

hudobný život

ROČNÍK XLVII

4

2015

2,16 €

9 771335 414008 0 4

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: SOSR po novom aj po starom / **Jubileum:** Pierre Boulez / **Rozhovor:** Carolina Eyck / **Stará hudba:** Zabudnuté piesne stredoveku / **Zahraničie:** Festival Opera 2015



Peter Zajíček

Potrebuje oficiálna slovenská hudobná
kultúra kvalitnú starú hudbu?

Enigma Richter



Štátna filharmónia Košice
štátna príspevková organizácia MK SR

Košická hudobná jar 60.

15. apríl 2015 | Dom umenia

Grand Opening

o 17:00 • **Vladimír KADERA**

Vernisáž výstavy obrazov

o 18:00 • **Eugen INDJIC, klavírny recitál**

W. A. Mozart: Sonáta pre klavír, KV 310

L. van Beethoven: Sonáta „Waldstein“

F. Chopin: Mazurky, Balady a Impromptu

Vstupné: 10 – 8 – 6 € | 50% zľava na všetky zóny.

16. apríl 2015 | Dom umenia o 19:00

Otvárací koncert KHJ

ŠfK | Zbýňek MÜLLER, dirigent | Eugen INDJIC, klavír

J. Cikker: Spomienky

M. Ravel: Koncert pre klavír a orchester G dur

S. Rachmaninov: Symfónia č. 2 e mol

Vstupné: 12 – 10 – 8 € | VIP lóža: 18 € | 50% zľava iba na 2. a 3. zónu.

21. apríl 2015 | Vsl. múzeum o 19:00

Budapešť • Viedeň • Bukurešť

CAMERATA JANÁČEK | um. vedúci Pavel DOLEŽAL

Liselotte ROKYTA, panova flauta

Jan ROKYTA, cimbal, zobcová flauta

L. Weiner: Divertimento č. 1

M. Chiriac: Fantázia pre cimbal a malý orchester

Rumunská ľudová (arr. J. Rokyta): Suita z Transylvánie

B. Bartók: Rumunské ľudové tance

G. Dinicu: Hora Martisorului * Hora Staccato

V. Monti: Čardáš

F. Liszt: Rapsódia č. 2

Vstupné: 10 € | 50% zľava

23. apríl 2015 | Dom umenia o 18:00

Stretnutie s hudbou • Struny fŕordov

23. apríl 2015 | Dom umenia o 19:00

Sibelius 150

ŠfK | Stanislav VAVŘÍNEK, dirigent | Sophia JAFFÉ, husle

L. Borzík: Annuntiatio | premiéra

J. Sibelius: Kráľ Kristián II., suita

J. Sibelius: Koncert pre husle a orchester d mol

Vstupné: 12 – 10 – 8 € | VIP lóža: 18 € | 50% zľava na všetky 3 zóny.

27. apríl 2015 | Dom umenia o 19:00

Štátny komorný orchester Žilina

Simon CHALK, dirigent

Miriam RODRIGUEZ-BRÜLLOVÁ, gitara

Alexander YASINSKI, akordeón

W. A. Mozart: Malá nočná hudba, KV 525

A. Piazzolla: Dvojkoncert pre gitaru a bandoneón

G. Bizet: Symfónia č. 1 C dur

Vstupné: 12 – 10 – 8 € | 50% zľava na všetky zóny.

29. apríl 2015 | Dom umenia o 19:00

Opera Gala

ŠfK | Yordan KAMDZHALOV, dirigent

Miroslav DVORSKÝ, tenor | Štefan KOCÁN, bas

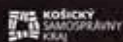
Verdi – Puccini – Čajkovskij – Dvořák – Smetana

Vstupné: 20 – 18 – 16 € | VIP lóža: 28 € | 50% zľava iba na 2. a 3. zónu.

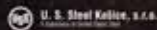
ročník medzinárodného
hudobného festivalu
sa koná pod záštitou ministra
kultúry SR a je prioritným
projektom MK SR.



Festival sa koná s podporou



Hlavný reklamný partner



Partneri



košice:dnes

hudobng

ňovinky

ncviny



RÁDIO KOŠICE

inaša

kedykam

ham domesta

city

Party House

PORT.SK

AKCNY

festivaly.sk

KOŠICE

ZMENA PROGRAMU A ÚČINKUJÚCICH VYHRADENÁ

PREDAJ VSTUPENIEK:

Pokladnica ŠfK, Dom umenia,
Moyzesova 66, Košice (055 622 0763)

v čase: po 14:00 – 16:00 | ut 1 st | št 14:00 – 17:00.

Večerná pokladnica ŠfK otvorená hodinu
pred začiatkom programu na mieste koncertu.

Rezervácie: vstupenky@sfk.sk | www.navstevnik.sk
Vstupenky je možné zakúpiť si aj v MIC, Hlavná 32, Košice

4. máj 2015 | Dominikánsky kostol o 19:00

Barokový majáles

RITORNELLO, súbor starej hudby

Vokálny súbor GREGORIANA

Michael POSPÍŠIL, dirigent

Rovenský – Michna z Otradovic – Kadlinský

– Uhrovská zbierka

Vstupné: 10 € | 50% zľava.

7. máj 2015 | Dom umenia o 19:00

Planéty

ŠfK | Tamás GÁL, dirigent

W. A. Mozart: Symfónia č. 41 C dur „Jupiter“, KV 551

G. Holst: Planéty, suita

**Multimediálny projekt v spolupráci s Hvezdárňou
a Planetáriom Košice je venovaný pamiatke M. R. Štefánika.**

Vstupné: 16 – 14 – 12 € | VIP lóža 24 € | 50% zľava iba na 2. a 3. zónu.

11. máj 2015 | Dom umenia o 19:00

Literárno-hudobný večer: O umení a bytí

J. S. Dalajláma – L. Hanus – R. Berger

Texty číta František KOVÁR

Peter PAŽICKÝ, klavír

J. S. Bach: Dobré temperovaný klavír – výber

Rami SHAAFI, alikvótny a hrdelný spev, tradičné tibetské
hudobné nástroje

Vstupné: 8 € | 50% zľava.

14. máj 2015 | Vsl. galéria o 19:00

MOYZESOVO KVARTETO 40

W. A. Mozart: Sláčikové kvarteto G dur, KV 387

A. Moyzes: Sláčikové kvarteto č. 4

A. Dvořák: Cypřiš

Vstupné: 8 € | 50% zľava.

17. máj 2015 | Dom umenia o 19:00

Slávnostný koncert k 70. výročiu ukončenia

2. svetovej vojny

ŠfK | Leoš SVÁROVSKÝ, dirigent

Adriana KOHÚTKOVÁ, soprán

Terézia KRUŽLIAKOVÁ, mezzosoprán

József MUKK, tenor | Peter MIKULÁŠ, bas

SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR

Jozef CHABROŇ, zbornajster

L. van Beethoven: Egmont, predohra

L. van Beethoven: Symfónia č. 9 d mol

„S Ódou na radosť“

Koncert je prioritným projektom MK SR.

Vstupné: 24 – 20 – 18 € | VIP lóža 30 €
30% zľava pre dôchodcov na 1. zónu: 17 € | 50% zľava na 2. a 3. zónu.

SÚČASŤ FESTIVALU

15. 4. – 17. 5. | Dom umenia

Výstava obrazov: Vladimír KADERA

5. 5. | Konzervatórium Košice o 9:00

Workshop – Dielňa barokového majálesu

12. 5. | Spišská Nová Ves, Reduta o 18:00

ŠfK a Novosvetská

Leoš SVÁROVSKÝ, dirigent | Ayako YONETANI, husle

Brahms – Dvořák

Predstavenia Štátneho divadla Košice:

15. 5. | R. Strauss: Ariadna na Naxe

16. 5. | P. I. Čajkovskij: Labutie jazero

Editorial

Vážení čitatelia,

jarné vydanie Hudobného života upriamuje pozornosť na viacero osobností. Prvou z dām je sopranistka Hana Janků (1940–1995), považovaná za jednu z najvýraznejších stelesnení Turandot v rovnomennej Pucciniho opere. Napriek brnianskemu pôvodu a pravidelným angažmánom od Viedne cez Barcelonu po Buenos Aires, jej umelecké smerovanie výrazne poznamenalo Slovenské národné divadlo, ktoré jej v roku 1965 otvorilo cestu k postave krutej princeznej. Rozprávkové či sféricky tajomné svety evokuje aj elektronický, v našich končinách zriedka sa vyskytujúci nástroj theremin. Jeho mnohostranné využitie popisuje na stránkach Hudobného života jedna z jeho najšarmantnejších predstaviteľiek Carolina Eyck. Sto rokov uplynulo od narodenia fenomenálneho a obdivovaného klavírneho génia Sviatoslava Richtera (1915–1997). Osudy nekonvenčného umelca, ktorý dokázal z klavíra vydolovať celú škálu rozmanitých farieb, približuje v rubrike História Peter Katina. K najvýznamnejším osobnostiam 20. i 21. storočia patrí skladateľ a dirigent Pierre Boulez, ktorý koncom marca oslávil deväťdesiatku. Netradičnú zdravicu, reflektujúcu okrem iného Boulezovu bratislavskú návštevu na pôde Slovenskej filharmónie v 80. rokoch, pripravil jubilatovi Vladimír Bokes. K priekopníkom starej hudby na Slovensku patrí už takmer tri desaťročia huslista Peter Zajček. O svojej ceste hľadania pravdivého obrazu diel starých majstrov v nie celkom inšpiratívnom a prajnom domacom prostredí, hovorí umelec v rozhovore s Andrejom Šubom. So súborom Musica aeterna sa neodmysliteľne spája osobnosť Jána Albrechta a jeho neformálnej „univerzity slobodných umení“ v dome na Kapitulskej ulici v bratislavskom Starom meste, o ktorého ochranu už niekoľko rokov bojujú členovia združenia ALBRECHT FORUM.

Príjemné čítanie praje
Peter MOTYČKA



P. Boulez



P. Zajček



K. A. Medvecký

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Reagujete, Od Valkýry k Rímskym píniam, Dvořákovská aritmetika, Kvázihviezdne zdroje impresionizmu, ŠFK: nežná aj veľká klasika, SOSR: po novom aj po starom, ŠKO Žilina, Gitara na radnici, Nedeľné matiné v Mirbachu, Žilinské Allegretto oslavuje štvrtstoročnicu

Jubileum

- 4 Pierre Boulez est vivant V. Bokes

Miniprofil

- 6 Ondrej Veselý

Rozhovor

- 8 Carolina Eyck: „Theremin by mohol v blízkej budúcnosti naplno ukázať svoje možnosti“ D. Hevier ml.
14 Peter Zajček: „Stará hudba je dobrodružný a nekončiaci proces poznávania“ A. Šuba

Seriál

- 18 Nahrávanie folklóru na území Slovenska III. – Karol Anton Medvecký M. Minárik

Esej

- 21 Moderné problémy kultúrneho vzdelávania J. Vereš

História

- 22 Enigma Richter P. Katina

Stará hudba

- 26 Zabudnuté piesne stredoveku E. Veselovská, V. Rusó
27 Albrechtovský dom včera a dnes P. Motyčka

Hudba & IT

- 28 MuseScore V. Král

Operný zápisník

- 29 Zdeněk Košler sa vrátil do Opery SND / Kultúra za 9,90 brutto / Za Emíliou Rothovou-Chudovskou P. Unger, R. Bayer

Hudobné divadlo

- 30 Zahmlená delikatesa R. Bayer
31 Premiérová repríza / Hlavný chod alebo prílohy? V. Blaho

V zrkadle času

- 32 Světové proslulou Turandot objevila Bratislava J. Fukačová

Zahraničie

- 34 Praha: Festival Opera 2015 P. Veber
36 Stuttgart: Berenike a Jenůfa: rozdielne rukopisy, úchvatné výsledky P. Unger

Jazz

- 37 Michał Tokaj Trio v Rozhlase / Jazz a jeho ceny T. Feleď, P. Motyčka

Recenzie

Kam/kedy

Mesačník Hudobný život/apríl 2015 vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodického tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Peter Motyčka – Jazz, Spravodajstvo (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba / skladateľ mesiaca, Stará hudba, Súčasná hudba (robert.kolar@hc.sk), Andrej Šuba – Recenzie CD / DVD / knihy, História, Stará hudba, Rozhovory (andrej.suba@hc.sk), Michaela Mojžišová – Hudobné divadlo, Zahraničie (michaela.mojzisova@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Andrea Draganová, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Viktória Slatkovská (tel.: +421 220470460, fax: +421 220470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • Grafický návrh: Peter Beňo, Róbert Szegény • Tlač: Ultra Print, Bratislava • Rozširuje: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranica.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 41 40 • Obálka: Peter Zajček, foto: P. Kastl • 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

→ Reagujete

AD: Reagujete, HŽ 3/2015

Reakcia slovenských violončelistov na moje zhodnotenie výkonu francúzskeho violončelistu Jérôma Pernooa v Offenbachovom *Concerto militaire* ma úprimne potešila. Domnievam sa totiž, že jedným zo základných atribútov konštruktívnej kritiky (nielen tej hudobnej) je podnecovať diskusiu. Ukazuje sa, že pre slovenských violončelistov je diskusia o interpretačných výkonoch dôležitá, napokon ich reakcia je toho dôkazom. Takéto jasné zhrnutie odlišného názoru kultivovaným spôsobom si vážim o to väčšmi, že na stránkach Hudobného života sa podobné reakcie neobjavujú príliš často. Ak, tak majú nezriedka nepríjemnú príchuť vybavovania si účtov s recenzentom.

Violončelisti vedia lepšie, než ktokoľvek iný, že Offenbachov *Concerto militaire* na sólistu kladie skutočne mimoriadne požiadavky. Ospravedlňovanie interpretačných nedostatkov náročnosťou diela však, podľa môjho názoru, patrí do hlbkej minulosti. Každodenne máme dosť možností presviedčať sa o tom, že pre špičkových výkonných umelcov je technická náročnosť diel skôr výzvou ako prekážkou. Udivuje ma, že takýto rozhovor o interpretačných preferenciách bol iniciovaný práve Offenbachovým violončelovým koncertom, ktorý odznel v rámci pravidelného abonentného cyklu, a nie významnejším hudobným podujatím, akým bol napr. vrchol polstoročného organizačného snaženia v podobe uplynulého ročníka festivalu Bratislavských hudobných slávností. Pokiaľ ide o zachytenie úrovne interpretačných výkonov, chcel by som slovenských

violončelistov ubezpečiť, že si vo svojich postrehoch, ktoré sú z veľkej časti dielom subjektívnych preferencií, budem aj naďalej všímať predovšetkým atribúty, uchovávať si aspoň určitú mieru objektívnosti, ako napr. technika hry, intonačná čistota, charakter výrazu, presnosť súhry, atď. Teda všetky tie atribúty, ktoré pre slovenských violončelistov predstavujú „druhoradé skutočnosti“ a v ich „hierarchii kritérií“ by sa pravdepodobne ocitli na spodných priečkach. Zároveň sa pýtam: čo viac by už len zostalo z kritiky vychádzajúcej z „pozitívneho základu“, než len bezduché potľapkávanie sa po pleci, o ktorom si môžeme byť stopercentne istí, že je absolútne zbytočné? V tomto kontexte sa reakcia slovenských violončelistov zdá byť rovnako kuriózna ako spomínaný Offenbachov violončelový koncert.

Alexander PLATZNER

Od Valkýry k Rímskym píniám



Wagner, Rachmaninov a Respighi – to bola trojica autorov, ktorých

hudba sa prihovárala poslucháčom v Redute 26. a 27. 2. v rámci Symfonicko-vokálneho cyklu. Prvý z nich bol zastúpený *Čarom ohňa a Wotanovou rozlúčkou* zo záveru *Valkýry*. Zrejme je Wagnerovo uvedenie si, že pretlmočenie mytologického sveta do hudobnej drámy sa pohybuje na veľmi klzkom povrchu. Pokúsil sa chápať príbeh z nordického bájoslovia v duchu Goetheho okrádleného aforizmu „... tu i ľudia boli božskejší a bohovia ľudskejší“. Dvojedinosť bohov, polobohov a ľudí sa najmarkantnejšie prejavuje práve vo *Valkýre*. Exotická majestátnosť sa kompenzuje vrúcny, ba priam asketickým spevom. Túto dvojedinosť interpretácia **Slovenskej filharmónie** pod vedením **Petra Altrichtera** aj znamenite vystihla. V nekonečnom blúdení melodických obrazov sa zrkadlí istá nepretržitost' či dokonca večnosť a obchádzanie to-nálneho centra je posolstvom do budúcnosti. Orchester a dirigent pochopili Wagnera ako symfonicko-dramatický príbeh, ako výklad hudobného rozprávania umelca a človeka plného tlejúcich tragických protirečení, ktoré budú i v budúcnosti neustále viesť k názorovým konfrontáciám. Treba povedať, že celkom oprávnené.

Do iného duchovného sveta poslucháčov nasmeroval *Koncert pre klavír a orchester č. 3 d mol op. 30* Sergeja Rachmaninova. Skôr, než zaznie úvodná melancholická kantiléna klavíra, orchester v dramatickom šepote dáva tušiť príchod niečoho na prvý pohľad až nápadne jednoduchého, no v skutočnosti plného až výbušne magickej sily. Sólista **Andrey Yaroshinsky** predstavil vstupnú myšlienku veľmi zdržanlivo, akoby vedome nechcel prezradiť jej vnútornú silu

a dôležitosť v ďalšom priebehu skladby. Bolo to jeho interpretačné tajomstvo, ktoré odkryl v ďalšom priebehu štyridsaťminútového diela. Yaroshinsky dobre vedel, ako treba

v dokonalom predvedení, akým bola práve táto nevšedná interpretácia. Vo všeobecnosti sa práve o tomto koncerte tvrdí, že patrí medzi „nehrateľné“ diela. Yaroshinsky však modeloval hudobný tok s nevšednou ľahkosťou a prirodzenosťou, gradačné oblúky mali nesmierne široký diapazón.



A. Yaroshinsky (foto: archív)

narábať s myšlienkovým materiálom koncertu. V plnej miere si uvedomoval, v akom prestrojení sa objavujú autorove vízie. Z nevinnej „pesničky“ sa rodí priam orgiastické burácanie. V tejto hudbe sú uložené veľké tajomstvá, ktoré sa človeku prihovárajú iba

Záverečné dve desiatky minút patrili Respighiho *Rímskym píniám*. Úvod diela pôsobí dojmom hravej roztopašnosti, hedonistického prebúdzania sa do sveta farieb, nálad a veselí. Až v ďalších častiach (*Pínie pri Katakombách*, *Pínie pri Janiculume*, *Via Appia*) sa hudba ponára do inferna. V každom prípade, ono mystické a mýtické nesiahajú po vzoroch z minulosti. Žiadne väzby na renesančné či barokové pretlmočenie mýtov v aristokratickom šate, skôr ide o ponorenie sa do „mediteránneho podsvetia“, sen o pradávnjej minulosti, vízia obrazov, ktoré upadli do zabudnutia... V hudbe Respighiho

však ožili i vďaka zanietennej interpretácii: jednotlivé časti diela pripomínali pestrofarebnú mozaiku reminiscencií a snových preludov, ktoré opäť presvedčili svojou podmanivou silou.

Igor BERGER

Dvořákovská aritmetika



cháčom možno zavďačovať donekonečna. Publikum je nenásytné, nevie sa ho nabažiť a ktorýkoľvek organizátor alebo dramaturg si môže byť istý, že jeho zaradenie na program určite zaplní sálu lepšie než iné koncertantné

Dvořákov violončelový *Koncert h mol op. 104* je slágram, ktorým sa poslu-

kladby pre tento nástroj. V Bratislave sa Dvořákov violončelový koncert v poslednej dobe uvádza v podstate kvartálne, či už to bolo koncom septembra minulého roku na jednom z prvých koncertov BHS s Raphaelom Wallfischom a košickou filharmóniou, alebo o dva mesiace neskôr s Michalom Haringom a rozhlasovými symfonikmi. Neubehli ani štyri mesiace a máme ho tu znova, tentokrát s mladým,

sotva tridsaťročným japonským violončelistom **Dai Miyatom**. Ak zostane zachovaná načatá aritmetická postupnosť, môžeme počítať s tým, že o pol roka s ním Slovenská filharmónia (alebo niekto iný) bude koncom septembra otvárať novú koncertnú sezónu. Ak sa však zo strany sólistu dočkáme podobnej interpretácie, akú predviedol Dai Miyata vo štvrtok 12. 3. so **Slovenskou filharmóniou** pod taktovkou jej stáleho hostujúceho dirigenta **Leoša Svárovského**, máme sa veru na čo tešiť. Dojem, ktorý zanechal japonský

violončelista, bol viac než pozitívny. Bol vynikajúci! V jeho podaní bolo cítiť jasný nadhľad a neochvejnú istotu korunovanú mimoriadnou technickou precíznosťou. Napriek dokonalej intonácii a technickej čistote sa z jeho hry nevytrácala vrúcnosť výrazu ani sviežosť pri komunikácii hudby s poslucháčmi. Na jeho ucelené frázy narážal pomerne obhrublý zvuk orchestra, ktorý s ním komunikoval značne neflexibilne. Skladbe dominovala drsnejšia farba Miyatovho violončela, dodávajúca niektorým miestam koncertu zasmušilý ráz.

Ak bola hra japonského violončelistu zodpovedne pripraveným a sústredeným výkonom, to, čo predviedla Slovenská filharmónia v Ligetiho *Concert românesc* a Prokofievovej *Symfoniette A dur op. 5*, nemožno nazvať inak než tápaním. Obidve skladby boli flagrantným potvrdením nedostatočnej prípravy, ktorú v Prokofievovi charakterizovala chýbajúca ucelená koncepcia a v Ligetim aj početné technické nedostatky. Pokiaľ by bolo možné obe skladby vôbec považovať za dôkladne naštudované, ich vyznenie by sa potom dalo označiť prinajmenšom ako nejednoznačné. *Symfoniettu* neprežiarili ani sólové vstupy, zanikajúce v opare netransparentného zvuku orchestra, a *Concert românesc* by si zasa pričinením roztržitého sólového lesného rohu bez prehánania vyslúžil prívlastok „poľovnícky“. Bohorovne nepresné nasadenia tohto nástroja vo fortissime napokon aspoň svojsky osviežili neobvykle ochabnuté podanie Ligetiho koncertu. Jednotvárnou textúrou Prokofievovej *Symfonietty*, žiaľ, už nemalo čo osviežiť. Rád by som dúfal, že na piatkovom koncerte, ktorý som nepočul, hrali naši filharmonici lepšie.



D. Miyata (foto: archív)

Kvázihviezdne rozmery impresionizmu

S mimoriadne zaujímavým programom pod hlavičkou „Impressionisme“ sa vo štvrtok 19. 3. v bratislavskom Poľskom inštitúte predstavil **Quasars Ensemble** s maďarskou harfistkou **Klárrou Bábelovou**. Skôr než nejaké prísne programové vymedzenie odrážal názov programu inšpirácie uvádzaných skladieb, práve preto sa na ňom ocitli popri *Introduction et Allegro* Mauricea Ravela skladby Ladislava Holoubka, Nikolaja Roslavca a Vincenta d'Indyho; napospol diela, ktorých vznik delí 50 rokov, prípadne celé storočie.

Už Ravelovo septeto bolo predznamenáním toho, čo sa ukázalo ako spoločný menovateľ celého koncertu; chýbala jej jasne komunikovaná ucelená koncepcia, ktorá by vedela zaujať aj inak, než len hladinou zvuku a neproporčným kontrastom. *Introdukciiu* dirigent a umelecký vedúci ansámblu **Ivan Buffa** poňal extrémne pomaly, zrejme v snahe vytvoriť pôsobivý protiklad k razantnému *Allegro*. Výsledkom však bolo, že úvod, Ravelom označený ako *Très lent* (veľmi pomaly), pôsobil ako nepatričný prívěsok. Vydatený

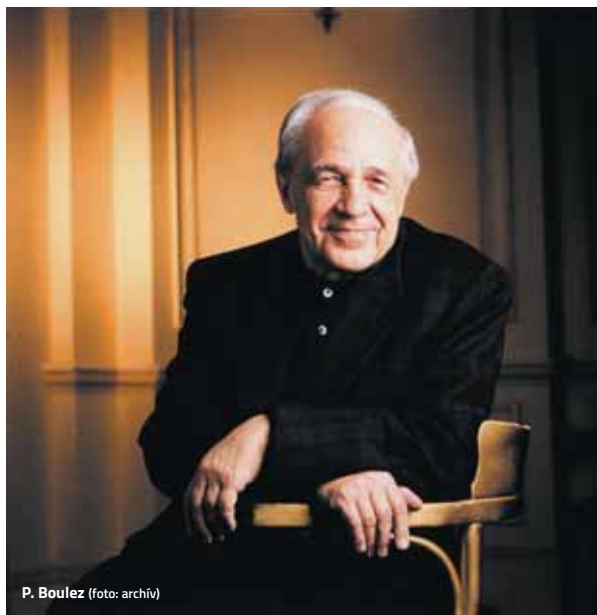
interpretácie ravelovského impresionizmu dávajú tušiť, že pokiaľ ide o logické a štýlovo presvedčivé stvárnenie jeho skladieb, kľúčom je spravidla akési „prelievanie“ zvuku. Buffa kládol jednotlivé úseky skladby vedľa seba blokovo, čo malo za následok hrubšie vyznenie, ktoré však prežiaril sebaistý výkon harfistky.

Trio pre flautu, husle a harfu nášho predstaviteľa hudobnej moderny, pražského rodáka Ladislava Holoubka, z polovice 30. rokov minulého storočia a revidované o polstoročie neskôr, prezrádzalo zodpovednú prípravu zo strany interpretov jednotlivo. Ako celok už pôsobilo nepríliš kompaktné. Chápem interpretačné problémy, ktoré vznikajú, keď má flauta hrať piano vo vysokej polohe. V hlučnejších pasážach sa však **Andrea Mosorjaková** odviazala natoľko, až zaliehalo v ušiach. *Nokturno* Nikolaja Roslavca i *Suita v starom štýle op. 24* Vincenta d'Indyho ukázali, že chrbtovú kosť celého ansámblu tvorí rytmicky precízne violončelo **Andreja Gála**, o ktoré sa mohol zvuk telesa v hlasnejších pasážach spo-

lahlivo oprieť. Jednotlivé časti d'Indyho *Suity* priam vyzývali k štýlovému odlišeniu, no na výsledku sa to napokon neprejavilo. Stredná *Sarabande* si vyslovene žiadala prístup odkazujúci k interpretácii starej hudby. Hlavné zásluhou širokého vibrata a podivuhodnej dynamiky však jej vyznenie možno charakterizovať ako akýsi romantizujúci křč. Zaujímavé je, čo o kvazaroch, týchto „kvázihviezdnych rádiových zdrojoch“, žiarivých ako samotné hviezdy, konštatuje česká Wikipédia. Hovorí, že „niektoré kvazary veľmi rýchlo menia svoju svietivosť, z čoho sa usudzuje, že majú malú veľkosť“. V prípade Quasars Ensemble dnes platí, že polovicou úspechu je popri zaujímavých dramaturgiách z veľkej časti chýbajúca konkurencia. Dúfajme, že sa objaví, pretože podľa dojmov z navštíveného koncertu nateraz možno súhlasiť s predpokladom, ktorý o kvazaroch vyslovuje pre zmenu anglická Wikipédia a jej slovenský preklad, totiž že tieto vesmírne telesá sú „poháňané akréciou materiálu do supermasívnej čiernej diery v jadre vzdialenej galaxie“.

Stranu pripravil: **Alexander PLATZNER**

Pierre Boulez est vivant



P. Boulez (foto: archív)

K písaniu tohto príspevku si sadám vo chvíli, keď jubileum významného umelca (ktorýsi americký denník uvádza „from enfant terrible to Grand Old Man“) si pripomína denná a odborná tlač v celom kultúrnom svete. Pierre Boulez, skladateľ narodený 26. marca 1925 vo francúzskom Montbrisonne, sa dožíva deväťdesiatky. Webern znejúci ako Debussy – celkom podarený bonmot vyjadruje tak typickú kozmopoliticky motivovanú kombináciu spevu, altovej flauty, vibrafónu či xylorimby, gitary, violy a tamtamu, nerozlučne spojenú s búrlivým dielom *Le marteau sans maître*. Ešte predtým napísal rad klavírných skladieb, revolučne ovplyvňujúcich techniku hry na tomto nástroji; jeho tri sonáty sa v priebehu polstoročia stali súčasťou repertoáru tých najlepších klaviristov sveta, pretože siahajú k hraniciam ľudských možností (mimočodom, nepamätám si, že by ich tu v Bratislave niekto aspoň skúsil, možno z čias Hudby dneška by sa mohlo niečo nájsť; neviem, čo na to kolegovia klaviristi z VŠMU...). S obdivuhodnou podporou francúzskej vlády založil v Paríži IRCAM, stredisko výskumu súčasnej hudby, ktoré podstatne ovplyvňuje vývoj elektroakustickej hudby smerom k väčšiemu využívaniu počítačovej techniky. Zostavil Ensemble InterContemporain, súbor spĺňajúci jeho neobvyklé predstavy a vysoké nároky na adekvátnu interpretáciu súčasnej hudby. Boulez je obávaný a obľúbený esejista s dobre nabrúseným perom, čo dokazuje už slávnym vstupom do muzikológie, nekrológom *Schönberg est mort*. Má úžasnosť schopnosť nájsť správne slová v správnej chvíli, o čom svedčí aj výber básní Reného Chara v komornej kantáte *Le marteau sans maître*, ktorá sa stala plnohodnotným pokračovaním *Pierrotta lunaire*. Vo vedomí mi zostáva Charov verš: „Ako je možné žiť bez neznámeho pred sebou?“ „Vyhodte všetky kamenné divadlá do vzdu-

chu,“ volá Boulez v zápale presvedčeného 40-ročného avantgardistu a o pár rokov zaháji neuveriteľnú kariéru dirigenta s röntgenovou lampou sledujúceho každý tón, každú notu v partitúre. Dostáva sa do srdca nemeckej opernej tradície, do Bayreuthu, aby v roku 1976 uviedol Wagnerov *Prsteň Nibelungov* v podobe, na ktorú bude svet spomínať aj po desaťročiach. Work in progress je jeho kompozičnou metódou, diagnózou či neurózou; podobne ako Bruckner sto rokov pred ním sa vracia k starším dielam, opravuje ich a dopĺňa ako študent, ktorý začne písať *Tri miniatúry pre flautu a klavír*, aby z nich napokon vznikla 45-minútová symfónia

pre sóla, zbor, orchester a elektroniku. Mnohí menej dobrí si z tejto metódy začnú uťahovať, podobne ako mladí poľskí skladatelia z Pendereckého, ktorému po šesťdesiatke trvalo o niečo dlhšie dokončiť objednanú skladbu.

Boulez a dirigovanie

Sovietska okupácia v roku 1968 nám v Československu znemožnila postrehnúť závažný moment v živote tohto umelca, ktorý celkom samozrejme doplnil svoje pôsobenie v elektronických štúdiách a na scénach venujúcich



sa experimentálnej hudbe dirigovaním diel tzv. štandardného repertoáru na významných koncertných pódiiach. Postupne sme spoznávali jeho nahrávky diel z prvej polovice 20. storočia – Bartóka a Stravinského, skladateľov Druhej viedenskej školy, ktorých diela získali vďaka Boulezovej interpretačnej zanezanosti, dôslednosti a presnosti dokonalý tvar a, doslova bez nás, uzavretých za vysokým plotom napusteným elektrickým prúdom, sa ocitli v dôstojnom kontexte s Bachom, Mozartom, Beethovenom či vrcholnými romantikmi. A potom ako šľahačka na torte prišiel Wagner, a nielen on...

Boulez a Bratislava

To, bohužiaľ, nie je dlhá kapitola. Uvádzal som už obdobie Hudby dneška v 60. rokoch: matne si spomínam na predvedenie jednej časti *Pli selon pli*, mal som vtedy asi sedem-

násť a začínal niečo v tomto smere skúšať. V polovici 70. rokov vyšla v Gramofónovom klube pražského Supraphonu reprezentatívna nahrávka *Le marteau sans maître*, ktorú ideologickí cenzori akýmsi omylom zabudli zakázať. O ďalších 10 rokov, ešte pred príchodom našej varianty „perestrojky“, spôsobil vtedajší riaditeľ Slovenskej filharmónie Ladislav Mokrá malý zázrak: Boulez tu dirigoval koncert, na programe bol Karlheinz Stockhausen, orchester hral ako z knihy. Okrem toho sme mali k dispozícii reláciu viedenského rozhlasu *Studio neuer Musik* a vďaka Lotharovi Knesslovi bolo možné zaznamenať každú významnejšiu Boulezovu premiéru vo svete. Mrzelo ma, ako málo ľudí túto reláciu počúvalo. Po revolúcii prichádza festival Melos-Étos a nezabudnuteľný koncert Štátnej filharmónie Brno s dirigentom Arturom Tamayom (*Don*, 1993), Moskovského súboru súčasnej hudby s Alexandrom Vinogradovom (*Dérive* 1995), potom až v roku 2005 k 80. narodeninám skladateľa Ensemble Aleph (*Domaines*) a čo ma najviac teší, už aj naši Melos Ethos Ensemble so Zsoltom Nagyom (opäť *Dérive*) či Quasars Ensemble (*Sonatína pre flautu a klavír*). Nie je to veľa, ale aj za to vďaka.

Boulez a zahraničné festivaly

Ani toho nebude veľa, nemal som toľko príležitostí. Dvakrát som bol na Hudobnom biennále v Záhrebe (1977 a 1985), v prvej polovici 90. rokov viackrát na Varšavskej jeseni, na významnejšiu prezentáciu Bouleza (okrem filmov s rozhovormi a nahrávkami) sa nepamätám. Zato si veľmi dobre spomínam

na London Symphony Orchestra v Barbican Centre v roku 1995, jeden z desiatich koncertov venovaných 70-ročnému Boulezovi s autorom dirigujúcim orchestraálnu verziu *Éclat*, aj na koncert Ensemble InterContemporain (dir. Jonathan Nott) v Luxemburgu na festivale ISCM 2000, kde odznelo ...*explosante-fixe*... v komornej verzii.

Neviem, či sa ešte podarí zorganizovať Boulezovu cestu na Slovensko. Deväťdesiat rokov života, z toho sedemdesiat plných mimoriadnej kompozičnej, dirigentskej, publikačnej a pedagogickej činnosti človeka, ktorý takým veľkolepým spôsobom zasiahol do dejín hudby, však treba oveľa viac ako doteraz spoznať, jeho dielo počúvať, hrať a usilovať sa mu porozumieť. Budeme mať z toho všetci úžitok.

Vladimír BOKES

ŠfK: nežná aj veľká klasika

Marec v **Štátnej filharmónii Košice** priniesol okrem iného dva „veľké“ štvrtkové koncerty v rámci A cyklu: najprv sa publiku dostalo „nežnej hudby“ (5. 3.) a potom prišla na rad skutočne „veľká klasika“ (19. 3.). Koncert s názvom „Nežná hudba“ dirigovala **Polka Marzena Diakun**; ktovie, možno prívlastok nežná vznikol aj kvôli nej. V úvode zaujala *Pavana pre mŕtvu infantku* Mauricea Ravela, a síce prirodzeným frázovaním, vzdušnými líniami a pokojnou pulzáciou. V *Koncerte pre flautu a orchester a mol* Jacquesa Iberta účinkovala iba 16-ročná, ale mimoriadne zrelo pôsobiaca poľská flautistka **Marianna Żołnacz**. Ibertovo neoklasicisticky-impresionistické dielo znelo v podaní poľskej dvojice a košických filharmonikov delikátne, energicky a sugestívne. Hoci občas bola skladba príliš „urozprávajúca“ a tok informácií po kvantitatívnej stránke nebolo ľahké vnímať. Reprezentatívnou kompozíciou večera bola v druhej polovici koncertu *Symfónia d mol*, jediná skladba svojho druhu Césara Francka. Autor tu ukazuje najcennejšie dary svojho nadania a pracuje s technikou reminiscenčných motívov. Dirigentka sa tohto klenotu chopila s nadhľadom, so zreteľným koncepčným cieľom a dokázala vydolovať z hráčov ŠfK ich kompletný muzikantský potenciál, hoci vášnivá vehemencia miestami smerovala k ukričanosti. Bola to však skôr výnimka ako pravidlo. Symfónia zaznela veľkolepo a dynamicky, plná sily a koncentrácie. Samozrejmostou boli zreteľné kontúry, jasná a dômyselná výstavba. Poslucháč si mohol vychutnať triumfálne, expresívne aj lyricky nežné výrazové polohy, pričom koordinácia orchestra a plasticnosť zvuku dosahovali majstrovské parametre. Slovom, tento „nežný koncert“ sa Marzene Diakun naozaj vydaril.

Na koncerte s názvom „Veľká klasika“ figurovali dve skutočne veľké kompozície. V prvej polovici si mohlo slušne zaplnené auditórium Domu umenia vychutnať *Koncert pre klavír a orchester č. 2 B dur* Johanna Brahmsa. Ako vieme, nejde o virtuózne dielo v klasickej zmysle, o to však náročnejšie na hĺbku a výraz a pre mnoho skrytých technicky náročných miest. Sprístupnil ho český klavirista **Jan Simon** v spolupráci so šéfdirigentom košických filharmonikov **Zbyňkom Müllerom**. Netradične štvorčasťový koncert ma spočiatku v podaní spomenutých pánov až tak neupútal; akoby Simon hral trochu akademicky – síce s nadhľadom a kultivovane, no s nepatrnou absenciou expresívneho vypätia. Neskôr získala interpretácia zreteľnejšie, výraznejšie črty a k dojemnej duchaplnosti a elegancii sa pridali ďalšie nuansujúce parametre. Poetická 3. časť bola patrične senzitívna, roztopašná 4. časť zasa podmanivo hravá, a tak sa Simonovi s Müllerom, za perfektnej asistencie orchestra, podarilo rozohrať Brahmsov koncert k vynikajúco

vygradovanému záveru. O tom, že Simonovi aj napriek tomu zostalo dosť energie, svedčí aj voľba prídavku: pateticky temperamentné *Nokturno c mol* Fryderyka Chopina.

Druhým dielom večera bola *Symfónia č. 7 C dur „Veľká“* Franza Schuberta, jeden z tvorivých vrcholov autora. Symfónia trvá takmer

som videl a počul iba jeden. Pričom dvojica sa mala pôvodne vzájomne kontrolovať a eliminovať zbytočne sladké agogické deformácie. Najmä v 1. časti mi chýbalo viac zdržanlivosti a navodenie onej posvätnéj atmosféry. Na druhej strane, išlo o legitímne interpretačné poňatie, v ktorom sa Müller cítil doma. Dôrazný ťah a jasavý výraz sú dirigentovými devízami, v ktorých ho výdatne podporil aj orchester ŠfK. Nič nebolo „odfláknuté“, poc-



M. Diakun (foto: archív dirigentky)

hodinu, aj keď v tomto prípade ju Müller pomocou rýchlejších temp trochu skrátil. Dirigent stavil na spontánnu razanciu a konzervatívne akcentoval rustikálne charaktery, čím však do istej miery zavrel dvere pred vznešenou, monumentálnou a zároveň intímnu polohou diela. Prekvapilo už úvodných osem taktov, ktoré mali hrať dva lesné rohy – ja

tivosť a svedomitosť muzikantského prístupu posunuli symfóniu na piedestál. Najmä v poslednej časti sa dirigentov náhľad na dielo a veľkolepý jas skrytý v partitúre šťastne stretli. Tento koncert bol o čosi dlhší, ako býva v Dome umenia zvykom, predpokladám však, že to nikomu neprekážalo.

