

hudobný život

ROČNÍK XLV

5

2013

2,16 € / 65 Sk

9 771335 414008 05

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: 58. Košická hudobná jar, VOICEssion alebo štyri farby jedného hlasu / **História:** Wagnerov tieň – 200. výročie narodenia / **Skladba mesiaca:** Bohuslav Martinů: III. symfónia

23. ročník SFKU:

Žilina týždeň metropolou hudby

JORDI SAVALL:

„Hudba robí môj život
zmysluplným každý jeden deň.“



2 konvergenzie

KONVERGENCIE

1 3 festival komornej hudby chamber music festival

30 máj – 2 jún 2013 | košice

- 30 | 05** 18:00 | **bábkové divadlo** | tajovského 4
JURAJ FÁNDLY & SILVESTER LAVRÍK
DÚVERNÁ ZMLÚVA ČIŽE HLADANIE POLITICKEJ VÔLE ...
silvester LAVRÍK rozprávač | jozef LUPTÁK violončelo | boris LENKO akordeón
- 31 | 05** 18:00 | **múzeum vojtecha löfflera** | alžbetina 20
JANÁČEK | DOHNÁNYI | ŠOSTAKOVIČ | BRAHMS
igor KARŠKO husle | jozef LUPTÁK violončelo | nora SKUTA klavír
- 20:00 | **bábkové divadlo** | tajovského 4
horomona HORO performer | **joshua ROGERS** gitara
WAIORA (NOVÝ ZÉLAND) TAONGA PŪORO – tradičné maorské hudobné nástroje
- 01 | 06** 20:00 | **dóm sv. alžbety**
THE HILLIARD ENSEMBLE (UK)
david JAMES kontratenor | rogers COVEY-CRUMP tenor
steven HARROLD tenor | gordon JONES barytón
igor KARŠKO viola | peter VRBINČÍK viola | jozef LUPTÁK violončelo
program | ANGLICKÁ RENESANCIA | vladimír GODÁR (SVETOVÁ PREMIÉRA)
gavin BRYARS – CADMAN REQUIEM (SLOVENSKÁ PREMIÉRA)
- 02 | 06** 20:00 | **evanjelický kostol košice** | mlynská ul.
FINE ARTS QUARTET (USA)
ralph EVANS husle | efim BOICO husle | juan-miguel HERNANDEZ viola
robert COHEN violončelo | a.h. igor KARŠKO viola | a.h. jozef LUPTÁK violončelo
program | RACHMANINOV | ZIMBALIST | BRAHMS

vstupenky
www.konvergenzie.sk

zmena programu vyhradená
foto THE HILLIARD ENSEMBLE © marco borggreve

Editorial

Milí čitatelia a priaznivci hudby,

na symbolickom kmeni Stredoeurópskeho festivalu koncertného umenia (SFKU), ktorý sa pod gesciou svojho zriaďovateľa a organizátora – Hudobného centra – a záštitou Ministerstva kultúry SR koná každoročne na pôde ŠKO Žilina, pribudol už 23. letokruh. Od svojho založenia v roku 1991 sa profiloval ako prehliadka najvýraznejších mladých talentov interpretačného umenia. Ich výkony v polorecitáloch alebo so sprievodom orchestrov hodnotí medzinárodná porota zložená z hudobných kritikov a muzikológov spraviť za strednej Európy. K tohtoročnému SFKU a k jednotlivým výkonom, ktoré v žilinskom Dome umenia Fatra v apríli odzneli, sa vraciame v trojstranovom hodnotiacom bloku.

Medzi osobnostné skvosty májového vydania Hudobného života sa akiste zaradi španielsky dirigent Jordi Savall, odborník na historicky poučenú interpretačnú prax, ktorý po svojom marcovom vystúpení vo východoslovenskej metropole poskytol nášmu časopisu exkluzívny rozhovor. Haydnovo oratórium Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži, ktoré tam uviedol, reflektujeme formou recenzie.

A keďže tento rok je v znamení 200. výročia narodenia Richarda Wagnera, nad niektorými aspektmi života tohto originálneho javu v dejinách európskej hudby sa zamýšľame v dvoch článkoch. Prvý sa venuje mimohudobnej stránke jeho osobnosti, druhý wagnerovskej interpretačnej tradícii, ktorá sa u nás doma vyvinula. Skladbou mesiaca je tentoraz Symfónia č. 3, ktorú ako svoju „prvú skutočnú“ symfóniu skomponoval v čase vrcholicej Druhej svetovej vojny na východnom pobreží USA niekdajší outsider českej hudby Bohuslav Martinů.

Často nám robí problém akceptovať skutočnosť, že súčasťou života je aj smrť. Uplýnulý mesiac postihli slovenskú hudobnú obec hneď dve straty: zo zoznamu žijúcich korepetítorov a zbornajstrov vypadlo meno Dariny Turňovej a rady operných režisérov opustila výnimočná osobnosť Miroslava Fischera. Napriek tomu prežívame v redakcii pocit zadosťuchovania, že to bol aj Hudobný život, kto priniesol nedávno Fischerov umelecký i ľudský profil a takto si naňho pri príležitosti jeho osemdesiatky dôstojným spôsobom spomenul. V bohatom spektre hudobných profesií je to už raz tak, že kým jedny sa tešia hviezdnej popularite a nepretržitej pozornosti zo strany odbornej či laickej verejnosti, údelom druhých je fungovať a presadzovať sa v ich tieni. Táto bezvýznamnosť či neatraktivnosť je však iba zdanie, pretože malé koliesko môže byť pre súkolesie neraz kľúčové a dokonca zaujímavejšie ako to veľké. A práve také vám chceme prostredníctvom rubriky V zrkadle času predstaviť: je ním Milada Synková, dlhoročná korepetítorka SND a neobyčajne inšpirujúci človek.

Prajem vám príjemné a podnetné čítanie.
Juraj Pokorný

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Slovenská filharmónia, Verdiho Rekviem v Dóme sv. Martina, Organový recitál Moniky Melcovej, XXIII. Stredoeurópsky festival koncertného umenia v Žiline, 58. Košická hudobná jar, Oratórium Konštantín a Metod Pavla Kršku, Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži v Košiciach, Nedeľné matiné v Mirbachu, Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, Quasars Ensemble v Redute a v Klariskách

Stará hudba

- 12 Solamente natural: veľkonočný program Passio A. Šuba

Mimo hlavného prúdu

- 13 Nordic Shake: Public Enema/Staer R. Kolář
13 LIVE EVIL 2013: festival extrémnej hudby R. Kolář

Rozhovor

- 14 Jordi Savall, dirigent: „Hudba robí môj život zmysluplným.“ A. Šuba

História

- 16 Wagnerov tieň – 200. výročie narodenia skladateľa R. Bayer

Skladba mesiaca

- 18 Bohuslav Martinů: Tretia symfónia A. Platzner

Hudobné divadlo

- 21 Wagner na Slovensku V. Blaho
22 Sergej Prokofiev: Romeo a Júlia P. Maťo
23 Operný zápisník M. Mojžišová, M. Glocková

V zrkadle času

- 24 Milada Synková, korepetítorka SND: „Teší ma rôznorodosť môjho povolania.“ E. Planková

Zahranicie

- 26 Berlín: Dva dezerty – Barbier zo Sevilly, R. Villazón & Staatskapelle Berlin & D. Barenboim L. Habart
27 ČR: Švajčiarska jar E. Aguirre
28 Viedeň: Fidelio v Theater an der Wien L. Habart

Miniprofil

- 29 Sopranistka Ivana Rusko J. Kubandová

Jazz

- 30 Gitarový vizionár Bill Frisell P. Záhradník
33 Frank a jeho babičky D. Hevier ml.
33 SP Martina Ďurčinu P. Motyčka
34 Jeden večer – dva krsty: Pavol Bodnár, Andrej Šeban P. Motyčka
34 Ľubomír Tamašovič – nekrológ J. Kalász

Recenzie CD, DVD, knihy

Kam/Kedy, Informácie

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

Mesačník Hudobný život/apríl 2013 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Juraj Pokorný (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, juraj.pokorny@hc.sk)
Redakcia: Andrej Šuba (andrej.suba@hc.sk), Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Michaela Mojžišová – klasická hudba, Peter Motyčka – jazz (peter.motycka@hc.sk)
Jazykové redakčky: Dorota Balcarová, Eva Planková

Uponáhľaný Beethoven vs. strhujúci Korsakov

V čase vyjdenia tejto recenzie začneme pravdepodobne sumarizovať 64. koncertnú sezónu, čo je úctyhodné a zaväzujúce číslo. Dnes, keď vstupujeme do jej finále, môžeme skonštatovať, že to, čo predstavovalo jej vrcholné hodnoty, bolo v zásade prezentované v hlavnom meste. Výpoveď týchto šiestich desaťročí je bohatým kultúrnym odkazom hudobného diania.

Abonentný cyklus E8 (5. 4.) mal vo svojej programovej skladbe diela, ktoré veľakrát zazneli v koncertnom auditóriu SF; Beethovenov *Koncert pre klavír a orchester č. 5 Es dur op. 73* a *Symfonickú suitu op. 35 – Šeherezádu* N. Rimského-Korsakova. Tentoraz sa pod interpretačné stvárnenie týchto diel podpísal **orchester Slovenskej filharmónie** s ukrajinským dirigentom **Andrijom Jurkevičom** a klaviristkou **Magdalénou Bajuszovou**. Už prvé dotyky s Beethovenovou hudbou obnažili problém, ktorý pretrvával počas celej interpretácie a dielu výrazne ubližoval. Bola to pedalizácia – neprimeraná v rozložených akordoch a ešte výraznejšia v diatonických pasážach. Interpretačný prejav bol nečitateľný a zahmlený (ak to mierne preženieme, neraz som mal pocit, že počúvam harfu, nie klavír). A pritom praobyčajné kvintakordové pasáže i v prvej časti anticipujú záverečnú

tému *Ronda*. Majú teda melodickú prapodstatu. Ďalší problém: niektoré úseky boli uponáhľané. Klaviristka „uletela“ orchesteru, a to niekoľkokrát. Celej 1. časti (*Allegro*) chýbala aristokratická vznešenosť, „cisársky“ lesk – i keď je nám známy Beethovenov vzťah k aristokracii, on sám bol v skutočnosti najväčším duchovným aristokratom svojej doby. Dokazuje to hudba jeho „svätej“ 2. časti *Adagio un poco mosso*, ktorá je po interpretačnej stránke azda najzaujímavejšia. Sólistka ju pochopila úplne poeticky, zasnene, bez páťosu či vonkajších afektov. Jednoducho vnútorne muzicírovala. Najkrajšia však bola kadencia, kde si dovoľila komunikovať priamo s Beethovenom. Toto jej pekné rozjímajenie ma oslovilo.

Žiaľ, záverečná časť bola najproblematickejšia. Na rozhraní 2. a 3. časti sa objavuje už spomínaný kvintakord, najskôr zasnený a vzápätí zjasnený až výbušný. Ascendenčné smerovanie musí mať svoju majestátnu gradáciu. Avšak tam, kde mala hudba vrcholiť, sa všetko zlomilo. K slovu sa opäť dostali uponáhľanosť a pedál, ktorý znejasňoval to, čo malo byť priehľadné a čitateľné. A práve 3. časť *Rondo. Allegro ma non troppo* má svoju príznačnú rytmickú i metrickú nekompromisnosť a údernosť, ktorá by mala

byť interpretačne zvýraznená. Aby som sa však odpútal od môjho názoru, musím povedať, že poslucháčom sa interpretačný prejav sólistky páčil. Očakávali malý prídavok – žiaľ, nestalo sa. Možno nabuduce... Dirigent a orchester SF boli spoľahlivým partnerom (veď toto dielo i jeho vyžarovanie má v pravom slova zmysle symfonické rozmery).

V druhej časti koncertu odznela už spomínaná *Šeherezáda* N. Rimského-Korsakova (príbeh z *Tisíc a jednej noci*). Napriek tomu, že jej autor sa bránil písaniu tzv. programovej hudby, príbeh je zhmotnený v každom myšlienkovom toku tejto kompozície. Orientálna atmosféra, neprekonateľná instrumentácia, studnica nápadov i fantázie – to je *Šeherezáda*. Dirigent Jurkevič sa spolu s orchestrom SF nechal strhnúť Korsakovou skladbou k veľkému výkonu. Vždy platí, že hudba musí najskôr inšpirovať interpretov a až potom sa jej fluidum preniesie na poslucháčov. A tak tomu bolo i teraz. Kto nikdy nečítal príbehy *Tisíc a jednej noci*, ale počul Korsakovu *Šeherezádu*, „uvidel“ ju a spoznal v hudbe, ktorá je predurčená na večný život.

Igor BERGER

Čajkovskij a Dvořák v „čistokrvnej slovanskej“ dramaturgii

Ludská, generačná, estetická i hudobno-jazyková blízkosť P. I. Čajkovského a A. Dvořáka sa stali 12. 4. dramaturgickým tmelom ďalšieho z koncertov abonentného cyklu B Slovenskej filharmónie. Ako protagonisti večera sa predstavili klavirista **Andrej Jarošínski** – absolvent Moskovského štátneho konzervatória a špecialista na Chopinove mazurky či Isaaca Albeniza – a hlavný dirigent Symfonického orchestra hl. m. Prahy FOK **Petr Altrichter**.

Napriek, či práve vďaka svojmu nefalšované ruskému charakteru sa Čajkovského *Koncert pre klavír a orchester č. 1 b mol op. 23* osvedčil ako zaručené eso koncertnej dramaturgie. V preplnenej sieni, kde neostalo jediné voľné miesto, sa ho zhostil technicky zdatný hráč, majiteľ „guľatého tónu“. Svoje výborné renomé však ani nepoprel, ani nepotvrdil. V 1. časti (*Allegro non troppo e molto maestoso – Allegro con spirito*) sa pustil opretek s orchestrom, ktorý sa postupne dostal do jeho vleku a dirigent zavše nestíhal reagovať na jeho chvat. Sólistovi chýbali väčší dynamický rozptyl a rozmanitosť farebných registrov, chvíľami sa dostávali k slovu neplánované drsné alikvoty. S výnimkou kadencie nemožno povedať, že by vynikal prebytkom poetickosti, a keď, tak len formálne prednesenej.

Druhá časť *Andantino semplice – Prestissimo* vyznela trochu nezainteresovane až flegmaticky, pričom sviežosť „jazzovo“ sa tváriacej kontrastnej časti sa stratila v stereotypnej nude. Satisfakciou bola 3. časť (*Allegro con fuoco*), ktorá zažiarila muzikantskou iskrou a čistotou hry (nevynímajúc „oktávový vodopád“ pred nástupom kódy). Exaltované gestá či iné mimohudobné manierizmy sú klaviristovi cudzie, noty však odohral fakticky len manuálne, bez hlbšieho dramatického vkladu či očakávanej ľudskej zrelosti. Fenomenálny výkon, ktorý v tom istom diele podal pred 29 rokmi vtedy 29-ročný Andrej Gavrillov, v tejto sieni už asi nikto neprekoná.

Zato v prídavku – *Prelúdiu č. 5 op. 23 g mol* Sergeja Rachmaninova – rehabilitoval Jarošínski svoju povest. Zdanlivo nevinný kusok, na ktorom už pohoreli desiatky klavírnych hviezd z celého sveta, zahral s maximálnym stupňom koncentrácie a hráčskeho nasadenia. Škoda, že to isté sa už nedá povedať o jeho druhom prídavku, pretože o Moszkowského *Étincelles* platí, že necho po nich siahne ktokoľvek, len sotva sa vymaní z tieňa Vladimira Horowitza. Skutočnou pastvou pre uši bola druhá polovica koncertu s nádielkou pravého „hudobného češstva“ a preň príznačnej rozprávko-

vosti, fantazijnosti, tajomnosti. Taká bola symfonická báseň *Vodník op. 107* Antonína Dvořáka, kde na dirigenta čaká vďaka skvelej instrumentácii, bohatej zvukomaleb-nosti, ako aj naratívnej hudby samotnej množstvo inšpirácie. Petr Altrichter premenil **Slovenskú filharmóniu** v priebehu pár minút na „českú“ a v duchu pravidla: „*Kto chce druhých zapáľovať, sám musí horieť*“ sa neubránil ani reči celého tela, vrátane pokľaku či podupávania na dirigentskom pódii, dospejúc tak k zvukovo impozantnej orchestrálnej kulminácii a sugestívnemu epilógu v závere.

Radosť motív poľovníckej fanfáry na začiatku Dvořákovej symfonickej básne *Zlatý kolovrátok op. 109* vyústil v Altrichterovom podaní do plnokrvného orchestrálneho zvuku vystriedaného témou inšpirovanou rozprávkovým námetom Erbenovej básne. Sled ďalších kontrastných obrazov prináša roztomilé chuťovky na český spôsob, pestrofarebnou instrumentáciou evokujúce hudobné rozprávky Rimského-Korsakova. Epickosť hudby (podobne ako v predchádzajúcom *Vodníkovi*) zdôraznil dirigent formou akejsi divadelnej imaginácie, ktorá je podstatou jeho interpretačného prínosu.

Juraj POKORNÝ

Dóm sv. Martina: Štart do Veľkého týždňa s Verdiho Rekviem

I keď bol Giuseppe Verdi najmä autorom oper, ako 61-ročný sa na pamiatku básnika Alessandra Manzoniho vzopál k jednému z najgeniálnejších koncertných diel romantizmu, *Messa da Requiem*. Skladateľ, ktorého 200. výročie narodenia pripadá na tento rok, dielo skomponoval na liturgický text latinskej omše. Charakter hudby, jej melodickosť, inštrumentácia, spojenie štyroch vokálnych sôl s veľkolepým zborom však nadväzuje na hudobnú reč známu z jeho oper. Tentoraz zaznela Verdiho omša v sakrálnom priestore bratislavského Dómu sv. Martina (23. 3.). Príležitosťou bol nielen predveľkonočný čas, verdiovské jubileum, ale aj prvé tohtoročné pripomenutie 65. jubilea generácie stále omladzovanej Lúčnice, ktorá je dnes akýmsi kultúrnym fenoménom Slovenska a v tomto prípade sa angažovala v úlohe hlavného usporiadateľa koncertu. Pod taktovkou talianskeho dirigenta **Waltera Attanasioho** sa na predvedení *Rekviem* podieľali **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu**, dva spojené vokálne súbory **Spevákky zbor Lúčnica** a **Spevákky zbor mesta Bratislavy** (zbormajstri **Elena Matušová** a **Ladislav Holásek**), ako aj poprední operní sólisti **Lubica Vargicová**, **Terézia Kružliaková**, **Miroslav Dvorský** a **Gustáv Beláček**. Dirigent zvolil v tomto prípade pomalšie tempá a výrazovo introvertnejšie polohy diela. Už jeho decentné gestá naznačovali mnohé z povahy, charakteru, ale aj zvnútornenej koncepcie



[foto: M. Dudáš]

umelca v *Rekviem*. V orchestri zneli mimoriadne pekne a vypracovane sláčikové nástroje, nezrovnanosti v intonácii a celkovej kvalite zvuku boli občas v plechovej dychovej sekcii (*Tuba mirum*). Celkový dojem z výkonu orchestra, zboru i sólistov však znehodnocovala nie práve ideálna akustika Dómu. To, čo je zvukovo priaznivejšie v popredí chrámu (tu vyhradenom pre VIP), znelo v zadnej časti kostola pritlmene. Oba zbory (až na trochu rozpačitý vstup v úvodnom *Dies irae*) dobre spolupracovali so sólistami a výborne zvládli aj samostatné čísla. „Holáskovci“ i Lúčnica boli s bezmála sto spevákmi precízne pripraveným, čo sa týka dynamiky a jemnosti podania detailov kvalitným zborovým telesom. Zaujímavo zapôsobili i kvarteto sólistov: popri nádhernom, leskom vo výškach obdarenom sopráne **Lubice Vargicovej** znel jemnejší, do hĺbok tém ponorený hlas **Terézie Kružliakovej** mätko, so zamatovým podfarbením, pričom sa obe sólistky v duetách snažili o maximálne zosúladienie. Taliansky prierny tenor **Miroslava Dvorského** znel zasa v kontraste s mäkkým basom **Gustáva Beláčka** a obaja prenikli do Verdiho duchovného odkazu. Počula som veľa kvartet v *Rekviem*, pri ktorých mezzosoprán a soprán mrazili dramatickým akcentom. Tu bolo všetko jemnejšie, krehkejšie, o to prosebnejšie a dôvernejšie: v *Lacrymosa*, *Hostias* a aj v *Libera me Domine* negradoval znenie soprán, ale skôr orchester so zborom. Napriek chladu, prenikajúcemu do priestorov Dómu sv. Martina zaplneného do posledného miesta, to bol večer duchovnej a umeleckej krásy, ktorý zároveň hudobne otvoril Veľký týždeň kresťanov.

Terézia URSÍNOVÁ

Pestrofarebné obrazy organovej zvukomalby v Redute

Na mnohých slovenských organoch ma presvedčila svojím umením: od najmenšieho pozitívu v Zemianskych Kostolnoch až po grandiózne bratislavské nástroje – v Dóme sv. Martina či v Redute. **Monika Melcová** je neuveriteľne kreatívna, vnímavá, má muzikálny nadhľad, v ktorom sa talent snúbi s technickou dokonalosťou. Vnímavou interpretáciou odhaľuje často skrytú podstatu autorovho zámeru, pričom si ponecháva priestor na vlastný vklad a prináša tak výpoveď zhodnú s duchom doby súčasníka.

Nezameniteľným rukopisom a jasným hudobným presvedčením sa Melcová podpisuje pod každé vystúpenie. To posledné v Slovenskej filharmónii (7. 4.) si dramaturgicky starostlivo pripravila. Vnímajúc povelkonočné obdobie i podstatu organa s francúzskou charakteristikou si zvolila diela, ktorými mohla nový (tentoraz mechanický) nástroj z autorského i vlastného, kreatívneho zorného uhla najlepšie prezentovať. A napokon napravila aj absenciu improvizácie počas jeho inaugurácie, na ktorej zdatný umelec dokáže najvyššiu prednosť palety zvukových možností organa. Zažiarila a svoje nevšedné

schopnosti tak potvrdila aj v tejto sfére. V prvej časti recitálu vzdala Melcová hold Johannovi Sebastianovi Bachovi *Prelúdiom a fúgou E dur BWV 566* a štyrmi časťami



[ilustračná foto: P. Brenkus]

z veľkonočnej kantáty *Christ lag in Todesbanden BWV 4*, v organovom prepracovaní Juana Mariu Pedrera – vynikajúceho španielskeho organistu, známeho aj z vystúpení na Slovensku. Hĺbkou prieniku do hudobnej podstaty Bachovej veľkonočnej témy demonštrovala plynulým tokom vokálnych chorálov s dôrazom na dramatický charakter deja. Bola to

kantabilitou prežiaraná pokora, z ktorej vyrastá duch tvorivej podstaty bytia.

Diela ako *Adoro z Livre du Saint Sacrement* Oliviera Messiaena, *Fantaisie Idylle en La majeur* Césara Francka alebo *Scherzo de la Deuxième Symphonie op. 20* či *Clair de Lune op. 53* Louisa Vierna rozohrala príťažlivou silou farebnej palety šalmajových registrov, ku ktorým ako skúsená hráčka na vynikajúcich francúzskych nástrojoch priložila šarm i muzikálne oduševnenie a rozoznala nezameniteľné obrazy farebnej zvukomalby. Improvizácia je životom a tak trochu aj živlom Moniky Melcovej. Z rudimentárneho rytmu či kantilény slovenských ľudových piesní zo Spiša dokázala vystavať skladby kompozične nápadité,

interpretácie prekomponované, registračne oslnivé. Jej improvizácia je komponovaním, v niečo pripomínajúcim improvizáciu Petra Ebena, ktoré neskôr fixoval do partitúry. Monikin talent čaká na toto ďalšie kreatívne pokračovanie.

Etela ČÁRSKA

Žilina týždeň metropolou hudby

Stredoeurópskemu festivalu koncertného umenia (SFKU) v Žiline pribudol v priebehu šiestich aprílových dní (15. – 20. 4.) už 23. ročník. Od svojich začiatkov podujatie narástlo do vskutku vysokého štandardu. Garantuje ho nielen veková hranica účastníkov, ale aj „vstupné vízum“ v podobe laureátstva z prestížnych medzinárodných interpretačných súťaží. Tak sa na pódium žilinského Domu umenia Fatra vystriedali desiatky špičkových mladých umelcov obdarených vzácnymi danosťami. V priebehu histórie prechádzal festival menšími modifikáciami, od roku 1992 sa napríklad udeľuje Cena kritiky či ďalšie ocenenia pre tých najlepších z najlepších...

Keď Čajkovskij zaznie ako nový objav

Úvodný – mimoriadny otvárací koncert (15. 4.) prebiehal, ako už tradične, mimo hodnotiaceho poriadku. A ako obyčajne, bol akýmsi vstupným bonusom festivalu. Prvým z troch (spolu)účinkujúcich orchestrov na podujatí bola hosťujúca **Štátna filharmónia Košice** s talianskym dirigentom **Danielem Belardinellim**. Najskôr, v prvej časti odzneli dve (z kompletu troch) symfonické básne od Ottorina Respighiho: *Rímske pútnice* a *Rímske fontány*. Farebné fresky s majstrovsky vypracovanou orchestráciou nebyvajú na našich koncertných pódioch časté. Napokon, výpravné, viac naratívne cykly, pokiaľ nezažiaria s invenčnou tvorivou iskrou, našinca príliš nenadchnú. Napriek solídne disponovaným Košičanom s mnohými peknými sólovými vstupmi (najmä dychy v druhom cykle) prebehli obe nepohnuto až fádne. Dirigent, ovplyvnený azda „krajanskou“ rutinou, sa s riadením orchestrálného telesa hlbšie neidentifikoval. Jeho vedenie i gesto pôsobili pomerne mdlé a nezainteresované. Po mierne vágnej prvej časti však nastalo „vykúpenie“ v druhej polovici programu v podobe nezabudnuteľnej interpretácie Čajkovského *Koncertu pre husle a orchester D dur op. 35* v sólovej kreácii **Julie Fischerovej** z Nemecka, legi-

tímne a bez ostychu sa hlásiacej k slovenským koreňom. Zo zázračného talentu, o ktorom sme počúvali už pred dvomi desiatkami rokov, sa vyčírila vskutku umelecký zázrak. Mladá huslistka napredovala cieľavedome, s mohutnou podporou domáceho zázemia. Nakoniec ju ovenčilo



D. Belardinelli

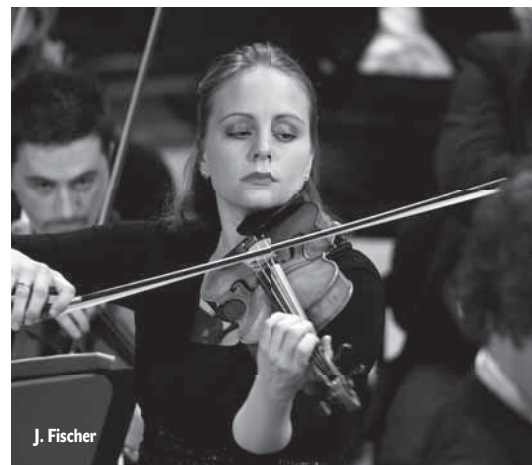
množstvo prestížnych ocenení a víťazstiev po celom svete. Čajkovského opus máme vo vedomí už automaticky fixovaný veľkými ruskými virtuóznymi. Možno sme tieto vzory chápali ako normu. V Žiline však dielo zažiarilo ako nový objav. Zaznelo s absolútnym pochopením bazálnej slovanskosti, nie prisladené romantizujúcim pátosom či výrazovým nadsadením. Príkladná formulácia fráz, zmysluplné oblúky, jasnozrivý nadhľad nad tektonikou; to a ešte viac superlatív tvorilo „výklad“ vysoko aktualizovaného pohľadu na jeden zo skvostov husľovej literatúry.

Defilé laureátov z konzervatoriálnej pôdy

Ďalším „mimosúťažným“ segmentom v dramaturgii SFKU býva „Koncert víťazov Súťaží študentov slovenských konzervatórií“. Obísť ho bez zmienky by bolo nespravodlivé. V súčasnej, dosť kontroverzne pôsobiacej expanzii umeleckých škôl sa akýmsi „bumerangovým“ efektom vracia reálny obraz o kompetencii tých pravých, slovenských hudobných učilišť. Potvrdilo to aj defilé minuloročných laureátov, ktorí vzišli najmä z bratislavskej, košickej, žilinskej a banskobystrickej konzervatoriálnej

pôdy. Jej kvalitnú značku obhajoval košický organista **Tomáš Mihalik** (z triedy E. Dzemjanovej) na náročnej matérii *Prelúdia a fúgy Es dur BWV 552* J. S. Bacha. Po úvodnej miernej neistote nakoniec vystaval fúgu príkladne, diferencoval plochy, definoval polyfónne vrstvy.

Potvrdením slovenského vokálno-pedagogického trendu bolo excelovanie barytonistu **Igora Loškára** (pedagóg R. Szücs, klavírny sprievod D. Hajóssyová) v händlovsko-mozartovskom programe. Bohatý hlasový fond, zrelý hudobnícky prístup, schopnosť prechádzať z dramatického do komorného výrazu by mohli spevákovi garantovať perspektívu ďalších postupov a istých úspechov. Objavom minulej sezóny je mladačka huslistka pôvodom z Ukrajiny **Eva Rabčevská** (pedagóg J. Kopelman). Očarila krehkým, výrazne konštruktívnym a vtipným podaním parodickej *Etudy vo forme valčíka* C. Saint-Saënsa/E. Ysaÿea. To, že perkusie môžu znieť farebne, objavne a melodicky, potvrdil sugestívny **Michal Barnátus** (pedagóg P. Solárik, B. Bystrica) v skladbách M. Glentwortha, G. Gauthreuxa a W. Krafta.



J. Fischer

Skelou technickou výbavou disponuje klavirista **Marek Kačí** (pedagóg P. Pažický) – dokumentoval ju v exponovanej ekvilibristickej Chopinovej *Etude e mol č. 5 op. 25* a najmä v efektnej Lisztovej *La Campanelle*. V poradí vlastne až tretí – večerný koncert (16. 4.) znamenal samotné ťažisko SFKU v Žiline. Adeptov na pódium Domu umenia Fatra začala pozorne sledovať odborná porota zložená z hudobných kritikov a muzikológov

prevažne zo strednej Európy, aby v závere rozhodla o vavrínoch pre tých najlepších. Medzinárodná jury na rok 2013 pozostávala z expertov: Marek Dolewka – Poľsko, Máté Hollós – Maďarsko, Antonín Matzner – Česko a slovenskí kolegovia Melánia Puškášová a Tamás Horkay. To, že vybrať z nádielky silných talentov jednoznačného víťaza nebolo ľahké, netreba osobitne pripomínať...

Brittenova panychída à la Amaryllis Quartet

Prototypom príkladnej prezentácie a pôvabnej muzikantskej šou môže byť rakúske duo klarinetistu **Daniela Ottensamera** s klaviristom **Christophom Traxlerom**. Absolútne hudobnícke sebavedomie mladých umelcov



Ch. Traxler a D. Ottensamer

vystužilo ich výborne skoncipovaný program. Od Poulencovej *Sonáty*, cez pôvabné Pendereckého *Tri miniatúry*, *Introdukciiu a Rondo op. 72* Charles-Mariu Widora až k jazzovo rozvibrovannej *Sonatíne* od Josepha Horovitzu. Dôvtipne postavená dramaturgia napomohla sebaidentifikácii oboch muzikantov, oscilujúcich od prudérnej artikulovanej klasickej hry po uvoľnený modus vyžadujúci schopnosť improvizovaného „nastavbového“ šantenia. Na Slovensku nemáme núdzu o kvalitných klarinetistov. No pri iných hodnotách a esprite, akými prispel Ottensamer „od susedov“, sa mohli ako odborník, tak nákazlivo frenetické a ochotne povstávajúce publikum iba nadchnúť. Mladých rakúskych umelcov napokon ctí množstvo ocenení a umeleckých kooperácií a to, že hľadajú spôsoby ďalšieho napredovania, ich nesporne chváli.

Na charakteristiku švajčiarskeho ansámbu **Amaryllis Quartet** by som pokojne použila citát z textovo kvalitne vybaveného programového bulletinu: „...A. Q. patrí v súčasnosti k najetablovanejším švajčiarskym sláčikovým súborom. Nežné lyrický a zároveň náruživý podmanivý súbor spája štyroch špičkových interpretov – *Gustava Frielinghausa*, *Lenu Wirthovú*, *Lenu Eckelsovú* a *Yvesa Sandozu*. Každý z nich absolvoval majstrovské kurzy u popredných svetových interpretov a okrem vlastného telesa spolupracoval aj s inými



Amaryllis Quartet

zospusteniami a orchestrmi, čím získal ešte väčšiu interpretačnú a koncertnú prax.“

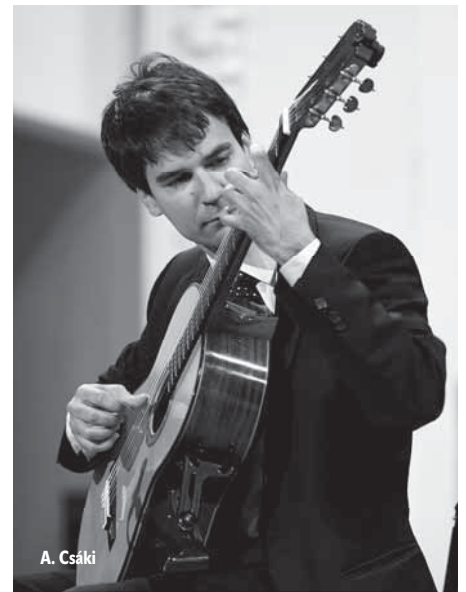
Štyria profesionálne vyškolení mladí umelci sú evidentne osobnosťami. Zostáva však otáznou, či je pre nich najšťastnejšou voľbou práve zostava sláčikového kvarteta. *Sláčikové kvarteto G dur č. 4 op. 64* J. Haydna je dostatočne transparentnou materiálou, aby nezakrylo subtlíne diskrepancie v komunikácii. Táto čitateľná a hrejivá hudba pokarhá každého, kto vyčnieva alebo zaostane. Navyše, zemité haydnovské humor a nadhľad ostali v tlmočení partitúry akosi v pozadí... Odvážnym, ale chvályhodným skutkom však bolo predvedenie Brittenovho *Sláčikového kvarteta C dur č. 2 op. 36*. S touto krásnou elegicky-baladickou (ažda až) panychídou sa nestretávame často. Napriek tomu

sa s ňou súbor popasoval so cťou a tentoraz aj s prekvapujúcim nadhľadom.

Interpretačné vzory gitaristu Csákiho a speváka Šelca

Gitara sa ako koncertný nástroj úspešne uchýlila v susednom Maďarsku a s ňou súvisiaca interpretačná prax tam zreteľne napreduje. Nezriedka sú hosťami nášho prominentného festivalu J. K. Mertza práve virtuózi od južných susedov. Príkladom bol aj **András Csáki**, ktorý 17. 4. v polorecitáli „obehol“ ukážkové opusy komponované aj transkribované pre tento nástroj. J. S. Bach, G. Ph. Telemann a následne skladby M. Giulianiho (*Rossiniana* č. 2), A. Barrios Mangorého (*Valčík*), I. Albéniza (*Sevilla*) a dve skladby F. Tárregu (*Variácie na Benátsky karneval* a *Fantázia na tému z La traviaty*) podali realistický portrét o mladom umelcovi, školenom a graduovanom pod dozorom najzvučnejších mien gitarovej interpretácie. V zozname pedagógov Csákiho som „nalistovala“ jeho profesora, prominentného gitaristu európskeho kalibru, Józsefa Eötvösa. Prístup s krehkými formuláciami, introvertný vzhľad do stvárňovaných skladieb, to sú kvality a charakteristiky, ktoré estetiku obidvoch generačne odlišných, ale typologicky veľmi podobných umelcov zjednocujú. Každý milovník vokálneho umenia sa mohol na ohlasovaný program basbary-

tonistu **Tomáša Šelca** iba tešiť. Skvostná kombinácia autorov i skladieb s výberom z cyklických sérií – A. Dvořák: *Biblické písne*, P. I. Čajkovskij: *Romance*, A. Albrecht: *Piesne* – sa stretla s empatickým prístupom, disciplínou a vzácnym interpretačným vkusom speváka, ktorý evidentne zaslúžene bodoval na viacerých prestížnych súťažných pódioch. Neprehliadnuteľný je tu pedagogický rukopis skvelého umelca



A. Csáki

Petra Mikuláša, ktorý evidentne neoktrojuje, iba decentne naviguje cesty svojich odchovancov, zanechávajúc v nich čitateľné stopy. Mystický a dojímavý Dvořák, vrúcne naliehavý Čajkovskij a znovaobjavený „romantický klasik“ Albrecht, to bol skvelý dramaturgický odpich pre perspektívneho speváka Šelca.

Lýdia DOHNALOVÁ

Búrlivé ovácie pre Nareka Haknazaryana

V druhej polovici SFKU, ktorý patrí nepochybne k vrcholným sviatkom hudby a k najnavštevovanejším kultúrnym podujatiam v Žiline, sa stalo publikum svedkom viacerých vynikajúcich výkonov mladých domácich i zahraničných interpretov.





E. Strusińska

→ Na koncerte (18. 4.) s dramaturgiou pozostávajúcou zo zvukovo príbuzných kompozícií, sa ako dirigentka predstavila Polka **Ewa Strusińska**, ktorá ho spolu s **ŠKO Žilina** otvorila koncertnou predhrou *Egmont op. 84* Ludwiga van Beethovena. Skladbu dirigovala s nadhľadom a pamäťou, jej prejav zároveň naznačoval, že má skúsenosti s väčšími telesami. Nasledoval *Koncert pre harfu a orchester Es dur op. 74* ruského skladateľa Reinholda Gliéra. Sólistkou bola mladá belgická harfistka **Anneleen Lenaerts**. Svoje interpretačné kvality síce potvrdila – najmä v kadencii a zmyslom pre lyrizmus v 2. časti koncertu –, zvuk nástroja však chvíľami zanikal v orchestri.

Záver večera patril fenomenálnemu arménskemu violončelistovi **Narekovi Hakhnazaryanovi**, ktorý sa predstavil *Koncertom pre violončelo a orchester h mol op. 104* Antonína Dvořáka. Už po prečítaní informácie o jeho úspechoch a hráčskej kariére v programovom bulletine mohol návštevník očakávať silný hudobný zážitok. Hakhnazaryan, bez ohľadu na skutočnosť, že bol najmladším účastníkom festivalu (24), odohral koncert s profesionálnou istotou a svojou virtuóznou interpretáciou všetky očakávania iba potvrdil. S ľahkosťou a bravúrne zvládol technicky náročné pasáže, vrúčne a podmanivo pretlmočil slovanský temperament autora. Obecenstvo jeho výkon náležite ocenilo formou búrlivého „standing ovation“.

