

hudobný život

12 2010 [2,16€/65,-Sk]
ROČNÍK XLII

Spravodajstvo: Otvárací koncert BHS, Hammerklavier festival, Fénix Josef Bulva / Skladba mesiaca: I. Xenakis: *Metastaseis* / Hudobné divadlo: Cena opernej kritiky Hudobného života / Jazz: rozhovor P. Španko



Rozhovor: Juan Diego Flórez

Nový organ v Katedrále sv. Martina

KRIŠTÁLOVÉ KRÍDLO

OCEŇOVANIE NAJVÝZNAMNEJŠÍCH
OSOBNOSTÍ SLOVENSKA

XIV. ROČNÍK POD ZÁŠТИ TOU
IVETY RADÍČOVEJ, PREDSEDNIČKY VLÁDY SR

16. JANUÁR 2011

V NOVEJ BUDOVE SND, SÁLA OPERY A BALETU



PRIAMY PRENOS
NA JEDNOTKE o 20.15 hod.

www.kristalovekridlo.sk

PREDPREDAJ VSTUPENIEK V POKLADNICIACH SND A V SIETI TICKETPORTAL

Generálny partner:



Hlavný reklamný partner:



Reklamní partneri:



Mediálni partneri:



Organizátori:



Member of EPAMEDIA



CREATIVE GUY

Hlavní mediální partneri:



Member of EPAMEDIA



CREATIVE GUY



Editorial

Vážení čitatelia,

Katedrála sv. Martina v Bratislave má už viac než pol roka nový organ, ktorý sa medzičasom rozoznel na viacerých koncertoch, predstavujúcich tento nástroj veriacim i milovníkom hudby. Pozývame vás dozvedieť sa viac o Organe sv. Alžbety priamo od jeho tvorca Geralda Woehla i koordinátora projektu výstavby nástroja Stanislava Šurina. Nový organ presviedča o opodstatnenosti svojej existencie, osud pôvodného nástroja Vincenta Možného si však rovnako zaslúži pozornosť...

V novembri Bratislavu opäť navštívil významný americký nástrojár Paul McNulty, ktorý priniesol na Hammerklavier festival aj svoj najnovší projekt, kópiu oblúbeného Chopinovho klavíra z dielne I. Pleyela. Okrem recenzie festivalu si množstvo zaujímavých detailov o kladivkových klavíroch a ich tvorcoch môžete prečítať v článku Vladimíra Rusoa. Prípravy na usporiadanie ISCM World New Music Days pokračujú, ich súčasťou je aj projekt Veni Academy, ktorý má priblížiť súčasnú hudbu mladým interpretom. Prvé podujatie úspešne prebehlo v Košiciach, viac nájdete v rozhovore Mareka Piačeka s Danielom Matejom a Mariánom Lejavom. Zážitky z koncertovania s dielami súčasnej hudby po Slovensku si môžete prečítať v netradičnej reportáži člena ansámblu Cluster. Do pozornosti dávame článok o klaviristovi Josefovovi Bulvovi, ktorý študoval v Bratislave, jeho medzinárodnú kariéru prerušil vážny úraz a v súčasnosti slávi návrat na európske pódia.

Decembrové číslo Hudobného života vám prináša aj exkluzívne interview s vyhľadávanou opernou star Juanom Diegom Flórezom, ktorý vo februári zavítal do Bratislavu. Bilancujúci pohľad na domácu opernú scénu prináša vyhodnotenie sezóny 2009/2010 očami kritikov, pravidelne prispievajúcich do Hudobného života a monitorujúcich dianie na našich troch operných scénach v Bratislave, Banskej Bystrici a Košiciach. Na stranach 26 a 27 tak nájdete výsledky ich hlasovania, ktoré vzniklo z iniciatívy nášho kolegu Roberta Bayera ako nultý ročník Ceny opernej kritiky Hudobného života.

Ako každý rok, najbližšie vás čaká dvojčíslo január - február, kde si budete môcť prečítať o Bratislavských hudobných slávnostach, výnimočnom projekte Albrechtina, ale aj o pokračujúcej rekonštrukcii bratislavskej Reduty.

Harmonický rok 2011 vám praje
Redakcia HŽ



Obsah

Spravodajstvo

Otvárací koncert BHS, ŠKO Žilina, Matiné v Mirbachovom paláci, Ton Koopman v Bratislave, Hammerklavier festival, Organové festivaly, Fénix Josef Bulva, Veni Academy – rozhovor s D. Matejom a M. Lejavom, Šumenie Roberta Bayera, Z iného sveta Petra Breinera – str. 2

Miniprofil

Vladimír Ondrejčák – str. 7

Reportáz

Cluster na cestách F. Király – str. 10

Téma

Nový organ v Katedrále sv. Martina G. Woehl, S. Šurin – str. 15

Rozhovor

Juan Diego Flórez: Svojej krajine chcem byť užitočný M. Mojžišová – str. 19

Skladba mesiaca

Iannis Xenakis: Metastaseis M. Flašar – str. 22

Hudobné divadlo

Americká milionárka si kúpila predvianočné srdcia M. Clocková – str. 25

Cena opernej kritiky Hudobného života R. Bayer – str. 26

Operná riečka T. Ursíniová – str. 28

Zahraničie

Viedeň: Štátна opera s novými impulzmi P. Unger – str. 29

Szeged: Operný festival s novým televíznym partnerom P. Unger – str. 30

Jazz

Jazzman s fotoaparátom – rozhovor s P. Špankom P. Motyčka – str. 31

5 P. Španka – str. 35

Recenzie CD, DVD, knihy

Kam, kedy – str. 40

Hudobný život • Vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava
Zapisané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Boris Lenko, Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Séfredaktor: Andrej Šuba – Spravodajstvo, Historia (tel: +421 2 20470450, 0905 643 926, suba@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba mesiaca, Recenzie CD, DVD, knihy (kolar@hc.sk) Peter Motyčka – Jazz, Miniprofil, Čo počúva (motycka@hc.sk)
Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer – Hudobné divadlo, Zahraničie
Jazykové redaktorky: Dorota Balcarová, Eva Planková

Distribúcia a marketing: Rút Veselova (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • Grafický návrh: Peter Beňo • Tlač: KASICO, a. s. • Rozsírue: Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@lpost.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbekská 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.tlacz@lpost.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: L. Rajčanová, foto: PANER • Výtvarná spolupráca: Lenka Rajčanová • 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

Otvárací koncert BHS

Lesk tradične prestížnemu otváraciemu koncertu BHS tento rok dodali dvaja exkluzívni hudobní hostia. Tým prvým bol svetoznámý švédsko-fínsky dirigent Leif Segerstam, ktorý viedol orchester Slovenskej filharmónie.

Pozvanie tohto neúnavného propagátora fínskej hudby a mimoriadne plodného skladateľa (dosiaľ zložil 239 symfónii) sa ukázalo ako štastný krok a jeho výsledkom bol hodnotný a interpretačne zaujímavý večer.

Možno je aj istou výhodou, že v našej hudobnej histórii sa zatial nezrodilo nijaké všeobecne akceptované a rešpektované symfonické „opus magnum“, ktoré by každoročne povinne zaznievalo na otváracom koncerte, tak ako je to napr. v prípade festivalu Pražská jar. Tvorbu slovenských skladateľov tentokrát zastupovala *Ouverture festiva l Ijú Zelenják*.

Hoci sa jej interpreti chopili vcelku spôsahliivo a zeljenkovské hrávky rytmu reprodukovali väčšinou precízne, podľa mňa bola najmenej výrazným čišom programu a neubránil som sa pocitu, že slúžila predovšetkým na splnenie úlohy povinného zastúpenia domáceho autora.

Ked' už teda bolo slovenskej hudbe učinené zádost, mohol sa predstaviť aj druhý exkluzívny host večera – huslista Dalibor Karvay, ktorý sa ujal nelahlkého partu v *Koncerte pre husle a orchester d mol* J. Sibelia. Suverenita, intelekt a cít pre mieru – možno tak by sa dali charakterizovať dojmy z Karvayovej hry. Na jeho podaní oceňujem najmä dve kvality, a to detailnú premyslenosť interpretačnej konceptie a zároveň vysoký stupeň sebaovládania, vďaka ktorému dokázal sólisticky dominovať aj bez zbytočných pohybov, afektovanosti, bez snahy o exhibiciu. Netvrídim, že išlo o absolútne dokonalé podanie – kde-to ma vyrušili intonáčne zakolísania –, no myslím, že v každom

prípade bolo hodné významu večera. Nehovoríac už o tom, že Sibeliovo možno až príčasto hrávané dielo (kedy budeme v Bratislave naživo počúť *Kullervo alebo 4. symfóniu?*) nie vždy zaznieva na takejto úrovni. Pokial ide o orchester, Segerstam mal jasnu predstavu o tom, čo chce, a lyricky, introvertne hrajúceho Dalibora Karvaya sprevádzal empaticky. Krásne vyznelo krehké úvodné pianiissimo, ale aj miesta, kde Sibelius na chvíľu nechal vyniknúť orchester, malí īah a energiu. Škoda len trochu neisto nasadzujúcich dychových nástrojov v 2. časti, kde sa dirigent niekedy možno až príliš snažil tlmit zvuk orchestra v prospech sólistu.

Najväčším zážitkom pre mňa osobne bolo záverečné číslo programu, Brahmsova *Symfónia č. 4 e mol*. Urcitá šedivá mdlosť

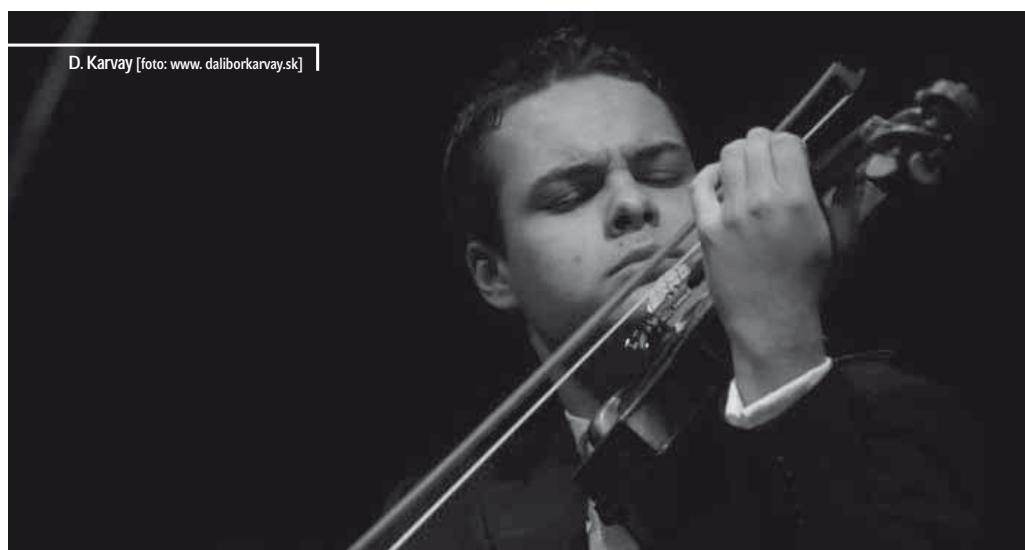
nesmelo zahraných prvých taktov ma trochu znepokoja, no tento pocit sa naštastie veľmi rýchlo vytrel. Segerstam suverenne prevzal kontrolu nad dianím a Brahmsova symfónia v podaní našich filharmonikov začala dýchať. Melodické línie sláčikových nástrojov vyzneli pôsobivo a so starostlivo vypracovanou dynamikou, sprievodné hlasy mali zasa nádych majestátnej fažkopadnosti, čo však v tomto prípade nebolo negatívom. Hudba akoby na seba prevzala výzor, pohyb a gesta ohromného, vskutku vikingsky robustného dirigenta. Segerstam volil miernejsie tempá a kládol dôraz na detail. Doslova nádherný zvuk dokázal vytiažiť zo sláčikových sekcií v 2. časti, ktorú zaujímavo vystaval aj z hladiska dynamiky. Radostná 3. časť mala iskru a vtip aj napriek spo-

menutej mohutnosti a záverečná passacaglia bola skutočným symfonickým finále.

Z výkonov členov orchestra ma popri sláčikových nástrojoch oslovila aj dobre pripravená sekcia drevených dychových nástrojov, spoločliivo a s nadšením hrajúci tympanista aj skupina trombónov (to isté, žiaľ, nemôžem povedať o lesných rohoch). Osobitne by som vyzdvihol „iny“ zvuk trúbok – použitie ventilových nástrojov, ktorími sa dodnes pýšia germánske orchestre, bolo v prípade Brahma dobrým riešením. Snaha obmieňať inštrumentár v závislosti od doby vzniku a prove- niencie interpretovaného diela je jednoznačne krokom správnym smerom.

Robert KOLÁR

D. Karvay [foto: www.daliborkarvay.sk]



Výnimočný Beethoven Mikiho Skutu

20. 10. sa v Nitrianskej galérii uskutočnil recitál **Mikiho Skutu**, na programe ktorého bola jediná skladba – 33 variácií na *Diabelliho valčík op. 120* (33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli) od L. van Beethovena. V tomto diele akoby chcel skladateľ demonstrovať, že inferórny materiál témy možno transformovať na závažnú výpo-ved. Gigantický variačný cyklus, obsahujúci obrovské spektrum štruktúr, významových alúzii a asociácií (napr. na Mozartu, Bachu, Crameru), kladie na interpreta nároky kontinuity, integrácie a vnútornej jednoty. Tento pre Beethovenu neobvykle široký hudobný oblúk dokáže v neadekvátnej interpretácii pôsobiť zdľavo a „nekonečne“. Nedostatok vnútorného hudobného dynamizmu a vnútornej kontinuity však rozchodne nebol problém Skutovej interpretácie. Charakteristický a nápadný bol už jeho neobvykle razantný prístup k téme. V Skutovom poňatí to nebola tlmenná „introdukčná hudba“, ale vstup *in medias res*, spojený so širokým spektrom farebných nuáns a tiečovania klávireho zvuku. Typická štrukturálno-kompozičná simplifikovanosť Diabelliho-Beethovenovej témy,

jej výrazná orientácia na akordicko-harmonický rozmer, vyznela v Skutovej interpretácii prekvapivo polymelodicky ako výrazná polarita basu a diskantu. Skuta má mimoriadny zmysel pre harmóniu, jej farebné spektrum a polymelodický potenciál sadzby, čo sa prejavilo najmä v nápadne výraznej a plastickej kresbe basovej línie. Diabelliho valčík je svoju rytmizáciu, synkopáciu medzi taktami a sforzatou akcentáciou, harmonickou štruktúrou i absenciou dominujúceho melodickeho tvaru stylizovaný ako netanečný hudobný prejav, akýsi „antivalčík“. Túto črtu možno ēšte akcentovať, ako to ukázala i Skutova potencionálne „polymelodická“ interpretácia. Beethovenove variácie tak boli veľkolepou „totálnou dekonštrukciou“ Diabelliho témy, protikladne k „ornamentálnym“ štýlistickým postupom v jeho iných variačných cykloch, kde téma ostáva v podstate zachovaná. Tento charakter diela bol v Skutovej interpretácii mimoriadne výrazný hned v 1. variácii (*Alla marcia maestoso*), ktorá je ironicko-pompéznym kvázi slávnostným pochodom v „orchestrálnej“ sadzbe veľkého klávireho zvuku. Táto zvuková grandióznosť

spojená s charakteristickým vysším tempovým nasadením mala v Skutovom poňatí veľkú variabilitu, prejavujúcu sa najmä v zvukovo-farebnom odlišení akordických-vertikálnych zložiek, ich basovej línie, ako aj kontrastov oboch dielov variácie. Beethovenove variačné štruktúry v 2. variácii (*Poco allegro*) predstavujú „tokátové“ motoricko-rytmicko-ostinátné štruktúry metrorytmický sa nazvájom komplementarizujúce v obidvoch rukách. Aj tento priebeh so „skrytým“ a „neutralizovaným“ melodickým elementom boli interpretačne poňaté v kontraste s výrazovo-artikulačnou požiadavkou *leggierramente* a teko artikulačne ostrejšie a pohybovo vypätejšie rytmické kontinuum, ale s výrazným akcentovaním a farebným odlišením náznačkového a skrytého melodického rozmeru. Podobná „tokátová“ štrukturálna a interpretačná štýlizácia sa zopakovala v 23. variácii (*Assai allegro*).

Oproti vertikalizujúcim akordickým variáciám nadvážujúcim na faktúru Diabelliho valčíkovej témy (napr. variácia č. 5 – *Allegro vivace alebo „aforisticky“* úsporná variácia č. 13 – *Vivace*, kde interpret hra takmer viac pom-

čiek ako tónov, či „organovo-chorálna“ variácia č. 20 – *Andante*), stojí pred interpretom ako výzva na „lineárny“ štrukturálno-variačný výrazový protipôl: v Beethovenových variačných skladbách ide o obvyklé spektrum figuratívnych rozkladových variácií, ale aj rozvinutie melodicko-kantabilného potenciálu, ktoré Beethoven dokázal „odkryť“ v Diabelliho melodický veľmi úspornom valčíku. Sem patrí aj kurozna unisonová variácia-ária č. 22 (*Molto allegro*), ktorá v Beethovenových variáciách nemá obdobu. Diabelliho valčík Beethovenovi evokoval áriu Leporella (*Notte e giorno fatica!*) z Mozartovho *Dona Giovanniho*. Tento lineárno-hudobný element sa v Diabelliho variáciách často spája s polymelodicko-kontrapunktickými prostriedkami (napr. kánonické postupy vo var. 19, vo *Fugette*, var. 24 a *Fuge* var. 32). Aj v týchto „explicítne“ lineárno-kontrapunktických hudobných štruktúrach sa prejavil Skutov mimoriadny zmysel pre farebno-zvukové diferencovanie. Skutov nitriansky recitál bol pre účastníkov koncertu mimoriadnym zážitkom.

Vladimír FULKA

Nedelňné matiné v Mirbachovom paláci

Mirbachovské matiné 10. 10. patrilo laureátom 12. ročníka súťaže *Iuentus cant!.* Speváci **Eva Pokorná** (soprán) a **Igor Loškár** (barytón) si vybrali obsiahly program, ktorý predviedli s klavírnym sprievodom pohotovej a cítilej **Dany Hajóssyovej**. Pre oboch spevákov je typický príjemne znejúci hlasový fond a široký dramaturgický záber od 17. storočia až po súčasnosť. Jednotnú líniu prejavu E. Pokornej bolo možné sledovať v árii z Vivaldiho opery *Il Fernace* (*Da quel ferro che ha svenato*), recitatíve a árii *Non je n'espere plus* z *Ifigénie v Tauride* a v árii *Eurydiky* (*Che fiero momento*) z opery *Orfeus ed Euridice* Christopha Willibalda Glucka. K zriedka interpretovaným dielam, ktoré zaradila do programu, patril recitatív a ária Magdalény (*O mes soeurs*) z rovnomennej

uvolnený a hlas nechal plynúť úplne volne. Pre oboch mladých interpretov bolo toto nedelňné predpoludnie úspešné. Také bolo aj vystúpenie anglického klavíristu **Jonathana Powella**, ktorý 17. 10. uviedol Skriabinovu *Sonátu č. 8 op. 66* a slovenskými interpretmi dlhé roky obchádzaný *Kaleidoskop (Evoluzioni armoniche)* *ESD 89a* Eugena Suchoňa. Skladateľ o diele napísal: „*Okrem verifikácie teoretických formulácií a postupov som sa snažil takto prehliubiť názornosť väzieb medzi izolovanými harmonickými javmi a živou hudbou, v ktorej je už harmonický jav integrovaný s ostatnými zložkami hudobnej reči.*“ Výrok presne stanovuje požiadavky na interpreta a dokonale vystihuje príenik Powella do kompozično-obsahovej stránky diela. Vďaka výnimočnému umeleckému



J. Powell [foto: © K. Page]

ho Massenetovo oratória, ako i Lisztova pieseň *Der Fischerknabe*. No zdalo sa mi, že spevácke je bližšia ária *The Black Swan* z opery *The Medium* Gian Carla Menottiho a *Nobody* Jevgenia Iršaia. Obidve skladby vyzneli vďaka dobrej hlasovej technike mimoriadne presvedčivo.

Úplne iným typom umelca je I. Loškár. Pôsobil uvoľnené až bezstarostne a rovnako používa aj svoje hlasové dispozície. Záväzok voči tradícii splnil v Cacciniho *Tu ch'ai le penne*, *Amore* a áriou Simona (*Rejoice, oh Judah!*) z Händlovho oratória *Judás Makkabéjský*. Interpretovi je zrejme blízke vytváranie malých dramatických scén ako napr. v piesňach *Nekamenujte proroky zo Smetanovaho cyklu Večerní písničky*, Čajkovského *Net, tolko tot, kto znal* alebo v *Sedime tu smutní* od Mikuláša Schneidra-Trnavského a v *Piesni Frica Kafendu*. Výraznú inklináciu k dramatizmu Loškár uplatnil v operných áriách (*Non piú andrai farfallone*, *Se vuol ballare* z Mozartovej *Figarovej svadby* a *Come Paride vezzoso* z Donizettiho *Nápoja lásky*), kde sa zjavne cítil dobré, bol

priestupu sa interpretovi podarilo spojiť Skriabina i Suchoňa do neuveriteľne pôsobivej línie so zdôraznením charakteristických štýlových znakov oboch diel. Jeho výkon mal vďaka koncentrácií výnimočnú atmosféru. Powell, svojárska interpretačná osobnosť, je príkladom šťastnej symbiózy intelektuálnych dispozícií, bezchybnnej techniky hry a flexibilnosti výrazovej palety. Spod jeho rúk plynul hudobny tok akoby mimovolne, v skutočnosti však bola interpretácia premyslená do najmenšieho detailu (motív, harmonické spoje, význam hlasov, melodicke ozdoby) a v konečnom dôsledku podriadená hudbe. Powell je jedným z mála interpretov, ktorí vedia nielen mimoriadne presvedčivo odprezentovať tvorbu 20. storočia, ale dokážu dať najavo, že jej rozumejú a vázia si ju.

Dvadsiateho štvrtého októbra vystúpilo v Mirbachovom paláci **Klavirne trio Is-tropolis** (Juraj Tomka – husle, Katarína Černá-Zajacová – violoncelo, Katarína Grečová-Brejková – klavír). Interpretácia i dramaturgia koncertu mladých hudobní-

kov pôsobili premyslene. Príkladom môžu byť *Variazioni facili per violino, violoncello e pianoforte* Vladimíra Godára. Klúcom k úspešnej interpretácii tejto „nevinnnej hudby“ je akceptovanie jej zdánlivej jednoduchosti. V tomto zmysle trio prejavilo nie celkom bežnú schopnosť presvedčivo balansovať medzi väznosťou, humorom a miernym nadsadením. Myslím, že táto črta „druhého plánu“ je jednou zo skladateľových charakteristik, ktorú možno postihnúť len ak medzi interpretmi panuje súlad. Trojica hudobníkov touto kvalitou disponuje a vie ju správne použiť. Prejavilo sa to aj v troch triách Dmitrija Šostakoviča, z ktorých najmä uvedenie *Klavirného tria* v mol č. 1 op. 8 bol vzácnosťou, lebo pokial mi je známe, v Bratislave od roku 1945 verejne nezaznelo. Interpretácia *Klavirného tria* e mol č. 2 op. 67 zaujala v podaní mladých hudobníkov svoju vyzretosťou, v ktorej sa rešpekt k dielu spojil s oddaným naštudovaním a maximálnou koncentráciou.

Októbrové matiné ukončil klavírny recitál **Stanislava Zamborského** (31. 10.). Pozoruhodný dramaturgický počinom bolo uvedenie skladieb *Pavana Lacrimae* od Johna Dowlanda a *Calliardi* od Edwarda Johnsona. Hoci samozrejme nešlo o tzv. historicky poučenú interpretáciu, obidve diela boli zaujímavé a dobre zneli. To isté možno skonštatovať aj o retrospektívnej *Mélodie de Gluck* od Giovanniego Sgambatiho (1841–1914). Táto pekná a štílová hra tónov vyznala vďaka uvážlivému dávkovaniu sentimentu. Veľmi ma upútala interpretácia Beethovenovej *Sonáty cis mol č. 2 op. 27*. Pozoruhodné *Adagio sostenuto* nebolo interpretované ako fantázia, ale ako sonátová forma. Klavirista to dosiahol protipostavením triolového pohybu a línie basového hlasu doplneného diskantom. Stredná časť cyklu bola tempovo dobre premyslená a tvorila medzník medzi predpísaným *Allegrettom* a „menuetom“. Prestávky medzi časťami cyklu pôsobili trochu krátkodochy, na druhej strane sa dostali do bezprostrednejšej blízkosti a gradovali v efektnom finále (*Presto*). Koncert pokračoval Schubertovými *Moment musical As dur č. 2 op. 94* a Lisztovými *Soirés de Vienne*, *Valses Caprices d'après F. Schubert* (č. 1 As dur, č. 6 A dur). S. Zamborský, typ interpreta vládnuci bohatou hudobnou predstavivosťou, ktorý svoj emotívny prejav musí skôr kontrolovať, než mu dávať volný priebeh, našiel v týchto dielach presvedčívú rovnováhu medzi vecnosťou a emocionálnosťou. Na záver recitálu zaznala Schubertova *Fantázia f mol op. 103* pre klavír štvorručne (interpretovaná spoločne so *Zuzanou Zamborskou*). Dielo, v ktorom je sonátová forma neustále prerývaná výbočiami, zaznieva zriedka. S. Zamborský si na túto skladbu mohol sotva nájsť lepšiu partnerku. Bolo magické sledovať, ako sa obaja interpreti vzájomne dopínali v hudbe, ktorá evidentne konvenuje ich umeleckému naturelu.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Holandské vydavateľstvo **Brilliant Classics** prinieslo na trh tri CD súboru starej hudby **Solamente naturali** (um. vedúci M. Valent). Na dvoch sa nachádza hudba bratislavského rodáka J. N. Hummela (premiérová nahrávka opery *Mathilde de Guise* pod taktovkou Didiera Talpaina; klavírne septetá). Trojicu CD užívajú štyri „Hamburské symfónie“ C. Ph. E. Bacha, ktoré súbor nahral pod vedením D. Talpaina.
(www.mjuzik.eu)

Vydavateľstvo **Pavlik Records** vydalo v týchto dňoch nové CD akordeonistu **Borisa Lenku** so sonatami Scarlattiho a Haydna. Nahrávka, ktorá sa stretla s priaznivými reakciami nemeckej kritiky, vyšla ako CD/DVD audio.

(hž)

17. – 19. 12. sa uskutočnilo ďalšie z podujatí **Humilitas MasterClass** (Giacomo Tesini – husle, Gabriele Gombi – fagot), ktoré sa úspešne etablujú ako kreatívny model intenzívnych víkendových majstrovských kursov. Organizátorom je o. z. Humilitas, umožňujúce bezplatnú účasť študentom a hudobníkom (vrátane komorných zoskupení) všetkých vekových kategórií. Lektormi sú mladí zahraniční interpreti, pôsobiaci v renomovaných svetových orchestroch ako *Spira mirabilis*, *Orchestra Mozart*, *Chamber Orchestra of Europe*, *Lucerne Festival Orchestra* a ľ., ktorí aktívne reflektoviajú na súčasné hudobné dianie, štýlové trendy či progresívne didakticko-metodické postupy vo vyučovaní hudby. Kurzy Humilitas MasterClass sa konajú periodicky počas celého akademického roka. Najbližšie sú naplánované na 14. – 16. 1. (Andrea Vonk – trúbka, Alja Velkáverh – flauta, Giacomo Tesini – husle) a 11. – 13. 2. (Suyeon Kang – husle, Mattia Petrilli – flauta, Ionut Podgoreanu – lesný roh). Ďalšie informácie možno nájsť na www.humilitas.sk.

(jk)

Bratislavská **ZUŠ Jána Albrechta** pripravila v spolupráci so SKO B. Warchala (um. vedúci E. Danel) medzinárodný projekt **Géniovia na Dunaji**. Na slávnostnom koncerte v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca sa tak 6. 12. v sprievode orchestra predstavili piatí mladí umelci (H. Jahanpour – violoncelo, Bratislava; E. Waglechnerová – klavír, Viedeň; T. Ratajová – lesný roh, Praha; B. Rábal – husle, Budapešť; J. Paprocki – klarinet, Varšava) v dielach Vivaldiho, Mozarta a Haydna. Súčasťou podujatia bola muzikologická prednáška Egona Kráka *Zlatý vek hudby v Bratislave*.

(bd)

Ton Koopman v Bratislave

Barokový orchester Európskej únie, existujúci od roku 1985, je projektom, ktorý má pomôcť mladym hudobníkom zaradiť sa medzi špecialistov na historický poučenú interpretáciu, získať orchestrálnu prax a stať sa členmi známych barokových orchestrov. Konkurozom je každý rok z približne 100 uchádzačov vybraných 20 hudobníkov s vekovým priemerom 24 rokov, ktorí spolu pol roka cvičia a následne koncertujú po celej Európe. V tejto sezóne orchester vedú Lars Ulrik Mortensen, Enrico Onofri, Ton Koopman a Christina Pluhar. Do Bratislavu vďaka spolupráci festivalov Levočské babie leto a Konvergencie pricestovali 13. 10. mladí hudobníci, ktorí uviedli známe diela Händla, Locatelliho a Telemanna a v rámci názvu koncertu *The Dutch Connection* dieľali u nás prakticky neznámych holandských barokových skladateľov Pietra Hellendaala a Unica Willema van Wassenaera.

Orchester hral na barokizovaných slájkových nástrojoch s črevovými strunami. Niektoré boli staršie, iné novodobé kópie. Krásne hoboje šalmajového typu boli samozrejme kópiami, rovnako ako barokový fagot. No napríklad kontrabas i jedno violončelo boli originálne. Súbor priviezol aj dve talianske čembále vyrobené v Holandsku s krásnou intarzovanou klávesnicou z krušpánu a pomerne tichým zvukom. Čembála boli naladené nerovnomernou temperatúrou Werckmeister III. Ton Koopman na jednom hral *Concerto Armonico* Wassenaera, na druhom hrala mladá čembalistka continuo. Hudobne z orchestra vyčnievali koncertná majsterka Zefira Valova a obaja hobojoisti s fagotistom. Opačným extrémom boli obe violončela a violy, ktoré v rýchlych častiach neraz spôsobili metrický chaos. V concertine concerta grossa sa pre romantický spôsob vedenia sláčika a cítenie fráz stali nástupy violončel „brzdou“. Pre tento mládežnícky orchester boli 1. a 2. (G dur HWV

319, F dur HWV 320) z Händlových *Concerti grossi op. 6* nad jeho sily. V rýchlych častiach dochádzalo k rytmickým zaváhaniam, viaceré časti v druhej polovici akoby zaspali, orchester iba dohrával povinné noty bez iskry. Počas koncertu som stále myslil na Bohdana Warchala. Hoci nehral na barokových husliach ani štýlovo, mal mimoriadnu charizmu a pári notami dokázal hypnotizovať celé publikum. Podobná energia zatiaľ mladým chýba. Vášnivé prežívanie hudby pomáha aj rytmu, tento orchester ho mal pomerne vägny. Napríklad v gigue u Wassenaera bol ostrý trojsminový rytmus stále menej tanecný. Koopman hral na čembale väšnivo, zyskosa a s veľkou energiou búsil do kláves, zdánlivu nezmyselne, pretotože čembalo nehralo o nič silnejšie. No vnútli tak orchesteru pregnantrý rytmus, tempo i

nadšenie, a to zmysel malo. V pomalých častiach orchestru chýbalo väčšie harmonické cítenie. Každý sice hral správne noty, no nestačilo to. Treba pozorne počúvať ostatných a potrebné sú aspoň isté znalosti barokovej harmónie a praxe v komornej hudbe. Druhá polovica koncertu vyznela výraznejšie. Prispeli k tomu hlavne hoboje a fagot v sólových vstupoch Telemannovej *Tafelmusik III*. Oba hoboje na koncerte nielen hrali, ale aj skutočne tvorili, čo bolo nielen počuť, ale aj vidieť. Podľa tradície barokových orchestrov hráči na dychových nástrojoch počas koncertu stoja, aby mohli volnejšie dýchať a lepšie tvoriť tón. V concertine s dvomi sólovými huslami vytvárali hoboje a fagot najkrajšie zvukové obrazy a technicky za koncertnou majsterekou nijako nezaostávali. T. Koopman dirigoval celý koncert okrem

Concerta Armonica, ktorý hral na čembale. Bez gesta nechal concertino jedinýkrát, no mohol to urobiť častejšie, orchester by to prosperoval. Koncert bol v Design Factory, modernom objekte „uprostred zburaniška“, ktorý sympaticky privítal množstvo poslucháčov a hoci neoplýva akustickými kvalitami, vždy je omnoho lepší ako komorné sály v novom SND. Obecenstvo prijalo výkon mládežníckeho študijného orchestra nadšene. Na koncerte boli takmer všetci príaznivci starej hudby z Bratislavu, meno Koopman je stále veľkým magnetom, takže publikum bolo vyspelé a znále problémov interpretácie starej hudby. Prečo ale nebol nikto v tomto orchestri zo Slovenska?

Vladimír RUSÓ

T. Koopman [foto: archív]



Chopin & Schumann Ivana Gajana

Spolok koncertných umelcov v spoľupráci s Hudobným fondom a podporou Ministerstva kultúry SR usporiadal tento rok trojicu koncertov *Hudba pod hradom, Hommage à Chopin & Schumann, 1810 - 2010*. V nedeľu 21. 11. sa v Koncertnej siene Dvorana VŠMU uskutočnil druhý koncert cyklu, na ktorom svoje klavírne umenie prezentoval popredný slovenský klavirista Ivan Gajan. Škoda, že na koncerte sa v sále s kapacitou 120 miest zišli necelé dve desiatky poslucháčov.

Umelec sa predstavil vo vybornej kondícii s Čajkovského *Ročnými obdobiami* a Chopinovou *Sonáto h mol č. 3 op. 58*. Úvodné 12-častové cyklické dielo umožnilo uvedomiť si charakteristiky umelcovho klavírneho rukopisu, medzi ktoré patria drobnokresba, diferencovaná dynamicko-polyfonická mnohovrstvovosť, neobyčajne plastické vykreslovanie melodických kon-

túr a zamatovalo mäkký harmonický „kontext“. Každá z časti – „mesiacov“ získala vďaka týmto kvalitám živý výraz. *Január: Pri kozube* zaujal priamočiarostou, čisto-tou zvuku a mäkkým tónom, čo umožnila efektívnosť a úspornosť klaviristových polybov. V časti *Február: Fašiangy* bolo zreteľne počuť „vravu“ a sviaťočnosť, umocnené energickým tempom a pregnantným rytmom. *Marec: Piešej škovránka, April: Sneženka a Máj: Biele noci* vyzneli vďaka zreteľnému rozlíšeniu dôležitosťi hlasov – spevnej melodiky a jemného zamatovému sprievodu. Časť *Jún: Barkarola* prirodzené smerovala od pokojnej nálady k dramatickému vrcholu, pričom klavír znel veľmi zreteľne vo všetkých registroch i dynamických stupňoch. *Júl: Piešej kosca a August: Žatva* boli impozantnou ukázkou technickej brilantnosti. Z „jesenných“ mesiacov, ktoré sa vo výraze

navzájom dopĺňali, zvlášt vynikol kantabilný *Október: Jesenná piešej*. Vo vrchných hlasoch Gajan „vyrozprával“ melódii, ktorú v spodných registroch umocnil mäkké znejúci sprievod, miestami akoby dopĺňajúci diskant. *Zima (November: Na trojke, December: Vianoce)* priniesla striedanie radostnej a bezstarostnej hudby s nostalgickými náladami, umocnené drobnokresbou a rozlíšením významu.

V nasledujúcej Chopinovej *Sonáte* sa v 1. časti (*Allegro maestoso*) sice objavilo niekoľko malých zaváhaní v behoch, na tie však vďaka kvalite prednesu rýchlo umožnil zabudnúť ďalší priebeh skladby. Vo virtuóznej 2. časti (*Scherzo. Molto vivace*) vynikli Gajanová klavírna technika v spojení s dôrazom na stvárnenie polyfónie a zrozumiteľnosť basovej línie. Pri niektorých dynamických vrcholoch však *forte* pôsobilo trochu neistým dojmom. *Largo*

v Gajanovej interpretácii zaujalo premyslenou výstavbou celku so zrozumiteľným prelínaním melódie v hlasoch. V tejto časti nechýbali citlivé frázovanie, adekvátné dynamicke stvárnenie priebehu a pohrávanie sa s rôznymi odtieňmi *piana*. Kvalitnú interpretáciu vypočítalo finále (*Presto, ma non tanto*), ktoré malo patričný energetický náboj, logickú výstavbu a potrebnú brillantnosť.

Ked' na Slovensko zavítala porovnatelne kvalitný zahraničný interpret, koncert je vypredaný. Škoda, že slovenské publikum podobnú úctu voči domácim umelcom prejaví len málokedy. Na vne však mohla byť aj slabá propagácia ako aj fakt, že načasovanie koncertu sa prekrývalo s prebiehajúcimi Bratislavskými hudobnými slávnosťami.

Lillian PUŤOROVÁ



Peter Breiner
Z iného sveta

Žalostné a kvílivé

Bol som týždeň v Košiciach, dirigovať jeden z koncertov festivalu Ars Nova Cassoviae. V jeden večer som navštívil otvárací koncert tohož festivalu pod názvom Súčasná piesňová tvorba – Piesňové metamorfózy. Košice sa premenili na mesto posadnuté festivalmi (festival Visegrád, festival starej hudby, festival operetnej hudby, festival súčasnej hudby, festival sakrálneho umenia, festival Jazz FOR SALE, český festival, FotoFest, Košické folklórne dni... všetko v priebehu jedného mesiaca, a to som toho ešte späť vyniechal), tak som večer predtým bol na jazzovom koncerte. Bolo to veľmi príjemné a veľmi kvalitné – Emil Viklický, George Mraz, Mike Stern, Didier Lockwood atď. Radosť pozerat sa na hudobníkov, ktorí mali radosť z toho, čo robia, počúvať špičkové výkony a tešiť sa z hudby spolu s ďalšími stovkami rozradostených poslucháčov.

Naproti tomu sa členovia občianskeho združenia Soozvuk pri metamorfózach tvárili ako počas kolonoskopického vyšetrenia, obecenstvo presne tak isto a niektoré z vyludzovaných zvukov by sa pri tejto procedúre celkom iste uplatnili. Spomenul som si na jednu spolužiačku z konzervatória, ktorá na profesorovu otázku, akú prednesovú skladbu by chcela hrať, odpovedala: „Pán profesor, ja by som chcela hrať niečo žalostné a kvílivé.“

De profundis. Lost worlds. Nemocná milá. Básniku, odejdi, Odchádzanie. Smútok, Umieranie – vyzerá to, že Soozvuk je združenie ponurých melancholikov. Čo sa hudby týka, som rád, že už som starý, onedlho zomriem a nebudem musieť počúvať ďalšie generácie skladateľov, ktorí sa rozhodli, že obecenstvo je zbytočný balast a skladby treba písť pre seba, pre kolegov vo výboroch na udeľovanie štipendií a festivaloch pre podobné skladby, ministerstvá kultúry, grantové komisie a pre hudobníkov, ktorých nebaví ani hudba, ani život. Aby som negeneralizoval, počas skladby Jevgenija Iršaja som si chvíľami prestal želať zomrieť okamžite.

