album pohodové skladby, ktoré radi hrávame na koncertoch, aby sa pri nich dobre relaxovalo.

■ **Nepremýšľali ste nad slovenskou podobou textov?**

Premýšľala a aj skúšala, až kým som nepochopila, že náladu a celkovú výpoveď niektorých skladieb môže preklad občas pokaziť. Zrazu to nebolo ono.

■ **Patria tieto štandardy k vašim najobľúbenejším?**

Je to časť z tých obľúbených, aj keď najradšej mám skladby v rytme bossanovy. Pôvodne ich tam malo byť viac, ale v danom čase sa mi nepodarilo získať zaujímavé aranžmány, tak som to odložila na koniec roka.

■ **Pri nahrávaní štandardov je dôležitý prístup k aranžmánom. Nechali ste hudobníkom dostatočný priestor na realizáciu?**

Samozrejme. Prístup k už vytvorenému dielu približuje osobnosť muzikanta. Osobne si myslím, že je dobré zachovať „ducha skladby“, čiže jej výpoveď a myšlienku. Stretla som

sa s viacerými prístupmi spracovania skladby. Ako som spomenula, mám rada bossanovu a náladu, ktorá z nej vychádza, jej lyrické texty podfarbené bohatou melodikou. Myslím si, že tam netreba nejako výrazne „novátorsky“ zasahovať, pretože sa čaro ležérnosti a toho niečoho „obzvlášť príjemného“ môže vytratiť. Avšak aj zmena charakteru piesne je istým prístupom. Jazzmani sa niekedy radi pretekajú, kto prinesie novší a zaujímavejší „pohľad na vec“. Naozaj záleží nielen od typu skladby, ale aj od individuálneho vkusu danej osobnosti – aj v tom spočíva jeho umelecká výpoveď. Najhoršie je, keď niekto skopíruje aranžmán alebo štýl iného speváka a zaspieva to síce technicky správne, no neprinesie nič nové ani spontánne. Tomu sa snažím vyhnúť. Krásne to opísal Samko Hošek, jeden z mojich mladších, šikovných kolegov: vedieť vyjadriť svoje nápady a zhmotniť ich v hudbe tak, aby to muzikanti s radosťou spracovali, na to musí byť spevák hudobníkom. Ja si navyše myslím, že na určité veci musí dozrieť nielen hudobne, ale aj ľudsky.

■ **Ako ste k starým americkým štandardom pristupovali v polohe európskej interpretky?**

Hudbu v mojom prostredí vnímam na zákla-

de toho, či je dobrá alebo nie, a nepokladám za dôležité, odkiaľ pochádza. Myslím si, že v poslednom období začína byť ako protipól strednoprádovej komercie práve takáto hudba v oblube. Pôvodne som sa vôbec nezamýšľala nad osudom či smerovaním môjho CD, mal to byť len malý súkromný projekt pre radosť, na ktorom si zaspievam aj trochu inak ako vo vlastných piesňach. Okrem toho, že ide o kvalitné skladby, poskytujú jazzové štandardy obrovskú slobodu v hudobnej tvorivosti. Vzájomná komunikácia muzikantov a podobný proces myslenia pri improvizácii sú novou inšpiráciou a radosťou a keď sa ich podarí preniesť na nahrávku, prináša to obrovské uspokojenie. V tomto sa cítim niekde na začiatku, a preto sa na každý podobný projekt teším.

■ **Impulzom k albumu *Softly* bola vraj osobnosť Gabriela Jonáša. Do akej miery je podnetný pohľad európskeho muzikanta, ktorý pôsobil s americkými hudobníkmi, no v jeho hre stále cítiť európsky prístup?**

Pohľad európskeho muzikanta, ktorý zažil americkú „jazzovú frekvenciu“ a spôsob hrania z pravého zdroja, je nesmierne zaujímavý. To, čo sa tam naučil a zažil, umne spája so svo-

jím vlastným európskym ponímaním jazzu. Zároveň teda prináša niečo osobité a svojské vychádzajúce z nášho regiónu.

■ **Nahrávka má tanečnú atmosféru, no vraj chystáte album balád. V ktorej polohe sa cítite pohodlnejšie?**

V oboch, záleží od obdobia, v ktorom sa nachádzam, a od ďalších okolností. Pripravované meditatívne balady a bossanovy ma lákajú, aj keď na koncertoch preferujem živšiu a temperamentnejšiu hudbu. ✕

Speváčka **Adriena BARTOŠOVÁ** (1960) študovala spev u prof. M. Medveckej a F. Tugendlieba, klavír a základy kompozičnej techniky u prof. I. Hrušovského. Počas svojej kariéry spolupracovala s L. Gerhardtom, Orchestrom G. Broma, A. Šebanom, J. Stivínom, G. Jonášom a d. Spolu s gitaristom J. Burianom viedla kapelu Scat, s ktorou nahrala viacero albumov (*Harmony of Rain, Blue Afternoon, Mais que nada, Adriena, Confession, Už viem, Trojlístok, Znovuzrodenie*). Poslednú nahrávku *Softly* (Forza Music) vydala tento rok. Je laureátkou Ceny Ladislava Martoníka za tvorbu a jazzovú interpretáciu.

Muthspiel – Grenadier – Blade

Volný cyklus koncertov *City Sounds*, ktorý vznikol začiatkom roka s cieľom predstaviť svetovú špičku v žánroch jazz, soul, funk alebo R&B, uviedol v piatok 10. 5. v priestoroch bratislavského Heineken Tower Stage trio významného rakúskeho gitaristu a skladateľa **Wolfganga Muthspiela**. Velikána európskej jazzovej scény, ktorý vo svojej tvorbe prirodzene prepája prvky jazzu, folku i vážnej hudby, sprevádzali hviezdne americké mená – kontrabasista **Larry Grenadier** a bubeník **Brian Blade**.

Muthspiel si po štúdiách klasickej a jazzovej gitary (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Graz, New England Conservatory Boston, Berklee College of Music Boston) okamžite získal renomé v kapele Garyho Burtona; jeho predchodcami v Burtonových formáciách boli Pat Metheny a John Scofield. Vtedy začala aj jeho spolupráca s Larrym Grenadierom, ktorý dnes patrí k najvyhladávanejším kontrabasistom. Grenadierovo účinkovanie po boku Pata Methenya, Johna Scofielda či jeho stále členstvo v triu klavírneho giganta Brada Mehldaua nenechávajú nikoho na pochybách, že rakúsky gitarista si vyberá spoluhráčov podľa najprecíznejšieho vkusu. Rovnako Brian Blade patrí k rešpektovaným bubeníkom pre svoju prirodzenú schopnosť empatickej a zvukomalebnej hry. S Muthspielom sa stretával už na pôde jeho predošlých trií (albumy *Real Book Stories*, material records 2001, *Air, Love and Vitamins*, material records 2004), ako aj v obzvlášť kreatívnom duu *Friendly Travelers* (material records 2007). No až teraz sa lídrovi podarilo prepojiť majstrovstvo troch velikanov v jednej zostave. Všetky skladby, ktoré trio v Bratislave predviedlo, napísal Muthspiel



[foto: P. Španko]

špeciálne pre aktuálne turné vrcholiace nahrávaním v prestížnom nórskom Rainbow Studiu. Moderné, harmonicky i melodicky výrazné a rytmicky svieže kompozície okamžite vtiahli poslucháčov do hlbokéj atmosféry improvizácie umenia a obdivuhodnej interaktívnej súhry. Témy skladieb dopĺňal Muthspielov vokál bez slov, ktorý pomáhal hlasovo harmonizovať aj Blade. Pod lyrické, ale aj virtuózne gitarové sóla si Muthspiel nahrával sprievod pomocou slučiek (looper), zvukomalebnosť celej škály efektov elektrickej gitary striedal s dvoma klasickými gitarami, „silent“ a barytónovou. Dy-

namika, farebnosť a rytmický pulz Briana Bladea i Larryho Grenadiera, ktoré dodávali kapele charakter živého organizmu, zaznievali v dokonalej harmónii s každým tónom Muthspielovej gitary. Žiaľ, počas koncertu gitaristu zradila jeho efektová technika a svoje vystúpenie musel prerušiť (nepříjemnú situáciu však odľahčil jemným humorom a skvelú náladu koncertu to nenarušilo).

