



hudobný život

ROČNÍK XLIX

5
2017

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Stratené Markove pašie J. S. Bacha / **Fotoreportáž:** Allegretto Žilina / **Rozhovor:** Jerusalem Quartet / **Hudobné divadlo:** Židovka – komorná grand opéra / **Jazz:** Olavi Louhivuori



James Judd

James Judd

**budúci šéfdirigent
Slovenskej filharmónie**

**GRAND PRIX
SVETOZÁRA STRAČINU 2017**

**Skladateľ
Paweł Szymański**



MOZART / ZIMMERMANN / HAYDN

19. 6. 2017 | 19:30 | KONCERTNÁ SIEŇ SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

**MUSICA AETERNA
KEVIN GRIFFITHS, DIRIGENT
PETRA MATĚJOVÁ, KLADIVKOVÝ KLAVÍR**

ANTON *Zimmermann*: ZELMOR UND ERMIDE, PREDOHRA *Novodobá svetová premiéra!*
WOLFGANG AMADEUS *Mozart*: KONCERT PRE KLAVÍR A ORCHESTER Č. 26 D DUR KV 537 „KORUNOVAČNÝ“
JOSEPH *Haydn*: SYMFÓNIA Č. 48 C DUR HOB I:48: „MÁRIA TERÉZIA“

PREDAJ LÍSTKOV: **ticketportal**
VSTUPENKY NA DOSAH

A KATEGÓRIA: 45 € | B KATEGÓRIA: 35 € | ISIC/ITIC/DÔCHODCA: 15 €

GENERÁLNY PARTNER:

Atos

PRODUKCIA:



Editorial

Vážení čitatelia,

na to, aby niečo hodnotné a fungujúce upadlo do zabudnutia, stačí zväčša málo. Mnohokrát ani netreba nič podniknúť... Po sedemročnej prestávke „povstáva z popola“ Medzinárodná spevácka súťaž Mikuláša Schneidera-Trnavského. Podujatie s menom významného slovenského skladateľa, dirigenta, regenschoriho a pedagóga, ktorý vo svojej dobe patril k najpopulárnejším domácim tvorcom najmä vďaka piesňovej tvorbe, poskytovalo takmer štyri desaťročia odrazový mostík mladým slovenským (i zahraničným) spevákom. Stačí spomenúť Lubicu Orgonášovú, Petra Dvorského, Magdalenu Koženú či Simonu Houda-Šaturovú; všetci títo (a mnohí ďalší) vďaka trnavskej súťaži za impulzy či kontakty, ktoré ich na prahu kariéry „nakopli“ a nasmerovali. Je dobrou správou, že o 22. ročník obnovenie súťaže prejavila záujem viac ako stovka mladých operných adeptov z takmer dvadsiatich krajín sveta (od Chorvátska cez Južnú Kóreu, Gruzínsko a Japonsko, po USA či Kazachstan). „Obnovenie medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského vnímame nielen ako príležitosť pre konfrontovanie umeleckých ambícií a schopností mladých interpretov, ale i vhodnú pôdu pre sprítnenie skladateľského a organizačného zástoja skladateľa, ktorý mal pri kreovaní našej hudobnej kultúry nezastupiteľné miesto“, hovorí Igor Valentovič, riaditeľ Hudobného centra, ktoré v spolupráci s Mestom Trnava a Trnavským samosprávnym krajom podujatie vzalo pod svoje krídla.

Malým archívnym poobhliadnutím sa na obálke májového Hudobného života chceme pripomenúť osobnosť, ktorá sa stala prvou tvárou časopiseckej podoby jediného domáceho hudobného mesačníka. Kým sa však v roku 1999 britský dirigent James Judd začal len objavovať na pódium bratislavskej Reduty, dnes tam účinkuje pravidelne a od sezóny 2017/2018 prevezme post šéfdirigenta nášho prvého symfonického orchestra. Hudobný kruh sa uzatvára...

Pokojné čítanie praje
Peter MOTYČKA

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Slovenská filharmónia, Hilaris Chamber Orchestra v Redute, Fascinujúci „céčkář“ Javier Camarena, Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, Marec v Štátnej filharmónii Košice, GRAND PRIX SVETozÁRA STRAČINU 2017, ŠKO Žilina, Ceny Ministra kultúry za hudbu 2016, Slovenskí hudobníci v Etiópii, Hudba stará i nová, Stratené Markove pašie J. S. Bacha

Fotoreportáž

- 8 Allegretto Žilina 2017

Rozhovor

- 12 Jerusalemský Quartet: Hudba, z ktorej cítiť vieru v človeka A. Šuba
20 James Judd: „Voči profesii orchestrálneho hudobníka mám mimoriadny rešpekt.“ A. Rajter

Skladateľ mesiaca

- 25 Paweł Szymański (1954) A. Demoč

Mimo hlavného prúdu

- 28 Another Timbre A. Demoč
29 Kompozičné laboratórium: sláčiky a elektronika R. Kolář

Hudobné divadlo

- 30 Komorná grand opéra R. Bayer

Zápisník

- 31 ...z lásky! / Stará škola s novým publikom / Svetlo na konci tunela
M. Glocková, J. Červenka, R. Bayer

Zahraničie

- 32 Brno: Pôsobivé intermédium o koncepte lásky J. Cseres
33 Brno: Cesta a hľadanie / Budapešť: Gesamtkunstwerk v epoche digitálnych reprezentácií J. Červenka, J. Cseres
34 Mníchov: Od impresie k expresii R. Bayer
35 Glasgow: Bartókovský večer v Škótsku R. Leška

Jazz

- 36 Olavi Louhivuori – jazz, sauna a dobrý pocit P. Motyčka
37 Cena ESPRIT opäť pre Lukáša Oravca

Recenzie

Kam/kedy

Mesačník Hudobný život/máj 2017 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Peter Motyčka – Jazz, Spravodajstvo (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba / skladateľ mesiaca, Stará hudba, Súčasná hudba (robert.kolar@hc.sk), Andrej Šuba – Recenzie CD / DVD / knihy, História, Stará hudba, Rozhovory (andrej.suba@hc.sk), Michaela Mojžišová – Hudobné divadlo, Zahraničie (michaela.mojzisova@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Andrea Draganová, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel. +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: DOLIS, Bratislava • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 41 40 • Obálka: J. Judd (foto: P. Brenkus) • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Hilaris Chamber Orchestra v Redute

Hilaris Chamber Orchestra predstavuje na našej hudobnej scéne osvedčenú značku, čo dokumentovala aj návštevnosť koncertu 19. 4. v Malej sále Slovenskej filharmónie.

Sviežosť a energia charakterizovali prejav súboru v úvodnej *Sinfonii G dur RV 146* Antonia Vivaldiho. Pozornosť si získalo aj *Concerto grosso D dur op. 6 č. 4* Arcangela Corelliho. Interpretáčny výklad koncertného majstra **Alana Vizváryho** dodal dielu svojský temperament, prirodzenosť



A. Vizváry (foto: R. Rózsa)

a výrazovú hĺbku. Fenomén hravosti sa dostal do popredia v *Symfónii č. 1 Es dur KV 16* Wolfganga Amadea Mozarta, odprezentovanej s ľahkosťou, akú si vyžaduje štýl tejto hudby. Vzájomný súlad a vyrovnanosť sláčikovej sekcie s hosťujúcimi hráčmi na dychových nástrojoch panoval v Mozartovej *Symfónii č. 29 A dur KV 201*, ktorá tvorila finále večera, právom ocenené výdatným potleskom. V hre orchestra sa stretával entuziazmus s vysokou mierou profesionality, interpretácia diel bola detailne prepracovaná a presvedčivá. Dojem kazila len nedisciplinovanosť publika, pôsobiaca rušivo a neúčtivo voči umelcom. Ani to však nepokazilo vynikajúci dojem z koncertu.

Emília LENGYELOVÁ

Autorka je študentkou na Katedre muzikológie FiF UK v Bratislave.

Slovenská filharmónia

V rámci abonementných koncertov Symfonicko-vokálneho cyklu sa 6. a 7. 4. auditórium Reduty zaplnilo do posledného miesta. Dramaturgickým magnetom bol určite Čajkovského *Koncert pre klavír a orchester č. 1 b mol op. 33*, no s rovnakou pozornosťou a spontánnou odozvou prijali poslucháči i orchestrálne dielo Pëterisa Vasksa *Lauda a Sibeliovu Symfóniu č. 2 D dur op. 43*.

V úvodnej časti koncertu odznelo v podaní **Orchestra Slovenskej filharmónie** s dirigentom **Andrisom Pogom** spomenuté orchestrálne dielo lotyšského skladateľa. Spájať

hrávanie sa s rytmickou a metrickou premenlivosťou svojej hranice, a preto sa skladateľ rozhodol využívať tvorivejšie evolučné a variačné pásma v súčinnosti s rozmanitou inštrumentáciou. Toto prežívanie kompozičných premien prijali poslucháči priaznivo. Osobne som však pociťoval akoby učebnicovú skladateľskú prácu... Určite by som v tomto diele nehľadal výnimočné poslanstvo, skôr čisto profesionálne zvládnuté kompozičné remeslo. Najprísnejší radca – čas – však preverí životaschopnosť tohto diela, a podobne i vyjadrenia recenzentov. Tak bolo tomu vždy – i v prípade



Y. Avdeeva (foto: C. Schneider)

Čajkovského klavírneho koncertu. Napriek všetkým rozchádzajúcim sa názorom „žije“ Čajkovského dielo nepretržite už 142 rokov. Nie je jednoduché pokračovať v nadväzovaní na veľké interpretačné dedičstvo, ktoré so sebou dielo nesie. Tentokrát sa o to pokúsila **Yulianna Avdeeva** a treba povedať, že mimoriadne úspešne. V čom spočívalo čaro jej interpretácie? Predovšetkým je to nevšedný dynamický, výrazový a úderový diapazón. Od najmajestátnejšieho *fff* až po nežnú spevnosť kantilén a zvonivý šepot *pianissima*. Jej pasáže boli spevné, perlivé – raz bravúrne, inokedy hravé... Pulzovalo v nich dynamické vlnenie. Avdeeva pochopila Čajkovského hudbu prirodzene, romanticky, bez zbytočných afektov, úprimne a muzikálne. Súhra s orchestrom

skladateľovo dielo s udalosťami na prelome rokov 1989/1990 je určite možné, z hľadiska historických skutočností dokonca i správne a potrebné, no hudba v čisto inštrumentálnej podobe vstupuje do sveta mimo verbálnej komunikácie. Vasksovo *Lauda* má vo svojej lotyšskej sakrálnosti i istú uvoľnenosť, disponuje vzletnou kantabilnou zložkou. Vask však uvažuje a modeluje svoje dielo i v rozmere kompozičnej práce, kde kalkuluje i s pozornosťou poslucháča. Napríklad v úvodnej časti približne osemnásťminútového diela pracuje s tematickou zložkou. Bolo správne, že dirigent túto rozsiahlejšiu časť „dávkoval“ s bohatou dynamickou členitosťou. Akonáhle sa však naplnila sytosť tematickej zložky, nastúpila do popredia metroritmická a dynamická zložka. Táto náhla premena v kompozičnej práci bola adekvátna, keďže melodická kresba časom strácala znaky výraznejšej tvorivosti. Pravda, v časopriestore diela malo i toto po-

bola jednoliata, premeny tempa a náhle rubata boli kompaktné zosúladené, orchester a sólistka sa vzájomne počúvali a muzicírovali. Rád by som si vypočul sólistkin celovečerný recitál – najmä jej Chopina...

Na záver niekoľko slov k Sibeliovej *Symfónii č. 2*. Pochopiť tohto nevšedného génia môže len ten, kto dokáže počúvať spev vetra, šum lístia či búšenie morských vln. Cesta k pochoopeniu tohto veľikána môže byť dlhá, no oplatí sa na ňu vykročiť. Sibeliov obdiv k prírode preniká celú symfóniu. Ticho a načúvanie najjemnejším záchvevom rozvlnili symfonický tok diela – až po záverečný hymnický spev, ktorý je oslavou stvorených vecí. Andris Poga pochopil veľkolepú príťažlivosť diela. V spleti bohatej inštrumentácie nachádzal súvislosti kantilén, zvukov prírody... *Symfónia č. 2* istotne na každého zapôsobila – podobne ako jej skvelá interpretácia.

Igor BERGER

Fascinujúci „céčkár“ Javier Camarena

Už sme si zvykli, že cyklus Svetové operné hviezdy rozmaznáva publikum špičkovými spevákmi osobnosťami. No aj v šesťročnom kontexte úspešného seriálu bolo vystúpenie mexického tenoristu **Javiera Camarenu** výnimočným zážitkom.

Camarena nie je publiku známy natoľko ako jeho o štyri roky starší „Stimm-kolega“ Juan Diego Flórez. Veľký prelom v jeho kariére nastal až v roku 2014, keď „rozpálil“ Metropolitnú operu excelentným Ramirom v Rossiniho *Popoluške*. Zhodou okolností, bol to záskok za chorého Flóreza. S fenomenálnym Peruáncom spája Javiera Camarenu nielen latinskoamerický pôvod, ale aj kmeňový repertoár – predverdióvske romantické party z opier Rossiniho, Donizettiho a Belliniho. Práve z nich pozostával prvý blok bratislavského koncertu (II. 4.). Hneď v prvých dvoch číslach, árii Tebalda z 1. dejstva Belliniho *Kapuletovcov a Montekovcov* i v árii Ramira z Rossiniho *Popolušky*, bolo publiku jasné, že ho čaká večer s bezprostredným, temperamentným umelcom, ktorý s absolútnou technickou istotou vládne nad vrúcny tenor medeného lesku, korunovaný elektrizujúcimi výškami. Tie sú Camarenovou absolútnou doménou: pevné, kovové, s údernosťou prislúchajúcou skôr k spinto než lirico odboru. S dramatickejším fachom, než v súčasnosti stvárňuje na svetových javiskách, si zakoketoval v árii Edgarda

z Donizettiho *Lucie di Lammermoor*, v ktorej jeho hlas zhustol a zvláčnel, lejúc sa v precíznej kantiléne. V Camarenovom diári zatiaľ nefiguruje ani francúzska lyrická opera – a že by to mohol byť fascinujúci zážitok, naznačila ária Nadira z Bizetových *Lovcov perál*, zaspie-



J. Camarena s A. Kučerovou (foto: © Suli)

vaná v nádhernom, introvertne precítenom mezzavoce, bez falzetovej barličky v závere: technicky dokonalá, výrazovo opojná. Po „fajnsmekerskom“ repertoári nasledoval populárny Verdiho Vojvoda a v závere, ešte pred dvomi prídavkami sympaticky sa odvolávajúcimi na spevákovo rodisko (mexické piesne *Alma mia* a *Granada*), aj obľúbené „krasokorčuliarske“ číslo suverénnych výškarov: Toniova *Ah! mes amis* z Donizettiho *Dcéry pluku* s deviatimi

(ako inak – famóznymi) vysokými *cé*. Búrku ovácií, ktorá nasledovala, nezažíva ani bratislavská Reduta každý deň.

Hostkou Javiera Camarenu bola populárna slovenská sopranistka **Adriana Kučerová**. Ocítla sa v nezávideniahodnej situácii – po boku speváka svetových kvalít, navyše, podľa ohlásenia usporiadateľa, sama v zdravotnej indispozícii. To síce relativizuje regulárnosť nasledujúceho hodnotenia, no nič nemení na tom, že sympatická umelkyňa v daný večer vzbudila pochybnosť o správnosti aktuálneho vokálneho vedenia. Ak v minulosti očarúvala najmä nezameniteľným štekľivým zvončekom v hlase, dnes je táto kvalita v dôsledku neprirodzeného tmavenia a umelého krytia tónov i nadmernej neutralizácie vokálov takmer neprítomná. Hoci nižšia znelosť mohla byť dôsledkom choroby, nezrozumiteľná výslovnosť či ďalšie technické problémy sa jej pripísať nedajú.

Slovenská filharmónia pod vedením **Jaroslava Kyzlinka** mala chvíle silné (*Bacchanale* z Saint-Saënsovho *Samsona a Dalily*, predohra k Verdiho *Sile osudu*) i rutinné, pričom nezanedbateľná časť vokálneho programu odznela v prílišnej dynamickej razancii. Hviezdou večera tak bez ohrozenia ostal Javier Camarena. Našťastie natoľko žiarivou, že prvý tohtoročný „kaposovský“ koncert ostane v doterajšej histórii cyklu zapísaný medzi tými najlepšími.

Michaela MOJŽIŠOVÁ



Slovenská filharmónia
68. koncertná sezóna
2016 / 2017

James Judd

designovaný šéfdirigent
Slovenskej filharmónie

Dame Evelyn Glennie

nepočujúca britská
perkusionistka

Daishin Kashimoto

koncertný majster
Berlínskych filharmonikov

18. 19. 25. 26. máj 2017

www.filharmonia.sk

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci

Jarné mirbachovské matiné pripomínali diely mozaiky, zapadajúce do seba výkonom interpreta alebo zaujímavou dramaturgiou. V polovici marca (19. 3.) zazneli *Harfové metamorfózy*, v rámci ktorých predviedla svoje schopnosti v hre na háčikovej harfe **Júlia Petkaničová** (*Barokové flamenco*). Jej výkon treba oceniť o to viac, že je len žiačkou základnej umeleckej školy. Hlavná časť programu však patrila harfistke **Adriane Antalovej** a sopranistke **Henriete Lednárovej**. Zaujali s porozumením interpretované *Folk songs* Davida Watkina, ako aj všeobecne cenených *Osem úprav Ludových piesní pre vysoký hlas a harfu* Benjamina Brittena. Išlo o duchaplné zvolenú dramaturgiu, v ktorej umelkyne predviedli svoj osobitý prístup k anglickej hudobnej tradícii.

Názov *Francúzska hudba*, ktorý má v podtexte hudobnoestetickú výzvu viažucu sa na dané špecifiká, nieslo vystúpenie v nedeľu 26. 3. Klavirista **Stanislav Zamborský** prispel vo výbere z *Dix pièces pittoresques* Emmanuela Chabrieria k ich vyzneniu svojou skúsenosťou a racionálnym chápaním štýlu. Jeho interpretačný pohľad doplnilo emocionálne pôsobivé a ľudsky hlboké uchopenie výberu z *Children's Corner* Clauda Debussyho a z *Trois pièces pour piano* Francisa Poulenca **Zuzanou Zamborskou**, ktorej interpretácia bola sústredená na hľadanie osobného vyjadrenia hudobného obsahu. Zuzana Zamborská sa prejavila aj v úlohe empatickej komornej partnerky pri realizácii piesňových sprievodov *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* Mauricea Ravela, *Trois mélodies sans paroles* od Erika Satieho a obsahovo-formovo bezchybne stmelenej trojice šansónov modly skladateľskej mládeže, Nadie Boulanger, v interpretácii **Evy Šuškovéj**. Pre sopranistku mali predstavovať rôznorodosť impresionizmu a jeho štýlovej jedinečnosti. Stali sa však príkladom nepochopenia hudobného obsahu, diferencovanosti dikcie a významu pôvodnosti francúzskeho textu. Zazneli únavne až ľahostajne. Škoda!

Prvé aprílové matiné (2. 4.) bolo „stretnutím“ s gitaristom **Davidom Giovannim Tomasim**, ktorý od prvého tónu upútal bezproblémovou technikou a citlivou tónotvorbou. Do programu zaradil výlučne skladby pre klasickú gitaru, napríklad *El sueño de la razón produce monstruos* z cyklu *24 Caprichos de Goya op. 195* (Mario Castelnuovo-Tedesco), *Rondò brillante op. 2/2* (Dionisio Aguado y García) či *Etudu č. 2 a Introdukciiu a Caprice op. 23* Giulia Regondiho. Spolu s **Mucha Quartet** (**Juraj Tomka, Andrej Baran, Veronika Prokešová, Pavol Mucha**) uviedol taliansky umelec *Kvinteto pre gitaru a sláčikové kvarteto op. 143* od Maria Castelnuova-Tedesca. Štvorčastový cyklus sa vyznačoval vyrovnanosťou výkonov, diferencovaným uplatnením hudobníkov a obsahovou presvedčivosťou koncertného štýlu. Samozrejme, že tieto znaky provokovali hudobnú fantáziu interpretov, čím podporili

estetiku a hudobnoobsahovú stránku skladby. Hudobné predpoludnie tak vyústilo do apartnej ukážky komornej hry v nezvyklom obsadení. Rovnaký program ponúkli umelci aj o dva dni neskôr v rámci festivalu Allegretto Žilina.

Flautistku **Tünde Jakab** sprevádzal počas matiné 23. 4. na klavíri **Peter Valentovič**. Flautistka formuje hudbu vecne, s jasným štíhlým tónom a istým odstupom, ktorý možno chápať aj ako rešpekt voči skladateľovi. Prejavilo sa



T. Jakab (foto: archív)

to v *Sonáte pre flautu a klavír e mol op. 9/2* Jeana-Marie Leclaira. Sebaistú techniku predviedla v *Brilantnej fantázii na témy z Bizetovej opery Carmen* od François Borneho a v *Grand polonaise D dur op. 16* od Theobalda Böhma. Príležitostne sa v jej hre blysne nepatrná chladnokrvnosť, čo sa ukázalo v zmienených skladbách ako provokatívne v pozitívnom zmysle. Recitál uzavrela flautistka *Sonátou Latino* od britského skladateľa Mikea Mowera. Kompozične išlo skôr o kópiu než o autentickú tvorbu, ale pokiaľ by interpretka v budúcnosti zvýraznila štýlovú rovinu diela, rozhodne by tým prospela skladbe ako takej. Dynamickým dojmom zapôsobil 30. 4. Fórum mladých talentov, v rámci ktorého **Karol Samuelčík** predviedol, čo znamená umelecká interpretácia na klasickej gitare. Úvodných *8 valse poéticos H. 147* Enriqueho Granadosa Campiňu bolo jednotou muzikality, umeleckej fantázie, estetiky a techniky. Celý cyklus doslovne vibroval hudobnou dynamickosťou. Samuelčík rozlišuje všetky detaily možností nástroja v akordickej i melodickej hre. Kladi

dôraz na agogiku, ktorá je preňho prostriedkom na docelenie poetickosti, hudobného priestoru, má tiež neomylný cit pre rytmus. Osem kusov zjednocovali rytmus a tempo valčíka, predsa však boli jednotlivé časti rozdielne. Zvlášť sa zaskveli č. 1 (*Melódico*), č. 3 (*Tempo de vals lento*), č. 7 (*Vivo*) a č. 8 (*Presto*). Rôznorodosť nazerania na hudbu zo strany talentovaného gitaristu dokladali aj *Collectici íntim* Vicenta Asencia. Zmena nálady prišla v úprave *Rumunských tancov Sz. 68 BB 76* Bélu Bartóka. Partnerom gitaristu bol hobojsa **Matúš Velas**, ktorý svoj nástroj nielen dokonale ovláda, ale je tiež vyrovnaným umelcom.

Kvalitné úpravy sú v hudbe vzácnosťou, v tomto prípade (upravovateľ Arthur Levering) tomu však tak bolo. Obaja interpreti so zmyslom pre poetickosť prírody doslovne „rozohrali“ priestor (1. časť, *Allegro moderato*). V *Andante* (3. časť) motívy do seba dokonale zapadali, hobojsa „nahrádzal“ znenie píšťaly a akordy gitary asociovali cimbal – vznikol tak pôsobivý pastorálny obraz. Záverečné *Allegro* (č. 5 a č. 6) vyzneli s veľkým citom pre tempovú diferencovanosť, čo nebýva samozrejme, pričom boli tempovo adekvátne odlišené. V štyroch *Seguidillas* Fernanda Sora našiel gitarista dobrú hudobnú partnerku v sopranistke **Renatke Ferikovej**. Pre stredoeurópsky temperament nebýva ľahké vyrovnať sa s latentnou dramatickosťou, bezuzdnosťou a uvoľnenosťou, ktoré si úspešná interpretácia týchto obľúbených piesní bezvýhradne vyžaduje.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

V rámci mirbachovského matiné sa 9. 4. predstavili dlhoročná členka činohry SND **Mária Kráľovičová**

a klaviristka **Elena Letňanová**. Výsledkom pozoruhodného projektu bolo inšpiratívne prepojenie umeleckého monológu prvej dámy slovenského divadelníctva, ktorá priblížila poslucháčovi viaceré zo zásadných momentov života Fryderyka Chopina, čerpajúc najmä zo skladateľovej korešpondencie, so svetom znejúcej hudby genálneho poľského autora. Klaviristka načrela vo svojej dramaturgii do rôznych polôh skladateľovho rukopisu, do väčších i menších hudobných foriem Chopinovho jazyka. Vypočuli sme si zriedkavo uvádzané *Prelúdiu As dur op. posth. B 86*, dve nokturná (*F dur op. 15/1 a cis mol op. posth. B 49*), dve etudy (*f mol op. 25/2 a c mol op. 10/12*), *Valčík Des dur op. 64/1* i dve zo štvorice balád (č. 1 *g mol op. 23 a č. 3 As dur op. 47*). Boli sme svedkami tvorivého výkonu, ktorý sa snažil podčiarknuť citovú hĺbku i charakterovú rôznorodosť Chopinovej hudby. Obe umelkyne nám tak priblížili bohatstvo duševného sveta citlivého človeka a hudobníka, „básnika klavíra“ Fryderyka Chopina.

Eduard LENNER

Marec v Štátnej filharmónii Košice

Pravdepodobne to bude dobrý obchodný trik, keď už takmer všetky koncerty v **Štátnej filharmónii Košice** majú svoje programové názvy. Nie vždy sa titulom podarí vystihnúť obsah, ale *Symphony meets jazz* pôsobí v angličtine efektne. Symfonický orchester sa teda 2. 3. stretol s jazzom a pre mňa osobne to bol večer splnených želaní. **Adrián Harvan** dirigoval vlastné úpravy jazzových štandardov a melódií z muzikálov *Can-Can* a *Kiss me, Kate*, v premiére odznela aj jeho *Little Jazz Rhapsody pre klarinet a orchester* so sólistom (a členom ŠfK) **Martinom Švecom**. Harvan by rozhodne mal dostávať viac dirigentských príležitostí a Martin Švec je absolútne spoľahlivý orchestrálny hráč, ktorého sóla sú vždy potešením. V náročnom *Concertine pre klarinet a orchester* srbského klarinetistu a skladateľa

chádzať vyrovnaný zvuk v súhre s orchestrom a cit pre farbu. V tomto smere bol potešením krásny zvuk kontrabasu, výborne však znela aj dychová sekcia. Harvan pôsobil niekoľko sezón ako dirigent orchestra spevohry DJZ v Prešove a úpravy melódií z muzikálov Cola Portera boli pre mňa nostalgickou spomienkou na časy minulé, no zároveň dôkazom ich životaschopnosti v akejkoľvek podobe.

Fantastické husle

Na veľkú a aj patrične prejavenu radosť publika prišli do Košíc takmer po roku opäť spolu dirigent **Ondrej Lenárd** a huslista **Jan Mráček** – tentoraz s *Koncertom pre husle a orchester D dur op. 35* Piotra Iljiča Čajkovského (9. 3.). Orchester reagoval obdobne ako minule: spočiatku opatrne a s rešpektom, hoci sólista bol plný radosti a chuti. Prejavilo sa to predovšetkým v ladení lesných rohov, ale aj drevených dychových nástrojov na začiatku 2. časti. V 3. časti, naopak, zazneli pekné sóla (lesný roh, hobo, fagot). Mráček nesklamal, technická istota mu zaručuje patrične sebavedomú hru, no tá môže viesť umeleckú



A. Harvan a členovia orchestra ŠfK

Anteho Grgina sa Švec cítil ako ryba vo vode. Skladba začína pomalým úvodom, po ktorom sa rozbehne korytom búrlivej bigbandovej hudby a vyžaduje od sólistu dobrý „feeling“ (glissandá, vibrato, swingovanie). Švec ponúkol všetko s vybraným vkusom. Na mieru mu bola ušitá Harvanova *Little Jazz Rhapsody*. Jej začiatok tvorí fanfárová téma, ktorá sa prelína celou kompozíciou. Harvan využíva aj svoju silnú zbraň v podobe nápaditej inštrumentácie. Záver diela vyznieva „pikantne“ – v swingovom štýle, s tromi vedúcimi hlasmi: sólový klarinet vedie dialóg s basklarinetom (walking bass) a vibrafón si bezstarostne swinguje. Poeticky vyznelo aj husľové sólo v spojení s vibrafónom.

Vo výbere aranžovaných jazzových štandardov boli *Someday my Prince Will Come*, *Laura*, *Blue Moon*, *Body and Soul* a *All the Things You Are*. Pre Harvana bolo isto dôležité hľadať kombinácie v inštrumentácii tak, aby sa vyhol jednotvárnosti a to sa mu naozaj podarilo. Nezabudol ani na seba a v každej skladbe ponúkol sólo na saxofóne alebo flaute. Pekné sóla napísal pre trombón (**Ján Hrubovčák**) a fagot (**Stanislav Bicák**), základom bolo pochopiteľne jazzové combo, ktoré tvorili klavirista **Matúš Pavlík**, kontrabasista **Adolf Plachetka** a bubeník **Miroslav Mikšík**. U všetkých oceňujem predovšetkým schopnosť na-



J. Mráček a O. Lenárd

interpretáciu známej skladby do kliše. Ide však o mladého umelca (ešte študenta) na najlepšej ceste nájsť si vlastnú umeleckú tvár, veď má na to všetky predpoklady.

Berliozovu *Fantastickú symfóniu op. 14* pod taktovkou Ondreja Lenárda zahral orchester výborne. Opäť som mala pocit, že niektorých hudobníkov počas prestávky vymenili. Odrazu do seba všetko zapadalo. Nie som milovníkom programovej hudby a vždy sa snažím pri jej vnímaní „vynechať“ jej príbeh, no *Scénu na vidieku* podal orchester tak, že sa mu nedalo vyhnúť. Bola som zasiahnutá hlbokým zážitkom a vôbec by mi nevydilo, keby tu príbeh skončil. *Cestu na popravisť* a *Sabat čarodej-*

níc sa však tiež oplatilo počúvať. Lenárd mal vo svojich gestách energiu, ktorá nemohla ostať nevyužitá. Dúfam, že aj on bol s výkonom orchestra spokojný a svojou prítomnosťou opäť poteší publikum čo najskôr.