Tamás HORKAY

miniprofil

■ Už niekoľko rokov sledujem, že na programe tvojich koncertov často počuť diela slovenských skladateľov. Ako si si k nim našiel cestu?

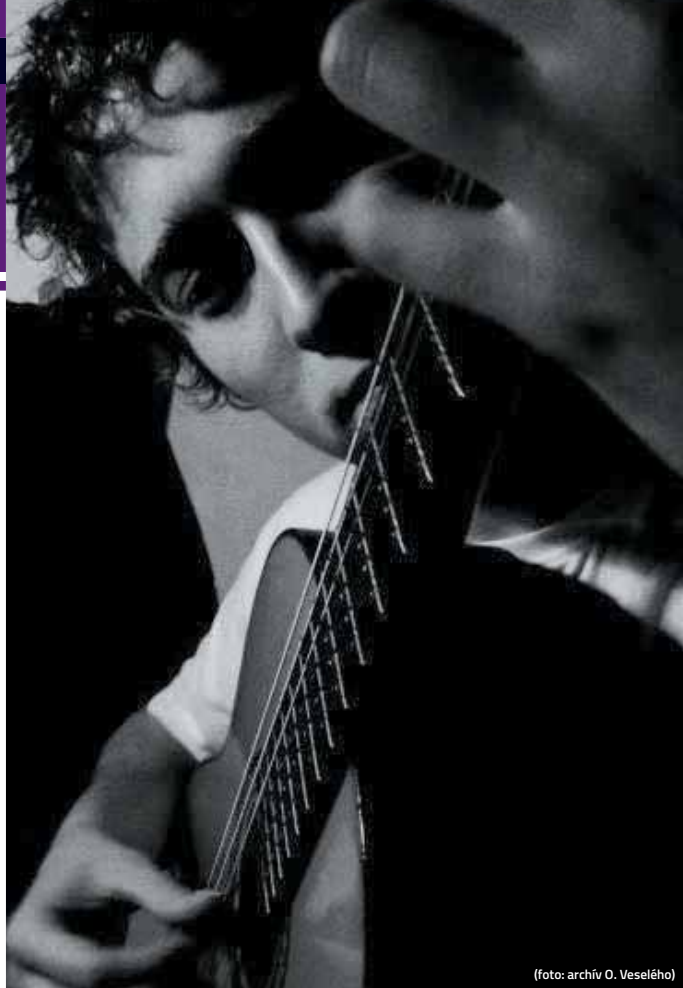
Vďaka zvedavosti... Zaujímal ma onen hudobný svet, o ktorom nebolo v rámci štúdia na konzervatóriu až tak veľa počuť. Som veľmi vďačný i pedagogičke klavíra Viere Sočuvkovej, že upriamila moju pozornosť na Eugena Suchoňa a Petra Ebena. Neskôr, po prijatí na VŠMU, som pri preskúšaní stránok Hudobného centra ostal prekvapený, koľko hudby pre gitaru napísali naši skladatelia. Vážim si, keď autor venuje čas gitare, a preto som sa tými skladbami začal zaoberať. Navyše poetika tejto hudby ma interpretačne oslovuje.

■ Viacerí autori – slovenskí aj zahraniční – ti svoje diela priamo dedikovali. Oslovili ťa oni, alebo si ich o to požiadal?

Najčastejšie ich oslovujem ja. Čakať, kým si skladateľ vyberie médium gitary pre svoju skladbu sám, je takmer nezmysel. Na moje prekvapenie, len za posledné 4 roky už 14 skladateľov nepohrdlo a venovalo svoje skladby gitare. Je povzbudzujúce, že sa jej „a priori“ nevyhýbajú, ale naopak majú radosť. Treba však vyslať počiatočný impulz.

■ Je možné stavať program koncertov pre slovenské publikum výlučne na súčasnej hudbe?

Vždy je to len otázka perspektívy. Dôležité je, aby mal interpret dôvod, respektíve koncept. S obľubou venujem recitál čisto slovenskej tvorbe, prípadne ju kombinujem s barokom. Nemyslím si však, že ľudí treba pripravovať na súčasné dielo „priaznivejším hudobným okolím“. Podobné snahy robiť súdobé skladby znesiteľným pre poslucháča ma iritujú. Študujem dielo, lebo sa identifikujem s jeho poetikou a nesústreďím sa na to, či sa publikum pri počúvaní náhodou nespotí. Je veľmi dôležité, aby sa slovenská hudba uvádzala čo najčastejšie,



(foto: archív O. Veselého)

Ondrej VESELÝ

* 1989

gitara

Štúdiá: 2004–2010 Konzervatórium v Žiline (P. Remeník), 2010–2014 VŠMU v Bratislave (J. Zsapka, M. Krajčo), 2012–2013 Conservatorium Maastricht / Zuyd Hogeschool (C. Marchione)

Majstrovské kurzy: Štěpán Rak, Adriano de Sal, Łukasz Kuropaczewski, Fabio Zanon, Hubert Käppel, Martin Mysliveček, Piotr Zaleski

Ocenenia: Talenty Novej Európy (2013 – laureát)

Spolupráca: assistant composer pre Clarice Assad (USA/Brazília); interpretačná spolupráca – Eva Šušková, Peter Fillo, Július Fujak & NE:BO:DAJ, VENI ACADEMY, Kysucká muzika; skladby dedikované interpretovi – Marc Yeats (UK), Angelo Gilardino (IT), Jozef Kolkovič (USA/SK), Peter Machajdík, Vítazoslav Kubička, Lenka Novosedlíková, Alexander Döme, Daniel Remeň, Jakub Laco

Nahrávky: NE:BO:DAJ (Azyll 2012), Peter Machajdík: *The Immanent Velvet* (Azyll 2012), EP *Viva Brazil* (Sony 2012), Július Fujak: *Nitrianske Atlantídy* (rAudioCUSTICA – Český rozhlas 2013)

ide o naše hudobné dedičstvo a je na zodpovednosti interpretov šíriť ho. Rád si ale zahrám i klasický koncertný program.

■ A tvoj vzťah k experimentálnej tvorbe (elektronika, improvizácia, otvorené a grafické partitúry)?

Diverzitu považujem za najdôležitejší článok progresu. Nevyhýbam sa nijakej hudbe. Ak verím v kvalitu diela, je úplne nepodstatné, ako je zapísané a aké prostriedky používa. Navyše začínam mať pocit, že všetka terajšia tzv. alternatívna/experimentálna hudba sa postupne stáva úplne bežnou. Následne sa „alternatívou“ stáva neotonality (v takom prípade Peter Machajdík už druhýkrát predbehol dobu). Tak, ako je pre

nás dôležitá pestrá strava, rovnako je pre kultúru nevyhnutnosťou pestrosť tvorby.

■ Minulý rok si účinkoval v rámci projektu *Žalmy slovenských skladateľov* ako interpret, zároveň tam odznela aj tvoja skladba. Venuješ sa komponovaniu aktívne?

Venujem sa mu viac-menej v rámci voľna. Vnímam ho skôr ako hobby, ale o to obľúbenejšie. Písanie u mňa vychádza len z momentálnej potreby tvoriť. Musím ale povedať, že by mi chýbalo, ak by som s tým prestal, lebo komponovanie je druhá strana zrkadla koncertnej činnosti.

■ Zaujalo ma, že spolupracuješ ako „assistant composer“ s brazílskou umelkyňou Clarice Assad.

Naša spolupráca je úplne rôznorodá. Často ide o aranžovanie pre rôzne inštrumentálne ansámble. Jej klavírnú skladbu *Last Song* som prepracoval už do 5 rôznych verzií od sólovej gitary až po sólové husle a sláčikový orchester. Objednávky majú rôznu podobu, aj exotickú či bizarnú – minulý rok sme na objednávku zo Soulu aranžovali skladbu Ástora Piazzollu pre soprán, gitaru a trúbku.

■ Tvoje aranžmány sú pomerne úspešné...

Snáď najlepšie sa darí práve aranžmánom skladby *Last Song*. Verzia pre violončelo, dve gitary a klavír bola objednávkou pre americké turné skvelého ansámblu (Yo-Yo Ma, Sergio a Odair Assad, Kathryn Stott), pričom live nahrávka z Palladium Center v Carmel, Indiana z apríla 2012, vyšla na EP *Viva Brazil* v edícii Sony Masterworks. Nasledovala objednávka pre turné Yo-Yo Ma a Kathryn Stott v Ázii. Najviac ma ale teší verzia pre gitaru sólo publikovaná vo vydavateľstve Virtual Artist Collective New York, ktorú medzičasom interpretoval aj renomovaný David Russell.

Pripravil Juraj BUBNÁŠ

SOSR: po novom aj po starom

Odkedy som začal sledovať činnosť **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** (bolo to približne na prahu nového milénia), vždy som mal dojem, že ide o teleso sústavne zápasiace s kopou problémov, a jeho kolísavé výkony ma k návštevám štúdia pod obrátenou pyramídou veľmi nelákali. Na druhej strane, vždy sa objavovali snahy o oživenie či aspoň zachovanie najstaršieho profesionálneho orchestra na Slovensku, neraz čeliaceho hrozbe definitívneho zániku, takže toto obdobie vnímam ako kolobeh permanentnej krízy a zároveň permanentného vstávania z popola. Ďalší pokus o vzkriesenie fénixa prišiel s aktuálnou koncertnou sezónou a jeho sprievodné javy ma motivovali k tomu, aby som orchestru ako poslucháč dal novú šancu.

Dve najvýraznejšie zmeny sú organizačného rázu: koncerty sa z obvyklých stredajších termínov presunuli na piatok a lístky (či skôr miestenky) sú – v duchu rozhlasovej verejnoprávnosti – bezplatné. Na prvý pohľad je to hodená rukavica Slovenskej filharmónii, keďže cieľové skupiny oboch orchestrov možno pokladať za totožné, no rozhlasové koncerty sa konajú stále iba raz do mesiaca, takže filharmóniu sotva vážne ohrozia. Výsledok? Namiesto poloprázdnych stried bolo Veľké koncertné štúdio počas dvoch posledných koncertov, ktoré som navštívil (13. 2. a 20. 3.), naplnené celkom úctyhodne. Záujem širokej verejnosti o symfonické koncerty je potešiteľný, hoci v konečnom dôsledku môže byť aj dvojsečnou zbraňou – hrať pred publikom, ktoré tleska medzi časťami, opakovane nechá zvonieť telefón a šuchoce rozbaľovaním cukríkov, nemusí byť pre hudobníkov povzbudzujúce...

Sympatické je, že dramaturgia myslela na okružle výročia u nás stále pomerne zanedbávaných autorov (Sibelius a konečne už aj Nielsen) a že na koncertoch odznievajú diela z domácej tvorby, vrátane premiér novovytvorených kompozícií. Okrem toho dramaturgia stavila na atraktívnych sólistov, či už z overenej domácej ponuky alebo na mladé talenty, ktoré sa predstavili na žilinskom Allegrette. K nim patrili mladý francúzsky violončelista **Victor Jullien-Laferrrière**, ktorý ako sólista v Šostakovičovom *Koncerte č. 1* príjemne prekvapil vyzretou a premyslenou koncepciou, napriek tomu, že musel zabojsť s nežičlivou akustikou sály, so žičlivým, no nie vždy práve sústredeným publikom pred sebou, a tiež s nie vždy dokonale zohratým orchestrom za chrbtom. V rovnaký večer sa zaskveli aj flautistka **Simona Pingitzer** a koncertný majster SOSRu **Marián Svetlík** – v premiére im na mieru ušitéj kompozície *Tohu va bohu* Jevgenija Iršaja. K nej by som podotkol len toľko, že je priam úžasné, že dnes máme na Slovensku interpretov takýchto kvalít (môj obdiv patrila predovšetkým flautistke, no ani huslista sa v tomto neraz

vtipnom „partnerskom“ dialógu nenechal zahabiť); pokiaľ ide o skladbu samotnú, jej autor opäť skvele odhadol, ako zapôsobiť na publikum, hoci občas aj za cenu „prevárania“ mnohokrát počutých banalít. Samozrejme, nemohol som si nechať ujsť **Milana Paľu** ako sólistu v *Husľovom koncerte* Carla Nielsena (koncom januára v rozhlase zaznel aj Nielsen – vari ešte akrobatickejší – *Klarinetový koncert*, kým filharmónia výročie veľkého Dána obchádza...). Nebola to bezproblémová či povrchne bravúrna kreácia, no v každom prípade bola veľmi osobná, slovom typicky paľovská. Paľov expresívny hráčsky prejav väčšinou dobre rezonoval s duchom onej ťažko definovateľnej „pozitívnej šialenosti“, pre ktorú Nielsena čoraz viac obdivujem a vyhladávam. Na hre orchestra už, žiaľ, veľmi nebolo čo obdivovať. Škoda istého deficitu koncentrácie spôsobeného tým, že značne rozmernému Nielsenovmu dielu ešte predchádzala symfonická báseň *Brezy* Štefana Németha-Šamorínskeho, ktorá aj vzhľadom na svojich približne 17 minút nebola v spojení s Nielsenom dobrou dramaturgickou voľbou. S tými výročiami zasa netreba preháňať...

A ako vlastne znie orchester v novej sezóne? Staré neduhy sa ešte vždy nepodarilo celkom vyliečiť. Problémom sú počtom stále trocha podvyživené sláčikové sekcie, ktorým navyše chýba viac jednotnosti. Boľavým miestom je aj skupina lesných rohov. Naproti tomu, vo viacerých okamihoch ma príjemne prekvapili drevené dychové nástroje: nádherné hobojoyé sóla z 2. časti inak nie veľmi inšpirované podanej Bizetovej *Symfónie C dur* ma nutili zatajovať dych; aj v Sibeliovej *Symfónii D dur* sa drevá zaskveli peknými výkonomi, nemožno však obísť ani výrazne individualizované sóla prvej trúbky. Orchester teda disponuje kvalitnými jednotlivcami (dúfam, že ich časom nestiahne šedý priemer) a tiež zjavným záujmom zo strany verejnosti. To sú devízy, s ktorými možno pracovať. Pravda, pracovať bude treba aj na forme prezentácie koncertov. Konkrétne: úvážka by okrem príjemného vzhľadu mohla ovládať aspoň základy talianskeho hudobného názvoslovie a poslucháči by sa možno mohli zaoberať bez poučovania o tom, že napríklad Nielsen bol „romantický skladateľ“, najmä ak sa neskôr dopočujú, že aj Schumann bol romantický skladateľ (pričom ich hudba má tak málo spoločného, nielen pre dvojgeneračný odstup) a že Jean Sibelius bol „skladateľom 19. storočia“, hoci zomrel v roku 1957. (Odkiaľ sa vzal v programovom letáku údaj 1838–1875 pri jeho mene?) Aj keď na druhej strane..., po odznení hymnického finále *Symfónie D dur* som v šatni opäť zachytil prejavy prekvapenia, že Sibelius je Fín, a následne aj komentáre typu „... je to gýč, no ale veď aj oni sú malý národ, tak ako my“.

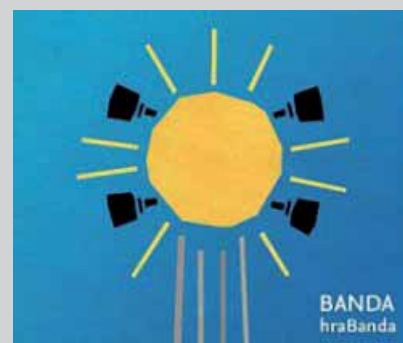
Robert KOLÁŘ

Organizátori **Svetových dní hudby ISCM 2015 v Lubľane** (26. 9. – 2. 10. 2015) zverejnili zoznam skladieb vybraných spomedzi nominácií jednotlivých členov Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu. Z nominácií Hudobného centra programová komisia festivalu vybrala *Gryllus Musicalis – koncertnú hudbu pre husle a sláčikový orchester* (2014) od **Olgy Kroupovej** a ako nomináciu Slovenskej sekcie ISCM *Rebirth pre komorný súbor* (2011) od **Ivana Buffu**. Zoznam všetkých diel je uvedený na stránke podujatia www.worldmusicdays2015.si.



M. Štefková (foto: archív)

Prezident Slovenskej republiky Andrej Kiska vymenoval 12. marca 2015 nových vysokoškolských profesorov. Dekrét profesorky v odbore hudobné umenie si prevzala aj **doc. Mgr. Markéta Štefková, PhD.**, pedagogička Katedry hudobnej teórie HTF VŠMU v Bratislave a vedecká pracovníčka Ústavu hudobnej vedy SAV.



Album *HraBanda* (Pavian Records 2014) slovenskej world music skupiny **BANDA** sa v minulých mesiacoch objavil vo viacerých svetových žánrových rebríčkoch a hodnoteniach (14. miesto World Music Charts Europe, 4. miesto Global Village Top 40 World Music Charts, 8. miesto world rebríčka amerického rádia Roots Music Report).

(mot)

Carolina Eyck:

Theremin by mohol v blízkej budúcnosti naplno ukázať svoje možnosti

Theremin je tak trochu tajomný a mystický hudobný nástroj, a hoci pre mnohých zostáva stále nepochopeným, s jeho abstraktnosťou sa dajú stvárať neuveriteľné veci. Inšpiroval skladateľov, filmových režisérův aj samotných interpretov. Tých rozhodne nie je kvantum, keďže ich odrádza jeho náročnosť. Avšak mladej nemeckej hudobníčke Caroline Eyck sa podarilo tento nástroj dokonale zvládnuť, preto ju možno v súčasnosti považovať za jeho najvýznamnejšiu predstaviteľku.

Pripravil **Daniel HEVIER ml.**

Kým mnohí muzikanti nemusia dokola predstavovať v rozhovoroch svoj nástroj, theremin je aj pre odborníkov stále veľkou neznámou. Neprekáza vám, že musíte viac rozprávať o theremine než o vlastných projektoch? Nepúta väčšiu pozornosť samotný nástroj ako vaša tvorba?

Na jednej strane by som chcela povedať nie, vôbec ma to neobťažuje, ale to by nebola úplná pravda. No uvedomujem si, že musí byť niekto, kto spopularizuje tento nástroj ako prvý, a ja som toto poslanie už dávno prijala za svoje. Je na čase uviesť ho do hudobného sveta, jeho možnosti a limity neboli doteraz nikdy úplne preskúmané. V skutočnosti je pre mňa veľká česť byť súčasťou tohto objavovania a robiť osvetu. No niekedy mám pocit, že by mi vôbec nevadilo, keby sme mohli preskočiť otázku: „Čo to preboha vlastne robíte?“

Na theremine hráte od siedmich rokov. Ako ste sa k nemu dostali a čo vás na ňom už v takom útlom veku fascinovalo?

Moji rodičia sú hudobníci zameraní na elektronickú hudbu. Keď som mala okolo sedem



(foto: archív)

rokov, boli na koncerte venovanému thereminu a po jeho skončení si jeden kúpil domov. Spomínam si, že som bola fascinovaná tým, aké zvuky vydával, keď som čo len pohla prstom v jeho blízkosti. Čoskoro sa preto moji rodičia rozhodli, že by som sa na ňom mohla naučiť hrať. Pretože je to veľmi ťažké, začali hľadať niekoho, kto by bol schopný ma to naučiť, a nakoniec sa im to aj podarilo!

Nebáli ste sa niekedy jeho temného zvuku, keď ste boli malá a cvičili ste na ňom?

Nie, vôbec nie. Možno mnohým mladým ľuďom vznikajú pri theremine asociácie s psychotrilom, no mne jeho zvuky pripomínajú rozprávky, a to sa mi veľmi páči.

Po úspešnom debute v Berlínskej filharmónii ste s dielom Bohuslava Martinů pochoďili aj svetoznáme hudobné festivaly. A práve s týmto českým skladateľom ste sa zo začiatku najviac preslávili. Tiež pomerne často hrávate aj v Českej republike. Aký máte vzťah k tejto krajine a k tomuto skladateľovi?

Milujem *Fantáziu pre theremin, hboj, klavír a sláčikové kvarteto*. Je to úžasná skladba a ukazuje theremin ako seriózny nástroj. Hrala som ju pred istým časom v Českej republike a vždy sa tam rada vraciam, aj preto, že rozumiem ich jazyku. Keď som bola malá, otec ma naučil srštinu, a tá je veľmi podobná češtine.

Pre český film *Klauni* ste minulý rok nahrali hlavnú melódiu. Bola to vaša prvá skúsenosť s filmom? Ako prebiehal samotný proces nahrávania?

Ešte predtým som hrávala filmovú hudbu, napríklad to bol *Spellbound* od Alfreda Hitchcocka. Nahrávanie hudby do filmu *Klauni* prebiehalo v jednom príjemnom pražskom štúdiu. Prítomný bol tiež skladateľ Petr Ostrouchov. Výborne sa s ním spolupracovalo a bola s ním veľká zábava. Zúčastnila som sa aj na premiére filmu. Bolo výnimočným zážitkom počuť theremin v kine cez veľké reproduktory.

Theremin do sveta klaunov dobre zapadol. Aký je váš vzťah k smiechu, humoru a ku klaunom?

Rada sa smejem a vždy som sa snažila aj v ťažkých chvíľach myslieť na niečo pozitívne. S humorom sa dostanete cez čokoľvek.

Koncertujete po celom svete (Poľsko, Švédsko, Fínsko, Veľká Británia, Mexiko, Pakistan, Turecko, USA) a v rozhovoroch spomínate, že tieto turné sú pre vás vždy príležitosťou naučiť sa domáci jazyk danej krajiny. Bola u vás hudba vždy prepojená s jazykom, s jeho intonáciou, výslovnosťou a farebnosťou?

Áno, naozaj sa snažím naučiť aspoň trochu z jazykov, s ktorými sa na cestách stretávam, pretože každý má svoj vlastný fascinujúci zvuk a rytmus. Myslím si, že jazyk a hudba sú blízki príbuzní, pomáhajú nám k sebakomunikácii. Tieto dva svety zvukov sa nielen prekrývajú, ale verím, že sú navzájom od seba závislé. Niektoré jazyky, ako napríklad turečtinu, sa snažím učiť čo najdokladnejšie, pretože turecký klavirista a skladateľ Fazıl Say napísal veľké symfonické diela pre theremin. Učím sa aj pre mňa neznáme a exotické jazyky, ako je napríklad japončina. Pred niekoľkými týždňami sme spravili video v japončine. Najprv som si musela dať preložiť môj text, následne som sa ho naučila a naspamäť som ho podľa presnej fonetiky odrecitovala. Bola to neskutočná zábava, no zároveň ma dojímalo, ako veľmi ma ovplyvnil zvuk tohto pre mňa dovtedy neznámeho jazyka.

Na mnohých vašich koncertoch sú ľudia zvedaví, ako theremin funguje. Aj pod vplyvom týchto okolností ste začali robiť vlastné workshopy. Sú pre verejnosť alebo iba pre akademickú obec?

Moje workshopy a Theremin Academy sú otvorené všetkým záujemcom o tento úchvatný nástroj. Cez Skype dávam lekcie aj širokej verejnosti.

Zároveň ste napísali prvú rozsiahlu metodickú príručku interpretácie pre theremin *The Art of Playing the Theremin* a založili ste aj vlastnú akadémiu vo Francúzsku. Ako v súčasnosti prebiehajú tieto vaše aktivity?

Pracujem na rozšírení a prepracovaní vydaní mojej knihy. Prerábam ju preto, lebo

prvú verziu som napísala ako sedemnásťročná, v období, kedy som mala mnoho ideálov o tom, ako učiť. Teraz sa komunita thereministov v troch akadémiách vo francúzskom Colmare, v Lipsku a Lippstadte snaží spojiť svoje sily v úsilí prezentovať nástroj na všetkých úrovniach – od akademickej obce až po širokú verejnosť. Postupujeme veľkými krokmi a som hrdá na to, že môžem byť súčasťou tohto snaženia.

Pri interpretácii vás vraj dost' ovplyvňuje myslenie vo farbách a improvizácia. Súvisí to s vašou láskou k jazzu a výtvarnému umeniu?
Milujem farby. Vyvolávajú vo mne emócie, a to až do takej miery, až som si pred rokmi uvedomila, že obraz je rovnako zaujímavým vyjadrovacím kanálom ako hudba. Oba druhy umenia sa vo mne prelínajú, takže môžem vidieť farby pri prehrávaní hudby a počuť hudbu, keď sa pozerám na obraz. Pokiaľ ide o jazz, myslím si, že jazzoví hudobníci majú k hudbe podobne uvoľnený postoj. Práve táto bezprostrednosť mi chýba v našom klasickom hudobnom svete. I preto cítim jazz, aj keď sama hrám vážnu hudbu.

V posledných rokoch zažíva theremin opäť renesanciu. Vycítili filmoví skladatelia, dirigenti, prípadne režiséri jeho potenciál?
Nie je to „revival“ v zmysle, že by sa stal opäť populárnym. Doteraz nebol nikdy taký populárny, ako v súčasnej dobe, a moderní skladatelia začali písať pre theremin omnoho vyspelejšie, než kedykoľvek v minulosti. Súvisí to so skutočnosťou, že kompozičné techniky sú v posledných dvadsiatich rokoch veľmi pokročilé a vyvíjajú sa každou skladbou. Počet napísaných diel pre theremin neustá-

le rastie. V minulom roku som účinkovala v troch nádherných svetových premiérach: v druhej a tretej symfónii (*Mesopotamia* a *Universe*) tureckého skladateľa Fazila Saya a *Theremin Concerto Eight Seasons* fínskeho skladateľa Kaleviho Aha. A prednedávnom som sa zúčastnila aj na premiére Ahovej novej opery *Fryda y Diego*. Nazdávam sa, že ten proces je ešte na začiatku, ale theremin by mohol v blízkej budúcnosti naplno ukázať svoje možnosti.

Mnohým pripomína zvuk thereminu ženský soprán. Pomohol vám pri získavaní intonačných návykov thereminu aj vlastný spev? Spievali ste niekedy profesionálne?
Pravdupovediac, na hodiny spevu som začala chodiť len pred pár rokmi. Osobne si myslím, že theremin mi spočiatku s intonáciou veľmi pomohol. Keď teraz spievam, moji priatelia zvyknú hovoriť, že znie ako môj theremin. (*Smiech*)

Mnohí vás poznajú ako interpretku, ale nie všetci vedia, že sa venujete aj kompozícii, v ktorej ste vraj samouk. Ako ste získavali kompozičné skúsenosti?
Komponovať som začala už dávno, ešte keď som bola veľmi mladá. Napísala som mnoho krátkych skladieb, väčšinou pre moju skupinu a pred pár rokmi som vytvorila aj niekoľko väčších kúskov pre orchester.

Sama vravíte, že je pre vás ťažké vytvárať si repertoár, keďže pre theremin neexistuje mnoho pôvodných diel. Potom musíte robiť rôzne úpravy, ako napríklad pri Mozartovskom projekte s Larou Auerbach. Aké diela si vyberáte pre transkripcie?

Lara Auerbach napísala niekoľko originálnych skladieb, v ktorých má theremin významný podiel. Pôvodne som nechcela hrať Mozarta v úprave pre theremin, keďže sa snažím prezentovať čo najviac originálnych skladieb. Tie sa prirodzenejšie hodia k môjmu nástroju a ukazujú aj viac možností hrania. Občas sa však rada ujmem aj skladieb, ktoré skomponoval napríklad Gabriel Fauré pôvodne pre violončelo, husle alebo spev.

Theremin sa využíval aj v populárnej hudbe, napríklad Led Zeppelin ho použili v piesni *Whole Lotta Love*. Dostávate ponuky aj od interpretov populárnej hudby alebo ešte neobjavili potenciál thereminu?
Nahrála som zopár „fragmentov“ a útržkov pre niekoľko menších popových skupín. Red Hot Chili Peppers raz chceli so mnou nahráť jednu pesničku, no nakoniec to nevyšlo. Myslím si, že kapely by sa nemali báť thereminu, a privítala by som, keby ma oslovovali častejšie a mohla by som sa stať súčasťou ich projektov. Bolo by to naozaj zábavné, a to nielen pre mňa, ale aj pre nich. ✕

Carolina EYCK (1987) debutovala v Berlínskej filharmónii a preslávila sa interpretáciou fantázie Bohuslava Martinů. Účinkovala na koncertoch po celej Európe, v USA, Pakistane, Japonsku, Mexiku a v mnohých ďalších krajinách. Spolupracovala s osobnosťami ako Robert Kolinsky, Heinz Holliger, Michael Sanderling či John Storgårds. Okrem hry na therimine a komponovania sa venuje aj pedagogickej činnosti. Publikovala prvú príručku pre theremin pod názvom *The Art of Playing the Teremin*. Zvítazila na Medzinárodnej skladateľskej súťaži usporiadanej Berlínskym rozhlasom a televíziou (2006).

Ars Organi Nitra 2015

8. ROČNÍK MEDZINÁRODNÉHO ORGANOVÉHO FESTIVALU

26. apríl - otvárací koncert

Vincent Dubois (Francúzsko)
Piaristický kostol sv. Ladislava, 19.00 hod.

3. máj

Yun Zhaunmayr (Čína / Švajčiarsko)
Evanjelický kostol Sv. Ducha, 19.00 hod.

10. máj

Maria Grillenberger (Rakúsko)
Piaristický kostol sv. Ladislava, 19.00 hod.

17. máj

Marek Vrabel (Slovensko)
Evanjelický kostol Sv. Ducha, 19.00 hod.

24. máj

Mária Magyarová Plšeková & Štefan Kocán - bas (Slovensko)
Piaristický kostol sv. Ladislava, 19.00 hod.

VSTUP

VOĽNÝ

www.organfest.sk



ŠKO Žilina

Symfónia?

Medzištátne kooperácie na báze hudby nie sú žiadnou novinkou. Dnes sa však nosia akosi menej, možno aj vzhľadom na nevôľu pretrvávajúcu v nás, pamätníkoch oktrojovaných „bratstiev“ predminulých desaťročí. Zvláštnym úkazom, hoci s inou, aktuálnou príchutou, je zosieťovanie šiestich orchestrov z rozličných európskych krajín, ktoré fungujú a prosperujú pod „značkou“ ONE (Orchestra Network for Europe). Spolupráca mala tentokrát (26. 2.) podobu prezentácie autorských výstupov združených v jednom projekte. Zásadnou témou bolo uvedenie *Symfónie Mont Blanc*, na ktorej participovali piati autori zo zainteresovaných krajín – Francúzska, Poľska, Slovinska, Nemecka a Slovenska. Či pôdorys skladby možno definovať ako symfóniu, je pochopiteľne sporné. V každom prípade išlo o experiment hodný povšimnutia. Prvé dve „časti“ mali v zmysle kompozičnej poetiky k sebe vzájomne asi najbližšie. Diel nazvaný *Nuées* (Mraky) skomponoval Francúz Dominique Probst, Poliak Jarosław Chelmecki „do výšav pozeral“ cez svoj príspevok nazvaný *Sursum corda*. Obaja autori siahli do arzenálu zvukových farieb orchestra, pohrali sa s diferencovaním plôch, obaja dali skladbám v naratívnom duchu pomerne zmysluplný obsah a logický priebeh. Slovinská skladateľka Nina Šenk participovala časťou *Elements*, ktorej hudobný priebeh

bola korektná a muzikálna, nie však ohromujúca. Jasným interpretačným apelom bol výkon violončelistu **Adama Mitala**, slovenského Švajčiara, ktorý v Žiline nehostoval po prvýkrát. Čajkovského *Rokokové variácie* patria k najpôsobivejším a zároveň k najnáročnejším titulom violončelovej literatúry. Počutí v Mitalovom podaní bolo objavom: je priam neuveriteľné, koľko sa z hudby ruského



romantika ešte stále dá vyťažiť a ako možno jeho dikciu sprehľadniť a aktualizovať. Na to však treba mať obrovskú výbavu aj talent. Presne ako Mital... Obísť v kontexte celku poľskú dirigentku by bolo viac ako nespravodlivé. **Marzena Diakun** je zjavne fundovaná hudobníčka, s prehľadom a istotou sa pohybuje v teréne rôznych štýlových období.

a *mol op. 56 „Škótskej“* – bola dosť nezázrivná, indierentná, skôr bezfarebná. Rovnako veľa pochybností vo mne vzbudil sólista Simon, inak etablovaný a úspechmi ovencovaný sólista. Jeho technickú erudíciu spochybňovali zásadné vybočenia z dostatočne náročného partu (nie koncertantne, ale skôr symfonicky koncipovaného) *Koncertu č. 2 B dur op. 83* Johanna Brahmsa, v ktorého teréne sa nedokázal angažovane prejavovať. Simon je zdatný, nie však vrúcny. Pôsobí rigidne, akoby zbavený emocionálnych vypätí. Neuspela mu ani spolupráca s dirigentom, ktorého gestá neboli vždy jasné a najmä rytmické nepresnosti pôsobili (aj na samotného sólistu) rušivo.

Ženatého Messaggio

Hostujúcim dirigentom na koncerte 12. 3. bol **Paweł Przytocki** z Poľska. Spolu s ŠKO našťudoval a uviedol v slovenskej premiére *Koncert pre husle a komorný orchester*

„*Messaggio*“ českej skladateľky Sylvie Bodorovej. Takýto úvod večera bol viac než impozantný. Skladba, v ktorej sólový part stvárnil skvelý český huslista **Ivan Ženatý**, zaujala už od prvých expresívnych plôch. Skladba je koncentrovaným, priam esenciálne formulovaným, uhrančivo hlbokým dielom s dôvtipným rozvrhom aj vynachádzavým dávkovaním zvukových farieb, kde sa mohli dobre prejavovať

dispozície žilinského orchestra. Sylvie Bodorová je úspešná a plodná skladateľka, ktorá triumfuje na svetových pódioch. Niet pochyb, že *Messaggio* jej prinesie ďalšie vavríny. Aj v ďalšej skladbe, *Koncerte pre husle d mol Roberta Schumanna*,

sólisticky exceloval Ivan Ženatý. O tomto špičkovom umelcovi sa možno vyjadrovať len v superlatívoch. Jeho muzikantské aj inštrumentálne danosti sú podmaňujúce, vždy v dobrej kondícii presvedča o oprávnenosti svojej pozície na umeleckom olympe. Záver koncertu tvorila *Symfónia č. 39 Es dur KV 543* Wolfganga Amadea Mozarta. Dirigent ju vystaval dôsledne, hierarchizoval kontrasty, dával zmysel každej fráze. Prejavil sa ako štýlovo citiaci a v partitúre dobre zorientovaný hudobník.

Stranu pripravila: **Lýdia DOHNALOVÁ**
Fotografie: **Roderik KUČAVÍK**



bol definovaný už v titule. Dosť bizarným jazykom sa publiku prihovril Nemec Benjamin Schweitzer zvukovou masou nazvanou *Volapuk*, ktorú sa snažil zdôvodniť verbálne, popisným textom hodným príbalového letáku s podrobným návodom na použitie... V kontexte celej skladby určite najlepšie obstál Juraj Filas, zaiste nielen pre svoju česko-slovenskú príslušnosť. Jeho *Najvyššia katedrála* je údernou, výborne dramaturgicky postavenou skladbou, ktorá skvele narába s percepčnou psychológiou aj sumárom zrozumiteľných a pôsobivých idiémov. Prezentácia mladej flautistky **Kataríny Lepkovej** v *Koncerte G dur op. 29* Karla Stamica

Málo presvedčivý Japonec

Prvý marcový abonementný termín (5. 3.) patril monotematickému programu venovanému hudbe romantizmu. Autorskými protagonistami boli Johannes Brahms a Felix Mendelssohn Bartholdy, interpretačnými český klavirista **Jan Simon** a dirigent z Japonska **Yuki Miyagi**. Zaujímavé a zároveň sympatické na tomto pánovi je jeho nasadenie a vloženie sa do služieb umenia. Dirigent Miyagi sa príliš nepýši zmyslom pre rytmickú a tempovú presnosť. Jeho pohľad do partitúry je síce veľmi zasvätený, veľakrát mu však chýba fundamentálny pôdorys. Taký dojem som nadobudla z Mendelssohnovej *Symfónie č. 3*

Gitara na Radnici

Organizátori 55. ročníka Banskobystrickej hudobnej jari tentoraz pripravili sériu troch komorných koncertov. Program otváracieho koncertu bol zameraný predovšetkým na latinskoamerické diela, no zaznela na ňom aj skladba slovenského autora. **Slovenský**



F. Ferraro a A. Marec (foto: archív festivalu)

komorný orchester Bohdana Warchala pod vedením Ewalda Danela uviedol *Guitar Concerto* pre gitaru a sláčikový orchester Egona Kráka interpretovaný mladým, čoraz viac žiadaným sólistom Adamom Marcom. Dielo sa v Cikkerovej sieni Radnice ukázalo v novej

zvukovej podobe oproti tej, ktorú sme mali možnosť počuť pri nedávnom uvedení v banskobystrickej Štátnej opere. S omnoho farebnejšími plochami a jasnejšími kontrastnými kontúrami predostrela novú atmosféru. Akusticky priaznivejšie disponovaná sála Radnice zvýraznila homofónnosť 1. časti (*Andante*), ale najmä kantilény sólovej gitary a tutti v 2. časti (*Nocturne – Andante amoroso*) plynúcej do otvoreného záveru. Práve pri tomto koncertnom uvedení sa vynorila intenzívnejšia potreba ukončenia skladby v 3. časti. Podľa slov interpreta, ktorý stál pri jej samotnom zrode, skladateľ na nej už pracuje. Stálou repertoáru orchestra sú *Štyri ročné obdobia* od Astora Piazzollu. Do dramatického plánu koncertu sa toto dielo nepochybné hodí, ale nie je to tak dávno, čo ho SKO predviedol aj v Banskej Bystrici. Vtedy odznala úplná verzia v prepínaní s Vivaldiho rovnomenným dielom. Popularita skladby i orchestra však mala u publika pozitívnu odozvu aj teraz.

Gitarové duo Adam Marec a Fabrizio Ferraro (Taliansko) sa predstavilo na viacerých domáciach a zahraničných pódioch. V obidvoch interpretoch sa snúbi profesionalita s muzikalitou, čo vytvára predpoklad pre hodnotný umelecký zážitok. Brazílsky skladateľ Arnaldo Freire sa stretol s medzinárodným gitarovým duom Marec – Ferraro na festivale v Hongkongu. Toto stretnutie sa stalo inšpiračným momentom pre skomponovanie diela *Concerto Brasileiro op. 144* pre dve gitary a sláčikový orchester. Trojčastová skladba je sondou do brazílskej krajiny a kultúry. V 1. časti *Rio* skladateľ vzdáva prostredníctvom štýlu bossa nova poctu mestu Rio de Janeiro, kde si rondové návraty jednoduchých melódie spracovanej v unisonových disonantných štruktúrach vyžadujú premyslenú výstavbu, aby bola dosiahnutá potrebná gradácia. Druhá časť, *Bahia*, je plačom v štýle capoeira, ktorej melancholická nálada nočného chorálu je inšpirovaná ďalekou Afrikou. Záverečná časť *Amazonas* je príkladom na prepojenie brazílskej melodiky s výraznými polyrytmami. Freireho skladba je obom sólistom šitá na mieru, v ich interpretácii dostáva štýl brazílskej hudby konkrétnu, živú podobu. Pozitívne momenty z otváracieho koncertu predurčujú záujem banskobystrického publika o rovnako kvalitné programy ďalších koncertov.

