

hudobný život

ROČNÍK XLVI

3

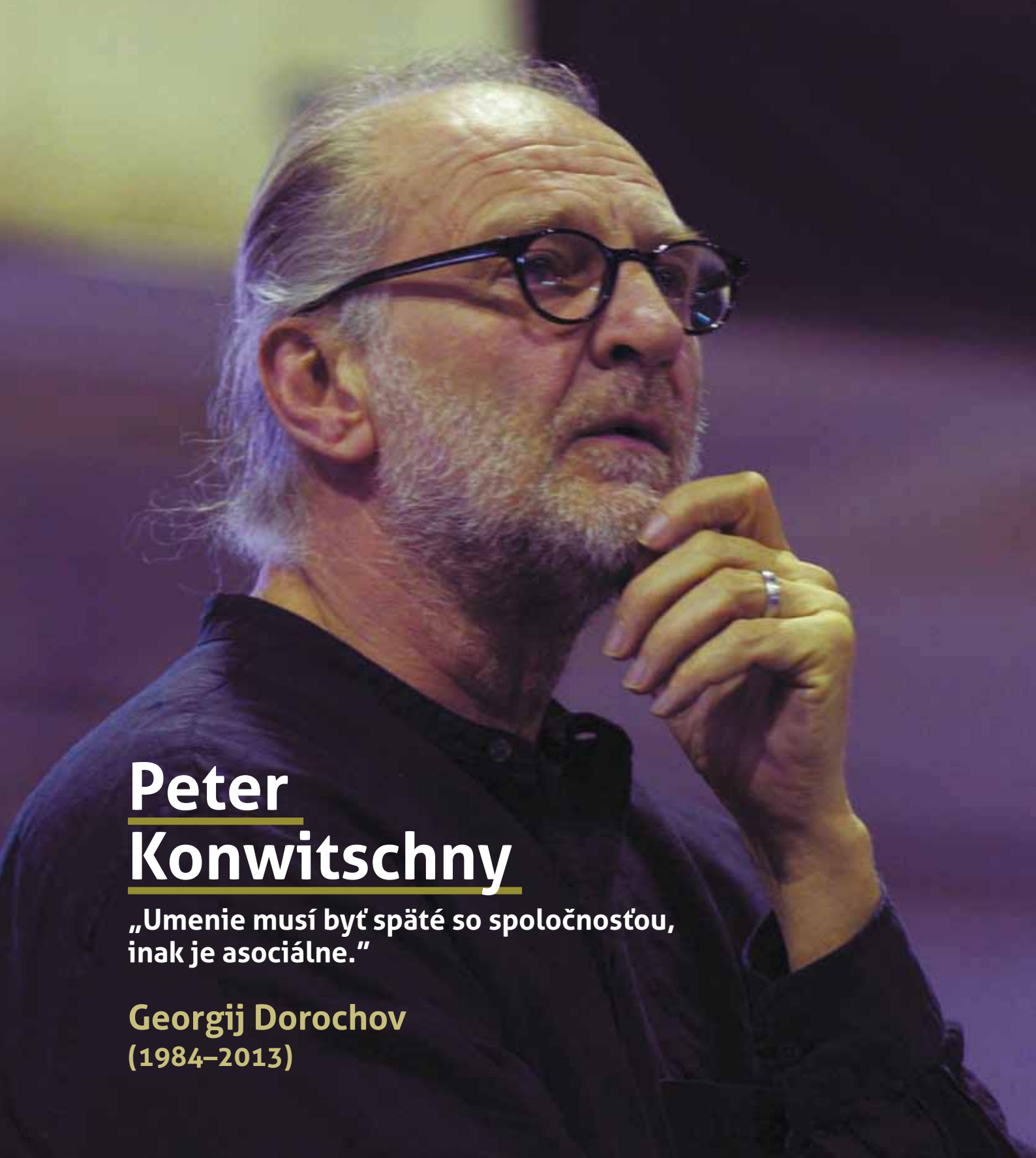
2014

2,16 € / 65 Sk

9 771335 414008 03

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Eugen Indjic opäť v Redute, KRAA! – festival skutočne súčasnej hudby / **Rozhovor:** Toshio Hosokawa / **Hudobné divadlo:** Bohéma obnažená na kožu / **Jazz:** Prelety Michala Motýľa



Peter Konwitschny

„Umenie musí byť späť so spoločnosťou,
inak je asociálne.“

Georgij Doročov
(1984–2013)



Slovak Violin Concertos

Slovak Violin Concertos

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Mario Košík – dirigent
Milan Paľa – husle



**Evgeny Irshai
In the Space of Love**

*Evgeny Irshai
In the Space of Love*

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Milan Paľa – husle
Jozef Lupták – violončelo
Ladislav Fančovič – klavír
Evgeny Irshai – klavír
Mario Košík – dirigent



Egon Krák Mémories II

*Egon Krák
Mémories II*

Slovenská filharmónia

Ernst Theis – dirigent
Jana Pastorková – soprán
Egon Krák – klavír
Daniela Blesáková – flauta
Eva Cáhová – klavír
Alexander Stepanov – klarinet
Adam Marec – gitara
Mária Blesáková – klavír



**Beethoven
Daniela Varínska - fortepiano**

Ludwig van Beethoven

Daniela Varínska
– fortepiano

Predajňa Musica Slovaca • Medená 29 • 811 02 Bratislava • otvorené po-pia 10.00-17.00 hod. • 02/59207423
musicaslovaca@hf.sk • www.musicaslovaca.sk • www.hf.sk

Hudobný fond
Music Fund Slovakia

SVETOVÉ OPERNÉ HVIEZDY

KAPOS
artists

25 | 4 | 2014

Nová budova SND, Bratislava
19:30 h

UniCredit Bank
generálny partner koncertu

Piotr Beczala

Český národný symfonický orchester | Łukasz Borowicz - dirigent



Photo © Anja Freys

Partneri:



BRATISLAVA

PRVÁ STAVEBNÁ SPORITEĽŇA

DIVOKÁ
RÉNA



ASSECO

ICT
ISTHOCOMI



Mediálni partneri:

jemné
MELÓDIE

SME

TA3

LA FEMME

slovenka

hudobný svet

Opera PLUS

STAR

METROPOLA

in.ba

RADIO DEVIN

ženský web.sk

Opera Slovakia

Vstupenky:

ticketportal

snd.sk
a v pokladniach SND
kapos.sk

Editorial

Vážení čitatelia,

správa o odchode Claudia Abbada otriasla pred poldruha mesiacom nielen hudobným svetom a rozsiahle pohľady na jeho životné ale najmä umelecké úspechy, priniesli všetky relevantné médiá. V minulom čísle Hudobného života na Abbada spomínal muzikológ Adrian Rajter, ktorý mal možnosť s výraznou dirigentskou osobnosťou spolupracovať v rámci interpretačných kurzov Accademia Gustav Mahler vo Ferrare. Na tomto mieste by sme vám radi priniesli reminiscencie dvojice slovenských umelcov, ktorí v minulosti pôsobili na pôde Abbadohvo Gustav Mahler Jugendorchester.

Ako dirigenta s výraznou charizmou, bez potreby získavania si rešpektu násilím, popisuje Abbada kontrabasista Juraj Griglák. „Pôsobil na mňa ako jemný človek,“ spomína Griglák. „Počas hrania vedel o každej nuanse v orchestri, čo potvrdzuje aj môj zážitok z roku 1988. Počas Prokofievovej kantáty Alexander Nevskij bolo nad pódium plátno, na ktorom išiel Eizenštejnov film Krížnik Potemkin. Nechal som sa na okamih rozptýliť dejom a na chvíľu som sa stratil v parte. Abbado si to ihneď všimol: v približne 100-člennom orchestri nás pritom bolo asi dvanásť kontrabasistov.“

Podľa dirigenta a huslistu Maria Košíka, ktorý strávil v Mládežníckom orchestri Gustava Mahlera tri roky, bol Abbado vyslovene „nekomerčným“ dirigentom s mimoriadnymi schopnosťami nadchnúť orchester i publikum. „Mnohí hudobníci síce mali výhrady voči jeho niekedy nezodpovednejmu spôsobu skúšania, no keďže bol fanatikom detailu, na koncertoch nás vedel strhnúť k priam nadpozemskému výkonu. Bol obdarený aj mimoriadnou fyzickou energiou: pamätám si, ako predpoludním skúšal vo Viedni Vojceka a večer nás dirigoval v Prahe.“ Konfrontácia bola natoľko výrazná, že mnohí po stretnutí s ním vehementne tvrdili, že dovtedy hudbu nepoznali. „Po intenzívnom kontakte s Abbodom som nemal potrebu počúvať jeho nahrávky,“ dodáva Košík. „V televízii som však videl niektoré predstavenia z čias jeho pôsobenia vo Viedni, Berlíne či Luzerne – z nich na mňa najviac zapôsobili Elektra, Boris Godunov, Z mŕtveho domu. A samozrejme Mahler, ten je nezabudnuteľný. Preto by som sa ho ako dirigent najbližších 40 rokov ani nedotkol...“

Budme vďační, že sa dnes vieme Abbadohvo duha dotknúť aspoň prostredníctvom „jeho“ Mahlera (koncertná nahrávka 3. symfónie s Berlínskymi filharmonikmi), referenčného Vojceka s Viedenskou filharmóniou či Bergovho i Beethovenovho husľového opusu s Isabelle Faustovou a Orchestra Mozart.

Príjemné počúvanie praje
Peter MOTYČKA

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Mahlerova „Tragická“ pod taktovkou šéfdirigenta, Eugen Indjic opäť v Redute, Zbory slovenských skladateľov zaujali, Slovensko a Česko na MIDEM-e opäť spolu, Slovenská filharmónia, Nedel'né matiné v Mirbachu, Dve podoby toho istého Bacha, Organové koncerty pod pyramídou, Večer troch Alexandrov, Husľová dielňa a dramaturgické objavy na pôde ŠKO, Túlavá flauta, Darček k životnému jubileu Jozefa Podprockého, Oblúbený žilinský festival zmenil meno na Allegretto

Mimo hlavného prúdu

- 7 KRAA! – festival skutočne súčasnej hudby R. Kolář

Stará hudba

- 8 Fašiangová folia s Musicou aeternou P. Sabo

Rozhovor

- 12 Toshio Hosokawa: „Pracujem s tichom naplneným energiou.“ P. Katina

Skladateľ mesiaca

- 14 Georgij Dorochoy (1984–2013) R. Kolář

Rozhovor

- 18 Peter Konwitschny: „Umenie musí byť späté so spoločnosťou, inak je asociálne.“ M. Bendik

Fotoreportáž

- 20 Bass Fest 2014 J. Prievozník, M. Hesko

História

- 22 Košíčan Josef Weiss – neznámy žiak Franza Liszta (pokračovanie) A. Schindler

Hudobné divadlo

- 25 Bohéma obnažená na kožu M. Mojžišová

Zahraničie

- 26 Praha: Tannhäuser bez invencie / Brno: Žánrovo zblúdená Maria di Rohan P. Unger
27 Drážďany: Elektrizujúca Elektra / Koncert s tiesnivým tichom A. Schindler
28 Viedeň: Trochu bizarná rozprávka P. Unger
29 Mnichov: Sila spevu / Londýn: Peter Grimes, robotník mora R. Bayer, R. Leška

Operný zápisník

- 30 V znamení Terpsichoré / Lovci (operných) perál / Prvý a jediný? (glosa)
L. Urbančíková, R. Bayer, M. Mojžišová

Jazz

- 31 Prelety Michala Motýľa medzi filharmóniou a jazzom E. Rothenstein
34 Aréna plná dychov J. Hasík

Recenzie CD, DVD, knihy

Kam/kedy, Informácie

Mesačník Hudobný život/marec 2014 vychádza z Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Peter Motyčka (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Andrej Šuba (andrej.suba@hc.sk), Michaela Mojžišová, Filip Hoško (filip.hosko@hc.sk)
Jazykové redaktky: Dorota Hrehová, Eva Planková

Distribúcia a marketing: Viktória Slatkovská (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: ForPress NITRIANSKE TLAČIARNE s. r. o. • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 41 40 • Obálka: P. Konwitschny, foto: archív P. Konwitschného • Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Mahlerova „Tragická“ pod taktovkou šéfdirigenta



Február v **Slovenskej filharmónii** sa niesol v znamení viacerých večerov

pod taktovkou šéfdirigenta **Emmanuela Villauma**. Na programe 13. a 14. 2. (recenzovaný je štvrtkový koncert) bola Mahlerova *6. symfónia a mol „Tragická“*. Skladba pochádza z rokov 1903–1904 (posledná revízia z roku 1906), z jedného zo skladateľových šťastných období, ktorý sa krátko predtým oženil s Almou Schindlerovou, stal sa otcom dcéry a druhá bola „na ceste“. Ako obvykle sa pre dirigentské povinnosti komponovaniu venoval najmä v lete, aj väčšina *6. symfónie* vznikla v letnom sídle uprostred prírody neďaleko Wörthersee. Hudobná výpoveď Mahle-

kravské zvonce a údery kladiva symbolizujúce rany osudu. Podľa svedectva Almy Mahlerovej obsahuje *6. symfónia* hudobné motívy symbolizujúce skladateľových najbližších: Almu, dve dcéry, aj jeho samotného. Viacero výkladov diela vidí v skladbe predtuchu azda najväčších Mahlerových životných tragédií (vynútenej rezignácie na post riaditeľa Viedenskej opery, smrti dcéry Marie, skladateľovho závažného ochorenia srdca). K tejto interpretácii symfónie odkazuje aj prívlastok „*Tragická*“, ktorý sa objavil najmenej na jednom z koncertov, kde dielo dirigoval autor. Určitú symboliku má i fakt, že v lete 1904 dokončil Mahler aj cyklus *Piesne o mŕtvych deťoch*, kde mu ako textová predloha poslúžili básne Friedricha Rückerta vyrovnávajúceho sa so smrťou svojich detí.

úseky mali isté rezervy). Komplikované polyfonické miesta, v ktorých sa prepletalo viacero hudobných línií súčasne, boli väčšinou zreteľne diferencované. Hráči orchestra, motivovaní entuziazmom dirigenta, podali obdivuhodný výkon s dominujúcim jednotným cítením, jasne vyprofilovanými hudobnými frázami a celkami, ako aj potrebným „ťahom“ celej symfónie. Výhrady mám však k zneniu orchestra najmä v 1. časti symfónie. Zvuk ako celok často nepôbil tak kompaktné, ako by som očakávala, a na viacerých miestach sa jednotlivé hudobné línie v komplikovanejšej sadzbe prehlušovali. V horných dynamických hladinách výsledok pôsobil až nepríjemne. Zvuk tympanov a činelov naproti tomu vyznieval akýmsi pritlmeným dojmom. Otázne je, do akej miery boli zvukové problémy spôsobené zmenenou akustikou sály po jej rekonštrukcii, no treba podotknúť, že v ostatných častiach symfónie sa tieto problémy takmer nevyskytovali. Ako zvyčajne sa, žiaľ, aj na tomto koncerte objavili viaceré nepresnosti,



E. Villaume [foto: P. Brenkus]

rových skladieb, a platí to aj v prípade *6. symfónie*, neobsahuje len pozitívne emócie. Práve naopak. Mahler, ako sa sám viackrát vyjadril, mal ambíciu hudbou pravdivo vyjadrovať celý svet. Tak ako bol sám rozpoltenou osobnosťou, ktorej nálady sa prudko striedali, i jeho hudba reflektuje široké spektrum emócií od očarenia krásami prírody až po znechutenie nad ľudstvom. *Šiesta symfónia* je plná kontrastov, od rozhodného pochodu, cez radostné, pokojné, lyrické úseky, k pasážam s vyhroteným túžobným alebo naopak sarkasticko-karikatúrnym charakterom až k tragickému, bolestnému a bezvýchodiskovému finále. Mahler aj tu využíva svoj typický hudobný vokabulár, ktorým konkretizuje umeleckú výpoveď: okrem dominujúceho pochodového idiómu aj idióm chorálový, piesňový a tanečný, zo svojich „*Naturlauten*“ (prírodných zvukov) najmä

Aká bola Mahlerova „*Tragická*“ pod taktovkou Emmanuela Villauma? V prvom rade treba vyzdvihnúť dramaturgický počín, keďže v Bratislave zaznievajú Mahlerove symfónie zriedkavo, azda najčastejšie *Prvá*. (Nielen) v tomto smere máme teda čo „doháňať“. Ako zvyčajne pri svojich koncertoch v SF, aj tentokrát dokázal Villaume z hudobníkov „vydolať“ kvality, ktoré ostávajú inokedy „skryté“ či „nevyužité“, a to najmä ak za dirigentským pultom stojí niekto menej charizmatický a oduševnený. Celkovo bola interpretácia Mahlerovej *Šiestej* mimoriadnym umeleckým zážitkom. Všetky časti (Villaume sa priklonil k zaradeniu pomalejšie ako druhej; symfónia sa hráva aj v podobe, kedy je zaradená ako tretia) mali jasne vyprofilovanú koncepciu, jednotlivé nálady boli interpretované s porozumením a patričným výrazom (aj keď napr. tiché, pokojné, snové

a to najmä v plechových dychových nástrojoch. Okrem časovej a intonačnej presnosti nástupov by bolo vhodné zlepšiť aj ich zvukovú kvalitu. Aj na miestach, kde sa vyžadoval jemný, tichý (a samozrejme presný) nástup, zaznel občas zvuk surový a ostrý. To je veľká škoda, pretože v Mahlerovej hudbe hrá práve táto nástrojová skupina dôležitú úlohu. Nedá mi do kritických pasáží zahrnúť publikum, ktoré sa dopustilo niekoľkých „dobré načasovaných“ faux-pas: presne na úvodné dirigentovo gesto komusi čosi spadlo a počas smútočnej hudby v plechových dychových nástrojoch vo *Finále* niekomu zazvonil mobil. Aj napriek výhradám patrila tento koncert Slovenskej filharmónie medzi najvydarenejšie v poslednom období. Na záver by som ešte veľmi ocenila presvedčivosť, s akou dokázal dirigent spolu s hráčmi interpretovať pomerne časté a zároveň podstatné tempové zmeny v tejto symfónii, pri

ktorých je veľmi náročné zjednotiť cítenie celého orchestra. Tento umelecký počín bol zároveň aj akousi nevyslovenou poctou nedávno zosnulému Claudiovi Abbadovi. Práve jeho interpretácia niektorých Mahlerových symfónií, vrátane „*Tragickej*“, patrí k legendárnym...

Jana LINDTNEROVÁ

OPRAVA

Správny popis k fotografii na str. 16 v dvojčísle 1-2/2014 mal byť *Musica aeterna* s J. Kohútovou (nie M. Masarikovou). K chybe tiež došlo na str. 24 v rozhovore s Ivanom Martonom – rok jeho narodenia je 1945. Oboj dotknutým sa ospravedlňujeme. (red)

Eugen Indjic opäť v Redute

Americko-francúzsky klavirista, narodený v srbskom Belehrade, nie je bratislavskému publiku neznámy a o jeho obľúbenosti svedčí aj vypredaný recitál v Malej sále Slovenskej filharmónie (25. 2.). Väčšina na koncerte uvedených diel vznikla v rozpätí rokov 1836–1921, len prvá skladba, interpretačne i posluchácky vďačná Mozartova *Sonáta a mol KV 310*, z tohto rámca „vybočovala“. Umelcov prístup k výrazovej stránke diela možno označiť ako „moderato e semplice“, horné dynamické hladiny využíval len výnimočne. Vďaka vhodne zvolenému prístupu väčšmi vynikli výrazové kontrasty skladateľských poetík ostatných autorov. V Indjicovej interpretácii Mozarta mi na niektorých miestach chýbalo intenzívnejšie vyspievanie jednotlivých motívov a tém, väčšie „nádychy“ medzi niektorými úsekmi a ukončenie fráz bez ponáhľania (najmä v 3. časti sonáty). V oboch rýchlych častiach prekážala i príliš bohatá pedalizácia. Tvorba ďalších troch skladateľov predstavuje ťažisko Indjicovho interpretačného záujmu, čo bolo zrejme i zo suverenity jeho prejavu. V Chopinových štyroch *Mazúrkach op. 30* dokázal výborne vystihnúť ich ľahkosť, noblesu a zároveň istú nostalgii. Pod jeho rukami doslova ožil každý motív, pozoruhodná bola tiež dynamická a výrazová diferenciácia jednotlivých hudobných vrstiev (melódia – bas – motívy v stredných hlasoch). Veľmi oceňujem klaviristov krásny mäkký tón v širokom spektre tichých dynamík. Škoda,

že na viacerých miestach (najmä v priebehu 2. a 4. mazúrky) rušil pôžitok z hudby hlučný pedál... Schumannov *Karneval op. 9*, dielo zložené z dvadsiatich (resp. 21) rôzne dlhých častí, je akousi „previerkou“ šírky emočného prejavu klaviristu. Indjic dokázal presvedčivo vyjadriť rozhodnosť, energickosť, ako aj vzletnosť či lyriku a intimitu. Osobne mi v niektorých častiach (napr. č. 6 *Florestan*) chýbalo presvedčivejšie stvárnenie akejsi „vyšinutosti“, väčšieho vzruchu, ktoré sú pre Schumanna príznačné. V Indjicovej interpretácii som veľmi ocenila pekný zvuk forte, ako aj diferencovanie zároveň prebiehajúcich motívov a tém. Po prestávke nasledoval výber piatich prelúdií z 2. knihy Debussyho *Prelúdií: Feuilles mortes* (Zvädnuté listie), *Les Fées sont d'exquises danseuses* (Vily sú znamenité tanečnice), *General Lavine – eccentric* (G. L. – výstredný), *Ondine* (Rusalka), *Feux d'artifice* (Ohňostroji). Hoci sám skladateľ názvy jednotlivých prelúdií uvádza až na konci skladby, sú dôležitou indíciou k porozumeniu. Indjicovou devízou je diferencované vedenie viacerých hudobných línií zároveň a práve na vrstvení hudobných procesov je založená Debussyho kompozičná technika. V jeho prelúdiách klavirista preukázal širokú paletu výrazovej škály, schopnosť presvedčivo

vyjadriť rozmanité zvukomalebné odtiene, ako aj evokovať pocit priestoru. Na niektorých miestach by azda stálo za zväznenie dôslednejšie narábanie s hudobným časom.

Na záver koncertu zazneli Stravinského *Trois mouvements de Petrouchka*. Zaradenie tejto pianisticky veľmi náročnej úpravy troch častí z baletu za Debussyho prelúdií upriamilo pozornosť poslucháča na uvedenie si spojitosti medzi Debussyho poetikou a niektorými impresionisticky pôsobiacimi



E. Indjic [foto: archív]

úsekmi Stravinského diela. Indjic tiež dokázal presvedčivo stvárniť kontrast medzi impresionistickými výrazovými rovinami diela a živelnosťou úsekov vychádzajúcich z ruského folklóru. Miestami by som však uvítala ešte o niečo pregnantnejšie interpretovanú rytmiku; v závere akoby interpret trochu

„strácal dych“ a niektoré melodické línie vedené v akordoch neboli vyhrané úplne čisto. Celkovo však Stravinského dielo pôsobilo ako oslňujúca zvuková kaskáda a Indjicov recitál ako celok bol jedným z najinšpiratívnejších umeleckých zážitkov, ktoré si bratislavský poslucháč mohol v poslednej dobe dopriať.

Jana LINDTNEROVÁ

Zbory slovenských skladateľov zaujali

S nečakane veľkým ohlasom sa stretol koncert zo zborovej tvorby domácich skladateľov (19. 2.) v podaní **Slovenského filharmonického zboru** pod vedením **Jozefa Chabroňa**. Tvorba príslušníkov strednej generácie Lukáša Borzíka a Viliama Gräffingera bola konfrontovaná s dielami petrohradského rodáka Jevgenija Iršaia. Spájala ich symbolika dedikácii blízkym či duchovným osobnostiam, v civilno-humánnom či mysticko-duchovnom zmysle slova boli zamerané na dušu, hľadanie rovnováhy a duchovnej spriaznenosti. Borzíkove tri sentencie *Sapientia Aeterna* poukázali na skladateľov modus operandi v čase štúdií na konzervatóriu, kedy varioval tonálny harmonický jazyk, melodické témy voľným narábaním a skúmal možnosti tradície i vlastnej cesty. Lyrické miesta sú plné oduševneného výrazu, v závere dospel autor k dynamickejšiemu dramatickým vrcholom, muži rytmizujúci v pozadí akoby sprevádzali melódie ženských partov. Skladba končiaca strohým výrokem a zmiernením *Memento mori!* osloví poslucháča napriek zaradeniu do fázy „študentskej tvorby“ úprimnosťou a stručnosťou. Borzíkovo *Credo* svojím vážnym charakterom, dôrazom na sopránové party vo výškach a harmonicky prepracovanej-

ším priebehom odhaľuje autorský vývoj a inovácie v spájaní tradičných kompozičných postupov s vlastným prežívaním: „*Credo je freskou a mozaikou plnou hmatateľných symbolov...*“ *O, Lord!* Jevgenija Iršaia spracováva text *Žalmu 23*, ďalšou inšpiráciou je klavírna večerná modlitba „*Maariv*“. Pred poslucháčom sa odvíja zborová minidráma postavená na vokalizácii hlásky a premenlivých melodických posunoch i rôznych zvolaniach s efektom ozveny, vokálne línie v ženských hlasoch muži ozvlášťujú zadržanými spodnými tónmi. Keďže autor pracuje s melodizáciou slabík a vrstvením pásiem, v zbere preznieva čosi z pravoslávneho ducha; pocit slobody a voľnosti si však skladba zachováva. V troch motetách na pamiatku starého otca *In Memoriam* využil Viliam Gräffinger zopár nápadov z čias štúdií na VŠMU. Malé „requiem“ všetkým, ktorí sa nedočkali naplnenia svojej lásky, začína časťou *Te lucis ante terminum* prinášajúcou emotívnu duchovnú lyriku s dôrazom na tonálny priebeh, dynamický a intímny. *Requiem aeternam* vygradoval až do fortissima opakovaním slova requiem. *Dona, dona...* uzavrie spomínanie, *In paradisum deducant te Angeli* začína jednohlasom, ale pokračuje

takmer madrigalovo veselým dianím, ktoré uzavrie nostalgická spomienka. Na záver zazneli Iršaiove petrohradské *Epigrafy – päť zborov na básne A. Tarkovského* z roku 1985 – skladba svetská názvom, duchovná obsahom; kým prvá časť pripomína Iršaiovu neskoršiu *Missa pro liberi*, posledná má podľa autora funkciu Credo. Vrstvenie dialogických pásiem je vďačný kontrastujúci model práce so zborovými hlasmi, ďalšiu časť charakterizujú hravé ilustratívne prvky – rytmizované ženské hlasy, krik vyjadrený slabikami, zvukomalebné otázky mužov spievajúcich: „*A načo je to potrebné?*“ V závere najviac cití tradíciu ruského štýlu zborového spievania; Credo, ale bez pátosu, vrúcne.

A cappella literatúra kladie na zborových spevákoch aj na dirigenta veľké nároky. Ak by v závere koncertu ženské sólo občas nepoznačila tréma alebo vibrato, bol by to ukázkový koncertný výkon celého telesa. Jozef Chabroň už neraz presvedčil dirigentskou pohotovosťou a technikou. Má veľavravné zbormajstrovské „ruky“, sú pantomimicky presné, výrečné. Dynamické jemnosti, výrazové vrcholy, rytmické pásma – to všetko mu zbor dokázal pohotovo odčítať z gesta. Chabroňov dirigentský rukopis s dobre vyladeným zborom ponúkl viacero zaujímavých slovenských duchovných vokálnych diel našich súčasníkov.

Melánia PUŠKÁŠOVÁ

Slovensko a Česko na MIDEM-e opäť spolu

1.–4. februára 2014, Palais des Festivals et des Congrès, Cannes, Francúzsko

Už priam tradične hostili úvodom nového roka priestory slávneho festivalového paláca na Azúrovom pobreží medzinárodný hudobný veľtrh MIDEM. Prestížne podujatie, na ktorom sa stretávajú reprezentanti najrozličnejších foriem hudobného biznisu, ako aj umelci samotní, má aktuálne za sebou svoj 48. ročník, opäť s aktívnou účasťou slovenského Hudobného centra.

Positívna skúsenosť v rámci predchádzajúceho ročníka veľtrhu, kedy sa slovenský prezentačný stánok po prvýkrát spojil s českým, predurčila aj tohtoročnú česko-slovenskú spoluprácu. Opäť tak bol k dispozícii priestrannejší, po každej stránke komfortnejší česko-slovenský pavilón, umožňujúci graficky priťažlivejšie riešenie stánku (slovenská časť bola inšpirovaná sviežim vizuálom z ešte stále

boli pre záujemcov k dispozícii materiály zo Slovenskej filharmónie, hudobní Zavodsky, pozornosť pútali i nedávny CD nosič súboru Solamente naturali *Musica Globus*, komplet desiatich CD *Slovenské historické organy* nahraných prof. Jánom Vladimírom Michalkom, či do CD zhmotnený projekt Agon Orchestra *Typornamento* inšpirovaný grafickými partitúrami Milana Adamčiaka.

hudby. Otázku prenikania live streamingu do klasickej hudby iba potvrdila prezentácia aktuálne rozbehnutého projektu internetových live prenosov Viedenskej štátnej opery – mimochodom, riaditeľ digitálneho rozvoja Štátnej opery Christopher Widauer pretkal svoju prednášku ukázkami priamo z predchádzajúceho večera, kedy práve v Musorgského *Borisovi Godunovovi* účinkoval i náš Slovenský filharmonický zbor...

Na MIDEM-e nikdy nechýba ani znejúca hudba. Podujatia počas troch nocí významne reflektovali diverzitu v tomto roku prezentovanej brazílskej kultúry, a to v podaní interpretov ako Alceu Valença, Rita Benneditto, Leandro Fregonesi, Renata Jambeiro, Márcio Faraco či z novej generácie Daniel Murray, Zémária a Criolo. Počas ďalších hudobných sekcií sa predstavili umelci aj z Nemcka, Talianska, Švédska, Dánska, Anglicka, Írska, ale napríklad i z Japonska, Malajzie, Južnej Kórey, Taiwanu či z Austrálie. Klasická hudba prekvapivo našla zastúpenie iba na



Rokovania v slovenskom a českom stánku [foto: V. Slatkovská]

doznievajúceho festivalu Melos-Étos prepojeného so Svetovými dňami novej hudby ISCM, česká sa zasa sústredila prioritne na aktuálne prebiehajúci Rok českej hudby), väčší rokovací priestor i veľkú LCD obrazovku, na ktorej bola možnosť nepretržite premietat hudobné programy. Česká reprezentácia bola o čosi rozsiahlejšia, stánok pripravili v spolupráci Stredoeurópska hudobná agentúra CEMA, Indies Scope, Medzinárodné centrum slovanskej hudby Brno, Fermata, Globus International, Ministerstvo kultúry ČR a i. Za Hudobné centrum, ktoré už tradične na prestížnom veľtrhu usporiadalo prezentáciu zameranú predovšetkým na klasickú hudbu a jazz, sa zúčastnili riaditeľka Oľga Smetanová a manažérky Viktória Slatkovská a Eva Planková, vydavateľstvo Hevhetia zastupoval riaditeľ Ján Sudzina. Popri propagácii vlastnej produkcie materiálov Hudobného centra (CD *Roman Patkoló*, DVD *Organy a organári na Slovensku 1651–2006*, *Hudobné udalosti na Slovensku 2014* a i.) či viacčlánrovej ukážky z ponuky košického vydavateľstva Hevhetia

V prípade, že máte záujem o medzinárodnú prezentáciu v oblasti hudby, azda jednou z prvých volieb sa stáva MIDEM. Úctyhodných 48 rokov existencie každoročného stretnutia vydavateľov, distribútorov, zástupcov rozličných hudobných inštitúcií, festivalov, hudobných centier, producentov aj samotných umelcov dodáva podujatiu punc výnimočnosti. Dve podlažia vizuálne pôsobivo spracovaných prezentačných stánkov (v tomto roku pribudli pre nás exotické krajiny ako Barbados, Trinidad a Tobago a d.) sú pretkané sekciami určenými na pracovné stretnutia, ale tiež priestormi na sprievodné podujatia prednáškovo-diskusného charakteru, ktoré sú neoddeliteľnou súčasťou veľtrhu. Novinkami MIDEM-u 2014 nesúceho podtitul „Back to Growth? Make it Sustainable“ boli tzv. „MIDEM talks“ analyzujúce hudobný biznis a marketing z hľadiska vízií i aktuálnych problémov, súťaž OpenMic, ktorá v rámci prednášok priniesla aktuálne pohľady na vplyv audiovizuálneho streamingu na propagáciu umelcov, možnosti digitálnej sféry v hudbe či na budúcnosť jazzu a klasickej

ploche dvoch komorných koncertov – v podaní arménskeho dua Gayane Khachatryan / Armen Babakhanian a ruského klaviristu Igora Kamenza – a koncertu Orchestre Régional de Cannes pod taktovkou Laurenta Petitgirarda prezentujúceho francúzsku filmovú hudbu.

Aj v tomto roku bol náš pavilón hosťom česko-slovenského večierku, ktorý navštívili mnohí starí, ale už i noví priaznivci. Opäť sa raz potvrdilo, že medzinárodné zastúpenie, aké sa na MIDEM-e i podujatiach obdobného druhu schádza, poskytuje nespočetné príležitosti na získavanie nových profesijných kontaktov za hranicami našej krajiny, výmenu užitočných informácií z oblasti hudobného marketingu, ale umožňuje i priame oslovenie zahraničných zástupcov predovšetkým s cieľom nadviazania už konkrétnych spoluprác. A v neposlednom rade sa stáva cenným zdrojom nových ideí i motívácie do ďalších pre ďalšie aktivity.

Eva PLANKOVÁ

Slovenská filharmónia



V rámci Populárneho cyklu ponúka **Slovenská filharmónia** program

(6. 2.) nabitý energiou a skvelou hudbou. Okrem trojkombinácie Rossini – Čajkovskij – Dvořák mal na úspešnosti svoj podiel aj dirigent **Nan-Sae Geum**. Rešpektovaný Kórejčan s bohatými skúsenosťami sa snažil viesť orchester jemným gestom a vyťažiť z neho čo najväčší výraz, čo miestami oslabilo bezchybnú súhru. Už pri úvodnej Rossiniho predohre k opere *Talianka v Alžíri* orchester skôr zotvračne „plynul“. Dirigent precenil svoj prístup, ktorý ublížil najmä charakteristickým pianissimovým pizzicatom. Dielo takto stratilo ducha bezstarostnosti a odzbrojujúcej nonšalantnosti, napokon sa vytratila i typická rossiniiovská bravúra.

Oživením bolo vystúpenie huslistky **Yoon-Hee**

Kimovej v nesmierne náročnom, no populárnom *Koncerte pre husle a orchester D dur op. 35* Piotra Iljiča Čajkovského. Lyrické a vyrovnané dielo preslávené najmä prvou rapsodicko-heroickou časťou *Allegro moderato* bolo pre inak nesmierne talentovanú huslistku akoby len oboznamovaním sa s priestorom a orchestrom. Kim pôsobila prirodzene, do skladby vložila istú dávku naturálnosti, a jej bezprostrednosť a muzikalita prevažovali nad momentálnymi technickými dispozíciami. Aj keď virtuózne pasáže (najmä tie citlivé vo výškach) boli čisté, mierne problematickejšie boli viaceré „behy“, ako aj neisté nástupy orchestra. Mladá umelkyňa sa však nedala zmiasť a jej technický výkon priamo úmerne stúpala v ďalších častiach koncertu. Grandióznym finále a celkovým výkonom strhla vypredanú sálu k neutíchajúcemu potlesku a ako prídavok bravúrne zahrála *Capriccio č. 24 A dur*

– *Tema con Variazioni (Quasi Presto)* Niccolò Paganiniho.