Ruská sopranistka napriek indispozícii presvedčila

Predposledný festivalový večer (19. 4.) priniesol komornejšiu atmosféru. Najskôr vystúpil ukrajinský klavirista s nemeckým občianstvom **Alexej Gorlatch**, ktorý svojím sugestívnym, no brilantným podaním *Sonaty quasi una Fantasia č. 14 cis mol op. 27, č. 2* Ludwiga van Beethovena vysoko nasadil latku v interpretácii tohto diela. Virtuozitu a zmysel pre lyrizmus predviedol aj v *Mazurkách op. 67, č. 1 G dur, č. 2 g mol, č. 3 C dur a č. 4 a mol* Fryderyka Chopina. Zahral ich takpovediac jedným dychom, bez prestávky, čo vyžadovalo veľkú dávku koncentrácie. Interpretácii nechýbali emotívnosť, precíznosť vo frázovaní a zmysel pre farebnosť. Mladý klavirista pokračoval kompletným predvedením dvanástich *Etúd*

op. 10 Fryderyka Chopina ako uceleného cyklu. Technicky náročné úseky v nich zvládol s hráčskou istotou a prejavil aj – predovšetkým v etudách č. 1, 3, 5, 6, 9 a 12 – zmysel pre romantickú klavírnú idiomatiku.

Výberom piesní z tvorby S. V. Rachmaninova a áriami G. Pucciniho a G. Rossiniho sa v druhej polovici programu predstavila ruská sopranistka **Elena Galitskaya**.

Na klavíri ju výborne sprevádzal **Simon Lepper** z Veľkej Británie. Mladá speváčka aj napriek indispozícii odspievala ohlásený repertoár bez zmien. Svoj ruský naturel nezaprela predovšetkým v Rachmaninovových piesňach *Zdes charašo op. 21, č. 7, Sen op. 38, č. 5* či *Jarné vody op. 14, č. 11*. Záver koncertu patril veľikánom talianskej opery, kde v árii Lauretty z opery *Gianni Schicchi* Giacoma Pucciniho *O mio bambino caro* ukázala krásne znejúci soprán a v árii Rosiny *Una voce poco fa* z Rossiniho *Barbiera zo Sevilly* zaspievala koloratúry bez zaváhania či prejavov spomínanej indispozície.

Huslistka Baeva a jej bravúrny výkon v Brahmovi

Záverečný, sobotný večer (20. 4.) bol špeciálny, pretože sa očakávali výsledky súťaže o *Cenu kritiky*. V prvej polovici večera predviedla ruská huslistka **Alena Baeva** bravúrny výkon v náročnom *Koncerte pre husle a orchester D dur op. 77* Johannesbrahmsa. Predstavila sa ako vyzretá interpretka so zmyslom pre dynamiku či farebný odtieň. Vyz-

dol *Concertino da camera pre altový saxofón a 11 nástrojov* Jacquesa Iberta a *Koncert pre altový saxofón a orchester Es dur op. 109* Alexandra Glazunova. Úplný záver večera patril *Variáciám na Haydnovu tému op. 56* Johannesbrahmsa. Pod de Boerovým vedením sa naplno prejavila farebnosť rozhlasového orchestra, kde vynikli postupne všetky nástrojové sekcie.



N. Hakhnazaryan

Vyhodnotenie žilinského festivalu: ceny a víťazi

Dvadsať tretí SFKU má už aj svojich víťazov. *Cenu kritiky* si na základe rozhodnutia medzinárodnej odbornej poroty odniesla ruská huslistka **Alena Baeva**, *Cena publika* a *Cena Pražskej jari* poputovali k arménskemu violončelistovi **Narekovi Hakhnazaryanovi**, *Cenu Rádia Devín* udelili rakúskemu klarinetistovi **Danielovi Ottensamerovi**. Záverom uvedme, že Stredoeurópsky



A. Baeva

dvihnúť treba zvládnutie kadencie, náročných behov, arpeggií a pod. **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu** pod taktovkou výborného holandského dirigenta **Pietra-Jelleho de Boera** priniesol plný, sýty romantický zvuk. Druhá polovica večera patrila francúzskemu altsaxofonistovi **Alexandrovi Doisyemu**, ktorý ako minuloročný víťaz *Ceny kritiky* uvie-

festival koncertného umenia bude od nasledujúceho roka niesť názov *Allegretto*, nakoľko – podľa vyjadrenia riaditeľky Hudobného centra Oľgy Smetanovej – svojím charakterom a významom už presiahol rámec stredoeurópskeho regiónu.

Michal HOTTMAR
fotografie: R. KUČAVÍK

Objavy, zážitky a sklamanie Košickej hudobnej jari

58. ročník medzinárodného hudobného festivalu, 11. apríla - 2. mája 2013, Štátna filharmónia Košice

Košická hudobná jar (KHJ) patrí medzi najstaršie hudobné festivaly na Slovensku. V porovnaní s predchádzajúcimi ročníkmi bola tentoraz o čosi bohatšia. Nečudo, veď Košice sú v roku 2013 aj Európskym hlavným mestom kultúry, hoci tento fakt nám od slávne neslávneho otváracieho ceremoniálu máločo pripomína... Prostredníctvom zhodnotenia štyroch vybraných koncertov prinášame v nasledujúcom bloku prierez festivalom, ktorého 58. ročník sa zavŕšil iba pred niekoľkými dňami.

Fischerovej čistota línií a umelecké fluidum

Otvárací koncert (11. 4.) zmenil metropolu východného Slovenska na skutočnú metropolu kultúrnej Európy. Zásahu na tom mali predovšetkým 30-ročná nemecká huslistka (a občas aj klaviristka) so skvelým renomé **Julia Fischer** a taliansky dirigent **Daniele Belardinelli**. Zvláštny nádych Fischerovej hosťovaniu dodávala aj skutočnosť, že jej matka pochádza z Košíc, ona sama hovorí plynule po slovensky a pútajú ju určité väzby aj na Žilinu. Keďže na inom mieste hodnotíme podrobnejšie reprízu tohto koncertu v centre Považia, rád by som len stručne vyzdvihol vzácné ľudské i umelecké fluidum, ktoré z vystúpenia tejto jedinečnej huslistky vyžarovalo. Krása tónu snúbila sa s krásou zjavu, čistota línií a intonácie spolu s nenútenou prirodzenosťou, spontánnou radosťou a kreatívnym prístupom vyústili do strhujúceho zážitku, na ktorom sa nemalou mierou spolupodieľala aj **Štátna filharmónia Košice**. Ovácie postojačky boli tentoraz úplne namieste a právom sčasti adresované aj vydatenej, plnofarebnej a plnokrvnej interpretácii *Rímskych pínií* a *Rímskych fontán* od Ottorina Respighiho.

Presila rutiny na úkor kreativity v Pergolesim

V nepatrne iných dimenziách prebiehal koncert 22. 4. s dramaturgicky pozoruhodne zaradenými dvomi duchovnými skladbami priekopníka raného klasicizmu (či galantného štýlu) Giovanniho Battistu Pergolesiho. Po dlhšom čase sa svojmu publiku opäť predstavil komorný orchester **Musica Cassovia** zložený z hráčov ŠfK pod umeleckým vedením jej bývalého koncertného majstra **Karla Petróczih**. Pergolesiho *Salve Regina* a *Stabat Mater* zazneli v podaní dvoch poľských speváčok, sopranistky **Anny Karasińskiej** a altistky **Magdaleny Idzikovej**. A práve vo výbere sólistiek bol najväčší kameň úrazu. Interpretácia starej hudby totiž zjavne nie je Karasińskiej doménou. Jej obrovský heroický hlas s vibratrom dramaticky kontrastoval so snahou orchestra hrať rovným tónom a štýlovo. Pod výsledok sa nepriaznivo podpísali aj akustické podmienky Dominikánskeho kostola, kde orchester speváčky neraz prehlušoval. Veľká škoda, že organizátori nezaangažovali spevákov aspoň trochu špecializovaných na hudbu 18. storočia. Na druhej strane treba oceniť, že sa texty oboch diel dostali do bulletinu KHJ (verme, že tento postup sa v ŠfK stane pravidlom). V orchestri znel Pergolesi vcelku zdržanlivo a vkusne,

no v sólach – a v tomto prípade predsa rozhodujúcich – pomerne rozpačito. Interpretáciu veľmi nezdynamizovalo ani uprednostňovanie stredných, nie príliš riskantných temp, pripísať to však možno azda celkovej koncepcii. Najsviežejšie pôsobili rýchle časti, ktoré mali potrebný švih a temperament. Frázovaniu sólu však často chýbali mäkkosť a pružnosť, v pomalších častiach sa veľké melodické línie priveľmi kúskovali. Nasadzovanie tónov mohlo byť neraz istejšie a kultivovanejšie, v prejave speváčok som cítil málo intelektuálneho porozumenia a nadhľadu. Idzikovej výšky zneli presvedčivo, ale stredné a nízke polohy jej robili nemalé problémy. Napriek elegantnej, intonačne čistej, homogénnej a precíznej hre komorného orchestra prevládla v tomto večer skôr rutina, na úkor jasnejšieho a kreatívnejšieho stvárnenia vyhranených expresívnych polôh týchto nádherných sakrálnych diel.

Realizácia Wagnera pripomínala „povinnú jazdu“

Sympatický zámer predstaviť na koncerte 25. 4. poslucháčom Giuseppe Verdiho a Richarda Wagnera pri príležitosti 200. výročia ich narodenia audiórium Domu umenia opäť naplnil. Menší problém spôsobila výmena jedného zo sólistov – rakúskeho tenoristu **Petra Svenssona** nahradil jeho slovenský kolega **Miroslav Dvorský**. Ozdobou večera bola bezpochyby popredná sopranistka **Jolana Fogašová**. V prvej polovici zaspievali obaja po jednej z Verdiho árií (pozitívum je, že nešlo o tie chronicky známe), v druhej po jednom vstupe z Wagnerovho *Lohengrina*. Nemalý priestor pripadol aj **Štátnej filharmónii Košice**, ktorú dirigoval Talian **Roberto Paternostro**. Hoci je chvályhodné, že v Košiciach na jubileá dvoch veľikánov opery, respektíve hudobnej drámy nezabudli, realizácia wagnerovskej časti predsa len pripomínala „povinnú jazdu“. Úvodná predohra k *Majstrom spevákom norimberským* mohla pokojne zaznieť na záver programu a aj výber z Wagnerovej tvorby sa dal zvoliť reprezentatívnejšie. Keď už Wagner, potom nech košické publikum získa predstavu napríklad o Izoldinej *Liebestod* (Smrť z lásky), o hudobno-myšlienkovom bludisku *Prsteňa* či o mysterióznosti *Parsifala*! Namiesto toho koncert uzavrela nevkusne bombastická predohra k *Rienzi*, kde je azda najatraktívnejšie súčasné účinkovanie piatich hráčov na bicích. Dva nespecifikované, i keď krásne úryvky z *Lohengrina* väčšinu publika bez bližšieho poznania kontextu príliš nezaujali. Orchester pod energickou a veľkorysou taktovkou Paternostra podal solídny výkon najmä vo Verdiho predohre k *Sile osudu*, nemecký skladateľ by

však istotne zniesol aj detailnejšie stvárnenie agogiky či polyfónie. Aj Miroslav Dvorský pôsobil vo Wagnerovi menej výrazne a suverénne, no vo verdivských áriách zaujal typickou heroickou žiarou vyšších polôh. Jolana Fogašová vynikla ušľachtilo vibrujúcim, dokonale vyrovnaným a veľkým hlasom, ale aj autentickou emocionalitou, prirodzene inteligentným nadhľadom a zmyslom pre drobnokresbu. Škoda, že sa pri tvorbe programu nenašlo miesto pre nejaký ten duet...

Musica globus – world music spreď 200 rokov

O deň neskôr (26. 4.) sa k slovu na KHJ dostala výnimočná kombinácia starej a ľudovej, „etnickej“ hudby v podaní nášho popredného barokového súboru **Solamente naturali** pod umeleckým vedením **Miloša Valenta**. Názov ich nového programu „Musica globus“ je naozaj veľmi priliehavý. Vskutku ide o akúsi „world music“ spreď dvesto rokov! Kreácia nemala nič spoločné s učným akademizmom charakterizujúcim interpretačný prejav nejedného „historicky poučeného“ súboru. Naopak, sedem muzikantov hralo na barokových nástrojoch (aj keď cimbal k nim nepatrí) tak spontánne a plnokrvne, až by človek ťažko uveril, že okrem historickej ľudovej hudby sa intenzívne venujú napríklad aj Bachovým kantátam. Areál Katovej bašty sa ukázal ako optimálny na komorné podujatie pod holým nebom. Počuli sme vtipne upravené, pestrofarebne zostavené ľudové piesne a tance poľského, uhorského, moravského, škótskeho, kuruckého a orientálneho pôvodu z rozličných inštrumentálnych zbierok, pričom kohéznym prvkom v ojedinelej zmesi etnický rôznorodého materiálu bola hudba Georga Philippa Telemanna. Ani jej však nechýbala schopnosť autentickej absorpcie vplyvov najrôznejšej proveniencie, takže bežný poslucháč mohol len s mimoriadnou námahou rozpoznať hudbu artificálnu od neartificálnej, artisticky skomponovanú od aranžovanej a improvizácie dotvorenej. Nechýbali technika ostinatého basu, cifrovačky cigánskych primášov, improvizácie, ktoré raz pripomínali jazzové grify, raz arabské lamentácie... Popri osobnostnej charizme a muzikantskej erudícii Miloša Valenta si osobitné uznanie zaslúži vynikajúci český multiinštrumentalista **Jan Rokyta** (zobcové flauty, cimbal), ktorý sa zaskvel aj hlboko precitým vokálnym prednesom moravskej ľudovej balady. Vcelku sme zažili vzácné a šťastné spojenie muzikológie, kompozície, interpretácie, aranžovania a improvizácie – čo viac si možno priať?

Tamás HORKAY

Sv. Konštantín a Metod očami mladých umelcov

Rok 2013 je Rokom viery, u nás prepojeným aj s oslavami 1150. výročia príchodu sv. Cyrila a Metoda na naše územie. Túto príležitosť neobišlo ani Cirkevné konzervatórium v Bratislave a pripravilo pre verejnosť koncertné uvedenie oratória *Konštantín a Metod* 64-ročného slovenského skladateľa Pavla Kršku (18. 4.). Dramaturgia odzrkadľuje dlhodobý zámer školy sústrediť sa na naštudovanie diel s kresťanskou tematikou a predovšetkým na duchovnú tvorbu domácich autorov, medzi ktorými dominuje práve Pavol Krška. Študenti už v minulosti s úspechom uviedli jeho *Stabat Mater* (1995), *Rekviem* (1996) a *Te Deum* (1999). Oratórium *Konštantín a Metod*, skomponované pre sóla, zbor, dychové kvinteto (na koncerte v úprave pre dychové trio) a organ, zaznelo od premiéry v roku 1985 po dlhom čase až na jeseň minulého roku v Košiciach v podaní Zboru sv. Cecílie pod vedením V. Gurbaľa. Žiaci Cirkevného konzervatória ho uviedli v bratislavskom Jezuitskom kostole za účasti biskupa F. Rábeka, predsedu Rady KBS pre vedu, vzdelanie a kultúru. Premysle-

ne koncipované dielo je vďaka vyzdvihnutím ich prínosu pre duchovný a kultúrny rozvoj našich predkov. Epicky ladená recitácia (**F. Balún**) v slovenčine, približujúca dôležité udalosti zo života slovanských vierozvestcov, sa strieda so zborovými a sólovými vstupmi prinášajúcimi zhudobnený text modlitieb, resp. úryvkov Sv. písma v staroslovienskom jazyku. Na tektonicko-výrazovej stránke kompozície sa účinne podieľa a hudobné úseky intermezami premostuje organ (**P. Loydl**). Zástoj dychovej sekcie (trúbky: **J. Daňha**, **M. Šramko**, pozauna: **M. Havrila**) je markantný obzvlášť na miestach, kde sa autor snaží dosiahnuť výsledný efekt oslavy a vznešenosti (fanfárový úvod 4. vstupu, 5. vstup – *Glória*, záverečné finále). Poslucháča neraz očaria zvukovo pôsobivé, typicky „krškovské“ harmonické postupy zhudobnených modlitieb (napríklad 7. vstup – *Blahoslavený buď, Pane, Bože náš*, 9. vstup – *Otče náš*, 13. vstup – *Teraz, Pane, prepustiš...*), nádherné klenuté kantilény sólových partov plné vrúcností, bólu či odovzdanosti Bohu,

ktoré skladateľ v kontraste k zborovým úsekmi necháva naplno vyznieť (**L. Bartíková** – soprán, **M. Pešek** – tenor, **J. Golubtchikov** – bas), a tiež netradičné hlasové kombinácie dokumentujúce Krškov vzácny cit a vynaliezavosť pri práci so zvukovo-farebnou škálou (zvukné basové sólo podfarbené nežným brumendom ženského zboru v 8. vstupe, sopránové sólo so zborovým brumendom, recitácia miestami pre-pájaná s decentným zvukom trúbky namiesto organa vo vstupe č. 9). Zo sólistov najviac zaujal intonačnou istotou a nosným hlasom s nevšedne krásnym timbrom basista J. Golubtchikov, ktorý má pri správnom vedení do budúcnosti veľké predpoklady na sólové výstupy. **Komorný zbor Cirkevného konzervatória** vedený **R. Tišťanom** znel presvedčivo a kompaktné, adekvátne vystihoval nálady mikrocelkov a spolu s ostatnými účinkujúcimi sa sugestívnym interpretačným stvárnením postaral o hodnotný umelecký i duchovný zážitok.

Zuzana GRAJCÁROVÁ

Rozhovor

Andsnes: Beethoven sa mi prihovára s nesmiernou silou

Marcové vystúpenie **Leifa Oveho Andsnesa** s Mládežníckym orchestrom Gustava Mahlera v Slovenskej filharmónii bolo súčasťou projektu The Beethoven Journey. Nórsky klavirista poskytol pred bratislavským koncertom Hudobnému životu krátky telefonický rozhovor.



L. O. Andsnes s dirigentom H. Blomstedtom v bratislavskej Redute 21. 3. [foto: P. Brenkus]

■ Doteraz ste boli známy predovšetkým ako interpret romantických diel. Prečo Beethoven?

Pravdou je, že Beethovenova hudba nebola nikdy ťažiskom môjho repertoáru. V minulosti som však okrem prvého – ku ktorému som sa dostal až v rámci projektu The Beethoven Journey (Putovanie s Beethovenom) – naštudoval všetky jeho koncerty. Hral som, samozrejme, aj klavírne sonáty a komorné skladby. Pred jeho dielom som mal vždy veľký rešpekt a keďže existuje množstvo vynikajúcich nahrávok, chcel som si byť naozaj istý, že môžem povedať niečo skutočne a pravdivé. Cítim, že prišiel správny čas.

■ Superlatívy, ktoré sa spájajú s Beethovenovou hudbou, dokážu vďaka opakovaniu pôsobiť až ako kliše. Ktoré špecifické kvality inšpirujú vás?

Mňa Beethoven fascinuje schopnosťou premyslene budovať veľké celky z krátkych motívov. No neustále je u neho prítomný i moment prekvapenia, niečoho iracionálneho. Nikdy neviete, čo sa objaví „za rohom“. Táto výnimočná kombinácia kompozičného majstrovstva a momentu prekvapenia neprestáva fascinovať bez ohľadu na to, či ste v Bratislave, v Tokiu alebo v Brazílii.

■ Štvrtý klavírný koncert, s ktorým ste na turné, dýcha improvizáčnou voľnosťou... Svojím spôsobom áno. Pre výnimočnú

krásu jeho tém sa naň niekedy nazerá aj ako na najlyrickejší z Beethovenových koncertov. V skladateľovej dobe bol však považovaný za nehrateľný. Po premiére sa objavili reakcie, že ešte nikdy nevzniklo nič také bláznivé a ťažké. Predstavuje začiatok romantizmu.

■ Adolf Bernhard Marx prirovnal začiatok pomalejšej časti k úvodu 2. dejstva Gluckovho Orfea a Eurydiky. Súhlasíte?

Samozrejme. Klavír a orchester v tejto časti reprezentujú dva odlišné svety. Na začiatku sólový nástroj pôsobí plachou, neskôr akoby nadobýdal sebadôveru a preberal vedenie orchestra. Momentálne pracujem na nahrávke. Hneď na začiatku som si povedal, že v tejto časti koncertu nebudem viesť hudobníkov od klavíra. Kvôli

dráme. Klavirista musí reagovať na to, čo sa deje v orchestri, ktorý je od neho nezávislý.

■ Na vystúpeniach využívate klasicistické rozsadanie orchestra, v ktorom skupiny prvých a druhých huslí sedia oproti sebe. Hudobníci tiež šetria s vibratom, ide o akýsi kompromis s hrou v zmysle historicky poučenej interpretácie...

Moja generácia vyrastala v čase, keď bol tento prístup úplnou samozrejmosťou. Medzi nahrávkami, prostredníctvom ktorých som prvýkrát spoznával Beethovenove symfónie, patrilo Harnoncourtovo naštudovanie s Chamber Orchestra of Europe. Hoci hram na modernom Steinwayi, poznanie štýlu mi dáva k dispozícii všetky dostupné možnosti od formovania zvuku nástroja po využívanie rétorického konceptu prítomného v hudbe. Pred štyridsiatimi rokmi bola historicky poučená interpretácia protestom proti ničomu. Dnes je to súčasť hudobného vyjadrovania.

■ Na stránke The Beethoven Journey uvádzate, že v rámci turné navštívite počas štyroch rokov 55 miest po celom svete. Nehrozí pri takomto „monotematickom“ projekte rutina?

Beethoven sa mi prihovára s nesmiernou silou a ani po roku a pol hrania jeho hudby nemám pocit rutiny. Naopak, dostávam sa do nej čoraz hlbšie.

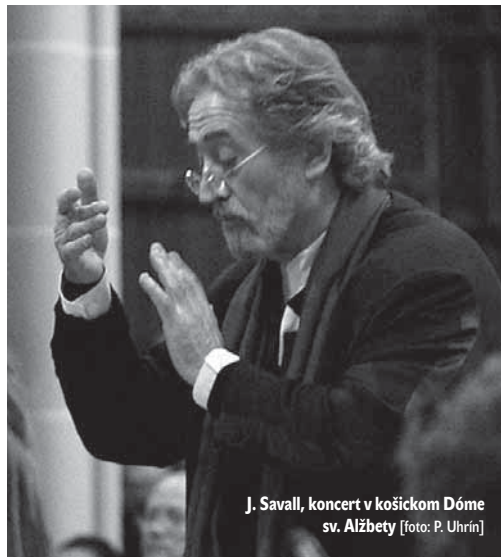
Pripravil: **Andrej ŠUBA**

Sedem slov

Katalánsky maestro **Jordi Savall** patrí desaťročia k ikonám starej hudby a jeho pozvanie do Košíc, kde so svojím súborom **Le Concert des Nations** vystúpil 22. 3. v Dóme svätej Alžbety v rámci podujatí organizovaných Európskym hlavným mestom kultúry 2013, možno označiť za jednu z hudobných udalostí roka. Savall, stále aktívny aj ako hráč na viole da gamba, je uznávaným špecialistom na francúzsky a iberský repertoár (a na hľadanie jeho kontextov v mimoeurópskych kultúrach). Mimoriadny obdiv si získal vďaka oživovaniu skladieb, ktorých hudba si vyžaduje improvizáciu vklad. Ako dirigent sa však nevyhýba ani kľúčovým dielam patriacim do kánonu nemeckej kultúrnej tradície. K nim patrí i Haydnova kompozícia *Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži*, ktorej orchestrálna verzia z roku 1785 v Košiciach zaznela.

Existuje DVD záznam pre label Alia Vox pôsobivo spájajúci zábery z unikátneho veľkonočného rituálu v Cádize (kompozícia vznikla na objednávku tamjšej katedrály) so Savallovým našťudovaním tohto diela. Celok dopĺňajú meditácie držiteľa Nobelovej ceny za literatúru Josého Saramaga. Podobný scenár mal i košický koncert, kde Saramagove texty v slovenskom preklade čítal herec **František Kovár**. Haydn svojmu životopiscovi Griesingerovi o diele povedal, že „skomponovať sedem pomalých častí, pričom každá by trvala približne desať minút bez toho, aby sa poslucháč unavil, nebolo vôbec ľahké“. Podobné je to aj s interpretáciou, nehovoriac o tom, že špecifické

prežívanie zbožnosti človeka 18. storočia a jej estetické vyjadrenie prostredníctvom rétorického konceptu v hudbe tej doby predstavuje pre moderného poslucháča pomerne vzdialený svet. Jordimu Savallovi sa ho však v Košiciach podarilo v Dóme sv. Alžbety obsadenom do posledného miesta presvedčivo sprítomniť.



J. Savall, koncert v košickom Dóme sv. Alžbety [foto: P. Uhrín]

Orchester viedol jasným a účelným gestom, ktoré nestrhávalo pozornosť na seba, ale dávalo priestor hudbe.

Napriek tomu, že hudobníci pre nízku teplotu zrušili zvukovú skúšku, jednotlivé hlasy boli od prvých taktov vzácné vyrovnané, vrátane precízne intonujúcich dychochových nástrojov. Zvláštnu zmienku si zaslúžia výkony charizmatického koncertného majstra Le Concert

des Nations **Manfreda Kraemera**, ktorý dlhé roky hrával so súborom Musica Antiqua Köln či violončelové sólo **Balázsa Matého** v *Sonáte II*. Od úvodného dramaticky pôsobiaceho gesta „barokovej“ *Introdukcie (Maestoso ed Adagio)* s expresívnou pôsobiacim bodkovaným rytmom až po záverečné zvukomalebné *Il terremoto* (Zemetrasenie) sa Haydnova hudba, Saramagove meditácie a slová Krista spojili v gotickom chráme do celku, ktorého hĺbka presahovala koncertný rozmer podobných produkcií. Hudba dýchala vďaka citlivému narábaniu s pauzami, ktoré spolu so starostlivou artikuláciou, frázovaním a prácou s harmóniou podčiarkovali jej rétorickosť. Po odchode do chladnej noci vo mne ešte dlho doznievali viaceré momenty výnimočného večera: pomaly sekvencovito stúpajúce imitácie s trilkami v posledných taktach *Sonáty I*. („Otče, odpusť im, lebo nevedia, čo robia.“) akoby evokujúce prosbu, ktorá – naberajúc na naliehavosti – stúpa k nebesiam, krehkú krásu melódie v *Es dur* v *Sonáte II*. s prísľubom raja či dramatické úvodné tutti *Sonáty VI*. vyjadrujúce v piatich tónoch veľkonočnú drámu: „Dokonané!“

Keď som sa po koncerte snažil neobratne dostať zo seba pár slov obdivu, Savall rýchlo obrátil reč na Haydna a povedal: „*Prostredníctvom hudby môžem byť stále v inšpirujúcej spoločnosti – dnes s Haydnom, zajtra s Monteverdim. A deliť sa o to s ľuďmi. To robí môj život zmysluplným každý jeden deň...*“

Andrej ŠUBA

Glosa

Vytrpené Jánove pašie alebo Boj s veternými mlynmi

Predvedenie *Jánových paší* od Johanna Sebastian Bacha by v našich skromných podmienkach malo byť významnou kultúro-spoločenskou udalosťou. Veď ak je pravda to, čo som sa dozvedel z letáčka košického koncertu, toto barokové veľdielo sa na Slovensku zahrlo dosiaľ iba raz. Vlastne, teraz už dvakrát. O podujatí s názvom „Koncert duchovnej barokovej hudby“ z cyklu Musica ex archivo v rámci Európskeho hlavného mesta kultúry Košice 2013 som sa dozvedel iba náhodne. Prvé podozrenia sa objavili, keď som ani 24 hodín pred jeho začiatkom nemohol zistiť „dôležitú maličkosť“ – presný začiatok koncertu. Nepomohla ani návšteva v Informačnom centre Mesta Košice, až ojedinelý plagát na dverách evanjelického kostola, hostiteľa akcie, rozlúštil hádanku: 16. 3. 2013 o 19.00.

Samotný koncert priniesol vlny oživujúcich a vzápätí stroskotajúcich nádejí vo vyznenie diela, s patričným hnevom na konci. Predstava o profesionalite pražského súboru **Musica Florea** dostala nemalé trhliny pri uvedomení si „diétného“ instrumentálneho obsadenia (prí-

tomných bolo asi 13 hráčov). Okrem sláčikového bloku a continua sme mohli počuť len dve flauty (ani tie neladili až tak dokonale), plus sólovú violu da gamba (nie bez citeľných ťažkostí). Zato chýbali dva hoboje, hoci by mali znieť takmer pribežne, takisto viola d'amore, oboe d'amore, oboe da caccia a lutna. To je trochu veľa aj vtedy, keď pripustíme možnosti príležitostnej alternácie. Viete si predstaviť sláčikové kvarteto bez violy? Alebo Beethovenovu symfóniu bez tympanov? Ja veru nie. Náš prípad je pritom podobný. Nemenej problematické bolo zloženie vokálnej časti interpretačného aparátu. Nehcem spochybniť zásluhnú hudobno-pastoračnú činnosť **Zboru sv. Cecílie**, *Jánove pašie* boli však pre toto teleso priveľkým „sústom“. Bez istej homogenity hlasových skupín, zvukovej vyváženosti a prirodzenej plasticity frázovania pri takých náročných dielach nevyhnutne preváža amatérstvo. Iste, dirigent Marek Štrýncl robil všetko pre to, aby vyfažil z minima maximum: siahol po pozoruhodných dynamických riešeniach, zvukových, tempových, výrazových i artikuláčnych kontrastoch, podľa možnosti udržiaval dramatický spád.

Bez náležitého obsadenia a sólistov to však vyzeralo na boj s veternými mlynmi. A to už vôbec nehovorím o vynechaní árií č. 7 a 24 a o skoro úplnej absencii nemeckej deklamácie...

Jánove pašie bez profesionálnych sólistov? Absurdná realita košickej premiéry. Jedinú výnimku predstavoval český basista Tomáš Král (Ježiš). Nech je mi dovolené z čistého taktu a empatie neuviesť mená ostatných spevákov. Poznám pocit, ak si človek trúfne na niečo, čo je nad jeho sily. Viem, že aj polovičaté zvládnutie veľkého interpretačného problému môže človeka naplniť radosťou. Nemám výhrady proti amatérskemu uvádzaniu čohokoľvek. Ale nie v metropole východu, prosím, nie v rámci oficiálneho koncertu hlavného mesta kultúry! Prinajmenšom vtedy nie, ak chceme konečne prekonať doterajšie provinčné postavenie (nielen) hudobnej kultúry Košíc. Je až tragické, že napriek obrovskej šanci, ktorú v sebe projekt EHMK skrýval, táto provinčnosť zostáva naďalej realitou.

Tamás HORKAY

Trom zo štyroch nedeľných koncertov v Mirbachu dominoval klavír

K umelecky kvalitným podujatiam Nedeľných matiné v Mirbachovom paláci patrili klavírní recitál **Mateja Arendárika** z 24. 3., ktorému napriek svojsky nepoddajnému tónu nechýba pochopenie či emocionálna oddanosť hudbe. Dramaturgiu tvorili výlučne diela slovanských skladateľov. Racionálne a s vedomím kompozičnej reflexie predniesol Arendárik *Prelúdium a fúga d mol op. 87/24* Dmitrija Šostakoviča, pričom prekvapivo a pútavo vyzneli súhra a koordinácia jednotlivých hlasov. Zaujala i sústredenosť, s akou spojil *Vzpomínky op. 6* Vítězslava Nováka do výrazného celku, a najmä poetické vyznenie prostredného *Inquieto. Allegro agitato*. V tejto línii zaznelo aj *do Lac(s)i fa (Šepoty a výkriky)* od Jevgenija Iršaja s hudobno-poetickými náladami poňatými komplementárne s technikou „úhozu“. Recitál uzavreli *Štyri etudy op. 4* Karola Szymanowského a *Sonáta č. 4 c mol op. 29* Sergeja Prokofieva. Hudobné nasadenie, veľkorysosť, schopnosť štýlovej diferenciácie a emocionálny vklad sa odrážali v estetike hry klaviristu, ktorého viacvrstvová interpretácia naznačuje, že jeho hudobná predstava spočíva v orchestrálnom zvuku. Veľkonočná nedeľa 31. 3. bola venovaná dielu Josepha Haydna *Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži op. 51 Hob. III:50-56* v interpretácii **Barbary Konradovej** (1. husle) a **Wolframa Fortina** (viola) z Rakúska, **Štefana**

Filasa (2. husle) a **Jána Krigovského** (violon), pričom obsadenie s violonom dodalo interpretácii mäkký, zaokrúhlený zvuk a umocnilo celkovú komornosť. Deväť častí cyklu dramaturgicky prepájal prednes **Ulricha Ullmanna**. Odhladnuc od *Introduzione a Il terremoto* spočíva náročnosť diela v siedmich pomalých adagioových častiach, v ktorých sa do popredia dostáva Haydnov spôsob centralizácie motivickej práce a zdôraznenie komplementárnosti kvartetových hlasov. V tomto kvie interpretačný kľúč a hudobný zmysel celého cyklu, ktorý dokazuje, že aj pomalé tempo ukrýva kontrasty, len ich treba odhaliť. Ideový obsah diela by podporilo a oživilo, keby sa interpreti boli sústredili aj na motivickú štruktúru kvarteta. V znamení hudby Johanna Brahmsa sa nieslo matiné 7. 4. s bulharským klaviristom **Ivom Varbanovom** žijúcim v Taliansku. Vecne a priamočiari uviedol najskôr *Šesť chorálových prelúdií op. 122*, ktoré vzácné odznali v transkripcii Ferruccia Busonih. Príťažlivo a príjemne zapôsobil i jeho podiel na predvedení *Sonáty č. 1 e mol op. 38* pre violončelo a klavír. Plnokrvného, hudobne vyváženého Brahmsa, pohybujúceho sa v medziach lyriky, spevnosti a hudobníckej disciplinovanosti, tu predniesol violončelista **Jozef Lupták**, o ktorého technických kvalitách, schopnosti narábať s tónom či umeleckej pohotovosti sme sa uistili už dávno. Pôsobivú umeleckú kreáciu ani nemohlo prekonať *16 valčikov*

pre štvorročný klavír op. 39 v podaní Varbanova a **Fiammetty Tarlionej**, ktorých technicky bravúrna hra sotva vyjadrila hudobnú vibráciu, akú si Brahmsove valčky vyžadujú.

Na úvod klavírneho recitálu 14. 4. zaradila **Eva Virsik Largetto** z *Metamorfóz* Eugena Suchoňa. Úsporné používanie pedála, zdôrazňovanie spojov intervalov a lineárnosti prispeli k jeho elegantnému vyzneniu. Dramaticky poňala *Sonátu č. 23 f mol op. 57* Ludwiga van Beethovena. Rozpormi medzi synkopami, frázou, rytmom v *Allegro assai* a *Andante con moto* vznikol nepokoj a časti strácali kontinuitu tektoniky. Finálne *Presto* koncipované ako stretka však viedlo k jasote publika. Predpoklady pre

NEDELNÉ MATINÉ

V MIRBACHOVOM PALÁCI

hudbu 19. storočia dokázala klaviristka v *Papillons op. 2* Roberta Schumanna, ktorý pochopila v Schumannovom zmysle attacca, a tým preklenula kompozičné „neistoty“. Pracou s pedálom, koncentrovaním sa na vzťah hlasov klavírnej faktúry či synkopovaného rytmu a frázovanie ponúka ucelený fantazijný obraz s vnútornými kontrastmi. Zaujalo aj *Scherzo es mol op. 4* Johanna Brahmsa s výraznými kontúrami, akordikou diferencovanou od autorovho kontrastu. Záver patrili Lisztovej úprave *Liebestod z Tristana a Isoldy* Richarda Wagnera v presvedčivom, priam vášnivom znení.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Medzi hudobnou minulosťou a súčasnosťou

V poradí 7. abonentný koncert aktuálnej sezóny **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** (17. 4.) spojil vo svojom programe štyri diela, ktorých základom je sláčikové obsadenie orchestra. Už úvodné *Adagio a fúga c mol KV 546* Wolfganga Amadea Mozarta naznačilo, že ďalším dramaturgickým plánom koncertu boli návraty do hudobnej minulosti. Známa dvojčastová kompozícia sama osebe predstavuje dielo dané pre svoju kontrastnosť preciznosťou za príklad vyjadrenia Mozartovej úcty k osobe J. S. Bacha (a teda akýsi hudobný návrat „na druhú...“). Hlavný dirigent **Mario Košík** viedol sláčikovú sekciu svojho orchestra veľkými gestami, ktoré na mňa najmä v pomalom úvode pôsobili trochu pateticky, vo fúge by som zase uvítal ešte o čosi rýchlejšie tempo, ako celok ale tento vstup pripravil dobrú pôdu pre nasledujúce *Concerto grosso č. 3 pre dvoje huslí a komorný orchester* Alfreda Schnittkeho. V ňom sa rusko-nemecký majster polyštýlovosti tiež vracia k hudbe starších období, predovšetkým v alúziách na Bachove *Brandenburské koncerty*, akoby však išlo – pre Schnittkeho príznačným spôsobom – o paródiu i vzdanie úcty zároveň. S náročnými sólovými partmi

sa s absolútnou istotou vyrovnali **Milan Paľa** a **Marián Svetlík**. Vyzdvihnúť treba tiež pohotovú spoluprácu **Ladislava Fančoviča** v úlohe hráča na čembale, klavíri a čeleste. Za jediný mierne rušivý moment azda možno považovať nevyrovnaný zvuk ozvučeného čembala v re-produktoroch. Druhú časť koncertu otvorila *Barkarola pre violončelo, sláčikový orchester, harfu a čembalo* Vladimíra Godára. Aj v tomto prípade skladateľ čerpal inšpiráciu z hudobnej minulosti, konkrétne z druhého zošitu Mendelssohnovho klavírneho cyklu *Piesne bez slov*. Skladbička *Venetianisches Gondellied* jeho *Barkarole* neprepožičala len názov a „obsah“, ale aj tóninu, rytmicko-metrické členenie a charakteristický klesajúci šesťtónový motív. Na tomto mieste si dovoľm doplniť, resp. poopraviť informácie, ktoré zazneli v sprievodnom komentári. Návštevníci koncertu a poslucháči prenosu sa v ňom dozvedeli meno premiérového interpreta pôvodnej verzie (Juraj Čížmarovič – husle) i to, že verzia skladby s violončelovým sólom po prvýkrát zaznela v roku 1996 v Londýne (Julian Lloyd Webber). V sále sediaceho violončelistu Jozefa Luptáka sa však mohla oprávnenne dotknúť veta, že až v tento večer bude mať violonče-

lová verzia svoju slovenskú premiéru, keďže sa v jeho podaní uskutočnila už v októbri 1997... Tentoraz sa ako sólista predstavil **Michal Haring**, mladý talentovaný hráč rozhlasového orchestra, pre ktorého to bola už druhá možnosť sólisticky vystúpiť na domácej pôde. Koncert uzavrela *Symfónia č. 3 pre sláčikový orchester* od Philipa Glassa. Faktom je, že v 20. storočí si skladatelia pre formu symfónie často (zo slovenských autorov možno spomenúť I. Zeljenku a I. Hrušovského). Glass symfóniu napísal na objednávku Stuttgartskeho komorného orchestra a svoj zámer opísal ako snahu o vytvorenie diela pre 19 sólistov. Táto idea sa najlepšie naplnila v 3. časti, kde sa nad ciacconovým harmonickým sprievodom jednotliví hráči orchestra postupne stávajú sólistami. Práve táto lyrickejšia časť ma oproti ostatným, kde prevláda motorické plynutie, aj v podaní rozhlasových symfonikov oslovila najviac. Popri koncertnom majstrovi M. Svetlíkovi by som rád vyzdvihol pekné vstupy huslistov **Adama Nováka** a **Michaely Petrikovej**.