Muthspiel predstavil aj svoju piesňovú tvorbu. Osobný vzťah i hudobná spolupráca s nórskou

speváčkou Rebekkou Bakkenovou (spoločné albumy *Daily Mirror*, material records 2001 a *Beloved*, material records 2002) ho motivovali k otextovaným piesňam ako k novej forme svojho hudobného vyjadrovania. Ukážkou sofistikovaného piesňového výrazu neustále dozrievajúceho jazzového hudobníka je aj posledný Muthspielov album *Viena Naked* (material records 2012). V piesňach *From Day to Day* a *Be With Everything* sa Muthspiel prezentoval nielen ako invenčný gitarista a skladateľ, ale aj ako veľmi vyzretý spevák. Po takmer dvojhodinovom vystúpení sa výnimočné trio rozlúčilo skladbou *Tower Blues*, ktorej názov sa mení vždy podľa miesta účinkovania. Cit a virtuozita podriadená atmosfére skladieb presahujúcich hranice jazzu i vážnej hudby a zároveň dokonalá improvizácia súhra troch výnimočných osobností súčasnej jazzovej scény priniesla výnimočný hudobný zážitok. Kiež by sme podobných koncertov mohli doma zažiť čo najviac!

Miroslav ZAHRADNÍK

Karol Ondreička

50. roky a ich kontinuum

Kto nepatrí k jazzovým pamätníkom 50. rokov, ani po vypočutí a analýze všetkých nahrávok nedávno zosnulého Karola Ondreičku (1935–2013) sa nedopracuje k pochopeniu a precíteniu jeho fundamentálneho prínosu pre slovenský jazz. Ondreičkov prístup bol v začiatkoch atypický a táto výnimočnosť, paradoxne, môže pomôcť postihnúť niektoré všeobecné charakteristické črty jazzového muzikovania tej doby.

Subjektívna reminiscencia

S Karolom som sa zoznámil koncom roku 1954, keď ho ešte v Bratislave málokto poznal. S Gáborom Kovalom (po Karolovi nasledujúcu dekádu druhým najvýraznejším jazzovým gitaristom tej éry) sme ho spoločne navštevovali na jeho internátnej izbe a obaja – Gábor i Karol – po prvý raz našli niekoho so vzájomne kompatibilným záujmom o jazzovú gitaru. Pre Ondreičku znamenal Koval okrem nástrojovej spriaznenosti i praktickú pomoc; spájaj totiž schopnosti gitaristu so znalosťami experta na elektroniku, a tak dokázal udržať v použiteľnom stave rôznorodé, často „na kolene“ vyrobené snímáče a zosilňovače. Veľký vplyv

na Karolovo osobnostné formovanie malo i jeho priateľstvo s Gustom Riškom, s ktorým sa zoznámil v roku 1956. Vtedy ešte hral na gitare, ale Karol ho prehovoril na kontrabas, čím umožnilo spoločne muzikovať. Pre užšie okolie bola zaujímavá (a pre nich veľmi dôležitá) ich hudobná a názorová interakcia; dodnes sa mi vybavujú úryvky ich rozhovorov (často prebiehali pri obede v študentskej menze), pri ktorých som bol prvýkrát „naživo“ konfrontovaný s uvažovaním o jasse, jeho estetike, hodnotových kritériách, väzbe na populárnu hudbu a podobne. Riška i Ondreička začali koncom 50. rokov o jasse publikovať, ale ich „živé“ rozhovory pôsobili inšpiratívnejšie ako uverejnené texty.

Slovenskí jazzmani povojnových rokov boli predovšetkým študenti, najčastejšie technických smerov a medicíny. Pripomeňme aspoň najvplyvnejších Ondreičkových predchodcov – Pavla Polanského, Sväta Ďuroviča (nikdy som ho nepočul hrať, ale verme svedectvu pamätníkov) a Juraja Hentera. Boli to mimoriadne nadaní hudobníci, ktorí sa spoliehali na spontaneitu, spoločné muzikovanie, mali radi a cítili jazz a pokroky dosahovali veľmi rýchlo so zdanlivou ľahkosťou. Ich postoj sa od Ondreičkovho líšil: Karolov asketický, vytrvalý prístup k cvičeniu a analytickému počúvaniu v samote svojej izby nebol pre nich typický. Už počas štúdia lingvistiky bol Ondreička rozhodnutý venovať jazzu čo najviac času a energie. Nebral komerčné „kšefty“, bol odporcom vtedy samozrejmeho spájania jazzu s dobovou populárnou hudbou. Často deklaroval, že budúce zamestnania sa stanú jeho mostom k nekompromisnej hudobnej nezávislosti. Toto predsavzatie sa mu darilo realizovať približne do polovice 60. rokov, potom sa veci zásadne zmenili.

Jazzový fundamentalista

Jazzmani danej éry v rozhovoroch a spomienkach vytrvalo uvádzajú ako svoje prvé systematické kontakty zo svetom jazzu relácie Willisa Connovera, čo nie je celkom presné. Ešte pred štartom programov Hlasu Ameriky v roku 1954 bola dobrým zdrojom informácií rozhlasová stanica americkej armády v Rakúsku. Blue Danube Radio vysielala jazz denne a každú sobotu venovala polhodinu orchestru Stana Kentona. Sólisti tohto súboru „progresívneho jazzu“ boli pre Karola dôležitým vzorom vo výstavbe sóla. Ďalším zdrojom prístupu k „hudbe imperialismu“ boli nadšenci s impozantnými zbierkami platní a podrobnými vedomosťami. „Dodávateľom“ jazzu bol v Karolovom prípade Peter Schmitz, jeho spolužiak z Trenčína, ktorý si dokonca dopisoval s americkými veľikánmi. Samozrejme, Connoverove relácie mali nesmierny vplyv na Ondreičku i na celú zmienenú generáciu. Connover následne navodil prehĺbenie prepojenia svojich poslucháčov so svetovým jazzom a jeho systematická pôsobivosť i kontakt s „Východom“ prekryli to, čo bolo predtým.

Karol ako hudobný samouk dosiahol impozantnú znalosť v rôznych sférach. V oblasti jazzovej harmónie nemal seberovného, jeho „špecialitou“ bola melodika improvizácií, analyzoval a transkriboval sóla svojich obľúbencov. Zameriaval sa na cool a west coast jazz a na rozdiel od svojho protipólu, „hardbopera“ Laca Décziho (ten si v jazzovom podhubí začal získavať meno dva roky po Karolovom nástupe tým, že ekvilibristicky a presne kopíroval sóla Clifforda Browna), mal hneď od začiatku výraznú improvizáciu invenciu, pričom transkribované sóla mu slúžili ako východiskový študijný impulz. Ti, ktorí Karola poznali, ho označovali za najlepšieho československého gitaristu v danom štýle; pomyselnými „konkurentmi“ boli Antonín Julina z Brna a zakladajúci člen Studia 5 Ladi-

slav Tomek – ten sa však do improvizácií púšťal len zriedka. Niektorí ľudia z jazzového okruhu Karolovi prvoplánovo vyčítali prílišnú racionalitu, absenciu emócií či nedostatok jazzového feelingu, čo jednoducho nebolo pravdou. V zhode s dodnes fungujúcimi princípmi cool jazzu a west coastu (tá hudba odmieta zostarnúť) sa pod zdanlivo odťažitou rezervovanosťou ukrývala vrúcna emocionalita. Detailne spoznal hudbu svojich vzorov: nasledovanie a štúdium veľkých osobností jazzu bolo v danej izolácii jediným východiskom. Najdôkladnejšie počúval klasikov west coastu, častejšie spomínal najmä Barneyho Kessela a Tala Farlowa. Menej známe je jeho očarenie hudbou raného cool jazzu, najmä formáciami Lennieho Tristana a jeho gitaristu Billyho Bauera. Práve z tohto zdroja pochádzala Karolova zdanlivá racionalita hry s nenápadnou vrúcnosťou, invenciou, radosťou tvorenia v danom okamihu; plynulo členená a lineárne súvislo ubiehajúca melódika sa stala poznávacím znakom jeho štýlu, ktorému bol (ako snáď jediný) verný celý svoj hudobný život.