Prelúdiá

Vďaka jubileu, ktoré si tento rok pripomíname, sa odkazu Jozefa Grešáka bude Štátna filharmónia Košice venovať na viacerých koncertoch. *Komornú symfóniu* napísal Grešák ako šestnásťročný a zanechal ju s poznámkou o zdroji svojej inšpirácie. Bola ňou svadba, na ktorej počul „*krásne svadobné piesne a ľudovú hudbu*“. Skladba je ďalším dôkazom jeho skladateľskej originality. V prostredí, kde symfonická hudba nebola súčasťou hudobnej tradície, vzniklo dielo, ktorému prináleží závažné miesto aj v dejinách domácej hudobnej kultúry. Skladba má síce koncepciu pripomínajúcu sonátovú formu, no pre skladateľa je prioritná melodika. Tiahne za ňou prirodzene, bez rušivých a násilných modernistických konštrukcií, ale ani s podozrením na eklecticismus, veľmi úprimne a citlivo. Tuším, že Haydnovu *Symfóniu č. 85 B dur* zvolila dramaturgia koncertu 23. 3. aj preto, že jej druhú časť tvoria variácie na ľudovú pieseň, tentoraz francúzske. Interpretácia bola vkusne štýlová. Dirigent **Zbyněk Müller** sa pohral s jemnosťou zvuku a dynamikou naozaj skvostne a orchester vnímal naplno každé jeho gesto.

V životopisoch umelcov takmer vždy nachádzame mená ich pedagógov. Ak sa niektoré často opakujú a výsledky ich práce sú evidentné, dávame im prívlastok „významný“. Na Slovensku k nim určite patrí Darina Švárna. Za posledné dva mesiace sme mali v Košiciach možnosť počuť jej dvoch žiakov. Tentoraz to bol **Matej Aren-**

dárik. Efektná, hudobne a technicky bohatá Lisztova *Fantázia na maďarské ľudové piesne pre klavír a orchester* dostala od sólistu všetko, čo jej prináleží. Spočiatku pôsobil rezervovane, s určitou dávkou pokory, no umelec si pravdepodobne iba šetril sily, lebo jeho hra napokon vytryskla ako gejzír (*Allegretto alla Zingarese*), tak ako sa na Lisztu patrí. Poslucháčsky obľúbené *Les Préludes* – učebnicový príklad programovej hudby – boli dôstojným dovŕšením koncertu. Liszt napísal aj iné symfonické básne, no publikum opäť nedostalo šancu spoznať niečo „nové“.

Katarína BURGROVÁ
Fotografie: Jaroslav LAŠ



Ľudová hudba Javorníček z Hvozdnice

GRAND PRIX SVETOŽÁRA STRAČINU 2017

Medzinárodná súťaž nahrávok hudobného folklóru, 28.–31. marca, RTVS, EBU, Spoločnosť sveta Stračinu

GRAND PRIX SVETOŽÁRA STRAČINU ponúkla už po ôsmykrát vo svojej novodobej histórii tradičnú hudbu v najrôznejších podobách. Súťažné bienále nahrávok folklórnej hudby patrí medzi najprestížnejšie podujatia, ktoré sa konajú na pôde Slovenského rozhlasu ako hlavného organizátora a zastrešuje ho Európska vysielacia únia (EBU), združujúca nielen verejnoprávne rozhlasové stanice v Európe, ale i ďalšie pridružené a partnerské štruktúry v Ázii či Amerike. Práve preto sa v rámci súťažných odposluchov mohli objaviť aj nahrávky z Číny, Vietnamu či Indie. Počtom prihlásených nahrávok sa aktuálny ročník nezaradil medzi najsilnejšie, napriek tomu mu však nebolo možné uprieť pestrosť a šírku, akými rozhlasové stanice pristupujú k spracovaniu folklórneho materiálu: od štylizácií, v ktorých je tradičný hudobný motív spracovaný akoby na pozadí autorských či interpretačných umeleckých ambícií až po autentické snímky. Prestíž, tradícia, autenticita a v neposlednom rade aj vkus sú atribútmi, ktoré zohrávajú dôležitú úlohu už pri samotnom nahlasovaní súťažných nahrávok. Tento rok si ich mohli návštevníci, prichádzajúci profesijne či z osobného záujmu, vypočúť na verejných súťažných odposluchoch celkovo štyridsaťšesť. Medzinárodná odborná porota vedená prof. Oskárom Elschekom, ktorý je svojimi skúsenosťami garantom odbornosti, mala za úlohu všetky nahrávky posúdiť a vybrať tie najlepšie.

Prezentácia širokej palety vokálnych a inštrumentálnych záznamov tradičnej hudby ponúkla v rôznych kategóriách a prístupoch skladateľov, tvorcov, interpretov a rozhlasových redaktorov, nové tvorivé možnosti pre



Ľudová hudba SL'UK-u, v pozadí Ženská spevácka skupina Hôra z Rejdovej

umelecké návraty k tradičnej hudbe. Cenu za najúspešnejšiu nahrávku GRAND PRIX SVETOŽÁRA STRAČINU si z aktuálneho ročníka súťaže odniesli zástupcovia Rumunského rozhlasu – Rádia Temešvár za tradičné piesne (*Traditional Songs*) z oblasti Ardealu v originálnom podaní hráča na liste **Nucu Pandreu** a súboru **Cununa Transilvană**. Zástupca Rádia Temešvár, Mihai Anghel, si z rúk konateľky Spoločnosti sveta Stračinu prevzal cenu v podobe umeleckého diela z tvorby Vojtecha Baláza. Okrem hlavnej ceny môže porota udeliť aj ceny vedľajšie (najviac tri), ktoré

vyzdvihnú mimoriadnu úroveň nahrávok. Jednotlivé kategórie pri ich oceňovaní si pritom odborná porota koncipuje sama, na rozdiel od predchádzajúcich ročníkov podujatia, keď boli nahrávky do kategórií prihlasované podľa vopred stanovených podmienok (napr. v roku 2005 to boli nahrávky pôvodného hudobného folklóru a nahrávky upravovanej folklórnej hudby).

Už od vzniku samotnej súťažnej prehliadky nahrávok folklórnej hudby (ešte pod názvom Prix de musique folklorique de Radio Bratislava) v roku 1970 bola a zostáva jej cieľom okrem iného aj dobová konfrontácia hodnôt žánru, spôsob, akým sa k nemu pristupuje, čo sa z neho vyberá a ako sa hudba s odkazom na tradíciu včleňuje do aktuálneho hudobného povedomia. Záujemcov o folklór je stále dosť, a to nielen v radoch jeho „konzumentov“. V súčasnosti už tretia generácia súbormi odchovaných folkloristov, ale aj individuálny a v mnohom inšpiratívny prístup umelcov, interpretov a skladateľov, ktorí majú snahu folklór uchopiť čo najautentickejšie, je zaiste dobrým základom pre prežitie i ďalší rozvoj tohto žánru. Komerčnejšie a v médiách prezentované projekty ako *Zem spieva* naznačujú, že aj v tomto smere nastáva určitý boom. Škoda len, že sa nadšenie pre uchovávanie našich hudobných tradícií nepretavuje lepšie aj do tvorby nových rozhlasových nahrávok, ktoré by mohli byť konkurencieschopné voči tým zahraničným. V 70. a 80. rokoch minulého storočia vznikali napríklad v Experimentálnom štúdiu Československého rozhlasu v Bratislave nahrávky mimoriadnej kvality,

ktoré sa spravidla vždy dokázali presadiť v medzinárodnej konkurencii Prix de musique. V tomto prípade nehovorím len o hlavnom zameraní podujatia venovaného prezentácii tradičných hodnôt európskej hudobnej kultúry v podobe medzinárodnej súťaže, ale aj o podnecovaní, objavovaní a prezentovaní najrôznejších foriem tradičných ľudových kultúr v európskom (i mimoeurópskom) mediálnom priestore.

Názov obnovenej súťaže má svoje opodstatnenie z viacerých dôvodov. Prvým je nesporné odkaz Svetožára Stračinu (1940–1996), ktorý

ľudovú pieseň pokladal za dokonalé umelecké dielo. Neraz sa nad ňou skláňal a zamýšľal, ako sa jej dotknúť, aby jej neubral na kráse, nezneškodil rokmi vycibrený skvost. Svojou prácou obohacoval nielen žáner rozhlasových folklórnych nahrávok, ale aj celonárodnú hudobnú kultúru. Vytvoril si špecifický hudobný

s vyhlásením výsledkov súťaže. Pod obsah i dramaturgiu večera vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu (31. 3.) sa podpísala Alžbeta Lukáčová spolu s režisérom Martinom Hasákom. Vo výborne zostavenom programe nechýbal autentický folklór **LH Paláčovcov** a rozkazovačov z Hrochote alebo

storočí. Hudobnú kultúru Štiavnickej doliny reprezentovala **LH Javorníček** z Hvozdnice, skvelým speváckym prejavom zaujali aj **Štefan Štec** z Košíc a **Barbora Blahová** z Bratislavy, podobne ako virtuózný hráč na heligónke (a zároveň primáš vlastnej cimbalovej hudby) **Miroslav Buzrla** zo Skalice.



Ženská spevácka skupina Hôra z Rejdovej



Konateľka Spoločnosti sveta Stračinu A. Vargicová odovzdáva hlavnú cenu

jazyk, ktorý bol zároveň vo vzťahu k dovtedajším prístupom spracovávaní hudobno-folklórneho materiálu novátorský. V rokoch 1970–1985 bol autorom 17 skladieb, ktoré v rámci Prix de musique folklorique de Radio Bratislava priniesli desať ocenení. Stračina ostáva nielen najoceňovanejším skladateľom v histórii súťa-

virtuóznym huslistu **Andrej Včelík**, ktorý vzdal spolu s **LH Andreja Záhorca** poctu majstrovstvu Rinalda Oláha. Galakonzert ponúkol regionálnu pestrosť domáceho folklóru, ale aj vyváženú zostavu sólových, inštrumentálnych či speváckych výstupov a generáčnych zastúpení. Predstavili sa **Mária Brdárska-**

Na galakonzerte zazneli aj predsvadobné ľudové piesne z Môtovej (dnes súčasť Zvolena), ktoré Svetozár Stračina upravil pri príležitosti prvého ročníka Prix de musique folklorique de Radio Bratislava v roku 1969 (skladba sa stala jednou z ocenených). Rovnako, ako pred rokmi, ich ponúkla ženská spevácka skupina **Marína** zo Zvolena. Tradíciu spojenú s virtuozitou a aktuálnymi trendmi predviedli v závere galakonzertu **SLUK** s vynikajúcim etnojazzovým triom **Pacora** a ich spoločný projekt *Ornamenty* bolo skvelým vyvrcholením ostatného ročníka **GRAND PRIX SVETOZÁRA STRAČINU**.

Miroslava ZÁHUMENSKÁ



Ľudová hudba Javorníček z Hvozdnice



Albomy súťažných nahrávok z jednotlivých ročníkov Prix de musique folklorique de Radio Bratislava

že, ale vo svojich dielach nastolil osobitý trend v spracovaní folklórnej hudby, často označovaný ako „stračinovský“. Novodobá podoba súťaže s názvom **GRAND PRIX SVETOZÁRA STRAČINU** je už od roku 2003 aj medzinárodným stretnutím priateľov hudobných tradícií a diskusným fórom o výzvach súčasnej mediálnej doby, s ktorými sa musia rozhlasoví redaktori vyrovnáť, berúc do úvahy kľúčovú úlohu, ktorá rozhlasu v tomto procese prislúcha. Najväčším diváckym i poslucháckym lákadlom býva už tradične galakonzert spojený

Janoška, speváčka legenda rejdovskej ľudovej kultúry a významná nositeľka miestnych tradícií, ako aj ženská spevácka skupina **Hôra** z Rejdovej (spolu s **LH Ondreja Hlaváča** z Gočova), ktorá okrem iného priblížila špecifické viachlasné spevy z Gemera. Najmladšiu generáciu zastupovali členovia gajdošskej dvojky z Oravskej Polhory. **Adrián Matis**, **Filip Brišák** a **Adriana Plevjaková** sa venujú archaickej kombinácii dvojhlasných gájd a huslí, ktorá sa v prirodzenej podobe zachovala ako relikv na Hornej Orave ešte v uplynulom

Laureáti GRAND PRIX SVETOZÁRA STRAČINU 2017

Traditional Songs (Rumunský rozhlas – Rádio Temešvár)

Rieka Žarachaj (Radio Russia) – najlepšia nahrávka ľudovej hudby v tradičnej forme (svadobná pieseň Burjatov a Mongoľov v podaní známej burjatskej speváčky Namgar).

Marta Radino Oro (Bulharský národný rozhlas) – cena za najlepšiu interpretáciu (akordeonista Milan Zavkov a orchester ľudovej hudby Bulharského národného rozhlasu).

The Snows They Melt the Soonest (Rozhlas a televízia Írska) – cena za technickú úroveň nahrávky (írska ľudová pieseň v podaní Muireann Nic Amhlaoibh).

V želanom hajičku (Slovensko) – najúspešnejšia slovenská nahrávka a cena Spolku hudobného folklóru. Nahrávka folklórnej skupiny Kurimjan (z produkcie košického rozhlasového štúdia RTVS) reprezentuje špecifickú hudobnú tradíciu svojej obce, ktorá spája židovský a šarišský folklór.



T. Acsai



K. Hasan



Allegretto Žilina 2017

27. ročník stredoeurópskeho festivalu koncertného umenia, 3.–8. apríla, Dom umenia Fatra, Hudobné centrum

Organizátori festivalu pozvali trinásť interpretov z deviatich európskych krajín (Veľká Británia, Maďarsko, Rusko, Taliansko, Česká republika, Poľsko, Rumunsko, Ukrajina, Slovenská republika), ktorí sa predstavili sólovo alebo so sprievodom štyroch orchestrálnych telies. Dirigent Kerem Hasan z Veľkej Británie už počas svojich štúdií dokazoval, že jeho umelecká vízia práce s orchestrom si zaslúži pozornosť. Len 25-ročný umelec otvoril festival spolu s domácim Štátnym komorným orchestrom Žilina. Sekundovali mu maďarská flautistka Timea Acsai a ruský violončelista Alexey Stadler, ktorý svoje vystúpenie venoval obetiam teroristického útoku v Sankt Peterburgu.

Pozoruhodné renomé si v zahraničí získal aj slovenský klavirista Jakub Čižmarovič. V Žiline bol sólistom obľúbeného *Koncertu pre klavír a orchester č. 1 b mol P. I. Čajkovského*, v sprievode novozaloženého Slovenského mládežníckeho orchestra. Ten si ešte len vydobýja svoje miesto pod slnkom a počas úvodných koncertov sa ho ujal v Spojených štátoch pôsobiaci slovenský dirigent Martin Majkút.

Odvážnu dramaturgiu (G. Ligeti, B. Bartók, L. Burlas, M. Kabeláč) si na záverečnom koncerte Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu zvolil mladý český dirigent Jiří Rožeň. Sólistom Bartókovho *Koncertu pre violu a orchester* bol vynikajúci ruský violista Sergey Malov, ktorý očaril organizátorov festivalu natoľko, že mu udelili aj Cenu festivalu a jeho interpretačné umenie si budeme môcť vypočúť aj počas budúceho ročníka.

Fotografie: **Roderik KUČAVÍK**



Mucha Quartet



D. Giovanni Tomasi (foto: R. Kučavík)



S. Malov (foto: R. Kučavík)

I. Gápová





J. Čižmarovič



Slovenský mládežnícky orchester

Cena festivalu Allegretto Žilina 2017

– Sergey Malov, viola (Rusko)

Cena Janáčkovskej filharmónie Ostrava

– Jiří Rožeň, dirigovanie (Česká republika)

Cena Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu

– Alexey Stadler, violončelo (Rusko)

Cena publika

– Jakub Čižmarovič, klavír (Slovenská republika)

Cena primátora mesta Žilina najmladšiemu účastníkovi

festivalu – Kerem Hasan, dirigovanie (Veľká Británia)



Slovenský mládežnícky orchester



M. Majkút



G. Bebeselea



ŠKO Žilina

Kiradjievov francúzsky koncert

Medzi stálych umeleckých spolupracovníkov ochotne sa vracajúcich pred **ŠKO Žilina** patrí bulharský dirigent **Vladimir Kiradjiev** pôsobiaci v Rakúsku. Každé jeho vystúpenie garantuje kvalitu a premyslenú dramaturgickú skladbu programov, v ktorých akcentuje najmä menej frekventovaný repertoár. Autorskú osnovu tvorila na koncerte 16. 3. trojica Francis Poulenc, Carl Reinecke a Claude Debussy, tú sólistickú hneď dvaja umelci. Česká organistka **Drahomíra Matznerová** potvrdila svoje renomé v efektnom Poulencovom *Koncerte g mol pre organ, sláčiky a tympany*. Konceptiu mala dôsledne vypracovanú, priam hedonisticky sa vyžívala v dávkovaní farieb, citlivo sa pohybovala v širokom spektre eufonicky modelovaných fráz. Taliansky flautista **Mario Carbotta** siahol po *Koncerte D dur* neobvykle plodného skladateľa Reineckeho. Bezkonfliktný priebeh skladby, naplnený rozospievanými romantickými kantilénami, osobitne sugestívna stredná časť (*Lento maestoso*) s impozantnou inštrumentálnou kombináciou flauty a violončela. Bol to pohodový tok hudby, ktorému vládol sólista disponujúci exkluzívnou farbou tónu, hrajúci na zlatej flaute zo známej nástrojárskej dielne Muramatsu. Záver večera patril Debussyho suite z baletu *La boîte à joujoux* (Skrinka s hračkami). Voľba tejto interpretačne i per-

rozmer, ktorý by pomohol dopovedať niektoré hudobne „zahmlené“ epizódy. Napriek výhradám treba zaradenie skladby oceniť. Napokon, splnila svoju misiu...

Husľová dielňa

Už viac ako dve desaťročia sa v Žiline schádzajú mladí adeпти husľovej hry na podujatí známom ako Husľová dielňa. Na jej čele stojí ako hlavný garant a pedagóg od samotného

umeniu, vidno, že altruizmus a podpora dokážu produkovať malé zázraky. Aj v tomto roku od 23. do 25. 3. prebiehal už 23. ročník podujatia so solídnym počtom účastníkov zo slovenských ZUŠ. Neodmysliteľnou súčasťou Husľových dielní býva laureátsky koncert, zážitok aj odmena pre najúspešnejších účastníkov z predchádzajúcich ročníkov formou prezentácie v profesionálnom prostredí. Pod vedením **Leoša Svárovského** vystúpil v Dome umenia Fatra najskôr minuloročný laureát **Patrik Petráš** z bratislavskej ZUŠ J. Kresánka (z triedy J. Spálovej) v dvoch častiach *Husľového koncertu č. 1 op. 26* od Maxa Brucha. Zaujal živým



L. Dulanská, L. Svárovský a ŠKO (foto: R. Kučavík)



M. Carbotta (foto: R. Kučavík)

cepčne náročnej kompozície sa ukázala ako nie práve najvďačnejšia. Zdá sa, že dlhší čas na prípravu a cizelovanie detailov členej partitúry by viedol k spoľahlivejšiemu efektu. Pozície jednotlivých častí v kontrapozíciách vyzneli dosť neprehľadne. Celkovo neprehľadnému vyzneniu by určite prospel aspoň v náznakoch prítomný choreografický

začiatku známy odchovanec žilinských hudobných škôl **Jindřich Pazdera**. Podujatie je to skutočne záslužné, vzniklo v prostredí ZUŠ Ladislava Árvaya a s výdatnou pomocou ŠKO. V jeho histórii sa tu vystriedal rad frekventantov, z ktorých mnohí dnes účinkujú ako výkonní umelci doma aj v zahraničí. Aj keď v súčasnosti prežívame dobu nevelmi žičlivú

prístupom k interpretačnému tvoreniu aj evidentným muzikantským potenciálom. Petráš zrejme vidí v hudbe svoju budúcnosť, cieľavedome pestuje a kultivuje svoj talent, zúčastňuje sa s peknými výsledkami na interpretačných súťažiach. Hudobnícke ambície prejavila aj o niekoľko rokov staršia **Liliana Dulanská**, ktorá má za sebou niekoľko cenných trofejí z domácich aj zahraničných súťaží, kurzov a koncertných pódii. Po získaní základov na bratislavských ZUŠ (J. Horňák, J. Spálová) teraz pokračuje u J. Pazderu na Pražskom konzervatóriu a smeruje na pražskú HAMU. V interpretácii Mendelssohnovho *Koncertu e mol op. 64*

prejavila vysokú mieru disciplíny, eleganciu, hudobnícku vyspelosť a jasne sa črtajúcu schopnosť priblížiť sa k jadru stvárňovaných diel. Už tradične v druhej časti koncertu vystúpil v Čajkovského *Koncerte D dur* samotný Jindřich Pazdera a svojou interpretáciou zasvietil ako veľký vzor pre mladých hudobníkov.

Lýdia DOHNALOVÁ

Minister kultúry Slovenskej republiky Marek Madžarič 24. apríla 2017 slávnostne udelil Ceny ministra kultúry SR v oblastiach profesionálneho umenia za rok 2016. Za hudbu si Cenu odniesli umelecký vedúci súboru Musica aeterna Peter Zajčiek a tlačová tajomníčka SND Izabela Pažítková.



Laureáti Ceny ministra kultúry SR za rok 2016 P. Zajíček, Ľ. Városová, J. Ciller, A. Hykisch (foto: MKSR K. Acél Gálliková)

VŠMU v Bratislave, prednáša na FiF UK v Bratislave, externe pôsobil na JAMU v Brne, na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave. K jeho pedagogickým aktivitám patrí aj dlhoročná lektorská a koncertná činnosť v rámci Letnej školy barokovej hudby na Morave a vedenie interpretačných kurzov starej hudby s medzinárodnou účasťou lektorov a študentov. Venuje pozornosť aj najmladšej generácii hudobníkov, žiakom ZUŠ. Je žiadaným umelcom v zahraničí, v Česku spolupracuje (často vo funkcii koncertného majstra) s renomovanými súbormi The Czech Ensemble Baroque, Ensemble Inégal alebo Musica florea. Najbližšie si bude možné Musicu aeternu a Petra Zajíčka vypočuť v dvoch zaujímavých projektoch: na otváracom koncerte Dní starej hudby (26. 5.) *Hudba v Prešporku v 17. storočí* v dielach Kussera, Capricorna, Pollentaria a Valentiniho a na koncerte v rámci cyklu Gesamtkunstwerk pod taktovkou Kevina Griffithsa v skladbách Antona Zimmermanna, Mozarta (sólistka Petra Matějová) a Haydna. Okrem Petra Zajíčka patrila medzi ocenených aj **Izabela Pažitková**, ktorá dostala cenu za významný prínos pri propagácii a prezentácii umenia a kultúry s prihliadnutím na dlhoročné pôsobenie na poste tlačovej tajomníčky Slovenského národného divadla a hlavnej manažérky medzinárodného hudobného festivalu Bratislavské hudobné slávnosti. Ceny si odniesli aj kostýmová výtvarníčka **Ludmila Várossová** a scénograf **Jozef Ciller**.

(Zdroj: red., MK SR)

11



Jerusalem Quartet (foto: F. Broede)

Hudba, z ktorej cítiť vieru v človeka

Po komplete Šostakoviča s Brodsky Quartet pripravil na február medzinárodný festival komornej hudby Konvergenzie uvedenie šiestich sláčikových kvartet Bélu Bartóka s izraelským súborom Jerusalem Quartet. S hudobníkmi jedného z najžiadanejších komorných zoskupení dneška sme sa mali možnosť krátko porozprávať po ich decembrovom koncerte v Soltiho sále v budapeštianskej Lisztovej akadémii.

Pripravil **Andrej ŠUBA**

■ Aký to bol pocit hrať Bartóka v priestoroch, kde pôsobil?

Sergei Bresler: Bolo to výnimočné. Skutočne si nepamätám podobné ticho medzi časťami a zvlášť po doznení *Šiesteho kvarteta*. Bolo to ako hrať v prázdnej sále, takmer sme sa v tom tichu báli odložiť nástroje. Publikum evidentne vedelo, o čo ide, a kvôli čomu večer prišlo. Bol to náš prvý koncert v Budapešti a navyše s Bartókom, bol to skutočne mimoriadny večer.

■ Skladateľov súčasník Arthur Honegger povedal, že k Bartókovej hudbe nemožno preniknúť na prvýkrát a nie každý hudobník ju dokáže interpretovať. Platí to aj v 21. storočí, alebo sa stala medzičasom univerzálnejšie prístupnou?

Kyryl Zlotnikov: Myslím si, že považovať Bartókovu hudbu za exkluzívnu či dokonca neprístupnú, je od začiatku omyl. Je to, samozrejme, veľmi osobité hudobné vyjadrenie génia, no odhliadnuc od komplexnosti kompozičného štýlu, alebo, jednoduchšie povedané od spôsobu, akým Bartók písal, pôsobia jeho diela vo svojej podstate veľmi bezprostredne a sú poslucháčsky prístupné. Súvisí to okrem iného s ich zakotvením v ľudovej hudbe, v piesňach a tancoch, ktoré skladateľ zbieral cestujúc po Európe i mimo nej. Formovanie jeho štýlu mi v určitom zmysle pripomína prácu sochára, ktorý z počiatočného mate-

riálu postupne otesáva všetko prebytočné, až napokon dospeje k dokonalému tvaru. Podobným spôsobom sa snažíme postupovať aj pri interpretácii Bartókovej hudby, snažíme sa dostať k jej podstate.

■ Ako sa dostali k Bartókovej hudbe Jerusalem Quartet?

Alexander Pavlovsky: Jedno z prvých kvartet, ktoré sme nacvičili, keď sme pred dvad-

dielom k nášmu úspechu na Schubertovej súťaži, kde sme získali špeciálne ocenenie za interpretáciu hudby 20. storočia. Neskôr sme k nemu pridali *Štvrté kvarteto*. V súvislosti s našim aktuálnym výročím sme sa rozhodli pre vydavateľstvo harmonia mundi zrealizovať dva nové projekty: nahrávku Beethovenovho opusu 18 a všetky Bartókove kvarteta. Je to pre nás stále nové, komplet Bartókových kvartet sme po prvýkrát uviedli v roku

2015 v Tel Avive, zaznel aj v New Yorku a veľmi sa, samozrejme, tešíme aj na príležitosť odohrať ho v Bratislave.

■ Stretol som sa s názorom, že interpretácia kvartet vychádza z dvoch zásadných tradícií: jedna v jeho hudbe zdôrazňuje ľudové vplyvy a zemitosť, ako to robil maďarský Végh Quartet, druhá „čistejšia“ a „abstraktnejšia“ siaha k Juilliard Quartet, ktorého členovia po prvýkrát uviedli všetky kvarteta v USA po skladateľovej smrti. Súhlasíte?

Ori Kam: Nemyslím si, že správny je vyslovene jeden či druhý prístup, kľúčom k Bartókovej hudbe je pravdepodobne kombinácia obidvoch. Pôvod interpretačnej tradície, ktorá pomerne prezentuje jeho kvarteta ako komplexné a komplikované diela hudobnej



A. Pavlovsky a J. Lupták (foto: J. Uhlíková)

siatimi rokmi začínali, bolo práve Bartókovo *Šieste kvarteto*. Zabrало nám pomerne hodne času, možno rok a pol. Vtedy sme nehrávali dvadsať rôznych diel ročne, sústredili sme sa na niekoľko málo skladieb. Uvádzali sme ho potom pomerne často a prispelo značným

moderný, tkvie azda v tom, že Bartók je možno jedným z troch skladateľov prvej polovice 20. storočia, ktorí si vytvorili skutočne vlastný hudobný jazyk, pričom sa mu to podarilo azda najlepšie zo všetkých. Schönberg, Hindemith, prípadne ešte Messiaen môžu byť ďalší. A pretože jeho hudba je vertikálne pomerne komplexná, tradícia je nazerať na jej interpretáciu takto, výsledkom je „agresívny“ zvukový obraz Bartókovej hudby. No ak sa na ňu pozrieme z inej stránky, vystúpiť do popredia iné kvality, napríklad to, že ide tiež o hudbu, ktorá je podobne mimoriadne lyrická.

Kyryl Zlotnikov: Ako študenti sme vo Viedni

dominovať aj v interpretácii, nie je to však nevyhnutne pravda. V prílišnom akcentovaní Bartóka „modernistu“ sa napríklad často stráca spojenie so silnou tradíciou komornej hudby 19. storočia, ktorá je v jeho diele tiež prítomná.

Ori Kam: Bartók mi v niečom pripomína Beethovena. Jeho hudba pôsobí ušľachtilo a aj napriek tragickým okolnostiam skladateľovho života z nej vždy cítiť vieru v človeka. Jej výraz môže byť veľmi smutný až hlboko sklúčujúci, čo je emocionálne spektrum ľudského prežívania, ktoré sa v podobnej hĺbke u Beethovena pravdepodobne nenachádza, no

že Bartókova hudba vždy vyžaduje o trochu viac času na skúšanie, ako je obvykle k dispozícii. Čo je pre vás výzvou v súvislosti s kvartetami?

Ori Kam: Výzva je urobiť túto hudbu zrozumiteľnou pre publikum. Obsahuje veľa komplexnej polyfónie, v hudbe sa toho často naraz deje veľmi mnoho. Chceme, aby jej poslucháči porozumeli toľko, koľko je to len možné. Nie je to vždy úplne ľahké docieľiť, aby táto hudba plynula a bola vnímaná ako niečo prirodzené. Toto je ale asi výzva pre každé sláčikové kvarteto. Úspešné predvedenie Bartóka je pre mňa vtedy, keď publikum po koncerte neodchádza vyčerpané. Keď kvartetá cvičíme, chceme, aby zneli čo „najjednoduchšie“, bezprostredne a zrozumiteľne, čo nie je jednoduché. Party sú pomerne náročné a to isté možno povedať aj o nárokoch na súhru. V istom zmysle je paradoxom chcieť hrať túto hudbu jednoducho, ona ale jednoduchá je. Aj za komplikovanou polyfóniou sa často ukrýva jednoduchá idea, napríklad kánon. ✕



(foto: J. Uhlíková)

hrali jedno z Bartókových kvartet Györgyovi Kurtágovi. Začali sme ho hrať na spôsob „allegro barbaro“, on nás však po chvíli zastavil a povedal: „Nie, musíte to robiť inak.“ A prehral nám celú skladbu na klavíri veľmi jemným a delikátnym spôsobom. Takýto pohľad na Bartóka bol pre nás vtedy úplne nový a odvtedy sa ho snažíme zohľadňovať pri interpretácii jeho hudby.