Eva MIŠKOVIČOVÁ



Mesto Trnava pozýva

Trnavská hudobná jar

47. ročník festivalu klasickej hudby 2015

Pod záštitou pána Petra Bročku, primátora mesta Trnava

Nedeľa, 26. apríl 2015, 18.00, Zrkadlová sieň Divadla JP
 NBS / NOTHING BUT SWING / TRIO
 Diela klasikov – Bach – Mozart – Beethoven – v aranžmánoch vynikajúcich džezových muzikantov

Nedeľa, 3. máj 2015, 18.00, Evanjelický kostol
 VOX AURUMQUE, HANA von SCHLOSSER, zbormajsterka, Johannse Schimbrackius Organista Waralii – svetová premiéra

Nedeľa, 24. máj 2015, 18.00, Galéria J. Koniarka, Kopplova vila
 VARGA QUARTET / Slovensko, Sólista: GOTTFRIED BOISITS – hoboj / Rakúsko,
 Program: J. Haydn, W. A. Mozart, V spolupráci s Rakúskym kultúrnym fórom

Nedeľa, 31. máj 2015, 20.00, Bazilika sv. Mikuláša
 KATARINA HANZELOVÁ, Organová hudba 17. a 18. storočia na najstaršom trnavskom organe

Nedeľa, 14. jún 2015, 20.00, Bazilika sv. Mikuláša
 CUORE BAROCCO, Mladý súbor starej hudby, Musica da chiesa – Stabat Mater, A. Caldara, D. Speer

Vstupné: 5 €, študenti a dôchodci: 3 €
 Predpredaj vstupeniek v Turistickom informačnom centre (pod mestskou vežou) a hodinu pred koncertom.

hudobný život

rakúske kultúrne fórum

REGION TIRNAVIA

TRNAVA

TRNAVA live

MTT



SPRÁVA KULTÚRNYCH A ŠPORTOVÝCH ZARIADENÍ MESTA TRNÁVA

Bachova spoločnosť na Slovensku Správa športových a kultúrnych zariadení mesta Trnava
 V spolupráci s Rímskokatolíckou cirkvou – farnosťou sv. Mikuláša a Cirkevným zborom Evanjelickej cirkvi a.v. Trnava

Nedeľné matiné v Mirbachu

Hoci možno interpretkám matiné 22. 2. – flautistke **Silvii Staškovej**, violončelistke **Kataríne Kleinovej** a harfistke **Adriane Antalovej** – sotva čosi z technického hľadiska vytknúť, pre vzájomnú súhru a komorný zvuk to bolo málo. Rozdielnym prístupom k interpretácii nemohli zaujať andalúzske či španielske intonácie (*Pièce en forme de Habanera* Mauricea Ravela, *Pantomíma* Manuela de Fallu, *Španielsky tanec* Enriqueho Granadosa). Krehká a prevzdušnená hudba si nezaslúži byť len zahraná. Dramaturgicky aj kompozične najucelenejšou skladbou „tichého“ predpoludnia bolo *Trio pre flautu, violončelo a harfu* Jeana-Michela Damasa. Finálne *Trio d mol* Ladislava Kupkoviča bolo snád' mienené ako provokácia...

Sotva nájdeme rozdielnejšiu klavírnú dvojicu, akou je **Ida Černecká** a **František Pergler**. Napriek odlišnej hudobnej psychológii ostávajú obaja vo vzájomnom súlade, spojení úplným nasadením v prospech skladateľa. Preto *Allegro moderato C dur* a *Andante a mol D. 968* Franza Schuberta nevyznali na koncerte 1. 3. ako recitálové „vstupy“ a už vôbec neplnili „rozohrávaciu“ funkciu. Navonok nepatrné kusy v skutočnosti zneli s dôrazom na kompozičné znaky skladateľa, nehovoriac o grandióznej *Fantázii f mol op. 103 D. 940*. Veľkorysosť a technická presnosť toto nádherné dielo priam celebroidali, v jeho štruktúrovaní sa dalo doslova „čítať“. Zámer jasnosti vrcholil v *16 valčíkoch op. 39* Johanna Brahmisa. Tvrdší klavírný tón, vášnivejšie vyjad-

renie, dôraz na harmóniu a intenzívnejšie zapojenie pedálu boli úplne v intenciách romantickej školy – hudobne plnokrvného Brahmisa.

Ak bola dramaturgia koncertu 8. 3. s barytonistom **Martinom Babjakom** a klaviristom **Danielom Buranovským** pozornosťou pre návštevníčky k sviatku, zámer sa vydaril. Babjakov vášnivý a bezprostredne pôsobiaci prejav bol zjavný v operných scénach z Giordanovho *Andreu Chéniera*, Verdiho *Maškarného bálu*, Donizettiho *Favoritky* a Mozartovej *Figarovej svadby*, Buranovského sprievod bol až teatrálnym pendantom. Záslužné bolo zaradenie *Troch piesní na básne Jána Smreka* od Frica Kafendu. Barytonista dokázal, že si plne zasluhuje pozornosť. Ani *Cigánske melódie op. 55* Antonína Dvořáka nepočujeme často – skôr sa o nich veľa hovorí. Ich výber zaznel vo vyrovnanom komorne štylizovanom prejave.

Pôvab matiné 15. 3. jednoznačne spočíval na osobnostiach huslistov **Františka Novotného** a **Klary Erdingerovej-Staňkovej** v spolupráci s českým klaviristom **Vladimírom Hollým**. Je milé, keď sa v tvorivej interpretácii zjednotia pedagóg so žiakom. Od prvého okamihu bola nápadná hudobno-obsahová kvalita ich hry, ako aj schopnosť poňatia slohu a komorného štýlu. Trojica sonát z polovice 18. storočia (*Sonáta A dur* Jeana-Marieho Leclaira, *Sonáta D dur* Georga Philippa Telemanna a *Triová sonáta* Jiřího Antonína Bendu) bola cieľenou voľbou, vyžadujúcou jednoznačnosť vo vyjad-

rovaní osobnostného prístupu. Boli hudobne i zvukovo vyrovnané, racionálne, s ujasnenosťou frázovania, prízvukov, dôrazov a celkovou decentnosťou estetiky štýlu. Dvanásťročná huslistka prístupuje k tvorivej interpretácii so samozrejmosťou a otvorenosťou voči dielu. Hoci jej prejav nevyzníva umelo a huslistka sa necháva viesť vlastnou hudobnou predstavou, plnosť, muzikálnu jadrnosť i vášnivost tónu sme počuli až v Novotného podaní *Sonáty č. 3 c mol op. 45* Edvarda Hagerupa Griega.

Na predposlednom marcovom matiné sa 22. 3. stretli klaviristka **Jordana Palovičová** s violončelistom **Eugenom Prochácom**. Palovičová vládne klasicky vyrovnaným, okruhlým tónom so sebaistým cítením pre komorný štýl. Preto bola jej hra s umelecky povahovo odlišným Prochácom pre poslucháča čarovným dobrodružstvom. Hoci violončelista koketuje s rizikom, vie určiť štandard, a dialóg takýchto partnerov prináša radosť pre obe strany. Exkluzívne zaznelo päť kusov z baletu *Figliar op. 21* či *Sonáta C dur op. 119* Sergeja Prokofieva s porozumením pre prokofievovskú motoriku, linearitu hlasov či harmonickú uvoľnenosť. Preto nepôsobilo nepatrne odľahčenie (napríklad v podobe *Orientálneho tanca op. 2/2* Sergeja Rachmaninova alebo úprav skladateľovej populárnej *Vokalízy op. 34/14* či Chopinovej *Etudy cis mol op. 25/7*) rušivo. Podobné dramaturgické „skoky“ si môžu dovoliť len interpreti prístupujúci k hre z tvorivého nadhľadu, ako tomu je v prípade Palovičovej a Procháca.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

III
Stará tržnica

Výnimočné koncerty
v Starej tržnici prináša

SLOVENSKÁ
športfedrácia



Gregory Porter

Susana Sawoff /AT/
Talent Transport /SK/

22. apríl
Stará tržnica



Lizz Wright

18. máj
Ateliér Babylon

HB REAVIS
REAL ESTATE

SOZA

Hudobný fond
Music Fund Slovakia

rakúske kultúrne fórum

N

bigmedia

willmark

FILM

FILM EUROPE

KINO

in.ba

Slovak Republic

Slovak Republic

JAZZ

Webnoviny.sk

RADIO FM

RADIO DEVIN

vybz

Méziere

RADIO 90.2

POPULAR

hudobný život

arte

mlhbitum

salek

CITY
SOUNDS of
Bratislava

citysounds.sk · ticketportal.sk

Žilinské Allegretto oslavuje štvrt'storočnicu

allegretto
offertella

Priaznivci kvalitnej klasickej hudby sa aj tento rok môžu tešiť na skutočne pestrú nádielku prvotriednych koncertných výkonov. V žilinskom Dome umenia Fatra bude 13.–18. 4. prebiehať jubilejný 25. ročník Allegretta, prehliadky víťazov svetových interpretačných súťaží. Sólisti, dirigenti a telesá zo Slovenska, Českej republiky, Maďarska, Poľska, Nemecka, Francúzska, Španielska, Ukrajiny, Bulharska a Lotyšska budú prezentovať svoje umenie počas šiestich večerov.

K lákadlám festivalu nepochybne patria dvaja mladí hostia z Českej republiky. **Josefa Špačka** slovenskému publiku netreba zvlášť predstavovať; najmladší koncertný majster v histórii Českej filharmónie sa úspešne prezentoval na festivale České sny v Trnave v minulom roku a publikum by si nemalo nechať ujsť jeho naštudované Mendelssohnovo *Koncertu e mol* na otváracom koncerte v sprievode **Janáčkovskej filharmónie Brno** pod vedením vychádzajúcej dirigentskej hviezdy **Gergelya Madarasa**. Druhým „železkom v ohni“ našich západných susedov je minuloročný víťaz súťaže festivalu Pražská

a ako charizmatický sólista oslnil poroty na viacerých medzinárodných interpretačných súťažiach. To možno povedať aj o hráčovi na bicích nástrojoch **Alexandrovi Esperetovi**. Dvadsaťosemročný Francúz pred tromi rokmi triumfoval na súťaži TROMP v Eindhovene, kde získal hneď tri ocenenia súčasne (vrátane 1. ceny), a okrem toho, že je výrazným zjavom po ľudskej stránke, dokáže zaujať aj originálnym výberom repertoáru. Nie je mu však cudzia ani populárnejšia klasika: v Žiline sa predstaví bachovskými transkripciami a dnes už ikonickými (a nemenej populárnymi) dielami druhej polovice minulého

storočia – zasnenou *In a Landscape* Johna Cagea a dynamickými *Rebonds* B. Iannisa Xenakisa. Do Žiliny sa po roku vráti držiteľ Ceny hudobnej kritiky Allegretto 2014,



G. Madaras (foto: B. Borocz)

jar v odbore hra na fagote, **Jan Hudeček**. Mimoriadne disponovaný fagotista, ktorý opäť potvrdzuje skvelé renomé českej „dychárskej“ školy, sa predstaví s **ŠKO Žilina** v koncerte Jeana Françaixa. Ďalšími dvoma perspektívnymi mladými hráčmi na dychových nástrojoch na festivale sú španielsky klarinetista **Pablo Barragán** a poľský saxofonista **Bartek Duś**. Prvý z nich je víťazom Prix Credit Suisse a mníchovskej súťaže ARD a čoskoro si získal povest univerzálneho hudobníka, ktorý sa rovnako dobre cíti v pozícii sólistu, komorného aj orchestrálneho hráča (je okrem iného členom West-Eastern Divan Orchestra Daniela Barenboima), druhý brilantne reprezentuje francúzsku saxofónovú školu

bulharský dirigent **Yordan Kamdzhali**. Pod jeho taktovkou sa ako sólista v Rachmaninovom *Koncerte č. 3 d mol* predstaví mladý ukrajinský klavirista a skladateľ **Antonii Baryshevskiy**, ktorého kritika (najmä po vydaní debutového CD) chváli za schopnosť unikátneho ponoru do interpretovanej hudby a tiež za pomerne široký repertoárový záber siahajúci od Scarlattiho po skladby jeho ro-



J. Hudeček (foto: archív)



P. Barragán (foto: archív)

vesníkov. Okrem Kamdzhali na festivale vystúpi ďalšia nádej bulharskej dirigentskej školy, **Rossen Gergov**, žiak legendárneho Seijiho Ozawu a v súčasnosti už etablovaný operný, ale aj orchestrálny dirigent, ktorý má za sebou napríklad mimoriadne úspešnú sezónu so Scottish Chamber Orchestra či nomináciu na cenu Grammy za nahrávku diel Davida Cheskyho so Symfonickým orchestrom švédskej NorrlandsOperan. Pod jeho vedením v Žiline vystúpi aj mladý slovenský huslista **Karol Daniš** – ako sólista v *Koncerte g mol* Maxa Brucha. V ponuke festivalu nebude chýbať organový recitál (sólistkou bude mladá organistka z Nemecka **Anna-Victoria Baltrusch**), vystúpenie nášho agilného a stále úspešnejšieho **Muchovho kvarteta**, ako aj koncert víťazov Súťaží slovenských konzervatórií za rok 2015.

Viac informácií na:
www.skozilina.sk
www.hc.sk/allegretto

Peter Zajíček

Stará hudba je dobrodružný
a nekončiaci proces poznávania

Nikto nie je doma prorokom a v starej hudbe na Slovensku to žiaľ platí dvojnásobne. Huslista a umelecký vedúci súboru Musica aeterna Peter Zajíček patrí v oblasti historicky poučenej interpretácie už desaťročia k medzinárodne uznávaným špecialistom, no doma akoby stále začínal odznova. V rozhovore pre Hudobný život porozprával o pochybnostiach, ktoré dokážu byť umeleckým stimulom, o zodpovednosti interpreta voči dielu i o zvláštnom vzťahu Slovákov k vlastnej minulosti. Prezradil tiež program jubilejného 20. ročníka festivalu Dni starej hudby, ktorý sa uskutoční prvý júnový týždeň.



Pripravil Andrej ŠUBA

(foto: P. Kastl)

■ Krátko pred naším rozhovorom si v Re-dute so súbormi Musica aeterna a Czech Ensemble Baroque Choir uviedol cyklus Buxtehudeho kantát *Membra Jesu Nostri*. Odozva publika bola pozitívna, no nemrzelo ťa, že si nemal k dispozícii violu da gamba, možno iných sólistov?

Vždy je potrebné brať do úvahy personálnu a interpretačnú bázu, z ktorej v tomto priestore vychádzame, a tá nie je žiaľ uspokojivá. Ako profesionál na voľnej nohe, ktorý svojho času pôsobil aj v „kamennej inštitúcii“, si veľmi dobre uvedomujem tento deficit. Musím ho však dokázať prijať a spracovať. Často sa dostávam do situácií, kedy jednoducho nemám presne tých ľudí, ktorých by som potreboval. René Jacobs povie mená, manažment ich zabezpečí a on robí hudbu. Takto to u nás však nefunguje, preto sa nemôžeme tváriť, že dokážeme bez problémov konkurovať zahraničiu. Je však určite pozitívne, že vytvárame protiváhu komerčnej, často šedej hudobnej hmote, ktorá prináša nevelmi zrozumiteľné odkazy. Teší ma, že ľudia ocenia aj tento druh hudby, ktorá má už aj na Slovensku určitú tradíciu. Nemyslím samozrejme priamo Buxtehudeho, ale hudbu 17. storočia. Tú u nás reprezentuje napríklad Samuel Capricornus. Do Bratislavy sa tiež dostala tvorba viedenského cisárskeho kapelníka Antonia Bertaliho. Silnú, emocionálnu a afektívnu hudbu týchto dvoch skladateľov predstavíme s rovnakými interpretmi aj na prvom z koncertov aktuálneho ročníka Dní starej hudby. Zaznejú Capricornove a Bertaliho sonáty, motetá zo zbierky *Jubilus Bernhardi* a neznámy Bertaliho *Dixit Dominus*, ktorý som spartoval.

■ Hudbe 17. storočia, konkrétne rano-barokovým triovým sonátam, si sa venoval nedávno aj v rámci cyklu Musica Cameralis. Aj v tvojej knihe *Základy interpretácie husľovej hudby* sa možno stretnúť s informáciou, že husle sa v tomto období držali pri hre inak ako dnes. Napriek tomu sa s touto praxou možno stretnúť len veľmi zriedkavo...

Zo štúdií ikonografie a rôznych návodov (husľové školy z tohto obdobia nepoznáme) existujú indície o tom, že napríklad pri interpretácii francúzskej hudby polovice 17. storočia sa husle opierali o prsia. Bolo to možné aj preto, lebo huslisti využívali výlučne prvú polohu s jedinou výnimkou: štvrtý prst na strune *e* mohli posunúť o poltón vyššie, čím dosiahli na tón *c*³. Toto z hľadiska vyžadovaného rozsahu v skladbách úplne stačilo. Treba však súčasne pripomenúť, že veľká technická náročnosť tejto hudby spočívala vo vedení pravej ruky, ktorú považujem za „jazyk huslistu“. Vedenie sláčika a artikulácia boli hlavnými komunikačnými prostriedkami lullyovskej kapely. V tomto kontexte je dôležité poznamenať, že Lully vyžadoval, aby jeho hráči i speváci chodili do Comédie-Française a počúvali dikciu a rétoriku hercov. Slovo vládlo.

■ Máš teraz na mysli často zdôrazňovaný rétorický princíp pri interpretácii starej hudby? Ak chceme pochopiť interpretáciu starej hudby na základe analógie hudby a slova v tej najelementárnejšej rovine, je dobré si vziať na pomoc vokálno-inštrumentálne diela. Vychádzajúc z požiadavky mnohých dobových autorov, že instrumentalisti majú napodobňovať spevákov, sa pri jej interpretácii využíva

tzv. hudba dlhých a krátkych nôt. Každý tón má inú váhu, iný rozmer, nesie iný odkaz. Pri tomto prístupe možno veľmi dobre pracovať s gravitáciou. Študentom často hovorím, aby nezabúdali, že to je to najprírodzenejšie, čo sme dostali k dispozícii. Ťah sláčika nadol má váhu, niečo začína, otvára, smerom nahor zase napríklad zatvára, prípadne pripravuje. V prípade vokálno-inštrumentálnej hudby sa možno potom prirodzene oprieť o dlhé a krátke slabiky. Analogicky sa dá postupovať pri inštrumentálnej hudbe, kde si možno pomôcť podkladaním textov, príkladmi diminúcií, figurácií a samozrejme harmóniou.

■ Spomenul si študentov. Pôsobíš na VŠMU, kde sú tvoje hodiny venované historicky poučenej interpretácii na rozdiel od zahraničia stále výnimkou. S akými reakciami sa stretávaš?

Ide o veľmi rozmanitú „kyticu študentstva“. Sú medzi nimi aj veľmi šikovní hudobníci, ktorí prichádzajú už čiastočne pripravení a majú čiastkové informácie. Neočakávam to však automaticky, pretože stará hudba je na VŠMU stále Popoluškou. Takže musím zohľadňovať aj to, že pre mnohých je môj predmet len jednou z povinností. Môžem povedať, že väčšina prijíma, čo hovorím, pretože to nie je o „páči – nepáči“ alebo o tom, či je niečo módné. Pri výklade hudby vychádzam zásadne z pragmatického poznania a vždy sa opieram o tvrdenia, ktoré si možno overiť. Pri množstve traktátov ide o dobrodružný a nekončiaci proces poznania, ktorý je potrebné neustále konfrontovať s praxou. Mnohí z mojich študentov medzičasom pôsobia v súboroch

starej hudby, hrali so mnou v súbore Musica aeterna i v ďalších telesách na Slovensku, prípadne v Čechách. Je mi ľúto, že situácia a možnosti u nás len málo motivujú k tomu, aby sa niekto venoval starej hudbe hlbšie. V zahraničí pedagóg vytvorí podmienky vo pred a študenti vedia, že tí najlepší budú reálne hrať. To som dokázal, len keď bola Musica aeterna vo Filharmónii, kde sa do kontaktu so starou hudbou dostalo viacero mladých hudobníkov. Myslím, že môžem povedať, že práve tam sa ju tam naučili hrať...

■ **V poslednej dobe so svojimi študentami hrávaš. U nás generácia Václava Luksa, Mareka Štrýncľa a Jany Semerádovej akoby úplne vypadla. Vidíš v ľuďoch ako Peter Zelenka alebo Tomáš Kardoš nádej, že by sa generácia medzera mohla začať pomaly zaceľovať?** V prípade, že bude priestor a títo ľudia budú mať šancu niečo vytvoriť, prípadne pokračovať v Musike aeternae, čo by bolo mojím snom, tak áno. Želal by som si, aby súbor

Existuje skupina interpretov, ktorá sa snaží udržať nejakú normu, istý tvar. Nechcem povedať, že je v tom rozmer opatrnosti, skôr zodpovednosti. No nejde o uzavretosť, ako by sa mohlo zdať, naopak o neustále kladenie si otázok ako ďalej. Pochybnosti z môjho pohľadu nie sú ničím, čo ma deklaruje, ale impulzom, ktorý ukazuje voľný priestor, po ktorom budem v budúcnosti kráčať.

ďalej existoval, aby sa obnovila jeho energia. Nechcem, aby to bolo také, ako to dnes robím ja. Interpretované názory sa menia s generáciami, tak to bolo napokon i v mojom prípade. Pamätám si, ako profesor Albrecht a profesor Skladaný na nás pozerali, najskôr prekvapene, potom s obdivom. Takto si predstavujem progres, ktorý nezostane stáť ako nejaké nemenné klišé.

■ **Už sme sa zmienili o tom, že situácia v starej hudbe na Slovensku nie je ideálna. Minulý rok si oslávil významné životné jubileum, na scéne pôsobíš desaťročia, čo ťa motivuje pokračovať?**

Keď som začínal so starou hudbou, či s historicky poučenou interpretáciou, ktorá sa vtedy ešte volala „autentická“, bolo mojím cieľom dostať sa čo najhlbšie a pochopiť zmysel starých hudobných príbehov. Veľmi sa mi páči napríklad v klasicizme ten úzky koridor, strosť, ktorá musí stačiť na vyjadrenie našich citov. To je presne situácia, ktorú podľa mňa interpret potrebuje, aby nemal pocit, že musí pridávať a prifarbovať hudbu všelijakými námosmi a z môjho pohľadu často nevкусnými „čáčkami“. Nehovorím, že sa to ľuďom nemá páčiť a že aj iný prístup nie je dovolený. Mňa však priťahuje vymedzený priestor, v ktorom

mám interpretačne vypovedať a realizovať všetko zásadné, kde musím siahnúť hlboko do poznania i do skúseností. Keď sa všetko ideálne zmieša, dostáva sa k poslucháčovi hudobný odkaz, ktorý fascinuje svojou čistotou. Hovorím o klasicizme, no týka sa to napríklad i raného baroka, ktorý je veľmi bohatý, no len vtedy, ak ho dobre poznáme. Tu sú nároky oveľa väčšie vzhľadom na interpretačnú prax, na poznanie harmónie, kde je často prítomné miešanie tonality s modalitou. Toto sú problémy, ktoré interpret musí riešiť, bádať, pričom odpovede nie sú vždy jednoznačné.

■ **Priekopníci tohto spôsobu interpretácie ako Harnoncourt, Leonhardt, Kuijkenovci museli na všetko prísť prostredníctvom vlastného štúdia a experimentovania. Dnes sa mnohému možno naučiť v škole. Ako to podľa teba ovplyvňuje svet starej hudby?**

Ten, kto sa chce starej hudbe skutočne venovať, musí ju hlbšie študovať. Aj dnes sme svedkami miešania štýlov, nesprávneho posudzovania hudby, vo vydavateľstvách sa objavujú diela s mylným uvedeným autorstvom. Musíme tiež bojovať voči interpretačným klišé, ktoré existujú. Postavia sa nejaké normy: stará hudba sa hrá tak, že zoberieš ten nástroj, teraz takto ťaháš a tu urobíš toto... Všetko ide aj bez poznania, ľudia siahajú po klame, ktorý sa im zdá zrozumiteľnejší ako urtexty, autografy či dobové odpisy. Pri našich začiatkoch bolo nevyhnutnosťou dostať sa do hĺbky aj preto, lebo sme chceli narušiť stereotypy typu, že Corelliho concerti grossi

sa hrajú len tak, ako ich interpretuje napríklad Slovenský komorný orchester a podobne. Takéto škatulkovanie je dnes prekonané. V škole nám kedysi hovorili, kedy končí barok a kedy začína klasicizmus. Dnes vieme, že štýly sa prelínajú, vrstvia a často dochádza k vzrušujúcim prienikom, ktoré fascinujú muzikológov i interpretov. Počas etablovania hnutia starej hudby vznikali mnohé trendy, hľadalo sa, išlo a stále ide o proces. Stará hudba je vo svete v istom zmysle „mainstreamom“, no nie všetci to chápú správne. Pred časom som v Hudobnom živote čítal rozhovor s dirigentom Pinchasom Steinbergom, ktorý z môjho hľadiska obsahoval viacero nízkych a mätúcich výpovedí na adresu starej hudby. Okrem absentujúceho poznania bolo evidentné, že pre niektorých ľudí ide stále o akéhosi strašiaka, zdá sa že aj ekonomicky. „A tak sa tvária, že sa rozprávali s J. S. Bachom a Vivaldim a vedia presne, ako sa má tá hudba hrať“, „Aha, takže takto to má naozaj znieť. Ale ako to môžu vedieť? Rozprávali sa s Bachom? Rozprávali sa s Mozartom?“ Tieto vety ma v kontexte dnešného poznania úplne zaskočili. Od vydania jedného z priekopníckych diel Arnolda Dolmetscha Interpretácia hudby 17. a 18. storočia predsa uplynulo sto rokov a v ňom sú informácie, ktoré musia vyraziť dych každému

mu premýšľajúcemu hudobníkovi, ktorý túto knihu otvorí po prvýkrát. Nebojme sa predsa stať múdrejšími, to nás oslobodí.

■ **S podobnými myšlienkami sa možno stretnúť aj na Slovensku...**

Vzťah k hudobnej minulosti súvisí s prostredím. Týka sa vyspelosti kultúry, rozhladu, slobody umeleckej výpovede a v neposlednom rade rozvoja hudobného myslenia. Posledný bod je pre mňa osobne asi najdôležitejší. Tento rozvoj bolo na Slovensku cítiť v 90. rokoch, čiastočne aj po roku 2000, no súčasne boli už prítomné aj isté brzdy: ekonomicko-spoločenské a možno aj iné, ktoré kladli prekážky k humánnejšiemu a tvorivejšiemu priestoru. Nemohol som už pozývať toľko hostí, ktorí by zo Západu prinášali ďalšie argumenty. Súbor stále cestoval do zahraničia, bol známy, konfrontoval sa s aktuálnym stavom na scéne starej hudby. Nebolo to tak, že by sme varili len doma a všetko „à la Zajíček“. Boli sme v službe štátu, mali sme podmienky na prácu a každý nás mohol kritizovať. V roku 2005 som začal cítiť, že prekážame. Sledovanie oficiálnej hudobnej kultúry ma postupne priviedlo k presvedčeniu, že Aeterna mala za svoju odvahu polemizovať o hudobnom myslení na Slovensku niečo ako nevystavený účet a veci sa mali vrátiť do pôvodného stavu. Po vylúčení súboru zo Slovenskej filharmónie akoby pre mňa v hudbe zavial studený vietor normalizácie. My sme pritom chceli len verejnú diskusiu o tom, ako možno hudbu inteligentne interpretovať. Každý hudobník chce byť úspešný a hľadá cestu k poslucháčovi. V našom prípade je to však o niečo ťažšie, pretože okrem toho musíme ešte zohľadňovať aspekt zodpovednosti voči dielu. A tu niekedy vznikali trecie plochy aj s názormi iných hudobníkov.

■ **Súbor Musica aeterna tiež prešiel od moderných k starým nástrojom. Neboli pochybnosti?**

Mnohé z týchto peripetií opísala v knihe o Musike aeternae a Jánovi Albrechtovi Veronika Bakičová. Prvé rozhovory prebehli u nás v byte na Štúrovej ulici. V tom čase nebola na Slovensku k dispozícii literatúra, nanajvýš nejaká tá antológia. Preto náš prvý kontakt so starou hudbou bol prostredníctvom počúvania hudby. Počúvali sme súbory ako boli Academy of Ancient Music Christophera Hogwooda, Musica Antiqua Köln Reinharda Goebela, Holanďanov... Bolo to ako pohľad cez čisté okno. Človek sa pozrie a zrazu vidí úplne všetko, takmer sa toho môže dotknúť. Vyvolalo to medzi nami obrovský rozruch a my senzibilnejší sme to vnímali ako výzvu: tu sa chceme pohybovať, v tomto hudobnom svete chceme žiť, takto nejako to chceme robiť. Môj vtedajší profesor Ján Skladaný vedel, že som sa začal venovať tejto hudbe, vymieňali sme si názory. Okrem Hansiho Albrechta aj on začal chodiť na naše koncerty, vnímal to ako novú vec, nový spôsob komunikácie. Vôbec sa proti tomu nepostavil, pričom to bol pedagóg,

→ ktorý vychádzal prioritne z ruskej husľovej školy. Z tohto hľadiska to nebola otázka nejakej náročnej zmeny, považovali sme to skôr za pridanú hodnotu poznania. Interpretácia neznámená, že keď sa hudobník naučí hrať, ťahať sláčikom, fúkať, hrať na klávesoch jedným spôsobom, že to má robiť rovnako pri všetkých skladbách. To je zásadný omyl. Pri každej hudbe, zvlášť pri starej, hľadáme súlad medzi technikou interpretácie a výrazovými prostriedkami. Preto, keď študentom hovorím, ako používať napríklad variovaný sláčik, narábať s miestom ťahu, kedy využiť tvrdší, pomalší, rýchlejší ťah, myslím na veci, ktoré ovplyvňujú zvuk, ktorý ide ďalej k poslucháčovi. To je podľa mňa pridaná hodnota, nie dilemma. Keď chytím moderné husle, tak si okamžite spomeniem, čo mám robiť, pretože som sa na nich učil hrať celú svoju mladosť ako každý iný, napokon som skončil túto školu, VŠMU.

■ **V súčasnosti existuje trend prenášania historicky poučenej interpretácie na hru moderných telies. Do akej miery je to podľa teba možné?**

Aj my sme historicky poučenú interpretáciu na začiatku prenášali na moderné nástroje. Čiastočne sa nám to darilo, no napokon sme dorazili do bodu, keď sa už nedalo akusticky pokračovať a museli sme vymeniť nástroje. O tom teraz nemôžem podrobne rozprávať, lebo tento príbeh znie ako detektívka. Predajca nástrojov si na poslednú chvíľu rozmyslel cenu za ná-

stroj a začal nás naháňať po Brne. (Smiech.) Možno sa mi ešte podarí niečo napísať, ako to celé bolo. Zmena nástrojov prebehla v podstate veľmi rýchlo. Nebola to síce vždy najvyššia kvalita, ale vedeli sme sa rozbehnúť a následne sme vstúpili na európsku scénu ako jediný orchester v Československu. V podobnej situácii sa nachádzam pomerne často, napríklad keď pracujem s orchestrom na VŠMU. Prídu študenti s modernými nástrojmi, urobíme prvú prehrávku diela, počujem artikuláciu a zvuk, ktorý je úplne neprijateľný, tak hľadám cestu. Vysvetľujem veci bod po bode a pokiaľ mi

■ **Hovorí sa o tebe, že si purista, neprekážajú ti podobné „kompromisy“?**

Purista je možno trochu silné slovo, ale občas som na to hrdý. (Smiech.) Snažím sa byť voči sebe prísny, lebo sa túžim dostať čo najďalej, no musím tiež robiť kompromisy, rozhodne nie som dedko-vševvedko. Existuje skupina interpretov, ktorá sa snaží udržať nejakú normu, istý tvar. Nechcem povedať, že je v tom rozmer opatrnosti, skôr zodpovednosti. No nejde o uzavretosť, ako by sa mohlo zdať, naopak o neustále kladenie si otázok ako ďalej. Pochybnosti z môjho pohľadu nie sú ničím, čo ma deklaruje, ale impulzom, ktorý ukazuje voľný priestor, po ktorom budem v budúcnosti kráčať. Keď však chcem žiť v tejto spoločnosti a je požiadavka niečo zahrať, snažím sa vyhovieť. Čo sa týka tvojho hodnotenia vplyvov, máš pravdu. Stará hudba veľmi ovplyvnila interpretáciu mnohých komerčných orchestrov, predovšetkým tých, ktoré majú ambíciu svoju hru modernizovať. Modernosť chápem v tom zmysle, že aj stará hudba dostáva nový priliehavý šat. Z dejín vieš, že v hudbe slovo móda vždy fungovalo, tak prečo by nemohlo aj teraz? Nádej mi dáva, že geniálny mysliteľ ako Harnoncourt, ktorý bol vo Viedni na za-

naše dejiny hudobnej kultúry. Pamätám si na obdobie mečiarizmu, keď sme napísali, že ideme hrať Zimmermanna alebo Capricorna, bolo to ako oheň na streche, výzva, ktorú títo ľudia nemohli prijať. Tak nám odpísali: hrajte radšej Zeljenku. Bolo to také absurdné, že som nechápal, či nejde o vtip.

■ **To naozaj?**

Naozaj. Mrzí ma tiež, že šírenie Zimmermannovho diela tak náhle zastalo. Musica aeterna nahrala tri CD a stačilo. V jeho diele sú pritom nádherné veci, ktoré určite treba oživiť. Niektoré sme hrali v zahraničí a kolegovia môžu dosvedčiť, aký veľký ohlas mali, napríklad klarinetová hudba tohto skladateľa. Ide o unikát v európskom kontexte, ktorý pochádza z Bratislavy/Prešporku. Myslím si, že globalizácia je pre hodnotenie regionálnych špecifik nešťastným fenoménom. Postupne sa strácajú regionálne osobitosti a tým aj kus našej minulosti.

■ **Chcel by som sa dotknúť aj nepríjemnej témy, ktorou bolo „odídienie“ z Filharmónie. Dokážeš už s odstupom času bilancovať?**

Neviem to presne definovať, pre mňa to bolo ťažké obdobie. Päťdesiatročný človek, ktorý je na vrchole kariéry, sa dostane na ulicu. Nikomu to neželám. Musí si rýchlo zodpovedať na množstvo otázok a musí to urobiť racionálne, bez snívania a citov. V súbore nás to veľmi zaskočilo, vnímali sme našu prácu ako službu štátu. Paradoxom bolo, že nám v „terminálnom štádiu“ neustále pribúdalo obecnstvo. Niektorí boli z toho vo Filharmónii nervózni, iní sa tešili, pre mňa to bolo pozitívne, pretože sme mohli pripravovať nové programy. Dodnes vnímam argument šetrenia zo strany vedenia ako účelový a zdôvodnenia typu „sú takí dobrí, že sa uživia sami“ považujem za cynické. Prišlo množstvo urgentných rozhodnutí, napríklad ako slušne dohrať sezónu, čo ďalej a podobne. Celá dramaturgia, ktorú som pripravoval sa zrútila, zmenila sa koncepcia cyklu a vznikla nekonzistentná zmes toho, čo kto ponúkne. Stále publikum si improvizáciu v dramaturgii určite všimlo. Momentálne máme so Solamente naturali vo Filharmónii po dva koncerty, môže sa teda zdať, že všetko je v poriadku... My, ktorí sme chceli starou hudbou žiť i naďalej, sme si našli nejaké cesty. No podmienky profesionála, ktorý mal prostredie na tvrdú prácu a koncerty, sa dramaticky zmenili, dostal sa do kategórie amatéra-milovníka starej hudby bez akýchkoľvek podmienok. Hľadali sme miesto, kde budeme cvičiť, ako to celé zorganizujeme, pretože si každý z nás musel rýchlo nájsť nejaké zamestnanie, aby mohol prežiť. Celý ten proces bol veľmi komplikovaný. Často nebolo možné poriadne skúšať. Mnohí, najmä mladí ľudia, keď videli, ako sa na Slovensku zmenil pohľad na starú hudbu, odišli do zahraničia, kde už žiaľ zostali. Riziko ma vždy dráždilo, nebál som sa ho, ani zmien, no z hľadiska dosiahnutého mi to bolo ľúto. Momentálne pracujeme na báze



Musica aeterna (foto: archív P. Zajíčka)

stroj a začal nás naháňať po Brne. (Smiech.) Možno sa mi ešte podarí niečo napísať, ako to celé bolo. Zmena nástrojov prebehla v podstate veľmi rýchlo. Nebola to síce vždy najvyššia kvalita, ale vedeli sme sa rozbehnúť a následne sme vstúpili na európsku scénu ako jediný orchester v Československu. V podobnej situácii sa nachádzam pomerne často, napríklad keď pracujem s orchestrom na VŠMU. Prídu študenti s modernými nástrojmi, urobíme prvú prehrávku diela, počujem artikuláciu a zvuk, ktorý je úplne neprijateľný, tak hľadám cestu. Vysvetľujem veci bod po bode a pokiaľ mi

čiatku odmietnutý, je tam momentálne mimoriadne žiadaný. Vnímam to ako obrovský pokrok a veľkú zmenu v hudobnom myslení. Preto si myslím, že aj na Slovensku by sme o tom mali hovoriť. Chýba tu verejná diskusia o starej hudbe, ktorá úzko súvisí s našou hudobnou minulosťou. Môžeme byť hrdými na naše dejiny, ktoré majú v niektorých aspektoch európsky rozmer, veď v tomto meste pôsobili Capricornus, Zimmermann, Dóm sv. Martina zažil veľké politické aj hudobné udalosti. Slovinci sme žiaľ pochybovační a akoby sme neboli ochotní pripustiť, kto reprezentuje

občianskych združení, ktoré žiadajú peniaze kade-tade, podporuje nás však najmä Ministerstvo kultúry. Dnes ako nevyhnutnú vec vnímam potrebu vytvoriť manažment, pretože administratíva fungovania občianskych združení je extrémne náročná a umelcov zaťažuje vecami, ktorými by sa v ideálnom prípade mohol živiť niekto iný. Radosť z hud-



(foto: archív P. Zajčíka)

by a snaha o kvalitu sa tak niekedy mení na frustráciu, že sme napokon radi, že sme odohrali koncerty a po vyúčtovaní grantu nás nezinkasovala nejaká kontrola. Ako problém vnímam uzavretosť „kamenných“ inštitúcií, nielen u nás, aj v Čechách je to podobné. Z existenčných dôvodov však musíme za prácou odchádzať do zahraničia, alebo pracovať na Slovensku v iných sférach.

■ Čo boli pozitíva, ktoré ti v súčasnej situácii chýbajú?