Nedocenený sólista a líder

Karol bol od svojich hudobných začiatkov nedocenený; vojenská služba mu zabránila participovať na populárnych „predpoludniach“, kde sa k jazzu priklonili aj študenti hudby (Braňo Hronec, Miloš Jurkovič), a tým prišiel o možnosť stať sa známym širšiemu obečenstvu. Ako líder sa prvýkrát uplatnil krátko predtým; Kvinteto Karola Ondreičku v rokoch 1956–1957 veľa skúšalo, vôbec nenahrávalo a málo vystupovalo, jeho repertoár pozostával z prevzatých skladieb okruhu skupín Gerryho Mulligana, Georgea Shearinga, Modern Jazz Quartet a podobne. Pred poslucháčmi Karola zatienil neobyčajný talent tej éry: altsaxofonista Imro Kuruc. Mal krásny „cool“ tón (zaujal by aj v súčasnosti), neobyčajný zmysel pre frázovanie a vyzdvihnutie krásy témy, ale v porovnaní s Karolom bol povrchnejší v improvizáciách. Samozrejme, obecenstvo rado odpustilo prípadné banality v sólach a dalo mu prednosť pred Karolovou hrou vyžadujúcou väčšie nároky a sústredenie poslucháča. Vyvrcholením Ondreičkovho líderského pôsobenia bola formácia Combo 4 (najaktívnejšia v rokoch 1962–1963), ktorej nahrávky sú už dlhé roky nedostupné. Combo 4 sa spolu s Gerhardtovým kvartetom zaslúžilo o prvé slovenské rozhlasové nahrávky moderného jazzu; nepamätníkov je opäť ťažké vysvetliť význam tejto udalosti. Týždeň po Gerhardtovom nahrávaní sa v štúdiu spolu s Ondreičkom ocitli Viktor Hidvéghy, Gusto Riška a Josef Škvařil (neskôr ho v Combe 4 nahradil Ján Halász, čo bola jediná zmena v obsadení) a nahrali dve pôvodné skladby: Ondreičkovu *Tmavé okno* a Hidvéghyho *Po daždi*. Tieto nahrávky boli v rozhlasovom vysielaní intenzívne využívané. Combo 4 sa ocitlo aj na dvoch sampleroch; na LP *Jazz na koncertnom podiu* (Supraphon 1964) zaradili naživo zaznamenanú Silverovu skladbu *St. Vitus Dance* a na SP prílohu k *Jazzovému slovníku* Ondreičkovej *Reflexie*. Combo 4 bola skvelá sku-

pina, ktorej štyri existujúce nahrávky by sa mali obnoviť a sprístupniť. Bolo by zaujímavé zistiť, ako znejú pre dnešné uši; myslím, že by obstáli. Predovšetkým Hidvéghy bol pre Ondreičku plne vyhovujúcim klaviristom, čo aj často zdôrazňoval. Mal westcoastovú hravosť akoby v génoch, rýchlo vnímal Karolove harmonické podnety a vzorne absorboval jeho predstavy o melódike. Nikto však nie je dokonalý: Karol veľmi stál o to, aby sa Viktor naplno a sústredene venoval spoločnej hudbe, lenže v tomto smere narazil uňho na neprekonateľný odpor.



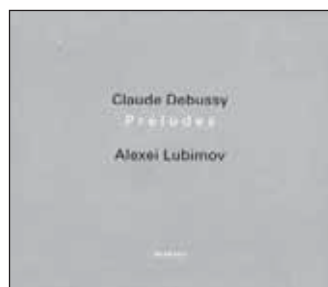
Profesionálna všestrannosť a kóda

V 60. rokoch sa situácia v jaze podstatne zmenila. Viaceré osobnosti scény 50. rokov jazz z existenčných dôvodov opustili, alebo aspoň podstatne zmenšili svoje zaangažovanie a Ondreička sa po zlyhaní fascinujúcej interakcie s Hidvéghym podobne ako vo svojich začiatkoch opäť stiahol do seba a prechodne nevyhľadával možnosti spolupráce ani uplatnenia. Na československú scénu medzitým prišla ďalšia generácia skvelých hudobníkov (medzi nimi aj gitaristov na čele s Rudolfom Daškom), vznikol medzinárodný festival, súťaže a v Bratislave sa v nočných kluboch i na koncertoch objavili veľké zahraničné mená. Karol Ondreička vystriedal viacero zamestnaní: bol redaktorom v knižných vydavateľstvách, v rozhlase i v televízii a nevýhody životného štýlu zamestnanca pociťoval čoraz intenzívnejšie. Spolu s rozpadom Comba 4 to viedlo k prehodnoteniu jeho jazzového purizmu a cieľavedomému smerovaniu k „volnej nohe“, čo samozrejme vyžadovalo rôznorodé hudobné zaangažovanie. Karolova adaptácia a rýchle úspechy v profesionálnom živote ukázali, aké všestranné hudobné dispozície vyžadoval (a vyžaduje) moderný jazz 50. rokov. Bez problémov sa stal popredným a vyhľadávaným aranžérom populárnych pies-

ní, postupne sa uplatnil ako skladateľ filmovej hudby, písal orchestrálne suity a ako všestranný štúdiový hráč rozšíril svoje možnosti uplatnenia o ďalšie nástroje (sitar, bendžo, lutna a i.). Svoje aktivity rozšíril i do zahraničia, sprevádzal divadelné predstavenia, zahraničných spevákov a pod. I keď sa jazz pre neho stal len jednou z viacerých hudobných aktivít, stále bol prvoradý. V každom prípade sa v 70. a 80. rokoch predovšetkým v rámci Gerhardtových formácií zaznamenali nahrávky, ktoré ostávajú pre dnešného záujemcu jediným súvislým svedectvom

jeho hry; na nich ostáva Ondreička verný sám sebe i svojim pôvodným východiskám. V tomto období boli Ondreička i Gerhardt stálicami slovenského jazzu aj s medzinárodným presahom. Ich hudba bola prvotriednym jazzom, ktorý však stratil niekdajší rozmer „záračnosti“ niečoho, čo sa tu objavilo v nečakanej intenzite a kvalite, na tie časy v unikátnom podaní. Ondreička príležitostne zostavoval vlastné skupiny a ostatným titulom jeho líderskej diskografie je CD *Slovak Jazz Mainstream* (Hudobný fond 1994). Posledné tri desaťročia svojho života sa Karol zmenil povahovo i vizuálne. Z útleho intelektuála s fanatickou zapálenosťou pre svoju hudbu sa stal nezdravo obézny profesionál (nadšenie pre westcoastovú gitaru mu ostalo). Evidentne nedbal na rady lekárov (to mám len „z druhej ruky“, od 80. rokov sme sa stýkali minimálne), v závere života ho obmedzovali choroby a posledných 15 rokov žil v ústraní. Úmrtie Karola Ondreičku zasiahlo generáciu jazzových zakladateľov – jej príslušníci sa čoraz častejšie stretávajú na pohreboch – a je svojím spôsobom aj výzvou pre súčasnú generáciu jazzmanov. Ondreičkova životná púť ukazuje, koľko nadšenia a nezištného úsilia tejto hudbe venoval človek, na ktorého hudbu je možné a prínosné nadväzovať.

klasika



Claude Debussy Préludes

A. Lubimov, A. Zujev
2CD, ECM New Series
2012
distribúcia DIVYD

Debussyho *Prélúdiá* majú prvých sto rokov svojej existencie úspešne za sebou. Zub času ich popularitu nijako nenahľodal, čo dosvedčuje aj pokračujúce defilé klaviristov a klaviristiek, ktorí sa odhodlali zaznamenať ich na zvukových nosičoch. K nim sa nedávno pridal aj ruský klavírny mág Alexej Lubimov s prestížnym mníchovským vydavateľstvom ECM. Čo nové sa dnes ešte dá interpretačne povedať k Debussyho *Prélúdiám*? Ako sa odlišit od plejády ostatných klaviristov? Lubimov zvolil trochu netradičnú, no zaujímavú a efektívne riešenie. Namiesto pokusov o extravagancie vo frázovaní či voľbe temp sústredil pozornosť na nástroje – pre každú z dvoch kníh si vybral iný klavír; pre prvú krídlo Bechstein z roku 1925, pre druhú Steinway vyrobený roku 1913, teda len o rok neskôr ako ju Debussy skomponoval. Lubimovovi však nešlo o „autentickú“ interpretáciu, skôr hľadal akýsi všeobecný dobový ideál klavírneho zvuku, ktorý skladateľa viedol pri vynachádzaní úžasných, dovtedy netušených zvukových farieb. Osobne ma viac oslovuje zvuk Bechsteina v *Prvej knihe*; Steinway mi pripadá všednejší, bližší súčasným klavírom. Bechstein má jedinečne sfarbený diskant, ktorý vo viacerých *prélúdiách* evokuje zvuk zvonov (nielen v *Potopenej katedrále*, ale napríklad aj v úvodných *Delfských tanečníciach*). Najhlbšie tóny zasa majú charakter blízky gongu, celkom najhlbší tón opakovaný v závere *Zvukov a vôní krúžiacich vo večernom vzduchu* výborne dopĺňa onen „vzdialený

zvuk lesných rohov“, ktorý má klavirista vykúziť podľa Debussyho pokynu...

