



Hudobný život

ROČNÍK XXXV

1

2003

29,- Sk

ANDREA CHÉNIER V SND

PREŠPORSKÝ PAGANINI

KONCERTY SF, ŠFK, ŠKO

ORFEUS 2002

FLAMENCO FESTIVAL
BRATISLAVA



ISSN 1336-4140



hudobné  centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Medzinárodný festival
vysokoškolských speváckych zborov
Akademická Banská Bystrica 2003

Univerzita Mateja Bela
a Hudobná únia Banská Bystrica

v y h l a s u j ú

**Skladateľskú súťaž na pôvodné
zborové dielo slovenského skladateľa
v kategóriách:**

**ŽENSKÝ ZBOR
KOMORNÝ ZBOR**

Podmienky súťaže

1. Súťaže sa môžu zúčastniť skladatelia narodení po 31.12.1959.
2. Jeden autor môže prihlásiť do súťaže maximálne **tri** skladby, pričom porota si vyhradzuje právo udeliť cenu iba za jednu skladbu.
3. Skladby musia spĺňať tieto kritériá:
 - **ženský zbor**
počet hlasov: 3 až 5
trvanie: 3 až 6 minút
text: slovenský, latinský
 - **komorný zbor s alúziami na jazz, pop a etno hudbu**
s hudobným sprievodom, prípadne a capella
počet hlasov: 4 až 6
trvanie: 2 až 5 minút
text: **jazz, pop** – anglicky, slovensky, prípadne bez textu, napr. da-ba-da
etno – v príslušnom národnom jazyku, prípadne bez textu
hudobný sprievod: maximálne 2 hudobné nástroje (dychové, sláčikové, bicie...) okrem klavíra a organu.
4. Uzávierka súťaže: **15. mája 2003** (vrátane, rozhoduje dátum poštovej pečiatky).
5. Skladby nesmú byť do vyhlásenia výsledkov uvedené ani iným spôsobom publikované.
6. Partitúry bez uvedenia mena autora, označené heslom a kategóriou treba odovzdať v šiestich exemplároch.
7. Priložená obálka označená rovnakým heslom má obsahovať osobné údaje autora (meno, rodné číslo, adresa trvalého bydliska, telefónne číslo, prípadne e-mail).
8. Päťčlenná medzinárodná porota udelí tri ceny, pričom si vyhradzuje právo ceny kumulovať, prípadne cenu neudelíť.
9. Ocenené diela budú finančne odmenené.
10. Výsledky súťaže budú zverejnené do 20. júna 2003 na internetovej adrese Univerzity Mateja Bela Banská Bystrica, www.fhv.umb.sk.
11. Slávnostné odovzdanie cien sa uskutoční na Medzinárodnom festivale vysokoškolských speváckych zborov Akademická Banská Bystrica 2003 v dňoch 3. 6. júla 2003.
12. Adresa pre odoslanie partitúr: Hudobná únia Banská Bystrica
Tajovského 40, 974 00 Banská Bystrica
13. Kontakt: Ľudmila Červená
Tel.: 048/4199311, 4134557, e-mail: cervena@fhv.umb.sk

GEDUR PRODUCTION

uvádza pokračovanie mimoriadne úspešnej
americkej muzikálovej komédie Dana Goggina

MNÍŠKY2 – Milionárky

Muzikálová komédia Dana Goggina MNÍŠKY (Nunsense) o sestričkách rádu z Hobokenu je jedným z najdlhšie hraných predstavení v histórii Off-Broadway. Preložili ju do viacerých jazykov a v súčasnosti ju uvádza viac ako tristo divadelných scén na celom svete. Neobyčajný divácky ohlas prinútil autora napísať pokračovanie. Nazval ho NUNSENSE II (The Second Coming) v preklade MNÍŠKY II – Návrat. Slovenský preklad Ľubomíra Feldeka dal **Mníškam 2** podtitul **Milionárky**. Sestričky z Hobokenu sa vracajú na scénu s novou šou, aby sa ňou poďakovali všetkým svojim priaznivcom, ktorí im držali palce a tleskali pri ich prvom vystúpení. MNÍŠKY sa stali aj na Slovensku muzikálovým hitom posledných rokov. Svedčí o tom 450 repríz v 40 mestách SR a ČR, kde ich zhládlo takmer 300 000 divákov.

Predstavenia v Bratislave vo februári 2003:

27. februára 2003 – MNÍŠKY 2 – Milionárky – TEÁTRO ISTROPOLIS – 19.00
28. februára 2003 – MNÍŠKY 2 – Milionárky – TEÁTRO ISTROPOLIS – 19.00
S Magdou Pavelekovou v úlohe Matky predstavenej.

Predstavenia na zájazdoch vo februári 2003:

Turné v slovenských mestách s Magdou Pavelekovou v úlohe Matky predstavenej.
13. februára 2003 – 19.00 – Dom kultúry – FIĽAKOVO
14. februára 2003 – 19.00 – JUMBO CENTRUM – KOŠICE
15. februára 2003 – 19.00 – JUMBO CENTRUM – KOŠICE
16. februára 2003 – 19.00 – JUMBO CENTRUM – KOŠICE
17. februára 2003 – 19.00 – Dom kultúry – SNINA
18. februára 2003 – 19.00 – Dom kultúry MsKS – MEDZILABORCE
19. februára 2003 – 19.00 – Dom kultúry MsKS – VRANOV NAD TOPĽOU
20. februára 2003 – 19.00 – Dom kultúry MsKS – ŽIAR NAD HRONOM
25. februára 2003 – 19.00 – Dom kultúry MsKS – LEVICE

V alternáciách účinkujú: Magda Paveleková, Oľga Šalagová, Gizela Oňová, Helga Kovalovská, Zuzana Maďarová, Zuzana Mauréry, Dagmar Rostandt, Marta Potančoková, Zuzana Šebová, Lenka Barilíková, Juliana Jamrišková, Jarmila Hittnerová, Karin Olasová, Katarína Feldeková, Martina Michalcová a iné.

Informácie/predpredaj: tel/fax: 02/ 502 28 739, 502 28 740, mobil: 0905 668 070

Adresa: GEDUR PRODUCTION s.r.o., (ISTROPOLIS) , Trnavské mýto č. 1, 832 21 Bratislava

E-mail: mnisky@inecnet.sk, internet: <http://www.mnisky.sk>

ORGANOVÉ KONCERTY pod Pyramídou

19. január 2003, nedeľa 10.30 h
Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Jaroslav Tůma, Česko

2. február 2003, nedeľa 10.30 h
Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Klára Víteková, **Slovensko**

23. február 2003, nedeľa 10.30 h
Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
András Virágh, **Maďarsko**

16. marec 2003, nedeľa 10.30 h
Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Erwan La Prado, **Francúzsko**

13. apríl 2003, nedeľa 10.30 h
Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Ján Vladimír Michalko, **Slovensko**

11. máj 2003, nedeľa 10.30 h
Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Imrich Szabó, **Slovensko**

musica slovaca

musica slovaca

Musica slovaca – predajňa Hudobného fondu v Bratislave – je orientovaná predovšetkým na ponuku hudobnej produkcie slovenskej proveniencie ale i na potrebu základnej pedagogickej literatúry zahraničných vydavateľstiev. V ponuke predajne sú i nosiče s klasickou a populárnou hudbou a džezom. Poskytujeme možnosť predaja na dobierku – objednávky je možné poslať písomne, faxom alebo prostredníctvom e-mailu. Nosiče si môžete objednať aj v internetovej predajni www.musicaslovaca.sk. Katalógy sú prístupné na adrese www.hfv.sk.

Z notových noviniek vydavateľstva Hudobného fondu

Gejza Dusík Modrá ruža, opereta v troch dejstvách

Juraj Hatrík Dievča a strom (2vn)

Ivan Hrušovský Cantate Domino (CM)

Peter Martinček The Revelation of Jesus Christ (t, pf)

Peter Martinček Seltsame Lieder I. (t, pf)

Ivan Parík Missa brevis (CM)

Ilija Zeljenka Boh je môj pastier (CM)

Ilija Zeljenka Klavírne bagately II. (pf)

Ilija Zeljenka Sonata per violino solo (vn)

Klavírna knižočka Anny Magdalény Bachovej ako cvičebnica improvizáčného generálbasového sprevádzania (kompletné vydanie v spracovaní Ivana Valentu)



Zo starej slovenskej hudby a reedície

Joseph Kossovits (editor Darina Múdra) Serenata in B (cl,vn,vc)

Anton Zimmermann (editor Darina Múdra) Notturmo – Quartetto in F

Dezider Kardoš Skladby pre klavír, Bagately, Bagately štvorručne, Klavírna suita, op.1

Eugen Suchoň Kúcanské piesne

Ilija Zeljenka Musica slovaca (verzie pre klavír štvorručne, pre husle a klavír, pre sláčikové kvarteto)

Novinky CD

Marek Piaček „Urban Songs“ – Egon Bondy, Požož sentimentál, SF 00312131

Vladimír Bokes Music for Piano, SF 00322131

Roman Berger Konvergenzie I, II, III, Transgressus, SF SF 00332131

Ivan Parík Musica da camera, SF 00342131



hf

Hudobný fond – Musica slovaca
Medená 29

812 01 Bratislava 1

tel/fax (02) 5443 3569

tel. (02) 5443 1380

hfv@hfv.sk, info@musicaslovaca.sk

www.musicaslovaca.sk

2 • OSOBNOSTI / UDALOSTI

- Prestížne ceny Cannes Classical Awards Midem – str. 2
 Odišiel Michal Palovčík – str. 3
 Americké turné konzervatoristov – str. 3
 Jubilantka Alžbeta Svobodová – str. 4
 Jesenný týždeň umenia – str. 4
 Prešporský Paganini – str. 5
 Koncerty pre školy – str. 6
 Konečne umelecká osobnosť – str. 7
 Mladí violončelisti – str. 7
 ZUŠ v Kežmarku – str. 7
 Sympóziu o stolových klavíroch – str. 8

10 • MINIPROFIL

- Branislav Dugovič – klarinet – str. 10

11 • CON BRIO

- Som, či nie som „drbo“ – str. 11

12 • MÉDIÁ

- Rozhlasový zápisník – str. 12

13 • REAGUJETE

- Skostnatená operná kritika? – str. 13

14 • KONCERTY

- Slovenská filharmónia – str. 14
 Október, november v Košiciach – str. 15
 ŠKO Žilina v novembri – str. 17
 Dni starej hudby – str. 18
 Dve zborové jubileá – str. 20
 Z mirbachovských matiné – str. 21
 Venované pamiatke L. Mokrého – str. 22
 Recitál doktoranda – str. 23
 Orfeus 2002 – str. 23
 Nádejný basista – str. 24
 Klaviristka z Maďarska – str. 24

25 • HUDOBNÉ DIVADLO

- Andrea Chénier – str. 25
 Zürišská opera – str. 26
 Operné glosovanie – str. 27

28 • OD DIELA K DIELU

- Ján Cikker: Hommage a Beethoven – str. 28

31 • OZVENY Z HISTÓRIE

- Na sever od Álp – str. 31

33 • MODULÁCIE

- NEXT 2002 – str. 33
 Rudy Linka – str. 34
 Folk – Blues – str. 36
 Flamenco Festival Bratislava – str. 37

39 • RECENZIE CD**44 • KAM / KEDY****OBSAH HŽ 2002***Vážení čitatelia,*

sotva sa bez osobitej modulácie prehupol starý rok do nového a len čo si trochu vydýchli sviatkami prefažené komunikačné kanáliky, hneď sa mi do dlaní vysypala záľaha krásnych novoročných prání. Esemesky a meily od priateľov, známych, kolegov, spolupracovníkov... Bol to hrejivý pocit opakovane čítať milé slová, vinše, ktoré bez páťosu a nánosov pretvárinky spájala rovnaká myšlienka – potešiť, prejavíť sympatie, spolupatričnosť. Na tých tohtoročných (najmä) elektronických depešiach ma špeciálne zaujala odľahčená a úsmevná invencia, akoby sezónne módné sfarbenie. Vinše, vytvorené zväčša anonymnými autormi, zavše prilepený osobnostnými vkladmi „štafetových bežcov“, ktorí novoročné posolstvá podali ďalej... Tak napríklad: „Iba kvapku smoly, lyžicu hrdosti, pohár spokojnosti, hrnček radosti, kotlík šťastia, more úspechov, strom zdravia, vesmír lásky, (husľový) kľúč k harmónii...“, alebo vo verškoch: „Nech sa starosť všetka zruší a zavládne pokoj v duši / čo bolelo nech sa zhojí, čo tešilo nech sa zdvojí / aby boli v novom roku iba slzy šťastia v oku...“ A tak opakujúc si pekné žičlivé myšlienky, posúvam ich sťa ďalší „štafetový bežec“ ďalej. Všetkým Vám, ktorí vytvárate našu užšiu či širokú spriaznenú rodinu.

Tlmočenie týchto viet sa v tomto pokročilom, takmer „nenovoročnom“ termíne môže zdať mierne anachronické. Dobrých želaní však nezaškodí v žiadnom čase.

