

hudobný život

ROČNÍK XLVI

7–8

2014

2,92 € / 88 Sk

9 771335 414008 08

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Händel is not dead / New Sounds from Slovakia / Rozhovor: Paul O'Dette /
Jozef Podprocký / Skladateľ mesiaca: Giacinto Scelsi / História: Kapela Imricha Esterházyho

Peter ERSKINE

hostom Noci hudby

Slovenské vydavateľstvo
experimentálnej hudby

Rozhovor o Igorovi Stravinskom

festival komornej hudby
11 – 24 september 2014

konvergenzie

vstupenky
už v predaji

www.konvergenzie.sk
zmena programu vyhradená

11. 9. | design factory
18:00 **konvergenzie 15** vernisáž
večer s jurajom ALEXANDROM
15. 9. | dóm sv. martina
20:00 **BURLAS & GLASS**
fero KIRÁLY | ján ŠICKO
17. 9. | koncertná sieň klarisky
19:00 **IRŠAI** svetová premiéra
6 BRATISLAVSKÝCH KONCERTOV
ALBRECHT & DOHNÁNYI
18. 9. | design factory
19:00 **LIVING ROOM IN LONDON** (UK)
christoph PEPE AUER | manu DELAGO
ellie FAGG | tom NORRIS | gregor RIDDELL
21:00 **DRUM'N KOTO** (FR)
19. 9. | design factory
18:30 **bratislavská
NOC KOMORNEJ HUDBY**
haġai SHAHAM | arnon EREZ | raphael WALLFISCH
LOTZ trio | milan PALA | jozef LUPTÁK | nora SKUTA
20. 9. | design factory
15:30 **JA NIČ, JA MUZIKANT** detský koncert
19:00 **BENEŠ & REGER**
20:30 **OKTETÁ ŠOSTAKOVIČ & ENESCU**
21. 9. | refinery gallery
20:00 **VENTIL^{RG} v RG**
24. 9. | slávnostný koncert k 15. výročiu festivalu | veľká sála SRo
19:00 **BEETHOVEN TROJKONCERT**
Symfonický orchester Slovenského rozhlasu | mario KOŠIK
igor KARŠKO | nora SKUTA | jozef LUPTÁK

Editorial

Vážení čitatelia,

začiatkom júla sa v priestoroch trnavskej radnice uskutočnilo prvé česko-slovenské stretnutie hudobných profesionálov. Jeho pracovný názov „Spoločné hudobné projekty a ich financovanie“ prezrádzalo ideu hľadania novej platformy spolupráce, ktorá úspešne funguje na pôde literatúry či dramatického umenia. Hoci sa prieniky s krajinami západnej Európy javia na prvý pohľad ako lukratívnejšie, myšlienka vytvorenia „spoločného hudobného trhu“ by mohla byť v rámci dvoch spriatelnených krajín reálnejšou. Lastovičkami sú už aj dnes dramaturgické prieniky, hosťovania umelcov alebo festival Allegretto, na ktorom porota udeľuje aj Ceny medzinárodnej súťaže Pražská jar či festivalu České sny. Možno práve žilinská prehliadka laureátov prestížnych svetových súťaží bude jedným z kľúčových pilierov novej spolupráce. Ďalším bodom stretnutia boli možnosti začlenenia prebiehajúcich i nových projektov do portfólia Roku slovenskej hudby 2016. To, že sa uvedený dátum prelína s predsedníctvom Slovenska v Európskej únii, ponúka len ďalšie možnosti. Nadšenie viacerých osobností hudobnej sféry oboch krajín (umeleckí šéfovia operných domov i filharmoníí, skladatelia, organizátori, dramaturgovia a manažéri festivalov) naznačovalo, že naplnenie ideí česko-slovenského fóra nemusí byť len vzdušným zámkom.

Bolestná séria odchodov osobností, ktoré formovali svetové i domáce hudobné dianie, poznamenala uplynulé týždne. Mnohí majú v pamäti presvedčivosť výpovede, akou nás v *Deviatej* Mahlerovej symfónii v roku 2009 ohromil na Bratislavských hudobných slávnostiach Lorin Maazel (1930–2014). Spomienku na výnimočného dirigenta priniesieme v septembrovom vydaní. Jazzový svet opustila tiež dvojica štýlotvorných pionierov: hardbopový klavirista Horace Silver (1928–2014) a kontrabasista Charlie Haden (1937–2014), iniciátor freejazzových revolúcií i pohodových projektov reflektujúcich jeho prísľusnosť k americkému Stredozápadu. Nepopísateľne bolestnejšou stratou pre slovenskú scénu je nečakaný odchod trubkára Martina Ďurďinu (1973–2014), ktorý tu bude chýbať nielen v sekciách viacerých ansámblov...

Príjemné čítanie praje
Peter MOTYČKA

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Reagujete, V hlavnej úlohe barokové violončelo, Kompozičné laboratórium: orchestrálne finále, Quasars na nádvorí Reduty, Rozpaky z Čajkovského, radosť z Mozarta, Záver sezóny v znamení českej klasiky, Händel is not dead, Veľký hlas Simony, Nedeľné matiné v Mirbachu, Organové koncerty pod pyramídou, Albrechtina, Koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari, Lost & Found: New Sounds from Slovakia, Hudba stratená, hľadaná, nájdená..., Košické Konvergenzie v znamení oktetu, Talenty pre Európu / Talenty pre Slovensko 2014, ŠKO Žilina: Šanca mladým, Žilinský triumf Mariana Lapšanského, Medzinárodný gitarový festival J. K. Mertza, Hudba sa prebúdzá v noci

Rozhovor

- 12 Paul O'Dette – Semper Dowland semper dolens P. Motyčka

Stará hudba

- 15 Dni starej hudby 2014: Pocta Rameauovi P. Sabo

Rozhovor

- 18 Jozef Podprocký: Dobrá hudby by mala byť súčasťou našej životosprávy P. Katina

Skladateľ mesiaca

- 22 Giacinto Scelsi (1905–1988) A. Demoč

Mimo hlavného prúdu

- 25 Slovenské vydavateľstvá experimentálnej hudby F. Hoško

História

- 28 Kapela Imricha Esterházyho v rokoch 1725–1745 L. Kačic

Preklad

- 32 O Igorovi Stravinskom so Sergejom Nevským D. Baviľskij

Hudobné divadlo

- 38 Zámocké hry zvolenské – Koho (ne)zaujímajú kvalitné operné umenie? M. Glocková, V. Blaho, P. Unger
40 Operní hostia v Národnom P. Unger, M. Mojžišová, V. Blaho
41 Košické inscenácie v spektre štýlových konfrontácií M. Glocková
42 Staronová Nová scéna alebo nové impulzy na Novej scéne? K. Mišovic

Operný zápisník

- 43 V tichu vošli malí, vyšli veľkí, Žalujúce D-ES-C-H, Storočnica krásnej Dulciney M. Krušinská, A. Schindler, M. Mojžišová

Zahraničie

- 44 Viedeň: Ročník, o ktorom sa bude hovoriť M. Mojžišová
45 Viedeň: Klavirne recitály v Konzerthause a Musikvereine J. Lindtnerová
46 Drážďany: Nič iné ako táto hudba... A. Schindler
47 Salzburg: Rossinimánia v Mozartovom meste P. Kukumberg
48 Mníchov: Proti vojne, proti neľudskosti – nástojčivé operné memento R. Bayer
49 Barcelona: Neskorá jar v Gran Teatre del Liceu V. Blaho
50 Praha: Festival Pražské jaro 2014 P. Veber

Jazz

- 52 Peter Erskine: Zaujímam sa skúsenosť poslucháča P. Motyčka
53 East European Art Ensemble feat. Peter Erskine J. Hasík
54 Jazz na farme P. Motyčka
55 Martin Ďurďina (1973–2014) E. Rothenstein

Recenzie

Kam/kedy

Mesačník **Hudobný život**/júl–august 2014 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodických 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 redaktorky: Andrea Draganová, 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 distribúteri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** P. Erskine, foto: P. Brenkus • **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

→ Reagujete

AD: Horkay, T.: Výchovný otáznik a prokofievovská bravúra
HŽ 5/2014

Myslela som si, že tieto myšlienky ostanú v mojom počítači. K rozhodnutiu zverejniť ich som dospela až po prečítaní článku *Výchovný otáznik a prokofievovská bravúra*. V jeho úvode pán Horkay píše, že „nie je úplne bežné recenzovať výchovné koncerty súčasne s abonentnými“. Tieto koncerty etablovaní hudobní kritici obchádzajú. On urobil výnimku aj preto, že „posledný marcový týždeň bol projekt výchovného koncertu *Tancujte s filharmóniou* v ŠfK jediným hudobným podujatím“. Na rozdiel od neho som na koncerte bola z profesionálneho záujmu a posudzujem ho inak ako pán Horkay. Každý má právo na svoj názor, miera objektivity je rôzna. Ak ide o odbornú recenziu, odbornosť recenzenta by mala byť legitímnou požiadavkou (odporúčam prečítať si názory z ankety, ktorú v HŽ 1-2/2014 pripravil Juraj Pokorný). Súhlasím, že názov programu *Tancujte s filharmóniou* bol zavádzajúci, lebo napokon nikto z poslucháčov

s hudobníkmi netancoval. Hlavnou témou koncertu bol rytmus, a ten s tancom úzko súvisí. Ivan Šiller, autor scenára, dramaturg, moderátor a interpret v jednej osobe, starostlivo zväžil prepojenie Bachovej barokovej suity a hudby dneška. Ak má takýto tvorca (skúsme jeho profesiu označiť odborným názvom – koncertný pedagóg) k dispozícii cca 45 minút a chce ich zmysluplne využiť, rozhodujúcimi sú redukcia a správny výber hudby i slova. Šiller vybral ako východisko barokové ostinato (Bach), prešiel k ostinatu vedúcemu k arytmií až k extatickým momentom v minimale (La Monte Young, Reich, Riley). Transfer medzi autorom, interpretom a recipientom určite nastal už pri uvedení jedného z Bartókových *Transylvánskych tancov*. Mládež odrazu spozornela. Bachova hudba ich nezaujala. Je pre mladých ľudí príliš vzdialená. Bolo by zaujímavé sledovať pozornosť a záujem publika, keby bola dramaturgia opačná a Bach zaznel až na konci. Vo svojej praxi som dospela ku skúsenosti, že takýto postup je účinný a pedagogicky účelný. Zaujímavé a efektívne bolo tiež prepojenie dobového barokového tanca, jeho premena na scénický tanec a napokon pohybové divadlo v minimalistickej redukcii tanečnej kreácie na neustále sa opakujúci, ale

dynamicky vygradovaný pohybový model. Tancovala Petra Fornayová. (Technickým nedostatkom bolo, že tanečnicu z balkóna a napokon ani z prvéch radov pod pódium diváci nemohli vidieť, čo správne podotkol aj pán Horkay.) Od hlavnej témy koncertu (tanc) bola asi najvzdialenejšia skladba Martina Burlasa (*Záznam siedmeho dňa*). Na rozdiel od pána Horkaya si vôbec nemyslím, že postaviť skladby Cagea, Rileyho a Reicha vedľa Bartóka a Bacha „je scestné“, určite sa tým nenadbieha „nenáročnému nevkusu“. Proti poslednej vete v recenzii pána Horkaya si dovoľm dokonca protestovať. Mladí ľudia asi ťažko budú vyhľadávať z vlastej vôle opozíciu voči tvrdej komerčnej realite, napokon aj preto sú tieto koncerty povinné. Koľko z týchto detí a mladých ľudí by sa dostalo do filharmónie na popud svojich rodičov? Cieľom týchto koncertov je ukázať deťom a mládeži, že vo filharmónii nemusí byť nuda, ale aj tu môže znieť zaujímavá hudba. Myslím, že v tomto projekte sa to pánovi Šillerovi podarilo, tentokrát i bez kúzelníka.

Katarína BURGROVÁ

Autorka je muzikologička a vysokoškolská pedagógka.

V hlavnej úlohe barokové violončelo



M. Šťáhel [foto: archív]

Malá sála bratislavskej Reduty bola 10. 6. svedkom komornej hudobnej výpovede **Michala Šťáhela**, ktorý sa od roku 2006 venuje hre na barokovom violončele. Keďže staré nástroje nemajú bodec, ktorý našiel svoje uplatnenie až v neskoršom období, držia sa iba medzi kolenami. Priznávam sa, že ako violončelista som si nikdy nevedel predstaviť (a ani som to neskušal), že je možné hrať aj

takýmto spôsobom. Že to ide, predviedol Michal Šťáhel aj vďaka početným majstrovským kurzom u špecialistov na tzv. historicky poučenú interpretáciu (o. i. Reinhardta Goebela, umeleckého vedúceho Musica Antiqua Köln alebo gambistu Lorenza Duftschmidta). V rámci programu zazneli málo známe kompozície talianskych violončelistov-skladateľov Nicolu Porporu, Antonia Caldaru, Francesca

Alborea, Antonia Mariu Bononciniho, kombinované s áriami z kantát už spomenutých autorov, ale aj Giovannioho Battistu Bononciniho a Johanna Georga Reuttera ml. Šťáhel hral suverénne a s nadhľadom. Jeho technika ľavej ruky je neomylná, práca so sláčikom vzorná. Z vlastnej skúsenosti poznám interpretačnú náročnosť ozdôb, preto som obdivoval skvelo zvládnuté trilký 2. a 4. prstom, resp. 3. a 4. prstom. Aj množstvo nátrilov, mordentov znelo rovnako prirodzene a vzletne. S umelcom spoluúčinkovala dvojica skvelých maďarských hráčov continua **Soma Dinyés** (čembalo, pozitív) a **Igor Davidovics** (teorba) a nemecká sopranistka **Julia Kirchner**. Pri jej sprevádzaní používal Šťáhel ľahší sláčik, aby sólistku neprekryl „dolce“ zvukom violončela, ktorý sa krásne spájal s timbrom speváčky. Nadšené publikum interpreti odmenili áriou Georga Friedricha Händla. Potešujúcou správou je, že Michal Šťáhel, hrajúci na vzácnom barokovom violončele Antony Posch (Viedeň 1720), zapožičanom z Nadácie Esterházy-Stiftung Eisenstadt, plánuje program koncertu nahráť a vydať na CD.

Juraj ALEXANDER**OPRAVA**

Správny popis k fotografii na str. 12 vo vydání 6/2014 mal byť **Helga Varga Bach** (nie M. Masaryková). K chybe došlo tiež v názve článku na str. 7 (**Miloslav Ištvan Quartett v Nitre**). Dotknutým umelcom i autorom sa ospravedlňujeme.

(red)

Kompozičné laboratórium: orchestrálne finále

Kedysi bývalo zvykom, že adept kompozície absolvoval štúdium orchestrálnym dielom väčších rozmerov, ktoré aj verejne zaznelo v podaní niektorého zo symfonických orchestrov. Na starý dobrý zvyk sa takmer zabudlo, napriek tomu, že VŠMU disponuje vlastným orchestrom... Mladí autori, združení v projekte Kompozičné laboratórium, si však dokázali poradiť s organizačnými aj finančnými záležitosťami, ktoré obnáša usporiadanie orchestrálneho koncertu, a to, čo by im možno automaticky mala poskytnúť škola (čím myslím častejšiu možnosť vyskúšať si prácu s orchestrom, nielen v závere štúdia), si zabezpečili svojpomocne. To je v konečnom dôsledku dobre, lebo skúsenosti so zháňaním interpretov a sponzorov sa im v budúcnosti nepochybne zídu.

Nastávajúci magistri Matúš Wiedermann, Marián Zavorský, Miro Tóth, Martina Kachlová a bakalári Lenka Novosedlíková a Peter Javorka angažovali Komorný orchester ZOE, obohatený o instrumentalistov z VŠMU, sólistov **Magdalénu Bajuszovú** (klavír), **Andreja Gála** (violončelo), **Barnabáša Kollárika** (klarinet) a dirigenta **Mariána Lejavu**, aby 11. 6. vo Dvorane predstavili svoje záverečné práce. Nechcem ich hodnotiť jednotlivito; to je úloha štátnicovej komisie. Ani sa príliš podrobne zaoberať ich opisom, keďže videozáznamy predvedení sú k dispozícii na stránke Kompozičného laboratória.

Koncert mal punc výnimočnej udalosti, o čom svedčila návštevnosť, prítomnosť význačných osobností našej hudobnej kultúry, dlhý príhovor rektora VŠMU atď. Myslím si, že sa vydaril aj z interpretačného hľadiska. Významný podiel mal na tom vklad sólistov – štyria zo šiestich autorov sa rozhodli zveriť veľkú časť zodpovednosti do ich rúk a nespoliehať sa výlučne na príležitostne zostavený ansámbl, z ktorého iba sláčiková sekcia (pod hlavičkou ZOE) hráva spolu pravi-



delne. Druhou výraznou spoločnou črtou bolo, že ak sa našim autorom naskytne vzácna príležitosť písať pre orchester, vo výsledku sa pomerne markantne ukazuje sklon k „dialógu s minulosťou“, možno väčšmi než pri kompozícii pre iné obsadenia. To takmer bezvýhradne platilo aj pre predvedené skladby; rozdiel bol iba v tom, aký prístup (resp. odstup) si konkrétny autor zvolil – či išť cestou úprimného eklektizmu a ponúknuť

viac-menej štýlové cvičenia (prečo nie, aj na tie je potrebná solídna remeselná výbava), alebo sa vydať riskantnejšou cestou konceptualizmu, chytiť ošúchaný, opotrebovaný materiál s plným vedomím jeho banality a vsadiť ho do iného kontextu. Skladby z druhej kategórie zapôsobili najbezprostrednejšie, hoci dvoma krajne odlišnými spôsobmi. Na jednej strane to bol *Smutný valčík* pre klavír a orchester Mira Tótha, ktorého *C dur a a mol* a paródie floskúl „veľkej pianistiky“ predstavovali typ „vnútornej provokácie“, provokácie „zvnútra“ žánru. Okrem toho, spomedzi koncertantných skladieb táto ako jediná netrpela problémom nie celkom vyváženého dynamického pomeru sólista/orchester. Na druhej strane vonkajškovú provokáciu fluxisticky ladených *Bratislavských mostov* Martiny Kachlovej, hudobného divadla parodujúceho všetko od koncertného výkonu po citovanie *Internacionály*.

Zvláštne, že podobnú skladbu som pred niekoľkými rokmi videl na letných kurzoch v Darmstadte, kde som bol vyslovene otrávený, v tomto prípade som sa však (s väčšinou publika) výborne zabával. Moja radosť je o to väčšia, že nemusím rozhodovať, či predložená práca dostatočne spĺňa kritériá na udelenie akademického titulu...

Podujatie v každom prípade potvrdilo, že aktivity, ktoré k nemu smerovali (vrátane workshopov s interpretmi a skladateľmi), mali svoj hlboký zmysel a už samotný fakt, že sa vôbec uskutočnilo, je veľmi dobrým signálom do budúcnosti. Dúfam teda, že Kompozičné laboratórium týmto nevyrieklo svoje posledné slovo.

Robert KOLÁŘ

Quasars na nádvorí Reduty

Osviežujúci ako bublinky dobre vychladeného cidru v Luxemburských záhradách... Taký bol program prvého z cyklu sobotňajších koncertov (28. 6.) na nádvorí Slovenskej filharmónie zostavený z diel (nielen francúzskej) medzivojnovnej avantgardy. **Quasars Ensemble** sa na ňom predstavil so skladbami od Alexandra Tansmana, Georgesa Aurica, Alexandra Moyzesa, Alfreda Casellu a Bohuslava Martinů. Súbor patrí v súčasnosti medzi naše najexponovanejšie komorné zoskupenia, a preto vzbudzuje náležité očakávania. Občas sa však stáva, že samotný program je napokon zaujímavejší, než jeho predvedenie. To bol, žiaľ, aj prípad sobotňajšieho koncertu a nemalou mierou sa pod to podpísala absolútne nevhodná akustika priestoru, v ktorom sa odohrával. Ukázalo sa, že **Ivan Buffa** si bol najistejší v *Divertimente op. 11* Alexandra Moyzesa, ktoré sám pre potreby Quasars upravil, a v *Kuchynskej revue H 161* Bohuslava Martinů. Obe skladby sú exkurzom do sveta jazzu, pričom hlavne *Kuchynská revue* zaujala nefalšovanou vervou, sršala optimizmom a rýdzou radosťou

z muzicirovania (a publikum to náležite ocienilo). Druhou stránkou však bola interpretačná precíznosť a štylistická presvedčivosť... Po kompozičnej i interpretačnej stránke křčovitý Moyzesovo *Divertimento* si netrúfam hodnotiť, pokiaľ však ide o jazzovú stránku *Kuchynskej revue*, počínanie klaviristky **Diany Buffa** bolo doslova skratové. Klavírny part rozhodne nie je ľahký a nemalé úsilie vynaložené pri jeho príprave možno len oceniť. Problém bol niekde inde – v interpretácii synkopického rytmu, ktorý v zápise klasicky školený interpret „číta“ vždy „doslovne“. Výsledkom je bolestná snaha zachytiť niečo, čo v zápise nie je a ani nemôže byť – uvoľnenú pulzáciu, ktorá je práve tým, čo interpretácii jazzovo ladenej skladby prepožičiava jej presvedčivosť. Perkusívnejší zvuk klavíra a výrazné odsadenia v tomto prípade nepomohli... Ak ponechám bokom synkopický rytmus, ktorý v podaní klaviristky znel ako séria omylov, potom musím náležite vyzdvihnúť jej ohľaduplnosť a cit pre vyvážené zvukové pomery – nad ansámblom rozhodne nevyčnievala.

To už sa nedá povedať o *Marlborough s'en va-t-en*

guerre Georgesa Aurica, kde za klavír zasadol Ivan Buffa. Ten sa po zvukovej stránke v momente stal ťahúňom celej skladby a nie som si istý, či na prospech veci. Zdalo sa, že v klavírnom parte nie je nič také zásadné, čo by mu zaistovalo po stránke zvukových pomerov takmer koncertantnú pozíciu, navyše nad stenčeným ansámblom (v porovnaní s ostatnými skladbami, ktoré na koncerte odznali) a v priestore s takmer dvojsekundovým doznievaním. Espritu a nenútenej elegancii, ktoré ku komornej hudbe medzivojnovnej avantgardy vari neodmysliteľne patria, napokon bránil robustnejší zvuk ansámblu a neinak tomu bolo aj v *Pupazzetti op. 27c* Alfreda Casellu a úvodnom *Septete* Alexandra Tansmana. Kvôli menej sviežim tempám pôsobili trocha ťažkopádne. Bolo mi jasné, že Ivan Buffa robil, čo sa dalo, aby sa popasoval s nepriazňou akustiky Nádvorí B. Bjørnsona. Keď však nad profesionálnou disciplinovanosťou zvíťazila bezstarostná spon-tánnosť, akustika ansámblu vlastne učinila dobrú službu – pôsobila ako závoj, pod ktorým nepresnosti v nástupoch a drsnejšia zvukovosť dostali o čosi menej výraznejšiu podobu. Za cenu miestami ťažko identifikovateľnej zvukovej masy.

Alexander PLATZNER

Rozpaky z Čajkovského, radosť z Mozarta



Ďalším hosťujúcim českým orchestrom na pôde Slovenskej filharmónie bola

29. a 30. 5. **Komorná filharmónia Pardubice** s dirigentom **Leošom Svárovským**, s programom zostaveným z hudby Dvořáka, Čajkovského a Mozarta.

V *Českej suite op. 39* Antonína Dvořáka dostávajú priestor české tance (polka, sousedská, furiant), ktoré sú dramaturgicky zmysluplne vsadené do suitového celku. Úvodná časť (*Pastorale. Allegro moderato*) má charakter introdukcie navodzujúcej ľubeznú atmosféru prírodnej scenérie. Žiaľ, v interpretácii sa namiesto zjemnenej zvukomalby k slovu dostala trochu preexponovaná expresivita. Žiadalo sa mi počuť komornejšiu poéziu leta, víziu „luhov a hájov“. Nasledujúca *Polka* už mala skutočnú príchuť českého tanca; bola nielen grációzná, ale mala v sebe ľahkosť a navodzovala čaro ľudovej veselice, podobne ako 3. časť, *Sousedská. Romancu* pochopil Svárovský veľmi správne ako cezúru medzi dvoma tancami, *Sousedskou* a záverečným *Furiantom (Finale. Presto)*. Práve v tejto časti dokázal dirigent spolu s orchestrom maximálne vystupňovať to, čo je tak príznačné pre tento ľudový tanec, smerujúci do takmer hedonistického vytrženia.

Po Dvořákovi zazneli Čajkovského *Variácie na rokokovú tému pre violončelo a orchester op. 33* so sólistom **Jiřím Bártem**. Keď zaznela téma variácií, konštatoval som, že sólista má prekrásny spevný tón i vrúcnu muzikalitu. No už v prvej variácii sa objavil problém, ktorý

sa prejavoval vo všetkých technicky exponovaných úsekoch. Bola ním jednoznačne intonačná či dokonca technická nedokonalosť, objavujúca sa takmer pravidelne v chúlso-



J. Bárta [foto: archiv]

tivých polohách, v stupnicových pasážach, v rozkladoch a pod. Napriek tomu, že obecenstvo nadšené aplaudovalo sólistovi, ktorý má nesporne impozantný vzhľad i prejav plný démonické sugestívnosti, musím sa priznať, že počas variácií (ktoré tak obdivujem) som

vyslovene trpel. Hovorím to celkom otvorene a s plným presvedčením, pod ktoré sa neváham podpísať.

Druhá polovica koncertu patrila Mozartovej *Symfónii č. 41 C dur KV 551 Jupiterskej*. Nazval by som ju nielen poslednou Mozartovou symfóniou, ale zároveň i prvou, ktorá otvára brány do sveta symfonickej hudby nadchádzajúceho 19. storočia. Ukrýva v sebe náboj

hravosti, mladosti, ale i tragickej vízie smrti, čo je príznačné pre skladateľovo posledné tvorivé obdobie. Názov *Jupiterská* má rôzne výklady, no jednoznačne možno povedať, že záverečná časť *Molto allegro* má vo svojej kontrapunktickej bohatosti priam kozmické možnosti. Svárovský má *Jupiterskú symfóniu* veľmi dôsledne „prečítanú“, a pozná v nej každý detail. Toto poznanie tvorivo preniesol i do jej interpretácie. Orchester porozumel jeho výkladu a spontánne muzicíroval. Svárovského chápanie Mozarta je blahodarne poznačené tvorivým odkazom Zdenka Košlera, ktorý v minulosti práve v mozartovskej interpretácii zanechal v Čechách, ale i na Slovensku hlbokú brázdú. Vyslobodil interpretačný výklad z ortodoxnej štýlovej zviazanosti a vpustil sviežosť i čerstvý vzduch do chápania Mozartovej hudby.

A tento čerstvý vánok som pocítil tak v *Jupiterskej symfónii*, ako i v čarovnom prídatku, v ktorom sa dirigent i orchester priam pohrali s predohrou k *Figarovej svadbe*.

Igor BERGER

Záver sezóny v znamení českej klasiky

Česká hudba 19. a 20. storočia dostala priestor aj na koncertoch 12. a 13. 6. Orchester **Slovenskej filharmónie** viedol opäť **Leoš Svárovský**. Úvodné *Scherzo z Triumfálnej symfónie E dur op. 6* Bedřicha Smetanu je menej frekventovaným dielom tohto skladateľa (a treba povedať, že neprávom). Nesie nezmazateľné znaky Smetanovho kompozičného rukopisu – tanečné fluidum polky, nápevky ľudovej melodiky, znejúce v bohatej orchestrálnej inštrumentácii. Dirigent Svárovský vniesol do koncepcie *Scherza* hravosť a bodrosť. Rozohral ich do bohatých symfonických rozmerov, nechal vyznieť členitosť inštrumentálnej sadzby a naplnil obsah Smetanovho diela radosťou a čarom. Ukazuje sa teda, že k zabudnutým dielam sa treba vracieť a s odstupom času si preverovať ich životaschopnosť v koncertnom znení. Platí to nielen o Smetanovi, ale i o tvorbe Bohuslava Martinů, ktorého *Koncert pre*

husle a orchester č. 2 g mol H. 293 (patriaci do skladateľovho tzv. romantického obdobia) zaznel v podaní **Bohuslava Matouška**, v súčasnosti jedného z azda najkompetentnejších interpretov hudby tohto veľkého českého majstra. Jeho interpretačný výklad je nesmierne bezprostredný – pozbavený falošného pátosu a nadsadeného manierizmu. Pochopenie tohto opusu spočíva v tom, že bohatá harmonická premenlivosť a najmä akordická členitosť je neodlučiteľne spojená s melodickou sadzbou. V priebehu tohto melodicko-harmonického toku si nemožno nevyšmúť takmer nepretržitú prítomnosť dvoch na seba nadväzujúcich durových kvartsextakordov v odstupe klesajúcej sekundy. No vynaliezavosť harmonického toku v sebe nesie oveľa širšiu premenlivosť a koncertantný charakter tu nemá len husľový part, ale i orchestrálny sprievod. Ide teda o akýsi novotvar koncerta grossa. Nepretržité prelínanie sa kantabilných a technicky expo-

novaných úsekov v orchestrálnej sadzbe i u sólistu je mimoriadne náročné na súhru, čo však bolo na koncerte zvládnuté celkom presvedčivo. Najmä začiatok záverečnej časti (*Poco allegro*) kladie na súhru sólistu a orchestra priam krkolomné nároky. Proti sebe smerujúce a na seba narážajúce rytmické floskuly v sebe majú bohatstvo premenlivosti a nevypočítateľnej hravosti. A k takýmto kompozíciám patrí i spomenutý husľový koncert.

Na záver stretnutia s českou hudbou sa k slovu dostala trojica predohier Antonína Dvořáka – *V prírode op. 91*, *Karneval op. 92* a *Othello op. 93*. Čarovný spev prírody, bujará, priam hedonistická opojnosť a napokon spev lásky, hoci predsa len s tajomnou príchuťou žiarlivosti a tušenia tragického konca... Podmanivá interpretácia podčiarkla práve tieto črty, Svárovský naplno rozohral zvuková a farebnú bohatosť orchestra a ukázal, že Dvořák je nielen symfonikom, ale i dramaticky citiacim operným majstrom.

Igor BERGER

Händel is not dead

Viva musica! festival Mateja Drličku oslávila tento rok 10. narodeniny. V programe úspešného multižánrového podujatia pre široké publikum sa tento rok objavilo aj meno fenomenálneho španielskeho kontratenoristu Xaviera Sabatu a súboru Il pomo d'oro.

„Keď som mal deväť rokov, mal som si vybrať, na čom by som chcel hrať. Ukázal som na saxofón. Páčilo sa mi, ako medzi ostatnými nástrojmi žiaril. Hral som na ňom štrnásť rokov. Napokon som si zvolil kariéru speváka, no skúsenosť s dychovým nástrojom mi veľmi pomohla: napríklad pri dýchaní či chápaní fráz,“ povedal mi v rozhovore pred koncertom **Xavier Sabata**.

Pozvaním španielskeho kontratenoristu so súborom **Il pomo d'oro** pod vedením huslistu **Riccarda Minasiho** sa festivalu Viva Musica! podaril skutočne husársky kúsok. Bratislavské publikum si tak 25. 6. v Starej tržnici mohlo vypočuť koncertnú podobu kritikou oslavovaného projektu *Bad Guys*, ktorý na CD v roku 2012 vydal label Aparte. Nahrávka pozostáva z árií, ktoré Händel napísal pre záporných hrdinov svojich oper *Tamerlano*, *Teseo*, *Ariodante*, *Amadigi de Gaula*, *Giulio Cesare* a *Ottone*. Na koncerte zazneli skladby nevyžadujúce prítomnosť dychových nástrojov, doplnené o dve árie z *Faramonda*, ktoré sa na CD nenachádzajú. Priestor Starej tržnice je síce pekný, priestorový a výhodne umiestnený, no akusticky nepríliš vďačný. Pre staré nástroje to platí zvlášť. No hneď po prvých tónoch árie *Vo' dar pace a un'alma altiera* publikum, z ktorého, predpokladám, väčšia časť počula vysoký mužský hlas naživo prvýkrát, zatajilo dych a tak to ostalo až do konca. Prispela k tomu aj nesporná pôdiová charizma speváka – vyštudovaného herca. Sabata, ktorý sa k spevu dostal pomerne neskoro – až po dvadsiatke, má timbrovo

bohatý, nižšie posadený hlas. Vďaka tomu mu bezproblémovo znejú tóny na hranici spodného rozsahu, nemusí však forsírovať ani vo výškach, prechody medzi registrami má vzácne vyrovnané. Kým vyzneniu technicky náročných koloratúrnych árií v rýchlych tempách by prospelo akusticky o niečo živšie prostredie, pomalé



X. Sabata [foto: Beetroot]

boli skutočne úchvatné, potvrdzujúce Sabatove slová: „Händel nestavia medzi seba a publikum bariéry. Nepotrebuje byť intelektuálom ani expertom na barokovú operu, aby ste ho pochopili. To však neznamená, že ide o jednoduchú hudbu. Händel len komunikuje priamo a to ho robí pre súčasného poslucháča prístupným.“ Árie zložených zmietaných medzi láskou a nenávisťou

ťou doplnila trojica inštrumentálnych skladieb. Zaujímavosťou bolo *Concerto grosso G dur HWV 314* (op. 3), ktoré zaznelo v Minasiho úprave. Hudba prvých troch častí čerpá z *Chandos Anthems* (č. 7) a *Chandos Te Deum*, atypický záver je adaptáciou Händlovej čembalovej *Fúgy G dur*. Neveľmi vydarená inštrumentácia s oktavovými zdvojeniami priviedla niektorých znalcov k hypotéze, že koncert je pasticciom, ktoré mohol zostaviť skladateľov vydavateľ John Walsh. Huslista, ktorý má na konte vynikajúce nahrávky Vivaldiho koncertov i Händlových sonát, vynechal hoboje a doplnil nový part violy, vytvoriac tak vo finále plnohodnotný štvorzvuk.

Predmetom diskusií by sa mohla stať aj „orchestrálna“ verzia pôvodnej triovej sonáty (*HWV 399*) z op. 5. Mimo akýchkoľvek polemík však ostáva majstrovstvo Minasiho ansámblu, ktorý ponúkol skutočne delikátnych detailov a nuáns vo zvuku, akcentoch i frázovaní. „Myslím si, že sme prestali hľadať. Predstavu o hudbe si robíme na základe novovytvorených konvencií – pritom niekedy úplne nezmyselných – a samozrejme podľa nahrávok. Akoby nám od polovice 90. rokov chýbalo zdanie získané vlastným výskumom, ktoré mali pionieri ako Leonhardt, Harnoncourt či Kuijken. Oni zmenili spôsob, akým počúvame hudbu,“ povedal mi

v krátkom rozhovore po vystúpení taliansky huslista, ktorý si prvýkrát Vivaldiho *Štyri ročné obdobia* zahrál – v Bratislave. So súborom Musica aeterna Petra Zajíčka. (Pri tejto spomienke sa mu i po náročnom koncerte rozšírili oči.) Nevyspytateľné sú cesty hudby.

Andrej ŠUBA

Veľký hlas Simony

Keď Ján Korecký s agentúrou KAPOŠ inicioval cyklus „Veľké slovenské hlasy“, nemal na mysli hlasový volumen vybraných spevákov, ale ich význam v európskych reláciách. Piaty koncert cyklu (25. 6.) venovaný **Simone Houda-Šaturovej** mal v tomto zmysle plné oprávnenie a je na škodu slovenského hudobného života, že sa s umelkyňou stretávame až teraz (nerátajúc jej dve-tri vystúpenia v cykloch SF). Speváčka prišla do Bratislavy s mimoriadne náročným a zaujímavým programom, pričom oceňujem, že len pohodlne nezopakovala svoj úspešný recitál z Pražskej jari a taktiež sa nenechala zlákať aktuálnymi bruselskými úspechmi, pretože árie Violetty a Gildy nevyznajú plnohodnotne bez orchestrálneho sprievodu. Výber rešpektoval jej súčasné zameranie na úlohy lyrického (resp. lyricko-koloratúrneho) odboru a na hudbu z obdobia pred romantizmom. Týkalo sa to predovšetkým prvej polovice recitálu v Malej sále SF (Händel, Haydn, Mozart), potom prešla k predverdivskému belcantu a k dnes čoraz po-

pulárnejšiemu valčíku Júlie z Gounodovej opery. Ako jediný ústupok publiku možno charakterizovať známu Musettinu áriu z *Bohémy*. Aby som neukončil referencie o mimoriadne pôsobivom podujatí negatívne, začnem s klaviristom, ktorý sopranistku sprevádzal: neviem, či bol **Pavel Kašpar** indisponovaný, alebo je ležérny prístup súčasťou jeho imidžu, no k pozitívnemu dojmu z koncertu nijako neprispel. Súhra so speváčkou síce výraznejšie neviazla, no viackrát pochybil a dohru z Gounodovej árie už vôbec nezvládol. O čosi lepšie vyzneli jeho sólové vstupy (Scarlati, Paderewski). Šaturovej soprán patrí v rámci jej odboru k tým tmavším, príjemne znejúcim, tón je tvorený voľne a v celom rozsahu si udržiava rovnakú farebnosť. Výnimočné kvality Šaturovej spočívajú predovšetkým v jej interpretačných schopnostiach. Vokálna technika u nej korešponduje so schopnosťou vystihnúť interpretačný štýl, osobitne starej hudby, v ktorej či už v meditatívnej alebo patetickej nálade si jej hlas zachováva maximálnu kultivovanosť,

tón zasa guľatosť a interpretácia hravosť; dalo by sa povedať, že spev jej prináša rozkoš. Ozdobný spev s rýchlymi behmi do výšok a trilkami jej nerobí nijaké problémy, no nikdy nepôsobí samoúčelne virtuózne. V najznámejšej Händlovej árii *Lascia ch'io pianga* z opery *Rinaldo* nám predviedla dva rôzne spôsoby belcantového spevu kantabilného i ozdobného. V troch Mozartových koncertných áriách zasa ukázala, že ich treba spievať ľahko a nie bezváhovo ľahkým tónom. Z oboch belcantových ukážok kladiem vyššie jej (a Belliniho) Romea, kým ária Rossiniho *Semiramidy* by si žiadala predsa len trochu širšie spektrum farebnosti. V *Bohème* speváčka ukázala, že Musettu možno spievať aj inak ako subretne v hlase či štýle. V dojemnom prídavku Pucciniho *Lauretty* volila extrémne pomalé tempo, aké som (azda s výnimkou Flemingovej) ešte nepočul, no ponechávam jej právo na osobitosť prístupu. Celkovo Simona Houda-Šaturová potvrdila, že je „veľkým“ hlasom, ktorý skvele reprezentuje Slovensko v Čechách i atraktívnom zahraničí.

Vladimír BLAHO

Nedeľné matiné v Mirbachu

Program z aktuálneho CD *Hispanic Spirit* predstavili 11. 5. gitaristka **Miriam Rodriguez Brülllová** s barytonistom **Pavлом Remenárom**. Komorná tvorba hispánskych skladateľov zaznela v muzikálnej interpretácii so zmyslom pre štýlovú diferenciáciu. Z dramaturgie koncertu zaujali najmä Granadosove *Valses poéticos op. 10*, Llobetove *Canciones* a Rodrigov cyklus *Adela*. Hoci sa názory na výkon **Dalibora Karvaya** (husle) s **Danielom Buranovským** (klavír) v atraktívnej a náročnej dramaturgii (18. 5.) môžu líšiť, ich talent a schopnosti spochybniť nemožno. Karvayova technika je súčasne výhodou i prekážkou a od umelca si žiada prehodnotenie postoja k možnostiam vyjadrenia hudobnému obsahu. Technicky bezchybne, no štýlovo problematicky zaznela Beethovenova *Sonáta č. 1 D dur op. 12/1*, ktorú nemožno zredukovať na rýchle tempo, prirazy a akcenty. Nanešťastie v tomto diele našiel Karvay v Buranovskom svoje alter ego. Extrovertnosť Paganiniho *Introdukcie a variácií G dur* i vrúcnosť Čajkovského *Melódie op. 42/3* ukázali huslistu v lepšom svetle. Lisztova *Koncertná parafráza na Verdiho Rigoletta* v podaní Buranovského bola dokladom umelcovej bravúry, ale aj jeho jasnej predstavy o motivických súvislostiach, kontrastoch a gradáciách. Najpresvedčivejšie však vyznela Ravelova skladba *Tzigane*, len zriedkakedy interpretačne objavná. Karvayovi s Buranovským sa to vďaka pochopeniu fráz a motívov, prirodzene pôsobiacim rubatam a komornosti výrazu podarilo.

Na matiné 25. 5. predstavili **Jozef Podhoranský** (violončelo) a **Ivan Gajan** (klavír) brahmsovskú dramaturgiu zo sonát „pre klavír a violončelo“ (č. 1 *e mol op. 38*, č. 2 *F dur op. 99*). Dominovala v nich Podhoranského hudobná inteligencia (pôsobiaci navonok ako odstup) doplnená Gajanovou veľkorysťou a spočívajúca v schopnosti správne pochopiť komplementárnosť úloh oboch nástrojov i vystihnúť kľúčové kompozičné momenty. Gajanov a Podhoranského Brahms znel sebaisto, bezprostredne, s nadhľadom a pochopením. Spojenie akordeónu a lutny je raritou, s ktorou sa mohli stretnúť návštevníci matiné českých umelcov **Jitky Baštovéj** a **Jindřicha Maceka** (1. 6.). Umelecký potenciál neobvyklej nástrojovej kombinácie interpreti predviedli v Debussyho úpravách *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été, Menuet a Ballet* i v pôvodnom cykle *Renaissance Touches*, ktorý pre hudobníkov skomponoval Luboš Bernáth. Svoj talent predviedli umelci aj v sólových skladbách: Baštová v *In Patches op. 41* Pehra Henrika Nordgrena a *Malej suite pre akordeón* Mattiho Murta, Macek v *Toccate a Gagliarde* Michelangela Galileiho, ako aj vo *Fúge zo Sonáty č. 3* Giovanniho Zamboniho.

Na matiné 15. 6. sa zišla trojica rovnocenných interpretov: **Jozef Luptáček** (klarinet), **Bálint Kovács** (viola) a **Monika Nagyová** (klavír). Luptáček zapôsobil ako technicky sebaistý

umelec, Kovács mu bol spoľahlivým partnerom s kultivovaným tónom, trio dopĺňala hudobne i technicky dobre vybavená klaviristka. Mozartovo *Trio Es dur KV 498* bolo ukážkou pravej komornej hry, v ktorej sa partneri môžu na seba navzájom spoľahnúť. *Märchenerzählung op. 132* sú štyri náladové obrazy Roberta Schumanna určené pre klarinet, violu a klavír. Prínos interpretov v tejto kompozícii tkvel v akcentovaní



J. Macek a J. Baštová [foto: archív]



K. Mihalov [foto: archív]

vztahu medzi timbrami nástrojov, výsledok bol sympatický a interpretačne presvedčivý. Výber štyroch zo zriedkavejšie uvádzaných Bruchových *8 kusov pre trio op. 83* bol dobrým nápadom, ktorý vhodne zapadol do dramaturgickej koncepcie medzi Mozarta a Schumanna. Záver nedeľných matiné smeroval k dvojici klavírných recitálov. Ťažiskom koncertu **Kamila Mihalova** (22. 6.) boli Chopinove *Prelúdiá op. 28*. Mihalov pristúpil k ich interpretácii s nekonvenčnou razantnosťou. Výsledkom bol výrazný, so zanietením prednesený Chopin. Príležitostne, hlavne pri dynamických gradá-

ciách alebo zvýraznení dramatickosti, klavirista kladol priveľký dôraz na timbre nástroja, stále to však bolo v medziach štýlu i vkusu. *Prelúdiá č. 3 (G dur)*, č. 5 (*D dur*), č. 6 (*h mol*) a č. 9 (*E dur*) zaujali priľahavou kombináciou poetickosti a interpretačného odstupu so zdôraznením vzťahov medzi témou, frázovaním, vedením vnútorných hlasov, rovnováhou diskantu a basu, kantabilnosťou, uvoľnenosťou v prednese ozdôb a pochopením ich vzťahu k tektonike a harmónii, figuráciám i akordike. *Tri reflexie pre klavír* ukázali autora Tomáša

Boroša vo veľmi dobrom svetle. Krátke skladby majú v sebe zakódovanú interpretačnú vďačnosť a pozornejšieho poslucháča určite zaujali podobne ako polyštýlový cyklus *5 kusov pre klavír op. 34* Paula Ben-Chaima. Mihalovovo pochopenie a interpretácia zdôraznili hodnotu týchto diel. Návštevníkom matiné dobre známe duo **Ida Černecká** a **František Pergler** sa 29. 6. opäť predstavilo štvorručnou hrou. Klavírne *Bagately op. 18* Dezidera Kardoša odznali vo vydarenej úprave pre klavír štvorručne od Vladimíra Bokesa. Trojčastová *Sonáta* Pavla Kršku akoby vznikla pre Černeckú s Perglerom, ktorých prejav je uvoľnený, no pritom disciplinovaný a sústredený na detaily. Tieto kvality potvrdila aj interpretácia šarmantnej exkurzie do historických hudobných štýlov, skladbičky *Kompliment pre klavír štvorručne* od Ladislava Kupkoviča. Záujem vzbudili aj dve kompozície Juraja Hatríka: výber zo zbierky *Spievaj, klavír!* a triptych pre sólový klavír *Bolo-nebolo*. Pergler pozitívne prekvapil vyhranenou koncepciou uvedených diel so zmyslom pre schopnosť prieniku do hudobno-obsahovej roviny diela. Nie je to jednoduché, najmä v *Spievaj, klavír!*, kde skladateľ neustále mení hudobno-obsahovú os podľa zorného uhla, prechádzajúceho z dieťaťa na dospelého. Práve tento moment pôsobil u Perglera samozrejým dojmom. Iné charakteristiky má triptych *Bolo-nebolo* s komplikovanou faktúrou a v jasne vyhranenom Hatříkovskom štýle. Tektonika, harmónia a štýlové

reflexie tvoria raz čiastkové, raz prepojené tvary v dynamickom napätí, pričom sú súčasťou skladateľovho hudobného myslenia. Nádherný bol prechod medzi *Grave* a *Moderato* 1. časti. Rovnako výrazovo účinné bolo *Moderato ma vispo*, ktorého technika kladie na interpreta nemalé nároky. Záverečná časť cyklu, ústiacu do veľavravného rubata, interpretoval Pergler s hudobnou odovzdanosťou, ktorou učinil zadosť vnútornému i hudobnému obsahu tejto pôsobivej kompozície.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Organové koncerty pod pyramídou

Recitál **Imricha Szabóa** uzatvoril 25. 5. vo Veľkom koncertom štúdiu Slovenského rozhlasu 17. ročník cyklu Organových koncertov pod pyramídou. Szabó je zároveň zakladateľom i dramaturgom týchto naživo vysielaných rozhlasových koncertov, ktorých sympatickou súčasťou je sprievodné slovo moderátora – v prípade záverečného recitálu Zuzany Adamkovičovej. Dramaturgia koncertu ponúka najmä



I. Szabó [foto: archív]

skladby „overených“ (nielen) organových skladateľov z pomerne širokého spektra hudobných dejín (barok, 19. a 20. storočie). Moderované koncerty v priamom prenose neumožňujú interpretovi dostatočnú adaptáciu pred začiatkom hrania; možno aj preto chýbali interpretácii úvodnej *Toccaty a fúgy dórskiej BWV 538* Johanna Sebastiana Bacha („sesternice“ slávnej *Toccaty a fúgy d mol BWV 565*) väčšia presvedčivosť a nadhľad, čo sa prejavilo najmä v práci

s hudobným časom (občasné kolísanie tempa, miestami nie úplne zrozumiteľne vyhrané drobné hodnoty, niekedy sa žiadalo viac času pred vrcholom frázy či väčšieho úseku, aby gradácia pôsobila naozaj uspokojivo). Bachov *Chorál „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654* oproti *Toccate a fúge* kontrastoval najmä kontemplatívnou náladou a odlišnou farebnosťou vďaka zvolenej registrácii a tvoril zmysluplný most k Mendelssohnovej dvojčastovej *Sonáte A dur op. 65 č. 3*, ktorá tiež obsahuje protestantský chorál (*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*). Szabóovo interpretačné umenie sa prejavilo v jej majestátnych, zvukovo „oslňivých“ plochách, ako aj v jej subtilnejších rovinách. Vo *Fantázii-sonáte d mol* Jána Levoslava Bellu dokázal Szabó presvedčivo vyjadriť rozmanité, prevažne evolučné a citovo silne pohnuté výrazové polohy, pričom dôležitú rolu hrali presvedčivo stvárnenéagogické zmeny ako aj pripravená registrácia, ktorá vhodne podporila pestrosť jednotlivých Bellových tém a úsekov.

Záver recitálu patrila francúzskej organovej tvorbe a trom časťam z troch rôznych cyklov (osobne by som preferovala kompletne dielo, prípadne niekoľko častí z jedného cyklu). Na farebnú *Joie et clarté des Corps glorieux* (šiestu časť z Messiaenovho cyklu *Les Corps glorieux*) nadviazala tretia časť *Étoile du soir* z tretej suity *op. 54* Vierneho *Pièces de fantaisie*, v ktorej zaujala najmä sugestívne interpretovaná, extrémne tichá dynamická sféra diela. O to efektívnejšie pôsobil zvukovo bohatý, veľkolepý *Final* z Vierneho 2. *symfónie e mol op. 20*. Potlesk publika organista odmenil prídavkom, šiestou časťou *Méditation z 1. symfónie c mol* Charlesa-Mariu Widora.

Jana LINDTNEROVÁ

Albrechtina

Cyklos (Ne)známa hudba, organizovaný o. z. Albrechtina, si už dávno získal renomé dramaturgicky hodnotného podujatia, ktoré potvrdzuje každým ďalším koncertom. Toto konštatovanie možno vzťahovať aj na recitál 27. 5., na ktorom **Ján Slávik** (violončelo) s **Danielou Varínskou** (klavír) uviedli diela skladateľov-súčasníkov, Antonína Dvořáka a Františka Nerudu (1843–1915). Nie je obvyklé, aby etablovaní umelci siahli po „redukcií“ Dvořákovho *Violončelového koncertu h mol op. 104*, nech však bola motivácia akákoľvek, veľkorysé dielo vyznelo príťažlivo i v „komornej podobe“. Z interpretácie bolo cítiť dlhoročnú spoluprácu umelcov, pretavenú do intímneho dialógu nástrojov: Varínska diskretným zvukom a jasnou predstavou o štýle určovala ucelenú výrazovú líniu diela, Slávik prispel sľubným vstupom do expozície a naratívnosťou, ktorú preniesol aj na pomalú časť *Adagio ma non*

troppo. Interpretácia ďalších Dvořákových skladieb (*Lesný pokoj, Adagio pre violončelo a klavír op. 62* a *Rondo g mol op. 94*) vhodne vystihla poetickosť hudobných nálad. Dramaturgickou raritou boli Nerudove *Albumblätter op. 26*. Spolu s *Berceuse slave d'après un chant polonais op. 11* inšpirovali k objavovaniu autora, ktorého skladby sa z koncertov (azda s výnimkou Škandinávie) vytratil. Neruda nebol Griegom považovaný za popredného skladateľa náhodou. Jeho dielo dokáže zaujať i dnes, zvlášť, ak ožije pod rukami osobnosti ako Daniela Varínska, ktorá typickou hudobno-výrazovou veľkorysťou a sústredením na detail sprostredkovala poslucháčom skutočne (ne)známu hudbu. Po klavírnych opusoch bolo zaujímavé zoznámiť sa aj s Nerudovými skladbami pre violončelo a klavír (*Mazurek op. 50 a op. 64, Serenade Slave op. 56 a Balada g mol op. 43*), ktoré interpreti sprostredkovali v intenciách absolútnej hudby.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari

K výnimočným projektom nielen v domacom meradle sa zaradila Rajecká hudobná jar, medzinárodná interpretačná súťaž z tvorby slovenských skladateľov. Takmer 100 detí (okrem Slovenska aj z Česka, Maďarska či Rakúska) súťažilo v rámci 5. ročníka v piatich kategóriách, o víťazoch i celkovom laureátovi rozhodovala medzinárodná porota zložená výhradne zo skladateľov s predsedajúcim Ivanom Buffom. Okrem oboznámenia sa s novou tvorbou sú zaujímavým rozmerom súťaže skladby slovenských autorov, napísané špeciálne pre víťazov, ktorí ich nasledujúci rok premiérujú na domácich i zahraničných pódioch. Vďaka organizátorom (na čele s riaditeľom ZUŠ v Rajci Mariánom Remeniusom) tak vzniklo už viac ako 70 diel a na dvoch koncertoch víťazov z roku 2013 – na pôde Slovenského inštitútu vo Viedni (3. 6.) a v Mirbachovom paláci v Bratislave (4. 6.) odzneli vo vynikajúcich interpretáciách



Žiačky ZUŠ Ružomberok [foto: archív]

a s nevšedným zanietením mladých umelcov opusy desiatky autorov (Jana Kmiťová, Pavol Krška, Katarína Máliková, Hoang Thi Kieu Anh, Lucia Chufková, Ivan Buffa, Marián Zavarský, Víťazoslav Kubička, Peter Javorka a Miloš Betko). Som presvedčený o tom, že tento i jemu podobné projekty sú o to vzácnejšie a dôležitejšie, lebo zasievajú niečo, plody čoho budeme v budúcnosti určite zbierať.

Viliam GRÄFFINGER

Lost & Found: New Sounds from Slovakia

6. – 30. 6., Porgy & Bess, Viedeň

Júnový festival New Sounds from Slovakia v klube Porgy & Bess možno bez váhania označiť za výnimočný a mimoriadne dôležitý hudobný impulz. Adresa známa primárne vynikajúcimi jazzovými podujatiami poskytla tentokrát priestor pre desať koncertov zo slovenskej hudby 20. a 21. storočia. Podobne obsiahly a obsažný priestor súčasnou slovenskou tvorbou sa v Rakúsku doteraz neuskutočnil.

Slovenská hudba v Rakúsku: terra incognita

Rakúsky milovník hudby sa musí cítiť zahľadený faktom, že je hudba susednej krajiny pre neho úplná terra incognita. Hlavné mestá oboch krajín sú pritom vzdialené približne 60 kilometrov a po páde železnej opony pred 25 rokmi sa existencia oboch štátov aj vďaka členstvu v EU v mnohých oblastiach prelína. Hospodárske investície a spolupráce v tejto oblasti sa stali rovnako samozrejmi ako príležitostný výlet na kávu či návšteva opery v Slovenskom národnom divadle. Hudba skomponovaná na Slovensku však ostávala pred dverami viedenských koncertných sál. Zvlášť pozoruhodné na júnovom festivale bolo, že sa na ňom predstavili výlučne excelentní slovenskí interpreti a autori (zvlášť mladšej generácie), ktorí ponúkli vlastnú tvorbu siahajúcu od klasickej cez jazz, improvizovanú hudbu až po elektroniku. Je mimoriadne potešiteľné, že usporiadateľ (festival pripravilo a financovalo Hudobné centrum v rámci európskeho projektu Minstrel, priestory poskytol klub Porgy & Bess) nevytyčil podujatiu jednostranné estetické smerovanie. Na úvodnej pódiovej diskusii (2. 6.) sa zúčastnili riaditeľky Sabine Reiter (MICA – Rakúske hudobné a informačné centrum), Oľga Smetanová (Hudobné centrum) a Alena Heribanová (Slovenský inštitút vo Viedni), ako aj Renald Deppe (Porgy & Bess), Wolfgang Schlag (Into the City/Wiener Festwochen) a intendant Konzerthausu Matthias Naske. O tom, či takéto stretnutie zmení popísaný status quo a položí základy pre budúce väčšie projekty, možno zatiaľ len špekulovať.