Dvořákova *Symfónia č. 8 G dur op. 88*, ktorá zaznela po prestávke, je tiež dielom radosti a optimizmu. Na ploche diela, ktoré vzniklo v súvislosti s menovaním Dvořáka za člena Českej akadémie vied v roku 1889, skladateľ ponúka dokonalé proporcie a vyvážené vzťahy, prieraznosť, ale i „obyčajné“ nápevy, jasné melodické zvraty a napokon i uvoľnenosť prísne stráženej formy. Molový, elegický vstup a spôsob, akým ho skladateľ uvádza do deja, je príkladom kompozičného génia. Škoda, že orchester pod Geumovým vedením nezvýraznil rapsodickosť druhej časti a čím viac sme sa blížili ku koncu, tým viac bolo cítiť, že hudobníci i publikum malátnejú. Finále symfónie, koruna s prenikavým signálom trúbky, bolo mdlé a snažia dirigenta, snáď jediného, kto dielo naplno prežival, vyšla navivoč. Úvodná predohra tak nakoniec zostala v tieni lepšieho prímeru.

Magdaléna STÝBLOVÁ

Nedeľné matiné v Mirbachu

„Z odkazu majstrov ruskej hudby“, tak nazvali svoje nedeľné matiné 2. 2. **Filip Jaro** na kontrabase a **Xénia Jarová** pri klavíri. Vystúpenie bolo zaujímavé už aj vzhľadom na hudobno-interpretáčnu vyváženosť oboch účinkujúcich. Jaro jednoznačne ovláda svoj nástroj – vie udržať intonáciu, pozná jeho zvukové kvality a je si vedomý aj hudobno-výrazových možností. Okrem toho má ucelenú predstavu o interpretovaných skladbách. Dvojica sprostredkovala diela presvedčivo a vôbec neprekážalo, že dva zo štyroch opusov zazneli v podobe úpravy, napríklad *6 skladieb* Alexandra Skriabina. Boli výrazné v porozumení interpretov pre skladateľovu subtilnosť a rovnako progresivitu koncepcie. Koniec koncov, literatúra pre kontrabas neobsahuje veľké množstvo skladieb a sólové prezentácie sú skôr vzácnosťou. Pozoruhodné *4 skladby* Sergeja Kuševického patria k pôvodnému repertoáru pre kontrabas. Ich presvedčivá interpretácia len potvrdila schopnosť a zároveň citlivosť interpreta pre komorný prejav, a zároveň cieľavedomú spoluprácu dvojice; preukázali to aj *3 skladby* Reingoľda Gliera, jedného z protagonistov modernej hudby v Rusku (resp. Sovietskom zväze).

Z celkovo siedmich skladieb odzneli 9. 2. tri premiéry v podaní sopranistky **Evy Šuškovéj** a **Andrey Boškovej** na flaute (altovej aj basovej). Interpretky možno charakterizovať spoločnou hudobnosťou a osobnou angažovanosťou v umeleckej interpretácii, z čoho plynie aj jednoznačnosť účinku. Umelecký prejav sopranistky i flautistky bol presvedčivý, štýlovo nielen jednoznačný, ale aj citlivo diferencovaný, so schopnosťou vnímať tvoriť rozdielnosť skladateľov a výkon poznačila

snaha pochopiť estetiku súčasnej hudby. Virtuozitu, tvorbu tónu, prácu s dychom a celkovú hudobnú skúsenosť spojila **Andrea Bošková** v *Sequenze I* pre flautu **Luciana Beria**. Experimentátor, ako bol nazvaný v talianskej moderne, zaznel ako ideál tvorcu pre flautu a interpretka ho chápala v prvom rade ako majstra bezchybnej hudby. Rovnako *Sequenza III* pre soprán bola skutočnou Šuškovovej kreáciou prinášajúcou prepojenie hlasovej techniky, farby a rešpektu pred skladateľom. Vokálny prejav bol chápaný ako komplex vyjadrovacích možností, ktoré interpretka využila a zároveň z toho vyťažila estetický rozmer. Pútavo zaznela *Aria* pre basovú flautu **Ivana Buffu**. Hlboko premyslené dielo nadobudlo ešte aj eleganciu zvuku nástroja a interpretka tu cielene používala časové možnosti tak, že vznikol hlboko výrazný farebný oblúk hudobného zvuku. Skladateľ by vzhľadom na hutnosť hudobného obsahu *Arie* mohol porozmýšľať nad pridaním ďalšej časti. Umelecko-interpretáčnu rovnováhu v hudobnom vyjadrovaní docielili **Eva Šušková** a **Andrea Bošková** v skladbe **Lucie Koňakovskej** *Odchádzanie* vo verzii pre basovú/altovú flautu a ženský hlas. Interpretácia znela v akejsi umeleckej „dištancovanosti“ s cieľom sprostredkovať zmysluplnosť kompozičného počínu. Podobne sa to prejavilo v *Poľských veršoch* pre mezzosoprán a flautu **Sergeja Slonimského**, slovenskej premiére spoluúčastníka sovietskej avantgardy; tam môžeme pravdepodobne aj v budúcnosti očakávať príjemné prekvapenia. Premiérou bol aj *Meadow Song* od **Iris Szeghy**. Pôsobivá skladba zaujala poetickosťou i názvukom na folklór (skôr ako vzdialená intonácia v náznakoch), čo jej dodáva šarm. Interpretácia

vyznievala skôr ako hudobný obraz než prezentácia kompozičnej štruktúry, čo prispelo k lyrickému tónu kompozície. *Stripsody* pre sólový hlas v spolupráci s hosťom **Petrom Mazalánom** boli ohňostrojom svetobežníčky **Cathy Berberianovej**. Progresívna, revolučná i humorná skladba protagonistky moderny v Taliansku tu našla bezchybné interpretačné pochopenie.

Pod názvom „Fiori di musica“ sa 16. 2. prezentovali sopranistka **Helga Varga-Bachová**, violončelistka **Kristína Janičkovičová** a pri klavíri **Miriám Gašparíková**. Odhliadnuc od *Sonáty e mol pre violončelo a basso continuo* Antonia Vivaldiho prevažoval romantický repertoár. Violončelistka si zvolila príliš populárne dielo na to, aby ho sprostredkovala „obnaženou hudobnosťou“. Tvorí pekný tón, hudobne ho ovláda, bezpečne vedie slák, ale zdá sa mi, že sa obáva vlastnej muzikálnosti. Ostatné skladby postihol rovnaký osud: hoci má sopranistka Varga-Bachová za sebou rad spoľahlivých interpretácií, romantická skladateľská škola si vyžaduje osobitný interpretačný prístup. Ak sa to splní, tak aj *Dve piesne op. 91* Johanna Brahmsa zaznejú inak ako *Štyri piesne op. 117* Carla Gottlieba Reissingera...

Harfistka **Katarína Turnerová** pôsobila na matiné 23. 2. hudobne sebaisto a presvedčivo. V *Petite suite* Davida Watkinsa mala možnosť preukázať techniku ovládania nástroja podobne ako v *Romantických miniatúrach* Milana Nováka. Záujem vzbudilo aj *Prelúdium – fantázia* Gaspara Cassadóa v podaní **Eugena Procháca**, ktorý je vzhľadom na decentnosť violončelového tónu ideálnym interpretom pre skladby komorného typu.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Dve podoby toho istého Bacha

Albrechtina

Albrechtina vstúpila do svojho piateho ročníka naozaj impozantne. Prvý z tohtoročných koncertov (29. 1.) bol jedným z tých, ktoré jednoducho nemožno vynechať. Spojenie mien **Miki Skuta** a Johann Sebastian Bach sa už pred mnohými rokmi stalo overenou „značkou“, ktorá zaručuje pre poslucháča vopred nepredvídateľný, no o to dobrodružnejší zážitok. Jediné, čo bolo možno predvídať, je fakt, že pôjde o veľmi svojbytnú a pritom detailne premyslenú interpretáciu, ktorá vo vzácnnej rovnováhe oslovuje zmysly aj intelekt.

Skutov recitál bol brilantnou ukážkou hráčskej koncentrácie: výber z *Umenia fúgy* – štvorhlasné kontrapunky č. 1, 3, 4, 5, 9, 10, 12 (*inversus*), trojhlasné č. 13/1 a 13/2 a záverečný, nedokončený č. 14 – predniesol Skuta spamäti, čo je obdivuhodný výkon, najmä s ohľadom na to, že tu nešlo iba o suché „odohranie“ notového materiálu. Od nastolenia hlavnej témy v úvodnom kontrapunkte bolo zrejme, že tvar každej frázy, každého posunu v dynamike či agogike mal interpret dobre premyslené, vždy s dôkladným zväžením zvukových možností, ktoré poskytuje moderný klavír. Tie napokon aj skvele využil pri diferencovaní hlasov, takže hudba aj pri spleť kontrapunktickej sadzbe ostávala prehľadnou. Zvýraznenie jednotlivých nástupov či motívu B-A-C-H bolo vždy v súlade s prirodzenou, intuitívne cítenou muzikantskou logikou a výslednému zneniu dodávalo plasticitu. Skutov adresný a vyslovene mužný úder hnal Bachovo polyfonické pradiivo účtyným spôsobom vpred, takže náhle prerušenie hudby v poslednom diele, nasledované okamihom veľavravného ticha, zapôsobilo

neobyčajne dramaticky, možno až trochu teatrálné, no iný záver by som si v danej chvíli nevedel predstaviť...

Po prestávke znel ten istý, a pritom neuveriteľne odlišný Bach. Tri klávesové *Toccaty* (*D dur, d mol a e mol; BWV 912–914*) boli vytvorené počas skladateľovho weimarského obdobia



M. Skuta [foto: D. Codár]

a *Umeniu fúgy* predchádzajú o približne štyri dekády. Štvordielne kompozície postavené na pôdoryse sonaty da chiesa ponúkajú štruktúrne omnoho členitejší terén obsahujúci tak tanečné, ako aj recitatívne časti, pričom záver tvorí vždy fúga. Oproti neskorému (navyše didakticky zameranému) opusu tu ide o diela

mladého Bacha plné neraz vášnivej expresie. To náležite podčiarkla aj Skutova hra; zvuk klavíra bol ešte otvorenejší, dynamické kontrasty aj agogické posuny bohatšie. Bola to veľmi individuálna interpretácia bez príchute rutiny, bez akademickej nudy... Čo ma však prekvapilo najviac, je Skutova schopnosť štýlovo odlíšiť tieto skladby od tých, ktoré zazneli v prvej polovici večera. Takmer bolo ťažké uveriť, že jeden interpret hrá na tom istom

nástroji hudbu toho istého skladateľa. Je to dôkaz dôkladnej a zodpovednej prípravy, ale aj istoty nadobudnutej predchádzajúcimi úspešnými predvedeniami programu, okrem iného aj v Londýne v októbri minulého roka.

Robert KOLÁŘ

Organové koncerty pod pyramídou

Cyklos Organových koncertov pod pyramídou tradične ponúka rôznorodosť interpretov i pestrý program pre nadšencov kráľovského nástroja. Februárové nedeľné dopoludnie (16. 2.) patrilo skúsenému poľskému organistovi a dirigentovi **Jerzemu Kuklovi**. Ako rešpektovaný organár sa Kukla špecializuje v oblasti umeleckej intonácie, vďaka čomu sa podieľal na rekonštrukciách a opravách významných poľských organov. Je taktiež organizátorom a umeleckým riaditeľom viacerých festivalov. Jeho hodinový program vo Veľkom koncertnom štúdiu, zostavený z „povinnej“ organovej literatúry, ale aj tvorby poľských skladateľov 19. a 20. storočia, bol síce dramaturgicky prekvapivý, no v konečnom dôsledku nevyvážený.

Introdukcia a fúga z 1. časti *Koncertu pre organ sólo op. 56* č. 2 Feliksa Nowowiejského bola technicky vyrovnaná a farebnou registráciou

musela poslucháča zaujať. Skladateľ v nej využíva prostriedky odkazujúce na diela nemckých organových majstrov, čo Kukla aj dostatočne zvýrazňoval. Po slubnom úvode sme boli svedkami *Fantázie a fúgy c mol BWV 537* Johanna Sebastiana Bacha, ktoré z neznámych dôvodov interpretovi „nevyšli“. V brilantných pasážach bolo počuť neistotu a chyby, interpretačné ohúrenie sa nekonalo. Situáciu upokojil Franz Liszt a jeho modlitba *Gebet (Ave Maria)*. V tomto pokojnom návrate ku kontemplatívnosti sme s organistom precítili veľkosť nevyčerpatelnej a skladateľmi obľúbenej mariánskej témy a mystiky. Padre Davide da Bergamo je (napriek moderátorkou spomenutej anonymite tohto skladateľa na našich koncertných pódiách) nesmiernu obľúbeným autorom hudby blízkej rossiniiovským operám. Tvorba talianskeho mnícha (vlastným menom Felice Moretti) sa vyznačuje perfekcionizmom a logickými

kompozičnými postupmi. Jeho *Sinfonia in Re* by mala byť pre vyštudovaného dirigenta a organistu potešením i hudobnou perličkou. Napriek pozitívnym ohlasom publika, ktoré sa dalo strhnúť skladbou ako takou, bol Kuklov výkon priemerný, z diela sa vytratili energia i virtuoza. Neprehliadnuteľné chyby, nuda i registračná fádnosť „rossiniiovskú“ ľahkosť pochovali a úroveň tak zostala na hranici domáceho muzicírovania. *Etuda VI* i organistami obľúbená *Etuda IX* oceňovaného poľského skladateľa a muzikológa Mariana Sawu preniesli poslucháčov do 20. storočia. Napriek pretrvávajúcej neinvenčnej registrácii sa organistov prejav upokojil a nasledujúca *Toccata fis mol op. 36* krajana Mieczysława Surzyńskiego dokázala, že poľskí skladatelia „sedia“ Kuklovi najlepšie. *Toccatou* si Kukla napravil renomé a v pozitívnych tendenciách „finis coronat opus“ krátkym prídavkovým prelúdiom ukončil svoje bratislavské vystúpenie.

Magdaléna STÝBLOVÁ

KRAA! – festival skutočne súčasnej hudby

A4 Bratislava, 15. 2.

Živá prehliadka slovenskej scény postžánrovej hudby uskutočnená v priebehu jediného večera – to bol ambiciózný zámer internetovej platformy KRAA! združujúcej okolo 90 umelcov a zoskupení pôsobiach v tejto oblasti. Organizačne náročné podujatie sa pokúsilo predstaviť aktuálne dianie u nás v žánrovom rozsahu „od experimentálnej elektroniky a spontánnej improvizácie cez atmosférický ambient až po netradičné pesničkárstvo“. Plus mnoho ďalšieho, čo sa nezmestí do žiadnej z uvedených kategórií. Podarilo sa; návštevnosť A4 potvrdila, že projekt tohto typu dokáže osloviť pomerne široké spektrum mladých záujemcov.



Prirodzene, názov podujatia aj jeho podtitul poňali organizátori v intenciách

miernej irónie. Viac než jednoznačné odpovede na nekonečné polemiky ohľadom toho, čo možno pokladať za „skutočne súčasné“, prinieslo rad otáznikov. Prvý bol pochopiteľne organizačno-praktického rázu. Ak je na programe v jeden

s o to väčším uspokojením. Napokon, išlo tu aj o to, aby sa práve takíto rôznorodí ľudia – účinkujúci aj diváci – navzájom stretli a povymieňali si postrehy a skúsenosti. Vzhľadom na vyššie uvedené skutočnosti si teda dovoľím aj ja nehodnotiť plošne, ale len výberovo, s ohľadom na vlastné preferencie a subjektívne dojmy...

Veľmi špecifickou atmosférou ma zaujala *Dovolenka v Arpách Andreja Danóczyho* v úvode prvého bloku.

Trenčiansky umelec sa experimentálnej tvorbe venuje už pomerne dlho, no až teraz zaznamenal svoj scénický debut. Dvojfarebné, oranžovo-čierne putovanie po ľudoprázdnom (pravdepodobne) ubytovacom komplexe pôsobilo trochu klaustrofobicky a evokovalo mi Pripjať či nejaké podobné „mesto



Mio-Mio [foto: B. Grebeč]

večer približne 20 samostatných vystúpení (s nevyhnutnými prestávkami) a podujatie sa začne po 20:15, je veľmi pravdepodobné, že poslední účinkujúci budú značne ukrátení o publikum. Statočne priznávam, že v mojom prípade zvíťazila únava nad zvedavosťou okolo pol jednej, takže skutočne súčasný stav našej scény nemôžem objektívne a komplexne posúdiť. Druhý, trochu väčší otáznik visí nad tým, či pre mimoriadnu žánrovú rôznorodosť účinkujúcich možno vôbec hovoriť o scéne. Pestrosť je sama osebe veľmi povzbudivou skutočnosťou, čo potvrdili aj názory prítomných; je si z čoho vyberať a bez zahanbenia porovnávať (NEXT sa konal relatívne nedávno...) s okolitým svetom. O scéne však možno hovoriť z opačnej perspektívy. Mám na mysli „scénu“ či skôr akoby virtuálnu komunitu ľudí, ktorých zaujímajú nekonvenčné, menšinové, žánrovo ťažko definovateľné umelecké prejavy, hoci osobné preferencie sa medzi jednotlivcami môžu značne odlišovať. Preto asi nebudem ďaleko od pravdy, ak poviem, že väčšina návštevníkov si prišla „na svoje“ iba vo vybraných prípadoch, no možno



Samčo, brat dážďoviek [foto: B. Grebeč]

duchov“. K tomu znela z hľadiska formy dobre rozvrhnutá elektronika obohatená trochu plundrofónie („vypreparovaná“ pesnička Marie Rottrovej), čo vyvolalo rad ťažko postihnuteľných reminiscencií a asociácií. **Mio-Mio** alias **Marek Piaček** a **Stanislav Beňačka** boli podľa očakávania príjemne recesistickí („A čo vlastne povedal Zarathustra?“ znela Piačkova opakovaná rečnícka otázka), schopnosť v prvý čas vytvárať absurdné hudobné situácie spájaním takmer nezlučiteľných svetov sa

znova neminula účinkom. Zvukovými a hudobnými kvalitami ma zaujali projekty **Sigi Tobias** (**Lukáš Sigmund** a **Tobiáš Potočný**), ktorých drsné elektronické beats sprevádzala psychedelická abstraktno-geometrická vizuálna zložka, a **Jack-Jack** (**Barbora Šedivá** a **Ladislav Mirvald**) hrajúci na mixpultoch bez vstupov, tzn. pracujúcich s vnútornou spätnou väzbou poskytujúcou surový, no štruktúrne prekvapivo bohatý zvukový materiál. Adrenalinovým zážitkom bol už tradične set v podaní **Shibuya Motors** (**Miro Tóth**, **Slávo Krekovič** a **Josef Celjak**), zoskupenia, v ktorom panuje vzácna symbióza medzi elektronikou, akustickými nástrojmi (saxofón, bicie) a hlasovými prejavmi, čo bola v konkrétny večer jedna z mála výnimiek. Priamočiary drive spontánnej improvizácie takmer nedovolil nadýchnuť sa. Z prejavu troch hudobníkov sa mohlo zdať, že každý, nachádzajúc sa v stave „osobného tranzu“, hrá sám za seba, spoločný výsledok bol však pôsobivo koherentný.

Zvláštnu kategóriu predstavovali „netradiční pesničkári“. **Samčo, brat dážďoviek** tentoraz nič nerozbil, ba ani „neokydali“ sovietskú vlajku šľahačkou, no jeho fanúšikovia určite neboli sklamaní. Pravdepodobne ho podnietila aktuálna téma Radiohead Awards a tiež diskusia, ktorá sa rozpútala ohľadom toho, že v hodnotení chýba kategória experimentálnej hudby. Samčo teda na seba zobral úlohu moderátora pri odovzdávaní cien za hudobné výkony v tých najbizarnejších kategóriách za rok 2013 a následne sám, spôsobom jemu vlastným, demonštroval hudobné ukážky. Vystačil si s akustickou gitarou, laptopom a mikrofónom; obecnosť na ňom doslova „viselo“ a nechcelo ho pustiť z pódia... V temnejších odtieňoch bol ladený „sólový recitál“ **Andrása Cséfalvaya**. Multimediálny umelec sa predstavil v netradičnej polohe ako pesničkár s gitarou a keyboardom a publikum previedol fiktívnou hudobnou exkurziou po pohrebe Margaret Thatcherovej (ktorý označil za jednu zo spoločenských hier). Intelektuálny čierny humor v kontraste s krikľavou insitnosťou interpretácie možno nezarezoval u každého; ja osobne som sa však bavil kráľovsky... Spomenul by som ešte audiovizuálny set **Jonáša Grusku**. Kreatívne skomponovanú zvukovú matériu dopĺňali zasnené obrazy pohybu po imaginárnej zasneženej urbánnej krajine s „digitálnymi maketami“

panelákových konštrukcií. Výsledok pôsobil neobyčajne poeticky a evokatívne. Bol v istom zmysle romantický, no zároveň nanajvýš „súčasný“. Z môjho pohľadu to bol jeden z „top“ zážitkov večera. Škoda, preškoda zlyhávajúcej videoprojekcie, ktorá Grusko vizuál na istý čas celkom vymazala, vďaka čomu si imaginácia publika musela vystačiť len so sluchovými vnemami...

Robert KOLÁŘ

Fašiangová follia s Musicou aeternou

V Malej sále Slovenskej filharmónie pripravil v rámci cyklu Stará hudba 11. 2. súbor **Musica aeterna** s umeleckým vedúcim **Petrom Zajíčkom** a hosťujúcimi hudobníkmi **Michaelou Kuštekovou** (soprán), **Pavlom Kubáňom** (barytón), **Michaelou Koudelkovou** (zobcová flauta) a **Pascalom Dubreuilom** (čembalo) veľmi pôsobivý koncert. Hlavnou témou večera bola follia – portugalský tanec pochádzajúci z 15. storočia, ktorý je typický afektom

variácií. Taktiež možno oceniť adekvátne zdo-benie, ktoré nepôsobilo rušivo. Najstaršími z predstavených skladieb boli diela od Andreu Falconieriho z polovice 17. storočia. Najskôr znelo desať variácií *Follias echa para mi señoira doña Tarolilla de Carallenos*, nasledovala *Battalla de Barbaso jerno de Satanas*. Tie sa niesli v znamení dramatického náboja a práce s tempom, výrazom a dynamikou podporenou plným zvukom

najlepšie prejavuje v rýchlych tempách. Giovanni Henrico Albicastro bol síce hudobným diletantom, jeho dielo je však plnohodnotné a bolo akceptované aj vo svojej dobe. *Concerto III C dur z Concerti à quattro op. 7* súbor interpretoval vo vhodne zvolenom živom tempe s kvalitnou súhrou, predovšetkým pri rozsiahlych ostinátach a akcentoch. *Concerto grosso „La Follia“ op. 5 č. 12* patrí medzi úpravy Corelliho diel od Francesca Geminianiho. Keďže aj toto concerto prinieslo variácie na známu tému, mohlo to vzbudiť dojem, že z dramaturgického hľadiska bol program koncertu príliš jednotvárnny. Išlo však o spracovanie témy follie v úplne inej podobe. Okrem kontrastov medzi jednotlivými variáciami tu bolo možné vnímať aj výrazné kontrasty medzi concertinom a tutti vďaka údernému zvuku kontinua. Kvalitu interpretácie umocnil vynikajúci výkon violončelistky **Michaely Čibovej**.

Spvestrením večera bol *Koncert pre flautu sopranino C dur RV 443* Antonia Vivaldiho v podaní vynikajúcej mladej talentovanej flautistky **Michaely Koudelkovej**. Virtuóznou part interpretovala s výbornou artikuláciou, čistotou zvuku, zdobením a umnou improvizáciou kadencie. Druhá časť (*Largo*) zaznela v mierne rýchlejšom tempe, čo však nijako nevyrušovalo. Hoci sú dlhé zadržávané tóny v tejto časti rizikové z hľadiska intonácie, interpretka ich zvládla výborne. Zlatým klincom programu bol



Musica aeterna



P. Dubreuil



M. Koudelková



M. Kušteková a P. Kubáň

bláznivosti. Tento tanec sa v prvej polovici 17. storočia stal populárny v západnej Európe, čo viedlo k vzniku štandardizovanej 16-taktovej harmonicko-melodicko-rytmickej schémy, ktorá bola obľúbeným materiálom na variačné spracovanie.

Pestrý program obsahoval tvorbu šiestich skladateľov prevažne z obdobia konca 17. a začiatku 18. storočia. Na úvod zaznel výber z variácií na prvých osem taktov follie zo skladby *Toccata per cembalo d'ottava stesa* od Alessandra Scarlattiho v podaní Pascala Dubreuila. Ten virtuóznou skladbu plnú figurácií a arpeggií predviedol veľmi precízne a precítene, pričom pomocou tempa a výrazu vhodne oddelil rôzne charakterystiky jednotlivých

kontinua, ale aj použitím tamburíny v druhej skladbe. Strhujúce staccata a rýchle tempo v spojení s akcentmi, ktoré hral celý súbor veľmi konzistentne, výborne vystihli afekt typický pre folliu či v prípade druhej skladby ilustráciu boja. Farebnosť zvuku podporili aj flautové duetá a použitie rôznych techník hry na husliach (flažolety, col legno).

Treťou skladbou večera bola *Triová sonáta č. 12 op. 1 „La Follia“* Antonia Vivaldiho. Devätnásť variácií zapôsobilo okrem iného výraznými kontrastmi, keďže každá z nich je koncipovaná veľmi osobitne. Dramatickosť zvuku dodávala expresívna hra tria. Dobre zohrané continuo bolo veľmi vhodne doplnené o gitaru, ktorá sa pri interpretácii follie

skutočne jedinečný zážitok v podobe ohňostroja temperamentu v zbesilej follii z opery Francesca Contiho *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*. Návštevníci koncertu mali možnosť počuť a vidieť folliu par excellence, pričom nechýbali ani kastanety a tamburína, ktoré jej dodali patričný lesk. Treba pochváliť skvelý spevácky výkon sopranistky **Michaely Kuštekov** ako Maritorne a barytonistu **Pavla Kubáňa** ako Sancha Panzu, ktorí úctyhodne zvládli závažné tempo, pričom dbali aj na patričný výraz. Nadšené publikum si nakoniec vytleskalo da capo tejto scény, ktorá sa skutočne oplatilo vidieť.

Patrik SABO
fotografie: **K. ZAJÍČKOVÁ**

Večer troch Alexandrov

Deň po vystúpení v Košiciach predviedol **Quasars Ensemble** v priestoroch Poľského inštitútu v Bratislave (4. 2.) skutočne objavný program. Zhodou okolností majú všetci traja skladatelia – Albrecht, Moyzes a Tansman –, ktorých komorné diela na koncerte zazneli, rovnaké krstné meno, no to, čo ich spája viac, je príslušnosť k stredo-európskemu kultúrnemu kontextu a dobe, kedy hudba opúšťa kánon neskorého 19. storočia a nespokoľnosť začína vstrebávať impulzy moderny. Prvým prekvapením večera bola pre mňa hudba Alexandra Albrechta. *Klavírne kvinteto* dokončené roku 1913 je dokladom jeho kompozičnej zručnosti získanej po štúdiách v Budapešti. Na pôde fakticky symfonickej formy si odskúšal možnosti motivickej práce, kontrapunktu či sadzby klavírneho kvinteta, no nielen to; Albrechtovo kvinteto je tiež autobiografickou výpoveďou. Skladateľ siaha po citátoch z vlastnej piesňovej tvorby, vytvára rámec mimohudobných referencií, ktoré môže dešifrovať len dôverný znalec jeho diela. To ale nijako nebráni poslucháčovi, aby ho prijal ako rýdzo hudobný tvar a mal z neho intenzívny zážitok, čo interpretácia členov Quasars Ensemble s umeleckým vedúcim **Ivanom Bufom** v úlohe klaviristu umožnila v plnej miere. Napriek upozorneniu Vladimíra Godára, ktorý obe polovice koncertu uviedol sprievodným slovom, že ide o dielo mamutích rozmerov, sa kvinteto ukázalo ako skladba s prehľadnou

tektonikou a dobre rozvrhnutým dávkovaním dramatického napätia, navyše vytvorená so značnou dávkou muzikantskej inteligencie. To spolu s energickým podaním uľahčovalo percepciu a nechalo vyniknúť nemalému expresívnemu potenciálu diela, ktoré by na našich pódiumoch malo zaznievať častejšie. Pozitívnym zážitkom bolo aj Albrechtovo *Quintetto frammento* (1929), fragment pre klavír a štyri drevené dychové nástroje, v ktorom skladateľ zužitkoval materiál zo svojej nedokončenej symfónie. Podobný rukopis, rovnako inteligentné formulovanie a rozvíjanie hudobnej myšlienky, preferencia hutnej kontrapunktickej sadzby, v ktorej sa však nestráca dramaturgická prehľadnosť... Živá, aktuálna a zanietená interpretácia členov Quasars bola vítanou pridanou hodnotou. Skladby ostatných dvoch Alexandrov sa niesli už v ľahšom tóne. *Vest pocket suite* pre husle a klavír je dielom 22-ročného Alexandra Moyzesa a dlhé roky mala štatút historického faktu (v staršej literatúre býva uvádzaná s chybným názvom ako „West pocket“, čo nedáva zmysel), no so živými predvedeniami jej pôvodnej verzie sa publikum sotva mohlo stretnúť. Otázka je, či je čo ľutovať – séria krátkych, narýchlo nadhodených a nevelmi rozvinutých skíc príliš neoplýva invenciou ani humorom, hoci sa to snažia evokovať názvy častí. A bez nich by dnes asi málokto odhadoval, že tu mladý autor reflektuje fenomén raného jazzu

a dobovej tanečnej hudby, s ktorými sa stretol v Prahe aj prostredníctvom spolužiaka Jaroslava Ježka. Nazdávam sa (súdiac aj podľa úsmevného *Tango – Blues z Divertimenta op. 11*, ktoré v úprave Ivana Buffu zaznelo celkom na koniec), že Moyzesovi chýbal hlbší cit pre štylistiku tejto hudby. Čo však nemožno popierať, je fakt, že v slovenskom kontexte ide vzhľadom na rok vzniku (1928) o unikátnu kompozíciu a je dobré, že vďaka **Petrovi Mosorjakovi** a **Diane Buffe** zaznela naživo. Prijemným a osviežujúcim zážitkom bolo *Sep-teto* u nás zriedkavo uvádzaného Alexandra Tansmana. Tento vynikajúci klavirista, rodák z poľskej Łódže, sa v medzivojnovom období usadil v Paríži, kde skladateľsky pohotovo nadviazal na prúdy reprezentované Stravinským (o ktorom napísal oceňovanú monografiu) či Šestkou a jeho hudba podobným spôsobom zachytáva ducha doby a genia loci. Bolo fascinujúce sledovať, ako sedem hudobníkov (flauta, hoboje, klarinet, fagot, trúbka, viola a violončelo) pod Buffovou taktovkou „pracuje“ ako výborne zosynchronizovaný hodinový strojček. Harmonicky aj rytmicky svieže motívy v duchaplné vybraných inštrumentálnych kombináciách za sebou nasledovali v rýchлом pulze typickom pre „bláznivé“ 20. roky. Tansmanovi sa najlepšie vydarili okrajové, rýchle časti; *Lento* bolo už menej zaujímavé, chvíľami balansujúce na hranici banality. Aj to však patrí k charakteristikám nejedného diela onej doby...

Robert KOLÁŘ

Kantáty so Solamente Naturali
Miloš Valent

22. marec 2014 - 18.00 hod.
Malý evanjelický kostol, Panenská ulica

Johann Sebastian BACH
Jean-Philippe RAMEAU

Program

J. S. Bach: Widerstehe doch der Sünde, BWV 54
J.-P. Rameau: Quam Dilecta (Grand Motet)
J. S. Bach: Himmelskönig, sei willkommen, BWV 182

Účinkujú

SOLAMENTE NATURALI
Vocale Solamente naturali
Alexander Schneider - alt (Nemecko)



BACH

spoluusporiadatelia: Cirkevný zbor ECAV
na Slovensku Bratislava Staré mesto

www.solamentenaturali.sk

Husľová dielňa a dramaturgické objavy na pôde ŠKO

Husľová dielňa je pracovno-súťažné podujatie určené adeptom ZUŠ, ktorého súčasťou spravidla býva koncert prezentujúci laureátov predchádzajúcich ročníkov. Veľkorysý priestor im vo svojej dramaturgii poskytuje ŠKO, ako tomu bolo aj 13. 2. Na programe participovali hneď traja sólisti. Najskôr minuloročná favoritka **Terézia Hledíková**, obhajca podobnej pozície z roku 1997 **Alexej Rosík** a tretím sólistom bol, symbolicky, skvelý huslista a pedagóg **Jindřich Pazdera**, ktorý o. i. už celé dve desaťročia ako lektor a garant drží nad dielňami patronát.

Úvod patril mladučkej Hledíkovej (1999), ktorá odvážne siahla po *Koncerte č. 2 d mol op. 22* H. Wieniawského. Smelý krok sa však oplatil, a tak sme mohli huslistku len a len obdivovať. Z úvodnej tenzie sa čoskoro vymanila a preukázala svoje charakteristiky. Okrem muzikantských daností prejavila prekvapivú „dospelú“ schopnosť s nadhľadom stavať, a popri tom vládnuť pekným flexibilným tónom. Wieniawského pomerne frekventovaný opus dostal v jej podaní milý apartný nádych. Mladej huslistke možno pri jej dispozíciách priať výdrž, elán a tiež kvalitný nástroj. Skôr, než sa Alexej Rosík rozbehol do sveta, získal základy na stredoslovenských školách (v Banskej Bystrici a na Žilinskom konzervatóriu u B. Urbana). Dnes sa pohybuje na rôznych hudobných scénach a spolupracuje s mnohými orchestrami. Kto si spred rokov Rosika pamätá ako detský zázrak, zaiste si pripomenie chlapca s neskrotnou živelnosťou a temperamentom. Na koncerte predstúpil pred žilinské publikum zrelý huslista s náročnou, virtuózne koncipovanou *Introdukciou a Ransom capricciosom op. 28* od C. Saint-Saënsa. Odhladiac od maximálnej technickej vybavenosti zahŕňajúcej „brilantový“ tón sa prezentoval ako rozvážny, čiro pôsobiaci umelec.

Chronologicky tretí v poradí hral presný a neomylný Pazdera. Ladislav Kupkovič sa rád vracia k husliam. Z jeho kompozícií je zrejme, že im dôverne rozumie a dokáže sa s nimi komplexne stotožniť. V poradí 5. husľový koncert *D dur* pôvodne písal pre Petra Michalicu, no pre autora je určite obohatením počuť vlastné dielo aj v inom nastudovaní. Zaiste by súhlasil s Pazderovou empatickou kreáciou s nápaditým, zreteľným frázovaním a krištáľovým tónom. Kupkovičov poslucháčsky vďačný tvar našiel ďalšieho zainteresovaného interpreta. Hudba českého skladateľa Michala Müllera bola (nielen) pre žilinské publikum dosiaľ neznámym pojmom. Oslovený tajomným, mnohovýznamovým umením Hieronyma Boscha skomponoval *Concerto grosso pre husle a komorný orchester*, ktoré malo v ohlásenej prepracovanej verzii v Žiline premiéru. Skladba už od začiatku zaujala imponantnou

dramaturgiou, zomknutosťou aj výrazom. Kompozícia má ťah, farbu, bez popisnosti vovedie poslucháča do imaginárneho sveta: v piatich častiach exponuje kontrastné väzby, vygraduje do imponantnej majestátnej pointy. Dirigent **Leoš Svárovský** udivoval svojou neutíchajúcou energiou a pohotovosťou. Orchestru, sólistom aj poslucháčom bol zasväteným a kompetentným sprievodcom naprieč pestrým programom.



