hudobný život

ROČNÍK XLVI

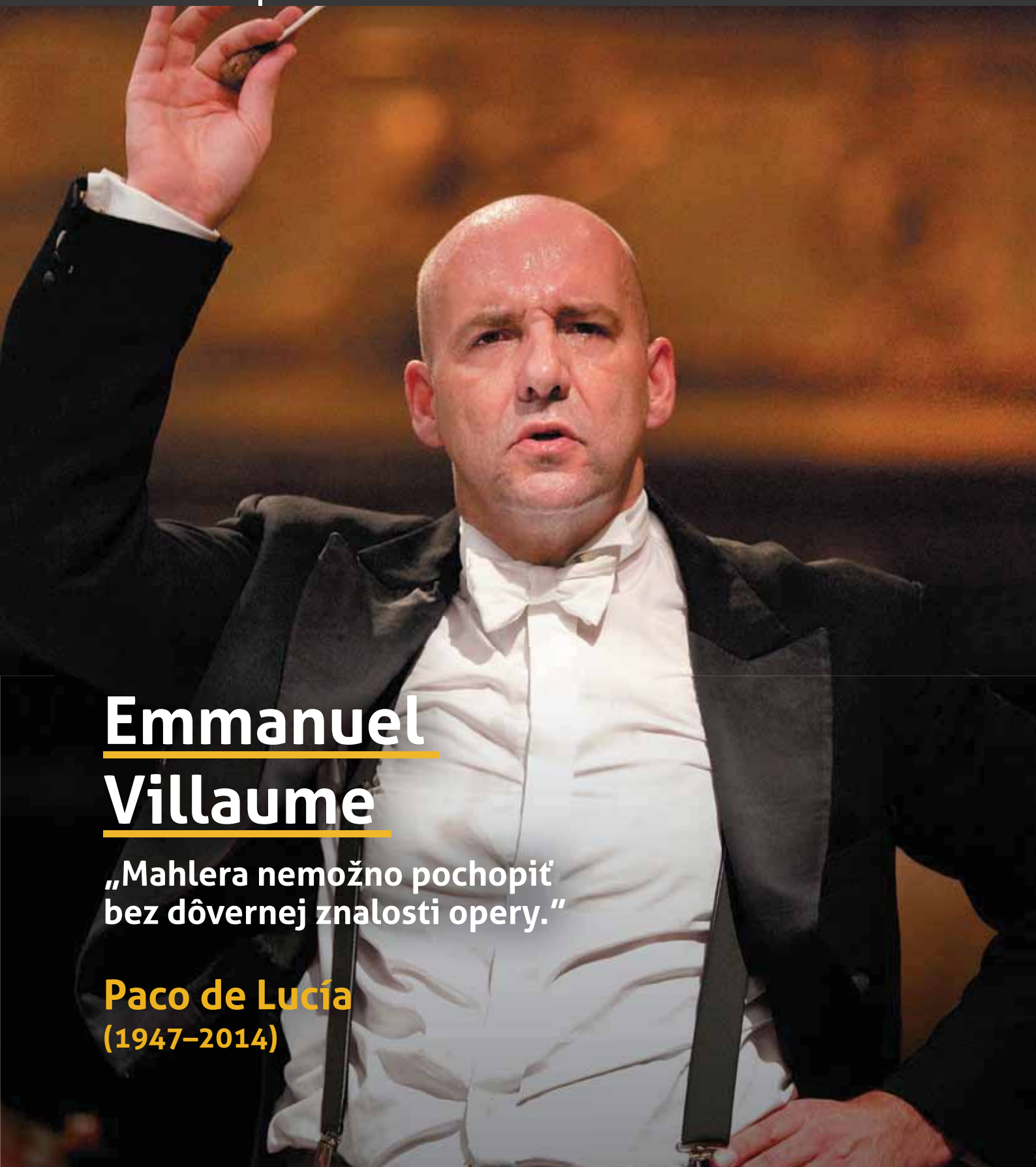
4

2014

2,16 € / 65 Sk

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Hudba z čias Košickej moderny / **Rozhovor**: Michael Jarrell / **Hudobné divadlo**: La clemenza di Tito v SND / **Skladba mesiaca**: Harry Partch – The Wayward



Emmanuel Villaume

„Mahlera nemožno pochopiť bez dôvernej znalosti opery.“

Paco de Lucía
(1947–2014)

JAZZ vo vydavateľstve Hudobného fondu

Predajňa Musica Slovaca • Medená 29 • 811 02 Bratislava • otvorené po-pia 10.00-17.00 hod.
02/59207423 musicaslovaca@hf.sk • www.musicaslovaca.sk • www.hf.sk

Hudobný fond
Music Fund Slovakia

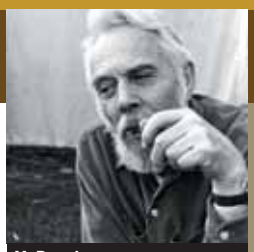
ČÍTAJTE hudbu!

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

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

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Editorial


H. Partch

M. Jarrell

P. de Lucía

Vážení čitatelia,

mnohí z nás zaiste vnímali pozitívne, že ocenenie Radio_Head Awards udeľované od roku 2008 rádiom_FM expandovalo a výsledkom spolupráce so sesterským rádiom Devín sú prieniky s klasickou hudbou. Tá síce patrí (podobne ako ďalší nový adept – jazz) len k vedľajším žánrovým kategóriám, no napriek tomu sa v rámci vysielania či sociálnych sietí upriamila aspoň malá pozornosť na zaujímavé hudobné počiny, ktorých bolo v roku 2013 viac než obyčajne. Nahrávky klasickej hudby v prvom kole vyberala porota zostavená z hudobných publicistov a redaktorov; ich komentáre nájdete na stránkach aprílového vydania časopisu a recenzie na väčšinu z trinástich minuloročných titulov sme priniesli v predchádzajúcich číslach.

Výlučne porotcovskou kategóriou bola voľba Hudobného počinu roka – pri nej sa viacero členov zhodlo na Festivale ISCM World New Music Days 2013, ktorý prebiehal v novembri v Košiciach, Bratislave a vo Viedni. Hoci Slovensko v rámci spoločného štátu na ISCM festivale vzdialene participovalo počas jeho pražského „pobytu" (hlavné mesto Československa hostilo podujatie v rokoch 1924–1925 spoločne so Salzburgom a Benátkami, neskôr v rokoch 1935 a 1967), trvalo celých 90 rokov, kým tento prestížny kultúrny podnik „doputoval" priamo k nám. *„Myslím si, že to bola dobre využitá príležitosť ukázať zahraničným návštevníkom, ako sme pripravení hostiť podujatie takéhoto formátu,"* hodnotí muzikológ Juraj Bubnáš. *„Domácemu publiku v Košiciach a Bratislave ponúkol festival hudobné zážitky presahujúce rámec doterajších podujatí v oblasti tohto žánru."* Pozoruhodným aspektom bolo nielen umelecké, ale i logistické zvládnutie projektu a jeho rozčlenenie v rámci trojice fungujúcich festivalov ARS NOVA Cassoviae (Košice), Melos-Étos (Bratislava) a Wien Modern (Viedeň). Svetové dni novej hudby si ocenenie rozhodne zaslúžia, na „rádiovú hlavu" však mali pomerným dielom okrem Slovenskej sekcie ISCM siahnuť aj ďalší zo spomenutých (v rámci ceremoniálu či mediálnych výstupov žiaľ opomenutých) nosných pilierov podujatia.

Príjemné čítanie praje
Peter MOTYČKA

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly
2 **Romantizmus Rahbariho a Baevy, Český večer v Redute, Nedeľné matiné v Mirbachu, Hudba z čias Košickej moderny, Organové koncerty v Bratislave, Laureáti a symfonicko-jazzový folklór, Banskobystrická Radnica ožíva hudbou, Prešovské dni klasickej gitary, V Žiline aj s pôvodnou tvorbou, Klasická hudba na Radio_Head Awards 2013**

Mimo hlavného prúdu
8 **Tsembla / Core of the Coalman / Rozvuk Jonáša Grusku** *F. Hoško, R. Kolář*

Miniprofil
9 **Pavel Bogacz ml.**

Rozhovor
10 **Emmanuel Villaume: „Mahlera nemožno pochopiť bez dôvernej znalosti opery"** *A. Šuba*

Skladba mesiaca
13 **Harry Partch: The Wayward (1941–1943)** *A. Demoč*

Rozhovor
18 **Michael Jarrell: „Fascinuje ma nemožnosť všetko pochopiť"** *P. Katina*

Hudobné divadlo
20 **Košice spoznali Richarda Straussa** *M. Mojžišová*
21 **La clemenza di Tito konečne v SND** *J. Červenka*
22 **Chladná banskobystrická Rusalka** *M. Glocková*

Operný zápisník
23 **Mohlo ísť o viac / Hľadáme Rigoletta / Dramaturg vášní (nekrológ)** *V. Blaho, R. Bayer*

Zahraničie
24 **Rím: Operné a koncertné mesto na Tiberi** *V. Blaho*
25 **Kodaň: Le Grand Macabre v Kráľovskej dánskej opere / Budapešť: Letmý pozdrav z hudobnej Pešti** *J. Cseres, T. Horkay*
26 **Berlín: Sila obrazov** *R. Bayer*
27 **Drážďany: Stretnutie so Šostakovičom / Rozhovor s Beethovenom** *A. Schindler*

V zrkadle času
28 **Karol Petróczi** *J. Šargová*

Nekrológ
30 **Robert Ashley (1930–2014)** *J. Cseres*

Jazz
31 **Depart Refire v Aréne / Brad Mehldau Trio na JazzFestBrno** *R. Kolář, M. Zahradník*
32 **Paco de Lucía (1947–2014)** *E. Rothenstein*

Recenzie CD, DVD, knihy
34

Kam/Kedy, Informácie
40

Mesačník **Hudobný život**/apríl 2014 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Peter Motyčka (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Andrej Šuba (andrej.suba@hc.sk), Michaela Mojžišová, Filip Hoško (filip.hosko@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Andrea Draganová, Eva Planková

Distribúcia a marketing: Viktória Slatkovská (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • **Grafický návrh:** Peter Beňo, Róbert Szegény • **Tlač:** ForPress NITRIANSKE TLAČIARNE s. r. o. • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.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:** E. Villaume, foto: P. Brenkus • **Výtvarná spolupráca:** Róbert Szegény

• Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Romantizmus Rahbariho a Baevy

Abonentný koncert **Slovenskej filharmónie** 14. 3. bol stretnutím s romantickou hudbou (Schubert, Bruch, Mendelssohn Bartholdy), dirigentom **Alexandrom Rahbarim** a huslistkou **Alenou Baevovou**.
Schubertova *Symfónia č. 8 h mol „Nedokončená" D 759* nás všetkých sprevádza celým životom. A predsa, každé nové stretnutie s touto romanticky opojnou hudbou je nové, sviatočné a vzrušujúce – najmä ak sa stáva pridanou hodnotou interpretácie. Rahbari vykreslil v Schubertovej hudbe čarovné súvislosti. Úvodná meditácia violončelovej sekcie nijako nesvedčila o tom, že vstupujeme do časti, ktorá by mala mať charakter *Allegro moderato*; bolo to skôr adagio či andante moderato. Takto rozvrhnutý časopriestor podčiarkol význam prvej časti symfónie, ktorá mohla pri istej predstavivosti inšpirovať Dvořáka a jeho slávny *Violončelový koncert h mol*. Pravda, nie v schubertovskom melancholickom rúchu, ale v heroickom koncertantnom habite. Až potom sa rozvlnilo očakávané *Allegro moderato* a málokedy som počul v danom diele tak výrazne kreovať hudobné myšlienky, ako v prípade Rahbariho interpretačného výkladu. Každý detail mal svoj výrazne predurčený výzor a charakter, nič nebolo ponechané na náhodu. Bol to výklad nielen precítený, ale i hlboko zažitý. Ešte i v rámci jednej zdanlivo súvislej myšlienky nachádza dirigent istú výraznú dynamickú, metrickú či fabulačnú členitosť. Súvislosti sa takto dostávajú do širších konfrontácií. Romantické komorné zátišia v bohato rozohranej inštrumentácii zapadali výrazne do mozaiky symfonického celku.
K trvalým klenotom husľovej literatúry patrí *Koncert pre husle a orchester č. 1 g mol op. 26* Maxa Brucha, koncertantné dielo s výrazne rozvrhnutými myšlienkovými polohami (1. časť fantazijná – 2. meditatívna – 3. tanečná).
V úvodnom *Allegro moderato* sa výrazne dostáva k slovu koncertantný dialóg. Husľový part je vznetlivý, plný brilantných pasáží i kantilén a sólistka Alena Baeva od prvého dotyku s nástrojom dokazovala, že disponuje prekrásnym spevným tónom, čistotou hry a muzikalitou.

A. Baeva [foto: www.belcanto.ru]

Rahbari nepretržite vyžadoval komunikáciu orchestra so sólistkou, čo sa napokon čiastočne darilo. Azda len v dramaticky exponovaných úsekoch a v gradáciách sa dirigentovo gesto odpútalo od spevu sólového nástroja, akoby nastal niekoľkosekundový skrat... Dirigent sa na okamih unášal vlastnou koncepciou, silná predstava jeho vnútorného cítenia ho preniesla do vlastného sveta; jednoducho povedané – na okamih zabudol počúvať spev sólového nástroja. Druhá časť *Adagio* patrí nesporne k najkrajším kantabilným úsekom koncertantnej hudby. Je to kompozičné prevtelenie modlitby Kadiš, v ktorej sa sólový nástroj dostáva do kontaktu s najduchovnejšou podstatou bytia. Sólistka spolu s orchestrom pochopila *Adagio* ako inštrumentálnu áriu – najmä však ako výpoveď s vnútornou bázňou a odovzdanosťou. Práve *Adagio*, podobne ako *Kol nidrei*, patria k najvydarenejším epizódam nedocenenej Bruchovej tvorby. Po „svätej" časti nasledovalo, v tom najlepšom slova zmysle, hedonistické tanečné vzbĺknutie, prejav radosti, spontánnosti a životnej vitality. Vyžarovanie tejto hudby blahodarne zapôsobilo na interpretov. Do popredia sa dostali hravosť, uvoľnenosť a radosť z muzicírovania.
Záver koncertu patril Mendelssohnovej *Symfónii č. 4 A dur „Talianskej" op. 90*, ktorá je výpoveďou o šťastnej kapitole skladateľovho života. Spevnosť a melodická príťažlivosť talianskeho jazyka, mentálna spontánnosť, temperament či slnkom zaliata jarná krajina – to všetko dotváralo inšpiračný rámec zrodu tohto čarovného diela. V každej z častí je prítomná tvorivá radosť, Mendelssohn dokazuje, že je nielen majstrom kantilén, ale i vzrušujúcej kontrapunktickej kompozičnej sadzby. Rahbari opäť potvrdil, že v jeho geste a v kontakte s orchestrom je prítomné muzikantské srdce, že cíti a prežíva každý záchvev hudby. Dlhoročné úspešné kontakty s naším orchestrom ho predurčujú k ďalšej intenzívnej spolupráci.

Igor BERGER

Český večer v Redute

V rámci Populárneho cyklu zaznel 6. 3. v Redute program z tvorby českých skladateľov. **Slovenská filharmónia** sa pod taktovkou dirigenta **Tomáša Braunera** predstavila v trojici orchestrálnych diel Bohuslava Martinů, Jaroslava Ježka a Antonína Dvořáka.
V prvej polovici večera zazneli kompozície z hudobne bohatého medzivojnového obdobia: obidve zreteľne ovplyvnené jazzom, hudbou Parížskej šestky a Igorom Stravinským. *Polčas* Bohuslava Martinů využíva variačnú prácu s tematickým materiálom začleneným do voľnej rondovej formy. Dielo, stvárňujúce športový námet, je plné výbušných melódií, zvukomaľby, disonancií a agresívnych polyrytmov v štýle *Svätenia jari*. Zvuk orchestra pôsobil kompaktne, dirigent zvolil adekvátnu dynamickú škálu a neplytval gestami, sústredil sa na správne zvládnutie polyrytmiky v rámci jednotlivých sekcií orchestra.
V podobnom duchu pokračoval *Koncert pre klavír a orchester* Jaroslava Ježka; ojedinelý počin, ktorý vo svojej dobe priniesol na pódiá „symfonický jazz". Pozostáva z troch štylizovaných tanečných častí (*Foxtrot*, *Tango*, *Charleston*), pričom posledné dve sú hrané attacca. Opäť, hoci v menšej miere, možno hovoriť o vplyve Stravinského, azda i Liszta, no v čase vzniku svojho absolventského opusu sa Ježek výraznejšie zaoberal tvorbou Georgea Gershwina, Louisa Armstronga či Duka Ellingtona. Sólista **Ivo Kahánek** demonštroval brilantnú techniku tak v sólových pasážach, ako aj v konfrontácii s orchestrom. Jeho uhladený a introvertný prejav napriek tomu nevyžaroval teatrálnosť, ale naopak, koncentrovaný vnútorný pokoj – a to aj v tých najvyhrotenejších momentoch evokujúcich svojou expresiou hudbu Messiaena či Bartóka. Aj jazzové pasáže, pripomínajúce štýl Arta Tatuma, dokázal zahrať s prehľadom a s dobrým timingom. Orchester často vyššou dynamikou prehlušil klavír, čo trochu uberalo zážitku zo sólového prejavu. V dynamicky uvoľnenejších pasážach však všetko vyznelo korektne.
Po prestávke nasledoval výber z populárnych *Slovanských tancov op. 46* a *op. 72* Antonína Dvořáka. Pravidelná rytmická pulzácia, pestrá romantická orchestrácia a prehľadná forma *Furiantu*, *Polky* či *Odzemku* boli príjemným odľahčením českého hudobného večera.

Tibor FELEDI

Nedeľné matiné v Mirbachu

Prvú marcovú nedeľu vystúpilo v rámci koncertov v Mirbachovom paláci spolu so sopranistkou **Agnes Scheibelreiterovou** ambiciózne kvarteto inštrumentalistov s názvom **Ensemble Delirio**. Hudobníkov spojila „služba" dielam starých majstrov, ktoré sprostredkovávajú na historických nástrojoch (resp. ich kópiách) v zmysle tzv. historicky poučenej interpretácie. Pozitívami zoskupenia sú dobrá teoretická pripravenosť, muzikalita a nadšenie. Kým sopranistka väčšmi ako hlasom zaujala schopnosťou prispôsobiť sa celku, ako pozoruhodný inštrumentalista s jasnou umeleckou predstavou zapôsobil huslista a líder ansámblu **David Drabek**. Jeho partnermi boli španielsky violista **Pablo de Pedro** a rakúsky violončelista **Philipp Comploi**, obaja bezchybne ovládajúci nástroje a hudobne sebaistí, čo sa prejavilo v spoločnom chápaní ozdôb,

J. Alexander [foto: archív]

I. Palovič [foto: archív]

akcentov, frázovania i všeobecnej dikcie diel. Celok doplnil citlivou a uvoľnenou hrou čembalista **Jeremy Joseph** z Juhoafrickej republiky. Dramaturgia koncertu sa sústredila na diela Georga Philippa Telemanna, zazneli nádherné kantáty *Ach, ewiges Wort, in Herz um Munde, TWV 1:9*, *Ach, Not! Wenn Gottes Hand, TWV 1:30* a tri árie z kantáty *Zu Mariae Heimsuchung TWV 1:1108*. V Telemannovom *Scherze č. 2 B dur TWV 42:3* hudobníci predviedli delikátnu súhru, dramaturgickou zaujímavosťou boli dve *Sonáty à 2* od Alessandra Pogliettiho z anonymnej hudobnej zbierky (v Uppsale).

Na matiné 9. 3. sa predstavili sopranistka **Andrea Čajová-Vizvári** a klaviristka **Sylvia Čápová-Vizváry**. Interpretácia Čápovej-Vizváry sa vyznačuje osobitým tónom, jej hra je sebaistá a emocionálne bezprostredná, čomu prispôsobila i dramaturgiu. Publikum tak malo príležitosť vypočuť si výber z *Prelúdií op. 32* (č. 5, 12, 2) Sergeja Rachmaninova a brilantné *Pour le piano L. 95* Clauda Debussyho, ktoré zachytáva skladateľov prechod k impresionistickému štýlu. Vášnivo a s rozličnými odtieňmi dramatickosti zazneli Bartókove *Rumunské tance Sz. 56*. Dramaturgia sopranistky mala tvoriť akýsi pendant ku klavírnym skladbám. Zazneli Rachmaninovove *Tri piesne op. 21* a Debussyho *Clair de lune L. 32*, *Pierrot L. 15* a *Apparition L. 53*. K osobitejšiemu výrazu dospela speváčka až v *Troch piesňach na ľudové motívy* od Zoltána Kodálya. Napriek dobrému zámeru táto časť recitálu nevyznela ideálne.

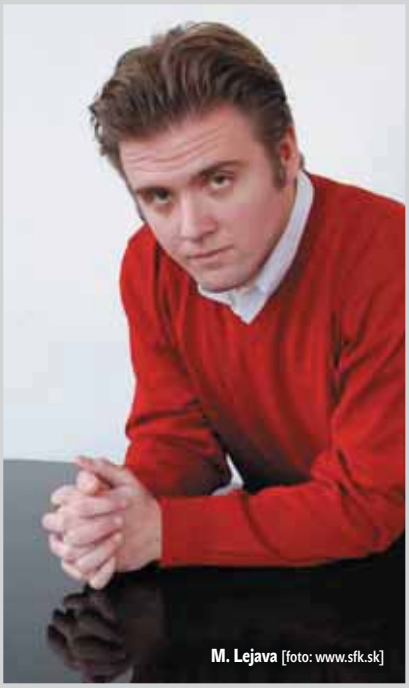
Koncert jubilujúceho violončelistu **Juraja Alexandra** 16. 3. mal priniesť zaujímavé spojenie osobitého interpretačného prejavu a závažnej dramaturgie. Zdanlivá nekomplikovanosť *Suity d mol* Louisa de Caix d'Hervelois a *Partita g mol* Augusta Kühnela predstavuje pre violončelistu osobitú výzvu. Na koncerte ďalej odzneli Bachove suity *č. 1 G dur BWV 1007* a *č. 3 C dur BWV 1009* a *Pièces en concert* Françoisa Couperina, čím sa interpret dostal pod istý tlak. Juraj Alexander si napriek tomu zachoval kvalitu tónu: jeho masívnosť, zaokrúhlenosť a zvučnosť vo všetkých registroch. Len občas zakolísali intonácia, rytmus či vedenie sláčika, ktoré poznačili plastickosť fráz.

V rámci matiné 23. 3. sa predstavili súrodenci **Ivan Palovič** (viola) a **Jordana Palovičová** (klavír). *Smútočná hudba* pre violu a klavír Paula Hindemitha zapôsobila koncepčne vybudovaným celkom, v ktorom sa súhra premenila na súznenie. To ukázalo výrazovú i racionálnu jednoliatosť diela. Za pendant k tomuto výkonu bolo možné považovať trojčasťovú inteligentne koncipovanú skladbu *Munk* Petra Machajdíka. Pôsobivé „krúženie" okolo motívu (*I.*), nábehy na minimalizmus (*II.*) s prípadnou evokáciou figurácií hudby 18. storočia, nálada hlbokej trúchlivosti (*III.*) – to všetko malo na poslucháča bezprostredný účinok, znásobený správnym interpretačným chápaním. V *Sonáte pre violu op. 28* Eugèna Ysaÿa Palovič potvrdil okrem zmyslu pre celistvosť koncepcie skladby aj cit pre štýlové detaily. To sa prejavilo v jeho schopnosti vyvažovať výrazovo-obsahové úseky s technicky efektnými, a tak docieliť hudobnú i obsahovú jednoliatosť diela. Keď na záver odzneli *Sonáta c mol* Felixa Mendelssohna Bartholdyho, išlo z dramaturgického hľadiska o efektívne uzavretie matiné. Skladba s preťaženým klavírnym partom môže pôsobiť takmer nevyvážene. Interpreti svojou bezprostrednosťou, citom pre mieru i zmyslom pre štýl potvrdili komorný rozmer diela.

Ensamble Delirio [foto: archív]

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Laureátmi **Ceny Sebastian** za roky 2012 a 2013 sa stali muzikológ **Ladislav Mokrý** in memoriam, organista **Marek Vrábel** a violončelista **Jozef Lupták**. Ján Juráš, predseda združenia Ars ante portas, ktoré ocenenie za mimoriadny prínos k odkazu diela Johanna Sebastiana Bacha udeľuje, odovzdal v rámci ceremoniálu (21. 3.) aj plaketu k významnému životnému jubileu členke poroty, speváčke, dramaturgičke a prekladateľke operných libriet **Jele Krčméry-Vrteľovej**.



M. Lejava [foto: www.sfk.sk]

Slovenský dirigent a skladateľ **Marián Lejava** sa stal hlavným dirigentom **Prague Modern**. So súborom spolupracuje od roku 2011. Naposledy s veľkým ohlasom uviedol na festivale **Contempuls** v Prahe na jeseň minulého roku melodrámu *Cassandre* švajčiarskeho skladateľa Michaela Jarrella spolu so svetoznámou Anne Bennent.

Violončelista **Jozef Lupták** absolvoval v marci trojtýždňové turné po Novom Zélande, v rámci ktorého uviedol *Violončelový koncert* Antonína Dvořáka a absolvoval niekoľko sólových recitálov a workshopov, na ktorých predstavil aj diela slovenských skladateľov.

Srdečne pozývame študentov na interpretačný **organový workshop** s poľským organistom **Karolom Mossakowskim**, minuloročným víťazom Medzinárodnej interpretačnej súťaže Pražská jar, ktorý sa bude konať v stredu (9. 4. o 14.00 hod) na Konzervatóriu v Žiline v rámci festivalu **Allegretto**.

(red)

Hudba z čias Košickej moderny

Koncert pod názvom Hudba z čias Košickej moderny II. s podtitulom „Ruská avantgarda a postmoderna v hudbe, literatúre a výtvarnom umení“ znamenal zaujímavý umelecký večer, ktorý sa uskutočnil 17. 3. v Kasárňach Kulturpark v Košiciach. Súbor **Quasars Ensemble** predstavil dve diela ruskej (resp. sovietskej) kultúry v spojení s „čítačkou“ ruských literárnych diel v podaní spisovateľa **Michala Hvoreckého**.

Quasars Ensemble [foto: P. V. Zacharová]

Quasars najskôr uviedli dielo Jevgenija Iršaia *Before Leaving* (*Pred odchodom*). Kompozícia z rokov 2008 a 2009, ktorá vznikla na objednávku súboru, koncentruje na zhustenej ploche robustné vertikálne zvukové bloky tvorené typickou Iršaiovou „pavučinou“ kríženiach sa charakteristických rytmických vzorcov a buniek, no postupne sa tu viac dostávajú do popredia jemné, zvoľnené elegické prvky, ktoré nepokoj utišujú, a hudba dostáva jasne počuteľné neoklasicistické kontúry.
Oproti relatívne koncíznemu Iršaiovmu dielu bola oveľa monumentálnejším vstupom *Komorná symfónia op. 2* (1927) ruského skladateľa Gavriila Popova. Pôvodný názov diela je *Septeto C dur op. 2*, z čoho vyplýva aj jeho obsadenie. Interpretácia hudby tohto dnes takmer zabudnutého a sovietskou propagandou poznačeného Šostakovičovho súčasníka zdôraznila premenlivé, útržkovité, akoby nahrubo naskicované pestrofarebné motívy, náhle prerušenia hudobného toku a vpády elementov salónnej hudby v groteskne pokrivenej podobe i rustikálne momenty. Často sa v nej vyskytli príkro skrat(k)ovité postupy aj „industriálne“ ostinátne disonancie.
Medzi hudobnými číslami predčítal Michal Hvorecký zo známych kníh dvoch menovcov Viktora Jerofejeva a Venedikta Jerofejeva (*Encyklopédia ruskej duše* a *Moskva Petušky*) a z *Kolymských poviedok* Varlama Šalamova. Mozaikovité pasáže zobrazovali drsný život v sibírskych gulagoch, biedu, alkoholizmus a úpadok hodnôt v sovietskom systéme. Bez príkras, no uvoľnene, vtipne a poeticky. Koncert sa aj vďaka literárnym vstupom niesol v príjemne utlmenom, poslucháčsky koncentrovanom komornom duchu. Kvalita hudobnej produkcie potvrdila stabilne vysokú úroveň súboru, ktorý si s bizarnou, značne nesúrodou, no percepčne objavnou Popovovou symfóniou poradil s nadhľadom. Hoci sa na koncerte nezúčastnil skladateľ Jevgenij Iršai, ktorý mal prezentovať svoje všestranné umelecké zameranie v podobe pozoruhodných výtvarných diel, (základné motto večera „Hudba, ako ju namaľoval maliar – obrazy, ako ich vytvoril hudobník“ tak do istej miery stratilo význam), hudobno–literárny večer si udržal homogénnosť a predstavil ruskú avantgardu i postmodernu na vytýčenej „cestovnej osi“ Moskva-Petrohrad-Bratislava nadmieru brilantne a obohacujúco.

Peter KATINA

Organové koncerty v Bratislave

V rámci cyklu Organových koncertov v Redute preukázal Nemec **Bernhard Haas** (2. 3.) nielen nesmierny talent, vysokú kvalitu hry a bravúrnu hudobnú pamäť, ale aj premyslene vyskladanú dramaturgiu. Začiatok recitálu tradične patril Johannovi Sebastianovi Bachovi; jeho *Toccatu, adagio a fúgu C dur BWV 564* organista odohral s technickou istotou a naspamäť. Úvod s recitatívnymi behmi zahral brilantne, podobne ako efektné pedálové sólo vyúsťujúce do bohato členenej kontrapunktickej plochy. *Adagio* je meditatívnou časťou a zvolené rýchlejšie tempo mohlo vyvolať rozpaky. Skôr osviežujúco napokon pôsobili drsnejšia farba registrácie či nenápadné využívanie rubata. Štvorhlasná fúga sa pod Haasovým vedením držala tendencie zvukovej plnosti i nasýtenými technicky čistými virtuóznymi osciláciami. Ozdobou koncertu bola *Gmeeoorh* z pera Iannisa Xenakisa. Opierajúc sa o princíp zlatého rezu, organista fantazijne využil široký diapazón farieb zvuku. Časť publika, ktorá po dobrom nedeľnom obede očakávala tradičný program, bola zaiste šokovaná, no napriek tomu, väčšina ocenila jedinečnosť diela aj interpretácie – práve tá spôsobila nezabudnuteľný zážitok. Recitál ukončila známa Lisztova *Sonáta h mol S. 178*. Haas toto dielo výborne transkriboval v intenciách odkazu skladateľa, nenútene aplikoval jeho hudbu do inej polohy, ba čo viac, ešte lepšie ju odohral.
O dva týždne neskôr (16. 3.) zaznel vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu v rámci Organových koncertov pod pyramídou ďalší bratislavský organ. **Csaba Király** je podobne ako Haas nadšencom transkripcií skladieb Franza Liszta, ale i Ludwiga van Beethovena či Giuseppeho Verdiho. Svoje lisztovské vystúpenie začal vlastnou transkripciou vlažne poňatej symfonickej básne *Orpheus*. Interpretačná absencia gradácie či atmosféry uvrhla dielo napriek štandardnej úprave do priemerných vôd. Podobné problémy nastali aj pri ďalšej symfonickej básni *Les préludes*, počas ktorej sme mohli len odhadovať, či je transkripcia nezvládnutá alebo nezvládnuteľná (pri porovnaní s výbornými nahrávkami Helmuta Deutscha sa prikláňam k názoru, že nezvládnutá). Po technickej stránke bolo zle volené využitie manuálov (pri danom tempe fyzicky nemožné), stratené boli i farby orchestra. Škoda, pretože rozhlasový organ je farebne i zvukovo bohatý, čo mohol pri tejto heroickej skladbe interpret dosýta využiť. Finále patrilo konečne závažnej kompozícii organovej hudby 19. storočia, Lisztovej *Fantázii a fúge na chorál „Ad nos, ad salutarem undam“*. Bachom inšpirovaná trojdielnosť (fantázia – adagio – fúga) našla u Liszta výrazné uplatnenie. Király tento rozsiahly oslavný chorál zvládol odohrať prevažne čisto, avšak registračne fádne. Publikum si napriek tomu vyžiadalo prídavok. Improvizačný počin organistu v jazzovom duchu bol vytrhnutý z monotematického kontextu recitálu a narušil dobrý pocit z vystúpenia i umelecký zážitok.

Magdaléna STÝBLOVÁ

Laureáti a symfonicko-jazzový folklór

Marcový program Štátnej filharmónie Košice pozostával najmä z koncertov venovaných deťom a mládeži: či už v podobe vystúpenia laureátov medzinárodných súťaží a mimoriadnych talentov, alebo výchovných koncertov. Do uzávierky som z nich stihol navštíviť Koncert laureátov (13. 3.) pod taktovkou známeho dirigenta Jacka Martina Händlera.

Predohra *Coriolanus* Ludwiga van Beethovena nebola spojená s menom žiadneho laureáta, práve preto mohla upozorniť okrem iného na Händlerove umelecké kvality. Príbeh sklamaného rímskeho patricija tentokrát hudobne zvlášť nepresvedčil: interpretácii chýbali nielen ono povestné odtieňovanie a plasticita frázovania, dynamiky či charakteru, ale aj väčšia presnosť v súhre. Aj pokračovanie bolo spojené s menom Beethovena a bolo rovnako zabudnuteľné. Sólového partu *Klavírneho koncertu č. 2 B dur op. 19* sa ujal študent VŠMU **Peter Šandor**. Hral brilantne a disciplinovane, koncepčne však pôsobil menej suverénne. Šandor mal pred autorom akoby priveľký rešpekt; chýbal mi jasný názor na dielo, ale aj výraznejšie dynamické rozdiely, energickejší temperament v inak veľmi svižnej 3. časti, sústredenejšia meditácia v *Adagiu* či zreteľnejšie stopy mozartovského espritu v 1. časti. Veru, tento koncert je výrazovo tak trocha konfúzny a v dôsledku toho na predvedenie náročný. Ani orchester však mladého klaviristu príliš nepodporil – v tomto prípade nemožno hovoriť o skutočnej disciplíne ani entuziazme, čo môže byť problémom rovnako orchestra ako dirigenta. Treba len dúfať, že pri ďalšom Šandorovom vystúpení s akýmkoľvek orchestrom bude konštelácia všetkých okolností priaznivejšia...

Husľový koncert Piotra Iljiča Čajkovského nasledoval po prestávke a rakúska huslistka **Lara Kusztrich** ma príjemne prekvapila. Študentka viedenskej Universität für Musik und darstellende Kunst mala o skladbe jasnú predstavu, ktorú dokázala s dirigentom a voči dirigentovi – povedané dnes módnym termínom – „odkomunikovať“. Nielenže v rukách pevne držala výrazovú a stavebnú niť koncertu, ale pomalej časti dodala pre skladateľa typickú melancholickú nehu a v okrajových častiach priam excelovala. Kusztrich hrala virtuózne, s potrebnou (nie však prehnanou) mierou slobody v rubatách a aj filharmonici pri nej muzicírovali inšpirovanejšie. Isteže, jej sugestívnosť či tónovú kultivovanosť a zrejme ani kvalitu nástroja nemožno celkom porovnávať s Juliou Fischerovou (ktorá v Košiciach predviedla rovnaký koncert pred rokom). Je to však celkom prirodzené a nezničuje to pravdepodobnosť konštatovania, že Kusztrich i Šandor majú ešte pred sebou nádejnú, zaujímavú kariéru.

Celkom iné kontúry, charaktery i hudobné kariéry sa odkrývali ďalší štvrtok, 20. 3. „Ľudovka pod kupolou“, taký bol názov koncertu B cyklu. Experimentovanie symfonických orchestrov s rôznymi odnožami nonartificiálnej hudby nie je v našich končinách časté, preto výlet košických filharmonikov do oblasti štylizovaného folklóru som očakával so zvedavou skepsou. Pravda, meno dirigenta ponúkalo dôvody na optimizmus; **Adriána Harvana** sme v minulosti mohli spoznať ako výborného aran-

L. Kusztrich [foto: archív]

žéra či multiinštrumentalistu. Prvá polovica koncertu patrila Eugenovi Suchoňovi a Tiborovi Andrašovanovi. *Obrázky zo Slovenska* sú vďačným a invenčným cyklickým komplexom didakticko-inštruktívneho charakteru, vrátane suity *Preletel sokol*; zaradenie sláčikovej verzie na úvod koncertu (v úlohe sťaby rozcvičky) však vonkoncom nepovažujem za šťastný nápad. Andrašovanove *Tance zo Slovenska* – hoci vo Filharmonických listoch porovnávané s Brahmsovými *Uhorskými tancami* – sú hlučnou a o čosi menej invenčnou sondou do útrob slovenského hudobno-tanečného folklóru, ktorý autor ako umelecký riaditeľ SĽUK-u mohol dôverne poznať. Harvan nemal pravdepodobne vôľu ponoriť sa hlbšie do tohto heterogénneho, korenisto hutného hudobného materiálu, a tak ostalo pri bezstarostnom muzicírovaní – či skôr povinnej jazde v estrádnych intenciách. Myslím si však, že dirigent mohol chvíľami prinajmenšom zvoliť kontrastnejšie tempá (*Pri kolíske* pomalšie a vrúcnejšie, *Šarišská polka* rýchlejšie a ľahšie).

Keďže tá pravá ľudovka prišla až po prestávke, dramaturgia prvej polovice koncertu mohla byť o čosi umelecky náročnejšia, spojenia medzi artificiálnou a ľudovou hudbou mohli byť menej prvoplánové, mohlo sa zablúdiť aj za slovenské etnické hranice. Tak či onak, v druhej polovici sa pod kupolou stalo niečo vzácne, originálne a nevídané. Na pódiu Domu umenia si podali ruky dva orchestre: Štátna filharmónia a **Ľudová hudba Folklórneho súboru Zemplín** z Michaloviec s 18 stálymi členmi, s umeleckým vedúcim **Ľubomírom Burášom** a primášom **Viktorom Gliganičom**. Namiesto klavírneho koncertu či symfonickej básne prišli na rad repertoárové čísla s názvami *Ej, ľeto horuce*, *A za našu chižu* a ďalšie, spolu deväť úprav zemplínskych ľudových piesní pre symfonický orchester a folklórny súbor. O aranžovanie sa postarali Adrián Harvan, ale aj Ľubomír Buráš a Radoslav Gajdoš. Boli to úpravy vkusné, citlivé a inštrumentačne mnohofarebné: viac dbali o rozlišovanie širokého spektra citov a nálad ako na ohúrenie poslucháčov. Tento večer sa ľudová, špeciálne zemplínska pieseň dočkala svojej symfonickej apoteózy a Dom umenia sa stal jej dočasným chrámom. Neostali však nepovšimnuté ani možnosti jazzovej improvizácie: bez nej predsa o pravej svetovej hudbe (rád by som poslovenčil termín „world music“) nemožno hovoriť. Nielen Harvan v dvojjedinej podobe dirigenta a inštrumentalistu nadchol svojou pohotovou muzikalitou a virtuóznou saxofónovou hrou, ale našiel svojich partnerov aj vo FS Zemplín. Vynikajúci dojem zanechala aj trojica vokálnych sólistov v zložení dve mladé dámy a jeden mladý muž; škoda, že ich mená sa v bulletine nespomenuli. (Apropo bulletin: moja minulá pochvala bola predčasná, ŠfK sa vrátila k starej nízkorozpočtovej podobe.) Osviežujúca symfonicko-jazzovo-folklórno-estrádna sprcha spôsobila v košickej bužni rozradostenú atmosféru a uvoľnila návaly spontánneho nadšenia. Dočkáme sa zverejnenia nahrávky alebo aspoň zostrihu?