Intenzívny pocit zbytočnosti a absurdity sa ešte zväčšil v poslednej skladbe večera, kde sa autor rozhodol aj dirigovať, napriek tomu, že sa orchester skladal z troch hráčov a skladba väčšinou z pomalých dlhých tónov. Ja toho o dirigovaní veľa ne-

viem, ale nestačil som sa čudovať, keď dal dvojma rukami veľké prípravné gesto a namiesto spojených dychových orchestrov Podbrezovských železiarní sa ozvalo tiché puk, ako sa kladivko prepáraného klavíra dotklo nejakého kusu papundekla. Treba povedať, že gestá boli veľmi úhľadné a výrazne polooblúkové a dirigent mal elegantný prsteň a hodinky. Čo však chýbalo, bol trikot a kužeľe, pretože bez nich toto gymnastické cvičenie nemalo patrčný efekt. Skladba mala niekoľko interlúdií, a keď z jedného z nich sa vykľulo ladenie violy, čo sme zistili hlavne podľa toho, že dirigent sa nehýbal a violistka sa po prvý raz nesmelo pousmiala.

Deň nato sa konal koncert úplne mladých, priam pubertálnych skladateľov, na ktorom hralo komplikované sexteto (marimba, dve trúbky, husle, viola, čelo) skladbu rytmicky o hodne zložitejšiu než gymnastické cvičenie, zaobišli sa bez dirigenta a dokonca hrali pekne spolu. Kakoj chaos.

Niektoří z autorov boli úplní začiatočníci, ale bolo veľmi povzbudivé, že na rozdiel od hrobárov klasickej hudby si väčšinu nemyslia, že os Druhá viedenská škola – serializmus – Darmstadt – konceptuálna hudba je niečo, s čím sa opäť zaoberať, keďže je to mŕtve už pár desaťročí. (Vystavovanie mŕtvol organizované akademickou obcou a združeniami skladateľov bez talentu a invencie za život akosi nepovažujem.)

V momentálnej situácii nie je veľká nádej, že by sa na ďalšom stupni vzdelenia dostali do rúk niekomu s talentom, či aspoň zdravým rozumom. Dá sa len dúsať, že sa nimi aspoň nedajú príliš ovplyvniť. Nikdy nepochopím, ako mohol na vysokej škole pôsobiť človek, ktorý nedokázal zharmozívať Ave Mariu, písal husle v basovom klúči a violové party tak, že Milan Telecký, ktorý inak zahrá úplne všetko, z nich má aj po rokoch nočné mory. To, že tam dnes skladateľov učia verní nositelia a nositeľky jeho „odkazu“, nedáva do budúcnosti veľké nádeje.

Napokon sa konal koncert, kvôli ktorému som do Košíc išiel. Ten samozrejme nemôžem hodnotiť, ale môžem porozprávať zážitky. Stalo sa, čo by sa na koncertoch malo stávať. Hrali sme s košickou filharmóniou Godárov Diačangin sad (kvôli konfliktu záujmov uvádzam, že Vlado je môj priateľ a spolužiac a riaditeľ filharmónie Julo Klein môj spolužiac a spolubývajúci z internátu), čo nijako nie je veselá pesnička. Napriek tomu sa hudobníci počas hrania usmievali, keď sme sa na seba

pozreli, pretože primárny zážitok bol to, čomu Bernstein hovorí „The Joy of Music“. V úplne pianových miestach nebolo počuť z obecenstva ani zakašlanie, ba dokonca sa nikto ani nezavrtel na stoličke. Po koncerte som počul niekoľko hudobníkov z orchestra pochvaľovať si Vladovu skladbu, čo sa jednoducho po koncerte súčasnej hudby v orchestroch nestáva, rovnako ako dlhovajúce standing ovation. A keď som hovoril s Ežkom Kurimským, ktorý je úplný laik, čo sa väčnej hudby týka a na koncert prišiel len preto, že som u nich ako konzervatorista býval, povedal (a nebol jediný): „Ta tota druhá polovica, to bolo krasné.“

(Medzitým som sa rozprával s kolegami z druhého orchestra, ktorý na Slovensku pravidelne dirigujem. Tiež hrali koncert súčasnej hudby a poznámky sa niesli v úplne odlišnom duchu. Kvôli vulgárnym výrazom som už nepríjemnosti mal, nemôžem ich tu citovať.)

Samozrejme, Vlado Godár na VŠMU neučí. Lebo vie. Ani mnoho ďalších kvalitných ľudí. Je to hanba, pozerat sa na to, ako sa z inštitúcie, ktorá by mala vzdelávať a inspirovať, stalo skladisko pre odložených, neschopných a netalentovaných intrigánov, ktorých najväčším úsilím je postupné odstránenie akéhokoľvek náznaku talentu, iniciatívy či zdravého rozumu – aby nemali problém existovať a zamorovať slovenské kúpelné dvorany svojimi prednáškami.

Skladatelia a interpreti súčasnej hudby by mali povinne chodiť na koncerty iných žánrov, prípadne na koncerty väčnej hudby, ktorá je adresovaná obecenstvu za účelom (nejakým spôsobom) pozitívneho zážitku a hraná hudobníkmi, ktorí majú rovnaký zážitok z hrania. A zakaždým, keď by im zišlo na um, že ich hudba „má inú funkciu“, „vyžaduje pripravené publikum“, „prináša zložitejšie posolstvo“, „predbieha svoju dobu“, „nie je lacnou zábavou podkladajúcou sa publiku“ a zatvárili by sa povýšene, službukanajúci anjel strážny by im dal facku, aby im pripomenal, že skladatelia sú na svete na to, aby bolo „krásne“.

Čo sa týka mojej spolužiačky s kozervatória, ktorú som spomenul v úvode, pán profesor jej povedal: „Tak to môžeš hrať hocičo, žalostné a kvílivé to bude zaručene.“ Veru.

Štátne komorné orchester Žilina

Synonymom mena Fryderyk Chopin je klavír. Väčšinou sa v tomto jubilejnom roku (200. výročie narodenia) stretávame s opusmi, ktoré v pozostalosti skladateľa prevažujú, teda s klavírnymi skladbami. Nevedným dramaturgickým krokom bol komorný koncert (28. 10.) s titulom *Pocta Chopinovi* pozostávajúci z menšinovej komornej tvorby skladateľa. Na pódiu Domu umenia sa zišla vzorka znalcov so vskutku zasväteným výkladom Chopinovej poetiky. Violončelista Jozef Podhoranský a klavirista Ivan Gajan nájskôr stvárnili *Sonátu g mol op. 65 pre violončelo a klavír*, následne *Introduciu a Brillantú polonézu C dur op. 3 pre violončelo a klavír*. Sonáta zaznieva pomerne zriedkavo, ako celok totiž vyžaduje absolútну interpretáciu zrelosti, schopnosť viesť vyravnany, obojstranne suverénny dialóg nasýtený poznaniom, ale aj nadhľadom. Hovorí o technickej stránke interpretácie by bolo banalitou, imponujúca bola výsostná komplexnosť a veľkorysosť, pri koncepcii širokoduchej sonáty pritomná v každom téme. Odohrával sa tu emancipovaný, vzájomne inšpirovaný dialóg, ktorý po-kračoval a „doznieval“ v ďalšom, tiež značne exponovanom opuse 3. Výhrady mám len k akustickým nezvornostiam, hoci je ľahké odhadnúť optimálny zvukový uhol v sále, ktorá nepatrí k dôverne preskúmaným priestorm. Vyrcholením večera bolo *Trio g mol pre klavír husle a violončelo*, tu pridal svoj vklad skvelý brniansky huslista František Novotný. Na pôdoryse štyroch časťí prebiehala doko-nalá komunikácia: všetci traja umelci doslova

synchrónne „dýchali“ frázy a celky, tvorili, dopĺňali reliéf kompozície. Len ľahko možno uveriť, že v pripade týchto troch umelcov nejde o stabilnú komornú formáciu. Korešpondencia totiž iskriala a prebiehala v ideálnej výške sféry duchovna. A to je zrejmý klúč ku celistvemu, tvorivému komornému muzicírovaniu... Ďalšou z dramaturgických determinánt žilinskej sezóny je *Rok kresťanskej kultúry 2010*. Nevedno prečo sa pod touto egidou očitol koncert 11. 11., vyplňený hispánskou hudobnou poetikou. Ku kresťanskej kultúre sa štruktúra programu približovala len čas-točne. Pozitívom bola slovenská premiéra kompozície argentínskeho autora Martina Palmerino *Misa a Buenos Aires pre soprán (Ana Carolina Diz)*, zbor (*Spevácky zbor Echo*, zbormajster Ondrej Šaray) a orchester, so spoluúčasťou klavíra (Ladislav Fančovič) a bandoneónu (Martin Chovanec). Skladba sa odvíja na konvencionalizovanej šestčasťovej osnove omšového ordinária, ktorého kompozičný charakter má však s liturgickou podstatou pribuzný azda len text. Deklamo-vaný a spievany na podklade (inertných) rytmických epizód tanga, s príchuťou „barových“ dymových intonácií, bol miestami rozpačitý, inokedy provokoval úsmev. Možno tvrdiť, že v hudbe je všetko so všetkým zlučiteľné, je príprustné a tolerovateľné. Aj stylizácia „hriešneho“ tanca s duchovnou zónou. Žiada si však väčšiu dávku majstrovstva, zručnosti aj noblesy. Inak môže výsledok vyznieť ako karikatúra, parodia. Túto „*Missa tanga*“ nedokázam bez zvyšku akceptovať ako produkt výšieho

druhu hudobného umenia. Skôr ako odlesk, správu zo sveta (nielen geograficky) vzdialenej hudobnej kultúry. Koncert z dirigentského stupienka viedol Španiel David Hernando Rico, ktorý korektné ustrážil priebeh omše a vzápätí aj druhú časť programu koncipovanú à la zaruela gala. Tu sa striedali sólisti, A. C. Diz a Jaroslav Dvorský. Zaruela, hudobný druh pribuzný „našej“ operete, priblížila u nás menej frekventované základie španielskej hudby: v podstate ide o podobné postupy, ako poznáme z domácich zdrojov, o rovnaké hu-dobné „epizódy“ či zápletky, okorenene a pre-teplene sú však príznačným temperamentným rytmom a nad tým všetkým vladnú trbliatavé kantilény, pitoreské „lahkonohé“ pribely... Sólisti, ziaľ, priliš nenadchli. Zjavne indispo-novaný Dvorský mal však na rozdiel od svojej partnerky spoloahlívú intonáciu a snahu o dô-vernejší vklad do partov. Možno konštatovať, že to bol pohodou naplnený večer. A napokon, publikum ho akceptovalo viac než kladne.

„ONE znamená európske prepojenie orchestrov, ktoré začalo svoju činnosť vďaka francúzskemu orchesteru *Orchestre de Picardie* v roku 2004. Cieľom projektu je medzikultúrny dialóg, ktorý vzniká výmenou umelcov – orchestraľnych hráčov, členov komorných súborov, sólistov, skladateľov, dirigentov, celých orchestraľnych telies, ako aj repertoáru. Popri *Orchestre de Picardie* je spoluorganizátorom *Jena Philharmonie* (Nemecko), Štátne komorné orchester Žilina, Simfonicki orkester STV Slovensko, Filharmonia Štajerska, orkester Filharmonie Bohuslava Martinu, Nový sym-

fonický orchester v Sofii a Maltská filharmónia v nadvážujúcom programe *Cultura*. Od mája 2009 do februára 2011 sa koná deväť rôznych európskych krajinách približne 30 podujatí...“, tak znie charakteristika projektu, ku ktorému patril aj koncert vo Veľkej sále Domu odborov Žilina 20. 11. Pre žilinské publikum to bol zážitok celkom neobvyklý, pretože tu nie je bežné počívať „naživo“ symfonicky veľkoryso koncipované skladby. Ohľásených päť orchestrov sa napokon zredukovalo na štyri (Katovicce, Zlín, Amiens a Žilina), pričom pod vedením polského dirigenta Miroslawa J. Blaszczyka príkladne naštudovali program a podali výkon, pod ktorý sa môže hrdo podpísťa hociktoré renomované teleso. Hráči z rôznych orchestrov sa v dokonalom zvuku stotožnili s dirigentovou koncepciou, nájskôr výbere skladieb zo Smetanovho cyklu *Má vlast* (Šárka, Z českých luhů a hájů a Vltava), z ktorých najpresvedčivejšie, doslova autenticky vyznela veľká krásna Vltava. Druhá časť programu patrila *Symfonickej suite op. 35 Šerehazáda* od Nikolaja Rímskeho Korsakova. Len ľahko uveriť, že na „skompaktnej“ a umeleckej do-tvorenie skladby mali hráči len pári dní s niekol- kými skúškami. Plavné línie, zmysluplné frázy, disciplína, farebná harmonia, perfektné „čiastkové“ sólové vstupy a najmä excellentné husle koncertného majstra Katovickej filharmónie Adama Wagnera, to všetko kompletizovalo harmoniu zážitku, ktorý bol ozdobou (tvrdím, že nielen) žilinskej súťaže koncertov.

Lýdia DOHNAĽOVÁ

Nitrianska hudobná jeseň

V nitrianskej synagóge sa 7. 10. uskutočnil druhý z koncertov Nitrianskej hudobnej jesene, na ktorom vystúpili František Novotný (husle), Jozef Podhoranský (violončelo) a Ivan Gajan (klavír) s Dvořákovým *Klavirnym triom op. 90, „Dumky“* (č. 1, 3 a 6) a *Triom pre klavír husle a violončelo g mol op. 8* od Chopina. Dvořákovo dielo interpreti poňali ako celok s bohatým a diferencovaným expresívnym agogickým spektrom, čo však nenarušovalo plynulosť hudby. Skladba často zaznieva s výraznejšie akcentovanými tempovými i dynamickými kontrastmi, hudobníci z nich však skôr uberali. Nasadzovali pomalšie tempá a v závere ich až frenetickými stupňovami. Prvá dumka pôsobivo vyrcholila variáciou s duom sláčikových nástrojov a klavírnym tremolom. V *Dumke č. 3* sa charakteristická zdržanlivosť interpretácie prejavila v úvodnej chorálnej štýlizácii a následnej lyrickej „piesňovosti“. Najmä husliam tu pripadla úloha prezentovať „hudovú“ melódiu klavíra ako appassionato, čo sa i podarilo. Novákovo sólo bolo expresívnejšie ako je „predpísane“ a frázovanie (*Poco più mosso*) zaznelo vo vzrušenom accelerande, s náhlym poklesom intenzity na konci frázy. Koncepcia súboru zjavne spôsobovala v zopávaní dynamického oblúka huslového sóla ako koncentrovanejšej, skrátenej verzie témy v „extrémne“ vystupňovanej intenzite uniso-

na sláčikov. Tu mal výrazné miesto Gajanov klavír, pôsobiaci pri prebrati melodie huslí ako kontrastný farebný element, prispievajúci ku gradácii, rozšíreniu faktúry a markantnému ná- rastu zvukového objemu v krajných registroch, o ktorý Dvořákovi ide. Aj vďaka rytmico-mo-toričke podpore s výraznou „skrytou proti-melodiou“, ukrytou vo figuráciu a následnému Gajanovmu pedálovému frázovaniu arpeggio-vých rozkladov vyznelo ústredné rapsodické expresívne výrazové gesto v unisone oboch sláčikových nástrojov *Poco meno e molto appassionato* kontinuitne a abruptívne zároveň. Nasledujúce *Vivace non troppo* osciluje medzi rozsiahloύ kódor a samostatnou časťou scherzo-vého charakteru a detematisuje pôvodné pateticko-rapsodické gesto. Hudobníci to pocho-pili, snažili sa minimálne sólisticky exponovať a neprekročiť melodicko-ostinátnu úspornosť svojich partov, zmierňujúc ostrosť rytmiky a tlmiac akenty. Najvýraznejšia úloha v tomto scherzovom kontinuú pripadla Gajanovmu klavíru. Členovia tria po veľkých rapsodických výrazových gestách v tejto „užšej kóde“ na pomerne rozsiahlej ploche krevali kontrastné „hudobné stíšenie“ – vzdialenosť ozvenu pôvodných veľkých výrazových oblúkov. *Dumka č. 6* zaujala dynamicky jemne akcentovanými pre-chodmi medzi *Lento maestoso, Più mosso* a *Vivace, quasi doppio movimento* kantabilitou:

Gajanovho klavíra v úvodných „schubertovských“ unisonoch. Táto najhektickejšia časť s tanecným charakterom však mala rozmanité a nejasné kontúry, zanikal najmä part violončela. Nebola to však celkom chyba interpretov, ale aj dôsledok akustiky. V ďalšom priebehu témy sa štruktúra „vyjasnila“, hoci sa situácia zopakovala pri variácii tanecnej témy *Vivace* v f mol. Za istý druh satisfakcie možno považovať následné Novotného sonórne huslové sólo (*Lento, sul G*), hlbokú meditatívnu hudbu s typickými a výraznými „ruskými“ hudobnými asociáciami (Korsakov).

Podobný problém s fúziou a nevyváženosťou zvuku sa zapokoval v globálnejšom meradle v Chopinovi, predovšetkým v 1. časti. Skladba 19-ročného Chopina nepatria k jeho popredným dielam, hoci „chopinovská aura“ jej nechyba. Interpretácia koncepcia môže tento charakter umocniť, no do istej miery i meniť, ako o tom svedčí prístup tria. Aj v tejto ojedinej komornej skladbe Chopina má do veľkej miery prioritnú funkciu klavír. Veľkým pozitívom bolo, že Gajan sa nedal zlákať možnosťou urobiť z tria koncertantnú klavírnu skladbu. Medzi troma nástrojovými partmi panovala vzácná dynamicko-zvuková komplementarita, i keď výsledok bol negatívne ovplyvnený spomínanými okolnosťami. Interpretácia Chopinovho komorného diela bola podobná koncepcii v Dvořákovej skladbe:

úspornosť vo výraze, zmäkčovanie extrémov a ostrých rytmických „hrán“ napr. v bodkovaných rytmických figúrach a tempových krajností a veľkých agogických vlnení. Tento prístup tria bol cítiteľne odlišný v porovnaní s niektorými súčasnými extrémne „pateticko-rapsodickými“ interpretáciami najmä mladších interpretov. Hudobná situácia v Chopinovej je však štýlovo i „psychologicky“ odlišná v porovnaní s umiereným Dvořákom. Interpreti sú v Chopinovej skladbe v 1. časti (*Allegro con fuoco*) v rámci sonátové formy konfrontovaní s romanticky hypersenzitívnym senzuálnym výrazovým svetom, s prúdom „nekonečných“ harmonických sekvenčí a appassionatových dynamicko-figuratívno-harmonických pasáží a výrazových gest. Chopinovo *Trio* je až svetom „bezbežnej“ extatickej ariónosti, melodicko-rytmických mikroštruktur a „drobnokresby“ (*Adagio sostenuto*), ako aj robustného rustikálneho rondového finále (*Allegretto*). Bratislavskí interpreti Chopinovho klavírneho tria boli teda vo svojom hudobnom prejave v duchu štýlových požiadaviek „hypersenzitívne“ extatické a vzletne patetické, tak ako to v hudbe tohto typu má byť; boli exaltovaní, možno občas privelení, nie však povrchne. A aj v tejto exaltovanosti si zachovali zmysel pre hudobnú výstavbu a architektúru.

Vladimír FULKA

miniprofil

Aké je v súčasnosti postavenie gitary, resp. gitaristov v slovenskom hudobnom živote?

Myslím si, že situácia sa u nás začína postupne zlepšovať. Za posledných pár rokov sa celková úroveň zdvihla, dokonca i súčasní slovenskí skladatelia začínajú tomuto nástroju venovať väčšiu pozornosť, čo predtým nefungovalo. Vzhľadom na to, že história gitary je na Slovensku skutočne veľmi krátka – ak priznáme, že posledným veľkým gitaristom tu bol Joseph Kaspar Mertz, ktorý žil v rokoch 1806–1856 a odvtedy tu na profesionálnej úrovni nebolo v podstate nič až po prof. Jozefa Zsapku, ktorý je jedným z našich prvých profesionálne vyškolených gitaristov a pedagógov, možno povedať, že sa u nás v krátkom čase toho vybudovalo naozaj dosť. Čo sa týka postavenia gitary v koncertnom živote, vnímam najväčší problém v tom, že tento nástroj je až príliš úzko spojený s gitarovými súťažami a festivalmi. Chýbajú väčšie platformy, na ktorých by sa gitara objavovala častejšie v kontakte so širšou verejnosťou. Je veľmi málo hráčov, ktorým sa to podarilo; môžem spomenúť napr. českého gitaristu Pavla Steidla, ktorý mal v máji sólový recitál v rámci Pražskej jari a koncertuje po celom svete. Gitarové festivaly sú jedna vec, ale je škoda, že sa klasická gitara neobjavuje častejšie i v rámci iných podujatí.

Tvoj koncertný kalendár je relatívne plný. Gitarista, ktorý sa chce na Slovensku presadiť, asi musí byť aj dobrým manažérom...

To je pravda. Vyžaduje si to veľmi veľa času a nie je vždy jednoduché skĺbiť túto prácu s pedagogickou činnosťou a vôbec so samotným hraním. Ideálne by bolo, keby tieto veci zastrešovala profesionálna agentúra, to však, bohužiaľ, u nás ešte stále nefunguje. Človek si musí koncertné príležitosti hľadať alebo vytvárať sám a popri tom si ešte potrebuje udržiavať kvalitu. Táto pozícia nie je lahlá, dnes je to však aj o schopnosti vedieť svoju prácu predať.

Hre na klasickej gitare si sa začal venovať ako jedenástročný...

Moja cesta ku gitare bola dosť zložitá. Ten-to nástroj som mal rád odmalička, avšak na ZUŠ ma najskôr nevzali. Asi som nemal dosť talentu. (Smiech.) Potom, keď som mal asi 10 rokov, vybral som sa tam spolu s kamarádom, ktorý chodil do ZUŠ-ky a opýtal sa, či by som nemohol chodiť na hodiny. Dostal som kontakt na pána učiteľa Tibora Neizra, ktorý ma najskôr učil súkromne a po roku mi povedal, že by bol veľmi rád, keby som študoval v jeho triede a vlastne vtedy to začalo. Moja prvá predstava bola samozrejme taká, že sa budem učiť hrať akordy a popové pesničky,



[foto: archív V. Ondrejčáka]

VLADIMÍR ONDREJČÁK (1982)

gitara

Štúdiá: 1998–2002 Konzervatórium J. L. Bellu v Banskej Bystrici (M. Sedláčková), 2002–2007 VŠMU v Bratislave (J. Zsapka, M. Krajčo)

Majstrovské kurzy: S. Prieto, O. Assad, A. Miolin, A. Pierri, W. Feybli, S. Hackl, M. Socias

Súťaže: Celoslovenská gitarová súťaž, Bojnice – 2. miesto (1997), Mladí gitaristi, Dolný Kubín – čestné uznanie (2001), Medzinárodná gitarová súťaž J. K. Mertza, Bratislava – 3. miesto (2006, 2008)

Spolupráca: pravidelné účinkovanie s Bratislavským gitarovým kvartetom, duo s klaviristkou Z. Zamborskou, duo s gitaristkou D. Benčovou (2005), Mertz Guitar Duo s K. Kompasom (od 2009); koncertná činnosť v Anglicku, Rakúsku, Taliansku, Maďarsku, Českej republike a na Slovensku, účasť na festivaloch – Hudba pod diamantovou klenbou, Bratislava (2004), Bansko bystrická hudobná jar (2004), Kytarový festival, Štramberk (2007), Melos-Étos, Bratislava (2007), Orfeus, Bratislava (2007), Fórum mladých, Bratislava (2008, 2010), Rimavskosobotská hudobná jar (2010), Konfrontácie, Nitra (2010), Komorné dni J. N. Hummela, Bratislava (2010), Medzinárodný gitarový festival J. K. Mertza, Bratislava (2010), Bažant Pohoda, Trenčín (2010), Divergencie, Skalica (2010)

ale klasika mi postupne učarovala natol'ko, aby som sa už vôbec nepozastavoval nad tým, že som chcel hrať niečo iné...

K akému repertoáru inklinuješ v súčasnosti?

Predovšetkým k starej hudbe, k renesancii. Mám však rád i súčasnú hudbu. Snažím sa oslovovať súčasných autorov, aby písali pre gitaru, pretože si myslím, že ako nástroj má naozaj veľa možností farieb, vý-

razových polôh a dnešného poslucháča by mohla osloviť aj takýmto spôsobom.

S gitaristom Karolom Kompasom pôsobíš v komornom zoskupení Mertz Guitar Duo. Hráte len hudbu tohto bratislavského rodáka?

Najskôr som hral v Slovak Guitar Duete s Denisou Benčovou, pričom už samotný názov naznačoval ľažisko nášho repertoáru. Uviedli sme premiéry niekoľkých slovenských skladateľov, ale tiež diela J. K. Mertza. To bol môj prvý kontakt s jeho tvorbou pre dve gitary. Potom, ako sa Denisa prestahovala do Žiliny, som obnovil kontakt s Karolom Kompasom. Chceli sme, aby názov dvoj vystihoval, odkiaľ pochádzame a tak vzniklo Mertz Guitar Duo. Niektoré Mertzove diela sme s Karolom uviedli v slovenskej premiére. Postupne sa snažíme doplniť repertoár o ďalšie jeho skladby, ale i o diela iných autorov. Mertz je gitarovej verejnosti veľmi známy, širšej hudobnej obci už o niečo menej. Verím však, že sa povedomie o tomto skladateľovi i vďaka Mertzovmu festivalu začne postupne zvyšovať.

Aké máš plány do budúcnosti?

Nasledujúci rok by som mal začať učiť na Konzervatóriu v Nitre a popri pedagogickej činnosti plánujem ďalšie sólové i komorné projekty. Spomeniem napr. koncerty v rámci festivalu Melos-Étos alebo koncerty v Moskve. Všetko je však zatiaľ v štádiu rokovania, takže by som nerád predbiehal.

Pripravila
Janka KUBANDOVÁ

Hammerklavier festival

3. ročník, 12.-14. novembra, InMusic o. z., Koncertná sieň Dvorana VŠMU, Bratislava

Američan v Čechách

Organizátorom treba vyslovieť uznanie za toto odvážne a ambiciozne podujatie, pretože úroveň mladého festivalu z roka na rok stúpa. Celý projekt však stojí a padá na vektorosť staviteľa historických klavírov Paula McNultyho, ktorý je ochotný priviesť nástroje. McNulty študoval na Peabody Conservatory v Baltimore, neskôr klavírnu technológiu v Bostonе u Billa Garlicka. Po rokoch pobytu v Amsterdamhe do Čech, kde žije od roku 1995. Postavil už vyše sto historických klavírov podľa nástrojov Steina, Waltera, Hoffmanna, Grafa a nedávno i ranoromantický klavír podľa Pleyela. Najnovšie plánuje postaviť „ranolisztovský“ klavír podľa Boisselota z roku 1846. Prečo „ranolisztovský“? V starej Lisze totiž vlastnil Bechstein – moderný nástroj s dnešným rozsahom a kompletným latínovým rámom. Ako zázračné dieťa však ešte hral na klavíroch s drevenou konštrukciou, malými kladivkami a s mäkkými železnými strunami. Keď hral koncerty, v zákulisí museli byť pripravené ďalšie dva nástroje. Liszt ich totiž svoju bravúrnou technikou ničil. Liszt ako virtuóz zažil teda vývin klavíra od najlahších nástrojov (70 kg), ktoré hravo uniesli dva ľudia, až po masívne kolosy s latínovým rámom a oceľovými strunami, s ktorými má problémy aj partia silných chlapov.

Stein, jeho inštrumenty a česká klaviristka

Johann Andreas Stein (1728-1792) bol synom staviteľa organov v Heidelbergu. V Štrasburgu študoval u Silbermana, potom pracoval krátko ako učenec u Franza Spätha v Regensburgu. V roku 1750 si založil vlastnú firmu ako organár v Augsburgu. Je známe, že v roku 1777 hrali Mozartovi klavírny trojkonzert Steinova dcéra Nannette, Mozart a Stein, pričom Mozart napísal o Steinovi, že má „génia“. V posledných rokoch jeho života dielňu viedla práve dcéra Nannetta (už ako 7-ročná rokov pomáhala v



P. Matějová [foto: archív festivalu]

tiež spájajúcich klavír a čembalo (2 potáhy strún patrili klavíru, 1 čembalu). V Paríži mal v roku 1758 Stein veľký úspech s Melodikou – k bežnému klavíru v diskante priložil drené písťaly (2

časová plocha. Po prestávke Matějová na Walterovi prenesla Variácie F dur op. 57 J. N. Hummela, Voříškovu Rapsódii As dur op. 1 č. 6 30-minútovú, technicky nesmierne náročnú Sonátu As dur op.



V. Sofronická [foto: archív festivalu]

1/2 oktavy), ktoré zneli g¹ - c². Počas 41 rokov práce v Augsburgu Stein postavil okolo 700 nástrojov, to znamená asi 17 za rok. Nebola to teda žiadna malá firma. Dcéra Nannette sa vydala za klaviristu Johanna Andreasa Streicheru, a aj ju ako klaviristku rešpektovali Haydn, Mozart, Beethoven i Clementi. Jej klavírny salón prítahoval elitu Viedne. V rodine Steinovcov sa prosté všetko točilo okolo klavíra a klaviristov. Aj syn jej brata Mateja Andreasa, Karl Andreas Stein, staval klavíry, ktoré si vysoko cenili Clara Wieck, Chopin, Liszt i Rubinstein. Bol tiež skladateľom i klaviristom: 2. 6. 1818 hral vo Viedni Beethovenov Trójkonzert.

64 „Le Réturn a Paris“ od Jana Ladislava Dusíka. Program bol pomerne dlhý, na druhú polovicu by celkom postačila Dusíkova sonáta. Matějová je obdarená veľkou technikou, presnou hrou a má úžasne uvoľnené ruky, takže aj na ľahkom chode Steina a Waltera disponovala tónovou istotou. V jej hre mi však chybali sentiment, vášeň, dráma a rétorika. Bolo to zrejmé už po prvých taktach Bachovej fantázie. Neprítomnosť dramatickej výstavby spôsobila rozpad hudby na tóny a frázy. Počas 1. časti Bachovej sonáty by mali behať po chrbe zimomriavky, no nič sa nedialo. Tempo bolo na drámu privysoké. Podobne dopadli i Haydnove variácie, ktorým



M. Niewiedzial, S. Józefowski, P. Gulaś, R. Linner
a Róbert Šebesta [foto: archív festivalu]

Minulý rok McNulty dovezol tri klavíry, teraz pribudol štvrtý – Pleyel. Američanové nástroje vlastnia poprední umelci i inštitúcie po celom svete: Harvard, Londýn, Paríž, Haag, Viedeň, Bazilej (Schola Cantorum), Amsterdam, Trossingen, Hannover, Zürich, Varšava, Glyndebourne, Oslo, Melbourne a ī. Tento zoznam svedčí o kvalite, o ktorej sa presvedčili i návštěvnici festivalu – po koncertoch si mohli ktorýkoľvek z klavírov vyskúšať. Všetky sú mechanicky vynikajúce s prítažlivou vonkajšou úpravou. Škoda, že sa na Slovensku doteraz nenašla inštitúcia, ktorá by aspoň jeden kúpila...

dielni, 10-ročná skladala klaviatúry), po smrti otca v roku 1792 spolu s vdovou a bratom Matejom Andreoseom. V roku 1794 firmu prestáhvali do Viedne. Stein postavil o. i. rôzne zaujímavé kombinácie nástrojov, napr. dvojity klavír v/s-ā-v/s. V obdĺžnikovej skriní sú oproti sebe postavené dva klavíry, takže hráci na seba vidia. Medzi jeho „inštrumenty“ patrí aj Poltoniclavichordium (1769). Tento 3-manuálový nástroj mal veľmi nevyzývajúcu dispozíciu: vrchný manuál 8' (čembalo), stredný manuál 8'8'8'4' (čembalo), spodný manuál bol klavír. Je tiež autorom Saitenharmoniky (1782),

Takéto historické pozadie mala McNultyho kópia, jemný, umelecky vyzicelovaný klavír a azda zvukovo najvydarenejší nástroj, na ktorom otvorila festival Petra Matějová. V prvej časti koncertu na Steinovi zazneli Fantázia C dur Wq. 59/6 H. 284 a Sonáta a mol Wq. 57/2 H. 247 od C. Ph. E. Bacha a Haydnove Variácie f mol Hob. XVII/6 so Sonátou F dur Hob. XVI/23, čo bola pomerne rozsiahla

by prospelo viac kantabilnosti. Mechanicky pôsobili i Hummelove variácie a Dusíkova sonáta nezachránila ani hustá faktúra, ktorá zostala nepochopená.

Viviana Sofronická & Sergej Istomin

V rovnaký večer sa konal i druhý koncert. Skúsené a veľmi dobre zohrané duo Viviana Sofronická (klavír) so Sergejom Isto-



J. Palovičová [foto: archív festivalu]

minom (violončelo) prednesli Chopinove diela, ako prídavok zaznel Mendelssohn. Hralo sa na kópii podľa Conrada Grafa z roku 1819, na Pleyelovi podľa nástroja z roku 1830 a na originálnom violončele Leopolda Widhalma (1722-1778) s črevovými strunami. Na úvod zaznela *Introduction et polonoise brillante op. 3*. V typických Chopinových arabeskách znel Graf v diskante rozprávkovo jemne, violončelo malo krásny sýtný tón a oba nástroje sa vzájomne dopĺňali. Podobne znelo aj *Grand duo concertant sur des thèmes de Robert de diables* technicky náročným partom violončela. Záver programu tvorila Chopinova *Sonáta pre violončelo a klavír g mol op. 65*. V. Sofronická uvedla na Grafovi Chopinove *Variations brillantes op. 12* a v pp použila moderátor, vytvárajúci zvláštny, akoby vzdialený tón. Na Pleyelovi zahrala *Nokturno c mol op. 48 č. 1*, v ktorom poslucháčov opäť presvedčila o kvalitách nástroja v pp i v plných akordoch vo ff. Technicky mimořiadne disponovaná Ruska, ktorá dobre pozná spektrum farieb realizovateľných na starých klavíroch, dokázala zo všetkých nástrojov vytiažiť maximum. Hoci podobné duo možno počuť zriedka, v Dvorane bolo, ako na predchádzajúcim koncerte, len niekoľko desiatok poslucháčov. Pritom Graf i Pleyel boli vo svojej dobe najvýznamnejší predstaviteľia klavírnej kultúry. Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831) vyrobil obrovské množstvo klavírov. Jeho firma v roku 1834 postavila 1000 nástrojov, v roku 1855 už 1400 a v roku 1887 4000! Od roku 1807 až po 1927 postavila 186 000 klavírov! Conrad Graf (1782-1851) v čase svojho najväčšieho rozmaru zamestnával až 40 ľudí. V rakúskej encyklopédii z roku 1835 sa píše: „*Grafova klavírna fabrika je najväčšia a najrenomovanajšia v Rakúsku a v celom cisárstve.*“ Graf staval nástroje na 4 nohy v štýle empír až biedermeier, mávali 4-5 pedálov, rôzne ozdoby z najlepšieho bronzu, luxusné nástroje mali klaviatúru obloženú perletou a dýhovali sa najlepšími a najvyberanejšími dýhami. Počuť kópie takých dvoch veľkých majstrov je vzácnou príležitosťou. Počuť Chopina v dobom zvukovom obrazu tiež nie je každodenné. Po koncerte zahrala V. Sofronická niekoľko ukážok na všetkých klavíroch. Skladba adekvátnie znejúca na Steinovi sa na Walterovi trochu zmenila, na Grafovi znela čudne, na Pleyelovi príkro. Podobne aj opačne: romantická skladba znela adekvátnie na Pleyelovi na Grafovi tlmene, na Walterovi nejasne, na Steinovi groteskne. Z toho bolo zrejmé, že každé obdobie má vlastný zvukový ideál a neexistuje nástroj vhodný na všetky obdobia. Možno to vysvetliť na Lisztovej etude *La campanella*. Na modernom klavíri je diskant tupý, nepripomína zvonkohru. Na klavíri z Lisztovej epochy je svietivý, jasný a zvonivý, no pritom jemný - úplne ako zvonkohra.

Sviatok komornej hudby

Priaznivci komornej hudby mali sviatok na štvrtom festivalovom koncerte (12. 11.), v rámci ktorého zazneli klavírne kvintetá Mozarta a Beethovena. Beethoven určite

poznal Mozartovo Kvinteto Es dur pre klavír, hoboj, klarinet, lesný roh a fagot KV 452, lebo aj jeho dielo op. 16 pre rovnaké obsadenie má podobný rozvrh a rovnakú tóninu. Tretiu časť začína Mozart témou ronda v klavíri, potom sa pripoja dychy, Beethoven rieši začiatok tejto časti rovnako. Samozrejme, líši sa výraz hudby. Dychové nástroje hudobníkov (Marek Niewiedział - hoboj, Robert Šebesta - klarinet, Rudolf Linner - prirodzený roh, Szymon Józefowski - fagot), ktorí na koncerte hrali s klaviristom Petrom Guliášom, pochádzali z celej Európy a boli vyrobené podľa najlepších a najvydarennejších vzorov. Nádherný a bohatý ornamentálne vysústrený hoboj s dvomi klapkami bol z Talianska (Bernardini), klarinet s piatimi klapkami z Francúzska (Gillesthome), fagot z Nemecka (Wolf) a prirodzený roh z Brna (Jiráček). Použitým drevenom bol krušpán, „európsky eben“, veľmi tvrdé a husté drevo, používané od baroka na výrobu dychových nástrojov. Lesný roh bol z tenkej mosadze s pomerne úzkou menzúrou (podľa Raoux, 1780). Jeho tón bol preto komornejší a koncentrovanejší. Hoboj i klarinet zneli oveľa ostrejšie ako dnešné nástroje, no mali bohatšie spektrum farieb, fagot bol zvukom podobný dulcianu (podľa Grensera, Drážďany, 1800) a prirodzený roh sa medzi ne krásne vpliehal. V Mozartovi s týmto dychovými nástrojmi znel Stein, v Beethovenovi Walter. Je zaujímavé, že pomerne ostro znejúce dychové nástroje klavír vobec nezakrývali:

i Steina s jeho „úzкym“ tónom bolo stále počuť. V Beethovenovi sa v klavíri striedali sprievodné úseky s koncertantnými. Zvlášť krásne bolo rozvedenie v 1. časti Beethovena: odvážne a dramatické harmónie zneli úplne čisto, podobne nádherná bola i kóda. V pomalej časti, kde v úseku v d mol prednesol melódiu najprv hoboj, potom klarinet, fagot, lesný roh a nakoniec klavír. Bola to nádherná symfónia farieb a rétorika charakterov, kde každý nástroj

by sa nájst zopár neuspokojivých tónov, no hľadat ich by bolo malicherné). Celkový súzvuk klavíra a kvarteta dychových nástrojov bol nezvyčajný, neopočúvaný, až exotický, no pôsobiaci veľmi pozitívne. Na tomto koncerte nemohol sedieť zachmúrený žiadny poslucháč. Takto hudba dokazuje svoju silu. Tri desiatky poslucháčov to môžu potvrdiť.