Vážení čitatelia, sme si plne vedomí toho, že prvé tohtoročné číslo HŽ sa Vám dostáva do rúk s poriadnym omeškaním. Ospravedľňujeme sa – tentoraz bez nášho pričinenia je dôsledkom objektívnych administratívno – technických okolností.

Náročky príčiny nedefinujem ako problém. Idúc či plaziac sa životom, snažím sa zachytávať pozitívne signály a v zmysle takto nasmerovaného privátneho „autogénneho tréningu“ obchádzam niektoré slová, pojmy. K ním patrí aj onen problém. Aj vtedy, keď ho pobavene počúvam v bizarných spojeniach a väzbách, ako napríklad – problém šťastia, problém úsmevu, problém blahobytu...

Možno si tiež, vážení čitatelia, pochvaľujete spravodlivosť, ktorá nám nedovolí vidieť do budúcnosti. Jednoducho, nevedieť, čo bude zajtra, o mesiac, o rok... Tým sa stávajú všetky naše nasledujúce dni príslubom určitého dobrodružstva, sledom pekných aj menej vábných prekvapení.

Odkazujúc znova na vyššie artikulované želania, so všetkou skromnosťou a vedomím reality, prajem Vám, nám (i sebe) v tomto roku čo najviac tých pekných prekvapení...

Vaša
 Lýdia Dohnalová

Hudobný život

VYCHÁDZA MESAČNE V HUDBNOM CENTRE,
MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA

ŠÉFREDAKTORKA

LÝDIA DOHNALOVÁ
(TEL./FAX: +421 2 54430366)
HUDOBNYZIVOT@HC.SK
DOHNALOVA@HC.SK

REDAKCIA

ANDREA SEREČINOVÁ
DIVADLO, ZAHRANIČIE, HUDBNÝ PRIEMYSEL
(TEL.: +421 2 59204846)
SERECINOVA@HC.SK
AUGUSTÍN REBRO
WORLD, JAZZ, FOLK, RECENZIE
(TEL.: +421 2 59204846)
REBRO@HC.SK

REDAKČNÁ RADA

MILOŠ BLAHYNKA, ELENA FILIPPI,
JURAJ HATRÍK, PETER RUŠČIN,
MIKULÁŠ ŠKUTA, ZUZANA VACHOVÁ,
PETER ZAGAR

MARKETING

ELENA KMEŤOVÁ
(TEL. +421 2 59204843, 54433716, FAX:
54433716)

ADRESA REDAKCIE

MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA 1

SADZBA A LITOGRAFIE

ACADEMIC ELECTRONIC PRESS, S. R. O.

TLAČ

PATRIA I., PRIEVIDZA

ROZŠIRUJE

PONS, A.S., MEDIAPRINT-KAPA
A SÚKROMNÍ DISTRIBUTÉRI

Cena jedného čísla 29,- Sk.

Cena ročného predplatného (12 čísiel) 240,- Sk.

Objednávky na predplatné prijíma PoNS, a.s.,

každá pošta a doručovateľ. Objednávky

do zahraničia vybavuje PoNS, a.s., vývoz tlače,

Zahradnícka 151, 820 05 Bratislava.

Objednávky na predplatné prijíma tiež

redakcia časopisu.

Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Používanie novinových zásielok povolené RPPBA – Pošta

12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03.

Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 – 41 40

NA OBÁLKE

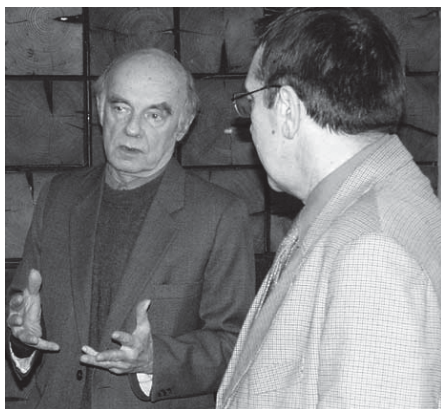
PETER DVORSKÝ AKO ANDREA CHÉNIER.

FOTO ANTON SLÁDEK

REDAKCIA HŤ SA NIE VŽDY STOTOŽŇUJE
S NÁZORMI A POSTOJMI VYJADRENÝMI
V UVEREJNENÝCH TEXTOCH.

VYHLADÁVAŤ V DÁTACH UVEREJNENÝCH
V TOMTO ČÍSLE MÔŽETE NA ADRESE
WWW.SIAC.SK.

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Vydavateľstvo Hudobného fondu úspešne pokračuje v produkcii CD titulov edície autorských profilov slovenských skladateľov. Prezentácia nosiča s nahrávkami skladieb **Romana Bergera** (Konvergencie I, II, III a Transgessus) sa uskutočnila v klube Musica slovaca na Medenej ul. v Bratislave 17. decembra m.r. Vzápätí, 16. januára, uviedol v týchto priestoroch profilové CD **Ivana Paríka** Miloš Jurkovič, jeden z interpretov deviatich autorových komorných skladieb na disku. Na snímke J. Ďuriša je skladateľ Roman Berger s riaditeľom HF Milošom Kocianom.

R.

Na tlačovej konferencii 12. decembra sa zišlo veľa publicistov a zástupcov médií. Stretnutie s nimi inicioval **Peter Feřanec**, hlavným motívom bolo jeho oznámenie abdikácie na funkciu šéfdirigenta Opery Slovenského národného divadla. Svoje rozhodnutie zdôvodňoval a podrobne charakterizoval výpočtom situácií, ktoré boli podľa jeho slov v rozpore s kompetenciami, povinnosťami i právami vyplývajúcimi z postu, ktorý v tejto inštitúcii zastával od septembra roku 2001. Záujmy, praktiky a postupy vedenia Opery SND označil ako „netradičné“ a „neštandardné“... Svoje budúce pôsobisko presnejšie nešpecifikoval, ale naznačil, že ide o zahraničnú scénu.

Parafrázujúc titul populárneho českého filmu môžeme znova trpkoko konštatovať, „... tak Slovensko prichádza o dirigentov...“

R



FOTO ARCHIV

PRESTÍŽNE CENY CANNES CLASSICAL AWARDS MIDEM 2003

Na 37. ročníku medzinárodného hudobného festivalu MIDEM 2003 v Cannes udeľovali 20. januára medzinárodné ceny. Medzi ocenenými CD sa objavili aj dve nahrávky vydavateľstva Supraphon. V kategórii **Choral – 17. a 18. storočie** získala cenu aj nahrávka *Sub olea pacis et palma vittruris* skladateľa J. D. Zelenku, ktorú v produkcii agentúry IMPRESARIO nahrali súbory Musica Florea, Ensemble Philidor, Boni Pueri s participáciou súboru Musica aeterna a sólistami, pod vedením dirigenta Marka Štryncla.

R

OSPRAVEDLNENIE

Pri záverečných technických dohotovovacích prácach na Hudobnom živote č. 12/2002 prišlo k nemilej skutočnosti – v štúdiu *Zbierka vianočných piesní a pastorel Andreja Kmeťa* vypadlo meno autorky **Hany Urbancovej**, ktorej sa touto cestou hlboko ospravedľujeme.

Redakcia

ODIŠIEL *Michal Palovčík*

Posledné roky uberajú z našich radov veľa kolegov, priateľov, známych... Ako by sa smrť rozhodla, že stíši ozveny slovenskej hudby. Naposledy odišiel jej ďalší spoluhráč **PhDr. Michal Palovčík, CSc.** (10. 8. 1921 vo Veľkých Zálužiciach – 5. 12. 2002 v Bratislave). Rozlúčili sme sa s ním 11. decembra na cintoríne v Slávičom údolí.

Publicista, hudobný kritik, muzikológ, redaktor a organizátor nášho hudobného života, Michal Palovčík, už odpočíva neďaleko Jána Cikkeru, svojho dlhoročného priateľa, ktorému venoval jednu zo svojich publikácií. Celkove ich však napísal desať: *Hlasová výchova v súboroch LUT* (1956), *Frico Kafenda – život a dielo skladateľa a pedagóga* (1957), *Hlasová výchova pre deti a dospelých* – v spolupráci s Imrichom Godinom (1958), *Portréty svetových hudobných skladateľov* (1971), *Štefan Németh-Šamorínsky – život a dielo skladateľa, koncertného umelca a pedagóga* (1974), *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe* (1995), *Slovenský filharmonický zbor* – publikácia k 50. výročiu vzniku (1996), *Umenie v tónoch a farbách* – o živote a tvorbe skladateľa Júliusa Kowalského (2001) a *Priekopníci slovenského operného divadla* – Dr. Janko Blaho a Helena Bartošová (2001). Na vydanie je pripravená kniha o *Andrejovi Očenášovi*. V monografiách si Palovčík vyberal najmä umelcov, ktorých osudy a dielo spoznával počas vlastnej, šesťdesiatročnej cesty slovenskou hudbou. Okrem toho



Foto E. Mlynáriková

„stihol“ publikovať v dennej a odbornej tlači okolo štyritisíc článkov o opernom živote, nových skladbách, festivaloch, osobnostiach a o koncertnom dianí na Slovensku. Práce Michala Palovčíka čiastočne zhodnotili recenzie jeho kníh, ako aj gratulačné články k nedávnym osemdesiatinám. Žiaľ, nebolo ich veľa... Nezvykli sme si podrobnejšie sa zamýšľať nad životom a odkazom tých, ktorí boli svedkami a hodnotiteľmi viacerých generácií skladateľov, koncertných umelcov a muzikológov. Pritom – ako azda každý človek – aj tento zdanlivo prísny, no v podstate s bohémou is-

krou žijúci muž, prijímal s vďakou a neutajovanými emóciami každé povzbudzujúce a hodnotiace slovo.

Michal Palovčík bol osobnosťou, ktorá prežila s nami (a ešte pred mnohými z nás) jedno z najzložitejších období Slovenska. Takmer šesť desaťročí aktívneho pôsobenia v slovenskej hudbe z neho spravilo svedka i aktéra dejín tohto umenia. Od maturity na Učiteľskej akadémii v Michalovciach (r. 1943), cez absolvovanie hudobnopedagogického odboru na bratislavskom Konzervatóriu (r. 1948) a hudobno-vokálneho odboru na tej istej škole (r. 1951), prešiel Michal Palovčík ďalšími stupňami vývoja, vzdelávania a pôsobenia. Roku 1951 absolvoval Filozofickú fakultu UK, o rok neskôr získal doktorát z filozofie, medzitým pracoval ako rozhlasový redaktor, hlasový poradca v SLUK-u a vo VUS-e, neskôr bol dramaturgom a vedúcim oddelenia koncertnej hudby v bývalom Slovkoncerte (1958-71) – a napokon redaktorom kultúrnej rubriky denníka Pravda (1971-87).

Keď som študovala dobové články o Márii Kišonovej a Elene Kittnarovej z čias ich sólistického pôsobenia v Opere SND, hľadala som zvlášť operné kritiky Igora Vajdu a Michala Palovčíka. Zdanlivo to síce boli recenzenti z dvoch odlišných pólů nášho vtedajšieho života, ale oboch spájala láska k spevu, znalosť daného špecifického operného žánru a jeho hodnotových kritérií. Ich recenzie mi vynikajúco poslúžili pri rekonštrukcii spomienok, ba aj nevidených večerov.

Milý náš kolega, vážený dr. Michal Palovčík, odpočívaj v pokoji!

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

AMERICKÉ TURNÉ KONZERVATORISTOV (7. – 26. NOVEMBER 2002)

Komorný zbor Konzervatória v Bratislave pod vedením Dušana Billa koncertoval 14. novembra na Millénium stage Kennedyho centra vo Washingtone D.C. Na tomto prestížnom koncertnom pódii, vyhradenom renomovaným umeleckým telesám z celého sveta, sa náš zbor ako prvé umelecké teleso zo Slovenskej republiky uviedol úspešne. Koncert sa stal súčasťou osláv 10. výročia založenia Slovenskej republiky. Na jeho prípravu sa podieľalo aj Veľvyslanectvo Slovenskej republiky v USA. V tejto súvislosti mladí umelci koncertovali aj na pôde Slovenského veľvyslanectva vo Washingtone a účinkovali aj na spoločnom koncerte s Chesapeake Youth Symphonic Orchestra, Annapolis, Maryland.

Koncertné turné zorganizovala prezidentka organizácie COBE Betty McGinnisová. Mladí bratislavskí konzervatoristi sa predstavili na 21 koncertoch v 8 štátoch USA (Connecticut, New York, New Jersey, Pennsylvánia, Maryland, Washington D.C., Virginia, Ohio, z toho bolo 9 koncertov na amerických univerzitách, napríklad koncert v St. John College, Maryland, spoločne s Kirkpatrick Choir a Rutgers University Glee Club, dirigent Dr. Patrik Gardner, New Brunswick New Jersey, spoločný koncert s Morgan University Choir, dirigent Robert Dale Herrema, Baltimor, Maryland. Dôležitý bol koncert pre pozvaných hostí v historickom sídle Mt. Airy Mansion, Upper Marlboro, Maryland, ktoré navštevujú pre-

zidenti USA. Niekoľko podujatí sa uskutočnilo v spolupráci so slovenskými organizáciami v USA, ktoré si cenili najmä možnosť spoznať mladú generáciu slovenských interpretov. Prekvapujúca bola účasť pedagógov univerzít, najmä dirigentov speváckych zborov, ktorí prekonávali aj niekoľkohodinové cesty, aby si mohli vypočuť koncerty a diskutovať s dirigentom Dušanom Billom.

