



hudobný život

ROČNÍK XLVII

7–8

2015

2,92 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Dni starej hudby / **História:** Samuel Capricornus / **Rozhovor:** Elliott Sharp /

Preklad: Ambient a minimalizmus / **Hudobné divadlo:** Šperky Madony a Kráľ Teodor v SND

Paweł
Kaczmarczyk

poľský objav pod slovenskou vlajkou

Philip GLASS

Verím v nečasovosť času...

Bruno Walter Symphony Orchestra

DIRIGENT: JACK MARTIN HÄNDLER

21. 9. 2015 | 19:30

KONCERTNÁ SIEŇ SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

LUDWIG VAN *Beethoven*: SYMFÓNIA Č. 7 A DUR OP. 92

LUDWIG VAN *Beethoven*: KONCERT PRE KLAVÍR A ORCHESTER Č. 5 ES DUR OP. 73 „CISÁRSKY“

RUDOLF BUCHBINDER, KLAVÍR

22. 11. 2015 | 19:30

VELKÁ SÁLA MUSIKVEREIN, VIEDEŇ

LUDWIG VAN *Beethoven*: KONCERT PRE KLAVÍR A ORCHESTER Č. 4 G DUR OP. 58

JOHANNES *Brahms*: SYMFÓNIA Č. 2 D DUR OP. 73

GOTTLIEB WALLISCH, KLAVÍR

27. 1. 2016 | 19:30

KONCERTNÁ SIEŇ SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

LUDWIG VAN *Beethoven*: TROJKONCERT PRE KLAVÍR, HUSLE, VIOLONČELO A ORCHESTER C DUR OP. 56

ANTONÍN *Dvořák*: SYMFÓNIA Č. 9 E MOL OP. 95 „Z NOVÉHO SVETA“

MISCHA MAISKY, VIOLONČELO
SASCHA MAISKY, HUSLE
LILLY MAISKY, KLAVÍR

9. 5. 2016 | 19:30

KONCERTNÁ SIEŇ SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

PIOTR ILJIČ *Čajkovskij*: KONCERT PRE HUSLE A ORCHESTER D DUR OP. 35

LUDWIG VAN *Beethoven*: SYMFÓNIA Č. 3 ES DUR OP. 55 „EROICA“

DALIBOR KARVAY, HUSLE

PRODUKCIA:



GESAMTKUNSTWERK

PREDPREDAJ ABONENTIEK

OBYČAJNÁ: 160 €

FIREMNÁ: 300 €

ISIC/ITIC/DÔCHODCA: 50 €

SÚČASŤOU JE TRANSFER NA KONCERT

VO VIEDNI A VSTUP NA RECEPCIE V BRATISLAVE.

KÚPOU FIREMNÉHO LÍSTKA DOTUJETE LÍSTOK

PRE ŠTUDENTA, UČITEĽA A DÔCHODCU.

ticketportal
VSTUPENKY NA DOSAH

GESAMTKUNSTWERK.EU

POKLADŇA SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE,
NÁMESTIE EUGENA SUCHOŇA 1,
BRATISLAVA PO-PI 10:00-17:00

GENERÁLNY SPONZOR:

Atos

Editorial

Vážení čitatelia,

druhá augustová nedeľa bude patriť výraznej skladateľskej osobnosti – Romanovi Bergerovi. Náročky neuvádzam „domácej“, keďže ako konštatuje Ivan Buffa v texte ku koncertu Quasars Ensemble – Pocta Romanovi Bergerovi, „je ako umelec mostom medzi Slovenskom – krajinou, v ktorej sa ocitol dobrovoľne a rodným Poľskom, ktoré mu navždy ostalo v srdci a miestom, kam sa vždy rád vracia, odkedy mu to je dovolené.“ Dramaturgia koncertu (9. 8.) v košickom Dóme Sv. Alžbety v rámci Letného hudobného festivalu Hevhetia „konfrontuje majstrove diela z mladosti, prekrývajúce mladickým temperamentom a avantgardnou dráždivosťou s jeho poslednými prácami, v ktorých sa hudobný jazyk štýlovo vyprofiloval do celkom originálnej súčasti slovenskej hudobnej postmoderny.“

Zaznejú Sonáta 1960, rozsiahle Trio pre dychové nástroje, nedávne Ex abrupto pre flautu a klavír či exponované vokálno-inštrumentálne memento Korczak in memoriam, mystérium obety zosobnené židovským pedagógom Januszom Korczakom, ktorý neuteká, hoci môže, a spoločne so svojimi chránencami sa dobrovoľne uberá do plynovej komory varšavského geta...

Životné jubileum Romana Bergera môžeme vnímať prostredníctvom jeho hudby, ktorá je v posledných rokoch prítomná nielen na jeho profilových nahrávkach (Memento vo vydavateľstve Hudobného fondu či najnovšie Pathétique v podaní The Berger Trio pod krídlami celosvetovo distribuovaného Naxosu), ale aj na albumoch Sergeja Kopčáka (Posledné slová, Hudobné centrum 2012), Milana Paľu (Violin Solo 5, Pavlík Records 2013), Eleny Letňanovej (Plays Works by Slovak Composers, Hudobný fond 2014), Moyzesovho kvarteta (String Quartets, Hudobný fond 2015), či dokonca na opäť populárnom čiernom vinyle Experimental Studio Bratislava Series 1 (VŠMU 2015), kde sa objavila jeho Elegia in memoriam Ján Rúčka z bratislavského Experimentálneho štúdia.

Samozrejme, nemožno opomenúť filmový dokument Marka Šulíka, ktorý v rámci projektu Hudba dneška zachytáva ucelený výpoveď jednej skladateľskej generácie. Z prvej série monografických portrétov sa čoskoro môžeme tešiť na snímky venované Pavlovi Šimaiovi, Ladislavovi Kupkovičovi a Romanovi Bergerovi. Kompletný Bergerov triptych Konvergencie pre sláčikové nástroje (husle, violu i violončelo sólo) spolu so zmienenými dokumentmi zažijú návštevníci septembrových Konvergencií v Bratislave, majstrovo výročie budeme samozrejme reflektovať i na stránkach Hudobného života.

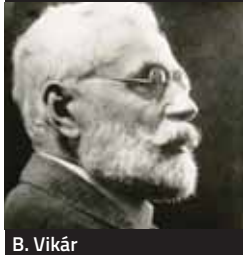
Príjemné letné čítanie praje
Peter MOTYČKA



Ph. Glass



E. Sharp



B. Vikár

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Operné hriechy Dagmar Peckovej, Hudba dneška v SNG #14, Nie je všetko zlato, čo sa blyští, Ruský komorný večer, Bratislavský organový festival, Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, Dni starej hudby 2015: Baroková Európa, ŠKO Žilina, Ars organi Nitra, Skalické Divergencie, Monika Melcová na Dňoch starej hudby, MIDEM 2015 – budúcnosť hudby v digitálnom priestore, Glassworks

Rozhovor

- 14 Philip Glass: „Verím v nečasovosť času.“ A. Šuba

Mimo hlavného prúdu

- 18 Zvukový objekt Brno... alebo dojmy z 28. Expozície novej hudby R. Kolář

Rozhovor

- 20 Elliott Sharp: „Ak chcete byť umelcom, vaše umenie by malo byť úplne spojené s tým, ako žijete.“ J. Tkáč

Seriál

- 24 Nahrávanie folklóru na území Slovenska VI: Béla Vikár M. Minárik

História

- 27 Samuel Capricornus (1628–1665) L. Kačič

Fotoreport

- 30 Noc hudby opäť v slovenských mestách

Reportáž

- 32 Edvard Grieg a ľudský hlas M. Štefková

Preklad

- 34 Brian Eno: Ambientná hudba
36 Kyle Gann: Nevďačné pokusy o definíciu minimalizmu

Hudba & IT

- 38 ScoreCloud V. Král

Hudobné divadlo

- 40 Vzácne Šperky Madony v Bratislave J. Červenka
41 Viacnásobná dvojpolovosť? V. Blaho
42 Operný zápisník: Hviezdny operný jún, Očarovný Búrkou, Za Louisou Hudsonovou M. Glocková, B. Ažaltovič, M. Mojžišová

Zahraničie

- 43 Zürich: Festivalový záver s Wagnerom a Bellinim P. Unger
44 Drážďany: Poklona Schumannovcom / Gohrich: Odkiaľ taká nežnosť? A. Schindler
45 Berlín/Mníchov: Habemus dirigentem R. Bayer
46 Viedeň: Festival s introvertnou bodkou M. Mojžišová
47 Štrasburg: Dráma boľavých duší M. Mojžišová
48 Praha: Pražské jaro P. Veber
49 Praha: Perníková chalúpka bez chalúpy J. Červenka
50 Paríž: Parížska filharmónia: nová klenotnica pre hudbu L. Evrard, Z. Bojnanská
51 Mníchov: La stupenda dvanásťtónových koloratúr R. Bayer

Jazz

- 52 Paweł Kaczmarczyk: „Biznis si s umením nerozumie.“ P. Motyčka

Recenzie

Infoservis

Mesačník Hudobný život/júl–august 2015 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodického tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: 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)
Jazyková redaktorka: Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Viktória Slatkovská (tel.: +421 220470460, fax: +421 220470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: Ultra Print, Bratislava • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O. BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 41 40 • Obálka: P. Kaczmarczyk, foto: B. Senkowski • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a skrátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Operné hriešnice Dagmar Peckovej

D. Pecková s albumom *Operné hriešnice* (foto archív)

Česká, v Nemecku žijúca mezzosopranistka **Dagmar Pecková** nahrála tento rok so **Slovenskou filharmóniou** CD s názvom *Operné hriešnice*, ktorého dramaturgiu použila aj pre svoj bratislavský koncert (18. 6.) na sklonku sezóny Slovenskej filharmónie. Doteraz som naživo počul Peckovú jediný raz na BHS pri interpretácii Mahlerových piesní, v Českej televízii ma

zaujal dokument o jej umeleckom i súkromnom živote a v televíznom prenose z Bruselu som ju dávnejšie sledoval ako Maddalenu z *Rigoletta*. Ako spieva umelkyňa dnes? Repertoár jej bratislavského recitálu na 90% kopíroval dramaturgiu nahrávky. Bol vystavaný mimoriadne nápadito z árií osudových heroín antiky a mytológie v spracovaní francúzskych a nemeckých skladateľov v závere doplnených o Igora Stravinského. Aj orchestrálné čísla v podaní SF a dirigenta **Aleksandra Markoviča** nepôsobili ako náhodná výplň medzi áriami, ale ideovo s nimi súzneli. Azda len Saint-Saënsov *Danse macabre* nezapadol medzi Straussa, Wagnera a Stravinského, skôr „zlahčoval“ druhú, percepčne náročnejšiu časť programu. Objavom bola Massenetova orchestrálna predohra k Racinovej dráme *Phèdre* z roku 1873, rané dielo pôsobiace dramatickejšie než jeho neskoršie operné opusy (Debussy na margo prevládajúcej lyriky a sladkej melodiky prehlásil, že Massenet mohol byť géniom, keby nebral ohľad na vkus parížskych dám). V *Bakchanáliách* zo Saint-Saënsovho *Samsona a Dalily* i v Straussovom *Tanci siedmich závojev* dirigent volil miestami až strhujúce tempá. Pecková vie, o čom spieva. Z hľadiska interpretačných schopností je stále špičkovou speváčkou. Bohužiaľ, výsledný dojem sa láme na jej

momentálnych hlasových kvalitách. Nejde ani tak o únavu materiálu, ktorú možno sem-tam zaznamenať, ale predovšetkým o volúmen jej hlasu. Tón zostáva akoby uzavretý a tiež neschopný väčšieho dynamického rozpätia. Zaznelo niekoľko pekných hrudných tónov, hysterické výšky síce nepôsobili najestetickejšie, ale korešpondovali aspoň so spievaným textom. Najmä v nižších stredoch (a v stredoch vôbec) však bol jej hlas počuteľným, len ak spievala bez sprievodu orchestra alebo s orchestrom hrajúcim v *piane*. To však protirečilo zvoleným partitúram „hriešnic“, ktoré sú síce aj trpiacimi, no predovšetkým pudmi posadenými ženami, čo treba vyjadriť dramatickým pátosom. Ani zvodnosť *Dalily*, v jedinom všeobecne známom spievanom čísle, nemala napriek interpretačnej snahe potrebnú opojnú atmosféru. Za prínos koncertu som považoval skôr možnosť vypočúť si hudobné čísla, ako áriu Massenetovej *Herodiady*, Straussovej *Klytaimnstry*, Wagnerovej *Kundry* a Stravinského *Jokasty*, ktorej prednes speváčke vyšiel vari najlepšie. Peckovej recitál, podobne ako koncert Josepha Calleju, nás upozornil na závažnú skutočnosť: ak spevák uvádza, že účinkoval v Londýne, Berlíne, Mníchove alebo „ešte vyššie“, treba si uvedomiť, kedy tam spieval, čo spieval (dá sa to overiť) a prečo tam spieval. Práve to zrejme v niektorých prípadoch zostáva záhadou...

Vladimír BLAHO

Hudba dneška v SNG #14

V Slovenskej národnej galérii sa 16. 6. uskutočnil ďalší koncert súčasnej hudby z cyklu *Hudba dneška v SNG*, tentokrát s podtitulom „interpretation – improvisation“. Pozvanie prijala dvojica improvizujúcich hudobníkov – **Seijiro Murayama** a **Jean-Luc Guionnet**. V druhej časti sa k nim pridali členovia **VENI ACADEMY/VENI ensemble** a spoločne zahráli premiéru Murayamovej kompozície *Less for the Improvisers*. Koncert sa výnimočne uskutočnil na prvom poschodí v priestore (ne)stálej expozície sôch neskorej gotiky, nie na nádvorí, ako býva zvykom. Tmavý priestor obkolesený sochami s náboženským motívom vytváral zvláštne predkoncertné napätie, čo bolo aj zámerom, ktorý v príhovore potvrdil Daniel Matej.

Koncert dvojice hudobníkov začal asi minútou ticha, z ktorého sa postupne vynáral šumový drone, vytváraný fúkaním do saxofónu (Guionnet) naprázdno a „miešaním“ metličkami na malom bubne (Murayama). Zvuková masa postupne silnela a pridávali sa punktualistické zvuky bicích, činelov a saxofónový piskot. Úžasnou prácou s tichom a variáciami zvukov hudobníci vytvorili až meditatívne pozadie, počas ktorého vystriedali všetky možné techniky hry. Murayama predviedol viachlasný spev, hru sláčikom na čineloch, trenie paličiek o klobúčik a precíz-



S. Murayama a J.-L. Guionnet (foto G. Kuchta)

nu prácu so strunami malého bubna. Guionnet zasa celú paletu saxofónových techník: slapovanie, frullato či multifoniky, s ktorými vytváral neuveriteľné viachlasné línie a akordické plochy, a cirkulárnym dýchaním

tvoril vydržiavané tóny, všetko v sínusovom priebehu crescendo a decrescendo. Duo

predviedlo majstrovskú súhru, za ktorou stojí desať rokov vzájomnej spolupráce.

Po vyše 40-minútovej improvizovanej meditácii nasledovala druhá časť koncertu. V nej sa ku dvojici pridali **Robert Kolář** – trúbka, **Milan Osadský** – akordeón, **Rozália Tomášková** – husle, **Peter Dvorský** – viola, **Jonatán „Pjoni“ Pastirčák** – violončelo a **Daniel Matej**, ktorý hral na netradičnom bicom nástroji z Bali, rúrkach s natiahnutou blanou a pružinou uprostred. Vzniknutý oktet zahrál spomenutú Murayamovu kompozíciu. Každý hráč si zvolil vlastný hudobný motív, ktorý hral vo vopred určenom časovom rozmedzí. Hudobníci spoločne sledovali stopky a vytvárali zaujímavé zvukové konštelácie s podobným princípom, ako napríklad v Cageovom *Four*⁶. Seijiro Murayama za najdôležitejší spôsob realizácie svojich umeleckých zámerov považuje improvizáciu, aj keď tá nemusí nevyhnutne byť ich konečným cieľom. Priestor, miesto, energia či rôzne kvality ticha sú preňho hlavnými umeleckými atribútmi.

Tibor FELEDI

Nie je všetko zlato, čo sa blyští

Meno Josepha Calleju zobia euforické prívlastky: „zlatý hlas z Malty“, pokračovateľ Jussiho Björlinga, Beniamina Gigliho i Enrica Carusa, nástupca Luciana Pavarottiho. Reklama nám múti hlavy vo všetkých životných oblastiach, operný biznis neostáva bokom. Kým sa pod pozlátkou skrýva zdravé jadro, nech sa páči. O tom však – súdiac podľa bratislavského galakonzertu (16. 6.) – v prípade tridsaťsedemročného tenoristu hovoriť nemožno.

Ak sa na nevydarenom vystúpení, ktoré bolo súčasťou cyklu „Svetové operné hviezdy“, podieľala umelcova indispozícia, považovala by som za férové ju ohlásiť (a za ešte férovejšie koncert preložiť). Keďže sa tak nestalo, môžeme sa domnievať, že nepríjemne kľokotajúce, chrčiace a inak „špinavé“ tóny nad dvojčiar-kovaným *g*, aj zastrené (navyše len poskromne používané) *piana* patria k spevákovej farebno-technickej výbave. Oba defekty sa najzreteľnejšie prejavili v rozsahovo chúlостivých číslach programu – v árii Gounodovho *Romea Ah! Lève-toi, soleil!* a v árii Hoffmanna z prológu Offenbachovej opery. V strednej polohe i v dynamickej hladine v rozpätí mez-zoforte – forte sa dala využiť pekná hustá farba smerujúca už skôr k lirico spinto než k lyrickému odboru (gros Callejovho repertoáru, v ktorom ho poznajú na najväčších sve-

tových scénach). I tu však interpret unavoval jednotvárnym výrazom bez elegancie a zmyslu pre dramaturgickú výstavbu vokálnych čísiel i neprirodzenou, nelogickou dynamikou (slávne *Lamento Federica* z Cileovej *Arléanky*, populárna ária Cavaradossiho *E lucevan le stelle* z Pucciniho *Tosky*). Z desiatich čísiel repertoáru umelcovi najlepšie sadli pohodlná tessitúra árie Macduffa z Verdiho *Macbetha* a technicky nenáročná pieseň *Vaghissima sembianza* od Stefana Donaudyho.

Čo sa týka dramaturgie koncertu, v náhodnom patchworku operných (Verdi, Gounod, Offenbach, Puccini) a piesňových (Čajkovskij, Donaudy, Tosti) kúskov ťažko hľadať akúkoľvek logiku. Ak by sme galakonzertom pre mainstreamové publikum aj priznali legitimitu metódy „zaspiem vám to, čo máme radi vy i ja“, žiadalo by sa zohľadniť aspoň hladisko drama-

tickej akcelerácie. U Josepha Calleju išlo o štýlovo-žánrový mišmaš bez pridanej hodnoty. Podobne ako vokálne čísla, ani zostava orchestrálnych skladieb nesledovala vyššiu ambíciu, než potešiť publikum krásnymi melódiami. No v tomto prípade ich poslucháči aspoň dostali v adekvátnej interpretačnej kvalite (s výnimkou ťažkopádnej *Polonézy* z Čajkovského *Eugena Onegina*). Predohry k Massenetovmu *Wertherovi*, Verdiho *Luise Miller*, *Sile osudu*, *Nabuccovi* a *Internezzo* z Pucciniho *Manon Lescaut* vystaval **Rastislav Štúr** s intenzívnym citom pre mikro- aj makroštruktúru koncepcie (viď motívická čitateľnosť, vycizelovaná dynamická klenba, v prípade Pucciniho priam divadelné vykreslenie atmosféry) a **Orchester Slovenskej filharmónie** ich vybavil šťavnatým, farebne sýtym zvukom (aj keď dychy kde-tu zneli predimenzovane). Koncertné cykly „Veľké slovenské hlasy a Svetové operné hviezdy“ z produkcie Agentúry KAPOS patria už štyri roky k vrcholom bratislavskej opernej sezóny. Kvalitatívna sínusoida sa jemne vlní, vysoko nastavená latka však doteraz nebola podlezaná. Že k tomu práve došlo, väčšina prítomného publika – súdiac podľa aplauzu a obligátnych ovácií postojacky – ani nezaregistrovala.

Michaela MOJŽISOVÁ

Ruský komorný večer

Ani horúce počasie nezabránilo milovníkom vokálneho umenia prísť 15. 6. do Historickej budovy SND na ďalší z cyklu komorných koncertov sólistov Opery SND Voci da camera, tentokrát zameranom na ruskú piesňovú literatúru.

Na úvod programu, ktorý mezzosopranistka **Monika Fabianová** predniesla s klaviristom **Róbertom Pechancom**, odznela jedna z najznámejších Čajkovského piesní *Net, tolko tot kto znal*, skomponovaná na slová Leva Meja.



M. Fabianová a S. Tolstov (foto: M. Črep)

V podobnom komornom duchu predniesla mezzosopranistka pomerne dlhú *Pieseň cigánky* z cyklu *Dvanásť romansov op. 60*, svieži pohyblivejší romans *Ja li v pole da ne travuška byla* zo *Siedmich romansov op. 47* a *Deň li carit'* z toho istého opusu. Hlas umelkyne znel zamatovo mäkké, nosné, s dokonale

zaoblenými tónmi. Výrazovo si žiada viac diferenciacie a dynamickejšie ohňa, nielen komorne preferovanej štýlovosti. V precíznom Pechancovom sprievode zazneli krásne *Španielske piesne op. 100* Dmitrija Šostakoviča.

Úvodné číslo *Proščaj Granada*, kolorované hispánskou melodikou, však speváčka opäť predniesla viac v introvertnom než expresívnom duchu. V piesni *Zvjozdocki* s výrazovo silnejším klavírnym sprievodom preferovala hrudný tón, vyjadrujúci prudký tok hudby. V *lento tempe* predniesla *Peruju vstreču*, s inšpiratívnou kontrastnosťou troch dielov. *Rondo* sa začalo brilantným úvodom klavíra, so zdôrazňovanými rytmickými „odpichmi“ tanca, no spevácky vyznelo väčšmi repetitívne.

Černookaja a *Son* uzatvárali cyklus s celkovo introvertným výrazom. Barytonista **Sergej Tolstov**, sprevádzaný klaviristom **Brankom Ladičom**, vybral do programu romansy Sergeja Rachmaninova a Musorgského *Piesne a tance smrti*. Ruština v ústach rodeného Sibířčana znie zrozumiteľ-

ne, krásne a logicky v každej fráze. Tolstovova farba i vokálne danosti spočívajú v basbarytónovom odbore, kde najistejšie znie spodný register. Umelec však disponuje aj veľkým zmyslom pre vnútorné prežívanie (*Včera my vstretilis* s intimitou rozlúčky; forsírovaná kórunka v krásne modelovanej *Ja opjať odinok*). Romansy sú väčšinou potiahnuté nostalgickou a ruskou sebatrýžňou. Hmlavinou spomienok tak boli poznačené i Rachmaninovove romansy v druhom bloku Tolstovovho vystúpenia. Od úvodnej *My otdochnem*, ktorá sa niesla v krásne zdržanlivom mezza voce, prešiel spevák v *Pora!* od komornosti k výrazovo účinnejšiemu spevu, čo ešte vygradoval v *Christos voskres* s vokálne efektným, záverečným legatom. Vrcholom Tolstovovho vystúpenia však bol Musorgského démonický cyklus na slová Arsenija Goleniščeva-Kutuzova. V *Uspávanke* strašidelne vyzneli vokálne pasáže Smrti, ktorá kolíše umierajúce dieťa. Drámu vystihol Tolstov hrôzostrašne, s voľnejšími stredmi, pričom záver (*Bajuški, baju*) modeloval v *pianissime*. *Serenáda Smrti*, spievaná umierajúcej dievčine, zaznela v štýle veľkej opernej scény, v závere gradujúcej do vlastníckeho „Ty maja...“. *Trepak* vyznel v beznádejnom „kolotoči“ umierajúceho opitého sedliaka v zamrznutom lese. *Polkovodca* – obraz Smrti stojacej nad polom plným mŕtvol – podal Tolstov s fascinujúcim vokálno-dramatickým nasadením, ústiacim do meditácie. Vďaka spevákov i sprevádzajúcemu klaviristovi sme naplno prežili silu Musorgského vokálnej drámy.

Terézia URSÍNIOVÁ

Bratislavský organový festival

12. 7.–21. 7., ORGANYzácia, Bratislava

Štvrtý ročník Bratislavského organového festivalu ponúkol päť rôznorodých koncertov. Už prvý z nich (12. 7.) priniesol novinku – improvizovaný projekt *Organová Biblia*, pozostávajúci z úvodného prológu a siedmich improvizácií reflektujúcich texty *Žalmov* (135, 137, 138, 142, 144, 147, 150). Čítal ich herec **Vladimír Kobielsky** a na organe vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu improvizoval mladý český organista **Karel Martínek**, ktorý pôsobí v chráme sv. Mórica v Olomouci (so slávnym historickým nástrojom Michaela Englera) a systematicky sa venuje improvizácii (v súčasnosti pod vedením Philippa Lefebvra, predtým Karla Pokoru). Skúsenosti s tematickými improvizáciami večerami inšpirovanými biblickými textami ho priviedli k jedinečnému projektu: od adventu 2012 (do plánovaného ukončenia na Veľkú noc 2016) zverejňuje na *You Tube* denne jednu improvizáciu a kapitolu z Biblie. Na koncerte sa predstavil v nápaditých, zároveň však tematicky aj formovo koncentrovaných a disciplinovaných improvi-

– Mieczysława Surzyńskiego, Jana Gawlasa a dve nádherné improvizácie (v romantickom i v barokovom štýle) na tému slovenskej ľudovej piesne *Dobrá noc, má milá*, ktorú dostal od umeleckého riaditeľa festivalu Marka Vrábla tesne pred koncertom. Jeho hra sa vyznačovala ľahkou, vzdušnou artikuláciou, pevnou metrico-rytmickou pulzáciou, mladíckym elánom a radosťou, ktoré dokázal preniesť na poslucháčov. Recitál uzavrel *Slávnostným prelúdiom na chorál Lobet den Herren* Nielsa Wilhelma Gadeho, ktoré často hráva vo svojom pôsobisku – kostole Reformovanej cirkvi vo Varšave, kde sa zaslúžil o reštaurovanie historického organa firmy Schlag und Söhne. K programovým cieľom festivalu patrí predstavovať mladých umelcov na začiatku slubnej kariéry. Tento rok dostal priestor mladý 22-ročný Slovák **Tomáš Mihalik** (16. 7.), poslucháč VŠMU v Bratislave a absolútny víťaz minuloročnej Medzinárodnej organovej súťaže Petra Ebena v Opave. Po dielach barokových majstrov (*Toccata a fuga E dur BWV 566*

nil pri extrémnych horúčavách dosahujúcich 38°C). Program vhodne dopĺňali dve sinfonie s koncertantným organovým partom z Bachovej kantáty *Geist und Seele wird verwirret BWV 35* a populárne *Concerto a mol op. 3 č. 8 RV 522* Antonia Vivaldiho v brilantnej Bachovej úprave pre sólový organ. Musica aeterna zaradila do programu aj inštrumentálnu *Chaconne* zo serenády *Il Parnasso in festa HWV 73*. Súbor v komornom obsadení (1. husle, 2. husle, viola, violončelo, violon, spinet), ktorý kvôli súhre s organom zdvihol ladenie zo štandardných 415 Hz na 443 Hz, naplnil sieň Bratislavského hradu sýtim zvukom. Publikom vďačne prijatý koncert uzavrel Marek Vrábel „vtáčím“ prípravkom – miniatúrou *Seykorka* od Františka Xavera Brixioho.

Dôstojným záverom festivalu bol netradičný komorný koncert dvoch profesorov bratislavskej VŠMU – organistu **Jána Vladimíra Michalka** a akordeonistu **Borisa Lenka** (21. 7.). V klávesovej hudbe talianskych majstrov prelomu 16. a 17. storočia nájdeme kompozície využívajúce podobný priestorový zvukový efekt, aký poznáme z osemhlasných barokových vokálnych skladieb so striedajúcimi sa zbormi a v mnohých (nielen) talianskych chrámoch sa nachádza viacero organov umožňujúcich hra-

nie týchto diel. Sú hudobne mimoriadne zaujímavé nestereotypnou rytmickou originalitou – pri striedavých úsekoch so zreteľne odlišným metrom si oba nástroje odpovedajú častokrát nepravidelne a v pestrých renesančných rytmoch. Kvôli vyniknutiu priestorového efektu hral akordeonista vzadu na balkóne sály. Skvelú dramaturgiu obohatili umelci sólovými skladbami. Michalko zaujal programovou *Biblickou sonátou č. 3 (Jákovova skladba)* od Johanna Kuhnaua ilustrujúcou známy biblický príbeh. V kontraste k hudbe



M. Vrábel a Musica aeterna (foto: J. Lukas)



K. Martínek (foto: J. Lukas)

záciach. Biblické texty rôznorodého duchovného obsahu (chválospev, spomienka Izraelitov na babylonské zajatie, vďaka za vernú Božiu pomoc, modlitba opusteného a prenasledovaného) našli adekvátne hudobné spracovanie, pričom hudobný jazyk organistu (harmónia, rytmus, forma, gradácie) nachádzal tú správnu mieru oscilácie medzi tradíciou a modernou, zaručujúcu komunikatívnosť smerom k poslucháčovi. Popri improvizáčnej invencii preukázal umelec aj značnú dávku technickej nástrojovej suverenity a virtuozity. Miestom nasledujúcich koncertov bola Hudobná sieň Bratislavského hradu. Recitál vynikajúcej interpretačnej úrovne ponúkol významný poľský organista mladšej generácie a profesor organovej improvizácie na Chopinovej akadémii vo Varšave **Michał Markuszewski** (14. 7.). Popri hudbe starších období (Georg Muffat, Georg Böhm, *Toccata, adagio a fuga C dur BWV 564* a *Fuga G dur BWV 577* J. S. Bacha, populárne Mozartovo *Andante F dur KV 616*) predniesol aj hudbu svojich krajanov

J. S. Bacha, J. Stanley, D. Buxtehude a G. Muffat) predniesol *Sonátu A dur op. 65 č. 3* Felixa Mendelssohna Bartholdyho a výber z cyklu *Momenti d'organo* Petra Ebena. Recitál zakončil vlastnou improvizáciou na ľudovú pieseň *Na tej Detve studňa murovaná*. Nepopierateľný technický a muzikantský potenciál mladého umelca potrebuje ešte interpretačne dozrieť v koncentracii, štýlovosti a zvukovej zrozumiteľnosti vo vzťahu ku poslucháčovi.

Ťažiskom dramaturgie koncertu starej hudby (19. 7.) s organistom **Markom Vráblom** a súborom *Musica aeterna* pod umeleckým vedením **Petra Zajíčka**, boli dva organové koncerty Georga Friedricha Händla (*F dur: op. 4 č. 4 HWV 292* a *č. 13 HWV 295*). V 2. časti koncertu *HWV 295* s podtitulom „*Kukučka a slávik*“ Händel vtipne využíva kukučkový motív, ktorý v kombinácii so štebotavými šestnástinami vytvára dojem vtáčieho dialógu. Svieža rozjasená hudba vyžarovala pozitívnu energiu, ktorá sa neminula účinkom (hoci sa koncert uskutoč-

starších období predstavili interpreti odlišné výrazové polohy a možnosti – Michalko v *Ligatúrach* Ilju Zeljenku a v improvizácii na vtáčie motívy v štýle Oliviera Messiaena, Lenko vo vlastnej kompozícii *Arwa* vystavanej vo veľkom gradačnom oblúku s vrcholom v zlatom reze. V záverečnom dvojčastoťom (*I. Afectuoso. Andante non largo – II. Minué*) Koncerte č. 4 pre dva organy Padreho Antonia Solera obaja interpreti dokázali, že aj pri netypickej nástrojovej kombinácii možno dosiahnuť dokonalú rytmickú súhru, zvukovú vyváženosť a svižnú virtuozitu pri zachovaní delikátnej kultivovanosti umeleckého prejavu.

Námaha organizátorov festivalu s jeho finančným a organizačným zabezpečením bola odmenená hojnou účasťou a pozornosťou publika na všetkých koncertoch, pri posledných dvoch bola Koncertná sála Bratislavského hradu obsadená do posledného miesta. Tradičným pozitívnym atribútom boli príhovory samotných interpretov.

Stanislav TICHÝ

Nedel'né matiné v Mirbachovom paláci

Jún bol posledným mesiacom nedeľných matiné v aktuálnej sezóne. Na koncerte 7. 6. vystúpil klavirista **Eduard Lenner**, dobre pripravený interpret s dramaturgiou vychádzajúcou v ústrety publiku. Ku každému z diel mal osobitý prístup, expresia jednotlivých skladieb rešpektovala rozmanitosť skladateľských poetík a ich vyjadrenie v klavírnej faktúre. Hudobný obsah bol v jeho hre v najlepšom slova zmysle v súlade s mimohudobným programom v intenciách štýlu 19. storočia. Na úvod recitálu si vybral sedem z dvanástich skladieb Čajkovského cyklu *Ročné obdobia*, v ktorých triezvo uchopil ich lyrickosť a emocionálnu. Recitál vystupňovala *Sonáta č. 1 fis mol op. 11* Roberta Schumanna, zriedkavo hrávané dielo určené pôvodne pre Claru Wieckovú a pripravujúce premenu klavírneho štýlu. Interpret v nej nemá veľa priestoru na prezentáciu, hudobné prostriedky (práca s pedálom, bodkovaný rytmus, akordická hra) sa rýchlo striedajú, výraz sa mení, skladateľ tvorí svoj štýl. Lennerov premyslený výkon v tomto „nevdačnom“ diele si zaslúži rešpekt. V *Introduzione* boli zdôraznené všetky kompozičné detaily, *Ária a Lento* priniesli do tektoniky diela potrebný pokoj, *Finále* malo nepatrný nádyh útočnosti. Umelec dokázal reagovať na náladové zmeny, sledovať vnútorné kontrasty, pochopiť hudobno-estetický zámer skladateľa, preniknúť do štruktúry kompozície a vytvoriť dynamický hudobný obraz diela. Matiné 14. 6. patrilo medzinárodnému saxofónovému kvartetu **Sax4Femme** (**Dominika**

Knapp-Jaurová, sopránový saxofón, **Alexander Pečovník**, altový saxofón – namiesto pôvodne avizovanej Johanny Kirnerovej, **Christina Dörner**, tenorový saxofón, **Nicole Klose**, barytónový saxofón). Spoluúčinkovali v Rakúsku a v Nemecku pôsobiaci klavirista **Richard Pfadenhauer** a slovenský huslista **Juraj Tomka**. Interpreti prezentovali nové saxofónové kompozície, výsledok skladateľskej súťaže pre tento nástroj, ktorú v roku 2014 iniciovalo o. z. Peggy v spolupráci s Centrom voľného času na Kulíškovvej ulici. Ukázalo sa, že saxofón s bohatými farebnými a technickými možnosťami púta pozornosť autorov najmladšej skladateľskej generácie mäkkým, zastreným a mierne tajuplným timbrom. Skladby ako *Niečo tam čerchá* Rastislava Veja, *Epitaf* Petra Javorku, *Suita pre dva saxofóny* Viliama Kudleja (držiteľa prvých troch miest súťaže) zapôsobili poetickosťou, hudobnou vyváženosťou a dobre využitými možnosťami práce so saxofónovým timbrom a technikou. Zdá sa však, akoby skladatelia stratili vôľu k experimentom, objavovaniu nového. Tri záverečné skladby (*City in Progress* Petra Engla, *S x 4 op. 169* Johanna Hausla a *Sculptures* Timothyho Blinky) prezrádzali autorov so skúsenosťami a invenčnosťou. Kompozície navyše zaujali hudobno-výrazovou uvoľnenosťou. Posledné z mirbachovských matiné (21. 6.) bolo venované tvorbe Ludwiga van Beethovena. V prípade **Jozefa Podhoranského** (violončelo) a **Ivana Gajana** (klavír) netreba zvlášť zdôrazňovať kvality týchto umelcov. Podhoranský

zaujme zvláštnym odstupom od interpretovaného diela. Zdá sa, akoby ho uchopil primárne racionálne, emócie sú až v druhom pláne. Napokon však obidve tieto zložky do seba dokonale zapadnú. Spojenie s umelcom Gajanovho hudobného temperamentu vedie k vzájomnému interpretačnému porozumeniu a inšpirácii, hoci by sa mohlo zdať, že medzi takými rozdielnymi osobnosťami spojenie nemôže vzniknúť. *Adagio sostenuto* zo *Sonáty F dur č. 1 op. 5/1* bolo príkladom mladíckej nekonvenčnosti Beethovena i pochopenia hudobného obsahu zo strany interpretov. V sonáte sú dôležité motívy uvedené klavírom, vrcholom je *Allegro*, napokon prichádza violončelo v unisone s klavírom, ktoré ostáva v centre pozornosti poslucháča až po bizare pôsobiaci rondo v *Allegro vivace*. *Dvanásť variácií G dur na Händlovu tému „See, the Conqu'ring Hero Comes“* z oratória *Júda Makabejský* WoO 45 poskytuje vyvážený priestor klavíru a violončelu, ktoré dominuje len občasne. Interpreti túto rovnováhu partov pôsobivo vyzdvihli. Na záver zaznela *Sonáta g mol op. 5/2 č. 2*, ktorej hudobný obraz je úplne odlišný. Súvisí to aj s rozvážnejším prístupom k dielu zo strany skladateľa, ktorý umelci dokázali vhodne vystihnúť. Zvlášť pôsobivo vyznel rozsiahly pomalý úvod *Adagio sostenuto ed espressivo*. Vyzdvihnutie materiálu jednotlivých partov, veľkorysá melódika zverená violončelu, to všetko zintenzívňovalo svojráznosť a plasticitu tohto opusu. Výsledná interpretácia bola prejavom pochopenia zmyslu hudobnej estetiky predvádzaných skladieb a prezentácie interpretačnej sebadôvery.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ



čítajte hudbu!

Bonusové **CD/DVD**
z produkcie Hudobného centra
pre nových predplatiteľov

distribucia@hc.sk
www.hudobnyzivot.sk
www.facebook.com/HudobnyZivot



Dni starej hudby 2015 Baroková Európa

20. ročník, 2.–8. júna, Bratislava, Centrum starej hudby o. z.

II duello musicale

Úvodný koncert Dní starej hudby (2. 6.), ktorý ponúkol inštrumentálne a vokálno-inštrumentálne duchovné diela v Bratislave pôsobiaceho Samuela Capricorna a viedenského cisárskeho kapelníka Antonia Bertaliho, bol interpretačne (*Musica aeterna*, *The Czech Ensemble Baroque Vocal Quintet*) i dramaticky mimoriadne vydarený. Koho zaskočilo zvláštne označenie uvádzaných sonát à 3, v baroku ide o bežné určenie skladby, ktorá nie je triovou sonátou, ale má tri koncertujúce hlasy a basso continuo. Continuo môže tvoriť ľubovoľné množstvo nástrojov, ale obvykle

zo zbierky *Prothimia suavissima prima* obsahujú veľa krátkych častí, čo si vyžaduje neustálu pozornosť pri častých kadenciách a zmenách tempa i metra. Peter Zajíček všetky tieto nástrahy bez problémov oddirigoval, on i jeho kultivovane hrajúci súbor boli na túto náročnú hudbu naozaj vynikajúco pripravení. Viola da gamba Lucie Krommerovej mala krásny zvuk, ktorý umocňovali technická istota a muzikalita interpretky. Ani druhé husle neboli tieňom prvých, ako to často býva, teda aj v tomto mal Peter Zajíček šťastnú ruku. Hoci mali slabší volúmen, Peter Zelenka svoje sóla odohral s evidentnou radosťou. Tak to

vým a efektným *ppp*. Hudobníci s chápaním Bertaliho a Capricornovej hudby nemali žiadne problémy. Mali ju vžitú do poslednej noty: Peter Zelenka sa v nej zjavne vyžíval, Peter Zajíček exceloval. Po Bertaliho sonátach zaznel Bertaliho *Dixit Dominus* (Žalm 110). V ňom sa predstavil zbor *The Czech Ensemble Baroque Vocal Quintet* (um. vedúca **Tereza Váľková**) s dvoma sopránmi, mužským altom, tenorom a basom. V orchestri pribudlo violone. Ako vidno z obsadenia zboru (i diela), každý hlas je sólový, čo vplyva na hudobné stvárnenie skladby. Každý spevák sa snaží svoj part zaspievať čo najvýraznejšie a rytmicky



Musica aeterna & Czech Ensemble Baroque Vocal Quintet

H. Varga Bachová a H. Gulyášová

sa používa klávesový, sláčikový a brnkací: v tomto prípade to bol organový pozitív (**Jana Zelenková**), talianske barokové violončelo (**Tomáš Kardoš**), 5-strunové violone pre-robené z 200-ročného nemeckého malého kontrabas (**Ján Prievozník**) a chitarrone (**Jakub Mitřík**). Posledné dva basové nástroje pridávali orchestru „molto dolce colore“. Viola da gamba (**Lucia Krommer**) bola ešte staršia, čo jasne prezrádzal nielen lak, ale aj zvuk. Išlo o originálny taliansky nástroj z roku 1716 z viedenskej zbierky Josého Vasqueza, ktorý postavil Matteo Albanus. Kvalita husiel (**Peter Zajíček**, **Peter Zelenka**) a violy (**Ján Gréner**) zvukovo dobre zapadala do tohto mäkkého základu. Na témy bohaté Bertaliho sonáty

má byť: hudba ako potešenie pre interpreta *in primum*, ako potešenie pre poslucháča *in secundum*. Capricornove sonáty z *Continuation der neuen wohl-angestimmten Taffel-Lust-Music* majú tiež veľa častí, sú však už o niečo dlhšie než v prípade Bertaliho. Antonio Bertali sa narodil v roku 1605, Capricornus v roku 1628, čo je zrejme nielen z dlhších častí, ale tiež zo širších fráz. Prvá zo sonát umožnila sólovo muzikovať najprv gambe, následne sekundom a potom aj prvým husliam. Zaujímavá bola lyrická *Sonata 3tia* so vzdychmi gamby, ktoré sa vzniesli do výšky imitované v husliach. Skladba à 4 (koncertovali prvé husle, druhé, gamba a violončelo), v ktorej bolo cítiť plnšiu faktúru, sa skončila napína-

čo najpregnantnejšie, čo nie je možné, ak je hlas obsadený viacerými spevákmi. Najviac sa to darilo tenorovi **Jakubovi Kubínovi**. Aj basista **Martin Vacula**, hoci nemá veľký hlas, spieval veľmi výrazne. V tutti malo kvinteto veľmi peknú farbu, v záverečnom akorde skladby krásne zasvietila kvinta altu. V nádhernom sopránovom duete

Capricorna *O Taurigkeit*, *o Herzeleid* à 5 sa predstavili sopranistky **Helga Varga Bachová** a **Hilda Gulyášová**. V úvodnej časti niekoľkokrát zazneli náročné prietiažné sekundy. Ich disonantnosť však vyznela skvostne. Bol to krásny duet citlivo sprevádzaný ansámblom hudobníkov. Obe sopranistky spievali pôsobivé melodické oblúky a dokázali udržať publikum v napätí, ktoré povolilo až pri záverečnom akorde. Na záver koncertu zazneli tri latinské kantáty Capricorna *Jesu dulcis memoria*, *Rex virtutum*, *Rex gloriae* a *Jesu in pace imperat*. Boli to obsadením pestré skladby à 5, v ktorých sa striedali zbor a sólisti: v *Jesu dulcis memoria* to bol duet altu s tenorom a sólo basu, v *Rex virtutum* v opačnom poradí: sólo

basu, duet altu a tenoru, *Jesu in pace imperat* zdobil duet sopránov. Všetky sóla boli pre spevákov dobrou príležitosťou ulahodiť publiku výrazom i farbou hlasu. Každý z nich mal odlišné danosti a to bolo dobré, ako celok mal zbor jasný a čistý zvuk. Úvodný koncert vyšiel výborne. Obrovské nasadenie umeleckého vedúceho Petra Zajíčka prinieslo príjemné plody, publikum bolo nadšené.

Organové recitály v Primaciálnom paláci

Program **Moniky Melcovej** (4. 6.) bol nazvaný „Organové prieniky barokovou Európou“, no hudobníčka v Kaplnke sv. Ladislava predstavila skôr francúzsky impresionistický organový zvukový ideál. Koncert začala tromi sonátami Domenica Scarlattiho. Má sa vôbec hrať Scarlatti na organe? V sonátach pre čembalo často písal v base F^4 a v diskante f^3 . Jediné zachované portugalské čembalo z roku 1756, ktoré postavil J. J. Antunes rok po zničujúcom lisabonskom zemetrasení, má síce v diskante rozsah po f^3 , no v base klesá iba po H^1 , takže mnohé sonáty by sa na ňom nedali hrať. Potrebný rozsah mali iba veľké francúzske alebo flámske čembalá prerobené na *grand ravellement* a neskoré veľké a dlhé talianske 2-manuálové čembalá. Staré organy mávali klaviatúru od C po c^3 , moderné po f^3 až c^4 . V base však organová klaviatúra nikdy neklesla pod C (ak neberieme do úvahy staré stredoveké klaviatúry). To znamená, že mnohé Scarlattiho sonáty sa v jeho dobe na organe nemohli hrať. Scarlatti navyše často používal efekt striedania polôh a skokov do

Poriadne by to „ťahalo“ za uši! Táto sonáta sa na organe určite nikdy nehrala. Ak si chceme vypočítať Scarlattiho sonáty, nesiahnem po CD čembalistu a už vonkoncom nie organistu, ale po historických nahrávkach Vladimíra Horowitza. Prečo? Horowitz mal dar výnimočného rytmu a zo Scarlattiho sonát vytváral jemné noblesné zvukové kreácie. Scarlattiho hral na klavíri tichučko a s neomylným akcentovaným rytmom. Toto všetko Monike Melcovej chýbalo: zo Scarlattiho sonát uchom Marca Chagalla vytvorila rozkošné impresionistické obrazy Faurého. Ťažký takt hocikedy padol na ľahkú dobu a opačne. Nebolo to akustikou kaplnky, ktorá je malá, Melcovej rytmus a metrum boli jednoducho veľmi vážne.

V Banchieriho *Canzone „La organistina bella“* musela echo vytvárať registrovaním, a tak sa vždy oneskorilo. *Ricercar del settimo tono* od



Czech Ensemble Baroque

štýlovo rozbité pêle-mêle improvizácie bez taktu a metra som ešte nepočul. V histórii hudby nepoznáme príklad, že by skladateľ napísal variácie v rôznych štýloch (v moderne azda áno). Ak poviem poslucháčom: zaimprovizujem vám na klavíri ranú Beethovenovu sonátu, bude

1. časť à la raný

Beethoven, 2. à la Chopin a 3. à la Bartók? To by asi nikomu nenapadlo. Aj improvizácia musí mať svoju formu a jednotný štýl. Ak improvizujem na francúzsku suitu, musí mať formu francúzskej suity. Ak to má byť nemecká partita, tiež sa musí formálne držať tohto vzoru. Keď hrá Traditional Jazz Band a príde k slovu sólový klavír, odkiaľ vie saxofonista, kedy má začať? Improvizuje podľa šablóny 4+4, 8+8 alebo 16+16. Skutočná organová improvizácia sa prevádza inak: publikum dá organistovi témy a ten má oznámiť, čo bude improvizovať, či fúgu, tokátu alebo suitu. Poslucháči majú predsa vedieť, čo budú počúvať. Improvizácia nikdy neznamenala, že si môžem hrať, čo sa mi zachce! Ak tomu tak je, hudba bude ako čudný koláčik, v ktorom sú okrem orieškov aj jahody, dijonská horčica a nakladané uhorky. Mňam!

Händel na každý deň

Uvedenie Händlovho oratória *Júda Makabejský* (6. 6.) v Dóme sv. Martina súborom **The Czech Ensemble Baroque Orchestra & Choir** (dir. **Roman Válek**) a sólistami bolo v znamení tých najvyšších kritérií. V Händlovi účinkovali viaceré známe tváre z úvodného koncertu Dní starej hudby. Koncertným majstrom bol **Peter Zajíček**, na violone hral **Ján Prievozník**, ako sólisti a členovia zboru sa predstavili speváci z **The Czech Ensemble Baroque Vocal Quintet**: sopranistky **Lenka Ďuricová-Cafourková**,



M. Melcová

basu (vrátane kontraoktávy). To sa na organe nedá zahrať a ani to neznie presvedčivo. (Sonáta in D K. 492, t. 98: v base je kontra E a Fis, nie v oktávach! Sonáta in F K. 446 obsahuje e^3 a f^3 , Melcová na tomto mieste musela čarovať: skákať o oktávu nižšie.) Scarlatti písal lomené oktávy (Sonáta in F K. 82, t. 134–136). Ak sa na organe použijú dva registre rozdielnej stopovej výšky, lomené oktávy znejú ako držaný tón. Ak použijeme tri a viac registrov, je to ešte horšie. Lomené oktávy jednoducho na organ nepatria, ide o typický výrazový prostriedok čembala a neskôr klavíra. Organ boli veľmi dlho ladené do stredotónu. Ako by v stredotóne zneli t. 20–29 v *Sonáte in F K. 446*, kde Scarlatti cez *f mol* moduluje do *As dur*?

Andreu Gabrieliho obsahuje okrem polových nôt aj šestnástiny, tie boli veľmi nejasné, „odšmírované“ (alebo nad silu organovej vzdušnice, ktorá nestíhala reagovať), a tak ťah *ricercaru* nebol kontinuálny. *Capriccio sopra il Cu-Cu* od Johanna Caspara Kerlla bolo azda najlepšie. Organistka ho hrala na sólovej 4' kope, čo bolo veľmi vhodné a zvukomalebné. Hernando de Cabezón napísal *Canción glosada Doule memoire* ako

intavoláciu štvorhlasného zboru Pierra Sandrina *Doulce memoire en plaisir consommée*. Je to štvorhlasná skladba v dosť nízkej polohe a s komplikovaným rytmom v závere (veľké trioly v t. 57, v t. 93–96 je ostinatý bas a o jednu štvrtku vo veľkej triole posunutý diskant s tou istou melódiou ako v base). Žiaľ, také finesy interpretke unikli. Monika Melcová vedela, na akom pozitíve bude hrať. Prečo si potom vybrala ešte aj *Pasacalles in primo tono*? Juan Cabanilles tieto variácie na *passacagliu* napísal pre veľký organ. V 12. a 13. variácii predpokladá *récit de trompette* a v 14.–16. variácii *bas de trompette*, teda hru na dvoch manuáloch. Na to boli takmer všetky španielske organy vynikajúco vybavené: mali *chamades*,

→ dirigentka zboru **Tereza Váľková**, kontratenorista **Martin Ptáček** a tenorista **Jakub Kubín**. Na talianskom čembale od Víta Bébára (Bílovice nad Svitavou, 2014) hrala **Barbara Maria Willi**. Overtúra bola tradične na Lullyho spôsob: po pomalom úvode s ostrým bodkovaným rytmom nastúpila rýchla fúga, po ktorej sa pomalý začiatok opäť vrátil. Na záver opäť krátko zaznela fúga, ktorá ouvertúru ukončila. Vznesený začiatok, orchester znel čisto, pregnantne a presvedčivo. Z nasledujúceho priebehu oratória zaznel dvojhodinový výber. Aj tento však stačil na vykreslenie Händlovej geniality. V orchestri boli okrem sláčikov dychové nástroje, o ktorých je známe, že sa na nich ťažko hrá a ešte ťažšie intonuje. Boli to dve drevené barokové priečne flauty, alternované dvomi sopránovými zobcovými flautami, dva barokové hoboje, jeden barokový fagot, dve „naturhorny“ (prirodzené rohy) a tri klariny, kópie barokových sopránových trúbok. K nim boli pričlenené dvojce tympany a „tambur militaire“. Na všetkých dychových nástrojoch hrali profesionáli, ktorí ladili bez jediného zaváhania, rohy dokonca trilkovali. Jednou z najkrajších častí bol pastorálny recitív a ária Izraelskej ženy (č. 49), ktoré stvárnila **Lenka Ďuricová-Cafourková**. Priečne flauty, hoboje, fagot a lesné rohy tu vytvorili nádhernú prírodnú sceneriu. Keď Júda spieval: „*nech polnica neznie nadarmo*“, klariny skutočne zazneli. Keď však soprán spieval „*precitni moja lutna a harfa*“, chitarrone nedostalo sólo a o harfe nebolo ani slychu (ária č. 56, reklamať u Händla). Zvukovým vrcholom bol pochod (č. 58–60), v ktorom hrali lesné rohy, klariny, sopránové zobcové flauty a k slovu prišiel aj tambur militaire. Orchester vedený Petrom Zajíčkom i zbor presne reagovali na vysoké tempá, ktoré diktoval dirigent Roman Válek. V zborových fugách a fúgach boli skutočne dosť svižné, no starú hudbu oživovali a dávali jej prítiažlivý lesk. Napríklad fugáto *O Jehovah, all nations may know* (č. 22) bolo veľmi rýchle, no pritom technicky úplne čisté. Málokedy možno počuť oratórium s takými vyrovnanými sólistami. Všetci mali zvučný hlas, charakteristický timbre a dokonalú spevácku techniku, ktorá im v kadenciách umožnila trilkovať. Efektne vyzneli trilky v duete sopranistky a kontratenoristu v sextách (č. 4), či trilok basu v závere árie č. 10. Tenorista **Jaroslav Březina** predviedol dokonalú spevácku techniku v árii č. 13, kde sa blysol dlhými fioritúrami a držaným vysokým tónom s fermátou na slove „men“ v árii č. 45. Spieval ako skutočná baroková hviezda. Aj sopranistka Lenka Ďuricová-Cafourková excelovala v dlhých fioritúrach na slová „acts“ a „rejoiceth“. Basista **Roman Janál** vyspieval svojím zvučným hlasom náročné koloratúry v slovách „worketh“, „glory“, „thunders“ (ária č. 43). Jednou z najkrajších árií bola č. 53. Altista **Jakub Buryšský** veľmi pôsobivo zaspieval dve slová modlitby *Father of Heav'n!* bez sprievodu orchestra a s fermátami. Bolo to skutočne povznášajúce. Predstavil sa aj druhý kontratenor zo zboru (**Martin Ptáček**, recitativy č. 39, 57)

a druhý bas (**Jiří Miroslav Procházka**, 2. posol, recitativ č. 57), ktorý si zaspieval so sólovým organom, čo bolo tiež veľmi pôsobivé. Obidvaja neboli nijako pozadu za sólistami, mali plne vyvinutý hlasový fond a špecifickú farbu. Zbor, orchester a všetci sólisti si za uvedenie tohto náročného diela zaslúžia len to najvyššie ohodnotenie. Hlavnými tvorcami tohto umeleckého úspechu boli dirigent Roman Válek, zbormajsterka Tereza Váľková a koncertný majster Peter Zajíček. Bolo to ideálne predvedenie. Takéhoto Händla by som vedel počúvať každý deň.