Mali sme k dispozícii materiálne zabezpečenie, personál, ľudia prišli na skúšku v dohodnutom čase. Mohli sme si prácu rozdeliť a pripraviť. Mal som v úmysle rozširovať dramaturgiu, spolupracovať viac so Slovenským filharmonickým zborom, nájsť tam vhodné typy spevákov, ktorí by mohli s nami pracovať. Nestalo sa. To odstrihnutie bol koniec zaživa. Dnes mám prácu doma, je to veľmi zaťažujúce, pretože to znamená, že robím od rána do polnoci. Už sa to ale asi nezmení, dobojujem.

■ Teda podľa teba prevažujú skôr negatíva?

Podmienky nemáme rozhodne ideálne, na prípravu je krátky čas a musí byť oveľa intenzívnejšia. Na skúšku je potrebné prísť s takmer hotovými vecami, prispôbovať sa situácii a zbytočne „netlačiť na pílu“ tam, kde to nejde. Toto všetko musí interpret vybalansovať, aby vznikol prijateľný tvar. Málokedy som spokojný. Neznamená to ale, že ja som dokonalý, ale že moja predstava je pripravená a chcem skúsiť mojimi šatami obliecť médium. Kde je niečo, čo trčí, čo nie je vhodné, sa musí samozrejme prispôbiť, aby to dobre vyzeralo. Kompromisy vznikajú i v zahraničí, ktoré sme kedysi obdivovali. Videl som niektoré veľmi sporné interpretácie aj od veľkých súborov. Hovorím to s rešpektom a pretože veľa vecí poznám, môžem si dovoliť pochybovať. V žiadnom prípade nechcem nikoho zhadzovať, veľmi si cením

úsilie, ktoré ľudia vynaložia na to, aby zaznela hoci jedna sonáta zo 17. storočia. Ukazuje sa množstvo otázok, ktoré musí človek vyriešiť, aby sa dostal k hudobnej výpovedi. Pre mňa je však v poslednej dobe najdôležitejšia otázka, či potrebuje oficiálna slovenská hudobná kultúra kvalitnú starú hudbu? Ako áno, musí ju aj podporovať a vytvoriť jej profesionálne podmienky. Nevznikne iba tak, sama od seba.

Ani jeden z dvoch súborov starej hudby na Slovensku nemá adekvátne podmienky na profesionálnu prácu. Je nutné vytvoriť prostredie, zázemie, kde sa hudobníci môžu stretávať, kde môžu cvičiť, vytvoriť stabilnú komunitu. Možností je tu žiaľ len toľko, koľko umožní štát. S občianskym združením ALBRECHT FORUM sa sna-

žíme zrekonštruovať albrechtovský dom, kde sa nám možno podarí vytvoriť priestor pre inteligentných, vnímavých a hlavne kvalitných hudobníkov. Napokon tam bude Musica aeterna opäť doma.

■ Okrem koncertných cyklov so súborom Musica aeterna si sa úspešne etabloval za hranicami Slovenska. Pôsobil si v Granade, pravidelne spolupracuješ so známymi českými súbormi...

Keď sme s Aeternou cestovali do Francúzska, Nemecka a Holandska, mal som niekoľko lákavých ponúk, aby som na „Západe“ zostal. Teraz by som to okamžite urobil, no vtedy som ešte veľmi veril tomu, že pre Slovensko môžeme veľa urobiť, že tu vznikne silná základňa. Že budeme hrať svetovú hudbu, ale najmä tú našu. Bol som tiež zamestnaný v Slovenskej filharmónii a počas voľných dní som sa pripravoval na skúšky, objavoval nový materiál, robil dramaturgie, rozpisoval noty spolu s mojou manželkou, telefonoval s agentúrami, pretože to všetko som naozaj robil ja. Našťastie si na mňa po odchode z tejto inštitúcie mnohí spomenuli a teraz už nemalo zmysel váhať. Pôsobím najmä v Čechách a bolo pre mňa mimoriadne príjemné počuť od mladších kolegov v zahraničí, že keď sme chodievali kedysi dávno s Aeternou do Prahy, navštevovali naše koncerty a ako študenti ich obdivovali. Účinkoval som v orchestroch Václava Luksa, hrával som s Janou Semerádovou, momentálne intenzívnejšie spolupracujem s Ensemble Inegal Adama Viktora, som tiež koncertným majstrom Czech Ensemble Baroque Romana Válka, v Granade som viedol barokový orchester.

■ Spomínaš koncerty v zahraničí, čo Slovensko?

Dnes je takmer nemožné koncertovať po Slovensku. Kedysi sme bežne hrávali v Ružomberku či v Bardejove. Ľudia to mali radi, učiteľia ZUŠ získavali určitú informáciu, ktorá bola prítomná na všetkých stupňoch

vzdelávania. Na Západe funguje stará hudba naprieč všetkými vekovými skupinami. Mám vo Francúzsku priateľa, ktorý učí čembalo od malých detí po osemdesiatročných ľudí. Mrzí ma, že keď sledujem aktivitu hudobného života v Čechách, na Morave a Slovensku, tak je to neporovnateľné. Nie som negativistický, je to pohľad, ktorý hovorí o reálnom stave. Ak to takto u nás chceme, prispôbime sa, nebudem biť na bránu, že ja mám pravdu a ostatní nie.

■ Na čo sa môžeme tešiť počas 20. ročníka Dní starej hudby, ktorý sa uskutoční v prvý júnový týždeň?

Jubilejný ročník som si predstavoval trochu inak, každoročne však musíme napokon realisticky vychádzať z aktuálnych finančných možností. Som veľmi rád, že sa nám tento rok podarilo do programu zaradiť Händlovo oratórium *Juda Makabejský*, ktoré zaznie v podaní Czech Ensemble Baroque, pretože je symbolom vznešenej myšlienky boja, pokračovania a očisty. Mnohé z posledných ročníkov festivalu sa niesli v znamení väčších projektov, ktoré v slovenskom koncertnom živote inak absentujú: za všetky môžem spomenúť Beethovenovu *Eroicu*, Zimmermannovu melodramu *Perzeus a Andromeda*, Haydnovu operu *Opustený ostrov*, Monteverdiho *Mariánske nešpory* a v tomto trende chceme pokračovať. Projekt „Il duello musicale“ (Capricornus-Bertali), ku ktorému prednáškou prispeje i hudobný historik Ladislav Kačic, som už zmienil. Hostom festivalu bude tiež maďarský súbor Orfeo Orchestra, ktorý uvedie diela Johanna Sebastian a Johanna Christopa Bacha. Prvýkrát na Slovensku zaznejú na čembale *Goldbergove variácie* v podaní Mahana Esfahaniho, o ktorom sa kritika vyjadruje v superlatívoch. Tento nástroj je u nás interpretácie i z hľadiska popularity stále nespravodlivo v úzadí, preto to považujem za zvlášť dôležité. X

Peter ZAJČEK je absolventom VŠMU Bratislave.

Po účasti na majstrovských kurzoch doma a v zahraničí sa začal venovať interpretácii starej hudby. Od roku 1990 je umeleckým vedúcim súboru Musica aeterna. Ako jeho vedúci a dramaturg získal viacero ocenení za nahrávky, napríklad Diapason D'or za kompletnú nahrávku Muffatových koncerti grossi. Bol koncertným majstrom súboru Haydn Sinfonietta Wien, s ktorým absolvoval vystúpenia po Európe a nahral niekoľko CD. Pôsobí ako pedagóg komornej hudby na VŠMU v Bratislave a ako externý pedagóg na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty UK v Bratislave. Je zakladateľom a predsedom Centra starej hudby, ktoré každoročne usporadúva medzinárodný festival Dni starej hudby. Jeho bádateľská a prednášková činnosť je oceňovaná doma i v zahraničí. Spolupracoval s významnými interpretmi ako A. Parrot, J. Holloway, S. Standage a d. Je autorom prvej publikácie v slovenskom jazyku o interpretácii husľovej hudby 17. a 18. storočia. V ostatných rokoch je vyhľadávaným koncertným majstrom a lektorom v zahraničí.

Nahrávanie folklóru na území Slovenska III

Karol Anton Medvecký

K. A. Medvecký (foto: Langhans)

Karol Anton Medvecký sa narodil 8. júna 1875 v Oravskom Podzámku – Dolnej Lehote. V rokoch 1887–1895 študoval na gymnáziách v Trstenej, Skalici, Ružomberku, Banskej Štiavnici, Lučenci a v Košiciach a v roku 1899 absolvoval teológiu na bohosloveckom seminári v Banskej Bystrici. Potom pôsobil ako rímskokatolícky kaplán v Detve, Krupine, Jastrabej, Veľkom Poli, Píle, Beňuši a v Detvianskej Hute, od roku 1904 bol administrátorom v Donovaloch, Brehoch a v Prochoti a od roku 1909 v Bacúrove. V roku 1918 ho vymenovali za vládneho referenta pre cirkevné záležitosti na Ministerstve s plnou mocou pre správu Slovenska v Žiline a v Bratislave. Od roku 1920 pôsobil ako farár v Bojniciach, v roku 1922 sa stal titulárnym prepoštom. Karol Anton Medvecký zomrel v Bojniciach 12. decembra 1937.

Marián MINÁRIK

Časté zmeny pôsobiska Karola Antona Medveckého súviseli s jeho národným uvedomením. Zapojil sa do národného hnutia, ako kňaz rozvíjal národnouvedomovaciu a ľudovú duchovnú činnosť. Cirkevná vrchnosť ho za to prenasledovala, ustavične prekladala z jednej chudobnej farnosti do druhej, až napokon skončil v Bacúrove, kam odkladali kňazov so slovenským zmýšľaním (okrem Medveckého tu pôsobili napr. František Vítazoslav Sasinek a Andrej Truchlý-Sitniansky). Zdá sa až neuveriteľné, že prvou zámenkou na intenzívne perzekúcie bola podľa Medveckého spomienok práve prednáška s ukážkami nahrávok z Detvy: „Z Krupiny zariadil som na národných slávnostiach v Martine malú výstavu detvianskeho

ľudového umenia v sprievode mojej prednášky. O ľudovom umení v Detve. Medzi prednáškou predvádzal som na fonografe zachytených niekoľko ľudových piesní z Detvy. Prednáška i s výstavou vzbudila značnú pozornosť a bola nielen prvým mojim debutom pred slovenskou verejnosťou, ale bola aj začiatkom mojich prenasledovaní so strany maďarských cirkevných i svetských vrchností, ktoré neutíchli do samého prevratu.“

Medvecký sa zapájal aj do slovenského politického života v prvých desaťročiach 20. storočia. V roku 1905 bol signatárom žilinskej porady o založení Slovenskej ľudovej strany, v roku 1917 sa po Jozefovi Gregorovi-Tajovskom stal tajomníkom Slovenskej národnej

strany. Zúčastnil sa na jej dôvernej porade v Martine 24. mája 1918, kde prijala stanovisko o sebaurčovanom práve slovenského národa a o spoločnom štáte Čechov a Slovákov. V roku 1918 bol členom výkonného výboru a tajomníkom Slovenskej národnej rady a signatárom martinskej Deklarácie slovenského národa. Ako vládny radca pre katolícke cirkevné záležitosti mal Medvecký významný podiel na poslovenčovaní cirkevnej správy. Od roku 1925 bol podpredsedom slovenskej organizácie Československej strany ľudovej a spolupracoval s jej tlačovým orgánom Ľudová politika. V rokoch 1918–1920 bol poslancom Národného zhromaždenia, od roku 1926 predsedom Muzeálnej slovenskej spoločnosti a redaktorom Časopisu MSS a Zborníka MSS. Historiografická, etnografická a múzejnícka činnosť bola integrálnou súčasťou Medveckého národnooslobodzovacích a vlasteneckých úsilí. Venoval sa dejinám slovenského katolíctva, dejinám svojich pôsobísk a problematike zániku Uhorska a vzniku československého štátu. K tejto problematike publikoval aj dobové dokumenty, ktoré poskytujú bádateľom bohatý materiál. Je autorom črt o živote a diele Jozefa Hollého, Jozefa Ľudovíta Holubyho, Ľudovíta Mičátka, Františka Richarda Osvalda a Andreja Truchlého-Sitnianskeho. Osobnosti Andreja Kmeťa venoval až dve monografie (1913, 1924). Napísal cestopisné črty z Juho-slávie, Francúzska a Anglicka. V memoároch *Z mojich rozpomienok k šesťdesiatinám* (1935) zhrnul skúsenosti z osvetovej a literárnej činnosti i z politiky a zaradil do nich aj svoju personálnu bibliografiu.

Pri národopisnom a folkloristickom výskume bol Karol Anton Medvecký zástancom precíznych metód práce, k čomu patrí aj jeho záujem o fonograf. Kládol dôraz na autentické zaznamenávanie ľudovej slovesnosti. Podobne pristupoval aj k opisom zamestnania, zvykov a umeleckého prejavu ľudu v miestopisných črtách.

Detva a prvá slovenská monografia

Pre slovenskú etnografiu a etnomuzikológiu majú najväčší význam tri Medveckého knižné publikácie: bohato ilustrovaná *Detva* (1905) – prvá slovenská vlastivedná monografia, *Slovenská ľudová ballada* (1918) a *Sto slovenských ľudových ballád* (1923). Autor v nich využil aj materiál získaný prácou s fonografom. Knihu uvítal Andrej Kmeť slovami: „Čo sem-tam pojedinne a roztrúsene čítať o Detve, to v prítomnej monografii v netušenej bohatosti a príjemnej zriadenosti nájdete zostavené mravenčou pilnosťou mladého nadaného spisovateľa. Len škoda – preškoda, že ako stromček vesele rastúci z pôdy svojej, v ktorej našiel sa tak skoro doma stáby v rodnom kraji, z milej Detvy bol tak predčasne vytrhnutý. Bolo by toho ešte viac!“

Monografia *Detva* vyšla v roku 1905, keď mal Karol Anton Medvecký tridsať rokov. Do Detvy prišiel hneď po vysviacke 3. júla 1899 ako dvadsaťštyriročný a od júla 1901 bol už preložený do Krupiny. Materiál k monografii z vlastného výskumu a množstva prameňov, literatúry a šta-

tistik teda zozbieral za necelé dva roky. Na fonograf nahrával napochytre v lete 1901, keď ho zastihla správa o nútenom odchode z obce. O jeho preloženie do Krupiny sa postaral vikár Ján Havran, ktorý bol známy prenasledovaním slovenských kňazov a aj Medveckého ešte viackrát šikoval z miesta na miesto. Práve v Krupine sa rodila knižná podoba monografie: „Čím väčšia bola moja úradná zamestnanosť, tým intenzívnejšie som pracoval a len po nociach napísal som spomenutú už Detvu.“ Andrej Kmeť oceňoval Medveckého prácu aj pre neľahké podmienky, ale v predslove zdôrazňuje

priezviskám, sociálnym pomerom, remeselnéj výrobe a priemyslu. Národopisu je venovaná asi polovica 350-stranovej knihy veľkého formátu a autora zaujímajú hmotná i duchovná kultúra detvienského ľudu. Samostatné kapitoly venuje ľudovému staviteľstvu a bývaniu, odevu, výšivkám a ornamentom (rezbárstvu). V súvislosti s nárečím skúma aj frazeológiu, príslovia, porekadlá a pranostiky. Zaujímavé charakteristiky povahy Detvanov podáva v kapitole Detvan v jeho žití a bytí. Ďalej Medvecký opisuje ľudové obyčaje, povere, čary a lieky, zaznamenáva

na spodnom svojom konci cípiikom, piskorom, ktorý pri písaní príde medzi perny. Fajara býva riadne ornamentovaná rastlinnými motívmi podelenými na viac polí; zvnútra potrebu ju častejšie olejom namastiť. Písanie na tomto nástroji je zvlášť pre cudzinca veľmi obtiažne pre veľkú diaľku dierok od piskora, áno aj samé dierky sú prídaleko jedna od druhej. Fajara je temer nezbytná pre pastierov oviec. S fajarou kráti si čas, odháňa trúdné myšlienky, rozkošou bárs nepovedome naplňuje nielen seba, lež aj celý diaľny kraj okúľuje jej uchvátiť melancolickými, srdcom otriasajúcimi zvukmi. Fajarou obháňa svoje stádo, ba aj tie ovečky sú akési krotkejšie, držia sa lepšie pohromade, i pes belko ostrážejší je pri nežných tónoch fajary. Ňou sa podopiera valach, preskakujú často potľeta metra široké priepadiská a horské potôčky, a ňou sa vie, keď mu je zapotreby – aj udatne brániť. O valašku opretý ňôti si čudesné svoje piesne za celé hodiny a vtedy ho nespozorovane počúť je pre cudzinca neporovnateľná slasť a rozkoš. Alebo keď v nedeľu večierkom uberajú sa dolu Detvou dvaja – traja, keď súdruh pekným barytónom sprevádza rozmarné trily fajary – človek by zasnival o večných symfóniách nadhviezdnych zborov, o budúcej mohutnosti, sláve – keby ho neovnul od Poľany drsný severák krušných osudov nášho ľudu. (...)

Fajarových nápevov rozoznal som len niekoľko, lež bočné modulácie varírujú sa donekonečna; a to vždy tak krásne, tak cituplne! Piesne fajarové považujem za typické pre detviensky ľud. Ony vyjadrujú síce žiaľ tiež aj iné city srdca niektorých národov s divokou zúfalosťou, áno

Detva.

Detva fajarova, to slávky K. A. Medveckého.

Keď sa Janík ženil,
mať sa mu nedala,
a soštra káňala.

A keď po ňu išli
na ten vysoký most,
koník sa mu potkol,
Janík hlavku vytkol.

Oj, vy ľudia, ľudia,
čo budete rudiť,
či máme poľno ľuď,
či sa máme vrátiť!

Jedni sa vrátili,
druhí poľno išli.

Keď oni sa prišli,
horeť sa ich spýtala:
Starší, starší,
kde je mój najmilší?

Tam ti domá zjav,
žeby stoly schytav.

Ona nemeškala,
zav sa spýtala:
Starší, starší,
kde je mój najmilší?

V komore ti leží,
hlavička ho bolí.

Keď ho skládali,
tak jej prišli,
keď sa ho netýkala
do pravej povesť.

Ona nemeškala,
čo ste tykala,
od veľkého strachu
do ichy bežala.

Aj, vy ľudia, ľudia,
čo ste urobili,
keď mňa živu pamuť
a mrtvýu ušitili?

Oj, mamičko moja,
čo som našťastila,
či viemke zleňuť?
či čepček bielely?

Nemohla si
viemke zleňuť,
len fajar bielelo.

Keď slávky K. A. Medveckého, a Detva.

Sto slovenských ľudových ballád, ukážka piesne prepísanej podľa fonografu

Spev.

Ballady a romany.

Keď sa Janík ženil,
mať sa mu nedala,
a soštra káňala.

A keď po ňu išli
na ten vysoký most,
koník sa mu potkol,
Janík hlavku vytkol.

Oj, vy ľudia, ľudia,
čo budete rudiť,
či máme poľno ľuď,
či sa máme vrátiť!

Jedni sa vrátili,
druhí poľno išli.

Keď oni sa prišli,
horeť sa ich spýtala:
Starší, starší,
kde je mój najmilší?

Tam ti domá zjav,
žeby stoly schytav.

Ona nemeškala,
zav sa spýtala:
Starší, starší,
kde je mój najmilší?

V komore ti leží,
hlavička ho bolí.

Keď ho skládali,
tak jej prišli,
keď sa ho netýkala
do pravej povesť.

Ona nemeškala,
čo ste tykala,
od veľkého strachu
do ichy bežala.

Aj, vy ľudia, ľudia,
čo ste urobili,
keď mňa živu pamuť
a mrtvýu ušitili?

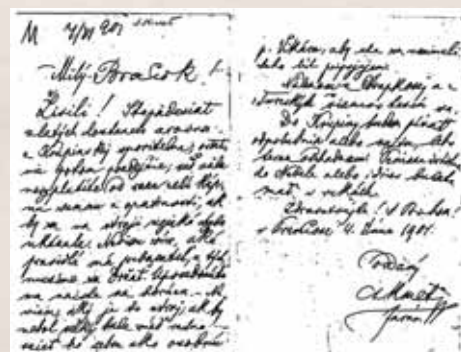
Oj, mamičko moja,
čo som našťastila,
či viemke zleňuť?
či čepček bielely?

Nemohla si
viemke zleňuť,
len fajar bielelo.

Keď slávky K. A. Medveckého, a Detva.

Začiatok kapitoly Spev v monografii Detva

všeobecnú náročnosť podobného podujatia: „A není to ľahká práca písať monografie.“ Keď vymenúva, aký materiál treba získať, nezabúda ani na etnografický a folkloristický zber: „... treba opísať kroje a ozdoby znalecky, v kresbách a svetlopišoch; spevy s nápevmi, ba až s krajovým prízvukom, ktorý možno zachytiť len fonografom.“ Vari to nie je narážka na regionálny interpretačný štýl, o ktorom podá najlepšiu výpoveď práve zvukový záznam? „Čo do vernosti líčenia prísne etnografického (povaha ľudu, kroj, spevy atď.) monografiu Detva možno prirovnať k ruským spisovateľom, ktorí nelichotia obecstvu, ale pravdu nezoobalene hovoria s tým jedine šľachtiným úmyslom, aby ho vychovávali.“ A skutočne – hoci sa aj Medvecký pri kladných črtách Detvanov necháva uniesť romantickým nadšením, nikdy ich nepodáva nepodložené a nezanedbáva ani nedostatky a necnosti, hoci nezabúda ani na hľadanie ich príčin. Všetko je to v súlade s postojom kňaza-ľudomila, ktorý verí v dobro v človeku a v možnosť jeho nápravy. Karolovi Antonovi Medveckému teda išlo o zostavenie komplexnej monografie Detvy. Nájdeť tu kapitoly venované polohe obce, toponymám, podnebiu, predhistorickým výskumom, dejinám obce i cirkevným dejinám, cirkevným pamiatkam a sociálnym ustanovizniám, obecnej správe, školstvu a vzdelaniu, obyvateľstvu,



Kmeťov list Medveckému

povesti a báje. V kapitole Spev, hudba a tanec kladie dôraz na naratívne piesne a ich námety a zaraďuje sem aj hudobnú charakteristiku, ktorú vypracoval Milan Lichard. Z inštrumentálnej hudby píše o husliach (spomína cigánske i sedliacke muziky a niektoré tance), o zanikajúcej hry na gajdách, o pastierskych píšťalkách, no najmä o fujare, ktorá ho očarila natoľko, že bola zrejme hlavným podnetom záujmu o nahrávanie fonografom: „Je to v priemere asi 1 dm široká a asi o päť palcov vyše chlapy siahajúca bazová alebo lipová dúčela, opatrená tromi dierkami dolu. Vrchný koniec je uzavretý, k tomuto rovnobežne pripravená je remencom alebo mosadzným drôtom tenšia asi 30 cm dlhá píšťalka, opatrená



Medveckého list Kmeťovi

v každom zvuku nachádzame popri žiali aj iskierku nádeje i útechy, ktorá mierni krutosť bólu. Piesne tieto (fajarové) znovať nepodarilo sa dosiaľ nikomu, veď sa tie modulácie tak rýchle, nespozorovane jedna do druhej vlievajú, že ich zachytiť nemožno. Jedine na fonografe by sa dali zvečniť, lež tiež len s veľkými technickými ťažkosťami, ktoré odstrániť nepodarilo sa nám dosiaľ. Čo pri týchto nápevoch zvlášť nápadné je, je vyšvihnutie hlasu do výšky vždy pri začiatku (v osnove riadne so slovom „Ej“), ktorý potom postupne padá, až na konci nápevu v hlbokých zvukoch a krásnych trilách zamiera.“ Teda práve hru na fujare, na ktorej Medveckému tak záležalo, sa mu nepodarilo fonografom nahráť. Zbierka detvienských piesní

→ zaberá celých 83 strán monografie *Detva*. Pri 53 piesňach je uvedený aj nápev (zrejme zápisy Milana Licharda) a pri 31 nápevoch nájdeme poznámku „dľa fonografu“. To isté sa týka aj Medveckého dvoch zbierok balád. Piesne v monografii *Detva* rozdelil do skupín: balady a romance, zbojnícke, valaské, žalostné, ľúbostné, svadobné, vojenské, spoločenské, mravokárne, zábavové a smiešne (humoristicko-satirické). Takto bude neskôr postupovať aj pri triedení balád, pri ktorých uvádza aj miesto výskytu (aj mimo územia Slovenska), meno informátora a tlačný či rukopisný prameň.

Bolo by to interesantné (z fonografu) spustiť detvienskú fujaru!

Medvecký si zakladal na precíznej a objektívnej práci pri výskume a je teda celkom prirodzené, že ho zaujal fonograf, ktorý sa v tých časoch už čoraz častejšie využíval pre potreby etnomuzikológie. Ako sa však zoznámil s týmto technickým vynálezom, ako sa rozhodol zaobstaráť ho na zber detvienských piesní a hudby a ako bol prístroj napokon zakúpený a využitý? Najpodrobnejšie informácie o príprave monografie a o myšlienke využitia fonografu pri výskume v Detve prináša korešpondencia medzi Karolom Antonom Medveckým a Andrejom Kmeťom od 3. mája do 16. augusta 1901, ktorú publikovala Hana Urbancová v *Slovenskom národopise* v roku 2006.



(foto: autor)

Na nahrávacej akcii sa priamo či nepriamo zúčastnili štyri osobnosti vtedajšieho slovenského kultúrneho života – Karol Anton Medvecký, Milan Lichard, Andrej Kmeť a František Richard Osvald. Na začiatku všetkého bol Medveckého intenzívny záujem o národopis, ktorý ho priviedol do Uhorskej etnografickej spoločnosti: „*Túha čo najdôkladnejšie napísať monografiu našej Detvy primäla ma k tomu, aby som sa dal vyvolať za člena maďarskej etnografickej spoločnosti. Jej zborník Ethnografia čítajúc napadlo mi, že temer ani neznajú, neni sú v stave písať meritorne o inšom jako o slovanských predmetoch.*“ (3. 5. 1901)

Medvecký píše o farebných ilustráciách so slovenskými črpákmi v tomto zborníku a o vlastnej zbierke, v ktorej má už dvadsaťjeden črpákov, dve praslice, lyžičník, svietnik, dva končiare a množstvo výšiviek. Slovenské črpáky pokladá za cennejšie než tie, ktoré sú zobrazené v maďarskom zborníku, ale obáva sa, že fotografie týchto črpákov nebude mož-

né zaradiť do pripravovanej monografie. Ďalej sa zmieňuje o fujare, ktorej melódie mu nikto nevie zapísať do nôt: „*A večná škoda im zahynúť! Čo robiť? Ako ich zachytiť? Vikár zberá maďarské ľudové nápevy pomocou fonografu, čo aj na parížskej výstave predniesol. Či by nebolo – v nedostatku inej odpomoci – radno a cieľu primerano požiadať tú spoločnosť, aby prepožičala svoj fonograf mne k zozbieraniu detvienských melódií?! Jestli by ste Vy, dôstojný pane, z ohľadu národného nič proti tomu nemali, ja by som požiadal menovaný spolok. Jestli aj materiál prepustil by som maďarskej vede – zato spevy ostanú len vždy slovenské, poklad, neoceniteľné imania slovenského národa.*“ (3. 5. 1901)

Dá sa teda predpokladať, že Medvecký sa o možnostiach využitia fonografu dozvedel v uhorskej etnografickej spoločnosti od Bélu Vikára – ten mal v tom čase zbierku 500 fonografických valcov, ktoré predviedol na Svetevej výstave v Paríži spolu so spisom *Le recueil phonographique des chansons populaires en Hongrie*. Andrej Kmeť už 16. mája napísal v Prenčove odpoveď, v ktorej povzbudzuje Medveckého v práci a sľubuje mu podporu aj pri zhotovení ilustrácií. Myšlienka možnosti využitia fonografu Kmeťa očividne nadchla: „*A s tým fonografom; či je to drahá vec, aby sme mohli svoj vlastný mať? Alebo na Slovensku z našich ľudí nemá ho dakto, čo by nám ho požičal? A síce rád utisnem sa na cudzích, ale len keď nemám svojich. A myslím, že tak cítite i Vy. Predbežne, ak Vám to možno, hľadzte sa naučiť sami tie pekné nápevy.*“ (6. 5. 1901)

Nasledujúce štyri dni Kmeť očividne nezháľal. Sám už rojčil o využití fonografu a získal pre túto myšlienku aj ďalších nadšencov – Františka Richarda Osvalda a Milana Licharda. Zdôrazňuje potrebu kúpiť vlastný prístroj, aby nahrávky ostali v majetku Muzeálnej slovenskej spoločnosti: „*Na zakúpenie vlastného fonografu pre Múzeum obetoval p. Osvald 40 korún, toľko dám i ja a dajú snáď i druhí, aby sme mali vlastný stroj a nemuseli utisnúť sa na vrahov a obetovať ešte svoje plody ich molochovi. U toho ‚Vikára‘ (Kto je to, čo je to? Len nie Havran?!?) prezvedzte sa, kde možno kúpiť stroj; najlepšie by bolo, keby sme dostali cenník, aby sme videli i ceny. Pritom tiež, ak Vám možno, študujte zaobchodenie s fonografom. P. Osvald píše medzi iným: ‚List z Detvy (ktorý som mu zdelil) ma z jednej strany potešil, z inej strany vzbudil vo mne obavu, že reku trudy p. kaplánove povandrujú do Pešti za heslom: U nás niet, kto by moje veci a štúdiá ocenil... Keď si Múzeum zadováži fonograf (veď tuším to ani nekoštuje tak mnoho, že by sme to neuvládali!), môže si spevy hoc-kedy spustiť z ‚partesu‘ v Detve zachyteného.‘ A nadhadzuje znamenitú myšlienku: ‚Bolo by to interesantné na augustových slávnostiach vo valnom zhromaždení spustiť detvienskú fujaru!‘ Hej, keby nám to bolo možné! Snáď dá Pán Boh! – Píšem dnes o veci i do Sv. Martina pánu Milanovi Lichardovi nie bez tajného*

úmyslu, keby tak on dostal chuť vybehnúť na Detvu a spisovať nápevy. On je znalec a k tomu snáď najdrieň našiel by si slobodného času. Teda predbežne neundáhlite sa s ponúknutím nápevov cudzím.“ (10. 5. 1901)

O šesť dní neskôr píše Medvecký v Detve odpoveď, v ktorej víta Kmeťovu aktivitu a rozhodnutie Muzeálnej slovenskej spoločnosti o kúpe vlastného fonografu pre potreby slovenskej etnomuzikológie: „*Nebudete mi snáď zazlievať, že som sa obrátil o radu k Vikárovi čo uznanému odborníkovi v použití fonografu k cieľom folklóru, ktorého odpoveď – prosiac o jej spätzaslanie – tu pripojujem. Pán Osvald – ktorého vzácnu mienku ste mi zdeliť ráčili – pridateľké konsekvencie ťahal z mojich dobre mienených riadkov a ja ubezpečujem každého, že som nikdy nemienil moje skrovné trudy odoslať Maďarom; reč bola jedine o piesňach, ktoré by som bol bez fonografu nemohol pozbierať a ktoré už hynú – nuž nech by sa aspoň jako-tak zachránili! – Keďže ale naši sa takí meceni, ktorí obetovali svoj groš a v takej štedrej miere – na každý pád je to zjav potešiteľný a oslobodzujúci ma od prílišných starostí. Iskrenná Vám vďaka, dôstojný Pane, za štedrú iniciatívu, vďaka aj dôstojnému pánovi Osvaldovi! Pán Boh zaplať! Z mojej stránky beriem na seba dopravné trovy a zaopatrenie potrebných platní, kým stroj k štúdiu nápevov potrebovaný bude. Myšlienkou preukázať detvienské nápevy z príležitosti výročitých slávností v Martine zaoberám sa aj ja oddávna, ba zamýšľam predstaviť názorne celého Detvana v jeho kroji a umeníu – zriadiť miniatúrnú výstavku vecí na Detvu sa vzťahujúcich.*

Čo mienite, aby som odpovedal Vikárovi na jeho list? Kto je on, neviem; možnože neskôr sa vyziem; to jedno viem, že je medzi maďarskými folkloristami človek naslovovzatý a že sa na parížskej výstave s pochalou preukázal so svojimi maďarskými nápevmi, nazbieranými pomocou fonografu. Na každý pád bez Vášho rozhodnutia a rady nič nepočnem. (16. 5. 1901)

Takto dozrievali plány na kúpu prvého fonografu a na jeho ďalšie využitie. Zdá sa, že u zúčastnených mužov nechýbalo ani nadšenie z neznámeho technického vynálezu. Ale prvé skúsenosti s novým prístrojom mali získať aj ďalších obetavých záujemcov o nový spôsob práce pri zbieraní ľudových piesní. ✕

Literatúra:

- Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1, s. 345, Bratislava 1995.
 MEDVECKÝ, Karol Anton: *Detva*. Detva 1905.
 MEDVECKÝ, Karol Anton: Slovenská ľudová ballada. Martin 1918.
 MEDVECKÝ, Karol Anton: Sto slovenských ľudových ballád. Bratislava 1923.
 MEDVECKÝ, Karol Anton: Z mojich rozpomienok k šesťdesiatinám. Trnava 1935.
 Slovenský biografický slovník 4, s. 137-138, Martin 1990.
 URBANCOVÁ, Hana: Z histórie prvých fonografických nahrávok na Slovensku. In: *Slovenský národopis*, 54, č. 1, 2006, s. 5-28.

Citáty z listov K. A. Medveckého a A. Kmeťa sú spracované podľa transliterácie Hany Urbancovej. Text článku vznikol s podporou Literárneho fondu.

Moderné problémy kultúrneho vzdelávania

Mnohé vyhlásenia v oblasti kultúry nie sú v posledných desaťročiach vždy adresne zacielené. Charakterizuje ich viac-menej rovina deklaratívna, hoci kultúra je významným kreatívnym integračným faktorom vzťahov v spoločnosti. Kultúra ako súbor hodnôt, noriem, artefaktov je v nich vykladaná ako nenahraditeľný prostriedok dynamizujúci rozvoj osobnosti a spoločnosti. Realita je však neraz iná, keďže vzťah spoločnosti ku kultúre je (v niektorých jej štádiách) kolísavý, ba až okrajový. V takýchto spoločenských fázach je úloha kultúry a umenia často ignorovaná aj z hľadiska rozvoja jedinca a spoločnosti. Prejavuje sa to jednak v nedostatočnej, neúčinnnej ekonomickej podpore kultúry, výchovno-vzdelávacích inštitúcií, ale aj v celom spoločenskom dianí. V progresívnejších proklamáciách je možné v posledných rokoch objaviť náklonnosť k akceptovaniu kultúry ako faktora ekonomického (aj keď jej prínos nemožno merať, vykazovať a potvrdzovať okamžitým úžitkom). Charakteristickým znakom v tomto obrate sa stáva nové myslenie, nové vnímanie kultúry v celom spoločenskom kontexte. Jeho priebeh sa odohráva v kontexte stupňovitého poznávania, v ktorom kultúra prestáva byť vnímaná ako nadbytočná hojnosť (či ako luxus), spotrebúvajúcou len finančné prostriedky. Konkrétne dôkazy prostredníctvom štatistických faktov o socioekonomickom význame kultúry, jej prínose a tvorbe podnetov pre jej podporu (v podstate i vzdelávacieho rezortu), prináša štúdia *Economy of Culture in Europe* (2003). Pre Generálne riaditeľstvo vzdelávania a kultúry Európskej komisie ju vypracoval tím Philippa Kerna pre európske záležitosti. V uvedenej práci sú kvalitná kultúra a špičkové umenie ponímané nielen ako medzinárodné dekórum krajiny, ale i ako predmet záujmu o kultúru národa, kultúrne dedičstvo, podnikateľské partnerstvá, ktoré podmieňujú vznik a existenciu nových ekonomických služieb od regionálnej až po medzinárodnú úroveň. Uvedené súvislosti vypovedajú o silnej pozícii kultúry a umenia, čo si uvedomujú najmä vyspelé krajiny Európy v korelácii s kultúrnou diplomaciou. Štúdia prezentuje námety aj pre zvyšovanie podpory kultúry prostredníctvom kreovania modelových strategických úloh a ich začlenenia do európskych štrukturálnych reforiem. Ide o mnohohodnotnú iniciatívu, ktorá sa čoraz viac prejavuje ako mobilizujúci činiteľ k riešeniu úloh v kultúrnej sfére v európskom priestore v súčinnosti s efektivitou kooperujúcich služieb ekonomického charakteru a výchovno-vzdelávacieho systému. Nastolená problematika prioritizuje riešenie tém prierezového razenia, čo umožňuje vstup do reálneho sveta, ako i do histórie. Pravdupovediac prierezové témy podnecujú k uvažovaniu o dianí vo svete i o tvorbe modelov pre prípravu ľudí na reálne situácie. V našom prípade to znamená, že kultúru a umenie je dnes potrebné vnímať v širších súvislostiach, podobne aj výchovu (k nim), keďže ich pozícia nezostáva len pri otázkach osvetly a zábavy. V súčasnom svete sme

však svedkami narušenia mnohých stereotypov v oblasti kultúry a umenia. V premenách kultúrnych horizontov registrujeme zreteľnú súvislosť s novými technologickými výdobytkami a ich prienikmi do oblasti kultúry, ktoré, okrem iného, umožňujú prezentáciu artefaktu i v netradičných priestoroch. Ďalej možno spomenúť spôsoby šírenia nových hudobných produktov, nápadov, myšlienok, aktivít z odlišného, vzdialenejšieho kultúrneho priestoru (tzv. transkultúrna previazanosť hudby a aktivít na globálnom princípe), opúšťanie idey ohraničených priestorov (priestorový prielom – spatial turn) a podobne. S novými trendmi sa rýchlo stotožňuje najmä mládež (skupinová sugestivita), na čo výchovno-vzdelávací systém nedokáže okamžite reagovať. Preto sa často stretávame s tzv. obranou proklamáciou (hoci pravdivou), že konkretizácia nových námetov, ako i zámerov, je neľahká úloha, keďže súvisia s dlhodobou realizáciou celého radu funkcií, ktoré kultúra a vzdelávanie plnia v spoločnosti. V tomto procese premien sa stáva účinná interpretácia kultúrnych horizontov a prejavuje sa ich relevantnosť pri poznávaní faktov (H. G. Gadamer). Novú tvárnosť má aj zvyšujúca sa úloha atraktivity kultúry, najmä ak začína byť vnímaná ako faktor prevencie proti narkománii, rôznym nežiaducim sociálnym javom, ktoré v súčasnej dobe nenáležite narúšajú myslenie mladistvých, vzájomnú komunikáciu. Určitým dôkazom je aj stúpajúci počet samovrážd u mladých ľudí (nedokážu sa vyrovnáť s textami piesní, ospevujúcich zlomyseľnú entitu, nespokojnosť so životom, strach, následne sa udalosti vymykajú priamej kontrole mladistvých), ako aj zhoršujúci zdravotný stav (na čo vplyva hlučná hudba). V tejto súvislosti sa okrem hudobno-kreatívnych aktivít odporúča do vyučovacieho procesu zaradiť diskurzívnu metódu či postup dialógového vzťahu interpretácie a porozumenia, čo koniec-koncov zosilňuje aj záujem o kultúrne a vzdelávacie ustanovizne. Tomuto cieľu je primerané aj uprednostnenie priamej skúsenosti pred teoretickým uvažovaním (poukázal na to E. Husserl). Moderné problémy kultúry, ak nie sú včas riešené v kultúrnom systéme vzdelávania, nezosobňujú rovnováhu medzi intelektom, pragmatizmom, výchovou a myslením mladistvých skupín. Jednostranné preferovanie technických odborov neumožňuje systematický rozvoj tvorivých aktivít, ktoré sa stávajú strategickým procesom od materských škôl až do konca stredoškolského štúdia [mali vždy veľkú pôsobnosť na rozvoj kreativity, na výchovnú efektivitu, na rozvoj sociálnej a emocionálnej inteligencie detí a mládeže, čo je dnes rozorvané, rozvrátené (určitou výnimkou sú materské školy)]. Systematická a intenzívna výchova ku kultúre i k umeniu (najmä prostredníctvom hudby, ktorá disponuje univerzálnym jazykom, integrujúcimi podnetmi), je aj účinným nástrojom vo vzťahu k narastajúcej migrácii obyvateľstva, pretože aktivizuje

rozvoj medzikultúrneho dialógu, rozvoj kreatívnych aktivít, ako i tvorbu či modelovanie systému podporných mechanizmov. Dokáže pôsobiť aj medzi náboženskými a etnickými komunitami žijúcimi v spoločnom prostredí. V neposlednom rade sa stáva aj inšpiráciou k národnej a kultúrnej identifikácii.