Niektorí členovia 12-členného zboru sa predstavili aj ako vokálni či inštrumentálni sólisti. Veľký úspech mali najmä Helena Szabová a Hilda Gulyasová (soprán), Eva Dohnányiová (mezzosoprán), Lucia Kopsová (husle), Maroš Klátik (klavír), Radvan Hasík (organ). Na koncertoch znel výber z rozsiahleho repertoáru, ktorý obsahuje diela autorov takmer všetkých období, vrátane pôvodných domácich skladieb. Koncerty zaiste vzbudili záujem amerického obecnstva o slovenskú kultúru.

DANIELA SLIACKA

JUBILANTKA

Alžbeta Svobodová

V histórii prvej slovenskej opernej scény sa stretneme s viacerými speváčkami osobnosťami, ktorých interpretácia určitých postáv sa stala modelovou. Sú vzormi, inšpiráciami, porovnávame s nimi umelcov prichádzajúcich generácií. Pokiaľ ide o hudobnú éru ohraničenú barokom a klasicizmom, métu ideálnej predstaviteľky Händla (Romilda v *Xerxovi*), Glucka (Eurydika v *Orfeovi a Eurydike*) a Mozarta (Zuzanka vo *Figarovej svadbe*) dosiahla nesporne **Alžbeta Svobodová**.

Sopranistka, ktorá v 60. rokoch a prvej polovici 70. rokov bola v Opere SND oporou koloratúrneho odboru, dožila sa 19. novembra sedemdesiatin.

Do Bratislavy sa absolventka VŠMU (1954) vrátila po moskovskom postgraduále na Konzervatóriu P. I. Čajkovského (1954 – 1959) a vzápätí sa stala sólistkou SND. Po prvých doštudovaných postavách (Musetta, Frasquita, Marcelina vo *Fideliovi*, Zerlina) sa postupne dostala k úlohám, ktoré už dokonale preverili jej lyricko-koloratúrny potenciál, podopretý zdatnou technikou a zdobený krásnou, vrúcnou farbou hlasu.



Offenbachova Olympia, Weberova Anička z *Čarostrelca*, Flotowova Marta vo sfére francúzskej a nemeckej, Verdiho Gilda, Violetta a Oscar na parkete talianskej opery, do-

kazovali, že v Alžbete Svobodovej získala slovenská scéna výraznú speváčku a hereckú osobnosť. Veľké príležitosti striedali postavy menšie, kreované s rovnakou charakterovou výstižnosťou (Elvíra v *Talianke v Alžiri*, Marka v *Krútnave*), aj keď prípadne stáli na pokraji jej hlasového odboru (Liu v *Turandot*). Tri nezabudnuteľné kreácie, Romilda, Eurydika a najmä na bratislavskej pôde dosiaľ neprekonaná Zuzanka vo *Figarovej svadbe* (1971) – v partnerstve s M. Hubovou a J. Wiedermannom rozohrávajúca grandiózne humorné scény – sa stali vrcholom relatívne krátkej, no nesmierne plodnej kariéry Alžbety Svobodovej.

Na bratislavské javisko sa ešte vracala v kostýme Milky z Cikkerovho *Jura Jánošíka* (1972) a Milica vo Frešovom *Martinoovi a slnku* (1975), spoza scény sa jej nezameniteľný soprán ozval ešte v *Donovi Carlosovi* ako anjelský hlas. Alžbeta Svobodová bola tiež zanietou interpretkou oratoriálnej a piesňovej literatúry a so Slovenskou filharmóniou opakovane hostovala v zahraničí. Patrim k tým šťastným, ktorých prvé návštevnícke kroky do Opery SND sprevádzali osobnosti, akými boli a sú Česányiová, Hubová, Jakubek, Hanák a Hanáková, Martvoňovci... a v neposlednom rade Alžbeta Svobodová. Aj preto si jej životné jubileum nemôžem nepripomenúť.

PAVEL UNGER

Jesenný TÝŽDEŇ umenia

Prehliadka koncertného umenia domácich a zahraničných umelcov pod názvom Jesenný týždeň umenia sa uskutočnila v Banskej Bystrici 16. – 22. novembra. Usporiadateľmi boli Akadémia umení v Banskej Bystrici a Slovenská hudobná únia, ďalší spoluusporiadatelia Štátna vedecká knižnica Banská Bystrica, Konzervatórium Jána Levoslava Bellu Banská Bystrica, Spolok slovenských skladateľov, Slovenský rozhlas Bratislava, Slovenský rozhlas Banská Bystrica, Katedra UNESCO pri VŠMU, podujatie podporili Vzdelávacia nadácia Jána Husa, Fondazione Romualdo del Bianco, Firenze, Conservatoire National Supérieur de Musique et Dance Lyon, Ministerstvo školstva Slovenskej republiky, University of Wisconsin USA, Veľvyslanectvo Spojených štátov amerických v Bratislave, KEGA, Hudobný fond, Štátny kultúrny fond Pro Slovakia.

Podujatie sa konalo v rámci osláv 5. výročia založenia Akadémie umení v Banskej

Bystrici. Program otvorila hra Mira Gavran *Hľadá sa nový manžel* v naštudovaní absolventov Fakulty dramatických umení AU a koncert zostavený zo skladieb americkej a slovenskej hudby (Bokes, Burlas, Didi Ives, Gershwin, Tower, Garson).

Druhý deň festivalu boli interpretované semináre MULTIARS v Akadémii umení, opäť hra Mira Gavran *Hľadá sa nový manžel* a projekt EUROMUSE – *Rokoková hudba na Slovensku*, v rámci ktorého odzneli skladby od Zimmermanna a Hummela v podaní interpretov z Rakúska, Ruska a Slovenska.

Interpretačné semináre MULTIARS pokračovali aj ďalší deň festivalu: v divadelnom štúdiu sa v hre Ernesta Brylla *Na skle maľované* predstavili študenti Fakulty dramatických umení AU, na koncert súčasnej hudobnej tvorby vo vynikajúcej interpretácii Jany Pastorkovej – soprán, Alexandra Stepanova – klarinet, Andrei Mudroňovej – klavír, Marianny Wenzlovej – klavír, Mo-

niky Štreitovej-Popelárovej – flauta, Jevgenija Iršaia – klavír, Milana Paľu-husle, Kataríny Madariovej – violončelo a Barbory Krigovskej – husle, odzneli skladby Pattara, Bosseura, Kráka, d'Adama, Iršaia, Lejavu, Bachrateja a Tiensa.

Po prednáške Gérarda Geaya *Vstup do problematiky starej hudby vo Francúzsku* sa prezentovali študenti, absolventi a pedagógovia Fakulty múzických umení AU koncertom z vlastnej tvorby. Odzneli skladby od – Hollého, Hrušku, Věna, Špiláka, Azora a Nomülnera. Koncert z tvorby skladateľov-pedagógov Fakulty múzických umení AU (Didiho, Burlasa, Dibáka, Zouhara) sa uskutočnil v ten istý deň v Štátnej vedeckej knižnici v Banskej Bystrici.

Na Konzervatóriu Jána Levoslava Bellu sa predstavili študenti, absolventi a pedagógovia FMU AU koncertom hudby pre cimbal a akordeón z tvorby Didiho, Dadáka, Mazáka, Pospíšila, Nováka, Beneša, Zeljenku, Jantoščiaka a Adamicovej. V programe EUROMUSE – Európske kultúrne dedičstvo pod záštitou Nadácie Romualdo del Bianco – Florencia účinkovali Sato-ko Imakoji – soprán, Jevgenij Iršai – kla-

Prešporský PAGANINI 2002

Bratislavský Zichyho palác sa stal v dňoch 30.11. a 1.12. už po šiestykrát miestom prezentácie talentu husľových nádejí Bratislavy a jej širšieho okolia.

Účastníci súťažnej prehliadky **Prešporský Paganini**, zameranej na malých a mladých huslistov s vekovým limitom do 16 rokov, súťažili v štyroch vekových kategóriách. Súťaž je jednokolová, s voľným programom.

Umeleckým garantom súťaže je od jej vzniku významná osobnosť slovenskej husľovej pedagogiky Viliam Kořínek, ktorý každoročne predsedá porote súťaže.

Najvyššou metou (a treba povedať, že pre deti veľmi príťažlivou) je získanie ceny absolútneho víťaza súťaže, ktorému prislúcha právo používať titul „Prešporský Paganini“.

Kritériá pre udelenie tejto ceny sa vyspecifikovali v priebehu doterajších ročníkov a porota ju v súčasnosti udeľuje len v prípade presvedčivého a perspektívneho výkonu víťazovi niektorej z vekových kategórií súťaže.

Prví dvaja víťazi súťaže (r. 1997 a 1998), Ondrej Jánoška a o dva roky mladšia Lucia Kopsová, svojím husľistickým vývojom a úspechmi na národných i medzinárodných súťažiach zakladajú tradíciu dobrého štartu laureátov tejto súťaže pre profesionálnu dráhu. Je i na mladších držiteľoch tejto ceny (Roman Jánoška, Imrich Farkaš), aby sa aj ich meno v budúcnosti spájalo so známku vysokéj kvality.

Tohtoročnou držiteľkou titulu laureáta súťaže sa stala 13-ročná Lucia Baráthová zo ZUŠ na Exnárovej ulici (pedagogička Marta Želiarová), ktorá je súčasne aj mimoriadnou žiačkou Konzervatória v Bratislave.

Ceny v jednotlivých kategóriách rozdelila porota takto:

- I. kategória:** 1. Silvia Petrášová
2. Hana Zigová
3. Rozália Tomášková
- II. kategória:** 1. Richard Kompuš
2. Barbara Sternmüllerová
3. Imrich Farkaš
- III. kategória:** 1. Lucia Baráthová
2. Anton Jablakov
3. Simeon Sternmüller
- IV. kategória:** 1. Barbora Botošová
2. —
3. —

K dobrým stránkam tejto súťaže patrí aj ocenenie práce pedagóga. Netreba sa osobitne rozpisovať o tom, aký veľký podiel má na každom úspechu malého huslistu odborná erudícia a obetavosť jeho pedagóga. Porota ocenila tohto roku Jozefa Horňáka (ZUŠ Štefánikova), Tatianu Nedelčevu (ZUŠ Topoľčianska), Martu Želiarovú (ZUŠ Exnárová) a Janu Spálovú (ZUŠ Karloveská).

V priebehu súťaže odznelo viacero dobrých a niekoľko pozoruhodných výkonov. Talentov v Bratislave a jej okolí je skutočne dosť. Laureáti budúcich ročníkov budú musieť o svoje vavríny tuho bojovať. A o to v každej súťaži aj ide. Stanislav Marinov, riaditeľ a majiteľ firmy Expos – hudobné nástroje – zriaďovateľ a sponzor súťaže – prežíval v minulých rokoch zrod malého huslistu (presnejšie huslistky) vo vlastnej rodine. Skúsenosti z kontaktov s talentovanými deťmi a poznanie významu interpretačných súťaží pre motivovanie malých huslistov ho privedli k myšlienke založiť túto súťaž. V spolupráci s Mestskou časťou

– Bratislava Staré mesto vytvoril pre deti tejto časti Slovenska každoročne sa opakujúcu atmosféru súťažného zápolenia, ktoré deti motivuje k zvýšenému celoročnému úsiliu.

V posledných rokoch som sa zúčastnila viacerých záverečných koncertov súťaže. Vládla na nich príjemná a prajná atmosféra. Odvážne výroky malých a rozvážnejšie výroky starších víťazov kategórií v improvizovaných rozhovoroch na pódiu mali neopakovateľné kúzlo spontánnosti a zdravého sebavedomia.

Skúsenosti ukazujú, že každej súťaži prospieva, keď osloví čo najväčší počet záujemcov a tento tlak zdola vplýva potom pozitívne aj na kvalitu a význam súťaže. Vide-la som v priebehu súťaže i pedagógov, ktorí aj bez aktívnej účasti svojich zverencov sledovali výkony súťažiacich detí. Záujem je teda veľký. Počet prihlásených huslistov však podľa môjho názoru nezodpovedá kapacite tunajších ZUŠ.

Zdá sa mi, že termín súťaže – začiatok decembra – nie celkom ladí s pracovným cyklom základných umeleckých škôl. Nový program a nové výkony sú pripravené zväčša až v jarných mesiacoch školského roka. V decembri sa pedagógovia väčšinou vracajú k programu z minulého roka, pričom súčasne doťahujú s deťmi nový program. Nie každý malý huslista však zvláda túto dvojnásobnú úlohu.