Dvaja Bachovia

Nikolaus Harnoncourt o Bachových kantátach napísal: „*Boli sme ohromení a žasli sme [...], ako mohol jediný človek priniesť také podmanivé bohatstvo kompozičnej originality a inšpirácie [...], každá nová ária je [...] dobrodružstvom a objavom...*“ Podobným objavom a obohatením bol výnimočný koncert maďarského **Orfeo Orchestra & Purcell Choir** (dir. **György Vashegyi**) vo Veľkom evanjelickom kostole (7. 6). Na úvod zaznela kantáta/moteto Johanna Christopha Bacha *Mit Weinen hebt sich's an*, ktorá začala zborom a cappella, ku ktorému sa postupne pridali inštrumentálny súbor (husle, viola,

nistky, ktoré spievali chorál, kým zbor dole spieval moteto. Bolo to neopísateľne nádherné, keď sa chorál v polových notách vznášal nad kontrapunktom zboru. Nasledovala kantáta Johanna Sebastiana Bacha *Actus Tragicus*. Úvodnú sonátu hrali dve gamby a dve altové zobcové flauty spolu s continuom. „Tiché nástroje“ (flauty a gamby) tu vytvorili čarovnú atmosféru. Zbor uviedol kantátu filozofickým konštatovaním: „*Lebo v ňom žijeme, hýbeme sa a sme.*“ (Sk 17:28) Ariózo modlitby *Žalmu 90* zaspieval tenorista **Péter Mészáros** krásne zafarbeným timbrom. Kontrabas tu pauzoval, takže zvuk gámb bol zreteľnejší. O krutej pravde z Izaiáša 38:1 spieval basista **Domonkos Blazsó** veľkým a dramatickým basom. Pridal sa tu i kontrabas a flauty zahrli postlúdium. Bach citoval aj zo Širacha 14:18. Zbor sa tu predstavil len s continuom, nakoniec sa pridali soprán s textom zo Zjavenia 22:20. Bolo to mimoriadne krásne. Slová zo *Žalmu 31* zazneli v najintímnejšom zvuku: kontratenorista **Zoltán Gavodi** svojím jemne zafarbeným altom bol sprevádzaný iba organom s 8' krytom. Basové ariózo zaspieval opäť Domonkos Blazsó s organom a violončelom a alty spievali do basových fioritúr pri slove „paradies“



E. Baráth

chitarrone, organ, violončelo, dve violy da gamba a kontrabas). Pri slovách „schmerzenvolle Ton“ zaznel nádherný akord na druhom stupni v širokej polohe a vo forte, ktorý vzápätí vystriedala molová tonika v úzkej polohe a pianissimo, tento efekt sa opakoval pri všetkých troch veršoch. Krásna komorná kantáta preverila hlavne dynamické schopnosti zboru. V pôsobivom lamente *Ach, daß ich Wassers gnug hätte* sa predstavila **Bernadett Nagy**, ktorá má krásne tmavo sfarbený hlas. V orchestri vynikali dve violy da gamba, ktoré na *d* strune hrali disonantné vzdychy. Gamby zahrli aj krátke postlúdium. V kantáte *Fürchte dich nicht* na biblické texty (Iz. 43:1 a Luk 23:43) a báseň Johanna Rista účinkoval zbor iba s nástrojmi continua (organ, violončelo, chitarrone a kontrabas). Na chóre boli štyri sopra-

chorál z Lutherovej piesne *Mit Fried und Freud* (1524). Bolo to duchovne povznášajúce. Kontrapunkt slov Luthera a Ježiša bol plný nádeje. Veľmi výrazne tu zneli gamby. Záverečný zbor na báseň Adama Reusnera (1533) bol sprevádzaný tutti orchestrom. *Amen* bola rýchla fúga s kratulinkou kódu flaut a gámb. Toto geniálne dielo sme počuli niekoľkokrát, ale vždy je objavom a veľkým dobrodružstvom. V kantáte *Nach dir, Herr, verlangst mich* kraľovala descendenčná chromatika. Sinfonia s veľmi skromným obsadením (husle, viola, fagot a continuo) bola veľmi dramatická. Na barokovom fagote hrala mladá **Dóra Király**. Zbor z pomalého tempa poznačeného chromatikou zrýchlil do poriadne rýchleho tempa, rovnako v druhom zbere sa často menilo tempo. V triu altu, tenoru a basu boli rýchle fi-

oritúry, podobne aj vo fagote. Ťažiskom kantáty bola záverečná *Ciaccona*, v ktorej husle hrali virtuózne rozklady akordov a v ktorej sa trúchlivá nálada zmenila na radosť. Posledná kantáta, tentokrát opäť od Johanna Christopha Bacha, bola skutočným objavom. *Meine Freundin, du bist schön* na texty z *Pieseň piesní* je

nespieval v zbere, musí si túto náuku osvojiť inak. V zbere je táto problematika názorná a živá, v školskej lavici ťažká a nezábavná. Ak však hudobník vedomosti nezíska, môže spôsobiť viac škody než osohu. A môže mať hoci aj lisztovskú techniku, umelcom sa nespote. Pri štúdiu diela si ho treba vždy najprv zaspievať, aby interpret zistil, kde je potrebné



G. Vasheghy, Orfeo Orchestra & Purcell Choir

svadobným dialógom basu a soprán. Na slovách „*môj milý je môj a ja som jeho*“ (Pieseň piesní 2:16) Bach vybudoval veľkolepú *ciacconu*, v ktorej tieto slová soprán opakoval takmer extaticky. V skladbe zažiarila sopranistka **Emöke Baráth**. Jej hlas dramaticky zvonil vo výškach a dojímal lyrikou v nižších polohách. Koncertný majster **László Paulik** hral rýchle, virtuózne akordické rozklady. Dlhá *ciaccona* svedčí o majstrovstve Johanna Christopha. Na záver kantáty hral celý orchester (dvoje huslí, viola, dve gamby a continuo), rýchle rozklady akordov a zbor spieval chorál. Dirigent tu hnal orchester a zbor do veľmi rýchleho tempa, hraničiaceho s technickými možnosťami sólistov, ktorí tiež spievali drobné hodnoty. Všetci sólisti mali zvukné hlasy s charakteristickou farbou, zbor znel kompaktné, orchester, hoci malý, bol zvukovo veľmi farebný a prirodzene profesionálne pripravený – zobcové flauty perfektne ladili, podobne aj fagot. Bachove diela boli dokonale predvedené. Efekt bol obrovský. Barokové kantáty sa u nás nehrávajú často, skôr zriedka. Preto bol dramaturgický prínos koncertu skutočne nevšedný.

Variácie bez porozumenia

Bach ako dieťa spieval v cirkevnom zbere, kde získal základné vedomosti o melódii, stavbe hudobnej vety, kadenciách, takte, metre i kontrapunkte. Metrický systém v hudbe je veľmi dôležitý, pretože pojednáva o ťažkých a ľahkých dobách, o ťažkých a ľahkých taktach a iných metrických jednotkách. Kto



M. Esfahani

sa „nadýchnuť“, kam smeruje hudobná výpoveď. Ak prebehne miesta nádychov, melódia nezíska správny pulz. To sa stalo **Mahanovi Esfahanimu** (8. 6., Dvorana VŠMU). *Goldbergove variácie* začínajú témou zloženou z dvojtaktí a už jej názov „ária“ vypovedá o vokálnom pôvode. Na konci prvého dvojtaktia však nenastal potrebný pokoj (záver), podobne ani na konci druhého. Od 27. taktu začal interpret zrýchľovať, hoci na to nebol žiaden dôvod. Hudba tak stratila pôvab, pôsobila nervózne a nepokoje. Aj vo 8. takte od konca začal Esfahani zrýchľovať, hoci opäť na to nebol žiaden dôvod. Neveštilo to nič dobré. A skutočne: 1. variácia bola prirýchla a vo 8. takte došlo k rytmickému chaosu. Esfahani hral nemetricky, bez rozlišovania ľahkých a ťažkých dôb, išlo o sled nôt od začiatku do konca. Druhej variácii chýbala lyrika, hra non legato totiž na melodickosti nepridáva. Ba čo viac, 4. va-

riácia bola staccato a čembalo so 4' registrom tu znelo príkro až nepríjemne. Metrum sa priebežne strácalo, až v závere zaniklo úplne. V 12. takte 8. variácie došlo k chaosu, 11. bola chaotická od začiatku do konca. Zaznela prirýchla a hoci bez chýb, výsledok pôsobil, ako by bol hraný na šijacom stroji, nie na hudobnom nástroji. Melódiu v pravej ruke nebolo možné odlíšiť od množstva nôt okolo nej. Dvanásť variácia (podobne ako 18.) si vyžaduje legato, no znelo iba non legato. V 13. variácii mali byť drobné notové hodnoty od 13. taktu pokojné, ale Esfahani z nich urobil etudu. Štrnásť variácia sa zmenila na voľnú, nemetrickú, beztaktovú tokátu. Tu bolo rytmické skreslenie azda najväčšie. Nedostatok vokálneho školenia sa prejavil aj na plochom výraze. V 15. variácii Bach predpísal viazané dvojtónové „vzdychy“. Je to veľmi dramatický prvok, ak sa však všetko hrá non legato, výraz sa stratí. Overtúra (16. variácia) bola úplným rytmickým chaosom, čembalo so 4' registrom znelo opäť pichlavo a nepríjemne. Dvadsať variácia bola výkladnou skriňou rytmického chaosu a jasným dokladom, ako chápe Esfahani „hudobnú výpoveď“: lisztovsky prebhnúť skladbu od prvej po poslednú notu, bez taktu, bez ťažkých a ľahkých dôb. To ale nie je hudba, ale čosi hrôzostrašné! V 23. variácii čembalo opäť znelo nepríjemne, noty boli

priradované jedna za druhou. Dvadsať šiesta variácia bola bezdychá etuda, 29. voľná rapsódia. Nedajú sa tieto krkolomné variácie zahrať pekne, ľúbivo, melodicky a rytmicky? Dajú. Žiaľ, Esfahani urobil čembalu zlú reklamu a ešte horšiu Bachovi. Čudujem sa, že vynaložil enormné úsilie na zvládnutie tejto technicky veľmi náročnej skladby

a pritom nevyužil ani štipku hudobnej predstavivosti. Všetky Bachove jemnosti a finesy boli zasypané uragánom hrubých, neotesaných nôt akoby vysypaných z vreca. Vari sa už pominuli doby vynikajúcich klaviristov, čembalistov a organistov, z ktorých metrickej jasnej hry sa dal opísať notový záznam? Vypočujte si CD nahrávky s hudobníkmi, nie hráčmi na šijacom stroji a uvidíte, že *Goldbergove variácie* sú skvost. Žiaľ, my sme skvost nepočuli. Esfahani hral technicky bravúrne a celkom čisto, čím ohúril publikum, ktoré ho za bohupustú ekvilibristiku nevypískalo, ale sa radšej z neznalosti nechalo opiť rožkom, no Bachova hudba zostala vymknutá pred dverami Dvorany.

Vladimír RUSŮ

Fotografie: **Richard BENKA-RYBÁR**/
Centrum starej hudby

ŠKO Žilina

Šanca mladým

Posledná skladba programu koncertu **ŠKO Žilina** zo 4. 6., *Symfónia č. 4 A dur „Talianska“* Felixa Mendelssohna Bartholdyho, je z rodu tých diel, ktoré pre svoju prirodzenú „prítulnosť“ môžu spôsobiť obsedantné „ozvučenie vedomia“ aj na niekoľko dní. A tak mi táto



L. Pohůnek

pôvabná kompozícia po živom koncerte robila spoločnosť aj počas nasledujúcich chvíľ. Som však presvedčená, že podiel na tom mala aj interpretácia: ŠKO dirigoval mladý talentovaný **Lukáš Pohůnek**, ktorý vzišiel zo žilinského prostredia a z hudobníckej rodiny. Absolvent pražskej AMU (L. Svárovský, Ch. Olivieri-Munroe, T. Koutník) má za sebou stáž v Krakove (R. Deleka), študijné pobyty a kurzy, z ktorých zaiste treba spomenúť nedávny úspech a účinkovanie s MSM Symphony New York po seminároch u Kurta Masura. Zdá sa, že mladý umelec je na dobrej ceste: jeho ambície a danosti sú evidentné, talent dostatočne vyzretý a toto všetko je navyše podporované pracovitosťou.

Jeho „*Talianska*“ bola umne vystavaná, „trepezlivo“ a dôkladne premyslená. Imponujúci je nielen Pohůnekov stavebný inštinkt, ale i cit pre globálny tvar s ozrejmovaním kontrastov a prácu s farebnými odtieňmi orchestra. Atraktívnou novinkou bola skladba súčasného autora Aulisa Sallinen *Chamber music V op. 80 „Barabbas variations“* pre akordeón a sláčikový orchester. Hlavná protagonista, výborne disponovaná slovinská akordeonistka **Manca Dornik**, je laureátkou mnohých interpretačných súťaží a tiež aktívnou účastníčkou čiastkových podujatí projektu ONE. Fínska kompozícia kvalitou plne potvrdila kredit a silnú pozíciu, ktoré si v konfrontácii s európskou hudbou vydobyla táto severská hudobná kultúra. *Chamber Music V* je šťavnatým prúdom skvele konštelovaných hudobných situácií, naplnených neustálym pulzom, napätím aj vtipnými riešeniami. Na nanajvýš priaznivom vyznení mala veľkú dávku zásluh brilantná, hudbou sršiacia Manca Dornik. Trojicu interpretov, prezentovaných pod podtitulom koncertu „Šanca mladým“, doplnil dnes

už hviezdny huslista **Milan Paľa**. Tentoraz sa chopil sólového partu v Prokofievovom *Husľovom koncerte č. 2 g mol op. 63*. Hovoriť o jeho stvárnení by bolo znova len plytvaním superlatívami. Paľa už neraz presvedčil, že patrí k skutočnej elite. Diamantovo presne „rezaný“ tón, výrazová razancia a na druhej



M. Dornik

strane bezbrehá neha, to je (len zbežný) dia-pazón z jeho kreácií. Paľovi je vlastné prenikavé pochopenie pre hudbu a jeho „výklad“ Prokofievovho opusu som pociťovala ako nespochybniteľný, priam ako axiómu...

Skutov introspektívny Beethoven

Záverečným koncertom (11. 6.) sa uzavrela 41. koncertná sezóna ŠKO Žilina. Bol to rad podujatí s množstvom zážitkov, prekvapení a sem-tam aj rozčarovaní. V málo žičlivých podmienkach súčasnosti odovzdáva ŠKO cez hudbu posolstvá, zušľachťuje prostredie, kultivuje nových priaznivcov hudobného umenia...



M. Katz

Finále sezóny bolo dramaturgicky efektne zostavené: klasicky obľúbení Mozart, Beethoven, Haydn a k tomu miláčik žilinského publika dirigent **Misha Katz** a skvelý sólista **Miki Skuta**. Mená, ktoré zaplnili Dom umenia Fatra bezozvyšku. Zdá sa, že k charakteristike umeleckého profilu Mishu Katza som v minulosti použila všetky priliehavé epiteta. Možno zopa-

kovať a zdôrazniť jeho muzikalitu, hudobnícku vehemenciu, vtip, vynachádzavosť a množstvo ďalších vlastností, ktoré dokáže uplatňovať a miešať ich s osobným šarmom. Orchester žilinských rozmerov mu očividne pristane. V jeho teréne dokáže tvoriť ad hoc, pružne reagovať na impulzy, odpovedať aj na nevyslovené otázky. V najskôr trochu nejasne formulovanom úvode Mozartovej predohry k opere *Così fan tutte* KV 588 v plnom lesku rozbil bravú-

ru, ktorú priebežne stupňoval až k absolútnemu klimaxu v Haydnovej *Symfónii č. 103 Es dur „S vírením tympanov“* (ako občasne s brilantným **Liborom Cabejškom**). Katz sa teší z hudby, modeluje ju konkrétnym aj imaginárnym gestom, vyzdvihuje nepoznateľné detaily a vytvára nevšedné, takmer virtuálne komentáre k daným témam. Je preniknutý poézioou, zavše sa ňou nechá zvieť a premôcť, vždy však s návratom do limitov štýlu aj vkusu. Bodku za sezónou dal Beethovenov *Koncert č. 1 C dur pre klavír a orchester op. 15* s Mikim Skutom. Bolo vzácné počuť menej frekventovaný opus práve v stvárnení tohto excelentného klaviristu. Jeho všestrannosť a priam expanzívna kreativita sú prítomné v každej skladbe, ktorú hrá, a to bez ohľadu na druh či žáner. Skuta má svoj charakteristický interpretačný rukopis, pohľad intelektuála, ktorý neostáva



M. Skuta

pri „exteriéri“ kompozície. Jeho koncepcia Beethovenovho koncertu bola introspektívna, podliehajúca uvážlivým rozhodnutiam, no v konečnom dôsledku sústredená na vyústenie do veľkorysých stavebných celkov.

Lýdia DOHNALOVÁ

Fotografie: Roderik KUČAVÍK

Ars organi Nitra

26. 4. – 24. 5., mesto Nitra, Cirkevný zbor ECAV v Nitre

Aktuálny 8. ročník medzinárodného festivalu Ars Organi Nitra ponúkol tradične 5 koncertov a špičkové výkony interpretov. Otvárací koncert (26. 4.) patril mladému francúzskemu organistovi **Vincentovi Duboisovi**, ktorý v Piaristickom kostole sv. Ladislava spamätí predviedol nesmierne náročný program. Sústreďený a kultivovaný prejav v *Prelúdiu a fúge e mol BWV 548* Johanna Sebastiana Bacha pokračoval v pokojnej modlitbe *Prière* Césara Francka, ktorá sa niesla v transcendentálnej atmosfére. Po 1. časti *Allegro maestoso* zo *Symfónie* č. 6 op. 42. Charlesa-Mariu Widora zaznelo *Scherzo* zo *Symfónie* č. 6 op. 59 Louisa Vierneho. Počas záverečnej improvizácie na tému slovenských ľudových piesní *Limhora*, *limhora* a *Tancuj*, *tancuj*, *vykrúčaj* skombinoval Dubois techniky hudby 20. storočia a jazzu s vplyvmi francúzskej organovej školy a svojou dokonalou hrou takmer „vnútil“ publiku, že hra na organe je tou najľahšou vecou na svete.



Š. Kocán a M. Magyarová Plšeková (foto: archív festivalu)

Po triumfálnom festivalovom úvode mala náročnejšiu pozíciu čínsko-švajčiarska organistka **Yun Zaunmayr** (3. 5.), ktorá v Evanjelickom kostole Svätého Ducha začala unikátnou desiatichlasnou skladbou *Ascendo ad patrem meum* Arnolta Schlicka. Nasledovala *Sonáta F dur Wq 70/3* Carla Philippa Emanuela Bacha, po výrazovej stránke učebnicová, po technickej neistá, najmä v úvode. Kompaktnejšie nevyznela ani jedna zo *Šiestich fúg na B-A-C-H* op. 60 Roberta Schumanna (*Nr. 2 Lebhaft*). O niečo lepšie si organistka počínala vo výbere z *Umenia fúgy BWV 1080* (*Contrapunctus I, VII, XII, XVIII*) J. S. Bacha aj pri jeho choráli *Vor deinen Thron tret ich hiermit* BWV 668. Napriek neistote v technike treba vyzdvihnúť dramaturgické riešenie koncertu ukončeného temperamentnou *Salamancou* Guya Boveta i prídavkom v podobe čínskej piesne. Škoda, že do programu nezaradila viac podobnej exotiky, ktorá jej zjavne sedela najlepšie. Rakúska organistka **Maria Grillenberger** začala svoj recitál (10. 5.) Bachovým *Prelúdiom*

a *fúgou G dur BWV 541* a jej hra sa napriek menším zaváhaniam niesla v mäkkosti. Trojicu skladieb Maxa Regera z cyklu *Deväť skladieb pre organ op. 129* (*Capriccio g mol*, *Basso ostinato g mol*, *Prelúdium a fúga h mol*) predniesla ľahko a prehľadne, rešpektujúc tak zámer skladateľa. Po zvukovo farebnom *Tiento de 2° Tono por Gesolreut, sobre la Letanía de la Virgen* Pabla Bruna patril záver Olivierovi Messiaenovi a *Dans le Verbe était la Vie et la Vie était la Lumière* z jeho *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* s úvodnou témou z gregoriánskeho chorálu spievanou organistkou. Predposledný recitál (17. 5.) patril **Marekovi Vrábelovi**, ktorý ako jeden z mála umelcov festivalu s istotou využil celý potenciál nástroja v Evanjelickom kostole Sv. Ducha. Po *Toccate II in d* Johanna Jacoba Frobergera nasledovalo technicky precízne *Prelúdium F dur* Františka Xavera Brixioho, ktorého skladby boli v Nitre obľúbené už počas obdobia klasicizmu. V *Ciaccone f mol* Johanna

Pachelbela Vrábel presvedčil, že zaujať poslucháča dokáže aj delikátnym pianissimom. Zvládnuté bolo aj pedálové sólo v rozsiahlej *Toccate a fúge F dur BWV 540* J. S. Bacha. Najlepšie však vyznela *Sonáta č. 6 d mol op. 65* Felixa Mendelssohna Bartholdyho, ktorú organista venoval svojmu profesorovi Ivanovi Sokolovi. Vygradovaním i precítním perfekcionista

Vrábel dokázal, že dielo má pre neho skutočne osobný význam. Koncert ukončil grandióznym veľkonočným *Offertoire pour le Jour de Paques* Alexandra Pierra François Boëlyho. Záver festivalu (24. 5.) patril jeho zakladateľke a organizátorke **Márii Magyarovej Plšekovej** a basistovi svetového formátu **Štefanovi Kocánovi**. V naplnenom Piaristickom kostole sv. Ladislava začal známou Händlovou áriou *Ombra mai fu* a hoci v *Pieta* Signore Alessandra Stradellu zarazil neistým nástupom, jeho Sarastro z Mozartovej *Čarovnej flauty* už naplno prekvapil hĺbkou a farbou hlasu. Plšeková sa v sprievodnej úlohe osvedčila už dávnejšie, prekvapila však ako autorka podarených transkripcií (ária *Fiesta* z Verdiho *Simone Boccanegra*) i ako sólistka v náročnom *Preambulum E dur* Vincenta Lübecka, *Prelúdiu a fúge C dur BWV 545* J. S. Bacha a 1. časti z Widorovej *Symfónie* č. 5 op. 42. Výborný koncert ukončil úspešný festival, ktorý sa budúcim ročníkom začne blížiti k svojej dekáde.

Magdaléna STÝBLOVÁ

Koncom júna (23. 6. 2015) zomrel hudobný skladateľ a publicista **Miroslav Pejchovský**. Narodil sa vo Viedni (1945) v hudobníckej rodine (otec Anton bol huslista a pedagóg, matka Terézia koloratúrna sopranistka), od roku 1947 žil v Bratislave. Študoval hru na klavíri (súkromne u E. Smidžárovej a M. Váňu, neskôr u R. Bergera na Konzervatóriu v Bratislave) a hudobnú vedu na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1966–1971, diplomová práca *Náuka o kompozícii Johanna Georga Albrechtsbergera*). Pôsobil ako pedagóg na hudobných školách v Bratislave, Dunajskej Strede a Štúrove, ako archivár v Slovenskej filharmónii a v Slovenskom hudobnom fonde a tiež ako interný odborný lektor Osvety. Podieľal sa na tvorbe rozhlasových relácií. Ako hudobný publicista napísal množstvo článkov a recenzií pre *Hudobný život*, *Literárny* (dvoj) týždenník, *Historickú revue* a i., je autorom knihy *Zázračný svet opery*. Vytvoril približne 50 kompozícií, jeho posledným premiérovým uvedeným dielom bola *Hudba k vernisáži pre sólovú flautu* na festivale Nová slovenská hudba 2012.



R. Vandrá (foto: archív)

V španielskom Bilbau zomrel 17. júla violončelista **Richard Vandrá** (nar. 1944). Absolvent bratislavského Konzervatória (J. Večerný), brnenskej JAMU (B. Heran, K. Krafka) a postgraduálneho štúdia v Paríži (A. Navarra) pôsobil dlhodobo v zahraničí. Po štúdiách rozvinul bohatú koncertnú činnosť ako sólista vo francúzskom Ensemble instrumental Andrée Colson v Langeais. V 80. rokoch hostoval ako koncertný majster ŠKO Žilina a v iných slovenských a českých orchestroch. Okrem sólistických aktivít sa angažoval ako člen Tria Istropolitanum a Bilbao tria. K jeho pedagogickým pôsobiskám patrili VŠMU, Higher Institut of Music v Kuvajte, konzervatória v Kroměříži, Santanderi a Conservatorio superior de J. C. Arriaga v Bilbau. Posledným profesionálnym pôsobiskom Richarda Vandru bolo Bilbao Orkestra Sinfonikao.

(red)

Skalické Divergencie

Centrum Záhoria sa pyší mnohými lichotivými prívlastkami a kolorit mestečka s architektonickými pôvabmi (a regionálnymi delikatesami) dotvára festivalové podujatie, ktoré si Skaličania, bystrí umom, pred siedmi rokmi adoptovali z malokarpatskej Modry. Moyzesovo kvarteto s agilným organizačným *spiritus movens* – violončelistom Jánom Slávikom teda načas presídlili na záhorskú stranu a ústretoví predstavitelia mesta vtedy možno ani netušili, aký ušľachtilý kúsok priniesli do svojho regiónu, akceptujúc nie „populárny“ druh umenia. Divergencie sa v Skalici zahniezdili, rozbiehajú a zbiehajú sa, a naučili miestnych, aj ľudí z okolia, vnímať a rešpektovať aj klasickú hudbu. Skaličania v súvislosti s festivalom nezabudnú pripomenúť 5. ročník Divergencií, ktorý sa pre nich stal pamätným: v meste po prvýkrát hosťoval orchester **Slovenskej filharmónie**. Vtedy to bolo v novozrekonštruovaných a práve sprístupnených priestoroch Jezuitskeho kostola. Od tých čias festival otvára na rovnakom mieste to isté teleso! Tento rok znelo na otváracom koncerte 7. ročníka (14. 6.) jedno z najväčších diel histórie hudby, Beethovenov *Koncert pre klavír, husle a violončelo* pod vedením entuziazmom sršiaceho **Leoša Svárovského**, protagonistami

boli **Daniela Varínska, Dalibor Karvay a Ján Slávik**. Chránová akustika nebýva žičlivá k väčším hudobným produkciám. Dispozície skalického kostola však, naopak, práve neobyčajne priaznivo, prispeli k úspechu vyznenia



Moyzesovo kvarteto (foto: archív)

Trojkoncertu i lúbežnej suity Josefa Suka Pohádka op. 16. Pitoreskná je azda len okolnosť, že večery komornej hudby (ako znie podtitul Divergencií) otvára symfonické teleso... K zažitým dramaturgickým prvkom skalického podujatia patrí aj exkurz do sveta krásnej litera-

túry. Skvelá **Ida Rapaičová** verbálnymi vstupmi umocnila podvečer 15. 6. s interpretačným príspevkom čoraz viac populárnych **Saxophone Syncopators** (Pavol Hodá, Ján Gašpárek, Ladislav Fančovič, Frederika Babuliaková). Festival by nemohol ostať bez usporiadateľského **Moyzesovho kvarteta**. A sú to práve štyri desaťročia, čo títo „mladíci“ spolu v súbore účinkujú, nelezú si (očividne) na nervy a sú spokojní, aj invenční. Členovia Moyzesovho kvarteta si navyše vedia muzikantsky vychutnať svoje jubileá: raz to bolo vystupovanie v kuchárskom či folklórnom odevu, potom pozvania (aj púzovania) skladateľsky zainteresovaných osobností. Tentokrát (16. 6.) si zvolili pre publikum symbolických štyridsať skladieb (resp. fragmentov), ktoré ich charakterizujú a pre voľbu, priam v štýle hitparád, zvolili anketové lístky. A po-

slucháči volili... Napokon z toho bol hodinový koncert (s konferovaním J. Slávika) a publikum odchádzalo nasýtené hudbou. Kiež to Skaličanom vydrží, kiež to pôvabné mestečko Moyzesovci ešte nejaké to storočie ustoja...

Lýdia DOHNALOVÁ

Monika Melcová na Dňoch starej hudby

V rámci 20. ročníka festivalu Dni starej hudby predstavila **Monika Melcová** (4. 6.) historický organový pozitív z konca 17. storočia v Kaplnke sv. Ladislava v Primaciálnom paláci v Bratislave. Skutočný majster sa spozná, keď musí pracovať v obmedzených podmienkach:



M. Melcová (foto: R. Benka-Rybár)

nástroj má rozsah manuálu C – d⁴ s krátkou spodnou oktavou (chýbajú tóny C₁, D₁, F₁, G₁), čo bol u nás v danom období štandard a disponuje len štyrmi registrami (Copula maior 8', Copula minor 4', Principál 2' a Oktáva 1'). Posledne menovaný register možno viac-menej použiť len výnimočne vo funkcii

zvukovej koruny spolu so všetkými ostatnými, pretože na tóne c⁴ dochádza k oktavovej repetícii (pri melodickom postupe z klávesy h⁴ na c⁴ zvuk registra skáče o oktavu nižšie, čo môže pri registráciách napr. 8'+4'+1', 8'+1' alebo 4'+1' znejasňovať vedenie vrchných hlasov).

Na zvukové stvárnienie väčšiny skladieb sa hodia len zvyšné tri registre. Postaviť na takomto miniatúrnom nástroji dramaturgicky účinný hodinový sólový recitál je skutočne tvrdý oriešok aj pre skúseného interpreta. Monike Melcovej sa táto úloha podarila skvele. Z pokladnice starej hudby, ktorá je predurčená pre tento typ nástroja (talianska, juhonemecká a španielska hudba) zostavila program, ktorý dokázal zaujať a udržať pozornosť znalcov aj bežných poslucháčov.

Koncert odštartoval výberom troch vzájomne kontrastných, no hudobne sviežich klávesových sonát Domenica Scarlattiho (*D dur K 492, F dur K 446 a F dur K 82*) v brilantnej interpretácii. Blok talianskej hudby pokračoval od svetskej *Canzonny in echo* s milým názvom *La organistina bella* (Pekná organistka) Adriana

Banchieriho k najstaršiemu autorovi programu (Andrea Gabrieli), z ktorého tvorby zaznel kontrapunktický *Ricercar del settimo tono*. Z juhonemeckej barokovej hudby si Melcová vybrala populárne *Capriccio sopra il Cu-Cu* Johanna Caspara Kerlla. Skladbu interpretovala s odlahčeným virtuóznym šarmom a dôrazom na fantazijné zvukomalebné pohrávanie si s kukučkovými motívami. Blok španielskej hudby reprezentovali variácie na pieseň francúzskeho pôvodu *Douce mémoire* (Nežná spomienka) od Hernanda de Cabezón (syna známejšieho Antonia de Cabezón) a harmonicky i rytmicky nápaditá *Passacalle II* Juana Cabanillesa. Vedomým používaním výrazových prostriedkov (artikulácia, akcentácia, agogika, registrácia, voľba temp) umelkyňa podčiarkla individuálny charakter jednotlivých charakterovo a formovo odlišných kompozícií – virtuozitu scarlattiovskej klávesovej sonáty, spevnosť talianskej melodiky, zvukomalbu, kontrastnosť variácií, v kontrapunktických formách dôraz na melodickú i rytmickú zreteľnosť jednotlivých hlasov. Recitál umelkyňa uzavrela pôvabnými vlastnými improvizáciami na témy svetských piesní z južnej Európy 16. storočia. Na úspechu koncertu, ktorý sa kvôli malému počtu miest na sedenie musel opakovať (17.00 a 20.00), sa popri výsostne kreatívnom prístupe interpretky významnou mierou podieľala aj ukázková zvuková symbióza organového pozitívu a akustiky kaplnky, v ktorej je nástroj postavený.

Stanislav TICHÝ

MIDEM 2015 – budúcnosť hudby v digitálnom priestore

Streaming. Tak znie pravdepodobne najčastejšie skloňované slovo na tohtoročnom MIDEMe, prestížnom hudobnom a mediálnom veľtrhu, ktorý sa každoročne odohráva v Cannes. Dostupnosť hudby na internete, presun od fyzických nosičov k digitálnym formátom, problém pirátstva, zmeny vzájomného postavenia vydavateľov, producentov, autorských ochranných zväzov, promotérov, predajcov a samotných umelcov – to sú najhorúcejšie témy súčasnosti, ktorým boli venované panelové diskusie na veľtrhu. Slovenské vydavateľské aktivity, už tradične v spojení s českým stánkom, prezentovalo Hudobné centrum na čele s riaditeľkou Ol'gou Smetanovou.

Bolo to v apríli tohto roka, kedy návštevníkov obľúbeného servera Grooveshark.com „vítal“ oznam o zatvorení služby – bezplatného streamingu nepreberného množstva trackov hudby všetkých možných žánrov (na svoje si tu mohli prísť aj priaznivci klasiky a najmä jazzu) – s ospravedlnením, že poskytovatelia nemali práva k hudbe, ktorú poskytovali. Jasný príznak toho, že možnosti bezbrehej dostupnosti neraz kompletných albumov zadarmo (hoci iba na počúvanie) prejdú v blízkej budúcnosti istými zmenami.



Návštevníci česko-slovenskej expozície počas záverečného večierka

Samozrejme, dnes existuje rad služieb, ktoré ponúkajú legitímne, platené počúvanie a sťahovanie hudby (ako Deezer, Spotify, iTunes, Naxos Music Library a i.), nevyriešenou však ostáva otázka, akým spôsobom a v akom podiele sa peniaze vybrané od užívateľa dostanú k tvorcom. A tiež problém, ako v digitálnom prostredí vôbec preniknúť do povedomia potenciálnych záujemcov, čo sa týka najmä začínajúcich či z rôznych dôvodov neetablovaných autorov a interpretov. Nad možnými riešeniami sa zamýšľali zástupcovia YouTube, SoundCloud či promotérskych spoločností prevažne zo západnej Európy, Ameriky alebo východnej Ázie. Otázniky visia aj nad budúcnosťou „klasických“ nosičov, akými sú CD, DVD, tlačene knihy a noty. To sa obzvlášť dotýka aj Hudobného centra, keďže väčšina jej produkcie má dodnes práve túto podobu. „Ešte veríte v kompaktné disky?“ spýtala sa s trocha skeptickým úsmevom riaditeľka Litovského hudobného centra Asta Pakarklytė pri návšteve slovenského stánku. Naša odpoveď bola kladná, aj z toho dôvodu, že fyzický nosič stále dokáže dobre poslúžiť na účely propagácie práve na podujatiach, akým je MIDEM. Inšpiráciou by nám mohli byť českí kolegovia, sídlia, tak ako po minulé roky, v „modrej“ časti stanovišta

(tá slovenská je tradične sfarbená do červena a propaguje festival Melos-Étos), oproti ktorým zaostávame napríklad v tom, že nemáme k dispozícii reprezentatívne antológiu či aspoň samplery našej klasickej hudby (na podobné príležitosti by sa veľmi hodil komplet predstavujúci v ukážkach všetko od Bratislavského notovaného misála po Borzika či Lejavu...) alebo jazzu. Okamihy, kedy sa pri stánku zastavila napríklad redaktorka jazzového vysielania Radio France s cieľovým záujmom o aktuálny slovenský jazz, potom zanechávali príchuť

nevyužitej príležitosti... Okrem Čechov nás v tomto ohľade predbehli napríklad Katalánci či Litovčania, sklamaním boli oproti predošlým rokom veľmi skromne zastúpení severania – maličký nórsko-fínsky kiosk neponúkal prakticky nič zaujímavé, čo prekvapuje o to viac, že v severných krajinách je súčasná scéna (nielen) klasickej hudby a jazzu veľmi aktívna a väčšinou aj dobre propagovaná.



Slovenský stánok

Ďalšou oblasťou, v ktorej zaostávame, je umožňovanie prístupu k domácej tvorbe na internete. MIDEM bol plný promotérov a zástupcov spoločností, ktoré umelcom a producentom pomáhajú s umiestňovaním ich produktu na digitálnom trhu. Je jasné, že dostupnosť hudby online je dnes pre jej šírenie absolútne kľúčová, a otázkou sa už niekoľko rokov zaoberá aj naša organizácia, rokovania s potenciálnymi partnermi však vždy zlyhávajú na nepružnosti našej legislatívy v oblasti autorských práv. Ostáva teda ponúkať to, čo je dostupné fyzicky. Pozornosť a uznanie (konkrétne zo strany španielskych vydavateľov) si napríklad vyslúžila naša notová (aj zvuková) edícia organovej a komornej

tvorby Jána Levoslava Bellu, všeobecnej pozornosti sa tešili nahrávky klavírných diel Jána Cikkera (Jordana Palovičová), Martina Burlasa a Vladimíra Godára (Maroš Klátik) alebo súboru Solamire naturali.

Spomínané trendy majú jeden nesporne kladný sprievodný jav. Vzrastajúca dostupnosť hudby na internete (a následný devalvačný efekt) spôsobuje, že sa znova oživuje záujem o živé predvedenia. Zážitok z nich dodnes nedokáže plne nahradiť ani najdokonalejšia reprodukčná technika a potvrdzovali to aj koncertné podujatia v rámci MIDEMu. Väčšina z nich poskytla priestor zatiaľ neetablovaným rockovým či popovým kapelám, keďže jednou z nosných tém aktuálneho ročníka boli stratégie startupov, teda rozbiehania kariéry pre začínajúce skupiny (The MIDEM Artist Accelerator). Odohrávali sa na pódiumoch postavených neďaleko pláže a tešili sa pomerne vysokej návštevnosti. Pre náročnejších tu bol rad koncertov klasickej hudby. Čestné miesto tento rok patrilo početnej delegácii z Arménska. Jej poslaním bolo šíriť povedomie o kultúre zakaukazskej krajiny, ale aj o strašnej genocíde, ktorej storočnicu si svet v tomto roku pripomína. Prednášky o ľudovej hudbe, prezentácie arménskeho duduka v podaní virtuóza Gevorga Dabaghyna či špeciál arménskej kuchyne dopĺňali koncertné vystúpenia Arménskeho štátneho jazzového orchestra, komorného speváckeho zboru Hover a Štátneho mládežníckeho symfonického orchestra Arménska. Posledné menované bolo veľkolepou, oficiálnou udalosťou odohrávajúcou sa za prítomnosti arménskeho prezidenta Sargsyana a tiež Krzysztofa Pendereckého, ktorého *Adagio* z opery *Stratený raj* dopĺňalo program pozostávajúci z Debussyho *Mora* a diel arménskych autorov. Hodnotenie umeleckej úrovne by vyžadovalo istú dávku zhovievavosti, jednoznačnou hviezdou bol však violončelista Narek Haknazaryan (hral krkolomný sólový part Chačaturianovho *Koncertu-rapsódie* pre violončelo a orchester), ktorý žal úspechy aj na žilinskom Allegrette pred dvoma rokmi. Penderecký bol osobne prítomný aj na zbo-

rovom koncerte v miestnom protestantskom kostole, kde zaznela premiéra jeho skladby venovanej obetiam genocídy. Zbor, ktorý má v repertoári ukážky arménskej liturgickej hudby, ale aj skladby Brittena či Gubajduliny, príjemne prekvapil kultúrou a vyváženosťou zvuku a interpretáciou úryvkov z nádhernej Komitasovej *Božskej liturgie* doslova chytil za srdce. A potvrdilo sa to, čo bolo spomenuté skôr: koncert bol pre Arménov triumfom, obecnosť neprestávala prejavovať nadšenie a žiadať si prídavky, no z CD nahrávok zboru, ktoré si návštevníci mohli kúpiť pri vchode, sa nepredalo ani jediné...

Robert KOLÁŘ

Fotografie: VIKTÓRIA SLATKOVSKÁ

Philip GLASS

„Verím v nečasovosť času.“

Patrí k ikonám americkej hudby a spomedzi skladateľov, ktorí sú známi ako minimalisti (hoci termín repetitívna hudba je považovaný za korektnejší), je vďaka svojej filmovej hudbe určite najpopulárnejší a najznámejší. Philip Glass bol hosťom festivalov Viva Musica! v Bratislave a letnej časti ARS NOVA 2015 v Košiciach, na ktorých spoluúčinkoval pri uvedení kompletu svojich klavírných etúd.

Pripravil: Andrej ŠUBA

■ Čítal som vaše memoáre *Words Without Music* a...

Naozaj? A aké to bolo?

■ Bolo to zaujímavé čítanie. Ale rozsiahle pasáže, týkajúce sa inštalátorskej profesie, by som mal zrejme problém pochopiť aj v slovenčine...

V knihe to bolo pôvodne myslené ako vtip. (Smiech.) Viacmenej som počítal s tým, že editor tento text pri redigovaní vyhodí. Vo vydavateľstve mi ale povedali, že sa im páči, lebo pôsobí realisticky. A ja skutočne opisujem reálny život.

■ Jeho súčasťou bola nielen profesia inštalátora, ale aj taxikára...

Bolo to krajinou, v ktorej som žil. Musel som si zarábať na živobytie. V Spojených štátoch spoločnosť nepovažuje za povinnosť podporovať umelcov. Mám pocit, že tento prístup postupne prevážil aj v Európe. Počul som

o tom dávnejšie hovoriť holandských, nemeckých a francúzskych umelcov. A v Anglicku sa už dávnejšie hudobníci musia starať sami o seba. Ak ste si kedysi v New Yorku zavolali taxík, boli veľké šance, že vodičom bol hudobník, spisovateľ alebo herec. Už to neplatí, profesiu ovládli imigranti. Je to náročná práca, ale dajú sa ňou zarobiť peniaze.

■ Nikdy ste nemali pocit, že išlo o čas, ktorý ste mohli venovať hudbe?

Odviezol som deti ráno do školy, o tretej popoludní som vzal taxík, jazdil som s ním do jednej v noci a potom som do šiestej ráno písal hudbu. Potom som vzal deti do školy a po návrate som si ľahol spať. Bolo to OK.

■ V Európe pôsobí väčšina skladateľov na školách...

Ak máte povahu, ktorá sa zlučuje s akademickým životom, môže ísť o veľmi príjemný spôsob existencie. Ak však k učeniu neinklinu-

jete, môže to byť rovnako nočná mora. Ja som si zvolil odlišnú cestu, no nekritizujem ľudí, ktorí sa zariadili inak. Rozprával som sa o tom s Louisom Andriessenom. „Louis, koľko máš študentov?“ pýtam sa ho. „Tridsať,“ povedal. „Bože môj, tridsať, ako to môžeš robiť?“ hovorím. Ale on mi nadšením vysvetlil: „Môj otec i starý otec boli učiteľia, milujem učenie.“ Je to šťastný človek, no svojím spôsobom som ním i ja. Keďže ma učenie nikdy nepríťahovalo, nestrácal som ním čas. Tiež som neprepadol zlovykú vysvetľovať samého seba. A pretože som nemusel nikdy nikomu nič vysvetľovať, bol som vždy pripravený robiť niečo nové. Mohol som tak ľahšie napredovať... Moje sklada- teľské dozrievanie umožnili kontakty s tanečníkmi, divadelníkmi a filmármi. Ak by som ostal na konzervatóriu alebo akadémii a len učil, nikdy by som sa sám nič nenaučil.

■ Prečo sú tanečníci, divadelníci a filmári skôr otvorení „novej hudbe“ ako hudobníci?

Neviem. Hudobníci sú asi príliš zaneprázdnení, musia cvičiť a tak podobne... (Smiech.)

■ Ako chápete vzťah medzi životom a tvorbou?

Môj dobrý priateľ Allen Ginsberg nosil tričko, na ktorom bolo vysvetlenie, prečo píše poéziu: „Well, while I am here I'll do the work – and what is the work? To ease the pain of living.“ Pekne povedané, však?

■ Komponujete z rovnakého dôvodu?

Obvyklá predstava je, že umelec preukazuje svojou tvorbou svetu akúsi veľkodušnosť. No podľa mňa to nie je skutočný dôvod, prečo sa ľudia venujú umeniu. Robia to jednoducho preto, pretože majú potrebu komponovať hudbu, písať poéziu alebo maľovať obrazy. Moje komponovanie je výsledkom potreby sebayjadrenia. Píšete? Je to podobné. Pre ľudí, ktorí píšu, býva niekedy už samotný akt písania cieľom.

■ Cesta ako cieľ?

Cesta poznania by mala viesť k pochopeniu zmyslu života. Pre umelca je takouto cestou tvorba. Preto by inak ľudia tvorili až do úplného konca? Nedokončená báseň, nedopísaný román či symfónia, koľko takýchto diel poznáme...

■ Veríte v nadčasovosť umenia?

Verím v nečasovosť času. Myslíme si, že čas predstavuje pravidelné, lineárne plynutie, no nevieme, či je to naozaj pravda. Keď som bol desaťročný chlapec, mal som pocit, že leto je nesmierne dlhé. Môj syn mi v rovnakom veku hovorieval, že leto strašne letí. Teraz sa to zdá už aj mne. Plynutie času má evidentne subjektívnu dimenziu, ktorej objektivizovanie je veľmi náročné. Netvrdím, samozrejme, že je to jediná dimenzia času, hovorím len, že je reálna. Akonáhle však použijete slovo subjektívny, obsahuje to v sebe vieru, teda niečo, čo

(foto: Z. Hanout)

nemožno odmerať. Vedci budú, samozrejme, hneď protestovať, že pokiaľ nemôžete niečo odmerať, potom to nie je skutočné. Ale to len preto, lebo sami veria v hodinky a pravítka. Nie je bláznivé tvrdiť, že len preto, že nedokážeme svet opísať, nie je skutočný? Deti vám povedia, že leto plyní rýchlejšie, ako sa kedy si zdalo vám a vy si hovoríte: „Je možné, že sa svet naozaj zrýchľuje?“ Čo si o tom myslíte?

■ Nemám potuchy...

Ani ja. (Smiech.) Ale to, že niečo neviem, predsa ešte neznamená, že na tom nemôže niečo byť. Znamená to len, že som dosiahol svoje limity o niečom uvažovať, vlastné hranice chápania, ktoré nemajú nič spoločné s tým, ako funguje svet. Príroda je často usporiadaná úplne inak, ako si predstavujeme.

■ Zaujalo ma, že na začiatku kariéry ste boli rezidenčným skladateľom pre školské súbory. Nedávno som sa rozprával s riaditeľkou Bostonského festivalu starej hudby.



A. Batagov, Ph. Glass a M. Namekawa (foto: Z. Hanout)

Na hudobné programy na základných a stredných školách spomínala veľmi pozitívne. Vyjadrila ľútosť, že nič porovnateľné dnes v Spojených štátoch plošne neexistuje. Áno, písal som hudbu pre deti a mladých ľudí. Študenti na strednej škole mali orchestre, kapely, zbory, sláčikové kvarteta... Vyrastali s hudbou a ako 15- či 16-roční už vedeli celkom slušne hrať. Zrušenie hudobných programov bolo ignorantstvom zo strany vlády, ktorá si jednoducho povedala, že umenie nepotrebujeme. Ľuďom v senáte a kongrese sa zdalo, že zaň platíme priveľa. Hudba predsa nie je dôležitá, a tak sa jej zbavili. Je na škodu veci, že v demokratickom systéme nemusíte byť nijako mimoriadne bystrý, aby ste sa ocitli vo vláde. Tento problém sa potom stáva problémom pre všetkých. Pre imigrantov, Latinoameričanov alebo Afroameričanov, ktorí sa s hudbou stretli na školách, bola hudba prostriedkom, ako si zlepšiť svoju životnú situáciu, ako sa dostať z geta. Zlikvidovaním hudobného vzdelávania sa tieto dvere zatvorili. V hudbe sa možno, samozrejme, vzdelávať na súkromných školách, no len ak máte peniaze.

■ V čom vidíte význam hudby v dnešnom svete?

Učenie sa hudbe patrí k zásadným skúsenostiam, ktoré škola môže sprostredkovať. Je to spôsob, akým sa učíme disciplíny, trpezlivosti, sociálnym interakciám, socializácii, akceptovaniu autority. Hudba patrí k základnému vzdelaniu, ak nie je jeho súčasťou, berieme deťom nástroj na ďalšie vzdelávanie a rozvoj. Za redukciu hudobného vzdelávania stála veľmi nekompetentná idea, ktorá vznikla tak, že ľudia, ktorí o tom rozhodovali, považovali umenie a zábavu za to isté, čo nie je pravda. Zábava je úplne v poriadku, ale umenie môže byť vážnou záležitosťou. Tieto zmeny v školstve sa udiali počas Reaganovej vlády, ktorý vzal peniaze i vysokým školám. Napríklad v Kalifornii ich zredukoval tak, že sa z toho už nikdy nespamätali. Školy ako Berkeley sú stále dôležité, no predtým boli na oveľa vyššej akademickej úrovni. Keďže školy nedostávajú peniaze od štátu, stávajú sa biznisom a vzdelávanie sa v procese získavanie

financií pre školy stalo sekundárnym. Ako reakcia vznikli alternatívne spôsoby vzdelávania – súkromné školy, domáce vzdelávanie a podobne. Tie sa ale netýkajú všetkých. Keď som písal hudbu pre školy, boli tam i deti zo slabšie finančne situovaných rodín, mnohé z nich sa neskôr stali hudobníkmi. Dúfam, že Európania neurobia niečo podobné, no zdá sa mi, že to už robia. Je to zlé, stačí sa pozrieť na dôsledky.

■ Ostaňte ešte chvíľu pri učení. Možno podľa vás komponovaniu naučiť?

Môj najlepší pedagóg kompozície paradoxne neučil kompozíciu. Nadia Boulanger sa v Paríži na hodinách nevenovala skladbe, ale technike. Keď sa učíte narábať s pílkou, kladivom alebo merateľ, neučíte sa ešte robiť stôl. No ak ho budete chcieť urobiť, s týmito zručnosťami to dokážete. Ak však neviete ako držať pílkou, stôl nebude. Existujú určité základné zručnosti, ktoré musia spisovateľ, skladateľ, tanečník alebo maliar ovládať. Keby som mal dieťa, ktoré inklinuje k písaniu, nástojil by

som na tom, aby sa naučilo strojopis, ovládanie počítača je samozrejme tiež nevyhnutné. Technológie sú tiež nástrojmi a dokážu byť neuveriteľne efektívnymi asistentmi pri tvorivom procese. Technológia a technika sú slová, ktoré spolu súvisia. Študovať techniku v prípade hudby znamená študovať harmóniu, kontrast, rytmiku...

■ Vo vašej knihe sa mi páčila myšlienka, že štýl je špeciálnym prípadom techniky...

Keď si vypočujem takt od Scarlattiho a takt od Schuberta, okamžite viem, ktorý je ktorý. Nie kedy stačia aj dva akordy. Tendencia rozvíjať harmóniu určitým spôsobom je štýlovým znakom Mozarta i Wagnera. Štýl je preto špeciálnym prípadom techniky. Bez techniky niet štýlu. Je to aj logicky nemožné, pretože ide o sylogizmus. Ak je technika súčasťou štýlu, potom ak nie je technika, nie je ani štýl.

■ Všetko, o čom sme hovorili, je dôležité vedieť pre tvorcov, no ako je to s publikom?

To je otázkou aj pre mňa. Môj otec nevedel čítať noty, no pritom bol expertom na hudbu. Mal obchod s platňami, musel sa ním stať. A ja som sa učil od neho. Keď niekto prišiel, že chce kúpiť Beethovenove symfónie, základná otázka bola: „Máte hudbu radi rýchlo alebo pomaly?“ „Ak pomaly, potom si vezmite Furtwänglera, ak rýchlo, potom je tu Toscanini.“ Nečítal noty, hudbu sa naučil chápať iným spôsobom. Pre umelca je technika kľúčová, pre recipienta nie je až taká dôležitá. Prijímanie umenia môže byť teda intuitívne, no jeho tvorba nie je nevyhnutne taká. Súhlasíte s tým?