T. Hledíková [foto: R. Kučavík]

Tematické „zadanie“ posledného februárového koncertu (27. 2.) znelo „Hudba romantizmu“. ŠKO hral pod vedením **Kerryho Strattona**, známeho agilného kanadského dirigenta, ktorý s telesom spolupracoval aj v minulosti a so Žilinčanmi uskutočnil úspešné turné po kanadských pódiumoch. Stratton si prenechal dostatok priestoru v troch orchestrálnych dielach troch rôznych autorov s rozličnými poetikami. V úvodnej *Suite D dur op. 49* C. Saint-Saënsa líder v päťčastovom neobarokovo vystavanom celku „pripomenul“ svoje presné gesto, vecnú koncepciu a cit pre eleganciu francúzskeho typu. Svoj príklon ku galskej noblesnosti potvrdil v éterickej nostalgii hudby *Pavany op. 50* od G. Faurého. Veľkorysú výpovednú plochu mu poskytla Schubertova 3. *symfónia D dur D 200*. Dirigent ju interpretoval s plným pochopením, zainteresovane, s prehľadom. Hral sa s farbami orchestra, vyžíval sa v diferencovaní a modelovaní tém, vyžarovali z neho istota a znalosť hudobného terénu. Azda jediné, čo mi na zvukovom rezultáte prekážalo, bola dynamická hladina tlmočenej kompozície, ktorej amplitúda sa pohybovala v markantnejších hodnotách, viac-menej obchádzajúcich subtilne pianové

hladiny. S orchestrom si dirigent zrejme dobre rozumie, reflektoval to celkovo korektný výsledok s homogénnym zvukom a príkladnými sólamí (flauta, klarinet, plechové nástroje, nehovoriac o sláčikoch a tympanoch).

K programovým atrakciám (nielen) tejto sezóny sa zaradil sólista, švédsky klavirista **Carl Petersson**, ktorý v prvej časti večera prišiel s neobvyklou ponukou – hneď s dvoma premiérami. Klavirista zrejme patrí k typu umelcov, ktorí sa neuspokojujú len s tradičným repertoárovým zoznamom.

Ak Griegov *Koncert a mol op. 16*, patrí k populárnym klavírnym dielam, málokto vie, že autor mal v náčrtkoch pripravený ďalší opus

tohto druhu, nestihol ho však rozpracovať. Až takmer sto rokov po smrti autora nórsky skladateľ H. Evju na základe skíc zrekonštruoval *Klavírný koncert h mol*. Petersson ho nastudoval a v rámci žilinského abonementného cyklu v premiére ponúkol časť *Adagio*. Z jeho priebehu možno dedukovať, že ide o „voľné“ pokračovanie predchádzajúceho koncertu s použitím podobných postupov. Interpret angažovane tlmočil poctivú oživenú verziu. Ešte odvážnejším bolo odhalenie neznámej tváre známeho operného skladateľa Friedricha von Flotowa. Tento nemecký romantik je okrem drobných klavírných skladieb aj autorom dvoch koncertantných opusov. Štvorčastový *Klavírný koncert č. 2 a mol* je lahkou myslou vedené potpourri (kuplety, arietty, pochody...) so striedaním síce melodických, solídne harmonizovaných, aj logicky ustrojených tém, no bez ambície prehovoriť originálne „koncertantne“, kompaktné a inštrumentálne nápadito. V každom prípade to bola ošoňá informácia, za ktorú si zdatný hudobník a klavirista zaslúži uznanie aj vďaka.

Lýdia DOHNALOVÁ

Túlavá flauta



Petr Vronský je jedným z najobľúbenejších a najčastejšie sa vracajúcich hosťujúcich dirigentov v **Štátnej filharmonii Košice**.

Jeho vystúpenia sľubujú produkciu najvyššieho rangu. Koncert cyklu A 6. 2. v Dome umenia otvorila Schubertova *Predohra v talianskom štýle C dur D 591* poskytujúca sedem minút bezstarostne veselej hudby. Keďže ju Franz Schubert skomponoval iba ako dvadsaťročný, jeho zrelý štýl je tu prítomný iba v náznakoch. Napriek tomu ani priemerne vzdelaný poslucháč by si pravdepodobne túto predohru nezamenil s podobným dielom Haydna, Mozarta či Beethovena. (Patrí k rozšíreným klišé, že až na tvorbu posledných rokov sa Schubert iba eklekticky nechal ovplyvňovať odkazom veľkej viedenskej trojky.) To pravé „mladoschubertovské“ sa celkom úspešne uplatnilo v interpretácii košických filharmonikov pod Vronského energickou taktočkou. Dirigent sa sústredil na radostné, zemité a koncepcne scelené muzikovanie – z prípadnej

potreby ozvláštnenia niektorých momentov mäkkším či nežnejším kontrastom si ťažkú hlavu nerobil. Predohra i tak ľahko okúzila a optimisticky povzbudila k vstrebaniu ďalšieho programu. Ten bol mimoriadny preto, že obsahoval diela – ako tvrdil aspoň samotný Vronský v internetovej upútavke ŠfK –, ktoré v Košiciach ešte nikdy nezazneli. Niccolò Paganini je známy okrem svojich capriccií najmä *Husľovým koncertom h mol op. 7* s milou *Campanellou* v 3. časti. Kedysi ťažko predstaviteľné sa stalo skutočnosťou: našiel sa odvážlivec, ktorý sa podujal prispôbiť extrémne ťažký husľový part pre flautu! Je ním maďarský flautista **János Bálint**, ktorý keď podľa vlastných slov už mal za sebou všetky dôležitejšie diela flautovej literatúry, zatúžil po nových výzvach a okrem iného „začal poškľuľovať smerom k Paganinimu“. Výsledkom poškľuľovania sa stala úplne prirodzene znejúca transkripcia *Koncertu h mol*, ktorú si mohli vychutnať návštevníci ŠfK. Bálint ich fenomenálnym spôsobom presvedčil o svojich kvalitách: jeho tón bol

extrémne kultivovaný a schopný farebnej modulácie, frázovanie priesačné a spevné, nehovoriac o neuveriteľnej virtuozite, ktorá v sále určite mnohých šokovala. Niektoré nástrojové efekty hraničili priam s alchýmiou. Pritom bol dokonalé „nad vecou“, podobne ako Vronský, a z jemne ranoromantického Paganiniho koncertu sa vo flautovej verzii stal nezabudnuteľný zážitok. Treba dodať, že k nemu svojím disciplinovaným a spoľahlivým výkonom prispel aj orchester ŠfK. Zdeněk Fibich je celosvetovo známy hlavne vďaka *Poemu*, inak sa však jeho kult pestuje predovšetkým v Čechách. Bolo preto zaujímavou príležitosťou vypočuť si jeho *Prvú symfóniu F dur op. 17*. Hoci som nemal dojem, že Fibichova invencia a majstrovstvo sa dajú porovnávať so súčasníkmi Smetanom a Dvořákom, predvedenie jeho *Prvej* pozitívne obohatilo košický koncertný život. Najväčším kladom bol Vronského sugestívny a angažovaný prístup, ktorý preniesol aj na filharmonikov: vďaka jeho rozhodnosti, entuziazmu a perfektnej znalosti partitúry sa Fibichova symfónia ukázala ako nanajvýš kvalitná, inšpiratívna a celistvé dielo s pôsobivou klenbou.

Darček k životnému jubileu Jozefa Podprockého

„Premeny“ – takto jednoducho a veľavrane nazvala dramaturgia Štátnej filharmonie ďalší koncert cyklu A (20. 2.). Tentokrát s košickou filharmoniou pracoval jej šéfdirigent **Zbyněk Müller**, ktorý sa podujal predviesť mimoriadne náročný program. Súčasťou spomenutých premien mala byť aj prekvapujúco rozsiahla zmena bulletinu ŠfK: zväčšenie formátu, objemu informácií a ich výpovednej hodnoty vrátane poskytnutia textovej predlohy (pričom návštevníci ho mali k dispozícii stále zdarma). Pozitívny, chvályhodný krok – snáď bude mať aj pokračovanie. Prvým číslom koncertu sa stala menej známa symfonická báseň Jeana Sibelia *Dcéra Pohjoly op. 49*. Podobne ako ďalšie skladby tohto druhu z pera fínskeho neskorého romantika, aj táto je inšpirovaná hrdinským eposom *Kalevala*. Epický, pochmúrny charakter diela (neúspešný, životu nebezpečný pokus mocného bohatera o zdanie prekážok na ceste k láske) plný bizarných harmonických a inštrumentačných efektov sa Müllerovi a „jeho“ orchestru podarilo vystihnúť skvelým spôsobom. Po ťažkom úvode nasledovalo ešte ťažšie pokračovanie, premiéra trojčastového *Klavírneho koncertu op. 60* Jozefa Podprockého v podaní jeho niekdajšieho kompozičného odchovanca **Ivana Buffu**. Podprocký je známy dôslednou umeleckou nekompromisnosťou a náročnosťou, sledovaním humanistického posolstva a psychologickú hĺbku; aj tento koncert mal podľa jeho slov „vyjadriť variabilitu psychických stavov a emócií, ktoré sú v neustálom konflikte s častou rozporuplnou

realitou bytia“. Rozporuplnosť sa prejavila aj v prísnej abstraktnosti dodekafonickej techniky na jednej strane a v snahe o jej poľudštenie na strane druhej. Vzťah k tradícii sa u Podprockého prejavuje v niektorých spevnejších motivických tvaroch, v miestami brucknerovskych monumentálnych plochách, v expresívne poltónových „vzdychoch“ či v dramatických gradáciách. Prehnaná nástojčivosť výpovede je však vzápätí negovaná humornými až kaba-

filharmonici popasovali nanajvýš uspokojivým spôsobom – neodvážim však tvrdiť, že plní entuziazmu... Ivan Buffa je zasväteným znalcom najnovších hudobných trendov a má zrejme osobitý vzťah k Podprockého hudbe, čo sa prejavilo aj v jeho koncíznej, brilantnej interpretácii. Niekedy som však mal pocit, že skladbu chápal z určitého citového odstupu a očakával som od neho viac farebného a dynamického bohatstva v stvárnení mikroštruktúry. Ktovie, či po týchto mohutných nádielkach bolo múdre zaradiť na program druhej polovice slávnu symfonickú suitu *Šeherezáda* N. Rimského-Korsakova. Z povahy vecí, žiaľ, vyplýva, že hodnotenie interpretácie známej-

šej skladby býva prísnejšie ako menej známej. Hudobníci sa mi zdali trochu unavení a azda aj demotivovaní, ani komunikácia s dirigentom nebola ideálna. Z množstva sólistických vstupov ma bezozvyšku presvedčil len klarinet (dokonca aj harfa by mohla byť občas jemnejšia), problém spočíval aj v určitej ťažkopádnosti a málo súvislom ťahu tutti úsekov. Žiadalo sa mi aj trochu viac poézie, nehy či ľahkosti, viac expresívnej vrúcnosti v ľúbostnej téme 3. časti, širokodychejších fráz a pregnantnejšej artikulácie. Najlepšie vyznela dramaticky prudká, burácajúca 4. časť. Nechcem naznačiť, že predvedenie *Šeherezády* bolo katastrofálne či podpriemerné – rozhodne však nebolo optimálne. Nakoniec, nie sú každý deň Vianoce...



I. Buffa [foto: archív]

retnými prostriedkami. Vysoko nadštandardné použitie xylofónu by autora oprávňovalo nazvať skladbu „Koncertom pre klavír, xylofón a orchester“... O to viac, že klavírný part bol síce virtuózný, ale príliš často ostával v pozadí a skromne podporoval komplikovanú mnohovrstvovú hudobnú faktúru. S ňou sa košickí

Stranu pripravil: **Tamás HORKAY**

Toshio Hosokawa

Pracujem s tichom naplneným energiou

Vďaka projektu Košice 2013 – Európske hlavné mesto kultúry navštívilo Slovensko viacero výnimočných umelcov. Jedným z nich bol i známy japonský skladateľ, ktorý prišiel na festival Quasars Ensemble & Košice.

Pripravil Peter KATINA

■ **Narodili ste sa v Hirošime. Odrážajú sa smutné udalosti 2. svetovej vojny vo vašej hudbe, napríklad v oratóriu *Voiceless Voice in Hiroshima* z roku 2001?**

Moja mama i väčšina mojej rodiny sa v čase zhodenia atómovej bomby nachádzali v Hirošime. Ako dieťa som o tom nič nevedel, vôbec o tom nechceli hovoriť. Až v Európe som zistil, aká hrôza to musela byť. Keď

■ **V roku 1976 ste odišli študovať do Berlína k Isangovi Yunovi a Klausovi Huberovi. Pociťovali ste v Európe veľkú odlišnosť od japonského vzdelávacieho systému?**

Áno, japonské hudobné školy a konzervatóriá sú veľmi konzervatívne a súčasnú hudbu takmer nevyužívajú. Je to viac o hudbe 18. a 19. storočia, európskej harmónii a kontrapunkte. V Berlíne som začal so Schön-

■ **Vaša opera *Vision of Lear* (1998) spája kultúru Východu so svetom Západu a adaptuje Shakespearovu hru o kráľovi Learovi. Niečo podobné urobil Kurosawa vo filme *Krvavý trón s Macbethom*. Majú vaše umelecké vízie niečo spoločné?**

Kurosawa robil to, čo množstvo súčasných japonských umelcov. Hľadajú svoje vlastné korene. Pomáha nám v tom paradoxne európska kultúra, v ktorej nehľadáme iba rozdiely, no i podobnosti, a snažíme sa vytvárať osobitý japonský štýl. Veď všetci sme ľudia a sme si podobní.

■ **Vo vašich dielach je prítomná idea zen budhizmu a jeho symbolická interpretácia prírody. Ako ho využívate vo svojej hudbe, aké výrazové prostriedky pri tom používate?**

To je veľmi ťažké povedať. Som ovplyvnený zen budhizmom, ale zen je len veľmi ťažko opísateľný slovami. Vychádza z prírody, ale ak



M. Miyata a T. Hosokawa [foto: D. Hanko]

som niekomu spomenul, odkiaľ som, mnoho ľudí kladlo Hirošimu a Osvienčim na rovnakú úroveň. Tento fakt je pre moju hudbu veľmi dôležitý. Vo *Voiceless Voice* je nesmierny smútok, vlastne všetka moja hudba je smutná. Prostredníctvom smútku nachádzame katarziu a to je dôležité. Podobná katastrofa sa odohrala pred dvomi rokmi vo Fukušime, snažím sa hľadať harmóniu medzi prírodou a človekom, pretože sme prírodu zničili. Využívanie atómovej energie je podľa mňa proti prírode.

bergom, navštevoval som veľa koncertov súčasnej hudby. Bolo to zaujímavé a obrovská zmena. Chcel som študovať európsku súčasnú hudbu, môj kórejský učiteľ Isang Yun ju vhodne kombinoval so svojimi kórejskými koreňmi. Vtedy som začal premýšľať o tom, odkiaľ som a začal objavovať starú japonskú hudbu. Keď som bol dieťa, počúval som japonskú hudbu, ale nemyslel som na to, aká je to hudba, nevnímal som to. Zároveň som počúval množstvo africkej hudby, gamelan, začal som skúmať pôvod hudby.

by som ho mal priblížiť, stelesňujú ho ničota a prázdnota. Pre moju hudbu je dôležité ticho, a hoci ticho predstavuje prázdnotu, je to prázdnota plná sily. Toto je idea, ktorú chcem vo svojej hudbe docieľiť.

■ **V Košiciach ste na festivale Quasars Ensemble & Košice uviedli vaše skladby *Stunden-Blumen*, *Fragmente II* a *Drawing* pre osem hráčov. Môžete pár slovami opísať tieto diela?**

Stunden-Blumen som skomponoval k messiaenovskému roku 2008, ku koncertu, na ktorom malo byť uvedené Messiaenovo



T. Hosokawa a Quasars Ensemble [foto: D. Hanko]

Kvarteto na koniec času. Preto som chcel napísať niečo „na začiatok času“. Ideou diela bola úvaha, kde čas začína, odkiaľ pochádza. *Fragmente II* je staršia skladba, ktorá vychádza z jediného tónu *fis*. Ten znie po celý čas jej trvania, ide o akúsi špirálu času. Dielo *Drawing* sa mi zjavilo vo sne. V ňom som bol plodom v lone matky a cítil som nutkanie narodiť sa. Cítil som tlak a posadnutosť túžbou prísť na svet. Po narodení som pocítil šťastie, že som na svete, a upadol som do hlbokého spánku. Tento minipríbeh vyjadruje táto skladba. Jej názov pochádza z inšpirácie umením kaligrafie. Všetky tri diela majú vlastný príbeh. Mnohí súčasní skladatelia nemajú radi takéto uvažovanie, mne je však rozprávanie príbehov blízke.

■ **Niekoľkokrát ste uviedli dielo *Kamea Jany Kmiťovej*. Ako ste ju poznali?**

Bola to objednávka na môj festival, kde som Janu pozval. Zoznámili sme sa, myslím, v Paríži na skladateľských kurzoch. Pozval som ju a ona napísala túto krásnu hudbu. Skvele si spolu rozumieme, dirigoval som i orchester počas uvedenia skladby. Bol to môj prvý kontakt so Slovenskom.

■ **Váš koncert pre trúbku *Im Nebel*, ktorý mal nedávno premiéru, je ovplyvnený básňou Hermanna Hesseho a trúbka tu podčiarkuje osamotenosť sólistu pri hľadaní zmyslu existencie človeka. Majú sólové nástroje vo vašich skladbách vždy symbolickú úlohu?** Áno, to je príbeh, o ktorom som hovoril. Súčasťou mojej hudby sú príbehy a symboly. V tomto koncerte sólista predstavuje človeka a orchester prírodu. Je to boj človeka s prírodou, boj, v ktorom ide človek proti vnútornej harmónii prírody. V skladbe *In die Tiefe der Zeit* pre violončelo, akordeón a or-

chester stelesňuje violončelo mužskú rolu a akordeón ženskú. Ide tu o mužsko-ženské princípy *jin* a *jang*, ktoré spolu nebojujú, ale dokážu nájsť spoločný súlad, a to je pre mňa dôležité, lebo pre svoje odlišnosti tieto elementy spolu v reálnom živote zápasia, no podľa mňa sú práve odlišnosti úžasné. V mojom klavírnom koncerte *Lotos under the Moonlight* je klavír obrazom lotosového kvetu a orchester predstavuje okolitú nehybnú vodu. Podobné symboly sa nachádzajú i v skladbe *Stunden- Blumen*.

■ **Niekedy kombinujete zvuk nástroja *shō* a akordeónu, hoci sú to zvukovo pomerne podobné nástroje.**

Pre mňa je to ten istý nástroj! Akurát akordeón má väčší rozsah. Inak sú pre mňa akordeón a *shō* to isté. (*Smiech.*)

■ **Vo viacerých orchestrálnych a vokálnych dielach, ako *Klage* alebo *Meditation*, sa vyrovnávate s údelom človeka vystaveného vplyvu prírodných síl, mora a stálej hrozbe prírodných katastrof ako zemetrasenia a tsunami, ktoré Japonsko pravidelne postihujú...**

Vo svojej hudbe chcem vyjadriť prírodu, no tá nie je voči ľuďom vždy priateľská. Niekedy vie byť vyložené násilná. A toto presne chcem tlmočiť. Pretože ľudia v Japonsku žijú v trvalom strachu z prírody. Stratili sme rešpekt a myslíme si, že dokážeme kontrolovať úplne všetko. Ale nedokážeme to a túto emóciu chcem vyjadriť vo svojej hudbe.

■ **Pomerne dôležitú úlohu hrajú vo vašej tvorbe tradičné japonské nástroje, hlavne *shō*. Kedy ste začali spolupracovať s Mayumi Miyataovou, výnimočnou hráčkou na tomto nástroji?**

S Mayumi sme začali spolupracovať v roku 1985. Ešte ako študent som dostal objednávku

od jedného japonského divadla napísať niečo v štýle tradičnej japonskej slávnostnej hudby, tzv. *gagaku*. Odtedy mi Mayumi doslova zmenila život. Doteraz som pre ňu napísal asi desať skladieb, sólové diela i dva koncerty. Každý nástroj má svoje špecifické, úžasné znaky. Preto ak komponujem východnú hudbu, volím si vždy zvukovo a farebne primerané nástroje.

■ **Na čom momentálne pracujete?**

Pracujem na množstve skladieb, teraz komponujem veľa pre klavír. Klavír je veľmi náročný, čisto európsky nástroj a znamená pre mňa veľkú výzvu. ✕

Toshio HOSOKAWA (1955) – narodil sa v Hirošime, kompozíciu študoval v Berlíne (I. Yun, K. Huber). V roku 1980 sa prvýkrát zúčastnil na kurzoch v Darmstadte, kde je odtedy pravidelným hosťom. Je umeleckým riaditeľom festivalov súčasnej hudby v Yamagushi a Fukuji, pôsobí ako profesor na Tokyo College of Music a na Akademii der Künste v Berlíne. Jeho tvorba zahŕňa orchestrálne skladby, sólové koncerty, komornú a filmovú hudbu i diela pre tradičné japonské nástroje. Typickým je prepojenie kultúr Východu a Západu. Medzi najvýznamnejšie Hosokawove skladby patria *Circulating Ocean*, *In die Tiefe der Zeit*, oratórium *Voiceless Voice in Hiroshima*, klavírný koncert *Lotos under the Moonlight* a opera *Vision of Lear*. T. Hosokawa patrí k najznámejším svetovým skladateľom a je držiteľom množstva ocenení ako Irino Prize, Rheingau Preis, Duisburger Preis, Arion Music Prize a Kyoto Music Prize. V posledných rokoch pôsobil ako rezidenčný skladateľ na festivaloch v Benátkach, Mníchove, Luzerne, Ríme, Varšave, Schwazi, Helsinkách, Avignone a Salzburgu.



Georgij Dorochoy

[foto: archív rodiny Dorochovcov]

(1984–2013)

„Áno, je strašné, že vybijú zuby. Zlomia ruku. Nepustia za hranice na predvedenie vlastnej skladby. Nedovolia učiť, aby zabránili ‚zhubnému‘ pôsobeniu avantgardistu. Že môžu zavrieť do basy... No ešte strašnejšie je byť osobnosťou, ktorá rezignovala.“

Robert KOLÁŘ

ŽIVÝ AJ PO SMRTI

Na Rusko sa v súvislosti s olympiádou v Soči nedávno obrátila rozsiahla mediálna pozornosť, čo sa pre vedenie krajiny stalo príležitosťou ukázať sa v čo najlepšom svetle. Prípád Georgija Dorochova, ktorého orchestrálné dielo *Deconstruction* mohli vďaka ISCM WNMD, resp. Melos-Étos 2013 počuť naživo aj poslucháči v Bratislave, však ukazuje, že pod uhladeným povrchom stále nie je všetko v poriadku; jeho vlastné slová naznačujú, že tu znova čosi škripe...

Georgij Dorochoy nemal ľahký život. Rodák zo sibírskeho Tomska sa pomerne zavčasu vyprofiloval ako outsider a provokatér a sprevádzala ho povest radikála, ktorý pri predvedeniach svojich skladieb brutálnym spôsobom deštruuje hudobné nástroje – na husliach hrá pílu, sláčikom demoluje kusy polystyrénu, utahuje si z interpretov, provokuje... A potom venuje množstvo času a energie vysvetľovaniu svojich postojov návštevníkom internetových fór či konzervatívnejším pedagógom konzervatória. K tomu sa neskôr pridal občiansky aktivizmus, účasť na protestoch proti Putinovi, ktoré sa rozpútali ku koncu roka 2011. Keď v prvú februárovú noc minulého roka Dorochoy náhle zomrel (ako 28-ročný), porážka ako oficiálne zverejnená príčina smrti sa mnohým javila prinajmenšom podozrivá, najmä potom, čo nemocnica, kde zomrel, odmietla vydať zdravotnú dokumentáciu jeho rodine. Boli tu však aj iné faktory – zdravotné problémy, s ktorými musel po celý život zápasiť, najmä vrodená srdcová porucha. Postavenie človeka nepohodlného pre kultúrny aj politický establishment a množstvo ďalších aktivít prispievali k nervovému vypätiu, ktoré zrejme urýchlilo jeho predčasný koniec.

Od udalosti uplynul rok a na mnohé veci možno pozeráť trيزvejšie a z väčšieho odstupu. Ak na Slovensku platí, že s úmrtím skladateľa fakticky zomiera aj jeho hudba, u Dorochova akoby to bolo presne naopak: Moscow Contemporary Music Ensemble v decembri uviedol posmrtnú premiéru jeho 50-minútovej kompozície *Rondo*, nahráva-

cia spoločnosť Fancymusic vydala kompiláciu nahrávok jeho komorných skladieb, skladateľskí kolegovia Alexej Sysojev a Sergej Nevskij vytvorili diela venované jeho pamiatke. V predvečer prvého výročia Dorochovej smrti usporiadal projekt Platforma spomienkové podujatie s názvom „Tichá hodina“, kde zaznela aj rovnomená Sysojevova skladba. Nevského nekrológ zverejnený na fóre colta.ru nesie príznačný názov „Dorochoy ostáva“.

„SOM IBA SKLADATEĽ...“

Napriek všetkým okolnostiam Dorochoy neprestával zdôrazňovať, že je v prvom rade skladateľom. To platilo vždy; aj pri tých najradikálnejších excesoch išlo o predvedenie diela, ku ktorému existovala partitúra a v ktorom bolo možné nájsť nejaký racionálny princíp, usporiadanie elementov oprávňujúce hovoriť o kompozícii v pravom zmysle slova. Je to celkom pochopiteľné vzhľadom na jeho pozadie, tradíciu a kultúrny kontext, ktoré ho formovali.

Hudobné vzdelanie nadobudol najprv ako huslista – na oblastnom hudobnom učilišti v rodnom Tomske, kde sa začal venovať aj komponovaniu. Neskôr, už ako študent kompozície, pokračoval v triede Vladimira Tarnopolského na Moskovskom štátnom konzervatóriu P. I. Čajkovského a navštívil rad kurzov u renomovaných osobností ako Brian Ferneyhough, Krzysztof Meyer či Misato Mochizuki. Ešte počas štúdiá získal rad ocenení v ruských skladateľských súťažiach. K jeho najvýznamnejším vzorom patrili okrem Ferneyhougha Helmut Lachenmann, ktorého tvorbu Dorochoy dobre poznal a obdivoval. Lachenmannovský záujem o rozširovanie škály zvukov vytváraných na tradičných nástrojoch netradičnými spôsobmi hry ho priviedol k používaniu predmetov každodennej spotreby, nájdených objektov a pod., no toto používanie sa vždy deje v hudobných súvislostiach. Ak to nie je zrejme pri bezprostrednom percepčnom akte, tak môže pomôcť pohľad

do partitúr. Napríklad v skladbe *Exposition* (2009) pre husle, tubu a bicie nástroje má perkusionista v istom momente začať žmoliť plechovku od piva. Nadväzuje tým (po 15 sekundách ticha) na podobný zvuk huslí vydávaný pomocou tichého a veľmi pomalého trenia strún sláčikom. Zachováva sa tým kontinuita formy, v ktorej sú všetky udalosti starostlivo načasované a ktorú drží pohromade princíp ostinata. Od tohto okamihu sa zároveň začína niečo, čo by sa – celkom v súlade s názvom skladby – dalo nazvať nastolením vedľajšej myšlienky. Prepojenie s formami či žánrami minulosti nechýba ani pri radikálnejších postupoch. V *Concertine* (2010) vystupuje sólista, ktorý pomocou rozličného náradia postupne likviduje husle, a komorný ansámbl pridávajúci zvieracie výkriky a zvuky tvorené extrémnymi spôsobmi hry. Forma prezentácie, ale aj hudobná forma tu vzdialene odkazujú na barokové concerto grosso, hoci je tento odkaz silno prefiltrovaný estetickou absurditou. Zdá sa však, že Dorochovi nešlo v prvom pláne o provokáciu. Brutálne fyzické útoky namierené voči klasickým nástrojom (metafora násilného „ničenia krásy“) možno poukazujú na isté patologické javy v našej súčasnosti, no pre autora bol dôležitejší zvukový efekt. Hľadal, akými vyjadrovacími prostriedkami, zvukmi a gestami možno naplniť formy, ktoré sú vo svojej podstate hudobné a majú svoje korene v tradícii. Dorochoch tak narážal na kritiku hneď z dvoch strán. Kým konzervatívci s nevôľou reagovali na rozbíjanie huslí, iní mu vyčítali, že jeho akcie neprinášajú nič nové, odkazujúc napríklad

Príklad č. 1. Sláčikové trio, úryvok

Vyvstáva tu aj otázka, kam Dorochova zaradiť ako skladateľa (resp. tvorcu v širšom zmysle). S jeho menom sa najčastejšie spájali slová ako „akcionista“ a „avantgardista“, do úvahy ešte prichádzajú oblasti hudobného divadla, experimentálnej či industriálnej hudby, používanie extrémnych rozšírených techník hry a nájdených objektov by zasa mohlo naznačovať prepojenie na idey reprezentované Johnom Cageom. Žiadne z týchto zaradení však presne nevystihuje to, čo robil. Zvukovým svetom sa jeho tvorba možno približuje ku Cageovi alebo k niektorým prúdmi v experimentálnej hudbe, no indeterminizmus či improvizácia sú jej cudzie. Vždy je tu partitúra a v nej zaznamenaný časový priebeh vopred daných, racionálne premyslených a usporiadaných štruktúr. Možno teda povedať, že Dorochoch je v pravom zmysle skladateľom, hudobníkom mysliacim v prvom rade v hudobných intenciách. V prospech toho hovorí aj fakt, že Dorochoch dokázal brilantným spôsobom hodnotiť tvorbu a myslenie svojich skladateľských predchodcov aj súčasníkov. Jeho postrehy vyjadrené v rozhovoroch venovaných napríklad Lachenmannovi, Ferneyhoughovi, ale aj Schönbergovi či Brucknerovi prezrádajú okrem obdivuhodného záberu historických vedomostí (rozsahom na úrovni muzikológa) a dôvernej znalosti ich hudby aj schopnosť zasadiť ich do kontextu vývoja európskeho kompozičného myslenia. V tomto kontexte videl aj sám seba a svoje vlastné snaženia. Jeho vo viacerých obmenách zaznamenaný výrok: „*Som iba skladateľ...*“ má teda hlbší význam než len vo vzťahu k občianskym aktivitám posledných rokov („*Som iba skladateľ, no keď vidím, že bijú mojich priateľov, nemôžem stáť bokom*“ a pod.) – Dorochoch bol skladateľom svojím myslením, práve tak ako Schönberg alebo Bruckner, to bola veľmi konzervatívna črta jeho inak provokatívneho a navonok extrémneho umeleckého prejavu. Pekne to vystihol jeho kolega, generačný druh a ďalší z Tarnopolského študentov, Vladimir Gorlinskij: „*Gošova hudba je vo svojej podstate veľmi vášnivá a romantická; on sám bol romantikom 19. storočia, aj jeho skorý odchod to potvrdzuje. Hoci hudobný jazyk veľmi ostro kontrastoval s jeho vnútnom.*“⁴²

MEDZI ABSURDITOU A RACIONALITOU

Na pódii sa nachádzajú štyria hudobníci: klavirista, speváčka, flautistka a violončelista. Klavirista zahrá niekoľko zvukov a fráz rozšírenými technikami a potom s hrdosťou vyhlási: „*Som klavirista,*“ na čo violončelista zareaguje slovami: „*A podľa mňa si toto.*“ a nasleduje lachenmannovské zaškrípanie sláčikom o strunu, ktoré akoby zastupovalo nejaký šťavnatý ruský vulgarizmus. To isté sa opakuje aj pri speváčke a flautistke (ktorá chce čoraz drsnejšie škrípajúceho violončelistu udrieť svojím nástrojom), až sa z pravej strany pódia napokon ozve samotný skladateľ. Ráznej odpovede však neostáva ušetrný ani on... Odohraním tejto scény s názvom *Kitsch-Charms* Dorochoch akoby nadviazal na ruskú tradíciu rajoka – sarkastického jarmočného divadla, ktorého príklady možno nájsť aj v dejinách ruskej hudby. Kým si však Musorgskij alebo Šostakovič touto cestou v prvom rade vybavovali účty s konkrétnymi osobami, Dorochoch je všeobecnejší; zosmiešňuje situáciu koncertného predvádzania hudby ako kostýmovaného „eventu“, rozšírené techniky hry (hoci ich sám veľmi často využíval),



Akcionista... [foto: archív rodiny Dorochovcov]

na Nama Juna Paika, umenie fluxu či neodada v 60. rokoch minulého storočia. Sergej Nevskij v spomenutom nekrológu argumentuje tým, že Dorochoch návrat k radikalizmu 60. rokov znova stavia otázky nad samotnou koncertnou situáciou, narúša zónu komfortu tak u interpreta, ako aj prijímateľa, ruší ich vzájomný odstup a upozorňuje na to, že otázky, ktoré nastoľovalo umenie v 60. rokoch, ostávajú dodnes otvorené. „*Koniec koncov, ak takéto veci ešte stále spôsobujú nevôľu, znamená to, že sú stále aktuálne,*“ uzatvára Nevskij.¹

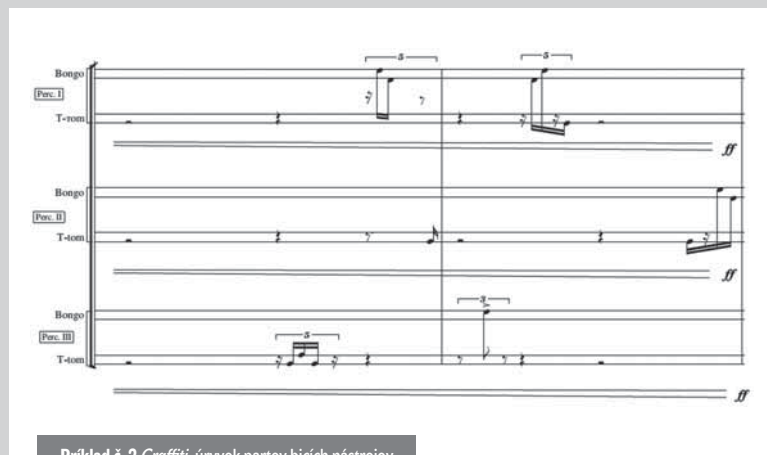
→ spochybňuje vlastné postavenie skladateľa-tvorcu. Opäť by sme mohli namietnuť, že toto všetko už dávno predtým robili Cage alebo Kagel vo svojom hudobnom divadle. V Dorochovom postoji je však niečo špecificky ruského – je tu odkaz na bohatú tradíciu absurdizmu a nonsensu v ruskej literatúre, ktorej obmeny nájdeme u Saltykova-Ščedrina, Bulgakova, Zoščenka a hlavne Daniila Charmsa, tvorcu krátkych absurdných príbehov a aforizmov bez pointy, ktorý mal, presne ako Dorochovo, krátky a značne problematický život. Sklony k absurdite a preexponovaným teatrálnym gestám sa u Dorochova prejavovali častejšie: zúfalý krik ženského hlasu v obklúčení zavýjania sirén a úderov na kovové predmety v *Industrial Zone* (2008), deštruktívne mechanická *Transkripcia Prelúdia č. 1 F. Chopina* trvajúca menej ako pol minúty, z monotónnych škripavých zvukov vystavané *Sláčikové kvarteto č. 2* trvajúce viac ako pol hodiny, prípadne gestické *Sláčikové kvarteto č. 3*, v ktorom hráči štvrt hodiny iba imitujú prípravu na výkon... Všetko tu už bolo, no fakt, že Dorochovo neustále cítil potrebu „nastavovať zrkadlo“, aspoň nepriamo vypovedá o pomeroch v ruskej hudobnej kultúre súčasnosti. Skladateľ Alexander Čajkovskij poznamenáva: „*Bol práve jedným z tých, ktorí sa neutiekali k avantgarde preto, že by nevedeli robiť nič iné; jeho hlava bola plná ideí a on sa usiloval zhmotniť ich.*“³ To, že Dorochovo vedel robiť aj „niečo iné“, ozrejmuje jeho tradične no-



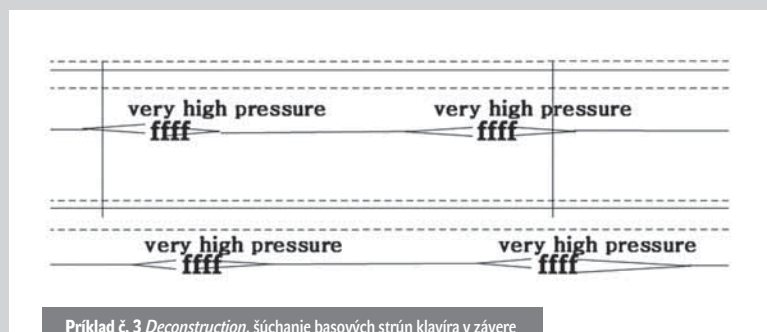
Lontane. Tú čoskoro narušia vstupy bicích pripomínajúce Lutosławského aleatoriku, sú však detailne vykomponované (príklad č. 2). K nim sa postupne pridávajú pizzicata sláčikových nástrojov a pôvodná lineárna sadzba sa mení na akoby punktualistickú *passacagliu*. Po nej sa vracia parafráza úvodného úseku a prichádza kóda, ktorá tvorí záverečnú syntézu všetkých prvkov.