Juraj BUBNÁŠ

VOICession alebo štyri farby jedného hlasu

Sopranistku **Evu Šuškovú** dnes už netreba predstavovať. To, že patrí k najvyhľadávanejším slovenským speváčkam, nie je iba vecou remeselnej dokonalosti. Dôvodom sú aj nekonvenčné repertoárové preferencie a tiež dar bezprostrednej, nenútenej komunikácie s publikom. Potvrdil to aj koncert v bratislavských Klariskách v sobotu 6. 4., ktorý patril medzi tie výnimočné. Eva Šušková v sprievode členov a hostí **Quasars Ensemble** pod vedením **Ivana Buffu** podujatiu doslova kraľovala a v štyroch diametrálne odlišných kompozíciách aj kráľovsky predviedla dispozície svojho hlasu. Dramaturgicky výbornou voľbou boli úvodné *Galgenlieder* Ilju Zeljenku, dielo z počiatkov jeho „bunečného“ obdobia, v ktorom akoby reagoval na Schönbergovho *Pierrotta*. Keďže prelomový opus viedenského majstra protagonistu večera s úspechom predviedli na minuloročných BHS, k poetike Zeljenkových piesní nemali ďaleko. Šibeničný humor Morgensternových básní sa pohybuje kdesi medzi smrteľnou vážnosťou a dada a v podaní, ktoré zaznelo na koncerte, mal skôr bližšie k prvému z týchto pólov. Trochu menej šťastný bol výber skladby *Nachlese* pre soprán a sláčikové kvarteto Michaela Jarrella. Ľudský hlas je v nej prakticky súčasťou inštrumentálneho ansámblu (čo Eva Šušková zvládla skvele), no pri dĺžke, ktorú nekompenzuje výskyt

živšieho pohybu či širšieho spektra nápadov, sa z nej stal poslucháčsky nie práve najatraktívnejší kus.

Pri Ravelových *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* som si pomerne silno uvedomoval, že majú už sto rokov. Mallarmého verše

existujú akoby mimo času, kým Ravelova hudba pomaly starne... Podanie bolo skvelé, Šuškovej zafarbenie hlasu aj zmysel pre melancholický výraz sa neminuli účinkom. Len tej pomalej hudby bolo vďaka Jarrellovi už hádam trochu veľa, a tak zopár menej trpezlivých opustilo sálu predčasne už po Ravelovi. Urobili veľkú chybu, pretože vrchol koncertu prišiel v podobe *Folk Songs* Luciana Beria. Temperamentné piesne spievané v angličtine, auvergskej francúzštine, sicílskej a sardínskej taliančine, arménčine a azerbajdžančine padli Eve Šuškovej ako uliate. Fascinujúco rýchla deklamácia bez najmenšieho zaváhania pri vyslovovaní cudzokrajných jazykov, miestami naturálny výraz hodný andalúzskej cigánky, k tomu Beriov rafinovaný a pritom bezprostredne efektívny inštrumentálny sprievod ozvláštnený antikizujúcim zvukom gitary (**Martin Krajčo**) a zemitosťou perkusii (**Tamás Schlanger**, **Ádám Maros**)... Skrátka šťastná zhoda dobre vybranej skladby s profesionálne zvládnutou a životom dýchajúcou interpretáciou.



E. Šušková [foto: archív]

Robert KOLÁŘ

Milhaud kontra Sørensen

Quasars Ensemble je neuveriteľne flexibilný súbor. Len niekoľko dní (9. 4.) po úchvatnom speváckom recitáli Evy Šuškovej vystúpil s rovnakou mierou profesionality v Malej sále SF s celkom odlišným programom. Stretli sa

pohľadu dva rovnako atraktívne svety, no každý na iný spôsob, a vyžadujú si zásadne rozdielne perцепčné naladenie.

Milhaudove prvé tri komorné symfónie s podtitulmi *Jar*, *Pastorále* a *Serenáda* pôsobili

ako „trojfázový piknik pod Eiffelovkou“, kde bolo možné sem-tam zahliadnuť ľahko excentrickú siluetu Erika Satieho. Bláznivá, úsmevne provokatívna hudba siahajúca k predstieranej (a miestami prostriedkami polytonality a polyrytmie silno karikovanej) folklórnej naivite, inokedy zasa k plnokrvnému

milhaudovskému „stredomorskému lyrizmu“ príjemne osviežila. Hudobníci jej charakter dokonale pochopili a sprostredkovali s dávkou sympatického nasadenia.

Oproti Milhaudovej extrovertnosti vyznievali krehké Sørensenove kompozície ešte o čosi

subtilnejšie a intímnejšie. Ak sa o hudbe tohto 55-ročného skladateľa hovorí ako „nerecyklovanej“ a ako o „trblietavom svete, kde sa veci strácajú pri najmenšom dotyku“, tak aspoň prvý kontakt s ňou potvrdzuje, že tentoraz nejde o prázdne promotérske frázy. Možno som si to až tak intenzívne neuvedomil pri *The Weeping White Room*, no počas skladby s lisztovským názvom *Lugubre gondola* pre sláčikové trio som takúto charakteristiku považoval za mimoriadne priliehavú. Skladateľ sa v debate pred koncertom vyjadril, že bol inšpirovaný Benátkami a víziou gondoly prevážajúcej zosnulých. Kompozične skvele postavené, zvukovo krehké dielo sa pomaly odvíjalo od mikrintervalových, akoby spektrálnych súzvukov k tušeným, šepkaným, no nikdy nie nahlas vysloveným akordickým postupom a tonálnym vzťahom. Podobne skvelý dojem zanechala záverečná skladba *The Lady and the Lark*, ktorá je už dlhšie súčasťou repertoáru Quasarsu. Miniaturný päťčasťový koncert pre violu a komorný súbor má v sebe čosi skutočne dánskeho – škovránčie trilký, glissandá lotosovej flauty či údery na woodblocky tu pripomínajú onen zvláštny surrealizmus, ktorý cítiť povedzme z poslednej symfónie Carla Nielsena. Treba si k nemu nájsť cestu vlastným úsilím, no spraviť prvý krok sa určite vyplatí...

Robert KOLÁŘ



B. Sørensen [foto: archív]

na ňom dva navzájom divergentné svety, medzi ktorými sotva možno nájsť prieniky alebo paralely. Komorné symfónie Daria Milhauda z prelomu 10. a 20. rokov minulého storočia a komorná hudba súčasného dánskeho skladateľa Benta Sørensen predstavujú z môjho

Passio

Dramaturgiu veľkonočného koncertu **Solamente naturali** (26. 3.) v Slovenskej filharmonii s príznačným názvom „Passio“ vytvoril umelecký vedúci súboru **Miloš Valent** z Bachových, Telemannových a Händlových inštrumentálnych a vokálno-inštrumentálnych diel (*Veľkonočné oratórium*, *Jánove pašie*, kantáty *Der Himmel Lacht! Die Erde jubiliert*, *Ich hab in Gottes Herz und Sinn*, *Brockesove pašie*) spadajúcich do obdobia pôstu a Veľkej noci. Napriek tomu, že podobné výbery môžu pôsobiť fragmentárne (v horšom prípade ako náhodné potpourri), tentoraz bol výsledkom dramaturgický oblúk, ktorého jednotlivé časti do seba tematicky zmysluplne zapadali. Pôsobivým príkladom sa stali Telemannove chorálové variácie *Christ lag in Todesbanden TWV 31/27* pre organ (na organe a čembale so Solamente naturali hrala **Rita Papp**), ktoré vystriedalo Bachovo vyjadrenie vďaka v basovej árii *Gratias agimus tibi z Omše g mol BWV 235*. Analogickú dvojicu tvorili Telemannovo spracovanie chorálu *O, Lamm Gottes unschuldig* a sopránová ária *Qui tollis peccata mundi z Omše A dur BWV 234*. Podobným spôsobom na seba nadväzovali i ďalšie diela, bez zbytočnej deskriptívnosti, voľne sledujúc líniu pašiového príbehu ako sled významových asociíí

komunikujúcich prostredníctvom poetických textov intímne emócie i exaltované vízie (vera, vďaka, obeta, nádej).

Obsahové i interpretačné vyvrcholenie koncertu priniesol duet Márie a Ježiša z *Brockesových paší* Georga Friedricha Händla *Soll mein Kind, mein Leben sterben HWV 48*, ktorý poskytol ako moment katarzie odpoveď na otázku o význame Kristovho obetovania.



M. Valent [foto: archív]

Hlavnými protagonistami večera boli sopranistka **Helga Varga-Bach** a basista **Matúš Trávníček**. Kým sólistka podávala v priebehu celého vystúpenia technicky vyrovnaný a štýlový výkon kulminujúci v obľúbenej árii z *Jánových paší* *Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten* s dvojicou flaut (**Martina Bernášková**, **Martina Mestická**) imitujúcich Petrove kroky. Matúš Trávníček pôsobil najpri-

rodzenejšie a najpresvedčivejšie v skladbách s voľnejšími tempami, napríklad v nádhernej Händlovej modlitbe *Mein Vater z Brockesových paší*, kde vynikla farba jeho hlasu. No napríklad v basovej árii *Das Brausen von den rauhen Winden* z kantáty *BWV 92*, v ktorej Bach prostredníctvom živých pasáží v kontinuu vykresľuje „hučanie vetra“, pripomínal jeho uponáhľaný výkon bežca, ktorý neodhadol

tempo a nemôže sa poriadne nadýchnuť. Na podobných miestach sa u sólistu vyskytovali strnulost výrazu i príležitostné intonačné zakolísania. Celkovému výsledku (vrátane inštrumentálnych skladieb) by nepochybne pristal viac chrámový priestor s veľkorysejšou akustikou, ktorá by prepožičala starým nástrojom i sólovým hlasom plnší zvuk. Napriek tomu

sa Milošovi Valentovi a jeho hudobníkom aj v „sekulárnom“ prostredí Malej koncertnej sály Slovenskej filharmonie podarilo vytvoriť atmosféru, ktorú najlepšie vystihujú slová Martina Luthera: „Okrem Slova Božieho je ušľachtilé umenie hudby najväčším pokladom sveta.“

Andrej ŠUBA

MISS MORAVIA

WORLD MUSIC FROM CENTRAL EUROPE (SK/CZ/A)

PACORA TRIO

(SK)

5.6.2013

Atelier Babylon
Bratislava

NEW CD
OUT NOW

Kooperativa
VIENNA INSURANCE GROUP

salek
PRODUCTION

PREDPREDAJ VSTUPENIEK:

www.ticketportal.sk
www.predpredaj.sk

:RADIO DEVIN
:RADIO_FM

willmark
všeobecné tlač

SITA
SLOVENSKÁ TLAČOVÁ AGENTURA
SLOVAK NEWS AGENCY

G. WOLFF

Zoznam.sk

akzent media
Hochstadt BRANISLAVA

WIMMELTAGE

AUSTRIA

kam do mesta

skjazz.sk
Tu je jazzoviny

Ein Projekt des

HUDBA.SK
to je hudba

POPULAR

CITYLIFE.SK
CO SA DEJE V BRATISLAVE A OKOLI

WEINVIERTEL2013
VIERTELFESTIVALNO

týždeň

hudobný život

jazz.sk

Nordic Shake: Public Enema/Staer

A4 Bratislava, 2. 4.

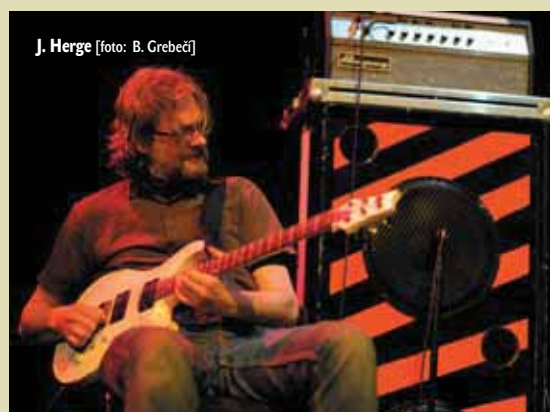


Severské alternatívne kapely majú už tradične svoje stabilné miesto v dramaturgii festivalu

NEXT a po dôvodoch netreba príliš dlho pátrať. Tamojšia scéna patrí k najzaujímavejším v Európe, a tak je vítaná každá príležitosť nahliadnuť do jej zákutí aj mimo festivalov. Pódium v bratislavskej A4 patrilo tesne po veľkonočných sviatkoch dvom nórskeym formáciám, ktoré ponúkli tvrdú a nekompromisnú hudbu, no každá vlastným, špecifickým spôsobom. Duo **Public Enema**, ktoré tvoria bubeník **Nils Are Drønen** a gitarista **John Hegre** (inak spoluhráči pravidelným návštevníkom NEXTu známeho Lasseho Marhauga), svoju produkciu definuje ako „free form music“. Myslím, že je to celkom presné; zvukovo je ich hudba vzdialená tradične chápanej voľnej improvizácii, hoci tiež



Staer [foto: B. Grebečí]



J. Hegre [foto: B. Grebečí]

vzniká spontánne v konkrétnom momente. Čo som na nej ocenil najviac, bola pomerne konzekventná práca s krátkymi motívmi, chvíľkovými nápadmi, z ktorých dokázali vyformovať plynulejšie úseky prechádzajúce do noisových (ale pritom stále štruktúrovaných) plôch. Výsledok bol seversky temný, zvukovo drsný, no nikdy nie primitívny. Podobné charakteristiky sa vzťahujú aj na produkciu headlinerov večera, trio **Staer** v napohľad konvenčnom obsadení gitara (**Kristoffer Riis**),

mentálok, ktoré čerpali z odkazu viacerých undergroundových žánrov (post-grindcore, noise, industrial...), no sotva ich možno presne zaradiť. Tvrdohlavo opakované robotické groovy, ťažko skreslený zvuk gitary a basgitary, kozmicky znejúce plochy vytvorené gitarovými efektmi – to všetko sa odohrávalo v pripravených, čitateľných formách. Na môj vkus trochu priveľa beatu a konkrétnych štruktúr, no nápor energie, ktorý dokázal rozvibrovať vnútornosti, pôsobil po veľkonočnom hodovaní vyslovene blahodarne...

Robert KOLÁŘ

LIVE EVIL 2013: festival extrémnej hudby

FUGA, Bratislava, 2. 5.



Jednodňový minifestival v priestore FUGA na Továrenskej ulici v Bratislave predstavil umelcov venujúcich sa extrémnejším podobám elektronickej a voľne

improvizovanej hudby prevažne z krajín V4, hoci to nebolo primárnym zámerom. Večer v réžii slovenských, českých, maďarských a poľských performerov priniesol niekoľko zaujímavých momentov. K nim patrilo hneď prvé vystúpenie – sólová improvizácia mladého slovenského tubistu **Dominika Kobulnického**. Tuba možno stále patrí k zaznávaným nástrojom, no v rukách kreatívneho hráča môžu jej prednosti (značný tónový rozsah a výrazové možnosti) nájsť mimoriadne pôsobivé uplatnenie. Tak to bolo aj v Kobulnického prípade,

a to si prakticky vystačil s ozvučením používajúcim jednoduchý gitarový efekt.

Oproti sviežemu, neopočuťvanému zvuku tuby malo duo speváčky **Kingy Tóthovej** a gitaristu **Gergelya Molnára** ťažšiu úlohu, pokiaľ ide o prínos niečoho nového. Niežeby to bola tá najdôležitejšia vec, no kategória novosti má v estetickom kánone tejto hudby významné postavenie a vokálna či gitarová voľná improvizácia je už predsa len zaťažená hrbou klíšé. To mi ale pri vystúpení maďarského dua vôbec neprekážalo; noisové plochy elektrickej gitary a spontánny vokálny prejav pôsobili miestami priam naturálnou expresívnosťou, boli však vytvorené s inteligenciou a – v spojení s abstraktným vizuálom – im nechýbala poetická kvalita.

Prekvapenie prinieslo **MY LIVE EVIL IV** saxofonistov **Miroslava Tótha** a **Alexandra**

Platznera. Nešlo ani tak o hudobnú inovatívnosť (dvojica ich amplifikovaných altsaxofónov znie fakticky stále rovnako), ale o konceptuálnu vynachádzavosť. Klíšé saxofónovej improvizácie (doplnené o podklady vypreparované zo slávnych diel klasikov, Beethovena či Verdiho, a o podomácky vyrobené nástroje – veľké kanalizačné trubice rozoznievané saxofónovými plátkami) bolo vynikajúco spojené s klíšé celkom iného druhu, totiž s vystúpením tanečnice pri tyči. Ňou bola **Shiva** z Prahy a jej elegantné, chvíľami dych berúce vzdorovanie zemskej príťažlivosti na pozadí extrémneho revu saxofónov nenieslo ani stopu po lascivnosti či vulgarite. Na pohľad bizarným spojením vznikla nová estetická kvalita – skvelo ironizujúca, provokatívna, v každom okamihu pútajúca divákovu pozornosť... Záver patrilo „klasickej“ akustickej voľnej improvizácii. Hostia boli exkluzívni: maďarský saxofonista **Attila Dóra**, španielsky bubeník **Vasco Trilla** a poľský gitarista **Michał Dymny**. Príjemné, decentné, hoci nie veľmi objavné...

Robert KOLÁŘ

Jordi Savall:

„Hudba robí môj život zmysluplným.“

Pripravil Andrej ŠUBA

■ **Patríte k umelcom, ktorí už mohli nadviazať na výdobytky generácie Gustava Leonhardta či Nikolausa Harnoncourta. Aj v čase vášho vstupu na hudobnú scénu však bola „stará hudba“ stále pomerne novým fenoménom. Aká bola vaša cesta k nej?**

Na začiatku som hral literatúru pre sólovú violu da gamba na violončele. V Barcelone som si kupoval transkripcie a úpravy diel ako *Pièces de viole* od Marina Maraisa, Bachove gambové sonáty, skladby Christophera Simpsona či Diega Ortiza. Mohol som ich však hrať iba doma, pretože tento repertoár nebol na škole akceptovaný ako súčasť štúdia hry na violončele. Zhodou náhod som bol v roku 1965 s orchestrom Jeunesses Musicales v Paríži, no pre problémy s rukou som tam nemohol hrať. Strávil som vtedy veľa času vo francúzskej Národnej knižnici a objavil tam množstvo starých rukopisov s nádhernou hudbou. Diela, ktoré som takto spoznal, ma nesmierne fascinovali, ich kvalita ma presvedčila. Tieto zážitky ma priviedli k viole da gamba. Dobové traktáty o hre na tomto nástroji som na začiatku spoznával prostredníctvom samoštúdia. Keď som v roku 1968 prišiel na Scholu Cantorum do Bazileja, mal som už pomerne jasnú predstavu ako hrať. Išlo o spôsob, ktorý sa dosť líšil od školy môjho učiteľa Augusta Wenzingera. Ten však akceptoval moje návrhy na vypracovanie iného systému hry.

■ **Bolo to podobné, ako keď sa v ére Wandy Landowskej pri hre na čembale aplikovali princípy klavírnej hry?**

Niečo podobné. Mojou výhodou bolo, že som mal vďaka detailnému štúdiu prameňov k dispozícii oveľa viac informácií týkajúcich sa prá-

ce rúk, vedenia sláčka či tvorby tónu, ako bolo dovtedy bežné. Vývoj interpretácie starej hudby závisel v mnohom od dostupných technológií. Generácia Augusta Wenzingera nemala prístup k faksimile originálov. Všetko si museli v knižniciach odpísať rukou. V polovici 60. rokov som mal v parížskej knižnici k dispozícii mikrofilmy, o pár rokov neskôr boli k dispozícii i faksimile. Vďaka nim bolo možné objaviť veci, ktoré dovtedy ostávali prehliadané. Profesor Wenzinger bol našťastie veľmi otvorený a prijal, že som si vytvoril svoj vlastný spôsob prístupu k technike. Hovoril so mnou o hudbe, no akceptoval môj prístup k hre. Bolo to od neho veľmi veľkorysé.

■ **Ako vnímate s vašimi skúsenosťami problematiku nástrojov? Neustále sa diskutuje o výhodách i nevýhodách používania originálov či kópií...**

Na začiatku som si musel postaviť kópiu nástroja sám. V tej dobe bol totiž nedostatok dobrých viol. Stará viola má v sebe niečo výnimočné. Často hovorím, že francúzsku hudbu som sa naučil hrať správne najmä vďaka historickým nástrojom. Vďaka skúsenostiam s nimi som tieto diela pochopil lepšie. Historické nástroje sú subtilnejšie, flexibilnejšie, viac rezonujú. Môžete na nich urobiť doslova čokoľvek. Myslím si, že dnes sa už mnohí výrobcovia gámb naučili o starých nástrojoch skutočne mnoho. Predtým ich robili príliš masívne, pretože chceli dosiahnuť väčší zvuk. Opak je pritom pravdou. Historické gamby možno nemajú taký prierazný zvuk, no ich tón je farebnejší. Dobrí nástrojári tieto špecifické kvality chápú, preto existuje množstvo vydarených kópií. A tie budú znieť o sto rokov ešte lepšie ako dnes.

Dirigent a hráč na viole da gamba Jordi Savall patrí už niekoľko dekád k ikonám starej hudby. Charizmatický katalánsky umelec spomína v interview pre *Hudobný život* na svoje začiatky, ale komentuje aj aktuálne dianie vo svete hudby. Rozhovor vznikol v Košiciach, kde so súborom Le Concert des Nations uviedol na pozvanie Európskeho hlavného mesta kultúry 2013 Haydnovo dielo *Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži*.

Hra totiž robí nástroj pružnejším. Podobné je to i s hudobníkmi. Ak dirigujem operu a tri týždne nemôžem hrať, môj nástroj i prsty sú spočiatku stuhnuté. No po dvoch dňoch je už opäť všetko v poriadku. Nástroje sú istým spôsobom živé.

■ **V čom sa, podľa vás, zmenila scéna starej hudby? Ste jej súčasťou takmer od začiatku...**

Zmeny sú prítomné neustále. Moja generácia, teda generácia priekopníkov, do ktorej patrí napríklad Ton Koopman, prišla s presvedčením, že staré nástroje možno ovládať s rovnakou virtuozitou ako moderné. Netreba sa viac ospravedlňovať, že toto neladí a tamto je pomalšie, pretože je to hrané na starých nástrojoch. Dokázali sme, že na starej trúbke, barokovej priečnej flaute alebo na viole da gamba môžete hrať rovnako virtuózne, čisto a dokonale ako na modernom nástroji, no navyše ste obohatení o poznatky z dejín. Táto sloboda bola veľkým prínosom, ktorý pretrváva. Zmeny, ktoré dnes pozorujem, považujem za trochu nebezpečné. Zdá sa mi, že mnoho mladých hudobníkov si odmieta nájsť čas na štúdium prameňov. Vravajú: „Urobím to podľa môjho vkusu, moja intuícia je lepšia.“ Toto je dôvod, prečo dnes počúvame interpretácie, ktoré sú prívrhne alebo príliš extravagantné. Skutočná inšpirácia, ktorú možno nájsť v poznaní, chýba. V umení sú veľmi dôležité vyváženosť poznania a umeleckej inšpirácie. Keď ste silná

umelecká osobnosť, no nemáte dostatok informácií, výsledok môže byť síce pekný, no nešťastný. Ak ste len zahrabaní v knihách a nie ste dostatočná umelecká osobnosť, výsledok nebude presvedčivý ako umenie.

■ **Ktoré konkrétne nebezpečenstvá máte na mysli?**

Nebezpečenstvom je najmä rýchlosť. Žijeme v dobe, keď je všetko rýchle. Mladí hudobníci musia do roka po absolvovaní školy urobiť nahrávku. Ak to tak nie je, cítia to ako zlyhanie. Hudbu Marina Maraisa som začal nahrávať v roku 1965, prvá nahrávka vznikla až o desať rokov neskôr. Keď objavíte nový jazyk, nenaučíte sa ho dokonale za deň ani za rok. Až po dvoch rokoch každodennej práce a overovania na koncertoch postupne zisťujete, čo je správne a čo nie. Toto je dobrá cesta. Porozumením hudobného jazyka skladateľa pochopíte, čo robíte. Nepríde to s koncertovaním ani s nahrávaním. Existuje známy výrok Stravinského, ktorý hovorí: „Neinterpretujte hudbu, hrajte ju.“ Podľa mňa ide o správny postreh. Keďže sme rôzni, každý samozrejme do istej miery interpretuje. No ak sa snažíte exponovať svoju osobnosť predtým, ako vám hudba povie, čo je správne, je to zlé. Ak hudbu hráte, ona vám napovie, čo robíte.

■ **Riziko prílišnej subjektívnosti sa ale stupňuje aj s repertoárom, od ktorého nás delí najväčšia časová vzdialenosť. Ste známy vďaka interpretácii stredovekých a renesančných diel, ktorých oživenie si vyžaduje značný improvizčný a aranžérsky vklad. Kde sú limity takéhoto prístupu?**

Čím viac sa vraciame do stredoveku, tým sa časť repertoáru stáva jednoduchším. Napríklad trubadúrske melódie sú zapísané spôsobom zachytávajúcim metrické stopy zhu-

ciu sme sa snažili preniesť aj na diela západnej tradície. Kľúčovými sú pochopenie kontextu skladby a vkus.

■ **Starej hudbe dlhý čas dominovali najmä belgickí, nemeckí a anglickí súbori. Hespèrion XX. bol jednou z mála výnimiek. Čím sa vám podarilo presadiť?**

Na začiatku hrali súbory starej hudby „univerzálny“ repertoár, štýl v starej hudbe bol „medzinárodný“. Súbory ako Studio für alte Musik tvorili muzikologicky veľmi dobre pripravení hudobníci, ktorí však interpretovali všetko:



[foto: A. Šuba]

nemeckú, taliansku, francúzsku i španielsku hudbu. So súborom Hespèrion sme priniesli na scénu porozumenie pre národné štýly, lokálne tradície a väčší dôraz na vzťah jazyka a hudby. V španielskej hudbe existovali v období renesancie napríklad veľmi rozmanité hudobné tradície. Centrálne Španielsko bolo zamerané na spiritualitu, azda najznámejším príkladom je dielo Tomáša Luisa de Victoriu, pre Andalúziu

je typická emocionálnejšia hudba Cristóbal de Moralesa, v Katalánsku bol zase odjakživa prítomný multikultúrny dialóg a vzájomné ovplyvňovanie umelcov. Španielska ľudová hudba, typickým príkladom sú

ensaladas Matea Flechu. Medzi charakteristiky španielskej hudby patrí zmysel pre prácu s textom. Napríklad Juan del Encina s ním narábal veľmi podobne ako Monteverdi o sto rokov neskôr.

■ **S akým ohlasom sa toto oživovanie hudobného dedičstva stretáva vo vašej vlasti?**

Máme istú podporu od Katalánska, no nie od Španielska. Ide o veľmi komplikovanú situáciu. Našťastie, dostávame veľa príležitostí hrať po celom svete. Minulý rok som absolvoval stopäťdesiat koncertov, z nich však len dvadsať bolo v Španielsku. A z týchto dvadsiatich pätnásť v Katalánsku. Napätie medzi Katalánskom a Španielskom nám nepomáha. Musíme bojovať, kríza zasiahla všetko. Je preto potrebné neustále hľadať spôsoby, ako sa prispôbiť a ponúkať kvalitné projekty za akceptovateľné ceny.

■ **Zo scény starej hudby sa akoby trochu vytrátilo dobrodružstvo objavovania, interpreti sa vracajú najmä k overeným autorom a dielam. Súvisí to tiež s krízou?**

Ide o výsledok komerčnej situácie. Pohybujeme sa na trhu a každý organizátor i festival si chce byť istý, že produkt, ktorý ponúkne, bude ekonomicky úspešný. Preto je ľahšie stavať na také projekty, ktoré ľudia poznajú. Nahral som množstvo nádhornej consortnej hudby od Williama Byrda, Alfonsa Ferabosca, Christophera Tya či Williama Lawesa, no uvádzam ju menej, pretože ju ľudia me-

nej poznajú. Tieto mená nie sú pre festivaly istotou. Preto som si založil vlastné vydavateľstvo Alia Vox.

■ **... v ktorom vydávate aj nádherné knihy s CD. Ide v období, keď vydavatelia nariekajú nad klesajúcim predajom nosičov, o rentabilný projekt?**

Považujem to za investíciu do budúcnosti. Musíte sa snažiť robiť veci, ktoré budú mať aj po rokoch svoju hodnotu, a tá sa stane svedectvom pre ďalšie generácie. Ako hudobníci máme veľkú zodpovednosť urobiť svet lepším. Najdôležitejšie je porozumenie. Jedným z principiálnych problémov ostáva, že sa ľudia nechápu. Základom konfliktov je, že nerozumieme vzájomným kultúrnym odlišnostiam. Cez hudbu je možné k takémuto porozumeniu dospieť. X

Prostredníctvom hudby môžem byť stále
v inšpirujúcej spoločnosti, dnes s Haydnom,
zajtra s Monteverdim.

dobnanej poézie. Text vám poskytuje kľúč, ak však príliš zdôrazníte metrické stopy, hudba bude znieť mechanicky. Vždy sa treba inšpirovať spevom. Moja spolupráca s Montserrat Figueras bola v tomto smere ideálna. Ako životnú i umeleckú partnerku som ju mal stále nablízku a mohli sme s hudbou experimentovať. Spev vám poskytne viac informácií ako teória literatúry. Potom stačí pridať jednu violu, lutnu či harfu. Pieseň má možno desať strof, nemôžete hrať každú rovnakým spôsobom, pretože sa to priechi elementárnej tvorivosti. Urobíte jednoduchý aranžmán a musíte improvizovať. Improvizácia je niečo, čo sa obvykle neštuduje. Inšpiráciou môže byť ľudová hudba, no i z obdobia stredoveku existujú traktáty, ktoré prezrádzajú, ako sa to kedysi robilo. Pre nás bola veľmi dôležitou skúsenosťou spolupráca s hudobníkmi z Orientu, kde tradícia improvizovanej hudby stále žije. Túto inšpirá-

Jordi SAVALL – katalánsky dirigent, hráč na viole da gamba, ktorý mal spolu s manželkou a speváčkou Montserrat Figueras významný vplyv na formovanie interpretácie starej hudby. Od 70. rokov postupne založil súbory Hespèrion XXI, La Capella Reial de Catalunya a Le Concert des Nations, s ktorými ročne absolvuje viac než stovku koncertov a nahrá niekoľko CD. Mnohé z jeho nahrávok získali prestížne ocenenia (Médiam Classical Awards, Grammy). Širšia verejnosť ho spoznala aj vďaka soundtracku k filmu A. Corneaua *Všetky rána sveta*. Množstvo „ekumenických“ hudobných projektov, ktoré Jordi Savall pripravuje s hudobníkmi z Maroka, Afganistanu či Arménska, má podľa neho poukázať nielen na spoločné korene a vzájomné vplyvy rôznych kultúr, ale priniesť i viac porozumenia.

Wagnerov tieň

Robert BAYER



R. Wagner [foto: archív]

Saské Lipsko s novozrekonštruovanou internátnou školou chlapčenského zboru Thomanenchor a bohatou bachovskou tradíciou nepatrí k typickým pútnickým miestam wagnerovského kultu. Napriek tomu ani tamojšia Štátna opera so svetoznámych orchestrom z Gewandhausu nemohla 200. výročie narodenia lipského rodáka **Richarda Wagnera**, pripadajúce na 22. mája, nechať bez povšimnutia.

Jesenná premiéra skladateľovej opernej prvotiny *Víly* (*Die Feen*) v biedermeierovskej poetike režisérského dua Renauda Douceta a Andrého Barbea pod taktovkou Ulfa Schirmera sa však nestretla s nadšením laického ani odborného publika. Inscenácia sa tak stala dôkazom toho, že nie každý (skladateľský) hriech mladosti stojí za uvedenie. Na neúspechu produkcie sa istotne podpísal aj macošský vzťah miestneho publika k svojmu rodákovi, podnietený historickými osudmi východonemeckej metropoly a ideologicky nasýtenou inscenačnou praxou Wagnerovho diela. Niet divu, že projekt financovania pomníka, ktorý sa Lipsko rozhodlo venovať Richardovi Wagnerovi pri príležitosti jeho tohtoročného jubilea, stroskotal práve na nedostatočnom záujme miestnej kultúrnej scény. Vďaka

podpore a finančnej sile wagnerovských spolkov roztrúsených po celom svete však napokon Stephan Balkenhol skladateľovu sochu predsa len dokončí. Balkenhol nie je rozhodne žiadny wagnerián, pri práci si púšťa platňu s maďarskou nahrávkou *Tannhäusera*, obstaranú kdesi na blšom trhu. Na uliatie sochy ani nespotrebuje veľa bronzu: výškou 166 centimetrov sa priblíži skladateľovmu nízkemu vzrastu. Umeleckou výpoveďou Balkenholovej plastiky bude tieň v nadživotnej veľkosti, umiestnený za Wagnerovu postavu, ktorý ponúkne priestor rozličným interpretáciám. Je to symbol diela, ktoré prevýšilo svojho tvorca, ako tieň, v ktorom sa miešajú hudba – jeden z najkrajších výplodov ľudského génia, ale i holokaust – to najstrašnejšie, čoho sa človek mohol dopustiť.

Prorok a jeho vykonávateľ

Adolf Hitler počul Wagnerovho *Rienziho* po prvý raz ako dvanásťročný, na „stehplatzi“ prízemí divadla v Linzi. Svoj zážitok neskôr popísal slovami: „*Jedným razom som bol spútaný.*“ Magická príťažlivosť koncepcie „Gesamtkunstwerku“ Richarda Wagnera je nepopierateľná. Nadchýna, spúta, oduševňuje. V spojitosti s týmto mámením ducha sformulovala Nike Wagner, skladateľova pravnučka a dcéra reformátora povojnového Bayreuthu Wielanda Wagnera, existenčnú otázku: „*Môžeme si dovoliť vychutnávať túto hudbu aj napriek tomu, že jej autorom bol antisemita?*“ Roky nacistickej diktatúry sú neuralgickým momentom nemeckej histórie, zhubným nádorom skladateľov, literátov, filozofov. Antisemitizmus bol na sklonku 19. storočia rozšírený nielen na uliciach, ale aj v salónoch intelektuálov. Z nemeckej kultúry vzišli trvalé hodnoty krásy, umenia a myslenia. Dala svetu Kanta, Hegela, Goetheho, Schillera, romantikov. Napriek tomu si Nemci zvolili Hitlera a rozpútali peklo. Nielen ľud prahol po zvrhlej vidine nového poriadku a vykúpenia národa, zmietajúceho sa pod bremenom finančného embarga reparácií po prehranej 1. svetovej vojne. Hitlerovi ležala pri nohách aj kultúrna elita: Martin Heidegger, Werner Egk, Hans Pfitzner či Ernst Jünger. S Richardom Wagnerom je to zložitejšie. V roku narodenia Adolfa Hitlera (1889) bol skladateľ šesť rokov po smrti. V Hitlerovi však tkvel nemalý kus Wagnera, preto sa ani spomienka na neho nezaobíde bez Hitlerovho tieňa. Nemeckému publicistovi Joachimovi Köhlerovi sa v knihe *Wagners Hitler – der Prophet und sein Vollstrecker* (Wagnerov Hitler – prorok a jeho vykonávateľ, 1997) podarilo vytvoriť obzvlášť „hnedý“ obraz Richarda Wagnera. Na päťsto stránkach ho vykresľuje ako duchovného otca Adolfa Hitlera.

O židovstve v hudbe

V postavách Kundry, Albericha, Mimeho či Beckmessera dešifruje Köhler predobraz židovského antihrdinu postavený na teoretickom základe nenávisťných tirád pamfletu *Über das Judentum in der Musik* (O židovstve v hudbe) z roku 1850. Geniálny a jemnocitný majster prevratnej hudobnej reči v ňom odhaľuje temnú stránku svojej skrz-naskrz komplikovanej osobnosti. Urážlivý, vzťahovachý, samolúby a závistlivý Wagner len ťažko niesol úspechy vtedajších parížskych (židovských) skladateľských hviezd Giacomina Meyerbeera a Felixa Mendelssohna Bartholdyho (ten neskôr konvertoval na kresťanstvo). Grand opéru, s ktorou Meyerbeer slávil jeden úspech za druhým, Wagner vyslovene neznášal. No napriek tomu skomponoval *Rienziho* (1842), o ktorého uvedenie v Drážďanskej opere sa zaslúžil práve Meyerbeer. Wagner sa Meyerbeerovi pritom dokázal farizejsky zaliečať, často sa zmieňuje list, v ktorom ho ubezpečuje o svojej lojalite a nadšení pre jeho umenie. Po škandalózne parížskej premiére *Tannhäusera* (1861), ktorú obecenstvo rušilo písaním a rapkáčmi, sa však Wagner od Meyerbeera nadobro odvrátil. Vo svojej spupnosti bol presvedčený, že Meyerbeer a Mendelssohn sa stali slávnymi nie pre kvalitu svojich diel, ale pre židovské zlato, za ktoré si kúpili úspech i vavríny. Napriek všetkým kritickým komentárom

by však mnohé z Wagnerových diel neexistovali bez veľkých majstrovských vzorov, ktorým sa chcel Wagner najprv priblížiť a neskôr sa voči nim vyhraniť. Vplyv ľubostného dueta Raoula a Valentiny z 5. dejstva Meyerbeerových *Hugenotov* na „*Liebesduett*“ Tristana a Izoldy v 2. dejstve je nepopierateľný, podobne v úvode scény „*Zvestovania smrti*“ vo *Valkýre* sa stretne so zvukomalbou nápadne pripomínajúcou začiatok Mendelssohnovej *Škótskej symfónie*. Ťažko špekulovať, či by sa Richard Wagner znížil k antižidovskému tónu, keby poznal konzekvencie rasovej politiky nacistickej demagógie. Predohra k *Rýnskemu zlatu*, „lohengrinovská modulácia“ z *A dur do fis mol*, tristanovský akord alebo zvukomalebné plochy *Parsifala* sa však sotva dajú interpretovať politicky či nebudaj rasovo.