■ **Hudba klasikov 20. storočia má vo vašom repertoári dôležité miesto. Nahráli ste aj kvartetá Dmitrija Šostakoviča. Jeho dramatická hudba akoby rozprávala príbeh, za ktorým tušíme človeka, Bartókova je tiež veľmi osobná, no iným spôsobom...**

Alexander Pavlovsky: Bartókova hudba je v tomto zmysle pravdepodobne „univerzálnejšia“ alebo „abstraktnejšia“, ak chcete, než Šostakovičova, no je, samozrejme, tiež spätá s dobou svojho vzniku. V istom zmysle je teda zrkadlom toho, čo sa dialo v Európe, napríklad dvoch svetových vojen, ale aj jeho osobných sklamaní, rovnako však obsahuje nadčasové emócie. V tomto možno viesť určitú paralelu s Bartókovým prístupom k ľudovým nápevom: necituje ich priamo, stali sa súčasťou jeho hudobnej reči v transformovanej podobe. Súhlasím s Oriho názorom, že Bartókove partitúry pôsobia veľmi komplexným dojmom a preto môžu vyvolávať pocit, že táto črta musí nevyhnutne

napriek tomu to nie je pesimistická hudba. Myslím si, že toto je skutočne výnimočná črta Bartókovho diela.

■ **Zaujímajú vás analýzy Bartókovej hudby? Môžu interpretom pomôcť preniknúť do komplexnosti a sofistikovanosti jeho hudobného jazyka?**

Ori Kam: Viac sa možno dočítať o štvrtom, piatom a šiestom kvartete, no napríklad o prvom možno sotva čosi nájsť. Nemyslím si, že o Bartókových kvartetách toho bolo dost popísané. A mnohé z toho, čo napísané bolo, nie je možné využiť pri interpretácii. O štvrtom existuje napríklad pomerne veľa muzikologických analýz, no tie dávajú interpretovi v skutočnosti len málo informácií. Je to škoda, stále existuje priestor na písanie o týchto dielach.

Alexander Pavlovsky: Prvá časť *Štvrtého kvarteta* môže byť dobrým príkladom dôležitosti racionálneho prístupu. Keď k nej pristupujete bez toho, aby ste vedeli, čo naozaj hráte, máte pocit veľmi brutálnej modernej minimalistickej hudby, ste konfrontovaní s blokmi zvukov, ktoré sú síce zaujímavé, no v skutočnosti nerozumiete, o čo vlastne ide. Keď sa však pozriete do partitúry, zistíte, že je to sonátová forma, čo vás okamžite prinúti zamyslieť sa nad horizontálnou zložkou tejto hudby.

■ **Anglický nestor dirigovania Henry Wood s typickým britským humorom poznamenal,**

Jerusalem Quartet – od založenia v sezóne 1993/1994 a debutu v roku 1996 nastúpili izraelskí hudobníci na cestu umeleckého rastu a dozrievania, ktorá sa premietla do širokého repertoáru stvárneneho s hlbokým porozumením. Súbor profituje zo spolupráce s výnimočnými umelcami ako Martin Fröst, Steven Isserlis, Sharon Kam, Elisabeth Leonskaja, Alexander Melnikov či András Schiff, pričom každý z hostí sa stáva integrálnou súčasťou súboru a súčasne ho obohacuje o niečo nové. Teleso je pravidelným a obľúbeným hosťom prestížnych svetových pódí. Za mimoriadne priaznivé možno označiť prijatie v USA, kde sa kvarteto predstavilo v New Yorku, Chicagu, Clevelande, Los Angeles, Philadelphii i Washingtone. Aj v Európe je umenie súboru vysoko cenené, predstavil sa renomovaných koncertných sieňach ako Zürich Tonhalle, Herkulessaal v Mníchove, Wigmore Hall v Londýne, i v parížskej Salle Pleyel. Teleso vystupovalo v Auditorium du Louvre Paris, Laeiszhalle Hamburg a na festivaloch ako Schubertiade Schwarzenberg, Verbier Festival, Rheingau Musikfestival a ďalších. Jerusalem Quartet nahráva exkluzívne pre vydavateľstvo Harmonia mundi. Albumy s Haydnovými sláčikovými dielami a Schubertovým kvartetom „Smrť a dievča“ získalo množstvo ocenení vrátane Diapason d'Or, BBC Music Magazine Award v kategórii komorná hudba i ceny ECHO Klassik. V januári 2014 zaznamenala podobný úspech nahrávka kvartet Janáčka a Smetanu. Po úspešnej sezóne 2014/2015, ktorá zahŕňala turné po Severnej a Južnej Amerike, Ázii a Európe, oslávil Jerusalem Quartet 20. výročie svojej existencie nahrávkou Beethovenovho opusu 18 (Harmonia mundi). Programy kvarteta zahŕňajú aktuálne diela Dvořáka, Haydna, Brahmsa a Bartóka, vrátane viacerých špeciálnych projektov, napríklad kompletu Bartókových kvartet a kvintetových programov so Sirom Andrášom Schiffom.

Slovenskí hudobníci v Etiópii

V polovici marca zrealizovala trojica slovenských umelcov hudobný tábor pre deti v meste Debre Zeit v Etiópii. Do centra Bishoftu boli pozvaní Nadáciou Integra, ktorá finančne zastrešuje chod školy, kde študujú deti z chudobných rodín a z miestneho sirotinca.

„Veríme, že týmto podujatím symbolicky dáme deťom v Etiópii hlas. Aby spievali, objavovali svoje schopnosti, mali pocit dôstojnosti a prehovorili k Slovensku,“ charakterizoval hudobný tábor riaditeľ nadácie Integra Allan Busard. Spolu s violončelistom **Jozefom Luptákom**, jeho synom Jonatánom a violistou Solamente naturali **Petrom Vrbínčikom** s dcérou Rebekou sme pripravili pre skupinu sedemdesiatich detí intenzívny trojdňový program pozostávajúci z hudobných, tanečných a výtvarných workshopov, aby na štvrtý deň zaznel výsledok spoločnej práce na záverečnom koncerte určenom pre celú komunitu i pre delegáciu zo Slovenského veľvyslanectva v Addis Abebe. V dopoludňajších hodinách boli deti rozdelené do troch skupín a jednotliví umelci s nimi pracovali podľa svojho interpretačného zamerania. Jozef Lupták učil žiakov „počúvať“ – hral hudbu Johanna Sebastiana Bacha, predvádzal svoje skladby v súznení trojkombinácie: hra na violončele, vokál v brumende a ústny beatbox, neskôr s deťmi muzicíroval formou spoločného nácviku etiópskej a slovenskej piesne. Svoje bezprostredné dojmy po prvom stretnutí s malými Etiópanmi opísal slovami: „Reakcie detí, ktorých som sa pýtal, ako prežívali stretnutie s hudbou Bacha, ktorú som im hral, boli čarovné. Za všetkých, ktorí našli odvahu niečo vyjadriť, by som spomenul reakciu dvanásťročného chlapca: „It was different, never heard before, but it made me happy.““ Peter Vrbínčík preniesol svoj blízky vzťah k slovenskému folklóru do tanečného workshopu, v rámci ktorého s dcérou Rebekou a s hudobným sprievodom zlobcokov (žliabkových huslí) skúšali s deťmi jednoduché krokové a tanečné variácie na nápevy ľudových



piesní z Liptova. Veľký ohlas medzi deťmi mali aj riadené improvizácie s ladenými bicími nástrojmi „boomwhackers“, ktoré som využila v kombinácii so spontánnym vokálnym prejavom a nácvikom piesne *Farmer's Song* od Meredith Monkovej. Popoludňajší čas bol vyhradený na výtvarné činnosti, jeho najväč-

šou devízou bol najmä priestor na intenzívnu komunikáciu medzi miestnymi žiakmi a slovenskými hudobníkmi. Prirodzený zmysel pre rytmus a pevné, vysoko posadené hlasy malých Etiópanov vyústili do emocionálne i hudobne silného vystúpenia, v ktorom

predviedli vzhľadom na krátky časový rozptyl nácvikov rozsahu aj obsahovo obdivuhodný program kombinovaný s interpretáciou klasických diel Hildegardy von Bingen, Johanna Sebastiana Bacha a Bélu Bartóka v podaní slovenských umelcov. Ako priama účastníčka tohto hudobného dobrodružstva sa

odvážim povedať, že

podobná konfrontačná skúsenosť s odlišnou, hoci ľudsky obdivuhodne blízkou kultúrou je pre každého hudobníka podnetným a dlhotrvajúcim obohatením. A veľkou lekciou umeleckej pokory.

Eva ŠUŠKOVÁ

foto: archív autorky



R. Vrbínčíková a P. Vrbínčík



J. Lupták so synom

42.

GITAROVÝ

FESTIVAL

— J. K. MERTZA —

42nd GUITAR FESTIVAL OF J. K. MERTZ

16. — 21.6. 2017

BRATISLAVA




SPOLOČNOSŤ
J. K. MERTZA



Hudba stará i nová

Koncom mája sa v hlavnom meste začne séria letných festivalov, ktoré ponúknu viacero rôznorodých hudobných prekvapení. Témou 22. ročníka **Dní starej hudby** (26. 5.–6. 6.) je reformácia cirkvi pri príležitosti historickej udalosti, ktorá výrazne a natrvalo poznačila Európu 16. a 17. storočia – 500. výročia Lutherovej reformácie. Tá sa priamo dotkla aj kompozičnej tvorby a praxe cirkevnej hudby, pričom práve Lutherova koncepcia rátala aj naďalej s dôležitou úlohou hudby ako prostriedku prehľbujúceho vieru a nábožnosť kresťanského spoločenstva. Dramaturgia festivalu preto upriamuje pozornosť na skladateľov, ktorí sa od 16. storočia vo svojej tvorbe výraznejšie snažili o zapájanie veriacich do liturgického diania prostredníctvom spievania chorálov v bežnom dorozumievacom jazyku. Tento zámer vrchovato spĺňa výber zo sakrálnych tvorby veľikána Heinricha Schütza v podaní súboru Ensemble Polyharmonique (pod vedením kontratenoristu Alexandra Schneidera), duchovné diela Samuela Capricorna (Hudba v Prešporku v 17. storočí) či zborová i organová tvorba Johanna Sebastianiana Bacha a Georga Philippa Telemanna. Unikátom bude vystúpenie súboru Ensemble Gilles Binchois s odkazom na hudbu veľkého predreformačného flámskeho skladateľa prelomu 15. a 16. storočia, Heinricha Isaaca.

V rámci festivalu **Konvergenzie** navštívi Bratislavu izraelský virtuóz na mandolíne Avi Avital. V jeho projekte *Avital meets Avital* (24. 6.) sa stretávajú marocká a severoafrická hudba, folklór i klasika, židovské harmónie a stredomorské rytmy. Spolu tak vytvárajú priestor pre



A. Abramovich a J. Heringman

stretnutie komornej hudby s bezprostrednou energiou a emóciami world music a jazzu. Hudobnými partnermi mandolinistu budú hráč na arabskej lutne úd Omer Avital, klavirista Yo-nathan Avishai a perkusionista Itamar Doari.

Súčasťou Kultúrneho leta a Hradných slávností Bratislava 2017 bude aj jedenásť koncertných podujatí 42. ročníka **Gitarové-ho festivalu J. K. Mertza** (16.–21. 6.). Medzi najpozoruhodnejšie sa zaradi projekt *Cifras Imaginarias* dvojice lutnistov – Ariela Abramovicha a Jacoba Heringmana. Oba patria k špičke interpretácie renesančnej hudby a ich mená sa pravidelne objavujú v súvislosti

s renomovaným vydavateľstvom ECM. V rámci svojho koncertu predstavia hudbu pre dve vihuely – gitarám podobné nástroje, ktoré boli v 15. a 16. storočí rozšírené na Iberskom a Apeninskom poloostrove.

Spolupráca s legendárnym Astorom Piazzollom býva dostatočnou garanciou a zároveň lákadlom pre priaznivcov argentínskeho tanga. Gitarista Roberto Aussel a bandoneonista Juan José Mosalini naberali po boku legendárneho tangového veľmajstra skúsenosti a ich prejav je mostom medzi tradíciou a súčasnosťou hudobného odkazu tejto mimoriadne pôsobivej juhoamerickej proveniencie. Na ich bratislavskom koncerte vraj nebude chýbať jediný opus, ktorý Piazzolla venoval sólovej gitare (*Cinco Piezas*) a dedikoval ho priamo Robertovi Ausselovi.

(mot)

IVA BITTOVÁ & ČIKORI
AT HOME TOUR 2017

22.5. BRATISLAVA / ATELIÉR BABYLON
23.5. ŽILINA / NOVÁ SYNAGÓGA
1.6. TRNAVA / SYNAGÓGA Centrum súčasného umenia
2.6. BANSKÁ BYSTRICA / EVANJELICKÝ KOSTOL



bigmedia
PREDAVAJÚ SÚTOČNÝ

CITYLIFE.SK



kam do mesta

hudobný život

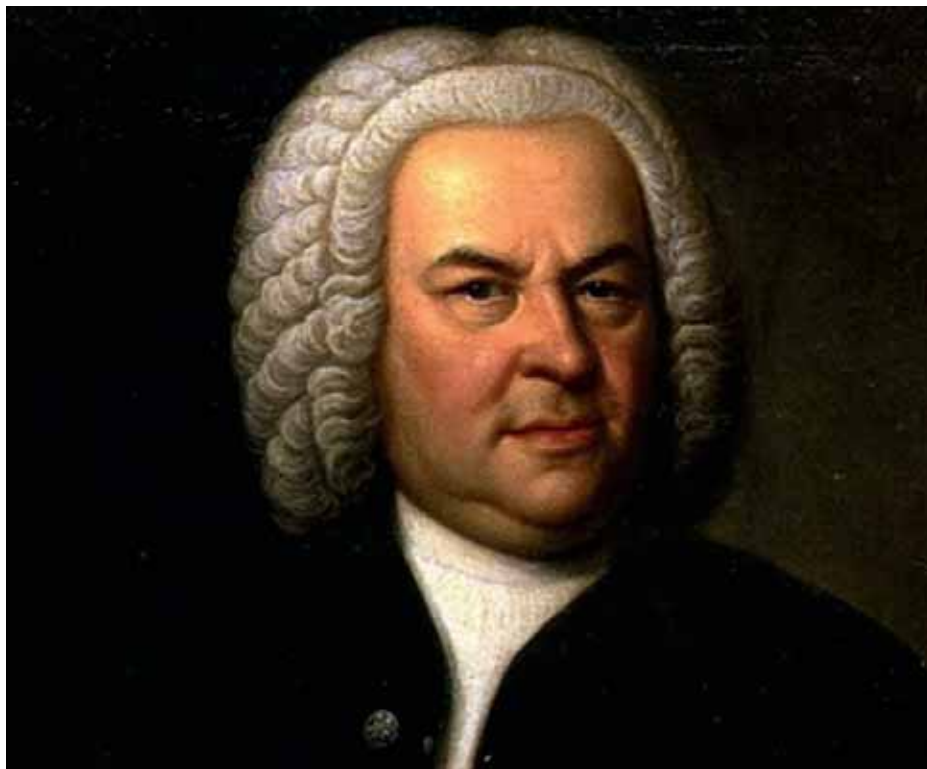


Predpredaj vstupeniek: Bratislava: Dr. Horák - Medená 19 a Laurinská 19 / AF - Kozia 20 / Divyd - Klobočnícka 2 -- Žilina: Artforum - Mariánske nám. 11 / Stanica Záriečie -- Trnava: CD Aquarius - Štefánikova 5 / TINS - Trojičné nám. 1 / Synagóga - Halénarská 2 -- Banská Bystrica: Artforum - Dolná 48 / IC BB / IC Zvolen -- www.drhorak.sk / www.ticketportal.sk / www.predpredaj.sk

ticketportal
PREDPREDAJ.sk

Stratené Markove pašie J. S. Bacha

Začiatkom apríla zazneli v Slovenskej filharmónii stratené Markove pašie Johanna Sebastiana Bacha v rekonštrukcii maďarského dirigenta a hráča continua Somu Dinyésa, ktorý tieto pašie naštudoval so súborom *Solamente naturali*. Dielo, o ktorého skompletizovanie sa na základe zachovaného libreta už desaťročia pokúšajú muzikológovia i interpreti, predstavuje Stanislav Tichý, ktorý napísal i recenziu na tento netradičný koncert.



J. S. Bach na portréte E. G. Haussmanna (foto: archív)

Najslávnejší kantor kostola sv. Tomáša v Lipsku skomponoval podľa nekrológu a životopisu od Johanna Nikolausa Forkela (1802) päť pašii, kompletne sa však zachovali len dve: BWV 245 podľa *Jánovho evanjelia* (1. verzia z roku 1724) a BWV 244 podľa *Matúšovho evanjelia* (1. verzia z roku 1729). O zvyšných troch pašiových kompozíciách vieme nasledovné: patrí medzi ne pôvodná jednozborová verzia *Matúšových pašii* uvedená v inventári knižnice Bachovho syna Carla Philippa Emanuela Bacha (až neskôr J. S. Bach dielo prepracoval do podoby s dvomi zbormi a dvomi inštrumentálnymi ansámbliami), ďalej *Lukášove pašie* BWV 246, ktoré však odborníci v súčasnosti pokladajú za Bachovu rukopisnú kópiu diela jeho nám dnes neznámeho súčasníka. Tretím dielom sú *Markove pašie* BWV 247, ktoré boli v lipskom Thomaskirche pravdepodobne po prvýkrát uvedené na Veľký piatok 23. 3. 1731. Rukopis, ktorý bol v roku 1764 propagovaný lipským vydavateľom J. G. Breitkopfom, sa nezachoval a jeho jediná známa kópia z 19. storočia od F. Hausera podľa svedectiev zhorela v roku 1945 pri bombardovaní. Zachovalo sa však tlačene libretto pašii od Bachovho

spolupracovníka Picandera (1700–1764), ktorého vlastné meno bolo Christian Friedrich Henrici. Zo zachovaného textu vidno, že dielo malo z hľadiska formy podobnú koncepciu ako *Jánove* a *Matúšove pašie*, t. j. pozostávalo z dvoch dielov, v ktorých sa vzájomne prelínali tri línie: epická (dejová), poetická (reflexívna) a chorály. Základnú, epickú líniu, tvorí doslovné zhudobnenie nemeckého Lutherovho prekladu 14. a 15. kapitoly *Markovho evanjelia*, ktoré formou recitativu prednáša Evanjelista, priamu reč jednotlivých postáv (Kristus, Judáš, Peter, Pilát, atď.) spievajú ďalší speváci a reč davu ľudí (veľkňazi, učeníci, dav zhromaždený pred Pilátom a pod.) je zhudobnená v tzv. turbae-zboroch. Poeticko-reflexívnu líniu diela tvoria úvodný zbor, záverečné zbory prvého a druhého dielu pašii a árie s veršami od Picandera. Treťou líniou sú chorály symbolizujúce zhromaždenie veriacich. K jednotlivým dejovým epizodám sú vhodné vybrané strofy z duchovných piesní, ktoré spieva zhromaždenie pri evanjelických bohoslužbách. V súčasnosti je jednoznačne preukázané, že Bach do svojich vrcholných cirkevných

vokálno-inštrumentálnych diel (*Vianočné oratórium*, *Matúšove pašie*) preberal kompozične mimoriadne hodnotné časti zo svojich duchovných i svetských kantát. Je možné, že už pri komponovaní príležitostných diel určených pre jednorazové uvedenie (kantáty ku sobášu, pohrebu, voľbe mestskej rady a podobne) mal na mysli ich konečné uplatnenie s novým textom vo väčšom diele, ako o tom uvažuje napríklad Nikolaus Harnoncourt v knihe *Hudobný dialóg* v kapitole *Metóda paródie u Bacha*. Táto metóda bola v Bachovej dobe celkom bežná a spočívala v tom, že pod existujúcu hudbu skladateľ podložil nový text s rovnakou štruktúrou metra a rýmu. Príkladov, na ktorých možno detailne študovať, ako to Bach robil, je mnoho. Najznámejšie sú vo *Vianočnom oratóriu*, BWV 248 (v častiach prevzatých zo svetských kantát BWV 213, 214 a 215), krátkych latinských omšiach (BWV 233–236) a v *Matúšových pašiiach*. V ich prípade sa síce nezachovala hudba predlohy – bola ňou hudba k smútočnej slávnosti za Bachovho bývalého chlebobardcu (knieža Leopolda z Anhalt-Köthenu) – zachovalo sa však libreto s analogickou zhodou veršov v častiach, ktorých hudbu Bach prevzal do *Matúšových pašii*.

Hľadanie podoby strateného diela

Už v 60. rokoch 19. storočia si redaktor viacerých zväzkov súborného vydania Bachových diel Wilhelm Rust všimol pri skúmaní Picanderovho textu *Markových pašii* metrickú a veršovú zhodu úvodného a záverečného zboru ako aj troch árií s tými, ktoré sa nachádzajú v zachovanej Bachovej *Smútočnej óde* (*Trauer-Ode*) BWV 198 z roku 1727 pre zosnulú manželku kurfirsta Christianu Eberhardinu. Emocionálny výraz hudby je podobný ako v pašiiach. Na Rustovu myšlienku nadviazal pri prvej čiastočnej rekonštrukcii pašii v roku 1964 Diethard Hellmann. Dodnes sa väčšina odborníkov (vrátane Friedricha Smenda a Alfreda Dürra) zhoduje v tom, že uvedené časti prevzal Bach do *Markových pašii*, podobne ako aj v tom, že predlohou pre altovú (kontratenorovú) áriu *Falsche Welt* bola prvá ária z kantáty *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54. V prípade ďalších dvoch z celkovo šiestich árií *Markových pašii* sa však jednotliví „hľadači“ pôvodnej podoby pašii líšia. Čo sa týka záverečného zboru Prvého dielu pašii viacerí z nich (napr. Simon Heighes vo svojej kompletnej rekonštrukcii diela z 80. rokov minulého storočia) sem kladú chorálovú fantáziu z úvodu Bachovej kantáty *Ach Herr, mich armer Sünder* BWV 135, v ktorej cantus firmus (na Slovensku evanjelikom i katolíkom známa melódia pašiového chorálu *Ó hlava ubolená*) zaznieva v dlhých notových hodnotách v baze zboru. Podobne aj Johann Sebastian Bach uzavrel Prvý diel *Matúšových pašii* chorálovou fantáziou *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross*, ktorá bola pôvodne úvodným zborom staršej verzie *Jánových pašii*.

Problém chýbajúcich recitatívov

Doplnenie šesnástich chorálových strof nepredstavuje pri rekonštrukcii príliš veľký problém, pretože Bachov syn Carl Philipp Emanuel Bach vydal zozbierané otcove úpravy evanjelických chorálov (čiastočne z jeho kantát a pravdepodobne aj zo stratených diel) v štyroch zväzkoch v rokoch 1784 až 1797. Tieto sú dnes k dispozícii – samozrejme, výber z nich sa môže v prípade jednotlivých pokusov o rekonštrukciu diela líšiť. Najväčšou prekážkou

Bach začína a končí (Jos van Veldhoven s použitím diela talianskeho hudobníka a skladateľa Marca Giuseppe Perandu, pôsobiaceho v Nemecku v 17. storočí). Tretou uvedenou cestou sa vydal Austin Harvey Gomme, jeho verzia pre uvedenie (performing version) je dostupná v publikovanej podobe (vydavateľstvo Bärenreiter). Gomme prebral do diela recitatívov a turbae-zbory z *Markových pašii* Reinharda Keisera (1674–1739). Toto dielo si samotný J.S.Bach veľmi vážil, najmenej dvakrát ho uviedol (asi už v roku 1713 vo Weimare a v roku



Thomaskirche v Lipsku (1749) (foto: internet)

kompletnej rekonštrukcie *Markových pašii* sú chýbajúce recitatívov a turbae-zbory. Je veľmi pravdepodobné, že práve túto epickú líniu diela Bach skomponoval nanovo. Priekopník pašiových rekonštrukcií Diethard Hellmann sa ich nepokúšal obnoviť – pri uvedení považoval za dostatočné prepojiť jednotlivé zrekonštruované zbory, árie a chorály hovoreným prednesom príslušných pasáží z *Markovho evanjelia*. Ďalšími možnosťami sú: 1.) recitatívov a turbae-zbory nanovo skomponovať, prípadne s použitím úprav vhodnej Bachovej hudby pre turbae-zbory (takto postupovali napr. Gustav Adolf Theill, Johannes H. E. Koch, Ton Koopman a ďalší), 2.) použiť upravené recitatívov z *Matúšových pašii*, aj keď text sa nebude doslovne zhodovať, no dejová línia ostane zachovaná (Soma Dinyés), 3.) použiť štýlovo príbuznú hudbu Bachových súčasníkov alebo dokonca 4.) použiť štýlovo odlišnú hudbu Bachových predchodcov, aby poslucháč mohol ľahko rozlíšiť, kde skutočný

1726 v Lipsku) a nechal sa ním inšpirovať vo svojich vlastných *Matúšových pašiiach*, keď podľa Keiserovho vzoru sprevádza slová Ježiša Krista v recitatívov „svätožiarou“ sláčikových nástrojov. Problémom však je, že Keiserove pašie začínajú až 26. veršom 14. kapitoly *Markovho evanjelia*. Simon Heighes v jednej z najpresvedčivejších kompletných rekonštrukcií taktiež prevzal recitatívov z Keiserovho diela, prvých 25 veršov skomponoval nanovo a prvé tri turbae-zbory čerpal z inej vhodnej Bachovej tvorby. Reprezentatívnu nahrávku Heighesovej verzie realizoval Roy Goodman (1996), ďalšie nahrávky rôznych rekonštrukcií diela rýchlo pribúdali a počítajú sa už na desiatky. Tlačou vyšli okrem už uvedenej rekonštrukcie A. H. Gommeho aj verzie G. A. Theilla (1. vydanie: Forberg-Verlag, Bonn; 2. rozšírené vydanie: Salvator-Verlag, Steinfeld), J. H. E. Kocho a A. Glöcknera (obidve verzie vydal Carus-Verlag) a A. F. Grychtolika (Edition Peters).

Otázky bez jednoznačných odpovedí

Samozrejme, nemožno očakávať, že sa podarí zrekonštruovať presne to, čo počuli poslucháči v Thomaskirche pri prvom uvedení diela – vari nemohol geniálny tomášsky kantor mnohé časti vráťane zbory a áriei nanovo skomponovať, prispôbiť si Picanderovo libreto, prebrať časti z tých svojich diel, ktoré sa nezachovali, zmeniť inštrumentáciu alebo vybrať iné vhodné chorálové strofy, či inak ich upraviť? „Odpoveď na tieto otázky by sme dostali, keby sa autograf *Markových pašii* vynoril – podobne ako zbierka *Altbachische archiv* alebo rukopis Mozartovej *Pražskej symfonie* – neočakávane kdesi z ruských stepí. Na to musíme ešte čakať. Rok? Desiatročie? Veľký? Ktovie...“ píše maďarský organista a dirigent Soma Dinyés v sprievodnom slove ku uvedeniu jeho rekonštrukcie diela v Bratislave.