Čaro vynikajúcej nahrávky však zďaleka nestojí len na kontraste dvoch nástrojov. Lubimov pristupuje k hudobnému textu s maximálnou starostlivosťou a jeho hra sa stráni akýchkoľvek výstredností. V istom zmysle je veľmi predvídateľná, čo ale nepokladám za nedostatok. Skôr by som chcel vyzdvihnúť, že jeho myslenie je v podstate orchestrálne a zmeny textúr, tak často podobné technike filmového strihu, vždy prinášajú nové odtiene. Nie je tu ani stopy po zvukovej jednotvárnosti, naopak, často vznikajú silné asociácie orchestrálnych nástrojov a ich kombinácií. Lubimov zreteľne odlišuje dianie v rozličných registroch, všetko je pripravené a vyslovené s rozvahou, inteligenciou, ale najmä kultivovanou muzikalitou. Zdá sa mi, že istú rolu tu hrá aj Lubimovova národnosť. Nechcem teraz hovoriť o nadväznosti na tradície ruskej klavírnej školy, skôr mám na mysľ to, že v jeho podaní (možno aj akosi mimovoľne) vynikajú ruské hudobné prvky, ktoré Debussy absorboval z Musorgského a Borodina a ktoré cítiť najmä v *Prvej knihe*. Viac ako „gotický štýl“ raného Erika Satieho počuť z *Potopenej katedrály* ozveny pravoslávneho spevu – no nie toho štylizovaného z Borodinovej *Malej suity* či Musorgského *Kartiniek*, ale akoby ozajstného, z niektorého moskovského či kyjevského chrámu... *Prélúdiá* nie sú jediným dielom na nahrávke. *Tri nokturná* v skvelej úprave Mauricea Ravela pre dva klavíry nadväzujúce na záver *Prvej knihy* a Debussyho vlastná dvojklavírna verzia *Prélúdiá k Faunovmu popoludniu*, ktorá predchádza interpretácii *Druhej knihy*, sú viac ako „bonusové“ tracky. Lubimov v nich muziciuje so svojím žiakom a menovcom Alexejom Zujevom a výsledok je úchvatný. Oba historické nástroje znejú súčasne a navyše umiestnenie skladieb z hľadiska tonality a zvukovej farby vytvára dojem, ako keby boli organickou súčasťou cyklov *Prélúdií*, a nie oveľa staršími, pôvodne orchestrálnymi dielami. *Nokturná* som si v podaní dvoch Rusov okamžite zamiloval a radosť z nahrávky ako celku ma láka k ďalšiemu odhaľovaniu jej nepatrných nuáns.

Robert KOLÁŘ



Benjamin Britten The Rape of Lucretia A. Kirchschrager, P. Coleman-Wright, I. Bostridge S. Gritton, Ch. Purves, B. Russell, Cl. Booth H. Summers Aldeburgh Festival En- semble, O. Knussen 2CD, Virgin Classics 2013

Tento rok si okrem jubileí Verdiho a Wagnera pripomínáme aj sto rokov od narodenia významného britského skladateľa Benjaminu Brittena. Preto sa jeho meno v súčasnosti objavuje v médiách i katalógoch hudobných vydavateľstiev častejšie. Brittenova prvá komorná opera *The Rape of Lucretia* (Zneuctenie Lukrécie) vznikla za šťastných okolností. V neľahkých prvých rokoch po 2. svetovej vojne boli v Anglicku vhodné podmienky práve na vznik scénických diel s menšími prevádzkovými nárokmi. Operu v dvoch dejstvách skomponoval skladateľ na libreto Ronalda Frederica Henryho Duncana. Dej je založený na rozprávani Tita Livia z 1. knihy dejín starého Ríma. Spupný etruský kráľovský syn Tarquinius motivovaný stávkou vystatovačného rímskeho vojvodu Collatina, manžela krásnej Lukrécie, odíde tajne do Ríma a pod hrozbou smrti ju znásilní. Zneuctená Lukrécia neznesie túto potupu a dobrovoľne volí smrť. Skladateľ v diele úmyselne zvolil námet, ktorý anglické obecenstvo dôverne poznalo zo Shakespeareovej básne. Prvú významnú komornú operu povojnovej epochy koncipoval Britten ako scénické pásmo, v ktorom sa striedajú epické, lyrické a dramatické obrazy. Epický prvok predstavuje dvojica spevákov, tenor a soprán, naplňujúcich úlohu antického chóru. Skupinu ôsmich spevákov – sólistov, ktorí sa spájajú do pôsobivých ansámblov, sprevádza 15 instrumentalistov. Tradičné recitatívy sú so sprievodom klavíra. V *Lukrécii* vytvoril Britten jedno zo svojich najvydarenejších diel. Deklamačne založené zbory sa účinne striedajú s lyrickosťou, v ansámblach zaznievajú ohlasy starých anglických

madrigalov. Nápadná je koncentrácia kompozičných prostriedkov a sugestívnosť dramatických scén i skvelá inštrumentácia malého súboru. Premiéra v roku 1946, ktorá oživila festivalové mesto Glyndebourne, mala hviezdne obsadenie na čele s Kathleen Ferrierovou v postave Lukrécie a dvojicou chóru Peter Pears a Joan Cross. Dirigoval sám skladateľ. U nás mala premiéru v roku 1988 v naštudovaní Komornej opery v Bratislave. Ústrednou postavou nového CD-kompletu je dirigent Oliver Knussen (sám významný skladateľ). Jeho hudobné naštudovanie i podanie je prvotriedne a možno ho považovať za autenticky brittenovské. Výkon komorného orchestra Aldeburgh Festival Ensemble je radosť počúvať a stručne sa dá charakterizovať tromi slovami: presnosť, cit, nasadenie. Poslucháč priam cíti, ako sa dirigent labužnícky prehŕňa virtuóznou Brittenovou partitúrou. Spevacké obsadenie je excelentné, ťažko si v súčasnosti predstaviť vhodnejšiu zostavu pre tento špecifický typ repertoáru. Postavu Lukrécie naštudovala Angelika Kirchschrager, chorus tvorí dvojica Ian Bostridge a Susan Gritton. Postavy Collatina a Tarquinia naspievali Christopher Purves a Peter Coleman-Wright.

Jozef ČERVENKA

jazz



Tomasz Stańko New York Quartet Wiśława ECM 2013 distribúcia DIVYD

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že v súčasnosti nevelmi záleží na tom, či Tomasz Stańko nahrá album s poľskou, škandinávskou alebo americkou formáciou; výsledok by bol aj tak približne rovnaký. Svoju východoeurópsku melanchóliu, matný, typickou zrnitosťou poznačený tón trúbky a baladicky podfarbené melodické cítěnie si takpovediac vlečie so sebou všade – či hrá v Európe alebo na opačnej

strane Atlantiku. A to platí aj pre koncepciu hudby, ktorú hrá (keďže dáva prednosť vlastným kompozíciám) a ktorej sa vždy viac-menej podvoľuje aj každá z jeho sprievodných formácií. Výnimkou nie je ani Staňkov najnovší dvojalbum, kde sa po jeho boku predstavuje trio mladých jazzmanov z New Yorku. Rozdiel tu však predsa len je. Myslím, že v aktuálnej konštelácii sa Staňkovi podarilo dosiahnuť akýsi rovnovážny stav, v ktorom sa všetko odvíja s takmer ideálnou ľahkosťou a plynulosťou. V New Yorku žijúci kubánsky klavirista David Virelles reaguje na Staňkovu osobnú poetiku s pokorou a zároveň pohotovosťou, akoby spontánne nadväzoval na to, o čom rozpráva jeho trúbka, a ďalej rozvíja jeho myšlienky. Rytmika v zložení Thomas Morgan (kontrabas) a Gerald Cleaver (bicie) pôsobí nesmierne kompaktným dojmom, vytvárajúc priestor pre slobodné a kreatívne rozvíjanie Staňkových a Virellesových nápadov – či už v svižnej „odspájajúcej“ swingových pasážach, rytmicky uvoľnených baladách, alebo pri plochách absolútnej abstrakcie. Každý z účinkujúcich sa dokáže prejavovať ako invenčný sólista, no bez narcizmu, bez vytŕčania z celku a narušania jeho súdržnosti. Kompozične Staňko všetko dôležité už povedal. Zdá sa mi, že predchádzajúci album *Dark Eyes* (ECM 2010) bol z hľadiska autorskej invencie o niečo silnejší, hoci ani tu nechýbajú „signature tunes“ ako napríklad swingujúci *Assassins* alebo titulná (a zároveň aj záverečná) *Wisława*, harmonicky elegantne vystavaná pocta poetke Wisławe Szymborskej, nositeľke Nobelovej ceny. Okrem Staňkovej prítomnosti je tu cítiť aj nezmazateľný rukopis neúnavného producenta Manfreda Eichera, legendárny „ECM sound“ sa z *Wisławy* doslova leje v každom okamihu. Počúť v ňom všetko, každé zašuchotanie činelov, každé odsadenie pedálu klavíra, ktoré občas evokuje dýchanie akéhosi obrovského mechanického živočicha. Z albumu tiež cítiť, že v štúdiu vládla tvorivá pohoda, v ktorej vzniklo približne sto minút hudobného kontinua. Dvanásť skladieb je šťastne rozdelených na dva disky, takže celok je akosi jednoduchšie stráviteľný. Nevylučujem však, že počas dlhého večera si pri dobrom čaji (káve, víne, horúcej čokoláde...) možno album príjemne vychutnať naraz na jedno posedenie.