■ Miera intuitívnosti či poznania závisí podľa mňa aj od toho, čo počúvame...

Problém vzhľadom na hudbu je neustálou výzvou aj pre skladateľa. Asi ste sa už stretli s niekým, kto vám povedal: „Počujem hudbu, no nedokážem ju zapísať.“ Myslím si, že v takom prípade to, čo počuje vo svojej hlave, asi nie je celkom presne to, čo si myslí, že počuje. Jednou z vecí, ktorú sa skladateľ musí naučiť, je presne zapísať počuté. Pestovanie sluchovej predstavivosti je skutočný skladateľský tréning a významná súčasť kompozičnej práce. Do istej miery je to záležitosť techniky, no súvisí to i s individualitou tvorcu. Jeden deň niečo napíšem, na druhý deň sa na to pozriem, že čo do pekla to má byť a musím to korigovať. Od detailov zápisu závisí predvedenie. Napríklad v indickej hudbe rozlišovanie rág súvisí so smernosťou tónov. Ak melódia klesá, má rága inú formu, ako keď stúpa. V závislosti od toho sa líši predvedenie.

Spomenuli ste indickú hudbu. Pri vašej tvorbe sa zvykne uvádzať viacero „exotických“ inšpirácií. Obvykle sme zakorenení vo vlastnej duchovnej a kultúrnej tradícii hlbšie, než sme si schopní pripustiť. Nejde v prípade takýchto vplyvov skôr o istý druh exotizmu?

→ Keď som bol v roku 1972 alebo 1973 v Dharmasale v Indii, požiadal som o stretnutie dalajlámu. Mal vtedy možno tridsaťsedem rokov, nezískal ešte Nobelovu cenu, bol to výnimočný človek, no ešte zďaleka nie taký známy ako dnes. Keď sme sa spolu rozprávali, položil som mu rovnakú otázku: „*Je možné pre jednu kultúru porozumieť druhej?*“ A on povedal: „*Samozrejme.*“ A ja som sa opýtal: „*Ako je to možné?*“ A on mi odpovedal: „*Pretože ľudský mozog je rovnaký.*“ Na to som nemal odpoveď a odvtedy na to celé roky myslím. Pozrime sa na to z inej strany. Ak ste sa narodili ako Angličan, získavate spolu so vzdelaním istý pohľad na svet. To, ako hovoríte, ako chápete, je „anglické“. Nieкто narodený v Rusku chápe

svet odlišne – nie úplne, pretože „dvere“ sú stále „dverami“, „deti“ „deťmi“, no určite nuanasy sú iné. Je to tiež otázka jazyka, ktorý je nástrojom zmien v chápaní. Povedzme, že sa chcete naučiť nejaký africký jazyk na elementárnej úrovni. Aj takáto malá časť zmení váš vzťah k ľuďom, ktorí týmto jazykom hovoria a rovnako ich vzťah k vám. Joseph Conrad začal písať poľsky, jeho ďalším jazykom bola nemčina, potom si vyskúšal francúzštinu a napokon sa stal jedným z najväčších anglických spisovateľov. Podobne sa to podarilo Nabokovovi, ktorý sa stal majstrom anglického jazyka. Ako to je možné? Môžeme povedať, že hudba je rovnako jazykom tak, ako existuje reč tela alebo farieb.

■ Čas na rozhovor takmer je takmer na konci a my sme sa nedostali k vašej tvorbe. Vo svojej knihe píšete pomerne obsiahlo o operách, filmovej hudbe, ale takmer nezmiňujete symfónie, ktorých ste skomponovali už desať...

Knihy sa píše pre čitateľov a som si istý, že pre väčšinu z nich je zaujímavejšie čítať o mojej filmovej hudbe a operách. Symfónie sú pre väčšinu ľudí príliš abstraktná téma. V roku 1987 som napísal knihu, ktorá bola viac zameraná na technické otázky a nikto ju nečítal. Teraz som napísal knihu pre ľudí, ktorí počúvajú hudbu, ale nemusia nevyhnutne rozumieť notám...

X

Glassworks

Komplet klavírných etúd Philipa Glassa pozostáva z dvadsiatich skladieb, ktoré vznikali medzi rokmi 1991–2012. Tlačou vyšli minulý rok vo vydavateľstve Chester Music. (V tejto súvislosti je zaujímavá informácia, že jeden z výrazných propagátorov Glassovej tvorby na Slovensku, Fero Király, hral už pred časom niektoré z týchto diel z neautorizovanej transkripcie z nahrávky.) Skladateľ etudy podľa vlastných slov napísal, aby sa naučil viac o klavíri a zlepšil si techniku hry na tomto nástroji, 1. knihu aj nahral. Viaceré z etúd vznikli na objednávku, najviac (šesť z nich) pri príležitosti 50. narodenín jedného z Glassových dvorných interpretov, Dennisa Russela Daviesa. **Philip Glass** sa ako interpret vlastnej hudby v Bratislave a Košiciach predstavil v šiestich skladbách (1, 2, 8, 9, 10, 17), pochádzajúcich prevažne z 1. knihy etúd. Uvedenie vlastných diel skladateľom je vždy špecifickým zážitkom, v tomto prípade by som ho opísal asi nasledovne: prítomnosť ikonického a charizmatického skladateľa jednoznačne prepožičala koncertu auru výnimočnosti, no keby hral dlhšie, počas dvojhodinového klavírneho maratónu by košickú Kunsthalles opustilo nepochybne viac poslucháčov. Rovnako je pravdou, že keby nehral, sála by pravdepodobne nikdy nebola naplnená do posledného miesta. Tieto riadky píšem s rešpektom voči dlhoročnej kariére Philipa Glassa ako interpreta vlastných diel a s plným vedomím toho, že väčšina populácie vo veku 78 rokov už hľadá a rieši úplne iné veci ako zabúdené tóny na klavíri. Aby som však nebol nespravodlivý: éterická 2. *etuda*, založená na slede figurácií durovo veľkých septakordov rozvedených do sextakordu *C dur*, striedaní 7/8 a 4/4 taktu a oktavových zádržniach v base a diskante mi na chrbte vyvolala príjemné „popové“ mrazenie. Publikum v potrebnom napätí udržiavali **Maki Namekawa**, ktorá nahrála komplet etúd pre skladateľov label Orange Mountain Music (2014) a ruský skladateľ, klavirista **Anton**

Batagov. Na nahrávke zmaštrovanej pre iTunes sa píše o nespútanej energii, technickej zdatnosti a melodickej senzitivnosti Japonky – jej výkon som však prevažne vnímal ako „gymnastický“, zameraný na virtuoziu. Výnimkou v jej hre nebolo ani nerešpektovanie dynamiky, čo zvlášť tomuto druhu hudby prináša nebezpečenstvo výrazovej monotónnosti. Dialo sa tak asi s pozhnamav

súhru artikulácie, frázovania, rytmov a harmónií a ponúkala u Glassa už viackrát počuté (striedanie dur-mol, chromatické či diatonické posúvanie akordických tvarov, terciové príbuznosti, na ktoré sa radi „chytajú“ milovníci filmovej hudby), krásu i banalitu, azda až gýč. Dve hodiny hudby, ktoré potvrdili, že Glass smeruje od hypnotickej pulzácie a abstraktných štruktúr, prevažu-



M. Namekawa (foto: Z. Hanout)

ním autora a musím pripustiť, že hráčskemu naturelu interpretky bol prispôsobený i výber skladieb. Objavom večera bol pre mňa Batagov, ktorý hral s nadhľadom, inteligentne a nesmierne kultivovane. Až v jeho interpretácii som si intenzívnejšie uvedomil väzbu 14. *etudy* (in As) na blues. Kým na nahrávke znie ostinato v base ako kolovrátky so stereotypnými akordickými synkopami v pravej ruke, klavirista urobil zo sprievodu „walking bass“, akcenty sa stali „štipľavejšími“ a keď sa pravá ruka rozbehla do akordických rozkladov (všetko s citom pre primeranú štylizáciu), mal som chuť od radosti zvýsknuť. A tak hudba plynula, plynula a plynula: na prvé počutie prevažne v najmä až stereotypne pôsobiach triolách a osminách, v pulzácii viacvrstvových ostínat, odhaľujúc pri podrobnejšom pohľade zaují-

júcich v 1. knihe etúd, ku komplexnejším, členitejším a koncertantnejším tvarom s „romantickejšou“ expresiou (2. kniha), ktorá je prítomná aj v jeho symfóniách. „*Toto je také zvrhlé, že sa mi to začína páčiť,*“ divoko sa zasmial vedľa sediacy a pozorne počúvajúci skladateľ Daniel Matej pri sérii stupnicových pasáží v protipohybe v *Etude* č. 13. Myslím si, že s touto hudbou je to tak trochu ako v známej histórii o Glazunovovi a Debussym. „*Začnete ju počúvať a nakoniec sa vám bude páčiť,*“ povedal údajne ruský skladateľ o hudbe Francúza. Nemôžem asi celkom povedať, že by sa mi to páčilo, určite nie všetko rovnako, ale koncert Philipa Glassa v Košiciach som si užil určite. Do posledných tónov, ktorými hudba v *Etude* č. 20 postupne zastala v tichu.

Andrej ŠUBA

„Ak nevieš, čo máš robiť, je tu skvelá šanca začať robiť niečo nové.“ **Philip GLASS** (1937, Baltimore, USA) získal základy hudobného vzdelania už v ranom veku. Po skončení štúdií kompozície na Juilliard School v New Yorku nemal v USA ďalšie možnosti formálneho vzdelávania a premýšľal, kam by mohli ďalej smerovať jeho kroky. Rozhodol sa pre študijný pobyt v Paríži v rámci programu Fulbrightovej nadácie, kde sa dostáva na takmer dva roky do kompozičnej triedy Nadie Boulangerovej (1887–1979). Boulanger takmer od základov prepracovala jeho kompozičnú techniku a štúdium u nej spočívalo najmä v kontrapunkte – či už prísnom alebo voľnom. Na druhej strane stála Glassova spolupráca s legendárnym hráčom na sitar – Ravim Shankarom (1920–2012), ktorému v tom čase pomáhal s prepisovaním jeho hudby k filmu *Chappaqua* (rež. Conrad Rooks, premiéra v roku 1967) do tradičnej európskej notácie. Oplyvnený tradičnou indickou hudbou a nekompromisným štúdiom kontrapunktu sa Glass v roku 1966 vracia do USA, kde sa snaží tieto princípy aplikovať do vlastnej kompozičnej práce. Treba podotknúť, že vplyv na jeho osobnosť mali aj iní umelci tohto obdobia, predovšetkým La Monte Young (1935), Steve Reich (1936) či John Cage (1912–1992). V roku 1967 vzniká prvá Glassova skladba, ktorá predstavuje esenciu jeho novovznikajúceho štýlu, 1+1 pre ozvučený stôl. Aplikuje tu princíp jednoduchého rytmického modelu, ktorý rozvíja metódou priradovania a odčítavania. Tento pomerne jednoduchý princíp sa stal základom pre jeho ďalšie kompozície. Po návrate z Európy postupne zisťuje, že jeho nové skladby nie sú hudobníci ochotní hrať. Problém rieši svojsky a v roku 1968 zakladá s bývalými spolužiakmi svoj vlastný ansámbl The Philip Glass Ensemble, ktorý sa zameriava výlučne na interpretáciu jeho hudby. Zaujímavosťou je, že tento súbor funguje s menšími obmenami dodnes a zaraďuje sa medzi najdlhšie pôsobiace súbory súčasnosti. Glass objavil vynikajúco fungujúci systém, v ktorom dokázal svojich hudobníkov udržať po dlhé desaťročia. Na jednej strane to boli pravidelné možnosti hrania v USA či Európe; na druhej strane štedrý sociálny systém v USA a poistenie proti nezamestnanosti. V období, keď ansámbl aktívne nehral, boli jeho členovia finančne krytí zo sociálneho poistenia. Glass si však na fungovanie svojho súboru zarábala aj mimohudobnými činnosťami – stretnúť ho bolo možné za volantom newyorského taxíka, ako inštalatéra či pracovníka vlastnej sťahovacej firmy Chelsea Light Moving, ktorú na krátky čas založil spolu so Stevom Reichom. Na prvé turné v Európe sa jeho súbor dostáva spoločne so sochárom Richardom Serrom (1939), ktorého bol Glass v tom čase asistentom. Ten mu sľúbil, že mu zabezpečí koncert všade tam, kde bude vystavovať. Nevynechali najdôležitejšie stán-

ky súčasného umenia v západnej Európe. Po návrate domov turné zopakoval v ďalších ôsmich mestách USA. V tomto čase súbor realizoval aj prvé nahrávky v prenajatom pozdnom štúdiu Johna Lennona v New Yorku a vydal ich pod značkou Chatam Square Records. Vrcholom jeho ranej kariéry bola práca na opere *Einstein on the Beach*, na ktorej spolupracoval s režisérom Robertom Wilsonom a choreografkou Lucindou Childsovou. Po premiére vo francúzskom Avignone v roku 1976 nasledovalo niekoľko predstavení v newyorskej Metropolitnej opere. Finančne nákladný prenájom sály však platil Glass z vlastného vrecka, na dlhšie obdobie skončil v dlhoch a opäť si začal privyrábať, už ako pomerne známy umelec, riadením taxíka. Neskôr skomponoval niekoľko úspešných oper a symfónií, podieľal sa na filmovej hudbe, čo ho zaradilo medzi najdôležitejších skladateľov hudby 20. a 21. storočia a to jeho kariéru odštartovalo rapidnou rýchlosťou. Kompozičný štýl raných diel Philipa Glassa napísaných v rokoch 1967–1974 sa dá charakterizovať ako vysoko reduktívny s dôrazom na prácu s repetitívnymi štruktúrami. Ich



Cluster Ensemble uviedol v prítomnosti Ph. Glassa v Košiciach jeho *Music With Changing Parts* (foto: archív CE)

forma je vo väčšine prípadov zároveň aj ich obsahom. Glass znovuobjavuje princíp jednohlasy v skladbe *Two Pages (for Steve Reich)* z roku 1968. Obsahuje iba päť rôznych tónov, ktoré sú opakované v nepretržitom slede. Pracuje tu s princípom základnej bunky (skupinky tónov), ktorú rozširuje či skracuje podľa špecifických pravidiel. Neskôr, po nezhodách so samotným Stevom Reichom, ktorému ju pôvodne dedikoval, tento názov upravil na *Two Pages*. O rok neskôr, v roku 1969 komponuje skladbu pre dva hlasy *Music in Fifths* (Hudba v kvintách) a je presne tým, čo napovedá jej názov – plynie v kvintách. Krátko potom vzniká už trojhlasná *Music in Contrary Motion* (Hudba v protipohybe). Zaujímavosťou je, že v rámci jedného patternu využíva Glass protipohyb a zrkadlové postupy na horizontálnej, ale

aj vertikálnej línii. Patterny tu rozširuje na mimoriadne veľké a dlhotrvajúce plochy. Z toho istého obdobia je aj skladba *Music in Similar Motion*, do ktorej Glass postupne zapája už štyri rôzne hlasy. Aj keď presné obsadenie skladieb nedefinuje Glass presne, pri komponovaní má na mysli najmä zvuk svojho ansámblu. V závislosti od konkrétnej skladby ho tvoria 2–3 elektrické organy, 2 flauty, saxofón a soprán. Práve pri nácviku skladby *Music in Similar Motion* vznikli mimoriadne zaujímavé akustické javy, ktoré Glass neskôr vedome uplatnil v inštrumentácii. V koncertnej sále s kruhovým pôdorysom začali v záverečnej pasáži znieť tóny (diferenčné tóny) pripomínajúce ľudský hlas, ktoré v partitúre neboli. Vznikli miešaním alikvótnych a diferenčných tónov. Glass ich v ďalšej skladbe *Music with Changing Parts* z roku 1970 aplikuje v inštrumentácii ako dlhé držané tóny. Vzniká tu priestor, kde mohli hráči tóny voľne zdržiavať (a zdôrazňovať ich), takže sa v priebehu skladby vytvoril aj istý priestor na improvizáciu v rámci znejúcej štruktúry. Existencia rezultujúcich tónov výraznejšie

posúva do popredia harmonický moment, ktorý nebol v jeho skoršej tvorbe natoľko výrazný. Glass s týmto fenoménom naplno pracuje aj v neskoršej tvorbe. Za vrchol jeho ranej tvorby je považované monumentálne, takmer 4 hodiny trvajúce dielo *Music in Twelve Parts*, ktoré Glass skomponoval v rokoch 1971–1974. Je zaujímavé z hľadiska využitia všetkých

jeho kompozičných princípov predchádzajúcich rokov a taktiež v mnohých momentoch anticipuje operu *Einstein on the Beach*. Toto dielo považuje Glass za koniec „minimalizmu“ v jeho tvorbe, aj keď sa s týmto označením dostatočne nestotožňuje. „Pre mňa to bol koniec minimalizmu. Osem alebo deväť rokov som vymýšľal systém a teraz som sa ním prepísal na druhý koniec a vyliezol z neho von.“ Jeho originálny rukopis a estetika, ktorú formoval v 60. a 70. rokoch, sa v jeho ďalšej tvorbe vytráca a začína komponovať s dôrazom na tradičnejšie harmonické postupy a formy. Philip Glass je čerstvým držiteľom prestížnej ceny Glenn Gould Prize. Žije a tvorí v New Yorku a stále sa aktívne podieľa na predvedení jeho diel ako hráč na klávesových nástrojoch.

Juraj BERÁTS

Zvukový objekt Brno... alebo dojmy z 28. Expozície novej hudby

Jednou z charakteristických čŕt tohto festivalu je jeho pohyblivý termín. Kým minuloročná Expozícia prebehla v neskorej jeseni, jej tohtoročné vydanie padlo už na skoré leto (10. – 14. 6.). Dôvodom je koordinácia s ďalšími festivalmi, ktoré spolu s Expozíciou zastrešuje Filharmonie Brno. Tento samotný fakt môže znieť slovenským ušiam ako utópia – skúsme si predstaviť, že by sa napríklad Slovenská filharmónia organizačne aj finančne podieľala na usporadúvaní festivalu NEXT... Na druhej strane, je pravda, že Expozícia má trochu odlišný dramaturgický profil a popri typicky „nextovských“ podujatiach ponúka vždy aj orchestrálny koncert (ten je zároveň súčasťou abonementnej sezóny filharmónie), komorné koncerty, zvukové inštalácie, výstavy či besedy s tvorcami. A okrem toho je „expozičiou“ tých najrozličnejších objektov a priestorov, kde hudba bežne nezaznieva a ktoré sú mnohokrát netušenou devízou v talóne juhumoravskej metropoly. Brno sa na niekoľko dní stalo zvukovým objektom, nabádajúcim návštevníka doslova „prechádzať hudbou“ (tak znelo motto aktuálneho ročníka), zastaviť sa, pozorne načúvať...

Zvuky tu budú vždy

Známy výrok Johna Cagea, prednesený po pobyte v anechologickej komore a vyjadrujúci vieru, že zvuky budú existovať večne, by mohol byť rozšírený o prívlastok „reprodukovateľ“. To bolo podľa mňa hlavné (hoci zrejme neplánované) poslanstvo prvej z akcií, ktoré som v rámci troch dní môjho pobytu na festivale navštívil. **Benoît Maubrey** nechal pre svoj fluxisticky ladený happening v západnej priekope hradu Špilberk postaviť približne päťmetrovú gilotínu, pomocou ktorej chcel „popravovať“ hromadu starých, už vyradených, no stále funkčných reproduktorov. Interaktivita spočívala v tom, že návštevníci mohli nahráť ľubovoľný hlasový prejav, ktorý bol následne uzatvorený do slučky a prehrávaný „odsúdeným“ reproduktorom. Potom už len stačilo zatiahnuť za lano a na hrajúcu krabicu sa spustila ťažká drevená kladka, ktorá ju mala rozdrviť. Pôsobilo to neobyčajne komicky, pretože zaznamenané loopy (napríklad smiešne disonantná heterofónia zdravice „Mnohaja

a zvuk, hoci už oklieštený o alikvóty, sa často ozýval aj po úplnom rozbití reproduktorovej skrine. Happening napokon ukončilo technické zlyhávanie samotnej gilotíny; staré reproduktory (a zvuky z nich vychádzajúce) sa skrátka ukázali ako omnoho trvácnejšie, niektoré priam ako nezničiteľné...

Omnoho šetrnejšia k reproduktorom bola inštalácia **Magdy Stawarskej-Beavan** *Kraków to Venice in 12 Hours*. Sústava ôsmich reproduktorov „zavesená“ v priechode na zadné nádvorie Novej radnice hrala autorkine terénne záznamy z dvanástich miest na trase rýchlika Krakov – Benátky, ktorá zahŕňa Brno aj Bratislavu. V jemnom ambientnom šume pouličného ruchu, náhodne zachytených rozhovorov a úderov zvonov boli primiešané geografické súradnice čítané v jazyku, akým sa hovorí v danom meste, pričom každému mestu bola vyhradená jedna hodina, vždy s krátkym cross-fadom, pri ktorom sa odbíjanie zvonov „zlialo“. V čase spustenia inštalácie bola na rade Ľubľana, autorka však

Korelácia vizuálneho s akustickým bola, naproti tomu, kľúčovým elementom inštalácie *Camera Obscura Acustica* **hansa w. kocha**. Maringotka v záhrade Mendelovho múzea Masarykovej univerzity (blízko miesta, kde stál skleník, v ktorom zakladateľ genetiky uskutočňoval svoje experimenty) bola uzavretým priestorom pre projekciu obrazu bezprostredného okolia snímaného v reálnom čase kamerou a zároveň zvukov, ktoré zachytával mikrofón. Vtip bol v tom, že, tak ako bežná camera obscura premieta obraz dolu hlavou, tá kochova prevracala aj zvuky – pomocou



A. Breier a členovia súboru Konvergence

zložitého algoritmu počítač s kratučkou latenciou menil vysoké frekvencie na nízke a naopak. Výsledok bol koncertom husto navrstvených vysokých tónov a prekvapujúco čínorodých, akoby niekoľkonásobne zrýchlených messiaenovských vtáčích rytmov. Z pozorovania logicky vyplýva, že sme obkolesení prevažne zvukmi v stredných a nižších frekvenčných pásmach, no na to, aby sme si ich prítomnosť začali výraznejšie uvedomovať, musia prejsť takouto radikálnou zmenou identity. A ľudskému mozgu môže chvíľu trvať, kým prijme fakt, že to, čo vníma, je skutočne iba pozmenený obraz banálnej reality práve sa odohrávajúcej vonku.



Reproduktor pred popravou audiogilotínou B. Maubreyho



Pavilón Y

lita“ v podaní členov univerzitného amatérskeho zboru Láska opravdivá či maďarský jazykomal maliara Sándora Györfyho, ktorý v Brne vystavoval svoje *Recyklované záblesky*) svojím nástojčivým opakovaním samy osebe výdatne rozochvievali bránice okolostojacich, nehovoriac o tom, že väčšinu „obetí“ bolo treba gilotinovať aspoň na päť pokusov (ako prvá veľmi čestne obstála stropkovská Tesla...)

prezradila, že z bratislavských lokalít využila akusticky veľmi problematickú Hlavnú stanicu a priestory okolo Dómu sv. Martina. V jej svojskom pohľade na fenomén „lokálneho koloritu“ silno manipulovaná akustická informácia necháva priestor fantázií, aby doplnila aj vizuálnu predstavu – čo je obzvlášť podnetné v prípade, ak návštevník tieto sónicky „zobrazené“ mestá nikdy nevidel...

sa nachádzali hudobníci (**Michal Rataj, Pavel Zlámal, Jan Trojan, Jaromír Typlt, Ivan Boreš**) a ich inštrumentárium, vrcholy pomyselného vpísaného štvorca vyznačovali štyri reproduktory. Na takto ohraničenom území sa mohlo publikum slobodne pohybovať, skúmať variácie zvuku v rôznych jeho bodoch, prípadne sedieť či ležať na zemi a nechať sa unášať atmosférou. Tú predurčila dramaturgia, pod ktorú sa

Pavilón Y

Organizátori festivalu trafili do čierneho, keď sa rozhodli usporiadať elektroakustický koncert vo výstavnom areáli Veletřhy Brno. Jeho súčasťou je aj kruhový Pavilón Y s presklenými stenami a kovovou kužeľovitou strechou, ktorého akustika priam vyzýva k netradičným hudobným produkciám. V strede kružnice jeho pôdorysu

podpísal Michal Rataj. Jej kostrou boli postupne dávkované úryvky *Symphonie pour un homme seul* Pierra Henryho a Pierra Schaeffera, prelomového diela musique concrète, pomedzi ktoré vložili českí umelci vlastné kompozície a improvizácie. Vznikol tak zaujímavý kontrast: na jednej strane živý, rušný odtlačok parížskeho genia loci z prelomu 40. a 50. rokov minulého storočia vo svojom „archaickom“ zvukovom šate, ktorého patinu nezakryla ani sústava štyroch reproduktorov v spojení s „vlhkou“ akustikou pavilónu, na druhej strane zvukovo priam labužnícky dokonalá a čistá hra Zlámalovho klarinetu a Ratajovej live electro-



B. Ostertag

nics či Borešovej gitary, improvizácia zameraná viac na možnosť obdivovať krásu zvuku v jeho najjemnejších odtienkoch a nabádajúca k meditácii. Netrúfam si odhadnúť, nakoľko je táto estetika reprezentatívna pre českú experimentálnu scénu ako celok, som si však istý, že keby Pavilón Y mali k dispozícii slovenskí improvizátori, výsledok by bol zaručene dramatickejší.

Sláčky a klarinety

Silnou stránkou festivalu boli komorné koncerty. **Miloslav Ištvan Quartett** patrí k pravidelným hosťom Expozície a program jeho vystúpenia v navonok nenápadnom, no priestranom Betlémskom kostole mal zvláštnu príťažlivosť vďaka tomu, že ponúkol prierez tvorbou mladšej, v súčasnosti sa etablujúcej generácie českých skladateľov. Myslím si, že nemožno nájsť nejaký globálny termín, ktorý predvedené skladby charakterizoval en bloc. Čo však môžem bezpečne označiť za spoločného menovateľa, bola vysoká úroveň kompozičnej práce, sebaisté uchopenie média sláčikového kvarteta – prípadne aj s „výpomocou“ elektroniky. A taktiež vynikajúca interpretácia, sprostredkujúca exkluzívny zážitok. Ďalej to už bola iba záležitosť osobných preferencií. Zo sledu zaujímavých a navzájom rôznorodých diel vo mne najtrvalejšie dojmy zanechali kvartetové opusy Michala Indráka, Ondřeja Štochla a Jany Vöröšovej, pričom dôvody boli vždy odlišné – narábanie s hudobným časom a priestorom, svojská zvuková poetika či prítomnosť podmanivého, ťažko definovateľného fluida. Ani kompozície ostatných autorov (Vojtěch Dlask, Radim Bednařík a violončelista kvarteta Štěpán Filípek) však neostali v tieni, minimálne kvalitou odvedenej kompozičnej práce. O tom, či hlas mladšej českej generácie v budúcnosti dokáže vyniknúť v mori globál-

nej skladateľskej uniformity, možno zatiaľ iba špekulovať. Isté však je, že by určite nebolo zlé uviesť čosi z tejto hudby aj u nás. Hlbokým zážitkom a zároveň pozitívnym prekvapením bol komorný koncert v podaní súboru **Konvergence** z diel dvoch českých a dvoch nemeckých autorov staršej strednej generácie. V tvorbe viacerých z nich hrá významnú úlohu fenomén viery. Nešlo tu však o žiadnu „religióznu postmodernu“ s jej naivistickými klišé a „retro“ štylistikou. Sláčikové **Trio** Alberta Breiera bolo metaforickým putovaním medzi nebeskou, ľudskou a pozemskou sférou (reprezentovali ich tri registre huslí, violy a violončela). Fascinujúce bolo, že aj napriek polhodinovému trvaniu a prevažnému zotrúpaniu vo sfére pianissima dokázalo toto feldmanovsky krehké flažoletové kráľovstvo udržiavať pozornosť – aj bez toho, aby sa muselo vnucovať. Podobnou perцепčnou náročnosťou (no tiež schopnosťou primäť k aktívnemu počúvaniu) sa vyznačovalo aj *Pianissimo* pre violu a live electronics Jakoba Ullmanna, skladateľa tvrdo postihovaného režimom v bývalej NDR. Zvuky violy na hranici počuteľnosti, elektronikou spracovaný violový burdón, efemérne flažolety a tóny hrané sul ponticello boli pre violistu a umeleckého vedúceho súboru **Konvergence** **Ondřeja Štochla** a **Jana Trojana** ovládajúceho elektroniku odvážnou, 25-minútovou tour de force. A pre poslucháčov, okrem iného, aj jedinečnou príležitosťou zažiť čosi z tvorby „východonemeckého“ generáčného druhu našich postmodernistov. Medzi nemeckou hudbou

Camera Obscura Acustica
(Installation for Georg Mendel)

Miloslav Ištvan Quartett

zneli dve kompozície pre sólový klarinet v podaní **Jiřího Mráza** – *Jiná geometrie* Jaroslava Šťastného (alias Petra Grahama) a *Sedm Slov Kristových na kříži* Pavla Zemka-Nováka. Prvá z nich bola sviežou a hravou štúdiu arpeggií trojzvukov v rytmicky aj intervalovo zaujímavých superpozíciách, druhá expresívnu, no nepatetickou výpoveďou človeka autenticky prežívajúceho svoju vieru. Priamočiarosť jedného hlasu ťala do živého, schützovské a haydnovské reminiscencie neboli obťažkané balastom postmoderny.

To, že klarinet je ideálnym médiom pre súčasnú hudbu, potvrdilo aj vystúpenie nemeckého dua **The International Nothing**. **Kai Faschinski** a **Michael Thieke** na prvý pohľad vyzerajú ako klasické klarinetové duo, zdanie však klame. Namiesto klasického klarinetového

ho vzdelania majú za sebou roky experimentovania a pokusov pristupovať ku klarinetu ako zdroju netradičných zvukov. Hrajú z nôt, no sú to zaznamenané koncepty či jednotlivé nápady, ktoré sú rozpracované v improvizácii. Vďaka tomu mali jednotlivé skladby (vybavené vtipne ironizujúcimi názvami) vždy rozoznatelnú identitu a sympatický ťah, často smerujúci k surrealizmu. Interiér Betlémskeho kostola sa približne na hodinu rozozvučal bizarnými, s mimoriadnou koncentráciou generovanými zvukmi, rytmiami a hudobnými gestami, ktorých povaha prezrádzala silný inšpiračný zdroj v elektronickej hudbe.

Intervencia do verejného priestoru

Sobota prišla pokusom o hudobné intervencie do rôznych verejných priestorov v centre Brna a blízkom okolí. Improvizátori úderom jedenástej hodiny (podľa tradície sa v Brne poludnie odzvoní o hodinu skôr) ozvučovali námestia a záhrady, aby obohatili každodennú zmes urbánnych aj prírodných zvukov a upozorňovali tak okoloidúcich na možnosť vnímať ich inak.

Završením malo byť večerné vystúpenie hosťa minuloročnej Expozície **Boba Ostertaga** pod holým nebom – v parku pri pavilóne Anthropolos neďaleko Čertovho kopca. Búrka so silným dažďom pôvodný zámer prekazila; akcia sa presunula do interiéru a technické riešenie si, presne tak, ako pred Ostertagovým predchádzajúcim výkonom, vyžiadalo dlhšie čakanie.

Opäť sa však vyplatil. Sólový set majstra pri stlmenom svetle a v obklúčení prevažne mladých a zvedavých poslucháčov bol nádherné uvoľnenou „jazdou“ cez záhony digitálnych zvukov. Oproti minulosti bola dikcia Ostertagovej hudby vzdialenejšia ľudskému rečovému prejavu a afektom, mala bližšie k abstraktnej elektronike a chvíľami pulzovala v identifikovateľných metrických štruktúrach (trojdobých či päťdobých). To, čo obecnosť, zhromaždené v neformálnom priestore zatiaľ nezrekonštruovaného pavilónu, zjednocovalo, v každom prípade prekračovalo hranice čistého sluchového vnemu. A tiež skvelo zapadalo do konceptu efemérneho, pojmami neuchopiteľného prechádzania hudbou.

Robert KOLÁŘ

Fotografie: Petr FRANCÁN

Elliott Sharp

„Ak chcete byť umelcom, vaše umenie by malo byť úplne spojené s tým, ako žijete.“

Pripravil: Ján TKÁČ, fotografie: Lukáš KUZMA

■ **Práve sme skončili popoludňajšie nahrávanie novej skladby *Palimpsest* pre súbor VENI ACADEMY. Aký z neho máte pocit?**

Stále sú tam miesta, ktorým sa ešte musíme venovať – upraviť ich alebo dobre zmixovať – a ja stále nemám úplne jasnú predstavu, ako to bude vyzeráť. No zaznamenali sme veľa materiálu, ktorý znie celkom dobre. Energia bola veľmi dobrá a včera sme mali jeden perfektný pokus, ktorý sa, nanešťastie, nenahral, ale taká je realita nahrávania...

■ **Pôsobíte v Berlíne, ale pochádzate z USA. Povedali by ste nám niečo o vašej práci v Nemecku?**

Dostal som Berlínsku cenu od Americkej akadémie v Berlíne a tá zahŕňa štipendium, v rámci ktorého som mal možnosť bývať tam aj s rodinou. Štipendium sa mi práve skončilo, no rozhodli sme sa ostať v Berlíne ďalší rok. Začal som sa venovať výskumu k mojej novej opere o živote Barucha Spinozu. Počas môjho berlínskeho pobytu uviedla Americká akadémia moju operu *Port Bou* o samovražde filozofa Waltera Benjamína v roku 1940.

■ **Študovali ste kompozíciu u viacerých pedagógov a prešli ste veľkým množstvom odborov – kompozíciou, etnomuzikológiou,**

jazzom, fyzikou, elektronikou, antropológiou... Ako bolo možné spojiť také množstvo poznatkov s hudbou?

Ťažko to k niečomu prirovnáť. Taký je život... Ak máte ideu ako žiť a robiť umenie, skrátka to robíte a nerozmýšľate príliš nad tým, aké to je. Pre mňa bolo štúdium ani nie tak o pýtaní sa ľudí, ktorí ma učili – a niektorých si veľmi vážim pre to, čo ma naučili –, ale skôr o vstupovaní do dialógu a skúmaní, ako rozmýšľajú o svojej práci a ako prístupujú k študentom a hudobníkom. Čiže asi sa to veľmi nepodobá na tradičný vzťah učiteľ-žiak.

■ **Ako teda vyzeralo vaše štúdium?**

Počúvate, skúšate... Orientoval som sa na vedu, čo znamená, že si nastavíte parametre experimentu a vyskúšate ho. Ak sú výsledky dobré, povieť si, OK, toto je smer, ktorý môže byť plodný pre ďalší výskum alebo prax. Tento prístup ma viedol mnohými disciplínami – akustikou, matematikou, filozofiou, vizuálnym umením a vlastne všetkým, čo prináša život. Ak chcete byť umelcom, vaše umenie by malo byť úplne spojené s tým, ako žijete.

■ **Napokon ste dospeli k tomu, že sa budete venovať výlučne hudbe. Ako sa to stalo?**

Americký skladateľ, improvizátor a gitarista Elliott Sharp bol hosťom Letnej akadémie VENI ACADEMY v košických Kasárňach Kulturparku. Študentský súbor pod taktovkou Mariána Lejavu tam nahrával jeho kompozície, ktoré potom zazneli na koncerte v rámci festivalu ARS NOVA. Okrem toho, že spoluúčinkoval ako sólista na elektrickej gitare a dohliadal na priebeh nahrávania, zdieľal so študentmi i lektormi spomienky na newyorskú avantgardu, Cagea, Feldmana, hovoril o plánoch do budúcnosti, ale aj o svojom pohľade na estetiku či filozofiu tvorby...

V šesťdesiatom ôsmom som dostal grant z Fordovej nadácie v rámci programu Americkí vedci budúcnosti. Vtedy zúrila vojna vo Vietname a veľmi sa mi nepáčilo, ako sa vedci snažia dostať k peniazom z ministerstva obrany, ako militarizácia vedy ovládala jej financovanie. Hudba bola oveľa vzrušujúcejšou a produktívnejšou cestou myslenia a ja som si stále viac uvedomoval, že sa jej chcem venovať hlbšie. Klasickou hudbou som sa zaoberal ako klavirista a klarinetista a v tom roku som si kúpil aj prvú elektrickú gitaru. Okrem toho som pracoval v rádiu na Carnegie Mellon University, takže som bol ponorený v úžasnom množstve úžasnej hudby.



■ **Bol nejaký skladateľ alebo hudobník, ktorý vás skutočne ovplyvnil?**

Samozrejme. Ľudia ako John Coltrane, Albert Ayler, Ornette Coleman, Karlheinz Stockhausen, Harry Partch, Iannis Xenakis, gamelanová hudba, kmeňová hudba Bambuti Pygmejov, ale aj Robert Johnson a mnohí ďalší. A potom určite Johann Sebastian Bach. Je pre mňa najčistejšou radosťou a jedným z najsilnejších zážitkov počúvať Glenna Goulda, ako hrá Bacha.

■ **Čo vás na ňom inšpiruje?**

Je to ako set matematických permutácií, no je to šťavnaté! Píše melódie, ktoré chcete počuť znova a v ktorých nachádzate stále niečo

nové. Asi jediná Bachova hudba, ktorou nie som úplne nadšený, sú *Goldbergove variácie*, pretože boli napísané, aby ľudia zaspali. (Úsmev.) Je tam však neuveriteľné množstvo invencie a to sa mi páči. Mám na nich rád, ako z kreatívneho impulzu pramení matematická invencia. Takisto mám rád Bartóka. Jeho hudba je ako blues. A tiež Webera. Ak myslíme klasických skladateľov, mohli by sme ísť až do 60. rokov: Stockhausen, rovnako Xenakis, Partch a Kurtág. Bolo to množstvo úžasnej hudby, ktorou som sa cítil úplne prelavovaný.

■ **Potom ste začali viac komponovať a hrať. Je vo vašej hudbe niečo, čo považujete s odstupom času za špecifické a čo by ste chceli zdôrazniť?**

Neviem... Človek robí hudbu, ktorú má robiť. Myslím si, že je špecifická, pretože som špecifický človek – ako každý iný. Nastavím procesy a chcem počuť výsledok. Je to pre mňa súčasť procesu života.

■ **A je tento proces niečím špeciálny, alebo je úplne obyčajný?**

Neviem, či je môj život špeciálny, alebo nie, ale o komponovaní môžem povedať to, čo platí o akomkoľvek kreatívnom procese. Je to vec, ktorá začína vo vnútri a ktorú ja volám – obzvlášť, keď ide o hudbu – vnútorný sluch. Tento kreatívny impulz sa potom prejavuje

urobili iní. Ale sú spoločnosti, kde majú všetci úlohy tvorcov, ktorí prispievajú ku kultúrnemu životu. Západná industriálna spoločnosť tieto úlohy špecializovala.

■ **To je veľmi zaujímavé a zároveň to proti-rečí niektorým myšlienkam Rogera Scrutona, ktorý už mnoho rokov argumentuje, používa-júc príklad Duchampovho písoára, že ak kto-**

V jednom prípade môžeme počuť hudbu a je to príšerný hluk a v inom je to nádherná povznášajúca skúsenosť. Závisí to od toho, ako sa vzdelávate, ako trénujete svoje uši, ako odpočívate, a teda ako ste otvorení zvukom.

koľvek môže byť umelcom, potom nebude na umení nič špecifické; nič, čo môže urobiť náš život lepším alebo krajším...

Ktokoľvek sa môže stať umelcom, ale možnože umenie, ktoré bude robiť, nebudú ľudia chcieť alebo potrebovať. Pre človeka, ktorý sa zaoberá umením, je veľmi dôležitý samotný proces, no keď chce svoje umenie ukazovať alebo predávať, vstupujú do hry iné faktory. Mnoho dobrých umelcov toho v živote veľa nepredalo, nikdy nemali širšie publikum, ktoré by si boli zaslúžili. Boli

mických, respektíve elektrochemických reakcií. Čiže všetko, čo ovplyvňuje naše vnímanie sveta, mení chemické prostredie vo vnútri nás a keď počujeme hudbu či začujeme nejaký zvuk, vnútorné nás to ovplyvňuje. Nedá sa povedať, že teraz počúvam toto a vplýva to na mňa presne takto. A toto volám psychoakustická chemická zmena. Na najjednoduchšej úrovni sa to deje, keď pridáte do predajne

rýchleho občerstvenia a budú vám tam púšťať iritujúci rezký pop, aby ste jedli rýchlejšie a aby mohli prísť ďalší ľudia a kúpiť ďalšie jedlo. To je psychoakustická chemická zmena na veľmi základnej úrovni. No pod týmto pojmom mám na mysli aj to, ako silno ma ovplyvnilo, keď som po prvýkrát počul hudbu

Coltranea alebo Xenakisa, obe náhodou. Bola to neuveriteľná transformácia, ktorá zmenila môj pohľad na svet – nielen počúvanie alebo počutie, ale aj vnímanie sveta ako takého.

■ **To znie trochu materialisticky...**

Záleží na tom, čo myslíme pod slovom materialisticky. Nehovorím o redefinícii pojmu hudobná percepcia. Snažím sa len povedať, že keď niečo počúvate, niekedy to na vás vplýva pozitívne, niekedy negatívne a inokedy sa vás to vôbec nedotkne. Občas sa pristihnem pri



akýmkolvek spôsobom, či už ide o skladbu pre sólovú gitaru, ktorú zahrám sám, orchester, sláčikové kvarteto či operu. Možno to bude vizuálne dielo, možno poézia, text, možno recept na varenie... (Úsmev.) Niekedy možno prídu všetky tieto kreatívne impulzy a pôjdete do supermarketu zistiť, či je tam všetko na „uvarenie tohto jedla“.

■ **To znie, akoby naozaj každý mohol byť umelcom a robiť kreatívne veci. Je to naozaj tak?**

Jednoznačne! Väčšina ľudí je však v tomto zablokovaná – majú síce tvorivé nápady, ale keďže sú vychovaní ako konzumenti, vedia si len kúpiť, počúvať či pozeráť sa na veci, ktoré

doceneni až po smrti. Určité umenie nie je určené svojej dobe a porozumenie náchádza oveľa neskôr.

■ **Sme podľa vás pripravení na nové umenie?**

Niektorí ľudia vždy boli a iní zasa ani nikdy nebudú. Je to fakt, o ktorom nikdy nepremýšľam, okrem prípadov, keď to súvisí s tým, že sa umením živím, ale to nie je príliš zaujímavá téma.

■ **Včera ste na svojej prednáške spomenuli pojem „psychoakustická chemická zmena“. Povedali by ste o tom niečo viac?**

Všetko, čo prijímame, spôsobuje chemické reakcie v nás. Naš mozog je továreň plná che-

tom, ako filtrujem mnoho z toho, čo počujem. Keď idem do reštaurácie a hrajú tam nejakú hlúpu hudbu, vôbec ju nepočujem. Ale aj to je vlastne aktívny proces – nepočúvať. Musím vynaložiť energiu, musím použiť časť vedomia, aby som „vypol“ niečo, čím som obklopený. Tej najlepšej hudbe som však otvorený a vítam ju.

■ **Vidíte jasnú hranicu medzi hudbou ako psychoakustickou chemickou zmenou a hudbou ako spirituálnou a metafyzickou realitou?**

Určite áno, no je to široké pole. Záleží na tom, ako človek definuje veci a ako ohraňuje pojmy. V jednom prípade môžeme

→ počut hudbu a je to príšerný hluk, v inom je to nádherná povznášajúca skúsenosť. Závisí to od toho, ako sa vzdelávate, ako trénujete svoje uši, ako odpočívate, a teda ako ste otvorený zvukom. Do hry vstupuje veľa faktorov. Nemôžeme urobiť maticu parametrov a povedať „toto plus toto sa rovná tomuto“. Percepcia je živý proces.

■ **Takže sa nedá celkom presne skonštatovať, čo je a čo nie je hudba.**



V popredí I. Šiller, E. Sharp a F. Király

Ako som povedal, ide o dynamický proces. Pamätám si, ako som po prvýkrát počul country-bluesového gitaristu Cedella Davisa. Bol to v mnohom jednoduchý hudobník. Keď som počúval, ako hrá kĺzavou technikou na gitare, povedal som si: „Je to trochu kyslé“. Ale potom som o tom neustále premýšľal a bolo to stále „kyslé“, no veľmi pozitívnym spôsobom. Až som začal počúvať jeho hudbu znova. Ale pri prvotnom počúvaní sa mi to nepáčilo.

■ **Čo by ste povedali o kráse? Pokúsite sa ju definovať?**

Ani slovo. (Úsmev.) Všetci vnímame krásu rozdielne a ja sa snažím robiť hudbu, ktorá bude krásna. Ako sa hovorí, krásna je v oku hľadiacieho. Je to známe kliše. Zdá sa mi, že je to Shakespeare.

■ **Podme k inej téme. Keď si spomeniete na svoje štúdiá v Spojených štátoch, čo bolo kľúčovou vecou, ktorá vás formovala ako študenta a ako človeka?**

Ťažko hovoriť o jednej veci. Ale keď som vyrastal, sledoval som, ako sa menila americká spoločnosť: hnutia za ľudské práva, slobodu prejavu, proti vojne vo Vietname... Aj ja som bol súčasťou tohto všetkého. Moja mama prežila holokaust, otec vyrastal vo veľkej chudobe, aj to ma formovalo. A potom tie neuveriteľné myšlienky, ktoré plynuli z kultúrnych hnutí – a ja som bol súčasťou „vesmírnej doby“. Bolo to fantastické. Mali sme všetky možnosti nového životného štýlu. Nemuseli sme žiť ako ľudia pred 2. svetovou vojnou – s mentalitou, ktorá k nej viedla,

alebo k vojne v Kórei, alebo k antikomunistickej paranoji v 50. rokoch v USA.

■ **Čo viedlo k tým vojnám?**

No predsa všetko – pozrite sa na tie milióny mŕtvych. Kto z toho profitoval? Určité skupiny. Prezident Eisenhower po 2. svetovej vojne povedal: „Majte sa na pozore pred ‚indus-triálnym komplexom‘.“ Vo svete nie je núdza o chamtivosť a niektorí ľudia chcú stále všetko kontrolovať, či už tým, že aktívne nútia

ľudí niečo robiť, alebo limitovaním možností, snahou zmeniť myslenie ľudí, urobiť z nich robotov alebo závislých na hlúpych médiách... Je veľa ciest. Každý si musí nájsť spôsob, akým povie: „Ja to nebudem robiť takto a chcem ísť vlastnou cestou“, či už to bude hľadanie vlastného kreatívneho impulzu, spájanie sa s podobne zmýšľajúcimi ľuďmi. Každý má vlastnú stratégiu.

■ **Mám pocit, že hudobné vzdelávanie v strednej Európe je dnes na zvláštnej križovatke a bojuje s niečím, s čím stále nevie bojovať. Súčasťou toho je aj „nová hudba“, ktorá vo svete už vôbec nie je nová. Aké má miesto vo vzdelávaní mladých?**

Je to zjavne veľmi dôležité. Umenie obohacuje náš život. O tom predsa netreba diskutovať. Problémom je, že žijeme v spoločnosti, v ktorej je umenie vymedzené len peniazmi. A vlastne, všetko vzdelávanie, prinajmenšom v USA, je teraz doceňované len na základe toho, ako je užitočné a koľko peňazí prinesie. Takže až bude všetka práca limitovaná algoritmickými procesmi, automatizáciou, robotmi, každý z nás sa stane bezcenným. Prečo by niekto platil veľké peniaze za školu, ktorá mu dá titul na to, aby robil kávu v Starbucks? Vzdelávanie stráca hodnotu. A platí to nielen pre študentov, ale aj pre profesorov. Existujú veľké tlaky, aby bolo vzdelávanie online. Ľudia si zaplatia, pozerajú sa na obrazovku, urobia štandardizovaný test a dostanú diplom, ktorý je absolútne bezcenný. Nebudú vedieť nič poriadne a nebudú schopní robiť hodnotné veci. Kam sa potom podejeme? Takže si myslím, že ľudia musia nájsť inú cestu vzdelávania sa.

Spojiť sa s podobne zmýšľajúcimi a vytvoriť skupiny pre vzdelávanie a šírenie kultúry, a tak znova vrátiť hodnotu spoločnosti. Vzdelanie nám musí prinášať nové spôsoby šírenia kultúry a povzbudenie pre ľudstvo.

■ **Ako sa vám pracuje s VENI ACADEMY?**

Fantasticky. Poznám Daniela a Ivana už nejaký čas. A kvalita študentov je veľmi vysoká. Robí mi to veľkú radosť. Myslím si, že za pár dní, čo som tu, sme urobili veľký kus práce.

■ **Aké sú vaše ďalšie skúsenosti so študentskými projektmi?**

Mal som viacero príležitostí pracovať so staršími študentmi v USA alebo so študentmi jazzovej akadémie v Turíne. Bol som tiež pol roka v Mníchove, kde sme robili operný projekt s Bayerische Staatsoper, pri ktorom boli všetci účinkujúci vo veku od 13 do 18 rokov a za šesť mesiacov sme to naozaj stihli. Keď sa mladí ľudia na niečo pevne odhodlajú, môže to byť fantastická skúsenosť a oni si to určite užívajú. ✕

Elliott SHARP (Cleveland, 1951) je americký skladateľ, multiinstrumentalista a preformer. Študoval antropológiu a hudbu na Cornell University v štáte New York, na Bard College študoval klasickú aj jazzovú kompozíciu, improvizáciu, etnomuzikológiu, fyziku a elektrotechniku, na University of Buffalo získal titul z kompozície v triede Mortona Feldmana. Od 70. rokov minulého storočia bol aktívny na newyorskej scéne experimentálnej hudby ako autor aj ako performer – najčastejšie ako gitarista, basklarinetista a saxofonista. Jeho kompozície bol predvedený súborom ako Ensemble Modern, Zeitkratzer, Continuum, Kronos Quartet, FLUX Quartet a i. Je zakladateľom formácií Carbon, resp. Orchestra Carbon a Terra-plane, žánrový rozptyl jeho aktivít siaha od blues a jazz cez techno a noise po komponovanú alebo voľne improvizovanú hudbu. Je taktiež tvorcom filmovej hudby a radu zvukových inštalácií. V roku 2014 získal Guggenheimovo štipendium a tiež štipendium Americkej akadémie v Berlíne.

30. JÚL - 10. SEPTEMBER 2015

KATEDRÁLA SV. MARTINA / ST. MARTIN CATHEDRAL

KATEDRÁLNY ORGANOVÝ FESTIVAL BRATISLAVA

6. ROČNÍK
MEDZINÁRODNÉHO
FESTIVALU

THE CATHEDRAL ORGAN FESTIVAL BRATISLAVA

6TH YEAR OF THE INTERNATIONAL FESTIVAL

Pod záštitou Bratislavského arcibiskupa metropolitu Mons. Stanislava Zvolenského

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

Štvrtok 30. júl / 19.00 h.

JANA PASTORKOVÁ soprán / Slovensko

MARIUSZ MONCZAK husle

STANISLAV ŠURIN organ

J. S. Bach, G. B. Pergolesi, M. Schneider-Trnavský, S. Šurin, V. Godár, H. Gorecki, J. Strejcek

Štvrtok 6. august / 19.00 h.

WILLIBALD GUGGENMOS / Švajčiarsko

J. Nieland, J. Vogt, T. Hagen, E. H. Lemare, F. Liszt, E. Hovland, M. Dupré

V spolupráci s Veľvyslanectvom Švajčiarskej konfederácie v Bratislave

Štvrtok 13. august / 19.00 h.

GUNNAR PETERSEN-OVERLEIR / Nórsko

J. S. Bach, K. Nystedt, E. Hovland, C. Franck, J. Alain, L. Vierne

V spolupráci s Veľvyslanectvom Nórskeho kráľovstva v Bratislave

Štvrtok 20. august / 19.00 h.

HANS FAGIUS / Švédsko

C. Franck, J. S. Bach, M. Reger, L. Vierne

vstupné / entrance fee: 8 € / ZŤP 1 €

koncerty 20.8. a 23.8.: 12 € / ZŤP 1 €

predaj vstupeniek hodinu pred koncertom a v sieti

Nedeľa 23. august / 19.00 h.

CARLOS MENA kontratenor / Španielsko

MONIKA MELCOVÁ organ / Slovensko

F. Couperin, J. Cabanilles, G. F. Sances, S. Šurin, R. Vaughan Williams, L. Vierne

V spolupráci s Veľvyslanectvom Španielskeho kráľovstva v Bratislave

Štvrtok 27. august / 19.00 h.

DONATO CUZZATO / Taliansko

A. Vivaldi, J. S. Bach, F. Mendelssohn, O. Ravanella, M. E. Bossi

Štvrtok 3. september / 19.00 h.

ROMAN PERUCKI / Poľsko

A. Vivaldi, J. S. Bach, F. Nowowiejski, M. E. Bossi, Z. Kruczek

V spolupráci s Poľským inštitútom v Bratislave

Štvrtok 10. september / 19.00 h.

STEFAN KAGL / Nemecko

J. S. Bach, C. Franck, J. Langlais, L. Vierne

Koncert v arcidiecéze

Nedeľa 6. september / 19.00 h.