Možno by stálo za to brať do úvahy tento fakt. Posunutím termínu konania Prešporského Paganiniho na jarné mesiace by sa problém vyriešil a súčasne by sa vytvorila akási prirodzená kontinuita medzi bratislavskou súťažou a Čírením talentov v Dolnom Kubíne, alebo Detským interpretačným festivalom v Banskej Bystrici, ktoré sa napospol konajú v apríli – máji.

Prešporský Paganini by zohrával v tomto kontexte ešte výraznejšiu úlohu pri vyhľadávaní a výchove talentovaných huslistov Slovenska.

MÁRIA KARLÍKOVÁ

vír, Michal Paľa – husle a String Quartet Hyperion.

Skvelý umelecký zážitok ponúkol program na Konzervatóriu Jána Levoslava Bellu, kde sa v rámci projektu MULTIARS predstavil Marián Varga & tEoRia OtraSu na koncerte združenia intuitívnej hudby.

Posledný festivalový večer sa niesol v znamení vína. Išlo o kulinárske stretnutie a prezentáciu slovenského a francúzskeho vína pod názvom „DIONYSIA LA JOURNEE DU VIN – Víno a jeho kultúrne súvislosti medzi Východom a Západom“.

Súčasťou 5. výročia osláv založenia Akadémie umení v Banskej Bystrici bola vernisáž výstavy bakalárskych prác študentov Fakulty výtvarných umení pod názvom *Umenie mladými očami*, výstava fotografií študentov Fakulty výtvarných umení – katedry audiovizuálnych médií pod názvom *Svetlo a tieň* bola inštalovaná v bašte Zvolenského zámku.

SOŇA ŽABKOVÁ

V Hudobnom živote č. 12/2002 prišlo nepozornosťou v uverejnených textoch k dvom vecným chybám. V recenzii koncertov SF: 24. a 25. októbra bol sólistom fagotista **Roman Mešina**, v článku Nová slovenská hudba... na margo..., v skladbe Trio pre klarinet, violončelo a klavír od Jozefa Sixtu spolupôučinkoval **Jozef Podhoranský**.

Autori a redakcia sa dotknutým aj čitateľom ospravedlňujú.

VÁŽENÍ ZÁUJEMCOVIA O PRÍPRAVU KONCERTOV PRE ŠKOLY (KPŠ),

oproti údajom z článku p.Brťáňovej z čísla 11/2002 sa termín uzávierky prijímania projektov Koncertov pre školy (výchovných koncertov) pre veľký záujem posúva na 30.jún 2003.

Aby sme mohli spracovať ponúknuté projekty čo najpresnejšie a najprofesionálnejšie, ponúkame vám na vyplnenie formulár, ktorý treba použiť ako prvú (alebo nultú) stranu projektu. Nájdete ho v tomto čísle, na našej internetovej stránke www.hc.sk, prípadne si ho môžete vyžiadať na adrese hrabinova@hc.sk, alebo na čísle 02/59 20 48 25, prísť si poň osobne, alebo si ho dať poslať faxom.

Keďže pripravujeme zoradenie koncertov nielen podľa tematických a vekových skupín, ale aj podľa zázemia a atmosféry školy, triedy či okolitého prostredia, prosíme Vás, aby ste spomenuli aj tieto faktory.

Bude nás teda zaujímať aj to, či škola a jej okolie a možnosti musia byť pre porozumenie a prijatie daného koncertu bohaté, na vysokej alebo bežnej, či podpriemernej kultúrnej úrovni, či deti majú mať vytrénované alebo len základné hudobné znalosti a skúsenosti, či je daný koncert (séria koncertov) prenosný alebo adaptovaný konkrétne na tú-ktorú školu, vekovú kategóriu. Súhrn týchto skutočností nazývame „nevyhnutné východiskové podmienky“.

Dôvod vzniku projektu, teda jeho opodstatnenie, alebo tiež uvedenie vlastností (vedomostí), na ktoré sa zameriava projekt, ktoré má rozvíjať, prehľbovať či kultivovať, patria do časti „cieľové faktory pôsobenia projektu“.

Podobne je dôležitým ukazovateľom aj upresnenie súvislostí so začlenením koncertu do predmetu „hudobná výchova“, prípadne jeho nehudobné efekty v rámci celkového výchovnovzdelávacieho procesu.

Tu ide o „začlenenie projektu a súvislostí s VVP“.

Projekty (samozrejme, s nultou stránkou, čo najlepšie pripravenou) môže poslať ktokoľvek. Privítame aj nápady či osnovy zaujímavých koncertov. Boli by sme radi, keby sa objavili aj projekty, v ktorých sa počíta so zapojením ZUŠ, koncertných

umelcov a Centier voľného času(prípadne všetkých súčasne...).

Kvalitným projektom sa budeme snažiť zabezpečiť realizáciu a ich začlenenie do novej koncepcie hudobnej výchovy, ktorá by mala získať zaslúžené miesto v rámci všeobecného vzdelávania a výchovy ako celku.

Názov projektu:

--

Autori projektu:

Meno	Adresa	Vzdelanie	Kontakt

nevyhnutné východiskové podmienky

začlenenie projektu a súvislostí s VVP

cieľové faktory pôsobenia projektu

potrebné technické zabezpečenie (veľkosť priestoru, klavír, svetlá, audio/video, opona, tma,...)

veková kategória/trvanie

--	--

iné dôležité zaujímavosti

--

Slovenský rozhlas, Rádio Regina Bratislava

Mýtna 1, P.O.Box 55, 81755 Bratislava, tel.: 5727 3750-9, 5727 3764, fax: 5249 5585

VKV 104,4 MHz SV 792 kHz

RS – Rádio Slovensko

RD – Rádio Devín

RR BB – Rádio Regina Banská Bystrica

RR Ko – Rádio Regina Košice

SOBOTA

8.00 R-MIX	16.00 Dychová hudba (RD)
9.00 RS	16.30 Program Rádía Devín
9.30 Bratislavská panoráma	17.00 správy (RS)
11.30 Hudba z muzikálov	17.05 Bakalári (RR Ko)
12.00 RS	17.30 Hudba (RD)
13.00 Hudba (RD)	
13.30 Dvorana slávy (RD)	
14.00 správy (RS)	
14.05 Hudobné pozdravy	
15.00 Štúdio Svet (RS)	

NEDEĽA

9.00 Ľudia z križovatiek
9.30 Kultúrna revue
12.00 (RS)
13.00 Panoptikum (RR BB)

14.00 správy (RS)
14.05 Hudobné pozdravy
15.05 Bonbónik
16.00 Pozvete nás ďalej (RS)
17.00 Kalendár
17.30 Ozveny dňa

VŠEDNÉ DNI:

05.00 Rádiobudík
08.00 Rádiotrh práce
09.00 Hudobné pozdravy

10.00 Minižurnál SRo
10.10 Predpoludňajšie SPEKTRUM
12.00 Rádiožurnál
13.00 Hudba, publicistika a umelecké relácie
14.00 Správy RRB
14.05 Reprízové relácie Rádía Slovensko a R Devín
15.00 Správy RS
15.05 Popoludňajšie Spektrum
17.30 OZVENY DŇA

KONEČNE UMELECKÁ OSOBNOSŤ NA NEBI NAŠICH MLADÝCH HUSLISTOV

S radosťou som sa zúčastnil na premiére *Husľového koncertu* môjho prvého diplomanta – huslistu na VŠMU (1960), Laca Kupkoviča v rámci Dní slovenskej hudby 2002. Prenechávajúc hodnotenie diela našim vedcom – kritikom, pociťujem potrebu a kvázi morálnu povinnosť povedať pár slov o jeho predvedení, interpretácii.

Už niekoľko rokov sledujem štúdium a vývoj mladej huslistky **Martiny Fajčákovovej** (vydatej Karbokovej), jej korektnú

hru na interpretačných seminároch, jej prvé úspechy (Bach, Chačaturian). Tentoraz zaradila do svojho repertoáru Kupkovičov *Husľový koncert*. Úloha neľahká, i keď dielo je vynikajúco „šité“ na nástroj, avšak po každej stránke náročné a aj objemné. Martina Fajčáková ma ihneď zaujala: prirodzeným zjavom a vystupovaním, jasnosťou a priehľadnosťou tvorenia zvuku, hudobnou logikou a zrozumiteľnosťou interpretačných zámerov, kultúrou a eleganciou

výrazu a istou sugestivitou, ktorá už teraz vyžaruje zo spôsobu hry tejto mladej umelkyne. Martina nachádza cestu k „spolucíteniu“, k spoločnému prežívaniu hudby s poslucháčom bez toho, aby ho ohurovala, donucovala k reakcii dnes tak módnym spôsobom „kto to zahrá rýchlejšie“, alebo „prosím action“. Pri všetkej intenzite výpovede zachováva „poriadok“ v umení, neprekračuje hranice vkusu a predsa necháva seba aj počúvajúceho slobodu uvoľneného pôsobenia fantázie a predstavivosti.

Myslím si, že ak Martina Fajčáková pôjde touto cestou a zachová si svoju umeleckú nezávislosť, stane sa ozajstnou umeleckou osobnosťou v našom hudobnom živote, k čomu jej zo srdca želám všetko najlepšie.

MIKULÁŠ JELINEK

MLADÝ VIOLONČELISTI SÚŤAŽILI

V Košiciach sa v polovici novembra (14. – 17.) m.r. uskutočnil už **5. ročník Medzinárodného violončelového festivalu Augustína Prochazku**, určený deťom a mládeži. Jeho organizátorom je Bratislavský mládežnícky violončelový súbor na čele s umeleckou vedúcou Margitou Procházkovou, dcérou prof. Procházkou, ktorý v Košiciach založil a viedol violončelový odbor a vchoval niekoľko generácií violončelistov.

Na 5. ročníku sa zúčastnilo 50 súťažiacich z 9 krajín (Poľsko, Ukrajina, Maďarsko, Česko, Japonsko, USA, Juhoslávia, Rusko, Slovensko), porota, ktorej predsedala M. Prochazková, bola takisto medzi-

národná. Najvyššie ocenenia v silnej konkurencii si odniesli: v 1. kategórii **Skota Taguchi** (Japonsko), ktorý sa zaslúžene stal aj laureátom festivalu, v 2. kategórii **Mína Zakičová** (Juhoslávia), v 3. kategórii **Wiktor Kociaban a Wojciech Fudala** (obaja Poľsko), v 4. kategórii zvíťazil **Adam Koszowiec** (Poľsko) a v piatej kategórii **Hana Bajtošová** (Slovensko).

Súčasťou festivalu bolo popri súťaži niekoľko sprievodných podujatí (výstavy, tvorivé dielne, Detský kútik...), uzavrel hrou tradične galakonzert, na ktorom po slávnostnom vyhlásení cien účinkovali víťazi 5. ročníka festivalu.

R.



50. VÝROČIE ZUŠ ANTONA CÍGERA V KEŽMARKU

Hudba a hudobný život majú v starobylom Kežmarku tradíciu. Už v prvej mestskej škole (vznikla roku 1392) bola hudba jedným z hlavných predmetov, po stáročia tu pôsobili mnohí výborní hudobníci, ale organizovanú podobu dostalo vyučovanie až za prvej ČSR, keď vznikla Múšikschule Kesmark, ktorá slúžila všetkým nadaným deťom z mesta i okolia.

V časoch, keď sa školský systém začal budovať na nových základoch, prišiel do Kežmarku Anton Cíger a z poverenia Pove-

reníctva školstva a kultúry sa stal roku 1952 prvým riaditeľom Hudobnej školy v Kežmarku. Vďaka jeho neúnavnej organizátorskej a cieľavedomej práci škola začala rásť umelecky aj pedagogicky.

Na jeho prácu nadviazali ďalší riaditelia, Mikuláš Oňa, Pavol Štinčík a Ján Levocký.

Vedenie ZUŠ požiadalo MŠ SR o udeľenie čestného titulu *ZUŠ Antona Cígera v Kežmarku* a na základe pedagogických a umeleckých úspechov bolo škole pri príležitosti jubilea pomenovanie priznané.

11. októbra bola na budove školy odhalená pamätná tabuľa Antonovi Cígerovi a uskutočnil sa seminár, na ktorom vystúpil s prednáškou František Matúš (autor knihy o A. Cígerovi *S hudbou v srdci Tatier*). Seminár, zameraný na dejiny hudobného školstva v Kežmarku a na činnosť A. Cígera, bol doplnený slávnostným koncertom, na ktorom spoločne vystúpili terajší a bývalí žiaci a pedagógovia ZUŠ.

Dnešok ZUŠ Antona Cígera v Kežmarku – to sú hudobný, výtvarný a novozriadený literárno-dramatický odbor s 526 žiakmi a 16 pedagógmi, mnohé úspechy na hudobných a výtvarných súťažiach.

Do ďalšej päťdesiatky želáme ZUŠ Antona Cígera v Kežmarku veľa tvorivých úspechov a radosti z umeleckých výsledkov.