Chopinove koncerty inak

Vyvrcholením festivalu bol záverečný koncert, na ktorom boli uvedené obidva Chopinove klavírne koncerty so sládkovým kvintetom (dobové úpravy). Mladicke diela skladateľa tak zazneli v „salónnom“ predvedení, akoby ich hrali niekedy v 30 rokoch 19. storočia v ktoromsi šľachtickom sídle, kde neboli naporúdzí orchester, len naporúčilo pozehnané kvinteto. Hoci projekt bol neprepočutelne štýr horúcemu ihlu, výsledok bol vcelku pôsobivý. Každá z oboch na Pleyelov nástroj výborne adaptovaných sólistiek (Jordana Palovičová, Daniela Varínska) bola iná. Palovičovej Chopin bol mladý, Varínskej zrelý. Kým prvá pri hre intenzívne komunikovala so spoluhráčmi, druhá akoby si ich vobec nevšimala a sústredila sa len na klavír. Palovičová mala jemný a ľahký tón, Varínska sa snažila dosať z Pleyela čo najviac, ale i jej brillantné pasáže zneli ako perly, ktoré sa zvonivo rozkotúľali z roztrhnutej šnúrky. V origináli je v orchestri krásne fagotové sólo, v komornej verzii ho nebolo počuť, sólo lesného rohu sa zmenilo na akési nejasné dlhé tóny violy. Nevedno, nakoľko poznajú barokoví sláčikári ranoromantický orkestrálny sprievod v týchto koncertoch (asi veľmi nie)... Aby ho mohli aspoň ako-tak imitovať, výzadovo by si to viač dňa sústredujenej práce. Koncertná sála Dvorana bola aspoň na tomto koncerte takmer plná a myslím, že nikto z poslucháčov nelutoval: emotívne silný večer bol ozdobou tohto festivalu a určite i sám staviteľ historických klavírov Paul McNulty bol prekvapený, čo všetko sa dá pomocou jeho nástrojov dosiahnuť. Druhému ročníku festivalu dominoval Beethoven, tomuto Chopin, nasledujúcemu by mal Liszt. Priaťahne jeho meno viac publiká?

Vladimír RUSÓ



[foto: archív festivalu]



P. McNulty [foto: www.forte piano.eu]

predstavoval inú postavu. Môžu ľutovať všetci, ktorí na tento koncert neprišli. Súhra kvinteta bola výborná, intonácia hálkívých dychových nástrojov úplne čistá (dalšie

Interpretačné semináre

Súčasťou Hammerklavier festivalu boli aj interpretačné semináre na VŠMU v Bratislave. Seminár 11. 11. dopoludnia, ktorý viedla klaviristka Viviana Sofronická, dcéra významného ruského klaviristu Vladimíra Sofronického, bol zameraný na interpretáciu Mozartových sonát. Najskôr poslucháčom, študentom i pedagógom hudby predstavila dve kópie kladívkových klavírov modelov Stein a Walter Paula McNultyho. Medzi charakteristiky Steinovho nástroja patria rýchla repeticia a intímnejší zvuk. Kópia Walterovho klavíra mal silnejší, jasnejší a konkrétnejší tón, vhodný pre virtuóznu hru a hru s or-

chestrom. Prostredníctvom niekoľkých ukážok klasicistických sonát V. Sofronická upozornila na rozdiely farby tónu a kvality jednotlivých nástrojov. Moderné klavíre firiem ako napr. Steinway majú na prvé počutie v porovnaní s historickými objemnejší zvuk, ktorý sa líši v regis-troch. Po prezentácii nasledovali aj pokusy študentov o hru na týchto nástrojoch, doplnené radami lektorky. V. Sofronická kládla dôraz na zvukovú predstavivosť, artikuláciu a frázovanie, ktoré by malo vychádzať z rétorickosti hudobného jazyka a znalosti dobovej interpretácej praxe. Didakticky zaujímavým bolo vý-

stížné pripodobnenie tém v Mozartových sonátoch ku charakterom postáv z Mozartových opier. Po vyskúšaní nástrojov študentmi nasledoval seminár zameraný na interpretáciu komornej hudby pre violončelo a klavír pod vedením Sergeja Istomina (RUS/FR) a V. Sofronicej. V Koncertnej sále Dvorana čakali na interpretov a poslucháčov ešte ďalšie dve kópie nástrojov, a to z doby Chopina a Schuberta, značiek Pleyel a Graf. Viac informácií o festivale možno nájsť na stránke: www.hkfestival.sk.

Lillian PUŤOROVÁ

Cluster na cestách

Ked' v roku 2008 v jednom bratislavskom obchode s hudobnými nástrojmi prvýkrát na Slovensku zaznelo Six Pianos Steva Reicha, sami sme netušili, že projekt, ktorý vznikol z nadšenia a na vlastné náklady, bude začiatkom novej kreatívnej spolupráce.

Reichovsky koncert vznikol pod umeleckým vedením Ivana Šillera a zúčastnili sa vtedy na ňom Zuzana Biščáková, Eunjoo Noh, Yoko Kato, Fiorina Coletta a autor tohto článku. Pokračovanie prišlo v roku 2009 v podobe vystúpenia na festivale Space. Na koncerte – performance zo skladieb Martina Burlasa, Steva Reicha a Johna Cagea sme využili scénu a osvetlenie ako prostriedky umeleckého vyjadrenia, čo bolo na slovenský koncert „vážnej hudby“ vcelku osviežujúce. Vďaka pozitívному ohlasu a ponukám na spoluprácu vznikla myšlienka vytvoriť zoskupenie pre súčasné umenie. Tak vznikol Cluster ako vyjadrenie snahy spájať umelcov a poskytovať priestor pre nápady z rôznych oblastí. Chceme, aby v rámci neho vytvorené projekty, performance a eventy mali skutočnú multimedialnu štruktúru, ktorá nespočíva len v spojení hudby a obrazu (ako sme najčastejšie svedkami).

Program z festivalu Space sme tento rok doplnili o všetky časti Cageovej skladby *Living Room Music* (na festivale zaznala len 2. časť *Story*) a podľa nej sme aj celý projekt pomenovali. Vďaka podpore partnerských kultúrnych centier sa nám podarilo realizovať výnimočnú a zároveň dobrodružnú šnúru koncertov vynikajúcej,

5. 10. Nové Zámky: Solitér

Prvý koncert v Galérii umenia v Nových Zámkoch je skoro o týžden skôr ako turné a my sme plní očakávania, aká bude účasť a odozva na „experimentálnu“ hudbu u poslucháčov. Nové Zámky nie sú veľké a my predsa len hráme na „všeličom“. Elektrické aky-vŕtačky, pílka, okno, preparovaný klapír, paličky, kokosový orech atď. Nakoniec sme boli vypredaní. (Vďaka za skvelú organizáciu, Saša!) Publikum muselo sedieť aj na schodoch a na koncert sme mali veľmi príaznivé ohľasy. Así najviac nás potiesilo, že v publiku boli aj učiteľky miestnej ZUŠ, ktoré nám potom ďakovali za inšpirujúci koncert. Oslovila ich najmä Cageova skladba *Living Room Music*, ktorú tvorí rytmický zápis pre štyroch hráčov s možnosťou hrania na akýchkoľvek objektoch z domácnosti. Videli v nej potenciál, ako u detí rozvíjať hudobnú a zvukovú predstavivosť, čo nás potiesilo.

6. 10. Stanica Žilina-Záriečie: postav si svoju koncertnú sálu

Do Žiliny vyrážame „all inclusive“. Mikrobus, aparátura v prívese, zapožičané „syntáky“ (vďaka Mada Music!), zvukový majster Roman Laščák, fotografka Lucia Csajková, dve škatu-

četné mladé publikum, k tomu „cool“ priestor a výborný začiatok turné.

12. 10. Ružomberok: pohľadový betón

Koncert v Galérii Ľudovíta Fullu zorganizovala jedna osoba – Ružomberčan, milovník hudby a skvelý človek Matúš Biščan. Podujatie sa konalo pod hlavičkou „pohľadový betón“ (čo, ako sme sa dozvedeli, nie je žiadne „ozetko“, ale názov jeho produkcie). Priestory každej galérie sú vždy inšpirujúce a scéna dostala opäť nový rozmer. Naokolo obrazy Ľudovíta Fullu, množstvo farieb, 1. máj, staré zvyky... Zvuk sice trochu trpel, no koncert sa vydaril. Máme dobrý pocit, že v malých mestách sa dás (keď sa chce) pritiahnúť dostatočný počet ľudí aj na koncerty súčasnej hudby (i keď to, čo sme hrali, bola vlastne už klasika). Po koncerte sme sa stretli s publikom: Dolný Kubín, Martin, Trenčianske Teplice. Ružomberok poteší.

13. 10. Poprad: industriálna secesia

Ak má niekoľko rád staré „mašinky“, tak Tatranská galéria (v budove elektrárne zo začiatku 20. storočia) sa mu bude páčiť. Na úvod príjemné privítanie od pani riadiťelky

streli prvýkrát v živote. Určite je dobré, že už vedia aj o takomto umení a možno to v budúcnosti „dajú“ až do konca.

14. 10. Košice: Cage v kasárnach

Cestou do Košíc bola krátká prestávka pri gejzíre Sivá brada. Je to magické miesto – kopec s kaplnkou, spod ktorého vyviera mineralizovaná voda. Po troch dňoch už cítime vyčerpanie a tak v Košiciach navštěvujeme lekáreň. Pre istotu. Obed vo vegetariánskej reštaurácii, rýchla káva a hor sa do kasární, kde sa inventár Kulturparku rýchlo stáva súčasťou scény. Po stranach sú dve vyvýšené pódia, ktoré vytvárajú obývačku pre *Living Room Music* (Cage). Možnosti osvetlenia scény dávajú zbrať, ale nakoniec sa predsa len dopracujeme k finálnej podobe a spokojnosť všetkých. Hotovo. Keby sme tam nemali syntetizátory, tak by to vyzerala na nejaké divadlo. Koncert sme odohrali s velkou chuťou a skladba *Music for Pieces of Wood* (Reich) bola vďaka akustike lahôdkou. Napriek industriálnosti sály je pocit pri hrane príjemný a zvuk vôbec nie je taký „vlhký“ ako v predchádzajúcich priestoroch (v Ružomberku to bolo najkritickejšie). Košické publikum je ďalším dôkazom, že o koncerty hudby klasíkov 20. storočia majú záujem najmä mladí ľudia. A to je dobre.

15. 10. Múzeum Andyho Warhola v Medzilaborciach: trpké finále



le vŕtačiek, pohárov, paličiek, lampačiek a iných hudobných nástrojov. Sme všetci: **Ivan Šiller** – umelecký vedúci celého projektu, **Zuzana Biščáková**, **Eunjoo Noh**, ktorá príšla až z Kórey, aby mohla hrať, **Dalibor Kocián** a ja.

Stanica sa ukázala ako vynikajúci a skúsený partner. Ponúkla nám jedinečný priestor – sálu postavenú z prepraviek od piva (prepravky sú akože tehly, izolácia je slama s hlinou a ako vnútorná úprava je na tom všetkom omietka, neuvieriteľné!). Vďaka možnostiam, ktoré stanica ponúka, nám stavba scény trvala šesť hodín. Takže, keď sme všetko pripravili, boli sme fyzicky dosť vyčerpaní. Avšak táto naša snaha bola pre divákov signálom, že nepôjde o klasický koncert a mnohí si scénu po koncerte prišli obhliať aj bližšie. Vydaný večer, po-

Ondrušekovej, ktorá je určite šikovnou manažérkou, lebo to, čo sa udialo s priestormi tejto galérie za posledné roky, je na našom malom Slovensku vzácne.

V tento deň aj príprava trvala akosi kratšie. Stretnutie s ochotou a zičlivosťou nám všetkým dobio baterky, lebo každodenne balenie, vybalovanie a stavanie scény bolo naozaj vyčerpávajúce (nehovoriac o tom, že potom ešte bolo treba odohrať náročný program). Nás koncert bol spojený s vernisážou fotografií Karola Kállaya v rámci otvorenia festivalu Factory Art, vďaka čomu sa dostaol k rôznorodému a početnému publiku. Je pravdou, že počas *Four Organs* sa publikum trochu preriedilo, ale odišli najmä mladí stredoškoláci, ktorí sa zrejme s takouto produkciou

8.50 – telefonát z Medzilaborie, potvrdenie posledného koncertu, na ktorý sme sa asi najviac tešili, ved' Warhol a Cage boli súčasníci.

9.05 – ďalší telefonát, ten istý volajúci. Koncert sa musí zrušiť. V múzeu došlo k „náhľemu technickému problému“. Prasklo potrubie...

9.15 – nevzdávame sa. Voláme, že prídeme a spravíme performance na ulici pred múzeom. Nedá sa. Už sa pridal aj výpadok elektriny.

9.21 – hľadáme náhradné riešenie. Naozaj sa nechceme dať odradiť, ved' komunikácia

na na Slovensku takmer neznámej hudby klasíkov 20. storočia (Martin Burlas: *Zážnam siedmeho dňa*, John Cage: *Suite for Toy Piano*, *Living Room Music*, Steve Reich: *Clapping Music*, *Music for Pieces of Wood*, *Four Organs*) po šiestich slovenských mestách.

s Medzilaborcami bola doteraz viac než dobrá. Sami nás pozvali a tiež sa na nás tešili. Budeme hrať bez elektriny skladby, ktoré sa dajú.

9.26 - voláme, že máme náhradné riešenie. Dozvedáme sa, že pred múzeom to „nebude dobré“, ale nachádza sa náhradný priestor, jedálenská sála v Euro Hoteli. Super. Tešíme sa a úprimne ľutujeme vedenie Múzea Andyho Warhola pre veľký problém, ktorý v múzeu nastal.

15.00 - prichádzame do Medzilaborec a realita je trochu iná. V múzeu sa svieti, žiadna známka po technických operáciách nie je viditeľná. Euro Hotel je otriasný, nevieme, či sa smiať alebo plakať. Personál ako z inej planéty, v „koncertnej sále“ sedia miestni „štamgasti“ veselo pri pivku a „v sprievode“ Markízy... No nič, sme profesionáli. Pripravujeme koncert a dohadujeme sa, čo budeme robiť v prípade nepriaznivých „klimatických“ úkazov počas performance.

18.45 - prichádza riaditeľka múzea, od ktorej sa dozvedáme o ďalších iných „nehodách“. Jedno je jasné, neboli sme tu žiadani. Po dlhom, zamotanom rozhovore, ktorému už nikto z nás nerozumie, sa zrazu personál hotela mení na tých najochotnejších a ponúkajú nám iné priestory: zimnú záhradu, vínnu pivnicu a pod. Nerozumejú však, že 15 minút pred začiatkom koncertu

ciah pani Maďarovej si vypočujeme, že sme tvrdohlaví a že tu na východe všetci „tvrdobojujú“...

19.00 - na koncert prichádzajú ľudia. Dozvedáme sa o dnešnom vylepovaní plagátov po meste. Dokonca prišla skupinka mladých ľudí z Bardejova (asi hodina cesty) a francúzsky filmársky štáb, ktorý v miestnom prekrásnom prostredí robí dokument.

19.20 - s malým meškaním (z dôvodu prázdnej a nekonečnej debaty s miestnymi kultúrmi zástupcami) odohráme koncert, na ktorom úvodný *Záznam siedmeho dňa* M. Burlasa zaznel tak neúprosne tvrd, ako sa asi ešte nikde predtým nikomu nepodarilo. Aj noty nám popadali. Ale zistili sme že, hráme naspmáť... Počas Ivanovej interpretácie *Toy Piano Suite*



je trošku neskoro na premiestnenie scény, ktorú sme robili tri hodiny. Nie je čas ani motivácia. Od riaditeľky Múzea moderného umenia Andyho Warhola v Medzilabor-

(J. Cage) si pán Bycko, ktorý bol ako riaditeľ Spoločnosti Andyho Warhola spoluorganizátorom nášho koncertu (mimočodom, na koncert prišiel, ako sa patrí, inkognito), pekne tukal čajovou lyžičkou do kovovej tάcky. Akože do rytmu. Super. Kde sme to prišli?

21.30 - unavení, trochu zdeprimovaní z posledného zážitku, no nakoniec šťastní, že sa nám to celé vydarilo, sedíme v aute na ceste domov.

Post scriptum

Vždy, keď sa mi podarí byť súčasťou niečoho, čo sa zrodí z entuziazmu a voluntarizmu, navyše je to úplne mimo „mainstream“ a s vysokou hodnotou u nás neprebádaného kultúrneho územia, verím, že sa tu raz budeme mať všetci lepšie. Leitmotívom našich rozhovorov počas týchto niekolikých nádherných dní bolo hlavne to, aké budú reakcie publiku na hudbu, ktorú sme hrali. Příse sa rok 2010, hráme 70 rokov starú hudbu klasíkov 20. storočia a robíme si starosti, akí sme experimentálni? Cítili sme sa ako pionieri. Nie tis červenou šatkou, ale takí, čo dobývali nové územia. Niečo sa ale deje. S návštěvnostou sme napokon

boli viac ako spokojní. Bolo cítiť, že ľudia sú už pripravení (vďaka VENI, Transmusic comp., Zwiebelovo kvarteto) a veľmi zveraví na to, čo sa k nim v minulosti nedostalo. Generačne široké spektrum publiku bolo pre nás veľkou odmenou. Hodláme preto pokračovať a vytvárať nové zaujímavé projekty. Tým najbližším bude performance, v ktorom chceme prepojiť hudbu s architektúrou a pevne veríme, že sa nám to spoločne podarí zorganizovať. A máme ešte jeden sen: zrealizovať skladbu *Six Pianos* aj mimo Bratislavu. Zatial to vyzerá na tvrdý oriešok. Šest klavírov pokope sa len tak nevidí. Neviete o niečom?

Fero KIRÁLY

Fotografie: Lucia CSAJKA

Viac informácií na:

www.cluster-ensemble.com

Hudba v obývačke

Hrali ste už lyžičkou na vínom pohári, bublaním slamkou do vody či dokonca špacchlou? Takto môže vyzerat detská hra, bláznivý vŕcherok alebo jeden z cyklu koncertov *Galéria plná hudby*, ktoré sa v Nových Zámkoch konajú od septembra do decembra. Na impulz Alexandry Tomašovičovej pripravil spoluorganizátor a dramaturg cyklu Ivan Šiller v októbri večer s hudbou 20. storočia. Každej skladbe predchádzal krátky slovný vstup

o jej histórii a kontexte, ktorý výrazne pomohol lepšiemu vnímaniu.

Predstava strkania skrutiek, gumeného alebo papiera medzi struny klavíra môže bodiť pohoršenie. No v prípade skúseného klaviristi znejú z takto upraveného nástroja zvuky podobné veľkému a mnohofarebnému súboru bicích nástrojov. Klavír prežil *Záznam siedmeho dňa* Martina Burlasa v plnom zdraví a pobavené i udinené obecenstvo nadšene aplaudovalo. Po Reichovej skladbe *Pieces of Wood*

nasledoval rytmicky deklamovaný text: „Once upon a time the world was round and you could go on it around and around.“ Gertrúdy Steinovej, ktorá si hudobníci vybrali ako motto. Tento „rap“ skomponoval v 50. rokoch John Cage. Ďalšie časti *Living Room* boli asi najväčším umeleckým zážitkom. Podľa Cagea má inštrumentár pozostávať z bežných predmetov v domácnosti. Kusy nábytku, kuchynský riad, noviny, bytové dekorácie a pod. Neverili by ste, aký pekný zvuk môže

mať špachtľa zvoniacia o stenu a ako dobre ju dopĺňa klopanie vývrtkou na fľašu. Lampa, výpinač, noviny, pohár, elektrický skrutkovač... Skladba zvukom pripomíala modernú elektro- a rockovú hudbu, kde má rytmus tiež privilegované postavenie. Zaujímavý, zábavný a poučný večer. Ak sa bojíte alternatívy, verte, že takejto sa báť netreba.

Peter FABIAN, Nové Zámky

rozhovor

Exempla trahunt

Na Slovensku sa ako súčasť ISCM World New Music Days rozbieha edukatívny projekt Veni Academy, ktorý sa má stať novou celoslovenskou platformou pre uvádzanie súčasnej hudby. O projekte rozprávajú jeho iniciátori skladateľ, pedagóg Daniel Matej a skladateľ, dirigent Marián Lejava. VŠMU, Bratislava

Na Slovensku sa rozbieha projekt Veni Academy, ktorý organizuje Slovenská sekcia Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu (ISCM). Kto je iniciátorom?

Daniel Matej: Základná idea vznikala paralelne v hlavách rôznych ľudí. Prvý s ňou prišiel Marián Lejava, ale prehovorili sme aj s Ivanom Šillerom a neskôr sme už koncept rozpracovali v trojici. Po 20 rokoch existencie VENI ensemble vznikla potreba túto platformu súčasnej hudby rozšíriť, začať rozmyšľať o výchove publiku, spoluhráčov i o investícii do vzdelania mladšej generácie. Konkrétny projekt vznikol v súvislosti s kan-

v oblasti súčasnej hudby. Súbory tiež takto hľadajú nové talenty a mnoho absolventov sa do nich neskôr začlení. Chceme vytvoriť podobný projekt, pretože teraz je nevyhnutné „podchýtiť“ mladú generáciu. Počet záujemcov o súčasnú hudbu sa totiž neustále zvyšuje.

D. M.: Slovensko je samostatné relatívne krátko. Naša generácia absovovala 20 „priekopníckych“ rokov. „Pionieri“ v novej krajinie pripravia pôdu, no potom musí prísť infraštruktúra, inak nedôjde k „osídleniu“. Uvedomil som si, že musíme začať používať iné stratégie – nie „pionierske“, ale „budovateľské“. Platforma existuje, treba ju inštitučionálne podchýtiť.

neskôr plánujeme i aktivity pre dirigentov a skladateľov. Sme v kontakte so žilinským a košickým konzervatóriom, žilinscou univerzitou – chceme hovoriť so študentmi. Kedže podobný projekt už niekoľko rokov rozvíjam na VŠMU, rád by som zapojil i mojich bývalých a súčasných žiakov. Máme víziu repertoáru tzv. otvorených partitúr. Vyhodou je, že ich môže hrať ľuboľovný počet interpretov. Tento rok určite uvedieme Rileynho skladbu *In C*, ktorá vždy funguje ako „iniciačný“ moment. Je atraktívna, zároveň dáva priestor na vytvorenie pocitu ansámblovej hry, čo je veľmi dôležité. V druhej fáze zamýšľame s prihlásenými študentmi skúsať a cvičiť v Košiciach počas plánovaného festi-

koncert a nebodaj ich to zaujme... Presne to sa aj stalo. Pamätam si, ako Braňo Dugovič prišiel po koncerte docEND za nami a povedal, že to bolo úžasné a na VŠMU nič podobné nezažil. Nastala teda interakcia – študenti si odrazu uvedomili, že ich učitelia robia takúto hudbu nie ako „kšeft“ s otrávenou tvárou, ale s radostou. Ked som neskôr začal učiť štúdium repertoáru, znova vznikol súbor. Na ročníkovom koncerte sme sa nazvali *studEND.doc*, pretože som mal ideu, aby docenti hrali so študentmi. To sa podarilo v roku 2005, na koncerte hralo asi 16 hudobníkov: o. i. Eugen Procháč, Boris Lenko, Ronald Šebesta a ja. Odvtedy sa snažím každý rok urobiť pod týmto názvom minimálne koncert. O prepojenie edukácie s praxou sa usilujem už dlho, Veni Academy je ďalším rozvíjaním tejto idey. Späťatku som chcel, aby Veni Academy bolo rozšírením *studEND.doc*. Neskôr sa mi však zdalo lepšie, aby Veni Academy bola platformou s celoslovenskou pôsobnosťou, z ktorej môže vzniknúť ďalší súbor.

Boli nejaké aktivity aj mimo VŠMU?

D. M.: Silu myšlienky zapájať mladých ľudí do spolupráce som si uvedomil aj keď som bol prvýkrát na koncerte projektu Musica falsa et facta Mira Tótha s konzervatoristami. Niekoľko iných dostal podobný nápad a venuje sa o generáciu mladším hudobníkom. Takéto aktivity vnímam ako synergiu, ktorú treba využiť a prepojiť.

Je Veni Academy aj pre nehudobníkov?

D. M.: Mieczysław Tomaszewski povedal, že hudba je kompletná vtedy, ak prejde všetkými štyrmi fázami: interpretáciou, percepciou a recepciou. Hudobná kultúra bude fungovať iba ak sa všetky tieto vrstvy spoja. Nebohý profesor Beneš hovoríval, že na Slovensku chýba slovo o hudbe. To je pravda: muzikológia, spisba o hudbe takmer úplne vymizla, nepísia sa knihy, kritiky. Treba osloviť všetky vrstvy umenotvorného procesu – publikum, interpretov a tvorcov. Zároveň ovplyvniť ľudí, ktorí by mali o hudbe písat. V rokoch 1999–2001 sme robili projekt s názvom OPEN (neskôr Otvorené vnímanie) bol zameraný viac na laické publikum. Teraz nám ide viac o interpretov a profesionálne publikum. Verím však, že keď sa mladí ľudia nechajú zapojiť do umenotvorných aktivít a zmenia sa podmienky pre existenciu súčasnej hudby, skôr či neskôr budeme musieť urobiť krok k laickému publiku. Už to však nebudú „pionieri“, ktorí hrajú podivnú hudbu. Ak naše aktivity získajú normálnu infraštruktúru a stanú sa „bežnou súčasťou“ kultúrneho života, publikum si uvedomí, že nejde o pári jednotlivcov, ale o celú generáciu,



D. Matej, M. Piaček a M. Lejava [foto: D. Tkáčik]

didatúrou Slovenska na usporiadanie ISCM World New Music Days (ISCM WNMD) v roku 2013. Podmienky na realizáciu festivalu pripravuje predseda Slovenskej sekcie ISCM I. Šiller, ktorý za hlavný dôvod usporiadania ISCM WNMD považuje cieľ zmeniť prostredie pre existenciu súčasnej hudby u nás. V tomto kontexte sa začala rodíť i myšlienka Veni Academy. Myslim, že by mohlo ísť o projekt s reálnou šancou prispieť k zlepšeniu situácie.

Veni Academy, to sú členovia VENI ensemble, ktorí budú viesť workshopy, semináre a kurzy?

Marián Lejava: Pri vzniku idey ma inšpirovali aktivity zahraničných súborov. Ensemble Intercontemporain či Ensemble Modern majú s podobným modelom viacero skúsenosti. Podujatia, ktoré sa väčšinou konajú v lete, majú v názve „Academy“ a názov súboru. Otvárajú priestor pre mladých interpretov, skladateľov i dirigentov, ktorí si môžu rozšíriť poznatky a získať skúsenosti

platou a na tomto podujatí ako ansámbel vystúpiť. Veľkým cieľom je, aby sa v priebehu troch rokov sformoval veľký súbor spojením starších členov VENI ensemble s novými z radov študentov. Mohlo by to byť jedno z hlavných telies na ISCM WNMD 2013. Dôležité však je, aby VENI ensemble nezanikol a nerozpustil sa vo Veni Academy, ale aby to boli paralelné, nezávislé aktivity.

Aká je vizia a aké sú najbližšie projekty?

D. M.: Pripravujeme niekoľko podujatí na podporu realizácie ISCM WNMD 2013, ktorého hlavná časť bude v Košiciach. V decembri sme tam zorganizovali týždeň podujatí zameraných na súčasnú hudbu. Ku garantom sa zaradili aj členovia VENI ensemble – okrem mňa a Mariána napríklad Braňo Dugovič, z mladších Milan Osadský a Fero Király. Základná idea projektu je jednoduchá: vybraní ľudia z okruhu VENI ensemble budú garantmi seminárov a kurzov. Teraz preferujeme interpretačné kurzy.

Aké aktivity predchádzali Veni Academy?

D. M.: Na VŠMU rozvíjam podobný projekt v rámci Štúdia repertoáru 20. storočia. Mám niekoľko bývalých študentov, ktorí už vo VENI hrajú, napr. Fero Király, Rudo Patrnčák, Irena Morisáková alebo Veronika Prokešová. V roku 2004, keď sme sa stali docentmi, založili sme súbor – Boris Lenko, Ján Slávik a ja. Nazvali sme ho *docEND* a ideou bolo (okrem jemného ironického podtónu) združiť kolegov angažovaných v súčasnej hudbe a vytvoriť vlastnú sériu podujatí na pôde VŠMU, ist študentom príkladom. Keď uvidia, že ich učiteľ hrá

ktorá sa chce venovať hudbe, aká sa u nás bežne nehrá.

A pre hudobníkov, ktorí doteraz nemali skúsenosť so súčasnou hudbou?

M. L.: Už dva roky viedem na VŠMU operné štúdio, každoročne pripravíme niekoľko predstavení, vyvrcholením je kompletné uvedenie opery. Začína som ešte počas štúdií, neskôr ako asistent, takže v opernom štúdiu pôsobím už viac než 5 rokov. No až minulý rok som začal prvý pozitívny signál od študentov vtedajšieho 2. ročníka, ktorí dali najavo túžbu niečo spoluvtvárať. Vznikol veľmi dobrý realizačný tím, študenti sa perfektne zapájali a boli doslova smutní z toho, že sme pripravili len 3 predstavenia. Je to pre mňa signál, že chut' pracovať, chut' vytvárať projekty je aj mimo súčasnej hudby.

Vo VENI ensemble to zažívame podobne. Mladí prejavujú záujem s nami hrať, mnôhí už účinkovali na koncertoch, napr. na jubilejných koncerte hralo 35 ľudí – z toho minimálne 10 študentov. Mladí ľudia za nami chodia a pýtajú sa, kedy bude ďalšia akcia. Ide o signál, že mladí potrebujú priestor, kde by sa mohli realizovať. A my ten priestor vytvárame.

D. M.: Práve toto je zmena. Cítim, že na študentov mám vplyv aj v rámci vyučovania Dejín hudby 20. storočia. Prvé roky sa smiali, čudovali. Teraz sa to mení. Z roka na rok pribúda počet študentov, ktorí počúvajú so záujmom. Iniciatívne si stahujú z internetu hudbu, chcú aktívne hrať. Kedysi sme museli ľudí oslovovať, doprosovať sa, keď sme potrebovali hudobníkov. Teraz naopak chodia za nami, či by vo VENI nemohli hrať. Je to úžasný posun v myslení. Mení sa klíma, k čomu prispieva viaceré súbežné aktivít – napr. aj už spomenuté aktivity Mira Tótha alebo Ivana Šillera. Vyrastá nová generácia s vedomím, že ak chcú zmysluplnie prežiť v tejto spoločnosti ako hudobníci, nemôžu pasívne sedieť na stoličke orchestrálneho hráča, ale musia byť iniciatívni. Situácia sa mení v Bratislave a teraz sa pokúšame začať aj generáciu mladých ľudí mimo nej.

M. L.: Zjavná je zmena myslenia, zmena

postoja, prenesenie zodpovednosti na vlastné aktivity. S radostou sledujem, ako si mladí ľudia samostatne vymýšľajú projekty, zakladajú súbory... Som príjemne prekvapený, že na množstve diplomových koncertov absolventov speváckeho oddelenia VŠMU študenti vyhľadávajú diela súčasnej hudby, začleňujú ich do programov, čo pred 10 rokmi neexistovalo. Poznám interpretov, ktorí sa už venujú súčasnej hudbe, napr. i Helga Varga-Bachová či Eva Šušková, ale prekvapilo ma aj množstvo ďalších spevákov, o ktorých by som pred piatimi rokmi nepredpokladal, že na diplomový koncert zaradia skladbu hoci aj klasikov hudby 20. storočia.

Takže do projektu vkladáte veľké nádeje...

M. L.: Projekt Veni Academy je navrhnutý tak, aby sme citlivu pristupovali k mladým ľuďom. Pracovne sme ho nazvali „ochutnávkou“ pre nových záujemcov o novú hudbu. Prezentujeme im naše aktivity a prizývame študentov, ktorí sa tejto hudbe venujú s nami. Uvidia tak, že aj ich rovesníci hrajú túto hudbu a hrajú ju s radostou.

D. M.: Exempla trahunt – príklady pritažujú. To je v pedagogike veľmi dôležité. Získa sa istý okruh záujemcov, no potom je dôležité do týchto študentov investovať, aby nastala multiplikácia. Aby oni pritiahli ďalších študentov. Verím, že v Žiline či Košiciach budeme úspešní len vtedy, ak na

scéne uvidia ľudí, ktorí sú do novej hudby „zažrati“. Interakcia a vzbudenie záujmu u mladých nastane len vtedy, ak si uvedomia, že na scéne nie sú len nejakí štýria „blázni“, ktorí toto robia 20 rokov, ale že už pár rokov s nimi hrajú aj (ich) študenti. Myslím si, že je dôležité, aby multiplikácia idey prešla rôznymi úrovňami záujmu. Aby ľudia, ktorí stáli na začiatku, iniciovali ďalších, a tí zasa ďalších a tak ďalej. Toto je základná myšlienka znásobovania – postupná zmena cez rôzne generácie a rôzne vzdelávacie stupne, skrývajúca sa aj za VENI ACADEMY.

Pripravil Marek PIAČEK

Umelecký a organizačný riaditeľ slovenskej časti ISCM WNMD I. Šiller [foto: archív]



R

ád siahnem po dobrej verneovke. K mojim najobľúbenejším patrí *Tajomný hrad v Karpatoch*, pôsobivo sfilmovaný Oldřichom Lipským, s nezabudnuteľným Michalom Dočolomanským a Gabrielou Beňačkovou, ktorá prepožičala hlas opernej divy menom Salsa Verde. Mnoho nápadov a vynálezov zaznávaného Orfanika, tak trochu šialeného dvorného vynálezcu baróna Gortza, vtedy kritika označila za fantazmagórie. Dnes sú pritom dávno realitu, bez ktorej by sme si život nevedeli predstaviť. Dohováranie sa „komunikačnými prístrojmi“ či „uväznenie“ hlasu a obrazu v „hracičskrínkách“ pôsobí s odstupom času ako úsmevná veštba digitálneho veku. „Ak nie je nás príbeh pravdepodobný dnes, bude pravdepodobný zajtra. Nikto sa ho potom neodváži zaradiť do riše legiend,“ píše Verne v úvode svojej poviedky. Pre dnešných Julesov Verneov publikujúcich v časopisoch o fyzike či astronómii, ale i pre poetickejších romantikov nie sú príbehy o cestovaní v čase a priestore rýchlosťou sveta, ktoré by sa dalo docieliť umelým zmŕštením časopriestoru, už celkom fantáziou. Ale to, čo je pre týchto autorov sice možnou, no stále fantastic-

kou vedeckou realitou, je pre mňa už dávno realitu žiť. Moju poslednú cestu časopriestorom do reality jedného *Života hrdinu* od Richarda Straussa som absolvoval v koncertnej sále Lucernského festivalu, ktorá pokojne znesie prívlastok „akustický zázrak s vlastným časopriestorovým kontinuom“. Interpretácia tohto zvukovo mimoriadne hutného kusu rozochvela nielen synapsie môjho nervového systému, ale aj akustické hranice puristickej architektúry špičkovej koncertnej sály, ktorá sa menila každou minútou dekódovania času partitúry v podani Cleveland Symphony Orchestra a ktorého tok i rýchlosť usmerňovala taktovka nového šéfdirigenta viedenskej Štátnej opery Franza Welsera Mösta. Moje dojmy z tohto priestoru sa menili v závislosti od taktu a notového materiálu skladby. Tak som sa chvíľu cítil ako jeden z vyvolených na palube Noemovej archy, a vzápäť nato ako zmenšenina samého seba na dne rezonančného trupu ozrnutého violončela, obklopený znejúcim oceánom harmónií a zuriacich tém. Partitúra tohto *Heldenleben* urobila z lineárneho času cyklický fenomén a 50 minút reálneho trvania skladby sa zredukovalo na pocitových 20. Pristátie v priestore newtonovského fyzikálneho kontextu po posledných taktach bolo tvrdé. Tak ako všetkým navôkol sa ani mne nechcelo prerušiť potleskom to živé ticho, ktoré sa po skončení kadenie rozliehalo sálou. Teóriám o zmršťovaní časopriestoru sice nerozumiem, no viem, ako funguje. Jeho základným predpokladmi sú jasné vedomie, citlivé zmysly a „verneovská“ odvaha do myslenia za hranice všednosti.

/Š/UMENIE

Roberta BAYERA

ale i pre poetickejších romantikov nie sú príbehy o cestovaní v čase a priestore rýchlosťou sveta, ktoré by sa dalo docieliť umelým zmŕštením časopriestoru, už celkom fantáziou. Ale to, čo je pre týchto autorov sice možnou, no stále fantastic-

Fénix

Nerád používam silné výrazy, ale ako inak nazvať umelca, ktorý ako päťdesiatnik na vrchole kariéry spadne na zamrznutom chodníku, črepiny skla mu fatálne poškodia ľavú ruku, a po štrnásťich rokoch, keď už boli všetci vrátane jeho samotného presvedčení, že s klavírom je navždy koniec, sa vo veku 67 rokov vráti na koncertné pódia a dokáže nemožné. A je stále virtuózom svetovej triedy.

Spolu s Luciou Poppovou je Josef Bulva (1943) určite najoslavornejším odchovancom Hudobnej fakulty VŠMU. Niečo majú spoločné: obaja museli emigrovať, aby uskutočnili svoj sen o veľkej kariére (vtedy to inak nešlo). Rozdielom však je, že pokial Lucia je u nás známa a populárna i po predčasnej smrti, Josef je pre Bratislavu, kde výstudoval a začal svoju kariéru, veľkou neznámou – predovšetkým pre strednú a mladšiu generáciu. (Prepáčte mi tú familiárnosť pri menách, no s Luciou som bol v ročníku, Josef bol o dva ročníky nižšie a boli sme priatelia). Doma nikto nie je prorokom. SND nezareagovalo na Lucinu skvelú Kráľovnú noci na jar roku 1963 a ona krátko na to odišla, takže kariéru odštartovala až „vonku“. Josef však začal svoju kariéru na Slovensku, a to spolu s jeho extravagántnym správaním vytváralo odmiestavé reakcie podľa hesla „úspech sa neopúšta a keď už, tak nie doma“. Josef si nikdy nepotrpel na skromnosť – nevravel, že chce hrať ako Horowitz, on chcel hrať lepšie. Čo však najviac popudilo jeho neprajníkov, bolo to, že on už vtedy skutočne ovládal technické

comeback turné so skvelými kritikami, si ho Bratislava všimne a ponúkne mu účinkovanie primerané jeho renomé.

Na svoje akútne turné po štrnásťich rokoch si Josef vybral program, ktorý sa rozhodne nedá označiť ako „rekonalescentný“: *Sonáta č. 1 B. Martinu, Beethovenove sonáty „Waldsteinská“ a „Mesačného svit“* a na záver Chopinova *Etuda č. 7 cis mol op. 25 a Andante spianato et Grande polonaise brillante Es dur op. 22*. Firma Steinway Josefa s radosťou opäť zaregistrovala v kategórii „Steinway pianist“ (a zabezpečila mu nástroj, ktorý cestuje s ním) a firma Sony okamžite začala s nahrávaním – pod labelom RCA je už na svete beethovenovská nahrávka a na vianočnom trhu má byť k dispozícii chopinovské CD, ktoré Josef začína nahrávať v týchto dňoch, po záverečných koncertoch turné v Hamburgu a berlínskom Konzerthause. Bol som pri citovanom „vstávaní z popola“ 6. 10. v aule JAMU v Brne, 17. 10. v Augsburgu a 19. 10. v Mnichove. Najmä ten posledný koncert bol neskutočný: plná sála (960 miest) mnichovského Prinzregententheater



„Beethovenova Waldsteinská sonáta nebola v Bulvovom podaní razantným bravúrnym číslom. Jeho citlivý interpretačný výklad, naplnený rovnako intelektom i emóciami, viedol až ku kontemplácii, vychádzal z ticha, budoval gradácie. [...] Adagio molto plné zmyselnnej zvukovosti získalo mystickú nástojočivosť a téma finálneho ronda sa cez molové zahmlenie a fortissimový výpad zaskvela ako nekonečná melódia. [...] Veľký klavírny večer...“

Augsburger Allgemeine, 19. 10.