Tamás HORKAY

Banskobystrická Radnica ožíva hudbou

Nie je tajomstvom, že banskobystrický hudobný život nemá (až na výnimky) žiadne periodické koncertné podujatie. Je škoda, že sľubne sa rozvíjajúcu činnosť predčasne skončil slávnostne konštituovaný Symfonický orchester Jána Cikkera. Donedávna v meste chýbala aj reprezentatívna koncertná sála. Klasické koncerty majú preto v súčasnosti viac-menej sporadický a komorný charakter, prezentujú zvyčajne aktivity stredných a vysokých umeleckých škôl v meste, prípadne pozvaných domácich aj zahraničných hostí. Multifunkčným zameraním rekonštruovanej Radnice s novým komorným koncertným priestorom – Cikkerovou sieňou – sa vylepšil nielen interiér historickej budovy, ale príjemné prostredie už oveľa častejšie ponúka rôzne kultúrne aktivity.

Patril k nim aj koncert 9. 3., na ktorom vystúpili pedagógovia Fakulty múzických umení Akadémie umení so sprievodom orchestra **Camerata Novisoliensis** zostaveného z jej študentov**.** Populárne diela autorov troch štýlových období naštudoval **Pavol Tužinský** so stratégiou konfrontovať výkony študentov a ich pedagógov. V *Koncerte pre dve trúbky a sláčikový orchester C dur RV 537* Antonia Vivaldiho zaujali **Andrej Sontág** a **Petr Jurášek** precíznym inštrumentálnym dialógom aj technickou vyspelosťou. V podobnom duchu sa niesol *Koncert pre hoboj a sláčikový orchester d mol* Alessandra Marcella so sólistom (a zároveň pedagógom školy) **Igorom Fáberom**, ktorý predniesol s prekrásne klenutým belcantom najmä 2. časť *Adagio*. Medzi diela W. A. Mozarta zo salzburského obdobia patrí *Koncert pre fagot a orchester B dur KV 191*, z ktorého dve časti predniesol **Milan Oravec**. Exportný artikel domáceho koncertného umenia nespochybniteľne reprezentujú huslistka **Jela Špitková** a violončelista **Jozef Podhoranský.** Obaja umelci sa v súčasnosti venujú hlavne pedagogickej činnosti doma i v zahraničí. Rytmicky efektné a temperamentné *Cigánske melódie op. 20* Pabla de Sarasateho a skvostné Čajkovského *Variácie na rokokovú tému A dur op. 33* priniesli obom interpretom nielen ovácie publika, ale ich vystúpenie bolo nepochybne aj výrazným potvrdením dirigentovho zámeru. Radosť zo vzájomného muzicírovania bola evidentná. *Koncertantná symfónia B dur Hob. I/105* pre husle, violončelo, hoboj a fagot Josepha Haydna mala byť sumarizujúcim hudobným záverom podujatia. Tri časti symfónie však vykazovali miernu interpretačnú únavu. Nechýbali intonačné nepresnosti a jasné hudobné línie ostali poznačené nánosom romantizujúcich prejavov. Neubralo to však na celkovej atmosfére koncertu, ktorý bol nielen prezentáciou práce fakulty, ale aj inšpiratívnou ponukou v koncepcii rozvoja hudobnej kultúry mesta.

Camerata Novisoliensis [foto: Ľ. Dzúriková]

Mária GLOCKOVÁ

Prešovské dni klasickej gitary

Začiatkom februára (5.–8. 2.) sa uskutočnil štvrtý ročník **Prešovských dní klasickej gitary**. Festival situovaný do reprezentatívnych priestorov historického centra Prešova obohacuje celý región, keďže umelci odohrajú koncerty aj v okolitých mestách (Humenné, Hanušovce nad Topľou, Vranov nad Topľou, Košice). Ideou podujatia sú koncertné produkcie spolu s majstrovskými kurzami otvorenými pre všetky vekové i kvalitatívne kategórie gitaristov. Hoci záujem majú prevažne poslucháči stredných či vysokých škôl, organizátori poskytujú priestor i mladším hráčom z radov žiakov ZUŠ a ich pedagógom.

Prešovské dni klasickej gitary sa po štyroch rokoch etablovali v rámci kultúrneho diania mesta, čo naznačujú aj priestory, v ktorých sa odohrávajú (Kino Scala, PKO Čierny orol, Divadlo Jonáša Záborského). Gitarové festivaly bývajú zvyčajne orientované na komunitu hráčov a nadšencov. Je príjemné sledovať, ako sa prešovskému podujatiu darí tieto hranice prekračovať a budovať si stabilný okruh pravidelných návštevníkov. Tohtoročná koncertná ponuka priniesla výnimočné poľské **Kupinski Guitar Duo** i excentrických domácich sólistov (gitaristka **Miriam Rodriguez Brüllová**, akordeonista **Michal Červienka**) sprevádzaných komorným orchestrom **Musica Cassovia** s dirigentom **Marošom Potokárom.** Sympatickí Poliaci zaujali v repertoárovo pestrom programe (Albéniz, Assad, de Falla, Granados, Rossini) výraznou muzikalitou, eleganciou i precíznosťou a ich vystúpenie bolo dôkazom, že patria k špičke nastupujúcej generácie mladých gitaristov. Značnej pozornosti sa tešili diela Ginasteru, Rodriguéza, Pujola či dvojkoncert Astora Piazzollu v rámci záverečného večera. Mladé publikum, ktoré v Kine Scala dominovalo, bezprostredne reagovalo najmä na latinskoamerickú živelnosť, ktorá býva v prípade gitarového repertoáru výraznou devízou.

Prešovské združenie klasickej gitary vyvíja aktivity nasmerované na mladú generáciu počas celého roka. Narastajúca kvalita festivalu či séria májových koncertov *Iuvenilis cithara* sú dôkazom opodstatnenosti existencie záujmových spolkov a združení v tejto sfére. Pozitívnym rozmerom občianskeho združenia je v dnešnej dobe čoraz viac výnimočný zjednocujúci element: aktérom sa darí prepájať potenciál miestnych kultúrnych inštitúcií s umeleckými školami v Prešove i v okolí s výslednými podujatiami nielen regionálnych rozmerov. Taliansky skladateľ Carlo Domeniconi, hosť Medzinárodného gitarového festivalu J. K. Mertza, počas svojej návštevy Bratislavy pred niekoľkými rokmi v rozhovore pre Hudobný život poznamenal na margo úspechu, že „*dnes sa často redukuje na plnú sálu*“. V prípade prešovského festivalu to platí v tom pozitívnom zmysle a táto idea sa odzrkadľuje vo vytváraní priestoru, ktorý širokému spektru záujemcov ponúka „vážnu“ hudbu prostredníctvom spojenia či využitia atraktívneho repertoáru klasickej gitary. Treba veriť, že tieto myšlienky budú organizátorom i naďalej pomáhať pri pokračovaní úspešného podujatia a podobne ako doteraz sa nestanú jedinou mernou jednotkou jeho úspechu.

Martin KRAJČO

V Žiline aj s pôvodnou tvorbou

V dramaturgii marcových koncertov stála za povšimnutie miera pozornosti, ktorá bola venovaná pôvodnej domácej tvorbe. Je to chvályhodné, aj keď nie neobvyklé – autori ochotne zverujú do rúk Žilinčanov svoje opusy s dôverou v pohotovosť a kvalitu telesa. Navyše **Leoš Svárovský**, ktorý naštudoval a uviedol program 6. 3., je skúseným a priam vyhľadávaným interpretom (aj) súčasných skladieb.
Anton Steinecker skomponoval pre orchester skladbu *Kaddish*, čo je židovská paralela

M. Arendárik

rekviem, modlitby, panychídy, lamentu...
Je známe, akú silu a náboj majú v hudbe mikrointervaly, ich posuny a permutácie. Skladateľ – chápem, že intuitívne, ale s maximálnym akcentom – stavil na ich potenciu a z minimálnych, „trpezlivých" posunov vystaval dôrazný útvar. Skladba nežaluje, neprosí, len plynie v tichých vzlykoch, pohrúžená do svojho privatissima. Mysticky pôsobia dôvtipná konštelácia dychových nástrojov a najmä práca s dynamikou. Steineckerov *Kaddish* si zasluhuje viac než letmú pozornosť...
Vehemencia Leoša Svárovského je obdivuhodná: len v Žiline sa dvakrát po sebe postaral o umelecké garde mladým interpretom. Po februárovej jubilejnej husľovej dielni na tomto koncerte invenčne podporil mladých sólistov, ašpirantov na doktorandské tituly našich umeleckých akadémií v programe s názvom „Šanca mladým". Senzáciou a slastným občerstvením bolo uvedenie *Dvojkoncertu pre husle, violu a orchester op. 88* Maxa Brucha (akoby len krôčik od Steineckerovej rétoriky...) v podaní huslistu **Juraja Tomku** a violistky **Veroniky Prokešovej.** Ich zainteresovanej interpretácii naozaj nie je čo vyčítať. Obaja sú obdarení hudobníckou senzitívnosťou, ktorou dokážu vládnuť v príkladnom dialógu, súznení aj technickej suverenite. Krásna, až dojímavo plynúca hudba... V 3. časti koncertu však stratila na invenčnom organickom ťahu a ocitla sa (nie však pričinením interpretov!) akoby v bludnom kruhu.

Šanca ďalšiemu z mladých bola určená žilinskému odchovancovi **Matejovi Arendárikovi**. Azda by bolo márnivosťou triafať do cieľa superlatívmi. Klavirista je nevyspytateľný a veľký talent. Prečo nie je udomácnený na svetových pódiách? Dvořákov *Koncert g mol op. 33* mi azda ani raz tak nezaimponoval ako na tomto žilinskom koncerte. Arendárik vstúpil na pódium a dal zmysel veľakrát nezmyselne vykladanej skladbe. Rozoberať jeho parciálne technické a muzikantské danosti by bolo zaiste kontraproduktívne. Tešiť sa však na ďalšie stretnutie s klaviristovým objavným pohľadom na ktorékoľvek dobré klavírne dielo by však (prinajmenšom) nebolo márne!
Ďalšia dodávka pôvodnej tvorby sa uskutočnila v Dome umenia Fatra 13. 3. Neviem, či je slovo „pôvodná" synonymom „slovenskej", ale v prípade skladateľa Juraja Filasa je identita neodškriepiteľná. Rodák z Košíc sa pred rokmi vzdialil do Prahy, aby tam študoval spev a neskôr kompozíciu, čo sa ukázalo ako prospešný krok. Dnes má za sebou rad dobrých kompozícií, ktoré ho vniesli do povedomia (možnože žiaľ) viac českej hudobníckej komunity. *Komornú symfóniu č. 2* skomponoval v roku 1985 a počuť ju v Žiline bolo príjemným zážitkom. Filas znova potvrdil povesť poctivého hudobníka, ktorý nezahmlieva svoje „remeslo" exkurzmi do neprehľadných kompozičných vôd. Hovorí tradičnou, overenou dikciou, neváha siahnuť po archetypálnych modálnych elementoch, ani po folklórnych „rodných" žriedlach. Jeho hudba je sýta, farebná, musí presvedčiť každého, kto počúva – a nielen ušami...
Na pódium Domu umenia Fatra potom vplynula, doslova ako zjavenie, mladá talianska huslistka **Francesca Dego**. Už voľbou skladby, ktorou v nasledujúcich minútach fascinovala, vzbudila údiv. *Husľový koncert č. 1 B dur KV 207* W. A. Mozarta nie je sólisticky atraktívnou, ani vyhľadávanou efektnou skladbou. Zriedkavo hrávaný opus zaznel v interpretácii mladej sólistky (narodenej roku 1989) očarujúco. Nebolo to len majstrovským nástrojom, na ktorom hrá, ale obrovskou danosťou priam hýrivo prenikať do tkaniva hudby. Ľahučký dotyk, neodolateľne vyrovnaná technika oboch rúk, na druhej strane razancia aj schopnosť (v miere) fabulovať frázy...

F. Dego

Týmito kvalitami bol v podaní mladej Talianky poctený nielen Mozart, ale aj Paganiniho prídavky.
S väčšou rezervou sa dá hodnotiť druhá časť programu, v ktorej znela Beethovenova *Symfónia č. 8 F dur op. 93*. Prístup dirigenta **Olivera Dohnányiho** mi pripadal laxný, akoby unavený. Veľakrát som počula jeho orchestrálne kreácie vyznačujúce sa perfekcionizmom a dôslednosťou. Rozmazávanie kontúr, určitá nejasnosť gestiky a nedopovedanie fráz vyprovokovali v ansámbli apatiu a značnú „neurčitosť", čo je škoda. Dúfam, že táto apatia v dialógoch orchestra a jeho šéfdirigenta bola len dočasná...

J. Filas, O. Dohnányi a ŠKO Žilina

Lýdia DOHNALOVÁ
fotografie: **Roderik KUČAVÍK**

Tsembla | Core of the Coalman

A4 Bratislava, 14.3.

PRIESTOR SÚČASNEJ KULTÚRY

Marcový prídel obligátnej elektroniky v centre alternatívnej kultúry A4 korunoval večer v znamení experimentálnych setov dvoch umelcov, ktorí obývajú odlišné miesta v univerze elektronickej hudby. Headlinerom bola švédsko-fínska umelkyňa **Marja Johansson** so svojím projektom *Tsembla*, ktorej hudba mala priniesť zážitok z „nového divného Fínska“. Ešte pred jej setom, niečo po pol deviatej, vystúpil ako support **Jorge Boehringer**, americký hudobník a skladateľ žijúci a pôsobiaci v Prahe. Ak mal byť jeho projekt *Core of the Coalman* v rámci tohto koncertu skôr dramaturgickým doplnkom k „fínskej hviezde“, nestalo sa tak. Svoj set začal nenápadnou improvizáciou na viole, zdalo sa, akoby chcel melancholickými melódiami hrať na city publika. Tento dojem však vychýlil v rámci mikrotonálnych ohýbaní tónu, čím sa priblížil zvuku exotickejších nástrojov. Zvukovú subtílnosť sólovej violy neskôr premenil na mohutný a hlboký zvukový prúd zapojením efektových krabičiek, hlavne výrazného delayu, ktorý použil aj na mikrofón pri svojom vokálnom prejave. S efektmi pracoval naozaj muzikálne – na viole mal delay v bodkovaných osminových notách, pod tým mu znel ako burdón nahratý tón v slučke, až to miestami vzdialene pripomínalo írsku hudbu. Tento dojem ešte v jednom momente podčiarkla jeho hra pizzicato, presnejšie to bol skôr „violový fingerstyle“ – nástroj začal razom pripomínať mandolínu alebo gitaru. Farebnosť zvukového spektra obohatil primiešaním elektronických basových leadov, ktoré predznamenali silnejšie použitie elektroniky v ďalších skladbách. V jedinej čisto elektronickej použil ako burdón osciláciu, ponad ktorú prúdili rôznorodé línie, ďalšiu postavil na základe pulzujúceho perkusívneho basového zvuku, čo zase vytváralo asociácie na drum 'n' bass. V závere svojho setu ešte pridal ústnu harmoniku a vtedy som už nevedel uniknúť predstave, že tu stojí elektronický Bob Dylan, nakazený výrazovou estetikou skupiny Portishead. Hlas ponorený v delayi a atmosferické plochy – toto vystúpenie malo váhu a Boehringer stále pôsobil, ako keby mal čo povedať. Jeho set bolo podľa môjho názoru príjemným prekvapením, dokázal skĺbiť viacero zaujímavých zvukových príchutí do jedného zmysluplného celku. Neponúkol len bezduchú „improvizáciu cez mŕtvoly“, v jeho hudbe existovala kontinuita, rozvíjanie, obohacovanie a dali sa rozpoznať jasné kontúry, avšak bez toho, aby sa čo i len priblížil k riziku predvídateľnosti. Vyvážený, premyslený a kvalitný set, taký predchádzal vystúpeniu elektronickej „kuchárky“ z Fínska, ktorá vzbudzovala u publika naozaj veľké očakávania. Jej set bol však takmer dokonalým kontrastom k predchádzajúcemu – živelná, veľmi inštinktívna improvizácia, zdanlivo mechanická práca so zvukovým materiálom, všetko akoby v jednej mentálnej a výrazovej slučke. Počas celého vystúpenia existovala vo svojom internom groove (aj bez hudobného podkladu), čo bolo sympatické a zároveň to naznačovalo, že napriek všetkému vie, čo robí. Jej hlavnými nástrojmi boli analógové syntetizátory, samplery či iné krabičky, ktoré jej poslúžili hlavne pri „miešaní“ glitchov. Sample pozostávali väčšinou zo zvukov rôznych nástrojov či ľudského hlasu a všetko dokopy v kontinuálnej improvizácii predstavovalo akýsi „melting pot“ rôznych druhov zvukových prísad. Marja Johansson namixovala zaujímavý, ale trochu stereotypný elektronický koktejl. Celkový dojem bol rozpačitý, k čomu prispel aj fakt, že jej set trval oproti tomu predošlému naozaj krátko. Akoby hrala celý čas v kruhu (doslova v slučke) alebo stála na jednom mieste, každopádne toto všetko nadhodilo otázku, či sa odtiaľ niekedy dostane. Stalo sa, ale až vtedy, keď jej set skončil. Teraz už asi viem, ako znie „new weird Finland“.

Tsembla [foto: P. Laasonen]

J. Boehringer [foto: archív]

Filip HOŠKO

Rozvuk Jonáša Grusku

J. Gruska [foto: P. Brenkus]

„Dva týždne utiekli rýchlejšie ako moji rodinní príslušníci z koncertu experimentálnej hudby a je tu znova vaša obľúbená relácia. Ja som váš obľúbený moderátor Jonáš Gruska a vy počúvate Rozvuk...“ Aj takýmito slovami sa svojim poslucháčom prihovára Jonáš Gruska, mladý experimentálny hudobník a multimediálny umelec, ktorý na slovenskej scéne v posledných rokoch zaznamenal výrazný ohlas a vďaka vystúpeniam na NEXTe či objednávkam festivalu Melos-Étos dokázal osloviť spektrum publika presahujúce hranice úzko špecifikovanej komunity. Svoje aktivity nedávno rozšíril aj o publicistiku, keď začiatkom februára, pri príležitosti blížiacej sa prehliadky KRAA v bratislavskej A4, rozbehol podcast zameraný na súčasné dianie v oblasti experimentálnej hudby na Slovensku a vo východnej Európe s názvom Rozvuk (žeby komplementárny výraz k „súzvuku“...?). Približne polhodinové relácie vysielané raz za dva týždne ponúkajú v prvom rade prehľad o aktuálnom dianí u nás, upozornenia na blížiace sa podujatia či čerstvé vydania nových trackov a albumov z produkcie labelov ako Exitab, LOM alebo nedávno založený Forum Absurdum. Súčasťou vysielaní sú aj rozhovory s umelcami a organizátormi podujatí, konkrétne so Slávom Krekovičom, organizátorom KRAA, ďalej hosťami tejto prehliadky, 900piesekom z labelu Nomad Sky Diaries či v Londýne žijúcim a tvoriacim experimentálnym hudobníkom Danielom Kordíkom.

Rozvuk si v pomerne krátkom čase vybudoval slušnú poslucháčsku základňu (evidentne zapĺňa medzeru, ktorá u nás zívala vzhľadom na nepomer medzi živou aktivitou scény na jednej a takmer úplnou absenciou vecného diskurzu o tom, čo sa deje, na druhej strane) a keďže funguje ako „komunitné rádio“, jeho podobu môžu výrazne formovať poslucháči. Zároveň poskytuje priestor na prezentáciu tvorcov, ktorí sa zatiaľ nestihli etablovať na scéne. Ostáva dúfať, že Jonášovi Gruskovi vydrží jeho enormné nadšenie čo najdlhšie...

Viac informácií na:
www.facebook.com/rozvuk
www.mixcloud.com/rozvuk

Robert KOLÁŘ

miniprofil

[foto: P. Rusnáková]

Pavel BOGACZ ml.

* 1986

husle

Štúdiá: 2002–2008 Konzervatórium v Bratislave (M. Karlíková), 2006 Northwestern University of Louisiana (A. Kurti), 2008–2013 AMU v Prahe (husle – J. Tomášek, B. Matoušek, komorná hra – V. Bernášek, P. Toperczer), 2011–2013 VŠMU v Bratislave (R. Mareček)

Majstrovské kurzy: Antonín Moravec, Julia Gartemann, Stephen Rose, Jela Špitková, Bohuslav Matoušek, František Novotný, Bohumil Smejkal

Súťaže a štipendiá: Súťaž slovenských konzervatórií (2007 – 1. miesto, 2008 – 2. miesto), štipendista The International Holland Music Sessions (2007, 2008)

Spolupráca: Sinfonietta Bratislava (od 2008, umelecký vedúci), SKO B. Warchala (sólová spolupráca, člen od 2012), Kanon trio (s K. Hasegawa a P. Baranom, od 2008), Klavírne trio (so Z. Králikovou Pohůnkovou a K. Hurayovou, od 2011); spolupráca s Nishinomiya Youth Chamber Orchestra, Komorný orchester ZOE, Rakovnícky komorný orchester, Komorný orchester Konzervatória v Bratislave

Nahrávky: CD Joseph Umstatt: *Koncerty pre flautu* (Diskant 2013), Slovenská televízia, Slovenský rozhlas

Tvoj otec bol významným slovenským huslistom. Predurčilo to automaticky tvoju umeleckú kariéru?
Ťažko povedať, ale myslím si, že do určitej miery áno. Už ako trojročný som prirodzene chcel napodobňovať otca, ktorý každý deň niekoľko hodín doma cvičil na husliach, a tak mi museli rodičia zohnať malé husle, na ktorých som aj ja „hrával“. Samozrejme, následný vývoj nebol vôbec jednoduchý a za to, že som huslistom, vďačím najmä svojej profesorke na konzervatóriu Márii Karlíkovej. Vďaka fantastickému prístupu k študentom sa jej podarilo vytvoriť silný kolektív, ktorý sa vzájomne podporoval, motivoval, a tým aj napredoval.

Pôsobíš v Slovenskom komornom orchestri, ale aj v rôznych iných hudobných zoskupeniach. Čo ti to dáva?
Neviem si predstaviť, že by som fungoval len v jednom hudobnom telese. Pre mňa je úžasná práve možnosť pestrosti, rôznorodosti v hudbe. Je úplne iné hrať sonátu s klavírom a povedzme symfóniu v orchestri. Vždy ma to ťahalo ku komornej hudbe, ktorej sa aj v súčasnosti venujem asi najviac. V SKO hrám od roku 2012 a nesmierne ma to napĺňa, keďže mám možnosť spolupracovať so skutočne skvelými komornými hráčmi. Taktiež sa veľmi teším, že sa po „materskej dovolenke“ nášho klavírneho tria so Zuzanou Králikovou Pohůnkovou a Karolínou Hurayovou chystáme v čo najbližšej dobe znova hrávať.

Čo ťa viedlo k založeniu komorného orchestra Sinfonietta Bratislava?
Orchester sme založili v roku 2008 ešte ako poslucháči vysokých škôl. Keďže sme študovali v rôznych mestách – od Prahy a Brna po Viedeň či Paríž –, zo začiatku bola možnosť vystupovať len cez prázdniny, kedy sme sa všetci stretli v Bratislave. Bolo pre nás prirodzené overiť si na pódiu, čo sme sa v škole naučili počas roka. Veľmi sa teším, že sa nám darí hrávať aj naďalej: v januári sme spolu so sólistom Daliborom Karvayom odohrali v Liptovskom Mikuláši vynikajúci novoročný koncert, na ktorý prišlo 650 poslucháčov, čo je dosť. V súčasnej dobe pripravujeme koncertný projekt, v rámci ktorého budú na Slovensku prezentované slávne talianske sláčikové nástroje a vystúpia mimoriadni sólisti. Taktiež pomaly pripravujeme druhý ročník Majstrovských kurzov svetových virtuózov v Bratislave.

Spomenul si majstrovské kurzy, ktoré v decembri minulého roka dosť zarezonovali. Bola to tvoja iniciatíva zorganizovať takéto podujatie?
Áno, z vlastnej skúsenosti viem, aký veľký význam pre mňa mali stretnutia s osobnosťami. Chýba mi, že na Slovensku sa svetoví sólisti objavia len sporadicky a bežný poslucháč, prípadne študent hudby, nemá prakticky žiadnu šancu dostať sa do bližšieho kontaktu s nimi. Skúsili sme preto napísať projekt a podarilo sa nám získať na takýto druh vzdelávacieho projektu finančnú podporu. S Daliborom Karvayom sme premýšľali, koho pozvať ako prvého, a po zvážení nám vyšiel Julian Rachlin. Bola to správna voľba, pretože Julian sa prejavil nielen ako famózny huslista a pedagóg, ale najmä ako spontánny, veselý a skromný človek. Na záver kurzov odohrali spolu s Daliborom fantastický koncert, ktorý bol najlepším vyvrcholením celého dňa. Z pozitívnych ohlasov sa samozrejme veľmi tešíme.

Čím umelecky žiješ v týchto dňoch?
Práve som sa vrátil z Japonska, kde som dostal príležitosť vystúpiť ako sólista v Mendelssohnovom *Husľovom koncerte e mol* a *Cigánskych melódiách* P. Sarasateho na troch koncertoch so symfonickým orchestrom z Osaky a dirigentom Yusukem Kimotom. Koncerty sa konali v úžasnej sále s fantastickou akustikou a kapacitou skoro 3700 miest. Zahrať si tam bol pre mňa naozaj mimoriadny umelecký zážitok. Veľmi sa teším aj na ďalšiu plánovanú spoluprácu v tejto ďalekej krajine.

Pripravil:
Juraj BUBNÁŠ

Emmanuel Villaume

Mahlera nemožno pochopiť bez dôvernej znalosti opery

Počas posledného účinkovania so Slovenskou filharmóniou pripravil šéfdirigent Emmanuel Villaume s orchestrom trojicu zaujímavých koncertov, z ktorých azda najviac zarezonovalo jeho naštudovanie Mahlerovej *Šiestej symfónie*. V čase uzávierky marcového Hudobného života vznikal nie celkom obvyklý rozhovor. Jeho hlavnou témou bolo dielo, po ktorého vypočutí Alban Berg povedal, že ho úplne pohltilo.

Pripravil **Andrej ŠUBA**, fotografie: **Peter BRENKUS**

Gustav Mahler v liste Richardovi Spechtovi napísal, že *6. symfónia* predstavuje hádanku, ktorú rozlúštia až nasledujúce generácie, keď dokážu pochopiť päť jeho predchádzajúcich symfonických diel. Akú hádanku mal podľa vás na mysli?

Pravdepodobne to, že vtedajšie publikum ešte nebolo pripravené porozumieť hudobnému jazyku diela. Medzi *5.* a *6. symfóniou* prichádza k významnému posunu v Mahlerovom hudobnom myslení smerom k modernizmu, ktoré bolo časti poslucháčov stále veľmi cudzie. Mimochodom, tento druh výpovedí je typický pre géniov, aj Beethoven povedal niečo podobné. Možno to tiež chápať ako istý spôsob ochrany pred okamžitým zavrhnutím diela. Temnota, brutalita, násilie a extrémna grotesknosť, ktoré táto symfónia prezentuje, sú v hudbe niečím veľmi novým. Z filozofického hľadiska, či z hľadiska poetiky je táto skladba prejavom nihilizmu a hovorí o tom, že všetky naše nádeje sú ilúziami, všetky naše víťazstvá sú falošné. A aj v zdanlivo idylickom svete prírody jedinou definitívnou hodnotou, jedinou realitou, je smrť. Niet vykúpenia, nič vlastne nemá zmysel, všetko, čo môže človek urobiť, je kričať hrôzou alebo smiať sa. A o tom táto symfónia je, jeden dlhý výkrik a záchvat smiechu, ktoré bolia. Svet nie je len krásny. Ide o novú definíciu hudobného krásna. Možno práve v tomto je odpoveď na hádanku. Ako umelecký výtvor, filozofická výpoveď, je *6. symfónia* dielom mimoriadnej relevantnosti, niečím, o čom nemožno diskutovať. Možno nám ňou chcel Mahler naznačiť, že jedným z východísk je pokúsiť sa vyjadriť nezmyselnosť života, absurdnosť našich každodenných víťazstiev či prehier, pokrytectvo spoločnosti, libido v jeho najbrutálnejšej podobe. Podľa môjho názoru, jeho odpoveďou na otázky položené v tomto diele je zmierenie *9. symfónie*. Človek sa napokon rozplynie v bytí prírody, ale skutočnej prírody, nie jej romantického idealizovaného obrazu.

Hovoríme o Mahlerovi ako inovátorovi. Napriek tomu prvá časť symfónie obsahuje z hľadiska formy niečo veľmi konvenčné: zopakovanie sonátovej expozície vyznačené repetičnými znamienkami. Načo skladateľ – na rozdiel od iných svojich diel – potreboval doslovné zopakovanie expozície práve v tejto skladbe?

Na túto otázku existuje niekoľko odpovedí a neviem, ktorá bude pôsobiť najpresvedčivejšie. Mne osobne toto opakovanie dáva zmysel. Veľká časť diela stavia na paródii, groteske. Ak však chcete niečo parodovať, musíte parodovať nejaký model, v tomto prípade štrukturálny model v podobe klasickej schémy sonátovej formy. V tomto opakovaní je tiež prítomná určitá obsedantnosť – návraty a tvrdošijné opakovanie sú charakteristickými črtami nielen prvej časti, ale celého diela. Pochodový rytmus na začiatku symfónie pôsobí pomerne militantne, evidentne sa schyľuje k zápasu, na konci časti dokonca zaznieva niečo ako ilúzia víťazstva. Tento zdanlivo sľubný začiatok, ktorý je ešte posilnený zopakovaním expozície, sa v kóde symfónie po niekoľkých poryvoch nádeje definitívne ukáže ako márnosť. Napokon už zopakovanie expozície a hysterická atmosféra prvej časti naznačujú, že pocit víťazstva je tu aj napriek neuveriteľnej energii predstieraný a v podstate falošný. Niet nádeje. To je to nesmierne pôsobivé ticho v závere diela.

V prvej časti symfónie sa nachádza vedľajšia téma, ktorú Alma Mahlerová označila za svoj portrét. Adorno naproti tomu hovorí, že „jej téma" má ironický charakter a je obsahovo prázdna. Myslím, že používa spojenie „zámerná triviálnosť".

S Adornom v zásade súhlasím, jeho myšlienka je zaujímavá a som si takmer istý, že Alma v tomto prípade nemá pravdu, tak ako ju napokon nemá v mnohých iných veciach. Zdá sa mi tiež, že to bola ona, ktorá napokon stanovila poradie častí diela, keď v roku 1919 poslala Wilhelmovi Mengelbergovi telegram: „*Najskôr Scherzo, potom Andante.*" Príbeh symfónie je dobre známy: Mahler najskôr pre premiéru určil *Scherzo* ako druhú časť a ako tretiu

zamýšlal pomalú časť, potom zrazu požiadal vydavateľa, aby toto poradie zmenil, čím sa vystavil mnohým ironickým poznámkam. Podľa mojich vedomostí však sám skladbu vždy uvádzal tak, že *Andante* bolo druhé a *Scherzo* tretie. Rovnako to potom robil aj Bruno Walter. Treba mať tiež na pamäti, že Alma je tá, ktorá povedala, že *Scherzo* je obrazom ich detí hrajúcich sa v piesku. Dobre vieme, že v tom čase boli na také čosi príliš malé, týmto len zdiskreditovala svoju hodnovernosť. Akokoľvek, sarkazmus, grotesknosť, škaredosť ako niečo, čo môže byť krásne, je v Mahlerovom

diele novou hudobnou hodnotou. Pripomína mi to maľby Hieronyma Boscha, ktoré tiež obsahujú tento druh krásy. V tomto kontexte sa nám *esspresivo* v „téme Almy" skutočne môže zdať bezobsažné, no súčasne je v okamihu, keď znie, veľmi pravdivé.

Prečo si bol Mahler taký neistý ohľadom poradia prvých dvoch častí? Jens Malte Fischer vo svojej knihe o skladateľovi naznačuje, že začiatok prvej časti a začiatok *Scherza* mohol považovať za príliš podobné...

Myslím, že ide o obdobný problém, aký sme už riešili v súvislosti s opakovaním expozície. Samozrejme, že začiatok *Scherza* opakuje úvod prvej časti, čo je pre mňa hlavný argument pre poradie *Allegro/Scherzo*. Po prvej časti si poviete: „*Máme to za sebou.*" A zrazu je to tu znova – falošný menuet, ktorý nás vťahuje do temnoty reality, späť k ničotnosti a pokrytectvu. Na druhej strane, publikum si niekde potrebuje vydýchnuť po všetkej tej burlesknosti, násilí a *Andante* je jednoznačne najpozitívnejšou, najdojímavejšou časťou tohto diela. Mohli by sme takmer povedať najsentimentálnejšou. Hovoril som o publiku, no dôležitý je i pohľad interpretov. Keď dirigujete či hráte túto symfóniu, musíte prijímať okamihy zdanlivých víťazstiev ako skutočné víťazstvá, nesmie v nich chýbať triumf – ego, ktoré je schopné pohltiť vesmír. V takých okamihoch sa zjavuje hrdina.

Hrdina? Čítal som interpretácie, podľa ktorých v tejto Mahlerovej symfónii na rozdiel od *Druhej* či *Tretej symfónie* hrdina nie je. Že koncept hrdinu, ktorého „zrážajú rany osudu", a v súvislosti s dielom ho spomína Alma, je jej ďalšou konštrukciou...

Toto je veľmi komplikovaná téma. *Šiesta symfónia* nie je ťažiskovo romantickým a podľa mňa ani neskororomantickým dielom. Nie je ale ani plodom realizmu. Myslím si, že v hudobnom zmysle ide o modernistickú kompozíciu. Črty, ktoré by mohli byť romantické, sentimentálne či dokonca deskriptívne v zmysle popisovania prírody, vyobrazenia objektov, sú tu štylizované, ich význam je prehodnotený a sú usporiadané takmer na spôsob koláže. V tomto diele už nie je prítomná typická romantická naratívnosť. Forma symfónie je symbolická a jej cieľom sa stáva metafora, výpoveď o životných pravdách, s ktorými sa Mahler nepochybne stotožňoval. Romantickým je, že hoci aj v pozadí, jeho príbeh je v skladbe prítomný, čoho si bol on sám určite vedomý. Mal krásnu manželku, deti, profesionálne sa mu darilo a bol rešpektovaným členom hudobnej komunity. Toto všetko sa náhle zmenilo, zomrela mu dcéra, prišli manželské problémy, stratil pozíciu vo Viedni. Údajne dospel k pocitu, že *6. symfónia* toto všetko anticipovala. Preto vyňal z diela tretí úder kladiva, pravdepodobne z poverčivosti. No možno je to tiež len súčasť mýtu. Dostávame sa opäť k otázke hrdinu. V každom prípade – a toto je romantická črta diela – Mahler prostredníctvom neho vyjadruje veľmi osobne svoje pocity a ašpirácie. Je teda táto symfónia skladateľovou biografiou? Samozrejme, že nie. Vypovedá estetickým spôsobom o všeobecných pravdách ľudstva: „*Všetko je lož, jedinou pravdou je smrť.*" Chápem, prečo sa ľudia snažia Mahlerovi podsúvať druh modernity, ktorá rezignuje na subjekt, no myslím si, že →

Víťazný február Emmanuela Villauma

Okrem Mahlerovej *6. symfónie* dirigoval Emmanuel Villaume v Bratislave ešte ďalšie dva programy. Obdiva spájala dvojica sólistov zvučných mien. Na koncertoch 20. a 21. februára zaznela Mozartova predohra k opere *Figarova svadba*, Brahmsov *Dvojkoncert op. 102* a Beethovenova *7. symfónia*. Kým Mahler bol jednoznačne udalosťou (recenziu Jany Lindtnerovej sme publikovali v predchádzajúcom čísle *Hudobného života*) Mozart vo mne nezanechal výraznejšiu stopu. Tak ako má Villaume výnimočný cit pre drámu a naratívnosť v dielach romantikov, jeho naštudovania klasikov možno označiť ako korektný mainstream. Vyvážený zvuk a noty väčšinou na správnom mieste, nič viac, nič menej. V náročnom neskorom opuse Brahmsa, ktorý syntetizuje výdobytky skladateľových symfónií a jeho komornej hudby, sa predstavili izraelský huslista **Hagai Shaham** a britský violončelista **Raphael Wallfish**. Ich koncentrovaný výkon bol pozitívne ovplyvnený spoločným hraním komornej hudby. Vzájomná komunikácia im zjavne pôsobila radosť (a nielen im), vo zvuku i výrazom predsa len o niečo viac dominoval Wallfish. Dielo, ktoré dokáže v menej inšpirovanej interpretácii plynúť neskutočne pomaly, ubehlo najmä vďaka sólistom ako voda. Svoj podiel mal na tom samozrejme i orchester, ktorý však mohol pri tutti pôsobiť o niečo menej hrmotne. Pri pomalom tempe úvodu Beethovenovej symfónie a manieristickom pohrávaní sa s prechodom k *Allegru* prvej časti som sa chvíľu obával, že ma čaká ďalší klasicizmus v zmysle horeuvedeného. Nestalo sa. Táto „Sedmička" bola podľa môjho názoru Villaumovým najlepším Beethovenom so Slovenskou filharmóniou. Hudba mala švih, iskru a pevné formové obrysy, z hry orchestra bolo cítiť energiu. Nesmierne sugestívne zapôsobil známy pochod 2. časti – aj vďaka nádhernému zvuku sláčikovej sekcie, ktorý prekvapil objemom i farbou. Jednoducho vydarený záver večera. Ten ďalší so Slovenskou filharmóniou a jej šéfdirigentom (26. 2.) som sa rozhodol stráviť experimentom, sledujúc program z diel francúzskej hudby (Honeggera, Poulenc, Ravel) na plátne na Hviezdoslavovom námestí. Dostať Filharmóniu z Reduty je veľmi dobrý nápad, mal však niekoľko chybičiek krásy. Februárové večery sú na podobné zážitky ešte predsa len prichladné. Nedostačujúce ozvučenie skresľovalo zážitok z hudby a orientáciu náhodným pocestným neuľahčili žiadne titulky typu kto, čo a prečo hrá. Nehovoriac o tom, že cez prestávku, ktorú ohlásil z pódia bodrý chlapík zvolaním, že môžeme ísť všetci na čaj, zavládla na plátne tma. Takto to veru v Digitálnej sieni Berlínskych filharmonikov nevyzerá... Napriek tomu hudba zapôsobila, Villaume potvrdil svoje renomé špecialistu na francúzsky repertoár a na famózny výkon **Mariana Lapšanského** a **Eugena Indjića** v Poulencovom *Koncerte pre dva klavíry a orchester* sa v istom okamihu so záujmom pozerali asi štyri desiatky ľudí. Vyvrcholením večera bolo, keď sa počas Ravelovej *Daphnis a Chloé* pred plátnom spontánne roztancovalo niekoľko inojazyčných tínedžerov na školskom výlete. Svet dokáže byť vďaka hudbe stále pekným miestom a február 2014 možno pokojne nazvať aj Villaumovým víťazným.