Židovskí umelci v Bayreuthe

Extravagantný a kontroverziu obľubujúci Wagner sa až do svojej smrti obklopoval aj židovskými priateľmi. Židovskému dirigentovi Hermanovi Levimu zveril dokonca naštudovanie svetovej premiéry *Parsifala* (1882) – diela, ktoré považoval za svoje vrcholné a najdôležitejšie. Neskôršia slávna wagnerovská speváčka židovského pôvodu Lilli Lehmann bola v Bayreuthe často obsadzovaná ako Rheintochter, Valkýra a Waldvogel a podieľala sa aj na pripravách *Parsifala*. Jed antisemitizmu zo Židovstva v hudbe pôsobil pomaly a svoj ničivý účinok naplno rozvinul až po skladateľovej smrti.

Richard Wagner sa stal mýtom už za svojho života. Jeho druhá manželka Cosima tento mýtus inštitucionalizovala. V bayreuthskej Vile Wahnfried sa snažila zachovať všetko tak, ako to zanechal Richard, o ktorom sa zmieňovala len s pietou a v náznakoch. Minuciózne dohliadala na dodržiavanie skladateľovej poslednej vôle, ktorej súčasťou bolo napríklad aj zmluvné stanovenie bayreuthského festivalového divadla ako výlučného miesta na uvedenie *Parsifala*. Ešte bavorský kráľ Ľudovít II., ktorý bol jedným z najhorlivejších Wagnerových fanúšikov, musel skladateľovi sľúbiť, že nedopusť, aby *Parsifal* opustil Bayreuth.

Na „hnedom“ vršku

Leto čo leto prúdili na „Zelený vršok“, kde stojí bayreuthské festivalové divadlo, šilky wagneriánov. Opojení katarziou z divadelne nesmierne účinnej hudobnej dramaturgie blazeovane diskutovali aj o (vo svojej podstate mizerne sformulovanom) Wagnerovom antisemitizme, ktorého umelecké ukotvenie chybné hľadali v majstrovej hudbe. Cosima Wagnerová spolu so synom Siegfriedom po otcovej smrti „prefarbili“ Bayreuth nahnedo. K samozvaným rasovým teoretikom, podávajúcim si u Wagnerovcov kľučky, patrili aj Angličan Houston Stewart Chamberlain, s ktorého dcérou Winifred sa Siegfried neskôr oženil. Exodus židovských umelcov z Bayreuthu, podnietený ešte Cosimou, nabral desivé rozmery. Po smrti Siegfrieda (1930) prebrala vedenie Bayreuthských hudobných slávností Winifred. Jej oduševnená podpora Adolfovi Hitlerovi inšpirovala klebety o ich domnelom intímnom vzťahu. Vnuci Richarda Wagnera Wieland a Wolfgang volali Hitlera familiárne strýko Wolf a bayreuthské slávnosti sa stali až do roku 1944 výkladnou skriňou nacistického Nemecka.

Tu platí umenie

Po 2. svetovej vojne sa proces denacifikácie Bayreuthu sústredil na osobu Winifred Wagnerovej. Povojnový tribunál ju prinútil vzdať sa vedenia slávností v prospech synov, ktorí v roku 1950 začali rehabilitáciu slávností sloganom „Hier gilt's der Kunst“ (Tu platí umenie). Akákoľvek politizácia Wagnerovho opusu bola odteraz neželaná. Ostalo však verejným tajomstvom, že chlopne mnohých smokingov v bayreuthskom hľadisku nie sú ani zďaleka politicky čisté a že v novej rodinnej rezidencii za festivalovým divadlom sedí v prítmí izby zatrpknutá Winifred, ktorá zostala „Führerovi“ verná až do svojej smrti v roku 1980.

Monochromatická scéna a abstraktná inscenácia prvých povojnových bayreuthských predstavení *Prsteňa Niebelungovho* v réžii Wielanda Wagnera umelecky zhmotňovala tento postoj. Apolitický kľč bayreuthskej vetvy wagnerovského klanu však, žiaľ, pohltit aj akúkoľvek snahu o historické spracovanie nacistických dejín Bayreuthu. Výstava o židovských umelcoch inštalovaná v záhrade pred divadlom a kongeniálna (politicky výbušná) inscenácia *Parsifala* Stefana Herheima (2008) sú prvými krokmi na ceste do festivalového archívu, v ktorom dodnes ležia tucty škatúl s nespracovanými dokumentmi z osudových rokov 1930–1945. Ich otvorenie prisľúbili nové riaditeľky Bayreuthu, pravnučky Richarda Wagnera Katharina Wagnerová a Eva Wagner-Pasquierová.

Posledný z titanov

Wagnerov životopisec Joachim Köhler v citovanej wagnerovskej biografii z roku 1997 vyslovil tézu, že Richard Wagner nesie spoluvinu na holokauste. Dnes sú jeho vyjadrenia umiernennejšie, keď tvrdí, že „sotva väčšiu, než antisemiti Hegel, Schopenhauer, Marx. Antisemitizmus bol vtedy priam salónný.“ Na otázku, ako sa mohol Wagner znížiť k odpudzujúcemu



júcemu spisu *O židovstve v hudbe*, Köhler odpovedá: „Wagner bol vždy niečím a protikladom toho zároveň. Bol oduševneným vegetariánom, no nevedel sa zriecť svojho každodenného bifteku. Bol prorokom a pozérom v jednom.“ V televíznom interview pri príležitosti Wagnerovho dvestého výročia narodenia vymenúva skladateľove obskúrnosti a úchylky: „Richard Wagner mal záľubu v ženských šatách. Abonoval parížske módné magazíny, tajne nosil hodvábne neglíže, ktoré si sám navrhoval.“ Wagner sa ťažko portrétoval. Neustále strúhal grimasy, robil mlynské kolá, stojky na hlavu. Ako divadelník jednoducho nerozlišoval medzi divadlom a skutočnosťou, akoby chcel každému signalizovať: Neberte ma tak vážne! Köhler dnes o ňom hovorí ako o poslednom z titanov a jeho priamy vplyv na Hitlera dôrazne relativizuje: „Hitler sa nestal Hitlerom preto, lebo si vypočul Rieniho.“

Richard Wagner bol už za života obrom, ktorý valcoval ženy, mecenášov, spolupracovníkov, priateľov a nakoniec i svoje publikum. Sile a aure jeho diela sa dalo len ťažko odolať, jeho veľikášstvo vynikajúco zapadlo aj do Hitlerových perverznych ambícií ovládnuť svet. „Áno, skladateľ Tristana bol antisemita a v istom momente chcel vypáliť Paríž,“ hovorí Nike Wagner, no jedným dychom dodáva: „Wagner zostane morálnym problémom. Napriek tomu dnes už jeho hudbu nikto nepočúva ideologicky. Preto musí byť možné oddeliť dielo od jeho dvestoročného skladateľa. Antisemitizmus nie je v manifeste tvorby preukázateľný.“ Aj veľký a oduševnený pochybovač Thomas Mann prepadol dielu Richarda Wagnera. Sám hovorí o „hodinách plných hlbokého a osamelého štastia uprostred divadelného publika, o hodinách típnutia a blaženosti nervov a intelektu, o vhladoch do pohnutých a veľkých významností, ktorých je schopné len toto [Wagnerovo] umenie“. Ako mnohí aj on vnímal Wagnerovu hudbu ako návykovú drogu: „Nikdy som sa nenasýtil jej počúvania, obdivu a strázenia – nie bez pochybností, k tomu sa priznávam.“

Ráno 13. februára 1883 sa Wagner pohádal s Cosimou pre inú ženu. Sadol si k stolu a začal písať. Pred tým, než mu následkom srdcového kolapsu vypadlo pero z ruky, napísal: „Zároveň pokračuje proces ženskej emancipácie len v extatických záchvevoch. Láska – Tragédia.“ Posledné slová. Aké príznačné. ✕

Bohuslav Martinů

Symfónia č. 3 (1944)

Alexander PLATZNER



B. Martinů [foto: archív]

V Európe vrcholí druhá svetová vojna, umelecká emigrácia v Spojených štátoch koketuje s Hollywoodom a symfónia ako hudobná forma sa v tieni avantgardných výstrelkov, ktoré sa už niekoľko desaťročí valia z Paríža, javí ako anachronizmus odplavený vlnobitím kultúrnych otrasov, nedávnych i vzdialených. A práve v tomto čase sa z východného pobrežia Ameriky ozýva osamotený hlas **Bohuslava Martinů**, kedysi outsidera českej hudby, ktorý svojou Treťou, „prvou skutočnou“ symfóniou, spája do vyváženého celku nostalgickú túžbu po domove, odvahu parížskeho kozmopolitizmu a schopnosť jasne komunikovať osobitým jazykom, ktorý je dobre zrozumiteľný aj pre západný svet – k čomu sa prepracoval práve na druhom brehu Atlantiku.

Z BULVÁROV NA AVENUE

Príchod do New Yorku z Lisabonu v čase vrcholiacej druhej svetovej vojny bol pre Bohuslava Martinů hektický a stresujúci. Paríž sa mu stal domovom a aj napriek nebývanej umeleckej konkurencii sa mu podarilo prekliesniť pavučinou najrôznejších „izmov“ a nabráť odvahu ku koz-

mopolitnejšiemu hudobnému vyjadrovaniu. Nútený únik na malebný juh Francúzska v lete 1940 bol nepríjemnou okolnosťou, ktorú musel podstúpiť, aby sa napokon po mnohých peripetiách vydal koncom marca 1941 na druhý breh Atlantiku. Do Ameriky prichádza Martinů vo veľkom, už ako rešpektovaný európsky hudobný tvorca. V New Yorku ho víta kultúrne pulzujúci český exil, tamojší zväz skladateľov ho poctí recepciou, v lete 1942 mu šéf Bostonskej filharmónie Sergej Kusevickij, s ktorým ho neskôr bude spájať vrelý priateľský vzťah, ponúka profesúru na Berkshire Music School v Tanglewoode... Americký „gambit“ Martinů pôsobí skutočne ako príchod osobnosti medzinárodného formátu; niečo však nie je v poriadku. Trpí. Jediným mysliteľným východiskom pre plachého a uzavretého Martinů, ktorého sociálna a psychologická existencia bola navyše celý život komplikovaná nedávno spätne diagnostikovaným Aspergerovým syndrómom¹, bol návrat ku každodennej práci. Nedlho po príchode do Ameriky doháňa svoje európske kompozičné dlhy v podobe nevybavených skladateľských objednávok a už o pol roka neskôr žne obrovský úspech so svojím *Concertom grosso*, vďaka ktorému sa prakticky cez noc stáva celebritou.

Na rozdiel od väčšiny vojnovnej umeleckej emigrácie sa Martinů počas svojho dvanásťročného pôsobenia v USA zdržiava výhradne na východnom pobreží, kde sa koncentruje český exil. A tu ho okrem mnohého iného začiatkom roka 1942 zastihne aj objednávka Kusevického hudobnej nadácie na skladbu podľa vlastného uváženia. Päťdesiatdvaročný Martinů sa rozhodne pre symfóniu – formu, ku ktorej od *Rapsódie* z roku 1928 prechováva možno až prehnaný rešpekt, no v tichosti o nej uvažoval už dlho predtým. *Prvá symfónia* v predvedení Bostonskej filharmónie pod Kusevického taktovkou v marci 1943 zaznamenáva ohromný úspech, ktorý je o rok neskôr nasledovaný nemenej úspešnou *Druhou symfóniou*, štylisticky viac komornou ako extrovertnou. Napriek všetkým príkormom je to teda Amerika, kde sa Martinů stáva symfonikom.

NOVÁ EROICA

Prečo práve *Tretia*? Jiří Bělohávek, ktorý s BBC Symphony Orchestra nedávno nahral najčerstvejší komplet symfónií Martinů, pri opise práve tejto symfónie použil prívlastky ako „dramatická“ a „bohémka“. V kontexte celej symfonickej tvorby Martinů je práve *Tretia symfónia* najdrsnejším odhalením inak dobre maskovanej tragiky a reflexiou jeho vnútorného prežívania, v závere vykúpeného postojom, pre ktorý je charakteristický nezlomný životný optimizmus. Zatiaľ čo ostatné symfónie sa aj pri ich neodškriepiteľnej originalite vyznačujú akousi dostredivou tendenciou k uniformnému zvukovému pôdorysu, v *Tretej* a *Šiestej* Martinů po výrazovej stránke popúšťa uzdu a prekračuje svoj tieň. Vybočujúc zo svojej príslovečnej skromnosti sa priznal, že pri písaní *Tretej* nemal pred očami nič menšie ako model Beethovenovej *Eroiky*.

Nie je preto prekvapujúce, že Martinů sám považoval *Tretiu symfóniu* za „svoju pýchu“ a „prvú skutočnú symfóniu“.² Skladba vznikala za emocionálne neľahkých podmienok. Hoci mal za sebou mimoriadne úspešný „premiérový útok“, ako nazýval masívne uvádzanie svojich skladieb krátko po svojom príchode do Ameriky, zima 1944 naňho dopadla s rovnakou váhou ako prvé dni v Novom svete. Čo mu bralo životný elán a hnalo ho v ústrety smútku a izolácii, zostáva záhadou aj pre jeho životopisca a dôvernika Miloša Šafránka. Ponúka sa jednoduché vysvetlenie – túžba po domove. V tomto rozporení Martinů so svojou manželkou Charlotte začiatkom mája odchádza na letnú dovolenku do Rigeľfeldu v štáte Connecticut, na usadlosť Four Chimneys. Tu,

v prostredí kultivovanej usadlosti v britskom koloniálnom štýle, začína 2. mája 1944 vznikať *Tretia symfónia*.

Dve tretiny trojčastovej skladby sú hotové už o tri týždne neskôr, posledná časť čaká na dokončenie bezmála ešte mesiac.

DVOŘÁKOVSKÁ ENIGMA

Finálnym taktom záverečného *Allegra* zo 14. júla 1944 predchádzal dôležitý vojnový zvrat, vylodenie Spojencov v Normandii. Táto udalosť tak silno poznamenala rojčivého Martinu, že cítil potrebu reflektovať ju na konci poslednej časti kantilénou sólového sláčikového kvarteta nad priezračnou pulzáciou flauty, klarinetu, harfy, klavíra a zvyšku sláčikových nástrojov. Práve pre tento moment sa hodí obraz shakespearovských „úrodne rozvodnených očí“ z radosti nad blížiacim sa koncom vojny. Vzniklo tak jedinečné riešenie približne jedenásť a pol minútovej časti, čo zasiahlo i do podoby symfónie ako celku. Martinu sám záverečné *Allegra* označil ako „rýchlu časť s veľkou kódom“. Finále symfonických skladieb obyčajne bývajú rekapituláciou a akousi „diskusiou“ predošlého materiálu, neraz s mohutným vyvrcholením, ktoré skladbu uzatvára. Martinu sa však vymyká zaužívaným formálnym postupom. A s veľkým účinkom. Typickú záverečnú gradáciu nahrádza pôsobivou implóziou, ktorá desublimuje materiál celej symfónie do jedinej melodickej „bunky“ – enigmatického motívu (Príklad č. 1), ktorý sa nadišlo stal predmetom



Príklad č. 1 Záverečná myšlienka anglického a lesného rohu na konci 3. časti *Allegra*

oduševnených diskusií. Aký účinok má táto implózia na poslucháča po približne 30 minútach hudby, ktorú Martinu podľa vlastných slov musel „zo seba trhať“? Impresionisticky ladené „zvýsknutia“ pikoly, flaut, harfy a klavíra, ktoré nesmeli premostiť zvuky parížskych rokov a konečnej tvorivej periódy Martinu, pripravujú pôdu pre záverečnú katarziu – „prelievanie“ kvintakordov *d mol* a *es mol* najskôr v sordinovaných tróbných, potom v klarinetoch a nakoniec v sordinovaných lesných rohoch, zakaždým smerom k hrejivému a zmierlivému *E dur* sláčikových nástrojov. Ten napokon vystrieda spomínaná znepokojujúca téma v lesnom a potom v anglickom rohu, nástrojoch, ktorým svedčia polohy bolesti, lúčenia a trpkkej nejednoznačnosti. Zvyšok inscenovaného pokoja nadobro rozdrípu tri bitonálne údery klavíra *Dis dur*–*E dur*. Symfónia sa končí, ale – akoby chcel Martinu naznačiť – „my sme ešte neskončili...“

„Záhada“ štyroch tónov obostierajúca záver *Tretej symfónie*, ktorých pôvod býva pripisovaný Dvořákovi *Rekviem*, sa stala akousi „urbánnou legendou“ po tom, ako Šafránek publikoval, že v Prahe na túto súvislosť „upozorňovali poslucháči“. ³ Odvtedy sa napospol nekriticky uvádza ako fakt a literatúra sa s ňou vysporiadala až v súčasnosti. ⁴ Navyše, nájdeme minimálne ešte jeden príklad z českej hudby; z úcty k svojmu svokrovi Dvořákovi použil ten istý melodický postup Josef Suk v 2. časti svojej monumentálnej symfónie *Asrael*. S týmto vedomím skutočne nie je ťažké podľahnúť ilúzii, že Martinu podobným spôsobom nadväzuje na veľkú tradíciu českého symfonizmu. Je ľahké nadobudnúť dojem, že tento melodický postup predstavuje akési sym-

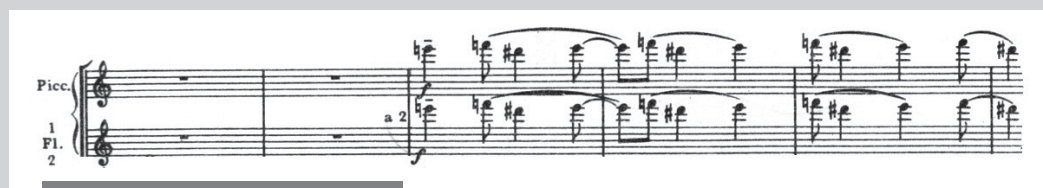
bolické centrum, pomocou ktorého Martinu hudobne uskutočňuje svoj metaforický návrat do vlasti, aby sa tak v čase končiacej vojny symbolicky spojil s tým najlepším, čo česká hudba svetu dala.

Skutočnosť je omnoho prostejšia a o to zaujímavejšia. Spočíva v tom, ako sa s vecou vysporiadal sám autor, a súvisí s tým, čo nájdeme v predchádzajúcich dvoch častiach tejto novej *Eroiky*. Martinu sám akúkoľvek spojitosť s Dvořákovým *Rekviem* odmietal. Šafránkovi sa zdáveril, že ho ani nepočul a ani si neprezeral jeho partitúru. ⁵ V skutočnosti však podobný motív nájdeme napr. aj v *Kyrie* Bachovej *Omše h mol* či v *Druhej symfónii* Alberta Roussela, ktorej premiéra odznela v roku 1922, nedlho predtým, ako sa stal Martinu jeho žiakom. Rovnako ako Martinu v *Tretej*, uplatňuje Roussel v úvodnej a v záverečnej časti svojej symfónie totožný chromatický motív. ⁶ Enigmatický motív je tak skôr „verejným majetkom“ než genetickým materiálom jednej národnej kultúry. Záležitost' je ešte zaujímavejšia vo svetle funkcie tohto spôsobu melodického rozmýšľania vo zvyšných dvoch častiach *Tretej symfónie* a v tvorbe Martinu vôbec. Kto ju pozná aspoň zbežne, nemôže sa po vypočutí *Tretej* ubrániť dojmu zvýšenej frekvencie charakteristických prvkov skladateľovho rukopisu: opalizujúci klavír v orchestrálnej sadzbe, tzv. juliettové akordy („moravské kadencie“), časté „prepínanie“ tónorodu prostredníctvom striedania veľkej a malej tercie, typické „bezšvové“ melodické frázy, pregnantné synkopy a folklórny podtext prezentovaný spôsobom, ktorý ale nepredpokladá znalosť českej ľudovej hudby. Skutočne nemožno nesúhlasiť s názorom, že

Martinu tu doslova odkrýva pohľad do svojej skladateľskej kuchyne. ⁷ Pri detailnejšom pohľade zistíme, že miernou obmenou tej istej melodickej bunky zo záverečnej časti začína prostredné *Largo* (Príklad č. 2), v ktorom sa to podobnou chromatikou len tak hemží. Aj podvedomá

reminiscencia záverečnej časti Čajkovského *Piatej symfónie*, zreteľná v husliach hneď na úvod, je postavená na tom istom princípe. Figurácie pikoly a flaut v začiatkových taktach úvodného *Allegra poco moderato* (Príklad č. 3) sú transponovaným a prerytmizovaným citátom záverečnej témy. Napokon, istú aspoň pocitovú súvislosť možno pripísať samotnému úvodnému motívu, ktorý slúži ako základný materiál na stavbu melodických fráz.

Martinu v *Tretej symfónii* opustil koncept témy. Spolieha sa na krátke úryvky, príznačné motívy, „bunky“ charakteristických intervalov



Príklad č. 2 Úvod 2. časti, unisono 1. a 2. huslí



Príklad č. 3 Figurácie flaut a pikoly v úvode 1. časti *Allegra poco moderato*

a spája ich do jednotlivých melodických úsekov. Tieto úseky potom stavia proti sebe do úzkostne znejúceho kontrastu. Nemenej to platí aj pre *Largo*, kvázi neobarokovú meditáciu skráslenú corelliovskými a vivaldiovskými ozdobami. „Hlasy [tu] behajú cez položené melódie, nie cez položené akordy“, pričom sa zdá, že rovnako ako pre 1. časť platí v podstate pre celú skladbu, že „jej tematický materiál je rozptýlený po celej symfónii“. ⁸ Aspoň tak vyzerajú jediné náznaky rozboru, ktorý bol autor ochotný poskytnúť...



B. Martinů s manželkou Charlotte vo Four Chimneys, Ridgefield, Connecticut [foto: archiv]

ABSURDISTAN

Doma nikto nie je prorokom a na pozadí historických udalostí sú toho osudy *Tretej symfónie* Martinů doslova učebnicovým príkladom. Na západnom brehu Atlantiku poslucháči a hudobníci obdivujú emocionálnu silu a nekonvenčné technické riešenie *Tretej* už od jej premiéry 13. októbra 1945. V Československu však, paradoxne a z nepochopiteľných príčin, čakala na svoje prvé predvedenie najdlhšie zo všetkých jeho symfónií, s výnimkou *Symfonických fantázií*. Zatiaľ čo ostatné štyri boli premiérovane v chaotických časoch rokov 1946 a 1947, *Tretia* musela počkať na svoju domácu premiéru ešte o dva roky dlhšie.

Medzitým v roku 1948 v Československu spolu s „Februárom“ zvíťazila aj ždanovovská estetika a spolu s ňou boli všetky kultúrne aktivity rozdelené na čiernobielej škále na tie správne a všetky ostatné. Na ktorom póle sa ocitol skladateľ, ktorému hneď na prvých pobebruárových zjazdoch československých skladateľov bola vyčítaná jeho väzba na Paríž a s ňou prichádzajúca kritika estetických pomerov doma?⁹ Navyše, tento „za-

rokodeché melodiky, tak v náladové jednotvárnosti symfonie a v jej veľmi problematickej stavbe. Poslechem této symfonie jsme byli utvrzeni znovu ve svém mínění, že B. Martinů je skladatelem epochy odsouzené k zániku, že Bohuslav Martinů zvláště ve svých posledních skladbách, rozhodně není autorem, který by ukazoval cestu vpřed. (...)”¹⁰

Pripomeňme len, že presne o dva mesiace neskôr režim dielo oficiálne prijal a priznal Martinů historicky prvú tzv. výročnú cenu Českej akadémie vied a umení vo výške 10 000 Kčs, z ktorej skladateľ nevidel ani korunu...¹¹

VO VYSIELANÍ RÁDIA DEVÍN

Relácia Skladateľa, diela, interpreti, štvrtok 30. 5. o 21:00.
Českú filharmóniu diriguje Václav Neumann.

Použitá literatúra:

- CRUMP, M.: *Martinů and the Symphony*. London: Toccata Press 2010
KARÁSEK, B.: *Třetí symfonie B. Martinů v Praze. Práce*. List revolučního odborevého hnutí., roč. V, č. 247. Praha 1949
POPELKA, I. (ed.): *Bohuslav Martinů. Dopisy domů. Z korespondence do Poličky*. Praha: Mladá fronta 1996
RYBKKA, F. J.: *Bohuslav Martinů. The Compulsion to Compose*. Lanham: Scarecrow Press 2011
SVATOS, T. D.: *Sovietizing Czechoslovak Music: The „Hatchet-Man“ Miroslav Barvík and his Speech The composers Go with the People*. Music & Politics, Vol. IV, No. 1 2010
ŠAFRÁNEK, M.: *Bohuslav Martinů. Život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1961

Notový materiál:

MARTINŮ, B.: *Symphony No. 3. Hawkes Pocket Scores*. London: Boosey & Hawkes 1967 [1944]

Poznámky:

- ¹ Toto zistenie uvádza Rybkova monografia.
- ² Šafránek, s. 258
- ³ Šafránek, s. 260
- ⁴ Napr. Crump.
- ⁵ Šafránek, s. 260
- ⁶ Crump, s. 263
- ⁷ Tamtiež, s. 243
- ⁸ Šafránek, s. 259
- ⁹ Svatos, s. 12
- ¹⁰ Karásek, s. 5
- ¹¹ Popelka, s. 113



predanec“ korunoval svoje spreneverenie sa „novej“ a „pokrokovej“ kultúre dlhodobým pobytom v bašte západného imperializmu, v Spojených štátoch. Ako asi mohla byť prijatá jeho *Tretia symfónia*, ktorá sa dočkala pražskej premiéry až 13. októbra 1949 pod taktovkou Karla Šejnu? Pražský exponent ždanovovskej estetiky Bohumil Karásek sa v recenzii na premiérové uvedenie *Tretej symfónie* vyjadril nasledovne:

(...) Vznikala za války v r. 1944 v Americe a je právě tak jako ostatní symfonie B. Martinů dokladem toho, jak hluboce se B. Martinů sžil s americkým prostředím, jak je hluboce ponořen do rozkládající se a upadající kultury kapitalistických zemí. III. symfonie má sice proti jeho ostatním symfonickým pracím to plus, že tu alespoň vycítujeme určitý zápas s rozkladnými tendencemi, jímž podlehlá celá západní soudobá hudba. Skladatelovu rozpoltnost vidíme jak v převaze ryze technických nápadů nad místy ši-

Wagner na Slovensku

Nemeckej opere sa na Slovensku nikdy príliš nedarilo. Osobitne to platí o dielach veľkého majstra z Bayreuthu. Jeho tri najpopulárnejšie opery – *Blúdiaci Holanďan*, *Tannhäuser* a *Lohengrin* – sa síce v Bratislave uviedli už v 70. a 80. rokoch 19. storočia, odvtedy sa však príliš nepokročilo. Na rozdiel od Slovenska, česká hudobná veda vždy vyzdvihovala Wagnerov estetický ideál na úkor talianskej a francúzskej tvorby. V divadelnej praxi sa to síce naplno neodzrkadlilo, ale v Česku od roku 1989 uviedli až dvadsaťjeden inscenácií majstrových oper. Navyše mali pre Wagnera interpretov svetového formátu (Karel Burian, Ludmila Dvořáková, Naděžda Kniplová, Eva Randová). Wagnerove diela po vzniku SND nenašli na Slovensku stálejších interpretov ani nadšenejších divákov. Spočiatku to bolo zrejme pre enormné inscenačné nároky oper – počnúc kvalitným a početným orchestrom, cez osobitne školených spevákov s mohutnými hlasovými fondmi až po javiskovú nákladnosť. Na strane diváckej stála prekážka intelektuálnej náročnosti Wagnerovho diela, ktorého filozofická a mytologická nadstavba ostro kontrastovala s páčivou talianskou melodikou a ľudovejším typom opery vrcholiacim vo verizme. A hoci najmä v prvom desaťročí existencie SND predstavovala divácke zázemie vrstva českých úradníkov, tým stačil prebohatý český repertoár (645 predstavení), *Faust*, *Carmen*, *Hoffmanove poviedky* a najznámejšie diela Verdiho (*Traviata* a *Rigoletto* sa hrali bez prestania dve desaťročia).

V tomto období dosiahol počet inscenácií Wagnerových oper skromné číslo päť (s 59 reprízami). Sériu začal Milan Zuna s *Tannhäuserom* (1922), o štyri roky neskôr dielo znova naštudoval dirigent Bedřich Holeček. Zvyšné tri inscenácie – *Blúdiaceho Holanďana* (1923), *Lohengrina* (1927) a dramaturgicky objavené *Zlato Rýna* (1928) pripravil Oskar Nedbal. S výnimkou poslednej citovanej opery sa ostatné dočkali dvoj- až trojnásobného počtu repríz v porovnaní s historikmi tak vyzdvihovanými neskoršími inscenáciami Karla Nedbala v tridsiatych rokoch. Reprízovanie však nie je najpodstatnejším meradlom. Oskarov synovec Karel popri *Holanďanovi* a *Lohengrinovi* (obe 1931) ponúkol bratislavskému publiku aj odvtedy nezopakované opusy *Tristan a Izolda* (1934) a *Parsifal* (1935). Ich jedinečnosť zvýšila prítomnosť wagnerovských špecialistov – viedenských sólistov Rosy Merkerovej (Izolda) a Gunnara Graaruda (Tristan, Parsifal). Nedbalov wagnerovský cyklus (spolu s uvedeniami oper Straussa, Prokofieva a Šostakoviča) nepochybne patrí k najsvetlejšim bodom histórie SND nielen z hľadiska dramaturgie, ale aj interpretačného. Nemení to ani skutočnosť, že väčšinu inscenácií režíroval tradicionalistický rutinér Bohuš Vilím. Ten nevstrebával nič z toho, čo vo svete do inscenovania Wagnera priniesli avantgardní režiséri Appia,

Craig a ďalší. Priznajme však, že ich antiiluzívne inscenácie predstavovali vo wagnerovskej inscenačnej tradícii (až do nástupu Wolfganga a Wielanda Wagnerovcov v päťdesiatych a Patricia Chéreauxa koncom sedemdesiatych rokov) režijnú-poetickú menšinu. V SND Vilímov tradicionalizmus kompenzovala modernejšia scénografia Ludovíta Hradského.

V roku 1957 sa Wagnerovi odpustilo germanofilstvo i blízky vzťah jeho rodiny k vodcovi Tretej ríše a mladučký dirigent Gerhard Auer, vášnivý čitateľ nemeckého veľikána, naštudoval v SND *Blúdiaceho Holanďana*. Vydarená inscenácia sa udržala v repertoári sedem sezón (35 repríz), za čo vďačila predovšetkým skvelému speváckemu

Banskobystrická opera si na Wagnera dosiaľ netrúfla. V Košiciach ho uviedli štyrikrát, naposledy v roku 1998 *Blúdiaceho Holanďana* v pozoruhodnej interpretácii barytonistu Františka Balúna (posledná réžia Branislava Krišku). Predtým tu hrali *Tannhäusera* (1959, 1963) i *Lohengrina* (1976).

Odborná kritika môže operným divadelníkom právom vyčítať vlažný vzťah k odkazu Richarda Wagnera. No na kvalitnú interpretáciu jeho diela ani dnes nemáme spevákov či publikum. Prečo? Karl Marx povedal, že spotreba vyvoláva potrebu, nie naopak. Nepoznané si nemožno obľúbiť. Ostatná inscenácia *Rigoletta* v SND sa v repertoári udržala dvadsať rokov



Blúdiaci Holanďan, SND 1957
[foto: archív]

obsadeniu – Bohušovi Hanákovi, Margite Česányiovej, Gustávovi Pappovi a Ondrejovi Malachovskému. Takou skvelou sólistickou zostavou (ale aj počtom repríz) sa nemohla pochváliť žiadna z ďalších wagnerovských produkcií (ani *Blúdiaci Holanďan* z roku 1984). V tejto i v nasledovnej inscenácii *Tannhäusera* (1963) a meyerbeerovského *Rienziho* (1967) sa zaskvel unikátny wagnerovský tenor Gustáva Pappa, ktorý počas šesťročného pravidelného hostovania v Lipsku spieval tiež Stolzinga v *Majstroch spevákoch* – na Slovensku dodnes neuvedenej opere. Auerova dirigentská predestinácia pre Wagnera sa preukázala aj v reprízach (Tiborom Frešom pripraveného a vokálne kvalitného) *Rienziho* (1967). V povojnových inscenáciách Wagnerových oper v SND sa pravidelne striedali režiséri Miroslav Fischer a Július Gyermek. Viac sa menili scénografi (Nemci Max Elten a Klaus Kahl, domáci Pavol M. Gábor, Milan Ferencík, Vladimír Suchánek). Poslednú wagnerovskú inscenáciu v SND, disponujúcu pomerne kvalitným speváckym obsadením (*Tannhäuser*, 1994), dirigoval Jan Zbaviteľ.

a mala 133 repríz, kým posledný *Tannhäuser* bol na programe jediný rok a dožil sa osemnástich repríz. Ďalším povšimnutiahodným faktom je, že koncertné publikum Reduty nie je totožné s publikom Opery SND. Kým v Slovenskej filharmónii sa nadvieha symfonickými básňami Richarda Straussa, inscenáciu *Ariadny na Naxe* v SND odbojkotovalo. Podobne by akceptovalo wagnerovské ouvertúry (z *Tannhäusera*, *Lohengrina*, *Trauermarsch* zo *Súmraku bohov*), sotva však predstavenia častí *Ringu*. V dobe, v ktorej je drahá každá minúta, by malo stráviť štyri hodiny pozeraním sa na podobenstvá? No ak sa Wagner hrá všade okolo – v Rakúsku, Čechách, Poľsku –, vyvstáva otázka, prečo nie u nás? Nuž aj preto, že s ohľadom na oneskorené konštituovanie sa slovenského národa nie je jeho intelektuálna elita zhodná s počtom ľudí s vysokoškolským diplomom. Práve preto by sa výchova ku klasickej hudbe a opere mala dostať do popredia omnoho viac.

Vladimír BLAHO

Choreografia o láske bez telesných a hudobných tónov

Ivo Váňa Psota sa v druhej polovici tridsiatych rokov minulého storočia vrátil z Balletu Russe de Monte Carlo do Zemského divadla Brno. Výsledkom jeho svetových umeleckých skúseností bolo, že pre Brno ukoristil Prokofievov tanečný briliant, ktorý predtým dve ruské divadlá podcenili a odmietli ho uviesť. Divadelné a politické intrigy pomohli Psotovi, aby svetovú premiéru prvého Prokofievovho baletu *Romeo a Júlia* uviedol v československom priestore a sám si v nej zatancoval hlavnú mužskú úlohu. Psotov originálny autorský pohľad na romantickú lásku potvrdil, že profesionál zodpovedajúci za baletné teleso by mal popri iných – telesných – schopnostiach, disponovať aj čímsi, čo robí tanec umením vo všetkých jeho inscenačných vrstvách, vrátane hudobno-dramatickej partitúry a libreta, ktoré sú, podobne ako kvalitný dramatický text v činohre, určujúcou štruktúrou pre vznik javiskového diela.

Náš divadelno-tanečný európsky kontext ponúkol po „nežnej revolúcii“ autorsko-inscenačné vizionárstvo hlavne v interpretácii. Slovenskí riaditelia/umeleckí vedúci/choreografi baletných a tanečných súborov sa pohybujú v priestore, ktorý si predtým „odtancovali“. Vlastná umelecká zodpovednosť ich obmedzuje, pretože „vidia telom“, ktoré je určujúcim faktorom ich rozhodovania, kto a čo bude v súbore robiť. Ak si samozrejme odmyslíme existenčné a iné záujmy, vrátane tých politických (riaditelia menia svoje konkurzum a ministerstvom „posvätené“ koncepcie podľa potreby, napríklad v súčasnom vedení SND plánovaného Radačovského nahradil Dolinský ml., ktorý sa v pôvodnej koncepcii nového generálneho riaditeľa neobjavil). Boj o to, ktoré slovenské ekonomicky podhodnotené baletné súbory sú „svetovejšie“, je vopred prehraný, ak uvážime, že diela, ktoré

ponúkajú divákovi, sú často iba „akože“ overené rôznymi medzinárodnými cenami. Pri týchto obmedzených možnostiach treba rátať aj s obmedzeným umeleckým prínosom pre dané telesá. Ponúkané inscenácie s baletnými a inými umelcami brázdiačimi i európske divadelné domy sú dostupné nášmu inscenačnému choreografickému kontextu predovšetkým vďaka cene, umelecká kvalita je až na druhom mieste.



A. Macario a A. Toromani v baletu *Romeo a Júlia* v SND [foto: P. Brenkus]

Posledné ruské hudobno-dramatické tanečné opusy priviezli bratislavskému divákovi európski choreografi stredného neoklasického prúdu (čo sa týka reprezentácie inscenačných postupov aj výrazových telesných psychofyzických prostriedkov). Vasilij Medvedev sa v *Oneginovi* (SND, 2011) pokúšal autenticitu Puškinovho ľubostného príbehu z prvej polovice 19. storočia ťažkopádne vzkriesiť na hudobnú koláž Čajkovského, vo funkčnom hudobnom naštudovaní hosťujúceho Petra Feranca, ktorému je blízky symfonický charakter hudobnej kompozície. **Massimo Moricone** sa v *Romeovi a Júlii* spoľahol na domáceho dirigenta **Rastislava Štúra**. Nevie, či sa dá vôbec hovoriť o hudobnom naštudovaní, ak sa z

orchestrálnej jamy opakovane ozývajú falošné tóny. No ak by sme si aj odmysleli prevádzkové indispozície, celkový charakter hudobného sprievodu ľubostného príbehu bol mdlý, bez akejkoľvek vášne, s nejasne artikulovanými kryštalicke znejúcimi hudobno-dramatickými kontrastmi. Moricone použil hudobno-libretistickú štruktúru zo štyridsiatych rokov minulého storočia. Názov originálnej štruktúry autorov Lavrovského, Radlova a Prokofieva, s ktorou bratislavská Moriconego redakcia pracovala, je „balet v troch dejstvách a dvanástich obrazoch“. Autorské úpravy v librete i vo vzťahu k hudobnej partitúre však nie sú v bulletine dostatočne jasne zachytené.