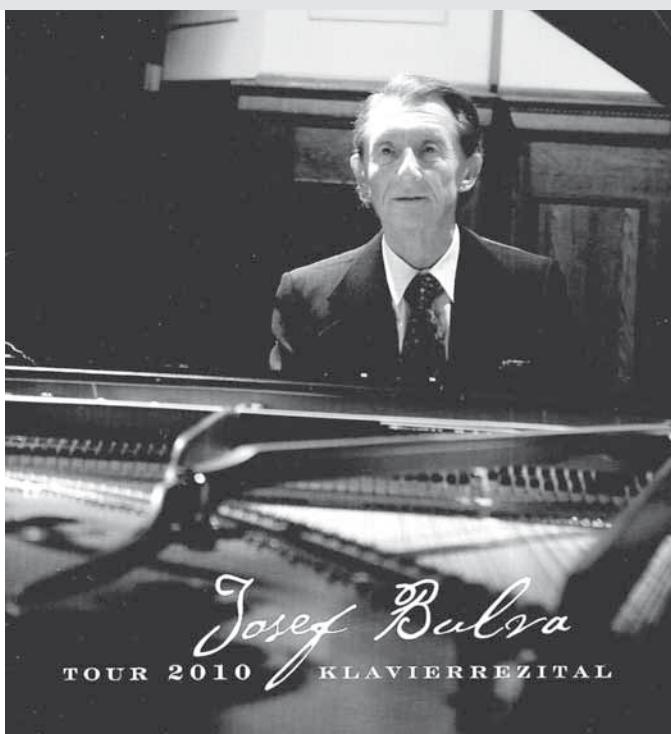
parametre klavírnej hry spôsobom, aký nemal konkurenciu nielen v Bratislave, ale ani široko-daleko. Bratislava mu bola zákratko malá, nasledovala Praha a v roku 1972 emigrácia do Západného Nemecka. Po nej prišla skvelá kariéra korenárikov pikantériami – v tom Josef predbehol dobu, dnes to už robia aj iní klasickí hudobníci, vtedy ešte len popové hviezdy a herečky ako Marilyn Monroe a Brigitte Bardot.

Josef Bulva sa narodil v Brne, výstudoval v Bratislave, účinkoval hlavne v nemecky hovoriacej oblasti Európy, bol občanom Luxemburgu a býval v Monaku, no nikdy nezabudol, odkiaľ prišiel. Mal trochu smolu, hovoril mi: „Víš, když jsem byl v Bratislavě, byl jsem ten z Brna, v Praze říkali – jó ten z Bratislavě, pak jsem byl emigrant z Československa..“ Slovom, je to Európan a napriek tomu, že ho v Bratislave nevítajú s fanfárami, sa sem vracia rád. Pred pár rokmi založil na Slovensku nadáciu pre podporu mladých slovenských hudobníkov, ktorá však po dvoch rokoch aktívnej a úspešnej činnosti skončila pre totálny nezáujem potenciálnych donorov. Je dokonca možné, že teraz, keď končí jeho nemecko-svajčiarske

tleskala, stála, dupala, pískala a kričala bravá! Necítim sa byť kvalifikovaný na písanie recenzie, radšej prikladám kritiku z Augsburgu, ktorá má titul *Ein Meister ist zurück*.

Bratislava a Vysoká škola múzických umení majú všetky dôvody byť hrdé na svojho sice nie rodáka, ale predsa len človeka, ktorý cíti silné väzby k tomuto mestu a škole. Nemecká štátnej televízia ARD v týchto dňoch dokončuje 45-minútový dokument o Josefovovi Bulovi a jeho návrate na koncertné pódia, kde budú aj pasáže z Bratislav. Nezabúdajme ani my na umelca, ktorý okrem svojho klasického repertoáru premiéroval rad slovenských skladieb pre klavír od Bergera, Paríka, Martinčeka a ďalších. On nemôže za to, že bývalý režim zakázal vysielat, resp. zariadiť zmazanie týchto nahrávok. Josef však dodnes hraje na európskych pódiah *Toccata Romana Bergera či Paríkove Piesne o padajúcim lístí*, pretože je presvedčený o kvalite týchto skladieb a okrem svojho európanstva nestratil svoje korene. Napriek miestu narodenia sú totiž viacero slovenské než české, aj keď sa po slovensky dodnes nenaucil.

Miloš JURKOVIČ



Nový organ sv. Alžbety v Katedrále sv. Martina v Bratislave

Organ sv. Alžbety [foto: P. Kastl]



Katedrála svätého Martina bola vyše 250 rokov korunovačným chrámom uhorských kráľov. Dnes je sídlom arcibiskupa – metropolitu. Návštevník je pri vstupe do tohto chrámu prekvapený krásou a harmóniou zo vzájomne sa prelinajúcich priestorov. Hlavná loď pôsobí vo svojom takmer kvadratickom pôdoryse ako kráľovská hala; je miestom, kde sa zhromaždujú návštěvníci chrámu. Duchovno sa koncentruje v presbytériu orientovanom na východ, kde sa nachádzajú oltáre s priestorm, vyhradeným pre cirkevných hodnostárov. K nemu príčlenené kaplnky sú výrazom ľubokej náboženskej úcty a viditeľne zachovávajú vzácny domsky poklad. Jedinečnosť domu spočíva v prirodzenom súzvuku duchovna a umenia.

Nový organ v priestore Katedrály sv. Martina

Hlavná loď s jej harmonickou architektúrou a jasnými proponciami vytvára jedinečnú akustiku. Tento priestor je ideálnym miestom pre organ. Jeho umiestnenie na západnej organovej empore s 19. storočia s prepojením na západnú kaplnku s vitrážovým oknom poskytuje výnimočnú harmóniu priestorovej architektúry. Spolu s hudbou tak vytvárajú jedinečné podmienky pre slávenie liturgie a organizovanie koncertov duchovnej hudby.

Nový organ spája otvorm uprostred loď chrámu s oknom v podveží, cez ktoré preniká svetlo, prichádzajúce akoby z večnosti. Vzniká tým harmonická jednota priestoru a hudobného nástroja. Organ tak uzatvára daností priestoru v denom rytme od rána do večera, keď slnko vychádza v priestore chórū a zapadá v podveží. Architektúra nástroja spája gotickú klenbu nad jeho prospektom s bohatou zdobeným portálom pod chórom, kde začína arcibiskup procesiu. Echo architektúry a slávenie svätej omše sa tu spájajú v jednom súzvuku; to, čo ich spája, je originálny aspekt nového organu sv. Alžbety.

Umiestnenie a vzhľad nového organa

Nový nástroj je umiestnený pod oblúkom podvežia s priečeladom k západnému mozaikovému oknu. Organ sa stáva

súčasťou diania v priestore. Bezprostredne pod ním sa začína slávnostný sprievod arcibiskupa, počas ktorého organ otvára slávnosť mohutným zvukom registra „Tuba Archiepiscopus“. Prospekt organa je koncipovaný tak, že otvor v jeho strede umožňuje prenikanie svetla cez západné okno s farebnou vitrážou. Príšalové polia sú čiastočne zdobené ružami, priomínajúcimi zázrak sv. Alžbety, ktorá žila v Bratislave približne pred 800 rokmi. Vydala sa do Durínska a neskôr sa venovala chorým a opusteným ľudom v nemeckom Marburgu, kde aj zomrela. Pri jej hrobe vyráslo pútnické miesto, dnešný kostol sv. Alžbety.

Nový organ pochádza práve z Marburgu – je to výnimočná zhoda okolnosti. Nech teda nesie meno sv. Alžbety a nech ho zdobia ruže, ktoré sú symbolom tejto svätej.

Zvuková koncepcia

Zvuková koncepcia je pre každý organový projekt veľmi dôležitá. Hlavný stroj a malý pedál dosahujú vďaka svojmu umiestneniu v prednej a strednej časti nástroja veľkolepý zvukový účinok v priestore chrámu. Nad nimi ležiaci vrchný stroj je vďaka bezprostrednej zvukovej reflexii klenby v priestore jasne počutelný. Tu sú umiestnené aj exponované sólové organové registre. Žalúziový stroj sa nachádza na rozmedzí hlavnej lode a podvežia. Svojimi jemnými zvukovými odtieňmi pôsobí až mysticky. Pri zatvorennej žalúzii prichádza zvuk z diaľky, ako paralela svetla, prenikajúceho cez vitráž. Otvorený žalúziový stroj svojím mohutným zvukom majestátne dynamicky vygráduje tutti nástroja.

Rozhodujúci význam má pedálový stroj. Je to mohutný základ monumentálneho nástroja. Je neviditeľne prítomný tak, ako volné ukončenie organa v podveží, ktoré je zároveň jeho rezonátorom.

Priestorovú dimenziu a rozpäťie nástroja môže zásadne zväčšiť plánované rozšírenie organa o tzv. Fernwerk – vzdialený nástroj, umiestnený v sanktuáriu Katedrály, ktorý by slúžil zároveň aj ako samostatný chórový organ.

Zvuk nového organa

Nový nástroj poskytuje v tomto smere veľa možností. Pri slávnostných pontifikálnych bohoslužbách sa jeho zvuková stránka dokonale využije v improvizáciach katedrálneho organistu. Organ nájde svoje uplatnenie v omšových kompozíciah, pri nešporoch a koncertoch ako sólový, tak aj sprievodný nástroj, pričom poskytne možnosť výnimočného zvukového zážitku širokým vrstvám poslucháčov. Nový organ spája zvukovú monumentálnosť s jemnosťou, racionálne s emocionálnym, silu s pôvabnosťou. Dianie pri oltári sa dostáva do súzvuku s liturgickým zhromaždením.

Organ sv. Alžbety hudobne nadvázuje na organovú tradíciu v Katedrále sv. Martina. Vychádzajúc z klasického Vierengelovo organa z obdobia vrcholného baroka, pokračujúc romantickým nástrojom z konca 19. storočia k dnešnému organu, na ktorom je možné interpretať nielen hudbu 20. storočia, ale aj hudbu 3. tisícročia, teda hudbu súčasnosti i budúcnosti. Tento nástroj zosobňuje „európsky organ“.

Vo svojej podstate je organ klasickým nástrojom, vhodným na interpretáciu klasickej hudby a hudby J. S. Bacha. Okrem toho, má nový nástroj poetický, lyrický a výrazne romantický zvuk, vďaka ktorému môžu ideálne naznieť veľkolepé zvukové malby a symfonické básne Franza Liszta ako aj organové skladby Franza Schmidta. Nový nástroj má okrem toho francúzsky zvukový charakter, tvoriaci so svojou veľkolepostou, silou, racionálnym a jasným „duchom“ druhý pilier európskej organovej hudby.

Nový organ je spojený s duchom sv. Alžbety, ktorá sa v tomto výnimočnom kultúrnom priestore narodila. Je ideálnym nástrojom pre organové omše, ansamblovú hru, ale je aj partnerom zboru a orchestra. Predovšetkým by však mal aj vďaka svojmu umiestneniu v Bratislave – meste bohatom na tradície, prinášať krásu organového umenia nielen ľuďom, žijúcim na Slovensku, ale aj návštěvníkom, ktorí prichádzajú do metropoly na Dunaji zo všetkých kútov sveta.

Gerald WOEHL
majster organár

Za poskytnutie materiálov o novom organe redakcia dăkuje Stanislavovi Šurinovi.

Habet sua fata organa

V histórii organárstva na Slovensku nachádzame organy, ktoré možno nazvať medzníkmi historie kráľovského hudobného nástroja na našom území. Takým bol to napríklad Hummelov organ v Levoči z roku 1630, vtedy najväčší na území dnešného Slovenska. V roku 1864 postavil v Komárne prvý trojmanuálový organ u nás viedenský organár Karl Buckow. Prvý štvormanuálový nástroj vyrábila v Veľkom evanjelickom chráme v Bratislave firma Rieger v roku 1923. Po 2. svetovej vojne sa výroba organov v bývalom Československu sústredila do štátnych podnikov. Z továrne na organy Rieger-Kloss vzišiel v roku 1956 napríklad organ pre našu prvú koncertnú sieň – Slovenskú filharmoniu. Koncom 80. rokov dostal nový organ Slovenský rozhlas. Každý z týchto organov bol pre našu kultúru nesporne veľkým prínosom. Organ Geralda Woehla pre bratislavskú katedrálu je zatiaľ posledným osudovým medzníkom slovenskej organovej kultúry. Nie je to len preto, že je najväčším organom postaveným na Slovensku po roku 1989. Je zároveň aj prvým netovárenským organom svojej veľkosti v našej histórii vôbec a prvým organom porovnatelným s najvýznamnejšími európskymi katedrálnymi organmi. Organ bol vyrobený v majstrovskej dielni ako jedinečný originál najvyšších kvalít. Toto dielo vytvoril tím vynikajúcich odborníkov. Viac ako v mnohých iných dielach tu však dominoval prínos hlavného organárskeho majstra Geralda Woehla, ktorý odviedol tú najdôležitejšiu a nezastupiteľnú prácu. Vytvoril ideálnu konštrukciu pre umiestnenie v danom priestore, navrhol dispozíciu a menzúry pištal. Do poslednej chvíle sám formoval zvukovú stránku organa a dohliadal na všetky práce. Gerald Woehl totiž nie je len organár, ktorý iba vyrába organy. Je to majster, ktorý musí navrhovať a vyrábať vzácne umelecké nástroje, pretože inak by bol hlboko nespokojný. Z toho vyplývajú aj jeho úžasná invencie, originalita a osobitosť každého jedného jeho diela. Habet sua fata organa. Aká bude budúcnosť nového organa bratislavskej katedrály? Bude znieť na Božiu slávu a sprevádať spev veriacich pri liturgických sláveniach, ktorým bude dodávať skutočnú vznešenosť. Katedrálny organ bude znieť pre potešenie a povzbudenie nielen veriacich, ale pre všetkých, ktorí do tohto chrámu vstúpia, pre turistov a návštěvníkov koncertov. Pri bohoslužbách a koncertoch budú na ňom zaznievať diela slávnych organových skladateľov a možno sa jeho zvuk stane inšpiráciou k vytvoreniu nových organových kompozícii. Bolo pre mňa cťou, že som mohol byť pri začiatku toho úžasného projektu. Veľmi oceňujem skutočnosť, že mladá bratislavská arcidiecéza a jej arcibis-

kup Stanislav Zvolenský tento náročný projekt napriek nelahkým okolnostiam zrealizovali až do zdarného konca. Je mojom povinnosťou spomenúť však aj mená ľudí, bez ktorých by sa projekt nového organa s veľkou pravdepodobnosťou nikdy nezačal. Je to dnes emeritný arcibiskup Ján Sokol, Peter Kučera, Vladimír Kiš a Tibor Hajdu. Som nesmerne rád, že vďaka poslednému z nich som mohol byť aj pri ukončení a odovzdaní tohto úžasného diela.

Stanislav ŠURIN

koordinátor stavby nového organa

„Inaugurácia nového organa v Katedrále sv. Martina je dôležitá kultúrna, no predovšetkým duchovná udalosť. Nový organ bude sprevádať a v určitem zmysle aj umocňovať spev veriacich na chválu jediného Boha, obdiv, ktorý vyvoláva jeho bytie, vďaku za jeho milosrdenstvo a dobrotu.“

Mons. Stanislav ZVOLENSKÝ
arcibiskup-metropolita



Základné technické údaje

- 4 manuály s rozsahom C – d³
- pedál s rozsahom C – f
- zásuvkové vzdúšnice
- mechanická hracia traktúra (zavesená)
- mechanické spojky pre I., II., II. a Ped.
- elektrické spojky pre IV. manuál
- III. manuál v žalúziovej skrini
- volné kombinácie Setzer 9 x 999
- symfonický vzduchový systém – rozdielne tlaky pre basovú a diskantovú časť manuálov
- vyrovnanacie mechy s možnosťou vypnutia

- organové čerpadlo s výkonom 43 m³/min.
- register Tuba archiepiscopus je umiestnený horizontálne
- najmenšia pišťala 5 mm (bez nohy)
- najväčšia pišťala 8, 23 m

Použité materiály

Drevo: smrek, borovica, jaseň, dub, eben
Kov: organový kov (zliatiná cínu a olova), med, zinok, striebro, mosadz

Materiál klaviatúry

Celé tóny: prírodná kost

Poltóny: ebenové drevo

Počet registrov

I. etapa: 75

II. etapa: 91

Počet pišťalových radov

I. etapa: 97

II. etapa: 115

Počet pišťal 4316

Kov: 4053

Drevo: 263

Jazyky: 712

Hmotnosť: 9 ton

Cena: 1, 0015 milióna eur bez DPH

Katedrálny organový festival Bratislava 2010

1. ročník, 12. augusta–16. septembra, Katedrála sv. Martina, Kultúrne leto a Hradné slávnosti Bratislava, Bratislavská arcidiecéza, Bachova spoločnosť na Slovensku, Bratislava

Prvý ročník Katedrálneho organového festivalu na novom 4-manuálovom organe Geralda Woehla z nemeckého Marburgu v Katedrále sv. Martina sa konal ako súčasť Kultúrneho leta a Hradných slávností Bratislava 2010. Organizátormi boli aj Bratislavská arcidiecéza a Bachova spoločnosť na Slovensku. Program koncertov bol prepojený hudbou J. S. Bacha (260. výročie úmrtia) a do dramaturgie boli zaradené aj diela skladateľov, ktorých pôsobenie aspoň čiastočne súviselo s Bratislavou (Franz Liszt, Franz Schmidt). Veľkým pozitívom festivalu bol ukážkovo, po grafickej i obsahovej stránke, koncipovaný bulletin. Ďalšie informácie o novom organe mohli návštěvníci získať z dôkladnej prípravenej publikácie *Pozehnanie nového organa v Katedrále sv. Martina v Bratislave*, ktorá bola vydaná k slávnostnej inaugurácii nového nástroja (27. 6.) a prvej sérii organových koncertov (3. 7.). Prvý ročník festivalu úspešne odštartoval šiestimi koncertmi pri mimoriadnej účasti a záujme publiku, ktoré vždy plne obsadilo katedrálné lavice.

Na prvom z koncertov (12. 8.) sa predstavila mladá japonská organistka Ai Yoshida, ktorá ho otvorila Bachovou *Tokátu, adagiom a fúgou C dur BWV 564*. Náročnú skladbu prednesla suverénné, muzikálne a štýlovo. Koncert pokračoval *Variáciemi na japonskú ľudovú pieseň „Sakura-Čerešňa“* od Massima Nosettiho. Chorálovemu spracovaniu *Was Gott tut, das ist wohlgetan* anonymného autora z Bachovho okruhu predchádzali známe *Variácie* na „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ od Franza Lista, ktoré v závere vyústili do už uvedeného chorálu. Lisztova skladba vyznela na jednej strane technicky suverénné, na druhej strane však aj pomerne robustne a nepoeticky. Veľkej sympatii publiku sa tešil záverčný výber z *Versetti per il Gloria* talianskeho skladateľa Vincenza Petraliho (1832–1898), hoci charakter tejto hudby je skôr operný ako sakrálny. Celý koncert Japonky možno charakterizovať prívlastkami zodpovedne prípravený, technicky dokonale

zvládnutý, suverénný, vyrovnaný, disciplinovaný a presvedčivý. Menej hráčskej suverénnosti bolo možné konštatovať v prípade nasledujúceho koncertu Poliaka *Władysława Szymańskiego* (19. 8.). Už úvodné *Prelídium a fúga C dur BWV 547* bolo poznáne nervozitou, nejednotnosťou tempa a nepresvedčivosťou, až náhodnou agogikou. Koncert mal však dobrú a zaujímavú dramaturgiu, ktorá umožnila vyznieť aj jemnejším odtienom Woehlovo organa. Po Bachovi naznela *Fantaisie concertante* na tému *Adagia zo Sonáty Felixa Mendelssohna-Bartholdyho*. Tohtoročnému oslavencovi Robertovi Schumannovi (200. výročie narodenia) vzdal umelec hold predvedením dvoch zo *Siestich skladieb v kónanickej forme op. 65*, pôvodne napísaných pre pedálový klavír. Z vlastnej tvorby prednesol W. Szymański skladbu s pôstnou tematikou a jemným elegickým výrazom. Skladbami *Scherzo a Chant du soir* prezentoval zlomok tvorby talianskeho organového virtuóza Marcia Enrica Bossiho. Záver koncertu vyhrali umelci brillantnej *Fantázii f-mol*. Autorom skladby, náladovo pribuznej tragickej patetickosti Čajkovského dielu, bol Szymańskiho rodák Konstanty Gorski (1859–1924). Nie celkom dokonalé interpretačné zvládnutie koncertu možno asi pripisať hyperaktivite umelca, o ktorej sa bolo možné dočítať v programovom bulletine.

Ako tretí sa bratislavskému katedrálnemu festivalovému publiku predstavil rakúsky organista, cirkevný hudobník, teológ a hudobný vedec Johann Trummer (26. 8.). Prvú časť koncertu vyhrali autorom pôsobiacim na území Rakúska. Z významnej tlačenej zbierky organových skladieb *Apparatus musico-organisticus* Georga Muffata si vybral *Toccata VII*. Po nej nasledovali *Štyri malé chorálové predohry* bratislavského rodáka Franza Schmidta a výber z *Parity* Josefa Friedricha Doppelbauera. Druhú časť koncertu vyhrali u meleč tvorbe J. S. Bacha. Medzi monumentálne *Prelídium a fúgu Es dur BWV 552* „vložil“ tri veľké chorálové spracovania z *Lipského rukopisu*. J. Trummer podal solídný a vyrovnaný interpretačný výkon.

Umeleckým vrcholom festivalu boli z môjho pohľadu tri nasledujúce koncerty. Domáci katedrálny organista Martin Bako, poslucháč posledného ročníka VŠMU v Bratislave v organovej triede prof. Jána Vladimíra Michalka, pozná veľmi dobre možnosti Woehlovo nástroja, pretože bol od počiatku pri jeho stavbe a pravidelne na ňom hráva. Program koncertu zostavil z tvorby J. S. Bacha, slovenského organistu, dirigenta a skladateľa Jána Valacha a z tvorby francúzskeho organového virtuóza Marcela Duprého. V hre M. Bako sa snúbili mladická bravosť a prirodzená muzikalita s precíznosťou a zmyslom pre štýl jednotlivých skladieb. Veľký dôraz kládol na transparentnú a štýlovo odôvodnenú registráciu všetkých skladieb. Koncert otvoril energickým, mužným *Prelídium a fúgou C dur BWV 545* od J. S. Bacha. Nasledujúca skladba *Mozaika z B-A-C-H* od Jána Valacha vyznela mimoriadne pôsobivo aj vďaka výraznému interpretačnému vkladu umelca, ktorý doslova rozohral pestru mozaiku z celej palety farieb Woehlovo nástroja, v závere skladby ešte neplánované obohatenú o katedrálné zvony. Náročný virtuózny triptych *Troch prelídíi a fúg op. 7* Marcela Duprého zaznel s náležitou virtuozitou a s dôrazom na dramaticosť a kontrastnosť skladieb. Registrácia bola vedená snahou o prehľadnosť zvuku v rámci prípustných štýlových hraníc vymedzených Duprého vlastnými regulačnými pokynmi. Záver koncertu spestril Bako príďavkom, v ktorom demonštroval svoje umenie organovej improvizácie.

Dramaturgickým obohatením a veľkým umeleckým zážitkom bol 8. 9. monotonematický koncert pražskej organistky Ireny Chřibkové a českého herca, politika Martina Stropnického (hovorené slovo). Umelci predviedli cyklus *Labyrint sveta a ráj srdce* Petra Ebena na motívy rovnomenného diela Jána Amosa Komenského. Ide o akýsi duchovný testament výraznej skladateľskej osobnosti nielen českej, ale aj svetovej tvorby 20. storočia, najmä na poli organovej a cirkevnej hudby. Skladateľ mnoho rokov hrával ku Komenskému textom organové improvizácie, ktoré napokon

Dispozícia nového organu v Katedrále sv. Martina

I. Manual – Hauptwerk (C-a³)

Principal 16'
Bordun 16'
Principal 8'
Rohrflöte 8'
Flöte harmonique 8'
Viole de Gambe 8'
Octave 4'
Spitzflöte 4'
Quinte 2 2/3'
Octave 2'
Cornet 5fach 8' (od c')
Mixtur major 5fach 2'
Mixtur minor 4fach 1 1/3'
Trompete 16'
Trompete 8'
Tuba Mirabilis 8' (trsm.)

II. Manual – Oberwerk (C-a³)

Quintade 16'
Principal 8'
Unda maris 8' (od c)
Gemshorn 8'
Gedackt 8'
Quintade 8'
Octave 4'
Flöte 4'
Nasard 2 2/3'
Octave 2'
Blockflöte 2'

Terz 1 3/5'
Quinte 1 1/3'
Sifflöte 1'
Sesquialtera 2fach
Mixtur 4fach 2'
Fagott 16'
Oboe 8'
Tremulant

III. Manual – Schwellwerk (C-a³)

Bourdon
Diapason
Flöte traversière
Cor de nuit
Viole de gambe
Voix célesté
Dulciane
Flöte octavianté
Quinte
Octavin
Tierce
Cimbale
Bombarde

Fernwerk (plánovaný v II. etape)

Gedackt 16'
Principal 8'
Bordun 8'

Gambe 8'
Vox angelika 8'
Fugara 4'
Trompette harmonique 8'
Clairon harmonique 4'
Basson Hautbois 8'
Vox Humaine 8'
Tremulant

Pedal (C-f⁹)

Groß Bordun 32' (ext.)
Untersatz 32' (ext.)
Contrabāb 16'
Principalbāb 16' (trsm.)
Violon 16'
Subbāb 16'
Gedacktbāb 16' (trsm.)
Octavbāb 8'
Violoncello 8' (ext.)
Gedackt 8' (trsm.)
Octave 4'
Mixtur 6fach 2 2/3'
Groß Posaune 32' (ext.)
Posaune 16'
Baßtrompete 8'
Bombarde 16'
Clairon 4'
Tuba Archiepiscopus 8' (trsm.)
Klarine 4' (trsm.)
Glocken 4'

Pomocné registre
Trommel
Zimbelstern

Klassischer Wind an
Traversflöte 4'
Flageolet 2'
Harmonia aetheria 3fach
Horn 8'
Vox Humana 8'
Tremulant

Fernwerk Pedal

Groß Gedackt
Gedackt
Baß
Cello
Horn

Koppeln – Spojky

II – I
III – I
IV – I
I Baß Octavkoppel
III-II
III-II Baß Octavkoppel
IV-II
III Baß Octavkoppel
I-P
II-P
III-P
III-P Diskant Octavkoppel
IV-P
Glockengeleute
Nachtigall
Walze I an
Walze II an

kompozične dotvoril do definitívnej podoby, a tak vznikol jeho posledný veľký organový cyklus. Interpreti dielo už mnohokrát predvedeli, čo sa pozitívne odzrkadilo aj na jeho vyznení v Katedrále sv. Martina v Bratislave. Ich interpretácia presvedčivo tlmočila všetky výrazové a náladové polohy jednotlivých častí diela (dramatizmus, sarkazmus, poetickosť, lyrika, meditácia atď.). Organistka I. Chřibková citovo využila potenciál Woehlovho organa úplne v intenciach Ebenovho diela. Jej hra v dômskej akustike s dlhým dozvukom sa vyznačovala až neuveriteľnou transparentnosťou, čitateľnosťou jednotlivých hlasov, plastickosťou, zmysluplnými farebnými a dynamickými kontrastmi v registrácii, ako aj vyváženým zmyslom pre detail a celok skladby. K tomu istotne prispela jej dlhorčná praktická skúsenosť s podobne „veľkou“ akustikou a „veľkým“ organom pražského Chrámu sv. Jakuba, kde pravidelne hráva od roku 1991.

Záver organového festivalu (16. 9.) patril americkému organistovi **Davidovi di Fioremu**, ktorý má so Slovenskom dlhodobé

kontakty (o. i. pedagogicky pôsobí na Katolíckej univerzite v Ružomberku, kde vyučuje hru na organe, improvizáciu a liturgickú hru). Jeho koncert sa koncepciou, (programom) i interpretáciou jednotlivých skladieb dosť vymykal u nás zaužívanej konvencii, čo však neznížuje jeho hodnotu. D. di Fiore mal program precízne pripravený a strhujúco interpretovaný. Dramaturgia jeho koncertu bola mozaikovitá, založená na radení snáď až príkrych kontrastov. Úvodná anonymná *Suita* bola zostavená z renesančných tancov z Antverp zo 16. storočia. Interpret v nej bohatu využil najmä jazykové registre Woehlovho organa. Ako oddych od veľkého organového zvuku zaradil do programu vlastnú úpravu Bachovho populárneho *Airu* z orchestnejnej *Suity D dur BWV 1062*. Rozsiahlu *Sonátu na 94. žalm* Lisztovho žiaka Juliusa Reubeka interpretoval s patričným romantickým pátosom a bravúrou. Ďalšou oázou jemných organových farieb bola impresionistická skladba *Noél* (vianočná pieseň, koleda) od Dezső Antalffy-Zsrossa. Koncert

gradovala troma technicky náročnými a poslucháčsky vďačnými virtuóznymi skladbami od Marcela Duprého (*Variácie na via-nočnú pieseň op. 20*), Jeana Langlaisa (*Hommage à Frescobaldi pre pedálové sólo*) a Marca Enrica Bossiho (*Studio sinfonico*). D. di Fiore opäť potvrdil svoje renomé technicky zdarného hráča s nekonvenčným, dramaticky vypointovaným pohľadom na interpretované skladby a strhujúcim hráčskym prejavom. Jeho registrácie boli natoľko kontrastné a farebne prebujnelé, že by som ich charakterizoval ako „fluorescenčné“.

Na záver chcem popriat Woehlovmu katedrálnemu organu po jeho úspešnom štarte veľa ďalších dobrých koncertov, inšpirovaných interpretov, nadšených poslucháčov, úspešné pokračovanie Katedrálneho organového festivalu Bratislava a v neposlednom rade aj všetko dobré v napĺňaní jeho pravidelného poslania – slúžiť pre povznesenie duší veriacich k Bohu.

Stanislav TICHÝ

Pohľad na Slovenské historické organy

V dňoch 23. 8. – 28. 8. sa uskutočnil 19. ročník medzinárodného festivalu Slovenské historické organy, ktorý sa koná od roku 1992 a čoskoro získal ustálenú podobu šiestich koncertov. Koncerty sa realizujú v poslednom augustovom týždni na historických organoch v rôznych lokalitách Slovenska. Na nástrojoch hrajú obvykle traja domáci a traja zahraniční umelci. Tento rok na festivale naznali z predchádzajúcich ročníkov tri dobre známe nástroje v evanjelickej kostolech v Spišskej Novej Vsi (1996, 2002, 2004), v Poprade-Vel'kej (1993 – 2x, 1995, 1997, 2002) a v Rímskokatolíckom kostole sv. Michala Archanjela v Bratislave-Čunove (2005, 2008). Organy v oboch spomínaných evanjelickej kostoloch sú známe aj z DVD nahrávok *Slovenské historické organy*. Dvojmanuálový organ v Evanjelickom kostole v Sp. N. Vsi postavil známy viedenský organár Friedrich Deutschmann v roku 1822. Nástroj bol posvätený 12. 1. 1823. Má zásuvkové vzdúšnice, mechanické traktúry, manuálové rozsahy sú C – f³ chromaticky (54 klávesov a tónov), rozsah pedála bol obmedzený, pričom jeho skutočný tónový rozsah bol len C – H, teda 12 tónov. V roku 1896, pri priležitosti 100. výročia posvätenia kostola, organ modernizovala firma Rieger, pričom bola pozmenená nielen dispozícia, ale aj upravený rozsah pedála na C – d¹. Rekvíracia pôvodných prospektových pištal ku koncu 1. svetovej vojny a po nej ich nahradenie pištalami z menejhotnotného materiálu a najmä ďalšia „modernizácia“ organa Ota-karom Vážanským v 40. rokoch 20. storočia poznali nástroj v negatívnom zmysle. Zbor sa však rozhodol vzácny nástroj pri-navrátiť do pôvodnej podoby. Po náročnej práci bol obnovený organ koloaudovaný 4. 5. 2002. Aj organ v Evanjelickom kostole v Poprade-Vel'kej je 2-manuálový a postavil ho rovnako viedenský organár Josef Seyberth v roku 1856. Manuálové rozsahy sú C – f³ chromaticky, rozsah pedála je C – h (24 kláves a tónov). Pri organe je potrebné upozorniť na dôležitú skutočnosť. Kým vzdúšnice oboch manuálov sú tradičné zásuvkové, vzdúšnica pedálu je kuželová. Ide pravdepodobne o prvú kuželovú vzdúšnicu na Slovensku! Aj tento nástroj poznali niektoré ďalšie udalosti v negatívnom zmysle. Spomenúť možno taktiež rekvíraciu pištal koncom 1. svetovej vojny i „úpravu“ dispozície, ktorá však nebola taká rozsiahla ako v prípade organa v Spišskej Novej Vsi. Pri poslednej veľkej oprave organa v roku 2009 dostal nástroj nielen nové prospektové pištaly z organového kovu, ale do pôvodného stavu sa prinavrátila i jeho dispozícia. Malý nástroj v Rímskokatolíckom kostole sv. Michala Archanjela v Bratislave-Čunove, ktorý má 6 manuálových a jeden pedálový register, postavil doteraz neznámy organár, pravdepodobne začiatkom 19. storočia. Nástroj koncom 19. storočia prestaval bratislavský organár

Anton Schönhofner. Niekoľko desaťročí 20. storočia bol nepoužívatelný, v dezolátnom stave. Pred zánikom ho zachránila rozsiahla rekonštrukcia v rokoch 1987–1991 a nástroj odvtedy prešiel ďalším opravami. Vzdúšnice sú zásuvkové, traktúry mechanické. Rozsah manuálu je C – d³ s krátkou spodnou oktávou (klaviatúra po Schönhoferovej prestavbe je chromatická s rozsahom C – d³), pedálová klaviatúra má rozsah C – a s krátkou spodnou oktávou, tónový rozsah je C – H.

Ďalšie tri nástroje sa na festivale predstavia po prvýkrát. Dvojmanuálový organ v Rímskokatolíckom farskom Kostole sv. Filipa a Jakuba mladšieho v Bratislave-Rači postavil bratislavský organár Johann Fazekas v roku 1841. Organ mal mať podľa kontraktu 15 registrov, Fazekas však nakoniec postavil organ o dva registre väčší. Na pozitív bol disponovaný aj jeden jazykový register – s priezračnými jazykmi, bez ozvučníca a možnosti ladenia. Aj vinou nevhodných mikroklimatických podmienok v kostole sa nástroj ocitol vo veľmi zlom stave a bolo potrebné prikročiť k jeho náročnej rekonštrukcii, ktorá bola úspešne ukončená v roku 2006. Organ má zásuvkové vzdúšnice, mechanické traktúry, rozsahy manuálov C – f³, rozsah pedála je C – h. Z viacerých dôvodov bolo možné organ na festival zaradiť až v tomto roku. Jednomanuálový organ v Evanjelickom kostole vo Vrbovciach postavil Martin Šaško starší z Brezovej pod Bradlom, vedúca osobnosť slovenského organárstva v 19. storočí. Podľa kontraktu podpísaného 20. 5. 1850 sa Šaško zaviazal postaviť nový, 12-registrový organ s tremolom, ktorý mal byť kompletne hotový na prvú adventnú nedelu 1851. Aj tu však s prácou meškal a nástroj bol hotový až v roku 1853. Oproti kontraktu má 13 registrov a stál 4260 zlatých „rakúskeho čísla“. V rokoch 1877–1878 bolo potrebné zo statických dôvodov prestavat kostol. Pri tej priležitosti Martin Šaško organ rozobral a v roku 1880 znova postavil v obnovenom kostole. Pritom nahradil klaviatúry na zadnej stene nástroja novým, samostatným vpredu stojacim hračim stolom. Súdobá literatúra k tomu poznámená: „Církev naše vrbovčanská dala si z dlhý slovutného umelce pána Martina Šašku jen nedávno vyšší nový organ svýj podla nové soustavy s klaviatúrou na predu předělat.“ Ako zaujímavosť môžno uviesť, že prospektové pištaly koncom 1. svetovej vojny zo tohto organa neboli zrekvírované. Novší samostatný hrači má manuálový rozsah C – f³ chromaticky, 54 klávesov a tónov. Pedálová klaviatúra má rozsah C – f, 18 klávesov, tónový rozsah pedálu je C – H (12 tónov). Vzdúšnice sú zásuvkové, traktúry mechanické. Aj v tomto prípade sa organ postupne dostal do nevyhovujúceho technického stavu a bolo ho potrebné komplexe obnoviť. Práce boli ukončené v roku 2010.

Posledným organom zaradeným na tohoročný festival bol 1-manuálový organ s pedálom, ktorý v roku 1854 postavil bratislavský organár Karl Klöckner pre Rímskokatolícky farský Kostol sv. Michala Archanjela v Jablonovom. Pôvodne stál Klöcknerov organ na spodnom poschodí dvojitého chóru. Chórus bol sice dvojity, ale mal nízku svetlú výšku. Preto musela byť Klöcknerova organová skriňa nízka a najväčšie drené pištaly boli krepované. V roku 1894 bol kostol prestavaný, pričom dvojity chórus nahradil nový, oveľa vyšší. Kostol dostal aj nové vnútorné zariadenie. Oltáre, kazateľnica aj novú organovú skriňu zhodili Drábekovi z Borského Mikuláša. Do novej organovej skrine postavili staré vzdúšnice, vyrovnali krepované drené pištaly a pozmenili dispozíciu. Registre Principál 4' a Oktáva 2' posunuli o oktávu hlbšie (teda do osiem- a štvorstopovej polohy) a upravili aj dvojradovú Mixtúru. Ostatné registre ostali pravdepodobne nezmenené. Organ však aj po tejto prestavbe prešiel ďalšími úpravami. Ku koncu 1. svetovej vojny boli zrekvírované prospektové pištaly, a po nej boli nahradené novými, menej kvalitnými, zhotovenými zo zinkového plechu. V nedávnej minulosti bol nástroj opäť vo veľmi zlom stave a muselo sa prikročiť k jeho generálnej oprave, pričom z viacerých dôvodov nebolo možné dôsledne prikročiť k navráteniu organa do stavu z roku 1854. Principálové registre Principál 8' a Oktáva 4' ostali v polohe, do akej sa dostali pri Drábekovej prestavbe. Register Flauta 4' bol obnovený v celom rozsahu s drenenými krytými pištalami, čiastočne pozmenená bola aj dvojradová Mixtúra. Pedálový register Violon 8' (v celom rozsahu drené otvorené pištaly) bol nahradený registrom Subbas 16'. Vymené boli aj nepôvodné, nekvalitné prospektové pištaly. Organ má zásuvkové vzdúšnice a mechanické traktúry. Manuál má rozsah C – d⁸ chromaticky 51 klávesov a tónov. Normálna farba klaviatúry, dlhšie klávesy majú obloženie z umelej hmoty. Pedálová klaviatúra má rozsah C – a s krátkou spodnou oktávou, t. j. 18 klávesov, tónový rozsah je len C – H (12 tónov).

Uvedené nástroje predstavili traja slovenskí organisti, v Jablonovom Marek Štrbák, v Spišskej Novej Vsi Zuzana Janáčková (Slovensko/Taliansko) a vo Vrbovciach Peter Reiffers. Zo zahraničných umelcov sa v Bratislave-Rači predstavil Gedymin Grubb z Poľska, v Poprade-Vel'kej Wolfgang Kleber z Nemecka a v Bratislave-Čunove Juan Maria Pedrero zo Španielska. Usporiadateľom festivalu Slovenské historické organy je Spolok koncertných umelcov s finančnou podporou Ministerstva kultúry Slovenskej republiky a finančným príspevkom hudobného fondu.

Marian Alojz MAYER

Svojej krajine chcem byť užitočný

[foto: PANER]

Už niekoľko rokov patrí mladý Peruáнец Juan Diego Flórez vo svojom hlasovom odbore k svetovej élite. Jeho vysoko posadený, jasný a vláčny tenor, bez zaváhania prekonávajúci hranice trojčiarkovej oktavy, ho predurčuje k interpretačne náročným postavám Rossiniho, Belliniho a Donizettího opier. Príležitosť zažiť spevácke majstrovstvo jedného z najžiadanejších svetových operných umelcov budú mať čoskoro i slovenskí poslucháči. Tretieho februára hostí Slovenské národné divadlo koncert opernej hviezdy, usporiadaný agentúrou Kapos.