Kostol sv. Margity Antiochijskej v Zohore

ROMAN PERUCKI / Poľsko

A. Vivaldi, J. S. Bach, F. Nowowiejski, M. E. Bossi, Z. Kruczek

Vstup voľný

ticketportal
VSTUPENKY NA DOŠAH

www.tribusmusicae.sk
organfestivals@gmail.com



BRATISLAVSKÁ
ARCIDIECÉZA



Bratislavský
samosprávny
kraj



TRIBUS
MUSICAE

www.tribusmusicae.sk



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Swiss Confederation
Embassy of Switzerland in Slovakia



HOTEL DEVÍN
★★★★

hudobný život

ADORAMUS TE



Obec Zohor

AMICI DELL'ORGANO



Vikárova busta v rodisku (foto: archív)

Nahrávanie folklóru na území Slovenska VI

Béla Vikár

Béla Vikár
Budapest, Magyar- u. 18.

Marián MINÁRIK

Maďarského folkloristu Bélu Vikára sme spomínali v súvislosti so Svetovou výstavou v Paríži v roku 1900 a o rok neskôr v súvislosti s jeho kontaktmi s Karolom Antonom Medveckým. Vikárova zberateľská činnosť na Slovensku (priama či nepriama) je doložená v rokoch 1904–1907, preto patrí z nášho pohľadu chronologicky za Medveckého. Musíme však zdôrazniť, že Maďari patrili k prvým propagátorom využitia fonografu v etnomuzikológii. Zborník *Etnografia*, ktorý vydávala Uhorská etnografická spoločnosť, už v roku 1891 referoval o úspešnom výskume Jesseho Waltera Fewkesa, ktorý fonografoval Indiánov kmeňa Passamakvoddyov. Ďalšie články propagovali exaktnosť a objektivitu výskumu s použitím fonografu. Telegrafista Béla Pungar kládol dôraz práve na jeho nenahraditeľnú úlohu pri zbere ľudových piesní. Vieme, že Vikár a Medvecký sa stretli na pôde Uhorskej etnografickej spoločnosti. Kto bol teda Béla Vikár a ako sa dostal k zbieraniu ľudových piesní nahrávaním na fonografe?

Maďarský etnograf, prekladateľ, ugrofinista a esperantista Béla Vikár, člen Maďarskej akadémie vied, sa narodil 1. apríla 1859 v Heteši

v Šomodskej župe, zomrel 22. septembra 1945 v Dunavcse v Báčsko-malokumánskej župe. Pochovaný je na budapešťskom Farkasrétskom cintoríne, kde odpočívajú aj Béla Bartók a Zoltán Kodály.

Béla Vikár vyštudoval maďarský jazyk a literatúru na univerzite v Budapešti. Od 70. rokov 19. storočia stenografoval texty ľudových piesní a ľudové rozprávky. Od roku 1880 až do odchodu na dôchodok v roku 1921 bol stenografom uhorského a maďarského parlamentu. V roku 1889 absolvoval polročný študijný pobyt vo Fínsku, kde sa venoval jazyku a národopisu. V roku 1909 vyšiel jeho preklad *Kalevaly* z originálu (starší maďarský preklad vychádzal z nemeckého textu), v roku 1935 vydal jeho revidovanú podobu. Kritika hodnotila kladne najmä vernosť fínskej predlohy. V roku 1917 preložil gruzínsky národný epos *Junák v tigrej koži* z prelomu 12. a 13. storočia od „kaukazského Homéra“ Šotu Rustaveliho. V roku 1929 vyšiel jeho kompletný preklad La Fontainových bájak. Prekladal z fínčiny, francúzštiny, nemčiny, angličtiny, gruzínčiny, estónčiny a z nórciny.

Bol podpredsedom a neskôr predsedom Uhorskej stenografickej spoločnosti, od roku 1896 tajomníkom Uhorskej etnografickej spoločnosti. Bol zakladateľom Goetheho spoločnosti a zakladateľom a predsedom La Fontainovej literárnej spoločnosti, niekoľkokrát tu zorganizoval matiné esperantskej literatúry. V roku 1911 ho zvolili za člena Uhorskej akadémie vied. Prispieval do periodík *Élet*, *Turán* a redigoval časopisy venované stenografii (*Fővárosi gyorsíró*, *Gyorsírászati lapok*, *Buda-pesti gyorsíró*).

Vikár folklorista

Maďarsko-francúzsky skladateľ, muzikológ a jazykovedec Jean Gergely pripomína, že na začiatku Vikárovho folkloristického bádania bol záujem o hľadanie starých ugrofínskych koreňov maďarského národa. V roku 1835 bola publikovaná prvá verzia karelo-fínskeho eposu *Kalevala*. Gergely predpokladá, že záujem, ktorý o toto dielo prejavil Alexandre Dumas, mohol inšpirovať jeho priateľa Franza Liszta na skomponovanie *Uhorských rapsódií*, ktorými chcel prispieť k vytvoreniu národnej epopeje. Už Liszt uvažoval, že bude cestovať po Maďarsku a zapisovať ľudové piesne priamo od ich nositeľov. O pol storočia neskôr sa začal *Kalevalou* intenzívne zaoberať Béla Vikár, ktorý ovládal fínčinu. Na podnet svojich profesorov sa podujal pripraviť kompletný preklad *Kalevaly*. Tomuto dielu a jeho ustavičnému zdokonaľovaniu sa venoval celých päťdesiat rokov. Veľa času strávil vo Fínsku, no najmä v Sortavale v Karélii, kde stenografoval texty piesní. Už tu si uvedomil, ako veľmi by mu pri tejto práci pomohol fonograf. Bezprostredným podnetom na terénne nahrávanie boli prípravy na miléniové oslavy príchodu Maďarov na ich dnešné územie. Pri tejto príležitosti mali jednotlivé vedné odbory predstaviť dosiahnuté úspechy a výsledky svojej práce. Uhorská etnografická spoločnosť iniciovala zber a ochranu kultúrneho dedičstva s dôrazom na ľudovú pieseň a hudbu, pričom sa sama ujala aj organizovania tejto činnosti. Koordináciou bol poverený generálny tajomník Béla Vikár. Pretože spoločnosť nemala dostatok finančných prostriedkov, niekoľkokrát žiadala ministerstvo kultúry o pomoc pri nákupe fonografu a pri financovaní nákladov na výskum. Vikár vnímal folkloristický zber ako kultúrnu archeológiu, ktorá mala zachovať a verejnosti predstaviť najstaršie pamiatky maďarskej hudby a jazyka. Jeho pôvodným cieľom bolo nájsť stopy maďarskej „Kalevaly“ a zrekonštruovať národný epos. Bohatstvo ľudovej piesne, ktoré namiesto toho našiel, ho presvedčilo o tom, že tento poklad nemá o nič menší význam.

Po niekoľkoročnom úsilí dostala spoločnosť v novembri 1896 peňažnú podporu – lenže Miléniová výstava bola otvorená už od 2. mája 1896. Ako píše Pál Gergely, Vikár sa ujal kúpy fonografu. Prvé terénne nahrávky zhotovil Vikár na Vianoce 1896 v Boršodskej župe. Podľa iných autorov začal Vikár nahrávať

už v roku 1895 a na Miléniovej výstave predvádzal prvé fonogramy. Tam ich vraj počul štrnásťročný Zoltán Kodály a dojem, aký na neho urobili, ovplyvnil jeho celoživotnú folkloristickú prácu. Ale ani Kodály v spomienkach nikde výslovne netvrdí, že ľudové piesne, s ktorými sa po prvý raz stretol na výstave a zapísal ich Vikár, boli nahraté na fonografe. Na druhej strane však vieme, že Vikár nezapísal piesne do nôt – robil iba stenografické záznamy textov. Práve na základe týchto textov zostavil mapu o putovaní ľudovej balady, ktorá na výstave tak zapôsobila na trnavského študenta Zoltána Kodálya.

Vikár spomínal počiatočné technické ťažkosti s nahrávaním a starosti s prenášaním ťažkej aparatury. Karol Anton Medvecký bol zrejme technicky zručnejší, pretože obsluhu prístroja pokladal za veľmi jednoduchú. Čo sa týka váhy zariadenia, starosti robila všetkým zberateľom a vieme, že Karola Plicku neskôr od používania fonografu celkom odradila. (Napokon, veľká hmotnosť nahrávacích prístrojov bola na ťarchu zberateľom vlastne po celé 20. storočie. Stačí si spomenúť na inak vynikajúce reportážne magnetofóny Nagra, ktoré doslúžili iba pred niekoľkými rokmi.) V roku 1897 sa Béla Vikár zoznamoval s prácou fonografu a venoval sa technickým detailom. Učil sa prístroj udržiavať, rozmontovať, znovu poskladať... Napokon sa mu podarilo zaobstaráť si ľahší fonograf, ktorý vykonával rovnako dobré služby. V januári 1898 prideleno

v bezchybnom stave a s dôkladnou dokumentáciou. Na základe tohto dohovoru dodal Vikár do roku 1899 spolu 47 fonogramov s textami piesní, s údajmi o mieste a dátume nahrávania a o informátoroch. Ukázalo sa, že schválená suma je nedostatočná, pretože múzeum nemohlo kupovať valce v takom množstve, ako ich Vikár nahrával. Na Vikárovej žiadosti boli na zbieranie pridelené ďalšie finančné

jednej strane zapísaný text piesne a údaje o informátoroch a mieste zápisu, na druhej strane je nalepený melodický incipit piesne. Na druhej karte je nalepený notový papier so zjednodušeným notovým zápisom, ktorý urobil knihovník Národného múzea István Kereszty. Valčeky a karty sú označené rovnakým číslom, jednotlivé piesne na valčekoch sa odlišujú písmenami abecedy. K novším



Jeden z Vikárových fonografov



Fonogramy Bélu Vikára v Etnografickom múzeu v Budapešti

prostriedky. V čase, keď sa Vikár nahrávaniu venoval intenzívne, fonogramy odovzdával do múzea vždy na konci kalendárneho roka, neskôr už iba príležitostne. Posledný terénny výskum urobil v roku 1911. Takúto chronológiu Vikárovho fonografovania potvrdzuje aj svedectvo Bélu Bartóka: „Prvým systematic-

fonogramom je priradená už len jedna karta, ktorá má na rube nalepený celý notový zápis. Keresztyho zápisy neskôr opravoval Zoltán Kodály a potom Béla Bartók, ktorý lepil na karty nové vlastné transkripcie a dopĺňal ich o svoje poznámky a opravy. Osobitosťou Vikárovho terénneho výskumu sú samostat-

né stenografické zápisy rozhovorov s informátormi o spevných príležitostiach a o charaktere piesní. Hneď pri nahrávaní stenografoval texty piesní. Z dokumentov k Svetovej výstave v Paríži z roku 1900 sa dozvedáme, že Vikár mal v tomto roku nahratých 500 valcov, na ktorých bolo asi 1000 piesní, pričom 300 z nich malo aj notové zápisy. (V Národnom múzeu bolo vtedy ešte iba 86 fonogramov.) Vikárova prednáška k tejto výstave vyšla pod názvom *Le recueil phonographique des chansons populaires en Hongrie*. Na výstave



Béla Vikár (v pozadí v okuliaroch) nahráva v župe Harghita v dnešnom Rumunsku



Pieseň z Drietomy podľa Vikárovho fonogramu z roku 1903 transkriboval Béla Bartók

ministerstvo finančné prostriedky na zber a Vikár sa začal intenzívne venovať terénnemu výskumu. Bolo rozhodnuté, že fonogramy budú uložené v Etnografickom oddelení Národného múzea v Budapešti. Dvanásteho augusta 1898 dalo ministerstvo kultúry písomné povolenie, aby múzeum odkupovalo valčeky od Vikára. Suma 150 forintov bola určená na nákup 30 fonogramov po 5 forintov. Keďže nenahratý valec stál 1½ forinta, 105 forintov bolo určených na náklady spojené s cestovaním a nahrávaním a na honorár pre zberateľa. Vikár sa zaviazal, že fonogramy odovzdá

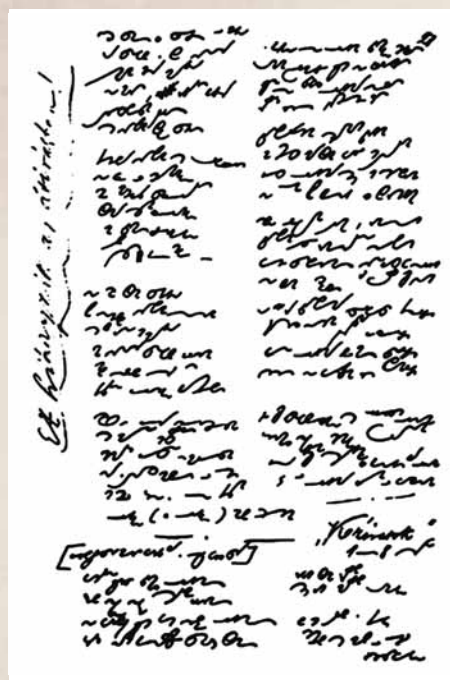
kým zberateľom maďarskej sedliackej hudby bol náš folklorista Béla Vikár. Svoje hudobné vzdelanie pokladal za nedostačujúce, siahol po fonografe, a takto ako prvý postavil tento prístroj do služieb výskumu ľudovej hudby. Vikár začal zbieranie v roku 1898 a prvé zvukové zábery sa objavili už v roku 1900 v maďarských materiáloch Svetovej výstavy. Do roku 1912 Vikár zozbieral 1500 maďarských sedliackych melódií.“ (Béla Bartók: *Maďarská sedliacka hudba*, 1933)

Dokumentáciu k jednotlivým Vikárovým valčekom tvoria dve karty. Na prvej je na

predviedol Vikár 300 fonogramov zo svojej zbierky. Na medzinárodnom folkloristickom kongrese, ktorý sa konal v rámci výstavy, navrhol Vikár systematické triedenie zbierok a nahrávok. Jeho prednáška sa stretla s veľkým uznaním a kongres na jeho návrh oficiálne odporúčal fonograf ako jedinú vedeckú pomôcku na zbieranie ľudovej hudby. Z výstavy sa vtedy nevrátilo 24 valcov, v súčasnosti ich chýba 50 a mnohé ďalšie sú poškodené. V roku 1906 bolo v múzeu už asi 500 fonogramov s 1500 piesňami, v roku 1910 kúpili ďalších 120 valčekov.

→ **Príklad pre ďalších zberateľov**

V roku 1903 začal Vikárove fonogramy študovať a transkribovať Kodály, onedlho po ňom Bartók. Obaja sa zoznamovali s technikou nahrávania a so spôsobom zberu, a napokon začali obaja už ako študenti sami nahrávať – Kodály v roku 1905, Bartók v roku 1906. Ako trojica si s Vikárom rozdelili územie po župách, aby obsiahli čo najväčšiu rozlohu územia Uhorska najprv s maďarským, neskôr aj s inonárodným obyvateľstvom. Usilovali sa dodržiavať Vikárove



Vikárov stenografický zápis

zásady – zbierať priamo v teréne v prostredí blízkom spevákom a muzikantom, dokumentovať u nich doma pomocou objektívneho zápisu, teda fonografovaním. Týmto zásadami položil Vikár základy moderného folkloristického výskumu. V medzivojnovom období sa Bartók a Kodály venovali najmä systematickému spracovaniu získaných nahrávok. Koncom 30. rokov 20. storočia bolo vo fonotéke Etnografického oddelenia Maďarského národného múzea asi 3500 valčekov a 155 platní, táto zbierka nebola cez vojnu poškodená. Avšak pri bombardovaní bol zasiahnutý granátom a potom vyrabovaný Vikárov byt so súkromným archívom. Stratili sa Vikárove knihy a rukopisy, medzi nimi aj stenografické zápisy z terénnych výskumov. V roku 1947 sa knihovník Maďarskej akadémie vied Pál Gergely dozvedel o predaji nábytku z parlamentu. Podarilo sa mu kúpiť časť Vikárovho súkromného archívu, ktorá bola uložená v týchto skriniach. Tak sa zachránilo devätnásť zošitov Vikárových zápiskov z terénnych výskumov a ďalšie rukopisy, listy, články, štúdie a výstrižky, ktoré sú teraz uložené v archíve Maďarskej akadémie vied. Časť stenografických zápisov prepísal už Béla Vikár so svojimi spolupracovníkmi, keď mal v úmysle vydať zbierku piesní. Transkripcie triedil podľa typov piesní, tento 885-listový rukopis je uložený v Etnografickom múzeu.

Ďalšiu časť prepísali v rokoch 1949–1952 Pál Gergely a Sándor Papp, ktorí nepracovali veľmi systematicky a zo zápisov robili vlastný výber. Fonograf, ktorý pre Uhorsko a čiastočne pre celú Európu objavil Béla Vikár ako pomôcku na objektívne zbieranie folklóru, sa v Maďarsku používal ešte začiatkom 50. rokov 20. storočia. Etnografické múzeum v Budapešti dodnes uchováva vyše 4500 fonogramov, ktoré nahrali Béla Vikár, Zoltán Kodály, Béla Bartók, László Lajtha a ďalší zberatelia. Časť týchto valčekov bola v 50. rokoch prepísaná na mäkké platne Pyral, v 60. a 70. rokoch bol celý archív kompletne prehratý na magnetofónové pásy a v roku 1996 sa začalo s digitalizáciou.

Vikár a Slovensko

Do svojej zbierky *Slovenské ľudové piesne* prepísal Bartók 145 piesní z Vikárových fonogramov. Nevie, prečo tu ako zberateľa uvádza Mártona Vikára. V archívoch Hudobnovedného ústavu Maďarskej akadémie vied ani v archívoch Hagymányok Háza nie je nijaká zmienka o tomto zberateľovi. Iba hypoteticky môžeme predpokladať, že Bartók vedel o nejakom spolupracovníkovi, azda príbuznom Bélu Vikára, ktorý v tom čase pôsobil v Trenčíne a pomáhal mu pri nahrávaní. Prepísané fonogramy sú z trenčianskeho Považia a z Kysúc – najstaršie z Drietomy z roku 1903, potom zo Zákopčia z rokov 1904 a 1905, z Ilavy a z Kolárovc z roku 1905 a z Hornej Poruby z roku 1907. Je to teda najstaršia nahrávací akcia na Slovensku po Karolovi Antonovi Medveckom. Mimoriadny význam má pre nás aj vplyv Bélu Vikára na Zoltána Kodálya a najmä na Bélu Bartóka, ktorí neskôr nahrali na Slovensku najväčší počet fonogramov. Béla Vikár, literát, etnológ a stenograf bez dôkladnejšieho hudobného vzdelania sa stal jednou z hlavných hybných síl etnomuzikológie vo svetovom meradle. Bol jedným z prvých, ktorí si uvedomili význam zachytenia konkrétnej realizácie hudobného a spevného prejavu. Azda čiastočne podvedome, ale s hlbokým vrozeným citom pre ľudovú pieseň obhajoval to, čo neskôr do väčšej hĺbky premyslel Béla Bartók: „Po čase však zberatelia začali si v priebehu práce všimnúť zvláštne javy. Prišli na to, že v odlišnostiach variantov ľudových piesní badať veľmi často určitú zákonitosť! Odlišnosti medzi variantmi by sa hľadám nemali zjednodušať označovať za chybu, kaz, či pravú pôvodnú podobu. Keď zberatelia porovnávali piesňový materiál jednotlivých národov, s prekvapením objavili spoločné melódie, spoločné texty, podobné melodické štýly; alebo – v protiklade s týmto faktom – videli, že určité melódie či melodické štýly sa obmedzujú na prísne vymedzenú oblasť. So začudovaním pozorovali, že určité spôsoby interpretácie, napr. intenzita hlasu, farba hlasu, tempo a mnoho iných maličkostí – sú veľmi charakteristické pre ľudovú hudbu toho-ktorého národa či tej-ktorej oblasti. Teda nie sú dôležité len tóny melódie, ktoré sa dajú zapísať, ale aj veľa iných vlastností, ktoré súvisia s jej interpretáciou ako prostriedkom sprítomnenia melódie. Zberatelia pomaly

prišli aj na to, že drobnejšie zmeny – hlavne v cifrujúcich tónoch melódie – nezapríčiňujú spevákova neistota, resp. „neovládanie“ melódie, ale že práve táto variabilnosť je jednou z najcharakteristickejších, neodlučiteľných osobitostí ľudových nápevov. Ľudová melódia je ako žijúca bytosť: neustále podlieha zmenám. Čiže, nemôžem povedať: táto a táto melódia je taká, akú som ju zapísal, ale môžem tvrdiť len to, že vtedy, v tej minúte, bola taká, za predpokladu, že som ju správne zaznačil. (Mimochoďom poznamenávam, že interpretácia ľudovej hudby sa veľmi podobá interpretácii veľkých umelcov, ktorá sa vyznačuje nie naučenou uniformitou, ale meniacou sa mnohorakosťou.) A napokon si zberatelia uvedomili, že ľudová hudba nie je individuálnym umením, naopak, jej podstatnou črtou je kolektívny spôsob prejavu. Pozornosť zberateľov upútala skutočnosť, že ľudová hudba je vlastne organickou súčasťou každého dôležitejšieho zážvahu dedinského života: a pôvodne každý druh ľudovej hudby bol zrejme zviazaný s nejakým kolektívnym prejavom života na dedine. Všetky tieto poznatky úplne zmenili metódu i ciele zbierania ľudových piesní. Starú, amatérsku zberateľskú prácu nahradil systematický, vedecký výskum. Prví zberatelia nevedeli dosiahnuť z vedeckého hľadiska uspokojivý výsledok – hoci aj by to chceli, veď im chýbal práve najdôležitejší prístroj, fonograf.“ (Béla Bartók: *Prečo a ako máme zbierať ľudovú hudbu?*, 1936) X

Literatúra:

- AZOULAY, Léon: Les musées et archives phonographiques avant et depuis la fondation du musée phonographique de la société d'anthropologie en 1900. In: *Bulletins et mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 6, 2, 1911, s. 450–457.
- BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne* 1. Bratislava 1959.
- BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne* 2. Bratislava 1970.
- BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne* 3. Bratislava 2007.
- BARTÓK, Béla: *Postrehy a názory*. Prel. Eva Hykischová. Bratislava 1965.
- ELSCHEKOVÁ, Alica: Metodika hudobnofolkloristického bádania na Slovensku. In: *Slovenský národopis*, 9, 1961, č. 2, s. 309–314.
- ELSCHEKOVÁ, Alica: Oralita, význam tlačných a zvukových médií pre uchovanie a rozvoj piesňovej tradície v minulosti a v súčasnosti. In: *Multimediálna spoločnosť na prahu 21. storočia*. Bratislava 2005, s. 189–205.
- GERGELY, Jean: Le „folklorisme“ dans la musique savante. In: *Cahiers d'études hongroises*, 8, 1996, s. 115–124.
- KUNEJ, Drago: *Fonograf je dospel!* Ljubljana 2008.
- PÁVAI, István: *A folklorista Vikár Béla*. Budapest 2011.
- SEBŐ, Ferenc: *Vikár Béla népzenei gyűjteménye*. Budapest 2006.

Text článku vznikol s podporou Literárneho fondu.

Samuel Capricornus (1628–1665)



S. Capricornus (foto: archív)

V tomto roku si pripomíname 350. výročie smrti azda najvýznamnejšieho skladateľa, aký kedy pôsobil v minulosti na Slovensku. Samuel Capricornus bol skutočne skladateľom európskeho formátu: okrem originality jeho hudobnej reči toto tvrdenie podporuje aj fakt, že jeho tvorba bola známa už za života, no i po smrti v celej Európe, jej kvalitu vysoko hodnotili tak súčasníci, ako aj nasledujúce generácie. Navyše Capricornus dosiahol aj najvyšší možný post, aký mohol vtedy hudobník dosiahnuť – stal sa dvorským kapelníkom a skladateľom württemberského kniežata.

Ladislav KAČIC

Mladosť a štúdiá

Samuel Capricornus sa narodil 21. 12. 1628 v Žerčiciach (pri Mladej Boleslavi) v rodine nemeckého evanjelického pastora. Keďže protestantov v Českom kráľovstve po bitke na Bielej Hore nečakalo nič dobré, rodina (otec Georg s manželkou Annou a malým Samuelom) odišla do exilu a usadila sa v Uhorsku, kde boli v tom čase pomery ešte relatív-

ne pokojné, „tvrdá“ rekatolizácia tu začala až v 70. rokoch. Otec však čoskoro zomrel, Capricornova mladosť teda pravdepodobne vôbec nebola jednoduchá, bezproblémová. Prvú stopu po ňom našiel maďarský hudobný historik Kornel Bárdos: v roku 1640 študoval Capricornus na evanjelickom a. v. gymnáziu v Šoprone; 10. decembra toho roku žiadal ako 12-ročný chlapec (podpísaný „Samuel Capricornides“, t. j. z Capricornovho rodu, resp. rodiny, čo znamená, že humanistickú latinizovanú podobu pravdepodobného priezviska „Bockshorn“ – Capricornus – používal už jeho otec...) spolu so spolužiakom J. Scopiom o zakúpenie šiat na zimu, lebo rodina si to nemôže dovoliť; obaja gymnazisti-exulanti sa pritom odvolávajú na to, že verne slúžia mestu ako speváci („alumni chori musicí“). Capricornus potom pokračoval v štúdiách od roku 1643 v Sliezsku a po ich skončení sa v roku 1646 vydal do Nemecka, pôsobil krátko v Štrasburgu, resp. ako kantor v Reutlingene. Do blízkosti vtedajšieho Prešporka sa dostáva druhýkrát v roku 1649, možno to bolo však už prv, lebo Capricornus neskôr citoval presne skladbu *Cantate gentes a 7*

„*Militiae tua vita fuit tristissima imago*“
(„Tvoj život bol prežalostným obrazom boja“)

Samuel Capricornus ml.

(aj s rokom predvedenia) od viedenského dvorského kapelníka Giovanniho Valentiniho, ktorú predviedla Cisárska dvorská kapela v Bratislave počas snemu v roku 1647. V roku 1649 sa však Capricornus zdokonaľoval určite v kompozícii vo Viedni, podľa vlastných slov u „vynikajúcich skladateľov“ („vortrefflichste Componisten“) dvorskej kapely, bol to pravdepodobne najmä Antonio Bertali (1605–1669), nástupca Valentiniho vo funkcii kapelníka (Valentini v tom roku zomrel). Členom Cisárskej dvorskej kapely však Capricornus ako protestant pochopiteľne nemohol byť. V roku 1649 pôsobil určite už v Prešporku – bol súkromným učiteľom v rodine známeho bratislavského lekára Wilhelma Raygera. V roku 1650 začal potom učiť v bratislavskom evanjelickom gymnáziu.

Director musicae v Bratislave

Prvý zlom v kariére S. Capricorna, ktorý sa už predtým pevne rozhodol venovať hudbe, nastal v roku 1651. (V tomto roku sa oženil s Elisabethou Knoglerovou, dcérou košického nemeckého ev. a. v. pastora a superintendenta Eliasa Knoglera.) Vyučovanie a povinnosti kantora však Capricorna veľmi neuspokojovali a snažil sa ich čím skôr zbaviť. V roku 1651 teda 23-ročný Capricornus nastúpil na uvoľnený post hudobného riaditeľa (*director musicae*) nemeckého evanjelického Kostola sv. Trojice (dnešný jezuitský kostol) po Jacobovi Sebaldovi Ludwigovi, ktorý sa vrátil do rodného Norimbergu. Capricornus tu našiel výborné podmienky, na ktoré aj neskôr spomínal iba v dobrom. Po Ludwigovi prevzal bohatú notovú zbierku a inštrumentár, obsahujúci o. i. cinky, trombóny, fagoty, violy da gamba, lutny, flauty a pod. (nie div, že tieto nástroje vo svojej tvorbe z bratislavského obdobia popri tých bežnejších aj bohato využíval). Notová zbierka evanjelického kostola obsahovala desiatky tlačených nôt i rukopisov nielen nemeckých evanjelických (Heinrich Schütz, Michael Praetorius, Johann Hermann Schein a mnohí iní), ale aj talianskych a rakúskych katolíckych skladateľov (Claudio Monteverdi, Antonio Bertali, Giovanni Carissimi, Alessandro Grandi, Antonio Rigatti atď.), ba aj inštrumentálnu hudbu (Giovanni Battista Buonamente, Carlo Farina, Marco Uccellini). Hudobné produkcie počas bohoslužieb bratislavských evanjelikov museli mať teda najvyššiu úroveň.

→ Navyše Capricornus veľmi usilovne komponoval už aj v Bratislave. Podľa vlastnoručného zoznamu *Index operum musicorum Samuelis Capricorni* tu vytvoril 112 skladieb, časť z nich vyšla tlačou ešte za jeho života, časť dokonca i po smrti. Prvá tlačaná zbierka *Opus musicum* obsahovala reprezentatívny výber (22 skladieb) z bratislavskej tvorby: 2 omše, magnifikaty, žalmy, *Te Deum* (v „bertaliovskom“ obsadení pre 8 hlasov, 4 trúbky, 2 huslí a organ) a viaceré skladby menšieho obsadenia. Capricornus túto zbierku vydal vlastným nákladom v Norimbergu v roku 1655, vydanie zrejme podporil významný bratislavský mešťan, viacnásobný richtár a cirkevný dozorca Andreas Segner st., ktorému je zbierka venovaná. Capricornus na toto vydanie určite aj osobne dohliadal, na jeseň 1655 totiž navštívil Norimberg, ako to dokladá malá „dedikačná“ skladbička – tzv. nekonečný a račí kánon *Si vis vincere disce pati* („Ak



Bratislava (Posonium), Matthaeus Merian 1638 (zdroj: internet)

chceš zvíťaziť, uč sa byť trpezlivý“). Z Bratislavského obdobia pochádza aj ďalšia reprezentatívna zbierka – *Jubilus Bernhardi*, ktorú neskôr prepracoval a vydal v Stuttgarte. Už zbierkou *Opus musicum* si urobil Capricornus dobré meno v celej Európe: napríklad Heinrich Schütz nazval tieto skladby „opera virtuosa“. Capricornus bol však aj veľmi ambiciózný človek, svoje skladby poslal prostredníctvom bratislavského lekára Dr. Zillingera do Ríma, a ten potvrdil, že tam boli dokonca predvedené v prostredí jezuitského *Collegia Germanica*, teda „bašty“ rekatolizácie, v ktorej vtedy hudobne „vládol“ slávny Giovanni Carissimi, popri Bertalim a Valentinim ďalší z Capricornových kompozičných vzorov. Pre protestantského skladateľa to bol rozhodne veľký úspech...

Dvorský kapelník a skladateľ v Stuttgarte

V čase bratislavskej korunovácie Leopolda I. (1655) ponúkol Capricornovi vyslanec württemberského kniežata Dr. Müller, aby sa uchádzal o miesto kapelníka v Stuttgarte. Takú ponuku nemohol Capricornus, samozrejme, odmietnuť, a tak sa v roku 1656 vydal do Stuttgartu, aby tu absolvoval polročné skúšobné obdobie. Keďže bolo úspešné, skladateľ sa vrátil do Prešporka po svoju rodinu a spolu s niekoľkými žiakmi sa v roku 1657 definitívne odsťahoval do Stuttgartu: 7. apríla ešte odovzdal funkciu (spolu s inventárom hudobnej zbierky) v Bratislave svojmu nástupcovi a celoživotnému priateľovi Johannovi Kusserovi st., 24. apríla nastúpil do funkcie v Stuttgarte a 6. mája 1657 dostal menovací dekrét (*Bestallungsurkunde*). Dvadsaťdeväťročný Capricornus sa tak stal oficiálne dvorským kapelníkom a skladateľom württemberského kniežata Eberharda III. (Tento v podstate najvyšší možný hudobnícky post získali okrem neho spomedzi skladateľov pôsobiach na Slovensku iba Joseph Umstatt a Anton Zimmermann v 18. storočí.)

Kapela württemberského kniežata sa v tom čase v podstate nanovo konštituovala a na jej čele to Capricornus nemal spočiatku, ba ani neskôr, vôbec ľahké. Najväčší spor mal s Philippom Friedrichom Bötdeckerom (1607–1683), ktorý sa zrejme tiež uchádzal o post kapelníka, ale neuspel. Capricorna teda riadne ohovoriť, spochybniť jeho kompetentnosť ako kapelníka i skladateľa. Capricornus odpovedal v rozsiahlom tzv. memoriáli, adresovanom priamo württemberskému kniežatu Eberhardo-

vi III., v ktorom obhájil svoju hudobnícku česť. Tento vzácny dokument dokladá o. i. Capricornovo vynikajúce kompozičné a teoretické vzdelanie: cituje (spolu s notovými ukážkami) skladby Bertaliho, Valentiniho, Kapsbergera, Carissimiho a pod., ale aj teoretické spisy Ornitoparcha, Gaffuria, Calvisia, Zarlina, Kirchera atď. „Bojovať“ však musel Capricornus so svojimi hudobníkmi v Stuttgarte asi neustále; jednému vyčítal, že „na cinku hrá ako na kravskom rohu“, nepáčilo sa mu, že hudobníci sa vraj venujú viac zábave („pitkám“) ako serióznej práci. Inokedy zasa nesúhlasil s tým, aby sa ďalej vzdelávali v zahraničí, dôvodom bolo podľa neho to, že kapela nemala veľký počet členov. Pritom Capricornus sa snažil o jej systematické budovanie, angažoval napríklad talianskych kastrátov a pod. Aj v Stuttgarte sa naplno rozvinula Capricornova kompozičná aktivita. Nielenže prepracoval a vydal tlačou zbierku *Jubilus*



Knieža Eberhard III. (foto: archív)

Bernhardi (1660), skomponovanú už v Bratislave na texty jedného z najväčších stredovekých mystikov sv. Bernarda z Clairvaux, ale tlačou vyšli v krátkom čase ďalšie Capricornove zbierky: *Geistliche Concerten* (1658), *Geistliche Harmonien I a II* (1659), *Sonaten und Canzonnen* (1660), *Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu* (1661), *Geistliche Harmonien III* (1664), *Zweyfacher Ehren=Ruff* (1664), ba skomponoval tu dokonca aj *Ballet de Natur* (1660) a operu *Raptus Proserpinae* (1662), z ktorej sa však zachovalo iba libreto. Samuel Capricornus zomrel v Stuttgarte po krátkej chorobe, v plnom rozkvetе síl iba 37-ročný 10. 11. 1665.

Tvorba Capricorna a jej osudy po skladateľovej smrti

Capricornova hudba však po jeho smrti zďaleka neupadla do zabudnutia, ba práve naopak – množstvo skladieb vyšlo v 60. a 70. rokoch 17. storočia ako tzv. posthumné tlače. Pravdepodobne mal na tom zásluhu Capricornov syn Samuel ml., dvorský hudobník v Ansbachu (úroveň svojho otca však nikdy nedosiahol). Už v roku 1669 vyšla zbierka *Theatrum musicum*, do ktorej sa dostalo aj Carissimiho oratórium *Judicium Salomonis* (písal o tom zaujímavý Richard Rybářič). O Capricornovu tvorbu však mali zrejme záujem aj vydavatelia, určite sa dobre predávala, a tak vyšlo v krátkom čase ešte niekoľko zbierok: *Continuatio*

Theatri musici (1669), zbierka virtuózných motet *Scelta musicale* (1669), *Opus Aureum missarum* (1670, omše, skomponované už v Bratislave), zbierka svetských kantát *Neu=angestimmte und erfreuliche Tafel-Music* (1670), ako aj 6 sonát *Continuation der neuen wohl=angestimmten Tafel-Lust-Music* (1671). Táto zbierka priniesla historikom určite najviac problémov, lebo už o rok vyšlo tých istých 6 Capricornových sonát spolu s ďalšími šiestimi u rovnakého vydavateľa ako *Prothimia suavissima... duodena secunda* (1672) s autorským údajom „J.S.A.B.“, čo veľký znalec barokovej hudby S. de Brossard rozlúštil ako „Antonio Bertali“ (a dopísal to vlastnou rukou na svoj exemplár, zachovaný dodnes v Paríži). Keďže vydanie pod menom Bertaliho je vytlačené z tých istých kovových platní ako Capricornovo *Continuatio* (dokonca bez opráv akýchkoľvek chýb!), ide pravdepodobne o dobrý obchodnícky „trik“ šikovného vydavateľa/vydavateľov – J. a C. Bencardovcov vo Frankfurte, ktorí kúpili práve v tom čase aj jezuitskú tlačiareň v Dillingene. Ako ukázali najnovšie výskumy, pod meno Bertaliho sa „zmestili“ v tomto novom vydaní aj skladby J. H. Schmelzera a D. Pohleho...

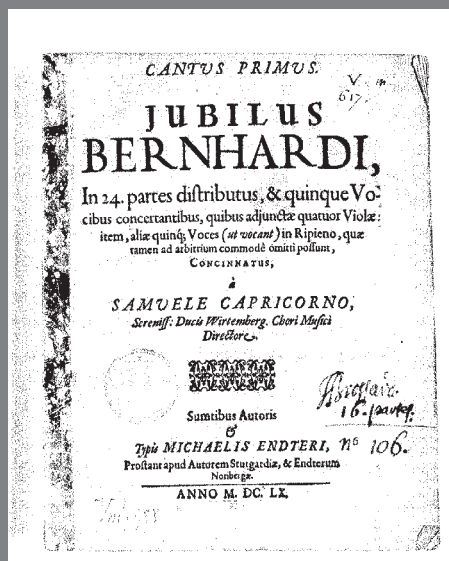
Capricornov kompozičný štýl

Capriconus sa netajil svojimi kompozičnými vzormi, viackrát sa priznal predovšetkým k svojim „viedenským učiteľom“, najmä Antonioví Bertalimu. Samozrejme, prvotným východiskom bola pre neho nemecká evanjelická hudba jeho bezprostredných predchodcov, na prvom mieste Heinricha Schütza. Originalita Capricornovho hudobného jazyka však spočíva v dokonalom prepojení prvkov nemeckej „musiky poetiky“ s talianskou hudbou, nevynímajúc v tom čase „najmodernejšieho“ Carissimiho, a jeho „stylo oratorio“. Takéto pasáže nájdeme napríklad nielen v geniálnej skladbe *O Traurigkeit, o Herzeleid* (Zwey Lieder, 1661), ale dokonca už v bratislavskej tvorbe z *Opus musicum* (1655). V tejto zbierke však ponúkol Capricornus celú paletu štýlov, obsadení, kombinácií nástrojov (napr. dva

O felix jucunditas, ktorá sa ani trochu „nepodobá“ na cirkevnú hudbu...), nehovoriac o svetskej hudbe. Kompozičné majstrovstvo, najmä kontrapunktické je zrejme aj z inštrumentálnej hudby S. Capricorna, skladby ako *Sonáta č. 3* (*Continuation*, resp. „Bertaliho“ *Prothimia*) v ničom neostávajú za hudbou jeho slávnejšieho učiteľa Bertaliho.

Miesto Samuela Capricorna v dejinách hudby

Hudba Samuela Capricorna bola známa už za jeho života, resp. v 17. storočí prakticky v celej Európe, od Škandinávie až po Taliansko, od Francúzska po Sedmohradsko, nechýbala v žiadnej evanjelickej, ba ani katolíckej zbierke. Poznali a cenili si ju tak najväčšie autority – Schütz nazval skladby svojho mladšieho kolegu zo zbierky *Opus musicum* „opera virtuosa“ –, ako aj „bežní“ kapelníci. Azda najväčšieho uznania sa dostalo Capricornovej hudbe od jedného z najlepších znalcov barokovej hudby S. de Brossarda, ktorý v roku 1724, teda viac než polstoročie po Capricornovej smrti, o. i. napísal, že to „bol jeden z najschopnejších skladateľov v Európe“. Nemožno sa teda čudovať, ak E. Noacková charakterizovala S. Capricona v autoritatívnej encyklopédii MGG (1952) ako „jedného z najvplyvnejších protestantských skladateľov“ medzi Schützom a Bachom. Nás môže tešiť, že na začiatku novodobého, moderného capricornovského výskumu stál Dr. Richard Rybář, ktorého práce podnietili záujem hudobných historikov o tohto významného skladateľa v USA, Francúzsku, Nemecku a ďalších krajinách. Život Samuela Capricorna bol z veľkej časti „bojom“, ako to dobre vystihol v epicédii jeho syn: v ranej mladosti reálnym bojom o prežitie dieťaťa exulantov, neskôr dôslednou snahou o čo najlepšie vzdelanie (vrátane hudobného), potom ustavičnými „bojmi“ nielen na seba náročného dvorského kapelníka so svojimi hudobníkmi v Stuttgarte... Dokonca sa zdá, že jediné pokojnejšie obdobie zažil tento ambiciózný, zdravo sebavedomý hudobník za 37 rokov svojho (krátkeho) života iba v Bratislave. ✕



Jubilus Bernhardi (foto: archív)



A. Bertali (foto: archív)

koncertantné fagoty!) a pod., počnúc tzv. kolosálnym, alebo tiež „cisárskym“ barokom, ktoré zastupovali o. i. Bertali a Valentini (okrem spomínaného *Te Deum* ho reprezentujú aj obe omše z tejto Capricornovej zbierky), a končiac sólistickým duchovným koncertom pre 1–3 spevákov a rovnaký počet rovnocenných nástrojov. Naopak, 24 motet zo zbierky *Jubilus Bernhardi* je štýlovo mimoriadne jednotných a vedome výrazovo menej vypätých, k čomu prispela po prepracovaní v Stuttgarte určite aj zmena inštrumentálneho obsadenia (typický „nemecký“ violový consort oproti „talianskemu“ obsadeniu s 2 huslami v bratislavskom, žiaľ, nezachovanom origináli). Capricornov kompozičný štýl sa vyvíjal a v Stuttgarte sa čiastočne zmenil, väčší priestor dostávajú čisto sólistické obsadenie a virtuozita, nielen spevácka (kastráti), ale aj obligátnych nástrojov (viola da gamba, v kapele boli vynikajúci hráči na týchto nástrojoch). Capricornova hudba zahŕňa všeobecne značnú výrazovú paletu, od pašiových *Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu* až po niektoré výrazovo dosť „divoké talianske“ skladby najmä z *Theatrum musicum* (napr. vokálna ciaccona

Literatúra (výber):

Gester, J.–L.: Premier bilan de l'oeuvre religieuse de Samuel Capricornus et ébauche d'une chronologie. In: *Slovenská hudba*, roč. 22 (1996), č. 3–4, s. 424–438.

Kačic, L.: Ein Raubdruck aus den Jahren 1671/1672 – S. Capricornus oder A. Bertali? In: (Ed. J. Sehnal) *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský*. Brno 1994, s. 237–240.

Rybář, R.: *Opus musicum* Samuela Capricorna. In: *Musicologica slovac* V, Bratislava 1974, s. 7–49. Rybář, R.: *Judicium Salomonis* – S. Capricornus a G. Carissimi. In: *Musicologica slovac* III, Bratislava 1971, s. 161–179.

Seifert, H. *Prothimia suavissima* – aenigma difficilissima? In: (Ed. G. Gruber) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik des 16.–18. Jahrhunderts in Mittel und Osteuropa*. Bratislava 2013, s. 168–178.

Sittard J.: Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Bötdecker. In: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 1901–1902, s. 87–128.



Diskografia (výber):

S. Capricornus: *Theatrum musicum*. Le Parlement de musique, M. Gester, Opus III (1993).

S. Capricornus: *Theatrum musicum & Leçons de ténèbres*. La Chapelle Rhénane, B. Haller, K612 (2006).

noc hudby

Noc hudby opäť v slovenských mestách

Už po štvrtýkrát symbolicky ovládla hudba v rôznorodých podobách všedné aj nevšedné miesta rozličných kútov Slovenska. Počas Noci hudby, ktorú Hudobné centrum v roku 2012 vyhlásilo na základe inšpirácie medzinárodne etablovaným Sviatkom hudby – Fête de la musique, sa tretí júnový piatok (19. 6.) uskutočnilo viac než 80 podujatí v 24 slovenských mestách. Od ranných hodín až do neskorej noci znela hudba všetkých žánrov v mnohokrakých podobách z námestí, ulíc, parkov, škôl, hudobných klubov, kostolov či koncertných siení, pričom svoje umenie návštevníkom podujatí predviedli zoskupenia i jednotlivci, amatéri aj profesionáli. „Našou snahou je, obrazne povedané, vyzliecť hudbu z rób a frakov a priblížiť ju aj tým, ktorí na koncerty zvyčajne nechodia,“ hovorí Oľga Smetanová, riaditeľka Hudobného centra.

Štvrtý ročník Noci hudby v Bratislave odštartovali dopoludňajšie výchovné programy (Zvoľ si svoju Miss Vivaldi a Rozprávka o sláčikovom kvartete) na nádvorí Hudobného centra na Michalskej ulici a vrcholom bol koncert na Hlavnom námestí v spolupráci s BKIS a Francúzskym inštitútom (Ľudová hudba FS Gymnik, zoskupenie Clinic Music, Barbora Botošová & Bohémiens and Agata Siemaszko, Gypsy Queen project, world music kapela Arcus, Suchomel & Nikitin Tenor Summit, Fats Jazz Band). V Banskej Bystrici prebehlo v rámci Noci hudby slovenské finále súťaže v speve frankofónnych piesní „Spievam po francúzsky“, v levicekej synagóge vzdali poctu Frankovi Sinatrovi Ludo Kuruc Quartet, v malebnom prostredí amfiteátra Starý Klíž si prišli na svoje fanúšikovia opery a Nitra ponúkla okrem klasického (PIANO Quintet) až 17 multižánrových vystúpení v obľúbených nitrianskych kaviarňach.

www.nochudby.sk



Rozprávka o sláčikovom kvartete (foto: P. Brenkus)



Fats Jazz Band (foto: P. Brenkus)



Clinic Music (foto: P. Brenkus)



Ľudová hudba FS Gymnik (foto: P. Brenkus)

Koncert mladých operných talentov v amfiteátri Starý Klíž (foto: Z. Hanout)



Na nádvorí bratislavského Hudobného centra (foto: P. Brenkus)



J. Dekánková (foto: P. Brenkus)



Tančiareň na koncerte Fats Jazz Band (foto: P. Brenkus)



J. Fújak v nitrianskej
Trafčke (foto: L. Baťo)



KatArs (foto: L. Baťo)



M. Uhliarik (foto: P. Brenkus)



M. Pufflerová na súťaži Spievať
po francúzsky v Banskej Bystrici
(foto: M. Chabadová)



Suchomel & Nikitin Tenor Summit (foto: P. Brenkus)



B. Botošová (foto: P. Brenkus)



M. Suchomel (foto: P. Brenkus)



Tralaškola v Libresse (foto: L. Baťo)



M. a J. Šimjakovci v nitrianskom Libresse (foto: L. Baťo)



Zvol'si svoju Miss
Vivaldi (foto: P. Brenkus)

Edvard Grieg a ľudský hlas

V Bergene, rodisku najvýznamnejšieho škandinávského skladateľa Edvarda Griega (1843–1907), sa 28.–31. 5. uskutočnila medzinárodná konferencia a interpretačný workshop „Edvard Grieg and the Human Voice“, zamerané na skladateľovu vokálnu tvorbu. Griega v našich končinách určite nie je nutné predstavovať; jeho opusy sú štandardnou súčasťou repertoáru snád každého interpreta a telesa. Mimo Škandinávie však nie sú všetky oblasti Griegovej tvorby rovnako známe: týka sa to najmä Griegových piesní.

Griegove piesne

Nedá sa povedať, že by neboli známe vôbec: 10–15 piesní na čele so *Solvejginou piesňou* je už dnes trvalou súčasťou repertoáru. Celkovo však Grieg počas celého života skomponoval 180 piesní. Venoval ich svojej manželke Nine, ktorá bola aj ich prvou interpretkou. Podľa vlastných slov ich písal krvou svojho života a vyjadril v nich svoje najintímnejšie zážitky. Griegovým východiskom bola pieseň Schubertovsko-schumannovskej proveniencie, čo je pochopiteľné, keďže absolvoval štúdiá na lipskom Konzervatóriu. Originálne črty nachádzame predovšetkým v piesňach v skladateľovej rodnej reči: využitie rytmickej a me-

pre ktorý je podľa skladateľa typický protiklad medzi tajuplnou pochmúrnosťou a nespútanou divokosťou; hlbokou melanchóliou, ktorá sa však náhle môže zvrátiť v divý, rozpustilý humor. V hlbšom slova zmysle sa tu prejavuje duch národa, vlastný aj severskej mytológie (*Poetická Edda*), či Björnsonovi alebo Ibsenovi, ktorých texty Grieg často zhudobňoval.

Nórcina

Najväčšou prekážkou šírenia Griegovej vokálnej tvorby na nórske texty mimo Škandinávie je jazyk: existujú dve formy spisovnej nórciny, bokmål (knižný jazyk) a landsmål (vidiecky jazyk), dnes nazývaný aj nynorsk (novonórcina),

a ich prekladanie. Ďalším problémom je nórska výslovnosť, keďže tu v závislosti od konkrétneho umiestnenia samohlások existuje množstvo veľmi jemných nuáns v hrdelných polohách a so zvláštne zastretými vokálmi. Účastníci workshopu spievali výlučne v originálnom jazyku a problematike výslovnosti sa venovali pod dohľadom špecialistov.

Edvard Grieg and the Human Voice

The International Edvard Grieg Society (IGS), hlavný usporiadateľ podujatia, bola založená v Bergene roku 1996. Jej cieľom je vytváranie medzinárodnej integračnej siete spätéj s osobnosťou Edvarda Griega na báze výskumu, vydavateľských a vzdelávacích aktivít, organizácie hudobných festivalov a súťaží, seminárov, vedeckých sympózií, koncertov, majstrovských kurzov, workshopov a pod. Spoluusporiadateľom podujatia bola The Grieg Academy v Bergene, jediná vysoká hudobná škola v Nórsku.

Na konferencii prednieslo svoje príspevky spolu 19 pozvaných muzikológov, hudobných teoretikov a interpretov z 11 krajín sveta.

Na workshope o Griegových piesňach sa zúčastnilo 56 poslucháčov vysokých hudobných škôl z celého sveta, ktorí sa zdokonaľovali pod vedením špecialistov, interpretov združených v IGS, pedagógov Griegovej akadémie a popredných nórskeho umelcov. Ku skvelej atmosfére podujatia napomohlo početné publikum, ktoré tvorili predovšetkým členovia satelitných Griegových spoločností, organizačne spadajúcich pod IGS, ktoré rozvíjajú svoju činnosť o. i. v Belgicku, Veľkej Británii, Japonsku, Holandsku, Rusku, Lipsku, Minneapolise, New Yorku a Osle.

Programy vedeckej a umeleckej súčasti podujatia sa v niektorých momentoch krížili: napríklad konferenčná sekcia na tému *Haugtussa op. 67* alebo otvorená panelová diskusia o špecifikách interpretácie Griegových piesní s poprednými nóorskymi spevákmi, barytonistom Njålom Sparbom a sopranistkou Solveig Kringlebotn a klaviristami Einarom Røttingenom a Signe Bakke.

Troldhaugen

Večer 30. mája sa účastníci presunuli do Griegovej vily v bergenskej štvrti Paradis, ktorú si tu nechal vybudovať v roku 1885. Nachádza sa na vrchole fjordu Troldhaugen („Vrások trollov“). Meno mu dala Nina; keďže Edvard meral len 152 cm a Nina bola ešte nižšia, názov asociuje späť so slávnou manželskou dvojicou. Vilu Grieg považoval za svoj najlepší opus a takmer všetky prosťriedky, ktoré zarobil svojou umeleckou činnosťou, investoval do jej zveľadovania. V roku 1891 si na úpätí fjordu postavil drevený domček, kam sa uchýľoval komponovať. Troldhaugen je aj miestom posledného odpočinku Edvarda a Niny – ich popol je vsypaný do skaly, ktorú si Grieg pre tieto účely sám vyhladol. 15. júna, v deň Griegových



lodickej idiomatiky nórskeho ľudových piesní a tancov a štylizácie virtuózneho hry na nórske ľudové nástroje, predovšetkým na tzv. „hardangerských husliach“. Na báze syntézy ľudovej modalit s výdobytkami neskororomantickej harmónie (Wagner) dospel Grieg k veľmi originálnej chromatike. Modalita ho na druhej strane inšpirovala k harmónii založenej na zvukomalbe, ktorá zásadne ovplyvnila Debussyho a Ravela. Griegove piesne vychádzajú z charakteru nórskej ľudovej piesne,

ktorým však hovorí len 10–15 percent obyvateľstva. Viaceré opusy Griegovej vokálnej tvorby, predovšetkým jeho jediný „skutočný“ piesňový cyklus *Haugtussa op. 67*, predstavujú vrchol jeho piesňovej tvorby vôbec, sú bezprostredne viazané na landsmål a jeho špecifické hudobno-výrazové predispozície. Od Griegových čias predovšetkým pod vplyvom politického vývoja prebehlo niekoľko reforiem spisovného štandardu landsmål (posledná v roku 2005). To značne komplikuje porozumenie textov

narodenín, sa v Trolldhaugene schádzajú rodiny z celého Nórska, aby si uctili skladať telovú pamiatku.