V Bratislave uvedená *Deconstruction* (2010) pozostáva z troch rozľahlých tektonických úsekov. V prvom vystupujú iba sláčikové nástroje – hrajú pizzicata za kobyľkami, sú použité a aj notované ako bicie – a templbloky, ktorých úderu letmo pripomínajú Xenakisove *Metastaseis*. V druhej fáze sa objavujú dychové nástroje a zaznievajú už aj konkrétne tónové výšky, miestami usporiadané do niekoľkotónových motívov à la Webern. V záverečnej fáze diela ostáva znieť už iba komorný súbor: niekoľko bicích, tubista udierajúci dlaňou na nátrubok, kontrabasisti ťahajúci sláčikmi na kobyľkách, klavír, ktorého struny šúchajú hráči rukami (príklad č. 3). Hlavnou ideou kompozície bolo podľa skladateľa dosiahnuť syntézu niekoľkých rôznorodých prvkov pomocou ich vzájomnej deštrukcie.⁴ Dorochovo orchester znie „odľudštené“, evokuje skôr zvukový svet nejakej priemyselnej zóny, no iným spôsobom ako napríklad hudba talianskych futuristov, nejde tu o prvoplánovú imitáciu za účelom nejakého povrchného efektu. Na prvom mieste je abstraktná idea vyjadrená prostredníctvom cieľavedome použitého kompozičného remesla s jasnou predstavou o výslednom zvuku a kontúrach formy.

Ktovie, akým smerom by sa ďalej vyvíjal Dorochovo osobný rukopis, nebyť predčasného konca. Jeho zjav však upozorňuje na to, že v Rusku opäť vyrastá generácia mladých a v niektorých prípadoch nekompromisných skladateľov. Zrejme bude opäť platiť staré pravidlo, že v tejto krajine sa objavujú zaujímavé tvorivé osobnosti práve vtedy, keď vonkajšie okolnosti pôsobia najmenej priaznivo.



Príklad č. 2 *Graffiti*, úryvok partov bicích nástrojov



Príklad č. 3 *Deconstruction*, šúchanie basových strún klavíra v závere

tované partitúry využívajúce klasické nástrojové obsadenia. Jedným z príkladov je rané *Sláčikové trio*, dielo 22-ročného autora. V duchu postwebernovskej tradície komornej hudby v ňom motivicky pracuje s konkrétnymi intervalmi (východisková úvodná tercia *a-cis*, intervalové symetrie, račie postupy a pod.), komplexnými rytmickými vzťahmi a extrémnymi výrazovými polohami. Partitúra je priam posiatá dynamickými a prednesovými znamienkami (príklad č. 1), no kompozične aj vo zvukovom výsledku sa hudba nevymyká kánonu. Práve naopak, mladý autor sa tu akoby snaží „chytiť opraty“ kompozičného remesla, prejavuje sa ako dôsledný racionalista, ktorý má pod kontrolou všetko od najmenších detailov po tektonickú výstavbu celku. Racionálne podchytenie formového priebehu skladby je pre Dorochova typické, a to bez ohľadu na použité médium.

Zaujímavo to dokumentujú jeho orchestrálne kompozície. Ich forma je absolútne prehľadná a typy štruktúr trochu odhaľujú možné skladateľove inšpiračné zdroje. *Graffiti* (2008/2009) pre veľký orchester začínajú plochou vytvorenou technikou podobnou tej, ktorú použil Ligeti vo svojom

Odkazy:

<http://www.myspace.com/dorokhov>
<http://classic-online.ru/ru/composer/Dorokhov/3392>
<http://www.youtube.com/user/HansRott1>
<http://fancymusic.ru/georgy-dorokhov-selected-recordings>
<http://vk.com/club5303660>

Poznámky:

¹ NEVSKIJ, S.: <http://www.mk.ru/culture/music/article/2013/02/05/807876-hot-ya-chelovek-ne-smelyiy-vsego-lish-kompozitor.html>; úvodný citát Dorochovoých vlastných slov pochádza odiaľto.

² tamtiež

³ <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4508728>

⁴ pozri: ISCM WORLD NEW MUSIC DAYS 2013 festival programme book (ed. Daniel Matej), str. 77

Oblíbený žilinský festival zmenil meno na Allegretto

Stredoeurópsky festival koncertného umenia v Žiline naberať takmer po štvrtstoročí svojej existencie nové tempo! Túto výraznú zmenu reflektuje aj jeho aktuálny názov – **Allegretto Žilina**.



Druhý aprílový týždeň (7. 4.–12. 4.) bude metropola severného Slovenska hostiť vý-

razné talenty klasického interpretačného umenia z jedenástich krajín. Domáce farby bude obhajovať česko-slovenské **Duo Teres** s huslíčkou **Luciou Kopsovou** a gitaristom **Tomášom Honěkom**. „Súťaž pre mňa v prvom rade znamená obrovskú motiváciu, cieľ, ktorý ma núti neustále pracovať,“ hovorí laureátka talianskeho Concorso di chitarra classica E. Mercatali či Medzinárodnej Dittersdorfovej súťaže. „Bavia ma napriek tomu, že sú veľkým stresom, ktorý však zatiaľ zvládam. V ďalšom rade sú pre mňa zaujímavé aj zo zvedavosti, pretože samotné počúvanie ostatných ma

bude v Čajkovského *Koncerte pre husle a orchester D dur* snažiť očariť aj zvukom vzácných stradiárov „Huggins“ z roku 1708 zapožičanými nadáciou Nippon Music Foundation. Tvorbu španielskych a juhoamerických skladateľov prinesie vystúpenie čilského gitaristu **Emersona Salazara** (8. 4.). Absolútny víťaz Andrés Segovia Guitar Competition uviedol v júni minulého roka koncert *Europa* pre gitaru a orchester britského gitaristu a skladateľa Johna McLaughlina. Ako interpret Salazar preferuje práve súčasnú hudbu – zaradil ju aj do programu žilinského koncertu, no presadiť sa v rámci polorecitalu vedľa pozoruhodného dánskeho akordeonistu **Bjarkeho Mogensena** nebude ľahké. „Mogensen je fenoménom – raz si ho vypočujete a nikdy neza-

Nemecký klavirista **Hinrich Alpers** patrí síce k oddaným fanúšikom jazzu, no v Žiline bude prezentovať najmä svoj pohľad na hudbu prevažne nemeckých a rakúskych veľikánov – Beethovena, Schumannu a Schönberga, ale aj Lisztovu majestátnu *Sonátu pre klavír h mol*. Absolvent hudobnej univerzity v Hannoveri, ktorý sa na niekoľko rokov kvôli prestížnej The Juilliard School presťahoval do New Yorku, prekvapil na Telekom Beethoven Competition v Bonne, keď po boku violončelistu Mishu Maiského získal ocenenie za najlepšiu interpretáciu komornej hudby. Aktuálnemu Roku českej hudby bude venovaný štvrtkový večer (10. 4.) s vynikajúcou českou hráčkou na lesnom rohu **Kateřinou Javůrkovou**, laureátkou Medzinárodnej interpretačnej súťaže Pražská jar 2013. V jej podaní zaznie *Koncert pre lesný roh a orchester* českého klasicistického skladateľa Františka Antonína Röslera. U Heinricha Schiffa vo Viedni študuje od roku 2009 francúzsky violončelista **Victor Julien-Laferrière**, sólista záverečného festivalového koncertu. Jeho interpretáciu Šostakovičovho *Koncertu pre violončelo a orchester č. 1 op. 107* budú môcť návštevníci konfrontovať s majstrov-



A. Baeva [foto: hc]



Duo Teres [foto: archív]

H. Alpers [foto: archív]



E. Salazar [foto: archív]



A. Baranov [foto: Tashet]



P. Valentovič [foto: archív]

stvom držiteľky Ceny hudobnej kritiky minuloročného Stredoeurópskeho festivalu koncertného umenia, huslíčkou **Alenou Baevou**. Interpretka so zmyslom pre dynamiku a farebnosť tónu pred rokom excelovala v žilinskom Dome umenia v Brahmovom koncerte. Teraz pred-

stavi návštevníkom obľúbený *Koncert pre husle a orchester d mol op. 47* Jeana Sibeliusa. Formát **Allegretto Žilina** kombinuje klasický festival so súťažou. Výkony umelcov posudzuje medzinárodná porota zostavená predovšetkým z muzikológov a hudobných kritikov z krajín strednej Európy. Najvýraznejší umelecký výkon festivalu porota ohodnotí udelením **Ceny hudobnej kritiky** s ponukou účinkovať na ďalšom ročníku. Hlavný organizátor Hudobné centrum realizuje festival z poverenia a s finančným príspevkom Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, hlavným partnerom je domáci Štátny komorný orchester Žilina, na pôde ktorého sa podujatie odohráva.

„dokáže inšpirovať.“ Kopsová má za sebou viacero medzinárodných skúseností, napríklad európske turné ako členka European Union Youth Orchestra pod taktovkou Vladimira Ashkenazyho. K vrcholom Allegretta bude patriť otvárací koncert (7. 4.) **Orchestra Janáčkovy opery Národného divadla Brno** pod taktovkou **Petra Valentoviča** s ruským huslístom **Andreyom Baranovom**, laureátom prestížnej Medzinárodnej súťaže Kráľovnej Alžbety v Bruseli. Dvadsaťsedemročný rodák zo St. Petersburgu je už niekoľko rokov asistentom svojho profesora Pierra Amoyala na konzervatóriu v Lausanne a popri hosťovaní s renomovanými orchestrami je tiež primáriusom Sláčíkového kvarteta Davida Oistracha. Baranov je jedným z horúcich favoritov žilinského festivalu a členov poroty sa

„budnete!“, napísal renomovaný britský hudobný komentátor a kritik Norman Lebrecht. Severský zázrak, ktorý ako trinásťročný vystupoval s Mníchovským symfonickým orchestrom nie je domácu publiku neznámy – v roku 2012 ako prvý akordeonista zvíťazil v súťaži New Talent – Cena Nadácie SPP v Bratislave. Kolík akordeonisti dostanú príležitosť prezentovať sa v Carnegie Hall? Mogensen tam ako člen akordeónového dua MYTHOS pred tromi rokmi uviedol vlastnú transkripciu Stravinského baletu *Petruška*. Okrem mladých skladateľov písucích Mogensenovi priamo „na telo“, zamestnáva tento mladý virtuóz aj skupinu nástrojárov, ktorí špeciálne preňho postavili mikrotonálny akordeón. Podľa vyjadrení nevyspytateľného Dána znie tento nástroj absolútne úžasne, hoci trochu šialene...

(mot)



Legendárny nemecký operný režisér Peter Konwitschny sa po šiestich rokoch vrátil do Slovenského národného divadla naštudovať svoju staršiu inscenáciu Pucciniho Bohémy. V rozhovore s Martinom Bendikom hovorí o stave súčasnej opernej réžie aj o svojom vzťahu k Leošovi Janáčkovi.

Peter Konwitschny

Umenie musí byť späté so spoločnosťou, inak je asociálne

Pripravil Martin BENDIK

[foto: archív P. Konwitschneho]

■ **Operná réžia sa zrodila po druhej svetovej vojne, legendárnou sa stala východonemecká škola Waltera Felsensteina. Čo z nej zostalo v dnešnom postmodernom svete?**
V podstate vôbec nič.

■ **Budem konkrétnejší: na Slovensku i vo svete dnes často režirujú opery činoherní režiséri, niekedy aj speváci či herci. Má vôbec význam opernú réžiu študovať? Je existencia tohto odboru opodstatnená?**

Bez neho predsa nemôže existovať hudobné divadlo! Inak je to len opera v tom najhoršom zmysle slova: postávanie či behanie po javisku bez akýchkoľvek vzťahov medzi postavami, pričom sa stráca celý zmysel. Zostáva iba účel, ktorým je povrchná zábava. Z divadla sa stáva čím ďalej, tým viac iba „event“. A na to réžiu nepotrebuje, práve naopak, stáva sa rušivou. Preto hovorím, že z Felsensteina nič nezostalo. Pre túto globálnu „eventizáciu“.

■ **Pre nás v bývalom Československu bola východonemecká škola opernej réžie vzorom, aj na VŠMU nám ju kedysi predstavovali ako to najzaujímavejšie. Nezostalo z nej nič vo dnešnej inscenačnej tvorbe?**

No dobre, zostal som ja (*smiech*), vy a všetci tí, pre ktorých je prvoradá pravdivosť na javisku. Samozrejme, tu a tam ešte pôsobí niekoľko žiakov Joachima Herza, Götza Friedricha či Ruth Berghausovej, zopár žiakov mám aj ja. No tlak na povrchnosť je pri režijnej práci stále väčší – a to rovnako ekonomický tlak, ako aj tlak vkusu. O estetickom ani nehovoriac.

■ **Čo pre vás znamená dnes často diskutovaná vernosť dielam pri inscenovaní, tzv. *Werktreue*?**
Podstatné sú posolstvá skladateľov a libretistov. Nemôžem hovoriť o všetkých operách, ale z tých osemdesiatich, ktoré som režiroval a ktoré patria do bežného repertoáru, všetky obsahujú dôležité posolstvá. Humánne, etické posolstvá pre nás ľudí, ktoré sa týkajú nášho spolunažívania. Nimi sa cítim byť viazaný.

■ **Môže opera existovať bez politiky? Bez toho, aby odrážala dianie v spoločnosti? Nezriedka počuť názor, že tento žáner je iba akýmsi umelým akváriom...**

Práve naopak. Umenie, vrátane opery, nemôže jestvovať bez toho, aby nebolo zakorenené v spoločnosti a späté s ňou. Inak ide len o dizajn, povrchnosť, krásne kostýmy a pekné tóny bez ľudského a spoločenského zázemia. A to je asociálne.

■ **Odbočím teraz k vašej minuloročnej inscenácii Verdiho *Attilu* v Theater an der Wien. Sme si pri inscenovaní použili komické divadelné prostriedky**

aj vtedy, ak to tak skladateľ nemyslel? Nie je to za hranicou vernosti dielu či autorovi?

Nepovedal by som, že toto je hranica. Podľa mňa je tu v hre subjektívny činiteľ, a ten je u každého niekde inde. Nesúhlasím teda s otázkou, či sme sme používať komiku, aj keď to tak Verdi nemyslel. Kto hovorí, že to Verdi myslel tak alebo onak? Väčšinou sú to len predsudky. Každý z nás ale vníma hudbu inak a musí na to mať právo. Či však potom vznikne zmysluplné divadelné predstavenie, je už iná otázka: či dotýčny zvládne pretlmočiť vlastné, subjektívne poňatie tak, že bude na javisku pravdivé.

■ **V SND inscenujete po *Madame Butterfly* ďalšiu veristickú operu, *Bohému*. Ako chápete pojem verizmu? Rozlišujete medzi realizmom, naturalizmom, verizmom a iluzionizmom?**

Skôr si myslím, že tieto pojmy, napríklad verizmus, nie sú veľmi výstižné. Ale pojem realizmus je dobrý, pretože je veľmi široký. Nemusí znamenať „fotografiu“ skutočnosti, ale môže. Možnosť je veľa. Pre mňa znamená realizmus priblížiť divákovi niečo, čo sa týka aj jeho samého. Prostriedky sú druhoradé. Vy ste inscenovali Bartókovo *Modrofúza* – „symbolistickú“ operu. Zelené, červené alebo žlté svetlo na scéne síce môže byť symbolistické, ale to, čo sa odohráva medzi postavami a v hudbe, symbolistické absolútne nie je. Dôležitý je kontext, tie pojmy sa nedajú použiť absolútne a výlučne. Obe spomínané Pucciniho opery sa zdajú

byť naturalistické či veristické, teda „pravdivé“. Takisto napríklad *Ko-medianti*: je tam síce vražda, ale po prvé sa tam spieva, po druhé tam hrá orchester a po tretie sa dej odohráva „akože“, na opernom javisku. Celé je to teda nejednoznačné. Najhoršie je, keď niekto vyhlási, že dielo treba inscenovať tak a tak, inak je zle, pretože ide predsa o veristickú operu! Môj prístup je potom eklektický: učil som sa od Felsensteina aj od Brechta a kde to dokážem využiť, využijem to. Aj spolu v jednej inscenácii.

■ **Netreba pri veristických operách dávať pozor na sentimentalitu a gýč, šetriť inscenačnými prostriedkami?**

V *Butterfly* ani v *Bohème* som nič sentimentálne nenašiel. Našiel som to však v interpretačnej tradícii. Domnievam sa, že Puccini do týchto oper nepísal žiaden gýč či sentimentalitu.

■ **Donedávna ste na konte nemali žiadnu operu Leoša Janáčka. Dnes však krátko po sebe inscenujete jeho veľmi rozdielne diela: *Z mŕtveho domu* v Zürichu a vo Viedni (2011), čoskoro *Jej pastorkyňa* v Grazi a budúci rok *Vec Makropulos* v SND. Našli ste si k Janáčkovim osobný vzťah? Čím vás oslovil?**



Zo skúšky – P. Konwitschny, A. Vizvári, J. Bernáthová [foto: A. Klenková]

Z divadla sa stáva čím ďalej tým viac iba „event“. A na to réžiu nepotrebuje, práve naopak, stáva sa rušivou.

Videl som niekoľko inscenácií Janáčkových oper, niektoré ma veľmi oslovili, iné nie. Hudba mi však pripadala odlišná od toho, čo som dovtedy poznal. Vždy som pracoval na tom, čo mi ponúkli riaditelia divadiel, a dlho sa tam žiaden Janáček neobjavil. Prvýkrát som sa s ním intenzívne zaoberal, až keď som inscenoval jeho pos-

lednú operu *Z mŕtveho domu* ako svoju prvú. A otvorili sa mi tým nové dvere. Nádherný svet, niekedy ťažko zrozumiteľný, no napriek tomu nádherný. Takže pomerne čoskoro, ešte pred začiatkom skúšobného procesu, som si prijal inscenovať šesť najznámejších Janáčkových oper, kým ešte môžem. Janáček mi pripadá ako človek, ktorému sa hnusili gýč, lži a predajnosť

v už vtedy upadajúcom svete. Nevie, kde to v ňom skrslo, že napísal také prevratné veci, aké nám nikdy nenapadnú. Napríklad v *Mŕtvom dome* je scéna s bitkou a hneď v ďalšom takto zaznejú sólové husle. To sú úplne iné štruktúry. Veľmi sa teším, že som Janáčka ešte stihol objaviť. Inscenoval som diela mnohých skladateľov, ale Janáček je pre mňa momentálne prvoradý. Aj to, že ho môžem inscenovať práve tu – nejde už síce o Československo, ale napriek tomu je to spoločný kultúrny priestor a teda niečo mimoriadne. Azda teda

úchvatného Janáčka prostredníctvom svojej inscenácie predstavím, všetkým asi nie, ale aspoň nejakým trom ľuďom. (Smiech.)

■ **Napokon posledná otázka. Inscenujete v SND už tretí raz a očakávame vás aj po štvrtýkrát. Páči sa vám v Bratislave? Čím sme vás oslovili?**

Tým, že je tu nemalo ľudí, ktorí mojej práci rozumejú a podporujú ju. Generálny riaditeľ SND Marián Chudovský i riaditeľ opery Friedrich Haider, s ktorým spolupracujem prvýkrát, si moju prácu cenia. Všetci speváci sú otvorení a robia, čo je v ich silách. A napokon tunajšia chudoba mi je akosi sympatickejšia ako bohatá, uhladená hlúposť Západu.

■ **Chudobu tu máme, ale hlúposť asi tiež...**
Tomu rozumiem. (Smiech.)

×

Preklad a spracovanie rozhovoru Peter BEHÝL

Peter KONWITSCHNY (1945) vyrástol v Lipsku, jeho otcom bol šéfdirigent Gewandhausorchestra Franz Konwitschny. Po štúdiu opernej réžie v Berlíne sa od 80. rokov 20. storočia etabloval na nemeckej a postupne i európskej opernej scéne ako jeden z najžiadanejších a najdiskutovanejších režisérův. Medzi jeho najvýznamnejšie práce patrí séria inscenácií Händlových oper v Halle, diela naštudované v spolupráci s dirigentom Ingom Metzmacherom v Hamburgu (*Wozzeck*, *Gavaliér s ružou*, *Lulu*, *Don Carlos* a i.) či inscenácie diel Richarda Wagnera (*Tristan a Izolda* a *Parsifal* v Mníchove, *Súmrak bohův* v Stuttgarte a i.). V posledných rokoch inscenoval o. i. Straussovu *Elektru* (Kodaň 2005) a *Salome* (Amsterdam 2009), Verdiho *La traviatu* (Graz 2011) či operný epilóg Leoša Janáčka *Z mŕtveho domu* (Zürich/Viedeň 2011). Od roku 2002 je čestným profesorom na Hochschule für Musik Hanns Eisler v Berlíne. Za svoju činnosť získal mnohé ocenenia, časopis *Opernwelt* ho päťkrát vyhlásil za režiséra roka.



BASS FEST 2014

Piaty ročník medzinárodných **Kontrabasových kurzov a koncertov** (12.–16. 2.) sa uskutočnil na pôde Akadémie Umení v Banskej Bystrici. Edukačné aktivity, spočiatku venované výlučne kontrbasu, sa postupne obohatili o nové nástrojové skupiny (klavír, husle, viola, violončelo, akordeón, perkusie, klasická gitara) a odbory (sólová hra, komorná hra, štúdium orchestrálnych partov, jazzová improvizácia), účastníkom z 12 krajín sa venoval medzinárodný lektorský tím.

V rámci **Bass Fest 2014** prebehol už 4. ročník medzinárodnej **Kontrabasovej súťaže Carla Dittersa von Dittersdorfa** s takmer troma desiatkami súťažiacich z ôsmich krajín. Podujatie si získava pozornosť medzi mladými kontrabasistami (najmladším bol len šesťročný Štefan Banyák), povinnou skladbou súťaže bola *Bassome Mucho* Jevgenija Iršaia. Na sérii večerných koncertov vystúpili lektori i súbory Rafael Catala & ensemble, ALEA, BASS BAND či Basic String Quintet. Počas kurzov sa uskutočnili prednášky s renomovaným fyzioterapeutom Františkom Szantom a poľským jazzovým kontrabasistom Jacekom Niedzielom-Meírom.

text: **Ján PRIEVOZNÍK**
fotografie: **Martin HESKO**
www.slovakdoublebassclub.com



Kontrabasový orchester diriguje M. Gajdoš



R. Patkoló s účastníkom kurzov



Jazzový koncert – J. Niedziela-Meíra a S. Palúch

Na konzultácii u D. Karvaya

Laureáti 4. ročníka Kontrabasovej súťaže Carla Dittersa von Dittersdorfa

Jiří Stivín – Česká republika (I. kategória)
 Erik Hasala – Slovensko (II. A)
 Petr Pavíček – Česká republika (II. B)
 Yanick Adams Kroon – Holandsko (III. A)
 Evren Sen – Turecko (III. B)

ALEA – S. Palúch, D. Buranovský, M. Babjak, J. Krigovský, B. Lenko

D. Jíra, J. Krigovský, víťaz Dittersdorfovej súťaže E. Sen, J. Prievozník

BASS BAND - J. Krigovský, J. Prievozník, M. Podolský, J. Borza

Lektori 5. ročníka Kontrabasových kurzov a koncertov

Najmladší účastník Š. Banyák

Jazzová dielňa s K. Kováčom

Turecký hosť B. Karagaac s poslucháčom kurzov

Košičan Josef Weiss

– neznámy žiak Franza Liszta (pokračovanie)



[foto: archív firmy Ibach]

V predchádzajúcom dvojčísle Hudobného života predstavila drážďanská muzikologička Agata Schindler, ktorá v našom časopise publikovala seriál o osudoch židovských hudobníkov Hudba medzi životom a smrťou, časť života excentrického Lisztovho žiaka, klaviristu Josefa Weissa. Košického rodáka sme po štúdiách a životných peripetiách v Petrohrade a Berlíne opustili na prelome 19. a 20. storočia na pódiiach klavírnej firmy Knabe v New Yorku.

Pripravila Agata SCHINDLER



Plagát koncertu, na ktorom účinkovali R. Strauss a J. Weiss [zdroj: internet]

V koncertnej sezóne 1899/1900 bolo v New Yorku avizovaných sedem Weissových koncertov, na ktorých mal okrem svojich vlastných diel uviesť i viacero technicky náročných kompozícií, ku ktorým patrili Chopinove skladby (o. i. *Barkarola* a balady), ale hlavne takmer kompletné a ešte stále pomerne nové klavírne dielo Johanna Brahmsa, ako aj virtuózne skladby a transkripcie Franza Liszta. Na piaty koncert v poradí boli avizované i klavírne diela amerických skladateľov.¹ Úctyhodný repertoár a pravdepodobne i pozoruhodný interpret! Jedna z koncertných recenzií publikovaných v americkej tlači označila Weissa

za brahmsovského interpreta *par excellence*.² Po návrate do Európy sa hudobník opäť usadil v Berlíne. Keď jeho koncertný agent Hermann Wolff v roku 1902 zomrel, musel sa zamerať na niečo iné. Podobne ako viacerí legendárni doboví klaviristi, aj on využil nové možnosti sebarealizácie ponúkané záznamom klavírnej hry na dierkované papierové kotúče. Z nich sa napríklad máme možnosť dozvedieť, že Theodor Szántó venoval Weissovi transkripciu Bachovho *Prelúdia a fúgy g mol* (Leipzig: C. F. Kahnt [1903]. 3–15p. Pl.-Nr. 3764.), na kotúčoch nájdeme v jeho interpretácii aj *Fantáziu z Carmen* (Leipzig: Steingraber, 1907) a množstvo iných diel.

Newyorský incident s Mahlerom

V roku 1910 je Josef Weiss opäť v New Yorku. *The Music Trade Review* informuje vo februári o jeho incidente s Gustavom Mahlerom na generálke v newyorskej Carnegie Hall.³ Ako uvádza článok, newyorskému publiku dobre známy klavirista Josef Weiss skúšal s Mahlerom a s Orchestrom filharmonickej spoločnosti Schumannov *Klavírny koncert*. Rozdielne názory na interpretáciu vyvolali také veľké nedorozumenie, že Weiss pobúrený a bez kabáta opustil koncertnú sieň a viac sa ku klavíru nevrátil. Po škandále a dopravení iného koncertného krídla, ktoré preferoval Weiss, Schumannov koncert napokon zaznel s klaviristom Paolom Gallicom.⁴ Išlo o mimoriadny koncert dirigovaný



C. Mahler [foto: archív]

Mahlerom, na ktorom 30. januára okrem Schumanna zazneli aj diela Beethovena a Berlioz.⁵ Noviny *The New York Times* z 31. januára 1910 popisujú udalosť na generálke ako detektívku, no nezabúdajú pripomenúť Weissove výborné newyorské koncerty s Brahmsovou hudbou spred niekoľkých rokov. Ak mal byť tento koncert návratom Josefa Weissa do newyorského hudobného života, skutočnosť bola iná. Podrobnosti možno nájsť v spomienkach Almy Mahlerovej-Werfelovej na predposlednú koncertnú sezónu s Mahlerom v New Yorku: „*Maliar Groll (...) nám priviedol Josepha Weissu, klaviristu. Štvorhranná lebka, holá, iba uprostred malý pramienok vlasov, hnedé oči, ktoré bodali cez malé otvory, prezrádzali šialenstvo alebo genialitu. Bol to najväčší klavirista, ktorého Mahler podľa vlastného vyjadrenia kedy počul. Hral nám celú novoročnú noc. Sedeli sme ticho, dlhé hodiny. Pre klavír transkriboval najkrajšie Brahmsove piesne a spieval ich*

zvučnejšie ako hociktorý spevák. Bachova Passacaglia – všetko bolo originálne, bez zranenia podstaty umeleckého diela. Mahlera zaujal tento človek natoľko, že zaangažoval do našej hotelovej izby jedno trio. (...) Weiss mal prebrať klavírny part. Mahler a ja sme sedeli na pohovke a cítili sme sa ako bavorský kráľ Ludwig. Prvá časť bola nádherná, ale na začiatku druhej časti začal hrať Weiss svojvoľne, zrejme ho iritovalo, že sa musí nejako podriaďiť. Došlo k nedorozumeniam a obaja partneri sa vyjadrili, že ďalej s ním hrať nechcú. Nepomohli prehovárania, Weiss vyskočil a bez pozdravu opustil izbu. (...) Potom, ako obaja hudobníci tiež odišli, a Weiss ich dole videl, sa vrátil, prosil o prepáčenie, bol vtipný, posmieval sa spoluhráčom a tvrdil, že z nálady ho vyviedli ich hlúpe tváre, a Mahlera, ktorý si predsavzal byť Weissovi v New Yorku nápo-mocný, znova popadla odvaha. (...)“⁶



A. Mahler [foto: archív]

Mahlerovci pozvali Josefa Weissu s ďalšími hosťami k nim opäť a prosili ho, aby hral. Po pol hodine si s nechúťou sadol ku klavíru a hral vlastné diela. Mahler ho požiadal, aby uviedol niečo od Brahmsa. Weiss sa ohradil, že kto nevie oceniť jeho vlastné kompozície, nemôže pochopiť ani Brahmsa a ďalej mlátil do klavíra. Napokon sa však pridal k hosťom, žiaril a bol taký duchaplný, že mu Mahler všetko prepáčil a ponúkol mu už zmienený koncert v Carnegie Hall. Alma Mahlerová-Werfelová popisuje incident na generálke, ktorý sa približne zhoduje so správou v tlači. Od nej sa tiež dozvedáme, že Weissova finančná situácia nebola dobrá a Mahler mu chcel dohodnutým vysokým honorárom pomôcť. Uvádza aj to, že Mahler napokon lutoval incident na generálke, ale ich priateľstvo už ďalej nepokračovalo. Alma Mahlerová-Werfelová hovorí vo svojich spomienkach aj o hospitalizovaní Weissu na neurologickej klinike, no bez udania miesta a času.

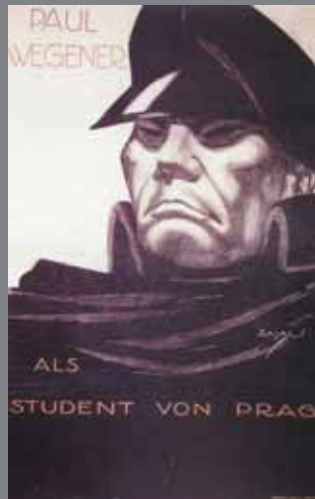
Návrat do Európy

Rôzne pramene svedčia o návrate Weissu do Európy ešte v tom istom roku vypovedajú aj o jeho ďalších aktivitách. Z roku 1910 pochádza celý rad nahrávok, ktoré zaznamenala na gramoplatne firma Anker. Vo Weissovej interpretácii sa okrem iného zachovali Auberova *Tarantella di bravura* v transkripcii Franza Liszta, *Adagio* z Beethovenovho 5. klavírneho koncertu, Chopinov *Minútový valčík*, Lisztova *Uhorská rapsódia* č. 2, Rubinsteinova *Melódia in F*, ďalej viaceré transkripcie skladieb Schumanna, Mendelssohna Bartholdyho, ale i dve vlastné kompozície: *Variácie* na Brahmsovu pieseň *Wie bist du meine Königin* a na Jensenuvu pieseň *Froher Wanderer*.

V nahrávaní pokračoval Weiss aj neskôr, z roku 1918 sa zachoval záznam Brahmsovho *Uhorského tanca* č. 7 a jeho vlastný *Rokokový menuet*, v roku 1924 nahral Chopinovu *Berceuse* a Beethovenovu *Appassionatu*.⁷ Už zmienený zvukový nosič *The Pupils of Liszt* (*Scherzo* z Beethovenovej klavírnej *Sonáty op. 31/3* a *Uhorská rapsódia* č. 12 Franza Liszta) predstavuje Weissovo klavírne umenie v roku 1924.⁸ Po návrate z USA nájdeme Weissu v Berlíne plnom klaviristov rôznych škôl, predovšetkým Lisztovej školy. V roku 1911 pri príležitosti 100. výročia narodenia Franza Liszta si Weiss svojho učiteľa uctil koncertom v koncertnej sieni Dvornej klavírnej továrne Perzyna vo Schwerine. O koncerte sa dozvedáme, že „Josef Weiss nechal obdivovať svoje klavírne umenie v rôznych Lisztových dielach. *Concerto pathétique* (pre dva klavíry) hral s Paulom Schrammom.“⁹

Priekopník filmovej hudby

Svet kinematografie zaznamenal v Mozartovej sieni v Berlíne 22. augusta 1913 premiéru jedného z prvých nemeckých umeleckých filmov. *Der Student von Prag* bol signálom novej filmovej epochy. K filmu zaznela hudba skomponovaná pre túto príležitosť, jedna z prvých pôvodných filmových hudieb vôbec. Spočiatku bola zamýšľaná v orchestrálnnej verzii, no jej autor, Josef Weiss, nebol s partitúrou hotový. Na premiére preto sedel za klavírom a hral z klavírneho výťahu. Pri tejto verzii napokon aj ostalo, i pri ďalších uvedeniach sprevádzal film od klavíra autor alebo iní hudobníci.



V Štátnej knižnici v Berlíne a v Inštitúte Heinricha Heineho v Düsseldorfe sa klavírny výťah Weissovej filmovej hudby zachoval. Sto rokov od premiéry sa dostal do rúk skladateľovi Berndovi Thewesovi, ktorý na jeho základe vypracoval verziu pre komorný orchester. Táto je od roku 2013 súčasťou zreštaurovaného filmu *Der Student von Prag*¹⁰, ktorý bol uvedený na Medzinárodnom filmovom festivale v Berlíne. Thewes sa o filmovej hudbe Josefa Weissu, ktorú pri práci dôkladne spoznal, vyjadril nasledovne: „Josef Weiss použil vo svojej hudbe wagnerovskú

Plagát (hore) a scéna z filmu *Der Student von Prag* [foto: archív]

techniku leitmotívov, ktorú šikovne prispôbil potrebám filmovej hudby, jej krátkym vývojovým fázam a variabilným tempám. Hudba prekvapuje vyhraneným gestickým charakterom, ktorým sprevádza, anticipuje a rozvíja navonok viditeľný, ako i mentálny pohyb protagonistov. V opere by sa to označilo ako „colla parte“. Weiss spracúva motívy rôznej hudobnej proveniencie; vedľa polonézy – hudby aristokracie – kladie citáty ľudovej hudby (mazurky, ländler, ľudové piesne).“¹¹ Thewesovo hodnotenie Weissovej filmovej hudby je momentálne jediným verejne dostupným posudkom jeho tvorby.