ANDREJ JANOVSKÝ

ZO SYMPÓZIA

o stolových klavíroch

V o svetových múzeách a zbierkach sa zachovalo mnoho stolových klavírov, ktorých význam pre hudobnú prax organológovia už viackrát zhodnocovali. Stolové klavíry sa podobne ako krídlové klavíry aj po roku 1800 ďalej zdokonaľovali a v meštianskych hudobných salónoch sa tešili veľkej obľube až do konca 19. storočia. V zbierke hudobných nástrojov nadácie *Kloster Michaelstein* sa nachádza medzi viacerými stolovými klavírmi aj nástroj firmy *Muzio Clementi & Co.* (Londýn, vyrobený medzi 1800–1806). Práve rok 2002 je rokom 250. výročia narodenia a 170. výročia úmrtia Muzia Clementiho – klaviristu, skladateľa, klavírneho pedagóga, hudobného nakladateľa a výrobcu hudobných nástrojov. Clementiho reštaurovaný klavír ako aj ostatné stolové klavíry zbierky stáli v centre pozornosti organológov, historikov a interpretov, ktorí sa stretli 11.–13. októbra na 23. ročníku sympózia o výrobe hudobných nástrojov v nemeckom Michaelsteine. Spoločne sa pokúšali zodpovedať na otázku, či môže stolový klavír aj dnes vyhovovať požiadavkám v komorného prostredia „hudobného salónu“. Atmosféru niekdajších hudobných salónov evokovali dve sály bývalého cisterciánskeho kláštora, kde sa uskutočnilo päť koncertov na rôznych stolových klavíroch. Súčasťou sympózia bola výstava šestnástich stolových klavírov, pochádzajúcich zo spomínanej zbierky nadácie *Kloster Michaelstein*, iných inštitúcií, ale aj zo súkromných zbierok. Takmer všetky klavíry boli reštaurované a počas sympózia slúžili ako demonštračné nástroje.

Sabina K. Klausová (Landrum, USA; *Forschungsgegenstand „Tafelklavier“*). *Problemstellungen, Lösungsversuche und Konsequenzen*) analyzovala viaceré pramene z terminologického hľadiska: je pozoruhodné, že označenie pre stolový klavír (*Tafelklavier, square piano*) vzniklo až v 19. storočí, napriek tomu, že aj v 18. storočí bol obľúbený. Potvrdila domnienku, že stolové klavíry častejšie zhotovovali výrobcovia v menších mestách a dedinách. Ich obľuba mala viacero príčin: pre hudbymilovných diletantov boli zaujímavé zvukové efekty dosahované tzv. registrami (napodobňujúcimi iné nástroje, napr. lutnu, fagot, harfu a i.), úspora miesta a finančná dostupnosť. Výrobcovia stolových klavírov, určených pre strednú a nižšiu spoločenskú vrstvu, nemuseli byť špecializovaní nástrojári, mohli to

byť stolári alebo organári, ktorých nástroje boli len kópiami predlôh, ktoré mali poruke.

Maribel Meiselová (Indianapolis, *Prellmechanik: the endeavor to produce a louder clavier?*) na základe porovnania viacerých ukážok na stolových klavíroch, klavichordoch a pantaleónoch formulovala otázku, súvisiacu s podielom tzv. vymršťovacej mechaniky (*Prellmechanik*; neskôr tzv. viendská mechanika) pri dosahovaní silnejšieho zvuku.

Ústrednou témou prednášky **Christiana Aehrensa** (Bochum, *Von der Schwierigkeit, einen Namen zu finden... Zur Frühgeschichte des Tafelklaviers*) boli nevyjasnené otázky okolo času a miesta vzniku stolového klavíra, ktoré nie sú dosiaľ spoľahlivo doložené. Jedna skupina bádateľov za jeho vznik označuje Nemecko (okolo roku 1730), iní jeho vznik pripisujú Johannovi Zumpemu v Londýne (1766). Skutočnosťou ostáva, že ťažko nájsť dôkazy o existencii stolových klavírov pred rokom 1766.

Michael Günther (Homburg, *Der Tafelklavierbau im Rhein-Main-Gebiet zwischen 1760 und 1790 – Die Instrumentenbauer Mahr, Boos, Jeckel, Krämer und Seuffert*) hovoril o výrobcach, ktorí v oblasti okolo riek Rýna a Mohana zhotovovali stolové klavíry v rokoch 1760–1790. Mahr, Boos, Jeckel, Krämer a Seuffert vyrábali klavíry s rozličnými originálnymi mechanikami. Günther sa opieral o viaceré doteraz nezverejnené pramene zo 60. rokov, z ktorých vyplýva, že tento región zohrával významnú úlohu.

Takmer v každej publikácii zaoberajúcej sa vznikom a vývojom klavírového klavíra spomína sa Pantaleon Hebenstreit, ktorý svojou virtuóznou hrou na ním vynájdenný nástroj – hackbrete (neskôr nazvanom po ňom pantaleon) podnietil vznik klavírového klavíra.

Podľa **Huberta Henkela** (Mníchov, *Das Hackbrett von Pantaleon Hebenstreit als Vorbild für ein Tafelklavier*) by bola stavba takéhoto nástroja čistou fantáziou, ktorá by mala veľmi málo spoločného s neznámym originálom. Predsa sa však v Nemeckom múzeu v Mníchove zachoval stolový klavír z roku 1810, ktorý svojou vonkajšou formou nápadne pripomína veľký hackbrett.

Michael Latham (Haag, *The Clavecin roial of Johann Gottlob Wagner*) zverejnil výsledky výskumu zachovaných nástrojov, tzv. *Clavecin Roial*. Podľa *Musikalisch-kritische Bibliothek* (1779) Johanna Nicolausa

Forkela inzeroval Johann Gottlob Wagner, výrobca hudobných nástrojov v Drážďanoch, svoj *Clavecin Roial* už v roku 1775. Tieto nástroje mali formu stolového klavíra a klavírovú mechaniku, podobnú anglickým *square pianos*. Akustickým vlastnostiam stolových klavírov sa v referáte venovali **Jobst P. Fricke** (Kolín) a **Bram Gätjen** (Bergisch-Gladbach, *Das Tafelklavier aus der Sicht des Akustikers – spannend oder langweilig?*). Výskum orientovali na tónové vlastnosti stolových klavírov a závislosť tónu od hmotnosti a materiálu, z ktorého je klavírko vyrobené, ďalej miesta úderu, dĺžky struny, ako aj napnutia a pevnosti struny. To všetko podmieňuje intenzitu základného tónu a zloženie a intenzitu alikvotných tónov. Fricke a Gätjen prezentovali analýzy zvukových spektier troch rôznych stolových klavírov a výrobcov z rokov 1796, 1810, 1847.

Časť konferencie venovanú téme reštaurovania tvorili štyri referáty, prezentujúce konkrétne skúsenosti a poznatky z reštauračnej praxe. **Wolfgang Wenke** (Eisenach, *Tafelklaviere in der Restaurierungswerkstatt – Vielfalt der Typen und Probleme*) poukázal na skutočnosť, že mnohé stolové klavíry stratili časťami opravami a „modernizovaním“ pôvodnú podobu. Preto sa v súčasnosti len zriedkavo stretne s naozaj „originálnym“ nástrojom. O večnej nezmieriteľnosti medzi muzeálnymi požiadavkami a očakávaním „hrateľného nástroja“ hovorila **Sabine Scheibnerová** (Mníchov, *Die Restaurierung eines Tafelklaviers von „Jacobus et Abraham Kirckman Londini Fecerunt 1787“ – Im Kreuzfeuer zwischen Spielbarkeit und musealem Anspruch*).

Postup pri reštaurovaní Clementiho stolového klavíra prezentovala **Monika Weberová-Buchstabová** (Marburg, *Zur Restaurierung des Clementi Tafelklaviers aus der Michaelersteiner Sammlung*) a poznatkami z reštaurovania iného Clementiho klavíra sa zaoberal referát **Lucy Coadovej** (Bristol, *Repairs to a Clementi square piano of 1808*).

V období prechodu od čembala ku klavírovému klavíru zohrali významnú úlohu ženy – to bola téma referátu **Michaela Colea** (Cheltenham, *Transition from Harpsichord to Pianoforte – the important role of women*). Svoje tvrdenie doložil množstvom údajov. Rozmach klavírového klavíra po roku 1765 bol v Anglicku spojený práve so vznikom nového typu nástroja – stolového klavíra (*square piano*). Pokiaľ pred rokom 1765 bol klavírový klavír zriedkavý a bol doménou prevažne mužov, v priebehu 25 rokov zaznamenal stolový klavír obrovskú explóziu záujmu u žien z rôznych spoločenských vrstiev. Bol ideálnym nástrojom na sprevádzanie ženského spevu.

Dieter Krickeberg (Berlín, *Die soziale Funktion des Fortepianos vom Ende des 18. Jahrhunderts bis 1850*) sa venoval otázke sociálnej funkcie kladivkového klavíra. Krídlový klavír zodpovedal estetickým nárokom šľachty, bohatej vrstve meštianstva a profesionálnym koncertným klaviristom, lacnejší stolový klavír patril skôr do oblasti domáceho muzicírovania menej majetných vrstiev. O využití drevených dební, určených pôvodne na prevážanie cukru z Brazílie do Európy, referoval **Günter Joppig** (Mníchov, *Zuckerkastenholz im Klavierbau*). Na základe výskumu použitého dreva poukázal na jeden z možných spôsobov získavania materiálu na stavbu stolových klavírov.

Predmetom referátu **Beryl Kenyon de Pascualovej** (Madrid, *Aspects of the square piano in Spain from the late 18th to the 20th century*) bola výroba stolových klavírov v Španielsku, kde sa vyrábali ešte prv než boli importované z Anglicka. Je zaujímavé, že v Madride sa vyrábali klavíry s nárazovou mechanikou (*Stosszungenmechanik*), pokiaľ v Barcelone, druhom významnom centre výroby hudobných nástrojov, boli obľúbenejšie klavíry s vymršťovacou mechanikou. V poslednej dekáde 18. storočia a prvých desaťročiach 19. storočia zakladali v Španielsku svoje dielne mnohí výrobcovia klavírov.

Francúzsko ako jedna z nástrojárskych veľmocí bolo známe množstvom registrovaných patentov, ktoré sa začali udeľovať od roku 1789, a počas 19. storočia bolo v oblasti hudobného umenia a hudobných nástrojov registrovaných takmer 5 000 patentov, z toho viac než 1 400 pre klavír. O niektorých patentoch pre stolové klavíry vo Francúzsku hovoril **Jean Haury** (Paríž, *The square piano and its French patents*). K významným firmám vyrábajúcim stolové klavíry patrili firmy Pape a Playel. Jean Henry Pape prišiel na začiatku 19. storočia z Nemecka do Paríža a založil jednu z najvýznamnejších európskych firiem na výrobu klavírov.

Produkciu stolových klavírov tejto firmy priblížila **Catherine Michaudová - Pradellesová** (Paríž, *Variations on the theme of the square piano by Jean Henri Pape*).

Stolový klavír sa šírila aj do ostatných krajín, Ruska a Spojených štátov amerických nevynímajúc. **Laurence Libin** (New York, *Square Pianos at the Periphery: Russian and American traditions*) predstavil rôzne podoby jeho udomácnenia v oboch štátoch. Pre ruskú cárovnu vyrobili v Anglicku nástroj na základe špeciálneho návrhu významného anglického architekta Roberta Adama v roku 1774 a do Severnej Ameriky sa *Clavecin Roial* dostal roku 1788 pravdepodobne z Nemecka. Odlišné sociálne aj ekonomické podmienky však spôso-

bili, že v Rusku zostal stolový klavír dlho výsadou vyššej vrstvy, kým v Amerike sa stal prevažne nástrojom strednej spoločenskej vrstvy.

Technické zdokonalenia na stolových klavíroch v Spojených štátoch prezentoval **John Koster** (Vermillion, *The Technological Development of the Piano in American Squares*). Do roku 1820 sa väčšina nástrojov dovážala z Londýna a tie slúžili neskôr ako predloha pre domácych výrobcov. Prakticky všetky importované i domáce *fortepiana* boli stolové klavíry a stali sa významným hudobným nástrojom v americkej kultúre až do poslednej štvrtiny 19. storočia. Po roku 1820 postupne slabol import a vzrástala sa domáca výroba nástrojov, ktorá v niektorých oblastiach predstihla európsky technický vývoj. Od amerických výrobcov sa zachovalo veľmi málo krídlových klavírov, všetok ich um a šikovnosť sa sústredili na vývoj stolových klavírov. Väčšina revolučných zmien v konštrukcii a technológii výroby sa aplikovala najprv na stolové klavíry a neskôr sa uplatnili aj pri stavbe krídlových klavírov (predĺžená rezonančná doska, kovové súčasti ako vzpery, količník, rám, kapodaster a i.). Americké stolové klavíry sa vyrábali čoraz väčšie, až sa stali „veľkými stolovými klavírmi“, tzv. „*square grand*“, ktoré poznáme z rokov 1860-1890.

Podľa **Benjamina**

Vogela (Lund, *Square pianos in Sweden at the turn of the 18th century*) sa dejiny kladivkového klavíra vo Švédsku začali písať v polovici 18. storočia, ale začiatok denia v hudobnej kultúre možno pozorovať až od konca 70. rokov 18. storočia. Čoraz viac výrobcov klávesových nástrojov sa začalo špecializovať na výrobu kladivkového klavíra. Stolový klavír bol podobne ako aj v iných európskych krajinách obľúbený, dlho však bojoval o svoje miesto s klavichordom, ktorý sa vo Švédsku vyrábala približne až do roku 1820. Z rokov 1778-1810 sa v múzeách a súkromných zbierkach zachovalo asi štyridsať nástrojov.