Poddimenzované zbory v mizanscénach bitiek, zábavy a dramatických stoptimov sa na drevenom námestí tancovali s veľkou dávkou ilustratívnej a dekoratívno-patetického dramatismu s neustálymi nezmyselnými príhodami a odchodmi. Mŕtvolné divadlo si svoju mŕtvolnú cestičku do Shakespearovho baletu *Romeo a Júlia* našlo spoľahlivo a pohodlne. Všetko sa odohrálo profesionálne – tanečníci dôveryhodne tancovali na choreografii, hudba (ne)znela a každá významnejšia postava bola posiat trblietavými flitrami, ako sa na najlepšie klasické divadlo patrí. Ale Moriconego choreografická dráma veronských milencov sa aj napriek tanečnej plasticite a fyzickým danostiam **Anbety Toromaniovej** (Júlia) a **Alessandra Macariu** (Romeo) netancovala.

Peter MAŤO

Sergej Prokofiev – Massimo Moricone:
Romeo a Júlia (svetová premiéra 1991)
Hudobné naštudovanie: Rastislav Štúr
Scénografia: Peter Janků
Kostýmová výprava: Luca Dall'Alpi
Réžia a choreografia: Massimo Moricone.
Balet SND, slovenské premiéry 10. a 11. 4.

Menotti s mozartovským predpolím na VŠMU

Koncoročné predstavenie **Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU** (19. 4.) prinieslo viacero bonusov. Osviežujúci dramaturgický nápad uviesť v slovenských premiérach operný fragment Wolfganga Amadea Mozarta *Oklamaný ženich* (*Lo sposo deluso*) a komickú jednoaktovku taliansko-amerického skladateľa Gian-Carla Menottioho *Amélia ide na bál* (*Amelia al ballo*) podporila premyslená réžia, viacero slubných a jeden dominantný spevácky výkon. Réžisér **Tomáš Surý** naprojektoval zaujímavé prepojenie oboch titulov. Dvadsaťminútové mozartovské torzo obliekol do menottiovských rekvizít, pričom piatim hudobným číslam nijako neublížil. V „objatí“ Menottioho si ako jeho predpolie zachovali autonómnosť i hudobný pôvab. *Amélia ide na bál* trvá necelú hodinu, počas ktor

rej sa na ústredný motív (príprava rozmarnej hr丁inky na otvárací ples sezóny) nabaľuje rad vtípných situácií. Menottioho partitúra navyše spája moderné prostriedky s odkazom na spevnosť talianskej hudby pucciniovského razenia. Scéna a kostýmy boli kolektívnym plodom štvorice študentiek Katedry scénografie a ladili so Surého zámerom priniesť svieži, invenčne a zároveň vkusne rozohraný osemdesiatminútový celok. Hudobné naštudovanie pripravil so študentským orchestrom dirigent **Marián Lejava**. Mozartovi dal skôr razantný rytmický pulz než ušľachtilosť tónu, v Menottim bolo spektrum farieb a situačných výrazových nuáns širšie. Zo sólistov triumfoval barytonista **Pavol Kubáň** (Améliin manžel), mimoriadny talent nielen z hľadiska krásy hlasového materiálu,

ale aj jeho technického vedenia, frázovania, výrazových a hereckých schopností. **Michaela Kušteková** (Amélia) ponúkla bohatý, rozvoja schopný, no ešte nie celkom „skrotený“ soprán. Vypätý part provokoval k dramatickejšiemu tónom, ktoré zdolávala aj za cenu ujmy na jeho okrúhlosti. Talentovaný **Peter Malý** ako Améliin milenc má prenikavý, no zatiaľ trochu úzky tenor s kovovým leskom. V Mozartovi preukázala **Mária Hanyová** (Eugenia) v koloratúrach ohybný a s výnimkou hlbok vyrovnané znejúci soprán. Sýtmym barytónovým timbrom vládol **Roman Krško** (Bocconio), v Menottim v menších postavách zaujali **Denisa Šlepkovská** a **Šarunas Šapalas**.

Pavel UNGER

Jubileum prvej dámy slovenského muzikálu

„Gizela Veclová sa významnou mierou podieľala na vytvorení všestranného hereckého i speváckeho zázemia pre žánre, ktoré boli v minulosti sprevádzané skôr synonymom plytkosti a v mnohom aj akéhosi rezídua herectva minulosti.“ (Dalibor Heger)

Profesionálny životopis prešporskej rodáčky **Gizely Veclovej**, žiačky Arnolda Flögla zo Štátneho konzervatória, sa začal písať roku 1942 v Opere SND. Po drobných postavičkách (Kuchárík, Barbarinka) nasledovali prvé veľké party – operetné (Líza, Sylva) i operné (Musetta, Marta). Roku 1945 sa Gizela Veclová zaradila k zakladateľským osobnostiam košického Východoslovenského národného divadla a stala sa dominantou jeho operného súboru. Po boku Imricha Godina spievala Violettu, Mimi, Ru-

salku, Tosku, Tatianu, Čo-čo-san. Roku 1952 odpovedala na ponuku Františka Krištofa Veselého a prijala angažmán na bratislavskej Novej scéne.

Skúsená umelkyňa obdivuhodným spôsobom zvládla zmenu divadelného priestoru i korektúru pracovných metód. Práve v spevohernom súbore Novej scény naplno prejavila vzácne vlohy pre moderné syntetické hudobné divadlo. Za mnohé nezabudnuteľné postavy spomeňme aspoň Dolly Leviovú (*Hello, Dolly!*, 1966) – kreáciu európskeho formátu, ktorú porota divadelného festivalu v Karlových Varech ovenčila cenou za najlepší muzikálový herecký výkon.

Rozsah tohto článku neumožňuje vymenovať ani zlomok postáv, ktoré Gizela Veclová počas

šiestich desaťročí vytvorila – bolo ich približne stopäťdesiat. Popri opere, operete, muzikáli a činohre sa uplatnila aj vo filme a televízii. Až neposlušné zdravie pribrzdilo dráhu fenomenálnej umelkyne, ktorá ďaleko po osemdesiatke – vďaka neuveriteľnej vitalite i brilantnému zvládnutiu javiskovej nemčiny – očarovala obecnosť na zahraničných zázajdoch s Landgrafovou spoločnosťou.

Keď som 1. mája telefonovala do Košíc, aby som pani Gizke zablahoželala ku krásnemu jubileu, ozval sa mi stále energický hlas ostrovtipnej ženy, ktorú popredný teatroológ Ivo Osolobě priliehavo nazval prvou dámou slovenského muzikálu.

Michaela MOJŽISOVÁ

Za Darinou Turňovou

(24. 4. 1946 Ilava – 31. 3. 2013 Banská Bystrica)

Spoznala som ju v divadle za klavírom, kde ako korepetitorka pochtivo odsedela každú opernú i operetnú inscenáciu. Ani po premiére však nemala „tacet“. Kolotoč priprav ďalšej inscenácie sa už točil. A ona s ním. Aj s neodmysliteľnou cigaretou, kávou a „igelitkou“ plnou klavírných výťahov, partitúr a zborových partov.

Do operného súboru v Banskej Bystrici nastúpila **Darina Surová** v šesťdesiatych rokoch po absolútorii bratislavského Konzervatória. Bravúrnou hru „prima vista“ dostala do vienka pri narodení a tento dar celý život nezištne rozdávala. Od chvíle, keď si na VŠMU doplnila vzdelanie zbormajsterky, žila v opernom súbore mnohé paralelné životy. Pamätám si, ako raz dostala po dirigent-

skom záskoku od členov orchestra na pult drevenú varešku. Neurazila sa. Chuť dirigentského „soklíka“ okúsila v reprízach *My Fair Lady*, *Mamzelle Nitouche* či opery *Čert a Káča*. Slávu po samostatnej premiére zakúsila v pozícii dirigentky *Cigánskeho baróna*. Takmer ako neoficiálna kronikárka zažila i prežila v opernom súbore mnoho zamestnancov, riaditeľov aj umeleckých šéfov, spoločenské zmeny aj nálady, priania aj neprajnosti, úspech aj tichú závisť.

Na jej nové priezvisko Turňová sme si dlho nevedeli zvyknúť. A keď do manželstva so sólistom Štefanom Turňom prišla Katka, mamina Dada, ako sme ju familiárne volali, rozkvitla. Radosť vždy prežívala viac vo svojom vnútri. Podobne aj žiaľ, keď prišla o milovaného Štefa-

na a pred pár dňami o staručkú mamu. Tešila sa zo štyroch vnúčatiek a určite dúfala, že si s nimi raz zahrá peknú „komorinku“.

Darina Turňová sa venovala aj pedagogickej práci. Jej posledným pracovným prístavom bola Fakulta múzických umení banskobystrickej Akadémie umení. Vyučovala zborové dirigovanie, koncertovala, korepetovala, radila – stále verná čierno-bielej klaviatúre. Jej umelecký svet však nikdy netrpel dvojfarebnosťou. Hudobnú krásu zborov, operných, klavírných i komorných diel odkrývala každý deň. Bez zbytočných rečí sadla a hrala. Až do naozajstného odpadnutia.

Nečakaná smrť si po Darinku Turňovú prišla k organu do Kostola sv. Michala Archanjela počas veľkonočnej liturgie. Posledný marcový deň tohto roku bol posledným na jej pozemskej životnej ceste.

Mária GLOCKOVÁ

Za Miroslavom Fischerom

(6. 12. 1932 Sered' – 23. 4. 2013 Bratislava)

Na tomto mieste obvykle čítate glosu na aktuálnu tému, ktorá trápi či teší našich autorov. V čase uzávierky čísla nás však zaskočila správa o odchode **Miroslava Fischera**. A tak polemický publicistický žánr uvoľňuje miesto pietnej spomienke na umelca, ktorého sme si len pred piatimi mesiacmi pripomenuli medailónom Vladimíra Blaha pri príležitosti osemdesiatych narodenín. Dnes sa s nestorom slovenskej opernej réžie, prvým absolventom Katedry opernej réžie na VŠMU (1955) a dlhoročným režisérom Opery SND (1954 – 1999), lúčime. Prvou samostatnou réžiou Miroslava Fischera bola Verdiho *Traviata* (1955), vytvorená ešte v duchu doznievajúceho popisného realizmu. No už v nasledujúcich sezónach sa jeho ume-

lecký svetonázor začal uberať samostatným a svojbytným smerom (komediálne bujarý Auberov *Fra Diavolo*, pokus o moderné stvárnenie *Blúdiaceho Holanďana*), aby dospel k prvému vrcholu – Debussyho *Pelléasovi a Mélisande* (1958), ktorého „básnivá“ inscenácia bola slovenskou premiérou klúčového diela hudobného impresionizmu.

Len na pôde SND vytvoril Miroslav Fischer počas polstoročnej kariéry operného režiséra viac než sedemdesiat inscenácií: vtipnú Orffovu *Múdrú ženu* (1961), stroho realistický Prokofievov *Príbeh ozajstného človeka* (1961), decentne štylizovaný Brittenov *Sen noci svätého Ján* (1962), kafovsky dusivého Menottiho *Konzulu* (1966), odvážne angažovanú Andrašovanovu *Bielu nemoc* (1969), hlboko humanistické *Gréc-*

ke pašie Bohuslava Martinů (1969). Do zlatého fondu slovenského operného divadla sa zapísali najmä dve moderné, strhujúco expresívne inscenácie Richarda Straussa – *Salome* (1976) a *Elektra* (1980) či apelatívna Šostakovičova *Katarína Izmajlovová* (1984) a Bergov *Wozzeck* so silným sociálnym akcentom (1986). Zo zrelého Fischerovho obdobia najsilnejšie rezonuje Boitov *Mefistofeles* v SND (1996). Jeho poslednými inscenáciami boli Massenetov *Werther* v banskobystrickej Štátnej opere (2006) a Donizettiho *Nápoj lásky* v košickom Štátnom divadle (2007).

Vzhľadom na časovo široké rozpätie režisérneho umeleckého pôsobenia sa jeho autorský rukopis prirodzene vyvíjal. Po celý čas však ostal verný realizmu ako východiskovému estetickému princípu. Bol majstrom dramatickej expresivity, hľadačom plného divadelného tvaru.

Michaela MOJŽISOVÁ



Pripravila Eva PLANKOVÁ

Milada Synková

Teší ma rôznorodosť môjho povolania

*Desaťročia je dobrou dušou operného záku-
lisia a spevákom pomáha pripravovať sa na
podávanie čo najlepších výkonov na scéne.
Vzhľadom na cenné skúsenosti nadobudnu-
té oddanou umeleckou prácou dodnes radí
i tým najskúsenejším sólistom, ktorí sa na ňu
neváhajú s dôverou obrátiť. Aktuálne si kore-
petítorka **Milada Synková** pripomína dve vý-
znamné jubileá, osobné i profesijné. Jej päťde-
siatročné pôsobenie v Opere SND je dokonca
oficiálne zaregistrované ako slovenský rekord.*

■ Čo vás vlastne priviedlo ku klavírnej spolupráci?

Zapôsobilo tu viacero náhod. Na prácu korepetítorky som sa vlastne nikdy nepripravovala, napokon, klavírna spolupráca ako odbor na škole ani neexistovala. Počas štúdia na Filozofickej fakulte UK u mňa pani profesorka Schimplová, ktorá učila hlasovú výchovu a viedla dievčenský zbor, odhalila predpoklady pre korepetíciu. Zavolała ma do svojej triedy, kde som sprevádzala aj jej ďalších žiakov. Jej manžel Kornel Schimpl tu bol tiež pedagógom a požiadal ma, aby som sprevádzala v dievčenskom zbore, väčšinou išlo o rozličné piesňové cykly. Neskôr som nastúpila do Slovenského filharmonického zboru, pôvodne rozhlasového telesa, ktoré bolo do filharmónie začlenené od 1. januára 1957. Aj tam som popri spievaní dostala príležitosť sprevádzať, najmä sólistov pri štúdiu oratoriálnych diel.

■ V roku 1963 viedli vaše kroky do Opery SND, kde pôsobíte dodnes...

Išlo o ďalšiu náhodu. Vo filharmonickom zbore spieval bývalý archivár opery Michal Plško, ktorý vedel, že čoskoro skončím školu a opýtal sa ma, či by som nechcela robiť korepetítorku v opere, keďže sa tam malo uvoľniť miesto. Samozrejme, že som prejavila záujem, no vtedy som ešte nemala jasnú predstavu, čo všetko sa s touto prácou spája. Uvedomovala som si však, že asi bude rozdiel v klavírnom sprievode pri piesňových cykloch a v opere. Napokon som prešla prísny konkurzom a 1. mája 2013 uplynulo práve päťdesiat rokov od podpisu zmluvy. Zaujímavé, že na základe umiestnenky, ktorú som ako čerstvá absolventka dostala, by som inak bola musela ísť učiť do Trnavy...

■ Ako ste sa oboznamovali s prácou klaviristky v opere?

Základné poznatky o operných spevákoch a príprave árií som získala u docentky VŠMU Anny Korínskej, ku ktorej som chodila na súkromné hodiny spevu. Zoznámila som sa tu s mnohými spevákmi a postupne som sa tiež dostala ku korepetícii. V divadle som zasa trávila takmer celý voľný čas, študovala klavírne výťahy, obsahy opier, stretávala sa s množstvom operného repertoáru. Ale hlavne som sa potrebovala oboznámiť so zvukom orchestra, začala som preto navštevovať predstavenia a zisťovať, čo všetko počuť z orchestra, a čo môže poskytnúť klavirista sólistom, aby sa mohli čo najlepšie orientovať. Táto učňovská fáza mi zabrala asi päť rokov.

■ Na ktorú umeleckú spoluprácu v SND rada spomínate?

V opere sme boli štyria korepetítori a každý dirigent si niekoho z nás zobrať k sebe, mal ho takpovediac „pod dozorom“. Najčastejšie som pracovala s Viktorom Máľkom, bol všeobecne veľmi prísny, ale najviac ma aj naučil. Podobne tiež napríklad Tibor Frešo. Od nich som pochytila mnohé praktické veci potrebné pri štúdiu nových diel, či už s jednotlivcami alebo s celým ansámblom. Veľkým šťastím pre mňa bolo, že som často pracovala napríklad s Margitou Česányiovou či s Bohušom Hanákom. Obaja boli vzorní, svedomití a sústredene sa venovali príprave. Spomínam i na Zdeňka Košlera, okrem jeho obľúbeného Mozarta som s ním pripravovala aj Janáčkovu *Vec Makropulos*. Postupne som sa prepracovala k súčasnejším titulom, naštudovala som

viaceré Benešove, potom Cikkerove i Suchonove opery, ktoré zasa pripravovali najmä Tibor Frešo a Ondrej Lenárd.

■ Skúsenosti máte aj s hrou v orchestri...

Keď mi pán Frešo prvýkrát povedal, že mám hrať sólo v *Čarovnej flaute*, nemala som s tým ešte skúsenosti. V diele sú tri sóla, veľmi dobre ich počuť, preto klavirista už musí poznať, čo bude od neho ktorý dirigent vyžadovať. Ani neviem, ako som ten part vtedy odohrala. Postupne sa to však usporiadalo a neskôr ma aj Viktor Málek zavolať do komorného orchestra Camerata slovac, ktorý založil v roku 1969. Hra v orchestri je povinnosťou korepetítora a zároveň jednou z nástrah číhajúcej na umelca začínajúceho prakticky od nuly. Klaviristi s tým majú často problém, pretože nie je jednoduché skoordinať frázovanie pri úderoch na klaviatúru s frázovaním sláčikových a dycho- vých nástrojov. Môžu síce dobre hrať, mať sluch či rytmus, ale skúsenosť prichádza rokmi. Neraz ide o náročné party vyžadujúce si mesiace cvičenia, ako napríklad *Giulietta* od Bohuslava Martinů či Gershwinova opera *Porgy a Bess*, ktorá je priam klavírnym koncertom. V Brittenovom *Kominári-kovi* je orchester postavený na zostave sláčikové kvarteto, bicie nástroje a klavír štvorročne, čo je tiež ťažké na súhru.

■ Čo je pre dobrého korepetítora rozhodujúce?

Klaviristi, ktorí majú pred očami koncertnú dráhu, sa sústreďujú na svoje hranie, ale korepetítor zostáva v pozadí. Musí byť však rozhodný, pretože zásadne ovplyvňuje celé naštudovanie, no nesmie sa presadzovať. Rozhodne sa netreba trápiť vyhrávaním „koncertov“. Z klavírneho výťahu je nutné koncentrovať sa na to, čo potrebuje počuť

sólista z orchestra, najmä na harmonickú podporu. Často sa v partitúrach vyskytujú napríklad skupiny šesťnástinových nôt v sláčikoch, ktoré spevák nemôže vnímať, ale zato musí počuť akord pod týmito pasážami. Alebo treba zvýrazniť sólový nástroj, ktorý dobre počuť z orchestra – mnohé sopránové árie sú často písané s flautou, v *Nápoji lásky* hrá v tenorovej árii sólo fagot, v *Donovi Giovannim* sprevádza Zerlinu violončelo. Popri hudobnom zvládnutí si veľa úsilia vyžaduje aj charakterové vystavanie roly. Dôležitá je práca s recitatívmi, pretože práve v nich sa posúva dej dopredu. Dohliadať treba aj na správnu výslovnosť v konkrétnom jazyku. Dnešná situácia už našťastie umožňuje uvádzať opery v origináloch a nie je to „buržoázny prežitok“, ako sa zvyklo v minulom režime hovoriť. Skrátka, celá príprava so spevákom smeruje k tomu, aby rola bola naštudovaná čo najlepšie do posledného detailu, hlasovo, výrazovo, obsahovo i štýlovo.

■ Na čo zvyknete upozorňovať spevákov pri jednotlivých štýlových obdobiach?

Pri klasicizme, prípadne belcantovom repertoári, musíme dôslednejšie sledovať zápis a dbať na presný rytmus. Keďže v orchestri je väčšinou napísané to, čo spieva spevák, ak by boli vzájomne rytmicky nesúrodí, bolo by to počuť. V dielach romantizmu či verizmu sa dá naopak sústrediť viac na výraz, spevák si môže dovoliť väčšiu voľnosť voči orchestru, používať viac ozdôb, portamentá či vibrato.

■ Líši sa klavírna spolupráca pri koncertnom vystúpení?

Pred koncertom začínam cvičiť v predstihu, pretože uprednostňujem v príprave určité prestávky, až potom nasledujú skúšky so sólistom. Na približne hodinu a pol trvajúci koncert musíme skúšať aj mesiac, aby sme sa umelecky stotožnili, pretože z interpretácie musí vyžarovať jeden duch a názor. Výsledný hudobný tvar mám zvyčajne v predstave už zo zápisu.

■ Takýto proces prípravy však nie je možný na konkurzoch a súťažiach...

Tu sa o príprave nedá hovoriť, keďže spolupracujem s ľuďmi, ktorých som v živote nevidela, prípadne musím odohrať áriu, ktorú nepoznám. Korepetítor musí byť teda natoľko skúsený, že prečíta aj neznáme – napokon, značnú časť práce tvorí hra z listu – a dokáže sa spevákovi prispôbiť. Často sa na predspevaniach stáva, že spevák stojí na javisku, ja som pri klavíri v „jame“ a vôbec na seba nevidíme. Už som si ale natoľko vyvíčila sluch, že počúvam, ako dýcha, a keď dokončí frázu, som schopná zahrat s ním začiatok ďalšej frázy bez toho, aby som na neho videla. Niekoľkokrát som hrala na súťaži Belvedere vo Viedni a spomínam si na rok, keď som v priebehu troch dní sprevádzala 64 sólistov, čo bolo fyzicky i psychicky nesmierne náročné...

■ Tridsaťpäť rokov ste svoje skúsenosti odovzdávali aj študentom na VŠMU...

Najskôr som nastúpila na Katedru skladby a dirigovania, potom som prešla aj na Katedru spevu. Keď pán dirigent Málek obnovil existenciu študentského symfonického orchestra, mali sme v rámci Operného štúdia opäť možnosť pripravovať určité časti oper, vždy podľa toho, aké hlasy boli medzi študentmi. Hoci už na VŠMU nepôsobím, zostávam s mnohými v priateľskom, často i pracovnom kontakte.

■ V Soule ste opakovane viedli interpretačné kurzy slovanskej hudby. Ako došlo k tejto spolupráci?

Pán Hrubant ma ako šéf opery odporučil Milanovi Sládkovi. Skupinu bábkohercov som mala naučiť *Figarovu svadbu* tak, aby dokázali odohrať predstavenie s bábkami. Mnohí nepoznali ani noty, no napriek tomu sme všetko zvládli. Prvé skúšky sme absolvovali v Nemecku, ale projekt bol pripravovaný pre Soul. Na javisku mal sedieť orchestr, pred orchestrom sólisti a pred nimi sa malo odohrávať bábkové divadlo. Odstoovala som o týždeň skôr a najprv som pracovala sama s tamojšími sólistami. Nasledovali ansámblové

Celá príprava so spevákom smeruje k tomu, aby bola rola naštudovaná čo najlepšie do posledného detailu, hlasovo, výrazovo, obsahovo i štýlovo.

skúšky a napokon sedem predstavení. Na základe toho som dostala pozvanie na tamojšiu vysokú školu, aby som viedla interpretačné kurzy práve so zameraním na slovanskú hudbu. Potom som sa tam vracala pravidelne, asi sedemkrát. Tamojší študenti sú nesmierne pracovití, keď sa začínalo o ôsmej ráno, boli nastúpení už v polhodinovom predstihu, aj všetky noty mali vzorne pripravené. Majú tiež krásne hlasy. Neviem, či je to dané klímou, slaným morským ovzduším, tak ako Taliani, ale i Slováci – hoci my more nemáme – majú nádherne farebné hlasy. Mnohí sa vtedy pripravovali na vysoké školy do Európy, vzdelanie chceli získať v prostredí s tradíciou.

■ Vaše pôsobenie sa spája aj so zbormi. Je práca s väčším telesom odlišná od práce so sólistom?

V telese nemôžem pracovať natoľko samostatne a musím sa podriaďovať dirigentovi. Keď študujem so sólistami, som zodpovedná aj za prípravu roly. Ale opäť do chvíle, keď skúšky preberá dirigent. Prispôbovanie je celoživotná náplň.

■ V Speváckom zbore mesta Bratislavy pod vedením Ladislava Holásk popri klavírnej spolupráci tiež aktívne spievate, iste aj tu sa váš repertoár rozšíril.

Veľa oratoriálnych diel som naštudovala už v Slovenskom filharmonickom zbore, ale samozrejme, tu pribudli mnohé ďalšie. Môžem však povedať pravdu? Teším sa vždy, keď už sedím pri klavíri v zbore niekto iný a ja si môžem konečne oddýchnuť a zaspievať.

■ Ktoré diela vám prirástli k srdcu najviac?

Ťažko povedať, asi všetky krásne opery. Ak by som si mala vybrať, potom jednoznačne *Bohéma*,

veľmi rada mám tiež *Turandot*, aj vďaka našej aktuálnej inscenácii. Dopustiť nedám ani na Mozart a jeho *Dona Giovannio* a *Figarovu svadbu*. Z novších diel Gershwinovu *Porgy a Bess*, opery Bohuslava Martinů, Brittenovu *Žobrácku operu* i nedávno obnoveného Kominárika a zo slovenských Suchoňovu *Krúťhavu*. Z ostatných diel som si nesmierne obľúbila Rossiniho *Stabat Mater*, pretože aj napriek tematike je to nádherne melodická, pozitívna skladba. Ďalej Dvořákovu či Verdiho *Rekviem*, ktoré považujem za piliere vokálno-inštrumentálneho repertoáru. Spomínam tiež na náročných Šostakovičových *Desať poém* a na vystúpenie s filharmonickým zborom v Rudolfine, na ktorom sa zúčastnil aj Šostakovič osobne. Dirigoval pán zbormajster Dobrodinský a koncert mal priam neskutočnú atmosféru – bola to zvláštna skladba s ťažkou lyrikou, odrážajúca chudobu a príkoria ruského ľudu.

■ Nelutovali ste niekedy, že ste sa nevenovali sólovej kariére?

Vždy som rada ľuďom skôr pomáhala a v tejto práci som sa našla. Vôbec nie je natoľko jednotvárná, ako by sa mohlo zdať. Na študovanie prichádzajú stále nové opery, pri ktorých treba rozmýšľať vždy trochu inak, neustále prehodnocovať. Moderné diela zasa prinášajú zvýšené nároky na technické zvládnutie. Nelutujem, teším sa rôznorodosti môjho povolania – štúdium, príprava, otvorenosť voči novým zážitkom a poznatkom... X



[foto: archív M. Synkovej]

Milada SYNKOVÁ je dlhoročnou korepetitorkou Opery SND a vokálnymi umelcami často vyhľadávanou ku klavírnej spolupráci. Po absolvovaní Konzervatória v Brne a Filozofickej fakulty UK v Bratislave nastúpila do Opery SND (1963), súčasne účinkovala v Slovenskom filharmonickom zbore (1957–1980), od roku 1975 je členkou Speváckeho zboru mesta Bratislavy a patrila k zakladajúcim členom orchestra Camerata slovac. V repertoári má stovky operných i koncertných titulov, ako klaviristka a čembalistka sa podieľala na projektoch s poprednými domácimi i hosťujúcimi umelcami, absolvovala koncerty doma i v zahraničí, realizovala početné nahrávky, opakovane sprevádzala spevákov na medzinárodnej vokálnej súťaži Hans Gabor Belvedere vo Viedni a viedla interpretačné kurzy slovanskej hudby v kórejskom Soule. Pedagogicky pôsobila 35 rokov na VŠMU v Bratislave. Aktuálna sezóna je jej jubilejnou 50. sezónou v Opere SND.

BERLÍN

Dva dezerty

Rossiniho *Barbier zo Sevilly* v Deutsche Oper Berlin (premiéra 29. 11. 2009, navštívené predstavenie 11. 4.) je zákuskom jedinečných, priam magických kvalít. Veľký, farebný, s rôznymi textúrami rozplývajúcimi sa na jazyku, pričom sladkosť jednej vrstvy plne korešponduje s chrumkavosťou druhej.

Už predohra, pri ktorej režisérka **Katharina Thalbach** neodolala pokušeniu rozbiť čarovnú škatuľku a nechala počas nej pochodovať na scéne dieťa, živého oslíka s nákladom pomarančov, skupinu cupitajúcich mníšok (perfektné zladenú s hudobným motívom) a nakoniec anglický červený oldtimer mňajúci oproti dúfajúcej maringotke, vyvolala v publiku vlny

fasád a popredie pláž s kaviarňou. Scéna sa plnila štatistami: turistami, predavačmi, čašníkmi, deťmi, vojakmi, somárikom. Všetci hebreckou akciou participovali na deji a vytvárali atmosféru letoviska. Famózný **Bogdan Mihai** (Almaviva), štylizovaný do pozície „cool fešáčka“ s plnými vreckami, okúzlil prekrásnou lyrickou farbou, podmanivými výrazovými schopnosťami a perlivou technikou v koloratúrach. Slovenská mezzosopranistka **Jana Kurucová** vytvorila očarujúcu Rosinu. Jej krásny, plný hlas žiaril najmä vo vyšších polohách, skvele zvládla aj náročné koloratúrne pasáže. Hlasovo bezproblémový **Christian Senn** (Figaro) ako kaderník prominentov, vybavený pojazdným salónom s combom plným gayov a transvestitov v rolách asistentov, manikérov a pedikérov, bol narcistickým mladíkom – s postavou sa pohrával s ľahkos-

výlučne z kompozícií menovaných skladateľov dopĺňala Mozartova *Sinfonia concertante Es dur KV 297b* (ktorej autenticita je spochybňiteľná), Carterovo *Concertino pre basklarinet* a Mozartova *Sinfonia č. 35 D dur KV 385 „Haffner“*.

Kvarteto sólistov (hoboj, klarinet, lesný roh a fagot) z radov Staatskapelle Berlin hralo Mozarta elegantne a pôvabne, pohrávajúc sa s hudobným materiálom s ľahkosťou a individualitou vlastnou najskevejším interpretom. Daniel Barenboim bol v tejto skladbe komentujúcim poslucháčom málo zasahujúcim do deja, stojac v pozadí s rešpektom pred tvorivými sólistami. Jeho diskrétnosť, no pritom precízne gestá zodpovedali charakteru skladby plnej intímnych momentov.

Carterovo basklarinetové *Concertino* je zaujímavou, vzrušujúcou kompozíciou s nečakanými zvratmi, neobyčajnými farbami a dynamikou. Part perkusionistu tu má minimálne rovnakú váhu ako part basklarinetistu a ani klavirista sa rozhodne nenudí.

Prvú polovicu koncertu uzavreli dve Mozartove koncertné árie pre tenor a orchester *Per pietà, non ricercate KV 420* a *Or che il dover... Tali e cotanti sono KV 36*. Rolando Villazón sa napriek avizovanému nachladnutiu zaskvel v úžasnej forme. Umelcovo intenzívne emocionálne predvedenie kládlo dôraz na textovú stránku, jeho krásne lesklý, mäkký tenor a výrazná muzikalita nepripustili pochybnosti. Ani *A sunbeam's Architecture*, skladba minulý rok zosnulého Elliotta Cartera, nemohla nájsť lepšieho interpreta. Zhudobnené básne E. E. Cummingsa

(1894–1962), pretkané lyrikou aj dramatickými obrazmi, vytvorili v spojení s evokatívou zvukomalebnou hudbou pôsobivé dielo, ktorého poetika oplýva silou a krásou.

O „Haffnerke“ sa zrejme netreba rozpisovať. Len tolko, že hra Staatskapelle Berlin sa veľmi blížila k tomu, čo nazývame interpretačnou dokonalosťou. Daniel Barenboim viedol svoj orchester s radosťou, nadšením, pokorou a nasadením, ktoré sa neprejavovali veľkosťou pohybov, ale intenzitou a presnosťou. Jeho interpretácia bola plná elegancie, obrovskej dynamiky škály, skoro nepočuteľných, no zvukovo krásnych pián a veľmi živých temp, ktoré jeho ansámbl zvládol s dravou hravosťou.

Po tomto koncerte som si uvedomila, ako veľmi je tunajšie publikum rozmaznávané. Popri legendárnych filharmonikoch majú Berlínčania ďalší orchester, ktorého kvality (spolu s kvalitami jeho šéfdirigenta) sú porovnateľné s tými najlepšimi súbormi súčasnosti.

Lubica HABART



Barbier zo Sevilly
[foto: M. Horn]

údivu, výbuchy smiechu a aplauz. Predstavenie sa v tomto duchu „valilo“ ďalej (občas, ale našťastie nie príliš často, valcovalo aj samotnú Rossiniho hudbu) a stalo sa živou, zmyselnou, dúhovo-farebnou, nekonečne komickou a radostnou oslavou opery buffy.

Thalbachovej novátorská, experimentálna, takmer filmová réžia, stojaca v priamej opozícii k purizmu „režisérskeho divadla“, bazíruje na princípe commedie dell'arte. Nesnaží sa o psychologické vykreslenie postáv, ani o zobrazenie politického kontextu. Ide jej o dynamiku, tempo, komediálnosť a show v najlepšom broadwayskom duchu. V kombinácii s takmer dokonalým výberom sólistov a technicky výborným, spoľahlivým (hoci na môj vkus málo kontrastným a príliš hladkým) výkonom orchestra pod vedením **Moritza Gnanna** vzniklo neobyčajne atraktívne a presvedčivé predstavenie.

Vyklopením prednej steny maringotky sa objavilo javisko na javisku – malé kúpeľné pódium, ktorého pozadie tvoril rad historických

fou a presvedčivosťou. Perfektné prepracovaná figúra Bartola (**Carlos Chausson**), nemekej výborní Babilio (**Marco Mimica**) a Fiorillo (**Zheng Zhong Zhou**), aj výrazná a hlasovo silná Berta (**Hulkar Sabirova**) dopĺňajú obraz rozprávkeho večera. V jeho závere sa z rohu hojnosti sypali flitre a trblietky, na pláži tancovali homo- aj heterosexuáli, pod maringotkou sa k sebe túlil mladý párik v plavkách, kráska sa predvážala pod sprchou, mníšky pokukovali po pekných chlapcoch, deti sa bláznili a všetci sa tešili. A ja som hlboko presvedčená, že s nimi aj Gioachino Rossini.

Druhý dezert, ktorý mi ponúkol marcový Berlín, sa servíroval v nádherných priestoroch budovy filharmonie. Hviezdou siedmeho abonentného koncertu **Staatskapelle Berlin** pod taktovkou **Daniela Barenboima** (9. 4.) bol **Rolando Villazón**, ktorý tentoraz nespieval tradičného Verdiho, ale európsku premiéru skladby Elliotta Cartera *A sunbeam's Architecture* a dve koncertné árie Wolfganga Amadea Mozarta. Koncert pozostávajúci

PRAHA

Tak toto je tá Švajčiarska jar?

„Veľa sme diskutovali o tom, čo chceme povedať ľuďom, ako predstaviť Švajčiarsko, ako ho reprezentovať. Či hovoriť o kultúre a architektúre, alebo len o syre a čokoláde...“

Tieto slová by pokojne mohli patriť organizátorom prvého ročníka multidisciplinárnej prehliadky usporiadanej v Čechách pod názvom *Švajčiarska jar*. V skutočnosti však vokalista **Andreas Schaerer** referoval o debate, ktorú mal s kolegami z jazzového tria **Rom Schaeffer Eberle** cestou do Prahy. Zmienkou o syre a čokoláde rozosmial publikum v pražskom klube Jazzdock a zároveň uviedol jedno z čísiel programu. Z rozprávania prešiel plynulo do sketovania a spolu s obidvoma inštrumentalistami vytvorili pozoruhodnú kompozíciu.

Multizánrový projekt *Švajčiarska jar*, usporiadaný Švajčiarskym veľvyslanectvom pri príležitosti dvadsiateho výročia dňa, keď Švajčiarsko uznalo vznik samostatnej Českej republiky, zavítal v priebehu mesiaca marec do deviatich českých miest: Prahy, Brna, Olomouci, Kolína, Třebone, Orlovej, Hradca Králové, Liberca a Letohradu. Švajčiarsku kultúru predstavil v širokom zábere (od hudby, literatúry, výtvarného umenia, architektúry, cez politiku až po turistiku a kulinárske umenie) prostredníctvom šiestich desiatok rôznych koncertov, prednášok, výstav či workshopov.

Paleta namiešaná z koncertov klasickej hudby a jazzu presahujúceho do alternatívy neniesla ani stopu prvoplánovej „páčovosti“, hoci sa dalo predpokladať, že publikum tentoraz nebude čisto hudobné. Mnohé koncertné siene zaplavila slávnostná atmosféra ešte pred začatím prvých tónov. Nadšenie v hľadisku väčšinou účinkujúcim nedovolilo opustiť sálu bez prídavkov. Záver sprevádzali „standing ovation“, v priebehu koncertov poslucháči mnohokrát (tak trochu proti bontónu) tleskali medzi jednotlivými časťami skladieb.