V Berlíne

Po návrate z New Yorku sa Josef Weiss v Berlíne zaradil medzi mimo-riadne žiadaných učiteľov klavírnej hry. Na vysokej hudobnej škole klavír ešte nebol predmetom štúdia. Vyučovanie sa koncentrovalo v početných menších či väčších inštitucionalizovaných a súkromných konzervatóriách, na ktorých pôsobili stovky učiteľov. Na jednej z mnohých berlínskych súkromných hudobných škôl, na Stern'chen Konservatorium začal, ako je uvedené vo výročnej správe školy, Weiss od 1. septembra 1914 vyučovať. Existenciu inštitúcie dokumentuje len málo zachovaných prameňov, dĺžku Weissovho zotrvania na škole preto nie je možné doložiť.¹² Pedagogicky bol ale nepochybne aktívny. Aj americký skladateľ Isidor Freed, ktorý v Berlíne pobudol päť mesiacov v roku 1923, uvádza Josefa Weissu ako svojho klavírneho pedagóga. So vznikom rozhlasu a priamych hudobných vysielaní našiel umelec z Košíc novú platformu pre svoje uplatnenie. →

→ Dôkazom sú programové časopisy rozhlasu. Nájde ho (v časopisoch uvedeného konzekventne ako Prof. Josef Weiß) ako sólistu v pravidelných živých koncertoch s Lisztovou *Klavírnou sonátou* či *Mefistovým valčíkom*, s Beethovenovými *15 variáciami s fúgou Es dur*, ďalej s klavírnymi dielami Scarlattího, von Bülowa, Jensena, Rózyckého, Dohnányiho. Predstavil sa aj ako interpret klavírných diel svojho súčasníka, portugalského skladateľa Óscara da Silvu, i ako protagonista vlastnej klavírnej skladby *Americká rapsódia*.¹³ Skladba je jednou z desiatok klavírných kompozícií, ktoré zanechal. *Universal-Handbuch der Musikliteratur* Františka Pazdírk¹⁴ uvádza viacero publikovaných diel, ktoré Weissovi vyšli v rôznych vydavateľstvách v Berlíne, Lipsku, Paríži, Bostone alebo v Londýne. Okrem klavírneho koncertu a sólových klavírných kompozícií skomponoval tiež diela pre klavír štvorročne, pre harmónium, ďalej piesne s klavírnym sprievodom a komornú hudbu. *Tonkünstler-Lexikon* Franka a Altmanna spomína Weissu dokonca aj ako operného skladateľa. Tento lexikon publikovaný v roku 1936 uvádza, že Josef Weiss žije v Berlíne.¹⁵ Adresár Berlína prezrádza, že profesor hudby Josef Weiss žil a býval v Berlíne v rokoch



Berlín nebol za vlády národných socialistov pre židovského umelca bezpečným miestom [foto: archív]

1931 a 1932 v srdci mesta, na Potsdamer Str. 134b. V roku 1933 sa však jeho meno z adresára vytratilo, nepochybne v súvislosti s nástupom Hitlerovej vlády nacionálnych socialistov a s protizidovskými zákonmi.

Von Ort zu Ort, stopy sa strácajú v Budapešti

Pokrstený 69-ročný žid Josef Weiss nemal ako doložiť svoj kresťanský pôvod. Ako „Neárijec“ nemohol byť činný v rozhlase, nemohol ani vyučovať, doslova cez noc stratil pôdu pod nohami. Patril pravdepodobne k jedným z prvých prenasledovaných umelcov, ktorí hľadali možnosť existencie mimo Nemecka. V roku 1933 sa umelec i človek Josef Weiss doslova stráca bez stopy. Hypotéza o jeho emigrácii do USA¹⁶ a údaj o jeho smrti v roku 1940¹⁷ sa však nepotvrdili. Z publikácie Viktora Pappa o žijúcich žiakoch Franza Liszta, vydané v Budapešti v roku 1936, sa dozvedáme, že po opustení Berlínskeho rozhlasu strávil Weiss niekoľko mesiacov v Budapešti a v Košiciach,¹⁸ teda v mestách jemu dôverne známych. Obyvateľstvo židovského pôvodu utekalo z Európy, Weiss sa vrátil na miesta svojej mladosti. V roku 1885, keď mal 21 rokov, vyšli vo vydavateľstve Eisold v Berlíne jeho *Štyri piesne pre soprán/tenor a klavír*, jeho opus 3. Druhá z piesní vznikla na verše Heinricha Heineho *Es treibt dich fort, von Ort zu Ort* (Ženie ťa to preč, z miesta na miesto). V tomto zmysle, bez ozajstného domova a zrejme na rôznych miestach, žil po úteku z Berlína vyše sedemdesiatročný rodák z Košíc. Košice a Budapešť boli začiatkom 30. rokov 20. storočia relatívne bezpečným priestorom. A to aj v čase, keď sa v roku 1941 v okolitých krajinách už započali deportácie Židov do koncentračných táborov. Maďarsko (a od jesene 1938 k Maďarsku patriace Košice) bolo do leta 1944 deportácií ušetrené. Až na jar roku 1944, po obsadení Maďarska Nemcami, vznikol v Budapešti na nátlak Nemcov plán koncentrovať Židov do tmavých, úzkych a odláhlých ulíc. Navyše, maďarským Židom hrozili deportácie, ku ktorým napokon aj došlo. Kde hľadať v tomto deprimujúcom chaose a medzi ľudskými tragédiami psychicky labilného umelca, ktorý celý život zasvätil hudbe a klavíru? S akým pasom prekračoval ostro strážené hranice? Legálnym? Falošným? Kde a ako sa skončila životná púť tohto geniálneho čudáka? Tápanie v tme vyriešil čiastočne jediný kartotečný listok. Ten informuje, že Josef Weiss, narodený 5. novembra 1864 v Kaschau, býval po opustení Berlínskeho rozhlasu v Berlíne na Lüt-

zowstraße 35, začiatkom novembra 1944 vykonával nútené práce v tehelni a bol hospitalizovaný v núdzovej nemocnici na Akácfa utca 13 v Budapešti nachádzajúcej sa v oblasti geta.¹⁹ V najkritickesom období bol teda Josef Weiss v Budapešti a pred ťažkou manuálnou prácou ho neochránilo ani vznešené povolanie klaviristu, ani úctyhodný vek. V novembri 1944 bolo v Budapešti vytvorené prvé geto²⁰ a Josef Weiss, ktorý 5. novembra 1944 dovŕšil osemdesiaty rok svojho života, bol zrejme jedným z jeho prvých nedobrovoľných a navyše chorých „obyvateľov“.



Deportácie Židov Budapešť [foto: archív]

Posledná etapa života Josefa Weissu ostáva aj po intenzívnych štúdiách zatiaľ otvorená. Historické udalosti v Budapešti koncom roku 1944 a začiatkom roku 1945 ponúkajú viacero človeku nedostojných eventualít, ktoré väčšinou nie sú doložené dokumentmi a zoznamami mien. Isté však je, že Josef Weiss sa už do Berlína, na miesto svojho takmer polstoročného pôsobenia, nevrátil.

Poznámky

- 1 Music Trade Review - ©mbis.org.arcade-museum.com, MTR 1899-29-8-14
- 2 Tamtiež, 1901-32-9-09
- 3 Tamtiež, 1910-50-6-09
- 4 Významní klaviristi boli zmluvne viazaní s továrňami vyrábajúcimi klavíry. Popredný klavirista bol najlepšou reklamou značky, na ktorej koncertoval.
- 5 Fischer, J. M.: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*. Bärenreiter, 2010, s. 929.
- 6 Mahler-Werfel, A.: *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1980, s. 193.
- 7 Weiss, J.: Discographie, prístupné na: <http://home.earthlink.net/~marnest/discweiss.html>
- 8 GEMM CDS 9972
- 9 *Signale für die musikalische Welt. Bd. 69*, Verlag von Bartholf Senff, 1911, s. 1493.
- 10 <http://www.arte.tv/de/der-kunstfilm/7275640,CmC=7275460.htm>
- 11 Tamtiež
- 12 Za informáciu ďakujem Antje Kalcherovej, Universitätsarchiv, Universität der Künste Berlin.
- 13 *Der deutsche Rundfunk*, 5. ročník: č. 26, 24; 7. ročník: č. 20; 9. ročník: č. 29, 44.
- 14 Unchanged Reprint of the Original Edition Vienna 1904–1910. Library of Congress Catalog, Card No. 67-21065 1967.
- 15 Frank, P. – Altmann, W.: *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon. Für Musiker und Freunde der Musik*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1936.
- 16 <http://www.arte.tv/de/der-kunstfilm/7275640,CmC=7448242.htm>, hypotéza Dr. W. Kugela.
- 17 Mahler-Werfel, A.: *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1980, údaj v menom registri.
- 18 Papp, V.: *Liszt Ferenc élő magyar tanítványai*. Budapešť: Félbör, 1937, s. 189-190. Za upozornenie na publikáciu ďakujem Márii Eckhardovej, Lisztovo múzeum, Budapešť.
- 19 Yad Vashem, kartotečný záznam. Internationales Opern Archiv, prof. Clemens M. Gruber, Wien, E: 19. 9. 1989, 26. 2. 1990 Ksch. Za pomoc a sprostredkovanie ďakujem Paulovi Landaovi.
- 20 Gerlach, Ch. – Götz, A.: *Das letzte Kapitel. Realpolitik, Ideologie und der Mord an den ungarischen Juden 1944/1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2002, s. 144.

Bohéma obnažená na kožu

Stretnutia s Petrom Konwitschným sú pre slovenskú operu významnými okamihmi. S jeho Eugenom Oneginom (2005) a Madama Butterfly (2007) k nám bez okolkov vstúpilo nezakomplexované hudobné divadlo, ktoré vyzlieka predlohy z nazberkaných vrstiev zabehaného klišé a na interpretov i divákov sa nerozpakuje klásť najvyššie nároky. Taká je aj Pucciniho Bohéma. Dramaturgicky spornému titulu (od derniéry predchádzajúcej Vězníkovéj podoby neuplynul ani rok) dala opodstatnenie inscenácia, ktorá je vo všetkých zložkách pozoruhodná.

Nie som prívrženkyňou multikoprodukcii či x-násobného recyklovania overených modelov, ktoré robia z operných inscenácií tovar zakúpiteľný vo viacerých predajniach. Aj *Bohéma*, podobne ako predchádzajúce Konwitschného réžie, patrí do tejto kategórie – od pôvodnej premiéry (Lipsko 1991) prešla rôznymi európskymi scénami. No ak je remake režisérových obľúbených inscenácií tým, čo ho pritiahne na slovenské javisko, vďaka i za to. Najmä, ak sa podľa prísľubu v nasledujúcej sezóne dočkáme vlastného originálu (Janáčkova *Vec Makropulos*).

Peter Konwitschny je odporcom pohodlného meštianskeho divadla. Predlohy neidealizuje, nezľahčuje, pri odhaľovaní trpkého rozmeru ľudskej existencie býva nemilosrdne úprimný. Aj jeho koncepcia Pucciniho opusu je boľavá. Spieva a hrá sa v nej o strachu – z osamelosti, zo smrti, ale i z lásky, ktorá obnáša zodpovednosť za milovanú/milujúcu osobu. Konwitschného bohémovia majú dosť starostí sami so sebou – sú vytlačení na okraj spoločnosti, bez perspektívy, chudobní, uzímení a hladní. Ich prekáračkám chýba roztopašnosť, žartíkmi len zaliepajú utŕžené boľáčky. Zlosť na nevydarený život a potláčané frustrácie ich zbavujú súcitu a empatie. V pálení Rodolfovej hry je popri (seba)íronii aj štipka sadizmu, prekáračkami o exmilenkách v treťom obraze sa Rodolfo s Marcellom podpásovo zraňujú. Týchto ľudí držia pokope skôr núdza a zotrvačnosť než priateľstvo za hrob.

Šička umelých kvetov Mimi, v ktorej je napriek smrteľnej chorobe viac ozajstného života než v ktoromkoľvek z nich, sa nestane akceptovanou súčasťou tejto partie. Je iná – verí v lásku a neľáká sa jej. Do Rodolfovej izby nevchádza nevinná bábika, čo podľahne kúzlu šarmantného básnika, ale aktívna žena chytajúca šťastie za pačesy. To ona ako prvá nadviaže fyzický kontakt, uchopiac Rodolfa za ruku (*Che gelida manina*).

Podstatou spojiva medzi Musettou a Marcellom je erotická posadnutosť. Najmä v herecky minucióznej interpretácii **Pavla Remenára** a **Jany Bernáthovej** máme do činenia s detailnou štúdiou živočíšneho sebaspaľujúceho vzťahu. Vo voľnej zložke možno vzniesť námietky voči umelo tmavenému Bernáthovej soprán i voči občasnej dychovej nestabilite Remenárovho tónu, no ako celok sú ich kreácie mimoriadne sugestívne. **Aleš Jeniš** a **Andrea Vizvári** spievajú i hrajú decentnejšie, ich milenci sú vo všetkých zložkách prejavu lyrickejší. Rodolfových priateľov alternujú vokálne istý **Daniel Čapkovič** so začínajúcim **Petrom Mazalánom** (Schaunard) a suverénny, zemitým basom vybavený **Jozef Benci** s mimo-

riadne nádejným debutantom **Petrom Kellnerom** (Colline), disponujúcim ušľachtilým materiálom. Konwitschného detailnému pohľadu neunikli ani menšie postavy. Domovník Benoit (**Juraj Peter**, **Martin Malachovský**) je zúfalec ubitý nešťastným manželstvom a Musettin sponzor Alcindor (**Ján Galla**, **František Ďuriač**) arogantný elegán užívajúci si prevahu nad chudobným maliarom Marcellom. Strata Musetty ho nermúti, nonšalantne sa napije šampanského z jej čižmičky a s pobaveným úsmevom zaplatí



E. Hornyáková [foto: J. Barinka]

účet za kompániu. Nie je tá, bude iná – možno aj Mimi, ktorú jasajúci bohémovia zabudli ako Popolušku na predsunutom proscéniu s Musettiným kožuškom v rukách. Po vokálne korektnom výkone prvopremiérovej **Kataríny Juhásovej-Štúrovej** sa ozdobou druhej premiéry stala **Eva Hornyáková**. Jej vrúčne sfarbený, voľne sa lejúci, aj vo výškach mäkučko rezonujúci soprán bol teplým lúčom rozžiariujúcim tmavú hudobno-divadelnú koncepciu. Druhou výhrou najnovšej *Bohémy* je mladučký Kórejecan **Kyunggho Kim** (spieval obe premiéry), ktorý zaujal už v októbrovom *Rigolettovi*. V každej polohe znelý a technicky pevne vystavaný lyrický tenor nesie prísľub spinto zafarbenia – akvizícia Friedricha Haidera z berlínskeho operného štúdia sa Opere SND jednoznačne vyplatila. Alternujúci **Tomáš Juhás** vstúpil do hry na prvej repríze: jeho Rodolfovi nechýba príťažlivá italianita materiálu, no prospelo by mu viac rytmickej a intonačnej presnosti.

Výnimočnosť Petra Konwitschného nespočíva iba v konzekventne naplnenom umeleckom svetonázore, ale tiež vo výnimočnom hudobnom vzdelaní. A tak, hoci jeho vyhranené divadelné koncepcie rozdeľujú publikum na

obdivovateľov a odporcov, z hľadiska nadväznosti na partitúru sú ťažko napadnuteľné. To je dôvod, prečo jeho inscenácie neznesú približné hudobné naštudovanie a za dirigentským pultom vyžadujú rovnocennú osobnosť. Takou bratislavská opera vo svojom hudobnom riaditeľovi **Friedrichovi Haiderovi** konečne disponuje. Technická úroveň orchestra, na čele ktorého stojí erudovaný dirigent s jasným muzikantským postojom, má stúpajúcu tendenciu. V *Bohéme* ladia javisko a jama na jednej strune. Prvý obraz je parlandovo strohý, druhý má temperamentný spád. V treťom plačú rozjatrené city a kypia rozbúrené vášne, štvrtý vrcholí v nesentimentálnej tragike. Leitmotívom Konwitschného inscenácií je vyrovnávanie sa so smrťou. Vo viedenskom *Attilovi* nechal hrdinov zostarnúť a umrieť bez toho, aby uskutočnili dlho pripravovanú pomstu. V *Traviate* v Grazi (v júni ju preberá Theater an der Wien) sa umierajúca Violetta opustená utopí v čiernej prázdnote javiska, zatiaľ čo

zbabelý Alfredo utiekol do hľadiska pod krídlom despotického tatka. Aj bratislavskí bohémovia sa smrti otáčajú chrbtom, zanechajúc na scéne mŕtvu Mimi a zmäteného Rodolfa, ktorý nemá silu pripojiť sa k odchádzajúcim druhom, ale ani klesnúť k milenkinmu telu. Záverečný okamih, kedy v úplnom tichu stojí uprostred prázdneho javiska paralyzovaný Rodolfo a publikum sa zdráha prerušiť ordinárnym potleskom vzácnu chvíľu divadelnej pravdy, sa v opere každý deň nezažije. Vďaka Petrovi Konwitschnému a Friedrichovi Haiderovi sa v SND servíruje lekcia írečitého hudobnodivadelného kumštu, ktorú si netreba nechať ujsť.

Michaela MOJŽISOVÁ

Giacomo Puccini: *Bohéma*
Hudobné naštudovanie: Friedrich Haider
Zbormajstri: Pavol Procházka, Magdaléna Rovňáková (Bratislavský chlapčenský zbor), Janka Rychlá (Pressburg Singers)
Scéna a kostýmy: Johannes Leiacker
Réžia: Peter Konwitschny
Premiéry v Opere SND, 31. 1. a 1. 2.

PRAHA

Tannhäuser bez invencie

Aj keď s operným odkazom Richarda Wagnera má pražské Národné divadlo podstatne viac skúseností než Bratislava, zd'aleka nejde o ich chlebič každodenný. S menším oneskorením za celosvetovým holdom dvestoročnému jubilantovi sa Štátna opera po dvoch desaťročiach vrátila k Tannhäuserovi.

Voľba padla na drážďanskú verziu diela z roku 1845 a na hosťujúci lotyšský inscenačný tím. Pochybnosť o poctivosti prístupu režiséra **Andrejsa Žagarsa**, ktorá prenikla na povrch v súvislosti s jeho *Lohengrinom* v Opere Slovenského národného divadla, sa do pražského výsledku premietla oveľa čitateľnejšie. Jeho výpoveď, produkt spolupráce so scénografom **Reinism Suhanovsom** a kostymérkou **Kristinou Pasternakovou**, neupútala nápaditou myšlienkou ani originálnym kľúčom k výkladu. Náznak modernejšieho rukopisu z úvodného obrazu (polopriehľadný, čiastočne zrkadlový horizont) sa strácal v ilustratívne kaširovanom lese a v mramorovej stĺpovej, sochami lemovanej speváckej sieni. V poslednom akte sa aspoň zmenil farebný kolorit (pri návrate Venuše do ružova), no záverečná pointa, zazelenanie suchej palice v rukách pápeža, už išla dostratená. Žiaľ, väčšina výjavov ostala v podobe povrchného aranžovania a s výnimkou

tvárneho predstaviteľa titulnej postavy aj hereckého stereotypu a prázdneho pátosu. Rovnako v kostýmoch sa miešali štýly, navyše záľuba v uniformách (známa z *Lohengrina*) opäť dostala v druhom dejstve neopodstatnený priestor. O poznanie presvedčivejšie bolo hudobné naštudovanie **Hilaryho Griffithsa**, predovšetkým z hľadiska výstavby temp a schopnosti vygradovať scény. Najmä finále druhého dejstva znelo impozantne. Rezervy dirigenta aj orchestra vidím v neproporčnej predohre (dychová sekcia kryla ostatné) a vo vypracovaní dynamických detailov. Striebro sláčikov, ktoré v bratislavskom *Lohengrinovi* docielil Friedrich Haider, ostalo dosť utajené. Zborové teleso pod vedením **Pavla Vaněka** a **Adolfa Melichara** sa s veľkým partom vyrovnalo so ctou. Jednoznačnou výhrou premiérového večera bolo obsadenie titulnej roly švédskym tenoristom **Danielom Frankom**. Sily si dokázal rozlo-

žiť tak, aby jeho výkon kulminoval v kľúčových scénach (vypäté *Rom Erzählung*). Preukázal vysokú zdatnosť techniky, vyrovnanosť polôh i znalosť interpretačného slohu. Kovový a jadrný barytón **Svatopluka Sema** (Wolfram) sa aj pri menej dôslednom frázovaní stal ďalším pozitívom premiéry. Materiál **Dany Burešovej** (Alžbeta) má skôr chladnejší timbre, jeho výhodou je predovšetkým dramatická priereznosť. **Jolana Fogašová** (Venuša) zaostala za očakávaním, jej hlas nebol farebne vyvážený, rušilo i nadmerné vibrato. V medziach priemeru ostal intonačne aj rytmicky nie celkom presný **Jiří Sulženko** (Hermann). Neveľmi vydarená inscenácia *Tannhäusera* išla na konto bývalého vedenia Národného divadla. V týchto dňoch už nový tím na čele prvej českej scény avizoval ambiciózný dramaturgický plán budúcej sezóny. Ostáva teda veriť, že v Prahe svitá na lepšie časy.

Richard Wagner: *Tannhäuser*
Dirigent: Hilary Griffiths
Scéna: Reinis Suhanovs
Kostýmy: Kristine Pasternaka
Réžia: Andrejs Žagars
Premiéra v Štátnej opere Praha 11. 1.

BRNO

Žánrovo zblúdená Maria di Rohan

Moravu lákajú drámy Gaetana Donizettiho. To je dobrá časť správ. Zvlášť keď Ostravčania v minulej sezóne takmer bravúrne zvládli Annu Bolenu. Ďalšia opera seria bergamského rodáka, pre Viedeň skomponovaná *Maria di Rohan* (1843), však v Národnom divadle Brno značne poblúdila.

Zámer zmerať si sily s veľmi zriedka uvádzaným opusom, jedným z posledných z pera Donizettiho, je isto hodný obdivu a rešpektu. Škoda len, že to druhé naštudovaniu chýbalo – tak dramaturgii (**Tomáš Pilař** a **Pavel Petráňek**), réžii (**Barbara Klimo** a **Linda Keprtová**), scénografii (**Veronika Stemberger**), ako aj časti sólistického obsadenia navštívenej druhej premiéry.

V Brne sa hrá parížska verzia (tenorový part Armanda di Gondi bol prepísaný pre mezzosoprán a je rozšírený), ale so zbytočnými škrtmi, ktoré ešte väčšmi komplikujú dejovo sýte libreto. No predovšetkým, *Maria di Rohan* je drámou. Nadľahčovanie a parodovanie libreta ju zaviedlo do slepej uličky. Barbara Klimo svoju víziu pre ochorenie nedotiahla do konca a dodatočne prizvanej Linde Keprtovej zrejme jej východisko neprekážalo. Vznikol falzifikát, ktorého scénografická a kostýmová výbava sa priechi nielen textu, ale aj hudbe. Skutočnosť, že réžia neodzrkadľuje historickú dobu ani miesto, nie je problémom. Pokiaľ sa však úvodné dejstvo rozohráva v naivno-rozprávkovom duchu (pred pomaľovaným plátnom inšpirovaným viedenským „hundertwasserovským“ domom), druhé sa obmedzí na trápne lezenie do vyvýšenej postele a tretiemu



O. Šaling a M. Hocheľová [foto: J. Hallová]

dominuje les so strašidelnou vľcou tlamou, tak je divák úplne odpútaný od príbehu. Čomu v letnej scenérii prospelo sneženie, prečo postavy nemali žiadne kontúry, to vedia asi len inscenátori. Divák ostáva dezorientovaný. Nezvládlo ani hudobné naštudovanie **Ondreja Olosa**. Odhliadnuc od školských technických chýb v orchestri, chýbala presná koncepcia rešpektujúca zákonitosti daného žánru. Vnímať donizettiiovský orchester ako „podmaz“ je zásadnou chybou. Partitúra má nuansy, kontrasty, gradácie. V tempách, dynamike i výraze. Máločo z toho sa podarilo pretľmočiť.

Výkon mladej slovenskej sopranistky **Mariany Hochelovej**, ktorá stvárnila titulnú postavu, patril k pozitívam večera. Okrúhly, zvučný, v polohách vyrovnaný soprán bez problémov zdolával rozsah i ozdobnosť partu. Čas a skúsenosti ju uvedú aj do štýlovej problematiky. **Jakub Kettner** (Enrico) zaujal farebným barytónom a rešpektom k belc-

tovej fráze. To nemožno vysloviť na adresu **Ondreja Šalinga** (Riccardo), ktorý sa síce s exponovanými výškami ako-tak vyrovnal, no spieval bez opojnosti legata, krčvito, forsirovane. Priestor pre **Teréziu Kružliakovú** (Armando) sa zúžil na jedinú náročnú áriu, ktorú odspievala farebným mezzosopránom, no s istým deficitom virtuosity. V bulletine sa dočítame nielen o hľbokej brnianskej tradícii uvádzania Donizettiho opier (žiaľ, iba v 19. storočí), ale aj o tom, že *Linda di Chamounix* je drámou. Nuž, nie je. Rovnako ako *Maria di Rohan* buffou či semiseriou.

Stranu pripravil: **Pavel UNGER**

Gaetano Donizetti: *Maria di Rohan*
Dirigent: Ondrej Olos
Scéna a kostýmy: Veronika Stemberger
Réžia: Barbara Klimo, Linda Keprtová
Premiéra v Národnom divadle Brno 31. 1.
(navštívená druhá premiéra 2. 2.)

DRÁŽĎANY

Elektrizujúca Elektra

Richarda Straussa spájal s Drážďanmi hlboký vzťah. Mal tu svojich dirigentov, sólistov, intendantov, miloval Staatskapelle Dresden. Nečudo, že prvé uvedenia deviatich zo svojich pätnástich opier zveril Semperovej opere. V nej prvý raz uzreli svetlá reflektorov Zmar ohňa, Salome, Elektra, Cavalier s ružou, Intermezzo, Egyptská Helena, Arabella, Mlčiaca žena a Daphne, odtiaľto vyrazili na cestu za svetovou slávou.

Hudobná dráma *Elektra*, skomponovaná na libreto Huga von Hofmannstahla, sa na drážďanské javisko dostala v rekordne krátkom čase: Strauss dokončil partitúru na jeseň 1908, premiéra sa uskutočnila 25. januára 1909. Takmer na deň presne od jej svetovej

vojny, obetí vlastnej rodiny. Jadrami diania sú nenávisť, pomsta, vina, nádej, vražda. Vzťahy hlavných protagonistov (Elektra, Chrysothemis, Klytämnestra, Orest) sú komplikované, plné adrenalínu, z dnešného hľadiska zrelé pre psychoterapeutickú poradňu. Na javisku je

potrebné vyriešiť, kto má koho rád, kto koho nenávidí, kto koho obetuje, kto koho zavraždí, kto sa nervovo zrúti. Režisérka

Barbara Frey (intendantka činohry v Zürichu) nevtlačala inscenácii svoj rukopis, protagonistov nechala čerpať z morbidného deja a z neskoromantickej predimenzovanej hudby.

Herecky i spevácky frapujúci sólisti **Waltraud Meier** (Klytämnestra),



E. Herlitzius a W. Meier [foto: M. Kreutziger]

premiéry, 19. januára 2014, Semperova opera zahájila oslavy 150. výročia Straussovho narodenia práve *Elektrou*. Z novej inscenácie sa stala ozajstná operná udalosť.

Na úspornej scéne sa odvíja psychodráma traumatizovaných postáv – obetí Trójskej

Anne Schwanewilms (Chrysothemis) a **René Pape** (Orest) podali svoje úlohy na hranici možného a titulná hrdinka stvárnená **Evelynou Herlitziusovou** predčila všetky očakávania. Jej Elektra bola akoby napumpovaná pušným prachom a strachom pred jeho explóziou – tento

stav sa odrážal v hereckom i vokálnom prejave Herlitziusovej. Elektra stojí, prosí, vyhráža sa, sníva, ľutuje, odpúšťa, nenávidí a miluje na scéne celých sto minút. Stvárniť ju nie je len otázkou umeleckého prístupu, ale aj vynikajúcej fyzickej kondície. Podobne ako ňou, Herlitzius vládne bezozvyšku i nad svojím hlasom a využíva všetky jeho dispozície. Jej dramatický soprán znel aj v najvyšších polohách prirodzene, čisto, bez ostrých rezov. Vokálny prejav bol v duševne extrémnych stavoch vášnivý, a hoci miestami hraničil s delíriom, umelkyňa ho mala sústavne pod kontrolou. Stal sa luxusnou súčasťou hudobnej drámy prebiehajúcej v orchestri – v tom, ktorý Richard Strauss nazval záračnou harfou. Nad stojedenásťčlenným orchestrom (a zároveň nad javiskom i hľadiskom) vládol **Christian Thielemann** tak, že v centre diania nestála nová inscenácia, ale „holá“ dramatická Straussova hudobná dráma hmýriaca sa disonanciami a polyfóniou. Opätovné dynamické a opojné harmonické kulminácie vyvolávali zimomriavky, po nich nasledujúce hudobné katarzie vháňali do očí slzy.

Maestro Strauss by bol s maestrom Thielemannom a s *Elektrou* nepochybne spokojný, hudobná dráma z nich doslova tiekla. Po poslednej vražde, ktorú vykonal Orest, zhaslo svetlo na scéne i v hľadisku. Ešte do tmy povstalo celé publikum a aplaudovalo dlhých dvadsať minút. Tesne po premiére hostoval súbor s koncertným uvedením *Elektry* u Berlinských filharmonikov. Inscenácia či opona im určite nechýbali.

Richard Strauss: *Elektra*
Dirigent: Christian Thielemann
Zbormajster: Pablo Assante
Scéna: Muriel Gerstner
Kostýmy: Bettina Walter
Réžia: Barbara Frey
Premiéra v Semperoper Dresden 19. 1.

Koncert s tiesnivým tichom

V noci z 13. na 14. februára 1945 podľahli Drážďany ničivému bombardovaniu.

V jedinej noc vyhaslo vyše dvadsaťtisíc ľudských životov, z architektonického klenotu 17. a 18. storočia ostali trosky. Do prachu padli aj budovy úzko súvisiace s hudobnými dejinami, v ktorých žili či koncertovali Heinrich Schütz, Clara a Robert Schumannovci, Carl Maria von Weber, Richard Wagner, Richard Strauss, Paul Hindemith.

Aj Semperova opera, pôsobisko Staatskapelle Dresden, sa stala obeťou apokalypsy. Azda i preto zasial orchestr roku 1951 semienko spomienkových podujatí, z ktorého vznikla tradícia. Každoročne v tomto termíne (od roku 1985 v znovu postavenej opere) sa konajú spomienkové koncerty s veľkými omšami 18. a 19. storočia. Tento rok po dvadsiatykrát zaznela Verdiho *Messa da Requiem*. Z troch programovo totožných, do posledného miesta vypredaných večerov (13., 14. a 15. februára) odzneli dva v opere a jeden vo Frauenkirche –

v chráme, z ktorého tiež ostali iba ruiny.

Dirigent **Christian Thielemann**, špecialista na Brucknera, Wagnera a Straussa, ich dirigoval po prvý raz vo svojej pozoruhodnej dirigentskej kariére. Stvárnením Verdiho dramatickej omše poukázal na vojnové zločiny, na prekonanie teroru a nádej na mier. Thielemannovými partnermi boli špičkoví sólisti **Krassimira Stoyanova** (soprán), **Marina Prudenskaya** (mezzo-soprán), **Charles Castronovo** (tenor), **Georg Zeppenfeld** (bas), excelentný zbor domácej opery a **Staatskapelle Dresden**.

Navštívený koncert vo Frauenkirche zanechal obraz nesmiernej hudobnej intenzity, jedinečnej hlasovej a orchestrálnej kultúry a do hĺbky duše načierajúcich momentov, pri ktorých sa tajil dych. Spomeniem aspoň úsek *Lacrymosa*, v ktorom zborové basy zneli na nerozoznanie od kontrabasov, alebo vrúcne, priam operné kvarteto sólistov v úvode *Offertoria*, či perfektný dvojzbor v *Sanctus*. Dramatické, chrámom otriasajúce rýchle časti vzbudzovali pocit bezradnosti. Stále sa vracajúce *Dies irae* pripomínalo obrazy tsunami: vyrútilo sa z ničoho, zmizlo do ničoho, po sebe zanechalo obraz bolestnej skazy. Bez partitúry a taktovky to celé viedol dirigent, z ktorého sálali pieta, smútok a pokora pred tajomstvom smrti. Nehybná minúta tiesnivého ticha, ktorú sa poslucháči báli ukončiť, uzavrela dych vyrážajúcu hudobnú udalosť.

Stranu pripravila: **Agata SCHINDLER**

VIEDENĽ

Trocha bizarná rozprávka

Vzhľadom na geografické a historické kontexty je pomerne prekvapivé, že *Rusalka* Antonína Dvořáka sa v nezoškrtanej podobe dostala na javisko Viedenskej štátnej opery až koncom januára 2014. Niežeby susedná metropola reprezentatívne dielo českej hudby úplne odignorovala, no po hostovaní olomouckého divadla v Metropoltheater (1924) a po opakovaných naštudovaniach vo Volksoper zavítala do Štátnej opery po prvýkrát až v roku 1987.

A s nie bezvýznamnými škrtmi. Dirigent Václav Neumann a režisér Otto Schenk sa vtedy rozhodli vynechať obe scény Kuchárika s Hájnikom, aby zdynamizovali hlavnú dejovú líniu. Do dokonalej scénickej ilúzie dovedená rozprávková podoba (zrodená roku 1981 pre Mníchov) žije dodnes, aktuálne ju obnovila newyorská MET. Vo Viedni došlo aj k ďalšej redukcii počtu sólistov, keď sa v premiérovej sérii z Ježibaby a Cudzej kňažnej stala dvojčinná postava. Nebol to však konzekventný zámer, lebo počas piatich sezón života inscenácie (23 predstavení) sa obe úlohy delili i spájali. Pre nás je zaujímavý fakt, že v hlavných rolách sa vystriedalo viacero popredných slovenských sólistov. Ústredný premiérový pár tvorili Gabriela Beňačková s Petrom Dvorským, o rok neskôr k nim pribudol Sergej Kopčák ako Vodník (všetkým trom venuje nový programový bulletin celostranové fotografie) a v poslednej sérii sa ako *Rusalka* objavila aj Eva Jenisová. Medzičasom stvárnila Prvú žienku vtedajšia elévka, predčasne zosnulá Yveta Tannenbergerová.

Od čias poetických *Rusaliiek* s jazierkom a mesiačikom sa veľa zmenilo. Režisérské divadlo čoraz menej akcentuje rozprávkové jadro predlohy a z príbehu abstrahuje skôr aktuálne metafory. Vodná víla ako obeť sexuálneho zneužívania alebo prostitútku nie je už ničím výnimočným. O Herheimovej, Kušejovej či Wielerovej a Morabitovej (to som vybral len vzorku z tých najdiskutovanejších) vízií dvořákovsko-kvapilovskej „lyrickej rozprávky“ sa hovorí viac než o Schenkovej fotografii lesa. Tú dnes označujú skôr za múzeum.