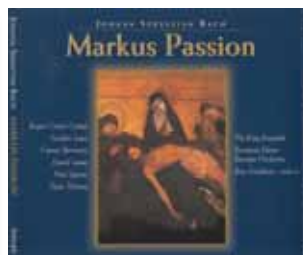
Markove pašie v Bratislave

Na cykle Kantáty so Solamente naturali (pod umeleckým vedením **Miloša Valenta**) sa už niekoľko rokov organizačne podieľa Cirkevný zbor Evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku Bratislava – Staré mesto. Koncerty súboru **Solamente naturali** a zboru **Vocale ensemble SoLa** sa zvyknú konať v bratislavskom Malom alebo Veľkom evanjelickom kostole na Panenskej ulici. Diela cirkevnej hudby z pera veľkého lipského kantora sú popri koncertnom predvedení uvádzané aj v rámci evanjelickej liturgie, čím sa v súlade s tradíciou obnovuje ich pôvodná funkcia. V posledných rokoch sa súbor prepracoval nielen k interpretácii najnáročnejších Bachových chrámových kantát, ale aj k uvádzaniu jeho najväčších diel: *Omše h mol* (2015), *Jánových pašii* (2016) a v tomto roku unikátnych stratených *Markových pašii BWV 247* v rekonštrukcii a naštudovaní **Somu Dinyésa**. Umelec, ktorého návštevníci koncertov súboru Solamente naturali poznajú ako dlhoročného hráča continua, sa tentokrát predstavil v úlohe dirigenta. Aj teraz odznela časť programu (vybrané čísla z pašii) v rámci doobednej bohoslužby na Kvetnú nedeľu vo Veľkom kostole, zatiaľ čo celé dielo bolo tentokrát výnimočne prezentované v rámci cyklu koncertov Slovenskej filharmónie Stará hudba v Malej sále Reduty v nasledujúci večer (10. 4.). Medzitým umelci ešte dielo uviedli v nedeľu popoludní v rímskokatolíckom Farskom kostole v Budapešti. Notový materiál diela pripravil Soma Dinyés. Čo sa týka veľkých zbory v úvode a závere diela, záverečného zboru Prvého dielu pašii a šesnástich chorálov, jeho verzia pre uvedenie sa v podstate zhoduje s verziou Simona Heighesa. S. Dinyés podobne postupoval aj v prípade áriei (adaptáciou troch áriei zo *Smútočnej ódy BWV 198* a prvej árie z kantáty *BWV 54*), len posledné dve árie v Druhom dieli dieli vyriešil iným spôsobom. V poslednej áriei použil nové Picanderove slová ku hudbe basovej árie z kantáty *Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 7* (na túto možnosť

→ upozornil už Friedrich Smend) a text „Angenehmes Mordgeschrei!“ nápadito aplikoval na dueto z kantáty *Was Gott tut das ist wohlgetan BWV 99*. Najproblematickejšiu úlohu, absenciu recitátivov a turbae zborov z Bachovej ruky, vyriešil spôsobom, ktorý vysvetľuje v sprievodnom slove ku koncertu: „... texty Matúšových a Markových evanjelií (myslia sa kapitoly použité v pašiách – pozn. autora článku) sú takmer zhodné. Z toho dôvodu som do svojej rekonštrukcie prebral recitátivy z Matúšových pašií, aby Bachova hudba zostala zachovaná, no vzhľadom na texty Markovho evanjelia bolo potrebné urobiť niektoré drobnejšie úpravy. Spomedzi troch synoptikov je Matúš na slová najštedrejší, musel som preto prispôbiť jeho text Markovej vecnosti, Bachova nenapodobiteľná hudba zostala.“ Samozrejme, texty nie sú identické úplne doslovne. Opis jednotlivých udalostí presne podľa Markovho evanjelia mali poslucháči v programových bulletinoch aj so slovenským prekladom a na pódiu znelo podanie tých istých udalostí vo verzii upravenej z Bachových Matúšových pašií. Oceniť treba prípravu objemnejšieho programového bulletinu ku koncertu, obsahujúcom popri sprievodnom texte S. Dinyésa a A. Šubu aj (takmer) kompletné libreto Markových pašií (škoda, že akýmsi nedopatrením vypadli slová záverečného zboru Prvého dielu – č. 23 *Ich will hier bei Dir stehen* a basovej árie č. 42 *Welt und Him-*

koloritom. Okrem tradičnej zostavy sláčikových nástrojov (5 huslí, viola, violončelo a kontrabas) hrali aj 2 violy da gamba, 2 flauty, 2 hoboje, fagot, teorba a organový pozitív. Náročný part evanjelistu suverénne predniesol dokonale pripravený skvelý nemecký tenorista **Martin Koch**. Pašiový príbeh líčil s angažovaným dramatickým prežívaním, jediná výhrada možno vznikla k tomu, že jeho hlasový prejav bol vzhľadom na nevelkú sálu (a pomer k ostatným spevákovi) dynamicky

ci skupiny i zvuku celého zboru), a práve na toto s vytrvalou starostlivosťou dbá jeho umelecká vedúca **Hilda Gulyášová**. **Soma Dinyés** dirigoval od organového pozitívu s veľkým porozumením pre možnosti ľudského hlasu (zbor i sólistov doslova cítil na vlastnej bráni) a pozorne strážil transparentnosť všetkých partov, čo je veľmi dôležité najmä pre počuteľnosť spodných hlasových polôh v áriách. Interpretácia chorálov bola obzvlášť ukážková – v súlade s textom prirodzene agogicky



prisilný. Ostatní sólisti účinkovali zároveň aj ako členovia zboru a keďže nie všetci boli na plagátoch a titulnej strane programového bulletinu uvedení, je vhodné informácie o nich upresniť. V prvom dieli pašií spievala sopranová áriu *Er kommt* **Gabriella Szili**, dve altové árie predniesla **Eszter Balogh**. Druhá z nich (*Falsche Welt*) nadobudla vďaka svižnému tempu a výraznej akcentácii ťažkých dób inštrumentálneho sprievodu „rozhorčený“ výraz. Druhý diel pašií uviedol tenorovou áriou *Mein Tröster* **Matúš Šimko** a dueto *Angenehmes Mordgeschrei!* spievali **Anna Morva-Gulyás** (soprán) a **Jarmila Balážová** (alt). Posledná, basová ária *Welt und Himmel* zaznela v podaní skvelého **Tomáša Šelca**, ktorý v debovej línii pašií spieval aj slová Ježiša. Postavu Božieho Syna priblížil svojím vzrušeným dramatickým stvárnením viac k jeho ľudskej podstate, zatiaľ čo väčšina interpretácií Bachových

pašií obvykle zdôrazňuje Kristovu láskyplnú božskú podstatu, ktorá nenávidí hriech, nie samotného hriešnika, takže aj v najväčšom utrpení a ponížení reaguje nie s hnedom, ale s bolestným vnútorným zármutkom a ľútosťou nad každým hriešnym konaním. Biblické výroky ďalších postáv spievali **Anna Morva Gulyás** a **Hilda Gulyášová** (služky na veľkňazovom dvore), **Peter Kollár** (Peter, Pilát, stotník) a **Matúš Trávníček** (Judáš, veľkňaz). Čo sa týka zboru **Vocale ensemble SoLa**, v každej hlasovej skupine spievali traja vokalisti s výnimkou tenorov, ktorí boli len dvaja, čo však vzhľadom na zvyčajnú zvukovú priehlasnosť tenorovej hlasovej polohy ideálne postačovalo. Prirodzene, v takomto komornom zložení (obzvlášť, keď jednotliví speváci disponujú výraznou individualitou prejavu) je najväčším úskalím farebné zladenie a dynamická vyváženosť jednotlivých hlasových skupín (v rám-



mel). Na prekladoch sa podieľali Andrej Šuba a Ján Litvák, pri choráloch boli voľne použité dobové preklady z evanjelických kancionálov Jána Glosiusa Pondelského, Václava Kleycha a Juraja Tranovského používaných v 18. storočí na území Slovenska, ktoré poskytla hymnologička Zlatica Kendrová. Dielo zaznelo v podaní špecialistov na starú hudbu v podstate v komornom obsadení, aké je v súčasnosti celkom bežné, najmä ak sa hudba interpretuje na dobových nástrojoch, resp. ich kópiách. Vedie k transparentnejšiemu vyzneniu a dynamickej rovnováhe všetkých hlasov partitúry. Obsadenie je opodstatnené i historicky – chóry kostolov, kde sa táto hudba hrala a spievala, obvykle neboli príliš priestranné. Základnú náladu diela umocňoval farebne bohatý orchester poskytujúci množstvo rôznych farebných kombinácií s charakteristickým „pašiovým“ zvukovým

pašiovým zvukovým

Stanislav TICHÝ

Pramene:

- 1 HEIGHES, Simon: sprievodný text k CD s rekonštrukciou Bachových Markových pašií (dir. Roy Goodman, 1996)
- 2 KRAEMER, Uwe: sprievodné slovo k LP nahrávke čiastočnej rekonštrukcie Markových pašií Dietharda Hellmanna (dir. Diethard Hellmann), Calig-Verlag München, 1983.
- 3 HEINEMANN, Michael a kol.: *Das Bach-Lexikon*. Laaber Verlag, 2000.
- 4 HARNONCOURT, Nikolaus: *Hudobný dialóg*. Bratislava: HC, 2003.
- 5 ZAVARSKÝ, Ernest: *Johann Sebastian Bach* (2. rozšírené vyd.) Praha: Supraphon, 1986.
- 6 DINYÉS, Soma: sprievodné slovo ku koncertnému predvedeniu Markových pašií v Bratislave 10. 4. 2017

VÝCHOVNÉ KONCERTY HUDOBNÉHO CENTRA

Akreditované hudobno-vzdelávacie programy zodpovedajúce platným školským osnovám

Spolupráca: Asociácia učiteľov hudby Slovenska (AUHS), Štátny pedagogický ústav (ŠPÚ)

51 interaktívnych programov výchovných koncertov so zameraním na materské školy, základné školy 1. stupňa a 2. stupňa, stredné školy

Typy programov: hudobné rozprávky, opery pre deti, hudobné klauniády, spoznávanie tradičných i netradičných hudobných nástrojov a tajomstiev hudby

Cieľ: rozvoj uvedomelého počúvania hudby, zážitok, vzdelávanie

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Popisy programov a ďalšie informácie
www.hc.sk/projekt/vychovne-koncerty

Kontakt

e-mail: vychkon@hc.sk
tel.: +421 903 453 611



James Judd

Voči profesii
orchestrálneho hudobníka
mám mimoriadny rešpekt



(foto: J. Lukáš)

Britský dirigent James Judd, ktorý sa od 69. sezóny stane novým šéfdirigentom Slovenskej filharmónie, nie je na Slovensku neznámy. Prvýkrát sa s orchestrom predstavil v apríli roku 1994, kedy sa ocitol aj na obálke v tom čase prvého vydania časopisového formátu Hudobného života. Nasledujúci rok prišiel do Bratislavy s Mládežníckym orchestrom Gustava Mahlera, nasledovali host'ovania v rokoch 1999, 2002, 2005 a 2011. Spolupracoval tiež so Slovenským filharmonickým zborom. V 66. koncertnej sezóne prijal pozvanie dirigovať úspešný Koncert na podporu obnovy Domu Albrechtovcov, minulý rok bol host'om BHS. Najbližšie si ho bude môcť slovenské publikum vypočuť v máji na štvorici koncertov, ktorých host'ami budú svetoznáma britská perkusionistka Dame Evelyn Glennie a koncertný majster Berlínskych filharmonikov Daishin Kashimoto. Jamesa Judda a jeho plány so slovenským prvým orchestrom v rozhovore predstavuje Adrian Rajter.

Pripravil **Adrian RAJTER**

■ Skôr, ako sa zameriame na vašu profesionálnu činnosť a pôsobenie v Slovenskej filharmónii, dovolíte krátky exkurz do vášho osobného príbehu?

Rodiskom i miestom, kde som vyrastal, bolo čarovné mestečko Hartford s 25-tisíc obyvateľmi, krajské mesto v grófstve Hartfordshire. Moje prvé spomienky na hudbu, zrejme veľmi dôležité, hoci vtedy som si to samozrejme neuvedomoval, sú spojené s počúvaním spevu členov našej rodiny v malom cirkevnom zbore, ktorý navštevovali. Do chrámového organa som sa zamiloval a okamžite som sa chcel na ňom naučiť hrať. Moji rodičia však správne trvali na tom, že najskôr príde na rad klavír.

■ Zrejme ste teda boli počas celého detstva obklopený hudbou...

V Hartforde je nielen množstvo chrámov, organov, existovalo tam tiež viacero speváckych zborov a amatérska zborová spoločnosť, ktorá uvádzala veľké diela. V meste bola aj operná spoločnosť, amatérsky orchester a v štátnej škole, ktorú som navštevoval, sa každý deň konalo zhromaždenie so spevom, sprevádzané malým organom. Hudba bola úplne všade. Pri spätnom pohľade sa mi zdá, akoby polovica populácie bola zapojená do amatérskeho muzikovania. Už ako desaťročný som hrával

v rôznych ansámblach na klavíri, v škole sme v rámci osnov spievali z listu ľudové piesne zo zbierky Ralpa Vaughana Williamsa. Toto prostredie ma výrazne formovalo. V rámci dobrovoľných lekcí v hre na rôznych hudobných nástrojoch som si ako jedenásťročný vybral flautu. Záujem o hudbu mal svoje výhody: tým, že mala aj v škole vysokú prioritu, kedykoľvek ma uvoľnili zo zemepisu či dejepisu, ak bolo potrebné nahradiť hodinu hudby alebo účinkovať na koncerte. Spomínam si aj na detské koncerty, ktoré sme navštevovali s rodičmi v Londýne, obzvlášť na jeden, na ktorom účinkovala celkom mladá Jacqueline du Pré a veľký dirigent Sir John Barbirolli. Bolo to fantastické obdobie.

■ Vyrastali ste v čase rozmáhajúceho sa gramofónového priemyslu, existujú nahrávky z tých čias, ktoré vo vás zanechali výnimočné dojmy?

Počúval som najmä staré šelakové platne mojich rodičov, pamätám si na Schubertovu „Nedokončenú“ s Toscaninim, organové nahrávky jedného z veľkých londýnskych organistov, Sira Georgea Thalbena-Balla (spomínam si na skladbu s názvom *The Storm*, išlo pravdepodobne o jeho kompozíciu alebo improvizáciu). Neskôr, keď sa objavili dlhohrajú-

ce platne, každá akvizícia do rodinnej zbierky bola niečím novým, vzrušujúcou udalosťou, dychtivo som sa ponáral do porovnávania rôznych interpretácií.

■ Mali ste vo vašom detstve popri hudbe priestor aj na iné záľuby?

Už ako väčší chlapec som okrem hudby miloval kriket, mali sme malú záhradu, v ktorej som hrával medzi dvomi jablňami. Bol som však tichý a plachý dieťa, žil som najmä vo svete hudby. Najviac som sa ponáral do cvičenia na klavíri, pri ktorom som dokázal vyjadriť svoje emócie. Vďaka všetkým týmto bohatým skúsenostiam považujem hudobné vzdelanie za nesmierne dôležité pre každého a len veľmi nerád vidím, ako sa vo svete vytráca. Ani v Anglicku to už nie je tak ako v časech, keď som navštevoval základnú školu.

■ Váš oficiálny životopis sa zmieňuje o významných projektoch a orchestroch, s ktorými ste spolupracovali. Ktoré z týchto aktivít boli pre váš profesionálny rast najdôležitejšie? Hráte okrem klavíra a flauty aj na iných nástrojoch? Ako ste sa dostali k dirigovaniu?

Vďaka tomu, že flautistov bolo viac a náš školský orchester potreboval tympanistu, dostal som príležitosť zahrať si v množstve

klasických a romantických symfónií aj na tomto nástroji. Bola to fantastická skúsenosť. Myslím, že účinkovanie v amatérskom orchestri v detstve bolo základom celoživotnej radosti z hrania orchestrálného repertoáru. V okolitých dedinkách, kedykoľvek a kdekoľvek ma zavolali, som hrával často aj na organe. Vďaka tomu som sa postupne naučil veľmi dobre hrať z listu, ako cirkevný organista som musel vedieť tiež improvizovať a flexibilne transponovať. Nebol som génius, no hudba bola vždy prirodzenou súčasťou môjho života, ktorá mi prinášala radosť. Príležitosť dirigovať na skúškach školský orchestr a školský chrámový zbor som dostal ako študent Trinity College. Bola to pre mňa jedna z najdôležitejších životných skúseností. Každému mladému ambicióznemu dirigentovi odporúčam postaviť sa pred akékoľvek hudobné teleso a skúsiť, či dokáže dať zdvih, komunikovať s hudobníkmi, pracovať s nimi. K mojej prvej spolupráci s profesionálnym orchestrom došlo ešte počas štúdia. Liverpoolská filharmónia a jej umelecký šéf Sir Charles Groves usporiadala seminár pre mladých dirigentov. Mal som to šťastie, že som sa spolu s Markom Elderom, Barrym Wordsworthom a Antonyom Beaumontom dostal medzi štyroch adeptov, ktorí získali možnosť po dobu dvoch týždňov intenzívne pracovať s týmto skvelým orchestrom. Nadobudol som tam vzácne skúsenosti. Okrem toho som často sprevádzal na klavíri rôzne zbory a s veľkou obľubou aj piesňové recitály. So záujmom a často som na Trinity College navštevoval hodiny mojich priateľov – inštrumentalistov, čo mi, myslím, pomohlo získať porozumenie pre špecifické možnosti hry jednotlivých nástrojov. Na mnohých nástrojoch som sa pokúšal aj sám hrať, predovšetkým kvôli skúsenosti. V období, keď som bol asistentom v Clevelande, som si napríklad na rok požičal lesný roh. Je to veľmi náročný nástroj, bola to mimoriadna výzva, no hornistom som sa nestal. Ale bolo zábavné zahrať si aspoň pár tém z *Tannhäusera*. V každom prípade je pre dirigenta, ktorého pôvodným nástrojom je klavír, veľmi dôležité pochopiť spôsob a techniku hry na iných nástrojoch. Hoci som v hre na flaute nevynikal, účinkoval som v rôznych študentských a mládežníckych orchestroch. Vďaka tomu som získal veľký rešpekt pre povolanie orchestrálnych hudobníkov, keďže som sám skúsil, aké to je náročné.

■ Špičkové orchestrálné umenie si vyžaduje mimoriadne komplexnú profesionalitu...

Profesia orchestrálného hudobníka je z istého pohľadu dokonca komplexnejšia a zložitejšia než profesia sólistu. Ako sólista musíte dodržiavať isté pravidlá, čeliť rôznym tlakom, ale do značnej miery rozhodujete o repertoári, spôsobe interpretácie i svojom živote sám. V profesionálnom orchestri, a to považujem za dôležité zdôrazniť, každý dokáže byť aj sólistom. A každý, podobne ako ja, od raného detstva snívaj, že sa stane hudobníkom. Nie sólistom alebo orchestrálnym či komorným

hráčom, ale hudobníkom, individualitou, ktorá vyjadruje seba, svoju dušu prostredníctvom hudby.

■ Pri pohľade na niektoré orchestre sa niekedy zdá, že hudobníci nie sú počas koncertov veľmi angažovaní...

Ako dirigent považujem za jednu z najdôležitejších úloh prebúdzaním v hudobníkoch prostredníctvom hudby a lásky k hudbe zanievanie, ktoré ich kedysi motivovalo k náročnému štúdiu. Ak ste členom veľkého orchestra, akým je Slovenská filharmónia, znamená to, že patríte do špičky vašej profesie. Nie je zložité si to uvedomiť. Z médií však poznáme najmä veľkých športovcov. Orchestrálny hráč prichádza ráno do práce a vykonáva svoju službu za prvým, druhým či štvrtým pultom

Ako dirigent považujem za jednu z najdôležitejších úloh prebúdzaním v hudobníkoch prostredníctvom hudby a lásky k hudbe zanievanie, ktoré ich kedysi motivovalo k náročnému štúdiu. Ak ste členom veľkého orchestra, akým je Slovenská filharmónia, znamená to, že patríte do špičky vašej profesie.

– už to akoby niečo predznamenávalo. Samozrejme, dôležité sú aj profesie, v ktorých je nutné sedieť za pultom či pri stole, no pre hudobníka je to do istej miery paradoxné, keďže je zároveň umelcom. V porovnaní so slávnymi futbalistami majú orchestrálni hudobníci podstatne dlhšie profesionálne životy, počas ktorých musia nepretržite dodržiavať vysoké výkonnostné štandardy. Uznávam skvelých futbalistov, obdivujem veľkých sólistov, ale voči profesii orchestrálného hudobníka mám z uvedených dôvodov mimoriadny rešpekt. Táto práca je veľkolepá a nedostáva sa jej primeranej pozornosti.

■ Hudobné školstvo sa orientuje predovšetkým na výchovu sólistov, orchestrálna prax je často vnímaná ako niečo rozptyľujúce. Neprispeje to neskôr k frustrácii orchestrálnych hudobníkov, ktorí musia podávať kvalitné výkony, ich mená však zostávajú v anonymite, pričom úspech zožne dirigent?

Verím, že žiaden hudobník sa necítil ako nedocenený, keď hral pod vedením veľkých dirigentov, akými boli Carlos Kleiber či Claudio Abbado. Moderní orchestrálni hudobníci svoju pozíciu veľmi dobre chápu a majú svoj systém pravidiel, ktoré sú záväzné. Tieto pravidlá netreba pripomínať, je potrebné ich rešpektovať. A vice versa, orchestrálni hráči musia rešpektovať špeciálnu rolu dirigenta. S orchestrom sa usilujem komunikovať ako so súborom jednotlivých hudobníkov. Musíme si navzájom veriť a dôverovať. Tým, čo spája všetko do jedného celku, je hudba a láska k hudbe. I to, čo je medzi notami. Dôležité je aj opätovné

zapojenie predstavivosti hudobníkov. A čo sa týka školstva, na progresívnych univerzitách v Európe i USA (Curtis Institute, Juilliard School) musia všetci absolvovať intenzívne a veľmi kvalitné kurzy komornej hudby i orchestrálnych hry, nevynímajúc nádejných sólistov.

■ Orchestrálné umenie zahŕňa množstvo precízne koordinovaných procesov a náročných a komplexných individuálnych činností, vďaka ktorým by mohlo slúžiť ako jeden z mimoriadnych civilizačných výdobytkov, ako príklad ľudskej schopnosti sofistikovanej koordinácie...

Claudio Abbado ma kedysi upozornil na Eliasa Canettiho a jeho knihu *Masa a moc*. V tom duchu môžeme uvažovať o orchestri ako

o individualite, ktorá sa stáva súčasťou masy, spoločnosti. Výrobca nástrojov, ľudia, ktorí píšu o orchestri, repertoár, vizuálny dojem z orchestra, branding, marketing, celá atmosféra okolo orchestra majú vždy jedinečný charakter. Ak spomeniem Berlínske či Viedenské filharmoniky, v našich hudobníckych myšliach ihneď vnímame inú „vôň“, iný pocit, pretože sú to rozdielne typy organizácií, ktoré prezentujú hudbu odlišným spôsobom. A to je pozoruhodná a podľa mňa veľmi priaznivá črta orchestrálného umenia, že každý orchestr je individualitou sám osebe, v ktorom „masa“ produkuje neopakovateľný, individuálny zvuk i charakter.

■ Pamätám si na recenziu z festivalu Pražská jar, z koncertu Berlínskych filharmonikov, v ktorej bol podľa jej autora dirigent Claudio Abbado „primus inter pares“, prvý medzi rovnými... Ako vnímate postavenie a pôsobenie dirigenta v súčasnosti?

Už nežijeme vo svete veľkých diktátorov. A niektorí z nich naozaj boli veľkými majstrami. Napríklad Arturo Toscanini. Ale on v podstate kričal nie na orchestr, ale na seba. Gustav Mahler bol pravdepodobne podobný. Niekdajší starí členovia Newyorských filharmonikov spomínali na to, že Mahler počas skúšok pôsobil ako krotiteľ levov. A podľa hudobníkov Cleveland Orchestra bol ich dlhoročný šéfdirigent George Szell neústupný vo svojich nárokoch, pričom vedeli, že rovnako náročný je aj voči sebe samému a že všetko sa vždy týka iba hudby. Žiaľ, boli aj diktátori, ktorí nedisponovali takými hudobnými schopnosťami, a to bolo pre hudobníkov samozrejme hrozné. V súčasnosti je mnoho vynikajúcich dirigentov, mladých dirigentov, ktorí už pristupujú k svojej pozícii úplne inak. Myslím si, že sa tu odráža aj vplyv súborov špecializovaných na starú hudbu, ktoré sa absolútne koncentrujú na dielo so svojím veľmi analytickým prístupom. Vývoj postavenia moderného dirigenta ovplyvňujú aj početní dirigujúci inštrumentalisti, čiže koncerty bez

→ klasického dirigenta. Každý dirigent, kapelník, bol v minulosti v prvom rade skladateľom. Kariérny dirigent je relatívne novým a v istom zmysle aj nežiaducim fenoménom. Skladateľ disponuje najkomplexnejšou predstavou o svojom diele, preto by zároveň mal byť schopný postaviť sa pred orchester či akékoľvek iné hudobné teleso a naštudovať s ním svoju hudbu. Všetci veľkí skladatelia 20. storočia to dokázali. V súčasnosti, žiaľ, mnohí autori stratili kontakt s praxou, sedia doma za počítačom a keď sa dostanú pred orchester, nedisponujú analytickým sluchom a nemajú reálnu predstavu o tom, čo skomponovali. Našťastie, sú aj dobrí skladatelia, ktorí to dokážu. Podľa mňa by teda dirigentská kariéra ani nemala existovať, dirigenti iba zastupujú skladateľov. Dalo by sa v tejto súvislosti uvažovať o rôznych zaujímavých aspektoch...

■ **Spomínali ste špecifickosť, jedinečnosť niekoľkých veľkých svetových orchestrov. Nie je táto rozmanitosť v súčasnom globalizovanom svete v ohrození? Orchestre do**

Je to veľmi zaujímavá a širokospektrálna problematika, je ťažké rozobrať ju na časti. Podľa môjho názoru majú veľké svetové orchestre naďalej veľmi charakteristický a jedinečný zvukový ideál. Berlínske a viedenské orchestre majú zásadne odlišný spôsob tvorby tónu, odlišný koncept orchestrálneho zvuku, taktiež Concertgebouw, napriek tomu, že je v súčasnosti tvorený hudobníkmi z 25 krajín. Ani americké orchestre nie sú všetky rovnaké, zvuk Cleveland Orchestra je do dnešných dní zreteľne iný ako zvuk Chicago Symphony, iný ako zvuk New York Philharmonic či Boston Symphony. Pochopiteľne, každý veľký orchester má záujem o zachovanie svojej jedinečnosti. Na konkurzoch sa usiluje nájsť takých hudobníkov, ktorých hra je kompatibilná s jeho zvukovým ideálom. A ten je udržiavaný a podávaný ďalej. V časoch, keď som pôsobil ako asistent Lorina Maazela v Cleveland Orchestra, som mal možnosť zúčastniť sa na viacerých konkurzoch a registroval som, aká pozornosť bola pri výkonoch uchádzačov o miesto v orchestri venovaná práve aspektom zvuku. Veľké orchestre k tomu pristupujú podobne dodnes.



J. Judd a Slovenská filharmónia (foto: J. Lukáš)

svojich radov čoraz viac prizývajú a začleňujú hudobníkov z rôznych krajín a škôl, čím vnášajú do celkového obrazu a nakoniec aj – a to je rozhodujúce – zvuku nové prvky, ktoré však možno netreba vnímať ako popieranie dovtedajšej výnimočnosti, ale ako jej rozšírenie. Je zrejmé, že proces zjednocovania, vzájomnej kompatibilnosti je v tejto oblasti vo vysokom štádiu rozvoja. Pokým kedysi existovali veľmi jasné hranice (podľa legend talianski hudobníci nedokázali hrať kvôli odlišnému vkusu a štýlu s francúzskymi), dnes môže ktorýkoľvek sólista predviesť ľubovoľné koncertantné dielo s orchestrami na celom svete. Na druhej strane, pred niekoľkými rokmi prebiehali v Holandsku diskusie, či má Kráľovský Concertgebouw orchester prijímať do svojich radov aj cudzincov, či sa tak postupne nestratí neopakovateľný charakter jeho zvuku...

To, že na nahrávkach znejú orchestre niekedy veľmi podobne, môže byť aj dôsledkom nahrávacej techniky, množstva mikrofónov umiestnených príliš blízko k hudobníkom, filtrovania a komprimovania zvuku. Ale tie najlepšie nahrávky s najlepšimi orchestrami a dirigentmi sú jedinečné a odlišiteľné dokonca aj pri počúvaní v aute, a myslím, že aj pri „teste naslepo“.

■ **Zároveň je nutné konštatovať, že rozdiely vo zvuku orchestrov sú z laického pohľadu veľmi subtílné a ich rozpoznanie si vyžaduje minimálne bohaté poslucháčske skúsenosti. Aj slovenské orchestre však majú svoj špecifický zvuk...**

Áno, jednoznačne. Slovenská filharmónia má svoj charakteristický zvuk.

■ **Mali by sa konkurzy do Slovenskej filharmónie podľa vášho názoru vyhlasovať me-**

dzinárodne? Mala by Slovenská filharmónia prijímať hudobníkov z iných krajín?

Už dnes v jednotlivých sekciách Slovenskej filharmónie pôsobia okrem Slovákov viacerí hudobníci z iných európskych krajín. Veľké orchestre nehľadajú absolventov konkrétnej školy, ale kvalitných, flexibilných hudobníkov, ktorí dokážu absorbovať či zapadnúť do ich charakteristického interpretačného štýlu. Pred hudobnými tradíciami Bratislavy a Slovenska mám hlboký rešpekt. Je však dôležité pripomenúť, že ak sa s tradíciami narába nespásne, môže hroziť istá provinčnosť. Želám si, aby Slovenská filharmónia bola vyslancom Slovenska a jeho vyspelej kultúry vo svete. Vyžaduje si to kontinuálnu prácu a najmä angažovanie tých najlepších možných hudobníkov. Slovenská filharmónia má osobitý charakter zvuku. Ak prejdú procesom konkurzu inštrumentalisti zo zahraničia, nepochybne sa naň adaptujú.

■ **Slovenskú filharmóniu ste po prvý raz dirigovali v roku 1994 a potom viackrát s väčším alebo menším časovým odstupom. Od tých čias prešiel orchester hlbokou generácnou obmenou. Keď sa ohliadnete späť, aká je dnešná Slovenská filharmónia v porovnaní s tou z 90. rokov?**

Podľa mojich skúseností to bol vždy dobrý orchester, ale dnes je podstatne lepší. Kvalita zvuku, intonácie, flexibilita – podobne, ako v mnohých iných svetových orchestroch – sa zlepšili. Z toho však nevyplýva, že interpretačná kvalita bola kedysi horšia ako dnes, to by bolo nekorektné zjednodušenie. Znamená to iba toľko, že orchester pokračuje vo svojom vývoji a potenciál jeho ďalšieho rozvoja je obrovský!

■ **Ak môžem položiť nepopulárnu otázku, na aké oblasti interpretácie sa budete koncentrovať, kde vnímate rezervy, ktorým je potrebné venovať sa prioritne? Za aký čas dosiahnete ciele, ktoré ste si predsavzali?**

Keď George Szell prevzal v roku 1946 po Arturovi Rodziňskom a Erichovi Leinsdorfovi skvelý Clevelandský orchester (a že orchester bol vynikajúci už pred Szellom, dokazujú nahrávky), vyhlásil, že potrebuje desať rokov práce na to, aby s orchestrom dosiahol ďalší stupeň vývoja. Nakoniec Clevelandský orchester nepretržite formoval dvadsaťštyri rokov.

V záujme rozvoja kvalít každého orchestra, jeho jemnosti, obratnosti, techniky je potrebné venovať primeranú pozornosť klasickému repertoáru, Haydnovi, Mozartovi, Beethovenovi, Schubertovi. Sú to relatívne jednoduché, ale zásadne veci: práca s intonáciou, súhrou, vyváženosťou zvuku, hľadanie optimálnej kvality zvuku. Som presvedčený, že čím viac a lepšie bude orchester interpretovať diela klasikov, tým viac získa na kvalite aj jeho Mahler a Strauss. Budeme tiež hľadať spôsob, ako vyťažiť čo najlepší zvuk v sále Reduty. Je skvelé, že Slovenská filharmónia disponuje svojou vlastnou koncertnou sieňou, vo svete to nie je pravidlom. So sálou je potrebné pra-

covať ako s hudobným nástrojom. Na našich ostatných koncertoch sme sa sústredili najmä na zrozumiteľnosť sadzby, na dynamické úrovne. A myslím, že v tejto oblasti môžeme urobiť ešte veľmi veľa. Cieľom je dosiahnutie majstrovskej kvality interpretácie, ktorá bude dokonale zodpovedať akustike sály. Ak sa to podarí, bude to tak v každej sále, v ktorej orchester vystúpi. Ambíciou každého prvotriedneho orchestra je dosiahnutie vysokej miery flexibilitnosti vo frázovaní, vo vedení sláčika, v záujme rešpektovania charakteristík rozmanitých štýlových období a špecifik rôznych skladateľov. Mozarta je potrebné hrať inak ako Brahmsa, Schumanna inak ako Mahlera. Budeme sa venovať zvukovej vyváženosti drevených dychových nástrojov a lesných rohov, pretože niektorí skladatelia využívajú lesné rohy, ako keby boli súčasťou drier... A v neposlednom rade aj štruktúre dynamiky, obzvlášť tichému, ale transparentnému zvuku – na tom sme naposledy intenzívne pracovali na skúškach Debussyho *Mora*. Je dôležité, aby bol každý jednotlivý hudobník plne zaangažovaný do spoločnej interpretácie, do muzicovania,

vzájomnej spolupráce. V sezóne 2017/2018 so Slovenskou filharmóniou naštudujem osem repertoárov rôznorodých programov, v ktorých budú mať zastúpenie diela viedenských klasikov, romantikov Mahlera, Mendelssohna, Schumanna, bratislavského rodáka Franza Schmidta, kompozície dvoch zakladateľských osobností modernej slovenskej hudobnej kultúry, Eugena Suchoňa a Alexandra Moyzesa i dvoch súčasných autorov, Ľubice Čekovskej a Egona Kráka. V tejto súvislosti rád spomeniem, že počas môjho ostatného pobytu v Bratislave som mal možnosť navštíviť koncert v rámci festivalu Epoché – Nová slovenská hudba, na ktorom zaznelo dvestopäťdesiat diel od viac než sto skladateľov zo Slovenska. Slovenskej hudbe sa plánujem intenzívne venovať.