M. Paľu



A. Jaro

Pôsobivý prehľad, vzrušujúce konfrontácie

Nasledujúcich desať koncertov však zanechalo pôsobivý dojem o slovenskej hudobnej kultúre, ktorý každému záujemcovi bezpochyby ponúkol množstvo inšpirujúcich objavov. Zmienku si zaslúži hneď výkon huslistu a violistu **Milana Paľu**, ktorý počas dvoch po sebe nasledujúcich večerov (5. 6. a 6. 6.) ponúkol recitály s dielami Mateja Háasza, Mariána Lejavu (jeho excelentné *Violino solo* zaujalo expresívnou gestickosťou, citovosťou i tanečnými momentmi), Jevgenija Iršaia, Henrika Strindberga, Adriana Democha a Vladimíra Godára. Medzinárodný kontext programu dodali skladby Tönu Kõrvitsa, Salvatoreho Sciarrina a Alfreda Schnittkeho. Tretí večer (7. 6.) sa Milan Paľa predstavil spolu so súborom **Quasars Ensemble** ako suverénny komorný partner v *Slá-čikovom kvartete* (2001–2006) Ivana Buffu. Buffa, ktorý je na viedenskej hudobnej scéne známy od študentských čias, ponúkol mimoriadne komplexné dielo pracujúce s početnými kontrastmi medzi vrcholným napätím a efektívnymi antiklimaxmi, v ktorom sa nevyhýbal súčasným technikám hry či extrémne náročným flažoletom; napriek tomu bol priebeh skladby vďaka prehľadnej štruktúre dobre sledovateľný. Bolo potešujúce, že sa medzi skladbami, ktoré Buffa uviedol ako dirigent, mohol poslucháč zoznámiť s komornými dielami Alexandra Albrechta, Alexandra Moyzesa i s kongeniálnym zhudobnením Morgensternových *Galgenlieder* Ilju Zeljenku. Pôžitok umocnil nádherný zamatový soprán **Evy Šuškovéj** spolu s precíznym a nuansovaným stvárnením hudby zo strany inštrumentalistov. Ich výkon potvrdil renomé súboru založeného v roku 2008 ako popredného slovenského ansámblu uvádzajúceho hudbu 20. a 21. storočia. Ešte viac ako pri iných koncertoch bolo

v tomto prípade veľmi príjemné, že v programe absentovala polarita medzi tradíciou a progresívnymi trendmi. Vzájomné dopĺňanie sa odlišných zvukových svetov predstavovalo dramaturgicky zmysluplné oživenie a možno ho len odporúčať.

Zmysluplnosť tónov, nádhra farieb

Rovnako vysokú umeleckú kvalitu ponúкло aj vystúpenie **Melos Ethos Ensemble**, ktorý je rezidenčným súborom eponymného bienále súčasnej hudby usporadúvaného Hudobným centrom. Pod vedením **Chungkiho Mina** zazneli 23. 6. diela Alexeja Shmuraka, Viliama Gräffingera a Lubice Čekovskej, autorky opery *Dorian Gray*, ktorá mala minulý rok v Bratislave premiéru v rámci ISCM World New Music Days. Zvlášť zaujal *No Man's Land* Andreja Slezáka so zmysluplným tieňovaním zvuku a logickým rozvíjaním hudobného procesu, premiérovaný v roku 2007 v Essl-Museum neďaleko Viedne. Rovnako zažiaril kontrabasista **Anton Jaro** so svojou kompozíciou *Vaňhal Cadenza*, v ktorej interpret (podobne ako Pēteris Vasks vo violončelovej kompozícii



E. Šušková

Pianissimo) dopĺňa zvuk nástroja hlasom. Pri predvedení niektorého z obľúbených Vaňhalových kontrabasových koncertov by zaradenie tejto kadencie nepochybne vyvolalo medzi milovníkmi klasickej hudby podnetné a kontroverzné diskusie.

Virtuózný rozmer recitálu hviezdneho huslistu **Dalibora Karvaya** a klaviristu **Daniela Buranovského** s dielami Ladislava Burlasa, Mira Bázlika, Jevgenija Iršaia a Hanuša Domanského doplnil výber z farbou oplývajúcej *Metamorfózy* a *Sonatína op. 11* Eugena Suchoňa. Suchoň je v Rakúsku pravdepodobne jediným autorom našich susedov, ktorého tvorba je známa špecialistom, pretože jeho dielo sa etablovalo i mimo hraníc Slovenska. Vrcholom večera (9. 6.) bola bravúrne podaná Ravelova *Tzigane*, ktorá síce nepracuje s autentickým rómskym folklórom, no do kontextu večera vniesla bez akýchkoľvek politických ambícií inteligentnú asociáciu témy, ktorá je na Slovensku ešte aktuálnejšia než v Rakúsku.

Inšpirovaným dojmom zapôsobili kompozície Petra Machajdika, Petra Zagara, Jevgenija Iršaia, Ladislava Kupkoviča, Györgya Ligeti-

ho, Oleho Schmidta a Johna Zorna, v ktorých sa 16. 6. zaskvel akordeonista **Boris Lenko**. Potvrdil tak po dlhšom odmlčaní status akordeónu ako zaujímavého prostriedku na obohatenie súčasnej hudby.

Medzi improvizáčnym a intergalaktickým

V **IJE**O alebo **Intergalactic Joystick Evergreen Orchestra** (10. 6.) sa jeho členovia **Martin Burlas**, **Richard Sabo**, **Lenka Novosedlíková**, **Marián Zavarský** a **Matúš Wiedermann** predstavili pod vedením **Roberta Rudolfa** ako interpreti i tvorcovia (s výnimkou Novosedlíkovej) aktívni v oblasti elektroakustickej experimentálnej tvorby. V Porgy nemohol samozrejme chýbať jazzový večer (26. 6.), na ktorom sa rakúsko-sloven-



ské priateľstvo demonštrovalo aj priamo na pódiu, keď sa Rakúšan **Phillip Kienberger** (klavír) stretol v rámci spontánneho muzicírovania so Slovákmi **Lubošom Šrámkom** (klavír), **Radovanom Tariškom** (saxofón) a **Dávidom Hodekom** (bicie).

Miki Skuta sa v Rakúsku predstavil už viackrát ako klasický i jazzový klavirista a v rámci svojho sólového recitálu (17. 6.) demonštroval afinitu k dielam Petra Kolmana, Lubice Čekovskej, Mirka Krajčího, Juraja Beneša i svojho dlhoročného komorného partnera **Marka Piačeka** (flauta). Spolu s ním uzatvorili festival improvizáčnym projektom **Darmstadt Acoustic Breakcore** (30. 6.). O bezproblémový priebeh celého podujatia i pohodlie všetkých zúčastnených sa zaslúžila vo Viedni pôsobiaca kultúrna manažérka **Magdaléna Tschmuck**.

Christian HEINDL

Autor je rakúsky muzikológ a hudobný dramaturg.
fotografie: **Magdaléna TSCHMUCK**

Hudba stratená, hľadaná, nájdená...

*Júnovú sériu koncertov **New Sounds from Slovakia** ako aj ideu rozsiahlejšieho cyklu **Lost & Found** priblížil jeho kurátor **Renald Deppe** (1955). Vo Viedni a v Linzi pôsobiaci rodák z nemeckého Bochumu je skladateľom, saxofonistom a klarinetistom v oblasti improvizovanej, súčasnej i klasickej hudby.*

■ **Cyklus podujatí **Lost & Found** v Streng**
Kammer patrí k stálym ponukám jazzového klubu **Porgy & Bess. Čo vás viedlo k jeho vytvoreniu?**
V celej Európe môžeme vo všeobecnosti pozorovať, ako sa mnohí angažovaní ľudia napriek svojej šikovnosti stávajú chudobnejšími. Tí, čo veľa dokážu a majú záujem niečo zmeniť v pozitívnom zmysle, zarábajú čoraz menej a neraz tí, ktorým je všetko jedno, práve naopak; tí druhí si môžu dovoliť väčšie investície do zábavy, luxusu, kultúry. Takéto ochudobňovanie Európy pozorujeme obzvlášť v okrajových štátoch ako Rumunsko, Bulharsko, Portugalsko, dokonca Taliansko, a v posledných rokoch preniká tento trend aj do strednej Európy. Streng Kammer ponúka vysoko kvalitné podujatia dostupné pre každého, pretože aj pri vysokej umeleckej úrovni je vstupné dobrovoľné. Zaujímavé to môže byť povedzme pre študentov, ale aj ďalšie vrstvy obyvateľstva, ktoré nezarábajú veľa, ale majú o kultúru úprimný záujem. Zámerom bolo – a myslím, že je to aj nevyhnutné –, aby si človek mohol dovoliť dobré kultúrne zážitky. Názov **Lost & Found** zasa odkazuje na pravdivosť okamihu – stratené, hľadané, nájdené.

■ **Prečo ste sa rozhodli pre **New Sounds from Slovakia** – Nové zvuky zo Slovenska?**

Myšlienka prezentovania tradícií susedných krajín východného bloku je v **Porgy & Bess** zakorenená už dávno. Už sme sa venovali takmer všetkým východoeurópskym krajinám; na posledné Albánsko príde na rad na jeseň, hoci tam nemáme k dispozícii partnera, ktorý by nám bol podobnou oporou ako Hudobné centrum na Slovensku. Doteraz sa v klube predstavili predovšetkým slovenskí jazzmani, hoci naši susedia v Bratislave – ktorá je mi-



R. Deppe [foto: K. Prokopp]

mochodom bližšie ako napríklad St. Pölten – majú aj iné umelecké sféry, ktoré si zaslúžia prezentáciu či diskusiu. To vo Viedni chýbalo. Aj podtitul **New Sounds from Slovakia** – Die ferne Nähe, das nahe Ferne (Vzdialená blízkosť, blízka diaľka) poukazuje práve na tieto susedské vzťahy. Neraz ma mrzí, keď tu účinkujú a značnú pozornosť získavajú skôr umelci z rozličných exotických krajín, ako zo susedného štátu vzdialeného zopár kilometrov, ktorí by nemali zostať bez povšimnutia. Na jednej strane chceme exportovať našu reprezentatívnu kultúru, povedzme Viedenských filharmonikov, ale import už celkom nepripúšťame. Je to typický západoeurópsky fenomén, no nie je správny. Pri mnohých slovenských študentoch či kolegoch som sa presvedčil, že vedia presne, čo sa deje vo Viedni, ale naopak, moji rakúski kolegovia vonkoncom netušia o dianí v Bratislave. Je mi to veľmi ľúto, a tento stav je nebezpečný.

■ **Sám aktívne pôsobíte ako interpret, ste tiež hudobným skladateľom. Vytvorili ste si určitý obraz o súčasnej slovenskej hudbe?**

Je veľmi zaujímavá, dynamická, badať mnohé zmeny za posledných desať rokov. Každý

z koncertov bol po umeleckej a dramaturgickej stránke odlišný a mrzí ma, že kolegovia z festivalov nemali možnosť navštíviť aj viaceré z týchto podujatí. Myslím si tiež, že by si to zaslúžilo intenzívnu diskusiu, čo by bolo nevyhnutné na to, aby sme došli ku koreňom diania – akýsi dialóg medzi východom a západom. Úžasný je na našej krajine vývoj súvisiaci s 50-60-ročnou históriou, ktorá naň vplývala a ktorej sa nie je možné zbaviť, podobne ako sa Nemecko nemôže zbaviť minulosti súvisiacej s Hitlerom. Ide však o prirodzený jav, minulosť je našou súčasťou, hoci nie iba veselou. Každá z krajín potrebuje čas na sebaopoznanie a znovunájdenie, ako povedal Ernst Bloch: „*Kto nepozná svoju minulosť, je nútený si ju zopakovať.*“ Festival súčasného umenia predstavuje akúsi konfrontáciu s minulosťou.

■ **Hovoríte o dramaturgickej diverzite – ktorý z programov vás oslovil najviac?**

To nemožno povedať, pretože každý koncert bol zameraný trochu inak a vo svojom smerovaní bol každý aj mimoriadne a pozoruhodne stvárnený. Ako usporiadateľ ani nemôžem mať osobné preferencie. Rozhodne boli vo svojom smere veľmi kvalitné a zaujímavé všetky koncerty. K niektorým som si vytvoril vzťah ihneď, pri iných mi to možno chvíľu trvalo. Celkovo môžem zhodnotiť, že dramaturgická výstavba Hudobného centra bola veľmi dobrá. Čo sa týka interpretov, vo všeobecnosti sa vývoj uberať cestou upúšťania od kultu virtuosity ako takej. Skôr ide o vyjadrenie interdisciplinárnych obsahov; už viac neexistujú kultúry a mýty Karajana či Oistracha. Dnes sú žiadani umelci, ktorí popri technickej zdatnosti dokážu umne koncipovať programy i svoje spolupráce, a to je kľúčové v klasickej, súčasnej aj improvizovanej hudbe. V tom tkvie budúcnosť Európy, akú podobu si vytvorí jej jednotlivé štáty, v kultúrnom prieniku západných a východných krajín. Ukrýva to v sebe veľkú silu a potenciál a Európa by sa toho nemala zriecť.

Pripravila **Eva PLANKOVÁ**

Košické Konvergenzie v znamení oktet

Konvergenzie v Košiciach ponúkli od 1. do 3. júna v Kasárňach/Kulturparku štyri programy. Už tradične nechýbal koncert pre deti, o ktorý sa postaral Fero Király, festival oživil nadžánrový projekt Reflective Borisa Lenka a Štefana Bugalu i netradičné jazzové zoskupenie Drum'n Koto, klasickú hudbu zastupovali oktetá Dmitrija Šostakoviča a Georga Enesca.

Sláčikové okteto je pozoruhodný komorný druh, umožňujúci rozmanité juxta pozície dvoch sláčikových kvartet. Výsledok sa môže bližšie až k zvuku komorného orchestra a vyžaduje si zreľých a vyspelých interpretov. V prípade koncertu v rámci košických Konvergenzií (3. 6.) nemožno o kvalitách žiadneho z účinkujúcich (**Igor Karško, Peter Biely, Milan Paľa, Lukáš Kmiť, Adam Novák, Teodor Brcko**) pochybovať. V úvodnom príhovore umelecký riaditeľ festivalu, violončelista **Jozef Lupták**, publiku oznámil, že dvaja huslisti na poslednú chvíľu odriekli účasť zo zdravotných dôvodov a nahradili ich Košičania **Barbora Lenártová** a **Marek Zwiebel**, ktorí dokázali za extrémne krátky čas naštudovať mimoriadne náročné diela. Na úvod zaznela raná kompozícia Dmitrija Šostakoviča *Dve skladby pre sláčikové okteto*

op. 11, ktorá, podľa môjho názoru, patrí medzi najlepšie diela skladateľa. Zvlášť 2. časť (*Scherzo*) je vzhľadom na dobu vzniku na špičke vývinu. Interpreti sa zmocnili eruptívneho dramatismu časti s obrovským nasadením, presnosťou i citom pre ťah línií, čím zabezpečili dielu strhujúce vyznenie. Nasledujúce 40-minútové *Okteto C dur op. 7* Georga Enesca z roku 1900 je kompozíciou, ktorá poslucháčov zaviedla z hektických 20. rokov v sovietskom Rusku do parížskych salónov z prelomu 19. a 20. storočia. Štvorčasťové dielo, poučené formovými inováciami Franza Liszta a Césara Francka, pôsobí vďaka nadväzovaniu attacca dojmom jednočasťovej sonátovej formy (záverečná časť je kvázi sonátová repríza, stredné časti majú funkciu sonátových rozvedení). Dobový romanticko-impresionistický idióm a silný zmysel pre detailnú drobnok-

resbu v spojení s náročnou formovou výstavbou diela schubertovskej dĺžky kladú na interpretov extrémne nároky v zmysle vypracovania celku i detailov. Interpretácia diela však bola výborne zvládnutá. Obe kompozície sú dielami veľmi mladých, ešte nie úplne vyprofilovaných skladateľov. Myslím si, že zámena poradia skladieb by posunula dramaturgiu koncertu k lepšej percepčnej uchopiteľnosti. Forma Šostakovičovho oktetu oklieštením zmyslaného väčšieho celku vytvára u poslucháča mierne očakávanie, ktoré nie je naplnené. Percepčný potenciál takéhoto typu hudobnej reči sa môže naplno prejaviť až u „naveneného“ poslucháča. V oktete Enesca naopak cítiť preťaženosť formy, záver miestami až túžobne očakávame už v 2. časti a tušíme, že by mohol prísť takmer kedykoľvek. Percepciu podobných skladieb určite pomôže pozícia prvého diela v rámci koncertu – poslucháč, prichádzajúci do koncertnej siene bezprostredne po rušnom dni, je viac nastavený oceniť a prijať takúto formovo ťažké dielo. Čo koncertu nechýbalo, bol prídavok: *Intermezzo pre sláčikový orchester* v úprave pre sláčikové okteto od Georga Enesca. Výstúpenie si vyslúžilo standing ovation vďačných Košičanov.

Juraj VAJÓ

Talenty pre Slovensko / Talenty pre Európu 2014

Jedným z dôvodov vzniku Talentov pre Slovensko v Dolnom Kubíne (1. 5.) bola snaha vytvoriť pre domácich sláčikárov predkonzervatoriálneho veku odrazový mostík pre účasť na medzinárodnej súťaži Talenty pre Európu. V osobe desaťročnej violončelistky

huslistami dominovali výkony **Filipa Guttena** a **Zuzany Vajdulákovvej**. Pätnásťročná huslistka s mimoriadne kvalitnou tvorbou tónu získala Hlavnú cenu Talentov pre Slovensko a možnosť účinkovania na Kubínskej hudobnej jeseni.

vatórií. Súťažné vystúpenia (109 sólistov a 18 komorných ansámblov z 12 krajín) prebehli v dolnokubínskom Zmeškalovom dome hudby, odkiaľ bolo možné sledovať ich priebeh naživo aj na webovej stránke (www.talentsforeurope.eu). K najvyšším umeleckým metám siahali violisti **Damian Kulakowski** z Varšavy a **Mateusz Doniec** z Krakova, ktorý si nakoniec odniesol i Hlavnú cenu súťaže. Súťaž v odbore komornej hry mala už tradične vysokú úroveň a ovládli ju vynikajúco školené



M. Doniec (PL) – hlavná cena Talentov pre Európu [foto: archív]



D. List (A) – víťazka I. kat husle [foto: archív]

Ivety Cibulovej sa tento zámer a očakávania naplnili – žiačka ZUŠ Pezinok po úspešnom debute v úvodnom ročníku Talentov pre Slovensko 2013 dokázala zvíťaziť vo svojej vekovej kategórii i v aktuálnom ročníku Talentov pre Európu a stala sa tak najúspešnejšou slovenskou účastníčkou. Medzi

Osemnásť ročník Talentov pre Európu (2. – 4. 5.) priniesol zmenu štatútu (zvýšenie vekového limitu huslistov na osemnásť rokov) a snáď študenti a ich pedagógovia zareagujú v budúcnosti na to, že program povinnej časti súťaže vychádza z repertoáru odporúčaného študijnými osnovami slovenských konzer-

poľské ansámble, k účasti na koncerte laureátov bolo vďaka víťazstvu na minulom ročníku prizvané slovenské violovo-kontrabasové duo bratov **Emila** a **Erika Hasalovcov** (Konzervatórium Bratislava). Najpočetnejšie obsadenou býva kategória huslistov. Takmer hviezdny bol vystúpenie deväťročnej Rakúšanky **Darye List**. Tech-

nické nároky a úskalia Sarasateho virtuózne *Introdukcie* a *Tarantelly* zvládala malá Viedensčka so samozrejmosťou, i keď treba dodať, že v tvorení tónu (na nekvalitnom polovičnom nástroji) mala evidentné rezervy.

Mária KARLÍKOVÁ

ŠKO Žilina: Šanca mladým

Mnohostranný hudobník **Vladimir Kiradjiev** 5. 6. opäť zavítal pred svoj (zrejme) obľúbený **ŠKO Žilina**. Dirigent sa pohybuje na mnohých európskych koncertných pódioch, je známy a vyhľadávaný pre muzikantskú erudovanosť, presnosť a nápaditosť pri uvádzaní málo frekventovaných alebo celkom neznámych orchestrálnych skladieb. Platnosť týchto adjektív znova potvrdil v programe, ktorý lemovali dve premiéry z tvorby mladého skladateľa Petra Javorku a dosiaľ u nás neuvedenej skladby od Heitora Villu-Lobosa. Podtitul koncertu znel Šanca mladým, išlo teda o pokračovanie samostatného cyklu, v priestoroch Domu umenia Fatra udomácneného a obľúbeného. Peter Javorka, podobne ako aj sólisti večera, začínal svoje profesionálne umelecké školenie na žilinskom konzervatóriu. V kompozičnej triede Pavla Kršku získal klasické základy, ktoré v súčasnosti rozvíja na VŠMU u Jevgenija Iršaia. Jeho *Symfonieta* má pevnú architekto-

nickú stavbu, hudobnú logiku aj invenciu, ktorá sa pohybuje v intenciách tradičných postupov so zreteľnými odkazmi na „rodné“ folklórne elementy (najmä 2. časť), v mnohých ohľadoch pripomínajúc estetiku našich národných klasicov. Proporčnosť a pôsobivé dávkovanie kontrastných polôh, dôvtipných hudobných epizód s vyústením do impozantného „diskrétného“ konca v záverečnej časti prezrádajú nemalo o ambíciách aj perspektívach skladateľa. Blok árií W. A. Mozarta (z *Dona Giovanniho* a *Figarovej svadby*) a G. Donizettiho (*Don Pasquale* a *Nápoj lásky*) uviedol barytonista **Dávid Harant**. Disponuje vyspelým hlasom kvalitného timbru, nechýba mu harmonický prejav ani disciplína, isté rezervy má však ešte v dozrievaní výrazu a zväčša v drobných intonačných závažniach. Je zvláštne, že sa Harant v štúdiách rozhodol pokračovať v oblasti operetného spevu – žánru, ktorý vzhľadom na vágne po-

zície a najmä stratou stabilných scén u nás v ostatných rokoch značne utrpel. Akordeonista **Tomáš Valiček** sa podľa reakcií najmä mladého publika teší popularite. Popri klasickom akordeóne sa angažuje aj ako bubeník v metalovej kapele, ale rovnako aj vo folklóre. Umiestnenia na popredných miestach interpretačných súťaží mu zjavne pozdvihli sebaistotu v prejave; o bravúrnej technike nemožno pochybovať. Stvárnil sólový part v efektnom *Koncerte pre bandoneón a malý orchester – Aconcagua* Ástora Piazzollu. Valičkova interpretácia bola sugestívna, ťažila nielen z brilancie, ale aj z vychutnávania a akcentovania príznačných piazzollovských idiémov. A napokon zaznela *Sinfonietta* č. 1 „*Em memoria de Mozart*“ od Villu-Lobosa, v ktorej mal veľkorysý priestor dirigent Kiradjiev. Bol to takpovediac objav so sviežou, vtipnou kompozičnou dikciou, navyše stvárnenou so značnou dávkou poznania jednak hudby brazílskeho autora, jednak mozartovskej kompozičnej poetiky, ktorá inšpirovala skladateľa a umelecky stimulovala dirigenta.

Žilinský triumf Mariana Lapšanského

Podobne ako predchádzajúcu, aj ostatnú 40. koncertnú sezónu v Dome umenia uzatváral po dirigentovi Kiradjievovi žilinským publikom adorovaný **Misha Katz**. Ani tentokrát (19. 6.) si nenechal ujsť príležitosť prihovoriť

Mozartovho koncertu zaznel málo hrávaný Čajkovského *Klavírný koncert* č. 2 *G dur op. 44*, a to skutočne v exkluzívnom podaní. Sólistom bol **Marian Lapšanský**, legenda našej pianistiky, neúnavný obhajca klavírneho

siahajúcich po efektných reflexiách svojho interpretačného ega. Oproti krajným častiam má mimoriadnu pozíciu stredné *Andante* s krásnym, lyricky klenutým partom sólujúceho klavíra, s dialógmi obrátenými k husliam (**František Figura**) a violončelu (**Pavol Šimčík**). Lapšanského poňatie koncertu bolo triezve, uvážlivé, koncepcia detailne prepracovaná. Jeho optika je odlišná



M. Lapšanský [foto: R. Kučavík]

sa prostredníctvom partitúry svojho favorizovaného autora W. A. Mozarta. Predohra k opere *Don Giovanni* však nepatrí k tým najľahším či najefektnejším ouvertúrovým číslam. A tak ani „rozbeh“ k záverečnému koncertu nebol celkom bez „mikrokazov“. Prvé takty trochu pripomínali hru na skrývačku a až jadro skladby začalo zreteľnejšie naznačovať nesmrteľný príbeh o večnom hedonistickom amantovi. Namiesto pôvodne ohláseného

umenia najvyšších kvalít. Znova a opakovane presvedčil o svojej skvelej kondícii, o známom, no stále pripomínania hodnom muzikantsky zrelom pohľade... Čajkovského *opus 44* je priam obchádzaným dielom. Popravde, v dikcii a celkovej koncepcii sa nevelmi líši od svojho enormne populárneho „bémolového“ predchodcu. Je azda menej vystavaný na efekt, no jeho enormné, maximalistické technické nároky azda hneď odrádzajú interpretov

od pohľadu dirigenta, ktorý má príznačný sklon k typickému slovanskému pátosu a hyperbole. Napriek zdaniavej vnútornej polarite naši obaja vo finálnom tvare konsenzus: Čajkovského opus zaznel objavne a veľkolepo. Mozartova *Symfónia* č. 40 *g mol KV 550* patrí k najhrávanejším symfonickým dielam. Za jej popularitou stojí pôsobivá, čitateľná textúra, ale aj určitá nejednoznačnosť výkladu. Ťaživý sujet a tmavé molové farby bývajú zväčša pri tlmočení nadľahčované a prežiarené vzletným rokokovým leskom. Misha Katz však v partitúre zdôraznil vážnosť a tragický tón, budujúc štvorčasťový celok ako drámu

naplnenú naliehavými apelmi, ba až fatálnym kontextom. Takto skoncipovaný a pretlmočený tvar v symfónii akoby posunul ťažiská a zaostril na jej priebeh odlišným fókusom. Podnetná, pôsobivá interpretácia zanechala vo vedomí výrazné echo a vytvorila tak dôstojný záver 40. koncertnej sezóny ŠKO Žilina.

Stranu pripravila:
Lýdia DOHNALOVÁ



Paul O'Dette

Semper Dowland semper dolens

[foto: R. Spáňák]

Pripravil Peter MOTYČKA

Prestížnym hosťom Medzinárodného gitarového festivalu J. K. Mertza bol americký lutnista Paul O'Dette, charizmatik a zaniatený propagátor starej hudby, ktorého nahrávky Johna Dowlanda považujú odborníci za referenčné.

■ **K lutne ste sa dostali, neobvykle, prostredníctvom elektrickej gitary. Neboli kedysi lutnisti rovnako populárni a obľúbení ako rockoví gitaristi?**

(Smiech.) Máte pravdu. Určite by som našiel ďalšie spojitosti, napríklad moment improvizácie. Ako rockový gitarista som často hrával improvizované sóla, s čím sa bežní konzervatívisti príliš nestretávajú a pokiaľ ich k tomu aj vyzvete, okúňajú sa. Potrebujú mať všetko zapísané v notách.

■ **V rámci Festivalu J. K. Mertza vediete v Bratislave aj majstrovské kurzy. Vyučujete na nich aj improvizáciu?**

Pri kurzoch zväčša nemáte na podobné záležitosti priestor. Cesta k improvizovaniu je dlhodobým procesom, kým na kurzy prídu študenti s konkrétnou skladbou a v rámci vymedzeného času sa zaoberáte vyladovaním detailov. Príležitostne viem špeciálne improvizácie dielne, tie však trvajú aspoň týždeň. Vtedy máte šancu v rámci vypracovaného systému previesť študentov od základných vecí k nadstavbe. Pokiaľ sa chcete zaoberať starou hudbou, mali by ste mať improvizáciu komplexne zvládnutú.

■ **Aká bola vaša cesta od improvizujúceho rockera s gitarou k improvizujúcemu „trubadúrovi“ s lutnou?**

Nebolo to natoľko dramatické, hoci rocková či jazzová improvizácia sa od tej v starej hudbe líši vo viacerých aspektoch. Diametrálne odlišné sú harmonické postupy a zákonitosti, rozličné sú tiež typy ornamentálnych figúr. Tie sa rôznia i v jednotlivých žánroch: porovnajte si napríklad bluesových gitaristov, pohybujúcich sa v rámci vymedzených „boxov“ s ich jazzovými kolegami, podobne gitaristi vychádzajúci z brazílskej samby improvizujú úplne iným spôsobom, ako napríklad Joe Pass. Podstatné je uvedomiť si, čo charakterizuje daný štýl, pretože bez pochopenia jeho gramatiky nedokážete v danom štýle „konverzovať“.

■ **Váš bratislavský recitál venovaný Dowlandovi bol pozoruhodným exkurzom, pri ktorom ste prechádzali od „serióznych“ foriem k ľahším tanečným štýlizáciám. Prečo ste zvolili túto dramaturgiu?**

Chcel som poukázať na rozmanitosť Dowlandovho odkazu i na to, že výrazne zasiahol takmer do všetkých foriem svojej doby – fantázií, paván, galliárd, ricercarov či variačných foriem, a v každej z nich zanechal podnetné

skladby. Spomínam si na recitály, na ktorých lutnista odohral 4 pavany za sebou, čo bolo pre poslucháča nezvyknutého na renesančnú hudbu naozaj náročné. Pritom Dowlandova hudba je rôznorodejšia ako kohokoľvek iného z jeho súčasníkov.

■ **Na koncerte ste spomínali problémy rôznorodých verzií jednotlivých skladieb, súvisiace s ich prepisovaním. Aký spôsob ste volili pri nahrávaní kompletneho Dowlandovho lutnového diela?**

S týmto problémom sa nedokážem celkom vysporiadať, no kľúčom pre mňa ostáva vypátranie zdroja, ktorý by mohol byť k Dowlandovi najbližší. Mnohé z jeho skladieb nájdete vo viacerých odlišných prepisoch na rozličných miestach v Európe. Dobrým zdrojom sú napríklad rukopisné zbierky, zostavené Matthewom Holmesom s prepismi autorizovanými samotným Dowlandom, čo dokazujú jeho autografy. Známa je tiež skutočnosť, že ako Holmes starol, robieval pomerne veľa chýb a jeho verzie sa stávali nie celkom dôveryhodnými. Podobne sa môžete rozhodnúť pre rané verzie skladieb, ktoré sú bližšie k pôvodným ideám autora, či neskoršie aktualizované, reflektujúce novšie trendy. Na viacerých nahrávkach som ponúkol

rané i neskoršie verzie rovnakých skladieb, hoci na koncertoch to nerobievam. Niektoré sa líšia aj názvom, napríklad *A Coy Joy* premenoval Dowland na *Mrs Vaux's Gigue*, pričom neskoršia verzia má podstatne komplikovanejšie ozdoby.

■ Podľa akých kritérií striedate na nahrávkach lutnu s orfariom?

V londýnskom vydaní Williama Barleyho z roku 1596 je okrem lutnových tabulatúr i samostatná časť skladieb pre orfarión, čoho som sa pri nahrávaní držal. Ladenie oboch nástrojov je rovnaké, odlišujú sa len v strunách, ktoré sú na orfarióne kovové.

■ Častým problémom nástrojov v starej hudbe bývajú práve struny a ladenie...

Nepoužívam črevové struny, objavil som talianskeho výrobcu, ktorého produkty sa pocitovo i zvukovo črevovým strunám približujú. Umeľým materiálom dávam prednosť i z praktických dôvodov. Napríklad včera som cestoval do Bratislavy v klimatizovanom aute, a keď sa po troch hodinách chladu ocitnete v prehriatom priestore, strunám i nástroju to dáva zabráť. S črevovými strunami by sa mi na koncerte nepodarilo udržať ladenie počas jednej skladby.

■ Venujete sa aj muzikologickému výskumu; vychádzate pri hraní z dobových prameňov?

S pramenným materiálom pracujem vždy, ak je to možné, z neho sa dá najlepšie pochopiť odkaz danej doby. Mám tiež vlastnú notovú edíciu. Hnevá ma, keď sa dostávam k zlým vydaniam Dowlandových skladieb, predovšet-

kým transkripciám pre gitaru. Na prvý pohľad vidíte množstvo chýb výskového charakteru, pozmenené rytmické štruktúry. Nemožno sa

Hnevá ma, keď sa dostávam k zlým vydaniam Dowlandových skladieb, predovšetkým transkripciám pre gitaru. Nemožno sa potom čudovať, že gitaristi hľadajú na Dowlanda pomedzi prsty.

potom čudovať, že gitaristi hľadajú na Dowlanda pomedzi prsty, keď im jeho skladby pri prvom kontakte nedávajú zmysel.

■ Napriek tomu, sa zdá, že Dowlandova hudba zažíva „renesanciu“: vychádzajú pramenné edície, nahrávacie spoločnosti ponúkajú komplety i výbery, vznikajú pozoruhodné nové interpretácie (Dowland Project) aj umelecky diskutabilné projekty (Sting). Máte pravdu, Stingov Dowland nie je dobrou voľbou, aspoň pre tých, ktorí o renesančnej hudbe čosi tušia. Na druhej strane predstavil Dowlanda miliónom ľudí, ktorí by sa k nemu inak nedostali. Mnohí si jednoducho kúpili ďalší album svojho obľúbeného speváka, a pritom dostali odkaz na renesančného génia. Keď sa im to páčilo, začali sa zaujímať o autentickjšie nahrávky a to sa mi zdá najpodstatnejším aspektom Stingovho projektu.

■ Na Stingovej nahrávke ma väčšmi zaujali čítania z Dowlandových listov, napovedajúce o jeho postavení v rámci kráľovského dvora.

Keď som sa pred niekoľkými rokmi počas doobedňajšej zvukovej skúšky v newyorskom Lincoln Center zoznamoval s akustikou priestoru,

spozoroval som človeka v koženej veste s lyžiarskou čapicou. Nebolo mi jasné, prečo vrátnik vpustil na moju skúšku nejakého čudáka. Až keď sa cudzinec priblížil, zbadal som, že je to Sting, ktorý sa hneď začal ospravedlňovať: „Prepáčte, veľmi som chcel prísť na večerný koncert, ale nemôžem.

Vadilo by vám, keby som ostal chvíľu na zvukovej skúške? A tiež mám na vás niekoľko otázok ohľadne Dowlanda...“ Strávil sme asi štvrthodinu diskutovaním o lutne, potom si vypočul niekoľko skladieb a nenápadne zmizol. ✕

Lutnistu Paul O'DETTE (1954) sa vzdelával u renomovaných osobností (T. Binkley, E. Domino, Schola Cantorum Basiliensis), od 1976 je profesorom a vedúcim oddelenia starej hudby na Eastman School of Music v New Yorku. Participoval na množstve sólových i ansámblových nahrávok pre spoločnosti: harmonia mundi, Philips, Decca, Sony, Hyperion a i., za komplet lutnovej tvorby Johna Dowlanda a *The Royal Lewtters* získal ocenenia Diapason d'Or (1995, 1997, 2003), je tiež držiteľom Grammy za *Purcell Songs* so Sylviou McNairovou (1996). Ako hráč continua spolupracuje s rozličnými súbormi, diriguje barokové opery a je umeleckým riaditeľom Boston Early Music Festival.

Medzinárodný gitarový festival J. K. Mertza

22.6.–29. 6., Spoločnosť J. K. Mertza, Bratislava

Záver júna patrí v Bratislave už takmer štyri desaťročia gitare a spomienke na bratislavského rodáka, pozoruhodného gitaristu i skladateľa J. K. Mertza (1806–1856). Súčasťou festivalu je medzinárodná gitarová súťaž (dôkazom jej renomé boli účastníci z desiatich krajín), majstrovské kurzy a séria koncertov. K výnimočnému patrilo uvedenie súborného lutnového diela Johanna Sebastiana Bacha (Ricardo Gallén) v koncertnej sieni Klarisky či dowlandovský recitál amerického lutnistu Paula O'Dette. Esprit a šarm sprevádzali vystúpenie mladého brazílskeho Dua Siqueira-Lima, Mexičana Omana Kaminského i flamencový večer španielskeho gitaristu Antonia Reya. Ranoromantická hudba (Mertz, Giuliani, Paganini, Carulli) znela v záhrade Domu Albrechtovcov a neformálne stretnutie „pod čerešňou“ dokresľovalo atmosféru rekonštruovaného priestoru.

Orfeus s lutnou

Angličan Thomas Mace napísal v roku 1676 o lutne nasledujúce riadky: „*Raduj sa, statočná duša! A vedz, že ešte žijú tí, čo sa budú o teba starať tak, že sa vrátia k bývalej sláve...*“ Tieto prorocké slová naplnia jeden z najvýraznejších exponentov nástroja, americký lutnista Paul O'Dette, ktorý sa 27. 6. predstavil v Primaciálnom paláci na Medzinárodnom gitarovom festivale J. K. Mertza. O'Dette

bratislavskému publiku ponúkol skladby Johna Dowlanda (1563–1626), nazývaného aj „anglickým Orfeom“, ktorého kompletne dielo umelec nahral pre label harmonia mundi. Skladateľ v úvode k piesňovej zbierke *A Pilgrime's Solace* (1612) napísal, že bol súčasníkom považovaný za staromódneho. V čase hravých francúzskych courantov a volt komponoval Dowland renesančné kontrapunktické formy (ricercary) a štylizované tance (pavany, galliardy). Na úvod koncertu zaznela *A Fancy* (P 5), fantazijné dielo inšpiro-

vané organovými tokátami Talianov Simoneho Molinara a Lorenziniho di Roma. Skladba predstavila lutnu ako subtilný nástroj, poskytna publiku čas adaptovať sa na dynamiku a lutnista si počas nej overil akustiku plnej sály. V dobe ohlušujúcich decibelov pôsobilo lutnové piano-pianissimo ako z iného sveta. O'Dette nemohol vybrať lepši úvod, bolo to, akoby povedal: „*Dámy a páni, počúvajte históriu uboleného srdca. Semper Dowland semper dolens.*“ Úvodný blok uzavrela dvojdielna *A Fancy* (P 6). Skladba začína témou s opakovanými tónmi na spôsob canzony alla francese, pokračuje ako fantasia con canto fermo a končí tokátou. Farebný spevný tón lutny spojil diely do jedného celku. Optimistický začiatok canzony vystriedala temnota, krátka tokáta ukončila trápenie záverom kdesi vo vzduchoprázdne. Zvláštna skladba, ktorej však O'Dette dobre rozumel, no publikum by potrebovalo výklad alebo počúvať podobnú hudbu častejšie. V rámci koncertu zaznelo niekoľko paván (vrátane slávnej *Semper Dowland semper dolens*, inštrumentálneho echa piesni *Go Crystal Tears a Flow Not Fast Ye Fountains*, ktorú O'Dettova lutna vypsievala jemným a sladkobôlnym tónom) a viaceré gagliardy, odkazujúce na známe osobnosti späté so skladateľom a jeho dobou (*The King of Denmark's Galliard, The Most Sacred Queen Elizabeth, her Galliard, The Right Honou-*



→ *able Robert, the Earl of Essex, his Galliard, A Galliard upon Walsingham*). Dowland písal tieto technicky náročné tanečné štylizácie v polyfonickom štýle, do ktorého začlenil aj pre virginalistov typickú techniku *diminúcie*. Pre O'Detta nepredstavujú kontrapunkt, *diminúcie* ani ozdoby žiadnu prekážku. Aj v najnáročnejších pasážach si zachoval kultivovaný a kantabilný tón. Dowland svoje skladby neustále varíroval, zdobil, pridával *double*. Vo viacerých nie sú tieto obmeny vypísané, O'Dette ich však dokáže podobne ako starí majstri improvizovať. Takmer každé dielo má zaujímavé historické pozadie, niektoré spracovávajú témy iných skladateľov, viaceré Dowlandove skladby majú tú istú tému, prípadne existujú vo viacerých verziách, o tom všetkom by Paul O'Dette vedel rozprávať. A potom by sa počúvalo! Napríklad historické pozadie skladby *A Galliard (upon Walsingham)* sa viaže k známemu mariánskemu pútnickému miestu v grófstve Norfolk. Variácie na lúbohnú baladu rovnakého mena, ktorej nápev

odmeniť *standing ovation*, no on rýchlo pridal slávnú *Pasacagliu* od Alessandra Piccinnioho (1566–1638, II. *Libro* 1639) a menuet rakúskeho skladateľa Johanna Nepomuka Davida z 30. rokov minulého storočia. Koncert Paula O'Detta bol špičkovou hudobnou produkciou. Získal si publikum, presvedčil všetkých. Skutočný Orfeus dnešných dní.

Vladimír RUŠO

Podoby koncertného flamenca

Flamenco je nepochybne jedným z najrozšírenejších ľudových umeleckých prejavov a jeho univerzálnosť predstavuje pozoruhodný fenomén, ktorý možno ľahko pochopiť pri pohľade na spôsob jeho vzniku na relatívne malom území (Andalúzia), ktorého obyvatelia pretavili vplyvy z mnohých iných oblastí. Vďaka svojej otvorenosti je flamenco dodnes schopné obohacovať sa o iné techniky a štýly,

nachádzali priestor na predvedenie svojich pozoruhodných technických schopností (napríklad v *bulerías* pre dve gitary). Predovšetkým Morenitova tónová kultúra i naturel korešpondujúce s duchom flamenca dodali úvodnej časti potrebnú živelnosť. Keď prichádzajúcemu Antoniovi Reyovi udrelo do očí oslepujúce svetlo, poprosil o jeho stlmenie a atmosféra v sále razom nadobudla komornejší charakter. Divákovi mohla naopak



P. O'Dette počas majstrovských kurzov na VŠMU [foto: R. Spišiak]



M. Robles [foto: archív]

sa neskôr stal pútnickou piesňou, napísali virginalisti John Bull, William Byrd i lutnista Robert Johnson. Formu *ricercaru* v programe reprezentoval *Farewell (P 3)* s nádhernou ascendenčnou chromatickou témou *In nomine* podobnou talianskym chromatickým *ricercarom*. Dowlandov *ricercar* má vzor v klávesovej literatúre organistov (Parsons, Tye) i virginalistov (Byrd). O'Dette dielo zahral s pokojom a rozhľadom organistu. Na konci skladby zaznel krásny dlhý trilok so skupinkou, čo je na lutne pomerne ťažká figúra. *Fantázia (P1a)* uzatvárajúca program má rovnakú tému ako *Cocow as I me walked* Jamesa Balwina. Obidve skladby majú pôvod v stratených baladách. Dielo nevybral americký lutnista na záver náhodou. Obsahuje totiž rýchle pasáže inšpirované organovými skladbami Thomasa Tallisa, vo finále zaznievajú nad ostinatým basom figúry typické pre *galiardy*, ktoré sa stále zrýchľujú a graduujú. V tejto virtuóznej skladbe O'Dette opäť raz ukázal svoje technické majstrovstvo. Publikum ho chcelo

no na druhej strane ostáva prístupné „externým“ umelcom a „cudziemu“ publiku. Je prirodzené, že kým španielski umelci reprezentujú prvú stranu a inklinujú k odstredivému experimentu, umelci „zvonku“ vykonávajú opačný pohyb v snahe preniknúť k jeho podstate. Na koncerte, uzatvárajúcom Medzinárodný gitarový festival J. K. Mertza (29. 6.) v Ateliéri Babylon, boli diváci svedkami oboch popísaných javov: slovenský gitarista **Morenito de Triana** (Stanislav Kohútek) a **Flaco de Nerja** (Branislav Krajčo) spolu s poľskou tanečnicou **Martou Robles** (Marta Dębska) ponúkli gitarovú hudbu v tradičnej sprievodnej forme, kým ich španielsky kolega **Antonio Rey** predviedol jej modernú koncertnú podobu. Gitara bola vo flamenco pôvodne sprievodným elementom a Morenito s Flacom sa zamerali práve na túto jej prvotnú funkciu. Bez akéhokoľvek náznaku exhibicionizmu podriadili svoju hru tanečníčke, a hoci bol tanec „protagonistom“ úvodného fandanga či záverečného *alegrías*, inštrumentalisti si

do očí udrieli podobnosť jeho gitary s Morenitovou. Španielsky umelec cestou z Viedne do Bratislavy havaroval a vystúpenie zachránila len ochota slovenského kolegu. Rey patrí ku gitaristom dokonale ovládajúcim svoj nástroj, jeho technika však vždy slúži hudbe. Popis jednotlivých prvkov by bol monotónny a pri každom by sa objavovala perfekcia, vyzdvihol by som aspoň brilantné *picado* a *tremolo* či intenzívne, miestami *preexponované* golpe. Bratislavskému publiku predstavil vlastné kompozície najmä z posledného, v poradí druhého albumu *Camino al Alma*. Hodinový recitál mal intímny charakter, lyrický nádech ovplyvnil pomalé (*taranta*, *soleá*), ale aj tradične rýchlejšie čísla (*bulerías*, *alegrías*). Do popredia sa dostávala lahodná, vďaka pozoruhodným moduláciám však nenudiac sentimentálna melódia. Spontánnemu potlesku publika žiadajúceho prídavok víťaz viacerých prestížnych súťaží (napríklad sevillské *flamencové bienále*) rád vyhovel. Vo finále pozval na pódium Morenita (tomu zasa gitaru požičal Flaco) a spoločne predviedli improvizované číslo. Škoda len, že sa domáci poslucháč nie celkom orientuje v ponuke podujatí so zárukou výrazného zážitku. Reyova návšteva by si rozhodne zaslúžila väčšiu pozornosť. Upútavky na koncert ohlasovali „jedného z najlepších súčasných protagonistov koncertného flamenca“ a s týmto konštatovaním museli všetci poslucháči len súhlasiť.

Michal DENCI

Dni starej hudby 2014: Pocta Rameauovi

Aktuálny ročník festivalu Dni starej hudby, ktorý už 19. rokov organizuje Centrum starej hudby, priniesol tentokrát historický poučený pohľad na tvorbu francúzskych skladateľov. Hoci kvôli 250. výročiu úmrtia Jeana-Phillipa Rameaua bolo dramaturgickým ťažiskom podujatia dielo barokového génia, návštevníci si mohli vypočuť aj Janequinove chansons v interpretácii svetoznámeho súboru Ensemble Clément Janequin, zažiť koncert Lotz tria, historickú tančiareň alebo vychutnať zriedkavé duo violy da gamba a lutny v podaní Rominy Lischky a Sophie Van den Eynde. V novembri čaká Dni starej hudby ďalší dramaturgický počín, novodobá premiéra opery z roku 1800 Beňovský alebo exil na Kamčatke od Françoisa Adriena Boieldieua.

Opera na úvod

Zrejme najlepší spôsob, ako si pripomenúť výročie úmrtia génia francúzskej barokovej hudby J. Ph. Rameaua, je uviesť ukážku jeho opernej tvorby. Program úvodného koncertu, ktorý sa konal 1. 6. v Župnom dome, by sa už sám osebe dal považovať za mimoriadny počín. Okrem inštrumentálnej suity zo slávnej opery *Les Indes galantes* (1736) zahŕňal aj kompletne uvedenie jednodiestvového baletu (act de ballet) *Anacréon* (1757). O profesionálnu interpretáciu sa postaral súbor **Musica aeterna** pod vedením



Otvárací koncert [foto: M. Slaninková]

umeleckého vedúceho **Petra Zajíčka** v spolupráci s hosťujúcimi hudobníkmi, predovšetkým čembalistom **Pascalom Dubreuilom**, zborom **The Czech Ensemble Baroque Choir** pod vedením zbormajsterky **Terezy Válkovéj** a sólistami **Pierrom Boudevillom** (barytón), **Juliette de Massy** (soprán), **Michaelou Kuštekovou** (haute-contre) a **Jakubom Kubínom** (tenor).

Inštrumentálna suita z opery *Les Indes galantes* je veľmi známa a často uvádzaná vďaka súboru Musica aeterna aj u nás. Tentokrát si však mohlo bratislavské publikum vypočuť francúzsku hudbu s oveľa bohatším obsadením – s flautami, hobojmi, fagotom a violou da gamba. Hneď po prvých taktach bolo možné pocítiť akustickú privetivosť sály v Župnom dome, ktorá ešte znásobila zvukový efekt rozšíreného telesa. Zvukovo veľmi pekne vyzneli aj pre francúzsku hudbu typické tria hobojev a fagotu. Hutný a farebne plný zvuk mohol byť azda ešte doplnený o bicie nástroje, no ich prítomnosť určite nie je nevyhnutná. Petrovi Zajíčkovi sa úspešne podarilo zjednotiť celý súbor a interpreti pohotovo reagovali na jeho gestá. Hráči sa nerozchádzali ani v rytmicky komplikovanejších pasážach, ktoré sú bežnou súčasťou francúzskej barokovej tanečnej hudby. Súbor má vžitý jej zložitý charakter a frázovanie, keďže má s týmto repertoárom bohaté skúsenosti. Interpretácia

sa tak niesla v duchu aktívnej a veľmi výraznej práce s dynamikou, prízvukmi a tempom, čím sa zdôraznil pôsobivý harmonický charakter Rameauových skladieb. Tie sú skutočne veľmi invenčné, rozmanité, nabité emóciami a tiež bez sklonov k manierizmu.

Medzi vrcholné diela Jeana Philippa Rameaua patrí aj act de ballet *Anacréon* (1757), ktorý bol pôvodne súčasťou trojdietstevného baletu *Surprises de l'Amour* (1757). Keďže historické pozadie týchto diel je pomerne komplikované, pre úplnosť treba podotknúť, že v pôvodnej verzii tohto

baletu z roku 1748 (uvedenej k oslave uzavretia mieru po vojne o habsburské dedičstvo) sa toto dejstvo nevyskytovalo a namiesto toho obsahovalo prológ viazaný na tému osláv. Treba tiež dodať, že Rameau skomponoval aj act de ballet *Anacréon*, ktorý uviedol v roku 1754. Ten je však úplne odlišný



E. Adouin, P. Dubreuil a D. Leroy [foto: M. Slaninková]

od verzie z roku 1757. Je škoda, že okolnosti nedovolili organizátorom festivalu uviesť toto dielo scénicky aj s baletom, ktorý bol vždy neodmysliteľnou súčasťou francúzskej barokovej opery. V každom prípade, aj koncertné uvedenie bolo skutočne úctyhodným počínom. Dielo uviedol mohutný zbor, ktorý spolu s bohatým inštrumentálnym sprievodom navodil typicky francúzsky pátos. Sólisti Pierre Boudeville (*Anacréon*) a Juliette de Massy (*Amor*) sa do prednesu pokúšali zakomponovať aj prácu s výrazom, resp. gestiku a mimiku, ktoré sú dôležitou súčasťou interpretácie francúzskych barokových opier. Bohužiaľ, tieto prvky v ich podaní pôsobili akosi rozpačito, pričom Pierre Boudeville mierne zanikal v porovnaní s mohutnosťou zboru a zvuku orchestra. Speváci sa však snažili dbať aj na správne zdobenie, výslovnosť, frázovanie

a spájanie typických zmien metra so zmenami výrazu a nálad. Zaujímavé boli aj inštrumentálne medzihry, ktoré boli nielen tanečné, ale aj ilustratívne, ako napr. na začiatku 4. scény *Sommeil* (Spánok), *Pluie* (Dážď) a *Orange* (Búrka), ktorá „zasiahne do deja“ a prebudí spiacieho Anacréóna. Aj napriek slabšiemu výkonu sólistov malo toto dejstvo charakteristiky francúzskeho týlu a zanechalo výborný celkový dojem.

Pièces de clavecin

Druhý koncert festivalu (2. 6.) bol zameraný na komornú, resp. čembalovú tvorbu Jeana Philippa Rameaua. Medzi jeho vrcholné kompozície pre čembalo patrí päť koncertov *Pièces de clavecin en concerts* (1741) s obligátnym obsadením huslí (alebo flauty) a violy da gamba (alebo huslí). Prívlastok „en concerts“ by mohol evokovať predstavu, že ide o čembalový koncert, avšak tento termín sa pôvodne vnímal skôr ako „súznenie“ viacerých nástrojov. Dá sa teda tvrdiť, že teoreticky má bližšie k triovej sonáte, od ktorej sa líši predovšetkým tým, že čembalový part nie je sprievodom, ale stojí v popredí. Tieto koncerty dobre ilustrujú, ako Rameau vyspelý čembalový jazyk asimiloval skoršie techniky ako *style brisé* a prácu s textúrou spolu s dramatickou výrazovosťou z jeho opernej praxe do jedného celku. Dramaturgia pozostávala zo štyroch z päťte koncertov: č. 1 *c mol*, č. 2 *G dur*, č. 4 *B dur* a č. 5 *d mol*. Zaujímavý tretí koncert *A dur* bohužiaľ nezaznel. Poslucháči sa však mohli tešiť z vynikajúcej interpretácie v podaní francúzskych hudobníkov, a to v Bratislave už dobre známeho čembalistu **Pascala Dubreuila**, flautistky **Delphine Leroyovej** a hráčky na violu da gamba **Emily Audouinovej**. Takáto inštrumentálna zostava bola zaujímavá, keďže sa tieto koncerty hrávajú častejšie s obsadením huslí. Zvukový výsledok bol skutočne veľmi farebný. Subtilný charakter violy da gamba a barokovej priečnej flauty bol veľmi príjemný a nechal vyniknúť dôležitý part čembala, o ktorom Rameau dokonca tvrdil, že sa môže bez problémov predvážať sólovo. Keďže sú jednotlivé skladby pomerne odlišné, v niektorých sa toto obsadenie osvedčilo viac, v niektorých menej. V tomto šate výborne vynikla napríklad 2. časť piateho koncertu *La Cupis* so svojou kantabilnou melódiou a výrazovosťou. Virtuózne pasáže, ktorých sú tieto koncerty plné, interpreti zdolali obdivuhodne čisto a precízne, bez tendencií spomaľovať v rýchlych figuráciách, pričom zvolené tempá boli nekompromisne živé. Pascal Dubreuil s prehľadom prešiel cez všetky nástrahy, akými sú skoky a križenie rúk, rýchle arpeggiá či kvintoly v časti *L'indiscrète*. Nepravdivosť práve tohto úseku kládla nároky na synchronizáciu interpretov, ktorí ju však zdolali veľmi dobre. V neposlednom rade treba spomenúť aj prácu s dynamikou a výrazom, ktorá nechala vyznieť rôzne charakterystiky skladieb, napríklad vo veselej 1. časti štvrtého koncertu *La Pantomime* či zmeny textúry vo fúgovvej 1. časti piateho koncertu *La Forqueray*. Precíznosť a afektová plnosť interpretácie zapôsobili vynikajúco, čo sa odzrkadlilo na pozitívnej reakcii publika.