Od roku 1928 sa v Trolldhaugene nachádza Múzeum Edvarda Griega. V roku 1985, sto rokov po vybudovaní vily, tu zrealizovali originálny architektonický projekt: do príkro klesajúcej skaly medzi vilou a domčekom vytesali koncertnú sálu Trolldsalen s impozantným výhľadom na Griegov domček, záliv a fascinujúcu

využitú pre koncertné účely. Napriek veľkému záujmu z kapacitných dôvodov mohli byť prítomní len priami účastníci podujatia. Stoľníčky museli byť tesne pri sebe a diváci boli od interpretov vzdialení len 1 až 1,5 metra. Hrало sa na autentickom krídle, ktoré Griegovi v roku 1892 venovala firma Steinway; spievalo sa v autentickú akustiku, v ktorej Griegove piesne vznikali a v priestoroch, kde mnohé Griegove piesne v podaní Niny zazneli vôbec

Die verschwiegene Nachtigall (Tajuplný slávik) op. 48 v podaní Clary Osowski a Cena Huanga skutočne rozoznel spev slávika...

„Grieg Day“ v Bratislave

Keďže IGS hľadá cesty, ako rozšíriť pole svojej pôsobnosti aj v regióne stredovýchodnej Európy, môj nápad iniciovať 11. 11. „Grieg Day“ na VŠMU v Bratislave sa stretol s porozumením a nadšením. Pre ideu tohto podujatia sa podarilo získať aj vedenie VŠMU, pedagógov a študentov, ktorí spoločne pripravujú repertoár. Pozvanie na prednášky a vedenie majstrovských interpretačných kurzov a workshopov v Bratislave prijali anglická speváčka a viceprezidentka IGS Beryl Foster, profesor klavírnej hry a rektor Grieg Academy Einar Røttingen, profesor husľovej hry na Grieg Academy Ricardo Odriozola a muzikológ prof. Patrick Dinslage, vedúci

Edvard-Grieg-Forschungsstelle na Universität der Künste Berlin a profesor Centre for Grieg Research na Univerzite v Bergene.

Markéta ŠTEFKOVÁ



Trolldhaugen, Griegov domček, v pozadí Trolldsalen (foto: archív)



Trolldsalen, N. Sparbo a E. Røttingen (foto: archív)



Trolldhaugen, Griegova socha v životnej veľkosti (foto: archív)

panorámu Bergenu obkoleseného siedmimi pohoriami. V tejto sále s výnimočnými akustickými dispozíciami sa 30. 5. uskutočnil koncert aktérov panelovej diskusie. Aj program nasledujúceho dňa završil koncert Griegových piesní v Trolldhaugene v podaní najlepších 26 účastníkov workshopu – tentoraz priamo v priestoroch obývačky a priliehajúcej predsieňe v Griegovej vile, ktoré boli vôbec po prvý raz

po prvýkrát. „Duša“ celého podujatia, Einar Røttingen, položateľom sľuboval, že počas tohto koncertu sa studené a upršané škandinávské počasie na chvíľu umúdi. A skutočne, tesne pred začiatkom koncertu sa obloha úplne vyjasnila a nádherný interiér bol zaliaty slnečným svetom (v Bergene bol polárny deň). Genius loci uchvátil všetkých, najmä v okamihu, keď sa v zvukomalebnej pasáži piesne



Aktivita bola podporená z grantov EHP a Nórska

jubilejný XX. ročník medzinárodného organového festivalu

Pod záštitou Mareka Maďariča – ministra kultúry Slovenskej republiky

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2015

Na historických organoch Baziliky sv. Mikuláša v Trnave

31. júl, piatok
DAVID DI FIORE / USA
T. Susato, D. Zipoli, M. Corrette, C. Saint-Saëns, J. Reubke, F. A. Guilman

9. august, nedeľa
VEGARD LAN DAAS / Nórsko – saxofón
ANDERS AIDSTEN DAHL / Nórsko – organ
J. S. Bach, O. Lindberg, E. Hovland, A. Marcello, T. Albinoni, G. Fauré, E. Bozza, R. Wallin

16. august, nedeľa
MONIKA MELCOVÁ / Slovensko
D. Scarlatti, A. Banchieri, J. K. Kerll, A. Vivaldi – J. S. Bach, G. Fauré, M. Melcová

23. august, nedeľa
GIULIO MERCATI / Taliansko
Dietrich Buxtehude, Andrea Lucchesi, Alessandro Scarlatti, J. S. Bach, R. Wagner, M. Reger

30. august, nedeľa
JEAN-PIERRE GRIVEAU / Francúzsko
W. Byrd, J. S. Bach, C. Franck, F. Mendelssohn, J. P. Griveau, T. Dubois

31. júl – 17. september 2015
 Začiatky koncertov o 20.00

6. september, nedeľa
ADAM KLARECKI / Poľsko
J. P. Seelinck, F. Mendelssohn, F. Nowowiejski, F. Liszt

13. september, nedeľa
FRANCESCO BONGIORNO / Taliansko
G. Frescobaldi, W. A. Mozart, F. Mendelssohn, C. Franck, F. Liszt

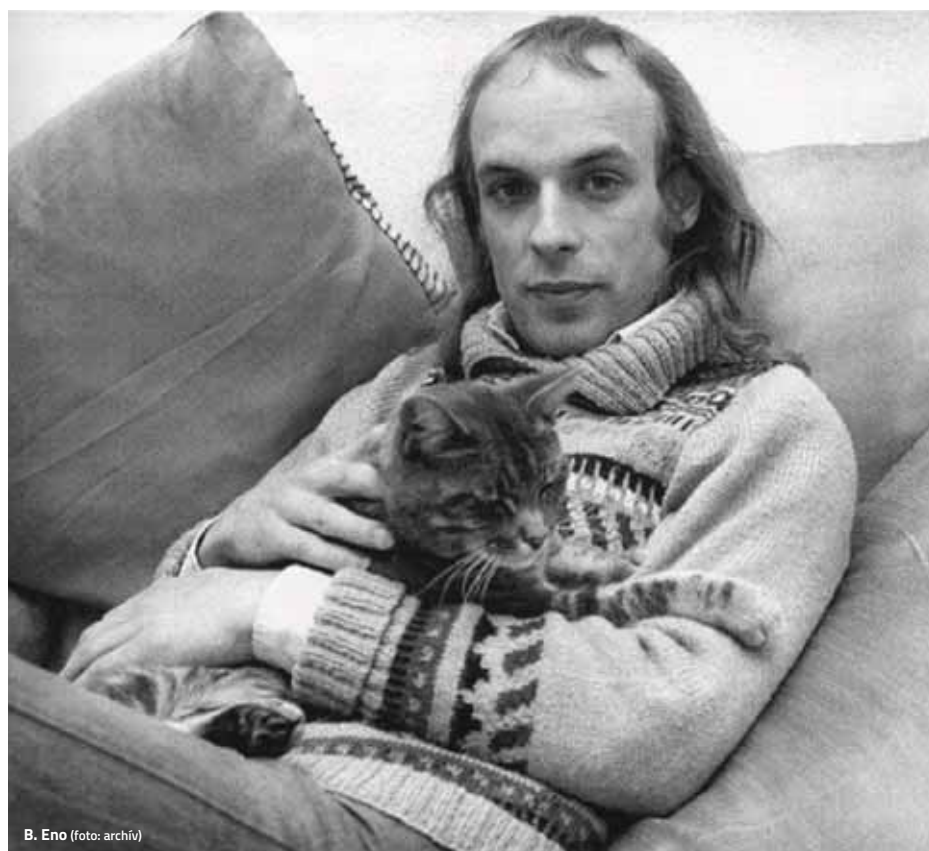
17. september, štvrtok
 Slávnostný záverečný koncert XX. ročníka festivalu
 Koncert je súčasťou osláv 777. výročia udelenia kráľovských výsad Trnave
ENRICO ZANOVELLO / Taliansko
IVETA VISKUPOVÁ, dirigentka
TRNAVSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER
Alžbeta Ševečková, umelecká vedúca
SPEVÁCKY ZBOR CONSORTIUM BRATISLAVA
Hilda Gulyášová, soprán
Peter Kollár, barytón
J. C. F. Bach, M. Schneider-Trnavský, M. E. Bossi, G. Stabile, E. Gigout, S. Šurin

Zmena programu vyhradená | Trnavské organové dni | Parašutistov 4 | 917 01 Trnava | organfestivals@gmail.com | www.bachovaspolocnost.sk

BRIAN ENO

Ambientná hudba

Brian Eno (1948) počas celej svojej kariéry spochybňoval rozdiely medzi umeleckou a populárnou hudbou a medzi hudobníkmi a nehudobníkmi. Začiatkom sedemdesiatych rokov stál pri založení britskej popovej skupiny Roxy Music a neskôr sa stal úspešným sólovým umelcom a producentom. Podieľal sa na nahrávkach Talking Heads, Davida Bowieho, U2, Laurie Andersonovej a i. Je tiež známy ako tvorca video a sound artu a svoje audiovizuálne inštalácie vystavuje už viac ako dve desaťročia. V polovici sedemdesiatych rokov ho upútali možnosti podkresovej hudby. K jej bežnému komerčnému využívaniu zo strany Muzak Corporation a iných spoločností sa však staval kriticky, a tak sa začal zaoberať vytvorením jej bohatšej a sofistikovanejšej formy, ktorú nazval „ambientnou hudbou“ a ktorej možnosti preskúmal na sérii sólových nahrávok ako *Discreet Music*, *Music for Airports*, *Music for Films*, *On Land* atď.



B. Eno (foto: archív)

V roku 1978 som vydal prvú nahrávku, ktorá sa označovala za ambientnú hudbu; tento názov som vymyslel na označenie práve vznikajúceho hudobného štýlu.

Stalo sa to takto. Začiatkom sedemdesiatych rokov stále viac ľudí začalo počúvať hudbu inak. Platne a rozhlas už existovali dosť dlho na to, aby sa ich novota začala vytrácať, a ľudia si chceli hudbu, ktorú počúvali vo svojich domovoch a na pracoviskách, ako aj zvukovú náladu, ktorou sa obklopovali, vyberať konkrétne a sofistikovane.

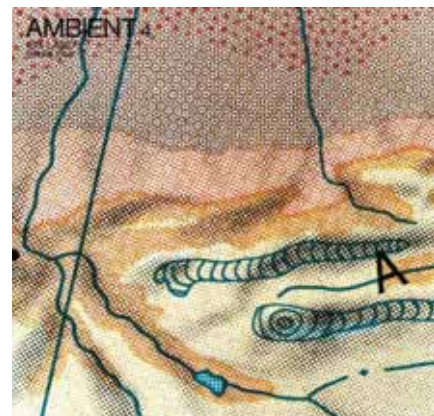
Táto zmena sa prejavila odklonom od predstáv, ktoré vo vtedajšom nahrávacom priemysle stále panovali: že totiž ľudia majú krátku schopnosť koncentrácie a požadujú akčnú a rozmanitú hudbu, jasný rytmus, priehladnú štruktúru piesne a predovšetkým prítomnosť

ľudského hlasu. Všimol som si však opak: s priateľmi sme si nahrávali a vymieňali dlhé kazety s hudbou, ktorú sme si vyberali pre jej tichosť, homogénnosť, absenciu prekvapení a predovšetkým pre nedostatok rozmanitosti. Hudbu sme chceli využívať inak – ako súčasť prostredia našich životov – a chceli sme, aby bola nepretržitá, aby nás obklopovala.

Na obzore sa však črtali aj iné zmeny. S vývojom nahrávacej techniky vzniklo množstvo kompozičných možností, ktoré boli v hudbe celkom nové. Väčšina z nich mala do činenia s dvoma úzko spätými novými oblasťami: stredobodom pozornosti skladateľa sa stala samotná zvuková textúra a elektronika umožnila vznik virtuálnych akustických priestorov (takých, ktoré v prírode neexistujú).

Keď vojdete do nahrávacieho štúdia, uvidíte tisíce gombíkov a ovládačov. Takmer všetky slúžia na to isté, ibaže rôznymi spôsobmi: môžete nimi nejako na zvuky pôsobiť, zväčšiť ich objem, zúžiť ich, pridať im lesk, zdrsniť ich, pridať im tvrdosť, hladkosť, údernosť, plynulosť či tisíc iných rôznych vecí. Skladateľ v nahrávacom štúdiu tak môže vynaložiť prakticky väčšinu kompozičnej energie na vymýšľanie nových zvukov alebo ich kombinácií. Prirodzene, o tomto všetci vedeli už v polovici šesťdesiatych rokov: psychedelia otvorila nielen mysle, ale i nahrávaciu techniku. Hra so zvukmi sa však stále považovala „len“ za technickú záležitosť – čosi, čím sa zaoberali technici a producenti – v protiklade k serióznej tvorivej práci skladateľov piesní a ich interpretov. Ambientnou hudbou som chcel poukázať na to, že práve táto činnosť je charakteristickou vlastnosťou novej hudby a že sa môže stať skutočným stredobodom kompozičného záujmu.

Štúdiá tiež poskytli skladateľom virtuálne priestory. Pri tradičnom nahrávaní sa v priestore s dobrou akustikou pred nástroj umiestni mikrofón a nahrá sa výsledok. To, čo potom počujete, je nástroj a jeho dozvuk v danom priestore. V štyridsiatych rokoch začali mať ľudia väčšie ambície a vymýšľali techniky na obohatenie týchto prirodzených priestorov – dozvukové komory, pásové echá atď. Množstvo tohto úsilia sa vynaložilo v rámci rozhlasu –



s cieľom „umiestniť“ postavy v rozhlasových hrách do rôznych virtuálnych priestorov – avšak až populárna hudba skutočne otvorila túto problematiku. Elvis Presley, Buddy Holly, Eddy Cochran a všetci ostatní spievali a ich hlasy boli zvláštne znásobené pásovými dozvukmi, ktoré sa nepodobali na nič, čo by sa dalo počuť v skutočnosti. Phil Spector a Joe Meek vymysleli vlastný „zvuk“ – kombináciou vrstvenia, podomácky vyrobených echových systémov, rezonujúcich priestorov (schodišťa, výťahové šachty), zmeny rýchlosti posuvu pásu atď. sa im podarilo dosiahnuť, že „normálne“ nástroje zneli úplne novo. To všetko sa dialo skôr, než sa objavili syntezátory a dub reggae...

Keď som začiatkom sedemdesiatych rokov začal nahrávať platne, bolo jasné, že práve v tejto oblasti sa toho veľa udeje. Zaujímalo ma

to, pretože to naznačovalo, že proces hudobnej tvorby sa približuje k procesu malby (nazdával som sa, že o malbe čosi viem). Nové zariadenia na tvarovanie zvukov a tvorbu akustických priestorov sa na trhu objavovali každý týždeň (a tak je to vlastne až doteraz), syntezátory znamenali svoj nemotorný, avšak zásadný debut a ľudia ako ja trávili doma celé noci a hrali sa so všetkými týmito vecičkami v úžase nad ich novými možnosťami, ponorení do nových zvukových svetov, ktoré sa dali vytvoriť.

Ponor bol presne to, o čo išlo: tvorili sme hudbu, v ktorej sa dalo plávať, vznášať a stratiť sa.

To všetko sa mi vyjasnilo začiatkom roku 1975, keď som bol po nehode pripútaný na lôžko. Navštívila ma priateľka Judy Nylon a priniesla mi nahrávku harfovej hudby zo 17. storočia. Keď odchádzala, poprosil som ju, aby mi ju pustila, čo i urobila, no až po jej odchode som si uvedomil, že hi-fi súprava hrala príliš ticho a jeden reproduktor bol aj tak pokazený. Vonku husto pršalo a hudbu som cez dážď takmer vôbec nepočul – len tie najsilnejšie noty, ako malé kryštály, zvukové ľadovce dvíhajúce sa z búrky. Nemohol som vstať a dať hudbu hlasnejšie, tak som len ležal, čakajúc na príchod ďalšieho návštevníka, ktorý by to dal do poriadku, a tento sluchový zážitok si ma celkom podmanil. Uvedomil som si, že hudbu som si predstavoval presne takto – ako miesto, pocit a celkový nádech môjho zvukového okolia.



V apríli či máji toho roku som potom nahral *Discreet Music*, platňu, ktorá je asi mojou prvou ambientnou nahrávkou (hoci veci, ktoré som predtým urobil s vynikajúcim gitaristom Robertom Frippom, sa k ambientnej hudbe dosť približujú). Bola to tridsaťjedenminútová modálna skladba (viac sa vtedy na platňu nezmestilo) s vyrovnanou textúrou, pokojným charakterom a hrejivým zvukom. V tom čase nebola prijatá veľmi vrelo a asi by som s jej vydaním bol váhal, nebyť pobádania môjho priateľa maliara Petra Schmidta. (Vlastne, spočiatku sa toto dielo páčilo prevažne maliarom a spisovateľom – ľuďom, ktorí pri svojej práci používajú hudbu a chcú sa obklopiť stimulujúcim prostredím.)

Koncom roka 1977 som na kolínskome letisku čakal na let. Bolo to za jasného, slnečného rána, nebol tam takmer nikto a priestor na

mňa pôsobil veľmi príťažlivo (zdá sa mi, že ho navrhol otec jedného zo zakladateľov Kraftwerku). Začal som premýšľať, aký druh hudby by v takej budove mohol znieť dobre. Pomyslel som si: „Musí sa dať prerušiť (pretože tam budú hlásenia), frekvenčný rozsah a tempo hudby musia byť odlišné od frekvencie a tempa ľudskej reči (aby nevznášala zmätok do komunikácie) a musí sa prispôbiť všetkým hlukom, ktoré letisko vydáva. Čo je však pre mňa najdôležitejšie, musí mať niečo spoločné



s tým, kde sa nachádzate a prečo ste tam: lietanie, vznášanie sa a, v hĺbke duše, flirtovanie so smrťou.“ Pomyslel som si tiež: „Chcem vytvoriť takú hudbu, ktorá vás pripraví na smrť – ktorá nebude len svetlá a radostná a nebude predstierať, že sa ani trochu nebojíte, ale pri ktorej si poviete: ‚Veď ak umriem, nič také strašné sa nestane.‘“

Tak sa zrodila prvá ambientná platňa *Music for Airports*, ktorú som vydal vo vlastnom vydavateľstve (nazvanom, ako inak, Ambient Records). Na vnútornom prebale bol vytlačený môj manifest:

Ambientná hudba

S myšlienkou hudby špeciálne navrhutej ako zvukové pozadie v rôznych prostrediach prišla v päťdesiatych rokoch spoločnosť Muzak a pod tým istým názvom sa neskôr stala súčasťou všeobecného povedomia. Tento termín odkazuje najmä na typ materiálu, ktorý spoločnosť Muzak produkuje: známe melódie upravené a inštrumentované nenáročným a neoriginálnym spôsobom. Pochopiteľne, väčšina náročnejších poslucháčov (a skladateľov) preto úplne odmietla myšlienku podkresovej hudby ako čohosi, čo by stálo za pozornosť.

V ostatných troch rokoch som sa začal zaujímať o využitie hudby ako prvku atmosféry určitého prostredia a dospel som k presvedčeniu, že takto použiteľný hudobný materiál sa dá vytvoriť bez ujmy na hudobnej kvalite. Aby som svoje experimenty v tejto oblasti odlišil od produktov rozličných dodávateľov hudobných konzerv, začal som používať termín ambientná hudba. Prostredie

(*ambient*) definujeme ako atmosféru, vplyv okolitého prostredia alebo nádech nejakej kvality. Mojim úmyslom je tvoriť pôvodné skladby predovšetkým (avšak nie výlučne) pre konkrétne momenty a situácie s cieľom vybudovať malý, no viacúčelový katalóg podkresovej hudby vhodnej na široké spektrum nálad a atmosfér.

Kým postup existujúcich spoločností zaoberajúcich sa produkciou hudobných konzerv sa zakladá na „normalizácii“ prostredia

zakrývaním ich akustických a náladových osobitností, ambientná hudba má v úmysle umocniť ich. Konvenčná podkresová hudba vzniká tak, že sa z hudby úplne odstráni pocit pochybnosti a neistoty (človek sa tak prestáva o ňu skutočne zaujímať); ambientná hudba naproti tomu tieto vlastnosti zachováva. A napokon, kým úmyslom týchto spoločností je „oživiť“ prostredie pridaním ďalších stimulov (a tak teoreticky zmierniť nudnosť rutinných činností a vyrovnať prirodzené výkyvy telesných rytmov), cieľom ambientnej hudby je privodiť pokoj a vytvoriť priestor na premýšľanie.

Ambientná hudba musí byť schopná uspokojiť mnohé úrovne sluchovej pozornosti bez toho, aby nejakú konkrétnu z nich vnucovala; musí byť rovnako ignorovateľná ako zaujímavá.

september 1978

Myšlienku ambientnej hudby, podobne ako množstvo iných vecí, ktorými som sa v tom čase zaoberal, považovali mnohí anglickí hudobní kritici za akýsi pseudoumelecký žart a dobre sa na nej zabávali. Preto ma teší, že sa uchytila a ďalej klíči všetkými možnými smermi: vracia sa ku mne ako slová v tichej pošte – nerozoznateľné, avšak fascinujúce. Z prvých semienok ambientnej hudby (v pôvodnom vydavateľstve Ambient Records vyšli len štyri nahrávky, moje *On Land* a *Music for Airports*, *The Plateaux of Mirror* od Harolda Budda a *Day of Radiance* od Laraajiho) vyrástol bujný hudobný les.

(1996)

Preklad Ivan KOSKA

KYLE GANN

Nevďačné pokusy o definíciu minimalizmu

Kyle Gann (1955) v pravidelných príspevkoch do novín *The Village Voice* a *The New York Times* neúnavne obhajuje minimalistickú a postminimalistickú hudbu. Napísal štúdie *The Music of Conlon Nancarrow* (1995), *American Music in the 20th Century* (1997) a články o La Monte Youngovi, Rhysovi Chathamovi, Henrym Cowellovi, Johnovi Cageovi a iných. Gann komponuje mikrotonálnu hudbu, v ktorej čerpá z americkej experimentálnej tradície a z hudobných tradícií indiánskych kmeňov Hopi, Zuni a Pueblo. V tomto texte sa Gann pokúša nájsť určujúce črty minimalistickej hudby a rozlíšiť niektoré jej výrazné prúdy.

Čo je minimalizmus? Čo robí dielo minimalistickým? [...]

O pojme minimalizmus sa vedú maličerné škriepky už tridsať rokov. Zaviedol ho zrejme Michael Nyman v roku 1968, hoci aj Tom Johnson (hudobný kritik týždenníka *The Village Voice*) si na to robí nárok. Mnohé z pôvodných minimalistických diel trvajú hodiny a obsahujú tisíce nôt. Pochybovační ľudia sa teda pýtajú, ako môžeme takú grandióznu hudbu nazývať minimalistickou?

Nuž, je to naozaj dosť jednoduché. Minimalistická hudba, aspoň tá pôvodná, sa zväčša obmedzovala na malý počet tónov a rytmických hodnôt, ako dórsky modus od tónu *f* a osminové noty v skladbe Philipa Glassa *Music in Fifths*. Dĺžka skladby iba podčiarkuje veľkosť obmedzenia materiálu: ak napíšete štvorminútovú skladbu so siedmimi tónmi, nikto si to ani nevšimne, ale napíšete tridsaťminútovú skladbu a asketické limity sa stanú významným fenoménom skladby.

Navyše, minimalizmus si svoj názov vypožičal od rovnomenného hnutia vo výtvarnom umení; existujú zjavné paralely medzi kvázigeometrickou lineárnosťou a predvídateľnosťou nôt Philipa Glassa a Steva Reicha a čistými geometrickými líniami a jednoduchými optickými klamami Franka Stelli či Sola LeWitta. V istej učenej knihe o výtvarnom umení sa o minimalizme píše ako o umení, ktoré je „zbavené čisto dekoratívnych prvkov, v ktorom je zvýraznená geometria a potlačená expresívna technika“. Je to celkom presný, i keď neúplný, opis prvých minimalistických skladieb. K. Robert Schwarz cituje definíciu La Monte Younga: „To, čo je vytvorené s minimálnymi prostriedkami.“ Platí to, ak pod „prostriedkami“ rozumieme tóny a rytmické hodnoty, a nie počet nôt a časových úsekov.²

Navyše, ako zdôrazňoval Wittgenstein, význam slova spočíva v jeho používaní. Väčšina kultúrne vzdelaných ľudí už vie, že toto slovo sa zvykne používať na opis hudby Younga, Reicha a Glassa. Z pragmatického hľadiska je teda jeho význam ohraničený prinajmenšom ich hudbou zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Popierať užitočnosť tohto pojmu v tejto rovine by bolo rovnako zbytočné, ako vrátiť sa do minulosti a tvrdiť, že Monetove

malby by sme nemali nazývať impresionistickými. Objavili sa aj iné pojmy: „tranzová hudba“, „hypnotická hudba“, „procesuálna hudba“, „modulová hudba“, a pejoratívnejšie označenia „tapetová hudba“ a „bezcieľna hudba“ (*going-nowhere music*). Niektoré sú príliš nejasné, iné zase príliš konkrétne a ani jeden pojem nie je taký presný a flexibilný ako pojem minimalizmus.

Skladateľ John Adams [...] postuloval tri definitívne kritériá minimalistickej skladby: pravidelný, artikulovaný pulz; použitie tonálnej harmónie a pomalého harmonického rytmu; budovanie veľkých štruktúr z opakovania malých buniek.³ To zaiste vyhovuje mnohým aspektom všeobecného vnímania minimalizmu. Spája to Rileyho skladby *In C* a *A Rainbow in Curved Air*, Glassove *Music in Fifths* a *Einstein on the Beach* a Reichove *Drumming* a *Music for 18 Musicians*.

Táto definícia špeciálne (a zámerne) vylučuje La Monte Youngove inštalácie sínusových tónov a podobnú burdónovú hudbu súboru Theatre of Eternal Music, ktorá neobsahuje ani pravidelný pulz, ani opakujúce sa tónové bunky. Podľa môjho názoru, Youngova skladba *Composition 1960 No. 7*, obsahujúca tóny *h* a *fis*, ktoré „sa majú dlho držať“, je jedným z určujúcich diel minimalizmu, ak nie *tým* určujúcim. Nevieť sa vyrovnáť s definíciou, ktorá toto dielo obchádza a ktorá tiež obchádza burdónovú hudbu Philla Niblocka a pomalé, kráčavé sledy akordov Harolda Budda. [...]

Zastavme sa na chvíľu pri myšlienkach, postupoch a technikách, ktoré spoluvytvárali výrazové prostriedky skorej minimalistickej hudby:

1. *Statická harmónia*: Väčšinu minimalistických skladieb, počnúc Youngovou *Composition 1960 No. 7*, charakterizuje tendencia zotrvať na jednom akorde alebo pohybovať sa po malom počte akordov, a to platí aj pre Reichove diela *Piano Phase*, *Drumming* a *Octet*. Glassove skoré komorné skladby využívali skôr jednu stupnicu než jednu harmóniu, čo nemusí byť výrazný rozdiel. V minimalistickej hudbe harmónia takmer vždy súvisí s diatonickou stupnicou alebo modom, hoci existujú dôležité výnimky, ako hudba

Philla Niblocka a *Chromatic Canon* Jamesa Tenneyho, skladba, v ktorej sa minimalistický proces aplikuje na dvanásťtónový rad.

2. *Opakovanie*: Je to azda ten najstereotypnejší aspekt minimalistickej hudby, tendencia, ktorej publikum povrchnie pripisuje únavnú mechanickosť hudby. Prvýkrát sa objavilo v skladbách Terryho Rileyho z roku 1963: *Mescaline Mix* a *The Gift*. V mnohých minimalistických skladbách sa však nevyužíva opakovanie: Youngove celkom statické inštalácie sínusových tónov (azda iba v mikroakustickom zmysle), permutačné skladby Toma Johnsona a Jona Gibsona, burdónová hudba Philla Niblocka.

3. *Aditívny proces*: Minimalistické skladby sa zväčša začínali základným opakujúcim sa vzorcom, ktorý sa rozširoval jedným z dvoch spôsobov. Vzorec sa predlžoval buď pridávaním nôt, taktov či fráz, zvyčajne podľa schémy 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4 (*Music in Fifths*, Rzewského *Les Moutons de Panurge*, Attica a *Coming Together* a neskôr elektronická skladba Carla



Stonea Shing Kee), alebo spomaľovaním existujúcich vzorcov (*Music for Mallet Instruments, Voice, and Organ* od Reicha). Ďalší spôsob spočíval v tom, že opakujúci sa úsek bol spočiatku nemý a pri každom opakovaní sa pridávala nota (*Drumming*).

Na základe aditívneho procesu, a iných lineárnych procesov, opísaných nižšie, sa minimalistická hudba zvykla nazývať „procesuálnou hudbou“, čo je celkom vhodný názov, a je to aj zaujímavá samostatná téma, ale významovo sa tento názov celkom nezhoduje s minimalizmom.

4. *Fázový posun*: Táto technika spočíva v súčasnom hraní dvoch identických fráz v mierne odlišných tempách, takže sa navzájom dostanú do fázového posunu. Je charakteristická pre Reichove skladby zo šesťdesiatych a skorých sedemdesiatych rokov: *Piano Phase*, *Come Out*, *It's Gonna Rain* a *Drumming*. Jej predchodcami boli myšlienky Henryho Cowella v knihe *New Musical Resources* a pokusy Conlona Nancarrowa s tempom. V prvých minimalistických skladbách sa veľmi nepoužívala, ale pretrvala v postminimalistickej hudbe ako významný archetyp (napr. *Time Curve Preludes* od Williama Duckwortha, *Dream in White on White* od Johna Luthera Adamsa, *Time Does Not Exist* od Kylea Ganna).

5. *Permutačný proces*: Skladatelia, ktorí nechceli používať príliš jednoduché melodické postupy niekedy siahli po systematických permutáciách tónov, ako Jon Gibson v skladbách *Melody* (1975) a *Call* (1978) a Tom Johnson v diele *Nine Bells*.

6. *Pravidelný pulz*: Mnohé z najznámejších minimalistických skladieb využívajú motorický pulz osminových nôt, hoci niektorí skladatelia, ako Young a Niblock, uprednostňovali burdóny bez akéhokoľvek pulzu. Môžeme prinajmenšom povedať, že takmer univerzálnou črtou minimalizmu bolo vyhýbanie sa rytmickej pestrosti; vyskytoval sa v ňom pohyb buď v osminových, alebo osminových a štvrtových notách alebo v celých notách s fermátou, ale nikdy v ňom nenájdeme vzrušený, pestrý rytmus charakteristický pre klasickú skladbu 19. storočia. Pravidelný pulz by mohol byť tým kritériom, ktoré by celý minimalistický repertoár rozdelilo na dva odlišné celky – hudbu založenú na pulze a hudbu založenú na burdóne.

7. *Statická inštrumentácia*: Prvé minimalistické súbory, počnúc skladbou *In C* a súborom Theatre of Eternal Music až po Reichov a Glassov ansámbl, vychádzali z princípu „každý hrá stále“. Minimalistická koncepcia inštrumentácie je založená na myšlienke, že hudba je rituálom, do ktorého sa každý zapája rovným dielom, a nie na klasickej európskej paradigme maliarskej palety, v ktorej každý nástroj prispieva svojím tahom štetca tam, kde je to treba. V minimalistických súboroch (a postminimalistických ako aj totalistických) sa takmer nikdy neprejavuje potreba ústupkov a kompromisov, tak ako v klasickej komornom zoskupení. Žijeme v dobe amplifikácie a tá sa na minimalistické diela vzťahovala už od samého začiatku, preto minimalizmus je, podľa mňa, začiatkom novej a úspornejšej symfonickej tradície, ktorá sa zaobíde bez pracovne náročného a ekonomicky neefektívneho dinosaura – orchestra.

8. *Lineárna transformácia*: Ide o zovšeobecnenie procesov ako aditívna štruktúra, opísaných vyššie. U mnohých minimalistov sa prejavuje fascinácia lineárnym pohybom od jedného hudobného stavu k druhému, ako to vidíme v Niblockových pomalých zmenách z maximálneho vyladenia na maximálnu disonantnosť a naopak, alebo v pohybe od tonality k atonalite v skladbe *Chromatic Canon* od Jamesa Tenneyho a v lineárnej akcelerácii v skladbe *Spectral Canon for Conlon Nancarrow* (1974) – neodškriepiteľne minimalistickom (a veľmi významnom) diele toho istého autora.

9. *Metahudba*: V sedemdesiatych rokoch sa istý čas zdalo, že Steva Reicha zaujímajú najmä náhodné akustické detaily vznikajúce (či vnímané) ako vedľajšie produkty striktné dodržaných procesov. Patrili medzi ne aj jemné melódie z alikvótnych tónov skutočne znejúcich nôt, ktoré Reich nazýval „metahudbou“ a ktoré dokonca posilnil notovanými melódiami v skladbách ako *Octet*. Dalo by sa povedať, že metahudbou je aj bzukot alikvótnych tónov nad pomalým glissandom burdónov v hudbe Philla Niblocka, a sú ňou dokonca aj

meniace sa usporiadania alikvótnych tónov pri pohybe v La Monte Youngovej inštalácii sínusových tónov.

10. *Prirodzené ladenie*: Je pozoruhodné, že začiatky minimalizmu sa v hudbe Younga, Tonyho Conrada a súboru Theatre of Eternal Music spájajú s pomalým pohybom okolo prirodzených pomerov frekvencií, rezonančných intervalov mimo dvanásťtónovej temperovanej stupnice. Týmto smerom sa vydala hudba Philla Niblocka a zväčša aj Terryho Rileyho. Dalo by sa tvrdiť, že ozajstná minimalistická hudba, tvrdé jadro minimalizmu, je v prirodzenom ladení. Glassovi a Reichovi však temperované ladenie nikdy neprekážalo, preto by sme s týmto tvrdením asi ďaleko nezašli.

11. *Vplyv cudzích kultúr*: Toto zďaleka nie je ani univerzálny, ani nevyhnutný komponent minimalizmu, ale skladatelia, ktorí nastúpili na cestu minimalizmu, sa nemali v Európe na koho upínať ako na vzor repetitívnosti a harmonickej stázy, a preto sa zvyčajne obracali na východ. Younga, Rileyho a Glassa inšpirovala klasická indická hudba a Reich študoval africké bubnovanie, čo je dôležitý detail. Mladší skladatelia ďalšej generácie sa vďaka minimalizmu ešte viac priklonili k cudzím estetickým a technikám. Minimalizmus v istom zmysle vytvoril most, ktorý spojil amerických skladateľov so zvyškom mimo-európskeho sveta.

Tento zoznam techník a vlastností minimalistickej hudby je sotva úplný, ale predstavuje akýsi súbor jej charakteristických črt. V žiadnej minimalistickej skladbe sa nevyskytujú všetky, ale neviem si predstaviť, že by som nazval minimalistickou takú skladbu, v ktorej by nebolo využitých aspoň pár.

(Ak niekto pozná takú skladbu, spojte sa so mnou a ja jej črty pridám do zoznamu.)

Keď sa však pozrieme na druhý breh minimalizmu, zistíme, že mnohé z týchto črt sa nachádzajú v hudbe ovplyvnenej minimalizmom, v hudbe, ktorá z minimalistickej praxe vyrástla, ale od našej predstavy o minimalizme sa tak odklonila, že to označenie už pri nej neobstojí. Napríklad, mnohé skladby, ktoré považujem za postminimalistické, charakterizuje pravidelný pulz, statická harmónia a aditívne štruktúry. Preto by som chcel k svojej definícii minimalizmu pridať ešte jednu vymedzujúcu črtu:

12. *Počuteľná štruktúra*. Spoločnou črtou všetkých klasických minimalistických skladieb ako *Drumming*, *In C*, *Attica*, *Composition 1960 No. 7*, *Einstein on the Beach* či *The Pavilion of Dreams* od Harolda Budda je, totiž, ich obnažená štruktúra – už z počutia, často už pri prvom počutí, rozoznávame celkový proces. Zdá sa mi, že počiatočná mystika minimalizmu v sebe zahŕňala postoj nemať nijaké tajomstvá, úplne odokrýť hudobnú štruktúru, aby ju publikum mohlo počuť.

Poznámky

- BAKER, Kenneth: *Minimalism*. New York: Abbeville Press 1988.
- SCHWARZ, K. Robert: *Minimalists*. London: Phaidon 1996, s. 9.
- ADAMS, John: In Conversation with Jonathan Sheffer. In: Swan, Claudia et al. (eds.): *Perceptible Processes: Minimalism and the Baroque*. New York: Eos 1997, s. 76.

Preklad Peter ZAGAR



Kniha *Audiokultúra: eseje o modernej hudbe* (Continuum, 2004), ktorú zostavili Christoph Cox a Daniel Warner, si všima aurálne a diskurzívne črty súčasnej alternatívnej hudobnej scény, hľadajúc prepojenia medzi aktuálnou praxou a začiatkami zvukového experimentovania. Jej cieľom je prostredníctvom príspevkov od filozofov, teoretikov

kultúry a skladateľov zmapovať vzájomné prepojenia medzi minimalizmom, neurčitostou, konkrétnou hudbou, voľnou improvizáciou, experimentálnou hudbou, avant-rockom, ambientom, hip-hopom či technom. Namiesto zamerania na zdanlivý „crossover“ medzi „vysokým umením“ a „popkultúrou“, *Audiokultúra* chápe všetky interpretačné praktiky ako experimentálne a navzájom prepojené. Kým kultúrne štúdie nazerať na hudbu (zvlášť na populárnu) zo sociologického hľadiska, v tejto práci je akcent na filozofickej, hudobnej a historickej interpretácii spomínaných javov. Kniha obsahuje texty najvplyvnejších hudobných mysliteľov uplynulého polstoročia ako Brian Eno, Glenn Gould, Umberto Eco, Ornette Coleman, Jacques Attali, Simon Reynolds, Pauline Oliveros, Paul D. Miller, David Toop, John Zorn alebo Karlheinz Stockhausen. Každá z esejí obsahuje krátky úvod, ktorý čitateľovi pomáha zorientovať sa v kontexte, slovník používaných pojmov, časová os a rozsiahlu diskografiu. Titul, z ktorého pochádza dvojica uverejnených textov, vydalo Hudobné centrum v preklade Ivana Kosku a Petra Zagara.

(red)

ScoreCloud

Softvér ScoreCloud vyvíja švédská spoločnosť DoReMIR Music Research AB. Cieľ tohto projektu je veľmi ambiciózný: ScoreCloud má byť najdokonalejšou platformou pre notový zápis hudby. Už teraz ho autori prezentujú ako najinteligentnejší nástroj pre zápis notácie na svete. Existuje v troch verziách: ScoreCloud Free, ScoreCloud Plus a ScoreCloud Pro, ktoré je možné inštalovať na PC aj Mac. Zaujímavým produktom je aj mobilná aplikácia ScoreCloud Express, ktorá ponúka možnosť priameho prevodu melódie do notového zápisu. V nasledujúcom texte sa zameriame na bezplatnú verziu ScoreCloud Free.

Inštalácia a prvé spustenie

Volne dostupnú verziu ScoreCloud Free je možné stiahnuť na oficiálnej stránke spoločnosti www.scorecloud.com. Nachádzajú sa tam aj videolekcie venované rôznym spôsobom práce v softvéri. Inštalácia prebieha rýchlo a jednoducho. Po spustení je potrebné prihlásiť sa cez Fa-

písmeno zodpovedajúce note, ktorú chceme pridať. Úprava nôt či vytváranie trámecv prebieha klikom pravým tlačidlom myši na označenú notu a následne výberom požadovanej akcie z menu. Zaujímavým elementom je okno s pomocou, ktoré sa nachádza v pravo na obrazovke. Tu sa zobrazujú informácie o činnosti,

mikrofónu. Tento postup je veľmi prepracovaný, softvér zaznamenáva hru na MIDI klávese pomerne presne, hoci tu existujú určité odporúčania, napríklad snažiť sa čo najmenej meniť tempo, nepoužívať prehnanú ornamentáciu atď. Analýza zaznamenaného materiálu prebieha jednoduchým klikom myšou. Softvér vygeneruje notový zápis, ktorý je možné upravovať nástrojmi pre manuálny notový zápis. Prevod zvuku funguje podobným spôsobom, ale je určený iba pre zaznamenanie jednoduchej melódie.

Zvuk a prehrávanie

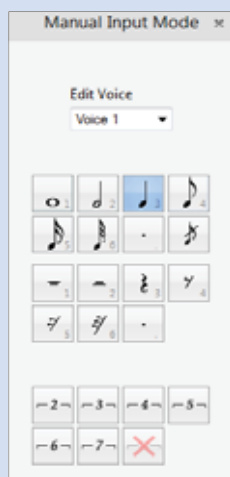
ScoreCloud Free umožňuje prehrávanie pomocou General MIDI. Ku každému partu v partitúre možno priradiť jeden z ponuky 128 nástrojov. Jednoduchý mixpult umožňuje navolenie niekoľkých základných atribútov, akými sú hlasitosť konkrétneho partu, jeho umiestnenie v panoráme a pod.

Podporované formáty

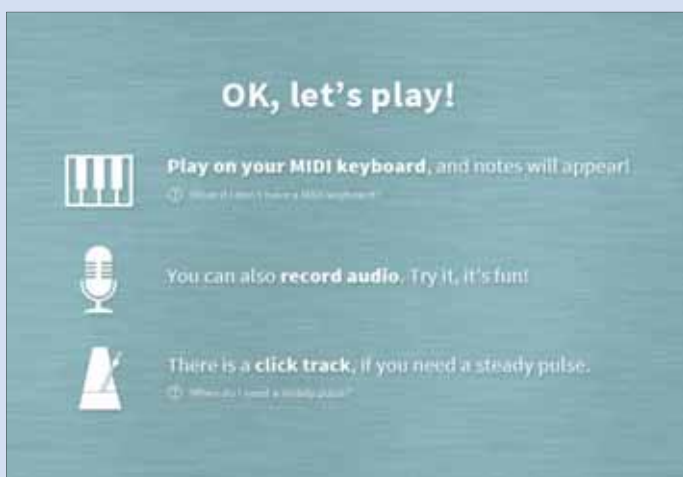
Volne dostupná verzia ScoreCloud podporuje MIDI formát iba vo forme inputu. Export vo formáte MIDI alebo MusicXML je možný iba v platených verziách. V prípade voľnej verzie je problémom aj tlač dokumentov s vodoznakom.

Výhody a nedostatky

ScoreCloud Free je so svojím konceptom a kvalitami určený hlavne pre aktívnych hudobníkov a skladateľov, ktorým umožňuje okamžitý zápis hudobných nápadov a ich následnú jednoduchú editáciu. Nevýhodou bezplatnej verzie je tlač dokumentov s vodoznakom, malá podpora importu a exportu



Menu pre manuálny notový zápis



Možnosti audiozázpisu

cebook alebo sa registrovať, keďže softvér ukladá súbory do online cloudu. Následne sa zjaví uvítacie okno, ktoré ponúka dve možnosti notového zápisu: Play a Write, čiže zápis prevodom zvuku/MIDI do notácie alebo manuálny notový zápis.

Manuálny notový zápis

Grafické užívateľské prostredie je oproti iným notačným softvérom značne zjednodušené. V ScoreCloud Free taktiež absťuje obľúbený sprievodca, ktorý by užívateľa previedol procesom tvorby novej partitúry. Po zvolení manuálneho notového zápisu sa zobrazí notová osnova s prednastavenými údajmi ako kľúč, metrum, tónina atď. Tieto údaje je možné zmeniť s využitím prehľadného menu v hornej časti programu alebo jednoduchým dvojklikom na parameter, ktorý chceme zmeniť. Takto sa dajú meniť a upravovať vložené dynamické a artikulácie znamienka. Noty sa pridávajú tromi spôsobmi. Prvý spočíva vo výbere noty v menu a jej presunutí na notovú osnovu. Taktiež ich možno vkladat prostredníctvom priradeného písma na klávesnici. Tieto písmená sa síce nezhodujú s názvami nôt (čo môže pôsobiť mätúco), na druhej strane však kopírujú rozloženie klaviatúry. Tretí spôsob je podobný ako v iných notačných programoch. Označíme rytmickú hodnotu a na klávesnici stlačíme



Editácia notového zápisu

ktorá v programe práve prebieha, a ponúkajú pomocníka v podobe krokov, ktoré je možné ďalej vykonávať, prípadne ukazujú klávesové skratky pre rôzne akcie.

Prevod zvuku/MIDI do notácie

Softvér ScoreCloud Free sa primárne zameriava na zápis hudby hranej napríklad na MIDI klávese alebo zvuku nasnímaného pomocou

v rôznych hudobných formátoch, čím sa znižuje možnosť spolupráce s inými notačnými softvérmi. Odrádzajúce môže byť aj to, že softvér nepodporuje platformu Linux. Ďalšou nevýhodou je fakt, že možnosti notového zápisu sú obmedzené na základné typy notácie. Softvér však môže nájsť uplatnenie v oblasti hudobnej pedagogiky.

Vlado KRÁL

XXIV. medzinárodný hudobný festival International Music Festival

SLOVENSKÉ HISTORICKÉ ORGANY SLOVAK HISTORIC ORGANS

Slovenské historické organy

USPORIADATEL

SPOLOK KONCERTNÝCH
UMELCOV

s finančnou podporou
Ministerstva kultúry
Slovenskej republiky
s finančným príspevkom
Hudobného fondu

THE ASSOCIATION
OF CONCERT ARTISTS

with financial support
from the Ministry of Culture
of the Slovak Republic
and a financial contribution
from the Music Fund

21.-30.8. 2015

PIATOK

21. augusta 2015
19.00

PÔTOR

Evanjelický a. v. kostol
Organ Martina Podkonického z roku 1764

Mário SEDLÁR

J. S. Bach, J. Kuhnau, G. Böhm, J. Pachelbel, G. Ph. Telemann, J. G. Walther
SLOVENSKO / ČESKO

VSTUP VOĽNÝ

SOBOTA

22. augusta 2015
19.00

SPIŠSKÉ PODHRADIE

Rímskokatolícky Kostol Narodenia Panny Márie
Organ firmy Rieger, opus 1814 z roku 1912

Bernadetta

SCHLICHTING-ŠUŇAVSKÁ

J. Pachelbel, J. S. Bach, N. Bruhns, M. Reger
SLOVENSKO / NEMECKO

VSTUP VOĽNÝ

NEDEĽA

23. augusta 2015
18.00

ŽAŠKOV

Rímskokatolícky farský Kostol sv. Gála
Organ Martina Podkonického z roku 1749

Marcin ARMAŇSKI

B. Storace, Organova tabulatura Jana z Lublina, G. Frescobaldi, J. Pachelbel, J. S. Bach
POĽSKO

VSTUP VOĽNÝ

PIATOK

28. augusta 2015
19.00

NECPALY

Evanjelický a. v. kostol
Organ Martina Šašku z roku 1876

Erzsébet WINDHAGER- GERÉD

D. Croner, R. Schumann, J. Brahms, A. Mendelssohn
RUMUNSKO / RAKÚSKO

VSTUP VOĽNÝ

SOBOTA

29. augusta 2015
18.00

ČAKANY

Rímskokatolícky filiálny Kostol sv. Michala Archanjela
Organ Sándora Országha z roku 1874

Mária MAGYAROVÁ PLŠEKOVÁ

G. Muffat, J. Stanley, J. F. Marburg, Anonymus, F. X. Brix, G. F. Händel
SLOVENSKO

VSTUP VOĽNÝ

NEDEĽA

30. augusta 2015
19.00

SLÁDKOVIČOVO

Rímskokatolícky farský Kostol Nanebovzatia Panny Márie
Organ Martina Šašku z roku 1866

Per AHLMAN

D. Buxtehude, C. Ph. E. Bach, O. Olsson, K. Atterberg, L. Vierne, A. Guilmant
ŠVÉDSKO

VSTUP VOĽNÝ

ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ

Friday, 21/08/2015 ■ 19.00

PÔTOR

Lutheran Church

Organ by Martin Podkonický, 1764

Mário SEDLÁR (Slovakia/Czech Republic)

J. S. Bach, J. Kuhnau, G. Böhm, J. Pachelbel, G. P. Telemann, J. G. Walther

Saturday, 22/08/2015 ■ 19.00

SPIŠSKÉ PODHRADIE

RC Church of the Birthday of the BVM

Organ by Rieger, opus 1814, 1912

Bernadetta

SCHLICHTING-ŠUŇAVSKÁ

(Slovakia/Germany)

J. Pachelbel, J. S. Bach, N. Bruhns, M. Reger

Sunday, 23/08/2015 ■ 18.00

ŽAŠKOV

St Gal's RC Parish Church

Organ by Martin Podkonický, 1749

Marcin ARMAŇSKI (Poland)

B. Storace, Organ tablature by Jan of Lublin, G. Frescobaldi, J. Pachelbel, J. S. Bach

Friday, 28/08/2015 ■ 19.00

NECPALY

Lutheran Church

Organ by Martin Šaško, 1876

Erzsébet WINDHAGER- GERÉD

(Romania / Austria)

D. Croner, R. Schumann, J. Brahms, A. Mendelssohn

Saturday, 29/08/2015 ■ 18.00

ČAKANY

St Michael the Archangel's RC Church

Organ by Sándor Országh, 1874

Mária MAGYAROVÁ PLŠEKOVÁ

(Slovakia)

G. Muffat, J. Stanley, J. F. Marburg, Anonymus, F. X. Brix, G. F. Händel

Sunday, 30/08/2015 ■ 19.00

SLÁDKOVIČOVO

RC Parish Church of the Assumption of the BVM

Organ by Martin Šaško, 1866

Per AHLMAN (Sweden)

D. Buxtehude, C. P. E. Bach, O. Olsson, K. Atterberg, L. Vierne, A. Guilmant

FREE ADMISSION TO ALL CONCERTS



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



hf

hudobný život

Vzácné Šperky Madony v Bratislave

Po dlhom čase sa v Opere Slovenského národného divadla objavil titul, ktorý z dramaturgického i historicko-interpretačného hľadiska môže u iných operných domov vyvolať úprimnú závišť. Žiaľ, členom inscenačného tímu nebol žiadny slovenský umelec.

Prečo nepatrí Ermanno Wolf-Ferrari k častým hosťom súčasných svetových operných scén, je vlastne trochu záhadou. Jeho otcom bol nemecký maliar August Wolf a matkou Benáťčanka Emilia Ferrari, veľmi sa však k nemu nehlásia ani Nemci, ani Taliani. Wolf-Ferrari komponoval opery v taliančine, aj hudba má talianskeho ducha, no väčšie úspechy počas života slávil v Nemecku. Tak

precíznej práce. Obľuboval prekomponovaný hudobný tok, rafinovane členené zbory a detailne prepracovaný orchestrálny sprievod. Komponoval v jednote textu a hudby. Bol aj dramatikom vynikajúceho javiskového citu, no na rozdiel od väčšiny talianskych skladateľov sa akoby vyhýbal hitom. Možno aj to je jeden z dôvodov súčasného nezájmu o jeho tvorbu. Nápad uviesť dielo, ktoré sa prakticky

svoj dôvod, každý scénický a pohybový motív je logický a dotiahnutý, každé gesto presné a uveriteľné. Vynikajúco pracuje so sólistami i zbormi, aj najmenšia postavica má svoj charakter. Scéna **Micheleho Olceseho**, opo- nou umiestnená do „filmového“ širokohoľného formátu, využíva veľkoplošné ilustratívne fotografie budov a detailov na veľkých paneloch, čo zároveň prospieva akustike. Časové ukotvenie je pomerne voľné, iba fiatka na scéne a vyslovene funkčné kostýmy (**Concetta Nappi**) odkazujú na 50. roky minulého storočia. Scénograf nezabudol ani na milé, takmer povinné klišé – cez ulicu rozvešanú bielizeň, v bizarnej kombinácii so slávnostným pouličným osvetlením.



Šperky Madony (foto: J. Barinka)

ako národnosť, ani jeho vzťah k umeniu nebol v mladosti jednoznačný: najprv študoval maľbu, až neskôr sa definitívne rozhodol pre hudbu. A rovnako nie je jednoduché ani jeho štýlové zaradenie: v čase, keď tento rovesník Arnolda Schönberga tvoril, sa končila éra romantizmu (naturelom do nej patrila) a začínala sa éra moderny, ktorá mu bola cudzia. V tvorbe ostal verný talianskej tradícii, pričom mu boli bližší Donizetti, Bellini a Verdi než veristi.

Osem skladateľových komických opier, ktoré väčšina literatúry považuje za významnejšie (sporadicky sa objavujú aj v repertoári divadiel), charakterizujú bohatstvo melódie, svieža novosť v svojskom type neoklasicizmu a farebná inštrumentácia. V piatich vážnych operách (*Šperky Madony* patria medzi ne) akoby vytvoril vlastnú verziu verizmu. Emócia tu nestojí v prvom pláne, ale je prostriedkom k dosiahnutiu všeobecnejšieho posolstva. Skladateľ nekomponoval drámu v úžase nad ľudskými vášňami, ale zaujímal sa o ich príčiny, pozadie, spoločenskú determináciu či morálny aspekt. Wolf-Ferrari bol vzdelaným umelcom, vyznávačom nemecký

nikde na svete nehrá, priniesol do Opery SND jej hudobný riaditeľ Friedrich Haider, zapodie- vajúci sa dlhodobo znovuoživovaním tvorby Ermanna Wolfa-Ferrariho.