■ **Podľa akého kľúča ste sa rozhodli, ktoré diela slovenských skladateľov uvediete v budúcej koncertnej sezóne?**

Predovšetkým som si vyberal na základe odporúčaní dramaturga Slovenskej filharmónie Dr. Ivana Martona. Zároveň sa usilujem

sionistkou Evelyn Glennievou *Conjurer Concerto* amerického skladateľa Johna Corigliana, ktorého *Prvú symfóniu* som dirigoval pri príležitosti mojej prvej spolupráce so Slovenskou filharmóniou v apríli 1994.

■ **Hoci do vášho prvého koncertu so Slovenskou filharmóniou už vo funkcii jej umeleckého šéfa ešte zostáva niekoľko mesiacov, o mnohých aspektoch uvažujete nepochybne veľmi detailne...**

Za dôležitý považujem najmä súlad činností jednotlivých zložiek organizácie. Budem sa usilovať prispieť k tomu, aby každá skúška, každý koncert, s ktorýmkoľvek dirigentom, bol inšpirujúci a prínosom do rozvoja orchestra. Treba si uvedomovať mimoriadnu hodnotu a zodpovednosť, ktoré sa s touto činnosťou spájajú – ide o vyhradený, zaplatený čas pre ľudskú, umeleckú prácu na najvyššej úrovni. Hudobníkov Slovenskej filharmónie by som rád prizýval do projektov s komornou hudbou. Nie je to žiadna originálna myšlienka, orchester musí fungovať ako veľké komorné zoskupenie, založené na vzájomnom počúvaní sa. Čím viac sa nám podarí zapojiť hudobníkov do komornej hudby, tým lepšie.

Zároveň som pripravený byť aktívnou súčasťou slovenského hudobného života. Ak by boli splnené predpoklady, vedel by som si predstaviť školu pre mladých dirigentov, ktorí by mohli spolupracovať s orchestrom a so mnou. Rád budem nápomocný v súvislosti so Slovenským mládežníckym orchestrom i pri vytváraní príležitostí pre mladých skladateľov.

■ **Váša vízia, že „každá skúška, každý koncert s ktorýmkoľvek dirigentom je prínosom do rozvoja orchestra“, implikuje predpoklad vašej aktívnej účasti na tvorbe celosezónnej dramaturgie, vaše odporúčania pri výbere hostujúcich dirigentov, sólistov.**

Zatiaľ som iba designovaným hudobným riaditeľom, vo funkcii budem až na jeseň. V súčasnosti intenzívne skúmam, ako práca vo Filharmónii a prostredie okolo nej fungujú. Po hlbšom spoznaní rád ponúknem svoje pohľady a odporúčania, ako by sme mohli uvažovať, napríklad o organizácii a štruktúre našich koncertných sezón. Netvrdím, že v tejto oblasti je potrebné všetko zmeniť, zamýšľam sa však napríklad nad počtom koncertov v rámci jednotlivých abonentných cyklov, nad otázkou, ako zaplniť každé sedadlo v koncertnej sieni, ako pritiahneme nové obecnstvo, mladých ľudí, aby si vypočuli veľkú hudbu. Uvažujem aj nad tým, ako môže inštitúcia ako Slovenská filharmónia ešte viac prispieť k šíreniu vzdelania, ako môže nadchnúť školákov, akým spôsobom môžu byť do tohto procesu ešte viac zapojení naši hudobníci, napríklad aj prostredníctvom komornej hudby. Je tu široká paleta rôznych aspektov, ktoré študujem a usilujem sa im porozumieť. Dôležitou súčasťou života umeleckých súborov je aj zájazdová činnosť. V tejto oblasti sa budem aktívne angažovať. Zájazdy prvého orchestra v krajine musia byť kvalitné, zmysluplné.



J. Judd (foto: P. Brenkus)

aby bol prínosom do celku, aby bola interpretácia vždy živá. Každý orchester má na čom pracovať. Kto nechce zajtra byť lepší ako dnes, nemôže byť umelcom.

■ **Dramaturgia koncertov je zvyčajne podstatnou súčasťou koncepcie hudobného riaditeľa a šéfdirigenta. Aký repertoár budeme počuť na vašich vystúpeniach v nastávajúcich sezónach?**

Vzhľadom na to, že do funkcie nastupujem na jeseň v roku 2017, bolo mnohé dané už vopred. Z pohľadu chodu prevádzky je dobré, že orchester plánuje svoju činnosť s veľkým predstihom. Na druhej strane je to pre mňa zložitejšie, pretože mnoho vecí bolo rozhodnutých skôr, než sme nadviazali dialóg s vedením Slovenskej filharmónie o mojom pôsobení v Bratislave. Bude si vyžadovať dlhší čas, kým sa v tejto oblasti prejavia plody našej

v každej voľnej chvíli spoznávať slovenskú hudbu, neustále študujem partitúry. Verím, že si postupne vybudujem vzťahy so slovenskými skladateľmi, rád by som podporil aj mladých autorov. Možno by sme sa postupne mohli dopracovať k istej schéme, na základe ktorej budeme uvádzať tvorbu domácich skladateľov.

■ **A súčasná svetová tvorba?**

Pre slovenskú hudobnú kultúru je nesmierne dôležité, aby jej inštitúcie iniciovali spoluprácu medzi domácimi hudobníkmi a súbormi s renomovanými súčasnými svetovými skladateľmi. Je to dôležité nielen pre prezentáciu doma i v zahraničí, ale aj z pohľadu aktívnej účasti na aktuálnom dianí v širšom meradle. Čo sa týka súčasného svetového repertoáru na mojich najbližších koncertoch v Bratislave, teším sa, že v máji uvedieme spolu s perku-

→ To isté sa týka aj nahrávok. V súčasnosti existuje veľa zvukových záznamov, o ktorých takmer nikto nevie. Myslím si, že chceme, aby Slovenská filharmónia bola známa vo svete a spolu s ňou aj slovenská hudba. Takáto kvalita propagácie Slovenska by mala byť prioritným spoločenským i štátnym záujmom. Slovenská filharmónia je veľmi vzácna organizácia, z pohľadu mojich skúseností jedinečná. Dúfam, že moje pôsobenie prinesie výsledky, že sa Slovenská filharmónia vnútorné i vonkajšie posilní, že svojou činnosťou bude rozvíjať i naplňovať potreby slovenskej hudobnej kultúry.

■ **Základ filharmonického komunity tvoria abonenti. Toto publikum je pravdepodobne pomerne konzervatívne, obľubuje iba istú časť symfonického repertoáru, naopak nevyhľadáva novšiu alebo zriedkavo hrávanú hudbu.**

Takéto obecensťo existuje takmer všade. Mám k tomu iba dve poznámky. Po prvé, veľký repertoár je potrebné hrať. Treba veriť, že vždy príde dostatok ľudí, ktorí si slávne dielo vypočujú po prvý raz. Po druhé, rád by som videl tento repertoár rásť. Existuje mnoho príkladov orchestrov a inštitúcií, v ktorých bolo rozšírenie konzervatívneho repertoáru nesmierne úspešné.

■ **Okrem 120-členného orchestra pôsobí v Slovenskej filharmónii aj Slovenský filharmonický zbor, Slovenský komorný orchester, Slovenská filharmónia je organizátorom rôznych koncertných cyklov – symfonických, vzdelávacích, komorných. Týka sa funkcia hudobného riaditeľa iba orchestra alebo aj organizácie ako celku?**

Je sústredená na orchester, ale s vkladom pre celú organizáciu. Zaujímam sa o súhrn všetkých zložiek, napríklad v oblasti dramaturgie, myslím, že tu je veľký potenciál. Zároveň si uvedomujem, že komplexná zaangažovanosť hudobného riaditeľa v Slovenskej filharmónii pravdepodobne nemá tradíciu.

■ **So Slovenským filharmonickým zborom ste už spolupracovali...**

... v minulosti niekoľkokrát. V Prahe sme uviedli Rossiniho *Petit messe solennelle*, spomínam si aj na Honeggerovho *Kráľa Dávida* v Redute. V budúcej sezóne spoločne uvedieme Mendelssohnovo oratórium *Paulus*, Schubertovu *Omšu As dur* a Suchoňov *Žalm zeme podkarpatskej*.

■ **George Szell požadoval desať rokov, aby Clevelandskému orchestru vtlčil svoju pečať. Vaša zmluva predpokladá trojročné spoluprácu. Slovenská filharmónia o tri roky: kde bude? Aká bude?**

Tri roky v organizácii tohto typu prebehnú rýchlo, a ako som už spomínal, mnohé bolo vopred dané. Jedným z mojich prvotných cieľov je efektívne využiť všetok čas na skúškach, aby hudobníci odovzdali orchestru to najlepšie zo svojho umenia. Krátkodobým

cieľom je aktívnejšia prezentácia orchestra v zahraničí, a to rôznymi spôsobmi. Tri roky môžu byť začiatkom, v ktorých postupne spoznáte všetkých ľudí v organizácii, fungovanie jej súčastí. Čo sa týka uskutočniteľnosti zmien – neviem, zatiaľ som nikde nepôsobil tak krátko. Vo vzťahu orchestra a hudobného riaditeľa sú tri roky naozaj veľmi málo. Úvodné dvoj-, trojročné zmluvy sú však bežné, za ten čas sa ukáže, či vzájomná spolupráca funguje. Ak potom pretrváva obojstranný záujem, je možné uvažovať o pokračovaní.

■ **V ostatných desaťročiach mali početné orchestre v celosvetovom meradle vážne problémy s financovaním, viaceré orchestre v Nemecku, Holandsku, Spojených štátoch ukončili svoju činnosť. Pochopiteľne, fungovanie veľkých umeleckých organizácií je finančne náročné. Dnes však existujú rešpektované medzinárodné štúdiá, ktoré veľmi jasne odhaľujú ekonomický potenciál kreatívnej sféry. Ako však presvedčiť politikov, že to, čo na začiatku stojí veľa peňazí, môže priniesť spoločnosti výraznú pridanú hodnotu?**

V prvom rade, festivaly, koncerty sústreďujú, priťahujú pozornosť na jednom mieste. Tam dochádza preukázateľne k ďalšej ekonomickej aktivite nad rámec zakúpenia vstupenky. A potom, umenie, a obzvlášť hudba, rozvíja intelektuálne schopnosti človeka. Mladým ľuďom pomáha zaradiť sa do spoločnosti, lepšie komunikujú, viac sa im darí v matematike, sú disciplinovanejší. Finančné prostriedky vložené do hudby sú dobre zhodnotené peniaze.

Na druhej strane, v dnešnom svete by ste zrejme nevyňašli symfonický orchester alebo operu. Ale aj mnohé iné veľké výtvary civilizácie, napríklad veľkú architektúru, je finančne veľmi náročné udržiavať. Nikomu však nenapadne zbúrať Katedrálu svätého Pavla v Londýne kvôli vysokým prevádzkovým nákladom, hoci dnes by sa niekomu mohlo zdať, že ten priestor je možné využiť efektívnejšie. Veľká hudba, ako každé veľké umenie, je pokrmom pre dušu. Ak zoberiete dušu tento pokrm, vytvoríte komunity, ktoré v súčasnosti všade vo svete vznikajú. Tam, kde nie je kultúra, bude v spoločnosti viac problémov. Každý politik si to môže overiť. Hudba pre-pája mozgové hemisféry, podporuje kritické myslenie. S kultúrou, umením sa spájajú veľké pozitívne okamihy dejín – okrem nich história zaznamenáva najmä negatívne udalosti, vojny, tragédie. Čestný politik, korektná spoločnosť chráni kultúru.

■ **Ako sa vaše pôsobenie vo funkcii hudobného riaditeľa Slovenskej filharmónie premietne do vašej bohatej medzinárodnej dirigentskej činnosti? V súčasnosti stojíte na čele The Little Orchestra Society v New Yorku, ste umeleckým riaditeľom a šéfdirigentom Daejeon Symphony Orchestra v Kórejskej republike, každoročne spolupracujete s Ázijským a Austrálskym mládežníckym**

orchestrom a hosťujete v rôznych svetových orchestroch...

Čo sa týka časovej organizácie, Slovenská filharmónia má prioritu. V budúcej sezóne tu budem mať pätnásť koncertov, naštudujem osem rôznych programov. Ovlplyvní to moje hostovanie v iných orchestroch, ale nikdy som neuvažoval kariérne, mojou ambíciou nie je dirigovať čo najviac orchestrov, naopak, záleží mi na tom, aby som bol prínosom všade tam, kde pôsobím. Tomu podriadujem všetko. Zástupcom orchestra Slovenskej filharmónie som na stretnutí povedal, že ako umelecký poradca som k dispozícii 365 dní v roku. S inštitúciou, s jej hudobníkmi budem v permanentnom kontakte, nie iba vtedy, keď budem v Bratislave. ✕

James JUDD – britský dirigent je v súčasnosti hudobným riaditeľom Little Orchestra Society New York a do januára 2017 zastával post hudobného riaditeľa Izraelského symfonického orchestra v meste Rishon LeZion (ISO). J. Judd je vďaka muzikalite a charizme vyhľadávaným umelcom. Jeho originálne dramaturgie a spôsob komunikácie s hudobníkmi i publikom poznajú a oceňujú v koncertných sálach po celom svete. V rokoch 1999 – 2007 zastával post hudobného riaditeľa New Zealand Symphony Orchestra, kde počas ôsmich rokov prispel k umeleckému rastu a medzinárodnému uznaniu telesa. S NZSO realizoval kritikou cenené nahrávky pre Naxos, orchester predstavil aj v Austrálii a Európe, vrátane prvého účinkovania na BBC Proms. Pôsobil tiež ako hlavný hosťujúci dirigent v Orchestre National de Lille (Francúzsko), 14 rokov bol hudobným riaditeľom Florida Philharmonic Orchestra. Osobnosť Jamesa Judda dokrešľuje jeho celoživotná spolupráca s orchestrami mladých hudobníkov (Juilliard School, Curtis Institute of Music, Manhattan School of Music, Guildhall School, Trinity College of London i národnými mládežníckymi orchestrami Austrálie a Nového Zélandu). Od roku 2007 pôsobí ako šéfdirigent Ázijského mládežníckeho orchestra, ktorého členmi sú mladí hudobníci z Číny, Taiwanu, Vietnamu, Hong Kongu, Japonska, Thajska, Filipín, Malajzie, Singapuru a Kórey. J. Judd nado-budol celosvetové renomé uvádzaním diel Gustava Mahlera. Jeho nahrávka *1. symfónie* získala prestížne ocenenie Diapason d'Or a medzinárodné hudobné ocenenie Toblacher Komponierhäuschen za najlepšiu nahrávku roka. Množstvo nahrávok realizoval pre vydavateľstvá Decca, EMI a Philips. Z nedávnych významných spoluprác možno spomenúť dirigovanie Royal Concertgebouw Orchestra v Amsterdame, Orchester Santa Cecilia v Ríme, uvedenie *Vojnového rekviemu* B. Brittena v Bukurešti a *Omše* L. Bernsteina na festivale Radio France. V sezóne 2015/2016 uviedol dielo *Carmina burana* C. Orffia v ruinách izraelskej pevnosti Masada, čaká ho koncert s Monte Carlo Philharmonic Orchestra v Kráľovskom paláci v Monaku, ázijské turné pri príležitosti 25. výročia Ázijského mládežníckeho orchestra a séria koncertov na Novom Zélande s americkou sopranistkou Renée Flemingovou.



P. Szymański (foto: J. Bebel)

Paweł Szymański (1954)

Zhruba od druhej polovice 70. rokov minulého storočia môžeme pozorovať istý útlm tvorivej energie v polskej hudbe, ktorá tak silno zapôsobila na medzinárodnej scéne počas predchádzajúcich dvoch desaťročí. Poprední predstavitelia tzv. polskej školy radikálne zjednodušili svoj hudobný jazyk. Skladatelia síce naďalej pokračovali v komponovaní hudby založenej na práci s kontrastnými „blokmi“ a jasnými štruktúrnymi gestami, upustili však od radikálnych sonoristických prieskumov a kontrastné bloky začali vytvárať a naplňovať väčšinou až (príliš) jednoduchými akordickými útvarmi či kantilénami.

Adrián DEMOČ

V TIENI „POLSKEJ ŠKOLY“

Mladí poľskí skladatelia sa v tomto období formovali najmä pod vplyvom dvoch výrazných skladateľských osobností a zároveň pedagógov kompozície: Henryka Mikołaja Góreckého v Katoviciach (čiastočne vo Vroclave) a Włodzimierza Kotońského vo Varšave. Oproti Góreckého odchovancom je hudba mladých varšavských skladateľov vo väčšine prípadov podstatne odlišná od hudby ich učiteľa. Títo autori vstrebávali vplyvy vtedajšej súčasnej hudby zo zahraničia, najmä z „východnej“ polystylistiky (Schnittke, Pärt) a „západného“ minimalizmu (amerického aj ostrejšieho „európskeho“, zosobneného Louisom Andriessenom). Medzi najznámejších žiakov Kotońského patrili okrem Pawła Szymańskiego dnes významné osobnosti polskej hudby, ako napr. Krzysztof Knittel či Paweł Mykietyn.

Paweł Szymański (narodený v roku 1954 vo Varšave) je nepochybne najvýraznejšou skladateľskou osobnosťou svojej (dnes už „staršej strednej“) generácie. Oproti Knittelovi či Mikietynovi nie je činný ako pedagóg, no ani ako interpret či organizátor hudobných podujatí. Jeho osoba je zahalená rúskom tajomstva, je známy svojou odlúčenosťou od verejného života a samotárstvom. Napriek tomu sa mu ako jednému z mála poľských autorov po „generácii 1933“ (Penderecki, Kilar, Górecki) dostalo uznania v zahraničí: jeho skladby vydalo známe londýnske vydavateľstvo Chester, objednávky dostal od súborov ako London Sinfonietta, je víťazom viacerých dôležitých skladateľských súťaží. Najvýznamnejšie úspechy však zaznamenal na domácej pôde. V roku 2006 sa vo Varšave dokonca konal festival venovaný výlučne Szymańskiego skladbám.

Paweł Szymański vyštudoval kompozíciu u spomenutého Włodzimierza Kotońského, ale taktiež u dnes trochu opomínaného Tadeusza Bairda na varšavskej Štátnej hudobnej akadémii (1973–1978), neskôr taktiež študoval jeden rok vo Viedni u krakovského rodáka Romana Haubenstocka-Ramatiho (1984–1985). Niekoľkokrát sa zúčastnil na kurzoch v Darmstadte (1978, 1980, 1982), v roku 1976 aj na kurzoch starej hudby v Innsbrucku. V rokoch 1987–1988 pôsobil v Berlíne ako štipendista DAAD.

PRVKY, BLOKY, SITUÁCIE

Základné prvky svojho kompozičného jazyka Szymański pre seba „objavil“ výnimočne skoro (podobne ako napríklad Salvatore Sciarrino). Už jeho študentské skladby *Limeriky* pre husle a čembalo (1975), absolventská práca *Partita II* pre orchester (1978) či o rok neskoršia *Gloria* pre ženský zbor a orchester (1979) sú napísané čistým rukopisom autora, ktorého kompozičná práca sa odvtedy odvíja na tom istom poli. Namiesto hľadania nových elementov je jeho práca neochvejným a tvrdošijným „brúsením“ a skúmaním tých istých prvkov, no najmä ich posúvaním do nových vzťahov a konštelácií. Tieto prvky opísal Adrian Thomas nasledujúco: „... repetitívne motívy, kontrapunktické vrstvy a tonálne štruktúry (často založené na tritónovom vzťahu) sú odhaľované v roztrieštenom kontinuu a s chladným a bizarným pohľadom na gestické a inštrumentálne konvencie predchádzajúcich epoch.“¹ Takto vytvárané štruktúry a prvky Szymański zoraďuje

→ do blokov, ktoré vytvárajú pevný a prepracovaný formový základ jeho skladieb. Monolitické osamotené bloky často tvoria samostatné kratšie časti. Takýto cyklický princíp používa najmä v kompozícii komorných diel, ako napr. v *Dvoch etudách pre klavír* (1986) či *Piatich skladbách pre sláčikové kvarteto* (1992); výnimku tvoria vokálno-inštrumentálne *Lux aeterna* či *Miserere*. V orchestrálnych skladbách (*Klavírny koncert*, *Partity* atď.) Szymański naopak často uprednostňuje buď dvojčastovú formu (prezrádajúcu vplyv Lutosławského symfónií, ako aj Góreckého *Druhej symfónie* či *Muzyki staropolskiej*), alebo formu trojčastovú či kvázi-trojčastovú (*Sonata* z roku 1982 či *Ceci n'est pas une ouverture* z roku 2007). Najmä dvojčastové formy sa vyznačujú, podobne ako u spomenutých Góreckého skladieb, jasnou dialektikou oboch častí: prvá býva zväčša dravá, harmonicky a rytmicky aktívna, druhá zasa tichá, nehybná, akoby spomalená a zameraná na prácu s detailom (glissandá, dynamické vlny). Pomer týchto dvoch častí je približne 1:3.²

Veľmi výstižne opisuje tieto bloky Martin Smolka v článku *Szymański rozštourán*: „V Szymańského hudbe lze (s určitým zjednodušením) rozlišit tři typy situací: mozaika–tríšt, prodleva–rozpíjení, ticho–očekávání. Mozaiku skládají úlomky quasi barokní hudby – několikátónové melodické úryvky, ve složité spleti protihlasů a ozvěn. Bývá velice živá, dynamická, je tu plný zvuk, rychlé tempo, spousta drobných not i pauz. Každý takt či dva se mění harmonie – dokola po kvintovém kruhu. Celé se to chvěje, řinčí, těká, popobíhá. Úlomky jsou z baroka, jejich konstelace dnešní – punktualistická. Prodleva bývá tichá, snová. Jakoby rozpitého zvuku je dosaženo tím, že tóny jsou zdvojovány zvonivými nástroji s dlouhým dozvukem (např. vibrafon, paličkami i smyčcem) a posléze kloužou táhlými glissandy smyčcových nástrojů, jako by měkly a tály. Libozvučné souzvuky bývají pomalým glissandem (malátně) rozlaďovány a dola-

TECHNIKA A POÉZIA

Napriek výraznej kontrastnosti jednotlivých dielov kompozícií sú tieto bloky vytvárané podobnou metódou, prípadne vychádzajú z rovnakého základu. Szymański totiž väčšinou najprv skomponuje akési „dielo A“ v historickom slohu, ktoré tvorí tzv. „základnú štruktúru“. V kompozíciách pre sólový nástroj je to zvyčajne jasná, harmonicky a rytmicky prehľadná melódia. V skladbách pre väčšie obsadenia je Szymańského obľúbenou základnou štruktúrou kánon (od dvojhlasného, použitého v skladbe *Two Illusory Constructions*, až po osemhlasný kánon v skladbe *Lux aeterna*), prípadne viachlasná fúga. Už len samotná „prípravná“ kompozícia takéhoto materiálu svedčí o skvelej remeselnej príprave autora. „Historickým slohom“ býva najčastejšie barok, presnejšie kontrapunktický sloh J. S. Bacha, o niečo zriedkavejšie Vivaldi (*Sonata, Ceci n'est pas une ouverture* či prostredná z *Piatich skladieb pre sláčikové kvarteto*) či Rameau v skladbách pre čembalo. Szymański ale taktiež siaha aj do iných období hudobných dejín: stredoveku (*Lux aeterna, Miserere*), klasicizmu (*Quasi una Sinfonietta, Recalling a Serenade* z roku 1996), prípadne náznakov (neo)romantizmu (*Eals* (Oomsu), *Par-*

„Odvolávanie sa na konvencie je dnes jediným účinným spôsobom, ktorý ma napadol, na to, aby sa dalo akceptovať, čo je v diele prvotnou štruktúrou a čo je jej transformáciou. Keď si vymyslím nejakú inú metódu, tonality sa bez ľútosti vzdám (aspoň si myslím).“



P. Szymański (foto: archív)

ďované. I zde je napětí mezi archaickým a dnešním, proti harmonickým spojmám stojí statičnost, glissanda a čtvrttóny. Ticho mívá podobu dramatické pauzy. Hudba, která někam výrazně směřovala, valila se, mohutněla, stoupala, je náhle přerývána. Nebo pauza nastoupí po mohutné detonaci tamtam, případně jiného hlučného nástroje s dlouhým dozvukem, a ticho se rodí z jeho nekonečného dozívání. Ticho přichází opakovaně, má silný výraz, je nabito očekáváním, prázdnotou, je to výmluvné hudební NE.³

tita IV). Rozsahom dlhšiu skladbu pre 16 hlasov a perkusie *ΦΥΛΑΚΤΗΡΙΟΝ* (Phylakterion) z roku 2011 môžeme ponímať ako svojráznu rekonštrukciu antickej hudby.

Už v tomto štádiu sa jasne ukazujú špecifiká poetiky narábajúcej s jasne definovaným historickým slohom a materiálom. Skladateľ (zvukový básnik) Szymański tento vopred skomponovaný základný materiál (nejde o citáty) následne rôznymi technikami svojším spôsobom transformuje. Pôvodný materiál tu slúži ako akási opona, skrz ktorú môžeme nazerať do niekedy priam „švank-majerovsky“ bizarného nadrealizmu, na skryté, imaginárne vrstvy jednotlivých hudobných plôch – podobne ako napríklad vo filme *Lekce Faust*. Nie náhodou svoju hudbu Szymański v roku 1984 označil termínom „surkonvencionalizmus“ (tento termín predstavil spolu so svojím skladateľským kolegom Stanisławom Krupowiczom). Dojem inej, nadprirodzenej skutočnosti je v niektorých dielach ešte zvýraznený hypnotickou inštrumentáciou, ako napríklad v skladbách *A più corde* pre klavír a osem hárľ (!) z roku 2011 alebo v starších, už spomínaných dielach *Lux aeterna* a *Miserere*. V Szymańského skladbách transformácia či deformácia známeho a rozpoznateľného jazyka vyvoláva veľmi silné poetické obrazy a pocity akejsi inej skutočnosti. Zrozumiteľný a ustálený hudobný jazyk,

s ktorým Szymański pracuje, je totiž do veľkej miery predvídateľný, sám poslucháč je tu spoluúčastníkom na dobrodružstve, môže cítiť vzdialenosť transformácie od pôvodného hudobného modelu či predvídaného diania alebo dokonca vycítiť jeho neprítomnosť (nahradenú tichom či iným dianím).

Francúzsky skladateľ Gérard Grisey sa vyjadril o vzťahu ustáleného jazyka a predvídateľnosti nasledovne: „... tonálna hudba má tú krásnu výhodu, že bola stabilizovaná na dlhé obdobie, takže ľudia poznajú predvídateľné vzorce. Vo vzdelaní a pamäti poslucháča bola určitá vrstva,

na ktorej mohol skladateľ ako Beethoven hrať svoju hudbu a povedať: „Jasné, všetci očakávajú tento typ modulácie, ale ja – Beethoven – ju spravím inak. Tak prekvapím poslucháča.“ Takže táto hra medzi predvídateľnosťou a nepredvídateľnosťou, očakávaním a prekvapeniami je to, čo robí čas živým a hudobným. Ako môžeme nastoliť takúto hru s prekvapeniami a očakávaním bez ustáleného hudobného jazyka? Moja osob-



ná odpoveď je, že sa stále snažím najprv nastoliť pravidlá hry – proces formy – pre poslucháča skôr jasno, často až príliš jasno, aby som potom mohol znetvoriť alebo zmeniť smerovanie. Nechcem poslucháča postaviť voči stene informácií, cez ktorú nie je schopný nájsť svoju cestu. Musí byť nejaká cesta, niť – akú mala Ariadna v labyrinte.⁴

Presne takýto spôsob ponímania hudobného materiálu a predvídateľnosti je vlastne jadrom a esenciou Szymańskiego umeleckého majstrovstva. Pri niektorých skladbách možno dokonca hovoriť aj o akejsi ľahkosti, ironii, odstupe a vtipu. Namiesto abstraktných hudobných útvarov „súčasnnej vážnej“ či „Novej hudby“ Szymański pretvára uchu známe útvary a gestá a pracuje s nimi akoby na spôsob *objet trouvé* – skladateľ tento materiál prestriháva, zostriháva, gumuje, spomaľuje, rozvetvuje v spleťtých heterofonických bludiskách. Na druhej strane, nezavrhuje ani výdobytky hudby 20. storočia, predovšetkým ostro kontrastujúce timbrové konštelácie, „spomalený“ a „zrýchlený“ hudobný čas, mikrointerval, glissandá, detailnú prácu s dynamickým profilom či sofistikovanú metrorhythmickú štruktúru. Bolo by nemiestne Szymańskiego hudbu jednoducho označiť osvedčenou nálepkou typu „nová jednoduchosť“ či „postmoderna“ (napriek tomu, že sa sám označil za „postmodernistu“). Alebo, inak povedané, Szymańskiego hudba vlastne ukazuje, že medzi avantgardou, modernizmom a postmodernizmom nemusí byť jasná deliaca čiara. Vhodnejšie sa javí použitie pozitívnejšieho a menej konfliktného termínu „tekutá modernita“, ktorý zaviedol poľský sociológ Zygmunt Baumann. Ide o hudbu síce „komunikujúcu s minulosťou“ (a poslucháčom), zároveň taktiež, napriek rozmanitosti použitých štylistických a slohových prvkov, o hudbu vysoko originálnu, rafinovanú a nerezignujúcu na experiment. Experimentom a stredobodom hľadačskej pozornosti Szymańskiego nie sú jednotlivé prvky (zvuky, timbre), ale spôsob tvorby syntaxe, práce s časom, prepájania jednotlivých hudobných udalostí – teda štruktúra a forma.

SPÔSOBY PRETVÁRANIA

Ako teda Szymański transformuje základný materiál? Často si vytvorí pre každé dielo niekoľko vopred stanovených osobitých pravidiel. Vo všeobecnosti tu ale možno vypočorovať istú tendenciu. V rýchlych blokoch a úsekoch je kontrapunktické pletivo zvyčajne predstavované len vo fragmentoch, rozsekávané do hybných tónových skupiniek oddelovaných pauzami a často rozdelených medzi jednotlivé nástroje a nástrojové skupiny pomocou hoketovej techniky. Veľmi často a pestré je využívaná heterofónia. V pomalých blokoch sa zasa tónové dĺžky základného materiálu predlžujú do miery, ktorá narúša či priamo zne- možňuje jasné sledovanie hudobného deja. Jednotlivé tóny následne autor prepája s použitím glissand, mikrointervalov (ktorými často „odmeriava“ časový priebeh glissand), trilkov, pomocou dynamických vlín v rôznych nástrojových sekciami zvýrazňuje dojem premiešavajúceho sa zvukového kontinua.