Patrik SABO

Hudba sa prebúda v noci

Hudobné centrum už po tretí raz koordinovalo celoslovenskú Noc hudby (20. 6.). Aj tentoraz sa k príťažlivej myšlienke pripojili početní organizátori a z viac i menej všedných miest pripravili pódia pre vyše 70 podujatí v 20 slovenských mestách.

Dramaturgia Noci hudby neobmedzuje žánre, a tak v mnohorakých podobách z námestí, ulíc, parkov, škôl, hudobných klubov, kostolov či koncertných siení mali možnosť zaznieť jazz, rock, pop, blues, tango, ska, reggae, punk, folklór, elektronická, ale aj vážna hudba. Priamo v priestoroch nádvorja Hudobného centra v Bratislave už ráno odštartovali predstavenia detského výchovného hudobného programu *Melódia nad zlato*,

zoskupenia, ako aj rozhovor s americkým bubeníkom na str. 52). K ďalším podujatiam patril „Koncert pre Bratislavu“ (Dóm sv. Martina) či otvárací koncert 10. ročníka festivalu Viva Musica! (Hlavné námestie). Banská Bystrica v spolupráci s Alliance Française ponúkla francúzsko-slovenskú šou so slovenským finále súťaže „Spievam po francúzsky“ a zmesou jazzu, gypsy swingu, šansónu a balkánskej hudby ju zavŕšila francúzska

„Koncert slovenskej hudby“, Trenčín sa rozozvučal „Koncertom starej hudby“ v podaní Komorného orchestra mesta Trenčín & Kvarteta Laugarissimo. V kaštieli vo Veľkom Bieli ponúkol súbor Collegium Wartberg program s názvom „Hudba Hofburgu vo Viedni“ a v Kamenci pod Vtáčnikom vystúpili v rámci „Koncertu za dobré vysvedčenie“ mladé kapely. Košice sa do Noci hudby pripojili záverečným koncertom 45. sezóny Štátnej filharmónie Košice a slávnostným otvorením festivalu Use the City. Noc hudby nechýbala ani na Rádiu Devín s celonočnou ponukou hudobného vysielania, vrátane pútavých diskusných programov.

Eva PLANKOVÁ



P. Erskine [foto: P. Brenkus]



Melos Ethos Ensemble a Ch. Min [foto: P. Brenkus]



P. Lipa, N. Nikitin a E. Rothenstein [foto: P. Brenkus]



A. Bartošová a J. Burian [foto: V. Imre]

popoludní nasledovali vystúpenia mladých umelcov. Hlavný program Noci hudby z produkcie Hudobného centra v spolupráci s Hlavným mestom SR Bratislava, BKIS a Francúzskym inštitútom v Bratislave prebiehal na pódii na Primaciálnom námestí, ktoré po mladom SwinGangu privítalo domácich jazzmanov Petra Lipu, NikiStein Jazz Sextet, Bratislava Hot Serenaders či Ľuboša Šrámka s jeho East European Art-semble a zahraničným hosťom, renomovaným americkým bubeníkom a skladateľom Petrom Erskinom (pozri recenziu koncertu

kapela Les gars d'en bas či etno zoskupenie Bakuruba. V Levickej synagóge sa uskutočnil hudobný maratón skupín Decent, Adrieny Bartošovej & Band či big-bandu Swingless Jazz Ensemble – víťaza súťaže Jazz Start Up 2013. Nitra ponúkla poslucháčom balady a Janáčkovu parafrázu v podaní kvinteta Zuzany Lapčíkovej a sériu 9 koncertov v kaviarňach. Amfiteáter Starý Klíž patril mladým operným talentom, ako aj prednáške a výstave kostýmov z inscenácií Opery SND. V Poprade odzneli „Talianske hudobné legendy 80. rokov“, žiaci zo ZUŠ v Rajci si pripravili

Melos Ethos Ensemble na Noci hudby

Komu na minuloročnom festivale Melos-Étos ušiel otvárací koncert, mal vzácnu možnosť nadobudnúť podobný zážitok (hoci s trocha odlišnou dramaturgiou) vďaka Melos Ethos Ensemble pod taktovkou agilného Juhokórejčana Chungkiho Mina.

Debris Song pre violu, trombón a komorný súbor vznikla pre viedenský ensemble reconsil, v podaní ktorého aj premiérové zaznela začiat-

kom roku 2012 v tamojšom Schönerbergovom centre. Tentokrát sa jej revidovanej verzii chytili slovenskí sólisti (**Peter Vrbínčik** a **Michal Motýl**) a jej dravú energiu tlmočili novým, v porovnaní s Rakúšanmi trochu odlišným spôsobom. Domácu scénu zastupovala aj Ľubica Čekovská staršou kompozíciou *Interrupted Line*, tiež však v slovenskej premiére, podobne ako skladba *No Man's Land* na koncerte osobne prítomného svetobežníka Andreja Slezáka. Zaujímavou skúsenosťou boli skladby zahraničných autorov. *Paestum* mladého Američana Erica Nathana vzniklo na objednávku festivalu Melos-Étos v minulom roku a aktuálne predvedenie ukázalo, že nápadité, efektne inštrumentované dielko nebolo zlou voľbou. Veľmi zaujímavý zapôsobil *disORDER* chorvátskeho skladateľa Krešimira Seletkovića, ktorý vlani v košickej Kunsthalle na

Žalmy slovenských skladateľov

V rámci 3. ročníka Noci hudby zazneli v koncertnej sieni bratislavského kostola Klarisky žalmy slovenských (resp. na Slovensku žijúcich) skladateľov pre spev a gitaru, skomponované na podnet vydavateľstva Slovak Music Bridge. Do projektu prispelo 14 autorov niekoľkých generácií, sopranistky **Evu Šuškovú** a **Janu Pastorkovú**, mezzosopranistku **Teréziu Kružliakovú**, tenoristu **Martina Gyimesiho** a barytonistu **Tomáša Šelca** na gitare sprevádzali **Ondrej Veselý**, **Martin Krajčo**, **Miloš Slobodník** a **Vladimír Ondrejčák**. Samuel Hvozdič zvolil pre svoju expresívne ladenú skladbu *Der Gläubigen ist wenig un-*

rary Christian Music, modernejší piesňový štýl poznačil aj *134. žalm* Petra Javorku. Najrozsiahlejším bol 7-častový cyklus *The Sin of Creation* (*Žalmy 1, 16, 22, 27, 30, 144 a 130*, ktorých výber a poradie určovali interpreti ad libitum) na Slovensku už dlhšie pôsobiaceho portugalského skladateľa Nuna Figueireda. Latinský text použil jedine Ľuboš Bernáth v *Liber psalmorum II – ludica me, Domine*, dvojicu *Žalmov 136 a 148* pod názvom *Ďakujte a chváľte* venoval Miloš Betko nedávno zosnulému kazateľovi Tomášovi Kriškovi, scénický prvok v podobe napodobňovania trubača nočnej hliadky v nadväznosti na text využil Daniel Remeň v žalme *Podľa dní, kedy sme videli nešťastie*. V záverečnom *Psalmus 113* predpísal Juraj Vajó paralelne s in-



koncerte VENI Academy počas ISCM WNMD pozitívne šokoval svojou *NO Music*. Koncert v rámci Noci hudby v Zrkadlovej sieni bratislavského Primaciálneho paláca poukázal na dve pozitíva – Melos Ethos Ensemble sa prejavuje ako perspektívny súbor pre súčasnú hudbu, ktorý dokáže ostávať v dobrej kondícii aj mimo festivalových podujatí, a energiou prýšiaci Chungki Min má evidentný záujem ďalej rozvíjať spoluprácu so slovenskými interpretmi, z čoho v budúcnosti môže vzišť mnoho prínosného.

Robert KOLÁŘ

ter den Menschenkindern nemecké znenie *12. žalmu*. Vítazoslav Kubička vo *Spievam Ti, Pane* zhudobnil *Žalmy 23, 117, 19 a 22*, slovenské texty obsahoval aj cyklus *Tri žalmy* Vladimíra Bokesa. *Dve žalmové piesne* Jany Kmiťovej (*Žalm 13*) zaujali pre autoruku typickým netradičným inštrumentálnym využitím, keď si gitarista popri úderoch na korpus položil nástroj na kolená a medzi strunami nad hmatníkom preklápal zo strany na stranu dve sklenené guľôčky. Zdenka Fekiačová Skruteková poňala zhudobnenie *121. žalmu* v odľahčenom štýle Contempo-

terpretáciou anglickej verzie žalmu spev aj gitaristovi, ktorý citoval z uniátskej liturgie v cirkevno-slovanskom jazyku, pričom skladba obsahovala aj fragment melódie od Whitney Houston. Špecifické obsadenie v spojení so žalmovými textami ponúklo návštevníkom možnosť sledovať, ako sa s touto výzvou jednotliví skladatelia vyrovnávajú, pričom akusticky priaznivé chrámové prostredie dodalo podujatiu pôsobivú atmosféru.

Michal ŠČEPÁN

Jozef Podprocký

Dobrá hudba by mala byť súčasťou našej životosprávy

Pripravil Peter KATINA

■ **Vaše najnovšie *Sláčikové kvarteto č. 6 „Metamorfózy“* op. 62 pôsobí výnimočne svojou sonoritou a vnútornou silou. Kde stále nachádzate inšpiráciu na tvorbu?**

Inšpiračné zdroje a podnety k tvorbe nachádzam nielen v živote a v mojej introspekcii, ale aj v minulosti, v literatúre, poézii i vo folklóre. Avšak najčastejšou inšpiráciou pre každého skladateľa je zaujímavá, lákavá a najmä inšpirujúca objednávka skladby interpretom, súborom alebo orchestrom. Aj spomenuté kvarteto som napísal na podnet súboru Quasars Ensemble, pod dojmom z jeho jedinečných koncertných produkcií. V snahe hudobne zakódovať isté životné metamorfózy a v súvislosti s nimi aj vyjadriť svoje dojmy či pocity som v celej skladbe uprednostnil variačný princíp, ktorý vo svojej tvorbe najviac preferujem a môžem povedať, že je pre mňa „najinšpiratívnejší“.

■ **Nikdy ste sa netajili silnou afinitou k seriálnym systémom, dodekafónii a 2. viedenskej škole. Je dnes ešte podľa vás tento systém v hudobnej komunikácii medzi autorom a publikom vitálny a inovatívny? Osobne si myslím, že áno. Závisí to však na**

spôsoboch aplikácie tohto systému a na jeho vhodných kombináciách s inými, v minulosti i v súčasnosti osvedčenými kompozičnými princípmi a postupmi. Samotná hudobná komunikácia s publikom, podľa mňa, iba veľmi okrajovo súvisí s uplatňovaním nejakého konkrétneho systému. Ten je, alebo by mal byť iba nástrojom na organizovanie či štruktúrovanie hudobného procesu so zvoleným tónovým materiálom. Podstatnejšie sú skôr isté schopnosti, danosti a možnosti každej hudobnej výpovede, ktorá je symbioticky spojená s jej disponovanosťou na oslovovanie percipientov.

■ **Domáce prostredie je pri percepcii súčasnej hudby značne konzervatívne. Ako bola vaša hudba prijímaná publikom v začiatkoch a ako je tomu teraz?**

Rozdiel je markantný. Stačí porovnať úroveň publika: kým vtedy bolo orientované prevažne na klasicko-romantický repertoár, dnešný návestník už dokáže akceptovať oveľa širšie spektrum hudby. Je teda pochopiteľné, že aj moja tvorba bola v začiatkoch prijímaná skôr akoby zdvorilostne a často s nepochopením i kritickým odporom. Domnievam sa, že v súčasnosti

Osobnosť Jozefa Podprockého znamená pre hudobný život v Košiciach nesmierne veľa. Okrem kvalitného skladateľského portfólia a profesionálneho prístupu ho charakterizujú hlavne skromnosť, ľudskosť a schopnosť múdro, výstižne a s nadhľadom glosovať najrôznejšie životné situácie. Rozprávali sme sa pri príležitosti jeho životného jubilea a skvelého autorského večera z jeho diel v podaní Quasars Ensemble v Košiciach. Rozhovor s čerstvým sedemdesiatnikom len potvrdzuje, že je stále autorom plným energie, nápadov a chuti tvoriť.

je publikum orientované ináč a najmä jeho mladšia časť je schopná prijímať novú hudbu, čo pozorujem aj pri uvádzaní mojich skladieb. Vždy som sa snažil presadzovať myšlienku, že poslucháča treba systematicky vychovávať a najvhodnejšou platformou na takúto edukáciu sú práve koncerty. Aj tu v Košiciach sa v ostatných rokoch darí uvádzať rôzne koncerty, cykly, recitály a festivaly súčasnej hudobnej tvorby (napríklad Hudba provokujúca, Ars Nova – festival súčasnej komornej hudby, Quasars Ensemble & Košice, Konvergencie, VENI ensemble, ISCM), o ktoré je stále väčší záujem, čo je predpoklad pre ich ďalšiu podporu a rozvoj.

■ **Dlhé desaťročia ste pôsobili na košickom konzervatóriu. Čo na vašom pedagogickom prístupe najviac oceňovali tak rozdielne hudobné osobnosti ako napríklad Iris Szeghy, Peter Breiner či Ivan Buffa?**

Na túto otázku by som očakával reakcie od mojich žiakov. Pri ich kompozičnej edukácii som vychádzal predovšetkým z vlastných skúseností a poznatkov, pričom som sa stále riadil niekoľkými metodickými zásadami. Na prvom mieste to bol individuálny prístup, pretože každý z nich disponoval inou dávkou talentu a hudobnej inteligencie. Vždy som sa pritom snažil viesť ich od analýzy k vlastnej skladbe, od jednoduchých skladieb k zložitým, od tonálnych k atonálnym a od malých hudobných foriem k väčším... Mojou prvoradou požiadavkou bolo neustále dodržiavanie kompozičnej disciplíny. Pritom som od nich vždy vyžadoval najmä dobré teoretické základy, orientáciu v dejinách, koncentráciu na analýzu a dodržiavanie mojej známej zásady „troch P“ (t. j. poriadok, poctivosť alebo pravdivosť a pôsobivosť). Po dôkladnom praktickom zvládnutí zákonitosti klasickej harmónie sa museli postupne orientovať a realizovať aj v novších

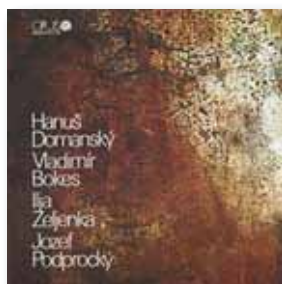
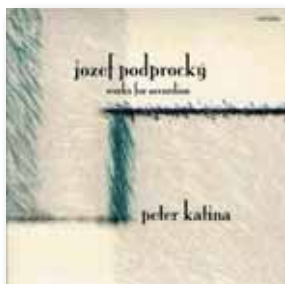
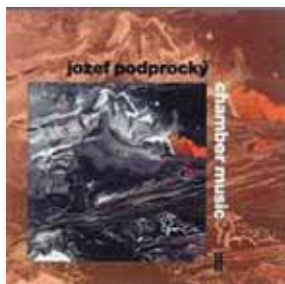
[foto: P. Kasli]

harmonických systémoch, akými sú napríklad impresionizmus, modalita či atonalita. Z vlastných skúseností môžem potvrdiť, že takto vedený skladateľ dokáže najľahšie preniknúť do podstaty samotnej kompozície. Do akej miery tento môj prístup či metódu oceňovali a akceptovali, môžu posúdiť iba oni sami.

■ Akým smerom sa vyvíja váš hudobný jazyk?

Aké nové prvky aplikujete vo svojich najnovších dielach?

Vo svojej tvorbe som sa takmer nikdy ne snažil o experimentovanie či originalitu za každú cenu; uprednostňujem istý druh syntézy toho, čo bolo (hlavne v prvej polovici minulého storočia) a čo sa aktuálne deje v hudobnom svete, s jediným cieľom – osloviť



poslucháča pravdivosťou svojej výpovede o tom, čo momentálne žijeme, alebo sme prežili. V začiatkoch mojej tvorby to bola celá plejáda nových poznatkov a podnetov, ktoré sa mohli zdať v niečom aj kontroverzné. Okrem bezprostredného vplyvu pedagógov na moje hudobné myslenie to boli, otvorenými očami a ušami prijímané, hudobné i hudobno-teoretické podnety a poznatky, akými sú Debussyho farebnosť, Hindemithov systém a polyfónia, Bartókovo harmonické myslenie, jeho rytmus i formové postupy, Honeggerova pregnantnosť a galantnosť, Stravinského barbarskosť a bizarnosť výrazu, Šostakovičov heroizmus i tragika, novátorská aleatorika Poľskej školy, ale predovšetkým dodekafónia i serializmus 2. viedenskej školy a jej nasledovníkov, spolu s Novou hudbou 50. a 60. rokov (Hudba dneška, Varšavská jeseň...). To všetko sa nejakým spôsobom podieľalo na formovaní môjho skladateľského prejavu. Vo väčšine najnovších skladieb uplatňujem viac-menej modálny princíp, v ktorom dominuje polyfonické štruktúrovanie hudobného procesu s dôrazom na využitie rôznych kontrapunktických techník a postupov. Väčšinu horizontálnych i vertikálnych tvarov pritom generujem z tematického či tónového základu, ktorý neustále kombinujem s viacerými melodickými i harmonickými prvkami modalita i expresionizmu. To znamená, že uplatňujem kvázi „seriálny“ princíp pri kreovaní takmer všetkých tematických i harmonických tvarov, preferujúc pritom „klasickú“ motorickosť procesu. V prevažne polyfónnej faktúre pritom evidentne dominuje heterofonický princíp, ktorý využívam v snahe umocniť nielen celkovú evolúciu, ale predovšetkým sonoristiku skladieb.

■ Ktoré diela by ste zvolili ako reprezentatívnu vzorku vašej tvorby a ktoré sú najhrávanejšie?

Za najreprezentatívnejšie osobne považujem moje koncertantné skladby, symfónie a predovšetkým sláčikové kvartetá. Zatiaľ najhranejšími sú skladby pre akordeón, niektoré zborové, organové i klavírne skladby a najmä moje suity podľa zápisov v levočskom *Pestrom zborníku*.

■ Ako inšpiratívne zdroje často spomínate Bacha, Bartóka, Schönberga alebo Šostakoviča. Ktorí zo súčasných svetových či domácich skladateľov sú vám svojimi vyjadrovacími prostriedkami najbližší?

Z mojej strany je to skôr obdiv a stotožnenie sa s ich kompozičným myslením a nazeraním na hudbu ako takú i so samotnou hudobnou výpoveďou týchto a mnohých ďalších hudob-

ných tvorcov nedávnej minulosti i súčasnosti. Mám na mysli predovšetkým také atribúty v ich skladbách ako dôsledná racionalita a inovovaná expresivita, odvážna zvukovosť a dráždivá farebnosť, melodická a najmä rytmická bohatosť hudobného procesu. Z tohto pohľadu sú pre mňa najbližšími napríklad Berio, Górecki, Kančeli, Ligeti, Murail, Pärt, Schnittke, Ščedrin, z našich najmä Berger, Hrušovský, Sixta, Zeljenka...

■ Pozoruhodnú rolu nadobúda vo vašich opusoch rekonštruovaná hudba (reštaurovanie a prekomponovanie zápisov z levočského *Pestého zborníka*).

Čo vás fascinuje na týchto starých zápisoch?

Je to predovšetkým uvedomenie si skutočnosti, že v našich končinách, dávno pred

Prial by som si, aby kultúrna a s ňou súvisiaca spiritualita, boli konečne neodmysliteľnými súčasťami nášho „potravinového reťazca“, aby sa viac skultivovalo naše bežné žitie, ktorého súčasťou by mala byť aj dobrá a kvalitná hudba.

Jánom Levoslavom Bellom, pôsobila celá plejáda skladateľov – „kleinmeistrov“, ktorých často pozoruhodná a zaujímavá tvorba leží v rôznych archívoch pre dnešného poslucháča nedostupná. Ide o nesmierne bohatú a málo známu hudobnú históriu nášho regiónu. Oživovaniu i „reštaurovaniu“ hudobnohistorických pamiatok najmä východoslovenského regiónu sa venujem popri vlastnej kompozičnej činnosti priebežne už od 70. rokov. Prvým inšpiračným prameňom bol pre mňa práve levočský *Pestý zborník* z prvej polovice 17. storočia, na ktorý upriamila moju pozornosť prof. Mária Potemrová.

Vďaka nej som potom v rôznych archívoch objavil a následne „zreštauroval“, aranžoval i transkriboval celý rad rôznych skladieb od viacerých autorov z minulých storočí, akými boli napríklad A. Püschel, J. Koschovitz, F. X. Zomb, J. Janigh, J. Kerner, O. Hemerka a i. Bola to práca nesmierne interesantná a vo svojej podstate aj efektívna. Skladby na pódioch žijú a sú s obľubou prijímané publikom. Predstavujú zároveň modifikované zrkadlo nášho hudobného života pred stáročiami. Mojm hlavným zámerom bola *a priori* snaha sprístupniť čo najviac takýchto pamiatok, na druhej strane to bol aj záujem samotných interpretov.

■ Košice boli minulý rok Európskym hlavným mestom kultúry. Ako hodnotíte terajší hudobný život mesta v kontexte tejto udalosti?

Hudobný život v Košiciach bol v tejto súvislosti nesmierne bohatý a pestrý. Významnou mierou sa o to pričínili nielen viacerí koncertní umelci a orchestre, ale aj rad komorných súborov, ktoré som už spomenul. Z množstva produkcií ma osobne najviac oslovili fascinujúce koncerty rezidenčného súboru EHMK 2013 Quasars Ensemble, ktorého kvalitná a zanešaná interpretácia málo známych skladieb súčasnej hudby evidentne pozitívne zarezonovala aj u košického publika. Je možné konštatovať, že všetky jeho koncerty umocnené nekonvenčnou dramaturgiou, excelentnými výkonmi jednotlivých členov súboru pod vedením dirigenta a skladateľa Ivana Buffu a prítomnosť viacerých významných skladateľských osobností (Sørensen, Hosokawa, Jarrell, Saariaho, Kopelent) evidentne obohatili, skvalitnili a priaznivo oživil terajší hudobný život mesta.

■ Silné využívanie prvkov východoslovenského folklóru i lokálnej sakrálny hudby vo vašich dielach naznačuje vašu previazanosť a súznenie s regiónom. Cítite sa byť hrdým lokálpatriotom?

Istý lokálpatriotizmus v mojom prípade súvisí

nielen s tým, že väčšiu časť svojho života som prežil v Košiciach, ale východoslovenský región je zároveň aj mojm rodom. Keďže už od detstva som bytostne spätý s folklórom i sakrálnou hudbou, je pochopiteľné, že aj

takéto prvky sú akoby programovo prítomné vo viacerých mojich skladbách.

■ Ste známy svojou promptnosťou, precíznosťou a presnosťou pri práci na časovej osi „objednávka – dokončenie diela – spolupráca pri našťudovaní s interpretom – koncert“. Píšete ľahko? Znamenajú pre vás pracovné termíny, prísny režim a racionalita „nutné zlo“, nevyhnutnú súčasť umeleckého biznisu, alebo je to i prirodzená súčasť vašej vlastnej umeleckej osobnosti?

Každý, kto tvrdí, že „píše ľahko“, je pre mňa do istej miery podozrivý, pretože samotná tvorba či kompozícia nikdy nie je (a ani by nemala byť)

→ jednoduchým alebo ľahkým procesom. Rôzne termíny na dokončenie skladieb, prísny pracovný režim a racionálne nasadenie pri tvorbe považujem skôr za „nutné dobro“, ktoré je nevyhnutnou súčasťou každej umeleckej činnosti i jej samotnej realizácie. Takže určite je to aj prirodzená súčasť mojich umeleckých aktivít.

opakujem, že sa stotožňujem s myšlienkami Zoltána Kodálya: „*Hudba je duchovná potrava a nemožno ju ničím nahradiť. Kto ju nemá, žije a umiera na duchovnú anémiu. Niet plnohodnotného života bez hudby.*“ Priat by som si, aby kultúrnosť a s ňou súvisiaca spiritualita, boli konečne neodmysliteľnými súčasťami nášho

poslucháča a interpreta. Vždy sú to väčšinou interpreti, ktorí ma neustále – či už vedome alebo nevedome – podnecujú k napísaniu nových skladieb. Momentálne pracujem na svojej 4. symfónii, chcem sa ešte viac venovať vokálnej tvorbe, avšak bez komornej hudby neviem existovať... ✕



Quasars Ensemble na košickom koncerte [foto: www.k13.sk]

■ **Okrem racionálnej pracovnej erudície je však pre vás nesmierne dôležitá i duchovná stránka umenia a tvorby. Aký by teda mal byť pomer medzi racionalitou a spiritualitou autora?**

Tieto dve charakteristiky či vlastnosti sú u mňa rovnocenné a neoddeliteľne spojené. Ich existencia je vzájomne podmienená a vzťah medzi nimi by mal byť u každého autora koherentný. Samotný duchovný aspekt v hudbe však považujem za jediný, ktorým v podstate hudba disponuje a oslovuje poslucháča. Podľa mňa hudba je, či vlastne by mala byť, súčasťou našej každodennej životosprávy. Aj preto rád

„potravinového reťazca“, aby sa viac skultivovalo naše bežné žitie, ktorého súčasťou by mala byť aj dobrá a kvalitná hudba.

■ **Na akých nových dielach práve pracujete?**

Moje osobné plány a predsavzatia sú väčšinou dobre ukryté pred zvedavými ušami, pretože človek nikdy nevie, čo priniesie život. A čo sa týka mojich skladateľských východísk pri tvorbe, tie vždy boli a sú identické pri komponovaní ktorejkoľvek mojej skladby – zaujať, potešiť, prekvapíť, provokovať či iritovať alebo jednoducho povedané – adekvátne osloviť



Jozef PODPROCKÝ (1944) študoval kompozíciu na Konzervatóriu v Košiciach (J. Hatrík) a na VŠMU v Bratislave (J. Cikker, A. Moyzes). V rokoch 1969–2013 vyučoval hudobno-teoretické predmety a kompozíciu na Konzervatóriu v Košiciach (jeho žiakmi boli P. Breiner, I. Szeghy, N. Bodnár, A. Mihalič, J. Kmitová, I. Buffa a d.), bol tiež riaditeľom Štátnej filharmónie Košice (1986–1988). Inšpirácie zo slovenskej kompozičnej školy transformoval postupmi európskej hudobnej moderny, nadväzovanie na východoslovenské folklórne zdroje je markantné v jeho úpravách a rôznych spracovaniach ľudových piesní. Venuje sa aj oživovaniu historickej hudby svojho regiónu. Je laureátom Ceny J. L. Bellu za *Sláčikové kvarteto č. 2* (1978), Ceny Nadácie Hemerkovcov (1994) a Ceny kritiky (2003).

Hviezdny večer Jozefa Podprockého

Súbor **Quasars Ensemble** sa okrem pozorného mapovania súčasnej svetovej tvorby i hudobných návratov do začiatku 20. storočia s obľubou zameriava na skladateľské profily významných slovenských osobností. Stačí spomenúť portréty Ivana Paríka, Romana Bergera, Alexandra Albrechta i mnohých ďalších. Quasars sa ujali i uceleného profilu jedného z „bardov“ košického hudobného života – autorského večera Jozefa Podprockého pri príležitosti jeho životného jubilea v priestoroch košických Kasární/Kulturparku (10. 6.). Navyše, členovia súboru s autorom dlhodobo spolupracujú už od študentských čias na Konzervatóriu v Košiciach, ale i na súčasnej, profesionálnej skladateľsko-interpretáčnej báze. Keďže sa Podprocký zúčastňuje naštudovania väčšiny svojich diel, interpretácia v podaní Quasars Ensemble tak nado-

budla referenčný autentický charakter, „posvätený“ prítomnosťou skladateľa. Členovia Quasars, ktorých prejav pôsobí kompaktné a suverénne nielen pri „plnej zostave“, stavili v úvode hlavne na skladby v obsadeniach sólo, trio a kvarteto. Obrazy meditatívnych expresívnych oblúkov a pôvabných legátových línií i dramatickejších pasáží v *Sempre Solo* pre flautu, v autorovom ranom diele zo 60. rokov, boli príjemným úvodom slávnostného večera. Aj v *Divertimentine* pre dychové trio zdôraznili hudobníci hlavne jeho hravosť a humor i krehké, precízne prepracované štruktúry. *Fantáziu II na sekvenciu Victimae paschali* pre violu, ktorá vznikla iba minulý rok, interpretoval **Peter Zwiebel** v pestréj zvukovej palete; skele predviedol rozsiahle lomené figurácie, pizzicátové plochy a zdôraznil vypätý výraz diela i jeho lyrické mo-

menty. Premiérovane *Sláčikové kvarteto č. 6 „Metamorfózy“* je mimoriadne svieže a farebné dielo na báze variácií, ktoré v sebe nesie i monumentálne plochy bohaté na výrazové pauzy. Pestré, brilantné štruktúry, pôsobivé flažolety i dynamické polyfonické bloky poslucháčom poskytlí dôkaz o autorovej neútlachajúcej invenčnosti i vitalite. Záver koncertu patril *Rozmarnému prelúdiu* (2010) a *Polke* z roku 1962, ktorú **Ivan Buffa** zaranžoval pre Quasars. Kým *Prelúdium* sa nieslo v atmosfére razantnej rytmiky, *Polka* uzavrela večer v doslova promenádnom „smetanovskom“ duchu. Sála Kasární/Kulturparku bola zaplnená publikom pestrého vekového zloženia. Jozef Podprocký predstavuje stálicu domácej hudobnej scény, ktorá si pre svoju originálnu tvorbu a osobnostné kvality zaslúži obrovský potlesk na otvorenej scéne – presne taký, akého sme boli ten večer svedkami.

Peter KATINA

XXIII.

medzinárodný hudobný festival
International Music Festival

SLOVENSKÉ HISTORICKÉ ORGANY

SLOVAK HISTORIC ORGANS

Slovenské
historické
organy

USPORIADATEĽ

SPOLOK KONCERTNÝCH
UMELCOVs finančnou podporou
Ministerstva kultúry
Slovenskej republiky
s finančným príspevkom
Hudobného fonduTHE ASSOCIATION
OF CONCERT ARTISTSwith financial support
from the Ministry of Culture
of the Slovak Republic
and a financial contribution
from the Music Fund

PONDELOK

25. augusta 2014
19.00

SKALICA

Jezuitský Kostol
Organ Alberta Keatesa z roku 1894, Ján Valovič 2011

Caline MALNOURY

J. S. Bach, A. Vivaldi, J. J. Beavaret-Charpentier, F. Mendelssohn Bartholdy,
L. J. A. Lefébure-Wély, Ch. H. Rinck

VSTUP VOĽNÝ

UTOROK

26. augusta 2014
19.00

ZOHOR

Rímskokatolícky Kostol sv. Margity Antiochijskej
Organ firmy Rieger opus 2157 z roku 1923

Jan VERMEIRE

J. S. Bach, F. Mendelssohn Bartholdy, F. Liszt, J. N. Lemmens, F. Peeters,
N. Goemanne

VSTUP VOĽNÝ

STREDA

27. augusta 2014
19.00

ORAVSKÝ PODZÁMOK / HRAD

Kaplanka sv. Michala
Organ neznámeho organára z 2. polovice 18. storočia

Christian IWAN

G. Frescobaldi, J. K. Kerll, W. A. Mozart, G. Muffat

VSTUP VOĽNÝ

ŠTVRTOK

28. augusta 2014
19.00

PEČOVSKÁ NOVÁ VES

Rímskokatolícky farský Kostol sv. Ondreja, apoštola
Organ Josepha Kolbaya z roku 1870

Marek VRÁBEL

J. Froberger, J. Stanley, G. Böhm, J. K. Vaňhal, C. Avison, C. Valerj

VSTUP VOĽNÝ

PIATOK

29. augusta 2014
19.00

PODOLÍNEC

Rímskokatolícky farský Kostol Nanebovzatia Panny
Márie
Organ firmy Rieger Testvérek, Opus 946 z roku 1902

Ľuboš IHRING

J. G. Rheinberger, R. Schumann, J. Ch. H. Rinck, G. A. Merkel, M. Brosig,
L. Ihring

VSTUP VOĽNÝ

SOBOTA

30. augusta 2014
20.00

TRNAVA

Dóm sv. Mikuláša
Organ Valentina Arnolda z roku 1783

Stanislav ŠURIN

G. Frescobaldi, D. Zipoli, B. Marcello, J. Ph. Krieger, J. Pachelbel, S. Markfelner,
P. Roškovský, F. X. Bixi, Anonymus, C. Ph. E. Bach

VSTUP VOĽNÝ

ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ

25.-30.8.
2014

Monday, 25/08/2014 ■ 19.00

SKALICA

Jesuit Church

Organ by Albert Keates 1894,
Ján Valovič 2011

Caline MALNOURY (France)

J. S. Bach, A. Vivaldi, J. J. Beavaret-Charpentier, F. Mendelssohn Bartholdy,
L. J. A. Lefébure-Wély, Ch. H. Rinck

Tuesday, 26/08/2014 ■ 19.00

ZOHOR

St Margaret of Antioch's RC Church

Organ by Rieger op. 2157, 1923

Jan VERMEIRE (Belgium)

J. S. Bach, F. Mendelssohn Bartholdy,
F. Liszt, J. N. Lemmens, F. Peeters,
N. Goemanne

Wednesday, 27/08/2014 ■ 19.00

ORAVSKÝ PODZÁMOK / CASTLE

St Michael's Chapel

Unknown organbuilder, 2nd half of the 18th
century

Christian IWAN (Austria)

G. Frescobaldi, J. K. Kerll, W. A. Mozart, G. Muffat

Thursday, 28/08/2014 ■ 19.00

PEČOVSKÁ NOVÁ VES

St Andrew the Apostle's RC Parish Church

Organ by Joseph Kolbay, 1870

Marek VRÁBEL (Slovakia)

J. Froberger, J. Stanley, G. Böhm, J. K. Vaňhal,
C. Avison, C. Valerj

Friday, 29/08/2014 ■ 19.00

PODOLÍNEC

RC Parish Church of the Assumption of the BVM

Organ by Rieger Testvérek Opus 946, 1902

Ľuboš IHRING (Slovakia/Switzerland)

J. G. Rheinberger, R. Schumann, J. Ch. H. Rinck,
G. A. Merkel, M. Brosig, L. Ihring

Saturday, 30/08/2014 ■ 20.00

TRNAVA

St Nicholas's Basilica

Organ by Valentin Arnold, 1783

Stanislav ŠURIN (Slovakia)

G. Frescobaldi, D. Zipoli, B. Marcello,
J. Ph. Krieger, J. Pachelbel, S. Markfelner,
P. Roškovský, F. X. Bixi, Anonymus,
C. Ph. E. Bach

FREE ADMISSION TO ALL CONCERTS

S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

hudobný život

Giacinto Scelsi

(1905–1988)

Na počiatku 70. rokov sa viacero skladateľov nezávisle od seba začalo zaoberať fenoménom plynulých procesov, ktoré boli v silnom protiklade k hlavnému prúdu avantgardy 60. rokov – serializmu. Dôležitú úlohu zohrali Ligetiho „mikropolyfonické“ orchestrálné diela (od *Apparitions* po *Lontano*), Xenakis či niektoré Stockhausenove kompozície (napríklad *Stimmung*). Málokto však vie, že v období, kedy Ligeti písal svoje prvé „mikropolyfonické“ diela, taliansky aristokrat Giacinto Scelsi komponoval zvláštne skladby, založené na mikrotonálnych premenách jedného tónu, ktorých hudobný priebeh je silne dynamický a vypätý napriek povrchovej statickosti zvolenej dikcie. Jeho dielo, dovtedy známe len úzkemu okruhu zasvätencom, s nadšením „objavila“ až skladateľská generácia nastupujúca v 70. rokoch. V roku 2009 sa Scelsiho hudba objavuje v hollywoodskom filme *Shutter Island*.

Adrián DEMOČ

METÓDA

Predtým, ako sa pozrieme bližšie na Scelsiho hudobný jazyk, je dôležité oboznámiť sa s jeho „kompozičnou metódou“. Touto metódou bolo improvizovanie: spočiatku na klavíri (podľa legendy sa Scelsi dostal zo svojej osobnej krízy siahodhlými klavírnymi improvizáciami na jednom tóne), na rôznych exotických nástrojoch a od roku 1957 najmä na jednohlasnom elektrickom klávesovom nástroji zvanom Ondiola (vyrábanom vo Francúzsku pod názvom Claviolin; ako Ondiola sa predával na talianskom trhu), ktorý umožňoval mikrotonálne odchýlky a zmeny registra. (Len pre zaujímavosť, Scelsiho prvé pokusy s mikrointervalmi nájdeme v skladbe *Tre studi* pre Es klarinet z roku 1954, teda tri roky pred zadovážením Ondioly). Scelsi svoje improvizácie nahrával (viacvrstvé úseky pomocou „playbacku“) na pásky, ktoré jeho pomocníci prenášali do tradičného notového zápisu. Tento zvláštny spôsob tvorby podľa Jaroslava Štastného vychádzal zo Scelsiho aristokratických návykov – jeho predkovia takisto využívali pisárov, napriek tomu, že čítanie a písanie im

nerobilo problém. Najznámejším z týchto pomocníkov bol Vieri Tosatti, skladateľ a klavirista, ktorý so Scelsim spolupracoval niekoľko desaťročí. O úlohách, ktorým Tosatti musel čeliť pri prepisovaní Scelsiho pásiiek, Štastný píše:

„Jejich přepis ovšem kladl před Tosattioho zcela nové a obtížné úkoly. Zde už nešlo o víceméně mechanickou transkripci jako v případě klavírních improvizací. Scelsi mu vždy pásek přehrál, objasnil celkový záměr a určil obsazení. Některá místa komentoval přesnými pokyny, ale přicházel i se zcela vágními, spíše poetickými, někdy však naprosto nesplnitelnými požadavky jako ‚vybuchující asteroidy‘ nebo ‚přesně ladící tóny nástrojů ze skla, které se po úderu zesilují‘ atd. Zde už byl invenční podíl Tosattioho větší. Musel si především poradit s notací mikrointervalů i s řešením veškerých kompozičních detailů, které hrabě nechával zcela na něm. Partitury ukazují v mnoha ohledech velmi promyšlenou racionální strukturu, znalost nástrojových možností a obdivuhodnou nápaditost v instrumentaci a orchestrální sazbě. U smyčců se často objevují velmi nekonvenční scordatury, umožňující



[foto: archiv]

jinak nehrateľné tónové kombinácie. Ve 4. smyčcovom kvartete narúšajú komplexnosť interpretačných požiadaviek natolik, že každý nástroj je notovaný na štyroch osnovách – pro každou strunu jedna! Tosattimu však väčšinou nebýly – rovnako ako ostatným spolupracovníkom – známe názvy skladieb, na ktorých pracoval, a často ani ich ťaženie do väčších celkov. Túto poslednú fázu kompozície si Scelsi vyhrazoval pre seba. V priebehu let Tosatti vypracovával celou „nauku“ týkajúcu sa realizácie Scelsiho skladieb. Venoval jim spoustu času a staral sa tiež o jejich provádzanie. Zajišťoval hudobníkov, sám skladby dirigoval na koncertoch i nahrávkach.“ Sám Scelsi sa vlastne nepovažoval za skladateľa, ale za „posla vyšších svetov, zprostredkovateľa božských vízií, za nádobu, z ktorej sa vylievá vesmírna energia“.¹

INTERFERENCIE, PARAMETRE

Pri sústreďovaní počúvaní Scelsiho hudby si uvedomujeme vzájomnú závislosť medzi jednotlivými parametrami, ktorým skladateľská prax po stáročia neprípísavala význam (alebo sa s nimi pracovalo osobitne, bez zreteľa na ich vzájomnú prepojenosť). Aj pri veľmi jemnej zmene výšky tónu sa mení jeho timbre. „Rozdrobenie“ jednotlivých zložiek timbru a zmena v niektorom z nich spôsobuje silnú zmenu účinku zvuku ako celku. Túto skúsenosť Scelsi pravdepodobne nadobudol počas cvičení Nada-jogy (jogy zvuku).

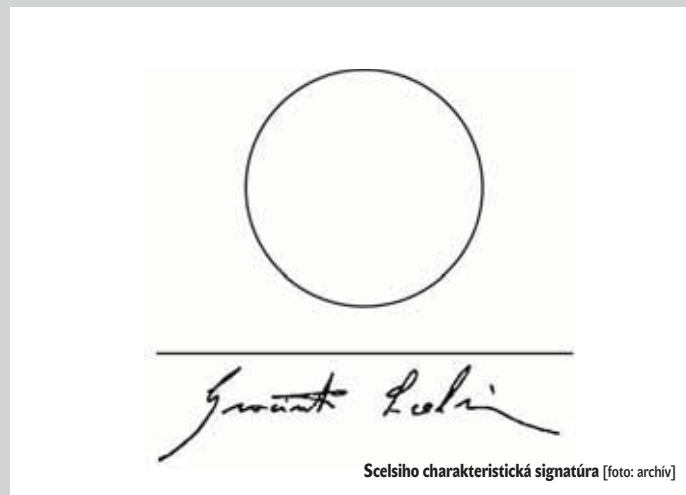
Mikrointervalové súzvučky sú sprevádzané zvláštnym akustickým javom: interferenčným chvením. V hudbe mu skladatelia nevenovali pozornosť, sluchom je ľahko rozpoznateľný napríklad pri skúške sirén.

Sláčikové kvarteto č. 4 takty 5-9

Interferencia (interferenčné rázy), dosahovaná pomocou jemných mikrointervalových odchýlok, prináša nový „rytmický prvok“. Jej rýchlosť sa mení v závislosti od vzájomnej výšky dvoch alebo viacerých tónov (resp. vzájomnej mikrointervalovej odchýlky), takže rytmus interferenčného pulzu je pohyblivý. Interferenciu si môžeme vyskúšať v praxi napríklad na sláčikových nástrojoch hraním unisona na dvoch strunách, pričom na jednej strune glissandom veľmi pomaly meníme výšku tónu. Dnes je práca s interferenciou bežnou súčasťou skladateľskej praxe, dokonca sú skladatelia, pre ktorých je jej výskum celoživotným zaujímajúcim (Alvin Lucier a i.). Scelsi často pracuje s interferenciou vedome – chvenia sa pri pomalom mikrointervalovom odchýlení od unisona a návratu doň periodicky zrýchľujú a spomaľujú. Interferenčné chvenie potom v priebehu skladby „umelecky spodobuje“ početnými „bisbigliandami“, širokým vibratom a rôzne rytmizovaným tremolom. Na rozdiel od „demonštrovania akustickej reality“ je interferencia v Scelsiho prípade pomôckou na vytváranie často takmer romanticky emotívnej hudby.

QUATTRO PEZZI A DITHOME

V rokoch 1956 a 1957 „skomponoval“ Scelsi dve skladby, ktoré mali esenciálny význam pre jeho hudobný vývin. V *Quattro pezzi* pre trúbku (1956) je posledná časť založená na tóne *f*, s občasnými vybočeniami do tónov *e* a *es*, ktoré slúžia ako „citlivé“ tóny. Tónové vymedzenie je vyvážené bohatou prácou s timbrom – hráč pracuje s niekoľkými dusítkami. Pozornosť poslucháča je tak obrátená k timbru, dynamike a artikulácii.



Scelsiho charakteristická signatúra [foto: archív]

Takouto metódou o tri roky neskôr skomponoval všetky štyri časti cyklu *Quattro pezzi ciascuno su una nota sola*, počnúc ktorým sa datuje jeho zrelé, „jednotónové“ obdobie.

Dôležitým dielom z hľadiska formy je *Dithome* z cyklu *Trilogia* pre sólové violončelo (1957/1965). Jednočasťová skladba je vystavaná vo forme palindrómu či zrkadla (ABCBA), založená na tóne *E* a susedných tónoch *D* a *F* (tzv. „osový princíp“). Ako vidíme, intuitívna a ezoterická predstava o Scelsiho tvorivom procese nie vždy korešponduje s realitou. Scelsiho dielo je umelecky najpôsobivejšie v skladbách nasledujúcich model použitý v *Dithome*: jednočasťový monolit vytvorený na jasnom stavebnom princípe či procese. Napríklad „husľový koncert“ *Anahit* pre husle a 18 nástrojov (1965), v ktorom sa hudobný priebeh špirálovito dvíha od tónu *b* smerom nahor až po „vytúžené“ *g*³ (mikrointerval vystupujú vo funkcii citlivých tónov, vyvolávajú dojem „fahania na škripec“). *Sláčikové kvarteto č. 4* (1964) je takisto vystavané na princípe neustáleho stúpania registrov a tónových skupín, skomplikovaného trojvrstvovou faktúrou a bohatou paletou použitých timbrov, ktoré vytvárajú „priestorový dojem“ jednosmerného stúpania. Zároveň sa tieto diela vyhýbajú jasne uchopiteľným procesom (napríklad aditívnym rytmom).

QUATTRO PEZZI CIASCUNO SU UNA NOTA SOLA

Vo svojej prvej skladbe v „zrelom štýle“ (odborníkmi označovanom ako „tretie obdobie“) *Quattro pezzi ciascuno su una nota sola* (1959) pre 26 hráčov Scelsi zakladá hudbu na 4 tónoch: *F*, *H*, *As*, a *A*; každú časť na jednom tóne. Scelsi v jednotlivých častiach napriek názvu skladby „neintonuje“ iba jeden tón. Namiesto toho hudba vychádza z jedného tónu alebo súzvučky (zloženého z alikvotných tónov pôvodného tónu), pomocou glissánd a mikrointervalových trilkov kľže

→ k susedným (mikro-)tónom a periodicky sa navracia k počiatočnému tónu. Medzi dĺžkou jednotlivých úsekov, častí a tónovým rozsahom nie je jasný vzťah. Napríklad 2. časť, založená na tóne *H*, je takmer raz taká dlhá ako 1. časť, aj keď tónový rozsah je podobný tónovému rozsahu 1. časti. Podobne ako v iných Scelsiho skladbách pre väčšie obsadenie, sú nástroje „posadené“ v hlbokých registroch. Jednotlivé časti majú premenlivú inštrumentáciu, orchestrálne tutti je použité len v záverečnej časti.

ODKAZ

Mnoho skladateľov a improvizátorov ovplyvnených Scelsim vytvára hudbu založenú na princípe hudobného kontinua. Jeho vplyv môžeme vypožorovať u skladateľských osobností takých rozdielnych, akými sú napríklad Gérard Grisey a Paweł Szymański. Narábanie s timbrom a jeho premenami, silná redukcia či absencia niektorých parametrov a detailná práca „vo vnútri“ zvuku sa už dávnejšie stali „povinnou výbavou“ skladateľa.



Scordatura v sláčikovom kvartete

Giacinto Scelsi „nekomponoval“, neradil zvuky za sebou. Tristan Murail, jeden z hlavných reprezentantov spektralizmu, sa o Scelsim vyjadril nasledovne: „Nebol som ovplyvnený Scelsiho hudbou, bolo však zaujímavé, ako ide po podobnej ceste, skúšajúc preskúmať vnútro zvuku, ale vo veľmi intuitívnej, môžeme povedať mystickej podobe, kým my sme sa ho snažili preskúmať vedecky.“

MEDZI VÝCHODOM A ZÁPADOM

Dielo Giacinta Scelsiho fascinuje svojou originalitou a ojedinelosťou. Kde však hľadať pôvod tejto originality? Scelsi vo svojich skladbách dosiahol zvláštnu rovnováhu estetík hudby Východu a hudby Západu. Rozladené trúbenia, alikvotné tóny, chvenia či „povrchový“ pocit statickosti (dosahovaný sústredením na minimum hudobných prostriedkov) môžu niekedy pripomínať hudbu odľahlých kultúr: tibetských kláštorov, mongolských spevov či indickej klasickej hudby. Napriek hlbokým znalostiam týchto kultúr však Scelsi nesiachol k evokovaniu exotiky pomocou citátu či štýlovej nápodoby. Jeho riešenie tejto dilemy je nanajvýš „západné“: je ním prehodenie tradície. „Klasické“ hudobné parametre (rytmus, harmónia, melódia) odsúva na vedľajšiu koľaj a sústreďuje sa na prácu s registrom (unisono v jednej oktáve až po štvoroktávové unisono), dynamikou či hustotou zvuku (zdvojenia, mikrotonálne zhľuky okolo hlavného tónu). Dedičstvom západnej hudobnej tradície je aj silná, priam romantická expresivita jeho diel, ako aj klasický harmonický princíp konsonancie a disonancie (napätie – rozvedenie – pokoj). Zaujímavý je prenos tohto princípu: stačí porovnať *Sláčikové kvarteto č. 3 a č. 4*.

Na záver dajme slovo Tristanovi Murailovi o dôležitosti Scelsiho hudby: „*De-kompozičné*“ myslenie Giacinta Scelsiho vyjadruje zmenu pohľadu a úplný obrat v tradícii a štýlistických postupoch západnej hudby, ktorá bola po stáročia založená na spájaní či superpozícii hudobného materiálu.“² A zároveň je táto hudba taká krásna a podmaňujúca...

ODPORÚČANÉ POČÚVANIE

Scelsiho hudobné dielo zvyknú odborníci deliť do štyroch období:

1. Prvé obdobie (1929–1948): badateľná snaha skladateľa ovládnuť klasické formy, čomu napovedajú aj názvy skladieb (*Sonáta, Variácie, Sinfonietta, Toccata* atď.). Krátke štúdium dodekafónie u Walthera Kleina. Väčšina skladieb z tohto obdobia je napísaná pre klavír, nástroj, ktorý Scelsi podľa všetkého znamenite ovládal. Skladby: *Hispania* pre klavír, *Sláčikové kvarteto č. 1*.
2. Druhé obdobie (1952–1959): na konci 40. rokov Scelsi prechádza hlbokou osobnou krízou. Komponovať začal opäť až po štvorročnej prestávke. V nových skladbách sa prejavuje zaujatie kultúrou Ďalekého východu, skladby nenesú stopy dobovej hudobnej produkcie. Pribúdajú repetície, efekty evokujúce rezonanciu, klastre. Píše množstvo sólových skladieb. Skladby: *Trilógia* (prvé dve časti: *Triphon, Dithomé*) pre violončelo, *Pwyll* pre flautu, *Klavírna suita č. 9, Quattro illustrazioni* pre klavír.
3. Tretie obdobie (1959–1969): počnúc skladbou *Quattro pezzi ciascuno su una nota sola* Scelsi prichádza so svojim najcharakteristickejším hudobným jazykom. Skladby tohto obdobia väčšinou krúžia okolo jedného tónu, využívajú aj harmonické tóny. Rozhodujúcu úlohu zohráva samotný zvuk (timbre), používa sa široká paleta farebných odtieňov, registrov, spôsobov hry. V mnohých skladbách sa vrátil k tradičným inštrumentálnym zoskupeniam (sláčikové kvarteto, symfonický orchester). Skladby: *Aion, Sláčikové kvarteto č. 3 a č. 4, Hurquialia, Hymnus, Yggghur* (3. časť *Trilógie* pre violončelo).
4. Štvrté obdobie (1970–1976/1988): od roku 1970 sa Scelsiho štýl výrazne umiernil, stal sa formovo aj zvukovo asketickejším. Jednotlivé skladby sú zároveň štýlisticky pestrejšie: od gregoriánskych melódií skladieb *Antifona* či *Tre canti sacri*, cez skladbu *Pranam II* vystavanú na malej tercii, ktorá znie nepretržite ako pod klavírnym pedálom v meniacich sa konšteláciách. *Sláčikové kvarteto č. 5*, svojské „requiem“ na smrť priateľa Henriho Michauxa je zasa príkladom veľmi redukovanej práce s nekonvenčným sonoristickým materiálom. Bolestne pôsobiaci zvuk môže pripomínať akýsi extrémne skreslený zvon, ktorý nekompromisne „vyzvára“ počas celého trvania skladby (pizzicato/arco vytvárané silným tlakom na strunu).

DISKOGRAFIA

Scelsi: 5 String Quartets/String Trio/Khoom. Michiko Hirayama, Arditti String Quartet, Maurizio Ben Omar, Frank Lloyd. Naïve Montaigne. *Natura renovatur (for 11 strings) – 1967, Scelsi: Natura Renovatur*. Frances-Marie Uitti, Münchener Kammerorchester, Christoph Poppen. ECM New Series. *Scelsi: Quattro Pezzi/Anahit/Uaxuctum*. Orchestre et chœur de la Radio-Télévision de Cracovie – Jürg Wyttenbach. Accord.

ZDROJE

McComb, T.: *Scelsi Orchestral Works*. Dostupné cez: <http://www.medieval.org/music/modern/scelsi/orch.html>

Reish, G.: UNA NOTA SOLA: GIACINTO SCELSEI AND THE GENESIS OF MUSIC ON A SINGLE NOTE. In: *Journal of Musicological Research*, 2006/25: 149–189.

Šťastný, J.: Giacinto Scelsi. In: *HIS Voice*, 6/2006. Dostupné cez: http://www.hisvoice.cz/index.php?id_clanku=165

Murail, T.: Scelsi, De-composer. In: *Contemporary Music Review*, vol. 24, 2005, str. 173–180

Poznámky:

¹ Šťastný, J.: Giacinto Scelsi

² Murail, T.: Scelsi, De-composer, str. 173

Slovenské vydavateľstvá experimentálnej hudby

V dnešnej dobe takmer neobmedzenej reprodukcie hudby prostredníctvom digitálnych médií, kedy sa aj veľké hudobné vydavateľstvá vďaka jej nelegálnemu šíreniu a „zdarma faktoru“ dostávajú do existenčných problémov, sa naskytá otázka, aká je vlastne pozícia hudobných vydavateľstiev „budúcnosti“. Ako zárobková činnosť to veľmi perspektívne nie sú, už vôbec nie v prípade, ak sa nezaoberajú mainstreamovou komerčnou produkciou, ale vydávajú hudbu, ktorá nie je primárne určená na masovú spotrebu. Predpokladom pre takéto pôsobenie je aj osobná angažovanosť a zanietenosť pre menšinový žáner – čím raritnejší a nekomerčnejší, tým musí byť „alternatívna“ motivácia vydavateľov väčšia. Týmto atribútmi do (nepochybne) veľkej miery disponujú aj ľudia okolo vydavateľstiev experimen-

Predstavte v krátkosti svoj label. Čo považujete za jeho primárnu úlohu?

LOM: Vznikli sme v roku 2011 a odvtedy sa v prvom rade venujeme prezentácii a distribúcii zaujímavej súčasnej a experimentálnej hudby z územia východnej Európy. Zaoberáme sa tiež výrobou nezvyčajných hudobných nástrojov, či už softvérových alebo hardvérových.