Prínos švédskeho výrobcu stolových klavírov Johana Gabriela Högwalla a jeho žiakov zhrnul **Mats Krouthén** (Trondheim, *Johan Gabriel Högwall and his Apprentices - Piano Making in Göteborg, Sweden 1790-c 1840*). Prvé stolové klavíry začal vyrábať už začiatkom 90. rokov 18. storočia a reprezentuje vlastne prvú generáciu výrobcov

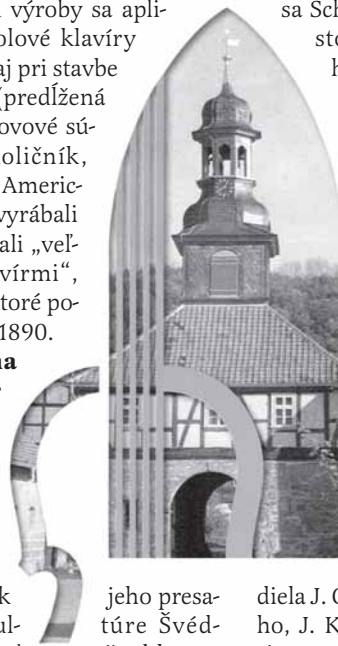
klavírov v Göteborgu. Klavír z jeho dielne z roku 1811 je prvým zachovaným nástrojom z Göteborgu.

Na prvom koncerte (11. októbra m.r.) si účastníci vypočuli diela Clementiho a Fielda, interpretované na stolovom klavíri Muzia Clementiho & Co. (Londýn, vyrobený medzi 1800-1806; zo súkromnej zbierky Lorenza Gadieta v Mníchove) **Kennethom Mobbsom** (Bristol), ktorý patrí vo Veľkej Británii k popredným interpretom a odborníkom na historické klávesové nástroje. V jeho zbierke sa nachádza viac než tridsať klávesových nástrojov. Ďalší koncert patril komornej hudbe: klaviristovi **Michaelovi Güntherovi** (Homburg) a barytonistovi **Petrovi Kooijovi** (Amsterdam), ktorí predstavili diela J. F. X. Sterkela, J. M. Krausa a C. F. Zeltera. Michael Günther hral na dvoch nástrojoch z vlastnej zbierky (pre výstavu na sympóziu pripravil štyri nástroje). Boli to nesignované stolové klavíry, pravdepodobne z dielne Johanna Matthäusa Schmahla (cca 1770 a cca 1780 - oba

stolové klavíry „vo forme ležiacej harfy“). Ďalšie stretnutie (12. októbra) obrátilo pozornosť opäť na Clementiho: na stolovom klavíri firmy Muzia Clementiho & Co. (Londýn, 1800-1806) interpretovala **Sally Fortinová** (Basel) diela anglických skladateľiek - súčasníčok Clementiho (Maria Hester Parková, Jane Savageová, Sophia Dusseková, Cecilia Maria Barthélemonová). Klavír Muzia Clementiho stál v centre pozornosti aj na večernom koncerte 12. októbra, kedy nemecké trio **Ensemble TRAZOM (Urte Lucht - stolový klavír, Susanne v. Bauszern - husle, Stefan Fuchs - violončelo)** hralo

diela J. Ch. Bacha, K. F. Abela, M. Clementiho, J. Kirckmana a J. Haydna. Naposledy si atmosféru niekdajších „hudobných salónov“ mali možnosť účastníci vychutnať popoludní 13. októbra. Na stolovom klavíri Jacoba Pfistera (Würzburg, medzi 1800-1810; Pfister bol žiakom jedného z najvýznamnejších viedenských výrobcov klavírov Antona Waltera) zazneli diela pre stolový klavír ruských a amerických skladateľov (B. Carr, J. Hewitt, A. Philipp Heinrich, I. Pratsch, I. Laskovskij, M. Glinka) v podaní **Elly Sevskej** (Pfisch, Taliansko). Všetky hudobné podujatia korešpondovali s ústrednou myšlienkou sympózia. A v myšliach nielen všetkých účastníkov, ale aj nezainteresovaných poslucháčov určite rezonovala otázka (položená v názve tohto vydareného podujatia), prečo nie je stolový klavír živou súčasťou aj dnešnej hudobnej kultúry.

EVA SZORÁDOVÁ



jeho presatúre Švéd- až od konca

MINIPROFIL HŽ • BRANISLAV DUGOVIČ • KLARINET

- nar. 1978 v Bratislave
- 1988 – 1993 ZUŠ Modra (Marta Šeligová)
- 1993 – 1999 Konzervatórium Bratislava (Rudolf Simandl)
- 1999 VŠMU Bratislava (Jozef Luptáčík)
- 1996 2. miesto na Súťaži slovenských konzervatórií (1. neudelené)
- koncerty s Cappelou Istropolitana, ŠF Košice, Moyzesovým kvartetom, Streichtrio Amadé
- majstrovské kurzy: komorná hra (V. Brunner, R. Wehle), sólová hra (M. Lethiec, W. Grunda)
- premiéry skladieb F. Danziho, L. Kupkoviča, I. Zeljenku, P. Grolla
- nahrávky: CD – s J. Slávikom (I. Zeljenka, L. Kupkovič)

Mladý človek, obklopený množstvom atraktívnych lákadiel, nasiaknutý rozličnými záujmami, zväčša pri voľbe budúcej profesie nemá ľahkú úlohu. U teba – zdá sa – celkom jednoznačne zvíťazila hudba, klarinet. Ako a prečo?

... hudba asi preto, že som z rodiny, v ktorej sa viac členov venuje umeniu: strýko (Ján Slávik) je violončelista, otec – hudobník s vlastnou kapelou aj vlastnou tvorbou, sesternica v Kanade je herečka, ďalší strýko je výtvarník..., ale pravdupovediac, tento „súčet“ si uvedomujem až teraz. „Prá“-dôvody sú asi oveľa prozaickejšie: rodičia ma („aby som sa neľákal“) ako dieťa prihlásili do rôznych záujmových krúžkov – do ochrannárskeho, výtvarného, hudobného... Začal som „nezáväzne“ so zobcovou flautou, ktorá ma, priznám sa, príliš neoslovila. Až keď som sa rozhodol pre klarinet, všetko začalo: dostal som výbornú pedagogičku, p. Šeligovú, ku ktorej som chodil na ZUŠ v Modre. Dokázala ma stimulovať – celkom nenápadne, ale systematicky. Neboli to len bezduché lekcie a dril. Viedla nás, žiakov, k muzicírovaniu v komorných zostavách a tak som za sebou čoskoro videl zmysluplný efekt...

Pokračovanie na konzervatóriu u profesora Simandla bolo teda celkom logickým nadviazaním na začaté...

Už vtedy si dostal príležitosť na koncertných pódioch...

Najskôr som hral ako člen dychového kvinteta, s ktorým som absolvoval kurzy v Nemecku u V. Brunnera. Každý deň sme koncertovali, čo bola ohromná skúsenosť pre styk s pódiumom. Pokračovali sme aj doma vystupovaním v Košiciach, Banskej Bystrici a ďalších mestách. Po skončení konzervatória sa súbor, žiaľ, rozpadol.

V poslednom ročníku som začal účinkovať s Moyzesovým kvartetom, absolventský koncert som hral s Cappellou Istropolitana – *Dvojkoncert pre flautu* (hral Lukáš Peško), *klarinet a orchester* od F. Danziho, čo bolo nezabudnuteľné, asi o to viac, že išlo o prvé dotyky s koncertným pódiumom...

...na ktorom si sa asimiloval, pokračujúc aj počas vysokoškolského štúdia... Rovnako, mal si príležitosť absolvovať niekoľko rôznorodých interpretačných kurzov. Ako ovplyvnili tvoje klarinetové „zmyšľanie“?

Mal som šťastie zúčastniť sa na kurzoch u M. Lethieca, ktorý je ku frekventantom – bez ohľadu na rozdiel v kvalitatívnom



stupni – vždy nesmierne trpezlivý, plný pochopenia, snažiaci sa porozumieť a poradiť mu, a čo musím zdôrazniť – vždy žiaka povzbudí. Prvýkrát som razil práve ťiحا metódu (ak to tak možno nazvať) priameho demonštrovania, teda: na hodinách rozbalil klarinet a hral...

Ďalší „pohľad“ som mal možnosť získať na súkromných kurzoch komornej hry u Reineru Wehleho v Nemecku, ktorý bazíroval na práci s detailom, cizelovaní intonácie, dynamiky, precíznom frázovaní... celkom odlišná bola skúsenosť z čisto mozartovských lekcí u p. Brandhofera v Salzburgu...

V ostatnom čase máme na Slovensku šťastie na úrodu „mladých“ (najmladších) klarinetistov, ktorí sa úspešne presadzujú nielen doma, ale aj vo svete...

Je to skôr náhoda, priaznivá zhoda okolností... Na škole boli dosť „silné“ ročníky,

jedinci, ktorí sa združovali okolo Mateja Kozuba, Mateja Drličku, (mimo chodcom, obaja sa „rozutekali“ do sveta). Spomínam si živo na chvíle, keď sa M. Drlička vrátil zo svojho prvého amerického štipendijného pobytu. Veľa hral, cvičil, dokázal si zorganizovať režim, bol plný elánu. Tú všetku pozitívnu energiu blahodarne šíril okolo seba. Ostali sme takto priaznivo „nakazení“: odrazu akoby sme sa zobudili, stimulovaní jeho podnetmi sme začali vidieť všetko trochu inak a pochopili sme, že sa dá veľa dosiahnuť, len treba chcieť... Napokon, naša generácia, oproti starším, má predsa len výhodu, že môže cestovať, na vlastnej koži získavať „autentické“ skúsenosti.

Máme šťastie na solídne pedagogické zázemie. O slovenskej klarinetovej „škole“ nemožno hovoriť, nejestvuje ani konkrétny zvukový ideál (v zmysle klarinetu), je však veľkou devízou, že každý z pedagógov má svojský prístup, osobnostné vedenie a videnie. Nesnaží sa študenta násilne vtesnať do určitej mustru. Je to pre nás dobré: máme voľnosť a zároveň určitý individuálny záväzok nájsť si svoj štýl, optimálny spôsob vyjadrovania... Naším školám možno chýba bezprostrednejšia komunikácia, kontakt so svetom, chýbajú informácie o kurzoch, štipendijných pobytoch, konkurzoch...

Prešiel si (prechádzaš) zlatým fondom klarinetovej literatúry. Spozorovala som u teba náklonnosť k interpretácii súčasnej hudby...

Najskôr som si myslel, že tento typ hudby budem radšej obchádzať, že jednoducho si nenájdem k nej vzťah. Zlom nastal pri skladbe I. Xenakisa *Charisma pre violončelo a klarinet*, ktorú sme hrali spoločne so strýkom (J. Slávikom). Oslovila ma, ba doslova ma „vtiahla.“ Je to štvrtónová hudba, postavená na sonoristike, efektoch, ktoré evokujú určitú atmosféru. Navyše, poprvé sme ju hrali v šamorínskej synagóge, ktorá má špecifickú akustiku... Vtedy som si povedal, prečo sa brániť hudbe, ktorá je plná fantázie, jemných nuáns, núkajúcich interpretovi priestor na kreativnosť, dotváranie, dopovedanie. Núka sa veľa vzrušujúcich možností z pocitu objavovania. Mám rád hudbu Ilju Zeljenku, rád ju hrám, prihovára sa mi osobitým rytmom, rečou súčasníka...

Iné hudobné žánre, druhy...

Som otvorený takmer každej hudbe. Keď zachytím akúkoľvek muziku, ktorá mi niečo hovorí, pristavím sa pri nej, „stiahnem“

CON BRIO

SOM, ČI NIE SOM „DRBO“?

(con brio o syndróme NLBP...)

Hneď v prvej vete sa musím čitateľovi hospravedlniť za roztapašno-nejasný názov a celkom nezrozumiteľný podtitul tohto „con bria“... Všetko vysvetlím. Výraz **drbo** som si požičal z Breinerovho „javorového listu“, ktorý jedného neskorého jeseňného dňa uplynulého roku priplachtil na stránky SME „z druhého brehu“. Drbo je niekto, komu skrátka **drblo**. Breiner však v úvodnej sekvencii textu len trocha šaškuje; s neodolateľným, ale decentným leskom vo vtipnom oku sa seba i nás pýta: „Nemal by som uniesť lietadlo a vraziť s ním do nejakého brazílskeho domu plného talentovaných futbalistov?“ A viete, prečo? Nuž, dôvody Breiner – ako v celom tomto fejtóniku – krkolomne až čarodejnicky mieša; k rečníckej otázke o svojom prípadnom samovražednom ataku na futbalové talenty dospel po tom, ako si uvedomil: a) nechutnú vlastnosť známej Lenky, ktorá môže byť, koľko vláde, a nepriberie – kým on priberá aj z hrsti ryže, b) Bernsteinovu dokonalú hudobnú pamäť, ktorá mu umožňovala bez problémov na požiadanie zahrať hocijaký detail partitúry – kým on (Breiner) má radšej pred sebou noty, lebo vie, že je zábudlivý, c) že je pri rekreačnom futbale na smiech „už pomaly každému“. A hneď, aby prípadné napätie v naivnejších typoch opadlo, si zľahka odpovedá: nie, nie je veru „drbo“, ktorý si neuvedomuje, že veci sú dané, len on jednoducho *na niečo nemal šťastie* a musí sa zmieriť s tým, čo má a *snažiť sa to využiť čo najlepšie*...