Výnimkou nebol ani otvárací koncert v Dvořákovskej sieni Rudolfiny (5. 3.), na ktorom zaznel program už predtým uvedený v brnianskom Janákovom divadle (28. 2.). Spojitosť so Švajčiarskom naznačil nielen švajčiarsky pôvod dirigenta **Kaspára Zehndera**, ale istú väzbu na usporiadateľskú krajinu mali takmer všetky skladby, ktoré v ten večer zazneli. **Filharmonie Brno** uviedla koncert predohrou z Rossiniho opery *Viliam Tell*, ktorej libreto vzniklo na námety rovnomennej drámy Friedricha Schillera, inšpirovanej legendou zo švajčiarskych dejín trinásteho storočia. Naštudovanie sa vyznačovalo dôsledne premyslenou štruktúrou a zachytením rôznych rovín diela od kantabilnej spevnosti cez naliehavú sugestivitu až po virtuóznou ľahkosť. Úvod reprezentovaný sólovým partom violončela nastúpil v živšom tempe s mierne urýchľovanými šestnástinami vo vstupných behoch. Téma, do ktorej sa vstup následne rozvinie, bola podaná ako nekonečne dlhá melodická fráza. Určitú zvukovú dominanciu si

prvé violončelo ponechalo aj na mieste, v ktorom melódiu preberá druhé violončelo, čo však nenarušilo kvalitu interpretácie. V allegre prichádzajúce chromatické sekvencie orchestra boli pripravené výrazným crescendom a zahrnané s pôsobivou ostinátnou neúprosnosťou. Následné andante zaujalo predovšetkým precíznosťou a kultivovanosťou priečnej flauty. Interpretácia „jazdy vzbúreneckej armády“ prekvapila určitým nesúlalom v súhre nástrojových sekcií (čím však – ťažko povedať, či zámerne – evokovala polyrytmickosť cvalu stáda koní) a výrazovou i tempovou uponáhľanosťou. Prečo však nedopriať švajčiarskym žrebcom strmhlavý cval a nenechať sprofanovanú



Radek Baborák na otváracom koncerte *Švajčiarskej jari* [foto: archiv]

pochodovú melódiu len tak „prebehnúť“, keď pochybnosti o dôstojnom zakončení predohry rozptýlilo triumfálne vygradované finále? Kolorit hornatého Švajčiarska, ktorý mohli evokovať zvončeky zaznievajúce v predohre z *Viliama Tella*, dostal konkrétnejšiu i priestorovo výraznejšiu podobu, keď sa na pódiu objavil **Radek Baborák** s niekoľkokmetrovým alpským rohom, čo publikum kvitovalo búrlivým potleskom. Mimoriadna muzikálnosť a nadštandardné technické dispozície tohto virtuóza v hre na lesný (a vlastne aj alpský) roh sú nesporné. Istým otáznikom sa stala skladba nazvaná *Alpská suita*, v ktorej umelec svoje schopnosti úspešne demonštroval. Myšlienku predstaviť lesný a alpský roh prostredníctvom hudby dvadsiateho storočia namiesto obohra-

ných kusov treba pochváliť. Zastrešiť zjednocujúcim názvom skladby, ktoré v skutočnosti vznikli nezávisle na sebe i na existencii *Švajčiarskej jari*, bolo však dosť máťúce. V kontradikcii k prezentovaniu *Alpskej suity* ako kolektívneho diela skomponovaného pre potreby zmienenej prehliadky je aj skutočnosť, že jediným spojivom jeho hudobnej tektoniky sa stala tretia zo štyroch častí, takzvaná „kadencia pre lesný roh“ od Radka Barboráka, v ktorej zaznel tematický materiál prvej a poslednej časti. Zjednocujúci rámec dodala skladbám rôznych štýlov z rôznych rokov snád len kvalitná interpretácia. Tá potešila aj v druhej polovici večera, kde sa o kontinuitu zaslúžil nielen charakter Straussovej *Alpskej symfónie op. 64*, ale aj spôsob jej uchopenia. Pre Richarda Straussa, ktorý symfóniu skomponoval v rozmedzí rokov 1911 až 1915, sa Švajčiarsko stalo nielen in-

špiráciou, ale aj útočiskom, kam sa v roku 1945 uchýlil z obavy pred denacifikačným tribunálom. Skladba bola naštudovaná s ohľadom na celistvosť vyznenia a interpretovaná akoby „jedným dychom“ bez toho, aby napriek svojej šírke upadla do nežiaducej jednotvárnosti. Záver večera ozdobil prídavok Radka Baboráka v podobe improvizácie inšpirovanej ľudovými nápevmi, v ktorej sa na spôsob ozveny striedala hra na alpský roh s hvízdaním.

Viacero koncertov z oblasti klasickej hudby zastrešilo teleso **Guarneri trio Prague**, ktoré v rámci prehliadky predstavilo dvojité repertoár a vystúpilo v Prahe, Liberci a Olomouci. V Obecnom dome (6. a 7. 3.) hralo spoločne so **Symfonickým orchestrom hlavného mesta Prahy FOK**, ktorý pod taktovkou **Petra Vronckého** predviedol aj *5. symfóniu c mol op. 67* Ludwiga

van Beethovena. Prvý z koncertov sa uskutočnil za pasívnej účasti Thuringa Bräma, autora skladby *Krajina snov*, ktorú trio uviedlo popri *Grand triu D dur op. 25* od Jana Václava Huga Voříška. Absencia sprievodného slova však spôsobila, že na prítomnosť švajčiarskeho skladateľa a dirigenta upozornil len letný pohyb ruky violončelistu **Marka Jerieho** smerom ku galérii. Tým primäl k potlesku aspoň informovaných častí poslucháčov.

Na samostatných vystúpeniach uviedli Guarneri trio Prague *Trio d mol op. 49* Félixa Mendelssohna Bartholdyho, *Trio Es dur op. 1, č. 1* Ludwiga van Beethovena a *Tri nočné Ernsa Blocha*. Mendelssohnovo trio majú skúsení hudobníci v repertoári už dlho, niekoľkokrát ho vydali na CD. Od vzniku prvej nahrávky in-



→ terpretačný posun takmer nezasiahol premenu tempa. Na vystúpení v Sukovej sieni pražského Rudolfa aj v libereckých Lidových sádach sa však prejavila určitá zmena frázovania, ktoré je teraz uchopené v širších plochách, čo bolo zjavné už pri úvodnom nástupe hlavnej témy v expozícii prvej vety. Téma sa delí medzi part violončela, ktoré hrá predvetie končiace na tonickej kvinte, a huslí, ktoré po violončele preberajú melódiu a tému dohrávajú do konca. Dojem završenia, vyvolaný charakterom melódie a zmenou nástroja, často vedie interpretov k členeniu témy na dve frázy. Guarneri trio Prague dalo svojou interpretáciou na koncertoch *Švajčiarskej jari* zreteľne najavo, že hlavnú tému vníma v jej komplexnosti. Zmienené tendencie, vzťahujúce sa k tempu a frázovaniu, sprevádzali aj interpretačný po-

sun Beethovenovho tria, ktoré Guarneri trio Prague nahrali po prvýkrát v roku 1998. K nežiaducim javom patrili drobné tónové kazy huslí a ľahké intonačné odchýlky violončela. Napriek tomu, že živá interpretácia v porovnaní s nahrávkou takmer vždy disponuje menšou precíznosťou, v tomto prípade bol rozdiel o čosi markantnejší, než je bežné. Naopak, pochváliť treba dramaturgiu koncertu, ktorej príliehavosť potvrdzuje nielen švajčiarsky pôvod Ernsta Blocha, ale aj fakt, že švajčiarske prostredie inšpirovalo napríklad Mendelssohna k dvom symfóniám a Beethoven pod vplyvom švajčiarskeho koloritu vytvoril *Šesť variácií na švajčiarsku pieseň*.

Najvýraznejším dramaturgickým počínom celjej prehliadky sa javí česká premiéra oratória *Nicolas de Flue* od Arthura Hönnera, ktorá

sa odohrala 21. 3. v Hradci Králové pod vedením **Kaspara Zehndera**. Netreba zabudnúť ani na prednášku **Olgy V. Cieslarovej** o baziľskom karnevale, v ktorom hrá hudba nezustupiteľnú úlohu. A snáď mi Radek Baborák odpustí, ak na záver spomeniem, že nebol jediným, kto v priebehu projektu predstavil alpský roh. V reštaurácii Petrínskej terasy v Prahe vystúpil v rámci športovej akcie nazvanej *Švajčiarsky deň s kantonom Graubünden* tradičný súbor alphornistov zo St. Moritzu.

„Tak toto je tá švajčiarska jar?“ čudovali sa vraj v mrazivom počasí, ktoré sprevádzalo ich príchod do Čiech, členovia tria **Rom Schaefer Eberle**. *Švajčiarska jar* bola a priniesla zaujímavé podnety.

Eliška AGUIRRE

VIEDŇ

Wahre Liebe fürchtet nicht

Novú verziu známej starej opery vo Viedni už tradične sprevádza vzrušenie hudobných kruhov. V inscenáciách, kde stojí za dirigentským pultom Nikolaus Harnoncourt, to platí viacnásobne. No a v prípade takej kultovej „monštrancie“, akou je Beethovenov *Fidelio*, sa predpojatost, averzie tradicionalistov, očakávania i nekritický obdiv dostávajú na vrchol možností.

v civile s notovými stojanmi a neskôr aj sólisti. V zbore sa nachádzala kostýmovaná postava Beethovena, ktorá dodala výjavu nechcenú komickosť. Koncertantné zakončenie opery, hoci prvoplánovo pochopiteľné v zmysle slov adresovaných ľudstvu, pôsobilo ako režisérova neschopnosť doviest dielo do konca. Pravým režisérom Beethovenovej opery tak ostal **Nikolaus Harnoncourt**. Vďaka jeho hu-

hrdinsky, no o to intímnejšie. Jeho koncentrovanému výkonu, naplnenému vnútornou silou a vierou v slobodu, nechýbal ani rozmer vyčerpania a bolesti. Aj keď na začiatku predstavenia avizovali zdravotnú indispozíciu **Juliany Banseovej** (Leonora), odhladnuc od takmer nepostrehnuteľnej neistoty pri najvyšších tónoch, nebolo speváčkinmu intenzívnemu prejavu čo vytknúť. Rovnako jej neobyčajný herecký výkon, odzrkadľujúci lásku, obetavosť a odhodlanie hrdinky, nenechali nikoho chladným. Famózný **Lars Woldt** (Rocco) zatienil výkon **Martina Gantnera** (Don Pizarro), ktorého malú sonórnu hlbokých polôh nezachránil ani krásny timbre hlasu a zmysel pre drámu. Mladá atraktívna hviezda **Anna Prohaska** (Marzelline) uspokojila hádam každého diváka a poslucháča. **Johannes Chum** bol príliehavý úbohým, slizkým, násilníckym Jaquinom. Ako je už obvyklým štandardom tejto viedenskej scény, mnohými považovanej za najprogresívnejšiu a najvzrušujúcejšiu, aj malé roly (Don Fernando, Prvý a Druhý väzeň) boli kvalitne obsadené a nijako neznižovali úroveň predstavenia.

Harnoncourtovo hudobné nastudovanie – plné nečakaných pián na miestach, kde už každý zo zvyku čaká forte, ozvláštnené obrovskými agogickými výkyvmi, zastaveniami v rámci taktov, šepotom namiesto výkrikov – i jeho celkovo intímnejšie podanie, komornejšie hlasy, tichší zvuk z orchestrálnej jamy (a žiaľ neúnosný počet „kiksov“ v naturhórach), pochopiteľne vyvolali rôznorodé reakcie publika. Nadšenci nešetřili výkrikmi bravo, tí znechutení sa už tešia na tradičné predvedenie *Fidelie* v Staatsopere.

Lubica HABART



J. Banse, L. Woldt a A. Prohaska
vo viedenskom *Fideliovi* [foto: © M. Schell]

Premiéra *Fidelie* v Theater an der Wien, mieste jeho dobovej premiéry (1805), bola po každej stránke zaujímavá a polarizujúca, hoci ju čiastočne deklasovala réžia umeleckého riaditeľa divadla Theater in der Josephstadt **Herberta Föttingera**. Réžisér zasadil dej do fašistickej či komunistickej diktatúry s uniformami kombinujúcimi prvky oboch režimov a na jednoduchú scénu veľmi nápadito využívajúcu divadelnú točnu. Nešťastne však vyšiel záverečný režijný počín, keď na javisko nastúpil zbor

dobným nápadom, verným princípom rétoriky a súčasne neskresľujúcim pokyny autora v partitúre, sa z predstavenia stalo dobrodružstvo prinášajúce nečakané momenty i pre najväčších znalcov. Aj Harnoncourtov výber spevákov bol netradičný. Alebo naopak, veľmi tradičný – uprednostnil sólistov lyrického repertoáru bez výraznejších heroických hlasových kvalít (za čias Beethovena totiž *Fidelio* spievali veľmi mladí speváci). **Michael Schade** (Florestan) znel nádherne, farebne, menej

Ludwig van Beethoven: *Fidelio*
Hudobné nastudovanie: Nikolaus Harnoncourt
Zbormajster: Erwin Ortner
Scéna: Rolf Langenfass
Kostýmy: Birgit Hutter
Concentus Musicus, Arnold Schönberg Chor
Theater an der Wien, premiéra 17. 3.

miniprofil

■ **Od roku 2010 pôsobíš v Zürichu – najskôr v rámci operného štúdia a od tejto sezóny už ako stála členka Zürišskej opery. Prečo si sa rozhodla práve pre Švajčiarsko?**

Po ukončení štúdia na VŠMU som hľadala uplatnenie a ako ideálne mi pripadalo nejaké operné štúdio. Mala som veľké šťastie, že ma prijali práve do Zürichu, pretože táto opera patrí k najlepším na svete.

■ **V tejto sezóne si účinkovala až v piatich nových produkciách. Na ktorú z nich si sa tešila najviac?**

Musím povedať, že na všetky, pretože každá z nich je jedinečná. *Jenůfa* a *Rusalka* České opery pre mňa v zahraničí akoby ešte viac získali na intenzite. Súčasná opera *Tri sestry* maďarského autora Eötvösa je úplne špecifická, veľmi hlboká a vo vynikajúcej réžii Herberta Fritscha. Užila som si tiež *Blumenmädchen* v *Parsifalovi*, kde ma fascinovalo byť súčasťou tej ohromnej zvukovej masy, ktorú Wagner poskytuje. A v neposlednom rade účinkujem v detskej opere *Ostrov pokladov*, čo ma veľmi teší, pretože deti sú úprimné a spontánne publikum.

■ **V spomínaných tituloch nie je žiadna talianska opera. K akému typu repertoáru inklinuješ a ktorú postavu by si si určite chcela zaspievať?**

Ako členka stáleho ansámbľu nemám takú slobodu vo výbere repertoáru. Naštudujem postavy, do ktorých ma vedenie divadla obsadí. Tento rok to síce nebol žiaden taliansky titul, ale minulý rok som napríklad spievala Laurettu v Lyone a budúci rok ma v Zürichu okrem iného čaká Masetta pod taktovkou Nella Santiho. A čo sa týka osobných repertoárových preferencií – mám rada to, na čom práve pracujem. Keď sa intenzívne venujem štúdiu určitého diela, vždy v ňom nachádzam krásu a hĺbku. Skôr ako konkrétny autor alebo štýl ma fascinujú charaktery postáv – silné ženské hrdinky ako *Jenůfa*, *Čo-čo-san*, *Salome*, o ktorých zatiaľ len snívam. Na otázku, či môj hlas raz dorastie do dramatickej polo-



[foto: archív I. Rusko]

Ivana RUSKO

* 1983

soprán

Štúdiá: 1999–2005 Konzervatórium Brno (I. Sobolová-Hýlová), 2005–2010 VŠMU v Bratislave (H. Štolfová-Bandová, M. Blahušiaková)

Majstrovské kurzy: P. Dvorský (Piešťany, 2009, 2010), F. Araiza (Zürich, 2010–2012), L. DeVoi (Zürich, 2010–2012), M. van Altena (Praha, 2004)

Súťaže: Medzinárodná súťaž I. Godina, Vráble – 1. miesto (2010), Medzinárodná spevácka súťaž A. Dvořáka, Karlovy Vary – 3. miesto v kategórii „Pieseň“ (2009), Medzinárodná spevácka súťaž M. Sch.-Trnavského, Trnava – špeciálna cena Severočeskej filharmónie (2010)

Spolupráca: Musica aeterna, Musica florea, Collegium Musicum Brno, Ensemble Opera Diversa; Opera Štátneho divadla v Košiciach, Opéra national de Lyon (2011), Zürcher Kammerorchester, Oratorienchor Bern, Oratorienchor Winterthur; 2010–2012 Operné štúdio Opernhaus Zürich, od 2012 členka Opernhaus Zürich a d.

Repertoár (výber): Lauretta (*Gianni Schicchi*), Grófka (*Figarova svadba*), Karolka (*Jenůfa*), 1. Blumenmädchen (*Parsifal*), Pobeľlica (*Z mŕtveho domu*), Prvá žienka (*Rusalka*), Mariken, Paskalina (*Hry o Márii*), Dido (*Dido a Aeneas*), Torgovka (*Nos*), Helena (*Sen noci svätéhojanskej*) a d.

hy, akú tieto postavy vyžadujú, prinesie odpoveď až čas...

■ **Je podľa teba výhodou mať v repertoári aj menej známe tituly? Nevieš, či je to výhodou, ale určite to nie je nevýhodou. (Smiech.)**

■ **Na operných doskách si debutovala v roku 2010 v Košiciach ako Grófka v Mozartovej *Figarovej svadbe*. Ako sa na to pozeráš s odstupom času?**

Veľmi rada na to spomínam. Bola to vôbec moja prvá profesionálna skúsenosť na javisku a hneď v postave Grófky, ktorá zaslúžene vzbudzuje rešpekt. Zažila som vtedy v Košiciach krásne chvíle a spolu so skvelými kolegami sme v réžii Gustáva Herényiho vytvorili živú, vtipnú i citlivú produkciu, ktorá je dodnes súčasťou repertoáru ŠDK. Bolo by pre mňa cťou a potešením môcť si to znovu niekedy zopakovať.

■ **V roku 2011 si hosťovala v Národnej opere Lyon ako Lauretta a Sestra Genovieffa v réžii známeho britského režiséra Davida Pountneyho. Ako sa ti spolupracovalo?**

Mala som to šťastie stráviť šesť týždňov skúšok s týmto renomovaným režisérom, ktorý je veľmi príjemným človekom s veľkým zmyslom pre humor. Mal jasnú predstavu o charaktere postáv, ale zároveň nám dal dostatok priestoru, aby sme si svoju rolu „vystavali“. Mám rada režisérov, ktorí nevnucujú každý pohyb, ale nechajú speváka spolupracovať, pretože v konečnom dôsledku vy sa musíte cítiť vo svojej postave „ako doma“ a pokiaľ sa cítite neprirodzene, divák to hneď spozná.

■ **Áké máš plány do budúcnosti, čo je tvojím najväčším profesijným cieľom?**

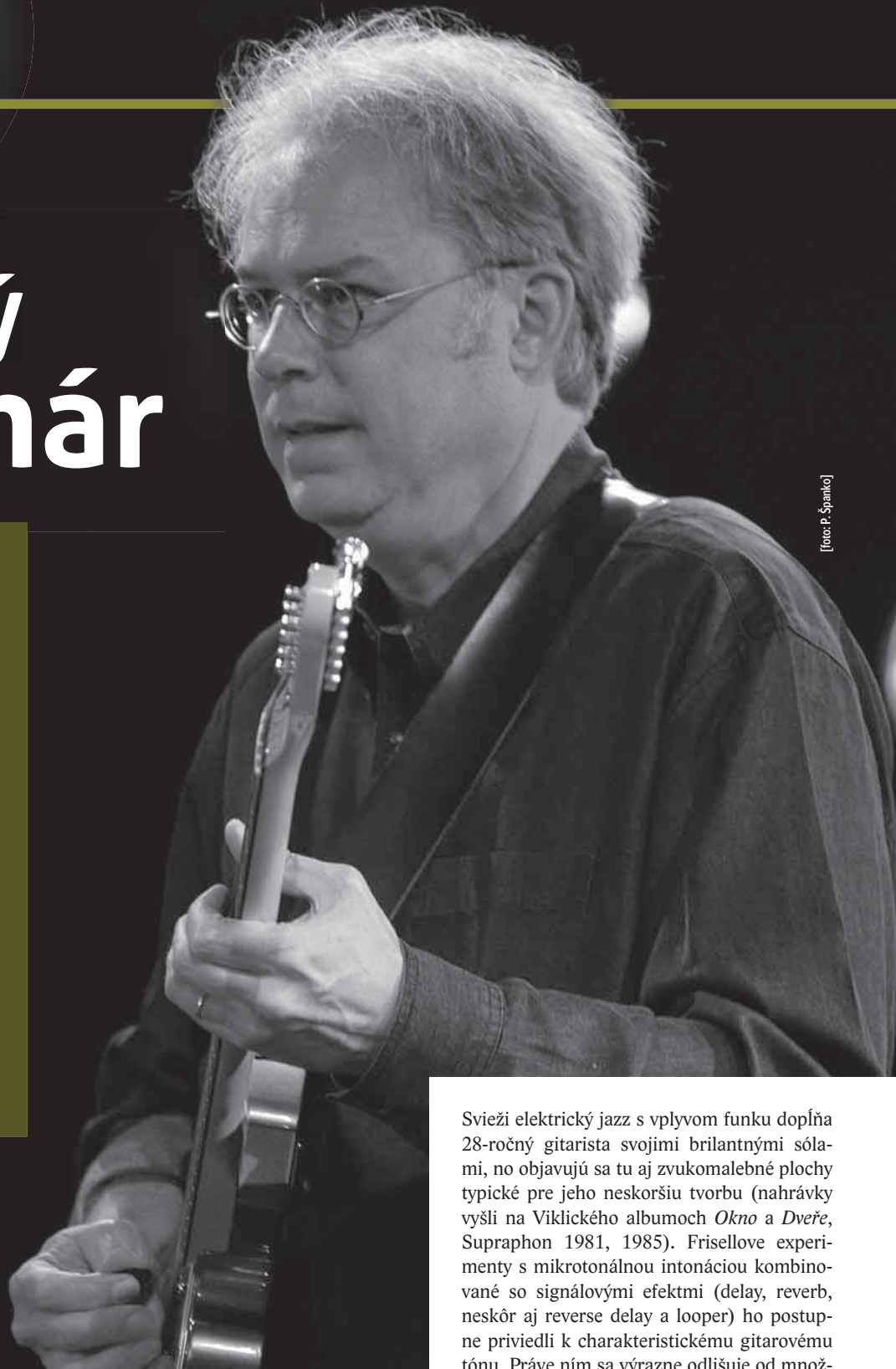
Profesijný cieľ mám jeden – spievať pekné postavy, mať zo svojej práce radosť. Teší ma, samozrejme, pracovať v renomovanom divadle s kolegami na najvyššej svetovej úrovni, ale viem si predstaviť, že by som bola šťastná aj v malom divadle.

Pripravila
Janka KUBANDOVÁ

Gitarový vizionár

Výnimočná muzikalita, zmysel pre melodiku i ne-tradičnú harmóniu, cit pre improvizáciu a zvukové plochy, inovatívne hudobné experimenty, ale hlavne nezameniteľný rukopis s prvkami jazzového mainstreamu, rocku, blues, bluegrassu, ranej country & western music i klasickej hudby až po neohraničené vplyvy world music – to všetko vo svojom prejave skĺbil americký gitarista Bill Frisell.

Miroslav ZAHRADNÍK



[foto: P. Španko]

William Richard Frisell (1951) je unikátnym príkladom prekračovania hraníc hudobných žánrov a zároveň synonymom modernej sofistikovanej gitarovej hry. Sám o sebe tvrdí, že spojil harmonický prístup Jima Halla s výrazom Jimiho Hendrixa; inšpiráciou jeho zvukomalebnosti sú nahrávky Billa Evansa a bránou do sveta elektronických experimentov odkaz Milesa Davisa. Rodák z Baltimoru sa už v detstve venoval hre na klarinete, po zoznámení sa s hudbou Wesa Montgomeryho sa však definitívne rozhodol pre gitaru. Ako 20-ročný začal študovať na bostonskej Berklee College of Music, kde mal naňho výrazný vplyv profesor gitary Jon Damian. Práve v jeho učebnici *The Guitarist's Guide to Compo-*

sing and Improvising môžeme nájsť základy Frisellovho motivického improvizáčného myslenia. Frisell konštatuje, že Damian mu dodal odvahu prekročiť vlastné hudobné nápady a ukázal mu nový spôsob nazerania na hudbu. Ešte väčší dôraz však kladie na súkromné lekcie u Jima Halla, od ktorého prebral komplexný spôsob narábania s harmóniou.

V polovici 70. rokov už Frisell postupne opúšťa hranice čistého bebopu a začína miešať jazz s inými prvkami. Je zaujímavé, že dvojica nahrávok zachytávajúca začiatky jeho profesionálnej kariéry vznikla v roku 1979 v Prahe, kam český klavirista Emil Viklický pozval svojich amerických priateľov zo štúdií na Berklee.

Svieži elektrický jazz s vplyvom funku dopĺňa 28-ročný gitarista svojimi brilantnými sóla-mi, no objavujú sa tu aj zvukomalebné plochy typické pre jeho neskoršiu tvorbu (nahrávky vyšli na Viklického albumoch *Okno* a *Dvere*, Supraphon 1981, 1985). Frisellove experimenty s mikrotonálnou intonáciou kombinované so signálovými efektmi (delay, reverb, neskôr aj reverse delay a looper) ho postupne priviedli k charakteristickému gitarovému tónu. Práve ním sa výrazne odlišuje od množstva kvalitatívne rovnocenných jazzových gitaristov a jeho sofistikovaný hudobný prístup si začína všimnúť aj hudobná kritika.

V snahe presadiť sa v centre jazzového diania sa Frisell presťahoval začiatkom 80. rokov do New Yorku. Výrazným prelomom v jeho kariére bolo, keď na neho Pat Metheny upozornil legendárneho bubeníka Paula Motiana. Ten ho spolu so saxofonistom Joeom Lovanom angažoval na nahrávke *Psalm* (ECM 1982) a z postupnej dlhoročnej spolupráce tejto trojice vzišli viaceré albumy (*One Time Out*, *Misterioso*, *Monk In Motian*, *At the Village Vanguard*, *Paul Motian on Broadway*, vol. 1–3, *Bill Evans*), na ktorých možno sledovať ukážkovú aplikáciu Frisellovho štýlu v štandardoch i mainstreamových kom-

pozíciách. V New Yorku sa začala aj gitaristova spolupráca s avantgardnou scénou downtownu; svoje postmodernistické experimentálne snahy rozvíja so saxofonistami Johnom Zornom, Timom Berneom či s klasickým skladateľom Gavinom Bryarsom. V období 1988–1993 bol členom avantgardnej zostavy Naked City vedenej Zornom, ktorej repertoár bol kolážou free jazzu, hardcoru či country. Frisell si zároveň získava reputáciu v newyorských kluboch aj ako žiadaný sideman na nahrávkach mníchovského vydavateľstva ECM. Pod touto značkou vychádzajú aj jeho prvé sólové albumy *In Line* (ECM 1983) v spolupráci s kontrabasistom Arildom Andersenom a kvintetom *Rambler* (1985) s dychovou sekciou. Neskôr Frisell dlhodobejšie spolupracuje s kontrabasistom/basgitaristom

Nonesuch 1993), jednou z najinvenčnejších jazzových nahrávok 90. rokov, vzdáva hold americkým skladateľom, ktorí mali naňho výraznejší vplyv. S aranžérskou ľahkosťou a nadhľadom upravil suitu k baletu *Billy the Kid* Aarona Coplanda, úryvky z *Three Places in New England* Charlesa Ivesa, ale aj témy Sonnyho Rollinsa, Muddyho Watersa či Boba Dylana. Nasledujúci autorský *This Land* (Nonesuch 1994) zvyrazňuje spojitost medzi Frisellovým kompozičným štýlom a odkazom veľikánov z predchádzajúceho albumu. Treba vyzdvihnúť aj jeho schopnosť syntézy kompozície, aranžmánu a improvizácie so vzájomnou interakciou Frisellovho tria rozšíreného o dychovú sekciu (klarinetista Don Byron, altsaxofonista Billy Drewes, trombonista Curtis Fowlkes).

mi dáva možnosť písať a aranžovať novým spôsobom. Na moju hru síce ostáva mnoho menej priestoru ako v triu, na druhej strane som postavený pred vzrušujúce hudobné výzvy.“

Americká tradícia

V polovici 90. rokov Frisell opúšťa koncepciu tria i kvarteta a začína sa zameriavať na rozmanitejšie spolupráce s hudobníkmi z iných žánrov, ktorými sa sám necháva inšpirovať. Spojenie modernej gitarovej hry s prvkami tradičnej americkej country & western vychádza z jeho hlbokého vzťahu k hudbe 20. rokov minulého storočia a osobnostiam ako Blind Willie Johnson, Doc Boggs či Roscoe Holcomb. Album *Nashville* (Nonesuch 1997)



Kermitom Driscollom a bubeníkom Joeym Baronom, ktorí sa prvýkrát objavujú na albume *Lookout for Hope* (ECM 1988). Svojím zmyslom pre novátorský prístup netradičného štruktúrneho členenia hudobných myšlienok vytvárajú pulzujúci a zvukovo bohatý základ Frisellových kompozícií.

V roku 1994 nahralo Frisellovo trio sériu albumov s hudbou k nemým filmom Bustera Keatona (*The High Sign*, *One Week*, *Go West*). Úspešnosť projektov ho priviedla k animovanému televíznemu seriálu *Tales From the Far Side* a k talianskemu filmu *La Scuola*; niektoré skladby nahral jeho nový komorný súbor na

preto nahral priamo v Nashville, mekke country music s legendárnym hráčom na dobre Jerryom Douglasom a s členmi country-bluegrassovej skupiny Union Station speváčky Alison Kraussovej. Album je pozoruhodným prepojením bluegrassu, country, folku a jazzu v priezračných autorských kompozíciách

Strange Meeting

Medium tempo Music by Bill Frisell

Pr. 1 Ukážka témy *Strange Meeting* (*Rambler*, ECM 1985).

Už na prvých Frisellových sólových albumoch možno nájsť jeho typický kompozičný rukopis. Zložené rytmy či preznievajúce intervaly malých a veľkých sekúnd, ktoré v spojení s melódiou vytvárajú charakteristické frisellovské zvukomalebné plochy.

Tales from the Farside

Moderately Music by Bill Frisell

Pr. 2 Ukážka témy *Tales from the Far Side* (*Quartet*, Nonesuch 1996).

Frisell dokáže majstrovsky využívať dynamiku komornej zostavy v minimalistických zvukových plochách a prirodzene skĺbiť kompozíciu s improvizáciou.

Bill Frisell Quartet

Najvýznamnejšie obdobie Frisellovej tvorby spadá pod nahrávaciu spoločnosť Nonesuch, keď jeho projekty z prelomu 80. a 90. rokov demonštrujú multiinstrumentálnu (hrá na gitare, basgitare, bendže, ukulele i klarinete) a polyštýlovú univerzálnosť. Popri typickej sónickej farebnosti sa prejavuje jeho majstrovská schopnosť komponovať pre netypické nástrojové obsadenia. Albumom *Have a Little Faith* (Elektra

album *Quartet* (Nonesuch 1996). Mimoriadne zaujímavý zvuk ansámblu (gitara, trúbka, husle, tuba, trombón) zvyraznil Frisellovu pozíciu jedného z najoriginálnejších zjavov moderného jazzu a v rozhovore pre časopis *DownBeat* o ňom gitarista rozpráva: „Je odlišný od tradičného obsadenia, gitara – basa – bicie“, hoci s Joeym Baronom a Kermitom Driscollom sme nikdy neboli typickým jazzovým triom. Kvarteto s huslami a „dychmi“ však dokáže ponúknuť takmer orchestrálnu zvukovú farebnosť, a to

i v tradičných piesňach a svojmu autorovi zabezpečil pozornosť poslucháčov, ako aj pravidelné víťazstvá v rôznych kategóriách hudobných magazínov. „Nikdy predtým som nehral s hráčmi na bendže alebo mandolíne a ani vtedy som sa s tým intenzívne nezaoberal“, spomína Frisell na medžižánrové skúsenosti. „Zdalo sa mi, že príliš veľa znalostí by ma mohli zbytočne naplašiť. Do štúdia som išiel s otvorenou, v istom zmysle naivnou víziou a tá, ako sa zdá, fungovala najlepšie. Odrazu mi to jed-

→ *noducho došlo: „Človeče, veď ty rozumieš bendžovej hre. Až potom som začal intenzívnejšie počúvať country music.“*

Na tento úspech Frisell nadviazal ďalšími nahrávkami sumarizujúcimi doterajšie štýlové metamorfózy. *Gone, Just Like a Train* (Nonesuch 1998) je mimoriadne vydarenou ukážkou spojenia blues, country, rocku a moderného jazzu – v triu s kontrabasistom Viktorom Kraussom a legendárnym bubeníkom Jimom Keltnerom, známym spoluprácou s Bobom Dylanom, Georgeom Harrisonom, Johnom Lennonom či Ericom Claptonom. V tejto línii nahral Frisell aj mimoriadne úspešné albumy *Good Dog, Happy Man* (Nonesuch 1999), *The Intercontinentals* (Nonesuch 2003, nomino-

K rovnakým klenotom Frisellovej diskografie patrí duo *Hemispheres* (ArtistShare 2008) s legendou jazzovej gitary Jimom Hallom. Dávny vzťah učiteľ – žiak sa teraz pretransformoval do majstrovského opusu dvoch veľikánov šiestich strún. „Paradoxne, rád sa obzerám späť, no niekedy býva spätný pohľad cestou nazerania do budúcnosti,“ objasňuje Frisell svoje kaleidoskopické vízie. „V rámci hudby sa vždy snažím nachádzať niečo nové. Ona neustále smeruje dopredu a čím viac sa navraciam k známemu, objavuje sa predomnou cesta za nepoznaným.“

Svoj unikátny štýl Frisell pretavuje do krehkých i progresívnejších projektov. Na prelome milénia ponúkol prvý skutočne sólový al-

bum (2011). Pokračovania sa tiež dočkal zvukovo i štruktúrne zaujímavý štúdiový projekt *Floratone / Floratone II* (Blue Note 2007/Savoy Jazz 2012) s bubeníkom Mattom Chamberlainom. Futuristický svet gitarových zvukov, groovových rytmov a štúdiovej produkcie Tuckera Martina a Leeho Townsenda obohatili hosťujúci kontrabasista Viktor Krauss, huslista Eyvind Kang a trubkár Ron Miles. „Pri vlastných projektoch musím dohliadať na každú drobnosť,“ konštatuje Frisell, „avšak pri Floratone mám úplnú slobodu, pretože je to celé len o mne a Mattovi. Začalo to nekonečným hraním; mohli sme robiť všetko, čo sme len chceli. Ostatná neprijemná robota potom pripadla Leemu Townsendovi a Tuckerovi Mar-

tinovi. Je to vyslovene štúdiová záležitosť, diametrálne odlišná od mojich ďalších nahrávok.“ Okrem podobných projektov prenáša Frisell svoju prirodzenú kompozičnú a aranžérsku schopnosť do filmových soundtrackov *Finding Forrester*, *Million Dollar Hotel*, *All Hat...* K americkej tradícii sa umelec postupne vracia na ďalších, kritikou vysoko cenených nahrávkach *The Willies* (Nonesuch 2002), *History, Mystery* (Nonesuch 2008), *Beautiful Dreamers* (Savoy Jazz 2010), poctu legende populárnej hudby Johnovi Lennonovi vzdal nahrávku *All We Are Saying...* (Savoy Jazz 2011).

„S gitarou som strávil celý svoj život, je akoby súčasťou môjho šatníka a keď ju mám pri sebe, cítim sa

v rámci hudby bezpečne. Ďalším krokom pre mňa bude skomponovať skladbu, v ktorej gitara byť nemusí, pretože všetko povie hudba. Nechápate ma zle – nechystám sa zavesiť nástroj na klince; je to len nevyhnutný krok k získaniu väčšej sebadôvery, aby mohla byť moja hudba presvedčivejšia aj bez môjho nástroja.“ Počas tridsaťpäť rokov trvajúcej kariéry dokazuje Bill Frisell univerzálnosť a kreativitu nespočtými významnými spoluprácami. Takmer každoročne prekvapuje novými zostavami, dokáže paralelne účinkovať vo viacerých, diametrálne odlišných projektoch. Frisell, ktorého Jim Hall nazval „Theloniom Monkem elektrickej gitary“, nepochybne patrí k najinovatívnejším a najvplyvnejším hráčom súčasnosti posúvajúcim hranice možností svojho nástroja: „Je to ustavičný boj; vždy počujem množstvo nôt za hranicami toho, čo dokážem uchopiť.“ Zostáva len dúfať, že majstrovské umenie tohto hlbavého a lyrického génia s melodickými, no zároveň neustále sviežimi a nepredvídateľnými improvizáciami budeme raz môcť zhliadnuť aj na domácom pódiu. x

BLUES FOR LOS ANGELES

SHAKE J=96

Pr. 3 Ukážka témy *Blues for Los Angeles* (*Gone, Just Like a Train*, Nonesuch 1998). Jednoduchý a výrazný groove ostáva popri ľahko uchopiteľných melódiách jedným z prvkov, ktoré zabezpečili albumu komerčnú úspešnosť.



Frisell v roku 1991 [foto: P. Španko]

vaný na Grammy ako najlepší album v kategórii world music) a *Unspeakable* (Nonesuch 2004), ktorý získal Grammy ako najlepší súčasný jazzový album.