Exitab: Primárnou úlohou je vydávať pre nás zaujímavú tvorbu slovenskej a českej scény. Ide predovšetkým o súčasnú experimentálnu elektronickú hudbu. S vydavateľskou činnosťou sme začali v roku 2009, pod názvom Exitab fungujeme od roku 2011. Okrem vydávania albumov organizujeme aj koncerty.

nú tvorbu. Ústredným motívom pritom nie je vytvárať nahrávky v rámci nejakej ucelenej vydavateľskej identity – skôr chceme podporovať výnimočné a vzrušujúce projekty, ktoré žijú na okraji hudobnej scény. Naše občianske združenie s rovnomeným názvom, ktoré stojí za labelom, zároveň riadi bratislavský Priestor pre chýbajúcu kultúru Fuga. Pri výbere nového materiálu pre vydavateľstvo vychádzame teda aj z osobnej skúsenosti živých vystúpení hudobníkov vo Fuge. Prostredníctvom využitia vlastnej koncertnej sály tak Forum Absurdum nešíri len diela prostredníctvom nosičov, ale dáva muzikantom priestor na prezentáciu pred živým publikom.

Na čom momentálne pracujete a čo chystáte v najbližšej dobe?

LOM: Momentálne je to album dua Amen Tma, ktorý by mal čoskoro vyjsť digitálne a na kazetách. Jedná sa o dosť unikátny projekt, nezakotvený v žiadnom z (mne známych) hudobných štýlov. V niektorých trackoch možno

počuť balijský gamelan, v iných zase basgitarové melódie a to celé je zabalené do komplikovaných polyrytmov a polymetrie. Nezahŕame ani vo sfére hudobných nástrojov, vyvíjame ich hneď niekoľko. Jedným z nich je zariadenie na synchronizáciu rôznych syntezátorov a drum

machines pomocou MIDI a CV. Takisto plánujeme návrhy niekoľkých nových modulov pre modálne syntezátory.

Exitab: V posledných mesiacoch a rokoch sa snažíme udržať trend toho, aby sme aspoň raz za dva mesiace vydali novú nahrávku. To však neznamena, že ak by nahrávky neboli, aj tak ideme silou mocou niečo vydávať – kvalita má vždy prednosť pred kvantitou. Rozrobené máme momentálne dva medzinárodné projekty, ktoré sú však sčasti závislé aj od úspešnosti grantov, ktoré sme si podali, takže uvidíme. Chceli by sme čo najviac spolupracovať s vydavateľstvami z V4, na vydavateľskej i promotérskej úrovni. Z hľadiska interpretov určite vyjdú novinky od Cási Cada Minuto, anglického producenta Achesa a aj nový vinyl The Ills. Okrem toho organizujeme aj koncerty v rámci voľnej koncertnej série Exitab Praxis.

Black Orchid: Počnúc letom 2008 label hibernuje – plánovaná krátka prestávka vo vydávaní prerástla do niekoľkoročného ticha.



Jonáš Gruska
Nočné oscilácie pre jedného (MC, web)



Angakkut
Unshaped Unspoken (LP)



Mrkva/Bolka
Mrkva/Bolka (CD, web)

tálnej hudby na Slovensku. Táto hudba je vytesnená na okraj hudobnej kultúry a všeobecného povedomia, ale stále si udržuje a vychováva svojich „skalných“, ktorí navštevujú koncerty a v ich mp3 prehrávači (alebo skôr walkmane) nájdete nahrávky subžánrov ako noise či glitch. Musíte ju vyhľadávať, aby ste sa k nej dostali, existuje v rámci určitej subkultúry, kde aj vďaka užšiemu kruhu „domácich“ vládne pocit spolupatričnosti a vzájomnej podpory. Tí počúvanie „svojich“ žánrov intelektualizujú a často siahajú po menej tradičných médiách, ako sú magnetofónové kazety či vinylové platne. U nás pôsobí niekoľko labelov experimentálnej hudby, založených nadšencami z radov samotných umelcov či organizátorov podujatí. Svojimi odpoveďami nám pohľad do „zákulisia“ poskytli Jonáš Gruska z vydavateľstva LOM, Filip Drábek zo zabehnutého labelu Exitab, Emil Matko z Black Orchid Productions a Miro Hargaš z labelu Forum Absurdum.

Black Orchid: Začiatky vydavateľstva siahajú do roku 1998, kedy popri distribúcii hudobných nosičov vzniklo aj vydavateľstvo. Za zhruba 10 rokov činnosti vyšlo pod Black Orchid Productions 61 titulov, žánrovo pokrývajúcich najmä ambient, industrial, experimentálnu elektroniku a dark rock. Cieľom labelu bolo zo začiatku vydať známejšie mená svetovej undergroundovej experimentálnej scény (napr. Big City Orchestra, Origami Arktika, Daniele Brusaschetto, M. Nominated, ...) ako aj zaujímavé projekty zo strednej a východnej Európy (napr. Modus, Endiche Vis. Sat – Litva, OVS – Poľsko, Astroepos, ReDrum – Rusko). Neskôr vznikol ešte sesterský do-it-yourself label Where Late the Birds Sang zameraný na industrial a noise, na ktorom vyšlo 10 titulov. Myšlienka za jeho zrodom bola jednoduchá – vydať releases, ktoré už boli pre Black Orchid príliš hlučné...

Forum Absurdum: Naše vydavateľstvo je platformou bez žánrových obmedzení, ktorého ambíciou je šíriť primárne domácu hudob-

→ **Forum Absurdum:** Máme rozpracovaných viacero vecí, no zatiaľ môžem potvrdiť len vydanie debutovej dosky Didaktik EM. Ide o spoločný „mašinkový“ projekt hudobníkov Marakiho a Shutcoo. Dvojica využíva pre produkciu rôzne analógové syntetizátory a digitálne inštrumenty (MPC, Electribe a pod.), čoho výsledkom je originálny mix broken bassu, hardcoru a technu. Dvanásťpalcová vinylová platňa bude vonku do konca tohto roka.

Ako hodnotíte svoje doterajšie pôsobenie?

LOM: Myslím, že naša misia je pomerne úspešná. Každým mesiacom nám pribúdajú noví fanúšikovia (a to nielen na sociálnych sieťach). Tešíme sa rozmanitosti nášho repertoáru a práve táto rozmanitosť je niečím, čo by sme chceli zachovať aj do budúcnosti.

Exitab: Sme spokojní. Fungujeme niekoľko rokov s minimálnym rozpočtom, len na základe nadšenia nás a našich hudobníkov. Medzi našimi interpretmi a nami je slušná

Kde sa ako label prezentujete, resp. ako prezentujete tvorbu svojich umelcov? Orientujete sa aj na zahraničný trh?

LOM: Samozrejme, dokonca by som povedal, že zahraničný trh zaujímame viac ako náš lokálny. Minulý rok sme boli napríklad ocenení brooklynským časopisom *Impose* ako jedno z vydavateľstiev roka – lokálne médiá však o nás veľký záujem nemajú (čest výnimkami!).

Exitab: Prezentujeme sa predovšetkým vydávanou hudbou a koncertami, ktoré organizujeme. Samozrejme, keď vyjde nová nahrávka, posielame tlačové správy a využívame niekoľko sociálnych sietí. Čo sa týka zahraničného trhu, neorientujeme sa naň primárne, tam nás skôr prezentujú naši interpreti, ktorí v zahraničí hrajú. Ale spolupracujeme dlhobehšie s niekoľkými vydavateľstvami, festivalmi, promotermi a médiami. Kľúčový je pre nás však slovenský a český trh a veľmi zaujímavé je aj Poľsko a Maďarsko. Vonku sa snažíme

pení hudobníkov. Doposiaľ sme nijako špeciálne neumiestňovali produkty na zahraničný trh. Do budúcnosti sa k tomu však chceme dostať a určite pribudne aj niekoľko releasov od zahraničných interpretov.

Akou formou vydávate hudbu? Aké miesto má v tomto žánrovom odvetví a v dnešnej dobe analógové médium? Mnoho podobných labelov vydáva tvorbu aj na kazetách, je to skôr záležitosť štýlu či určitej retrospektívnej nostalgie?

LOM: V poslednej dobe sú to platne a kazety – CD ako médium našich poslucháčov veľmi nezaujíma, častokrát si ho ani nemajú kde pustiť. Kazety so sebou nesú úplne inú energiu. Spolu s vinylmi majú so sebou spojené zaujímavé rituály a celkovo ich estetika je akási „ľudskejšia“. Dôležitým aspektom je aj to, že sme si zaobstarali malú profesionálnu duplikačnú linku, takže máme nad ich výrobou značnú mieru kontroly.

Exitab: Kazety vydávame momentálne najviac, je to kombinácia nostalgie a dostupnosti. Niektoré releasy si skrátka zaslúžia fyzické vydanie a kazeta je najprístupnejší analógový formát, ktorý sa navyše dá vydávať v limitovaných edíciách v niekoľkých kusoch, čo je pre nás veľmi zaujímavé. Okrem toho vydávame z času na čas aj CD, vinyly a všetko vychádza digitálne. Kazety fungujú dobre aj ako fyzický artefakt a zároveň majú akýsi zvukový aspekt, ktorý vyhovuje určitým vydaným veciam. Napríklad nie úplne každý release sa na kazetu hodí práve kvôli zvuku. Nejde teda iba o povrchné nasledovanie trendov.

Black Orchid: Prevažná väčšina releasov vyšla na kazetách, čo bolo dané viacerými faktormi. Koncom 90. rokov predstavovala kazeta stále ešte pomerne rozšírené médium, hlavne v rámci experimentálnej scény. Lisovanie CD bola pomerne drahá záležitosť, pričom mi prišlo lepšie vydať namiesto jedného CD radšej 10 titulov na kazetách. Navyše Black Orchid vychádzalo silne z odkazu kazetovej kultúry a najmä v prvých rokoch som mal kontakty na veľmi veľa podobne orientovaných vydavateľstiev. Okolo roku 2007 som však nadobudol pocit, že toto médium je, minimálne v Európe, viac-menej mŕtvé – bol

kolových kusoch, čo je pre nás veľmi zaujímavé. Okrem toho vydávame z času na čas aj CD, vinyly a všetko vychádza digitálne. Kazety fungujú dobre aj ako fyzický artefakt a zároveň majú akýsi zvukový aspekt, ktorý vyhovuje určitým vydaným veciam. Napríklad nie úplne každý release sa na kazetu hodí práve kvôli zvuku. Nejde teda iba o povrchné nasledovanie trendov.



Stroon
Impermanence (web)



Pjoni
Towns (web)



Herzog Herzog
Urban Nova (web)

väzba a to sa nám páči. Samozrejme sú aj veci, ktoré sme nemuseli vydať, resp. ktoré sa úplne nevydarili, alebo veci, ktoré sme mohli urobiť inak – dôležité je vedieť sa poučiť zo svojich chýb.

Black Orchid: Ak by som mal zhodnotiť existenciu labelu, tak najmä prvé roky boli skvelé – veľký záujem bol najmä zo zahraničia, či už o vydanie nosiča, distribúciu a podobne. Bolo to veľmi pekné obdobie, počas ktorého som sa dostal ku kope zaujímavej hudby. Podarilo sa mi vydať projekty z celého sveta (napr. Austrália, Indonézia, USA, Nórsko, Taliansko, Bielorusko, Veľká Británia, Nemecko, Francúzsko, Španielsko, Ukrajina, Rumunsko, Kanada, Japonsko, Argentína, ...), čo spôsobilo, že label sa stal na poli undergroundovej experimentálnej hudby vcelku známym.

Forum Absurdum: Doposiaľ sme vydali len dva nosiče (Triple Sun a split record Ružoví Kovboji/Bartek), takže sa stále učíme a zisťujeme možnosti.

získať odozvu predovšetkým prostredníctvom recenzií a podobne a upozorniť ľudí na samotných tvorcov a tak im ukázať, že ich veci majú potenciál aj v cudzine.

Black Orchid: Orientácia labelu bola v podstate výlučne na zahraničie. V prvých rokoch som mal pomerne veľa kontaktov na rôznych malých vydavateľov a distribútorov, ktorí moje tituly predávali a zaručovali aj určitý druh promotion. Toto išlo ruka v ruku s množstvom letákov, tlačených katalógov a promo balíčkov...

Forum Absurdum: Informácie o labeli prezentujeme v prevažnej miere prostredníctvom internetu – teda sociálnych sietí, internetovej stránky a takisto cez výstupy rôznych internetových médií (rádiá, blogy a podobne). Čo sa týka šírenia hudobného obsahu, k nosičom sa môže publikum dostať počas akcií vo Fuge, prípadne si stiahnuť digitálne súbory z klasických internetových zdrojov ako je Bandcamp, prípadne Soundcloud. Ako som už spomínal, hudbu šírimo aj organizovaním živých vystú-

problém vôbec zohnať čisté nosiče, nehovoriac o nejakej profesionálnej duplikácii. Trochu iná situácia bola možno v USA, kde vždy existovalo pomerne veľa čisto kazetových labelov, zameraných na všetky možné štýly. Momentálny návrat kaziet ma samozrejme svojím spôsobom teší, na druhej strane ľudí, ktorí kazety aj reálne počúvajú, je podľa mňa veľmi málo. Keďže sa distribučný model výrazne zmenil, ako najlepšia voľba sa mi v súčasnosti javí kombinácia digitálneho formátu a limitovaného fyzického nosiča, či už v podobe platne, kazety alebo napr. špeciálne

jeme. Napríklad minulý rok sme zrealizovali dvojdnový outdoorový festival ZVUK, ktorý sa konal pod mostom Apollo. Osemnásteho mája prebehla ďalšia LOM night, kde nás navštívil hosť z litovského labelu Agharta. Nevidím tu jeden hlavný pilier, ale veľmi dôležité sú miesta alternatívnej kultúry ako Fuga či a4.

Exitab: Hlavným pilierom je rozhodne nadšenie ľudí z oblasti kultúry – vydavateľov, promotérov, ľudí z kultúrnych centier a najmä hudobníkov. Bez toho by to tu nefungovalo. Vo všeobecnosti je kontraproduktívne sa len

ššia ako v minulosti, na druhej strane ľudí, ktorí sa o túto hudbu hlbšie zaujímajú, je na Slovensku veľmi málo. Z toho vyplýva, že za všetkým je niekoľko nadšencov, na ktorých úsilí to stojí.

Forum Absurdum: Ja osobne zdieľam optimistickú náladu, ktorá napríklad v Bratislave určite prevláda, s radosťou tiež pozorujem aktivity po celom Slovensku. Experimentálna a súčasná scéna už totiž nedýcha len v krajských mestách. Samozrejme, miera dobrej nálady je asi vyššia u poslucháčov, pretože ponuka a kvalita nosičov a podujatí sa zvyšila. Na dru-

hej strane promotéri a ľudia, ktorí stoja za klubmi, bojujú s rozpočtami a snívajú sa im o väčšej podpore samosprávy a štátu. Napriek tomu, že sa vyskytujem v každej z menovaných pozícií, zostávam spokojný. Ťažko hovoriť o nejakom výraznom ucelenom trende. Subjektov, ktoré na našej úrovni

baleného CD. Druhá vec je samozrejme to, čo sa tým-ktorým releasom sleduje a aká je celková koncepcia labelu.

Forum Absurdum: Zatiaľ hudbu šírim prostredníctvom CD, kaziet či digitálne. Pri výbere vhodného média zvažujeme celú paletu aspektov, pričom nostalgia má pre nás podobnú váhu ako počiatkové náklady alebo výsledná kvalita nahrávky. Začali sme s CD a kazetami, ku ktorým plánujeme postupne pridať aj vinylové dosky. Tie sú v niektorých prípadoch nenahradiateľným médiom. „Tanečný“ projekt Didaktik EM plánujeme určite vydať týmto spôsobom. Pri počúvaní napríklad z kazety by síce album nestratil na charaktere, no skutočný zmysel získa, až keď sa dostane do platňového batohu nejakého DJa. Plánujeme preto využívať všetky dostupné technológie.

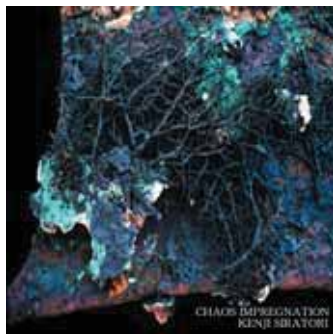
Ako hodnotíte domácu scénu, jej plusy a mínusy? Existuje aj v tejto oblasti nejaký „moderný“ trend? Podporujete lokálne podujatia/koncerty, resp. čo považujete za hlavný pilier, ktorý scénu u nás drží (napr. aktivita dobrovoľníkov, ...)?

LOM: Myslím, že čo sa experimentálnej hudby týka, Bratislava je teraz veľmi zaujímavým miestom. Máme tu pomerne veľké podhubie, kde sa koná mnoho akcií, pôsobia desiatky experimentálnych hudobníkov a vznikajú nové vydavateľstvá. Koncerty sa snažíme aktívne podporovať a občas aj niečo sami zorganizu-

neustále sťažovať, máme niekoľko kultúrnych centier na Slovensku, ktoré majú vysokú úroveň, máme nadšených promotérov, ktorí sú schopní strácať stovky eur len preto, že chcú niekomu spraviť koncert, máme blízko do Rakúska, Poľska, Česka, Maďarska, a tak môžeme porovnávať a pozorovať, ako to funguje

scénu vytvárajú, je relatívne málo a každý je natoľko originálny, že si robí veci po svojom. Ako som už spomínal, riadime Fugu, ktorá je natoľko žánrovo pestrá, že máme pravidelný kontakt s takmer všetkými hudobnými komunitami. Sami organizujeme vo Fuge rôznorodé akcie a spolupracujeme s externými promotér-

Black Orchid Productions:
<http://www.blackorchid.host.sk/>



Kenji Siratori
Chaos Impregnation (CD)

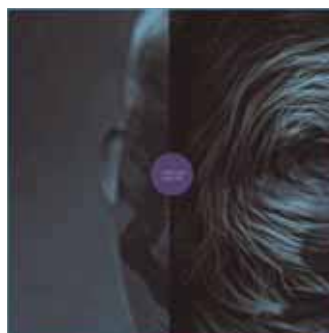


Zahrady ticha
Levitující světla pouličních lamp (3" CD)

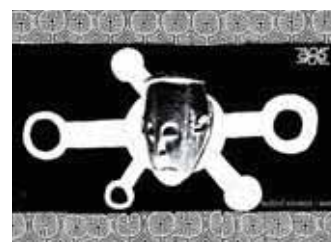


Strom Noir
The Strom.EP (3" CD)

Forum Absurdum:
<http://www.forumabsurdum.sk/>



Triple Sun
Overture (CD)



Ružoví Kovboji/Bartek
Ružoví Kovboji/Bartek (MC)

tam. Sú tu labely, ktoré vydávajú veci minimálne na európskej úrovni (Gergaz, LOM, Deadred, ...) no a okrem hudobníkov máme aj fanúšikov, poslucháčov, divákov. A to je dobre.

Black Orchid: Nakolko som v súčasnosti na poli hudby aktívny už iba s mojím ambient/drone projektom strom noir, príde mi trochu zložitá hodnotiť slovenskú scénu komplexne. Vo všeobecnosti mám z aktuálnej situácie zmiešané pocity – čo sa týka rozmanitosti a počtu projektov, momentálna situácia je lep-

mi, ktorí takisto pochádzajú z rôznych zázemí. Vo svojej podstate všetko skutočne poháňa občianska aktivita, ktorá sa aspoň formálne inštitucionalizuje do združení. Okolo nich vznikajú kluby a labely, ktoré šíria kultúru k ľuďom. Pritom sa vždy to najvzrušujúcejšie a najtvorivejšie prostredie nachádza v amatérskej sfére. Profesionálna, ktorá je síce niekedy nevyhnutná pre prežitie, totiž v konečnom dôsledku zabíja občiansku aktivitu.

Pripravil **Filip HOŠKO**

Kapela Imricha Esterházyho

v rokoch 1725–1745



Prímas Imrich Esterházy [foto: archív autora]

Arcibiskup-prímas Imrich Esterházy (1663–1745) patril k najväčším mecénom umenia v dejinách Bratislavy. Študoval v Ríme na Collegium Germanicum et Hungaricum, za kňaza bol vysvätený v roku 1688. Pôsobil ako profesor na Trnavskej univerzite, bol členom a generálnym predstaveným rádu paulínov, tajným radcom cisára Karola VI., biskupom vo Váci, Záhrebe a Veszpréme. Uhorským prímasom sa stal 1. septembra 1725. Dlhú dobu sa vedelo najmä o Esterházyho zásluhách za výtvarné umenie a architektúru, zamestnával umelcov ako Georg Rafael Donner či Antonio Galli-Bibiena. V prvej polovici 18. storočia mal však v Bratislave aj vynikajúcu kapelu, ktorej osudy boli doteraz neznáme.

Ladislav KAČIC

Imrich Esterházy bol známy ako veľmi štedrý mecén, dal postaviť cca 70 kostolov, podporoval mnohé rehole (kapucínov, paulínov, ursulínky, alžbetínky, františkánov, milosrdných bratov, jezuitov, trinitárov a i.), veľa prostriedkov venoval na charitu. Esterházy sa zaslúžil o predstavu primaciálneho paláca (stál na mieste dnešného Primaciálneho paláca), letnej rezidencie, barokizáciu Dómu sv. Martina. Ako veľký cititeľ sv. Jána Almužníka nechal postaviť kaplnku tohto svätca a prácamy poveril Donnera.

Vznik a rozvoj kapely

Fungovanie Esterházyho kapely v rokoch 1725–1745 nebolo až doteraz prebádané, hoci existencia tohto telesa patrí k najsvetlejším obdobiam hudobných dejín nielen Bratislavy, ale celej strednej Európy. Privátna kapela arcibiskupa sa začala formovať ihneď po jeho uvedení do úradu a v rokoch 1726–1729 mala 10–12 členov. Jej jadro tvorili skladatelia **Johann Matthias Schenauer** († pred 1760) a **Leopold Carl** (1698–1744), ktorý bol zároveň dlhoročným koncertným majstrom, ďalej kancelista a libretista **Friedrich Syhn**, ďalší dvorský úradník a hrobčista **Anton Christiani**, hráči na sláčikových nástrojoch **Hyacinthe Pichon**, **Jacob Henschel** a **Carl Trautmansheim**, trubači **Alexander Agner** a **Martin Streška**, hráči na prirodzených rohoch **Wenzel Bauer** a **Georg Häring**, fagotista **František Dušek**. Pravda, ako to bolo v tom čase bežné, väčšina hudobníkov hrala na viacerých nástrojoch, napr. Dušek na priečnej flaute, Agner a Bauer hrali aj na lutne. V Esterházyho kapele si boli všetci hudobníci formálne rovní, v úradných dokumentoch (výplatné listiny, kvitancie, zmluvy a pod.) sa uvádzajú ako „*Musicus*“, niektorí význačnejší „*Cammer-Musicus*“.

Veľký rozvoj kapely nastal v 30. rokoch 18. storočia. V roku 1730 Esterházy angažoval vynikajúceho hráča na klávesových nástrojoch a skladateľa **Josepha Umstatta** (1711–1762), ako aj talianskeho fagotistu-virtuóza **Angela Cavallariho**. V rokoch 1731–1732 pôsobil v kapele dokonca jeden z najlepších huslistov Cisárskej dvorskej kapely vo Viedni **Johann Otto Rossetter** (cca 1680–1754), jeho syn **Johann Killian Rossetter**, v roku 1734 prišiel ďalší viedenský huslista **Joseph Hilverding** a viacerí ďalší. V roku 1736 sa stali členmi kapely dvaja hudobníci grófa Kinského („*Musici Kinskiani*“) **Adam Zdanský** a **Johann Joseph Stephan** (Štěpán), v roku 1737 ďalší vynikajúci huslista **Giacomo Calandro** (1707–1788), ktorý predtým pôsobil ako koncertný majster v rôznych talianskych orchestroch (napr. Teatro Capranica v Ríme) a po Esterházyho smrti (resp. po rozpustení kapely) v rovnakej funkcii v opernej spoločnosti G. B. Locatelliho v Prahe, Drážďanoch, Hamburgu a inde. Väčšina hudobníkov prejavovala Esterházymu mimoriadnu vernosť a pôsobila v kapele vlastne celý tvorivý život, napr. Carl, Schenauer (s výnimkou rokov 1732–1735), Agner a ďalší. S Esterházyho kapelou spolupracovali aj ďalší známi hudobníci, napr. francúzsky fagotista **Louis Détry**, ktorý predtým účinkoval na rôznych šľachtických dvoroch v Nemecku (Würzburg, Stuttgart). Détry však nebol stálym členom súboru.

Francesco Durante v Bratislave

Hoci v lete 1739 z Esterházyho služieb odišiel (NB súčasne s Donnerom) Joseph Umstatt, ktorý od roku 1737 zastával neoficiálne post kapelníka (podpisoval sa ako jediný zo všetkých hudobníkov „*Music-Director*“), aj v 40. rokoch mala kapela vynikajúcu úroveň. V roku 1740 prišli totiž niekoľkí Taliani na čelo so slávnym Neapolčanom **Francescom Durantem** (1684–1755). O pobyte Duranteho v Prešporku sa doteraz nevedelo. Na jeseň roku 1739 opustil náhle svoje miesto na Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo a do Neapola sa vrátil až v roku

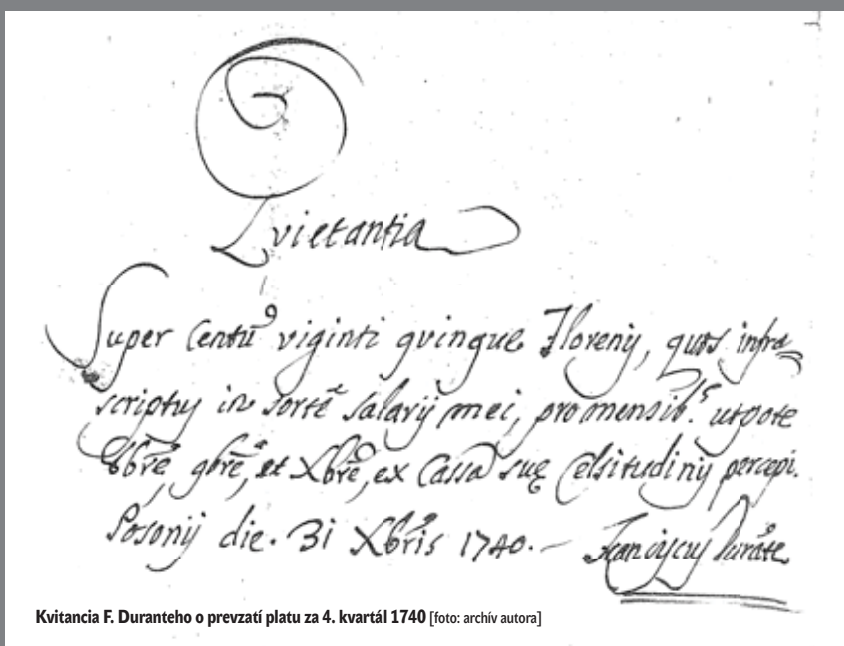


Francesco Durante [foto: archív autora]

tein (1709–1746). Celkovo pôsobilo v rokoch 1725–1745 v Esterházyho kapele vyše 50 hudobníkov, kapela mala v 30.–40. rokoch stabilne 15–20 členov, svojho kopistu a sluhu, ktorý sa staral o hudobné nástroje („Instrumentdiener“).

Sociálny status a platy hudobníkov

Vo výplatných listinách („Besoldungslisten“) Esterházyho dvora, ktorý mal v 30. rokoch cca 80 ľudí, sa nachádzajú hudobníci pomerne vysoko, hneď za arcibiskupovými radcami, dvomi lekármi a vyššími dvorskými úradníkmi. Pravda, ako to bolo v tej dobe bežné, niektorí hudobníci – najmä fagotisti (s výnimkou Cavallariho) a hráči na rohoch – sú zaradení medzi sluhami („Livray-Bediente“). Ich platy boli, samozrejme, podstatne nižšie než u ostatných. Jednoznačne najlepšie plateným hudobníkom bol F. Durante, ktorého štvrťročný plat bol 125,- florénov (ročne 500,- fl), čo je porovnateľné s inými šľachtickými kapelami tej doby v strednej Európe (s výnimkou Cisárskej dvorskej kapely vo Viedni). Rovnaký plat mal aj hlavný radca Esterházyho G. C. van den Driesch a osobný arcibiskupov lekár F. von Managetta (vyšší plat mal len Esterházyho tajný radca A. Paluška, štvrťročne 375,- fl). Druhý najvyšší plat spomedzi hudobníkov mal G. Calandro – štvrťročne 111,- fl (ročne 444,- fl), L. Carl a J. O. Rossetter dostávali štvrťročne 96,- fl, J. M. Schenauer, A. Cavallari, J. Hilverding 86,- fl, J. Umstatt štvrťročne iba 73,30 fl (ročne 294,- fl), teda rovnaký plat ako väčšina trubačov alebo hudobníci od grófa Kinského. Bolo to pomerne málo, keďže od roku 1737 vykonával fakticky aj funkciu kapelníka. Tento relatívne nízky plat bol pravdepodobne jednou z príčin Umstattovho odchodu z Prešporka. Esterházyho hudobníci však boli platení najmä podľa veku a Umstatt patril k najmladším (do kapely prišiel ako 19-ročný). Umelci mali navyše aj ďalšie zdroje príjmu, napríklad G. R. Donner mal štvrťročný plat iba 37,30 fl, čo sa na prvý pohľad zdá mimoriadne málo, ale bol platený zvlášť za každú umeleckú objednávku, podobne ako



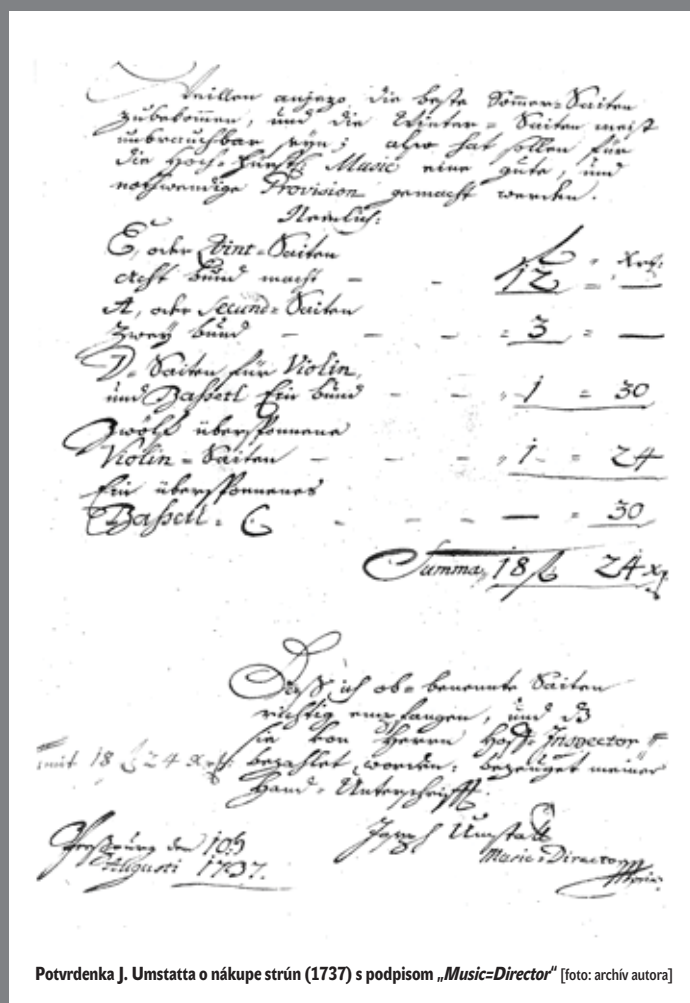
Kvítancia F. Duranteho o prevzatí platu za 4. kvartál 1740 [foto: archív autora]

1742 (avšak na Conservatorio di S. Maria di Loreto). Podľa zachovaných dokumentov Durante strávil v Prešporku minimálne celý rok 1740 (dosvedčujú to výplatné listiny i zachované kvitancie o prevzatí platu). Či bol Durante v Bratislave ešte aj v čase korunovácie Márie Terézie (1741), zatiaľ nemožno povedať. Táto udalosť bola nepochybne najvýznamnejšou v posledných rokoch existencie Esterházyho kapely. Po tom, ako sa totiž časť hudobníkov Cisárskej dvorskej kapely musela po korunovácii vrátiť do Viedne, plnili niektoré z jej funkcií práve hudobníci pri-masa Esterházyho, ktorý Máriu Teréziu korunoval. Spolu s Durantem prišli v roku 1740 do Prešporka aj kastráti **Domenico Tasselli**, **Filippo Antonelli** (altista, ktorý pôsobil od roku 1734 v Cisárskej dvorskej kapele vo Viedni) a istý **Dario** (priezvisko zatiaľ nepoznáme). Ešte v roku 1743 sa stal členom kapely husľový virtuóz **Carl David von Cronnens-**

všetci skladatelia v kapele – J. M. Schenauer, L. Carl, J. Umstatt, J. O. Rossetter, J. P. Behr či F. Durante – za každú skladbu osobitne. Pritom tento honorár nebol zanedbateľný, napríklad Schenauer dostal v roku 1731 za jednu skladbu 12 kremnických dukátov, čo bola pomerne vysoká suma. Spomedzi hudobníkov boli najmenej platení sluhovia („Livray-Bediente“), najviac dostával fagotista Jakub Štetina – štvrťročne 48,30 fl (ročne 196,- fl), no napríklad ďalší fagotista Michael Meissner iba 10,- fl (ročne 40,- fl), dlhoroční hráči na rohoch Andreas Glasser a Joseph Frosch mali štvrťročne po 45,- fl, no ich kolega W. Bauer o čosi skôr iba 7,30 fl, rovnako ako mnohí ďalší sluhovia. K najlepšie plateným hudobníkom I. Esterházyho patril francúzsky fagotista Louis Détry, v roku 1739 dostával takmer pravidelne mesačne 33,- fl, čo by predstavovalo ročný plat takmer 400,- fl.

Okrem platu dostávali tí hudobníci, ktorí nebývali v arcibiskupskom paláci – L. Carl, J. Umstatt, J. O. Rossetter, A. Cavallari, C. D. von Cronnestein a niektorí ďalší – aj príspevok na bývanie („Quartiergeld“).

Umstattovi, ktorý v Prešporku býval u svojho kolegu Trautmansheima, platil arcibiskup byt dokonca aj počas jeho polročného pobytu vo Viedni (1734). Všetci hudobníci dostávali tiež pravidelne príspevok na ošatenie, najštedrejší bol arcibiskup k J. O. Rossetterovi, ktorý dostal v roku 1731 jednorazovo na šaty 50 florénov. Esterházy bol k svojim zamestnancom, vrátane hudobníkov, naozaj korektný a štedrý, nielenže platil vdovám riadne dôchodky, ale v roku 1728 zaplatil napríklad liečenie F. Syhna (vrátane viedenského lekára), trubačovi M. Streškovi, ktorý v roku 1731 odišiel z jeho služieb a vstúpil do paulínskeho rádu, nechal zasa ušiť rehoľný habit. Podporoval dokonca i hudobníkov, ktorí neboli členmi kapely, napríklad koncom roka 1730 finančne prispel neskôr známemu lutnistovi, prešporskému rodákovi Paulovi Durandovi (1712–1769), na cestu do Viedne, kde sa tento mladý hudobník chcel zdokonaľiť v hre u známeho majstra („bey einem guten Meister“), pričom Durand sa v žiadosti odvoláva na to, že Esterházymu často hrával.



Potvrdenka J. Umstatta o nákupe strún (1737) s podpisom „Music-Director“ [foto: archív autora]

→ Na hudobných nástrojoch hrali aj niektorí iní členovia Esterházyho dvora, napríklad komorník Franz Biber sa uvádza v niektorých rokoch aj ako „musicus“. Naopak, niektorí hudobníci vykonávali aj iné funkcie, Franz Amend bol v rokoch 1734–1738 zároveň zástupcom knihovníka („Vice-Buchhalter“). Väčšina hudobníkov hrala samozrejme – ako to bolo v tom čase typické – na viacerých nástrojoch, dokonca aj virtuóz na fagote Cavallari hral v prípade potreby na priečnej flaute, hobojsa Johannes Urban na husliach a pod. Kapela mala príležitostne aj tzv. akcesistov (výpomocných hudobníkov), napríklad v roku 1728 Franza Faunera od jezuitov.

Spolupráca s nástrojármi a inými hudobníkmi

Zaujímavé informácie poskytujú dokumenty o spolupráci s nástrojármi. Cenné údaje obsahuje zmluva o rozsiahlej oprave sláčikových nástrojov známym viedenským husliarom Martinom Matthiasom Fichtlom v roku 1736. Okrem piatich „erárnych“ huslí („4 fürstliche Geigen und 1 alte fürstliche Geige“), 2 viol, 2 violončiel a violone opravoval Fichtl aj súkromné nástroje koncertného majstra Carla, huslistov Hilverdinga a Henschela, hobojsu Urbana a čembalistu/organistu Umstatta, ako aj husle bližšie nemenovaného komorníka (Bibera?), ba aj malé/polovičné husle pre páža („des Knaben Halbeig“). Táto veľká oprava stála vrátane strún, sláčikov a ubytovania husliara celkovo 58,10 fl.

Esterházyho kapela pritom spolupracovala s tými najlepšimi nástrojármi z Viedne, v rokoch 1728–1730 s dvorským husliarom Antonim Poschom (zachovali sa s ním tri zmluvy, pričom v jednej sa uvádza, že opravoval aj husle slávneho tirolského husliara J. Stainera), v roku 1732 s Johannom Wörlom a i. Aj nové nástroje sa nakupovali väčšinou vo Viedni, napríklad „2 kleine Waldhörner“ (1727), nová trúbka (1729) a priečna flauta pre Cavallariho (1731). Roh s príslušenstvom („Jägerhorn sambt einem Verschlag“) od slávneho cisárskeho dvorského nástrojára Michaela Leichamschneidera (1739) stál 32 florénov; na zmluve je podpísaný „Kayserlicher Trompeten und Jagerhornma-

cher in Wien in der Naglergasse“. Struny, plátky, hobojoyé a fagotové strojčky sa nakupovali niekoľkokrát ročne, väčšinou tiež vo Viedni. Naproti tomu opravy klávesových nástrojov – organa a čembala – robili výlučne domáci prešporskí organári Tobias Pantoček (1728–1732) a Václav Janíček (1735–1737), ladenie okrem nich (a členov kapely) robili aj organisti Dómu sv. Martina, o. i. J. Zirnhoffer (1734–1735) a J. A. Šantroch (trikrát v roku 1743). Esterházy však posielal do Viedne aj svojich hudobníkov, aby sa zdokonalili v hre, napríklad trubačov Agnera a Strešku (1727), a to k bližšie nemenovanému dvorskému trubačovi, a tiež hráčov na prirodzených rohoch a pod. Viedenských hudobníkov a umelcov pozýval Esterházy zasa jednorazovo do Prešporka, dvorského tenoristu Ignaza Finsterbuscha (1728), bližšie neznámeho cisárskeho dvorského choreografa („quodam Caesareus Saltus Magister“, 1731) a pod.

Hudobný život na dvore princa Esterházyho

Arcibiskupská kapela účinkovala pri všetkých pobožnostiach a podujatiach, na ktorých bol prítomný prímas Esterházy, teda pri bohoslužbách v Dóme sv. Martina a v ostatných bratislavských kostoloch (najčastejšie v jezuitskom, kapucínskom, františkánskom, ale aj u uršulínok či klarisiek a inde). Spevácku zložku zabezpečovali hudobníci príslušných kostolov, najčastejšie Dómu sv. Martina, ako to dokladajú početné kvitancie (niekoľkokrát ročne), podpísané basistom Bernardom Ponnheimerom, resp. tamojšími kantormi – Josephom Zetlom a Johannom Andreasom Sommerom. Táto spolupráca bola podľa množstva zachovaných kvitancií v podstate pravidelná, pričom v účtoch za väčšie slávnosti sú často zahrnuté aj mestskí trubači.

Viaceré z podujatí mali pompézny ráz. K najväčším slávnostiam patrila nepochybne posviacka Kaplnky sv. Jána Almužníka (1732) a prenesenie ostatkov svätca do nej v procesii, ktorá trvala päť hodín. Okrem arcibiskupových hudobníkov účinkovali ďalší 9 trubači a 2 tympanisti. Hrali nielen pri procesii, ale spolu s arcibiskupovými trubačmi A. Agnerom a J. P. Nabichtom aj pri bohoslužbách v kostole (nešpory, omša). Náklady na cudzích trubačov boli pomerne vysoké – 107 fl 28 Xr a okrem honorárov zahŕňali aj ubytovanie a cestovné náklady. S rovnakou pompou sa slávilo 50. výročie kňazskej vysviacky I. Esterházyho v roku 1738. Sprievod išiel celým mestom a vošiel do Dómu sv. Martina slavobránu, ktorú postavili A. Galli-Bibiena a G. R. Donner. Hudbu k slávnostnej bohoslužbe skomponoval J. Umstatt. Okrem arcibiskupových hudobníkov účinkovali aj členovia Cisárskej dvorskej kapely z Viedne, čo bolo celkom výnimočné, lebo cisár sám nebol na tejto slávnosti prítomný (Esterházy mu odovzdal cisárov osobný dar jeho osobitný vyslanec J. Pálffy). Hudobníci hrali nielen pri bohoslužbe (na špeciálne postavenej drevenej empore, ako to bolo pri korunováciach), ale vlastne až do večera – „serenády“ a inú stolovú hudbu – pri hostine v záhrade arcibiskupského paláca.

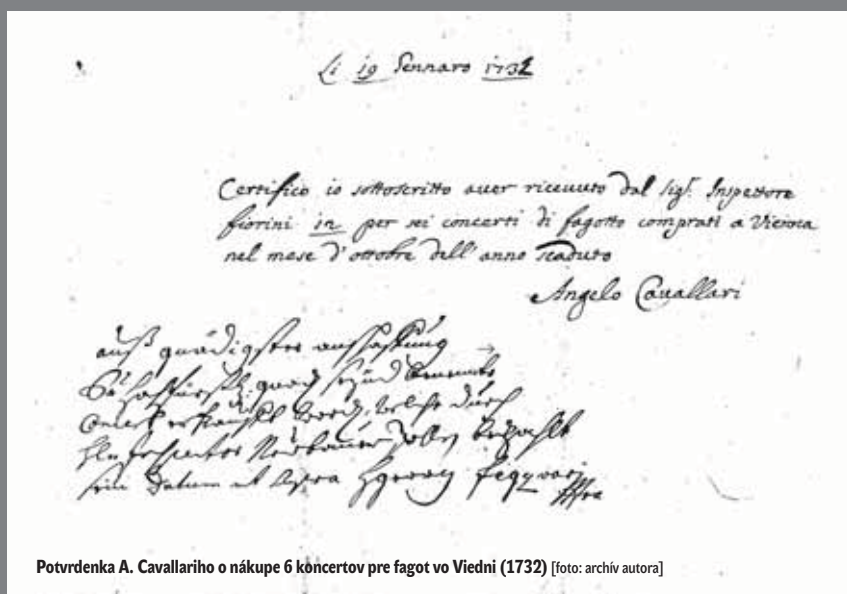
Paleta hudobných podujatí spojených s Esterházyho kapelou bola veľmi bohatá a zahŕňala aj množstvo akcií, ktoré mali výlučne svetský ráz. Tradičné boli fašiangové bály, pri ktorých účinkovali spravidla aj ďalší hudobníci (trubači princa Emanuela, hudobníci grófa Kinského, kardinála J. Csákyho a pod.). Náklady na takýto bál 18. februára 1729 boli dosť vysoké, z celkovej sumy 98,17 fl (vrátane výzdoby a pod.) dostali šiesti hudobníci kardinála Csákyho pod vedením Jacoba Kindermanna 18,- fl, hudobníci grófa Kinského, zástupení Antonom Fialom 31,- fl. Na tomto bále hralo spolu 30 hudobníkov! Menej bežné bolo účinkovanie štyroch trubačov a tympanistu počas „vychádzky“ na saniach („Schlittenfahrt“), ktorá predchádzala tomuto bálu. Podľa účasti hudobníkov išlo zrejme naozaj o väčšiu akciu, ktorej sa zúčastnila aj ďalšia prešporská šľachta. Takéto fašiangové bály boli na Esterházyho dvore zrejme bežné, aj v roku 1734 hralo 12 hudobníkov („prím“ mali na týchto podujatiach, samozrejme, hráči na dychových nástrojoch). Počas fašiangových zábav sa predvádzali často aj rôzne komédie; platby pre hercov a iných hudobníkov k tejto príležitosti boli takmer pravidelné. Okrem tradičných fašiangových bálav mala hudba dôležité miesto i pri významnejších návštevách. Hudbu pri príležitosti návštevy J. Esterházyho, novomestského prepošta a ďalších významných osobností skomponoval napríklad v roku 1729 člen Esterházyho kapely Johann Peter Behr.



Joseph Umstatt – partitúra husľových koncertov (ca. 1738, autograf) [foto: archív autora]

Repertoár kapely

Doteraz najmenej vieme o repertoári Esterházyho kapely. Nezachoval sa totiž žiadny inventár alebo zbierka hudobní. Z archíválií však možno usudzovať, že repertoár vytvárali najmä komponujúci členovia kapely. Zachovalo sa totiž veľké množstvo kvitancií, potvrdzujúcich dodanie nalinajkovaného (i zviazaného) notového papiera („*Papier zum Componieren*“, „*Buch zum Componieren*“) pre J. M. Schenauera, J. Umstatta



Potvrdenka A. Cavallariho o nákupe 6 koncertov pre fagot vo Viedni (1732) [foto: archív autora]

či L. Carla. Spomedzi nich dnes najviac skladieb poznáme od Umstatta (hoci je to iba torzo z toho, čo kedysi skomponoval, nielen v Prešporke, ale aj na svojich ďalších pôsobiskách – v Brne, Drážďanoch a Bambergu). S bratislavským pôsobením Umstatta možno s istotou spojiť jeho 6 husľových koncertov, ktoré vznikli okolo roku 1738 a zachovali sa v autografe, ale napríklad aj graduálovú *Sonatu* a 3 skomponovanú pre Cisársku dvorskú kapelu (1738). Umstatt však podľa zachovanej kvitancie skomponoval aj hudbu k Esterházyho kňazskému jubileu (1738) a zrejme množstvo ďalších skladieb, ktoré však dnes nepoznáme. V prvých rokoch existencie kapely bol veľmi aktívny autorský tandem F. Syhn (libretista) a J. M. Schenauer (skladateľ), ktorí v rokoch 1726–1728 vytvorili ročne najmenej dve väčšie vokálno inštrumentálne skladby – oratóriá, sepolcrá a príležitostné skladby, predovšetkým k meninám arcibiskupa. Zachovalo sa však, žiaľ, iba niekoľko libriet: sepolcrá *Das Leben in dem Todt* (1726) a *Die beschuldigte Unschuld* (1728), oratórium o sv. Jánovi

Nepomuckom *Memoria justi cum laudibus* (1726) a príležitostné skladby k arcibiskupovým meninám *Wirkung der schuldigen Pflicht* (1727), *Freuden=Streit, oder Die Music in der Music* (1728). Tieto skladby boli predvedené buď v Jezuitskom kostole v bezprostrednom susedstve arcibiskupského paláca, alebo priamo v paláci, resp. v záhrade, ktorej dominovala socha sv. Jána Nepomuckého s pravidelnými ilumináciami pri výročiach svätca. Doklady o hudobných predstaveniach pri tejto soche sú naozaj veľmi početné, vyskytujú sa pravidelne každoročne, lebo arcibiskup bol aj veľkým čitateľom tohto svätca, nielen sv. Jána Almužníka. Schenauerove skladby sa vyskytujú v dobových inventároch (napríklad esterházyovská kapela v Eisentade), no zachovalo sa iba jedno rekvem a jedna chrámová ária s nemeckým textom.

Kapela nakupovala množstvo notových materiálov, najčastejšie tiež vo Viedni, napríklad v roku 1729 šesť symfónií a koncertov, v roku 1734 „*12 Parthien aus Wien*“, v roku 1732 šesť fagotových koncertov pre Cavallariho a pod. Notové materiály, najmä oratóriá, posielal Esterházy aj bývalý člen kapely F. Syhn počas svojho pôsobenia v Korutánsku, ba dokonca i z Talianska.

Čo sa týka obsadenia, kapela hrávala v bežnom zložení barokových orchestrov: 5–6 huslí, viola, violončelo, violone, priečna flauta, 2 hoboje, 2 prirodzené rohy, 2 trúbky, 2 fagoty a klávesový nástroj. Podľa zachovaných archíválií o nákupe a opravách nástrojov však disponovala aj dvoma lutnami, violou d'amore, barytónom, šalmajom („*Schalmey*“), trombónmi, ba dokonca mandorou. Pri hromadnej oprave nástrojov v roku 1745 sa uvádza 10 huslí, 2 violy, 2 violončelá, violone a ďalšie nástroje.

Prímas Esterházy podporoval popri mnohom inom aj jezuitské školské divadlo. Nielenže jeho hudobníci hrali pri jezuitských školských hrách, napr. v *Ludus fortunae de Bajazete* a *Tamerlano devictus* s hudbou študenta filozofie P. Christiana Leibetzedera SJ v roku 1734, ale Esterházy sa zúčastňoval dokonca na skúškach svojich hudobníkov! V roku 1731 zasa venoval napríklad bratislavským jezuitom v súvislosti s jedným predstavením celkovú sumu 460,12 fl, ktorá zahŕňala výdavky na scénu (kulisy – les, vojenský tábor, skaly a pod., ďalej tešárske a stolárske práce atď.), ďalej osvetlenie divadla, tlač 67 ks latinsko-nemeckého programu (periochy), ako aj honorár skladateľovi, trubačom, diskantistovi a altistovi z Trnavy.

Kapela prímasa I. Esterházyho musela mať vďaka obsadeniu (F. Durante, J. Umstatt a i.) vynikajúcu úroveň a patrila určite k najkvalitnejším orchestrom v strednej Európe. Roky 1725–1745 patria vďaka prímasovi Imrichovi Esterházymu a jeho kapele k najzaujímavejším obdobiam v hudobných dejinách Bratislavy. ✕

Text je súčasťou pripravovanej štúdie autora o esterházyovskej kapele.

Literatúra:

- CHMELINOVÁ, Katarína – RAGAČ, Radoslav: Päťdesiate výročie kňazstva Imricha Esterházyho. Niekoľko poznámok k takmer zabudnutej barokovej slávnosti v Bratislave. In: *Orbis atrium* (K jubileu Lubomíra Slavička). Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 521–537.
- KAČIC, Ladislav: Joseph Umstatt a Slovensko. In: *Hudobný život*, roč. 43, č. 5, s. 12–15.
- PÖTZL–MALÍKOVÁ, Mária: Juraj Rafael Donner a Bratislava, Bratislava: Pallas 1993.
- RUSINA, Ivan: Ikonografia Imricha Esterházyho. In: *Problémy umenia* 16.–18. storočia. Bratislava: Umenovedný ústav SAV 1987, s. 194–201.
- UMSTATT, Joseph: *Concerti per violino* (Ed. Ladislav Kačic). Bratislava: Vysoká škola múzických umení 2013.



Poste restante.
Rozhovory so súčasnými
skladateľmi

O Igorovi Stravinskom so Sergejom Nevským

Dmitrij BAVIL'SKIJ

Fyziologická hudba

■ Existuje rozšírený názor, že Stravinskij je suchý, emocionálne chladný človek, ktorý píše rozumársku hudbu. A ak sme si zvykli na to, že hudba v prvom rade apeluje na city, potom sú Stravinského diela hrou intelektu určenou pre intelekt. Do akej miery je takýto prístup správny?

Zdá sa mi, že to nie je správny prístup. V hudbe (na rozdiel od výtvarného umenia alebo prózy) neexistuje pojem „naivné umenie“. Preto je delenie skladateľov na „suchých“ a „vlhkých“ značne neproduktívne. Skúsme to naopak: s čím sa vám osobne spája Igor Stravinskij a jeho hudba?

■ Ako prvé mi pred duchovným zrakom vystáva jeho čelo; potom prichádza myšlienka na *ďagilevovské balety* – *Vták ohnivák* a *Svätenie jari* boli dostupné v Sovietskom zväze v čase, kedy som začal počúvať hudbu. Najčastejšie počúvam jeho „neoklasiku“, *Pulcinellu*, *Agona*, *Hru v karty*, *Bozk víly*. No a potom inštrumentálnu hudbu, duchovnú tvorbu a *Život zhýralca*.

Skúsme to trochu inak. Stravinskij písal po celý život. Počas celého života prechádzal zmenami, stále sa učil, do posledných dní sa zaoberal tak najsúčasnjšou, ako aj veľmi dávno napísanou hudbou. Ako prvý vedome používal montáž ako základnú techniku a bol

Začiatkom tohto roku vyšla v Petrohrade unikátna kniha rozhovorov s 15 súčasnými ruskými skladateľmi a skladateľkami, ktorí s autorom Dmitrijom Baviľským diskutujú o sebe a svojej tvorbe, ale aj o hudbe „klasičkov“, pričom diapazón siaha od Purcella cez Bacha, Haydna, Mozarta a Beethovena k osobnostiam hudby 20. storočia – Schönbergom a Stravinským počnúc a Ustvol'skou končiac. Vybrali sme z debaty so skladateľom a teoretikom Sergejom Nevským, venovanej (nielen) Igorovi Stravinskému.

jedným z prvých skladateľov, ktorí sa zaujímali o mechanické nástroje. V rovnakom čase ako Schönberg priniesol myšlienku ansámbľu sólistov, ktorý sa stal východiskovým médiom pre súčasnú hudbu. To znamená, že fakticky dosiahol dokonalosť v ovládaní romantického orchestra, aby ho vzápätí zavrhol. Ako prvý narábal s už existujúcou hudbou, technikou či štýlom ako s nájdeným objektom. Napísal dvanásť diel venovaných pamiatke rôznych ľudí, čo niektorým teoretikom poskytlo dôvod hovoriť o nekrofilii. Celý život komponoval pri klavíri, a dokonca aj v neskorom, seriálnom období hovoril, že nemá rád hudbu, „ktorá nespieva a netancuje“. S čím teda začneme?

■ Začnime s nekrofiliou, ktorá vypovedá o mnohom z toho, čo sa týka osobnosti a tvorby Igora Fjodoroviča. Ako ju odlišiť od *memento mori*, ku ktorému nábádajú mudrci? Je možné, že sa Stravinskij – ako každý žijúci človek – bál smrti, a tak písal epitafy? Možno jeho záujem o kultúru minulosti, ktorú znova „oživoval“ vo svojich dielach, považovať za dôsledok tohto strachu?