Teraz má novú *Rusalku* aj Viedenská štátna opera. Vzišla z tvorivej dielne frekventovaného režiséra **Svena-Erica Bechtolfa** a výtvarníkov **Rolfa a Marianny Glittenbergovcov** s dvojistou ambíciou: zaradiť sa medzi „novátorské“ a zároveň neztratit ani rozprávkový podtón. Nie však vonkajškovým výtvarným koloritom, ale pretavením textu do nových súvislostí. V okrajových dejstvách niet žiadneho lesa, jazera, mesiaca či Ježibabinej chalúčky, rovnako ako v strednom chýba nablýskaný zámok s príľahlým parkom. Scéna je zimná, sivastá, odosobnená. Zo zasneženého a šmykľavého terénu sa pnú zladovatené konáre stromov, v pozadí vidíme rez poschodovou panelovou ruinou. Za mliečnym sklom sa črtajú kontúry sediacej rodinky (Vodník, Ježibaba, ženy). Nekompletnej. Vzdorovitá *Rusalka* dostane otcovskú (vodníkovskú) facu. Istá režížná, výtvarná a kostýmová bizarnosť sa vinie celou inscenáciou. V rámci nej sú niekto-

ré výjavy originálne a výrazovo strhujúce, iné trocha výstredné. Ak v treťom dejstve Ježibaba zahrádza Kuchárika, vlastne len naplnia hrozbu libreta – „bude z neho pekná pečinka“. No keď sa na mŕtvolku vrhnú lesné ženy, aby z nej sfa upíri vysali krv a ňou pomalované spievajú o zlatých vláskoch, bielych nôžkach a krásnom tielku, to je už trocha iná káva.



K. Stoyanova a M. Schade
[foto: © Wiener Staatsoper, M. Pöhn]

Druhé dejstvo má komorný rozmer, čomu zodpovedá aj náhrada baletnej polonézy scénou tanečného páru smerujúcou k násiliu. *Rusalka* so svadobnými šatami v rukách s hrôzou pozoruje výjav z postele (možno v sne či v zlej predtuche). Zvláštne je poňatý Hájnik – žiaden „starý myslivec“, ale svalnatú hrud' odhaľujúci mladý muž. Pôsobivo vyznieva záver, keď Princ neumiera šťastne v *Rusalkinom* objatí, ale s čiernym rúškom na tvári, obmotaný o strom nekonečnou čiernou stuhou. Jednoznačným tromfom novej *Rusalky* je jej hudobné naštudovanie a výkon orchestra. Po Václavovi Neumannovi (viedenská *Rusalka* z roku 1987) opäť dostal poverenie šéfdirigent Českej filharmónie – tentoraz v Štátnej opere debutujúci **Jiří Bělohlávek**. Nielenže garantoval štýlové uchopenie partitúry a vytiahnutie

všetkých jej farebných, dynamických a tempo-vých nuáns, ale aj mobilizoval filharmonikov k vnoreniu sa do špecifickej širokospektrálnej inštrumentačnej palety *Rusalky*. Bělohlávkovo poňatie malo „symfonickú“ mohutnosť aj emocionálnu hĺbku, raz hýrilo plnosťou zvuku, inokedy poddajne sprevádzalo spevákov. Takú mieru symbiózy (podľa mnohých najlepšieho) operného orchestra sveta s autenticitou dirigentskej koncepcie nedosahujú často ani špičkové divadlá.

K ideálu sólistického obsadenia ako celku chýbala jednotnosť interpretačných poetík protagonistov. Pohybovala sa od belcantovej *Rusalky* cez wagnerovského Vodníka po Princa ako charakterového tenora. Do titulnej postavy obsadili inscenátori bulharskú sopranistku **Krassimiru Stoyanovú**, výbornú interpretku talianskych a nemeckých postáv. Part *Rusalky* naplnila

bohatým, v každej polohe sýto sfarbeným tónom, ktorého dramatický charakter bol zjavný od prvého vstupu. Bez najmenších problémov prechádzala cez hustý orchester, no rovnako pútať pianami, tieňovala výraz a dynamiku. Navyše do bodky naplnila režisérve pokyny o charaktere postavy. Na opačnom konci pomyselného rebríčka stál **Michael Schade** (Princ). Jeho svetlý tenor nie je ani timbrovo príťažlivý, ani emotívny vo frázovaní, a už vôbec nie technicky zdatný vo výškach. Tie buď tlačí, ženie do falzetu, alebo jednoducho vynechá (vysoké c v záverečnom duete). V slovenskom a českom priestore máme možno desať kvalitnejších Princov.

Vcelku priaznivý dojem zanechal **Günther Groissböck** (Vodník). Má objemný bas, či skôr basbarytón, solidnú legatovú kultúru a je aj herecky disponovaný. **Monika Bohinec** vybavila Cudziu kňažnú štíhlým mezzosopránom s koncentrovanou vrchnou polohou, **Janina Baechle** bola solidnou Ježibabou. Svižného Hájnika

stvánil **Gabriel Bermúdez** a v triu výborných lesných víl sa vynímala **Valentina Naforinita** (Prvá žena).

Posledné zo série predstavení sa odohralo pred totálne vypredaným hľadiskom. Najväčšie ovácie právom patrili dirigentovi a predstaviteľke titulnej postavy.

Pavel UNGER

Antonín Dvořák: *Rusalka*
Dirigent: Jiří Bělohlávek
Scéna: Rolf Glittenberg
Kostýmy: Marianne Glittenberg
Réžia: Sven-Eric Bechtolf
Premiéra vo Viedenskej štátnej opere 26. 1.
(navštívené predstavenie 9. 2.)

MNÍCHOV

Sila spevu

Sila osudu v rézii Martina Kušēja premiérovaná dva dni pred Vianocami mala byť pre Mníchov žiarivým vrcholom jubilejného verdiovského roka. Inscenačný koncept, ktorý sa odvážne pustil do kritiky náboženských hodnôt, umne využívajúc vo svoj prospech nelogickosť libreta, však zatienili skutočné hviezdy inscenácie: Jonas Kaufmann a Anja Harteros.

Počas predohry sa Leonora nervózne hrá s vidličkou v tanieri. Pri veľkom stole v drevom obloženej jedálni Calatravovcov chránenej telesným strážcom večeria spolu s bratom, slúžkou a mafiánskym otcom. Dnes plánuje odísť s Alvarom proti vôli otca, ktorý jej zakázal akýkoľvek kontakt s týmto „mulatom“. Latino milenec vpadne do miestnosti a pokúsi sa Calatravu prehovoriť. Dlhovlasému šviháckemu milovníkovi v koženej bunde a tesných džínsoch v nervozite vypadne z rúk revolver a vystrelí. Krutá sila osudu nasmeruje smrtiaci náboj na otca. Mladší brat pribieha k umierajúcemu a nevraživým pohľadom prisahá Alvarovi pomstu. Koleso osudu poháňané ničivou silou pomstychtivosti, Isti, náhodných stretnutí i nedorozumení roztáča tragédiu jednej rodiny, ktorú režisér **Martin Kušej** rozpráva pomocou tableau súčasných ikon náboženských konfliktov.

Stredobodom Kušejovej pozornosti je tragédia Calatravovcov. Stôl z predohry, pri ktorom sa dráma spustila, zostáva na svojom mieste aj počas

zborových scén v ruine newyorského Svetového obchodného centra, kde sa bielym prachom pokrytí štatisti spamätávajú z teroristického útoku, i v scéne z irackého väzenia Abu Ghraib, v ktorej si opití vojaci a vojačky krátia dlhú chvíľu sexom a trýznením vojnových zajatcov. Aj v kontraste so surovosťou masových obrazov vyznela scéna Leonorinho krstu vo vani na takmer vyprázdnenej scéne pred jej vstupom do kláštora krehko a zároveň intímne. Boli to práve momenty duetov, v ktorých sa Martin Kušej opäť ukázal ako majstrovský architekt dramatického napätia. Kulisa vojnovnej scény (**Martin Zehetgruber**) obrátená o deväťdesiat stupňov scénograficky i choreograficky spektakulárne ilustrovala zvrátenosť vojny a ozbrojeného konfliktu, sólisti však počas nej zostali na rampe a režia vzťahov mala na chvíľu prestávku. Najneskôr v poslednej scéne s Leonorou plaziacou sa pod obrovskou hrbou krížov podčiarkol Kušej základnú výpoveď inscenácie: vojna v znamení kríža nie je riešením konfliktu. Aktualizáciou Verdiho predohy však režijný tím

mníchovské publikum nepresvedčil. Na umenie hviezdneho speváckeho obsadenia nestačil.

Jonas Kaufmann zdolával part Alvara koncentrovaným útokom a s vypätím až na hranicu svojich možností. Objemným tenorom, v ktorom sa našlo miesto aj pre nehu, dominoval ako javisku, tak i dáмам v hľadisku. Nádherne konvenoval lyrickému soprán **Anje Harterosovej** (Leonora), ktorá je momentálne azda najideálnejšou predstaviteľkou nešťastne zamilovaných verdiovských fragilných hrdiniek. S prehľadom sa vznášala nad burácujúcim zborom potvrdzujúc, že dramatickosť spevu je najmä vecou inteligencie. Jej anjelské piana zaujali precíznym frázovaním, priebojnosťou a premysleným dávkovaním vokálnych prostriedkov. Elegancia gest a herecká odovzdanosť ju postavili do pozície zaslúženej hviezdy večera – aj napriek taktovke **Ashera Fisch**a, ktorý inak schopný aparát **Bavorského štátneho orchestra** viedol až prekvapivo neinšpirovane a plocho.

Robert BAYER

Giuseppe Verdi: *Sila osudu*
Dirigent: Asher Fisch
Scéna: Martin Zehetgruber
Kostýmy: Heidi Hackl
Réžia: Martin Kušej
Premiéra v Bavorskej štátnej opere, 22. 12.
2013 (navštívené predstavenie 5. 1.)

LONDÝN

Peter Grimes, robotník mora

Anglická národná opera pripravila v januári revival staršej, kritikou aj verejnosťou vrelo prijatej inscenácie opery Benjamin Brittena Peter Grimes, ktorá vznikla roku 2009 v koprodukcii s BBC Proms, Nemeckou operou v Berlíne a operami v Oviade a Antverpách-Gente.

Americký režisér **David Alden** v zásade zachoval realistickú paradigmu diela, ktorú len miestami narušil symbolickými prvkami, no namiesto roku 1830 ho posunul k dobe jeho vzniku – do čias socializujúcej sa povojnovoj Británie. V Grimesovom osude cíti sociálny problém, nie individuálne zlyhanie jednotlivca, a tým logicky domýšľa Brittena, ktorý sa zámerne odchyľil od priamočiarejšej predlohy Georgea Crabbeho.

Scéne dominuje odcudzené prostredie prístavného priemyslového mestečka s všadeprítomnými úžitkovými budovami pobitými vlnitým plechom, plného opilcov, neviestok a všakovakých živlov. Grimes predstavuje robotníka žijúceho v skľučujúcich materiálnych podmienkach, ktorého stret s blahobytnou spoločnosťou sa odohráva predovšetkým v materiálnej rovine. Grimes nebojuje za lepšie podmienky robotníctva, ale sa chce hlavanehlava stať súčasťou vyššej (strednej) triedy. Spoločnosť mu to však nedovolí.

Najcennejšie na Aldenovej rézii je dôsledné vedenie a výklad postáv. Indisponovaného Stuarta Skeltona v titulnej úlohe nahradil lyrickejší **Michael Colvin**, inak predstaviteľ Boba Bolesa.



Skvelý Colvin využil náhly záskok ako životnú šancu – menší volúmen neprekážal intenzívnemu prejavu do kúta zahnaného človeka ani technicky vynikajúco zvládnutému partu. Ellen spievala rovnako zaskakujúca, suverénna **Judith Howarth**, ktorá sa s touto postavou stretla už v berlínskom uvedení Aldenovej rézie. Jedovatú, sľedivú, na liekoch závislú pani Sedleyovú dokonalo stvárnila hviezdna **Felicity Palmer**. Aj excentricky vystupujúci lekárnik Nad Keene (**Leigh Melrose**) je závislou troskou – keď za ním príde pani Sedleyová po lieky na spanie, Keene ich zaprie, aby ich vzápätí po jej odchode užil sám. Hostinská (**Rebecca de Pont Davies**)

vystupuje v maske mefistofelovskej kabaretiérky, jej netere (výborné **Rhian Lovis**, **Mary Bevan**) nosia školské uniformy a v rukách držia rovnako oblečené maňušky (alter egá). Pološialeným výrazom zreteľne pripomenú Friedkinov horor *Exorcista*. Alden má tendenciu postavy (s výnimkou Ellen alebo Balstroda) karikovať, aby zdôraznil, že v tomto spoločenstve čudodne vyšinutých ľudí je Grimes v podstate jediným normálnym človekom.

Len v superlatívoch sa dá hovoriť o mohutných, mimoriadne presných zboroch. Nie najlepšej akustike krajných miest londýnskeho Colisea pripisujem, že z orchestra zvukovo nevhodne vystupovali niektoré dychové a bicie nástroje, inak však teleso nesklamalo. Dirigent **Edward Gardner** dokázal v súlade s režijnou koncepciou viesť orchester postupne od lyrickejšieho (v úvode) ku gradujúcemu expresívnemu výrazu, ako aj k správne dávkovaniu dramatického napätia, popri inom vďaka rafinovanej práci s pauzami a tempom.

Rudo LEŠKA

Benjamin Britten: *Peter Grimes*
Dirigent: Edward Gardner
Scéna: Paul Steinberg
Kostýmy: Brigitte Reiffenstuel
Réžia: David Alden
Obnovené naštudovanie v Anglickej národnej opere Londýn 29. 1. (navštívené predstavenie 6. 2.)

V znamení Terpsichoré

Divadelný historik, dramaturg a novinár **Tibor Ferko** (1932) je autorom novej publikácie *Divadelné letopisy mesta Cassa, Caschau, Kassa, Košice v súvislostiach dejín v období rokov 1557–1945*. Samotný názov prezrádza charakter kvázi ročenky, ktorú zostavil na základe archívnych dokumentov a literatúry ako obraz toho, čo sa v priebehu stáročí dialo v súvislosti s košickým divadlom, zasadiac tieto fakty do kontextu celoeurópskych pohybov v umení, kultúre a spoločnosti. Tomu zodpovedá aj obsahové a formové stvárnenie: po všeobecnej kapitole o danom období nasleduje jeho podrobný kalendárny prierez v dvoch vedľa seba nezávisle figurujúcich textoch. Autor sa podujal na sisyfovskú prácu vyvolať

svete. Dozvieme sa, že Jan Amos Komenský vydáva v Levoči *Orbis pictus* (1605), o požiari košickej radnice (1619), o otvorení prvého verejného operného divadla na svete v Benátkach (1637), o prvom opernom predstavení zboru viedenskej dvornej opery v Bratislave (1648), ale aj o privilégii, ktoré v Paríži Ľudovít XIV. udelil Jeanovi-Baptistovi Lullymu na zriadenie opernej inštitúcie Académie Royale de Musique (1672). Hoci sa Tibor Ferko ako teatrológ viac zameriava na činohru (napríklad informácia o prvom uvedení *Hamleta* v Košiciach roku 1783), všima si aj udalosti spojené s operou. Sprostredkúva správu o vytvorení prvého kamenného divadla, kde roku 1788 v ešte nedostavanej budove účinkovala

prvá operná spoločnosť F. J. Bullu z Prahy. Tvrdenie profesorky Márie Potemrovej o tom, že tu roku 1789 uviedli Mozartovu operu *Únos zo serailu* či opery Grétryho a Dittersdorfa, Tibor Ferko nepovažuje za dokázané. O dôslednosti autorovej práce s prameňmi svedčí, že svoje vedomosti o divadelníkovi Kuntzovi dopĺňa zistením Márie Potemrovej o košických uvedeniach *Čarovnej flauty* (1794), Verdiho opery *Ernani* (1847) či *Rigoletta* a *Trubadúra* (1863). Pre hudobného historika prináša nová publikácia aj podnety pre ďalší výskum, napríklad o osobnosti kapelníka V. Müllera, ktorý v Košiciach v rokoch 1899–1900 dirigoval *Rigoletta*, *Čarostrelca*, *Barbiera zo Sevilly*, *Komediantov*. Preto patrí kniha, ktorá vyšla s vyobrazením a v znamení bohyně Terpsichoré, k cenným príspevkom do našej divadelnej historiografie.

Lýdia URBANČIKOVÁ

Carmen, *Tosca*, *Nabucco*, *Bohéma*, *Turandot*, *Valkýra*, *Tristan a Izolda*, *Lohengrin*, *Giulio Cesare*, ale aj *Rusalka* či *Jej pastorkyňa* sú milníkmi opernej histórie, ktoré majú cveng. Už len vyslovenie ich názvu evokuje plný zvuk partitúr, melodické útržky, ktoré sa nám znenazdania a nástojčivo zavrtávajú do ucha, emócie, ktoré nás toľkokrát prekvapili i dostali. Neublížil im vek ani rozmar opernej réžie. Stali sa evergreenmi tešiacimi nielen diváka, ale aj ekonomickú bilanciu operných domov. Jagavá sieň slávy operného repertoáru má však aj zadné schodisko, kam to ťahá iba skutočných zanietencov a lovcov šperkov opernej literatúry. Medzi germánskymi okridlenými helmami, rímskymi palácami, toreadormi, manzardkami na Montmartri, v ktorých vedľa vyblednuté suchotinárky operných dejín tak elegantne umierať, či medzi buráčajúcimi zbormi, ktorých sila nielenže vyhadzuje do povetria žaláre, ale i rozvážuje putá poníženým a zatracovaným, zapadajú prachom

Lovci (operných) perál

v pološere zákutí dramaturgických plánov menej zdatné dielka. A pritom mnohé stačí ofúknuť alebo rozlúsknuť – a razom sa z nich vykľujú skutočné hudobné perly. Nielen zabudnutí autori majú takéto nechcené deti. Georgea Bizeta by málokto spájal s *Lovcami perál*. Pripúšťam, že libreto vykazuje isté logické nedostatky, jeho dramaturgia však nie je o nič zvlášťnejšia než zvraty v príbehu maniodepresívnej Lucie z Lammermooru, ktoré sa dajú ospravedlniť jedine špecifickosťou fungovania žánru. **Jens-Daniel Herzog** stáby režisérsky lovec perál vyvolil Bizetovu lahôdku už v roku 2010. Jeho zúrišská inscenácia situovaná na palubu zhrdzaveného zaoceánskeho tankera s despotickým pašerákom perál Zurgom (**Michael Volle**) a utláčaným zborom, ktorý sa za perlami musel často potápať proti

svojej vôli, sa u publika i kritiky stretla s nadšením. Divácky záujem si vyžiadala zotrvanie diela v repertoári a jeho posledná stagiona na prelome januára a februára bola opäť takmer celá vypredaná. Popri hlasovo opulentnej **Marine Rebeke** (Leila) sa ako Nadir po prvý raz vo svojej kariére predstavil **Pavol Bršlík**. Slovenský tenorissimo úspešne pokračuje v love vo vodách francúzskeho repertoáru. Pri ponore do postavy Nadira s prehľadom vystačil s dychom i technickými schopnosťami. A hoci romancu *Je crois entendre encore* vyšperkoval fantastickými pianami v technicky bezchybnom falzete, ktoré mu vyniesli dlhotrvajúci aplauz, jeho postava nestrácala ani na chvíľu na mužnosti a virilnom esprite. Zúrišským lovcem perál na javisku i v zákulisí sa tak vďaka ich odvahe a dlhému dychu podarilo vyloviť ďalší jagavý kameňok do operného náhrdelníka.

Robert BAYER

Glosa

Prvý a jediný?

Pred pár dňami som zaregistrovala informáciu o vzniku nového open air operného festivalu Viva Verdi! Počas štyroch augustových večerov dostanú milovníci opery možnosť si v nitrianskom a trnavskom amfiteátri vychutnať scénickú podobu *Johanky z Arcu*, slovenskému publiku doposiaľ známej len z dvoch koncertných uvedení. Potiaľto ide o skvelú správu – dobrého umenia nie je nikdy dosť a večery pod holým nebom majú (napriek častej potrebe umelého ozvučenia, čo bude aj prípad oboch amfiteátrů) neopakovateľné čaro. Prečo inak by „operofili“ každoročne podnikali púť do kultovej Verony či hoc aj do nám blízkeho St. Margarethen? Moja radosť z novinky však zhorkla, keď som sa v bombasticky

formulovanom texte na webovej stránke podujatia dočítala, že ide o „prvý a jediný projekt tohto druhu na Slovensku“.

Nuž, nejde. A nemožno predpokladať, že by to organizátori podujatia (prezidentka festivalu **Katarína Löfflerová**, dirigent **Marián Vach**) nevedeli. Obaja totiž dobre poznajú opernú časť Zámockých hier zvolenských, ktorá tridsať rokov funguje ako prvý (a doposiaľ jediný) open air operný festival na Slovensku. Práve pod taktovkou hudobného riaditeľa Mariána Vacha sa tu od roku 2005 odvíja exkluzívny dramaturgický projekt, vďaka ktorému sme, zväčša po prvý raz v histórii profesionálneho slovenského operného umenia, počuli rané verdiovky (medzi nimi – hoci v tomto prípade nešlo o slovenskú premiéru – aj *Johanku z Arcu*) či raritné belcantové opery. S protagonistami pripravovanej inscenácie, sopranistkou **Clarou Politovou** a barytonis-

tom **Sergiom Bolognom**, sme sa tiež stretli na Zvolenskom zámku. A napokon, ani názov festivalu Viva Verdi! nie je originálny – rovnaký titul niesol ostatný ročník ZHZ s programom kompletne zasväteným dvestoročnému jubileantu.

Aby nedošlo k omylu, novému podujatiu držím palce – nech sa úspešne etabluje na európskom operno-festivalom trhu a získa početné verné publikum! Avšak vstúpiť do života dezinformáciou nepovažujem za šťastný prvý krok. Nehovoriac o jeho zbytočnosti – pravého milovníka opery (vzhľadom na dramaturgickú exkluzivitu pilotného titulu odhadujem, že on je cieľovou skupinou organizátorov) nezaujímajú, do akého verbálneho obalu mu predstavenie zabalili, ale aká kvalita sa pod pozlátkou skrýva.

Michaela MOJŽISOVÁ

Prelety Michala Motýľa medzi filharmóniou a jazzom

Rodák z Košíc smeroval od flautových začiatkov k postu bastrombonistu v Slovenskej filharmónii a suverénne sa orientuje v rôznorodých hudobných terénoch: od pionierskej dychovky sa dostal k big bandom, malým jazzovým combám i k súborom klasickej hudby. Tvrdí, že ako absolvent hudobných škôl je z veľkej časti samoukom a i napriek deklarovanej organizačnej neschopnosti sa mu podarilo v rámci projektu Sunflowers dať dohromady väčšie zoskupenie.

Pripravil Erik ROTHENSTEIN

■ **Sme v budove bratislavského rozhlasu, kde si začiatkom 90. rokov pôsobil; spomínaš si na svoj prvý profesionálny angažmán?**

Bolo to v košickej Štátnej filharmónii, kde som ešte ako študent piateho ročníka na konzervatóriu niekoľko mesiacov vypomáhal namiesto Janka Hrubovčáka. Bol som tam na dobu určitú a konkurz, ktorý mal rozhodnúť o mojom ďalšom pôsobení, prebiehal na zájazde v Bratislave v rámci Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby. Skladbu som si poriadne nepozrel a na koncerte som vletel do generálnej pauzy. Podľa červenej tváre v publiku som zistil, kto bol jej autorom... (Smiech.)

■ **To ťa asi neodradilo od ďalšieho štúdia; ako si sa vlastne dostal k trombónu?**

Keď som na LŠU skončil druhý ročník prípravky na zobcovú flautu, pýtali sa moji rodičia riaditeľa, či by som mohol pokračovať na priečnej flaute. Vtedy im spomenul, že by potrebovali trombonistu do dychovky, aj mi požičajú nástroj, a otca presvedčil.

■ **Na ZUŠ sa dnes trombón vyučuje zriedkavo...**

Vtedy bol veľký záujem, len na našej škole ho museli učiť dvaja, pretože nás bolo 20 až 30 trombonistov. To množstvo hráčov absorbovala veľká pionierska dychovka. „Dychárov“ bol dostatok, no teraz je táto sféra na okraji záujmu.

■ **Inklinoval si k jazzu už na konzervatóriu?**

Venoval som sa hlavne klasickej hudbe, no začal som „fušovať“ aj do aranžovania. Vtedy leteli jazz rock a fusion, a tak sme založili amatérsku kapelu. Skončilo to, žiaľ, v skúšobni, koncert sme nemali ani jeden, hoci sme nahrali niečo v košickom rozhlase. O jasse som mnoho netušil, akurát som vedel, že je.

■ **Myslíš si, že je prospešné, aby študenti hrali aj mimo školských ansámblov inú ako klasickú hudbu?**

Počas štúdia na konzervatóriu nám súdruh riaditeľ Mereš zakazoval hrať inde, ale pedagógovia nám to tolerovali. Môj profesor Pavol Takáč mi dokonca vravel, aby som hral, kde len môžem, lebo to mi dá do života najviac. Myslím si, že prax je pre študenta neoceniteľná. Cvičiť etudy je technicky prospešné, ale skúsenosti sú väčším prínosom. Ja som počas štúdia neustále hrával a mal dosť informácií z oboch strán. Klasika a jazz sú pre hudobníka ideálnou kombináciou – v klasicke získava disciplínu, orientáciu v skladbe, intonáciu, znalosť notopisu, jazz zasa učí orientovať sa v štruk-

túre skladby podľa sluchu, vnímať jednotlivé témy, harmóniu a časopriestor. Keď sa obe sféry skombinujú, pomôžu nájsť východisko v každej prekérnej situácii. Skúsenosti získané interpretáciou akéhokoľvek hudobného štýlu môžu hráča len obohatiť. Iné názory sú podľa mňa dogmami zatrpknutých ľudí, čo si nevidia ďalej od nosa.

Filharmonický bastrombonista

■ **Aká bola tvoja cesta od tenorového k basovému trombónu?**

K basovému trombónu som sa dostal na vysokej škole, keď som sa nechal nahovoriť na ročný angažmán v Tanečnom orchestri Česko-slovenskej televízie. Nástroj bol k dispozícii, potrebovali len hráča, no keďže sa na Slovensku „basák“ nevyučuje, bola to moja „záujmová umelecká činnosť“. V zahraničí je možné hru na tomto nástroji študovať samostatne, čo by nebolo zlé vyskúšať aj u nás. No asi by to neprešlo, keďže je nedostatok záujemcov aj o „malý“ trombón.

[foto: P. Španko]

→ ■ V čom je hlavný rozdiel medzi tenorovým a basovým trombónom?

„Basák“ má o oktávu hlbší rozsah; je medzičlánkom medzi tenorovým trombónom a tubou. Nástroj s dvoma klapkami vykryva spodný rozsah, ktorý sa pri tenorových trombónoch s jednou kvartovou klapkou nedá zahrať, navyše zvuk tenorového trombónu je v tejto spodnej polohe ostrý. Vo svojej súčasnej podobe je to relatívne mladý nástroj. V baroku sa síce používalo až päť ladení trombónov, no v klasicizme od toho upustili.

■ S predchodcami trombónu máš skúsenosti, keďže si bol aktívny v oblasti starej hudby...

Ako sidemani sme hrali v súbore Musica aeterna a pre potreby starej hudby sme si nechali u pána Roškota v Amati Kraslice vyrobiť kópie barokových nástrojov. Neboli celkom verné, no užšou menzúrou, menším korpusom a ladením 415 Hz určite autentickejšie ako súčasné trombóny. Aeterna však chcela obohatiť svoj repertoár o skladby z obdobia klasicizmu a prešla na 430 Hz. Báli sme sa nástroje prerobiť – odstránenie 10-15 cm mohlo rozhádzať ladenie v alikvótach. Od Petra Zajička som v Aeternu pochytil veľa a zaujímalo ma to, pretože medzi starou hudbou a jazzom je množstvo paralel: kontrapunkt, spôsob vedenia fráz – je to živá rytmická hudba založená na neustálom pohybe. Mal som kópiu F trombónu používaného v baroku, no naučiť sa na ňom hrať bolo komplikované. Skoro o pol metra dlhší nástroj má pre dosiahnutie krajných polôh na znižci pridanú kľuku, vzdialenosti medzi polohami i ladenie sú iné a pre 415 Hz nebolo možné zorientovať sa ani podľa ucha. Trvalo dva roky, kým som to ako-tak zvládol.

■ Máš absolútny sluch navyknutý na ladenie 440 Hz – ako sa ti hralo na starých nástrojoch?

Bolo to pre mňa peklo. Musel som si zvyknúť a uveriť, že hraný tón je práve ten, čo má zaznieť. Uši sa v podstate nedali použiť a improvizovať som tým pádom nedokázal.

■ Pre basový trombón si „skonštruoval“ aj „dusítko“ z lietajúceho taniera...

Hľadal som alternatívu pre veľký korpus „basáka“ – originálne sordiny sú ťažké a zle ovládateľné, tak som doma vykutral lietajúci tanier, ktorý rozmermi pasoval na môj filharmonický nástroj. V obchode stojí plunger vyše 30 eur; ja som prišiel rúčku a vyrobil vlastný, ľahší a oveľa lepší za 80 centov. (Smiech.) Dokonca ani nerozladuje nástroj...

■ Na pôde Slovenskej filharmónie, kde dlhodobo pôsobil, prebehla generačná výmena a mnohí tvrdia, že orchester hrá najlepšie za posledné roky...

Výmena neprebehla naraz, trvala snáď desať rokov a v podstate stále prebieha, vzostupnú kvalitu orchestra spomína množstvo muzikantov i ľudí z iných sfér. Do veľkej miery to mohla ovplyvniť práve „mladá krv“; starší človek stráca kondíciu a jednoducho nevládze. Je to však samozrejme individuálne.

■ Existuje medzi filharmonikmi niečo ako stavovská česť?

Určite áno. Väčšina hrá vo filharmónii preto, lebo má rada muziku. Zbohatnúť sa tam nedá a pomohlo by, keby sa výplaty po dvadsiatich rokoch nielen valorizovali. Bolo by to aj lákadlo pre potenciálnych záujemcov a som presvedčený, že na konkurzoch by sa objavovali ešte kvalitnejší hudobníci. Poznám dosť mladých ľudí, ktorí idú radšej do Francúzska alebo Nemecka, kde im viac zaplatia. Z ich pohľadu to je logické.

Z Reduty do Mamuta

■ Ako si sa dostal k aranžovaniu?

Už na konzervatóriu sme sa pokúšali hrať repertoár od Earth, Wind & Fire a iných kapiel, ktoré vtedy „leteli“; samozrejme, že sme sa k nim nepriblížili ani na 100 kilometrov. Pre big band som skúšal písať v televíznom orchestri



M. Motýľ Tentet v štúdiu [foto: M. Marenčin]

a bolo to spojené aj s aranžovaním, keďže úpravu originálnej skladby mi ešte nikto nezveril. Orchester však išiel do „stratena“, nahrával čoraz menej, až sa úplne rozpustil. Bola to škoda, hrali tam dobrí muzikanti.

■ Ktorí slovenskí kolegovia mali na teba vplyv?

Čo sa týka frázovania, najviac som sa naučil od Fera Karnoka, ktorý už, bohužiaľ, nie je medzi nami. Spoznal som ho ako prvák na VŠMU v Pivárni (Mamut, pozn. red.), kde ma zavolali chlapi z Bratislavského Big Bandu. Z trombónistov tam hrali Ľubo Horák, Karol Bartoš a ja. Fero tam chodieval príležitostne, bol zamestnaný u Gustava Broma. Bratislavský Big Band fungoval na poloamatérskej báze s ľahším repertoárom, napríklad od Glenna Millera. Výhodou však bolo pravidelné týždenné hranie pre publikum, čo bolo pre mňa veľmi dobré, keďže som o tejto hudbe nič nevedel. Chlapi mi vysvetlili swingové frázovanie, učil som sa za pochodu a podľa sluchu. Po skončení školy som sa tomu venoval hlbšie, začal som písať, aranžovať a cvičiť improvizáciu. Som v podstate jazzovým samoukom.

■ Ako fungoval Bratislavský Big Band? Skúšali ste pravidelne?

Na skúšanie nebol čas, veci sa viac-menej iba prehrali. Líder orchestra Ján Štubniak mal veľa nôt, boli to veľmi dobré, originálne americké aranžmány. Chodil som tam rád, lebo tam vládla skvelá atmosféra. Starí páni to robili popri zamestnaní a technické nedostatky vykrývali obrovským nadšením.

■ Neskôr si pôsobil aj v rozhlasovom big bande a v orchestri Gustava Broma.

V Big Bande Radio Bratislava vtedy Pavel Zajáček striedal Vierošlava Matušíka. Keď ma prijali do Slovenskej filharmónie, istý čas som bol na polovičnom úväzku v oboch orchestroch, no keďže bola éra rozpúšťania big bandov, zanikol aj tento. U Broma som dlhé roky zaskakoval za Mojmíra Bárteka alebo Fera Karnoka. „Kočíroval“ to už Vlado Valo-

vič, chodili sme na koncertné výjazdy, hrala rovnaká zostava. Postupne sa to však zmenilo a kapela sa, zrejme aby prežila, preorientovala na komerčnejší repertoár.

■ V posledných rokoch si kmeňovým hráčom CZ-SK Big Bandu Matúša Jakabčica. Ako vnímaš tento orchester?

Matúš ma tam zavolať hneď, ako kapelu zakladal, čo bude už desať rokov. V súbore hrám veľmi rád, Maťa považujem za jedného z najlepších, ak nie najlepšieho jazzového skladateľa a aranžéra na Slovensku. Teším sa, že môžem byť pritom a hrať jeho skladby. Človek sa od neho veľa naučí nielen po hráčskej, ale aj po aranžérskej stránke. Vidí, ako sú skladby napísané, aké je vedenie hlasov. Ponúkol som aj niekoľko svojich skladieb a to, že sa hrali, bola pre mňa veľká česť.

■ Aké big bandy máš rád?

V podstate všetky – od Basieho a Ellingtona, od ktorých sa môžeme všetci učiť, po moderné kapely. Veľmi sa mi páčili Danish Radio

Big Band prednedávnom v Bratislave. Mali zaujímavé pôvodné kompozície miestami pripomínajúce symfonickú hudbu, sólové plochy boli oproti komponovaným oveľa kratšie, čo je úplný opak v porovnaní s našimi skladbami.

■ **Hrávaš aj v malých kapelách; zaujímavým experimentom bolo kvinteto s dvoma trombónmi...**

Pravidelne sme skúšali s Vladom Vizárom a hrali autorské kompozície, napríklad od nášho klaviristu Paľa Bodnára. Škoda, že sme neboli šikovnejší z manažérskej stránky, lebo to mohlo byť dobré. Stroskotalo to na organizačnej neschopnosti.

Motýľove slnečnice

■ **Napriek spomínanej „neschopnosti“ si sa odhodlal nahráť album pod svojím menom. Ako vznikol projekt *Sunflowers*?**

Úloha kapelníka mi nesedí, keďže všetky moje zoskupenia len cvičili v garáži a v živote som ich nedotiahol ku koncertu. (Smiech.) *Sunflowers* som nevymyslel ja; nahovoril ma Nikolaj Nikitin, ktorému Juraj Mitošinka

Matúša, Nikolaja a teba a myslím, že to bol dobrý nápad. Človek sa nevyhne svojmu rukopisu, hoci sa snaží robiť veci rozdielne.

■ **Všimol som si, že rád používaš disonantné intervaly.**

Spolu s Matúšom ste mi prízvukovali, že so sekundami v melódii vo voicingoch treba narábať opatrne. Ale v spodných hlasoch to nevadí, keď sa to logicky rozvedie.



[foto: L. Corderý]



Trombónová sekcia Tenteta v štúdiu [foto: M. Marenčin]

navrhol projekt so štyrmi trombónmi. Nikolaj mi ponúkol spraviť to pod mojim menom s vlastnými kompozíciami. Keďže nám vyšli grantové žiadosti, mohli sme si pozvať hostí a z pôvodnej myšlienky štyroch trombónov s rytmikou vznikla desaťčlenná kapela. Najskôr sme plánovali trojicu hostí len v niektorých skladbách, ale počas procesu tvorby logicky vyšlo, že hrajú skoro všade. Bola by škoda nevyužiť potenciál.