Robert KOLÁŘ



Edilson Sánchez Domingo Hevhetia 2012

„Farebný, rozmanitý a eklektický...“

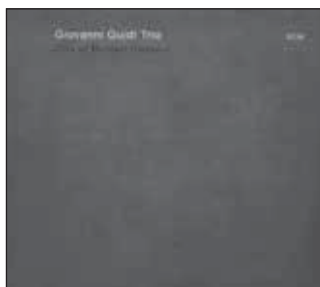
Tieto tri prívlastky z bookletu albumu kolumbijského basgitaristu Edilsona Sáncheza takmer dokonale vystihujú jeho charakter. Príchut' tradičnej kolumbijskej hudby, hlboko zakorenenej v Sánchezovom hudobnom výraze, sa tu mieša s vplyvmi blues, funky, salsy, swingu či s náznakmi poľskej ľudovej hudby. Hoci väčšinu skladieb napísal sám Sánchez, interpretačne sa o jeho výslednú kvalitu rovnakým dielom zaslúžili aj poľskí hudobníci Sebastian Frankiewicz (bicie), Marek Podkova (tenorsaxofón), Piotr Wyleżół (klavír), hosťujúci vokalista Grzegorz Karnas a Jean Paul Garcés na kongách. Z ôsmich skladieb napísal Sanchez šesť, zvyšné dve skomponovali Grzegorz Karnas (*Wysokie progi*) a Fulgencio Garcia (*Vino Tinto*).

Po melodickej a harmonickej stránke je celý album veľmi jasný a priezračný. Neprináša nové harmonické riešenia, ale to ani nie je jeho ambíciou. Sánchez stavil hlavne na temperament a rytmus, ktorý je tu výrazným formotvorným prvkom. Témy sú často rozsiahle a rytmicky bohaté rozdelené. V niektorých skladbách sa objavuje dokonca viacero tém a pomerne veľa krátkych medzihier či improvizovaných pasáží. Sú to ale predovšetkým náhle metroritmické zmeny, ktoré hrajú v rámci albumu kľúčovú úlohu. Typickým príkladom práce s rytmizáciou na menšej ploche je téma predposlednej skladby *Aún No Sé* pozostávajúca zo štyroch rytmických variantov tej istej melodickej frázy. Žánrová pestrosť Dominga nie je demonštrovaná len na úrovni albumu, ale aj v rámci jednotlivých skladieb. Za všetko hovorí téma poslednej kompozície *Vino Tinto* prechádzajúca plynule zo salsy cez swing až do rýchleho valčika. Basgitarové sólo, ktoré vyplní celý priestor medzi úvodnou a záverečnou témou tejto skladby, je zase ladené v archaickom duchu kolumbijskej ľudovej hudby.

Ťažko povedať, či albumu možno prisúdiť aj prívlastok „postmoderný“, pretože hoci absorbuje skutočne široké spektrum hudobných žánrov

a štýlov, ako celok pôsobí predsa len akosi jednoliato, dokonca až trochu tradične. Jeho rozmanitosť je totiž ako by zahalená určitou mierne sterilnou kultivovanosťou.

Michal REŠETKA



Giovanni Guidi Trio City of Broken Dreams ECM 2013 distribúcia DIVYD

Napriek veku 27 rokov nie je klavirista Giovanni Guidi na jazzovej scéne žiadnym nováčikom. Rodák z talianskeho Foligna už stihol účinkovať napríklad v projekte Enrica Ravu a má za sebou i niekoľko ďalších zaujímavých nahrávok s rôznymi zoskupeniami. Album *City of Broken Dreams* prináša deväť Guidiho autorských kompozícií, ktoré prezentuje s vlastným jazzovým triom v zložení Thomas Morgan (kontrabas) a João Lobo (bicie). Úvodná skladba *City of Broken Dreams* prináša zaujímavé farebné plochy, v ktorých prevláda Guidiho klavír, kým basa a bicie sa držia v úzadí a vytvárajú éterické zvukové pozadie. Hudba plynie v uvoľnenej atmosfére, vzdušné línie, náznaky talianskej spevnosti a priamočiarosti prinášajú spolu s vlniacimi sa figuráciami klavíra pohodu a nenáročné počúvanie. Aj nasledujúca skladba *Leonie*, ktorá vychádza z jednoduchého nápevu evokujúceho ľudovú pieseň, má podobnú atmosféru. Zaujme v nej najmä krásna melodika bez separátnych nástrojových sól a kompaktné ansámblové hranie. Obe kompozície znejú veľmi slubne, no s pribúdajúcimi skladbami nasadená latka prudko klesá. Ešte ponáška na stredoveké saltarello *Just One More Time* je ako-tak prijateľná, hoci do očí (uší) bije ťažkopádna basa a bicie, ktoré tvoria voči klavíru stojacemu stále v popredí iba obligátne „krovie“. Najmä závery skladieb i fráz pôsobia nedokončeným dojmom, sóla sú pomerne prvoplánové, pričom celá produkcia vyznieva tlmene, bez výrazných emócií. Guidi pritom disponuje zaujímavou farbou tónu, no hrá príliš jednoducho a silná dominancia tonálnej harmónie občas poslucháča zneisťuje, či ešte počúva jazz, alebo

ide o album akýchsi nenáročných postromantických impresií. Občas sa síce mihnú zvukovo zaujímavé plochy, ako v lydickej ponáške na ľudovú pieseň v skladbe *The Way Some People Live* alebo naivný valčík v *Late Blue*. To je však na autorský album dosť málo, nahrávka obsahuje najmä rozsiahle plochy nevyužitej hudobnej „matérie“, tápania v nie veľmi originálnych motívoch, ktorých školácke rozvíjanie pôsobí často toporne. Náročných priaznivcov jazzového klavírneho tria, akými sú napríklad zoskupenia Brada Mehldaua, Uriho Cainea alebo Keitha Jarretta, bude tento album dvíhať zo stoličiek pre prostoduchosť tém a trivialitu ich spracovania. Giovannimu Guidimu však rozhodne nemožno uprieť veľký talent a vzhľadom na jeho vek i značný potenciál umeleckého vývoja. Fanúšikovia nenáročných fúzií popu, klasiky a jazzu vo vyložene „light“ podobe, akými sú napríklad nahrávky komerčne úspešného Guidiho kolegu Giovanniho Alleviho (ktorý je však skôr popový), si album *City of Broken Dreams* možno vychutnajú ako neškodnú letnú prílohu k poháru červeného Chianti.

Peter KATINA



Otis Taylor My World is Gone Telarc distribúcia DIVYD

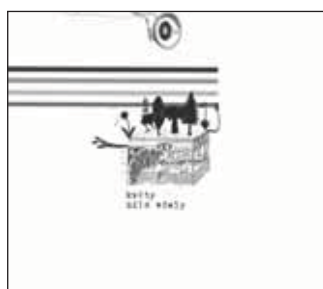
Otis Taylor (1948) je americký bluesový spevák a multiinstrumentalista (gitara, bendžo, mandolína, fúkacia harmonika), ktorý do roku 1977 pôsobil v Európe i v USA v rôznych bluesových formáciách. Život hudobného profesionála vymenil za kariéru obchodníka so starožitnosťami, no v roku 1995 sa opäť vrátil k hudbe. Od roku 2008 vydal deväť bluesových albumov, ktoré získali jedenásť nominácií na *Blues Music Awards*. Taylorove piesne vynikajú inteligenciou a poetickosťou a spájajú blues s ozvenami africkej či indiánskej hudby. Aktuálny album otvára pieseň *My World Is Gone* navodzujúca príjemnú baladickú atmosféru v štýle country. Na