O Stravinského nekrofilii písal nemecký teoretik Heinz-Klaus Metzger. Rozoberal ju z niekoľkých uhlov pohľadu – po prvé je tu nadmerné množstvo diel-epitafov, po druhé záujem o kultúrne javy, ktoré boli v tom čase uzavreté a stali sa súčasťou archívu. Metzger obzvlášť upozorňuje na to, že prvé Stravinského dodekafonické dielo, *Septeto*, bolo napísané v roku 1953, nedlho po smrti Schönberga. Ako hlavný argument Metzgera sa ukazuje Stravinského príklon k dekonštrukcii akýchkoľvek organických zostáv či foriem a k mechanickým formám pohybu. Inak povedané, Metzgera dráždila samotná technika montáže, nie prítomnosť starých foriem v jeho hudbe. Dnes však rozumieme, že táto vášeň pre dekonštrukciu, kĺzanie medzi všetkými možnými toposmi a používanie akéhokoľvek materiálu bez identifikovania sa s ním robia zo Stravinského súčasného skladateľa. Zdanlivá povrchnosť a nedokonalosť formálnych konštrukcií je výhodou, ktorá ho odlišuje od ostatných súčasníkov-neoklasicistov, ktorí si mysleli, že ak napíšu fúgu v 3/2 takte na latin-

ský text, zabezpečiť si miesto v panteóne po boku Bacha a Palestrinu.

Pokiaľ ide o mechanickosť, myslím si, že podstata Stravinského tvorby je predovšetkým fyziologická. Iste si spomínate, ako v autobiografii opísal svoj celkom prvý hudobný zážitok: mužik, sediaci na brvne a vydávajúcí akýsi neprístojný zvuk zovretou rukou pod miskou. Zdá sa mi, že keď sledujeme vývoj Stravinského estetiky, nesmieme zabúdať na toto vyznanie.

■ **Samozrejme, spomínam si, najmä preto, že Stravinskij potom tento zvuk preniesol do notovej osnovy. V spojitosti s jeho zaujatím pre „archív“ mi vyvstáva dôležitá otázka, či možno akýkoľvek záujem o klasickú kultúru chápať ako prejav „nekrofilie“.**

Ak prijmeme hypotézu o totožnosti neoklasicizmu a nekrofilie, potom môžeme medzi nekrofilov zaradiť všetkých skladateľov žijúcich v tej epoche, pretože jediným významným skladateľom ľahostajným k využívaniu klasických foriem bol, ak sa nemýlim, Edgar Varèse.

Výskyt neoklasicizmu v hudbe má zvyčajne dve vysvetlenia. Prvým je rozpad tonality a funkčnej harmónie, ktorý priniesol potrebu vyjadrovať sa v zrozumiteľných formách, aby sa poslucháčovi uľahčila orientácia v hudbe. Druhým – a podľa mňa oveľa zásadnejším – je to, že neoklasicizmus bol reakciou na vznik masovej spoločnosti; bola to prvotná reakcia umenia na stratu jeho spoločenského významu. Privržencom neoklasicizmu bolo jasné, že umenie už viac nemôže byť vyjadrením jedinečnosti subjektu, a príklon k „objektívnym“ klasickým formám bol skutočnou reakciou na túto nemožnosť. Podľa mňa si skladatelia celkom jasne uvedomili, že situácia, kedy sa Ľudovít II. s úctou klaňal pred Wagnerom, je nenávratne minulosťou. Vhodnejšiu analógiu novej spoločenskej a ekonomickej situácie predstavovalo pre skladateľov 18. storočia s jeho optimizmom, vierou v pokrok a neustávajúcim prúdom novovznikajúcich diel, ktoré okamžite po premiére upadali do zabudnutia. Mnohí skladatelia prijali túto analógiu až príliš doslova, a preto sa ich hudba dnes hráva omnoho menej než počas ich života, na rozdiel od hudby Schönberga, Weberna, Ivesa, Stravinského alebo Šostakoviča, ktorých reakcia na rozdrvenie skladateľa-demiurga masovou spoločnosťou bola neporovnateľne zložitejšia než napríklad reakcie členov Parížskej šestky alebo Hindemitha.

■ **Stravinskij v neoklasicistickom období legiti-mizoval „prisvojovanie“ či presnejšie „adaptáciu“ cudzích diel, ktorá zaznamenala masové používanie v postmoderne. Pochopiteľne, prisvojovanie existovalo dávno predtým, no zdá sa, že práve od Pulcinellu a Bozku víly dochádza k používaniu koláže. Ak by sme pokračovali ďalej, koľko je povedzme v Carmen Suite Bizeta a koľko Ščedrina? Aspoň toľko, koľko je Stravinského v Pulcinellovi? Zdá sa mi, že Stravinského neoklasicizmus je unikátny tým, že z vyššie opísanej situácie**

(umelec už viac nie je demiurgom) nerobil tragédiu. To ho odlišuje od Šostakoviča, ktorý sa podľa výstižného vyjadrenia istého nemeckého kritika „od konca 30. rokov snažil naplniť zmyslovú formu, z ktorých sa ešte na počiatku 30. rokov zlomyseľne vysmieval“. To znamená, že Stravinskij sa až na zopár výnimiek nesnažil, tak ako Šostakovič, pretvoriť odumreté schránky klasických foriem na epos. Mimochodom, Šostakovičovi sa táto nemožná procedúra skvele podarila, no to je téma na iný rozhovor. Stravinskij sa neusiloval ísť cestou, po ktorej sa vydali Nikolaj Obuchov alebo Ivan Vyšnegradskij, vynikajúci autori, ktorí aj pri všetkých svojich hudobných objavoch ostali umelcami 19. storočia a nasledovníkmi Skriabina.

A, prirodzene, Stravinskij nemohol byť solidárny so sovietskou avantgardou typu Alexandra Mosolova alebo Vladimira Deševova s jej kultom priemyslu, mechanickosti a ďalšími naivitami poetizujúcimi masovú spoločnosť. Hovorím „naivitami“, pretože inak sa patetické ospevovanie premien vedúcich k vášmu úplnému zničeniu ani nedá nazvať. Stravinskij a mechanickosť, jeho vzťahy k mechanickým nástrojom a záznamu zvuku, to je iná téma, ktorej sa dúfam ešte dotkneme.

Základnou Stravinského stratégiou je veľmi vzácna schopnosť ponoriť sa do cudzieho materiálu a zároveň si od neho zachovať kritický, inokedy zasa ironický odstup. Jedným z príkladov tohto spôsobu práce je opera *Mavra* (1923) podľa Puškinovho *Domčeka v Kolomne*, ktorá je holdom ruskej hudbe 19. storočia (predsádka prvého vydania bola vyzdobená portrétmi Glinku, Čajkovského a Puškina) a zároveň paródiou jej kliše. Táto stratégia zdanlivo nemožného spojenia napodobňovania s ironickým odstupom preniká Stravinského najlepšimi opusmi. Objektom môže byť Bach (*Dumbarton Oaks*), Čajkovskij (*Bozka víly*), ale aj Schönberg (*Potopa*). V ktoromkoľvek prípade práve táto osobitosť odlišuje kolážu Stravinského od ostatných a robí z neho súčasného skladateľa, prvého postmodernistu. (Čo sa týka Ščedrinovej *Carmen Suite*, zaradil by som ju do žánru remixu, podľa mňa dokonale podareného. Je v nej veľmi rozvinutý part bicích, vďaka ktorým znie hudba výbušne a, prirodzene, tancovať na niečo také je veselé a príjemné.)

(...)

Nahrávky

■ **Stravinskij zvykol dirigovať vlastné diela vždy inak. Od čoho to záviselo? Od nálady? Tendencia meniť tempá, o ktorej písal nielen Craft, je dobre známa. Mali ste na mysli toto, keď ste hovorili o jeho mechanickosti a vzťahu k nahrávaniu?**

V *Hudobnej poetike* (1939) Stravinskij celkom jasne píše o právach a povinnostiach skladateľa, ale aj hudby samotnej. Hudba nemá právo („schopnosť“, ako píše Stravinskij) vyjadrovať city, slúžiť ako médium mimohudobnej dramaturgie a napodobňovať prírodu. Sloboda skladateľa je možná výlučne v prísne vyzna-

čenom rámci, tvorenom od začiatku stanovenými podmienkami. Skladateľ dostáva, alebo si stanovuje úlohu; čím užší rámec, tým viac je priestoru pre fantáziu, pre hru („hra“ predstavuje dôležitý pojem v univerze *Hudobnej poetiky*). Toto všetko píše cholerik, ktorý tvoril improvizujúc na klavíri. Stravinskij bol empirickým skladateľom, zdrojom inšpirácie mu bol zjavne bezprostredný kontakt so znejúcou matériou. Preto sú aj Stravinského tézy o „objektívnosti“ jeho hudby a jej „objektívnej“ interpretácie značne podmienené.

Vzťah Stravinského k mechanickým nástrojom, predovšetkým k pianole, ktorá mala byť po prvýkrát použitá vo *Svadebke*, potvrdzuje dialektiku jeho predstáv o objektívnosti interpretácie. Akékoľvek použitie týchto nástrojov a objavenie sa fixovaného, nemenného „objektívneho“ výsledku viedli k skladateľovej nespokojnosti. Formálne táto nespokojnosť zvyčajne vychádzala z technických obmedzení vybraného média (alebo z ťažkosti so synchronizáciou so živými hudobníkmi, ako to bolo v *Svadebke*), no mám podozrenie, že v skutočnosti bola príčinou práve nemožnosť ďalšieho ovplyvnenia výsledku autorom-interpretom. Keď je myš mŕtva, mačka sa o ňu viac nezaujíma. Preto sa v konečnom dôsledku Stravinského záujem definitívne obrátil k živému orchestru, a tak dnes nemôžeme hovoriť o akejkoľvek „definitívnej“ interpretácii jeho diel.

■ **Nakoľko možno pokladať 22-diskovú sériu *Works of Igor Stravinsky* vydanú firmou Columbia, ktorú zdedila Sony Classical, za interpretačný kánon?**

Napriek vyššie uvedeným pripomienkam ide nepochybne o etalón, hoci je mi dnes ľúto počúvať *Svadebku* a *Lišiaka* po anglicky, a na niektorých miestach, podľa mňa, autor trochu preháňa tempá.

■ **Ak tomu dobre rozumiem, tak vďaka vzácnej hre osudu vznikla situácia, v ktorej máme všetky „správne“ podania zafixované samotným skladateľom. Sú popritom možné aj iné legitímne interpretácie?**

Treba pozorne načúvať dirigentom, s ktorými Stravinskij úzko spolupracoval – Sergejovi Kusevickému či Ernestovi Ansermetovi. V článku z neskorého obdobia *Dirigenti a dirigovanie* sa s neobyčajnou vrúcnosťou vyslovuje o Mitropulosovi (v tom zmysle, že ide o dobrého hudobníka bez akýchkoľvek „hviezdnych manierov“). Z novších interpretácií sú zaujímavé Boulezove, Salonenove a Rattlove. Samozrejme, určite existuje mnoho iných vynikajúcich podaní, ktoré sú mi neznáme. No dávam prednosť počúvaniu nahrávok z krabičky s 22 diskami, o to viac, že tie najzaujímavejšie Stravinského diela na koncertoch prakticky nezaznievajú.

■ **Sú skladatelia, ktorých hudba znie celkom inak neživo a zo záznamu. Rôzne zostavy znejúceho média v rôznych podaniach tej istej skladby vytvárajú pocit, že ide takmer o úplne iné dielo. Stravinskij vyslovil názor, že poslucháč musí**



→ vidieť, ako sa hudba rodí, pohľadom sledovať pohyby hudobníkov. Takéto sledovanie Stravinského hudby prináša vzácnu syntézu fyziologického a intelektuálneho uspokojenia. Na jednej strane je tu drive – úder veľkého bubna v spojení s činelní v *Lišiakovi* pôsobia ako zmena beatu na techno diskotéke; toto možno prežívať na fyzickej úrovni. Na druhej strane, mozog vníma syntax, rozklad obvyklých zákonitostí, usporiadanie kontrastných blokov. Inými slovami, je nám príjemné sledovať prácu autora. Skutočne, naživo je to zaujímavejšie ako pri nahrávke.

■ **Tvrdíte, že Stravinskij odvrhol tradičný orchester a obrátil sa k sólistom. Urobil to pod vplyvom jazzu, či z iných príčin?**

Skôr pod vplyvom Schönberga a prvej svetovej vojny. Vo *Svätení jari* a *Slávikovi*, opere napísanej v rovnakom čase ako *Svätenie*, dosiahol absolútny limit v narábaní s romantickým orchestrom. Vznikla otázka ďalšieho vývinu spôsobu písania inštrumentálnej hudby. V roku 1912 Stravinskij počul Schönbergovho *Námesačného pierota* a, odhliadnuc od toho, že poetika a expresivita vokálneho partu sa mu zdali okázalé a reakcionárske, jeho *Sprechgesang* nazval „the ululations“ („zavýjania“), oceňoval redukciu komorného orchestra na kvinteto, v ktorom sú zastúpené základné nástrojové skupiny.

V roku 1918 napísal vo Švajčiarsku *Príbeh vojaka*, v ktorom z finančných dôvodov zredukoval orchester na kornet, trombón, klarinet, fagot, bicie, husle a kontrabas. To znamená, že všetky orchestrálne skupiny boli reprezentované jedným-dvomi nástrojmi tak, aby mali čo najväčšiu pohyblivosť a pokryli čo najväčší rozsah. Takéto vynútené odľahčenie inštrumentácie Stravinského prinútilo upriamiť sa na syntax: začal narábať s blokmi, v rôznych kombináciách ich kladol vedľa seba a spájal nemenné bunky materiálu. Najlepšie toto pretváranie počuť v prvých dvoch číslach: melodické útržky rôzneho charakteru a rôznej dĺžky sú kladené ponad nemenný bas. Hoci je táto technika použitá už v *Troch piesňach na japonskú lyriku* z roku 1911 (v prvej znejú variované vokálne frázy na pozadí ostinata flauty), práve v *Príbehu vojaka* je premena zavŕšená: odmietnutie romantického orchestra viedlo k pretvoreniu syntaxe, zrodila sa technika koláže, ktorá sa stala Stravinského „obchodnou značkou“.

V neoklasicistickom období narážal na všeobecný problém všetkých neoklasicistov: ako si osvojiť materiál klasikov, a pritom neprevziať ich skromné možnosti inštrumentácie, no zároveň sa vyhnúť klíše romantickej inštrumentácie. Tak ako všetci neoklasicisti, aj Stravinskij sa pokúšal vyriešiť tento (v podstate neriešiteľný) problém pomocou neobvyklých kombinácií timbrov v unisone, vyostrením črt faktúry, ktoré malo maskovať celkovú nevábnosť zlého použitia klavíra v kombinácii s trombónom v úlohe orchestrálneho basu (čo ukradol od Prokofieva). Je jasné, že z týchto experimentov nevzišlo nič dobré. S istotou

možno povedať, že najlepšie diela tohto obdobia Stravinskij napísal buď pre komorné zostavy (*Duo concertant pre husle a klavír*, *Sonáta pre klavír*, *Sonáta pre dva klavíry*), alebo vo forme koncertu, kde sa inštrumentácia (presnejšie jej časté premeny) stáva súčasťou dramaturgie – mám na mysli predovšetkým koncerty pre klavír a husle a už spomenutý *Dumbarton Oaks*.



Najdokonalejšie veci z pohľadu orchestrácie vznikli v neskorom, seriálnom období, kde samotná štruktúra dovoľovala neuveriteľne odvážnu punktualistickú prácu (pri zachovaní rozoznateľného „stravinskovského“ gesta) a striedanie komorných a tutti pasáží s ohromujúcou rýchlosťou, inokedy ich zasa radíť za sebou s najneočakávanejšími zmesami timbrov, tvoriacich novú, samostatnú farbu. Stačí spomenúť spojenie trúbok a sordinovaných sláčikov v úžasných *Variáciách* pre orchester venovaných pamiatke Aldousa Huxleyho alebo zmes flaut, kontrabasov (v unisone s flautami!) a tympanov v *Interlúdiu* v *Requiem canticles*. (...)

Elektronika a multimédiá

■ **Stravinskij sa domnieval, že budúcnosť súdobej hudby, ktorú nazýval „elektrónkovou“, je v divadle: „Predstavte si scénu s duchom v Hamletovi s elektrónkovým bielym šumom, zaznievajúcim z rôznych strán...“ Je to objektívny názor špecialistu alebo „ospravedlnenie“ vlastného spôsobu tvorby?** Problém spočíva v tom, že veľké množstvo vtedy vytvorenej elektroniky, napríklad práce Pierra Henriho, ba aj znamenitá *Poème électronique* Edgarda Varèsa, nám dnes znie ako hudba k rozhlasovým hrám. Abstraktná elektronika, diela Cagea, Xenakisa a kolínskeho štúdia WDR, elektronika, ktorá si vytvorila vlastnú syntax a mení našu percepciu zvuku, bola vtedy zjavne v menšine. V tomto kontexte hodnotenie elektroniky ako pomocného, ilustratívneho média hovorí viac o jej vtedajšom

stave než o Stravinského jasnozrivosti. Zároveň je tu aj iný aspekt. V neskorom tvorivom období Igor Fjodorovič, našťastie pre nás všetkých, pozmenil alebo relativizoval veľké množstvo kritických postulátov z čias svojej zrelosti, napríklad polemiku s ideou syntetického umeleckého diela (*Gesamt-kunstwerk*), založenú na jeho osobnej nechuti k Wagnerovi a Schönbergovi ako pokračovateľovi Wag-

nera. Keď v roku 1951 Schönberg zomrel, Stravinskij pochopil, že Wagner, jeho veľký antipód, zomrel tiež a on môže pokojne pristúpiť k realizácii ich ideí „tak, ako treba“. Jedno z najsilnejších diel Stravinského neskorého obdobia je melodráma *Potopa*, napísaná pre televíziu a premiérovaná vo vysielaní CBS. Je to balet (choreografom bol Balanchine), do ktorého sú zapojené hovorené dialógy, spev a video. Ak sa nemýlim, miesto bieleho šumu tam boli použité rôznofarebné plátna. Takže, ak sa na vec pozrieme pozorne, musíme uznať, že súdobe (multimediálne) hudobné divadlo tvoril osemdesiatročný starček, narodený v 19. storočí, a to v rovnakom čase ako Ligeti (*Aventures* a *Nouvelles aventures*), Stockhausen (*Originale*) a Cage (ktorý je autorom prvej interaktívnej inštalácie pre tanečníka a elektroniku *Variations 5*). Pre spravodlivosť treba dodať, že prvý pokus o multimediálnu performanciu sa u Stravinského vyskytol už v marci 1917, kedy futurista Giacomo Balla v Ríme inscenoval jeho ranú štvorminútovú skladbu *Ohňostroj*. Uvedomte si, že to bolo dva roky po smrti Skriabina, ktorý ako prvý formuloval ideu svetelnej hudby a ktorého „metafyzické blúznenia“ Stravinského neobyčajne rozčuľovali.

■ **Ako by ste komentovali jeho vyjadrenie z *Úvah osemdesiatnika*: „Súčasná hudba je zo všetkej doteraz napísanej hudby tá najzaujímavejšia a tento okamih je tým najvzrušujúcejším v dejinách hudby. Tak bolo vždy.“?** Práve tento výrok odlišuje Stravinského od ohromného množstva iných skladateľov. Väč-

šina našich kolegov, žiaľ, predčasne zostarne a obviňuje všetkých, ktorí sa ešte nenaučili počúvať a písať v súlade s „konjunkťou“. To je veľká bieda...

■ **Prečo je také principiálne dôležité držať prst na pulze? Prečo je zlé predčasne zostarnúť, zakukliť sa, či rovno byť mumifikovaný vo veži zo slonovinej kosti? Načo neustále experimentovať?**

Stravinskij sa nezačal zaujímať o to, čo sa práve deje, od samej dobroty, ale v súvislosti s katastrofálnym neúspechom opery *Život zhýralca*, na ktorej pracoval tri roky (1948–1951), pričom idea opery bola skvelá, libretisti najvyšších kvalít, dokonca by tu bol aj úspech u publika. Ale profesionáli, ľudia, ktorých mienku si Stravinskij nadovšetko vážil, ho pochováli zaživa, spravili nad ním kríž. Boulez, vášnivý ctiteľ Stravinského, píše v liste Cageovi, že sa nedokázal donútiť zhladiť predstavenie do konca. Bolo jasné, že neoklasicizmus, ktorému Stravinskij venoval vyše 30 rokov života, je polorozpadnutou páchnucou mŕtvou. Hoci vieme, že v uzavretých kultúrnych rezervoároch typu Veľkej Británie, Spojených štátov alebo Sovietskeho zväzu zapáchal ešte ďalších 20 rokov.

Hovorili sme o tom, že neoklasicizmus bol obrannou reakciou kultúry na vznik masovej spoločnosti. Je jasné, že okrem toho zosobňuje ideu hierarchie, poriadku. Iste si spomínate, že vo filme *Metropolis* Fritza Langa je obraz mocenskej vertikály – výťah, ktorý hrdinovia používajú pri presune z vrchného sveta vládnucich do spodného sveta pracujúcich. Po 2. svetovej vojne bolo jasné, že spoločnosti založené na podobnej vertikále (napríklad Mussoliniho Taliansko, kam Stravinskij tak rád cestoval) buď zaostávali, alebo sa ukázali ako čosi celkom nevzhľadné – presne ako ZSSR. Ukázalo sa, že svet je mnohotvárný a pružné štruktúry víťazia nad rigidnejšími. Zdá sa mi, že toto bol súbor okolností, ktoré Stravinského priviedli k tomu, aby sa zaujímal o realitu a kultúru jeho doby, a ktoré ho prinútili začať odznova a v konečnom dôsledku priviedli rozkvet jeho tvorby v neskorom období.

Okrem toho, nemohol veľmi odpočívať na vavrínoch, lebo sa nachádzal v Amerike, kde autorské práva platili 25 rokov, takže začiatkom 50. rokov bol odrezaný od príjmov za svoje najhrávanejšie diela vytvorené po roku 1910. Preto, mimochodom, bola väčšina z nich vydaná v roku 1947 v „novej redakcii“.

■ **Ak hovoríte o záujme starčeka Stravinského o kultúru jeho doby, máte na mysli trochu silený záujem o použitie elektroniky, ktorému venoval veľkú časť *Úvah osemdesiatnika*?**

Nie, ide o ohromne široké spektrum zahŕňajúce aj mikrintervaly, syntetické umelecké formy aj filozofiu...

■ **A nezdá sa vám, že vývoj elektroniky dal pravdu Stravinského očakávaniam? Do akej miery je potrebná pre tvorbu súčasnej hudby?**

Elektronika ako farba a doplnujúci prostriedok k inštrumentálnej hudbe asi sotva. Elek-

tronika (presnejšie počítač) – ako prostriedok na rozšírenie možností kompozičnej techniky, algoritmickú a interaktívnu kompozície, na prácu so samplami, ako pomocník pri spektrálnej analýze – sa stala prirodzenou súčasťou skladateľského inštrumentára. Osobitne elektronické zvuky (obzvlášť z oblasti lacnej, poklesnutej hudby našej každodennosti) sú využívané skladateľmi z jednoduchého dôvodu, pretože tvoria zvukovú realitu, ktorá nás obklopuje. (...)

Balety áno, symfónie nie

■ **Existuje protiklad medzi dielami Stravinského, ktoré sa vám páčia ako poslucháčovi, a tými, ktoré pokladáte za principiálne, dôležité pre „rozvoj procesu“? Alebo sa u vás pôžitok a pocit účelnosti spájajú do jedného?**

Toto rozlíšenie sa objavuje skutočne len vo vzťahu k jedinému dielu: *Sväteniu jari*. Chápem, že je to epochálny prevrat, revolúcia

Stravinskij ruského obdobia – to je rázne vtrhnutie profánneho materiálu do klasického kontextu a následná dekonštrukcia tohto kontextu. Pýtate sa, prečo možno dopustiť vo vážnej hudbe zvuky svetskej elektroniky, šum, ktorý nás obklopuje. A teraz si predstavte ten kultúrny šok, kedy je v *Petruškov* publiku parížskej Opery predstavený zvukový chaos ruského jarmoku, korunovaný piesňou *Nepočut mestský ruch*. Je to ako keby teraz Miša Kurlandskij v mene tvorivého hľadania začal citovať Vjačeslava Dobrynina¹ (čo však nemožno vylúčiť). *Svätenie jari* spoľovice pozostáva z citátov ruských a litovských ľudových piesní, no prechádzajú takým „mlynčekom“, že z originálu nič neostáva. A to je dobre, pretože, ako o Stravinského napísal Theodor Adorno (raný), Stravinskij, dekonštruujúci pre nás obvyklú zvukovú realitu, používajúc „falošné citáty“, poukazuje na možnosť existencie inej reality, a to oslobodzuje našu apercepciu. To znamená, že pochopíme, že trojzvuk nie je daný od Boha

a hudobná matéria môže mať aj iné formy.

V neoklasicistickom období sa Stravinského materiál, prechádzajúci dekonštrukciou, zmenil a, hľa, stal sa zázrak: výtvary nášho „doktora Frankenstein“ sa začali zrasť do veľkých foriem, začala syntéza, zjavila sa idea Veľkých Diel, idea zápasu s klasikou na jej vlastnom území. A *Žalmová symfónia* je nepochybne vyvrcholením tejto idey – stačí sa pozrieť na venovanie na prvej strane. Nepochybne je to veľmi významné dielo a fúga v 2. časti, odkazujúca súčasne k *Hudobnej obeti* a Mozartovmu *Rekviemu*, je skutočne znamenitá. Problémom je, že *Žalmová symfónia* naznačila smer, ktorý nielen Stravinského, ale aj nasledovníkov, už po 20 rokoch doviedol do slepej uličky.

Neviem, či veľmi nerozhnevám našich muzi-

kológov s trstenicami, ak poviem, že všetky nasledujúce Stravinského symfónie (*In C* a *Symfónia v troch častiach*) sú monštruózne zlou hudbou. Zároveň, ak je reč o Adornovi, v jeho (preňho vzácné) pozitívnej kritike je vyjadrené očakávanie, že sa Stravinskij stane akýmsi „lekárom lesa“ a vyčistí cestičku autorom, ktorí mu boli omnoho drahší: Schönbergovi a Bergovi. To poukazuje na fakt, že Adorno si skutočne nepredstavoval, že dekonštrukcia a kompilácia samy osebe môžu byť umením. Namiesto toho sa Stravinskij predsa



v dejinách hudby, no iné jeho diela počúvam s trochu väčším uspokojením. Okrem toho môžem menovať ešte jedno: *Žalmovú symfóniu*. Rozumiem, že je to prelomové dielo pre Stravinského, no bránim sa jeho počúvaniu.

■ **Prečo?**

Pretože je tam snaha byť nie Stravinským, ale Bachom. Veľmi vydarená, hoci možno nie až tak veľmi ako v prípade *Koncertu pre klavír a dychové nástroje* či *Dumbarton Oaks*. Pokúsím sa to objasniť podrobnejšie.

→ len stal tým, ktorý vládne myšlienkou, a možno najvplyvnejším ruským skladateľom v celej histórii ruskej hudby. Nakoniec sa objavila veľmi nespravodlivá knižka s názvom *Filozofia novej hudby*, v ktorej je Stravinskému venovaná časť nazvaná *Stravinskij a reštaurácia*. Tam je okrem iného napísané: „*Stravinskij sa vysmieva z tradície humanistického umenia – neidentifikuje sa s trpiacim subjektom, ale s inšinciou, ktorá*



ho likviduje.“ Je tu vykreslený ako totalitárny umelec. Pre Adorna boli organickosť a subjektívnosť umeleckého vyjadrenia nespochybniteľnou maximou; bolo ťažké si predstaviť, že skutočným konzervátorom tradície nebol Stravinskij, ale Schönberg, pretože jeho pokus o zlúčenie dodekafónie s melodickým myslením a romantickou expresivitou nie je o nič menej reakčné.

Je príznačné, že ruská hudba išla vo vzťahu k dodekafónii skôr Schönbergovou cestou; veď keď počujeme scherzo zo Šostakovičovej 15. symfónie, nemyslíme na to, že hlavná téma je séria a jej obrat, počujeme melódiu. No smutnejšie je to, že optimistickí Stravinského epigóni od Louisa Andriessena po Adamsa neprevzali aj jeho hlboké pochybnosti nad všetkými modelmi, po ktorých siahali, schopnosť podrobovať ich kritikej dekonštrukcii a obmedzili sa len na imitáciu odvážnych rytmov a povrchného optimizmu.

■ **„Monštruózne zlá hudba“ – to je nedokázateľné tvrdenie, vynášanie súdov, proti ktorému ste sa, Sergej, neraz postavili. A prečo sa neustále odvolávať na Adorna? Niet iných?**

Pretože kultúrny konflikt naznačený v dialógu Schönberg – Stravinskij (následne zmutovaný do dialógu Adorno – Stravinskij, keďže Adorno bol pre Schönberga niečím ako Áronom) je archetypálny a presahuje rámec obyčajného sporu dvoch rozhnevaných penzistov z Beverly Hills, S. a Sch. Opísať tento konflikt možno nasledovne: Stravinskij svojou samotnou existenciou, svojou prácou diagnostikuje smrť istého typu hudobnej kultúry (meštiackej) a istého typu autora (romantického demiurga, ktorého hudba vyjadruje jeho vnútorný svet). Jedna poznámka z prvej verzie *Petrušku* („Petruškovi za kulisami dajú kopanec, vybieha na

scénu a padá“) vytvára jasnú predstavu o tom, aký mal Stravinskij vzťah ku klasickému baltu, a jeho urážlivé poznámky ku Skriabinovi, Wagnerovi a neskôr Messiaenovi prezrádzajú mnoho o jeho vzťahu k autorovi-demiurgovi. Schönberg, a spolu s ním aj Adorno, sa naopak považovali za súčasť tej hudobnej kultúry, ktorú Stravinskij pokladal za odumretú a prežitú, a útočia naňho ako na okrajový zjav („výrastok, ktorý chce byť klasikom,“ píše

Adorno) a reakcionára, ničiteľa vylievajúceho vankúš s dieťaťom. V priebehu 20. storočia sa tento konflikt opakuje niekoľko ráz s rôznymi aktérmi: spočiatku je to človek na okraji, mimo systému, ktorý kritizuje, objavuje, že systém nie je životaschopný, a stanovuje vlastné pravidlá. A potom sa stáva centrom nového systému,

pričom výsledkom jeho činnosti sa zdá byť v prvom rade radikalizácia a zjednodušenie hudobného jazyka a v druhom rade racionalizácia tvorivého procesu. Možno si spomenúť na konflikt Cagea s Luigim Nonom (a vlastne s celým európskym hudobným systémom) zavŕšený triumfom Cagea. Ďalej debaty zástancov abstrakcie a pop artu v 60. rokoch alebo už zabudnutú diskusiu o digitalizácii hudby v dnešnom Nemecku. Aj v ruskom hudobnom kontexte je podobný dialóg (alebo konflikt) dnes viac ako aktuálny. Možno ešte dodať, že Stravinského stratégia sa vyznačovala schizofrenickou požiadavkou zničiť meštiacku kultúru a zároveň sa ukazovať na jej vrchole a za kulmináciu tejto schizofrenickej stratégie možno označiť jeho neoklasicistické obdobie. Dnes vieme, že sa Adorno vo svojej demonizácii Stravinského mýlil. Navyše vieme, že oba typy umelca (nosiť odumierajúcej kultúry a marginálny ničiteľ) sa zdajú byť v istom zmysle konštantami a tiež to, že procesy komplikovania a radikálneho zjednodušovania, radikalizácie a diferenciácie v umení nie sú lineárne a môžu sa striedať, ba dokonca koexistovať v rámci jedného systému.

■ **Prečo, podľa vás, Stravinskij svoje symfónie nečísloval, a namiesto toho dal každej z nich vlastný názov?**

Historicky išiel vývin tak, že symfónia demonštruje buď dialektickú súčinnosť (prípadne koexistenciu) dostatočne individuálnych materiálov, alebo proces toho, čo sa s materiálom (pokiaľ možno neutrálnym) deje. Stravinskij v komentároch k svojim symfóniám hovorí, že sa chcel vrátiť k pôvodnému talianskemu významu slova označujúceho „súzvuk“. V skutočnosti jeho *Symfónia v troch častiach* aj *Symfónia in C* predstavujú čistý zen: materiál nie je

a nič sa nedeje. Sme svedkami prehliadky po sebe nasledujúcich foriem pohybu, čo samo osebe nie je žiadna pohroma; mnohé symfónie z Haydnovho stredného obdobia nie sú ničím iným ako kolážami rôznych typov motoriky. Žiaľ, Stravinskému sa nedostáva dramaturgického majstrovstva veľkého Rakúšana, alebo si nevytýčil úlohu zaujať nás.

Jediné, čo sa trocha vydeľuje zo surovej masy rôznych črt faktúry *Symfónie v troch častiach*, je podivná fúga s použitím klavira, harfy a dychových nástrojov vo finále. Pokúšal som sa počúvať túto hudbu ako tranz, bez akýchkoľvek očakávaní, ako svojho druhu protominimalizmus, no na to, aby bolo možné hudbu vnímať takýmto spôsobom, autor príliš často fahá za nítiky, aby obrátil našu pozornosť na nasledujúci model faktúry. Inak povedané, Igor Fjodorovič tu vystupuje ako dídžej, no neobratný. Aspoň možno povedať, že to, že sa Stravinskému symfónie nedarili, sčasti objasňuje, prečo sa mu tak vynikajúco vydarili balety – lebo čo iného je balet, ak nie reťazenie navzájom nesúvisiacich faktúrových a rytmických modelov? ×

Preklad: Robert KOLÁŘ

Poznámky:

¹ Dmitrij Kurlandskij (1976), skladateľ vážnej hudby; Vjačeslav Dobrynin, (1946) spevák a skladateľ populárnych piesní, prezývaný „Doktor Šlager“



Sergej NEVSKIJ (1972) študoval teóriu na hudobnom učilišti pri Moskovskom konzervatóriu, neskôr kompozíciu na Hochschule für Musik Carl Maria von Weber v Drážďanoch a Universität der Künste v Berlíne (F. Goldmann). Žije v Berlíne a v Moskve. Jeho diela uviedli na festivaloch v Donaueschingene, Berliner Festwochen, Wien Modern, Musica Viva, Gaudeamus a i. Získal prvú cenu v skladateľskej súťaži v Stuttgarte (2006) a cenu súboru Pro Arte (2008). Je autorom komornej hudby, scénickej a filmovej hudby (v spolupráci s režisérom Kirillom Serebrennikovom), v roku 2012 mala v moskovskom Veľkom divadle premiéru jeho komorná opera *Franziskus*.

Slovenská

66. koncertná sezóna
2014 / 2015

25. 8. – 19. 9. 2014
Prednostný predaj
celosezónnych abonentiek
pre abonentov zo sezóny
2013 / 2014

22. 9. – 3. 10. 2014
Voľný predaj abonentiek
pre všetkých záujemcov

i l h a r m ó n i a

od 25. 8. 2014
Predaj vstupeniek
na koncerty v septembri

od 6. 10. 2014
na jednotlivé koncerty
v sezóne 2014 / 2015
a voľný výber koncertov

Pokladnica
Slovenskej filharmónie
Reduta, Námestie Eugena
Suchoňa 1, Bratislava

www.filharmonia.sk

A b o n e n t k y



8. medzinárodná

s podporou Ministerstva kultúry Slovenskej republiky

Hlavný organizátor



KLAVÍRNA súťaž J. N. Hummela

člen Svetovej federácie medzinárodných hudobných súťaží a Alink-Argerich Foundation

20. september, sobota

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

15.00 h Finále Klavírne koncerty

19.00 h Slávnostné vyhlásenie laureátov,
odovzdávanie cien a koncert víťazov

14.-20. november 2014

Pokladnica SF

Reduta, Nám. Eugena Suchoňa 1, Bratislava

Otvorená po 9.00 - 14.00 h, ut - pia 13.00 - 19.00 h
a hodinu pred koncertom v mieste jeho konania alebo
online na stránke www.filharmonia.sk

Koho (ne)zaujíma kvalitné operné umenie?

Po vlaňajšom monotematickom ročníku, venovanom jubileu Giuseppe Verdiho, sa operná časť 41. ročníka Zámockých hier zvolenských (22. – 28. 6.) odvíjala podľa zavedeného konceptu: festival otvorila premiéra banskobystrickej opernej sezóny, ozvláštnilo ho predstavenie hosťujúceho súboru, spestril tradičný koncert Mladosť na zámku, korunovala slovenská premiéra belcantového diela a uzavrelo galapredstavenie so zahraničnými hosťami. Na jednej miske váh stála exkluzívna dramaturgia a zväčša nadštandardná úroveň predstavení, na tej druhej mizivý záujem obecnstva.

Bizet v štýle Dalího

G. Bizet: *Lovci perál*, 22. 6.

Hoci má opera mladého Georgesa Bizeta nesporné hudobné kvality, vinou slabého libreta ju držia pri živote viac-menej len dve hudobné čísla: tenorová romanca *Je crois entendre encore* a hudobne „lepkavý“ duet *Au fond du temple saint*.

roboticko-tanečnými prvkami na zemi aj na lane (či liane?). Ak je surrealizmus rovnako náhodný ako „rande dáždika so šijacím strojom na operačnom stole“, potom sa libreto regulárne posunulo do kategórie samoúčelného efektu bez hlbšieho výkladového názoru. Režisérka príbeh zdynamizovala výstupmi sporo odetých tanečníkov, doplnila projekciou vlnenia mora aj Leilinej nadýchanej róby, prekryla Nurbádovým staniolovým plášťom a identitu

džungle. Sprvu pôsobivá minimalistická scéna **Miriám Struhárovej** s centrálnym polvalcom v tvare vlny časom zovšednela a z dynamizujúceho prvku sa stal nebezpečne nestabilný hrací priestor. Iluminovaný horizont z alobalu vytváral fixnú ilúziu morskej plochy, v závere pôsobivo fungoval aj ako stena dažďového pralesa s reálne stekajúcimi prúdmi vody (efekt použili inšcenátori už v košíckej *Adriane Lecouvreur*).

V ústrednej trojici vyťažila z partu maximum javiskovo príťažlivá poľská sopranistka **Katarzyna Mackiewicz** (Leila). Spočiatku jemne subretný prejav dokázala v koloratúrach bezpečne vyšperkovať, všetky výstupy jej vyšli v bezchybnej dynamickkej škále i legate. **Dušan Šimo** (Nadir) zvládol náročný part so cťou, tentoraz neprekážala ani mierne nazálna „francúzska“ farba hlasu. Snaživý **Martin Popovič** (Zurga) sa nechal strhnúť k prehnanému dramatismu, čím si sám ubral na kvalite výkonu. Pôsobivé zborové čísla elektrizovali členov k dynamickej preexponovanosti, takže výsledný dojem mal bližšie k talianskej veristickej opere, než ku kultivovanému francúzskemu bontónu. Sentimentálne, dramatické aj nudné zákutia partitúry šťastne odkryl dirigent **Igor Bulla**, ktorý nechal vyniknúť pôsobivým inštrumentálnym sólam (harfa, flauta, violončelo), hendikepom bolo priveľa zvuku. Gýčové hrmenie z reproduktorov s oslepujúcim blyskaním si inšcenátori mohli pokojne odpustiť. Bizetova „perlová“ opera sa k aktuálnym slovenským klenotom nezaraďí. Ak sa však Bystričanom podarí uloviť v zürišskej opere „nadirskú“ perlu so slovenskými koreňmi, môže sa v banskobystrickej inscenácii stať na jeden večer mimoriadne vzácnym drahokamom.

Mária GLOCKOVÁ

Brnianski hostia festivalu

G. Donizetti: *Maria di Rohan*, 24. 6.

Po roku Janáčkova opera Brno opäť hostovala na ZHZ. Aj keď málo hrávaná *Maria di Rohan* celkom nedosahuje kvality Donizettiho najznámejších tragických oper, išlo o zaujímavý dramaturgický výber. Po premiére na domácej scéne (pre HZ 3/2014 o nej písal Pavel Unger, pozn. red.) prijala kritika inscenáciu rozporne, s diferencovaným hodnotením javiskového a hudobného stvárnenia. Tento súd potvrdilo aj predstavenie na ZHZ, ktoré sa pre chladné počasie odohralo v banskobystrickej Štátnej opere.

Inšcenátori s presunom zrejme nepočítali, keďže na javisku sme videli len torzo zo scénografie **Veroniky Stenbergerovej**. Napriek tomu sa v oboch dejstvách zachoval pochybný režijný zámer **Barbary Klimovej**, posunúť tragický príbeh do roviny paródie. V druhom dejstve protagonisti striedavo vyliezali a zliezali z nadúrovňového divánu, a hoci to im to neubralo na vokálnej suverenite, vizuálne sa to



K. Mackiewicz a O. Mráz v *Lovcoch perál* [foto: archív]

Do vizuálneho luxusu odetá koncepcia zhmotnila najmä posolstvo Salvatora Dalího, prítomného na javisku v nadrozmerom portréte, ktorý sa stal kreatívnym guru predstavenia. Excentrický Katalánc v štýle „robiť neobvyklé veci preto, aby svojou výnimočnosťou upútali“, kontaminoval inscenáciu surrealistickou optikou, spritomenou vo fantastike farieb a ilustratívnej hre svetiel. Javiskové dianie určoval vkus módného návrhára **Borisa Hanečku**, ktorý režisérka **Andrea Hlinková** naplnila insitnou sólistickou promenádou na móle, ak-

milencov ukryla pod mušelinovými šálmi. Dejový leitmotív o priateľstve dvoch mužov (Nadir, Zurga) a ich osudovej láske k jednej žene (Leila) ostal trvalým problémom v upodrozrievaní a presviedčaní v umelo navodených dramatických situáciách, až po sladko-bôľny záver, v ktorom ani vražedné snahy nenájdu (zámerne či zbabelo?) jednoznačný cieľ. Jednotlivé dejstvá s faunou bielych tigrov, Dalího majestátnymi slonmi na muších nôžkach a farebne sa meniacim „čudom“ v tvare obrovskej perly boli persiflážou sandokanovskej

priešlo tragickým situáciám a spevu. Nevedno, či v treťom obraze režisérka od svojej predstavy ustúpila, alebo to bola zásluha **Lindy Keprtovej**, ktorá inscenáciu režijné dokončila. Pozitívne možno hodnotiť hudobné naštudovanie **Ondreja Olosa**, pod ktorého vedením sa orchester po trochu fádnej predohre rozohral ku kvalitnému výkonu. Dobre zneli aj zbory v naštudovaní **Pavla Koňáreka**. Po škrtoch, na ktoré doplatil part Armanda, zostali v predstavení tri parádne úlohy. Skladateľ neobdaruje part Márie takými efektnými áriami ako svoje kráľovské heroíny, čo platí hlavne o jej sólových vstupoch, zato v duetách a záverečných ansámblach musí vokálne svietiť nad všetkým. Tieto nároky splnila **Lubica Vargicová** so cťou: hoci trochu chladná vo výraze, odstránila toto manko príjemne vibrujúcim tónom, dodávajúcim jej prejavu dramatickosť. Španielsky tenor leggero lirico **José Manuel** (Riccardo) spieval štýlovo a jeho menej farebný hlas získaval vo vysokej polohe na lesku. **Jakubovi Kettnerovi** (Enrico) možno predsa len viac sedí dramatickejší Verdi než Donizetti, no jeho výkon znesie aj tie najprísnejšie kritériá.

Vladimír BLAHO

Pocta Mascagnimu

Mladosť na zámku, 26. 6.

Tradičné koncerty *Mladosť na zámku* prechádzajú od repertoárovej „všehochuti“ k tematickému zameraniu. Po vlnajšom holde Verdimu si dramaturgia tentoraz uctila minulo-ročné 150. narodeniny Pietra Mascagniho, známeho u nás len vďaka *Cavallerii rusticana*. Prvé číslo programu bolo venované árii Santuzze z tejto opery v kvalitnej interpretácii **Veroniky Mihalkovej**. Po ňom už nasledoval slovenskému publiku neznámy Mascagni v piatich operách, operete *Si* a štyroch piesňach. Okrem dvoch prípadov išlo o prvé verejné prezentovanie týchto hudobných čísel, dokazujúcich, že zaškatulkovanie autora ako veristického skladateľa platí len pre časť jeho tvorby.

Piesne skomponované medzi rokmi 1880 a 1890 hudobne zvlášť nezaujali, s výnimkou *Ave Marie*, z ktorej potom Mascagni urobil slávne intermezzo v *Sedliackej cti*. Napriek mezzosopránovej polohe ju dobre zvládla Veronika Mihalková, ktorá svojím dramatickým sopránom zaspievala aj mimoriadne náročnú áriu z opery *Isabeau*, pripomínajúcu skôr expresionizmus či Straussovu *Elektru*, než autora *Sedliackej cti*. V dvoch ukážkach – v lyrickejšej árii Suzel z opery *Amico Fritz* a v dramatickejšom monológovi o chobotnici ako symbole rozkoše a smrti z opery *Iris* – sa predstavila interpretačne vyzretá **Eva Melichaříková**. Z ostatných troch sopranistiek (pre dramatické tenorové party skladateľa ťažko nájsť vhodných interpretov) má **Belinda Sandiová** pred sebou ešte roky štúdia, no jej krásne sfarbený hlas (osobitne v árii z opery *Lodoletta*) jej dáva šance uplatniť sa v domácom opernom kolotoči. Hlas **Dominiky Výbe-**

rovej znie zaujímavejšie len vo vyššej polohe a **Marianna Gelenkyová** má šarm i hlas vhodný pre operetné pódium. Kvalitný klavírny sprievod zabezpečil **Peter Pažický**.

Vladimír BLAHO

Odvážny krok do neznáma

G. Rossini: Tancredi, 27. 6.

Pravidelná súčasť ZHZ, koncertné naštudovania raritných titulov v slovenských premiérach, pokračovala historicky prvým vstupom na parketu vážnych opier Gioachina Rossiniho. *Tancredi* je desiatou skladateľovou javiskovou prácou, skomponovanou pred dovŕšením dvadsiateho prvého roka života. Je prvou operou seria (po mladíckom *Ciro in Babilonia*), ktorou nenechal nikoho na pochybách, že popri komickom žánri sa aj na parkete drámy stane pilierom predverdiavskej tvorby. Z troch verzií opery *Tancredi*, uvedených v roku 1813 krátko po sebe v Benátkach, Ferrare a v Miláne, sa prvá a tretia končia šťastne. Druhú uzatvára smrť titulného hrdinu. Príklon k nej považujem za dramaturgicky správny, keďže finálová scéna, fascinujúco stlmená do pianissima, je hĺbkou emotívnosti jedinečná. Koncertné uvedenie v rámci ZHZ (hralo sa v poloprázdnej banskobystrickej Štátnej opere) sa síce nevyhlo niekoľkým škrtom (zásadný bol výpadok duetu Argiria a Tancrediho z 2. dejstva), trojhodinový večer však poskytol relevantnú informáciu o skvostnom diele Rossiniho mladosti. Navyše, z dvoch desiatok skladateľových vážnych opier sa na slovenskej repertoárovej mape objavil jediný raz *Viliam Tell* (SND 1933). *Tancredi* je pritom partitúrou diametrálne odlišnou. Platí názor, že Rossiniho cesta od neho k *Viliamovi Tellovi* je porovnateľná s vývojom Verdiho od *Nabucca* k *Falstaffovi*. S jedným rozdielom: Rossini ju absolvoval za menej než dvadsať, Verdi za viac než päťdesiat rokov.

Festivalové naštudovanie bolo v rukách **Mariána Vacha**, stojaceho na čele orchestra banskobystrickej Štátnej opery a jej mužského zboru. Dirigentova spôsobilosť na belcantovej pôde je povestná, koncepcie bol opäť štýlový, v tempách diferencovaný, precíznou taktovkou tmelil ansámble. S titulnou postavou sa po prvýkrát stretla **Jana Kurucová**. Napriek tomu, že sa ako vyšší mezzosoprán potrebovala vyrovnáť s partom zakotveným v hlbšej polohe, jeho rozsah zvládla bez farebného manka. Kreácia bola štýlová, cituplná, dotvorená náznakovou hereckou akciou. Ku skvelému výkonu sa po rozpačitejšom úvode vypla španielska sopranistka **Mariola Cantarero** (Amenaide), ktorej technická brilantnosť, precíznosť koloratúr, kultúra frázovania a dramatický nerv hlasu v druhom dejstve dominovali. Podobne ako hosťujúca umelkyňa, aj jej krajan **David Alegret** (Argirio) prešiel kritériom prestížneho rossiniovského festivalu v Pesare. Jeho tenor má v stredoch mäkkú farbu, je pružný v ozdobách a s istotou zdoláva expo-

nované výšky. Trojicu protagonistov doplnal sýty basbarytónom **Tomáš Šelc** (Orbazzano), tmavým altom **Judita Andelová** (Isaura) a v úlohe Roggiera **Simona Mrázová**. Rossiniho *Tancredi* uzavrel desaťročné koncertných prezentácií opier raného Verdiho, Belliniho a Donizettiho. Bol odvážnym krokom do neznáma, no kvalitou naštudovania sa zaradil medzi špičku tejto dramaturgicky vzácnej kolekcie. O to šokujúcejší bol chabý záujem publika.

Pavel UNGER

Záverečný galavečer v top kvalite

G. Verdi: Macbeth, 28. 6.

Banskobystrická inscenácia Verdiho *Macbetha* triumfálne otvorila vlnajší ročník ZHZ. Tentoraz festival uzatvárala, a to jediným predstavením hraným na nádvorí Zvolenského zámku. Jeho ozdobami boli Gruzinka **Iano Tamar** (Lady Macbeth) a Talian **Vittorio Vitelli** (Macbeth), ktorých sme spoznali už na ZHZ 2011.

Vitelli je pravdepodobne najlepším barytonistom, aký spieval na ZHZ po roku 1990. Jeho hlas je farebne príznačný a v rozsahu zvukovo vyrovnaný, no predovšetkým má zmysel pre kreovanie verdiovských fráz, akcentov a vôbec štýlu, aké si interpretácia partov majstra z Busseta žiada. Z uvedených kvalít majú rozhodujúcu váhu tie posledné, hoci divák sa často uspokojí s pekným hlasovým materiálom. Vitelliho vzorový výkon možno porovnať s aplaudovaným vystúpením Azerbajdžanca Abdulajeva z minulého roku, ktorý výrazovú zložku prejavu forsiroval ad absurdum, takže o legátovom spevaní sa v jeho prípade nedalo hovoriť. Vitelliho koncepcia postavy pripomenula staršie časy ušľachtilého spevania.

V ešte ťažšej úlohe Lady Macbeth sa Iano Tamar síce sem-tam „pošmykla“ (v zmysle kratšie držaných alebo s istou námahou tvorených výšok), ale celkovo bola príkladnou reprezentantkou verdiovského štýlu, tak v útočných dramatických atakoch, ako aj v lyrických meditatívnych pasážach scény šialenstva. V najlepších momentoch jej tón evokoval hlasy najväčších predstaviteľiek Lady v minulosti, Callasová a Gencerová. Kvalitným partnerom zahraničných hostí bol **Ludovít Ludha**, roky spievajúci Macduffa v SND. Lyrický tenorista mal schopnosť dodať interpretácii dramatický náboj už vo svojich začiatkoch a túto schopnosť v súčasnosti ešte posilnil. Hlasovo impozantným, hoci v jednotlivých hlasových polohách nevyrovnaným Bancom bol **Jozef Benci**. Vychválená koncepcia dirigenta **Mariána Vacha** si aj po roku udržala svoju úroveň, aj keď niektoré tempá pôsobili ako prehnane rýchle. Čaro nádvorja po zotmení doplnilo priaznivý dojem zo záverečného predstavenia.

Vladimír BLAHO

Operní hostia v Národnom

V júni speštril (už aj tak nabitý) kalendár slovenských hudobných a divadelných podujatí nultý ročník medzinárodného festivalu Eurokontext.sk, organizovaný Slovenským národným divadlom. V rámci široko koncipovanej činoherno-tanečno-opernej prehliadky dostala opera k dispozícii štyri večery, z nich tri patrili tvorbe 20. storočia. Tu sú dojmy našich autorov z hostovania pražskej, ostravskej a viedenskej opery.

Praha porušila tradíciu, prišla s Verdim

Pokiaľ ma pamäť neklame, v dlhodobej histórii hostovaní operného súboru pražského Národného divadla na bratislavských doskách sa Giuseppe Verdi nenachádzal. Dominovali české tituly (popri Smetanovi, Dvořákovi a Janáčkovi tiež Fibich, Mysliveček, Smolka, ba aj Šlitr so Suchým), objavil sa Mozart, veristické dvojčky i Donizettiho buffa. S Verdiho dielom sa Pražania odhodlali až na júnový Eurokontext.sk (8. 6.).

Práve k nemu však nedochádzalo. Kliše v javiskovom pohybe a patetické gestá nepasovali k menu režiséra. Ani pohyb patricijov v scéne senátu na chodúloch či premiestňovanie obrovského kameňa neobohatili Verdiho operu zvláštnou invenciou.

Za dirigentským pultom stál v Bratislave dobre známy **Jaroslav Kyzlink**, ktorý akoby v nadväznosti na javiskový obraz stvárnil prológ a začiatok 1. dejstva rozpačito a výrazovo neutrálne. Až postupne sa jeho koncepcia spevnila v tempách a nadobudla dramatické kontúry. *Simon Boccanegra* je citlivý na kresbu zväčša temnej atmosféry, ktorá má však

a občas aj forsírovane. **Ivan Kusnjer** (Paolo) skôr len ojedinelými tónmi vo výške pripomenul svoju slávnú éru. Zhrnuté a podčiarknuté – trocha premárnená šanca Pražanov ukázať, čo im je najvlastnejšie.

Pavel UNGER

Zoznamovací večierok s opernou avantgardou

Moderná operná spisba nemala v našich končinách príležitosť vypestovať si svojho adresáta. Preto neprekvapilo, že na predstavenie opery *Punch a Judy* (1967) v podaní viedenského súboru Neue Oper Wien (9. 6.) zavítala sotva stovka návštevníkov, z ktorých sa asi desatina vytratila zo sály pred posledným taktom poldruhodinového kusu.

Sujet opery *Punch a Judy*, inšpirovaný populárnym ľudovým bábkovým predstavením, je drastický. Punch spáli svoje dieťa v peci a následne prepichne nožom manželku Judy.

Oslobodený od záväzkov sa vydáva za vysnívanou Pretty Polly. Jeho pút je síce dláždená mŕtvolami, no korunovaná víťazstvom: figlom dostane na šibenicu svojho kata a on sám privinie do náručia dovtedy vzdorujúcu Polly. Rozprávkový happyend postavený naruby, v hlavnej úlohe antihrdina. Podobne nekompromisná a drsná ako príbeh je aj hudobná reč opernej prvotiny Harrisona Birtwistla (1934), autora jedenástich opier – je ostro rytmizovaná, s mimoriadne vypätou vokálnou zložkou. Dramaturgická štruktúra stavia na princípe reťazenia krátkych sekvencií (štrnásť obrazov), pričom pri ich radení využíva formovú repetitívnosť (*Melodráma I – IV*, *Pašiové chorály I – IV*, *Hľadanie Pretty Polly I – IV*). Podtitul opery znie „tragická komédia alebo komická tragédia“.