Vizuál novej inscenácie dostal na starosť režisér **Manfred Schweigkofler**. Pre neznáme dielo zvolil veľmi šťastnú koncepciu. Sám ju v rozhovore nazval hyperrealizmom, čo sa dá pochopiť ako realizmus s prvkami hyperboly. Vyhol sa výraznej štylizácii i naturalistickému verizmu – napokon, aj samotné dielo (dráma milostného trojuholníka zasadená do ilustratívnych reálií južného Talianska) sa veristicky vlastne iba tvári. Dosah prostého, pútavého príbehu je oveľa širší. Posolstvom opery nie je emócia, ale drsné odhalenie faktu, že sice trúfalá, no vo svojej podstate banálna krádež šperkov zo sochy svätice je pre spoločnosť neakceptovateľným zločinom – na rozdiel od mafiánskych praktík, ktoré sa v nej bežne tolerujú. Práve tento nečakaný morálny aspekt je, v súlade so skladateľom, hlavným motívom inscenácie.

Schweigkofler je režisér-detailista, možno práve preto si tak dobre porozumel so skladateľom podobnej povahy. Každá rekvizita má

Najsilnejším momentom novej inscenácie je hudobné naštudovanie hudobného riaditeľa **Friedricha Haidera**, ktorému sa zabudnutú partitúru podarilo oživiť v strhujúcu drámu. **Orchester SND**, obohatený o mandolíny, gitary, akordeón a netradičné perkusie, hral sústredene, s minimom nepresností, raz s noblesou a ľahkosťou, inokedy s efektným dramatickým drajvom. Viaceré sóla viedli nádherný dialóg so spevákmi i hudobníkmi na javisku. Dirigent ako dlhoročný operný praktik vníma drámu a v súlade s ňou premyslene pracuje s tempom i dynamikou, skvele gradujúc finálne scény. S citom pre spevákov sa ich, napriek ob- jemnému farebnému orchestru, snažil nekryť. Veľkou oporou predstavenia je **Zbor Opery SND** rozšírený o členov **Pressburg Singers** a **Bratislavského chlapčenského**

zboru (zbormajstri **Pavol Procházka**, **Janka Rychlá** a **Gabriel Rovňák**), znejúci monumen- tálne, farebne a zároveň elegantne.

Sólistické obsadenie je v oboch alternáciách výnimočne vyrovnané. **Natalia Ushakova** vizuálne skvele zodpovedá postave Malie- ly, aj herecky sa s ňou presvedčivo zžila. Dramatický spevácky part je však už na hranici jej možností, čo sa prejavilo najmä v prvom dejstve a v celkovej hlasovej únave. **Adriana Kohútová** podala rovnakú postavu s maximálnym nasadením, pričom však jej expresívna herecká koncepcia bola dokonale funkčná a hlas udržaný pod neustálou kontrolou. **Daniel Čapkovič** veľmi kultivovane predniesol úlohu Rafaela, typovo a herecky však ťahal za kratší koniec. Jeho alternant **Sergej Tolstov** na druhej premiére predviedol jeden zo svojich najlepších výkonov ostatného obdobia – záporná postava šéfa camorristov mu dokonale sadla po speváckej i hereckej stránke. Obaja predstavitelia Gennara sú špičkoví, hoci typovo i spevácky rozdielni.

Kyungho Kim rastie od predstavenia k predstaveniu. Príjemne prekvapil striedmym, no presne vypointovaným až dojímavým herec-

tvom. Ak sme v jeho hlase doteraz obdivovali krásu tónu, frázovanie, polohový vyrovnanosť a výbornú techniku, tentoraz k nim pribudla aj presvedčivá emócia. **Michal Lehotský** naopak vsadil na veristickú expresivitu, s diskrétnym odkazom na veľkých talianskych tenoristov povojnovej generácie, čo mimoriadne konvenovalo so zvoleným vizuálom. Obe predstaviteľky Gennarovej matky Carmely, **Denisa Šlepkovská** a **Jitka Sapara-Fischerová**, pristupovali k postave herecky striedom, no veľmi empaticky a voľkálne sústredene.

Určite si mnoho návštevníkov oboch premiér i neskorších repríz kladlo otázku, ako je možné, že sa tento skvelý opus nikde nehrá. Prečo si niektoré diela udržia pozornosť publika a iné nie? Viaceré príklady z histórie svedčia o tom, že priazeň nebýva úmerná kvalite. Chvalabohu, často sa nájdú osvietení jedinci, ktorí vedia nájsť kvalitu v zabudnutých dielach. Kedysi vďaka Mendelssohnovi Bartholdymu mohli jeho súčasníci opäť objaviť krásu vtedy už zabudnutej Bachovej hudby. Friedrich Haider ako vášnivý obhajca diela Wolfa-Ferrariho vyniesol na svetlo *Šperky*

Madony. Ponúkol ich publiku s vierou, že ocení nespornú kvalitu tejto opery. Snáď sa mu podarí podobný husársky kúsok ako predtým Mendelssohnovi.

Jozef ČERVENKA

Ermanno Wolf-Ferrari: *Šperky Madony*
Dirigent: Friedrich Haider
Scéna: Michele Olcese
Kostýmy: Concetta Nappi
Réžia: Manfred Schweigkofler
Premiery v Opere SND 29. a 30. 5.

Viacnásobná dvojpolovosť?

Ako poslednú premiéru sezóny uviedlo SND Paisiellovu operu *Kráľ Teodor* v Benátkach. Projekt nazvaný operným štúdiom mal za cieľ podporiť mladých, štúdiá končiacich alebo už doškolených spevákov. V danej podobe im však neposkytol príležitosť umeleckého rastu, skôr len psychologickú vzpruhu v zmysle príležitosti spievať pred publikom a pracovať na konkrétnej inscenácii.

Ak sa akcentujú pedagogické zretele, väčšinou sa realizujú cez inscenácie starej (barokovej či klasicistickej) opery. Bratislavskí inscenátori aj tu chceli zabiť dve muchy jednou ranou. Iné je získať ostrohy pri interpretácii modernej opery a iné pri opere klasickej. Dramaturgia si vybrala Paisiellovu operu z roku 1784 (v Prešporku uvede-

pre „prišielcov“ hľadajúcich v meste útočisko navrhol **Martin Kotúček** odev v modernom a zároveň ironizujúcom duchu. Z tohto triedenia sa vymyká postava Benáčana Sandrina v elegantnom bielom obleku. Aj scéna **Jaroslava Valeka** lavíruje medzi dvomi pólmi. Na jednej strane je ilustratívna (s budovou benátskej

sérka zafilozofovala, keď tanec maškárov v pozadí pripomínal výjav z Danteho *Pekla*).

Dirigentovi **Mariánovi Lejavovi** je moderna bližšia než klasika, takže Henzeho úpravu určite uvítal. No hoci orchester hral v komornom zložení, niekedy prekryval spevákov a najmä dychovej sekcia znela občas až rušivo. Mladí interpreti, ktorí boli hlavnou motíváciou inscenácie, potvrdili, že tak ako medzi známymi opernými matadormi, ani medzi mladými adeptmi operného spevu dnes nie je veľa mimoriadnych talentov. Základným problémom bolo zvládnutie štýlu. Pri Henzeho recitatívnych speváci, prirodzene, nemohli spievať priveľmi nadľahčeným tónom, no k zbytočnému spievaniu vo forte sa uchýľovali aj v áriách a ansámblach. Výkon **Josefa Škarku** (Teodoro) sa po menej presvedčivom prvom dejstve v druhej polovici predstavenia zlepšil, no herecky sa možno až príliš utápal v „porazeneckej nálade“. Hlas **Tomáša Šelca** (Taddeo) nie je príliš pútavý, ale úlohu krčmára zvládol rutinne. Ruský tenorista **Ruzil Gatin** (Sandrino) sa dobre počúval, pokiaľ nespieval plným hlasom, kde tónu chýbala väčšia okrúhosť. Materiál **Csabu Kotlára** (Acmet) je pomerne nosný, no prejav nie príliš kultivovaný. V úlohe Grancchia vystúpil kontratenor **Matej Benda** s priveľmi rovným tónom. Gafforio buffo tenoristu **Klausa Dietera Paara** mohol byť herecky uvoľnenejší (sluhovia by vždy mali byť spiritus vivens komických príbehov) a jeho hlas znel nadmieru lineárne. Výkon **Reinhild Buchmayerovej** (Belisa) neurážal ani nenadchol. Sklamaním bola **Lisetta Kristíny Vylíčilovej** s priveľmi krehkým, vo výškach rovným tónom i s málo presvedčivým stvárnením najprv zalúbenej a potom vypočítavej dievčiny.

V tejto inscenácii sa dalo nájsť priveľa protirečení, preto najviac chválím článok dramaturga **Martina Bendika** v bulletine, ktorý je názornou ukážkou zaradovania vecí do historického kontextu, čo sa dnes už nenosí. Napokon, aj táto produkcia sa tvári, že to nepotrebuje.

Vladimír BLAHO



Kráľ Teodor v Benátkach (foto: J. Barinka)

nú v 1785) v úprave nemeckého skladateľa Hansa Wernera Henzeho z roku 1992. Henze predovšetkým prekomponoval recitatívy, ktoré určil klavíru, a taktiež zahustil inštrumentáciu. Azda sa snažil urobiť nijako nie výnimočné Paisiellovo dielo bližšie našim súčasníkom. Pritom však narušil jednotu hudobného rukopisu a sťažil situáciu mladým spevákovi. Hudobný tok sa akoby zrýchlil, no chvíľami sme priam dychtili po okamihu oddychu a možnosti odpočinúť si od uvravenosti takto koncipovanej hudobnej reči. Mladá režisérka **Lenka Horinková** sa rozhodla situovať príbeh do dnešných Benátok v čase karnevalu. „Domáci“ sú zaodetí do historizujúcich kostýmov s parochňami na hlavách,

prokuratúry, symbolom mesta a lagúnou na zadnom horizonte), na strane druhej má parodizujúci nádych (napr. neustále premávajúce gondoly na laserom naznačených vlnách). Do tohto obrazu nezapadá scéna Teodorových vidín, ktorá v danom scénograficko-režijnom stvárnení pôsobí skôr muzikálovo. Presunutím príbehu do súčasnosti si však režisérka narobila problémy. Vytratila sa jednotná koncepcia hereckých výkonov: podaktoré pôsobili ako vystrihnuté zo starej buffy, iné sa pomerne nedôsledne snažili o civilnosť. V niektorých okamihoch akoby šlo o operné citácie (príchod Belisy na spôsob Musetty, objavenie sa Exekútora v štýle Komtúra). V závere si reži-

Giovanni Paisiello – Hans Werner Henze: *Kráľ Teodor v Benátkach*
Dirigent: Marián Lejava
Scéna: Jaroslav Valek
Kostýmy: Martin Kotúček
Réžia: Lenka Horinková
Premiéra v Opere SND 24. 6.

Hviezdny operný jún

Pred preplneným hladiskom Štátnej opery v Banskej Bystrici stáli počas dvoch júnových večerov veľké mená slovenského operného umenia.

Po bravúrnej Marii Stuarde potvrdila **Adriana Kohútková** aj v titulnom parte Dvořákovvej *Rusalky* (4. 6.) vysokú interpretačnú úroveň. Z každého gesta, pohybu, mimiky („nemé“ dejstvo pripomínalo dokonca zvláštny posunkový jazyk) bolo cítiť, že postavu dokonale ovláda. Umelkyňa sa pohrávala s tónmi aj s (našimi) emóciami. Majiteľom podobných atribútov bol javiskovo pritažlivý **Miroslav Dvorský**, ktorého Princ (odhliadnuc od niekoľkých drobných prehreškov v závere) mal bezchybnú kantilénu, krásnu farbu aj hereckú noblesu. Rozsiahly duet *Miláčku, znáš mně, znáš* bol vrcholom celého predstavenia aj vystúpenia oboch spevákov. Najočakávanejšia hviezda **Štefan Kocán** po nečakanom úvodnom „topení sa“, spôsobom evidentne zmätočným výkonom orchestra, ponúkol na obdiv silu svojej osobnosti aj

jedinečnosť hlasového fondu – najmä spodná Vodníkova poloha znela priam mysteriózne. Škoda, že okrem expresívneho a mrazivého smiechu Ježibaby ostala **Agnieszka Zwierko** v konkurenčnom opernom poli mierne stranou.

Úspech predstavenia bol obrovský, a to aj napriek tomu, že naštudovanie **Mariánom Vachom** nepatrí do kategórie dôsledne prečítaných partitúr. Rozvláčne tempá sa striedali s ohlušujúcou orchestrálnou masou, ktorú sprevádzali aj intonačné kazy v sekcii plechových dychových nástrojov. Výnimočná slovenská vokálna perla **Pavol Bršlík** zažiarila v metropole Horehronia v málo hrávanej opere *Lovci perál* (12. 6.). Megahviezda veľkých operných domov vstúpila na maličkú javisko s obrovskou osobnou charizmou a eleganciou. V slávnej Nadirovej árii *Je crois entendre encore* Bršlík neočaril silou, ale dojímal interpretačnou krehkosťou, muzikálnosťou, perfektným frázovaním aj suverénne zvládnutým vysokým registrom, ktorý ani vo falzete nestratil nič z kvality tónu. Najprv vokálne „nesvoja“, avšak v druhom dejstve presvedčivá poľská sopranistka **Katarzy-**

na Mackiewicz bezchybne zvládla koloratúrne pasáže, kadencie aj ornamente v bohatom dynamickom spektre Leilinho partu.

Bolo evidentné, že modulačná funkcia endorfínov zasiahla na javisku naplno všetkých, nevynímajúc Nadirovho soka v láske Zurgu. **Šimon Svitok** nevlastní grandiózny barytón, no aj vďaka jeho maximálnemu nasadeniu bol slávny rybársky duet z prvého dejstva *Au fond du temple saint* strhujúcim prejavom citového zmätku verného priateľstva dvoch mužov k jednej žene. Pozorným a mimoriadne vnímavým dirigentským gestom sa o celkový úspech zaslúžil **Igor Bulla**. Katalóg júnových operných hviezd v galaxii banskobystrickej opery bol skvelým marketingovým ťahom. Dokázala sa ním zmeniť nielen dynamika bežných predstavení, ale mimoriadny účinok hostujúcej „hviezdnej sústavy“ pozitívne reštartoval aj domáce výkony. Výnimočný úkaz zabezpečil v Banskej Bystrici nepakovateľnosť a jedinečnosť dvoch predstavení na konci divadelnej sezóny. Bravó!

Mária GLOCKOVÁ

V najnovšej viedenskej inscenácii opery Thomasa Adèsa *Búrka* sa skĺbil hudobný pôžitok so skvelým divadlom. Jednoducho katarzia.

Dielo v hudobnom naštudovaní samotného autora pôsobilo striedavo vtípne, vášnivo i lyricky, no zároveň nesmierne kompaktné a vyzrelo. Dvorným svetom opery prisúdil kontrastnú hudobnú charakteristiku: milánsky dvor (v úvode opery stroskotá na brehoch Prosperovho ostrova) zhmotňujú najmä plechy, ostrovný svet zase dreva a sláčky. Sujet opery sa v zásade pridrižiava Shakespeareovej predlohy, ide však o vlastný výklad renomovanej britskej autorky Meredith Oaksovej (o. i. je autorkou libret k operám Fransisca Colla *Café Kafka* a *The triumph of Beauty and Deceit* od Geralda Barryho), ktorá ponúka isté zjednodušenie a chvíľami aj parafrázu charakterov či vývoja deja. Inscenácia **Roberta Lepagea** a multidisciplinárnej umeleckej skupiny **Ex Machina** je originálna a konzervatívna zároveň. Ocítame sa v La Scale,

Očarovaný Búrkou

ktorú Prospero ako divadelný kúzelník/imprezário vytvoril na ostrove – tu bude trestať svojich nepriateľov. Každé dejstvo ponúka iný pohľad: najprv sa pozeráme z javiska do hladiska (tým sa stávame Prosperovými obeťami), potom z hladiska na javisko (sme Prosperovými divákmi) a nakoniec v akomsi bočnom reze (ostávame spoluzodpovednými za rozuzlenie deja). Hviezdou premiérového večera bola **Audrey Luna** (náročná excentricko-groteskná postava veterného ducha Ariel), ktorá majstrovsky zvládla nielen najvyššie polohy atakujúce rozsah zdravého spievania, ale aj akrobatické čísla vrátane lietania po javisku a šplhania po oponách. Pre **Adriana Eröda** bol ústredný part Prospera síce na hranici vokálnych možností, zvládol ho však so všetkou ctou. K vrcholom

predstavenia patrili milostný duet Mirandy a Ferdinanda, v ktorom sa stretli krásne ladivé hlasy **Stephanie Houtzeelovej** a **Pavla Kolgatina**. **Thomas Ebenstein** si herecky vychutnal mimoriadne vypätú rolu Calibana, povýšiac ho tak na jednu z hlavných postáv. V menších partoch zaujali najmä krásny bas **Sorina Colibana** (Gonzalo) a kontratenorista **David Daniels** (komická rola Trinculla). Opera končí šťastne: Prospero schvaľuje lásku svojej dcéry Mirandy k Ferdinandovi – synovi nepriateľa, ktorý ho pripravil o milánsky trón. Rovnako šťastne vyšla aj viedenská inscenácia, na premiére (14. 6.) odmenená búrlivým potleskom publika. Výnimočný zážitok si netreba nechať ujsť: októbrové reprízy sú plánované s takmer identickým obsadením, len Adriana Eröda nahradí Christopher Maltman. Určite sa tam stretneme.

Boris AŽALTOVIČ

nekrológ

Za Louisou Hudsonovou (5. 8. 1966 – 31. 5. 2015)

Koncom mája zasiahla opernú komunitu správa o smrti **Louisy Hudsonovej**, rodáčky z austrálskeho Sydney, ktorá začiatkom milénia našla svoj profesionálny domov na slovenských a českých javiskách. Živo si spomínam na chvíľu, keď som spoznala túto charizmatickú, energiou sršiacu dámu. Bolo to v roku 2004, počas jej slovenského a zároveň európskeho debutu v košickej inscenácii *Dona Giovanniho*. Na rozdiel od väčšiny inscenátorov, podľa ktorých *Dona Anna* nemiluje *Dona Ottavia*, pretože tajne túži po svojom zvodcovi *Donovi Giovannim*, režisér **Roman Polák** veril **Anninej** a **Ottaviovej** túžbe po naplnení ich vzťahu.

Po prvýkrát v mojej diváckej skúsenosti mi bola „seriózna“ dvojica z drammy *giocoso* sympatická. A najväčšiu zásluhu na tom mala úžasne muzikálna (tie pianka!) a herecky tvárna **Louise Hudson**, ktorá si s **Mozartom** štýlovo i výrazovo skvele rozumela. Neskôr sme mali veľa príležitostí obdivovať jej vokálno-herecké umenie. Spievala v **Košiciach**, **Banskej Bystrici** i v **Bratislave**, bola **Verdiho Odabellou**, **Aidou**, **Abigail**, **Lucreziou Contarini**, **Pucciniho Turandot**, **Toscou** a **Ma-non Lescaut**, **Mascagniho Santuzzou**. V pamäti zostávajú predovšetkým dva z jej výkonov, ktoré zarezovali v širokej konkurencii aj v Ankete opernej kritiky, usporadúvanej

portálom operaslovakia.sk. V banskobystrickej inscenácii *Macbetha* (postavu Lady predtým stvárnila aj v bratislavskom naštudovaní) dokázala dať **Verdiho** antihrdinke obľudný a zároveň poľutovaniahodný rozmer: v dráme excelovala pevným kovovým tónom, záverečnú áriu *Una macchia* spievala v zintímnenom mezzavoce. O rok neskôr, v mimoriadne náročnom titulnom parte **Straussovej Ariadny na Naxe** (Štátne divadlo Košice 2013), sa opätovne predstavila ako umelkyňa s pevnou vokálnou technikou, úctyhodnou kondíciou a nekaždodennou muzikantskou inteligenciou. **Louise Hudson** bude chýbať. A nielen preto, že kvalitných dramatických sopranov je u nás menej než šafranu.

Michaela MOJŽÍŠOVÁ

ZÜRICH

Festivalový záver s Wagnerom a Bellinim

Zürišský festival zaberajúci posledný mesiac sezóny, ktorá tu trvá do polovice júna, je podujatím viacerých žánrov. Spája najvýznamnejšie kultúrne inštitúcie švajčiarskej metropoly. Motto tohtoročného znelo „Peniaze, moc, láska – Shakespeare a iné sily“.

Do opernej ponuky sa v rámci slávností dostalo sedem inscenácií. Celkovo repertoár Opernhaus Zürich v sezóne 2014/2015 obsahoval dvadsaťosem titulov, z nich deväť premiérových. K nim patrili aj jesenný Wagnerov *Lohengrin* (premiéra 21. 9. 2014, navštívená repríza 11. 7.) a čerství Belliniho *I Capuleti e i Montecchi* (premiéra 21. 6., navštívená repríza 12. 7.). Kombinácia hudobnou poetikou tak rozdielných diel nabáda k uvedomeniu si zaujímavého faktu. Vznik oboch delí len dvadsať rokov. Wagner neskryval obdiv k svojmu o dvanásť rokov staršiemu sicílskemu kolegovi, ktorého však vzhľadom na Belliniho krátku pozemskú púť prežil o štyridsaťosem rokov.

Lohengrin v inscenačnej podobe súčasného zürišského intendanta **Andreas Homokiho** vznikol ako koprodukcija s Viedenskou štátnou operou. Už tam pred polrokom vyvolal rozporuplné reakcie. Istý recenzent ho nazval „komédiou omylov“. Poburoval najmä režijno-výtvarný projekt, prenášajúci starogermánsky mýtus do bavorského hostinca. **Wolfgang Gussmann** olemoval javisko hnedými stenami a účinkujúcich obliekol do miestnych krojov v štýle dirndl a krátkych kožených nohavíc s trakmi. Skutočne bláznivé kostýmy podčiarkol Telramund v spodnej bielizni. Motto inscenácie je namalované na revuálke (dve plamenné srdcia a nápis „Šťastie jestvuje“) a skopírované na obraze visiacom v krčme. Pre Elsu modla, pre Ortrud symbol nenávisť.

Väčšina pokusov o aktualizáciu posolstva rytiera na bielej labuti končí blamážou. Homoki si však svoj kľúč strážil dôsledne. Labuť má podobu symbolickej plastovej hračky, úvodný vstup Lohengrina je celkom nápaditý (v tieni zboru sa zjaví v bielej košielke schúlený do kľbka) a ten istý princíp sa zopakuje v závere. Vtedy už nejde o rytiera, ale o nového vojvodu brabantského, malého Gottfrieda. Andreas Homoki aj v bizarnom prostredí (voči predlohe) dokázal vymodelovať najmä v druhom dejstve napäté dramatické výjavy. Postavy zodpovedajú režijnej koncepcii a v rámci nej konajú dôsledne. Jednoducho, ak pripustíme možnosť tohto poňatia, nájdeme jeho naplnenie. Ak nie, je každá snaha márna. Zürišské hudobné naštudovanie pripravila oddaná wagnerovská dirigentka, súčasná intendanka hamburskej opery, Austrálčanka **Simone Young**. Má rada veľký zvuk, ľúbi sa opájať štavou a leskom wagnerovskej inštrumentácie, aj keď *Lohengrin* má i nemálo „striebornej“ lyriky. Tá už Youngovej doménou nie je. Na docielenie ešte bombastickejšej zvu-

kovej dimenzie posadila trubačov do bočných lôží a využila aj vchodové dvere. Bariéra medzi orchestrálnym priestorom a hľadiskom je posuvná, mohla teda uplatniť maximálne orchestrálne obsadenie.

Zo sólistov ma viac zaujali predstaviteľky ženských úloh. Juhoafričanka **Elza van den Heever** (Elsa) disponuje sýtim, objemným a vrúcnou sfarbeným dramatickým sopránom, takže poľahky čelí objemu orchestrálneho zvuku. Jedine jej artikulácia mohla byť dôslednejšia. Naopak, v nej a vo vytvrdzovaní výrazových po-
int dominovala ostro profilovaná Ortrud **Petry**



I Capuleti e i Montecchi (foto: M. Rittershaus)

Langovej, mezzosopranistky presvedčivo zdolávajúcej i sopránové výšky krkolomného partu. Napriek prestíži **Klausa Florian Vogta** ako Lohengrina, presvedčil ma (hoci s hendikepom zranenej nohy a ortézy) skôr herecky. Vlastní síce prenikavý, no svetlý a ostrý tenor nevelmi príjemnej farby, vedený nemeckou estetikou. Ani **Martin Gantner** (Telramund) neoslovil extrémne svetlým timbrom, no jeho barytón má objem a obrovskú silu výrazu. **Günther Groissböck** (Heinrich) sa cítil komfortnejšie v strednej a hľbokej polohe, jeho výšky narážali na technické limity.

Známu skutočnosť, že Opernhaus Zürich je divadlom z hľadiska praktizovaných inscenačných poetík nekonzervatívnym (čo napokon garantuje osoba intendanta), potvrdil aj najnovší repertoárový prírastok. Opernú drámu Vincenza Belliniho *I Capuleti e i Montecchi* vzal do svojich rúk **Christof Loy** (s výtvarníkom **Christianom Schmidtom**), aby potvrdil kredit tvorcu prenikajúceho pod povrch partitúr.

Belliniho predloha ukrýva nesporné nástrahy. Nemyslím teraz len na fakt, že úspech realizácie stojí a padá na vokálnych výkonoch protagonistiek. Libreto Feliceho Romaniho nevychádza priamo zo Shakespeara a obmedzuje akčný rádius len na poslednú etapu života veronského ľúbostného páru. Loy ho striktné ohraničil dvadsiatimi štyrmi hodinami. Do nich vtisnul chod udalostí tak, aby mali emóciu, napätie aj vizuálnu dynamiku. Na javiskovú točňu postavil konštrukciu moderného Capelliovho domu. Spálňa, pracovňa, prijímacia sála, kúpeľňa. To všetko sa postupne, neraz v desivom až morbidnom ladení, otvára na princípe rotácie. Je to vyslovene interiérová inscenácia, kde veľa záleží na aranžmánoch a vytvarovaní charakterov. Do nich vložil Christof Loy novú vrstvu. Vzhľadom na relatívne pasívny zástoj Giulietty v deji, pokúsil sa jej vtisnúť stopy strachu z otca, ktorým bola ako dieťa zneužívaná. Táto nadstavba ostáva našťastie len v rovine zreteľného náznaku. Pridanou je tiež nemá postava Sprievodcu,

stelesnenia osudu, akéhosi anjela smrti, vždy prítomného, asistujúceho a zasahujúceho do rozhodujúcich situácií. Herecké kreácie všetkých sólistov boli detailne vypracované a vierohodne stvárnené.

Fabio Luisi za dirigentským pultom podal najjasnejší dôkaz, že Belliniho hudba má hlboký obsah i vnútornú dramaturgiu a je nabitá emóciami. Umenie pracovať s agogikou, dávkovať odtiene dynamiky, záchvevy v tempách a zároveň kooperovať s hlasmi, doviedol hudobný riaditeľ divadla do maximálnej miery. Podobne ako vo Wagnerovi, aj u Belliniho mal k dispozícii skvelý orchester a zbor. **Joyce DiDonato** stvárnila Romea s preň typickou technickou bravúrou, dokonalým frázovaním a oduševneným výrazom. Azda najväčším prevapením bola mladučká **Olga Kulchynska**, sopranistka s krásnou mladodramatickou farbou, vzorovou belcantovou kultúrou – prasto optimálna Giulietta. **Benjamin Bernheim** dal Tebaldovi pravý kovový lesk.

Pavel UNGER

DRÁŽDANY

Poklona Schumannovcom

Zrejme všetci poznáme ten pocit spolupatričnosti: keď kráčame po Salzburgu po stopách Wolfganga Amadea Mozarta, keď stojíme v Paríži pri hrobe Clauda Debussyho, keď sa v Budapešti v Múzeu Franza Liszta pristavíme pri krídle, ktoré kedysi patrilo Beethovenovi – akosi patríme k nim, máme pocit piety a vďaka k hodnotám, ktoré títo majstri zanechali. Kolko je však okolo nás miest, čo nás na stopy minulosti neupozornia, a my kráčame bez povšimnutia ďalej. Aj v takej hudobnej metropole, akou sú Drážďany.

Clara a Robert Schumannovci žili v Drážďanoch v rokoch 1844–1850. Robert tu skomponoval celú tretinu tvorby, podľa Clary išlo o najšťastnejšie obdobie ich spoločného života. Popri hudobnom odkaze však mesto vďačí Schumannovcom i za nejuden „organizačný“ podnet. V roku 1848 tu Schumann založil Verein für Chorgesang (Spolok zborového spevu), na čele ktorého pôsobil až do svojho odchodu do Düsseldorfu v roku 1850. Spevácky zbor sa stal žriedlom jeho skladateľskej inšpirácie, s ním mohol vyskúšať to, čo ešte nestihlo uschnúť na papieri.

Schumannove zborové diela, rovnocenné s jeho slávnymi piesňami, takmer upadli do zabudnutia. O to cennejšie je festival, ktorý sa im venuje už šiesty rok (12. – 14. 6.). Na svet ho priviedol excelentný komorný zbor, **Sächsische Vocalensemble**, vedený zbormajstrom **Matthiasom Jungom**. Tohto roku reflektoval 205. výročie narodenia Schumanna a zároveň sa postaral o piatu plaketu na mieste, kde Schumannovci pôsobili. Je umiestnená na kostolíku malebnej, v prírode zasadenéj obce Kreischa. Na odhalení bol prítomný Peter Schreier, dnes paličkou sa podopierajúci tenorista par excellence, špecialista práve na interpretáciu Schumannovej a Schubertovej piesňovej tvorby. Krátky slávnostný príhovor nenasmereval k publiku, ako je pri podobných príležitostiach zvykom, ale k členom zboru a jeho zbormajstrovi, k svojim kolegom.

Robert Schumann bol tým, kto zaviedol v Drážďanoch abonentné orchesterálne a komorné koncerty. Uskutočňovali sa v Hôtel de Saxe v centre mesta, mieste honosnom vtedy i dnes. V jeho veľkej sieni premiérovala Clara Schumann v roku 1845 manželov slávny klavírny koncert. Počas aktuálneho festivalu prichýlil hotel hudobné soirée – komorné, ba až intímne podujatie, venované umelecky plodnému dvojlistku: Clara Schumannovej a Johannesovi Brahmsovi.

Keby neboli po vzájomnej dohode zničili väčšinu vzájomnej korešpondencie, dal by sa ich romanticko-lyrický obsah s pôžitkom hltáť dlhé hodiny. Soirée vystačilo s niekoľkými listami prednesenými **Käte Beckertovou**. Slovo dopĺňala, lepšie povedané, reflektovala hudba. Akoby neexistoval rozdiel medzi pies-



Palác vo Veľkej záhrade, miesto záverečného koncertu (foto: J. Schindler)

ňami Brahmsa a Schumannovej, akoby ich na notový papier nanieslo to isté pero, rovnaká inšpirácia. Popri známej Brahmsovej piesňovej tvorbe boli piesne Clary Schumannovej objavom: vo vokálnom i klavírnom parte plné lásky a romantiky, faktúrou skoro priehľadné, a predsa kompozične majstrovské, dotýkajúce sa navzájom prevažne v piano a pianissime. Z cyklu *Liebeszauber op. 13* v podaní sopranistky **Barbary Christiny Steudeovej** a klaviristky

Claudie Pätzoldovej očarili najmä *Ich stand in dunklen Träumen* a *Sie liebten sich beide* na slová Heinricha Heineho.

Posledný z koncertov sa odohral v paláci vo Veľkej záhrade, kde Schumann v roku 1849 dirigoval premiéru svojho vokálno-orchesterálneho diela *Fausts Verklärung* a kde pod jeho vedením vystúpili Königliche Hofkapelle i Verein für Chorgesang. Sächsische Vocalensemble a Matthias Jung predstavili náročný zborový repertoár v najlepšej možnej forme. Päť až desaťhlasné Schumannove a cappella diela, ale i diela, ktoré z jeho tvorby vychádzali, doplnené Brahmsovými miešanými zbormi, boli najkrajšou gratulačnou kyticou jubilantovi Schumannovi. Spracovania jeho odkazu sa ujali súčasní skladatelia Clytus Gottwald (pôvodný klavírny sprievod zapracova-

val do zboru) a Toshio Hosokawa (s decentnými perkusiami). Na dôvažok zazneli Prokofievova *Toccata d mol* (inšpirovaná Schumannovou *Toccata C dur*) a Brahmsove *Variationen über ein Thema von Robert Schumann fis mol* v podaní klaviristu **Detlefa Kaisera**. Párty k narodeninám Roberta Schumanna nebola bombastická. Najpriliehavejšie sa na ňu hodí známe: „klein, aber sehr fein“.

Agata SCHINDLER

GOHRISCH

Odkiaľ taká nežnosť?

Medzinárodné Šostakovičove dni v srdci Saského Švajčiarska sú jediným obdobným podujatím v svetovom meradle. Šiesty ročník (19. – 21. 6.) potvrdil, že na rastúcom renomé festivalu sa podieľa najmä schopnosť dramaturgie odhaľovať nepoznané a to známe prinášať v špičkovej kvalite.

O tvorbe Dmitrija Šostakoviča, vznikajúcej celý skladateľov život na pozadí trpkosti až nebezpečenstiev, vieme mnoho. Jeho hudbu si nielen ceníme, ale máme pocit, že ju aj

poznáme. Keď ju však počujeme skoncetrovanú do siedmich koncertov, poučíme sa o opaku. V tej chvíli sme vďační Šostakovičovi, že legendárne 8. *sláčikové kvarteto* vytvoril

v bývalom vládnom hostovskom dome NDR v obci Gohrisch, i jeho obyvateľom, ktorí prišli s myšlienkou založiť monotematický festival. Dedinská stodola, na tri dni premenená na vyhovujúcu koncertnú sieň s kapacitou päťsto miest, nestačila pojať všetkých záujemcov. Z blízkych Drážďan premával shuttle autobus s koncertným publikom, ktorému neprekážala zima ani dážď. Členovia **Staatskapelle Dresden**, garantujúci špičkovú umeleckú úroveň, dochádzali do Gohrischu v rôznych formáciách, aby predstavili nielen hudbu Šostakoviča, ale i diela skladateľov, ktoré

s ním súvisia. Tak ako oni vystúpili bez nároku na honorár aj ďalší skvelí umelci: **Borodino kvarteto**, klavirista **Jascha Nemtsov** či mezzosopranistka **Maria Gortsevskaja**.

Umeleckým i ľudským pendantom k Šostakovičovi boli najmä dvaja skladatelia: náš slávny súčasník Arvo Pärt, ktorý sa Šostakovičom neraz inšpiroval, a neznámy Rus Vsevolod Zaderatsky (1891–1953). Z Pärtovej tvorby zanechalo mimoriadny dojem predovšetkým *These Words...* z neskoršej symfónie *Los Angeles* a pianissimové, mimoriadne koncentrované *Fratres* pre komorný súbor, venované kritikovi súčasného ruského režimu Michailovi Chodorkovskému. Zaderatsky bol posledným učiteľom hudby v cárskej rodine, aj sám pochádzal zo šľachtického rodu. Za to pykal v gulagu, tam i komponoval. Žiadne z umelcových diel nebolo predvedené za jeho života. Klavirista Jascha Nemtsov priniesol v dvoch recitáloch prekvapujúcu festivalovú premiéru, Zaderatského *24 Prelúdií a fúg* (1937–1939). Miniatúry inšpirované J. S. Bachom vznikli skôr než Šostakovičov rovnomenný klavírný cyklus (1951).

Šostakovičove sláčikové kvartetá úzko súvisia s Borodinovým kvartetom. Ich interpretácia spočíva v sedemdesiatročnej tradícii súboru a vychádza z pôvodných konzultácií s autorom. Borodinovci priniesli na festival tretie, šieste a ôsme kvarteto. Publiku zatajili dych najmä posledným z nich – žiaľujúcim, d-es-c-h hýriacim veľdielom, ktoré priviedlo nejedného hudobníka k transkripcii či k vytvoreniu vlastného projektu. Borodinovci povedali svojou interpretáciou hádam to najdôležitejšie: *8. sláčikové kvarteto* by malo ostať nedotknuteľné, v hudobnej sfére by sa ním nemalo manipulovať, aby sa z neho nestratilo to najpod-

statnejšie: Dmitrij Šostakovič. Mimoriadne zaujímavú transformáciu opusu však na festivale ponúkol umelec z iného odboru – výtvarník **Ritchie Riediger**. Frekvenčným modulátorom, ktorý čítal Šostakovičovú partitúru, vznikla pozoruhodná farebná grafika. Výnos z nie lacného originálu i zo stovky exemplárov podpísaných Riedigerom išiel na účet Šostakovičovho spolku v Gohrischi.



© R. Riediger, *d-es-c-h, 8. Streichquartett*

Šostakovičove nezameniteľné rukopisy majú veľa tvárí. Aj roztopašné a skurilné: takou je virtuózná hudba k štátnemu filmu *Nový Babylon* o Parížskej komúne a „dekadentnej“ parížskej spoločnosti z roku 1871. Suita z nej sršala v podaní Staatskapelle Dresden (dirigent **Vladimir Jurowski**) polkami, valčíkmi, kankánmi, citovnou Offenbachovou frivolnosťou. Bol to ohňostroj majstrovskej inštrumentácie a nekonečnej vlastnej inšpirácie kombinovanej s cudzou.

čovu tvár, ktorá vyvolala zimomriavky: *Šesť básní Mariny Cvetajevovej op. 143A* pre alt a komorný orchester. Druhá báseň nesie názov *Odkiaľ taká nežnosť?*. Aj Šostakovič vyslovil túto otázku – samozrejme hudbou, ako láskyplnú spomienku na svoju prvú manželku. Na nezabudnuteľnom stvárnení sa podieľali altistka Maria Gortsevskaja, Staatskapelle Dresden a dirigent Vladimir Jurowski.

Agata SCHINDLER

BERLÍN/MNÍCHOV

Habemus dirigentem

Tak predsa. Tá správa zasiahla kultúrnu obec ako blesk z jasného neba. Tlačové oddelenie Berlínskych filharmonikov vydalo 22. 6. komuniké, podľa ktorého sa veľká väčšina 123-členného orchestra zhodla na **Kirillovi Petrenkovi** ako novom šéfdirigentovi. Petrenko voľbu s nadšením prijal a ešte v ten istý deň v telefonickom rozhovore „s radosťou objal celý orchester“. Voľba Berlínskych filharmonikov neprekvapuje. Štyridsaťsedemročný syn huslistu a programovej hlásateľky z Omsku dnes patrí k svetovej dirigentskej špičke. Záhadou zostáva akurát to, prečo sa na Petrenkovi nedohodli už pri májovej voľbe (písali sme o nej v HŽ 6/2015). S orchestrom spolupracoval už v roku 2006. Po úspešnom koncerte s dielami Stravinského, Skriabina a sotva známeho Rudiho Stephana stála ďalšia spolupráca s bývalým žiakom Semyona Bychkova mimo diskusie. Otázkou bolo jedine „kedy“.

Petrenkova diskografia je pomerne štíhla. Okrem záznamov koncertov s Berlínskymi filharmonikmi, ktoré sa dajú vypočuť v ich

Digital Concert Hall, existuje fantastická nahrávka Pfiznerovho *Palestrinu* s frankfurtským operným orchestrom z roku 2009. S orchestrom berlínskej Komickej opery, kde pôsobil v rokoch 2002–2007 ako šéfdirigent, vznikli pozoruhodné nahrávky orchestrálnych diel Josefa Suka. „Len“ v pamäti však zostanú operné predstavenia, ktoré dirigoval či už vo viedenskej Volksoper (pôvodná verzia Musorgského *Borisa Godunova*), Meiningene (svetovú verejnosť tu na seba po prvýkrát upozornil Wagnerovým *Prsteňom*), či najnovšie v Bavorskej štátnej opere (Straussova *Žena bez tieňa*, Zimmermannovi *Vojaci*, Bergova *Lulu*). Po bayreuthskom debute, kde svojím *Prsteňom* v réžii rebelantského Franka Castorffa (recenziu prinesieme v HŽ 9/2015) zatienil i oslavovaného wagnerovského experta Christiana Thielemanna, sa stal jedným z najžiadanejších dirigentov.

Správa o jeho povolaní do Berlína vyvolala v Mníchove, kde je ešte stále na poste šéfdirigenta, nervozitu. Samozrejme, nie všetci budú jeho odchod z Isaru na Sprévu ľutovať.

Jeho *Manon Lescaut* (HŽ 11/2014) síce pôsobila originálne a osviežujúco, skalným fanúšikom však v Petrenkovom rukopise chýbal cit pre italianitu a pucciniovskú frázu. Neskoro-romantický repertoár Straussa i Wagnera, Mahlerove symfónie v rámci akademických koncertov Bavorského štátneho orchestra, ako aj ťažiskový repertoár 20. storočia sú však v Mníchove už dnes legendárnymi. Sir Simon Rattle končí za pultom Berlínskych filharmonikov v roku 2018. V tom istom roku by mal vypršať i Petrenkov kontrakt s Bavorskou štátnou operou. Jej intendant Nikolaus Bachler spolu s bavorským ministrom kultúry Ludwigom Spaenlem vyhlásili, že sa budú všemožne pokúšať udržať Petrenka v Mníchove aspoň do roku 2020. Pri akribii, s akou sa Petrenko venuje práci s orchestrom, si ho osobne na dvoch stoličkách predstaviť neviem. Na to je príliš zodpovedný i príliš skromný. Rozhovory pre médiá zásadne neposkytuje s odôvodnením, že jeho pozornosť patrí výlučne hudbe a orchestru. Ktovie, možno budú musieť Berlínčania na svojho impresária ešte nejaký rôčik počkať. Pri ich kvalite by sa svet nezrútil a v Mníchove by sa mohol udiť ešte ne jeden operný div.

Robert BAYER

VIEDEŇ

Festival s introvertnou bodkou

V porovnaní s vlaňajškom pôsobia operné Wiener Festwochen 2015 ako čiastočný ústup z vydobytych pozícií. Dramaturgická muštra ostala zachovaná: jeden súčasný opus a dva klasické kusy v silnej divadelnej podobe. Len jej naplnenie trochu pokrívkaľavo.

Wiener Festwochen som vždy považovala za miesto, kde sa divákovi servíruje výber z toho najpozoruhodnejšieho, čo sa v opernej spisbe v ostatnom čase urodilo. Platilo to v prípade Furrerovej *Wüstenbuch* (2011), Francesconiho *Quartett* (2012), Benjaminovho *Written on Skin* (2013) i Haasovho *Bluthaus* (2014). V prípade tohtoročného príspevku, Sciarinovej sedemnásť rokov starej opery *Luci miei tradit-*

že súčasné divadlo prahne po rezonantných témach. A tými archetypálne problémy, ktoré ľudstvo trápi od starozákonných či antických čias, bezpochyby sú.

Postupimská inscenácia sa začínala ako popularizujúca prednáška o starozákonnom sudcovi Jeftovi a jeho kontroverznom sľube Jahvem, ktorému za víťazstvo nad Amončanmi sľúbil obetovať prvú osobu, čo ho vyjde privítať – bola

aj autenticky chlapčenský prejav **Magida El-Bushru** sa spolupodieľali na portréte nevinného, idealistického mladíka Hamora.

Katja Stuber (Iphis) s krásnym, panensky okrúhlym, nie však frigidným sopránom mu bola cieľavedomou a vo vzťahu aktívnejšou partnerkou. K tomu treba pripočítať aj po všetkých stránkach skvelý **Chor der Potsdamer Winteroper** a – pod vedením dirigenta **Konranda Junghänela** citlivo a zanietené hrajúcu – **Kammerakademie Potsdam**, špecializujúcu sa na historicky poučenú interpretáciu barokovej hudby.

Líniu silných režisérskych osobností, v minulom vydarenom ročníku reprezentovanú Michaelom Hanekom (*Così fan tutte*) a Romeom Castelluccim (*Orfeo ed Euridice*), reprezentovala v tomto ročníku **Andrea Breth**.

Operné inscenácie známej činohernej režisérky polarizujú publikum drsným výrazovým arsenálom (viď napr. „škandalózna“ bruselská *Traviata* z roku 2012, písali sme o nej v HŽ 1/2013). V prípade Brethovej viedenského debutu, festivalovej inscenácie Bartókovho *Hradu kniežata Modrofúza* (navštívená repríza 25. 6.), však realistická poetika fungovala len s výhradami.

Zámer prečítať vzťah Judith a Modrofúza ako pokus o zblíženie silnej, živej, večne nespokojnej a náročnej ženy s mužom, ktorého temné duševné pochody i obsedantné črty správania predurčujú za psychiatrického pacienta, vyšiel pomerne plasticky. Na druhej strane jednostrunná „polopatistickosť“ koncepcie potlačila vzrušujúcu tajom-

nosť a viacstrunnosť archetypálneho príbehu. Tajomstvá ukryté za siedmimi dverami odhalovala režisérka na rovinu a pri plnom osvetlení, pomocou javiskovej točne viedla diváka zákutiami Modrofúzovho zámku/duše, obývaného príznakmi (šestica mužov a tri ženy).

Ak by sa jej pri tom podarilo dostať na javisko úžasnú pestrosť farieb, nálad, napätia a vzrušenia, aká sa po celý čas liala na poslucháčov z orchestrálnej jamy, mohli sme zažiť výnimočný večer. **Mahlerov mládežnícky orchestr** pod vedením legendárneho **Kenta Nagana** nebol len sprievodcom sólistov, ale – celkom v intenciách autora – treťou postavou opery, tajomným (hudobným) labyrintom Modrofúzovej duše. Tá dostala v maďarskom basistovi **Gáborovi Bretzovi** vizuálne príťažlivého, vokálne charizmatického tľmočníka. Jeho technicky kompaktný bas má podmanivý sonórny timbre, v ktorom sa snúbi kov so zamatom. Podobná charakteristika sa dá vziať aj na mezzosoprán Francúzky **Nory Gubischevej**, hoci v jej prípade ide o menej osobitú farebnosť materiálu.



Hrad kniežata Modrofúza (foto: B. Uhlig)

rici (navštívená repríza 19. 5.), však nejde ani len o prvé viedenské uvedenie: v roku 2008 ho v Theater an der Wien s Klangforum Wien koncertne prezentoval Beat Furrer. Pri všetkých kvalitách a svojráznej hudobnej reči opusu, ktorá sa vyznačuje zriedkavou subtilnou krehkosťou, považujem jeho zaradenie za odklon od filozofie festivalu. Ani divadelná koncepcia režisérkeho matadora **Achima Freyera** (tobôž v porovnaní s inscenátormi vyššie spomenutých opusov – Christophom Marthalerom, Alexom Ollém, Katie Mitchelovou) inšpirovaná commediou dell'arte neohúrila novotou prístupu. Priznávajúc sa k subjektívnemu pocitu nudy, vstup do tohtoročného festivalového operného trojboja bol pre mňa sklamaním.

Do istej miery to skorigovala hosťujúca postupimská inscenácia Händlovho predposledného oratória *Jephtha* (navštívená repríza 25. 5.). Ak dnešní tvorcovia čoraz častejšie siahajú po oratoriálnych (teda primárne nescénických) opusoch, popri inom tým signalizujú,

ňou jeho jediná dcéra Iphis. Spomedzi študentov a pedagógov sa v priebehu prednášky „výlupli“ protagonisti príbehu, ktorí nám zahrli divadelne strhujúce, herecky priam činoherne prepracované predstavenie.

Aj keď idea premostiť starý príbeh so súčasnosťou a pozrieť sa na ním zdieľaný morálny konflikt (v tomto prípade téma obete/obetovania) očami dnešného človeka nie je vynálezom režisérky **Lydie Steierovej**, jej *Jephtha* priniesol relevantný príspevok do diskusie o zmenšovaní intervalu medzi historickými opusmi a ich súčasnými prijímateľmi. A hoci puristi môžu namietat, že sa tak stalo za cenu tvrdej redukcie partitúry (z Händlom skomponovaných 67 hudobných čísel ostala približne polovica), k silnému divadelnému zážitku sa pripojil aj zážitok hudobno-vokálny. Predstaveniu od virtuózne vstupnej árie až po dramatické finále dominoval **Lothar Odinius** (*Jephtha*) so znelým koncentrovaným tenorom a obdivuhodným zmyslom pre barokový štýl. Detsky čistý kontratenor

Po prestávke vystriedala členitú javiskovú štruktúru Modrofúzovho zámku rozľahlá hala s dreveným obložením a nesúrodo rozmiestnenými radiátormi: viedenský inšcenátori dopovedali Bartókovu operu dohrou v podobe mozaiky bizarných obrázkov z psychiatrického zariadenia. Jeden zo svojich posledných opusov, klavírne *Geistervariationen/Tému a variácie Es dur – D dur*, totiž Robert Schumann napísal tesne pred pokusom o samovraždu, po ktorom strávil zvyšok života v ústave pre choromyseľných. V postavách roztratených po javisku sme spoznali príznaky z Modrofúzovho príbehu.

Nesúrodo sa potulovali javiskom, prípadne strnulo sedeli a iba kde-tu sa prebudili, aby predniesli pár slov. Verbálnym výlevom mixujúcim nemčinu s angličtinou bolo zriedka rozumieť, herci si mrmľali popod nos, šušľali, chichotali sa. A aj keď bol prednes zreteľný, ich výlevy sotva dávali zmysel. Po polhodine stereotypného, bezobsažného „psychy“, prv, než šomranie v hľadisku stihlo prepuknúť do hlasnej vzbury, sa vo výklenku javiska zjavil Modrofúz. Exoticky pôsobiace maďarčinou zopakoval prológ z predchádzajúcej opery a otvoril dvere.

Z tmy za nimi sa konečne ozvali tóny Schumannových variácií, na ktoré obecenstvo tak dlho a nechotne čakalo. Obyvatelia blázinca pokračovali v stereotypných činnostiach, na javisku sa nasledujúcich desať minút pomaličky stmievalo, činnosť mužov sa spomaľovala, ich pohyby zmenšovali. Posledné pasáže umierajúcich *Geistervariationen* už zneli z temnej scény. Bolo 25. 6., posledný večer Wiener Festwochen 2015. Tohtoročný festival dostal introvertnú, depresívnu bodku.

Michaela MOJŽISOVÁ

ŠTRASBURG

Dráma boľavých duší

Robert Carsen je v Štrasburgu pravidelným hosťom. Jeho júnová *Piková dáma* priniesla najcitlivejšiu podobu Čajkovského drámy, s akou som sa doposiaľ stretla. Potvrdil ňou renomé tvorca, schopného uspokojiť divákov hľadajúcich v operných inscenáciách originálny výklad, a zároveň citlivého k tým, ktorých zvyknú príliš svojbytné režisérské koncepcie uraziť.

Temnú story o nešťastníkovi, ktorého túžba po bohatstve a spoločenskej akceptácii doženú do osídľ zhubnej hráčskej vášne, situoval **Robert Carsen** takmer celú do kartárskeho salónu. Javisko ovládla zelená farba: také boli hráčske stoly, oblečenie obsluhujúceho personálu aj steny, ktorých kosoštvorcové tapacirovanie evokovalo nielen tvar piky, ale tiež mäkké obloženie

Zatiaľ čo Hermann nemohol do hermeticky nepriedušného priestoru preniknúť, Liza z neho nedokázala ujsť. Svetelný kruh ohraničený stoličkami (jej izba) pripomínal ochranu proti zlým duchom. Z neho by sa ako zhypnotizovaná vrhla k Hermannovi, ak by ju Polina (**Eve-Maude Hubeaux** s farebne podmanivým zvonivým mezzosopránom) v poslednom

prejavili materiálové rezervy. **Malgorzata Walewska** bola fyzicky pôsobivou, vokálne však málo charizmatickou Grófkou. **Tassis Christoyannis** (Jeleckij) potvrdil dojem z mahlerovského vystúpenia na BHS 2014: podstatou jeho umenia nie je ani tak farebná výnimočnosť pomerne lyrického barytónu, ako skôr obdivuhodná interpretačná inteligencia.

Najnevýraznejšou stránkou inscenácie bolo hudobné nastudovanie **Marka Letonju**. Pri sprevádzaní spevákov sa dal suchší zvuk orchestra pochopiť ako ohladuplosť voči hlasovým limitom nie celkom adekvátne obsadených interpretov. Celkovému poňatiu však chýbala väčšia výrazová kontrastnosť, farebnosť inštrumentácie aj dramatický význam orchestrálnych pasáží.



Piková dáma (foto: K. Beck)



izieb v psychiatrických ústavoch. Popri sebedomých pánoch a elegantných dámach vyzeral Hermann v sivom baloniaku ako úplný lúzer. A nobl spoločnosť k nemu tak aj pristupovala: s výnimkou posmešného Tomskeho (málo farebný barytón **Romana Ialcica**) mladíka okato ignorovala. Intenzitu Hermannovej túžby po uznaní pointoval Carsen v zborovom čísle vítajúcom cárovnú. Z povraziska sa na pospájané hráčske stoly zniesla veľká zelená posteľ. Na nej – zasypaný bankovkami a adorovaný doposiaľ nevšímavou smotánkou – triumfoval šťastný a vo svojej (nie prvej ani poslednej) blúznivej predstave konečne spoločensky akceptovaný outsider.

momente nezadržala. A v ňom, nie vo vodách Nevy, završuje svoj biedny život, keď ju Hermann pomätene odvrhne a opantovaný chorobou túžbou beží do kasína: čaká ju smutný koniec rybičky plávajúcej do zbláznenia v malom guľatom akváriu.