V posledných rokoch registrujeme, že hudobná výchova je čoraz viac vytlačaná do pozícií, kde sa zreteľne stráca priestor pre rozvoj kreatívnych schopností jedincov, kredit v súbore predmetov (najmä na ZŠ), a to v konečnom dôsledku škodlivo vplyva na rozvoj výchovy a vzdelávania. Tento súčasný stav v hudobnej výchove akosi poskromne dráždi kompetentných pracovníkov k riešeniu otázok, ktoré možno nazvať existenčnými. Iniciatívy o uznanie umeleckej činnosti pracovníkom pedagogických fakúlt, ktorá je doménou umeleckých škôl, nevyrieši pretrvávajúci stav v hudobnej výchove. Taktiež ani upadajúcu kvalitu vzdelávania či kvalitu prichádzajúcich študentov na štúdium hudobnej výchovy. Je známe, že v sústave vysokoškolských katedier sú hudobné katedry špecifické, nakoľko diapazón ich činností je zameraný na rozvoj hudobno-kreatívnych, pedagogicko-metodických a teoretických interpretácií, vrátane vedeckej prípravy študentov. Existujúca skutočnosť si skôr vyžaduje inú metódu hodnotenia a financovania, keďže súčasný stav pridelovania finančných prostriedkov zohľadňuje viac špecifiká technických a prírodovedných odborov. Nezohľadňuje odlišnosti humanitných odborov, najmä špecifickosť hudobných katedier tak, aby mohli v našom vzdelávacom systéme akceptovať súčasné myšlienkové prúdenie a kreatívne stimuly v európskom priestore. Odklon od riešenia vyššie uvedených úloh nezlepšila ani zmeny názvov katedier, ani nové názvy študijných programov (viac-menej s rovnakou obsahovou náplňou predmetov), bez ich zreteľnej, konkrétnej prepojenosti na hudobno-pedagogickú prax. Riešenie uvedených problémov si vyžaduje podrobnú analýzu súčasného stavu, tvorbu zmysluplných študijných programov (kde sa nebude strácať ani hra na hudobnom nástroji pre učiteľov 1.–4. ročníka ZŠ) a následnú komunikáciu s predstaviteľmi rezortu MŠVVaŠ SR za priamej podpory profesionálnych kultúrnych a umeleckých inštitúcií. Jej výsledkom by mali byť argumenty pre zvýšenie atraktivity hudobných študijných odborov, ako i disciplín na jednotlivých stupňoch škôl, ktoré môžu systematicky zvyšovať rozvoj kultúrneho vzdelávania. Požiadavka na novú, vyhovujúcu metódu hodnotenia a financovania humanitných odborov, ktorá by nesťažovala rozvoj kvality vedecko-pedagogickej činnosti, špičkového umenia, a tiež kreatívnych činností, potrebných k výchove budúceho učiteľa hudby. V závere tohto textu nemožno nespomenúť dôležitú otázku: majú hudobná a akademická obec a rôzne komisie MŠVVaŠ SR záujem o riešenie problémov tak, aby sme boli konkurencieschopní v európskom priestore?

Jozef VEREŠ

Autor je docentom na Katedre hudby Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

Enigma Richter



S. Richter (foto: archív)

Sviatoslav Richter patril k umelcom, akí sú dnes vzácní. Namiesto seba predvážania boli preňho na prvom mieste obsah diela a zámer autora. Dokázal sa ostentatívne otočiť chrbtom hudobnému priemyslu a pred slávnymi americkými sálami dával prednosť koncertom v malých dedinách. Bol to Ukrajinec s nemeckými koreňmi, no nikdy sa nestal súčasťou Studenej vojny. Vo svete hudby sa však správal ako neriadená strela. Jeho diskografia je považovaná za jednu z najrozsiahlejších. Bol známy hĺbkou interpretácie, virtuóznou technikou, obrovským rozsahom repertoáru a patrí k najvýznamnejším klaviristom 20. storočia. Dravú energiu i krehkú lyriku jeho prejavu dnes môžeme obdivovať už len z nahrávok. Tento rok si pripomíname 100. výročie jeho narodenia.

Peter KATINA

Pohnuté roky mladosti

Sviatoslav Teofilovič Richter sa narodil v ukrajinskom meste Žytomyr 20. 3. 1915. Jeho otec, Teofil Daniilovič, bol klavirista a organista nemeckého pôvodu, matka Anna Pavlovna pochádzala z ruskej rodiny. Richterovu osobnosť táto etnická dualita výrazne ovplyvnila, aj v tom, že do konca svojho života používal v ruštine nemecké výrazy. V roku 1918 rodičov a syna rozdelila občianska vojna a Richter sa presťahoval k tete, s ktorou žil medzi rokmi 1918–1921. Od nej získal vášeň pre rôzne druhy umenia: maľovaniu, literatúre, divadlu i k filmu. V roku 1921 sa rodina znovu spojila a presťahovala do Odesy, kde Richterov otec vyučoval na konzervatóriu a pôsobil ako organista. Sviatoslav Richter sa začal zaujímať o hudbu už ako dieťa. Začiatkom 20. rokov začal hrať na klavíri, pričom základné zručnosti získal ako autodidakt. K výnimočnej technike dospel štúdiom hudby rôznych žánrov. Je o ňom známe, že si hudbu dokázal bleskurýchlo osvojiť hrou z listu. Už ako osemročný hrával Wagnerove operné partitúry. Na začiatku 2. svetovej vojny sa manželstvo Richterovcov ocitlo v troskách, matka si našla iného muža. Keďže Richterov otec bol Nemec, bol automaticky podozrivým, a preto plánoval utiecť, čo jeho manželka odmietla. V roku 1941 bol zatknutý, obvinený zo špionáže a odsúdený na smrť. Richter s matkou nehovoril takmer až do jej smrti a v Odesse dlhé roky odmietal koncertovať. S nemeckým pôvodom mal problémy celý život. Počas blokády Leningradu sa v meste ocitol bez pasu a Rusi i Nemci ho podozrievali z príslušnosti k nepriateľskej strane.

Operné začiatky

Richter bol pohotový hráč a skvelý improvizátor. Ako pätnásťročný začal pracovať v odeskej opere, kde mohol ako korepetitor ďalej zdokonaľovať svoje fenomenálne zručnosti. Typické pre dobu bolo, že namiesto platu často dostával vrece zemiakov. Vďaka tomuto miestu získal celoživotnú vášeň pre operu, vokálnu i komornú hudbu, ktorá sa ďalej prehľbovala. Je známe, že na pobavenie priateľov dokázal zahrať transkripciu Wagnerovej opery *Tristan a Izolda*. Táto schopnosť mu ostala i neskôr: na svadbe dirigenta Riccarda Mutiho zahral pre hostí spamäti 1. dejstvo Pucciniho opery *Madama Butterfly*. Zbožňoval tiež Čajkovského a Verdiho opery, francúzsky režisér Bruno Monsaingeon dokonca tvrdí, že Richter dokázal zahrať na klavíri spamäti celé Wagnerovo dielo. Richter mal pohnutú mladosť bez akéhokolvek akademického vzdelania a vo veku, keď väčšina klaviristov začína kariéru, ešte len plánoval začať štúdium. Napriek tomu 19. 3. 1934 uviedol v Odesse svoj prvý recitál pozostávajúci z náročných Chopinových diel (*Balada č. 4, Polonaise-Fantaisie, Scherzo E dur* a výber z noktúr, etúd a prelúdií). Koncert mal obrovský úspech a Richter bol na najlepšej ceste stať sa klavírnym virtuózom.

Smer Moskva

V roku 1937 Richter opustil Odesu a odišiel do Moskvy. Na konzervatóriu požiadal Genricha Nejgauza, aby ho vyučoval. Legendárneho pedagóga neznámy mladý virtuóz nadchol a počas prijímacích skúšok pošepkal vedľa sediacemu študentovi: „*Tento človek je génius, na ktorého som čakal celý život.*“ Zároveň vyhlásil, že Richtera „nemá čo učiť“. Oboch ich spájala nemecký pôvod a Nejgauz sa časom stal jeho druhým otcom. V roku 1940 Richter ešte ako študent absolvoval moskovský debut a v roku 1945 vyhral celozväzovú interpretačnú súťaž. Členmi poroty boli okrem iných Šostakovič a Emil Gilels. V roku 1949 získal Stalinovu, neskôr Leninovu cenu a mnoho ďalších oficiálnych ocenení a pôct od sovietskych autorít. V roku 1945 sprevádzal Richter na recitáli sopranistku Ninu Dorliakovú. Hoci sa nikdy nezosobášili,

stali sa partnermi na celý život. Nina sprevádzala Richtera životom i kariérou a zomrela iba pár mesiacov po ňom, v máji v roku 1998. Richtera si na škole všimol Sergej Prokofiev a oslovil ho, aby našťudoval jeho *Piaty klavírny koncert*, ktorý podľa jeho slov „nezaznamenal žiaden úspech, keď ho hral on“. Richter uviedol koncert s veľkým úspechom v roku 1941 a tento moment znamenal zrodenie legendy. V roku 1942 premiéroval Prokofievovu *Klavírnú sonátu č. 6* a urobil ňou obrovský dojem na obecenstvo i skladateľa. Keď v roku 1942 Prokofiev dokončil *Klavírnú sonátu č. 7*, požiadal Richtera, aby skladbu premiéroval. Ten ju odohral v januári nasledujúceho roku. Neskôr predniesol

ný pôvod Richter nemohol vycestovať a na rozdiel od kolegov, ktorým koncerty na Západe výrazne pomohli zlepšiť životný štandard, umelec medzinárodnú prestíž a komfort príliš nevyhľadával (tradiuje sa, že počas turné po Sovietskom zväze spával v hotelovej izbe na zemi). V 50. rokoch mohol Richter cestovať len po Východnom bloku a až v máji 1960 smel vycestovať do Helsínk. V tom čase mal už 45 rokov. Nasledoval debutový koncert v USA v Chicagu, kde hral Brahmsov *Klavírný koncert č. 2* s Chicago Symphony Orchestra pod vedením Ericha Leinsdorfa, a turné vyvrcholilo sériou siedmich koncertov v Carnegie Hall. Klaviristka Rosina Lhévinne, ktorá vyučovala na Juilliard School,



(foto: archív)

aj jeho *Klavírnú sonátu č. 9* a stal sa jedným z najväčších propagátorov Prokofievovej hudby. V roku 1952 debutoval Richter aj ako dirigent, Prokofievovou *Sinfoniou concertante pre violončelo a orchester* s Mstislavom Rostropovičom. Toto krátke dirigentské intermezzo súviselo s menším zranením prsta; umelec sa bál, že viac nebude môcť hrať na klavíri a vrhol sa na dirigovanie. Po jedinom dirigentskom predstavení sa Richter našťastie opäť vrátil ku klaviatúre. Jeho hra priniesla množstvo ohlasov a už v čase absolvovania školy v roku 1947 mal množstvo oddaných fanúšikov. Stalinova cena mu navyše otvorila dvere na koncertné turné po Rusku, východnej Európe a Číne. Svoj prvý koncert mimo ZSSR uviedol v Československu v roku 1950, ale na debut na Západe si musel ešte počkať.

Cesty na Západ

Ohlasy na Richterovo majstrovstvo sa rýchlo šírili mimo ZSSR. Aj americkí klaviristi, vrátane víťaza Čajkovského súťaže v roku 1958 Van Cliburna, prinášali svedectvo o jeho unikátnom umení. Keď fenomenálny ruský klavirista Emil Gilels počas amerického turné v roku 1955 odpovedal kritikom, chváliacim jeho hru: „Počkajte, až budete počuť Richtera!“ impresário Sol Hurok sa viackrát pokúšal zorganizovať Richterovo turné, no v tom čase to ešte nebolo možné. Vzhľadom na svoj rodin-

o ňom povedala: „Richter je inšpirovaný básnik hudby a výnimočný fenomén 20. storočia.“ Aj novinové kritiky boli senzačné. Chicago Tribune napísali, že Richterove „kroky na pódium boli váhavé, pôsobil zraniteľne, ale keď si sadol ku klavíru, odohral životné predstavenie“. Harold C. Schonberg, slávny americký kritik New York Times v recenzii Richterovho prvého recitálu, ktorý pozostával iba z Beethovenových sonát, napísal: že „... na koncerte sa zúčastnil každý hudobník v meste a vo vypredanej sále sedeli všetci desať minút pred začiatkom koncertu. Mr. Richter dokázal, že je klavirista plný štýlu, poézie a predstavivosti, kompletný umelec.“ Jeho debut v USA spôsobil doslova zemetrasenie v hudobnom svete. Následne vystúpil v Anglicku, Francúzsku, Nemecku, Taliansku, Škandinávii a Japonsku. Richter sa rýchlo stal jedným z najžiadanejších svetových interpretov, absolvoval množstvo turné a hral s najlepšimi orchestrami, ale netrvalo dlho a rozhodol sa, že v tomto životnom štýle nechce pokračovať. Robiť množstvo záväzkov na roky dopredu nezodpovedalo jeho impulzívnej povahe, dával skôr prednosť momentálnym podnetom a štúdiu nového repertoáru. Spojené štáty vyložene neznášal a po incidente s protisovietskymi protestmi počas koncertu s Oistrachom v New Yorku sa zaprisahal, že v USA už nikdy nevystúpi. Na margo krajiny sa vyjadril, že „jediné tri dobré veci v Amerike sú múzeá, orchestre a koktejly“.

→ **Homo apoliticus**

Richterov vzťah so sovietskymi autoritami bol vždy veľmi ambivalentný. V časoch stále silného stalinského útlaku odmietal Richter počas štúdiá navštevovať povinné lekcie marxistickej náuky, pre čo ho dvakrát vyhodili z konzervatória a zakaždým ho prijali späť až po Nejgauzovom orodovaní na vyšších miestach. Nebol vyloženým disidentom, skôr mal povest absolútne nepolitického človeka. Zahral síce na Stalinovom pohrebe s Davidom Oistrachom, no v roku 1960 sa vzoprel autoritám a vystúpil aj na pohrebe svojho priateľa, cenzurovaného spisovateľa Borisa Pasternaka, čo bol čin vyžadujúci v tých časoch veľkú odvahu. Vzápätí Richterovi zrušili plánované turné po USA a Anglicku, vrátane vystúpenia na Edinburskom festivale v roku 1962. Ako dôvod uviedli úrady umelcovu chorobu, no pravdepodobne sa skôr obávali Richterovej emocionálnej lability. Bol jediným významným sovietskym sólistom svojej generácie, ktorý odmietol vstúpiť do komunistickej stany. Nebol to akt rebélie, skôr totálny nezáujem o politiku. S nadsadením možno povedať, že sa nebál ničoho, ani represii. Bol imúnny a ľahostajný voči veciam, ktoré sa netýkali umenia, takže ho nikto nedokázal ohroziť. Bruno Monsiegeon dokonca ironicky pochyboval, či Richter vôbec vedel, kto je Brežnev.

Repertoár

Repertoár Sviatoslava Richtera bol svojím rozsahom celkom neuveriteľný. Obsahoval vraj okolo osemdesiat rôznych programov, nerátajúc komorné diela. Pohyboval sa od Händla a Bacha k Bergovi, Webernovi, Stravinskému, Bartókovi, Hindemithovi, Brittenovi a Gershwinovi. Jadrom jeho repertoáru boli diela Schuberta, Schumanna, Beethovena, Bacha, Chopina, Lisztu, Prokofieva a Debussyho. Učil sa rýchlo. Druhú knihu Bachovho *Temperovaného klavíra* vraj našťudoval naspamäť za mesiac. Prokofievovu *Sonátu č. 7*, ktorej premiéru uviedol, sa naučil za štyri

by, no existujú i diela, ktoré nikdy neuviedol, ako napríklad Bachove *Goldbergove variácie*, Chopinov *Koncert pre klavír č. 1* či Rachmaninovov *3. klavírny koncert*. Richter nikdy nehral ani všetky Beethovenove sonáty, Chopinove etudy alebo Rachmaninovove prelúdiá, bol veľmi vyberavý a náročný a tvrdil, že ak nejaké dielo nahral lepšie niekto iný, nie je dôvod, aby ho hral aj on. Bol známy tým, že uprednostňoval repertoár, ktorý nebol príliš na výslni, napríklad Schubertove a Haydnove klavírne sonáty. Aj po roku 1995 Richter neúnavne cvičil a rozširoval svoj repertoár do nevídaných rozmerov.

Lesk a bieda nahrávania

Napriek obrovskej diskografii Richter neznášal proces nahrávania, preto väčšina jeho nahrávok pochádza zo živých vystúpení. Okrem strhujúcich live i štúdiových albumov však existuje i množstvo pokútnych, nelegálnych a amatérskych snímok veľmi zlej technickej kvality z jeho koncertov, o ktorých často ani nevedel. Za jeho výnimočné nahrávky sú považované Schumannova *Fantázia C dur*, Skriabinove etudy, prelúdiá a sonáty, Schubertova *Sonáta B dur*, Ravelove *Miroirs*, Lisztova *Sonáta h mol*, Beethovenove sonáty, Brahmsov *2. klavírny koncert*, za ktorý získal cenu Grammy, Rachmaninovov *2. klavírny koncert*, Lisztove klavírne koncerty alebo Brittenov koncert. Medzi jeho najlepšie nahrávky ďalej patria Musorgského *Obrázky z výstavy* z koncertu v Sofii, program Skriabinových diel z Varšavy a kompletne Beethovenove sonáty pre violončelo a klavír z Edinburghu s Rostropovičom. Richter nahrávanie považoval za neprirodzené a stresujúce a keď nahrával na scéne, trval na tom, že nesmie vidieť mikrofóny. Technici ich preto schovávali za kvetináče s palmami a za vázy s kvetmi. Richterove sovietske nahrávky trpia zlým zvukom, hlukom obecenstva a silným šumom, ale jeho hra má elektrizujúcu kvalitu, ktorá prekonáva všetky nedostatky. Jeho

štúdiové nahrávky sú uhladenejšie a precíznejšie a ich kvalita opätovným počúvaním akoby vzrastala, no majú v sebe o čosi menej vzrušenia a iskry.

Ohlasy a kritika

Hudobná obec, kolegovia i konkurenti si Richtera nesmierne vážili a vzácnosť sa zhodovali v tom, že Richter je pravdepodobne „najlepší klavirista na svete“. Glenn Gould nazval Richtera „jedným z najväčších komunikátorov, akých svet hudby v našej dobe stvoril“. Van Cliburn navštívil jeho recitál v roku 1958 v Sovietskom zväze. Počas koncertu sa rozplakal a po návrate do USA opísal Richterovu interpretáciu ako „najúžasnejšiu hru na klavíri, akú som kedy počul“. Arthur Rubinstein opísal svoj dojem z Richterovej hry takto: „Najskôr to nebolo nič mimoriadne. Po istom čase som si všimol, že mi vlnú oči: po lícach mi začali stekať slzy.“ Genrich Nejgauz napísal: „Jeho jedinečná schopnosť postihnúť

celok a súčasne nevynechať najmenší detail skladby evokuje porovnanie s orlom, ktorý z veľkej výšky dokáže vidieť za horizont a zároveň vnímať najmenší detail krajiny.“ Šostakovič povedal: „Richter je výnimočný fenomén. Rozsah jeho talentu omračuje a očaruje. Ovláda všetky prvky hudobného umenia.“ Sofronickij ho nazval géniom a Vladimir Horowitz povedal: „Z ruských klaviristov mám rád iba jediného – Richtera.“ Marlene Dietrichová, Richterovu priateľku, emocionálne zasiahlo, keď raz nejaká žena počas Richterovho koncertu zomrela. „Aký silný pocit z jeho hry musela tá žena mať,“ napísala vo svojej autobiografii. V slovníku *New Grove Dictionary of Music and Musicians* sa o Richterovi uvádza: „Jeho suverénna a virtuózna technika mu dáva výnimočnú slobodu a plasticitu pri formovaní hudobných fráz a z klavíra dokáže vydolovať celú škálu rozdielnych a jasne rozpoznatelných farieb.“



(foto: archív)

dni. Okrem sólovej kariéry bol vynikajúcim komorným hráčom a spolupracoval s interpretmi ako Mstislav Rostropovič, David Oistrach, Oleg Kagan, Jurij Bašmet, Natalia Gutman, Zoltán Kocsis, Elisabeth Leonskaja a s členmi Borodin Quartet. Často vystupoval so spevákami Dietrichom Fischerom-Dieskauom, Petrom Schreierom, Elisabeth Schwarzkopfovou a so svojou partnerkou Ninou Dorliakovou. Richter bol obstojný violončelista a Rostropovič dobrý klavirista, a tak si na jednom koncerte v Moskve, na ktorom Richter sprevádzal Rostropoviča, v časti programu dokonca vymenili nástroje. O interpretácii Richter povedal: „Interpret má byť vykonávateľom skladateľových zámerov do bodky. Nemal by do diela pridávať nič, čo sa v ňom nenachádza. Ak má talent, umožní poslucháčom uvidieť genialitu interpretovaného diela. Nemal by v hudbe dominovať, ale rozplynúť sa v nej.“ Richter sa neúnavne učil nové sklad-

Intimita komornej atmosféry

V roku 1963 začal Richter hľadať vo Francúzsku v údolí rieky Loire vhodné miesto pre hudobný festival komornej hudby. Objavil nádherný kláštor v stredovekej farmárskej usadlosti La Grange de Meslay, niekoľko kilometrov od Tours. O rok neskôr tu spolu s nahrávacím producentom Jacquesom Leiserom založil festival Fêtes Musicales en Touraine, ktorý sa koná každoročne. Na francúzskom vidieku trávil každý rok veľa času a hral koncerty s priateľmi, Benjaminom Brittenom, Davidom Oistrachom a Pierrom Fournierom. Richter Francúzsko miloval a strávil tam tridsať rokov. Rád sa pravidelne vracal i na festivaly v Aldeburghu a Spolete, lebo zbožňoval ich atmosféru a neskôr v Moskve založil festival pod názvom Decembrové večery v Puškinovom múzeu. Richter mal veľmi rád obecnosť, ale neznášal plánovanie koncertov v predstihu niekoľkých rokov a neskôr zvykol hrať koncerty, ktoré ohlásil len krátky čas vopred, najradšej v zatemnených sálach s jedinou lampičkou osvetľujúcou partitúru. Tvrdil, že toto nastavenie pomáha obecnstvu sústreďiť sa na hudbu, nie na cudzie a nepodstatné veci, akými sú interpretovacie grimasy a gestá. Na sklonku života dokonca pomýšľal uvádzať svoje koncerty zdarma, hoci k tomu nikdy nedošlo.

Univerzálny štýl

Charakterizovať Richtera štýl nie je jednoduché. Ku každej skladbe pristupoval inak. Richterov Bach je aristokratický a rezervovaný, Lisztove diela prekpávajú rapsodickou búrlivosťou, Schumannova hudba je naplnená vášňou a Stravinskij v jeho podaní je veľmi zábavný. Jeho interpretácia je však ľahko rozpoznateľná, disponuje veľkou eleganciou, inteligenciou a technickou kontrolou. Výbušná dynamika jeho hry bola nedostihnuteľná, rád riskoval na hranici tempa a hrateľnosti, mal úžasný rozsah a skvelú prstovú techniku, zmysel pre budovanie plastických fráz a kantilény a hravo sa pohyboval na takmer neobmedzenom poli siahajúcom od nežnej lyriky k robustným výbuchom energie. V Richtrovej hre však vždy jasne počuť skladateľov hlas. Bol flexibilný ako iba málokto, klavirista a jeho klavírne umenie v sebe kombinovalo obdivuhodné technické majstrovstvo s odvážnou, nespútanou hudobnou predstavivosťou. Paleta jeho tónových farieb bola jedinečná a v romantických dielach Schumanna a Chopina dokázal vytvárať tajomné efekty zvukových farieb a odtieňov. Dokázal s neuveriteľnou čistotou a nezávislosťou „oživiť“ vnútorné hlasy v Schubertových sonátach a v Bachových kontrapunktických dielach. Jeho Schubertove sonáty prinášajú doslova nebeský pokoj a v rozsiahlych cykloch zásadne opakuje predpísané reprízy. Kvalita jeho vystúpení a nahrávok, podobne ako u Horowitza, Rubinsteina alebo Schnabela, však tiež občas kvalitatívne kolísala a miestami bola nekonzistentná. Richter bol veľmi náladový, nepredvídateľný a napätý, náchylný k neistote a často pred koncertom cvičil až dvanásť hodín denne. Bol však unikátnym umelcom, ktorý priťahoval pozornosť všade, kam zavítal.

Rozmary veľkého muža

Keď Richtera pozvali do poroty prvej Čajkovského súťaže v roku 1958 v Moskve, bol taký nadšený z hry amerického klaviristu Van Cliburna, že mu udelil sto bodov, pričom bolo možné udeliť maximálne desať. Cliburn vyhral, no Richtera už nikdy viac do poroty nepozvali. Odvtedy získal nálepku „rozmarného muža“. Richter bol veľmi uzavretý a nerád poskytoval rozhovory. O svojom osobnom živote nikdy nerozprával. Mal povest ťažko prístupného a odtážitého človeka a jeho osobný život bol zahalený rúškom tajomstva. Predmetom špekulácií bola i Richtera údajná homosexualita, ktorú vraj ženskou spoločnosťou iba kamuflaval, keďže homosexualita bola v tých časoch silným tabu a mohla mu spôsobiť vážne problémy. Richter bol veľmi náladový a impulzívny, často odriekal koncerty doslova v poslednej chvíli, menil program, prichádzal neskôr bez ospravedlnenia alebo vysvetlenia a, naopak, ohlasoval koncerty z rozmaru tesne pred ich uskutočnením. O koncertoch na čudných miestach sa lakonicky vyjadril: „Naložím klavír do nákladného auta a vyrazím na vidiek, vychutnám si nové scenérie, zastavím na krásnom mieste, kde je pekný kostol, vybalím klavír a dám vedieť obyvateľom, zahrám koncert, odovzdám kvety ľuďom, ktorí boli takí milí, že prišli, a odídem. Nehrám pre obecnosť, hrám pre seba, a ak ma môj výkon naplňa spokojnosťou, potom je aj

publikum spokojné.“ Ak Richter nebol spokojný so svojím koncertom, hneď po koncerte sa vrátil do hotela a ešte raz si v izbe celý program prehrával. Richter mal detinskú náтуру a často nevedel, čo bude robiť už v nasledujúci deň. O jeho rozmaroch svedčí aj fakt, že po dočítaní knihy o Karolovi Veľkom vzápätí kontaktoval riaditeľa divadla v Aache-ne, obľúbenom sídle tohto panovníka, a dohodol koncert, ktorý sa tam vzápätí uskutočnil.

Nekonvenčný typ

Hudobný kritik Bryce Morrison vzletne opísal Richtera ako „svojrázneho, priameho, heroického, rezervovaného, lyrického, virtuózneho a veľmi záhadného človeka, jedného z najväčších umelcov všetkých čias“. Richter bol okrem mimoriadnych duševných dispozícií i fyzicky príťažlivý, urastený muž s robustnými plecami, silným krkom a obrovskými rukami. Na pódium prichádzal takmer nevšimavý voči obecnstvu, nedočkavo si sadol za klavír a okamžite sa ponoril do hudby. Nikdy nepodľahol konvenciám medzinárodného koncertného života, a keďže bol alergický na všetky formy plánovania, hral tam, kde uznal za vhodné a vždy očaroval obrovskou dynamikou i neskonalou delikátnosťou svojho prejavu. Bol veľmi kultivovaný a zbožňoval literatúru, jeho veľkými vášňami boli Marcel Proust a Thomas Mann, rozprával plynule po nemecky a francúzsky a zbieral umelecké a dekoračné predmety. V jeho byte sa nachádzali ruské ikony zo 14. storočia a viacero obrazov renomovaných ruských maliarov. Sám bol výborný maliar a maľoval v impresionistickom štýle. Richter nikdy oficiálne nevyučoval ani nemal žiadnych súkromných študentov. Tvrdil, že nemôže vyučovať, keďže sám sa má stále čo učiť. Nadviazal však priateľstvo s viacerými mladými klaviristami, ako napríklad s Lazarom Bermanom, Andrejom Gavrilovom a Zoltánom Kocsisom. Richtera sprevádzali na cestách dve koncertné krídla spolu s technikmi, kamkoľvek sa rozhodol ísť. Keď mal 70 rokov, vydal sa z Moskvy autom na šesťmesačnú cestu, došiel až do Vladivostoku a späť a „odskočil“ si aj do Japonska. V pre nás ťažko predstaviteľných podmienkach odohral 150 koncertov v najvzdialenejších kútoch Sibíri. Pre Richtera však bolo typické dať prednosť malým sálam v Novokuznecku, Kurgane, Krasnojarsku a Irkutsku pred slávnou Carnegie Hall. Najdôležitejšia bola preňho sloboda, preto nikdy nepodliehal žiadnemu politickému, finančnému ani umeleckému tlaku.

Pred koncom

Posledné roky života trávil Richter v Paríži a v Nemecku, do Moskvy sa vrátil iba niekoľko mesiacov pred smrťou. Na sklonku života trpel silnými depresiami kvôli zmenám v sluchu, ktoré mu znemožňovali počuť presné tónové výšky a tým pádom i hrať. Na jeho poslednom koncerte s orchestrom zazneli v roku 1994 tri Mozartove koncerty s Japan Shinsei Symphony Orchestra pod vedením jeho starého priateľa Rudolfa Barshaia. Svoj vôbec posledný recitál zahral v Lübecku 30. 3. 1995, kde uviedol dve Haydnove sonáty a Regerovo dielo *Variácie a fuga na Beethovenovu tému*. Richter poskytol v živote minimum interview, a preto je asi najvýznamnejším dokumentom, zachytávajúcím prierez celým jeho životom i s jeho vlastným komentárom, unikátne, 160-minútové video s názvom *Richter: The Enigma*, ktoré natočil režisér Bruno Monsaingeon tesne pred klaviristovou smrťou. Vo filme okrem záznamov z koncertov a záberov, zachytávajúcich Richtera v rôznych životných situáciách, číta Richter z vlastných denníkov, ktoré sú plné trefných a vtipných, ale často i veľmi sebakritických a sarkasticky horkých postrehov o umení a živote. Kamera tu zachytáva Richtera ako zlomeného starca, naplneného depresiou a smútkom, ktorý i na sklonku života prejavuje nespokojnosť sám so sebou a so svojou interpretáciou. Monsaingeon tu predstavuje obraz Richtera ako záhadného, enigmatického umelca, plného protirečení, rozporov a vnútorného súboja so sebou samým i so svetom okolo seba. Jeden z najväčších umelcov 20. storočia však napriek rozporom a tajuplnosti po sebe zanechal veľkolepé dedičstvo v podobe zážitkov z koncertov, spomienok jeho súčasníkov a hlavne unikátnych nahrávok, ktoré sú svedkom jeho skvelej, výnimočnej osobnosti. Sviatoslav Richter zomrel v Moskve 1. augusta 1997 vo veku 82 rokov. ✕

Zabudnuté piesne stredoveku

V rámci 5. koncertu z cyklu komorných večerov Bratislava Goes Classical zaznel 16. 3. v bratislavskej Katedrále sv. Martina výnimočný koncert stredovekej hudby, ktorý je výsledkom výskumu konduktového repertoáru vedeného profesorom Markom Everistom na Univerzite v britskom Southamptone. Súčasťou pobytu trojice špecialistov na stredovekú polyfóniu bol i workshop pre študentov Konzervatória v Bratislave.

Koncert trojice tenoristov **Johna Pottera**, **Christophera O'Gormana** a **Rogersa Coveyho-Crumpa** s názvom „Conductus, zabudnutá pieseň stredoveku“ patril špecifickému stredovekému hudobnému žánru nazývanému conductus. Vďaka vynikajúcim interpretom zaznel v nádherných priestoroch Dómu sv. Martina výber jedinečných spevov tzv. raného viachlasu stredovekej Európy 12.–14. storočia. Výskum, prepis a následná interpretácia konduktového repertoáru sú mimoriadne náročné. Dodnes nie je presne známa funkcia týchto spevov, ktoré boli jedným z prvých viachlasných

z rôznych častí Dómu sv. Martina, čo pridalo atmosfére a obsahu spevu zvláštnu dimenziu. Počas celého koncertu bol prekvapujúco dobre vyvážený pomer jednohlasných pasáží, počas ktorých speváci kladli dôraz na výraznú, niekedy až experimentálnu (hereckú) deklamáciu textu, so sylabickými a náročnými polyfónnymi úsekmi (s množstvom melizmatických úsekov, tzv. káud). Pasáže s viachlasnou modálnou rytmikou a voľnými melizmami (na niektorých slabikách počiatočných alebo záverečných pasáží konduktov) boli mimoriadnym zážitkom, ktorý podčiarkoval exce-

lentnú interpretačnú zručnosť trojice sólistov. Flexibilita a jednota spevákov pri polyfónnych úsekoch bola neuveriteľná, expresívnosť deklamácie pri jednohlasných spevoch zase očarujúca. Pri celkovom hodnotení koncertu možno skonštatovať, že v pôsobivo pripravenej dramaturgii a nádhernej interpretácii boli výborne využité viaceré hudobné kontrasty, ktoré tento hudobný žánr charakterizujú. Three Medieval Tenors pripravili poslucháčom

fascinujúci umelecký zážitok, napriek niekedy na percepciu náročnejším pasážam. Uznanie si zaslúžia i organizátori podujatia, v prvom rade za pozvanie súboru do Bratislavy a následne i za výbornú prípravu koncertu. Na záver si ako muzikologička, pracujúca s najstaršími rukopismi z územia Slovenska, dovoľím vysloviť jedinú pripomienku. V budúcnosti by sme boli vďační za informácie o presnom pôvode všetkých interpretovaných spevov (ani pri CD nosičoch ani v programe koncertu neboli uvedené údaje o rukopisoch, z ktorých spevy pochádzajú).

Eva VESELOVSKÁ

Autorka je hudobná medievalistka, pôsobí na Ústave hudobnej vedy SAV.

Disonantná krása

Trojica britských spevákov (dvaja bývalí členovia The Hilliard Ensemble) si na bratislavský koncert vybrala podobný program, akoby klavirista hral vyše hodiny len Chopinove mazúrky. No medzi mazúrkami a konduktmi, ktoré mnohí poslucháči v Bratislave počuli prvýkrát, ležia stáročia. Musa Antiqua síce kedysi uvádzala konduktu z *Spišských zlomkov*, ale kto by si to už pamätal? Conductus je v literatúre pomerne frekvencovaný: zachovalo sa 375 jednohlasných, 184 dvojhlasných, 111 trojhlasných a 3 štvorhlasné. Boli skom-

ponované medzi rokmi 1180–1230 a zapísané v období rokov 1230–1320. Zápisy viachlasných konduktov sú nádherné: zvykli sa zaznamenávať ako partitúry a často pôsobia ako kaligrafia. Conductus síce opustil liturgiu, jeho texty však zostali duchovné. Nie sú súčasťou ordinária, ale moralizujú, mobilizujú duchovné sily človeka. Nikdy neskĺzli do úplnej svetskosti ako francúzske polytextové motetá, ktoré mávajú nad cantom firmom z gregoriánskeho chorálu jednu či dve lúbostné piesne vo francúzštine. Conductus má špecifickú krásu. Predovšetkým slová, hoci prastaré, mohli zalieť „pod kožu“ a mali čo povedať i dnešným poslucháčom. Publikum, našťastie, dostalo kompletne latinské texty s anglickým i slovenským prekladom. Ani jeden z 13 konduktov (14. zaznel ako prídavok) nebol sylabický, prevažovali melizmy. V *Quod promisit ab eterno* boli také dlhé, že sa speváci museli pri jednom slove nadýchnuť aj dvakrát. Melizmy prispievali ku krásе celku: len si predstavte troch spevákov, ako ich spievajú úplne nezávisle od seba. Takéto okamihy patrili medzi najkrajšie z celého koncertu. Dvoj- a trojhlasné konduktu mali podobnú štruktúru melódie: vrchný tenor začínal frázu descendenčne a končil ju ascendenčne, spodný postupoval naopak, preto takmer všetky kadencie boli rovnaké. Bola to teda nuda? Vôbec nie. Speváci sa neustále striedali. Úvodné *Homo natus ab labore*, ktorého text prehováral k srdciam všetkých prítomných, nespievali z pódia, ale jeden od kazateľnice a druhý z opačnej strany chrámu. Bol to responzoriálny conductus. Každý zo spevákov uviedol aj sólový conductus. Je najťažší, pretože spevák musí udržať tón bez akejkoľvek opory. Britskí tenoristi sa ukázali ako výnimočne skúsení profesionáli, vďaka čomu sólové konduktu vynikali jemnou krásou. Kontrapunkt dvojhlasných a trojhlasných konduktov bol pomerne disonančný a poslucháčov mohol prekvapiť. No disonantnosť prispievala k zvláštnej krásе tejto hudby. Kto niekedy spieval v zbor, vie, aké je ťažké spievať disonancie. Tu sa tiež ukázalo majstrovstvo spevákov. V *Transgressus legem Domini* sa na niektorých miestach objavil hoketus, v *Naturas Deus regulis* (s pôvabnou tanečnou melódiou v diskante) organum. Bola to ukážka toho, že tieto techniky neexistovali izolovane, ale vzájomne sa prelínali. Conductus *Die Christi veritas* (opäť s technikou hoketu) začali speváci unisono ako gregoriánsky chorál, v 2. verši *Respondit caritas...* zaznel trojhlas. Striedanie obsadenia priebeh koncertu vhodne oživilo. Publikum tak dokázalo pozornejšie vnímať túto veľmi špecifickú a zabudnutú formu stredovekej hudby. Poslucháči si spontánnym potleskom vynútili prídavok a všetky ponúkané CD sa okamžite a beznádejne vypredali. Spievať stredoveké konduktu si vyžaduje veľkú dávku skúseností a skutočných zanietenecov-špecialistov, zaspievať ich krásne, na to treba veľkých umelcov.