Inscenácia súboru Neue Oper Wien (réžia **Leonard Prinsloo**) zvýraznením princípu divadla v divadle podčiarkla najmä antiiluzívnu bizarnosť a odludštenosť diela. V kreovaní pustáv sú zreteľné inšpirácie commediu dell'arte – nejde o charaktery, ale o vizuálne i herecky hyperbolizované figúrky.

Punchov priateľ Choregos (fyzicky aj vokálne impozantný barytonista **Till von Orłowsky**) bol cirkusovým princípálom s atraktívnou tanečnicou po boku. Archetypálnu ženskoscť Punchovej manželky Judy (tmavší soprán **Manuely Leonhartsbergerovej**) podčiarkovali vypchaté prsia a stehná. V kontraste k nej vyzerala Pretty Polly ako strašidelne sladká Barbie v ružovej sukienke a blondavej parochni s mašľou. Umelosť Punchovej vysnívanej bohyně zvýraznil aj autor, keď jej part skomponoval v štýle Offenbachovej mechanickej bábičky Olympie (klobúk dolu pred koloratúrnou suverenitou **Jennifer Yoonovej**). Samotný



Mirandolina, NDM Ostrava [foto: M. Popelář]

Či tak znela objednávka, alebo išlo o voľbu hostí, bol to istý risk. Na rovinu: talianska opera nie je vyslovene exportným artiklom „zlatej kaplnky“.

Hrdiť sa nemohli ani *Simonom Boccanegrom*. Na jeseň (ešte ako dozvuk búrlivých personálnych rošád vo vedení inštitúcie) ho odkúpili z Waleskej národnej opery, kde bol uvedený roku 1997 v réžii **Davidu Pountneyho**. Zrejme práve zvučné meno, navyše s blízkym vzťahom k českej hudbe, malo garantovať vizuálnu jedinečnosť. Do Bratislavy sa však dostal len odlesk – možno pôvodne zaujímavý, no už zostarnutej – inscenácie. Režijný zámer nemusel byť márný, keď výtvarná stránka (scénograf **Ralph Koltai**) ostala jednoduchá a obmedzila sa na posuny dvoch veľkých stien, riadených z povraziska. Otvoril sa tým priestor na formovanie charakterov a situácií.

viaceré jemne diferencované hudobné vrstvy. Tie v inak kvalitnom orchestri (a zbore) vychádzali na povrch postupne, no druhej polovici večera pod Kyzlinkovou taktovkou už gradácia drámy nechýbala.

Titulnú postavu stvárnil hosťujúci španielsky barytonista **Luis Cansino**, ktorý sa len pomaly zbavoval silného vibrata. Jeho prednosťami sú dramatický materiál, pevné výšky a príklon k štýlovému frázovaniu. S legátovou kultúrou sa zdatne vyrovnala aj **Maria Kobielska** (Amelia Grimaldi), ktorej mladodramatický soprán znel vyrovnané, len niektoré výšky tvorila priestro. Bas **Jirího Sulženka** je schopný obsiahnuť všetky tóny partu Fiesca, no jeho vokálna estetika je od tej talianskej trocha vzdialená. Naopak, južanský timbre **Rafaela Alvariza** (Gabriele Adorno) mohol byť bonusom obsadenia, keby hlas neznel unavene

Punch (**Richard Rittelmann**) bol hororovou postavičkou s tmavo podmaľovanými očami a pankerským čírom, ktorá so sadistickou rozkošou spálila v peci handrovú bábiku. V čase vzniku zarezovala Birtwistlova prvotina ako originálny, asertívny výboj hudobnej avantgardy, katapultujúcu autora medzi najrešpektovanejších britských komponistov. A hoci po štyridsiatich rokoch už jej progresívny duch sčasti vyprchal, bol to veľmi príjemný zoznamovací večierok s významným opusom druhej polovice 20. storočia. Slová najvyššieho obdivu patria skvelému orchestru **amadeus ensemble-wien** pod vedením **Waltera Kobéru** a zanietené hrajúcim i spievajúcim sólistom Neue Oper Wien. Ku komplexnosti zážitku prispel kvalitný preklad symbolistického, šťavnatými metaforami nasýteného libreta **Stephena Pruslina (Marek Kundlák)**.

Michaela MOJŽISOVÁ

Martinů opět v SND

Hudbu Bohuslava Martinů sme v dejinách SND najprv počúvali na koncertoch, neskôr sme spoznali balet *Špalíček* a postupne aj opery *Veselo na moste*, *Grécke pašie*, *Julietta a Hry o Márii*. *Mirandolinu*, napísanú v roku 1954 podľa jednej

z najobľúbenejších Goldoniho komédií, sme v Bratislave videli len v roku 1959 pri hostovaní pražského Národného divadla, s dnes už legendárnymi spevákmi povojnovej éry Tauberovou, Židekom, Kočím a Horáčkom.

Opera Národného divadla moravskosliezskeho Ostrava ju na festivale Eurokontext.sk (15. 6.) predviedla ako derniéru inscenácie, ktorá sa v ich repertoári udržala iba pol roka. Vzhľadom na orientáciu českého operného diváka táto skutočnosť neprekvapuje (ani v SND nedosiahli skladateľove opery veľa repríz) a nijako to nesúvisí s kvalitou nastudovania. Istý problém si tvorcovia vyrobili tým, že po prvý raz v histórii uvádzania diela siahli po talianskom origináli. Spev tým síce získal väčšiu vláčnosť a taliansky punc, no keďže ide o typickú opernú „konverzačku“, postavenú na vtipných dialógoch, väčšine divákov tým nevyšli v ústrety. Zamerali sa skôr na elitné publikum, ktoré vie v skladateľovej hudbe, patriacej k neskorému neoklasicizmu (aj s evidentne parodizujúcimi parafrázami talianskej opery buffa), vyhmatať krásne melódie.

A hudba bola tým, čo aj na bratislavskom predstavení oslovovalo najviac. **Marko Ivanovič** viedol orchester raz ku komornému, inokedy zasa k perlivému zvuku, zavše aj na úkor sólistov. Tí akoby si to uvedomovali

a niekedy svoje hlasy zbytočne forsírovali. Hosťujúce obsadenie ostravských umelcov sa príliš nevyznamovalo. Spev znel často priveľmi naturálne, výnimkami boli len **Luciano Mastro** (Fabrizio) a **Jan Štáva** (Markíz di Forlimpopoli). U **Agnieszky Bochenek-Osieckej**, predstaviteľky vypätej titulnej postavy, neprekážal ani tak subretný typ hlasu a slabšia zrozumiteľnosť textu, ako skôr celkovo fádne uchopenie postavy, ktorá by mala hýbať príbehom. Herecká zložka je pri takomto type diela takmer rovnocenná so speváckou.

Ak v práci so sólistami nedosiahol **Jiří Nekvasil** nadpriemerné parametre, vizuálne pôsobila inscenácia dobre: vďaka vzdušnej scéne **Daniela Dvořáka** (zaujímavej tvarovo i farebne) a režisérovým nápadom, ktoré oživil niektoré statickejšie miesta či orchestrálné vstupy, miestami posúvajúce dielo k revuálnemu tvaru (použitie točne; baletky v čiernych trikotoch, ktorých mačaciu podobu dublovali makety mačiek na proscéniu; nástupy z javiska a podobne). Pre festival bola inscenácia prínosom tak dramaturgickým, ako aj pre poetiku dua tvorcov, v SND známeho pôvodnými inscenáciami *Rusalky*, *Manon Lescaut* a *La clemenza di Tito*.

Vladimír BLAHO

Košické inscenácie v spektre štýlových konfrontácií

Počas tradičnej júnovej prehliadky inscenácií troch umeleckých súborov Štátneho divadla, na ktorú Košičania požívajú divadelných odborníkov a publicistov, obsadila opera javisko v historickej budove trikrát, aby predviedla prírastky sezóny 2013/2014.

Opera semiseria *Námesačná* zaistila autorovi premiérový úspech, nezaistila si však dlhší divadelný život. Vzhľadom na naivnosť libreta sa každá „exhumácia“ rovná náročnej identifikácii so stanovením vlastného rozsahu „poškodenia“. Nejasný tvar košickej námesačnosti pôsobil v réžii **Václava Mála** mdlo a únavne. Scénograf **Jaroslav Záděra** naznačil pastorálnu idylu, no tá iba podčiarkla bezradne romantizujúci pohľad režiséra. Hlavnej hrdinke somnambulizmu našťastie nebránil, aby svojím výkonom zachránila renomé inscenácie. Herecky prirodzená a šarmantne cnostná **Nikola Proksch** (Amina) s farebné sýťou koloratúrou a príkladne zvládnutou kantilénou suverénne zdolala náročné belcanto, nezištne dodávajúc elixír života „námesačným“ na javisku.

Večná téma lásky, nevery a žiarlivosti je spoločným menovateľom kultových dvojčiek *Sedliacka česť* a *Komedianti*, ktoré v divácky pritažlivej podobe pripravili dirigent **Peter Valentovič** a režisér **Michael Tarant**. Emocionálne silnú, miestami až mrazivú tragédiu obyčajných ľudí postavil režisér na sakrálnych symboloch, devocionáliách a na veľkolepom

kresťanskom rituáli Veľkej noci. V kvintete aktérov zaostala zle obsadená **Anita Jirovská** (Santuzza). Ostatní hrdinovia – zvodná **Lola (Lenka Čermáková)**, žiarlivý **Turiddu (Boldizsár László)**, pomstychtivý **Alfio (Martin Bárta)** aj sošná mama **Lucia (Andrea Nemcová)**, sprevádzaní kvalitným zborom – presvedčivo spustili do pohybu temné vášne s fatálnym záverom. Svet mystérií vystriedal v *Komediantoch* dedinský realizmus s drobnokresbou postáv a postavičiek civilného i cirkusového sveta. Divadlo, ohlásené „reklamným šotom“ počas predohry, sa stalo reálnou viacvrstvovou drámou s impozantným výkonom **Martina Bártu** (Tonio), ktorému robili expresívne silnú a umelecky výnimočnú opernú spoločnosť **Boldizsár László** (Canio), **Marián Lukáč** (Silvio) a skvelá **Janette Zsigová** (Nedda).

Straussova *Ariadna na Naxe* mala v tejto sezóne na košickej scéne historickú premiéru aj s pridanou umeleckou hodnotou. Bola ňou režisérka **Linda Keprťová**, vlnajúca držiteľka divadelnej ceny DOSKY. V jej rukách nebola antická opera mytologickým kusom ani konfrontáciou umeleckých svetov. Stala sa výzvou na rozohratie nadrozmernej kontextovej meta-

fory o umení, ktoré sa bizarne ocitlo na umelecky vyprahnutom „ostrove“, v tieni prázdnych orchestrálnych pultov, v spoločnosti gitary so zlomeným hmatníkom a chýbajúcou strunou. K nefunkčnosti umenia pridala režisérka pochybné kľbko záchrany, ktoré z labyrintu nevyváždzalo, ale „nezmyselných“ umelcov zvädzalo do oveľa nebezpečnejšieho pradiava závislosti, ktoré vytvára túžbu po bohatstve. Záverečná sila lásky stratila zmysel, všetci sa stali otrokmi staronového božstva peňazí, ktoré sa v závere sypalo na hlavy účinkujúcim aj divákovi. Napriek silnej myšlienke chýbala aktuálnemu výkladu inscenačná zrozumiteľnosť aj interpretačná jednoznačnosť. Netuším, či bola daňou iba za popremiérový odstup, alebo aj za realizačnú nedôslednosť. Ozdobou inscenácie sa stali dva excelentné spevácke výkony v podaní veľkoštyľovej divy **Ariadny (Louise Hudson)**, ktorej v mimoriadne ťažkom koloratúrnom parte virtuózne sekundovala kostýmovo promiskuitná **Zerbinetta (Michaela Várady)**. Partitúrou predpísaný nevelký orchester na čele s dirigentom **Mariánom Lejavom** znel komorne, farebne bohato a spoľahlivo. *Námesačná*, *Sedliacka česť*, *Komedianti* a *Ariadna na Naxe* sú náročnými opernými skvostmi. Košický súbor si nimi otvoril nový priestor v dramaturgickej, interpretačnej a inscenačnej ambicióznosti, no odkryl i vlastnú „achilovku“. Slúži mu ku cti, že o nej nie a v diskusiiach s pozvanými odborníkmi, ktoré nasledovali po každom predstavení, sa o nej nebojí verejne hovoriť.

Mária GLOCKOVÁ

Staronová Nová scéna alebo nové impulzy na Novej scéne?

Jediné slovenské muzikálové divadlo prešlo od roku 1989 mnohými personálnymi a umeleckými zmenami. Najmä počas vedenia Vandy Hrycovej (2002–2006) sa repertoár spoliehal viac na známe mená showbiznisu, než na kvalitu samotných inscenácií. Prvý náznak zlepšenia nastal s príchodom Františka Javorského (2007–2011), ktorý sa špecializoval predovšetkým na muzikál klasický (Fidlikant na streche, West Side Story, Limonádový Joe) a pôvodný (František z Assisi, Báthoryčka, Čarodejník z krajiny Oz). Dokonca sa, hoci nevelmi úspešne, pokúsil o návrat k činohre, ktorú predchádzajúce vedenie obmedzilo na minimum. Od roku 2012 stojí na poste riaditeľa divadla Juraj Ďurdiak.

Jeho prvé kroky možno nazvať ambicióznymi. Umelecký súbor výrazne rozšíril a najmä omladil – aj keď sa dá polemizovať, či absolventi konzervatórií dokážu vždy plnohodnotne naplniť predkladané umelecké výzvy. Popri obmene ansámbľu nastalo výrazné obohatenie repertoárovej skladby. V prvej sezóne svojho pôsobenia uviedol pôvodné rozprávkové tituly *Princ a Večernica*, *Bajaja* a francúzsky muzikál *Rómeo a Júlia*. Sezóna 2013/2014 bola ešte ctižiadostivejšia a dramaturgicky pestrjšia, ale v konečnom výsledku sa nevyhla rozpakom. Divadlo našťudovalo štyri nové inscenácie, z toho tri muzikály (činoherná komédia *Vyhadzovači* mala premiéru v komornom priestore Novej scény, v Stúdiu Olympia): pôvodné dielo *Mata Hari* a dva americké tituly, *Obchod na korze* a *Hairspray*.

Mata Hari bez Mata Hari

Už pred premiérou sa rozpútala obrovská reklamná kampaň, lákajúca osobnosťou predstaviteľky exotickej špiónky. Paradoxne, no nie prekvapivo, práve výkon **Sisy Sklovskej** posúva muzikál v hodnotení o niekoľko priečok nižšie. Réžia **Martina Kákoša** (tiež autor libreta) sa sústredila najmä na vyrozprávanie príbehu slávnej agentky. Na charakterizáciu prostredia si vystačil so scénickým náznakom a premysleným svetelným dizajnom. Situácie však často zlyhávajú na nedokonalom librete: dialógy sú príliš krátke, úsečné a nevypovedné. Zároveň muzikál neponúka vlastný názor na slávnu femme fatale. Nadstavbu nepriniesli ani herecky popisné, povrchné a výrazovo monotónne výstupy Sisy Sklovskej, rýchlo upadajúcej do gestickej a intonačnej šablóny. Výhodou muzikálu je, že bol písaný „na telo“ hlavnej predstaviteľky, takže nedochádza k zbytočnému forsírovaniu či vokálnym afektom. Jeho prednosťami sú najmä hudba **Lubomíra Hornáka**, ktorá bez zbytočnej repetitívnosti, hudobnej disproporcie či podľahnutia jednotnému hudobnému motívu umne mieša prvky folku, jazzu, orientálnych motívov i popu, a tiež texty piesní z pera **Mariána Brezaniho**, až na pár výnimiek (*Shiva, Shiva*) nepodliehajúce povrchnosti či rýmovej insitnosti.

Inscenácia, ktorá zabaví, poučí, neodradí a nezradí

Téma tzv. slovenského štátu je natoľko zviazaná s dejinami vojnového Slovenska, že príliš neprekvapí vlažné prijatie muzikálu *Obchod na korze*, napísaného podľa novely Ladislava Grosmana a rovnomeného filmu z roku 1965, v Spojených štátoch. Slovenskí tvorcovia európskej premiéry dielo hudobne doštudovali, autorsky upravili a dodali mu svojský ráz, pripomínajúci najlepšie muzi-



kálové inscenácie Jozefa Bednárika. Réžia **Petra Oravca** rešpektovala intímny príbeh nesmelého arizátora Antona Brtka a nahlučľej židovskej obchodníčky Lautmanovej bez toho, aby sa utápala v gýčovitosti. Ich dialógy aj spevácke party sú jemné, komorné, senzitivné. Naopak, plný gýču, karikatúry a pozlátky je svet za výkladom obchodu – v hudbe, režijnom aranžmáne i v hereckých prostriedkoch. Prednosťou inscenácie je aj silná činoherná stránka. Kým interní členovia súboru stvárňali v niektorých prípadoch len nemé company, ústredné postavy zveril režisér skúseným činohercom. **Csongor Kassai** a **Ondrej Koval** preukázali cit pre muzikálnosť, vystihnutie dramatického aj tragikomického nervu, **Zuzana Kronerová** a **Božidara Turzonovová** zasa zmysel pre mieru, hereckú disciplinovanosť a hudobný cit: ich tlmočenie piesní je dokonalé nielen po technickej, ale predovšetkým po emočnej stránke. Obe dokážu vehementne sprostredkovať nielen hudobné nároky, ale aj ideu piesne – práve to, v čom sa musia mnohí mladí členovia súboru Novej scény ešte zdokonaľovať. *Obchod na korze* rozhodne patrí k najlepším muzikálovým dielam ostatných rokov.

Lak na vlasy, ktorý vystrekol vedľa

Vrcholom sezóny mala byť pravdepodobne slovenská premiéra broadwayského hitu *Hairspray* – muzikálovej komédie, ktorú v Európe preslávila filmová verzia s Johnom Travoltom, Zacom Efronom a Michelle Pfeifferovou. Popri komediálnej hyperbole ponúka dielo závažnú tému Ameriky 60. rokov – boj za spoločenskú rovnoprávnosť Afroameričanov. Slovenskí tvorcovia logicky pristúpili k úprave a konflikt posunuli z roviny belochov a černochoch do roviny „my pekni“ verzus „vy škaredí“, pričom príbeh ostal zakotvený v americkom prostredí. Inakosť skupiny odsudzovaných „škaredých“ tínedžerov však spočíva len v tom, že jej členovia sú civilnejší a menej vyumelkovaní než „tí pekni“. Tým sa napätie zápletky sploštuje až k dezorientácii, strácajú sa motivácie a logické postupnosti. Réžia **Štefana Kožku** zlyháva na základných divadelných atribútoch. Mladí herci si zároveň v dialógoch nevedia poradiť s komediálnym nadhľadom, dramatickým oblúkom či sprostredkovaním myšlienky (a to aj pri speve) – buď podliehajú povrchnej karikatúre, alebo afektu a dekoratívnosti. Rovnaká výhrada platí aj pre skúsenejšiu **Sisu Sklovskú** v role producentky Velmy, ktorá svoju jedinú sólovú pieseň *Baltimore Crabs* (v insitnom preklade **Martina Sarvaša** *Miss hasičský bál*) nadbytočne a najmä neemotívne koloruje. Ostatné vokálne kreácie sa pohybujú od afektovaného naturálneho spievania, ohrozujúceho dlhšie trvanie kariéry mladých spevákov, až po výborné výkony **Dáše Šarközyovej**, **Lukáša Pištu**, **Patrika Vyskočila**, **Romany Dang Vanovej**. Predstaviťel' Edny **Jevgenij Libežňuk** technikou spevu síce zaostáva, ale jeho silná herecká emócia dodáva piesni potrebné atribúty. Navyše podáva aj najlepší herecký výkon, keďže (na rozdiel od alternanta **Petra Sklára**) správne pochopil hyperbolicú stránku postavy a pravidlo, že humor sa musí hrať vážne. Z troch muzikálových titulov sezóny 2013/2014 bol *Hairspray* najlepším marketingovým ťahom. No pre režijný zámer, viac prezentujúci osobnosť Sisy Sklovskej, než vystihujúci atmosféru, muzikálovú nekonvenčnosť a ústrednú dramatickú myšlienku, sa inscenácia vrátila do temnej minulosti Novej scény. Ak predchádzajúce dva tituly mali ambíciu, nápad aj osobitosť, tak pri diele, ktoré je najráznejším útokom na divákovu bránu, zaráža jeho amatérstvo.

Sezóna 2013/2014 sa javí ako prvý krok k ucelenejšej a umelecky výbojnejšej Novej scéne. Zdá sa, že aj v budúcnosti možno dúfať v inšpiratívne momenty. Ohlásená premiéra *Bedárov* (*Les Misérables*) napovedá, že sa naše očakávania môžu naplniť. Netreba však kričať „hop“...

Karol MIŠOVIC

V tichu vošli malí, vyšli veľkí

4. máj, Stanica Žilina-Záriečie. Premiéra projektu *Opera 2' 16" a pol: Vesmírna odysea*. Autori: Deti a Marek Piaček. Kľúčové idey: tvorivá koexistencia „malých a veľkých“ a idea ticha. Ak idete na predstavenie **Marka Piačka**, mali by ste počítať s tým, s čím nerátate. Súčasná opera, experimentálne hudobné divadlo, či z pohľadu detí veselo-hra na hororovú operu – tak možno označiť finálny tvar, ktorý pod jeho taktovkou predstavili osem až štrnásťroční žiaci zväčša umeleckých škôl spolu s interpretmi Slovenskej filharmónie – **Mariánom Hrubým** (husle), **Karolom Nitranom** (lesný roh) a **Cyriľom Šikulom** (priečna flauta). Najväčšiu účasť mali žiaci ZUŠ z Rajca, ktorá sa popri inom (ne)tradične venuje slovenskej súčasnej hudbe. Zdá sa, že hudobno-experimentálny svet Marka

Piačka sa ideálne spája s bezbariérovým svetom detí, kde je všetko možné (aj preto rovnomenný názov s kultovým filmom *Vesmírna odysea*). Opera je vtipná, hravá, plná detailne premyslených nápadov. Autor pracuje s jemu vlastnými technikami a prístupmi odkazujúcimi (nielen) k postmoderne: citáciou, parafrázou, alúziou, paródiou, kolážou, novým kontextom, preferovaním autenticity pred dokonalosťou, vnímavosťou na prítomný okamžik. Nadväzuje tu na nekonvenčné orchestrálné projekty šesťdesiatych rokov 20. storočia v rámci hnutia Fluxus. Spolu s deťmi smeruje skladateľ od hudby Straussa, Stravinského, Beria, Ligetiho, Cagea, Penguin Cafe Orchestra, Adamsa, La Monte Younga a ďalších autorov cez elektroakustické kompozície a biely šum až po „veľké“ ticho. Namiesto dialógov sprevádza poslucháčov monológ v štýle realtime písania na premietacie plátno. Používa sa videoprojekcia hry detí v realspace prípravy diela, hudba z playbacku, hra s mobilmi, so svetelnými efektmi. Je sympatické, že skladateľ pri koncipovaní diela vychádza od konkrétneho dieťaťa, od jeho

schopností, nápadov, limitov. Tak v opere zaznie odborný výklad dievčatka o vzniku vesmíru, chlapec rozpráva vtip za vtipom aj bez pointy, dievčinka čarovne zaspieva áriu Kráľovnej noci z playbacku, iná si „od srdca“ zanôti ľudovú pieseň. Detský orchester znie neštylizovane, naturálne. Za najcennejšie považujem improvizácie detí v orchestri realizované pod vedením dirigenta vo zvukomalebných plochách. „Hororový“ výraz komprimovaných známych melódii v opere miestami unavuje. Naopak, dynamické zastavenia v tichu – vertikálnej línii diela – poslucháčov mobilizujú. Pre túto skladbu to platí obzvlášť: „hlas ticha“ narastá v publiku, ktoré sa tak stáva spolutvorcom opusu.

Akými prostriedkami sa skladateľ spolu s deťmi približuje k aktívne znejúcemu tichu – k zásadnému východisku pre kvalitnú hudobnú recepciu, reprodukciu a produkciu? To ponechám na fantázii čitateľa. Alebo mu odporučím sa na tomto svojráznom slovenskom predstavení tvorivo zúčastniť.

Martina KRUŠINSKÁ

Isabel Karajan (1960) akoby z oka vypadla svojmu otcovi Herbertovi von Karajanovi – dirigentskú legendu pripomína pohybmi, rysmi i výrazom tváre. Jej výsostne osobný literárno-hudobný projekt *Slečna smrť stretá pána Šostakoviča* sprítomňuje skladateľa, ktorý medzi rokmi 1930 a 1960 žil a tvoril na hranici strachu a nádeje. V roku 1960, v takmer bezvýchodiskovej situácii, ako hosť vlády NDR skomponoval v jej hosťovskom dome v Gohrisch slávne *Sládkové kvarteto č. 8 c mol op. 110*. Do tohto diela ukryl svoj osud, v ňom – akoby v dôverných listoch – rozprával o diskriminovaní svojej tvorby i osoby. Samotné dielo je otrasný svedectvom doby, spovedou človeka, ktorý bol vo vlasti nielen nežiaducim skladateľom, ale bál sa i neznámych nočných krokov za dverami. Isabel Karajan si zobrala pod lupu *8. kvarteto*, a navyše sa prehrýzla Šostakovičovými listami i jeho korešpondenciou s poprednými hudobníkmi

Žalujúce D-ES-C-H

a literátmi. Kombináciou autentických textov jeho súkmeňovcov zavrnutých do gulagov a skladateľovej hudby odkryla temný svet Stalinovej diktatúry, plný srdcervúcich výpovedí, ktorých hlavnou témou bol strach. Vo výslednej scénickej literárno-hudobnej koláži, v ktorej stála v hereckej akcii na scéne sama Isabel Karajan, nechala poslucháča podieľať sa na obsahoch textov a hudby, na ťažkej obžalobe režimu. Jej hudobnými partnermi par excellence boli **Drážďanské kvarteto** a klavirista **Jascha Nemtsov**. V priebehu takmer jedenapoldinového projektu nechali všetci zúčastnení umelci vyrastať otrasný obraz situácie, v ktorej žil a tvoril

jeden z najväčších hudobných umelcov 20. storočia. A nad frapujúcim hudobno-slovným zážitkom ostala stáť ako silné memento Šostakovičova hudba s opakujúcim sa a žalujúcim motívom D-ES-C-H. *Slečna smrť* mala predpremiéru 29. 6. v mestečku Pirna. Prvé oficiálne uvedenie sa uskutoční v idyllickej turistickej obci v saskom Švajčiarsku v rámci 5. Medzinárodných Šostakovičových dní, v septembri tohto roku. Obec Gohrisch s povestným Šostakovičovým cirkusovým stanom (v obci sa nenachádzajú žiadne priestory, v ktorých by sa mohli konať koncerty), bude opäť miestom, kde sa stretnú fanúšikovia a špičkoví interpreti Šostakovičovej hudby z blízka i ďaleka. Po regulárnej premiére sa doštane projekt Isabel Karajanovej do programu Osterfestspiele v Salzburgu 2015, ktoré v roku 1967 založil jej otec Herbert von Karajan.

Agata SCHINDLER

„Po predspevaní v SND mi zavolali a oznámili mi: Gratulujeme, stala jste se členkou operetního souboru.“ – „Ale ja nechcem ísť do operety“ – namietla som. „V tom prípade litujeme, nemáme miesto.“ – A tak som sa dostala k svojej prvej úlohe – Barbare zo Straussovej *Noci v Benátkach*.“ Týmito slovami si **Dita Gabajová** pri príležitosti osemdesiatych narodenín zaspomínala na umelecké začiatky v SND (1939). Odvtedy uplynulo dvadsať rokov: 23. 6. sme si pripomenuli sté výročie narodenia poprednej slovenskej mezzosopranistky, rodáčky zo sabinovského okresu. Od operetných partov sa talentovaná žiačka profesora Egema pomerne rýchlo prepracovala k veľkým príležitostiam. V opernom repertoári debutovala ešte ako hosť v postave Olgy (*Eugen Onegin*, 1939) a už vo svojej druhej sezóne spievala Verdiho Amneris. Po roku 1945 zaujala popri Nine Hazuchovej post prvej mezzosopranistky súboru, ktorý zastávala celé nasledujúce desaťročie.

Storočnica krásnej Dulciney Dita Gabajová (1914–2000)

Dita Gabajová stála pri premiérach viacerých titulov slovenských autorov: Holoubkovej *Túžby*, ku ktorej napísal slová jej manžel Ferdinand Gabaj (Cigánka), Suchoňovej *Krútnavy* (Zalčička), Cikkerovho *Jura Jánošíka* (Elena Palugayová), *Vzkriesenia* (Jeufimia Bočková) a *Mistra Scroogea* (zlodejka Kreithová) či Andrašovanovho *Figliara Gela* (Karolína). V galérii jej veridiovských postáv zaujímajú výnimočné miesto najmä dva rozporné dramatické charaktery – Amneris z *Aidy* a princezná Eboli z *Dona Carlosa*. Po menšej postave Javotte z Massenetovej *Manon*, po Mercedes z Bizetovej *Carmen* a Nicklaussovi v *Hoffmannových poviedkach* sa dostala k dvom veľkým postavám francúzskej opery: k osudovej Carmen (spievala ju takmer štvrt storočia)

a k Massenetovej Dulcinee, ktorá sa stala jej najobľúbenejšou opernou hrdinkou.

Hlasový odbor predurčil Ditu Gabajovú aj k charakterovým postavám: mamy, babky a tetky sprevádzali umelkyňu hneď od počiatku kariéry. Ako tridsaťročná zahrala v *Predanej neveste* matku svojej rovesníčky Margite Česányiovej i o desať rokov staršej Helene Bartošovej, o dva roky neskôr bola babičkou vrstovníckam Marke Medveckej a Zite Hudcovej-Frešovej (Janáčkova starénka Buryjovka), až sa napokon v šesťdesiatych rokoch od Dvořákovy papulnatej Kače, ktorá dlhý čas patrila k jej profilovým partom, „prespievala“ a „prehrala“ k postave Kačinej matky. S Operou SND sa rozlúčila v sezóne 1969/1970 a svoju nevyprchávaciu energiu presunula do oblasti vokálnej pedagogiky, na Konzervatórium v Žiline.

Michaela MOJŽISOVÁ

VIEDEN

Ročník, o ktorom sa bude hovoriť

Wiener Festwochen 2014 boli prvými pod kuratelou nového intendanta Markusa Hinterhäusera, ktorý prebral mandát po Lucovi Bondovi (2002 – 2013). Zároveň je to po prvýkrát v mnou sledovanej dekade, čo nemám pocit, že opera visí na chvoste záujmu festivalovej dramaturgie.

Jednou z najočakávanejších udalostí Wiener Festwochen 2014 (9. 5. – 15. 6.) bol Gluckov *Orfeus a Eurydika* – po *Parsifalovi* druhá operná inscenácia avantgardného režiséra, dramatika, maliara a performeru **Romea Castellucciho** (hudobné naštudovanie **Jérémie Rhorer**, stojací na čele **B'Rock – Baroque Orchestra Ghent**). Režisér zastrešil známu mýtickú predlohu skutočnou story mladej rakúskej tanečnice Karin Anny Giselbrechtovej, ktorá v roku 2011 v dôsledku skrytej srdcovej chyby upadla do bdelej kómy.

Smutný príbeh rozprávali divákovi titulky, premietané na plátne za Orfeovým chrptom (skvelý **Bejun Mehta** s hustým, pevným, znelým, vzácné „mužným“ kontratenorom). Prostredníctvom filmovej kamery sme sa spolu s ním vybrali na púť do podsvetia – teda do viedenského sanatória Am Wienerwald, kde sa dnes starajú o Karin Annu. Zábery boli zväčša zahmlené, rozostrené, len občas sa vynorili jasnejšie detaily z cesty autom a neskôr z izby dievčiny, ležiacej v posteli s antidekubitným vankúšom medzi kolenami. Keď Orfeo vyzval Eurydiku, aby ho nasledovala, v mieste pacientkinho mozgu sa vynorila speváčka v jednoduchých bežových šatách (**Christiane Karg** s krásnym mäkkým sopránom tmavšieho timbru). Efekt bol silný: žena skutočne evokovala prebudenú dušu v nehybnom tele. Orfea, pykajúceho za nedodržanú podmienku bohov, vytrhol z túžby po smrti malý Amor (**Laurenz Sarten**a, člen Wiener Sängerknaben), ktorý za tylovou oponou vyčaroval trojrozmerné elýzium. Vzápätí sa pohľad na miesto večnej blaženosti prekryl záberom na chorú dievčinu: čiási ruka jej zložila z uší slúchadlá, cez ktoré (ako nám tvrdili titulky) počúvala priamy prenos z predstavenia, a nežne ju pohladila po hlave. Castellucci nechal rozuzlenie na divákovi: ak chce, smie spolu s Karinínymi príbuznými dúfať v jej uzdravenie, ak nie, nech opustí sálu spolu s rezignovaným Orfeom.

Principiálne možno podobenstvo o kóme ako „medzipriestore“ medzi životom a smrťou považovať za skvelý, s obsahom mýtu plne kompatibilný rámec. Castellucci však namiesto divadelnej štylizácie použil prostriedky blízke televíznym reality show. A ja sa stále neviem zbaviť pocitu, že som sa spolupodieľala na zásahu do najintímnejšieho súkromia bezbranného dievčaťa, čo nemalo možnosť vysloviť svoj súhlas či nesúhlas.

Kým Castellucciho inscenácia – popri obdivuhodnej umelcovej invencii a jej remeselne dokonalému naplnení – obsahuje aj prvky kontroverznosti, Mozartove *Così fan tutte* v réžii

slávneho filmového tvorca **Michaela Hanekeho** vzbudzujú len koncentrovaný úžas. Koprodukčná inscenácia madridského Teatro Real a brusselskej La Monnaie (v HŽ 7-8/2013 o nej písal Robert Bayer) vojde do histórie ako exemplárny dôkaz, že aj pri rešpektovaní predlohy môže vzniknúť moderný, súčasného diváka intenzívne zasahujúci operno-divadelný tvar. Základným kameňom Hanekeho koncepcie je zreteľná motivácia, ktorou vybavil Dona Alfonsa (**William Shimell**). Starnúci muž obýva luxusnú prímorskú vilu s podstatne mladšou manželkou Despinou (**Kerstin Avemo**). Ich vzťah je v troskách, vo vzduchu visí nevyslovené podozrenie zo ženinej nevery. Škaredá stávka o stálosť snúbeníc je splaškom Alfonsovej frustrovanej mysle. Od začiatku je jasné, že táto „swinger party“, na ktorú všetci viac či menej dobrovoľne pristúpili, nemôže dopadnúť dobre. Filmovo presná inscenácia ústi do zúfaleho vzťahového finále: páriky sa menia hore-dole, nikto nevie, ku komu vlastne patrí a koho chce. Zmierlivé slová záverečného ansámblu sú len neúprimnou zásterkou, happyend sa nekoná. S Hanekeho divadelnou (či skôr filmovou)

Každoročne aspoň jedno dielo, na ktorom nezachol skladateľov atrament – aj to je súčasť koncepcie opernej časti Wiener Festwochen. Po veľkom úspechu vlaňajšieho *Written on Skin* (Georges Benjamin) sa s pozitívnym diváckym ohlasom stretol i tohtoročný *Bluthaus* od rakúskeho skladateľa Georga Friedricha Haasa (1953).

Mladá študentka Nadja Albrecht sa snaží predať veľký rodičovský dom, zafažený zločinom: Nadjina matka tu zavraždila svojho manžela pre incestný vzťah k dcére a potom si sama siahla na život. Obhliadka sa spočiatku vyvíja priaznivo, no postupne sa do nej (obrazne aj doslovne) vľudujú rušivé tóny – duchovia mŕtvych rodičov. Definitívny zmar predaja je prácou Nadjiných susedov, ktorí si považujú za občiansku povinnosť oboznámiť potenciálnych kupcov s temnou minulosťou rodiny. Text Händla Klause je útržkovitý, roztrieštený kúsok neraz banálnych súvetí sú akoby náhodne a bez logických cezúr porozhadzované medzi protagonistov jednotlivých dialógov. Partitúra s neuveriteľnou kompaktnosťou kombinuje vokálne a deklamované party. Do mikrointervalovej polyfónie spievaného a hovoreného slova reálnych postáv sa vplietajú hlasy Nadjiných rodičov: raz ako glissando vo neartikulovaný spev, inokedy ako šepkaná ozvena starých spomienok.

Keďže ide o nový opus bez interpretačnej tradície, niet s čím porovnávať. Inštinktívne si však viem predstaviť aj silnejšiu inscenáciu, než akú pripravil nemecký režisér **Peter Muss-**



koncepciou dokonale súznelo aj hudobné naštudovanie **Sylvaina Cambrelinga**, stojaceho na čele technicky disponovanej, štýlovo hrajúcej **Deutscher Kammerphilharmonie Bremen** (uvádzala sa kompletná verzia s otvorenými druhými áriami). Vzťahová analýza sa pretavila nielen v hereckých, ale aj vo vokálnych výkonoch mladých operných interpretov: **Anetty Fritschovej** (Fiordiligi) so znelým, hustým, tmavšie sfarbeným hlasom a pôsobivým dramatickým akcentom, **Andreas Wolf**a (Guglielmo) s jemne štekľivým barytónom, vokálne elegantnej **Paoly Gardinovej** (Dorabella) a šľavnatým lyrickým materiálom vybaveného Argentínčana **Juana Francisca Gatella** (Ferrando).

bach. Jeho kresba bizarných postavičiek všetčne sa potulujúcich Nadjiným domom bola vtipná a čitateľná, frapantnosť inscenácie však oslaboval nedostatok kontrastu medzi karikovanými figúrkami a tragédiou Nadjinej rodiny, ktorý je v partitúre zreteľne prítomný.

Hudobnú stránku inscenácie gestoroval **Peter Rundel**. Porozumenie skúseného dirigenta a ansámblu **Klangforum Wien** pre Haasovu subtilnú partitúru, pulzujúcu raz tajomným, inokedy iritujúcim rytmickým napätím, hraničilo s bytostnou umeleckou zrastenosťou.

Michaela MOJŽISOVÁ

VIEDEN

Klavírne recitály v Konzerthause a Musikvereine

Koncom uplynulej sezóny som plánovala navštíviť vo Viedni sólové recitály troch renomovaných klaviristov – Andrása Schiffa, Maurizia Polliniho a Rudolfa Buchbinderu. Nakoniec sa mi podarilo počuť len dvoch z nich, keďže Pollini musel svoje vystúpenie v poslednej chvíli odvolať.

Viedenský Konzerthaus sa v sezóne 2013/2014 pripojil k radu významných svetových domov, v ktorých zaznelo všetkých tridsaťdva Beethovenových klavírných sonát v interpretácii **Andrása Schiffa** (1953). Klavirista sa projektu venuje od roku 2004 (nahrávku realizoval pre label ECM New Series). Mala som možnosť navštíviť dva posledné koncerty z tohto radu, na ktorých odznelo posledných šesť Beethovenových sonát (27. 5. *Sonáta e mol op. 90*, *Sonáta A dur op. 101* a *Sonáta B dur op. 106* „Hammerklaversonate“; 14. 6. *Sonáta E dur op. 109*, *Sonáta As dur op. 110* a *Sonáta c mol op. 111*) a nedá mi hneď v úvode nepovedať, že niečo tak geniálne som doposiaľ naživo – minimálne v oblasti klavírných recitálov – nepočula!

András Schiff disponuje neuveriteľne silnou schopnosťou koncentrácie, dokáže vnímať každý detail diela, a pritom koncepčne myslieť na výstavbu celej skladby. V prípade týchto dvoch koncertov navyše spojil vždy tri cyklické skladby do jedného „supercyklu“ – všetky sonáty hral totiž attacca (len na májovom koncerte mu medzi sonátami *op. 101* a *op. 106* tento zámer „prekazil“ potlesk poslucháčov). Na oboch koncertoch bola zároveň badateľná určitá analógia medzi mysléním Beethovena a Schiffa, a síce nasmerovanie na finále, na ktorom spočíva ťažisko kompozície či interpretácie. Na oboch koncertoch práve sonáty zaradené ako posledné vyzneli najfascinujúcejšie z celého večera (na prvom koncerte *op. 106*, na druhom *op. 111*).

Schiff je známy tým, že k notovému zápisu pristupuje dôsledne. Tak to bolo aj teraz – od dodržiavania všetkých repetičných znamienok až po najnepatrnejšie Beethovenove inštrukcie v notovom texte. Klaviristova presvedčivosť a hlboké porozumenie Beethovenovým zámerom dali zároveň znovu zažiť aj genialite samotného skladateľa. Každý motív, každá fráza i väčší celok dávali jasný zmysel, hudobné vrstvy boli navzájom jasne polarizované, plastické a zrozumiteľne interpretované. Umelec je schopný akéhosi mnohoúrovňového plánovania, v ktorom majú hudobné mikrogestá aj veľké plochy vždy jasne definovanú podobu, smer a cieľ. Dosiahnutiu onoho cieľa – presvedčivého vrcholu – predchádzali obdivuhodne riešené gradácie. András Schiff sa nezvyčajne veľa zaoberá aj ľavou rukou – viaceré miesta, ktoré pri iných interpretáciách zostávajú takmer nepovšimnuté, Schiff zdôrazňuje, čím veľmi zaujímavo obohacuje výpoveď diela. Zároveň venuje pozornosť inštrumentálnemu zvuku:

v piano dokáže navodiť až posvätnú atmosféru, pri forte naopak „vydoluje“ z nástroja maximum možného, takže sme viackrát mohli počuť takmer orchestrálny timbre krásnych farieb. Zaujímavá bola aj práca s pedálom, pomocou ktorej na vhodných miestach vyvolával neobvyklé (ale vždy vkusné) efekty.

Aj ponúknuté prídavky podčiarkli umelcovu výnimočnosť – na májovom koncerte zaradil za tri riadne čísla hneď nasledujúcu Beethovenovu sonátu – teda celú *Sonátu E dur op. 109*; na júnovom koncerte pridal vyššie štyridsaťminútovú *Sonátu B dur D 960* Franza Schuberta.



A. Schiff [foto: Wiener Konzerthaus, L. Beck]

Oba koncerty (najmä ich „highlighty“ – *op. 106* a *op. 111*) vo mne zanechali trvalú stopu z okúsenia „hudobného neba“. Zároveň som si znovu uvedomila, že genialita skladateľa a jeho diela môže dokonale vyniknúť len vďaka interpretácii rovnako geniálneho umelca, akým architekt, maliar, prozaik, básnik a predovšetkým hudobník „každou bunkou“ András Schiff bezpochyby je.

Viedenský Musikverein mal byť v júni svedkom vystúpení aj ďalších dvoch klaviristov zvučných mien. Prvé z nich, sólový recitál Maurizia Polliniho (1942), vo mne budil nemalú zvedavosť, najmä po tom, čo som ho niekoľko týždňov predtým (11. 5.) počula v Musikvereine hrať Brahmsov *Klavírný koncert č. 1 d mol op. 15*. Nanešťastie, klavirista musel sólové vystúpenie (16. 6.) na poslednú chvíľu odvolať. Pri ceste z Milána ho totiž na letisku niekto zranil a pre bolesti v ruke napokon nemohol hrať. Koncert odriekol až v deň vystúpenia po niekoľkohodinovom cvičení (už

v sále Musikvereinu), keď sa presvedčil o tom, že nie je schopný verejnej prezentácie. Zodpovedným zamestnancom sa podarilo narychlo zohnať náhradu. Návštevníci koncertu tak mali možnosť počuť rusko-nemeckého klaviristu **Igora Levitu** (1987), ktorý má napriek mladému veku na konte spoluprácu s viacerými poprednými umelcami (Maxim Vengerov, Julia Fischer, Valerij Sokolov) aj orchestrami (Konzerthausorchester Berlin, BBC Symphony Orchestra), a môže sa pýšiť exkluzívnou zmluvou s labelom Sony Classical. Hrať dvakrát za sezónu vo viedenskom Musikvereine sa podarí iba máloktorému klaviristovi. Levit opäť profitoval zo svojej pohotovosti – už v marci totiž zaskakoval (tiež na poslednú chvíľu) za Hélène Grimaudovú v Beethovenovom *4. klavírnom koncerte*.

V prvej polovici koncertu predniesol Levit dve posledné sonáty Ludwiga van Beethovena, *Sonátu As dur op. 110* a *Sonátu c mol op. 111*. Aj keď sa umelec Beethovenovým sonátam venuje dlhodobo (nahrávka piatich posledných opusov pre Sony Classical; dlhodobý projekt

uvádzania sonát (nielen) na festivale Schubertiadde), po neopakovateľnom zážitku z interpretácie rovnakých skladieb Andrásom Schiffom v bezprostrednej časovej blízkosti nedokázal Levit natoľko očariť. V porovnaní so Schiffom, u ktorého mal azda každý tón dokonale naplánované miesto, sa u Levita toho dialo akoby „pomenej“. Niektoré detaily (nie vždy vyvážené dynamické pomery medzi jednotlivými hlasmi, neozvanie sa všetkých tónov, najmä zo stredných hlasov a podobne) treba

určite pripísať časovej tiesni a nemožnosti sa dostatočne rozohrať. Iné záležitosti však boli otázkou celkovej koncepcie: napríklad v kontexte daného úseku skladby miestami príliš výrazné sforzato, forsírované ukončenia niektorých fráz (najmä ak sa jednalo o akordy), či menej detailné vypracovanie jednotlivých motívov i väčších celkov. Asi najväčší rozdiel medzi oboma klaviristami som spozorovala v ich rozdielnej schopnosti vystavať dlhé plochy (ktorých je v oboch sonátach nemalo) tak, aby sa v nich nestratil potrebný hudobný „ťah“, či poslucháčovo „vtiahnutie do deja“. V druhej polovici Levitovho recitálu ma jeho interpretačné umenie oslovilo omnoho viac. Na programe bola jediná skladba – *36 variácií na „The People United Will Never Be Defeated!“* (1975) od súčasného amerického skladateľa Frederica Rzewského (1938), sympaticky uvedená vstupným slovom interpreta. Jednotlivé variácie približne hodonovej skladby, ktorá vyšla na niekoľkých CD v rôznych interpretáciách, sú skomponované

→ v rozmanitých štýloch vážnej i zábavnej hudby a využívajú prvky od celkom tradičnej tonálno-funkčnej harmónie až po voľnú improvizáciu. Hoci viacero úsekov v skladbe bolo naozaj výborných, mala som pocit, že skladba by „získala“, ak by bola o čosi kratšia (najmä elimináciou niektorých hudobných návratov) a že rovnaká výpoveď by sa zachovala aj na menšej a koncentrovanejšej ploche. Každopádne, v Rzewského opuse umožňujúcom interpretovi prezentovať schopnosť presvedčivého vyjadrenia rôznych štýlov, výrazových polôh (od meditatívnych po energické, rozhodné, ba až akési agitačné) a hráčskych techník, zažiaril Levit v plnej paráde. Jednotlivé hudobné elementy i väčšie celky mali svoj život i zmysel. Bolo zrejme, že klavirista veľmi dobre rozumie každému miestu a jeho výkon pôsobil maximálne presvedčivo. Určitú rolu pravdepodobne zohrala aj skladateľova koncepcia diela ako variácií – hoci dielo samotné je veľmi dlhé, jeho jednotlivé stavebné kamene sú menšími jednotkami,

ktoré Levit dokázal koncepcie vystavať oveľa lepšie, než sa mu to darilo v prípade obrovských Beethovenových monolitov.

Posledný recenzovaný koncert patril dielam romantických skladateľov a za klavírom sedel rodák z Litoměřic **Rudolf Buchbinder** (1946). Koncert otvorila *Fantázia pre klavír C dur op. 17* Roberta Schumanna, po nej nasledovala Lisztova koncertná parafráza Verdiho *Rigoletta*. Po prestávke zazneli Schumannove *Symfonické etudy op. 13* v kompletnej verzii – teda okrem dvanástich etúd vydaných za Schumannovho života aj päť variácií zo skladateľovej pozostalosti, ktoré vyšli po jeho smrti ako príloha k opusu 13. Radenie jednotlivých častí bolo podľa údajov v koncertnom programe výsledkom spontánneho rozhodnutia sólistu priamo počas koncertu. Buchbinder disponuje bravúrnou klavírnou technikou a je schopný zrozumiteľne interpretovať aj najnáročnejšie pasáže. Jeho hierarchizácia jednotlivých hlasov bola vždy

jasná, z nástroja dokázal vylúdiť veľmi energický, až oslnivo sýty zvuk. Chvilami (najmä v Schumannovej *Fantázii*) mi však chýbalo viac intimity, hĺbky či dôslednejšie preintonovanie melodickéj línie. Iným miestam by zase prospelo viac citovej pohnutosti, rozšafnosti, živelnosti. A do tretice by som si vedela predstaviť aj o čosi lepšie narábanie s časom: viaceré konce fráz boli akoby „zhltnuté“, nedopovedané, niektoré gradácie a vrcholy nemali dostatok priestoru, aby vyzneli úplne uspokojivo. Napriek tomu boli najmä Schumannove *Symfonické etudy* výnimočným umeleckým zážitkom.

Čo povedať na záver? Snáď len vysloviť prianie, aby sme aj v Bratislave mali možnosť častejšie privítať svetovú interpretačnú špičku. Pokým na to bude náš štát „finančne pripravený“, ostáva nám byť vďačnými, že Viedeň je tak blízko.

Jana LINDTNEROVÁ

DRÁŽDANY

Nič iné ako táto hudba...

Keď Bruno Walter navštívil Gustava Mahlera v letnom sídle pri Attersee, kde Mahler komponoval tri posledné časti 2. symfónie, bol očarený nádherou prostredia. Skladateľ však poznamenal, že v prírode sa zbytočne vyžíva, že on, Mahler, už všetko zakomponoval do svojej hudby.

Keď som pred pár týždňami stála sama v Mahlerovom kompozičnom minidomčeku na brehu jazera, uvedomila som si, koľko z tejto atmosféry Gustav Mahler do svojej symfónie skutočne zakomponoval. A tiež som precítila vzájomnosť prepojenia zákonitostí prírody s úvahami človeka o zmysle života a smrti. V gigantickej, približne osemdesiatminútovej 2. symfónii boli tieto myšlienky skladateľovou ústrednou témou. Sám Mahler si ich – raz viac, inokedy menej nástojčivo – položil v prvých štyroch častiach. Odpoveď našiel v poslednej časti, podľa ktorej nesie symfónia názov – „Zmŕtvychvstanie“. Prvé uvedenie kompletného diela sa uskutočnilo v Berlíne v roku 1895 pod taktovkou samého Mahlera, v Drážďanoch zaznela prvýkrát v roku 1901 za prítomnosti skladateľa. V súčasnosti tu v podaní **Staatskapelle Dresden** pod vedením Kórečana **Myung-Whun Chunga** prebieha uvedenie cyklu všetkých Mahlerových symfónií. Ako posledný sezónny symfonický koncert (hrali sa tri programovo totožné koncerty v Semperovej opere) zaznela 2. symfónia v celej myšlienkovvej i hudobnej revolučnosti – a nástojčivosti. Navštívený koncert (7. 7.) bol náročný pre všetkých zúčastnených – pre dirigenta, orchester aj publikum. Dielo si od každého jednotlivca prítomného v koncertnej sieni vyžaduje maximálnu koncentráciu, ona je cestou ku kompletnému pochopeniu Mahlerovho „opus magnum“. Dostavila sa s prvým krokom dirigenta na pódium. Sprevádzala



Mahlerov domček pri Attersee [foto: J. Schindler]

rakvu milovaného človeka, nesenú k hrobu (*Allegro maestoso*), kontrastný idylický ländler mienený Mahlerom ako intermezzo (*Andante moderato*), hrdinu strácajúceho pôdu pod nohami, ktorému sa zdá celý život márnosťou (*In ruhig fließender Bewegung*) i štvrtú časť (*Urlicht*) – slávnostnú a jedno duchú, s textom piesne zo *Zázračného rohu* „Ó ružička červená. Človek leží vo veľkej biede...“ („*Röschen rot. Der Mensch liegt in großer Not...*“). Priam neznesiteľné napätie sa stupňovalo a nepovolilo ani v poslednej

piatej časti – vo vykúpení, katarzii, zmŕtvychvstání. Ale predtým Mahler pomocou veľkolepého bicieho inštrumentária otvára hroby, vedľa nich necháva defilovať celé ľudstvo, počut výkriky, z orchestra znie zemetrasenie. A napokon hrobové ticho, po ňom hlas vtáčaťa (flauta a piccolo) a pianissimový vstup a cappella zboru (**MDR Rundfunk-**

chor). Posledný súd sa nekoná, prítomné sú iba Božia jedinečnosť a všeobecná láska. Po najnovšom sugestívnom hudobnom stvárnení tohto gigantu v Drážďanoch, ku ktorému patrili i sólistky **Rachel Willis-Sørensen** a **Mihoko Fujimura**, citujem vyjadrenie, ktoré v roku 1907 po počutí Mahlerovej 2. symfónie vyslovil Alban Berg: „...ako keby nebolo na celom svete ničoho iného, iba tejto hudby a mňa...“

Agata SCHINDLER

SALZBURG

Rossinimánia v Mozartovom meste

Tohtoročné salzburské Pfingstfestspiele (5. – 9. 6.), odohrávajúce sa pod umelecky vyzretou gesciou rozhl'adenej Cecilie Bartoliovovej, mali v logu portrét Gioachina Rossiniho. Ťažiskom festivalu „Rossinissimo“, ktorý popri operných produkciách spestrilo i viacero koncertov či výstava venovaná majstrovmu viedenskému pobytu z roku 1882, boli tri operné diela: *Barbier zo Seville*, originálne transformovaný do miestneho bábkového divadla, inscenácia *Otella*, ktorú začiatkom tohto roku prevzala zürišská opera z naštudovania v Antverpách, a pôvabne zmyselná *Popoluška*. Všetky tri sú úžasným invenčným výtryskom skladateľovho kompozičného kumštu v rozmedzí sotva jediného roku (1816–1817).

Režisér *Popolušky* **Damiano Michieletto** nedospel k efektívnej symbióze scény, deja a hudby, napriek už nadobudnutej reputácii. Vtipný nápad zasadiť *dramma giocoso* (teda „dospelé“ odedý, mravoučný rozprávkový príbeh) do moderného baru, kde Angelinu vykorisťujú nevlastný otec Don Magnifico i sestry Clorinda a Tisbe, rýchlo vyšumel. Čiernobiela, opticky „hustá“, meniaca sa šachovnica barovej podlahy, predimenzované scénické čary Alidora, gýčové mydlové bublinky, karosérie áut aj záverečné spúšťanie vedier s metlami ako trest pre negatívnych aktérov deja, to všetko dekoncentrovalo nedotknuteľnú dominanciu hudobnej partitúry. Doplatili na to najmä skvostné finále prvého dejstva a veľkolepé záverečné rondo opery. Inscenáciu ratovalo vynikajúce interpretačné stvárnenie, ktorému dominovali famózna predstaviteľka titulnej postavy **Cecilia Bartoli** a najnovší belcantový zjav, mexický tenorista **Javier Camarena** (Ramiro) s tenorom úctyhodného objemu a ušľachtilej farby. **Ensemble Matheus**, hrajúci na dobových nástrojoch pod taktovkou **Jeana-Christopha Spinosiho**, pocítil ľahkú nevoľu publika – pre čarodejný Rossiniho ohňostroj pôsobil trochu komorne, až akademicky.