Naproti tomu, najmä v orchestrálnych skladbách muzikologička Violetta Kostka pozoruje zaujímavú tendenciu transformácie základnej štruktúry: Szymański „do hry“ zapája ďalšie vrstvy, ktoré, podobne ako

základná vrstva-materiál, sú transformáciou iného základného materiálu. Takéto vrstvy sú založené na štylistickom kontraste so základným materiálom. Tieto rozdiely umožňujú vnímať akési zakódované kombinácie, napríklad „Telemanna s gamelanom“ v *Sonate pre slá- čiky a bicie* alebo klasickej hudby a súčasnej hudby (nie však v duchu neoklasicizmu) v *Quasi una sinfonia*. Kostka dokonca konštatuje,

azda trochu prehnane, spojenie hudby chorálu a cigánskej muziky v *Miserere*⁵, ktoré by sme mohli v tomto svetle skôr ponímať ako spojenie chorálu s hudbou Giacinta Scelsiho či Alvina Luciera. Len v niekoľkých výnimočných prípadoch predstavil Szymański takéto „dielo A“ či základnú štruktúru v nezmenenej podobe (teda, technicky vzaté, miera transformácie sa rovná nule). Ide najmä o dve cyklické skladby v „rameau-ovskom duchu“ pre čembalo, *Une Suite de Pièces de Clavecin par Mr. Szymanowski* a *Les Poiriers en Pologne ou une Suite de Pièces Sentimentales de Clavecin faite par Mr. Szymanowski*, o ktorých sa sám autor s ironickým odstupom vyjadruje, že pochádzajú z 18. storočia.

ODPORÚČANÝ POSLUCH

Ako reprezentatívne CD Szymańskiego by som odporúčal dnes už ťažko dostupný album z roku 1997, ktorý vydalo vydavateľstvo Accord. Sú na ňom zastúpené ťažiskové vokálno-inštrumentálne skladby Szymańskiego *Lux aeterna* a *Miserere*, ako aj orchestrálne diela *Partita III* a *Partita IV* a skvelé *Dve etudy pre klavír*. V roku 2006 vydalo poľské vydavateľstvo EMI Music Poland album *Chamber music* obsahujúci *Päť skladieb pre sláčikové kvarteto*, *Compartiment 2*, *Car 7* a *Recalling a Sere- nade* v skvelej interpretácii telesa *Kwartet Śląski*. V roku 2016 konečne po desiatich rokoch vyšli Szymańskému ďalšie dve profilové nahrávky: *Dissociative Counterpoint Disorder* obsahujúci diela pre čembalo (vrátane orchestrálnej *Partity III*) v skvelej interpretácii Małgorzaty Sarbak, ktoré vydalo pozoruhodné poľské vydavateľstvo B&H Records, na značke DUX zasa vyšiel výber zo Szymańskiego vokálnej a vokálno-inštrumentálnej hudby *Camerata Silesia Sings Szymanowski* v interpretácii súboru Camerata Silesia a členov Národnej filharmónie Katovice. Obe nahrávky sú zvukovo a interpretačne vynikajúce. ✕

Poznámky:

- 1 Thomas, A.: Paweł Szymanowski...
- 2 Tamtiež
- 3 Smolka, M.: Szymanowski rozšťourán...
- 4 Bundler, D.: Rozhovor s Gérardom Griseyom...
- 5 Kostka, V.: Paweł Szymanowski's Music...

Zdroje:

Bundler, D.: Rozhovor s Gérardom Griseyom, 1996. Dostupné cez: <http://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html>.
Kostka, V.: Paweł Szymanowski's Music in the Context of Sociocultural Changes of the last Decades. In: Stanevičiūtė, R., Povilionienė, R. (eds.): *Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories*. Vilnius, 2015.
Smolka, M.: Szymanowski rozšťourán. In: *HIS Voice* 4/2009. Dostupné cez <http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/85>.
Thomas, A.: Paweł Szymanowski. In: *Oxford Music Dictionary*. Dostupné cez: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44795?q=pawel&search=quick&pos=1&_start=1.
Thomas, A.: *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge University Press, 2008.
Citát Pawła Szymańskiego pochádza z textu *Przemiany techniki dźwiękowej. stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70*. Kraków, 1986. Materiały XVII ogólnopolskiej konferencji muzykologicznej. Kraków 8-10 grudnia 1983, s. 292- 299.

Another Timbre

Angličan Simon Reynell založil vydavateľstvo Another Timbre v roku 2007. Dodnes vydalo 109 titulov. V jeho katalógu spočiatku prevládali nahrávky (post-redukcionistickej) voľnej improvizácie, v posledných rokoch vydavateľstvo prináša pôsobivé a objavné albumy s prevažne komponovanou komornou hudbou. Akýsi medzičlánok tvoria početné

el Pisaro, Jürg Frey a i.), ako aj menej známi umelci, ako napríklad Giuliano d'Angiolini, d'incise alebo Marek Poliks. Zvuková aj interpretačná kvalita nahrávok je vysoká. Pre vydavateľstvo pravidelne nahrávajú etablovaní interpreti experimentálnej hudby: Anton Lukoszevieze, súbor Apartment House, sláčikové kvartety Quatuor Bozzini a JACK Quartet,

in Canada, ktorá reflektuje špecifiká a východiská kanadskej (nielen hudobnej) kultúry a obsahuje tiež rozhovory so skladateľmi na profilových CD. Doteraz vyšlo päť CD (Linda Catlin Smith, Isaiah Ceccarelli, Martin Arnold, Chiyoko Szlavnic, Marc Sabat) a kniha, vydanie zvyšných piatich CD je naplánované na koniec roku 2017.

Ako upozorňuje samotný Simon Reynell, *Canadian Composers Series* sa nesnaží o encyklopedický prieskum rôznorodej kanadskej

hudby ani o žiadny výber „toho najlepšieho“. Hudba prezentovaných umelcov zapadá do estetického rámca Another Timbre – je prevažne tichá, umiernená, „monolitická“ a sústredená na prácu s detailom. Jednotliví skladatelia však disponujú osobitou a navzájom odlišnou poetikou. Napríklad skladby Martina Arnolda sú trochu podobné „gamutovým“ skladbám Johna Cagea, Marc Sabat tvorí hudbu v prirodzenom ladení, Chiyoko Szlavnic skúma „zákutia“ dlhých

tónov a interferencií, Ceccarelli, pre mňa veľký objav, občas svojou ťubozvuknosťou letmo evokuje renesančnú hudbu v „spomalenom čase“. Veľmi jemná je aj hudba Lindy Catlin Smith. Hudba Chiyoko Szlavnic a Cassandra Miller znela aj na festivale Ostravské dny. Marc Sabat je jedným z tohtoročných lektorov

festivalového skladateľského Inštitútu a pri tejto príležitosti zaznie v Ostrave 28. 8. jeho skladba *Lying in the Grass, River and Clouds* z roku 2012. V Ostrave si budeme taktiež môcť vypočuť niekoľko ďalších predstavovaných skladateľov na koncerte nazvanom *ODKAZ RUDOLFA KOMOROU-SE: Kanadské západní*

pobřeží, kde zaznejú skladby Martina Arnolda a Lindy Catlin Smith a budú na ňom taktiež zastúpení Christopher Butterfield (lektor inštitútu a dramaturg „kanadského koncertu“), ako aj veľký inšpirátor Rudolf Komorous (*Lurid Bride*, 2000).

Adrián DEMOČ



S. Reynell (foto: archív S. Reynella)

realizácie verbálnych či grafických partitúr. Bohato zastúpená je tu tvorba skladateľskej skupiny Wandelweiser, pohybujúca sa často až na hranici hudobnej (ne)akcie a ticha. Pestrosť prístupov zaznamenáva kompilácia šiestich CD nazvaná *Wandelweiser und so weiter* z roku 2012. Niektoré z verbálnych

klaviristi Philip Thomas a John Tilbury, flautista Manuel Zurria, gitarista Cristian Alvear, improvizátori Angharad Davies alebo Alfredo Costa Monteiro. Dizajn titulov Another Timbre je jednotný a úsporný, na internetovej stránke vydavateľstva sa nachádza množstvo rozhovorov a dodatočných informácií. Sa-



partitúr sú tu nahraté viackrát v často prekvapivo odlišnom vyznení (Sam Sfirri) a na kompilácii sú zastúpení nielen zakladajúci členovia skupiny (Antoine Beger, Jürg Frey, Manfred Werder, Michael Pisaro), priestor dostali aj mladší skladatelia, napríklad Sam Sfirri.

V katalógu Another Timbre sa vedľa seba nachádzajú tak „hviezdne“ či milovníkom experimentálnej hudby známe mená (Morton Feldman, Christian Wolff, John Cage, Micha-

mozrejmosťou sú odkazy na ukážky skladieb (Soundcloud a YouTube).

Rok 2017 zahájilo Another Timbre skvelým projektom: vydaním desiatich profilových CD kanadských skladateľov pod názvom *Canadian Composers Series*, poukazujúcich na veľký potenciál vynikajúcej, no doteraz málo známej kanadskej scény súčasnej hudby. Súčasťou kompletu je aj útlá knižočka obsahujúca vynikajúcu esej Nicka Storringa s názvom *Undercurrents of Experimental Composition*

<http://anothertimbre.com/>
<http://anothertimbre.com/onlineprojects.html>
<https://soundcloud.com/anothertimbre>

Kompozičné laboratórium: sláčky a elektronika

Takmer presne dva mesiace pred ďalším koncertným podujatím Kompozičného laboratória, tentoraz venovaným kompozíciám mladých autorov pre sláčikový orchester a elektroniku, som navštívil podobne zamerané podujatie v Brne. „Nová hudba pro smyčce“ s miestnym Ensemble Opera Diversa, kde bol jedným zo sólistov aj Milan Paľa, bola síce bez elektroniky, no takisto prezentovala sláčiko-

občas poslúžili ako prostriedok odcudzenia) osviežujúco kreatívnej, ako aj vopred pripravených elektronických stôp. Pozitívom bola aj symbióza oboch médií, veľmi dobre zvládnutá vo všetkých prezentovaných skladbách; výnimkou bol len úvodný *Mýtus* Martina Langa, kde úlohu „cudzorodého elementu“ v prostredí sláčikov zastupovala namiesto reproduktorov zvonkohra (**Nikolas Banyák**). Výzva prepojiť

spracovaním v reálnom čase nahraného zvuku orchestra (live electronics ako „krivé zrkadlo“) a využitím akustického priestoru celej sály, jednak hrou s rezíduami funkčnej harmónie, hravá *Nezábudka* Timey Maščákovovej aj aforistické, hudobne vtipné a duchaplné *Hrdzavé sonety* Matúša Wiedermanna. Vstupovanie „scudzenej“ tonality či harmonickej funkčnosti ako nositeľa zvukovo-farebných, ale aj sémantických kvalít do „odľudštených“ priestorov elektroniky patrili k esenciám troch miniatúr nazvaných *Sun of Aral* Mariána Zavorského (úžasne fantazijný tanec hudobných aj mimohudobných asociácií!) aj – hoci zasa cel-



E. Šušková



M. Lejava

vú tvorbu súčasných skladateľov – českých a moravských. A napriek tomu, že generálny rozptyl autorov bol omnoho širší než na bratislavskom koncerte, z vypočutého sa dali vypočorovať viaceré spoločné črty typické pre súčasnú českú skladateľskú scénu (nech bol výber toho večera akokoľvek parciálny): istý typ skôr intuitívne definovateľnej „jesennej“ melanchólie a tiež zahľadenosť do minulosti. Po vypočutí bratislavského koncertu v Moyzesovej sále (5. 4.) sa spoločné črty hľadajú ťažšie. A vôbec to netreba chápať ako negatívum; práve naopak.

Interpretujúcim súborom bol **Komorný orchester ZOE**, naštudovania partitúr sa ujal **Marián Lejava**. Medzi ôsmimi autormi sa vyskytli známejšie aj menej známe mená: Martin Lang, Patrik Kako, Samuel Hvozdič, Matúš Wiedermann, Timea Maščáková, Marián Zavorský, Miroslav Tóth; českú scénu reprezentoval už pomerne etablovaný Slavomír Hoříňka – Kompozičné laboratórium postupne expanduje aj do susedných krajín. Potešujúcou bola skutočnosť, že znela hudba, ktorá, aj pri všetkej rôznorodosti východísk, ambícií či skúseností nadobudnutých na dosiaľ prejdenej tvorivej ceste každého zo zúčastnených, dokladovala veľmi slušný remeselný štandard a tiež schopnosť koncentrácie autorskej výpovede na pomerne malých plochách. Toto konštatovanie sa týka tak práce s médiom sláčikového orchestra, popri zopár tradicionalistických klíšé (ktoré



Skladatelia, Komorný orchester ZOE a M. Lejava

tieto dva svety evidentne motivovala autorov ku kreatívnemu využitiu sláčikového ansámblu, k experimentovaniu so sadzbou, rozšírenými technikami hry, s formou a dramaturgiou. A aj v tomto sa skladby navzájom značne líšili. V zásade ich bolo možné rozdeliť na statické a kinetické – aspoň čo sa týka typov hudobného pohybu. Do prvej kategórie patrili Hoříňkova *InCarneMea* a Hvozdičova *Gravitácia*, obe sústredene budované a harmonicky (v tom najširšom zmysle) mimoriadne expresívne. Dynamickejším vzťahom akustického a elektronického sa vyznačovali *Zastavenie* Patrika Kaka, zaujímavé jednak

kom iným spôsobom – záverečnej *The Over* Miroslava Tótha. Tu bol kompozičný priestor „obývaný“ pokrivenými zvukmi preparovaného klavíra (akoby preparácia na druhú), medzi ktoré so svojou expresivitou vstupovali sláčky a nádhorne krehký soprán **Evy Šuškovovej**, lyricky deklamujúci jediné slovo: „Over“. Prúd poézie plynúci ponad rúbaniskom imaginárnej industriálnej krajinky... Kompozičné laboratórium má za sebou ďalší zmysluplný a esteticky podnetný projekt, ktorý dovoľuje dívať sa na našu mladú skladateľskú scénu s nádejou.

Robert KOLÁŘ

Fotografie: **Veronika KLIMONOVÁ**

Komorná grand opéra

Máloktoľ tvorca takzvaného „režisérskeho“ divadla má v snahe o metatextuálny ponor do libreta cit aj pre hudobnú dramaturgiu inscenovaného opusu. Pre Petra Konwitschného je hudba inscenačným textom rovnocenným s libretom. Jeho inscenácie polarizujú, no nechýba im zručnosť remesla a divadelne silný argumentatívny výraz. Prostredníctvom najnovšej inscenácie Halévneho Židovky v Opere SND je divák opäť konfrontovaný s Konwitschného režisérske kritickým prístupom k opernému opusu a jeho témam.

V opernej spisbe Jacquesa François Élie Fromental Halévneho, podpisujúceho svoje diela ako Fromental Halévy (nie Jacques Fromental Halévy ako sa dočítame v na slovo skúpom bulletine k bratislavskej inscenácii), prevládajú diela veselého charakteru. Jediným skladateľovým evergreenom však zostala ponurá grand opéra Židovka, ktorá bola zároveň prvým veľkým úspechom jeho spolupráce s geniálnym libretistom Eugénom Scribom. Chýr o senzačnej premiére v parížskej opere (1835) siahla až za hranice porevolučného Francúzska. Témy náboženského konfliktu, tvoriace pozadie privátnej tragédie škandálneho vzťahu židovského dievčaťa a prominentného kresťana v osobe ríšskeho kniežata cisára Žigmunda, boli však obrovskou prekážkou pre cenzúru dvorných opier vo Viedni, Mníchove či v Berlíne. Azda aj pre vtedajšie, relatívne liberálne, parížske prostredie bola aféra kresťana so židovkou stráviteľná len preto, že Rachel sa vlastne narodila ako kresťanka. Napríklad pre inscenáciu vo Viedni (1836) preložili dej do 13. storočia na bližšie neurčené miesto a postavu kardinála de Brogniho prepísali na komtúra rádu maltézskeho rytierov. Aj hudobne sa s Halévneho partitúrou narábalo ako s trhacím kalendárom. Vo Viedni nesmeli predstavenia prekročiť dĺžku troch hodín, a tak sa krátilo.

V inscenácii, ktorú SND (opäť) kúpilo po uvedení v Gente (2015) a Mannheime (2016), skrátil Peter Konwitschny zborové pasáže, ale aj balety, predohru a intermezzá, čím vyzdvihol privátny (tragický) konflikt medzi Rachel, jej otčimom Éléazarom túžiacom po pomste voči jej otcovi kardinálovi de Brognimu (zodpovednému za popravu jeho synov), ríšskym kniežatom Léopoldom a jeho nastávajúcou, princeznou Eudoxiou, neterou cisára Žigmunda.

Ako pre Halévneho, tak aj pre Konwitschného funguje náboženský konflikt diela iba ako fólia. Kolárik kardinála de Brogniho, modlitebná knižka princeznej Eudoxie, organové *Te Deum* a nadrozmerná gotická rozeta s farebnými figuratívnymi vitrážami na zadnom horizonte symbolizujú kresťanstvo väčšiny spoločnosti. Nie náboženstvo samotné, ale činy v jeho mene sú pre Konwitschného pravou príčinou sváru, ukrývajúceho sa za fundamentálnu religiozitu. Modré rukavice zboru kontrastujú so žltými rukami Rachel a Éléazara, evokujúcimi farbu Davidovej hviezdy, ktorú museli nosiť Židia počas druhej svetovej vojny. Žlté rukavice má len Léopold, ktorý v snahe o Rachelinu priazeň predstiera

spoločnú vieru. Tento jednoduchý, no účinný symbol čerpá svoju sémantickú energiu v symbolike farebnosti. Ak by si totiž modrí a žltí podali ruky, zmiešaním oboch komplexných farieb by vznikla zelená, vyjadrujúca nádej, pokoj a zmierenie. Výhľad na náboženský zmier znepriatelených strán je však definitívne pochovaný vo finále tretieho dejstva. Rachel sa ako samovražedná atentátnička, hnaná zúfalstvom osobnej tragédie po odhalení jej vzťahu s Léopoldom



M. Lehotský (Éléazar), L. Slepneva (Rachel), J. Tralla (Léopold) (foto: P. Breier)

a jeho nevery, opáše dynamitom. Pre seba i milenca žiada trest smrti a kardinál de Brogni spolu so zborom uvalia na Éléazara, Rachel i Léopolda, medzičasom sa zbabelo skrývajúceho pod posteľou svojej snúbenice Eudoxie, kliatbu. Na scénu je nasunutý bežiaci pás, na ktorom hlavní protagonisti a zbor v rukaviciach už rôznej farby vyrábajú bomby v mene fanatického šialenstva bez rozdielu ideovej či náboženskej príslušnosti. Aj keď je hnacím motorom privátnej tragédie postáv religiózny konflikt, Konwitschného zaujíma viac jeho ľudský rozmer, ktorý opätovne prenáša čiastočne do publika. Tercet medzi Éléazarom, Rachel a Léopoldom, počas ktorého dochádza medzi postavami ku konfrontácii so zradou náboženského presvedčenia a neverou, komentuje voyeurizmom motivovaný zbor na scéne i v rozsvietenom hľadisku posmešnými hláškami. Rachel neverí Léopoldovmu vyznaniu lásky a v hľadisku ho, extemporujúc pred publikom, zhadzuje. Celkom blízko divákovi je aj Éléazarova rozporanost medzi láskou (nevlastného) otca k dcére a túžbou pomstiť sa kardinálovi de Brognimu za smrť vlastnej rodiny. Jeho monológ inscenuje Konwitschny v hľadisku pred

orchestrálnou jamou. Kým Halévneho Rachel vhodila sfanatizované davy do kotla s vriacou vodou, Konwitschného Rachel zo scény odíde. Zbor si žiada jej sociálnu smrť vyhostením z ich spoločnosti.

Napriek veľkorysým škrtom zostala Halévneho Židovka v Konwitschného interpretácii grand operou o veľkých citoch. Robert Jindra ju hudobne nastudoval ako hutnú komornú hru v širokom obsadení, v ktorom Orchester Opery SND s pozoruhodným citom rozohral pestré farby Halévneho partitúry. Liudmila Slepneva ako Rachel zaujala najmä výrazným a oduševneným herectvom. Jej dramatický soprán však ku koncu prvej premiéry v dôsledku nepremyslenej techniky trpel počuteľnými trhlinami. Michal Lehotský disponuje hlasovým materiálom vhodnej farby i rozsahu. Od Éléazara, ktorý sa nesporne zaradí k dôležitým medzníkom jeho kariéry, to nemá ďaleko ani k wagnerovskému hr-

dinskému fachu.

Peter Mikuláš podal herecky vďačnú postavu netušeného otca Rachel odovzdane, pôsobivo a s patričným dramatickým nábojom v hlase aj napriek tomu, že postava kardinála de Brogniho mu bola v kontrabasovom registri miestami priveľká. Na svoje hlasové možnosti však úplne narážal Juhan Tralla.

Ako Léopold znel unavene a zlomene, čo však vynikajúco korešpondovalo s psychologickou postavou ako zbabelého sukničkára. Jana Bernáthová prepožičala princeznej Eudoxii herecký šarm i spevácku charizmu prostredníctvom kultivovaného vibráta a bravúrnej koloratúrnej techniky. Za zmienku stojí aj disciplinovaný, napriek častému unisonu hlasovo pestrý a nadšene hrajúci zbor v nastudovaní Pavla Procházku.

Opera SND ponúka slovenskému divákovi ďalšiu veľkolepú inscenáciu kontroverzného Petra Konwitschného. Jeho moralizujúci a politicky brizantný rukopis je však len jednou z mnohých poetík modernej opernej réžie. Možno by dramaturgia mohla na chvíľu prestať nakupovať hotové inscenácie a angažovať do vlastnej dielne aj adeptov súčasnej opernej réžie.

Robert BAYER

Fromental Halévy: Židovka
Dirigent: Robert Jindra
Scéna a kostýmy: Johannes Leiacker
Réžia: Peter Konwitschny
Premiéra v Opere SND 7. 4.

Svoje životné jubileum oslávila 1. 4. v banskobystrickej Štátnej opere významná osobnosť slovenskej vokálnej pedagogiky, profesorka **Vlasta Hudecová**. Hoci ju počas najaktívnejších rokov vokálnej a pedagogickej kariéry k Banskej Bystrici nič neviazalo a bolo ju tu vídať iba striedmo, „jeseň“ jej života sa spája s mestom pod Urpínom. Už niekoľko rokov vedie doktorandov na Katedre vokálnej interpretácie Fakulty múzických umení a aktívne spolupracuje aj s tunajšou opernou scénou, kde na poste umeleckého šéfa stojí jej žiak, barytonista **Šimon Svitok**.

Sprevádzaná majordómom slávnostného galakonzertu, ktorý jej robil garde spoločne so svetovou tenorovou hviezdou **Pavlom Bršlíkom**, vstúpila Vlasta Hudecová do hľadiska. Úvodné standing ovation patrilo iba jej, reflektory bezchybne našli prvú dámu večera. Až potom sa začali hudobné prípitky z javiska, naprieč dláždeného červeným

... z lásky

štýly, epochy, potlesky, klaňacky, dojatie aj nečakané, takmer šapitové výstupy. Dokonca sa prejavila aj sila „gentlemana“, ktorý svoju „dohasínajúcu“ Olympiu prebral k životu takým buchnátom po chrbte, že aj keby nemohla, musela pokračovať. Sila momentálneho zážitku znásobovala silu vokálnych prejavov. Každá mama viacpočetnej rodinnej „farmy“ má dobré, lepšie aj výnimočné potomstvo – presne tak to bolo v tento večer cítiť aj na banskobystrickom javisku. Nič to, že sa niekomu celkom nevydaril vysoký tón, že silné emócie prebili vokálne dispozície, že v návale akčnosti poniektorí zo scény aj utekali. Mama predsa deťom vždy všetko odpustí – rovnako ako vtedy, keď ich na povestnej stosedmičke na bratislavskej VŠMU učila základnom vokálnej interpretácie. Boli to pre nich všetkých násobilka aj vybrané

kobercom. Na scéne sa striedali róby, hlasy,

slová. Čo na tom, že dnes máme kalkulačky a gramatické chyby nám podčiarkuje počítačový program. Konkurencia v umeleckom svete je neúprosná, a v tom opernom zvlášť. A hlasivky sú tým najkrehkejším hudobným nástrojom, všakže, pani profesorka? Glanc veľkých operných scén aj nadštandardných umeleckých zážitkov priniesli dve osobnosti: Ľubica Vargicová, ktorá perfektne „odpálila“ všetky koloratúry v árii Lindy di Chamounix, a Pavol Bršlák, ktorý v Gounodovom Roméovi prirodzene ponúkol na obdiv majstrovstvo a vysokú vokálnu kultúru. Po kvartete z *Rigoletta* (Pavol Bršlák, **Ľubica Vargicová**, **Zoltán Vongrey**, **Monika Fabianová**) ukončil koncert milo „prekomponovaný“ traviatovský prípitok. Na záver sa Šimon Svitok takmer bonvivánsky – na kolenách a s obrovskou kyticou červených ruží – poďakoval Vlaste Hudecovej za všetko i za všetkých. Buona fortuna, pani profesorka.

Mária GLOCKOVÁ

Stará škola s novým publikom

Briansky rodák **Josef Bulva** (1943) bol považovaný za zázračné dieťa. Študoval v Brne, Napajedloch a potom na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, kde položil základy svojej sólistickej kariéry. Mimoriadne talentovaný klavirista sa hneď po absolutoriu stal prominentným umelcom. Napriek tomu emigroval do Nemecka a čoskoro sa úspešne etabloval aj vo svetovom kontexte. Vždy bol mimoriadne technicky zdatným interpretom, za čo ho mnohí kritici nazývali „strojom bez srdca“. Jeho repertoáru dominovali Beethoven, Chopin a Liszt. V roku 1996 ho postihla udalosť, ktorá pre klaviristov často znamená koniec kariéry: pri páde si vážne poranil ľavú ruku o sklo. Po liečbe sa nepokúsil ihneď o návrat, ale prekvapivo skúsil šťastie ako finančný

finančníkom. Napokon sa v šesťdesiatke predsa len vrátil ku klavírnej hre a nadviazal na kariéru spred úrazu. Na nedávnom koncerte vo viedenskom Musikvereine (28. 3.) zahral *Sonátu č. 1* od Bohuslava Martinů, Beethovenovu *Sonátu C dur „Waldstein“* a Lisztovu *Sonátu h mol*. Aj keď je stále mimoriadne disponovaným klaviristom, jeho výkon nemožno nazvať iba technicky dokonalým. Bulvova koncepcia obsahovala i mimoriadnu dávku intelektu a rozumne dávkovanú emóciu. Možno to súvisí s vyšším vekom, no dnes znie z jeho klavíra doposiaľ nepočutá spevnosť. Počas koncertu sa viackrát pohyboval v extrémne tichej dynamickej hladine a vzápätí ju vygradoval do pôsobivého forte, pri ktorom však bolo stále cítiť racionálny základ. Išlo

maklér. Napriek tomu, že bol úplný autodiakt, stal sa úspešným

o koncept inteligentného a skúseného umelca, plný životného nadhľadu, ale aj značnej disciplíny a rešpektu voči skladateľom.

Netradičným na tomto koncerte bolo najmä zloženie obecenstva. Usporiadatelia venovali časť vstupeniek na charitatívne účely, a tak sa v značnej časti hľadiska ocitli noví obyvatelia Rakúska, pochádzajúci z nedávnej migračnej vlny. Neskúsenosť poslucháčov s európskou koncertnou tradíciou bola očividná: od používania smartfónov (i keď stíšených) počas večera cez rušivý šepot, potlesk medzi časťami až po neskrývaný nezájum o program. Pohľady klaviristu vo fraku, pochádzajúceho zo starej školy, venované neobvyklému publiku, pôsobili trochu smutne. Nuž, doba sa zmenila, takáto je realita dneška a treba s ňou počítať. Kultúrna výchova stojí pred novými, neľahkými výzvami.

Jozef ČERVENKA

Na jednej z prednášok Richard-Wagner-Stätten (Centrum Richarda Wagnera) v saskom Graupa som poprosil Petra Sykoru, aby mi priblížil genézu nápadu s kulisou „časového tunela“ ako jednotiaceho scénografického princípu vo Friedrichovej inscenácii Wagnerovho *Prsteňa* v berlínskej Deutsche Oper. Jeho odpoveď bola prozaickejšia než moja poetická predstava o vzniku tejto kultovej inscenácie: „Keď sme raz hlboko do noci debatovali s Götzom o dramaturgii inscenácie, došlo mi pivo. Ako som otvoril chladničku, aby som si vybral nové, spadla mi pod nohy pohľadnica s vyobrazením tunela washingtonského metra.“ Náhodný scénograf objav razom poslal bohov wagnerovského parnasu do metra stáby atómového krytu postapokalyptického sveta.

V roku premiéry (1984) začalo NATO za protestu štátov Varšavskej zmluvy rozmiestňovať v západnej Európe rakety s atómovými

Svetlo na konci tunela

hlavicami a svet stál na pokraji atómového kolapsu. Zlato Rýna ako atóm, ktorý sa vo svojej kovárskej dielni snažil rozbiť škriatok Mime, valkýry ako rockerky v koži, rýnske rusalky v celotelových obtiahnutých overaloch a Loge v kostýme Richarda Wagnera boli zase estetickým kolapsom pre nejedného konzervatívneho wagneriána, vzplanuvšieho Bayreuthu verným hnevom a dovolávajúceho sa autorského zámeru.

Počas tohtoročnej Veľkej noci sa konala derniéra, beznádejne vypredaná na dva roky dopredu. Poslednýkrát sa do rozpadávajúcich kostýmov medzi vŕzgajúcimi kulisami navlieklo ixté obsadenie pod taktovkou „Donalda Runniclesa“, pre ktorého bol „atómový“ *Ring* v osemdesiatych rokoch vstupenkou na post šéfdirigenta vtedajšej prvej

opernej scény Západného Berlína. Gwyneth Jones, Simon Estes, René Kollo, Robert Hale či Matti Salminen

– to je len niekoľko z prominentných mien, ktoré sa za neuveriteľných tridsať rokov trvania produkcie vystriedali na ceduliach s obsadením.

„Vzdávam sa svojho diela, len jedno si želim ešte: Koniec! Koniec!“ Oku skalného diváka, ktorý nevynechal ani jedno predstavenie, vyhrkla pri týchto slovách Wotanovo monológ v druhom dejstve *Valkýry* nostalgická slza. Friedrichov *Prsteň* je už na smetisku divadelných dejín. Deň po derniére *Súmraku bohov* si prišiel po kulisy berlínsky odvoz a likvidácia odpadu. Nový *Prsteň* bude o tri roky v Deutsche Oper inscenovať Stefan Herheim. Fanúšikovia môžu dovtedy spomínať. Pri pive a pohľadnici z washingtonského metra.