Vladimír RUSŮ

Autor bol členom stredovekej hudby Musa Antiqua.



prejavov európskej hudobnej kultúry. Konduktové spevy sa zachovali v rôznych európskych rukopisoch vo vyše 800 prípadoch. Ide o hudbu na liturgické a pololiturgické texty, zhudobnenie básní o politických udalostiach, ku korunováciám kráľov, na oslavy biskupov, oplakávajúce smrť alebo naopak ostro kritické a sarkastické, s mravnými ponaučeniami pre vládcov, cirkev i bežných ľudí. Na programe koncertu **Three Medieval Tenors** sa objavilo niekoľko typov konduktov. Dramaturgia koncertu bola rozdelená na 4 plynule interpretované bloky, v ktorých boli striedavo uvádzané jednohlasné, dvojhlasné a trojhlasné konduktu prevažne zo stredovekého Francúzska. Vo výbere figurovali rôzne dlhé poetické formy (jedno- a viacstrofóvé básne), striedali sa motívy svetské (moralistické – *Homo natus*, *Fas et nefas*, *Artium dignitas*, *Transgressus legem Domini*, *Quid ultra*, *Veste nuptiali*) i duchovné (Narodenie Krista – *Quod promisit ab eterno*, mariánska tematika – *Gaude virgo virginum*, *Ave Maria salus*, *Ave virga decoris*, texty inšpirované biblickými udalosťami s moralistickým alebo kritickým podtextom – *Quo vadis*, *Naturas Deus regulis*, *Die Christi veritas*). Zaujímavý úvod koncertu patril konduktu *Homo natus*. V tejto moralistickej básni vystupujú tri postavy (rozprávač, telo a duša). Three Medieval Tenors interpretovali spev

Albrechtovský dom včera a dnes

V máji sa v Slovenskej filharmónii uskutoční benefičný koncert, ktorý má pripomenúť Dom Albrechtovcov a pomôcť získať prostriedky na revitalizáciu. O aktuálnom stave projektu sme sa rozprávali s Igorom Valentovičom.

Koncom roku 2012 ste v rozhovore predstavili vízie občianskeho združenia ALBRECHT FORUM, ako aj snahy prinavrátiť albrechtovskému domu na Kapitulskej ulici status centra slobodných umení pre širokú verejnosť. Ako hodnotíte s odstupom času priebeh samotnej revitalizácie?

Aj keď sa snažíme o revitalizáciu, zatiaľ ide viac-menej o rekonštrukciu samotného objektu. Dom bol v neutešenom stave, ale postupne sa z ruiny stáva priestor, ktorý začína pripomínať počiatočné vizualizácie. Popri samotnej rekonštrukcii usporadúvame priebežne podujatia, predznačujúce aspoň v náznakoch naše budúce aktivity. Počas Kapitulských dvorov,

ky – materiál, ktorý podrobne rozoberal budúce funkcie objektu a predchádzali mu rozhovory medzi našim občianskym združením ALBRECHT FORUM a Krajským pamiatkovým úradom.

Počas takmer štyroch rokov prebehli nevyhnutné statické zabezpečovacie práce, sanácia stropov, výmena krovv a novej strechy, odvlhčovanie obvodových múrov, hydroizolácie a pod. V akej fáze sa obnova domu nachádza?

Dom je kompletne sanovaný z hľadiska statiky a odvlhčenia, má postavené resp. opravené všetky plánované zvislé a vodorovné



(foto: archív)

ktoré sú vždy 1. mája a posledný septembrový víkend, odznali na nádvorí domu zaujímavé debaty, rozhovory, koncerty a podujatia pre mládež i stárež a návštevníci ich prijali pozitívne. Priaznivci klasickej gitary mali možnosť zavítať do bývalej záhrady Domu Albrechtovcov v júni 2014, tento rok vystúpiť v rámci Kapitulských dvorov 1. mája Musica aeterna a študenti konzervatória z Dánska, ktorých privedie do týchto končín priateľka Olga Frederiksen.

V spomínanom období prebiehalo schvaľovanie projektovej dokumentácie a stavebného povolenia. Nakoľko ste museli po pripomienkach pamiatkového a stavebného úradu zasahovať do prvotných vízií projektu? V zásade boli naše predstavy schválené, zmeny sa dotkli niektorých stavebno-technických detailov (typ krytiny, trasovanie rozvodov, druh a materiály nových okien a podobne). Funkcie, ktoré sme definovali – pamätne priestory rodiny Albrechtovcov, multifunkčný priestor pre výstavy, diskusie, koncerty, ubytovací priestor pre hosťujúcich umelcov a lektorov, kancelársky priestor, kaviareň, vonkajšia scéna pre podujatia – to všetko zostalo zachované. Projektová dokumentácia totiž nadväzovala na Zámer obnovy pamiat-

konštrukcie a je pripravený na inštaláciu sietí (vody, elektriny, kúrenia). Čaká ho ešte oprava okien, podláh a omietok. I keď to znie pre niekoho „hroziivo“, my sa tešíme, že sa konečne nebúra a neprestavuje, ale buduje. Znížila sa niveleta celého nádvorja a v bezprostrednej blízkosti domu je odkrytá pôvodná úroveň Kapitulskej ulice, čo je cca o jeden meter nižšie, ako je súčasný stav. Dom sa „vynoril“ zo zásypu, ktorý ho dusil vyše dvesto rokov.

Na „pilotné“ podujatia podpory projektu – „Koncerty v ruinách“, nadväzuje májový filharmonický koncert s Jamesom Juddom, Simonou Houda Šaturovou a Marianom Lapšanským. Ako vznikla myšlienka benefičného koncertu a ako sa vám podarilo pre ňu získať podporu renomovaných umelcov?

Všetci, s ktorými o našich plánoch diskutujeme, sú myšlienkou revitalizácie nadšení – možno aj keď nie nadšený, tak jej aspoň úprimne a srdečne prajú. Bez ohľadu na to, či ich viažu k rodine Albrechtovcov osobné kontakty, alebo ju poznali sprostredkované z rozprávania či literatúry. Myslím, že po dvadsiatich rokoch viery v materiálnu konjunktúru začínajú ľudia vnímať prázdnotu a limity „vecí“, ktorými sa obklopujeme, a stále viac hľadajú bázu, ktorá by ich ukotvila v niečom

pevnejšom a posilnila voči každodennej nevyspytateľnej realite. Projekt revitalizácie Domu Albrechtovcov nie je vyvolávaním duchov; snaží sa poukázať na výnimočnosť osobností, ich nadčasové myšlienky a hlboko ľudské hodnoty, ktoré sú pre našu identitu dôležité, oblažujúce, živé a potrebné. Naši priaznivci, spolupracovníci a priatelia to tak cítia i bez toho, aby sme to pripomínali expressis verbis. Nemôžem hovoriť za nikoho, len sa domnievam, že James Judd, Simona Houda Šaturová i Marian Lapšanský vidia v našom konaní práve takýto obsah, nádejam sa, že sa s ním stotožňujú, že pripomenutie východísk a životného smerovania Albrechtovcov kúsok tej „bázy“ poskytuje a preto spontánne reagovali na našu prosbu a účinkujú v prospech revitalizácie Domu Albrechtovcov. Myšlienka benefičného koncertu má teda dva korene – prvým je idea spojenia, stretnutia sa vzájomne spriaznených duší a ľudí identifikujúcich sa s odkazom Albrechtovcov a druhým je

snaha zozbierať ďalšie financie na dokončenie rekonštrukcie domu. Revitalizovať Dom Albrechtovcov, žiaľ, nevieme iba svojpomocne (aj keď je naša práca vo v rámci združenia ALBRECHT FORUM výhradne dobrovoľnícka), potrebujeme prostriedky na profesie, ktoré nastupujú v tomto štádiu rekonštrukcie.

Jednou z foriem predstavenia projektu albrechtovského domu verejnosti sú aj Kapitulské dvory. Aké boli odozvy tohto podujatia a čo chystáte tento rok?

Odozvy boli veľmi dobré. Navštívili nás tisíce ľudí, všetkých zaujímalo, čo sa skrýva za múrmi kanonických domov a čo je za hranicami našich doterajších vedomostí o týchto priestoroch. Genius loci Kapitulskej je podmanivý takmer pre každého, no zároveň sme sa nevyhli nástožčivým otázkam, prečo je stav objektov taký zlý a čo s tým mienime robiť. Trpezlivo vysvetľujeme a usilujeme sa dostať diskusie do konštruktívnej roviny. Nemá význam strácať čas obviňovaním sa, za akej éry a prečo sa ulica dostala do dnešného stavu – to je téma na samostatný rozhovor a diskusiu s množstvom odborníkov – s urbanistami, architektmi, pamiatkarmi, historikmi a asi aj politikmi... To, čo môžeme urobiť my – nájomníci a vlastníci objektov –, je dať svoju energiu v prospech obnovy tohto jedinečného miesta a privítať prajnosť a pomocnú ruku širokej verejnosti. Že by sme uvítali väčší záujem, prajnosť a pevnejšiu pomocnú ruku správcov mesta, regiónu a krajiny, to je bez diskusie a zároveň na iný rozhovor.

Pripravil **Peter MOTYČKA**

MuseScore

MuseScore patrí k najznámejším voľne dostupným notáčnym softvérom s otvoreným zdrojovým kódom. To znamená, že softvér si užívateľ môže bezplatne stiahnuť z internetu, slobodne ho používať a zároveň aj upravovať. Momentálne existuje v dvoch verziách: verzia MuseScore 1.3 a MuseScore 2.0 Beta, ktorá je testovacou verziou pripravovaného nového vydania s neurčeným dátumom zverejnenia. V nasledujúcich riadkoch sa budeme zaoberať stabilnou verziou MuseScore 1.3.

Inštalácia a prvé spustenie

Program je možné stiahnuť na oficiálnej stránke musescore.org. K dispozícii sú verzie pre všetky hlavné operačné systémy: Windows, OS X a Linux. Výhodou pre užívateľov je možnosť inštalovať verziu v slovenskom jazyku. Na oficiálnej stránke sa tiež

nástrojového obsadenia atď. a pre urýchlenie vytvorenia nového dokumentu program ponúka rad šablón.

Notový zápis

Noty možno vkladať pomocou myši, klávesnice alebo s využitím MIDI klávesnice,



Zásuvný modul Color Notes umožňuje farebne odlíšiť noty podľa ich výšky.

nachádzajú videolekcie venované základom práce so softvérom. Sú v angličtine s možnosťou zapnúť titulky (zatiaľ iba české). Inštalácia je jednoduchá a softvér nemá náročné systémové požiadavky, preto by mal bez problémov fungovať aj na starších počítačoch.

Po spustení sa zjaví grafické užívateľské prostredie, podobné tomu, ktoré je v známych softvéroch Finale a Sibelius. Na hornej lište sa nachádza hlavné menu, v ktorom sú v jednotlivých sekciách k dispozícii všetky pracovné nástroje. Pod ním je menu s ikonami pre operácie so súborami, ikony pre prácu so zvukom a MIDI, menu pre vkládanie notového zápisu a tlačidlo Koncertné ladenie. Na ľavej strane sa nachádza menu s takzvanými „paletami“. Jednotlivé elementy notového zápisu majú vlastnú paletu, napríklad kľúče, taktové čiary, dynamika, posuvky a pod.

Vytvorenie nového dokumentu prebieha s pomocou sprievodcu. Na výber sú nastavenia ako názov skladby, autor hudby/textu, výber

pričom najrýchlejším spôsobom je použitie klávesnice. Rytmickejšiu hodnotu možno vybrať pomocou numerickej klávesnice a následne stlačiť písmeno s názvom noty. Je to podobne prehľadné riešenie ako v softvéroch Finale a Sibelius. Ostatné elementy notového zápisu sa vkládajú a upravujú pomocou jednotlivých palet. Po otvorení príslušnej palety si možno zvoliť potrebný symbol a umiestniť ho v partitúre. Výhodou MuseScore sú skratky pre rôzne funkcie, ktoré si užívateľ môže v nastaveniach upraviť podľa vlastných predstáv. Napríklad na vytvorenie akordu stačí počas zápisu nôt podržať klávesu Shift. Podobne rýchlo možno napríklad transponovať (Ctrl + šípka hore alebo dolu). Úprava väčšiny symbolov je veľmi jednoduchá. Pre presunutie stačí symbol chytiť a presunúť, pre úpravu veľkosti naň dvakrát kliknúť na. Samozrejmosťou je aj úprava šablóny, zalamovanie riadkov a strán, ktoré je riešené prostredníctvom palety Zlomy a odsadenie alebo cez menu Rozmiestnenie a Štýl.

Zvuk a prehrávanie

MuseScore ponúka pri prehrávaní štandardné možnosti. K dispozícii sú jednoduché panely pre mixovanie a prehrávanie so základným výberom nastavení (tempo, hlasitosť atď.). Zaujímavosťou pri prehrávaní je využitie zvukového formátu SoundFont, ktorý umožňuje využiť „sample“ reálne nahratých nástrojov, a tým dosiahnuť vyššiu kvalitu zvuku ako pri bežnom MIDI, ale nedosahuje takú kvalitu zvuku ako zvukové banky pracujúce s technológiou VST.

Podporované formáty

Veľkou výhodou softvéru je možnosť ukladať vytvorené súbory v rôznych formátoch (MusicXML a MIDI), s ktorými sa dá pracovať aj v iných notáčnych programoch. MuseScore ponúka aj uloženie v PDF, PNG, či Lilypond formáte. Od iných softvérov sa líši možnosťou uložiť súbory v audioformátoch WAV, FLAC a Ogg.

Zásuvné moduly

Plusom otvorených a voľne dostupných softvérov je aj jednoduchšia tvorba zásuvných modulov, ktoré rozširujú ich možnosti. Podobne je to aj so softvérom MuseScore. Na výber sú zásuvné moduly pre analýzu, vytváranie symbolov pre akordy, farebné rozlíšenie jednotlivých nôt, rôzne tabulatúrne notácie atď. Inštalácia

zásuvných modulov je jednoduchá – stačí skopírovať súbory modulu do príslušného priečinka.

Výhody a nedostatky

Notačný softvér MuseScore ponúka užívateľom širokú paletu rôznych nástrojov pre vytváranie kvalitných partitúr a ich ďalšiu distribúciu v rôznych formátoch. Jeho ovládanie je jednoduché, intuitívne a snaží sa v sebe spájať to najlepšie z profesionálnych notáčnych softvérov. Nevýhodou môže byť absencia nástrojov pre zápis avantgardnej notácie či nekvalitné zvukové banky. Tento problém môžu v budúcnosti vyriešiť nové zásuvné moduly. Tie sú veľkou výhodou MuseScore, ktorý stavia na otvorenosti softvérovej platformy, na ktorej zdokonaľovaní sa môže podieľať prakticky každý. Vďaka tomu je dostupný aj v rôznych jazykových mutáciách. Spomenuté kvality z neho robia vhodnú alternatívu aj ku komerčným notáčnym softvérom.

Vlado KRÁL

Bol jednou z najvýznamnejších osobností, ktoré formovali povojnový profil Opery SND. Hoci len krátky čas, no so zreteľne vyoranou brázdou. Vo svete vysoko cenený **Zdeněk Košler** pôsobil na poste šéfdirigenta v rokoch 1971 – 1976. Na svoje bratislavské pôsobisko sa aspoň virtuálne vrátil vďaka výstave **Gabriela Rovňáka**, doktoranda brnianskej JAMU. Vernisáž sa uskutočnila 18. 3. v novej budove SND, kde je umiestnená na najvyššom poschodí. Zdeněk Košler paradoxne nevstúpil na dosky našej prvej scény v historickej budove, ale počas jej rekonštrukcie v náhradnom činohernom Divadle P. O. Hviezdoslava. Jeho naštudovanie Mozartovej opery *Così fan tutte* (v réžii Karla Jerneka) sa stalo nezabudnuteľným nielen pre minuciózne vypracovaný orchester, ale aj vďaka dámskemu obsadeniu troma čerstvými absolventkami VŠMU (Mag-

Zdeněk Košler sa vrátil do Opery SND

daléna Hajóssyová, Ružena Štúrová, Sidónia Haljaková). Druhá Košlerova premiéra, Dvořáková *Rusalka* v réžii Miroslava Fischera, sa odohrala už vo vynovenej, akustickej „muchy“ vychytávajúcej historickej budove. Ďalších šesť titulov, legendárna Janáčkova *Vec Makropulos* (s Elenou Kittnarovou), Bartókov *Modrofúzov zámok*, Beethovenov *Fidelio*, Mozartov *Don Giovanni* a dve s plnou vervou oživené diela Jána Cikkeru (*Hra o láske a smrti*, *Vzkriesenie*), sa zrodilo v spolupráci s režisérom Branislavom Kriškom. Súčasťou starostlivo pripravenej, zaujímavej fotodokumentáciou, faktografiou a zvukovými

ukážkami vybavenej výstavy je pohľad do tajomného umelcovho denníka a novinka v podobe aplikácie „dirigent“. Vyrobila ju spoločnosť Mautilis a návštevníkovi umožňuje vyskúšať si pohyby rúk imitáciu činnosti dirigenta. Sprievodcom vernisážou bol autor výstavy Gabriel Rovňák, prehovorili generálny riaditeľ SND Marián Chudovský, rektor JAMU Ivo Medek a prečítaný bol pozdravný list dirigentovho brata, zbormajstra Miroslava Košlera. Program spestrilo vystúpenie **Bratislavského chlapčenského zboru** pod Rovňákovým vedením. Zdeněk Košler žil v rokoch 1928 – 1995 a okrem pôsobenia v Opere SND často stál na čele Slovenskej filharmónie. Bol nielen českou dirigentskou špičkou, ale aj osobnosťou pravidelne zdobiacou pódia celého sveta.

Pavel UNGER

Koncom marca predstavila Bavorská štátna opera program i obsadenia budúcej sezóny. Keďže medzinárodný európsky magazín Opernwelt prisúdil tomuto kultúrnemu stánku titul „Operný dom roka“, tlačová konferencia bola očakávaná ešte o niečo napätejšie než inokedy. Znalci vedia, že plagáty mníchovskej opery sa rady ozdobia zvuknými menami medzinárodného operného „jetsetu“ zasadenými do viac-menej konzervatívnej dramaturgie osvedčených repertoárových kusov. Na rozdiel od Stuttgartu, kde aj zlyhanie považujú za legitímny prejav umeleckej slobody, sa v Mníchove do odvážnych a rizikových režijných výkladov púšťali vždy len opatrne. A hoci sa piskot a bučanie pre režijný tím stali už i tu tradičnou súčasťou premiér, finančne silné publikum v jednom z najprosperujúcejších regiónov Európy budí na riaditeľskom poschodí stále nebyvalý rešpekt.

Kultúra za 9,90 brutto

Impresário Nikolaus Bachler šiestu sezónu lavíruje medzi konzervatívnym vkusom publika, umeleckými nárokmi dramaturgie i výzvami súčasnej doby so všetkými jej mediálnymi a technickými vymoženosťami. Významné štrukturálne zmeny vo vzťahoch k ansámblu aj obecenstvu priniesli svoje ovocie. Od doby, kedy Bachler povolal na šéfdirigentský post miláčika spevákovi i divákovi Kirilla Petrenka, štrngajú nielen eurá v opernej kase, ale aj čaše so šampanským v rukách nonšalantného mníchovského publika, zahŕňajúceho maestra a „jeho manšaft“ búrlivými ováciami. Nie náhodou atmosféra mníchovských klaňačiek, ktorým sa impresário so zadostučiním prizerá zo svojej lôžky, pripomína belle époque talianskej a parížskej opery 19. storočia.

Boitov *Mefisto*, Rameauove *Les Indes galantes*, Halévyho *Židovka*, Verdiho *Maškarný bál*, Wagnerovi *Majstri speváci norimberskí* a pôvodná premiéra opery mladého českého skladateľa Miroslava Srnku *Southpole* tvoria balík premiérových abonentiek budúcej sezóny. Samozrejme v top obsadení i hudobnom naštudovaní a od režisérov, ktorých mená vzbudujú prinajmenšom zvedavosť. Na tomto mieste sa možno natíska otázka, či by v časoch ekonomickej krízy aj Bavorskej štátnej opere neprospeľ finančná skromnosť, diétnejší plán a menej luxusu. Neprospeľ. Podľa Bachlera vyjde prevádzka operného domu roka každého daňového poplatníka v Bavorsku ročne na deväť eur aj deväťdesiat centov. Suma, ktorá nedosahuje cenu ani len jednej vstupenky na sobotný hollywoodský blockbuster v niektorom z dramaturgických, architektonických i kulnársky nezáživných nákupných parkov. Viva l'opera!

Robert BAYER

nekrológ

Za Emíliou Rothovou-Chudovskou

Odišla tíško, tak ako o nej v ostatnom čase bolo len zriedka počuť. **Emília Rothová-Chudovská**, narodená 24. novembra 1946 v Novom Meste nad Váhom, dodýchala 21. februára za moravskou hranicou. V Olomouci. Tam, kde jej poslucháči Konzervatória evanjelickej akadémie boli vyše pätnásť rokov budičmi života, radosťou i liekom na zdravotné bolačky. Učila dlho a rada. Citujem z profilu pedagóga tamajšej školy: „Veľmi ju tešilo, keď je práca založená na vzájomnej dôvere a spolupráci.“ Profesionálna dráha absolventky spevu a klavíra (u Tatiány Kresákovéj a Alžbety Hirnerovej) na Konzervatóriu v Žiline, ročného štúdia na VŠMU (Anna Korínska) a na úrovni vysokej školy stojaceho Konzervatória v Sofii (Genováva Spisarevská a Anna

Spiridonova) sa začala úspešne rozvíjať v bansko-bystrickom Divadle J. G. Tajovského. Mladý súbor dnešnej štátnej opery jej núkal krásne príležitosti, v ktorých uplatňovala zvonivý lyrický soprán s koloratúrnymi schopnosťami. Priazni publika i kritiky sa tešila hneď v úvodnom roku angažmánu ako Marka v *Detvanovi* a Studená princezná v *Martinovi a slnku*. Postupne sa jej repertoár rozrastal. O postavy operné (Bizetova Micaela, Verdiho Gilda, Mozartova Zuzanka, Auberova Zerlina či Dorotka v Urbancovom *Majstrovi Pavlovi* – v nej so súborom hosťovala aj v Bratislave) a paralelne i operetné. Na jednej strane mala nezabudnuteľných partnerov, protagonistov divadla Štefana Babjaka, Jozefa Kondera, Jána Zemka. Na druhej, v Ľubici Orgonášovej či Božene Fresserovej aj silné alternujúce kolegyne.

Z operetných postáv sa zaskvela ako Bella Giretti v *Paganinim*, Denisa v *Mamzelle Nitouche*, Ilonka v *Hrnciarskom bále*, titulná Grófka Marica, Gabrielle v *Parížskom parfume* a v ďalších.

Po dvanásťročnom javiskovom pôsobení sa od roku 1986 už venovala výlučne pedagogickej činnosti. Sólový spev učila na Konzervatóriu v Košiciach, celé desaťročie bola súčasťou pedagogického zboru bratislavského Konzervatória (popri výchove študentov hudobnodramatického odboru učila aj obligátny klavír), až napokon zakotvila na Morave. V Kroměříži a Olomouci, čo je stále to isté, len presídlené konzervatórium. Bol to opäť sólový spev, ktorého výučba ju naplňovala a pohltila. Zrkadlom jej krehkej, šlachetnej a zraniteľnej duše bola aj láska k psom a kvetinkám. Bude chýbať. Nielen v Olomouci.

Pavel UNGER

Zahmlená delikatesa

Ostatná premiéra Slovenského národného divadla, inscenácia Gounodovej opery *Romeo a Júlia*, potvrdila často sa opakujúce pravidlo opernej réžie: ak v ušiach inscenátora hudba mlčí, na javisku zostane nakreslený nanajvýš veľký otáznik nad jeho bezradnosťou pri dešifrovaní komplexnosti opernej partitúry.

Snahu rozšíriť repertoár operného divadla, ktorého základ už tradične tvorí talianska tvorba 19. a skorého 20. storočia, o dielo zlatej éry francúzskej opery treba z hľadiska dramaturgickej stratégie i výchovy publika len privítať. Aj keď Gounodova – síce nie najhrávanejšia, no v čase vzniku najpopulárnejšia – opera *Romeo a Júlia* vznikla v období, keď už bola grand opéra na ústupe, jej význam pre neskorší vývoj hudobno-divadelného druhu nie je zanedbateľný. Poukázať na priamy vplyv veľkej opery na zrelého až neskoršieho Verdiho, na verizmus i na hudobné drámy Wagnera a ruskú školu mohlo dôkladnejšie azda už len dielo Aubera, Halévyho, Spontiniho či granda parížskej opery, Giacoma Meyerbeera. Škoda, že sa Opera SND nerozhodla pre *Hugenotov*, *Proroka*, *Vestálku*, *Židovku*, alebo *Nemú z Portici*. Zámer dramaturgie však neprekáža. Zveriť opus, ktorého dráma kulminuje v duetách dvoch hlavných protagonistov, činohernému režisérovi so zmyslom pre drobnokresbu psychologickéj línie postáv bolo atraktívnym príslubom. **Diego de Brea** však už v rozhovore s dramaturgom **Slavomírom Jakubekom** v programovom bulletinu k inscenácii naznačil svoj opatrnícky prístup k dielu. Tvrdiť totiž, že na rozdiel od činohry, kde sa písmenká musia najprv naplniť interpretáciou, aby sa stali myšlienkou, sú v opere charaktery už preddefinované hudbou, môže znamenať len dve veci. Buď má de Brea pred hudbou obrovský rešpekt, alebo o nej nemá ani šajnu.

Divákovi naservíroval celé menu režijných klišé – od spievania na rampe, cez prázdne gestá až po vodenie po diagonále na znak kontroverzie a (v tomto prípade) konfliktu medzi citom a rozumom protagonistov príbehu. Postavy zostali emocionálne chladné, ich vzťahy rozohrané len v náznakoch. Namiesto zamerania sa na tragédiu mladých milencov, manifestujúcu sa v štyroch veľkých duetách naplnených gounodovskými typickou eleganciou hudobnej reči i sentimentálnym a jemnocitným zafarbením textu libreta, postavil inscenačný tím do popredia najmä politický svár znepriatelených rodín vedúci k ich katastrofe. Ten Gounod so svojimi libretistami (na rozdiel od Shakespeareovej predlohy) zámerne vylúčil v prospech koncentrácie na duševnú, vnútornú drámu milostného páru. Čiastočne nelogická motivácia v konaní postáv na úrovni naratívnej línie vonkajšieho príbehu opery je zradná voda, v ktorej stroskotala celá idea inscenácie. Ak ponecháme bokom skutočnosť, že ostatná premiéra je ďalšou inscenáciou Opery SND

(vynímajúc Konwitschného *Bohému*) v štýle akejsi scénografickej novej vecnosti bez výraznejšieho architektonického rukopisu, de Breova inscenácia sa začína sľubne. Monochromatická, na všetky strany otvorená scéna **Marka Japelja** s posuvnými panelmi a technicky náročným svetlením (od prenosného spotu až po komplexné nasvetovanie z bokov a zozadu javiska s prelínajúcimi sa svetelnými plochami) by bola efektnou paletou pre miešanie farieb a nálad partitúry. Do takejto plochy by ich mohli nanášať prepracované gesto, mimika aj invenčnejšie riešenie kostýmov (**Blagoj Micevski**), ktoré



E. Hornyáková (Júlia) a K. Kim (Romeo) (foto: J. Barinka)

zostali niekde medzi snahou po haute couture (Júlia v šatách modrej a bielej farby rozličných strihov) a opozeranou historizujúcou abstrakciou. Tenorové party veľkej francúzskej opery patria k tým zložitejším. V snahe nájsť vhodné obsadenie pre Gounodovho Romea zlyhalo už nejedno operné divadlo. Nielen vo vysokej tessitúre musí byť Romeo rovnocenným partnerom Júlii a jej figurálnym kolorátúram. Dĺžka opery vyžaduje od speváka aj vytrvalú hlasovú a fyzickú kondíciu. **Kyunghovi Kimovi** sa po technickej stránke dá vyčítať len málo, je znelý i v spodných registroch, precízny v nástupoch aj vo frázovaní. Napriek tomu zostal plameň jeho Romea iba rozpačitým tlením. V duetách s Júliou to nezaškrilo, ich hlasy sa navzájom prekryvali a v druhej polovici predstavenia pôsobil už unavený. Skôr ako po zamate ovíjajúcom Júliu sa jeho výšky leskli po naleštenom chladnom kove. Rozpálení milenci znejú inak. Výnimkou

zostala len aria z druhého dejstva, v ktorej sa mu podarilo presvedčiť publikum precíteným výstupom hrdinu blúdiaceho v labyrinte citov, vyjadreným balansovaním po mreži spustenej z povraziska. Na skutočne pútavú opernú drámu to však nestačilo.

Eva Hornyáková je vhodnou interpretkou Júlie. Hoci sa miestami popasovala s francúzštinou i koloratúrami a roztopašnému valčíku *Je veux vivre* trochu chýbal rozšafný esprit, jej postava zaujala v hlase aj v hereckej kreácii dievčensky lyrickou subtilnou gráciou. Popri herecky i spevácky vynikajúco disponovanom **Alešovi Jenisovi** v úlohe Mercutia a virtuózne poňatej bravúrnej árii Stéphana **Moniky Fabianovej** zostali basové party vedľajších postáv najväčším sklamaním premiéry. **Ján Galla** (Laurent) i **Sergej Tolstov** (Capulet) pôsobili unavené a s ohľadom na presnosť tónu i jeho vedenie neisto. Vystúpenie prvého z nich ani zďaleka nepripomenulo onú razanciu, lesk a suverenitu, s akou sa kedysi

predstavil v titulnej postave Boitovho *Mefista*. Vo vynikajúcej forme sa prezentoval **Zbor opery SND**, ktorý, žiaľ, réžia nechala v šticu. V našťudovaní **Pavla Procházku** vynikla dynamika dramatických pasáží i lyrika zbožného tableaux. Škoda, že si Diego de Brea nezašiel po radu k dirigentovi **Rastislavovi Štúrovi**. Ten spolu s **Orchestrom opery SND** našťudoval partitúru štýlovo korektne, zároveň v súlade s minimalistickým poňatím režijného

konceptu držal na uzde sentiment Gounodovej partitúry. Modulácia hudobných motívov a reminiscencií pôsobila ucelene a prehľadne, zvuk – s výnimkou perkusii – znel kompaktné. Za zváženie by možno stálo posunutie tympanov viac do úzadia, ich dominancia pôsobila už v *Salome* neadekvátne ostro. Aj keď na scéne zostáva mnohé v (divadelnej) hmle, *Romeom a Júliou* obohatila Opera SND svoj repertoár o jeden z najdelikátnejších skvostov opernej literatúry v scénograficky páčivom a hudobne podmanivom našťudovaní.

Robert BAYER

Charles Gounod: *Romeo a Júlia*
Hudobné našťudovanie: Rastislav Štúr
Scéna: Marko Japelj
Kostýmy: Blagoj Micevski
Réžia: Diego de Brea
Premiéra v Opere SND, 6. 3.

Premiérová repríza

Tretie predstavenie novej inscenácie Gounodovej opery Romeo a Júlia v SND bolo nepísanou, ale fakticky druhou premiérou: po rovnakom obsadení oboch premiérových večerov (6. a 8. 3.) sme 19. 3. spoznali aj alternantov hlavných postáv, Ľubicu Vargicovú a Tomáša Juhása.

Júliu môžu spievať tak koloratúrne ako aj lyrické sopranistky. Prvé si vychutnajú atraktívny valčík v prvom dejstve, druhé sú potenciálne schopné väčšej výrazovej citovosti. Oba emóciami nabité party, sopranový i tenorový, sa často šplhajú do exponovaných polôh. **Ľubica Vargicová** sa s neľahkou úlohou popasovala na vysokej úrovni. Jej hlas nepripomína bábičku typických koloratúrok, je pomerne tmavý, výšky sú vibrujúce a tón dosť široký, čím sa navodzuje dojem dramatickosti. Ak speváčka spočiatku dávala väčší dôraz na

technické zvládnutie partu a interpretovala ho dynamicky i výrazovo umiernené, po prestávke mu výrazne dodala na emocionalite. Diferencovaným spevom vyjadrovala raz strach, inokedy vášeň a napokon rezignáciu. Za vrchol jej výkonu považujem popri spomenutom valčíku aj interpretáciu predsmrtnej árie, kde vzhľadom na svoj „fach“ dokázala dosiahnuť až prevyšujúco silný dramatický účinok. Dokonca si myslím, že typ úloh, akou je Gounodova Júlia, jej dnes sedí ešte viac než rýdzo koloratúrne party.

Tenorista **Tomáš Juhás** nestačil držať dych so svojou partnerkou. Občas sa objavili pôsobivé mäkkšie plochy (napr. v dôvetku balkónovej scény), prierazne zazneli niektoré stredne vysoké tóny (iné boli príručky). No ako celok pôsobila jeho kreácia (aj s prihliadnutím na hereckú ťažkopádnosť) rozdrobené, striedajúc vydarenjšie a „odpočinkové“, prípadne s istou námahou zvládnuté pasáže. Juhásov tón pôsobí akosi lineárne, bez zaoblenosti. Romeo nebude patriť k jeho profilovým úlohám. Po prvý raz a na dobrej úrovni sa v úlohe Capuleta predstavil **František Ďuriáč**, kvalitný výkon z prvej premiéry zopakovala **Monika Fabianová** (Stéphano). Pod vedením **Dušana Štefánka** hral orchester s menšou iskrou, skôr rutinne než vrúcne podfarbujúc spev, občas s prehnaným exponovaním dychovej sekcie.

Vladimír BLAHO

Hlavný chod alebo prílohy?

Pred dvomi rokmi som si na záver recenzie Pucciniho Manon Lescaut z rakúskeho Grazu povzdychol nad tým, že som tri štvrtiny popisu inscenácie písanej pre hudobný časopis venoval réžii Štefana Herheima. Druhý raz už do tej istej rieky nevstúpim, hoci inscenácia rovnakého titulu v Štátnom divadle v Košiciach k tomu provokuje.

Pucciniho *Manon Lescaut* nemá ešte takú jednoliatu hudobnú reč ako neskoršie a slávnejšie opusy talianskeho majstra, trochu zjednodušene priradeného k veristom, no je už zrelým dielom. Opiera sa o skvelý námet Abbého Prévosta a – v porovnaní s Massenetovou opernou verziou – trochu slabšie libreto. Ponúka krásnu emotívnu hudbu, predznamenáva zrod konverzačného vokálneho štýlu a obsahuje dva mimoriadne náročné spevácke party – predovšetkým ten tenorový. Veď, ako píše Gianandrea Gavazzeni, dielo je skôr o zúfalcovi zvanom Des Grieux, ktorý márne bojuje o prežitie lásky ku krásnej a frivolnej Manon. Pokiaľ nemá operný súbor pre dvojicu nešťastných milencov adekvátnych predstaviteľov, úspech inscenácie je pochybný, čo sa v Košiciach opäť potvrdilo. Rozpačitý hudobný dojem z prvej premiéry má najväčšími na svedomí hosťujúci tenorista **Marco de Carolis** (alternant Boldizsár László, súdiac podľa výkonu v bratislavskej inscenácii, bude zrejme adekvátnym interpretom). Ponechajme bokom (nie nepodstatný) fakt, že Talian ako typ milenca herecky neobstál, podstatné výhrady smerujú k jeho speváckemu výkonu. V strednej polohe sa de Carolisov trochu tvrdý spev azda ešte dal tolerovať, no part Des Grieuxa je napísaný vražedne vysoko. Tu by sme mohli akceptovať možno jednu z desiatich výšok, ostatné viac než dramatický expresívny spev pripomínali to, čo Taliani nazývajú urló (rev). Popritom si spevák občas pomáhal parlandovaním, ešte častejšie presúvaním váhy na notu pod najvyšším tónom a tiež utíkaním sa k nenáležitému mezzavoce či skôr k falzetu. Práve z týchto príčin u neho dochádzalo k rozpadu vokálnej línie.



J. Zsigová (Manon Lescaut) (foto: J. Marčínský)

Sopranistka **Janette Zsigová**, ktorá sa tak páčila ako Nedda vo vlnajších *Komediantoch*, na úlohu Manon nedorástla. Jej lyrický soprán sa dobre počúval v prvom dejstve i všade tam, kde hlas nevystupuje do extrémne vysokých polôh. Tragédia postavy však musí byť vyjadrená väčšou expresivitou tak v sonórnejších hĺbkach, ako aj vo výškach na rozhraní dvoj- a trojčiarovej oktávy. Z predstaviteľov menších postáv mal hlas **Mariána Lukáča** (Lescaut) špičku len vo vyššej, trochu tenorálne znejúcej polohe. Pekný materiál prezentovala **Lenka Čermáková** ako madrigalistka v parte, ktorý Puccini citoval z vlastnej omše. Pokiaľ ide o hudobné naštudovanie **Mariána Lejavu**, slúžilo viac spevákom než skladateľovi. Tí sa vďaka voleným rýchlejším tempám vyhli na mnohých miestach ešte väčším úskaliam, nie vždy to však pôsobilo adekvátne. Napríklad v závere tretieho obrazu tým orchestrálny motív opakujúci melódiu *Nell'occhio tuo profondo* stratil na monumentalite,

ktorá má vyjadrovať (dočasné) víťazstvo lásky nad osudom. Celkovo by sa hudobnému pretlmočeniu partitúry žiadalo dodať viac citovosti a vrúcnosti na vyváženie odpoetizovaného a dnes tak módného (vraj odsentimentalizovaného) režijného riešenia.

Režisér **Peter Gábor** akoby chcel toho povedať príliš veľa. Od divadla na divadle (mýliac si pri zborových výjavoch naštudovaných **Lukášom Kozubíkom** selanku s bujarosťou) cez symboliku až po naznačovanie moci osudu a vytváranie oblúka vo vzťahu milencov scénickými prostriedkami, to všetko

na prázdnej scéne **Jaroslava Valeka** (kedy sa už na opernom javisku dočkáme iného než minimalistickej scénografie?). Z vizuálnej podoby inscenácie vzniká dojem, akoby tým podstatným nebol samotný príbeh nešťastnej lásky, ale skôr to, čo okolo nej režisér nahromadil. A hlavne: Puccini si potrpí na autentické milieum a realistickú kresbu, ktorú tu nahradilo čosi ťažko definovateľné. Tvorcovia inscenácie si síce zaslúžia uznanie za vynaloženú námahu pri príprave inscenácie vďačného operného titulu, tentoraz sa však k uspokojivému výsledku nedopracovali.

Vladimír BLAHO

Giacomo Puccini: *Manon Lescaut*
Hudobné naštudovanie: Marián Lejava
Scéna: Jaroslav Valek
Kostýmy: Marija Havran
Réžia: Peter Gábor
Premiéra v Štátnom divadle Košice, 13. 3.

Světově proslulou Turandot objevila Bratislava

Je tomu přesně půlstoletí a mnoho pamětníků už není: Slovenské národní divadlo v Bratislavě inscenovalo Pucciniho poslední dílo, pohádku o kruté princezně Turandot, a do titulní role si pozvalo mladou brněnskou sopranistku Hanu Svobodovou (25. 10. 1940 – 28. 4. 1995).