Ten istý súbor a dirigent však vysústružili a doslova odkryli skladateľom intuitívne gradované dejové napätie *Otella*, ktorého inscenácia si v každom parametre zasluhuje všetky hviezdčky. Oproti majstrovskému Boitovmu libretu Verdiho rovnomenného opusu sa Rossiniho shakespearovský transfer sústreďuje na celú galériu postáv (napríklad na Rodriga túžiacoho po Desdemone), pričom Jagova kľúčová diabolská intriga len zvýrazňuje konfrontáciu prudkého Otellovho temperamentu s čistotou a nevinnosťou Desdemony. Trefná skladateľova stratifikácia hlasov citlivo prispieva k hudobnej perokresbe protagonistov. Trojicu charakterovo odlišných tenoristov v hybných postavách zlovestnej tragédie – kultivovaného, neomylného **Johna Osborna** (Otello), bravúrneho **Edgarda Rochu** (Rodrigo) a technicky dokonalého **Barryho Banksa** (Jago) – dopĺňal prierazne istý barytón **Pétera Kálmána** (Desdemonin otec Elmiro). Mužskú zostavu ozdobili osudom skľučovaná a súčasne vzdorujúca Desdemona v bravúrnem podaní **Cecilie Bartoliovovej** i jej výborne sekundujúca, vokálne zladená pomocníčka Emília (**Liliana Nikiteanu**). Toto vokálno-herecké zoskupenie vymodelovalo senzitivnu

aureolu opernej drámy, ktorej hudobná invenčia predstavuje jeden z vrcholov predverdiovského javiska. Hodnotu inscenácie umocnila stroho moderná, ale veľmi účinná a účelná réžia **Mosheho Leisera** a **Patricea Cauriera**.



J. Osborn a C. Bartoli v salzburskom *Otellovi*. [foto: © S. Lei]

Neskonale ušľachtilý dojem zanechali dva sakrálné Rossiniho kusy. Vynikajúci sólisti **Maria Agresta**, **Sonia Ganassi**, **Lawrence Brownlee** a **Michele Pertusi** i orchester a zbor **Accademia Nazionale di Santa Cecilia Roma** na čele so senzibilným dirigentom **Antoniom Pappanom** naskicovali v slávnom *Stabat mater* úžasnú muzikálnu paletu, ktorou veľký operný mág s oddanou pokorou koloroval bôľno-žiaľnu sakrálnu textúru. Usporiadatelia vzdali účinný hold Rossiniemu aj nečakaným úvodným zaradením časti Verdiho *Requiem* (*Libera me*). Skladateľ ju skomponoval tesne po Rossiniho smrti ako vlastný príspevok na počesť kolegu, s nenaplnenou výzvou ďalším komponistom, ktorí by spolu s ním dotvorili unikátny hudobný pomník. Rossiniho odliatky veľkolepej predlohy, končiace nápaditou fúgou a nečakanou reminiscenciou na úvodný majestátny motív, unášali zovretou vrúcnosťou a rešpektom. Vzácná hudobno-interpretačná jednoliatosť, zasluhujúca si zachytenie na nosiči. V rovnaký deň, no na inom mieste zaznela aj *Petite messe solenne*, a to v pôvodnej

verzii pre dva klavíry (pri prvom z nich hral a dirigoval opäť výnimočne vrúcny **Antonio Pappano**) a harmónium. Opus, spontánne skomponovaný štyri roky pred smrťou, je vari najostrejším lúčom do majstrovho vnútra, plného prekypujúceho citu a nehy, ktoré zakrýval britkým vtipom a sarkazmom. Sólisti **Eva Mei**, **Vesselina Kasarova**, **Lawrence Brownlee** a **Erwin Schrott** sa skĺbili v celistvo neomylnéj výpovedi, akcentujúc dojímavé súčiastky nádhornej konštrukcie. Rossini citlivo pristupoval k liturgickým témam: revitalizácia tohto pomerne bohatého, ale v tieni operných kapitol komponovaného odkazu, až teraz vydáva svedectvá o skladateľovej invencii podnietenej religióznou silou inšpirácie a dospieva k zaslúženému ohodnoteniu. Škoda len, že festivalová dramaturgia nedocenila Rossiniho vklad do opernej histórie

v jej vážnej sfére: päť dní „Rossini-mánie“ sa odohralo prevažne na komediálnej strune vo vylahčene sa podsúvajúcom, hoci komerčne nepochybne efektnom háve. Na túto jednostrannosť najviac doplatil veľký galavečer, navyše poznačený neúčasťou viacerých avizovaných hviezd (Teresa Berganza, Agnes Baltsa, Leo Nucci, Erwin Schrott). V jeho prvej polovici **Cecilia Bartoli**, **Juan Diego Flórez**, **Ruggero Raimondi** i ďalší interpreti „odpichli“ síce vrcholné, no nijako nie objavné kúsky buffózneho geniality majstra. Po dynamicky mierne forsírovaných predohrách k *Viliamovi Tellovi* a k *Semiramis* (**Mozarteumorchester Salzburg**, vedený vervným, precíznym **Ádámom Fischerom**), či po scéne z *Ciro in Babilonia* v skvostnom podaní **Vesseliny Kasarovej**, koncert aj po prestávke pokračoval výlučne gejzírom sytej rossiniovskej bujarosti. Opäť mu kraľovali výborní interpreti, vrátane vstupu legendárneho **Josého Carrerasa** v bravúrnej árii z *La pietra del paragone*. Obe časti večera však skončili nevyvaliezavo rovnako – opakovaním finále 1. dejstva *Barbiera zo Seville*. Smäd po čo

→ i len kvapke z hlbkej studne Rossiniho vážnych opier tak ostal neuhasnený. Hoci sa na záver koncertu priam núkala napríklad monumentálna Mojžišova modlitba (k dispozícii boli Ruggiero Raimondi a Michele Pertusi), alebo ukážky z *Armidy* či *Tankreda*, kde by sa popri vrcholiacej stálci Juanovi Diegovi Flórezovi mohol bravúrne predviesť i nový objav – mexický tenorista Javier Camarena, ktorému ako jedinému (režijne veľmi netaktne) dovolili zopakovať výstup Ramira z *Popolušky*. Večer staticky a fádne moderoval

intendant Salzburských slávností **Alexander Pereira**. Ako len chýbali noblesa a impozantná zasvätenosť zosnulého Marcela Prawého! Situovanie rossiniiovských hodov do noblesného Salzburgu malo byť (a s jemným prízmúrením očí aj bolo) výrazom pompy a oslavy skladateľského génia, hoci mu možno chýbala výpravnejšia propagácia v samotnom meste (plagáty, spomienkové predmety). Aj s ohľadom na spomínané organizačné zlyhania či nedotiahnutú réžiu galakonzertu zostal však Salzburg „pesarskej labuti“ čosi dlhý. Or-

ganizátori vsadili viac na lákavú atraktivnosť a istotu rossiniiovskej hudobnej verry, na jeho známe salónne pseudocynické aforizmy, pričom pozabudli na vážny rozmer majstrovho rozsiahleho odkazu, reflektujúci dôkladné poznanie búrlivej doby, v ktorej žil a tvoril. No aj tak získali povestné čokoládové Mozartove gule na chvíľu dôstojnú konkurenciu v najzrelších rossiniiovských „hroziakach“, ako sa zvykne nazývať kolekcia slávnych ouvertúr.

Peter KUKUMBERG

MNÍCHOV

Proti vojne, proti neľudskosti – nástojčivé operné memento

Kvílenie ľudských hlasov a tutti takmer všetkých 256 nástrojov valiace sa z javiska a orchestrálnej jamy vo finále Vojakov Bernda Aloisa Zimmermanna pôsobia nekončne. Skaza, zvrátenosť a kríza individua, ktoré sa stalo strojom vojnového šílenstva plieniaceho a valcujúceho ľudskosť a spanilé city, sa svojou závažnosťou (a žiaľ i aktuálnosťou) vryjú cez uši do vedomia a odtiaľ až do špiku kostí.

Málokto by si pustil do tohto hučiaceho mementa plechových dychov bez ostychu a pocitu strápnutia. Dokonca aj ospevovaná inscenácia zo Salzburských slávností z roku 2012 poňala finále radšej skrátka a úplne škrtla povely ryčiacych vojakov. Aj v Mníchove hudba pod taktovkou geniálneho **Kirilla Petrenka** napokon zmlkne a do zdeseného ticha sa ozýva len dychčanie hlavnej protagonistky Marie. Napriek tomu, že nie je v partitúre predpísané, pôsobí ako nutná konzekvencia vyvedená z logiky inscenácie a hudobného textu. Po bitke hudobného materiálu a konečnom poklesnutí charakterov zostal na javisku iba šelestivý vzlyk. Totálny infarkt ľudského rozumu.

Zhruba tridsať až päťdesiat rokov trvá opernému dielu dostať sa do diváckej priazne. Preto tak dlho a prečo to v činohre či výtvarnom umení funguje nepomerne rýchlejšie, to by bola celkom zaujímavá otázka pre výskum v oblasti estetickej recepcie umenia. Zimmermann napísal svojich *Vojakov* v šesťdesiatych rokoch. Sprvu boli odmietaní ako nehrateľní. Pôvodná partitúra vyžadovala siedmich dirigentov a tri simultánne fungujúce hracie plochy. Speváci sa snažili vyhnúť obsadeniu do náročných partov predložením všemožných lekárskeho atestov. Po niekoľkých škrtoch, transpozíciách a zúžení inscenačných nárokov sa dnes z tohto diela stal obľúbený protivojnový opus, oslavovaný naposledy na Ruhrtriennale (2006/2008), v Salzburgu (2012), v Zürichu (2013) a napokon v Mníchove, kde sa inscenácia v réžii **Andreasa Kriegenburga** stala suverénne tou najlepšou v práve sa končiacej sezóne.

To, že sa dnes s týmto dielom dokáže popasovať každý lepšie vyškolený orchestr, už ukázali mnohí dirigenti. Ich interpretácia však nikdy nebola taká mnohohrvstvá a farebne zaujímavá ako Petrenkova. Napriek objemnosti a kom-



plexnosti partitúry bol schopný počas jedného normálneho skúšobného obdobia rozkrýť lyrické farby v milostných duetoch a túžobných áriách i fajnove ironické narážky, ktoré podvrtné narušali dramatický rytmus perverznej hry o moc, strhávajúcu Marie kúsok po kúsok až do jej finálnej katastrofy.

Nie *Vojaci*, ale „Marie“ by sa mala volať táto opera. Zimmermann sa v nej totiž odkláňa od pôvodného fokusu rovnomennej drámy Jakoba Michaela Reinholda Lenza, tematizujúceho skôr stratu cti Stolziusa (duchovného brata Büchnerovho *Vojceka*), a zameriava sa na najzraniteľnejší článok príbehu, ktorým je naivná Marie. Tá sa na popud ctižiadostivého otca vzdá buržoázneho snúbenca, aby sa nechala sprvu čičkať a napokon zahubiť šľachtickými oficiermi. Príbeh sociálneho zostupu Marie z meštianskej dcéry na armádu pobehlicu vykresľuje Kriegenburg v celej jeho brutalite a expresivite. Kriegenburgova réžia charakterovo tak trochu pripomína grotesku nemého filmu.

Pulzujúce a živočíšne herectvo **Barbary Hanniganovej** vynikajúco naplnia režisérův zámer. Ako skurilná Alica v ríši zázrakov putuje od dôstojníka k dôstojníkovi, stále rýchlejšie roztáčajúc špirálu svojej skazy. S ľahkosťou zvláda vysoké tóny sprechgesangu i belcantové pasáže náročného partu. Divákemu uchu pritom neunikne jediná slabika textu, ktorého zrozumiteľnosť je pri tak prepracovanej herectve akcii až zarážajúca.

Expresivita nadrealistických kostýmov z dielne **Andreya Schraadovej**, čerpajúca inšpiráciu v portrétoch geniálneho Otta Dixea, len podčiarkuje symbolickosť Zimmermannovho operného príbehu a jeho postáv. Podobne aj jednotná scéna **Haralda B. Thora** v tvare obrovského kríža,

tvoreného z akýchsi klieťok, vyplňajúceho celú plochu obrovského mníchovského javiska. Komorná hra malých osobných tragédií sedemnástčlenného ansámbľu, situovaných do týchto „králikárňí“, sa vynikajúco mieša so širokými tableaux v ich popredí. Konštrukcia kríža je pohyblivá. Z hĺbky javiska sa dá vytiahnuť takmer na proscénium, aby tam o úbohosti ľudskej skazenosti a zvrátenosti vojnového šílenstva ziapala publiku rovno do tváre.

Robert BAYER

Bernd Alois Zimmermann: *Vojaci*
 Dirigent: Kirill Petrenko
 Scéna: Harald B. Thor
 Kostýmy: Andrea Schraad
 Svetlo: Michael Bauer
 Réžia: Andreas Kriegenburg
 Premiéra v Bavorskej štátnej opere, 25. 5.
 (navštívená repríza 7. 6.)

BARCELONA

Neskorá jar v Gran Teatre del Liceu

Hoci sa špecializujem na taliansku operu, počas mesačného pobytu v katalánskej metropole sa mi napokon vyhla – Gran Teatre del Liceu malo zhodu okolností na májovom plagáte diela Nikolaja Rimského-Korsakova a Richarda Wagnera.

Predposledná opera najplodnejšieho a najerudovanejšieho ruského operného skladateľa, *Legenda o neviditeľnom meste Kitež*, má viacero styčných bodov s bayreuthským géniom: silnú nadvládu orchestrálnej hudobnej faktúry nad spevom, deklamačný charakter spevákych partov, významný zástoj zboru, ale aj mysticko-filozofický charakter diela, pre ktorý ho podaktorí nazývajú „ruským Parsifalom“. Kým u nás je Rimskij-Korsakov známy najmä populárnou symfonickou básňou *Šeherezáda*, ako operný skladateľ žije v tieni Musorgského, Čajkovského i Borodina. V SND sa hrali len *Zlatý kohútik* (1928, 2002), *Snehulienka* (1947) a *Sadko* (1960), vo svetových štatistikách medzi päťdesiatimi najuvádzanejšími dielami nefiguruje žiadna z jeho oper. Pre neruské publikum sú až príliš viazané na ruské dejiny, povesti i folklórne tradície a chýba im dramatický nerv. Prvé zahraničné nastudovanie diela sa udialo práve v Barcelone, kde ho odvtedy uviedli viackrát, naposledy v roku 2006.

Legenda o neviditeľnom meste Kitež (svetová premiéra v roku 1907 v Sankt Peterburgu) vychádza z rôznych prameňov. Libreto Vladimíra Nikolajeviča Belského rozpráva príbeh z konca prvej polovice 13. storočia, kedy ruské mestá trpeli pod nájazdmi tatárskych hŕd. Hlavnou hrdinkou je prosté dievča Fevronia, ktorá žije v lone prírody, ktorú chápe ako zhmotnenie Božej prítomnosti na zemi. Podobne ako Dvořákova Rusalka sa zaľúbi do lovca – kniežata. No ešte pred svadbou sa stane zajatkyňou Tatárov, pred ktorými zachráni Veľkú Kitež, uprosiac nebesá, aby poslali nad mesto oblak a spravili ho neviditeľným. Po úteku Tatárov a smrti ženicha zomiera aj Fevronia, aby sa mohla v „nebeskej Kiteži“ opäť stretnúť so svojim milovaným.

Komplikovaný a (tak za vlády javiskového realizmu, ako aj dnes v čase režijných výbojov) ťažko inscenovateľný príbeh však hrá druhé husle v porovnaní s myšlienkovým posolstvom diela. To umožňuje výklad v rovine kresťanského učenia, prikazujúceho nám prežiť čo najčestnejšie pozemskú púť – v zmysle prípravy na večnú blaženosť, ale tiež výklad kladúci dôraz na národné či vŕšľudské morálne hodnoty. Takúto optiku si osvojil aj režisér a zároveň scénograf barcelonskej inscenácie **Dmitri Tcherniakov**. Tlmočil ju cez životné postoje hlavnej postavy, ktorej protivníkom nie sú ani tak barbarskí Tatári, ako skôr opilec a nihilista Griška. Záverečné „nanebovstúpenie“ Fevronie sa odohrá len ako jej predsmrtná vízia. Tcherniakov kontrastne strieda rozprávko- a realistické výjavy s tvrdým naturalizmom (napríklad nútenie zajatej Fevronie k orálnemu

sexu), aby sa vzápätí utiekal k symbolike na pomedzí ireálna. Historické sa tu mieša s aktualizáciami, barbarských Tatárov nahradili arabskí teroristi, americkí námorníci či hrdlorezi z cudzineckej légie.

Hudba tejto opery sa líši od atraktívnej *Šeherezády*. Napriek bohatej inštrumentácii speje k jednoduchosti výrazu a často nadobúda



Legenda o neviditeľnom meste Kitež [foto: P. Liceu]

priam komorný rozmer, čo ju odlišuje od veľkých inštrumentátorov Wagnera a Straussa. Sakrálné inšpirácie sa objavujú predovšetkým v zborových výjavoch. Šéfdirigent **Symfonického orchestra Gran Teatre del Liceu Josep Pons** odviezol kvalitnú prácu bez toho, že by nejak o ostentatívne pretláčal hudobnú faktúru nad príbeh. **Dmitrij Golovin** (Griška) bol skvelý skôr po hereckej stránke než spevák, keďže jeho tenor patrí úlohám charakterového odboru. Herecky zdatná **Svetlana Ignatovich** (Fevronia) sa rozospievala v druhej polovici predstavenia, menej výrazný bol predstaviteľ mladého kniežata **Maxim Aksenov**. Po vokálnej stránke najlepšie obstáli basisti: **Eric Halfvarson** (knieža Jurij), **Gennadi Bezubenkov** (Guslar), **Alexander Tsymbalyuk** a **Vladimir Ognovento** (tatárski velitelia; prvý z nich niekdajší účastník Schneiderovej súťaže v Trnave). Inscenácia bola vytvorená v koprodukcii s amsterdamskou De Nederlandse Opera a milánskym Teatro alla Scala. Wagnerovu *Valkýru* režisér **Robert Carsen** citlivo aktualizoval s využitím úsporných vyjadrovacích znakov. Týka sa to tak scénografie, ako aj hereckých výrazových prostriedkov (s výnimkou rozpochybovaných predstaviteľov incestných súrodencov). Režisér a scénograf **Patrick Kinmonth** sa spoločne snažili

o navodenie konštantnej nálady neistoty a očakávaného nešťastia. Dosiahli to takmer bez pomoci rekvizít (ak za ňu nepovažujeme vrak auta, v ktorom nájdú utekajúci milenci úkryt). V prvom dejstve Hundingovi prislúhovači pátrajú po nepriateľovi so strážnymi psami. Trocha odlišnú, uhladenú atmosféru Walhally po odchode Fricky vráti inšcenátori do pôvodnej nálady tým, že vysunú rozhnevaného Wotana s Brünnhildou pred oponu na proscénium. Následne sa príbeh až do konca odohráva na puste snehovej planine, v poslednom obraze posiatej mŕtvolami, ktoré valkýry postupne oživujú. Dojímavosť vyzneli záverečné výjavy zmierenia a odpustenia, aj Wotanova rozlúčka.

Škoda, že práve tu korektné hudobné nastudovanie nedosiahlo kulmináciu vrchol. Josep Pons si síce dobre poradil s motívickým bohatstvom partitúry, no zvuk orchestra zavlhol trochu plocho a málo farebne. Inscenácia mala ostrieľaných wagnerovských sólistov. Niektorí z nich (Brünnhilde **Irène Theorinovej**, Hunding **Erica Halfvarsona**) inklinovali k starej wagnerovskej škole ťažkých, dramatických hlasov, kým predstavitelia Siegmunda (**Klaus Florian Vogt**) a Siegliny (**Anja Kamppe**) prezrádzali wagnerovskú predestináciu až vo zvučnej vysokej polohe. Kdesi uprostred boli kreácie Wotana (**Albert Dohmen**) a Fricky (**Mihoko Fujimura**), zdatne sa uplatňujúci ako reprezentanti sprechgesangu. V Teatre del Liceu som ešte zažil večer songov Kurta Weilla s úžasnou **Angelou Denokeovou** (29. 4.) a nevydarený koncert venovaný ukončeniu kariéry barytonistu **Joana Ponsa** (29. 5.). Hoci je náš Pavol Mauréry takmer o desať rokov starší, v programe *Kontinuity* spieval oveľa sviežejším hlasom než svetoznámy Katalánc na svojom rozlúčkovom vystúpení. Neupútala ani dramaturgia programu, z hosťujúcich spevákov zaujali len **Dolara Zajick**, **Daniela Dessi** a čiastočne **Joan Bros**.

Vladimír BLAHO

PRAHA

Festival Pražské jaro 2014

Pět desítek koncertů letošního mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro se může někomu ještě stále zdát na tři týdny až hodně, je to však o dvacet méně než v ne příliš dávné minulosti. Cesta od extenzity k intenzitě. Zároveň samozřejmě realistické zvážení finančních možností. Výsledkem byl i v 69. ročníku kompromis – alespoň několik skvělých koncertů nejlepších umělců z mezinárodní hudební scény na jedné straně, řada dobrých a zajímavých programů dalších umělců na straně druhé – a žádný omylem.

Od 12. 5. do 3. 6. se v české metropoli vystřídalo sedm zahraničních orchestrů od Vídeňských filharmoniků přes rozhlasové orchestry z Frankfurtu a Katovic až po Mahlerův komorní orchestr, Kremeratu Balticu a další menší tělesa. Dále desítky významných světových sólistů od Lang Langa po Mischu Maiského, stejný počet velkých dirigentů a několik komorních sdružení i souborů staré hudby. S nimi o přízeň publika soupeřili mnozí domácí umělci – počínaje filharmoniky a symfoniky, komorními soubory a zasloužilými i mladými sólisty a konče mladým komorním sborem Martinů Voices sbormistra Lukáše Vasilka či mezinárodně uznávaným

nou americkou perfekcí. Sólistkou byla hvězdná německá instrumentalistka **Julia Fischer**, jejíž matka je Slovenka. Jak se dalo čekat, tak ve zcela samozřejmé technice a v průzračném výrazu nastalo naprosté souznění s orchestrem – Prokofjevův *1. houslový koncert* byl sršatý a technicky komplikovaný, ale ještě víc i ztišený, pastelově barevný, tak jako celkový projev houslistky dokonale čistý, hladký a cudný. Julia Fischer, ovládající housle s mimořádným umem, lehkostí a muzikalitou, byla rezidenční umělkyní Pražského jara. Znamenalo to, že po březnovém prologu měla v květnu houslový recitál a pak ještě jeden koncert, při němž v komorní sestavě

hrála bez rušivé pauzy po třetí básni. Osmdesát minut se přece dá vydržet – a výsledek stojí za to. Umělcův návrat k České filharmonii přináší špičkové koncertní programy, náročné, vnitřně bohaté muzikantství (...) a s vydáním kompletu Dvořákových symfonií v audiu i videu novou prestiž orchestru na mezinárodní scéně. Také *Má vlast* vzbudila v této umělecké konstelaci logicky značnou pozornost v cizině – vedle tuzemského rozhlasového a televizního přenosu směřovala prostřednictvím technologií do více než dvou desítek zemí světa.

Exkluzivním hostem Pražského jara byli **Vídeňští filharmonikové** (22. 5.). Nejen proto, že jde o špičkové těleso. Ještě stále totiž nejsou v Čechách zdaleka tak často, jak by se možná dalo čekat. Nepřijeli ovšem s tím nejzajímavějším dirigentem: **Christoph Eschenbach** nevyvolal dojem, že by přispíval něčím opravdu individuálním. Ale nelze mu upřít, že působil jako energický hybatel dění na pódiu. Program byl ovšem zajímavý, atraktivní a skvělý – vzhledem k červnovému stopadesátému výročí narození Richarda Strausse monotematický. Nejprve zazněli *Metamorfózy*. Skladatel v nich v roce 1945 podmanivě dává nahlédnout do svého nitra.



San Francisco Symphony. M. T. Thomas, Jr. Fischer [foto: © Pražské jaro I. Malý]



Symfonický orchestr hl.m. Prahy FOK. P. Trojan jr., R. Rabinovich [foto: © Pražské jaro I. Malý]

barokním orchestrem Collegium 1704 dirigenta Václava Lukse. Součástí festivalu byl Víkend české komorní hudby a jako každý rok počátkem května také mezinárodní interpretační soutěž, tentokrát věnovaná hře na hoboj a na fagot. Předzvěstí Pražského jara bylo už o dva měsíce dříve (24. 3.) hostování **Sanfranciského symfonického orchestru** a jeho dlouholetého šéfdirigenta **Michaela Tilsona Thomase**. Sedmdesátiletý Američan s východoevropskými předky je spíše introvertním romantickým typem s rovnováhou emocí a intelektu a s velkým smyslem pro empatii. V čele kalifornského orchestru stojí devatenáctým rokem – už proto jsou v hudebním světě zajímaví. Neobvyklá vzájemná věrnost se totiž slyšitelně odráží ve hře a v profilu tělesa. Trvalý kontakt, zvyk a důvěra se stávají jednoznačně výhodou. Do Prahy přivezli Berliozovu *Fantastickou symfonii*, epickou a citově vznícenou, ve výmluvné interpretaci spojující hluboké dirigentovo pochopení pro obrazy a nálady evropského romantismu s pověst-

vystoupila v roli pianistky. Neběžné ovládnutí obou nástrojů je v jejím případě zcela vážnou věcí, nekalkulující s laciným efektem. Pražské jaro si nelze představit bez Smetanovy *Mé vlasti* (12. 5.). **Českou filharmonii**, kterou už krátce vedl počátkem 90. let, řídil **Jiří Bělohlávek**, od roku 2012 její šéfdirigent. Umělecky i osobně spíše zdrženlivější typ, předkládá *Mou vlast* jako skladbu důvěrně a dojemně známou, zajímavou a krásnou. Nepodtrhuje v ní tolik velkolepost, citovou vznícenost a vlastenecké emoce, ale se zralým nadhledem ukazuje jemnější odstíny – dokonalost a detaily. Nic nevyhrocuje, dbá na bohatou proměnlivost. Žádná z básní nevrcholila sama pro sebe. Cyklus intenzivně gradoval k hudebnímu a ideovému vrcholu, jímž je báseň *Blaník*. Provedení mělo mimořádně velké obsazení, aby se mohli zejména hráči na dechové nástroje prostřídat. Patřilo k tomu i šest hráčů na harfu – ale nešlo o nic vnějškového. Stejně tak samozřejmě bylo, že se vcelku neobvykle, ale pro Bělohlávka typicky, *Má vlast*

Lituje ztráty hodnot a ideálů, zničení hmotných památek, přerušování kontinuity. Německá kultura se s prohranou válkou dostala za křižovatku, nic už nebude jako předtím. Smyčcová kompozice má zvláštní soustředěnou náladu a potřebuje u dirigentského pultu i mezi hráči přinejmenším tolik soustředěné pozornosti, kolik se jí dostalo při tomto provedení. Je to meditativní, ale výmluvná hudba, mající v sobě sílu emocí a velkou pravdivost. Plně potěšení ze skvělého zvuku a stylu celého orchestru mohly pochopitelně přinést až symfonické básně *Don Juan* a *Enšpíglůva šibalství*. Byly epické, hýřivě barvitě, skvělé. Rozpoutaly to, co činí Straussovu hudbu tak oblíbenou a poutavou: orchestrální virtuozitu, instrumentační i hráčskou. Večer dodal, poměřováno ryze vnějškově, skutečně světový rozměr pianista **Lang Lang**. Kdyby vídeňští přijeli sami, bylo by to o hodně „méně“. Zahrál s nimi Straussovu *Burlesku*. Je to virtuos ohromující neslýchanou a nevidanou brilancí, technikou skutečně jakoby bez hranic. Zároveň

nelze přehlédnout, že hraje v mnohém svérázně až svévolně, nestylově, povrchně a vnějškově. Překrývá to ovšem suverenitou a podmanivostí svého projevu, rozmáchlého i soustředěného, upřímného i vypočítaného. Jeho hra je jednoznačná, pianista působí komunikativně, jeví se jako skutečný mistr pódiového projevu, hraje hodně „pro publikum“. Zůstává ještě stále umělcem, ale nebezpečně blízko je hranici, za níž by už byl pouze megastar, celebrita, bezhlavě a nekriticky obdivovaná dav, jimž je úplně jedno, co a jak hraje. Ve světě klasické hudby nás reálná existence takové postavy ještě stále docela zaskočí; i když to zřejmě v budoucnosti bude stále běžnější a běžnější.

Mahler nebo Strauss? To je otázka, která letos, kdy se víc hraje hudba Richarda Strausse a kdy ještě není tak daleko od mahlerovských oslav,

Je znát, že se společně tímto autorem zabývají. Orchester, který se propracoval ke skutečně mezinárodním koncertním a nahrávacím úspěchům, evidentně v Německu přesahuje pouhé regionální zakotvení.

Koncert **Orchestru Polského rozhlasu** z Katovic (27. 5.) a dirigenta **Alexandera Liebreicha** byl (vedle zcela běžného uvedení Janáčkovy *Sinfonietta* a Šostakovičovy 6. symfonie) zajímavý především tím, že dal příležitost k suverénnímu vystoupení laureátce loňské soutěže Pražského jara, hornistce **Kateřině Javůrkové**. V české premiéře se vynikajícím způsobem zhostila mnohotvárného sólového partu v překvapivě přístupném *Koncertu pro lesní roh a orchestr „Winterreise“* od Krzysztofa Pendereckého. Vynikající byl koncert **Mahlerova komorního orchestru** (20. 5.), který stejně jako před dvě-

Smetanově siní při „debutu Pražského jara“ **Pavel Trojan junior**. Mladý skladatel, dirigent, moderátor a herec se prezentoval ve velmi ambiciózním programu. Symfonická báseň *V Tatrách* Vítězslava Nováka měla přitom nejen popisnost a naléhavost, ale i přesvědčivou výstavbu, baletní suite *Pták Ohnivák* Igora Stravinského veškerou barvitou proměnlivost a virtuozitu a skladba s názvem *Variace na téma a smrt Jana Rychlíka* od Otmara Máchy potřebnou přehlednost, gradaci i náladu. Ani doprovod skvělého pianisty **Romana Rabinoviče** v *Klavírním koncertu* č. 2 Sergeje Rachmaninova nepůsobil nijak bezradně či opatrně. Byl to debut bez soutěžních doporučení, bez předchozích vystoupení, tedy překvapivý, ale nebyl to omyl – naopak: velkorysá příležitost, kterou Trojan dostal a nepromarnil. Nyní jde ovšem



Wiener Philharmoniker. Ch. Eschenbach, L. Lang
[foto: © Pražské jaro I. Malý]



Mahler Chamber Orchestra. L. O. Andsnæs, Pražský filharmonický sbor, Lukáš Vašílek [foto: © Pražské jaro Z. Chrapek]

přichází na mysl častěji. Jaký je mezi nimi rozdíl? Kdo z nich hleděl dál? Kdo byl větší romantik? Co mají společného? Kterému z nich bychom dali sami přednost? **Bamberští symfonikové** na Pražském jaro (24. 5.) sestavili svůj program z díla obou skladatelů, dali jejich hudbu vedle sebe a konfrontaci podpořili. Litevská pěvkyně **Violeta Urmana** s nimi věnovala první polovinu večera písním Richarda Strausse. Byl to výběr z několika opusů, sedmou písní byla *Cäcilie* a po ní jako přídavek ještě – asi nejznámější – *Zueignung*. Dramatický soprán hvězdné sólistky předal Straussovy písně odpovídajícím způsobem jako vzletné a emocionálně zjitřené. Možná, že se mohly ve větší míře přidat i jiné polohy, než jen velkolepá vypjatost, to však přece jen už tomuto hlasu není úplně vlastní. Těleso, které vzniklo v Bavorsku hned po válce jako důsledek odsunu německy hovořících pražských a sudetských hudebníků a které proto mělo za komunistického režimu do Československa zavřené dveře, již čtrnáct let soustavně a dobře vede britský dirigent **Jonathan Nott**. Mahlerovu 1. symfonii spolu provedli ve vší její titánské rozmáchllosti a romantické rozpolcenosti. Nejsou opravdovou světovou špičkou, nepřinesli zdrcující hloubku a dech beroucí dokonalost, ale přesto vyvolali jednoznačně pozitivní dojem. Mahlerova hudba je extrovertní, potřebuje tak uchopit, potřebuje budovat velké zvukové architektury a gradovat – a to se dirigentovi zdařilo.

ma roky přijel na Pražské jaro v rámci postupného souborného uvedení Beethovenových klavírních koncertů. Byl to projekt norského pianisty **Leifa Oveho Andsnese** (v Bergenu před lety žáka českého klavíristy Jiřího Hlinky), spojený s natáčením těchto děl. Jen loni se mimořádně pražský koncert nekonal a druhé CD proto muselo vzniknout při jiné příležitosti v Londýně. Tentokrát byla na pořadu Beethovenova *Fantazie pro sbor, klavír a orchestr* a pak „Císařský“, tedy *Pátý klavírní koncert*. Andsnæs dirigoval v Rudolfinu opět od klavíru. Hrál bezchybně, perfektně, neromanticky, přiměřeně robustně a kontrastně, velmi stylově. Večer měl vynalézavé doplnění ve Stravinského *Koncertu Dumbarton Oaks* a v Messiaenově skvěle připravené vokální skladbě *O sacrum convivium* v podání **Pražského filharmonického sboru**. Krásný program přivezl soubor **Les Arts Florissants** řízený **Paulem Agnewem** – dokonale zazpívanou a zahranou *Sedmou knihu madrigalů* Claudia Monteverdiho. Trochu zklamáním byl naopak koncert souboru **Hilliard Ensemble**, který se letos loučí s pódii. Pärtovy vokální skladby měly pěknou atmosféru, ale Bachova moteta v tak komorním obsazení odhalila přicházející hlasové limity. České orchestry a soubory připravily pro Pražské jaro nejen zajímavý program. Asi největší pozornost vzbudili **Pražští symfonikové** (18. 5.), když za jejich pultem stanul ve

o to, co bude dál. Druhé vystoupení orchestru FOK pak záslužně připomnělo Smetanovu *Triumfální symfonii*. Podle očekávání byl skvělý koncert, na kterém **Simona Houda Šaturová** zpívala dramatické role z oper 18. století, i koncert sboru **Jitro**. A například rozhlasoví symfonikové s **Petrem Altrichterem** k Janáčkově *Otčenáši* a Dvořákovu *Te Deum* přidali světovou premiéru *Houslového koncertu* Adama Skoumala. Příjemným překvapením byla **Filharmonie Bohuslava Martinů**, která se zhostila nejen doprovodu basbarytonisty **Adama Plachetky**, ale famózním způsobem hrála s dirigentem **Robertem Jindrou** při tomto pěvcově „českém“ recitálu přede hry ke Smetanovým operám. V Roce české hudby nemohlo Pražské jaro skončit jinak než „česky“ – Dvořákovou symfonií, a to naštěstí ne tak často uváděnou *Novosvětskou*, ale tentokrát *Osmou*, zahranou samozřejmě v zahraničním podání trochu „jinak“, ale dobře a zajímavě. Byl to **Symfonický orchestr Hessenského rozhlasu** s **Paavem Järvim**, kdo po Brahmově *Houslovém koncertu* se skvělou mladou Američankou **Hilary Hahnovou** udělal tuto festivalovou tečku – přesně v neměním se duchu a poslání Pražského jara, které chce i nadále být mezinárodní přehlídkou interpretačního umění přesahující běžnou sezónu.

Peter Erskine:

Zaujíma ma skúsenosť poslucháča

Pripravil Peter MOTYČKA

Špeciálnym hosťom Noci hudby v Bratislave bol americký bubeník Peter Erskine, člen legendárnych Weather Report, Jaco Pastorius Big Band, Steps Ahead a mnohých ďalších formácií. Krátko po oslave svojej šesťdesiatky sa Erskine na niekoľko dní stal členom East European Artsemble Ľuboša Šrámka.

■ Ako ste sa aklimatizovali v tomto prostredí počas niekoľkých dní v štúdiu pri nahrávaní albumu a na spoločných koncertoch?

Som rád, že som mal možnosť stráviť pekné chvíle s Ľubošom a ďalšími výbornými hudobníkmi. Niektoré z jeho kompozícií sú pomerne komplikované a dlhšie som si na ne zvykal. Na včerašom koncerte som však už vnímal, že každý z nás sa vo svojej hre snaží otvárať priestor a vkladá, oproti štúdiovým verziám skladieb, ktoré sme naskúšali v predchádzajúcich dňoch, čosi nové. Páči sa mi tiež výber hudobníkov, je to veľmi dobrá kombinácia.

■ Keď ste ešte ako tínedžer nastúpili k Stanovi Kentonovi, medzi vašimi rovesníkmi „letel“ jazz-rock, Led Zeppelin, Jimi Hendrix... Nepripadal vám pri tom všetkom westcoastový orchester v istom zmysle staromódny?

Keď som sa ako štvorročný dostal k hudbe, bolo to koncom 50. rokov, jazz bol stále veľmi populárny. Človeka v mnohom poznamenáva to, čo si priniesie z domu a u mňa to bola práve láska k jazzu. Môj otec bol lekárom, v mladosti však hrával na kontrabase jazz a pravidelne nosil domov jazzové nahrávky, ktoré sme spolu počúvali. Spomedzi štyroch súrodencov som mal k hudbe najbližšie ja. Samozrejme, páčili sa mi aj iné žánre, africká či karibská hudba, bol som obrovským fanúšikom The Beatles. „Zeppelinom“ som v tých časoch neprišiel na chuť, dnes však ich prínos oceňujem.

■ Zrejme ste neboli jazzovým puristom, keď ste neskôr prešli do orchestra Maynarda Fergusona a nahrali komerčne úspešný album *Conquistador*... Na tej nahrávke sa objavilo viacero bubeníkov, napríklad vynikajúci Harvey Mason, ktorý bol oporou zoskupení Herbieho Hancocka. U Maynarda dochádzalo k značným posunom – na koncertoch sme zneli ako jazzový orchester s výrazným priestorom pre sólistov, štúdiové nahrávky boli oproti tomu sterilné a učesané. Podobne však dopadlo koncom 70. rokov viacero kapiel. Maynardova vízia sa mi s odstupom času javí ako predzvesť neskoršieho smooth jazzu s prvkami rhythm&blues, dnes by ste to označili ako easy listening. Ak mám byť úprimný, nemyslím si, že *Conquistador* je dobrým albumom. Fungovali sme ako továrne na hudbu a nahrávali ako na páse, preto Maynardove albumy prebiehajú podľa jednotnej mustry. Pozitívom *Conquistadora* bolo to, že vďaka ústrednej téme *Gonna Fly Now* z filmu *Rocky* priviedol k jazzu publikum, ktoré by sa k nemu inak nedostalo. Odrazu na nás začali chodiť davy mladých ľudí a my sme im okrem populáru nenápadne podsuvali jazz. (Smiech.) Maynardova kapela znamenala pre mňa obdobie prechodu od swingu ku komerčnejšej hudbe, napríklad k fusion, hoci Weather Report to slovo nenávideli. Odmietali kategórie, nechceli byť v jednom vreci s Return To Forever či Mahavishnu Orchestra. Každá z týchto kapiel bola osobitá svojím zvukom či pomerom, v akom miešala jednotlivé elementy, ktoré boli na pulze doby.

■ Koncertný album *8:30*, za ktorý ste dostali prvú Grammy, ostáva dôkazom výnimočnosti Weather Report a vynikajúco zachytáva atmosféru vystúpení. Počúvate niekedy staré nahrávky?

Keď sa k tomu príležitostne dostanem, mám pocit, ako by som listoval zaprášené albumy s rodinnými fotografiami. Každý z nás sa v mnohom zmenil, napríklad ja som bol štíhlejší a mal viac vlasov. (Smiech.) Dnes som úplne iným človekom, vyznávam odlišnú estetiku – ako techniky hrania, tak aj hudby. Ale máte pravdu, energia tých koncertov bola fantastická.

■ Muzikanta navyknutého na klubové hranie muselo poznamenať, keď ho v Japonsku víťalo publikum a na štadiónoch čakali davy...

Bolo to príjemné, no hlavným bodom programu Weather Report ostávala hudba. Samozrejme, že sme si užívali popularitu, no dnes by som skôr ocenil pohodu, ktorá medzi nami panovala. Pre mladého bubeníka boli Weather Report predovšetkým obrovskou výzvou, po ktorej som okamžite siahol a bolo mi ukradnuté, koľko obecenstva je v hľadisku. Vždy som hral na hranici svojich možností. Keď sa na to pozerám s odstupom, uvedomujem si, aké úžasné bolo predkladať improvizovanú hudbu obrovským masám, ktoré ju prijímali s nadšením.

■ Dlhšiu dobu ste tvorili tandem s najnapodobňovanejším basgitaristom Jacom Pastoriusom. Ako si naňho spomínate?

[foto: P. Brenkus]

Jacova hra bola nesmierne pôsobivá a jedinečná, nikdy mu nechýbal ťah a vďaka jeho vzoru som si uvedomil, že nastal čas postaviť sa na vlastné nohy a hrať vlastnú hudbu. Po našom odchode z Weather Report začiatkom 80. rokov som bol členom Jacových bigbandov, a neskôr som zostavil vlastnú kapelu s bratmi Breckerovcami, Bobom Mintzerom, Kennym Kirklandom a ďalšími.

■ **Stabilnejšie ste pôsobili v triu Johna Abercrombieho, s ktorým ste sa predstavili aj na Bratislavských jazzových dňoch 1987.**

Máte pravdu, toto je vlastne moja druhá návšteva Bratislavy. Bolo to zvláštne trio, kombinujúce priamočiary jazz Jima Halla či Billa Evansa s novými prvkami, ktoré priniesli 70. roky na čele s „elektrickým“ Milesom Davisom. V jazzových dejinách nie je mnoho skutočne originálnych kapiel, nadvádzam sa však, že Johnovo trio sa vynorilo, hoci vďaka starším vplyvom, ako čosi úplne nové a odlišné.

■ **Vaša hudba prechádzala v tom období radikálnou zmenou, obrusovaním kontúr...**

Spôsobil to odchod z New Yorku a presťahovanie sa do Kalifornie, kde som našiel nových a diametrálne iných partnerov. Hudba sa z môjho pohľadu odrazu stala otvorenejšou a krehkejšou, každý z nás chcel využívať priestor. Stále milujem bigbandové hranie i experimenty, táto nová podoba hudby ma však vystihuje a naplňa najviac. Keď som sa včera bavil s „Pištom“ Bartušom o filozofii

hrania, uvedomil som si, že čím som starší, viac dbám na to, ako moju hudbu vníma poslucháč. Kedysi som sa zameriaval skôr na technické aspekty hrania. Teraz ma väčšmi zaujíma skúsenosť poslucháča; sám seba sa pýtam, či by som hudbu, ktorú práve hrám, chcel počúvať. Často vravievam študentom, aby sa nad týmto zamýšľali pri hľadaní vlastnej cesty, pretože ako bubeníci stoja neustále pred voľbou: akú skladbu chcem teraz zahrávať? Odpoveď je jednoduchá: takú, akú by ste sami radi počuli. To vás bezpečne navedie správnym smerom.

■ **Trio Peter Erskine – John Taylor – Palle Danielsson zvýraznilo novú estetiku vydavateľstva ECM a stalo sa impulzom pre klavírne triá v polovici 90. rokov. Keď som sa nedávno zhováral s členmi slovenského AMC Tria, za jednu z najzásadnejších inšpirácií na svojej ceste uviedli práve album *You Never Know*.**

Naozaj? To ma veľmi teší. Komunikácia s Johnom a Pallem ma skutočne baví, hoci môjmu otcovi sa ECM albumy nikdy nepáčili. Keď som mu ich púšťal, vždy si ma doberal: „Chcem konečne počuť bicie!“ (Smiech.) Stišovanie a zjednodušovanie vstúpili do mojej hudby hneď v začiatkoch môjho kalifornského pobytu. Okrem toho som našiel vynikajúceho klaviristu Alana Pasquu a na sériu našich spoločných albumov som zvlášť pyšný. Snažím sa nezotrvávať na jednom mieste, príležitostne koketujem s bigbandmi, kde môžem takpovediac ukázať svaly. (Smiech.)

■ **Venujete sa aj súčasnej hudbe – ako pokračuje vaša spolupráca s britským skladateľom Markom-Anthonym Turnageom?**

Práve pred dvoma týždňami som v Rige uvádzal jeho *Blood on the Floor* pre jazzové kvarteto a ansámbl. V repertoári mám tiež koncert pre bicie a orchester s názvom *Erskine*, ktorý mi venoval. Premiéroval som ho v novembri 2013 v Bonne a teraz v septembri ho uvediem v Hollywood Bowl s Los Angeles Philharmonic a v Helsinkách s tamojšou filharmóniou. Je to nesmierne zaujímavé koncertantné dielo s brilantnou fúgou vo štvrtj časti, ktorá je pre mňa zakaždým obrovskou výzvou. Keď sme pred premiérou skúšali, mal som sa pôvodne pripodobniť bicistom z klasického orchestra. Nedávalo to však zmysel, a preto som vyskúšal, ako by to asi hral Max Roach. A odrazu to chytilo úplne iné grády! Ušil som si však na seba budú, teraz sa musím snažiť o čo najvernejšie imitovanie Roacha. (Smiech.)

Peter ERSKINE (1954) začínal v orchestroch Stana Kentona a Maynarda Fergusona, neskôr bol spolu s Jacom Pastoriusom členom Weather Report a ďalších formácií (Steps Ahead, Joni Mitchell, Steely Dan, The Brecker Brothers). Od polovice 80. rokov nahrával pre ECM s Johnom Abercrombiem, Kennym Wheelerom i s vlastným triom. Získal dvojicu Grammy Award, je autorom mnohých edukačných titulov, vedie vydavateľstvo Fuzzy Music, kde aktuálne vyšiel album *The Peter Erskine New Trio Joy Luck* a jeho kniha *No Beethoven: Autobiography & Chronicle of Weather Report*.

East European Artsemble feat. Peter Erskine



Pravidelný cyklus Jazz v divadle Aréna predstavil 19. 6. **East European Artsemble** klaviristu **Luboša Šrámk**a, variabilné teleso zostavené z hudobníkov okolitých krajín. Prekvapením bola účasť Američana **Petra Erskina**, jedného z najrešpektovanejších hráčov na bicích nástrojoch. Dvojici spoločných vystúpení (okrem Arény aj nasledujúci piatkový večer na Primáciálnom námestí v rámci Noci hudby) predchádzalo nahrávanie nového Šrámkovho albumu. Hoci koncert začal s miernym

oneskorením, od prvých tónov bolo zrejme, kam sa bude upriamovať pozornosť poslucháčov. Bez toho, aby na seba svojou technikou Peter Erskine zväčšoval pozornosť, ohromil predovšetkým zvukom a dynamikou hry. O jeho technických danostiach netreba písať, hovoria za ne stovky albumov i pedagogické pôsobenie na prestížnych amerických školách. Zaujímavejšie

bolo sledovať, ako sa kedykoľvek dokázal stiahnuť do úzadia, a prenechať tak priestor spoluhráčom a naopak, v momente vyniknúť. Pozoruhodnými boli jeho sóla odohraté s dokonalým nadhľadom a ľahkosťou i skutočnosť, že počas sprevádzania sólistov zvyčajne udržiaval len osminové hodnoty s prízvukom na druhej dobe, čím zvýraznil svoje dokonalé chápanie swingu. Hoci Šrámek v úvode naznačil, že zoskupenie ponúkne len niekoľko skladieb, publikum

neostalo ukrátené. Popri nových kompozíciách lídra (jedna z nich pod názvom *P. E.* vznikla špeciálne pre amerického hosťa) dostali priestor aj ďalší členovia ansámblu, gitarista **Matúš Jakabčic** a tenorsaxofonista **Rosťa Fraš** (skladba *Watch Your Step*). Ako záverečný bonus odznel štandard *Autumn Leaves* s výrazne pozmenenými aranžmánmi: zmenením frázovania známej melódie a jej rozčlenením na menšie úseky, z ktorých mal každý svoje osobité rytmické členenie i výraz. Známy jazzový „hit“ v tejto podobe nenudil a pôsobil sviežim dojmom. Všetci členovia okteta (okrem spomenutých trubkár **Miroslav Hloucal**, altsaxofonista **Miroslav Poprádi**, trombonista **Jan Jirucha** a kontrabasista **Štefan „Pišta“ Bartuš**) podali profesionálny výkon. Najviac ma však zaujali sólové vstupy českého trombonistu, najmladšieho hráča zoskupenia. Jirucha ohromil svojou suverénou technikou i priamočiarym vystavbou sóla, ktorými neustále posúval hranice. Šrámkov Artsemble (v programe tiež uvádzaný ako Artsamble) ponúkol v skromne zaplnenom divadelnom priestore prvotriedny súčasný jazz s absolútnym nadhľadom. Pomyselnú latku zvyšovala prítomnosť výnimočného bubeníka, motivujúceho všetkých členov súboru.

Jazz na farme

Zvolať na víkend na prasaciu farmu uprostred ničoho tisícku nadšencov a tam im v slnkom rozpálenej stodole ponúknuť sedemnást koncertov si vyžaduje odvahu a zrejme aj štipku šialenstva. Nápaditú, pre pravidelných účastníkov zrejme návykovú kombináciu vytvára jazz spolu s dobrým jedlom, magickým prostredím a pohodovou atmosférou.

Rakúsky trombonista Paul Zauner sa na Slovensku opakovane predstavil ako líder súboru Paul Zauner's Blue Brass. Okrem toho prevádzkuje PAO Records, v ktorom vydáva amerických pionierov (Archie Shepp, Art Farmer) i mladých domácich umelcov. V jeho hlave skrsla myšlienka na „gurmánsky jazzový piknik“ a dôkazom jej fungovania bolo 29 úspešných ročníkov INNtöne Jazzfestival. Podávanie špecialít z vlastnej biofarmy, vzdialenej od najbližšej obývanej dedinky Diersbach



Areal festivalu [foto: www.inntoene.com]

niekoľko kilometrov, by však nestačilo. Tento rok (6.–8. 6.) ponúkol Zauner viac ako dvadsať koncertov, okrem hlavného pódia v stodole aj v „kluboch“ – bývalých stajniach pre prasatá a kone s príznačnými názvami Saint Pigs Pub a Blue Horse Blues Club... Dramaturgiu INNtöne Jazzfestivalu poznamenáva Zaunero v obdiv k harlemskej scéne a každoročne ponúkne aj umelcov známych predovšetkým v tamojších komunitách. Pred rokmi takto na svojich potulkách za oceánom objavil v Európe neznámeho Gregoryho Portera. Po sérii vystúpení charizmatického speváka s mohutnou barytónovou výbavou prišli ohlasy v podobe ceny Grammy, koncertov na prestížnych podujatiach či Porterov prestup k vydavateľstvu Blue Note. Na aktuálnom ročníku Zauner prezentoval nahrávku *Great Voices of Harlem*, na ktorej jeho „Modrým dychom“ sekundujú okrem Portera i ďalší harlemskí vokalisti, pravidelne účinkujúci na INNtöne (Donald Smith, Mansur Scott).

Vesmírne šialenstvo

Hoci festivalové vystúpenia zvyknú zahajovať miestni mladí umelci, na INNtöne sa začína hneď headlinerom. Gitarista a spevák **James Blood Ulmer** má dávno po sedemdesiatke a množstvo skúseností z kapiel Ornetta Colemanu či Arta Blakeyho. Práve u Colemanu vybrúsil k dokonalosti harmolodický koncept, zrovnoprávňujúci jednotlivé parametre hudobnej reči. Ulmer si na svoj jediný koncert prizval dánsky **New Jungle Orchestra**, ktorý do „jungle soundu“ raných súborov Duka Ellingtona vnáša názvuky a rytmické štruktúry západoafrickej hudby. Priznávam, že by som uprednostnil samostatné vystúpenia oboch

zložiek (Ulmer šéfuje éterickému triu Odyssey the Band), hoci z rozľahlých groovových plôch na jednom držanom akorde sálali spontánnosť a energia. Ulmer, ktorý všetky struny ladí na rovnakú výšku, narušal nehybné extázy gitarovými ostinátami s charakteristicky „mútnym“ zvukom a drapľavým vokálnym prejavom. „Tranzová“ poloha americko-dánskeho zoskupenia sadla viac ako sofistikované aranžmány, pri ktorých sa vytratila spontánnosť, nehovoriac o tom, že Ulmer úplne zatlačil „do stratená“ lídra súboru, gitaristu **Pierra Dørgého**.

Ešte bláznivejší (a početnejší) ansámbl trojdňový festival uzavrel. Intergalaktickú show **Sun Ra Arkestra** skutočne ťažko popísať, treba ju jednoducho zažiť. Kapela aktuálne oslavuje nadožitú

lam. Zvoľnenie tempa s robustnou vokalistkou **Tarou Middleton**, ktorá zaspievala nádherné blues *Fine and Mellow* od Billie Holiday, netrvalo dlho, pretože Arkestra hneď spustili avantgardné aranžmány Hawkinsovej *Queer Notions*. Bolo by zaujímavé porovnať, ako sa viacdimenzionálna sférická performance mení počas jednotlivých večerov; deväťdesiatročný životodarný Allen mi to pred koncertom popísal nesmierne zápalisto...