Robert BAYER

BRNO

Pôsobivé intermédium o koncepte lásky

Uvedenie *Lásky na diaľku* (L'amour de loin, 2000), prvej a najúspešnejšej opery Kaija Saariaho, v Národnom divadle v Brne bola udalosť presahujúca rámec českého hudobného života – dramaturgiu i umeleckou úrovňou. Jiří Heřman je v poradí siedmym režisérom (po Petrovi Sellarsovi, Olivierovi Tambosim, Philippovi Arlaudovi, Robertovi Lepageovi a ďalších), ktorému učarovala trubadúrska „love story“ v modernom hudobnom šate. Svoj obdiv k pôsobivému dielu doviedol do presvedčivého konca, zviditeľniac tak brniansku operu vo svete nielen prostredníctvom Janáčka.

Kaija Saariaho zverila legendárny príbeh z 12. storočia o nenaplnenej láske princa-trubadúra Jaufrého Rudela ku gróffe Hodiernie z Tripolisu (v opere vystupuje ako Clémence) spisovateľovi Aminovi Maaloufovi. Ten v umelecky kvalitnom librete spracoval mladšiu autobiografickú vidu (trubadúrsku prozaickú formu), kde sa Rudel vyznáva z posadnutosti Hodiernou, ktorú poznal iba z rozprávania pútnikov a stretol ju až v okamihu svojej smrti. Opere predchádzali vokálne diela *Lohn* (Vzdia-

chutený zhýralým spôsobom života trubadúra, ale prostredníctvom Pútnika a snového opojenia sa žiadostivosť postupne prenesie aj na opatrnú, tiež sklamanú Clémence. Potenciálni milenci sa zmietajú medzi nietzscheovským tragickým dôkazom lásky a barthesovským potlačeným milostným diskurzom, ostýchajúcim sa vyjaviť náklonnosť a zamilovanosť. Skladateľka túto dilemu umocnila v podobne ambivalentnej hudbe, ktorá na mnohých miestach artikuluje city hlavných

na dve skupiny (Jaufrého druhovia a tripoliské ženy) plní súčasne niekoľko funkcií: vstupuje do dialógov s postavami, komentuje ich počínanie, ozvláštňuje inštrumentáciu, participuje na vizuálnom a choreografickom riešení priestoru scény. **Spevákzy zbor Masarykovej univerzity** pod vedením **Michala Vajdu** ich všetky zvládol na výbornú.

Opera, spievaná vo francúzštine, má iba tri sólové spevácke party, vďaka čomu pôsobí skôr ako dynamické scénické oratórium. Na premiére sa ich zhostili barytonista **Roman Hoza** (Jaufré), sopranistka **Pavla Vykopalová** (Clémence) a mezzosopranistka **Markéta Cukrová** (Pútnik). Roly sú koncipované tak, aby mohli interpreti manifestovať svoje majstrovstvo, čo všetci traja presvedčivo využili a spoločne tak prispeli ku kvalite inscenácie.

Scénograf **Tomáš Rusín**, kostýmová výtvarníčka **Zuzana Rusínová-Štefunková** a svetelný dizajnér **Daniel Tesař** koordinovane využili neobvyklú hĺbku javiska a očividne pomohli režisérovi realizovať dômyselné striedania výtvorne elegantných plánov. Ich kreácie miestami pripomínali živú inštaláciu. Hoci sa autori scény vyvarovali prílišnej dekoratívnosti a popisnosti, niektorým scénografickým či choreografickým riešeniam možno vytknúť rušivé prvky (trebárs chaotické presuny členov zboru alebo prvoplánové rozmiestnenie kostýmových rekvizít ako sémantických prvkov deja). Vcelku však stvorili pôsobivé intermédium, dokonale



Láska na diaľku (foto: archív ND Brno)

lená 1996) pre soprán a elektroniku a *Oltra mar* (Cez more 1999) pre miešaný zbor a orchester. Obidve sú v provensálskej okcitančine (jazyku, ktorým spieval Rudel) a tematicky riešia lásku, čas a smrť – teda trojedinú mytému *Lásky na diaľku*. Autorka dokonca označila *Lohn* ako prólog k nej.

Minimalizovaná náracia opery, rozčlenená do piatich dejstiev, je vlastne sledom scén, ktoré prepája Pútnik – vyvolený mediátor medzi vzdialenými svetmi a ubolenými srdcami Jaufrého a Clémence. Nedozerané a vyzývavé more reprezentuje nedostupnosť, márnosť i nádej na naplnenie novej lásky. Hudba pozvoľne plynie v dostredivých a odstredivých náladách, akoby mala suplovať pomaly sa odvíjajúci dej a zároveň kompenzovať nedostatok lásky. Geniálne ilustruje stavy krajnej osamelosti, v ktorých sa obidvaja nevyslyšani milenci ocitli z odlišných príčin. Zatiaľ čo Clémence bola do nej uvrhnutá dobrovoľne, keď ju ešte ako dieťa rodičia odviekli do orientálnej Afriky z rodného Francúzska, kam sa túži vrátiť, Jaufrého opustenosť a osamelosť pramenia v jeho túžbe po vzdialenej žene a vysnívanej láske – Clémence. Aktivačným faktorom sujetu je teda túžba po láske. Spôčiatku po nej túži iba Jaufré, znudený a zne-

protagonistov bez ohľadu na vyspievané afekty, vytvárajúc mimočasový rámec pre dej predurčený na tragické dovŕšenie. Vo chvíli, keď pre nerealizovateľný ideál lásky svitne svetielko nádeje, možnosť lásky umiera. Prvé stretnutie je zároveň posledným. Nad Jaufrého mŕtvym telom oplakáva Clémence stratu nenaplnenej lásky a jej žalospev prejde do modlitby. Modlí sa k Bohu, ktorého si stotožňuje s láskou, dobrom, odpustením a vášňou, i k milencovi, o láske ktorého pochybovala. K milencovi na večnú diaľku. Dirigent **Marko Ivanović** pochopil ambivalenciu hudby a afektov a s **Orchestrom Janáčkovskej opery** našťudoval partitúru tak, aby vynikli timbrové harmónie, príznačné pre Saariahovej sonoristickú estetiku. S nadhľadom zvládli impresionisticky vibrujúcu textúru diela, ktorej integrálnou súčasťou sú tiež elektronické party. V *Láske na diaľku* ich skladateľka síce využíva striedom, citlivo však komunikujú so živými hlasmi a zároveň sa audiomimeticke podieľajú na scénickej ilúzii. V pradive inštrumentálnych motívov a melizmatických vokálov zaznievajú aj alúzie na staré trubadúrske piesne. Saariaho ich osobne rekonštruovala z rukopisov, pochádzajúcich z archívov Národnej knižnice v Paríži. Zbor, účelovo rozdelený

korešpondujúce s hĺbkou a krásou hudby. Kaija Saariaho prvou operou dokázala to, čo o svojej hudbe tvrdí už dávno – že je „štúdiu ľudského ducha“ –, a predostrela nám jej, slovami nevyjadriteľnú, mystickú vznešenosť. *Láska na diaľku* je vskutku nádherným príspevkom k žánru lyrickej opery, dôstojným pokračovaním psychologickej tradície, ktorú v modernom opernom umení začal Wagner *Tristanom a Isoldou* a neskôr rozvinuli Debussy v *Pelléasovi a Mélisande*, Messiaen vo *Svätom Františkovi z Assisi* a Britten v *Smrti v Benátkach*. Bolo už načase, aby v zozname autorov práve tohto žánru figurovala aj žena! Predstavenie *Láska na diaľku* malo v Janáčkovom divadle v marci a apríli päť repríz, ďalších sa zrejme dočkáme až po rozsiahlej rekonštrukcii divadelnej budovy.

Jozef CSERES

Kaija Saariaho: *Láska na diaľku*
 Dirigent: Marko Ivanović
 Scéna: Tomáš Rusín
 Kostýmy: Zuzana Rusínová-Štefunková
 Réžia: Jiří Heřman
 Premiéra v Janáčkovom divadle Brno 23. 3.,
 navštívená druhá premiéra 24. 3.

BRNO

Cesta a hľadanie

Janáčkova akadémia múzických umení v Brne uviedla v Divadle na Orlí Mozartovu Čarovnú flautu, ktorou absolvovala magisterské štúdium v odbore Operná réžia bratislavská rodáčka Zuzana Fischerová. Na projekte sa podieľala takmer stovka študentov spevu, dirigovania, opernej réžie, hudobného manažmentu a hry na hudobných nástrojoch z Hudobnej fakulty i študenti Divadelnej fakulty a hostujúci umelci.

Inteligentná, zrozumiteľná koncepcia **Zuzany Fischerovej** vychádzala z prostých princípov cesty a hľadania – spriaznenej duše, životnej rovnováhy i zmyslu života. Kladúc si otázky o žánrovom rámci diela, pokúsila sa o zaujímavú symbiózu rozprávky, dramatizovanej filozofickej úvahy, obradnej hry a komédie. Minimalistický, symetrický, viacúrovňový biele vizuál (scéna a kostýmy **David Janošek**) naplnila štylizovaným pohybom postáv i množstvom režijných nápadov a symbolov. Tie do značnej miery a zväčša v rámci dejovej i metaforickej logiky dynamizovali predstavenie (pohyb postáv po celom priestore divadelnej sály, spúšťané biele polotransparentné plochy, vynikajúca práca so zrkadlami). K dynamike scénického diania popri premenlivej scéne a výraznom svetelnom dizajne prispeli aj tri zaujímavé koncipované mužské akrobaticko-činoherne postavy – Kňaz (**Adam Mašura**), Hovorca (**Dušan Kraus**) a Idonoch (**František Herz**). V úvode namiesto hada napadli

Tamina, neskôr vytvárali prekážky počas obradných skúšok, no zároveň postavám pomáhali. Spolu s Papagenom a Papagenou boli nositeľmi scénického pohybu. Kostýmy postáv sa hierarchicky líšili. Kráľovná noci a jej dámy boli barokovo zdobené, Tamino a Pamina ostali naboso v striedmych antických tógach, Papageno a Papagena pripomínali prírodné čudá. Monostatos a Sarastro boli polonahí, druhý z nich sa neskôr ozdobil slávnostnými insígniami. Režisérka spolu s autorom hudobného naštudovania **Marekom Klimešom** upravili dielo vo vlastnej adaptácii: vynechali zbory, prispôbili dialógy a pridali sugestívne elektroakustické a perkusijné hudobné podkresy (**Daniel Šimek**). Hovorené dialógy v češtine sa miestami nevyhli prehnane páťosu a boli podľa potreby elektronicky manipulované, spevácke čísla zneli v nemčine. Vokálnemu obsadeniu dominovala **Marta Reichelová** (Kráľovná noci) presvedčivým herectvom i virtuóznym dramatickým

spevom. **Tereza Maličková** (Pamina) sa prezentovala vzácnou symbiózou lyrickej speváckej i hereckej prezentácie. **Ondřej Liňa** (Tamino) sa potrápil s mozartovskou frázou i nemčinou, no zaujal suverénnym herectvom. **Míchal Marhold** (Papageno) i **Natálie Bordáčová** (Papagena) sa vďaka výbornej vokálnej a hereckej dispozícii stali pomyselnými zabávačmi predstavenia. Svetlý bas **Pavla Slivku** si s postavou Sarastra veľmi nesadol. Nesmierne milú a sebaironickú hereckú kreáciu Monostata, hoci s istou labilitou spodnej speváckej polohy, predviedol **Martin Vydra**. Sólistický ansámbl spoľahlivo rámcovali Tri dámy (**Ivana Pavlů**, **Barbora Ďubeková** a **Dorota Smělková**) a Traja chlapci v ženskom vdaní (**Kateřina Kührová**, **Kristina Kubová** a **Marie Mičánová**). **Janáčkov akademický orchestr** pod vedením dirigenta **Jiřího Habarta** hral v súlade so súčasným trendom – s redukciami sláčikového vibráta, vo svižných ľahkých tempách, s minimom chýb a mladistvým nasadením.

Jozef ČERVENKA

Wolfgang Amadeus Mozart: Čarovná flauta
Hudobné naštudovanie: Marek Klimeš
Dirigent: Jiří Habart
Scéna a kostýmy: David Janošek
Choreografia: Adam Mašura
Réžia: Zuzana Fischerová
Premiéra v Divadle na Orlí Brno 18. 3.,
navštívené predstavenie 22. 3.

BUDAPEŠŤ

Gesamtkunstwerk v epoche digitálnych reprezentácií

Uvádzanie Wagnerových hudobných drám má v Budapešti tradične vysokú úroveň. Výnimkou nie je ani posledný wagnerovský projekt Maďarskej štátnej opery – **Prsteň Nibelungov**. Po **Zlate Rýna** (2015) a **Valkýre** (2016) mala v marci premiéru tretia časť tetralógie, **Siegfried**, opäť v réžii Gézu M. Tótha a pod taktovkou Pétera Halásza.

Géza M. Tóth je predovšetkým filmový režisér, čo významne ovplyvnilo celkový charakter inscenácie. On i jeho tím (kreatívne štúdio **KEDD**) vsadili na premenlivú vizualitu a pôsobivú spektakulárnosť. Bohužiaľ, nevyhli sa prvoplánovej scénickej reprezentácii a hlavne veľkolepejšej manifestácii technologických možností, aké súčasná scénografia a animácia poskytujú. Niežeby ich inštalácie a projekcie neboli príťažlivé. Naopak, oplývali množstvom úžasných obrazov, nálad, figúr, nápadov a šikovných riešení. Problém bol však v rozmanitosti a redundancii. Do štyriapohodinového predstavenia sa vojde mnoho scén a obrazov, no ich pestrosť, radenie a striedanie bolo také neuvážené, až odvádzať pozornosť od hudobno-dramatických akcií. Navyše, často nekorešpondovalo s hudobnými a literárnymi motívmi diela, čím koncept Gesamtkunstwerku utrpel najviac. Invenčná a perfekcionista scénografia **Siegfrieda** odhalila podstatu aj estetické úskalia simulácie a imerzie – to, s akou rozkošou sa nechávame

vťahovať do sveta digitálnych reprezentácií a ako ľahkovážne dôverujeme našim nedokonalým a nespoľahlivým zmyslom. Našťastie, všetko zachránila hudba, a tak divák, znecitlivený prebytkom nadmieru krásnej vizuality, mohol zatvoriť oči a zveriť vlastnú zážitkovosť dôveryhodnejším výkonom spevákov, dirigenta a hráčov orchestra. Tí ho rozhodne nesklamali. **Péter Halász** viedol orchestr s nadhľadom a s obdivuhodným zmyslom pre inštrumentačné detaily a ich synchronizáciu s akciami odohrávajúcimi sa na scéne. Rovnako presvedčivé boli aj spevácke výkony, najmä sopranistky **Eszter Sümegi**ovej v úlohe Brünnhildy. **István Kovács**házi, ktorý vo **Valkýre** stvárnil Siegmunda, bol skvelý aj ako Siegfried. Obsadiť do ďalších mužských rol hostujúce zahraničné hlasy – tenoristu **Jürgena Sachera** (Mime), barytonistu **Marcusa Jupithera** (Alberich) a najmä úžasného litovského basbarytonistu **Egilsa Silinsa** (Pútnik) – sa ukázalo ako

prezierať dramaturgická voľba, ktorá nepochybne prispela k hudobnému zdaru náročnej produkcie.

Z filozofického hľadiska uchopili tvorcovia budapešťianskej inscenácie **Siegfrieda** väčšmi feuerbachovsky než schopenhauerovsky. Nebojácny a odhodlaný Siegfried, spiritus agens celého **Prsteňa**, bol síce samotným Wagnerom interpretovaný v pojmoch Schopenhauerovej filozofie, za svoj vznik však vďačí Feuerbachovej argumentácii, že to bol človek, kto stvoril bohov, a nie opačne. V roku 1848, keď Wagner začal písať libreto k **Siegfriedovi** (najsťôr **Siegfriedovu smrť** a potom **Mladého Siegfrieda**), bol očarený práve Feuerbachom. Až neskôr, v snahe prekonať vlastné bytostné i tvorivé romantické východiská, uchýlil sa k mysticizmu schopenhauerovského razenia. Režisér Tóth svojou inscenáciou zdôrazňuje, že wotanovský kozmogonický poriadok sa začal otriasať práve vo chvíli, keď sám demiurg (Wotan) začal dúfať v príchod Spasiteľa (**Siegfrieda**). Wagnerovo odhodlanie zobrazit dramatický konflikt starého a nového poriadku našlo svoje vyjadrenie v anarchizme hlavnej postavy komplexného diela. Siegfried, človek budúcnosti, je stelesnením Wagnerových rozporuplných názorových orientácií, ústiach do idealistického až utopického presvedčenia o prekonateľnosti kozmického teleologizmu fylogenetickou „rekonštrukciou“ ľudského druhu. Tragický osud hlavného hrdinu, určený schopenhauerovským princípom sebaapopretia,



→ je v dráme usúvzťažnený so zánikom božského kozmogonického poriadku. Potom, čo Siegfried zabije draka Fafnera a dobyje srdce Brünnhildy, začína hudba v treťom dejstve predznamenať tragický koniec hrdinu, ktorý sa naplní v záverečnom diele tetralógie. Siegfried pochádza z apolónskeho snového sveta, pretože kladie mýtické otázky a hľadá počiatky vlastnej

existencie. Prostredníctvom lásky k Brünnhilde však precitne z duchovného sna a oklamanej nakoniec skončí v dionýzovskom opojení vášne a smrti. Nový svetový (ne)poriadok si vyžiadal prvú obeť. Nezáleží, na vrub akej filozofie ju píšeme, pretože práve rozmanitosť interpretácií prispieva k nadčasovosti geniálneho diela.

Jozef CSERES

Richard Wagner: *Siegfried*
 Dirigent: Péter Halász
 Scéna: Gergely Zöldy
 Kostýmy: Ibolya Bárdosi
 Réžia: Géza M. Tóth
 Premiéra v Maďarskej štátnej opere
 Budapešť, 19. 3.



Siegfried (foto: Sz. Csibí)

MNÍCHOV

Od impresie k expresii

Bavorský štátny orchester, patriaci k svetovej špičke, niekoľkokrát za sezónu opustí orchesterálnu jamu Bavorskej štátnej opery a v rámci takzvaných Akademických koncertov zasadne na pódium. Jeho vysokú umeleckú kvalitu kombinovanú s atraktívnym programom pod vedením známych i menej prominentných dirigentských osobností honorujú diváci hojnou návštevnosťou. Podobne ako piesňové večery operných umelcov pravidelne hostujúcich v mníchovských inscenáciách sú tieto koncerty príjemným obohatením dramaturgie prvej bavorskej opernej scény. Dôkazom ich atraktivity sú aj dirigentskí kolegovia, ktorých je občas vídať v publiku.

V poradí piaty koncert sezóny (21. 3.) pod taktovkou **Cornelia Meistra**, designovaného šéf-dirigenta stuttgartskej opery, otvorili *Change-ments – Stimmungsbilder für Orchester* (Náladové obrazy pre orchester) od švajčiarskeho skladateľa Davida Philipa Heftiho (1975). Jednovetná kompozícia mala premiéru v Heidelbergu v roku 2011, taktiež pod Meistrovou taktovkou. Jemu je venovaná aj partitúra. Dielo zaujme širokoplochy, pestrými textúrami kontrastnej dynamickej kvality bez výraznej melodickéj línie. Počas trinástich minút zavlní orchestrom skladba zložená z vánku sotva

počutelných sláčikových flažoletov, neznelých prídychov plechov i disonančných výbuchov celého dychového aparátu, podporovaných širokou škálou perkusií. Heftiho hudobné impresie nanášal Meister s koncentráciou, ktorá poľahky preskočila i do sústredene počúvajúceho auditória.

Monumentálnu maľbu nálad vystriedalo trio v podaní **Marie Mazovej** (klavír), **Davida Schultheissa** (husle) a **Yvesa Savaryho** (violončelo). V Beethovenovom *Trojkoncerte* (1804) rozohrali s disciplinovaným **Bavorským štátnym orchestrom** hudobný dialóg plný vyba-

lansovanej inštrumentálnej akuratesy. Mazovej bohatý klavírny zvuk, rozžiarený jemným svetlom huslí, vynikajúco dopĺňal a uzemňoval tmavý zvuk Savaryho violončela.

Heftiho atmosféricky poňaté impresie z úvodu koncertu sa po prvých taktach emblematického *Východu slnka* vyjavili ako apoteóza na Straussovo *Tak vravel Zarathustra* (1896). Jedinečne straussovsky disponovaný Bavorský štátny orchester uzavrel večer famózne žiarivou zhudobnenou nietzscheovskou poetikou, symfonicky rozprávajúcou o vzťahu prírody a ľudskej vôle. Mohutne poňatý úvod patriaci ku skvostom klasickej hudby, duniaci auditóriom v opulentnom organovom finále, rozvinul Meister do energicky expresívneho výrazu počas celej kompozície. Bavorský štátny orchester v nej frapoval priezračným zvukom a nablýskaným leskom farieb i výrazu. Meistrov tempový balans, plný diferencovaných no organických a štýlových kontrastov, nechal naplno zarezonovať filozofickú myšlienku i hudobnú štruktúru symfonického opusu mníchovského rodáka, ktorý nikde nevyznie tak honosne ako v auditóriu Bavorskej štátnej opery.

Robert BAYER

GLASGOW

Bartókovský večer v Škótsku

Škótska opera plní funkciu národného operného domu, no v domovskom Glasgowe odohrá len zlomok svojich predstavení. Je totiž obdoba niekdajšej slovenskej „marš-ky“ – medzi jej úlohy patrí prinášať operu do škótskych miest a mestečiek. Produkcie tak musia byť prispôbené zájazdom (napr. vo výstavbe scény). Aj za pomerne ťažkých produkčných podmienok tu však dokázali plnohodnotne uviesť celý Prsteň Nibelungov a iné opusy, na ktoré v Bratislave nemožno pomyslieť. Medzi priority divadla patrí i pravidelné objednávanie nových diel – naposledy to bola opera *The Eighth Door* (Ôsme dvere) od mladého škótskeho skladateľa Lliama Patersona, ktorá bola uvedená v jeden večer s Bartókovým Hradom kniežat'a Modrofúza.

Zadanie na novú operu, vyslovene počítajúce s pendantom k Bartókovi, naplnil skladateľ spoločne s libretistom a režisérom **Matthewom Lentonom** bezozvyšku. Ich opus však nie je bežným hudobno-dramatickým dielom, je to „Musiktheater“ v najširšom zmysle tohto slova: experiment s textovou zložkou, zvukom, projekciou a priestorom.

považujem Patersonovu hudbu za banálnu, bez presahu.

Dvaja činoherci sedia strnulo na javisku, pozerajú sa do zrkadla. Kamera ich sníma vo veľkom detaile a premieta ich obraz na plátno. Hoci je ich minuciózna herecká práca obdivuhodná, predsa sa režisér dostal do pasce technológie, ktorá je v divadle zlým pánom.



The 8th Door (foto: M. Bodlovic)

Len to divadlo akoby sa vytratilo. Partitúra pre šesť sólistov vedome nadväzuje na bartókovský melos, avšak opúšťa akúkoľvek spevnú líniu či zrozumiteľné slovo. Ide jej skôr o vytvorenie atmosféry, o čo sa starajú časté glisandá, brumendo, výkriky spevákov, nedopovedané slová a podobne. Libreto je kolážou z básnických textov najmä maďarských modernistov bez jednoznačne sledovateľného sujetu, no divák iba tu a tam začuje to, čo skladateľ chcel, aby počul. Tušíme len to, že ide o introspektívnu analýzu ženy a o hľadanie odpovede na otázku, kde sa započal rozpad vzťahu muža a ženy (v tomto zmysle ide akoby o doslov k Bartókovi). Napriek zaujímavej štruktúre a obratnej práci so zvukom

Sólisti spievajú z orchestrálnej jamy a javisko tak ostáva bez divadelnej akcie či vzťahov postáv v pravom zmysle slova. Inscenácia napokon pre nevydarené experimentovanie s technológiami a absenciu riadnej dramaturgie pôsobila len ako formálna realizácia súčasného programu.

Prolog k *Hradu kniežat'a Modrofúza* (osobne ho považujem za zbytočne ilustratívny a jeho prípadné škrtky ma nemrzia) inscenátori mierne upravili a vložili do úst muža v obleku, ktorý vystúpil ako divadelný manažér ohlasujúci indispozíciu. Scudzujúci výjav zo súčasnosti vhodne uvedie diváka do Modrofúzovej domácnosti – stredostavovskej garsónky v štýle IKEA. Modrofúz je chlap v tielku a žu-

pane, má už svoje roky i nejaké to brucho, aj Judith je postaršia moletná pani. Vyzerajú, že si po predchádzajúcich rozvodoch dávajú „druhé kolo“ (na stene visí Modrofúzova stará svadobná fotka) a režisér Lenton s ich vekom i fyziognómiou významovo pracuje. Jednotlivé obrazy metaforicky ilustruje: Judith ukazuje mučiaci nástroj v prvej komnate na laptope, zbrane majú podobu sklených hrotov, pokladom je z portálu sa sypúci zlatistý piesok atď. Kde režisér zapája projekciu, stráca sa divadelné čaro, hoci efekt je nepopierateľný (napr. pohľad na zasnežené končiare vrchov bez štipky zelene, ktorý sa premení na vodu šiestej komnaty). Siedme dvere sa vynoria z tapety zadnej steny a za nimi nachádza Judith akési nemŕtve bytosti v bielom, inak mladé a krásne ženy. Predpokladám, že makabrozná a mystická atmosféra tohto diela musí miestnym evokovať škótsku krajinu a jej literárne uchopenie. No aj napriek určitému symbolizmu som inscenáciu vnímal ako realistický

a veľmi súčasný príbeh zložitých medziľudských vzťahov, v ktorom sa divák našiel.

A hoci istá priamočiarosť Lentonovho výkladu z Bartóka čosi ubrala, divadelne pôsobila veľmi dobre.

Právom najväčší úspech zožala

Karen Cargill

(Judith) za technicky kompetentný výkon, plnokrvné herectvo a krásne znělý, mäkký a obľý hlas.

Robert Hayward

(Modrofúz) jej bol výrazovo presným partnerom, vokálne spoľahlivým a herecky presvedčivým. Ponúkol netradičný obraz Modrofúza ako

zakríknutého až hanblivého domaseda, ktorý skutočne odkrýva svoje komnaty len na nátlak novej ženy, ktorej rozhodnosti nevie oponovať. Nevšedný hudobný zážitok dotvoril menej početný, ale presne hrajúci orchester pod vedením **Siana Edwardsa**.

Rudo LEŠKA

Lliam Paterson: *The Eighth Door*

Béla Bartók: *Hrad kniežat'a Modrofúza*

Dirigent: Sian Edwards

Scéna: Kai Fischer

Kostýmy: Jessica Brett

Réžia: Matthew Lenton

Premiéra v Škótskej opere 28. 3., navštívené predstavenie 1. 4.

(foto: www.olavilouhivuori.com)

Prestížny veľtrh jazzahead! v nemeckých Brémach prebiehal tento rok (27.–30. 4.) v znamení fínskeho jazzu. Hudobníci z krajiny tisícich jazier potvrdili rôznorodosť a životaschopnosť svojej domovskej scény, ktorá expandovala od pionierskych čias (Juhani Aaltonen, Edward Vesala) po súčasnosť (Ilro Rantala, Verner Pohjola, Alexi Tuomarila). K najvyhladávanejším mladým umelcom poslednej dekády fínskeho jazzu patrí charizmatik bubeník Olavi Louhivuori, pôsobiaci nielen vo viacerých severských zoskupeniach, ale aj ako líder kvinteta Oddarrang, prekvapujúceho farebnosťou nástrojového obsadenia a postjazzovou estetikou.

Olavi Louhivuori

jazz, sauna a dobrý pocit

Pripravil **Peter MOTYČKA**

■ Ako si na pôde Oddarrangu dospel k nie celkom obvyklej kombinácii trombónu s violončelom, gitarou, basgitarou a bicími nástrojmi? Mal si pri vzniku kapely predstavu farebnosti týchto nástrojov alebo skôr konkrétnych spoluhráčov?

Keď som pred štrnástimi rokmi premýšľal o kapele, nemal som celkom ujasnenú koncepciu, no vedel som, že v nej musím mať trombón a violončelo. Krátko predtým mi v hlave zaznelo spojenie týchto nástrojov a farebnosť i možnosti tejto kombinácie ma úplne pobláznili. Nebolo cesty späť. Avšak to, čo Oddarrang priniesol, prevýšilo moje očakávania. Tento inštrumentár poskytuje pozoruhodne temné a melancholické plochy, prostredníctvom zadržiavaných tónov môžeme stupňovať napätie i atmosféru.

■ Prekvapuje ma váš prístup k hudbe. Oproti striktnejším a často tradíciou zviazaným jazzmanom v stredoeurópskom regióne predstavuje Oddarrang omnoho otvorenejšiu platformu.

Neviem, či by som našu hudbu priamo nazval otvorenou. Hoci nepoviem nič originálne, ale pre mňa je prvoradý dobrý pocit a ten pri našej hudbe mám. Nezamýšľam sa príliš nad



tým, či v prejave Oddarrangu cítiť vplyvy toho či onoho, alebo či to ešte vôbec možno nazývať jazzom. Nič z toho ma nezaujíma. Absorbujem množstvo najrozmanitejšej hudby, a to všetko sa v Oddarrangu odráža.

■ Na koncertoch pôsobíš takmer „odosobnene“. Ako sa ti podarilo dospieť do štádia, v ktorom sa neobávaš prekračovania zabaňovaných štruktúr, ani toho, kam napreduješ? (Ticho.) Toto je veľmi dobrá a dôležitá otázka a pokiaľ si nás na koncerte vnímal takto, je

pre mňa obrovská pocta, že sa mi darí dosahovať, čo som si predsavzal. Oddarrang pre mňa predstavuje kapelu snov nielen preto, že som si ju vymyslel a môžem formovať jej smerovanie, ale predovšetkým preto, že to všetko môžem robiť bez akéhokoľvek stresu a tlaku okolia. V posledných rokoch som účinkoval na desiatkach albumov s množstvom rozličných kapiel. Oddarrang sa síce objavuje v nepravidelných intervaloch, zato však v stanovenom čase, počas ktorého sa nevenujem ničomu inému. Otvorenosť a sloboda sú zrejme dôsledkom toho, ako zo mňa opadá stres. Moje účinkovanie v ďalších kapeľách mi rieši finančné záležitosti, ktorými sa pri Oddarrangu už nemusím zaoberať. Tým pádom môžeme poškúšať po otvorenejších platformách bez ohľadu na komerčný úspech či ekonomický dopad, a to mi dáva rozmer slobody. No nielen vďaka peniazom, ale aj myšlienkam či inšpiráciám z iných projektov dokáže Oddarrang fungovať.