Turandot v Teatro Colón, Buenos Aires 1969 (foto: archiv)

Tehdy nikdo netušil, že už o čtyři-pět let později to bude právě ona, kdo se pod jménem **Hana Janků** stane nejuznávanější a nejžádanější představitelkou této mimořádné role, že její fenomenální předchůdkyně Birgit Nilsson o ní prohlásí: „*Je to dnes nejlepší světová Turandot*“, a že v žádném Hanině životopise nebude chybět slovenská metropole jako město, které ji pro tuto roli objevilo. Vyrůstala v Brně a od mládí ráda zpívala. Chtěla být učitelkou zpěvu a rozhodla se pro studium na Hudební škole Jaroslava Kvapila. Tamní skvělá pedagožka Hedvika Ryšánková však brzy pochopila, co skromná dívka netušila. Že její hlas je tak jedinečný, že je třeba směřovat ho jinam: do světa operních rolí a divadelních ramp. Ta pravá intenzivní vý-

uka začala teprve v posledních dvou školních letech, kdy si ji vzala do své třídy a přesvědčila ji o tom. Nastala tvrdá práce. V hodinách zpěvu, o přestávkách, po vyučování, kdykoliv to bylo možné. Výsledek se dostavil. Když v květnu 1959 Hana absolvovala, brněnský soubor, v čele se zkušeným šéfem Františkem Jílkem, ji vtáhnul do svého středu. Na několik měsíců se stala členkou sboru, ale už po roce debutovala jako Kněžna v Novákové *Lucerně*, následovala titulní hrdinka v novince Františka Suchého *Marylka* a pak šla role za rolí. Především smetanovské postavy – Blaženka, Jitka, Anežka, Hedvika, Krasava, Dvořáková Julie, Rusalka, Kateřina v *Řeckých pašijích* Bohuslava Martinů. V roce dvojího výročí Bedřicha Smetany (1964), které Brno oslavilo

souborným provedením jeho operní tvorby, se jí dostalo cti kromě Jitky, Hedviky, Anežky a Krasavy poprvé jevištně ztvárnit Violu ve fragmentu skladatelova díla. Bylo to smutné, dojemné představení.

Nabídka z Bratislavy

V té době však už začala objevovat i kouzlo italské opery a svoje mimořádné předpoklady pro tento obor. A hned na počátku se objevila sugestivní nabídka z Bratislavy – Turandot. Postava čínské princezny je pokládána za jednu z nejnáročnějších. Sám Puccini si kladl otázku, kdo ji vlastně bude zpívat? A skutečně, mezi jejími představitelkami najdeme ta nejoslavnější jména: Gina Cigna, Maria Callas, Birgit Nilsson. Tak vysoko jistě ani bratislavští inscenátoři, ani sama pěvkyně nemysleli. Přátelé ji zrazovali. Bylo jí pětadvacet, k první italské partii, Leonoře v *Trubadúrovi*, se dostala teprve před pár měsíci. Na tak vysoce dramatickou roli jako je Turandot je času dost, zdálo se. Hanu Svobodovou ale Turandot přitahovala. Nabídku pochopila jako výzvu. Sama později napsala: „*Bylo to v sezóně 1965/66, kdy jsem byla pozvána ke studiu této role pro chystanou inscenaci ve Slovenském národním divadle v Bratislavě. Tato opera se mi zdála příliš náročná... Avšak na doporučení své profesorky jsem přece jen tuto partii začala studovat a ponořila jsem se do ní tak hluboko, že ji dneska pokládám za svoji nejlepší postavu... Já si na ní cením to, že dává možnost rozvinout hlas ve výškách, a dále, že si mohu ověřit po technické stránce výrazové možnosti... Po stránce pěvecké je psána Turandot tak, že její hlasová poloha je pro mne. Protože tam ve výškách nemám problémy.*“

Premiéra se vydařila. „*Suverénní palmu vítězství z nové inscenace si odnáší hostující Hana Svobodová, která dominovala celému představení*“, napsal tehdy Marián Jurík v Hudebních rozhledech, „*neboť hlasovou i fyzickou dispozicí, technicky i výrazově propracovaným výkonem vysoce převýšila své domácí kolegyně. Má ideální vlohly právě pro dramaticky vypjaté partie, dokázala překlenout i zvukově přexponované plochy a nakonec přejít do poloh výrazově tvárnějších. Jak jsme byli přímo šokováni jejím výstupem v „třech hádankách“, tak jsme rovněž obdivovali její pokoření se procitnuvší lásce. Je to hlas skutečně mimořádného formátu.*“ Lubomír Čížek (Pravda, 3. 12. 1965) názor potvrzuje a dodává: „*A bolo to také zoznamenie, že ho viacerí priaznivci operného umenia nazvali sviatkom našej opery.*“ Ve slovenské metropoli neváhali vyvěsit obrovské plakáty s Haniným jménem kdykoliv přijela. (Předtím tam ztělesnila Smetanovu Anežku, pozvána byla do Verdiho *Trubadúra* a Pucciniho *Bohémy*). Bratislava si zkrátka pěvkyni oblíbila a ona si oblíbila Bratislavu.

Zrodila se hvězda

Brzy si úspěch zopakovala i v zahraničí, kam ji po návštěvě bratislavské inscenace pozval prof. Neuhaus. „*Drážďané mohou obdivovat Hanu Svobodovou ze Státní opery v Brně, která se zde představila, přišla, zpívala a hrála, uvedla srdce do varu – a zvítězila. Skvělý jevištní zjev i postoj. A pak ten hlas! Jak zní tento soprán v pianu! K tomu přistupuje zářivá síla, zcela bez námahy. Hlas září. Posluchači září také. Požitek, na který se nezapomíná.*“ (Union, 7. 9. 1966).

Do třetice si to Hana zamířila už do Milána. V mezinárodním měřítku neznámá, vyzbrojená jen famózním hlasem a odvahou. K předzpívání se dostala jako poslední ze třiceti zkušenejších pěvkyní. Porota žasla. Úctyhodným pánům, uvyklým na prvotřídní hlasy, zážitek ze vstupní árie Turandot nestačil. Proti zavedenému zvyklostem žádali další árie, pak další. Už tušila. Do Brna se vrátila se smlouvou do nejslavnějšího evropského operního domu – Teatro alla Scala. Její velký den přišel 16. dubna 1968. Slavnostní premiéra při příležitosti jarního veletrhu, vrchol sezóny. Diplomatičtí sbor, umělecká smetánka, úžasná atmosféra. Mladá Českoslovačka na sebe strhává pozornost, suverénní, fantastická, klidná, jak by tu zpívala odjakživa. Odchází z jeviště donekonečna znovu vyvolávána, provázena frenetickým „bravááá“, salvami potlesku, zasypaná kyticemi růžových karafiátů. „*Hana Janků dominovala mimořádně půvabnou postavou a plně odpovídala postavě princezny. Svým jasným démantovým hlasem a jemnou modulací vyvolala vzpomínku na Ginu Cignu,*“ předhánějí se italské listy Corriere della sera nebo Il Sole 24 Ore: „*Československá pěvkyně Hana Janků vlastní krásný mohutný hlas, který je zcela vhodný pro postavu i roli Turandot. Úspěchy, které se projevíly v tak srdečném přijetí se jistě budou stupňovat!*“ Přicházejí první nabídky. Turandot nově nasměrovala její život. Zrodila se hvězda.

Ještě měsíc fascinuje její hlas v La Scale, pak už pěvkyně spěchá domů. Doba je neklidná, radost z úspěchu se mísí s obavami o osud vlasti. Počátkem září narychlo studuje a pak ve slavnostním představení (7. 9. 1968) ztělesňuje Smetanovu Libuši. Dílo, určené skladatelem pro mimořádné příležitosti národa, zní tentokrát tváří v tvář nastupující okupaci, tváří v tvář slzícím obecnstvu, které v kněžniných prorockých slovech hledá naději. Haně Janků bylo dopřáno zpívat Libuši jen několikrát, třebaže ji považovala za svou nejmilejší roli. Závazky ji vedou do zahraničí a jsou spojeny především s Turandot. V dubnu 1969 odlétá do Buenos Aires, kde je velkolepě přijata v Teatro Colón, počátkem června obdivují nově objevenou Turandot na Wiener Festwochen a Hana míří do slavné antické Arény ve Veroně. Od roku 1913, kdy legendární Tullio Serafin zahájil Verdiho *Aidou* tamní letní slavností, se idea ukázala natolik nosnou, že představení ve Veroně patří dodnes k nejskvělejšímu hudebním zážitkům. Také trochu k turistickým lákadlům, ne však na úmu

kvality umělecké. Vždyť zpívat v Aréně patří k prestižním záležitostem i pro ty, kteří stojí na vrcholu úspěšnosti. Je tu teprve druhou. Setkává se s Ludovicem Spiessem i s Plácidem Domingem, se kterým ji budou umělecké úkoly spojovaly v následujících letech. Seznamuje se s báječným dirigentem Francescem Molinarim Pradellim i s Birgit Nilsson, až dosud nejslavnější Turandot, která před rokem pro nemoc nevystoupila v Miláně. A to nejdůležitější: úspěch je fantastický.

Nabídek přibývá, i v Brně má Hana své závazky a její Desdemony, Markétky, Leonory či Elsy obdivné publikum. V září 1969 se jako Smetanova Mařenka stává ozdobou Athénského festivalu, od října do konce roku zpívá Miladu ve Wiener Staatsoper. V následujícím únoru



Bratislavská Turandot (foto: archiv)



Turandot v Teatro alla Scala, Miláno 1968 (foto: Piccagliani Stagione Lirica)

slaví úspěchy ve Verdiho *Síle osudu* v Západním Berlíně, v Palermu se vrací k Turandot, v Düsseldorfu je skvělou Toscou i Straussovou Ariadnou, také Hamburk ji poznává v *Síle osudu* a opět je tu Turandot. Poněkud netradiční inscenace v Bruselu i slavnostní nastudování na Maggio Musicale Fiorentino. Závazků je hodně. Patří mezi ně i brněnská Tosca na scéně Janáčkova divadla (10. 4. 1970). Výkon světové třídy, ovace neskutečné, ale – je třeba se rozhodnout. Domov nebo svět.

Odchod

Odchází do Düsseldorfu. Spolupracuje s Deutsche Oper am Rhein, s Deutsche Oper Berlin a s dalšími německými scénami, častým hostem je v Itálii. Repertoár rozšiřuje o Alžbětu z *Dona Carlose*, Giocondu, Santuuzu a Lady Macbeth. Debutuje v San Franciscu, Paříži, Londýně a na mnoha dalších scénách, zpívá v římských Caracallových lázních, v barcelonském Gran Teatre del Liceu, koncertuje. Ještě dvakrát se vrací do Verony, vždy očekávána a bouřlivě pozdravována: v roce 1973 jako Gioconda po boku Carla Bergonzioho, v roce 1975 opět v roli Turandot s Calafem Plácida Dominga a Franca Corellioho. Turandot je vůbec její nejžádanější rolí. Už nikdo nespočítá, kolik těch večerů bylo: ve Vídni, Terstu, Mannheimu i Cincinnati, v Římě i Mexiku, Berlíně, Nancy, Bordeaux, v Las Palmas, Düsseldorfu, Bologni, Catanii a na dalších scénách. A kolik jich muselo být z časových důvodů odmítnuto. Všude je přijímána s největším respektem. Italové

si ji přivlastnili, ve Francii se sklánějí před „*velkou dámou opery*“, Berliner Morgenpost píše, že „*Hana Janků jako Turandot se nemusí obávat konkurence*“, v Římě ji označují za „*nejlepší Turandot současnosti*“, a chválí není konce. Její spolupracovníci, to je přehlídka nejšpičkovějších umělců té doby: Carlo Bergonzi, Franco Corelli, Charles Craig, Plácido Domingo, William Holley, James King, Giorgio Merighi, Norman Mittelmann, Bruno Prevedi, Malcolm Smith, Martti Talvela, Paolo Washington, Ingvar Wixell, dirigenti Alberto Erede, Heinrich Hollreiser, Josef Krips, Lorin Maazel, Lovro von Matačić, Zubin Mehta, Giuseppe Patané, Nello Santi, Antonino Votto... V Itálii je poctěna prestižní cenou Il sagittario d'oro, v anketě kritiků časopisu Orpheus jí v roce 1974 porota uděluje cenu za nejlepší ženský debut za Wagnerovou

Kundry. Novináře proto zajímá, zda chce zpívat velké role v *Prstenu*. „*Ne, v žádném případě. Už v Miláně mi nabízel Brünnhildu ve Valkýře, ale to jsem hned odmítla. Až bych se dopracovala k tomuto oboru, nebyla by už pro mě cesta zpátky k mnoha jiným rolím, které bych ještě ráda zpívala. Z tohoto důvodu se ze mě nikdy nestane vyložené wagnerovská pěvkyně,*“ odpovídá. A přes- to: „... zvlášť Hana Janků,

kte- rá je zde dosud nezapomenutelnou Toscou a Turandot, zapůsobila jako Kundry skvělým dojmem. Tak nádhernou a svůdnou můžeme tuto „pekelnou růži“ slyšet jen velmi zřídka,“ píše o ní v souvislosti s římským Matačiovým nastudováním Parsifala. A v Berlíně? „... nadchla o to víc, že jsme tuto senzaci nečekali. Hana Janků, nasazovaná do italského vysoce dramatického repertoáru, ukázala poprvé, jaké netušené možnosti nám ve Wagnerovi může nabídnout. Jistě už tuto obtížnou a mnohověstevnatou roli zpívaly významné interpretky, ale asi nikdy žádná s takovou třpytivou a chvějící se hlasovou dimenzí. Svůdný soprán pěvkyně se dnes zdá být bez hranic.“ Zpívala ji pak ještě na dalších scénách, přidala i Brünnhildu v Siegfriedovi a třebaže svět wagnerovských mýtů nebyl jejímu srdci blízký, její výkony budily naprostý obdiv.

Poslední léta žila ve Vídni. Představila tam svou Turandot, Miladu, Toscu, Santuuzu, Alžbětu i Kundry. Vřele vítána vrátila se v roce 1990 do vlasti ke koncertům i pedagogické práci na JAMU. Stala se čestnou členkou operního souboru, který ji kdysi světový rozlet umožnil. Připravovala Libuši, svou nejmilejší roli, a Turandot, tu nejslavnější. Osud už jí je nedopřál. Zemřela ve Vídni 28. dubna 1995. Místo posledního odpočinku našla na čestném pohřebišti rodného města v blízkosti Leoše Janáčka a dalších významných osobností. Pro naše umění ve světě mnoho udělala. Neměli bychom zapomenout.

Jitka FUKAČOVÁ

PRAHA

Festival Opera 2015

Pražský festival operních divadel od roku 1993 jednou za dva roky mapuje domácí dění a soustřeďuje to, co jednotlivé soubory považují ve svém repertoáru za reprezentativní a nejlepší. Desítku českých, moravských a slezských profesionálních scén pravidelně doplňují komorní projekty – alternativní, školní, soukromé. Lze si tak udělat obrázek o směřování hudebního divadla, festival je však také vítaným obohacením kulturní nabídky v české metropoli. V hlavním programu 12. ročníku (22. 1. – 21. 2.) se představilo šestnáct operních souborů, přišlo na 9000 diváků.

Opera 2015 byl první ročník, který do dosavadního rozvrhu přivedl zahraniční divadla. Všechny tři byly ze Slovenska a ukázalo se to jako krok logický, záslužný a podnětný. Hostování zahraničních operních souborů není v Česku – až na občasné zájezdy SND do pražského Národního divadla a na některé projekty na Janáčkově festivalu v Brně – příliš časté. I proto byly tři slovenské inscenace zvýšením relevantnosti, důležitosti a prestiže festivalu.

Z Banské Bystrice přivezli *Evžena Oněgina* (26. 1.) a do třetice z Bratislavy Pucciniho *Bohému* (9. 2.). Ta ve Státní opeře charakteristicky představila soubor SND jako trvale ambiciózní, vyrovnaný a mezinárodně respektovatelný. Jeho hudební šéf **Friedrich Haider** vedl představení v uměřené intenzitě: nešlo o srdceryvnou tragédii, ale o plně psychologicky přesvědčivé lyrické drama. Překvapivým řešením není sama o sobě režie **Petera Konwitschného**, ale

opery *Eva* (8. 2.). Foerster by měl být českým klasikem, ale jeho tvorba – ať už pro svou výraznou lyrickou a záměrnou střídmost a neokázalost, nebo pro upřímné ukotvení skladatelova života v křesťanství – nedosahuje v repertoáru divadel či orchestrů žádných výrazných pozic. *Eva* se v Praze dávala naposledy v polovině 80. let – a to přitom byla vždy nejhranějším dílem autora. Vychází z dramatu *Gazdina roba* od Gabriely Preissové a je první českou tragickou operou z prostředí vesnice. V porovnání s Janáčkem ovšem nevětež, jakkoli je plná empatie a emocí. Dramatičnost *Evy* je jiná, v hudbě jakoby rozmělněná, skladatel se drží zpátky. O to zajímavější je sledovat psychologicky složitou postavu *Evy* společně s režisérkou, která tento úkol nevzala nijak formálně nebo povrchně, ale promýšlela ho a zápasila s ním. Mladá sopranistka **Livia Obručníková** v exponované titulní roli podává vzorový výkon, vokálně i herecky. Zmítá se mezi dvěma muži, jeden je spíše

slaboch, druhý despotický. Svůj díl na jejím nevydařeném osudu má i tchyně, v závěru ji dostihne minulost. Abstraktní, symbolicky neutěšený prostor s postupně vytrhávanou prkennou podlahou tvoří rámec režisérsky silného, ne zcela snadno dopodrobna čitelného, ale velmi působivého existenciálního poselství. Dirigent **Martin Doubravský** nepřidává velký symfonismus, který by k Foersterovi možná patřil, ale jen zvuk odpovídající velikosti divadla a orchestru. I to je pro poměry v regionech příznačné. Liberečtí získali v Praze festivalovou „Libušku“ v podobě Ceny kritiků. Cenu diváků získalo Slezské divadlo Opava za inscenaci Janáčkovy *Její pastorkyně* (24. 1.).

Plzeňská inscenace opery *Voják a tanečnice* (29. 1.) byla na festivalu rovněž typem projektu, který obohacuje běžný repertoár o málo známá, ale nikterak

druhořadá díla. Bohuslav Martinů napsal ve 20. letech jako svou operní prvotinu rozvernou, fantazijskou, trochu parodickou a trochu provokativní revuální veselohru, suverénní kus se svěbytnou hudbou na pomezí hříčky, perzifláže a civilní tanečnosti – a tak ji také Plzeňští hrají. Hudebně jde o dílo moderní, ale poslouchatelné. Původní Plautova antická předloha je přizpůsobena jak světu italské komedie, tak českému prostředí, ale navíc také nové době. Kaleidoskopická fraška bez souvislého děje má náladu, nápady a hudební vtip, není v ní nouze o nejrůznější figurky a typy, o překvapení a absurdity. Pojetí režiséra **Tomáše Pilaře** je hravé a fantazijské. Soubor nastudoval dílo s entusiasmem, se smyslem pro invenci, zvraty a vtip. Klasického zpěvu není potřeba tolik. O to více se tu užívá hereckého talentu a ochoty k taškařicím.



J. B. Foerster: *Eva*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec (foto: L. Grym)

Dialogy karmelitek jsou jednou z nejlepších oper 20. století. Košická inscenace to ve Stavovském divadle (31. 1.) jednoznačně potvrdila. Jde o dílo, které v Praze vůbec není běžné. Francis Poulenc obdařil působivý námět, nesoucí silné poselství, jedinečnou nádhernou hudbou – a zdaleka ne jen ve zdrcujícím závěru s úderem gilotiny. Inscenační tým obsahuje některá jména z českého prostředí, počínaje dirigentem **Ondřejem Olosem** působícím v Brně přes pěvkyni **Lucii Kašpárkovou** a **Lucii Hilscherovou** až po autorku režie a scény, pozoruhodnou osobnost nové generace **Lindu Keprtovou**. Byl to zážitek z dobře vyřešeného prostoru scény, kvalitního hudebního nastudování i ze sólových výkonů. Jako Madame de Croissy získala **Jitka Zerhauová** festivalovou Cenu za mimořádnou interpretaci role.

skutečnost, že jde o dvě desetiletí starý koncept. Je příjemně nevyhrocený, nedráždí. Vizualně se opera obejde bez popisných rekvizit. Intimní úvod a závěr ovšem maximálně kontrastují s mimořádně barvitě rozehranou scénou v kavárně. O to víc totiž vynikne třetí obraz, v němž celou dobu sněží, a zejména finále, které se na velké prázdné scéně velmi působivě soustřeďuje už jen na komorně a detailně zahrané vztahy – až ke smutné tečce. **Eva Hornýáková** sice není svým hlasem úplně ideálně křehkou Mimi a **Kyungho Kim** nemá svůj tenor plně prokrvený emocemi, ale přesto lze prezentované pěvecké obsazení brát jako velmi dobré. **Andrea Vizvári** v roli Musetty a **Pavol Remenár**, **Daniel Čapkovič** a **Jozef Benci** jako Rudolfovi kamarádi byli obsazeni přesně. Zmíněná režisérka Linda Keprtová je podepsána také pod libereckou inscenaci Foersterovy

Olomoucké divadlo sáhlo tentokrát zcela mimo běžný repertoár. Odvážně a zdařile. *Pád Antikrista*, dílo Viktora Ullmanna s jasným protifašistickým nábojem, se před válkou už na scény nedostalo a mělo premiéru až o půlstoletí později. Doposud se hrálo jen v Německu. Olomoucká inscenace z loňského října je proto v českých zemích událostí. Strohá, expresivně naléhavá a nijak libozvučná hudba ožívá pod taktovkou **Miloslava Oswald**a naplno a režisér **Jan Antonín Pitínský** k ní přidává nereálnou temnou přízračnost s příměsí kafkovské absurdity. Diktátor, Démon (**Václav Málek**) se snaží ovládnout svět, a to i prostřednictvím Umělce, Technika a Kněze, ztvárněnými **Milanem Vlčkem**, **Martinem Štolbou** a **Petrem Martínkem**. Jediný umělec – básník – se mu vzepře; je pak tajně zasvěcen a nakonec samozvaného vládce světa přemůže. Vzhledem k námětu, silně poznamenanému idejemi antroposofie, pseudokřesťanského ezoterického učení, je dílo ve své atmosféře a schematickém vyzně-

drobnému a štíhlému mladému Janáčkoví, je asi náhoda. Divák se ovšem neubrání pocitu, že Jan Vacík, skutečný směšný a plačtivý pan domácí, obtlouští vašnost a maloměšťák, byl v pražské inscenaci před deseti lety jako rázovitá postavička herecky i hlasově výstižnějším, významově bohatším a ještě zábavnějším i odpor budícím typem; však také za něj tehdy získal Cenu Thalie. Pražské Národní divadlo, které je spolupůratelem festivalu a mimopražské soubory hostí na svých jevištích, přispělo samo dvěma inscenacemi. Boitův *Mefistofeles* na scéně donedávna ještě samostatné Státní opery je ambiciózním novým počinem. Premiéra 22. 1. byla dokonce přímo úvodním večerem přehlídky. Slovenský basista **Štefan Kocán** (stejně jako v Praze po léta oblíbený **Peter Mikuláš** o dva dny později v druhém obsazení) je sólistou, bez jehož účasti by nastudování tohoto díla postrádalo hlavní smysl; respektive – je sólistou, s nímž projekt smysl jednoznačně má. Boito proslul spíše jako Verdiho libreti-

mít nějaké důvody. Arkun je slovanská svatyně na Rujáně, vyvrácená ve 12. století Dány. Operu by bylo možné inscenovat ve smyslu středověké syrovosti, s lidskými vášněmi a reálným střetem pohanství a křesťanství. Inscenace se tohoto určení nedrží. Na scéně vytváří nadčasové, univerzální a fantaskní prostředí, v němž je slovanský velekněz jakýmsi bezohledným boháčem a jeho křesťanský protivník stejně problematickým vizionářem. Vítězství kříže je spojeno s masakrem. Heřman neoslavuje kulturu naší civilizace. Předestírá spíše podobenství o ideologiích, které se jak zakotvením svých zakladatelů v nelásce, tak svými nevybíravými prostředky podobají jedna druhé. John Fiore opět ukázal schopnost dostat z divadelního orchestru svým nadšením pro věc nadstandardní výsledek. *Pád Arkuna*, třebaže z doby Dvořákovy *Rusalky*, ukazuje dál, k moderně, k expresionismu. Dokládá, že dlouho nehraná česká operní díla minulosti stojí za to objevovat, i když se nestanou repertoárovou stálíci.

Současnou tvorbu na přehlídce zastupovala mimo jiné inscenace operního projektu *Alice in Bed*, týmového díla dvou zahraničních libretistů a skladatelské dvojice Ivo Medek a Markéta Dvořáková. Pro poslední večer (21. 2.) ji do Divadla Hybernia přivezlo Národní divadlo Brno. Zajímavá, instrumentálně barvitá, rozhodně nijak tradiční hudba je v komorním zvuku s mnoha bicími nástroji a s nezvyklými zdroji zvuku spojená s výrazně multimediální režii a scénografií. Dirigoval **Ondřej Olos**, velmi dobře zpívaly **Tereza Mervlová Kyzlinková** a **Gabriela Vermelho**. Surrealistický odosobněný příběh schizofrenní autorky počítačových her, v níž se má jaksi svářet tvůrčí rutina a pokažený charakter s invencí a čistotou, postrádá poezii a je docela nudný – také není úplně jasné, jaké je vlastně jeho poselství. Jde o zvukově a vi-



V. Ullmann: *Pád Antikrista*, Moravské divadlo Olomouc (foto: P. Malý)

ní značně bizarní a zcela obskurní. Nestrhně k vnitřní účasti. Přesto, nebo i právě proto, jde o pozoruhodný inscenační čin, který Praha v Národním divadle (25. 1.) s uznáním ocenila – včetně toho, že Olomouc získala Cenu ředitelky festivalu Lenky Šaldové. Janáčkovy *Výlety páně Broučkovy*, jak je nastudovali v Ostravě, jsou proti tomu příjemnou podívanou, moderním uchopením zábavné satiry. Dirigent **Robert Jindra** má pro partituru dostatek energie i invence a režisérský tandem vystupující pod zkratkou **SKUTR** našel klíč ke komplexní poetice i ke specifčnosti každého z dílů. Pár schválností se dá odpustit, svévole tu není mnoho. Měsíční scény jsou rozvleklejší, ale u husitů má opera plný spád, patos i vtip. Mexický tenorista **Jorge Garza** v hlavní roli má v této režii podobu jakéhosi dandyho. Že je tak trochu podobný

sta, ale zde přišel s moderním a působivým konceptem, díky němuž se *Mefistofeles* stal i ve Verdiho době jedinečným a svěbytným dílem. Opera má velmi významné sborové party – a sbory skutečně jsou zdařilou částí inscenace, za níž stojí dirigent **Marco Guidarini** a režisér **Ivan Krejčí**. Mefisto na konci ve Faustově případu prohrává, ale není to jeho pád: svět se točí dál. Víc než oslavou Božího vítězství je závěr opery postmoderním upozorněním na relativnost všeho. Na historické scéně Národního divadla se od podzimu občas hraje *Pád Arkuna* od Zdeňka Fibicha, dvoudílná opera uvedená zde po osmdesáti letech. Festivalové představení připadlo na 28. 1. Dirigent **John Fiore** i režisér **Jiří Heřman** odvedli maximum práce pro to, aby překonali možný předsudek, že opomíjení tohoto díla v posledních osmdesáti letech muselo

zuálně zajímavý moderní projekt, který však nechává chladným. V programu festivalu Opera 2015 vesměs nebyly ty „nejkomerčnější“ romantické světové tituly, ale spíše díla méně často uváděná a modernější. Chyběla stará hudba. A opět se bezděky ukázalo, že se české operní soubory poslední dobou docela vyhýbají klasikům, jako jsou Smetana a Dvořák, tedy dílům, která by měla snad tvořit stálý základ, ale na která prý lidé nechtějí moc chodit. Bylo zřetelné, že v divadlech se dějí i zajímavé věci. Přesto byl však nakonec ve sledovaném období největším operním zážitkem Bartókův *Hrad knížete Modrovouse* v přímém přenosu z Metropolitní opery do kin. Nejen pro pěvecké výkony, ale díky světové režii a scénografii **Mariusze Trelińského** a **Borise Kudličky**.

Petr VEBER

STUTTART

Berenike a Jenúfa: rozdielne rukopisy, úchvatné výsledky

Nemecké operné divadlo vábilo svojou progresívnosťou už v časoch, keď bola dostupná len jeho východná polovica. Po zjednotení štátu sa otvoril obrovský divadelný priestor s neporovnateľnou hustotou operných domov. Kvantita sa v ňom spravidla objíma s kvalitou, objavnou dramaturgiou a súbehom príťažlivých zvukových a zrakových vnemov.

Provokatívne inscenácie (vnímané najmä konzervatívnejšou slovenskou optikou) sú v Nemecku takmer na dennom poriadku. Menami prominentných režisérů, neraz výrobců škandáliků, sa to len tak hemží. Stuttgart, centrum Bádenska-Württemberska, patrí do kategórie síce nie najväčších, no najpokrokovejších divadiel spolkovej krajiny. Neraz získal ocenenie „Operné divadlo roka“. V súčasnosti stojí na jeho čele intendant Jossi Wieler, generálnym hudobným riaditeľom je Sylvain Cambreling a šéfdramaturgom

sa vrátil na dosky opery (nerátajúc koncertné uvedenie s CD záznamom spred dvadsiatich rokov, nepodliehajúce kritickej edícii) po bezmála štyrtisťročí.

Jommelli bol novátorom, o tom niet pochyb. Hudobné naštudovanie **Gabrieleho Ferra** plne rešpektuje špecifiká partitúry. Počnúc orchestrálnym obsadením, členiacim hráčov do troch sláčikových skupín (dve samostatné komorné zoskupenia sedia laterálne, centrálne je umiestnené klasické kvarteto), končiac recitatívmi kombinujúcimi kladivkový klavír

s violončelom. Fascinujúci zvuk telesa udáva atmosféru o to väčšmi, že „jama“ je zdvihnutá a splýva s javiskom.

Režisérsky tandem **Jossi Wieler** a **Sergio Morabito** v spolupráci s výtvarníčkou scény a kostýmov **Annou Viebrockovou** poňali predlohu ako drámu s vtípom. Základná linka je pritom vážna. Lucio Vero, regent rímskeho cisára Marca Aurelia, sa po



R. von Lipinski (Jenúfa), A. Denoke (Buryja), P. Černocho (Laca) (foto: A. T. Schaefer)

Sergio Morabito. Vysoko rešpektované mená. Na dvoch navštívených predstaveniach sa zhodou okolností podieľali všetci traja. Niccolò Jommelli, autor bezmála stovky javiskových prác, nie je u nás vôbec známy. Odborné kruhy ho vedia zaradiť prinajmenšom z hľadiska štýlu hudobných výpovedí, no naživo sme sa s jeho operami nestretli. Netreba z toho však mať komplexy, ide o skladateľa, ktorý na rehabilitáciu azda len čaká. Tá sa už vlastne nesmelo začala oprášením šiestich titulov počas dvoch ostatných sezón. Najnovšie pritiahla pozornosť medzinárodného publika opera *Berenike, kráľovná Arménska*, zaznamenaná tiež pod názvom *Il Vologeso*. Nie je vôbec prekvapujúce, že ju do života vrátil práve Stuttgart. Skladateľ tu pôsobil ako hlavný kapelník u Karla Eugena Württemberského a pozdvihol mesto na stredisko dobovej opernej reformy. „Dramma per musica“ *Il Vologeso* mala premiéru roku 1766 v neďalekom Ludwigsburgu, v divadle (údajne najväčšom európskom) s kapacitou tritisíc miest! Nešlo o nový námet, textová predloha benátskeho básnika Apostola Zena sa objavila v ôsmich desiatkach zhudobnení. Jommelliho *Vologeso*

víťazstve nad Partmi zalúbil do arménskej kráľovnej, netušiac, že jej ženích vyšiel z bojov síce zranený, ale živý. Idea postaviť inscenáciu v štýle „divadla na divadle“, premostiť historizujúce kotvenie s dneškom prezliekaním aktérov na pódium a zasadiť dianie na námestíčko s fontánou a zdevastovanými fasádami domov sa ukázala ako pútavá. Tri a pol hodiny vyplňajú oduševnene hrajúci speváci radosťou z muzicírovania a dokonale vystavanými akciami. Niet tu hluchej sekundy.

Sebastian Kohlhepp (Lucio Vero) bol pre mňa objavom. Vrucný tenor, schopný spievať lyricky aj priebojne, bol výrazovo i herecky dokonalý. Pohyblivý a vo farbe príjemný mezzosoprán vložila do postavy Vologesa **Sophie Marilley**, štýlovú frázu a ušľachtilý materiál ctil kreáciu sopranistky **Any Durlavskej** (Berenice), presný charakter vytvárala **Helene Schneiderman** (Lucilla) a kontratenorista (či basista) **Igor Durlavski** okorenili svoje humorné výstupy oboma hlasovými odbormi.

Janáčkova *Jenúfa* sa vrátila do repertoáru stuttgartskej opery po ôsmich rokoch. Za rozhodnutím dramaturgie možno hľadať tri príčiny. Túžbu obnoviť janáčkovsky vzdelanému

publiku túto strhujúcu emotívnu drámu, oživiť odvážnu, ale plne zdôvodnenú inscenačnú poetiku **Calixta Bieita** a napokon ponúknuť úplne nové obsadenie. Som presvedčený, že išlo o správne rozhodnutie. Zo záplavy často samoúčelne posúvaných a prekrúcaných operných tvarů sa Bieitov vydeľuje zrozumiteľnou motiváciou režijného konceptu. Preňho (i pre scénografa a kostyméra) nie je podstatné pôvodné miesto ani folklórne podfarbenie príbehu, ale jeho silný morálny apel. Modeluje nadčasovú detektívku, drámu rodinných vzťahů, reflexiu sociálneho statusu danej spoločnosti. Ľudské zlyhanie, útlak a manipulácia človekom sú vodidlami eruptívnej psychologickéj tragédie.

Dráma, ktorá sa začína odvíjať v rodinnej fabrike s triedením starých handier, prechádza štádiom jej zdanlivej likvidácie a končí v nanovo vybudovanej, richtárovi patriacej textilnej manufaktúre. Zmenené prostredie nedeformuje profily postáv, vzťahy medzi nimi scivilňuje a zostruje. Inscenácia vypovedá aj o rôznych podobách lásky: Števovej ľahkovážnej, stareckej ochrannej, Lacovej po všetkých trpkostiach nezištnej, Jenúfnej materskej. Ale aj o Kostelníckinom rozorvanom vnútri. Vie bojovať za svoju pastorkyňu, ponížiť sa pred Števom, dokáže si Jenúfu pritúliť, ale aj zviazať jej ruky a krmiť ju sedatívami či v afekte priamo na scéne zabíť novorodenca. Opis inscenácie by zabral mnoho riadkov, je to prosto divadlo nevidane strhujúceho účinku s katarzne optimistickým záverom: Kostelníčka kráča v ústrety spravodlivosti a mladý, nesmelo sa usmievať pár spoza šijacích strojů hádže po sebe práve vyrobené tričká.

K fascinujúcemu zážitku prispelo do detailů vybrúsené hudobné naštudovanie **Sylvaina Cambrelinga**, reflektujúce v orchestri vyhrotené emócie z javiska. Piliermi výborného sólistického obsadenia boli **Angela Denoke** v komplexne prepracovanej kreácii Kostelníčky a krásne sfarbený, typovo presný, dnes už takmer dramatický tenor **Pavla Černocho** v postave Lacu. **Rebecca von Lipinski** bola nielen pôvabnou Jenúfou, hlasovo jej kreácia rástla a naberala na dramatickosti. **Gergely Németi** vložil do Števu svoj taliansky školený a priebojný tenor. Jednoducho večer, aký rezonuje predlho.

Pavel UNGER

Niccolò Jommelli: *Berenike, kráľovná Arménska*
Dirigent: Gabriele Ferro
Scéna a kostýmy: Anna Viebrock
Réžia: Jossi Wieler, Sergio Morabito
Premiéra v Opera Stuttgart 15. 2.,
navštívená repríza 19. 2.

Leoš Janáček: *Jenúfa*
Dirigent: Sylvain Cambreling
Scéna a kostýmy: podľa návrhov Gideona Daveya
Réžia: Calixto Bieito
Obnovená premiéra v Opera Stuttgart 1. 2.,
navštívená repríza 20. 2.

Michał Tokaj Trio v Rozhlase

Vďaka Poľskému inštitútu a OZ SCENE predstavil 1. 3. v bratislavskom Komornom štúdiu RTVS svoje trio poľský klavirista Michał Tokaj. Jedným z dôvodov bola aj koncertná prezentácia albumu *The Sign*, ktorý koncom minulého roku vyšiel pod krídlami košického vydavateľstva Hevhetia.

Napriek tomu, že Tokajova spolupráca s kontrabasistom **Michaľom Barańským** a bubeníkom **Lukasom Žytom** funguje vyše desaťročie, *The Sign* je ich triovým debutom; na predošlej nahrávke Tokajovho tria *Bird Alone* (Gats Production 2004) hrá kontrabasista Darek Oleszkiewicz. Hoci v posledných rokoch spolupracoval Tokaj s mnohými prestížnymi umelcami (vokalisti Aga Zaryan a Grzegorz Karnas, saxofonisti Piotr Baron a Bennie Maupin, trubkár Tomasz Stańko, kontrabasista Jaromír Honzák), stále zoskupenie si nesmierne cení: „Za komfort považujem to, že mám vôbec možnosť stáleho tria,“ spomína v nedávnom rozhovore pre český magazín Harmonie. „V jednotnej zostave totiž dochádza medzi hudobníkmi k inému druhu porozumenia a mimozmyslového vnímania. Nemusíme vraviť, čo ideme hrať, ale reagujeme na gestá, zvuky, mimiku.“ Od prvých tónov rozhlasového koncertu bolo cítiť, že hudobníci sú skvele zohratí a majú za sebou množstvo pódiovej komunikácie. Odznali všetky skladby albumu *The Sign* predstavujúceho kroniku udalostí, zážitkov a reflexií z posledného desaťročia Tokajovho koncertovania.



Precízna tvorba tónu a takmer seversky chladnokrvné udržiavanie polyrytmických štruktúr patrili k hlavným devízam klaviristu. V sólach využíval časté vybočenia do orientálnych stupníc s nápaditou motivickou invenciou. Miestami mi však chýbal vizuálny prejav emócií. Hoci pri sólach pôsobil Tokaj

nekompromisne ako úradník za písacím stolom, pozorný posluš hudobnú hĺbku otvoril naplno. Vystavaním viachlasných motívov a lyrických melódií sa pri sprievode i sólach nenechal zahanbiť ani kontrabasista. Bubeník predviedol najmä v poslednej skladbe cit pre ambientnú súhrnu v atmosférickej skladbe s pomocou rozličných perkusí či „chrastítok“.