(aj)

istým spôsobom míňajú cieľ. Nemôžete predsa vyjadriť pocit odcudzenia sa svetu, straty, duševnú rozpoltenosť, ak v istom momente nemáte prítomný subjekt, ktorého sa to všetko týka. Dekonštrukcia smerujúca ku kolapsu subjektivity, predsa musí vychádzať z momentu, kde je táto subjektivita prítomná a vyjadrená. Preto sa v diele nachádza sentiment striedajúci sa s prozaickosťou, objektívnosťou. Na niekoľkých miestach partitúry Mahler pri violončelách a violách píše pokyn *Ohne Ausdruck,* inde požaduje *Espressivo*. Je si teda dobre vedomý tejto

dichotómie. Aby nedošlo k nedorozumeniu, to neznamená, že si želá, aby v hre sláčikov nebola prítomná krása. Ide však o krásu objektu, nie o krásu subjektu. Celá skladba je o tom, ako subjekt kolabuje a mení sa na objekt. Emócie sú dôležitou matériou hudby, no kľúčovými nie sú pocity, ale forma, ktorá ich používa ako materiál. Aj preto je Mahler, obrazne povedané, jednou nohou v 19. a druhou v 20. storočí.

Osobitnú tému v hudbe Gustava Mahlera predstavuje idióm pochodu, ktorý rakúski skladatelia zvlášť obľubujú. No v mahlerovských pochodoch počujeme skôr Šostakoviča. Zvláštnosťou *6. symfónie* je, že sa pochod objavuje aj v časti *Scherzo*...

Áno, *Scherzo* skutočne pochoduje, a to veľmi obskúrnym spôsobom. Jeho gestickosť pripomína pohyb drevených bábok – vojakov, ktorí pochodujú na smrť. V podstate sme všetci takýmito bábkami v rukách osudu, sociálneho systému alebo Boha, ako len chcete. Viete, že Mahler žil neďaleko kasární a vojenské signály – podobne ako zvony či spev vtákov – sa v jeho hudbe pravidelne objavujú ako určité topoi. Pochod je archetypálnou hudobnou formou, symbolizujúcou či karikujúcou maskulinitu, libido, túžbu a dobýjanie spôsobom, ktorý vďaka opakovaniu zdôrazňuje moment obsedantnosti. Táto obsedantnosť má u Mahlera často až hysterický charakter, ktorý dokáže obrátiť význam vecí naruby. V jeho hudbe je okrem toho prítomná pulzácia takmer živočíšneho charakteru, vyjadrenie vôle, ktorá sa navonok prejavuje takýmto spôsobom. Samozrejme, stále sa pohybujeme na alebo za hranou groteskosti a všetko sa ženie k zdanlivému víťazstvu, ktoré je súčasne sebazničením. Tento „militarizmus“ zosobnený v Mahlerových pochodoch preto netreba chápať prvoplánovo. Ide o výsmech smrti, ktorý u skladateľa hraničí s masochizmom či dokonca so sadizmom. Jeho neustále vzývanie smrti je pravdivé, no súčasne morbídne a vyvoláva dojem, akoby skladateľovi tieto situácie pôsobili rozkoš. Ako interpret sa teda v istom okamihu musíte cítiť ako figúrka vojaka kráčajúceho na jatky, hoci ste si súčasne vedomý toho, že je to len jedna súčasť celkového konceptu diela. Ani jeho menuety-ländlery nie sú výlučne o nostalgii za 18. storočím, pripomínajú znepokojujúce a bizarné halucinogénne obrazy. Pochod i menuet majú tradíciu ako súčasť klasických foriem, ktoré chcel Mahler redefinovať. V tom vidno jeho ambíciu nadväzovať na Beethovena, s ktorým sa do istej miery identifikoval. Vieme, že nechcel komponovať *9. symfóniu*, pretože mal predtuchu smrti, a tá sa mu napokon vyplnila.

V predchádzajúcej otázke som sa zmienil o Šostakovičovi, ale pri listovaní partitúrou mi paradoxne viackrát prišiel na um Stravinskij, ktorého hudba je v istom zmysle popretím všetkého, čo Mahler zosobňoval. Napriek tomu som sa pri triu nemohol zbaviť pocitu, že Mahlerovi cez plece nazeral *Petruška*...

Správne. Je to kvôli „kolážovitosti“ Mahlerovej hudby, ale tiež spôsobu, akým používa plechové dychové nástroje. Určite ste si všimli fanfárovité motívy vo význame formových predelov, ktoré obidvoch skladateľov spájajú. Stravinskij tiež využíva hudobné topoi a dáva im nový význam. A túto črtu modernizmu majú obaja spoločnú.

Richard Strauss po vypočutí finále *6. symfónie* označil túto časť za preinštrumentovanú.

Áno – a Mahlera to poriadne vyviedlo z miery. Ale myslím, že najviac ho naštvalo, že to bola jediná vec, ktorú spomenul. Richard Strauss mal prirodzený inštinkt pre alchýmiu inštrumentácie, bol v nej dokonalý a to mu stačilo. No Mahler sa chcel dostať ďalej a so svojou inštrumentáciou pravdepodobne nikdy nebol úplne spokojný. V Petersovej edícii je vyše sto strán kritického komentára, kde sú zaznamenané rozdiely v inštrumentácii. Mahler na tejto stránke svojich partitúr neustále pracoval. Aj keď sa vzájomne rešpektovali, Strauss pravdepodobne vedel, že ide o jeho neuralgický bod, kde ho možno zasiahnuť. Dnes by som už nenazval finále preinštrumentovaným. Mahler vedome naplno využíva zvuk orchestra, ktorý má k dispozícii, a použitie týchto prostriedkov má v diele svoj význam. Napokon to isté by bolo možné vyčítať Straussovým skladbám ako *Smrť a vykúpenie*... Mahler i Strauss sa snažili dosiahnuť ten istý vrchol, no každý sa ho pokúšal zdolať z inej strany.

V súvislosti s Mahlerovou inštrumentáciou sa často skloňuje jeho záľuba v bicích nástrojoch. Možno je to úplne povrchná asociácia, no i keď použitie týchto nástrojov má u Mahlera úplne iný význam, často mi asociuje hudbu talianskych operných skladateľov 19. storočia, napríklad predohry Rossiniho či Donizettiho...

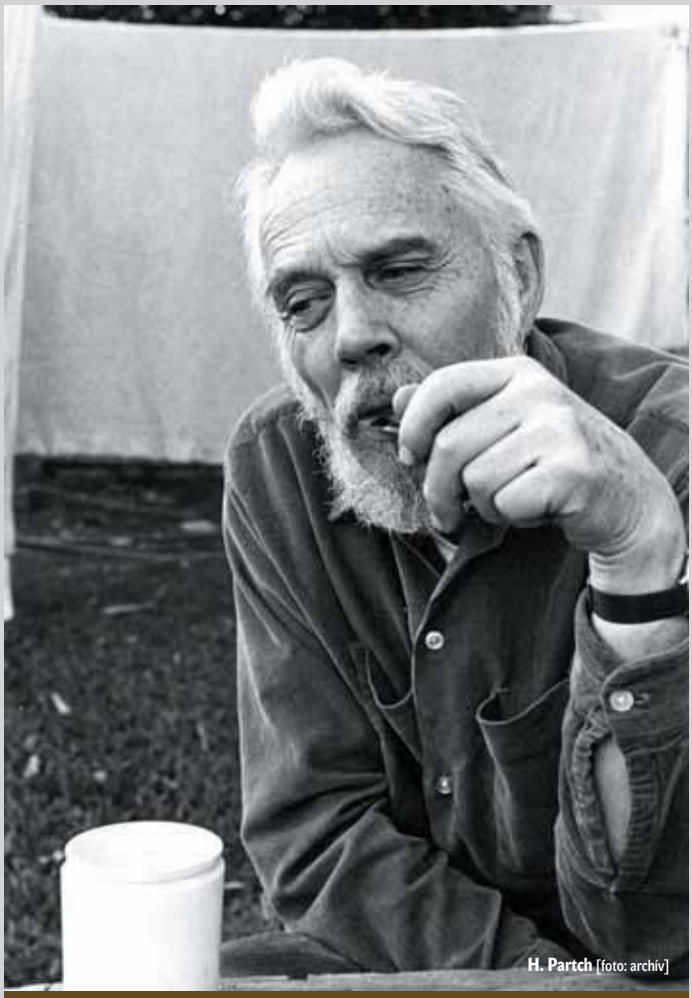
Bola to hudba, ktorej sa venoval väčšinu roka ako dirigent, vlastné diela skladal len v lete. Takže väčšinu času mal v hlave Wagnera, Mozarta, ale aj Rossiniho či Masseneta. Činely, veľký bubon, to sú nástroje, ktorých efekty často podporujú groteskosť, burlesknosť Mahlerovej hudby. Kým Rossini tieto nástroje využíva konvenčne, Mahler túto konvenciu využíva v odlišnom významovom rámci. Rád opakujem, že bez dôvernej znalosti operného repertoáru nie je možné hudbu Gustava Mahlera úplne pochopiť. ×

Emmanuel VILLAUME (1964) – štrasburský rodák sa okrem štúdia hudby venoval aj literatúre, filozofii a muzikológii. Ako dirigent spolupracuje s najprestížnejšími svetovými operными scénami, od minulého roku sa stal hudobným riaditeľom Opery v Dallase. Piaty rok pôsobí ako šéfdirigent Slovenskej filharmónie. Najbližšie sa s orchestrom predstaví v máji s dielami Beethovena, Mozarta, Berlioza, Saint-Saënsa a Čajkovského. Viac informácií na www.filharmonia.sk.

Harry Partch (1901 – 1974)

The Wayward (1941–1943)

Adrián DEMOČ



H. Partch [foto: archív]

Ak by som niekomu mal odporučiť „esenciálne" dielo Harryho Partcha, pravdepodobne by to bol cyklus The Wayward (1943). Táto podivuhodná suita podáva pestrú mozaiku základných čŕt Partchovho hudobného jazyka: zachytenie prirodzenej americkej reči v zrozumiteľnej podobe, prirodzené (alternatívne) ladenie, svojský perkusívny zvuk, odľahčená atmosféra, osobitá energia a sila.

Samorast

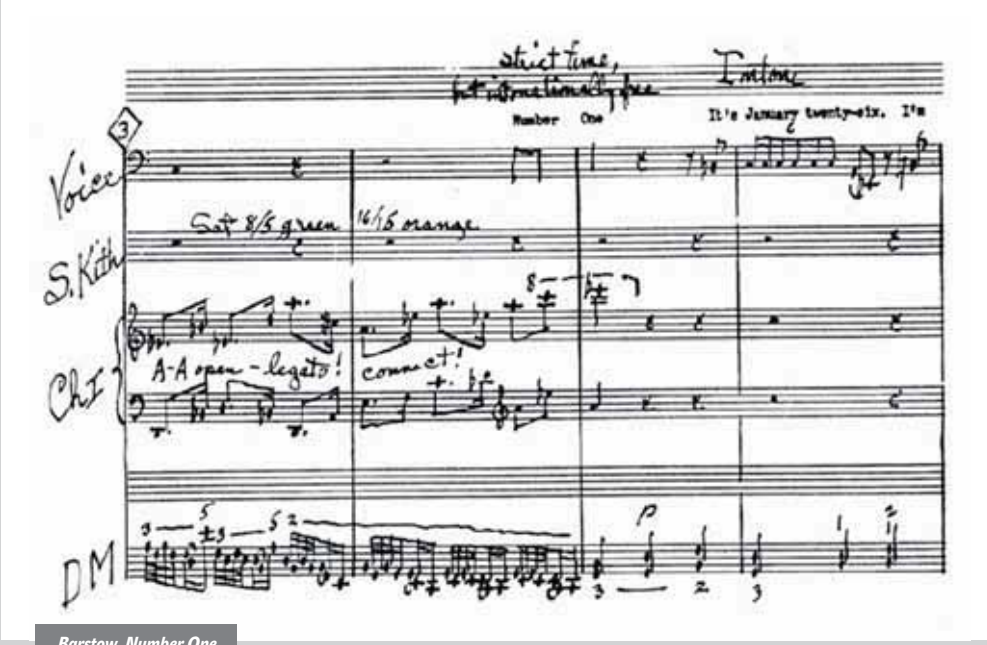
Harry Partch sa narodil v kalifornskom Oaklande bývalým protestantským misionárom v Číne. Jeho prvé hudobné spomienky sa viažu na piesne v španielčine a čínštine, hudbu Indiánov kmeňa Yaqui a protestantské piesne. Ako 14-ročný začal komponovať v „európskom duchu", neskôr ako klavirista sprevádzal nemé filmy v Albuquerque, kam sa jeho rodina presťahovala. V roku 1922 začal študovať na Juhokalifornskej univerzite v San Franciscu, po pár mesiacoch však štúdium zanechal, nespokojný s kvalitou miestnych profesorov a namiesto vysedávania v školských laviciach sa venoval samoštúdiu v knižniciach. V roku 1923 objavil knihu *On the sensations of tone as a psychological basis for the theory of music* nemeckého fyzika Hermanna von Helhmoltza, v ktorej odhaľuje „pravdu" skutočného, t. j. prirodzeného ladenia. V týchto rokoch sa u Partcha zároveň vystupňovala priam averzia voči európskej hudobnej tradícii, sociologickým aspektom a koncertným dogmám, ktoré ju sprevádzajú. Jeho bádania sa sústredili na hudbu antického Grécka, na ktorej ho fascinovalo najmä tesné prepojenie zvuku, slova a pohybu, a rôznych „primitívnych" kultúr všeobecne (táto inšpirácia dávnymi kultúrami dosiahla svoj vrchol v jeho neskorších scénických dielach, akými sú napr. *Bewitched* či *Delusion of the Fury*). Poučený týmito znalosťami spálil v roku 1930 všetky svoje dovtedajšie skladby a začal písať hudbu založenú na intonácii reči (niekedy „harmonizovanú"), na nových nástrojoch vlastnej výroby či rôzne upravených, ktoré mu umožnili hrať vo vlastných stupniciach založených na prirodzenom ladení.

Prvou zachovanou Partchovou skladbou je piesňový cyklus *17 Lyrics* na verše čínskeho básnika Li Po (1933) pre hlas a „adaptovanú violu". S týmto cyklom a niekoľkými menšími skladbami (*Two Psalms*, *The Potion Scene*) určenými pre jedného interpreta (autora) Partch cestuje po krajine a propaguje ideu „novej hudby", zoznamuje sa s osobnosťami ako Henry Cowell či Aaron Copland.

V rokoch 1934–1935 vycestoval vďaka grantu do Európy, kde prehlboval svoje štúdium starogréckej hudby (krásne zúžitkovanej v skladbe *Two Studies on Ancient Greek Scales*) a intonácie reči, vybudoval tzv. chromatický organ so 43 tónmi v jednej oktáve.

The Wayward

V roku 1935 sa Partch vrátil z Európy do Spojených štátov postihnutých ekonomickou krízou. Nasledujúcich 8 rokov (1935–1943) putoval po Amerike ako tulák (v americkej angličtine takýchto tulákov volali „hobo") a živil sa najmä sezónnymi prácami v rôznych sadoch či umývaním riadu. Prvých osem mesiacov si janáčkovské „nápevky mluvy" či piesne z tuláckeho prostredia zapisoval do denníka zvaného *Bitter Music*. Partch dostal pôvodne zmluvu na vydanie tohto denníka, počas krízy však projekt zlyhal a Partch ho následne zničil (mikrofilm, na ktorom bol zachytený, sa objavil v 90. rokoch a v roku 1991 vyšiel v knihe *Bitter Music: Collected Journals, Essays, Introductions and Librettos*). Jedným z možných dôvodov, prečo Partch denník zničil, mohol byť fakt, že všetky hudobné námety v ňom sú okrem spevu zapísané pre klasický temperovaný klavír. Tento denník mu však poslúžil ako prvotný materiál ku komponovaniu ďalšieho cyklu. V marci 1943 sa vďaka Guggenheimovej nadácii mohol znovu naplno venovať komponovaniu. Prvý projekt, do ktorého sa vrhol, bolo skomponovanie skladby *US Highball*: *A Musical Account of a Transcontinental Hobo Trip* (1943). Ďalšie skladby, ktoré pribudli do cyklu zvaného *The Wayward*, tiež odrážajú zážitky z tuláckeho života: krátke a pochmúrne *San Francisco: A Setting of the Cries of Two Newsboys on a Foggy Night in the 'Twenties* (1943) zhudobňuje výkriky mladých roznášačov novín, *The Letter: A Depression Message from a Hobo Friend* (1943) je zhudobnením listu od priateľa-tuláka. Najstaršia skladba *Barstow: Eight Hitchkiker Inscriptions from a Highway Railing at Barstow, California* (1941), ktorá vznikla ešte v čase túlania, je založená na 8 nápisoch z diaľničných stĺpov. Týmto cyklom, prezentovaným roku 1944 v Carnegie Recital Hall, sa mu podarilo vytvoriť si reputáciu svojrázneho hudobného samorasta a tuláka pracujúceho na originálnom diele, ktoré je vzdialené tradičnej →



Barstow, Number One

→ klasickej hudbe, zároveň je však úplne odlišné od hlavných prúdov vtedajšej novej hudby – najmä Stravinského, Schönberga a ich epigónov, ale aj neskoršieho hudobného vývoja (Cage, serializmus atď.).

Základnou hudobnou myšlienkou cyklu *Wayward* je zachytenie intonácie a rytmu každodennej americkej angličtiny, „muzikality" jazyka tuláckych rozhovorov, monológov a zvolaní. Vo svojej pôvodnej podobe využil len tie nástroje, ktoré sa Partchovi podarilo postaviť do roku 1943, menovite spomenutú adaptovanú violu, adaptovanú gitaru, chromelodeon a kitharu. Na väčšine dostupných nahrávok môžeme počuť neskoršie verzie s obohatenou inštrumentáciou. V skladbe *San Fransisco* ide len o malé zvukové zmeny, skladby *Barstow* a *US Highball* sú značne prekomponované (viď prvotné verzie týchto skladieb vydané na CD *Enclosure Two*).

US Highball

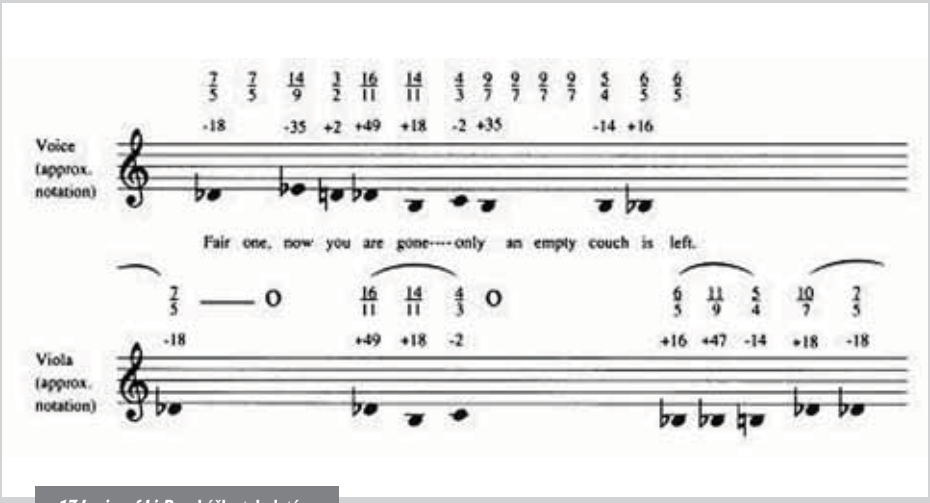
„Od svojich 14 rokov som túžil po vytvorení dramatického diela v hudbe, no vôbec som netúžil napísať operu. Do US Highball som sa ešte necítil pripravený. Aj táto skladba je vlastne len prvým skúšobným krokom. Pokúsil som sa o zachytenie niekoľkých ‚hobov' a o čo najdivadelnejšie zachytenie ich prirodzenej reči. To sa mi nepodarilo, sčasti kvôli mikrofónom, ktoré by bolo treba pre každého z nich, aby ich nepohltil hudobný sprievod. V konečnej verzii speváci skôr intonujú ako spievajú a musia zachovať rozsah a tempo prirodzeného hovoreného slova. Ich nápevky (intonácie) sú rytmicky a harmonicky integrované do hudobného celku. Nástroje podopierajú ich reč – hudba tu nie je len podkladom."[1]

Skladbu *US Highball* nazval Partch na sklonku života svojím najkreatívnejším dielom, najmenej ovplyvneným cudzími formami a postojmi (nielen hudobnými). Ako sa sám vyjadril, intenzita zážitkov z jeho predchádzajúceho tuláckeho života a intenzita jeho vtedajších pocitov v ňom vyvolávali myšlienkový zmätok, ktorý musel pretaviť novým spôsobom. Dielo je akýmsi zápisom myšlienok a zážitkov z dlhej cesty, autobiografickým záznamom Partchovej cesty zo San Francisca do Chicaga z roku 1941, prejdenej väčšinou v nákladných vlakoch. Text pozostáva zo žartovne pokrútených názvov železničných staníc, niekoľkých rozhovorov vo vlakoch, nápisov na stenách. Trojdielnu formu skladby Partch žartovne nazval „hobo-allegro formou".

Nasledujúce dve skladby *San Francisco* a *The Letter* tvoria pri predvádzaní celého cyklu krátke intermezzá. Obe sú miniatúrami rozvíjajúcimi a opakujúcimi jednu jasnú hudobnú myšlienku. Textom skladby *San Francisco* sú názvy novín *San Francisco Chronicle* a *The Examiner*, ktoré sa nie vždy lichotivo vyjadrovali o Partchových aktivitách. Hudobný motív *The Letter* je založený na ostinate striedajúcom „molový" a „durový" súzvuk. Oba súzvuky sú si však intonačne veľmi blízke a vytvárajú krásne zvukové pradivo.

Barstow

Barstow je zhudobnením ôsmich nápisov, ktoré Partch odpísal zo stĺpov pozdĺž diaľnice pri mestečku Barstow v Kalifornii vo februári 1940. Na rozdiel od zápiskov známych hlasov v *Bitter Music* či *The Letter*, nápisy na stĺpoch mu ponechali dostatok priestoru a fantázie pre svojrázne voľné uchopenie textu. V apríli až máji 1941 skomponoval prvú verziu pre speváka a tzv. adaptovanú gitaru. Nápisy plné prozaických podrobností použil v úplnej podobe, ako napríklad nasledovný „inzerát": „(*Number Three*): *Marie Blackwell. Age 19. Brown eyes, brown hair, considered pretty. 118 East Ventura Street, Las Vegas, Nevada. Object: matrimony.*" Prirodzené ladenie plné „malých" intervalov, na ktoré nie je „západný" poslucháč zvyknutý, v spojení s relatívne jednoduchými harmonickými postupmi asociuje najmä v parte speváka mimohudobné predstavy humorného prostredia nasýteného alkoholom a detinskou radosťou. Tento dojem spoluvytvára aj forma diela. Fragmentárne úseky sú prerušované ohlásením nového nápisu (*Number One*, *Number Two* atď.). Nápis v plnom znení sa najprv zarecituje a až potom je zhudobnený. V parte speváka sa striedajú hovorové pasáže s presne vypísanou intonáciou so spievanými úsekmi. *Barstow* je hudbou založenou na reči, výrazný podiel má však aj občasné harmonizovanie hlasu (vplyv country music?) pomocou nástrojov Partchovho inštrumentára. Autor skladbu prepracoval niekoľkokrát pre svoj neustále sa rozširujúci nástrojový arzenál v rokoch 1943, 1954 a napokon 1968. Tieto verzie skvelo dokumentujú nielen obohacovanie Partchovej zvukovej palety, ale aj pomalej premeny samotného zvukového ideálu sústreďujúceho sa na čoraz perkusívnejší, energickejší výraz. Americký gitarista John Schneider špecializujúci sa na americkú mikrointervalovú hudbu strávil 13 rokov rekonštruovaním prvotnej, nezachovanej verzie. Výsledok je možné počuť na nádhernom CD *Just West Coast*.



17 Lyrics of Li-Po, ukážka tabulatúry

Partch a adaptovaná viola [foto: archív]

Partchov odkaz

Harry Partch svojím skladateľským, teoretickým a nástrojárskym dielom patrí k výnimočným zjavom dejín hudby (nielen) 20. storočia. Nespokojný s hudobnou tradíciou zasvätil mnoho úsilia hľadaniu „pravdy“ (úvodzovky len kvôli polemickej subjektivite tohto slova:

Partch totiž skutočne veril v pravdu prirodzeného ladenia v protiklade ku „klamstvu“ ladenia temperovaného) – pravdy zvuku, pravdy hudobného stvárnenia. Od komponovania prechádzal k zložitým teoreticko-akustickým úvahám (zachyteným v jeho knihe *Genesis of a Music*), ktoré si mohol vyskúšať v praxi pri stavbe svojich nástrojov. Sám sa však považoval predovšetkým za skladateľa, k teóriám a stavbe nástrojom ho priviedla jeho nespokojnosť s hudobnou realitou, ktorá ho obklopovala. Pri všetkých zložitých hudobno-estetických problémoch, ktorými sa zaoberal, je jeho hudba taká priamočiara a bezprostredne podmanivá... Ako výstižne napísal Matěj Kratochvíl, „*Zajímavé teoretické pozadí měla a má tvorba řady skladatelů, podstatné je ovšem to, co je slyšet. Hlavní kouzlo Partchovy hudby leží v napětí medzi jednoduchostí a sofistikovaností. Jeho hudba má bezprostřední účinek, přitom je plná nezvyklých zvuků a překvapení. Při jejim poslechu máme pocit čehosi povědomého, a přitom není možné jí k něčemu přirovnat. Partch do sebe vstřebal mnoho vlivů, jeho cílem ovšem bylo jít po vlastní cestě. Jeho imaginace fungovala jako filtr, s jehož pomocí vytvářel své obrazy lidských archetypů.*“[2]

Mnohí skladatelia a hudobníci alternatívnej scény nadviazali na Partchov hudobný odkaz, hoci on sám o to nikdy nestál. Pre jeho nástroje či ich kópie sa komponujú nové diela. Jeho skladby sa v upravenej podobe stávajú súčasťou repertoáru rôznych zoskupení (napríklad Kronos Quartet hráva skladby *Barstow*, *US Highball* či *Two Studies on Ancient Greek Scales* preinštrumentované skladateľom Benom Johnstonom, Partchovým „učňom“, ako sa sám nazýva). Partchove partitúry začínajú vychádzať vo vydavateľstve Schott. Mikrointervaly a prirodzené ladenie, kvôli ktorým bol Partch mnohými považovaný za čudáka, sa stali bežnou súčasťou hudobného jazyka súčasnej hudby. Partch sa tak napokon stal súčasťou priemyslu vážnej hudby, proti ktorému počas života toľko bojoval...

Odporúčané nahrávky:

Harry Partch Collection, Vol. 2. New World Records, 2004. Obsahuje kompletný cyklus *Wayward*: *US Highball* (1943, verzia z roku 1955), *San Francisco* (1943, 1955), *The Letter* (1943, verzia 1972) a *Barstow* (1941, verzia 1968).

Enclosure Two. Innova, 2000. Na 4 CD sa nachádza okrem raritných Partchových rozhovorov a prezentácie nástrojov aj 2. verzia skladby *Barstow* pre hlas, adaptovanú gitaru a chromelodeon, ako aj prvotná verzia skladby *US Highball*.

Just West Coast: Microtonal Music for Guitar and Harp. John Schneider – gitara, Amy Schulman – harfa. Bridge, 1993. Nachádza sa tu prvotná verzia skladby *Barstow* zrekonštruovaná Johnom Schneiderom aj verzia *Two Studies on Ancient Greek Scales* pre gitaru a harfu.

The World of Harry Partch. Sony Classical, 2013. Obsahuje nové vydanie materiálu, ktoré vyšlo na LP na značke Columbia Records. Skvele predvedená verzia *Barstow* (1968) je zároveň prvou skladbou „vážnej hudby“, v ktorej sa objavuje slovo f**k.

Zdroje:

Partch, H.: *Genesis of a Music*. Da Capo Press, New York, 1974.
Johnston, B.: Beyond Partch. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 22, No. 1/2 , s. 223- 232
Gilmore, B.: *Harry Partch collection*, vol. 2 (text k CD). New World Records, 2004.
Gilmore, B.: *On Harry Partch's „17 Lyrics by Li Po“*. In: *Perspectives of New Music*, vol. 30. Dostupné cez: http://www.jstor.org/stable/3090619.
Kratochvíl, M.: Harry Partch. In: *HIS Voice*, 1/2008, s. 24-27.
Seven Ways to Barstow. Dostupné cez: http://www.corporeal.com/7barstow.html

Poznámky:

[1] Partch, H.: Genesis, s. 322
[2] viď bibliografia.

Klasická hudba na Radio_Head Awards 2013

Poslednú marcovú nedeľu (30. 3.) prebehlo v bratislavskej Starej tržnici odovzdávanie cien Radio_Head Awards za rok 2013. K rádiu_FM, ktoré ocenenie udeľuje od roku 2008, pribudol aktuálne Devín a spojenie dvojice „menšinových svetov" – alternatívneho a klasického – prinieslo nové žánrové kategórie v podobe jazzu a klasickej hudby.

Koordinátorom desaťčlennej poroty v kategórii Klasická hudba bola dramaturgička Rádia Devín **Zuzana Adamkovičová**, členmi boli skladateľ a redaktor **Tomáš Boroš**, muzikológ a hudobný publicista **Andrej Šuba**, hudobný režisér **Emil Nižňanský**, skladateľ a redaktor **Peter Dan Ferenčík**, hudobná publicistka a redaktorka **Melánia Puškášová**, redaktor **Ján Dúbravský**, muzikológ a hudobný publicista **Juraj Bubnáš**, hudobný publicista a redaktor **Igor Javorský**, muzikológ a producent **Adrian Rajter** a hudobný publicista **Jozef Červenka**. Spomedzi trinástich CD klasickej hudby vydaných v uplynulom roku vybral každý z porotcov trojicu nahrávok. Za víťaza medzi piatimi finalistami s najvyšším bodovým hodnotením už hlasovali prostredníctvom webových formulárov poslucháči. Keďže sa pri výbere ocitli na spoločnej „štartovacej čiare" sotva porovnateľné parametre – v rovnakej kategórii sa napríklad ocitol klavirista interpretujúci legendárne Beethovenove variácie, súbor konfrontujúci kľúčový opus slovenského skladateľa s tvorbou jeho európskych súčasníkov i premiérové nahrávky Jevgenija Iršaia či Egona Kráka –, požiadali sme členov poroty, aby svoj výber odôvodnili. Poradie, v akom respondenti uvádzajú jednotlivé nahrávky, zodpovedá ich bodovému hodnoteniu v príslušnej ankete.

Egon Krák: *Mémoires II* (Hudobný fond)
Evgeny Irshai: *In the Space of Love* (Hudobný fond)
Evgeny Irshai: *Odnikial's láskou* (Pavlík Records)
Slovak Violin Concertos (Hudobný fond)
Eugen Suchoň: *Rané skladby pre klavír* (Hudobné centrum)
Mikuláš Zmeškal: *15 String Quartets* (Pavlík Records)
Enikő Ginzery: *Overflowing Crystals* (Hevhetia)
Ludwig van Beethoven: *Diabelli Variations* – Miki Skuta (Pavlík Records)
Quasars Ensemble – Schönberg / Albrecht / Hindemith (Hevhetia)
The Organs in Trnava's basilica (Tribus musicae)
VENI ACADEMY: *Rolling Tones/In zarter Bewegung* (Slovenská sekcia ISCM)
Mucha Quartet – Haydn, Mozart, Ravel (Diskant)
Ave Maria et alia opera musica sacra (Music forum)

Na albume *Slovak Violin Concertos* sú vo vynikajúcej interpretačnej podobe diela troch slovenských skladateľov – Moyzesa, Očenáša a Kardoša. Paradoxne, o ich husľových koncertoch, žiaľ, platí, že sú zabudnutými skvostmi. Dramaturgickou cieľavedomosťou, citom pre dobrú hudbu a precíznym naštudovaním ich nanovo objavil a pretlmočil huslista Milan Paľa. Nahrávka je o to cennejšia, že systematické kompletizovanie slovenskej koncertantnej tvorby aj pre ďalšie sólové nástroje s orchestrom je úplne na začiatku. Paľovo zanietenie je pozoruhodné a dúfajme, že nie ojedinelé. S podobným nadšením vnímam odvážne aktivity súboru Quasars Ensemble. Či už ide o koncerty alebo nahrávky (aktuálne *Schönberg – Albrecht – Hindemith*), vždy je to kombinácia originality a interpretačného perfekcionizmu.
Medzi svoje nominácie som s potešením zaradila *Diabelli Variations op. 120* v podaní Mikiho Skutu. Náročné variácie, zriedka zaznievajúce i na klavírnych recitáloch, sa v nahrávacích plánoch objavujú málokedy – risknú ich len tí najlepší. Skuta pokračuje v systematickom výbere viacčasťových klavírnych opusov a jeho zameranie na prelomové diela a veľké interpretačné témy európskej hudby sa javí v domácom kontexte ako nesmierne prínosné.

Melánia PUŠKÁŠOVÁ

Albrechtova *Sonatína pre 11 nástrojov* je jedným z kľúčových diel, ktorým sa začali písať novodobé dejiny slovenskej hudby, a doteraz neexistovala reprezentatívna nahrávka dostupná na CD. Konfrontácia s dielami Schönberga a Hindemitha ju zasadzuje nielen do dobového, ale hlavne európskeho a svetového kontextu, čo hodnotu titulu ešte zvyšuje. Časové obdobie, ktoré uplynulo od posledných verejných uvedení husľových koncertov Alexandra Moyzesa, Andreja Očenáša a Dezidera Kardoša, predstavuje rozmedzie osem až niekoľko desiatok rokov. Štúdiové nahrávky v podaní Milana Paľu otvárajú novú kapitolu „života" týchto kompozícií, ktoré ležali v archíve pod vrstvou prachu, a tak sa prakticky vytratili z povedomia. Oceniť treba aj angažovanie sa šéfdirigenta SOSR-u Maria Košika vo veci uvádzania a nahrávania slovenskej orchestrálnej tvorby.
Súbor VENI ACADEMY – mladý „dorast" dnes už legendárneho VENI – ma osobne príjemne prekvapil svojimi koncertnými aktivitami v uplynulých rokoch. S rovnakým potešením som prijal aj 2CD *Rolling Tones*, ktoré svedčí o tom, že aj mladí hudobníci sa vedia nadchnúť pre idey súčasnej hudby a pod vedením skúsených lektorov ju aj skvelo interpretovať.

Juraj BUBNÁŠ

S hudbou súboru Quasars Ensemble som na VŠMU prakticky vyrastal: s nadšením som navštevoval ich koncerty a spoznával diela pre mňa neznámych autorov. Keďže poznám dramaturgický kontext nahrávky *Schönberg – Albrecht – Hindemith*, musím uznať, že v dobe, kedy je potrebné vynášať slovenskú kultúru do zahraničia a propagovať ju (rovnako ako našich interpretov), je projekt dômyselným ťahom podloženým vysokokvalitnou a reprezentatívnou interpretáciou.
Nahrávky slovenských husľových koncertov v podaní Milana Paľu som mal možnosť počuť predtým, ako boli vydané na CD. Hoci poznám aj iné interpretácie týchto diel, jednoznačne musím potvrdiť, že Paľa nie je len propagátorom a bádateľom na poli slovenskej husľovej literatúry, ale vdychuje dielam aj ducha – pochopenia, porozumenia a jednoznačného stotožnenia sa s hudobným materiálom. Dovolím si tvrdiť, že jeho interpretácia sa približuje ideám samotných autorov. Dúfam, že po aktuálnom CD *Slovak Violin Concertos* budú nasledovať ďalšie podobné.
Na tretie miesto som nominoval album *Rolling Tones* súboru VENI ACADEMY – oceňujem ich cieľavedomú a dlhodobú aktivitu medzi mladými interpretmi v oblasti súčasnej hudby.

Peter Dan FERENČÍK

Názov *Odnikiaľ s láskou* i hudba Jevgenija Iršaia ma utvrdzujú v tom, že skutočná hudobná hodnota k nám naozaj prichádza „odnikiaľ“, z mýtickej hĺbky odvekosti bez hraníc a vďaka láske. Ak chýba láska a pokora voči hudbe, stáva sa z nej úbohý „komorník“ samoľúbosti. Na základe mojich skúseností tieto parametre v súčasnosti tvorcom na Slovensku chýbajú. Jevgenij Iršai ich našťastie uctieva. Môj výber je silne subjektívny, ale Iršaiova hudba je o niečom inom. Prichádza odnikiaľ a vždy s láskou. To je to, čo potrebujeme.
Vyrastal som a hudobne dozrieval v období, kedy pedagógovia na VŠMU síce nenápadne naznačovali, čo všetko sa ukrýva v archívoch majstrov na rozhraní 19. a 20. storočia, no napriek tomu sme tú hudbu nemali šancu počuť a spoznať. Projekt *Ave Maria et alia opera musica sacra* vynikajúco pokrýva tieto biele miesta na mape a okrem jeho vysokej umeleckej hodnoty nemôžeme nespomenúť aj osvietenecký rozmer. Už neplatí „*Hic sunt leones*...“
Nahrávka Quasars Ensemble je skvelou sondou do komplikovaného obdobia lámania okov a zároveň brilantným hommage à Alexander Albrecht, ktorý je hrdo „vystavený“ konkurencii dvoch ikon nového myslenia 20. storočia. Projekt s koncepciou a hlbším etickým rozmerom, čiže nie celkom, ba vôbec nie bežný titul. Kiežby takéto nahrávky pribúdali. Pomôžu okrem iného k tomu, že prestaneme azda rozprávať čosi o „slovenskej hudbe“. Lebo hoci Albrechtova hudba vznikla tu, jej charakter nie je slovenský...

Igor JAVORSKÝ

Výstižne to pomenoval Daniel Matej: to, čo urobil Milan Paľa pre slovenskú hudbu v priebehu niekoľkých rokov, možno porovnávať len s prínosom najoddanejších propagátorov tvorby domácich skladateľov, aj to v horizonte ich celoživotnej kariéry. CD *Slovak Violin Concertos* vnímam ako súčasť tohto impozantného celku. Miki Skuta je jedným z mála slovenských klaviristov, ktorí sa prostredníctvom nahrávok neboja „chodiť s kožou na trh“ s kľúčovými dielami klavírnej literatúry. Jeho Beethoven je zrelou umeleckou výpoveďou, z ktorej cítiť mimoriadny vhľad do hudby a jasnú predstavu o celku. V tomto náročnom diele nejde v žiadnom prípade o samozrejmosť.
Súbor Quasars Ensemble sa z partie talentovaných priateľov stal v krátkom čase vďaka koncepčnej práci a premysleným dramaturgiám inšpirujúcim impulzom na slovenskej hudobnej scéne. Prínosom nahrávky *Schönberg – Albrecht – Hindemith* je oživenie Albrechtovej *Sonatíny* v kontexte diel jeho známejších súčasníkov. Takto vzniká povedomie o hodnotách.