Pripravila Michaela MOJŽIŠOVÁ

■ Vyrastali ste v hudobníckej rodine. Vás otec bol známym interpretom perúanských piesní, mama prevádzkovala podnik s hudobnou produkciou. Ako chlapec ste písali popové a rockové piesne a vystupovali v baroch. To nie je práve typický začiatok kariéry operného speváka. Ako ste sa vlastne dostali k väznej hudbe?

Keď som mal sedemnásť rokov, nastúpil som na konzervatórium v Lime. Pôvodne som však nešiel študovať operný spev. Chcel som sa venovať populárnej hudbe a považoval som za potrebné zdokonaliť sa v kompozícii a v hudobnej teórii. Až na konzervatóriu som si postupne vybudoval vzťah ku klasickej hudbe. Dôležitým momentom bolo, že som sa stal členom Coro Nacional Peru a začal som brať hodiny spevu u jeho riaditeľa Andréasa Santa Maríu. V z bore som získal neoceniteľné skúsenosti s väzou hudbou, vrátane práce so symfonickým orchestrom.

■ Po troch rokoch strávených na konzervatóriu v Lime ste dostali štipendium a v štúdiu pokračovali v USA.

Na konkurze v New Yorku sa mi podarilo získať hned tri ponuky. Vybral som si Curtis Institute vo Philadelphii, ktorý mal povest jedného z najlepších speváckych ústavov v USA.

■ Posunulo vás štúdium v Amerike dopredu?

Boli to veľmi užitočné roky. Mal som príležitosť účinkovať vo viacerých operných predstaveniach, čo bola pre začínajúceho speváka výborná štartovacia pozícia. No spôsob vedenia hlasu, s ktorým som sa vo Filadelfii stretol, mi celkom nevhovoval. Technika, ktorá sa tam učí, je vhodná pre tenoristov s tmavším, objemnejším materiálom. No ja som potreboval podporiť prirodzené danosti môjho hlasu, nie ho štylizovať.

■ Ešte ako študent Curtisovho inštitútu ste začali spolupracovať so starším kolegom, známym peru-

ánskym tenoristom Ernestom Palaciom. Čím vás jeho technika oslovia?

Vďaka Ernestovmu vedeniu sa mi podarilo hlas posadiť dopredu, rozjasniť a odlahčiť ho. Jeho prístup sa radikálne líšil od môjho predchádzajúceho školenia. Pozitívne zmeny sa dostavili takmer okamžite.

■ Ernesto Palacio je dodnes nielen vaším vokálnym poradcom, ale aj manažerom. To nie je celkom bežný vzťah v opernom biznise...

Ernestov úsudok pre mňa velá znamená. Pozná môj hlas i repertoár – sám kedysi spieval viaceré z partov, ktoré mám v repertoári. Snaží sa, aby som sa vyvaroval jeho chýb z minulosťi. Sleduje ma pri väčšine predstavení a potom spoločne môj výkon rozoberieme. Ernestovu mienku si veľmi vážim, čo však neznamená, že nemám vlastný názor. No aj tak jeho stanovisko vždy beriem do úvahy, v diskusii sa mi mnohé veci ozrejmia. Nie všetci speváci majú to šťastie, že je v ich blízkosti kompetentný člo-

› vek, ktorý dokáže poradiť, upozorniť na chybu. Väčšina agentov umelcom iba dohadzuje predstavenia a nekriticky ich vychvaluje.

■ Mali ste len dvadsaťri rokov, keď vo vašej kariére prišiel osudový zlom. V záskoku za chorého amerického tenoristu Brucea Forda ste triumfovali v hlavnej úlohe Rossiniho opery *Matilde di Shabran* priamo v Mekke rossinijskej hudby, v skladateľom rodnom Pesare. Ako sa da spracovať podobný úspech v takom mladom veku?

Pôvodne ma angažovali do malej postavy v inej Rossiniho opere, v *Ricciardo e Zoraide*. Bola asi dosť veľká odvaha, že som ten záskok zobrajal. Mal som veľmi málo času na naštudovanie celkom neznámej úlohy. Skúšal som na javisku, hoci som ešte neovládal noty a vzápäť som utekal za klaviristom učiť sa part. Bol to obrovský nápor. Ale nemal som čas o tom premyšľať, potreboval som sa sústrediť na prácu. Úspech som vôbec nečakal, takže keď som na klaňačke prijímal ovácie, ostal som úplne zaskočený a zmátený.

■ Pesaro vám vzápäť otvorilo cestu na najväčšie scény, ešte v tom istom roku ste debutovali v La Scala. Áno, nasledovali ponuky, o akých som sa nedovážil ani snívať. Predspieval som Riccardovi Mutimu a on ma angažoval do Gluckovej *Armidy*, ktorou La Scala otvárala sezónu 1996/1997. No nielen to, nechal ma spievať prvú premiéru. Všetko mi to pripadalo náhle a nečakané. Krátko predtým som Scalu navštívil. Keď som obdivoval tú krásnu sálu, slúbil som si, že tu do desiatich rokov budem spievať. Vtedy by som neuveril, že z desiatich rokov ostane pári mesiacov.

■ Bol to naozaj raketový nástup. Nemali ste trochu strach, postaviť sa bez väčších skúseností na najdôležitejšie operné javiská sveta?

Spomínam si, že som býval veľmi nervózny, keď som v tom čase vychádzal na scénu. Srdce mi búšilo, išlo ho rozhodiť. Dnes už trému nemávam.

■ Vzhľadom k výnimočnému typu hlasu, ktorý je ľahší a vyšie posadený než u bežných tenorov, pristupujete k volbe repertoáru veľmi obozretne. Na príklad ste sa rozhodli nespievať *Vojvodu* z Mantovy. Usúdili ste, že by vám to mohlo uškodiť?

váka mimoriadne dôležitý. Ak máte ľahký hlas ako ja a tlačíte naň, pripravíte ho o prirodzenú podstatu. A naopak, ak by chcel tažký hlas spievať Rossiniho, zničí sa. Treba byť veľmi opatrný.

■ Ako vnímate vývoj svojho hlasu? Pozorujete, že by sa rokmi menil?

Nemám pocit, že by bol iný ako predtým. Vyvíja sa skôr technika a interpretácia. Tenoristi sú na vrchole svojich možností okolo tridsiatky, potom ich prirodzené kvality postupne klesajú. No na druhej strane, sme lepší vo výraze, možno sme si zdokonalili techniku, vďaka čomu dokážeme ukryť mantinely, čo prichádzajú s vekom. Stáva sa, že niektorí starší speváci už nedokážu spievať party s exponovanou tessitúrou, takže sa stahujú do „tažších“ úloh. To sa môže stať každému. No na druhej strane, sú vyzretejší a mnohokrát dokážu publikum zasiahnúť oveľa výraznejšie, ako keď im to „spievalo samo“.

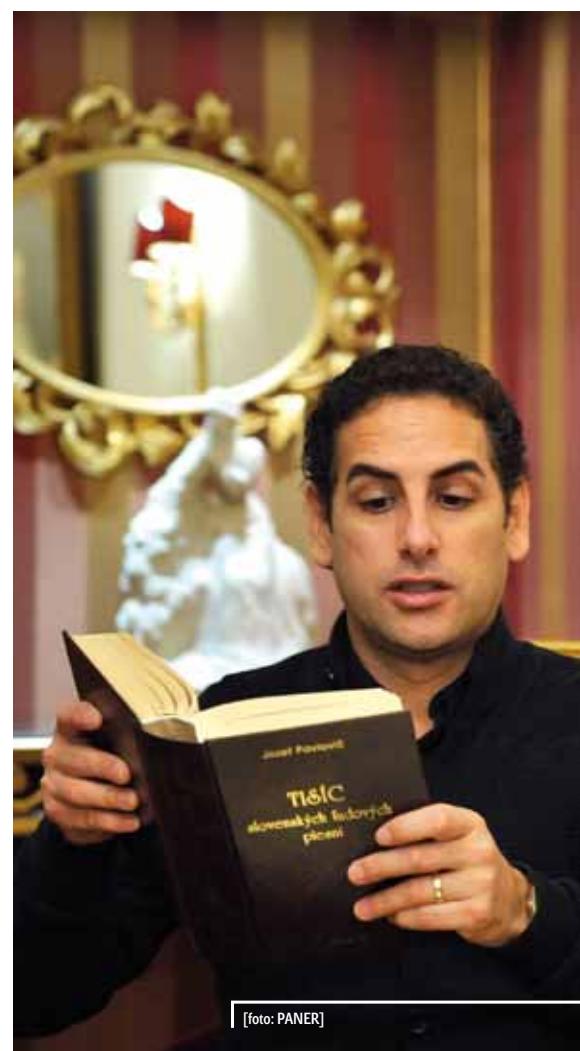
■ Tažiskom vášho repertoáru je Rossini. Je to preto, že tenorové árie z jeho opier väčšiu vokálneho typu najlepšie sedia, alebo je vaším oblúbeným skladateľom?

Oboje – mám rád Rossiniho hudbu a jeho tvorba je zároveň optimálna pre môj hlas. Ale momentálne ho spievam pomerne zriedka, v dohľadnom čase ma čakajú len *La donna de lago*, *Le comte Ory* a *Matilde di Shabran*. Momentálne môjmu repertoáru dominuje Donizettiho *L'elisir d'amore* a Belliniho *Sonnambula*.

■ Ste vo výbornej vokálnej fyzickej kondícii. Máte špeciálny recept na životosprávu?

Predovšetkým si striktne vymedzujem čas na odpočinok. Nikdy nespievam viac dní po sebe, medzi jednotlivými predstaveniami dodržiam dvoj- až trojdňovú prestávku. Vyhýbam sa ponocovaniu, v tesnej blízkosti vystúpenia sa snažim priveľa nerozprávať. A tak často, ako sa len dá, hrám tenis.

■ Popri neobvyklom štarte kariéry sa k vám viaže aj iná zaujímavá historika. Pred troma rokmi ste prelomili staré tabu, ktoré v milánskej La Scale platilo od roku 1933. Dirigent Arturo Toscanini



[foto: PANER]

nahrávku Donizettiiho *Lucrezie Borgia* z roku 1958, na ktorej Alfredo Kraus opakuje Gennarovo áriu. Je tam uvedené, že záznam pochádza z predstavenia La Scaly. Takže som bol presvedčený, že prídatky sú v Miláne bežné. Keď na druhý deň po predstavení všetky noviny písali, že som porušil dlhorocné tabu, nechápal som, čo sa deje. A potom mi niekto povedal, že moja nahrávka nie je z Milána, ale z Janova!

■ V poslednom čase ste však *Dcéru pluku* nespievali?

Po La Scale som Tonia spieval v Metropolitannej opere, v Londýne, Bologni, Janove, Tokiu a na

Na školách po celom Peru vznikajú orchestre, ktoré v blízkej budúcnosti poskytnú základňu pre profesionálny hudobný život krajiny. Sledujeme však aj iný, omnoho dôležitejší a významnejší cieľ: deti, ktoré sa venujú umeniu, sú menej ohrozované negatívnymi spoločenskými javmi...

Túto úlohu som mal spievať v Madride, ale z produkcie som odstúpil, pretože išlo o príliš otvorený priestor. Ale s Vojvodom som sa nerozlúčil navzáž, chcem sa k nemu vrátiť, pravdepodobne v sezóne 2014/2015. Nemyslím si, že by to bol pre mňa nevhodný part, nie je tažký, ani orchester nie je príliš komplexný. Ale určite to ostane moja jediná verdiovská úloha. Výber správneho repertoáru je pre spe-

vody zakázať spevácke prídatky po tom, čo Fidodor Šaljapin opakoval áriu bez toho, aby sa s dirigentom vopred dohodol. Vy ste v Donizettiiho *Dcére pluku* po aplauze zopakovali Toniovu áriu, vyšperkovanú deviatimi vysokými cé. Porušili ste Toscaniniho zákaz úmyselne?

Vôbec som nemal v úmysle narúšať tradície. O Toscaniniho zákaze som nevedel. Vlastne to bol dosť neuveriteľný omyl. Mám doma

mnohých ďalších miestach. Príliš často v priebehu krátkych troch rokov. Tak som sa rozhadol, že je čas si od tohto diela oddýchnuť. Ale spomínanú áriu spievam často na koncertoch, je to žiadany prídatok.

■ Operní speváci väčšinou nemajú radi moderné inscenácie. V jednom interview som sa dočítala, že vy ich naopak preferujete. Je to pravda?



[foto: PANER]

Áno, mám rád moderné operné divadlo. Ale musí ho robiť citlivý a inteligentný režisér. Ak niekto svojvolne kaličí dielo, ak ide proti príbehu a proti hudbe, frustruje ma to.

■ V rodnom Peru sa tešíte veľkej popularite. Ked ste sa pred necelými troma rokmi ženili v limskej katedrále, vašu svadbu sledovali tisícky ľudí, vysielala ju televízia a medzi hostami nechýbal peruánsky prezent. Čo pre vás priažení krajanov znamená? Vnímate ju ako poctu, či skôr záväzok?

Neviem, či odo mňa moji rodáci niečo očakávajú, no ja si považujem za povinnosť byť svojej krajine užitočný. Založili sme nadáciu „Sinfonía por el Perú“, ktorá organizuje projekt na podporu hudobného vzdelenia a uměleckého života v Peru.

■ Čo je obsahom projektu?

Chceme pomôcť vybudovať detské i mládežnícke orchestre a zbory v celej krajine, i v tých najchudobnejších častiach. Inšpirovali sme sa úspešným venezuelským hudobnovýchovným programom El Sistema. Nápad aplikovať ho na peruánske podmienky vo mne skrsol na koncerte v Caracase. Hrali tam rôzne mládežnícke orchestre, vrátane ich „vlajkovej lode“, Simón Bolívar Youth Orchestra. Ohúrilo ma, ako sa ľudia dokážu zmobilizovať pre dobrú vec. Hneď som sa rozhodol, že sa o čosi podobné musím pokúsiť aj v Peru. Na ďalší koncert som pozval páru klúčových ľudí z mojej krajiny a nakazil som ich touto ideou.

■ Ako sa vaša myšlienka uchytila v praxi – ste spojní s realizáciou a výsledkami projektu?

Nášmu projektu sa darí veľmi dobre. Na školách po celom Peru vznikajú orchestre, ktoré v blízkej budúcnosti poskytnú základňu pre

profesionálny hudobný život krajiny. Sledujeme však aj iný, omnoho dôležitejší a významnejší cieľ: deti, ktoré sa venujú umenie, sú menej ohrozované negatívnymi spoločenskými javmi – drogami, prostitúciu, delikvenciou...

■ Aká je vaša úloha v projekte?

Som ten, kto sa zo všetkých sôl snaží, aby projekt pokračoval. Moja popularita je užitočným nástrojom pri získavaní finančných prostriedkov zo súkromných zdrojov i podpory zo strany štátu. Teší ma, že sme sa stretli s veľkým záujmom, projekt dotujú mnohé súkromné spoločnosti.

■ Vďaka vašim úspechom je Peru známe v celom opernom svete. Ale o opernom živote vo vašej vlasti toho veľa nevieme. Môžete nám ho stručne priblížiť?

Pozícia operného umenia v mojej krajine nie je v tomto okamihu veľmi dobrá. Ale budúci rok sa má dokončiť rekonštrukcia národného divadla, stavia sa tiež nová divadelná budova. Verím, že aj nás projekt prinesie svoje ovocie a pomôže obnoviť štruktúru symfonických teliess. Takže v blízkej budúcnosti snáď budeme mať kvalitné orchestre i fungujúcu opernú a baletnú sezónu.

■ Pred pár týždňami Vám vyšlo nové CD Santo (Deutsche Grammophon), ktoré je výberom štýlovovo rozmanitých duchovných piesní. Máte rád sakrálnu hudbu?

Hoci nie som nábožensky založený, duchovnú hudbu od čias svojho pôsobenia v národnom zbere milujem. Na toto obdobie odkazujú čísla z Haydnovho *Stvorenia* a Händlovho *Mesiáša*. Ďalej som chcel pridať dotyk belcantu, preto som na CD zaradil árie z Rossiniho

Messa di gloria, Petite Messe solennelle a Belliniho. Ale nájdu sa aj štýlovo úplne odlišné kusy – Francov *Panis angelicus*, Schubertova *Ave Maria* či skladba nedávno zosnulého argentiňskeho skladateľa Ariela Ramíreza. Nechcel som, aby to bolo tradičné sakrálné CD.

■ Názov CD je totožný s názvom piesne, ktorou autorom ste vy. Komponovaniu sa venujete od ranej mladosti, nájdete si načas aj dnes?

Žiaľ, dosť zriedka. Momentálne sa zaobrám najmä orchesteráciou perúánskych piesní, ktoré existujú v čisto vokálnej podobe, a preto sa nedajú uvádzat na koncertoch. Keď ich zinštrumentujem, môžem ich zaradit do svojho programu. Aj *Santo* malo pôvodne obsahovať orchesterálnu verziu nejakej peknej perúanskej duchovnej piesne. No keďže som žiadnu vhodnú nenašiel, napísal som vlastnú. Text sóla je v starom indiánskom jazyku kečua, zbor spieva po španielsky. Mojím úmyslom bolo spojiť dve rozdielne kultúry, dva odlišné hudobné svety – klasický európsky štýl a latinskoamerickú etnohudbu.

■ Vo februári sa slovenskí milovníci umenia tešia na váš koncert v Bratislave. Bude to vaša prvá návšteva Slovenska?

V Bratislave som ešte nikdy neboli. Vlani som sice spieval v Prahe a v decembri som mal koncert v Budapešti, ale v podstate sa s touto časťou Európy len zoznamujem.

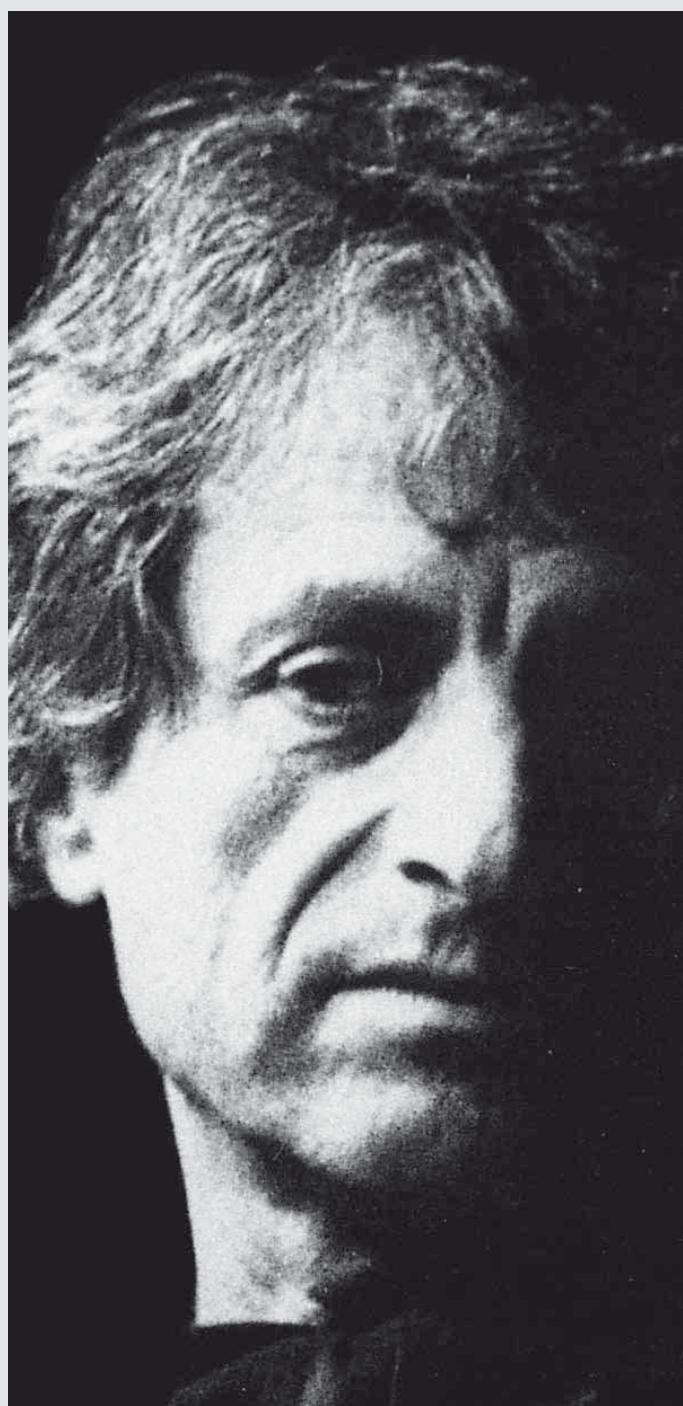


Juan Diego FLÓREZ (1973, Lima, Peru) medzinárodnú kariéru odštartoval už ako dvadsaťtričnásťročný, úspešným záskokom na Rossiniho opernom festivale v Pesare. V tom istom roku debutoval v La Scale a v nasledujúcich rokoch slávil úspechy na všetkých významných scénach: v newyorskej Metropolitanke, londýnskej Covent Garden, vo viedenskej Štátnej opere, v parížskej Opéra Bastille, v madridskom Teatro Real, v barcelonskom Gran Teatre del Liceu, v operných domoch v Chicagu, San Franciscu, Berlíne, Zürichu, Salzburgu. Je jedným z najvýznamnejších a najvyhladávanejších belcantových tenoristov súčasnosti, špecializuje sa predovšetkým na diela Rossiniho, Donizettiho a Belliniho.

Iannis Xenakis (1922–2001): *Metastaseis* (1953–54)

Martin FLAŠAR

„Goethe řekl, že ,architektura je zkamenělá hudba‘. Z hlediska hudebního skladatele lze tvrzení převrátit a říci, že ,hudba je architektura v pohybu‘. V teoretické rovině jsou tyto dva principy snad krásné a příhodné, ve skutečnosti ale nepostihují nejhlbší struktury těchto dvou umění.“¹



Iannis Xenakis [foto: archiv]

Východisko ze serializmu

Co má společného architektura s hudbou? Kupodivu téměř vše. Z jednodušené řečeno jde o rytmizovaný prostor definovaný proporcemi materiálu, barvami atd. Pro řeckého uprchlíka Iannise Xenakise znamenalo vstup do světa architektury angažmá v pařížském ateliéru Le Corbusiera. Jeho rozhled napříč druhy umění brzy ukázal Xenakisovi cestu k vlastním projektům.

Jedním z důležitých životních momentů bylo pro Xenakise setkání s Hermannem Scherchenem², který ve švýcarském Gravesanu pod patronátem UNESCO vybudoval centrum Nové hudby. Xenakis publikoval v jeho časopise Gravesaner Blätter článek *La crise de la musique sérielle*³, kde zkoumá východiska ze serialismu, který se ocitl na hranici svých možností.

Jednou z praktických aplikací těchto východisek je kompozice *Metastaseis* (faksimile Xenakisova rukopisu nese název výhradně v plurálu, často bývá mylně citován a uváděn v singuláru jako *Metastasis*). Xenakis zde přichází s novou koncepcí díla. Jako výchozí zvukový materiál nejsou použity oddělené body (tóny), ale spojité útvary (přímky). Partitura je konstruována geometricky a rozložení přímek, které se vzájemně kříží, vytváří zvukové plochy. Orchestr je psán striktně *divisi in 61*. Jedná se vlastně o 61 sólových nástrojů, což staví tradiční chápání orchestru do zcela nového světla. Sám Scherchen ocenil Xenakisovo pojednání hudby jako architektury, respektive chápání role skladatele jako role architekta:

„Vaše hudba mne zajímá, protože je dílem někoho, kdo přistupuje k hudbě zvnějšku“⁴.

Vyčetl mu ovšem použití příliš mnoha smyčcových nástrojů, z čehož vyplývá, že zcela nepochopil dosah takového kroku.

Dílo je věnováno Mauriceovi Le Rouxovi. Bylo premiérováno v Donaueschingen v roce 1955 Hansem Rosbaudem⁵.

Kompoziční principy

Etymologie názvu díla je následující: *Meta* = po, potom, mezi + *staseis* = pl. od *stasis*, stacionární stav. *Metastaseis* jsou tedy jakési dialeklické transformace, „mezistavy“. Označení vychází ze skutečnosti, že se celá skladba odehrává jakoby v prostoru jednoho půltónu. Je pojítkem mezi tradiční „klasickou“ hudbou (včetně hudby seriální) a „formalizovanou“ hudbou, jejíž principy autor v kompozici uplatnil. Zde je tedy shrnutí několika základních rysů této kompozice:⁶

1. Běžný orchestr je rozdělen na 61 jednotlivých nástrojů (Obsazení orchestru: pikola, flétna, 2 hoboje, basklarinet, 3 lesní rohy, 2 trubky, 2 trombóny, xylofon, triangl, wood-block, tambour, tympany, buben, velký buben, 12 prvních houslí, 12 druhých houslí, 8 viol, 8 violoncell, 6 kontrabasů), které hrají 61 odlišných partů. Dochází zde k rozbití tradičních nástrojových skupin, které autor sice orientačně seskupuje v partituře podle tradičního úzu, ovšem prakticky toto členění nehraje důležitou roli. Xenakis zde používá koncepci zvukových mas (hudby vytvořené pomocí velkého množství

ství zvukových událostí), které ovšem pojímá jako geometricky dvojrozměrné (přímky).

2. Systematické použití glissand v rámci celé šíři spektra smyčcových nástrojů. Stoupání a klesání těchto glissand je kalkulováno individuálně. Glissanda vytvářejí plynule se rozvíjející zvukové prostory srovnatelné s pravidelnými povrchy a objemy: „*glissanda vytvářejí průběžně se rozvíjející zvukové prostory srovnatelné s přímkovými plochami a objemy. Jsou to právě tato glissanda, která autora přivedla o několik let později k architektonické koncepci pavilonu Philips pro Expo 1958 v Bruselu [...].*“⁷

3. Struktura intervalů, délek, dynamiky a barev byla stanovena na základě geometrických řad, především zlatého řezu, podle stejné koncepce, kterou autor použil při návrhu průčelí kláštera La Tourette u Lyonu.

4. Vytváření vzájemného vztahu zvukových forem v určité posloupnosti zvukových událostí jako první krok k výpočtům pravděpodobnosti.

5. Současně se jednalo o pokus dokázat, že lidský orchestr předčí v otázce nové zvukovosti a jemnosti odstínů nové prostředky elektromagnetické techniky, které se jej chystaly vytlačit.

Architektura *Metastaseis* je založena na principu Modulor.⁸ Le Corbusier také v závěru svého spisu *Modulor 2* uveřejnil stránku z partitury *Metastaseis* a Xenakisův vysvětlující text. Šest algebraických intervalů ze škály dvanácti temperovaných tónů je dáno do proporcionálního vztahu s délками a výškami tónů. Škály o šesti délkách doprovází tvorbu intervalů. Sled temperovaných intervalů tvoří geometrickou řadu, podobně jako sled délek. Tyto řady jsou založeny na možnosti sčítání tónových délek. Podle Xenakise existuje mezi všemi geometrickými řadami jen jedna, která má aditivní povahu, a to Fibonacciho řada.⁹ Toto pravidlo je použito také v definici polí proměnlivých zvukových hustot (*champs de densités sonores*), prostřednictvím glissand strunných nástrojů, stejně jako v proporcích celkových délek taktů v glissandech.

Střední část *Metastaseis* je vystavěna z kombinace melodických intervalů $\pm 1 \pm 2 \pm 3 \pm 4 \pm 5 \pm 6$ (v půltónech).¹⁰ Xenakis použil 4 prvky: a, b, c, d v poměru zlatého řezu a jejich 24 permutací, které aplikoval také na vnější plášt' cisterciáckého konventu La Tourette – jako variaci na jedno téma v čase (rytmus, časovost architektury). Pojem nahrazujícím tradiční tempová označení, jako adagio, largo, presto nebo vivace se stala hustota (počet zvukových událostí za jednotku času nebo trvání).

Svár teorie s praxí?

Presto, že se Xenakisův pokus snaží dokázat superioritu člověkem interpretované hudby nad hudebnou elektroakustickou, používá notaci, která je typická nebo přínejmenším se značně blíží notaci elektroakustické hudby. Glissanda připomínají grafickou notaci italských futuristů (srovnej např. *Risveglio della città* L. Russola) nebo notaci Edgarda Varèse.¹¹ Xenakis zde sice zachovává takt jako základní metrickou jednotku, ale vzhledem k tomu, že pracuje s 1/4 taktem a tempo celé skladby stanovuje na: čtvrtová = 50, vypadá celá skladba spíše jako podklad pro elektroakustickou realizaci, kde takt téměř odpovídá jedné sekundě. (To platí i v případě, kdy taktové označení přechází na 4/16, 3/8 či 5/16, které jsou ovšem stále rovny čtvrtové notě jako základní časové jednotce.) Hypotézu o myšlení ve fyzikálních jednotkách (sekundách) místo hudebních (takt) potvrzuje i fakt, že čísla taktů jsou v partituře uváděna vždy na konci taktu, ne na začátku.

Forma

Také celková forma díla odpovídá myšlení ve vteřinách a minutách. Xenakis uvádí duratu 7 minut při celkovém počtu 346 taktů. Provedeme-li jen zběžnou analýzu formy, zjistíme, že jednotlivé bloky tvořící kompozici jsou zřetelně orientovány na minutové intervaly (tedy zhruba padesátitaktové bloky). Bloky jsou od sebe zřetelně odděleny buď několikataktovým úsekem ticha nebo jasným strukturálním či témbrovým předělem (např. pizzicato tutti apod.). Zvolme s ohledem na národnost skladatele označení pro jednotlivé bloky (části věty) vycházející z řecké alfabety:

Označení bloku	Číslo taktu	Počet taktů	Obsazení	Charakteristika tému / Interpretace
α	1-55	55	tutti	glissando
β	59-104	46	tutti	tremolo, sul ponticello
γ	105-150	46	soli	legato, con sordino
δ	151-202	52	soli → tutti	flagioletti, col legno, pizzicato
ϵ	203-315	113	tutti	flagioletti, glissando, trioly/kvintoly
ζ	318-346	29	tutti	glissando

Tabulka 1: Základní strukturální členění kompozice

Je zjevné, že Xenakis používá konvenčního dělení do nástrojových skupin jen z důvodu lepší orientace v partituře a v orchestru. Sazba tato rozdělení nerespektuje a zachází s nástroji v souladu s vyjádřením autora skutečně jako s individuálními hlasy.

Tektonika

Xenakis zde pracuje s různými hustotami zvukových mas (které v Xenakisově estetice odpovídají masám sociálním¹²). Při nejvyšších hustotách (např. v α) dosívá až do stádia, kdy celá masa kvůli nemožnosti hlasů postoupit na nejbližší volný tón „zůstává stát“ a transformuje se pouze uvnitř. Odtud chápeme název kompozice, jako překročení stacionárního stavu (*meta stasis*) prostřednictvím vnitřní transformace zvukové masy.

Právě kombinaci hustot, tedy jakousi vzájemnou hru mezi komplexitou a jednoduchostí (complexity/simplicity), považuje Xenakis za jeden ze základních estetických principů, které slouží jako protiklad dvojici pojmu napětí/uvolnění.¹³

Podívejme se nejprve na počty hlasů v rámci tradičních nástrojových skupin (o kterých jsme již řekli, že jsou pouze orientační). První i druhé housle jsou rozděleny na 12 jednotlivých hlasů, což umožňuje v rámci tradičního temperovaného systému ladění využít v půltónových intervalech prostor dvou oktav. Violy jsou děleny na osm hlasů, což opět odpovídá oktávovému systému, tentokrát na úrovni tónů. Totéž platí pro osm violoncell.

Celá skladba se odehrává jakoby v prostoru jednoho půltónu. Všechny hlasy v 1. taktu skladby nastupují unisono na notě g. Během úvodních 55 taktů se tónový prostor rozevře z unisona na pět a půl oktavy ($E^1 - a^3$). Podobně se celá skladba uzavře v průsečíku glissand všech hlasů na gis. Závěrečný blok v taktu 346 je značně kratší (29 t.) než úvodní. Hlasy rovnomořně vyplňují vertikální prostor od nejnižšího E^1 po h^4 v celotónových nebo půltónových intervalech. Maximální rozsah tónového prostoru není náhodný – je dán rozsahem smyčcových nástrojů (nejnižší tón kontrabasu versus nejvyšší tón houslí). Dechové nástroje se schopny vytvářet glissanda jen v omezené míře a zároveň by mohly narušit témbrální jednotu kompozice.

NOTES REELLES.

TOTAL: 61 EXECU



Priklad č. 1: Takty 13-35, první rádek wood-blocku v kombinaci s glissandy smyčců.

Zajímavé je sledovat, jak Xenakis kombinuje a vyvažuje vertikální prvky horizontálními, což přesně odpovídá přístupu architekta. Např. v bloku a jsou pozvolně stoupající a klesající horizontální linie glissand vyvažovány krátkými údery wood-blocku, což představuje princip kontrastu ve vertikální ose (Priklad č. 1).

V horizontálním průběhu je princip kontrastu a vyvažování naplněný pomocí změn instrumentace (soli/tutti) nebo témbra (viz Tabulka č. 1).

Musíme v tomto bodě podotknout, že výše zmíněné tektonické principy bychom našli i v díle E. Varèse: bloková sazba, princip kontrastu, vyvažování vertikálních zvukových událostí horizontálními atd. Tato pravidla zároveň platí i v jiných druzích umění, především v architektuře. Na závěr ještě poznámka popisující Varèseho hodnocení *Metastaseis*: „Ovšem vzpomínám si na jistou příhodu: ukázal jsem Varèsu Metastaseis před provedením; prohlédl si je a nic mi neřekl. Po nějakém čase jsem mu přehrál pásku, protože mezitím byly zaznamenány a na to řekl: Ó ano, to je hudba naší doby“¹⁴

Poznámky:

- „Goethe disait que ,l'Architecture est une musique pétrifiée'. Du point de vue du compositeur de musique, on pourrait inverser la proposition et dire que ,la musique est une architecture mobile': Au niveau théorique, les deux expressions sont peut-être belles et justes, mais n'entrent pas réellement dans les structures intimes des deux arts.“ (Překlad M. F.) XENAKIS 2006: 79.
- Zák A. Schönberga; r. 1920 založil s Herbertem Grafem *Melos*, později v r. 1955 *Gravesaner Blätter*.
- Gravesaner Blätter*, 1955, č. 1, s. 2-4.
- „Votre musique m'intéresse parce qu'elle est faite par quelqu'un qui vient de l'exté-

rieur de la musique“. XENAKIS 2006, str. 20.

5. Jedním z ojedinělých příspěvků k této problematice je stať Petra BAKLY (viz literatura)

6. Partitura *Metastaseis*. (viz lit.)

7. „Ces glissandi créent des espaces sonores d'évolution continue, comparables aux surfaces et volumes réglés. Ce sont précisément ces glissandi qui ont conduit l'auteur quelques années plus tard à la conception de l'architecture du Pavillon Philips de l'exposition 1958 de Bruxelles [...].“ Srov. PETIT (viz. lit.)

8. XENAKIS 2006, str. 79

9. Ibid., str. 80.

10. Ibid., str. 112.

11. Varèse používá v této souvislosti označení „seismografická notace“ a odkazuje k středověké praxi nediametrického neumového zápisu. (srov. BOSSEUR, Jean-Yves. *Le sonore et le visuel: Intersections musique / arts plastiques aujourd'hui*. Paris: Éditions Dis Voir, 1992, s. 9.)

12. Srov. BAKLA 2005

13. XENAKIS 1992, str. 265

14. „Mais je [Xenakis] me souviens à titre anecdotique: j'avais montré à Varèse Metastaseis avant la création; il avait regardé ça et ne m'avait rien dit. Et au bout de quelque temps, je lui ai fait entendre la bande parce qu'entre-temps cela avait été enregistré et il m'a dit: „Ah! oui, c'est une musique de notre temps.“ (DELAGANDE 1997, str. 56).“

Literatura:

- BAKLA, P.: *Iannis Xenakis: Přesný strůjce zvuku hrubě tesaného*. In: *His Voice*, č. 6, 2005.
- BOSSEUR, J.-Y.: *Le sonore et le visuel*. Paris: Éditions Dis Voir, 1992.
- DELAGANDE, F.: *Entretiens avec Xenakis*: „Il faut être constamment un immigré“. INA-Buchet/Chastel, Pierre Zech éditeur, Paris 1997.
- PETIT, J.: *Le Poème Electronique, Le Corbusier*. Paris: Éditions de Minuit, 1958.
- XENAKIS, I.: *Formalized music*. New York: Pendragon Press, 1992.
- XENAKIS, Iannis. *Musique de l'architecture*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2006.
- XENAKIS, Iannis. *Metastaseis*. [Partitura]. London: Boosey&Hawkes Music Publishers Ltd., 1967.

Americká milionárka si kúpila predvianočné srdcia

Emmerich Kálmán: *Vojvodkyňa z Chicaga*. Opereta v 2 dejstvách s prológom a epilógom/libreto: Julius Brammer a Alfred Grünwald/úprava: Lenka Horinková/rézia: Jozef Krasula/dirigent: Igor Bulla/scéna: Jaroslav Valek/kostýmy: Ján Kocman/choreografia: Silvia Beláková/zbormajster: Ján Procházka/účinkujú: Olga Hromadová (Miss Mary Lloyd), Šimon Svitok (Bondy), Alžbeta Trgová (Rosemarie), Dušan Šimo (Šándor Boris), Marián Labuda ml. a Igor Lacko (ministri) a d. /svetová premiéra 5. apríla 1928, Theater an der Wien/slovenská premiéra 10. decembra 2010, Štátnej opera v Banskej Bystrici

Opereta *Vojvodkyňa z Chicaga* je v kontexte tvorby slávneho skladateľa dielom, ktoré vzniklo až po svetových úspechoch stále nehybnúcich grófok a princezen. Dovtedajšie hrdinky s modrou kravou doplnilo o „vojvodkyňu“. Málo známa a dlho nehrávaná opereta (o európsku renesanciu sa postaral nemecké divadelné scény až v deväťdesiatych rokoch minulého storočia) je príkladom aktuálnej reakcie jej autorov na vtedy módnu (najmä) jazzovú hudobnú vlnu, ktorá z Nového (amerického) sveta zasiahla (starý) európsky kontinent. *Vojvodkyňa z Chicaga* reprezentuje najmä hudobné zásnuby maďarského čardášu, viedenského valčíka a amerického charlestonu. Dvojdejstvový príbeh s prológom a epilógom je zároveň aj zmesou transatlantických pohľadov

operetných „trvaliek“. Kvantitou hudobných čísel (aj napriek škrtom ich bolo na premiére ešte stále zbytočne veľa) si skladateľ (zrejme) potreboval otestovať nielen svoje európske hudobné postavenie (vážne ho naštobil až nastupujúce protižidovské nacistické zákony), ale aj schopnosť reagovať na módne „zámorské“ hudobné trendy. Napriek kasovému riziku je banskobystrická výbava sympathetická najmä v inscenačnej rovine ako ozivenie takmer storočnej „mítvolky“. Režisér Jozef Krasula bol hostom súboru druhýkrát. Kým náročného *Fidlikanta na streche* ponúkol v chagalovskej vizualizácii, *Vojvodkyňa z Chicaga* pôsobila ako naivno-realistický rousseauovský obrázok s farebne výraznou amerikanizovanou výzvou obohatenou

Výrazným inscenačným doplnkom bola choreografia. V dymovom opare amerických „clubs“ a európskych kaviarní (s reálnou kapelou na scéne hrajúcou aj jazzovú úpravu Beethovenovej *Osuďovej*) vyprovokovala kreatívna Silvia Beláková tanečnú skupinu k výkonom s netajeným nasadením a efektnými sólovými aj skupinovými stylizáciami charlestonu, valčíka, čardášu či iných „doplňkových“ tanečných vstupov. Spomedzi sólistov herecky zaujal vtipný a šarmantne koquetný Šimon Svitok (Bondy), staronová, avšak v rozsiahlosti málo amerikanizovaná operetná „star“ súbor Olga Hromadová (Mary Lloyd), pripomínajúca „uelmy“ učenlivú Lízu Doolittleovú, ako aj zbytočne priveľa spievajúci a herecky asketický Dušan Šimo (princ Šándor Boris). Komediálna ministerská dvojica Bojazowitsch a Perolin mala favorita v Mariánovi Labudovi ml., ktorý „potiahol“ domáceho Igora Lacka. Javiskový priestor a dejovú líniu operety dopĺňalo množstvo ďalších postáv a postavičiek. Apropo opereta: *Vojvodkyňa z Chicaga* nie je klasickou operetu, ale zmesou viacerých žánrov s prvkami operety, muzikálu, výpravnej a efektnej show, revue i kabaretu s okrajovým pokusom o politickú satiru, paródiu či špecifickú a symbolickú „travesty“ show v sociálnej línií, kde je cieľom diskreditovať povrchnosť našich zakorenenných predstáv. Režisér tieto latentné línie len jemne naznačil, no neaktualizoval. Vytvoril však aj priestor pre ex tempore. Vojvodkyňa si cestu k divákom nepochybne už čoskoro nájde. Dirigent Igor Bulla sa postaral o korektný hudobný sprived, dokonca s dvojicou kapelou: na javisku i v orchestrálnej jame. Operní speváci si nanovo uvedomili, čo pre nich v praxi hudobno-zábavného divadla znamená zväčšenie orchesternej jamy. Próza miestami zanikala, čím sa strácali nielen dôležité texty, ale najmä kontexty. Aj keď si solventná Američanka v Banskej Bystrici na divadelnom trhu s realitami nekúpila žiadnu „barabízu“, kúpila si diváka v hľadisku. Ten vo svojej nehasnúcej túžbe po ľahšej forme zábavy v predvianočnom čase už tradične chňapne po každom ponúkanom operetnom sentimente ako po vysnívanom vianočnom darčeku. Aj keď si viem tento darček predstaviť zabalenosť napr. v tieni amerických mrakodrapov, neónových reklám a maklériov, v konfrontácii s domácimi finančnými žralokmi, kapitálovým trhom i hospodárskou krízou. Ale darovanému koňovi sa ešte stále na zuby nepozerá...