Hlasy oboch predstaviteľov hlavných postáv, ukrajinského tenoristu **Mishu Didyka** aj ruskej sopranistky **Tatiany Monogarovovej**, boli o čosi lyrickejšie, než by si dramatická Čajkovského opera žiadala. Kým v prvej časti opery opájala tenorista krásne vláčnym timbrom i voľnou vysokou polohou a sopranistka bola mätko zvonivá, v dramatickom finále sa najmä u Monogarovovej

Napriek tomu priniesla štrasburská *Piková dáma* nekaždodenný zážitok. Stalo sa tak predovšetkým vďaka citlivej, voči ľudskému nešťastiu empatickej režijnej koncepcii a jej koncíznejmu hereckému naplneniu.

Michaela MOJŽISOVÁ

Piotr Iljič Čajkovskij: *Piková dáma*
 Dirigent: Marko Letonja
 Scéna: Michael Levine
 Kostýmy: Brigitte Reiffenstuel
 Réžia: Robert Carsen
 Premiéra v L'Opéra National du Rhin 16. 6.,
 navštívená repríza 21. 6.

PRAHA

Pražské jaro 2015

Pětačtyřicet koncertů během tří týdnů (12. 5. – 3. 6.), takové bylo i tentokrát Pražské jaro – mezinárodní hudební festival založený rok po válce a konající se letos posedmdesáté. Program sahal jako obvykle od velkých zahraničních orchestrů přes komorní tvorbu a recitály po projekty s novější i starou hudbou. Pražské jaro se převážně zabývá středním proudem klasické hudby, proti tomu není třeba nic namítat. Přes pěkný průběh je nicméně zřejmé, že by dramaturgie mohla ještě odvážněji sledovat mezinárodní kontext.

Letos se začínalo těsně po výročí konce války. Festival proto symbolicky, ve smyslu gest smíření, zahájil **Symfonický orchestr Severoněmeckého rozhlasu z Hamburku** za řízení **Thomase Hengelbrocka**: Smetanovu *Mou vlast* hrál při této příležitosti jako první německý orchestr (12. 5.). Byli jsme svědky poctivé a výjimečně vážné snahy dobrat se, i když samozřejmě po svém, kontextu a podstaty Smetanovy hudby. Pokud dirigent na některých místech zvolil tempová a výrazová řešení vzdálenější vžitě české tradici, bylo to ve vši pokoře. Neměl v úmyslu kontroverzi, provokaci, schválnost. *Má vlast* se tentokrát hrála bez přestávky a od vstupních akordů bylo jasné, že Hengelbrock uvažuje o šesti básnících skutečně jako o celku. *Vyšehrad* se až extrémně vychýlil k nezvykle volným tempům. Bouřlivost a tanečnost ve *Vltavě* byla značně střízlivá a noční epizoda působivá, ale bez

Také Rusové – **Petrohradská filharmonie** – byli v Praze na festivalu symbolicky. Uvedli Šostakovičovu *Leningradskou symfonii* a v druhém z večerů jeho *1. houslový koncert* se skvělým sólistou **Julianem Rachlinem** a *Pátou symfonií*. Málomluvný orchestr dovele takhle pracovat s dynamikou, málomluvný má tak temný, přitom čistý a zřetelný zvuk. Orchester, už třicet let vedený **Jurijem Těmirkánovem**, zahrál v Praze bezkonkurenčním způsobem. *Pátá symfonie* i díky tomu velmi přesně evokovala tragiku i tlaky doby stalinského absolutismu a vyhnula se přitom budovatelské pompě, k níž by závěr mohl svést. Vyzněla jako symfonický klenot plný krásy, proměn a moderní sdělnosti. Jedním z nemnoha programů prezentujících opravdu moderní hudbu byl koncert **Pražského filharmonického sboru**, vedeného již řadu let skvělým způsobem **Lukášem Vasilkem**

prostředků, než jen běžný zpěv. Následoval ještě posluchačsky vděčný hudební výjev s názvem *Průtrž mračen*, který napsal Američan Eric Whitacre. Skvělý koncert, interpretačně i dramaturgií opravdu festivalový.

Začínáme končit, to je trochu provokující nadpis koncertního programu, s nímž se pěvci **Dagmar Pecková** a **Štefan Margita** objevují už nějakou dobu na různých místech po Česku. Na Pražském jaru letos měli (spolu s **PKF – Prague Philharmonia** a **Stanislavem Vavřínkem**) operní galakonzert (18. 5.), který ničím nenapověděl, že by snad už končit opravdu měli. Jiná věc je, zda ve všech číslech volili pro své danosti ideálně. Například výběrem výstupu Kostelníčky z Janáčkovy *Jelí pastorkyně* Pecková dost překvapila.

Česká filharmonie pod vedením **Jiřího Bělohlávky** s **Pražským filharmonickým a Kühnovým dětským sborem** a altistkou **Elisabeth Kulmanovou** (22. 5.) dala Praze vzácné provedení Mahlerovy *Třetí symfonie*. Vzácné, protože ojedinělé, ale také svou vyrovnaností – bez přehnaných kontrastů, klidnější, ne exaltované, bez velkého patosu. I tak lze Mahlera podat a bylo to legitimní.

Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK má sice nového finského šéfdirigenta **Pietariho Inkinena**, ale Sibelia nehráli (21. 5.). Začali symfonickým allegrem *Štáfeta* od Jana Hanuške ke stému výročí jeho narození a pokračovali závěrečnou větou ze 6. *symfonie* současného finského skladatele Einojuhaniho Rautavaary, inspirovanou postavou Vincenta van Gogha. Romantizující finále vyznívá jako pocta malíři. A potom přišla Mahlerova *Pátá*, zahraná inspirovaně a ochotně, avšak s menším podílem expresivity, extrémnosti a exaltovanosti, než jaký by k mahlerovské rozporuplnosti asi měl patřit.

Jedním z prokazatelných vrcholů festivalu bylo (na Pražském jaru vůbec první) hostování **Orchestru Akademie sv. Cecílie z Říma** (28. 5.). Určitě i díky šéfdirigentu **Antoniu Pappanovi**, jehož nervní, naléhavé, podrobné a místy až zběsilé gesto (bez taktovky) přináší hudbě nelslychané detaily. Společně dokázali nadchnout dokonalou hrou, jemnými záchvěvy dramatismu a široce rozpjatou dynamikou, obrazivostí, plasticitou. Úžasně divadelní, psychologická a pravdivá byla hned předehra k Verdiho *Síle osudu* – ani trochu břeská, ale naopak citlivá a přitom plnokrevná, zřetelná, vzrušená, až zázračně navozující atmosféru. V Čajkovského *Rokokových variacích* dali společně s cellistou **Janem Voglerem** zaznít kultivovanému a citlivému romantismu. Mimořádně plasticky, náladově a charakteristicky pak vyzněla i Sibeliova *Druhá symfonie* – náležitě temná, exotická, zvláštní, melancholická a vážná, i bez programu obsažná. A pak přídávky: Sibeliovu *Valse triste* vynořený z ticha a poté virtuózní a temperamentní finále předehry k Rossiniho *Vilému Tellovi*, začínající naopak už během potlesku. Dokonalý koncert. Také finský dirigent **Jukka-Pekka Saraste** přivezl k vystoupení s **Českou filharmonií**



A. Pappano a Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (foto: © Pražské jaro – I. Malý)

prvků imprese. V tempových proměnách byla vyhocena i *Šárka*, víc pohádková než opravdu dramatická. V básni *Z českých luhů a hájů* se dirigent přiklonil spíše k oslavě lidového živlu než přírody. Závěrečnou dvojici básní, *Tábor* a *Blaník*, budoval ze široka, až se mu chvílemi skoro ztrácel cíl. A na vrcholu, kdy se v naději pro budoucnost spojují motivy Prahy a „božích bojovníků“, mohl najít o něco víc patosu. Není vyloučeno, že zvukovou střídmost a zřetelnost přinesl ze svého ukotvení v historicky poučené interpretaci. *Mou vlast* předestřel bájnou, ale přece jen méně romantickou a vášnivou, než by se jevil ideál.

(19. 5.). Sbormistr vybral skutečně soudobé, ale docela uchopitelné skladby. Britský mystik John Tavener je i v díle *Svatý* evidentně inspirován východní křesťanskou zbožností. Neotřelá kombinace sboru se sólovým violoncellem vyšla sugestivně. Arvo Pärt, na podzim osmdesátiletý žijící klasik, byl zastoupen skladbou *Sieben Magnificat Antiphonen*, mimořádně soustředěnou duchovní hudbou. V české premiéře zazněl interpretačně asi nejnáročnější opus večera: *Livonský odkaz* od Veljo Tormise – plasticky a osobitě koncipovaný ohlas na dávné písně z pomezí Estonska a Lotyšska, užívající ve sboru mnohem víc

(30. 5.) jiný než severský program – byl sofistikovaně „vídeňský“. Brahmsovi předcházeli dva pozdější autoři: příslušník druhé vídeňské školy Anton Webern a Američan Erich W. Korngold, narozený v Brně a mládí trávil ve Vídni. Od Weberna zazněla *Passacaglia* – bezbarvá skladba na hranicích romantismu a atonality. Korngoldův *Houslový koncert* hrála mladá norská houslistka **Vilde Frang**: slyšeli jsme lehkost a šarm, překrývající všechnu interpretační náročnost, slyšeli jsme dílo příjemné zvukem i náladovostí, možná ukazující až k líbivosti, každopádně dílo vděčné a efektní. Brahmsovu *Čtvrtou* jsme pak zažili mnohem romantičtější, než bývá zvykem. Dirigent se pohyboval v celém výrazovém spektru, nebál se skutečných vln a směrem k závěru závažnosti. Tam skoro jako kdyby ukazoval, kde se případně mohl u Brahmsa inspirovat Sibelius.

Dva poslední večery patřily **Liverpoolské královské filharmonii** a jejímu šéfu **Vasiliji Petrenkovi**. Pouhé tři dny po londýnské premiéře (2. 6.) zde v podání sopranistky **Lisy Larssonové** zazněl cyklus *Deseti raných písní* Albana Berga – doplnění již známé sestavy o trojici dalších, v podobně tlumeně intenzivní lyrické orchestraci Chrise Gordona. Suitu z Janáčkovy opery *Z mrtvého domu* podal Petrenko výstižně, jako dílo velmi zajímavého autora. Elgarovu *1. symfonii* potom jako hudbu, do níž je třeba se vpslouchat. Zejména třetí věta byla úžasně obsažná. Druhý večer (3. 6.), úplné finále festivalu, už tak silné zážitky nepřinesl. **Paul Lewis** hrál Brahmsův *1. klavírní koncert*. Zcela jedinečné a nezapomenutelné provedení to z nějakého důvodu nebylo. A ve Dvořákově trochu předimenzované *7. symfonii* převládla masivnost a zápasivost. Elgarovu *První symfonii* si jen

těžko lze představit zahranou zasvěceněji, Dvořákovu *Sedmou* však rozhodně ano. V programu byl letos rovněž pěvecký koncert *Pocta Jarmile Novotné*, při němž **Adam Plachetka** uvedl své ještě mladší kolegy a kolegyně. Debut měl dirigent **Marek Šedivý**, hvězdami se stali pianisté **Maria João Pires** a **Murray Perahia**, skvělý byl koncert **Akademie staré hudby** z Berlína, **Vídeňská akademie** krásně zahrála Schubertovu *Velkou symfonii*. A k festivalu patřila samozřejmě soutěž, včetně koncertů finalistů, letos obory klarinet a flétna. Rozpočet 70. ročníku přesáhl 80 milionů korun. Pro příští ročník, který má *Mou vlastní* zahájit Česká filharmonie s Paavem Järvinem, zatím organizátoři řeší nemilý odchod generálního sponzora České spořitelny, která každoročně přispívala více než deseti miliony korun.

Petr VEBER

PRAHA

Perníková chalúpka bez chalúpky

S Humperdinckovou operou *Hänsel und Gretel* sú spojené mená Richarda Straussa a Gustava Mahlera, ktorí dirigovali jej prvé uvedenia vo Weimare (Strauss) a vzápätí v Hamburgu (Mahler). Zhodou okolností obaja pôsobili aj v Neues Deutsches Theater, dnešnej pražskej Štátnej opere. Do tejto elitnej spoločnosti sa najnovšie zaradil slovenský dirigent Martin Leginus (súčasný hudobný riaditeľ), z ktorého iniciatívy sa Humperdinckovo dielo opäť dostalo do repertoáru Štátnej opery.



Jeníček a Mařenka (foto: H. Smejkalová)

Pražania sa k originálnemu názvu najznámejšej romantickej detskej opery, ktorá sa v našich končinách hráva zväčša pod menom *Perníková chalúpka*, priblížili jeho českým variantom *Jeníček a Mařenka*. V snahe oslovit súčasné deti pripravili aj novú českú verziu libreta, vynechávajúcu dobové špecifiká, ktoré by mohli byť dnešnému detskému divákovi ťažko zrozumiteľné. Autormi úpravy sú režisér **Matěj Forman** spolu so slovenskou scénografkou **Andreou Sodomkovou** a germanistom **Radkom Malým**, ktorý napokon celú verziu prebásnil. Na spievateľnosť nového libreta dohliadal dirigent **Martin Leginus**.

Škoda len, že pri úprave úplne vypadol silný sociálny motív, ktorý pôvodné libreto Adelheid Wetteovej obsahovalo. Inscenácii dominuje pôsobivá výtvarná zložka. Tvorcovia sa celkom šťastne rozhodli umiestniť prvé dejstvo do prostredia komediantskej rodiny putovného divadla Humperdinck, druhé sa, pochopiteľne, odohrávalo v sugestívnom lese. V ňom býva víla, ktorá tu nahradila uspávacieho škriatka (Sandmännchen). Jej scéna spolu s následnou pantomímou na konci prvého dejstva patria k vizuálne najpôsobivejším momentom inscenácie: navodzujú skutočné poetické kúzlo lesa s neobvyklými

bájnymi zvieratami a krásnymi lietajúcimi štvorrukými anjeli. Milá je aj prestávková produkcia komediantov pred budovou Štátnej opery. Naopak, za veľký hendikep predstavovania považujem absenciu samotnej perníkovej chalúpky – prenášanie veľkých perníkov na scéne jednoducho nestačí.

Pri voľbe hudobnej podoby sa dirigent **Martin Leginus** rozhodol pre akúsi zlatú strednú cestu. Ponechal orchestrálnu monumentalitu a vznešenosť Humperdinckovej partitúry, no zároveň podčiarkol jej divadelnosť premyslenou prácou s kontrastnou dynamikou a zväčša svižnými tempami, vďaka čomu udržal detskú pozornosť. **Orchester Štátnej opery** znel pod jeho vedením farebne a elegantne, nevýhodou tejto koncepcie ostáva menšia zrozumiteľnosť spievaného slova u viacerých účinkujúcich. Výnimkou je herecky dominantný otec **Svatopluka Sema**, ktorého hlas si s veľkým orchestrom vynikajúco rozumie. Mamička **Jany Sýkorovej** je vizuálne i vokálne až príliš nenápadná. Rozkošná ústredná dvojica **Michaela Kapustová** (Janko) a **Jana Sibera** (Marienka) upútala lahodným spevom i skvelým herectvom. Obsadenie ježibaby tenoristom **Jaroslavom Březinom** sa neukázalo ako šťastné, jeho spev mimo vyššej polohy zanikal a ani úporná snaha o vtipné herectvo nedopadla dobre. **Alžběta Poláčková** ako víla nesklamala, no tejto postave by lepšie pristal hlas s výraznejšou dávkou individuality.

Napriek drobným výhradám je nová pražská inscenácia Humperdinckovej opery veľmi kvalitným príspevkom na tému detskej opery, ktorý možno deťom i rodičom rozhodne odporúčať.

Jozef ČERVENKA

Engelbert Humperdinck: *Jeníček a Mařenka*
 Dirigent: Martin Leginus
 Scéna: Matěj Forman, Andrea Sodomková
 Kostýmy: Andrea Sodomková
 Réžia: Matěj Forman
 Premiéra v Národnom divadle Praha – Štátna opera 23. 4., navštívené predstavenie 26. 5.

PARÍŽ

Parížska filharmónia: nová klenotnica pre hudbu

Nová Parížska filharmónia sa vznáša. Skutočnosť, že za necelý polrok existencie privítala takmer milión návštevníkov, sa nedá nazvať ináč, než triumfom.

Nezvyčajná budova

Dlhé mesiace priťahovala oči automobilistov, ktorí napredujú slimačím tempom v nekonečných zápachach z okolitých predmestí Porte de Pantin a Seine-Saint-Denis do severovýchodnej časti Paríža, nezvyčajná stavba. Tieto predmestia sú známe skôr problémovou integráciou prisťahovalcov, než ako miesto zaujímavé pre milovníkov hudby. Dnes sa pod diaľnicou vypína betónová štruktúra evokujúca pancier korytnačky, zdobená všakovakými ondulovanými hliníkovými platňami v tvare letiacich vtákov. Budova pripomína aj obrovskú kovovú bublinu s rozprestretými krídlami, ktoré sa modrasto blýskajú v slnečnej žiare.

Chrám hudby

Vstúpme teda do nového chrámu hudby. Vo večer našej návštevy hral **Le Royal Concertgebouw Amsterdam** pod taktovkou lotyšského dirigenta **Andrisa Nelsonsa**. Renomovaný umelec, ktorý bude od jesene tohto roku šéfovať Bostonskému symfonickému orchestru, sprevádzal slávnú **Anne-Sophie Mutterovú** v *Husľovom koncerte* od Jana Sibelia, po ňom nasledovala *Sostakovičova Desiatu symfónia*. Keď mala Anne-Sophie trinásť rokov, Herbert von Karajan sa o nej vyjadril ako o najgeniálnejšej huslistke od čias Yehudiho Menuhina. Už štyridsať rokov dáva Mutter svojmu slávnomu mentorovi za pravdu. Jej výnimočný

sálu, ktorá sa len pár týždňov po otvorení stala legendárnou. Klavirista Lang Lang, protagonistu otváracieho koncertu, sa o nej vyjadril ako o sále s najlepšou akustikou, akú kedy zakúsil. Huslista Renaud Capuçon tu rozohral svoje Guarneri del Gesù z roku 1737, ktoré vlastnil Isaac Stern, a akustiku komentoval prívlastkami „jemná, brilantná, famózna“. Odchádzajúci šéfdirigent Berlínskej filharmónie Sir Simon Rattle vyhlásil, že Parížska filharmónia „*patrí medzi päť najlepších sál na svete*“. Ani na navštívenom koncerte, ani v svedectvách hudobníkov sme nenašli jedinú falošnú notu. Dokonca i londýnska tlač, zvyčajne promptná v kritike, vyhlásila, že „*aj Londýn by si zaslúžil takúto sálu*“.

Psy štekajú, karavána ide ďalej

Francúzsko je známe nekonečnými dišputami a kritizovaním. Od krajiny galského kohúta nemožno nikdy očakávať jednoznačné stanovisko. Tak to bolo od začiatku aj s projektom Parížskej filharmónie. Trvalo plných tridsať rokov, kým mohla konečne otvoriť dvere hudobníckej špičke. Tridsať rokov odolávala prívlastkom „zbytočná“, „príliš drahá“, „príliš ďaleko od centra“. Napriek tomu bolo jasné, že štvrť Cité de la Musique v Parku Villette, v ktorej sa nachádzajú aj hudobné múzeum a konzervatórium, ku kompletnosti chýba práve koncertná sieň spájajúca medzinárodné kvalitatívne kritériá. Taká, ktorá by dokázala nielen pritiahnúť svetovú elitu, ale najmä osloviť nové nekonvenčné publikum s inými kritériami a víziou vnímania hudby.

Za tridsať rokov polemiky sa projekt niekoľkokrát pozastavil a znova naštartoval. Stratégia „stop and go“ dvojnásobne zvýšila investície, ktoré sa vyšplhali na 386,5 miliónov eur. „*Ale predsa len je to dva-krát menej, než za súčasnú*

stavbu filharmónie v Hamburgu“, šikovne sa bráni a upresňuje riaditeľ parížskej inštitúcie Laurent Bayle, neúnavne podporovaný skladateľom a dirigentom Pierrom Boulezom. Ich spoločná politika a neodbytnosť priniesli ovocie v podobe „*sály, ktorú nám dnes všetci závidia*“, ako dodáva monsieur Bayle. Úspech umlčal aj posledné nepravdivé jazyky. Nespokojný ostal už len hlavný architekt Jean Nouvel, ktorý nevie stráviť, že sála bola inaugurovaná ešte pred dokončením budovy. Súd rozhodne, či sú jeho námietky opodstatnené. Pre publikum, ako aj pre hudobnú obec je nová Parížska filharmónia predovšetkým skvostnou klenotnicou hudby, na ktorú nedajú dopustiť.

Luc EVRARD
Zuzana BOJNANSKÁ



Sála Parížskej filharmónie (foto: W. Beaucardet)

Skvelá akustika

Sála novej Parížskej filharmónie ohúri návštevníka veľkolepým riešením priestoru s 2400 miestami, dôsledne rozmiestnenými tak, aby ani najvzdialenejší poslucháč nebol od dirigenta ďalej než 35 metrov. Auditorium doslova obklopuje a uzatvára orchester, čím prispieva k vynikajúcej akustike a zároveň elegantne, no dôsledne dotvára koncepciu miesta. Nič nie je prenechané napospas náhode. Vzduch aj zvuk cirkulujú priestorom, monumentálny strop z dreva akoby vytváral oblačky priam visiace nad hlavami poslucháčov, ktoré sú regulovateľné podľa potrieb a veľkosti orchestrov. Steny sály tvorí obklad z drevených dosiek rôznych druhov a rozmerov, prispievajúci k optimálnej akustike.

temperament a absolútna sloboda v interpretácii skvele zodpovedajú duchu Sibelia. V sále s ideálnou akustikou vyznel koncert umelkyne nachádzajúcej sa v umeleckom zenite so všetkými detailmi. Legendárne husle Stradivarius „Lord Raven“ z roku 1719 triumfovali v sále najvyššej kvality. Orchester sprevádzal Mutterovú v totálnej symbióze a publikum bolo doslova v extáze: nikto si nedovolil odkášať či otvoriť program, poslucháči akoby prestali dýchať. Žiadny šum, šepkanie, šuchotanie bulletinmi. Jednoducho výnimočná atmosféra.

Čo sa o nej hovorí

Parížska filharmónia od svojho otvorenia víta elitu hudobného života. Orchestre, dirigenti, sólisti, všetci chcú na vlastnej koži otestovať

MNÍCHOV

La stupenda dvanásťtónových koloratúr

Kto je Lulu? Príliš skoro prezreté naivné žieňa? Projekčná plocha perverzít nevyvetraného pánskeho salóna? Zhmotnený matrac doktora Freuda? Femme fatale, ktorá opantá a stiahne do záhuby každého i každú s nadprodukciou testosterónu?

Pre **Dmitriho Tcherniakova** v Mníchove je toto Bergovo neskrutené cirkusové zviera predovšetkým labyrintom duše so sklenenými stenami. V nich sa strácajú, zmnožujú a odrážajú muži, ženy, dirigent i publikum. Realita sa po nich šmýka ako pluvanec, v ich stenách sa niet čoho chytiť. **Marlis Petersen** je ohromujúcou beštou tohto bludiska, geniálny **Kirill Petrenko** Ariadnou, ktorej niť pradie famózne **Bavorský štátny orchester**. Bokom nezostal len cirkusový kolorit. Réžiu

a Dr. Schöna. V danej optike nie je Lulu žiadnou femme fatale či polozverskou grgolicou ťahajúcou mužov do záhuby, vábiac ich na svoje ženské vnady. Ak sa v prvej scéne vyzlečie, tak len preto, aby sa konečne zbavila dotieravého maliara. Dr. Schöna skutočne miluje, ona ho však zaujíma iba ako erotický objekt. Ich vzťah stroskotá na lživej malomeštiackej ilúzii usporiadaného rodinného života. Nuž a Alwovi prepadne len preto, lebo uverí jeho hrkútaniu o tom, že ju miluje ako svoju vlastnú sestru.



Lulu (foto: © W. Hösl)

nezaujímali ani detailné scénické poznámky Albana Berga, nekonalo sa pridusené rojčenie bohémkeho podsvetia, vytesnili sa tiež erotika a zmyselnosť. Keď sa v záverečnom dejstve odohrávajúcom sa v londýnskom bordeli objavili nahé telá, človek mal skôr dojem, že je na bitútku. V scénografii (rovnako Dmitri Tcherniakov) pozostávajúcej z obrovského skleneného labyrintu, ktorého jednotlivé oddelenia fungovali vďaka umnému svieteniu (**Gleb Filshinsky**) raz ako útočiská, inokedy ako cely, režisér vykreslil Lulu ako zblúdilu nešťastnicu túžiacu po láske a nehe. Hneď na začiatku krúti zhrozene hlavou, keď ju krotiteľ zvierat predstaví ako tú, ktorá „je stvorená privolať nešťastie, vábiť, zviať, otráviť“. Už od začiatku je unavená hľadaním lásky. Všetci muži i grófka Geschwitz pachtia len po jej tele. Tcherniakov tematizuje súboj pohlaví. Zo súkromných príbehov jednotlivých postáv robí exemplárne prípady. V bludisku porozmiestňované páry opakujú bozk Lulu a Dr. Schöna, po smrteľnom ukončení ich vzťahu sa medzi pármí strhne hádka. V inscenácii zaostrenej na psychológiu postáv sa stal centrálnou líniou dramaturgie vzťah Lulu

Oproti prvým dvom dejstvám inscenuje Tcherniakov krach parížskej burzy v treťom dejstve tak trochu neinvenčne a staticky. Lulu v bielom neglizé a v bielej kožušínovej čiapke (kostým **Elena Zaytseva**) popíjajúca šampanské sa zdá byť personifikovaným podobnosťom sexu a peňazí. O to ohromujúcejší je záver, keď si v postave Jacka Rozparovača vyfabuluje Dr. Schöna. Sama otočí jeho nôž proti sebe a zabodne si ho do hrude. Takýto výklad samozrejme nie je nový. V Tcherniakovom poňatí však fascinuje pesimisticky cynickým obrazom na jednej strane neľudského a na strane druhej zúfaleho človečenstva.

Marlis Petersen je grációzna la stupenda dvanásťtónovej koloratúry. Jej studený, vo vyššej polohe pekne zaokrúhlený soprán so znelou hlbokou polohou a mrazivé vyžarovanie vynikajúco charakterizuje Tcherniakov výklad ústrednej postavy. Herecky mnohoválna, precítená, nikdy však nie pateticky prehrávajúca, podala spevácko-herecký výkon, aký sa v tejto postave vidí a počuje len zriedka. Ako koncentrovaná, energická, fyzicky príťažlivá a neobyčajne elegantná Lulu je

tým najlepším obsadením, aké pre Bergovu operu momentálne existuje. Dokonca ani krvavý nos, ktorý si pri premiére narazila netrafiac von zo skleneného labyrintu, ju nevyviedol z konceptu postavy. Ani tentoraz sa Bavorská štátna opera neprehrešila voči svojej filozofii a divákovi ponúkla skvostné obsadenie až do tej najepizodickejšej postavy. Hoci **Matthias Klink** ten či onen vyšší tón pridusil, jeho kreácia Alwu plne korešpondovala s charakterom trochu príbrzdeného chlapčiska. Pomerne tvrdo znejúci **Bo Skovhus** výrazovo korektne zapadol do postavy Dr. Schöna – veľkého a hrmotného zjavom, menej už charakterom; slabocha, čo bohapusto zneuctil city ženy, ktorá ho ako jediného spomedzi všetkých mužov milovala. Kalkulom bol aj hrubozrnný, farebne tmavší mezzosoprán **Daniely Sindramovej** (grófka Geschwitz) ako tragicky zamilovanej mužatky. Tcherniakovova *Lulu* sa zaobíde bez akýchkoľvek rekvizít. Pár stoličiek, niekoľko fliaš šampanského a cigary stačia na vytvorenie atmosféry bohémkeho Paríža. Čierneho vzťahová dráma skrz minuciózne rozpracovanú psychológiu postáv prehovára k divákovi v celej svojej dôraznosti. Má to však jeden háčik. Žiadna z postáv si u diváka nevyspieva sympatie. Dokonca ani grófka Geschwitz, ktorá ako jediná Lulu sebaobetujúco milovala. Do posledných taktov zmierlivo skomponovanej *Liebestod* tretieho dejstva (inštrumentácia Friedrich Cerha) si otiera tvár mŕtvej Lulu o svoj rozkrok. Skutočné fascinózum večera však sálalo z orchestrisky. **Kirill Petrenko** totiž v nádherne pestrej, no stále cudzo znejúcej partitúre objavil kus Wagnerovho *Tristana*. S citom pre detail rozohral jednotlivé motívy, v každom z nich akoby sa skrýval kus romantickkej piesne. Neskororomantický impetus neplával na povrchu ako nasmerované ropné škvrny v mori dvanásťtónovej moderny druhej viedenskej školy, ale sa stal jeho integrálnou súčasťou. Podobne ako v ostatných Straussových uvedeniach či v Zimmermanových *Vojakoch*, aj v prípade Bergovho palindrómu odkryl Petrenko nezvyčajným výrazom a nuansovanou akcentáciou jeho pestrosť a dramatický náboj. Dokonca i – akoby deravo inštrumentované – tretie dejstvo pôsobilo pod jeho taktovkou zmysluplne: ako komorný hudobný sprievod cynickej grotesky. V prípade *Lulu*, ako obvykle, platí „tcherniakovská dilema“. Jeho réžia môže polarizovať. Inscenácii ako celku sa však nedá odprieť dramaturgická invencia, ktorá dielo neznásilňuje, lež osvetľuje z inej polohy, a predovšetkým fascinujúca virtuoza ansámblu.

Robert BAYER

Alban Berg: *Lulu*
Dirigent: Kirill Petrenko
Kostýmy: Elena Zaytseva
Scéna a réžia: Dmitri Tcherniakov
Premiéra v Bavorskej štátnej opere 25. 5., navštívená repríza 6. 6.



Paweł Kaczmarczyk

Biznis si s umením nerozumie

Pripravil Peter MOTYČKA

■ V poslednom období si venoval energii prevažne koncertovaniu. Pozoruhodnou bola napríklad séria *Directions in Music*, akýsi „tribute“ štýlotvorným hudobníkom.

Od roku 2010 som takto zrealizoval viac ako dve desiatky rozličných projektov a ako sólistov som prizýval hudobníkov určitým spôsobom spätých s danými osobnosťami. V rámci štvordňového podujatia *Directions in Music Nights* sme v máji odohrali pocty Theloniousovi Monkovi, Frankovi Sinatrovi, Zbigniewovi Seifertovi a kapele Weather Report. Okrem toho každoročne medzi Vianocami a Novým rokom organizujem v Krakove Kaczmarczyk Sessions. Je to sumarizácia mojich projektov a pozývam hudobníkov, s ktorými som počas roka častejšie hrával. Teraz to po prvýkrát dostane označenie festival a miestom je tradične klub Harris Piano Jazz Bar, kde som mal počas troch rokov možnosť podieľať sa na profilovaní jeho dramaturgie. Následne som sa stal umeleckým riaditeľom festivalu Jazz Juniors. Aj pri nahrávaní sa vždy usilujem nadviazať kontakt s najlepšími, ktorí sú mo-

mentálne v dosahu. Kedysi to bol Siggie Loch (majiteľ ACT Music, pozn. red.) a teraz práve Jano Sudzina z Hevhetie, ktorého prácu obdivujem už niekoľko rokov.

■ Množstvo hudobníkov a variabilitu obsadení predchádzajúcich albumov *Audiofeeling* a *Complexity in Simplicity* vystriedalo na *Something Personal* jediné stabilné trio. Prečo táto radikálna zmena?

V prvom rade mi pomohla niekoľkoročná prestávka, keďže som kvôli kontraktu s ACT Music nemohol nahrávať inde. Nemecké vydavateľstvo mi umožnilo zviditeľniť sa na európskej scéne; v Poľsku sa mi darilo už predtým, ale sám by som sa odtiaľ zrejme nedostal. Na druhej strane mi ACT bránilo v nahrávaní projektov, ktoré som chcel realizovať. Vtedy som si začal uvedomovať, že svoju umeleckú cestu si chcem prešlapávať sám a nenechám si ju diktovať vydavateľom. Kým ja som bol vnútorne o niečom presvedčený, predstava Siggieho Locha bola diametrálne odlišná. A to bolo jablkom sváru. S odstupom času to

Nahrávky Pawła Kaczmarczyka (ročník 1984) zakaždým rozvířili poľskú jazzovú scénu – či už to bol kompozične nápaditý Audiofeeling len dvadsaťdvaročného klaviristu a skladateľa, alebo Complexity in Simplicity na renomovanej značke ACT Music. Nedorozumenie a odlišné predstavy nemeckého vydavateľa spôsobili šesťročnú nahrávaciu pauzu mladého umelca, ktorú prelomil júlový debut jeho Audiofeeling Tria pod krídlami košického vydavateľstva Hevhetia. Odbornej verejnosti predstavil Kaczmarczyk album Something Personal už koncom apríla na veľtrhu jazzhead! v Brémach.

(foto: B. Senkowskí)

ale vnímam ako pozitívum, vďaka ktorému som sa neunáhľil, ale získal množstvo času na premýšľanie a dozrievanie.

■ Čo všetko ti roky nahrávacej absencie priniesli a naopak vzali?

Dnes konečne viem, akú hudbu chcem hrať a akým spôsobom ju hrať. Spomínam si na náš dávnejší rozhovor z festivalu Jazz Goes to Town, v ktorom sme rozoberali, že hudobník začína dozrievať po tridsiatke. Som práve v tom veku a verím, že mám omnoho bližšie k tomu, čo chcem svojou hudbou obsiahnuť. Už s mojím prvým vydavateľom Maciejom Stryeckým z ARMS Records sme sa zhodli, že umelec by nemal nahrávať príliš často. Samozrejme, vydavateľstvá sa ho snažia „dokopať“ k pravidelným záznamom nových projektov, pretože majú na zreteli aj obchodnú stránku veci. Biznis si však s umením nerozumie. Umelec má hovoriť vtedy, keď má čo povedať. Šesťročná prestávka mi na jednej strane „poškodila“, keďže som nemohol byť aktívny v rámci nových albumov, v istom zmysle vo mne hromadila tvorivú energiu, ktorá nakoniec vytryskla v správnom čase. Aj to, že album vychádza až rok po dokončení nahrávky, je zámer. Nechcel som byť pod tlakom termínov, jednoducho som pracoval slobodne a nechal si čas na premýšľanie. Takto je to pravdivejšie a podobnejšie mojim zámerom. Aj preto názov *Something Personal*.

Z Mníchova do Košíc

■ Na prvý pohľad sa zdá, akoby si išiel proti logike úspešného umelca: od renomovaného európskeho vydavateľa s celosvetovou distribúciou a takmer všadeprítomným PR v jazzových magazínoch si prešiel k slovenskej Hevhetii. Prispôsobujú dnes podľa teba producenti a majitelia vydavateľstiev umelcov vlastným predstavám?

Nazdávam sa, že najväčším omylom tohto typu vydavateľstiev v Európe je, že hviezdami sú ich majitelia a nie výkonní umelci. Nemyslím si, že je dobré, ak ľudia ako Manfred Eicher (majiteľ ECM Records, pozn. red.)

či Siggí Loch umelcov tlačia do projektov a snažia sa im vnútiť vlastnú predstavu. Od začiatku komunikácie s Janom som bol naplno presvedčený, že s každou fázou prípravy albumu budem môcť nakladať podľa svojich predstáv a zámerov. *Something Personal* je o mne. Mojm bolo rozhodnutie pre Jana Smoczyńského, ktorý je sám výborným hudobníkom a má skvelé štúdio vo Varšave. Mám radosť z toho, že v žiadnom momente som sa necítil byť manipulovaný. Mohol som robiť to, čo som si vysníval, hoci s rizikom, že niečo nevyjde. Takúto symbiózu umelca s vydavateľom som doteraz nezažil, a preto si Jana nesmierne vážim. Mnohí umelci mu budú práve preto dávať prednosť pred známejšími menami. A čoraz častejšie aj takí, ktorí získali reputáciu na iných značkách.

■ **Kým pred niekoľkými rokmi Hevhetia vydávala prevažne slovenských umelcov, dnes má v katalógu poľskú jazzovú elitu: Michała Tokaja, Piotra Wyleżola, Grzegorza Karnasa, Kaczmarczyka...**

Stavím sa, že čoskoro bude Hevhetia patriť k prestížnym vydavateľstvám s jasne rozpoznateľnou tvárou. V tomto Janovi verím, pretože garantom je predovšetkým on sám.



Audiofeeling Trio - zľava P. Kaczmarczyk, M. Adamczak, D. Fortuna (foto: B. Senkowski)

Okrem toho, že je nesmierne dobrým človekom, bolo pre mňa dôležitým signálom, že si váži druhých. S týmto postojom máš istotu, že si bude vážiť aj tvoju prácu. Nechcem však, aby to vyznelo tak, že moji predchádzajúci vydavatelia neboli dobrými ľuďmi. Keď som sa pre Jana rozhodol, nepremýšľal som o tom, čo z našej spolupráce vzíde. Možno sa ukáže, že nový album bude v rámci predaja na tom horšie ako ten predchádzajúci. Dnes však už nemám métu predávať albumy a veľa koncertovať. V prvom rade chcem, aby to

bolo pravdivé. Radšej budem hrať pre menej poslucháčov, ktorí to ocenia. Takí mi potom ostanú verní. Mám naozaj pocit, že som urobil krok vpred. Netvrdím, že obdobie s ACT Music bolo kráčaním nesprávnym smerom, ani to, že súčasná pozícia je stála. Možnože po čase dostanem lepšiu ponuku alebo založím vlastné vydavateľstvo. Naozaj neviem. V danom momente to však bolo najlepšie, čo som mohol urobiť.

■ **Ako zvládaš kumulovanie funkcií koncertného umelca, organizátora či umeleckého riaditeľa?**

Mám radosť, keď sa mi podarí dať dokopy ľudí, ktorí na prvý pohľad nemajú takmer nič spoločné a nakoniec zistíme, že to zafungovalo. Prestal som sa upierať na hudbu spôsobom, že ona je mojm definitívnym svetom. Prečo by som nemohol robiť aj čosi iné? Práve táto všestrannosť mi pomohla roztvoriť krídla. Som dôsledný, ale nežijem v napätí ako hudobníci, ktorí nemajú iné východisko, len hudbu. Myslia si, že keď prestanú hrať, nič im neostane a to je pre hudobníka nebezpečná cesta; celý život úporne cvičia, nemysliac na to, že zajtra môžu prestať hrať a zrúti sa im svet. S týmto už nemám problém

a pokiaľ by sa v budúcnosti ukázalo, že mi hranie spôsobuje viac smútku ako radosti, alebo že sa ako hudobník ťažko presadzujem – vieme, aký vratký môže byť trh –, budem robiť čosi iné. Najhoršie je „zadebniť sa“ a pokiaľ to skrachuje, poddať sa.

■ **Spôsob súčasnej komunikácie s kontrabasistom Maciejom Adamczakom a bubeníkom Dawidom Fortunom, ako aj kompaktnosť Audiofeeling Tria dokazujú, že za posledných 5 rokov ste prešli značnou premenou. Aké boli tvoje pocity z nahrávania?**

Vo chvíli, keď nahrám album, prestanem nad ním premýšľať a idem ďalej. Podobne na koncertoch k jeho propagácii teraz hráme množstvo iných

skladieb. Mám pripravený projekt s filmovou hudbou Henryka Warsa a Bronisława Kapera. Album *Wars & Kaper – Deconstruction of Film Music* je takmer hotový a skladby majú na koncertoch výbornú odozvu. Nahrane sú aj Paderewského interpretácie goralskej hudby s krakovským Orchestrom beethovenovskej akadémie a dirigentom Sebastianom Perłowským. Paderewského *Album Tatrzańskie* ma vždy fascinoval a podarilo sa mi ho dostať aj do podoby Audiofeeling Tria. Premýšľam tiež o kolekcii hitov

preslávených Rayom Charlesom ako *Unchain My Heart*, *Hit the Road Jack* či *I Can't Stop Loving You*, ktoré s triom uvádzame už niekoľko rokov.

■ **Unchain My Heart ste hrali už na bratislavskom koncerte pred 3 rokmi.**

Keď sa tak zamyslím, najbližších 5 rokov nemusím chystať nič nové a napriek tomu môžem každoročne vydať album. Aj preto teraz v Brémach sledujem fungovanie tohto obchodno-umeleckého sveta, pretože nabudúce tu chcem v premiére predstaviť ďalší album. Či už na samostatnom koncerte, alebo v rámci showcasov a pokiaľ to nevyjde, budem aspoň prezentovať festival Jazz Juniors či spolu s Grzegorzom Karnasom jeho Voicings. S Grzegorzom sa tu rozhlíadame po zahraničných partneroch, s ktorými chceme v budúcnosti spolupracovať. Nerozumím tomu, prečo všetci okolo mňa nariekajú, že sa nič nedá robiť a že dnešný svet nepraje hodnotám. Mne sa naopak zdá, že teraz je tá najlepšia chvíľa zabráť. V tomto mi nesmierne imponuje Jano Sudzina, ktorý sa nevzdáva napriek neustálym problémom s distribúciou albumov. Vie, že pokiaľ to dnes ustojí, určite sa to raz obráti. Chce to len čas. To isté sa deje s Audiofeeling Triom, s mojou hrou a s tým, čo robím. Nemusím mať všetko okamžite. Jediné, čo potrebujem, je nestratiť hĺbkou, absorbovať všetko okolo seba a vzbudzovať na scéne dobré emócie. Je to však neustály proces, „work in progress“. (Smiech.)

Peniaze a granty

■ **Spomínal si Jazz Juniors či Voicings – festivaly a súťaže, z ktorých vzišlo v posledných rokoch množstvo vynikajúcich muzikantov...**

Nevzišli, oni tu boli aj predtým. Akurát sa zviditeľnili. A následne vydali svoje albumy v Hevhetii, ako Loïs Le Van, Aga Derlak, Bartosz Dworak či v španielskom vydavateľstve Fresh Sound Records, ako minuloročný víťaz Darek Dobroszczyk.

■ **Je sympatické, že hudobníkom neponúkate len finančné odmeny, ale aj zaujímavé kontakty, možnosti koncertov či nahrávania. Bola to tvoja idea?**

Keď som prevzal Jazz Juniors pod svoju umeleckú správu, viaceré veci som obrátil hore nohami. Napriek viac ako 30-ročnej tradícii nemala táto súťaž v poslednom období dobrý kredit a jej úroveň upadala. Začína sa to však meniť a v povedomí hudobníkov dnes nabera na význame. Hoci býva zvykom, že organizátori ocenia víťaza finančnou odmenou, podľa môjho názoru mladí hudobníci nečakajú predovšetkým peniaze. Omnoho radšej by prijali možnosti koncertov na dobrých miestach, pretože tie budú generovať ďalšie a ďalšie angažmány. V konečnom dôsledku sa dostaneme k peniazom, ale tie nie sú podstatou samotnej výhry. Mladí hudobníci skôr potrebujú kontakty, podporu pri uvedení do

→ prostredia a tiež je pre nich dôležité vedieť, že do finále ich vybrali nezávislí odborníci len na základe ich výkonov. Aby nemohlo dôjsť k ovplyvňovaniu, na Jazz Juniors máme medzinárodnú porotu bez účasti Poliakov, hoci väčšina súťažiacich je práve z Poľska. Potom sa nemôže stať, že pedagógovia budú

sa točia peniaze a záleží aj na nás, do akých projektov ich investori vložia. Nehovoriac o tom, že na jednom mieste stretnieš väčšinu vydavateľov či iných zaujímavých partnerov. Jednoducho tu treba byť a som rád, že to chápu ľudia, ako Jano Sudzina či poľský Inštitút Adama Mickiewicza.



(foto: B. Senkowski)

nadŕžať svojim študentom či spoluhráčom. Napriek tomu vyhrávajú v posledných rokoch prevažne poľské súbory, čo sa však môže v budúcnosti zmeniť. Vlni sme vyskúšali experiment a hoci porota vyberala súbory do kvalifikácie v rámci „blindfold“ testu, čiže netušili koho počujú, všetci zahraniční účastníci, žiaľbohu, vypadli. Ďalším elementom je budovanie medzinárodných barterov. Nechcem vynakladať peniaze na poľských ani amerických hudobníkov len preto, aby prišli a zahrali na festivale. Na základe synergie sa snažím nachádzať možnosti spolupráce s každým hudobníkom, manažmentom, agentúrou či vydavateľstvom: ja spravím čosi pre teba, avšak očakávam podobnú odozvu z tvojej strany. V takomto prípade môžeme mať z peňazí, ktorých na kultúru býva čoraz menej, dvojnásobný osôh. Inak to podľa mňa v dnešnej dobe ani nejde.

■ Preto majú podľa teba zmysel vynaložené prostriedky i čas, keď svoj nový album i Jazz Juniors propaguješ na veľtrhu jazzhead! v Brémach?

Koľko poľských, českých alebo slovenských umelcov, vydavateľov či organizátorov si tu videl? Prečo si nevedomujú, že pokiaľ chcú hrať alebo vydávať za hranicami svojej krajiny, musia pre to aj čosi urobiť? Samozrejme, k tomu patria desiatky možno nudných obchodných stretnutí, avšak na týchto miestach

■ Netuším, či za neúčastou slovenských jazzmanov stojí len neznalosť alebo aj nezaujem...

Je to smutné. Poznáam mnohých, ktorí by tu mohli byť, napríklad Peter Adamkovič. Spolupracovali sme v rámci jeho festivalu Jazz Prešov alebo naopak pri koncertoch AMC Tria v Harris Piano Jazz Bar. Prešovský festival sa tu mohol okrem prezentácie začleniť do nejakej z európskych festivalových asociácií. Pomáha to pri dohadovaní zaujímavých hudobníkov, rozšírení renomé a v konečnom dôsledku aj pri hľadaní sponzorov. Teraz nechcem tvrdiť, že Peter nerobí Jazz Prešov dobre. Je to výborné podujatie, možno by len chcelo trochu „nakopnúť“. V Poľsku nastala „festivalizácia“, máme tam okolo 120 jazzových podujatí. Tie nové stoja na zanikajúcich kluboch, pričom festival často pohltí rozpočet klubu, ktorý by počas roka pripravil omnoho viac koncertov

s neporovnateľne väčšou návštevnosťou. Ktorou cestou ísť? Osobne to riešim tak, že od štátu žiadam podporu len na festival Jazz Juniors a série Directions in Music Nights ako aj Kaczmarczyk Sessions financujeme zo vstupného a snažíme sa ostať aspoň na nule. Samozrejme, podieľa sa na tom aj samotný klub a je dôkazom, že sa to dá.

■ Na Slovensku býva skôr zvykom spoliehať sa predovšetkým na podporu grantových systémov a podľa pridelenej výšky dotácie vyskladať dramaturgiu festivalu...

Mám zásadu, že keď dostanem od ministerstva napríklad 90 000 zlotých, pokúšam sa získať pre muzikantov v barteroch podobnú sumu, za ktorú by niekam vycestovali a priniesli späť peniaze z grantov zahraničných ministerstiev. To mi dáva zmysel a pokiaľ by tak premýšľali všetci, v grantových systémoch by sa „točili“ úplne iné peniaze. Ministerstvá by potom mohli štedrejšie financovať festivaly a organizátori by tak dokázali prostredníctvom showcasov s prítomnými promotérmi či agentúrami docieľať, aby sa časom muzikanti vracali zo zahraničia s cudzími peniazmi vo vrecku. Dôležitým aspektom je aj popularizácia. Tento rok rozbiehame v rámci Jazz Juniors jazzové akadémie, na ktorých sa budú týždeň pred konaním festivalu prezentovať jazzmani na základných školách a gymnáziách, pretože tie hudbe nevenujú

pozornosť. Chceme, aby mladí ľudia videli trúbku či saxofón a urobili si vlastný názor. V opačnom prípade sa poddajú názoru hoci koho iného. V tomto sú deti najúprimnejšie a keď sa im niečo nepáči, povedia to priamo.

■ Podľa všetkého sa zdá, že Jazz Juniors chytili druhý dych...

Teším sa z toho, že súťaž i festival sa postupne predierajú na európske pódia. Čoraz viac mladých hudobníkov aj z okolitých krajín si uvedomuje, že podobná „trampolína“ im môže pomôcť v počiatočnom odraze a nazdávam sa, že po rokoch skúseností im viem pomôcť. Ďalším plánom Jazz Juniors budú súťaže a workshopy pre manažérov. Mám predstavu, že po niekoľkých dňoch vzdelávania by sa mohli najlepší manažéri chopiť finalistov a sprevádzať ich na ďalšej umeleckej ceste. Podobá sa to reálnym podmienkam – začínajúci manažér dostane mladú perspektívnu kapelu a vo chvíli, keď sa dajú dokopy, vypúšťam ich do sveta. Takáto kapela je potom zaujímavejšia aj pre vydavateľa. Treba reagovať na veci okolo nás, byť elastický a dokázať sa prispôbiť, ako mi často vravieval môj otec. Podobné je to aj s hudobnou publicistikou: pokiaľ chceš ľudom ukázať, že improvizovaná hudba nepatrí len privilegovaným, musíš ich nalákať a „žonglovať“ s jazykom tak, aby si nestratil kvalitu na úkor zaujímavosti. A ja sa v hudbe snažím o to isté.

■ Takže si v konečnom dôsledku vďačný za niekoľkoročné nahrávacie prázdniny?

Samozrejme, hoci ma často hnevalo, že takto márnim tvorivé roky. Vďaka tomu som sa však, ako vraví môj kolega Maciej Stryjecki, „nezahľoval nepotrebným zvukom“. Ak mám vystihnúť rozdiely medzi poslednými albumami, na *Something Personal* je konečne dostatok klavíra, čo mi pri *Complexity in Simplicity* viacerí vyčítali. Na novom albume počuť klavír v rozličných konfiguráciách a napriek tomu, že každá zo skladieb bola vyprodukovaná inak, platňa ako celok drží pohromade. A keďže som mal dostatok času, mohol som vynášať zo svojich pokladov to najlepšie! ✕

Poľský klavirista, aranžér a skladateľ **Paweł KACZMARCZYK** (1984) je absolventom Hudobnej akadémie v Katoviciach. Od roku 2000 pravidelne hrával so saxofonistom Januszom Muniakom v jeho klube a založil KBD Trio (Kaczmarczyk, Barański, Dobrowolski), s ktorým ako osemnásťročný zvíťazil na medzinárodnej súťaži Jazz Juniors v Krakove. Jeho albumy *Audiofeeling* (ARMS Records 2007) a *Complexity in Simplicity* (ACT Music 2009) získali ocenenia *Album roka* magazínu *Jazz Forum* a Kaczmarczyk titul *Klavirista roka* (2009). Vedie *Audiofeeling Trio* (album *Something Personal*, Hevhetia 2015), účinkuje na nahrávkach Rafała Sarneckého, Grzecha Piotrowského a zoskupení New Bone či HeFi. Je umeleckým riaditeľom súťaže a festivalu Jazz Juniors v Krakove, realizuje projekty *Directions in Music* a *Kaczmarczyk Sessions*.

Paweł Kaczmarczyk & Audiofeeling Trio: Something Personal (Hevhetia 2015)

Po šestoročnej nahrávacej pauze prišiel klavirista a skladateľ **Paweł Kaczmarczyk** s novým albumom. O dôvodoch takej dlhej odmlky otvorene hovorí v rozhovore pre *Hudobný život*; fakt, že po „vyslobodení sa“ zo stálej prestížneho nemeckého vydavateľstva ACT a prechode do košickej Hevhetie mu z rúk spadli okovy a pri nahrávaní mu diktovala už iba jeho vlastná intuícia, sa jasne podpísal pod podobu hudby na *Something Personal*.



Oproti pestré ekletickej zmesi predchádzajúceho *Complexity in Simplicity* (2009), kde Kaczmarczyk vystupoval v úlohe spojovacieho článku medzi personálne rôznorodými obsadeniami a prezentoval sa viac ako skladateľ, tu počuť výhradne „asketický“ zvuk jazzového tria. A Kaczmarczyk mu, celkom logicky, absolútne dominuje ako zvrchovaný tvorca.

Maciej Adamczak (kontrabas, efekty) a **Dawid Fortuna** (bicie) tvoria kompaktnú a empatickú rytmiku, o ktorú sa klavirista môže spoľahlivo oprieť aj v chúlостivých momentoch, čo pekne ukázalo živé predvedenie väčšiny skladieb albumu na ARS NOVA v Košiciach začiatkom júla. Zaujímavosťou bolo, aké protichodné reakcie toto vystúpenie dokázalo u jazzových fanúšikov vyvolať. Tých, ktorí preferujú odvážnejšiu, experimentálnejšiu vetvu poľského jazzu, *Something Personal* zrejme neuspokojí. Kaczmarczyk im bude pripadať ako viac mainstreamový hudobník, ako pomerne konvenčný klavirista a nepríliš nápaditý improvizátor. Komu však konvenuje moderný mainstream a komu neprekážajú klaviristove inklinácie k „prístupnejším“ žánrom, ten si príde na svoje a *Something Personal* by určite nemal uniknúť jeho pozornosti.