■ **Vznikli pre nové tenteto špeciálne skladby?**

Využil som aj staršie témy „šuflikového“ charakteru, ktoré neboli vhodné pre nijaké predošlé zoskupenie. Žánrovo sa nehodili pre big band ani pre malú kapelu. Ostatné, okrem týchto troch, som napísal pre túto príležitosť. Premýšľal som, že pre poslucháča by bola zaujímavejšia rôznorodosť. Preto som na ďalšie skladby oslovil

ešte hovorí to, čo si myslí. Najviac sa jej páčila Matúšova *For M. M.* Ja ju tiež považujem za najlepšiu, no jej trombónový chorus mi dal celkom zabráť...

■ **Zrejme máš rád Theloniousa Monka; kto ďalší ťa pri komponovaní ovplyvnil?**

Monk rád používal disonancie a kombinoval rôzne rytmické modely – tam som sa však ešte nedopracoval. Čo sa týka *Sunflowers*,

ovplyvnili ma projekty Michaela Davisa, napríklad *Absolute Trombone* kombinujúci trombón s basovým trombónom a rytmikou. Nahrávka má modernejší jazzový charakter, použil tam aj klasické kvinteto s „plechmi“, trombónové kvarteto a rôzne iné aranžmány. Tomuto obsadeniu sa *Sunflowers* podobá aj zvukovo. Veľmi sa mi páči spôsob písania, aranžovania i hrania Robina Eubanksa, napríklad v big bande Dava Hollanda. Je to podľa mňa jeden z najlepších trombonistov súčasnosti. Čo sa týka basového trombónu, obdivujem Davida Taylora. Okrem jazzu hráva aj sólové klasické koncerty a často ho obsadzujú do big bandov.

■ **Album *Sunflowers* je na svete; máš už naň nejaké reakcie?**

Nedávno som ho posielal Mojdomi Bártekovi do Brna, na čo mi jazzová legenda a zakladajúci člen orchestra Gustava Broma natešene telefonoval, že CD počúva, veľmi sa mu páči, „dokonce i ty chorusy jsou švarné“. (Smiech.) ✕

■ **U teba to ale znie dobre, aj keď to niekedy nerozvádzaš...**

(Smiech.) Mojou výhodou (či nevýhodou – to nechám na posúdenie ostatným) je, že som aranžovanie ani skladbu neštudoval a na všetko idem „cez ucho“, metódou „páči-nepáči“. Písaniu sa venujem trochu lajdácky, nerobím to pravidelne, nič ma netlačí. Je to môj koníček.

■ **Niektoré témy si napísal naozaj netradične. Napríklad 11-taktový *Stress* spôsoboval kolegom vrásky na čele...**

Nie je to však také komplikované, posledný takt je zároveň prvým taktom formy. Oveľa ťažšia je *Puesta del Sol* – tam mi to nejako „nevyšlo“ s melódiou a tiež dostala nepravideľnú formu. Ale čo sa týka harmónie, tá je zasa najjednoduchšia. Pokusne som prehrával skladby mojej dvanásťročnej dcéry, ktorá

Trombonista **Michal MOTÝL** (1968) je absolventom konzervatória v Košiciach a VŠMU v Bratislave. Bol členom Tanečného orchestra Čs. televízie, Bratislavského Big Bandu, Big Bandu Radio Bratislava, spolupracoval s Big Bandom Gustava Broma (1996–2005). Pôsobil v Bratislavskom trombónovom kvartete (1989–1998) a od roku 1992 je členom Slovenskej filharmónie. V súčasnosti hráva najmä na basovom trombóne s CZ-SK Big Bandom Matúša Jakabčica, NikiStein Jazz Sextet a Erik Rothenstein Jazz Quintet. Ako líder zoskupenia Michal Motýl Tentet nahral autorský projekt *Sunflowers* (Hudobný fond 2013).

Aréna plná dychov

Tretí štvrtok v mesiaci (20. 2.) opäť patril Jazzu v Divadle Aréna a tentokrát zoskupeniu **Michal Motýľ Tentet**. S bastrombónovým lídrom vystúpili trombonisti **Petr Hnětkovský**, **Branislav Belorid** a **Juraj Mitošinka**, dychovú sekciu dopĺňala trúbka **Ondreja Ju-**



Krstní otcovia (autor CD obálky Shooty a trombonista V. Vizár) s M. Motýľom [foto: P. Španko]

rašiho a „drevá“ **Nikolaja Nikitina** a **Erika Rothensteina**. Rytmikou tenteta boli gitarista **Matúš Jakabčic**, kontrabasista **Josef Fečo** a bubeník **Marián Ševčík**. Špecifikom projektu *Sunflowers* (koncert bol

zároveň krstom rovnomeného Motýľovho CD) je pozoruhodné obsadenie kapely vyžadujúce „bratskú výpomoc“ českých hudobníkov. Už počas úvodnej Motýľovej skladby *Stress* mohol vnímavý poslucháč zachytiť napätie medzi ryt- mickou sekciou a sólistami. Podiel na tom malo

aj ozvučenie – vo výslednom zvuku absentoval najmä kontrabas a k poslucháčovi sa dostal swing akoby bez potrebnej hĺbky. Nevyspytateľne pôsobilo tenteto i z interpretačného hľadiska, keď dravšie kompozície s určitým nábojom vyzneli presvedčivejšie ako balady. Pomalé tempo odrážalo symbiózu zoskupenia; balady pôsobili bez potrebnej istoty, problematickou bola organickosť súboru. Prejavilo sa to občasnými nejasnosťami pri určovaní tempa skladby i v záveroch, kedy mal divák dojem, že tenteto nemá „šéfkuchára“. Divákov vytrhla zo sedadiel až posledná skladba *Košice Song* z autorskej dielne Matúša Jakabčica; okrem nej zazneli v takmer vypredanej Aréne tiež skladby Nikolaja



Nikitina a Erika Rothensteina. Z kompozičného hľadiska bola najzaujímavejšou Jakabčicova *For M. M.*, z ktorej bolo cítiť štýlovú vyhranenosť. Koncertom podobného charakteru, kedy sa v rámci jazzovej scény zviditeľní menej známy interpret (Motýľ sa ako líder predstavil na verejnosti premiérovu), je potrebné poskytovať viac priestoru. Očakával by som, že bude týmto podujatiam prikladaný väčší dôraz i profesionalita; a to nielen po stránke hudobnej, ale aj v rámci uvádzania koncertu či komunikácie s publikom.

Juraj HASÍK



arte
občianske združenie

Ad libitum

salek
PRODUCTION

uvádzajú

BVS

KONCERT FINANČNE PODPORIL PÁN
SVEN ŠOVČÍK
POSLANEC MESTSKÉHO ZASTUPITEĽSTVA

SOZA

Panta Rhei

KUNST
fine arts web store

CITYLIFE.SK
CITYLIFE BRATISLAVA

SITA
SLOVAK NEWS AGENCY

Webnoviny.sk

RADIO DEVÍN

willmark
REPRODUCTION

bigmedia
BRATISLAVA

hudobný život

jazz

sk jazz .sk

in.ba

W

RADIO
90.2

SING
NDIS

klasika



Slovak Violin Concertos Symfonický orchester Slovenského rozhlasu M. Paľa, M. Košík Hudobný fond 2013

CD *Slovak Violin Concertos* je ďalším významným edičným počinom Hudobného fondu dôstojne naplňujúceho svoje poslanie podporovateľa domácej hudobnej kultúry (na sklonku uplynulého roku v HF vyšli aj ďalšie tituly, výbery z tvorby Jevgenija Iršaia a Egona Kráka). Zámer priblížiť domácu koncertantnú tvorbu pre husle stmeluje jednotná dramaturgia venovaná opusom príslušníkov tzv. slovenskej hudobnej moderny Alexandra Moyzesa, Andreja Očenáša a Dezidera Kardoša. Zaujímavé je, že ide o jediné diela svojho druhu v odkaze zmienených skladateľov. Všetky pochádzajú zo zreých tvorivých období autorov, a s výnimkou už takmer polstoročného záznamu Moyzesoého diela (sólita Milan Bauer, Slovenská filharmónia, Ľudovít Rajter, Supraphon, 1965) ide o vôbec prvú nahrávku Očenášovho a Kardošovho koncertu.

Interpretačné umenie Milana Paľu poznamá vyše desať rokov. Z koncertných vystúpení počas študentských čias vždy srali eruptívna energia, dôraz na virtuositu a dravosť, no postupne sa jeho prirodzená muzikalita dokázala úspešne vyrovnáť i s lyricko-meditatívnymi pasážami. Jeho výkon tak pomerne rýchlo dozrievá v znamení jednoty medzi dramatickým, efektnejším a vnútorne precítenou vrúcnosťou. Nesmierne záslužné je Paľovo zameranie na pôvodnú slovenskú tvorbu, obdivuhodná je jeho interpretačná všestrannosť (hrá tiež na viole, pôsobí v komorných obsadeniach). Zrkadlom zmienenej zacielenosti a skvelým dokumentom umelcovho rastu je počet nahraných CD. Po výbere z komornej tvorby Szymanowského, Foerstera a Bartóka z čias štúdia (2000) nasleduje impozantný sled 14 (!) CD vydaných v rozmedzí deviatich rokov (2004–2013). Jadrom tohto radu sú tituly s názvom *Violin Solo 1-5* (Pavlík

Records), kde Paľa siahol po skladbách pre sólové husle od 34 (!) slovenských skladateľov v generačnom rozvrstvení od Ľudovíta Rajtera až po Adriana Democa so zámerom priblížiť komplet tvorby pre husle Eugena Suchoňa, Ladislava Burlasa, Ilju Zeljenku, Tadeáša Salvu, Juraja Beneša i dielo Jevgenija Iršaia. Je unikátne, a v slovenských pomeroch bezprecedentné, že interpret, ktorý len nedávno prekročil tridsiatku, disponuje takýmto bohatým fondom nahraných titulov, prezentovaných navyše v špičkovej umeleckej kvalite. Recenzovaný titul túto kvalitu potvrdzuje aj v spolupráci so zasväteným výkonom Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu pod taktovkou Maria Košíka a dokumentuje vyspelosť i pokoru sólistu. Prístup, aký zvolil pri výklade tvorivej invencie zreého Moyzesa, Očenáša i Kardoša, priľahavé dávkovanie dialógov medzi eruptívne dravými zdvihmi a vrúcnosť traktovanými nápadmi, ľahké prekonávanie virtuóznejšieho koncipovaných pasáží bez známok exhibicionizmu, muzikantsky živé pochopenie zápisov skladateľov, je počutelným dôkazom zmienenej empatie Paľu voči domácej tvorbe. Stačí si porovnať výkon interpretov v Moyzesoovom koncerte so spomínanou staršou nahrávkou (nesporných kvalít), aby bolo zrejmé, že máme dočinenia s novým Moyzесom v reálnejšej a vitálnej podobe (srší už z plasticky podanej expozície 1. časti). Poslucháč, poznajúci peripetie štýlového vývoja autorov, zaregistruje pri počúvaní limity aj inovácie vypracovaného modálneho kompozičného jazyka, ktorý bol spoločný pre všetkých troch skladateľov a posúdi, do akej miery bolo prospešné v plodných 60. rokoch minulého storočia pre Moyzesa presvetliť po *Symfónii č. 7* (1955) faktúru a odľahčiť komplikovaný monotematizmus. Ocení tiež, akou devízou v odkrývaní genetických jadier Očenášovho hudobného jazyka bolo v rovnakom období skladateľovo vzdanie sa málo presvedčivého, hlučného a programovo zatieneného balastu v prospech odklonu ku komornej intimitě (pribuznosť koncertu s *Poémou o srdci* pre sólové husle). Zistí, ako stmelujúco pôsobí v Kardošovom dozrievaní jeho odveká spriaznenosť s Bartókom (stačí sledovať koncertantné opusy počnúc *Koncertom pre orchester* z roku 1957). Aj z tohto komentára je zrejmé, aké asociácie dokáže inšpirovať skutočne kvalitný interpretačný výkon, ktorého sme svedkami pri počúvaní recenzovaného titulu. Nefalšovaná úcta k vybraným dielam prekonáva historické i generačné hranice a prispieva k pravdiviejšiemu poznaniu skladateľskej aj interpretačnej slovenskej tvorby.

Ľubomír CHALUPKA



VENI ACADEMY Rolling Tones/ In zarter Bewegung Andriessen, Riley, Burlas, Adamčiak, Lejava, Brown, Matej, Chaloupka ISCM - Slovak Section 2013

A je to tu! Súbor VENI ACADEMY sa po niekoľkých rokoch skúšania, štúdia repertoáru a koncertovania v júli minulého roka na pár dní zatvoril do koncertnej sály žilinského Domu umenia Fatra, aby výsledky svojej práce konečne zaznamenal aj na CD. Odvtedy uplynulo vyše pol roka a dvojdisk v elegantnom šedo-čiernom obale sa zjavil aj na mojom stole... Anglicko-nemecký titul je celkom oprávnený. Repertoár študentského súboru možno s istou dávkou zovšeobecnenia rozdeliť do dvoch kategórií – skladby s pravidelným rytmickým pulzom vychádzajúce z prostredia americkej minimal music a jej európskych adaptácií a skladby bez pulzu, orientované na zvukovú estetiku Antona Weberna a povojnové avantgardy. Zvedavosť ma podnietila siahnuť najprv po disku číslo dva, hádam pre onen webernovsko-ligetiovský „nezný pohyb“, ale istotne aj preto, lebo prezentovaní autori sú mi tým či oným spôsobom blízki. CD som „zhltol“ na jedno posedenie a prakticky hneď sa mi žiadalo vypočuť si ho znova. Keď som premýšľal nad príčinou, uvedomil som si, že tu významnú úlohu hrá umne zostavená dramaturgia. Napriek určitej podobnosti (najmä v prípadoch, kedy ide o grafické partitúry) sú skladby vybrané a zoradené tak, že z hľadiska pomerov dĺžky trvania aj hudobného obsahu tvoria akoby oblúk, ktorý možno po celých vyše 50 minút sledovať bez výraznejšieho ochabnutia pozornosti. Vždy je tu dostatok kontrastu a napätia vzbudzujúceho očakávania toho, čo príde. A potom sú tu kvalitné spoločné interpretačné/improvizačné výkony mladých hudobníkov a ich lektorov Branislava Dugoviča, Davida Danela, Milana Paľu, Mariána Lejavu, Ivana Šillera a Daniela Mateja. Prológom k pomyselnému oblúku sú podania dvoch hudobných grafík (*Heterophonica II* a *Adizione*) Milana

Adamčiaka – ako vždy jemné a poetické, evokujúce Weberna aj Feldmana, no predsa trochu iné... Ideovo na ne nadväzujú aj tri kratučké interpretácie *Decembra 1952* Earla Browna (grafická partitúra, ktorú možno ľubovoľne otáčať, preto viaceré verzie), ktoré ako akési zvukové „jednohubky“ oddelujú ďalšie, už rozsiahlejšie kompozície. Prvou z nich je *deadline:aria Op. 17* dirigenta súboru Mariána Lejavu. Ako sólista v nej na viole kraluje Milan Paľa, ktorý okrem prednesu melodických buniek (arie) a vybraných dvojzvukov (refrény) zároveň určuje, kto zo súboru mu v danej chvíli bude tvoriť „živú ozvenu“. Vzniká tým tkanivo „nepresných“ kánonov vzdialene pripomínajúce zvukový svet orchestrálnych diel Györgya Ligetiho, Lejava si však vystačí s jedinou stranou notového zápisu a radom verbálnych inštrukcií. Výsledok je pritom mimoriadne sugestívny a pre mňa osobne ide o jeden z vrcholov celého projektu. Pri dvoch častiach zo *Structures, Pages (... and Improvisations)* Daniela Mateja, symetricky rozdelených jednou z verzií Brownovho *Decembra*, som si zasa uvedomil, ako silno táto hudba vyjadruje osobnosť svojho tvorcu. Napriek tomu, že ide prakticky o dirigovanú improvizáciu, v ktorej sa hráči môžu navyše inšpirovať fragmentmi klavírných kusov Schönberga a Weberna, vo výsledku vždy možno rozoznať autora – jeho gestá, pohyby, spôsob vyjadrovania, jeho humor a záľubu v náhlých a prudkých kontrastoch... Ak ma pamäť neklame, pred rokmi som raz či dvakrát spoločne účinkoval pri predvedení skladby pod Matejovým vedením a môžem povedať, že podobne intenzívny zážitok mám aj teraz, v celkom odlišnej pozícii poslucháča štúdiového záznamu a skladbu takpovediac „spoznávam“, hoci jej každé predvedenie znie inak. Skvelou voľbou je aj *The Book of Sand* Františka Chaloupku vytvorená priamo pre VENI ACADEMY. Pozostáva čiastočne z notovaných úryvkov, čiastočne z verbálnych inštrukcií a v podaní súboru vedeného Mariánom Lejavom sa stáva jemne chvejivou zvukovou poéziou, ktorej však nechýbajú koherencia a cit pre dávkovanie dramatického napätia. *Rolling Tones*, čiže CD1, predstavujú dokonalý protipól k „poézii zvukových farieb“. Dramaturgiu tvoria tri skladby z kmeňového repertoáru VENI ACADEMY. Úderná, ľavičiarcky protestná *Workers Union* Louisa Andriessena a jej neskorší slovenský pendant *Záznam siedmeho dňa* Martina Burlasa vyznejú efektnejšie pri živom predvedení. Obe majú poriadny švih aj na CD, no absencia vizuálneho zážitku im predsa len trochu uberá na intenzi-

→ te. Andriessenovi možno viac; Burlas je (aspoň podľa mňa) jednoducho geniálny aj v čisto akustickej podobe – najmä vďaka skvele odhadnutej ideálnej dĺžke trvania. Oddeluje ich približne 35 minút legendárneho *In C* Terryho Rileyho. Emblematické dielo americkej repetitívnej hudby znie v podaní súboru takmer „klasicky“, teda s ohľadom na prvú nahrávku. Má podobného ducha, absentujú tu hlbšie nástrojové registre a bezproblémovo pulzujúci ansámbl postupne dochádza k polohám takmer zenovej meditativnosti, ktorá v pravý okamih pripravuje pôdu pre zaznenie melodickéj myšlienky (najdlhší z 53 opakovaných modelov) pôsobiacej ako zjavenie. Ostáva mi opätovne vyjadriť obdiv, že VENI ACADEMY je napriek všetkým (nie vždy práve žilivým) okolnostiam životaschopný projekt, ktorý má zmysel a budúcnosť. Očakávam, že budú nasledovať ďalšie CD, a som veľmi zvedavý, akými smermi sa súbor vydá po tomto viac ako sľubnom „odpichnutí“ od brehu...

Robert KOLÁŘ



Evgeny Irshai
In the Space of Love
 Symfonický orchester
 Slovenského rozhlasu
 M. Košík
 M. Paľa, J. Lupták,
 L. Fančovič, J. Iršai
 Hudobný fond 2013

Prezentácia nových CD so slovenskou tvorbou, ktoré začiatkom roka ponúkovalo vydavateľstvo Hudobného fondu, zapôsobila ako zjavenie. Stretnúť sa s podobnými titulmi nie je každodenným zážitkom, o to viac, že štyri prezentované nosiče obsahujú najmä orchestrálne a koncertantné skladby. Netreba zdôrazňovať, že vydavateľia siahajú v posledných rokoch z pochopiteľných dôvodov najmä po komorných dielach. Jedným z titulov je aj ďalšia profilová nahrávka tvorby Jevgenija Iršaja, ktorého tvorivá potencia je neuveriteľná i neunaviteľná. Invenčný autor prekvapuje nielen počtom pribúdajúcich opusov, ale aj neubúdajúcou originalitou a zaujatím. Na aktuálnom CD sa stretla v šťastnej zhode skupina

interpretačných osobností, po ktorých umeleckom kréde netreba dlho pátrať. Okrem skladateľa/klaviristu Iršaja je tu husľový fenomén Milan Paľa, violončelist Jozef Lupták, pohotoví klavirista Ladislav Fančovič a (aj textom) participujúci akordeonista Peter Katina, no a v neposlednom rade Mario Košík, ktorý ako šéfdirigent nielen zázračne resuscitoval Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, ale dokázal s ním nahráť i desiatky skladieb. Prezentované Iršajove kompozície vznikli v rozpätí rokov 2006–2009. Štyri skladby však nespája len to: skomponoval ich autor robustného talentu s vyhraneným názorom a osobitou umeleckou rétorikou. Tá je v našom prostredí trochu zvláštna, „inokrajinná“, každopádne nekopirovateľná, zrkadliaca odlišné substráty, z ktorých vznikala. Skladateľ okrem exkluzívneho školenia absorboval množstvo podnetov, ktoré postupne selektoval a čoskoro si vytvoril vlastnú optiku i dikciu s neprehliadateľnými charakteristikami. Nesie v sebe „bremeno“ tradícií, vycibrených ostrí hrán, poznání, aj ľahkosť spoznávaného.

Veľakrát sa začudujeme, kam až zájdu tvorcovia po inšpirácii, po názov diela. Prvá zaradená skladba pre husle, violončelo a orchester má názov *Uangamizi*, čo údajne v svahilčine (!) znamená niečo ako rozptýlenie, zmiznutie. Okrem koncertantných nástrojov v nej má značnú, a nielen koloristickú, úlohu aj akordeón, dotvárajúci dôležitým spôsobom komplex sónickej kvality, z ktorej dej skladby vyrastá a do ktorej sa postupne aj vracia. Autor dielo skomponoval ako reakciu na skon Ligetiho (2006), jednej z veličín osloviujúcich a formujúcich jeho estetiku. A tu je zároveň aj odpoveď na titul skladby. Jej dej skutočne vyrastá z éterického zvukového oparu, z ktorého sa vďaka typickej iršajovskej invencii formuje postupná gradácia, expresívny oblúk vrcholiaci v exaltovanom zvukovom masíve – ktorého sa autor ako zdatný dramaturg a najmä dramatik nikdy nevzdáva – ustupujúci napokon do privatissima stíšenej, nostalgicky znejúcej zvukovej enklávy. S podobným inšpiračným pozadím je spriaznený aj v poradí tretí titul, koncert pre klavír a orchester nazvaný *Quotations*. Ide o skladbu venovanú Alfredovi Schnittkemmu, kde sa Iršai celkom legitímne priznáva k citátom – fragmentom z diel autorov, ktorí mu ukazovali cestu. Konfrontácia so známymi skladbami a skladateľmi si žiada dávku odvahy, vkusu, vzdelanosti a túžby po dobrodružstve. Iršaiov prístup imponuje civilnosťou i autochtónnosťou. Beethovenovské

„nápovedy“, Ligeti, Adams aj Schnittke, vystupujú i integrálne zapadajú do organizmu skladby. Pestrej, poučenej a obdivuhodne nasýtenej, v ktorej je miesto pre pôsobivé umenie Ladislava Fančoviča.

Pomerne určujúci stavebný prvok v Iršajovej inštrumentálnej výbave predstavujú bicie nástroje. Časomiera, razantná kresba tympanov v „detonačných“ dávkach otvára orchestrálnu skladbu *Soundquake Zero*, inšpirovanú a pretransformovanú podobu románu Kurta Vonneguta (*Timequake*). Kompozícia vznikla v susedstve autorovej komornej verzie (akordeón a klavír), no v orchestrálnom šate získava oveľa väčší priestor, plochu a ponuku farieb aj možností. Pociť „zvukotrasenia“ navodzujú hudobné atavizmy pripomínajúce živelné relikt z tvorby Stravinského či Orffa. A znova príkladná dramaturgia kompozície, psychologické dávkovanie napätia, zmierenie i pokora...

In the Space of Love je názov ostatného skladateľovho profilového albumu. Skladba s totožným názvom (opäť kreatívna modifikácia názvu čínskeho filmu *In the Mood for Love*), zaradená na záver, patrí evidentne k srdcovým záležitostiam autora. Netreba opakovat už povedané: Iršajova dikcia, zvrásnená spektrom emócií a výrazovosti, tu na ploche takmer polhodinového hudobného toku dostáva žilivý priestor. Hovorí v lyrických aj epických odtieňoch o vonkajších aj skrytých vrstvách duše tvoriaceho jedinca. Dýcha naliehavou vášňou, stíšenej privatissimom a farebne, nástojčivo nenechá vnímavého poslucháča ľahostajným. Výborná zostava interpretov, zvukový tvar aj adjustácia tvoria jednotu, ktorá si zasluhuje poriadnu dávku aplauzu.

Lýdia DOHNALOVÁ



Ave Maria et alia
opera musica sacra
 T. Šelc, M. Vrábel
 Music forum 2013

V období, kedy je hudobný priemysel zameraný na veľké projekty sprevádzané reklamou a silnými tlakmi trhu, vychádza na prvý pohľad nenápadné, no obsahom

užitočné a interpretačne cenné CD venované chrámovej tvorbe slovenských skladateľov z rokov 1873–1954. Ako prezrádza názov, dramaturgická koncepcia vychádza zo zhudobnení modlitby *Ave Maria*, no na disku sa nachádzajú aj duchovné piesne z *Cantus Catholici*, dve omše a niekoľko menších chrámových kompozícií. Autorské zastúpenie na nahrávke majú Ján Levoslav Bella, Mikuláš Schneider-Trnavský, Viliam Figuš-Bystrý, Frico Kafenda, Alexander Albrecht, Ján Móry, Štefan Németh-Šamorínsky a Ladislav Stanček, a to v podaní Tomáša Šelca a Mareka Vrábela, ktorí patria medzi aktívnych umelcov participujúcich na hudobnom živote u nás i v zahraničí. Ponorom do hudobného zápisu skladieb na CD osloví prejav Tomáša Šelca. Ako skúsenejší interpret sprostredkúva posolstvo diel prirodzenosťou výrazu, technickou úrovňou, pochopením, ba miestami až splynutím so slovom. Ako o čosi menej naliehavú alebo viac-menej autonómnou možno v porovnaní s ním vnímať líniu organového sprievodu, no i tu nachádzame momenty adekvátne vystihujúce hudobný obsah skladieb. Zvukovo kompaktné v podaní Mareka Vrábela vyznieva najmä interpretácia výberu duchovných piesní z *Cantus Catholici* ako svedectva dedičstva dejín chrámovej hudby. Organ zväčša ponecháva priestor pre vokálnu líniu, hoci niekde by sa žiadalo výraznejšie vyznenie bohatšieho harmonického deja, keďže časť zastúpených skladateľov predsa len žila a tvorila ešte v 19. storočí. Dynamické pnutie a pohyblivosť s použitím farebnejších registračných polôh by dokázali umocniť niektoré úseky skladieb a polarizovať ich medzi sebou tak, aby bola väčšia odlišnosť jedinečnosti kompozičnej i autorskej roviny. Oceniť však treba technickú dôslednosť a vyváženú rytmickú súhrnu nástroja a hlasu, ktoré podporujú jasnosť plynutia hudby.

Na nahrávke sa interpretačne a produkčne spolupodieľal Juraj Tomka (husle), texty a prepis nôt pripravili Vladimír Godár a Sylvia Urdová. Nemenej dôležitý podiel má na kvalite výsledku Veľký evanjelický kostol v Bratislave ako miesto, kde bola hudba zaznamenaná, a to vďaka skvelým akustickým dispozíciám bohoslužobného priestoru a štýlovo vhodným parametrom nástroja.

Lenka ANTALOVÁ



Helena Tulve Arboles lloran por lluvia ECM New Series 2014 distribúcia DIVYD

Estónska skladateľka strednej generácie Helena Tulve zaujala už svojím prvým CD pre ECM s názvom *Lijnen*. Na jej novom albume *Arboles lloran por lluvia* (*Stromy prahnú po daždi*) opäť hosťuje vokalistka a harfistka Arianna Savall (dcéra slávneho Jordiho Savalla), no okrem vynikajúcich sólistov je na tomto albume rovnako zaujímavý i značný počet účinkujúcich renomovaných súborov. NYUD Quartet, Vox Clamantis, Ensemble Hortus Musicus i Estonian National Symphony Orchestra predstavujú na CD mladej autorky naozaj úctyhodný zoznam. Verbalizovať tvorbu Heleny Tulveovej nie je jednoduché. Študovala súčasnú hudbu i gregoriánsky chorál, v jej dielach cítiť prvky spektralizmu analýzy a experimenty IRCAMu, ozvenu diel Saariaho i Lindberga, príklon k „pärtovskej“ spiritualite, a najmä silný vplyv stredovekej hudby a Orientu. Skladby sú akoby v neustálom procese vývoja a ich priebeh zaznamenáva pozoruhodné transformácie: avantgardné kvilivité glissandové plochy a hudobné štruktúry starostlivo vypracované na základe spektrálnej analýzy tónov narušujú starobylo znejúce hlboké mužské hlasy spievajúce chorály na texty jemenských židovských mudrcov, texty sefardskej a sufistickej poézie či autorov kresťanského mysticizmu. Hudba Heleny Tulveovej je ľahko rozpoznateľná, poslucháčsky priťažlivá, vyhyba sa príkrým a drsným zvukovým kolíziám i zbytočnej zvukovej diskontinuite prerušovanej tichom. Prináša pôvabne tvarované línie a precízne modelované hlasy, ktoré sa dajú stále jasne sledovať i v hustej faktúre. Nebývalý dôraz kladie Tulve na sonorizmus, výsledný zvuk a jeho kvalitu. Zvukový záznam prináša reálnu akustiku koncertnej sály Estonian Concert Hall bez prehnáných „chrámových“ dozvukov typických pre viaceré nahrávky vydavateľstva. Na albume sa nachádza päť skladieb, všetky sú uvedené vo svetovej premiére. V *Reyah hadas'ala* sa k vokalistom Vox Clamantis pripája súbor starej hudby Ensemble Hortus

Musicus. V dielach *silences/larmes* pre soprán, hoboj a perkusie i titulnej *Arboles lloran por lluvia* pre hlasy a nyckelharpu (škandinávsky sláčikový nástroj) sa hudobné dianie odohráva na podklade nekonečných zadržívaných tónov občas rozvíbovaných zvukom zvončekov, šepotom a prefukovaním dychových nástrojov. Záverečná orchestrálna *Extinction des choses vues* prináša čarovné polia kontinuálneho, nepretržité sa transformujúceho zvuku s krištáľovo čistou a priehľadnou štruktúrou vlniacich sa farieb v tmenom, mierne skreslenom svetle. Zdôrazniť treba vynikajúce interpretačné výkony všetkých sólistov i ansámblu, ktorí dokázali narábať s krehkou textúrou veľmi citlivo a vyčarovali unikátnu atmosféru, ktorá sa ťahne ako niť celým albumom. Hudba Heleny Tulveovej je spojením vynikajúcej kompozičnej práce, premysleného zvukového konceptu a prenikavej duchovnej hodnoty.

Peter KATINA



Brahms The Symphonies Gewandhausorchester R. Chailly DECCA 2013

Po komplete Beethovenových symfónií z roku 2011, mnohými kritikmi považovanom za medzník v interpretácii tohto repertoáru, revitalizuje Riccardo Chailly s Gewandhausorchestrom aj cyklus Brahmových symfónií. Taliansky dirigent, neúnavný propagátor novej hudby i nových pohľadov na diela pred rokom 1900, patrí v súčasnosti vo svojej profesii k najrešpektovanejším autoritám. Okrem krátkodobých šéfdirigentských postov (Berlínsky rozhlasový orchestr, Teatro Comunale di Bologna) sa jeho meno spája najmä s Royal Concertgebouw Amsterdam (1988–2004) a niekoľko rokov i s lipským Gewandhausorchestrom. Najnovšie správy hovoria o poste šéfdirigenta a hudobného riaditeľa v Teatro alla Scala v Miláne. Chaillyho prvý brahmsovský cyklus pochádza z roku 2006, nahral ho ešte v Amsterdame. (S Royal Concertgebouw Amsterdam realizoval aj imponantné cykly Mahlera a Brucknera.) Jedným z

najmarkantnejších rozdielov Chaillyho brahmsovských kompletov sú dĺžky jednotlivých častí, resp. celých symfónií: novší cyklus je kratší, tempá sú v zásade rýchle, no nie na úkor zrozumiteľnosti a logiky celkov. Samozrejme tí, ktorí sú odchovaní na interpretáciách Karajana a spol., budú tento interpretačný náhľad pravdepodobne zatracovať. O niečo rýchlejšie tempá, dôraz na melodiku a jej kantabilnosť, harmonický, priam dokonalý zvukový balans (samozrejme, dodatočne upravovaný) však nechávajú vyznieť štruktúrnu krásu a logiku Brahmovej hudby. Táto nahrávka, nadväzujúca na legendárneho Felixa Weingartnera, búra interpretačné kliše, dostáva sa k jadru hudby a odhaľuje poslucháčovi nový obraz skladateľa, ktorý bol predovšetkým majstrom lyriky. Brahmsovo rozsiahle dielo zahŕňa okrem 80 vokálnych a vokálno-inštrumentálnych opusov (s dominanciou piesňovej tvorby) a 54 komorných a klavírných diel iba 14 čisto orchestrálnych skladieb.

Charakter jednotlivých symfónií je rôzny: od postbeethovenovskej *Prvej* (ktorú Bülow nie najšťastnejšie nazval „Beethovenovu Desiatou“) až po lyrické a introvertné symfónie č. 3. a 4. Ani pokusy o extrovertnosť v 1. časti *Tretej* a posledných dvoch častiach *Štvrtej symfónie* neprehlušia esenciálnu intimitu Brahmovej hudby. Orchester hrá nádherne. Jednotlivé nástrojové skupiny sú príkladne kompaktné, majú spoločného ducha. Ušľachtilý tón dychových nástrojov, plnosť a ťah sláčikových (vrátane kontrabasov) i zamatové plechové nástroje tvoria v bohatej farebnej palete autora dokonalý symbiózu. Chaillyho interpretácia nechá vyniknúť i tým najmenším nuansám bez straty celku. Negatívom kompletu môže byť jeho koncepcia: dva disky so symfóniami dopĺňa tretí, označený lakonicky ako *Orchestral Works*. Popri obligátnych opusoch *56a*, *80* a *81* tu poslucháč nájde aj tri z piatich autorom transkribovaných *Uhorských tancov*, dve transkripcie klavírných *Intermezzi* (op. 116 č. 4 a op. 117 č. 1) od Paula Klenge (brata legendárneho violončelistu Gewandhausu) a Brahmsove orchestrálné verzie výberu z *Liebeslieder Walzer* op. 52 a op. 65. Výsledkom Chaillyho záľuby objavovať stratené a nikdy nepočuté je pôvodná 2. časť 1. symfónie (z premiéry roku 1876) a alternatívny začiatok 1. časti 4. symfónie, ktorých sa skladateľ neskôr vzdal. V oboch prípadoch dáme autokritickému autorovi za pravdu, pri pomalejši časti máme unikátnu možnosť nahliadnuť do majstrovho spôsobu hudobného myslenia. Núka sa otázka, prečo Chailly nezvolil štandard-

ný repertoár a pridaním štvrtého disku so serenádami, predohrami a variáciami nevytvoril kompletne orchestrálnu dielo Brahmsa. Tretí disk pokrývkáva koncepčne a bohužiaľ aj interpretačne. V symfóniách nás Riccardo Chailly a Gewandhausorchester Leipzig totiž dokonale rozmaznali.