Andrej ŠUBA

Nahrávka *Slovak Violin Concertos* s Milanom Paľom predstavuje profesionálne vystihnutý naturel skladieb. Miki Skuta, interpret Beethovenových *Diabelliho variácií*, je vo vrcholnej invenčnej a tónovo-kreatívnej forme. Komunikatívny rukopis Egona Kráka na nahrávke *Mémoires II* pritiahne široký poslucháčsky okruh v konkurencii konzumných produktov.

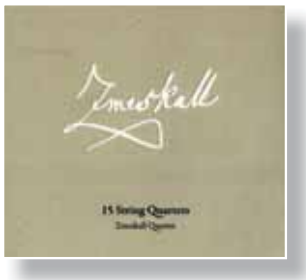
Emil NIŽŇANSKÝ

Vždy ma fascinovalo objavovanie neznámeho hudobného terénu. Projekt *Ave Maria et alia opera musica sacra* oceňujem z hľadiska dramaturgie aj interpretácie: Tomáš Šelc a Marek Vrábel sa nadmieru profesionálne zhostili relatívne neznámeho materiálu, čím vznikol celok zaujímavý ako pre znalcov, tak pre hudbymilovnú verejnosť.
Fragment diela Mikuláša Zmeškala sme spoznali už pred rokmi prostredníctvom nahrávky Moyzesovho kvarteta. Trojica CD súboru Miloša Valenta však ponúka nové aspekty: snahu po autenticite i komplexnosti. Nahrávkou Zmeškalových *15 sláčikových kvartet* sa k nám dostáva dôležitá časť nielen slovenskej, ale aj stredoeurópskej hudobnej histórie; ďalší kúsok objavovania neznámeho.
Podobným objavovaním (minimálne pre slovenského poslucháča) je projekt *Rolling Tones* súboru VENI ACADEMY. Osobne si najviac vážim *Workers Union* Louisa Andriessena, pretože doteraz len čítané sa stalo počutým. V interpretácii našich umelcov si konečne môžeme vypočuť aj Rileyho „klasiku“ *In C*. Osobitnú pozornosť si zasluhujú diela Milana Adamčiaka, ktorý sa po rokoch opäť začína dostávať do povedomia poslucháčov. Príjemným osviežením je tiež „oprášenie“ *Záznamu siedmeho dňa* Martina Burlasa.

Ján DÚBRAVSKÝ

Zmeškalových *15 sláčikových kvartet* je zásadnou nahrávkou, cennou predovšetkým ako mimoriadny muzikologický, reštaurátorský a dramaturgický počin. Mapuje kompletné dielo zabudnutého skladateľa, zaujímavého tvorcu komornej hudby.
Quasars Ensemble a vynikajúca interpretácia diel klasikov 20. storočia Hindemitha a Schönberga vo vydarenej a objavnej dramaturgickej koncepcii s neprávom obchádzaným slovenským autorom Alexandrom Albrechtom. Špičkový slovenský klavírny virtuóz Miki Skuta interpretuje pre mňa trocha problematický Beethovenov opus s mimoriadnou hudobnou inteligenciou a technickou bravúrou. Typický príklad, že aj subjektívne nevyhľadávané dielo sa môže stať zaujímavým práve vďaka mimoriadnej interpretácii.

Jozef ČERVENKA



Výber zo žánrových kategórií Radio_Head Awards 2013

Nahrávka roka:
Klasická hudba – VENI ACADEMY: *Rolling Tones / In zarter Bewegung* (Slovenská sekcia ISCM)
World music/Folk – Jana Kirschner: *Moruša biela* (Slnko Records)
Jazz – AMC Trio & Randy Brecker: *One Way Road To My Heart* (Moosicus Records)

Porotcovské kategórie:
Album roka / Cena kritikov – Jana Kirschner: *Moruša biela* (Slnko Records)
Hudobný počin roka – Festival ISCM World New Music Days 2013

Špeciálne ocenenia:
Cena za prínos do hudby – Pavol Maruščák
Mimoriadna cena SOZA za významný prínos do rozvoja slovenskej hudobnej kultúry – Martin Burlas

(mot)

Michael Jarrell
Fascinuje ma nemožnosť všetko pochopiť

K aktivitám súboru Quasars Ensemble patrí aj pravidelná spolupráca s renomovanými tvorcami súčasnej hudby, medzi nich v nedávnej dobe patrili Dán Bent Sørensen, fínska skladateľka Kaija Saariaho, Toshio Hosokawa alebo Michael Jarrell. Rozhovor s posledným menovaným vznikol pri príležitosti jeho hosťovania na festivale Quasars Ensemble & Košice v rámci projektu Košice 2013 – Európske hlavné mesto kultúry.

Pripravil **Peter KATINA**

V jednom z interview ste raz spomenuli, že Švajčiarsko pre vás v detstve znamenalo malý raj. Vnímate to rovnako aj po rokoch?
No, Švajčiarsko už definitívne nie je také, aké bolo v mojom detstve. Veľmi sa zmenilo. Zmenila sa spoločnosť i postoj k hudbe. Vzniklo množstvo novej hudby rôznych žánrov. Tým komentárom som chcel povedať, že som vyrástol v prostredí, v ktorom nebolo treba proti ničomu bojovať. Je to spoločnosť, kde sú si ľudia rovní, lebo všetci majú dostatok peňazí. Taký osobitý spôsob rovnosti. Nepotrebujeme nič ničiť ani kritizovať, hoci možno keby som bol Maďar, mal by som výhrady voči Rusom, alebo ako Rakúšan by som sa musel vyrovnať s dedičstvom monarchie, s Hitlerom i s tým, ako Rakúšania po vojne predstierali, že žiaden problém s židovskými spoluobčanmi neexistoval atď. Preto napríklad rakúski povojnoví umelci mali potrebu ničiť a nezaoberali sa ničím konštruktívnym. Ja ako švajčiarsky tínedžer som nemal žiadnu potrebu niečo deštruovať, viac ma lákali konštruktívne predstavy o umení. U nás nebol dôvod proti niečomu bojovať.

Cítite sa byť viac Švajčiarom alebo kozmopolitom?
Cítim sa veľmi kozmopolitne, žil som v rôznych krajinách, vo Francúzsku, Nemecku, Rakúsku i v Taliansku, no zároveň sa stále cítim Švajčiarom. Pre Švajčiarov je typická skromnosť (smiech), čo je pochopiteľné, lebo nie sme veľká krajina ako Nemecko či Francúzsko...

Akú dôležitosť pripisujete vo svojej hudbe improvizácii?
Počas štúdia v Ženeve som sa veľa venoval improvizácii. A musím povedať, že to bolo pre mňa veľmi dôležité. Zaujímal som sa i o jazz a pop, takže o improvizácii som sa veľa naučil z jazzu. Robil som i súčasnú improvizáciu, snažil som sa pochopiť odlišnosti medzi improvizovanou a komponovanou hudbou, preto ma udivuje, že niektorí ľudia nechápu ten rozdiel, že keď ansámbel improvizuje, hoci to so sebou prináša množstvo energie a je to fajn, celý aspekt harmónie tu jednoducho mizne. Zistil som, že mojím limitom v rámci improvizácie je práve nedostatočná kontrola harmónie.

Ako si spomínate na svoje štúdium u Klausa Hubera vo Freiburgu?
Študoval som kompozíciu v Ženeve. Je to mesto, kde sa dá fungovať svojím spôsobom v pohode, nie ako v Londýne, kde, pokiaľ nie ste najlepší, „zahyniete“. V Ženeve sa dá v pohode žiť, nie je to až taká džungľa. Do tejto ženevskej idyly prišiel robiť seminár Klaus Huber a predstavoval osobnosť, na akú som čakal roky, aby som sa mohol s niekým konečne začať rozprávať o komponovaní. O technike, remesle a vysokých nárokoch na seba samého. Naučil som sa, že ak máte vysoké nároky na hráčov, musíte mať vysoké nároky i sám na seba. Hudba vyjadruje medziľudské vzťahy medzi publikom a hudobníkmi, medzi hudobníkmi a dirigentom atď. Tieto sú v hudbe najdôležitejšie. O podobných veciach sme diskutovali a Klaus ma doslova vybudil, preto som prerušil štúdium v Ženeve a šiel za ním.

M. Jarrell a I. Buffa [foto: T. Bachura]

Čo ste sa od Hubera naučili?
Pamätám si veľmi presne, že som písal jednu svoju skladbu pre dva klavíry a violončelo a pri violončelovom parte ma Huber učil remeslo, nástrojové možnosti, technické veci a naučil ma, že ak nástroj nepoznáte, nemali by ste preň písať. Bola to praktická práca, porozumenie partitúre a tomu, čo robíte. Nie iba rozprávanie o veľkých ideách, ale i to, ako riešiť reálne problémy.

V roku 1986 ste boli rezidentom v parížskom IRCAM-e. Stále sledujete, čo sa v inštitúte deje?
Áno, veď už o pár týždňov sa tam opäť vraciam. Problémom je, že elektronická hudba má veľmi krátku históriu. Všetko napreduje rýchlo. Teraz riešim skladbu, ktorú som napísal v 90. rokoch, a zariadenia, ktoré som vtedy používal, už dnes neexistujú. Takže vždy s technikmi z IRCAM-u pracujeme na tom, ako rozoznieť tieto skladby na nových strojoch. V IRCAM-e som prežil čarovné momenty, lebo sa tam pravidelne stretávam s viacerými známymi skladateľmi, akými sú Ivan Fedele, Philippe Manoury, Tristan Murail, Jonathan Harvey, Magnus Lindberg, Kaija Saariaho. Všetci tam spolu prežívame akúsi pozitívnu výmenu informácií a vytvárame pozitívne konkurenčné prostredie. Myslím si, že elektronická hudba mala a má vplyv na celkový vývoj hudby. Napríklad Ligetiho *Lontano* alebo *Atmosphères* by nikdy nevznikli, ak by Ligeti nebol v kolínskom elektroakustickom štúdiu pracoval s „delaymi“, ktoré potom používal vo svojich dielach.

V roku 1994 vznikla vaša hovorená opera *Cassandre*. Čo presne pojem „hovorená“ opera znamená a prečo ste zvolili takéto vyjadrovacie prostriedky?
Cassandre je na dlhé rozprávanie. Chcel som skomponovať operu podľa knihy *Cassandre* od Christy Wolfovej a nadchlo ma, že táto autorka opísala príbeh z pohľadu porazených. Pritom my sme sa v škole učili o Trójі z pohľadu víťazov, o Achillovi. Myslel som si, že Trójania boli tí „zlí“, veď dejiny, ako ich poznáme, sú dejinami víťazov. Druhým aspektom bolo, že

dejiny sa väčšinou ponímajú globálne a tento príbeh bol o jedinej žene, o jej individuálnom postavení, o tom, ako prežila vojnu. Je to osobná a intímna výpoveď. Keď som o tom premýšľal, práve vtedy vypukla prvá vojna v Perzskom zálive a Bagdad bombardovali Američania.

Quasars Ensemble [foto: T. Bachura]

CNN ukazovala obrázky bombardovania, tie zábery plné zeleného svetla s vysvetlením, že ide o „čistú" vojnu, plne sofistikovanú záležitosť, že boli zasiahnuté iba budovy, a pritom tam zahynulo pol milióna ľudí, no nikto o tom nehovorí. Nehovorím len o číslach a faktoch, ale hlavne o utrpení. Pôvodne som chcel ukázať, že na jednej strane by stál veľký orchester a zbor ako stelesnenie oficiálneho príbehu Trója a na druhej strane komorná opera, spevák a dvadsať hudobníkov. Chcel som ukázať rozdiely vnímania histórie z oboch strán. Keď som nakoniec nahlásil, že namiesto veľkej opery bude iba komorná, pochopiteľne, nikto nebol nadšený. Keď hlavná postava hovorí: „*O hodinu umriem.*" ide o akúsi retrospektívu toho, čím žila dovtedy, pretože Kasandra dokázala predpovedať budúcnosť, no od tej chvíle sa stále obzerá naspäť. Vtedy som pochopil, že v podstate stratila samu seba, svoj hlas a nemá žiaden dôvod stáť na scéne a spievať. Veľa skladateľov vôbec nepremýšľa nad tým, kto stojí na scéne a čo sa tam skutočne deje, prečo niekto vôbec začne spievať, no tá postava musí mať nejaký dôvod spievať. A keďže Kasandra nemá žiaden, musí iba rozprávať.

V opernom žánri ste veľmi aktívny, po dielach *Dérives* a *Cassandre* ste v roku 2006 skomponovali i operu *Galilée* na libreto hry Bertolta Brechta. Čo vás na postave Galilea fascinovalo?
Bol to projekt, ktorý som chcel realizovať už dávno, a je to skvelá divadelná hra, hoci nie som fanúšikom Bertolta Brechta. Myslím si, že jeho postavy pripomínajú tak trochu hracie karty, ktoré vyťahuje podľa potreby, ale Galileo je osobitý, je to ozajstná ľudská bytosť so všetkými protikladmi, pochybnosťami a egom, je to veľmi silné. Je to štúdia toho, ako človek reaguje v rôznych situáciách, i toho, ako sa ľudia v extrémnych situáciách stávajú hrdinami, hoci nimi nechceli byť. Zároveň je to i o vede a spoločnosti, v každom prípade je to veľmi obsažná, výnimočná hra.

Vaším posledným dielom je cyklus *Nachlese* pre soprán a ansámbel. Môžete ho charakterizovať?
Pred troma rokmi som objavil Parmenida. Najskôr som na základe jeho fragmentov napísal skladbu pre šesť hlasov. Parmenides, hoci žil v južnom Taliansku, bol grécky filozof a jeden z prvých, ktorí uvažovali o bytí ako takom, skúmal, čo je jeho podstatou. Podobne ako vo *Vyznaniach* sv. Augustína, i tu ide o diskusiu so sebou samým, sú to akési básne v útržkoch, ich celý text sa nezachoval, a to ma fascinovalo. Je to ako keď máte zaujímavý televízny program a z nejakého dôvodu ho nemôžete sledovať celý, fascinuje ma tá neschopnosť uchopiť a pochopiť všetko. Chcel som sa opätovne vrátiť k týmto textom, ale nepoužiť rovnaké fragmenty. Pokúsil som sa napísať fragmentárnu hudbu, ktorá má komplikovanú formu s aplikovaním množstva týchto útržkov.

Názov voľnej série diel *Assonance*, ktorého jeden titul nahral i súbor Quasars Ensemble a uviedol na tohtoročnom festivale Quasars Ensemble & Košice, sa objavuje v mnohých vašich kompozíciách. Kedy sa podľa vás tento systém, prenesený z poézie do hudby a vychádzajúci zo znelosti posledných slabík veršov básne, vyčerpá a „zavriete za ním dvere"?
Oficiálne som zavrel dvere za *Assonance* už pred rokmi, prvým dielom série bola skladba pre klarinet a *Assonance č. 11* bola opäť pre klarinet, preto som si myslel, že to bude znamenať koniec celej série, takže nateraz je to uzavreté. Ale, ako sa hovorí, nikdy nehovor nikdy.

Vaše skladateľské portfólio zahŕňa skladby rôznych foriem, od opier s elektronikou až po malé sólové inštrumentálne kusy a ansámble. Ktorá forma je vám bližšia?
Ťažko povedať. Pre mňa je napríklad veľkým dielom jedna z mojich prvých elektronických skladieb *Congruences* pre flautu, hoboj a elektroniku. Má osemnásť minút. A niekedy ma elektronika inšpiruje i ku krehkým, drobným dielam, ako je napríklad *Assonance VIIb* pre dva klavíry, dvoje perkusií a elektroniku. Práve som dokončil komornú operu pre jedného speváka a dokončujem druhý klavírny koncert, no veľká a malá forma môžu mať vždy rôzne podoby. ×

Michael JARRELL (1958) – študoval kompozíciu v Ženeve, neskôr u Klausa Hubera vo Freiburgu. Jeho diela získali svetovú prestíž a mnohé ocenenia ako Prix Acanthes (1983), Beethovenpreis (1986), Marescotti prize (1986), Gaudeamus (1988), Henriette Renié (1988) a Siemens-Förderungpreis (1990). V rokoch 1986–1988 bol Jarrell rezidentom v Cité des Arts v Paríži a na kurzoch v parížskom IRCAM-e. V rokoch 1988–1898 pôsobil ako rezident vo Villa Medici v Ríme a v rokoch 1989–1990 na Istituto Svizzero di Roma. V roku 1993 bol Jarrell vymenovaný za profesora na Viedenskej univerzite. V roku 1996 bol rezidenčným skladateľom na festivale v Lucerne, Musica Nova Helsinki Festival venoval v roku 2000 jeho osobnosti celé podujatie. V roku 2001 získal objednávku od Salzburského festivalu a napísal klavírny koncert *Abschied*. V tom istom roku získal rytiersky titul Chevalier des Arts et des Lettres. V roku 2004 bol menovaný za profesora na konzervatóriu v Ženeve. Októbrový festival Quasars Ensemble & Košice pripravil rozsiahly portrét tvorby a osobnosti Michaela Jarrella spojený s workshopom s autorovou osobnou účasťou.

Košice spoznali Richarda Straussa

Nie je to tak dávno, čo repertoár košickej opery čerpal výlučne zo studnice titulov považovaných za divácke ťaháky. S príchodom staronového šéfa Karola Kevického a jeho spolupracovníčky Lindy Keprtovej sa dramaturgické kormidlo rázne otočilo. Vlani sme vďaka Štátnemu divadlu zažili slovenskú scénickú premiéru Poulencových Dialógov karmelitánok, v aktuálnej sezóne sa košickí diváci a interpreti zoznámili s Richardom Straussom.

Ariadna na Naxe vznikla roku 1912 ako tretí plod spolupráce geniálneho skladateľa s nemenej geniálnym literátom Hugom von Hofmannsthalom. Pôvodná verzia kombinujúca činohru s operou nemala úspech a dnes sa uvádza iba sporadicky (napríklad na Salzburských slávnostiach 2012). Na svetových scénach sa etablovala prepracovaná verzia z roku 1916, ktorú v marci uviedla aj košická opera ako inauguračný akt Straussovej tvorby na svojom javisku. *Ariadna na Naxe* je nielen prvým stretnutím Štátneho divadla s Richardom Straussom, ale vôbec prvým kontaktom mimobratislavských divadiel s opernou tvorbou jubilujúceho skladateľa (nar. 1864), ktorý je aj v Slovenskom národnom divadle zriedkavým hosťom. Banskobystrická Štátna opera si zapíše prvý bod v júni 2015, kedy je naplánovaná premiéra *Salome*.

V poradí šiesta z pätnástich Straussových opier je mimoriadne náročná po hudobnej aj inscenačnej stránke. V sólistickom obsadení vyžaduje dva plné dramatické hlasy (Ariadna, Bacchus) a jednu špičkovú koloratúrnu sopranistku (Zerbinetta). V orchestri počíta s hráčmi koncertných kvalít a s dirigentom schopným rozkryť rafinované inštrumentačno-výrazové finesy. Dramaturgický pôdorys diela kombinuje reálne situácie s princípom divadla v divadle a zároveň žánrové prostriedky opery seria i opery buffa. Ide teda o neľahkú výzvu pre všetky zložky inscenačno-interpretačného tímu.

K druhej slovenskej inscenácii **Lindy Keprtovej**, ktorej debutové *Dialógy karmelitánok* (2013) ovenčila divadelná cena DOSKY, sa vzťahovali nemalé očakávania. Žiaľ, mladej režisérke sa ich nepodarilo naplniť. Z viacvrstvového tematického pletiva diela, ktorého nitky sú tvorené antagonizmom lásky (archetypálne tragický cit reprezentovaný Ariadnou verzus nestála pôžitkárska zmyselnosť sveta Zerbinetty) a konfliktom medzi „vysokým" a „nízkym" umením či medzi duchom a matériou, Linda Keprtová vytiahla na povrch len manipuláciu umelcov a ich bezmocnosť voči tlaku bezohľadného konzumu.

Postavy sa po javisku po celý čas pohybujú v bizarnej štylizácii živého bábkového divadla, smiešne kývajúc rukami a hlavami, vysielajúc do hľadiska strojené úsmevy. Sporadicky mihnúci sa gróf (dokomponovaná nemá činoherná postava v podaní fyzicky atraktívneho **Petra Cibulu**) používa bájnu Ariadninu niť ako vôdzku zotročených plniteľov tupého zadania: opera seria a opera buffa, ktorú si objednal od dvoch rôznych divadelných spoločností, sa musia zahrať súčasne a v skrátenom čase, aby si hostia večierka stihli užiť ohňostroj. V závere panoptikum postavičiek ovisne ako pokazené hračky a gróf, triumfujúci vo svetelnom stĺpe, nechá javisko i hľadisko zasypať bankovkami. Pointa demonštrujúca arogantné presvedčenie zbohatlíkov, že všetko a všetci sa dajú kúpiť, je zrejmá, no pre nosnosť dva a polhodinovej inscenácie nepostačuje.

Hlavným nedostatkom Keprtovej *Ariadny* je totiž absencia kontrastu, tak vo výkladovej, ako aj v realizačnej rovine. Škoda – keď sa na okamih naruší groteskná jednotvárnosť, je zrejmé, že režisérka vníma aj hlbší rozmer príbehu: zneuctený Skladateľ, ktorého tragické dielo majú sprznieť buffózne vložky, nie je taký pružný ako zvyšok osadenstva – nedokáže bez mihnutia oka deformovať svoje idey (ani vyložiť nohu na baletnú tyč, kde už strúhajú pózu ostatní umelci). Aj Zerbinetta, vodiaca svojich kolegov ako štvorlístok vokalistov z lacného kabaretu, odhalí na zlomok sekundy smutnú stránku vlastnej existencie – rozmarná speváčka je iba peknou hračkou a zdrojom zisku. Žiaľ, podobných poľudšťujúcich momentov sa ponúka poskromne. Navyše, ich pochopeniu dôsledne bráni kostýmová zložka, ktorá rovnako ako réžia tlačí výklad do groteskno-bizarnej roviny. Pri niektorých postavách je opodstatnená: Zerbinettina róba s trojrozmernými dlaňami na sukni signalizuje „obchytanosť" svojej nositeľky, čierne zastrihnuté parochne komediantov ich lacnosť a úlisnosť. Iné (najmä tie „kladné") však doslova zabíja: komicky maskovaný Skladateľ či Učiteľ hudby s hyperbolizovanou „beethovenovskou" hrivou ťažko vzbudia divákovu empatiu. A keďže do tretice sa tvarová a farebná hyperbola dotkla i kulís (javisku dominuje obrovská gitara a bujaro kolorované svietenie), nádej na kontrast ostala pochovaná.

Linda Keprtová sa poetikou *Ariadny* prihlásila skôr k pitoresknosti brnianskej *Marie di Rohan*, ktorú prebrala po chorej Barbare Klimovej, než k múdrej prostote a výtvarnej čistote svojich *Dialógov karmelitánok*.

Hrdinom košickej inscenácie sa tak nestala režisérka, ale dirigent. Nie však hosťujúci Rakúšan **Konrad Leitner**, ktorý figuruje ako autor hudobného naštudovania, ale **Marián Lejava** na poslednú chvíľu preberajúci dirigentskú paličku (dôvod Leitnerovho odchodu sme sa nedozvedeli). Košický orchester, ktorému náročné výzvy zjavne prospievajú, hral pod Lejavovým vedením čisto, inštrumentálne prehľadne a dynamicky i farebne pestro. Na výbornej hudobnej úrovni prvej premiéry mala významný podiel aj väčšina sólistov. **Louise Hudson** bola vokálne neohroziteľnou, dramaticky účinnou Ariadnou. **Michaela Várady** obdarila Zerbinettu pekným tmavším timbrom lyrického sopránu, pričom ju nezlomili ani koloratúrne nástrahy postavy. **Jaroslav Dvorský** naplnil nepríjemnú tessitúru Bacchovho partu znelým spinto tenorom (najexponovanejšie výšky múdro prekryl Lejavov orchester – klobúk dole pred muzikantskou empatiou dirigenta). **Lucie Kašpárková** dala do služieb Skladateľa príjemne sfarbený soprán, exportnými interpretmi svojich postáv boli **Marián Lukáč** (Učiteľ hudby) a **Ondrej Šaling** (Tanečný majster).

Prvý kontakt košických umelcov s náročným straussovským štýlom dopadol (aj pri výhradách voči inscenačnej zložke) veľmi uspokojivo. Ostáva veriť, že vyvinuté úsilie náležite ocení i domáci divák.

M. Várady, M. Gurbaľ, P. Cameselle, I. Zvarík [foto: J. Marčinský]

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Richard Strauss: *Ariadna na Naxe*
Dirigent: Marián Lejava
Scéna a kostýmy: Eva Jiřikovská
Réžia: Linda Keprtová
Premiéra v opere Štátneho divadla Košice, 14. 3.

La clemenza di Tito konečne v SND

Ak nepočítame skrátenú verziu uvedenú roku 1999 v Opernom štúdiu Vysokej školy múzických umení, hrdina Mozartovej poslednej opery zavítal do Bratislavy po prvýkrát. Významné, vyše dvestoročné Mozartovo dielo naštudované na prvej scéne v slovenskej premiére pochopiteľne vyvoláva veľké divácke očakávania. Podarilo sa ich naplniť?

Operou *La clemenza di Tito* sa Mozart pokúsil nadviazať na úspechy svojej mladosti. Napätie medzi nechcenou, ale z hľadiska financií potrebnou objednávkou českých stavov ku korunovácii Leopolda II. za českého kráľa a zrelou invenciou autorovho vrcholného obdobia je v tomto diele mimoriadne silné. Mozart zložil operu v šibeničnom termíne osemnástich dní na libreto Caterina Mazzolu, ktorý prepracoval starší, inými skladateľmi viackrát zhudobnený text Pietra Metastasia. Secco recitatívy prenechal svojmu žiakovi Süssmayrovi. Dramatická výstavba zodpovedá tradičnej barokovej schéme – recitatívy posúvajú dej, árie predstavujú reflexie jednotlivých postáv. Väčšina z nich je sama osebe geniálnymi dielami, majstrovsky inštrumentovanými a plnými dramatickej sily. *La clemenza di Tito* nepatrí medzi divadelné „kassastücky" ako daponteovské opery či *Čarovná flauta*. Napriek tomu stále znova láka divadlá celého sveta k dešifrovaniu rébusu, či ide o skladateľov ústupok okolnostiam doby alebo o víziu jeho opernej budúcnosti.

Opera SND oslovila pre vizuálnu podobu inscenácie česko-slovenský tím vedený **Jiřím Nekvasilom**. Ten sa už v Bratislave predstavil kontroverznou Dvořákovou *Rusalkou* a zrelou Pucciniho *Manon Lescaut*. Jednou z predností režiséra je vynikajúca práca so spievajúcim hercom, ktorá sa v plnej miere prejavila aj v novom predstavení. Skvelá a detailná psychológia jednotlivých postáv, ich dokonale vypointované vzťahy i prikladná štylizácia zboru patrili k najsilnejším momentom premiéry. Jiří Nekvasil sa spolu s dvorným scénografom **Danielom Dvořákom** rozhodli umiestniť *Tita* do bezčasového abstraktného priestoru deleného panelmi, ktorý nemožno označiť za exteriér ani interiér a ktorý s dejom opery nijako nesúvisel. Dominantným prvkom sa stala inštalácia z farebných žiarivkových trubíc umiestnená na všetkých paneloch (podľa scénografa išlo o inšpiráciu americkým výtvarníkom Danom Flavinom), statických i dynamických. Tá modifikuje svoje pozície, farby a intenzitu, princíp zmien som však nedokázal dešifrovať. Je efektná a fotogenická, no zároveň navodzuje pocit istého „retra" – žiarivky ako výtvarný artefakt nesú pečať doby 60. a 70. rokov minulého storočia a v súčasnom vizuálnom jazyku ich dávno nahradili iné zdroje svetla. Otáznou je tiež miera intenzity, ktorá pri maximálnej expozícii (znásobená lesklou podlahou) môže v lepšom prípade rušiť koncentráciu na hudbu, v tom horšom sa stáva opticky zaťažujúcou. Je pravda, že s mierou únosnosti svetla pracoval aj Flavin a ďalší výtvarníci. V prípade galérie si však čas pôsobenia svetla volí návštevník sám, divák v divadle naň nemá dosah. V rozpore so snahou o abstraktnosť sa problematickými javili i viaceré prvoplánové ilustrácie (horiace slovo „ROMA" pri požiari a jeho znásobenie rozbitím rovnakých písmen zboristami, lámanie a následné spájanie červených paličiek vyjadrujúcich vôľu plebejcov nad súdeným Sestom). Barokový divadelný stroj v podobe vysokozdvižného vozíka prepravujúci postavu cisára Tita je sám osebe dobrým a logickým nápadom s jemným humorom, no jeho maskovanie do barokovej podoby je zbytočné – so zvolenou estetikou by oveľa lepšie súznel ako priznaný mechanizmus.

Kostýmy a farebné umelohmotné parochne **Márie Fulkovej** napriek snahe o bezčasovosť ostali odkazmi na viacero minulých období: od zboru v štýle 60. rokov (veľmi trefne odetom v sivej uniformite), cez dvojradové široké obleky 80. rokov (Sesto, Annio), až po zvláštne „pyžamo" Tita zahalené zlatým plášťom. Farba kostýmov jednotlivých postáv zľahka ilustruje ich charakter (zlatá Vitellia, kvetinková Servilia, bieli patricijovia, čierny Publio).

A. Rositskiy ako Tito [foto: J. Barinka]

Najsilnejším momentom novej inscenácie je hudobné naštudovanie šéfa Opery **Friedricha Haidera**, ktorý opäť dokázal motivovať **Orchester Opery SND** k vynikajúcemu výkonu – na jeho stúpajúcej úrovni sa stále zreteľnejšie prejavuje dirigentova dlhodobá práca. Haider zdvihol orchestrálnu jamu historickej budovy a zvukovo otvoril telesu veľký priestor. Orchester hral sústredene, s minimom nepresností, s noblesou a ľahkosťou, inokedy s efektnou dramatickou silou. Viaceré sóla (najmä klarinet a basetový roh) viedli nádherný dialóg so spevákmi na javisku. Dirigent ako dlhoročný operný praktik cíti drámu a v súlade s ňou premyslene pracuje s tempom a dynamikou, skvele graduje finálne scény. Rozumie spevákom a napriek zvýrazneným orchestru sa ich snaží nekryť. Vynikajúco pripravené recitatívy zazneli v kombinácii čembala s violončelom. Tradičný vysoký výkonnostný štandard si zachoval **Zbor Opery SND** pripravený zbormajstrom **Pavlom Procházkom**, znel farebne a elegantne.

Napriek tomu, že sa dirigentovi pri obsadzovaní partov podarilo vytvoriť pozoruhodne kompaktný tím, pozornosť publika sa v tejto opere sústreďuje na tri postavy – Tita, Sesta a Vitelliu. Titulnej postavy sa po oba večery musel zhostiť hosťujúci ruský tenorista **Anton Rositskiy** (aj ako záskok za pôvodne avizovaného Ota Kleina). Lahodne ľahký hlas dokonale ovláda štýl mozartovského spevu a bol ozdobou oboch premiér, hoci na druhej chvíľu trvalo, kým sa spevák cítil komfortne. Slabinou ruského hosťa je nedokonalá talianska dikcia, ktorá sa prejavila najmä v recitatívoch. **Denisa Hamarová** predstavila svojho Sesta ako výsostne dramatickú postavu, podarilo sa jej objem svojho hlasu držať na uzde a zvládnuť väčšinu technických nástrah. **Terézia Kružliaková** jej nemôže konkurovať volúmenom, napriek tomu bola jej projekcia komplikovanej úlohy zaujímavejšia a vrstevnatejšia. Speváčka, ktorá technicky skvele ovláda vo všetkých polohách vyrovnaný farebný mezzosoprán, rozumie mozartovskému štýlu, chápe význam spievaného slova, precízne artikuluje, premyslene pracuje s dynamikou a vie výborne vypointovať každý výstup. Náročnú postavu Vitellie hosťujúca Bulharka **Svetlana Doneva** trocha dramaticky preexponovala. Jej soprán javí už v pomerne mladom veku známky opotrebovania, čo sa prejavilo najmä v nepríjemne plechových a neistých výškach či v neznelej spodnej polohe. Alternujúca **Linda Ballová** predviedla kvalitnú, dôsledne pripravenú kreáciu. Jej hlas znel pekne v strednej i v hlbokej polohe a hoci nie všetky výšky vyšli podľa predstáv, je veľkým prísľubom do budúcnosti ako perspektívny spinto soprán. Ako Annio sa predstavila česká mezzosopranistka **Kateřina Jalovcová**, ktorej by prospelo

→

„ubrať plyn“, rozhodne však patrí k zaujímavým hlasom. Z dvoch príjemných predstaviteliek Servilie viac zaujala **Andrea Vizvári** jemným, pekne sfarbeným sopránom, **Jana Bernáthová** pôsobila trochu nevýrazne. **Tomáš Šelc** ako Publio aj na malej ploche svojej postavy previedol štýlovú mozartovskú kreáciu par excellence. Obsadenie **Denisy Šlepkovskej** (Annio) a **Františka Ďuriača** (Publio) bolo omylom.

Nová inscenácia Opery SND je dôležitým dramaturgickým počinom a splatením dlhu voči takmer domácemu autorovi. Je cenná výborným hudobným naštudovaním, viacerými výnimočnými speváckymi výkonmi a vizuálnou podobou, voči ktorej možno mať výhrady, no rozhodne nepatrí medzi tuctové.

Jozef ČERVENKA

Wolfgang Amadeus Mozart: *La clemenza di Tito*
Hudobné naštudovanie: Friedrich Haider
Zbormajster: Pavol Procházka
Pohybová spolupráca: Štefan Capko
Scéna: Daniel Dvořák
Kostýmy: Mária Fulková
Réžia: Jiří Nekvasil
Premiéry v Opere SND, 14. a 15. 3.

Chladná banskobystrická Rusalka

Rusalka je jedným z mála slovanských diel, ktoré patria aj do výbavy svetových operných scén. Klenot českej národnej hudby prešiel od svojho vzniku mnohými inscenačnými výkladmi. Za všetky spomeňme surrealistickú podobu Davida Pountneyho, erotickú Roberta Carsena či elegantne rozprávkovú Zdeňka Trošku.

Aj v Banskej Bystrici má *Rusalka* domovské právo. Od prvej rozprávkovej podoby Václava Věžníka (1963), cez štylizovanú od Petra Dörra (1977) a pre náhle úmrtie Václava Kašlíka takmer nerealizovanú, no Branislavom Kriškom zachránenú inscenáciu (1989), až po klimtovsky secesnú koncepciu od Karla Drgáča (2003) je aktuálny príspevok už piatym tunajším naštudovaním diela.
Žiaľ, emocionálne silný príbeh vášne a bolesti sa v licencii opavskej režisérky **Jany Andělovej Pletichovej** pohybuje iba v studených „vodách“. Chýba detailná drobnokresba hlavných postáv, hranice dvoch svetov sa stierajú a miešajú, postavy sa premiestňujú po javisku len plošne. Na režijnú nedôslednosť hereckej diferenciácie najviac doplatila Rusalka, jej vyjadrenie túžby po človečenstve a ľudskej láske bolo plytké a nepresvedčivé. Tiež roztiahnutý plášť v rukách Vodníka pripomínal viac gesto bezmocnosti než dobrotivé snahy tatíčka či „laškujúceho hastrmana“. Ježibaba bola efektne lietajúcou divou žienkou, ktorej blikajúce pristátie zabezpečovali mnohorukí pomocníci. Herecká približnosť Princa bez šarmu, úsmevu a osobnostného prejavu sa často riadila iba primárnymi potrebami konania. Sošná Cudzia kňažná dopĺňala panoptikálne pôsobiace postavy, ktorých významové odkrývanie ostalo podchladené a zakliate.
Strohému scénickému riešeniu **Jaroslava Milfajta** s neurčitými geometrickými útvarmi chýbali tradičný rybník, mesiačik i zámocké jazierko. Ilúziu vodnej hladiny zabezpečovalo iba spodné modré svietenie s prehusteným dusivým dymom. Bielo-červené zámocké dejstvo so schodiskom dopĺňali duté stĺpy ukrývajúce „zlaté“ dekoratívne súsošia.
Počas dvoch premiérových večerov sa rôznila aj hodnota hudobnej interpretácie. Vokálne zaujala **Patrícia Solotruková** (Rusalka), jej farebne pôsobivému a technicky istému sopránu však chýbala väčšia škála dynamických i výrazových nuansí. Rusalka je síce „chorá“ na lásku a z ľudského sveta ju môže bolieť hlava, ale jej figúra „prelomená“ do predklonu akoby naznačovala aj zažívacie ťažkosti. **Peter Mikuláš** (Vodník) prekvapil hlasovou bezfarebnosťou, „glancnumerom“ bola iba perfektná ária. Suverénna **Jitka Sapara-Fischerová** prekonala nástrahy partu miestami šikovne deklamovaným a expresívnym spôsobom, ktorý Ježibabe svedčí. Hlasové dispozície javiskovo príťažlivej **Oľgy Hromadovej** sa k dramaticky vypätému partu Cudzej kňažnej nehodili. **Michal Hýrošš** sa snažil, ale ani jemu postava Princa nesedela. Dramatické pasáže mu spôsobovali ťažkosti a v závere sa evidentne prejavila hlasová únava. **Michaela Sojčáková, Darina Benčová** a **Monika Kyšková** boli hlasovo aj typovo éterickými vílami, **Martin Popovič** a **Michaela Kušteková** iba zopakovali overené gagy Hájnika a Kuchárika.
Oproti prvej premiére sa v druhej predsa len vyskytli isté odlišnosti. Hosťujúca **Vendula Černá** (Rusalka) vyznela herecky tvárnejšie, avšak spevácky ostro (najmä v exponovanom závere). V úlohe Princa sa konal čiastočný reparát – **Robert Smiščík** bol zjavom ideálnym Princom, tessitúra však aj jemu robila vážny problém. **Veronika Mihalková** má všetky predpoklady pre part Cudzej kňažnej, jej sýty dramatický soprán dáva prísľub do budúcnosti. **Ivan Zvarík** bol snaživým, ale vokálne neprirodzene tmaviacim Vodníkom, **Katarína Kubovičová** výborne sekundovala výkonu kolegyne z prvej premiéry. Hosťujúce žienky **Blanka Jílková, Eva Melichaříková** a **Simona Mrázová** vládli vysokou vokálnou kultúrou a vyrovnanosťou hlasov, bola radosť ich počúvať.

P. Solotruková, M. Hýrošš, O. Hromadová [foto: B. Konečný]

Rusalka sa v rukách vždy suverénneho **Mariána Vacha** tentoraz scvrkla iba na dynamické extrémy s ohlušujúcim forte. Chýbalo doťahovanie hudobných fráz, nevhodne sa volili aj niektoré tempá. Alchýmia farieb, ktorých je v partitúre neúrekom, nefungovala. Rozladenosť orchestra, neistota a intonačné problémy hráčov v sekcii lesných rohov (poznačujúce najmä prvý večer) nepríjemne „boleli“. Symfonická hutnosť a krása Dvořákovej partitúry akoby sa iba hľadali, svoje naplnenie však na premiérach nenašli.