Sympatácka kľučka sa zdanlivo vydari-la. Lenže ani ja nie som „drbo“ a vnímam nesúmeriteľnosť obrazov, z ktorých Breiner vylovil svoju „kadencijskú inkomnosc“, myšlienku, s ktorou by sa na inkomnosc pozadi dalo iba súhlasiť. Vnímam totiž čosi, čo na povrchu tohto Breinerovho „javorového listu“ spôsobuje nepríjemné zahnedlé škvrny, pre ktoré si ho človek ako ja nemôže dať ani za klobúk, nieto do pamätníka... Pomenoval som si túto „listokaznú pleseň“ ako **syndróm NLBP** (čiže: **syndróm neznesiteľnej ľahkosti bavičového pera**). Účinok, ktorý vyvolávajú zdanlivo paradoxné a protikladné javy, keď ich zoradíme vedľa seba, a potom so šermiarskou ľahkosťou nájdeme súvislosť, je jedným z pravých a dobrých zdrojov humoru: nepriberajúca známa Lenka a rastúca nemohúcnosť starnúceho chlapa pri chlapčenských futbalových rituáloch, to je fajn, to by som

bral. Len čo s tým Bernsteinom? Autor ho tam vsunul s rafinovanosťou projektanta podprahovej reklamy: je ten Breiner ale skromný hudobník-dobráčisko; bez fenomenálnej pamäti by si to s Lennym v hraní z partitúr spamäti rozdať nemohol... Možno ešte tak v dačom inom, povedzme – v dirigovaní?, v komponovaní? Niet nad uvedenie si svojich limitov. A teraz vážne: toto šaškovanie s tendenčne rozostrenou podstatou veci je mi na smiech – Breinerov problém voči Bernsteinovi by som skôr vnímal ako problém **príliš dobrej pamäti**...

Ale poďme ďalej – pleseň NLBP sa v našej vzorke „javorového listu“ ďalej a bez zábran šíri... *Niet jednoduchšej výhovorky ako „nemám na to“ a tých iných, lepších, možno ľahko uzemniť poukázaním na protekciu, šťastie, lynčovanie černochoch, či pomoc celosvetového slobodomurárskeho spriahania. Zle sa však zmieruje, keď je niekto bohatší a chodí na dovolenky do zahraničia, alebo si kúpi naraz dva kilogramy čerešní. Vtedy niektorí (...) okamžite prepínajú na požiadavku rovnosti, sociálnej spravodlivosti, susedovej zdochnutej kozy a utekajú voľiť komunistov alebo Jánošíka, pretože tí vymysleli už dávno, že jedným treba zobrať a druhým dať...*

Táto tiráda sa končí „pascou na mamutu“, čiže „vyhlbenou jamou“, zamaskovanou – zdanlivo paradoxne k jedovato-pubertálnemu koktailu predchádzajúcich asociácií – nevinne a v podstate zasa pravdivo rozkvitnutou halúzkou myšlienky: *Malo by byť prirodzené, že ak má niekto niečoho viac, či dokonca nadbytok, dobrovoľne sa podiel s rodenejšími. Dezorientovaný ale chamtivý je nám prirodzenejší. Dezorientovaný ale chamtivý je nám prirodzenejší*. Dezorientovaný ale chamtivý je nám prirodzenejší. Mamut nad touto pascou dume: mám vykročiť?, nemám? Je to celé len o Jánošíkovi a komunistoch, alebo nebudaj aj o mafiánoch, rýchlokvasených pseudopodnikateľoch alebo klzkých „bielych golieroch“ v bankách, na úradoch a súdoch? Komunistov som síce nevolil, ale Jánošíka si nedám: stačí si prečítať Eliadeho, aby bolo jasné, že všetky európske kultúrno-historické archetypy tohto druhu sú legitímne napojené na rané štádiá kresťanstva, v ktorých sa v náboženskom folklóre národov pomiešali s pohanskou tradíciou. Mytologizujúci tlak myšlienky „rytierstva“, „tajomnej, od svetskej moci nezávislej spravodlivosti“ je silou, ktorá hýbe kolískou a nemožno ju propagan-

disticky a demagogicky pomiešať do hocičoho len preto, aby „bola sranda“...

Môj starší syn sa vo svojom povolaní postupne prepracoval do euroamerickej špičkovej odbornej komunity: nemusí a nemá čo závidieť „iným, lepším“. Doteraz trčí so ženou a dvoma deťmi v dvojizbovom byte, na dovolenku do zahraničia si občas zájde, hoci to, pravda, nie sú Bahamy, ale „dve kilá čerešní“ si kúpi hocikedy. Ba aj tri... Nikdy nečakal na „zdochnutú kozu“. A predsa tu, na sídlisku hrával ako chlapec futbal a hokej s rovesníkmi, z ktorých podaktorí sú dnes miliónármi... Nespomínam si, že by boli lepšie študovali a lepšie sa po štúdiách uplatnili. Dobré si však pamätám na jedného z nich, určite najbohatšieho (hoci neštudovaného!), ktorého nakoniec pri vystupovaní z opancierovaného mercedesa zastrelil nájomný vrah...

Myslím si, že dnes na Slovensku také časté biľagovanie nezávislých intelektuálov „ľavicovým“, či priamo „komunistickým cajchom“ je jav, ktorý by si zaslúžil serióznejšiu analýzu, a nie iba pravícovo-liberalistické pokrikovanie „pravoverných“ (ech, sakra!, vidíte to: **pravo-verní**, nie **ľavo-verní**! Tá etymológia **pravdy**, **pravosti** a dokonca aj **spravodlivosti**!). Robí to aj Breiner – obzvlášť nechutným spôsobom – aj v nami diagnostikovanom „javorovom liste“: unášaný syndrómom NLBP bez uvedenia mena ostudzuje **hudobníka a publicistu Tomáša Horkaya** tým, že ironizuje jeho politický postoj (volebnú podporu komunistom) a bez seriózneho podkladu mu vytrháva spopod nôh aj morálny kredit hudobného kritika, keď ho obviňuje, že „sa preslávil recenziou koncertu, na ktorom nebol...“. Horkay už medzičasom v tlači reagoval a snažil sa uviesť vec na pravú mieru, ale škvrnitá hníloba breinerovského textu mu určite bude ešte dlho páchnuť... Nedávno, pri pozeraní TV medailónu o Olge Scheinpflugovej, českej herečke a spisovateľke, manželke Karla Čapka, som si to uvedomil: tak ako Čapek pred vojnou bol pre kultúrny a politický establishment 1. ČSR „agentom komunizmu“, a po nej, hoci sa jej ani nedežilo, zasa jeho žena v rastúcom tlaku boľševizmu trpela pre jeho „prozápadné postoje“, tak žiaden človek, ktorý si chce uchovať vnútornú slobodu a tým aj jasný pohľad na veci, nikdy nikomu nevyhoví – raz je trňom v oku jedným, raz druhým. Zdá sa, že eskamotér a „rytier spravodlivosti“ Breiner má nakoniec a do tretice zasa len pravdu: *Jediná spravodlivosť na zemeguli, ktorá spoľahlivo funguje, je v tom, že všetci umrieme...* A je to!

R. M. Rilke má v **Rozprávkach o milom Pánu Bohu** hneď ako prvú **Rozprávku o Božích rukách**. Pán Boh vo vytvorení z tvorenia, počúvajúc „miesenie vlastných rúk“, stále čaká, kedy sa už objaví **Človek**.

POKRAČOVANIE NA STR. 16

ROZHLASOVÝ ZÁPISNÍK

V decembri som mala vďaka médiám dva operné zážitky: jeden poskytol Slovenský rozhlas, druhý Slovenská televízia. Zhodou okolností – oba z milánskej La Scaly. Milovníci opery azda vedia, že v prvom prípade išlo o otvorenie zimnej sezóny 2002/2003 Gluckovou operou *Ifigénia v Aulide* (Rádio Devín, 7.12., 17.55.h) – a v druhom prípade o záznam obnovenej premiéry Verdiho *Macbetha* z roku 1997 (STV 2, 15.12., 22.15 h). Ako býva zvykom v lombardskej metropole, sezóna sa tu vždy začína 7. decembra – na deň sv. Ambróza, milánskeho biskupa v 4. storočí, ktorý je patrónom mesta. Obe inscenácie dirigoval Riccardo Mutti. Ak obrazovo-zvuková podoba *Macbetha* nám umožnila nazrieť na modernú výtvarno-režijnú podobu inscenácie, rozhlasový satelitný prenos Gluckovej opery sprostredkoval „iba“ hudobný zážitok z naštudovania a čo-to zo vzrušenej atmosféry premiéry. Sprievodcom *Ifigénie v Aulide* bol v rozhlase **Jaroslav Blaho**, ako vždy – perfektne pripravený a prekypujúci informáciami o skladateľovi, diele, o histórii jeho naštudovaní v La Scale, ale aj o celom cykle reformných oper Glucka, ktoré za posledných 15 rokov uviedol v La Scale R. Mutti. *Ifigénia v Aulide* tento cyklus završuje. Dozvedeli sme sa aj zaujímavosti o spevákoch, ktorí v súčasnosti i minulosti naštudovali náročné vokálne party tejto opery. Cez prestávku J. Blaho oboznámil s dostupnými nahrávkami, resp. ukážkami interpretácie árií v podaní legendárnych predstaviteľov Gluckovej opery. Bol to teda viacnásobný zážitok: z krásnej opery, ktorej vizuálnu podobu si však nevieme predstaviť (vzhľadom na obtiažnosť režijnej koncepcie tohto statického diela s veľkými áriami), z hudobného naštudovania R. Muttiho a v neposlednom rade z prípravy a komentovania satelitného prenosu z Milána.

Muttiho genialita spočíva v dokonalom využití veľkého a kvalitného zboru i orchestra, pričom zvuk oboch telies pod rukami dirigenta pôsobí monumentálne a monolitne, dynamicky diferencovane a do detailov vypracovane. Osobitnou kapitolou sú sólisti: milánska operná scéna má k dispozícii najžiarivejšie hviezdy... Tak to bolo v prípade *Ifigénie* i *Macbetha*. V tejto poznámke mi nejde o suplovanie opernej recenzie – skôr som chcela poďakovať za mimoriadny hudobný zážitok z dvoch večerov v Miláne. Slovenský rozhlas sprostredkúva prostredníctvom Európskej rozhlasovej únie už štvrtý rok podobné veľké operné večery – a je to jeden z najväčších darov spojenia vedeckého pokroku s umením.

Operný prenos redakčne pripravil **Slavomír Jakubek**. Niekoľko hodín predtým

ten istý redaktor ponúkol poslucháčom **Operný magazín**, resp. zápisník (Rádio Devín, 7.12., 13.05 h). Opäť v ňom dominoval **Jaroslav Blaho**, ktorý v brilantnej rozhlasovej esejí predostrel tému veristických návratov do histórie Opery SND spred 35 rokov. Inšpirovalo ho pripravované naštudovanie opery *André Chénier* v Opere SND, pričom spomenul réžiu Miroslava Fischera z roku 1967, ako aj Pucciniho *Plášť* v terajšej inscenácii Opery SND – a v podobe spred niekoľkých desaťročí v réžii Branislava Krišku. J. Blaho popri inscenačných znakoch pomenovával a hodnotil najmä spevácke výkony. Jeho porovnanie sa vyznačovalo znalosťou dobových ohlasov a obdivom k staršej generácii sólistov SND – hoci v tých časoch nie všetky hodnotenia boli jednoznačne kladné. Pravda, čas mnohé uhladí a trochu idealizuje.

Anna Podolská vzápätí informovala o pripravovaných premiérach v La Scale, na čo vhodne nadviazal redaktor S. Jakubek upozornením na večerný prenos premiéry z Milána. Upútal ma príspevok **Jozefa Červenku**, ktorý hovoril o vcelku neznámej (pôvodne inštrumentálne nedokončenej) opere G. Bizeta z rokov 1862-1963 – *Ivan IV. (Hrozný)*. Jej koncertné predvedenie bolo v Paríži v marci t. r. Nahrávka z tejto produkcie na novom CD je lahôdkou pre operných diskofilov.