Album má nielen homogénny, komorný zvuk, ale aj vzácnu (a ťažko definovateľnú) jednotnosť atmosféry, vďaka ktorej ho možno bez ťažkostí „stráviť“ na jedno posedenie. Tá vychádza z kompozičnej povahy Kaczmarczykových tém. Viaceré z nich akoby sa odvíjali od toho istého myšlienkového jadra, majú podobný rozbeh – synkopické ostinato podporené jasnou, sviežo znejúcou harmóniou v ľavej ruke a výraznou melódiou v pravej. Pripomína to osvedčený koncept hudby trií Esbjörna Svenssona či Avishaja Cohena, pričom melodika znie trochu „inak“, v niektorých prípadoch akoby priamo odkazovala k poľskej klavírnej tradícii – melódiu titulnej *Something Personal* je akousi rozšafnou zrýchlenou ma-

zúrkou, ktorá nezaprie chopinovské korene, hoci sa nijako nesnaží prebrať štylistiku klasickej hudby.

Jednotnosť však neznamená jednotvárnosť. Kaczmarczykova sila spočíva v tom, ako svoje ľúbivé melodické témy dokáže ozvláštniť – napríklad vkladaním motivicky odlišného bridgeu, počas ktorého sa menia inštrumentácia, rytmický feeling aj intenzita hrania. Narábanie s dynamikou a hustotou harmonického pohybu ako stavebnými prvkami je vôbec jednou z Kaczmarczykových najúčinnejších zbraní. Dramaturgické vlny, extatické nápor a uvoľnenia fungujú geniálne, sú motorom diania a zároveň klenbou architektonickej stavby každej zo skladieb. A keď sa na vrcholoch gradácií objavujú fragmenty tém či vopred pripravené komponované fragmenty, v ktorých sa naplno prejavuje synergia všetkých troch spoluhráčov (obsesívne opakovaný akordický riff a kvartové trilkky v *Crazy Love*, repetované tóny, „zvonové“ intonácie à la Debussy či McCoy Tyner a úžasné chromaticky padajúce kvarty v *Mr. Blacksmith* a pod.), Kaczmarczyk má obecenstvo v hrsti. A pritom vôbec nemusí ohurovať virtuozitou atleticky vytrénovanej pravej ruky...

Something Personal teda v prvom rade poteší priaznivcov moderného jazzového mainstreamu, rytmicky živého a zvukovo priesačného, melodikou aj harmonickými štruktúrami vyslovene európskeho. Na štúdiomom zázname je zachytená akoby esencia a zároveň jedna z nekonečného počtu možných podob živšej realizácie Kaczmarczykových ideí – v technicky takmer dokonalom, ideálnom tvare. Teraz je rad na poslucháčovi, aby sa pokúsil vziať si z nej to najlepšie...

Robert KOLÁŘ

Paweł Kaczmarczyk: Audiofeeling (ARMS Records 2007)



Po debutovom koncertnom albume *Kaczmarczyk / Barański / Dobrowolski Trio Live – Radio Katowice* (Jazz Forum 2005) prišiel klavirista s originálnou

a nesmierne sviežou autorskou koncepciou nahrávky *Audiofeeling*. K overeným spolužiakom katovickkej akadémie (kontrabasista Michał Barański a bubeník Paweł Dobrowolski) prizval Kaczmarczyk trojicu tenorsaxofonistov (Radosław Nowicki, Tomasz Grzegorski, Grzegorz Piotrowski) a už spôsob, akým cielene siaha po odlišných výrazových polohách každého z nich, dokazuje premyslenú koncepciu hľadača zvukovej farebnosti. Moderný postbop (v rámci tradičných postupov skladby *Charlie*

Knows sa postupne predstavujú všetci dychári) vyvažuje decentné využívanie elektroniky (v spolupráci s Piotrowskim) naznačujúce Kaczmarczykovu otvorenosť nielen jazzovým vplyvom. Zrelý album dvadsaťjedenročného umelca rozvíril poľskú jazzovú scénu a čitateľa magazínu *Jazz Forum* ho vyhlásili za *Album roka*.

Paweł Kaczmarczyk Audiofeeling Band: Complexity in Simplicity (ACT Music 2009)

Meno poľského klaviristu zarezovalo na európskej scéne vďaka nahrávke pod krídlami renomovaného vydavateľa. Ten síce pôvodne plánovaný dvojalbum „okresal“, výsledkom však bola kompaktná a aranžérsky veľkoryso poňatá mozaika. Trojici saxofonistov z predošlého albumu líder „predpísal“ variabilnejšiu nástrojovú paletu (zvlášť mrazivá emotivnosť Grzegorského basklarinetu a Piotrowského soprán saxofónu berú dych) a popri výrazných autorských témach sa nebál zablúdiť ani do popu (citlivo obrúsený *Blue Eyes* Eltona Johna).



„Dnes si môžeš „požičiavať“ zo všetkých zdrojov. Mojou ideou však nie je požičať, ale rovno ukradnúť, aby to bolo len moje. Aj tak nikdy nebudem Keithom Jarrettom ani

Herbiem Hancockom, stále to budem robiť po svojom.“ Čoraz výraznejšie sa prejavuje elegický rukopis Kaczmarczyka-skladateľa, aranžérska nápaditosť a predstavivosť, dôkazom čoho bola séria ocenení *Album / Klavirista / Umelec roka 2009* (magazín *Jazz Forum*, Grand Prix Jazz Melomani).

(mot)



klasika



Péter Eötvös Concertos

A. Suwanai, R. Hosford
J. Bradbury, P.-L. Aimard
Gothenburg Symphony
Orchestra,
BBC Symphony
Orchestra,
P. Eötvös
BMC 2014

Obluba koncertantného žánru u Pétera Eötvösa nijako neprekvapuje. Nielen preto, že Eötvös je úspešným operným skladateľom a k opere má „dráma“ nástrojového koncertu spomedzi foriem inštrumentálnej hudby azda najbližšie. Možnosť komponovať pre technicky mimoriadne disponovaného sólistu otvára voľné pole pôsobnosti jeho kompozičného maximalizmu. A do tretice tu nezanedbateľnú úlohu hrá fakt, že aj v tvorbe predchodcov, ku ktorým sa Eötvösova hudba viac či menej otvorene hlási (Stravinskij, Bartók, Ligeti), má žáner koncertu významné postavenie. Práve tu možno hľadať jeden z hlavných inšpiračných zdrojov spoločných pre trojicu diel zaznamenaných na CD z produkcie Budapešťského hudobného centra.

Huslový koncert *Seven*, dvojkoncert pre dva klavíry *Levitación* a „dvojkoncert“ pre klavír a keyboard ovládané jediným sólistom s názvom *CAP-KO* (skrátka pre Concerto for Acoustic Piano, Keyboard and Orchestra) – boli napísané v rokoch 2005–2007 a napriek relatívne nedávnej dobe vzniku majú za sebou bohatú recepciu a všetky tri už boli nahrané. Prednosťou budapešťského kompletu je, že sa na ňom nachádzajú pokope a v prvotriednej interpretácii so skladateľom za dirigentským pultom. To je dôležité najmä v prípade huslového a klavírneho koncertu. Tak, ako Bartók a Ligeti obohatili inštrumentárium svojich koncertantných diel o netradičné nástroje, Eötvös ide ešte o krok ďalej – popri značne širokom arzenáli bicích predpisuje vo svojich partitúrach elektrickú gitaru a zvuky generované pomocou softvéru, ktorý je takpovediac vytvorený na kľúč. Popri sólistovi a dirigentovi tu do hry vstupuje zvukový režisér a v tejto situácii

je skladateľova osobná prítomnosť zárukou úspechu. Inak sa však – ako by povedal Arnold Schönberg – komponuje ako predtým... Čo sa týka interpretácie, nie je tu čo vytknúť. Japonská huslistka Akiko Suwanai bola sólistkou premiéry *Seven*, Pierrovi-Laurentovi Aimardovi bol sólový part v klavírnom koncerte priam ušitý na telo, klarinetisti Richard Hosford a John Bradbury hrajú bezovzýšku brilantne, podobne ako členovia BBC Symphony Orchestra, ktorí ich sprevádzajú, vysokou kvalitou sa vyznačuje aj hra Göteborgských symfonikov.

Ostáva teda pohľad na samotnú hudbu, zaujímavý a príťažlivý najmä z toho dôvodu, že ide o aktuálnu, ešte stále relatívne „čerstvú“ tvorbu jednej z vedúcich európskych skladateľských osobností súčasnosti. Eötvös sa javí ako inteligentný eklektik s majstrovským a v každom ohľade perfekcionista ovládnutím kompozičného remesla. V tomto sa podobá na Ligetiho, no s tým rozdielom, že Eötvösova hudobná imaginácia sa neustále potrebuje živiť dielami predchodcov. Chvíľu sa vyrovnáva so Stravinským, inokedy vstupuje do dialógu s Bartókom či Ligetiho a pod záľahou týchto odkazov a asocií chvíľami zaniká to, čo by sa dalo nazvať „osobným tónom“. Môžu to byť klavírne behy v *CAP-KO* (dedikovanom Bartókovi), ktoré charakterizujú bartókovskú pianistiku, exponované party bicích odkazujúce na Bartókovo *Prvé klavírne koncert*, rýchle figurácie v malosekundových či kvartových mixtúrach zasa na stredný diel 2. časti *Druhého klavírneho koncertu*, päťčasťová forma k forme Bartókovo *Koncertu pre orchester* atď. No zároveň je tu prvok efektného odčudnenia: akonáhle sa sólista otočí ku klaviatúre keyboardu a ozvú sa „umelohmotné“ elektronické zvuky, navyše v mixtúrach, ktoré v danom okamihu pripravil zvukový režisér, poslucháč je okamžite vytrhnutý z bartókovského sveta a duchom sa ocitá v susedstve etúd Ligetiho a Conlona Nancarrowa. Podobné rýchle „prepínanie“ poslucháča z perspektívy funguje aj v huslovom koncerte *Seven*, hoci tu je motivované programovými súvislosťami – dielo je totiž venované pamiatke siedmich kozmonautov, ktorí zahynuli na palube raketoplánu Columbia v roku 2003, a mám pocit, že omnoho hlbšie (resp. menej prvoplánový) zmysel získa vtedy, ak človek tieto asociácie celkom odfiltruje a sústreďuje sa len na znejúcu štruktúru.

Kompozične aj zvukovo najprehľadnejšie pôsobí dvojkoncert *Levitación* pre farebne veľmi kompaktné obsadenie dvoch klarinetov, sláčikového orchestra a akordeónu. Názov predznamenáva charakter hudby, ktorá je efemérnou víziou Stravinského Petrušku, bábkovej vznášajúcej sa kdesi nad strechou ruského jarmočného divadla. Pravdaže, nezaobíde sa to bez

konkrétnych hudobných reminiscencií, no popri „hudbe komponovanej podľa hudby“ je tu mnoho krásneho a zaujímavého: napríklad čarovná „nočná“ spektrálna plocha na tóne E, ktorú dva klavíry dofarbujú krehkými multifonikmi a štekľivými disonanciami, keďže jeden nástroj je ladený in B, druhý in A. Alebo surrealistická *Barcarola* (3. časť) začínajúca a končiaca nápevom vo fľažoletoch dvoch kontrabasov; akoby si tu Eötvös podával ruku s Bentom Sørensenom, a pritom práve možno v podobných okamihoch azda najviac ostáva sám sebou.

Robert KOLÁŘ



Béla Bartók Complete Choral Works

L. Dobszay
BMC 2014

Kolegovia z Budapešťského hudobného centra vydali dvojdisk s kompletnou zborovou tvorbou Bélu Bartóka. Je to významný počín, pretože – nech to znie akokoľvek prekvapujúco – doteraz boli Bartókove kompozície pre zbor a cappella roztrúsené predovšetkým na nahrávkach spoločnosti Hungaroton, no zväčša nesytematicky a nikdy nie v takej ucelenej podobe ako tu, to znamená vrátane verzií tých istých diel. To sa týka aj dvoch cyklov slovenských piesní, čím sa tento komplet stáva potenciálne zaujímavým aj v našom prostredí.

Ide o nahrávky z roku 2008, ktoré so zborom zostaveným z vybraných študentiek a študentov budapešťskej Lisztovej akadémie a Univerzity Eötvösa Loránda naštudoval významný maďarský muzikológ, zbormajster a popredný odborník tak v oblasti stredovekej liturgickej hudby, ako aj maďarskej (sedmohradskej) ľudovej hudby, László Dobszay, tri roky pred svojou smrťou.

Prvý disk je venovaný zbierke *27 dvojhlasných a trojhlasných detských a ženských zborov*, rozsahom aj obľúbenosťou najvýznamnejšieho skladateľovho diela pre zbor a cappella. Kratučké kompozície boli vytvorené v rokoch 1935–1936 na texty zo *Zbierky maďarskej ľudovej poézie*, ku ktorým však chýbali pôvodné melódie. Na prvý pohľad sa nemusí zdať, že vznikli v časovom susedstve diel, akými sú *Piate sláčikové kvarteto* či *Hudba pre strunové*,

bicie nástroje a čelestu, no jednoduchosť je tu skutočne iba povrchovým javom. Bartók v nich syntetizuje svoje skúsenosti zo štúdiu ľudovej hudby a zároveň renesančného vokálneho kontrapunktu, no bez toho, aby sa uchýľoval k štýlovej imitácii. To, čo v nich vyniká v plnej kráse, je majstrovská „čistota“ lineárneho myslenia a tiež osviežujúca živost ľudovej maďarčiny, s ktorej zvukom a rytmom sa Bartók nesmieme duchapľne pohrávať. *27 zborov* je k dispozícii na viacerých nahrávkach, vrátane Dobszayovho skoršieho naštudovania so Scholou Hungarica pre Hungaroton. Študentský zbor síce nemá onú okružnosť a uhladenosť zvuku, no nijako to neprekáža; študentky do interpretácie vložili mladický esprít a vtíp, bez nutnosti podliezať latku profesionálnych kritérií.

Druhý CD je vyhradený (s malou výnimkou *Dvoch rumunských piesní*) mužským a miešaným zborom vo viacmenej chronologickom poradí. Uvádza ho neskororomantický *Večer* na verše Kálmána Hársányiho z roku 1903. Bartók jeho hudobnovyjadrovací jazyk čoskoro začal pokladať za staromódny, vďaka podmanivej harmónii a dobre zvládnutej dramaturgii formy však dodnes ide o atraktívny kúsok. Nasledujú spomínané adaptácie rumunských piesní z Bartókoveho zberu v roku 1909 pre ženský zbor. Dve kratučké, dosiaľ nepublikované diela sú veľmi pôvabné – transparentnosťou sadzby, ako aj „švitarivým“ zvukom rumunského jazyka. Ťažisko nahrávky však, prirodzene, tvoria maďarskojazyčné zbory: dve verzie *Štyroch starých maďarských ľudových piesní* (1910 a 1926), *Štyri maďarské ľudové piesne* (1917) pre miešaný zbor a mužským zborom určené *Sikulské piesne* (napísané pre Bratislavský mužský zbor v roku 1933) a *Zo starých čias*, akýsi „vedľajší produkt“ sprevádzajúci vznik *27 detských a ženských zborov* v roku 1935. Tieto diela dávajú odpoveď na otázku, prečo je Bartókova zborová tvorba tak málo známa a – v porovnaní s tou Kodályovou – aj nie veľmi početná. Značná komplikovanosť lineárne štruktúrovanej sadzby a nekonvenčnosť harmonických spojov bráni tomu, aby mohli slúžiť na pedagogické účely a stať sa bežnou súčasťou repertoáru, dokonca aj v krajine s takou vyspelou kultúrou zborového spevu, akou je Maďarsko. A ich rozšírenie mimo maďarského jazykového okruhu takmer neprichádza do úvahy, keďže sú bytostne viazané na text, jeho rytmické a zvukové kvality. Platí to obzvlášť pre *Zo starých čias*, ktoré možno pokladať za prejav skladateľovho „intelektuálneho oddychu“ v podobe trocha zvláštnej, enigmatickej, no humornej kreatívnej hry. Bartók tu skomponoval nielen hudbu, ale aj text – vychádzajúc z folklórneho materiálu vytvoril slovnú mozaiku, ktorá je základom pre náročný, neraz veľmi dis-

kontinuálny kompozičný útvar vyžadujúci dispozície profesionálneho zboru.

Dva cykly slovenských zborov pochádzajú z čias 1. svetovej vojny. *Slovenské ľudové piesne* pre mužský zbor sú spracovaniami piesní z Bartókovho zberu v Podkoniciach (uskutočneného na objednávku rakúskeho ministerstva vojny v tamojších kasárňach) a z bansko-bystrického regiónu (konkrétne z Podkoníc, Hiadeľa, Poník a Medzibrodu) pochádza tiež materiál omnoho známejších *Štyroch slovenských ľudových piesní* pre miešaný zbor a klavír. Na ňom na nahrávke nehrá nikto menší ako Zoltán Kocsis a ide o jedinu „instrumentálnu“ výnimku v tomto komplete. Sú to príležitostné kompozície, no dôležité vzhľadom na kontext Bartókovej tvorby, keďže patria k prvým príkladom toho, ako skladateľ neskôr, v zrelejších a závažnejších opusoch, konštituuje dramaturgiu viacčastových celkov. A, okrem toho, vo svojej prostote sú neuveriteľne krásne – v najbežnejšom zmysle slova. Je potešiteľné, že obe diela sú populárne dokonca aj mimo európskeho kontextu, či už sa spievajú s pôvodnými slovenskými textami, alebo v maďarskom preklade. Nahrávka ponúka obe verzie; v slovenskej panuje väčší súlad medzi zvukovosťou slov a hudobným rytmom (najmä v rýchlych tanečných piesňach), v maďarskej sa zasa prejavuje, prirodzene, lepšie porozumenie textu spevákmi, lepšie pochopenie významových súvislostí – konkrétne napríklad v poslednej z „kasárenských“ piesní, kde v maďarskej verzii počuť takmer personifikovaný dialóg medzi vojakom odchádzajúcim do vojny a jeho milou. László Dobszay si však dal záležať na tom, aby sa o dialo bez prílišnej ilustratívnosti či sklznutia k afektu.

Robert KOLÁŘ



Hungarian Contemporary Vespers
Zoltán Kocsis Sunday
Vespers
Péter Zombola *Vesperae per annum*
Schola Cantorum
Budapestiensis
T. Bubnó, J. Mezei
BMC 2015

Súčasná maďarská nešpora Zsolt Sereia a Pétera Zombola vznikli ako liturgická hudba. To nie je ani súčasné,

ani tradičné, je to prejavom duchovnosti a osobnej viery. Samotná hudba oboch autorov je však orientovaná dosť konzervatívne a tradicionalisticky.

Čo môžeme od takejto konzervatívne orientovanej zborovej hudby očakávať? Po ruke je hneď niekoľko možností: nadozemska žiara z Pobaltia (Pärt, Vasks), mŕtvotné mrazenie vanúce z Podkarpattia (Penderecki), tavenerská new-ageová gotika, prípadne všetky tieto atribúty dohromady v najrozličnejších pomeroch. A ešte možno nejaká exotika... Ak to nepatí o súčasnej duchovnej zborovej tvorbe všeobecne, rozhodne to patí o Sereiových a Zombolových skladbách na tomto CD. Žiadne extenzívne techniky spevu, žiadne odľahčené pohrávanie sa s tradíciou, žiadne posúvanie hraníc zaužívaných spôsobov kompozície vokálnej duchovnej hudby s liturgickým presahom.

Zsolt Serei, profesor Lisztovej akadémie v Budapešti, sa vo svojich *Nedelných nešporoch* vybral po vychodenom chodníku, keď si ako inšpiráciu zvolil gregoriánsky chorál. Jednohlasy spev, pripomínajúci gregoriánsky chorál, spolaľhavo nastoluje atmosféru duchovnosti. Tá však na mnohých miestach nie je natoľko presvedčivá, aby zakryla skutočnosť, že ide s najväčšou pravdepodobnosťou o spracovanie *na spôsob* gregoriánskeho chorálu a nie o využitie pôvodných nápevov na latinské a maďarské texty. Na miestach, kde sa jednohlasy spev rozbieha do viachlasu, nastupuje spomínaná tavenerská novogotika; jednohlasy spevy akoby boli spracovaním toho, čo nájdeme v bežnej rímskokatolíckej liturgii. Oproti tomu o generáciu mladší, tridsaťdvaročný Péter Zombola, sa snaží svoje *Vesperae per annum* ozvláštniť instrumentálnymi vstupmi zvončekov, organu a gongu. Úvodné prelúdium, tvorené sólovými zvončkami, nastoluje atmosféru Ďalekého východu, ktorá je však iba gestom. Nahrádzajú ho eklektické vokálne časti striedané statickými organovými interlúdiami, ktoré s úvodným prelúdiom nemajú žiadnu hlbšiu súvislosť práve tak, ako vokálna a instrumentálna zložka skladby. Pripomienky tejto ďalekovýchodnej atmosféry pomocou zvončekov, gongu a organa v ďalších interlúdiách akoby usilovali o akýsi ekumenický presah. Z gregoriánu vychádzajúce jednohlasy časti však skladbu pevne ukotvujú v rímskokatolíckej tradícii a z týchto „exotizmov“ sa stávajú skôr akcenty akéhosi new-ageového synkretizmu.

Nešpora vôbec nie sú mŕtvou formou. Naopak, môžu byť veľmi aktuálne. V tejto súvislosti by som rád upozornil na „sekulárne“ nešpora newyorskej skladateľky a Zombolovej rovesníčky Missy Mazzoliovovej, ktoré objednala Carnegie Hall a kde boli začiatkom minulého roku

aj premiérovane. Mazzoli sa vo svojich *Vespers for a New Dark Age* na texty súčasnej poézie inteligentne pohráva s elektronickou hudbou na pomedzí alternatív a súčasnej komponovanej i improvizovanej hudby, new-age a folku, akéhosi novogotického pátosu a popu. Výsledkom je dielo, ktoré síce s liturgiou nemá nič spoločné, no je nabité významami s bohatým duchovným presahom. Dostáva sa k nim však celkom inou cestou a s celkom iným účinkom.

Alexander PLATZNER



Wolfgang Rihm
Et Lux
Huelgas Ensemble/
Minguet Quartett
P. Van Nevel
ECM New Series 2014/
Divyd

Renomované vydavateľstvo ECM, tak ako vo väčšine predošlých prípadov, aj tentoraz prinieslo na trh ozajstnú hudobnú lahôdku: nahrávku rozsiahlej vokálno-instrumentálnej kompozície *Et Lux* (2009) nemeckého skladateľa Wolfganga Rihma, v ktorej autor veľmi pôsobivým spôsobom „remixuje“ latinskú textovú predlohu rímskokatolíckej zádušnej omše, vyberajúc si z liturgického textu rekviev jednotlivé fragmenty, ktoré mu slúžia ako podklad pre plynulý tok sérii hudobných meditácií (v približne hodinovej skladbe prakticky nie sú žiadne pauzy ani cezúry!), pričom fráza „et lux perpetua luceat eis“ (svetlo večné nech im svieti) tvorí akúsi myšlienkovú os celej skladby.

Et Lux je symbolickým aj faktickým spojením dvoch svetov, „zašlej krásy minulosti“ a „krásy dneška“, ktoré je symbolicky reprezentované už samotnou instrumentáciou aj výberom interpretov. Zdvojený vokálny štvorhlas na nahrávke pod vedením Paula van Nevela interpretuje famózný belgický Huelgas Ensemble, súbor špecialistov na renesančnú polyfóniu, instrumentálny štvorhlas zasa hrá nemecký sláčikový Minguet Quartett, zoskupenie špecialistov na súčasnú hudbu (skladba bola pôvodne vytvorená pre podobnú dvojicu súborov – Hilliard Ensemble a Arditti Quartet). Spojenie ľudských hlasov a sláčikových nástrojov v tejto hudbe funguje úplne

dokonale, oba typy sonorít sa tu stretávajú v pôsobivom zvukovo-výrazovom dialógu, akcentujúc myšlienky textovej predlohy votkané do umne vymodelovaného vokálno-instrumentálneho viachlasu. Ozveny „zašlej krásy minulosti“ sa prejavujú jednak v (akoby, ale často aj naozaj) modálne vedených vokálnych líniiach, jednak v neprestajných „odkazoch“ na modálnu štruktúru renesančnej vertikály, tá je však permanentne „atakovaná“ (oveľa výraznejšie ako horizontála) chromatikou a súčasnou zvukovosťou, reprezentujúcou zasa jednu z podob „krásy dneška“... A v tom je azda aj najväčšia sila tejto hudby: v onom neprestajnom prelínaní „starého a nového“, ktoré sa deje takmer v každom okamihu a na každej úrovni stále sa meniacej štruktúry, pritom však tento permanentne sa meniaci proces akoby zázrakom u vnímateľa spôsobuje opačný zážitok, zážitok meditatívnej nehybnosti, kontemplatívneho rozpoloženia a bezčasovosti. Všetko teda neprestajne plynie, ničomu nie je dovolené „zostať“ dlhšie ako niekoľko sekúnd, a predsa to, čo napokon zostáva a čím nás táto hudba azda najviac vtáhuje, je ten pocit „zastavenia času“, v ktorom sa v nás vynárajú „veľké (ale veľmi často nezodpovedateľné) otázky“ týkajúce sa podstaty a zmyslu našej existencie...

Et Lux Wolfganga Rihma je jednou z tých skladieb, v ktorých (ako to napísal jeden z recenzentov tohto CD, Dominy Clements) „sa zdá, že nič ne-
deje, ale čím pozornejšie ich počúvame, tým viac v nich objavíme“.

Daniel MATEJ

jazz



Michał Tokaj Trio
The Sign
Hevhetia 2015

Hľadanie vlastného zvuku a originálneho prejavu je v umení čoraz vzácnejšie. Týka sa to i jazzu. A predsa sa občas objavia interpreti, ktorí to svojou hudbou dokážu. Možno medzi nich zaradiť i klaviristu Michała Tokaja, ktorý na novom CD odhaľuje svoje rozmanité identity. Michał Tokaj absolvoval Hudobnú



→ akadémiu v Katoviciach a počas svojej kariéry spolupracoval napríklad s Agou Zaryanovou, Grzegorzom Karnasom, Tomaszom Stańkom alebo Piotrom Baronom. V Čechách nahral trojicu albumov v kvintete kontrabasistu Jaromíra Honzáka, napríklad CD *Little Things*. Album s názvom *Early Reflections* z roku 2008 nahralo Tokajovo trio ako prizvaná kapela so slávnym americkým saxofonistom Benniem Maupinom. O kvalite hudby formácie Michal Tokaj Trio svedčia aj ocenenia Fryderyk z rokov 2006, 2008 a 2010. Na najnovšom albume si s ním zahrali Michał Barański (kontrabas) a Łukasz Żyta (bicie). S týmto zoskupením nahral v roku 2004 album *Bird Alone* a odvtedy spolu koncertujú. Nahrávka získala prestížne poľské ocenenie Fryderyk v kategórii Album roka. Na Slovensku sa trio Michala Tokaja predstavilo v marci tohto roku, keď v Komornom štúdiu Slovenského rozhlasu uviedlo skladby z najnovšieho albumu *The Sign*. Ten predstavuje akúsi kroniku udalostí, zážitkov a reflexii posledného desaťročia v živote poľského hudobníka. „Možnosť stáleho tria považujem za komfort. V jednotnej zostave totiž dochádza medzi hudobníkmi k inému druhu porozumenia a mimozmyslového vnímania. Nemusíme si hovoriť, čo ideme hrať, reagujeme na gestá, zvuky, mimiku,“ hovorí klavirista. Album *The Sign* ponúka dynamické hranie bohaté na motivickú invenciu a farbu. Eponymná titulná skladba prináša svieži moderný jazz, ktorý pekne zamotá hlavu úvodným klavírnym riffom v 17/16 takte. K nemu sa pridá hlavná téma s množstvom mimotonálnych vybočení. Ďalšia skladba s názvom *Magdalena* (pomenovaná po klaviristovej dcére) prináša svet jemnej lyriky v tradičnejšom šate jazzovej balady. K slovu sa často dostane kontrabasista Barański, ktorému skvele sedia lyrické plochy a otvorené harmónie. Album pokračuje výraznými rytmickými kompozíciami, ktoré akoby v sebe vždy ukrývali nejaký polyrytmický rébus. Ako sa na moderné jazzové trio patrí, skladby obsahujú aj množstvo unisonových pasáží a nečakaných melodických zvrátov. Striedanie pokojných a vzrušených nálad v širokej dynamickej škále sa vinie celým albumom. V skladbe *Blues Folk* sa k slovu dostane aj autenticky pôsobiaca inšpirácia poľskou ľudovou hudbou. Záver albumu však negraduje, práve naopak, je ambientný. Posledná skladba *Awakening* sa akoby rozplynie a ostane po nej len pocit vnútorného pokoja.

Tibor FELEDI



A Clear Midnight Kurt Weill and America Julia Hülsmann Quartet Th. Bleckmann ECM 2015/Divvy

Nemecká jazzová klaviristka, skladateľka a aranžérka Julia Hülsmann sa do centra pozornosti priaznivcov originálnej hudobnej produkcie dostáva len veľmi pomaly, hoci jej jednotlivé albumy zaznamenali pomerne veľký ohlas.

Jej tvorba je cenená pre inteligentné spájanie jazzu a voľnej improvizácie s poetickosťou a farebnosťou klasickej hudby, hlavne impresionizmu, ktoré sa naplno prejavilo už v albumoch *The End of a Summer*, no hlavne na nahrávke *In Full View*, kde sa ustálila personálna podoba jej kvarteta. V ňom okrem basistu Marca Muellbauera a bubeníka Heinricha Köbberlinga účinkuje aj vynikajúci britský trubkár a hráč na krídlovku Tom Arthurs. No kým na albume *In Full View* Arthurs iba hosťoval, na novom albume piesní Kurta Weilla je plnohodnotným členom ansámblu a zásadne prispel k celkovému vynikajúcemu zvuku a atmosfére albumu. Idea projektu Weillových piesní pod názvom *A Clear Midnight* sa zrodila pri príležitosti Festivalu Kurta Weilla v Dessau v roku 2013 a album znamená vôbec prvú spoluprácu Hülsmannovej s nemecko-americkým vokalistom Theom Bleckmannom.

Na rozdiel od viacerých novších weillovských albumov, ktoré kladú dôraz skôr na temný a klaustrofobický aspekt Weillovej hudby pomocou elektronických, rockových a industriálnych prvkov, je album Hülsmannovej a Bleckmanna návratom k čistej, kryštalickej podobe akustických jazzových balád. Nakoniec, Weill sám nazval jazz „rytmom našich čias“. Väčšina skladieb plynie vo veľmi pomalom, až ležerom tempe. Na rozsiahlej ploche takmer sedemdesiat minút necháva Bleckmann vynieť texty Langstona Hughesa, Iru Gershwinu, Ogdenu Nasha či Maxwella Andersona, ktorým je dobre rozumieť a s ktorými sa Bleckmann doslova pohráva (skvelá *Beat! Beat! Drums!* na text Walta Whitmana). Projekt *A Clear Midnight* je zvukovo veľmi homogénny, nahrávke dominuje Hülsmannovej jemný, „fluentný“ tok nenápadných, jednoduchých

aranžmánov klavíra, ktorý prináša impresionistické plochy voľne plynúcich súzvukov a nežných disonancií. Klavírny part akcentuje modálne plochy, plné „prázdnych“ kvintových a kvartových harmónií, akoby nerozvádzaných nikam, navodzujúcich pocit tápania, viacnázvnosti a neurčitosti. Basa i bicie prispievajú k jemnej farebnosti zvukových plôch a Weillove „mestské“ piesne v poňatí Hülsmannovej kvarteta nadobúdajú paradoxne až akýsi pastorálny charakter. *A Clear Midnight* obsahuje viacero známych skladieb. V piesni *Mack the Knife* prevláda intímna atmosféra, jednoduchý klavírny sprievod a skvelé súznenie Bleckmanna a trúbky, ktorá okolo spevákovho hlasu často vytvára akúsi ozvenu. Bleckmannove farebne pôsobivé „duetá“ s trúbkou a jeho famózne kreácie z neho miestami robia skôr inštrumentálnu súčasť ansámblu, než tradičného sólistu. Na albume občas prebleskne i znepokojivo existenciálna, dekadentná atmosféra, ako napríklad v skladbe *Your Technique*. Aj slávna skladba *September Song* a titulná *A Clear Midnight* znejú v pomerne temných a pochmúrnych tónoch. Osviežením je známa pieseň *Speak Low* spolu s *A Noiseless Patient Spider*, pôvabnou jazzovou baladou s neustálym zdôrazňovaním pre Weilla takého typického slova „isolated“ a záverečná pieseň *Great Big Sky* sa dokonca nesie na vlnách hrejivého optimizmu. Bleckmannov hlas stále sprevádza jemná melanchólia a zádumčivosť, charakterizuje ho niekedy až chlapčensky hravý, civilný prejav s brilantne zvládnutými prvkami jazzu, kabaretu, šansónu i avantgardy, s obrovskou dynamikou a citlivosťou prejavu. Z albumu Weillových piesní v podaní Thea Bleckmanna a Julia Hülsmann Quartet sála úplný relax a pokoj, poslucháč si môže vychutnať Weillov osobitý rukopis a originálny hudobný svet jeho piesní, ktorým priehľadne číra akustická podoba evidentne sedí najlepšie.

Peter KATINA

alternatíva



Attila Tverďák elektrická gitara Hevhetia 2015

Košického gitaristu a výtvarníka Attilu Tverďáka som osobne spoznal len nedávno, celkom náhodou v období, kedy sa na svetlo sveta dostalo jeho debutové sólové CD. Člen zoskupení Žena s blchou či Urban Hudák (a mnohých ďalších) sa v júli, podobne ako ja, stal súčasťou Letnej akadémie VENI ACADEMY a jeho prítomnosť bola doslova neprehliadnuteľná. Album, ktorý nesie jeho meno a názov nástroja a je vyzdobený jeho vlastnými maľbami, tvorí skvelý pendant k „Attiho“ charakteristickému javu. No nielen to; tiež zachytáva kúsok aury prostredia, v ktorom sa zrodil – myslím si, že sotva by vznikol v takejto podobe inak, ako v atmosfére Košíc s ich dlhou tradíciou živého a svojbytného undergroundu. A je to pomerne odvážny počin – tak zo strany samotného gitaristu, ako aj košického vydavateľstva –, keďže ide o titul, ktorý sa zrejme nebude predávať v tisícovkách nákladoch. Hoci, ktovie...

Idea albumu sa zrodila po tom, čo Tverďák predviedol skladbu Ivana Buffu *For Atti*, pôvodne pre akustickú gitaru, v šamorínskej synagóge a organizátor tamojšieho festivalu (New) Music At Home Daniel Matej dostal nápad obdať gitaristu celým radom jemu určených skladieb, no už pre elektrickú gitaru. A tak sa na albume stretli kompozície siedmich autorov: Daniel Matej, Boško Milaković, Juraj Vajó, Pavol Bizoň, Ivan Buffa a Peter Machajdík plus Luciano Berio, ktorého akustickú gitarovú *Sequenzu XI* Tverďák „pretlmočil“ do jazyka elektrickej gitary. Tieto mená garantujú mimoriadnu pestrosť temperamentov a skladateľských poetík, napriek tomu však dramaturgia albumu funguje ako jediné, takmer spojené „rozprávanie“ s navzájom kontrastnými epizódami. Prvé miesto patrí skladbe *E (for e. g.)* iniciátora projektu a efekt zdánlivo poškodeného prehrávača tu pôsobí rovnako znepokojujúco ako pri spustení pred pár mesiacmi vydaného CD *Memories of You*, začínajúceho skladbou *NICE* toho istého skladateľa. Autorstvo Daniela Mateja je jedno-ducho neodškriepiteľným a okamžite identifikovateľným faktom. Nervný pulz pukotavého, skresleného ostínata vovádza do fantastického zachytávania rozhlasového vysielania zo susednej galaxie; prechádza k útržkom artikulovaného, no nezrozumiteľného prejavu v akejsi neznámej reči, až sa signál postupne vytráca. Matejova skladba tu zastupuje vetvu „aktívnej“ hudby, plnej expanzívnej snahy o pomyšelné vystúpenie zo sveta vymedzeného sústavou struny – snímač – zosilňovacia aparátúra (prípadne doplnená o efekty). Vetva „pasívnej“ hudby, naopak, zotrúva v týchto hrani-

ciach a zužitkúva to, čo táto sústava ponúka – predovšetkým zaujímavé zvuky a krásu ich čistého bytia. Sem možno zaradiť skladbu *Continuous* Boška Milakovića. Venovanie Mortonovi Feldmanovi veľa napovedá o jej charaktere: staticky plynúce jednoduché súzvučky sú akoby navlečené na dlhej šnúre, existujú samy pre seba. *Akordy a kordy* Pavla Bizoňa obsahujú trochu viac drámy, aj tá sa však odohráva takpovediac „vo vnútri“ kompozičného materiálu – medzi temnými, disonantnými súzvukmi v hlbokých polohách, ktoré sa snažia nájsť spôsob vzájomnej koexistencie s jasnejšími tónmi vo výškach. Skúmať strunový nástroj ako zdroj zaujímavých zvukov, ruchov, ale aj celkom obyčajných tónov nabáda sólistu aj spomenutá *For Atti* Ivana Buffu. Presne to Atti aj robí, a moment, kedy sa v záplave „polozvukov“ (krásne slovo, ktoré pri opise skladby použil jej autor) vyšvihne až kamsi za hranice hmatníka, má punc trefne vyslovenej pointy.

Celkom mimo mojej letmo nadhodenej kategorizácie stojí *Urban song for electric guitar, unprofessional vocal and possibly other improvising co-performer* Juraja Vajóa. Odohráva sa tu akoby náhodný výstup s nesúvislým (slovensko-maďarsko-anglickým) monológom štamgasta v podniku na ktoromsi košíckom sídlisku v skorých ranných hodinách. Improvizujúcim „co-performerom“ k Attilovmu schválne insitnému „polospevu“ je na live nahrávke zo šamorínskej synagógy klavirista Vladislav Šarišský (plus hlasy z publiky) a výsledok ma spočiatku neobyčajne iritoval – tak ako ma väčšinou iritujú snahy skladateľa o „zachovanie prvku prekvapenia a neočakávaného zapojenia publika do hry“, čo bolo zámerom aj Juraja Vajóa. Po niekoľkých vypočutiach sa však moje vnímanie skladby zmenilo a dokázal som si v nej nájsť záchytné body – v spätosti verbálnych motívov s inštrumentálnymi líniami či konkrétnymi harmóniami, ktorá vytvára bizarnú, no predsa fungujúcu stavebnú logiku.

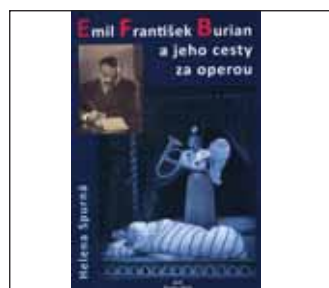
Je tu ešte neprehliadnuteľná Beriova *Sequenza XI*, fascinujúca, približne štvrt hodinová cesta objavovania možností (a limitov?) akustickej gitary. Attilov pokus o jej elektrickú verziu nevyhnutne znamená „sémantickú transpozíciu“ – elektrická gitara prináša celkom odlišný okruh asociácií a ten sa tak ľahko nedá „odfiltrovať“. Mám tiež pocit, že oproti pôvodnej verzii sa trochu stráca účinok kontrastu medzi dynamicky exponovanými a tichšími úsekmi a vo virtuózných behoch má, pokiaľ ide o čistotu artikulácie, akustická gitara jednoznačne navrch. Na Attiho *Sequenzu* sa však dá hľadiť aj trochu inak – cez prizmu improvizovanej hudby. Vtedy dostáva rovnakú estetickú legitimitu ako dobre

predvedená, koncentrovaná improvizácia. V podobných intenciách vnímam tiež záverečnú trojčastovú kompozíciu *LET* Petra Machajdika: ako sugestívnu improvizovanú hru sústredenú vždy okolo jednej, maximálne dvoch zvukových situácií. A s podmanivým, permanentne prítomným ruchovým „obalom“ alikvótnych tónov.

Unikátny projekt – koncepciu aj konečnou realizáciu. Ak by som mal odhadnúť, u akého typu poslucháča môže zaznamenať potenciálne najväčší ohlas, zrejme by som parafrázoval názov jedného slávneho albumu Dizzyho Gillespieho: „for non-musicians only.“ Hoci, ktovie...

Robert KOLÁŘ

kniha



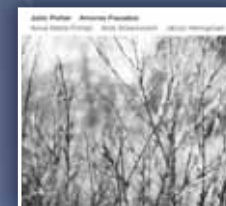
E. F. Burian a jeho cesty za operou H. Spurná KLP Praha 2014

Divadelná tvár jednej z najvýraznejších osobností českej avantgardy 30., respektíve 2. polovice 50. rokov, Emila Františka Buriana, je kultúrnej verejnosti viac než známa. Divadelný režisér, ovplyvnený ľavicovým divadlom nemeckej a ruskej avantgardy a zdieľajúci myšlienky idealistického marxizmu, spoluformoval podobu českého divadla s avantgardou Jindřicha Honzla (s ktorým sa síce dostal do sporu), no najmä s Jiřím Frejkom a nepriamo aj s Oldřichom Stiborom. Popri tvorbe činoherných inscenácií je známy aj ako skladateľ a dirigent, aj keď režisérske pôsobenie do istej miery zatienili jeho (možno neprávom zaznávané) skladateľské aktivity. Napriek všetkému má E. F. Burian aj ako operný skladateľ dôležité miesto v dejinách českého divadla. Najnovšia publikácia Helyny Spurnej podáva na 342 stranách vyčerpávajúci obraz tejto zaujímavej osobnosti a približuje čitateľovi Buriana z originálneho pohľadu hudobnoteatrolologickej syntézy, no predovšetkým pedantným mapovaním jeho kompozičných a dramaturgických postupov,

ako i zdokumentovaním histórie realizovaných inscenácií jeho oper na českých javiskách. Prvé kapitoly prinášajú životopisné reálie bez mýtotočného prikrášľovania alebo zatracovania. Kontroverznosť Burianovej osobnosti (politické peripetie skladateľa) autorka dokázala priblížiť vyargumentovanými tvrdeniami a pedantne overenými faktmi bez nánosov stereotypov minulosti (heroizujúcich či zatracujúcich) a predostrieť tak komplexný a nezaujatý obraz umelca. Pozoruhodné je vystihnutie autorovho štýlu, s pomenovaním svojského druhu burianovského „Sprechgesangu“, ktorý skladateľ vo svojich operách používa v spojitosti s akcentom na dôležitosť významu slova, čo autorka pripisuje činohernej podstate jeho osobnosti, ako aj dlhodobému pôsobeniu vo „Voicebande“. Ďalšie kapitoly knihy opisujú pozadie vzniku jednotlivých operných titulov, obsahujú tiež komplexnú analýzu hudobnej a divadelnej dramaturgie jednotlivých oper s notovými ukážkami. Historiografickú hodnotu údajov zvyšuje, hoci výberovo, doložená korešpondencia skladateľa. Zvlášť hodnotná je korešpondencia Buriana s v exile žijúcim Bohuslavom Martinů. Obzvlášť prepracované sú kapitoly analyzujúce operu *Maryša*, ako i porovnávanie a analýza režijných stvárnení tejto opery v inscenáciách v Brne (1940, 1970), Liberci (1963), Dessau (1946), Prahe (1946, 1960) a Ostrave (1966) a opery *Bubu z Montparnassu* v štátnej opere Praha (1999) ako návrat k overeným hodnotám. Práve toto dielo zohralo v roku 1999 úlohu renesancie českej avantgardnej opery zo začiatku storočia. Publikácia si okrem zaujímavého uhla pohľadu autorky zasluhuje obdiv aj kvalitným redakčným spracovaním s menným registrom, zoznamom fotodokumentácie a notových príkladov a prílohou pozostávajúcou z libriet oper *Mastičkár* a *Račte odpustiť*. Azda by si zaslúžila menej ortodoxné grafické spracovanie, ale na vysokej kvalite jej tento malý nedostatok neuberie. Helene Spurnej sa podarilo z „druhej strany“ zaujímavým spôsobom predostrieť portrét umelca, ktorý bol dlhodobo stereotypne považovaný predovšetkým za činoherného „avantgardníka“ a až v druhom rade za skladateľa a dirigenta, i keď táto jeho tvár bola rovnocenná s jeho činoherným profilom. Kniha je napriek striktné vedeckej terminológii písaná pútavým jazykom, čo si zasluhuje tiež obdiv. Vrelo ju odporúčam každému divadlomilujúcemu čitateľovi.

Martin BENDIK

CD Novinky:



John Potter
Amores Pasados
ECM New Series



Verdi
Simon Boccanegra
Dmitri Hvorostovsky
DELLOS



Philip Glass
Complete Piano Etudes
Maki Namekawa
Orange Mountain Records



New Seasons
Glass, Pärt, Kancheli, Umbeyashi
G. Kremer, Kremerata Baltica
Deutsche Grammophon

DIVYD s.r.o.

predajňa Hummel Music
Klobučnícka 2, 81102 Bratislava

e-shop: www.hummelmusic.sk
predajna@divyd.sk
Facebook: Hummel Music
Twitter: HummelMusicShop

Bašavel v tržnici

Občianske združenie Divé maky podporujúce talentované rómske deti pozýva na medzinárodný multizánrový festival **Cigánsky bašavel** v nedeľu 16. augusta 2015 do Starej tržnice v Bratislave. Cigánsky Bašavel je miesto, kde sa v prvom rade stretávajú ľudia, ktorí majú radi pestrofarebnosť života a vedia, že spoločné zážitky zbližujú a pomáhajú spoznávať ľudí či zvyky, ktoré by inak nemali ako spoznať. Festival zároveň ponúka priestor talentovaným rómskym deťom zapo-

jeným v štipendijnom programe občianskeho združenia Divé maky, ktoré na festivale každoročne vystupujú a pre ktoré je určený výťažok. Súčasťou programu (od 13.00) je koncert klasickej hudby, tanečný workshop, divadelné predstavenie, galaprogram detí z Divých makov a ich hostí, vo večernom programe predstaví česká kapela Terne Čhave svoj osobitý Rom'n'Roll a rocková PARA sa stretne na pódiu so Sendreiovcami a deťmi z Divých makov.

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia **na miesto koncertného majstra violončiel**

Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie dňa **23. 09. 2015 (streda) o 14.30 hod.** Požadované vzdelanie: absolútium konzervatória alebo VŠ príslušného smeru. Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk. Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu albina.korcekova@filharmonia.sk alebo písomne do **09. 09. 2015** na adresu: Slovenská filharmónia Medená 3 816 01 Bratislava

Termíny na predkladanie žiadostí o podporu Hudobného fondu v 2. polroku 2015

Hudobný fond kvôli vyčerpaniu rozpočtovaných financií neprijíma do 31. 12. 2015 nasledujúce žiadosti o poskytnutie tvorivých podporných: 1. interpretačné umenie v oblasti vážnej hudby, 2. jazz, 3. ostatné žánre populárnej hudby (hudobný folklór, dychová hudba), s výnimkou Cien Hudobného fondu na súťažiach a Grantov.

PRÉMIE v oblasti populárnej hudby, okrem jazzu a ostatných žánrov populárnej hudby (hudobný folklór, dychová hudba) - 10. 09., 29. 09., 27. 10., 24. 11.

PRÉMIE za hudobnovedné diela v oblasti vážnej hudby - 13. 10.

PRÉMIE za publicistickú tvorbu v oblasti vážnej hudby a populárnej hudby, ktorá bola vydaná alebo iným spôsobom šírená od 24. 09. 2014 do 13. 10. 2015, okrem jazzu a ostatných žánrov populárnej hudby (hudobný folklór, dychová hudba) - 13. 10.

CENY Hudobného fondu na súťažiach vo všetkých tvorivých oblastiach - 10. 09., 29. 09., 27. 10., 24. 11.

ŠTIPENDIÁ na tvorivé aktivity, okrem interpretačného umenia v oblasti vážnej hudby, jazzu a ostatných žánrov populárnej hudby (hudobný folklór, dychová hudba) - 10. 09., 29. 09., 27. 10., 24. 11.

GRANTY na projekty, ktoré sa začínajú realizovať v období od 01. 01. 2016 do 30. 06. 2016 vo všetkých tvorivých oblastiach - 13. 10.

Viac informácií na www.hf.sk.



Slovak Double Bass Club
since 2010
uvádzajú / present

Gary Karr
DOUBLE BASS
MASTER CLASS
21. – 26. September 2015

C. D. von Dittersdorf
DOUBLE BASS
COMPETITION
5. ročník kontrabasovej súťaže
/the 5th year of double bass contest
27. September 2015

BASS FEST+ 2015
6. ročník kurzov a koncertov
/the 6th year of courses and concerts
28. September – 2. October 2015

POD ZÁŠTITOU PRIMÁTORA MESTA BANSKÁ BYSTRICA
/ UNDER THE AUSPICES OF THE MAYOR OF THE TOWN OF BANSKÁ BYSTRICA

Akadémia umení Banská Bystrica / Academy of Arts Banská Bystrica

informácie a registrácia / info and registration:
www.slovakdoublebassclub.com
kontakt / contact: j.prievoznik@gmail.com
jkrigovsky@centrum.sk

Lektori / Lectors
kontrabas / double bass: **Ján Krigovský** (SK) **Thomas Martin** (UK)
Thierry Barbé (FR) **Roman Patkoló** (SK/CH) **Herbert Mayr** (AT)
Irena Olkiewicz (PL) **David Sinclair** (FR/CH) **Klaus Trumpf** (DE)
Zsolt Fejérvári (HU) **Radoslav Šašina** (SK) **Ruslan Lutsyk** (UA)
Miloslav Gajdoš (CZ) **Vlado Žatko** (SK)

jazzový kontrabas a basová gitara / jazz bass & bass guitar:
Jacek Nedziela Meira (PL) **Juraj Griglák** (SK) **Robert Ragan** (SK)
husle / violin: **Dalibor Karvay** (SK/AT) **Günar Letzbor** (AT) - baroque violin
Stano Palúch (SK) - jazz violin, improvisation & articulation
viola / viola: **Roman Balashov** (RUS) **Zuzana Bouřová** (SK)
violončelo / violoncello: **Jozef Podhoranský** (SK)
gitara / guitar: **Matúš Jakabčič** (SK) **Rafael Catalá** (ES) **Adam Marec** (SK)
Ján Čizmár (CZ) - baroque guitar, lute, theorba
čembalo a generálbas / harpsichord & general bass:
Maria Barbara Willi (CZ/DE)
organ / organ: **Jeremy Jozef** (JR/AT) - general bass, improvisation
klavír / piano: **Marián Lapšanský** (SK) **Daniel Buranovský** (SK)
Eva Cáhová (SK) **Klaudius Kováč** (SK) - jazz piano
trúbka / trumpet: **Juraj Bartoš** (SK)
klarinet / clarinet: **Ronald Šebesta** (SK)
- modern & classicists clarinets, basset horns
flauta / flute: **Jana Semerádová** (CZ) - flute traverso **Ivica Gábríšová** (SK)
bicie / drums: **Peter Solárik** (SK)
fyzioterapeut / physiotherapist, body & mental training:
František Szanto (SK/CH)

*children education class *children orchestra:
Ján Krigovský (SK) **Zuzana Bouřová** (CZ) **Jozef Podhoranský** (SK)















festival komornej hudby
10 – 20 september 2015

konvergenzie

20:00 / dpoh mestské divadlo

10. 9. / **longital** suite

20:00 / dóm sv. martina

14. 9. / **annum per annum** / pärt/**godár**/tavener

19:00 / moyzesova sieň

16. 9. / **chasidské** piesne 2
šostakovič/**schoenfield**/prokofiev

18:00 / dom albrechtovcov

17. 9. / **moyzesovci** / 40 +

20:00 / koncertná sieň klarisky

/ **amores pasados** /
potter/friman/**abramovich**/heringman

18:00 / design factory

18. 9. / bratislavská **noc komornej hudby**
bartók/kodály/**dohnányi**/kafenda/**schneider-trnavský**

15:00 / design factory

19. 9. / pomáhať **nebolí** / nebolieť **pomáha** / detský koncert

19:00 / design factory

/ **konvergenzie** + konvergenzie
berger/šimai/**kupkovič**

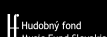
18:00 / koncertná sieň klarisky

20. 9. / **kontrasty** / albrecht/**bartók**/kondor

20:00 / ateliér babylon

/ **susanna** / ospalý **pohyb**

www.konvergenzie.sk/ zmena programu vyhradená



vstupenky

ticketportal

BKIS

BRATISLAVA



JOSÉ CURA

AKO CANIO

PIETRO MASCAGNI | SEDLIACKA ČEŠŤ
RUGGIERO LEONCAVALLO | KOMEDIANTI

SLÁVNOSTNÉ OTVORENIE SEZÓNY

Dirigent Rastislav Štúr
Réžia Marián Chudovský
Scéna Otto Šujan
Kostýmy Peter Čanecký

Účinkujú
Sedliacka češť Jolana Fogašová, Miroslav Dvorský,
Jitka Sapara Fischerová, Sergej Tolstov, Monika Fabianová
Komedianti José Cura, Katarína Juhásová-Štúrová,
Daniel Čapkovič, Aleš Jeniš, Maxim Kutsenko

18. septembra 2015 o 19.00 hod.

 **nová budova SND | Sála opery a baletu**

www.snd.sk   

Vstupenky v pokladniciach SND a online
na www.snd.sk a www.navstevnik.sk.
Rezervácie +421 2 204 72 289
a rezervacie@snd.sk

Generálny partner



Hlavný partner



Partneri



Oficiálna minerálna
voda pre SND



Partneri premiér



Mediálni partneri