Sofistikovaný minimalizmus i zvukové panoptikum

Popri krásnych mainstreamových albumoch (triá s Davom Hollandom/Elvinom Jonesom a s Ronom Carterom/Paulom Motianom) či netradične obsadenom *Quiver* (Enja 2012, s trubkárom Ronom Milesom a bubeníkom Brianom Bladeom) vyniká najmä jeho spolupráca s klaviristom Fredom Herschom. Spoločným albumom *Songs We Know* (Nonesuch 1998) vzdávajú hold legendárnym nahrávkam 60. rokov, ktoré v rovnakom obsadení nahrali Bill Evans s Jimom Hallom (*Undercurrent* a *Intermodulation*). Vďaka sofistikovaným aranžmánom známych jazzových evergreenov a neuveriteľnej, až magicky interaktívnej súhre vdýchla dvojica nahrávke jedinečnú atmosféru a zvukovosť 90. rokov.

bum *Ghost Town* (Nonesuch 2000). S použitím zvukových slučiek, efektov, niekoľkých typov akustických i elektrických gitár, basgitary i šesťstrunového bendža predkladá jemnú (až meditatívnu), no harmonicky i melodickejšie hravú a krásnu nahrávku. Invenčné experimentátorstvo sledujeme aj na aktuálnom sólovom albume *Silent Comedy* (Tzadik 2013), ktorým posúva vpred možnosti gitarového výrazu. Improvizácie nahraté v reálnom čase bez dodatočného editovania vystihujú Frisellovu schopnosť pracovať s gitarovými signálami procesormi, ktoré dokáže povýšiť na prirodzenú súčasť spontánnych kompozícií. Na pomedzí jazzu, klasickej hudby, world music i bluegrassu osciluje prejav Frisellovho kvarteta s huslistom Eyvindom Kangom, violistkou Jenny Scheinmanovou a s violončelistom Hankom Robertsom. Nahrávka *Richter 858* (Songlines 2005) bola pôvodne jednorazovým projektom inšpirovaným sériou malieb nemeckého umelca Gerharda Richtera, po rokoch sa však dočkala pokračovania (*Sign of Life – Music for 858 Quartet*, Savoy Jazz

Frank a jeho babičky

Koncom roka si pripomenieme 20. výročie úmrtia geniálneho skladateľa a inštrumentalistu Franka Zappa (1940–1993), ktorý „nasadil“ populárnej hudbe avantgardnú masku. Keďže sa v jeho kapelách vystriedali desiatky štúdiových i koncertných spoluhráčov, je pomerne komplikované sa v tejto spleti orientovať. Predsa však môžeme hovoriť o zásadných osobnostiach posúvajúcich Zappovu imagináciu novým smerom. Časť z nich sa ukázala na bratislavskom koncerte (9. 4.) v rámci svetového turné *One Size Fits All* pod príznačným názvom *The Grandmothers of Invention* v zostave **Napoleon Murphy Brock** (saxofóny, flauta, spev), **Mike Miller** (gitaru), **Christopher Garcia** (bicie nástroje, spev), **Dave Johnson** (basgitaru) a **Don Preston** (klávesové nástroje). Priestor Nu Spirit Clubu vyhovoval nálade aj náročnosti tejto hudby, aj keď vo svojej dobe Zappa vypredával športové haly. Vznik prvej zostavy Grandmothers v roku 1980 (s názvom parodujúcim pôvodnú kapelu Mothers of Invention) samotného Zappa rozladil. Paralelné fungovanie projektu bývalých spoluhráčov považoval z hľadiska umeleckej suverenity za podvod a pre autorské práva s nimi viedol dlhotrvajúce spory. Akokoľvek, niekajší partneri získali po jeho boku skúsenosti, no svoju charizmu si do značnej miery vypestovali sami. Skupina začala nanovo pôsobiť od roku 2002 a jej hlavnou postavou sa stal **Don Preston**, kedysi neprávom zotrúvajúci v Zappovom tieni. Ako jeden z mála hráčov na syntetizátoroch dokázal naplno rozvinúť ich možnosti a významne sa pričinil o „zappovský“ jazzový sound. Zappa býval úzkostlivý pri výbere vokalistov, najviac

si cenil prirodzenosť a ľahkosť a pre obľubu starých rhythm and bluesových zoskupení u neho pôsobilo množstvo umelcov afroamerického pôvodu. Muzikanti boli preňho predovšetkým „nástrojom“ na dosiahnutie zmyslaného účinku, a preto im v istom zmysle obmedzoval priestor umeleckej slobody. Na pódiu sa dnes cítia uvoľnenejšie, zväzuje ich len podozrenie z plagiatstva. Gitarové party **Mika Millera** sú koncipované inak než v pôvodných kompozíciách. Miller sa nesnažil Zappu napodobniť (čo by ani nebolo možné), ale prišiel s vlastnou



F. Zappa [foto: archív]

jazzrockovou koncepciou. Jeho hra nevytŕčala a priestorovo vymedzené sóla boli citlivo komponované do výsledného zvuku. Najväčším pôžitkom večera však bol rytmický účink kapely. Vzduchom „lietali“ divoké groovy s disharmonickým nádychom, hudobné dianie prechádzalo častými moduláciami a v spleti rytmických zákrut sa hudobníkom vždy darilo nachádzať cestu späť. Mohutný zvuk explodo-

val do šialeného tempa a následne pozvoľna prechádzal k minimalistickým figúram. V ucelených zvukových blokoch bizarných harmonických postupov sa prelínali viaceré rytmické pásma, nespútané freejazzové „jazdy“ striedali úseky s pevne stanovenou formou. Významný bol aj prvok zvukového synkretizmu; v surrealisticky prepletených nástrojových hlasoch sa miesila kakofónia s jasnými melódiami. Kompozície preto pôsobili ako abstraktné obrazy, na ktoré možno nazeráť z rôznych uhlov. Hoci Zappa vždy prekvapoval netradičnou inštrumentáciou a využívaním nekonvenčných nástrojových obsadení, Grandmothers ponúkli len obyčajný „štandard“. (Aj keď sa v závere koncertu stihol Preston vyblázniť s podivuhodným oscilátorom a šumivou zvukovou špirálou.) Zappa nachádzal inšpiráciu aj v klasickej hudbe 20. storočia, kde ho priťahovali predovšetkým sónickosť a zvuková expresivita Edgarda Varësa a možnosti aleatoriky Johna Cagea alebo Pierra Bouleza. Podobným spôsobom prekvapovali bratislavské publikum i Grandmothers – vyhrocovaním kontrastov a neočakávanými pointami. Keďže Zappa na pódiu často využíval horené slovo, na aktuálnom koncerte „jeho“ kapely zaznievalo čosi na pomedzí absurdného rozhovoru a psychedelických citoslovieč. Na vystúpeniach bolo preňho dôležité aktívne vnímanie a prijímanie impulzu jeho hudby, čo si dnes uvedomujú aj jeho bývalí spoluhráči snažiaci sa o interakciu s publikom. Aj preto bol koncert *The Grandmothers of Invention* jedným z vrcholov v tomto žánri a nasadil vysokú latku pre ďalších hostí.

Daniel HEVIER ml.

5P



[foto: P. Španko]

trubkára

Martina Ďurdinu

Keďže vybrať 5 nahrávok z obrovského množstva kvalitnej hudby je skutočne tvrdý oriešok, vybral som albumy, ktoré som počúval v dobách, keď som začal hrať na trúbke, a ktoré ma asi aj v značnej miere ovplyvnili.



Ella Fitzgerald & Louis Armstrong: *Porgy and Bess* (Verve 1957) Pretože som z muzikantskej rodiny, o dobrú hudbu nebola u nás nikdy núdza a táto dvojplat-

ňa bola jednou z prvých, ktoré som vôbec počul. Úžasné swingové aranžmány v spojení s najväčšími jazzovými veľikánmi Ellou a Louisom ma uchvátili už ako dieťa, keď som ešte hrával na husliach.

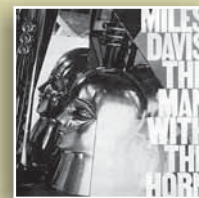


Duke Ellington & Count Basie: *Battle Royal* (Columbia 1962) Keď som asi v trinástich rokoch po vypočutí starých swingových big bandov začal hrať na trúbke, tá hudba s tanečným podtextom ma dostala. Na tejto platni sa spojili hneď dva úžasné jazzové orchestre pod vedením majstrov!



Chet Baker: *The best of Chet Baker Sings* (Capitol/Pacific Jazz 1989) Trubkár Chet Baker mi je svojím ponímaním hudby blízky. Ide o intímny,

veľmi citlivý prístup k skladbám, špeciálne baladám. Ako hrá Chet na trúbke, tak aj spieva. Alebo naopak?



Miles Davis: *The Man with the Horn* (Columbia 1981) Super jazzrocková muzika s krásnymi dlhými plochami, gitarovými sólam i lyrickou, hoci na tú dobu veľmi moderne poňatou trúbkou jazzového veľikána Milesa Davisa.



Tower of Power: *Live and in Living Color* (Warner Bros. 1976) Zvuk tejto kapely ma dostal hneď po prvom vypočutí. Funková hudba 70. rokov s neskutočne zaranžovanou dychovou sekciou, ktorá vás hneď roztancuje.

(mot)

Jeden večer – dva krsty

Dilemou mrazivých jarných večerov bol hojný výskyt prekrývajúcich sa podujatí. V stredu 13. 3. uvádzal do života svoj medzinárodný, folklórom inšpirovaný projekt altsaxofonista Radovan Tariška, nasledujúci večer (14. 3.) boli „krsty“ hneď dva.

V legendárnom a obnovenom „Véčku“, ktorého programová štruktúra (ABBashow, Queenmania, Diabolské husle) nesvedčí miestu s daným geniom loci, uviedol svoj nový projekt klavirista **Pavol Bodnár**. Absolvent prestížnej Berklee College of Music v Bostone na aktuálnom albume *Kolobeh dňa a noci* (Hevhetia 2012) zhudobnil texty speváčky **Moniky Masarovičovej** a dvojica ho vo Véčku uviedla spolu s členmi kapely **Soulmates**. Musíme dať za pravdu autorovmu tvrdeniu, že nové pesničky nie sú „pravoverným“ jazzom a že v intenciách filozofie projektu nehrať improvizácia významnú rolu. Skôr nadbiehajú muzikálovým melódiám z prvých desaťročí minulého storočia, ktoré dnes považujeme za jazzovú „klasiku“ (tzv. štandardy). Podobnosť nájdeme aj v myšlienkových postupoch textov, miestami romantizujúco prisladených, inokedy až banálnych. Emocionalita a túžba po lepšom svete srší aj z veršov vymedzujúcich rytmus a charakter elegantnej bodnárovskej melodiky: *Vždy stačí, keď sa zjavíš/a letným bozkom spravis/koniec tmám a smútkom/a strachu, čo nemá motív*. Krstným otcom albumu bol Juraj Kušnier,

ktorý CD uviedol na svet vlastnou (slovnou) jazzovou skladbou. Tej nechýbala nosná téma, krátka improvizácia ani záverečná kóda.

Do KC Dunaj, kde v rovnakom čase krstil **Andrej Šeban**, je to síce z „Véčka“ „cez ulicu“, no premiérovú projekciu dokumentu *Časozber* režiséra Petra Važana som už nestihol. (Dokument je bonusom na novom DVD *Gitarová škola Andreja Šebana II*. Euforion 2012) Značný počet priaznivcov najoriginálnejšieho slovenského gitaristu ma prekvapil, keďže len na konci februára Šebanov band otváral One Day Jazz festival vo veľkej sále Istropolisu a na jeseň absolvoval vypredané koncertné turné. Nemala časť publika mala pod tridsať rokov a časy jeho najväčšej slávy snáď ani nezažila. Svetská sláva – poľná tráva, oponoval by dnes gitarový bard s výzorom pustovníka, spomínajúc na efemernosť viacerých projektov, na ktorých sa takmer mechanicky podieľal (výnimkami boli dlhodobejšie komunikácie s Richardom Müllerom, Dežom Ursinym či s Petrom Lipom). Pódiový návrat Šebanovej kapely po takmer

desaťročí života v ústraní a sólových projektoch je fenomenálny. Po boku vynikajúcich mladých partnerov (**Daniel Špiner** – klávesové nástroje, **Peter Rusňák** – basgitar, **Michal Fedor** – bicie nástroje) sa obracia k archetypálnej melodike ľudových piesní, verný odkazu „vesmírnych chlapcov“ (kontroverzný album *SpaceBoys*, Hevhetia 2005) sa zvukomalebne pohráva so slovami „dom – pec – izbica“ a predvoláva strohý popevok *Zlatá brána*. Ten prekvapil nielen tanečným rytmickým podkladom a éterickým legatom s využitím „bottlenecku“ kľazajúceho po strunách gitary, ale uši poslucháča zvyknuté na obligátny nápev detskej povedačky spozorneli pri netradičnom vyústení trojtónovej melódie. Na avizovaný „krst“ došlo len mimochodom v strede koncertu, keď majster svojrázne uviedol druhý diel svojej gitarovej školy nabádaním, že všetci prítomní sa určite túžia dozvedieť zaujímavosti o dvojici pentatoník vychádzajúcich z *e mol dórskéj*... No nekúpte to...

Peter MOTYČKA



Lubomír Tamaškovič hral tak, ako žil

(10. 9. 1944 – 29. 3. 2013)

Citlivý, tvorivý, inteligentný. To sú slová, ktoré mi napadnú, keď naňho myslím. V rokoch socializmu bol pre jazzových fanúšikov spojkou medzi farebným svetom normality a šedým svetom normalizácie. V uzavretom totalitnom systéme, dlho pred érou internetu, sme informácie o fungovaní jazzovej scény v zahraničí dostávali Lubošovu zásluhou z prvej ruky.

Jeho život bol hľadaním rovnováhy a harmónie. Napriek dlhoročnému boju s ťažkou psychiatrickou poruchou nikdy neustratil optimizmus, nikdy neprosil o súcit. V 60. rokoch odišiel z Československa, aby podľa jeho vlastných slov zistil „čo je to Boh, žena a hudba.“ Na svojich potulkách po svete zažil situácie, ktoré by si zaslúžili knihu, ak nie dve. Po návrate domov začiatkom 70. rokov sa okamžite zaradil medzi československú jazzovú elitu. Takto som ho najprv spoznal aj ja: z koncertov vo V-klube, na Bratislavských jazzových dňoch, ako špičkového hudobníka cez jeho hudbu, neskôr ako človeka a napokon ako priateľa. Luboš bol nielen skvelý jazzman, ale aj vtipný glosátor absurdných situácií, v ktorých sa ako hudobník i človek často ocital.



L. Tamaškovič
[foto: P. Španko]

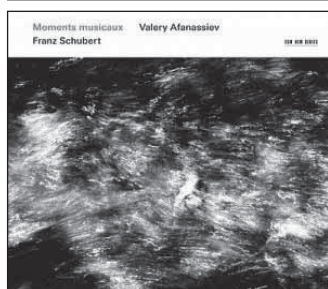
Do Lubošovho hudobného životopisu som vstúpil na začiatku svojej muzikantskej kariéry, niekedy koncom 80. rokov. Čo ma na ňom zaujalo od samého začiatku, bola jednota jeho hudby a života. Hral tak, ako žil.

Vášnivo, autenticky, s nasadením. Hviezdne obdobie (70.–80. roky), keď bol členom popredných jazzových formácií na Slovensku i v Čechách, vystriedali hluché 90. roky, kedy boli jeho hudobné aktivity z viacerých objektívnych dôvodov obmedzené. Po viac ako desaťročí sa vďaka mladšej generácii slovenských jazzmanov vrátil opäť na scénu. Bol to návrat, ktorý urobil radosť nielen fanúšikom, ale predovšetkým jemu samému. Podarilo sa mu konečne nahráť profilové CD, vystúpil na viacerých festivaloch v Čechách i na Slovensku a hlavne začal pravidelne hrať v bratislavských kluboch. Klubové hranie a spoločenský život s tým spojený – to bola Lubošova parketa. Kontakt s publikom, nielen cez hudbu, ale aj osobný, bol jeho vášňou. Pred rokom a pol sa znovu ohlásila choroba. Tentokrát to bolo o niečo horšie, išlo o život. Luboš sa rozhodol ponechať svoj osud, podľa jeho vlastných slov, v rukách Božích. A symbolicky, ako Kristus, zomrel na Veľký piatok...

(Je mi veľmi ľúto, že na našich posledných stretnutiach v hospici som sa mu už nestihol poďakovať za roky nášho priateľstva, za jeho hudobné i duchovné tutorstvo. Myslím, že jazzoví hudobníci i fanúšikovia mu vďaka za mnoho krásnych chvíľ, ktoré nám prostredníctvom svojej hudby pripravil.)

Juraj KALÁSZ

klasika



Franz Schubert Moments musicaux D780 Sonata in D Major D850 V. Afanassiev ECM 2012 distribúcia

„V súčasnosti asi niet klaviristu, ktorý muzikuje slobodnejšie, excentrickejšie, odvážnejšie, a predsa takmer vždy zmysluplne ako Afanassiev.“ Toľko citát z dnes už kultovej knihy kultového kritika Joachima Kaisera *Veľkí klaviristi našich čias*. Druhý citát z rovnakého diela zorientuje čitateľa ešte presnejšie: podľa Klausa Bennera pôsobí Schubertovo neskoré klavírne dielo pod Afanassievovými rukami „ako hudba beznádejnej katastrofy z druhého brehu Zimnej cesty, prežitá a pretrpená aj obecnstvom“. Overenie aktuálnosti týchto vážnych tvrdení býva zácnym zážitkom. Valery Afanassiev (1947) nepatrí k príliš medializovaným hviezdám hudobného neba. Narodil sa v Moskve, po dlhom zvažovaní emigroval na Západ (1974) a dnes žije vo Versailles – okrem iného ako autor románov a poviedok, znalec vín a zberateľ starožitností. A len tak mimochodom, aj ako klavirista... „Mimochodom“ v tomto prípade znamená asi najlepšiu schubertovskú klavírnú nahrávku, akú som kedy držal v rukách.

Skvelý je už výber: komplet šiestich viac-menej tragických *Moments musicaux* plus zdanlivo idylická *Sonáta D dur* z roku 1825. Text do bookletu napísal sám Afanassiev a ako obyčajne, ide o filozofické pojednávanie vysokej literárnej hodnoty, ktoré by stálo za osobitnú recenziu. Svoj vytríbený vkus premieta do skvelého, luxusného klavírneho tónu, v súlade s najlepšimi tradíciami ruskej školy (Afanassiev je Gilesovým žiakom). Krása jeho tónu však nie je samoúčelne vystatovačná, umelec sa vyhýba „éterickej“ prejemnosti či delicatissimu. Afanassievov interpretačný prejav je striedmy, kultivovaný, koncentrovaný a pritom najvyšš originálny. Vskutku jedinečná

kombinácia! Agogické rozrušovanie je skôr minimálne, v prípade potreby však rétoricky účinné a bohato odstupňované. Sentimentalizmus je tomuto klaviristovi na míle vzdialený, čo však nevylučuje celkom mimoriadnu spevnosť, teplo a jas všetkých hlasov. Nevidaný nadhľad v spojení s detsky naivnou, priamočiarou spontánnosťou znamená výslednicu, kde dominujú toľkokrát reklamované „veľké línie“. Sotva badateľné významové zaťaženia vytvárajú zároveň priestor pre filozofickú hĺbku, „meditáciu“ interpreta i poslucháča. A do tretice, Afanassievova výrazová konciznosť a náladová pružnosť sa transformujú do najvyššej, kongenitálnej sféry identifikácie s hudobným dielom: jej hmatateľným znakom je akási permanentná, všadeprítomná hymnická šírka.

Spomeniem niektoré hviezdne momenty nahrávky. Prvá medziveta *Moment musical* č. 2 *As dur* upúta prekrásnou, bolestnou kantilénou, kým začiatok druhej medzivety doslova šokuje svojím emotívnym vpádom. Do omrzenia opakovaný *Moment musical* č. 3 *f mol* prekvapuje dôstojným pomalým tempom, príkladnou asentimentálnosťou a jemným zrýchlením v *dur*. *Moment musical* č. 4 *cis mol* azda najviac reprezentuje Afanassievovu „svojhlavosť“, keď svojou zvláštnou nerozhodnosťou neguje motorickú prísnosť hlavného dielu (Schubert na konci života začal seriózne študovať kontrapunkt). Zato stredný diel tej istej skladby priam chytá za srdce milou, prirodzenou hravosťou. Divoké, odhodlané cválenie *Moment musical* č. 5 *f mol* vyvažuje pomalšie tempá ostatných kusov a *Moment musical* č. 6 *As dur* prináša namiesto očakávaného stoického rozjímania akýsi čudný nepokoj. Chcel klavirista preklenúť latentnú tragickosť tejto hudby?

Asociatívne, málo diskurzívne štruktúry neskorých Schubertových sonát predstavujú veľkú koncepčnú výzvu i pre najlepších klaviristov. Najpresvedčivejšie sa s nástrahami „nebeských dĺžok“ dosiaľ vyrovnal pravdepodobne Alfred Brendel. Po porovnaní jeho pretlmočenia *Sonáty D dur* (Eloquence, 2008) s touto nahrávkou však môžem skonštatovať, že Afanassievovo poňatie pôsobí ešte o čosi presvedčivejšie. Podľa neho je táto sonáta „zbierkou hier hraných Schubertom a klaviristami, ktorí sa radi stávajú znovu deťmi – bez prívodenia výčítiek od priateľov a kolegov, že klesli späť do detstva“. Afanassiev píše o prvom, druhom i treťom detstve aj o otázkach, ktoré by sme možno radšej nemali klásť, aby sme nedostá-

vali falošné odpovede. Schubert ani Bruckner vraj otázky nekládli a nikto im žiadne kľamstvá nenarozprával. Na rozdiel od Beethovena a Mahlera... Afanassievov prístup charakterizuje vysoká vernosť voči textu ruka v ruke s vyvolávanou detskou spontaneitou, vzácnu energiou jednotného ťahu, nádherne citlivou artikuláciou a fantastickou disciplínou. Prvá časť veru nie je žiadnou bezstarostnou idylou, ale závažnou až heroickou výpoveďou. V 2. časti Afanassiev majstrovsky obrusuje hrany hroziacej banality podmanivo elegantným frázovaním, nezvyčajným pôvabom a zvýraznením dôležitých dramaturgických momentov – vid' celotaktové pauzy na zlomových miestach (nesúce potenciál zemetrasenia) či katarzné spomalenie a stíšenie v t. 76–84. V 3. časti objavuje nové sféry expresívnej krásy, skrytej v nevinné pôsobiacej ľudovosti a v žartovnom rytme, umocnené nenúteným akcentovaním. Nuž a 4. časť je dôstojnou bodkou na konci tohto neslýchaného predstavenia. Nahrávka vznikla v septembri 2010 v priestoroch švajčiarskeho „telerozhlasu“ v Lugane.

Tamás HORKAY



Miki Skuta Chopin Recital Pavlík Records 2012

Pokiaľ dnes klavirista siahne po Chopinovi, tak skôr než snaha rozšíriť nekonečný zoznam skladateľových citelov ho vedie ambícia dať notoricky známej hudbe vlastnú pridanú hodnotu. Miki Skuta si pre svoje CD zvolil skladby, ktoré ponúkajú reprezentačný profil autora aj interpreta. Na začiatku *Balady* č. 1 *g mol op. 23* zaujme racionalitou, evolúcia hlavnej témy sa však v ďalšom priebehu ukáže ako nedostatočne rozohraná. Ochotu zanechať úsporný režim hry preukáže až v druhej gradácii plnosťou akordov nesúcich melodickú líniu. V kóde, kde sa spravidla očakáva, že to klavirista „rozbalí“, sa Skuta drží v medziach sebakontroly, čo vzhľadom na jeho technické dispozície prekvapuje. *Balada* č. 2 *F dur op. 38* predstavuje tvrdý oriešok aj pre „ostrieľané“ pianistické esá. Pozitívne pôsobí konkrétny tón

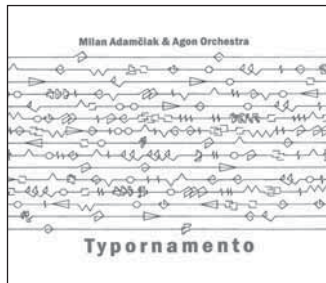
v úvode, ktorým Skuta eliminuje stereotypný „hmlistý opar“ známy z iných interpretácií. Neskôr sa mu však skladba rozdrúbuje a ako celok stráca jednotiaci ťah. Oceniť však treba eleganciu, s akou sa povznáša nad úskaliami finálnej časti, ktorá je pre rýchlu repetíciu intervalov najobávanejším úsekom skladby. To umelec dokázal vďaka dômyselnej agogike. Po podobnej „sieti únikových bodov“ (na odvrátenie stŕpnutého zápästia) siahajú aj najväčší klaviristi.

Až po plnokrvné rozvinutie kontrastnej témy v akordickej sadzbe by sa dal Skutov prístup k úvodu *Balady* č. 3 *As dur op. 47* nazvať „pohodovým“. Jednou z najťažších úloh, ktoré tu pred interpretom stoja, je dať baladicky uvoľnenej forme architektonicky výraznejšie kontúry. Klavirista ich docielil terasovitým princípom smerujúcim až k záverečnej kulminácii, ktorá však mohla byť výraznejšia. Tvrdenie o architektúre hudobnej stavby platí ešte viac pre *Baladu* č. 4 *f mol op. 52* s potenciálom skutočnej monumenálnosti. Skôr ako na tempe tu Skuta stavia na práci s dynamikou, agogikou a výrazom. Poňatie chvíľami prináša fragmentárnosť skriabinovského typu, ktorá v konečnom „zúčtovaní“ opäť bráni v plnej sile obnažiť interpretačnú pointu skladby. Škoda. Pretože inak niet pochyb, že ide o pána klaviristu. Smútok s prímou nostalgie, bez náznakov sebalútosti či neprimeraného pátosu – takto by sa dala opísať atmosféra Chopinovho *Nokturna cis mol op. posth.* v Skutovej interpretácii. Klavirista sa nezvážuje tradíciami autorovho legata, patrí k tým, pre ktorých je prvoradá vlastný zážitok s ním. Za zmienku stojí pôvabne prednesená pasáž s pavučinovo jemnou štruktúrou tónov na konci skladby.

To, že Skuta nie je typom klavírneho atléta, neznižuje jeho skvelé technické dispozície. V *Sonáte* č. 3 *h mol op. 58* pôsobí jeho hra vyrovnaná, no bez väčších kontrastov, čo môže byť typický „chopinofil“ brať ako hendikep. Popri atmosfére nokturna chýba hlavnej téme 1. časti (*Allegro maestoso*) viac úzkosti, vzrušenia, výraznejšie cítenie vrcholov. Ani v *Scherze* neprejavuje vôľu prepnúť na virtuóznejší režim, ktorý je preň čosi ako axióma. Po *Largu*, ktorého poetickosť vyzdvihuje „spievajúcou harmóniou“, kompenzuje vo *Finále* v rámci odporúčaného *Presto ma non tanto*, *Agitato* predchádzajúci deficit nasadenia. Záverečnou prskavkou na chopinovskom CD sa stala *Etuda c mol op. 10 „Revolučná“*. Protiváhou k menšej bojovnosti je tu viac harmónie a nadhľadu. Interpret sa tu akoby distancuje

→ od skladateľovho vzdoru nahrádza-
jú ho pohľadom zrelého muža na
veci, ktoré nemožno zmeniť. Hoci
prvok revolúčnosti, ktorý predurčuje
prívlaskot etudy, ostáva v jeho podaní
utlmený, je viac než zjrejmé, že ide
o Skutov zámer.

Juraj POKORNÝ



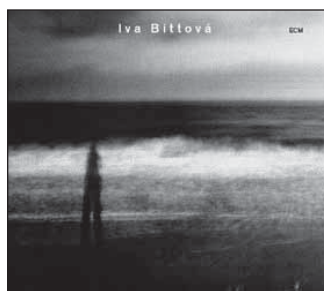
Typornamento Agon Orchestra Petr Kofroň, dirigent Guerilla Records 2013

Záujem o osobnosť a tvorbu Mila-
na Adamčiaka, solitéra slovenskej
muzikológie, hudby i výtvarného
umenia, sa v priebehu desaťročí menil
podľa toho, ako sa menili spoločenské
podmienky, ale aj podľa toho, ako sa
odvíjal jeho životný príbeh. V 2. po-
lovici 60. rokov 20. storočia vytvoril
veľkú časť svojich grafických partitúr,
v 70. a 80. rokoch sa sústredil viac na
muzikológiu, pôsobil pedagogicky,
v 90. rokoch vyvolal na prebúdajúcej
sa československej umeleckej scéne
rozruch performanciami súboru
Transmusic comp., potom prišla
izolácia od kultúrnych centier a pred
dvomi rokmi ho intermediálny umelec
Michal Murin predstavil ako „sociálnu
skulptúru“ svojho projektu *Altruism
as Arttruism*. Z iniciatívy Borisa
Kršňáka si Agon Orchestra objednal
sedem kompozícií – interpretácií
niektorej Adamčiakovej grafickej par-
titúry – a výsledok súbor prezentoval
na koncerte v pražskej La Fabrike
30. 11. 2012. Súdiac podľa výsledku,
lepšiu poctu Adamčiakovi si ani ne-
viem predstaviť...

Tento disk je záznamom spomínaného
koncertu a oplatí sa venovať pozornosť
aj jeho počítačovej „stope“, na ktorej si
môžete pozrieť všetky použité Adam-
čiakove partitúry a v dvoch prípadoch
aj ich animácie spolu s hudbou. Oslo-
vení skladatelia z Česka i Slovenska
vytvorili pozoruhodný súbor skladieb,
zručne ušitých pre dvanásťčlenný Agon
Orchestra so sláčikovou, dychovou
a rytmickou sekciou. Ivan Acher spojil
tri partitúry do kompozície *Typorna-
mento*, ktorá k „zúmom“ a „švenkom“
animovaného obrazu dodáva pokojne
plynúcí zvukový sprievod vyvolávajúci

dojem rozľahlých temných priestorov
a putovania v bizarných scenériách.
Peter Machajdík v skladbe *Imanentné
čiary v tmavomodrej* dosahuje podob-
ne ambientný efekt, ibaže hlavnú rolu
tu zohráva Adamčiakov hlas. Martin
Burlas a Petr Wajsar si vybrali mini-
malistickú grafiku z cyklu *Albumblät-
ter* (1969–1970). Burlasova skladba
Amnézia je vybudovaná na potkýnajú-
com sa pulze bicích nástrojov a basovej
gitary, nad ktorým rozohrávajú dialóg
robustné frázy dychových nástrojov
a „pasívne agresívne“ glissandá tých
sláčikových. Škoda, že záznam ne-
dokáže reprodukovať agresívny zvuk
rytmiky, ktorý na koncerte dodával
skladbe vzrušujúcu naliehavosť.
Wajsar ten istý materiál vidí celkom
inak. Už v názve skladby *Minimini*
priznáva, že sa pohráva s osvedčeným
reichovským typom minimalizmu, no
priebeh skladby, pôsobivé gradácie
a prekvapujúce zlomy na mňa silno
zapôsobili a stali sa mojím vrcholom
večera. Wajsarova animácia Adamči-
akovej grafiky jednoduchým, hravým
a nevťeravým spôsobom ilustruje to,
čo sa paralelne deje v hudbe. Jan Jiru-
cha sa v skladbe pomenovanej podľa
Adamčiakovej koláže *Rondo (Kvarteto
pre Ludovíta Fullu)* neopiera o tvrdý,
takmer rockový zvuk, ktorý Agon po-
skytuje, ale spriada tkanivo krátkych,
opakujúcich sa motívov bez nejakej
harmonickej opory. Petr Kofroň
v *Transfiguraci Manfréda pro dvě voči*
vytvára základný pulz a drží sa ho až
do konca, pridávajú postupne ďalšie
vrstvy. Zvuk skladby akosi pripomína
hudbu amerického detektívneho seri-
álu zo 60. rokov (najmä, keď sa pridá
pozauna), nebyť extempore dvoch
huslí a protihlasu, ktorý sa pridáva
tesne pred záverom. Marek Piaček tiež
využíva hlas Milana Adamčiaka, ale je
to skutočne Adamčiakov hlas? Skladba
Z korešpondencie (Z môjho života) je
zdanlivo nekonečnou postupnosťou
molových a durových akordov, umne
inštrumentovaných, a v popredí znie
textová koláž plná paradoxov, frag-
mentov myšlienok, viet, ktoré slubujú
priniesť nejaké posolstvo, ale tento
sľub nenaplnia.
Každá zo skladieb tohto projektu
poskytuje jasný pohľad na Adamčiaka
i na súčasnú hudbu, ale spolu tieto
skladby tvoria väčší celok, žiadna
z nich nepôsobí cudzorodo a dajú
sa počúvať ako časti nejakého cyklu.
Agon Orchestra s dirigentom Petrom
Kofroňom znie presvedčivo; interpre-
tačne chýlostivých miest je tu veľa, ale
žiadne zaváhania, ktoré by narušili
moje nadšenie, som nepočul. Veľmi
vydarený počin!

Peter ZAGAR

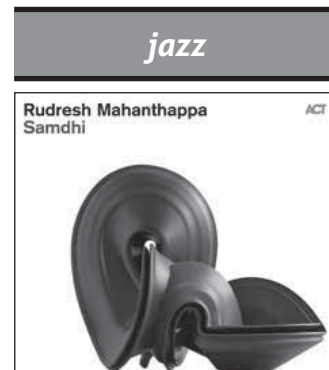


Iva Bittová ECM 2013 distribúcia DIVYD

Aktivity Ivy Bittovej na svetovej
hudobnej scéne pripomínajú pohyb
neriadenej strely. Neuveriteľný záber
tejto speváčky a performerky siaha od
avantgardného jazzu cez folk, mierne
komerčné projekty až po účinkovanie
v kapele Bang on a Can All-Stars,
či dokonca v Mozartovej opere *Don
Giovanni*, a mohol by naplniť nie-
koľko umeleckých životov. Spájanie
tradície moravskej ľudovej hudby
s rómskou a židovskou, prepájanie
sveta súčasnej hudby, jazzu a občas
jednoduchého „pesničkárstva“ robí
z Ivy Bittovej nezaraditeľnú hudobníč-
ku, speváčku a huslistku, ktorá svoje
projekty dokáže prezentovať so sebe
vlastným perfekcionizmom a naplniť
ich hodnotným hudobným obsahom.
Jej nový sólový album z vydavateľ-
stva ECM preto vzbudzoval veľké
očakávania. Nahrávka obsahuje
cyklus prozaicky nazvaný *Fragments
I – XII*. Bittová na nej účinkuje
ako speváčka so sprievodom huslí
a kalimby (africký brnkací nástroj).
Hneď na prvé počutie je zjrejmé, že
ide o mimoriadne silný a obsahovo
hlboký album. Jednotlivé časti sa
pohybujú v rozmedzí troch-štyroch
minút, pričom na tejto malej ploche
dokáže Bittová doslova čarovať s in-
tímnou atmosférou a vytvárať jeden
magický hudobný okamih za druhým.
Z hudby vyžaruje introvertná energia
a napriek titulu hudba nepôsobí
fragmentárne, ale komplexne a ho-
mogénne. Skladby majú vynikajúci
timing, hudba plynie v rozvážnom
a pokojnom tempe, v hlbokom po-
nore do seba a bez nadbytočného
zdôrazňovania úlohy ticha. Naopak,
Bittovej hlas a občasné dvojzvuky
huslí vytvárajú sýty, nepretržitý prúd
hudby, krásnych melódií a súznejú-
cich akordov, takže hudobný priestor
je naplnený doslova fyzicky hmata-
teľným obsahom. Bittová používa
kalimbu iba v prvej a poslednej časti
(*Fragment I* a *Fragment XII*), inak si
„vystačí“ s huslami, prípadne v troch
častiach len s vlastným hlasom. Trac-
ky s využitím sólového hlasu sa nesú

vo výlučne „blízkovýchodnom móde“,
s využitím hrdelného, melizmatického
spevu a stúpajúcich orientálnych
sekvencií. Inštrumentálne *Fragmenty*
sa pohybujú na okraji žánrových
mantinelov súčasnej klasickej a im-
provizovanej hudby. Figurácie huslí
občas pripomínajú vlniace sa baroko-
vé ostinató, prchavé línie zasa post-
impresionistické elementy. V tretej
a siedmej časti využíva Bittová i texty
z básní Gertrudy Steinovej a Chrisa
Cutlera, ale poézia tu plní vyložene
zvukomalebný účel bez akcentovania
reálneho obsahu slov. Poslucháča
asi najviac zasiahne najrozsiahlejšia
časť, sedemminútový *Fragment VII*
alebo i *Fragment IX* na báze krehkých
repetovaných tónov huslí. Bittová
je strhujúca v bezchybnej intonácii
a skvelej farebnosti hlasu a nástroja,
aj v samotnej formovej výstavbe
Fragmentov – nič sa tu neopakuje, ani
jedna nota nepôsobí navyše a album
bez prídavných efektov stojí na
vynikajúcej, čistej akustickej interpre-
tácii. Nepochybne patrí k vrcholom
doterajšej kariéry Bittovej a určite
sa zaradi k najväčším „highlightom“
rozsiahlej edičnej činnosti vydavateľ-
stva v posledných rokoch.

Peter KATINA



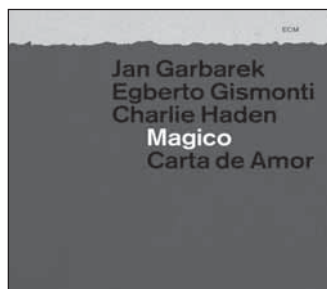
Rudresh Mahanthappa Samdhi ACT Records 2011 distribúcia DIVYD

Projekty alt saxofonistu Rudresha Ma-
hanthappa (1971) som sledoval spo-
čiatku prostredníctvom nahrávok (cez
distribučné kanály košickej Hevhetie)
a neskôr som mal možnosť stretávať
sa s jeho hudbou na festivaloch (Jazz
Saalfelden, Jazz Baltica; v apríli 2013
bol hosťom JazzFest Brno). Napriek
tomu, že prestížne magazíny Down-
Beat a Jazz Times zaraďujú tohto
Američana indického pôvodu k naj-
pozoruhodnejším jazzovým umelcom
súčasnosti (absolútny víťaz DownBeat
Critics Poll 2011 a 2012 v kategórii
altsaxofón), na Slovensku ho pozná
málokto. Pred dvoma rokmi „prestú-

pil“ Mahanthappa (rovnako ako jeho indo-americký kolega a spoluhráč, klavirista Vijay Iyer) do európskeho „klubu“ a jeho aktuálne projekty vychádzajú pod hlavičkou mníchovského ACT Records. Dôvodom rozhodnutia s americkými vydavateľmi bola podľa jeho slov slabá distribučná politika a propagácia.

Staroindický sanskrit označuje výrazom „samdhi“ súmrak, mystický úsek medzi dňom a nocou, kým jazyk hindu obdobie medzi jednotlivými etapami ľudských dejín. Rovnakým názvom albumu chcel zrejme Mahanthappa naznačiť istý protiklad modernej elektrickej kapely využívajúcej komplex melodických i rytmických elementov karnatickej hudby. Projekt *Samdhi* vďačí za vznik Guggenheimovej nadácii (umožnila Mahanthappov pobyt v Indii, kde sa začal zaoberať možnosťami elektroniky) a organizácii Artspire podporujúcej mladých umelcov (skladby *Parakram #1/Parakram #2*). Škoda, že sa na album nedostalo viac častí z tohto rozsiahlejšieho cyklu, v rámci ktorého Mahanthappa preskúmaval sónické limity svojho nástroja v spojitosti s elektronikou. Sólové výlety do neprebádaných zvukových textúr vyžadujú od poslucháča stíšenie, akési „zvolnenie tempa“, no sústavné výboje majstrovoho altsaxofónu počas širokej sláčikovej introdukcie v *Parakram #1* s názvukmi exotickéj melodiky sú dobrou prípravou na výdatný „karnatický bebop“. Ten servíruje líder hneď v nasledujúcej skladbe, príznačne nazvanej *Killer* (Zabijak). Ostré statcatové unisono vybrúsených riffov gitaristu Davida Gilmora, basgitaristu Richa Browna a lídrovoho altsaxofónu sú tou pravou *tour de force* naznačujúcou, že počas nasledujúcej hodiny dá Mahanthappa len zriedkakedy nohu z plynu dole. K tejto rytmickej sekcii sa pridávajú bubeník Damion Reid a hráč na indických perkusiách (mridangam, kanjira) „Anand“ Anantha Krishnan. Tucet kompozícií je rôznorodou zmesou s viacerými výraznými momentmi. Poslucháč spozornie počas ukážkovej bopovej témy *Breakfastlunchanddinner*, pri gitarovom sóle z navrstvených efektových vzorcov (*Rune*) či výraznom basgitarovom riffe (*Still-Gas*). Znamenitym finále je *For My Lady* s ukážkovou demonštráciou multitonics a plynulým prechodom do nádhornej balady *For All the Ladies*, ktorej idylickosť akoby ani nekorešpondovala s rozorvanosťou celku. Mimochodom, ani špičkové projekty štýlotvorných umelcov nemajú dnes na ružiach ustlané; nahrávka *Samdhi* čakala na svoje vydanie 4 roky...