Mária GLOCKOVÁ

Antonín Dvořák: *Rusalka*
Dirigent: Marián Vach
Zbormajsterka: Iveta Popovičová
Choreografia: Jiří Kyselák
Scéna: Jaroslav Milfajt
Kostýmy: Jana Kuttnerová
Réžia: Jana Andělová Pletichová
Premiéry v Štátnej opere Banská Bystrica, 14. a 15. 3.

Mohlo ísť o viac

Asi pred desiatimi rokmi som do Literárneho týždenníka po koncerte **Josého Curu** napísal, že by mal demonštrovať svoje schopnosti i na inom repertoári, ako je Puccini a verizmus, a prezentovať aj iné parametre, než len silu a farbu hlasu či expresivitu výrazu.
Argentínsky tenorista je však celým založením veristickým spevákom – a to ešte veľmi svojráznym, nielen v obliekaní a vystupovaní, ale aj v kreovaní vokálnych partov. Nemožno mu uprieť talent a vysokú profesionalitu, jeho barytonálny tenor znie vo väčšine hlasového rozsahu pútavo, výšky dokáže podržať do nekonečna a do spevu dáva toľko výrazu, že citom, o ktorých spieva, nemožno neveriť.
Zároveň je Cura spevákom, s ktorým sa dirigenti musia zladiť, pretože pri interpretácii mu ide viac o emocionálny účinok, než o vernosť notovému zápisu (viď skracovanie či predlžovanie niektorých nôt a dolaďovanie intonácie). Na bratislavskom koncerte (13. 3.) popri deviatich operných číslach (Leoncavallo, Puccini, Verdi), z ktorých najpresvedčivejšie vyzneli monológ Otella,ária Luigiho z *Plášťa* a *Nessun dorma* z *Turandot*, zaspieval ešte dve piesne (vrátane v hispánskom svete populárnej *Esta tarde vi llover* od Armanda Manzanera) a sprevádzajúc sa na gitare aj beatlesovské *Yesterday*.
Už to naznačuje, že podujatie bolo v prvom rade veľkou šou so svetlami blúdiacimi v priestore, nenúteným prechádzaním sa umelca po sále, komunikáciou s publikom, ba aj jeho pokusmi o drobné pohybové či slovné gagy. Bola to tiež vydarená propagácia opery, aká už prináša plody (publikum zareagovalo potleskom na prvý takt Calafovej árie), hoci je stále čo doháňať (tlieskanie pri odchode Mimì a Rodolfa za scénu narušilo efektný záver). Koncert však mohol byť aj čímsi viac, keby dnes nebolo módou usporadúvať recitály v obrovských, akusticky nevyhovujúcich priestoroch (tentoraz Národné tenisové centrum), kde sa spieva na mikrofón. To operný spev neznáša – veď práve eliminovaná amplifikácia zvuku ho odlišuje od spevu populárnej hudby a operu od šou. Preto nemožno porovnávať čerstvý zážitok s vystúpením Josého Curu v úlohe Otella v SND (2012).
Tenoristovým hosťom bola **Linda Ballová**, ktorá v dvoch verdiovských ukážkach (Desdemona a Violetta) i vo veristickom repertoári pekne frázovala, dokazujúc, že aj výšky vie nasadiť jemne. Škoda, že jej dynamicky rozvinuté tóny mikrofón skresľoval do ostrosti. Dramaturgiu koncertu doplnili obligátne orchestrálne čísla zo *Sily osudu*, *Manon Lescaut* a *Komediantov*, ale aj netradičná introdukcia z *Plášťa*. Spevákov sprevádzal orchester českobudějovickej opery s dirigentom **Mariom de Rose**.

Vladimír BLAHO

Hľadáme Rigoletta

Februárová repríza bratislavského *Rigoletta* (25. 2.) bola zaujímavá pre účasť azerbajdžanského barytonistu **Eveza Abdullayeva** i sopranistky **Ľubice Vargicovej**, ktorá chýbala na jesenných premiérach tejto opery.
Naša koloratúrna hviezda sa rozospievala pomaly, takže druhý obraz, v ktorom zvyčajne sopránový part vrcholí, vyznel matnejšie a s intonačnými približnosťami. Výrazné zlepšenie nastalo v treťom a najmä vo štvrtom obraze (osobitne úchvatne znela v tercete pred záverečnou scénou). Vargicovej Gilda nie je pasívnou bábikou, ale tragicky a vášnivo ľúbiacou mladou ženou. Hosťujúci barytonista (v SND už spieval Macbetha a Nabucca) má vo forte spievaných výškach dramaticky pôsobivý kovový tón. Jeho vokálna koncepcia úlohy je však pomýlená. Obsahuje priveľa vzdychania, parlandovania i nadbytočných pián, ktoré zavše prechádzajú do falzetu. Každá z vokálnych fráz je „prevýrazovaná“, čo má za dôsledok ich „rozkúskovanie“. Abdullayevov tón znie esteticky nepekne a bufózne nielen vtedy, keď hrá šaša, ale aj keď vyjadruje trpiaceho či pomstychtivého otca. Jednoduchšie, no farebne pôsobivejšie vyzneli hlasy interpretov Marulla (**Ján Ďurčo**) a Monteroneho (**Daniel Čapkovič**). Tenorista **Tomáš Juhás** pekne zaspieval úvodnú ballatu Vojvodu, potom striedal výšiny s nížinami. Dirigent **Peter Valentovič** sa pridŕžal Haiderovej dirigentskej koncepcie bazírujúcej na rýchlych tempách, avšak bez zbytočných extrémov.
V časoch, kedy už nebude kvalitných pedagógov a zabudne sa, ako sa má interpretovať Verdi, možno Abdullayevov spôsob interpretácie zaberie. Dnes mu môžu tlieskať azda len prívrženci režijného operného divadla – pravda, nie toho ideového, ale skôr naturalistického. Ideálneho predstaviteľa Rigoletta Opera SND zatiaľ nenašla.

Vladimír BLAHO

Nekrológ

Dramaturg vášní

Gerard Mortier (25. 10. 1943 Gent – 8. 3. 2014 Brusel)

V operných inštitúciách, čoraz závislejších na zisku a ekonomických ukazovateľoch, bol stálou veličinou stojacou odhodlane v službách umenia. Intendant **Gerard Mortier** nesvietil samoľúbosťou ako mnohí, ktorí sa slnia v pompéznom opernom svete. Syn flámskeho pekára sa ťaby malý Dávid podujal na boj proti Goliášovi platňového priemyslu a skostnatenej, staromilskej inscenačnej tradície nezáživných dramaturgických plánov.
Raketovou rýchlosťou bral jeden operný dom po druhom. Bruselskú La Monnaie (1981–1991) pozdvihol z prachu zabudnutia a razom ju katapultoval do prvej opernej ligy. Ako riaditeľ Salzburských slávností (1991–2002) sa postavil karajanovskému modlárstvu i fajnovej „salzburgeoise“, ktorá nad Mortierovou záľubou v uvádzaní tvorby 20. storočia ohŕňala nosom, zatiaľ čo divadelný svet tlieskal premiéram diel Nona, Bartóka, Stravinského, Janáčka, Ligetiho a Dallapiccolu, vtiahnutých do kontextu s Mozartovými a Verdiho opusmi. Ako zakladajúci intendant Slávností v Porúrí (2002–2004) menil opustené priemyselné barabizne na dramatické divadelné priestory. Mondénnu Parížsku operu, pestujúcu si záľubu v klasikoch a ich opulentných, vizuálne náročných inscenačných obrazoch, oživil (2004–2009) avansovanými režisérskymi inscenáciami (Hanekeho *Don Giovanni*). Ktovie, ako by dnes vyzerali Bayreuthské hudobné slávnosti, keby ich dozorné grémium nezmietlo zo stola Mortierovu prihlášku o riaditeľské kreslo.
Medzi jeho blízkych spolupracovníkov patrili popri jemnocitnom Cambrelingovi a divokom Sellarsovi aj stálice opernej réžie Bondy, Chéreau, Stein, Mussbach, ale tiež Wernicke, Wilson, Marthaler a Warlikowski. Mortierov kmeňový repertoár čerpal z diel Mozarta, Verdiho, Messiaena, Berlioza. No napriek tomu, že mal vraj z Wagnera traumu, bruselský *Prsteň* vo Wernickeho réžii (1991) sa stal míľnikom. Mortierova premyslená dramaturgia spájajúca staré s novým vynikla aj nedávno v madridskej opere. Príbeh o nešťastnej láske Tristana a Izoldy (2014) konfrontoval s opernou podobou Oscarmi ovenčenej romance dvoch homosexuálnych kovbojov *Brokeback Mountain* (*Skrotená hora*).
Náboženstvom Gerarda Mortiera bola ľudskosť. O svojej viere v poľudšťovanie prostredníctvom divadelného umenia vášnivo diskutoval až do poslednej chvíle. Zomrel 9. marca vo veku 71 rokov.

Robert BAYER

RÍM

Operné a koncertné mesto na Tiberi

Pri marcovom pobyte v Ríme som v Accademii di Santa Cecilia v deň môjho príchodu zmeškal koncert čínskeho klaviristu Lang Langa a následne v deň odchodu Dvořákovu Stabat Mater s dirigentom Tomášom Netopilom a Simonou Houda-Šaturovou. V ten istý deň bežali v dvoch komorných priestoroch (z nich jeden bol anglikánskym kostolom) predstavenia Verdiho Traviaty, raz v interpretácii málo známych miestnych spevákov, druhýkrát v podaní hlasových pedagógov. To, čo som stihol, však stálo za to.

Opera v divadle...

V súčasnosti prevláda názor, že Puccini bol skôr súpútnikom než najúspešnejším reprezentantom veristov. Od Mascagniho, Leoncavalla, Giordana sa odlišoval nielen prepracovanejšou harmóniou a inštrumentáciou partitúr, ale i súcitením so svojimi (najmä ženskými) postavami. Aj zásluhou sladkých melódií z nich skladateľ vyrobil ozajstné hrdinky, ktorých osudy diváka dojímajú.
Odlišnosť Pucciniho od pravých veristov vynikla v inscenácii *Manon Lescaut,* ktorú pre rímske Teatro dell'Opera pripravil dirigent **Riccardo Muti** so svojou dcérou, režisérkou **Chiarou Mutiovou**. V dirigentovej koncepcii sa lyrická poetickosť snúbila s racionalitou. V kantabilných číslach volil pomalé tempá, kým rýchle si ponechal iba pre niektoré recitatívne plochy partitúry a pre finále druhého obrazu. Podobne vo výjavoch tragických milencov či v okrajových miestach dejstiev dal priechod pucciniovskej lyrike (v ľahučkom piane odspievaný záverečný zbor prvého obrazu). Tragických vrcholov vo fortissime bolo málo, no vďaka tomu vyzneli účinnejšie. Muti sa dokázal pohrať s každou hudobnou frázou a na viacerých miestach až prekvapivo vypichnúť zástoj konkrétneho nástroja či nástrojovej skupiny. V nádherne predvedenom intermezze príkladne členil jednotlivé hudobné myšlienky a obdivuhodne narábal s dynamikou. Pravé mrazivé fortissimá rezervoval pre tri rozhodujúce okamihy príbehu: V prvom obraze nezvyklo silne zaznel orchester pred tenoristovou výzvou k úteku „Manon v' imploro, fuggiam!", čím podčiarkol, že tu sa začína odvíjať tragický osud milencov, druhým vrcholom bolo finále tretieho obrazu. Posledný dynamický akcent prišiel v štvrtom obraze pri druhom opakovaní motívu prevzatom zo skladateľových komorných *Crisantemi* (skomponovaných roku 1889), kedy si Manon za burcujúceho zvuku bicej sekcie orchestra naplno uvedomí, že „prichádza koniec života". Dirigent vyzdvihol tiež význam cezúry ako prostriedku stupňovania účinku a napätia. Najprekvapujúcejšie však bolo, ako svoju koncepciu dokázal preniesť na spevákov. Hoci part Des Grieuxa je vášnivo dramatický a part Manon zvádza k efektnosti prejavu, obaja interpreti druhého obsadenia – Talianka **Serena Farnocchia** a ruský tenorista **Yusif Eyvazov** – sa zbavili patetickosti a najmä sopranistka dala vyniknúť lyrickým plochám postavy. Ide však o spevákov, ktorí ešte (tenorista) alebo už (sopranistka) nedosahujú hviezdne parametre. Opakom je **Anna Netrebko**, ktorá patrí o výkonnostnú kategóriu vyššie, no do dirigentovej koncepcie zapadla o čosi menej – miestami sa viac predvádzala než slúžila. Jej tmavý hlas sa výborne nesie cez orchester, vysoká poloha je istá, v porovnaní s veľkými Manon minulosti jej chýba azda iba väčšia „váha" hlasu.
Na réžii **Chiary Mutiovej** principiálne neprekážalo, že ostala ponechaná v historických reáliách. Staromódne pôsobila pre prílišnú ilúzivnosť a popisnosť (ilustrácia hudobných myšlienok do hereckých etúd komparzu, spievanie do publika, polopatistický aranžmán vojakov).

A. Netrebko ako Manon Lescaut
[foto: Teatro dell'Opera]

Náznak idey dodali inscenácii skôr scénografi. V prvom obraze umiestnil **Carlo Centolavigna** do zadnej polovice scény piesočné duny, ktoré neskôr prekryl sklenými zrkadlami salónu či ostnatým drôtom prístaviska, až napokon dunami zaplnil celé javisko. Tak vytvoril nad príbehom akýsi oblúk a spolu so sivo-pieskovo sfarbenými kostýmami **Alessandra Laia** posunul význam diela k podobe hry Ramóna del Valle-Inclána *Púšť duší*. Celkovo inscenácia dokázala, že novátorsky sa dá pozrieť na operné dielo nielen od režijného stola, ale aj od dirigentského pultu. Stačí, ak do hry vstúpi osobnosť.

...i v múzeu

Pre milovníka opery je zážitkom návšteva paláca Corsini, v ktorého knižnici je inštalovaná výstava *Verdi a Rím*. V deviatich miestnostiach sú umiestnené artefakty spojené s Verdiho rímskymi premiérami (*Dvaja Foscariovci* a *Bitka pri Legnane* v Teatro Argentina, *Trubadúr* a *Maškarný bál* v Teatro Apollo a *Otello* v Teatro Costanzi, dnešnom Teatro dell'Opera) – panely, plagáty a kostýmy veľkých spevákov od Francesca Tamana (prvého Otella) po Mariu Callasovú. Jedna z miestností je venovaná barytonistovi Titovi Gobbimu, ktorý by vlani dovŕšil storočnicu. V ďalšej bolo možné na plátne sledovať ukážky z predstavenia *Otella* na nádvorí Palazzo Venezia roku 1966, v titulnej úlohe s Pierom Mirandom Ferrarom, ktorý by aj dnes patril k najlepším predstaviteľom titulného partu predposlednej z Verdiho opier.

Koncertný Rím

Podstatná časť koncertného života Ríma sa odohráva v novom Parco della Musica neďaleko Olympijského štadióna, ktorého jadro tvorí impozantné moderné auditórium s troma koncertnými sálami – Santa Cecilia (2700 miest), Sinopoli (1100) a Petrassi (670). Tieto i ďalšie priestory slúžia aj ako nahrávacie štúdiá a miesta pre konferencie či hojné edukačné podujatia, venované najmä deťom a mládeži od dvoch rokov po maturitu.
V marcovom koncertnom programe figurovali chopinovský recitál Grigorija Sokolova, Mahlerova *Symfónia č. 6 „Tragická"* pod taktovkou Vladimira Jurowského, koncert venovaný dielam Davida Langa a Arva Pärta, Händlove *Vodné slávnosti* (dirigent Ton Koopman) či Rachmaninova *Rapsódia na Paganiniho tému* v podaní Daniila Trifonova. Mne sa pošťastilo navštíviť klavírny recitál **Denisa Matsueva**, víťaza klavírnej súťaže Čajkovského z roku 1998, dnes už renomovaného umelca. V úvodných Čajkovského *Ročných obdobiach* očaril zmyslom pre typicky tklivú ruskú lyriku, v Lisztovom *Mefistovskom valčíku* naopak prejavil úžasný temperament, až napokon v Prokofievovej *Sonáte č. 7* ohúril brilantnou technikou. Tá však nikdy nebola iba samoúčelnou exhibíciou, ale slúžila podstate a duchu kompozície. Búrlivo reagujúce publikum si vyžiadalo až šesť (!) prídavkov: po troch miniatúrach prišiel obsažnejší Čajkovskij, následne Grieg a napokon Gershwin, ktorý je umelcovi, venujúcemu sa aj interpretácii jazzu, obzvlášť blízky.

Vladimír BLAHO

KODAŇ

Le Grand Macabre v Kráľovskej dánskej opere

Ligetiho jediná opera Le Grand Macabre sa od svojej stockholmskej premiéry (1978) dočkala realizácií na mnohých scénach i vo viacerých jazykoch. Roku 1996 ju autor výrazne prepracoval a v revidovanej podobe sa hráva dodnes.

Le Grand Macabre [foto: P. M. Abrahamsen]

Novšia verzia má oproti pôvodnej menej dialógov, niektoré, pôvodne hovorené roly a party sa zmenili na spievané. Záverečná passacaglia sa predĺžila, záverečné crescendo bolo nahradené postupným diminuendom. Orchestrácia je priezračnejšia a niektoré nástrojové party sú zvukovo zmiernené.

Najmarkantnejším zásahom však bolo skladateľovo rozhodnutie spojiť všetky štyri dejstvá do jediného monolitu, hoci je prístupná prestávka po druhom dejstve (prípadne v treťom dejstve pred grandióznym príchodom Nekrocára na scénu). Tvorcovia novej kodanskej inscenácie sa okrem hlavnej prestávky v polovici večera rozhodli navzájom oddeliť aj prvé dve dejstvá, čím dosť narušili koherenciu celku. To je však asi jediná väčšia výhrada, ktorú možno vzniesť voči skvelému a náročnému predstaveniu.

Námet i libreto tejto pozoruhodnej opery sú doslova výzvou pre aktualizácie, preto verejnosť s napätím očakáva, s akými inováciami príde režisér či scénograf každej novej inscenácie. Inak to nebolo ani pred kodanskou premiérou. **Kasper Holten** (réžia), **Steffen Aarfing** (scéna a kostýmy) a **Jesper Kongshaug** (svetelný dizajn) vytvorili vizuálne atraktívne predstavenie, dynamicky reagujúce na dramatické akcie na javisku. Scéna je pompézna, nie však vulgárna, hoci niektoré obscénne dialógy či obrazy operného deja k vulgárnosti priamo provokujú. Zborové scény sú rafinovane rámované a dištancované priehľadnými kulisami, a tak početní obyvatelia Breughellandu nikdy neprekážajú hlavným postavám, naopak, vhodne zapadajú do kompozície živého obrazu. Podobne ako nadmieru aluzívna hudba, aj scénografia je nabitá odkazmi a citátmi, a tak rafinovane recykluje aktuálne vizuálne povedomie, často si pri tom pomáhajúc popartovými rečovými bublinami. Orchester pod taktovkou **Michaela Bodera** zvládol partitúru bravúrne, úžasne vyzneli najmä náročné polyrytmické eskapády bicích a perkusií. Spevácke (a herecké) výkony boli presvedčivé a napriek tomu, že party sú naspievané v dánčine, zrozumiteľne komunikovali posolstvá aj bez znalosti jazyka. Posolstvo diela je skutočne nadčasové a hyperbola aj absurdný humor podľa všetkého ešte nepodliehajú inflácii. Totálna deštrukcia sa zatiaľ, chvalabohu, nekoná, avšak Ligetiho karikatúra nepoučiteľného sveta zostáva naďalej aktuálna – v globálnom kontexte i v množstve jeho lokálnych variácií. Nekrocár (bez ohľadu na to, či triezvy alebo opitý), skorumpovaní ministri či šéf tajnej polície Gepopo sa nechystajú odísť zo scény – ani z opernej, ani z dejinnej. Na tej divadelnej zatiaľ nad infantilnou vôľou k zániku víťazí láska, ktorej makabrické podoby vlievajú do života i umenia vždy novú a novú nádej.

Jozef CSERES

György Ligeti: *Le Grand Macabre*
Dirigent: Michael Boder
Scéna a kostýmy: Steffen Aarfing
Svetelný dizajn: Jesper Kongshaug
Réžia: Kasper Holten
Premiéra v Dánskej kráľovskej opere Kodaň, 2. 3. (navštívená repríza 20. 3.)

BUDAPEŠŤ

Letmý pozdrav z hudobnej Pešti

Budapešť ostáva v stredoeurópskom kontexte naďalej hudobnou jednotkou. Po kvalitatívnej i kvantitatívnej stránke sa navyše môže porovnávať so svetovými hudobnými centrami. Dostatočný dôkazový materiál pre toto tvrdenie poskytuje pohľad do koncertného kalendára aktuálneho Budapeštianskeho jarného festivalu.

Len v marci sa v maďarskom hlavnom meste uskutočnilo stotridsať verejných hudobných produkcií (popri koncertoch aj prednášky, premietania či besedy pre deti). V sobotu 8. 3. ich bolo dvanásť (!) – tri orchestrálne koncerty, šesť komorných, jeden klavírny recitál, jeden autorský večer a vystúpenie Budapest Ragtime Band.

Problém vzniká už pri snahe spočítať symfonické orchestre, ktoré v Budapešti pôsobia. Popri svetoznámom Festivalovom orchestri so šéfdirigentom Iványom Fischerom a Národnej filharmónii na čele so Zoltánom Kocsisom nie sú zanedbateľné ani orchestre maďarských železničiarov či telerozhlasu, Dunajskí symfonici, Dohnányiho orchester z Budafoku, ba ani mládežnícki filharmonici z mestskej časti Zugló. Osobne som bol svedkom vystúpenia ďalšieho (ôsmeho!) telesa: rezidentného orchestra **Concerto** pôsobiaceho pri Hudobnej akadémii Ferenca Liszta.

Veľkolepá rekonštrukcia budovy tejto známej vysokoškolskej inštitúcie, založenej samotným Lisztom, sa skončila iba pred rokom. Hoci – ako to už pri podobných megainvestíciách býva – ju sprevádzali veľké škandály, Budapešť vďaka nej popri supermodernom Paláci umení disponuje ďalšou koncertnou sálou špičkových parametrov. Priznávam, že som sa pätnásť rokov neocitol v tak elegantnom, príjemnom a pohodlnom koncertnom prostredí, ako v spomenutú sobotu. Koncert sa začal o pätnástej hodine a išlo o reprízu piatkového večerného vystúpenia; sála bola zaplnená asi zo štyroch pätín a hviezdou dňa bol **Gennadij Rožděstvenskij**, legendárny bývalý šéfdirigent moskovského Boľšoj teater i sovietskeho telerozhlasu. So sebou priviedol aj manželku, o niečo menej slávnu klaviristku **Viktóriu Postnikovovú**.

Koncert otvorila pomerne málo hraná Lisztova symfonická báseň *Prométeus*. Úvodný šesťtaktový „vpád“ – allegro energico ed agitato assai – pôsobil ako blesk či malé zemetrasenie a poslucháč už tušil, že sa stane svedkom čohosi neobyčajného. Napríklad neuveriteľnej čulosti osemdesiattriročného Rožděstvenského, ktorý dokázal vzácne zladiť úspornosť pohybov so silou umeleckej intuície. Jeho živiálny zjav a zdržanlivé gestá neodporovali dôslednosti v modelovaní všetkých

→

→ úrovní štruktúry, rozhodnosti v presadzovaní vlastnej koncepcie a už vôbec nie sugestívnosti pôsobenia na orchester. Lisztov (Herderom inšpirovaný) príbeh o mytologickom hrdinovi dostal ostré stavebné kontúry a famózne, dychvyrážajúce, expresívne zvukové rúcho. Orchester lyricky spieval, elegicky nariekal, vášnivo sa vzpieral či triumfálne burácal, vždy podľa skladateľových a dirigentových intencií a s najvyššou intenzitou. Akustika sály prekonala všetky moje očakávania ohľadom transparentnosti, presnosti, komplexnosti a priezračnosti zvuku.

Nástup klavíra v *4. koncerte fis mol* Sergeja Rachmaninova pôsobil vďaka tomu až nezvyčajne plasticky (nehovoriac o kvalite samotného nástroja). Autorova invencia tu nedosahuje srdcervúce rozmery druhého či tretieho koncertu, napriek tomu aj v štvrtom nájdeme mnoho inšpirovaných detailov. Viktória Postnikovová podala štandardne vysoký výkon, aký možno očakávať od odchovanca ruskej klavírnej školy. Hrala brilantne i poeticky, kultivovane i s dravým temperamentom, a v prídavku (Čajkovského *Október*) poskytla až nejgauzovsky hýrivú vzorku klavírnych farieb a kantilény.

Symfóniou popoludnia bola *Piata* od Jeana Sibelia. Autor ju netradične stvoril na objednávku k svojim päťdesiatinám (1915). Vzápätí deň Sibeliovho narodenia – 8. december – vyhlásili za fínsky národný sviatok. Trojčasťová symfónia plná lásky k fínskym jazerám a lesom pod Rožděstvenského taktovkou (a vďaka famózne, disciplinovane i nadšene hrajúcemu orchestru Concerto) dvíhala poslucháčov zo sedadiel. Nechýbali jej rétorická afektívnosť, fascinujúca epická šírka, dramatizmus vypätých gradácií ani hymnická majestátnosť; dielo po celý čas vzrušujúco vibrovalo a zároveň nestrácalo napätie veľkého celku. Dirigentovo „kreslenie“ melodických fráz pohybmi ruky bolo úkazom, ktorý sa často nevidí. Dočkali sme sa aj prídavku: transkripcie Lisztovej *Transcendentálnej etudy č. 5 b mol „Feux follets“*.

Po ňom – a po dlhom, výdatnom potlesku – sa nikto nemusel tlačiť k šatniam, pretože východov bolo asi pätoro. Dirigentovi odovzdávala kyticu dievčina, klaviristke mládenec; v bufete s vynikajúcim výberom sa obsluhovalo aspoň v štyroch radoch; hostesky usmievavo stáli pri dverách aj po koncerte, strážiac neopakovateľnosť zážitku do poslednej chvíle. Veru, naši milí filharmonici, záleží aj na takýchto detailoch!

Tamás HORKAY

BERLÍN
Sila obrazov

Čarovná flauta je operou obrazov. Inšpirácie čerpá čiastočne z predmestskej harlekyniády s jej postavami vypožičanými z commedie dell'arte a z dobovo populárnej rozprávkovej či čarovnej opery, ktorá je charakteristická fantastickými výjavmi a spektakulárnou javiskovou ilúziou.

Čarovná flauta [foto: I. Freese]

Nie náhodou uzrela najzáhadnejšia a najmystickejšia Mozartova opera svetlo sveta roku 1791 vo viedenskom predmestskom Theater an der Wien. Divadelný stánok impresária Schikanedera bol totiž známy obrazovo šťavnatými inscenáciami. Baroková mašinéria jeho fundusu ponúkala vynikajúce technické zázemie pre realizáciu režijných poznámok partitúry, v ktorej vystupovali draci chrliaci oheň, pre Kráľovnú noci sa rozostupovalo nebo a z hôr v pozadí sa mali súčasne valiť voda a oheň.

Inscenačná tradícia diela sa hemží veľkými menami výtvarných umelcov, ktorí sa v úlohe scénografov s obľubou púšťali do javiskovej interpretácie fantastických obrazov. Návrhy Karla Friedricha Schinkela pre inscenáciu Berlínskej dvornej opery (1816) so svetoznámym blankytným hviezdnym firmamentom Kráľovnej noci sú dnes už scénickým kánonom, podobne ako scénografia Maxa Slevogta (Berlín 1928), Oskara Kokoschku (Ženeva 1965), Marca Chagalla (Metropolitná opera v New Yorku 1967) či Davida Hockneyho (Glyndebourne 1978).

Barrie Kosky, nový intendant berlínskej Komickej opery, sa svojou filmografickou inscenáciou prihlásil k tradícii veľkolepej ikonografie *Čarovnej flauty*. Spolu s londýnskym digitálnym štúdiom **1927** pod vedením **Suzanne Andradeovej** koncipoval inscenáciu ako hommage na éru nemého filmu dvadsiatych rokov minulého storočia. Biela stena vypĺňajúca portál javiska sa stala strieborným plátnom pre vtipné a štýlové animované projekcie **Paula Barritta**, do ktorých boli organicky zakomponovaní speváci, hrajúci na rampe alebo na otáčavých podestách v rôznych výškach javiska. Zatiaľ čo vizuálny štýl obrazov čerpal z estetiky bauhausu, výraz jednotlivých postáv v kostýmoch **Esther Bialasovej** bol odkazom na ikony nemého filmu. Pamina (jemná, no prierazná a agilná **Nicole Chevalier**) nesie črty niekdajšej hviezdy Paramountu Louise Brooksovej, Papageno (nezvykle melancholicky zastretý **Dominik Köninger**) sa podobá na Bustera Keatona. Monostatos (štekajúci **Peter Renz**) zase pripomína Maxa Schrecka v nesmrteľnej úlohe upíra Nosferatu (1922).

Digitálne animácie razom vtiahnu diváka do príbehu. Ohurujúci je drak chniapajúci otvorenou papuľou po Taminovi, i tri dámy Kráľovnej noci, ktoré po tom, čo skolia príšeru šípmi, zasypú mladého hrdinu hŕbou červených srdiečok. Svet Sarastra (objemný a príjemne sfarbený pohyblivý bas **Dimitryho Ivashchenka**) a jeho strážcov je plný strojov a mechanizovaných zvierat zložených z točiacich sa ozubených koliesok a všakovakých hydraulických piestikov. Famózny je pohľad na Kráľovnú noci (v koloratúrach trochu váhavá **Julia Giebel**), ktorá v podobe monštruóznej pavúčice spriada filmové obrazy rozprávkového sveta. Do pavučiny si umne chytí Tamina (volumenózny, lyrický **Allan Clayton** s pokrivkávajúcou artikuláciou v hĺbkach) a v prvej árii ho zamotáva do lži o zloduchovi Sarastrovi. Po svojej dcére, ktorú nabáda k pomste v árii *Der Hölle Rache*, krvilačne hádže dýky. Ku koncu predstavenia sa film roztaví a roztrhne. Záverečná moralita, ktorú zbor v čiernych oblekoch s cylindrami na hlavách spieva pred červenou oponou, vyústi do nefalšovaného „filmového“ bozku Tamina a Paminy, obkolesených svetlom žiarivého bieleho spotu.

Hovorené dialógy sa Koskymu do koncepcie nehodili. Tie dôležitejšie, posúvajúce príbeh dopredu, však premietol na plátno v štýle textových tabúľ nemého filmu, podložiacich ich dvomi Mozartovými klavírnymi fantáziami, hranými na kladivkovom klavíri. Zosúladiť čas premietaných sekvencií a temp v orchestrisku sa stalo najväčšou výzvou pre dirigentku **Kristiinu Poskaovú**. Tempo prúdu digitálnych pixelov nekompromisne diktovalo takt a išlo tak trochu na úkor hudobnej agogiky. Orchester aj zbor (zbormajster **David Cavelius**) s ním však splynuli do disciplinovanej organickej jednoty.

Inscenácia, ktorej predstavenia sú od premiéry (25. 11. 2012) do posledného miesta vypredané, sa stala operným hitom Berlína. Komickej opere a jej intendantovi Barriemu Koskymu vlani vyniesla titul operného divadla roka a nomináciu na cenu Opera Award 2014.

Robert BAYER

Wolfgang Amadeus Mozart: *Čarovná flauta*
Dirigentka: Kristiina Poska
Zbormajster: David Cavelius
Scéna a kostýmy: Esther Bialas
Animácie: Paul Barritt
Svetlo: Diego Leetz
Réžia: Barrie Kosky
Premiéra v Komickej opere Berlín 25. 11. 2012
(navštívená repríza 18. 3.)

DRÁŽĎANY

Stretnutie so Šostakovičom

Prvé drážďanské uvedenie hudobnodramatického diela Moskva-Čerjomušky od Dmitrija Šostakoviča sa uskutočnilo v nebývalo napätej situácii. Ako blesk z jasného neba, len pár hodín pred premiérou (21. 2.), zrušila saská ministerka kultúry a vedy závratne vysoko dotovanú, pred polrokom uzavretú pracovnú zmluvu s novým intendantom Semperovej opery Sergeom Dornym.

Nový intendant mal nastúpiť až o pár mesiacov, ale jeho názory aj aktuálne jednania v súvislosti s kardinálnou zmenou umeleckého stánku, fungujúceho dlhé roky ako tradičné operné divadlo s operou, baletom a orchestrom, stihli pobúriť kultúrnu obec a napokon i Dornyho zamestnávateľa – ministerstvo. Intendantovo presvedčenie, že drážďanskú operu treba zbaviť historického prachu a provincionalizmu, vyvolalo horúce diskusie a vyústilo do fiaska. V takejto situácii uviedla malá scéna Semperovej opery (Semper 2) Šostakovičovo hudobno-dramatické dielo *Moskva-Čerjomušky*.

Ide o jediný skladateľov tvorivý odkaz, ktorý sa zvykne označovať ako opereta. V skutočnosti nejde o operetu ani o muzikál, lež o typickú sovietsku hudobnú veselohru prirovnateľnú najskôr ku commedii dell'arte, s reálne vykreslenými postavami a ich nerealistickými snami. Šostakovič komponoval dielo po smrti Stalina, v čase krátkeho uvoľnenia politického diktátu, kedy bolo možné si hudobno-komediálnym spôsobom otvoriť ústa na tému korupcie, byrokratizmu i alkoholizmu. Dej sa točí okolo prideľovania bytov v novostavbách v novej moskovskej štvrti Čerjomušky.

Moskva-Čerjomušky [foto: M. Creutziger]

Drážďanský tím pod vedením režisérky **Christine Mielitzovej** prispôsobil dielo malej scéne. Zredukoval i zaktualizoval dialógy, zoštíhlil orchester rozmiestnený do troch skupín a na minimálnom priestore nechal prostredníctvom projekcie defilovať (mnohým ešte známe) obrazy sovietskeho „víťazného" socializmu. V popredí tohto „filmu" (či zlého sna?) sa pohybovali a konali civilné i úradné postavy, charakteristické typy sovietskeho veľkomesta. To všetko sa dialo za tónov Šostakovičovej markantnej hudby, zriedka lyrickej či melancholickej, obyčajne ironickej až satirickej, so šikmými orchestrálnymi glissandami. Sám skladateľ akoby mnohými citátmi, nezriedka na nepoznanie zabalenými do spleti hudobnej reči, posúval kompozíciu k fraške. Hosťujúci dirigent Mariinského divadla **Michail Agrest** „vylúpol" z partitúry ponášky na *Labutie jazero*, *Šípkovú Ruženku*, na *Knieža Igora*, ale i citáty zo Šostakovičovej filmovej hudby. Ostáva na divákovi a poslucháčovi, ako hudobne dvojzmyselnú komédiu i jej novú drážďanskú inscenáciu prijme a čo si z nej vyberie. Väčšina recenzií sa niesla v negatívnom tóne, s výčitkou, že nešlo ani o *West Side Story*, ani o *Veselú vdovu*. Osobne považujem inscenáciu za vydarenú – je krivým zrkadlom krivého času, pravou sovietskou veselohrou, ktorú treba čítať i počúvať medzi riadkami.

Rozhovor s Beethovenom

Koncom sedemdesiatych rokov minulého storočia sa mi dostala do rúk gramoplatňa s okúzľujúcimi perlivými nahrávkami husľových sonát Wolfganga Amadea Mozarta. Ich interpretmi boli huslista Szymon Goldberg pochádzajúci z Poľska a klavirista Radu Lupu narodený v Rumunsku. Po dlhom čase som mala možnosť vychutnať si jedného z najvýznamnejších klaviristov našich čias naživo.

Keďže **Radu Lupu** už nenahráva, verejné koncerty sú jedinou možnosťou počuť ho vo vrcholnom štádiu vývoja. V tejto sezóne sa stal rezidenčným virtuózom Staatskapelle Dresden a do Drážďan sa opätovne vracia. Naposledy sa predstavil 2., 3. a 4. marca v Beethovenovom *Klavírnom koncerte č. 4*.

Od úvodného, ako relikviu na klávesy položeného akordu, sa Lupu pri klavíri nepohol. Takmer štyridsaťminútového Beethovena zahral sediac opretý o stoličku v pravom uhle, ponorený do hudobného sveta hluchého skladateľa. Iba v komunikácii s orchestrom (**Staatskapelle Dresden**) a dirigentom **Christianom Thielemannom** sa publiku, ktoré bolo pre neho zjavne nadbytočné, čiastočne sprítomnil. I tak subtílny klavírny part diela, charakterom sa vymykajúci z ostatných štyroch bravúrnych Beethovenových koncertov (aj čo sa týka využitia orchestra), zaznel v interpretácii Radu Lupu jemne, poeticky, v nádherných piano dolce. Miestami budil dojem, že nejde o fixovanú kompozíciu, ale o momentálnu improvizáciu – najmä tam, kde Beethoven prekvapuje nečakanými moduláciami. Legendárny klavirista disponuje špičkovou technikou, ktorú mohli poslucháči, popri poetických nuansách pod jeho prstami znejúceho Steinwaya, obdivovať vo virtuóznych pasážach diela. Lupu akoby Beethovena ani nehral – on sa s ním rozprával, a neraz musel (vychádzajúc z notového zápisu) svoje otázky opakovať v krásnych, nástojčivých repetíciách.

V sólistových intenciách sa bezozvyšku pohyboval aj dirigent. Pod jeho ostražitým vedením znel orchester ako organická súčasť sólového partu: všetci zúčastnení viedli medzi sebou duchaplný trojrozhovor, ktorého výsledkom bola fascinácia.

V čase vzniku týchto riadkov absolvoval Radu Lupu s Christianom Thielemannom a jeho orchestrom krátke európske turné. V Starej opere vo Frankfurte nad Mohanom, vo viedenskom Musikvereine a vo Festspielhause v Baden-Badene predstavili i ďalšie diela, ktoré popri Beethovenovi zazneli na drážďanskom koncerte. Okrem Lisztovej symfonickej básne *Orpheus* sa Staatskapelle Dresden bez prvoplánových hrdinských výkrikov famózne zhostila jednočasťovej symfonickej básne *Život hrdinu* Richarda Straussa. Protipól hrdinu, ktorý skladateľ zveril sólovým husliam, priniesol obraz dámy, plný lásky, sentimentu i hravosti. Prvá koncertná majsterka **Yuki Manula Janke** dostala príležitosť predstaviť výrazné sólistické kvality. Jej akoby slnkom zaliaty tón stál nad všetkým hudobným dianím. Umelkyni neprislúchalo odmeniť obecenstvo prídavkom – žiaľ, i Radu Lupu odišiel z pódia bez očakávaného prídavku.

Stranu pripravila: **Agata SCHINDLER**

Karol Petróczi

S čerstvým sedemdesiatnikom Karolom Petróczim som sa stretla na mieste, kde trávi najviac času: v jeho kráľovstve pod kupolou košického Domu umenia, v ktorom vládnu knihy a hudba. Rozprávali sme sa o jeho dlhoročných skúsenostiach koncertného majstra, pedagóga a zbormajstra.