Jazz Horn

Objavom festivalu bolo vystúpenie mladučkej čiernej vokalistky **Jazzmeie Horn**, ktorú k jazzovému spevu predurčuje nielen meno, ale aj pôvod (vyrastala v rodine fantastických speváčok Melby Joyce a Carmen Bradford). Napriek slnečnej páľave a nedýchatelnému vzduchu v stodole publikum poldruha hodiny takmer nedýchalo, sledujúc bravúrny scat a krkolomné vokalizy, odsýpajúce s nesmiernou ľahkosťou. Názov programu *The Artistry of Jazz Horn* nezavádzal a víťazke minuloročnej Sarah Vaughan International Jazz Vocal Competition sekundovali hardbopový klavírnny pionier **Kirk Lightsey** a „domáca“ rytmika **Wolfram Derschmidt** – **Dušan Novakov**. Americký sound priniesol aj **Nösiga Pukl Quintet**, u nás



Sun Ra Arkestra [foto: P. Španko]

storočnicu svojho zakladateľa (Herman Poole Blount, známy ako Sun Ra, zomrel v roku 1993) a deväťdesiate narodeniny (!) súčasného lídra **Marshalla Allena**. Už pódiový nástup štrnástich čiernych hudobníkov v trblietavých vesmírnych róbach potvrdil, že 60 rokov starý koncept funguje dodnes. Muzikanti ešte za pochodu odpálili excentrické bigbandové aranžmány i mantricky sa opakujúce vesmírne formulky, pomedzi ktoré líder „strielal“ zo svojho altsaxofónu i EWI modulátoru zbesilé frázy. Vystúpenie riadil Allen ako vesmírnu videohru, v šialenom tranze doloval z oscilátora kvílivé pazvuky a mohutnými antickými gestami vyzýval jednotlivcov i skupiny k só-

známeho tenorsaxofonistu **Jureho Pukla**. Delikátne zemité tón Slovinca pôsobiaceho v New Yorku odkazoval na Coltrana, prenikavé intervalové súzvyky Puklovho tenorsaxofónu a trúbky **Daniela Nösiga** ostro kontrastovali s mainstreamovo vystavanými témami. Na Puklovo súčasné smerovanie má výrazný vplyv spriaznenosť s jeho americkými spoluhráčmi (napríklad Vijayom Iyerom) a jeho moderné kvinteto s americkou rytmikou (**Josh Ginsburg** – **Kyle Poole**) prekvapilo. Nezaujala ma naopak prezentácia **Melvin Vines Harlem Jazz Machine**, pripomínajúca náhodne vyskladaný ansámbl bez výraznejších nápadov. Špeciálne zostaveným projek-



J. Horn [foto: P. Španko]

tom bolo **Soul Gumbo**, do ktorého si výborný rakúsky hammond-organista **Raphael Wressnig** prizval amerických spoluhráčov, saxofonistu **Craiga Handyho**, gitaristu **Alexa Schultza** a bubeníka **Johnnyho Vidacovicha**. Vzájomné muzikantské „hecovanie sa“ a lídrovo narušanie presných pochodových breakov legendy neworleanského „drummingu“ Vidacovicha prebudilo publikum zmorené

kraľoval mohutný francúzsky tubista **Michel Godard**, popierajúci mýty o topornosti svojho nástroja. Ešte väčší ohlas získal za predstavenie serpentu (!), na ktorom étericky preludoval do vopred nahranej basgitarovej slučky a keď neskôr prizval kolegov, hladké línie trojice dychoch zneli nad krehkou elektronikou a bicími naozaj podmanivo. Na inej vlne decibelového spektra sa viezlo

predchádzajúcimi šiestimi koncertmi. Pozitívny dojem pokázal snáď len sacharínový „cajdák“ úrovne svadobnej kapely, v ktorom nás saxofonista s gitaristom donekonečna týrali banálnym terciovým nápevom.

Jazz y flamenco

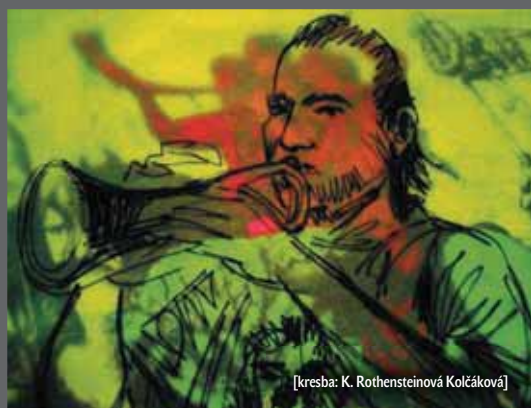
O tom, že rakúsky trubkár **Lorenz Raab** (ročník 1975) je agilným iniciátorom rozličných medzinárodných projektov, som sa presvedčil na viacerých minulých ročníkoch jazzového festivalu v Saalfeldene. Na INNtöne priniesol kvarteto **Raab / Godard / Heral / Hegdal** s premyslenou a prekomponovanou koncepciou prelínania sa trojice dychových hlasov s bicími nástrojmi a elektronikou. Rôznorodé východiská a vlastné vízie jednotlivých hráčov však pôsobili nekompaktne, každý z výstupov v rámci rozmerých kompozícií bol samostatným uzavretým číslom s demonštráciou možností vlastného inštrumentu. Podľa očakávania

power trio **Per Mathisen – Ruggero Robin – Gergő Borlai**, ktoré ukázalo, že na pôde fusion stále možno nachádzať prekvapivé kombinácie. V rámci kontrastne vystavaných kompozícií prevažoval výrazný drive nórskeho basgitaristu, pozornosť publika udržiavali nečakané stoptimy a breaky neporaziteľného maďarského bubeníka (známa Borlaiova strojovosť). Po prevetraní ušných bubienkov dramaturgia terapeuticky nasadila klavírny recitál **Carltona Holmesa** a vystúpenie nevidiaceho speváka **Raula Midóna**, ktorého obdivuhodná sólová prezentácia s ústnou imitáciou krídlovky poukázala na (ne)možnosti nepoznaného sveta zvukov, farieb, výrazov... Zaujímavým exkurzom bolo pre mňa vystúpenie španielskeho tria gitaristu **Niña Joseleho**, postupujúce od autentického flamenco pura cez jeho štylizácie smerom k pôsobivému flamenco-jazzu (prekvapivo došlo aj na štandard *My Foolish Heart*). Na klasickú hudbu sa naopak odvolával len dvadsaťosemročný nemecký klavirista **Pablo Held**, ktorého renomé stúpa každým rokom. Sledovať interakcie členov jeho akustického tria vyžadovalo značnú pozornosť, obrovský ohlas na jeho projekty a úspech v rodnom Nemecku naozaj prekvapujú. Hudobných a gurmánskych zážitkov bolo počas svätodušného víkendu uprostred nádhornej rakúskej prírody omnoho viac. Tie však odhalí vlastná návšteva INNtöne Jazzfestivalu, keďže na dramaturgii jubilejného 30. ročníka si dá Paul Zauner určite záležať.

Peter MOTYČKA



Martin Ďurdina (1973–2014)



[kresba: K. Rothensteinová Kolčáková]

Po krátkom, ale bohatom a búrlivom živote príde trubkár do pekla a z dialky počuje nebesky dobrú hudbu. Podíde bližšie a za rohom vidí, ako nejaký big band „masť“ Gillespieho

A Night in Tunisia. Neverí vlastným ušiam a očiam, pretože v kapele sedia od Charlieho Parkera cez Clifforda Browna až po Buddyho Richa všetci jeho obľúbení muzikanti. Samotný Dizzy naňho mrkne a vyzve ho, aby sa k nim pridal, práve sa vraj uvoľnilo miesto v sekcii. Trubkár neváha, rýchlo vybalí nástroj a hrá z plných pľúc. Keď už hodnú chvíľu točia dokola tému, zneistie, nenápadne štuchne do Gillespieho a pýta sa, kedy príde konečne kóda. Dizzy sa naňho usmeje: „There’s no Coda, we are in Hell...“

Tento starý muzikantský vtíp je vlastne skrátaná historka o tom, ako to všetko bolo. V prvom rade sme my všetci, Martinovi priatelia a kolegovia, mali radi jeho svojský humor.

Vedel trefne vystihnúť situáciu a často nám tak spestriť to nekonečné čakanie na kódu. Prežil krátky, ale bohatý a miestami aj búrlivý život. Napriek tomu, že preskákalo rôzne „peripetie“, boli to najmä tie svetlé momenty jeho typicky „ďurdinkovskej“ ľudskosti a pozitívneho vyžarovania, ktoré utkveli v pamäti. Uvoľnené miesto v sekcii sa dá síce nahradiť, ale ten počiatkový šok sa tak rýchlo nevytratí a prázdnota tu ostane nastálo. Večer sme ešte spolu popíjali víno a doobeda nás zahalilo smutné ticho. Stále čakáme, kedy sa prebudiš z toho svojho typického doobedňajšieho „off line módu“ a prídeš so slovami: „Pardon, ešte to stíhame, ne?“ Maťo, tentoraz ty počkaj na nás. Ako poznamenala moja milá manželka, vieme, že v Edene teraz prebieha pekelný žúr a zajtra bude padať z oblohy manna s príchutou whisky a nebeskej trávy.

Erik ROTHENSTEIN

klasika



**Felix Mendelssohn
Bartholdy
Symphonie Nr. 2
Lobgesang**
Ch. Karg, Ch. Landshamer, M. Schade
Chor & Symphonie-
orchester des Bayeri-
schen Rundfunks
P. Heras-Casado
harmonia mundi
2014/DIVYD

Mendelssohnova *Symfónia č. 2 B dur op. 52 „Lobgesang“*, skomponovaná pri príležitosti osláv 400. výročia Gutenbergovho vynálezu, patrí k dielam, ktoré príliš nezapadajú do tradovaného obrazu skladateľa – „romantického klasicistu“ (Einstein). Konceptom, formou i trvaním neobvyklá kompozícia (autor ju nazýva „symfóniou-kantátou“) sa skladá z 3-častovej inštrumentálnej symfónie, po ktorej nasleduje kantáta pre dva soprány, tenor, zbor a orchester. V nej skladateľ v duchu oratoriálnej tradície 18. storočia zhudobňuje biblické texty, využíva tiež starý protestantský chorál *Nun danket alle Gott*. Mladý Španiel Pablo Heras-Casado (1977), ktorého dirigentská hviezda v poslednej dobe prudko stúpa, uchopil pomerne zriedkavo uvádzanú skladbu s rešpektom a citom pre drámu, no bez zbytočného páťosu. (Rozdiel v trvaní 1. časti v interpretácii Karajana a Berlínskych filharmonikov z roku 1972 je takmer minúta a pol.) Od úvodného motívu trombónov, akéhosi motta diela, ktorý vytvára tematické prepojenie medzi symfóniou a kantátou – (objavuje sa hneď na jej začiatku v zbere podložený textom 150. žalmu), až po záverečný zbor nemožno našťudovať v zásade nič vytknúť. Slávnostnosť kompaktne pôsobiaceho úvodu striedajú brilantné výkony sláčikovej sekcie Symfonického orchestra Bavorského rozhlasu doplnené bezproblémovými vstupmi dychov. Zvlášť pôsobivá je molová 2. časť (*Allegretto un poco agitato*), začínajúca kantilénou violončela a 1. huslí. Pôvabná valčíková téma sa následne delí medzi sólový hobojský a fagot, aby

sa v ďalšom priebehu v prelomovanej sadzbe striedala s úryvkami chorálu v tutti dychových nástrojov. Forma diela je priehľadná, zvuk nahrávky vyvážený a priesračný – tu i v kantátovej časti s áriami, ariázami, duetami a zborní. Osobitnú zmienku si zaslúžia výkony Zboru Bavorského rozhlasu: mäkký, farebný, transparentný a dynamicky flexibilný zvuk bez forsírovania a zrozumiteľná dikcia v homofonických i polyfonických úsekoch sú jednoznačnými devízami nahrávky. Zo sólistov ma najviac oslovil výkon tenoristu Michaela Schadeho, hlas vyťaženejšej zo sopranistiek (Christiane Karg) by mohol byť menej ostrý a farebne bohatší. Zápas temnoty so svetlom, prítomný v celej kantáte, najlepšie vystihuje tenorová ária v dramatickej tónine *c mol Stricke des Todes hatten uns umfangen* v kontraste s triumfálnym zborom *Die Nacht ist vergangen*; okamihy napätia strieda kontemplácia v podobe spracovania Rinckartovho chorálu *Podakujme všetci Bohu*. „Kantáta, symfónia, oratórium?“ pýta sa v sprievodnom texte Roman Hinke. V každom prípade opomínané dielo, ktoré zaujímavým spôsobom rozvíja klasický odkaz nemeckej (nielen) protestantskej duchovnej hudby výrazovými prostriedkami romantizmu. Navyše, v skutočne pôsobivej interpretácii.

Andrej ŠUBA



Inventio
J.-L. Matinier
M. Ambrosini
ECM 2014/DIVYD

Spojenie akordeónu a nyckelharpy (strunový nástroj stredovekého pôvodu využívaný vo švédскеj ľudovej hudbe) okamžite evokuje folkové konotácie. Nie však protagonistom nahrávky *Inventio*, ktorí ako duo spolupracujú od roku 2008. Francúzsky akordeonista Jean-Louis Matinier je známy účasťou v skvelom ansámblu s tuniským lutnistom Anouarom Brahmemom i projektmi s klaviristom Françoisom Couturierom. Akordeón v jeho podaní oslovuje atraktívnou zmesou klasiky, jazzu, improvizácie a hudby Stredomoria. Talian Marco Ambrosini je všestranný umelcom, ktorý okrem iných spolupra-

cuje s Rolfom Lislevandom, Helenou Tulveovou alebo Susannou Wallumrødovou, s ktorou úspešne vystúpil i na vlnajších Konvergenciách v Bratislave s projektom *If Grief Could Wait*. Ambrosini sa venuje barokovej, súčasnej aj improvizovanej hudbe a ako jeden z mála interpretov presadzuje nyckelharpu (mimo Švédska len málo známu) ako nástroj nových výrazových možností. Najnovší album dua voľným a inšpirujúcim spôsobom spracúva rôzne, hlavne barokové vplyvy; pätnásť skladieb predstavuje akýsi voľný cyklus mysterióznych prelúdií a „invencií“. Album je hodnotný tým, že sa umelci nevydali lacnou cestou „swingovania“ klasiky, ale ich komponované aj improvizované tracky sú pevne zakotvené v klasickej hudbe. Tónálne expresívne akordické fantázie poznačené modalitou sa pravidelne striedajú s virtuóznymi vzletnými pasážami, hoci atmosféra albumu je lyrická, meditatívna a jeho základnou emóciou je melanchólia. Z každej Ambrosiniho frázy cítiť ducha poučenej interpretácie, vysoko treba vyzdvihnúť i Matinierovo jemné narábanie so zvukom a jeho prirodzene dýchajúce frázy. Album spojením akordeónového a sláčikového zvuku (i nežnou melanchóliou) môže zasväteným trochu pripomínať ECM projekt Dina Saluzziho a Anje Lechnerovej, hoci tí vychádzajú väčšinou z tradície etnohudby. V *Inventio* prevažujú smutné, nostalgické farby a nálady (*Wiosna*), skladby občas zabúrú i do ľudového idiómu (*Bass Dance*), zemitého rytmizovaného tanca bez konkrétnej doby a geografickej proveniencie. Prchavé ruské impresie stelesňuje skladba *Taiga*, perkusívne efektne stereohry oboch nástrojov ponúka *Tasteggiata*, hutný zvuk i nežné plochy splyvavého legata a zadržovaných, dýchajúcich úsekov prináša dielko *Oksu*. No jadrom hudobnej výpovede dua sú priame odkazy a citované klasické diela: kým *Presto* z husľovej *Sonáty g mol* je exkurziou do inovatívneho poňatia Bachovho diela vo verzii pre nyckelharpu, *Inventio 4* (podľa *Invenie d mol*) je odrazovou plochou pre rozsiahlu, odvážnu „odyseu“, ktorá Bachovo dielko iba zľahka „míňa“ a je zaobalená do okúzľujúcich improvizovaných pasáží z jeho motívov. Skvelá je i Pergolesiho *Quis est homo* zo *Stabat Mater* stáby statický a dôstojný chorál, či *Prelúdium* z Biberovej *Ružencovej sonáty č. 1*, ktoré znie inovatívne a nenútené. Album *Inventio* predstavuje neobvyčajný hudobný zážitok, plný čarovných a objavných pohľadov na klenoty starej hudby v unikátnej interpretácii majstrovského dua.

Peter KATINA



Babylon-Suite
V. Kappeler
P. Conradin Zumthor
ECM 2014/DIVYD

Album *Babylon-Suite* je dielom švajčiarskeho dua – klaviristky Very Kappelerovej a perkusionistu Petra Conradina Zumthora. Duo sa inšpirovalo starovekým Babylonom, hlavne príbehmi z Biblie, ktoré sa s mestom spájajú. CD inšpirovali mýty o visutých záhradách kráľovnej Semiramis, príbeh Daniela v jame levovej, Židov pri brehoch babylonských oplakávajúcich stratenú domovinu, ale i výjavy z Apokalypsy. Babylon predstavuje miesto zatratenia, beznádej, večný labyrint. Preto sa i premiéra diela uskutočnila vo vlhkej, chladnej, rezonujúcej jaskyni v podzemí švajčiarskej hydroelektrárne v Tinizongu ako veľkolepé priestorové divadlo. Duo Kappeler/Zumthor je agentúrne „zaškatulkované“ ako jazzové, no o reálny jazz v skutočnosti nejde. Vera Kappeler podľa zvuku a hudobného spracovania zrejme nevyrástla na Coltranovi ani Debussy, ale na temných noisových a dark ambientných projektoch hraničiacich s hardcorem. V skutočnosti sa však iba málokto z hardcoreovej kapele podarí i s pomocou elektroniky „vyčarovať“ podobne deprimujúcu a depresívnu atmosféru, akú predváža toto unikátne akustické duo. Album ponúka jedenásť skladieb, ktoré prinášajú temné, pomaly sa valiace dusivé industriálne inferno, vzbudzujúce až klaustrofobické pocity. Ešte i spracovanie ukrajinskej ľudovej piesne *Ne pidu ja do lesa* znie ako démonický marche funèbre. Jadrom hudobnej výpovede sú klavírne harmonické podklady vo veľmi hlboké polohe, ktorým sekundujú nervné, pohyblivé perkusie, ruchy, množstvo zvončekov, noisových efektov, ilúzie rinčiaceho skla, opustených fabrik, vŕzgajúcich brán, zavýjajúcich zvierat a brutálne, v hĺbke duniace, rytmizované clustre. Občasné náznaky nežnej lyriky a romantiky (*November*), počas ktorých Vera Kappeler spieva a sprevádza sa na harmóniu, sú rýchlo nahradené ťaživou hudobnou masou, ktorá znázorňuje skôr desivú, novodobú realitu Osvienčimu alebo jadrovej

katastrofy než starobylé babylonské brány, azda v snahe obsiahnuť všetko ľudské utrpenie. Pomalé, opakujúce sa mechanistické motívy, výhradne znejúce trilký oboch nástrojov (*Traumgesicht*) či škripajúce kvilenie evokujúce povestnú prichádzajúcu šelmu zo Zjavenia Jána (*Das Erste Tier*), tvoria podklad pre hybridnú hudobnú produkciu, ktorá konštrukčne väčšinou vychádza z „pokrivenej“ piesňovej formy, no zároveň kombinuje prvky improvizácie, aleatoriky, noise, ambientu i súčasnej komponovanej hudby. Projekt *Babylon-Suite* nie je pre každého, je však fascinujúci svojou tajomnou, mystickou energiou a pokiaľ je poslucháč presýtený „neškodných“ mainstreamových projektov, môže siahnuť po tomto sofistikovanom a nekompromisnom albume.

Peter KATINA



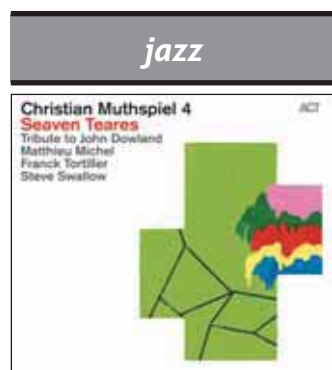
Nekonečno neostře je z dvíř

J. B. Kládvo feat.
M. Derevencová
Vlna 2013

Zvukový experimentátor a alternatívny pesničkár Ján Boleslav Kládvo (alias Richard Sabo) má na svojom konte rad inštrumentálnych albumov, venoval sa tiež konceptuálnemu umeniu, live electronics a rôznym kompozičným technikám s využitím hudobných softvérov. V minulosti spolupracoval s osobnosťami ako Martin Burlas, Peter Zagar, Daniel Matej či Július Fújak. Tvorbu J. B. Kládva charakterizujú osobitá lyrika a zvuková estetika lo-fi minimalizmu. Nový, v poradí už siedmy pesničkový album, obsahuje 12 skladieb: 6 nových piesní, 3 coververzie a 3 inštrumentálne kusy. Pre nahrávku je typický chladný a sterilný digitálny zvuk, svetlými momentmi nie sú ani akustické vstupy reálnych nástrojov. Pochmúrna a ťaživá pieseň s využitím elektroniky, elektrickej a basovej gitary, ktorá dala albumu meno, je výstižným príkladom. Pre toho, kto by čakal glitch či zaujima-

vejšie hudobné experimenty, bude album sklamaním. Triviálne kombinácie bizarných samplov a čudných motívov, prevažne v molových tóninách, pripomínajú hudbu k zlému filmu či počítačovej hre z prelomu 80. a 90. rokov. Kontext by aj bol, len koncept akosi uniká... Všetky tie pitoreskné, typicky „kladivovské“ nápady a motívy sú zrazu akési „neostře“. Ťažko uchopiteľná a ešte ťažšie stráviteľná estetika albumu necháva poslucháča prinajmenšom v rozpakoch. Zmena prichádza len s coververziou skladby *Love Will Tear Us Apart* od post-punkovej ikony 70. rokov – Joy Division. Hoci vyvážený zvuk a mastering nemožno uprieť celej nahrávke, táto skladba, aj vďaka nemu, akosi vytrča. Silný emocionálny náboj originálu je v podaní J. B. Kládva umocnený chladným robotickým spracovaním a nad celou skladbou sa vznáša akýsi mrazivý súmrak postmoderného bytia. Bizarnosti sa však dejú v ďalšej z coververzií, v piesni *Porque te vas* od španielsko-britskej speváčky Jeanette. Zámerna pôvodnej dychovej sekcie za digitálnu náhradu znie rozpačito, zlyháva i drummachine, keď v refréne počuť rytmické nepresnosti násilne výrazného malého bubna. Poslucháči sa v tej chvíli vybavajú aranžmány tej najpodradnejšej „elektrifikovanej“ dychovky. Zámer? J. B. Kládvo sa so svojim publikom opäť zahráva. Na CD sa nachádza viacero momentov, kedy hudobný vkus poslucháča dostáva poriadne zabráť a nabáda k myšlienke, že toto autor nemôže myslieť úplne vážne. Alebo môže?

Michal SVORADA



Christian Muthspiel 4 Seaven Teares Tribute to John Dowland ACT Music 2013/DIVYD

Skladateľ, dirigent, hráč na trombónu a klavíri Christian Muthspiel, spoločne s bratom Wolfgangom (jazzový gitarista a skladateľ)

patria k najvýraznejším postavám jazzového diania v rodnom Rakúsku i v celoeurópskom kontexte. Oboch charakterizuje jazzový rukopis, poznačený hlbokým vzťahom ku klasickej hudbe. Pod vplyvom svojho otca Kurta Muthspiela, amatérskeho skladateľa a regenschoriho, milovníka renesančnej hudby, vyrastali od malička v prostredí, ktoré položilo pevné základy ich autorským prienikom tradície s modernou hudbou.

Takým je aj album Christiana Muthspiela *Seaven Teares*, ktorý vyšiel v mníchovskom vydavateľstve ACT Music. Je počtou anglickému renesančnému skladateľovi a lutnistovi Johnovi Dowlandovi, Shakespearovmu súčasníkovi. Štyristopäťdesiate výročie jeho narodenia si Christian uctil nahrávkou, ktorej základom sa stal inštrumentálny cyklus *Lachrimae, or Seaven Teares* (1604) – cyklus siedmich paván, pomalých slávnostných tancov, polyfonicky spracovaných pre gambový consort a lutnu, znázorňujúcich sedem rôznych typov emócií. Náladu ukrytú v slzách lásky, šťastia, radosti, smiechu či trpkosti zobrazil Muthspiel v desiatich vlastných kompozíciách, ktoré nadväzujú na tematický obsah aj kompozičný štýl Dowlandovej hudby, no rozvíja ich iným, jazzovým spôsobom. Medzinárodné kvarteto (trombón, klavír, elektrický klavír, zobcová flauta) tvoria: švajčiarsky hráč na trúbku a krídlovke Matthieu Michel a francúzsky vibrafonista Franck Tortiller, ktorých vzájomná dvadsaťročná spolupráca siaha do čias spoločného pôsobenia vo Vienna Art Orchestra. Špecifický charakter nahrávky dotvára americká legenda elektrickej basgitary Steve Swallow.

Album *Seaven Teares* vtiahne poslucháča do pútavého sveta hudby vystavanej z renesančných tém, ktoré sa rozvíjajú do náladových improvizovaných polyfonických štruktúr – *Tears of Love, Tears of Joy, Bitter Tears, Dancing Tears, Endless Tears* i energetickejších rytmizácií v *Happy Tears, Tears of Clown, Tears of Laughter*. Preparovaný klavír a reverse delay vo *Frozen Tears* alebo dusítkový „jungle style“ v *Crocodile Tears* výrazovo obohacujú tento hudobný skvost. Nad harmonickými plochami klavíra znie vibrafón, ktorý celú nahrávku zvukovo rozjasňuje. V krásnych kontrapunktických líniiach sa nesú melodicky aj výrazovo zviazané hlasy trombónu a trúbky. Ťažko spoznať rozdiel medzi komponovanými

a improvizovanými hlasmi. Celé telo rytmicky zjednocuje pulzujúci zvuk basgitary Steva Swallowa. Nahrávke samozrejme nechýba iskra ani ľahkosť, s ktorou sa pohrávajú títo majstri jazzových improvizácií. Komorné spracovanie variácií na Dowlandovu hudbu je unikátnym a na poslušnosť veľmi príjemným rozšírením možností, ktoré ponúka spojenie jazzu a vážnej hudby.

Miroslav ZAHRADNÍK



Old Man's Kitchen P. Rosendal Sundance 2013/ Hevhetia

Dánsky jazzový klavirista Peter Rosendal je jedným z výnimočných zjavov európskej hudobnej scény. Líderstvo tria oceneného za vynikajúci album *Tide*, ocenenia „Klavirista roka“ a „Skladateľ roka“ a vydanie desiatich štúdiových albumov pod vlastným menom z neho robia adepta na jedného z najvýraznejších škandinávskych zjavov v oblasti jazzového klavíra posledných desaťročí. Jeho album *Old Man's Kitchen* je silným autorstvom produktom, Rosendal okrem hry na klavíri napísal a aranžoval všetky skladby. Sprevádza ho kapela zložená z členov dánskej jazzovej špičky, pôsobiacej pod názvom, podľa ktorého bol pomenovaný aj album. Rosendal svojou tvorbou prekračuje hranice klasickej ponímaného jazzového klavírneho tria, rozšíreného o dychové nástroje a prináša nevidaný zvukový zážitok. Jazz je uňho len východiskovou plochou, ktorú výdatne kontaminuje klasicou, súčasnou aj improvizovanou hudbou a prvkami rocku. Jeho kapela túto fúziu dotvára do dokonalosti a odvážne Rosendalove kompozície prinášajú mierne šokovú terapiu v podobe exotických foriem a nepočutého zvuku. Album okrem hravosti a výbušnej sily ponúka prvky polytonality, kontrolovanej harmonickej kakofónie, hraničiacej s anarchiou a mimoriadne hustej faktúry, so zvukmi, ktoré doslova vyraňujú dych. V hústine sýteho



→ ansámblového soundu majú často navrch husle skvelého Kristiana Jørgensena, klarinet Petra Fuglsanga či trombón Petra Jensena. Ako kontrast voči bombasticky znejúcim skupinovým trackom stoja skladby sólového klavíra, disponujúce skvelou, plastickou viacvrstvosťou (*Crescent*), ďalej skladby pripomínajúce rachmaninovské či chopinovské impresie (*Funny Dance*, *Gravel*). Skladba *Carousel* evokuje klasickú komponovanú komornú hudbu v idyllickej atmosfére, no táto ilúzia rýchlo prechádza do bizarného hard rocku. Titulná *Old Man's Kitchen* predstavuje dynamický funkový úlet so zvukom 60. rokov. Niektoré skladby znejú v akomsi čudnom dekadentnom zvukovom obale, v strohom súznení klavíra a bicích, bez podpornej harmónie. Album *Old Man's Kitchen* predstavuje valiaci sa hudobný koktail divokých dychoch, klavíra, bicích a kvíľacej basy Kaspara Vadsholta, a je to naozaj chlupaté „menu“. Zvuk albumu je drsný a hutný, aranžmány sú nabité neustálymi zmenami inštrumentácie, metra a harmónie a album sa akoby naschvál vymykal snahe o uhladený, príjemný prejav. Rosendal hrá okrem klavíra na Rhodes a Wurlitzeri, čo pochopiteľne, prispieva k „retro“ zvuku albumu (ten vizuálne smeruje až do 40. rokov). *Old Man's Kitchen* je príkladom autonómnej autorskej tvorby, ktorá sa nemieni podrobovať

požiadavkám väčšinového publika, je to projekt plný originálnych hudobných nápadov, virtuozity a invenčnosti Petra Rosendala, ktorý ako skladateľ jasne smeruje k postupnej nadžánrovej fúzii, pričom si zachováva novosť a zvukovú originalitu.

Peter KATINA



Tord Gustavsen Quartet Extended Circle ECM 2014/DIVYD

Na sklonku milénia viacerí teoretici i poslucháči lámali nad jazzom palicu. Zdalo sa, že nové jazzové žánre sa postupne rozplynú v globálnom pope a vo world music. Vtedy sa na scéne objavilo švédské klavírne trio E.S.T. alias Esbjörn Svensson Trio, a prinieslo čerstvý vzduch. Triá zažívali renesanciu väčšinou v Európe (výnimkou sú Američania The Bad Plus), kde si získali pozornosť i u poslucháčov inklinujúcich k rocku či ku klasike. Nové cesty, ktorých smerovanie E.S.T. načrtlo,

žiaľ, zmarila nečakaná smrť lídra. Medzičasom sa v susednom Nórsku pod vedením klaviristu Torda Gustavsen sformovalo ďalšie výrazné trio. Jeho hudobné vyjadrovanie je v porovnaní s E.S.T. menej živelné, zamerané viac na kontemplatívnosť a meditačný charakter hudby – poznávacie znaky vlny škandinávského jazzu. Inšpiračným jadrom albumu, odkazujúcim na tradície jazzu, je gospel. Novosť prináša syntéza európskej klasiky a inšpirácie tradičnou hudbou menej známych regiónov Európy. Všetko v uhladenom a sofistikovanom koncepte muža ako metafory vzdelanosti a historicko-duchovných hodnôt. Album *Extended Circle* završuje cyklus šiestich nahrávok vydaných ECM, ktoré sú podľa slov Gustavsen v skutočnosti dvoma triptychmi. Autor názvom poukazuje na zánik lineárneho uvažovania, charakteristického pre európske umenie i vedu a na návrat ku konceptu uvažovania v cykloch, resp. v špirálach. Tord Gustavsen sa dostal do širšieho povedomia svojím štvrtým albumom *Restored, Returned* z roku 2009, na ktorom začal spolupracovať so saxofonistom Torem Brunborgom, prizval tiež speváčku Kristin Asbjørnsenovú. Tá má vlastnú úspešnú kariéru, úspech jej vkusných gospelovo-popových albumov možno porovnať s fenoménom Norah Jonesovej. Okrem toho, pracovala s ďalším nórsym klaviristom Ketilom Bjørnstadom, patriacim tiež k pozoruhodnej škandinávskej vlně. Aj vďaka vokalistke získala Gustavse-

nova formácia nových poslucháčov i mimo jazzu. Album *Extended Circle* je prehliadkou toho, čo robí severský jazz takým inovatívnym. Kontrapunktické vedenie hlasov klavíra a kontrabasu asociujú barokovú hudbu, zvlášť Bacha, a keď bubeník s kontrabasistom z času na čas vyčarujú ultramoderný groove vo frenetickom tempe, klavír v opozícii voči nim hrá striedmo a pomaly nórsky ľudový hymnus. Kapela vedome narába s harmóniou úsporne, čím vytvára napätie, ktoré s pôžitkom nechá vyvrcholiť neočakávanou moduláciou. Všetky tieto atribúty robia z albumu skutočne výnimočný počín. Čerešničkou na torte je titulná fotografia, ktorá je sama osebe umeleckým dielom.

Marek ŠKVARENINA



Daniel Goyone Goyone Blues Hevhetia 2014

Nestáva sa často, aby klasika a jazz dokonale splynuli v celok, pre ktorý ostáva jediné označenie: kvalitná

Novinky:



Hiromi: Alive
feat. A. Jackson & S. Phillips



Dvořák:
Kompletne symfonie a koncerty
Česká filharmonie, J. Bělohlávek



Herbert von Karajan:
Symphony edition
Berliner Philharmoniker, 38CD



Xavier Sabata: Händel / Bad Guys
Il Pomo d'Oro, R. Minasi

DIVYD s.r.o.
predajňa Hummel Music
Klobučnícka 2, 81102 Bratislava

www.divyd.sk
predajna@divyd.sk
Facebook: Hummel Music
Twitter: HummelMusicShop

hudba. Francúzsky klavirista a skladateľ Daniel Goyone na svojom deviatom albume stiera medzižánrové hranice práve s takýmto výsledkom. Umelec, známy spoluprácou s menami ako Trilok Gurtu, Richard Galliano, Louis Sclavis či Laurent Dehors, ale aj komponovaním pre televíziu, film, scéniku či reklamu, potvrdzuje na CD *Goyone Blues* rozhľad univerzálneho hudobníka. Intímny komorný zvuk nahrávky umožňuje vyniknúť inštrumentálnemu i kompozičnému umeniu autora i renomovaných hostí (David Linx – spev, Nguyễn Lê – gitara, Ibrahim Maalouf – trúbka, Thierry Bonneaux – perkusie). Na CD sa nachádza 19 kratších skladieb (najdlhšia má 3'36"), 11 z nich je pre sólový klavír. Kompilácia pôsobí dojmom farebnej mozaiky, v ktorej sa autor vracia do blízkej i vzdialenej minulosti a vzdáva hold (nielen) jazzovým veľikánom (Monkovi v *Thelonioso*, Hancockovi v *Maiden Voyage*, Billovi Evansovi vo *Very Early* a Gershwinovi v *I Love You Porgy*), ale i rozmanitým štýlom, všetko vo sviežom šate súčasne znejúcej hudby obohatenej o mimotonálne vybočenia, polytonalitu, zvukomalebné efekty či minimal. Blues v názve albumu treba chápať ako metaforu, v podstate žiadnu typicky bluesovú skladbu neobsahuje. Bluesové inšpirácie najvýraznejšie počut v duete klavíra a gitary *Goyone Blues* a v *Upside Down Blues*, kde dominuje charizmatický vokál Davida Linxa. Ten sa predstaví aj v skladbách *I Can See Myself Again* a v záverečnej *Japanese Flower*. K jazzu sa Goyone na albume priblížil asi v polovici skladieb, pričom aj v nich narába s materiálom skôr v duchu klasickej hudby: pôsobia prekomponovaným dojmom, sú aranžérsky dotiahnuté a bez výraznejších improvizovaných pasáží. Ostatné skladby už odkazujú na klasicкую hudbu – *Gymnossienne #2* je parafrázou na Satieho, v *Diatomee* počut inšpirácie Debussyho či Ravelom. Zaujme i skladbička *For Morton Feldman*, ktorá kombinuje pre skladateľa typický punktualizmus s pomalým pulzujúcim latino rytmom. Hevhetia si albumom, ktorý produkovali Goyone s Linxom, pripísala na konto ďalší výborný titul. Albumu stavia na francúzskej rafinovanosti, farebnosti, humore a skrytých odkazoch. Vyžaruje z neho pozitívna energia, ktorú si možno počúvaním doplniť.

Tibor FELEDI



Jazzabell Hev-Het Tune 2014

V poslednej dobe na Slovensku rastie produkcia jazzových CD s menej známymi menami, no prekvapujúco kvalitným zvukom i obsahom. To, že dobrý jazz či funk nemusia byť iba výsadou úzkej elity, dokazuje aj košícké zoskupenie Jazzabell. Za týmto názvom sa skrýva štvorčlenná zostava: Maťo Lazár – klávesy, Vlado Mužák – basa, Tomi Beneš – bicie nástroje, Filip Molčányi – altový saxofón. Jadro kapely tvoria od roku 2008 Lazár s Mužákom, ku ktorým sa neskôr pripojila dvojica Beneš a Molčányi. Ako býva pri jazzových tituloch zvykom, aj tento spestruje účasť hostí: Petra Tomku (oud, akustická gitara), Fera Beneša (perkúzie), Adriana Harvana (dychy, aranžmány), Martina Ťujvela (pozauna) a Jozefa Chovanca (akordeón). Album pozostáva z 12 autorských skladieb, rozdelených na 2 CD. Prvý disk obsahuje prevažne našliapaný elektrický funk-fusion a jednu pulzujúcu latinu, druhý je

viac akustický, hlbavý, so zmesou world music a etna.

Úvod prvého tracku *Na konci leta* patrí vyše 2-minútovému ambientnému intru s čisto syntetickými zvukmi. Do neho nastupuje úderná rytmika bicích a bezpražcovej basy – jazda sa môže začať. Množstvo sólových vyhrávk, ambientných plôch, unisonových behov, rytmických brejkov; o núde rozhodne nemožno hovoriť a platí to pre celý album. Plnokrvné latino predvedú interpreti v štvrtej skladbe s veselým názvom *Moja bossa noha*. Občasné spomalenia sú iba krátkym odpočinkom pred ďalšou funkovou smrťou. Druhé CD je prehliadkou pestrých vplyvov world music. Už úvodná *Jazzabell* v 5/8 takte zaujme nádychom klezmeru a vplyvom Blízkeho východu. Pestrú zvukovosť vytvára nástrojové obsadenie (akordeón, arabská lutna oud, klarinet, kontrabas). Kus tradičnejšieho jazzu sa mihne v druhej skladbe s názvom *Nad slnko jasné*. V ďalších sa prestriedajú latinskoamerické rytmy so skladbami s balkánskou rytmikou a melodikou. Posledná skladba albumu *Si smutná?* sa nesie v chill-outovej atmosfére, ktorá na záver prejde do explozívneho nu-jazzu, a uzatvára dvojalbum, ako začal – s energiou a nasadením. Album bol nahratý, zmixovaný a mastrovaný v košíckom štúdiu Klaksón Romanom Šoltysom. Na svoje si pri jeho počúvaní určite prídu nielen fanúšik groovového jazzu, ale i menej náročný poslucháč, ktorého pulzujúca rytmika nenechá chladným.

Tibor FELEDI



BN hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

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

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

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



HUDOBNINY, NOTY, CD & LP & DVD

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

MUSIC FORUM v.o.s.

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



Elijah Wald: Co je blues?

Bluesová hudba začala zaplavovať USA po roku 1910. Približne 60 rokov zostala hncou silou stredného prúdu populárnej hudby a dodnes sa hrá a počúva po celom svete. Centrum pro studium demokracie, 2014, 168 s.



Catherine Sauvotová:

Alma Mahlerová

Autorka odvážne demýtizuje obraz tejto istotne neobyčajnej ženy, nevyhýba sa pritom ani odhaľovaniu temných stránok jej povahy a prináša tak úplne nový portrét „veľkej vdovy“, ako Almu nazýval Thomas Mann. Argo, 2014, 264 s.



Richard Strauss Handbuch, ed. Walter Werbeck

Kniha vydaná v jubilejnom roku 2014 poskytuje diferencovaný obraz skladateľa, oboznamuje čitateľa s aktuálnymi výsledkami muzikologického bádania, analyzuje nielen symfonickú tvorbu, ale detailne skúma aj jeho piesne, komornú a zborovú tvorbu. Obsahuje kompletný zoznam diela a register. Bärenreiter 2014, 583 s.

Bratislava

Slovenská filharmónia

Letné podvečery na nádvorí B. Björnsona, 19.00

So 2. 8.

SKO B. Warchala, E. Danel
T. Šelc, barytón

So 16. 8.

Pacora Trio

So 23. 8.

A. Bučko a ensemble
M. Kmetková, harfa

Letné festivaly

Marianske hudobné leto

So 9. 8.

Pútничный dom, Marianka, 19.00
N. Hígano, soprán
R. Wolf, flauta
Ensemble Levante

Ne 10. 8.

Spoločenská sála, 11.00
A. Gutowska, husle
P. Pogády, klavír

Št 13. 8.

Námestie 4. apríla, 20.00
Hudba na námestí
Účastníci majstrovských kurzov

Št 14. 8.

Pútничный dom, 19.00
K.-H. Schütz, flauta
D. Karvaj, husle
D. Overly, klavír

Pi 15. 8.

Bazilika Minor, 19.30
Barok v Bazilike
Účastníci a lektori majstrovských kurzov

So 16. 8.

Pútничный dom, 16.00
Záverečný koncert Majstrovských kurzov
Účastníci majstrovských kurzov

Organové dni v Piešťanoch
XV. ročník medzinárodného festivalu

Ut 5. 8.

Kostol sv. Cyrila a Metoda, 19.00
B. Narloch
J. S. Bach, A. Vivaldi, M. Surzyński,
M. E. Bossi, N. Rawsthorne, D. Wood,
M. Sawa

Ut 12. 8.

Kostol sv. Cyrila a Metoda
D. Jtautaite
J. S. Bach, F. Mendelssohn-Bartholdy,
J. Naujalis, M. K. Čiurlionis, P. Vasks,
L. Vierende

Ut 19. 8.

Dom umenia, 19.00
M. Monczak, husle
S. Šurin, organ
J. S. Bach, G. B. Pergolesi, F. Borowski,
P. Eben, H. M. Górecki, J. Strejc

Št 21. 8.

Dom umenia
D. Di Fiore
L. Vierende, J. S. Bach, T. Susato,
M. Corrette, L. Boellmann, J. M. Michel,
F. A. Guilman, N. Rawsthorne,
M. E. Bossi

Ut 26. 8.

Kostol sv. Cyrila a Metoda
G. Gillen
J. S. Bach, J. Pachelbel, C. Franck,
E. Gigout, N. Hakim, W. A. Mozart

Ut 2. 9.

Dom umenia
M. Bako
J. S. Bach, M. Duruffé, M. Bako

Dolnokubínsky organový festival

I. ročník
Kostol Povýšenia sv. Kríža

Ne 3. 8.

O. Latry
E. Gigout, C. Franck, L. Vierende, G. Li-
taize, J. Langlais, J. Alain, O. Latry

Ne 10. 8.

F. Beer
J. S. Bach, A. Vivaldi, J. Brahms,
M. Dupré

Ne 17. 8.

P. Kapitula
M. Surzyński, S. Scheidt, L. Boell-
mann, V. Petrali, F. Chopin,
J. S. Bach

Ne 24. 8.

L. Di Fiore
L. Vierende, J. S. Bach, T. Susato,
M. Corrette, L. Boellmann, J. M. Michel,
F. A. Guilman, N. Rawsthorne,
M. E. Bossi

5. kultúrne leto Bélu Kélera
Bardejov

Pi 8. 8.

Kúpeľný dom Astória, 19.30
Československé komorné duo
Z. Berešová, klavír
P. Burdych, husle
A. Astrabová, husle

Po 18. 8.

Kúpeľný dom Astória, 19.30
Klavírne duo L. Berešová a A. Brutovský

Ut 22. 8.

Zasadacia sieň Starej Radnice, 19.30
Ružové sny
A. Astrabová, husle
Z. Slivková, klavír

So 13. 9.

Kino Žriedlo v Bardejovských Kúpe-
ľoch, 19.00
The Classical Music Maniacs

Pi 19. 8.

Kúpeľný dom Astória, 19.30
M. Pillárová, soprán
M. Horáček, klavír

Infoservis Oddelenia
dokumentácie a informatiky

Zahraničné súťaže

Medzinárodná husľová súťaž
Jeunesses Musicales „Dinu Lipatti“
Bukurešť 2015

16. – 23. 5. 2015
Bukurešť, Rumunsko
Vekový limit: do 14 rokov, od 14–18
rokov, od 18–30 rokov
Vstupný poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 1. 3. 2015
Info: office@jmevents.ro,
www.jmevents.ro

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
Kategorije: duo pre spev a klavír / trio
pre klavír, husle a violončelo / sláčikové
kvarteto
Info: franz.schubert@kug.ac.at,
http://schubert.kug.ac.at

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

Kategorija: skladba pre orchester
a sólový nástroj alebo spev (od 14 ná-
strojov), trvanie 10–20 min. Festival
a súťaž venovaná skladateľovi a kla-
virisťovi 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
Kategorija: skladba pre komorný súbor
(3–6 hráčov, husle, viola, violončelo – po-
vinné, 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

Landeskonservatorium
v Innsbrucku usporiada
majstrovské improvizáčne kurzy
pod vedením Moniky Melcovej

klavír – praktická harmónia /
harmonizácie v štýle Mendels-
sohna, Schumanna, Brahmsa /
rytmické zložky – Bartók, Stravin-
skij, Kurtág / Messiaenove MODI
2 a 3 / hudobný sprievod nemých
filmov

organ – harmonizácia / invencie
2 a 3 hlasy / liturgické sprievody /
Suite française / štúdiá harmo-
nických postupov M. Duruffého /
Messiaenove MODI 2 až 7

Termín: 6.–9. október 2014
Info: andreas.liebig@zh.ref.ch

Termíny na predkladanie žiadostí
o poskytnutie tvorivých pod-
pôr Hudobného fondu v 2. polroku
2014

Prémie v oblasti populárnej hudby –
16. 09., 07. 10., 04. 11., 27. 11.
Prémie za hudobnovedné diela
v oblasti vážnej hudby – 23. 09.
Prémie za publicistickú tvorbu
v oblasti vážnej hudby a populár-
nej hudby – 23. 09.
Ceny Hudobného fondu na
súťažiach – 16. 09., 07. 10., 04.
11., 27. 11.
Štipendiá na tvorivé aktivity –
16. 09., 07. 10., 04. 11., 27. 11.
Granty na projekty, ktoré sa
začnú realizovať v období od
01. 01. 2015 do 30. 06. 2015 –
21. 10. 2014

Kvôli vyčerpaniu rozpočtových
financií HF do 31. 12. 2014
neprijíma žiadosti o poskytnutie
tvorivých podpora oblastí:
interpretačné umenie v oblasti
vážnej hudby, jazz, ostatné žánre
populárnej hudby – hudobný
folklor, dychová hudba (s výnim-
kou grantov).

Viac info na www.hf.sk

Ministerstvo kultúry
Slovenskej republiky
so sídlom Nám. SNP 33, 813 31, Bratislava 1

vyhlasuje

podľa zákona č. 552/2003 Z. z.
o výkone práce vo verejnom záujme
v znení neskorších predpisov **vybe-
rové konanie** na obsadenie funkcie

**riaditeľ Štátneho komorného
orchestra Žilina**, príspevkovej
organizácie v zriaďovateľskej pôsob-
nosti Ministerstva kultúry Slovenskej
republiky, sídlo organizácie: Dom
umenia Fatra, Dolný Val 47, 011
28 Žilina.

Kvalifikačné predpoklady:

- vysokoškolské vzdelanie druhého stupňa.

Ďalšie požadované predpoklady:

- bezúhonnosť,
- spôsobilosť na právne úkony
v plnom rozsahu.

Iné kritériá a požiadavky:

- odborná a riadiaca prax naj-
menej dva roky (riadiacou praxou
sa rozumie vykonávanie funkcie
vedúceho zamestnanca v zmysle
§ 9 ods. 3 zákona č. 311/2001 Z. z.
Zákoník práce v znení neskorších
predpisov),
- všeobecný prehľad z oblasti
kultúry a umenia,
- aktívna znalosť aspoň jedného
svetového jazyka: anglický jazyk,
nemecký jazyk alebo francúzsky
jazyk; znalosť ďalšieho cudzieho
jazyka je výhodou,
- prehľad zo všeobecne záväzných
právných predpisov z oblasti kultúry,
umenia a činnosti príspevkovej orga-
nizácie, správy majetku štátu a sú-
visiacich právnych predpisov (zákon
NR SR č. 278/1993 Z. z. o správe
majetku štátu v znení neskorších
predpisov, zákon č. 523/2004 Z. z.
rozpočtových pravidiel verejnej
správy a o zmene a doplnení nie-
ktorých zákonov v znení neskorších
predpisov),
- znalosť zákona č. 103/2014 Z.
z. o divadelnej činnosti a hudobnej
činnosti a o zmene a doplnení
niektorých zákonov, znalosť vnútor-
ných predpisov Štátneho komorného
orchestra Žilina zverejnených na
webovom sídle organizácie [http://
www.skozilina.sk/informacie/](http://www.skozilina.sk/informacie/),
- predloženie písomného materi-
álu *Koncepcia riadenia a rozvoja
Štátneho komorného orchestra Žilina*
v rozsahu maximálne 10 strán formátu
A4 písaných strojom alebo na počítači,
• skúsenosti so spolupracou
s domácimi a zahraničnými kultúr-
nymi a umeleckými inštitúciami sú
výhodou,
- znalosť práce s PC,
- riadiace, organizačné a manažér-
ske schopnosti, tvorivosť, komunika-
tívnosť, flexibilita.

** Nepriloženie niektorého z požado-
vaných dokladov a príloh v určenom
termíne je dôvodom na vyradenie
uchádzača z výberového konania!!!
Na doklady a prílohy predložené po
určenom termíne sa neprihliada!!!*

Príhlášku do výberového konania
spolu s požadovanými dokladmi a prí-
lohami je potrebné doručiť osobne
do podateľne Ministerstva kultúry
Slovenskej republiky na Námestí
SNP 33 v Bratislave alebo poštou
na adresu: Ministerstvo kultúry
Slovenskej republiky, osobný úrad,
Nám. SNP 33, 813 31 Bratislava 1
v obálke označenej heslom „Výberové
konanie – Štátny komorný orchester
Žilina – neotvárať“ do 9. septembra
2014. Rozhodujúcim je dátum poda-
nia na poštovej pečiatke, resp. dátum
podania v podateľni Ministerstva
kultúry Slovenskej republiky.

Uchádzači, ktorí spĺňajú kvalifikačné
predpoklady, ďalšie požadované
predpoklady a predložia v určenom
termíne všetky požadované doklady
a prílohy, budú na výberové konanie
pozvaní písomne najmenej 7 kalen-
dárnych dní pred jeho začatím.

Bližšie informácie poskytne Minis-
terstvo kultúry Slovenskej republiky,
sekcia umenia a štátneho jazyka,
tel. číslo 02/20 482 302,
e-mail: su@culture.gov.sk.

6. september 2014 - 18.00 hod.
Malý evanjelický kostol, Panenská ulica

Johann Sebastian BACH
Franz TUNDER

Program

J. S. Bach: Geist und Seele wird verwirret BWV 35

F. Tunder: Salve mi Jesu
Da pacem Domine
Sinfonia à 7

Účinkujú

SOLAMENTE NATURALI

Vocale Solamente naturali

Alexander Schneider (Nemecko) - alt



BACH

spoluusporiadateľ: Cirkevný zbor ECAV
na Slovensku Bratislava Dcérocirkev Konventná

www.solamentenaturali.sk



XIX. ročník medzinárodného organového festivalu

S finančnou podporou Mesta Trnava a Ministerstva kultúry Slovenskej republiky

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2014



MESTO TRNAVA



Na historických organoch Baziliky sv. Mikuláša v Trnave

1. august, piatok

OLIVIER LATRY / Francúzsko
G. Muffat, Ch. M. Widor, O. Latry

3. august, nedeľa

BOGDAN NARLOCH / Poľsko
*A. Vivaldi, E. Grieg, E. Bossi, N. Goemanne, N. Rawsthorne,
D. Wood, H.-A. Stamm, M. Sawa, H. Mulet*

10. august, nedeľa

ERLING NEERGÅRD / Nórsko
*D. Buxtehude, J. S. Bach, J. C. F. Fischer, J. Laukwik,
A. Sandvold, K. M. Karlsen*

17. august, nedeľa

MARIUS MONCZAK, husle / Poľsko
STANISLAV ŠURIN, organ / Slovensko
*B. Marcello, D. Zipoli, J. S. Bach, G. B. Pergolesi,
F. Borowski, H. M. Górecki, J. Strejc*

1. august – 7. september 2014

Začiatky koncertov o 20.00

24. august, nedeľa

MAURIZIO CORAZZA / Taliansko
*A. Scarlatti, J. S. Bach, N. Piccinni, G. Rossini,
J. H. Knecht, A. Lebeau, S. Karg-Elert, F. Liszt*

31. august, nedeľa

MAREK VRÁBEL / Slovensko
*J. J. Froberger, D. Buxtehude, F. X. Bixi,
A. P. F. Boëly, J. L. Bella, Ch. M. Widor*

7. september, nedeľa

JOHANN TRUMMER / Rakúsko
*G. Frescobaldi, J. G. Albrechtsberger,
C. Ph. E. Bach, J. S. Bach*

Zmena programu vyhradená

Trnavské organové dni • Parašutistov 4 • 917 01 Trnava
organfestivals@gmail.com • www.organfestival.eu



hudobný život

ADORAMUS TE



31. JÚL - 11. SEPTEMBER 2014

KATEDRÁLA SV. MARTINA / ST. MARTIN CATHEDRAL

KATEDRÁLNY ORGANOVÝ FESTIVAL BRATISLAVA

5. ROČNÍK
MEDZINÁRODNÉHO
FESTIVALU

THE CATHEDRAL ORGAN FESTIVAL BRATISLAVA

5TH YEAR OF THE INTERNATIONAL FESTIVAL

Záštitu prevzal Mons. Stanislav Zvolenský – bratislavský arcibiskup metropolita

Under the patronage of Mons. Stanislav Zvolenský – Archbishop of Bratislava

Štvrtok 31. júl / 19.00 h.

OLIVIER LATRY / Francúzsko
*N. de Grigny, J. Alain, J.-L. Florentz, J. Alain,
O. Messiaen, O. Latry*

Štvrtok 7. august / 19.00 h.

PIOTR ROJEK / Poľsko
*J. S. Bach, M. Surzyński, M. Sawa,
J. Alain, P. Rojek*

Štvrtok 14. august / 19.00 h.

ALESSANDRO BIANCHI / Taliansko
*M. E. Bossi, L. Refice, C. S. Lang, L. Vierende,
M. Nosetti, J. Reubke*

Štvrtok 21. august / 19.00 h.

MICHAEL KOLLER / Rakúsko
*organové improvizácie na obrazy
Teodora Tekela*

Štvrtok 28. august / 19.00 h.

GERARD GILLEN / Írsko
*Ch. Tournemire, P. Du Mage, J.S. Bach,
Ch. V. Stanford, O. Messiaen, H. Mulet*

Štvrtok 4. september / 19.00 h.

EDMUND ANDLER BORIČ / Chorvátsko
*J. S. Bach, M. Reger, F. Parać, F. A. Guilmant,
A. Klobučar, J.-P. Verpauw, Ch.-M. Widor, A. Kallejs*

Štvrtok 11. september / 19.00 h.

MARTIN BAKO organ / Slovensko
**SPEVÁCKY ZBOR CONSORTIUM
BRATISLAVA**
IVETA VISKUPOVÁ zbormajsterka
L. Vierende, M. Duruflé

Nedeľa 31. august / 19.00 h.

Kostol sv. Margity Antiochijskej v Zohore
DAVID DI FIORE / USA
*L. Vierende, J.S. Bach, M. Corrette, L. Boellmann,
D. Ellington, F. A. Guilmant, M. E. Bossi*

vstupné / entrance fee: 8 €

koncerty 31.7. a 11. 9.: 10 €

predaj vstupeniek hodinu pred koncertom a v sieti

ticketportal

VSTUPENKY NA DOŠLH



BRATISLAVSKÁ
ARCIDIECÉZA



Bratislavský
samosprávny
kraj



TRIBUS
MUSICAE

INSTITUT
FRANÇAIS



HOTEL DEVÍN

hudobný život

ADORAMUS TE



Obec Zohor



Farnosť Zohor



AMICI DELL'ORGANO