Peter MOTYČKA



Magico: Carta de Amor

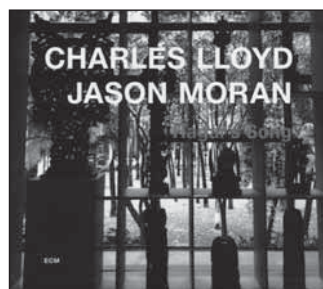
J. Garbarek, E. Gismonti
Ch. Haden
2CD ECM 2012
distribúcia DIVYD

V 2. polovici 70. rokov 20. storočia sa v jaze celkom prirodzene vrátili ohlasy radikálnej revolty free jazzu (či New Thing, ako sa jej tiež hovorí). Jazz rock (fusion), ktorý sa koncom 60. rokov pôvodne uchytil vďaka kríze nekompromisného jazzu, vystriedala o desať rokov rozriedená ambientná podoba voľného hudobného myslenia s miestom otvoreným pre folklórne vplyvy – či už z Ázie, alebo Latinskej Ameriky. Podstatné bolo, že podobne ako jazz rock, aj tento ambientný „voľný“ art jazz bol prístupný masám hudobne nevzdelaných konzumentov. Peknučké, uhladené, filigránske a ihravé improvizácie rezonovali so stále módnejšou potrebou identifikácie s fenoménom jazzu. Multikultúrna estetická eufória s otvorenou náručou pre mystiku a riavy emócií. A vydavateľstvá, ktoré to pochopili, na tom postavili svoju kariéru. Kto však veril revoltám, jazzom naozaj vybojovaným v histórii, ten bol buď znechutený, alebo aspoň znudený. Za pozlátkou brilantných a očarujúcich sólistických výkonov sa veľmi rýchlo rozpoznala plytkosť hudobnej matérie. Smutné je, že medzi menami hudobníkov z tohto ambientného prúdu nájdeme aj tých, ktorí sú aj na zozname mienkotvorcov nekompromisného jazzu, napríklad Charlieho Haden, Dona Cherryho či Jana Garbareka. Niektorým je už zem ľahká (Don Cherry), niektorým to môžeme „prepáčiť“ ako krátkodobé poblúznenie (Charlie Haden) a u iných sa iba potvrdzuje, že ich silný výraz v jaze je len okrajovou témou ich kariéry a ich dominantný „kód“ je vlastne niekde inde (Jan Garbarek). Skvelým príkladom takejto hudobnej produkcie bolo trio okolo kon-

trabasistu Charlieho Haden, v ktorom účinkovali nórsky saxofonista Jan Garbarek a brazílsky gitarista a klavirista Egberto Gismonti. Existovalo iba krátky čas medzi rokmi 1979–1981 a vydalo pôvodne dva albumy (*Magico*, *Folk Songs*). Vlni vytiahol Manfred Eicher z archívu okrem iného aj nahrávku ich koncertu v Mníchove z roku 1981. Fenomén „ECM-sound“ je dnes už globálnou estetickou kategóriou. Nie však hudobnou ako skôr zvukovou. Preto sa mu zjavne hovorí „sound“. A dvojalbum *Magico: Carta de Amor* so svojou tridsaťdva rokov starou hudbou perfektne naplňa trhovú potrebu neustále rastúceho masového šírenia záujmu o jazz ako o „in“ životný štýl a trendové estetické elitárstvo presne v tom duchu, ako sa jazzové festivaly premenili na urbánne fiesty a jazzové kluby na najdrahšie lokály.

Čo možno na albume počuť? Šesť nápevov od Gismontihov, dve adaptácie ľudových motívov a jeden pôvodný od Garbareka a dve skladby od Haden. Ak chcete počuť niečo skôr pre ľavú hemisféru, tak si pustíte najmä jeho *La Pasionaria* alebo *All That Is Beautiful*, ktoré aj Garbareka a Gismontihov inšpirovali k naozaj skvelým abstrahujúcim výkonom – trio v nich hrá (takmer) ako jedna hudobná bytosť. Zvuk je na albume perfektný, na živú nahrávku priam neuveriteľný, a poteší tých, ktorí si na ňom zakladajú. V prvom rade je to však historický dokument. Jazz medzitým ukázal toľko iných ciest, kadiaľ sa dá ísť...

Gabriel BIANCHI



Hagar's Song Ch. Lloyd, J. Moran ECM 2013 distribúcia DIVYD

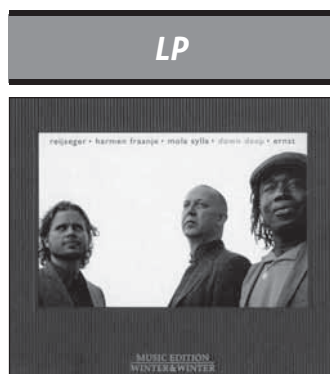
Nový album Charlesa Lloyda je pre mňa do istej miery pozitívnym prekvapením. Po tom predchádzajúcom (*Mirror*, ECM 2010) som nadobudol pocit, že tento saxofonista už nemá čo povedať; napriek spolupráci s triom „mladého leva“

Jasona Morana mi koncept jeho hudby nepripadal dosť životaschopný. Tentoraz sa odobral do štúdiá len so samotným Moranom a zdá sa, že spoločná „chémia“ funguje lepšie. Štrnásť trackov ich vyložene komornej súhry pôsobí dojemom akejsi súkromnej oslavy Lloydových 75. narodenín, na ktorú sú síce pozvaní všetci, no nie každý sa tu bude cítiť ako doma...

Ako už býva na Lloydových albumoch zvykom, dramaturgia čerpá z rôznorodých zdrojov a vždy sa tu nájdú svojším spôsobom „scudzené“ štandardy (tu konkrétne Strayhornova *Pretty Girl*, pochodujúca a silným bluesovým nádychom zafarbená Ellingtonova balada *Mood Indigo* či trochu nepokojným synkopovaním rozhybaná *Bess*, *You Is My Woman Now* z Gershwinovej slávnej opery, ktorú v jazzových kruhoch viac preslávil tandem Miles Davis – Gil Evans). V nich má, čo sa týka invencie improvizáčného a aranžérskeho vkladu, ale aj miery komunikačnej empatie, jednoznačne navrch klavirista, hoci z jeho hry cítiť rešpekt voči seniorovi. Kvality Lloydovej hry, farba jeho tónu, frázovanie a typické časté sklzávanie k postcoltranovskej abstrakcii ma nikdy zvlášť neoslovili a inak tomu nie je ani teraz. Nepochybne najpresvedčivejšie pôsobí v baladách, resp. tam, kde sa snaží hrať melodicky.

Z trocha iného súdka pochádzajú *I Shall Be Released* Boba Dylana a *God Only Knows* od Beach Boys, ale to sa týka vlastne len žánrov, z ktorých sa čerpá; v samotnom spracovaní necítiť veľký rozdiel oproti jazzovým štandardom. Skutočný zlom prichádza, keď Lloyd berie do rúk basovú a neskôr altovú flautu. Päťčastová *Hagar Suite* venovaná Lloydovej praprababke, ktorá bola ako dieťa odvlčená z domu a predaná do otroctva, dostáva vďaka inštrumentáru (Moran hrá pravou rukou na tamburíne a občas ju prikladá na struny klavíra, ľavou hrá rytmy v basovom registri) aj tónovému materiálu a rytmickému feelingu citelne etnický ráz. Odkazuje na dedičstvo mississippskej delty a možno aj na tradičnú hudbu severoamerických Indiánov. V týchto neraz poetických momentoch sa komunikácia oboch hudobníkov a kreativita v spracovaní materiálu javí ako najživšia a fakticky zachraňuje album pred upadnutím do statickej a trochu šedivej neurčitosti.

Robert KOLÁŘ →



Down Deep
E. Reijseger
M. Sylla
H. Fraanje
LP Winter&Winter
2013 distribúcia
Hevhetia

Na krízu gramopriemyslu reagujú svetové vydavateľstvá každé po svojom. Niektoré ponúkajú zlacnené nosiče vo výpredajoch, iné, ako napríklad mníchovská značka Winter&Winter, ešte viac „pritlačili“ na osobitosť a exkluzivitu svojich produktov. Label v priebehu niekoľkých mesiacov vydáva už druhý vinyl (tým prvým bol album Paula Motiana *The Windmills of Your Mind*). Tentoraz prichádza s vyložené exkluzívnym projektom: stoosemdesiatgramovým vinylom v limitovanom päťsto-

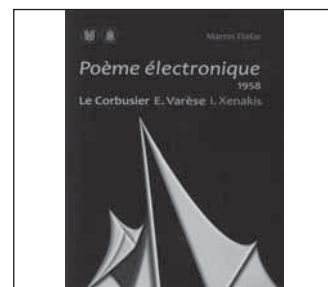
kusovom, ručne očíslovanom náklade. V projekte *Down Deep* sa stretli violončelista Ernst Reijseger, senegalský spevák Molla Sylla a holandský jazzový klavirista Harmen Fraanje. Reijseger, fenomenálny holandský violončelista, známy svojimi multižánrovými presahmi (hudba k filmu Wernera Herzoga, spolupráca s vokalistami Vochoes de Sardinna), sa pohybuje na hranici jazzu, alternativity a improvizovanej hudby. Fraanje je avantgardný jazzman, kým Sylla, pochopiteľne, vychádza zo svojich domovských hudobných koreňov. Reijseger so Syllom spolupracujú už od 80. rokov, kedy Sylla emigroval z Dakaru do Amsterdamu. Už prvá skladba *Elena* prináša náladu typickú pre celý album. Syllon spev v senegalskom jazyku Wolof sprevádza brnkánie Reijsegerovho violončela, ktoré vytvára tonálne plochy plné bachovských figurácií a ponášok na barokové sláčikové sekvencie s nádychom filmovej hudby. Exotické prvky sú výrazné v diele *M'br*, kde Sylla okrem spevu hrá aj na afrických brnkacích nástrojoch mbira, xalam a kongoma. Interpreti tu dokonale súznejú v prepojení troch svetov: klasicky znejúceho violončela, jazzového klavíra a afrického spevu. Pieseň *Amerigo* využíva prvky ambientu s romantizujúcim klavirom a violončelom vytvárajúcim pomocou kvilivých flažoletov ilúziu spevu čajok

sprevádzanú štrkotajúcimi kamienkami, hoci na konci túto idylu preruší zúrivy Syllon vokál. Pieseň *Hemiscraal* sprevádza prúd vody v akomsi pomyselnom strete „Bach meets Buena Vista“ v clivom, intímnom kabarete náladových farieb. Sylla v ňom rozpráva príbeh o ceste k hviezdám a nemožnosti návratu. Z pradiava jazzovej improvizácie sa odrazu prekvapivo vynára citácia Pucciniho *E lucevan le stelle*, ktorú prednáša Reijseger, kým Fraanje pod ním voľne improvizuje harmóniu. Rozsiahla pokojná *Ana* je plná tikajúcich rytmov pripomínajúcich kvapkajúcu vodu s krásnym hrdelným spevom Mollu Syllu a čarovnej polyrytmie v pozitívne ladenom zvukovom opare. Zmenu prináša titulná *Down Deep* svojou divokou rytmizáciou, prvkami funku a roztopašným klavirom. Album doznieva v pomalých hustých debussyovských akordoch v *Her Eyes* s violončelom „spievajúcim“ bizarnú melódiu. *Down Deep* je výnimočný umelecký počín, skvele pripravený, vo vynikajúcej interpretácii aj zvuku. Hoci projekt vyšiel i na CD, oplatí sa zainvestovať do vinylovej platne. Čisto analógový, referenčný zvuk LP, ktorej výroba neprešla žiadnym digitálnym spracovaním (ako zdôrazňuje booklet), prináša unikátny akustický zážitok. Súhra a preberanie motívov či konfrontácie nespojitých hudobných

svetov medzi členmi tria fungujú prirodzene a delikátne. Album *Down Deep* tak okrem výborne namiešanej zmesi barokových a romantických prvkov, jazzu a afro-karibskej pohody virtuálneho soundtracku rozpráva príbeh, ktorého slovám v senegalčine síce nerozumieme, ale jeho emocionálna a muzikalita uchváti každého.

Peter KATINA

kniha



Martin Flašar:
Poème électronique
1958
Le Corbusier, E. Varèse
I. Xenakis
Brno: Masarykova
univerzita 2012

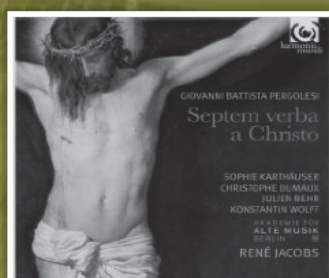
Význam projektu *Poème électronique* vytvoreného pre svetovú výstavu

Novinky z vydavateľstva Harmonia Mundi

DIVYD



Schubert Lieder Volume 7: Erlkönig
Matthias Goerne – barytón
Andreas Haefliger – klavír



Pergolesi: Septem verba a Christo in cruce moriente prolata
Sophie Karthäuser – soprán, Christophe Dumaux – kontratenor
Julien Behr – tenor, Konstantin Wolff – bas
Akademie für Alte Musik, René Jacobs



Gesualdo: Sacrae Cantiones, Liber Secundus
Vocal Consort Berlin
James Wood



Andreas Staier: Pour passer la mélancolie

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

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

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

www.divyd.sk
www.naxos.com

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

Expo 1958 dokážeme naplno oceniť až v súčasnosti, s odstupom vyše 50 rokov od jeho realizácie. Vo svetle rozvoja multimediálneho umenia v posledných dekádach sa tento počín javí ako prelomový, ak nie priam epochálny – *Poème électronique* spájajúca prvky architektúry, filmu, výtvarného umenia, svetelného dizajnu, priestorového pohybu a elektroakustickej hudby stojí na začiatku cesty, ktorou dnes kráčajú umelci postdigitálnej éry typu Ryojiho Ikeda. Zaujímavá je aj tým, že na jej autorstve sa podieľali osobnosti zásadného významu pre vývoj hudby a architektúry 20. storočia, Le Corbusier, Iannis Xenakis a Edgard Varèse. Kým zadávateľia projektu zo spoločnosti Philips v ňom videli príležitosť ukázať na svetovej výstave pokročilosť vlastných produktov v oblasti audiotechniky, svetelnej a premietacej techniky, tvorcovia ho chápali širšie, ako humanistické poslanstvo ľudstvu vystavenému hrozbami studenej vojny.

Pomenovanie *Poème électronique* sa v širšom zmysle vzťahuje na samotný betónový pavilón Philips s jeho emblematickými hyperbolickými tvarmi, vo vnútri ktorého návštevníci sledovali 10-minútové predstavenie, v užšom zmysle označuje elektroakustickú kompozíciu Edgarda Varèse, ktorá po rekonštrukcii z pôvodných záznamov na mg pásoch žije svojím vlastným životom ako autonómne dielo. Pavilón Philips navštívilo okolo 1,5 milióna záujemcov, no „víťazom“ Expa 1958 sa stal pavilón reprezentujúci práve vtedajšie Československo. Je preto škoda, že literatúra zameraná na túto problematiku je v našom prostredí viac ako skromná.

Túto medzeru vyplňa nedávno vydaná publikácia Martina Flašara venovaná fenoménu *Poème électronique*. Autor je odborným asistentom na Ústave hudobnej vedy Masarykovej univerzity v Brne pre odbor Teória interaktívnych médií. K okruhu jeho záujmu patria nové médiá, elektronická a elektroakustická hudba, ale aj všeobecne hudba 20. a 21. storočia, a fragmenty predkladanej práce (týkajúce sa Varèsovej *Poème électronique* a Xenakisovej orchestrálnej kompozície *Metastaseis*) publikoval aj na stránkach Hudobného života.

Flašarova kniha si kladie za cieľ poskytnúť čo najúplnejší pohľad na historické, filozofické a estetické kontexty *Poème électronique*, aspekty jej technickej realizácie a možné dôsledky pre ďalší vývoj oblasti elektroakustickej hudby a multimédií – a to aj s vedomím dvoch hlavných rizík. Prvým je fakt, že pri natoľko komplexnom

fenoméne je takmer nemožné, aby bádateľ vychádzajúci z pozícií muzikológie dôkladne obsiahol odbory, akými sú architektúra, matematika, film, elektrotechnika a ďalšie, druhým je zatiaľ nedokonalý metodologický a pojmový aparát, ktorým by ho bolo možné podchytiť.

Po úvode a načrtnutí možných metodologických prístupov prichádza kapitola venovaná teoretickým, technologickým a estetickým predpokladom Varèsovej tvorby. Dôraz, ktorý je kladený na tohto skladateľa, je pochopteľný vzhľadom na Flašarove bádateľské východiská a primárny záujem o problematiku priestorovej projekcie hudby (resp. zvuku). Autor tu prináša zaujímavé úvahy o modalitách vzťahov hudba – priestor, resp. hudba – čas; ďalej sa dotýka napríklad Varèsových väzieb na myšlienky F. Busoniho, talianskych futuristov, ale aj dadaizmu či existenciálnej filozofie. Rozohráva tu viaceré motívy, niektoré len zbežne, a čitateľ miestami pocíti potrebu širšieho rozvedenia. Na druhej strane práca nikdy nestráca zo zreteľa vytýčený cieľ, takže tento postup možno chápať ako legitímny a zároveň praktický. „Dejovú líniu“ na chvíľu prerušujú kapitoly venované Xenakisovi (jeho podiel na projekte bol absolútne kľúčový) a Le Corbusierovi, všetky nitky sa však zbierajú k jadrú publi-

kácie, ktorým je kapitola o samotnej *Poème électronique*. Prináša úvahy o význame a konotáciách samotného názvu projektu, podrobnú históriu jeho technickej realizácie (vrátane množstva peripetií, ktoré najmä Varèsovi mimoriadne sťažovali prácu), charakteristiku jednotlivých zložiek (je zaujímavé sledovať skice a návrhy; v prípade Varèsovej elektroakustickej skladby boli nedávno objavené skladateľove schematické prepisy jazzových improvizácií, ktoré majú prekvapivo mnoho spoločného s jej formovým riešením...) a pokus o analýzu *Poème électronique*. Tá prirodzene naráža na problém s druhým z vyššie uvedených rizík. Preto možno skôr hovoriť o popise než analýze, napriek tomu tu však autor dokázal nájsť zaujímavé väzby na celkový kontext Varèsovho kompozičného myslenia. *Poème électronique* v širšom ponímaní potom hodnotí z hľadiska teórie umenia a teórie multimédií, zamýšľa sa nad transfermi prvkov medzi jednotlivými umeniami, uvažuje nad legitímnosťou jej poňatia ako „elektronickej hry“... To všetko Flašar podáva zrozumiteľným, čitateľsky prístupným jazykom a s dôvernou znalosťou mnohojazyčnej a nanajvýš aktuálnej literatúry k danej problematike.

Robert KOLÁŘ



hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov priamo v našej predajni
- monografie hudobných skladateľov, teoretické publikácie
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zasielanie objednaných titulov na dobierku (zásielkovú službu)
- internetový obchod s ponukou viac ako 300 000 titulov
- kompletný servis pri objednávaní not pre organizácie aj jednotlivcov

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

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

MUSIC **mf** FORUM

HUDOBNINY, NOTY, CD & LP & DVD

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

MUSIC FORUM v.o.s.

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

CD novinky / KLASIKA:



The Art Of Magdalena Kožená

CD novinky / JAZZ:



RICHARD BONA: Bonafied

NOTOVÉ NOVINKY:



Tilmann Dehnhard: **THE NEW FLUTE** (učebnica + DVD)
škola moderných flautových techník

KNIŽNÉ NOVINKY:



Donald Burrows: **HANDEL**
(Oxford Press, 2. vydanie)

Bratislava

Slovenská filharmónia

Št 9.5.

Schweizer Jugendsinfonieorchester,
K. Bumann
Andreae, Mendelssohn-Bartholdy,
Bruckner

So 11.5.

Koncertná sieň SF, 16.00
M. Čekovský a jeho hostia

Ne 12.5.

Malá sála SF, 16.00
SKO B. Warchala, E. Danel
I. Františák, klarinet
M. Petrík, fagot
Valach, Strauss, Beethoven

Ne 19.5.

Nádvorie B. Björnsona, 16.00
SKO B. Warchala, E. Danel
Koncert pre zrakovo postihnutých
Bach, Beethoven, Ježek

Ut 21.5.

Malá sála SF, 19.00
R. Ventris, viola
L. Dodds-Eden, klavír
R. Cheung, klavír
Hindemith, Roxburgh, Bowen, De-
bussy, Schumann

Št 23.5. - Pi 24.5.

SKO B. Warchala, E. Danel
M. Dobíšaová, čembalo
D. Janíkovič, flauta
Bach, Piazzolla/Desiatnikov

Ut 28.5.

Malá sála SF, 19.00
Musica aeterna, P. Zajíček
J. Kohnová, soprán
P. Olech, alt
Hommage à Corelli

Št 30.5. - Pi 31.5.

SF, E. Villame
A. Dumay, husle
Ravel, Čekovská, Franck

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom
paláci, 10.30

Ne 12.5.

M. Paľa, husle
Westhoff, Emmert, Bloch, Indrák,
Fišer

Ne 19.5.

P. Lechtová, flauta
M. Lechtová, flauta
M. Albert, klavír
Doppler, Quantz, Fauré
koncert v spolupráci s OZ CEFMAC

Ne 26.5.

Fórum mladých talentov
L. Piš, klavír
D. Jokaiová & D. Hnat, gitarové duo
Chopin, Liszt, Mozart, Franck, Ber-
nát, Rodrigo

Ne 2.6.

J. Špitková, husle
S. Čáporová-Vizváry, klavír
Vitali, Händel, Bach, Beethoven

Ne 9.6.

H. Varga-Bachová, soprán
K. Janíčkovičová, violončelo
M. Gašpariková, klavír
Mendelssohn-Bartholdy, Šostakovič,
Brahms

Nitra

Galéria hudby

Koncertná sála Župného domu, 18.00

Št 15.5.

M. Lapšanský, klavír
Fibich, Brahms, Grieg, Liszt, Albéniz

Št 29.5.

Faces Piano Trio
I. Pristašová, husle
B. Bohó, violončelo
L. Fančovič, klavír
Beethoven, Čajkovskij

Žilina

Štátny komorný
orchester Žilina

Št 16.5.

ŠKO, O. Dohnányi
Z. Vontorčíková, klavír
J. Kulikovská, flauta
Zach, Mendelssohn-Bartholdy,
Mozart

Št 30.5.

ŠKO, V. Schmidt-Gertenbach
I. Keramidis, husle
Mendelssohn-Bartholdy, Mozart,
Weber

Banská Bystrica

Štátna opera

Ut 14.5.

Suchoň: Krútnava
Št 16.5. Lehár: Cárvič
Ut 21.5. Verdi: Simon Boccanegra
Št 23.5. Čajkovskij: Eugen Onegin
So 25.5. Loewe - Lerner: My Fair Lady
Ut 28.5. Mozart: Così fan tutte
Št 29.5. Mozart: Così fan tutte
Št 30.5. Pauer: Ferdo mravec
Pi 31.5. Pauer: Ferdo mravec

Infoservis Oddelenia
dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

Dražďanský hudobný festival 2013

11. 5. - 2. 6. 2013
Dražďany, Nemecko
Téma: „Empire“ - ročník zameraný na
hudbu Veľkej Británie.
Info: www.musikfestspiele.com

Wiener Festwochen 2013

10. 5. - 16. 6. 2013
Viedeň, Rakúsko
Venovaný 200. výročiu narodenia
Giuseppe Verdiho (1813-1901)
a Richarda Wagnera (1813-1883).
Info: www.festwochen.at

Medzinárodný hudobný festival
Pražská jar 2013

12. 5. - 2. 6. 2013
Praha, Česká republika
Súčasťou festivalu je Interpretácia
súťaž (7.-15. 5.) v odboroch: organ,
lesný roh.
Info: info@festival.cz, www.festival.cz

Händel Festspiele 2013

6. - 16. 6. 2013
Halle (Saale), Nemecko
Info: www.haendelhaus.de

Dni starej hudby 2013

22. - 29. 6. 2013
Eszterháza, Fertőd, Maďarsko
Súčasťou sú Majstrovské kurzy v ka-
tegoriách: spev, husle, flauta, klavír,
komorná hudba, historický tanec.
Info: www.filharmoniabp.hu

Ostravské dni 2013

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

23. - 31. 8. 2013 (festival)

Ostrava, Česká republika
Bienále festivalu a inštitútu novej
hudby.
Info: www.newmusicostrava.cz

Musica Nova 2012/2013

24. 10. 2012 - 29. 5. 2013
Cyklus koncertov hudby 20. a 21.
storočia.
Mendelssohn-Saal, Gewandhaus,
Leipzig, Nemecko
Info: www.gewandhaus.de

Hviezdy barokovej opery 2012/2013

30. 10. 2012 - 7. 5. 2013
Rudolfinum, Dvořákova sieň, Česká
republika
Koncertný cyklus pražského baro-
kového orchestra Collegium 1704
v spolupráci s Českou filharmóniou.
Info: www.collegium1704.com

Zahraničné súťaže

Medzinárodná hudobná súťaž Isan-
gyn 2013

2. - 10. 11. 2013
Tongyeong, Južná Kórea
Vekový limit: nar. medzi 2. 11. 1983
- 1. 1. 1998
Uzávierka: 17. 8. 2013
Viacodborová súťaž (klavír, husle,
violončelo) venovaná kórejskému
skladateľovi Isang Yun (1917-1995).
Info: competition@timf.org,
www.isangyuncompetition.org

Classical: NEXT 2013

Vo Viedni sa 29. 5. - 1. 6. 2013
uskutoční 2. ročník medziná-
rodného fóra Classical:NEXT
zameraného na propagáciu
klasikkej hudby a umenia. Hu-
dobné centrum organizuje na
vetľahu národný stánok určený
na prezentáciu slovenskej hudby
s cieľom podporiť jej export do
zahraničia. Výstavné priestory sú
zdarma k dispozícii slovenským
inštitúciám, vydavateľstvám,
agentúram, festivalom a umel-
com. Prezentácie vo forme
knížnych publikácií, CD, DVD,
edičných katalógov a plagátov
je potrebné doručiť do 24. 5.
na adresu:

Hudobné centrum
Oddelenie edičnej činnosti
(Classical:NEXT)
Michalská 10
815 36 Bratislava

Info: rut.veselova@hc.sk
02/20470 460

:RÁDIO DEVÍN

Rádio Devín

Št 8. 5.

Hot music, 09.35
Špeciálne vydanie relácie zameranej
na tanečnú hudbu po r. 1945

Št 8. 5.

Exkluzívne koncerty zo sveta, 19.00
L. van Beethoven: Symfónia č. 9
d mol op. 125
A. Samuil, W. Meier, M. König,
R. Pape
Štátny mládežnícky zbor Veľkej
Británie
West-Eastern Divan Orchestra,
D. Barenboim

Medzinárodná súťaž Leosa Janáčka
v Brne 2013

16. - 22. 9. 2013
Brno, Česká republika
Kategória: violončelo, kontrabas
Vekový limit: do 35 rokov
Uzávierka: 31. 5. 2013
Info: http://hfenglish.jamu.cz/leos-ja-
nacek-international-competition/

World Music Monaco

Jún 2013, Monako
Kategória: husle (2013), klavír
(2014), hlasy (2015)
Vekový limit: menej ako 40 rokov
Info: http://www.worldmonacomusic.
com/violin

Medzinárodná hudobná súťaž Geor-
ge Enescu 2013

2. - 27. 9. 2013
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: operný spev, klavír, husle,
violončelo, skladba
Vekový limit: nar. po 1. 8. 1980 (klavír,
husle, violončelo), nar. po 1. 8. 1978
(operný spev)
Účastnícky poplatok: 100 EUR - oper-
ný spev, klavír, husle, violončelo, 50
EUR - skladba

Jazz START UP Challenge

Súťaž pre mladé, nielen jazzové
kapely - víťazov čaká možnosť
nahrávky, profi DVD záznam
v klube Blue Note (N. Mesto nad
Váhom), otvárací koncert Open
Jazz Fest 2014...
Podmienky: zvuková nahrávka,
nevydaný oficiálny album
Termín: do 15. mája
Kontakt: startup@jazz.sk

SJS a Konzervatórium Bratislava
požývajú na Jazzové dielňu

Termín: 1. - 5. 7. 2013
Miesto: Konzervatórium, Tolsté-
ho 11, Bratislava
Lektori: M. Bugala, A. Twardoch,
Š. Bugala, K. Ružička jr., P. Wlo-
sok, R. Balzar, J. Bartoš, S. Palúch
Prihlášky: sjs@gti.sk

Riaditeľ Štátneho komorného
orchestra Žilina vypisuje konkurz

na miesta
hráč na lesnom rohu
hráč na 1. fagote
Konkurz: streda 12. 6. 2013
o 14.00 v sále Domu umenia
Fatra v Žiline
Uzávierka: 5. 6. 2013
Info a podmienky:
www.skozilina.sk

Ne 19. 5.

Nedelné matiné, 10.30
Priamy prenos organového recitálu
László Deák
Tournemire, Koloss, Dupré, Szabó,
Bojtár, Gárdonyi, Langlais, Hakim

Št 22. 5.

Hudobný večer, 19.00
Priamy prenos 8. abonmentného
koncertu SOSR
SOSR, M. Košík
E. Šušková, soprán
Š. Kocán, bas
Verdi, Wagner

Ut 28. 5.

Štúdio mladých, 19.00
Umelecký profil mladšej slovenskej
akordeonistky Ľudmily Hodulíkovej

Uzávierka: 1. 7. 2013

Info: artexim@rdslink.ro
www.festivalenescu.ro, http://con-
curs.festivalenescu.ro

Zahraničné workshopy

Medzinárodné majstrovské kurzy
v Brne 2013

3. - 13. 7. 2013
Brno, Česká republika
Kategória: operný spev, duo spev
a klavír, flauta, pikola, hobo, husle,
komorná hra, kontrabas, klavír
Uzávierka: 31. 5. 2013
Info: http://hf.jamu.cz/mezinarodni-
interpretacni-kurzy/

Letný kemp Val Tidone 2013

5. 7. - 3. 8. 2013
Val Tidone, Taliansko
Kategória: spev, klavír, husle, harfa,
gitara, akordeón, tango, jazz (saxo-
fón, gitara, kontrabas, bicie nástroje),
komorná hudba (spev, klavír, 4-ručný
klavír, dva klavíre, harfa, sláčikové
nástroje, brnkacie nástroje)
Uzávierka: 31. 5. 2013 (online)
Info: info@valtidone-competitions.com,
www.valtidone-competitions.com

Zahraničné výstavy

MusicPRO trade fair

20.-22. 9. 2013
Sofia, Bulharsko
Hudobný veľtrh ako platforma pre
hudobníkov, promotérov, vydavateľov,
hudobných publicistov...
Info: http://onfest.bg/en/music-pro
http://www.facebook.com/music-
probg/photos_albums

Termíny na predkladanie žiados-
tí o poskytnutie tvorivých
podpôr Hudobného fondu
v 1. polroku 2013

Prémie v oblasti populárnej
hudby, jazzu a ostatných žánrov
populárnej hudby: 29. 05.

Ceny Hudobného fondu na
súťažach: 29. 05.

Študijné štipendia v oblasti jazzovej
tvorby a interpretácie: 29. 05.

Štipendia na tvorivé aktivity
(žiadosti na kurzy v júli a august-
te): 29. 05.

Termíny na predkladanie žiadostí
o poskytnutie tvorivých podpôr
Hudobného fondu v 1. polroku
2013 a tlačivá žiadostí sú zverej-
nené na www.hf.sk.

Št 29. 5.

Hudobný večer, 19.00
Záznam koncertu hráčov dychovej
sekcie SOSR-u
Kramár, Ibert, Arnold, Lejava,
Stravinskij

Pi 31. 5.

Priamy prenos koncertu k MDD,
17.00
Detský a dievčenský spevácky zbor
Sro, A. Kokoš
žiaci ZUŠ Exnárova
Novák, Kabalevskij, Kubička,
Dvořák, Hatrík, Gorbulskis,
Bernstein, Suchoň, spirituály



DNI STAREJ HUDBY

DAYS OF EARLY MUSIC

Klávesy v zrkadle času

Bratislava 4. – 14. jún 2013

Center of
Early Music
Centrum
starej hudby

Utorok 4. jún 2013 – 19.00
Dvorana VŠMU, Zochova ul.

Štvrtok 6. jún 2013 – 19.00
Župný dom, NR SR, Župné námestie

Piatok 7. jún 2013 – 15.00,
koncert 19.00
Dvorana VŠMU, Zochova ul.

Sobota 8. jún – 17.00
Dvorana VŠMU, Zochova ul.

Nedeľa 9. jún 2013 – 19.00
Dvorana VŠMU, Zochova ul.

Pondelok 10. jún 2013 – 19.00
Dóm sv. Martina

Utorok 11. jún 2013 – 19.00
Hudobné múzeum SNM
Žitkova 18

Piatok 14. jún 2013 – 19.00
Dvorana VŠMU, Zochova ul.

Hlavný usporiadateľ:
Centrum starej hudby o. z.
www.earlymusic.sk

Spoluusporiadatelia:
Musica aeterna o. z.
Art Agency ESKO s.r.o.
RARA MUSICA
Základná umelecká škola L. Rajtera
Základná umelecká škola J. Albrechta

Predaj vstupeniek:
Music Forum – predajňa hudobní, Bratislava, Na vršku
(10.00 – 18.00; sobota 9.00 – 13.00)
Rezervácie na tel. č. 02 54430998

Hummel Music, Bratislava, Klobučnícka 2
(10.00 – 18.00; sobota, nedeľa 11.00 – 17.00)
a hodinu pre začiatkom podujatia na mieste
jeho konania

Recitál – komentovaný koncert
Carl Philipp Emanuel Bach
Miklós Spányi clavicord, sprievodné slovo

Orchestrálny koncert
Ludwig van Beethoven: Coriolan • 1. koncert pre klavír a orchester C dur op. 15 •
3. symfónia Es dur op. 55
Festivalový orchester Apollo
György Vashegyi dirigent • Ronald Brautigam fortepiano

Dni starej hudby deťom s deťmi
Tvorivá dielňa pod vedením Petra Zajíčka a Petra Guľasa
so žiakmi ZUŠ Ľudovíta Rajtera a ZUŠ Jána Albrechta

Francúzska a talianska hudba pre organetto v 14. storočí
Komentovaný koncert
Guillaume de Machaut • Anonymus • Johannes Ciconia • Francesco Landini
Guillermo Pérez organetto, sprievodné slovo

Majster všetkých majstrov
Conrad Paumann a nemecká klávesová škola 15. storočia
Tasto solo
Guillermo Pérez umelecký vedúci

Kantáty a koncerty
Georg Friedrich Händel • Johann Sebastian Bach
Carlos Mena kontratenor • Monika Melcová organ
Musica aeterna • Peter Zajíček umelecký vedúci
Koncert k 40. výročiu založenia súbory Musica aeterna

Le Salon 1850
Gioacchino Rossini • César Franck • Camille Saint-Saëns
a dobové úpravy diel Johanna Sebastian Bacha, Josepha Haydna,
Wolfganga Amadea Mozarta, Richarda Wagnera, Georgea Bizeta
Ensemble Inégal • Adam Viktora harmónium, umelecký vedúci •
Gabriela Eibenová soprán • Petra Matejová klavír

Lisztov klavír
Richard Wagner • Ludwig van Beethoven – Franz Liszt
Eva Šušková soprán • Alexej Zujev klavír

Záštitu nad Dňami starej hudby 2013 prevzal Milan Ftáčnik, primátor hlavného mesta SR Bratislava
Dni starej hudby sa uskutočňujú vďaka finančnej podpore Ministerstva kultúry SR

K realizácii Dní starej hudby 2013 tiež prispeli
Hudobné múzeum SNM
Kultúrny inštitút Maďarskej republiky
Hummel Music - predajňa CD

Mediálni partneri:

Rádio Regina Rádio Devín hudobný život



ZMENA PROGRAMU A ÚČINKUJÚCICH VYHRADENÁ!

GALÉRIA HUDBY

cyklus komorných koncertov

20. marec 2013 o 18.00 hod.

Wojciech Waleczek (PL) – klavír

Wojciech Proniewicz (PL) – husle

Program: W. Lutosławski, K. Szymanowski, F. Liszt

24. apríl 2013 o 18.00 hod.

Igor Karško – husle

Program: E. Bloch, J. S. Bach, A. Schnittke, B. Blacher, G. Ph. Telemann

Ronald Šebesta – klarinet

Program: I. Stravinskij, G. Scelsi, S. Sciarrino, K. Stockhausen, S. Reich

15. máj 2013 o 18.00 hod.

Marián Lapšanský – klavír

Program: Z. Fibich, J. Brahms, E. H. Grieg, F. Liszt, I. Albeniz

29. máj 2013 o 18.00 hod.

Faces Piano Trio

Ivana Prišťašová – husle

Boris Bohó – violončelo

Ladislav Fančovič – klavír

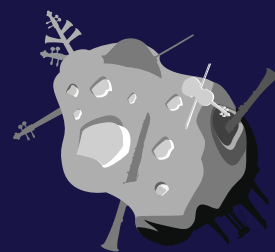
Program: L. van Beethoven, P. I. Čajkovskij

10. júl 2013 o 19.00 hod.

Solamente natural

Miloš Valent, umelecký vedúci

Program: Musica Globus – G. Ph. Telemann, A. Vivaldi, H. Purcell,
hudba zo zbierok A. S. Keczer, Uhroveckej, Esztergom, Pestini,
Berlin manuscript, z tureckého rukopisu Ali Ufki



Nitrianska galéria, Župné námestie 3, Nitra / www.nitrianskagaléria.sk / Zmena programu vyhradená.
Vstupné: dospelí 4.50 EUR / permanentka 18 EUR; študenti, deti, dôchodcovia 3.50 EUR / permanentka 14 EUR / Predpredaj: Nitrianska galéria



H Hudobný fond
Music Fund Slovakia

S finančným príspevkom
Hudobného fondu.



hudobný život

VEOLIA
TRANSPORT

mojaNitra.sk

5. ročník
medzinárodného festivalu

Divergencie 2013

večery komornej hudby v Skalici



Nedeľa 9. jún

Jezuitský kostol

16.00 hod.

Slovenská filharmónia

Leoš Svárovský - dirigent (ČR)

Ivan Ženatý - husle (ČR)

Ján Slávik - violončelo

L. van Beethoven, J. Brahms

Pondelok 10. jún

Koncertná sieň

Františkánskeho kláštora

18.00 hod.

Daniela Varínska - klavír

Emília Vášáryová - poézia a próza

L. van Beethoven, P. Martinček, M. Ravel, F. Chopin

Streda 12. jún

Farský kostol sv. Michala

18.00 hod.

Dychové kvinteto Istropolis

*J. Haydn, W. A. Mozart, A. Moyzes, A. Dvořák,
F. Schubert, C. Debussy*

Štvrtok 13. jún

Evanjelický kostol a. v.

18.00 hod.

Moyzesovo kvarteto

komorný súbor slobodného kráľovského mesta Skalica

Martin Krajčo - gitara

F. Schubert, J. K. Mertz, M. Burlas, L. Boccherini

Hudobný fond
Music Fund Slovakia

supernová
Solum

moyzes
quartet

hudobný život

MINISTERSTVO KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Organizátori: Mesto Skalica, Moyzesovo kvarteto, Základná umelecká škola Skalica