Mária GLOCKOVÁ



na „riešenie“ klasického operetného klišé so zámenami osôb, ich omylemi, prekvapeniami, situačnou mlado- aj starokomikou, cudnými odmietaniami pripravujúcimi finálové horúce vzplanutia s happyendom pre všetkých. Zápletka tvorí príbeh chicagskej miliardárky Mary Lloydovej, ktorá uzatvorila stávku, že za peniaze sa dá v Európe kúpiť všetko. Aj lásku. Tá je pre ňu, až do chvíle zaľúbenia, iba trápnym európskym emociónálnym a sentimentálnym prežitkom. Po slovenskej premiére v Štátnej opere sme určite bližšie k odpovedi, prečo divadlá dielo dlhodobo ignorovali. Hudba rozhodne nedosahuje kvalitu a ani „nasladlosť“ slávnych kálmánovských

o európsky romanticko-sentimentálny nádych. Konštantná scénická rekvízia obrovského zvieratá bola vtipným symbolom kedysi „finančne nenažraného valu“ zúčastnených aktérov a súčasne paródiou na momentálne výhodné zbabovanie sa „prebytočného“ majetku (americká miliardárka a schudobnený balkánsky princ) vo finančnej džungli zahraničného kapitálu. Tieto dva svety identifikoval režisér nápaditými kostýmami. Hostujúci kostýmový výtvarník Ján Kocman prostredníctvom ich pestrosti a množstva personifikoval a zároveň karikoval v hlavnej predstaviteľke nielen nezávislý americký štýl, ale aj vysokú mieru gýču, nevkušu a nadradenosťi.

Cena opernej kritiky Hudobného života

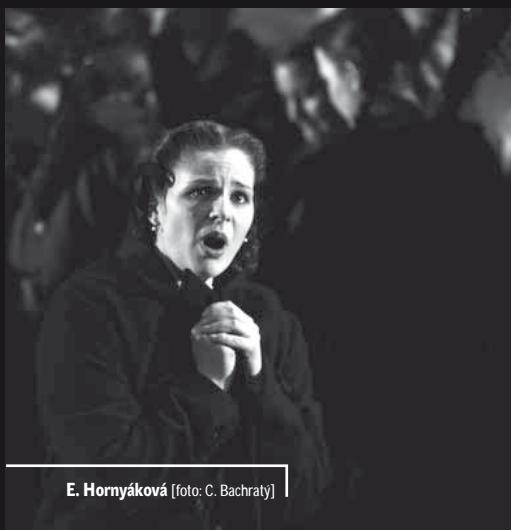
Hneď na úvod jedna dobrá správa: Opere sa na Slovensku darí. Navzdory viac než skromnej finančnej situácii, s ktorou sú operné divadlá na Slovensku dennodenne konfrontované, opera neživí a už vonkoncom nevegetuje životom po smrti. Dôkazom toho je úctyhodný počet desiatich premiér, ktoré v divadelnej sezóne 2009/2010 viac či menej zažiarili na operných javiskách v Bratislave, Banskej Bystrici a Košiciach, ako aj stále sa zvyšujúci záujem verejnosti o dianie v opernom umení. Aj keď tento záujem do významnej miery ovplyvnili aj médiami ostro sledované rošády

divadelnom kanáli verejnoprávnej ZDF. (Nie, to nie je žiadna vedecká fantastika. Nemecká verejnoprávna televízia má okrem športového a spravodajského aj vlastný vysielací okruh „ZDFtheaterkanal“, ktorý prináša záznamy a priame prenosy koncertov, divadelných predstavení, umelecké filmy a v neposlednej rade aj divadelný magazín *Foyer*, monitorujúci činnosť nemeckých a európskych divadiel.) Skutočnosť, že u nás takýto typ „ocenenia“ chýba, ako i fakt, že redakcia časopisu *Hudobný život* má tú čest spolupracovať s prominentnými a erudovanými opernými kritikmi,

ponúkame finálové vótum grémia slovenských operných kritikov, ktoré sme povýšili na nultý ročník „Ceny opernej kritiky Hudobného života“.

Najlepším operným spevákom divadelnej sezóny 2009/2010 sa podľa očakávaní stal **Pavol Bršík** za stvárnenie postavy Tamina v inscenácii Čarovnej flauty režiséra Svetozára Sprušanského pod taktovkou Friedricha Haidera. Bršíkovo Tamino bol podľa Pavla Ungera „*kreáciou v absolútnej slohovej čistote a výrazovej zanietenosti. Ideálne stmelil vokálny prejav s moderným herectvom. Jeho hostovanie výrazne*

A. Grusková: kostým pre Kráľovú noči [foto: C. Bachratý]



E. Hornyáková [foto: C. Bachratý]



M. Vach [foto: Archív SO B. Bystrica]

na riaditeľských postoch súborov SND. Nezadbateľným zostáva aj fakt, že mladí operní umelci, „odchovaní na speváckemu umeniu očividne žičlivej slovenskej vode“ (nemecký operný teoretik Jens Malte Fischer) znú úspechy aj v medzinárodnom opernom koloči. Kariéry Pavla Bršíka, Štefana Kocána, či Adriany Kučerovej úspešne nadvádzajú na vavríny takých umelcov medzinárodnej opernej ligy, ako Lucia Popp, Gabriela Beňačková, Peter a Miro Dvorskí či vyhlásená „primadonna assoluta“ Edita Gruberová.

Koniec roka je vždy príležitosťou pre bilancovanie a hodnotenie. Napriek tomu, že medzi nominovanými i držiteľmi prestížneho slovenského divadelného ocenenia „Dosky“, udeľovaného v rámci Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra sa sporadicky objavia aj operní umelci, Slovensko nemá doposiaľ inštitúciu, ktorá by (vy)hodnotila výkony a udalosti uplynulej domácej opernej sezóny. Vo vyspelých operných kultúrach Európy je s cenami a hodnoteniami podobného typu spojený relatívne vysoký spoločenský záujem korunovaný patričnou mediálnou rezonanciou. Za všetky spomeniem aspoň cenu „Faust“, udeľovanú Nemeckým javiskovým združením, ktorá sa ani tohto roku nezaobišla bez účasti ústavných činiteľov a priameho prenosu na

nás priviedla na myšlienku, usporiadať medzi nimi anketu, v ktorej by vyhodnotili výkony podané na slovenských operných scénach v uplynulej divadelnej sezóne. Hlasovanie malo dve kolá. Členky a členovia poroty v zložení Michaela Mojžišová, Terézia Ursínyová, Mária Glocková, Pavel Unger, Vladimír Blaho, Jozef Červenka a Rudo Leška rozhodli, že do záverečného hlasovania postupujú nominovaní a nominované v kategóriach „spevák“, „speváčka“, „rézia“, „dirigent“, „scénografia“, „kostýmy“, „inscenácia“ a „objav roka“. Finálové hlasovanie sme vyhodnotili modifikovaným majoritným systémom podľa Arthura Dawsona, ktorý berie do úvahy konsenzus členov poroty pri udeľovaní bodov za umiestnenia v jednotlivých kategóriách. Zloženie členov poroty v kombinácii so systémom vyhodnocovania boli nastavené tak, aby podľa možnosti čo najobjektívnejšie obsiahli všetky 3 slovenské operné scény. Medzi nominovaných sa dostali popri umelcoch pôsobiacich najmä na doskách Opery SND aj osobnosti majúce svoje pôsobisko v bansko-bystrickej či košickej opere, čo je dôkazom, „že aj v mimobratislavských súboroch pôsobia po každej stránke kvalitní umelci“ (P. Unger). V záverečnom čísle ročníka 2010 nášho magazínu vám teda, milí čitateľia a milé čitatelky,

obohatilo prevádzku Opery SND. Popredný slovenský tenorista účinkujúci na svetových operných javiskách tak aj domácomu publiku predviedol „ideálny mozartovský tenor, na ktorého detailne vypracovanej interpretácií a dokonalom frázovaní je už vidieť, že pracuje s kvalitnými dirigentmi“ (V. Blaho).

Spomedzi nominantiek v kategórii „speváčka“ si najviac uznania vyslúžila **Eva Hornyáková**. Ako Margaréta v Gounodovom *Faustovi* osnila „zamatovým timbrom svojho lyrického sopránu“ (P. Unger). Michaela Mojžišová jej pridelila body aj s prihliadnutím na jej Pamätnu v Sprušanského/Haiderovej Čarovnej flautie: „ako Margaréta vo Faustovi potvrdila, že Opera SND v nej získala muzikálnu speváčku s citom pre štýl interpretovaných diel. Jej krásny, pomerne tmavý, príjemne zaoblený, technicky dobre vedený lyrický soprán so žiarivou vysokou polohou slabuje skorú tendenciu k mladodramatickému odboru.“

To, že slovenská opera pracuje veľmi úspešne aj so zahraničnými tvorcami, dokázali už aj inscenácie Petra Konwitschného (*Eugen Onegin*) či Mariusza Trelińského (*Orfeus a Eurydika*). Pokračovaním tohto vyslovene prínosného trendu je aj litovský režisér **Gintaras Varnas**, ktorý v Gounodovom *Faustovi* prišiel „s myšlienkovou dobre postavenou koncepciou

analyzujúcou príbeh Fausta a Margarety opätkou konkrétnych vojnových udalostí“ (R. Leška). Jeho Faust „nie je takým jednoznačným úspechom, ako Treliiského Orfeus a Eurydika z minulej sezóny“ a jeho najslabšie miesto spočívalo najmä „v nedostatočnej hereckej realizácii, ktorú hendikepuje tiež občasná monotonosť a strata temporytmu“ (M. Mojžišová). Varnasova „zaujímavá introvertná režijná koncepcia, vyhýbajúca sa prvoplánovým efektom“ (J. Červenka) však presvedčila slovenských kritikov najviac a prisúdila jej prvenstvo v kategórii „najlepšia rézia sezóny“.

Veľmi tesne skončilo rozhodovanie v kategórii „dirigent“, kde zo „súboja“ medzi Friedrichom Haiderom (*Čarovná flaute* – SND), Paolom Gattom (*Adriana Lecouvreur* – Opera

výtvarníkov vychádza v *Čarovnej flaute* „v ústrety fantázii detského i náročnejšieho do-spelého diváka“ (T. Ursíniová). Jej kostýmy zaujmú ako farebnosťou, tak aj prepracovanosťou symboliky. Aj scéna *Čarovnej flaute* je „dvojadresná (jednotne poňatá s kostýmami) – mladého diváka zaujme farebnosťou a neustálymi zmenami „kulís“, náročnejšieho diváka, ktorý očakával snáď filozofické uchopenie témy, týmto smerom orientujú rôzne geometrické obrazce“ (V. Blaho). Alexandra Grusková navrhla pre *Čarovnú flaute* moderne kostýmy a scénu „rešpektujúcu veľký divadelný priestor novej Sály opery a baletu SND a jeho akustické špecifiku“ (T. Ursíniová). Inscenáciu sezóny 2009/2010 sa nie až tak bezvýhradne a jednoznačne stala produkcia

Podľa mnohých recenzentov a recenzentiek bola uplynulá sezóna 2009/2010 jednou z najhorších po roku 1989. Popri pitoreských živelných tahoč na riaditeľských postoch prvej scény v Bratislave a chýbajúcej profilovej dramaturgii východoslovenskej opernej scény v Košiciach vyznieva bansko-bystrická Štátна opera aj vďaka svojej originálnej dramaturgii na pozadí mimoriadne zložitého diváckeho zázemia ako najúspešnejšia scéna uplynulej divadelnej sezóny. Napriek tomu, alebo práve preto sa však porota „Ceny opernej kritiky Hudobného života“ rozhodla, že ocenenie v kategórii „scéna (operné divadlo) roka“ nebude udeľené.

Robert BAYER



P. Bršík [foto: C. Bachratý]



A. Čajová [foto: C. Bachratý]

ŠD Košice) a Mariánom Vachom (*Nabucco* – ŠO Banská Bystrica) vzišiel ako víťaz šéfdirigent stredoslovenskej opernej scény. **Marián Vach**, „ako jedinečný verdiovsky dirigent obohatil svojím umením nielen banskobystrickú operu a Zámocké hry zvolenské, ale aj viaceru uemelckých súborov na Slovensku“ (T. Ursíniová). Kritik Pavel Unger ho považuje za „najkvalifikovannejšieho slovenského dirigenta v žánri talianskej opery“. V inscenácii *Nabucca* na Zámockých hráč zvolenských sa Mariánu Vachovi podarilo zbaviť „partitúru nánosov rutinnej približnosti, vytiahnut z nej nepoznané farby, temporytmické kontrasty a nuansy. Je ideálnym partnerom spevákov v zmysle výstavy by partov i rešpektovaní individuálnych daností.“ Prvenstvo mu zaistie patrí aj tak trochu za jeho celoživotné dielo. Podľa Michaely Mojžišovej sa „orchester banskobystrickej Štátnej opery pod rukami šéfdirigenta Mariána Vacha za pár rokov vypracoval na technicky disciplinované, obdivuhodne muzikálne teleso“.

V kategóriach „najlepšia scénografia“ a „najlepšie kostýmy“ dominovala **Alexandra Grusková** (*Čarovná flaute*). Jej kostýmy k *Čarovnej flaute* sú „funkčné, prehľadné, veselé a hravé a mnohé sú sami o sebe nositelmi gagu“ (J. Červenka). Grusková, ako reprezentantka mladšej generácie slovenských divadelných

Gounodovho *Fausta* v Opere SND. Popri *Čarovnej flaute*, ktorá dokázala presvedčiť najmä po hudobnej stránke, sú vo *Faustovi* „viaceré scény naaranžované pôsobivo, nápad s fotografovaním odkazuje na Goetheho Fausta a jeho ‚postoj, okamih‘, nie všetky nápady sú však v realizácii dotiahnuté (zdvojenie *Faust-Mefisto* je silne exponované v prvom obrazze, potom už len príležitostne) a niektoré aj menej čitateľne“ (V. Blaho). Popri zaujímavu riešenej scéne Juraté Paulékaitéovej, ktorá „bez použitia konkretizujúceho religiózneho symbolu podčiarkla duchovný rozmer Gounodovho diela“ (M. Mojžišová) sa na úspechu inscenácie podpísali aj spevácke výkony Evy Hornýárovej a Paatu Burchuladzeho. Záverečná kategória „objav sezóny“ mala za cieľ vyzdvihnúť mimoriadne zaujímavý talent nováčika, ktorý sa na operných javiskách zaskvel v sezóne 2009/2010. Kritika sa takmer jednohlasne zhodla na **Andreiu Čajovej**, ktorá zaujala kreáciou Elviry v Belliniho *Puritánoch* (Opera SND). V spevácky mimoriadne náročnej úlohe „prekvapila pripravenosťou zhosiť sa náročného belcanta po stránke vokálno-technickej i štýlovej“ (P. Unger). Terézia Ursíniová vníma túto mladú lyrickú sopranistku ako „herecky uvoľnenú, javiskovo atraktívnu a vokálne mimoriadne kvalitne pripravenú speváčku“.

Prehľad nominovaných a ocenencích nultého ročníka „Ceny opernej kritiky Hudobného života“ za divadelnú sezónu 2009/2010. Vítazi jednotlivých kategórií sú zvýraznení:

Najlepší mužský spevácky výkon:

Pavol Bršík (ako Tamino – SND)
Marián Lukáč (ako Michonnet – ŠD)
Zoltán Vongrey (ako Simon Boccanegra – ŠO)

Najlepší ženský spevácky výkon:

Eva Hornýáková (ako Margaréta – SND)
Martina Masaryková (ako Kráľovná noci – SND)
Michaela Váradý (ako Lucia – ŠD)

Najlepšia rézia:

Gintaras Varnas (*Faust* – SND)
Michal Babiak (*Nabucco* – ŠO)
Pavol Smolík (*Puritáni* – SND)

Najlepší dirigent:

Marián Vach (*Nabucco* – ŠO)
Friedrich Haider (*Čarovná flaute* – SND)
Paolo Gatto (*Adriana Lecouvreur* – ŠD)

Najlepšia scénografia:

Alexandra Grusková (*Čarovná flaute* – SND)
Juraté Paulékaité (*Faust* – SND)
Marek Holly (*Puritáni* – SND)

Najlepšie kostýmy:

Alexandra Grusková (*Čarovná flaute* – SND)
Ludmila Várossová (*Puritáni* – SND)

Najlepšia inscenácia:

Faust (SND)
Čarovná Flaute (SND)
Nabucco (ŠO)

Objav roka:

Andrea Čajová (ako Elvira – SND)
Michal Babiak (rézia *Nabucco* – ŠO)
Martina Masaryková (ako Kráľovná noci – SND)

Operná riečka

Benjamin Britten: Kominárik (The Little Sweep). Opera pre deti i dospelých uvádzaná v slovenskom jazyku/ libretu: Eric Crozier/úprava, preklad, rézia: Ján Uličiansky/hudobné naštudovanie: Pavol Tužinský a. h./ dirigenti: Pavol Tužinský a. h., Dušan Štefánek/dramaturgia: Peter Zagar a. h./zbormajstri: Pavol Procházka, Janka Rychlá a. h./scéna: Lucia Šedivá a. h./projekcie: Lukáš Kodoň a. h./kostýmy: Ľudmila Várossová a. h./ choreografia: Dana Dinková a. h./premiéra 27. novembra 2010, Opera SND v Bratislave.

Po *Velkej doktorskej rozprávke* (1992), *Trojruži* (1996), *Tajomnom kľúči* (2000), *Martinovi a Slnku* (2006) uviedla Opera SND ďalšiu produkciu pre deti – operu Benjamina Brittena *Kominárik*. Režisér a upravovateľ Ján Uličiansky ju kvôli mnohorakosti inscenačných prístupov označil za „multiemocionálnu tabletku“.

„Let's make an opera!“ – „Urobme si operu!“ vyzýva skladateľ deti v podtitule pôvodne trojdejstvovej opery z r. 1949. V spolupráci s anglickým libretistom a známym divadelným režisérom Ericom Crozierom vytvoril komorné dielko, do ktorého príbehu zahrnul aj didakticko-aktivačný aspekt. *Kominárik* je komornou operou aj orchestrálnym obsadením s dominujúcimi štyrmi sláčikovými nástrojmi, bicími a jedným klavírom (autor ich predpísal dva). Ján Uličiansky a hostujúci dramaturg Peter Zagar úvodnú časť opery zaktualizovali a upravili. Do deja pripísali postavu Rozprávača ako stelesnenie nevychovaného diváka s mobilom, diváka-kominára, principála bábkového divadielka i postavu „večného kominára“, ktorý deťom približuje posolstvo hry a vysvetľuje situáciu ich vrstvovníkov – kominárikov v Anglicku 18. a 19. storočia. Symbolický mûr na javisku má niekolko významových rovín: naznačuje mûr medzi detmi a operou, dá sa však vnímať aj ako náznak domu s posúvacími stenami, v ktorom sa dej odohráva. Tie odkrývajú vždy nové priestory pánskeho sídla, rovzjájúc tak javiskovú fantáziu detí. Scéna mladej, talentovanej výtvarníčky Lucia Šedivej je nielen účelná, ale aj podnetná a od nej sa odvíjajú aj návrhy viacerých kostýmov skúsenej a invenčnejé **Ludmily Várossovej** (výtvarné motívy červených tehál na materiáloch dáždnikov a kostýmov tanecníkov i zboru). Bratislavskí inscenátori zúžili operu do dvoch dejstiev, no i tak trvá aj s prestávkou vyše dvoch hodín, čo je pre vnímanie detí dlhá doba. Ján Uličiansky, známy a skúsený rozhlasový dramaturg a autor, sa pri scéne predstavovania nevychovaného diváka s mobilom prepočítal v časomiere. Počiatočný vtip sa zmenil na nekonečné rozvíjanie dialógu. Pridlhý bol aj nácvik a zopakovanie *Nočnej piesne*. Hoci sa Rozprávač usilovne snažil zapojiť deti v hľadisku, akosi sa mu to nedalo. Na zváženie zostáva tiež repeticia operného obrazu z 1. dejstva po prestávke. Dramaturgicko – režijná ambícia sa v úvodnej časti zmenila na rétoriku.

Rozprávača obsadił režisér „neopozoraným“, javiskovo pohyblivým, detskému svetu blízkym hercom nitrianskeho divadla A. Bagara **Ivanom Martinkom** (alternuje z televízie známy Ľubomír

Piktor). Spievajúcich chlapcov vybrali na základe konkurzu. Keďže detské hlásky nemôžu obsiahnuť veľké priestory opernej sály SND, režisér im pomohol mikroportmi. Prečo však s nimi spievali aj profesionálni operní speváci, nevedno. Negatívom inscenácie je malá zrozumiteľnosť spievaného slova. Zabudli sme spievať v slovenčine – alebo je to spôsobené akustikou javiska (či nevhodným postavením zboru voči hľadisku?)

timediálny priestor. Choreografička **Dana Dinková** pekne rozhýbala tanecníkov – zboristov, u sólistov v ansámbloch, so zrakom úzkostne upretým na dirigenta, sa jej to však nepodarilo.

Zo spevákov si zaslúži pozornosť typovo adekvatná, pôvabná, hlasovo výrazná sopranistka **Andrea Čajová** ako vychovávateľka Rowan (alt. Jana Bernáthová). Prísnu slečnu Baggotovú spievala **Denisa Šlepkovská** komornejším vokálnym materiá-



D. Šlepkovská, A. Čajová [foto: C. Bachratý]

Hudba Brittenovej opery je inštrumentačne priezračná, tonálna a pritom moderná – no nie natoľko, aby si ju detské uši nezapamätali. Dirigent **Pavol Tužinský** naštudoval súhru komorného orchestra, zboru i sólistov perfektne a s prehľadom. Jeho muzikantsky cítiaci hráči boli disponovaní i sólisticky. Komorný zbor Opery SND bol hlasovo, výrazom, vyladením i celkovým dojmom kvalitne pripraveným oboma zbormajstrami.

Zaradenie detského titulu do Sály opery a baletu je riskantné. Podarí sa mu 900 miestny priestor zaplniť? Na premiére sa to nezdalo... Pohyblivá scéna a štýlotvorné dobové prvky na prekrásnych kostýnoch dotvárali ilúziu prostredia na anglickom panstve vo viktoriánskej dobe. Rozprávkové kostýmy bábok (až na nepekné masky) spestili „civilný charakter“ deja a uviedli deti do sveta fantázie. Efektný bol aj úvodný obraz – splynutie tanecníkov s mûrmi domu a ich následné oživenie. Operu ozvláštnili poetické i reálne projekcie Lukáša Kodoňa, ktoré v inscenácii vytvorili mul-

lom (alt. Jitka Sapara-Fischerová). Kominárskeho učña Sama, okolo ktorého sa točí celý dej, stvárnil chlapčenský milý, čisto intonujúci **Maroš Baček** (alt. Ľubomír Uhrína a Juraj Sopko). Čierneho Boha – kominárskeho majstra a jeho pomocníka Clema spievali **Juraj Peter a Igor Pasek** (alt. Mikuláš Doboš a Ján Babjak). Brittenova opera nevyžaduje veľké sólistické spievanie, zato však presnosť v komorných ansámbloch. Tu prejavili vysoký zmysel pre hudobnú súhru ďalší účinkujúci: **Daniel Hlásny** (Tom), **Michal Želonka** (Alfred), **Miroslava Renzová** (Juliet), **Juraj Sopko** (Gay), **Martina Berešíková** (Sophie), **Marek Tokoš** (Johny), **Matúš Hedera** (Hugie) a **Kristína Kertysová** (Tina). Reprízy pridajú detským predstaviteľom azda väčšiu uvoľnenosť.

Bratislavský *Kominárik* je plný výtvarnej fantázie i režijných nápadov. Chýba mu však prudší tok opernej riečky, ktorá by deti dovedla k veľkému oceánu opery.

Terézia URSÍNYOVÁ

Viedeň

Štátnej opere s novými impulzmi

Vo Viedenskej štátnej opere došlo po osemnásťich rokoch k zmene vo vedení. Dlhoročného riaditeľa Ioana Holendra vystriedal začiatkom sezóny Francúz Dominique Meyer a novým šéfdirigentom sa stal Franz Welser-Möst. Nové vedenie sa na výkon funkcie pripravovalo tri roky a od septembra prebralo plnú zodpovednosť za dramaturgiu, výber inscenačných tímov, interpretov i prevádzku. Na tak významných postoch je to štandardný a civilizovaný postup. Ak sa na Slovensku užil nedávno pravý opak, je to len naša smutná vizitka.

Od Meyerovho vedenia sa najmä v dramaturgii právom očakávali smelšie impulzy. Tie sa dostavili už v prvých premiérah sezóny 2010/2011. Tou úvodnou bola Hindemithova opera *Cardillac*, ktorá je jedným z pilierov nemeckej tvorby z prej polovice 20. storočia. V Bratislave ho uviedli v roku 1964, rok po skladateľovej smrti, avšak v prepracovanej verzii z roku 1952. Viedenčania si ahli naopak po dnes frekventovanejšej, dráždanskej pôvodine (1926), kompaktejšej hudobne aj formovo. *Cardillac*, ktorého libretu sa opiera o poviedku E. T. A. Hoffmanna na *Slečna zo Scudery*, je opernou kriminálkou

a tmavá scéna s naklonenými siluetami domov scénografa Ralfa Glittenberga ladili s poetickou hudbou. Bola to jedna z možných alternatív výkladu, a keďže bola premyslená aj scénicky zdôvodnená, u publiku uspela. Deväťdesiatminútový blok, stmeľujúci tri dejstvá bez pauzy, vystaval dirigent Franz Welser-Möst s množstvom výrazových kontrastov.

V titulnej postave zaujal mocný basbarytón **Juhu Uusitalo**, ktorý však nestavil len na veľkosť hlasového fondu. V nadväznosti na réziu a dirigenta sa pokúšal odkryť psychologickú motiváciu konania tejto záhadnej postavy. Plastickej spevácky profil dala Cardillacev dcére **Alexandra Reinprecht**, výrazní boli aj obaja tenoristi: **Herbert Lippert** ako Dôstojník a **Matthias Klink** ako Gavalier. Postava Dámy by však zniesla dramatickejší hlas, než ten domácej sopranistky **Ildikó Raimondiovej**. Mesiac po premiére *Cardillacu* prišla Viedenská štátnej opera s ďalšou repertoárovou novinkou. Bola vykročením do vôd, ktorým sa svetoznáma scéna dlho vyhýbala. Barokový titul v „dome na Ringu“ nezaznel vyše štyridsať rokov. Naposledy išlo o obnovenie Monteverdiho *Korunovácie*

Poppey, inscenovanej počas Karajanovej éry v roku 1963. Historicky prvé viedenské stretnutie s *Alcinou* od Georga Friedericha Händla malo vyvrátiť pochybnosti o Viedenskej štátnej opere ako adekvátnom priestore pre barokový sloh. Podľa dramaturga inscenácie, ktorý sa k publiku prihovoril pred predstavením (úvodné príhovory sú v tomto divadle bežným prostriedkom komunikácie), bol dirigent **Marc Minkowski** s akustikou divadla maximálne spokojný. V orchestrálnej jame

však nesedeli tradiční filharmonici, ale hostujúci **Les Musiciens du Louvre** z Grenoblu špecializovaní na starú hudbu a hrajúci na dobových nástrojoch. Minkowski, ktorý je ich zakladateľom, z nich počas dlhoročnej spolupráce spravil svetovú interpretačnú špičku (nielen) barokovej a klasicistickej opernej literatúry.

Dirigent i orchester pristúpili k partitúre *Alciny* podľa očakávania s maximálnou pietou a zároveň tvorivým nadšením. Hrá sa bez škrtov, takže večer, vrátane jedinej prestávky, trvá štyri hodiny. Je to práve hudobná zložka, ktorá zaujme delikátnym štýlom. Umožňuje vyniknúť zvukovej farebnosti nástrojov i kontrastom v tempách a dynamike. Inštrumentalisti tvoria rovnocenný dialóg so sólovými hlasmi. Hudobné nástroje sa ich umiestnením na javisku a v kostýnoch stávajú napokon aj priamou súčasťou diania. Barok je jednoducho Minkowského svetom, v ňom dokáže inšpirovať účinku-

júcich i publikum. Nie tak jednoznačne pozitívne dopadla vizuálna zložka. Najmä v porovnaní s divadelne atraktívnu a dramaticky vypoindovanou koncepciou Roberta Carsena v Paríži (ale aj s bratislavskou, hoci radikálne zoškrtanou) mi poňatie **Adriana Nobla** pripadal názorovo úplne bezzubé. A to ani nie tak z dôvodu ponechania historického rámca či uplatnenia principu divadla v divadle, ale minimom nápadov v profilácii postáv a ich vzájomných prepojeniach. Miestami je to skutočný koncert v kostýnoch a dramatické dianie uniká pomedzi prsty. Najväčšou slabinou je však scéna **Anthonyho Warda**, ktorá rýchlo vyčerpá nápady, takže jej ostáva len tmavá, hviezdíckami posiate obloha. Gýc ako vyšítý.

Sólistické obsadenie ako celok presvedčilo. V žiadnom prípade sa nespreniverilo zásadám barokového štýlu, chýbali mu však mimoriadne oslnivé výkony. **Anja Harteros** sa pohybuje v širokom repertoárovom spektre, má nesporne ušľachtilú farbu hlasu a vie ho stímiť do pôsobivých pián, no najmä spočiatku sa v ozdobných pasážach nevyhla menším problémom. **Veselinu Kasarovovú** (Ruggiero) možno považovať za špecialistku na barok i Mozarta. Je brillantná v koloratúrach, spieva výrazovo, len na prechody medzi hrudným spodným a stredným registrom si treba asi zvyknúť. Sklamaním bola **Veronica Cangemi** (Morgana), ktorá vo vstupnej árii *Tornami a vagheggiai* ostala dlžná akejkoľvek brillantnosti. Jej lyrické pasáže vyzneli pôsobivejšie. **Kristina Hammarström** (Bradamante) odspievala koloratúry bezchybne, no farba jej tónu je až príliš neutrálna. Naopak, český basbarytonista **Adam Plachetka** ako Melisso upútal tak noblesou materiálu, ako aj štýlom a výrazom. Čistučkým detským hlasom a precíznou intonáciou zaujal **Alois Mühlbacher** ako Oberto. Sériu piatich predstavení *Alciny* sa vo vypredanom hľadisku Viedenskej štátnej opery stretla s obrovským ohlasom. Smäd po baroku teda na istý čas zahasil. Štafetu v rakúskej metropole opäť preberá Theater an der Wien, kde v januári pripravujú Rameauvo *Castora a Polluxa*.

Pavel UNGER



J. Uusitalo, H. Lippert
[foto: WSO]

A. Harteros, V. Kasarovova
[foto: WSO]

s výnimcočou figúrou zlatníka v centre diania. Svoje šperky chce len pre seba a v posadnutosti vraždí každého, komu sa dostali do rúk. Po hudobnej stránke sa Hindemithova partitúra vyznáva k inšpirácii historickými formami s prvkami neobarokovej poetiky. Nie je to však žiadnen eklekticizmus, skladateľova metóda premostuje reminiscencie na dávnu hudbu s prvkami romantizmu a jazzovými príenikmi pochádzajúcimi už z 20. storočia.

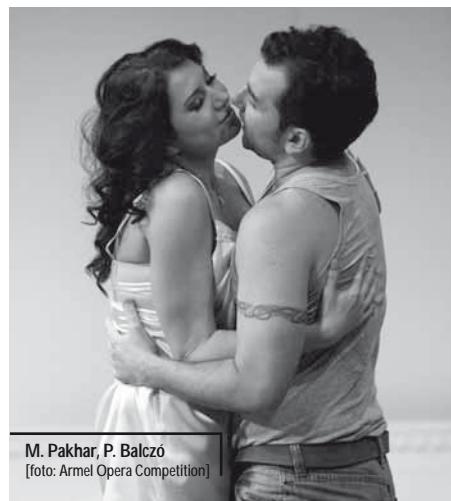
Režisér **Sven-Erik Bechtolf** nezasadil napäť príbeh do Paríža 17. storočia, kam ho situuje libretu, ale posunul ho do doby vzniku opery. V prvých desaťročiach minulého storočia bol v nemeckom výtvarnom umení a filme udománený expresionizmus so špecifickými výrazovými znakmi. Tie inscenátori implantovali do vizuálneho tvaru *Cardillaca*, čím miestami vytvorili atmosféru čiernobieleho nemého filmu. Stylizovaný pohyb postáv, ich biele maskovanie

Szeged

Operný festival s novým televíznym partnerom

Tretí ročník operného Szegedu priniesol len menšiu kozmetickú úpravu. Z názvu mladého podujatia vypadla televízia Mezzo, doterajší partner festivalu, ktorý vystriedalo meno usporiadateľa. „Armel operná súťaž a festival“ si však ostatné pravidlá hry ponechal. Televíziu Mezzo nahradil internetový portál Arte live web, kde sa – podobne ako na maďarskej televízii Duna – nachádza všetkých päť súťažných produkcií. Na oboch stanicach hlasovali diváci o cenu publiku za najzaujímavejšiu inscenáciu.

Medzi hlavné ciele festivalu patrí objavovanie nových diel, odievanie starých do moderného inscenačného šatu, ako aj otváranie cesty ku „zdivadelneniu“ opery a hľadanie všeestranných operných interpretov. V princípe teda nejde o výhradne spevácku súťaž, ale o hľadanie komplexných „predstaviteľov“ operných rolí. Tohto roku sa do súťažnej časti zapojilo päť divadiel s vlastnými produkciami, ktoré vo finále (predchádzali mu dve výberové kolá) zahráli na segedínskom javisku dvakrát. Boli nimi Den Nye Opera z nórskeho Bergenu, Divadlo Josefa Kajetána Tyla z Plzne, Národné divadlo Szeged, Dicapo Opera Theater z New Yorku a Csokonaiho divadlo z maďarského Debrecínu. Organizátori vyhlásili trinásť súťažných postáv, do ktorých vybraťa medzinárodná porota najlepších predstaviteľov v ženskej a mužskej kategórii. O miesto vo finálovej trináštke sa vo výraďovacom kole, prebiehajúcim paralelne v piatich mestách (Budapešť, Moskva, Paríž, New York a Bergen), uchádzalo 42 spevákov všetkých vekových skupín. Na galakoncerte 17. novembra ovplyvnilo verdikt poroty aj rozhodnutie divákov. V ženskej kategórii zvíťazila talianska sopranistka **Cristina Baggio** v úlohe Renaty z Prokofievovho *Ohnivého anjela*. U mužov došlo k nečakanému rozuzleniu, keď neudelenú prvú cenu rozdelili medzi dve druhé a jednu tretiu. Striebro ex aequo získali Maďari, tenorista **Péter Balczó** za Alfreda z Verdiho *Traviaty* a barytonista **Zsolt Haja** za Kostantína v opernom prepise Čechovovej *Čajky*

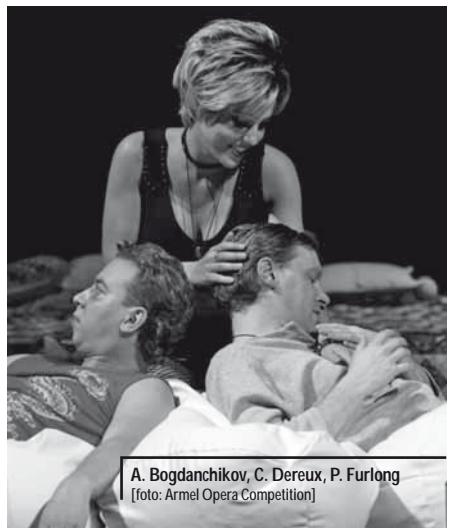


M. Pakhar, P. Balczó
[foto: Armel Opera Competition]

z pera Thomasa Pasatieriho. Bronz si odnesol do Ruska barytonista **Alexey Bogdanchikov** za titulnú postavu Tutinovho *Sluha*. Za najpozoruhodnejšiu inscenáciu vyhľásila porota Prokofievovho *Ohnivého anjela* v režii **Silvia Purcareteho**, cenu divákov televízie Duna získala Verdiho *Traviata* režiséra Tamása Juronicsa. Hlasovanie na Arte live webe vyhral nórsky titul *Veslefrikk* od Knuta Vaageho v režii **Róberta Alföldiho**.