→ skladbe s Taylorom spolupracovali Mato Nanji (spev, sólová gitara), Anne Harris (husle), Larry Thompson (bicie), Shawn Starski (gitara), Todd Edmunds (basgitara). Nasledujúca *Lost My Horse* zaujme hneď na prvé počutie jednoakordovým rifom elektrickej gitary, ktorý pripomenie legendárneho Johna Lee Hookera a jeho charakteristické boogie. Veľmi zaujímavý je dialóg elektrickej mandolíny (Taylor), slide gitary a spevu. Táto skladba nesie i napriek svojmu minimalizmu silnú emóciu. *Huckleberry Blues* s nádychom funku zaujme použitím trúbky (Ron Miles), ktorá v kontrapunktickom dialógu komentuje Taylorov spev. To, že sa Taylor nevyhýba ani kontroverzným témam z americkej histórie, dokazuje balada *Sand Creek Massacre Mourning* o masacre Cheyenov a Arapahov. Pieseň je akýmsi symbolickým mementom korešpondujúcim s názvom celého albumu. Ku koreňom blues album smeruje v *The Wind Comes In*, ktorá v niektorých momentoch pripomína skladbu Mud- dyho Watersa. Minimalistické riešenie kompozície (jeden akord) a dialóg medzi bendžom a zvyškom kapely spája blues s hudbou pôvodných obyvateľov Ameriky. *Blue Rain In Africa* stojí svojím charakterom na rozhraní medzi folk- a blues rockom a svoje sólové kvality v nej predstavuje gitarista Mato Nanji. Podobný charakter má i pieseň *Never Been To the Reservation*. *Girlfriend's House* prináša

satiru na medzilidské vzťahy a partnerské spolužitie so zaujímavými repetitívnymi pasážami kometu asociujúcimi mexické piesne. Výslednú zvukovú podobu ozvlášťuje tuba Todda Edmundsa. Exkurzom do oblasti partnerských vzťahov sú i *Jae Jae Waltz* (tiež s kornetom a tubou) – popisujúci „dvorenie vdove počas tanca“ – a *Gangster and Iztatzo Chaffer*. Skladba má monotematický charakter založený na opakovaní pentatonicej štruktúry a deklamovaní textu. Bluesrockový záver patrí trojici skladieb *Coming With Crosses*, *Green Apples* (s jazzrockovým sólom Rona Milesa) a *Sit Across Your Table*. V prvej sa ako sólistka predstavuje huslistka Anne Harris vytvárajúca dynamicky a melodicky výrazné štruktúry, druhá opäť pripomína Johna Lee Hookera, posledná – s gitarovým sólom à la B. B. King – je harmonicky bohatšia, no len v intenciách Taylorovho kompozičného prístupu. Jedine v tomto prípade by som dal malé mínus za spev refrénu. Taylorovo CD *My World Is Gone* je z dramaturgického hľadiska veľmi pestré, neprezentujúce virtuozitu sólistov. Ide o prerozprávané príbehy vkusne spojené s hudobným materiálom, v ktorých sa hlavný protagonista snaží o prepojenie pôvodných etnických indiánskych hudobných prejavov s novou zvukovosťou a prvkami funku, trance music, blues alebo folku.

Michal HOTTMAR

alternatíva



Květy Bílé včely Indies Scope Records 2012

Mnohé (nielen zlé) jazyky tvrdia, že hudobná scéna našich západných susedov je o čosi originálnejšia. Opomeňme Janáčka či Martinů; nové milénium prinieslo celý rad mimoriadnych jazzových zoskupení (Vertigo, Lanugo, NUO, Limbo, Muff), či projektov folkrockových i elektronických pesničkárov (Lenka Dusilová, Ladě, Traband, Zrní, DVA). Pre niekoho, kto sa ešte nestretol s brnianskou alternatívnou kapelou Květy, bude prvý kontakt pôsobiť snáď ako zjavenie. Je to akustický rock s experimentálnym nádychom? Alebo elektrický folk,

v rámci ktorého na nás vyskakujú zvukové i hlukové prekvapenia? Rovnako osočné, ako silené napasovanie kvarteta do príslušnej štýlovej škatuľky, sa zdá byť popisovanie ich „hudby-nehudby“ slovami. Květy v každom prípade nebudú kapelou pre bežné ucho, hoci fajnšmekri i odborná verejnosť sa o ich počínoch vyjadrujú viac ako pochvalne: za svoje albumy získali rad ocenení (Anděl, Vinylna) a guru českej (ne)klasiky hudobnej kritiky Jiří Černý ich označuje za najoriginálnejšiu domácu kapelu súčasnosti. Mimochodom, práve na Černého „posluchových“ večeroch som k tejto nezvyčajnej flóre prvýkrát privoňal. Už minulý album *V čajové konvici* z projektu *Svět podle Fagi* (Indies Scope 2011) ma opantal prostými pesničkami, precíteným spevom lídra Martina Evžena Kyšperského, jeho výraznou negitarovou technikou hry na gitare a slovnými hračkami, pri ktorých sa mi český jazyk javil ako inteligentná plastelína, s akou si vynaliezavý pesničkář môže robiť, čo len chce. Súčasná podoba Květov je trochu iná. Kapela v prvom rade vynechala hostí, ktorí si na minulých albumoch medzi pesničkami „podávali kľučky“, a pokúsila sa o sformulovanie vlastnej, zovretejšej výpovede. Kvietky nových rastlín sú pevnejšie,

Novinky z vydavateľstva ECM

DIVYD



Somewhere
Keith Jarrett – klavír
Gary Peacock – kontrabas
Jack DeJohnette – bicie



Susanne Abbuehl - The Gift
Susanne Abbuehl – spev
Matthieu Michel – krídlovka
Wolfert Brederode – klavír, harmónium
Olavi Louhivuori – bicie, perkusie



Quercus
June Tabor – spev
Huw Warren – klavír
Iain Ballamy – saxofóny



Stefano Battaglia Trio - Songways
Stefano Battaglia – klavír
Salvatore Maiore – kontrabas
Roberto Dani – bicie

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

HUMMEL MUSIC & **Mjuzik**
V CENTRE BRATISLAVY NA NETE www.musicnet.sk

MÁME TO, ČO RADI POČÚVATE
www.divyd.sk www.mjuzik.sk www.naxos.sk

www.divyd.sk
www.naxos.com

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

usporiadanejšie, odolnejšie voči poveternostným vplyvom, občasné pichliace im pridávajú na autenticite. Motívy piesní *Bielych včiel* čerpajú z Kyšperského snov: „*Dávno kdesi stratení spolužiaci, starí a unavení ľudia, ktorých nikto nechce počúvať, les, zlí pastieri ponúkajúci falošnú útechu...*“ Podivným látkam zodpovedá i výber „nástrojov“ a originálnych zvukových zdrojov: okrem tradičného inštrumentára (elektrické i akustické gitary, bendžo, husle, kontrabas, basová gitara, bicie nástroje, perkusie) napríklad píla, kalkulačka, detská pokladňa či diktafón s takmer vybitými baterkami. Výrazný vplyv na parádne neučesanú a zrnitú podobu Květov má zvukár a producent Ondřej Ježek, ktorý síce do nahrávania priamo nezasaľoval, ale zvukový materiál obohatil echom, konkrétnymi (pa)zvukmi či reverzom. Práve „spätný chod“ nahratého pásu tvorí základ avantgardnejšieho kúska *A. Kurosawa* s dadaistickou textovou hrou o nevydarenom rande, Alešom Pilgrom obľúbené zvonkohry vytvárajú s držanými tónmi zvukovo vybudených elektrických huslí hlučnú stenu psychedelickým víziám (*Kostrá*). Prekvapí dokonalosť celku na ploche miniatúry *Tvůj dům*, ktorej statickosť a praskajúce horiace drevo dajú poslucháčovi vydychnúť. Určite viem, že sa k albumu *Bílé včely* budem pravidelne vracáť a s dychtivosťou objavovať ich krehkú krásu.

Peter MOTYČKA

filmová hudba



Eleni Karaindrou
Concert in Athens
 J. Garbarek, K. Kashkashian, V. Christopoulos, Camerata Orchestra, A. Myrat
 ECM 2013
 distribúcia DIVYD

Album *Concert in Athens* je záznamom koncertu z diel gréckej skladateľky Eleni Karaindrouovej z novembra 2010 v Koncertnej hale

Megaron v Aténach. Renomovaná autorka, ktorá s vydavateľstvom ECM spolupracuje prakticky od začiatku jeho činnosti, sa podieľala okrem iného aj na soundtrackoch k filmom slávneho režiséra Thea Angelopoulou a na scénickej hudbe k divadelným hrám *Smrť obchodného cestujúceho* a *Kto sa bojí Virginie Woolfovej?* Na realizáciu projektu si Karaindrou pozvala renomovaného tenorsaxofonistu Jana Garbareka, violistku Kim Kashkashianovú a hoboistu Vangelisa Christopoulou, komorné zloženie Camerata Orchestra dirigoval Alexandros Myrat. Album predstavuje mozaikovitý prierez autorkinej doterajšej tvorby. Za najvydarenejšie možno považovať skladby, v ktorých exceluje Garbarek teplým, vrúcny tónom a plastickou kantilénou (*Requiem for Willy Loman*, *Invocation*, *Farewell Theme* z filmu *Včelár* alebo samostatné *Adagio for Saxophone*). Tvorbe Karaindrouovej však chýbajú výraznejšie momenty ako klasické prietahy a anticipácie sláčikov nad zadržanými molovými plochami melancholicky unaveného zvuku.