[foto: P. Pekarčík]

Aké boli vaše začiatky s hudbou?
Rozhodnutie, že sa chcem stať hudobníkom a študovať husle, padlo navzdory rodičom. Najmä otec by zo mňa mal rád inžiniera alebo hvezdára, keďže som bol veľmi dobrý žiak a v hre na husliach som nevynikal. Avšak môj vnútorný kompas ma nasmeroval k štúdiu hudby, a tak som si podal prihlášku na košické konzervatórium. Bolo som prijatý ako trinásty z trinástich huslistov, takmer do počtu. Toto rozhodnutie však úplne obrátilo môj postoj k nástroju. Dovtedy som patril medzi deti, ktoré bolo treba hnať cvičiť na husliach, a príchodom do Košíc sa zo mňa stal fanatik. Mal som profesora, ktorého azda jedinou veľkou prednosťou bolo, že dokázal človeka motivovať k práci. Cieľavedome som pracoval. Venoval som sa všetkému, čo súviselo s hudbou, a cvičieval som toľko, koľko sa dalo – ak by bol mal deň o hodinu viac, tak aj 25 hodín.

Husle ste si zvolili vy alebo to bolo rozhodnutie rodičov?
V šiestich rokoch som objavil pod vianočným stromčekom husle. Na povale sa našli malé husličky a keďže boli v dome, bolo na nich treba hrať. To bol prvý impulz k tomu, že som spolu s týmto nástrojom došiel až k dnešnému dňu.

Kam smerovali vaše kroky po skončení konzervatória? Nechceli ste ísť študovať na vysokú školu?
Mal som šťastie, že sa uvoľnilo miesto koncertného majstra v Košickom rozhlasovom orchestri, kde ma prijali na základe konkurzu. Na vysokú školu som nepomýšľal, pretože som vedel, že na nástroji hrám zlým spôsobom – hoci som s obrovským nasadením tento hendikep nejako obchádzal. Zoznámil som sa však s profesorkou pražskej AMU Mariou Hlouňovou, ktorá ma veľmi ochotne prijala. K nej som chodil na konzultácie takmer šesť rokov, cestujúc každý týždeň do Prahy. Niekoľkokrát do dňa som mal hodinu a zvyšný čas som sedel na hodinách Shizuky Ishikawy a ďalších excelentných žiakov. Bola to pre mňa obrovská škola.

V čom sa líšilo štúdium u profesorky Hlouňovej od vašej skúsenosti s konzervatóriom?
Profesorka Hlouňová sa podujala opraviť, čo bolo v mojej hre nesprávne. Spočiatku sme robili všetko možné, len nie hrali na husliach – psychologické cvičenia, fyzioterapiu. Začal som sa oboznamovať s hracím aparátom a postupne som ho úplne prerobil, počnúc hlavou a končiac postojom a rukami. Otvoril sa mi nový svet, nazrel som do tajov mystéria hry na hudobnom nástroji. Nestal sa zo mňa virtuóz, ale začal som mať radosť z hľadania. Na odporúčanie profesorky Hlouňovej, ktorá azda u mňa spozorovala isté pedagogické vlohy, som začal učiť na konzervatóriu. Dala mi ešte jednu dobrú radu, na ktorú som myslel, keď sa vyskytli lákavé ponuky mimo Košíc: *„Keď sa presťahujete inde, budete si musieť desať rokov budovať svoju pozíciu, čo bude veľmi ťažké. Ak zostanete v Košiciach, ľudia vás skôr či neskôr objavia.“* Takže aj za to, že som zotrval v Košiciach, vďačím jej a musím povedať, že práve tu sa odkryli nebývalé možnosti na uplatnenie mojich profesionálnych skúseností.

Ste jedným zo zakladajúcich členov Štátnej filharmónie Košice. Stáli ste pri zrode tohto orchestra, v ktorom ste nastúpili na post koncertného majstra...
Pri počiatkoch filharmónie som bol ešte ako koncertný majster Košického rozhlasového orchestra, ktorý sa mal stať základom filharmónie. Táto idea však narážala na nevôľu členov rozhlasového orchestra. A tak bol vypísaný konkurz na všetky miesta vo filharmónii a jej zakladatelia ma oslovili na post zástupcu koncertného majstra. Na konkurze som namiesto klasického konkurzného repertoáru odohral hodinový recitál a odišiel som z neho ako druhý koncertný majster. A keďže nevyšli predstavy o získaní popredných bratislavských hráčov, ponúkli mi možnosť obsadiť miesto prvého koncertného majstra.

Novozaložený orchester určite vyžadoval nesmierne úsilie, aby sa presadil a bol životaschopný...
Vznik filharmónie mi poskytol nádherný priestor na sebarealizáciu a službu hudbe. V začiatkoch som získal základ dnes už mojich bohatých skúseností s prácou na orchestrálnom materiáli. Nová filharmónia mala nové noty, ktoré bolo potrebné spracovať. Skúšky orchestra končili o jednej a o druhej sme už v kvartete – vedúci skupín, pripravovali vo výhľade do budúcnosti všetky repertoárové diela, ktoré sme mali v archíve. Neexistovalo také množstvo dostupných nahrávok ako dnes. A tak som objavil aj krásu práce s partitúrou, naučil som sa adjustovať orchestrálne party podľa celkového zvuku orchestra. Bola to obrovská škola.

Aké dispozície by mal mať ideálny koncertný majster?
Nie každý vynikajúci huslista sa dokáže adaptovať na post koncertného majstra. Je to predovšetkým služba orchestru. Koncertný majster by mal byť výborný inštrumentalista, psychológ, vynikajúci hudobník so správnym hudobným cítením. Veľkou výhodou je aspoň zbežná znalosť čítania partitúry. Mal by byť vždy pripravený pomôcť dobrou radou kolegom a poznať dispozíciu hráčskeho aparátu vo svojej skupine a v orchestri. Aj keď si kolegov nevyberá, mal by si ctiť každého z nich a vážiť si v ňom spoluhráča, od ktorého je priamo závislý aj jeho úspech na večernom koncerte. Vždy a predovšetkým v ňom musí vidieť človeka.

Dostavil sa u vás niekedy pocit, či už na koncerte, alebo po ňom, že ste dosiahli dokonalosť alebo ste sa k nej aspoň priblížili?
Keďže hudba je charakteristická svojou prchavosťou, dokonalosť nie je možná. V hudbe na vrchol nemožno dôjsť. Som presvedčený, že ešte aj tí, ktorí boli po zásluhe vyvolenými, odchádzali z pódia s istými pochybnosťami o tom, čo sa už nedalo vrátiť. Avšak sú chvíle, keď človek cíti, že „čosi" bolo v ovzduší, čo sa nedá definovať, tak, ako sa nedá definovať hudba. Hudba je obrovské tajomstvo a je dobré, že zostáva zahalené aj napriek tomu, že človek by ho rád odhalil. Môže byť len spoluúčastný kreovania tohto mystéria.

Ste aj mimoriadne úspešný pedagóg. V čom spočíva tajomstvo tohto úspechu? Ako sa dá vychovať z talentovaného dieťaťa dobrý huslista?
Povinnosťou pedagóga je zveľaďiť danosti nutne potrebné pre kumšt. Mojou výhodou snáď je, že viem, že kedysi som hral na husliach nesprávne. Už samotné vloženie nástroja a sláčika do rúk musí byť prirodzené a mladý adept hry na nástroji sa s ním musí postupne zžívať. Musí si pestovať pohybovú predstavu a prehlbovať spojenie medzi rukami a hlavou. Ruky absolútne podliehajú hlave. Pokiaľ hráč nemá vopred vyriešený každý hmat v predstave, má cestu zarúbanú. Neustále treba pestovať spojenie hlava – impulz – realizácia – vyhodnotenie, a to počnúc intonáciou cez tvorbu a kvalitu tónu, vibráto i všetko ostatné. Čo najskôr treba žiaka oboznámiť s prvou a poslednou notou motívu, frázy – aby zdarne prečítal priebeh hudobného textu. Týmto sa snažím vybaviť svojich žiakov po stránke technickej a hudobnej. Pochopiteľne, pedagóg na základe skúseností musí byť schopný odhadnúť, do akej miery a čo je možné pestovať.

V hudbe na vrchol nemožno dôjsť. Som presvedčený, že ešte aj tí, ktorí boli po zásluhe vyvolenými, odchádzali z pódia s istými pochybnosťami o tom, čo sa už nedalo vrátiť. Avšak sú chvíle, keď človek cíti, že „čosi" bolo v ovzduší, čo sa nedá definovať, tak, ako sa nedá definovať hudba.

A po stránke psychickej, osobnostnej?
Samozrejme, nemenej záleží aj na spoznávaní mentality mladého človeka. Ak aj nemá príliš veľa talentu, ale jeho intelekt je bystrý, možno ho postupne naviesť k tomu, aby hral tvorivo. Ak sa bude v hudbe vzdelávať aj po stránke teoretickej, veľa počúvať, pomôže mu to vymyslieť si neskutočne pestrú paletu farieb, spôsobov hrania a jeho hra môže byť na nerozoznanie od talentu. Existujú aj prirodzené talenty, tie treba korigovať. Nie ich učiť, ale dať im možnosti, poradiť im. Takých talentov je však veľmi málo. A všetci žiaci by mali získať zapálenie pre vec.

Podarilo sa vám odovzdať štafetu ďalej, sú medzi vašimi žiakmi úspešní pedagógovia?
Moji študenti sú ešte pomerne mladí a pokiaľ im dáva nástroj rozlet, predovšetkým hrajú. Vždy, keď sa stretnem so svojím bývalým žiakom Igorom Karškom, nastáva opačné garde. Sú to krásne chvíle, keď sa ja učím od neho. Nedávno, na jeho workshope na košickom konzervatóriu, som sa dostával do údivu vidiac, ako dokázal študentom poradiť. Pochopiteľne, za to vďačí tomu, že sa pohyboval v najvyšších kruhoch – študoval u Menuhina, pracuje s hudobníkmi svetového renomé a tieto skúsenosti prenáša aj do pedagogickej praxe. Sľubujem si, že sa v tom nájde aj Peter Sklenka a snáď aj ďalší, ktorí zatiaľ hrajú na významných postoch.

Aké atribúty by študentovi – adeptovi husľovej hry nemali chýbať?
Tie danosti sú dosť všeobecné, nedajú sa obmedziť na jeden nástroj. Napríklad hudobná predstavivosť – aj u 10-12 ročného žiaka ju možno skúmať a pestovať. Nepochybne sem patria aj intonácia, sluch a rytmické cítenie. Mám skúsenosť, že v intonácii sa dajú robiť pokroky, ale ak niekto vnútorne necíti spád rytmu a metra, ide o omnoho väčší problém. Študent by mal mať patričné fyzické vybavenie: nemal by byť príliš pevný, kŕčovitý, ale ani prehnane uvoľnený. Časom sa to však vykryštalizuje a na profesionálnu dráhu sa dostanú tí, ktorí tieto danosti majú.
V neposlednom rade je to otázka odovzdania sa veci, to znamená vytrvalosť a vôľové vlastnosti.

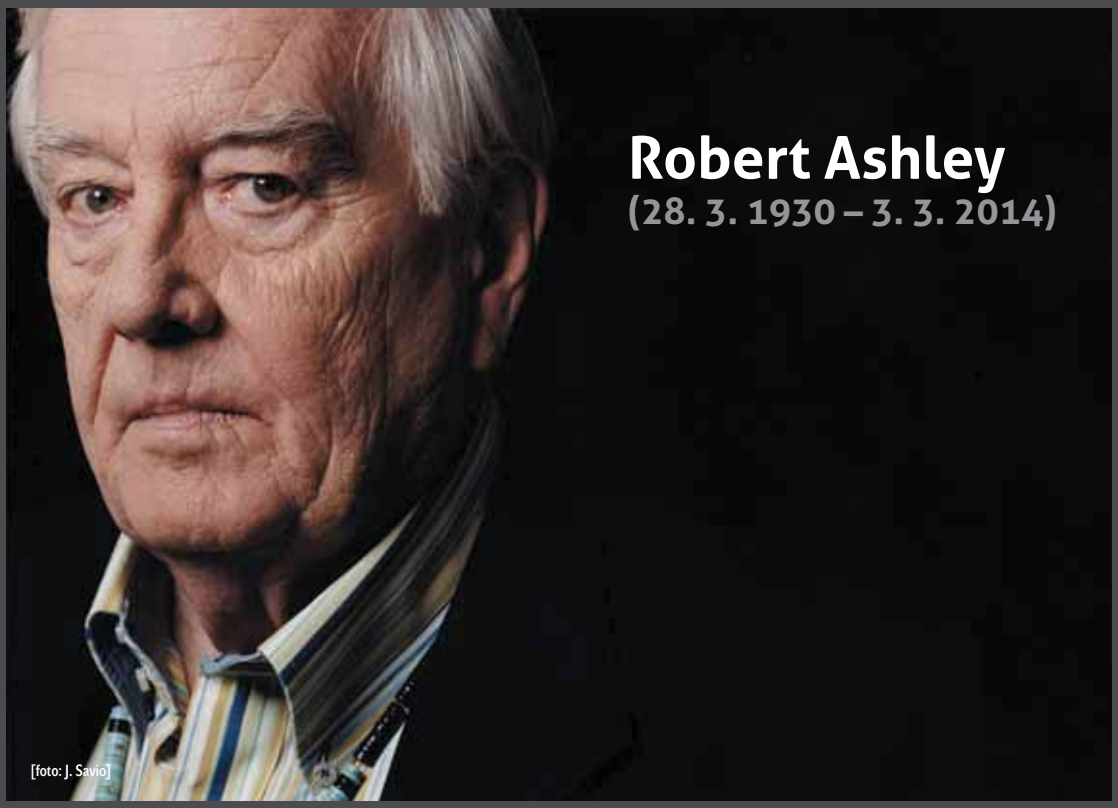
Vedenie zboru si akiste, a to predovšetkým v prostredí amatérskych zborov, tiež vyžaduje nemalý pedagogický vklad...
K vedeniu zboru som mal blízko už na konzervatóriu, kde som študoval aj zborové dirigovanie. Keď Ondrej Lenárd v roku 1975 odchádzal z Košického speváckeho zboru učiteľov, obrátil sa na mňa, či by som ho neprevzal, hoci ma poznal len ako huslistu z filharmónie. Bola to výzva, lebo to bol vynikajúci zbor. Sediac na všetkých Lenárdových skúškach som dospel k presvedčeniu, že zbormajster si musí ľudí omotať okolo prsta, fascinovať ich a presvedčiť, aby vystúpili zo seba. Časom sa dostavili výsledky, a tak sa v prostredí amatérskeho zboru na profesionálnej úrovni podarilo uviesť mnohé diela a zažiť neopakovateľné chvíle. Zásluhou Košického speváckeho zboru učiteľov bola založená tradícia vianočných koncertov. Boli potešením pre publikum a veľkou satisfakciou pre zbor. Collegium technicum bol trošku iný, mladý a hlasovo homogénny zbor, s ktorým sa nám darilo robiť veľké projekty. Dvorným skladateľom bol Ivan Hrušovský, písal pre nás aj Zdeněk Lukáš, takže sme veľa diel premiérovali. Uspeli sme na renomovaných európskych súťažiach, kde sme víťazili v tvrdej konkurencii skvelých estónskych, litovských a maďarských zborov. Nuž a obvykle sú takéto kolektívy plné krásnych ľudí, stretnutia s nimi boli tiež mojím veľkým osobným zážitkom. Zbor bol pre mňa akousi satisfakciou. Keď sa človek pohybuje medzi profesionálmi, nedá sa povedať, že si všetci padajú do náručia. Ale v tomto amatérskom hnutí ľudia dokázali prejaviť radosť a nadšenie celkom spontánne.

Už tretí rok robievate vo filharmónii predkoncertné „Stretnutia s hudbou". Myslíte si, že vysvetľovanie skladieb pred koncertom je jednou z ciest, ako sa dá vážna hudba priblížiť publiku?
V publiku sú poslucháči, ktorí to privítajú. Pochopiteľne, nie v každej hudbe sa dá nachádzať dej, ani to nemožno implantovať. Jednoduchý príklad bola Lisztova *Bitka Húnov* – epos, v ktorého hudbe sa dal dej nájsť. Aj taká *Eroica* má svoj príbeh, ktorý sa dá priblížiť, samozrejme nie teoreticky, ale prostredníctvom hudobných ukážok. Krásne sa dá ilustrovať Beethovenovo zanietenie pre francúzsku revolúciu a Napoleona na atmosfére hudby prvých dvoch častí. Samozrejme, je to trošku zjednodušené, ale na príkladoch, ktoré to znesú, sa dá ukázať, že hudba môže byť povedzme aj o tomto. Poslucháči to potom čakajú a sú celkom šťastní, keď dokážu tieto momenty identifikovať. Niektorí sú už tak ďaleko, že očakávajú reprízu v sonátovej forme. A zase – treba vybrať dielo, v ktorom je to úplne evidentné. Hľadám vždy vhodnú formu, pretože si uvedomujem, že v hudbe nie je možné všetko vysvetliť.

Myslíte si, že vážna hudba stráca publikum?
Vážna hudba mala vždy svoje publikum a má ho aj dnes. Podľa môjho názoru nie je možné bojovať o poslucháča. Stačí nám zájsť k južným alebo západným susedom a vidíme, že bez toho, aby o publikum zvádzali boj, stačí vyjsť mu v ústrety premyslenou dramaturgickou ponukou a ľudia do koncertných sál prídu. Ak si uvedomíme, že vážna hudba je to najabstraktnejšie umenie a potrebuje rezonantného človeka, tak je toho publika práve toľko, koľko má byť.

Pripravila **Jana ŠARGOVÁ**

Karol PETRÓCZI (1944) začínal ako koncertný majster Košického rozhlasového orchestra, post koncertného majstra Štátnej filharmónie Košice zastával 42 rokov (1969–2012). Pôsobil aj v zahraničných orchestroch Cairo Symphony (Egypt), Camerata Helvetica (Švajčiarsko) a Orquesta Sinfónica de Asturias (Španielsko). Uviedol mnoho sólových a komorných koncertov v Európe a v Afrike. Jeho pedagogické úspechy ho zaraďujú k popredným profesorom husľovej hry na Slovensku. Vyučoval aj v Japonsku, na detašovanom pracovisku Tokijskej univerzity v Toyame. Ako zbormajster viedol Košický spevácky zbor učiteľov, Collegium Technicum a spolupracoval so Zborom sv. Cecílie. V súčasnosti pôsobí v Štátnej filharmónii Košice ako asistent dramaturgie, kde už tretiu sezónu uvádza predkoncertné populárno-náučné prednášky „Stretnutia s hudbou".



[foto: J. Savio]

Robert Ashley
(28. 3. 1930 – 3. 3. 2014)

Mesiac pred uvedením novej opery *Crash* na tohtoročnom Whitney bienále (premiéra 10. apríla 2014) prišla z New Yorku smutná správa o náhlej smrti Roberta Ashleyho. Skladateľa zastihla uprostred intenzívnych skúšok, ja som sa o nej dozvedel o deň neskôr, paradoxne práve vo chvíli, keď som v Budapešti inštaloval v galérii dielo jeho syna Sama. Robert Ashley bol môj najobľúbenejší operný autor; *Perfect Lives* ma na začiatku 90. rokov primäli prehodnotiť môj pohľad na scénické intermédiá a vďaka tomuto skvelému mnohovrstevnatému dielu som začal vnímať v inom svetle aj performance art a pochopil hypertext.

Ashley od základov zmenil moderné (powagnerovské) poňatie operného žánru. Spojil ho s najmasovejším novým médiom – televíziou a povýšil libreto z pasívneho literárno-dramatického útvaru na performatívny činiteľ diela. Tým, že väčšinou písal spevácke či rozprávačské roly pre konkrétnych aktérov (vrátane seba samého), a nie ako abstraktné party, výrazne skrátil vzdialenosť medzi autorom a interpretom a znížil riziko ich vzájomného odcudzenia. Bol to veľký rozprávač a skvelý deklamátor. Príbehy sa v jeho operách akosi samovoľne odvíjajú v prirodzenom rytme ľudskej reči i plynulej postupnosti narácie; práve vďaka tejto prirodzenosti a plynulosti vynikli „zrno" hlasu i mnemotechnické a persuázne schopnosti jeho nositeľa. Rétorika a memorizácia boli Ashleyho veľké stratégie a zároveň témy. Ako archaický rapsód, opakovane vstupoval do dravého prúdu reči, nechával sa unášať jej temperamentom, a nevyhýbal sa ani zákerným vírom, ktoré ho občas odviedli od zmyslu výpovede k bezúčelovej pôvabnosti štylistických redundancií. Ashleyho opery nie sú obyčajné intermédiá, väčšmi pripomínajú mystické orákulá. Hlasy často unikajú diktátu pôvodného textu, drobia ho na prúd uvravených príbehov, zreťazených skôr podľa syntaktických než sémantických princípov, a prehovárajú spontánnym dialektom intuície. Aby ich skladateľ zjednotil a zosynchronizoval s ďalšími zvukmi a obrazmi, vypracoval si svojskú kompozično-improvizačnú metódu (sám ju nazýval „spontánnym rozpracovávaním") a vokálno-interpretačnú techniku „momentovej inšpirácie" („božského vnuknutia"). Integračným činiteľom komplexného intermédia sa stal beat – vytrvalo uplatňovaný rytmus, pulzujúci vo všetkých operách, ktorý spoľahlivo funguje nielen ako memorizačný prostriedok pre interpretov, ale má navyše silnú fyziologickú účinnosť pre poslucháčov. Aj vďaka nemu má výsledná multimediálna fúzia presvedčivý charakter; prýšti z nej dokonalá súhra, akú môže generovať iba dlhodobá skúsenosť.

Ashley priviedol svoje umelecké predstavy k vrcholu v sérii troch opier *Atalanta: The Acts of God* (1982), *Perfect Lives* (1983) a *Now Eleanor's Idea* (1984–1994). Recykloval v nich mytologický a historický materiál a skombinoval ho s vlastnou fikciou a reáliami súdobej Ameriky. Trilógia vlastne obsahuje celkom šesť opier, pretože poslednú časť tvoria štyri samostatné deväťdesiatminútové epizódy o „americkom vedomí" – *Improvement: Don Leaves Linda* (1985), *eL/Aficionado* (1987), *Now Eleanor's Idea* (1993) a *Foreign Experiences* (1994). V každom diele autor tematizuje inú sféru socio-kultúrneho stavu ľudstva – v *Atalante* architektúru, v *Perfect Lives* poľnohospodárstvo a v *Now Eleanor's Idea* genealógiu. Každá zo šiestich opier je iná, líšia sa navzájom obsadením, štýlmi jazyka a spevu, inštrumentáciou i scénografickým či vizuálnym riešením. Skladateľ sa pri ich písaní inšpiroval rôznymi zdrojmi, vrátane myšlienok renesančného polyhistora Giordana Bruna, prác historičky Frances A. Yatesovej a antropológa/spisovateľa Carlosa Castanedu.

Robert Ashley samozrejme nekomponoval len opery; jeho diela z oblasti iných žánrov a médií sú nemenej zaujímavé a v 60. rokoch výrazne zasiahol aj do vývoja experimentálnej hudby. Od čias trilógie, ktorá už bola čo do významu pre operné umenie prirovnaná k Wagnerovmu *Prsteňu* či Stockhausenovmu *Svetlu*, napísal takmer desiatku pozoruhodných komornejších opier, žiadna z nich však neprekonala jej kompozičnú koherenciu, multimediálnu integritu, polyžánrovú pestrosť, metaforickú hĺbku a hypertextovú flexibilitu. Pred tromi rokmi dokonca napísal mysteriózny román *Quicksand* (2011) a od začiatku ho zamýšľal ako operné libreto. K hudbe, hlavne k tej svojej, pristupoval nemetafyzicky a pragmaticky, ako k akejkoľvek inej komodite. A ani svoj umelecký úspech neglorifikoval – cítil sa byť „iba" hudobníkom: *„Stal som sa hudobníkom, ako sa iní stávajú vedcami, štátnymi úradníkmi, biznismenmi, kriminálnikmi..., pretože som chcel robiť hudbu, pretože hudba znamenala, aspoň v dobe, keď som bol dieťaťom, iracionálne zmyslové potešenie, ktorému som nedokázal odolať, a neskôr, keď som už hudbe prepadol ako dospelý, iracionálne potešenie z robenia hudby s inými hudobníkmi. Nikto, kto nie je hudobník, nedokáže pochopiť toto potešenie."* V Robertovi Ashleym celkom iste neodišiel obyčajný hudobník a rozhodne to nebol iba hudobník! Okrem skvelého umelca v ňom svet stratil aj intuitívneho mystika, či presnejšie, bol by v ňom býval stratil mystika, keby sa ním sám rozhodol stať, ako to vystihol jeho syn Sam.

Jozef CSERES

Depart Refire v Aréne

Na **Harrym Sokalovi** som vždy obdivoval dve veci. Prvou je schopnosť improvizovať v tom najširšom zmysle slova – vedieť z malého počtu jednoduchých ingrediencií uvariť pestré a výživné jedlo. Druhou je závideniahodná vitalita, s ktorou sa čerstvý šesťdesiatnik vrhá do koncertných, skladateľských, nahrávacích či pedagogických aktivít a ktorá z neho srší, keď stojí na pódiu. (Slovo „stojí“ je vlastne veľmi nepresné, pretože sa neustále pohybuje...) Presne tak to bolo aj na marcovom koncerte cyklu Jazz v Divadle Aréna, vo štvrtok 13. 3. Renomovaný saxofonista sa v Bratislave opäť predstavil s triom **Depart Refire** len niekoľko dní pred oslavou svojho jubilea vo viedenskom klube Porgy & Bess. Spolu s kontrabasistom **Heirim Känzigom** a **Martinom Valihorom** za bicími zahrali dávnejšie kompozície, ale najmä repertoár najnovšieho albumu, ktorý chce zostava prezentovať v rámci turné na jeseň. Úvodný *Hexensabbath* vo mne vyvolal osobnú spomienku na letný jazzový workshop v Brne pred niekoľkými rokmi, kde sa ho nás, väčšinou neskúsených nadšencov, Sokal snažil naučiť tak, aby sme ho v ten istý deň dokázali predviesť na koncerte... V Aréne bol výsledok samozrejme úplne iný. Funkové groovy (postavené na klasickej schéme rhythm changes) bezproblémovo podopierali s absolútnou istotou vyslovované frázy, každý stop time bol „zavedený“ s chirurgickou presnosťou a obecenstvu netrvalo dlho, aby sa naladilo na vlnu živej rytmickej pulzácie kapely. Formát tria bez harmonického nástroja evidentne podnecuje vynachádzavosť všetkých troch hudobníkov. Sokal, striedajúci tenor- a sopránsaxofón,

H. Sokal [foto: archív]

svoj výrazový arzenál rád rozširuje pomocou harmonizéra (jeho kvartové či sextakordové „voicingy“ pôsobia občas skutočne zábavne...) a o prvky voľnej improvizácie, Känzig do hry nápadito zapája rôzne perkusívne elementy, Valihora využíva pomerne pestrú sadu bicích a svojou „hustou“ hrou bohato pokrýva priestor, ktorý by inak zapĺňal harmonický nástroj.

Okrem toho sa tu otvárajú nové možnosti pre neraz komplikované (vždy s dôkladnou presnosťou predvedené) metrorytmické posuny (*Bon voyage*) a pohrávanie sa s vytváraním nečakaných harmonických súvislostí. Sokal bez zábran siaha po všetkom – hrá „proti“ harmonickým funkciám, extaticky zavýja na sopránsaxofóne, píska v jeho najvyššom registri, zabáva sa s harmonizérom, saxofónom imituje jódlovanie (*Erzherzog Johann Jodler*). Vždy pri tom však prejavuje svoj cit pre melódiu a – napokon, prečo nie – pre to, čo sa páči publiku... Spolupráca v triu funguje vynikajúco: Känzig je Sokalovi, čo sa týka kreativity pri sólových vstupoch, rovnocenným partnerom, Valihora sa počas večera neraz prejavil ako empatický bubeník schopný okamžite zareagovať na každý nový podnet či zmenu hudobnej situácie a „potiahnuť“ spoluhráča dopredu.

Ďalšou z výrazných devíz Harryho Sokala je dar spontánne komunikovať s publikom. Jeho moderátorské vstupy miešajúce viedensky zafarbenú angličtinu s pravou viedenčinou sú prinajmenšom rovnako duchaplné ako jeho sólistické výkony, čo večerom, akým bol aj ten v Aréne, dodáva nesmierne sympatický šmrnc. Samozrejme, toto si môže dovoliť iba hudobník, ktorý bezchybne ovláda svoje remeslo a dokáže sa napriek pribúdajúcim rokom udržiavať v takejto vynikajúcej hráčskej (aj fyzickej) kondícii.

Alles Gute, Harry!

Robert KOLÁŘ

Brad Mehldau Trio na JazzFestBrno

Úvodný koncert 13. ročníka JazzFestBrno 2014 patril hviezdnemu triu **Brada Mehldaua**, jedného z najuznávanejších a najvplyvnejších jazzových klaviristov súčasnosti. Takmer do posledného miesta zaplnené Janáčkovo divadlo s napätím očakávalo vystúpenie 43-ročného génia, ktorý ako jediný z nastupujúcej generácie v 90. rokoch dokázal výrazne posunúť hranice jazzovej klavírnej hry, podobne ako kedysi Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarrett či McCoy Tyner. Mehldauov introvertný prejav a lyrický, hĺbavý, silne emotívny štýl hry, prameniaci z obdivu k nemeckej romantickej hudbe a literatúre, je poznačený aj vlnou art rocku či fusion. Jeho štylizácia štandardov je na prvý pohľad blízka lyrickému výrazu Billa Evansa, no Mehldau posúva interpretáciu a improvizáciu ešte ďalej začleňovaním bachovského kontrapunktu do impresionistickej zvukovej úspornosti. Vlastné kompozície, jazzové štandardy i úpravy skladieb z oblasti popu a rocku, ktoré výrazne prispeli k jeho popularite i na nejazzovej scéne, nesú svojský rukopis; sofistikovaná harmonizácia, bohatá rytmizácia a koncentrovanosť hudobných myšlienok, ktoré obdivuhodným spôsobom rozpracováva vo svojich sólach. A samozrejme dokonalý cit pre detail a vyváženú mieru ovládania svojej technickej virtuozity.

Vystúpenie Mehldauovho tria v Janáčkovom divadle (6. 3.) sa plne nieslo v duchu jeho geniality, podporovanej tandemom jeho dlhoročných spoluhráčov – kontrabasistom **Larrym Grenadierom** a bubeníkom **Jeffom Ballardom**. V skladbách prevažne stredného tempa bolo možné sledovať až magickú súhru a nadhľad, akými členovia tria navzájom komunikujú. Účelný sprievod Larryho Grenadiera, ktorý podporuje a rozširuje Mehldauove možnosti harmonizácie, ako aj rytmicky bohato členená hra Jeffa Ballarda vzájomne vyznievajú ako trojica individualít dokonale naladených na rovnakej vlnovej dĺžke. Ničím nerušený hlboký hudobný zážitok umocňoval prísny zákaz fotenia, ako aj skutočnosť, že Mehldau sa prvýkrát ozval k publiku až po šiestej skladbe *Where Do You Start* z posledného rovnomenného triového albumu (Nonesuch 2012). Okrem lídrových vlastných kompozícií odzneli aj štandardy *Almost Like Being in Love*, *No Moon at All* alebo melodicky silná a divácky vďačná „beatlesovka“ *And I Love Her* v rytme bossanovy. Po každej skladbe nasledoval búrlivý aplauz a v závere koncertu si diváci spontánnym standing ovation vyžiadali ešte dvojicu prídavkov. Energická úprava *Knives Out* kapely Radiohead bola famóznym zavŕšením večera. Mimoriadne silný hudobný zážitok doznievajúci ešte niekoľko dní len potvrdil neobyčajnú muzikalitu tria tohto klavírneho velikána, ktorý určite patrí k tomu najlepšiemu, čo môžeme v súčasnosti na svetových jazzových pódiách uzrieť.

Miroslav ZAHRADNÍK

skjazz.sk
Tvoje Jazzovinky

Paco
(1947–2014)

[foto: archív]

V andalúzskom „hrnci“, kde sa na pomedzí kresťanskej a islamskej civilizácie premiešavali rôznorodé kultúrne, náboženské i etnické vplyvy, vznikla jedinečná hudobno-tanečná forma. Po prvom rozkvete koncom 19. storočia zaznamenala v druhej polovici minulého storočia „zemetrasenie“ a následné tsunami v podobe štýlu, ktorý dnes označujeme ako flamenco nuevo. Na vrchole „vlny“ nového flamenca sa niesol Paco de Lucía.

Pripravil **Erik ROTHENSTEIN**

Paco de Lucía (Francisco Sánchez Gómez, 1947–2014) pochádzal z najjužnejšieho kúta Španielska, mesta Algeciras v provincii Cádiz. K hudbe ho od útleho veku viedol otec, robotník po večeroch hrávajúci na gitare v kaviarňach. „*Hrať na gitare som sa naučil tak, ako sa dieťa učí rozprávať,*“ spomínal de Lucía na prvé kontakty s hudbou. Popri základoch flamencového „jazyka“ sa postupne oboznámil s jeho rozličnými formami – palos (napríklad bulerías či seguiriyas) a rytmami tradičného flamenca (tie bývajú súčasťou každého palos), ktorého zložkami boli cante (spev), toque (hra na gitare), baile (tanec) a palmas (tlieskanie rukami). „*Hral som, aby som prežil. Keď som mal deväť rokov, prišiel za mnou otec s otázkou, či som sa už naučil čítať a počítať. Po mojej kladnej odpovedi mi oznámil, že pre nedostatok peňazí musím opustiť školu. Odvtedy som denne cvičil desať až dvanásť hodín...*“ Poznávacou charakteristikou flamencových gitaristov bývajú falsety, vopred pripravené alebo improvizované rytmicko-melodické motívy prepájajúce spievané úseky a sprevádzajúce tanečníkov. Keď starší brat s umeleckým menom Ramón de Algeciras učil Paca falsety legendárneho Niña Ricarda, ten si ich s relatívnou ľahkosťou osvojoval a pretváral podľa vlastného vkusu. Ramóna iritovali bratove „vybočenia“, keďže úlohou flamencového gitaristu bolo v tých časoch len sprevádzanie canto a baile (väčšmi ako technická virtuozita či inovovanie zabehaných postupov sa cenil emocionálny prístup) a hoci pokladal Ricardove falsety za „sväté“ a nemenné, postupne začal rešpektovať novátorský prístup mladšieho brata a chápať výnimočnosť jeho talentu.

Po boku Camaróna

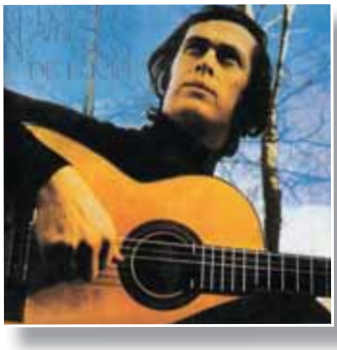
Ako jedenásťročný de Lucía prvýkrát verejne vystúpil v miestnom rádiu a v rovnakom období stretol gitaristu Sabicasa, ktorý ho ovplyvnil v ranej fáze jeho kariéry. Cigán španielskeho pôvodu usadený v Amerike, mal výrazný dopad na celú generáciu moderných gitaristov. Nanovo definoval flamencovú gitaru a pozdvihol ju na samostatný koncertný nástroj. Sabicas sa spolu s Mariom Escuderom stali mentormi talentovaného mladíka a ten pod vplyvom svojich vzorov začal písať vlastné kompozície, čo sa neskôr ukázalo ako jeden z pilierov jeho ďalšej kariéry. V kapele tanečníka Josého Greca sa de Lucía zoznámil s gitaristom Ricardom Modregom a už na ich spoločnej nahrávke *Dos guitarras flamencas* (Polygram 1964) badať technickú zručnosť a majstrovstvo oprávňujúce sedemnásťročného de Lucíu konfrontovať sa s generačne starším kolegom. Vlastný štýl a odpútavanie sa od svojich vzorov však kreoval až na sólových nahrávkach *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía* (Philips 1967) a *Fantasía flamenca de Paco de Lucía* (Philips 1969), keď prekvapil novátorským, harmonickým myslením a fenomenálnou technikou hry pravej ruky (rasgueado či hranie palcom alzapúa). V tom období začal spolupracovať s legendárnym spevákom Camarónom de la Isla, spočiatku spolu s bratom Ramónom v skupine Festival Flamenco Gitano, ktorú v Španielsku označovali ako jednu z najobjavnejších formácií. S Camarónom de la Isla nahral desiatku albumov (1968–1977) a ich spolupráca sa nezmazateľne zapísala do dejín flamenca. Novátorský prístup gitaristu, charakteristický „gitano“ spev a mix tradičných i komerčných prvkov vytvorili most medzi flamencom a populárnou hudbou. Po páde Frankovej diktatúry sa (podobne ako v postkomunistických krajinách) otvoril prístup k drogám a Camarón prepadol okrem fajčenia silnej drogovej závislosti. Krátko pred smrťou nahrali aj s gitaristom Tomatitom album *Potro de rabia y miel* (Philips 1992), svojho „brata“ si neskôr de Lucía uctil vlastným spevom v piesni *Camarón* na albume *Luzia* (Mercury 1998).

Przniteľ flamenca?

Začiatok 70. rokov možno považovať za vrchol kariéry Paca de Lucíu. Okrem účinkovania s Camarónom začal spolupracovať s producentom Josém Torregrosom (ten sa kompozične podieľal aj na niektorých produkciách) a realizoval vysoko oceňovanú nahrávku *El duende flamenco de Paco de Lucía* (Philips 1972). Výraznejší komerčný ohlas však priniesla až rumba *Entre dos Aquas*, úvodná skladba albumu *Fuente y caudal* (Philips 1973), ktorej inštrumentácia s basgitarou a bongami predznamenala afrokubánske vplyvy vo flamencu. *Entre dos Aguas* (titul „medzi dvoma vodami“ evokuje umelcovo rodisko medzi Stredozemným morom a Atlantikom) priniesla gitaristovi medzinárodný úspech i kritiku tradicionalistov, ktorí ju považovali za prznenie flamenca. Album sa však v Španielsku niekoľko mesiacov držal na vrchole predajnosti, čo podnietilo de Lucíu s Torregrosom k začleňovaniu nových nástrojov a vplyvov z iných hudobných kultúr. Inšpiráciu jazzom i arabskou hudbou priniesol hneď nasledujúci projekt *Almoraima* (Philips 1976), na ktorom hrá de Lucía okrem gitary aj na arabskej lutne oud. Objavili sa na ňom i „kultový“ bulerías *Almoraima* alebo flamenco-jazzová rumba *Rio Ancho*, povinná literatúra všetkých flamencových gitaristov. Album ovplyvnil mladú generáciu hudobníkov a de Lucíovi vydláždil cestu k svetovej hudobnej elite – začal koncertovať s Carlosom Santanom či nahrávať s Alom di Meolom. Práve na Meolovom albume *Elegant Gypsy* (Columbia 1977) sa objavil ich spoločný duet *Mediterranean Sundance*, ktorý sa podobne ako *Rio Ancho* zafixoval širšiemu publiku ako „znelka“ neskoršieho gitarového „supertria“ McLaughlin – Meola – de Lucía. Pokiaľ Paco de Lucía v pozoruhodnom filmovom dokumente *Rito y Geografía del cante Flamenco* (1973) tvrdil, že nemá vytvorený systém cvičenia, po stretnutiach a konfrontáciách s jazzovými hudobníkmi svoj postoj kompletne prehodnotil. Spolupráca s Larrym Coryellom a Johnom McLaughlinom vyústila do koncertov a nahrávky *Meeting of the Spirits* (1979), ktorú vnímal ako obrovskú výzvu, keďže musel improvizovať a zaoberať sa harmóniou či stupnicami: *„Je nutné pochopiť, že život Cigána je životom v anarchii. Preto sa flamenco uberá inými cestami, ako tými jasne definovanými, ako ich poznáte vy. Nesnažíme sa organizovať poriadok vo svojom vnútri a nesnažíme sa ho naučiť. Jednoducho žijeme...“* Keď Coryella nahradil Al di Meola, trio nahralo sériu komerčne úspešných albumov, predovšetkým *Friday Night in San Francisco* (Philips 1981), jednu z najpozoruhodnejších produkcií koncertného akustického gitarového majstrovstva.