Počas segedínskeho pobytu som mal možnosť zhliadnuť dve produkcie. Súčasný taliansky skladateľ a umelecký riaditeľ bolonskej opery Marco Tutino sa na festival dostal už druhýkrát. Po vlaňajšej *Vite* v podaní ostravskej opery sa o priazeň odbornej komisie i publika uchádzal komornou operou *The Servant (Sluha)*, ku ktorej si napísal libreto podľa novely Robina Maughama. Predloha je známa z filmového spracovania v režii Josepha Loseya. Na festivale ho prezentoval súbor plzenského Divadla J. K. Tyla. Poldruhahodinová opera pôsobí aj napriek minimalistickej výprave pútavo a na mnohých miestach priam vzrušujúco. Príbeh bohatého Londýnčana, ktorý si najal sluhu, a ten napokon ovládol jeho osobný i lúbostný život, účinne dokresluje Tutinova hudba. Sleduje náladu, emócie postáv a vratkosť ich vzťahov. Autor je sice označovaný za eklektika, *Sluha* však vypovedá skôr o schopnosti znásobovať text situáne variabilnou a vokálne zdolatelnou melodiou. Veľký podiel na úspechu diela má režisér **Luděk Golat**, ktorému sa na činoherne nemennej scéne *Jaroslava Malinu* podarilo vymodelovať ostré profily. Bez akýchkoľvek barličiek, len mimikou a gestami, dostala každá postava premyslený psychologický náboj. Prerod Sluha zo servilného mladíka na rafinovaného manipulátora svojho pána bol spracovaný citlivо. Postelové scény i javiskové dianie počas inštrumentálnych miest zvládol Golat s veľkou mierou vokusу. Vymikajúco si počínał na javisku umiestnený sedemčlenný komorný orchester (sláčikové kvinteto, marimba a klavír) pod vedením **Jiřího Petrdlika**. Štvorica sólistov musela zdolávať rytmicky, intonačne i výrazovo neľahké party. Objavom inscenácie bol ruský barytonista **Alexey Bogdanchikov**, ktorý do portrétu Barretta vložil širokú škálu nuáns bez toho, aby porušil princípy ušľachtileho legátového spievania. **Peter Furlong** ako Tony je pravým charakterovým tenorom, ktorý obraz hrdinu netvorí krásou materiálu, ale výrazovými odtieňmi. Typovo priliehavé boli obe ženské predstaviteľky, **Camille Dereux** (Vera) a nesúťažiaciа **Jana Tetourová** ako Sally.

Zatiaľ čo Tutinov *Sluha* spĺňal kritériá skladateľskej novinky, Verdiho *Traviata* bojovala o priazeň inými zbraňami. Od nej sa očakával nový interpretačný výklad. Inscenáciu pripravilo Segedínske národné divadlo v režii **Tamáša Juronicsa** a v hudobnom naštudovaní **Tamáša Pála**. Výsledok – *Traviata* dneška – bol prí-



A. Bogdanchikov, C. Dereux, P. Furlong
[foto: Armel Opera Competition]

jemným prekvapením. Režisér, profesionálne kotiaci v tanečnom divadle, dokázal vykoreníť množstvo staroopernej manier, prečítať partitúru v jej nadčasovej rovine a najmä vytvoriť pre dvojicu hlavných postáv priestor pre vývoj ich charakterov. Úžasnú panoramatickú scénu navrhoval výtvarník s pseudonymom **Kentaur**. Umožnil simultánne sledovanie diania na prízemí (bar, salón, schodisko) i vo Violettinom apartmáne (spálňa, kúpeľňa) na poschodí. Realistický duch výpravy a modernosť kostýmov sa vinú celou operou a menia ju na súčasné divadlo s priestorom pre emotívne silnú drámu postáv. Práve na odstraňovaní falosného romantického páatosu má režia velkú zásluhu. Málokedy vidno tak radikálny prerod Alfreda z plachého mládenca na náruživého milenca, žiarlivého bitkára až vojaka v „maskáčoch“, neveriacky prežívajúceho tragickej skon zrejme svojej prvej lásky. Strhujúco je vykreslený aj oblik Violetty, dojemne kulminujúci v poslednom dejstve (líha si na svoj maľovaný portrét, akoby sa v predtuche blízkej smrti naposledy stotožňovala s vlastným životom), choreograficky pútavý je však aj ples u Flory s papierovými hlavami bujarej spoločnosti.

Plnokrvné hudobné naštudovanie domáceho dirigentského nestora Tamáša Pála (otvorené sú obe cabaletty – Alfredova i Germontova) umožňovalo výrazovo vypoňovať lyriku, drámu i emócie. Ruská sopranistka **Maria Pakhar** rozvinula Violettu do strhujúcich dramatických polôh a postupne dala zabudnúť na počiatocnú intonačnú neistotu. Vrúcene sfarbený a taliansku kantilénu citlivy vnímajúci maďarský tenorista **Péter Balczó** (Alfredo) prekvapil, do akej dynamickej a výrazovej intenzity je schopný otvoriť svoj lyrický materiál. Jediným omylem v obsadení bol taliansky barytonista **Sergio Foresti**, ktorému rola Germonta nesadla. O takejto *Traviate* môžeme na Slovensku len snívať.

Pavel UNGER

Jazzman s fotoaparátom

Pripravil Peter MOTÝČKA, foto: Patrick ŠPANKO

Na takmer žiadnom jazzovom podujatí na Slovensku nechýba svojrázny chlapík s briadkou, ktorý s fotoaparátom pod pódiom nenápadne striehne na hviezdne momenty života našich i zahraničných jazzmanov. Redaktor a bývalý „rozhlasák“, ktorý má bezkonkurenčný prehľad o jazzovom dianí na Slovensku, svoje informácie pred piatimi rokmi „zavesil“ na jazzový portál skjazz.sk a s vervou zapáleného nadšenca ho každodenne aktualizuje.

Spomínaš si, kedy si prvýkrát začul jazz?

Počas prázdnin medzi ôsmou a deviatou triedou som sa dostal k swingovej hudbe – nespomínam si, či v rádiu alebo na platni, ale bol to Tommy Dorsey Orchestra. Oslovilo ma to natolko, že som začal podobnú hudbu vyhľadávať. Skutočný záujem prišiel na gymnáziu, kde



Anthony Braxton

potom, ako tam začali počúvať popové kapely. My sme išli jazzovým smerom, ale nebránil som sa, keď niekto priniesol nový Van der Graaf Generator alebo Pink Floyd. Základom našej hudby však bol jazz.

Potom si spozoroval, že s touto hudbou ostane späť aj tvoja profesionálna kariéra?

Keď som v roku 1979 nastúpil na teóriu kultúry na Filozofickej fakulte UK, bol som milo prekvapený prístupom samotných pedagógov, keďže som im hned dal najavo svoj vzťah k jazzu, ako aj to, že väčšinu seminárnych a ročníkových prác budem orientovať týmto smerom. Spracoval som napríklad zaujímavú tému kubizmus a jazz, ktorá mala v rámci katedry veľkú odozvu. Podobne ma bez problémov uvoľnili, keď som oznamil, že pôjdem na týždeň na Jazz Jamboree do Varšavy. Dokonca som hned po Varšave vycestoval na pražský Medzinárodný jazzový festival. Jazzu som sa mohol venovať naplno a keďže môj otec bol novinárom a spisovateľské gény mám zrejme po ňom, ešte počas školy som začal písat do rozličných denníkov a týždenníkov. Prvý článok mi uverejnil denník Ľud, neskôr to boli Smena, Populár, Gramorevue, Melodie, ale aj napríklad Život, kam som robil profily kapiel ako Energit alebo Bohemia, o ktorých tu v tých časoch mälokto vedel.

Patril si do komunity jazzových nadšencov, ktorí si vymieňali nahrávky?

Nemám rád masové akcie, preto som na legendárne burzy platní v Medickej záhrade nechodieval. Mnoho sme o jazze debatovali v škole, požičiavali sme si platne a nahrávali ich. Aspoň spociatku som mal pocit akejsi konspirácie, všetko sa muselo udiat rýchlo, na nahrávku platne som mal trebárs 2 hodiny, pretože na ňu čakali ďalší.

Jazzové festivaly

Ako si vnímal to, že okolity socialistický tábor žil jazzom omnoho intenzívnejšie ako Slovensko?

Osobitnou kategóriou boli Poliaci, nielen pre „jednu vieri a jeden národ“. Ti neustále inklinovali k západnej kultúre. Fungoval tam systém jazzového školstva, klubov a mnohé veci mali podporu z oficiálnych politických miest. Samotné Jazz Jamboree prebiehalo v Paláci kultúry a účasť na tomto podujatí bola pre nás náročná z viacerých dôvodov: pred večernými koncertmi sme totiž chodievali na filmové predstavenie – veľmi populárny bol v tých časoch Andrzej Wajda a my sme videli jeho politické snímky Človek zo zeleza a Človek z mramoru, ktoré by naši cenzori nikdy nepustili. Po týchto filmových maratónoch sme sa presunuli na samotný festival, potom do nočných klubov a do posteli ➤

som už po niekolkých týždňoch založil Jazzový krúžok. Stretávali sme sa každý piatok poobede vo fyzikálnom laboratóriu a prehrávali si platne. Okrem predsedníctva u „jazzmanov“ som bol podpredsedom Elektrotechnického krúžku, ktorý fungoval v tom istom čase opríť cez chodbu. Tam sme letovali kryštálky, zosilňovače, slúchadlá, reproduktory. Zosilňovač, ktorý som vtedy vyrobil, ako aj „reprobredne“ fungujú dodnes. Jazzový krúžok mal asi 15-20 členov, pričom na Krúžok vážnej hudby, ktorý viedol profesor matematiky, ich chodilo omnoho menej. Pamätám sa, ako sa ma snažil očierňovať, že sa na našich stretnutiach pije a fajčí. Pozval som ho teda kvôli vyjasneniu na schôdzku SZM. V tom čase som mal vo zvyku po príchode zo školy na chvíľu zaľahnúť, aby som mohol večer počúvať programy v rádiu, a tak som na schôdzku zaspal. Mal som potom ľažkú pozíciu, SZM nám posielali kontroly, ale ustáli sme to. Klasický krúžok si naopak nezachránil reputáciu ani



Laco Déczi

sme sa dostali až nadránom. V roku 1979 som na Jazz Jamboree videl vôbec prvýkrát v živote čierneho jazzmana, trubkára Freddieho Hubbarda.

■ Ťažko by sme našli v tomto regióne fanúšika, ktorý prešiel podobné množstvo jazzových festivalov. Podľa čoho si vyberaš podujatia?

Ked' som bol mladší a mal dostatok energie, chcel som ich vidieť čo najviac. Po škole som nastúpil do rozhlasu a v rámci Československa neboli problém cestovať. Okrem pravidelných účasti na Jazz Jamboree som bol na dixielandovom festivale v Drážďanoch, na Jazz Fest Berlin, no najintenzívnejšie som navštevoval Prahu. Výhodou socializmu boli práve výjazdy v rámci

dežníckeho bigbandu a dlhé roky úspešne usporadúva jazzové workshopy. Pre magickú atmosféru nedám dopustiť na Inntöne v Rakúsku, ktorý organizuje trombonista Paul Zauner. Odohráva sa v stodole a hrávajú tam najmä akustické kapely. V rámci pozoruhodnej dramaturgie tam môžete počuť trebárs aj barokové kvarteto, ktorého prejav sa v rámci kadencii alebo improvizáčnych pasáží „obtrie“ o jazz. Okrem toho tam objavujem mená, s ktorými by som sa ináč nestreltol – napríklad naposledy speváka Gregoryho Portera, ktorého debut získal práve nomináciu na cenu Grammy za najlepší vokálny album. Alebo Ritual Trio charizmatického Kahila El' Zabara, ktoré patrilo k najpodmanivejším

sa dovtedy jazz nehral. Iniciovali sme vznik nových festivalov, z ktorých viaceré oslavovali nedávno výročia: Jazz FOR SALE, Jazz Prešov inicianovaný vynikajúcim klaviristom a pedagógom Petrom Adamovičom alebo Jazz pod Hradom v Trenčíne, ktorého šef Ján Babič založil trenčiansku pobočku SJS. Podujatia sme tiež podporovali dramaturgicky a organizačne, radili sme akým spôsobom postupovať pri vybavovaní povolení. Mrzí ma, že sa nepodaril jeden z hlavných cieľov: mať normálne fungujúci jazzový (respektíve po zistení reality hudobný) klub v Bratislave. Momentálne sa slabne rozbehla Hlava XXII. Vedú ju dvaja Francúzi a myslím, že si počínajú veľmi rozumne. Kapacita sice nie je veľká, panuje tam



Archie Shepp

služobných ciest. Po revolúcii som bol cez Slovenskú jazzovú spoločnosť na North Sea Jazz Festivale v Haagu, kam som ale prestal pre masovosť podujatia chodievať. Počas 3 dní sa tam predstavia na 16 scénach stovky umelcov, na hlavných pódiách vystupujú najväčšie jazzové osobnosti a často si nedokážeš vybrať, pretože v rovnakom čase hrá trebárs Chick Corea, Al Jarreau, Pat Metheny a Stanley Clarke. Sú tam jednoducho všetci! Výhodou pre fotografa je možnosť doplnenia archívku na jedinom mieste a z toho dôvodu som ochotný uvažovať ešte o poslednej návsteve.

■ Dokážeš vybrať z množstva festivalov tie najobľúbenejšie, na ktoré sa pravidelne vraciaš?

Určite Burghausen Jazzwoche v malom hranicnom mestečku v Nemecku s dvoma kapelami za večer. Hrá sa tam v bývalej chemickej fabrike, za vynikajúcu dramaturgiu zodpovedá profesor Joe Viera, ktorý je šéfom mlá-

koncertom môjho života. Keby som nemal fotoaparát, musel by som – podobne ako mnohí – tancovať. Zaujímavým festivalom, ktorý sa ale momentálne nachádza v ohrození, je Jazz Baltica.

Jazzový portál

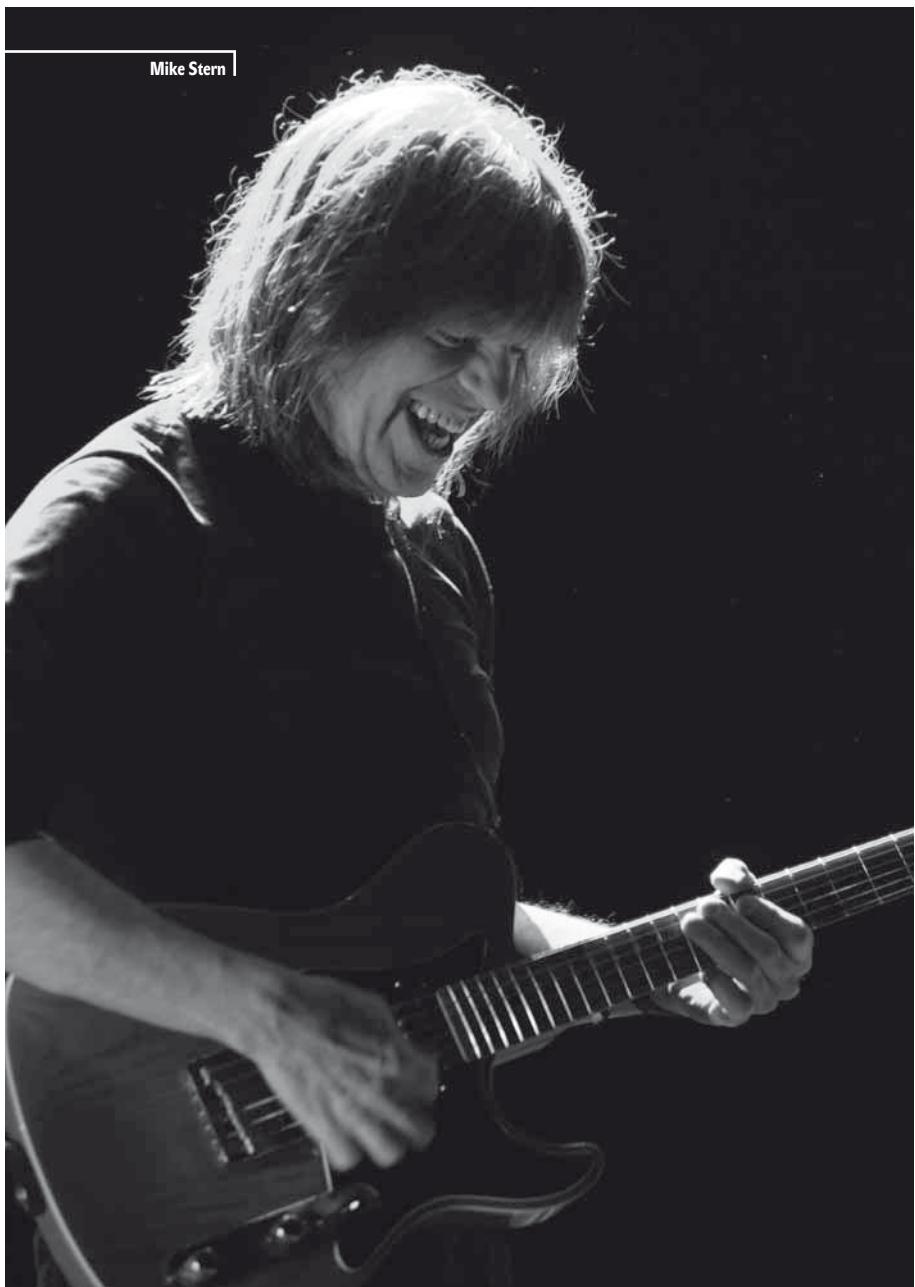
■ Patríš k zakladajúcim členom Slovenskej jazzovej spoločnosti. Ako hodnotíš po dvoch desaťročiach jej fungovanie?

Všetko v tomto odvetví bohužiaľ stojí a padá na peniazoch. Ked' sme začíiali, podporovalo nás ministerstvo kultúry. Dovtedy cielavedome a systematicky dotovali najmä klasickú hudbu, až po revolúcii sa vyrójili spoločenstvá jazzmanov, bluesmanov alebo vyznávačov country hudby. V prvom roku činnosti sme dostali takmer pol druha milióna korún, čo boli obrovské peniaze. Podporili sme množstvo kapiel a tie začali hrávať v mestách, kde

však klubová atmosféra, je tam dobrá aparátura, takže im držíme palce. V posledných rokoch nedostáva SJS žiadnu pravidelnú podporu, ale žiada o granty MK SR na Letnú jazzovú dielňu, súťažnú prehliadku amatérskych kapiel Nové tváre slovenského jazzu, prípadne na projekt Jazz do regiónov podporujúci výjazdy kapiel do menších miest. Prostredníctvom Hudobného fondu máme dohodnuté každročné vydanie jedného jazzového CD, ktoré Jazzová rada vyberá z predložených projektov. Aktuálne sme podporili americký projekt gitaristu a skladateľa Michala Bugala, v minulom roku vyšiel debutový album Tomáša Gajlíka. Hudobný fond vyhlasuje na odporúčanie SJS Cenu Laca Martoníka, ktorej posledným lauréatom je trombonista Fero Karnok.

■ Mnohí tvrdia, že slovenský jazz nemal nikdy tak silnú a výraznú mladú generáciu ako práve teraz.
Viacerí hudobníci využili možnosť štúdia v za-

Mike Stern



hraničí, výsledky sa však ukážu až po niekoľkých rokoch. Máme tu výraznú generáciu muzikantov narodených v 70. rokoch, z ktorých sú viacerí činní aj autorsky, čo istým spôsobom formuje tvár domácej scény. Zaujímavým fenoménom ostávajú rómski hudobníci, čo vnímam ako pokračovanie dejinnej súvislosti. Na slovenskej scéne tito hudobníci excelovali oddávna a je logické, že aj v jazze majú silnú vetvu. Výrazné osobnosti sa objavujú na spomínamej súťažnej prehliadke, záslužným bol počin nadácie SPP, ktorá na tohoročných Bratislavských jazzových dňoch financovala *Pódium mladých talentov*.

F Ked' si na festivale Pet Jazz v novembri 2005 oznámil spustenie jazzového portálu, bol to v rámci domáceho hudobného diania novátorský počin. Aké boli reakcie hudobníkov a poslucháčov?

Projekt mal odštartovať na októbrových „jazzákoch“, avšak kamarát, ktorého som oslovil kvôli technickému zabezpečeniu, ma do septembra „ťahal za nos“ a plánovaný termín sa

presunul. Už prvé promo v rámci „jazzákow“ sa stretlo, priaznivými reakciami, že čosi podobné tu naozaj chýbalo a po piatich rokoch môžem prehliasiť, že sme ostali jediným úplne jazzovým portálom na Slovensku! V Čechách ich funguje niekoľko, avšak žiadnen z nich neponúka podobné množstvo nových informácií. Na skjazz.sk pribudne každý pracovný deň niekoľko aktualít, samozrejme nie je možné každodenne pridávať rozhovory alebo recenzie. Napriek tomu, že portál stojí a padá na jednom človeku, som rád, že sa mi za 5 rokov podarilo vybudovať okruh trvalých spolupracovníkov. Samozrejme je nevyhnutné ich neustále naháňať a pripromiť im termíny uzávierok. Nedávno prebehli na stránke zmeny, ďalšie pribudnú v novom roku. Zásadným bude riešenie diskusného fóra, ktoré je mnohokrát skutočne divoké, čo ale svedčí o záujme čitateľov.

F Portál ponúka priestor aj jazzmanom, ktorí písu o koncertoch alebo recenzujú albumy. O tom,

že o jazze majú písat len hudobníci, sa nedávno na stránkach Hudobného života vyjadroval saxofonista Piotr Baron. Čo si o tom myslíš?

Na jednej strane je logické, že o hudbe ako aj o samotnom backgrounde majú najväčší prehľad hudobníci, na druhej je tu problém kamarátstva: nenapíšem zle o svojom kolegovi, pretože ma nabudúce nepozve k ďalšiemu projektu. Nie je pravdou, že o muzikantoch sa majú vyjadrovať len muzikanti, pretože každý má právo na svoj názor. Pri protichodných tvrdeniach je ideálom hľadať zlatú strednú cestu, ktorá bude čo najobjektívnejšia. Muzikantov som v poslednom čase zapojil do písania najmä preto, aby som trochu umlčal tých, ktorí najviac „vyskakovali“ a protestovali. Do určitej miery sa mi to aj podarilo. Mnohí z nich sú však vytážení a nie každý je schopný napísat čitateľhý text. Naopak, výbornou sa ukázala spolupráca s gitaristom, v súčasnosti najmä pedagógom Andrejom Kellenbergerom. On sám je hudobníkom a jeho recenziám nechýba rozhlás, vlastný názor, znalosť kontextu. Výborne „zapadol“ aj trombonista Vlado Vizár. Podobné plány som mal s Matúšom Jakabčicom, ten je však veľmi vytážený. Je to dlhodobý proces a dúfam, že podobných postrehov ľudí priamo „z kuchyne“ bude časom pribúdať.

F Bola jedným zo zámerov založenia portálu prezentácia tvojich fotografií?

Hybným impulzom nebola moja nenaplnená fotografická ambícia. Keď som skončil v decembri 2003 v rozhlase, chcel som v podobnej práci pokračovať. Práca v komerčnom rádiu nepripadala do úvahy a tak som musel vyskúšať čosi na vlastnú pásť. Základ spočíval v prenesení toho, čo som robil dovtedy – informovanie o jazzovom dianí, organizovanie jazzových koncertov, nahrávanie a príprava relácií –, na inú platformu. Od začiatku som sa snažil osviežovať texty fotkami, pretože sa mi nikdy nepáčili internetové články s jedinou agentúrnou fotkou, ktorú som okrem toho nachádzal pri ostatných článkoch na internete. Okrem toho ma nebavili dlhé texty s minimom fotiek, preto som sa rozhodol pre model, ktorý čitateľa naláka zastaviť sa pri danom článku. Myslím, že množstvo fotiek stránky oživuje.



JAZZ 2006

Patrick Španko, Peter Ertl

MEET PHOTO SMALL PHOTO EDITION I MALÁ FOTOGRAFICKÁ EDícia
Jazz Baltica, Bratislava Jazz Days, Jazz Festival Saalfelden, Inntor, Party & Bass, Jazz Fest Passau, Jazz Festival Burghausen

Jazzová fotografia

Má podľa teba jazzová fotografia svoje špecifiku?

Nad podobnou otázkou som sa nikdy nezamýšľal. Prvoradým je, podobne ako pri mnohých iných činnostiah, vzťah k foteniu ako takému, pretože práve ten ovplyvňuje výsledok. Špecifom však môže byť napríklad to, že musí skoncentrovať energiu a sústredenosť do krátkeho času. Na mnohých festivaloch – povedzme v Saalfeldene – je dovolené fotiť len prvých 10 minút každého koncertu a pokiaľ chceš stihnuť „nacvakat“ niekolkočlennú kapelu, býva to skutočne stresujúce. Nehovoriac o ďalších dvoch až troch desiatkach kolegov-fotografov, z ktorých je mäloktoj ústretový k tvorej práci, takže občas je nevyhnutné použiť lakte a byť zdravo drži. Naopak, pri ateliérovej fotografií máš čas, môžeš experimentovať so svetlom, vďaka digitálnej technike vidieš hned výsledok, ktorý môžeš vzápäť korigovať. Pri fotení koncertu sa musíš prispôsobiť podmienkam, svetlu alebo uhlom, aké máš k dispozícii. Niektorí umelci bývajú natolik „ústretoví“, že hrajú takmer celý čas chrbotom k publiku, prípadne stanovia rozličné zákazy. Po-vestným je absolútny zákaz fotenia Abdullahe Ibrahima, nerád sa fotí aj Brad Mehldau. Rozumiem, že to mnohých umelcov vyrušuje, myslím však, že možno robiť kompromisy, nezačínať koncerty tichou baladou, pri ktorej počuť každé cvaknutie spúšte.

Ideálnym miestom pre koncertnú fotografiu sú zrejme kluby, napríklad viedenský Porgy & Bess – tam si ako fotograf môžeš vyberať z viacerých priestorov a vďaka dvojici setov za večer máš dostatočný čas.

Porgy je extrémnym príkladom v rámci toho, čo všetko si môžeš pri fotení dovoliť, pretože okrem novinárov tam chodievať fotiť aj amatéri a nadšenci. Na druhej strane mi niektorí návštěvníci dávajú najavo, že im prítomnosť fotografa prekáža. Samozrejme, som rád, že tam môžem chodievať, ale uvedomujem si, že pre klub nie sú najdôležitejší novinári – aj keď robia koncertom propagáciu –, ale poslucháči, ktorí za hudbu platia. Vďaka propagácii na mojej stránke však prichádzajú do Porgy aj Slováci a som presvedčený, že je to pre klub zaujímavá protihodnota.

Dokážeš si vychutnať koncert aj s fotoaparátom v ruke alebo sa uvoľníš až vo chvíli, keď aparát odložíš?

Toto je jeden z problémov, s ktorými si neviem rady: keď mám „foták“, venujem sa len foteniu, pretože nikdy nedokážem odhadnúť, kedy ho umelec alebo organizátor ukončia. Fotenie je neustály proces, zväčša „cvakám“ počas celého koncertu, pretože neviem, kedy sa podarí najlepší záber. Väčšinou to bývajú práve tie posledné napriek tomu, že som ich predtým spravil hoci aj 400 a mnohé boli technicky dokonalejšie. Závisí to však od osobného vkusu a preferencie. Hudbu s aparátom v ruke samozrejme vnímam, nie som však do nej natoliko ponorený ako pri bežnom počúvaní. Je to určitá trauma a predpokladám, že sa s ňou budem vyrovnávať čoraz ľahšie.

Pri listovaní polského Jazz Forumu bafa diametrálny rozdiel medzi hĺbkou a schopnosťou zachytania výrazu na archívnych fotografiách legendárneho Mareka Karczewicza a viac-menej dokumentačne poňatými snímkami rozličných mladých autorov.

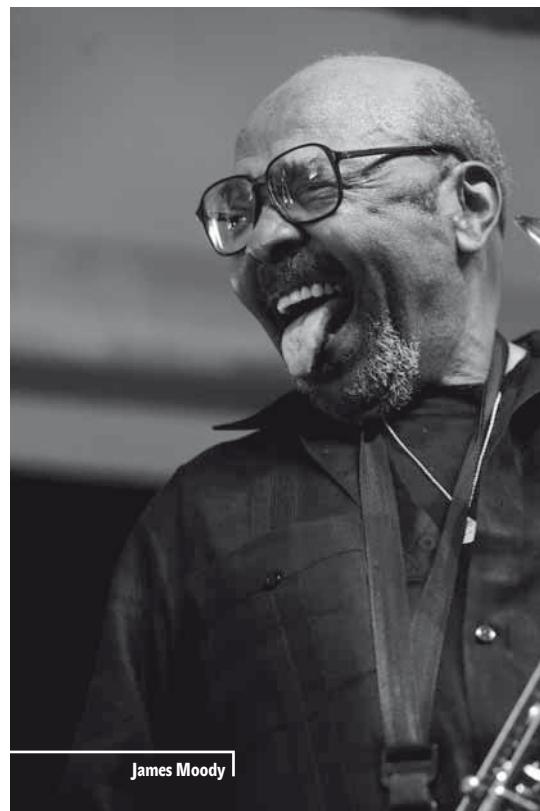
Bohužiaľ, v súčasnej rýchlej dobe dosiahne hĺbkou len málo vecí a podobne je to s fotografiou. K tomu, aby sa objavil výnimcočný človek s inou optikou nazerania na veci, ako je napríklad v Amerike Jimmy Katz, musí byť 100 priemerných fotografov. Poznám fotografov pracujúcich len na kommerčných zákazkach, iní fotia pre radosť. Nie každý narába so svojim výstupom rovnako. Ja som vždy robil niekoľko činností naraz: bol som na festivale, z ktorého som pre rozhlas pripravil relácie, zároveň som tam fotil a ešte som napísal report pre nejaký časopis. Celý život som zvyknutý variť na troch-štyroch ohňoch naraz: som fotograf, novinár, redaktor, dramaturg, marketingový pracovník, pretože svoje aktivity si musím veľieť spropagovať.

Je možné žiť sa na Slovensku jazzovou fotografiou?

Jazz je menšinovým žánrom a trh s touto hudebou je absolútne nulový, takže si to vôbec nedokážem predstaviť. Zhováral som sa o tomto s legendárnym fotografiom Jimmym Katzom a ani on sa nedokáže užiť len jazzovou fotografiu. A pritom jeho snímky nájdeme na množstve nahrávok alebo na každej druhej obálke Down Beatu. Sám som sa fotografiou kedysi živil, venoval som sa však reklamnej, dokumentárnej alebo reportážnej fotografií. Trh s fotografmi je obrovský a vďaka dostupnosti špičkových aparátov to mnohokrát nie je o tom čo dokážeš, ale aké máš konexie.

Slovenskí jazzmani sú v rámci virtuálneho sveta povestní svojou nekomunikatívnosťou. Akým spôsobom od nich získavaš informácie?

Spôsob, akým naši jazzmani zverejňujú informácie je problematický. Mnohí z nich majú dojem, že o nich nepíšem, na druhej strane pre to absolútne nič nerobia. Pokial mi hudobník nepošle aspoň email s informáciou kde hrá, táto správa sa ku mne nedostane a nemôžem ju zverejniť. Tito hudobníci potom závidia a ohovárajú svojich kolegov, že ich preferujem. Kto však bol na vojne, pozná platnú zásadu: „Vojak sa stará, vojak má.“ Pri zverejňovaní informácií nerobím žiadne výnimky, pretože na to je portál určený. Vzorová spolupráca funguje napríklad s AMC Triom – som ich oficiálnym mediálnym partnerom a oni ma neustále informujú o svojich aktivitách. Neraz by stačilo, keby si jazzmani aktualizovali svoje webové stránky. Takých však možno porátať na prstoch jednej ruky. Znie to sice ako otrepaná fráza, ale každý musí začať od seba. Neustále opakovane informácie sa na čitateľa musia nalepiť, to je princíp reklamy a marketingu. Širšia informovanosť o jazze dokáže po určitom čase rezonovať na mnohých miestach a môže prispieť naprí-



James Moody

klad k vybudovaniu jazzového školstva, ktoré tu potrebujeme. Máme na to personálne kapacity, čo dokazuje každoročná účasť týchto osobností na jazzových dielňach a workshopoch v zahraničí. Keby sa každý z nás dokázal zapojiť do tvorivého procesu, širšie povedomie o jazze by sa mohlo čoskoro zlepšiť.

Patrick ŠPANKO (1960, Bratislava), fotograf, redaktor, dramaturg. Počas štúdia (teória kultúry na Filozofickej fakulte UK, 1979-1985) prispieval do viacerých časopisov (Smena, Populár, Život, Melodie, Gramorevue, Rytmus, Mladé rozlety) a spolupracoval so Slovenským rozhlasom. Od 1984 pracoval v Redakcii populárnej hudby SRO, do r. 2004 bol dramaturgom pre jazz a redaktorom pre jazz a slovenskú populárnu hudbu. Spoločne s Y. Kajanovou je zakladajúcim členom Slovenskej jazzovej spoločnosti (December 1989), viceprezidentom a členom Rady SJS. Od r. 2004 je fotografom na volnej nohe, od novembra 2005 viedie internetový portál skjazz.sk. Spolu s P. Ertlom vydal knihu fotografií JAZZ 2006.



skjazz.sk
Tvoje Jazzovinky

5P fotografa Patricka Španka

Jeff Beck with Jan Hammer Group: *Live* (Epic 1977)

Samozrejme, tých albumov je omnoho viac, ale spomeniem aspoň tie, čo mi utkeli v pamäti do mojich dvadsaťich rokov. Na nich som potom mohol stavať svoj jazzový svet!

Tento album bol pre mňa jedným z prelomových! Mal som na 2 hodiny požičanú LP od kamaráta, nahral som si ju na magnetofón B3 (štvorstopový Sonet Duo) a obohrával donekonečna. Obdivoval som gitarové „spievané“ finty Jeffa Becka a celkový tah kapely. V sedemnásťich úplná krása, nie? Cédečko sa mi podarilo zohnať prostredníctvom kamaráta asi pred 10 rokmi až k Kanady. Dodnes si ho rád vypočujem, asi pol roka som ho mal aj v aute.



Michał Urbaniak Constellation: *In Concert* (MUZA 1973)

Veľmi dôležité miesto v získavaní platní bolo pre mňa Poľské kultúrne stredisko na Námestí SNP v Bratislave. Kupoval som tam nielen časopis Jazz Forum, čo bolo v čase „bolševika“ okno do sveta jazzu, ale najmä platne či príležitostne plagáty. Tu

som spoznal celú poľskú jazzovú garnitúru, z ktorej sa niekoľko občas objavil na „jazzákoch“. A potom som ich videl na festivale Jazz Jamboree vo Varšave, kde som bol prvý raz v roku 1979. Láska k Urbaniakovi mi zostala dodnes - na festivale Jazz FOR SALE

2010 som si teraz, po dlhých rokoch nekupovania albumov, kúpil 2CD *Miles of Blue*. Práve od Urbaniaka a Urszule.

Billy Cobham: *Crosswinds* (Atlantic 1974/Supraphon 1977)

Dôležitým kanálom na prísun jazzovej či celkovo zaujímavej hudby bol aj

Hi-Fi klub, ktorého som bol členom, kde som si po získaní poukážky mal možnosť zakúpiť za 44 Kčs „západné albumy“. Billy Cobham a jeho neuveriteľná technika - to bolo niečo! V rovnakej edícii vyšli aj Chick Corea a Return To Forever, Weather Report a mnogé iné tituly. Tieto platne boli základom pre naše piatkové stretnutia v Jazzovom krúžku na gymnáziu Novohradská v Bratislave, ktorý som viedol 4 roky, a kde sme si prehrávali takmer výhradne jazz. Profesor matematiky (tuším sa volal Kysel), ktorý viedol Krúžok vážnej hudby, bol zo mňa dosť nervózny a aby pritiahol väčšiu pozornosť študentov, začal s nimi počúvať ABBU a iné skupiny populárnej hudby. Návštevnosť mu však nikako výrazne nestúpla a nadáľ som vysoko viedol!



gabriel Jonáš, karel Růžička, Emil Viklický (Supraphon 1978)

Klávesová konkláva - Gabriel Jonáš/Karel Růžička/Emil Viklický (Supraphon 1978)
V začiatkoch bola pre mňa dôležitá česká jazzová scéna, kde sa

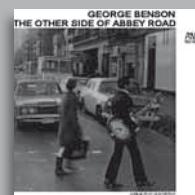
toho vždy dialo viac, vychádzali tam platne a bolo viac koncertov. Klávesová konkláva bola pre mňa akýmsi zadostúčinením, že aj na Slovensku máme šikovných jazzmanov (Gabo Jonáš), ktorí sa smeľo môžu rovnať tým českým!

George Benson: *The Other Side of Abbey Road* (A&M Records 1969)

Bolo to moje prvé stretnutie s Beatles! Objavil som ich až v sedemnásťich, keď som z „čundra“ v bývalej Juhoslávii doniesol rovných 42 platní (Crussaders, Stanley Clarke, Weather Report...) a medzi nimi aj túto. V obchode v Belehrade som sa nestačil diviť, kolko platní môže byť človeku k dispozícii. Odvtedy mám rád šikovné úpravy známych piesní či skladieb do nového šatu, najmä toho jazzového. A Beatles boli asi najčastejšie „coverni“ inými hudobníkmi.

Toto moje spomínanie ma opäť presvedčilo, aby som vytiahol starý „gramec“ a počúval po rokoch cediečiek opäť staré dobré vinylové skvosty!

(mot)



Dávid Hodek Quartet *The First*

Dávid Hodek - bicie nástroje
Radovan Tariska - altsaxofón
Péter Sárik - klavír
Tomáš Baroš - kontrabas

Okrem pozoruhodnej techniky prekvapuje dvanásťročný Dávid ležernou eleganciou, citom a bezpečnou orientáciou v rytmických dôtipných kompozících klaviristu Pétra Sárika. Pre svojich spoluhráčov je maximálne spoľahlivým a rovnocenným partnerom, o čom svedčí aj nedávne ocenenie *Talent roka 2009* v rámci prestížnej rakúskej Hans Koller Preis.

hudobné entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

CD si môžete nákupiť vo vybraných predajniach alebo si ho môžete objednať na stránke www.hc.sk (distribucia@hc.sk), prípadne na tel. čísle 02/20 470 460

Dávid Hodek quartet

the first

hudobné entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Milan Paľa
Czech Virtuosi
Ondrej Olos
 Hudobné centrum 2010

Huslista Milan Paľa je výrazným fenoménom slovenskej hudobnej scény posledných rokov. Jeho fascinácia súčasným, najmä slovenským huslovým repertoárom sa dlhodobo prejavuje v projektoch a nahrávkach, ktoré sú profesionálne, na špičkovej úrovni, a pritom nie sú zamerané len na komerčný úspech. Jeho nový album skladieb pre husle, resp. violu s orchestrom, ktorý vydalo Hudobné centrum, je dôkazom premyslenej a homogénej interpretačnej koncepcie.

Úvodná skladba Juraja Beneša *Musica d'inverno* sa otvorené hlásí ku klasickej nástrojovej tradícii a k vyložene „belcantovému“ huslovému zvuku, pričom Paľa môže dokonale ľažiť zo svojej schopnosti hrať širokú kantilénu a expresívne spevne frázy obohatené o rôzne súčasné techniky a efekty. Meditatívne baladické prvky diela a citácie chorálu sú prednášané s pokojom a vyrovnanosťou a tvoria plnohodnotný kontrast voči dramatickému pátosu exponovaných úsekov. Nasledujúca skladba, *Plesně Ašíry od Jevgenija Iršaia*, je charakterovo pozoruhodne rôznorodá, plná pohybu a meniacich sa nálad. Interpret podčiarkuje hravý až insitný charakter niektorých úsekov diela, aby o to viac vynikli tragickej tóny lamenta. Skladba *Já-kobuv zápas* pre violu a komorný sláčikový súbor od českého skladateľa Františka Gregora Emmerta vo svojich troch častiach prezentuje rozorvanú, meditatívnu štúdiu biblického textu, kde sa sólová viola i celé sekcie súboru pohybujú na polyrytmických plochách vytvárajúcich separátne hudobné „minisvety“ a premenlivé farebné štruktúry tónov temných odtieňov.

Interpret so súborom Czech Virtuosi pod vedením Ondreja Olosa v komplikovanej textúre citlivo dávajú mieru razancie i lyriky a pomyselný zápas tak dostáva reálne kontúry vo vzájomne súperiacich nástrojových sekciach ansámblu i sólistu. Album uzatvára *Monológ pre violu a komorný orchester* Alfreda Schnittkeho. Toto dielo je plné melanchólie a vnútorného nepokoja a sólista sa musí vysporiadať s hrozivým pozadím tlmeného zvuku orchestra. Nad statickými poliami orchestrálneho zvuku o to viac vyniká Paľova expresívne „blúdiaca“ viola a jeho famózne narábanie s hudobným časom.