Niektoré tracky dokonca mierne balansujú na hranici banality až gýča (*Laura Waltz* alebo *Waltz of the Rain*) a ich zaradenie na album je otáznne. Ak počúvate Karaindrouovú nezainteresovanými ušami, zistíte, že množstvo jej skladieb v podstate tvoria ponášky na slávne diela klasiky. *Eternity Theme* kopíruje Chopinove valčíky, *Closed Roads* drsne „tuneluje“ Čajkovského, *Waiting* napodobňuje náladovky Anouara Brahema a *Adagio z Landscape in the Mist* je nápadne podobné hudbe k *Schindlerovmu zoznamu*. Takto zostavený album pravdepodobne nereprezentuje rozsah hudby Eleni Karaindrouovej v celej jej šírke a pôsobí skôr fragmentárne, takmer ako sampler zložený z krátkych ukážok, čo je na škodu veci hlavne pri pomalých skladbách, ktorých atmosféra nestihne na albume vyniknúť. CD *Concert in Athens* je príjemným, nenáročným počúvaním bez nárokov na vysoké umelecké spracovanie, ale i preto, že hudbe na CD chýba médium, pre ktoré vznikla – film.

Peter KATINA



BN 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
- knihupectví Barvič a Novotný, Česká 13, 602 00 Brno

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

KNIHUPECTVÍ • 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 NOVINKY:



Ágnes Lakos:
 Veselá klavírna škola 3. diel



Ágnes Lakos:
 Veselá klavírna škola 4. diel

CD NOVINKY:



VENEZIA - Opera Arias
 Max Emanuel Cencic - kontratenor

OPERNÉ DVD NOVINKY:



L'incoronazione di Poppea
 Max Emanuel Cencic - kontratenor
 Emanuelle Haim - dirigent

Bratislava**Slovenská filharmónia****Ut 11.6.**

Malá sála SF, 19.00
V. Spurný, čembalo
V. Luks, čembalo
Krebs, J. S. Bach

Št 13.6. – Pi 14.6.

SF, R. Štúr
E. Hornýková, soprán
O. Klein, tenor
J. Ružička, husle
Skvosty opernej a filmovej hudby

Št 20.6.

SF, K. Zehnder
J. Yan, klavír
Beethoven, R. Strauss

So 22.6.

Dóm sv. Martina, 17.00
SKO B. Warchala, E. Danel
SFZ, J. Chabroň
Händel

So 22.6.

Koncertná sieň SF, 18.00
Symfonický orchester Góddólló,
M. Luke
Spevák zbor Berkeley Community
Mozart

Ut 25.6.

Malá sála SF, 19.00
Quasars Ensemble, I. Buffa
Wagner, Britten, Albrecht

Hudobné centrum**Nedelné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30****Ne 16.6.**

V. Rašková, flauta
M. Poláková, hobojs
R. Šebesta, klarinet
S. Bicák, fagot
V. Bartošová, klavír
Beethoven, Clinka, Sixta

Ne 23.6.

R. Stírbat, klavír
Debussy, Jora, Enescu, Ravel

Ne 30.6.

J. Tomka, husle
M. Klátik, klavír
Ysaye, Chausson, Paganini, Franck

SOSR**Št 12.6.**

Veľké koncertné štúdio SRo, 19.00
SOSR, M. Krajčí
M. Škuta, klavír
Suchoň, Beethoven, Šostakovič
Priamy prenos na Rádiu Devín

Po 1.7.

Veľké koncertné štúdio SRo, 19.00
San Jose Youth Symphony, Y. Samet
S. Nedič, klavír
Gillis, Liszt, Gottschalk, Čajkovskij

Št 3.7.

Veľké koncertné štúdio SRo, 19.00
El Camino Youth Symphony,
C. Kolchinsky
Y. Ariza, husle
Rossini, Sibelius, Šostakovič

Št 10.7.

Veľké koncertné štúdio SRo, 19.00
National Youth Choir of Scotland,
Ch. Bell
Mozart, Meador

Žilina**Štátny komorný orchester Žilina****Št 13.6.**

Záverečný koncert 39. sezóny
ŠKO, M. Katz
Y. Arnheim, flauta
J. Figura, flauta
Cimara, Mozart, Schubert

Banská Bystrica**Štátna opera****Zámocké hry zvolenské 2013 – operná časť****Ne 23.6.**

Verdi: Macbeth

Ut 25.6. Verdi: Traviata

St 26.6. Verdi: Requiem

Št 27.6. Verdi: Rigoletto

Pi 28.6. Mladost na zámku

So 29.6. Verdi: Korzár

Ne 30.6. Verdi: Nabucco

Humenné**Humenské organové dni**

11. ročník festivalu

Kostol Všetkých svätých

St 10.7. M. Schmeding

St 24.7. J. Burášová, flauta – S. Šurin,

organ

St 7.8. H. Dys

St 21.8. M. Hufnagl

St 4.9. A. Eidsten Dahl

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky**Zahraničné festivaly****Händel Festspiele 2013**

6. – 16. 6. 2013

Halle (Saale), Nemecko

Info: www.haendelhaus.de

Dni starej hudby 2013

22. – 29. 6. 2013

Eszterháza, Fertőd, Maďarsko

Súčasťou sú Majstrovské kurzy v ka-

tegoriách: spev, husle, flauta, klavír,

komorná hudba, historický tanec.

Info: www.filharmoniabp.hu

Ostravské dni 2013

12. – 31. 8. 2013 (3-týždenný inštitút),

23. – 31. 8. 2013 (festival)

Ostrava, Česká republika

Bienále festivalu a inštitútu novej

hudby.

Info: www.newmusicotrava.cz

Musica Nova 2012/2013

24. 10. 2012 – 29. 5. 2013

Cyklos koncertov hudby 20. a 21.

storočia.

Mendelssohn-Saal, Gewandhaus,

Leipzig, Nemecko

Info: www.gewandhaus.de

Hviezdy barokovej opery 2012/2013

30. 10. 2012 – 7. 5. 2013

Rudolfinum, Dvořákova sieň, Česká

republika

Koncertný cyklus pražského baro-

kového orchestra Collegium 1704

v spolupráci s Českou filharmóniou.

Info: www.collegium1704.com

Innsbrucker Festwochen 2013

9. – 30. 7. 2013 (Ambraser Schlos-

skonzerte), 7. – 25. 8. 2013 (Innsbruc-

ker Festwochen)

Innsbruck, Rakúsko

Súčasťou je Medzinárodná spevácka

súťaž Pietro Antonio Cesti (11.–16. 8.)

Info: festwochen@altemusik.at,

www.altemusik.at

Medzinárodný festival Stresa 2013

19. – 21. 7. 2013 (Letné jazzové

koncerty)

25. – 28. 7. 2013 (cyklus koncertov

Meditácie v hudbe)

24. 8. – 7. 9. 2013 (festival)

Stresa, Taliansko

Info: info@stresafestival.eu,

www.stresafestival.eu

Edinburský medzinárodný festival 2013

9. 8. – 1. 9. 2013

Edinburg, Veľká Británia

Info: www.eif.co.uk/interact, www.eif.

co.uk/festival-city, www.bbc.co.uk/radio3

Medzinárodný festival Sarajevská zima 2014

7. 2. – 21. 3. 2014

Sarajevo, Bosna a Hercegovina

Uzavierka: 21. 9. 2013

Kategória: hudba, výtvarné umenie,

architektúra, film & video, umelecké

účinkovanie (divadlo, koncerty),

literatúra, programy zamerané na

kultúrne dedičstvo, panelové diskusie,

workshopy, výstavy, podujatia pre deti

Info: ibrosa@bih.net.ba, www.sara-

jevskazima.ba

Zahraničné súťaže**Medzinárodná hudobná súťaž Isangyun 2013**

2. – 10. 11. 2013

Tongyeong, Južná Kórea

Vekový limit: nar. medzi 2. 11. 1983

– 1. 1. 1998

Uzavierka: 17. 8. 2013

Viacodborová súťaž (klavír, husle,

violončelo) venovaná kórejskému

skladateľovi Isang Yun (1917–1995).

Info: competition@timf.org,

www.isangyuncompetition.org

Medzinárodná hudobná súťaž George Enescu 2013

2. – 27. 9. 2013

Bukurešť, Rumunsko

Kategória: operný spev, klavír, husle,

violončelo, skladba

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

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

(operný spev)

Účastnícky poplatok: 100 EUR – oper-

ný spev, klavír, husle, violončelo, 50

EUR – skladba

Uzavierka: 1. 7. 2013

Info: artexim@rdslink.ro

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

curs.festivalenescu.ro

Skladateľská súťaž „Cena Gianni Bergamo“ 2013

Lugano, Švajčiarsko

Kategória: skladba pre detský zbor,

trvanie max. 8 min.