Spolu s Camarónom – 1971 [foto: archív]

Pod vplyvom konfrontácie s jazzom vznikol v roku 1981 Paco de Lucía Sextet, ktorý definoval flamenco nuevo (i flamenco-jazz) ako štýl. Popri bratoch Ramónovi (sprievodná gitara) a Pepem (spev) v ňom hrali flautista/saxofonista Jorge Pardo, basgitarista Carles Benavent a perkusionista Rubem Dantas. Títo hudobníci dodnes patria k popredným interpretom tohto štýlu a spolupracujú s mnohými, predovšetkým jazzovými osobnosťami. Sexteto nahralo trojicu albumov: *Sólo quiero caminar* (Philips 1981), *Live... One Summer Night* (Philips 1984) a *Live in América* (Polygram 1993). Koncertné záznamy prezrádzajú muzikantskú radosť z hry a vnášanie humoru do hudby; rumba s vtipným názvom *Buana Buana King Kong* má ľahkosť a nadhľad, ktoré možno dosiahnuť iba poctivým remeslom a zohratosťou kapely.



Novátor a vizionár

Paco de Lucía sám seba označoval za nervózneho človeka, ktorý neznáša cestovanie ani záležitosti týkajúce sa koncertných šnúr. Samotné vystúpenie na pódiu ho však zbavovalo depresie a napätia. V neskoršom veku sa po koncertoch i v súkromí dokázal baviť o všetkom možnom, len nie o hudbe. Dokumentuje to historka z viedenského koncertu, po ktorom spolu s kapelou navštívil španielsku reštauráciu Bodega Manchega. Jej majiteľ pozval na stretnutie s de Lucíom známeho jazzového gitaristu Karla Ratzera s podmienkou, že pri stole flamencového velikána sa nebude hovoriť o gitare. Viedenský Róm prchkej povahy majiteľovi zložil telefón s odvrknutím, že pri jeho stole sa naopak debatuje len o gitare. Niektorí jazzmani neradi prijímali de Lucíu do svojich kruhov a hnevalo ich, keď vystupoval na jazzových festivaloch. Na druhej strane býval tiež kritizovaný flamencovou komunitou. Z dnešného pohľadu je jasné, že hoci sa v rámci kariéry konfrontoval s inými štýlmi, hudobnými kultúrami a mnohí mu vyčítali odklon od flamencovej tradície, ostal v nej pevne ukotvený a nikdy nezabudol na svoje korene. Výraznejšie na ne poukázal koncom 80. rokov albumom *Siroco* (Mercury 1987), považovaným za jedno z vrcholných diel moderného flamenca. Ďalším dôkazom je koncertná nahrávka slávneho *Concierta de Aranjuez* Joaquína Rodriga (Polygram 1991); hoci de Lucía nevedel čítať noty, skladbu sa naučil podľa sluchu. Mnohí klasickí gitaristi uprednostňujú čistotu, dokonalosť tónu a jednotlivých fráz, a preto pri náročných pasážach koncertu podľa názoru de Lucíu nehrajú presne v rytme. Daný prístup uňho neprichádzal do úvahy, radšej volil „prehltnutie“ tónu ako rytmické vybočenie a schovávanie sa za agogický zámer.

Paco de Lucía zomrel vo veku 66 rokov na infarkt počas dovolenky so svojou rodinou v Mexiku. Chick Corea, ktorý kedysi prijal pozvanie hosťovať na albume jeho sexteta *Zyryab* (Polygram 1990), vyznal, že osobnosť Paca de Lucíu ho poznamenala v podobnej miere ako Miles Davis či John Coltrane. Rovnako ako oni bol vizionárom a novátorom: dokázal geniálne prepájať hudobné smery a intuitívne voliť tie so spoločným základom. Používanie peruánskeho cajónu je dnes vo flamencu samozrejmosťou, no v polovici 70. rokov, keď tento nástroj priniesol do Španielska, tomu tak nebolo. De Lucía dokázal niečo, čo sa vzhľadom na geopolitické a náboženské konflikty úplne nepodarilo, napríklad, krajinám vnútorného Balkánu s podobnými koreňmi ľudovej hudby ako Andalúzia, prezentovať „svoju domácu“ hudbu celému svetu a postaviť ju na koncertné pódiá ako rovnocennú súčasť svetového kultúrneho dedičstva vedľa etablovaných hudobných smerov. ×

klasika

Juraj Hatrík
Impastamenti sottili
E. Ginzery, F. Pergler, P. Noskaiová, I. Palovič, V. Prokešová, M. Mestická, J. Šušaník, V. Sawicz, Š. Bučko, Spevácky zbor mesta Bratislavy (dir. L. Holásek), Detský spevácky zbor SRo (dir. B. Ladič)
Pavlík Records 2013

Symbolicky na Valentína prišiel na svet najnovší album komorných skladieb Juraja Hatríka *Impastamenti sottili* (Drobné splynutia), ktoré sú určené mladým hudobníkom, no nielen im. Po vypočutí si človek uvedomí, že táto hudba stiera hranice medzi „malými a veľkými" interpretmi/poslucháčmi. Hatríkova povesť znalca duší mladých muzikantov pretrváva roky, preto neprekvapilo, že aj v období životnej zrelosti dal prednosť takto profilovanej nahrávke namiesto veľkých orchestrálnych opusov z posledného obdobia. Skladby pre mládež mali v skladateľovej tvorbe vždy osobité postavenie. Nikdy neboli na okraji, nevznikali bez znalosti procesov pri rozvíjaní hudobného talentu, no nikdy v nich neprevážil inštruktívny zámer na úkor umeleckého tvaru a posolstva. Je to napokon cítiť aj na tomto CD so skladbami *Malý a veľký – ruka v ruke, Štyri intermezzá, Hommage à Hesse, Smutno spieva vtáčik*. Okrem nich album obsahuje aj klavírnu kompozíciu pre ľavú ruku *Sorgsets junger fågeln, canzona quasi una fantasia per mano sinistra* a zbor *Ad matrem*. Skladby na albume – reflektujúcom detstvo a spomienky, záujem o dušu a obrazotvornosť dieťaťa – sú ako korálky na náhrdelníku, osobitá autorská poetika zachytáva mikrosvet emócií v jeho intimite i rôznorodosti. Sugestívnu atmosféru CD podporuje výber nástrojov: vyskytujú sa tu diela pre cimbal s bicími nástrojmi, skladby pre dve violy, sólový klavír, ženský vokál i pre zbor s flautou. Hudba je popretkávaná inteligentnými odkazmi na historické hudobné štýly (schumannovský kód). Autor sa nebál citovať ani notoricky známe opusy (beethovenovský fragment v *Motýlikovi Eliške*) tak, aby v novom aranžmáne zneli ako priateľská výpožička. V inej skladbe dostala priestor slovenská ľudová pieseň, aby bola vzápätí povýšená na canzonu quasi una fantasia – hold švédskemu básnikovi, laureátovi Nobelovej ceny a priateľovi M. Rúfusa Tomasovi Tranströmerovi. Prínosným a zaujímavým je zaradenie cyklu cimbalových miniatúr (s bicími) s odkazom na Orffov Schulwerk. Ide o unikátny sled vtipných zvukových „skielok", objavné detské muzicírovanie s množstvom zvukov a ruchov bicích nástrojov. Každá časť má osobitý zvukový kolorit a učí predstavivosti o hudobných farbách. Výsledok je hravý, uličnícky. Ďalším skvelým nápadom je viacgeneračné muzicírovanie dvojice viol v skladbe *Malý a veľký*. Osobitú zmienku by si zaslúžili aj ďalšie skladby, napríklad štyri pôvabné programové klavírne intermezzá. Neprerušované počúvanie CD *Impastamenti sottili* pripomína cestu krajinou šťastného detstva, cestu s autobiografickými momentmi, ktoré tvoria skrytú niť dramaturgie a vypovedajú veľa o autorovi. Podobne ako niekoľko veršov a veľavravný citát z Hesseho. Pochopiteľný odklon od vyhrotenej avantgardnej expresie, intimita komornej hudby a úspornosť vyjadrovacích prostriedkov dali spolu so zameraním skladieb možnosť vzniknúť azda najlyrickejšiemu albumu Juraja Hatríka.

Melánia PUŠKÁŠOVÁ

Eugen Suchoň
Rané skladby pre klavír
L. Fanzowitz
Hudobné centrum 2013

Rané skladby skladateľov, ktorých prínos zásadne ovplyvnil vývoj kompozičného myslenia v tej-ktorej epoche či v geografickom priestore, bývajú vítanou kuriozitou pre znalcov i milovníkov hudby. Ide o diela, ktoré pre svojich tvorcov znamenajú prvé kroky na pôde kompozície, pokusy o zvládnutie motivicko-tematickej práce či harmonických a formových riešení. V neposlednom rade ide tiež o vysporiadanie sa s vplyvmi. V tomto zmysle je „predopusová" tvorba obdobím prvotného vývoja skladateľskej individuality. Mladý Eugen Suchoň navštevoval hodiny klavírnej hry u Frica Kafendu, neskôr od roku 1919 u Ernesta Križana, ako 15-ročný zanechal gymnaziálne štúdiá, aby sa mohol naplno zaoberať hudbou. V nasledujúcom období sa okrem klavíra (popri štúdiu si zarábal hrou v pezinskom a modranskom kine) venoval aj činnosti dirigenta a manažéra malého orchestra, ktorý prezentoval skladby vtedajšej populárnej hudby a neskôr i závažnejšie diela. Suchoň začal študovať kompozíciu u Frica Kafendu v školskom roku 1927/1928. Toto obdobie zavŕšila *Sonáta As dur* z rokov 1929–1930, ktorú Suchoň označil opusovým číslom 1.
Recenzovaná nahrávka prináša skladby z rokov 1924 – 1928, uvedené v chronologickom poradí. V princípe ich možno rozdeliť do troch skupín: populárne, resp. tanečné skladby, poetické klavírne diela a kompozície koncipované pôvodne pre orchester, ktoré sa zachovali ako klavírny výťah. Prvú skupinu reprezentujú *Introdukcia* (vlastne akási fantázia na spôsob potpourri) a tanečné skladby *Červená ruža* a *Balerína* s podtitulom „shimmy" z roku 1924. Ide o vcelku konvenčne riešené, no zároveň harmonicky invenčné dielka. Druhá skupina (drobné klavírne skladby) je najrozsiahlejšia, pričom práve na nej môžeme najlepšie sledovať vývoj mladého skladateľa – samouka. Kompozície vznikali pod vplyvom klavírnej tvorby Schumanna, Chopina, Liszta, Čajkovského či Smetanu. Mladý Suchoň sa v nich pohybuje v rámci žánru romantickej klavírnej miniatúry a svoje limity prekonáva zatiaľ nesmelo: z hľadiska formy ide v podstate vždy o „Da capo" s kontrastným stredným dielom. Rastúca sústredenosť pri motivickej práci a harmonická nápaditosť so snahou vyhýbať sa konvenčným riešeniam sú už však prísľubom do budúcnosti. Popri dvoch nokturnách (*c mol* a *Des dur*, obe z roku 1926) tu nachádzame viacero skladieb s poetickými názvami: *Tragédia es z* tragickej zrážky vlakov v Pezinku, *Víla a faun*, *Pieseň bez slov*, či *Listy do pamätníka* (všetky z roku 1926, posledná pravdepodobne ako súčasť zamýšľaného cyklu). Vrchol predstavujú nepochybne *Pierrot a Colombína* (1927) *a Adagio g mol* (1928), ktoré vznikli už počas štúdia u Kafendu. Výsledná, relatívne vyspelá podoba skladieb je však iste aj výsledkom vývoja, ktorý Suchoň na poli klavírnej miniatúry absolvoval.

Poslednú skupinu tvoria diela koncipované pôvodne pre orchester. V rokoch 1925–1926 sa skladateľ zaoberal baletom *Angelika*, z ktorého sa zachovala predohra a *Valse lento*. Ten dokonca vyšiel vo vydavateľstve Waldheim-Eberle. Skutočnou kuriozitou je však predohra k zamýšľanej opere *Julius Caesar* z roku 1925, ktorá je podobne ako predchádzajúce skladby snahou o vysporiadanie sa s „veľkými" formami. Predohra je klasicky riešená, má pomalý úvod, sonátové allegro a kódu. Skladba však trpí nesúrodosťou tematického materiálu. Suchoň sa v nej necháva inšpirovať tradíciou francúzskej opernej predohry 1. polovice 19. storočia (nezabúdajme, že predohry Aubera či Adama tvorili v tej dobe stále súčasť bežného orchestrálneho repertoáru), tvorbou nemeckého romantizmu a hudbou z prelomu storočí.
Z nahrávky je evidentné, že k bravúrnemu zvládnutiu veľkých foriem musel Suchoň absolvovať dlhoročný skladateľský vývoj. Napriek tomu je tiež zrejmé, že ide o diela nadaného mladého skladateľa a že vývoj, ktorý môžeme sledovať, bol nasmerovaný k tvorbe, ktorá zásadným spôsobom ovplyvnila slovenskú hudobnú kultúru.
Za pozoruhodný možno označiť výkon klaviristu Ladislava Fančoviča, ktorý vynikajúco interpretuje štýlovo i charakterovo odlišné skladby, k čomu okrem nespornej erudovanosti na poli „tradičnej" klavírnej tvorby nepochybne prispievajú aj jeho skúsenosti a záujem o populárnu hudbu medzivojnového obdobia. Zmysel pre štýl a výrazovú a charakterovú diferenciáciu, ako aj technická bravúra je popri klavírnych miniatúrach zjavná i v „neklavírnych" skladbách (obe spomínané predohry a *Intermezzo capriccioso*).
Vizuálne príťažlivý obal CD dopĺňa booklet s obsažným textom z pera Petra Zagara a Petra Štilichu. CD bolo venované 20. výročiu skladateľovho úmrtia.

Branko LADIČ

Mucha Quartet
Haydn, Mozart, Ravel
Diskant 2013

Mucha Quartet – perspektívne mladé teleso (mladé však najmä vekom hráčov, jeho umelecké aktivity

rozvíjané od čias konzervatoriálneho štúdia už dovŕšili trvanie 10 rokov!) – nahralo svoje prvé profilové CD. Nie je vôbec na škodu, že si Juraj Tomka, Andrej Matis, Veronika Prokešová a Pavol Mucha na túto prezentáciu svojho umenia trochu „počkali". Štvorica mladých hudobníkov zveľaďovala svoje hráčske schopnosti individuálne na domácich aj zahraničných hudobných univerzitách, ale tiež spoločne v rámci štúdia komornej hry na VŠMU (J. Slávik) a na viedenskej Universität für Musik und darstellende Kunst (J. Meissl). Verejné vystúpenia kvarteta v posledných rokoch dávali možnosť sledovať jeho jednoznačný umelecký progres a cestu, v ktorých by v budúcnosti bola veľká škoda nepokračovať.

Programovú koncepciu debutového albumu možno považovať za nanajvýš uváženú. Hoci v koncertnom repertoári „Muchovcov" má pomerne silné zastúpenie staršia i novšia slovenská tvorba, rozhodli sa na začiatok vkročiť na európsku pôdu a s odvahou sa vystaviť konfrontácii s množstvom existujúcich nahrávok. Voľba kvartetových opusov Josepha Haydna (*Sláčikové kvarteto č. 61 d mol „Kvintové" op. 76/2*) a Wolfganga Amadea Mozarta (*Sláčikové kvarteto č. 14 G dur „Jarné" KV 387*) je vo výsledku rozhodne oveľa viac než len dobre zvládnutou „povinnou jazdou" či zadosťučinením „klasike". V oboch skladbách mladí hudobníci ukazujú, ako sa v teréne klasicistickej faktúry dajú nad správne zahranými notami odkrývať ďalšie, oveľa podstatnejšie vrstvy umeleckého diela, napríklad zmysel pre vystihnutie detailu i logiky celku. Tá ešte viac vystupuje do popredia v *Sláčikovom kvartete F dur* Mauricea Ravela (vďaka majstrovskej tematickej prepojenosti všetkých štyroch častí), hoci po zvukovej i výrazovej stránke predstavuje kvarteto protipól oboch predchádzajúcich kompozícií. Práve z rozdielneho charakteru, podčiarknutého dôkladným interpretačným vypracovaním, však pramení dramaturgická kulminácia, narastajúca každou časťou až k strhujúcemu finále. Plusom v rámci CD je sprievodný komentár od primária Juraja Tomku, ktorý približuje nielen kontexty vzniku nahratých diel, ale v krátkosti popisuje aj koncepciu ich umeleckého stvárnenia.

Juraj BUBNÁŠ

Hispanic Spirit
P. Remenár
M. Rodriguez-Brüllová
Pavlík Records 2013

CD *Hispanic Spirit* je výsledkom spolupráce dvojice mladých renomovaných slovenských interpretov, gitaristky Miriam Rodriguez-Brüllovej a barytonistu Pavla Remenára. Miriam Rodriguez-Brüllová študovala na bratislavskej VŠMU, ale aj v kanadskom Quebecu a vo Viedni na Hochschule für Musik und darstellende Kunst pod vedením známeho Alvara Pierriho, kde neskôr aj pedagogicky pôsobila. Pavol Remenár absolvoval Pedagogickú fakultu UK a VŠMU v Bratislave, je sólistom Opery SND. Obidvaja umelci majú za sebou intenzívnu koncertnú činnosť doma i v zahraničí. CD otvára sedem *Poetických valčíkov* (*Valses poéticos*) Enriquea Granadosa, v ktorých sa Brüllová predstaví krásnym tónom, citom pre melodiku a zmyslom pre lyriku tohto skladateľa. Granadosovu poetickosť striedajú štyri piesne Joaqína Rodriga, v ktorých Remenárov sugestívny prejav vytvára na viacerých miestach doslova elektrizujúcu atmosféru (*Adela*). *Pequeña Sevillana* poskytla Brüllovej priestor na demonštráciu brilantnej razguadovej techniky. Pôsobivý kontrast dosiahla v lyrickom strednom dieli, aj vďaka presvedčivému uchopeniu idiomatiky flamenca. Populárne úpravy ľudových piesní *Canciones catalanas* preslávili Miguela Llobeta. Za krásou trojice piesní v ničom nezaostalo interpretačné uchopenie diel gitaristkou. Opäť treba vyzdvihnúť jej zmysel pre lyriku, prirodzené cítenie fráz a farebnosť. Akoby tieto skladby boli odjakživa jej prirodzenou súčasťou. Brüllová sa na CD predstavila aj ako aranžérka joty *Suena guitarrico mìo* zo zarzuely *El guitarrico* Augutína Péreza Soriana. Výborne zvládnutá úprava umožnila vyniknúť Remenárovmu hlasu. Kontrast prináša skladba Augustína Barriosa Mangorého *Julia Florida*. Piesne Carlosa Gustavina sú charakteristické temperamentom v lyrickej, dramatickej či tanečnej polohe a obaja interpreti v nich predvádzajú pôsobivú hudobnú komunikáciu. V známej kompozícii Piazzollu *Oblivión* opäť vynikne Brüllovej zmysel pre lyrickosť, miestami tiež dokáže navodiť pocit, že počúvame malú latinskoamerickú kapelu. Brilantnú techniku – rozklady akordov, legáta, behy a pizzicata – predvádza gitaristka v Dyensovom *Tangu en skaï*. Jedným z vrcholov CD je nepochybne *El día que me quieras* Carlosa Gardela. Pavol Remenár svojou interpretáciou umožňuje dokonale precítiť emócie, ktoré autor do piesne vložil. Autorkou pôsobivého aranžmánu je opäť Miriam Rodriguez-Brüllová. Ani interpretáciám dvoch skladieb (*Andante, Allegro*) Alda Rodrigueza Delgada nemožno nič vyčítať, technicky náročné pasáže sú zahrané s prehľadom a cítiť z nich virtuozitu gitaristky. V závere albumu zaznievajú napokon ďalšie dve kompozície upravené Brüllovou: *Amor, vidade mi vida* od Federica Moreneho-Torrobu a *Zapateado* od Gerónima Gimenéza. V obidvoch Brüllová i Remenár zažiaria vďaka temperamentu a interpretačnému majstrovstvu. CD *Hispanic Spirit* si zaslúži pozornosť kvôli skvelým interpretačným výkonom, dramaturgii a okrem toho je aj výbornou prezentáciou slovenského interpretačného umenia.

Michal HOTTMAR

Roman Patkoló
R. Rikkon
Hudobné centrum 2012

Od nepamäti sú ceny udeľované za zásluhy a výnimočné skutky. Do neveľkého zoznamu (a nie vždy nespochybniteľného) tých slovenských pribudla v roku 2006 Cena Ľudovíta Rajtera, iniciovaná Hudobným centrom. Ocenenie s menom výnimočnej osobnosti, charizmatického dirigenta, je určené mladým slovenským interpretom. V trojročných intervaloch boli dosiaľ ocenení traja. To, že po dirigentovi Jurajovi Valčuhovi a huslistovi Milanovi Paľovi získal cenu aj kontrabasista Roman Patkoló, možno chváliť, no nie sa tomu čudovať. Preambula k Cene Ľudovíta Rajtera hovorí o laureátoch jasne: „s atribútmi výnimočnej kvality interpretačného výkonu a tiež aktívnym prispievaním k rozvíjaniu a zviditeľňovaniu slovenského koncertného umenia doma i v zahraničí". Roman Patkoló je dnes jednotkou svetových koncertných pódií, ktoré sólistami v hre na kontrabase určite nie sú prehustené. Jeho status potvrdzuje množstvo cien zo svetových súťaží, konkurzov i kompozície, ktoré sú mu šité svetovými skladateľmi priamo na telo. Mladý Žilinčan neodmieta príležitosti: či ide o Londýn, New York, nateraz domovské Švajčiarsko, Nemecko, Áziu. Málokomu sa podarilo niečo podobné – povýšiť kontrabas na nástroj vskutku neobvyklých sólových parametrov. Navyše, pri jeho príslovečnej skromnosti. Talent však má dôraznú silu. Po udelení Ceny Ľudovíta Rajtera nasledoval koncert v Malom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu, vzápätí nahrávanie CD, ktoré je súčasťou ceny. Dramaturgia nahrávky je koncipovaná nevšedne, vtipne. Roman Patkoló nezvolil poslucháčsky náročné kompozície, siahol po desiatich komorných skladbách. Jeho partnerom je všestranný, inšpirovaný a empatický klavirista Richard Rikkon. Transkripcie prevažne zo sveta ľahšej múzy testujú zdatnosť, vkus a hudobnícke niveau interpretov: poslucháč sa tak na nahrávke môže stretnúť so salónnymi melódiami (Vačkář), filmovými témami (Morricone, Bernstein, Williams) i s virtuóznymi „prskavkami" (Dinicu, Valls, Vieuxtemps, Paganini). Poslucháč musí ostať fascinovaný. V lyrike Patkoló s nadhľadom vládne, vďaka plastickému vibrátu, širokým spektrom formulovania fráz a čaruje tónovými odtieňmi plnými subtílnych kontrastných posunov. Brilantné skladby ohromia virtuozitou, ktorá posúva kontrabas do zvukovej a dispozičnej roviny jeho menších sláčikových súrodencov. Uprostred výberu doslova kraľuje Bruchov známy *Kol nidrei op. 47*.

V prípade interpretov skutočne netreba šetriť superlatívmi. Nosič má všetky predpoklady reprezentovať umelca na jeho cestách a pôsobiť ako atraktívna zvuková vizitka, a to nielen vďaka peknej striedmej grafike Stanislava Stankóciho. Pri počúvaní však človek prestáva veriť vlastným ušiam. Zvuk a mastering, ktoré mali na starosti skúsení majstri nahrávania – Mirko Krajči a Hubert Geschwandtner, ostali, z nepochopiteľných dôvodov, utopené a zahmlené v kalných tieňoch. Nástroje počujeme nevyrovnane, duto, najmä klavír, ale aj sólujúci nástroj znejú z nosiča neumelo, približne... Je vskutku škoda premárnenej šance, vystrieľanie exkluzívnych nábojov a hazardu s dobrým menom. Nielen interpreta...

Lýdia DOHNALOVÁ →

Hautzinger – Fujak – Sörés
Live in Brussels
Hevhetia 2013

Trojica hudobníkov – Franz Hautzinger, Julo Fujak a Zsolt Sőrés – predstavuje zavedené mená v oblasti experimentálnej a improvizovanej hudby. Franz Hautzinger pôsobí v sfére hudobnej nekonvenčnosti od roku 1989. Práve vtedy začal skúmať možnosti inakostného poňatia hudobného vyjadrenia. Jeho hudobný, improvizačno-zvukovo-experimentátorský jazyk – jeho „poetiku" – možno počuť v spolupráci s hudobníkmi ako Keith Rowe, Derek Bailey, John Tilbury, Gene Coleman, Sachiko M a Otomo Yoshihide. Zsolt Sőrés sa pohybuje na poli improvizovanej, elektroakustickej a priam až noisovej hudby, soundartu a konceptuálneho umenia. Hautzinger so Sőrésom majú na svojom konte spoluprácu s Francúzkou Isabelle Duthoitovou a v projekte Abstract Monarchy Trio kooperovali s maďarským hudobníkom Zsoltom Kovácsom. V Bruseli doplnil tento tandem slovenský nekonvenčný hudobník Julo Fujak (spolupracoval napríklad s Jonom Roseom, Veryanom Westonom alebo The California Ear Unit), v novembri 2011 predviedli v Štúdiu Odeon 120 spoločnú hudobnú komunikáciu založenú na voľnom plynutí zvukových diferencií.

Live in Brussels je záznam hudobného aktu troch individualít, ktorí na platforme voľnej improvizácie ponúkajú poslucháčom vhľad do procesu vzniku a premien hudobného diania. V tomto medzinárodnom rakúsko-slovensko-maďarskom triu splývajú tri poetické línie: Hautzingerov dekonštruktivisticky zameraný prístup k tvorbe zvukov na štvrťtónovej trúbke, Fujakove pointilistické sonoristické „záblesky" semipreparovaného klavíra, preparovanej basgitary a zvukových objektov a Sőrésovo redukcionistické vytváranie a rozvíjanie elektronických a akustických zvukových momentov. Aj napriek značne širokému spektru a povahe zvukových zdrojov sú výsledné hudobné tvary „priesvitné", niekedy priam efemérne (*Part II.*). Vzájomná komunikácia je založená na výsostne introvertnom hudobnom plynutí, ktorému však rozhodne nechýba napätie. Má však viac či menej povahu „vnútornej" tenzie vychádzajúcej z nepravidelne sa vynárajúcich fragmentárnych zvukových „záblesков", ako z explicitne, priamočiaro atakujúcich expresívnych plôch. Možno povedať, že ide o trialóg vzájomných „spojení" siete zvukových detailov, voľne plynúcich v rizomatickom usporiadaní. Hautzingerov prístup, ktorý Jozef Cseres označil ako „čo je za" tradičnými zvukovými možnosťami nástroja a Sőrésovo sónické nomádstvo vychádzajúce z čistých akustických tónov a končiace v bohato štruktúrovaných hlukových objektoch, dopĺňa Fujak svojím „osobitým" rukopisom. Ten afirmatívne akcentuje nekonečnosť možností rozširovania či odhaľovania zvukového univerza. Exponuje punktualistickú poetiku, osciluje medzi zvukovým hedonizmom a expresívnosťou a občas „presvetľuje" sónickú štruktúru zvukovo „tradičnejšími" momentmi. Tie sa veľmi jemne vynárajú ako náznaky tonálnych harmonických a melodických fragmentov, aby vzápätí zanikli v sieti Hautzingerovej poetiky neustáleho zvukového hľadačstva.

Za zmienku stojí zvuk samotného záznamu, ktorý dokonale sprítomňuje atmosféru v bruselskom štúdiu. Niet sa čomu čudovať – záznam, mix a mastering mal na starosti Michael W. Huon – technik s bohatými skúsenosťami s nahrávaním a editovaním najrozmanitejších podôb nekonvenčnej hudby (v jeho portfóliu sa nachádzajú nahrávky hudobných osobností ako napríklad Phil Minton, John Butcher, Frederic Rzewski a mnoho iných). Skladateľ Vinko Globokar sa raz na margo nahrávok improvizovanej hudby vyjadril, že jediným zmysluplným využitím takejto nahrávky je raz si ju vypočuť a potom ju zničiť. Projekt Hautzinger – Fujak – Sőrés: *Live in Brussels* (ocenený Prémiou Hudobného fondu v roku 2012) za vypočutie rozhodne stojí. A nenudil ani druhýkrát.

Ľubomír PAVELKA

Music for Viola
Kurtág/Ligeti
K. Kashkashian
ECM New Series
distribúcia DIVYD

Mníchovské vydavateľstvo ECM Records prišlo na trh s ďalším zaujímavým titulom, v ktorom sa pod názvom *Music for Viola* ukrývajú nahrávky dvoch prominentných predstaviteľov súčasnej hudby, krajanov Györgya Kurtága (1926) a Györgya Ligetiho (1923–2006) v interpretácii Kim Kashkashianovej.

Zatiaľ čo Ligeti je na CD titule zastúpený hutnou 6-časťovou *Sonátou* (vznikajúcou v rozmedzí rokov 1991–1994), Kurtág na nahrávke participuje devätnástimi miniatúrami z cyklu *Jelek, játékok és üzenetek (Signs, Games and Messages)*, ktorý predstavuje jeden z viacerých Kurtágových „works-in-progress" (prvé verzie prvých skladieb, *Jelek I* a *Jelek II* vznikli už v roku 1961, ďalšie v roku 1987, samotný cyklus je však datovaný až rokom 1989, keďže viaceré, a nielen najstaršie skladby boli postupne prepracované, pričom väčšina z nich – podobne ako Ligetiho *Sonáta* – dostala konečnú podobu najmä v priebehu poslednej dekády minulého storočia).

Na prvý pohľad by sa takáto koncepcia mohla javiť ako trochu riskantná a dalo by sa predpokladať, že Kurtág by mohol ťahať „za kratší koniec". Ale Kurtágove miniatúry sú na nahrávke zoradené tak dokonale, že pri posluchu sa zdá, ako keby išlo o devätnásťčasťovú suitu napísanú „jedným ťahom" (a pritom ide o skladby, ktoré vznikali postupne pri rôznych príležitostiach. Wolfgang Sandner v sprievodnom texte k nahrávke píše, že hudba oboch skladateľov vyrastá zo spoločného materinského jazyka, ktorého tvorcom bol ich starší krajan, Béla Bartók (a zdôrazňuje, že iste nie náhodou títo traja novodobí tvorcovia maďarskej hudby pochádzajú z toho istého územia, z neveľkej maďarskej enklávy na území dnešného Rumunska). Jedným zo špecifík tohto jazyka je nastolenie nového konceptu „krásy", ktorý sa v oblasti sláčikovej hry dosť odlišuje od „kultu krásy" etablovaného najmä v priebehu 19. storočia (a v zdeformovanej a hypertrofovanej podobe ďalej rozvíjaného v edukačných konceptoch v priebehu 20. storočia). Bartókovský koncept „krásy", vyrastajúci v značnej miere z archaických vrstiev (nielen) maďarského folklóru, v oblasti nástrojovej hry zdôrazňuje najmä požiadavku „pravdivosti" samotného nástroja, spočívajúcu v čo najširšom spektre využitia jeho zvukovo-farebnej rozmanitosti, jeho artikulačno-výrazových možností a špecifík, teda vlastností, ktorými sa daný nástroj odlišuje od iných a pre ktoré sa stáva v hudbe nezastupiteľným. A Kurtágove a Ligetiho skladby pre sólovú violu kráčajú práve v tejto bartókovskej línii: „krásny tón" v ich ponímaní je tón, ktorý v jednotlivých nuansách verne zodpovedá „pravdivosti" vyjadrenia tisícorakých odtieňov hudobných myšlienok. A že je tých odtieňov neúrekom, je zrejmé aj v prípade oboch predložených skladieb.

Prirodzene, tento cieľ je možné dosiahnuť len prostredníctvom majstrovského zvládnutia nástrojovej hry a dôkladným porozumením zadania, zakódovaného jednak v piatich linkách notovej osnovy, jednak v množstve detailných dynamických, artikulačných, ako aj výrazových pokynov, ktorými disponujú tak partitúry Kurtágových miniatúr, ako aj partitúra Ligetiho sonátového kolosu. A napokon treba porozumieť aj tomu, čo je ukryté kdesi v hlbinách hudobného diela a čo tvorí jeho duchovú podstatu... Violistka Kim Kashkashian našťastie disponuje všetkým, čo k takémuto dôkladnému porozumeniu a následnému predvedeniu interpret potrebuje, a preto sme svedkami, ako sa v jej rukách obe diela premieňajú na živý organizmus, ktorý nám komunikuje posolstvo nevšednej zvukovej a duchovnej krásy.

Daniel MATEJ

Handel
Finest Arias for Bass Voice
Ch. Purves (bas)
Arcangelo,
J. Cohen
Hyperion
distribúcia DIVYD

Pre britského basbarytonistu Christophera Purvesa nie je händlovský recitál neznámou. Bývalý člen King's College Choir Cambridge (kde sa narodil i študoval) sa pohyboval na scéne barokovej opery už počas prvých desiatich

rokov kariéry, a nie bez úspechu (bol jedným zo zakladajúcich členov súboru starej hudby The Sixteenths Harryho Christophersa). Postupom času sa začal venovať viac Mozartovi, romantickej opere (Verdi, Puccini, Wagner) i dielam 20. storočia (Britten, Stravinskij, McMillan), no svojím novým CD dáva poslucháčom najavo, že sa barokovej hudby nemieni vzdať. Robí skutočne dobre, pretože si našiel na tento typ repertoáru skvelú interpretačnú polohu vzhľadom na svoj hlasový i osobnostný typ. Novinka predstavuje výber árií z talianskych a anglických opier, oratórií, ód a masques (*Rinaldo, Acis, Galatea e Polifemo, L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato, La Resurrezione, Deborah, Belshazar, Orlando, Agrippina, Riccardo Primo, Apollo e Dafne* a *Alexander's Feast*). Kolekcia prezentuje Händla ako jedinečného znalca basového hlasu s mimoriadnym darom pre charakterizáciu postavy. Žánrovo sa pohybuje od basu buffo cez ľúbostné árie až po vrcholnú drámu. Christopher Purves je akoby majiteľom dvoch hlasov v jednom. Keď treba, je vysokým barytónom, inokedy sonórnym basom s efektnými hĺbkami. Má vynikajúci zmysel pre charakterizáciu postáv, vďaka ktorému dokáže oživiť každú áriu. Najsilnejšie okamihy sú tie, v ktorých Purvesov spev odhaľuje zákutia skladateľovho mimoriadneho psychologického vhľadu, čím vyvracia sporadicky sa objavujúce klišé, že Händlove basové árie sú nediferencovanou výplňou jeho diel. Technicky je ako spevák bezchybný, bez najmenších problémov zvláda všetky nástrahy barokového spevu, koloratúry, behy, trilky, skoky, a inteligentne narába s adekvátnym afektom bez manier a prehnaných gest. Spieva štýlovo napriek tomu, že svoje prirodzené vibrato nijako špeciálne nekrotí. Vynikajúcim partnerom Christophera Purvesa na novej nahrávke je súbor starej hudby Arcangelo s dirigentom Jonathanom Cohenom, z prejavu ktorého cítiť štýlovosť, temperament i noblesu. Spevák a orchester sú dokonale zladení v sympatickej chrámovej akustike. Tento výnimočný album, ktorý ponúka širokú škálu Händlovej hudby písanej pre bas, patrí k najoceňovanejším albumom minulého roka a získal najvyššie hodnotenia odborných hudobných časopisov Gramophone, BBC Music Magazine a Diapason.