Milan Paľa na svojom alume okrem virtuóznej polohy (v ktorej je suverénny a v ktorej môže miestami zaznieť až akysi démonický podtón, podčiarknutý aj vizuálom CD) zaujme i subtilnou hrou, introvertiou delikátnostou a flexibilitou frázy, a najmä krehkými, plastickými líniami, ešte umocnenými špecifickou farbou jeho violy v skladbách Emmerta a Schnittkeho. Skvelá dramaturgia albumu ho predurčuje na celné miesto výkladov pokrivkávajúceho a obsahovo podvyživeného slovenského trhu s hudobnými nosičmi. Ide skutočne o nadčasový, hodnotný a nekompromisný interpretačný počin.

Peter KATINA

V interpretácii Milana Paľu a orchestra Czech Virtuosi pod vedením dirigenta Ondreja Olosa album predstavuje diela Juraja Beneša, Jevgenija Iršaia, Františka Gregora Emmerta a Alfreda Schnittkeho. Možno ho poňať aj ako profilové CD Milana Paľu, ktorý sa na ňom predstavuje zároveň ako sólový hráč na husliach aj viole, pričom diela Emmerta a Iršaia sú mu venované. Kreatívna spolupráca medzi autorom a interpretom v tvorivom procese, ktorého výsledok môžeme počuť na CD alume, je zárukou autentického stvárnenia diela a zámeru umeleckej výpovede skladateľa. Pre informovanosť by bolo prínosom, ak by bol obsah CD jasný aj bez nutnosti otvorenia obalu. Úvodným dielom je *Musica d'inverno per violino ed orchestra* Juraja Beneša z roku 1992. Slovenský názov diela je „Hudba zimy“ a bolo by zaujímavé vedieť, či bola prvotnou charakterovou ideou diela

alebo bol názov priradený dodatočne ako reflexia. Kompozícia je vystavaná z viacerých charakteristických úsekov, ktoré reflektujú názov diela z rôznych uhlov pohľadu. V niektorých autor volí hudobný materiál prevažne figuratívneho typu a spôsobom jeho spracovania kladie dôraz na zvukovosť husty a plnej textúry. V kontraste k nemu stojia komornejšie inštrumentované úseky a pasáže sólových huslí. Na iných miestach zas kontúra horizontálnej línie a jednotlivé harmonické postupy evokujú estetiku a zvukosť povojnej slovenskej moderny vychádzajúcej z pražskej školy. Ďalším elementom je už na začiatku skladby prezentovaná idea chorálu - chorálového nápevu, ktorý sa objavuje neskôr v rôznych inštrumentačných obmenách. Zaujímavé je tiež širokospékrálné použitie aparátu bicích nástrojov. Ide o *Plesně Ašíry* Jevgenija Iršaia, bolo vytvorenie čo najkvalitnejšej skladby schopnej oslovíť širokú verejnosť pri práci s čo najednoduchším hudobným materiáлом. Názov koncertu pre husle a orchester plného kontrastov a humoru je odvodený od hebrejského mena Ašira, čo v preklade znamená „zaspievam“ alebo „bohatá“, a je zároveň anagramom autorovho priezviska. Tak, ako píše i sám autor, už počiatočné frázy na začiatku koncertu a vstup sólových huslí s veľkými intervalovými skokmi skrytého dvojhlasu evokujú estetiku a štýl Sergeja Prokofieva či Dmitrija Šostakoviča. Skladba je jasne vnútorne členená na 5 časti; pričom každá z nich smeruje kulináciu napäťia a vývojom hudobného procesu k nasledujúcej. Rýchle časti s participáciou celého telesa v sekčnej inštrumentácii kontrastujú s pomalými časťami, kde sa popri sólových husliach stáva dominantným aj part klavíra, na nahrávke interpretovaný samotným skladateľom. Línia sólových huslí tu pôsobí dojmom monológu, kadencie, ktorú dotvára orchester jemnými a farebnými plochami. Sínusoida napäťia a uvoľnenia komplexného dramaturgického oblúku skladby, vychádzajúc z menej sofistikovaného a transparentného hudobného materiálu, je presne načasovaná. Kóda je akousi bodkou podčiarkujúcou humorý charakter skladby.

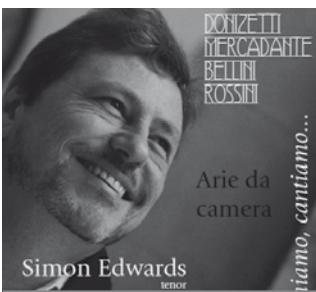
Na rozdiel od *Hudby zimy* Juraja Beneša je trojčasťový koncert *Já-kobuv zápas* pre violu a ko-

morný sláčikový súbor Františka Gregora Emmerta programovou skladbou, ktorá spracúva konkrétny biblický príbeh Jákoba z knihy Genesis. Každá z častí začína sólovou violou, ktorej part je primárny a pohyblivejší oproti sprievodnej funkcií sláčikového súboru. Sólové pasáže violy sú technicky náročné, vykreslujú kontrastné nálady a charakter vychádzajúce z programovej predlohy.

Skladbou finalizujúcou album skvelého Milana Paľu, o ktorej sa v texte k CD bohužiaľ nič nedozvieme, je jednočasťový *Monológ pre violu a sláčiky* Alfreda Schnittkeho z roku 1989. Rovnako ako *Koncert pre violu a orchester* z roku 1982, aj *Monológ* je venovaný violistovi Jurijovi Bašmetovi. Tektonicky je táto štýlovo jednotná kompozícia v sonátovej forme. Vychádzajúc z úvodného *Larga* s viacerými sólovými pasážami, monológmi violy, prechádza úsekom v *Moderate*, ktoré prináša a následne rozvádzá dve hlavné a dve vedľajšie témy. Po voľnom atematickom úseku so silne rytmicko-kontrapunktickým rozvedením a glissandami sa tematické elementy znova objavia v závere dramaturgického oblúka ako reminiscencia *Larga*, ktorým skladba končí postupným vytrácaním sa hudobného pradiva v parte sólovej violy.

Album je prvotriednym produkтом po každej stránke. Umelecká úroveň a interpretácia skladieb sú brilantné. Výkon sólistu je nevšedne excelentný ako na husliach, tak na viole. Milan Paľa je bravúrny nielen po technickej stránke, ale úplne vtiahne posluchača do hudobného toku a ponúkne mu komplexný, nevšedný a hlboký umelecký zážitok. Zvuk orchestra Czech Virtuosi pod vedením dirigenta Ondreja Olosa je skvele vyvážený vo všetkých registroch a medzi jednotlivými nástrojovými skupinami, bez nedostatkov v intonačne náročných pasážach ani zložitých klastoch. Vydavateľský počin Hudobného centra je jednoznačne prínosom k osvetie súčasnej hudby na Slovensku. Môžeme si len priať, aby podobných albumov, ktoré by predstavovali aj súčasnú slovenskú hudbu s interpretmi takýchto kvalít, bolo čo najviac.

Anton STEINECKER



Amiamo, cantiamo...
Arie da camera
 Donizetti, Mercadante,
 Bellini, Rossini
 Simon Edwards, tenor,
 Simon Lebens, klavír
 Slovart Music 2009

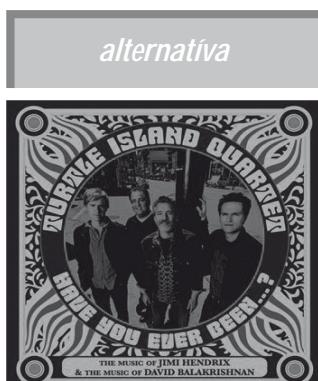
Letmý pohľad na prednú stranu bookletu CD z vydavateľstva Slovart Music, ktoré sa mi nedávno dostalo do rúk, s menami skladateľov Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante, Vincenzo Bellini a Gioachino Rossini by mohol nasvedčovať, že pôjde o výber brillantných čísel z ich operných diel. V istom zmysle je to pochopiteľné, pretože tito klúčoví predstavitelia predverdiovského belcanta boli produktívni práve v oblasti opernej tvorby. Menej výrazný nadpis „Arie da camera“ či podtitul *Amiamo, cantiamo* (Milujme, spievajme), prevzatý z textu jednej z Rossiniho piesní tohto disku (*L'orgia*), nás však z prípadného omylu vyvedie. Obsah nosiča tvorí zmes sedemnástich koncertných árií a piesní od vyššie menovaných majstrov. V rámci ich tvorby patria k tým menej frekventovaným opusom a formovo vychádzajú zarie antiche, ktoréj sa v priebehu 17. a 18. storočia venovali napríklad Vivaldi, Caldara, Giordani či Scarlatti.

Nahrávka vznikla v Moyzesovej sieni v Bratislave a jej interpretmi sú britskí umelci – tenorista Simon Edwards a klavirista Simon Lebens. Vzhľadom na skutočnosť, že spevák si už interpretáciami komornej piesňovej, ale aj vybranej opernej tvorby (napr. Händla, Mozarta, Rossiniho a ī.) nado budol isté renomé, očakávania priaznivcov vokálnej tvorby pochopiteľne vzrástajú. Ako je zrejmé, nenútene ľahký a prirodzené pohyblivý tenor Simona Edwardsa k uvedenému typu repertoáru priam predurčuje. Jeho hlas znie vynovené a s ľahkosťou prekonáva náročnejšie koloratúrne pasáže, i keď mestami je ľažké ubrániť sa dojmu, že v stredných polohách sa

spevák cíti „bezpečnejšie“ (napr. v Donizettiho *Ah! Rammenta, o bella Irene*). Oporou je mu po celý čas klavírny sprievod vnímatváceho Simona Lebensa. Hoci sa interpret usiluje aj o výrazové rozlíšenie charakteru jednotlivých skladieb (napr. Belliniho *L'abbandono* či Rossiniho *La danza*), niektoré skladby by si predsa len „zaslúžili“ o trochu väčšiu dávku afektu (napr. Belliniho *Malinconia, ninfa gentile*). Vyznenie nahrávky je väčšinou pozitívne, predsa však mestami vzniká zdanie sterilnej atmosféry a zotrívania v jednej výrazovej rovine.

Žiaľ, nasledujúce riadky musím venovať trochu problematickému bookletu. Jeho obsahová stránka by bola v zásade v poriadku. Na úvod si môžeme prečítať štúdiu venovanú repertoáru, nasledujú profily interpretov a za nimi texty jednotlivých piesní. To všetko trojzjazyčne – po anglicky, francúzsky a napokon aj po slovensky (bez udania autora slovenského prekladu, na rozdiel od toho francúzskeho). Bez väčšej námy je možné v slovenskom texte objaviť viaceré (a často zbytočné) nezrovnalosti (napr. v tenoristovom profile je Rossiniho opera *La gazza ladra*, u nás známa skôr ako *Straka zlodejka*, uvedená ako *Kradnúca straka*, z Prokofievoj *Lásky k trom pomarančom* sa stala *Láska troch pomarančov*, Mercadante bol premenovaný na „Saviera“, chybne je aj zoradenie prekladov umeleckých profilov atď.). A to rozhodne k dobrému dojmu z inak pomerne príjemného CD neprispieva...

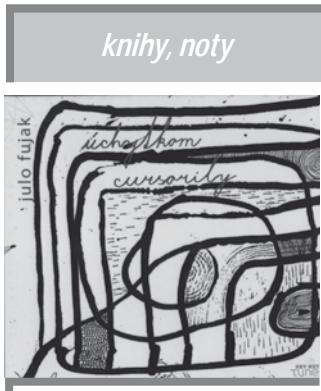
Eva PLANKOVÁ



Turtle Island Quartet
Have You Ever Been...?
 The Music of Jimi Hendrix
 & The Music of David
 Balakrishnan
 Telarc 2010

Ak siahne komorné zoskupenie „klasického“ zamerania po materiáli, ktorý obvykle interpretujú jazzové alebo rockové kapely po kluboch, vždy to vzbudí určitú pozornosť. Zarytý fanúšik originálnych skladieb sa k takýmto počinom zväčša stavia s nadšením spojeným s mnohými otáznikmi, ale aj častočnou nedôverou. Vedľa mnohokrát je naozaj zložité predstaviť si, ako môže materiál rockovej superhviezdy prevziať a interpretovať napríklad sláčikové kvarteto. Rozlúštenie hľadanky ponúkne až výsledný dojem po vypočutí nahrávky alebo po návštive koncertu. Mne podobný zážitok ponúkol album sláčikového kvarteta Turtle Island Quartet s názvom *Have You Ever Been...?*, automaticky vyvolávajúci asociácie s jedným takmer rovnomeným albumom Jimiego Hendrixa. Na Hendrixovej tvorbe som takpovediac hudobníky vyrastal a čas strávený pri jeho skladbách môžem rátať na dni, takže moje očakávania a možno aj pochybnosti boli o to väčšie. Po prečítaní si biografie jednotlivých členov kvarteta mi bolo jasné, že ide o špičkových hráčov, ktorí sú interpretáciami úprav jazzových či rockových skladieb zaobrájú už nejaký čas. Akonáhle som si vypočul niekoľko trackov zo začiatku albumu, bol som o tom aj osobne presvedčený. Priam sršali virtuozitou, zvukovou farebnosťou a dýchalco s nich nadšenie, s akým sa kvarteto pod vedením huslistu Davida Balakrishnana pustilo do ich predvedenia. Pri počúvaní ma nadchla aj aranžérská práca, kedy Hendrixove skladby sú plné psychedelického prejavu jeho gitarovej hry doplnenej o „efekty“. Avšak na tomto alume je všetko, ako má byť – úprimne, „je to tam“. Preto sa môžeme nechať v pokoji unášať skladbami, akými sú hned zo začiatku *Have You Ever Been (To Electric Ladyland)*, *House Burning Down* či známa skladba *Voodoo Child (Slight Return)*. Akoby dramaturgickým intermezzom medzi hudbou Jimiego Hendrixa a nasledujúcimi skladbami Davida Balakrishnana je skladba *To Bop Or Not To Be* signovaná charakteristickým jazz-fusion zvukom Johna McLaughlina, ktorý vo svojej tvorbe často zachádzal do hudobnej koláže jazzu

Filip HOŠKO

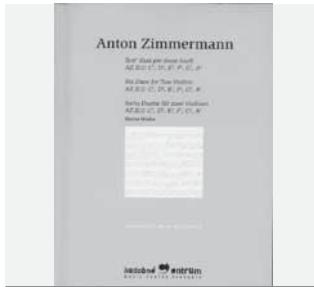


Július Fujak
Hudobné korela(k)tivity.
FF UKF Nitra, 2008

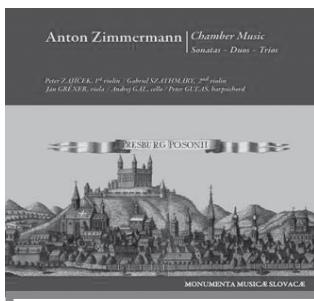
Július Fujak rozdelil svoju publikáciu *Hudobné korela(k)tivity* na dve hlavné časti. V tej prvej prezentuje štúdie a v druhej články. Napokon ako prílohou uvádza publikované rozhovory s ním. Časiskom Fujakovej práce sú štyri štúdie a hlavnú z nich, *Na margo niektorých motívov v hudobnej semiotike Petra Faltina*, možno považovať za autorovo najodbornejšie uchopenie danej problematiky v rámci celej publikácie. V tomto texte odkazuje na časiskovú hudobno-semiotickú prácu P. Faltina *Význam estetických znakov: 1. Hudba a jazyk* (Rader Verlag 1985). Fujak sa púšťa do zložitej problematiky významu, a to odvolávaním sa aj na práce z oblasti logiky jazyka, čo je legitíma cesta, nakoľko výsledky a prístupy rôznych filozofických teórií sa aplikujú aj do hudobnej teórie. Fujak však nedostatočne rozlišuje medzi jednotlivými konceptami pracujúcimi napr. s pojmom *denotát* na rozdiel od *referent*, *designát* a pod. Nevyjasnenie týchto pojmov (okrem iných) by som označil ako jeden z kameňov úrazu inak ambiciozneho textu. Druhým by azda mohlo byť Fujakovo nejasné písanie o sémantickom trojuholníku (1. výraz/znak, 2. zmysel/význam, 3. denotát/objekt), pričom by mu neprekážalo zmeniť ho na Saussurovu dvojicu „označujúce – označované“, čím nešikovne odkazuje na neskoreho Wittgensteina (s. 59). Treba poznámenať, že Saussure v čase písania svojho *Kurzu všeobecnej lingvistiky* sémantický obsah výrazu považoval za psychologickú entitu, od čoho nás osloboďil Gottlob Frege. V texte Fujak viackrát operuje s menami filozofov jazyka či analytickej filozofie, ktorí sa venovali te-

órii významu, pričom ich stanoviská samotní bádatelia menili. Faltin podľa Fujaka nie je zástancom ani saussurovskej koncepcie významu (dvojica označujúce – označované), ani fregeovskej (trojuholník výraz – zmysel – denotát), ale neskorej wittgensteinovskej – *Filosofické skúmania*, čo je pragmatická koncepcia významu ako použitia, kde významným a zároveň aktívnym prvkom je človek – hovorca/posluháč. Fujak parafrázuje Faltinovo presvedčenie, že (hudobná) výpovede v sebe obsahuje (hudobné) myšlienky odvolávajúce sa na fenomenologickú filozofiu E. Husserla. Za nedostatok považujem to, že Fujak nijako neosvetľuje Faltinove filozofické východiská či postoje. Odkazy k prácам Ch. S. Peirca či U. Eca a iných považujem za zbytočné, nakoľko neuvádzajú súvislosti. Je však pravda, že Fujak chcel primárne len upozorniť na niektoré podnetné impulzy v myšlení P. Faltina. Za menej polemickej textu považujem *Podivuhodnú tvorivosť vnímania hudby*, v ktorom Fujak píše o (hudobnom) geste, kreativite/tvorivosti, nakoľko ide o voľné a pochopiteľné interpretácie načrtnutej problematiky. V texte *Modus (ne)vedomia v hudobnom vnímaní* autor pojednáva najmä o inočasovej realite pri zažívaní umenia (hudby), ktorý je plný psychológie a pocitov, pričom sa stráca argument daného textu. Je však nepopierateľné, že estetika zážitku by mala byť predmetom výskumu aj u nás. Za popisný považujem text *Korela(k)tivita hudobno-umeleckej intermediality v súčasnosti*, kde Fujak popisuje jednotlivé prístupy rôznych autorov-umelcov, pričom nechýba pokus o teoretický vklad odvolávajúci sa na práce J. Mukařovského, P. Faltina či iných. V tomto teste sa Fujak chcel zrejme venovať časiskovému pojmu svojej publikácie – *korela(k)tivita* –, ktorý nedostatočne vysvetlil, nijako nedefinoval, iba ak sčasti charakterizoval, čo je podľa mňa málo. Zvyšné štyri texty (t. j. druhá časť publikácie – *Články*), ako aj uvarené rozhovory s Fujakom považujem za prijemné čítanie odlahčené od teoretizovania. Celú publikáciu vnímam ako záznam sledu myšlienok Júliusa Fujaka, ako sieť poznámkov pre ďalšie filozofické úvahy a nevnímam ju ako uzavreté dielo.

Jozef ŽILINEK



Anton Zimmermann
Šesť duet pre dvoje huslí
Darina Múdra (ed.)
Hudobné centrum,
Bratislava 2008



Anton Zimmermann,
Chamber Music/Sonatas -
Duos - Trios
Peter Zajíček, Gabriel Szathmáry, Ján Gréner,
Andrej Gál, Peter Gulás,
Hudobné centrum 2008

decké katedrály. Pokud se nepovede získat další informace, musíme se spokojit s konstatovaním, že když se Slezan Anton Zimmermann na začátku 70. let 18. století rozhodl přesunout své působiště do Bratislavu, přišel tam už jako známý hudebník a skladatel. V hlavním městě tehdejšího Uherska ho čekala sice ani ne desetiletá, přesto však znamenitá kariéra knížecího dvorního komponisty ve službách hlavy uherské katolické církve Josepha Batthyányho. Pro svého zaměstnavatele sestavil na tehdejší dobu poměrně velký orchestr, který měl domácí i zahraniční členy, byl uznávaným autorem světských i duchovních skladeb a hudebním organizátorem par excellence; v pozdějších letech byl jmenován i varhaníkem bratislavského korunovačního Dómu sv. Martina. Zimmermannovo rozsáhlé dílo se za jeho života rozšířilo v opisech a tiscích po téměř celé Evropě, a to především v německy hovořících zemích. Nově z něj byl vydán zatím jen zlomek – několik symfonii, jedna mše a dnes recenzovaná část komorního díla, a to v edicích Musicalia Danubiana (Budapešť, editor Péter Halász) a Monumenta musicæ Slovacae (Bratislava, Darina Múdra).

Bratislavská edice využívá výhody existence špičkového rezidenčního orchestru Musica aeterna k paralelnímu vydávání série brillantních zimmermannovských nahrávek: se skladatelem se tak seznámí zároveň hudebníci i posluchači – v případě autorů, jejichž jména se denně neskloují v médiích, se jedná o ideální způsob vzbuzení zájmu o jejich tvorbě. Vydání Zimmermannových šesti duet pro dvoje housle doprovází CD, na němž je nahrán výběr ze skladatelského komorního tvorby pro malé obsazení – houslová dva, tria pro housle, violu a violoncello a sonáty pro cembalo a housle – typický dobový žánr, kde cembalový part hraje prim a housle jsou doprovodným nástrojem. Především tato položka nahrávky nabízí možnost úvah o pozadí vzniku této kompozicí, které mají všechny virtuózní charakter. Psal je Zimmermann výlučně pro své kolegy z řad profesionálních hudebníků, nebo se mezi jeho mecenáší vyskytovali natolik zdatní instrumentalisté, že se mohli hrou jeho skladeb bavit v době odpočinku? Ani tuto eventuálně nelze vyloučit; výzkum identity konzumentů tohoto typu hudební literatury ve střední Evropě by mohl přinést stejně zajímavá zjištění jako

před časem v Anglii, kde byla hra na klávesové nástroje doménou žen, zatímco kompozičně prostší houslový doprovod byl vyhrazen mužům (přílišná obratnost ve hře na hudební nástroje nebyla u výše postavených páňů žádoucí: jejich polem působnosti měly být hospodářství, vojenství a politika, nikoli zábava). Ať tomu bylo ve střední Evropě jakkoliv (ze zdejší hudební historie jsou známí výteční hudebníci i z řad šlechty), dostává dnešní recipient do rukou kompozičně velmi zajímavý a posluhačsky vděčný hudební materiál.

Edice houslových duet je založena na vydání, o které se bud' na přelomu let 1776–1777, nebo roku 1777 postaral lyonský hudební nakladatel Christian Gottlieb Guera (vlastním jménem Johann Gottlieb Graff), u kterého v roce 1777 vyšlo také Zimmermannových *Šest sonát pro cembalo a housle* a *Šest kvartet pro dvoje housle, violu a violoncello*; dueta jako op. 1, sonáty a kvarteta jako op. 2 a 3. Kontakt s Guerou Zimmermannovi pravděpodobně zprostředkoval po svém přesídlení do Lyonu esterházyovský houslista François Garnier. Houslová dueta byla až do nedávna známa pouze z dobových nakladatelských katalogů firem Guera a Breitkopf; v roce 2003 zakoupil Guerův tisk v Londýně pro vídeň-

skou Gesellschaft der Musikfreunde její ředitel Otto Biba.

Darina Múdra připravila na základě tohoto původního vydání vzorovou edici; k notovému materiálu je kromě předmluvy připojena ediční poznámka, pečlivě vypracovaná podle nejmodernějších zásad vydávání starší hudby. Jak předmluva k edici, tak booklet nahrávky jsou bohaté na nové informace, všechny texty jsou trojjazyčné (slovenština, angličtina, němčina). „Kapesní“ formát edice (A5) je vhodný pro základní seznámení se s dílem; lze předpokládat, že pro potřebu interpretů vydá Hudobné centrum samostatně provozovací materiál, který může eventuálně využít i jako půjčovní artikl. Jak edice tak nahrávka nepochybě patří do fondu nejvýznamnějších současných středoevropských vydavatelských počinů (paralelní vydávání hudebnin a CD je zřejmě ojedinělou záležitostí). Vzhledem k tomu, že se jedná o kvalitní nový repertoár, měly by obě najít své místo ve všech dobře vedených hudebních knihovnách a dostat se do rukou profesionálních hudebníků, profesorů a studentů hudebních škol, i laických zájemců o hudební bohatství Slovenska 18. století, a to jak doma, tak v zahraničí.

Michaela FREEMANOVÁ

BN hudobníny

naly z celého sveta

Ponuky:

- novinky hudebniny včetně počtu titulkov z českých a slovenských vydavatelstiev
- hudebné tituly včetně programu v novém prezentovaní
- fotografie hudebných skupín, koncertového programu
- novinky programu
- hudebné novinky hudebního fonogramu
- aktuálne novinky v hudebnom vydavateľstve
- novinky vydavateľstva Hudobného fonogramu (nové tituly)
- novinky obchodov s pozemkovou výmou 300000 Natura
- koncerty, noviny pri okružnej a rádiu pre organizačné aj. jednotlivcov

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

- Obchodné sídlo: Trenčianske Teplice, 91-179 Pustín, Pustinská 102-118 Pustín
- Tel.: +421 547 311 860; fax: +421 547 311 811
- e-mail: barvic@barvic.sk
- bankovní účet: Barvič a Novotný, Česká 14, 801 00 Bratislava

Bezpečné a rychlé platby novými a nejnovějšími
úhradami mezinárodních platebních kart

BARVIČ a NOVOTNÝ

Novinky z vydavatelstva Harmonia Mundi



Ombra Cara
Arias of George Frideric Handel
Freiburger Barockorchester,
Bejun Mehta, René Jacobs
CD+DVD



Mozart
Die Zauberflöte
D. Behle, M. Petersen, D. Schmutzhard,
S. Im, A.-K. Kaappola, M. Fink
Akademie für Alte Musik Berlin,
René Jacobs
3CD



Anonymous 4
The Cherry Tree
Songs, Carols & Ballads
for Christmas
SACD/CD



Telemann
Musique de table
Freiburger Barockorchester,
Petra Müllejans, Gottfried von der
Goltz
4CD



www.divyd.sk
www.naxos.com

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

kam / kedy**Bratislava****Opera a Balet SND**

nová budova
Ne 26.12. Mozart: Čarovná flauta
Ut 28.12. Čajkovskij, Nault: Luskáčik
St 29.12. Verdi: La Traviata
Št 30.12. Smetana: Predaná nevesta
Pi 31.12. Silvestrovský galakoncert
Opery a Baletu SND
St 5.01. Gluck: Orfeus a Eurydika
Pi 7.01. Adam, Šot, Mistriková, Kubánka: Giselle
So 8.01. Puccini: Madama Butterfly
Ne 9.01. Gounod: Faust
Ut 11.01. Hammel, Radačovský, Lančarič: Everest
Pi 14.01. Puccini: Tosca
Ut 18.01. Verdi: Dvaja Foscariovi
St 19.01. Mozart: Čarovná flauta
Št 20.01. Puccini: Turandot
Pi 21.01. Čajkovskij, Petipa, Ivanov: Labutie jazero
So 22.01. North, Benstead: Carmen
Ut 25.01. Verdi: La Traviata
St 26.01. Puccini: Bohéma
So 29.01. Verdi: Dvaja Foscariovi

historická budova
Pi 31.12. Silvestrovská gala
Ut 4.01. Čajkovskij: Eugen Onegin
Po 17.01. Verdi: Nabucco
Ne 30.01. Patejdl, Vaculík: Snehulienka a sedem pretekárov

Slovenská filharmonia

Ne 26.12.
Dóm sv. Martina, 15.00 h
SKO B. Warchala, E. Danel
Katedrálny zbor sv. Martina v Bratislave, D. Bill
Vianočný koncert
Ryba

So 1.01.
Historická budova SND, 16.00 h, 20.00 h
Novoročné koncerty
Slovenská filharmonia, R. Štúr
Slovenský filharmonický zbor, J. Chabroň
E. Hornáková, soprán
O. Klein, tenor
Svet operetných a muzikálových melódii

Ut 11.01.
Koncertná sieň Dvorana, 19.00 h
L. Borbely, klavír
Pocta Lisztovi

Št 13.01.
Historická budova SND, 19.00 h
Slovenská filharmonia, V. Válek
P. Šporcl, husle
Cikker, Čajkovskij, Dvořák

So 15.01.
Historická budova SND, 16.00 h
Slovenská filharmonia, R. Štúr
Filmove hudba

Ne 16.01.
Koncertná sieň Dvorana, 16.00 h
Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala, E. Danel
Stamitz, Mozart, Krejčí, Martinů

Št 20.01. – Pi 21.01.
Historická budova SND, 19.00 h
Slovenská filharmonia, Wiener Sängerknaben, A. Markovič
Schubert, Liszt

Ut 25.01.
Koncertná sieň Dvorana, 19.00 h
Quasars Ensemble
P. Noskaiová, alt
Pocta Mahlerovi a Schönbergovi

St 26.01.
Historická budova SND, 18.00 h
Symfonický orchester Konzervatória v Bratislave, J. Karaba
M. Biňárik, husle
Janáček, Cikker, Beethoven

Št 27.01. – Pi 28.01.
Historická budova SND, 19.00 h
Slovenská filharmonia, E. Villaume
G. Boldoczki, trúbka
Hummel, Mahler

Ne 30.01.
Koncertná sieň Dvorana, 16.00 h
Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala, E. Danel
E. Čermanová, violončelo
B. Warchal, husle
Hommage à Bohdan Warchal

SOSR

St 19.01.
SOSR, A. Talmon
D. Karvay, husle
Očenáš, Sibelius, Nielsen

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30

Ne 2.01.
S. Čápoval-Vizváry, klavír
B. Turzonovová, recitátor
Čajkovskij

Ne 9.01.
T. Vinklát, husle
L. Papp, harfa
Bach, Saint-Saëns, Sarasate, Parish Alvars, Bartók

Ne 16.01.
K. Daniš, husle
I. Sabová, klavír
Bach, Beethoven, Mozart, Wieniawski, Čajkovskij, Saint-Saëns

Ne 23.01.
J. Borková, soprán
R. Pechanec, klavír
Schumann, Eben, Poulenc, Ravel, Duparc, Granados

Ne 30.1.
M. Majerský, husle
L. Fančovič, klavír
Schnittke, Ysaÿe, Pärt, Prokofiev, Paganini

Bratislava

Št 20.01.
ART of LIVIN' – The Illusion Trio (Klub za Zrkadlom, Rovniaková 3)

Ne 23.01.
Momentum Musicum, (CC Centrum, Jiráskova 3)
Komorné združenie TUBAROSE
D. Načeva, husle
K. Kadlecík, tuba, basová gitara
V. Nagyová, mezzosoprán
D. Šimonovič, klavír
Gervaise, Visée, Caccini, Albinoni, Vivaldi, Mozart, Liszt

Št 27.01.
Banda a hostia

Žilina**Štátne komorný orchester Žilina**

Št 6.01.
Trojkrálový koncert
Bratislava Hot Serenaders
J. Bartoš, trúbka
M. Lasica, spev

Št 13.01. – Pi 14.01.
Novoročný koncert ŠKO Žilina, Ch. Pollack
N. Radu, soprán
A. Šestáková, husle
Strauss st. a ml., von Suppé, Lehár, Sarasate

Št 20.01.
„Pocta Milanovi Rúfusovi“
Detský spevácky zbor Slovenského rozhlasu, A. Kokoš
M. Garajová, soprán
U. Ullmann, recitácia
D. Palová, klavír
Vivaldi, Franck, Mozart, Kubička, Hatrik, Bázlik, Valach

Št 27.01.
ŠKO Žilina, V. Kiradjev
M. Pastrik, altsaxofón
M. Červináč, akordeón
Ibert, Milhaud, Larsson, Galliano, Šostakovič

Ne 30.01.
„Rozprávka o Radúzovi a Mahuliene“
ŠKO Žilina, K. Kevický
Tatro Neline, M. VANEK

Banská Bystrica**Štátна opera**

Ut 28.12. Kálmán: Vojvodkyňa z Chicaga
St 29.12. Kálmán: Vojvodkyňa z Chicaga
Ut 11.01. Verdi: Nabucco
Št 13.01. Bregovič, Dinková: Gypsy Roots
Št 20.01. Verdi: La Traviata
So 22.01. Kálmán: Vojvodkyňa z Chicaga
Ne 23.01. Kálmán: Vojvodkyňa z Chicaga
Št 27.01. Verdi: Simon Boccanegra
Pi 28.01. Kálmán: Vojvodkyňa z Chicaga

Košice**Štátne divadlo Košice**

St 29.12. Smetana: Predaná nevesta
Št 30.12. Čajkovskij: Luskáčik
Ut 11.01. Kálmán: Čardášová princezná
Ut 18.01. Thomas: Charleyho teta
St 19.01. Harlekyňáda
Pi 21.01. Puccini: Madama Butterfly
St 25.01. Čajkovskij: Luskáčik
St 25.01. Gounod: Faust a Margaréta
So 29.01. Mozart: Figarová svadba
Ne 30.01. Uličiansky: Štyria škriatkovia a víla

Štátna filharmonia Košice

Pi 7.01.
ŠfK, P. Farkas
I. Nagy, soprán
G. Bonscér, tenor
Suppé, Verdi, Puccini, Bizet, Dunajevskij, Strauss, Lloyd-Weber, Fall, Kálmán, Lehár

Št 9.01.
ŠfK, P. Farkas

I. Nagy, soprán
G. Bonscér, tenor
Suppé, Verdi, Puccini, Bizet, Dunajevskij, Strauss, Lloyd-Weber, Fall, Kálmán, Lehár

Št 13.01.
ŠfK, Z. Müller
M. Bajuszová, klavír
Rossini, Mozart, Barber, Strauss

Št 27.01. – Pi 28.01.
Koncerty pre deti a mládež „Tanec v hudbe“
ŠfK, D. Simandl
P. Sasák, slovo
Händel, Respighi, Mozart, Čajkovskij, Dvořák

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky**Zahraničné festivaly**

Festival Resonanzen. Hudba medzi stredovekom a barokom
15. – 23. 1. 2011
Wiener Konzerthaus, Viedeň, Rakúsko
Info: www.konzerthaus.at

Lisztomania 2011
27. – 30. 1., 17. – 20. 3., 12. – 26. 6., 19. – 23. 10. 2011
Raiding Burgenland, Rakúsko
Info: www.lisztfestival.at

Medzinárodný festival sakrálnej hudby Cantus MM Viedeň 2011
24. – 27. 6. 2011
Viedeň, Rakúsko
Uzávierka: 1. 3. 2011
Info: chorus2000@aon.at, www.chorus2000.com

Medzinárodný hudobný a kultúrny festival Cantus MM Salzburg 2011
30. 6. – 3. 7. 2011
Salzburg, Rakúsko
Uzávierka: 1. 3. 2011
Info: chorus2000@aon.at, www.chorus2000.com

Hudobný festival vokálnych skupín Tampere 2011
8. – 12. 6. 2011
Tampere, Fínsko
Medzinárodný súťažný festival vokálnych súborov.
Info: Tampere Vocal Music Festival, Fínsko
music@tampere.fi, www.tamperemu-sicfestivals.fi/vocal

Medzinárodná Mozartova súťaž Salzburg 2011
9. – 19. 2. 2011
Salzburg, Rakúsko
Kategória: klavír, husle
Vekový limit: do 32 rokov nar. po 1. 3. 1978
Vstupný poplatok: 160 EUR
Info: mozartwettbewerb@moz.ac.at, www.moz.ac.at

Medzinárodná hudobná súťaž Jeunesse 2011
7. – 13. 5. 2011
Bukureşti, Rumunsko
Kategória: flauta
Vekový limit: do 18, 30 rokov
Poplatok: 80 EUR
Uzávierka: 1. 3. 2011
Info: office@jmEvents.ro, www.jmEvents.ro

Medzinárodná skladateľská súťaž pre organ v rámci Saarlouiskego organovo-vého festivalu 2011

Kategória: skladba pre organ a sólový nástroj (trvanie skladby od 8 do 10 min.)

Saarlouis-Lisdorf, Nemecko

Uzávierka: 31. 3. 2011

Info: info@klingende-kirche-de, www.klingende-kirche.de, www.saarlouser-orgeltage.de

Posielanie partítií: Kreistadt Saarlouis, Kulturamt, Saarlouser Orgeltage, Grüne-Baum-Strasse 2, D-66740 Saarlouis, Germany

Medzinárodná hudobná súťaž ARD Mnichov 2011

29. 8. – 16. 9. 2011

Mnichov, Nemecko

Kategória: hoboj, trúbka, klavír, organ
Vekový limit: nar. medzi 1982 – 1994

Uzávierka príhlášok: 31. 3. 2011

Info: ard.musikwettbewerb@brnet.de, www.ard-musikwettbewerb.de

Hudobný festival vokálnych skupín**Tampere 2011**

8. – 12. 6. 2011

Tampere, Fínsko

Medzinárodný súťažný festival vokálnych súborov.

Kategória: vokálne súbory (od 3 do 8 členov, profesionálne aj amatérsky)

Vstupný poplatok: 240 EUR

Uzávierka: 21. 2. 2011

Info: Tampere Vocal Music Festival, Fínsko

music@tampere.fi, www.tamperemu-sicfestivals.fi/vocal

Medzinárodná Mozartova súťaž**Salzburg 2011**

9. – 19. 2. 2011

Salzburg, Rakúsko

Kategória: klavír, husle

Vekový limit: do 32 rokov nar. po 1. 3. 1978

Vstupný poplatok: 160 EUR

Info: mozartwettbewerb@moz.ac.at, www.moz.ac.at

Medzinárodná hudobná súťaž Jeunesse 2011**7. – 13. 5. 2011**

Bukureşti, Rumunsko

Kategória: flauta

Vekový limit: do 18, 30 rokov

Poplatok: 80 EUR

Uzávierka: 1. 3. 2011

Info: office@jmEvents.ro, www.jmEvents.ro

hudobný život

Využíte zvýhodnené predplatné časopisu Hudobný život.

Pravidelne informujeme o hudobnom dianí doma i v zahraničí, prinášame reportáže, reflexie, rozhovory, profily, recenzie, články a seriály z oblasti hudobnej histórie, pedagogiky a jazzu. Ponúkame priestor pre komerčnú inzerciu, oznámy a informácie hudobných inštitúcií a mediálne partnerstvá.

Cena jedného čísla: 2,16 €

Cena dvojčísla: 2,92 €

Zvýhodnená cena - predplatiteľ: 8 čísel a 2 dvojčísla: 17,92 € (540 Sk)

Informácie a objednávky:
distribucia@hc.sk, 02/20 470 460



Slovenská filharmonia

*pozýva
na koncerty
klasickej hudby*

www.filharmonia.sk

foto: Tibor Zlievský

Milan Paľa

Milan Paľa – husle, viola

Czech Virtuosi

Ondrej Olos

Huslista Milan Paľa, držiteľ Ceny Ľudovíta Rajtera za rok 2009, v sprievode orchestra Czech Virtuosi s dirigentom Ondrejom Olosom, interpretuje skladby Juraja Beneša (*Music a d'inverno*), Jevgenija Iršaia (*Piesne Ašíry*), Františka Gregora Emmerta (*Jákovov zápas*) a Alfreda Schnittkeho (*Monológ*).



> MILAN PAĽA



CD si môžete zakúpiť vo vybraných predajniach alebo na dobierku na stránke www.hc.sk (distribucia@hc.sk), pripadne na tel. 02/20 470 460

PF 2011



hudobný život