Vekový limit: nar. po 1. 1. 1973

Uzavierka: 20. 8. 2013

Info: info@giannibergamoaward.ch,

www.giannibergamoaward.ch

Medzinárodná skladateľská súťaž Uuno Klami 2013/2014

Kouvola, Kotka, Fínsko

Kategória: skladba pre komorný

orchester typu sinfonietta, trvanie

15–30 min., doteraz nepublikovaná

a neuvedená

bez vekového obmedzenia

Uzavierka: 2. 12. 2013

Info: klamicompetition@kymisinfo-

nietta.fi, www.klamicompetition.fi

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied pozýva na medzinárodnú konferenciu Premeny divadla (k umeleckému vývoju a zmene spoločenských kontextov divadelnej tvorby).

Podujatie sa uskutoční v dňoch

13. a 14. júna 2013 v Malom

kongresovom centre SAV (Štefá-

nikova 3, Bratislava).

Program a info: www.udfv.sav.sk

Medzinárodná súťaž Franz Schuberta 2013

22. – 29. 9. 2013

Dortmund, Nemecko

Kategória: operný spev a klavír (pies-

ňový repertoár) – duo

Vekový limit: speváci – nar. po

1. 7. 1979, klavírny sprievod – nar. po

1. 7. 1977

Vstupný poplatok: 80 EUR

Uzavierka: 30. 6. 2013

Info: info@schubert-wettbewerb.de,

www.schubert-wettbewerb.de

Medzinárodná súťaž Wolfganga Amadea Mozarta Salzburg 2014

Salzburg, Rakúsko

Kategória: operný spev, sláčikové

kvarteto

Vekový limit: operný spev – do 32

rokov k 15. 2. 2014, sláčikové kvarteto

– do 35 rokov k 31. 1. 2014

Účastnícky poplatok: 160 EUR

(operný spev), 320 EUR (sláčikové

kvarteto)

Uzavierka: 31. 8. 2013

Info: mozartwettbewerb@moz.ac.at,

www.uni-mozarteum.at/mozartwett-

bewerb

Medzinárodná súťaž pre operný spev a klavír "Nadia a Lili Boulanger" 2013

7. – 10. 11. 2013

Paríž, Francúzsko

Kategória: operný spev a klavír (duo)

Vekový limit: do 33 rokov k 7. 11. 1980

Vstupný poplatok: 100 EUR

Uzavierka: 2. 9. 2013

Info: concours@cnlb.fr, www.cnlb.fr

SJS a Konzervatórium Bratislava pozývajú na Jazzovú dielňu

Termín: 1. – 5. 7. 2013

Miesto: Konzervatórium, Tolsté-

ho 11, Bratislava

Lektori: M. Bugala, A. Twardoch,

Š. Bugala, K. Ružička jr., P. Wlo-

sok, R. Balzar, J. Bartoš, S. Palúch

Príhlášky: sjs@gti.sk

: RÁDIO DEVÍN**Rádio DEVÍN****Pi 21. 6.**

Noc hudby na Rádiu Devín, 19.00

Džezovica, 19.00–20.30

Priamy prenos koncertu Talent

Transport (V. Šarišský, M. Slávka,

F. Hřítrich) z Komorného štúdia SRo.

Veľké slovenské hlasy – Jana Kurucová, 20.30–22.00

Záznam z koncertu 14.5. so sprie-

vodom komorného súboru Alba

musicale.

Program:

Mozart, Rossini, Donizetti, Falla,

Luna, Chapí

Džezový klub Rádía Devín, 22.00–23.58

G. Bianchi s hosťom M. Tóthom

Euroclassic nocturno, 00.00 – 06.00

Klasická hudba všetkých štýlov,

žánrov a období v interpretácii hu-

dobníkov z celého sveta (v kooperácii

BBC a EBU).

Záznamy z abonentných koncertov SOSR-u sezóny 2012/2013, 19.00**Št 3. 7.**

SOSR, M. Košík – J. Hwa Rhee, husle

Čajkovskij, Glazunov, Brahms

Št 10. 7.



OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVÉ HUDBY
OSTRAVA CENTER FOR NEW MUSIC

PHILIP & GLASS
the Philip Glass Ensemble
GONG – Dolní oblast Vítkovice / 16. srpna 2013 / 18.00–23.00

OSTRAVSKÉ DNY

16.–31. srpna 2013

Festival
nové
a experimentální
hudby

Peter Ablinger
Petr Bakla
Carola Bauckholt
John Cage
Franco Donatoni
Morton Feldman
Jon Gibson
Philip Glass
Johannes Kalitzke
Petr Kotík
Bernhard Lang
György Ligeti
Alvin Lucier
Helmut Oehring
Charlemagne Palestine
Kaija Saariaho
Salvatore Sciarrino
Martin Smolka
Edgard Varèse
Christian Wolff
Iannis Xenakis
B. A. Zimmermann

Prodej vstupenek v síti Ticketportal.cz

www.newmusicostrava.cz

OSTRAVA!!!

Za finanční podpory



Nadace
Zdenka Bakaly

Generální partner Ostravských dnů

VÍTKOVICE



MACHINERY GROUP

Generální partner Ostravského centra nové hudby



MINISTERSTVO
KULTURY



ernst von siemens
music foundation

Hlavní partneři

S přídělkou podporou

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

Vesegrod Fund



XL. ZÁMOCKÉ 23. – 30. 6. 2013 ZVOLENSKÉ[®] 2013

XL. ZÁMOCKÉ

OPERNÁ ČASŤ – VIVA VERDI venovaná 200. výročiu narodenia Giuseppe Verdiho

Nedeľa 23. 6. 2013 o 20.00 h, Nádvorie zámku

I. miesto: 20 €, II. miesto: 15 €

Giuseppe Verdi: MACBETH

Dirigent: Marián Vach, réžia: Peter Gábor.

V hlavných úlohách: Louise Hudson, Evez Abdulla, Štefan Kocán, Miroslav Dvorský.

PREMIÉRA!

Utorok 25. 6. 2013 o 20.00 h, Nádvorie zámku

I. miesto: 20 €, II. miesto: 15 €

Janáčkova opera Národného divadla Brno Giuseppe Verdi: LA TRAVIATA

Dirigent: Jaroslav Kyzlink, réžia: Zbyněk Srba.

V hlavných úlohách: Andrea Vizvári, Pavel Černoch, Roman Janál.

Streda 26. 6. 2013 o 20.00 h, Nádvorie zámku

I. miesto: 15 €, II. miesto: 10 €

Giuseppe Verdi: REQUIEM

Účinkujú: Adriana Kohútiová, Terézia Kružliaková, Miroslav Dvorský, Peter Mikuláš. Spoluúčinkuje orchester a zbor Štátnej opery.

Dirigent a zbormajster: Ján Procházka, koncertný majster: Michal Hudák.

Štvrtok 27. 6. 2013 o 20.00 h, Nádvorie zámku

I. miesto: 15 €, II. miesto: 10 €

Štátne divadlo Košice Giuseppe Verdi: RIGOLETTO

Dirigent: Peter Valentovič, réžia: Peter Gábor

V hlavných úlohách: Michaela Váradý, Peter Berger, Ludovic Kendi.

Piatok 28. 6. 2013 o 18.00 h, Kráľovská sieň

6 €

MLADOST NA ZÁMKU

Verdiho piesňová tvorba v interpretácii talentov zo slovenských umeleckých škôl.

Sobota 29. 6. 2013 o 20.00 h, Nádvorie zámku

I. miesto: 15 €, II. miesto: 10 €

SLOVENSKÁ PREMIÉRA!

Giuseppe Verdi: IL CORSARO

koncertné naštudovanie

Účinkujú: Elena Lo Forte, Clara Polito, Luciano Ganci, Alberto Gazale, Igor Lacko, Peter Schneider a ďalší.

Dirigent: Marián Vach, zbormajsterka: Iveta Popovičová, koncertný majster: Michal Hudák.

Nedeľa 30. 6. 2013 o 20.00 h, Nádvorie zámku

I. miesto: 15 €, II. miesto: 10 €

Giuseppe Verdi: NABUCCO

Dirigent: Marián Vach, réžia: Michal Babiak.

V hlavných úlohách: Dīmītra Theodossiou, Vladimír Chmelo, Michaela Šebestová, Michal Hýrošš a zahraniční sólisti v ďalších hlavných postavách.

Pokladňa a predpredaj vstupeniek:

Štátna opera, Národná 11, Banská Bystrica

Po, St, Pia: 13.00 – 16.00 h

Ut, St: 13.00 – 17.00 h

a 1 hodinu pred začiatkom predstavení
na Zvolenskom zámku

E-mail: rezervacie@stateopera.sk

Tel.: 048 / 245 71 20, -23, -24

0908 324 163, 0907 808 871, 0918 971 465

www.stateopera.sk



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Permanentka opernej časti ZHZ 2013:

I. miesto (I. – IX. rad): 77,70 €

II. miesto (X. – XIV. rad): 56,70 €



Národná 11, Banská Bystrica

Zmena programu vyhradená!