■ Z tvojich aktuálnych spoluprác spomeniem experimentálne kvarteto Liberty Ship, Sun Trio s bratom Jormom Kalevim Louhivuorim, Sky-Dive Trio, mainstreamovejší Ilmilieki Quartet s Vernerim Pohjolom, lyrické Alexi Tuomarila Trio, bol si tiež členom „nordického“ kvinteta Tomasza Śańka. Obmieňaš ako bubeník svoj spôsob hrania a prístup k jednotlivým kapelám? Samozrejme, zakaždým sa musím v istom zmysle naladiť na rovnakú vlnu s lídrom. Oddarrang vnímam v tomto ako najideálnejší, pretože tam si svoje miesto určujem

sám a nemusím si ho uzurpovať ako v iných zoskupeniach. Napriek tomu, že som lídrom, nestarám sa o nič iné ako o hudbu: kapelu nijako zvlášť nepropagujem a pokiaľ odohráme ročne zopár koncertov pre hŕstku fanúšikov, som úplne spokojný. Tento prístup neprekáža ani spoluhráčom, z ktorých každý funguje v rozličných hudobných sférach a Oddarrang považujú v istom zmysle za duševnú terapiu. Hoci po minuloročnom vydaní štvrtého albumu *Agartha* sme sa na pódii začali stretávať trochu častejšie, keďže záujem počut kapelu naživo prišiel z viacerých krajín.

■ **Kým vaše prvé albumy *Music Illustrated* a *Cathedral* vyšli vo fínskom vydavateľstve Texicalli Records, posledné dva nesú značku britského Edition Records. Prečo?**

Tento krok sme dlho zvažovali. Fínsky vydavateľ nám na jednej strane veľmi pomohol, avšak bolo problematické dostať našu hudbu mimo škandinávskych krajín. Preto sme sa rozhodli pre vydavateľský dom so širšími distribučnými kanálmi; v tomto aspekte sa Texicalli nedá s Edition porovnať. Keď sa na to pozerám s odstupom, hodnotím to ako veľmi pozitívny krok; napokon do Edition Records prešli v posledných rokoch aj naši kolegovia – trubkár Verner Pohjola či klaviristi Aki Rissanen a Alexi Tuomarila.

■ **Nedávno ma zaujala esej *Sauna, Jazz and Spirit* o fínskej jazzovej scéne. Vnímaš spojitosť medzi hudbou, ktorú hráš, a týmto tradičným fínskym rituálom?**

(Smiech.) Do sauny chodievam takmer každý deň, ale priznávam, že nad týmto som sa nezamýšľal. Nevylučujem však, že by to mohla byť jedna z výrazných esencií nášho umeleckého prejavu. V dnešnom svete si mnohí nedokážu nájsť priestor na ticho a práve v saune býva človek zväčša sám so sebou, nerozptyľujú ho technické vymoženosti ani hluk okolia, a tak má príležitosť usporiadať si myšlienky. V súvislosti s Oddarrangom tam ale možno nachádzam inú spojitosť – hoci sa pri hraní navzájom počúvame, ne snažíme sa za každú cenu reagovať na to, čo niekto v danom momente ponúkne. Na všetko si nechávame dostatok času, podobne ako v saune, kde ťa nikto nenúti okamžite reagovať na otázku. ✕

(foto: www.facebook.com/Oddarrang)



Olavi LOUHIVUORI (1981, Jyväskylä) pochádza z muzikantskej rodiny (hudba sa venuje aj jeho šesť súrodencov a manželka, speváčka Emma Salokoski), po husliach, violončele a klavíri sa od svojich deviatich rokov venuje bicím nástrojom. Od roku 2002 začal popri štúdiu na Sibeliovej akadémii v Helsinkách (U. Uotila) postupne pôsobiť vo viacerých profesionálnych zoskupeniach (Joona Toivanen Trio, Ilmiliekki Quartet, Sun Trio, Alexi Tuomarila Trio, Tomasz Stańko Quintet, UMO Jazz Orchestra, Liberty Ship, Piirpauke). Inšpirovaný zvukovými plochami postrockových kapiel založil v roku 2003 kvinteto Oddarrang (Ilmari Pohjola – tb, Osmo Ikonen – vc, Lasse Sakara – g, Lasse Lindgren – b), ktoré vydalo štyri albumy (debut *Music Illustrated* získal ocenenie Jazz-Emma Awards 2006, aktuálnym je *Agartha*, Edition Records 2016). Svoj pozoruhodný melodický a senzitívny prístup k bicím nástrojom deklaroval sólovými albumami *Inhale Exhale* (2008) a *Existence!* (2014).

Cena ESPRIT opäť pre Lukáša Oravca

Cenu ESPRIT za najlepší jazzový album vydaný v roku 2016 získala nahrávka *Ali* (vlastný náklad) zoskupenia **Lukáš Oravec Quartet & Bob Mintzer**. Trubkára, skladateľa a aranžéra Lukáša Oravca ocenili členovia odbornej poroty už po druhýkrát; podobne ohodnotili už v roku 2013 jeho debut *Introducing Lukáš Oravec Quartet feat. Radovan Tariška* (Hudobný fond). V deväťčlennej medzinárodnej porote tento rok zasadli napríklad jazzový publicista a redaktor rádia Österreich 1 Andreas Felber, moderátor Rádia IDF a umelecký riaditeľ izraelského The Red Sea Jazz Festival Dubi Lenz, marketingový riaditeľ a dramaturg Wiener Konzerthaus Peter Polanský, riaditeľ Budapest Music Center György Wallner či jazzový historik a publicista Igor Wasserberger. Cenu v podobe sklenenej plastiky kontrabas z dielne sklárskej výtvarníčky Gordany Glass prevzal laureát z rúk Dubiho Lenza. Hoci umelecký riaditeľ renomova-

ného jazzového festivalu v Izraeli pri jej odovzdávaní nezabudol vyzdvihnúť kvalitu i úctyhodný počet nominovaných nahrávok (22 albumov), slovenským jazzmanom vytkol



nedostatok originality. Iný názor, konkrétne na víťaznú nahrávku *Ali*, prezentoval na dialku tasmánsky jazzový producent a promotér Viktor Zappner: „Nahrávka má výrazné skladby a témy, vynikajúce aranžmány, nemilosrdne swingujúcu rytmiku a veľmi dobre konštruované improvizácie.“

Cenu verejnosti, o ktorej v rámci 5. ročníka ankety ESPRIT rozhodovali jazzoví priaznivci na stránkach webového portálu *Jazz.sk*, získal album *Utajená* (Hudobný fond) speváčky **Hany Šebestovej**. Na debute s autorskými kompozíciami i textami hlavnej predstaviteľky sa podieľalo viacero hudobníkov domácej jazzovej scény, aranžmány, klavír a produkciu albumu mal na starosti klavirista Ľuboš Šrámek. Slávnostné odovzdávania cien s koncertom nominovaných prebehlo v nedeľu 30. 4. v Divadle Aréna v rámci celosvetovej oslavy Medzinárodného dňa jazzu. Súčasťou jazzových osláv boli v nasledujúci deň stretnutie Esprit Jazz Summit a konferencia zameraná na tému *Jazz na Slovensku, jazz vo svete*, ktoré prebehli v priestoroch hotela Devín. „Využívame prítomnosť zahraničných porotcov v ankete ESPRIT a vytvárame priestor na dialóg domácej scény a súčasných organizátorov zvonka,“ dodáva hudobník a organizátor podujatia Boris Čellár.

(mot)

klasika



Albéniz, Bach, Asencio K. Samuelčík Diskant 2016

Karol Samuelčík je medzi gitaristami známym menom. Ide o nádejného mladého interpreta, študenta doktorandského štúdia na VŠMU a aktívneho umelca koncertujúceho nielen na Slovensku, ale i v zahraničí. Album, obsahujúci diela Isaaca Albéniza, Johanna Sebastiana Bacha a Vicenta Asencia, je jeho debutom. Keďže nahrávka vznikla vo Dvorane VŠMU, ktorá pre gitarovú hru disponuje veľmi dobrou akustikou, nádejala som sa, že kvalita zvukového záznamu bude lepšia ako pri väčšine slovenských gitarových nahrávok. Žiadne prekvapenie sa však nekonalo a zostala som sklamaná. Prvá časť CD je venovaná dielam Isaaca Albéniza, ktorý je medzi gitaristami veľmi obľúbený. Sám síce pre gitaru nepísal, no jeho klavírne kompozície sú pre tento nástroj často upravované. *Recuerdos de Viaje* (*Rumores de la caleta, En la playa, Puerta de Tierra, En la Alhambra*) a *Suite española* (*Cádiz a Cuba*), ktoré si interpret zvolil, sú typickou ukážkou farebnosti a temperamentu charakteristických pre španielsku hudbu. V podaní Karola Samuelčíka Albénizova hudba vyznievala na môj vkus priveľmi akademicky. Keď vezmeme do úvahy, že je táto tvorba ovplyvnená folklórom, je pre mňa ideálnou interpretáciou taká, z ktorej cítim istú naivnú „ľudovú“ radosť a slobodu so štipkou španielskej vášne. Uvedomujem si, samozrejme, že ide o klasickú hudbu, označovanú prívlastkom „vážna“, no v tomto prípade by mi neškodilo hoci niekoľko chybičiek, keby výsledkom bola väčšia radosť a „odvážanie sa“ zo strany interpreta. Po Albénizovi nasleduje *Partita c mol BWV 997* J. S. Bacha. Táto kompozícia je jedným z dôkazov, že Bach bol génius a v jeho dielach je stále čo objavovať. Existuje mnoho názorov, ako správne hrať Bachovu hudbu, no z môjho pohľadu gitaristky sa mi táto interpretácia páčila. Všetky časti suity (*Prelúdium, Fúga, Sarabanda, Gigue, Double*) sú zahraté veľmi precízne, z nahrávky

diela je zjrejmé, že interpret skladbu rozumie a má jasnú predstavu o tom, čo chce poslucháčovi sprostredkovať. Vyzdvihla by som najmä fúgu, v ktorej možno veľmi dobre rozoznať jednotlivé hlasy a prácu s nimi. Tiež sa mi páčilo korektné tempo jednotlivých častí. *Sarabanda* pôsobí popri svižných *Gigue* a *Double* pokojne a rýchle časti nie sú uponáhlané, ako tomu občas býva v niektorých interpretáciách. Záver CD je venovaný hudbe 20. storočia, konkrétne dielu Vincenta Asencia *Collectici íntim*. Tvorí ho 5 častí *La Serenar* (Vyrovnanosť), *La Joia* (Radosť), *La calma* (Pokoj), *La Gaubança* (Potesenie), *La Frisança* (Náhlenie). Myslím si, že zvolil Asencia na záver bol veľmi dobrý nápad, pretože okrem toho, že vytvára efektívnu záverečnú bodku, zároveň logicky uzatvára dramaturgiu CD, ktoré začína aj končí španielskou hudbou. Interpretácia je po technickej stránke zvládnutá bravúrne, avšak opäť by som ocenila väčší emocionálny vklad zo strany interpreta. Všetky charakteristiky, ktoré majú mať jednotlivé skladby, sú iba jemne naznačené, pričom ide opäť o španielsku hudbu, kde hráč skutočne nemusí šetriť výrazom a emóciami. CD ako celok považujem za vydané, hoci možno trochu akademické a nevýrazné. Možno by bolo dobré doplniť o rozmanitejší repertoár, čím by bol výsledok príťažlivejší aj pre poslucháča „negitaristu“.

Zuzana SZÉKELYOVÁ

jazz



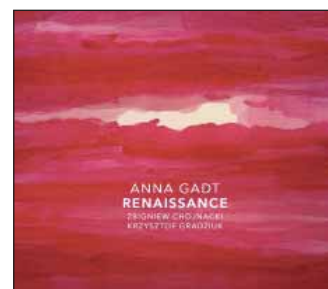
Béla Fleck Juno Concerto The Colorado Symphony Orchestra J. L. Gomez Brooklyn Rider Rounder Records 2017/ DIVYD

Fenomenálny americký hráč na bendžo Béla Fleck si vybudoval kariéru, ktorú mu môže závidieť každý hudobník, nehovoriac o žánrovo úzko ohraničenej skupine, ku ktorej hráči na tomto nástroji bezpochyby patria.

Fleck už dlhé roky oslňuje, je držiteľom neuveriteľných štrnástich cien Grammy v zatiaľ najväčšom množstve kategórií v histórii hudby (za album v žánri folk, country, bluegrass, crossover, jazz, world music, inštrumentálny pop, súčasný jazz atď.) V posledných rokoch začal Fleck realizovať aj presahy do klasickej hudby a skomponoval, nahral a vydal dva koncerty pre bendžo a symfonický orchester. V poradí druhý koncert je aktuálnou novinkou vydavateľstva Rounder Records, ktorý Fleck nazval podľa svojho malého syna *Juno Concerto*. Z vyššie spomínaných kategórií by sa pre toto dielo skôr než klasická hudba asi lepšie hodilo označenie „inštrumentálny pop“. Fleck na nahrávke spolupracuje s The Colorado Symphony Orchestra. Skladba je postavená na kontraste hutných dynamických blokov orchestra a krehkých bendžových sôl, počas ktorých orchester takmer nehraje, čo je vzhľadom na zvukové kapacity banja pochopiteľné. Fleck v booklete vyjadruje pochybnosti o svojich schopnostiach preniknúť do tajov sveta klasickej hudby a treba povedať, že *Juno Concerto* nie je v tomto žiadnym prevratným dielom. Využíva pomerne ošúchané formové a harmonické postupy „light“ klasiky, filmovej hudby, zjednodušené textúry, priehladné rockové rytmy a spevnú melódiku. Part bendža je veľmi virtuózne, no pozostáva viac-menej iba z rozsiahlych plôch rozložených akordov a stupnicových pasáží. Pomalá časť prináša melancholické emócie zádušného neoromantizmu a rachmaninovských ponášok. Tretia časť predstavuje dramatické finále, kde virtuózne bendžo „odpaľuje“ bizarné jazzové motívy, hoci poslucháč sa neubrání pocitu megalomanstva orchestrálnemu zvuku a toho, že hudobný proces sa v podstate nikam nevyvíja. K lepšiemu dojmu neprispieva ani coloradský orchester, ktorý v súhre s bendžom znie veľmi plocho a mechanicky a zvukový výsledok občas pripomína skôr sampler, než prejav živého stočlenného hudobného telesu. Album dopĺňajú ešte dve skladby. *Griff* (ktorá sa pôvodne volala *G riff*) je romantické dielo, v ktorom Flecka sprevádza sláčikový ansámbl Brooklyn Rider. Aj tu nekončiacie nástupy fúgata a neprestajný pohyb hlasov nahor-nadol, s využitím klišéovitých hudobných vzorcov na hranici popu a world music po chvíli začne nudiť. Fleck sa stáva dokonale autentickým, až keď sa v skladbe dostanú k slovu veselé a dravé bluegrassové sóla spolu so sláčikmi a hudba zrazu nadobudne novú dynamiku. Nahrávku uzatvára pomalá, druhá časť *Kvinteta pre bendžo a sláčiky*, kde Fleck

ukazuje prirodzené melodické cítenie a nevťeravý sentiment. Napriek oceneniam za crossoverové albumy a za transkripcie virtuózných skladieb klasiky ostáva Béla Fleck rešpektovaným inštrumentalistom hlavne v žánroch, v ktorých je naozaj doma, v bluegrasse, folku a country. *Juno Concerto* je však sympatickým svedectvom toho, ako brnkací nástroj tradičnej americkej bluegrassovej scény získal v rukách majstra „širokospektrálny“ žánrový rešpekt a ako sa meno Béla Fleck stalo synonymom skvelého hudobníka, prekračujúceho všetky limity.

Peter KATINA



Anna Gadt Renaissance Hevhetia 2017

Vydavateľstvo Hevhetia, ktoré má vzťah k poľskej a severskej scéne, prišlo tento rok s niekoľkými novinkami z týchto destinácií. Pre slovenského vydavateľa aj interpretov, ktorých zastupuje, ide o možnosť byť súčasťou medzinárodného priestoru. Z viacerých noviniek Hevhetie som si vybral titul, ktorý kvalitou, zvukom a koncepciou považujem za jedno z najlepších CD, aké som v poslednej dobe počul. V anotácii k albumu sa možno dočítať, že „je umeleckým projektom poľskej speváčky Anny Gadtovej, ktorá v neobvyklom akustickom triu s akordeonistom Zbigniewom Chojnackým a bubeníkom Krzysztofom Gradziukom prináša pozoruhodné prepojenie tradície poľskej renesančnej hudby so súčasnou improvizátnou praxou“. Inštrumentácia (spev, akordeón a bicie) je skutočne neobvyklá. Doteraz sa akordeón spájal hlavne s tangom a gypsy jazzom, no poloha medzi jazzom a vážnou hudbou mu sedí rovnako prirodzene. Ako sprievodný nástroj pridáva do súčasného jazzu organové farby, intimitu a celkovo pôsobí veľmi flexibilne. Zbigniew Chojnacki prepája na albume prvky renesančnej a vážnej hudby s jazzom a minimalom. O to náročnejšiu úlohu má perkusionista Krzysztof Gradziuk, ktorý však hudbu sprevádza s nesmiernou ľahkosťou. Nie je výnimočné, ak v komorných zostavách absentuje basový nástroj. Gradziuk tak priamo komunikuje so speváčkou i akordeonistom. Výsledok pôsobí vyrovnané,

v úplnej symbióze s hudbou, pričom interpretácia, demonštrujúca prehľad o hudbe, presahuje úroveň technických zručností či spontánnej improvizácie. Speváčka Anna Gadť je fenoménom, ktorý v tomto žánri nemá paralelu. Ponúka široký diapaazón vokálnych techník a štýlov – od „obyčajného“ spevu po kantilénový falzet či improvizácie pripomínajúce africké spevy alebo prejavy speváčok súčasnej hudby, napríklad Meredith Monkovej. Porovnateľné hudobné dobrodružstvá v klasike podniká na Slovensku Eva Šušková, v jazzovom vokále sa podobným smerom nevydal nikto. Prepájanie starej hudby a jazzu nie je rozhodne novou ideou, môžeme spomenúť aspoň Dowland Project či album *Apokalypsis* zoskupenia Tiburtina Ensemble & David Dorůžka Trio (Animal music 2013). Album Anny Gadťovej je však v niečom iný a jedinečný. Nejde tu ani tak o prepájanie štýlov, ale vkusné a citlivé spojenie rôznych hudobných svetov. Aj skladby postavené na štýlovej improvizácii pôsobia premyslene a jednotne. Kontrasty sú postavené na nuansách, veľmi inteligentnej práci s napätím, všetko podporuje dokonalý zvuk. Sú faktory, ktoré sa niekedy nedajú predvídať ani presne naplánovať, no v tomto prípade zafungovalo všetko. Spoločné cítenie hudobníkov, výber priestorov aj skvelá postprodukcia. Skladby znejú

v latinčine aj v poľštine. Komentár k dramaturgii, ktorá spája poľskú duchovnú tvorbu z obdobia renesancie a vlastné kompozície Anny Gadťovej, CD neponúka. Za všetko hovorí hudba – 14 trackov v jednotnom komornom obsadení a v jednotnej nálahe, ktoré vám nedovolia čokoľvek vynechať alebo preskočiť. Stále prichádza nová hudba, ktorá prehľbuje náladu a dotvára atmosféru.

Nikolaj NIKITIN



Bartók's Room J. Hajnal Hevhetia 2017

Klavirista, skladateľ a aranžér Ján Hajnal (1943) patrí do prvej generácie hudobníkov, reflektujúcej na Slovensku súčasný moderný jazz. Hudobník, ktorý od mladosti pôsobil ako líder a tvorca novátorských projektov, tentokrát siahol po inšpirácii Bartókom. Spracováva-

nie komornej hudby tohto skladateľa je momentálne v kurze, keďže len nedávno uplynulo 70 rokov od jeho smrti, čím sa uvoľnili práva na použitie Bartókovej hudby. Ján Hajnal sa nenechal maďarským skladateľom inšpirovať prvýkrát, skladba *Bartók* sa nachádza aj na albume *Classic Blue* dvojice Miloš Jurkovič & Ján Hajnal (Opus 2010). Interpretácia vážnej hudby s použitím „jazzového jazyka“ je pre Hajnala v poslednej dobe charakteristická. Okrem Bartóka siahol nedávno aj po Ciklerovi či veľikánoch ako Bach, Mozart alebo Chopin. Napriek tomu, že podobné počiny často balansujú na pomedzí umenia a gýča, v prípade *Bartók's Room* ide o posun k zrelej a koncentrovanej umeleckej výpovedi. Hajnal na CD neskľzol k „jarmovaniu“ na (ne)známe témy. Album je v prvom rade jeho interpretačnou výpoveďou ako klaviristu a autora. Nachádza sa na ňom osem skladieb pre „solo piano“, ktoré pôsobia zrozumiteľne a bezprostredne. Je to azda aj tým, že Bartók ostáva akoby v úzadí ako zdroj hudobnej inšpirácie v podobe melodických a motivických prvkov odkazujúcich na folklór. Všetky kompozície sú však Hajnalove, takže netreba hľadať konkrétne štruktúry a pôdorysy v Bartókovej tvorbe. Hajnal neopúšťa vlastný hudobný jazyk vychádzajúci z moderného jazzu a nesnaží sa hľadať prieniky, miešať štýlové a kompozičné

techniky. Jednotlivé skladby interpretuje na spôsob jazzových štandardov, ktoré sú preňho bezpečným útočiskom. Niekoľkokrát zaznie bluesová dvanásťka. Podobne ako inšpiráciu Bartókom, možno nájsť u Hajnala vplyvy klaviristov Theloniousa Monka, Oscara Petersona či Billa Evansa. V prvom rade však ide o Hajnalov vlastný a osobitý prejav, ktorý je pre skúsených poslucháčov ihneď rozpoznateľný. Pri počúvaní mi však napadla jedna paralela zo súčasnej svetovej jazzovej scény. Hajnalov prístup k hudbe mi pripomína komorné a sólové nahrávky Kennyho Barrona. Americký klavirista (narodený v tom istom roku ako Hajnal) nahral albumy *Classical jazz Quartet play Bach, ... play Tchaikovsky* a *... play Rachmaninov* (Kind of Blue Records 2006) a napriek väčšiemu obsadeniu je jeho prístup k interpretácii klasikov podobný, ako u Hajnala. Kenny Barron však zachováva konkrétne melódie diel autorov vážnej hudby. Pri dnešných technických možnostiach, je veľkou škodou, že sa Ján Hajnal nerozhodol pre lepší druh zvukového záznamu. Ide o hudobne veľmi kvalitnú výpoveď, no zvuk tomu, bohužiaľ, nezodpovedá. Kvalitnejší klavír, akustická sála a koncentrované nahrávanie bez publika v komornej zostave by tento album mohli posunúť oveľa ďalej.

Nikolaj NIKITIN

avital meets avital

24/06/2017

20:00/atelier babylon

konvergenzie.sk
facebook.com/konvergenzie
zmena programu vyhradená

konvergenzie

hlavný partner

u. fond na podporu umenia

festival z verejných zdrojov
podporil fond na podporu umenia

partneri

SLOVENSKÁ
sportiteľňa

582

mediálni partneri

rtv: :RADIO_FM

CITYLIFE.SK

POPULAR

hudobný život

JAZZ

.týždeň

by jazz.sk

vstupenky

ticketportal

Bratislava	Hudobné centrum	Žilina	Košice	
Slovenská filharmónia	Nedelné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30 Ne 14. 05. K. Stefula, flauta J. Palovičová, klavír Schubert, Suchon, Widor	Štátny komorný orchester Št 18. 05. ŠKO, Th. Kuchar Pianist „Z“ / Z. Huang, klavír Cimara, Beethoven, Mozart	Štátna filharmónia Košice Št 18. 05. ŠfK, Y. Kamdžalov E. Indjić, M. Lapšanský, klavír Beethoven, Poulenc, Liszt	M. Ochodnický, akordeón Duchnický, Skrjabin, Weber, Forsyth, Majkusiak, Moniuszko
Ut 16. 05. E. Indjić, klavír Chopin	Ne 21. 05. I. Szakács, soprán A. Tallián, husle P. Kazán, klarinet J. Fejérvári, violončelo E. B. Gincsa, klavír Diabelli, Mahler, Kodály, M. Novák, Jánošík, L. Burlas, Bernáth, Szijjártó	Ne 28. 05. Keď si kamarát, pod' sa s nami hrať, 16.00 ŠKO, G. Rovniák Bratislavský chlapčenský zbor, M. Rovniáková	Po 22. 05. Tabačka Kulturfabrik, 19.00 ŠfK, A. Bauer Villa-Lobos, Venosa, Koziak, Szczetynski, Penderecki	Ne 11. 06. ŠfK, K. Kevický Hudba z filmov
Št 18. 05. – Pi 19. 05. SF, J. Judd D. E. Glennie, bicie nástroje Corigliano, Vaughan Williams, Beethoven	Ne 28. 05. E. Prochác, violončelo P. Valentovič, klavír Schnittke, Rachmaninov	Št 01. 05. ŠKO, J. B. Pommier O. Martinova, husle Schubert, Mozart, Mendelssohn-Bartholdy	Št 24. 05. Symfonický orchester Miškolc, T. Gál Collegium Technicum, Nostro Canto, T. Švajková B. Fodor, soprán J. Bándi, tenor M. Lukáč, barytón Mendelssohn-Bartholdy, Saint-Saëns, Puccini	Št 15. 06. ŠfK, L. Svárovský A. Yonetani, husle Beethoven
Št 25. 05. – Pi 26. 05. SF, J. Judd D. Kashimoto, husle Mozart, Saint-Saëns, Schubert	Ne 04. 06. Z. Vontorčíková, klavír Haydn, Chopin	Št 08. 06. Mladí umelci s orchestrom ŠKO, O. Dohnányi K. Uričková, soprán J. Radovičová, soprán K. Plánávková, hboj T. Valiček, akordeón Mozart, Čajkovskij, Hidas	Ne 28. 05. ŠfK, A. Harvan M. Čekovský, klavír, spev Marián Čekovský Band	Št 29. 06. ŠfK, Z. Müller F. Jaro, kontrabas Kusevickij, Borodin, Ravel, Čajkovskij
Ut 30. 05. P. Lewis, klavír J. S. Bach, Beethoven, Chopin, Weber	Ne 11. 06. Moyzesovo kvarteto J. Horváth, 1. husle F. Török, 2. husle A. Lakatoš, viola J. Slávik, violončelo Hummel, Schubert	Ut 13. 06. ŠKO, M. Katz I. Ardašev, klavír Gluck, Chopin, Gounod	Št 01. 06. ŠfK a študenti košického konzervatória ŠfK, O. Vrabec T. Fecenková, flauta A. Lugovkina, violončelo K. Shapran, B. Fazekas, klavír Haydn, Chaminade, Rachmaninov, Grieg	Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do Slovenského filharmonického zboru do hlasovej skupiny II. bas. Konkurz sa uskutoční v skúšobni SFZ (Medená 3, Bratislava) utorok 6. 6. 2017 (14.00 hod.). Požadované vzdelanie: absolútum konzervatória alebo VŠMU v predmetnom odbore, podrobné podmienky na www.filharmonia.sk Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu mariana.kuskova@filharmonia.sk alebo písomne do 23. 5. na adresu: Slovenská filharmónia heslo "KONKURZ SFZ" Medená 3 816 01 Bratislava Info: 02/20475232, 0903 201540, mariana.kuskova@filharmonia.sk
Št 01. 06. – Pi 02. 06. SF, I. Marin P. Lewis, klavír Brahms	Ne 18. 06. R. Ardaševová, I. Ardašev, klavír Smetana, Dvořák, Zouhar, Dukas	Št 22. 06. ŠKO, S. Chalk B. Bieniková, klarinet I. Chovanová, fagot Spevácky zbor OMNIA, Žilinský miešaný zbor, Š. Sedlický Mozart, Zeljenka, Strauss, Gjeilo	Št 08. 06. ŠfK, O. Olos S. Beznák, klavír T. Aleskerov, viola	
Št 15. 06. – Pi 16. 06. SF, E. Villaume SFZ, J. Chabroň BCHZ, M. Rovniáková J. Johnston, mezzosoprán Mahler	Ne 25. 06. M. Paľa, husle L. Fančovič, klavír Hrušovský, Grieg			
Pi 23. 06. SF, P. Breiner P. Gililov, klavír Breiner, Gershwin, Musorgskij/Breiner				

22. ročník

Medzinárodná spevácka
súťaž Mikuláša
Schneidera-Trnavského

21. máj 2017, 20.00

Bazilika sv. Mikuláša

Slávnostné otvorenie súťaže a koncert

22. – 26. máj 2017, denne v čase 10.00-19.00

Zrkadlová sieň Divadla Jána Palárika

I., II. a III. kolo súťaže

27. máj 2017, 18.00

Arcibiskupský úrad,

Koncertná sieň Marianum

Slávnostné odovzdávanie cien

a koncert víťazov súťaže

vstup voľný



9. ročník
medzinárodného festivalu

Divergencie 2017

večery hudby v Skalici



Nedeľa 11. jún

Jezuitský kostol - 16.00 hod.

Slovenská filharmónia

Slovenský filharmonický zbor

Leoš Svárovský - dirigent (ČR)

Jozef Chabroň - zbormajster

E. Suchoň, F. Liszt, B. Smetana, A. Dvořák

Utorok 13. jún

Koncertná sieň

Frant. kláštora - 19.00 hod.

Moyzesovo kvarteto

komorný súbor slobodného kráľovského mesta Skalica

Christoph Soldan - klavír (D)

Mária Kráľovičová - poézia a próza

F. Schubert, M. Varga, R. Schumann

Streda 14. jún

Jezuitský kostol - 19.00 hod.

Slovenský komorný orchester

Ewald Danel - umelecký vedúci

Stanislav Masaryk - trúbka

Katarína Turnerová - harfa

Juraj Alexander - violončelo

Ján Slávik - violončelo

*J. V. Stamic, J. K. J. Neruda,
J. Kolkovič (premiéra), P. I. Čajkovskij*

On miloval mnohé.
My milujeme jeho!

Katarína Juhásová-Štúrová,
sólistka Opery SND



ABO
NEN
TKA
2017



ABO Puccini

V predaji len do 31. 7. 2017 v pracovných dňoch od 8.00 do 16.00 h v pokladnici
novej budovy SND, Pribinova 17 | +421 2 204 72 296 | abonentky@snd.sk WWW.SND.SK



Viac autentického umenia
s divadelnou abonentkou 2017

GENERÁLNY PARTNER



PARTNERI



MAX FACTOR

HLAVNÝ PARTNER
BALETU SND



OFICIÁLNA
MINERÁLNÁ VODA
PRE SND



PARTNERI PREMIÉR



MEDIÁLNI PARTNERI