Marián LEJAVA



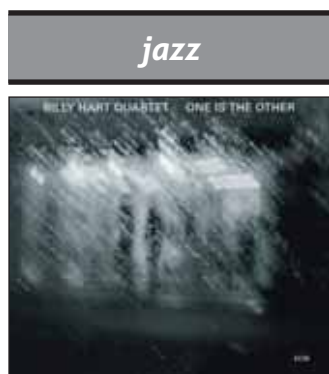
Anne Sofie von Otter Douce France naïve 2013

Novou nahrávkou *Douce France* švédska mezzosopranistka Anne Sofie von Otter plynule nadviazala na svoj mimoriadne úspešný album *Love Songs* spred pár rokov, ktorý nahrala s jazzovým klaviristom Bradom Mehldauom. V prípade nového CD ide o rozsiahly ponor do francúzskej vokálnej tvorby a jej pomyselných dvoch tvárí: klasickej piesne a šansónu. Prvý disk s názvom *Mémoires* prináša francúzske piesne klasickej hudby so sprievodom Otterovej dvorného klaviristu Bengta Forsberga. Speváčka už v úvode exceluje v krásnych piesňach menej známeho autora Reynalda Hahna. Zo zriedka uvádzanej vokálnej tvorby Saint-Saënsa zaujme najmä *Vogue, vogue la galère* so sprievodom harmónia. Tvorbu Gabriela Faurého tu zastupuje slávna *Le secret*. Pozoruhodné sú i dve piesne Mauricea Ravela, kde v *D'Anne jouant de l'espinette* klavír evokuje zvuk čembala. Najzávažnejším celkom albumu je minicyklus *Trois chansons de Bilitis* Clauda Debussyho, ktorý prináša bohato štruktúrované harmonické postupy, krehkú modalitu, zádušné farebné plochy i dramatické gradácie. V pomerne rozsiahlej a temnej *La Cloche fêlée* od nemeckého autora Charlesa Martina Loefflera, ktorý sa však hrdlo hlásil k francúzskym koreňom, zaznie i violový part v podaní Antoina Tamestita, rovnako i v záverečnej démonickéj *Danse macabre* od Saint-Saënsa. Druhý disk nazvaný *Chansons* prezentuje francúzsku šansónovú tvorbu pôvodných malých kabaretov a kaviarní Montmartru. Anne Sofie tu sprevádza ansámbl



→ v zložení elektrická gitara (jej syn Fabian), kontrabas, akordeón, klavír a dve trojice dychových a sláčikových nástrojov, sprievodný vokál Margarety Bengtsonovej a na perkusiách sa predstavuje autor väčšiny aranžmánov Per Ekdahl. Album prináša skvelú prehliadku pestrej francúzskej šansónovej tvorby, nechýbajú slávne mená ako Michel Legrand, Joseph Kosma či Léo Ferré. V kaleidoskope možno nájsť parížske valčky od speváčky Barbary, vtipný „old-timer“ *Boum!* z roku 1938 od Charlesa Treneta i zhudobnené verše Paula Verlaine a v šansóne *Chanson d'automne* od Reynalda Hahna. Von Otter exceluje v „djangovskom“ sprievode svojho súboru v bezstarostnej titulnej *Douce France* od Léa Chauliaca a Charlesa Treneta či v klasike *La vie en rose* od Edith Piaf. Album nadobúda až bigbandový zvuk napríklad v Legrandovej piesni *Chanson des jumelles*, kde sa k Otterovej pridáva i Bengtson, v žartovnej imitácii populárnej hudby 70. rokov. Pestré nálady sú zastúpené i v legendárnej *Le Pont Mirabeau* s textom Guillaumea Apollinaire a *Les Feuilles mortes* od Josepha Kosmu na text Jacquesa Préverta. *Douce France* je bezpochyby svojím spôsobom odvážny projekt, veď ide o prienik inojazyčnej speváčky do sveta francúzskej piesne a šansónu, ktorý disponuje nepreberným množstvom vynikajúcich a autentických vokalistov. No album sa Anne Sofie von Otterovej po všetkých stránkach vydaril. Jej takmer „native“ francúzština i vďaka precíznej jazykovej príprave nevzbudzuje najmenšie pochybnosti. Von Otter sa dokázala skvele prispôsobiť i žánrovej rôznorodosti, klasický album spieva s patričnou štylizáciou, kým šansóny predváža s ľahkou, ležérnou a prirodzenou „civilnou“ dikciou. Booklet CD precízne vysvetľuje tradične silné prepojenie francúzskej „umeleckej“ piesne a kabaretného šansónu. Luxusný balíček *Douce France* tak znamená ucelenú poctu francúzskej vokálnej tvorbe, ktorá nevidaným spôsobom kralovala od čias Debussyho až do 60. rokov 20. storočia. Na rozdiel od *Love Songs*, nesúcich sa hlavne v duchu sentimentálnych ľúbostných balád a nostalgie, je *Douce France* radostná a náladovo pestrá nahrávka plná emócií, nástrojovej farebnosti a predstavuje naozaj lahôdkový francúzsky piesňový výber. Po výborných albumoch *Berlioz*, *Sogno Barocco* a *Love Songs* si von Otter môže pripísať vo vydavateľstve naíve ďalší „zásah do čierneho“.

Peter KATINA



Billy Hart Quartet One Is The Other ECM 2013 distribúcia DIVYD

Žijúca legenda Billy Hart zasvätil celý život jazzu. Po boku mien ako Wayne Shorter, Joe Zawinul, Antônio Carlos Jobim, Herbie Hancock, Stan Getz či Miles Davis výrazne prispel k milníkom tohto žánru. Účasť v množstve významných zoskupení je aj istou zárukou kvality jeho aktuálnych projektov, medzi ktoré patrí kvarteto, s ktorým vydáva už tretí štúdiový album *One Is The Other*. Hartova kapela pozostáva z výnimočných amerických hudobníkov: klaviristu Ethana Iversona, známeho z moderne ladeného jazzového tria The Bad Plus, talentovaného Bena Streeta na kontrabase a saxofónovej extratriedy Marka Turnera. Každý z nich má trochu odlišný, individuálny hudobný vkus i spôsob hry, a práve tieto odlišnosti robia ich hudbu výnimočnou. Napriek veľkému vekovému rozdielu medzi lídrom a ostatnými členmi ich hudba stiera všetky vekové hranice. Avantgardné postupy v klavíri s lyrickými saxofónovými linkami sprevádzané nepravidelne pulzujúcim kontrabasom a rozplývavými, atmosférickými rytmami bicích, to je súčasný zvuk kvarteta Billyho Harta. Prvý album zoskupenia z roku 2006, ktorý získal vysoké hodnotenie jazzových kritikov, sa ešte niesol v tradičnejšom hardbopovom duchu. Druhý vyšiel pod hlavičkou ECM a jeho koncept je progresívnejší, čo je i prípad najnovšieho CD. Hudba kvarteta sa priklonila k modernejšiemu prejavu s prvkami post bopu a free jazzu. Témy skladieb často vybočujú do atonálneho priestoru, dokonca v niektorých momentoch pôsobia viac atonálne než tonálne. Stále však cítiť snahu hudobníkov o vyváženú symbiózu medzi oboma svetmi. Bubenický štýl Harta je

odlišný od tradičných bebopových rytmov. Je minimalistický, často plní úlohu atmosférických výplní, čím odpovedá na hru sólistov. Takmer nikdy výraznejšie nepodrží groove. Úvod prvej skladby patrí klavírnemu sólu Iversona, po ktorom nasleduje hlavná téma autorskej skladby Marka Turnera *Lennie Groove*. Unisonová melódia, ktorú hrajú klavír a saxofón, pripomína klasický spôsob hry, téma je rovná, neswinguje. Potom však nastupujú plnokrvné jazzové improvizácie Turnera aj Iversona. Unisonové melódie týchto hudobníkov správajú poslucháča počas celého albumu, pričom dokonale vyvažujú a zároveň odlišujú vopred dané témy od voľných improvizácií. Na CD sa nachádza aj remake skladby *Some Enchanted Evening* z amerického muzikálu *South Pacific*. Hlavnú tému si opäť vymenia saxofonista i klavirista, ktorí sa navzájom dopĺňajú v improvizáciách. Impresionistický obal CD s pohľadom do nočných ulíc cez opršané okno dokonale vystihuje atmosféru celého albumu. Hudba je postavená na silnej väzbe a dokonalej komunikácii medzi jednotlivými hudobníkmi. Podľa ich vlastných vyjadrení mal každý z nich dostatočnú voľnosť a slobodu, ktorú štýl hry lídra ansámblu umožňuje. A Billy Hart sa vyjadril, že toto kvarteto prináša hudbu, ktorú vždy chcel hrať.

Tibor FELEDI



Azure M. Crispell G. Peacock ECM 2013 distribúcia DIVYD

Hravosť, sloboda narábania s hudobným materiálom, maximálna koncentrácia. Tak možno v skratke charakterizovať najnovšie CD *Azure* známeho kontrabasistu Garyho Peackocka a klaviristky Marilyn Crispellovej. Táto zohraná dvojica spolu pôsobila v triu s bubeníkom Paulom Motianom, s ktorým v rokoch 1997 a 2007 nahrali pre ECM dva úspešné albumy. *Azure*, ktorý možno v istom

zmysle považovať za ich pokračovanie, vznikol začiatkom roku 2011. V hre klaviristky okamžite zaujmú ženskosť, zrelosť hudobného prejavu a dokonale ovládanie nástroja. Jej osobitité melodické čítanie a prekvapivé improvizácie premostujú free jazz s tradičnejším tonálnym jazzom i so súčasnou vážnou hudbou. Táto fúzia evidentne vyhovuje i Peacockovi, ktorý prispieva slobodným pohybom po hmatníku vo voľných, no zreteľne artikulovaných frázach a plným zemitým tónom. Napriek nespornej hráčskej ekvilibristike cítiť v hre oboch interpretov vyrovnanosť a spiritualitu. Tieto kvality môžu mať pôvod v budhizme, ktorému sa hudobníci venujú. Výslednú syntézu vnútornej logiky spájania hudobného materiálu a duchovného ponoru tak azda možno označiť ako presvedčivý stret racionality Západu a emocionality Východu. Táto vyváženosť rozumu a citu sa pretavuje do tónov, z ktorých cítiť koncentráciu a nasadenie. Titulnú skladbu *Patterns* otvára výrazný, atonálne pôsobiaci klavírný motív. Nasleduje oktavové unisono, ktoré sa po chvíli mení na šialený galop intervalov. Do hry vstupuje kontrabas, ktorý nedominuje dlho, a cez Peacockove farebné arpeggiá opäť zaznieva úvodný motív klavíra. Od tejto chvíle rozohrajú obaja hudobníci v bizarných melodických skokoch celý diapazón svojich nástrojov a skladba znie ako naháňka klavíra s kontrabasom. Vo víre hravých improvizácií sa ako alúzia opäť objavuje úvodný motív skladby, ktorú napokon uzatvorí Peacockova pitoreskná coda. V *Patterns* azda najvýraznejšie cítiť prienik so súčasnou vážnou hudbou: s atonalitou, punktualizmom a serializmom. Aj *Leapfrog*, *Blue* a *Puppets* sa nesú v podobnom duchu. V kontraste k nim sa na albume vyskytujú impresionisticky pôsobiace *Goodbye*, *Waltz After David M* a *The Tea*. Na pomedzí týchto dvoch svetov sa nachádzajú sugestívna *Lullaby* – trojakordové improvizácie premostené unisono behmi klavíra s kontrabasom – a imponantná záverečná *Azure*. Samostatnú kategóriu tvoria *Bass Solo* a *Piano Solo*, ukážky majstrovstva oboch protagonistov. V jedenástich skladbách albumu z dielne ECM sa strieda hudba pripomínajúca racionalitu Schönberga s kaviarenskými náladami Satieho, čo môže vzbudzovať dojem rozporu či dokonca konfliktu. To, čo v skutočnosti celú nahrávku spája do jedného celku, je hravosť,

sloboda, otvorenosť a maximálna koncentrácia, ktorá sa očakáva i od poslucháča. Ak je ochotný vzdať sa „hudobnej gravitácie“ tradičných harmónií a vnímať zvuk ako samostatnú veličinu, mať zážitok z hudby v prítomnom okamihu, bez očakávania budúceho, tak môže čoskoro nadobudnúť pocit, že hudba je predovšetkým aktivitou mysle.

Michal SVORADA



Colin Vallon Trio
Le Vent
ECM 2014
distribúcia DIVYD

Najnovší album tria mladého švajčiarskeho jazzového klaviristu Colina Vallona nadväzuje na jeho ECM debut *Rruga* a prináša tucet nových kompozícií. Vallon začínal s klasickou hudbou, neskôr prešiel k jazzu a po rozpade svojho prvého klavirneho tria založil ďalšie, v ktorom dodnes funguje s kontrabasistom Patriceom Moretom a bubeníkom Julianom Sartoriusom. Vallonova nahrávka nemá ambície prinášať prevratné zmeny v tradičnom znení jazzového tria, niekomu môžu dokonca prekážať pomerne jednoduché aranžmány a prosté štruktúry skladieb: vo viacerých kompozíciách kopírujú prázdne repetované oktavý klavira tóny basovej linky a vytvárajú tak akési monofonické zvukové plochy ničím nepripomínajúce progresívny jazz. Prvé skladby na albume vychádzajú z tradičného jazzového jazyka len neurčito, ide o mimoriadne simplifikovaný hudobný pohyb po harmonických kostrách, takmer bez akordov, motívov, „zahusťovadiel“, premostujúcich momentov a rozlišiteľných melódií, akoby trio na základné hudobné stavebné elementy úplne rezignovalo. Túto oklieštenú zvukovú hmotu však hudobníci napriek tomu dokážu naplniť zaujímavou rytmickou variabilitou, mysterióznosťou a trochu odľahčením, no osobito artikulovaným obsahom. Trio v tejto časti albumu ponúka najmä decentný a zdržanlivý hudobný prejav. Azda najväčšia sila tria spočíva v silnom priklone k ambientu, ktorý sa na

albume začne dostávať k slovu niekde v jeho polovici. Skladby ako *Fade*, *Good Bye*, *Le Quai* alebo *Pixels* zaujmú premyslenými zvukovými plochami, ktoré umne vrstvia decentné industriálne pasáže zmiešané s voľnou improvizáciou a vytvárajú tak pestrú, náladovú atmosféru. Styčné plochy s jazzom sa na albume *Le Vent* stierajú na minimum a nahrávka tak ponúka skôr experimentálny priestor pre improvizáciu, ambient a vyložené hudobné „voľnomyslienkarstvo“.

Peter KATINA



Rhapsody In Blue
Uri Caine Ensemble
LP Winter & Winter 2013
distribúcia DIVYD

Nový album *Rhapsody In Blue* amerického jazzového klaviristu Uriho Caina vydalo vydateľstvo Winter & Winter ako ďalší exkluzívny, ručne očíslovaný vinyl v limitovanom päťstokusovom náklade bez akéhokoľvek digitálneho spracovania zvuku. Uri Caine sa už desaťročia s istotou pohybuje na tenkom lade medzi klasikou, jazzom a improvizovanou tvorbou a s drzosťou sebe vlastnou i skvelou schopnosťou vnímať a počuť staré veci po novom už spracoval diela Mahlera, Beethovena, Mozarta či Verdiho. Na novom albume sa podujal nanovo prekomponovať a „zrecyklovať“ hudbu Georgea Gershwinu. Jeho zostavu tvoria známe tváre newyorskej scény: spevák Theo Bleckmann, trubkár Ralph Alessi, bubeník Jim Black, klarinetista Chris Speed, podčiarknuť však treba i účasť hosťujúcej gospelovej vokalistky Barbary Walkerovej a basistu Marca Heilasa. Jadro platne tvorí, pochopiteľne, titulná *Rhapsody In Blue*. Na rozdiel od Cainových predchádzajúcich projektov, ktoré boli do značnej miery šokujúce (do Mozartových klavírných sonát „púšťal“ DJ-ské gramofónové scratche a Verdiho *Otella* „posadil“ do atonálnych noiseových polí), sa Caine stavia ku Gershwinovej hudobnej predlohe s veľkým rešpektom a úctou. Rozsiahla *Rapsódia* je v podaní jeho ansámbľu akýmsi multizánrovým útvarom na

pomedzí jazzu a klasickej komornej hudby, ktoré obohacujú uzavreté vstupy hlavnej témy, skreslenej vplyvom swingu, latino hudby a klezmer inšpirácií. Jednotlivé úseky sa však navzájom nenarúšajú, ale nasledujú po sebe v rámci vnútornej organickej formy. Uri Caine Gershwinu viac-menej iba decentne komentuje, ale iba málokedy pristupuje k drsnému dekomponovaniu pôvodnej predlohy. Jeho aranžmány sú nápadité a vtipné, klavírne sóla bravúrne, hravé a swingujúce. Zvukový idylku rozbíja snád iba schválna jemne distonujúca trúbka Alpha Alessiho. Album je však popri inštrumentálnych kreáciách hlavne prehliadkou Gershwinových najlepších piesní. Theo Bleckmann sa predstavuje v trochu halucinogénnej atmosfére v *But Not For Me*, ale najmä vo veľmi vtipnom duete *Let's Call The Whole Thing Off* s Barbarou Walkerovou. *I Got Rhythm* prináša niekoľko skvelých inštrumentálnych solí, kým v jemnej, lyrickej balade *I've Got A Crush On You* opäť exceluje Bleckmannov sentimentálny vokálny prejav. Nástrojový chaos vyúsťuje do organizovanej formy

v *They Can't Take That Away From Me*, ktorá je opäť parketou celej zostavy, kým *Slap That Bass* je miestom pre famózne duel chrapľavého vokálneho prejavu Barbary Walkerovej a kúziaceho basistu Marca Heilasa. Album uzatvára totálne zdeštruovaná, freejazzovo poňatá *Love Is Here To Stay*. I napriek poslednému uletenému tracku je gershwinovský album jedným z najtradičnejších Cainových projektov. Text LP nachádza paralely medzi Gershwinovou a Cainovou životnou dráhou a stavia do popredia osudy potomkov európskych židovských hudobníkov – emigrantov do Spojených štátov a ich schopnosť adaptovať sa, ako i aplikovať prvky klezmer žánru a jazzu v klasickej hudbe. Tento gershwinovský album je výnimočnou poctou americkému veľikánovi, pretože Caine v ňom nestavia do popredia radikálne vízie, ale ukazuje dokonale zvládnutý, pôvodný swingujúci jazzový idiom, uplatnený v rámci klasickej hudobnej formy s osviežujúcimi prvkami nového jazzu a veľmi uváženeho kríženia rôznych hudobných žánrov.

Peter KATINA

BN 1883 **hudobniny**
noty z celého sveta

Ponúkame:

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

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

Bratislava

Slovenská filharmónia

Ut 11. 3.

Malá sála SF, 19.00
Quasars Ensemble, I. Buffa
A. Gál, violončelo
M. Hvorecký, hovorené slovo
Schnittke, Iršai, Popov

Št 13. 3. - Pi 14. 3.

Slovenská filharmónia, A. Rahbari
A. Baeva, husle
Musorgskij, Bruch, Mendelssohn-Bartholdy

Ut 18. 3.

Koncertná sieň SF, 18.00
Symfonický orchester VŠMU,
M. Majkút
P. Šandor, klavír
Adams, Gershwin, Beethoven

Št 20. 3. - Pi 21. 3.

ŠKO Žilina, O. Dohnányi
SFZ, J. Chabroň
E. Šušková, soprán
Filas, Szeghy, Beethoven

Ne 23. 3.

Malá sála SF, 16.00
SKO B. Warchala, E. Danel
Moniuszko, Karłowicz

Ut 25. 3.

V. Margasyuk, husle
V. Kopjova, klavír
I. Chistiakova, klavír
Brahms, Čajkovskij, Saint-Saëns,
Skriabin, Schubert, Schumann

Št 27. 3. - Pi 28. 3.

Filharmonie Brno, A. Marković
I. Sobotka, soprán
R. Strauss, Wagner

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom
paláci, 10.30

Ne 9. 3.

A. Čajová-Vizvári, soprán
S. Čapová-Vizvári, klavír
Rachmaninov, Debussy, Bartók

Ne 16. 3.

P. Pomkila, flauta
J. Alexander, violončelo
L. Fišerová, klavír
Benda, Caix d'Hervelois, Čart,
Quantz, J. S. Bach

Ne 23. 3.

I. Palovič, viola
J. Palovičová, klavír
Hindemith, Ysaÿe, Machajdik, Men-
delssohn-Bartholdy

Ne 30. 3.

B. Buxtorf, flauta
D. Guignard, flauta
V. Bartošová, klavír
Boismortier, Drouet, Adam, Berlioz,
Bizet, Fauré, Gaubert, Poulenc

Žilina

Štátny komorný
orchester Žilina

Št 13. 3.

ŠKO, O. Dohnányi
F. Dego, husle
Filas, Mozart, Beethoven

Št 27. 3.

ŠKO, V. Doni
M. Berkí, klavír
M. Direr, klavír
Ravel, Saint-Saëns, Bizet

Po 7. 4. - So 12. 4.

ALLEGRETTO
24. Stredoeurópsky festival koncert-
ného umenia
laureáti najprestížnejších svetových
interpretačných súťaží opäť v Žiline

Košice

Štátna filharmónia Košice

Št 13. 3.

Koncert laureátov Medzinárodnej
tribúny mladých interpretov, 17.00
ŠtK, J. M. Händler
L. Kusztrich, husle
P. Šandor, klavír
Beethoven, Čajkovskij

So 15. 3.

Karneval zvierat, 10.00
Hudobno-tvorivé predpoludnie pre
deti v predškolskom veku

Št 20. 3.

Ludovka pod kupolou
ŠtK, A. Harvan
Ludová hudba FS Zemplín
slovenské ľudové piesne v symfonic-
kom prevedení, Andrašovan

Št 27. 3. - Pi 28. 3.

Tancujte s filharmóniou, 8.00, 10.00,
11.30
ŠtK, M. Lejava
I. Šiller, klavír
performance tanečnica
DJ Stroon

Št 3. 4.

Pribehy v hudbe, 9.30, 19.00
ŠtK, Z. Müller
J. Čížmarovič, klavír
Grieg, Prokofiev

Infoservis Oddelenia
dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

BR Musica Viva 2013/2014

8. 11. 2013 - 6. 6. 2014
Mníchov, Nemecko
Cyklus koncertov hudby 20. a 21.
storočia.
Info: www.br.de/music-viva

Svetové zborové hry Riga 2014

9. - 19. 7. 2014
Riga, Lotyšsko
Súčasťou je zborová súťaž v rôznych
kategóriách, projekt festivalový zbor,
workshopy a semináre, spoločné
koncerty zborov z rôznych krajín sveta
a ďalšie.
Info: www.worldchoirgames.com,
www.riga2014.org

Európsky festival sakrálnnej hudby
Schwäbisch Gmünd 2014

16. 7. - 10. 8. 2014
Schwäbisch Gmünd
Súčasťou je skladateľská súťaž súčas-
nej sakrálnnej hudby na tému festivalu
v roku 2014 „Paradies“ (Raj), určená
pre chlapčenskú a cappella zbor
(SATB).
Info: www.kirchenmusik-festival.de

Festival komornej hudby Kuhmo
2014

13. - 26. 7. 2014
Kuhmo, Fínsko
Info: www.kuhmofestival.fi

Helsinský festival 2014

15. - 31. 8. 2014
Helsinki, Fínsko
Najväčší festival umenia vo Fínsku.
Info: www.helsinki.fi

Lahti Sibelius Festival 2014

4. - 7. 9. 2014
Lahti, Fínsko
Info: www.sinfoniahti.fi

Operný festival Savonlinna 2014

4. 7. - 2. 8. 2014
Savonlinna, Fínsko
Info: www.operafestival.fi

Tampere Bienále 2014

9. - 13. 4. 2014
Tampere, Fínsko
Medzinárodný festival súčasnej
hudby.
Info: www.tamperefestival.fi/
biennale/

Festival súčasnej hudby Lyon 2014

5. - 29. 3. 2014
Lyon, Francúzsko
Info: www.bmes-lyon.fr

Innsbrucker Festwochen 2014

15. 7., 22. 7., 29. 7., 5. 8. 2014 (kon-
certy na Zámku Ambras)
12. - 31. 8. 2014 (Innsbruckský
festival starej hudby)
Info: www.altemusik.at

Salzburger Festspiele 2014

18. 7. - 31. 8. 2014
Salzburg, Rakúsko
Info: www.salzburgerfestspiele.at

Zahraničné súťaže

Medzinárodná skladateľská súťaž
v rámci Saarlouiských organových
dní 2014

Saarlouis-Lisdorf, Nemecko
Kategória: skladba pre organ a sólový
nástroj (podľa vlastného výberu),
trvanie skladby od 8 - 10 min., určená
pre organ v Saarlouis-Lisdorfe z roku
1987.

Podmienky: skladba nesie byť pred-
tým publikovaná alebo premiérová
uviedená.

Uzávierka: 31. 3. 2014
Info: info@klingende-kerche.de,
www.saarlouiser-orgeltage.de

Franz Schubert a Hudba Moderny
2015

4. - 12. 2. 2015
Graz, Rakúsko
Medzinárodná interpretačná súťaž
Vekový limit: nar. po 12. 2. 1979
Uzávierka: 5. 10. 2014
Kategória: duo pre spev a klavír / trio
pre klavír, husle a violončelo / sláčiko-
vé kvarteto
Info: franz.schubert@kug.ac.at,
http://schubert.kug.ac.at

Medzinárodná hudobná súťaž ARD
Mníchov 2014

1. - 19. 9. 2014
Mníchov, Nemecko
Kategória: violončelo, klavír, bicie
nástroje, dychové kvinteto
Vekový limit: sólisti - nar. medzi
1985-1997, dychové kvinteto - do
35 rokov, celkový vek max. 150 rokov
Uzávierka: 31. 3. 2014
Info: ard.musikwettbewerb@br.de,
www.ard-musikwettbewerb.de

Medzinárodná zborová súťaž Rober-
ta Schumann 2014

15. - 19. 10. 2014
Zwickau, Nemecko
Uzávierka: 15. 4. 2014
Info: www.interkultur.com

Medzinárodný festival a súťaž Hu-
dobných osobností Tansman 2014

27. - 30. 9. 2014 (1. kolo),
21. 11. 2014 (finálové kolo), koná
sa v rámci festivalu Tansman 2014
(14. - 28. 11. 2014)

Lodž, Poľsko

bez vekového obmedzenia
Poplatok: 60 EUR
Uzávierka: 5. 9. 2014
Kategória: skladba pre orchester
a sólový nástroj alebo spev (od 14 ná-
strojov), trvanie 10-20 min. Festival
a súťaž venovaná skladateľovi a kla-
viristovi Aleksandrovi Tansmanovi
(1897-1986).
Info: wendland@tansman.lodz.pl,
www.tansman.lodz.pl

Medzinárodná skladateľská súťaž
a festival Pablo Casals 2015

11. 4. 2015 (svetová premiéra víťaz-
ných skladieb)
Prades, Francúzsko
Vekový limit: nar. po 11. 4. 1975
Uzávierka: 2. 11. 2014
Kategória: skladba pre komorný súbor

ARS ORGANI NITRA 2014

7. ročník medzinárodného
organového festivalu

Ne 27. 4.

Hans Fagius (Švédsko)
Piaristický kostol sv. Ladislava,
19.00
J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Homi-
lius, Mützel, Rheinberger

Ne 4. 5.

Terence Charlston (Veľká Britá-
nia)
Evanjelický kostol Svätého Ducha,
19.00
Racquet, Vivaldi, Gibbons,
J. S. Bach, Wesley, Caldwell

Ne 11. 5.

Terje Winge (Nórsko)
Piaristický kostol sv. Ladislava,
19.00
J. S. Bach, Widor, Vierne, Saint-
Saëns, Eben, Flem, Karlsen

Ne 18. 5.

Marina Ragger (Rakúsko)
Evanjelický kostol Svätého Ducha,
19.00
J. S. Bach, Kauffmann, Mozart,
Brahms, Mernier

Ne 25. 5.

Mária Plšeková (Slovensko)
Piaristický kostol sv. Ladislava,
19.00
J. S. Bach, Stanley, Rheinberger,
Kolman

:RADIO DEVIN

:RADIO FM

Radio Head Awards Festival
28. 3. - 29. 3.

Pi 28. 3.

Veľké koncertné štúdio, 19.00
SOSR, A. Popovič
A. Šeban BAND
J. Rokyta, cimbál
R. Ragan, basgitar
M. Velas, hobo
I. Burlas, Brezovský, Šarišský, Šeban

Nikolaj Nikitin Quartet, 22.15
SITRA ACHRA, 23.10

Malé koncertné štúdio - Solamente
naturali, 21.00

Komorné štúdio - Vec s kapelou / Zlokoť

(3-6 hráčov, husle, viola, violončelo -
povinné, flauta, klarinet, hobo, fagot,
lesný roh, klavír), trvanie skladby cca
15 min, nesmie byť uvedená pred
11. 4. 2015
Info: festival.prades@wanadoo.fr,
www.prades-festival-casals.com

Ut 25. 3.

Gläserner Saal / Magna Auditor-
ium, Musikverein, Wien, 20.00
Mucha Quartett
J. Tomka, 1. husle
A. Matis, 2. husle
V. Prokešová, viola
P. Mucha, violončelo
Haydn, Bella, Zelenka

Termíny na predkladanie
žiadostí o poskytnutie
tvorivých podpôr Hudob-
ného fondu v 1. polroku
2014

Prémie za hudobné diela vysokej
umeleckej hodnoty v oblasti
vážnej hudby - 30. 04. 2014

Prémie v oblasti populárnej
hudby, jazzu a ostatných žánrov
populárnej hudby - 02. 04., 07.
05., 04. 06. 2014

Prémie za interpretačné výkony
vysokej umeleckej hodnoty v ob-
lasti vážnej hudby, realizované od
17. 04. 2013 do 25. 03. 2014 -
26. 03. 2014

Ceny Hudobného fondu na
súťažiach - 02. 04., 07. 05., 04.
06. 2014

Študentské stipendiá v oblasti
jazzovej tvorby a interpretácie -
02. 04., 07. 05., 04. 06. 2014

Štipendiá na tvorivé aktivity -
02. 04., 07. 05., 04. 06. 2014 - po-
sledný termín odovzdania žiadostí
na kurzy v júli a auguste 2014

Granty na projekty, ktoré sa začnú
realizovať v období od 01. 07. 2014
do 31. 12. 2014 - 30. 04. 2014

Príspevky na výrobu profilového
CD slovenských koncertných
umelcov v oblasti vážnej hudby -
26. 03. 2014

Viac info na www.hf.sk

So 29. 3.

Veľké koncertné štúdio
Swingless Jazz Ensemble, 17.00
Organový koncert (F. Király hrá
Ph. Glassa), 19.00
AMC TRIO, 22.00
Andrea Bučko & ensemble, 22.30

Malé koncertné štúdio - Hudobné
dielne T. Boroša, 16.00
SFZ, J. Chabroň
A. Hrubovčák, trombón
Š. Bučko, rozprávač
Piaček: Apolooopera (melodráma
pre zbor, herca a trombón), 20.00

Komorné štúdio - Autumnist /
Fallgrapp / Nvmeri

Organizátori: RTVS, SOZA - vstup voľný

Pondelok 7. 4. 19:00

Otvárací koncert

Orchester Janáčkovkej opery Národného divadla Brno

Peter Valentovič, *dirigent (Slovenská republika)*

Filip Bandžak, *barytón (Česká republika)*

Andrey Baranov, *husle (Rusko)*

G. Rossini	Predohra (Barbier zo Sevilly)
W. A. Mozart	Donne mie, la fate a tanti... (Così fan tutte)
W. A. Mozart	Finch'han dal vino. Calda la testa. (Don Giovanni)
G. Puccini	Intermezzo (Manon Lescaut)
Ch. Gounod	O sainte médaille... Avant de quitter ces lieux... (Faust)
J. Massenet	Ça vous commettez tous un acte épouvantable... Riez, allez, riez du pauvre idéologue (Don Quichotte)
R. Leoncavallo	Intermezzo (Komedianti)
G. Verdi	O Carlo, ascolta... Io morrò, ma lieto in core (Don Carlos)

P. I. Čajkovskij	Koncert pre husle a orchester D dur op. 35

Utorok 8. 4. 16:00

Koncert víťazov Súťaží slovenských konzervatórií za rok 2014

Utorok 8. 4. 19:00

Emerson Salazar, *gitara (Čile)*

Bjarke Mogensen, *akordeón (Dánsko)*

H. Villa Lobos	Etudy, č. 5, 7, 8, 11
V. Asencio	Collectici íntim
J. Rodrigo	Tres piezas españolas
A. Piazzolla	Invierno porteño
A. Piazzolla	Primavera porteña

J. S. Bach	Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ, BWV 639
S. Gubajdulina	De profundis
D. Scarlatti	Sonáty
M. Lohse	Passing I, II
N. Martin	Mother of Sorrows
O. Schmidt	Toccata č. 1 pre akordeón
A. Piazzolla	Adiós Nonino

Streda 9. 4. 19:00

Hinrich Alpers, *klavír (Nemecko)*

L. van Beethoven	Sonáta pre klavír č. 21 C dur op. 53 „Valdštejnská“
R. Schumann	Sonáta pre klavír č. 3 f mol op. 14 „Koncert bez orchestra“

A. Schönberg	Šesť drobných skladieb pre klavír op. 19
F. Liszt	Sonáta pre klavír h mol

Štvrtok 10. 4. 19:00

Štátny komorný orchester Žilina

Huba Hollókői, *dirigent (Maďarsko)*

Karol Mossakowski, *organ (Poľsko)*

Kateřina Javůrková, *lesný roh (Česká republika)*

M. Padding	Glimpse
F. Poulenc	Koncert pre organ, sláčiky a tympany g mol

F. A. Rosetti	Koncert pre lesný roh a orchester E dur
F. Schubert	Symfónia č. 5 B dur, D 485

Piatok 11. 4. 19:00

Duo Teres – Lucia Kopsová, *husle (Slovenská republika)*, **Tomáš**

Honěk, *gitara (Česká republika)*

Olena Tokar, *soprán (Ukrajina)*

Igor Gryshyn, *klavír (Ukrajina)*

A. Vivaldi	Sonáta, RV85
M. Giuliani	Grand duo concertant op. 85
L. Hurník	Konverzace
A. Piazzolla	Histoire du tango: Nightclub 1960

N. Rimskij-Korsakov	Svieži a voňavý je tvoj krásny venček op. 23 č. 3 Slávik ružou zotročený op. 2 č. 2 Nad horami Gruzínska op. 3 č. 4 Zulejkina pieseň op. 26 č. 4 Škovránok hlasnejšie spieva op. 43 č. 1 Päť gréckych ľudových melódií Ráno op. 27 č. 4 Hviezda op. 69 č. 1 Nečas op. 69 č. 5 Venovanie op. 10 č. 1
M. Ravel	
R. Strauss	

Sobota 12. 4. 19:00

Záverečný koncert

Štátna filharmónia Košice

Yordan Kamdžalov, *dirigent (Bulharsko)*

Victor Julien-Laferrrière, *violončelo (Francúzsko)*

Alena Baeva, *husle (Rusko)*

držiteľka Ceny hudobnej kritiky SFKU 2013

I. Stravinskij	Vták ohnivák, suite (1919)
D. Šostakovič	Koncert pre violončelo a orchester č. 1 op. 107

J. Sibelius	Koncert pre husle a orchester d mol op. 47

www.hc.sk

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

Predpredaj vstupeniek:	Informačná kancelária Štátneho komorného orchestra Žilina, Dolný val 47
Tel.:	00421(0)41 2451111 00421(0)41 2451115
Po – Pi:	od 7:00 do 10:30 a od 11:30 do 18:00 h
Objednávky:	e-mail: vstupenky@skozilina.sk www.skozilina.sk

Organizátor

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

S finančným príspevkom



Hlavní partneri

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA
Slovenská filharmónia



Hlavný mediálny partner

rtv:
ROZHLAS A TELEVÍZIA
SLOVENSKA

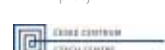
:RÁDIO DEVÍN

Mediálni partneri

hudobný život



Partneri podujatia



XXIV. stredoeurópsky festival
koncertného umenia
Central European
Music Festival

allegretto
офетбейро

Festival víťazov
prestížnych svetových súťaží
7. – 12. apríl 2014
Dom umenia Fatra
Žilina

www.hc.sk