Na pohľad pôsobilo celé vystúpenie staticky chladne. Energii hudobníci koncentrovali do svojho prejavu, z ktorého sršala dokonalá súhra, a hoci sa zdá, že v rámci akustického jazzového tria dnes sotva možno čosi nové vymyslieť, Tokajovmu triu sa darilo vyťažiť maximum aj vďaka skvelej práci s dynamikou a náladami skladieb. Boli sme svedkami pestrého striedania nálad s vyváženou kombináciou tradičného aj modálneho jazzu a bebopu s jemnou prímiesou atonality. Napriek voľnému vstupu na koncert však nebolo komorné rozhlasové štúdio ani zďaleka zaplnené. Ťažko pochopiť, že ani spomenuté atribúty a absencia vstupného nie sú dostatočnými benefitmi pre zhliadnutie osobnosti typu Michała Tokaja. Alebo je problém úplne inde? Pravdou však ostáva, že lepšia propagácia by koncertu značne pomohla...

Tibor FELEDI

Jazz a jeho ceny

V posledných rokoch môžu domáci jazzmani zabojovať o dvojicu ocenení – Esprit a Radio Head Awards. Už tretí rok vyhlasuje portál Jazz.sk cenu Esprit za najlepší jazzový album roka, o ktorom rozhodujú fanúšikovia i odborná porota. „Myšlienkou ocenenia nie je hodnotenie, kategorizovanie alebo vyvolávanie súťaživosti. Cieľom je podpora jazzového diania



neporovnateľné: jazzový Radio Head Awards 2014 získali v polovici marca štýloví matadori Bratislava Hot Serenaders a rovnako sa im spolu s komornejším Fats Jazz Bandom darí aj v rámci Espritu. Výpovednejšou bude Cena odbornej poroty, v ktorej svoj názor vyjadria hudobní žurnalisti, kritici a promotéri z oblasti jazzu. V minulých rokoch ju získali gitarista Michal Bugala (album *Y*) a trubkár Lukáš Oravec (album *Introducing Lukáš Oravec Quartet feat. Radovan Tariška*). „Dvojica



a motivácia k ďalšej produkcii hodnotných albumov, ktoré obsahujú neviditeľný jazzový esprit,“ tvrdí gitarista Boris Čellár, ktorý tiež prišiel s nápadom prostredníctvom Espritu zviditeľniť na Slovensku Medzinárodný deň jazzu pod záštitou UNESCO. To, že „ľudové“ internetové hlasovanie väčšmi ako kvalitu odráža fanúšikovskú základňu na sociálnych sieťach, naznačujú predbežné výsledky z prelomu mesiacov (hlasovanie na stránke www.jazz.sk prebieha od polovice

marca do polovice apríla). Podľa nich by si Cenu verejnosti Esprit so značným náskokom odniesli „Old Time Band“ Funny Fellows za album *Karavána*, recesistickým spôsobom reflektujúcim „zlatú éru jazzu“. Mimočodom, v hodnotení desaťčlennej odbornej poroty v rámci žánrovej jazzovej kategórie Radio Head Awards 2014 nezískali Funny Fellows jediný hlas... Úspechy oldtimových zoskupení vo verejných hlasovaniach sú oproti mainstreamovým či fusion kapelám

kategórií nabáda k objektívnej konfrontácii názorov,“ dodáva Čellár. „Ku každému z albumov zaujíma porota stanovisko a ich autori tak dostávajú spätnú väzbu. Zároveň svoj názor formou hlasovania za najobľúbenejší album prejavuje aj široká verejnosť.“ Slávnostný večer s odovzdávaním cien a vystúpením troch nominovaných interpretov prebehne 30. 4. v koncertnom štúdiu RTVS v rámci Medzinárodného dňa jazzu.

(mot)

klasika



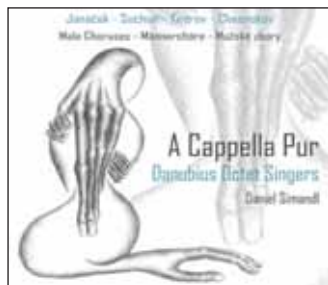
Paratum Cor hudba františkánskych skladateľov zo Slovenska z 18. storočia

Františkánska schóla
Bratislava, S. Urdová –
zbormajsterka, pozitív
H. Gulyášová – soprán
T. Selc – basbarytón
J. Tomka – husle
J. Urdová – viola
G. Regeš – violončelo
L. Machek – kontrabas
P. Jurášek, J. Kocůrek –
barokové trúbky,
M. Cepko – pozitív
Serafin 2014

Je nesmírne prekvapujúci, keď sa v doslovu k CD *Paratum Cor* od sbormistryne Sylvie Urdovej dozvieme, že podoba tohoto CD vykryštalizovala z okruhu hudbníkov, ktorí již delší čas obohacujú (v prípade instrumentalistů zejména na smyčcové nástroje) sakrálnu hudbu františkánskeho Kostela Zvestování Pána v Bratislavě. Kromě těchto hudbníků se nahrávky účastní místní schola samotných bratrů františkánů. Z poslechu nahrávky jsem přesvědčen, že takovýto hudebně osobnostní potenciál by nejen mohla, ale doslova měla svať závidět většina „hudebních vůdců a jejich spolků“, které usilují o rozkvět živé hudby kostelních kůrů. Proč? V mnoha ohledech je z nahrávky patrná snaha o historicky poučený interpretační přístup. Netýká se to jen deklamační čistoty přízvuků a lehkých slabik či zřejmého přihlídnutí k významu textu, který se poměrně zdařile vtělil do rozmanitých afektů, které měly zejména pro barokní umění podstatný charakter. Ale též i odlehčeného přístupu ve formování hudebních frází, odtahů, které respektují střídání disonancí s konsonancemi, či střídání užívání ornamentiky a vibrata samotných instrumentalistů a sólových zpěváků. Booklet CD obsahuje výstižný a badatelsky zasvěcený text Ladislava Kačica, který mj. poukazuje na specifiku obsazení františkánské hudby 17. a 18. století. Ta nepoužívala běžný čtyřhlásý sbor, ale jen jednohlásý sbor, který se střídá s pě-

veckými sólisty. Což je typické i pro tuto nahrávku a jistě je i pro milovníky „staré hudby“ oživující zvláštnosti. Pro mě osobně toto CD „odvrací šípy nepříteli“, jak se zpívá v prosebném textu k Paně Marii v *Nunc tuo nomini*. A to ne bojem či silou, ale tím co je v posledku nejúčinnější – Krásou. Tak ať jí je čím dál tím více.

Marek ŠTRYNCL



A Cappella Pur Danubius Octet Singers D. Simandl

Mužské spevácke okteto Danubius Octet Singers (M. Klempár, M. Olszewski, J. Kuchar, P. Oravec, P. Kollár, P. Trnka, M. Hrdina, J. Pehal) je zložené z profesionálnych spevákov, absolventov stredných a vysokých hudobných škôl v Bratislave a vo Viedni. Súbor v roku 2013 založili člen Viedenskej štátnej opery Jaroslav Pehal a Daniel Simandl. Tento mladý dirigent je absolventom VŠMU (O. Lenárd, P. Ferenec) v odbore orchestrálne dirigovanie. Ako hosťujúci dirigent Opery SND realizoval viaceré uvedenia oper a baletov, je dirigentom Operného štúdia na Konzervatóriu v Bratislave, od roku 2012 spolupracuje s renomovaným viedenským zborom Arnold Schönberg Chor. O speváckych kvalitách Danubius Octet Singers svedčí aj uplatnenie jeho členov mimo telesá (Viedenská štátna opera, Volksoper Wien, SFZ, Zbor Opery SND). V ich podaní zaznievajú na CD skladby slovenských i svetových skladateľov (E. Suchoň, L. Janáček, N. Kedrov, P. Česnokov). Už po prvom vypočutí CD *A Cappella Pur* je po slucháčovi zrejme, že ide o spevákov, ktorí sú súčasne kvalitnými sólistami a výborne ovládajú svoje remeslo. V interpretácii cítiť profesionalitu, potenciál jednotlivých speváckych výkonov, a treba oceniť i vyváženosť zvuku. Kvalitu mladých, dobre vedených hlasov dirigent podporuje citlivým uchopením jednotlivých kompozícií. Výber známych skladieb, ktoré sú na CD v prevahe, v sebe nesie riziko porovnávania, samozrejme s tými najvydarenejšími nahrávkami. Interpreti sa však takejto hrozby nemusia obávať, obstáli by. Dirigent umožní poslucháčovi vychutnať si pokojné časti skladieb, dokonale precítiť ich hĺbku, pričom sa neobáva intonačnej náročnosti, ktorú so sebou prinášajú pomalšie tempá.

Prijemne prekvapí aj originálnou koncepciou emotívnejších miest. Tak je tomu napríklad v Suchoňovom cykle *O horách*, v časti *Hrmanica*, kde sa zo známej pasáže plnej bleskov stáva akési ticho pred búrkou, pokojný, nie príliš hlučný dážď, len sem-tam zahrní. Takáto interpretácia človeka vvedie do akejsi inej nálady. Prekvapila a pousmiala sa prinútila aj „dobré živé“ kukučka, ktorá dramaticky ohlasuje svoj príchod. Pri tomto vtákoví poslucháč očakáva skôr nenápadný falzet než hutný, dobre posadený tón hrudného registra. Nevedno, či to bol zámer dirigenta alebo interpretačná sloboda, ktorú spevákovi poskytol. Neprekročil však únosné hranice vkusu, preto mi jeho novátorský prístup nie je nesympatický. Vysoká spevácka vyspelosť telesa zaručuje, že miest, kde cítiť drobné intonačné zaváhania, nie je veľa, a preto nenarušajú celkový umelecký dojem. Daniel Simandl sa vybral so svojím oktetom náročnejšou cestou. Vzal na seba riziko experimentu a ani dramaturgicky si nič neuláhal. Nerozhodol sa pre populárny repertoár, pri ktorom možno ľahko podliezť latku náročnosti. Naopak, vybral si zložitejšie, dobre známe kompozície. V nich možno veľa pokaziť, ale na strane druhej aj predviesť umelecké majstrovstvo, ktoré predpokladá všestrannú spevácku vyspelosť, a tou speváci Danubius Octet Singers disponujú. Výber skladieb aj úroveň ich prevedenia zaraďuje toto ešte len dva roky fungujúce teleso medzi perspektívne zoskupenia, ktoré sú kvalitným obohatením slovenskej a cappella scény. Verím, že k aktuálnemu CD čoskoro pribudne aj ďalšie, nahrané už v štúdiovej kvalite. Rada konštatujem, že nenápadný čiernobiely booklet v sebe ukrýva nečakané farebné obsah.

Kamila ŠIMONOVÁ



Erkki-Sven Tüür Symphony No. 5 Prophecy N. Lê, M. Väyrynen UMO Jazz Orchestra Helsinki Philharmonic Orchestra O. Elts Ondine 2014

Estónsky skladateľ Erkki-Sven Tüür patrí k renomovaným tvorcom súčasnej hudby, pričom spriaznenosť estónskej a fínskej

kultúry spôsobuje, že je de facto považovaný za škandinávskemu autoru. Navyše ho po ECM nedávno začalo výraznejšie propagovať aj fínske vydavateľstvo Ondine. Najnovším prírastkom Tüürovej diskografie je jeho nahrávka *Symfónie č. 5* pre big band, elektrickú gitaru a symfonický orchester a skladby *Prophecy* pre akordeón a orchester. Pre obe diela je spoločné neobvyklé nástrojové obsadenie. Prvá časť symfónie pozostáva zo striedavo stúpajúcich a klesajúcich vln, výrazných stále sa rozširujúcimi mutáciami pôvodnej sekvencie. Expresívna Tüürova hudba však nie je len farebná a prchavá zvuková masa, je to hudba razantných, exaktné formulovaných gest, nástrojových dramatických momentov a precíznej, čitateľnej a brilantnej motivickej práce s pôvodným materiálom, ktorý Tüür označuje ako „genóm hudby“. Smerovanie hudby sa podľa autora mení pomocou „zamrznutých“ akordov rôznej dĺžky, ktoré sú akýmiś poznávacím znamením celej kompozície a navzájom sa v sebe „rozpušťajú“. Tieto akordické vzostupy a klesania, ako i následné stuhnutie orchestra na basovej zádrži slúžia ako príprava na vstup slávneho francúzskeho gitaristu vietnamského pôvodu Nguyêna Lê v 2. časti, ktorá nasleduje attacca. Gitara prináša voľnú improvizáciu zosúladenú s hudbou oboch telies, v ktorej Nguyên Lê prekvapivo evokuje nielen jazzové prvky, ale i východné a ázijské exotické postupy. Halucinogénne „nahalenie“ tóny gitary v jeho podaní znejú vrcholne bravúrne a étericky. Orchesterálny part súčasne prináša do bizarnej štruktúry vrstvy alikvot a mikrorintervalov. Tretia časť symfónie je sústredená na big band a možno ju v podstate vnímať ako klasické scherzo. Prináša beat, skvelý swing a hladké, obojsmerné prechody z jazzu do klasiky. Táto časť obsahuje improvizované jazzové sóla trúbky, saxofónu a gitary v uvoľnenej rytmizácii spolu s nahromadenou energiou množstva melodických motívov. Finále je dychvyrážajúcou zmesou hlučnej fúzie big bandu a orchestra, nad ktorými sa čnie ďalšia gitarová improvizácia. Prelínanie rockových riffov gitary, big bandového drsného „štekania“ plechov a burácajúcich akordov symfonického orchestra je unikátnym zvukovým zážitkom. Po divokom vrchole skladba dospeje k typicky škandinávskemu záveru, na pomerne dlhej ploche doznieva hudba ako nepretržité tlmené echo, akási reflexia toho, čo práve odznelo. *Piata symfónia* je majstrovské dielo vďaka spôsobu, akým spája big band, symfonický orchester a gitarovú improvizáciu. Tüür sa právom bráni zjednodušujúcemu označeniu diela ako „crossover“ a považuje ho za homogénnu symfonickú kompozíciu. Skladba je formovo i zvukovo postavená hlavne na zvuku symfonického orchestra, hoci farebné

vstupy big bandu a pôsobivé improvizácie. Nguyễn Lê sú rovnocennou zvukovou entitou. Zásahu na skvelom zvukovom výsledku majú okrem sólistu bezpochyby všetci hlavní protagonisti: Helsinki Philharmonic Orchestra pod vedením Olariho Eltsa a UMO Jazz Orchestra. Nasledujúce dielo pre akordeón a orchester pod názvom *Prophecy*, je jednočastová skladba zložená zo štyroch na seba nadväzujúcich úsekov. S virtuóznym sólovým partom sa skvele vysporiadal fínsky akordeonista Mika Väyrynen. Túto majstrovsky zapracoval akordeón do textúry orchestra tak, aby zvukovo vynikol; sólový nástroj si s jednotlivými nástrojovými skupinami navzájom nepretržite preberá motívy vo veľmi sofistikovanom, hladko plynúcom zvukovom kontinuu. Agresívne artikulovaná virtuosita tvorí u sólistu i orchestra vždy iba krátky iniciálny moment, po ktorom nasleduje rozsiahle „rozmotávanie“ textúry na lyrické zvukové polia plné melancholického charakteru a tmeného zvuku tmavých farieb. Prvá časť skladby *Prophecy* je podľa Túüra postavená na „tuhnutí, rozpúšťaní, zblížovaní a rozptyľovaní“ hudobného materiálu. Hudba je v neustálom pohybe a po zdržanlivom chorálnom úseku prichádza hravá kóda pripomínajúca surrealistický ľudový tanec, v závere vystupňovaný do absurdnosti. Dielo *Prophecy* (*Proroctvo*) evokuje svojim názvom i obsahom ritualizovanú históriu rôznych kultúr a tradícií, v ktorých predtucha a vízia zohráva rovnako podstatnú úlohu – tak ako v Túürovej výnimočnej hudbe.

Peter KATINA



Visions fugitives Anna Gourari ECM 2014/DIVYD

Hrdinka Herzogovho filmu *Invincible*, víťazka súťaže Kláry Schumannovej (a mnohých iných), ktorá vystúpila pod taktovkou dirigentov ako Lorin Maazel alebo Zubin Mehta. Ruská klaviristka Anna Gourari patrí medzi úspešných mladých interpretov. Výsledkom jej spolupráce s vydavateľstvom ECM je už druhé CD, tentokrát s dielami Prokofiev, Medtnera a Chopina. „Vízie utečencov“, ktoré tvorí 22 krátkych skladieb, sú známym príkladom Prokofievovho originálneho kompozičného jazyka. Anne Gourariovkej sa podarilo veľmi dobre vystih-

núť jeho podstatu i meniace sa nálady diela. Jemné akordy *Lentamente* pripomínajú slnečné lúče presvitajúce cez baldachýn listia vejúceho vo vetre, ľahkosť a hravosť si možno vychutnať v *Allegrette* i v *Molto giocoso*, azda najkrajšej hudbe celého cyklu. Úvod *Pittresco* pripomenie Prokofievov *Druhý klavírný koncert*. V tejto časti poslucháč v podaní Gourariovkej ocení prchavosť jemných arpeggií evokujúcich zvuk harfy. Klaviristka sa dobre darí vystihnúť aj výrazový protipól prítomný v dielach: groteskné *Ridicolosamente*, krátku spleť disonancií *Con vivacità*, najpochmúrnejšie pôsobiacu časť *Assai moderato*, nepokojné a naliehavé *Inquieto* či krásny smútok *Dolente*. Výnimočná technika klaviristky vynikne v nespútané divokom *Feroce*. K záverečnej katarzii mieri *Poetico* a samozrejme záver cyklu *Lento irrealmente*. Gourari v dielach demonštruje zmysel pre najjemnejšie nuansy a náhle zmeny nálad na pomerne krátkych úsekoch. „Vízie utečencov“ pokračujú očarujúcimi „rozprávkami“ Nikolaja Karloviča Medtnera, ktorý bol priateľom Rachmaninova a Prokofievovým súčasníkom. Tridsaťosem krátkych hudobných príbehov nazvaných *Skazka* (*Fairy Tale op. 26/3*) je voľne inšpirovaných ruským ľudovým umením. Medtnerove „rozprávky“ nie sú založené na konkrétnom súbore, ale ponúkajú poslucháčovi možnosť vytvoriť si vlastný. Interpretácia 3. časti predstavuje podľa môjho názoru ťažisko nahrávky. Záver disku patrí známej Chopinovej *Sonáte č. 3 h mol op. 58*. V interpretácii Gourariovkej poslucháča očarí jej krása a smútok, ktoré sa pri počúvaní stávajú jeho vlastnými. Obdivovať možno prepracovanosť 1. časti (*Allegro maestoso*), v ktorej je pôsobivo zvýraznený kontrast medzi rytmicky rôznou prvou a zasnenou druhou myšlienkou, brilantnosť *Scherza* či heroickosť *Finále*. Interpretácia je plná delikátnych detailov, ktoré sú podriadené premyslenej výstavbe celku. Album Anny Gourariovkej obsahuje množstvo nádherných vízií, ktoré si budete chcieť opakovane pripomínať.

Alžbeta IRHOVÁ



Daniel Matej Memories of You Hudobný fond 2015

Spomínam si na koncert spred mnohých rokov, na ktorom v jednom z petržalských kultúrnych centier zahráli Ivan Šiller a Fero

Kiráľ výber z klavírných skladieb Daniela Mateja. Bol to môj prvý intenzívnejší kontakt s týmto segmentom jeho tvorby – kde je všetko alebo takmer všetko vopred dané, fixované v notách – a pamätám sa, že ma táto hudba svojiským spôsobom „vtiahla“. Nie kompozičnou virtuositou či oslnivosťou nápadov, ale čímsi celkom iným. Mal som dojem, že je v nej akoby zachytený genius loci, prchavý, slovami ťažko definovateľný životný pocit obyvateľa niektorého z bratislavských sídlisk na počiatku tohto storočia s jeho zvláštnou „panelákovou“ divotou. Druhá črta tejto hudby, ktorá ma vtedy veľmi prekvapila, je jej tichá, nenápadná, ba priam zenovo nenásilná krehkosť, niekedy až neha, stojaca na prvý pohľad v ostro protiklade so samotným zjavom jej autora, s jeho pozitívne prudkým osobnostným vyžarovaním. Na druhej strane, pri skladateľovi, ku ktorého najväčším vzorom patria John Cage a Morton Feldman, to zasa nevyzníeva až tak prekvapivo. Slovom, Daniel Matej má ako autor niekoľko tvárí súčasne. K hľadaniu ich spoločných menovateľov pozýva aj nedávno vydané CD Hudobného fondu s názvom *Memories of You*, ktoré je jedným zo série oneskorených dozvukov Matejových päťdesiatín a je zároveň malou rekapituláciou tvorby z obdobia rokov 1993–2012. Kľúčom k hľadaniu „jednoty v rozmanitosti“ rôznorodých dramaturgií CD je jeho názov. Matejova hudba na albume – bezvýhradne a bez ohľadu na to, či ide o prísne notované, čiastočne improvizované alebo elektroakustické kompozície – je „spomienková“ v tom zmysle, že si za východiskový materiál berie už existujúcu hudbu a s ňou aj celú sieť hudobných aj mimohudobných asociácií, alúzií a odkazov. A zďaleka nejde len o osobných známych, ktorí už nie sú medzi živými (Cage, Beneš, Parík...), ale napríklad aj o Satieho, Chopina, Bacha, Mozarta, Webera či Beatles... Toto tvorenie „hudby o hudbe“ je typicky európskou a aj veľmi klasickou vlastnosťou. Rovnako ako potreba oboznamovať recipienta s podrobnosťami o okolnostiach vzniku každej skladby a jej kompozičných princípoch, ako to robí Daniel Matej, dopĺňajú krásny, poetický a (ako inak) spomienkový text jeho dobrého priateľa a súputníka Jaroslava Štastného v graficky ukázkovo zvládnutom booklete. Preto sa obmedziť už iba na osamotené postrehy a dojmy. Album nezakryje charakter „výberovky“ a myslím si, že sa o to ani nemusí snažiť. K postoju Daniela Mateja ako antiestablishmentového nonkonformistu (ktorý priam kričí z úvodnej minúty a štvrt prvého tracku) sa to napokon výborne hodí. Ak sa človek predsa len rozhodne počúvať ho ako jednoliatu pásmo, musí počítať s opakovaným haydnovským efektom „úderu na tympany“, ktorý mu nedovolí ostať pohodl-

ným. Tak je tomu v úvode *NICE*, obsedantnom drásavom škriabaní v podaní skvelého sláčikového kvarteta fama Q nasledovanom absolútne kontrastným kríšťálovo čistým kráľovstvom jemných fľažoletov. Ako studená sprcha vzápätí pôsobí ladovo mechanicky znejúci klavír Ivana Šillera v *I tried them and they were all ROTTEN*, pocte Erikovi Satiemu a jeho výstrelkom parazitujúcim na hudbe „establishmentových skladateľov“. Potom prichádza titulná *Memories of You No. 1*, štrnásť variácií na známy Cageov výrok „*Nemám čo povedať, a predsa to hovorím...*“, ktorej rozvážna nuda záhadným spôsobom motivuje k opakovaným počúvaniu, no a hneď po nej, celkom bez prípravy, nasleduje rana medzi očí v podobe počítačom generovanej skrumáže vytvorenej z materiálu Bachovho chorálu na spôsob etúd pre mechanický klavír Conlona Nancarrowa, no ešte extrémnejšie zhustenej a zrýchlenej... Veľmi zaujímavým počúvaním sú záznamy z archívu Austrálskeho rozhlasu v pomyselnom strede albumu. Pochádzajú zo SoundStream New Music Festival Adelaide, kde bol Matej v roku 2012 rezidenčným skladateľom a s miestnymi mladými umelcami uviedol rad svojich skladieb. *Structures, Pages (...and Improvisations)* sú dirigovanou improvizáciou s použitím verbálnych pokynov a tiež možnosťou „spracovania“ vybraných stránok z klavírných diel Schönberga a Webera. Pre mňa ako hráča, ktorý neraz účinkoval v jej uvedení, je fascinujúce počuť, ako sa s autorovými pokynmi a jeho impulzívnym dirigovaním vysporiadávajú hudobníci z opačného konca sveta. Austrálčania sú vynikajúci; veľmi dobre pochopili ideu skladby a nanajvýš kreatívne ju stvárňovali tak v detailoch, ako aj v celkovej dramaturgii, nehovoriac o tom, že v nej ako virtuózný sólista kraluje Matejov starý známy (a spriaznená duša), huslista Jon Rose. Mladá Austrálčanka so slovan-skými koreňmi Marianne Grynychuk je interpretkou ďalšej u nás pomerne často uvádzanej skladby (*when I'm FIFTY (for) piano (LULLABY)*) pre klavír, ladené fľaše a pískanie, ktorá vďaka nej dostáva podmanivo zasnenú, jemne feldmanovsky podfarbenú atmosféru. K nej sa album vracia po sérii zábavných elektroakustických *CAVE songs (remixed)* v záverečnej parafráze slávneho Chopinovho *Prelúdia e mol* v podaní Ivana Šillera. Jeho materiál je tu predostretý ako na dlani, vo svojej krehkej nevinosti a kráse. Nemôžem si v tejto súvislosti nespomenúť na letnú chopinovskú alúziu v závere *Traced Overhead* Thomasa Adésa a na to, aké diametrálne odlišné dokážu byť výsledky dvoch súčasných autorov skúšajúcich podobnú vec. A atmosféra, ktorá ma tak prekvapila vtedy v Petržalke, sa vynára znova, kruh sa uzatvára...

Robert KOLÁŘ

Bratislava

Slovenská filharmónia

Št 16. 04. – Pi 17. 04.

Slovenská filharmónia, P. Altrichter
I. Kusnjer, barytón
Bodorová, Šostakovič

Št 22. 04. – Št 23. 04.

Slovenská filharmónia, R. Štúr
J. Ružička, husle
Young, Silvestri, Gardel, Norman,
Waxman, Šostakovič, Williams

Pi 24. 04. – So 25. 04.

Slovenská filharmónia, R. Štúr
J. Ružička, husle
M. Vanek, moderátor
Filmová hudba pre deti

Št 29. 04. – Št 30. 04.

Slovenská filharmónia, L. Svárovský
Slovenský filharmonický zbor, P. Fiala
A. Kohútiková, soprán
K. Bytnarová, mezzosoprán
T. Černý, tenor
O. Šaling, tenor
P. Mikuláš, bas
Dvořák

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom
paláci, 10.30

Ne 12. 04.

F. Štrauch, klavír
Rachmaninov, Čajkovskij, Skriabin,
Suchoň, Ravel

Ne 19. 04.

Bratislavské gitarové kvarteto –
M. Slobodník, K. Samuelčík, R. Kraj-
čová, M. Krajčo
Rossini, Brouwer, Bizet, Godár, York

Ne 26. 04.

M. Adámek, klarinet
Z. Biščáková, klavír
Poulenc, Widmann, Françaix, Stravinskij, Boccadoro

Ne 03. 05.

Koncert poslucháčov speváckeho
a inštrumentálneho odboru Hudobné-
ho centra v Kodani
Mozart, Wieniawski, Bentzon, Ewa-
zen, Hoffding

Ne 10. 05.

E. Kristinová, umelecké slovo
T. Lenková, klavír
P. Michalica, husle
Suchoň, L. Burlas, J. Malovec

Symfonický orchester
Slovenského rozhlasu

Pi 24. 04.

SOSR, E. Hoetzel
M.-H. Ryo, violončelo
Szegehy, Schumann

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Po 13. 04. – So 18. 04.
ALLEGRO – 25. stredo európsky
festival koncertného umenia

Št 15. 05.

ŠKO, T. Kuchar
A. Štrbová, hobojs
Šostakovič, Mullikin, Mozart

Zahraničné festivaly

Pražská jar

12. 5. – 3. 6. 2015
70. ročník medzinárodného festivalu
Praha, Česká republika
Info: www.festival.cz

Medzinárodný hudobný festival
George Enescu Bukurešť 2015

30. 8. – 20. 9. 2015
Bukurešť, Rumunsko
Info: www.festivalenescu.ro

Medzinárodný hudobný festival
univerzity Belfort 2015

23. – 25. 5. 2015
Belfort, Francúzsko
Kategoría: vokálne skupiny, zbory,
šanson (pieseň), komorné súbory,
orchestre, jazzové súbory a orchestre,
rockové skupiny, súbory dychovej
hudby
Info: www.fimu.com

Zahraničné súťaže

Medzinárodný zborový festival
Giacoma Pucciniho 2015

30. 9. – 4. 10. 2015
Riaditeľ Štátneho komorné-
ho orchestra Žilina
vypisuje konkurz na miesta:

husle tutti
zástupca vedúceho skupiny viol
hráč na 2. lesnom rohu s povin-
nosťou hrať 1. lesný roh

Termín: streda 10. júna 2015
o 14.00, Dom umenia Fatra
v Žiline
Požadované vzdelanie: absolú-
tóm konzervatória alebo VŠ
príslušného zamerania

Prihlášky s CV zasielajte do
5. júna 2015 na: petra.kovacov-
ska@gmail.com
Podrobné podmienky a info:
www.skozilina.sk

Torre del Lago (Lucca, Tuscany),
Taliansko

Kategoría: ženské, mužské, miešané
zbory, detské a mládežnícke zbory,
sakrálna zborová tvorba, a cappella,
folklor
Vekový limit: detské zbory (do 16 ro-
kov), ostatné kategórie (od 16 rokov)
Vstupný poplatok: 200 EUR / zbor
Uzávierka: 11. 5. 2015
Info: mail@interkultur.com,
www.interkultur.com

Concours de Bourges

15. 2. – 30. 4. 2015
Bourges, Francúzsko
2. ročník medzinárodnej skladateľskej
súťaže malej etudy/štúdie (2-4 min.)
pre akustický nástroj (husle, saxofón)

Na medzinárodnom veľtrhu zame-
ranom na world music WOMEX
2015 v Budapešti (21.–25.
10. 2015) organizuje Hudobné
centrum národný stánok v rámci
platformy krajín V4 – Central
European Music Square. Výstavné
priestory sú zdarma k dispozícii
slovenským inštitúciám, vydava-
teľstvám, agentúram, festivalom
a umelcom. Prezentáciu vo forme
knížnych publikácií, CD, DVD,
edíčných katalógov a plagátov je
potrebné doručiť najneskôr do
30. septembra 2015 na adresu:

Hudobné centrum
Oddelenie edičnej činnosti
(WOMEX 2015)
Michalská 10
815 36 Bratislava
Info: viktorina.slatkovska@hc.sk
02/20470 460
www.womex-apply.com

alebo klarinet) s využitím software
P-Soft (software prístupný na stránke
podujatia).
Bez vekového obmedzenia a po-
platkov.
Info: concours-bourges2015@
musinfo.fr, http://www2.musinfo.fr/
index.php/en/creation/contest/2015-
contest

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

HUDOBNE CENTRUM

vypisuje konkurz na nové projekty
koncertov pre školy pre vekové
kategórie:

- deti predškolského veku
(prípadne aj 1. ročníka ZŠ)
- žiakov 1. stupňa ZŠ
- žiakov 2. stupňa ZŠ
- študentov stredných škôl

Podmienky: trvanie do 50 mi-
nút, obsadenie max. 2 umelci,
zameranie – hudobná a estetická
výchova.

Projekt musí obsahovať: informá-
ciu o vekovej kategórii, ktorej je
určený, navrhovaných umelcov,
obsahový zámer, orientačný
scenár, informačnú audiovizuálnu
dokumentáciu (fotografie, klipy
a pod.)

Uzávierka: 30. máj 2015
Podrobné info na www.hc.sk



UDERNÍ FAKULTA
JANÁČKOVY AKADEMIE
MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

SND
Slovenské
národné
divadlo

Janáčkova akademie múzických umení v Brne v spolupráci
so Slovenským národným divadlom pripravujú jedinečnú výstavu

ZDENĚK KOŠLER

život a dielo dirigenta

19. marec–31. máj 2015 | foyer novej budovy SND

Šéf Opery SND v rokoch 1971–1976, čestný šéfdirigent Slovenskej
filharmónie „in memoriam“ | Výstava prináša nové, doteraz nikde
nepublikované informácie o legendárnom dirigentovi | Jej súčasťou
je unikátna aplikácia, ktorú budete ovládať pohybom rúk

Príďte si do divadla „zadirigovať“!

Vstup na výstavu je voľný hodinu pred predstavením podľa programu.

Autor výstavy MgA. Gabriel Rovňák

ZDENĚK
KOŠLER



život a dielo
dirigenta

USTRÁVA
Slovenské národné divadlo

generálny partner:

mautilus
SOFTWARE SOLUTIONS

mediální partneri:

hudobný život
rtv: RÁDIO DEVIN

partneri:

SAMSUNG
SND
GRAFEX
Supraphonline
TIME FOR WORDS

dakujeme:

Národní divadlo
SLOVENSKÝ ORCHESTR
Moravské divadlo
Olomouc

www.zdenek-kosler.cz

www.facebook.com/zdenek.kosler

Anna-Victoria Baltrusch, organ (Nemecko)
Alexandre Esperet, bicie nástroje (Francúzsko)

<i>N. Bruhns</i>	Prelúdium e mol
<i>J. Laukvik</i>	Ária, fúga a finále
<i>J. S. Bach</i>	Prelúdium a fúga e mol BWV 548
<i>A.-P.-F. Boëly</i>	Prelúdium a fúga op. 18/6
<i>M. Duruflé</i>	Toccata (zo Suity op. 5)
—	
<i>J. S. Bach</i>	Sonáta pre sólové husle č. 1 g mol BWV 1001 (úprava pre marimbu)
<i>J. S. Bach</i>	Prelúdium zo Suity č. 1 G dur BWV 1007 pre sólové violončelo (úprava pre marimbu)
<i>J. S. Bach</i>	Prelúdium zo Suity č. 3 C dur BWV 1009 pre sólové violončelo (úprava pre marimbu)
<i>A. Thomas</i>	Merlin
<i>J. Cage</i>	In a Landscape
<i>I. Xenakis</i>	Rebonds B

Štvrtok 16. 4.

19:00

Štátny komorný orchester Žilina
Rossen Gergov, dirigent (Bulharsko)
Jan Hudeček, fagot (Česká republika)
Karol Daniš, husle (Slovenská republika)

<i>S. Prokofiev</i>	Symfónia č. 1 D dur op. 25 „Klasická“
<i>J. Françaix</i>	Koncert pre fagot a 11 sláčikových nástrojov
—	
<i>F. Mendelssohn</i>	Hebridy op. 26, koncertná predohra
<i>Bartholdy</i>	
<i>M. Bruch</i>	Koncert pre husle a orchester č. 1 g mol op. 26

Piatok 17. 4.

19:00

Sinfonietta Bratislava
Kristaps Bergs, violončelo (Lotyšsko)
Pablo Barragán, klarinet (Španielsko)

<i>P. Zagar</i>	Adonisov zrod
<i>P. Vasks</i>	Presence, koncert pre violončelo a sláčikový orchester
—	
<i>C. M. von Weber</i>	Kvinteto B dur pre klarinet a sláčikový orchester op. 34
<i>B. Martinů</i>	Divertimento (Serenáda č. 4) pre komorný orchester

Sobota 18. 4.

Záverečný koncert 19:00

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Yordan Kamdzhlov, dirigent (Bulharsko) – držiteľ
Ceny hudobnej kritiky Allegretto Žilina 2014
Antonii Baryshevskiy, klavír (Ukrajina)

<i>P. I. Čajkovskij</i>	Polonéza z opery Eugen Onegin
<i>F. Chopin</i>	Klavírný koncert č. 1 e mol op. 11
—	
<i>P. I. Čajkovskij</i>	Symfónia č. 5 e mol op. 64

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

Pondelok 13. 4. Otvárací koncert 19:00

Janáčkova filharmónia Ostrava
Gergely Madaras, dirigent (Maďarsko)
Andrea Vizvári, soprán (Slovenská republika)
Josef Špaček, husle (Česká republika)

<i>J. L. Bella</i>	Slávnostná predohra Es dur
<i>W. A. Mozart</i>	Nel grave tormento, ária Aspásie z opery Mitridate, Re di Ponto
<i>G. Verdi</i>	Gualtier Maldè!... Caro nome, ária Gildy z opery Rigoletto
<i>V. Bellini</i>	Son vergin vezzosa, ária Elvíry z opery Puritáni
<i>V. Bellini</i>	Qui la voce sua soave... Vien diletto, ária Elvíry z opery Puritáni
—	
<i>F. Mendelssohn</i>	Koncert pre husle a orchester e mol op. 64
<i>Bartholdy</i>	
<i>Z. Kodály</i>	Tance z Galanty

Utorok 14. 4. 16:00

Koncert víťazov Súťaží slovenských konzervatórií za rok 2015

Utorok 14. 4. 19:00

Mucha Quartet (Slovenská republika) –
Juraj Tomka, 1. husle; Andrej Baran, 2. husle;
Veronika Prokešová, viola; Pavol Mucha, violončelo
Duo MagDuš (Poľsko) – Bartek Duś, saxofón;
Magdalena Wojciechowska, klavír

<i>W. A. Mozart</i>	Sláčikové kvarteto č. 14 G dur KV 387 „Jarné“
<i>D. Šostakovič</i>	Sláčikové kvarteto č. 9 Es dur op. 117
—	
<i>W. Albright</i>	Sonáta pre altový saxofón a klavír
<i>M. de Falla</i>	Suite populaire espagnole (úprava pre altový saxofón a klavír)
<i>M. Ravel</i>	Ma mère l'oye (úprava pre altový saxofón a klavír)

Predpredaj vstupeniek: Informačná kancelária
ŠKO, Dolný val 47 Žilina
+421(0)41 2451111
od 7:00 do 10:30
a od 11:30 do 18:00 h
a hodinu pred koncertom
Objednávky: e-mail: vstupenky@skoizilina.sk

www.skoizilina.sk

www.hc.sk

Organizátor



Hlavní partneri



Hlavný mediálny partner



Mediálni partneri



Partneri podujatia



S finančným príspevkom



RADIO DEVÍN



PERCUSSION



KORZÁR

Adolphe Charles Adam, Vasilij Medvedev

Hudba Adolphe Charles Adam
Libreto Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, Joseph Mazilier
Choreografia a réžia Vasilij Medvedev (podľa Mariusa Petipu)
Asistent choreografa Stanislav Fečo
Scéna a kostýmy Pavol Juráš
Hudobné naštudovanie Alexander Anissimov
Dirigenti Alexander Anissimov, Dušan Stefánek

Účinkujú Romina Kolodziej, Sara Michelle Murawski, Maria Rudenko, Silvia Najdená, Viola Mariner, Erina Akatsuka, Artemi Pyzhov, Andrej Szabo, Yuki Kaminaka, Igor Leushin, Andrej Kremz, Orazio Di Bella, Sergej Jegorov, Adrian Ducin, Dominic Ballard, sólisti a zbor Baletu Slovenského národného divadla, žiaci Tanečného konzervatória Evy Jaczovej v Bratislave, orchester Slovenského národného divadla

PREMIÉRY

17. apríla 2015 o 19.00 hod.
 18. apríla 2015 o 19.00 hod.

nová budova SND | Sála opery a baletu

www.snd.sk

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

Generálny partner



Hlavný partner



Partneri



MAX FACTOR X

Oficiálna minerálna voda pre SND

Mitická

Partneri premiér



Mediálni partneri