Jozef ČERVENKA

jazz

ElectriCITY
Ľudmila Štefániková All Female Jazz Quartet
featuring Greg Hopkins and Peter Lipa
Hudobný fond 2013

Medzi Bostonom a Bratislavou – v tomto priestore sa už mnoho rokov úspešne pohybuje mladá slovenská jazzová vibrafonistka a skladateľka Ľudmila Štefániková. A na cestách medzi oboma mestami vznikal aj nedávno vydaný album *ElectriCITY*. Štefánikovej debutový album *Be Beautiful* znamenal pred troma rokmi veľmi ambiciózne vykročenie z tieňa a upozornil na fakt, že je tu v slovenskom jazzovom kontexte pomerne ojedinelý zjav s vlastnou, špecifickou kompozičnou a aranžérskou koncepciou, ktorú podopierajú kvalitné skúsenosti zo štúdií v Paríži a Bostone. Kým prvý album Štefánikovú predstavil najmä ako skladateľku a aranžérku, *ElectriCITY* na pôde komornejšieho a intímnejšieho formátu v plnej miere ukazuje aj jej vynikajúce hráčske schopnosti. Samozrejme, aj tu je aktívna ako skladateľka: *ElectriCITY* prináša sedem celkom nových autorských skladieb voľne skĺbených do pestrofarebného, no predsa kompaktného celku.
Je zaujímavé, že to, čo som cítil pri počúvaní *Be Beautiful*, je na *ElectriCITY* prítomné ešte silnejšie – mám na mysli verbálne ťažko definovateľnú auru ženskosti, ktorá prestupuje harmóniou, zvukom, rytmami, výstavbou komponovaných prvkov aj improvizácií. Je to svet, do ktorého sa mi – vzhľadom na prevažujúcu skúsenosť s „maskulínnym" jazzom – preniká možno trocha ťažšie, no o to zaujímavejšie... Môže za to nielen Štefánikovej skladateľský naturel, ale prirodzene aj výhradne ženské obsadenie základnej zostavy: popri líderke hrajúcej na malletKATe, chameleónskom nástroji vydávajúcom naozaj širokú škálu zvukov, tu vystupujú mladé Američanky Amanda Andrews (jazzová gitara), Christine Moad (basgitara) a Jazz Robertson (bicie). Plus niekoľko hosťujúcich hudobníkov, ktorí sú zasa výhradne muži...
Ďalšia výrazná črta, ktorú majú oba albumy spoločné, je hlásenie sa mladej jazzmanky k svojim koreňom. Hneď v úvode znie v „rozmazanom" zvuku malletKATu akoby zasnená parafráza slovenskej hymny, do ktorej sa ozýva vokál žijúcej legendy slovenského jazzu Petra Lipu. V tomto momente však narážam na môj azda jediný percepčný problém pri počúvaní albumu – mám čisto subjektívny dojem, že Lipov hlas (najmä pre spôsob nasadzovania tónu) sa tam veľmi nehodí a tak trochu narúša harmóniu inak vydareného celku, čo sa prenáša aj na titulnú skladbu ladenú v temperamentnom afro štýle.
Nasleduje trojica prevažne baladicky podfarbených skladieb (*HotCold*, *Love Is Unpredictable*, *Smoke In The Air*), ktoré majú zvláštnu podmanivosť. Ich hudba sa nesie v duchu jazzovej tradície; je v najlepšom zmysle eklektická, zrozumiteľná, pracuje s konvencionalizovanými (a predsa svojsky krásnymi) harmonickými postupmi, no zároveň je svojím spôsobom veľmi moderná, súčasná – zvukovým obrazom, rytmickými nepravidelnosťami, prácou s hudobným aj akustickým priestorom. Aj pri značnom podiele komponovaného materiálu priam dýchajú slobodou: napriek tomu, že stavajú na tradičnej schéme témy a sól, ani chvíľu ma pri počúvaní nedusí vedomie otrocky opakovaných chorusov, nad ktorými sa sólista snaží vyjachtať čo najväčšie množstvo nôt... A to platí aj pre lapidárne *Saturday Morning Blues*, celkom „obyčajné" rýchle blues *in F*. V tomto segmente albumu sa objavuje ďalší exkluzívny hosť, vynikajúci trubkár Greg Hopkins, ktorého takmer „beztiažový" tón, bezstarostne uvoľnené frázovanie a melodické cítenie vychutnávam s veľkým pôžitkom. Hopkinsov „sound" je akoby čerešničkou na torte pripravenej skvele zohratým ženským kvartetom, z ktorého mi ako najvýraznejší talent pripadá bubeníčka s afroamerickými koreňmi (a priliehavým krstným menom) Jazz Robertson pre svoj priamočiary drive a adresný úder, ale aj zmysel pre hru s farbami. Vynikajúco sa podarili aj s energickými groovmi pracujúce *Newbury Party* a *Game Over*, ktorá začína drsno, s takmer siláckym gestom, no ženský element vzápätí všetko odľahčuje a presvetľuje...
Je tu aj bonus v podobe alternatívnej verzie *Love Is Unpredictable*, krásnej témy, na ktorú Ľudmila improvizuje v dialógu s gitaristom Pavlom Berezom. Čistý zvuk vibrafónu snúbiaci sa s čistým zvukom jazzovej gitary v dokonalom súlade. *Game Over* znamená tiež uzavretie bostonskej epizódy života hlavnej protagonistky, ktorú čakajú nové kapitoly, nové projekty a iste aj nové a zaujímavé nahrávky. *ElectriCITY*, ktoré je voľnou poetickou reflexiou veľkého výpadku prúdu v Bostone roku 2012 a z neho plynúcich následkov pre veľké, od elektriny závislé mesto, ďalšie očakávania posúva do značne vysokej roviny. A to platí aj pre skutočne reprezentatívne zvládnutú vizuálnu stránku atraktívneho albumu.

Robert KOLÁŘ

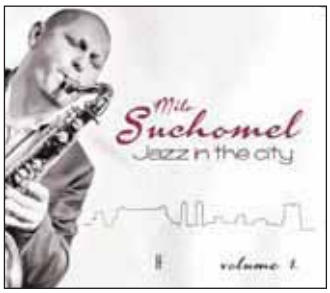
Introducing
Lukáš Oravec Quartet
L. Oravec, R. Tariška, J. Tököly, M. Dorčík, R. Ragan ml.
Hudobný fond 2013

Tom Harrell! – taká bola moja prvá asociácia okamžite potom, ako som do prehrávača zasunul debutové CD Lukáša Oravca a ozvala sa úvodná *Boca*. Mladý trubkár a krídlovkár sa evidentne netají obdivom voči svojmu veľkému americkému vzoru a tieto inšpirácie majú na albume hneď niekoľko konkrétnych podôb. Už samotná obálka silne pripomína vizuál Harrellovho albumu *Moon Alley* (Criss Cross Jazz, 1985), odkiaľ Oravec prevzal aj rovnomennú kompozíciu, krásnu atmosférickú baladu v strednom tempe, ktorej tému takmer navlas „odkopíroval". Harrellovi na altsaxofóne sekunduje Kenny Garrett, Oravcovi zasa Radovan Tariška, hráč typovo blízky Garrettovi (hoci predsa veľmi svojský). Máme tu teda do činenia s obyčajným kopírovaním vzorov? Áno, ale aj nie.
V prvom rade, Lukáš Oravec sa narodil roku 1988, je teda mladým, hoci už pomerne skúseným umelcom, ktorý má za sebou štúdiá u renomovaných pedagógov v Dánsku, Poľsku, Česku aj u nás a v nedávnej dobe sa mu podarilo úctyhodným spôsobom odštartovať koncertné aktivity siahajúce ďaleko za naše hranice. Je teda prirodzené, že sa svoje skúsenosti i naakumulovaný repertoár snaží prezentovať aj v podobe štúdiovej nahrávky. Jeho hudobnícky naturel je orientovaný skôr konzervatívne, na bebop a hard bop, na hru a tvorbu velikánov jazzovej trúbky, čo nevyhnutne predpokladá ono „kopírovanie", pretože to je prakticky jediná efektívna metóda nadobudnutia →

→ solídnych remeselných zručností a adekvátneho štýlového cítenia. To Oravec dokazuje hneď v úvodnej skladbe – stačí si napríklad všimnúť moment, kedy pri prednese témy „vyskočí" o oktávu vyššie nad saxofón a naďalej bezchybne intonuje aj artikuluje, čo na krídlovke vôbec nie je ľahké... Oravcov krídlovkový tón je vyvážený, má takpovediac šťavnaté jadro obalené suchším povrchom, ktorý mierne zvrásňuje vkusne používané vibrato. Možno ho dobre odlíšiť od tónu jeho trúbky, čo pokladám za pozitívum, keďže zďaleka nie každý hráč dokáže v takejto miere diferencovať charakter týchto dvoch nástrojov. Pri výstavbe sól v Oravcovej hre (obzvlášť na trúbke) cítim reminiscencie Clifforda Browna a možno ešte viac Freddieho Hubbarda – najmä pre tendenciu k neviazanému, technicky bravúrnemu preludovaniu, ktoré chvíľami akoby strácalo konkrétne smerovanie. Hubbard je tu tiež pripomenutý ako autor skladby *Dear John*, pocty Johnovi Coltranovi vystavanej na harmonickom podklade jeho legendárnych *Giant Steps*, ktoré platia za „skúšobný kameň" improvizačnej pohotovosti jazzového hudobníka. Oravec a jeho kapela týmto testom prešli celkom úspešne. A je tu zopár ďalších odkazov na tradíciu; mám na mysli citáty Gershwinovho *Summertime*, Gillespieho *Bebopu* či Coltranovej *Love Supreme*, ktoré sa tu a tam akoby mimovoľne „vlúdili" do Oravcových sól. Možno to nie je príliš originálne, no cítiť, že hudbu svojich vzorov miluje a bezvýhradne verí v to, čo robí.

Apropo kapela. Lukáš Oravec mal vyslovene šťastnú ruku pri výbere spoluhráčov a podarilo sa mu zostaviť kvalitnú formáciu, ktorá súznie generačne aj hudobne. Vyzdvihol by som najmä mladého a podľa mňa mimoriadne talentovaného klaviristu Jakuba Tökölyho, ktorý vynikajúco ovládol jazzový „language" a ktorého muzikantský naturel zjavne dobre harmonizuje s Oravcovým, a tiež spontánne swingujúceho Roberta Ragana ml. na kontrabase. Obaja sa prezentujú ako ambiciózni sólisti a tiež ako autori skladieb. Samozrejme, nemožno prehliadnuť prítomnosť Radovana Tarišku, ktorý je garantom najvyššej interpretačnej úrovne a zároveň energickým „motivátorom" vždy ťahajúcim vpred aj ostatných okolo seba. Napokon, v poslednej skladbe *Red Apple* (nápaditom spracovaní ľudovej pesničky *Červené jablíčko* z aranžérskej dielne Ľuboša Šrámka) celkom preberá iniciatívu a takmer odsúva Oravca do úlohy sidemana. Tu už atmosféra albumu smeruje k Tariškovmu konceptu „folklore to jazz". Chcel by som však podotknúť, že v názve Oravcovho albumu je nanajvýš adekvátne slovo „introducing". Je to zatiaľ „iba" predstavovanie sa; Lukáš Oravec a hudobníci okolo neho majú pred sebou otvorenú cestu k dozrievaniu a hľadaniu nových obzorov, v čom im pevne držím palce.

Robert KOLÁŘ



Milo Suchomel Jazz in the City volume 1

Hudobný fond 2013

V poslednom čase som zaznamenal tendenciu pridávať k názvom nových slovenských jazzových albumov dodatok typu „Volume 1" či „Part One". Nerozumiem celkom tejto stratégii, no v prípade Mila Suchomela je dôvod celkom jasný: *Jazz in the city*, jeden z radu jazzových CD, ktoré nedávno uviedlo na trh vydavateľstvo Hudobného fondu, je prvou, komornou a rýdzo inštrumentálnou časťou plánovaného trojdielneho celku, ktorý má vyvrcholiť veľkolepým orchestrálnym projektom. Vzhľadom na Suchomelove všestranné (hráčske, kompozičné, aranžérske, líderské a organizátorské) aktivity je aj pravdepodobné, že materiálu na tri rôzne zostavené albumy bude naozaj dosť.

Názov je celkom priliehavý – hudba pôsobí vyslovene „urbánne"; nesie sa v duchu moderného mainstreamu, dominuje jej zvuk elektrických klávesov a gitary, živo pulzujúca rytmika postavená na groovoch (žiadny swing, basgitara namiesto kontrabasu), stopercentná, perfekcionistická práca Milana Tökölyho či Jána Mudrocha v nahrávacom štúdiu, perfekcionistické virtuózne hráčske výkony, efektné, kompaktne znejúce aranžmány...

Album prináša niekoľko nových kompozícií plus Suchomelove rokmi osvedčené témy, dobre známe z *I Always Tell You* (Hudobné centrum, 2009), no s výrazným „faceliftom", vďaka ktorému dobre zapadajú do nového konceptu. Tradičné schémy niektorých z nich (molové blues, rhythm changes) však dobre fungujú aj tu, a tak možno *Jazz in the city* vnímať ako spojité, rovnakou atmosférou preniknuté virtuálne putovanie po rôznych, neraz aj geograficky špecifikovaných lokalitách (*Caribic*, *Montreal*, *Virginia*, *At home*, *The head 22*). Toto putovanie má výrazný „vintage" nádych evokujúci atmosféru „seventies"; napríklad charakter rytmiky aj spojenie sopránsaxofónu so zvukom Rhodes piana v *At home* mi nevdojak pripomína ducha albumu Milta Jacksona *Olinga* (CTI, 1974), hoci Milo Suchomel a Ľuboš Šrámek už samozrejme improvizujú inak než Jimmy Heath a Cedar Walton pred 40 rokmi. Vnímam to však ako súčasť špecifického štýlu a aj istého odstupu, z ktorého cítim závan

Novinky ECM:

DIVYD

Weinberg
Orchestral & Chamber Works
Gidon Kremer
Kremerata Baltica
Daniil Trifonov – klavír
Daniil Grishin – viola
Giedrė Dirvanauskaitė – violončelo
Danielis Rubinas – kontrabas

Keith Jarrett
No End

The Hilliard Ensemble
Il Cor Tristo
Bernardo Pisano (1490–1548)
Roger Marsh (*1949)
Jacques Arcadelt (c. 1507–1568)

Il Pergolese
Maria Pia De Vito – spev
François Couturier – klavír
Anja Lechner – violončelo
Michele Rabbia – perkusie, elektronika

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

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

odľahčujúceho vtipu, obzvlášť pri *Montreale*, kde saxofón vstúpi do umelo patinovaného, „gramofónového" zvuku sláčikovej sekcie. Moment sladkej sentimentality, predstieranej nostalgie pôsobí úsmevne.
Čo Suchomela a jeho zostavu plne oprávňuje k takémuto neviazanému pohrávaniu sa, je predovšetkým suverénna muzikantská a improvizačná pripravenosť. Kvalitný, vždy s neochvejnou istotou nasadzovaný saxofónový tón, prirodzené frázovanie, obdivuhodné technické aj artikulačné schopnosti a výrazné melodické cítenie pri improvizácii patria už dlho k Suchomelovým devízam a na albume sa prezentujú v plnej kráse. Dopĺňa ich absolútna suverenita Ľuboša Šrámka za klávesmi, drive Suchomelovho verného „sekundanta", gitaristu Pavla Berezu, a v neposlednom rade aj trúbka Ondreja Jurašiho, vynikajúceho hráča s pekným tónom a mimoriadnymi dispozíciami pre efektívnu hru v najvyššom registri. Spoľahlivo pracujúcu rytmiku tvoria basgitarista Michal Šimko a žiarivý mladý talent Dávid Hodek za bicími, ktorý okrem toho, že nahrávke dodáva sympaticky svieži energetický náboj, preukazuje aj pomerne zrelý zmysel pre štýl. Zostava má kompaktné cítenie a zdá sa, že vzájomná muzikantská „chémia" v štúdiu dobre zafungovala.
Prvý diel *Jazz in the city* poskytuje príjemné, veselé, neproblematické a po všetkých stránkach kvalitne pripravené počúvanie. Som teda zvedavý na pokračovanie série...

Robert KOLÁŘ

Eugen Vizváry Part One
Hudobný fond 2013

Meno slovenského klaviristu Eugena Vizváryho je v jazzových kruhoch dobre známe.
Po množstve hosťovaní na albumoch najrôznejších slovenských hudobníkov vydáva teraz svoje prvé autorské CD s názvom *Part One*. Na jeho nahrávke sa zišla elita slovenských jazzmanov: Martin Valihora a David Hodek (bicie), Oskar Rózsa, Juraj Griglák a Robert Vizvári (basgitara). K výsledku prispeli tiež bratia Michal (gitara) a Štefan Bugalovci (vibrafón), Radovan Tariška (saxofón) a speváčka Anita Soul. Tá okrem svojho zamatového hlasu dodala do troch skladieb aj vlastné anglické texty. Pestrému obsadeniu a všestrannosti autora zodpovedá multižánrový obsah. Na CD sa vystriedajú funk, jazz-pop, soul, ale aj moderný jazz s „free" prvkami. Všetko s inštrumentálnymi a speváckymi výkonmi na vysokej úrovni. Každá skladba má navyše špecifické obsadenie, ktoré sa na CD objaví iba jedinýkrát.
Úvodná skladba albumu *Part One* prináša zvuk moderného klavírneho tria s funkovým groovom. Nasleduje kvarteto *Of Course* so saxofónom, kde akustický klavír strieda zvuk elektrického piana. Hudba stavia na spojení freejazzových pasáží s úderným funkom. Komornejšiu atmosféru prináša duo basgitary a klavíra *Kon-takt* s unisonovými melódiami a priestorom pre sólové improvizácie. Ďalšie tri skladby sú obohatené o soulový spev, majú popovejší charakter a najpočetnejšie obsadenie. V skladbe *Shine Bright!* sa na base predstaví hosť Braylon Lacy. Táto pieseň bola súčasťou repertoáru turné Juraja Grigláka, počas ktorého v kapele s Eugenom Vizvárym, Michalom Bugalom a Patchesom Stewartom vystupovali po boku slávneho amerického bubeníka Poogieho Bella. Posledná skladba na CD (*Andromeda*) je opäť čisto inštrumentálna. Je v netradičnom trojštvrťovom takte jazz-waltzu a v plnej miere ukazuje majstrovstvo a virtuozitu v jednotlivých sólach i v súhre skúsených slovenských hudobníkov. Nahrávanie albumu prebiehalo v dvoch štúdiách. Väčšina vznikla v trnavskom Štúdiu J Milana Tökölyho, kde sa vznik podobných projektov pomaly stáva tradíciou. Dodatočné nahrávanie sa uskutočnilo v Štúdiu Kamoto v Bratislave. Mix a mastering zabezpečilo SunHouse Studio Oskara Rózsu. Vytvoriť jednotný zvuk z toľkého množstva odlišných žánrov bola neľahká úloha, ale dobrá dramaturgia prispievajú ku komplexnému hudobnému zážitku. Dizajn obalu vytvoril Michal Bugala. Ten nezaostáva za svetovým štandardom ako aj samotný hudobný obsah. Skladby z *Part One* bude možné počuť naživo na tohtoročnom One Day Jazz Festivale. Názov *Part One* naznačuje, že toto CD je zatiaľ prvý, no pritom výdatný chod a pokračovanie by nemalo na seba nechať dlho čakať.

Tibor FELEDI

BN 1883 hudobniny
noty z celého sveta

Ponúkame:

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

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ
KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

MUSIC mf FORUM

HUDOBNINY, NOTY, CD & LP & DVD

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

MUSIC FORUM v.o.s.
Na vŕšku 1
811 01 Bratislava
tel.: 02 / 5443 0998
mobil: + 421 908 709 895

KNIŽNÉ NOVINKY:

E. Bugalová: Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský

NOTOVÉ NOVINKY:

G. Orbán: AULOS (2 diely) (klavírne skladby pre nácvik polyfónie)

EASY DUETS
ľahké duetá pre rôzne obsadenie pre žiakov ZUŠ

EASY TRIOS
ľahké triá pre rôzne obsadenie pre žiakov ZUŠ

Bratislava

Slovenská filharmónia

Št 10. 4. – Pi 11. 3.
Slovenská filharmónia, Ch. Campestrini
Slovenský filharmonický zbor,
J. Chabroň
E. Hornyáková, soprán
E. Garajová, alt
O. Klein, tenor
G. Beláček, bas
Haydn, Rossini

Ne 13. 4.
Dóm sv. Martina, 15.00
SKO B. Warchala, E. Danel
Haydn

Ut 15. 4.
Musica aeterna, P. Zajíček
M. Masaryková, soprán
Mozart, Boccherini

St 16. 4. – Št 17. 4.
Slovenská filharmónia, F.-Steffen Elster
Robert-Franz-Singakademie Halle
J. Kirchner, soprán
I. Jäger, alt
M. Ullmann, tenor
Ch. Zenker, tenor
S. Heinemann, bas
S. Storck, bas
J. S. Bach

Št 24. 4. – Pi 25. 4.
Slovenská filharmónia, M. Nesterowicz
M. Kasík, klavír
Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Lutosławski

Ne 27. 4.
Koncertná sieň SF, 16.00
R. Perucki, organ
J. S. Bach, Markull, Surzyński, Kruczek, Widor, Guilmant

Po 28. 4.
P. Steidl, gitara
E. Procháč, violončelo
Paganini, Lucký, Edwards, Cassadó, Steidl, Gnattali

Ut 29. 4.
Koncertná sieň SF, 18.00
Slovenská filharmónia, R. Štúr
M. Veľas, hoboj
K. Samuelčík, gitara
E. Lenner, klavír
Kramář, Rodrigo, Čajkovskij

St 30. 4.
Solamente naturali, A. Parrott
Vocale Solamente naturali, D. Bill
M. Valent, husle
E. van Evera, soprán
P. Noskaiová, alt
T. Šelc, barytón
Godár

Hudobné centrum

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30

Ne 6. 4.
K. Samuelčík, gitara
J. S. Bach, Piazzolla, Albéniz, Castelnuovo-Tedesco

Ne 13. 4.
Trio Martinů
P. Šafařík, husle
J. Matějka, violončelo
P. Jiříkovský, klavír
Hummel, Beethoven, Dvořák

Ne 20. 4.
Veľkonočný koncert
P. Michalica, husle
V. Bartošová, klavír
Beethoven, Franck, Smetana

Ne 27. 4.
L. Fančovič, klavír
Suchoň – prezentácia CD *Rané skladby pre klavír*

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Po 7. 4. – So 12. 4.
ALLEGRETTO
24. Stredoeurópsky festival koncertného umenia – laureáti najprestížnejších svetových interpretačných súťaží opäť v Žiline

Ut 15. 4.
Absolventský organový recitál
P. Valášek, organ
J. S. Bach, Franck, Liszt, Dupré

Št 24. 4. – Pi 25. 4.
Veľkonočný koncert
ŠKO, L. Svárovský
Žilinský miešaný zbor / Cantica Martin, Š. Sedlický
V. Hudeček, husle
J. Gráf, tenor
G. Beláček, barytón
Vivaldi, Puccini

Košice

Štátna filharmónia Košice

Št 24. 4. – Št 15. 5. 2014
Košická hudobná jar

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

Festival zvukového umenia Bonn Hoeren 2014
12. – 22. 6. 2014
Bonn, Nemecko
Festival urban sound art, sympózium s workshopmi pre študentov architektúry, hudby a zvukového umenia, zvukové inštalácie a uvedenie veľkej mestskej symfónie v centre Bonnu.
Info: www.beethovenstiftung-bonn.de, www.bonnhoeren.de

Medzinárodný operný festival Smetanova Litomyšl 2014
13. 6. – 6. 7. 2014
Litomyšl, Česká republika
Podujatie v rámci Roka českej hudby 2014.
Info: www.smetanovalitomysl.cz

Pražská jar 2014
12. 5. – 3. 6. 2014
Praha, Česká republika
69. medzinárodný hudobný festival a hudobná súťaž (kategórie hoboj, fagot).
Info: www.festival.cz

BR Musica Viva 2013/2014
8. 11. 2013 – 6. 6. 2014
Mníchov, Nemecko
Cyklus koncertov hudby 20. a 21. storočia.
Info: www.br.de/music-viva

Svetové zborové hry Riga 2014
9. – 19. 7. 2014
Riga, Lotyšsko
Súčasťou je zborová súťaž v rôznych kategóriách, projekt festivalový zbor, workshopy a semináre, spoločné koncerty zborov z rôznych krajín sveta a ďalšie.
Info: www.worldchoirgames.com, www.riga2014.org

Európsky festival sakrálnej hudby Schwäbisch Gmünd 2014
16. 7. – 10. 8. 2014
Schwäbisch Gmünd
Súčasťou je skladateľská súťaž súčasnej sakrálnej hudby na tému festivalu v roku 2014 „Paradies" (Raj), určená pre chlapčenský a cappella zbor (SATB).
Info: www.kirchenmusik-festival.de

Festival komornej hudby Kuhmo 2014
13. – 26. 7. 2014
Kuhmo, Fínsko
Info: www.kuhmofestival.fi

Helsinský festival 2014
15. – 31. 8. 2014
Helsinky, Fínsko
Najväčší festival umenia vo Fínsku.
Info: www.helsinkifestival.fi

Lahti Sibelius Festival 2014
4. – 7. 9. 2014
Lahti, Fínsko
Info: www.sinfonialahti.fi

Operný festival Savonlinna 2014
4. 7. – 2. 8. 2014
Savonlinna, Fínsko
Info: www.operafestival.fi

Tampere Bienále 2014
9. – 13. 4. 2014
Tampere, Fínsko
Medzinárodný festival súčasnej hudby.
Info: www.tamperemusicfestivals.fi/biennale/

Innsbrucker Festwochen 2014
15. 7., 22. 7., 29. 7., 5. 8. 2014 (koncerty na Zámku Ambras)
12. – 31. 8. 2014 (Innsbruckský festival starej hudby)
Info: www.altemusik.at

Salzburger Festspiele 2014
18. 7. – 31. 8. 2014
Salzburg, Rakúsko
Info: www.salzburgerfestspiele.at

Zahraničné súťaže

Medzinárodná klavírna súťaž Ferruccio Busoni 2014/2015
20. – 29. 8. 2014 (výberové kolá), 25. 8. – 4. 9. 2015 (finálové kolá)
Bolzano, Taliansko
Vekový limit: nar. medzi 31. 5. 1984 – 31. 5. 1998
Vstupný poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 31. 5. 2014
Info: info@concorsobusoni.it, www.concorsobusoni.it

Medzinárodná husľová súťaž Jeunesses Musicales „Dinu Lipatti" Bukurešť 2015
16. – 23. 5. 2015
Bukurešť, Rumunsko
Vekový limit: do 14 rokov, od 14–18 rokov, od 18–30 rokov
Vstupný poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 1. 3. 2015
Info: office@jmEvents.ro, www.jmEvents.ro

Medzinárodná hudobná súťaž George Enescu Bukurešť 2014
8. – 27. 9. 2014
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, violončelo, skladba
Vekový limit: nar. po 1. 8. 1980
Vstupný poplatok: 100 EUR - klavír, husle, violončelo, 50 EUR - skladba
Uzávierka: 1. 7. 2014
Info: artexim@rdslink.ro, www.festivalenescu.ro

Medzinárodná skladateľská súťaž Sofia 2014
Sofia, Bulharsko
bez vekového obmedzenia
Uzávierka: 20. 6. 2014
Kategória: skladba pre sláčikový orchester (do 14 hráčov) s alebo bez sóla sláčikov v neobarokovom štýle
Podmienky súťaže: trvanie skladby 10–15 min., ktorá doteraz nebola uvedená, publikovaná alebo nahraná
Víťazné skladby uvedie Sofia Soloists Chamber Orchestra v rámci Slávnostného ceremoniálu v októbri 2014.
Info: www.oki-krasnoselo.com, www.sofiasoloists.com

Franz Schubert a Hudba Moderny 2015
4. – 12. 2. 2015
Graz, Rakúsko
Medzinárodná interpretačná súťaž
Vekový limit: nar. po 12. 2. 1979
Uzávierka: 5. 10. 2014
Kategórie: duo pre spev a klavír / trio pre klavír, husle a violončelo / sláčikové kvarteto
Info: franz.schubert@kug.ac.at, http://schubert.kug.ac.at

Medzinárodná zborová súťaž Roberta Schumanna 2014
15. – 19. 10. 2014
Zwickau, Nemecko
Uzávierka: 15. 4. 2014
Info: www.interkultur.com

Medzinárodný festival a súťaž hudobných osobností Tansman 2014
27. – 30. 9. 2014 (1. kolo), 21. 11. 2014 (finálové kolo), koná sa v rámci festivalu Tansman 2014
(14. – 28. 11. 2014)
Lodž, Poľsko
bez vekového obmedzenia
Poplatok: 60 EUR
Uzávierka: 5. 9. 2014
Kategória: skladba pre orchester a sólový nástroj alebo spev (od 14 nástrojov), trvanie 10–20 min. Festival a súťaž venovaná skladateľovi a klaviristovi Aleksandrovi Tansmanovi (1897–1986).
Info: wendland@tansman.lodz.pl, www.tansman.lodz.pl

Medzinárodná skladateľská súťaž a festival Pablo Casals 2015
11. 4. 2015 (svetová premiéra víťazných skladieb)
Prades, Francúzsko
Vekový limit: nar. po 11. 4. 1975
Uzávierka: 2. 11. 2014
Kategória: skladba pre komorný súbor (3–6 hráčov, husle, viola, violončelo – povinné, flauta, klarinet, hoboj, fagot, lesný roh, klavír), trvanie skladby cca 15 min, nesmie byť uvedená pred 11. 4. 2015
Info: festival.prades@wanadoo.fr, www.prades-festival-casals.com

Termíny na predkladanie žiadostí o poskytnutie tvorivých podpôr Hudobného fondu v 1. polroku 2014

Prémie za hudobné diela vysokej umeleckej hodnoty v oblasti vážnej hudby – 30. 04. 2014
Prémie v oblasti populárnej hudby, jazzu a ostatných žánrov populárnej hudby – 07. 05., 04. 06. 2014
Prémie za interpretačné výkony vysokej umeleckej hodnoty v oblasti vážnej hudby, realizované od 17. 04. 2013 do 25. 03. 2014 – 26. 03. 2014
Ceny Hudobného fondu na súťažiach – 07. 05., 04. 06. 2014
Študijné štipendiá v oblasti jazzovej tvorby a interpretácie – 07. 05., 04. 06. 2014
Štipendiá na tvorivé aktivity – 07. 05., 04. 06. 2014 – posledný termín odovzdania žiadostí na kurzy v júli a auguste 2014
Granty na projekty, ktoré sa začnú realizovať v období od 01. 07. 2014 do 31. 12. 2014 – 30. 04. 2014

Viac info na www.hf.sk

Riaditeľ **Štátneho komorného orchestra Žilina** vypisuje konkurz na miesta

- tutti hráč v skupine huslí
- hráč na 2. lesnom rohu (s povinnosťou 1. lesného rohu)

Termín: 20. máj 2014 (utorok), 14.00 hod v Dome umenia Fatra v Žiline.
Uzávierka prihlášok: 16. 5. 2014

Požadované vzdelanie: absolutórium konzervatória alebo VŠ
Uchádzači si pripravia:
Husle:
- koncert z obdobia klasicizmu (1. a 2.časť vrátane kadencií)
- pomalá a rýchla časť sólovej sonáty (partity) J. S. Bacha

Lesný roh:
- W. A. Mozart: Koncert č. 4 KV 495 (1. a 2. časť)
- R. Strauss: Koncert č. 1 (1. a 2. časť)

Slobodným uchádzačom možnosť poskytnutia ubytovania.
Prihlášky s CV zasielajte na adresy:
e.filippi.sko@gmail.com
petra.kovacovska@gmail.com

Info: www.skozilina.sk

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

3. ročník Noci hudby

Celodenná a celoslovenská „oslava hudby" inšpirovaná medzinárodným **Sviatkom hudby** – Fête de la musique, ktorý v roku 1982 vyhlásilo Ministerstvo kultúry Francúzskej republiky. V piatok **20. júna 2014**. bude znieť v klasických koncertných či divadelných sálach, ale tiež na netradičných miestach spojených či už s históriou daného mesta alebo s jeho každodenným životom (námestia, nádvoria, ulice, parky či kaviarne) počas celého dňa hudba všetkých žánrov a v rôznych podobách či interpretáciách.
Pozývame organizátorov kultúrnych podujatí, a rovnako hudobných umelcov – umelecké súbory i sólistov – aby sa pripojili k našej iniciatíve a podľa svojich možností a predstáv pripravili podujatia k **Noci hudby**, resp. symbolicky k nej zaradili akcie, ktoré majú na tento termín už dávnejšie plánované. Dramaturgia nie je limitovaná, vítaná je hudba všetkých žánrov, a to v podaní nielen profesionálnych telies a umelcov, ale aj amatérskych hudobníkov, súborov či kapiel. K ozvláštneniu hudobných podujatí môžu zasa prispieť besedy s umelcami, workshopy či aktivity zamerané na detského diváka a pod. Iniciátorom a koordinátorom Noci hudby je **Hudobné centrum**.

Info: nochudby@hc.sk
www.nochudby.sk
Tel: 02/20 470 330

2. 4. 2014 o 18.00 hod.
Dalibor Karvay – husle
Daniel Buranovský – klavír
Program: M. Bruch, N. Paganini, F. Liszt, P. I. Čajkovskij, M. Ravel, H. Wieniawski

23. 4. 2014 o 18.00 hod.
Miloslav Ištvan Quartett (CZ)
Lukáš Mik – husle
Jan Bělohlávek – husle
Stanislav Vacek – viola
Štěpán Filípek – violončelo
Program: M. Ištvan, V. Peška, A. Piños, M. Stern, J. Zorn

14. 5. 2014 o 18.00 hod.
Matej Arendárik – klavír
Program: I. Zeljenka, K. Szymanowski, S. Prokofiev, M. P. Mussorgskij

28. 5. 2014 o 18.00 hod.
Václav Vonášek (CZ) – fagot
Jordana Palovičová – klavír
Program: C. P. E. Bach, G. P. Telemann, C. Saint-Saëns, E. Bozza

4. 6. 2014 o 18.00 hod.
Klavírny recitál víťaza 2. ročníka národnej súťaže Musica slovacca – Banská Bystrica 2014

Dospelí:
5 EUR
Permanentka 20 EUR
Študenti, deti, dôchodcovia:
4 EUR
Permanentka 16 EUR

Nitrianska galéria
Župné námestie 3
Nitra
www.nitrianskagaleria.sk
Zmena programu vyhradená.

Galéria hudby

9. ročník

Koncertná sála Župného domu

Nitrianska galéria

S finančným príspevkom Hudobného fondu. Hudobný fond Music Fund Slovakia

hudobnýživot ARRIVA mojaNitra.sk

Ars Organi Nitra 2014

7. ROČNÍK MEDZINÁRODNÉHO ORGANOVÉHO FESTIVALU

27. apríl - otváracie koncert
Hans Fagius (Švédsko)
Piaristický kostol sv. Ladislava, 19.00 hod.

4. máj
Terence Charlston (Veľká Británia)
Evanjelický kostol Sv. Ducha, 19.00 hod.

11. máj
Terje Winge (Nórsko)
Piaristický kostol sv. Ladislava, 19.00 hod.

18. máj
Marina Ragger (Rakúsko)
Evanjelický kostol Sv. Ducha, 19.00 hod.

25. máj
Mária Plšeková (Slovensko)
Piaristický kostol sv. Ladislava, 19.00 hod.

VSTUP VOĽNÝ

www.organfest.sk

Organizátori: Cirkevný zbor ECAV v Nitre

Spoluorganizátori: Nitriansky samosprávny kraj, Rehoľa Piaristov v Nitre

Festival podporili: Embassy of Sweden, Royal Norwegian Embassy, rakúske kultúrne fórum, smartweb, hurta nds, WISIM, PROFITMEDIA, Lyra, Piano Café

Mediálni partneri: radio.MAX, MY Nitrianske noviny, TV nitrička, rtvs:, Rádio Regina, ARRIVA, Nitra 24, Rádio Lumen, Katolícke noviny, Západoslovenská televízia, mojaNitra.sk, tasr, hudobnýživot, Adoramus Te, Nitralive, podujatie.sk

Štátna filharmónia Košice
štátna príspevková organizácia

KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR

59. ročník medzinárodného hudobného festivalu sa koná pod záštitou ministra kultúry SR a s podporou Košického samosprávneho kraja

Hlavný reklamný partner: U. S. Steel Košice, s.r.o.

št **24. apríl 2014** › Dom umenia o 19.00

OTVÁRACÍ KONCERT FESTIVALU

ŠfK, Johannes WILDNER, dirigent
Nora SKUTA, klavír • Igor KARŠKO, husle • Jozef LUPTÁK, violončelo
V. GODÁR: Via Lucis
M. BRUCH: Kol Nidrei, variácie pre violončelo
L. van BEETHOVEN: Trojkoncert C dur

vstupné: 12/10/8 €

ne **27. apríl 2014** › Dom umenia o 19.00

VÁCLAV HUDEČEK A VIVALDI

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER Žilina
Oliver DOHNÁNYI, dirigent • Václav HUDEČEK, husle
Štefan BUČKO, umelecký prednes
E. SUCHOŇ: Malá suita s passacagliou
J. FILAS: Druhá komorná symfónia
A. VIVALDI: Štyri ročné obdobia

vstupné: 12/10/8 €

st **30. apríl 2014** › Dom umenia o 19.00

KONCERT K 100. VÝROČIU 1. SVETOVEJ VOJNY

ŠfK, Marzena DIAKUN, dirigentka
Ivan GAJAN, klavír • Joanna ZAWARTKO, soprán
W. A. MOZART: Koncert pre klavír č. 12 A dur
H. M. GÓRECKI: Symfónia žalospevov

vstupné: 12/10/8 €

po **5. máj 2014** › Východoslovenská galéria, Hlavná 27, o 19.00

IVO KAHÁNEK - KLAVÍRNY RECITÁL

J. S. BACH: Partita č. 1 B dur
R. SCHUMANN: Symfonické etudy
F. CHOPIN: Scherzo č. 2 b mol
Scherzo č. 3 cis mol
S. RACHMANINOV: Prelúdiá – výber

vstupné: 10 €

ut **6. máj 2014** › Dom umenia o 19.00

GALA ŠTEFAN MARGITA A DAGMAR PECKOVÁ

Prioritný projekt MK SR
ŠfK, Leoš SVÁROVSKÝ, dirigent
Dagmar PECKOVÁ, mezzosoprán • Štefan MARGITA, tenor
Čajkovskij - Donizetti - Gershwin - Janáček - Mascagni
Massenet - Saint-Saëns (výber z opier)

vstupné: 20/18/16 €
zľava platí na II. a III. zónu

po **12. máj 2014** › Dom umenia o 19.00

LITERÁRNO - HUDOBNÝ VEČER

Marián Geišberg číta z listov Vincenta van GOGHA
Janka STEHLÍKOVÁ, flauta • Ivana BOGGEROVÁ, harfa

vstupné: 8 €

ut **13. máj 2014** › Východoslovenské múzeum, Námestie Maratónu mieru 2, o 19.00

ST. GEORGE STRINGS, BEOGRAD

A. VIVALDI: Sinfonia Al Santo Sepolcro
Z. ERIČ: „Cartoon" pre 13 sláčikov a čembalo
A. PIAZZOLLA: Tango pre violu a komorný orchester
P. I. ČAJKOVSKIJ: „Souvenir de Florence"

vstupné: 10 €

št **15. máj 2014** › Dom umenia o 19.00

ORATÓRIUM

Prioritný projekt MK SR
ŠfK, Zbyněk MÜLLER, dirigent
Antonina CHEKHOVSKAYA, soprán • Emma PARKINSON, mezzosoprán
Michal LEHOTSKÝ, tenor • Martin GURBAĽ, bas
Zbor Kardinála Mindszentyho, Miškolc
A. DVOŘÁK: Stabat Mater, kantáta pre soli, zbor, orchester

v spolupráci s:

vstupné: 12/10/8 €

SÚČASŤ FESTIVALU:

• **17. 5. 2014**
Predstavenie Opery ŠD Košice (2. premiéra)
Pietro Mascagni: **CAVALLERIA RUSTICANA**
Ruggiero Leoncavallo: **PAGLIACI**

• **24. 4. - 15. 5. 2014**
Výstava obrazov v Dome umenia v spolupráci s Galériou Andrej Smolák

• **21. 5. 2014** - Lučenec, **22. 5. 2014** - Spišská Nová Ves
ŠfK, Peter VALENTOVIČ • Ján BOGDAN, violončelo
HAYDN - BEETHOVEN

Pokladnica ŠfK/BOX OFFICE - Dom umenia, Moyzesova 66, Košice • Tel./phone.: 055-622 07 63 • vstupenky@sfk.sk • www.navstevnik.sk
Po/Mo: 14.00-16.00 Ut/Tue, Str/We, Št/Thu: 14.00-17.00 a hodinu pred koncertom na mieste jeho konania / and one hour before the concert at the concert place. Vstupenky budú v predaji aj v MIC Dargov (Štúrova 1) a v Návštevníckom centre mesta Košice (Hlavná 59). / Ticket sale are also in the MIC-Dargov and the Visitors centre of the Košice (Hlavná 59).
ŠfK poskytuje 50% zľavu pre študentov, dôchodcov a ZŤP. Kultúrne poukazy platia na všetky koncerty KHJ.

Reklamní partneri: Mediálni partneri: