

hudobný život

ROČNÍK XLVII

1-2

2015

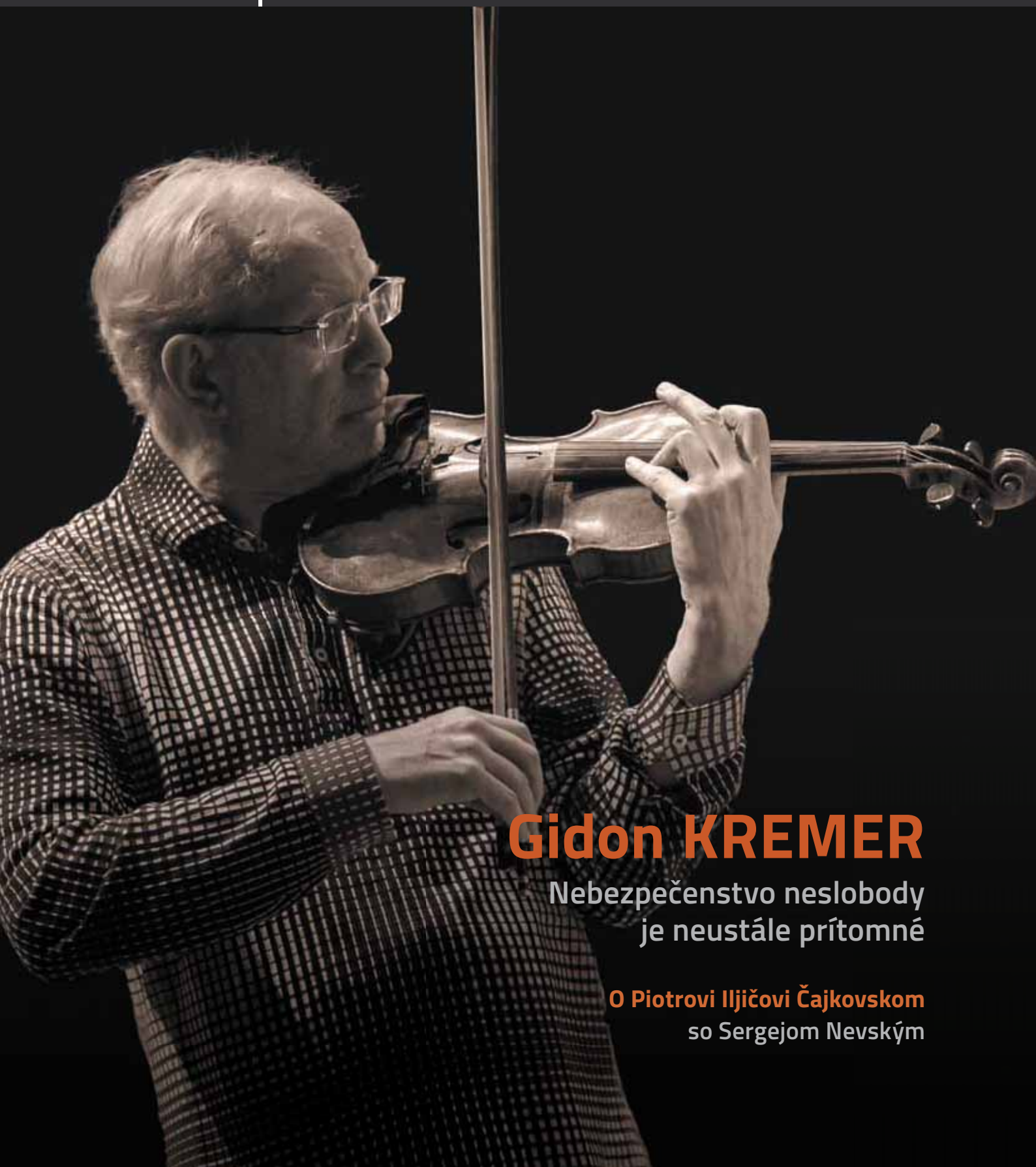
2,92 €

9 771335 414008 02

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Ensemble Ricercata / **Rozhovor:** Matej Arendárik, Jean-Luc Ponty /

Seriál: Nahrávanie folklóru na území Slovenska / **Hudobné divadlo:** Lehárova Zem úsmevov



Gidon KREMER

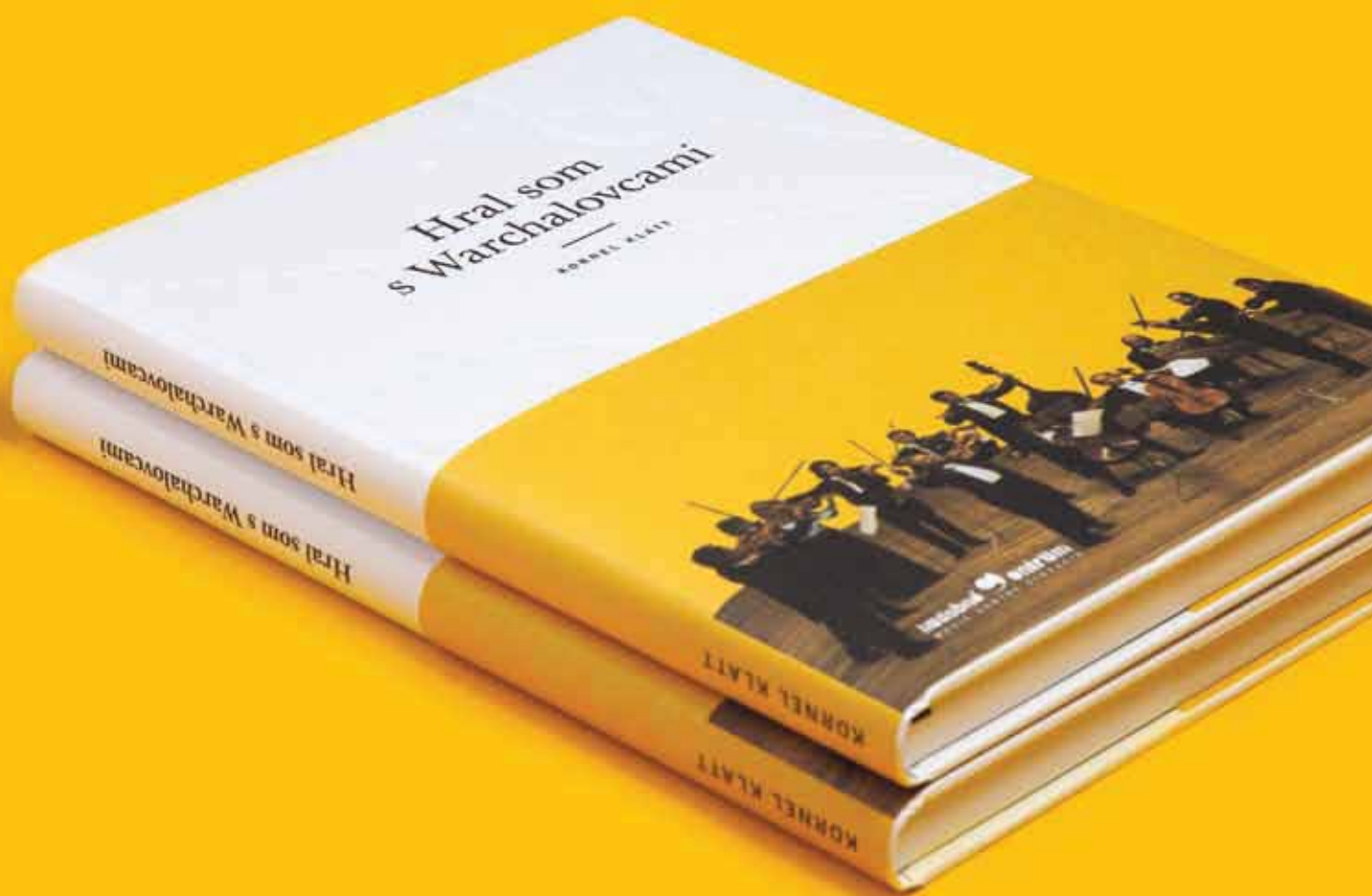
Nebezpečenstvo neslobody
je neustále prítomné

O Piotrovi Iljičovi Čajkovskom
so Sergejom Nevským

Hral som s Warchalovcami

Kornel Klatt

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk



„S mojou milovanou nevestou – hudbou – som prežil
jeden nádherný, bohatý a šťastný život.“ *Kornel Klatt*

Editorial

Vážení čitatelia,

k novoročným predsavzatiam redakcie Hudobného života patrí aj nový seriál, ktorý počas nasledujúcich mesiacov pripomenie zaznamenávanie hudobného folklóru na našom území. Pokiaľ mená ako Karol Anton Medvecký, Béla Bartók, Leoš Janáček či Karol Plicka rezonujú aspoň medzi rozhladenou širšou verejnosťou, mnohých ďalších (Béla Vikár, Františka Kyselková, Jevgenija Linevová, Ivan Paňkevyč) pozná len úzky okruh špecialistov. Raritné nahrávky slovenských a moravských ľudových piesní z fonografických valčekov sprístupnil pred časom projekt Etnologického ústavu AV ČR *Vzaty do fonografu*. Veríme, že záujem o túto „zašumenú“, no nesmierne cennú a podnetnú stránku našej histórie, pripomenú aj zásluhy priekopníkov práce so zvukom. Formát dvojčísła ponúka sériu exkluzívnych rozhovorov, napríklad s huslistom Gidonom Kremerom, ktorý bol komcom minulého roku hosťom košického festivalu ARS NOVA. Lotyšský umelec sa počas trvania svojej úspešnej kariéry stal známym zviditeľňovaním súčasných skladateľov, podporou mladých umelcov či nekompromisným postojom k politickému daniu. Vďaka Kremerovi spoznal svet hudbu Alfreda Schnittkeho, Arva Pärta, Giju Kančeliho, Edisona Denisova, či v poslednom období Šostakovičovo súčasníka Miēcyszła-Weinberga. Temnejšie i menej známe stránky ruského veľikána – skladateľa Piotra Iljiča Čajkovského – odkrýva dialóg dvojice ruských osobností. Z nedávno ocenenej knihy *Poste restante* (Do vostrebovanija: besedy s sovremennymi kompozitorami) Dmitrija Baviľského ho preložil náš redakčný kolega Robert Kolář. Nemenej raritným je rozhovor dvojice pamätníkov – skladateľa, aranžéra a historika populárnej hudby Pavla Zeleňaya s muzikológom a publicistom Igorom Wasserbergerom o nedávno zosnulom Jurajovi Henterovi. Saxofonista, ktorý bol na prelome 40. a 50. rokov minulého storočia súčasťou viacerých dôležitých swingových a tanečných orchestrov na bratislavskej scéne, zanechal minimum nahrávok. O to cennejšie sú spomienky jeho priateľa a spoluhráča osvetľujúce začiatky jazzovej hudby na Slovensku.

Veríme, že aktuálne dvojčíslo Hudobného života bude pre vás príjemným spoločníkom nielen vo svete hudby. Ako poďakovanie za doterajšiu priazeň, nájdú predplatelia časopisu vloženú publikáciu *Hudobné udalosti na Slovensku*, mapujúcu široké spektrum podujatí počas nasledujúceho roka.

Podnetné čítanie praje
Peter MOTYČKA

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

- 2 Objavný Gluck, sústredený Beethoven, chladný Brahms, Kuriózný Offenbach, S Moyzesovým kvartetom u Pálffyho, Raritný hlas v Redute, Ensemble Ricercata: prvé kroky rezidenčného súboru Rádia Devín, Hudba dneška v SNG, Nedeľné matiné v Mirbachu, Prehľadka mladých slovenských organistov, Cross-over organ, ŠKO Žilina

Rozhovor

- 6 Matej Arendárik: „Cesta k prirodzenosti je trnitá a nikdy nekončí.“ M. Kornuciková

Stará hudba

- 13 Stará hudba na periférii? A. Šuba

Rozhovor

- 14 Gidon Kremer: „Nebezpečenstvo neslobody je neustále prítomné.“ A. Šuba

Mimo hlavného prúdu

- 18 NEXT 2014 / Minislovník: Elektroakustická hudba R. Kolář, F. Hoško

História

- 21 Béla Kéler (1820–1882) – Návrat bardejovského rodáka R. Kočišová

Seriál

- 24 Nahrávanie folklóru na území Slovenska M. Minárik

Preklad

- 27 Poste restante II. – Rozhovory so súčasnými skladateľmi: O Čajkovskom so Sergejom Nevským D. Baviľskij / R. Kolář

V zrkadle času

- 32 Fenomén Boris Turza V. Zvara

Hudobné divadlo

- 34 Čardášová princezná bez noblesy i hviezdnych manier / Zbojníci a žandári rabovali v SMERe M. Glocková
35 Opereta v SND V. Blaho
36 Objaviteľský okamih / Ľuba Baricová jubiluje M. Mojžišová, P. Unger

Operný zápisník

- 37 Veľké slovenské hlasy vo vianočnom duchu / Drážďanský Silvester v špičkovom obsadení / Za Jelenou Obrazcovou V. Blaho, A. Schindler, J. Červenka

Zahraničie

- 38 Drážďany: V klenotníctve Richarda Straussa A. Schindler
39 Ostrava: Donizetti ozdobený kráľovnými belcanta P. Unger
40 Brno: Happy Birthday Leoš! M. Mojžišová
41 Praha: Vzkriesenie medzivojnovkej avantgardy / Daubnerovej zhmotnená operná irónia V. Krmečová, P. Mató
42 Zürich: Čarovná, inteligentná a vypointovaná flauta / Bazilej: Bieitovi zatratenci R. Bayer, M. Mojžišová
43 Mníchov: Rozmarné divy R. Bayer
44 Benátky: Strhujúco dramatický Simon Boccanegra / Viedeň: Hudobné dni Bruna Waltera J. Červenka, A. Platzner

Jazz

- 45 Strange Fruit / Slovak jazz 2014 A. Šuba
46 Juraj Henter – swingové reminiscencie I. Wasserberger
50 Jean-Luc Ponty: „Jazz limituje expresiu husľovej hry.“ D. Hevier ml.

Recenzie

Index 2014

Kam/kedy

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

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

Objavný Gluck, sústredený Beethoven, chladný Brahms



V decembri vystúpil orchester **Slovenskej filharmónie** pod vedením

šéfdirigenta **Emmanuela Villauma** hneď niekoľkokrát. Na programe koncertov 4. a 5. 12. bola nemecká hudba 18. a 19. storočia – Gluck, Beethoven a Brahms.

Dielo Christophu Willibalda Glucka sa v dramatickej skladbe našich abonentných koncertov objavuje veľmi zriedkavo. V jeho baletnej suite *Don Juan alebo Hostina kamenného hosta* sa hlási o slovo nielen balet ako žáner, ale i nová väzba medzi hudbou a jej vplyvom na choreografickú predstavivosť. Dirigent spolu s orchestrom v *Ouvertúre* veľmi markantne podčiarkli aristokratický pátos a pompéznosť a vzápätí (v *Andante grazioso*) predstavili s dávkou naškrobenej nadnesenosti hudobnú víziu tanca. Postupne sa duch noblesnosti vytrácal a hudba, sledujúc dramatický spád príbehu, získala symfonickejší rozmer, čo sa prejavovalo v náraste dynamickej bohatosti, v myšlienkových kontrastoch a v inštrumentácii. To, že zaznela táto dramatická rarita, považujem za prínos.

Nasledoval Beethovenov *Koncert pre klavír a orchester č. 4 G dur op. 58* v interpretácii juhokórejskej klaviristky **Soo-Jung Ann**. Tento koncert viac ako ktorékoľvek iné Beethovenovo koncertné dielo zosobňuje spätosť symfónie so sólistickou koncertantnou výrečnosťou. Túto skutočnosť si v maximálnej miere uvedomovala i sólistka, ktorá svoju hlavnú úlohu nevidela iba v realizácii dominantného sólového partu, ale často i v podriadenosti

symfonickému príbehu. Uvedomovala si, že základnou črtou tohto nevšedného diela je nepretržité odovzdávanie štafety medzi orchestrom a klavírom. Bola doslova započúvaná do znejúceho tvaru diela, no zároveň



Soo-Jung Ann (foto: archív klaviristky)

maximálne sústredená na svoju sólistickú úlohu. Počúvala a komunikovala. Z klaviristického hľadiska bola perfektná – brilantná technika, priezračná čistota hry, citlivá pedalizácia, pôsobivo vykreslené kantilény... Musím povedať, že Soo-Jung Ann nie je ani prvou, ani jedinou kórejskou klaviristkou, ktorá ma (a rovnako i poslucháčov v auditóriu Reduty) zaujala svojou interpretáciou. Štyridsať minút druhej časti programu pat-

rilo Brahmsovej *Symfónii č. 1 c mol op. 68*. Pri počúvaní tejto symfónie si chtiac-nechtiac spomínam na Grillparzerove slová, ktoré povedal nad Beethovenovým hrobom: „... nikto v budúcnosti nebude môcť pokračovať tam, kde skončil Beethoven.“ Nestalo sa tak. Brahms sa vo svojej *Symfónii c mol* hrdo a vedome hlási k Beethovenovmu odkazu a nielen to, hľadá súvislosti a nadväznosti, pričom nezapiera seba samého... Villaume pochopil Brahmsa

výsostne dramaticky, akoby pozabudol na nežné komorné a poetické zákutia diela. Forsíroval expresivitu a pátos. Samozrejme, že dielo má svoje kulmináčne vyústenia, no rovnako i jemné pasáže, kde sa k slovu dostávajú neha a farebnosť inštrumentácie. Táto poloha bola, žiaľ, v dirigentovej koncepcii potlačená. Dielo bolo profesionálne zvládnuté, chýbalo mu však čaro brahmsovskej poetickú výrečnosti.

Igor BERGER

Kuriózný Offenbach

Offenbachov bizarný *Concerto militaire pre violončelo a orchester* zaznel 12. 12. v Bratislave po prvýkrát a nadhlo asi aj naposledy. Je to skladba, ktorá vôbec býva uvádzaná len zriedka a v kontexte celej Offenbachovej tvorby (a napriek svojím úctyhodným rozmerom) môže pôsobiť ako kuriozita. Možno bude menším prekvapením, že k zriedkavosti jej uvádzania nemalou mierou prispieva fakt, že je technicky mimoriadne náročná. So Slovenskou filharmóniou pod vedením šéfdirigenta Emmanuela Villauma sa s ňou predstavil sólista, ktorý je podľa môjho názoru tvorcom definitívnej nahrávky, čo pri skladbe tohto charakteru vôbec nie je prehnané tvrdenie – francúzsky violončelista **Jérôme Pernoo**. Spomínaná nahrávka vyšla v Deutsche Grammophon pred takmer desaťročím a violončelista hrá s Les Musiciens du Louvre pod taktovkou Marca Minkowského. Kto nahrávku pozná, musel

byť z Pernooovho bratislavského výkonu, ako aj z celkového vyznenia skladby, sklamaný. S obdivuhodne náročnými technickými pasážami sa sólista vysporiadal so suverénnou ľahkosťou, ale z niektorých miest som mal pocit, akoby ich odohral len tak, „do autu“. Išlo hlavne o exaltované pasážové behy siahajúce až do flažoletov, ktoré, predpokladám, neboli zapísané ako glissandá... V nie práve výrazne znejúcej najvyššej polohe navyše bolo možné pozorovať intonačné nepresnosti. Villaume s orchestrom vhupli do skladby impozantne, no úvodné nadšenie sa neskôr vytratilo a zostal len priestor na nepresnú súhru. Niet sa čomu diviť, Offenbachov koncert má takmer 50 minút a treba priznať, že jeho obsah nie je niečím, čo si po celý ten čas dokáže udržať nezmenenú pozornosť interpretov aj poslucháčov. Zvuk malého bubna, ktorý miestami dosť výrazne zatienoval orchester (sólistu ani

nehovoriac) zmenil skladbu určenú monodénemu publiku na nejakú zo Šostakovičových estrádnych sabotáží.

Brittenove *Matinées musicales op. 24*, ktoré koncert otvárali, boli v najlepšom slova zmysle pravým dedičom u nás dosť obskurného hudobného žánru British light music, v studnici ktorého nájdeme aj kompozície hádam každého významnejšieho britského autora od začiatku minulého storočia, o. i. aj Edwarda Elgara. Filharmonici si s päťčastoúv suitou poradili dokonale, bola spontánna a radostná, neskalená nepresnou súhrou ani neistou intonáciou. Záverečná Schumannova *Rýnska symfónia* mala tejto dramaturgii hádam dodať očakávanú hĺbku. Villaume pre skladbu zvolil rýchlejšie tempá, takže vyznela veľmi sviežo, aj keď chvíľami bola možno príliš uponáhľaná. K pamätným momentom patrili skvelé výkony lesných rohov a predovšetkým neomylná prvá trúbka, ktorej sa v ten večer zhostil, ak som dobre videl, Ľubomír Kamenský. Krásny, plný, silný zvuk a dokonalá intonácia. Všetka česť!

Alexander PLATZNER

S Moyzesovým kvartetom u Pálffyho

Moyzesovo kvarteto oslávi tohto roku štyridsiatu. V Pálffyho paláci pripravilo počas minulej jesene cyklus štyroch koncertov pod názvom J. S. Bach v Pálffyho paláci s podtitulom Pocta Gustávovi Večernému. Bol spomienkou na J. S. Bacha, ale aj profesora Gustáva Večerného (1912–1977), pedagóga mnohých vynikajúcich slovenských violončelistov. Na každom z koncertov znela niektorá z Bachových *Suit pre sólové violončelo* a popri nich hudba 19. a 20. storočia, vrátane tvorby slovenských skladateľov – Alexandra Moyzesa, Dušana Martinčeka, Ivana Paríka, Marka Piačeka a Ľubice Malachovskej Čekovskej. S Moyzesovým kvartetom na prvých troch koncertoch spouúčinkovali violončelisti **Juraj Alexander, Jozef Podhoranský, Eugen Prochác, Boris Bohó a Pavol Mucha**.

Z tohto pozoruhodného cyklu som mala možnosť hodnotiť posledný koncert (10. 12.). Popri Moyzesovom kvartete sa na ňom predstavil súbor **Cellomania**. Tvorila ho Jozef Podhoranský, Eugen Prochác, **Ján Slávik a Jozef Lupták**. Cellomania zahrála Bachovu *Suitu*

pre *sólové violončelo č. 3 C dur BWV 1009*.

Bola to majstrovská poklona štyroch spomínaných violončelistov veľikánovi barokovej hudby. Podanie štyroch sólistov v šiestich častiach *suity* bolo ukážkou štýlovej presnosti i aktuálneho, živého prednesu. Skladatelia Marek Piaček a Ľubica Malachovská Čekovská mali na koncerte svoje premiéry. Prvou bola Piačekova *Enem A* pre sláčikové kvarteto, dvojčastová skladba, v ktorej každý nástroj s chuťou hral dobre napísaný, hoci náročný part, odvíjajúci sa od tónu A. Zaznela so silnou vnútornou energiou, ktorá od stredu, s opakujúcimi sa rytmicko-motivickými figúrami, postupne voľne utícha. *Enem B* pre štyri violončelá rovnako vychádza z jednej základnej témy (od tónu E), ktorá je variovaná, zahusťujúci hudobný priebeh s výraznou rytmickou pulzáciou. *Enem Synergia* je napísaná pre malý sláčikový orchester (Moyzesovo kvarteto, Eugen Prochác, Jozef Podhoranský, Jozef Lupták, Ján Slávik). Cítiť v nej rytmus módnjej latinskoamerickéj hudby a jej prúd Piaček premyslene delí medzi jednotlivých

hráčov a predeľuje ho cezúrami, po ktorých akoby hudba hľadala tonálne centrum. Vždy s neutíchajúcou energiou, bez pohrávania sa s prejemnými dynamickými farbičkami. Plnokrvná kompozícia bola s chuťou zahrnaná siedmimi komornými hráčmi, z ktorých každý je sólistom, pravda, v zmysle názvu „synergujúcim“.

Ľubica Malachovská Čekovská napísala *Nachtigalls Frühlingslied* pre štyri violončelá. Tento „slávičí jarný spev“ je variáciami na známu slovenskú ľudovú pieseň *Sláviček je malý vtáčik*. Skladateľka ide až ku koreňu jej melodickej podstaty, analyzuje a variuje ju v modernej, i keď nie príliš avantgardnej reči. Kompozícia pôsobila ako jemné pohladenie duše. Interpretátnym vrcholom koncertu bolo podanie Janáčkovho *Sláčikového kvarteta č. 1 „Kreutzerova sonáta“*. Cez hudbu premietali Moyzesovci témy z Tolstého poviedky i vášne Janáčka k poslednej láske svojho života. Každá časť kvarteta mala iný charakter: od nežnosti cez búrku vášne až po janáčkovsky prerývanú reč, v ktorej spravil moravský génus obrovský skok k novým obzorom modernej hudby.

Terézia URSÍNYOVÁ

Raritný hlas v Redute



M. E. Cenčić (foto: J. Laidig)

S kontratenoristami sa v slovenskom hudobnom prostredí takmer nestretávame. So špičkovou garnitúrou, do ktorej patrí **Max Emanuel Cenčić**, už vôbec. Aj preto bol (pre chorobu umelca) na december presu-

nutý koncert Bratislavských hudobných slávností očakávaný s neskrytým napätím. Z atmosféry večera bolo možné vycítiť, že časť publika tento typ hlasu zaskočil, rozhladenejší ho zasa porovnávali s azda poltuctom jeho kolegov rovnakej výkonnostnej triedy. Pôvodom Chorvát, vo Viedni žijúci Max Emanuel Cenčić, disponuje objemným hlasom tmavej farby (zodpovedá hlbokému mezzosopránovi až altu), podporenou skvelou technikou, umožňujúcou bez rezonančnej „diery“ prepájať všetky registre. Zároveň má obdivuhodné koloratúrne dispozície, čo vlastne gros najmä barokového repertoáru, určeného pôvodne kastrátom a prevzatého kontratenormi, požaduje.

Bratislavský koncert (6. 12., spoluorganizovaný Agentúrou KAPOS), na ktorom vystúpil so **Slovenskou filharmóniou** pod taktovkou **Georgea Petrou**, bol dramaturgicky rozčlenený na mozartovskú a rossiniovskú

časť. Škoda absencie starej hudby. Ukážky z Mozartových opier *Ascanio in Alba* (dve árie Ascania), *Mitridate rè di Ponto* (ária Farnaceho), ako aj koncertná ária *Ombra felice*, ktoré mladučký salzburský génus určil pôvodne kastrátom, zneli v Cenčicovom podaní autenticky, s príkladnou kultúrou frázovania a použitím bohatého dynamického a výrazového spektra. Po prestávke odbočila programová ponuka do sféry belcanta (dve árie Malcolma z Rossiniho *La donna del lago* a vstupná ária titulného hrdinu z opery *Tancredi*), ktorého „nohavičkové“ party boli písane pre hlboký ženský hlas. Cenčić síce vystavil na obdiv tmavý kontratenorový timbre, obdivuhodný tónový rozsah i virtuóznou koloratúrou, predsa len silnejšie emocionálne posolstvo vydáva mezzosopránová interpretačná verzia týchto čísel. Neznamená to, že by Cenčić vybočil z prísnych štýlových kritérií. Bol presný v legatách, ozdôbkach, presvedčivý vo výrazovom kreslení situácií. Vari najväčšmi sa na pódiu uvoľnil v prídavkoch: v rozšafnom prípitku Orsiniho z Donizettiho *Lucrezie Borgia* a aj herecky dotvorenom Orlofskom zo Straussovho *Netopiera*. George Petrou je temperamentný dirigent s veľkým zmyslom pre vnášanie dramatického náboja do interpretovaných skladieb. Slovenská filharmónia jeho gesto najmä v mozartovskej polovici vnímala tak, že takmer rezignovala na nižšie dynamické hladiny. Vydarenejšie vyzneli obe Rossiniho predohry (*Semiramide*, *Guglielmo Tell*), vďaka inšpirujúcemu dirigentovi vygradované a filharmonikmi prednesené s náležitým ohňom.

Pavel UNGER

Ensemble Ricercata

Prvé kroky rezidenčného súboru Rádia Devín

Doterajší počet umeleckých telies na pôde RTVS (SOSR a DSZ SRo) sa v druhej polovici roku 2013 rozšíril o rezidenčný súbor Rádia Devín s názvom Ensemble Ricercata, ktorý vedie klavirista Ivan Šiller. Súbor tvorí otvorená množina (nielen) slovenských interpretov, ktorá sa prispôbuje potrebám dramaturgie a požiadavkám na obsadenie jednotlivých skladieb. Okolnosti vzniku telesa nepochybne súvisia so špecifikami slovenskej hudobnej scény, no v neposlednom rade aj s potrebou Slovenského rozhlasu mať vo svojom portfóliu hudobný súbor prezentujúci súčasnú tvorbu.

Sedí sa na pódiu...

Jesenný koncertný cyklus zoskupil štyri pozoruhodné dramaturgie, ktoré osobitým spôsobom pripomenuli viaceré osobnosti slovenskej aj európskej hudby. Pozornosť publika zaujal aj celý rad premiér, čo v spojení s možnosťami nahrávania v rozhlasových štúdiách

„maxicyklu“. Pre interpreta koncert iste nebol ľahký. Jednotlivé skladby kládli navzájom kontrastné požiadavky a v situácii, kedy publikum zatlieska až na záver, má sólista sťaženú pozíciu, lebo nemá bezprostrednú odozvu na jednotlivé skladby ani čas na oddych... Napriek tomu som presvedčená, že atmosféra koncer-



Sedí sa na pódiu...



E. Ginzery

prineslo dvojité úžitok: priestor pre dokonalú prípravu koncertu a následne realizáciu nahrávok pre rozhlasové potreby. Určite stojí za zmienku aj fakt, že obecenstvo na podujatiach Ensemble Ricercata sedí spoločne s účinkujúcimi na pódiu Veľkého koncertného štúdia a vidí tak doslova umelcom do nôh. Táto netradičná forma prezentácie akoby odstránila bariéry, ktoré pred poslucháča stavia zložitost novšej hudby.

Happy Birthday Daniel

Už prvý koncert (10. 9.) bol výnimočný z viacerých dôvodov. Jednak skvelým výkonom sólistu, jednak formátom podujatia. Ponúkol u nás zriedkavý klavírny recitál zo súčasnej tvorby. **Ivan Šiller** bol vykladačom 30 experimentálnych, bláznivých, lyrických aj expresívnych skladbičiek; niektoré sa pohybovali na hranici počuteľnosti, iné boli zasa dynamicky preexponované, niektoré vtipné, iné z oblasti nonsensu... Klavírne miniatúry vznikli ako narodeninový darček pre Daniela Mateja. V jednej si dokonca klavirista mohol aj zakričať priezviská skladateľov (David Dramm: *Pavane*). Vo viacerých dielach spoluúčinkoval **Fero Király** ovládajúci elektroniku a zvukové objekty. V slovenských podmienkach to bol určite inovatívny piano-happening a zároveň dôstojné pripomenutie jubilea Daniela Mateja. Každý z autorov do svojej skladby zakódoval latentný vzťah buď k oslávencovi, k slovenskej hudbe, či jednoducho využil originálnu možnosť priložiť osobnú klavírnu „hádanku“ do tohto

tu, ktorú spoluvytváralo pozorne načúvajúce a empatické publikum, poskytla interpretovi dostatok zadostučenenia. Ivan Šiller vytvoril panorámu bizarných hudobných obrazov naj-súčasnejšej literatúry pre klavír, keďže dve najstaršie skladby, ktoré rámcovali koncert, boli od oslávenca – z roku 1997 (*(When I'm) FIFTY for piano (Lullaby)*) a 2009 (*FRAGILE*). Ostatné opusy uzreli svetlo sveta v rokoch 2013–2014.

Concertino

Očakávaní vzbudzoval aj druhý koncert (29. 10.), ktorý už posunul dramaturgiu do komornej literatúry pre väčšie obsadenie. Slovenskú scénu zastupoval Juraj Pospíšil, ktorého tvorba, žiaľ, v domácich podmienkach už za jeho života nezaslúžene ustúpila do úzadia. Druhým pilierom dramaturgie bol Leoš Janáček. V spojení s niektorými kompozičnými tendenciami Juraja Pospíšila vznikla pôsobivá línia skladieb typu „suite, concertino, cyklus“, ktoré striedavo oscilovali okolo obsadenia pre hlas (**Helga Varga Bach**), cimbal (**Enikő Ginzery**), dychové aj sláčikové nástroje (**Jan Souček** – hobojs, **Jan Hudeček** – fagot, **Ronald Šebesta** – klarinet, **Jan Musil** – lesný roh, **David Danel**, **Juraj Tomka** – husle, **Peter Dvorský** – viola), ktoré dopĺňal Ivan Šiller na klavíri, resp. čembale.

Suita op. 66 pre cimbal sólo Juraja Pospíšila pripomenula, aké hlboké pochopenie nadobudol skladateľ koncom 70. rokov pre nástroj, ktorý bol v tej dobe prevažne spojený s folkloristickými tradíciami. Povýšil ho na moderný

nástroj vhodný pre hudobnú reč 20. storočia. Cimbal má schopnosť občas pripomínať zvuk harfy alebo preparovaného klavíra, no najčastejšie ostal cimbalom. Pospíšil bol inšpirovaný vynikajúcou cimbalistkou a pedagogičkou Ludmilou Dadákovou. Nemusel preto „krotiť“ náročnosť harmonických či rytmických formulácií, a tak dala *Suita* zabráť aj cimbalistke vynikajúcej povesti. V Pospíšilovom *Concertino pre čembalo a dychové kvinteto op. 42* (1979) ide o netypické realizovanie neoklasicistickej orientácie na pôde malej koncertantnej formy. Jadrnosť myšlienok, rozšírená tonalita a prenantný rytmický pôdorys zabezpečili skladbe súdržnosť, pričom kontrast partu čembala a dychovej sekcie má v diele bohaté podoby. Z priebehu *Concertina* výrazne vystupujú do popredia myšlienkové celky a ich neopočítané metamorfózy. Pôžitok z niektorých skladieb môže nečakane vzniknúť aj tým, že sú pre nás neznáme.

Kým Pospíšilova tvorba potrebuje uvedomelú podporu, v Janáčkovom prípade je to inak. Mimo-riadne zaujímavým dramaturgickým nápadom bolo uvedenie legendárneho klavírneho cyklu *Po zarostlém chodníčku*, pôvodne zamýšľaného pre harmónium. Keďže zaznel výber v úprave pre cimbal, koncert opäť dostal nový impulz. Pre Enikő Ginzery to bola skutočná lahôdka, lebo hľadanie

nových interpretačných vrstiev známej skladby prináša interpretovi potešenie a poslucháčovi zaslúžené vytrženie. Iná nástrojová farba prepožičala mnohým zo známych klavírnych programových scénok nový kolorit. Veľmi príjemným vkladom do dramaturgie bola aj atmosféra Janáčkovho piesňového cyklu *Moravská lidová poesie v písních*. Z 53 piesní a 26 ľudových balád zaznel výber v pôsobivom stvárnení sopranistky Helgy Varga Bach, ktoré zvýraznilo, aké sú nám tieto výtvary mentálne blízke.

Na záver spomienka na vynikajúce podanie skladby. Janáček: *Concertino* pre klavír, sláčikové a dychové nástroje. Vtipný myšlienkový arzenál tu poskytuje sólistovi aj ansámblu dostatok inšpirácie na výrazové, štylistické či obrazotvorné postupy, čo napokon všetci dokonale využili. Profesionálne výkony českých a slovenských interpretov na tomto koncerte boli dôkazom súčasného záujmu o sprístupňovanie hudobných hodnôt, ktoré takmer odviaľ čas...

Melánia PUŠKÁŠOVÁ

IL BENE

Takí podobní, a pritom takí rozdielni. Ilja Zeljenka a Juraj Beneš, ktorých kompozície sa stretli na treťom koncerte Ensemble Ricercata (19. 11.), patrili k najvýraznejším slovenským skladateľom svojej generácie. Štyri diela vybrané pre tento program poukazovali na rozdielnosť ich myšlienkových svetov, napriek tomu, že vznikali v časovej blízkosti a ovzduší

krajiny a doby, na ktorej absurdné črty obaja nevyhnutne reagovali vo svojej tvorbe. Začnem od konca, Zeljenkovým *Triom pre husle, violončelo a klavír* z roku 1975. Na prvý pohľad je to veľmi nesúrodá skladba – jej úvod silne evokuje Šostakoviča (ktorý v auguste 1975 zomrel; ponuré otvorenie diela som pochopil ako Zeljenkov hold ruskému skladateľovi, no môžem sa aj mýliť), jej ďalší priebeh sa však uberať celkom iným smerom. Ide cestou hľadania, pokusov s komponovaním na základe „bunky“ v zlomovom období – z existenčného, ako aj umelecko-štýlového hľadiska. Dielo zaznelo vďaka trojici naozaj povolaných interpretov, **Ivanovi Šillerovi, Milanovi Paľovi a Balázsovi Adorjánovi**, no buď sa človek nechal naplno vtiahnuť zahmlenou šostakovičovskou alúziou v úvode, alebo „bunečným“ konštruktivismom, podľa mňa však sotva oboma súčasne. Kam Zeljenkova práca s bunkou dospela o takmer 15 rokov neskôr, dokumentuje jeho klavírna *Sonáta č. 4 venovaná 17. novembru 1989*. Ivan Šiller stál pred nie práve ľahkou úlohou – skĺbiť mimoriadne fragmentárny materiál jednočasťovej kompozície do dramaturgicky účinného celku. Zdá sa mi, že sa mu to podarilo; fragmentárnosť sa ukázala ako zaujímavá črta skladby, umožňujúca klaviristovi na malých plochách koncentrovať napätie a nechať akoby „pod lupou“ vyznieť sled hudobne zaujímavých nápadov. Najbezprostrednejšie zapôsobili punktualistické momenty a tiež dialogické pasáže me-

Musique pour Grock no. 3 z rovnakého roku ako Zeljenkovo trio, hoci charakterovo veľmi odlišná. Aj tu boli (v záveroch časti) parodicky vyznievajúce kadenčné floksy, mnoho (najmä rytmickej) klauniády, pohrávanie sa s banalitou tonality, no zároveň anticipácia niektorých črt prichádzajúcej „postmodernej“. A taktiež veľa hľadania – nového kurzu, nových spôsobov vyjadrovania, novej paradigmy po odznení masívnej vlny povojnovej avantgardy. Milan Paľa, Peter Dvorský (viola) a Balázs Adorján sú temperamentom veľmi odlišní umelci. Benešovi to však nijako neuškodilo a výsledok bol príťažlivý – o to viac, že príležitostí počuť túto hudbu naživo naozaj nie je veľa.

Kurtág namiesto Ligetiho

Niekedy sa stáva, že zmena programu z technických príčin môže mať veľmi zaujímavé dôsledky. Práve to sa prihodilo na poslednom koncerte Ensemble Ricercata uplynulej sezóny. Pôvodne mala zaznieť Ligetiho ikonická *Musica ricercata* a rad premiér ňou inšpirovaných skladieb slovenských autorov. Technické príčiny znamenajú, že niektoré z partitúr neboli odovzdané načas, prípadne vôbec... No návštevníci Veľkého koncertného štúdia rozhodne neprišli v piatok 12. 12. nadarmo. Členovia rezidenčného súboru prejavili značnú dávku flexibility a ponúkli hodnotný program, zostavený akoby „na kľúč“ – pokojne to mohol byť ďalší riadny koncert jesenného cyklu. Györgya Ligetiho nahradil jeho krajan,

nych kompozíciách, čo ho približuje k skladateľom typu Janáčka, Bartóka či Musorgského. Sciarrino pracuje s materiálom abstraktnejšie, akoby bez bežne chápanej expresivity a bez zjavných referencií, ktorými je Kurtágova hudba priam presýtená, sústreďuje sa na fenomén zvuku v jeho najjemnejších variáciách. Obaja sa radi pohybujú na hranici ticha, ich „šepot“ vyžaduje od poslucháča absolútnu sústredenosť. A práve to umožňuje forma prezentácie hudby, kedy hráči a poslucháči sedia takpovediac zoči-voči, úplne dokonale. Sciarrinove *Let Me Die Before I Wake* pre klarinet a *Per Mattia* pre husle boli labužníckymi „ochutnávkami“ nežne chvejivého zvuku oboch nástrojov, oproti nim stáli sólové diela maďarského autora – *Jelek, Játékok és üzenetek* (*Znamená, hry a posolstvá*) pre husle a *Szálkák* (*Triesky*) pre cimbal, fragmentárne miniatúry geniálnym spôsobom zachytávajúce určitý nápad či kompozičný postup a vytvorené s originálnym citom pre komorný štýl. Dúfam, že členovia súboru v budúcnosti ponúknu aj ďalšie časti (violové, violončelové, triové...) z *Jelek*. Ďalšiu polaritu tvorili výber z Benešových *Haiku* pre soprán a cimbal a Kurtágove *József Attila-töredékek* (*Fragmenty z Attilu Józsefa*) pre soprán sólo. Kým v Benešovom prípade je nezrozumiteľnosť textu v pre nás exotickéj japončine „súčasťou hry“ a autor s ním pravdepodobne pracuje ako so zámerom, mám pocit, že u Kurtága neznalosť maďarčiny poslucháča ochudobňuje o dôležitú časť zážitku. Napriek tomu si myslím, že v podaní Helgy Varga Bachovej zazneli pôsobivo a autenticky. Zaujímavosťou boli Benešove *Dialógy* pre cimbal a klarinet, presnejšie úvodný fragment zamýšľaného cyklu, ktorý už ťažko chorý skladateľ nedokončil. Napriek tomu z nich vyžarovala energia naznačujúca, že vôbec nechceli byť labutou piesňou, ale skôr začiatkom niečoho nového... Vynikajúco sa vydaril záver. Ivan Šiller predniesol nevelmi frekventovaný *Kinderstück* Antona



dzi rôznymi registrami nástroja, ktoré Šiller skvelým spôsobom diferencoval dynamicky aj artikulačne. A vďaka tomu, že väčšina obecenstva sedela na pódiu, bolo zaujímavým zážitkom sledovať prácu klaviristu aj vizuálne.

Juraj Beneš mal, podobne ako Zeljenka, tendenciu „hrať sa“ a v hudbe dávať najavo svojský humor. Ten Benešov má však ľahko francúzsky nádych, inklinuje k dada, k svetom Satieho, Jarryho či Viana. *For Instance Black Pony* pre sólový basetový roh je jednou z takýchto hier. Záhadný názov, vytvorený ťahaním anglických slov z klobúka, akoby odrážal štruktúru skladby. Tá je plná „odcudzených“ klasicistických kadenčných formúl a interpreta potrápi krkolomnými intervalovými skokmi. Páčilo sa mi, že **Ronald Šebesta** ju podal tak „civilne“, bez snahy o ďalšie (zbytočné) akcentovanie jej ľahko absurdného naturelu... Veľmi osviežujúco zapôsobil

generačný druh a menovec Kurtág, doplnili ho Juraj Beneš, Salvatore Sciarrino a Anton Webern, každý dvoma dielami, a vznikla efektná, na kontrasty, ale aj súvislosti bohatá dramaturgia. Bohatosť zaručovalo aj interpretačné obsadenie: Milan Paľa, Ivan Šiller, Helga Varga Bach, Enikő Ginzery a Ronald Šebesta (menujem v poradí, v akom ich mohli vidieť poslucháči usadení na pódiu). Zaznievali buď monologické (sólové), alebo dialogické (určené pre rôzne kombinácie z ponúknutých možností – husle, klavír, soprán, cimbal a klarinet) skladby, väčšinou kratšieho trvania. Aj to predstavovalo jednu z dramaturgických polár a pomáhalo udržiavať napätie. Ak je reč o polaritách, tie najvýraznejšie som – z hľadiska skladateľského myslenia – vnímal medzi Kurtágom a Sciarrinom. Kurtág podľa mňa nachádza zdroje svojich hudobných myšlienok aj spôsoby ich formulácie v ľudskej reči – rovnako vo vokálnych aj inštrumentál-

Weberna. Dvanásťtónová hudba pre deti (!), no prečo nie. Webernove súzvyky – podobne ako v jeho skvelých *Štyroch kusoch pre husle a klavír op. 7* – pôsobili pod klaviristovými rukami priam „klasicky“ čisto a krásne. Okrem toho boli rytmika a klavírna sadzba tejto skladbičky príčinou spektakulárneho efektu – Šillerove ruky nad klaviatúrou doslova tancovali v akejsi bizarnej, v pozitívnom zmysle udivujúcej pantomíme. Výber z Kurtágových *Hier* v autorizovanej verzii pre cimbal a klavír nemohol byť lepšou voľbou na koniec. *Pes menom Bógáncs, Hádká* či *V polospánku* sú skladbičky notované na jednej-dvoch stránkach a ich originálny humor je bytostne ľudský a zároveň nesmierne muzikálny. Ostáva mi poďakovať dotýčným autorom, že svoje nové diela nedodali včas, a tešiť sa na premiéry niekedy v nasledujúcej sezóne...

Robert KOLÁŘ

fotografie: Lukáš GÁL

Na skúšky dobiehal v poslednej chvíli, no hral fenomenálne. V jeho hre je prítomné čosi „navyššie“, akési „numinosum“, ktoré umožňuje zabudnúť na čas a prežiť zázrak hudby. V Košiciach uviedol so Štátnou filharmóniou Košice koncom minulého roku klavírny koncert Antonína Dvořáka. S Matejom Arendárikom sme sa rozprávali o ceste, ktorú prešiel, i ktorá je ešte pred ním.



(foto: archív M. Arendárika)

Matej Arendárik

Cesta k prirodzenosti je trnistá a nikdy nekončí

Pripravila **Mária KORNÚCÍKOVÁ**

■ Prečo sa Dvořákov klavírny koncert hráva pomerne zriedkavo?

Pravdupovediac neviem. Je totiž prinajmenšom rovnako krásny ako jeho populárnejšie koncertantné diela pre violončelo či husle. Dvořák nebol príliš zručný klavirista, čo sa podľa môjho názoru odrazilo aj v koncepcii originálnej verzie sólového partu, ktorý znie veľmi komorne a na viacerých miestach nemá popri masívnej orchestrálnej sadzbe šancu vyniknúť. Nemyslím si však, že príčinou, prečo sa tento koncert nehrá až tak často, je nedostatok virtuozity. Napokon, ani úprava Viléma Kurza dielu nepridáva na virtuozite, skôr dovádza do dôsledkov Dvořákovu predstavu klavírneho zvuku.

■ Ako si sa k tejto skladbe vlastne dostal?

Oslovil ma manažment Štátneho komorného orchestra Žilina s ponukou na naštudovanie. Okrem dvoch koncertov v Žiline sme toto Dvořákovu dielo uviedli aj na zázname ŠKO v Nemecku. Odvtedy ho hrávam často. Myslím si, že jeho zaradenie do môjho repertoáru bolo správnym rozhodnutím.

■ V čom je Dvořákov koncert výnimočný v porovnaní s inými klavírnymi koncertmi?

Je to jeho jediný klavírny koncert. Najviac sa asi podobá na Brahmsa, no skutočnosť, že Dvořák nebol klavirista, mala vplyv na jeho zvukovú predstavu. V každom prípade si myslím, že v kvalitnej interpretácii má všetky atribúty špičkového diela: je sólisticky i obsahovo závažný, má dobrú formálnu výstavbu a geniálnu inštrumentáciu. V podstate mu nechýba nič. Niektorým „akademikom“ prekáža Kurzova verzia, označujú ju za hriech páchaný na Dvořákovi. Podľa mňa je dôležité celkové znenie, výsledok. Podstatným je spôsob nazerania na dielo, učenia sa. Vnímanie diela iba „zvonka“, cez počúvanie nahrávok, napodobňovanie, považujem za diletantské.

■ Vedel by si slovne priblížiť spôsob učenia sa diela „zvnútra“?

Ide o proces, ktorý sa začína na úplnom začiatku a nič nemožno vynechať, preskočiť. Nevyhnutnými sú otvorené zmysly i myseľ, a samozrejme ticho. Inšpirácia prichádza až potom. Najskôr detailne spoznávam text. Som síce len pri základoch, no už vtedy viem,

ako bude vyzeráť celá stavba. Časom, ako pracujem na rôznych čiastkových úlohách, sa pohľad na celok môže meniť, stále je však potrebné mať na zreteli výsledok. Do tohto procesu vstupuje samozrejme aj momentálna inšpirácia. Je to akoby sa „rozsvietila žiarovka“. No niekedy má človek pred sebou dlhý čas iba tmu. Pracuje a trápí sa, progres zdanlivo neprichádza, no jedného dňa „svitne“ a ukáže sa, že všetko malo svoj zmysel. Pripomína to špirálu. Je pre mňa náročné transformovať to do slov.

■ Čo je podľa teba v interpretácii najpodstatnejšie?

Ratio musí riadiť, mať takpovediac v rukách uzdu. Najdôležitejšie sú však „kone“. Pre interpreta je hnacou silou túžba po hudbe, sila predstavy, snaha premeniť počuté v tichu na znenie.

■ Je obdobie, keď má na vytvorenie predstavy veľký, možno rozhodujúci vplyv pedagóg...

Väčšinou je to tak. Ja som mal šťastie na výborných pedagógoch. Rozhodujúci vplyv na

mňa mala moja profesorka na konzervatóriu Darina Švárna. Vďaka nej som zistil ako inak, nie drilovaním do úmoru, ako som si vtedy 13-ročný predstavoval cestu ku klavírnemu umeniu, sa dá hrať. Ukázala mi, ako cvičiť správne „cez uši“, aby ma to bavilo. Realizácii predstavy a vyjadreniu emócií pri interpretácii kladie veľký odpor telo. Ten je potrebný prekonať. Pri štúdiu klavírnej hry je potrebné spájať technickú a obsahovú stránku hudby s inšpiráciou. Nemožno sa venovať technike oddelene od hudby a vice versa, pretože interpret, ako som už spomenul, si potrebuje podrobiť telo, ktoré musí byť v súlade s jeho predstavou. Niekedy to bolí, keď sa zbavuje „barličiek“, ktoré prekážajú. Nesprávny návyk



(foto: archív M. Arendárika)

sa ťažko odúča. Človek sa bojí vykročiť do neznáma, stále po „barličkách“ siaha. Dobrý pedagóg pomôže v otázke fyzická i predstavy. A ak chýba, pomôže ju vyvolať. Profesorka Švárna pristupuje ku žiakom komplexne. Má dar pedagogickej intuície, zasiahnuť efektívne presne tam, kde je to potrebné. Poznám to z vlastnej skúsenosti.

■ Pedagóg ale nemôže celý život vodiť za ruku...

Po príchode na AMU do Prahy som to, čo vďaka mojej profesorke fungovalo, zrazu stratil. Musel som prehodnotiť spôsob, akým som dovtedy hral. Uvedomil som si, že neviem nič, ani len stupnicu som nedokázal zahrať správne. Pochopil som, že sa na vysokej škole musím naučiť samostatnosti. Profesor Lapšanský ma k tomu viedol. No kým sa situácia začala zlepšovať, ubehli približne tri roky. Medzičasom som začal prichádzať na mnohé veci sám, akoby som sa celé remeslo učil odznova. Išlo o zdanlivo banálne záležitosti: sedenie za klavírom, ovládanie hracieho aparátu. Cesta k prirodzenosti je trnistá, nikdy nekončí. Základom je nájsť v sebe rovnováhu. Aby som bol súčasťou klavíra a klavír sú-

časťou mňa. Odkiaľ prichádza tón? Treba si uvedomiť, kde vzniká pohyb, spojiť dôležité body a hrať akoby ruka končila kladivkom. Tak, ako keď dirigent diriguje len koncom paličky. Veľmi podstatné je tiež dýchanie

Pre interpreta je hnacou silou túžba po hudbe, sila predstavy, snaha premeniť počuté v tichu na znenie.

a frázovanie, teda „tvarovanie“ hudby v spojitosti s vnútornou predstavou pohybu. V tomto mi veľmi pomohlo sprevádzanie klasického tanca. Jedno z najčastejších nedorozumení, ktorého sa mnohí klaviristi, ale aj iní instrumentalisti dopúšťajú, by som nazval „motor nie je v kolesách“. Výlučné zameranie sa na „kolesá“, teda na hýbanie prstami, je častým omylom. Stále sa učím ovládať svoje telo a budem to robiť do konca života.

■ V profesorku Švárnej si stretol výnimočného pedagóga i človeka, no celková úroveň nášho hudobného školstva je skôr problematická.

Pripomína mi to začarovaný kruh. Pedagógovia nemajú koho učiť, úväzky si udržať musia a systém je potom nastavený tak, že školy prijímajú takmer každého, kto sa hlási. Koľko je u nás konzervatórií? Trinásť, niekde som dokonca čítal, že už vyše dvadsať a stále vznikajú nové. Mám pocit, že úroveň umeleckých škôl v poslednej dobe výrazne poklesla. Tiež sa mi zdá, akoby školstvo poznaniu často skôr bránilo. Malo by otvárať obzory, no ono akoby rozdeľovalo a plnilo nejaké „škatuľky“...

■ Riešenie?

Možno sa musí stať niečo podobné ako s americkou ekonomikou. Je asi len potrebný čas, aby sa to „vyriešilo“ samo. Považujem za veľmi pravdepodobné, že príde k redukcii. Načo je potrebných toľko škôl tohto typu? Vychovávajú neuplatniteľných ľudí, ktorí po absolútoriu nevedia v podstate takmer nič. Výnimkou sú tí, ktorí na to skutočne „majú“ alebo takí, čo sa rýchlo spamätajú a neorientujú sa jednostranne. Myslím si, že tri konzervatóriá by na Slovensku úplne stačili.

■ Zvažoval si možnosť pôsobiť pedagogicky?

Skôr som od toho vždy utekal. Nevedel som ani ako učiť sám seba. Človek stále zreje. Možno raz príde čas, keď sa budem cítiť aj na úlohu pedagóga. Otázka ale znie: komu poznanie a skúsenosti odovzdať? Asi by som nebol schopný učiť niekoho, kto nie je na túto profesiu disponovaný. Nedokázal by som na seba zobrať zodpovednosť, že učím žiakov, ktorí v odbore nemajú čo hľadať. Učiť má zmysel len niekoho, u koho sa sprostredkované poznanie môže rozvinúť. Na tomto princípe žiaľ prijímanie žiakov na umelecké školy často nefunguje.

■ Mnohé osobnosti, za všetkých spomeniem Romana Bergera, Andreja Tarkovského či Rogera Scrutona, sa zhodujú v tom, že autentické umenie sa nachádza na periférii spoločenského záujmu...

V dnešnom svete sa skutočné umenie, snaha tvoriť a interpretovať ho, stretá s absolútnym nezaujmom. Asi to nie je náhoda. S ľuďmi, ktorí vyhľadávajú len zábavu, sa nepochybne ľahšie manipuluje. V centre pozornosti sú dnes peniaze, klasická hudba nezarába, skôr naopak: je ju potrebné podporovať, a to sa nikomu nechce. S vytrácaním skutočného umenia však strácame viac, než si väčšina možno uvedomuje. Umenie je potravou duše, ktorú človek existenčne potrebuje. Som presvedčený, že hudba pohýna v človeku svedomie, pomáha mu byť lepším. To však tých, pre ktorých je prioritou zarábanie peňazí a vytváranie konzumentov, nezaujíma.

Matej ARENDÁRIK (1982) je považovaný za jeden z najvýraznejších talentov mladej generácie slovenských klaviristov. S hudbou začínal na ZUŠ v B. Bystrici (E. Beňová-Tatárová), pokračoval na Konzervatóriu v Žiline (D. Švárna) a AMU v Prahe (M. Lapšanský). Je absolútnym víťazom Súťaže študentov slovenských konzervatórií a laureátom medzinárodných súťaží Pražská jar, European Union Piano Competition, Mezinárodní soutěž L. Janáčka, Medzinárodná súťaž J. N. Hummela a Concorso Internazionale Pianistico „Giuliano Pecar“ Gorizia. Svoje umenie zdokonaľoval na majstrovských kurzoch u významných osobností (M. Voskresensky, R. Roux, P. Paleczny, E. Indjić, D. Andersen, B. Berman, P. Eicher, E. Pridonoff). Ako sólista debutoval v roku 1998 v Slovenskej filharmónii *Koncertom e mol F. Chopina*. Odvtedy vystúpil v prestížnych sálach (Concertgebouw Amsterdam, Stadhalle Bayreuth, Forbidden City Concert Hall Peking, Southbank Centre London, Palacio de Congresos Zaragoza, Rudolfinum a Smetanova sieň Praha) a na významných festivaloch (Beethovenfest Bonn, Saint Etienne, Pražská jar, New Masters on Tour Holandsko, World of Jewish Music London, SFKU Žilina, Afyon Classical Music Festival Turecko, Svatováclavský hudobný festival). Spolupracuje s poprednými slovenskými a českými orchestrami (Slovenská filharmónia, Symfonický orchester Českého rozhlasu, Plzeňská filharmonie, Státní filharmonie Brno, Janáčkova filharmonie Ostrava, Slovenský komorný orchester B. Warchala, ŠKO Žilina, ŠfK) pod vedením dirigentov ako A. Orozco Estrada, J. Ferreira Lobo, L. Kovács, L. Svárovský, P. Vronský, O. Dohnányi, R. Štúr, Th. Kuchar, M. Košík, P. Altrichter a i. Ako komorný hráč účinkoval s Talichovým kvartetom a so Suchoňovým kvintetom. Realizoval viacero nahrávok pre RTVS a Český rozhlas, spolupracuje tiež s Českou televíziou. Jeho profilové CD (Zeljenka, Suchoň, Janáček, Brahms, Liszt) vyšlo vo vydavateľstve Diskant.

Hudba dneška v SNG

Cesta pre štyroch

Rozbeh cyklu koncertov Hudba dneška v SNG bol v novom školskom roku vyslovene komorný. Je pravidlom, že v Bratislave sa v septembri roztrhne vreca s ponukou kultúrnych podujatí, a tak prvý koncert, na ktorom vystúpilo vynikajúce české sláčikové kvarteto **fama Q** (17. 9.), termínovo kolidoval s práve prebiehajúcimi Konvergenciami. A v zápase o diváka z približne tej istej cieľovej skupiny ťahala za kratší koniec práve Hudba dneška. „Presilovka“ to však, našťastie, nebola a ďalšie hostovanie kvarteta na Slovensku (po vlašajších ISCM WNMD v Košiciach) patrilo k udalostiam s vysokou pridanou hodnotou.

nych črt, v prvom rade svojský typ surrealizmu prešpikovaný citátmi, pseudocitátmi a alúziami smerujúcimi k rozličným žánrovým okruhom, ktoré sa stretávajú vo farbistom, nápadito usporiadanom celku. A na záver – *Sláčikové kvarteto* Witolda Lutosławského. Skutočná „tour de force“ pre štyroch navzájom nezávislých hráčov (pôvodná verzia nemala partitúru, len samostatné party) vystavaná z aleatoricky interpretovaných blokov bola pre **Davida Danela, Romana Hraničku, Ondřeja Martinovského** a **Balázsa Adorjána** výzvou, ktorej sa zhostili s maximálnym nasadením. Veľmi som ho obdivoval; musím však priznať, že veľa z tejto hudby (v mnohých ohľadoch skvelej) malo

drásavým *c mol* pôsobilo ako reakcia na sólové partie Šostakovičových violončelových koncertov – nie podobnosťou materiálu, ale typom expresivity. Spomínaný dramaturgický vrchol predstavovali Grollovo *Play Violin* pre husle a elektroniku a Machajdíkovo *Odliv* pre sláčikové trio. V prvom z nich na hru huslistu s drobnou latenciou reagoval počítač riadený osobne prítomným skladateľom, využívajúc efekty ako echo, delay či oktáver – staré, ošúchané haraburdie, ktoré však v danom momente nestratilo na pôsobivosti. Umelo vytvorená predstava mohutného (a patetického) mnohonásobného oktávového unisona sláčikového orchestra má v sebe čosi až príťažlivo morbidné... Aby dobre zafungovala, musí skladateľ vybrať vhodné intervaly, rytmické štruktúry, registre a dobre odhadnúť prácu s hudobným časom, čo sa Grollovi celkom darilo. Peter



Napriek tomu, že dve skladby na programe zazneli aj v Košiciach, nešlo ani trochu o dejavu – už len kvôli protikladným (vizuálnym aj akustickým) kvalitám priestoru. *NICE* Danieľa Mateja ma v Košiciach prekvapovalo drsným, rytmickým úvodom, tu – v „kúpeľňovej“ akustike nádvorja Esterházyho paláca – do popredia vystupovali feldmanovsky jemné flažolety, ktoré zneli naozaj „very nice“... Pri Webernovom *Sláčikovom kvartete op. 28* ma (pozitívne) prekvapila miera expresivity, s akou možno hrať hudbu tohto majstra úspornosti a zdržanlivosti. Hádám to nebude znieť príliš odvážne, ak poviem, že som v istých okamihoch v hre kvarteta zachytil takmer janáčkovský tón.

Celkom neznámou novinkou bolo sláčikové kvarteto *Dromos* českého skladateľa-outsidera Martina Mareka (1956–2014), vytvorené v roku 2004. Približne 12-minútová skladba ma zaujala bohatstvom nápadov, ako aj vynachádzavosťou technických riešení. Hudobný jazyk diela má styčné body s komornou tvorbou českých (česko-moravských) skladateľov povojnového obdobia. Vanie z neho podobná atmosféra, akú možno pocítiť na koncertoch Miloslava Ištvan Quartet z tohto repertoáru, no je tu aj množstvo individuál-

pre mňa trochu „dobový“ nádych a moja percepčná aktivita počas 25 minút trvania zaznamenávala značné výkyvy.

DVA-JA 2

Ešte komornejšie vyznel nasledujúci koncert (28. 10.), zaostrený na tvorbu pre husle, violu a violončelo (resp. ich kombinácie) dvoch slovenských skladateľov dvoch generácií, dvoch Petrov – Machajdík a Grolla. Na rozdiel od prvého duelu s názvom DVA-JA, kedy sa v rámci tohto cyklu pred vyše dvoma rokmi predstavili huslisti Milan Paľa a David Danel, dostali príležitosť mladí, ešte pomerne neetablovaní (a neopočúvaní) hudobníci: huslista **Pavol Varga**, violista **Roman Rusňák** a violončelista **Michal Haring**. Voľba to nebola zlá; aj pri určitých (najmä intonačných) nezrovnalostiach išlo o oduševnené a výrazovo presvedčivé výkony.

Koncert mal vynikajúco zostavenú dramaturgiu, kde väčšinou rozsahom drobné skladby pre sólové nástroje (vrátane jedného dueta) tvorili postupný prechod k zvukovo najplnším kompozíciám oboch autorov. Ako „zahrievacie“ čísla a zároveň exkurzy do ich hudobných svetov som vnímal Machajdíkovo violové *Pero- ket* a Grollovo *Solo Cello*, ktoré na mňa svojím

Machajdík vo svojej nedávno skomponovanej skladbe siahol po celkom tradičnom obsadení sláčikového tria a – ako už býva zvykom – aj po tradičných, konvencionalizovaných harmonických postupoch: *e mol*, po ňom *a mol*, potom *F dur* atď. Dôsledné (a pritom slobodné) aplikovanie satieovského „nesnažte sa byť originálny v každom takte“ vyústilo do celkom sviežej a pružnej práce s faktúrou, dynamikou a chvíľami priam zábleskov geniality v nápadito použitom pizzicate. Akoby prídavok zaznela Machajdíkova krátka a milá *Uspávan- ka* pre sólové violončelo, nežne a spokojne sa pohybovávajúca medzi *G dur* a *C dur*...

Rolling Tones sa valia d'alej

Celkom nekomornú atmosféru mal koncert 12. 11., kedy pódium v átriu obsadili mladí ľudia združení v ansámblu **VENI ACADEMY**. Dlhšie som nebol na žiadnom vystúpení tohto súboru, a tak som sa trochu obával, či nebudem znova počúvať osvedčené repertoárové kusy. Nebol som si istý, či po vydaní profilového dvojalbumu *Rolling Tones/in zarter Bewegung*, ovenčeného cenou Radio Head Award, nastane pohyb novým smerom, od Andriessena a Rileyho kamsi inam. Koncert bol príjemným prekvapením.

V prvom rade, VENI ACADEMY sa javí ako veľmi flexibilný súbor z hľadiska personálneho obsadenia (čo je vlastne jednou z jeho ideí), takže bolo nielen počuť novú hudbu, ale aj vidieť zopár nových tvárí. Kontinuálna práca lektorov (Daniel Matej, Ivan Šiller, Fero Király, David Danel, Marián Lejava, Branislav Dugovič) prináša svoje plody. Je takmer neuveriteľné, že po niekoľkých rokoch intenzívnej činnosti je tu stále sa rozrastajúca skupina



H. Varga Bach a E. Ginzery (foto: J. Beráts)

mladých hudobníkov, pre ktorých je bežné interpretovať grafické partitúry, pohybovať sa na hraniciach kompozície a voľnej improvizácie, kreatívne siahať po netradičných hráčskych technikách a používať ich ako legitímny umelecký prostriedok. A je skvelé, že existuje ansámbl, ktorý už nie je len akýmsi nadšeneckým „výchovným“ laboratóriom, ale telesom prezentujúcim produkciu s autonómnou estetickou hodnotou a zmysluplne pokrývajúcim repertoárovú oblasť, ktorá by na Slovensku inak (takmer) absentovala. Tak, ako sa v súbore priebežne obmieňajú ľudia, inovuje sa aj repertoár, hoci v prípade „stálic“ (Krauze, Adamčiak) už pre povahu samotných kompozícií zákonite platí ono „nikdy nevstúpiš dvakrát do tej istej rieky“, takže pri Adamčiakových *Poonsoirée* a *Configurazione dei due elementi* som ani nečakal, že by zneli podobne ako v minulých rokoch, keď som v nich ako člen iného súboru účinkoval na tom istom pódiu. Zneli akosi hutnejšie, dramatickejšie... Inak ako pred rokmi vyznela aj *Aria* Bálinta Bolcsósa, vytvorená pre projekt košickej „spievajúcej fontány“, kde sa súbor musí kreatívne vysporiadať s prítomnosťou vopred nahratého zvukového materiálu, a ako celkom „nové“ som vnímal nádherne nežné zvukové steny skladby *Voices* Zygmunta Krauzeho.

Jednou z ciest, akými sa súbor vydáva smerom k inováciám, je zapájanie videoprojekcie do predstavenia – s rôznou mierou interak-

cie s práve vytváranou hudobnou zložkou. Aktívny princíp (t. j. výzvu pre hudobníkov reagovať na pripravenú videosekvenciu) predstavovala videopartitúra *MimeScore* Estónca Andresa Lööa, pasívny (video vytvorené k už existujúcej hudbe) zasa projekcia, ktorú pripravil Viktor Fuček k u nás dobre známej skladbe *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* Gavi- na Bryarsa. Taktovky sa v nej úspešne chopil **Marco Vlasák**, Marián Lejava všetko pozorne sledoval zo svojho miesta v hľadisku.

Zverokruh

Posledný minuloročný koncert Hudby dneška (17. 12.) bol pre mňa čiastočným dejá vu, keďže obe jeho aktérky, sopranistka **Helga Varga Bach** a cimbalistka **Enikő Ginzery**, účinkovali aj na koncerte Ensemble Ricercata päť dní predtým. Opäť zazneli Benešove *Haiku* a Kurtágove *Triesky*, no v celkom inej atmosfére a najmä v radikálne odlišnej akustike (oproti „suchému“ tichu rozhlasového štúdia zvukovo azda až príliš „vlhké“ prekryté nádvorie,

spevákemu hlasu v okamihoch, kedy cimbal viac zahusťoval faktúru. Najefektnejším kusom bola podľa môjho očakávania Cageova *Aria* pre sólový hlas. Pamätám sa na jedno z jej úchvatných predvedení na Večeroch novej hudby v podaní tejto interpretky a nebol som sklamaný ani tentoraz. Môžem len oceniť, že speváčka pri tomto svojom „repertoárovom kuse“ neupadá do pohodlného stereotypu a nerezignuje na kreativitu. Okrem toho musím vyzdvihnúť jej obdivuhodné tónové a technické dispozície; priznávam sa, že chvíľami som sa trochu obával, či vydržia výplne okien v átriu, no k žiadnej katastrofe nedošlo. V istom (nie negatívnom) zmysle antiklimaxom dramaturgie bola uspávanka Daniela Mateja (*when I'm FIFTY (for) piano*, ktorá podobným spôsobom obmieňa svoje výsledné znenie. V novej verzii pre cimbal (a spev s písaním a fúkaním do ladených fliaš) podľa mňa dokonale vystihovala náplň pojmu „nehudobnícka hudba“ (t. j. hudba určená v prvom rade poslucháčom-nehudobníkom), ktorý autor skladby kedysi použil pri pokuse definovať hudbu zaznievajúcu na Večeroch. Výber zo *Zverokruhu* Karlheinz Stockhausena vo verzii pre hlas (s nemeckým textom) a strunový nástroj (čiže cimbal) ponúkol zaujímavý tvar kdesi na polceste medzi piesňovým cyklom v duchu rakúsko-nemeckej tradície a zvláštnym, ťažko definovateľným rituálom. Nastal však podobný proces ako pri počúvaní orchestrálnej verzie (ktorú skladateľ dokončil deň pred smrťou pred siedmimi rokmi) – hudba podpísaná



VENI ACADEMY a M. Vlasák (foto: B. Kandrová)

navyše zahltené rušivými zvukmi z okolia). V týchto podmienkach na mňa z tejto dvojice repríz omnoho silnejšie zapôsobil Kurtágov cyklus čisto inštrumentálnych miniatúr; ich myšlienková koncízna a zároveň otvorená, priamočiara expresivita spoluvytvárali komplexný zážitok. Beneš z môjho pohľadu tahal za kratší koniec, pričom dôvody nevidím v interpretácii (tá bola v každom ohľade skvelá, aj pri ostatných číslach programu), ale v zďaleka nie prajnom akustickom prostredí, najmä voči

menom Stockhausen pri prvom dotyku zaskočí svojou povrchovou naivitou, hoci jej štruktúra je dôsledne a komplexne determinovaná. Ak však človek prijme skladateľovo „pozvanie“ a nechá sa vtiahnuť do hry, môže pod zdanlivou banalitou (či domnelou „novou jednoduchosťou“) odhaliť nečakané bohatstvo. A nechať sa vtiahnuť do hry takými svojráznymi interpretačnými zjavmi, akými sú Helga Varga Bach a Enikő Ginzery, sa rozhodne oplatí...

Robert KOLÁŘ

Nedeľné matiné v Mirbachu

Aj decembrové matiné sa niesli v znamení dramaturgicky i interpretačne atraktívnych podujatí, ktoré sa stretli s odozvou publika. K pozoruhodným patrila koncert českého fagotistu **Václava Vonáška** a klaviristky **Jordany Palovičovej** (7. 12.). Ich hra sa vyznačovala bezprostrednou muzikalitou a prirodzenosťou hudobného vyjadrovania. V tomto duchu zazneli *Variácie a rondo B dur op. 57* od Jana Václava Kalivodu. Nasledujúce *Tri kusy pre fagot a klavír* od Charlesa Koechlina a kompozícia *Linnaea* Petra Machajdika poskytli interpretom väčší priestor na umelecké vyjadrenie. Tvorba a kvalita tónu, intonácia, rytmus, frázovanie, výraz, súhra i štýl tu boli naplno v službách diel. Vyvrcholením koncertu sa stala krásna *Sonáta pre fagot a klavír op. 168* Camilla Saint-Saënsa, ktorá ukázala nielen špecifické timbrové a výrazové kvality oboch nástrojov, ale aj možnosti ich vzájomnej súhry.

Aj o týždeň neskôr (14. 12.) hostilo mirbachovské matiné hudobníkov z Českej republiky. **České trio** (**Dana Vlachová** – husle, **Miroslav Petráš** – violončelo, **Milan Langeter** – klavír) zaradilo do svojho programu neprávom obchádzané *Klavírne trio c mol*

op. 2 Josefa Suka, v ktorom umelci preukázali svoje kvality komorných hráčov. Tie potvrdili aj v interpretácii *Tria č. 2 d mol H 327* Bohuslava Martinů. Janáčkova *Pohádka pre violončelo a klavír*, vyžadujúca zvládnutie osobitého štýlu, patrí k často zmieňovaným, no zriedka uvádzaným dielam. Skladby sa ujali violončelista **Jozef Podhoranský** a klaviristka **Monika Mockovčáková**. Oba hudobníci sú racionálne zameraní, svoje umenie podriaďujú disciplíne, no pritom dokážu primerane prejsť i emocionálnu oddanosť dielu. Pôsobivá bola aj jednočastová *Sonáta pre husle a klavír* s mnohovravným názvom „Ruce“ od Luboša Fišera, v ktorej Mockovčáková sprevádzala huslistu **Štefana Gyöpsösa**. Výrazovo silná, technicky koncentrovaná a motivicky prehľadná skladba poskytla dostatočný priestor pre osobnostné uplatnenie interpretov.

Jazzovo a swingovo zamerané matiné 21. 12. sa nieslo v znamení Vianoc. *Pop Suite for Flute and Piano*, štvorčastový cyklus Manfreda Schmitza, uviedli flautistka **Ivica Gabrišová** a klavirista **Klaudius Kováč**. Prijemná skladba si vďaka nim našla presvedčivých interpretov. **Nothing But Swing Trio** (Klaudius

Kováč – klavír, **Róbert Ragan** – kontrabas, **Peter Solárik** – bicie) zahrlo skladby inšpirované blížiacimi sa sviatkami. Zaujali Kováčov *Mrázik* i klasika *Santa Claus Is Coming to Town*, no osobne by som ocenila originálnejší repertoár, ku ktorému sú interpreti nepochybne disponovaní.

Náladou na predchádzajúce podujatie v istom zmysle nadviazal aj Novoročný koncert (4. 1.). Svojrázny súbor **Saxophone Syncopators** (**Pavol Hođa** – sopránový a altový saxofón, **Ján Gašpárek** – altový saxofón, **Ladislav Fančovič** – tenorový saxofón, **Frederika Babuliaková** – barytónový saxofón) je zaujímavý zameraním na ragtime a hudbu vrcholiacu v 20. rokoch minulého storočia, čo znamená nielen historické obzretie sa do minulosti jazzu, ale i saxofónu. Dokonca aj Alexander Glazunov sa dal v *Kvartete B dur op. 109* „zviazať“ svojráznym, trochu zastretým timbrom týchto nástrojov. Pôvodnou skladbou bola tiež *Saxocracy* od Jevgenija Iršaia, zaujalo i veľmi pekné *Impromptu* Edwarda Elzeara „Zeza“ Confreyho, prípadne populárna *Alexandria* Anselma Goetzla, ako aj originálna *Saxophonia* Rudolpha Wiedoefta. Ak by súbor dokázal v budúcnosti interpretovať ragtime i v rovine interpretačnej nadsádzky, získala by ich hra intenzívnejšiu farbu a uvoľnenejší výraz.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Slovenský filharmonický zbor à cappella



20. 2. 2015, 19.00 h

piatok, Koncertná sieň SF

Jozef Chabroň zbormajster

Stanislav Šurin organ, **Tomáš Nemec** klavír

Max Reger, Alexander Albrecht, Mikuláš Schneider-Trnavský
Egon Krák, Štefan Németh-Šamorínsky, Petr Eben

Organový recitál



1. 3. 2015, 16.00 h

nedeľa, Koncertná sieň SF

János Pálúr organ

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Zoltán Kodály
Dezső Antalffy-Zsiross, Maurice Duruflé,
János Pálúr

www.filharmonia.sk

Prehliadka mladých slovenských organistov

Prvý decembrový týždeň (1.–4. 12.) sa na pôde Konzervatória v Bratislave uskutočnil 42. ročník Prehliadky mladých slovenských organistov, organizovaný oddelením Cirkevnej hudby Konzervatória pod vedením prof. Petra Reiffersa. Na ôsmich koncertoch sa v rámci rôzne koncipovaných polorecitálov predstavilo 11 študentov slovenských konzervatórií, 3 poslucháči VŠMU a hosť z Českej republiky. Koncerty (okrem jedného) sa konali v organovej sieni Konzervatória na trojmanuálovom píšťalovom organe Rieger-Kloss s elektrickou hrou a registračnou traktúrou, postavenom začiatkom 70. rokov minulého storočia; zásluhu na tom mala organistka a profesorka Irma Skuhrová, ktorá stála aj pri zrode samotného podujatia. Napriek tomu, že nástroj nedisponuje v súčasnosti preferovanou mechanickou hrou traktúrou a aj jeho celková zvuková koncepcia odzrkadľuje dobový estetický ideál, má dodnes najbohatšiu paletu farebných možností zo všetkých organov v priestoroch umeleckých škôl (vrátane VŠMU) na Slovensku.

Za umelecké vrcholy prehliadky možno označiť výkony **Tomáša Mihalika** a **Pavla Valáška** (VŠMU, pedagóg I. Szabó), **Kristíny Gabčovej**

(Konzervatórium v Bratislave, M. Cepko), **Juraja Křemena** (Cirkevné konzervatórium v Bratislave, M. Vrabel), **Tomáša Hodála** (Konzervatórium Topoľčany, J. Mičúnek), **Kateryny Shapranovej** (Konzervatórium Košice, E. Dzemjanová) a hosťa prehliadky **Vojtěcha Trubača** (Janáčkova konzervatoř a Gymnázium v Ostravě, L. Hurtík). Dramaturgické obohatenie priniesli poslucháči z Konzervatória J. L. Bellu v Banskej Bystrici zaradením *Koncertu F dur* Josepha Haydna so sprievodom sládkových nástrojov (organ **Martin Šálka**) a *Prehľad a fúgy C dur* pre organ štvorručne od J. G. Albrechtsbergera (Martin Šálka a **Marek Troják**, pedagóg P. Sochulák). V repertoári mladých organistov výrazne dominovala tvorba Petra Ebena, ktorá našla práve vďaka nástroju bratislavského Konzervatória zvukovo adekvátnych tlmočníkov. Ebenova hudba bohatá na farebné, dynamické, rytmické a štrukturálne kontrasty sa vďaka snúbila s mladickým temperamentom adeptov organového umenia a znela v neobyčajne pôsobivých a presvedčivých interpretáciách. Popri ťažiskových skladateľoch (J. S. Bach, D. Buxtehude, F. Mendelssohn Bartholdy, F. Liszt, M. Reger, A. P. F. Boëly, J.-N. Lemmens, C. Franck, L. Vierne, M. Dupré, J. Alain, O.

Messiaen) zneli aj v organovej hudbe zriedkavo uvádzaní autori (S. Barber, G. A. Mušel, A. Barié, A. Očenáš). Podnetnú, ale menej hrávanú organovú tvorbu skladateľov spätých s východným Slovenskom (J. Grešák, J. Podprocký, N. Bodnár, Ľ. Malachovská Čekovská, I. Szeghy) priblížil účastníkom prehliadky vo svojej prednáške organista Marek Štrbák.

Tomáš Mihalik sa predstavil nielen v organovej sieni Konzervatória (diela J. S. Bacha, J. Stanleyho a P. Ebena), ale aj vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave (4. 12.), kde na zvukovo adekvátnom nástroji predniesol náročnú štvorčasťovú *Pašiovú symfóniu op. 23* Marcela Duprého. Druhá polovica koncertu poslucháčov VŠMU patrila organovej improvizácii, čo možno vnímať ako inováciu. Na zadanú tému improvizovali Tomáš Mihalik (pedagóg improvizácie M. Cepko) a **Martina Lisá** (pedagóg improvizácie J. V. Michalko), obaja účastníci XVIII. ročníka Medzinárodnej organovej súťaže Petra Ebena (Opava 2014). O histórii organov a o nástroji vo Veľkom evanjelickom kostole rozprával po koncerte organológ Marian Alojz Mayer. Tento špecifický nástroj, ktorý bol v roku 1923 prvým štvormanuálovým koncertným organom na Slovensku, si mohli študenti organovej hry aj vyskúšať. Do ďalšej tvorivej práce je potrebné povzbudiť všetkých účastníkov prehliadky, väčšina z nich len zbiera skúsenosti s koncertným pódiumom.

Cross-over organ

Záverečný koncert letného Bratislavského organového festivalu zaznel oneskorene v náhradnom termíne (4. 12.) vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu. Predstavoval odvážnu medzižánrovú

obohateniu rôznorodého publika. V úvode predniesol Marek Štrbák organovú chorálovú fantáziu *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält BWV 1128* Johanna Sebastian Bacha, prvýkrát publikovanú po objavení prameňa až v roku 2008. Následne Michal Bugala vtiahol publikum do magického zvukového sveta svojho nástroja v pôsobivej, farebne aj invenčne bohatej improvizácii *Gitara a organ*. Posluchácky príjemný premiérový opus *Perpetuum mobile pre elektrickú gitaru, bicie nástroje a organ* Lukáša Borzika v štýle minimal music na dvoch časovo rozsiahlych plochách však pôsobil najmä pre svoju dĺžku trochu jednotvárne. Vhodný kontrast priniesla spoločná záverečná improvizácia na tému chorálu z Bachovej

fantázie, ktorá zaznela v úvode koncertu. V spleti improvizovaných nápadov bola chorálová melódia variovaná, fragmentovaná a rôzne preskupovaná pri bohatom využití zvukových možností, ktoré ponúkala neobyčajná nástrojová kombinácia.

Stranu pripravil **Stanislav TICHÝ**

Prezident Andrej Kiska udelil štátne významnenia osobnostiam umeleckého a kultúrneho života. Za mimoriadny prínos pre slovenskú kultúru ocenil Pribinovým kríž I. triedy baletnú umelkyňu **Augustu Herényiovú-Starostovú**, Pribinov kríž II. triedy si prevzal hudobník a skladateľ **Marián Varga**, medailu prezidenta SR za významné zásluhy o rozvoj kultúry a za šírenie dobrého mena Slovenskej republiky v zahraničí dostal skladateľ, koncertný organista a dirigent **Ján Valach**.

Na svojom prvom koncertnom turné v Čínskej ľudovej republike (25. 12. 2014 – 07. 01. 2015), odohral **Orchester Štátnej filharmónie Košice** deväť koncertov. Pod taktovkou šéfdirigenta **Zbyňka Müllera** zazneli diela A. Dvořáka, F. Mendelssohna Bartholdyho a výber poliek i valčíkov dynastie Straussovcov.

(mot)



M. Štrbák (foto: www.konzervatoriumitra.sk)

spoluprácu vynikajúcich hráčov na zvukovo nesúrodých nástrojoch: organe (**Marek Štrbák**), elektrickej gitare (**Michal Bugala**) a bicích nástrojoch (**Lenka Novosedlíková**). Crossoverové koncerty v netypických nástrojových kombináciách a žánrových prienikoch napomáhajú zblíženiu a vzájomnému



Orchester Štátnej filharmónie Košice (foto: archiv ŠfK)

ŠKO Žilina

Komorný večer so Suchoňovým kvintetom

Suchoňovo kvinteto je súbor pozostávajúci zo skvelých hráčov na dychových nástrojoch, členov ŠKO Žilina. Vzniklo v roku 1974 a s personálnymi obmenami funguje dodnes. Jedným zo zakladajúcich členov je flautista a umelecký šéf ansámbľu **Ján Figura**, ktorý sa obklopil ďalšími, hráčskymi kvalitami podobne vybavenými interpretmi. Sú nimi hoboista **Jozef Kováčik**, klarinetistka **Bi-biána Bieniková**, fagotistka **Ida Chovanová** a hornista **Jozef Sokol**. Táto konštelácia v spojení s ambicióznou japonskou klaviristkou **Michiko Otaki** žijúcou v Amerike pripravila 27. 11. produkciu, ktorú stálo zato počuť,



Suchoňovo kvinteto a M. Otaki

vidieť, zažiť... Ak som už viackrát vyzdvihovala prednosti hráčov žilinského orchestra, musím tak urobiť znova. Na ich zdatnosti, empatii a schopnosti viesť otvorený muzikantský rozhovor sa podpisuje individuálna aj kolektívna ochota hrať, muzicírovať, komunikovať a prijímať stále nové impulzy. Ukážkovo vyznel úvod so Suchoňovou efektnou a pôvabnou *Serenádou op. 5*. Po vstupnom „váhaní“ sa ansámbel príkladne zosynchronizoval a zaktivizoval, očarujúco definujúc každú z piatich častí celku. Na tejto ešte mladíckej kompozícii skladateľa znova udiví a poteší jej vyspelá a zároveň svieža rétorika, architektonická zomknutosť a dôvtipné, originálne konštelovanie častí. V Mozartovom *Kvintete pre klavír, hoby, klarinet, lesný roh a fagot KV 452* sa predstavila klaviristka ako korektná, komorne cítiaca hudobníčka s mäkkým, pružným úderom, jasnou artikuláciou i miernym sklonom „romantizovať“ frázy. Osobitne plasticky znela druhá časť *Larghetto* s decentným prestupovaním zvuku nástrojov do kultivovaných akustických vzorcov. Po oddychovom, lahučkom *Dychovom kvintete B dur* Johanna Christiana Bacha sa dostavil záverečný kulminálny bod programu, *Sexteto pre klavír a dychové kvinteto* od Francisa Poulenca. Skladba, ktorá

nebýva častým hosťom na koncertných pódiiach, pred interpretov stavia značné nároky, no zdolať jej členitý hudobný terén sa nielen oplatí, ale pre hráčov musí byť opojným pôžitkom. Bolo očividné, že žilínčania si spolu s klaviristkou plnohodnotne vychutnávali skvelú, duchaplnú skladbu s vysoko kalorickým hudobným obsahom a – ako inak – pozitívne nainfikovali auditórium.

Pommier opäť v Žiline

Francúzsky klavirista a dirigent **Jean-Bernard Pommier** má na svojom umeleckom konte úctyhodný sumár aktivít. Keď pred časom „objavil“ žilinský orchester, z pochopiteľných pohnútok s ním nadviazal intenzívnejšiu spoluprácu. Koncert 4. 12. bol ďalším z rozbehnutej série, tentoraz však Pommier tvoril výlučne z dirigentského stupienka a miesto pri klavíri prenechal Belgičanovi **Stéphani de Mayovi**. Ešte predtým však zaznela predohra Ludwiga van Beethovena *Stvorenia Prometheove op. 43* s jasnou, k bravúre inklinujúcou dirigentskou koncepciou,



J.-B. Pommier a S. de May

ciou, no už menej jasným gestom. Orchester však zvládol všetky nástrahy, ktoré, ako sa neskôr ukázalo, ho v ten večer ešte očakávali. Pommier dokáže sugestívne pôsobiť od klavíra, kde sa zrejme užšie identifikuje s partitúrou a vie do priestoru vyžarovať inšpiratívne fluidum. V koncepcii Chopinovho *Koncertu č. 2 f mol op. 21* sa pohyboval niekde na hranici, prijímajúc sólistovu estetiku bez väčších osobnostných výhrad. De May hral s miernym odstupom, s vlačným nadhľadom, nezdôraznil kantabilné oblúky či nosné frázy. V podstate korektná, štandardná interpretácia nezanechala výraznejšiu odozvu. V Schumannovej *Symfónii č. 2 C dur op. 61* dirigent vyburcoval tempovú zložku do hraničných

polôh. Hneď v úvode prekvapoval razantnými požiadavkami, v 2. časti *Scherzo. Allegro vivace* sa hráči nevdojak ocitli v úlohe dostihových žrebčov (hoci napokon zdatných)... Výnimku tvoril terén 3. časti *Adagio*, ktorú si dirigent vychutnal evidentne s plnou mierou muzikantského pôžitku.

Vianočné koncerty

Séria štyroch vianočných koncertov (od 17. do 20. decembra) v Dome umenia Fatra bola beznádejne vypredaná. Dramaturgia bola, ako inak, ladená na príslušnú nôtu. Najskôr zneli skladby Ch. W. Glucka, A. Corelliho a A. Vivaldiho. Najlepšie obstála Gluckova *Suita z opery Orfeus a Eurydika*, vznešená hudba prekvapivo živých nápadov. Niet Vianoc bez Corelliho skvostných *Concerti grossi* a v Žiline z tejto palety nemohol chýbať *op. 6 č. 8*. Orchester hral dobre, koncentrovane, viac „univerzálne a aktuálne“ než „barokizujúco“, a ak líder večera, pohotový a rozhladený **Leoš Svárovský**, v ostatných skladbách prispieval svojím vlastným „navigačným vkladom“, v tomto opuse sa videla, vzhľadom na priezračné tkanivo hudobného textu, jeho úloha takmer kontraproduktívna... Štvorica huslistov, kmeňových členov žilinského orchestra (**F. Figura, L. Szentkereszty, K. Birošová a O. Szaniewska**) viedla podmaňujúci koncertantný dialóg s orchestrom vo Vivaldiho *Koncerte pre štvoro huslí op. 3 č. 10 RV 580*. Korunou vianočných večerov bola jednoznačne známa *Vianočná omša F dur*, v polovici minulého storočia z archívov sprístupnená J. M. Terrayovou a realizovaná V. Venhom ako počín františkána Edmunda Paschu, neskôr vďaka

L. Kačicovi autorsky identifikovaná a prisúdená Georgovi Zrunekovi. Táto omša, nech ju „spáchal“ ktokoľvek, je doslova národným pokladom. Na podklade „kostry“ omšového ordinária sa v priebehu niekoľkých desiatok minút dejú zázraky. Snúbi sa tu sakrálna forma so sekulárnym obsahom, v totálnom bratstve sa mieša princíp „vyššieho“ umenia s plebejskou roztopašnosťou, hravosť so zbožnosťou, meditácia s pukušiteľstvom... Toľko vtípu a duchaplnosti si človek zažije len málokedy. Dirigent Svárovský sa priblížil k podstate omše, zo sólistov v humornom kontexte bodoval barytonista **Martin Mikuš**, na opačnom póle sa výrazovo ocitli sopránistka **Blanka Jílková** a mezzosopranistka **Alena Kropáčková**. Korunu pastorálnemu duchu kompozície nasadilo sexteto hráčov na ľudových nástrojoch. Členovia tejto výbornej „príležitostnej“ kapely vzišli z mnohotvárneho potenciálu orchestra. Decibelmi nešetril inak perfektne vedený **Žilinský miešaný zbor (Štefan Sedlický)**. Atmosféra v prípade všetkých štyroch večerov eskalovala do rozmerov aj voní sviatkov najvzácnejších...

Lýdia DOHNALOVÁ

fotografie: Roderik KUČÁVÍK

Stará hudba na periférii?

Nedávno som sa vrátil zo Španielska. V súvislosti s touto krajinou sa v eurozóne často skloňuje slovo kríza. O krízu kultúry však určite nejde. Cyklus starej hudby v madridskom Auditorio nacional v aktuálnej sezóne ponúkne Jarousského, Savalla alebo Biondiho. Na Slovensku sa naproti tomu stará hudba ocitla na zvláštnej periférii.

Na periférii záujmu publika ani kvality interpretačných výkonov, našťastie, určite nie. Len v decembri odohrali obidva slovenské súbory starej hudby **Musica aeterna** (um. vedúci **Peter Zajíček**) i **Solamente naturali** (um. vedúci **Miloš Valent**) približne desiatku zaujímavých koncertov. Aeterna, ktorá na jeseň reprezentovala slovenské interpretačné umenie v Argentíne, uviedla v Pálffyho paláci na Zámockej ulici tematický cyklus *Stará hudba 2014*, tentokrát zameraný na *Antiku v baroku*, na ktorom sa okrem zriedkavo uvádzaných či neuvádzaných diel (Leclair, Locatelli, Porpora, Matteis, Conti, Corelli, Händel) predstavila aj trojica slovenských sopranistiek **Martina Masaryková**, **Helga Varga Bachová** a **Aneta Hollá**. Nehovoriac o tom, že v „medzičasí“ pripravilo Centrum starej hudby pod vedením Petra Zajíčka a v spolupráci so Slovenským rozhlasom koncertnú produkciu opery *Beňovský alebo vyhnanec* z *Kamčatky* (dirigent Marián Lejava), ktorá zaznela v novodobej premiére. Zabudol som na niečo? Ale samozrejme: v Aetere (i v Solamente) dostávajú pravidelne priestor mladí perspektívni hudobníci (**Peter Zelenka**, **Jana Zelenková**, **Adam Szendrei**, **Tomáš Karčoš**), čím Peter Zajíček a jeho kolegovia robia to, čo prakticky od začiatku svojej existencie: supľujú deficit slovenského odborného hudobného školstva, ktoré si len príliš pomaly uvedomuje, že ignorovaním tohto interpretačného smerovania oberá svojich študentov o jednu z možností uplatnenia. A tak sa naši študenti zabývajú vo Viedni, Bazileji či Amsterdame, čo je určite fajn. Ale budú sa chcieť vrátiť naspäť? Pochybujem. Nezasvätenému pozorovateľovi by sa i tak mohlo zdať, že scéna starej hudby na Slovensku kvitne, tento stav je však výsledkom dlhodobo neutržateľného

idealizmu niekoľkých jednotlivcov a trestuhodným mrhaním talentov. Zrelí umelci (na rozdiel od susedného Česka u nás úplne absentuje generácia Luksa, Štryncla či Semerádovej) demokraticky súťažia o granty so svojimi študentmi, pripravujú koncerty a festivaly takpovediac na kolene bez stabilného zázemia (finančného, organizačného či priestorového) a aj po desaťročiach bádania, nahrávania, koncertovania a oceňovaných medzinárodných spoluprác sa každý rok opäť ocitajú v bode nula. Bez istoty či perspektívy plánovať svoju prácu v dlhodobom časovom horizonte, handlujú sa o honoráre a zahanbene vysvetľujú zahraničným kolegom, že na Slovensku je to prosté tak. Prosím, v krajine s veľmi nejasným povedomím o hodnotách v hudbe nehovorme o dopyte, ponuke a trhu. (To je možné v Nemecku, s fungujúcimi agentúrami, sieťou koncertných cyklov a festivalov.) Zatiaľ protežovaný komorný orchester žije zo svojho mena a ďalej obohroma obohraný repertoár. Pardon, skoro by som zabudol na cyklus *Stará hudba* v Slovenskej filharmónii. Napriek tomu, že profesor Lapšanský po legendárnom prepustení Aeterny sľuboval jeho obohatenie o nových interpretov, v skutočnosti si štyri podujatia ročne (na čo je azda pomenovanie cyklus príliš honosné) delia rovným dielom Aeterna a Solamente (tento rok bola Rybova omša so Solamente preložená do veľkej sály), čo im samozrejme prajem. O koncepčnom riešení by však bolo možné hovoriť, ak by tieto hostovania v Redute poskytli bázu na projekty, ktoré súbory v rámci vlastných komorných cyklov neutiahu. Väčšie inštrumentálne, oratoriálne diela, či nebudaj operu... Tak tomu, žiaľ, ale nie je. Akoby i mohlo, keď dramaturgičkou (nedávno som bol usmernený, že

administrátorkou) takzvaného cyklu je niekto, kto starej hudbe nielenže nerozumie, ale ho vlastne ani nezaujíma. Inak si neúčast na vlastných podujatiach totiž vysvetliť neviem. Solamente naturali to medzičasom dotiahli na takmer dve desiatky diskov. Medzi posledné tituly patrí v tomto čísle recenzovaná *Zbierka Anny Szirmay-Keczer* (po decembrovom koncerte v rámci cyklu *Musica Poetica da Camera* v SNG, na ktorom zaznela *Zbierka z Lubeníka* tipujem, že pokračovanie edície Pavian Records je na spadnutie), ktorá sa aktuálne teší dvom nomináciám Radio_Head Awards. K čerstvým titulom patrí tiež *Mozartov Klarietový koncert* a diela Juraja Družeckého s vynikajúcim Charlesom Neidischom a súborom Clarimonia pre Rozhlas v Brémach. Nie je to tak dávno, čo sa v zahraničí objavili nahrávky raritných opier Catela a J. Ch. Bacha pod taktovkou Didiera Talpaina. Má zmysel pokračovať? Určite áno. Začiatkom decembra odohrali hudobníci Miloša Valenta – možno povedať, že už tradične – *Bachovo Vianočné oratórium* v Marburgu, po ktorom nasledovalo efektne händlovské gala s Helgou Varga Bachovou a vynikajúcim **Tomášom Šelcom** v Moyzesovej sieni. V Redute sme sa medzičasom mohli potešiť vhodne naplánovaným *Rekviem* a do nového roku sme vstúpili radostne opernými áriami. Musica rara, nová (ale to by bolo na ďalší článok), ale najmä stará, nemá na Slovensku rozhodne na ružiach ustlané. Dobrou správou je pokračovanie cyklu *Kantáty so Solamente*, najbližší koncert (Bach-Messiaen) bude 30. mája a predstaví sa na ňom v zahraničí pôsobiaca slovenská organistka **Monika Melcová**. A začiatkom júna sa možno tešiť na jubilejný, už 20. ročník Dní starej hudby. „Uvedomil som si, že hrať v zahraničí, kde všetko funguje, by bolo asi príliš jednoduché. Vytvoriť doma niečo vlastné je skutočná výzva,“ povedal mi nedávno Miloš Valent. Výzva pre idealistov s evidentnými sklonmi k masochizmu. Zatiaľ takých máme, neviem ale, či sa zástupcovia štátnych kultúrnych inštitúcií na to príliš nespoliehajú. Dokedy?

Andrej ŠUBA

Začiatok roka s barokovou hudbou

V dňoch 2. – 6. januára sa v maďarskej Miszle (organizačne zabezpečilo OZ Miszla ART) uskutočnila zimná baroková škola starej hudby pod vedením renomovaných maďarských hudobníkov Moniky Tóth (barokové husle), Somu Dinyésa (basso continuo) a českého lutnistu Jana Čizmára.

Kurzy barokovej hudby sa v Miszle uskutočňujú pravidelne dvakrát ročne, v zimnom a letnom termíne. Pre aktuálny ročník zimného kurzu si lektori zvolili tematicky hudbu Heinricha Schmelzera, Heinricha Ignaza Franzu Bibera a ďalších autorov, ktorí komponovali v duchu *stylus fantasticus*. Prostredie dolnomadžarskej Miszly bolo ako stvorené pre zimnú barokovú školu. V priestoroch starého vidieckeho šľachtického sídla bolo inšpirujúce počuť,

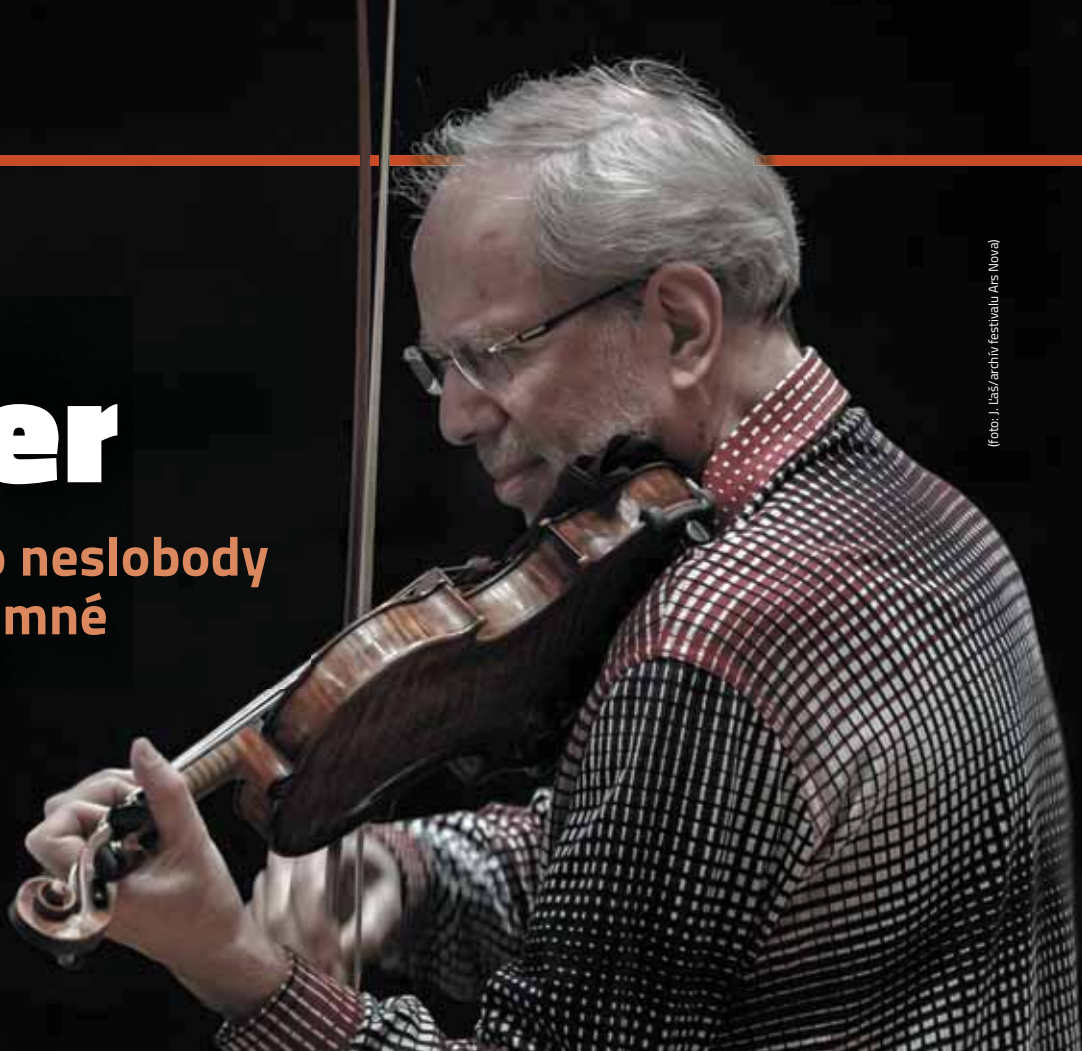
študovať a cvičiť diela barokových autorov. Medzinárodné zloženie študentov z Maďarska, Slovenska, Česka a Poľska vytvorilo priestor pre výmenu názorov, skúseností a podnetov, ktoré zaznievali v angličtine, nemčine, francúzštine a samozrejme v maďarčine. Každá z tried (husle, lutna, basso continuo/viola da gamba) mala priemerne šesť študentov. Letného kurzu sa zúčastňuje približne štyridsať talentovaných záujemcov o barokovú hudbu. Podľa informá-

cií, ktoré mi poskytla Mónika Tóth, boli lutna a theorba, teda nástroje, ktoré mali aj na území dnešného Slovenska v období renesancie a baroka svoje zastúpenie, na kurzoch vyučované po prvýkrát. Súčasťou podujatia boli i odborné prednášky, ktoré obohatili a doplnili informácie z oblasti organologickej, hudobno-interpretačnej, či historicko-výskumnej. Časť svojej rozsiahlej zbierky lutnových nástrojov predstavil Jan Čizmár spolu s Martou Kratochvílovou, ktorá sa zamerala na prezentáciu historických flaut a v kontexte hudby českého baroka a spolu predviedli niekoľko skladieb pre flautu a basso continuo. Atmosféra zimnej barokovej školy v Miszle mala takmer rodinný charakter, záverečný koncert poskytol priestor predviesť naštudované skladby.

Michal HOTTMAR

Gidon Kremer

Nebezpečenstvo neslobody je neustále prítomné



(foto: J. Laš/Archív festivalu Ars Nova)

Hudba je pre Gidona Kremera spojená s pravdou a slobodou, nie je akademickým cvičením ani zábavou, vrátane kultivovanej zábavy elít. Svetoznámy huslista je príkladom toho, že interpret neoslovuje svet len svojím umením, ale tiež ná-zormi a postojmi. Rozhovor vznikol začiatkom novembra minulého roku, keď bol hosťom košického festivalu ARS NOVA, na ktorom so Štátnou filharmóniou Košice pod taktovkou Zbyňka Müllera uviedol *Tému s variáciami* Miklósa Rózsza (spolu s violončelistkou Giedrė Dirvanauskaitė) a *Husľový koncert* Mieczysława Weinberga.

Pripravil Andrej ŠUBA

■ V Bratislave sa stále spomína „incident“ z roku 1987, keď ste v Slovenskej filharmónii ako prídavok zahrali skladbu *Souvenir* od Ladislava Kupkoviča. Tento autor bol v tom čase nielen predstaviteľom režimom kritizovanej avantgardy, ale tiež emigrantom. Išlo o gesto alebo o istý druh provokácie?

Rovnaký ohlas malo, keď som v Prahe uviedol dielo Luboša Fišera. Nebol v tom primárne politický zámer. Obidve skladby sa mi páčili, niekedy v tom čase som ich zaradil do svojho repertoáru, bolo preto pre mňa úplne prirodzené zahrať ich v krajine ich tvorcov. Nevedel som, do akej miery ide o disidentov. Zistil som to až neskôr, aj vďaka tomu, že sa na mňa sťažovalo československé Ministerstvo kultúry na Ministerstve kultúry Sovietskeho zväzu v Moskve. Pýtali sa ma potom, prečo som to urobil. Takže som v tom celom vlastne tak trochu nevinne. Keď som sa neskôr dozvedel, že som urobil niečo nedovolené, nemal som, samozrejme, ani najmenšie výčitky, naopak, bol som šťastný, pretože som vždy protestoval a dodnes protestujem proti spájaniu ideológie s umením. Fantóm

komunizmu je dnes zdanlivo minulosťou, momentálne je však opäť kriesený v Rusku, kde aktuálne konanie vlády v mnohom pripomína časy Sovietskeho zväzu. Musíme si byť vedomí toho, že nebezpečenstvo neslobody je neustále prítomné a umelci by ho nemali ignorovať v duchu „ja nič, ja muzikant“. Žijeme v tejto dobe a musíme brániť hodnoty, ktoré sú pre nás dôležité.

■ V tomto kontexte treba zrejme chápať i koncert *To Russia With Love* na pamiatku zavraždenej novinárky Anny Politkovskej, ktorý ste usporiadali v roku 2013 v Berlíne alebo relatívne nedávnu kritiku „propuťtinovských umelcov“, opernej divy Anny Netrebko a dirigenta Valerija Gergieva, ktorú si všimli viaceré médiá...

Kritizovať asi nie je celkom to správne slovo. Zmienil som sa o tom, že niektorí z mojich kolegov sa správajú inak ako ja. Nechcel som tým povedať, že som lepší, ale že existuje zreteľný rozdiel v našich názoroch. Nesúhlasím totiž s umelcami, ktorí slúžia politikom. Vždy existovali takí, ktorí sa snažili byť nezávislými od akéhokoľvek režimu.

Napríklad Pablo Casals, ale aj iní významní hudobníci, ktorí cítili, že musia verejne hovoriť o tom, čo považujú za nespravodlivosť. Sú medzi nimi viaceré osobnosti, ktoré obdivujem, ako Leonard Bernstein, Yehudi Menuhin alebo Mstislav Rostropovič. Oni sú príkladmi umelcov, ktorí nerobili len veľkú hudbu, ale boli tiež schopní brániť hodnoty humanizmu.

■ Akým ďalším výzvam musí umelec ešte čeliť v dnešnom svete?

Globalizácii a komercializácii. Mnoho mladých umelcov pokúša predstava slávy, chcú stáť vo svetle reflektorov, byť celosvetovo známi. Podriaďujú tomu všetko: spôsob prezentácie, repertoár i vystupovanie. Ide o charakteristickú črtu našej doby. A hoci mnohých rešpektujem ako brilantných inštrumentalistov, súčasne cítim, že sú príliš očarení slávou a životným štýlom, ktorý prináša. Chcú byť milovaní, potrebujú mať úspech, túžia po uznaní. Ja si ale myslím, že poslanie umelca je iné. Má slúžiť dielam a hudbe, nie sebe. Takto sa snažím žiť. Svet však nie je čierno-biely a aj medzi mladými

hudobníkmi vidím takých, ktorí vyznávajú skutočné hodnoty a nezameriavajú sa len na uspokojovanie obecnstva či promotérov.

■ **Podobné myšlienky možno nájsť vo vašej v Rakúsku nedávno vydanéj knihe esejí *Listy mladej klaviristke*, v ktorej vediete dialóg o nezávislosti umelca s istou Auréliou. Ide o fiktívnu postavu? Ak nie, nasledovala vaše rady?**

Nemyslím si to... No nie je len jedna Aurélia, existuje ich určite viac. Verím, že niektoré z nich si vezmú k srdcu aspoň niekoľko viet. Táto zbierka esejí vznikla ako výraz určitej životnej filozofie na základe osobnej konfrontácie a je adresovaná mladším kolegom. Zdieľam v nej svoje názory na to, čo je podľa môjho názoru správne a čo nie. Nehovorím, že všetci musia nasledovať moju cestu, rozhodnutia musí robiť každý sám. Dúfam však, že napísaním knihy, na ktorej som pracoval veľmi dlho, inšpirujem k uvažovaniu a že bude výzvou pre mysle mladých ľudí, ktorí majú radi hudbu.

■ **S mladými ľuďmi spolupracujete od roku 1997 vo svojom súbore Kremerata Baltica, kde dostávajú priestor talentovaní hudobníci z pobaltských krajín...**

V súvislosti s Kremeratou mi veľmi záleží na tom, aby súbor mohol v budúcnosti existovať aj bezo mňa a aby si udržal kvality, ktoré dosiahol. Na jeho názve nezáleží, hoci je pravda, že sa medzičasom stal značkou na medzinárodnom trhu. Nikdy som nevyučoval na žiadnej škole. Na svoje ospravedlnenie môžem povedať, že jedinou „akadémiou“, na ktorej som na svojej umeleckej ceste pôsobil, je Kremerata. Počas devätnástich rokov exist-



(foto: J. Laš/archív festivalu Ars Nova)

tencie súboru mladí hudobníci prichádzali i odchádzali, viacerí z nich zostali. Kontakt s nimi ovplyvnil môj spôsob hry, práce i nazerania na hudbu. Som šťastný, že sa stále môžem podieľať na tomto permanentnom dialógu. Keď sa pozriem na orchester, nevidím študentov, ale mladých kolegov, s ktorými zdieľam svoj záujem. Očakávam od nich otvorenosť, vyhýbanie sa rutine a zvlášť ma teší, ak robia koncerty aj s inými umelcami. Som tam síce stále na „plný úväzok“, no postupne by som chcel svoje účinkovanie obmedziť.

■ **Často sa diskutuje o tom, že v globalizovanom svete súbory strácajú identitu...**

Rešpektujem umelcov, ktorých možno rozoznať, či už ide o skladateľov alebo interpretov. Je to pre mňa znamenie, že ide o skutočnú osobnosť. Dnešní mladí umelci

Nesúhlasím s umelcami, ktorí slúžia politikom. Vždy existovali takí, ktorí sa snažili byť nezávislí od akéhokoľvek režimu. Napríklad Pablo Casals, ale aj iní významní hudobníci, ktorí cítili, že musia verejne hovoriť o tom, čo považujú za nespravodlivosť. Sú medzi nimi viaceré osobnosti, ktoré obdivujem, ako Leonard Bernstein, Yehudi Menuhin alebo Mstislav Rostropovič. Oni sú príkladmi umelcov, ktorí nerobili len veľkú hudbu, ale boli tiež schopní brániť hodnoty humanizmu.

sú často zameniteľní. Sú to virtuózní hráči, no nemajú čo povedať, znejú rovnako. Som preto hrdý a je pre mňa veľmi dôležité, že Kremerata má vlastný interpretačný rukopis a možno ju rozoznať prostredníctvom repertoáru a spôsobu hry.

■ **V súvislosti so spôsobom práce s Kremeratou ste zmienili partnerský dialóg. V mladosti ste boli žiakom legendárneho Davida Oistracha. Aká bola podľa vášho názoru tzv. ruská škola, ktorá vyprodu-**

kovala množstvo vynikajúcich hudobníkov, no niekedy sa jej vyčíta prílišná autoritatívnosť a nekritické akcentovanie drilu?

Vyžadovala vysoké, nazval by som to „olympijské“ štandardy hrania, ktoré sme museli splniť, no potom sme z nich profitovali. Môj učiteľ dokázal rešpektovať tých, ktorí mali na hudbu vlastný názor. Aj preto mi – vtedy sme sa poznali už dlhšiu dobu – po jednom z koncertov povedal: „Gidon, nikdy by som to nehral tak ako ty, ale máš pravdu.“ Nie každý učiteľ je schopný povedať niečo podobné. Mnohí chcú, aby žiaci boli bábkami ich vlastných ideí. Aj ja sa snažím rešpektovať interpretácie, ktoré nemusia nevyhnutne vyhovovať mojim štandardom alebo vnútornému presvedčeniu.

■ **Niekedy sú to však i študenti, ktorí sa uspokojujú s napodobňovaním. Vo svojej knihe spomínate príhodu, ako k vám na konzultácie prišiel huslista, na ktorého hre**

vám niečo prekážalo. Vzápätí ste si uvedomili, že do detailov kopíruje vašu interpretáciu Bacha...

Musím, žiaľ, povedať, že toto je veľmi obvyklé. Keď však zmienenu kapitulu čítal jeden môj priateľ, povedal mi: „Celkom s tebou nesúhlasím, pretože keď niekto dokáže dobre kopírovať, ide o sľubný začiatok.“

Musel som súhlasiť. Napokon aj v minulosti sa maliari učili tým, že kopírovali diela svojich majstrov. Musel som preto svoj názor zrevidovať. Kopírovanie do určitej miery nie je zlé. Môžete kopírovať a naučiť sa tak techniku. Pri kopírovaní interpretácie však ide o istý druh krádeže, v tomto prípade prístup „copy & paste“ nefunguje. Objasniť to možno prostredníctvom nasledujúcej paralely: interpreti už istým spôsobom kopírujú skladateľov, keď sa snažia nájsť správny kľúč k ich myšlienkam. Môže sa to udiť rôznymi spôsobmi, je však potrebné, aby ostali lojálni duchu diela. Ak však interpret nekopíruje ideu skladateľa, ale interpreta, ide

vlastne o kópiu kópie. Voči tomuto vo svojej esejí namietam. Študent, o ktorom hovoríme, sa nepokúšal priniesť vlastný pohľad na Bacha, kopíroval ten môj...

■ **Z viacerých rozhovorov, ktoré som čítal, je zrejme, že veľmi striktné oddeľujete umenie a zábavu. Trochu ma preto prekvapila vaša spolupráca s dvojicou Igudesman a Joo...**

Vystúpenia týchto dvoch talentovaných hudobníkov ma spočiatku očarili. Keď som ich videl po prvýkrát, skutočne som sa bavil. Trvalo mi hodnú chvíľu, kým som zistil, že nie sú príliš invenční a opakujú sa. Nechýba im vtip, no nemajú grandióznosť veľkých komikov, akým bol napríklad Victor Borge. Ich humor je preto často lacný. Spočiatku som to prehliadol a podobne ako väčšina publika som padol do pasce zábavy. Keď som im navrhol spoluprácu, myslel som na niečo úplne iné ako oni. Oni predpokladali, že svoje scény ozdobia celebritou zo sveta klasickej hudby, ako to napokon neskôr urobili s inými. Ja som zase chcel ako spoluautor scenára verbálne i hudbou vyjadriť, čo mi prekáža vo svete biznisu s klasickou hudbou. Chcel som sa preto stať súčasťou ich sveta a jeho nástrojmi ukázať skutočné a falošné hodnoty. Priniesť šou, ktorá by bola zábavná i vážna, a napokon sa v nej presadia skutočné hodnoty. Keď bolo zrejme, že stále nie som spokojný, začal som byť rušivým elementom. Chcel som veci zlepšovať a meniť. Neobviňujem ich, jednoducho som nezapadol do ich predstavy. Napokon prišiel nevyhnutný koniec, zrušili s nami turné do Číny. Cítil som, že skutočnou výzvou je realizovať môj koncept bez nich. Niekoľko rokov sme potom uvádzali program *All About Gidon*, ktorý bol oveľa osobnejšou výpoveďou o tom, aké ťažkosti sú späť s pôsobením umelca.

→ ■ **Okrem klasického repertoáru ste nahrali množstvo hudby 20. storočia, vrátane tvorby vašich súčasníkov spoza Železnej opony: Pärta, Kančeliho, Silvestrova, Gubajduliny... Bolo ťažké presadiť ich tvorbu vo vydavateľstvách?**

Napríklad s ECM nebolo vôbec ťažké nadviazať vzťah, ktorý, mimochodom, trvá už tridsať rokov. Je to vydavateľstvo s osobitým zvukom, pretože Manfred Eicher je sám výnimočný umelec. Impulz na album *Tabula rasa* prišiel od neho. Odtedy sme spolupracovali na množstve nahrávok, medzi posledné patria CD so skladbami Sofie Gubajduliny, Viktora Kissina a Mieczysława Weinberga. Weinberg bol najmä môj nápad, no Manfred bol ako obvykle veľmi otvorený a som veľmi rád, že sa nám to podarilo. Som tiež hrdý, že si moja posledná nahrávka Bachových *Sonát a partít*, ktorú som si sám produkoval, našla miesto práve v jeho katalógu. Najbližšie budeme pripravovať CD k osemdesiatinám Giju Kančeliho. S Deutsche Grammophon mám tiež dlhoročný vzťah, robil som s nimi väčšinou klasický repertoár. Zaradiť do dramaturgie súčasnú hudbu bol však vždy boj. Niekedy som sa pre to cítil tak trochu ako vydierač. Slúbili mi napríklad nahrávanie *Offertoria* od Sofie Gubajduliny a na poslednú chvíľu ho potom chceli zrušiť. Povedal som producentovi, že v tom prípade nebudem pokračovať v beethovenovskom cykle s Marthou Argerich. Presadiť niečo bolo problematické, no keďže som našťastie trpezlivý, nie nemožné. Presvedčil som ich na nahrávky skladieb Luigiho Nona, Arthura Louriého, Alfreda Schnittkeho a mnohých ďalších. Momentálne spolu rokujeme o na-

hrávke Glassa a Kančeliho s Kremeratou. Spomenul som si teraz na slová Rudolfa Binga o Marii Callasovej, že to bola najnáročnejšia umelkyňa, s akou sa v živote stretol,

Skutočná hudba je niečo, čo by malo publikum pochopiť už pri prvom počúvaní.

no vždy vedela, čo chce. Mnohí umelci bojujú bez toho, aby presne vedeli, za čo. Ak to ale bude niečo konkrétne, som si istý, že nájdu cestu, ako to dosiahnuť.

■ **Spomenuli ste Alfreda Schnittkeho, s ktorým ste úzko spolupracovali a ktorého dielo ste pomohli presadiť. Má podľa vás na pódium adekvátne miesto?**

V súčasnosti určite nie. Bola doba, keď bola jeho tvorba venovaná väčšia pozornosť. Musím pripustiť, a to som nahral všetky jeho koncerty a mal som s ním veľmi blízky vzťah, že som tiež prehodnotil svoj postoj propagovať výlučne Schnittkeho, pretože existuje množstvo skladateľov, ktorí si tiež zaslúžia pozornosť. Stále však dokážem oceniť jeho osobitosť. Jeho pracovný nástroj, polyštylovosť, táto konfrontácia a spájanie štýlov, ktoré používal už Mahler, nesie v sebe občas riziko straty vlastného hlasu. Nepokúšam sa teraz Alfreda kritizovať, mal koncept, ako by hudba mala byť písaná, a jeho najlepšie skladby ma neprestávajú fascinovať. Stále hrám rád *Klavírne kvinteto*, *Sláčikové trio*, *Concerto grosso*. Je to veľmi dobrá hudba, ale občas v nej prevažuje

konceptualizmus. Príležitostne Schnittkeho uvádzam, no už ho neuprednostňujem pred inými, ktorým sa tiež snažím slúžiť. Momentálne je to Weinberg. Včera v noci som po

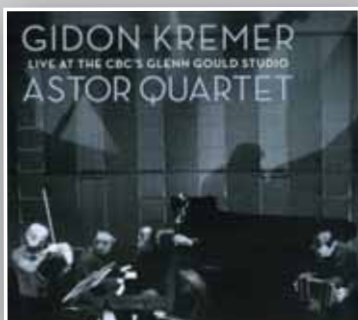
prvýkrát hral jeho *Huslový koncert*, hudobný svet tohto skladateľa objavujeme veľmi intenzívne i s Kremeratou. Weinberg tvoril v Šostakovičovej blízkosti, nikdy ale nebol len jeho študentom. Bol jeho kolegom, navzájom sa delili o svoje myšlienky. Stopy Šosta-

koviča možno nájsť vo Weinbergovej hudbe a Weinberga v Šostakovičovej hudbe. Napríklad Weinbergova *Desiata symfónia* vznikla rok pred *Štrnástou symfóniou* Šostakoviča. Ide o diela podobného ducha.

■ **Weinbergovo dielo sa nahráva sporadicky, uvádza ešte sporadickejšie, no celkom neznáme nie je. Ako dlho sa už zaoberáte tvorbou tohto skladateľa?**

V čase, keď som študoval a žil v Moskve, no ani nasledujúcich tridsať rokov, som sa o neho – podobne ako o Šostakoviča – príliš nezaujímal. Vtedy ma priťahovala avantgarda, všetko nové. Nevenoval som pozornosť ani Šostakovičovi, ktorý bol v skutočnosti iný ako ten stojaci na piedestáli sovietskeho režimu. Dnes považujem za chybu, že som jeho hudbu podceňoval. Podobne to bolo s Weinbergom. Až relatívne nedávno som natrafil na viacero výborných diel. Začali sme ich s Kremeratou uvádzať a som rád, že sme uspeli i s nahrávkou. Na Wiener Festwochen uvidíme v júni počas dvoch dní štyri koncerty s Weinbergovou hudbou, okrem iného aj všetky štyri komorné symfónie. Nemám

Musica Kremerata



Marián Lejava v Hudobnom živote 12/2014 recenzoval aktuálnu nahrávku Weinbergových diel pre ECM, no v prípade rozsiahlej Kremerovej diskografie sa rozhodne oplatí siahnuť aj po starších tituloch. Medzi dramaturgicky aj interpretačne zaujímavé a stále pomerne aktuálne patrí napríklad CD Kremerata Baltica s názvom *Bach. The Art of Instrumentation: Homage to Glenn Gould* (Nonesuch 2012), ktoré vzniklo pri príležitosti nedoži-

tých 80. narodenín kanadského klaviristu. Diela J. S. Bacha, známe z Gouldovej interpretácie (aj preto sa na CD viackrát objavuje hudba *Goldbergových variácií*), zaznievajú v úpravách ôsmich súčasných skladateľov: Silvestrova, Pelēcisa, Raskatova, Wustina, Vineho, Kissina, Kančeliho, Desiatnikova, Kovacsa Tickmayera a dvoch skladateľiek: Raminty Šerkšnyte a Victorie Vita Polevyovej. Pomerne tradičné narábanie s Bachovou hudbou – hoci výsledku

rozhodne nemožno uprieť pôsobivosť i viacero skutočne úchvatných momentov – siaha od transkripcií a aranžmánov (medzi najvydarenejšie patrí Vineho *Invenia f mol* pre sólové husle, flautu, perkusie a sláčiky) cez štylizácie barokových foriem (napríklad *Prelúdium a fúga fis mol* z *Temperovaného klavíru II* pre sólové husle, čembalo, marimbu, vibrafón a sláčiky na spôsob koncerta grossa od Polevyovej) až po „metahudbu“ s bachovskými citáciami a alúziami Silvestrova a Kančeliho. Zaujímavé je tiež spojenie Bacha a Schönberga v Tickmayerovej kompozícii *After Gould*. Kremerove husle, ako inak, väčšinou hrajú prím. Rovnaké vročenie vydania má i nahrávka *Gidon Kremer & Astor Quartet Live at the CBC's Glenn Gould Studio*, live záznam z koncertu 1997. „*Prostredníctvom jeho hudby môžete byť v rovnakom okamihu smutní i šťastní. Ide o pôsobivú kombináciu dvoch extrémnych emócií, ktoré nachádzame u Astora v podobnej miere ako u Schuberta. Poznám len veľmi málo skladateľov, v ktorých hudbe sa spájajú takým vášnivým spôsobom,*“ povedal Kremer o hudbe argentínskeho skladateľa. Presne tak znie i nahrávka.

(aj)



(foto: archív O. Rachalskaya)

Mięczyław WEINBERG

(1919, Varšava – 1996, Moskva) strávil mladosť vo Varšave, kde jeho otec pôsobil ako hudobník v Židovskom divadle. V roku 1939 sa pred hrozbou nacizmu presťahoval do Sovietskeho zväzu, zvyšku jeho rodiny sa však tragickému osudu nepodarilo uniknúť.

Weinberg najskôr študoval hudbu v Minsku, no po vstupe krajiny do vojny musel opäť odísť, tentokrát do Uzbekistanu. V roku 1943 Šostakovič počul jeho 1. symfóniu a zariadil, aby sa talentovaný skladateľ mohol presídlieť do Moskvy. Weinberg bol plodný tvorca, žijúci v istom zmysle v Šostakovičovom tieni. Jeho hudobný jazyk ovplyvnil Šostakovič, Prokofiev, Bartók, židovský folklór, ale tiež populárna hudba. Napriek tomu, že nikdy nevstúpil do komunistickej strany a rozhodne sa netešil priazni režimu, uvedenia jeho kompozícií boli v Sovietskom zväze považované za udalosť. Šostakovič, ktorý každé slovo uznania dobre vážil, označil jeho *Husľový koncert* za vynikajúce dielo.

(aj)

rád porovnávanie, ale podľa mňa je tento skladateľ významom blízky Šostakovičovi. Väčšinu jeho diel pritom stále nepoznáme. Skomponoval dvadsaťdva symfónií, sedemnášť kvartet a sedem oper, takže je skutočne čo objavovať. Potešil by som sa, keby aspoň jeden z programov, ktoré pripravujeme do Viedne, zaznel aj v Bratislave.

■ **Husľový koncert g mol op. 67 mal premiéru v roku 1961. Dielo znamenalo pre skladateľa začiatok úspešného tvorivého obdobia, s uznaním sa o ňom vyslovil aj Šostakovič. Ako vnímate jeho hudbu vy?** Netvrdím, že je to najlepšie Weinbergovo dielo. Považujem sa za jeho advokáta, preto som toto náročné dielo naštudoval a som veľmi

rád, že som ho mohol v Košiciach prvýkrát zahráť. Určite ho budem uvádzať častejšie. Obsahuje viaceré nádherné miesta, napríklad pomalú časť, v ktorej má každý takt výnimočnú kvalitu. Ak sa táto hudba hrá s plným zaujatím, môže prebudiť záujem o Weinbergovo dielo. Nemyslím si, že tento husľový koncert musí každý milovať, ani že je rovnako dobrý ako Šostakovičov *Prvý husľový koncert*. Je to však hodnotná hudba a zachováva si osobitosť i v príležitostnej slabosti.

■ **Viaceré miesta v koncerte mi zneli veľmi „šostakovičovsky“, napríklad finále...**

Weinberg skutočne používa idiomy, ktoré nájdeme aj u Šostakoviča a dalo by sa ľahko povedať, že znie ako on. Napriek tomu si myslím, že sa mu podarilo nájsť vlastný hlas. Finále Weinbergovho koncertu tvorí – podobne ako vo Weillovej 2. symfónii – pochod. Téhož Weillov pochod je karikatúrou. Keď vezmeme do úvahy dobu vzniku diela, mohlo by sa zdať, že Weill berie veci na ľahkú váhu. Ide o karikatúru, pôsobí ako komiks, anekdotická epizóda. Weinberg však podobne ako Schnittke odkazuje vo svojej hudbe na Thomasa Manna, ktorý hovorí, že od vulgárnosti sa nemožno dištancovať, že je súčasťou našich životov. Vo finále koncertu používa pochod ako vulgárny symbol ZSSR konca 50. rokov. Takmer sa s ním identifikuje, no v závere akoby hľadel na všetko s odstupom a istým smútkom. Je zjavné, že partitúra sa nekončí víťazstvom. Zobrazuje falošné hodnoty v plnej sile.

■ **Hudba ako miesto úniku, spôsob protestu, metaforické vyjadrenie pravdy o tomto svete. Akú úlohu má podľa vás súčasná hudba v dnešnej spoločnosti?**

Ľudia nazývajú súčasnou hudbou toľko rôznych vecí... V tom najhoršom prípade ide o hudobné geto, kde sa jeden skladateľ snaží prechytáčiť ďalšieho. Alebo, ako hovoril Mauricio Kagel, ide o hudbu, ktorú píšú skladatelia pre skladateľov. Skutočná hudba je niečo, čo by malo publikum pochopiť už pri prvom počúvaní.

Gidon KREMER (1947) sa narodil v hudobníckej rodine v Rige. Hru na husliach začal študovať ako 4-ročný u svojho otca a starého otca. „*Pamätám si, ako som počúval nahrávku Lisztových Les préludes. Ukrajinský štátny symfonický orchester dirigoval v tom čase slávny dirigent Natan Rachlin. Skákal som po pohovke a pokúšal sa dirigovať. Týmto spôsobom som sa snažil vyjadriť radosť z hudby. Hral som so stovkami dirigentov, preto som nebol nikdy v pokušení zobrať do ruky taktovku,*“ povedal o jednom z prvých hudobných zážitkov pre *Hudobný život*. Ako 7-ročný nastúpil Gidon Kremer na Hudobnú školu v Rige. Na Konzervatóriu v Moskve bol žiakom Davida Oistracha. V roku 1967 zvíťazil na Súťaži kráľovnej Alžbety, víťazstvá si odniesol aj zo súťaží Paganiniho a Čajkovského. Vďaka týmto úspechom získal príležitosť začať kariéru, ktorá ho priviedla na najznámejšie pódia sveta a k spolupráci s najvýznamnejšími osobnosťami hudby 20. storočia. „*Vždy mi je podozrivý patriotizmus, ktorý sa identifikuje s vládou. Umelec – podľa môjho názoru – a je to zrejme i historicky – musí byť nezávislý,*“ povedal v jednom z nedávnych rozhovorov v súvislosti so situáciou v Rusku. Vyjadrením názoru je i Kremerov intenzívny a neutíchajúci záujem o tvorbu súčasníkov. Aj vďaka nemu svet spoznal hudbu spoza Železnej opony; huslista úzko spolupracoval s Alfredom Schnittkem a jeho nahrávka Pärtovej skladby *Tabula rasa* pre mníchovské vydavateľstvo ECM bola koncom 70. rokov dôležitým impulzom pre záujem o dielo estónskeho mystika. K Schnittkem a Pärtovi možno pridať mená Kremerových krajanov z bývalého Sovietskeho zväzu: Edisona Denisova, Giju Kančeliho, Sofie Gubajduliny, Valentína Silvestrova, Pëterisa Vaska, ale aj Nemcov Henzeho, Stockhausena, Američanov Adamsa, Nymana, Glassa alebo Argentínčana Astora Piazzollu, ktorého „tango nuevo“ pomáhal presadiť na európskych pódioch. A zoznam by mohol pokračovať, podľa vlastných slov do repertoáru zaradí každý rok približne tri nové skladby. „*Prostredníctvom súčasnej hudby som sa dozvedel veľa o hudbe ako takej,*“ hovorí a myslí si tiež, že na vnímanie kvalitnej súčasnej hudby nie je potrebná žiadna predchádzajúca výbava. Dokáže hovoriť sama za seba. Od začiatku svojej kariéry pritom súčasne uviedol s najvýznamnejšími interpretmi a orchestrami aj väčšinu diel považovaných za kánon klasickej hudby. „*Myslím si, že Beethoven a Mozart nám pomáhajú pochopiť, ktorí zo súčasných skladateľov sú lepší a ktorí horší. Beethoven, Schubert, Mozart, Bach určite nepatria minulosti. Sprevádzajú nás a budú sprevádzať i nasledujúce generácie. Som úprimne presvedčený, že hudba nie je muzeálna záležitosť, preto ma už od mladosti zaujímal súčasná tvorba. Vždy som sa pokúšal hrať známe diela, do programov som však rovnako zaradoval i neznáme skladby. Neznáme pritom neznamená vždy súčasné.*“ Založenie súboru Kremerata Baltica v roku 1997 – priestor na spoluprácu s mladými hudobníkmi z pobaltských krajín – označil za umelecký i politický akt.

(aj, www.gidonkremer.net)

(foto: J. Laš/archív festivalu Ars Nova)

NEXT 2014



15. ročník festivalu, 26. – 29. november, A4/FUGA, Bratislava

Plus jeden deň

Pätnásty ročník festivalu NEXT mal netradične o jeden deň viac. Prvý večer sa odohral vo FUGE a bol v súlade s jej dramaturgickým profilom (aj „továrenským“ charakterom priestoru) orientovaný viac na industriálnu hudbu, dark ambient či breakcore, hoci obmedzenia v tomto duchu sa vystupujúcim určite nekládli.

Program bol pomerne pestrý – zahŕňal všetko od prepájania zvukovej zložky s vizuálnou, cez čistou elektronickú improvizáciu až po scénickú akciu. Z predvedených setov ma zaujali najmä prvé tri. **Tomáš Sedláček**, multimedialný umelec z Brna, predstavuje zaujímavý prípad uplatňovania filozofie DIY. Improvizované elektronické ruchy prepája pomocou podomácky zostrojeného softvéru s osciloskopom, čím vzniká animácia v reálnom čase, reagujúca na práve vytváranú hudbu. Princíp vizualizácií, aké ponúka napríklad Windows Media Player, no bez jeho gýčovitej banality, vo svojej geometrickej strohosti a jednofarebnosti surový a priamočiary, práve tak, ako spoluznejúca minimalisticky poňatá (najčastejšie jedno- alebo dvojvrstvomá) ruchová produkcia. Zvukovo omnoho pestrejšie vyzneli **Vritti**, ktorí predviedli, že čistá improvizovaná elektronika (aj bez animácie) môže stále pôsobiť expresívne, akčne a nápadito. Asi najväčší rozruch v stredu večer spôsobil nemecký performer **Anton Kaun** alias **Rumpeln**. Drsnú noiseovú nádielku sprevádzali zaujímavá spracovaná videosekvencie a akrobatická performance s výrazne deštruktívnym nádychom. Podobná ako na predstaveniach nášho Samča, brata dáždoviek, no extrémnejšia, pustošivejšia, zároveň však kontrolovaná a v istom ohľade vypočítaná na efekt. Kaunove pohyby pripomínajúce súlož s pracovným stolom, na ktorom mal položené elektronické zariadenia, by podľa očakávaní mali vyvrcholiť ich následnou deštrukciou. K tomu samozrejme nedošlo; pod maskou excesívneho výtržníctva sa skrýva intelekt cieľavedomého umelca...

Trocha inštrumentálnejšie

Na rozdiel od prvého večera bol štvrtok, usporiadaný už klasicky v priestoroch A4, zameraný na prítomnosť inštrumentálnej zložky. Možnosti prepájania viac-menej tradičných nástrojov (a viac-menej konvenčných techník hry) s elektronikou sú takmer nevyčerpatelné, nie vždy však musia byť zárukou inovatívneho a zaujímavého výsledku. V tomto duchu som vnímal aj štvrtkový večer.

Na projekt **The Blessed Beat** prešovského gitaristu **Davida Kollara**, známeho ďaleko za hranicami experimentálnej scény, a jeho dvoch talianskych hostí **Paola Raineriho** (trúbka, krídlovka) a **Simoneho Cavinu**

(bicie, elektronika) možno nazerať z dvoch rôznych uhlov. Na jednej strane mohli dlhé atmosférické plochy, tonálne ukotvenie, pravidelný beat a prvky jazzového vokabulára pôsobiť (obzvlášť pre pravidelných návštevníkov NEXTu) príliš umiernené a snád aj trochu anachronicky, vzhľadom na iné žánrové oblasti, ktorým sa Kollar bežne venuje, však predstavovali pozitívny odklon. Reakcia publika bola jednoznačne priaznivá.

Z trocha iného súdka bol projekt **Ukamau** známej veličiny domácej experimentálnej scény **Georgyho Bagdasarova**. Bezprostredný dojem zo začiatku jeho sólového vystúpenia by sa dal metaforicky opísať ako nečakané stretnutie s dinosaurom, ktorý prehltol Peppera Adamsa aj s barytónsaxofónom... Animálne zvuky vrčivého spodného registra tohto nástroja, prehnané cez sériu efektových krabičiek, tvorili spleť dronov, diferenčných



M. Bleau a jej Soft Revolvers

tónov a akustických rázov, ktoré dopĺňalo stroboskopické blikanie. S takto obmedzenými prostriedkami je skutočne veľkým umením pokryť približne trištvrt hodinový priestor. Bagdasarovi sa to však prevažne darilo, výsledný tvar tvoril zmysluplný, hoci percepčne vyčerpávajúci celok.

K atribútom predstavenia **The Blessed Beat** mal v istom zmysle blízko aj set dvojice **KTL**. **Peter Rehberg** (elektronika) a **Stephen O'Malley** (gitara) postavili pred publikum veľmi pozvoľna rozvíjanú zvukovú „stenu“. Tá, napriek tomu, že z pódia sa lial zvuk sprostredkovaný hradbou gitarových komb (štuple do uší boli nevyhnutnosťou), nemala vyslovene noiseový charakter. Rozvíjanie sa dialo v harmonickej rovine, bolo možné jasne rozoznávať tonálne, prevažne temné molové akordické štruktúry. Podľa mňa nešlo o zásadne inovatívny koncept, jeho hodnota spočívala skôr vo fyzickej sile, ktorá poslucháča jednoducho pritlačí k stoličke a nedovolí mu vstať. Z tohto rámca sa celkom vymykal projekt **Soft Revolvers** mladej Kanaďanky menom **Myriam Bleau**. Jej vybavenie pozostávalo

zo štyroch diskov (svojpomocne vyrobených „vĺčikov“ vybavených pohybovými senzormi a osvetlených LED diódami) položených na drevenom stole a počítača. Rozkrútením diskov sa spúšťali a upravovali vopred pripravené sample a menila sa intenzita osvetlenia. Spočiatku to vyzeralo ako nezáväzné pohrávanie sa s technickými kuriozitkami a vzbudzovalo isté pochybnosti, či z neho môže vziť nejaká hudobne (či inak) funkčná a zaujímavá štruktúra či dokonca forma. **Bleauovej** databanka však obsahovala dostatočné množstvo rôznorodého materiálu (glitch, drone, ľudská reč, zvuky gramofónov a pod.), jej hra, ktorej vďaka snímaniu webkamerou a prenášaniu obrazu rozsvetecujúcich sa a zhasínajúcich tanierov na premietacie plátno nechýbala atraktívna vizuálna dimenzia, však postupne vytvárala ucelené pásmo s pôsobivou dramaturgiou. Jej výsostne minimalistický koncept, v istom zmysle jemne parodujúci dídžejeskú kultúru, dokázal diváka hypnotizovať, očariť a udržať jeho pozornosť až do konca. Z technologického, hudobného, výtvarného aj performatívneho hľadiska išlo o jeden z vrcholov festivalu.

Robert KOLÁŘ

Najlepšie na začiatok

Po kvalitnom štvrtkovom programe bola na piatok prichystaná ďalšia nádielka zvukového dobrodružstva. Lineup zaručoval diverzitu a utvrdil ma v presvedčení, že toto nebude len „tradičný“ noiseový večer, snažiaci sa utopiť publikum v decibelovej polievke bez chuti. Moju pozornosť upútalo už prvé meno v bulletine, austrálsky hudobník, vynálezca a „hybrid media artist“ **Adam Donovan** so svojou hudobno-robotickou „šou“ *Psychophysics Machines*. Netušil som, že kým sa dostane k slovu, bude to „chvíľu“ trvať... Samozrejme, zvykom býva, že do sály sa dostanete o niečo neskôr, ale v ten večer „posunutie“ programu prekročilo všetky moje nesmelé očakávania. V každom prípade, s hladom rastie chuť a aj moje očakávanie niečoho



Roboty A. Donovana

naozaj zaujímavého naberalo na intenzite... A dočkal som sa – v sále nás vítal Donovan a jeho „hudobné mašiny“ – roboti. Najväčší z nich, ktorý fungoval na princípe centrifúgy, zasahoval až do hľadiska, ktoré muselo byť podľa toho upravené. Hneď na začiatku jedna návštevníčka koncertu o tohto robota zavadila, vychýlila ho z rotácie a dodala mu aj pohyb po vertikále, čo samozrejme zmenilo výsledný zvuk (nečakaný interaktívny

prvok). Na tomto koncerte sa však sedieť ani nemalo a keďže roboti boli rozmiestnení v priestore, zážitok z vnímania sa dal tvarovať prechádzaním sa medzi nimi (k čomu boli aj diváci-poslucháči vyzvaní). Donovan tu naozaj redefinoval podobu priestorového zvuku a umožnil prítomným prechádzku po sónickej galérii, kde sa bolo aj na čo pozerieť (ako uvádza jeden z komentárov na jeho webovej stránke: „Je to ako 3D kino pre uši.“). Roboti vyzerali naozaj dômyselne a určite neboli iba jednoduchými hračkami. Decibelová úroveň tohto setu sa pohybovala takmer na prahu vnímania, čo sa mnohým skálnym návštevníkom týchto priestorov nemuselo pozdávať – tu je zriedkakedy ticho. Teraz sa sálou zakrádali zvuky noci, svišťanie vzduchu a jemné plochy šumu. Keďže však set začal s hodinovým meškaním, niečo po pol deviatej sa aj skončil. Je to určite škoda, iste bolo namáhavé robotov v priestore rozostaviť a nakonfigurovať, nehovoriac o tom, že niečo podobné sa tak často nevidí.

Po krátkej pauze zaujal miesto na pódiu „klasik“ domácej scény elektronickej hudby **Michal Lichý** so svojím projektom **Urbanfailure**. Obalený do dymu z parostroja (ktorému sa nevyhlo ani publikum) odohral za sprievodu videoprojekcie (stromy v infračervenej fotografii) kvalitný koncert podľa očakávania. Zo svojho „elektronického stolčeka prestri sa (!)“ dokázal vygenerovať obligátne kopance do hrude a „šťvorkovské“ zemetrasenie, vďaka ktorému sa YMCA už tradične otriasala v základoch. Zvukovo zaujímavý a značne dekonštruovaný set určite mnohých potešil a hlavne vykompenzoval hlukový deficit z predchádzajúceho koncertu.

Tomu zasa trochu pridal **Eduardo Raon**, ktorého hlavným nástrojom bola harfa, ale najväčší dôraz jeho vystúpenia bol na programovosti a (možno trochu mravoučnej) výpovedi, o ktorej sme sa mohli viac dozvedieť vďaka prospektu rozdávanému pri vstupe. Raon používal pri hre na harfe aj sláčik a rôzne objekty, čím jej dodával špecifickú zvukovosť, no jeho hra bola naozaj skôr len sprievodom pre videoprojekciu.

On the Drive for Impulsive Actions sa zaoberalo impulzívnymi reakciami, hmyzom, smiechom či zíváním. Je potrebné dodať, že tu išlo o dielo, ktoré sa dalo asi najlepšie vnímať po prečítaní spome-

nutého prospektu a pochopení kontextu, inak mohlo mať iba polovičný efekt. Myšlienka určite zaujímavá, predvedenie tiež, ale stále som mal dojem, že sa to trochu vymyká očakávaniam publika, ktoré sa cíti doma skôr na inej pôde. To všetko mal napraviť headliner večera, anglické zoskupenie **Emptyset**, za ktorým stoja **James Ginzburg** a **Paul Purgas**. Teraz vystúpili v triu a dopriali si aj atmosféru dotvárajúcu videoprojekciu (tento

večer takmer obligátne). Avšak ich hudba určite nebola tým, na čo by sa oplátilo čakať. Spoveď troch introvertných ušných mäsiarov, uzavretá v basovom spektre vôbec nebojovala so stereotypom, nepriniesla žiadne zmeny, akoby žila len vo svojom mikrosvete. Očaká-



E. Raon

vania boli určite väčšie, ale na dorazenie už dosť neskorého koncertného večera to stačilo. See you Next time.

Filip HOŠKO

Hlukový konceptualizmus

Mať plný zážitok z posledného večera vyžadovalo od návštevníkov schopnosť striedať sa naladiť na dva diametrálne odlišné princípy generovania hudobného materiálu. Tým nemyslím rozdiely v použitých technológiách, ale skôr v spôsoboch myslenia, prístupov k tvorbe. Na jednej strane to bol hlukový konceptualizmus, princíp fyzickou silou pôsobiacej hlukovej „steny“, na druhej strane zasa omnoho štruktúrovanejší, detailný, intelektuálne riadený kompozičný/improvizačný proces.

Do prvej kategórie celkom výhradne spadala český **Opening Performance Orchestra**. Koncept cyklu *Fraction Music* je založený na recyklácii (a deštrukcii) „nájdeneho“ zvukového materiálu, z ktorého podľa slov tvorcov neostanú „žiadne melódie, žiadne harmónie, žiadne rytmy“. Výsledkom je veľmi pomaly variovaná hluková masa, ktorú skvelým spôsobom dotvára dramatický čiernobiely vizuál. Ten prechádza od pohybujúcich sa zvislých čiar cez typografickú abstrakciu (tak trochu „ikedovské“ zahĺtenie percepčného aparátu nadmierou nespracovateľných dát), ktorá sa napokon mení na čierny podklad pre lineárnu abstrakciu, akoby náčrty mrakodrapov v imaginárnom veľkomeste – všetko s ohromnou rýchlosťou a hustotou. Zážitok z kombinácie vizuálnej a sluchovej zložky by sa dal prirovnávať k trištvrt hodinovej ceste fantastickým aerodynamickým tunelom. Pôvodný zvukový materiál som nedokázal identifikovať; vytiahnuť štipule z uší by bolo podobným bláznovstvom ako vopchať hlavu do motora prúdového lietadla...

V neporovnateľne odlišných dimenziách sa pohybovala hra **Liz Allbee** (trúbka) a **Anthony Caddy** (violončelo). Inštrumentálna (hoci výrazne elektronicke manipulovaná) improvizácia priniesla „hudbu noci“ s veľmi sústredeným konceptom aj výrazovým obsahom,

ktorému obe performerky nedovolili skĺznut do nekontrolovaných afektov a s nimi spojených hráčskych kliše. Mám však pocit, že táto kontrolovanosť oberala ich hudbu o momenty prekvapenia, aké poslucháč v týchto situáciách prirodzene očakáva.

Na prekvapenia bohatšia bola hra švédskeho **dua pantoMorf** (**Palle Dahlstedt** a **Per Anders Nilsson**). Ich vybavenie pozostáva zo zdrojov zvuku (oscilátory), panelov s tlakovými senzormi (ovládajú nimi 14 rozličných parametrov znejúceho tónu) a kontrabasových zosilňovačov. Sedia oproti sebe, okrem zosilňovačov nepoužívajú ozvučovaciu aparaturu, aby mohli (oni aj diváci) počuť, čo práve robí ten druhý, a reagovať. Na svojich nástrojoch hrajú ako akustickí hudobníci, všetko robia v reálnom čase, bez prednahratého materiálu, bez počítačov. Ich dravý a bizarný „ping pong“ prekvapil najmä neobyčajnou pestrosťou zvukov generovaných z toho istého zdroja a v nejednom okamihu aj príjemne pobavil – pri pohľade na dvoch akčne hrajúcich (sa) pánov, pripomínajúcim karikatúru virtuózneho „akrobacie“ klasických alebo jazzových hudobníkov.



Duo pantoMorf

Rashad Becker, nemecký hudobník a renovovaný zvukový inžinier, ktorému pripadla česť uzatvoriť jubilejný ročník, pracoval s bohatším technologickým arzenálom, a to veľmi cielene. Jeho set bol premyslenou kompozíciou vytváranou v reálnom čase. Premeny sónických parametrov, konfrontácie niekoľkých (vždy navzájom odlišiteľných) vrstiev materiálu, budovanie hudobnej formy – to všetko bolo veľkou expozíciou aj rozvedením súčasne a z môjho pohľadu apelovalo v prvom rade na intelektuálnu stránku vnímania. NEXT okrem vystúpení ponúkol aj tzv. NEX-Talks, rad prezentácií a rozhovorov s hosťujúcimi umelcami, ktorí predstavovali technológiu, ale aj svoje esteticko-filozofické koncepcie a náhľady, prednášku Pavla Klusáka o histórii a aktuálnom dianí v oblasti improvizovanej hudby či performanciu mladých programátorov združených pod lapidárnym názvom Kolektív a pracujúcich s live codingom, no v prvom rade príjemnú, takmer familiárnu atmosféru. Ako obvykle...

Robert KOLÁŘ

fotografie: Branislav GREBEČÍ



MINISLOVNÍK

Elektroakustická hudba

Keď som na vysokej škole po prvýkrát počul pojem „elektroakustika“, jediné, s čím som si ho vedel asociovať, bola moja akustická gitara s piezo snímačom. Čoskoro som sa však dozvedel, že tento pojem siaha oveľa ďalej a elektroakustická hudba znie väčšinou trochu inak ako to, čo som poznal z tvorby Neila Younga. „Elektroakustikou“ začali nazývať skladatelia v 50. rokoch minulého storočia prácu so zvukom, kde bola elektronika (a elektronické technológie) používaná na zachytávanie, generovanie a tvarovanie zvuku, ktorý bol následne prehrávaný cez reproduktory. Tento prístup chcel tiež rozšíriť kompozičné prostriedky mimo zaužívaných, akými sú ľudský hlas či tradičné hudobné nástroje, objavovať nové zvukové tvary a farby premenou nahratých zdrojov a syntetizáciou nových zvukov, rúcaním hraníc fixovanej výšky tónu a pravidelného rytmu. Do kategórie „elektroakustiky“ patrili aj ďalšie žánre (prístupy), ale hlavnou hybnou silou bolo zvýšenie dostupnosti magnetofónového pásu, ktorý umožnil skladateľom pracovať s kvalitným nahrávacím médium, poskytujúcim prostriedky pre experimentovanie a manipuláciu s nahratými zvukmi. Preto bola elek-

troakustická hudba zo začiatku označením pre „tape music“, ale neskôr sa stala synonymom elektronickej hudby. Dva hlavné prúdy elektroakustickej hudby sa odlišovali na základe spôsobu vnímania a prednesu – akuzmatická hudba sa zameriavala na počúvanie nahrávky bez vizuálneho zážitku (hudba tu existuje iba na nahrávke), naproti tomu žánr „live electronics“ zdôrazňoval práve element živého performance (pionierom používania elektronických nástrojov na pódii sa stal John Cage s jeho



P. Schaeffer (foto: archív)

Imaginary Landscape). Možno najznámejším žánrom je musique concrète, ktorá kladie dôraz na prácu s „konkrétnym“ zvukovým materiálom oproti abstraktnému v podobe notácie, ktorý sa len stane konkrétnym po predvedení diela. S týmto konceptom prišiel v roku 1948 Pierre Schaeffer, inšpiroval sa filmovou hudbou a svojou prácou v rádiu. Zvuky môžu byť

získané z existujúcich nahrávok (z akuzmatickej hudby) alebo vygenerované umelo (napr. oscilátormi), zdroje môžu byť experimentálne manipulované. Musique concrète je spojená s prirodzenými zvukmi zo sveta, fenomén prostredia je tu premietnutý do hudby. Prvé koncerty elektroakustickej hudby boli práve rozhlasové prenosy musique concrète a prvý verejný koncert bola *Symphonie pour un homme seul* Pierra Schaeffera a Pierra Henryho (hraná z gramofónov na pódii). Schaeffer

pochopil obmedzenosť jednoduchých projekcie zvuku cez reproduktory vo veľkom priestore a v roku 1951 začal experimentovať s používaním 4 kanálov a založil tiež prvé elektroakustické štúdio. Technologický pokrok pomaly menil tvár elektroakustickej hudby – v 60. rokoch to bol vynález oscilátorov, filtrov, zosilňovačov a tranzistorová revolúcia pomohla miniaturizovať syntetizátor a dať mu približne takú podobu, aká sa udržala dodnes. Syntetizátor bol nielen zaujímavým nástrojom na generovanie zvuku, mohol byť používaný aj ako nástroj pri živých vystúpeniach a našiel si tak cestu do populárnej hudby a jazzu. Samozrejme, mnohé sa zmenilo pri nástupe osobného počítača, ktorý ešte viac rozšíril možnosti práce so zvukom v jeho elektronickej (teraz už digitálnej) forme.

Filip HOŠKO

ČÍTAJTE hudbu!

Bonusové CD/DVD
z produkcie Hudobného centra
pre nových predplatiteľov

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

Béla Kéler (1820–1882)

Návrat bardejovského rodáka



Portrét B. Kélera (foto: archív autorky)

Vo februári uplynie 195 rokov od narodenia bardejovského rodáka, huslistu, skladateľa a organizátora promenádnych koncertov Bélu Kélera. Jeho diela, inklinujúce k zábavnej a salónnej hudbe, sa presadili vo viacerých európskych hudobných centrách. Kéler svoje skladby komponoval s eleganciou a ľahkosťou, so znalosťou hudobnej reči, atmosféry a vkusu multikultúrnej rakúsko-uhorskej monarchie. Časť skladateľovej pozostalosti sa nachádza v archíve Šarišského múzea a jej výskum sa po dlhých desaťročiach rozbieha prostredníctvom úsilia muzikológov, dirigentov, hudobných nadšencov i bardejovských patriotov. Medzi výsledky ich práce patria koncerty, reінštalácia pamätnej tabule na umelcovom rodnom dome, vydanie profilového CD či realizácia konferencie.

Renáta KOČIŠOVÁ

Pomery na východnom Slovensku v 19. storočí poznačilo zrušenie nevoľníctva, revolučné roky, istá kultúrno-spoločenská stagnácia miest, hromadné vystahovalectvo i nedostatočný rozvoj podnikateľských aktivít a dopravnej infraštruktúry. Nádejný rozmach v kráľovských hornouhorských mestách zaznamenala inteligencia a obchodníci, ktorí tu po celé stáročia profitovali zo vzdelania a obchodníckeho talentu. Členovia meštianskeho, neskôr šľachtického rodu Kélerovcov, sa v slobodnom meste Bardejov usídlili už v polovici 16. storočia a vďaka obchodovaniu s tokajským vínom sa pomerne skoro zaradili k zámožným šarišským rodinám s výsadou používať erb (štvrtý štít s hroznovými strapcami, prilbou, korunou a platanom), ale aj povinnosťou odvádzať dane. S rodom Kélerovcov sa postupom času dalo stretnúť aj mimo Bardejova, najmä v okolí Popradu, v Kežmarku a Levoči. Niektorí priami predkovia hudobníka zastávali v Bardejove najvyššie samosprávne funkcie, jeho otec bol hlavným sudcom a členom mestskej rady. Podľa súpisov majetkov vlastnila rodina Kélerovcov v roku 1844 dva vedľa seba stojace domy na západnej strane Radničného námestia (č. 40 a 41), vilu v Bardejovských kúpeľoch, majery, značnú výmeru polí a záhrad. Albert Paul, ktorý neskôr prijal umelecké meno Béla, sa narodil 13. februára 1820 ako siedme dieťa z pätnástich Štefanovi II. Kélerovi (1781–1849) a Anne Bóthovej (1793–1848). O životných osudoch jeho súrodencov sa dochovali len stručné správy. Obaja rodičia sú pochovaní na evanjelickom cintoríne v Bardejove a vďaka snahám muzikologičky Silvie Fecskovej sa hrob v roku 2012 dočkal rozsiahlej úpravy. Bardejovčania ho chápu ako symbolický hrob skladateľa, ktorý je pochovaný v nemeckom Wiesbadene. V protestantskej šarišskej rodine Kélerovcov sa rozprávalo po nemecky.

Hudba víťazi

Béla Kéler navštevoval evanjelickú školu s vyučovacím jazykom nemeckým, maďarsky v tej dobe nehovoril. Hudobné nadanie, ktoré v hre na husliach formoval bardejovský regenschori Franz Schiffer, sa u neho začalo prejavovať veľmi zavčasu. V hre na klavíri sa zdokonaľoval ako samouk. Po ukončení základného vzdelania Kéler pokračoval v jednoročnom štúdiu na lýceu v Levoči (1834), neskôr v Debrecíne. Na reformovanom kolégiu študoval právo, filozofiu a maďarský jazyk. Po krátkom období sa vrátil do Prešova na Evanjelické kolégium a opäť sa zapísal na štúdium práva a filozofie. Prešov mu v 40. rokoch 19. storočia poskytol aj širšie uplatnenie pre rozvoj hudobných aktivít, ktoré najskôr rozvíjal v hudobnom krúžku pri kolégiu. V tomto prostredí možno hľadať prvé impulzy pre jeho skladateľskú, interpretačnú a dirigentskú činnosť. Kélerove rané skladby pochádzajú zo študentského obdobia, ktoré v Prešove úspešne zavŕšil v roku 1839. Keďže život hudobníka nebol v súlade s predstavami jeho rodičov, rozhodli, že syn Béla bude poľnohospodárom. Nasledujúce roky preto získaval prax na veľkostatkoch v Mukačeve, na Liptove, v Beskydách a v Haliči. Hudbe sa však venoval naďalej, po večeroch hrával na husliach skladby zo študentských čias, komponoval (okolo 50 skladieb) a venoval sa štúdiu Albrechtsbergerovej *Theorie der Tonkunst*. K povolaniu učiteľa hudby v Prešove ho prinavrátili nepredvídané okolnosti: švagor v Haliči, u ktorého praxoval, následkom prírodných živlov skrachoval, a tak definitívne zvíťazila hra na husliach. Od roku 1844 bol okrem pedagogickej činnosti aj aktívnym interpretom a hrával s najlepšimi prešovskými hudobníkmi. Jeho talent, podporovaný neustálym štúdiom a komponovaním, potreboval získať nové podnety v podobe pôsobenia v niektorom európskom hudobnom centre.

→ Na cestách po Európe

Príležitosť sa naskytla počas ôsmich rokov vo Viedni, na začiatku ktorých 25-ročný Béla Kéler urobil konkurz na post koncertného majstra v orchestri cisársko-kráľovského divadla Theater an der Wien. Aj počas intenzívnej hudobníckej praxe sa Kéler naďalej vzdelával v hudobnej teórii, harmóniu a inštrumentáciu naštudoval zo Schlesingerovej učebnice *Manuel des Compositeurs, Directeurs de Musique, Chefs d'Orchestre et de Musique militaire*. Hodiny kontrapunktu navštevoval u známeho



Rodný dom hudobníka (foto: archív autorky)

hudobného vedca a pedagóga, dirigenta a skladateľa Simona Sechtera (1788–1867), ktorého žiakom bol i Ján Levoslav Bella. Viedeň bola mestom, kde sa Kéler mohol po profesionálnej stránke naplno realizovať, práve tu dirigent a operetný skladateľ Franz von Suppé uviedol i jeho prvú významnejšiu skladbu *Ouverture romantique*. Od roku 1846 mu začali vychádzať v rôznych vydavateľstvách skladby a jeho popularita vzrástla. Od roku 1854 už možno hovoriť o kariére a umeleckej dráhe. Medzi jeho úspechy patrilo napríklad vystúpenie v *Hamburger Tonhalle* s vlastným valčíkom *Seemannsfahrten op. 42* v tom istom roku. Následne prijal miesto dirigenta v Berlíne v kapele Johanna Sommera, kde mu veľký úspech zaistila efektívna koncertná skladba *Grosser Sturmgalopp op. 12*. Ďalší rok sa však vrátil do Viedne, kde v roku 1855 na veľkolepom koncerte v Hietzingu pri Schönbrunne dirigoval po zosnulom Augustinovi Lannerovi (synovi Jozefa Lannera) svoju rozsiahlu skladbu – obraz *Noc v Benátkach*. V rokoch 1856–1860 pôsobil v službách rakúsko-uhorskej armády ako vojenský kapelník vojenskej hudby 10. pešieho pluku grófa Aloisa Mazzuchelliho, s ktorou prešiel mestá na území dnešného Maďarska i Rumunska. Jeho úlohou bolo komponovať a upravovať skladby pre obsadenie kapely, vzdelávať hráčov a svojou skladateľskou a interpretačnou kompetenciou zvyšovať úroveň telesa, ktoré viedol. Prax vo vojenskej kapele znamenala v 60. rokoch 19. storočia okrem hrania početných pochodov i uvádzanie dramaturgicky zaujímavejších skla-

dieb tanečného a koncertného charakteru v rámci promenádnych koncertov. Organizačné a dirigentské schopnosti, príjemnosť a noblesa jeho skladieb priviedli Bélu Kélera k organizovaniu promenádnych koncertov nielen v „domácom“ prostredí Bardejovských kúpeľov, kde Kélerova rodina pravidelne trávila leto (v roku 1854 tu zabezpečil 221, v roku 1863 326, v roku 1871 až 366 promenádnych koncertov!), ale organizačno-umeleckú skúsenosť premietol aj do účinkovania vojenskej hudby. Krátka zastávka v Budapešti, kde s kamarátom z detstva Jozefom Dubecom založil orchester, mu umožnila uviesť premiéru husľového dua *Die Kunstlerbrüder* (bez opusu), Kélerova slávnostná *Rákocsiho predohra op. 76* zaznela v roku 1861 pri otvorení tunajšieho Népszínház (ľudového divadla). Pôsobenie v kúpeľnom nemeckom meste Wiesbaden od roku 1863 (s menšími prestávkami) bolo spojené s postom hudobného riaditeľa u vojvodu z Nassau, ktorého povinnosťou bolo dirigovať pri kúpeľných a dvorných príležitostiach, ale aj byť činný v slobodnom povolaní (v rokoch 1867–1870), pretože narastajúce edičné vydania Kélerovi priniesli isté hmotné zabezpečenie. V roku 1874 bol angažovaný v londýnskej Royal Opera House v Covent Garden a dirigoval tu tzv. „Concerts populaires“. Po nemeckých mestách sa opäť vrátil do Londýna a koncertoval vo viacerých európskych kultúrnych centrách.

V závere svojho dynamického života, naplneného skladateľskými a dirigentskými úspechmi a časom stráveným na cestách, zomrel vo veku 62 rokov vo Wiesbadene (20. 11. 1882). Na náhrobnom kameni sú vytesané prvé takty jeho valčíka *Am schönen Rhein gedenk ich Dein op. 83* (Na krásnom Rýne spomínam na teba), najslávnejšej Kélerovej skladby, ktorej kvality porovnávali s valčíkom *Na krásnom modrom Dunaji* Johanna Straussa ml. Edične táto Kélerova skladba doslova obletela svet, vyšla v hudobných nakladateľstvách v Berlíne, Paríži, Miláne či v Londýne.

Hudobné dedičstvo

Béla Kéler zomrel ako slobodný, na konci svojho života zanechal testament a svoj hudobný odkaz zanechal štyrom dedičným inštitúciám, ktoré ovplyvnili jeho umelecký život. Zásielka do mesta Bardejov prišla v roku 1883, ako jediná sa vďaka úsiliu mnohých zainteresovaných archivárov zachovala, a predstavuje jednu z najzaujímavejších a dodnes neprebádaných hudobných pamiatok eu-



Autograf skladby Spomienka na Bardejov pre husle op. 31 (foto: archív)

Program benefičného koncertu, ktorý dirigoval B. Kéler a zazneli na ňom jeho viaceré skladby (foto: archív)

rópskeho významu. Šarišské múzeum v Bardejove v súčasnosti na základe katalogizačnej práce Františka Matúša v rokoch 1970–1972 registruje fond Béla Kéler s vyše 440 jednotkami, čo však neznamená taký istý počet skladieb, keďže Béla Kéler prepisoval skladby do viacerých verzií, vychádzajúc z momentálnej potreby a dispozícií nástrojových obsadení. Skladby Bélu Kélera spadajú do kategórie zábavnej a salónnej hudby, ktorá konkurovala popularite viedenských tvorcov valčíkov J. Lannera a J. Straussa ml. Žánrovo sa Kéler venoval tanečným formám, ktoré boli určené viac na počúvanie, tak z jeho pera pochádza 27 valčíkov napr., *Die Hoffnungs Sterne op. 17*, *Aut*

Flügel der Liebe op. 93, Vom Rhein zur Donau op. 138, ďalej je Kéler autorom čardášov, napr. *Spomienka na Bardejov op. 31*, *Spomienka na Debrecín op. 26*, *Tokajské kvapky op. 54*, či ďalšie tanečné formy, medzi ktorými sa nachádza 18 poliek, 13 galopov, z ktorých *Veľký pekelný galop op. 60* skomponoval v roku 1861 v Prešove, či rozsahovo menšie piesne, zväčša v tanečnej forme. Umelecky najzávažnejšie sú Kélerove predohry: *Romantická, Rákocziho, Veseloherná, Komická, Francúzska, Španielska a Uhorská veseloherná*. Všetky tieto skladby sa nachádzajú aj v úpravách pre dychový orchester a štvoručný klavír. K programovým skladbám väčších rozmerov prináležia Kélerove hudobné obrazy pre veľký orchester, poprípade so zborom. Pozoruhodným vokálno-inštrumentálnym dielom je hudobný obraz pre recitátora, tenor, bas, mužský zbor a orchester *Karpáty*. Týmto dielom akoby reagoval na tendencie programovej hudby 19. storočia a v skladbe s úvodom a piatimi obrazmi približuje majestátnosť podkarpatskej prírody so zámerom upozorniť na Lomnický štít a atmosféru karpatských kúpeľov. Voľným pokračovaním *Karpát* je hudobný obraz *Alpy* (bez opusu) a spomínaný hudobný obraz *Noc v Benátkach*. Kéler bol vo svojej dobe cenený za skladby pre husle, ktoré si napísal hlavne pre seba a často ich aj úspešne interpretoval, napr. *Tri uhorské idyly*



hrob Kéléra (foto: archív)

op. 134, *Concerto dramatique pour le Violin*, v Bardejovských kúpeľoch (1868) zaznel veľký husľový koncert *Tempête et calme*, ktorý interpretoval Kéler v klavírnom sprievode grófký Ilony Vayovej. Zvláštne prístavenie si zaslúži čardáš *Spomienka na Bardejov op. 31*, vydaný v Nemecku (*Erinnerung an Bartfeld*), ktorý vznikol na ceste z Bardejova do Debrecínu (1858). Po prvom vypočutí máte dojem, že ste sa započúvali po pomalom úvode do piateho *Uhorského tanca g mol* Johanna Brahmsa. *Uhorské tance* Brahmsa vznikli ako kompozície pre 4-ručný klavír na motívy „uhorských a nemeckých skladateľov“ a sám skladateľ ich považoval za úpravy a nie za samostatné skladby, z tohto dôvodu im Brahms nepriradil ani opusové číslo. Hoci sa táto poznámka objavila v prvých vydaniach, neskôr sa objavovala len sporadicky, a tak v súčasnosti málokto vie, že temperamentná tanečná téma s charakteristickou hornouhorskou-cigánskou ornamentikou prvých huslí pochádza z pera Bélu Kéléra (aj keď zužovať prínos B. Kéléra pre vývoj európskej hudby len do 32 taktov by bolo málo). Naviazanosť na rodný kraj je zrejme nielen v priereze Kélerovej tvorby, ale i v korešpondencii. Skladateľ sa v jednom zo svojich listov vyjadril: „len v tmavom tieni hustých smrečín bardejovských lesov si skutočne odpočiniem, len tichý pokoj domova mi prinavráti stratené sily.“²

X

Bibliografia:

¹ FECSKOVÁ, S.: Promenádné koncerty od čias Bélu Kéléra po súčasnosť, alebo mýty a realita v prístupe k odkazu tohto hudobného skladateľa a bardejovského rodáka. In: *Tvorba bardejovského rodáka Bélu Kéléra z pohľadu muzikológov a interpretov 21. storočia*. (ed. K. Medňanský). Zborník príspevkov z konferencie *Návrat hudobného skladateľa, bardejovského rodáka, Bélu Kéléra do európskeho hudobného dedičstva*, Bardejov 19. 11. 2012, Prešov: FF PU 2013.

² BUBÁK, P.: Béla Kéler – osud hudobníka a jeho pozostalosti. In: *Bardejovské novosti*, roč. 21, č. 6 a 7/2010, s. 3.
<http://www.muzeumbardejov.sk/keler/subpages/audio.htm>

Koncert na podporu obnovy Domu Albrechtovcov



Štvrtok, 14. máj 2015 o 19.00

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie – Reduta Bratislava



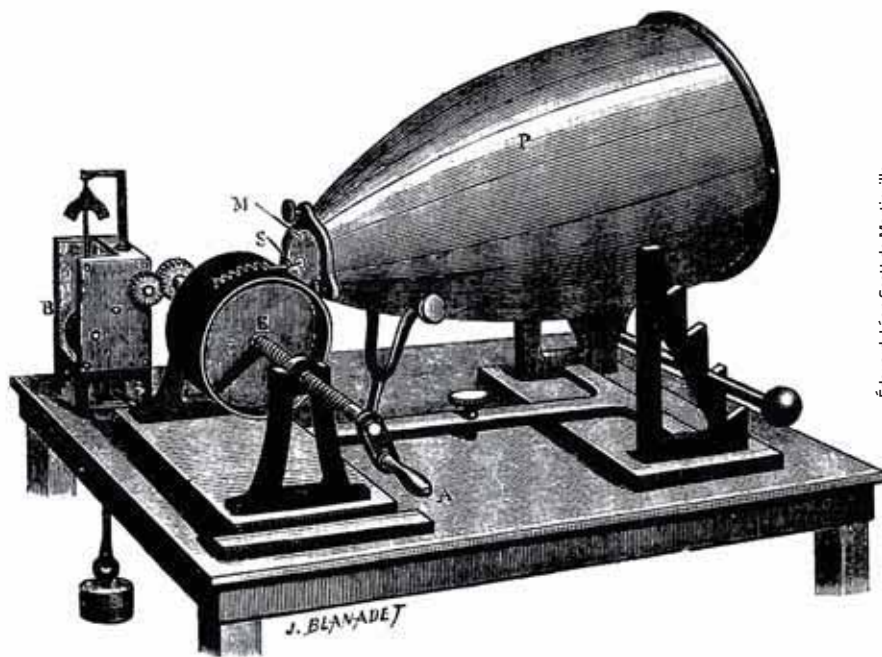
POZVÁNKA

Haydn, Mozart, Bella, Albrecht, Dohnányi

Slovenská filharmónia, James Judd – dirigent, Simona Houda Šaturová – soprán, Marian Lapšanský – klavír

Predaj vstupeniek: ALBRECHT FORUM, o.z., Na vršku 1, 811 01 Bratislava
tel.: 02 5443 0998, mob. tel.: 0908 709895, Po-Pi 10.00-18.00
100% z ceny vstupenky ide na obnovu Domu Albrechtovcov

www.albrechtforum.eu • www.filharmonia.sk



Édouard-Léon Scott de Martinville - fononautograf (foto: archiv)

Nahrávanie folklóru na území Slovenska

Zastaviť čas, zachytiť chvíľu, zanechať stopu – to sú prastaré túžby, ktoré sú človeku vlastné od nepamäti. Boli prítomné pri vzniku prvej kresby, obrazu, sochy, znaku i písma. Z tohto hľadiska sa nám môže zdať konkrétna túžba zachytiť zvuk pomerne mladá. Ale jej najstaršou podobou je vlastne ústna tradícia – či už v rozprávaní, v speve, či v hudbe.

Marián MINÁRIK

Pravdaže, ústna tradícia má tú nevýhodu, že skresľuje, teda vlastne degeneruje, ale zasa má aj výhodu, že sa rozvíja, obohacuje. Akokoľvek, z hľadiska trvalého zachytenia okamihu je vždy nepresná. Mladšou podobou zachytenia zvuku – reči, spevu i hudby – je písmo a notové písmo so všetkými predchodcami. Aj tie však majú nevýhodu, že zachytia iba časť toho, čo počujeme, a folkloristi dobre vedia, že ani najdokonalejší notový zápis nepodáva do detailov presný obraz o pôvodnom hudobnom prejave, tobôž o jeho konkrétnej realizácii.

Mechanické hudobné nástroje a prvé nahrávacie zariadenia

Už dávno sa ľudia pokúšali zostrojiť prístroj či mechanizmus, ktorý by dokázal reprodukovat zvuk. Jedným z najznámejších vynálezov priekopníka hydrauliky a pneumatiky, starogréckeho fyzika Ktesibia (285–222 pred n. l.), pôsobiaceho v egyptskej Alexandrii, je hydraulos či machina hydraulica – hydraulický organ, ktorý okrem výtvarných zobrazení a archeologických nálezov poznáme z podrobného opisu z 1. stor. n. l. od Vitruvia a zo 16. storočia od Isaaca Newtona. Hydraulos bol v skutočnosti prvým organom (Ktesibios vynášiel aj klá-

vesnicu) a vďaka hydraulickej regulácii mal v porovnaní s dnešnými organmi trojnásobný tlak vzduchu v píšťalách, takže znel napriek nevelkým rozmerom mohutne. Ktesibios zdokonalil aj vodné hodiny (klepsydry) a napokon tieto vynálezy spojil do hracích hodín (jeho ďalším objavom bolo automatické zariadenie na odbíjanie hodín). Od 14. storočia zostrojovali majstri rôzne mechanické hudobné nástroje a zvonkohry, ktoré čítali melódiu zaznamenanú klincami, kolíkmi, zárezními či dierami na rôznych kotúčoch, valcoch a pásoch. Azda vrcholom týchto úsílí je panharmonikon (predchodca orchestrionu) Johanna Nepomuka Mälzela z roku 1805, ktorý zastúpil 42 hudobníkov a pre ktorý komponoval aj Ludwig van Beethoven. V 18. a 19. storočí boli rozšírené rôzne hodinové hracie strojčky a hodinárski majstri dokázali nahovoriť na komponovanie pre tieto automaty skladateľov ako Beethoven, Mozart či Haydn. Zaujímavé je, že strojčky často hrali i ľudové melódie. Všetky tieto efektívne vynálezy mali jedno spoločné – neboli určené na zaznamenávanie zvuku a hudby, ale na ľubovoľné reprodukovanie melódie, ktorú ich ktosi „naučil“ zahrať. Vďaka nim si mohol doma či v spoločnosti pre potešenie vyhrávať hocijaký hudobný nedouk.

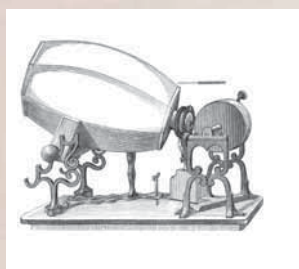
Kdesi na hranici medzi mechanickými hudobnými nástrojmi a skutočnými prístrojmi na záznam zvuku je mechanický klavír vynájdený v 18. storočí, ktorého perforovaný pás vznikol prostredníctvom skutočnej hry klaviristu. Po spustení pásu ten istý klavír pomerne verne (a s pôvodnou kvalitou zvuku) reprodukoval hru konkrétneho interpreta. George Gershwin nahrával na mechanický klavír v rokoch 1916–1933 a v USA sa tento nástroj vyrábala do roku 1951. Ako prvý prístroj na nahrávanie zvuku spomínajú dejiny Edisonov fonograf patentovaný v roku 1877, no niekoľko mesiacov pred Edisonom predstavil podobný prístroj francúzsky básnik a vynálezca, bohém **Charles Cros**. Francúzsky patentový úrad jeho návrh neprijal a Edison ho v zásade prevzal vo svojom projekte fonografu. Keď v roku 1888 Cros ako 36-ročný zomieral v chudobe a zabudnutí, v jeho povzdychu bola zmienka o „*príkladnej vedeckej tyranii kapitálu*“. Edison akoby mu v roku 1889 nepriamo odpovedal: „*Je veľmi jednoduché vynachádzať prekvapujúce veci. Ťažkosť spočíva v tom, aby sme ich zdokonalili a dali im komerčnú hodnotu. A práve tým sa zaoberám.*“ Ale bol tu ešte jeden vynález neuznaného francúzskeho vedca: už v roku 1857 zostrojil



Édouard-Léon Scott de Martinville (foto: archiv)

Édouard-Léon Scott de Martinville prístroj s názvom fononautograf. Podľa nákresov sa podobá na fonograf, rozdiel je iba v tom, že zvuk zapisuje štetinou z diviaka na papierový valec pokrytý sadzami. A v tom je aj jeho nevýhoda – nedá sa nijako mechanicky prehrať. Tento problém riešil práve vynález Charlesa Crosa, ktorý chcel preniesť Scottove nahrávky fotorytinou na kovový podklad. Skutočne prehrať Scottove nahrávky sa podarilo až v roku 2008 vďaka virtuálnej prenoske, ktorú použili bádatelia organizácie First Sounds (Lawrence Berkeley National Laboratory) v Berkeley v Kalifornii. Po 148 rokoch tak priznali Francúzom prvenstvo v nahrávaní (hoci nie aj v prehrávaní) zvuku. Spočiatku to vyzeralo, že Édouard-Léon Scott nahral dievčatko, azda svoju dcéru, ktorá spievala ľudovú pieseň

Au clair de la lune. V roku 2009 tí istí bádatelia v Scottových poznámkach objavili, že spieval sám vynálezca. Bolo teda jasné, že jeho kalibrácia rýchlosti, vďaka ktorej sa dá vyrovnáť i kolísanie spôsobené ručným otáčaním kluky, nemá byť 500 Hz, ale 250 Hz. Svet tak prišiel o romantickú predstavu o spievajúcom dievčatku a namiesto desiatich sekúnd získal dvadsaťsekundovú nahrávku z roku 1860. Keď sa tlačiarenský robotník Édouard-Léon Scott dozvedel o Edisonovom vynáleze, v roku 1878, krátko pred smrťou, napísal: „Za všetku námahu si nežiadam inú odmenu, iba aby sa pri tomto vynáleze spomenulo aj moje meno.“ Toto želanie sa mu splnilo až v roku 2008. A pre nás je zaujímavou aj skutočnosť, že už na prvej zvukovej nahrávke na svete je zaznamenaná ľudová pieseň.



Fonoautograf (foto: archív)



Édouard-Léon Scott de Martinville – fonoautograf, 1857 (foto: archív)



Edisonov fonograf (foto: archív)



Valček na nahrávanie (foto: archív)



Phonogrammarchiv Viedne – archívny fonograf (foto: archív)

Na Edisonov fonograf patentovaný v januári 1878 zareagoval Charles Cros už 1. mája ďalším patentom, v ktorom rieši rozmnožovanie nahrávok lisovaním aj proces magnetického nahrávania zvuku. Rozmnožovanie nahrávok na komerčné účely nemal Edison ešte dlho vyriešené; istý spevák sa sťažoval, že rovnakú pieseň musel nahrávať 20-krát dopoludnia i popoludní, pričom musel spievať veľmi hlasno, aby ho zachytilo 13 trúb nahrávacích fonografov. Vďaka Bellovej pomoci sa Edisonovi podarilo v roku 1909 predĺžiť záznam z dvoch na štyri minúty a pomocou pantografu – za cenu zníženia kvality – nahrávať naraz 25 valčekov. Ďalší patent Charlesa Crosa, magnetické nahrávanie, sa v praxi presadzoval až v medzivojnovom a najmä povojnovom období. Z priekopníckych čias nahrávania zvuku treba spomenúť gramofón Emila Berlinera z roku 1887. Od fonografu sa odlišoval predovšetkým tvarom záznamového média, plochými kotúčmi – platňami. Mali výhodu pri rozmnožovaní lisovaním a pri uskladení, Berliner zdokonalil aj ich mechanickú odolnosť. Horizontálny záznam menej podliehal opotrebovaniu ako vertikálny záznam na valčekoch. Rýchlosť otáčania sa spomalila zo 160 otáčok za minútu (fonograf) na polovičnú osemdesiatku, neskôr sa ustálila na 78 na štandardných gramofónových platniach, ktoré sa lisovali ešte do 50.–60. rokov 20. storočia. Vďaka dvom stranám platne sa dĺžka nahrávky predĺžila (dvakrát 3-5 minút). Napriek mnohým nedostatkom mal fonograf v porovnaní s gramofónom veľkú výhodu. Bol od začiatku pripravený na pohotovú nahrávanie, pretože k nemu dodávali okrem prehrávacej i nahrávaciu prenosku, dokonca aj

nožík na zoškrabanie starej nahrávky, takže voskový valček bolo možné použiť až trikrát. Pre tieto skutočnosti zaujal už na prelome storočí etnomuzikológov v rôznych krajinách, medzi ktorými nechýbalo ani Slovensko.

Prvé nahrávky folklóru vo svete

Vynájdenie fonografu časovo nadväzuje na obdobie intenzívneho záujmu romantikov o folklór. Vplyv Herderovej filozofie prebudil záujem o ľudovú pieseň nielen v Nemecku, ale aj v iných krajinách. Veľkú zberateľskú akciu zorganizoval v Rakúsku arcivojvoda Ján, ktorý zhromažďoval charakteristiky ľudových hier, zábav, piesní a tancov. V roku 1819 začal vo Viedni tajomník Spoločnosti priateľov hudby Joseph von Sonnleitner organizovať akciu za-

meranú na zber ľudovej hudby. Záchranne zberateľské aktivity vrcholili koncom 19. storočia. U nás do tohto prúdu zapadá vydávanie *Slovenských spevov* od roku 1880. Intelektuáli si uvedomili hrozbu narušenia pamäti, prerušenia tradícií, ktorú spôsobovali prudko postupujúce industrializácia a urbanizácia. Znovu a znovu sa objavovali obavy z vymierania folklóru. Et-



Ch. Cros (foto: archív)



T. A. Edison s veľkým fonografom (foto: archív)

nografia a etnológia ešte neboli univerzitnými disciplínami, preto si jednotliví bádatelia sami vypracovávali metodológiu zberu, ale aj zhodnotenia jestvujúcich zbierok, publikovaných spevníkov i rukopisov. Ruská hudobná folkloristka Jevgenija Liňovová (väčšinou uvádzaná nesprávne ako Lineva) k tomu zaujala v správe z III. Kongresu Medzinárodnej hudobnej spoločnosti vo Viedni v roku 1909 jednoznačný postoj: „Všetky spomínané publikácie (spevníky atď.) majú jednu spoločnú chybu: tomuto materiálu nemôžeme v plnej miere dôverovať, pretože – na rozdiel od dneška – sa v tých časoch nepoužíval fonograf, preto notácia improvizovaného hudobného prejavu nebola celkom presná.“

Pri zrode využitia fonografu v etnomuzikológii boli nahrávky Indiánov. V roku 1889 nahrával Jesse Walter Fewkes piesne a rozprávania Indiánov z kmeňov Zuniov a Passamakvoddyov. Ich analýzou sa v roku 1892 zaoberal Carl Stumpf, ktorý bol jedným z iniciátorov založenia fonografického archívu v Berlíne (1900). James Mooney nahrával v roku 1894 indiánske kmene Arapahov a Komančov, z ďalších amerických zberateľov spomeňme Francka C. Specka (Jučiovia, 1900), ten istý kmeň nahrávala aj Natalie Curtis (1903). Už v roku 1897 vznikli nahrávky viachlasného spevu v Rusku (Jevgenija Liňovová), po nej prišli ďalší európski zberatelia: Maďar Béla Vikár (1898), Francúz Léon Azoulay (1900), Slovák Karol Anton Medvecký (1901), Angličan Cecil Sharp a Percy Grainger, nesmieme zabudnúť ani na

skladateľov Bélu Bartóka či Leoša Janáčka, ktorých záujem sa sústredil aj na Slovensko. V Chorvátsku nahrával Milan Rešetar, v Bosne a Hercegovine Matija Murko, medzi Chorvátmi na Morave František Pospíšil, k priekopníkom nahrávania rakúskeho folklóru patril Franz Scheirl. Prvé fonografické nahrávky z Afriky sú pravdepodobne z roku 1902.

Je prirodzené, že v súvislosti s novým spôsobom zbierania a zhromažďovania študijného materiálu bolo treba uvažovať aj o jeho sprístupňovaní a uchovávaní. Zakladatelia prvých fonoték (či „archívov fonogramov“) si od začiatku uvedomovali dva základné ciele. Archívy by mali poskytovať bádateľom materiál na dôkladné štúdium, aké nie je možné bez opakovaného počúvania,

ale mali by byť aj miestom, kde sa nahrávky ako stopy a svedectvá doby uchovávajú pre ďalšie generácie. Najstarší vedecký zvukový archív vznikol v roku 1899 vo Viedni, v roku 1900 bolo založené Fonografické múzeum Antropologickej spoločnosti v Paríži, Archív fonogramov v Berlíne a neskôr aj v Petrohrade.

Prvá vedecká fonotéka

Archív fonogramov Rakúskej akadémie vied vo Viedni (Phonogrammarchiv) bol založený 27. apríla 1899 ako vedecký archív zvukov. Jedným z iniciátorov bol fyziológ Siegmund Exner-Ewarten, ktorý sa stal prvým predse-

→ dom archívnej komisie. Úlohou archívu bolo zhromažďovanie zvukových záznamov reči, hlasových portrétov osobností, hudby, neskôr aj rôznych zvukov. Mimoriadny dôraz od začiatku kládli na dôkladnú dokumentáciu. Ku každej nahrávke bol priložený podrobný protokol s osobnými údajmi informátorov (meno, vek, pohlavie, zamestnanie, miesto narodenia, bydlisko, absolvované cesty, údaje o rodičoch), dátumom a miestom nahrávania, obsahom nahrávky, menom zberateľa a technickými poznámkami. Na tlačive je aj priestor na podrobnú správu o obsahu nahrávky a na prepis textov i nápevov. Pokyny určujú, že zberateľ má nahrávku najprv dobre pripraviť, dohovoriť sa s informátorom a pred nahrávaním prednes vyskúšať – aj preto, aby sa vmestil na dvojminútový valček.

S pravidelným nahrávaním sa začalo v roku 1901, keď bol skonštruovaný archívny fonograf (Archiv-Phonograph), ktorý sa napriek svojej hmotnosti (45 kg) používal aj v teréne. Nahrával na ploché platne ako gramofón,

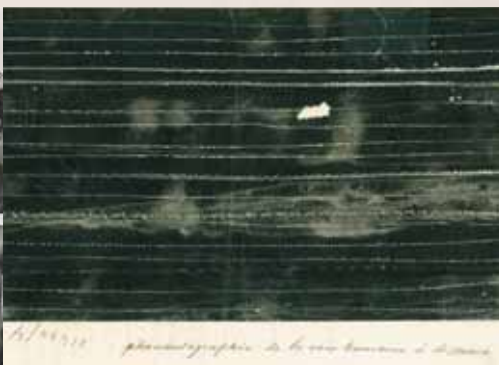
munčine, valónčine a v japončine a hlasové portréty známych osobností. V teréne bol archívny fonograf otestovaný v Chorvátsku, na ostrove Lesbos a v Brazílii. Zbierky ďalej rozširovali bádatelia z najrôznejších odborov, ktorí si archívny fonograf požičiavali na expedície a popri rečových a hudobných nahrávkach pribudli napríklad záznamy s tematikou biológie či meteorológie.

Spočiatku sa pozornosť sústredila na mimo-európske zábery: nahrávky Indiánov Guaraniov od botanika Richarda Wettsteina (1901), z Indie od meteorológa Felixa Mariu von Exner-Ewarten, syna prvého predsedu archívu (1904–1905), z Novej Guiney (1904–1906) a od Khoisanov z Kalahari (1908) od lekára a antropológa Rudolpha Pöcha. Etnológ Rudolf Trebitsch nahrával v Grónsku (1906), v Európe medzi keltskými národnosťami (1907–1909) a u Baskov (1913). Z roku 1909 pochádzajú nahrávky z Kaukazu (jazykovedec a etnológ Adolf Dirr) a z Mongolska (ugrofinista Gustaf John Ramstedt a misionár páter Joseph van Oost), v tom istom roku nahrával

trvalo na jeho komerčnej orientácii. Preto sa už v decembri 1902 muzikológ Guido Adler na spoluprácu s vydavateľstvom sťažoval a odvolával sa na podmienky práce v Anglicku a v Rusku, kde sa dôsledne dodržiaval vedecký program. Projekt mal viacero verzií pokynov a dotazníkov na zbieranie, autormi boli napríklad vedúci projektu Joseph Pommer či jeho spolupracovník Leoš Janáček. Kým Janáček bol prívržencom fonografu a sám ho neskôr využíval, Pommer zabránil spolupráci *Ludovej piesne v Rakúsku* s viedenským archívom fonogramov. V polemike so znalcom ľudovej piesne Franzom Scheirlom, ktorý v roku 1906 napísal článok o význame fonografu pri výskume ľudovej hudby, a s asistentom archívu, lingvistom Hansom Pollakom, argumentoval Pommer tým, že fonograf pri zapisovaní nenahradí skúseného hudobníka a že prístroj svojou prítomnosťou vytvára atmosféru odrádzajúcu od spevu. Objektívnym nedostatkom bola nízka technická kvalita záznamu, ktorá často zapríčinila nezrozumiteľnosť textu.



Nahrávanie (foto: archív)



Záznam ľudského hlasu na fonografu (foto: archív)

zápis bol však vertikálny ako na fonografe (gramofónová platňa má horizontálny zápis). Tento prístroj umožňoval jednoduché nahrávanie plochých platní, z ktorých sa dali robiť matrice, aby bolo možné záznam v budúcnosti znovu kopírovať a uchovávať. Bežný gramofónový záznam bol náročnejší a využíval sa skôr v štúdiových podmienkach na komerčné ciele. Vo väčšom rozsahu sa uplatnil až na prelome 20. a 30. rokov 20. storočia v Československu a neskôr v Rumunsku. (Hĺbkový záznam používal aj Edison, keď začal vyrábať ploché gramofónové platne Edison Diamond Disc, a do polovice 20. rokov ho používala firma Pathé – na platne tak mohla pantografom jednoducho prepisovať nahrávky z fonografických valčekov.) V roku 1926 začal Phonogrammarchiv pri štúdiom nahrávaní popri fonografoch využívať mechanický gramofónový záznam, v roku 1931 bol zavedený elektrický záznam. Od roku 1951 sa začal používať magnetofónový záznam, od 1958 aj prenosné magnetofóny na batériové napájanie. Prvé digitálne záznamy boli zhotovené v roku 1985, formát R-DAT zavedený v roku 1990 bol neskôr nahradilo nahrávanie na pamäťové karty či pevné disky. Ako prvé sa vo viedenskom archíve objavili nahrávky rozprávania v nemčine a jej nárečiach, v ru-

hebrejské liturgické spevy muzikológ chasan Abraham Zvi Idelsohn. Zo zbierky „hlasových portrétov“ je azda najznámejšia nahrávka cisára Františka Jozefa I.

Hoci Phonogrammarchiv vo Viedni vznikol v začiatkoch rakúskej komparatívnej muzikológie (Richard Wallaschek, Eduard Hanslick, Guido Adler) a narastajúceho vedeckého záujmu o hudobné oblasti, ktoré sú predmetom etnomuzikologického výskumu (hudba prírodných národov, hudba vysokých kultúr, hudobný folklór), zvukový záznam sa ako študijný materiál pre muzikológov nepresadzoval celkom jednoducho. Od roku 1902 prebiehala veľkolepá oficiálna akcia *Ludová pieseň v Rakúsku*, ktorej cieľom malo byť publikovanie mnohovežského súboru spevníkov s piesňami všetkých národov Rakúskej monarchie. Práce prebiehali na jednej strane prostredníctvom zhromažďovania jestvujúcich vydaných a rukopisných zbierok piesní a zapisovaním podľa spevu interpretov odporúčaných miestnymi učiteľmi a farármi, vedeckejšie smerovanie sa pridŕžovalo práce v teréne aj s využívaním fonografu ako nevyhnutného prostriedku na získanie objektívnych prameňov použiteľných na transkripciu nápevov. Publikovanie projektu bolo, žiaľ, zverené súkromnému vydavateľstvu, ktoré

V prvom období prejavili záujem o fonograf najmä jazykovedci. Keď sa v roku 1901 vybral lingvista Paul Kretschmer na ostrov Lesbos, aby zhotovil nahrávky tamojšieho gréckeho nárečia, zistil, že informátori sa cítia istejšie pri speve ako pri reči. Preto priniesol z expedície iba nahrávky piesní a fonograf odporúčal do pozornosti zberateľov piesňového folklóru,

ktorým spolu s písomným záznamom textu poskytnú oveľa lepšie služby. Žiaľ, Joseph Pommer odmietal podobné argumentácie svojich spolupracovníkov, a tým prekazil možnosť vybudovať jedinečný zvukový archív národov žijúcich na území vtedajšej Rakúskej monarchie.

V súčasnosti je vo viedenskom Archíve fonogramov uložených 71 000 nahrávok v trvaní 12 500 hodín, z čoho je približne 1 400 hodín videozáznamov, ktorých archivácii sa inštitúcia venuje od roku 1991. Historický fond archívu z obdobia 1899–1950 bol v roku 1999 zapísaný do zoznamu UNESCO Pamäť sveta a Phonogrammarchiv jednotlivé zbierky publikuje na CD aj s príslušnou dokumentáciou. X

Literatúra:

LECHLEITNER, Gerda: „Nikdy neshbíráme ‚pieseň‘, ale len jednu jej variantu“ – úvahy o raných nahrávkach ľudovej hudby. In: *Vzaty do fonografu. I. studie a zprávy*. Brno: Etnologický ústav AV ČR. v. v. i., Praha – pracovište Brno 2012, s. 43–57.

SCHIEIRL, Franz: *Der Phonograph im Dienste des Volksliedes*. Das Deutsche Volkslied, Wien 1906, zv. 8, č. 6, s. 85–89.

<http://www.firstsounds.org/>

<http://www.phonogrammarchiv.at/>

Poste restante II.
Rozhovory so súčasnými
skladateľmi

O Čajkovskom so Sergejom Nevským



V letnom dvojčísle sme priniesli preklad úryvkov z rozhovoru so skladateľom a teoretikom Sergejom Nevským o Igorovi Stravinskom z knihy *Poste restante* Dmitrija Baviľského, nedávno ovenčenej prestížnou Cenou Andreja Bielého a venovanej pamiatke skladateľa Georgija Dorochova. Materiál zaznamenal pozitívny čitateľský ohlas, preto v zimnom dvojčísle prinášame ďalší rozhovor z rovnakej publikácie, tentokrát venovaný nemenej zaujímavej osobnosti dejín ruskej hudby – Piotrovi Iljičovi Čajkovskému.

Dmitrij BAVIL'SKIJ

Workoholik

■ Aký mala podľa vás vplyv homosexualita na jeho hudbu?

Nemôže existovať iba jediný prejav homosexuality v tvorbe, pretože neexistuje jediný spôsob vnímania homosexuality samotnými homosexuálmi. Existuje však jeden typ neurózy, ktorý sa prejavuje u homosexuálov realizujúcich sa vo sfére umenia, a to absolútne nezávisle od ich temperamentu. Je to workoholizmus, tendencia k racionalizácii tvorivého procesu a súčasne k jeho odcudzeniu. Tvorba sa mení na továreň. Môžete to pozorovať u takých rôznorodých umelcov-homosexuálov, akými boli Cage, Fassbinder či Warhol.

■ **Prečo spájať workoholickú neurózu práve s homosexualitou? Rembrandt, Prigov, Bergman, Šostakovič či Trigorin „skákali z jednej hrazdy na druhú“, začínali nové dielo hneď, ako dokončili predchádzajúce. Možno za tým snád' vidieť strach zo smrti?**

Áno, iste; napriek tomu však majú umelci-homosexuáli pracovnú sobotu častejšie než iní, nahrádzajú si tým rodinu a spoločnosť. Z potreby náhradnej rodiny sa neraz rodia veľmi zaujímavé projekty. Napríklad *The Factory* Warhola, *Saisons russes* v Paríži, alebo – ak spomenieme skromnejší príklad – krúžok básnika-expressionistu Stefana Georgeho. Piotr Iljič, súdiac podľa všetkého, necítil potrebu spoločnosti, no cítil potrebu práce ako akéhosi ideálneho priestoru, oddeleného od ostatného života. Pozrite sa na jeho pracovný stôl v Kline – je z prostého vyrezávaného dreva a jasne sa odlišuje od ostatného nábytku v dome. Podľa všetkého mal vďaka podpore Nadeždy Filaretovny von Meck takýto ideálny priestor, možnosť pokojne pracovať mala určujúci vplyv tak na jeho produktivnosť, ako aj modus jeho tvorby.

■ O akom mode hovoríte?

O továrenskam. „Teraz oddychujem a nepíšem nič, iba romansy.“ Táto veta z jeho korešpondencie sa mi vždy páčila.

Paradox

■ Nakol'ko je Čajkovského biografia dôležitá? Treba poznať okolnosti jeho života, aby sme mohli lepšie tlmočiť to, čo napísal?

Myslím si, že by nám bol Čajkovskij povďačný, keby sme charakter jeho diel nespájali s udalosťami z jeho biografie. Sú veci, pri ktorých sám poukazuje na okolnosti vzniku: napríklad *Klavírne trio op. 50* s epigrafom „Na pamiatku veľkého umelca“. Existujú listy alebo zachytené výroky z čias práce na *Piatej symfónii*, ktoré snád' môžu nejako objasniť charakter hudby. No podľa mňa predstavuje jeho hudba omnoho viac než akékoľvek biografické okolnosti, z ktorých sa zrodila.

■ **Popovému alebo rockovému interpretovi sú všelijaké prešľapy v osobnom živote prepáčené, no ak sa vec týka klasikov, vtedy sa zvyknú antisemitizmus či sexuálne záľuby nivelizovať alebo zredukovat' na trápne nedorozumenie. Alebo tu ide o určitý historický odstup, ktorý**



→ **sa zmieruje s „nedokonalosťou“ géniov minulosti? Filharmonickí poslucháči požadujú bojkotovanie koncertov orchestra, ktorého šéf čelí obvineniam z pedofílie, no pritom prirodzene obľubujú Balthusove obrazy a svojim deťom čítajú *Alicu v krajine zázrakov*, bez strachu, že by sa nakazili niečím obscénnym.**

Podľa mňa miešate celkom rozličné veci. Presvedčenia, umelecké spracovanie a spôsob života. Existuje veľmi jednoduché kritérium na hodnotenie konania človeka, a to podľa toho, či toto konanie spôsobuje niekomu trápenie. Ak áno, potom beda! Práve tento moment môže byť dôvodom pre vpád do súkromia kohokoľvek – rockového speváka, politika, inštalatéra, filharmonického hudobníka. Nie je medzi nimi žiadny rozdiel. Všetko, čo vieme o Čajkovskom (a iste mi dáte zapravdu, že vieme veľmi málo), nás núti predpokladať, že sám trpel viac, než by spôsobil utrpenie druhým. To nám dovoľuje pristupovať k nemu so súcitom. Navyše sa mi zdá, že problém tkvie hlbšie než vo vami opísaných prípadoch „inakosti“, a síce vo vulgarizácii, v zjednodušení toho, čo nazývame kultúrou, a v snahe vydávať nejaký historický okamih, čiastkový pohľad za absolútnu, nemennú, univerzálnu pravdu.

■ Čo tým chcete povedať?

Predstavme si hudobníka, špecializujúceho sa na popularizáciu národného kultúrneho dedičstva. V každej kultúre sa taký nájde; v Nemecku to napríklad skvele robil Christian Thielemann. A všetko je v poriadku, pokiaľ náš myslený hudobník nezačne vystupovať v tlači s prekvapivými vyhláseniami, že iba hudba, ktorou sa zaoberá on, je jedinou peknou a za hranicami tohto historického výseku začínajúca úpadok a degradácia. Pochopiteľne, ide tu o ideu vytesnenia skutočnosti, že tisíce rokov trvajúca história európskej hudby je bohatšia a zaujímavejšia než akýkoľvek jej fragment. Skutočnosť, hoci vytesnená radikálnym spôsobom, si skôr či neskôr vyžiada kompenzáciu, a to tú najprekvapujúcejšiu. Takže ak z času na čas objavia našich hlásateľov krásna v bordeli, ktorý je tak ďaleko, že dotýční nie sú schopní povedať ani pár slov v jazyku krajiny, kde sa bordel nachádza, nie je to paradox, ale skôr prirodzený vývoj udalostí. Rovnako je to s antisemitizmom. Všetky obžaloby Wagnera, počínajúc Nietzsche a G. B. Shawom a Stravinským končiac, nesúviseli až tak s jeho antisemitizmom, ako s jeho vulgárnosťou. No na to, aby ste demonizovali nejaký národ, potrebujete mať vulgárne nastavenie mysle. Preto sa obávam, že v dejinách umenia nájdeme menej paradoxov, ako by sme si mohli priať.

■ A Čajkovskij sa vám nejaví ako takýto paradox?

Samozrejme, Čajkovskij je paradoxom. Pretože človek nechápe, ako funguje jeho hudba. Je možné, že pre dnešného poslucháča to do

istej miery súvisí s tým, že Čajkovskij bol, ako inak, skladateľom 19. storočia. Ide o to, že v 19. storočí sa neobyčajne premenil materiál, no pritom v inštrumentálnej hudbe prakticky nevznikli nové formy, ktoré by mu zodpovedali, tak, ako to bolo v klasicizme či baroku. Jediným vážnejším objavom epochy bolo zjednotenie sonáty a symfonického cyklu, vymyslené Lisztom (Američania ho nazývajú formou s dvojitou funkciou), a klavírný cyklus s prekomponovanou dramaturgiou typu Schumannovho *Karnevalu* alebo Musorgského *Kartiniek*. Preto, keď skladateľ v druhej polovici 19. storočia píše symfóniu, nevyhnutne sa snaží uviesť nový, plastický, melodicky výrazný materiál do

Ak všetci ľudia jazdia autobusmi Liaz alebo Ikarus, prestávajú vnímať ich zovňajšok ako dizajn a pokladajú ich za danosť, konštantu. A tak bol aj Čajkovskij akousi konštantou, neustále znejúcim pozadím.

formálneho rámca, ktorý bol minimálne sto rokov starý. A keď počúvame symfóniu napísanú po roku 1850, hovoríme si: OK, pomalá introdukcia odznela, teraz nasleduje oblasť hlavnej témy, potom téma rodných krajov – ak chcete, téma ruskej duše. A teraz tu máme rozvedenie s kontrapunktickým spojením dvoch tém a dramatickým konfliktom krásneho s ošklivým a tak ďalej. „No surprises“, ako by povedal Thom Yorke. Formy, v ktorých písali Dvořák, Brahms, Čajkovskij, Tanejev, Bruckner a iní dobrí ľudia, boli mŕtve už v momente, kedy po nich siahli. A ja si myslím, že všetci to chápali a každý sa s tým vysporiadal po svojom. Čajkovského práca sa uberala dvoma protichodnými smermi. Na jednej strane experimentoval s dynamizáciou formy – s uvoľňovaním štruktúry a jej podriadením princípu dynamickej vlny. To badať obzvlášť v dielach, akými sú predohra-fantázia *Rómeo a Júlia* a *Šiesta symfónia*, v ktorej Čajkovskij v princípe stojí na prahu prekonania všetkej štruktúry sonátovej formy. Pridajte k tomu jeho umenie načasovania, nanajvýš koncentrovaného vyjadrovania, brilantnú schopnosť podať ohromné množstvo informácie za minimálnu časovú jednotku, bez toho, aby si to poslucháč uvedomoval. To sa Čajkovskij naučil u Mozarta, v ktorého *Piatej sonáte* slovo „coda“ zdobí posledné dva akordy. Vydavateľ Jurgenson daroval Čajkovskému na Vianoce kompletne vydanie Mozartových diel a skladateľ tieto noty veľmi pozorne študoval. Dramatizmus dynamizovanej formy v Čajkovského najlepších dielach ide ruka v ruku s nesmiernou úspornosťou. Koľko taktov trvá oblasť vedľajšej témy v prvej časti tejto *Šiestej symfónie* a koľko strán má v partitúre *Šiestej* u Mahlera? Druhý smer, ktorým sa uberalo Čajkovského intenzívne hľadanie, viedol k odcudzeniu

štruktúry, jej predkladaniu ako niečoho daného. To sa týka všetkých jeho pokusov o štylizáciu – raz vydarenejších, inokedy menej, no vždy zaujímavých. Je možné, že *Piková dáma* je najzaujímavejším dielom Piotra Iljiča, pretože obe tieto stratégie, dynamizácia aj odcudzenie, sa zrážajú a vytvárajú udivujúce hudobné situácie.

No ak hovorím o obnažení štruktúry u Čajkovského, nehovorím len o štylizácii, ale aj o vyhľadávaní melodických formúl, ktoré sú také jednoduché, akoby v nich nebolo nič individuálne. Jeden z jeho najväčších hitov – zostupná stupnica *G dur* v *pas-de-deux* z druhého dejstva *Luskáčika* – je priam vyzývavo prostý. Deje sa tu bežná práca

génia: vziať to, čo leží na povrchu, čo „rafinovanejší“ súčasníci odvrhnú ako príliš samozrejmé, a doviestť to až na hranicu. Pochopiteľne, túto samozrejmú, tento „nulový“ materiál treba vytvoriť nanovo, a touto schopnosťou sa geniálne

odlišuje od banálneho. Ak porovnáte zostupnú durovú stupnicu z *Luskáčika* so zostupnou durovou stupnicou z Ivesovej *Nezodpovedanej otázky* alebo v ... *quasi una fantasia*... György Kurtága, uvidíte tri navzájom absolútne nepodobné riešenia založené na identickom „nulovom“ materiáli.

■ „Obnaženie štruktúry“ znamená to isté ako „prezradenie pracovného postupu“?

Áno, hoci v skutočnosti máme do činenia s celkom iným efektom. Keď Šklovskij alebo Brecht hovoria o odcudzení, snažia sa hľadiť na štruktúru diela, ktorej akoby chýbala aura bežnej interpretácie, vďaka čomu občas vzniká iná aura – páči sa nám pozeráť na prácu štruktúry. A Čajkovskij vynachádza hranične jednoduché postupy, aby nám ukázal auru tam, kde ju neočakávame. Je to skôr odhaľovanie archetypov, práca s nimi. Ako príklad môžeme uviesť druhú tému z finále spomínanej *Šiestej symfónie*. Opakujúci sa zostupný tetrachord s imitáciou v spodnej kvinte alebo oktáve, svojím spôsobom nekonečný kánon, by mohol byť témou moteta alebo omše v 16. storočí – je to štandardný materiál, v tej dobe veľmi často používaný pre možnosti pohodlnej kontrapunktickej práce. Variant tejto témy sa nachádza v Bachovej *Omši h mol (Domine Deus)* a Bach s ním narába presne tak, ako neskôr Čajkovskij – ako s odkazom na historický pramenný materiál. Podobné nekonečné kánony nájdeme v pomalých častiach Mozartových symfónií, napríklad v č. 39, a Mozart ich používa vo vedľajších alebo záverečných úsekoch sonátových formy (v podstate ako rétorickú figúru – *circulatio*, ktorá sa vyskytuje už u Josquina des Prez na vytvorenie napätia pred kadeniou), tá istá elementárna melodická figúra a jej imitácie sa opakujú mnoho ráz. Je to

nekonečne starý postup. Háčik je v tom, že u Čajkovského znie tento mnohonásobným používaním zaťažený materiál ako niečo úplne nové, pričom sila tradície, súčet konotácií zviazaných s materiálom ostáva. Práve toto robí Čajkovského zaujímavým pre nás a jeho hudbu to vydeľuje z dobového kontextu.

■ **Ktoré žánre v Čajkovského tvorbe sú podľa vás najdôležitejšie? Symfonická alebo komorná hudba, romansy alebo opery a balety? Či snád' inštrumentálna alebo pravoslávna zborová hudba? Čo vám prichádza na um ako prvé?**

Bojím sa, že budem celkom neoriginálny. Ako prevažnej väčšine mojich kolegov a priateľov, aj mne sa páčia *Piata* a *Šiesta symfónia*, *Piková dáma*, *Luskáčik*. Sú to veci, v ktorých sa najvyššia úroveň profesionalita spája s osobnou výpoveďou. Pretože pre profesionálne uspokojenie možno číslo za číslom počúvať aj *Spiacu krásavicu*; tam je všetko dokonale urobené. No skutočne zaujímavými sú skôr tie diela, kde prebieha zápas: dramaturgická či mimohudobná idea deformuje obvyklú štruktúru.

Čajkovskému sa, ako máloktorému z jeho súčasníkov, darilo dosahovať podobné výsledky v zásadne odlišných žánroch a jeho najlepšie veci sa stali mainstreamom, „ľudovým výberom“. Aby som sa predsa len odlišil od masy obdivovateľov, chcel by som upozorniť na skladbu *Dumka*, ideálny psychogram mániodepresívnej psychózy, *Prvú symfóniu* a málo známe romansy na Merežkovského texty.

O skromnosti Piotra Iljiča

■ **Nakol'ko je Čajkovskij závislý od interpreta? Sú skladatelia, ako napríklad Brahms, ktorí sa ako chameleóni menia podľa toho, kto ich hrá. Čo sa v tomto ohľade deje s Čajkovským?**

(...) Chcel by som pohovoriť o čomsi inom. Obaja sme vyrástli v Sovietskom zväze v ére prvej ropnej krízy a iste si spomínate, že vonkajší vzhľad väčšiny vecí sa prakticky nemenil. Ak všetci ľudia jazdia autobusmi Liaz alebo Ikarus, prestávajú vnímať ich zovňajšok ako dizajn a pokladajú ich za danosť, konštantu. A tak bol aj Čajkovskij akousi konštantou, neustále znejúcim pozadím. Keď pochovávali ďalšieho generálneho tajomníka, čo sme počúvali? Správne, úvod finále *Piatej symfónie*. Preto bolo televízne vysielanie *Labutieho jazera* 19. augusta 1991¹ zo strany Štátneho výboru pre mimoriadne udalosti celkom prirodzené, nešlo len o pokus o masovú hypnózu, ale aj o svojské zaklínanie, pokus o utvrdenie sa vo svojej legitimitate.

No a pridajte k tomu fakt, že som študoval na hudobnom učilišti pri Moskovskom konzervatóriu P. I. Čajkovského a študentské lístky nám odovzdávali v jeho domácom múzeu v Kline. Na prvom poschodí bola nástenka s nadpisom „Čajkovskij pred 100 rokmi“. Každý

týždeň na ňu študenti-teoretici vešali články založené na listoch Piotra Iljiča spred sto rokov. Štýl tých listov bol férický, informácií v nich bolo málo, no študenti si nejako poradili. Pri schodišti, blízko vrátnice, visieval obrovský portrét Lenina, ktorý po roku 1991 vymenili za basreliéf s vyobrazením Čajkovského, no v zásade všetci vedeli, že to bol akoby ten istý človek. Miera prítomnosti týchto dvoch osobností v našom živote, miera bombardovania bezvýznamnosťami z ich súkromia (pri zamlčovaní určitých detailov) aj miera sakralizácie v oboch prípadoch pokračovala únosné medze. A to do istej miery uvádzalo vzťah k obom na spoločného menovateľa. Predstavte si, že máte šesťnásť rokov, privedú vás do Čajkovského domáceho múzea v Kline, v pravej chvíli zachráneného vďaka sluhovi, ktorý ho odkúpil hneď po skladateľovej smrti. Spomínam si, že v porovnaní s prebujnelosťou éry konca 19. storočia pô-

nom Čajkovskom sme nevedeli viac ako pred návštevou múzea. Pravdaže, stôl z jednoduchého dreva, na ktorom bola napísaná *Šiesta symfónia*, bol istým uspokojením, no všetko ostatné... Iste chápete, že jedinou normálnou reakciou zdravého dospievajúceho bolo bežať kade ľahšie. Pre ľudí z našich kruhov prakticky neexistovala možnosť vybudovať si nejaký viac-menej nepredpojatý vzťah tak k osobe Čajkovského, ako aj k jeho hudbe.

Bol to kult, naskrz falošný, cez ktorý sme sa museli prehrýzť, aby sme čo-to pochopili. Jediným človekom na učilišti, ktorý nám priblížil Čajkovského ako skladateľa, bol Viktor Pavlovič Frajonov, autor znamenitej učebnice polyfónie, ktorého pohľady na formu a kontrapunkt pre mnohých z nás dodnes predstavujú etalón. Jeho poznámky k Čajkovskému sa vždy týkali detailov; napríklad, keď hovoril o inštrumentácii a tonálnom pláne prvej časti *Štvrtej symfónie* (po vzo-

stupných malých terciách), neskôr použitom Šostakovičom v *Prvej symfónii*. Práve tieto pohľady do skladateľskej kuchyne nám pomáhali uvedomovať si, s autorom akého rangu máme do činenia. Ak sa nemýlim, bol to Frajonov, kto nás upozornil na rané práce Borisa Asafieva, ešte podpísané menom Igor Glebov, ktoré sú zmesou teoretických analýz a poetických esejí. Takýmto spôsobom sa naše predstavy o Čajkovskom postupne spájali ako časti skladačky. Moji pokročilejší spolužiaci sa zachraňovali tým, že z Piotra Iljiča robili protoexistencialistu, tlmočníka hraničných duševných stavov. Hovorievali: „*sú tu predsa ešte Šiesta symfónia a Piková dáma*.“ Áno, bolo treba súhlasiť, že sú, no celkovo ma v tých časoch hrozne roztľočovala konvenčnosť jeho

hudby – povinné tri články sekvencie, povinné šesťnásťkrát tonika v závere –, čo vskutku bolo mojou reakciou na napätie medzi formou a materiálom, o ktorom som už hovoril. No mohlo to byť aj znakom toho, že moje vlastné hudobné myslenie sa ešte dostatočne nevzdialilo od romantického toposu. V devätnástich som opustil krajinu a Kornejev a Kirejev navždy upadli do zabudnutia spolu s existencializmom.

V začiatkoch, keď sme s ruskými priateľmi na koncertoch počuli Čajkovského v interpretácii miestnych dirigentov, mračili sme sa, nenachádzajúc u nich prežívanie tragé-



sobilo zariadenie neobvyčajne zdržanlivo, no zároveň mu nechýbal vkus. Avšak celý ten „facebook“ na stenách (na každej stene v hosťovskej izbe visí okolo dvadsať fotografií, ktoré sme ako študenti teórie museli ovládať na spamäť, napríklad tam bol akýsi Kornejev či Kirejev, hoci si nepamätám, kto to bol a čím sa zaoberal) už trochu odpudzoval. Spomínam si ešte na skladateľov župan a plátenky, obraz *Melancholia* (s lunou) v spálni a tiež obrovského bronzového kohúta, o ktorom nám povedali, že bol darom od herca Luciena Guitryho. Pamäť sa postupne zanášala menami a detailmi ako odpadom a o skutoč-

→ die, práve tej existenciálnosti, ktorá sa nám zdala byť jediným ospravedlnením jeho hudby. Postupne som si uvedomoval, že tragédie v živote Piotra Iljiča nebolo o nič viac, ani o nič menej ako v živote iných veľkých autorov, a hudba stojí za to, aby sme obrátili pozornosť práve k nej. Zrazu som si uvedomil, že ak ho vsadíme do okruhu nie Korsakova

■ Ako môžete porovnávať Čajkovského s Brahmsom? Ved' sú to zjavy celkom odlišného rádu. Alebo zo mňa hovorí iba šovinizmus?

Ale prečo šovinizmus? Piotr Vail² kedysi spomínal, že na *Luskáčikovi* odrástla celá Amerika, pretože ho tam hrajú každé Vianoce. No a čo sa týka Brahmsa, toho si, úprimne



Čajkovského domáce múzeum v Kline (foto: archív)

a Kjuja, ale Brahmsa, Wagnera, Brucknera alebo Dvořáka, v ničom v porovnaní s nimi nezaostáva. Navyše, s Brahmsom sa nachádza v priamej konkurencii (spoločná sféra záujmu, premena banálneho, obyčajného na umenie). Možnosť dialógu vytvára tradičionalizmus, hojnosť syntaktických konvencií, ktorá ma tak dráždila počas mojej ruskej mladosti. Pridržiavanie sa konvencií niekedy umožňuje zreteľnejšie artikulovať odlišnosť. Pochopil som, že Čajkovskij sa pri zhudobňovaní Goetheho textu (*Pieseň Mignon*) vynašiel lepšie ako Beethoven a Schubert. A že v Európe ho milujú. Keď som počas štúdia v Drážďanoch čakával na hodinu, vždy ku mne prišla ktorási krásavica zo speváckeho oddelenia a pýtala sa: „a čo znamená ‚moj kastor v tumane svetit‘?“ – a odchádzala so slovami: „Bože, aká nádherná hudba.“

Postupne som v jeho hudbe dokázal doceniť cnosť zdržanlivosti, inými slovami úsporného zaobchádzania s materiálom, spolu s ešte zjavnejšou cnosťou šialenosti a expresivity. No pre to bolo treba odísť z Ruska, kde nám o „skromnosti Piotra Iljiča“ rozprávali na každej vyučovacej hodine. V konečnom dôsledku som pochopil, že Čajkovskij je jedným z nespočetných ruských skladateľov, ktorí na sto percent fungujú v európskom či priamo svetovom kontexte. A tiež to, že sa v ňom spája absolútna originalita s profesionalitou, čo je spojenie, s ktorým sa nestretávame tak často, ako sa nám môže zdať. Skrátka, časom sa mi podarilo oddeliť hudbu od literatúry.

povedané, cením oveľa viac ako Čajkovského, pretože – ako všetka dobrá nemecká hudba – je dialektický. Existuje tu nejaká téza (téma), no objavuje sa v takom kontexte (tempo, instrumentácia, kontrapunktické súvislosti), že kontext samotný sa ukazuje byť antitézou. To je, povedané metaforicky, umenie stoicizmu v hudbe, kedy je tragickosť vyjadrovania potláčaná monotónnosťou, čo niekedy vytvára dokonale osobitý drive. Hovorím o skladbách typu *Intermezza* z *Klavírneho kvarteta g mol* alebo lamenta nivelizovaného rýchlym tempom a asymetrickou rytmickou organizáciou (v 9/8 takte) alebo finále *Kvinteta f mol* či *Prvého klavírneho koncertu*. Pravda, aj u Čajkovského je takej hudby viac ako dost, napríklad celá *Piata symfónia*. Hrozná hudba – len z tých geniálne objavných typov pohybu, z motoriky finále ide mráz po chrbte. Alebo už spomenuté *Trio*. Alebo orchestrálne suity. Brahms a Čajkovskij majú mnoho priesečníkov, najmä, ako som už povedal, v umení vystavať veľkú hudbu z elementárneho materiálu. A tiež v materiáli samotnom: niektoré časti, napríklad scherzo z *Prvej symfónie* Čajkovského, akoby napísal Brahms, hoci v polyfonickom myslení má Brahms samozrejme viac priesečníkov s Tanejevom a Rachmaninovom. Čajkovskému táto mnohovýstavnosť a nejednoznačnosť vyjadrovania občas chýba. Napokon, pri všetkej úcte, ak tak možno povedať, nebol intelektuálom. A to počuť. Druhou vecou je, že časom sa môžete

dialektikou a intelektualizmom presýtiť, a vtedy sa aj najzarytejším znalcom žiada, aby „to krachlo“. Ako v *Adagiu* z *Luskáčika*. Vtedy Čajkovskij uspokojí viac než ostatní jeho súčasníci. A je dobré, že je to tak. A ak sa nám niektoré veci v období puberty javili ako pubertálne, časom si ich začneme vážiť jednoducho preto, že sú. A milovať ich. Tak sa dá ľahko pochopiť, prečo Američania tak milujú Čajkovského – pre výbuchy energie nezatažené reflexiou. A nakoniec sedíme a počúvame nejakú predohru-fantáziu *Hamlet*. Ak sa nemýlim, Čajkovskij z nemeckých skladateľov uprednostňoval Petra Cornelia a jeho kolegov z weimarskej školy, z ktorých hudby vane strach a hrôza.

■ Čo rozumiete pod Čajkovského neintelektuálnosťou?

Piotr Iljič Čajkovskij napísal ohromné množstvo veľmi dobrej a jednoducho geniálnej hudby a tento fakt akoby robil akékoľvek výhrady z našej strany zbytočnými. Nič nám neostal dlhý. Ak ich však mám sformulovať trochu presnejšie, ide o niektoré techniky a opakovania, po ktorých Čajkovskij celý čas siaha a ktoré dnes vyzerajú trochu archaicky. Napríklad obligátne tri články sekvencie. To však nie je ani tak problémom Čajkovského ako problémom jeho epochy, kedy dôraz na afekt ide na úkor práce so štruktúrou. Po vyše sto rokoch sa štruktúra neraz stáva príliš zreteľnou a bráni nám tešiť sa z harmonických alebo melodických objavov. Všetok pátos akejkoľvek romantickej hudby spočíva práve na ideí unikátnosti toho, čo znie. To sa však vo všeobecnosti stráca na pozadí skutočne veľkých vecí, v ktorých je táto črta buď prekonaná, alebo stráca význam. (...) A má byť skladateľ intelektuálom? Áno. Skôr áno než nie. Mozart bol vzdelaným človekom. Haydn čítal súdobých filozofov. Stravinskij v neskorých rozhovoroch stále analyzoval Léviho-Straussa. Vari je to zlé? Rozšírená téza o Brucknerovi, že bol hlupáček, a preto geniálny, je podľa mňa mýtus. Je možné, že ak by Bruckner nemal dve knihy, ako sa o ňom hovorí (Bibliu a Sechterovu učebnicu kontrapunktu), ale tri, menej by načúval svojim priateľom a daroval by nám nie deväť symfónií, ale rovno dvanásť. Ale hovoríme radšej o niečom pozitívnom, lebo priblížnu muzikológovia z trstenicami.

Onegin vs. Piková dáma

■ Môj pohľad možno spochybniť, no nazdávam sa, že Čajkovského opus magnum je opera *Jevgenij Onegin*, s dokonalosťou ktorej sa nemôže nič porovnávať. Je to unikátny prípad, v ktorom sa všetko vydarilo – hudba, libreto, psychológia, a dielo má formotvorný význam už nielen pre kultúru, ale samotné Rusko. Súhlasíte so mnou?

Myslím si, že je to otázka osobného súznenia s dielom, ale aj šťastia na dobrú inscenáciu. Ak máme hovoriť abstraktne, iste budete

súhlasíť, že táto skvelá opera je v určitom zmysle výsledkom nesprávneho prečítania, redukcie literárnej predlohy. Alebo, povedané menej tvrdo, prenesenia dôrazu: Puškinov *Onegin* je román, mimoriadne zložitá a na mnohých postavách založená kompozícia, ktorá je nemysliteľná bez kľúčovej postavy – autora. Všetko stojí na autorovej dikcii, na jeho pozorovaniach, komentároch, detailoch. Čajkovskij z románu vynechal priamu reč. Ostala love story. Najprv ona jeho a on ju neveľmi, potom naopak. A medzi tým – súboj, pričom sa lyrický hrdina lúči so životom

Postupne som v jeho hudbe dokázal doceniť cnosť zdržanlivosti, inými slovami úsporného zaobchádzania s materiálom, spolu s ešte zjavnejšou cnosťou šialenosti a expresivity. No pre to tomu bolo treba odísť z Ruska, kde nám o „skromnosti Piotra Iljiča“ rozprávali na každej vyučovacej hodine.

textom, ktorý sám Puškin označil za parodický, za romantické klišé. A k tomu ohromné množstvo dramaturgických postupov, ktoré by už pre Puškina, ktorý zomrel tri roky pred narodením Čajkovského, boli neobvyčajne staromódne. Napríklad všetky tie zbory dedinčanov. Sú aj u Puškina (prerušenie príbehu v jeho najvzrušujúcejšom momente), no u Čajkovského sa dedinčania objavujú po začiatočnom kvartete, kedy sme sotva videli hlavných hrdinov, a vyzerá to ako nevydarené splácanie dane tradícii, vložené číslo. Vôbec, u Puškina vystupuje zbor, masa, neobvyčajne zriedkavo, aj trefotriedne postavy sú prepracované do detailov. Musorgského v *Borisovi* táto osobitosť uchvátila a výsledkom bola revolúcia v hudobnom divadle: v zbore sa objavili sólisti. U Čajkovského je zbor práve len masou, sú to „operní mužikovia“, o ktorých písal Mandelštam. Vedľajšie postavy v Čajkovského *Oneginovi* nie sú viac než tieňmi – či Gremin, či karikatúrny Triquet. Hneď je jasné, že autor je sociofób. Prečo vo všeobecnosti každý prijíma túto operu s nadšením? Lebo nuansy nálad a rozpracovanie charakterov tých niekoľkých postáv puškinovského príbehu, ktoré skladateľovi ostali hodné povšimnutia, sa mu vydarili hodnoverne. Pričom túto hodnovernosť dosahuje prevažne minimálnymi, komornými prostriedkami (ak nerátame masové scény a známe okamihy, kedy sa Tatiana prestane ovládať). Na jednej strane bol Wagner so špeciálnymi efektmi, neviditeľným orchestrom a skutočným drakom a tu – opera pre študentov, takpovediac seriál pre mládež, a pritom sú všetci dojatí a súcítia, a tak je tomu dodnes. Ďalšiu vec, ktorá na tejto opere láka, by som charakterizoval ako rozostrenosť jej hraníc. Veľmi zdržanlivé zahajovacie gesto (bez fanfárových signálov a bez mystiky, takých typických pre roman-

tickú operu) a náhle zakončenie – akoby chcel ešte spievať, no už je po všetkom. Hudba úvodu je porozosievaná po celom prvom obraze, čím sa stierajú hranice medzi ním a zvyškom dejstva. O niečo radikálnejšie opakuje ten istý postup Puccini v *Bohém*e o devätnásť rokov neskôr.

Pokiaľ ide o záver opery, vždy si spomeniem na jednu nemeckú inscenáciu, v ktorej *Onegin* po finálnej fráze naskakuje do kočiaru a ten ho unáša zo scény. Vzdelaný režisér očividne identifikoval *Onegina* s Čackým.³ A tak sa v návale náhlivosti neraz stane, že

spevák skočí mimo kočiaru, rýchlo smerujúceho za kulisy, a opona sa snaží skryť pred nami spevákovo úsilie dohnáť ho. A tiež si myslím, že priam fantastický svetový úspech tohto diela súvisí s univerzálnosťou sujetu, ktorý, povedzte to priamo, Čajkovskij očistil od Puškina. Kde bola pôvodne „encyklopédia ruského

života“, ostali „lyrické scény“ – chvalabohu, pretože v konečnom dôsledku tu máme jednu z nemnohých klasických ruských opier, pri ktorých si zahraničný divák nemusí lámať hlavu nad tým, kto sú hlavní hrdinovia a o čo im ide. Preto v Nemecku uvádzajú *Onegina* neporovnateľne častejšie ako *Pikovú dámu*, čo je škoda, lebo *Piková dáma* sa mi javí ako omnoho serióznejšie a hlbšie dielo.

■ Hudobne alebo psychologicky?

Tam je dobré úplne všetko! Hlavné je, že ostala zachovaná polyfonickosť puškinovského rozprávania. Je to triler (o konfrontácii človeka s iracionálnym) aj love story, aj príbeh zo svetského života. Celá opera je postavená na akcii a protiakcii, ich protipostavenie je dané tak, že výsledkom je jediné smerovanie rozprávania, ktoré nás priamo a tvrdo privádza k rozuzleniu. Začína sa podobne ako *Onegin*, striedaním masových scén a ansámblov, no to, čo v *Oneginovi* vyzerá staromódne a chaoticky, tu podlieha najprísnejšej logike. Najprv vidíme akési nepochopiteľné deti, maškrútujúce v Letnej záhrade, potom skupinu podružných postáv, ktoré hovoria o hlavnom hrdinovi, a nakoniec sa objavuje sám hlavný hrdina. Podobá sa to na hollywoodsky triler začínajúci pohľadom na nehybnú panorámu Manhattanu, potom sa kamera priblíži k ulici a nakoniec akoby vydeľuje hrdinu z davu. No označiac hlavné postavy, Piotr Iljič nás necháva v nevedomosti, o čom vlastne opera je. Možno preto už prvý lyrický monológ Hermana („*Jej meno nepoznám*“) obsahuje motív troch kariet. Hrdinami opery *Piková dáma*, rovnako ako hrdinami rovnomennej novely, nie sú iba Herman a Liza, ale aj samotný Petrohrad, „podivné ruské mesto“, ako napísal vo svojom znamenitom článku Asafiev, „mesto odrazeného svetla“.

Hovorí sa, že skladateľ Kabalevskij sa zvykol pýtať pionierov: „*Deti, aká je to hudba? Veselá alebo smutná?*“ Prednosťou *Pikovej dámy* je, že je to často nejasné. Vezmite si hudbu začiatku prvého dejstva alebo skvelý duet Poliny a Lízy. Má dramaturgickú funkciu, no podchytiť jej emocionálne zafarbenie je dosť náročné. Neskôr sa Šostakovič pokúsil zopakovať túto rozdvojenosť a neistotu v scéne v Kazanskom sobore v *Nose*. Samozrejme, sú tam aj čudné veci, no nehladiac na všetky chyby a konvencie 19. storočia, hudba zasahuje do hĺbky nášho podvedomia a núti nás sa jej otvoriť. Čiastočne to súvisí s tým, že mnohé konvencie sa od počiatku deklarujú ako konvencie – 19. storočie robí syntézu 18. storočia, a to nám otvára možnosť interpretácie. No šťastí, a taká je v pozitívnom zmysle schizofrenická povaha tejto hudby, to súvisí s faktom, že hudba *Pikovej dámy* je v niektorých momentoch vyzývavo súčasná. Tak je napríklad vystavaná scéna v kasárňach alebo celé finále opery. Zo zmiešania protichodných tendencií sa rodí osobitosť hudby, jej primát pred inými Čajkovského dielami.

Preklad: Robert KOLÁŘ

Poznámky:

- 1 V deň, kedy sa zástancovia tvrdej línie pokúsili zvrhnúť Gorbačova a do moskovských ulíc vošli tanky, štátna televízia opakovane vysiela záznam *Labutieho jazera*. (pozn. red.)
- 2 Rusko-americký novinár a spisovateľ (1949–2009), pozn. red.
- 3 A. A. Čackij, hlavná postava satirickej hry Alexandra Gribojedova *Útrapy z rozumu*; prototyp „zbytočného človeka“.



Sergej NEVSKIJ (1972) študoval teóriu na hudobnom učilišti pri Moskovskom konzervatóriu, neskôr kompozíciu na Hochschule für Musik Carl Maria von Weber v Drážďanoch a Universität der Künste v Berlíne (F. Goldmann). Žije v Berlíne a v Moskve. Jeho diela uviedli na festivaloch v Donaueschingene, Berliner Festwochen, Wien Modern, Musica Viva, Gaudeamus a i. Získal prvú cenu na skladateľskej súťaži v Stuttgarte (2006) a cenu súboru Pro Arte (2008). Je autorom komornej hudby, scénickej a filmovej hudby (v spolupráci s režisérom Kirillom Serebrennikovom), v roku 2012 mala v moskovskom Veľkom divadle premiéru jeho komorná opera *Franziskus*.

Fenomén Boris Turza

Už dvadsaťpäť rokov prešlo od smrti organistu a pedagóga Borisa Turzu (1. 5. 1933–29. 9. 1989). Odišiel predčasne, vo veku 56 rokov. Aj keď slovo „odišiel“ sa mi v jeho prípade zdá nepresné. Boris Turza tak veľmi ovplyvnil nás, svojich žiakov, to, čo robíme a ako to robíme; zrejme nielen ja mám pocit, že ma sprevádza celým životom.

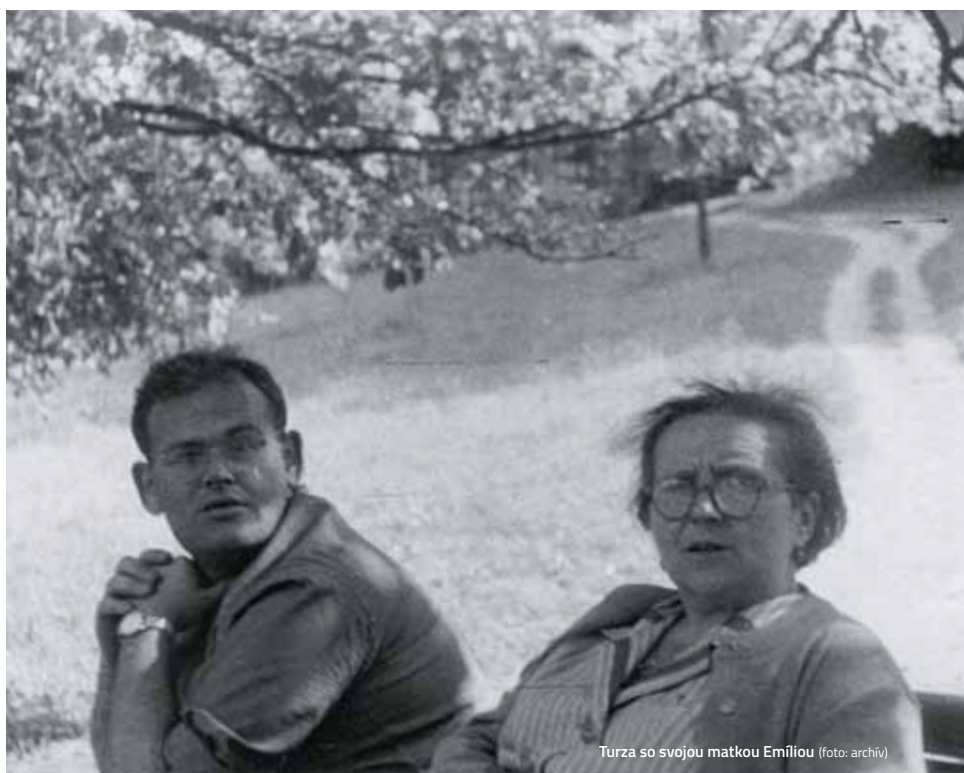
Narodil sa v Martine, základnú školu navštevoval v rokoch 1939–1945 v Kremnici a Žarnovici, gymnázium v rokoch 1945–1952 v Prievidzi, Lučenci a v Banskej Bystrici. Jeho mama bola učiteľka a otec pracoval ako riaditeľ viacerých lesných podnikov, resp. riaditeľ píly (Žarnovica). Práve zmeny otcovho pôsobiska boli dôvodom častého sťahovania rodiny. Boris bol najstaršie dieťa, rodičom sa po ňom narodili ešte dcéry Milena (vydatá Machová) a Ľubica (vydatá

učil aj súkromne. Bol to, čo dnes nazývame workoholik: učil od ôsmej rána do ôsmej večer, potom si pospal a o polnoci išiel cvičiť na organe v Redute. Ako koncertný umelec vystupoval v Bratislave a Prahe, ale aj v Nemecku, pričom popri klasickom organovom repertoári sa sústavne venoval uvádzaniu skladieb domácich autorov (Bella, M. Moyzes, Kardoš, Pospíšil). Toto obdobie v jeho živote sa skončilo v marci 1972, keď ho počas koncertu v Redute postihla nevoľ-

školy), ktoré vychádzajú od roku 1985 pod názvom *Hudobná náuka* (v spolupráci s Vierou Slujkovou, Rolandom Fislom a ďalšími, prvé zväzky s krásnymi ilustráciami Petra Klúčika). Ako editor pripravuje pre vydavateľstvo OPUS na vydanie klavírne diela Johanna Sebastiana Bacha – *Malé prelúdiá pre klavír* (1987), *Dvojhlasné invencie a trojhlasné sinfonie* (1989) a *Knižičku skladieb Anny Magdalény Bachovej* (1991). Pamätám si, ako kvôli svojim bachovským edíciám cestoval (samozrejme na vlastné náklady, ktoré vysoko prevýšili honorár od OPUSu) do NDR, aby si mohol preštudovať bachovské pramene v archívoch. To bolo pre neho príznačné: neuspokojil sa s porovnaním



Turza na hodine klavíra u R. Országha v Kremnici, s Országhovou dcérou (foto: archív)



Turza so svojou matkou Emíliou (foto: archív)

Halová). Základy hudobného vzdelania získal u Rudolfa Országha, dlhoročného riaditeľa chóru farského kostola sv. Kataríny Alexandrijskej v Kremnici. Po absolvovaní gymnázia viedla jeho cesta na bratislavské Štátne konzervatórium, kde v rokoch 1952–1957 študoval organovú hru u Irmu Skuhrovej. Jeho učiteľmi boli tiež Mária Medvecká (klavír), Kornel Schimpl (dirigovanie), Šimon Jurovský a Andrej Očenáš (kompozícia).

Umelec, pedagóg, editor...

V rokoch 1957–1972 delil Boris Turza svoj čas medzi kariéru koncertného organistu a pedagogickú činnosť na Hudobnej škole Miloša Ruppeldta v Bratislave. Popri tom

nosť, ktorá bola, ako sa vzápätí ukázalo, jeho prvým infarktom. Tu z rozhodnutia lekárov končí svoju dráhu koncertného organistu. Zároveň sa lúči s dlhoročnou vernou spoločníčkou cigaretou. Inak však nič nemení na svojom vášnivom prístupe k životu a perfekcionizmu vo všetkom od práce až po pestovanie kaktusov. Ešte viac sa sústreďuje na učenie na Hudobnej škole na Dibrovovom (dnes Františkánskom) námestí, i v súkromí. Pôsobí ako pedagogický metodik, spolupracuje so Štátnym konzervatóriom, Výskumným ústavom pedagogickým a Krajským pedagogickým ústavom v Bratislave. Stáva sa hlavným autorom série dosiaľ neprekonaných cvičebníc a metodických príručiek pre ľudové školy umenia (dnes základné umelecké

publikovaných vydaní prestížnych zahraničných vydavateľstiev, ale musel sám vidieť archívne pramene. Cesty spájali s návštevami zahraničných priateľov, ktorých mal najmä v Nemecku a Maďarsku.

...a jeho žiaci

Pomerne priestranný panelákový byt Borisa Turzu na Púpavovej ulici bol preplnený kvetmi, notami, knihami (väčšinou v nemčine) a unikátnou zbierkou gramofónových platní. Bol to zároveň veľmi zvláštny, neformálny duchovný priestor, do ktorého sme sa my, žiaci, nechodili iba cvičiť v klavírnej či organovej hre, harmónii, kontrapunkte, sluchovej analýze, hre z listu a hre partitúr, hudobnému rozboru a kompozícii. Chodi-

li sme tam tiež spoločne počúvať hudbu, rozprávať sa o nej, chápať ju v širších kultúrnych súvislostiach. Učiť sa diskutovať a slobodne, kriticky uvažovať. A tiež riešiť najrôznejšie životné problémy. Lebo nebolo témy, o ktorej by sa s mohutným plešatým mužom z Púpavovej nebolo dalo porozprávať. Keď bolo treba, ponúkol riešenie, inokedy vyslal len jemný impulz, z ktorého v hlave dotyčného po čase sama dozrela odpoveď či riešenie problému.

Boris Turza nemal v láske socializmus a nemiloval Sovietsky zväz. Skutočnosť, že práve on slávil svoje narodeniny 1. mája, sa vždy znovu stávala zdrojom pobavenia v kruhu jeho priateľov a žiakov. Tí mu aj vyrobili červený transparent s nápisom „Boris Turza zdraví 1. máj“, ktorý každoročne v daný deň vyvesili do okna. Jeho chronické problémy so srdcom mu „vyniesli“ lekárske potvrdenie (veľmi si ho cenil) o tom, že pacient sa nesmie v práci zúčastňovať na povinných ideologicko-politických školeniach, keďže sa má vyhýbať rozčúleniu.

Dlhý je zoznam jeho žiakov, a ne jeden z nich to v hudbe dotiahol ďaleko. Patria k nim Egon Krák, Andrej Šeban, Peter Zagar, Slavomír Jakubek, Peter Feranec, Nora Škuta, Rastislav Štúr, Igor Javorský, Martin Mázik a mnohí ďalší. A dodnes stretávam aj tých jeho žiakov, ktorí sa síce vydali



Turza za organom v koncertnej sieni Vládnjej budovy, v dnešnej Moyzesovej sieni (foto: archív)

inou cestou, sú právnikmi či manažérmi, ale často ich vidieť na koncertoch, lebo hudba sa pre nich stala celoživotnou potrebou. Nedávno sme sa o Borisovi Turzovi rozprávali s jeho sestrou, pani Ľubou Halovou. Hovorili sme o smútku, ktorý nám vtedy pred rokmi spôsobila jeho náhla smrť. A zhodli sme sa, že dnes, po rokoch,

ostáva hlavne vďačnosť. Mali sme šťastie, že sme stretli tohto človeka. A že si – podľa zákona zachovania energie – môžeme niesť so sebou kúsok jeho životnej sily, múdrosti a humoru.

Vladimír ZVARA

Autor je vedúcim Katedry hudobnej vedy FiF UK

Three Medieval Tenors Conductus

16. marec 2015 | 19:00 hod.

Dóm sv. Martina
Bratislava

Tri stredoveké tenory
John Potter (UK), Rogers Covey-Crump (UK),
Christopher O'Corman (UK)



Čardášová princezná bez noblesy i hviezdnych manier

Slávna Čardášová princezná prináša v oboch verziách – nemeckej i maďarskej – sentimentálny príbeh stavovsky nerovného vzťahu kabaretnej speváčky a šľachtického syna. Ak pridáme fakty z prvej svetovej vojny, v čase ktorej mala opereta svoju premiéru (1915), nie je ťažké dosadiť k niektorým postavám reálne osoby krachujúcej monarchie.

Súčasná našťudovanie je v banskobystrickom súbore historicky štvrté a kompletne maďarské. Režisér **Imre Halasi** nepatrí k experimentátorom, očakávalo sa preto, že zinscenuje starú dobrú monarchistickú noblesu. Zvolil pohodlnejšiu cestu: skopíroval sám seba. Pred rokmi maďarskú verziu našťudoval v Košiciach (2008), teraz vymenil scénografa, kostýmovú výtvarníčku, zrevidoval vlastný pohľad a od Hornádu k Hronu presídlil niekoľko postáv.

Portálové karyatídy s hviezdou oblohou na ramenách a vínovočervené plyšové lôžce so chambre separée navodzovali zašlú slávu aj dobovú atmosféru chýrneho kabaretu Orpheum. Prostredie skvele dopĺňali elegantné dámske kostýmy. Po výborne rozohreanej predohre sa začala reminiscencia. Ženská postava v náznaku objala oponu, rozhliadla sa po javisku a odišla. Tajomnu dámou bola bývalá hviezda kabaretu Cecília, ktorá si zaspomínala s niekdajšími „kumpánmi“ Miškom a Ferim. Zamilovala sa do kniežaťa, rozvodom jej titul ostal, menili sa iba kniežatá. Nadobudnuté šľachtické mravy ju teraz priviedli prekaziť pochybnú lásku syna Edwina s kabaretnou umelkyňou. Pikantná expozícia dáva priestor pre vtípne zápletky, nedorozumenia aj situačnú komiku, známe

hudobné šlágre plnia kasy po celom svete. Autentickému obrazu spoločenskej smotánky však v novej inscenácii chýbala podstatná drobnosť: poznanie i dodržanie spoločenského bontónu. Pôvabný svet šarmantných gavalierov, diskretných čašníkov, koketných dám, opojných valčíkov a búrlivých čardášov, v ktorom sa zabúdalo aj na vojnové udalosti, nefungoval – jedinečná noblesa monarchie sa z inscenácie vytratila. Aj preto Sylva nebola vždy presvedčivou femme fatale a Cecília okolo seba márne hľadala dávne dvorenie. Gentlemani (v ten večer?) vymreli. Kabaretný Miško ako majordomus Michel (**Peter Svetlík**) ignoroval majstrovstvo ceremónie a hostí vypevňoval svojím „chojte už!“ Ani Feri (**Slavomír Benko**) nebol melancholicky dúfajúcim staronovým nápadníkom Cecílie, iba unaveným chlapom. Ceľ operete chýbal dôraz na detail. Škoda.

Predstaviť Sylvy **Katarína Procházková** sa vo veľkých operetných úlohách pohybuje bezpečne, jej príjemný soprán sa dobre počúva, zvláda aj prózu. Čo v ten večer nielen na jej výkone prekážalo, bol pričastý tragický výraz a vážne interpretačné nedostatky dlhých textov. Snaživý bonviván **Dušan Šimo** (Edwin) sa bez problémov vysporiadal s milostnou príučkou, skvelá **Olga Bezačinská**

(Líza) s hereckou gráciou a ľahkosťou subrety dotiahla k výbornému výkonu aj šarmantného **Csabu Kotlára** (Boni). Tomu vyšli spevné party, prózu musí rozhodne dopracovať. Prečo sa váľal po zemi, ostalo záhadou. Cecíliu, zjavom pripomínajúcu rakúsko-uhorskú cisárovnú, ozvláštnila **Alena Hodálová** mierne afektovaným herectvom a mimikou frivolnej ex-kabaretiérky. Jej degenerovane vyzerajúci manžel, šľachtic Leopold (**Jozef Úradník**), bol jedinečnou figúrkou karikatúry spoločnosti, podobne aj nový „šeniľný“ nápadník arciknieža Ferdinand (**Ivan Zvarík**). Nesmrteľné árie, duet i ansámble predsilestrovsky zvládol dirigent **Ján Procházka**. Niekedy pozabudol, že valčík nie je polka a hudobná noblesa sa nedá zamietať s neviazanosťou a orchestrálnou hlučnosťou. Javisko oživovala originálna cigánska muzika.

O tom, že opereta nestarne, svedčia aj vystúpenia veľkých operných stars, Jonasa Kaufmanna v Berlíne a Pavla Bršlíka (silestrovsky Boni) v Drážďanoch. Hudobný mix temperamentu a sentimentu je žiadaným „výživovým“ doplnkom divadelnej prevádzky. V novom banskobystrickom našťudovaní má **Čardášová princezná** všetky predpoklady, aby sa z jednotlivých klipov spevu, prózy a tanca časom stala skutočná veľkooperetná kráľovná svojej vlastnej histórie.

Emmerich Kálmán: *Čardášová princezná*
Dirigent: Ján Procházka
Zbormajsterka: Iveta Popovičová
Scéna: Robert Menczel
Kostýmy: Henriette Laczó
Choreografia: György Gesler
Réžia: Imre Halasi
Premiéra v Štátnej opere Banská Bystrica
12. 12., navštívená repríza 30. 12.

Zbojníci a žandári rabovali v SMERe

Literárny, filmový a muzikálový slovenský superhrdina Juraj Jánošík sa v košickej inscenácii Na skle maľované narodil do iného sveta. Jemný inscenačný naivizmus pretransformovali študenti tunajšieho konzervatória so svojimi pedagógmi do kolektívnych výstupov zbojníkov a žandárov.

V dynamicky akčnom choreografickom tvare a v štýle ľudových prekáračiek sa útočilo iba vtípne a slovné. Bez valašiek, vrkočov či súkenných gátí, zato v módnych teniskách, naboso, v rifliach, tričkách a flanelkách prežívali všetci naplno vlastné chvíľe lásky aj radosti – hrali sami seba.

Expozične náročný vstup jediného Rozprávača zvládol spoľahlivo **Tomáš Diro**. Počerný Čert **František Balog** bol výborným rozohrávačom so svojším „čiernym“ humorom, **Lívia Du-javová** zasa do čipkovanej bielizne oblečeným Anjelom bez krídiel, s nebesky tlmeným, no intonačne nie vždy presným hlasom. V čistulinkej bielej košeli XXL (veľkosť, ako sa na správneho chlapa patrí!) si Jurko (**Erik Jasaň**) veľkými krokmi ukrajoval z javiskovej pôdy

a pripomínal viac hrdinu zo slávneho českého muzikálu *Starci na chmelu* než hórneho junáka – bol tínedžerským „sníľkom“ s odhodlaním pre budúcnosť. Už ako dojča velil všetkým v podrepe, a keď dospel, milú nie a nie (tam) dostať. Ostal iba hit *Zbohom buď, lipová lyžka*. Niekoľko multifunkčných rekvizít na javisku štúdia SMER bezchybne fungovalo v symboloch: drevený rám (príležitostná šibenica, veraje dverí, interiérové-exteriérový predel), biela nadrozmerná plachta (prikrývka, závoj, premietacie plátno s najúžasnejším jánošíkovským pôrodom „nohami von“, ovinovačka, stoh slamy, perinka pre dieťa, kupola chrámu), veľký drevený sud (s pálenkou, pivom, súd pred popravou i hra o osud) a svetelný park aj so stroboskopom v rukách. Po ľavej

strane javiska bola umiestnená živá muzika bez dirigenta, ktorá v „táborákovskej“ zostave (dvoje huslí, tri gitary, bicie a kontrabas) sprevádzala spolužiakov a dotvárala hudobnú kulisu aj sprievod.

Študentsky „odviazané“ predstavenie malo i svoje retardéry. Humor, absurdnosť situácií a úprimné úsilie pobaviť divákov však boli silnými devízami a vysoko prevyšovali nepodarky. Recesne naivistický začiatok sa vykryštali- zoval do presvedčivej funkčnosti a s využitím prirodzenej študentskej spontaneity pripravil príjemný predvianočný zážitok. A možno, že sa účinkujúcim na maturitách už Jurko Jánošík nebude zdať až takým smiešnym slovenským hrdinom.

Ernest Bryll – Katarzyna Gärtnerová:
Na skle maľované
Hudobná spolupráca: Bartolomej Buráš
Choreografia: Ivana Kučerová
Úprava, výprava a réžia: Milan Antol
Premiéra v Štátnom divadle v Košiciach,
Štúdio SMER, 12. 12.

stranu pripravila **Mária GLOCKOVÁ**

Opereta v SND

Kedysi sme počúvali klasické operety vo vlnách bratislavského rozhlasu a chodievali sme na predstavenia Novej scény. Tá v ostatných desaťročiach vymenila operetu za muzikál a operný spev za technicky zosilnené nôtne na spôsob populárnej hudby. Chýbajúci operetný súbor v Bratislave supluje Opera SND. Od roku 1991 je Lehárova Zem úsmevov piatou operetnou premiérou (po dvoch Netopieroch, Noci v Benátkach a Veselej vdove).

Hoci je opereta všeobecne považovaná za zábavný hudobno-divadelný druh, v *Zemi úsmevov* nie je veľa priestoru pre smiech. Komično predstavuje len dvojica mladokomika a subrety ako protiváha k ústrednému páru a tiež dva výstupy Eunucha. Zostal však priestor pre tanečné výstupy, pestrú paletu kostýmov a ľahká hudba s dvomi náročnými, no vďačnými speváckymi partmi. Najmä v tenorovom sa dokázali blysnúť veľkí speváci minulosti a v stredo európskom priestore to platí dodnes. Hudobní vedci, pravda, budú vždy hľadiť na operetných skladateľov cez prsty. Na posúdenie kvality ich diel však nemožno uplatňovať všeobecné hudobno-estetické kritériá. Treba ich chápať v kontexte operety ako druhu, ktorý zodpovedal vkusu silnejšieho meštiactva, a po opernom verizme tvoril jeden z ďalších mostov medzi klasickým umením a priemyslom filmu či populárnej hudby ako kultúrnej „potraviny“ pre široké vrstvy populácie.

Lehárova opereta trpí na málo šťastné libreto, ktoré sa dá vyrozprávať na pár riadkoch. Príbehu chýba silnejší konflikt, ak len za nepovažujeme dnes tak aktuálne nezmieriiteľné stretnutie dvoch civilizačných kultúr. Povinný happy end nahrádza nostalgická sentimentalita, ako rozchod mileneckej dvojice nazval v bulletine dramaturg **Martin Bendík**. V hudobnej faktúre zostal skladateľ poplatný dobovému vkusu (napríklad vo formálnej výstavbe tenorových árií), sem-tam zaznejú aj triviálnejšie pasáže pripomínajúce, že Lehár mal za sebou prax vojenského kapelníka. Hneď v ouvertúre prezentuje všetky tri hlavné melódie tenorového partu, kým v závere predohry k druhému dejstvu nájdeme miesta, na ktorých sa „poučil“ Felliniho skladateľ Nino Rota. Osobitosťou partitúry je množstvo hudobných exotizmov a nostalgická („molová“) nálada prevládajúca v takmer všetkých výstupoch Su-Čonga, inšpirovaná azda aj Puccinim. Záverečný duet z prvého dejstva je náročným sústom i pre skúsených operných spevákov, ktorí musia zaujať nielen farebnosťou tónu, ale tiež bezpečným zvládnutím vysokej polohy. Postava Lízy nemá také uhrančivo efektné árie, ako sú Su-Čongove *Dein ist mein ganzes Herz, Immer nur lächeln, Von Apfelblüten einen Kranz*, no ani jej vokálny part vôbec nie je ľahký. Lehár vedel komponovať rafinovane, občas posunul hranice operety až k opere a záleží len na nás, či sa aj dnes necháme jeho hudbou dojať, alebo sa nad ňou zhovievavo pousmejeme.

Ako viacerí „činoherci“ pred ním, tentoraz sa o prvú operno-operetnú réžiu pokúsil **Ju-**

raj Nvota. Začlenil sa do prúdu tých kolegov (Martin Huba, Jiří Menzel, Michal Vajdička), ktorí sa s úctou skláňajú pred autorom diela, a svoj podiel umeleckej práce vidia skôr v zladení jednotlivých inscenačných zložiek než v nejakom prevratnom ideovom výklade. Ten je naznačený len v aranžmáne niektorých scén v prvom dejstve, kde režisér (cez hercov) podčiarkol, že pre viedenskú aristokraciu (s výnimkou Excelencie Hardeggovej v podaní **Márie Kráľovičovej**) nie je čínsky princ rov-



Zem úsmevov (foto: A. Klenková)

nocenným partnerom, takže prekážky stavané multikulturalizmu sú obojstranné. Inak sa režisér najviac zviditeľnil pri aranžovaní predohry ako výjavu z konských dostihov, o ktorých sa potom následne hovorí v texte, resp. pri aranžovanej záverečnej klaňacke. Nie celkom sa dá stotožniť so scénou **Tomáša Rusína**, ktorá sa síce zbavila prílišnej popisnosti tradičných inscenácií a vytvorila dostatok priestoru pre tanečné kreácie a pohyb zboru, no v intímnych výjavoch ponecháva sólistov príliš osihotených. Istým pokusom o skomornenie boli priesvitné paravány v komnatách princových manželiek, ktoré (ak by ich bolo aspoň o jeden pár viac) pripomínali pri odchode princa v závere druhého dejstva prerážanie dverí Alidou Valli vo Viscontiho *Vášni*. **Zuzana Štefunková-Rusínová** štylizovala kostýmy viedenskej spoločnosti do bielej a japonskej do červenej farby. Punc „muzikálu“ (čiže viac akrobacie než baletu) mali obe defilé v čínskych dejstvách s choreografiou **Jaroslava Moravčíka**. Škoda len, že tu Lehár nedokázal zložiť takú hudbu, aká sa podarila Puccinimu pri slávnostnom vstupe Turandot. Aj keď mnohí návštevníci budú zrejme vďač-

ne chodiť na túto inscenáciu pre komplexný zrakovo-sľuchový dojem, tradičné operné publikum ocení predovšetkým hudobné naštudovanie **Petra Valentoviča**. Sem-tam síce podľahlo hudobnej prvoplánovosti istých pasáží v partitúre, inde sa možno tvárilo až „prioperne“, ale vcelku ho možno považovať za vydarené. Výkon **Miroslava Dvorského** (Su-Čong) sa v priebehu predstavenia stupňoval, zaujal najmä kovovými a farebnými vysokými tónmi (niekedy mierne forsírovanými), kým v celkovom prejave by občas nezaškodilo viac ľahkosti. Alternujúci **Michal Lehotský** vynikol v lyrickejších pasážach, jeho tón je mäkkší, vokálna línia však pôsobí málo plynulo. Pre postavu Lízy nie je **Adriana Kohútová** najideálnejším javiskovým typom, jej mladodramatický hlas však znel v celom rozsahu farebne jednoliato a výrazovo zainteresovane. Alternujúca **Helena Becse**

Szabó síce viac naplňala predstavu mladej rakúskej grófk, ale jej tónu chýbali väčšia rezonancia nižšej polohy i pružnejšie výšky. Dobré sa uviedla **Mária Rychlová** ako čiperná, v pohybe i hlase sympatická Mi (herecky vôbec najlepšia kreácia inscenácie), kým **Jane Bernáthovej** nevyhovovala pomerne nízka poloha partu a napriek v minulosti chválenej hereckej bravúre sa v tejto úlohe necítila najlepšie. Z predstaviteľov Gustáva zaujal **Ondrej Šaling** oveľa viac než **Róbert Remeselník**, z interpretov hovorených úloh sa vyznamenal **Ivan Ožvát** v úlohe Eunucha. Zborové scény už tradične dobre naštudoval **Pavol Procházka**. Inscenácia sa zmysluplne uvádza v slovenčine (preklad **Ján Štrasser**).

Vladimír BLAHO

Franz Lehár: *Zem úsmevov*
 Dirigent: Peter Valentovič
 Zbormajster: Pavol Procházka
 Choreografia: Jaroslav Moravčík
 Scéna: Tomáš Rusín
 Kostýmy: Zuzana Štefunková-Rusínová
 Réžia: Juraj Nvota
 Premiéry v Opere SND 17. a 18. 1.

Objavitel'ský okamih

Hoci dejiny opery vyprodukovali stovky opusov, na plagátoch sa točí iba zlomok z nich. Najmä diela, ktorých dej sa viaže ku konkrétnym historickým postavám či udalostiam, nemajú v súčasnom opernom divadle na ružiach ustlané. Ich sužety sa zrejme priečia moderným aktualizáciám a intelektuálnym zovšeobecneniam, takže veľká časť z nich je odsúdená na (dočasný?) spánok v policiach archívov.

Naštastie sa nájdu zanietení investujúci energiu do oprášovania zabudnutých partitúr. Niekedy sa tak deje vo veľkom štýle, s dlhodobou kriticko-edičnou koncepciou a vyústením do javiskovej podoby diel (rossinióvske *Pesaro*, donizettióvske *Bergamo*), inokedy je výsledkom „aspoň“ koncertné uvedenie obchádzaného opusu. U nás sa s podobnými projektmi stretávame len výnimočne (inscenácia Haydnovho *Opusteného ostrova* s Musicou aeternou, SND 2009; koncertné naštudovanie Hummelovej *Mathilde de Guise* v interpretácii Solamente naturali, SND 2009; belcantová kolekcia na Zámokkých hrách zvolenských). Naposledy sme vďaka Centru starej hudby spoznali operu François-Adriena Boieldieua *Beňovský alebo Vyhnaní z Kamčatky* (Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu, 11. 11.). Prominentný skladateľ francúzskej opéry comique skomponoval 38 opier, z ktorých väčšina zažila súdoby úspech. S mysterióznym romantizmom najpopulárnejšej z nich, na libreto Eugèna Scribea skomponovanej *Bielej panej* (*La dame blanche*), sa návštevníci SND zoznámili už v druhej sezóne existencie divadla (1921). Na plagát sa vrátila v roku 1930 a až do koncertného uvedenia *Beňovského* ostala posledným slovenským príspevkom k interpretácii Boieldieuovej opernej tvorby. No aj v zahraničí je dnes „francúzsky Mozart“ me-
nom z učebníc. Podľa portálu operabase.com je v aktuálnej sezóne nová inscenácia jeho diela plánovaná iba v nemeckom Oldenburgu (*Biela pani*), doposiaľ posledná nahrávka pochádza

z roku 1996 (opäť *Biela pani*, Orchestre de Radio-France, dirigent Marc Minkowski). *Beňovský* je takmer výlučne operou mužských hlasov, jediným ženským partom je Móricova milá Afanázia, ktorá sa objavuje až v úvode druhého dejstva. V centre deja stojí konflikt dvoch vyhnancov: ruský dôstojník Štefanov žiarli na priazeň, ktorá sa poľskému generálovi Beňovskému dostáva od guvernéra Kamčatky



Beňovský (foto: V. Slaninka)

Milova a najmä od jeho krásnej netere. Beňovského obviní zo zrady druhov, pripravujúcich vzburu proti guvernérovi. Napokon však ambície doženú k vierolomnosti samotného Štefanova. Sužet ústi do všeobecného zmieru: Štefanov si pod ťarchou výčitiek svedomia priznáva vinu, Beňovský ho opäť prijíma za priateľa, obháji ho pred druhmi a strýkovi svojej nevesty ponúka priateľstvo a ochranu. Opera je vystavaná na ranoromantickom pôdoryse. Obsahuje viacero atraktívnych árií, ktoré po kantabilnej kavátínovej časti ústia do rýchlejšieho „cabalettového“ finále. K hudobne

najpôsobivejším miestam patrí scénotvorná predohra k tretiemu dejstvu (odohráva sa v noci, pred vchodom do jaskyne) so signálmi dychových nástrojov.

Tri ústredné mužské party určil skladateľ tenoristom. Z nich v bratislavskom naštudovaní najpozitívnejšie zarezoval **Martin Gyimesi** (Guvernér) s príjemným a kultivovaným lyrickým hlasom, ktorému zatiaľ chýba iba o čosi väčší objem. Predstaviť titulného partu, rakúsky tenorista **Bernhard Berchtold**, znel pekne v nižšej polohe, smerom nahor však jeho hlas strácal štavu. Hendikepom bol aj nedostatok výrazovej charizmy, prejavujúci sa najmä vo vodcovských pasážach. V tomto zmysle sa ústrednou postavou stal Štefanov, keďže jeho predstaviteľ **Zoltán Megyesi** disponuje nosnejším a energickejším spinto hlasom. Kvantitou menší part Žeslina obdaril Boieldieu jedným z najatraktívnejších čísiel opery, áriou „Ak sa moje srdce súži“ (1. dejstvo), umožňujúcou interpretovi preukázať pohyblivosť, rozsah i farebnosť materiálu. **Csaba Kotlár** (v súčasnosti študent VŠMU) ešte potrebuje svoj mladý hlas vyspievať a vyhladiť, príťažlivý timbre je však prísľubom do budúcnosti. Pánsky ansámbl pôsobivo dopĺňala **Linda Ballová** – part Afanázie poňala primárne dievčensky, vypäté pasáže však dokázala korunovať svetivými, na dychu opretými vysokými tónmi s výrazným dramatickým nábojom. Zborový part naštudoval **Spevacký zbor Lúčnica** (zbormajsterka **Elena Matušová**). Slabinou uvedenia bol jednostrunne patetický prejav **Mariána Prevendarčika**, ktorého činoherný text vznikol prerozprávaním pôvodných hovorených dialógov opery. Je veľká škoda, že **Festivalový orchester Apollo** pod vedením **Mariána Lejavu** nebude mať príležitosť cizelovať perspektívny výkon na ďalších reprízach. Prchavá chvíľa okamihu, v ktorom sme mali možnosť byť spoluobjaviteľmi neznámeho diela, je zachytená aspoň na nahrávke Slovenského rozhlasu.

Michaela MOJŽISOVÁ

Lúba Baricová jubiluje

V druhej polovici päťdesiatych rokov obcestovala bratislavský operný súbor talentovaná omladina, absolvujúca spevácke triedy VŠMU. V mezzosopránovom odbore to bola vrútocká rodáčka **Lúba Baricová** (13. 1. 1935), ktorá sa vďaka pozoruhodnému hlasovému materiálu, muzikálnosti a atraktívnemu zjavu rýchlo zhostovala závažných postáv. Od začiatku angažmánu (1958) do dovŕšenia tridsiatky (medzitým dva roky stážovala na moskovskom Čajkovského konzervatóriu) naštudovala popri inom Concepción v Ravelovej *Španielskej hodinke*, Borodinovu Končakovnu, Offenbachovho Niclausa, Čajkovského Olgu i Grófkú, Dvořákovu Ježibabu. Ako 28-ročná si zmerala sily s Azucenou vo Verdiho *Trubadúrovi* a ešte pred ňou si na banskobystrickej scéne overila neskoršiu azda najprofilovejšiu rolu, Bizetovu Carmen.

V nasledujúcom desaťročí pôsobenia Luby Baricovej v Opere SND (prerušenom stálym angažmánom v rakúskom Linzi v sezónach 1969–1972) získala renomé umelkyne univerzálnych kvalít a mnohostranného využitia. Bola temperamentnou Dvořákovou Káčou, štylizovane sošným Gluckovým Orfeom, stvárnila dve už temer zabudnuté slovenské postavy (Dr. Ruoffová v Holoubkovom *Profesorovi Mamlockovi* a Lucia v Bázlikovom *Petrovi a Lucii*), Arsamenu v Händelovom *Xerxovi* či altové sólo v poloscénickom Janáčkovom *Zápisníku strateného*. Po návrate z lineckého pôsobenia, kde sa na rozdiel od domovskej scény dostala aj k Mozartovi a Rossinimu (titulná postava *Popolušky*), žiarila na bratislavskom javisku ako Bizetova Carmen, Bartókova Judit, Musorgského

Marína Mnišek. Opäť sa dostáva k Verdimu (Amneris v *Aide*), k pôvodnej slovenskej tvorbe (Urbanec, Suchoň, Cikker) i k charakterovým úlohám. Tie si aj po pozvoľnom opúšťaní profilového repertoáru vychutnávala až do konca svojho 34-ročného pôsobenia na doskách prvej scény (1992).

Pevná technika, schopnosť vystihnúť charakter, umocnenie vokálneho profilu postavy moderným herectvom (a to aj v dobe, keď režiséri nemali ambíciu vládnuť) – to bol javiskový rukopis Luby Baricovej. Kompletizovať portrét jubilantky by znamenalo venovať sa jej bohatej koncertnej činnosti, hosťovaniam, nahrávkam pre rozhlas (kde bola aktívna aj moderátorský) a televíziu, rozpisat sa o jej pedagogickej činnosti. Osobnosť Luby Baricovej teda po tri a pol desaťročia formovala slovenský operný život komplexne a z dejinného hľadiska nezmazateľne.

Pavel UNGER

Agentúra KAPOS nám v minulosti vystúpeniami Pavla Bršlíka, Štefana Kocána, Jany Kurucovej, Adriany Kučerovej či Simony Houda-Šaturovej pripravila jedinečné umelecké zážitky. Ďalším adeptom na zaradenie do cyklu Veľké slovenské hlasy sa stal tenorista **Miroslav Dvorský**. Hostom jeho koncertu (3. 12.) bola mladá sólistka SND **Andrea Vizvári**.

Dvorského koncert však s predchádzajúcimi nemožno porovnávať. Pričinil sa o to nápad nazvať ho vianočným, čo výrazne ovplyvnilo dramaturgické zameranie. Cyklus Veľké slovenské hlasy si žiada vrcholné umelecké výkony, kým vianočný koncert si vystačí s dojemnou pohodou atmosféry najkrajších sviatkov roka. Koncert sa tak rozlomil vo dvoje: po opernej časti nasledovala polhodina známych kolied a sakrálnych skladieb, ktoré síce tiež možno zaspievať viac či menej kvalitne, no predsa len sú z iného súdka. Dvorský v opernej časti napodiv neinterpretoval

Veľké slovenské hlasy vo vianočnom duchu

árie, v ktorých by mohol uplatniť svoj spinto tenor, ale skôr také, ktoré boli umelcovou doménou v lyrických počiatkoch jeho kariéry. Príkladne zaspieval lyrickú áriu Alfreda z *Traviaty* i dramatickejší záver Princovej árie z Dvořákovvej *Rusalky*. V populárnom *Věrnom milovaní* prešiel pôsobivo od mäkkého lyrického spevu k dramatickejším vrcholom. Len na Nemorina z *Nápoja lásky* je jeho hlas už dnes trochu ťažký. Andrea Vizvári skvele „vytúkala“ koloratúry Gildy, no Adina by si žiadala o čosi sytejší hlas a aj part Mařenky (spomínaný duet) je v prvej polovici položený nevdačne hlboko, s čím si lepšie poradia dramatickejšie sopranistky. V podaní tenoristu boli vrcholom druhej časti večera *Adeste fideles* a efektne zamerikanizovaná pieseň Adolpha Adama, dnes známa ako *O Holy Night*. Sopranistka emotívne zaspievala

Gounodovu *Ave Mariu* v sprievode a cappella spievajúceho zboru **Lúčnica**, ktorý sa aj v prvej časti koncertu dobre uviedol v ukážkach z Leoncavalla a Smetanu (zbormajsterka **Elena Matušová**). Sklamaním bol výkon **Slovenského národného symfonického orchestra** (venujúceho sa štúdiovému nahrávaniu) s dirigentom **Martinom Leginusom**: jeho zvuk znel v Rossiniho geniálnej *Strake zlodejke* surovo, v scéne z *Luskáčika* pripomínal skôr štýl amerických zábavných orchestrov a pri sprevádzaní spevákov nadmerným exponovaním dychov (najmä pozáun) uberal pôžitok zo spevu. Po kritických výhradách predsa len balzam na dušu: atmosféra bola ozaj vianočná a Miroslav Dvorský potvrdil, že patrí medzi veľké slovenské hlasy.

Vladimír BLAHO

Drážďanský Silvester v špičkovom obsadení

V predstihu troch dní pred záverom roka (28. 12.) sa v drážďanskej Semperovej opere uskutočnilo silvestrovské koncertné uvedenie Kálmánovej *Čardášovej princeznej*. Už pol hodiny po ukončení koncertu sledovalo z nemeckého vysielateľa ZDF 1,6 miliónov divákov na obrazovke to, čo sa iba zlomku z tohto čísla podarilo zažiť v divadle live. Nepochybným magnetom živého i televízneho uvedenia bola **Anna Netrebko** v úlohu Sylvy Varescu. Preplnené divadlo sa lesklo na javisku (**Sächsische Staatskapelle Dresden** a **Zbor Semperovej opery** s dirigentom **Christianom Thielemannom**) aj v hľadisku (k publiku patrila i dcéra Emmericha Kálmána). A priam kráľovský trblietajúc sa v sprievode prvého z mnohých

burácaní publika objavila na pódiu i hviezda večera so svojou vstupnou áriou *Heia, in den Bergen ist mein Heimatland!* Netrebko je zjavom i hlasom naozaj výnimočná. Prebýva v nej akási vitálna sila, ktorá sa publika zázračne dotkne a vtiahne ho do momentálneho hudobného sveta. Jej zásluhou bolo možné zabudnúť na skutočnosť, že nešlo o scénické predvedenie, ale o dobre okresaný koncertný variant tejto nemsrteľnej operety. Džku podujatia uvádzaného bez prestávky totiž diktovala televízia, nesmelo presiahnuť 95 minút. Z jedného z najúspešnejších hudobno-dramatických diel zlatej operetnej éry tak vypadli predovšetkým všetky dialógy i celá zápletká – a tým pádom i z nej sršiaci

humor. *Čardášová princezná* ostala rýchlym sledom hudobných výstupov sólistov, duetov, ansámblových čísiel a zborov.

Sladké melódie v duetách Anny Netrebko a **Juana Diega Flóreza** (Edwin), ale tiež terceto *Nimm, Zigeuner, deine Geige* Anny Netrebko, **Pavla Bršlíka** (Boni) a **Sebastiana Wartiga** (Feri) pohlili celým auditoriom: hľadisko bolo doslova ako pustené z uzdy. Napriek tomu, že typický maďarský a viedenský rytmický ráz temperamentnej „Čardášky“ znesie aj – hudobným koreňom diela bližšie – rubata a iný výsledný soundback, drážďanské uvedenie bolo obrovským úspechom. Vzniknuté DVD sa isto stane žiadaným artiklom. Zrejme nebude mankom ani fakt, že žiaden zo sólistov neovládal svoj part spamäti a že pred pralesom objektívov spievali všetci z partitúr.

Agata SCHINDLER

Za Jelenou Obrazcovovou

V pondelok 12. 1. zomrela v Nemecku **Jelena Obrazcovová**, ruská mezzosopránová legenda, ktorá svoje spevácke majstrovstvo ponúkala celému svetu viac než pol storočia. Rodáčka z Leningradu (7. 7. 1939, dnešný Petrohrad) bola od detstva veľkým talentom, spievala v detskom zbore Paláca pionierov. Ako 23-ročná vyhrala medzinárodnú spevácku súťaž v Helsinkách. Už ku koncu štúdií na Leningradskom konzervatóriu spievala Marinu vo Veľkom divadle v Moskve v Musorgského opere *Boris Godunov* (1963). Spevácke výkony ju rýchlo katalpulovali na najslávnejšie svetové operné scény. Jedna z najlepších mezzosopranistiek druhej polovice 20. storočia sa po Fiodorovi Šaljapinovi stala druhým ruským spevákom, ktorému sa podarilo presadiť v celosvetovom kontexte. Pravidelne spievala v milánskej La Scale, Metropolitannej opere v New Yorku, Viedenskej štátnej opere či na Salzburskom opernom festivale.

Opakovane účinkovala aj na Slovensku, naposledy v Štátnom divadle v Košiciach v roku 2008.

Z viac než stovky úloh, ktoré počas svojej kariéry naštudovala, je zrejme najslávnejšou Bizetova *Carmen* – interpretácia Obrazcovovej ostáva referenčnou. Z francúzskeho repertoáru treba spomenúť aj vynikajúcu Dalilu (*Samson a Dalila*, Saint-Saëns). Bola tiež významnou verdiovskou interpretkou, jej dramatický mezzosoprán sa skvele uplatnil v postavách Azuceny (*Trubadúr*), Amneris (*Aida*), Eboli (*Don Carlos*) a Ulriky (*Maškarný bál*). Legendárnou sa stala Santuzza (*Sedliacka česť*), ktorú stvárnila aj vo filme Franca Zeffirelliho po boku Plácida Dominga. V ruskom repertoári popri spomínanej Marine excelovala ako Marfa v Musorgského *Chovanščine* a Grófka v Čajkovského *Pikovej dáme*. Nahrála vyše päťdesiat hudobných nosičov s nahrávkami svetového i ruského repertoáru, na ktorých spolupracovala s Herbertom von Karajanom, Claudiom Abbadom, Riccardom Mutim, Carlom Mariom

Giulinim, Lorinom Maazelom, Jamesom Levineom a Danielom Barenboimom. U nás sa stretla s mimoriadnym ohlasom *Sedliacka česť* v štúdiovej nahrávke Ondreja Lenárda, kde je Obrazcovovej Santuzze operným partnerom Peter Dvorský. V posledných rokoch sa venovala najmä pedagogickej práci a od roku 1999 organizovala v Petrohrade súťaž mladých spevákov, ktorá nesie jej meno. Dirigent a šéf Mariinského divadla v Petrohrade Valerij Gergiev v súvislosti s úmrtím Jeleny Obrazcovovej pre denník *Izvestija* napísal: „Jelena Vasilievna, jedinečná osobnosť, najjasnejšia speváčka a herečka. Myslím si, že na ňu nikdy nezabudneme. V srdciach miliónov ľudí bude ešte dlho žiť. Verím, že ruská vokálna škola bude aj naďalej svietiť žiarivými farbami. Neskrtočný zmysel pre humor, ktorý mala Lena (ako sme ju volali), jej určite aj odtiaľ, kde teraz je, bude pomáhať v podpore mladých speváčikov. Musia ísť jednoducho vpred a pokračovať v práci svojich veľkých predchodcov.“

Jozef ČERVENKA

DRÁŽDANY

V klenotníctve Richarda Straussa

150. výročie narodenia Richarda Straussa prinieslo do dramaturgií koncertných a operných domov na celom svete viac jeho hudby ako obyčajne. Ale jedine v Drážďanoch, v Semperovej opere, ktorá skladateľovi pokrstila deväť opier, sa konali Dni Richarda Straussa (6. – 23. 11.). Zaznamenávame štyri hviezdne večery festivalu, na ktorých sa popri iných podieľali Christian Thielemann, Renée Fleming, Anja Harteros, Thomas Hampson, Wolfram Rieger a Sächsische Staatskapelle Dresden.

1. júl 1933. K Semperovej opere sa hrnuli fiakre, koče, drožky, medzi hosťami nechýbal Richard Strauss. Dôvodom bola veľká údaľosť – premiéra jeho opery *Arabella*, v poradí už šiesteho hudobno-dramatického diela, ktoré uzrelo svetlo sveta v Drážďanoch. Reklama fungovala vynikajúco, predstavenie prenášali nemecké i zahraničné rozhlasové stanice pre približne štyri milióny poslucháčov. Po premiére sa tlač zhodla na tom, že „drážďanská opera má svoju veľkú senzáciu“. O jej trpkéj

vôbec sa v súvislosti s *Arabellou* odohralo v Drážďanoch hudobné divadlo, v ktorom všetko dokonale ladilo: réžia, scéna, kostýmy, sólisti, zbor i orchester poskytli nádherný zážitok pre sluch aj zrak. Bez ublíženia ostatným menujme len hlavných nositeľov úspechu. Dirigent **Christian Thielemann** so svojou **Sächsische Staatskapelle Dresden** vymodeloval nespočetné množstvo nuansí a závrtných dramatických momentov, z intermezza medzi druhým a tretím dejstvom vytvoril



A. Harteros a T. Hampson v drážďanskej *Arabelle* (foto: M. Creutziger)

predohre sa už sotva niekto zmienil. Strauss venoval *Arabellu* generálnemu intendantovi drážďanských divadiel Alfredovi Reuckerovi a legendárnemu dirigentovi Fritzovi Buschovi. Po obsadení opery nacistami (7. 3. 1933) a ich následnom násilnom zosadení sa premiéra odohrala inak, než si ju skladateľ predstavoval: bez slávou ovenčeného dirigenta Buscha. Vtedy nikto netušil, že vzápätí budú musieť pred nacistami do exilu ujsť i režisér premiéry Josef Gielen a predstaviteľka Zdenky, z Lučenca pochádzajúca sopranistka Margit Bokor. Osobné tragédie ale nezabránili víťaznému ťaženiu dnes takmer osemdesiatročnej *Arabelly*. Jej posledná drážďanská premiéra v réžii **Florentine Klepperovej** (7. 11.) opäť spôsobila rozruch. Koče nahradili taxíky, Richarda Straussa pravnuak Alexander. Očakávania nesklamali, naopak – prekonal najodvážnejšie predstavy. Azda po prvýkrát

samostatnú symfonickú báseň plnú vzrušenia a lesku. Thielemannova taktovka doslova visela na perách sólistov: na *Arabelle*, ktorú stvárnila výnimočná sopranistka a herečka **Anja Harteros**, a na Mandrykovi zamatovo znejúceho barytonistu **Thomasa Hampsona**. Medzi dirigentom a sólistami (popri číslach ústrednej dvojice aj v duetoch sestier *Arabelly* a Zdenky – objav inscenácie **Hanna-Elisabeth Müller** – či pri každom vokálnom vstupe **Daniela Behleho** ako Mattea) bolo markantné odovzdávanie a prijímanie momentálnej inšpirácie a jej transformácia do okúzľujúcich momentov. *Arabella* sa na úvod festivalu stala cenným darom prijatým bez akýchkoľvek výhrad. Dvadsaťminútové ovácie patriace celému súboru sú naozaj vzácnosťou. Thomas Hampson vstúpil na rovnaké pódium aj o pár dní neskôr (18. 11.), tentoraz ako protagonista piesňového recitálu. Spoločne s klavírnym partnerom **Wolframom Riegerom** za-

viedli poslucháčov do luxusného klenotníctva Richarda Straussa. Akoby pred nami majiteľ obchodu otváral a zatváral miniatúrne škatulky so vzácnymi kameňmi – ešte sme sa nespamätali z očarenia jedným neodolateľným skvostom, už sa nám ponúka ďalší. A my sa nevieme rozhodnúť pre žiaden z nich, všetky sú nádherné. Asi takto pôsobila prvá časť večera so Straussovými romantickými piesňami z jeho ranej tvorivej fázy, na texty z *Chlapcovho zázračného rohu* i na básne Hermanna von Gilma, Johna Henryho Mackaya, Detleva von Liliencorna či Richarda Dehmela.

V druhej časti večera otvoril klenotník Strauss štyri veľké vitríny, aby zo svojho bohatstva ukázal *Notturmo* z opusu 44 na básne Richarda Dehmela a tri piesne z opusu 87 na Rückertových textoch. Boli sme svedkami kongeniálnych, intímne ladených rozhovorov medzi skladateľom a básnikmi i medzi spevákom a klaviristom. Ak by bolo predsa len nutné udeliť zlatú medailu, nepochybne by ju dostal Wolfram Rieger. A asi by mu ju navrhol sám sólista, v ten večer mimoriadne dobre disponovaný Thomas Hampson. Prídavky a ovácie nemali opäť konca kraja.

Textová zložka posledného, pätnásteho Straussovho hudobnodramatického diela, konverzačnej opery *Capriccio*, vznikla v spolupráci s dirigentom Clemensom Kraussom. Dôverný priateľ Josepha Goebbelsa ju v roku 1942 aj po prvýkrát a s úspechom uviedol v Mníchove, v meste ohrozenom bombardovaním. Sám skladateľ nepovažoval dielo za spôsobilé inscenovania vo veľkých operných domoch. Abstraktný obsah aj celoživotnú tvorbu republikujúca hudba – miestami komorná, inokedy filigránska – sa skladateľovi zdali pre bežné publikum náročnými. V opere ide o večnú a nezodpovedateľnú otázku: je prvoradé slovo alebo hudba? Na javisku ju bezvýsledne riešia umelci – od divadelného riaditeľa cez skladateľa a básnika až po baletku. Dilemu nerozlúšti ani hlavná postava, o umenie sa zaujímajúca grófkä Madeleine.

Súčasná inscenácia *Capriccia* je v repertoári Semperovej opery od roku 1993, v rámci Dní Richarda Straussa sa konala 47. repríza (19. 11.). Jej obsadenie i umelecké stvárnenie boli hodné premiéry v najprestížnejšom svetovom opernom dome. Do poslednej postavy vynikajúce obsadenie korunovala **Renée Fleming** (Madeleine). Dlhé finále diela patrilo na javisku iba jej umeleckej osobnosti, jej obdivuhodnému umeleckému majstrovstvu, intelektu, schopnosti vychutnať si každé slovo a tón. Dirigent Christian Thielemann dostal z orchestra priam kongeniálne okamihy. Tento dirigent je rozprávkovým mágom ritardanda, rallentanda, crescendo, decrescenda, animata či appassionata. Po podobnom zážitku nie je návrat poslucháča do reality jednoduchý.

Neuchopiteľnými hudobnými momentmi hýril i posledný z koncertov Straussových dní (23. 11.), opäť so Sächsische Staatskapelle Dresden a Christianom Thielemannom. Ako finále

festivalu zaznela symfonická báseň *Tak riekol Zarathustra* (1896), voľne vychádzajúca z rovnomeného poeticko-filozofického diela Friedricha Nietzscheho. Dirigent ju zbavil nielen občasného ťažkopádneho uchopenia, ale odbúral i všetku sentimentalitu konca 19. storočia. Zarathustra tancoval a rozosieval okolo seba životnú i hudobnú vitalitu, orchester žiaril, skláňajúc sa pred majstrovským dielom. Bola to interpretácia pre labužníkov, nad ktorou sa ako aura vznášalo husľové sólo koncertného majstra **Matthiasa Wollonga**.

Podobne v dvoch symfonických medzihrách z opery *Intermezzo* očarilo nádherné tutti sláčikov. Skladateľ venoval toto dielo svojmu otcovi, vynikajúcemu hornistovi, prvé uvedenie sa uskutočnilo v roku 1924 v Drážďanoch. Tridsať rokov predtým skomponoval Strauss *Koncert pre lesný roh a orchester* (dedikovaný hornistovi Drážďanskej dvornej kapely), dielo v duchu mladého Mendelssohna Bartholdyho. Sólistom aktuálneho večera bol prvý hornista orchestra **Robert Langbein**, ktorý hral nielen intonačne suverénne a s priam elyzej-

ským tónom, ale aj s očividným vychutnaním si rozkošného opusu. Nuž a napokon to, čo ponúkol Thomas Hampson so sprievodom klavíra, zopakovala Renée Fleming v šiestich piesňach spolu s orchestrom. Opäť sa človek prostredníctvom nej ocitol v Straussovom klenotníctve, opäť žasol nad drahokamami a ich vybrúsenou podobou v interpretácii veľkej umelkyne. Drážďanské Dni Richarda Straussa boli bez nadsadenia senzáciou!

Agata SCHINDLER

OSTRAVA

Donizetti ozdobený kráľovkami belcanta

Ostravský projekt voľnej trilógie opier Gaetana Donizettiho, námetovo inšpirovaných dynastiou Tudorovcov, pokračoval v decembri druhým dielom. Po Anne Bolene uviedol operný súbor Opery Národného divadla moravskosliezského Mariu Stuartu.



J. Kačírková a J. Kurucová (foto: M. Popelář)

Strhujúca belcantová dráma s povestnou výpätou scénou konfrontácie anglickej a škótskej kráľovnej (hoci ide o fabuláciu bez historickej opory) vznikla podľa Schillerovej predlohy na libreto sedemnásťročného študenta Giuseppeho Bardariho. Cenzúra si na nej zgustla neraz (dielo sa pokúsilo prežiť pod názvom *Buondelmonte*), no aj tak po prechodnom úspechu padla takmer na sto rokov do zabudnutia. *Mariu Stuartu* vzkriesila až novodobá renesancia belcantových vážnych opier roku 1958 v skladateľovom rodnom Bergame. Zatiaľ čo slovenská premiéra túto Donizettiho operu len čaká (v marci v Štátnej opere Banská Bystrica), v Čechách išlo už o jej tretie naštudovanie. Zakaždým mimo Prahy. Ostrava získala kompetenciu pre tento typ opier

už vďaka Annou Bolenou. Tentoraz zverili dielo odlišnému inscenačnému tímu i dirigentovi. Režisérka **Linda Keprtová** s výtvarníčkou **Evou Jiříkovskou** vnímali predlohu skôr prostredníctvom symboliky, bez zámeru konkretizovať danú historickú etapu (mierne ju evokujú len štylizované kostýmy) či meniace sa dejiská. Pod dominantnou scénickou konštrukciou, pripomínajúcou krinolínu sukne, sa odohrali všetky výjavy. Neraz však boli zbytočne dynamizované točnou (pre prvé veľké finále ozaj úplne zbytočný manéver), prípadne opreté o rozptyľujúce barličky. Vynorila sa teda pochybnosť, či režisérka dôverovala v silu samotnej hudby a spevu. V závere sa Keprtovej podarilo vyhnúť naturalizmu popravu a zároveň trochu osvetliť pointu scénografie.

Škótsku kráľovnú necháva zísť pod spusteníu látky, zahaľujúcu skelet „sukne“. Podstatne viac sa podarilo režisérke vypointovať vzťahy medzi postavami.

Najsilnejším magnetom premiéry bolo obsadenie dominantných ženských postáv. Ostravský súbor disponuje skvelou **Janou Šrejma Kačírkovou**, ktorá do titulnej roly vnáša nefalšovanú estetiku belcanta. Jej

kultúra frázovania, koloratúrna technika a farebná vyváženosť hlasu vo všetkých registroch dávajú postave nadnárodný punc. Ten si so sebou prináša hosťujúca **Jana Kurucová** ako strhujúca Elisabetta. Vášnivá v tóne i výraze, bravúrne disponovaná v každej polohe, vytvorila portrét navonok silnej, no emocionálne rozorvanej panovníčky. Vrcholom večera bol spevácky i herecky strhujúco stvárnený duel kráľovien. Škoda, že **Luciano Mastro** (Leicester) spieval po celý čas forsírovane, bez mäkkších fráz, štýlom bližším verizmu než belcantu. **Jan Štáva** (Talbot) má zatiaľ nedopracovanú techniku, jeho basový materiál je však perspektívny. Pod hudobné naštudovanie sa podpísal **Tomáš Brauner**, predstaviteľ mladšej generácie českých dirigentov. Hoci v danom slohu nie

je veľmi skúsený, základnú koncepciu postavil správne. Avšak to, čo robí Donizettiho hudobný jazyk špecifickým, teda nuansy v agogike, výraze, v dramatických gradáciách, vnímal skôr inštinktívne. Časom sa môže objaviť viac dynamických rovin aj rafinovanejší výraz. Diváci prijali premiérový večer s obrovským nadšením.

Pavel UNGER

Gaetano Donizetti: *Maria Stuarta*
Dirigent: Tomáš Brauner
Scéna a kostýmy: Eva Jiříkovská
Réžia: Linda Keprtová
Premiéra v Opere NDM Ostrava 18. 12.

BRNO

Happy Birthday Leoš!

Už po štvrtýkrát sa v Brne uskutočnil bienálny Medzinárodný divadelný a hudobný festival Leoša Janáčka. Deväťdňový novembrový maratón (21. – 29. 11.) sa odvíjal v duchu osláv 160. narodenín moravského génia i konfrontácie domácich a zahraničných pohľadov na jeho bohaté dielo. Tá sa neodohrávala iba na divadelných javiskách, ale tiež v rámci medzinárodnej konferencie prestížnej organizácie Opera Europa, venovanej Roku českej hudby. Jej hostami boli aj slávni operní režiséri David Pountney, Robert Carsen či David Radok.

Premiéra inscenácie posledného menovaného umelca patrila k najsledovanejším hudobno-divadelným udalostiam festivalu. Syn slávneho českého režiséra Alfreda Radoka, ktorý v roku 1968 emigroval s rodičmi do Švédska, si v zahraničí vydobyl vysoké renomé. O čo zriedkavejšie sa stavia za režisérsku pulť v rodnej krajine, o to väčšie očakávania sa spájali s jeho koncepciou *Veci Makropulos*, ktorú našťudoval so súborom brnianskeho Národného divadla (koprodukcia s Operou Göteborg).

Pre **Davidu Radoka** je *Veci Makropulos* dielom „o relativite hodnôt a relativite času“. To, čo mohlo ostať len peknou frázou pre predpremiérový rozhovor, sa režisérovi skutočne podarilo naplniť. Jeho riešenie pôsobí decentne, na prvý pohľad možno až konvenčne, no javisko je zaľudnené detailne formovanými charaktermi s jasnými motiváciami, presne tlmočiacimi režisérov výklad.

Emilia Marty prichádza z „bežčasia“ (s končiace predhrou odhrnie oponu, za ňou stojí panoptikum sošných postáv, ktoré sa vzápätí dá do pohybu) a do „bežčasia“ sa aj vracia (keď nikto neprijme štafetu prekliateho elixíru, opona sa na pokyn hlavnej hrdinky zatvorí a ona odchádza – hľadať riešenia v inej epoche?). Medzitým zničí životy, prípadne aspoň oberie o ilúzie niekoľkých ľudí okolo seba.

Svetu, v ktorom prežíva aktuálny príbeh, chýbajú stálosť a istota: pohyblivé steny sú nielen praktickým scénickým prostriedkom, ale aj metaforou lability ľudí, pováh, vzťahov (výprava **Zuzana Ježková, Ondřej Nekvasil**).

Radokova Emilia Marty (kvalitná, hoci trochu málo charizmatická interpretácia **Gity-Marie Sjöbergovej**) pôsobí viac ako tvrdá, občas až ordinárna žena, než filozofujúca intelektuálka. Jaroslav Prus (typovo, vokálne aj herecky ideálny **Svatopluk Sem**) je odmeraný a prísny. Keď svojho syna nachytá s Emiliou, surovo ho vyhodí (v tejto chvíli nám dôjde príčina Jankovej zakríknutosti) a jeho jedinou motiváciou sa stáva posadnutosť zistiť na vlastnom tele, čoho je táto žena schopná. Ladové osvetlenie postkoitálnej scény verne zrkadlí Prusove pocity: „Jak bych držel mrtvou...“

Z ďalších predstaviteľov zaujali najmä spevácky i herecky sebaistý **Aleš Briscein** (Albert Gregor) či **František Ďuríac** ako domýšľavý, o vlastnej dôležitosti presvedčený advokát Kolenatý. Orchester brnianskej opery deklaroval dobrú technickú úroveň, hoci hudobnému našťudovaniu **Marka Ivanoviča** (kritická edícia Universal Edition, editor Jiří Zahradka) by pristalo viac náladových kontrastov.

Dramaturgia festivalu ponúkla v hlavnom programe aj bezprostredné konfrontácie: na plagát sa dostali inscenácia *Príhod lišky Bystroušky* z repertoáru pražského Národného divadla (recenzované v HŽ 5/2014) a „mládežnícka“ podoba opusu z dielne študentov brnianskej JAMU, i dve zahraničné *Jenůfy* – v úvode festivalu z rakúskeho Grazu, v závere z chorvátskeho Záhrebu.

Známy režisér **Ondřej Havelka** vníma Janáčka ako „zemitého, plného lásky, vášne a života žitého naplno, nadoraz“. Jeho vízia *Bystroušky*



Veci Makropulos (foto: P. Borecký)

je dynamická a živočišna, viac „dospelá“ než rozprávková. Posilnenie dejovej línie Revírnika, pre ktorého režisér javiskovo zhmotnil osudovú lásku Terynku, jej dodáva existenciálny a erotický rozmer. Na Havelkovej koncepcii prekáža prílišná „ubehanosť“ (občas je v nej viac pohybu než vývoja), silnou stránkou vizuálu sú krásne kostýmy **Kateřiny Štefkovej**. Sklamaním festivalovej reprízy bolo tvrdé, hlučné hudobné poňatie **Roberta Jindru**. Naopak, nadchli spevácke výkony, ktorým dominovali priťažlivý mužný barytón i skvelá dikcia **Svatopluka Sema** (Revírnika) a obľú, v piánach krásne zvoňivý soprán **Alžbety Poláčkovej** (Liška).

Študentská *Liška* sa v blízkosti staršej kolegyně z prvej národnej scény nemusela červenat. Inscenácia (réžia **David Kříž**, scéna a kostýmy **Sylva Marková**) pôsobila síce na mladícku prácu až prekvapivo pietne a „retro“, bola však precízne vystavaná a herecky vypointovaná. V porovnaní s pražskou inscenáciou pôsobila jemnejšie i láskavejšie. Na mnou navštívenom predstavení, ktoré bolo štvrtým od skritizovanej premiéry, sa hudobné našťudovanie zrejme usadilo: hoci sa ešte vyskytli kazy (najmä v dychovej sekcii), znelo kompaktné

a nieslo pečať poetizujúceho názoru dirigentky **Nikoly Kraftovej**. Spevácke oddelenie JAMU sa uviedlo peknými výkonmi, ktorým dominovala mimoriadne muzikálna a pohybovo nadaná **Zdislava Bočková** (Bystrouška). Ak sme pri *Liške Bystrouške* mali do činenia s rozdielnymi náhľadmi na mnohovrstvový Janáčkov opus, zahraničné divadlá priniesli do Brna *Jenůfy*, ktoré sa vo viacerých ohľadoch až prekvapivo podobali. Inscenáciu Petra Konwitschného som videla na domovskej scéne v Grazi (recenzované v HŽ 5/2014) a vo festivalovej atmosfére som ju nezažila. Súdaci podľa zverejnených hodnotení ju česká kritika i obecenstvo prijali ústretovo a „jednotlivé protestné hlasy zanikali v nadšení aplaudujúceho hľadiska“ (R. Hrdinová). Oponenti sa vyskytli aj na záhrebskom predstavení, nadšenia bolo zrejme o čosi menej.

Chorvátsky režisér **Orzen Prohić** (1967) vníma Janáčkov chef-d'oeuvre v ešte drsnejších tónoch, než jeho o generáciu starší a o level renomovanejší nemecký kolega. Príbeh zasadiť do depresívnych čias socialistickej uniformity, do odludšteného prostredia „znárodného“ mlynu a plagátovo odpudivej Kostelníckej obývačky (podlaha zahádzaná slamou, televízor na zemi, fľaša s pálenkou, steny pokryté svätými obrázkami). Odfolklorizovaných expresívnych koncepcií je v zahraničnej javiskovej praxi pomaly ako maku. Sila Prohićovej inscenácie spočíva vo filmovo

presnom herectve a tiež v krehkosti záverečnej katarzie. Až keď všetci „odešli“, rozorvaný a ustrašený Laca (**Roman Sadnik**) konečne dochádza k (seba)odpusteniu a Jenůfa (**Tamara Franetović Felbinger**) k poznaniu, že vzťah s týmto človekom môže mať budúcnosť. Ešte ich čaká dlhá cesta, no stoličky, na ktorých sedia, sú k sebe čoraz bližšie a oči im svietia nádejou.

Spornou zložkou chorvátskej inscenácie bolo hudobné našťudovanie (dirigent **Mikhail Sinkevich**), jeho problematnosť v mnohom vyplývala z neznalosti melodických akcentov jazyka (čo je u Janáčka obzvlášť závažným nedostatkom). Škoda, pretože vokálna úroveň záhrebskeho súboru je veľmi dobrá. David Radok v divadelnom magazíne NdBdiva poprial majstrovi k 160. narodeninám, „aby vo svojej rodnej zemi konečne našiel rovnaké pochopenie ako za hranicami“. Počas výborne zorganizovaného a divákmi závideniahodne navštvieneného janáčkovského festivalu sa jeho vinš aspoň na chvíľu (?) stal skutočnosťou.

Michaela MOJŽISOVÁ

Text je výstupom grantového projektu VEGA 2/0070/13.

PRAHA

Vzkriesenie medzivojnovnej avantgardy

Zrod partitúry: 20. jún 1936. Svetová premiéra: 12. december 2014. Reč je o opere Nová zem českého hudobného experimentátora a priekopníka mikrointervalovej hudby Aloisa Hábu.

Dielo o budovaní novej spoločnosti na medzivojnovnej Ukrajine nemohlo byť uvedené najskôr pre pochybnosti o vhodnosti obhajoby kolektívizácie, neskôr pre vykreslenie hladomoru s miliónmi obetí. Súčasné poloscénické našťudovanie v pražskom Národnom divadle, ktoré bolo súčasne premiérou aj derniérou, obhajoval dirigent **Petr Kofroň** ako prvý krok k tomu, aby sa raz *Nová zem* uviedla scénicky.

Splácanie dlhov voči dosiaľ neuvedeným českým operám bolo obzvlášť v Roku českej hudby, akiste aktuálne. Otázne je, prečo práve daný titul. Libreto Ferdinanda Pujmana tvorí šesť voľne nadväzujúcich obrazov bez epického aj dramatického potenciálu. Jediným leitmotívom je „novosť“, či už v zmysle budovania novej spoločnosti, nového prístupu k vlastníctvu alebo nového chápania lásky. Kolektívizácia a spoločenské zavrnutie neprispôsobivých sa jedincov sú idey, ktoré textom prestupujú až do záverečného motta: „*Na pole s traktorem, na baby s muzikou, na*

holky s hubičkou, na dareby s pěstí.“

O kvalite libreta sa dá diskutovať, osobne ho považujem skôr za tendenčnú propagandu komunizmu než za naplnenie umeleckej ambície. Hábova hudba možno osloví pár hudobných teoretikov, ale nie široké obecnstvo. Na rozdiel od zvyšných autorových opier je síce *Nová zem* písaná v klasických poltónoch, ide ale o netematický materiál so zložitou rytmikou, v ktorom spevácke linky nemajú oporu v inštrumentálnom vedení a jedinou melódiou je časť *Internacionály*.

Poloscénická forma umiestnila spevákov pri pultoch do krajných polôh pri portáloch a ponechala takmer celé javisko nemej čínohre. Réžia **Miroslava Bambuška**, postavená na príbehu posádky lietadla zostreleného nad Ukrajinou, ktorá sa fiktívne vracia do 30. rokov, sa rozišla s Hábovým aj Pujmanovým zámerom. Bambušek síce ilustroval scény hladomoru a kanibalizmu, ktoré sú v librete obsiahnuté, ale tiež politickú ideológiu vtedajších čias,

pionierske šatky a stalinské represálie, čo už s textom nekorešponduje. Umiestnenie zboru na vysokú tribúnu v zadnej časti javiska nebolo šťastné vzhľadom na blízkosť mikrofónov, pre ktoré časť zboru znela neoperne ozvučená.

Spevácke výkony možno až na drobné výnimky označiť za vyvážené, s dôrazom na pánsku časť sólistického obsadenia (spevácky aj výrazovo presvedčiví **Luděk Vele**, **Jiří Brückler** a **Josef Moravec**), zo žien napriek ohlásenej indispozícii dominovala **Marie Fajtová**. Všetkým hudobníkom aj spevákom patrí uznanie za to, že boli ochotní sa naučiť neľahké party kvôli jedinému predstaveniu. Ale nie je to zbytočné mrhanie ich časom a nasadením? Takéto experimentálne diela patria na scény typu Theater an der Wien, ktoré majú pre ne v radoch operných fajnšmekrov dostatočný divácky potenciál, prípadne môžu byť pomyselnou čerešničkou na torte koncepcie pevne ukotvenej dramaturgie. V prípade prvej pražskej scény by skôr malo platiť: „... *na pole s traktorem*...“ a do repertoárového divadla s repertoárovým titulom.“

Vladimíra KMEČOVÁ

Alois Hába: *Nová zem*
Dirigent: Petr Kofroň
Scéna a kostýmy: Jana Preková
Réžia: Miroslav Bambušek
Premiéra v ND Praha, 12. 12.

Daubnerovej zhmotnená operná irónia

Dmitrij Šostakovič ako predstaviteľ ruskej hudobnej moderny prvej polovice 20. storočia zanechal nadčasový (nielen) hudobno-divadelný odkaz. Pražské uvedenie jeho satirických vokálno-dramatických „klavírných“ miniatúr *Orango* (1932) a *Antiformalistický jarmok* (1947, 1958) je toho dôkazom.



Orango (foto: H. Smejkalová)

Otvorený umelecko-politický „dialóg“, ktorý viedol skladateľ so svojimi ideologickými dozorcami, je inšpiratívny aj dnes. Aby Šostakovič umelecky prežil, musel poprieť vlastný estetický názor a opraviť ho podľa červených a iných totalít. Vo svojich krátkych operných dielkach popri inom ironizuje a relativizuje najmä dobový ideál ľudovej „pospolitosti“: len to, čo ľud

pochopí a čo sa mu páči, je cestou, ktorou sa má umelec vydať, aby bol prijateľný aj pre vrchnosť. Spievajúca červená hviezda **Jevhena Šokala** sľubujúca koniec občianskej neslobody medzi maskami výškových budov, ktoré niesli členovia **Kühnovho miešaného zboru**, žiarila v bielom bludisku ľudských osudov ako memento stále sa vracajúcej politickej moci profesionálnych klamárov, rozhodujúcich napríklad aj o umeleckých životoch. Miestny Bavič

(**Roman Janál**) v tanečno-neurotickom rytme zabával miestnych politikov sediacich na VIP miestach tak, aby sa im program páčil. Balerína **Jade Claytonovej** pripomínala tancujúcu cukrovú vatú z *Labutieho jazera*, ľudoopka *Orango* **Martiny Hajdyla Lacovej** bezhlavo skákala na javisku v opätkoch a podprsenke. Cirkusová revue vyústila do jarmočného raja

živých bielych búst spievajúcich o bludoch a náučných pomôckach, ako ideologicky správne vytvoriť hudobné dielo pre široké publikum. Kvarteto – **Jevhen Šokalo** (Predsedajúci), **Pavel Švingr** (Jednotkin), **Oleg Koroťkov** (Dvojkin) a **Ivo Hrachovec** (Trojkin) – predviedlo strhujúcu spevácko-hereckú kreáciu živých mŕtvol na štátnych podstavcoch. V hľadisku sme sa smiali s chuťou a nahlas. Slovenská režisérka **Sláva Daubnerová** za sprievodu klavírných umelcov **Martina Levického** a **Jana Kučeru** (dirigent) však odvážnou teatralitou dokázala publikum nielen pobaviť, ale ho aj donútila zamyslieť sa nad súčasnou paralelou s mocipánmi, ktorí z byrokratických podstavcov rozhodujú o našich profesionálnych životoch. V súčasnosti ani na Slovensku neexistuje satirický pohľad na dianie v živých, štátom platených divadelných umeniach. Vyzerá to tak, že mienkotvorným umelcom štatút dobrovoľného rukojemníka estetickej kybernetickej globalizácie vyhovuje.

Peter MAŤO

Dmitrij Šostakovič:
Orango/Antiformalistický jarmok
Dirigent: Jan Kučera
Zbormajster: Marek Vorlíček
Scéna a kostýmy: Marija Havran
Réžia: Sláva Daubnerová
Premiéra na Novej scéne ND Praha 17. 12., navštívené reprízy 6. a 7. 1.

ZÜRICH

Čarovná, inteligentná a vypointovaná flauta

Zatiaľ čo sa Pavol Bršlík rozospieval v Berlíne na svojho stého Tamina, jeho domovská scéna v Zürichu pripravovala novú Čarovnú flautu bez neho.

Našťastie. Hlasová osobitosť a osobnosť, ktoré si Bršlík po skúsenostiach s rozličnými dirigentskými i režisérskymi rukopismi v tejto postave vypracoval, by sa do demytologizovanej opernej revue **Tatjany Gürbacaovej**, vykresľujúcej Tamina ako oportunistického antihrdinu, príliš nehodili. Istá nesmelosť v hlasovom výraze inak pekne sfarbeného a technicky bezchybného lyrického tenora **Maura Petra** zapadla do brechtovského režisérského konceptu omnoho lepšie, podobne ako krištáľovočistá Pamina debutujúcej **Mari Eriksmoenovej**.

V novej zürišskej *Čarovnej flaute* narážajú na seba dva protipóly. Nespútaná príroda symbolizovaná svetom Kráľovnej noci a jej troch dám, ktorých šibalské fúzišká a divoké kostýmy odsúvajú rodovú identitu jemne do úzadia, stojí oproti svetu pravidiel a poriadku, ktorému vládne Sarastro sľaby architekt a (slobodo)murár bytovky, predstavujúcej spoločenskú zmluvu. V koncepcii Gürbacaovej nemá Sarastrovo kráľovstvo jednoznačne pozitívny náboj. Režisérka, ktorá transformovala hovorené pasáže do moderného jazyka, poukazuje na rasistický a voči ženám zaujatý patriarchálny svet Sarastrovej svätyne. Sarastro (pátosu na míle vzdialený **Christof Fischesser**) šliape po ľudskosti, o ktorej spieva, keď síce farizejsky dovoľí Monostatovi, aby si s ním vypil čaj, no kus torty mu vzápätí predhodí ako divému zvieraťu. V tejto súvislosti je zaujímavé dramaturgické zhodnotenie postavy nie čierneho, lež chlpatého Monostata (virtuózný **Michael Laurenz**), ktorý sa vo svojom monológu spovedá z traumy z inakosti. „Skalnátá krajina“ zo začiatku Mozartovej opery, ktorú neskôr použil aj Wagner ako kolorit pre vyjadrenie prapôvodného stavu sveta pred krádežou rýnskeho zlata, je u Gürbacaovej



otvoreným architektonickým skeletom bez okien a dverí, viac ruina než dom, prerastená konármi a krikmi, okolo ktorej posedávajú medzi živými sliepkami a plápolajúcimi ohníkmi postavy príbehu o čarovnej flaute. Do tejto bezstarostnej hry na divochov vnesie pravidlá až Sarastro so svojimi zasvätencami, ktorí dajú domu prirobiť žalúzie a jeho obyvateľov posadia do usporiadanej, no nudnej idylky za oknami, kde otec číta noviny a mama servíruje čaj (*In diesen heiligen Hallen...*). Plápolajúce ohníky vókol domu nechá Sarastro obmurovať (*O Isis und Osiris*) a jeho obyvateľov, z ktorých sa dávno stali znudení malomeštiacki konzumenti, pozve na spoločnú opekačku. Papageno (sympatický, hravý a suverénny **Ruben Drole**) s Papagenou (dojemne intenzívna **Deanna Breiwick**) skoro pochopili, že toto nie je svet pre nich. Ako jediní si zachovali detskú hravosť i prirodzený charakter ďaleko od dubióznej uniformity paneláku zasvätencov. Tamino s Paminou si na vrchole svojho snaženia o členstvo v exkluzívnom klube vy-

volených uvedomia, že buržoázna idyla, ktorej súčasťou sa stali, nie je ani trochu vzrušujúca. Kráľovná noci v podaní jagavej a v krkolomných výškach pevne stojacej **Sen Guoovej** symbolizuje podvedomie, eros, nepokorenú divokosť i animálnu živočišnosť. V nádhernom trblietavom kostýme v tvare polmesiaca pripomína v prvej árii Schinkelovu iluzívnu výpravu i legendárnu salzburskú inscenáciu Achima Freyera z roku 1997. Najväčším trestom pre bezprostredné, divošké tri dámy je ich „domestikácia“ v podobe kuchynskej zástery a gumených rukavíc. Zatiaľ čo zbor v závere tancuje polonézu, tri dámy musia kolenačky drhnúť dlážku. Kráľovná noci je však potrestaná strašnejšie: čierna opona ju v posledných taktach oddelí od tro-

chu škrobene jasadúcej chasy a znemožní jej socializáciu. Jednoduché, efektné, geniálne. Efektne a štýlovo invenčne poňal predlohu aj barokový orchester **La Scintilla** na čele so spamäti dirigujúcim **Corneliom Meisterom**. V neustálom kontakte so spevákmi volil vždy vhodné tempá, farby orchestra miešal obozretne a s citom, vďaka čomu ponúkol divákovi nevšedné hudobné pointy. Prekvapivé a odpružené akcenty zvukového obrazu pôsobili vzdušne a odľahčene. V Meisterovom dirigentskom geste bolo ľahko rozpoznať punc jeho majstrovského učiteľa Nikolausa Harnoncourta.

Robert BAYER

Wolfgang Amadeus Mozart: *Čarovná flauta*
 Dirigent: Cornelius Meister
 Scéna: Klaus Grünberg
 Kostýmy: Silke Willrett
 Réžia: Tatjana Gürbaca
 Premiéra v Opernhaus Zürich 7. 11.,
 navštívená repríza 13. 12.

BAZILEJ

Bieitovi zatratenci

Calixto Bieito patrí k režisérom, ktorí radi skúšajú odolnosť publika. Tejto črty sa nezriekol ani pri najnovšej inscenácii Verdiho Otella vo švajčiarskom Bazileji.

Keď sa pred prvými tónmi predohry zdvihne sivá stena z vlnitého plechu zakrývajúca javisko i orchestrálnu jamu, divákovi sa odhalí depresívny obraz. Na tmavom „buzerplaci“ s obrovským žltým žerjavom stojí dav úbožiacov. Majú zviazané ruky, od proscénia ich delia kotúče ostnatého drôtu. Netušíme, kto sú títo muži a ženy, ktorých Otellovi muži ponížujú, obťažujú, mlátia či dokonca

obesia na hák žerjavu. Elegantné obleky sa vonkoncom nehodia k správaniu soldatesky (jej základným výrazovým prostriedkom sú kopulačné pohyby), ani k odpudivosti industriálneho prostredia.

Calixto Bieito v zmysle „poetiky hnusu“ vrší na seba ošklivosť od výmyslu sveta. Nikto v tejto kompánii nebudí sympatie. Otello je odpudivým schizofrenikom s agresívnymi

sklonmi, ktoré obracia proti druhým i proti sebe samému. Jeho vzťah k Desdemone nemá žiadny vývoj, od úvodu prvého dejstva ju nemiluje. Lúboštný duet *Già nella notte densa* spieva na metre vzdialený, v druhom dejstve sa ju pokúsi znásilniť, v treťom jej oplúťým rukávom poutiera ústa a vo štvrtom ju vlastnými rukami sadisticky zaškrtí. Jeho vlastná smrť (umiera na ramene žerjavu) nevzbudí žiadnu lútosť.

Aj ostatné postavy sú poňaté negatívne: Jago je primitívny zloduch, Cassio úchylný erotoman, Jagova žena Emilia lascívna šľapka. Spočiatku ani Desdemona nevyvoláva súcit: dievčina, ktorá sa v dlhých romantických šatách prechádza s kyticou pomedzi špinavé

mláky, si ani nevšimne obesenca kývajúceho sa nad jej hlavou. Vďaka hereckému a vokálnemu talentu **Sunyoung Seoovej** sa však (neraz nudný) výjav v Desdemoninej spálni stal epicentrom predstavenia. Uboľené *Salce* spievala kórejská sopranistka hustým mladodramatickým hlasom so svetivými výškami a éterickými pianami, *Ave Maria* sa modlila zúfalo, so živočišnou nástočivosťou. Desdemona, balansujúca na kovovom lešení žeriavu, nemá silu sama ukončiť život, umiera až brutálnou Otellovou rukou. Škoda, že **Rafael Rojas** nedostal možnosť rozkresliť rozporov plného hrdinu v bohatších výrazových odtieňoch, jeho príťažlivý spinto tenor

s kovovou vysokou polohou by si to zaslúžil. Jago v podaní **Simona Neala** ostal nielen herecky, ale aj spevácky jednostrunným a nepríťažlivým lotrom. Orchester pod vedením **Giuliana Bettu** v duchu režijnej koncepcie pomerne málo akcentoval kantabilitu Verdiho partitúry, no i pri istej „suchosti“ patril k lepším zložkám predstavenia. Zbor predviedol nielen značnú mieru odolnosti (väčšinu svojho partu spieval mokry, špinavý a zviazaný), ale aj vokálnu sytosť a farebnosť (zbormajster **Henryk Polus**).

Režijné koncepcie, ktoré obohacujú interpretačnú tradíciu o nové pohľady, považujem za žiaduci prínos súčasnej operno-divadelnej

praxe. Bieitovho bazilejského *Otella* však k takým neprípočítam. Režisér obral dielo o hudobno-divadelný kontrast, vývoj i katarziu, a namiesto nich mu poskytol iba informáciu o vlastnom vnímaní sveta ako smutného miesta zatratencov.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Giuseppe Verdi: *Otello*
 Dirigent: Giuliano Betta
 Scéna: Susanne Gschwender
 Kostýmy: Ingo Krügler
 Réžia: Calixto Bieito
 Premiéra v Theater Basel 29. 11.,
 navštívená repríza 7. 12.

MNÍCHOV

Rozmarné divy

Annu Netrebko pozná celý svet. Aj ten neoperný. Videoklipmi k áriám a piesňam klasického repertoáru naháňa kvóty a „píplmetre“ na hudobnej televíznej stanici MTV, jednej z mediálnych vlajkových lodí popkultúry. V dvojici s Jonasom Kaufmannom, ktorý najnovšie celkom úspešne siaha aj po operetnom nebi, a o ktorom sa Plácido Domingo nedávno vyjadril ako o najlepšom súčasnom tenoristovi, mali byť hlavnými marketingovými t'ahúňmi Bavorskej štátnej opery.

I keď barytonálny Kaufmannov hlas nie je potiahnutý tenorovou glazúrou porovnateľnou napríklad s tou pavarottiovskou, jeho súznenie s Netrebkovej zamatovým a medzičasom robustným sopránom tmavšieho zafarbenia v mníchovskej inscenácii Pucciniho *Manon Lescaut* malo byť ďalšou opernou senzáciou. Avšak dva týždne pred premiérou rozrušila majiteľov bleskovo vypredaných vstupeniek s „netrebkovskou“ prirážkou správa o tom, že diva sa s režisérom rozišla v názore na koncepciu hlavnej ženskej postavy a od produkcie odstúpila.

Jej rozhodnutie sa s ohľadom na zástoj **Kristíne Opolaisovej** ukázalo ako oblažujúce a ponechanie zvýšeného vstupného na predstavenia s hviezdny obsadením ako opodstatnené. Soprán Lotyšky, ktorú musel Mníchov najprv vykúpiť zo zmluvy s Metropolitnou operou, kde sa upísala ako Mimi, je totiž mladistvejší, pružnejší a „blondavejší“. Jej Manon, dcéra z dobrej rodiny, prechádza v tomto príbehu na motívy odstrašujúceho „bildungsromanu“ Abbého Prévosta štyrmi etapami. Najprv ju stretávame na pošte, kde sa zastavuje cestou do kláštora. Bezhlavo sa zamiluje a utečie. O dva mesiace ju vidíme v spálni zažiadaného starca, ktorý ju ako vtáča v zlatej klietke zahľadol do jagavého, no klamlivého luxusu. Ten jej Des Grieux ponúknuť nemohol, a tak ho opustila. Tretím zastavením je policajná stanica. Odsúdená čaká na trajekt do pracovného tábora v Amerike, kde napokon na púšti, no v náručí svojho milovaného, umiera jednou z najdlhších a najzložitejších smrť z lásky (vrátane citátu tristanovského akordu) v dejinách opery.

Kristíne Opolais má Manon (a Des Grieuxa v Kaufmannovom podaní) ešte v čerstvej pamäti z úspešnej júnovej inscenácie v londýn-



K. Opolais a J. Kaufmann (foto: © W. Hösl)

skej Covent Garden. Finesy Pucciniho hrdinky našudovala do poslednej noty. Spočiatku znie jej hlas ľahko, belostne a nevinne. Neskôr získava plnosť, v zúfalosti sa neštíti ani bolestného vrieskania v hrdelnom sprechgesangu. Keď v prvom dejstve rozpráva o svojom nevinnom a nič netušiacom detstve; keď si v druhom dejstve želá vyletieť zo zlatej klietky naspäť do študentskej izbičky, v ktorej boli luxusom mier a vášň („pace e amore“); keď a cappella, bez podpory z orchestriska prisahá Des Grieuxovi, že ho už nikdy, ale nikdy nezradí; a napokon, keď lkajúc v smrteľnom kŕči vo

vyčerpávajúcom pianissime žobroní o bozky, objatia, teplo a život – vtedy sme svedkami strhujúceho hudobného realizmu a speváckeho umenia, ktoré vyrazajú dych a do očí ženú slzy. Kaufmannov mužný, charakterovo výrazný tenor ju v duetoch až dojemne berie do náručia. Po bravúrnej zvládnutej vstupnej kavatíne *Tra voi, belle, brune e bionde* rozohráva svoj tenor do jeho najjemnejšieho odtieňa.

Na pozadí minimalistickej scény **Stefana**

Mayera, orámovanej svetelnou linkou, poňal sedemdesiattriročný pucciniiovský nováčik **Hans Neuenfels** príbeh Manon s filozofickou abstraktnosťou. Mohol by sa stať kdekoľvek a komukoľvek. Pietu tragédie naruša len kostýmami a maskou s výrazným oranžovým tupé asexuálne poňatý zbor očumovačov. Režisérovi komentáre príbehu (*keď príde koč, začína opera*), premietané medzi obrazmi na čiernu oponu, zas pôsobia odľahčujúco.

Alain Antinoglu na čele **Bavorského štátneho orchestra** správne rozpoznal nástrahy partitúry pohybujúcej sa medzi paródiou (madrigalová scéna) a psychologizmom s ostrými kontúrami (záverečný obraz). V nie práve najľahších charakteroch opernej literatúry bol spevákom vynikajúcou oporou.

Mníchovčania ponúkli publiku vcelku podnetné divadelné a spevácke umenie, v ktorom jediným inscenačným rébusom zostal trpký rozmar jednej opernej divy.

Robert BAYER

Giacomo Puccini: *Manon Lescaut*
 Dirigent: Alain Antinoglu
 Scéna: Stefan Mayer
 Kostýmy: Andrea Schmidt-Futterer
 Réžia: Hans Neuenfels
 Premiéra v Bayerische Staatsoper, 15. 11.,
 navštívená repríza 7. 12.

BENÁTKY

Strhujúco dramatický Simon Boccanegra

Sezónu 2014/2015 otvoril v benátskom Teatro La Fenice blok predstavení *Simona Boccanegra*. Nová inscenácia sa, na rozdiel od svetovej premiéry, stretla s mimoriadne priaznivým ohlasom benátskeho publika a dlhým aplauzom.

Simon Boccanegra je jednou z prvých Verdiho opier cielené smerujúcich k ideálu prekomponovanej hudobnej drámy. V romantickom príbehu o korzárovi, ktorý prežíva pohnuté osudy a ktorý sa stane janovským dóžom, už takmer nie sú uzatvorené čísla. Hudba vyrastá z dramatických požiadaviek, dvadsaťštyri scén prechádza plynule jedna do druhej, mnohé ansámble splyývajú s áriami. Precízne prepracovaný orchestrálny part sa stáva významným nositeľom dramatického výrazu. Dielo sa pri svojej premiére v Teatro La Fenice (1857) nestretlo s diváckym porozumením. Verdi však veril v jeho potenciál: prepracoval ho, skrátil a spolu s Arrigom Boitom upravil libreto. Od svojej druhej premiéry (Teatro alla Scala, 1881) až do súčasnosti sa *Simon Boccanegra* teší mimoriadnej obľube.

Režisér **Andrea de Rosa** je typickým predstaviteľom súčasnej talianskej opernej réžie, ktorá sa svojsky vyrovnala s vplyvom výrazných režijných konceptov pochádzajúcich predovšetkým z nemecky hovoriacich krajín. Rezignovala na výrazne individuálny, spochybňujúci, otázky kladúci či šokujúci režijný výklad a zamerala sa najmä na odstránenie veľkooperačných manier v hereckej gestike, na logiku drámy, výraznú štylizáciu scénického

vizuálu, možnosť jednoduchého časového posunu a vernosť dramatickej predlohe bez otrockej ilustratívnosti.

Snáď okrem časového posunu sa de Rosa, režisér i scénograf v jednej osobe, dôsledne držal všetkých spomenutých atribútov. Scénu tvoria prosté tmavé geometrické bloky a symboly gotickej architektúry (lomené oblúky, okná, rozety), ktoré v protisvetle kontrastujú s celoplošnými exteriérovými projekciami horizontu v podobe oblohy či takmer neustále prítomnej morskej hladiny (**Pasquale Mari**). Precízne navrhnuté kostýmy **Alessandra Laiho** rešpektujú historické konvencie i súčasnú dobu.

Vynikajúci kórejský dirigent **Myung-Whun Chung** poňal *Simona Boccanegra* vo výsostne dramatickej koncepcii ako monumentálny oblúk. V prológu napríklad prezentoval prvý významný vrchol až v jeho závere, pričom predtým len tlmene kulminoval orchestrálnu dynamiku bez straty divadelného účinku. Tri dejstvá opery zaznievajú v Chungovej koncepcii s úžasnou vnútornou logikou v dvoch strhujúcich gradáciách a záverečnom, až meditatívne podanom stíšení. Dirigent zároveň nechal v plnosti vyznieť nádhernu Verdiho romantickú kantilény. **Orchester divadla La Fenice** podal úžasný výkon, jeho

hra sa miestami približovala až k impresio-nistickej farebnosti.

Titulný hrdina Simon Boccanegra patrí k najväčším barytónovým úlohám. **Simone Piazzolla** ho postavil na charakterových črtách čestného a dôstojného muža, ktorý nedáva najavo citovú rozorvanosť. Jeho objemný barytón s nádherným timbrom, skvelé umenie kantilény a ušľachtilý skromný prejav ho priam predurčujú na postavu janovského dóžu.

Giacomo Prestia dal basovej postave Jacopa Fiesca vnútornú vrelosť i citovú spontánnosť. Paolo Albani veľmi perspektívneho mladého barytonistu **Juliana Kima** bol pomerne dominantným intrigánom a Simonovým vrahom. Sopranistka **Maria Agresta** (Maria Boccanegra/Amelia Grimaldi) krásne farebným hlasom, kultivovaným prejavom a presvedčivým herectvom vniesla v každom svojom výstupe na javisko romantickú vznešenosť. Z tenoristu **Francesca Meliho** (Gabriele Adorno) robí typicky južanský žiarivý hlas vo fenomenálnej kondícii jedného z najlepších súčasných verdiovských tenoristov, navyše s prirodzenou hereckou dispozíciou. **Zbor divadla La Fenice** (zbormajster **Claudio Marino Moretti**) neostal nič dlžný svojej povesti – jeho interpretácia sa vyznačovala precíznosťou, presvedčivým prežívaním tragiky, dramatickým vzruchom i vypointovanou prácou s dynamikou.

Jozef ČERVENKA

Giuseppe Verdi: *Simon Boccanegra*
Dirigent: Myung-Whun Chung
Kostýmy: Alessandro Lai
Scéna a réžia: Andrea de Rosa
Premiéra v Teatro La Fenice 22. 11.,
navštívená repríza 30. 11.

VIEDEN

Hudobné dni Bruna Waltera

Na festivale Hudobné dni Bruna Waltera je všetko premenlivé: od počtu koncertov, cez rozličné miesta konania až po obsadenie festivalového orchestra. Ten je poskladaný z členov symfonických ansámblov z okolitých krajín – od nás, z Čiech, Rakúska i z Maďarska – a vystupuje predovšetkým v Bratislave a vo Viedni.

Decembrový koncert (8. 12.) možno chápať ako vyvrcholenie uplynulého ročníka festivalu. Napriek tomu, že sa uskutočnil v relatívne nezvyčajnom čase (15:30), Veľká sála viedenského Musikvereinu nezívila prázdnotou. **Jack Martin Händler** a jeho orchester ponúkli Brahmov *Koncert pre husle, violončelo a orchester a mol op. 102* a *Šiestu symfóniu h mol „Patetickú“* Piotra Iljiča Čajkovského. Výber sólistov len podčiarkoval regionálne zameranie projektu: v Brahmovom koncerte sa predstavili náš **Tibor Kováč**, ktorý v súčasnosti pôsobí ako druhý huslista vo Viedenskej filharmónii, a maďarský violončelista **Péter Somodari**, zastávajúci post sólistu Viedenskej štátnej opery. Ich výkon nebol nezaujímavý, no zároveň ani ničím výnimočný. V prvých dvoch častiach medzi sólistami panovala spoľahlivá

komunikácia. Interpretačnú suverenitu však skalili rutina, výrazová ľahostajnosť a nedokonalá súhra v tretej časti. Bola to škoda, pretože práve záverečné *Vivace non troppo* sa z pohľadu orchestra rozvíjalo najslubnejšie: bolo rázne a zároveň zvukovo vyrovnané a povzbudzovalo k presvedčivejšiemu výkonu sólistov. O zvukovej vyrovnanosti možno ťažko hovoriť v prípade Čajkovského *Šiestej*. Na priepastné hĺbky, ktoré z jeho hudby dokážu vyťažiť ruskí interpreti, upomínali impozantne znejúce plechy – intenzitou aj výrazom sa skutočne približovali ruskej škole. Nedokázali im však konkurovať priezračne znejúce sláčiky ani mäkké dreva a všade tam, kde Händler plechom popustil uzdu, charakter zvuku naberal rozmery hollywoodskej „epickosti“. **Symfonický orchester Bruna Waltera** inak znie nádherné a Händlerova drezúra jeho

zvuk zomkla do obdivuhodnej kompaktnosti. Najlepšie to vyniklo v meditatívnych častiach záverečného *Adagio lamentoso*, v ktorých sa mohol naplno uplatniť plný a transparentný zvuk sláčikov. Jednotlivé sólové vstupy, ktorými sa to v Čajkovskom len tak hemží, boli nádherné; za dlhý čas som počul asi najkrajšie znejúce fagoty: plné, zvukné a dokonalo ladiace.

Z hodnoteného koncertu som nadobudol pocit, že Händler chce reflektovať na dirigentské gesto veľkých osobností: snaží sa detailne tvarovať jednotlivé frázy pri zachovaní dokonalej súhry, pohybuje sa na hranici ešte znesiteľnej intenzity výrazu, aspiroje na to, aby svojím výkonom dodal punc „veľkých“ interpretácií. Lenže hranica medzi dych berúcou sugestívnosťou a excesom je tenká a niektoré momenty z navštíveného koncertu by som zaradil skôr k tomu druhému. K „veľkým“ interpretáciám, podľa môjho vkusu, totiž patrí aj elegancia – a tá sa cez hrmostnosť a úzkostlivú prípravu akosi nepredrala. Symfonický orchester Bruna Waltera bolo možné znova zažiť koncom januára: pri príležitosti Medzinárodného dňa obetí holokaustu odznali v Bratislave a v Nitre diela Haydna, Mozarta, Blocha a Šostakoviča.

Alexander PLATZNER



Strange Fruit

Vďaka úspešnému cyklu *City Sounds* sa v Bratislave na sklonku minulého roku predstavila Cassandra Wilson. Americká jazzová diva, dvojnásobná držiteľka Grammy, ktorej práve vychádza nový album *Coming Forth By Day*, predviedla, že stále dokáže čarovať s časom.

C. Wilson (foto: archív)

„Jej alt má fantastickú farbu. Je tmavý a hlboký, slastne horký i silný, bluesovo melancholický, inteligentný a vzrušivo spomalený,“ prečítal som si koncom 90. rokov v knihe *Betty, bigbeaty, breakbeaty*, rýchlo som bežal do obchodu po CD *Blue Light, til Dawn* (Blue Note 1993) a razom bol zo mňa fanúšik. Koncertu **Cassandry Wilson** na pódiu Novej scény (11. 12.) predchádzalo vystúpenie **Hanky Gregušovej** v duu so slovenskou legendou jazzového klavíra **Gabom Jonášom**. Ťažiskom ich polhodinového vystúpenia boli úpravy ľudových piesní (*Teče voda, teče, Slúbil sa mi milý, Červené jablčko a Škodá ta šuhajko*), ktoré ponúkli komornú ochutnávku z Gregušovej aktuálneho albumu *Essence* (Hevhetia 2014), na ktorom sa aranžérsky podieľal Ondrej Krajňák. Hanka Gregušová v pomalých tempách predviedla príjemný alt, muzikálne frázovanie, solídnu techniku a na pódiu si s klaviristom zrejme celkom dobre rozumeli. Na mňa však až na niekoľko okamihov súkanie jazzových fráz na texty ako „Krájajte mi, mamko, drobný šalát“ – a to rozhodne nemám nič proti folklóru – nepôsobilo inšpirujúco ani autenticky, skôr manieristicky. Podobné to bolo aj s hudbou, ktorú zachraňovalo Jonášovo majstrovstvo. Sto rokov po Bartókovi, Stravinskom či Janáčkovi (jazzoví fanúšikovia mi tieto konzervatívne vzory isto

odpustia) existuje určite invenčnejší spôsob než reharmonizácia ľudových piesní na spôsob štandardov (severní i južní susedia môžu byť príkladom) – nech by už boli použité harmónie akokoľvek sofistikované. Cassandre Wilson sa však Hanka zjavne páčila. Podporila ju nielen na koncerte, keď ju nazvala jedným z najvýraznejších hlasov generácie, ale aj neskôr na svojom facebookovom profile. Koncert hlavnej hviezdy, ktorá sa v Bratislave predstavila po dvadsiatich piatich rokoch, začal po inštrumentálnom intre, ktorému (podobne ako viacerým skladbám večera) dominovalo umenie švajčiarskeho virtuóza na ústnej harmonike **Gregoire Mareta**. Na dámu slávnú ležérnymi tempami išlo o vcelku svižné otvorenie večera. V nie celkom ustálenom zvuku zaznela coververzia známeho hitu skupiny The Monkees zo 60. rokov *Last Train To Clarksville* z Wilsonovej albumu *New Moon Daughter* (Blue Note 1995). Podobne ako Nina Simone, Joe Cocker a nemnoho ďalších, má Cassandra Wilson od čias spolupráce s producentom Craigom Streetom vzácny dar urobiť z cudzích piesní svoje vlastné. Predviedla to i vo „folkovom“ prerozprávání nádhornej balady *Love Is Blindness* (rovnako z *New Moon Daughter*) od írkej partie U2. Pri jej vláčnom hlase, ktorý akoby sa vekom

stal trochu svetlejší a ľahší, publikum takmer zabudlo dýchať, čas sa zastavil a text i hudba pôvodne popového lovesongu získali novú hĺbkú. Charizmatická speváčka, ktorá sa hlási k odkazu Betty Carter a Abbey Lincoln, neprekvapí rozsahom hlasu, no farba jej podmanivého kontraaltu a emócie v ňom ukryté majú v podobných priamočiarych piesňach hypnotickú silu. Repertoár koncertu sa odvolával na 20. výročie vydania albumu *Blue Light, til Dawn* (na jeho nahrávaní sa podieľali jej dlhoroční spoluhráči, gitarista, skladateľ a aranžér **Brandon Ross** a basista **Lonnie Plaxico**, ktorí účinkovali aj v Bratislave) a súčasne bol propagáciou aktuálneho *Coming Forth By Day*. Z tejto pocty Billie Holiday zaznelo niekoľko štandardov (*You Go To My Head, Billie's Blues, All of Me, These Foolish Things*) a nezaujali ma všetky rovnako. Mal som pocit, že nepochybne technicky fenomenálny Maret miestami vnáša do komornej atmosféry priveľa exaltovanosti. Medzi najpresvedčivejšie kúsky z úspešného, dve desaťročia starého debutu vo vydavateľstve Blue Note, patrila na bratislavskom koncerte bicími **Johna Davisa** rozvlnená bluesová klasika Roberta Johnsona *Come On In My Kitchen*. To, čo Cassandru Wilson odlišuje od iných jazzových spevákov, je schopnosť ponoriť sa do bohatého a členitého zvuku kapely, ktorý od 90. rokov definujú „farebné“ gitary Brandona Rossa, opiera sa o úspornú, no efektívnu rytmiku Plaxica a eklekticky mieša vplyvy blues, country, folku, jazzu, world music i rocku. (Je zaujímavé, ako spoluprácou s producentom a gitaristom T-Bone Burnettom dospel k podobnému soundu v posledných rokoch ex-Led Zeppelin Robert Plant.) Večer sa nemohol skončiť inak ako trpkosladkou baladou *Harvest Moon*, ktorá znela o niečo rýchlejšie ako na nahrávke, no stále dosť pomaly na to, aby si človek želal, nech nikdy neskončí. Ak pri balade U2 zastal čas, pri coververzii známeho hitu Neila Younga sa určite pohla zem.

Andrej ŠUBA

Slovak jazz 2014

Prelom rokov sa zvyčajne spája s hodnotením toho uplynulého. Bilancujúcimi sú aj hudobné ocenenia **Radio Head Awards**, ktoré od roku 2008 udeľuje Rádio FM. „Rádiové hlavy“ v mnohodo odrážajú mieru vkusu poslucháčov a priaznivcov vysielania, ktoré „nemasíruje“ percepčné kanály spotrebnou hitovou produkciou, ale spolu so „sesterskými“ stanicami (predovšetkým Rádiom Devín) sa venuje aj menšinovým či alternatívnym žánrom.

Medzi finalistov žánrovej kategórie *Jazzová hudba* sa dostali minuloročné nahrávky prešovského vokalistu Andyho Beleja (*Dreams and Ideas*, Hevhetia), orchestra Bratislava Hot Serenaders (*Lonely Melody*, FABART), spe-

váčky Hanky Gregušovej (*Essence*, Hevhetia), basgitaristu Juraja Grigláka (*Time to Fly*, Real Music House) a projekt *Tales From My Diary*, za ktorým stojí saxofonista a skladateľ Nikolaj Nikitin (Hudobný fond). Práve Nikitinov medžižánrový opus vyskladaný na jednej strane z aranžmánov Janáčkových melódií zo zbierky *Po zarostlém chodníčku* (v podaní **Nikolaj Nikitin Ensemble**, ktorého renomé popri domácich kolegoch výrazne zvyšujú nekonvenčné improvizované excesy kontrabasovej extratriedy **Miroslava Vitouša**) ako aj z piesňového albumu *Polajka*, odzbrojujúceho svojou úprimnosťou a originalitou, patrí k najhorúcejším kandidátom na nahrávku roka 2014. Dvojalbum *Tales From My Diary* sa tiež dostal medzi päťku udalostí v porotcovskej kategórii *Hudobný počín roka 2014*.

(mot)



Juraj Henter

swingové reminiscencie

Rozhovor s Pavlom Zelenayom
o osobnosti slovenského jazzu

Impulzom k osloveniu Pavla Zelenaya bola smutná udalosť – úmrtie nestora slovenského jazzu Juraja Hentera (1928–2014). Zelenay a Henter boli počas desaťročia 1945–1955 časťmi spoluhráčmi v študentských skupinách i v prvých slovenských big bandoch. Navyše i v ďalších rokoch ich spájalo blízke priateľstvo, na ktorom sa nič nemenilo, hoci sa ich hudobné cesty postupne rozišli. Každopádne, Zelenay je najkompetentnejšou osobnosťou, ktorá nám môže priblížiť začiatky swingového a jazzového hrania na bratislavskej scéne. Na nej on sám, Juraj Henter, ale i mnohí ďalší hudobníci, položili základy, na ktorých (aj nevedomky) stavajú ďalšie generácie; neznalosť histórie často vedie aj k nepochopeniu súvislostí určujúcich súčasnosť.

Pripravil Igor WASSERBERGER

Pavol Zelenay (1928) je známy predovšetkým ako skladateľ a aranžér populárnych piesní, rozhlasový redaktor a historik populárnej hudby. Viaceré jeho skladby patria do zlatého fondu slovenskej piesňovej tvorby a už jeho staršie piesne prezrádzajú dôkladné absorbovanie jazzových inšpirácií. Spomeňme napríklad evergreen *Májovou záhradou* pre Gabrielu Hermélyovú alebo *A dosť, a dosť*, v ktorej Zuzka Lonská mohla uplatniť svoje swingové čítanie v spojení s big bandom.

Luňáci, Henter a bod zmeny

■ **Patríš ku generácii, ktorá vyrastala počas vojnových rokov a postupne sa dostávala k hudbe jazzovej oblasti. Môžeš nám priblížiť svoje hudobné začiatky?**

Na gymnáziu v Piešťanoch fungovala popri dychovke malá kapela Tiger Jazz v obsadení trúbka, trombón, trojčlenná saxofónová sekcia, klavír, kontrabas, bicie. Hrali sme z bežne

dostupných českých a nemeckých nôt, ale mali sme aj štyri tituly amerických vydavateľstiev Broadway Melody. Tie mi daroval profesor Karol Rován, keď videl môj intenzívny záujem o hudbu. Bol to matematikár, dobrý klavirista, študoval v Prahe, mal rád Osvobozené divadlo a Ježkovu hudbu. Ja som hral na klarinete, tenorovom saxofóne a pokúšal sa aranžovať. Najbližší orchester vedený Róbertom Hrebennárom bol v Novom Meste nad Váhom a hral v ňom napríklad Ladislav Burlas na husliach. Tam som si vyskúšal svoje prvé aranžérske pokusy. Aranžmán mojej skladby *V zajatí synkop* som dal aj kapele Boogie Club Imra Hrubíšku v Bratislave, ktorá hrala v Živnodome. Keď odznela, prišiel za mnou ich bubeník s otázkou, či som to naozaj aranžoval. Tak som sa spoznal s Palom Polanským.

■ **Prostredníctvom tvojich spomienok na povojnové roky, ale aj vďaka rozhovorom s Pavlom Polanským, Majom Zlámalom, Jurajom Henterom a ďalšími, som sa stretol s menami hudobníkov, ktorí mali veľké nadšenie pre dobový jazz. Z tejto generácie v ďalších desaťročiach vynikli práve Henter a Polanský. Etablovanie hudby jazzového okruhu na Slovensku môže naznačiť tvoj nástup na bratislavskú scénu...**

Po maturite na piešťanskom gymnáziu som prišiel v septembri 1946 študovať na Vysokú školu technickú do Bratislavy. V hlave som mal však viac hudby ako techniky, a v nádeji, že tu bude veľa hudobníkov, som vypísal medzi vysokoškolákmi výzvu, aby sa prihlásili



Zľava: J. Henter, G. Koval, P. Polanský, J. Šebo, B. Hronec (foto: archív M. Jurkoviča)

tí, ktorí by chceli hrať vo veľkom tanečnom orchestri. Býval som na internáte Svoradov a tam som aj vybavil možnosť skúšania. Medzi prvými sa prihlásil práve Juraj Henter, po ňom ďalší „tenorák“ Fanta a altsaxofonista Zelinka, krstné mená si už nepamätám. Keďže som hral na altsaxofóne, mali sme uspokojivé obsadenie saxofónovej sekcie. Navyše Fanta pochádzal z Plzne, a keďže mal za sebou prax v tamojšom big bande, mohli

J. Henter (foto: archív P. Zelenaya)

sme sa od neho dozvedieť aspoň to, že existuje swingové frázovanie. S dychovou sekciou to však nebolo jednoduché. Z piešťanského Tiger Jazzu boli už v Bratislave trubkár Libor Gardoň a trombonista Rudolf Jezerský, problém bol s ďalšími. Nakoniec sme hrali iba raz na študentskom čaji na internáte Lafranconi a bolo to neúnosné. Ďuro, s ktorým som sa medzitým spriatelil, ma vtedy prehovoril, aby som nechal beznádejné zakladanie kapely a pridal sa ku skupine Luňáci, v ktorej hral. Bol to dixieland vedený klaviristom Iljom Havránkom, ďalšími členmi boli trubkár Ján Lacko (neskorší filmový režisér), klarinetista Béla Farkaš, Ďuro Henter, gitarista Štefan Racko, kontrabasista Laco Farkaš, bubeník Bohuš Synek a pre dixieland trochu netypicky aj akordeonista Milan Procházka. Bol som prijatý hneď, ako som na skúške z listu skoro bez chýb „odpálil“ klarinetový part reprezentatívnej skladby Luňákov *Melodie in Es*. Nahradil som Bélu Farkaša, ktorý vtedy ešte nebol zvyknutý hrať z nôt (fenomenálnym sólistom sa stal až neskôr). Netrvalo dlho a medzi Luňákov prišli aj Libor Gardoň (nahradil Jána Lacka) a trombonista Rudo Jezerský. Hrali sme z nôt, ktoré obstarával kapelník Ilja Havránek, dokonca sa pokúšal vybaviť naše účinkovanie v rozhlasovom vysielaní. Predstavili sme sa konkurznou ukážkou v štúdiu na Zochovej ulici, kde sme samozrejme zahrali *Melodie in Es* a ešte čosi. Komisiu na čele s vtedajším vedúcim Oddelenia zábavnej hudby Františkom Prášilom ponúknutý repertoár neuspokojil a požadovali, aby sme predviedli niečo od slovenského autora. Dovtedy však nijaký domáci autor nepísal pre dixielandové obsadenie, a tak sme neuspeli.

Očarenie orchestrálnym zvukom

■ Ideálom generácie, ktorá vyrastala počas vojnových rokov a na pódia vstupovala po vojne, bol zvuk jazzových orchestrov;



Orchester Jaroslava Laifera (foto: archív P. Zelenaya)

do roku 1948 boli sporadicky dostupné aj americké či iné šelakové platne s jazzovou hudbou. Z akých impulzov ste vychádzali? Naše ambície smerovali k vytvoreniu big bandu a tieto túžby umocňovali aj americké filmy, ktoré sme po roku 1947 videli v kinách. Prím viedla *Zasnežená romanca* s orchestrom Glenna Millera, ktorý sme opakovane navštevovali a nevedeli sa ho nasýtiť, ďalším boli *Dve dievčatká a námorník* s orchestrom

Harryho Jamesa. Do Bratislavy prichádzali hlavne v letnej sezóne české big bandy, ktoré účinkovali v Umeleckej záhrade pri Starom moste, a keďže to bol otvorený priestor, za plotom na chodníku postávali zástupy swinguchtivej mládeže. Z českých orchestrov sa o jazz veľmi cielavedome usiloval orchester Gustava Broma, ktorý nahrával pre potreby Československého rozhlasu v bratislavskom štúdiu od 16. decembra 1945 do 28. februá-



J. Henter a P. Zelenay v orchestri Jána Siváčka, 1956 (foto: archív P. Zelenaya)

ra 1947 a taktiež koncertoval po Slovensku. Pri nahrávaní tanečných piesní slovenských autorov pre firmu Ultraphon využil príležitosť a na druhej strane platní sa v roku 1946 dostalo aj pár typických orchestrálnych skladieb končiacej swingovej éry; medzi nimi *Woodchopper's Ball* Woodyho Hermana. Spo-



Z. Eliška, J. Jelšovský, J. Bauer a J. Henter (foto: archív P. Zelenaya)

lu s Henterom sme využili každú príležitosť dostať sa do blízkosti orchestra, obzvlášť na jeho skúšky. Kupovali sme si platne, ktoré sa po vojne dostali na československý trh na značkách Decca či Mercury, zaujímali nás americký hudobný časopis *Billboard*, za ktorým sme chodili do čítárne bratislavskej Amerikej ambasády, i československý Jazz, ktorý začal vychádzať v Prahe. Mocným impulzom v tomto smere boli koncerty jaz-

zových súborov v Československu – austrálskeho dixielandu Graema Bella a belgického orchestra Fuda Candrixa v roku 1947.

■ Viem si predstaviť, že najmä spočiatku, kým sa bigbandová generácia naučila komponovať a aranžovať, mohol byť zásadným problémom notový materiál...

Dostať sa k notám bolo skutočne komplikované. Odpisovali sme si ich vzájomne do notov – tie mal každý ambiciózný hudobník a obsahovali skladby, ktoré patrili medzi štandardné „swingovky“. Viacero tém sa podarilo Ďurovi získať od Čechov študujúcich na bratislavskej vysokej škole strojarinu; boli ubytovaní v YMCA a mali prax z domácich big bandov. Tí sa celkom náhodne spoznali so skvelým klaviristom Svetozárom Ďurovičom a Ďuro, ktorý býval na Povrazníckej ulici neďaleko od YMCA, sa k nim postupne pridal. Česi mali bohaté skúsenosti, ovládali swingovú interpretáciu a postupne sme sa to od nich naučili aj my, hudobníci tanečných orchestrov. Keď Havránek pozháňal aspoň trochu schopných muzikantov, podarilo sa nám rozšíriť Luňákov na big band. Trúbkovú sekciu tvorili traja hráči (medzi nimi i Ďurovič, schopný dobre hrať aj na trúbke), trombón a v štvorčlennej saxofónovej sekcii som hral spoločne s Ďu-

rom Henterom, dirigoval Ilja Havránek. Prvý koncert sme mali koncom školského roku 1947 na dvore dievčenského gymnázia na Dunajskej ulici a bolo to pamätné vystúpenie. S veľkým úspechom sme predviedli „mille-rovský“ aranžmán *In the Mood*; orchestrálny materiál sa mi podarilo získať od priateľa-klarinetistu z Holandska. Skladbu sme museli opakovať, ale viac-krát sme napriek naliehavému potlesku už nemohli: trubkári mali v závere krvavé pery. Druhý a poslednýkrát sme hrali naživo v rozhlasovom vysielaní pre ukrajinské menšiny v štúdiu na Jakubovom námestí. Potom sa kapela rozpadla, keďže nastala nová situácia – do Bratislavy sa vrátil Gustav Brom.

■ Ako sa uplatnili u Broma slovenskí hudobníci?

Keď sa Bromovi po vyčerpávajúcom angažmáne vo Švajčiarsku rozpadla kapela, nastúpil od 1. októbra 1947 do bratislavského rozhlasu ako hudobný redaktor. Dohodol sa s vedením, že okrem toho vytvorí orchester pre rozhlasové potreby a bude nahrávať ako externé teleso. V novoutvorenom orchestri hrali po prvý raz bratislavskí hudobníci doplnení brnianskymi



Night Club pri nakrúcaní filmu Ocelová cesta - zľava P. Kresák, P. Zelenay, G. Laucký (foto: archív P. Zelenaya)



Orchester Jána Siváčka (foto: archív P. Zelenaya)

→ posilami. Z „našich“ členov tam boli Chasák, Nalezinek, Ďurovič, Kulíšek, Smitka, Eliška, Polanský a istý čas aj Libor Gardoň. Pod vedením Gustava Broma postupne získavali cenné skúsenosti. Žiaľbohu, trvalo to iba krátko.

■ **V tých časoch ste ešte s Henterom neboli členmi jeho orchestra, hoci po Bromovom odchode do Brna dostával Henter od Broma ponuky a niekoľko mesiacov uňho aj hosťoval. Aký mal na vás vplyv?**

Už v období 1947–1948 pre nás Brom mnoho znamenal. Obaja sme využívali každú príležitosť zúčastniť sa hlavne na skúškach orchestra, kde sme sa oboznamovali nielen s frázovaním, ale aj so spôsobom nácviu po nástrojových sekciách. Bromovo pôsobenie

venskej produkcie. Pre mňa ako hudobníka sa stala dôležitá skupina Night Club. Pozostávala z vysokoškolákov a viedol ju Ján Bauer, ktorý mi ponúkol stať sa ich členom. Dôležité bolo, že do Night Clubu prijali aj Jána Siváčka; vtedy hral na tenorsaxofóne, no čoskoro sa mu prestal venovať a jeho zásadný význam bol neskôr inde. Aj v Night Clube žila túžba po big bande. Preto sme spolu s Bauerom skupinu rozšírili a v roku 1950 založili orchester Kolektív 50 – číslo v názve sa menilo rokmi. Keď som na jeseň 1952 na dva roky narukoval, vedenie Kolektívu 52 prevzal Siváček končiaci vo Vojenskom umeleckom súbore v Bratislave a v nasledujúcom období usilovne pracoval na zveladení orchestra. Podarilo sa mu získať špičkových hráčov oboch jestvujúcich big bandov, pripraviť

Pamätám si (a Ďuro tiež častejšie spomínal) na dvojhlasnú variáciu, ktorú Ďurovič napísal na tému Cola Portera *What Is This Thing Called Love*? Bol to vydatrený experiment v štýle bebopu, ktorý sme sa vtedy snažili pochopiť. Mali sme dokonca štyri orchestrálne bebopové skladby aj s improvizáciami, vydanými v Belgicku a vo Francúzsku; dodal mi ich môj holandský priateľ. Ale bebop si nás natrvalo nezískal.

■ **Juraja Hentera som po prvý raz počul v roku 1954 s kvintetom v Redute a bol to pre mňa veľký zážitok. Vtedy už hrali bebopové témy a dobre sa vyznali aj v cool jazz. Ako došlo k prehĺbeniu jazzovej orientácie?**

V roku 1949 sme spolu s Ďurom prijali angažmán v tanečnom orchestri Júliusa Móžiho od začiatku júla do konca septembra v kaviarni bratislavskej Reduty. Od ôsmej sme sprevádzali artistický program, potom sa kapela rozdelila: Móži s akordeonistom-klaviristom a ďalším členom odišli na poschodie hrať do tamojšieho baru, v kaviarni sme s Henterom ostali dvaja sólisti, pridali sa k nám Zlámala,



Nácvik v Astore: J. Hronec, P. Polanský, E. Vizvári, M. Jurkovič, M. Belan, J. Henter, G. Koval (foto: archív M. Jurkoviča)



Kvarteto K. Ondreičku a J. Hentera (foto: archív P. Zelenaya)

v rozhlaske skončilo 31. marca 1948, keď sa na schôdzke rozhlasových pracovníkov otvorene vyslovil proti diktatúre proletariátu. Onedlho sa v YMCA zrodila kapela v tzv. švédskom obsadení – trúbka, trombón, saxofóny a rytmická sekcia. Bol to vtedy neformálny slovenský All Stars so Silošom Pohankom, Ďurovičom, Polanským, a samozrejme Henterom; bol najobsadzovanejším sólistom a všeobecne ho považovali za najlepšieho slovenského tenorsaxofonistu. Toto „švédske“ obsadenie rozšíril v roku 1949 Paľo Polanský na kompletný big band, ktorý pôsobil ako Vysokoškolský tanečný orchester, neskôr Bratislavský tanečný orchester. Ako prvá slovenská swingová speváčka s ním od roku 1950 začala spievať Gabriela Hermélyová. Súbor nahrával príležitostne pre rozhlas, menej na gramofónové platne, úspešná bola pieseň *Nabrúsil som si kosu*. V porovnaní s ostatnými orchestrami predstavoval Polanského big band modernejšie smerovanie slo-

aranžmány piesní slovenských autorov pre vtedajších popredných spevákov, a tak sa zaslúžil o významný prelom v kvalite Kolektívu.

Swingové priateľstvo

■ **Z uvedenia vyplýva, že určitý čas ste s Henterom už nehrali spolu.**

Naše spoločné cesty sa rozišli iba zdanlivo: hrali sme síce každý v inom big bande, ale často sme sa stretávali u klaviristu Alexandra „Maja“ Zlámala, ktorý po odchode Svetozára Ďuroviča do Prahy hral v Polanského Vysokoškolskom orchestri. Ďuro bol celý život hlavne „tenorák“, a hoci mal klarinet, hral na ňom iba v prípade v notách predpísanej zámeny; u tenorsaxofonistov to bolo skôr výnimkou, keďže to patrilo lídrovi saxofónov – prvému „altkárovi“. Ja som bol od počiatku hlavne klarinetista, a tak sme s Ďurom hrávali dvojhlasné témy v úpravách pre klarinet a tenor.

kontrabasista (myslím, že sa volal Piroška) a český bubeník Honza Zugar. Tam sme si zahrli podľa našej chuti, vystriedali bohatý repertoár vtedajších swingových štandardov s nekonečným množstvom improvizácií. Vždy sme začínali našou „reprezentačnou“ skladbou, foxtrotom *Honeysuckle Rose* Thomasa „Fats“ Wallera v úprave švajčiarskych New Hot Players. S Ďurom sme trávili dlhé hodiny nielen pri spoločnom hraní, ale aj v debatách o hudbe. Medzi iným sa vyjadril o Svetozárovi Ďurovičovi ako o prvom a najstaršom slovenskom jazzovom hudobníkovi, ktorého poznal, a veľmi si ho vážil aj ako inteligentného človeka. Vravieval, že on mu otvoril oči a získal pre jazz.

■ **V priebehu 50. rokov si sa čoraz intenzívnejšie prejavoval ako úspešný autor populárnych piesní. A naopak, Henter práve v tomto období prehĺbil svoj záujem o jazz...**

V roku 1953 sa stal vedúcim oddelenia zábavnej hudby v Artistickej ústredni Ján Siváček, ktorý vedel orchestru zabezpečiť verejné koncerty. Posledný názov pôvodného súboru bol Kolektív 54, potom sa uvádzal ako „Tanečný orchester, diriguje Ján Siváček“ (medzi hudobníkmi sa hovorilo o Siváčkovom tanečnom orchestri). Tam bol Henter uznávaným sólistom a oporou saxofónovej sekcie. Tento big band zohral v slovenskej populárnej hudbe dôležitú úlohu, ale v roku 1955 Siváček spoluprácu s orchestrom pre vnútorné nezhody skončil a vedenie odovzdal klaviristovi, skladateľovi a aranžérovi Jaroslavovi Laiferovi. S ňou Henterom som sa na pôde orchestra stretol ešte raz – v Orchestri Jána Siváčka (tak znel oficiálny názov), vytvorenom v roku 1956

podľa nového konceptu v tzv. rogersovskom obsadení (podľa orchestra Shortyho Rogersa) s lesným rohom a tubou. Orchester, s ktorým sme sprevádzali tzv. estrádne programy (medzi nimi i vystúpenia Vlastu Buriana), znamenal záver nášho spoločného hrania. Siváček napísal niekoľko jazzových inštrumentálnych skladieb v rogersovskom duchu, z nich štýlovo najčistejšia mala názov *Rubín*. Orchester však nenahrával ani pre rozhlas, ani na platne. V nasledujúcich rokoch 1958–1967 som bol členom orchestra Juraja Berczellera, a následne začalo moje dlhoročné pôsobenie v rozhlase. Popri redaktorskej práci, organizačných vedúcich funkciách a komponovaní sa postupne stali moje roky s tenorsaxofónom spomienkou na mladosť. X

Juraj HENTER (1928–2014) začínal v amatérskych a študentských skupinách ako samouk, s orientáciou na populárnu hudbu a jazz (Orchester bratislavských vysokoškolákov). Ako stály či hosťujúci člen pôsobil vo viacerých orchestroch (Orchester Gustava Broma, Orchester Jána Siváčka, Orchester Jaroslava Laifera) i komorných zoskupeniach (Combo s Jozefom Jelšovským so zameraním na moderný jazz, Bratislavské štúdio Braňa Hronca, Combo 4 Karola Ondreičku). Bol zakladajúcim členom Bratislavského Big Bandu (1981), v 90. rokoch viedol swingovo orientovanú formáciu Evergreen-4, bol členom Orchestra Gustava Broma (1993–1995) a Big Bandu Vojenského umeleckého súboru v Bratislave.

Henter ako jazzman

Juraj Henter ma nadchol nezabudnuteľným spôsobom, najmä v období 1954–1956 po jeho odchode na vojenskú službu. Siváčekov orchester vtedy každý pondelok vystupoval s prevažne swingovým repertoárom v kaviarni Reduta a v priebehu vystúpenia dostalo priestor aj kvinteto Juraja Hentera s trubkárom Jozefom Jelšovským. Neskôr sa kvinteto predstavovalo aj samostatne a vtedy som nevynechal snáď ani jedno ich vystúpenie. Prvýkrát som na pódiu videl a počul koncertnú produkciu swingu a moderného jazzu. (K takejto udalosti došlo na Slovensku zrejme po prvý raz.) Repertoár väčšinou tvorili americké štandardy, navrhované mali aj bebopové témy, ktoré hrali v bravúrnem unisone, ako aj niekoľko skladieb cooljazzového charakteru (Gerry Mulligan). Jozef Jelšovský vyzeral a hral ako Chet Baker (v tej dobe neskutočný zážitok!), ale senzáciou číslo 1 bol Juraj Henter. Jeho frázovanie a cítenie prevyšovalo ostatných. Fascinujúcim prvkom jeho prejavu bol sound „à la Stan Getz“; v tak vyzretej podobe vtedy nemal v Československu obdobu. I keď Henter s veľkým nadšením zachytil trendy jazzovej moderny, srdcom ostal predovšetkým v období neskorého, vrcholného swingu, reprezentovaného napríklad Lesterom Youngom. Nezabudnuteľné bolo jeho podanie baladických evergreenov, v ktorých akoby rozprával fascinujúci príbeh. Podanie témy bola jeho najsilnejšia a najcharakteristickejšia „pridaná hodnota“. Zvlášť si pamätám na Henterovo *Body and Soul* s transkripciou sóla Colemanu Hawkinsa. Čas ukázal, že očarenie jeho tenorsaxofónom bolo síce dobovo podmienené, ale zároveň malo aj širšiu platnosť. Neraz dokázal v ďalších desaťročiach upútať a nadchnúť, i keď už vtedy jeho hudba nemala onú objaviteľskú jedinečnosť ako v časoch Reduty. Henter mal v 50. rokoch otvorenú cestu na najvyššie poschodia vtedajšej československej scény. Po pražskom koncerte Siváčkovho orchestra ho vyhľadal Karel Krautgartner a ponúkol mu miesto v saxofónovej sekcii Orchestra

Karla Vlacha. Hosťoval u Gustava Broma, keďže stály angažmán najprv pre štúdiá a neskôr pre zamestnanie odmietol. A tak jediným dokumentom jeho improvizácií z tohto obdobia je krátke sólo v Siváčkovej skladbe *Ty nie si môj typ*, ktorá pôvodne vyšla na šelakovej platni a je dostupná na rôznych sampleroch. Ďalší milník v Henterovej kariére znamenal účinkovanie v Bratislavskom štúdiu (1961–1962). Rytmika, ktorú tvorili Gustáv Riška a Pavol Polanský, bola úplne o niečo inom ako „partia“ v Redute, čo si poslucháč možno uvedomil až dodatočne. A samozrejme Braňa Hronec bol iným, podstatne inšpirujúcejším partnerom, ako klaviristi zo začiatku 50. rokov (žiaľ, Ďuroviča naša generácia už zmeškala). Ukázalo sa, že z povojnovej bratislavskej scény v skúške času obstáli Henter a Polanský. Kým Polanský sa stal v Európe známu osobnosťou ešte pred emigráciou, Henter vinou malej priebojnosti svoj potenciál nenaplnil. Navyše, v rokoch 1965–1985 sa venoval viac hudbe, ktorá nebola jeho srdcovou záležitosťou – dobovému populáru, ktorý sa vtedy od jazzu dosť vzdialil. Tento odklon od jazzu mal našťastie aj svoje výnimky; koncom 60. rokov nahrál dve skladby s Karolom Ondreičkom – *Without a Song* Vincenta Youmansa a *Billie's Bounce* Charlieho Parkera. Na nahrávkach participovali Viktor Hidvéghy a Dodo Šošoka. Neskôr Henter účinkoval v televíznej relácii *Hudobné štúdio M* (1985), venovanej retrospektíve činnosti Bratislavského štúdia. Bolo by nesmierne zaujímavé zozbierať a aspoň posmrtno vydať tieto a ďalšie nahrávky. V roku 1986 Henter založil skupinu Evergreen-4, v ktorej spojil svoju lásku k swingovým štandardom a s ktorou účinkoval v koncertných kaviarňach i na spoločenských udalostiach. Dojímavým comebackom, emocionálne naliehavým najmä pre tých, ktorí ho spoznali kedysi v Redute, bolo jeho účinkovanie v skupine Braňa Hronca zostavenej pre Zuzku Lonskú v roku 2008. Tu naposledy potvrdil, že jeho magnetizmus v repertoári amerických štandardov mal nadčasovú platnosť.

Igor WASSERBERGER

Zelenayova coda

S ňou Henterom ma spájalo dlhoročné priateľstvo. Vychádzalo nielen zo spoločného záujmu o hudbu, predovšetkým swingovú, ale mal som ho rád aj pre jeho otvorenú, priateľskú povahu, zodpovednosť vo všetkom, čo robil, a v každej situácii zmysel pre humor. Boli sme rovesníci (narodili sme sa v tom istom roku), a občas, keď sme v spoločnosti muzikantov spomínali na minulé časy prehlasoval: „Beatles zničili poriadnu hudbu!“ Nie preto, že by si Beatles a ich historické postavenie v hudbe nevážil, ale preto, že mal v sebe hlboko zakódovanú hudbu svojej mladosti – swing.



P. Polanský a J. Henter v roku 2008 (foto: M. Wittmann)

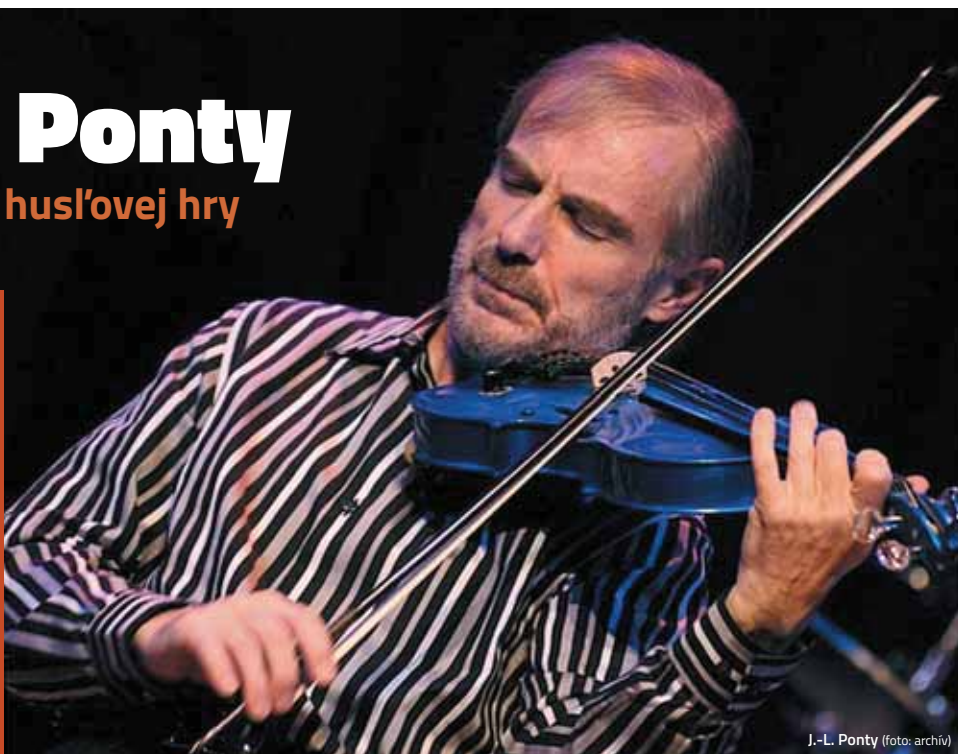


Jean-Luc Ponty

Jazz limituje expresiu husľovej hry

Jeden prišiel zo sveta jazzu, druhý z progresívnej rockovej scény. Počas rokov svojej najväčšej slávy sa navzájom rešpektovali, no akosi nenápadne obchádzali. Teraz sa stretli v dlhoočakávanom projekte, a hoci by po ich spoločnom albume siahlo hociktoré renomované vydavateľstvo, rozhodli sa zariskovať a vložiť svoj osud do rúk fanúšikov. Novátor elektrifikovaných huslí Jean-Luc Ponty rozpráva nielen o aktuálnej spolupráci so spevákom Jonom Andersonom.

Pripravil **Daniel HEVIER ml.**



J.-L. Ponty (foto: archív)

■ **Spolu s Jonom Andersonom ste generáciami súpútnikmi a o spolupráci ste vraj premýšľali už časoch najväčšej slávy jeho kapely YES. Prečo to trvalo tak dlho?**

Tvorbu skupiny YES som oceňoval už v 70. rokoch, keď sme mali s Mahavishnu Orchestra v rámci amerického turné zopár spoločných koncertov. Potom sme sa s Jonom stretli až v roku 1980 v Los Angeles, a hoci návrh na spoločný projekt vznikol už tam, obaja sme boli zaneprázdnení. Správny čas založiť spoločnú kapelu nastal až minulý rok.

■ **Hudba YES vás oslovila skôr rozsiahlymi inštrumentálnymi kompozíciami, alebo vám bola bližšia ich pesničková podoba?**

Oboje rovnako. Jonov koncept produkovať rozľahlejšie piesňové útvary a miešať ich s prvkami klasickej hudby a rockovou rytmikou vždy konvenoval mojim hudobným východiskám a mysleniu.

■ **Pri zostavovaní spoločného albumu ste spracovali motívy z obdobia YES, ale aj úplne nové témy. Ako ste sa dohadovali na novom materiáli?**

V prvom rade sme si nestanovili žiadne podmienky. Jon improvizoval na rozličné melódie a texty a znelo to naozaj skvele. Od začiatku som bol presvedčený, že naša spolupráca bude fungovať. Až neskôr sme sa rozhodli pretvoriť niektoré z jeho klasických piesní a prearanžovať moje inštrumentálne kompozície na spievané skladby. Ich nová podoba, samozrejme, vychádza z pôvodnej, hoci v porovnaní s originálom sa rozvíja-

jú inak. Je to podobné, ako keby ste vzali ústredný motív z knihy alebo z filmu, ale dospeli k odlišnému koncu.

■ **V jednom z rozhovorov ste spomínali komplikovanosť vyjadrenia hudby slovami, no vďaka Anderson Ponty Band dostávajú vaše melódie textovú podobu. Ako vnímate tento nový rozmer?**

Texty sú pre mňa úplne odlišným svetom. Keď ich Jon píše k mojim skladbám, vychádza z emócií, ktoré z nich cíti, prežíva ich ako celok a umocňuje tak ich význam. Podľa mňa však nesmie dôjsť k zámene či miešaniu týchto rozdielnych subjektov. Nie je možné popísať hudbu do detailov a vystihnúť slovami jej podstatu, ako sa to deje napríklad pri rozhovore. Hudba je recipročnou skúsenosťou našich zmyslov a tomu, kto nikdy nepočul moju hudbu, ju slovami popíšete len ťažko.

■ **Spoločný projekt ste sa rozhodli financovať prostredníctvom crowdfundingového portálu, a hoci ste k myšlienke pristupovali skepticky, odozva fanúšikov vás vraj presvedčila.**

Úspech ma skutočne prekvapil. Nielenže sme nadobudli všetky prostriedky na projekt, ale získali sme aj užšie prepojenie s fanúšikmi. Niektorí z nich prileteli do Colorada na špeciálny koncert, ktorým sme im chceli poďakovať za štedrosť. Išlo vôbec o naše prvé spoločné vystúpenie, po ktorom nasledovali stretnutia s nimi. Ďalšou z výhod je umelecká sloboda, keďže nás neviaže žiadna nahrávací či vydateľská zmluva.

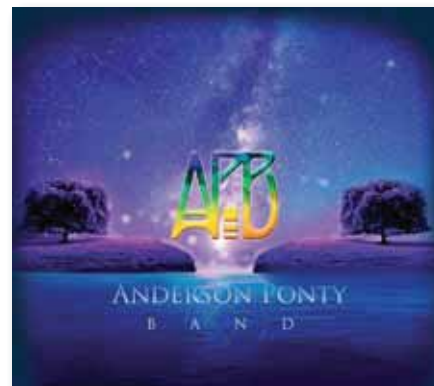
■ **Nie je „investoring fanúšikov“ v istom zmysle prenesením bremena zodpovednosti na ľudí mimo hudobnej brandže?**

Nahrávacie spoločnosti berú umenie ako biznis. Investujú do projektov v nádeji, že

dosiahnu veľké zisky, aby mohli byť ich akcionári spokojní. Naopak, fanúšikovia nemajú vo vzťahu k tebe žiadnu povinnosť. Majú istotu, že dostanú naspäť to, čo do teba „vrazili“ a teší ich pomáhať umelcom, ktorí si to podľa nich zaslúžia. Sám som investoval do projektu Gablys, ktorý považujem za brilantnú digitálnu inováciu.

■ **Crowdfundingové projekty sú zároveň akýmsi prieskumom popularity, ako ľudia reagujú na vašu hudbu a či sú za ňu ochotní zaplatiť. Potrebujú poslucháči okrem hudby aj iné stimuly?**

Práve úspech na Kickstarteri dokazuje, že naša hudba je stále populárna, hoci to nebol pravý dôvod, prečo náš manažér navrhol práve tento spôsob. Pre mňa znamená hlavne to, že umel-



ci sú opäť schopní získať kontrolu nad svojou činnosťou. Mohlo by to prevýšiť obchodné záujmy ľudí, ktorých jediným cieľom je zisk. Keď som prišiel do Kalifornie začiatkom 70. rokov, Amerika bola rajom pre kreatívnych a experimentujúcich umelcov. Šéfovia nahrávacích spoločností a programoví riaditelia rozhlasových staníc boli milovníkmi hudby a pod-

porovali ich. V nasledujúcich rokoch však do hudobného priemyslu investične vstúpili veľké spoločnosti mimo sveta hudby, kupovali rozhlasové stanice a hudba sa stala skutočným biznisom. Marketingoví špecialisti s umením manipulujú a vytvárajú formáty podobné sériovej výrobe automobilov, a deje sa to v hudbe, výtvarnom umení či filme. Internet môže byť napriek svojim negatívam pozitívnu a poučnou cestou: fanúšikovia a umelci môžu opäť získať kontrolu nad umeleckým svetom, pretože dostanú to, čo naozaj chcú a nie to, čo im nútia nahrávacie spoločnosti.

■ Uvažujete o dlhodobejšej spolupráci s Jonom, alebo budete po koncertnom turné pokračovať každú vlastnou cestou?

Po prvom koncerte a niekoľkomesačných prípravách sa s Jonom a našimi spoluhráčmi



ciťme naozaj vynikajúco. Zatiaľ sa tešíme z albumu a nastávajúceho koncertného turné, čo bude nasledovať, rozhodnú aj reakcie poslucháčov.

Z pódia do klubu

■ Vašu celosvetovú kariéru naštartovalo vystúpenie na prestížnom festivale v Monterey v roku 1967. Ako si na to spomínate? Monterey patrilo vo svojej dobe k najväčším americkým jazzovým festivalom a účinkovanie na ňom bolo prestížnou záležitosťou. Počul ma tam napríklad Miles Davis a k mojej hre sa vyjadril veľmi pozitívne. Počas niekoľkých dní som sa mohol zoznámiť s množstvom výnimočných zoskupení. Bol som ohromený kvalitou organizácie, profesionalitou i americkým spôsobom života, ku ktorému neodmysliteľne patrili obrovské autá. Koncom 60. rokov existoval priepastný rozdiel medzi životom v Európe a v Amerike. Dnes to už samozrejme neplatí.

■ Predtým ste tri roky pôsobili v symfonickom orchestri Concerts Lamoureux a koncertné pódia ste striedali s jazzovými klubmi. Nevýčítali vám dirigenti „dvojitý život“?

Len málo mojich kolegov v orchestri v skutočnosti tušilo, že hrám jazz, iba jednému či dvom sa to ozaj páčilo a prišli sa na mňa pozrieť do klubu. Dirigenti, samozrejme, nič nevedeli, inak by mi hrozilo vyhodenie; v tých časoch to považovali za zlú vec. Keď som

postupne začal dostávať viac angažmánov v jazzových kapelách a bolo ťažké venovať sa obom veciam naraz, z orchestra som odišiel. Bol som mladý a vedel som, že pokiaľ sa neužívam jazzom, môžem sa kedykoľvek vrátiť ku klasickej hudbe.

■ Nevníмали ste obmedzenia vo využití svojho nástroja v jasse?

Necítil som, že husle by ako inštrument mali v jasse limity. Boli, prirodzene, muzikanti i kritici, ktorí tvrdili, že huslový zvuk je pre moderný jazz príliš sladký a romantický, že mu chýba drsnejšia mestská estetika. Ako saxofonisti mi prekážalo, že tónu Johna Coltrana či Milesa Davisa chýba vášnivé vibrato, akým disponujú huslisti. Keď som sa to pokúšal aplikovať na svoj nástroj, zafungovalo to a okamžite som sa dostal do spoločnosti



moderných jazzových muzikantov. Vnímal som však, že jazz limituje expresiu huslovej hry a zatížil som po zážitkoch v iných hudobných žánroch.

■ Vedľa Herbieho Hancocka ste ako jeden z prvých jazzmanov využívali videoklipy. Plánujete ich aj pri projekte Anderson Ponty Band?

Inštrumentálnu hudbu považujem za metafyzickú formu komunikácie a zábery na účinkujúcich hudobníkov mi pomáhajú vžiť sa do ich pocitov. No zaujím ma iba chvíľku a väčšinu času sa sústredím na samotnú hudbu, ktorú vnímam v podvedomí. Keď s niekým hrám, zavriem oči a myslím len na samotný zvuk. Je to pre mňa prirodzené. Avšak s hudbou, ktorú teraz s Jonom robíme, je to odlišné. V oblasti vizuálneho umenia je Jon nesmierne kreatívny, takže určite o tom budeme spolu rozprávať.

■ Počas minulého roka ste vyskúšali viacero koncertných formátov – od symfonického orchestra cez Anderson Ponty Band po kvarteto s vašou dcérou Clarou Pontyovou. Máte potrebu „narázovo“ pracovať na pôde viacerých projektov?

Ešte v začiatkoch som hrával v rôznych zoskupeniach, až som nakoniec v Los Angeles založil v roku 1975 vlastnú kapelu a svojej hudbe som sa naplno venoval nasledujúcich dvadsať rokov. Postupom času začali prichádzať ponuky na spoluprácu, a hoci mi

v 90. rokoch Al Di Meola navrhol akustické trio so Stanleyom Clarkom, neprestal som naďalej hrať s mojou kapelou. Clarke spolu s Chickom Coreom ma v roku 2011 opäť oslovili, aby som sa pridal ku koncertnému turné Return 2 Forever IV, istý parížsky producent mi pred časom navrhol spoluprácu so symfonickým orchestrom, s ktorým som naposledy hrával začiatkom 80. rokov a idea prerástla do série orchestrálnych koncertov po celom svete. Pre umelca nie je dobrá rutina, len nové výzvy vás udržiavajú v pozornosti.

■ Vaša dcéra Clara vydala viacero jazz-popových albumov. Prejavovala záujem o jazz už od malička?

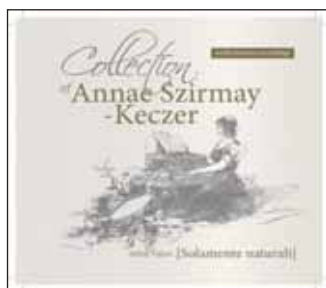
Clara študovala klasický klavír a skutočne sa jej darilo. Komponuje však po svojom, hoci je, prirodzene, ovplyvnená mojou hudbou, keďže ju počúvala počas detstva, jej tvorba tiež reflektuje súčasnú angloamerickú populárnu produkciu. V roku 2013 sme dostali pozvanie účinkovať v rodinnom tandeme a pri tejto príležitosti sme zostavili spoločné kvarteto. Užívam si Clarin spev, páči sa mi kombinácia jej lyrických skladieb s mojimi hudobnými nápadi. V blízkej budúcnosti by sa mali objaviť naše spoločné nahrávky.

■ Plánujete aj album so Stanleyom Clarkom, ktorým zrejme nadviažete na úspešný projekt *The Rite of Strings* z roku 1995. Ako ste vnímali po dlhšom čase akustické aranžmány?

Teší ma, že stále dokážem hrať jazz aj na klasických husliach, dokonca lepšie než v 60. rokoch, keďže som sa hudobne i ľudsky posunul. Nebolo však zámerom pokračovať v *The Rite of Strings*, keďže bez Ala Di Meolu to jednoducho nejde; jeho nezameniteľný štýl tvoril súčasť nášho tria. Oslovil som Biréliho Lagrèna, ktorý patrí k svetovým gitaristom, no svojimi koreňmi v gypsy music a v modernom jasse sa od Meolu odlišuje. Farebnosť dodávajú tiež perkusie Steva Shehana a výsledok je skutočne odlišný od tria z 90. rokov. So Stanleyom sme tentoraz siahli ku koreňom a na albume oprášime aj štandardy od Johna Coltrana či Nuages Djanga Reinhardta. ✕

Jean-Luc PONTY (1942) pôsobil po absolutoriu parížskeho konzervatória ako huslista v orchestri Concerts Lamoureux a hrával na klarinete a saxofóne jazz. Ovplyvnený Stuffom Smithom sa rozhodol stať jazzovým huslistom, výrazne zdokonalil spôsob hry a rozšíril zvukové možnosti hrania na elektrifikovaných husliach i violecte. Viedol viaceré medzinárodné zoskupenia, po odchode do USA (1973) sa stal členom legendárnych Mahavishnu Orchestra a kapely Franka Zappu, spolupracoval s Chickom Coreom, Stanleyom Clarkom, Alom Di Meolom a i. Nahral množstvo albumov, v najbližších týždňoch vychádzajú nahrávky projektu *Anderson Ponty Band* i akustického tria.

klasika



Collection of Anna Szirmay-Keczer Solamente naturali M. Valent Pavian Records 2013

„Skladateľ, ktorý pracuje s ľudovou piesňou, by sa mal dať porovnať s brusičom diamantov. Aj ten musí vedieť vytiahnuť zo zdanlivo mŕtveho, matného a drsného kameňa svetlo, dušu, krásu. Niekedy musí kameň dlho skúmať, pozorovať, obzerať z rôznych uhlov, kým príde na to, ako ho stepliť, ako mu vdýchnuť dušu,“ povedal o práci s ľudovou piesňou v knihe rozhovorov *Skladateľ a ľudová hudba* Svetozár Stračina. Myslím, že túto metaforu možno veľmi dobre použiť aj na spôsob, akým už niekoľko rokov oživuje Miloš Valent melódie zo zbierok z 18. storočia. V repertoári týchto pamiatok slovenskej proveniencie sa stretáva univerzálna vysoká kultúra európskej šľachty so slovenskými, poľskými či maďarskými ľudovými piesňami a tancami, ale aj s exoticky znejúcimi židovskými, rómskymi či orientálnymi (balkánskymi/janičárskymi) nápevmi. Výber zo *Zbierky piesní a tancov Anny Szirmay-Keczer* (známej aj pod starším názvom Jozefa Kresánka *Melodiarium*) je pokračovaním hudobného dobrodružstva Solamente naturali, ktoré začalo *Pestrým zborníkom* (HC 2007). Na nahrávke výberu zo zbierky, ktorú v roku 1867 daroval Matici slovenskej pozdišovský učiteľ Karol Szereday a má pôvod kdesi medzi Liptovom a Spišom, oživujú niekoľkotaktové jednohlasné melódie určené primášovi šľachtickej kapely vďaka citlivým aranžmánom Miloša Valenta a Michala Paľka („runda“ je venovaná aj úpravám Vladimíra Godára) invenčne a premyslene využívajúcim farebné kombinácie historických i ľudových sláčikových a strunových nástrojov, ale tiež

gájd, ninery, citary, kobzy, šalmaja (Róbert Žilík) a rôznych druhov píšťal. Pestrnosť nie je prítomná len v inštrumentácii, ale aj v náladách, ktoré sa Solamente darí dávkovať tak, aby o niečo málo viac než hodinový výsledok ani okamih nenudil. Exoticky zafarbené nápevy, okorenené perkusiami Baykala Doğana, ktoré odkazujú na turecké panstvo, striedajú hajdúske tance z nepokojných čias protihabsburských povstaní, drsný zemitý zvuk ľudových huslí-zlobcokov (evokujúci terchovskú muziku) nasleduje mäkké zádušné sólo flauty, nechýba ani osobitý hudobný humor a samozrejme piesne (temná *Žela trowke*, ktorá sa nachádza aj na vynikajúcej nahrávke M. Valenta so súborom Holland Baroque Society, dostala v „naturalnej“ interpretácii Dagmar Valentovej a „orientálnom“ háve špecifické emocionálne zafarbenie). Zriedkavou kvalitou interpretácie je hudobná bezprostrednosť, vďaka ktorej sa prirodzene prelínajú hranice aranžmán/improvizácia a ktorá – umocnená plastickým zvukovým spracovaním v réžii Jaroslava Stráňavského – nestráca nič zo svojej pôsobivosti ani pri opätovnom počúvaní. To spríjemní i kvalitne spracované vydanie CD s programovou knižkou, fotografiami od violistu súboru Petra Vrbínčika a celkový dizajn edície Vladimíra Yurkovica. „Rekonštrukcia“ tohto typu repertoáru, ako svoj tvorivý vklad nazýva Miloš Valent, si vyžaduje veľkú mieru tvorivosti, vkusu i poznania, no i tak prináša so sebou otázky týkajúce sa štýlu, hráčskych techník, obsadenia, ktoré zamestnávajú a ešte dlhú dobu budú zamestnávať hudobných historikov (referenčnou stále ostáva edícia Jozefa Kresánka v rámci *Fontes Musicae in Slovacia* z roku 1967) i etnomuzikológov. Interpret má v zásade dve možnosti: ignorovať tento materiál alebo sa s použitím všetkého dostupného zázemia pokúsiť preklenúť medzery v poznaní vlastnou imagináciou. Milošovi Valentovi a Solamente naturali sa to podarilo fascinujúcim spôsobom, kedy sa otázky či počujeme starú, ľudovú hudbu alebo dokonca world music javia ako malicherné. Dôkazom je i aktuálna nominácia na ocenenie Radio Head Awards v kategóriách klasická hudba a world music.

Andrej ŠUBA

jazz



Circular Modern Art Orchestra Plays The Music of Kristóf Bacsó BMC 2014

Vždy som našim južným susedom tak trochu závidel ich hudobníkov – obdivuhodnou kreativitou a životaschopnosťou obdarených ľudí, dosahujúcich úspechy neraz ďaleko za hranicami malej krajiny, tak v oblasti vážnej, ako aj jazzovej hudby či folklóru (resp. world music). A práve u maďarských hudobníkov býva zvykom, že sú kompetentní aspoň v dvoch z týchto oblastí a že vplyvy všetkých troch sa odrážajú a prepájajú v tom, čo robia. To sa v plnej miere vzťahuje aj na soprán- a altsaxofonistu, flautistu, skladateľa a aranžéra Kristófa Bacsóa, jednej z výrazných postáv súčasnej jazzovej scény v Maďarsku. Jeho hudba si zo všetkých týchto oblastí berie niečo (hoci primárne je zakotvená v jazze) a výsledkom je zaujímavá syntéza, v ktorej je všetko v rovnováhe a postupy z ríše klasickej kompozičnej praxe či adaptácie (pseudo)folklórnych melódii nikdy nepôsobia násilne. Teda to možno povedať aspoň o najnovšom autorskom projekte Kristófa Bacsóa, *Circular*, ktorý v minulom roku vydali kolegovia z Budapeštianskeho hudobného centra. Album tvorí voľne poňatá suite Bacsóových kompozícií pre budapeštiansky Modern Art Orchestra, s ktorým dlhodobo spolupracuje ako hráč aj skladateľ/aranžér. Takmer hodinu trvajúci celok vrhá zaujímavé svetlo na súčasné možnosti bigbandového aranžovania, no v prvom rade na otázku vyjadrenia národnej (či skôr lokálnej) identity v rámci hudobného jazyka, ktorý sa dávno stal globálnym a do istej miery uniformným. Bacsóovi sa totiž podarilo ostať v medziach moderného mainstreamu (a tento výraz používam bez akýchkoľvek

negatívnych konotácií), a pritom svojej hudbe celkom nenásilným spôsobom vložiť do vienka nezameniteľné stredoeurópsky či priamo panónsky charakter. Ako? Predovšetkým dikciou melódii, ktorá bude blízka a povedomá každému čitateľovi Bélu Bartóka, pričom sa vôbec nijako nevymyká zvuku a feelingu výsostne súčasnej jazzovej rytmiky. A samozrejme onou ťažko definovateľnou maďarskou clivotou vanúcou najmä (no nielen) z harmonického jazyka hudby. Neznačená to ale, že by „clivota“ mala byť synonymom malátnosti či prevahy pomalých temp a temných zvukových farieb. Nejde tu o žiadny „ECM-sound“, na to sú Bacsóove aranžmány príliš živé a temperament členov Modern Art Orchestra príliš maďarský. Hudba jednotlivých kusov, podľa autorových slov inšpirovaných viac či menej všednými udalosťami, ktoré prináša život, ale aj albumu ako celku, je dramaturgicky skvele rozvrhnutá; výrazná myšlienka sa často opakovanne vracia na spôsob ronda, čím vzniká priestor nielen pre individuálne sóla, ale aj zásadné premeny v sadzbe, tempe a pod. Otvára sa tak akási pestrofarebná, bohato členitá zvuková krajina, ktorej pozorovanie nikdy neotravuje ani neunavuje monotónnosťou. Stačí len dodať, že maďarskí hudobníci pod vedením u nás dobre známeho trubkára/krídlóvkára (a tiež skladateľa a dirigenta...) Kornéla Feketeho-Kovácsa hrajú podľa očakávaní vynikajúco, s chuťou a dokonale pripravení zdolávať úskalia Bacsóových kompozičných a aranžérskych riešení.

Robert KOLÁŘ



Michael Schiefel Platypus Trio BMC 2014

Originálny nemecký vokalista Michael Schiefel má na konte viacero zaujímavých albumov. Jeho novinka *Platypus Trio*, ktorú vydal v maďarskom vydavateľstve BMC, je konceptuálnym albumom, ktorého dramaturgia je celá postavená na významových kon-

textoch anglického slova „platypus“ (vtákopysk). Všetkých osem skladieb albumu nesie názvy „zo života“ vtákopyska (*Platypus on the Beach*, *Platypus Swimming a i.*). Neobvyklú zostavu tria Michaela Schiefela tvoria violončelista Jörg Brinkmann a cimbalista Miklós Lukács. Zvuk ansámblu je navyše obohatený o elektronické zvukové vrstvy, ktoré vytvárajú Schiefel a Brinkmann. Album prináša pôsobivé, iskrivé momenty i rozľahlé mystické plochy, ktoré sú postavené na zadržiavaných tónoch violončela a elektroniky a nad nimi fantazijné blúdajúce oscilujúce hlasy cimbalu, vokálu či pizzicata violončela. Dve skladby sú naspiévané v angličtine, no väčšinou ide o voľnú vokalizáciu alebo imitáciu neznámych, neidentifikovateľných jazykov. Všetky skladby sú navzájom pospájané a tvoria jeden súvislý prúd hudby. Popri prevládajúcej melancholickej nálade album obsahuje aj niekoľko hravo rytmizovaných, dynamických kúskov (*Platypus Happy*). Jadrom albumu je takmer 15-minútová *Dreamtime Platypus*, v ktorej Schiefel rozpráva starobylý príbeh o vtákopyskovi, odmietajúcom zaradiť sa do ríše vtákov, rýb či cicavcov, pochádzajúci od austrálskych Aborígénov. Ide o bizarnú kombináciu vokalizy, civilnej reči, deklamovaných divadelných afektov, falzetu a akéhosi kabaretného „Sprechgesang“. Vokálny prejav Schiefela občas pripomína iného nemeckého alternatívneho vokalistu, Thea Bleckmanna, hoci v záverečnej dynamickej improvizovanej *The Home of Platypus* sa Schiefel dostáva až do takmer punkovej, rebelantskej polohy, pripomínajúc prejavom skôr speváka popovej hudby. Schiefel je autorom všetkých kompozícií na albume. Tie sa okrajovo dotýkajú jazzu a čerpajú hlavne z popu, rocku, ľudovej hudby, pesničkárstva, orientálnej exotiky a alternatívnej hudobnej tvorby. Sú však veľmi konzistentné, obsahovo sofistikované a výsledkom je sonori- sticky pôsobivý album. Schiefelov spev je vynikajúci, má skvelú tónovú kontrolu a elegantný, štýlový hlasový imidž, vzdialený od všetkých extrémnych foriem pokrivenej hlasovej „grotesky“ a občas nemiessnej afektovanosti, takej typickej pre viacero moderných vokalistov. Súhra violončela s cimbalom je unikátna, disponujú pozoruhodnou farebnou homogenitou a skvele sa prelínajú s hlasovými kreáciami Schiefela vo vysokých polohách. Odhliadnuc od toho, že celý album je postavený na pomerne bizarej myšlienke identifikovania sa s „chameleónskou“

povahou vtákopyska, ktorý vďaka „nezameniteľnému vizuálu“ akoby vo zvieracej ríši nepatrí nikam, i hudba Michaela Schiefela je výsledkom mnohonásobnej fúzie a recyklácie toľkých žánrov, že je takmer nepodstatné, z akých východísk čerpá. Dôležitejšie je to, že je dokonale pôvodná a osobitá vo svojej čistej jednoduchoosti a melodickej expresivite.

Peter KATINA



Trio Kontraszt Grencsó – Tickmayer – Geröly BMC 2014

Maďarská jazzová scéna disponuje viacerými netypickými, osobitými inštrumentálnymi zostavami. Jedným z takýchto nástrojovo pestrých ansámblov je aj Trio Kontraszt, ktoré tvoria István Grencsó (saxofón, klarinet, flauta), Stevan Kovacs Tickmayer (organ, harmónium, klavír, čelesta) a Tamás Geröly (bicie, perkusie). Trio sa výraznejšie zaktivizovalo počas festivalu Mediawave v roku 2011, kde nadviazali na predošlú spoluprácu, siahajúc až do 80. rokov. Nový, rovnomenný album, tvorí desať krátkych fragmentov a šesť rozsiahlejších kompozícií. Kým fragmenty sú iba ľahkou ukážkou momentálnej invencie a improvizácie členov tria a tvoria akési vzletné intermezzo, udržiavajúce bizarnú atmosféru free jazzu križného s „barbarskými“ prvkami klasiky, rozsiahlejšie kompozície ešte viac prepájajú improvizáciu a klasické elementy, čerpajúc z estetiky Bartókových diel, čo trio priznáva aj v niektorých názvoch (*Ostinato Barbaro*) – napokon i pomenovanie *Kontraszt* je evokáciou Bartókovej skladby *Kontrasty* pre klarinet, husle a klavír venovanej Bennymu Goodmanovi a Józsefovi Szigetimu. Prvky starého jazzu a swingu sa na albume *Trio Kontraszt* umne preplietajú s klasikou v podobe citácií Bartókových klavírných diel, a kým skladba *Billiard* prináša stopy boogie, ktoré hrá organ s klavirom súčasne s bizarnou improvizáciou saxofónu, *Slow Street* charakterizujú melancholické zostupné akordy oboch klávesových nástrojov, ktoré vzápätí

nahrádzajú farebné, zvonivé plochy meditatívneho klavíra. *Ostinato Barbaro Prelude* je prehliadkou nežných, farebných disonancií a na ňu nadväzuje *Ostinato Barbaro* je plné vypätých emócií, zahustených zvukových textúr a divokých sólov klavíra. Skladba *Hoping* predstavuje voľnú fantáziu v priehľadnej durovej tónine. Je to búrlivé, rapsodické dielo s citáciou ľudovej piesne a jej bizarnými variáciami. Album uzatvára skladba *Bird Lover* so súľujúcou exotickou píšťalkou Tamása Gerölyho. Snaha o maximálny štýlový, inštrumentálny a obsahový kontrast, korešpondujúci s filozofiou celého zoskupenia, našťastie podlieha hlbšej vízii troch skvelých inštrumentalistov, ktorá robí z projektu zaujímavé a inteligentné hudobné „pêle-mêle“.

Peter KATINA



Flat Grencsó Open Collective BMC 2014

Maďarský jazzman, skladateľ, aranžér a autor scénickej i filmovej hudby István Grencsó, ktorý v minulosti spolupracoval s hudobníkmi ako Peter Brötzmann, Tobias Delius, Peter Kowald, Irén Lovász, Paul Termos, ale i s ruským Noize orchestra, sa na svojej hudobnej ceste často prikláňal k novátorstvu a avantgarde. Hru na saxofóne študoval v Budapešti u Mihálya Drescha, ktorý bol známy spájaním jazzu a folku, a zasnžil ho aj do free jazzu. Za troch hudobníkov, ktorí ho najviac ovplyvnili, Grencsó, pôsobiaci od roku 2007 v holandsko-maďarskom ansámblu Double Grounds, označil dvoch známych poľských dychárov Tomasza Stańka a Tomasza Szukalského a českého hudobníka Jiřího Stivína. V roku 1984 založil spolu s Robertom Benkóm a Györgyom Jeszenszkým zoskupenie Grencsó Open Collective, s ktorým nahrál niekoľko albumov v rozličných formáciách. Ten najnovší, *Flat*, vznikol v zostave István Grencsó (tenorový saxofón, basklarinet, flauta), Máté Pozsár (klavír), Robert Benkó (kontrabas) a Szilveszter Miklós (bicie, perkusie). Za veľký talent možno označiť mladého klaviristu, s kto-

rým sa líder výborne dopĺňa, a tak stmelujú kvarteto dokopy. Hudba albumu, ktorý ponúka zaujímavú fúziu mainstreamu a free jazzu, je založená na voľných experimentoch s témou v rámci tradičného trojdielného formového pôdorysu, ktorý však pre sofistikovaný zvuk nie je na prvé počutie vždy rozpoznateľný. Náhodné harmónie, uvoľnenie rytmu a zrieknutie sa tradičných melodickej postupov sa vyvážené strieda s jazzovým mainstreamom podobným spôsobom ako Grencsóove kompozície balansujú medzi tonalitou a atonalitou. Viaceré zo skladieb sú počtou hudobníkom, ktorí Grencsóa ovplyvnili: napríklad *Ivan's Childhood* je venovaná Ivánovi Nesztorovi, známemu maďarskému jazzovému bubeníkovi a pedagógovi, ktorý spolupracoval s „otcom maďarského moderného jazzu“, klaviristom Györgyom Szabadosom. Tomu je venovaná skladba *In The Csinálosi Forest*, úprava známej maďarskej ľudovej piesne. Niektoré kompozície znejú už na prvé počutie radikálnejšie, inde sa pomer tradície a novátorstva počas skladby mení takým spôsobom, že nie je zjavné, či sa v danom momente spoluhráči výborne dopĺňajú vďaka predpísanej harmónii, či iba vďaka vzájomnému počúvaniu. Táto skutočnosť pridáva albumu na draždivosti.

Tibor FELEDI



Lonely House C. Henderson Sony 2013

Po viacerých úspešných albumoch, v ktorých švédka jazzová speváčka Caroline Henderson dokázala, že je nekorunovanou kráľovnou škandinávského jazzu, prišla s novým a osobitým projektom. Kabaret *Lonely House* je počtou tvorbe Kurta Weilla, ktorého piesne zaznievajú v nových aranžmánoch nielen na albume, ale aj v rámci divadelného predstavenia. *Lonely House* má stelesňovať virtuálny dom, ktorý pomyslene obývajú Weillove piesne. Poslucháč sa postupne presúva po jednotlivých poschodiach, pričom piesne sú pospájané tak, že namiesto páuz medzi nimi znejú rôzne ruchy, hluk výťahu, vrzgot otvárania dverí i čarovná

→ stará autentická nahrávka Weillovho hlasu. Sú to však len niekoľkokosekundové prestrihy, jadrom albumu zostáva jedenásť nádherných Weillových piesní, na ktorých textovo spolupracoval s Bertoltom Brechtom, Jacquesom Devalom, Maxwellom Andersonom či Ogdenom Nashom. Weillovi boli vlastné bizarné, často kruté príbehy z temných zákutí miest, akcent na záporné postavy, sociálne a humanistické cítenie, vysporadúval sa s vlastným židovským pôvodom, no mal tiež zmysel pre humor a trpkú zžieravú satiru. V podaní Hendersonovej a jej skvelej kapely sa do popredia dostávajú dusivá klaustrofobická atmosféra strachu z vojny, pocit spoločenskej vydedenosti či prvky obsesívnej osobnej úzkosti. Aranžmány skladieb sú démonické a temné, hutný a hrubozrný zvuk bicích, basy a klavíra vytvralo „valcujú“ väčšinu hudobného priestoru. Nápadné sú i bizarné akordické spoje, halucinogénne syntetické zvuky a tlmené efekty v titulnej piesni *Lonely House*, či silne protivojnový apel v piesni *Ballad of the Soldier's Wife*. Nie všetky piesne sú však depresívne a temné. Osobitne pôvabná je najmä *My Ship* evokujúca zvuky morských vlín a nesúca stopy jemnej sebaíronie pri básnikovom čakaní na životnú lásku. Viaceré piesne obsahujú kabaretné prvky a zvukový obal z temného syntetizátorového popu 80. rokov im na kráse nijako neuberá, ako napríklad v kovovo znejúcej *I Am a Stranger Here Myself*. Silná protivojnová „agitka“ *What Keeps Mankind Alive* ponúka skvelý zvuk, umocnený vrstvenými vokálmi

napodobňujúcimi ruch davu z ulice. Vrcholom celého albumu je nádherná kantiléna v piesni *It Never Was You*, kde speváčka exceluje iba v sprievode kontrabasu. Album uzatvára slávna pieseň *September Song*, naplnená intenzívnou, vrúcnou lyrikou. Caroline Henderson vo svojom vokálnom prejave naplnenom bolestnými tónmi, prvkami sprechgesangu, kabaretnou hyperbolizáciou, ale najmä osobitou farebnosťou hlasu dokáže hravo konkurovať i slávnym nemeckým kolegyniam Ute Lemberovej či Barbare Sukowej a vo svojej role „sprievodcu po dome Kurta Weilla“ je bezchybná a štýlovo autentická.

Peter KATINA



Hrochoť' Paláčovci a ich priatelia Cultura Ethnica 2013

Po nahrávkach z Očovej z roku 1958 vydalo o. z. Cultura Ethnica album *Hrochoť – Paláčovci a ich priatelia*.

Ostaneme teda na Podpolaní, a ak je veľkou zásluhou sprístupňovanie archívnych záznamov, nová pôvodná nahrávka je ešte väčšou udalosťou. Pre budúcnosť tak vzniká dokument o niečom, čo by inak ostalo nezačlenené. Paláčovci a ich muzika, to je svedectvo o našich koreňoch a o kontinuite kultúry, ale zároveň i o živé súčasnosti. Zo sprievodného textu etnomuzikologičky Alžbety Lukáčovej sa dozvedáme, že podľa tradície bol najstarším muzikantom paláčovského rodu v 1. polovici 19. storočia Ridzáň, legendárny Cigán s ryšavými kečkami, ktorý bol aj chýrnym zbojníkom. Stručný náčrt rodokmeňa Berkyovcov-Paláčovcov pomôže aspoň trochu sa zorientovať vo vzťahoch tohto rozvinutého a na nadaných muzikantov bohatého rodu. Určite by bolo neobyčajne zaujímavé dôkladné porovnanie nahrávok súčasnej muziky s tými staršími. Zrejme najstaršie vznikli v roku 1952 na folklórnom festivale v Strážnici. Z rokov 1955–1956 existuje pomerne rozsiahla kolekcia nahrávok hrochotskej muziky, pripravená z iniciatívy Pavla Tonkoviča, ktorý kládol dôraz na vplyv interpretácie na šesťdierkovej píšťalke na hráčsku techniku a výraz hrochotských huslistov. Na novom CD hrajú Marcel Berky-Paláč (prím, husle, huslová kontra), Dušan Berky-Paláč (prím, husle), Vladimír Berky-Paláč ml. (husle), Michal Zachar-Paláč (violová kontra) a Vladimír Berky-Paláč st. (kontrabas). Spievajú šesťnásť speváci, čo je účtyhodný

počet. Z toho sú dvaja cezpoľní a tretí, Ondrej Selecký-Čajdes, sa predstaví aj ako fujarista. Jeho spev a „fujeranie“ k sebe pasujú, ako sme to poznali u starých fujaristov. Je prirodzený, bez exhibicionizmu, do akého upadajú niektorí dnešní interpreti. Veď fujaru treba nechať pokojne vyrozprávať pesničku. Pri nahrávaní sa podarilo na minimum eliminovať atmosféru štúdiového prostredia, hoci ním bol aj dom kultúry. Akoby išlo o spontánnu zábavu a muzikanti a speváci zabudli na „cudzích“ a ich mikrofóny. Táto spontánnosť vyniká pri rozkazovákach, veď poznáme nahrávky, pri ktorých aj vynikajúci rozkazovači sklamú práve pre stiesnenosť z prostredia či ešte väčšmi preto, že ich niekto režíruje. Tento album je režírovaný s takým citom, že v ňom necítiteľné zásahy, a sama hudobná režíserka a dramaturgička Alžbeta Lukáčová priznáva, že nemal vopred určenú dramaturgiu. K autentickému atmosfére prispieva aj prirodzený, nevypreparovaný zvuk nahrávok. Ľudová hudba sa dá interpretovať rôznymi spôsobmi. Aj technicky zdatní muzikanti hrajú často tak, že si človek povie: rovnako či podobne by to zahral aj iný, čo by vedel rovnako dobre hrať. Ale aj pri počúvaní nahrávok dedinských folklórnych skupín, ktorých členovia dobre ovládajú regionálny a miestny štýl spevu a hry, má človek niekedy dojem, že priveľmi cítiť, ako je to všetko nacvičené na javiskové predvádzanie. Práve tým sa často odlišujú nové nahrávky autentického folklóru od starých archívnych

Novinky:



V. BELLINI
La Straniera (2CD)/
Nightingale Classics
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden
und Freiburg



D. ŠOSTAKOVIČ
The Nose, The Gamblers/Melodija
G. Roždestvenskij



N. RIMSKIJ-KORSAKOV
Symfonické diela (4CD)/Melodija
dir. J. Svetlanov



J. BRAHMS
Huslový koncert op. 77 (LP)/Melodija
L. Kogan

DIVYD s.r.o.

predajňa **Hummel Music**
Klobučnícka 2, 81102 Bratislava

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

nahrávok. Muzikanti vždy cvičili, ani spievať sa nedá iba tak. Ale ľudová pieseň a hudba boli kedysi užšie späté so životom jej nositeľov. Tí si spievali a hrali najprv pre seba. U tých dnešných niekedy chýba práve pocit skutočne prežitého. Takéto tvrdenie neplatí o Paláčovcoch z Hrochote ani o ich spevákoch. Práve to je na nich i na ich albume najcenejšie.

Marián MINÁRIK

zborník



Hudba - Integrácie - Interpretácie 17

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre 2014
Editori: Jozef Vereš (SK), Wiesława A. Sacher (PL)

Snahu o podchytenie nových prístupov v muzikologickom a hudobno-pedagogickom bádani s dôrazom na interdisciplinárne prieniky deklarovala zborníková edícia *Hudba - Integrácie - Interpretácie* slovami svojho zakladateľa Jozefa Vereša (UKF Nitra) hneď od počiatku a jej ďalšie pokračovanie tento zámer znova potvrdzuje. Po predchádzajúcom výstupe, rámcovo zameranom na problematiku ľudovej hudby a kultúry, sa pri najnovšom zborníku hľadajú spoločné motívy už trochu ťažšie; oblasti bádania prispievateľov sa pomerne značne líšia. Jednotlivé štúdiá však napriek tomu majú určité spoločné styčné body, najmä ak vezmeme do úvahy fakt, že každý z autorov vo svojom príspevku smeruje buď k novým metodologickým prístupom, alebo k predstaveniu nových poznatkov faktografickej povahy, rozširujúc tak aktuálny stav poznania (resp. bežne rozšíreného povedomia) v oblasti svojej témy. Hodnotu štúdií garantuje aj to, že autori sú v daných okruhoch rešpektovanými odborníkmi a v zborníku prezentujú, v nadväznosti na skôr publikované práce, najnovšie výsledky svojich skúmaní a úvah. Zborník uvádza štúdiá editora Jozefa Vereša *Interpretačné kontexty v procesoch poznávania*. Dotýka sa otázky vzťahov interpretácie (a jednotlivých interpretačných metód) a porozu-

menia, no do popredia tu vystupuje najmä aktuálny problém vplyvu médií (a prostredníctvom nich vplyv marketingu a ekonomických záujmov v ich pozadí) na výchovno-vzdelávací proces a fenomén kultúrnosti všeobecne. K novým spôsobom interpretácie vyzýva aj Vladimír Zvara v príspevku *Komédia a rytmus. Aspekty súvislostí medzi kompozičnou a inscenačnou praxou v hudobnom divadle 20. storočia*. Upozorňuje na fakt, že dejiny hudobného divadla viac nemožno chápať iba ako sled „-izmov“, ako vzájomné striedanie či zápas kompozičných, libretistických (a všeobecne estetických) koncepcií, ale ako výslednicu omnoho širšieho spektra súčasne pôsobiacich faktorov. Medzi ne patria napríklad sociokultúrne a ekonomické, ale aj technické (resp. technologické) aspekty divadelnej prevádzky či napríklad vplyv nového média, filmu, na „rytmus“ scénickej akcie, a tým aj na premeny v hudobnej štruktúre, obzvlášť rytmickú zložku. Autor siaha do dynamického obdobia okolo 1. svetovej vojny (resp. medzivojnového obdobia) v prvom rade v nemeckom jazykovom okruhu, s detailnejším pohľadom na inovácie, ktoré v tejto oblasti znamenala spolupráca Richarda Straussa, Huga von Hofmannsthal a režiséra Maxa Reinhardta. Nasledujúce dva príspevky sú venované hudbe Aloisa Hábu a pochádzajú od spoluautorov tematického katalógu tohto skladateľa. Lubomír Spurný

v štúdiu *Mikrotonální Hába: päť poznámek k Hábovu kompozičnému stylu* dôrazne naruša stereotypy Hábu ako prednostne „štvrtónového“ skladateľa a zástancu atematického prístupu k práci s materiálom. Sústreďuje sa na vybrané Hábove komorné a zborové opusy, v ktorých aj napriek využitiu mikrointervalov nachádza všeobecné harmonické modely a opakovane používané intervalové štruktúry a akordické postupy. V tomto ohľade sa ako veľmi zaujímavé ukazujú porovnania skladieb pre sólové sláčikové nástroje v tradičnom poltónovom systéme s ich neskoršími verziami s adaptáciou mikrointervalov. Spurného kolegu z Ústavu hudobnej vedy na Masarykovej univerzite v Brne, profesora Jiří Vysloužil, sa zasa sústreďuje na historické okolnosti vzniku, inscenačné osudy a recepciu jedného z kľúčových diel Aloisa Hábu, opery *Matka*. V závere svojho príspevku tiež poukazuje na Hábove vzťahy k slovenskému prostrediu a významným postavám našej hudobnej kultúry. Príspevok Andreu Bareggiho pôsobiaceho v Lyone prináša transkripcie dvoch klávesových fantázií neapolského skladateľa Rocca Rodia (na *Iste Confessor* a *Ave Maris Stella*), chýbajúcich v doterajších edíciách jeho *Libro primo di ricercare e fantasia* (1575). Autor podrobne kriticky skúma pôvodné vydanie a prináša dôkladnú analýzu oboch doteraz chýbajúcich fantázií.

Robert KOLÁŘ



hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov priamo v našej predajni
- monografie hudobných skladateľov, teoretické publikácie
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zasielanie objednaných titulov na dobierku (zásilkovú 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
- knižkupectví 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



HUDOBNINY, NOTY, CD & LP & DVD

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

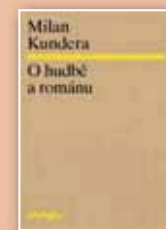
MUSIC FORUM v.o.s.

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



Jiří Křestan: *Případ Václav Talich*
(Akropolis, 2014)

Po skončení 2. svetovej vojny bol dirigent Václav Talich obvinený z kolaborácie. Za inšpirátora obvinenia býva označovaný minister Zdeňek Nejedlý. Publikácia si všima ich korektné vzťahy v medzivojnovom období, stret záujmov od roku 1935 i obhajobu národných kultúrnych záujmov za tzv. druhej republiky. Autor mapuje dilemy, ktorým bol Talich vystavený počas okupácie, nevyhýba sa problematickým skutkom po atentáte na Heydricha, koriguje legendy sprievádzajúce Talichovo zatknutie v máji 1945 a mapuje diskusie okolo „Talichovho prípadu“.



Milan Kundera: *O hudbě a románe*
(Atlantis, 2014)

Siedmy zväzok esejí Milana Kunderu sa volá *O hudbě a románe*. Na záložke sa dočítate: „Neobávajte sa: toto nie je žiadna univerzitná prednáška, ale úvaha plná prekvapujúcich odbočiek, spomienok, polemických pasáží i vtipov, rozprávaná kýmisi, kto bol celý svoj život spätý s románom ako aj hudbou, týmito dvoma umeniami, ktoré patria Európe viac, ako ktorékoľvek iné, pretože práve oni Európu vytvorili. Nie je napokon nedorozumením, že za knihu *Zradené testamenty* – z ktorej pochádzajú obidve časti tejto knižky – udelili Kunderovi roku 1996 cenu Americkej spoločnosti hudobných skladateľov (áno, hudobných skladateľov)“....

Hudobný život obsah 46. ročníka

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

(aj): Víťazný február Emmanuela Villaura – 4/11
Alexander, J.: V hlavnej úlohe barokové violončelo – 7-8/2
Bárdiová, M.: Hudba v čase (ne)stratená – 9/12
Beer, F.: Medzinárodný organový festival Ivana Sokola: Finále v réžii Pavla Kohouta – 11/16
Berger, I.: SF – Romantizmus Rahbariho i Baevy – 4/2
Berger, I.: SF – Mozartovo Rekviem ako nadčasová dráma – 6/3
Berger, I.: SF – Shakespearovské inšpirácie v Redute – 6/3
Berger, I.: SF – Rozpaky z Čajkovského, radosť z Mozarta – 7-8/4
Berger, I.: SF – Záver sezóny v znamení českej klasiky – 7-8/4
Berger, I.: BHS: Od Bernsteina ku Gershwinovi – 11/8
Berger, I.: SF – Fantastická s mladickou svezosťou – 12/2
Berger, I.: SF – Výrazný Arendárik, výrečný Baleff – 12/3
Blaho, V.: Poľský tenorový matador – 5/4
Blaho, V.: Veľký hlas Simony – 7-8/5
Bubnáš, J.: ŠKO Žilina s skladateľskými návraty domov – 5/18
Bubnáš, J.: BHS: Kurucová, Pommier, ŠKO Žilina – 11/11
Bubnáš, J.: ISCM World Music Days – 11/13
Burgrová, K.: Festival ARTIS v Prešove – 10/6
Červinka, J.: BHS: Zázračný hlas Edity Gruberovej – 11/8
Denci, M.: Medzinárodný festival J. K. Mertza – Podoby koncertného flamenco – 7-8/14
Dohnalová, L.: Mozart a Beethoven vo Svárovského živé kreácii – 1-2/2
Dohnalová, L.: Misha Katz opäť v Žiline / Sibelius ako objav... – 1-2/9
Dohnalová, L.: Huslová dielňa a dramaturgické objavy na pôde ŠKO – 3/10
Dohnalová, L.: ŠKO – V Žiline aj s pôvodnou tvorbou – 4/7
Dohnalová, L.: Žilina: noblesa i rozmarnosť – 5/11
Dohnalová, L.: ŠKO Žilina: Šanca mladým / Žilinský triumf Mariana Lapšanského – 7-8/11
Dohnalová, L.: Skalické Divergencie 2014 – 9/5
Dohnalová, L.: BHS: Medzinárodný deň hudby v katalánskych farbách / ŠKO s pozitívnym smerovaním – 11/8
Dohnalová, L.: Figura in memoriam / Štyridsať rokov ŠKO Žilina – 12/15
Feledi, T.: SF – Český večer v Redute – 4/2
Feledi, T.: Konvergenzie – Living Room in London vs. Drum'n Koto – 11/5
Feledi, T.: Waves Bratislava – 11/19
Feledi, T.: Ars Nova 2014 – 12/22
Fulka, V.: Karvay a Buranovský hosťami Galérie hudby – 5/15

Fulka, V.: Miloslav Ištvan Quartett v Nitre – 6/7
Fulka, V.: Galéria hudby v Nitre – 12/4
Glocková, M.: Banskobystrická radnica oživa hudbou – 4/6
Glocková, M.: Nová tvorba z mesta pod Urpinom – 6/8
Gräffinger, V.: Koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari – 7-8/7
Hatrik, J.: Osem dní spolupatričnosti – festivalový zápisník z Novej slovenskej hudby 2014 – 12/6
Heindl, Ch.: Lost & Found: New Sounds from Slovakia – 7-8/8
Horkay, T.: Britten 100 / Adventný večer s Markom Vrabelom a Tomášom Šelcom / Július Klein a priatelia – 1-2/10
Horkay, T.: ŠfK – Túlavá flauta / Darček k životnému jubileu Jozefa Podprockého – 3/11
Horkay, T.: ŠfK – Laureáti a symfonicko-jazzový folklór – 4/5
Horkay, T.: Výchovný otáznik a prokofievovská bravúra – 5/14
Horkay, T.: Košická hudobná jar – 6/4
Horkay, T.: Medzinárodný organový festival Ivana Sokola: Iveta Apkalna hosťom ŠfK – 11/16
Horkay, T.: Štátna filharmónia Košice – 12/10
Hottmar, M.: Allegretto 2014 – 5/6
Chalupka, L.: V Ružomberku súťažili mladí pedagógovia – 6/9
Chalupka, L.: Quasars v Košiciach k pocte osobnostiam – 6/20
Chalupka, L.: BHS: Dva cenné príspevky k rekonštrukcii historickej pamäte – 11/6
Jakubisová, L.: Žalospev mieru – 6/2
Jamrich, M.: Kubinský organový festival – 10/9
Karlíková, M.: Talenty pre Slovensko / Talenty pre Európu 2014 – 7-8/10
Karlíková, M.: Ilya Gringolts v Bratislave – 11/3
Katina, P.: Hudba z čias Košickej moderny – 4/4
Katina, P.: Hviezdny večer Jozefa Podprockého – 7-8/20
Kolář, R.: Dvorana v znamení violy – 1-2/8
Kolář, R.: Albrechtina – Dve podoby toho istého Bacha – 3/6
Kolář, R.: Večer troch Alexandrov – 3/9
Kolář, R.: Filharmonie Brno: Amfortas ante portas – 5/2
Kolář, R.: SF – Lutosławski ako liek proti rutine – 5/2
Kolář, R.: Kompozičné laboratórium: orchestrálne finále – 7-8/3
Kolář, R.: Melos Ethos Ensemble na Noci hudby – 7-8/16
Kolář, R.: Otvárací koncert BHS so žijúcou legendou – 10/2
Kolář, R.: Albrechtina: pohľady do minulosti – 10/3
Kolář, R.: SF 65 – 11/2
Kolář, R.: Albrechtina: večer huslových sonát – 11/2
Krajčo, M.: Prešovské dni klasickej gitary – 4/6
Lidtnerová, J.: Mahlerova „Tragická“ pod taktovkou šéfdirigenta – 3/2
Lidtnerová, J.: Eugen Indjic opäť v Redute – 3/3
Lidtnerová, J.: Organové koncerty pod

pyramídou – 7-8/7
Mihalov, K.: Allegretto 2014 – Umenie, konzum a „kazový spotrebiteľ“ – 5/7
Miškovičová, E.: Festival peknej hudby – 9/11
Mojžišová, M.: Šesťdesiatročné rozhlasové deti – 1-2/2
Mojžišová, M.: Svieži hlas, zrelá charizma – 10/13
Mojžišová, M.: BHS: Budepeštianska mahlerovská esencia – 11/10
Planková, E.: Slovensko a Česko na MI-DEM-e opäť spolu – 3/4
Planková, E.: Hudba stratená, hľadaná, nájdená... – 7-8/9
Planková, E.: Hudba sa prebúda v noci – 7-8/16
Platzner, A.: Quasars na nádvorí Reduty – 7-8/3
Platzner, A.: Wiener Jeunesse – študentský orchester trochu inak – 9/2
Platzner, A.: Dva večery s Raphaelom Wallfischom – 10/2
Platzner, A.: Konvergenzie – Oktetá – 11/5
Platzner, A.: BHS: Na trase Praha – Viedeň – Bratislava – 11/11
Popluhárová, J.: Julian Rachlin v Bratislave – 1-2/7
Puškášová, M.: Zbory slovenských skladateľov zaujali – 3/3
Puškášová, M.: Allegretto 2014 – Cena ostala, zmenilo sa meno – 5/10
Puškášová, M.: Medzinárodná súťaž Johanna Nepomuka Hummela – 10/4
Puškášová, M.: Konvergenzie – Bratislavské koncerty – 11/5
Rusó, V.: Medzinárodný festival J. K. Mertza – Orfeus s lutnou – 7-8/13
Stýblová, M.: Slovenská filharmónia (N.-Sae Geum) – 3/5
Stýblová, M.: Organové koncerty pod Pyramídou – 3/6
Stýblová, M.: Organové koncerty v Bratislave – 4/4
Stýblová, M.: Organové koncerty pod pyramídou – 5/15
Stýblová, M.: Ars Organi Nitra – 6/6
Svorada, M.: Konvergenzie – Burls & Glass – 11/5
Ščepán, M.: Žalmy slovenských skladateľov – 7-8/17
Šišková, I.: Interpretačne mnohoraký december i január v Mirbachu – 1-2/3
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachu – 3/5
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachu – 4/3
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachu – 5/3
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachu – 7-8/6
Šišková, I.: Albrechtina – 7-8/7
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 11/17
Šišková, I.: Nedelné matiné v Mirbachovom paláci – 12/3
Šuba, A.: Allegretto 2014 – Konverzácia i monológ / Strhujúci Poulenc / Rozprávka s dobrým koncom 5/8
Šuba, A.: Händel is not dead – 7-8/5
Šuba, A.: BHS: Strhujúci Prokofiev Valeryho Gergieva – 11/6
Šurin, S.: Pamiatkou roka 2012 Arnoldov organový pozitív z Trnavskej baziliky – 1-2/6

Tichý, S.: Bratislavský organový festival 2014 – 9/4
Tichý, S.: Slovenské historické organy 2014 – 10/7
Tichý, S.: Katedrálnej organový festival Bratislava – 10/8
Torkošová, P.: BHS: Koncert speváckeho zboru mesta Bratislava – 11/11
Unger, P.: Iuventus Canti vychádza z tieňa – 6/9
Urbančíková, L.: Piesňová tvorba Bélu Kélera – 10/6
Ursinyová, T.: Albrechtina – 5/4
Vajó, J.: Košické Konvergenzie v znamení oktet – 7-8/10
Vrabel, M.: BHS: Duel, v ktorom vyhráva každý – 11/9
Zahradník, M.: Jazz vo filharmónii – 12/2

Mimo hlavného prúdu

Danko, M.: The Blessed Beat v Košiciach – 9/19
Hoško, F.: NEXT 2013 – 1-2/18
Hoško, F.: Tsembla / Core of a Coalman – 4/8
Hoško, F.: MULTIPACE // MULTIPLES – 6/13
Hoško, F.: Slovenské vydavateľstvá experi-



mentálnej hudby – 7-8/25
Hoško, F.: Minislovník – Ambient – 9/19
Hoško, F.: Minislovník – Breakbeat – 10/23
Hoško, F.: Minislovník – Circuit Bending – 11/20
Hoško, F.: Cluster Ensemble prináša Monogramistu T.D. – 11/20
Hoško, F.: Minislovník – Drone music – 12/32
Juhás, J.: Festival ZVÚK prekonáva mantinely – 10/23
Klampiar, J.: Exitab Praxis (Abbott, Norwell, Stroon) – 5/19
Kolář, R.: NEXT 2013 – 1-2/17
Kolář, R.: KRAA! – festival skutočne súčasnej hudby – 3/7
Kolář, R.: Rozvuk Jonáša Grusku – 4/8
Kolář, R.: Kompozičné laboratórium pokračuje... – 5/19
Kolář, R.: A4: Sharp/Davis/Zabelka/Mani/Lunch – 12/32
Král, V.: NEXT 2013 – 1-2/19

Stará hudba

Grešová, A.: Bachove kantáty so Solamente Naturali – 1-2/14
Grešová, A.: Reformačné slávnosti vo Veľkom evanjelickom kostole – 11/21
Jurkovičová, M.: Vydarený tohtoročný úvod Hudby v chrámoch – 1-2/15
Jurkovičová, M.:
Sabo, P.: Fašiangová folia s Musicou aeternou – 3/8
Sabo, P.: Speerova duchovná hudba v novodobnej premiére – 6/12
Sabo, P.: Laudate Dominum – Monteverdi na Trnavskej hudobnej jari – 6/12
Sabo, P.: Dni starej hudby 2014: Pocta Rameauovi – 7-8/15
Sabo, P.: Musica sacro-profana slovaca – 11/21
Šišková, I.: Musica Poetica da Camera – 1-2/14
Šišková, I.: Musica aeterna vo sviatočnom období – 1-2/15
Šišková, I.: Prvá adventná nedeľa v Pálffyho paláci – 1-2/16
Šuba, A.: Barok pri Balatone – 10/22
Šuba, A.: Kantáty so Solamente naturali – 10/22

Šuba, A.: Snívajte českú hudbu – 6/17
Šuba, A.: Systém – 10/14

Miniprofil

Bubnáš, J.: Simona Pingitzer – 1-2/42
Bubnáš, J.: Pavel Bogacz ml. – 4/9
Bubnáš, J.: Vladislav Šarišský – 5/5
Bubnáš, J.: Veronika Lénártová – 10/5
Bubnáš, J.: Karolína Hurayová – 12/5
Bayer, R.: Richard Strauss – heretik moderny – 6/22
Kačič, L.: Kapela Imricha Esterházyho v rokoch 1725–1745 – 7-8/28
Schindler, A.: Košičan Josef Weiss – neznámy žiak Franza Liszta – 1-2/30
Schindler, A.: Košičan Josef Weiss – neznámy žiak Franza Liszta (pokračovanie) – 3/27
Šebesta, R.: Nástroj neobvyklého tvaru a výnimočného zvuku – 9/17
Šišková, I.: Christoph Willibald Gluck – posledný veľký hudobný básnik antickej mytológie – 10/28
Šuba, A.: Carl Philipp Emanuel Bach – hl-

História

jeden z mnoha. – 6/14
Kolář, R. / Bavišský, D.: Poste restante. Rozhovory so súčasnými skladateľmi – O Igorovi Stravinskem so Sergejom Nevským – 7-8/32
Kolář, R.: Marcus Zagorski: „*Tunajší študenti na mňa urobili skvelý dojem...*“ – 9/20
Kubandová, J.: Mucha Quartet: „*Kvarteto je pre nás najmä o ľudskom prístupe.*“ – 10/18
Marton, I.: Thomas Sanderling: „*Stretnutie so Šostakovičom patrilo v mojom živote medzi najdôležitejšie.*“ – 12/12
Motyčka, P.: Paul O'Dette – Semper Dowland semper dolens – 7-8/12
Motyčka, P.: Mládežnícke súbory nemusia byť hrou na orchester – 11/14
Pirníková, T.: Iris Szeghy: „*To podstatné prichádza až za remeslom...*“ – 5/16
Planková, E.: Peter Mikuláš: „*Pri Dvořákovi si strážim srdce v chladničke*“ – 10/10
Prochác, E.: Rozmanitosť Ríka Wakemana – 9/10
Šuba, A.: Ivan Marton: „*Mojou víziou je spojiť mainstreamové programovanie repertoáru s dielami, ktoré sa hrávajú zriedkavo.*“
Šuba, A.: Emmanuel Villaume: „*Mahlera*

Fotoreportáž

Burgrová, K. / Sejková, T.: Stavba organov – S Božou pomocou na Jeho chválu – 10/20
Motyčka, P. / Španko, P.: 40 rokov Bratislavských jazzových dní – 12/20
Prievozník, J. / Hesco, M.: Bass Fest 2014 – 3/20
Kučavík, R.: Allegretto 2014 – 5/20

Hudobné divadlo

Bayer, R.: Medzi symbolizmom a psychologickým realizmom – 12/24
Bendik, M.: Za Jaroslavom Smitkom – 1-2/34
Blaho, J.: Ruža pre Milicu Zvarovú – 11/24
Blaho, V.: Cyrilometodiáda alebo súboj žánrov – 1-2/33
Blaho, V.: Zámocké hry zvolenské – Koho (ne)zaujíma kvalitné operné umenie? – 7-8/38
Blaho, V.: Operní hostia v Národnom – 7-8/40
Blaho, V.: Ohliadnutie sa za sezónou 2013/2014 – 9/22



Nekrológ

Berger, R.: Wojciech Kilar (1932–2014) – 1-2/12
Cseres, R.: Robert Ashley (1930–2014) – 4/30
Kováč, T.: Lorin Maazel (1930–2014) – 9/3
Rajter, A.: Claudio Abbado (1933–2014) – 1-2/4
Šuba, A.: Frans Brüggen (1934–2014) – 9/3

Téma

Mojžišová, M.: Operné Zámocké hry zvolenské: Svetové na javisku, lokálne v hľadisku? – 9/24
Motyčka, P. / Šurin, S.: Perspektíva mnohých historických nástrojov na Slovensku je desivá – 12/16
(mot): Rok českej hudby – 6/16

bokomyselný harmonik, ktorý spojil novost s krásou – 5/23

Rozhovor

Bendik, M.: Peter Konwitschny: „*Umenie musí byť späté so spoločnosťou, inak je asociálne.*“ – 3/18
Beráts, J.: Adam Marec: S gitarou na cestách – 5/22
Evrard, L. / Bojnanská, Z.: Oľga Peretyatko: „*Poskytnúť divákovi to, čo si žiadajú*“ – 10/32
Chalupka, L.: Marek Kopelent – princípy opravdivosti a pravdivosti – 6/18
Katina, P.: Toshio Hosokawa: „*Pracujem s tichom naplneným energiou.*“ – 3/12
Katina, P.: Michael Jarrell: „*Fascinuje ma nemožnosť všetko pochopiť.*“ – 4/18
Katina, P.: Jozef Podprocký: „*Dobrá hudba by mala byť súčasťou našej životasprávy.*“ – 7-8/18
Klepal, B.: Josef Špaček: „*Nebýt jenom*

nemožno pochopiť bez dôvernej znalosti opery.“ – 4/10
Šuba, A.: Raphael Wallfisch: „*Porovnávajúc sa s inými môžeme stratiť časť seba.*“ – 5/12
Šuba, A.: Róbert Šebesta: „*Historické klarinety sú mojou vášňou.*“ – 9/14
Suška, P.: Vítazoslav Kubička: „*Klopem na duše ľudí...*“ – 6/24
Zagar, P.: Kaia Saariaho: „*Stala som sa skladateľkou, lebo som nedokázala žiť inak.*“ – 1-2/20

Skladba/Skladateľ mesiaca

Demoč, A.: Harry Partch – The Wayward (1941–1943) – 4/13
Demoč, A.: Giacinto Scelsi (1905–1988) – 7-8/22
Kolář, R.: Georgij Dorochov (1984–2013) – 3/14
Kolář, R.: Hector Berlioz – Rómeo a Júlia op. 17 (1839) – 10/24

Červenka, J.: La clemenza di Tito konečne v SND – 4/21
Dzadzicková, L.: Peter a Lucia – výborný koncert, slabé divadlo – 1-2/36
Glocková, M.: Košické inscenácie v spektre štýlových konfrontácií – 7-8/41
Glocková, M.: Ohliadnutie sa za sezónou 2013/2014 – 9/22
Glocková, M.: Chladná banskobystrička Rusalka – 4/22
Glocková, M.: Nápad pána „Offenvacha“ – 6/27
Glocková, M.: Zámocké hry zvolenské – Koho (ne)zaujíma kvalitné operné umenie? – 7-8/38
Horkay, T.: Vážení, záverečná! – 1-2/35
Maťo, P.: Zamrznutý Luskáčik – 1-2/33
Maťo, P.: Goralská svadba Titanie a Obeirona – 5/26
Maťo, P.: Suchoňov mladický opus v baletе SND – 11/22
Mišovic, K.: Staronová Nová scéna alebo nové impulzy na Novej scéne? – 7-8/42

- **Mojžišová, M.**: Bohéma obnažená na kožu – 3/25
Mojžišová, M.: Košice spoznali Richarda Straussa – 4/20
Mojžišová, M.: Podenkový projekt či nové divadlo? – 5/26
Mojžišová, M.: Temná operná dráma – 6/26
Mojžišová, M.: Odišiel chlap s veľkým srdcom – Oleg Dlouhý (nekrológ) – 6/28
Mojžišová, M.: Operní hostia v Národnom – 7-8/40
Mojžišová, M.: Ohliadnutie sa za sezónou 2013/2014 – 9/22
Mojžišová, M.: Operný úvod Divadelnej Nitry 2014 – 10/30
Mojžišová, M.: Opera SND deťom – 10/30
Unger, P.: Ladislav Čavojský (nekrológ) – 1-2/37
Urbančíková, L.: Hudobný cestopis v košickom divadle – 1-2/37
Urbančíková, L.: Veristické dvojčky v Košiciach – 6/28
Urbančíková, L.: Opereta žije! – 11/24
Unger, P.: Ladislav Čavojský, doyen divadelnej kritiky – 1-2/37
Unger, P.: Odkaz z VŠMU: príval talentov

- Blaho, V.**: Nový verdiovský festival – 9/27
Blaho, V.: Verdiovský šampión Carlo Bergonzi (nekrológ) – 9/27
Blaho, V.: Koncertné podvečery – 12/25
Burgrová, K.: Operné gala v Kežmarku – 10/31
Červenka, J.: Slza i úsmev Pavla Bršlíka – 6/29
Glocková, M.: Z operného bedekra – 6/29
Kmečová, V.: Musorgskij vo Viedni so Slovenským filharmonickým zborom – 12/25
Krušínská, M.: V tichu vošli malí, vyšli veľkí – 7-8/43
Mojžišová, M.: Prvý a jediný? (glosa) – 3/30
Mojžišová, M.: Jubileum dobrej víly slovenskej opery – 1-2/38
Mojžišová, M.: Divadelný workshop Roberta Wilsona – 5/27
Mojžišová, M.: Storočnica krásnej Dulciny – Dita Gabajová – 7-8/43
Mojžišová, M.: Mimofestivalový Giovanni festivalových kvalít – 11/25
Pilař, T.: Slovenský talent v Brne – 1-2/38
Schindler, A.: Žalujúce D-ES-C-H – 7-8/43
Schindler, A.: Pozvánka od Tomáša Hanusa – 12/25

- Bayer, R.**: Stuttgart: Hudobnodivadelný dotyk s transcendentnom – 5/30
Bayer, R.: Mníchov: Prítomnosť približnosti s chýbajúcou odvahou – 6/32
Bayer, R.: Mníchov: Proti vojne, proti neludskosti – nástojčivé operné memento – 7-8/48
Bayer, R.: Mníchov: Nedotiahnutá vec – 11/28
Bayer, R.: Stuttgart: Schizofrenická doba – 12/29
Blaho, V.: Rím: operné a koncertné mesto na Tiberi – 4/24
Blaho, V.: Barcelona: Neskorá jar v Gran Teatre del Liceu – 7-8/49
Burgrová, K.: Schloss Hof: Gluckove Čiňanky so slovenským zastúpením – 11/27
Cseres, J.: Kodaň: Grand Macabre v Kráľovskej dánskej opere – 4/25
Doniga, D.: Ambronay: Narodeninová oslava v rodinnom duchu – 11/28
Evrard, L. / Bojnanská, Z.: Aix-En-Provence: Recept na úspech – 9/28
Horkay, T.: Budapešť: Letný pozdrav z hudobnej Pešti – 4/25
Kmečová, V.: Praha: Príhody lišiaka Revírniky – 5/28

- sa bude hovoriť – 7-8/44
Mojžišová, M.: Moskva: Nielsen fotografický Bellini – 11/29
Planková, E.: Bayreuth: In echtem Wagnerland – 9/29
Schindler, A.: Drážďany: Stretnutie s anjeli – 1-2/41
Schindler, A.: Silvestrovský koncert v Semperovej opere – 1-2/41
Schindler, A.: Drážďany: Elektrizujúca Elektra – 3/27
Schindler, A.: Koncert s tiesnivým tichom – 3/27
Schindler, A.: Drážďany: Stretnutie so Šostakovičom – 4/27
Schindler, A.: Rozhovor s Beethovenom – 4/27
Schindler, A.: Drážďany: Štyri tucty červených pančúch – 6/33
Schindler, A.: Lipsko, Drážďany: On ešte žije? – 6/31
Schindler, A.: Drážďany: Nič iné ako táto hudba... – 7-8/46
Schindler, A.: Drážďany: Pár pekných okamihov – 11/27
Unger, P.: Benátky: Afričanka v predvečer Meyerbeerovho jubilea – 1-2/40



- nehrozí – 6/27
Unger, P.: Zámokské hry zvolenské – Koho (ne)zaujímá kvalitné operné umenie? – 7-8/39
Unger, P.: Operní hostia v Národnom – 7-8/40
Unger, P.: Ohliadnutie sa za sezónou 2013/2014 – 9/22
Ursínyová, T.: Dusíkov Hrnčiarsky bál – dynamický, ľúbostný, komický – 1-2/34
Ursínyová, T.: K jubileu gratuloval Priateľ Fritz – 11/23

Operný zápisník

- Bayer, R.**: Lovci (operných) perál – 3/30
Bayer, R.: Dramaturg vášni – Gerard Mortier (nekrológ) – 4/23
Bayer, R.: „Grande dame“ tichých tónov – 9/27
Blaho, V.: Mohlo ísť o viac / Hľadáme Rigoleto – 4/23
Blaho, V.: Pokračovanie cyklu Kontinuity – 6/29

- Unger, P.**: Nezabúdajme na našich veľkánov – 1-2/38
Unger, P.: Don Giovanni s hudobnou transfúziou – 5/27
Unger, P.: Slovensko nepotrebuje spevácke súťaže? (glosa) – 5/27
Unger, P.: Dlhý život bratislavskej Aidy – 10/31
Unger, P.: Puritáni sa vrátili posilnení – 11/25
Unger, P.: Akú Komornú operu potrebuje Bratislava (glosa) – 11/25
Urbančíková, L.: V znamení Terpsichoré – 3/30
Urbančíková, L.: V znamení výročí – 10/31

Zahraničie

- Bayer, R.**: Mníchov: Dom plný zázrakov, myšlienok a ľudí – 1-2/39
Bayer, R.: Mníchov: Sila spevu – 3/29
Bayer, R.: Berlín: Sila obrazov – 4/26
Bayer, R.: Antverpy: Mládeži neprístupné – 5/29

- Kmečová, V.**: Liberec: Verizmus na slovácky spôsob – 11/26
Kmečová, V.: Olomouc: Znovuobjavené posolstvo zabudnutého Ullmanna – 11/26
Kolář, R.: Viedeň: Sny a vášne Michaela Tilsona Thomasa – 5/28
Kolář, R.: Brno: 27. Expozície nové hudby: festival bez octového pachu – 12/27
Kukumberg, P.: Salzburg: Rossinimánia v Mozartovom meste – 7-8/47
Leška, R.: Londýn: Peter Grimes, robotník mora – 3/29
Leška, R.: Berlín: Billy Budd v pekle – 6/30
Leška, R.: Brusel: Daphne z mäsa a krvi – 10/35
Leška, R.: Berlín: Malé veľké kusy – 12/31
Letňanová, E.: Kroměříž: Štvrtstoročie FORFEST-u – 9/32
Lindtnerová, J.: Viedeň: Klavírne recitály v Konzerthause a Musikvereine – 7-8/45
Mojžišová, M.: Graz: Chvilkový (?) útlm Petra Konwitschného – 5/31
Mojžišová, M.: Viedeň: Ročník, o ktorom

- Unger, P.**: Praha: Tannhäuser bez invencie – 3/26
Unger, P.: Brno: Žánrovo zblúdená Maria di Rohan – 3/26
Unger, P.: Viedeň: Trochu bizarná rozprávka – 3/28
Unger, P.: Amsterdam: Faust s amsterdamským geniom loci – 6/30
Unger, P.: Pesaro: Rossiniovský festival má tromfy pre každú sezónu – 9/30
Unger, P.: Viedeň: Čarodějka s čarom a hororovým záverom – 10/34
Unger, P.: Praha: Nový pohľad drámu posunul, no neokorenil – 12/28
Unger, P.: Bergamo: Po stopách neznámeho Donizettiho – 12/30
Veber, P.: Festival Pražské jaro 2014 – 7-8/50
Zagorski, M.: Viedeň: Wien Modern 2014 – 12/26

Jazz

Hasík, J.: Vivian Sessoms v divadle Aréna – 1-2/49
Hasík, J.: Aréna plná dycho – 3/34
Hasík, J.: Experiment č. 2 – 5/35
Hasík, J.: East European Artseml feat. Peter Erskine – 7-8/53
Hevier, D., ml.: Avantgarda od veterných mlynov – 1-2/47
Hevier, D., ml.: Hermeto Pascoal: „Nehľadám inšpiráciu a neočakávam jej príchod.“ – 9/34
Hoško, F.: Ľudový jazz a poľská elegancia – 5/35
Hoško, F.: Basgitarová oslava v Babylone – 6/34
Hoško, F.: Varady a Marsalis v Bratislave – 12/33
Kolář, R.: Depart Refire v Aréne – 4/31
Kolář, R.: Exorcista Terence Blanchard – 6/34
Kolář, R.: Varady a Marsalis v Bratislave – 12/33
Motyčka, P.: AMC Trio: „Nechceme znieť ako jazzová kapela.“ – 5/32
Motyčka, P.: Esprit Jazz – 6/35

Recenzie CD/LP/DVD

Antalová, L.: Ave Maria opera musica sacra (Music forum 2013) – 3/36
Bubnás, J.: Moyzes – OPUS 100 – 1-2/51
Cseres, J.: Lucier: Orchestra Works (New World Records 2013) – 1-2/50
Červinka, J.: Vaughan Williams: Ten Blake Songs, Britten Sinfonia (harmonia mundi 2013) – 1-2/50
Červinka, J.: Handel: Finest Arias for Bass Voice (Hyperion 2012) – 4/36
Červinka, J.: Wagner: Der fliegende Holländer (naïve 2013) – 5/36
Červinka, J.: Verdi: Don Carlo (DVD Sony Classical 2014) – 6/38
Červinka, J.: Dowlund: The Art of Melancholy (Hyperion 2014) – 9/37
Dohnalová, L.: Irshai: In the Space of Love (Hudobný fond 2013) – 3/36
Feledi, T.: BKK Trio: Live in Košice (DVD Hevhetia 2013) – 1-2/54
Feledi, T.: B. Hart Quartet: One is the Other (ECM 2013) – 3/38
Feledi, T.: E. Vizváry: Part One (Hudobný fond 2013) – 4/39
Feledi, T.: D. Goyone Blues (Hevhetia 2014) – 7-8/58
Feledi, T.: Jazzabell (Hev-Het Tune 2014) – 7-8/59
Feledi, T.: Port Mone: Thou (Hevhetia 2014) – 10/38
Feledi, T.: H. Gregušová: Essence (Hevhetia 2014) – 11/38
Horkay, T.: Bella: Complete Piano Works (Pavlik Records 2013) – 5/36
Hoško, F.: A. Cséfalvay: Funeral the Musical and another tabletop opera (LOM 2013) – 10/37
Hoško, F.: K. Mantler: Business is Bad (XtraWATT 2014) – 11/37
Hoško, F.: T. Christl: Wildern (ACT Music 2014) – 12/37
Hottmar, M.: The Slide Brothers (Concord Records 2013) – 1-2/52
Chalupka, L.: Slovak Violin Concertos (Hudobný fond 2013) – 3/35
Katina, P.: Tulve: Arboles lloran por lluvia (ECM New Series 2014) – 3/37
Katina, P.: A. S. vo Otter: Douce France (naïve 2013) – 3/37
Katina, P.: C. Vallon Trio: Le Vent (ECM 2014) – 3/39
Katina, P.: U. Caine Ensemble: Rhapsody in Blue (Winter & Winter 2013) – 3/39
Katina, P.: Orient Occident II (Alia Vox 2013) – 5/37
Katina, P.: S. Michalidesová: Expresie (Hudobný fond 2013) – 4/39
Katina, P.: I. Ilić: The Transcendentalist (Heresy Records 2014) – 6/36
Katina, P.: J.-L. Matinier: Inventio (ECM 2014) – 7-8/56
Katina, P.: Babylon-Suite (ECM 2014) – 7-8/56
Katina, P.: Old Man's Kitchen (Sundance 2013) – 7-8/57
Katina, P.: A. Lechner, F. Couturier: Moderate cantabile (ECM New Series 2014) – 9/36
Katina, P.: S. Kerecki Quartet: Nouvelle Vague (Outnote 2014) – 9/37
Katina, P.: Platti: Concerti per il cembalo obligato (Arcana 2014) – 10/36

Katina, P.: S. Eeg: Face the Music (Stunt Records 2014) – 10/37
Katina, P.: Bach – Debussy: Suites (Diskant 2013) – 11/37
Katina, P.: E. Parisien Quartet: Spezial Snack (ACT Records 2014) – 11/38
Katina, P.: Lindberg: Violin Concerto (Ondine 2013) – 12/36
Katina, P.: P. Fresu Quintet: Jazzy Christmas (Tuk Music 2014) – 12/38
Kolář, R.: N. Nikitin: Music for Boys & Girls Vol. 1 (Real Music House 2013) – 1-2/51
Kolář, R.: T. Berne's Snakeoil: Shadow Man (ECM 2013) – 1-2/51
Kolář, R.: VENI ACADEMY: Rolling Tones (ISCM – Slovak Section 2013) – 3/35
Kolář, R.: L. Štefániková Quartet: Electricity (Hudobný fond 2013) – 4/37
Kolář, R.: L. Oravec Quartet: Introducing (Hudobný fond 2013) – 4/37
Kolář, R.: M. Suchomel: Jazz in the City volume 1 (Hudobný fond 2013) – 4/38
Kolář, R.: Fujikura (stradivarius 2014) – 6/36
Kolář, R.: Takemitsu, Debussy, Gubaidulina: Tre Voci (ECM New Series 2014) – 9/36
Kolář, R.: O. Hejnic Trio: Standards One (Hevhetia 2014) – 12/37
Lejava, M.: Brahms: The Symphonies (DECCA 2013) – 3/37
Lejava, M.: Weinberg – G. Kremer (ECM 2014) – 12/36
Matej, D.: Kurtág, Ligeti: Music for Viola (ECM New Series 2012) – 4/36
Mojžišová, M.: Schneider-Trnavský: Songs (Viva Musica! Records 2014) – 6/36
Motyčka, P.: C. Taborn Trio: Chants (ECM 2013) – 5/38
Motyčka, P.: V. Iyer: Mutations (ECM 2014) – 9/37
Pavelka, L.: Hautzinger – Fujak – Sörös: Live in Brussels (Hevhetia 2013) – 4/36
Platzner, A.: O. Schwartz Trio: Shades of Fish (Hevhetia 2013) – 1-2/52
Platzner, A.: Burlas – Godár: Music for Piano (Pavian Records 2014) – 11/37
Svorada, M.: L. le Van Sextet: The Other Side (Hevhetia 2013) – 1-2/52
Svorada, M.: M. Crispell, G. Peacock: Azure (ECM 2013) – 3/38
Svorada, M.: J. B. Klado: Nekonečno neostře je z dvier (Vlna 2013) – 7-8/57
Svorada, M.: NOCZ & I. Bittová (Hevhetia 2014) – 12/39
Svorada, M.: S. Clynes: Life is... (MoonJune Records 2014) – 12/39
Šišková, I.: Umstatt: Flute Concertos (Diskant 2013) – 6/36
Škvarenina, M.: Wilde & Inga: Makrofauna (ECM 2014) – 5/38
Škvarenina, M.: T. Gustavsen Quartet: Extended Circle (ECM 2014) – 7-8/58
Škvarenina, M.: N. Lē: Celebrating The Dark Side of the Moon (ACT Records 2014) – 10/38
Šuba, A.: Mendelssohn Bartholdy: Symphonie Nr. 2 (harmonia mundi 2014) – 7-8/56
Šuba, A.: Haydn: Die sieben letzten Worte (harmonia mundi 2014) – 10/36
Urdová, S.: Schola Hungarica: Crux Gloriosa (BMC 2013) – 12/37
Zahradník, M.: OWL Trio (Losen Records

2013) – 6/37
Zahradník, M.: douBt: Mercy, Pity, Peace & Love (MoonJune Records 2012) – 6/37
Zahradník, M.: Ch. Muthspiel 4: Seven Teares (ACT Music 2013) – 7-8/57
Zahradník, M.: Nyanpan Republique / M. Aadal Group (Losen Records 2013) – 9/38
Zahradník, M.: W. Muthspiel: Driftwood (ECM 2014) – 10/39
Žilinek, J.: J. B. Klado: Nekonečno neostře je z dvier (Vlna 2013) – 1-2/50

Recenzie kníh

Hoško, F.: M. Adamčiak: Archív III (NÓTY) – zost. M. Murin (DIVE BUKI 2013) – 1-2/53
Mojžišová, M.: Z. Jiráský: V tichu (film) – 11/39
Motyčka, P.: O. A. Michl: Trable den co den (Pulchra 2013) – 1-2/54
Strenáčiková, M.: Hudba – Integrácie – Interpretácie 16 (UKF v Nitre 2013) – 9/39
Šišková, I.: P. Zajíček: Základy interpretácie husľovej hudby v rokoch 1650–1750 (Music Forum 2013) – 6/39

Rôzne

Bendik, M.: Beneš ako dramaturg moderny – 9/7
Beneš, J.: O Johannovi Sebastianovi, o prírode a o budúcnosti (esej) – 9/8
Burgrová, K.: Reagujete – AD: Horkay, T.: Výhovný otáznik a prokofievovská bravúra – 7-8/2
Čekovská, L.: Juraj Beneš: Voľnosť a inšpirácia – 9/6
Elschek, O.: Stav a errata Bartókovského bádania (úvaha) – 11/18
Jb: Pamätná tabuľa Jozefovi Kresáňkovi – 1-2/2
Horkay, T.: Reagujete – AD: Horkay, T.: Výhovný otáznik a prokofievovská bravúra – 9/2
Kolář, R.: Jeseň v Tbilisi (reportáž) – 11/30
Matej, D.: Reagujete – Otázniky nas Výhovný otáznikom Tamása Horkaya – 6/2
Matej, D.: Juraj Beneš: Priateľ v sporoch, ktoré nekončia – 9/6
Mojžišová, M.: K životnému jubileu Nade Hrkovej – 9/12
(mot): Oblúbený žilinský festival zmenil meno na Allegretto – 3/17
(mot): Klasická hudba na Radio Head Awards 2013 (anketa) – 4/17
Pokorný, J.: Pohľad z opačnej strany – Slovenská hudobná kritika očami tvorcov hudby (anketa) – 1-2/25
Pokorný, J.: Odpovede inšpiráciou aj korektívom – 1-2/29
(red): Slováci vo Viedni / Stradivari v Bratislave / Šeban za organom – 6/10
(red): Päťdesiatka ako má byť / Majstrovské kurzy svetových virtuózov – 9/18
(red): Deloitte Talent Awards 2014 – 11/33
(red): Ceny Hudobného fondu – 11/33
Skuta, N.: Juraj Beneš: Slobodný človek – 9/7
Šargová, J.: Karol Petrőczy – V zrkadle času – 4/28
Šillerová, L.: Reagujete – AD: Horkay, T.: Výhovný otáznik a prokofievovská bravúra – 6/2



Motyčka, P.: Peter Erskine: „Zaujímam sa skúsenosť poslucháča.“ – 7-8/52
Motyčka, P.: Jazz na farme – 7-8/54
Motyčka, P.: Gitarový zázrak Andreas Varady – 9/33
(mot): 5P AMC Tria – 5/34
(mot): Bohatá jazzová jeseň – 9/35
(mot): Jazz START UP 2014 – 12/35
Rothenstein, E.: Dianne Reeves – 1-2/49
Rothenstein, E.: Prelety Michala Motýla medzi filharmóniou a jazzom – 3/31
Rothenstein, E.: Paco (1947–2014) – 4/32
Rothenstein, E.: Martin Ďurďina (1973–2014) – 7-8/55
Wasserberger, I.: Radovan Táriška – mainstream a inovácia v európskom kontexte – 11/34
Zahradník, M.: Nadčasový lyrik Jim Hall – 1-2/43
Zahradník, M.: Brad Mehldau Trio na JazzFestBrno – 4/31
Zahradník, M.: Jazzový festival oslávil štyridsiatu – 12/34



Študujte muzikológiu na Univerzite Komenského

viac informácií na: www.muzikologia.sk, [f /muzikologiafifuk](https://www.facebook.com/muzikologiafifuk)

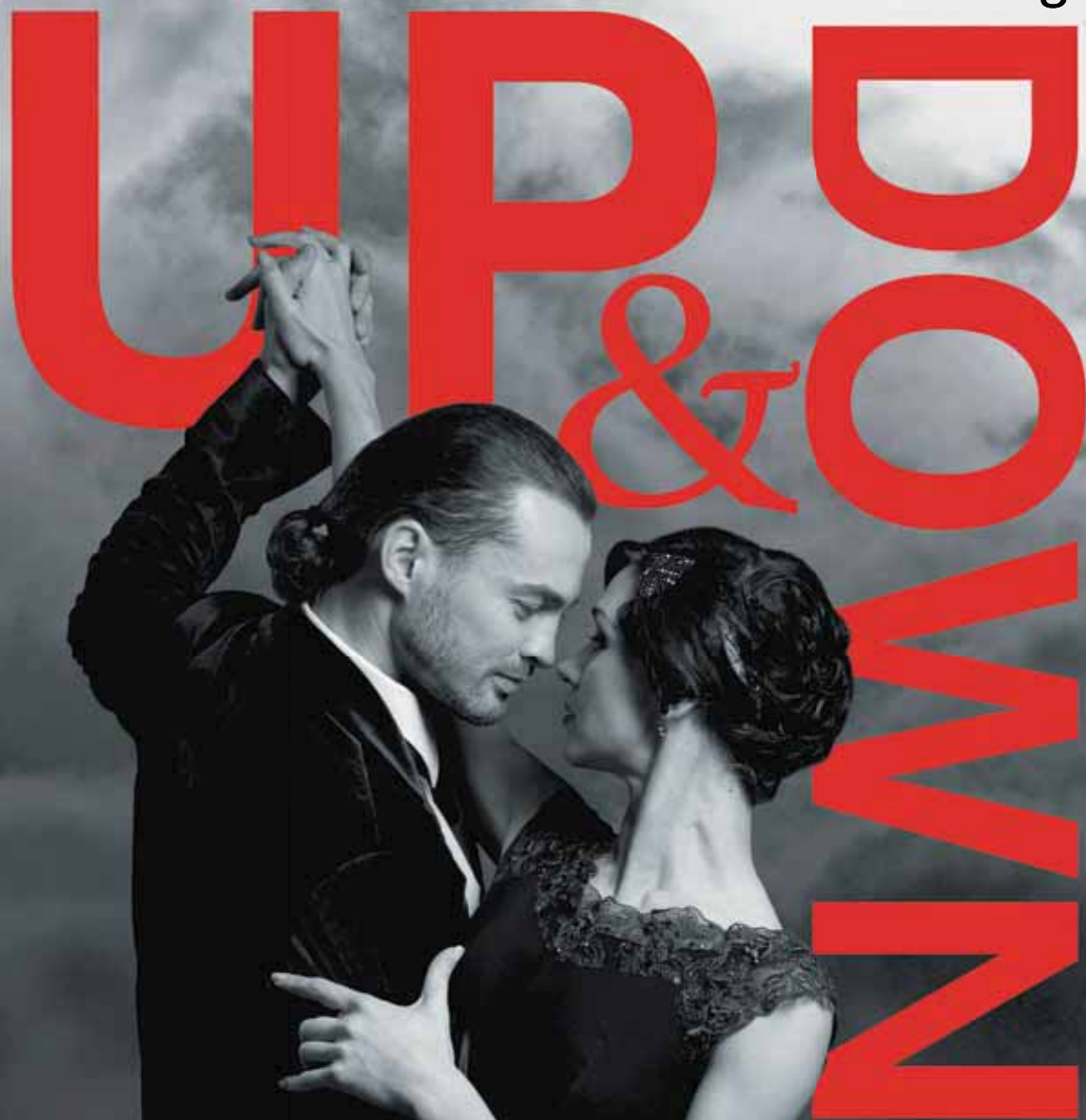


Aj oni sú naši absolventi (zľava a zhora): **Milan Adamčiak**, skladateľ, výtvarník, básnik, performer, **Tamás Horkay**, muzikológ, pedagóg Konzervatória v Košiciach, **Zuzana Cenkero**vá, muzikologička v SAV, huslistka v zoskupeníach world music, **Katarína Hinzpeter**, dramaturgička Drážďanského hudobného festivalu, **Magdaléna Tschmuck**, manažérka umeleckej agentúry, Viedeň, **Juraj Bubnáš**, muzikológ, Hudobné centrum, **Mária Ebringer**, pedagogička Cirkevného konzervatória v Bratislave, **Oliver Rehák**, vedúci kultúry v SME (do 2014) a Denníku N, gitarista, organizátor, **Jana Golis**, skladateľka, aranžérka, speváčka, členka skupiny Fragile, **Jadranka Važanová**, etnomuzikologička, redaktorka medzinárodného centra RILM, New York, **Viera Polakovičová**, riaditeľka Slovenského inštitútu v Berlíne, **Juraj Vitěz**, člen skupiny Le Payaco, creative director v reklamnej agentúre, **Stanka Apfelová**, gitaristka a basgitaristka skupiny Zlokot, **Mário Sedlár**, organista, zástupca riaditeľa Cirkevného konzervatória v Opave, **Patrick Španko**, šéfredaktor www.skjazz.sk, **Hilda Gulyášová**, speváčka, zbornajsterka, pedagogička Konzervatória v Bratislave, **Ivica Horáková**, manažérka design factory a festivalu Konvergenie, **Zuzana Mojišová-Adamkovičová**, speváčka, autorka, manažérka a redaktorka v Slovenskom rozhlas, **Robert Kolář**, publicista, redaktor Hudobného života, jazzový trubkár, **Slavo Krekovič**, hudobník, kurátor, spoluzakladateľ A4 a festivalu NEXT, **Ildikó Schreiberová**, šéfdramaturgička zábavy a hudby v RTVS, **Ingrid Kráľová**, televízna režisérka, **Oskar Lehotský**, operátor digitalizácie v SLUK-u, hudobník, aranžér, zvukový režisér, **Zlatica Kendrová**, vedecká pracovníčka SNM-Hudobného múzea, **Alžbeta Lukáčová**, operná dramaturgička, etnomuzikologička, členka skupiny Banda, **Jana Polnischová**, hudobná promotérka, manažérka festivalov Wilsonic a Waves, **Alena Čierna**, muzikologička, vedúca Katedry hudby UKF v Nitre, dramaturgička, šéfredaktorka Slovenskej hudby, **Ivan Marton**, dramaturg Slovenskej filharmónie, **Jana Popluhárová**, hudobná redaktorka v Slovenskom rozhlas, **Adrian Rajter**, muzikológ, redaktor, organizátor, PR manažér SOZA, **Lucia Potokárová**, dramaturgička EHMK Košice a kultúrnych centier Kasárne/Kulturpark, **Michaela Mojišová**, vedecká pracovníčka Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV, operná kritička, **Silvia Zvarová**, manažérka festivalu Melos-Étos (2001 – 2013), **Peter Motyčka**, šéfredaktor časopisu Hudobný život, **Eva Veselovská**, vedecká pracovníčka Ústavu hudobnej vedy SAV, **Eva Szórádová**, muzikologička, profesorka a dekanke Pedagogickej fakulty UKF v Nitre, **Samuel Tomeček**, spevák, frontman skupiny Free Inna Cage, **Jana Šargová**, dramaturgička, zakladateľka festivalu židovskej kultúry v Košiciach, **Július Fújak**, skladateľ, hudobný estetik a semiotik, profesor na UKF v Nitre, **Alžbeta Rajterová**, riaditeľka Slovenskej filharmónie (1991 – 1995), spoluzakladateľka festivalu Dni starej hudby, redaktorka, **Andrej Šeban**, gitarista, skladateľ, hudobný producent, spevák, **Mariana Lechmanová**, PR manažérka Štátnej filharmónie Košice, **Martina Urbanová**, production manager, Londýn, **Andrej Šuba**, muzikológ, publicista, dramaturg festivalov Konvergenie a Dni starej hudby, **Ivana Macaríková**, manažérka festivalu Allegretto Žilina, Hudobné centrum, **Miro Tóth**, skladateľ, hudobník, dramaturg, scenárista, organizátor, **Sylvia Urdová**, vedecká pracovníčka SNM-Hudobného múzea, organistka, speváčka, **Janka Petőczová**, vedecká pracovníčka Ústavu hudobnej vedy SAV

Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, Gondova 2, P. O. BOX 32, 814 99 Bratislava

Eifman Ballet

Saint Petersburg



Svetoznámy súbor
Eifman Ballet z mesta
bielych nocí opäť
v Slovenskom
národnom divadle

Choreografia a réžia Boris Eifman
Hudba George Gershwin, Franz Schubert, Alban Berg
Hudobná produkcia Rudolf Pepucha

PREDSTAVENIA
14. februára 2015 o 19.00 hod.
15. februára 2015 o 19.00 hod.

 nová budova SND | Sála opery a baletu

www.snd.sk

 @SNDcko

 mojesnd

 Slovenské národné divadlo



Vstupenky v pokladniciach SND a online
na www.snd.sk a www.navstevnik.sk.

Rezervácie +421 2 204 72 289 | rezervacie@snd.sk

Spoluorganizátori predstavenia

Adagio



Mediálny partner predstavenia

rtv:
ROZHLAS A TELEVÍZIA
SLOVENSKA