Redaktorka **Etela Čárska**, ktorá rada siaha po témach, kde môže uplatniť svoj záujem o duchovné, filozofické a mystické stránky života a viery, pripravila do cyklu **Musica sacra** reláciu **Magnifikat**. Deň pred veľkým mariánskym sviatkom zaznela šťastne načasovaná relácia, ktorá nás oboznámila s hlbším posolstvom jedinečného a známeho Chválospevu Panny Márie – o. i. v teologických úvahách duchovných otcov Vlastimila Duffka SJ a Msg. Mariána Gavendu. Pre poslucháčov boli rovnako zaujímavé hudobné variácie **Magnifikat** v dielach Monteverdiho, Vivaldiho, Schütza a ď.

Etela Čárska bola autorkou a moderátorkou aj ďalšej relácie cyklu **Hudba života** (Rádio Devín, 24.11., 17.00 h). Tento raz šlo o stretnutie dvoch rozhlasových redaktoriek a muzikologičiek, **Etely Čárskej** s **Lýdiou Urbančíkovou**. Obe sú skúsené rozhlasové autorky, ktoré dôverne rozumejú téme, o ktorej hovoria: o hudobnom vysielaní, jeho špecifikách, ale aj o množstve anonymnej práce, ktorú pripravili pre Slovenský rozhlas, slovenskú kultúru a poslucháčov. Centrálnou osobnosťou v tejto relácii bola jubilujúca Lýdia Urbančíková, ktorá má za sebou množstvo cyklov a relácií, mapujúcich problémy, ús-

pechy a udalosti východného Slovenska v oblasti vážnej hudby. Košické štúdio jej vďačí aj za veľa nahrávok, rozhovorov a profilov zaradených do zlatého fondu rozhlasu. Relácia *Hudba života* je dobrý nápad. Konečne si všíma aj tvorcov, ktorí často v úzadí, skromne a trpezlivo formujú hudobné povedomie.

Dôkazom je aj ďalšia relácia z tohto cyklu o **Márii Potemrovej** (Rádio Devín, 14.12., 15.00 h). Táto vzácna žena 24.2. oslávila osemdesiatiny. Napriek tomu, že M. Potemrová odmieta hovoriť na mikrofón, práve vďaka „zlatému fondu“ **L. Urbančíkovej**, ktorá reláciu autorsky i redakčne pripravila, sme si pripomenuli hlas a stále aktuálne myšlienky jubilantky z relácie spred 20 rokov. Autorka pozvala pred mikrofón aj niekoľko bývalých žiakov M. Potemrovej z košického Konzervatória. Tí spomínali a hodnotili, čo pre nich táto vzácna žena znamenala. Boli to krásne vyznania osobností, skladateľa Petra Breinera, riaditeľa košického Konzervatória Bartolomeja Buráša, pedagogičky a publicistky Edity Marenčinovej, redaktorky Márie Jarkovskej, skladateľov Norberta Bodnára a Jozefa Podprockého. Z ich vyznaní sa poskladal krásny portrét pedagogičky, historičky, vzácnnej ľudskej bytosti, ktorá nielen vyučovala dejiny hudby, ale v žiakoch budovala pevné morálne, etické a estetické normy. V závere relácie – i keď trošku neorganicky, zaznela ukážka z jej dávnejšej rozhlasovej relácie o G. Mahlerovi.

Rozohrávky – tak sa menuje hudobno-slovná relácia autorky **Lýdie Dohnalovej** a redaktorky **Marty Földesovej** (Rádio Devín, 7.12., 15.00 h). Tentoraz autorka predstavila ako hlavného hosťa **MUDr. Pavla Ungera**, ktorý si zasa pozval na debatu o hudbe (najmä však o opere) svojho priateľa, **Prof. MUDr. Petra Kukumberga**, prednostu Neurologickej kliniky Dérovej nemocnice v Bratislave. V spomienkach, vyznaniach a názoroch sa Pavel Unger predstavil ako profesionál v dvoch odboroch ľudskej činnosti – ako lekár i operný kritik. Svojej láske – opere – oboetoval všetko nadšenie, úsilie, voľný čas i nemalé materiálne hodnoty. Patrí k najrozhladenejším operným kritikom, ktorý svoje dovolenky trávi na európskych letných festivaloch a v operných domoch. Vytvoril tak vysoké kritériá pre domácu opernú tvorbu. Jeho priateľ – neurológ – hovoril o tom, ako našiel s dr. Ungerom spoločné témy a hudobné lásky. Slovo dopĺňali krásne a neopočúvané operné árie... Tak si predstavujem improvizované, pritom názorovo jasné debaty pred mikrofónom. Hovoríť uvoľnene, neznámenáť totiž „tlačať“, koktať, či przníť slovenčinu – ako to býva pomaly pravidlom v iných reláciách, s inými ľuďmi, možno aj na iných rozhlasových vlnách – no, žiaľ, čoraz častejšie...

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

REAGUJETE ...

SKOSTNATENÁ OPERNÁ KRITIKA?

Asi je už načase parafrázovať názov hodnotenia košickej inscenácie Pucciniho opery *Tosca*, uverejnený v Hudobnom živote č. 11/2002, a opýtať sa slovenských muzikológov, realizujúcich sa v operných divadlách: „Kedy už zasvitne opernej kritike?“ Kedy slovenská operná kritika začne chápať operu ako divadelnú formu realizovanú pomocou hudobného prejavu, ktorý nie je samospasiteľný, keďže je súčasťou viacerých prostriedkov komunikácie medzi realizátormi a prijímateľmi. Predpokladám, že ešte je možné veriť teatrologickým publikáciám, špecifikujúcim operu ako divadelný žáner. Iste, hudobní vedci sa najviac starajú o hudobný zápis a jeho prejav. V divadle však funguje oveľa viac prostriedkov komunikácie. Podľa teatrologie je úplne scestná výpoveď istého „geniálneho operného hodnotiteľa“, ktorý sa o tejto hudobno-dramatickej forme zjednodušene vyjadril ako: „o hudbe realizovanej divadlom“. Toto, domnievam sa, zásadné kritérium asi poriadne zamieša hodnotovým rebríčkom operníkov a samozvaných operných odborníkov, zväčša nemajúcich ani len základné poznatky o divadle, ako o umeleckom druhu.

O predchádzajúcom, dosť krutom názore ma presvedčila kritická reflexia D. Marčiničovej *Úspešný začiatok sezóny v Košiciach*, venovaná inscenácii *Toscy*, hlavne časti dotýkajúcej sa jej scénografie a režijného koncipovania javiskového obrazu. Hudobná vedkyňa D.M. je podľa vlastných slov navýsosť rozčarovaná pričastým používaním javiskovej točnice, ale pramálo ju pritom zaujíma samotný motivický základ tohoto artefaktu. Nelogicky vraj pôsobil voľný pohyb väzňa Cavaradossiho po priestoroch Anjelského hradu. Pritom symbolický zmysel tejto mizanscény bol, domnievam sa, až vyčerpávajúco čitateľný. „Veľmi

vraj chýbal písací stôl.“ Nuž, neviem komu. Mne teda určite nie! Keď režisérka D. Bargárová vo svojej inscenácii *Toscy* z osemdesiatych rokov (plnej popisnosti a „aranžovaných, pózerských obrázkov“) použila svetníky na označenie istého zmyslu, ešte to neznamená, že v tej istej funkcii sa budú používať „na večné časy a nikdy inak“. Autorka síce scénografickému riešeniu priznáva antiiluzívne črty, vzápätí sa však vehementne dožaduje vytvárania „ilúzií Anjelského hradu“. Akiste ušlo jej pozornosť, že scéna terajšej košickej inscenácie nevytvára realistický priestor pre hru, ale že sa základná myšlienka scénickej výpovede formuluje práve cez scénografické riešenie inscenácie. Nasledujúci citát je z mojej recenzie, uverejnenej v Literárnom týždeníku č. 41: „Inscenačný tím predstavenia pristupoval ku kompozícii javiskového obrazu s cynickým odstupom od príbehu, v snahe sprítomniť Pucciniho predlohu súčasníkom. Tento odstup sa prejavil či už v štylizovanom, antiiluzívnom scénografic-

kom návrhu Vladimíra Čápa, ktorého základom sa stala kruhová architektúra vystavaná na točnici a princípom jej postupné „zadebňovanie“, naznačujúce stratu slobody, alebo kostýmy Marije Havran. Používanie točnice v prvom dejstve opery, umožňujúce rôznosť uhlov pohľadu na miesto deja, vari symbolizovalo oslobodenie sa zaľúbencom od praktickej reality, ich únik do sfér vlastných citov. Mizanscénicky je záverom prvého dejstva veľmi presne naznačená zvrátenosť policajného prefekta tým, že sa modlí k akémusi inému bohu ako ostatní rímski občania. V Scarpiovom paláci Farnése rôznorodosť uhlov pohľadu zamrzla – milenci sú náhle konfrontovaní s nemilosrdným policajným režimom. Fyzické týranie maliara je pôsobivo naznačené obrazom umučeného svätého Sebastiana, dominantným prvkom scény druhého dejstva. Spevákka Tosca neskôr prebodne Scarpia nožikom, ktorým si on pred chvíľou krájal „bravčové čo mal na večeru“. Vrchol cynizmu však inscenátori vyjaviť začiatkom tretieho dejstva. „Baránka božieho, čo sníma hriechy sveta“ pastierik radšej premiesťnil nevedno kam. Spravodlivosť sa teda konať nebude!“

JANO RÁCZ

Povodne, ktoré zasiahli strednú Európu v auguste 2002, zapríčinili v Prahe a jej okolí miliónové škody na hudobných nástrojoch a rukopisoch. Dvořáková spoločnosť sídlia v Anglicku vyhlásila zbierku na záchranu pamiatok po tom, čo sa zistilo, že z financií získaných od poisťovní nebude možné pokryť všetky náklady súvisiace s opravami škôd a neočakáva sa ani významná podpora zo strany českého ministerstva kultúry. Podľa Markéty Hallovej, riaditeľky Českého hudobného múzea, vznikli veľké škody na Velkopřerovskom paláci, v ktorom bola umiestnená veľká časť archívu múzea. I keď sa podarilo niektoré pamiatky premiestniť do náhradných priestorov, časť z nich zostala v zaplavených pivničných priestoroch a v súčasnosti čakajú v špeciálnych mrazničkách na zreštaurovanie. Zachrániť sa podarilo väčšinu pamiatok zo Smetanovho múzea, na ktorom ale tlak záplavových vln zničil dvere a okná na prízemí.



POKRAČOVANIE ZO STR. 10

si ju a snažím sa ju analyzovať – horizontálne aj vertikálne – uvažovať, čo sa v nej deje, čo ma v nej tak „chytilo“. Snažím sa rozširovať si obzor v oblasti hudobnej harmónie, mám vlastnú kapelu (o nej ešte nechcem konkrétne hovoriť), pre ktorú komponujem.

Myslím si, že sa netreba vtesnať do určitej ohraničenej kolónky. Treba vnímať okolo seba – svet hudby, svet zvukov je nekonečný, obohacujúci.

Čomu inému by si sa dokázal profesionálne venovať?

Od detstva sa zaoberám angličtinou, avšak aj vyučujem (suplujem za mamu v jej

jazykovej škole), čo je pre mňa atraktívna, zmysluplná činnosť, možno by som ju dokázal vnímať ako „náhradný“ program.

Okrem hudby, čo pre teba predstavuje „relaxačné pásmo“?

Rád mám dobrú literatúru, dosť čítam (môj terajší favoritom je Marquéz), rád si pozriem dobré filmy. Výtvarné umenie som pre seba „objavil“ cez van Goghove Slnečnice, ktoré ma „ožiariť“. Tak akosi som začal komunikovať s obrazmi, plastikami... zahľadím sa na ne a vyčkávam, či (a ako) ma oslovia... Z dramatického umenia uprednostňujem skôr „alternatívu“. Vidí sa mi pre súčasníka prirodzenejšia vo výraze...

Tvoje sny, blízka, vzdialená perspektíva, eventuálne vízie...?

Nedávno vyšlo CD s nahrávkou *Tri* L. Kupkoviča, na ktorom interpretačne participujem, v súčasnosti pripravujeme ďalšie s nahrávkami zo Zeljenkovej komornej tvorby.

V budúcnosti, ak by sa naskytla príležitosť konkurzu, rád by som ju využil a získal miesto v orchestri (mal som šťastie účinkovať v Schönbergovom *Očakávaní* v SND, za čo som veľmi vďačný...).

Po skončení štúdia na VŠMU by som rád eventuálne pokračoval v zahraničí.

Chcem využívať všetky koncertné príležitosti, chcem sa venovať vlastným skladbám, chcem vyučovať... Zatiaľ stačí?

PRIPRAVILA LD



Abonentný koncert (21. a 22. novembra) nášho národného filharmonického telesa siahol po repertoári neskorého romantizmu. Sibelius a Mahler – dve veľmi kontrastné osobnosti, jeden zakladateľ fínskej národnej hudby, druhý geniálny kozmopolita a eklektik; jeden mysteriózny individualista s výrazne svojským štýlom, druhý neopakovateľný „syntetizátor“ rakúsko-nemeckého symfonizmu 19. storočia. A predsa ich spája nástočivosť obnovenia, modernizácie hudby, odmietanie lacných efektov a vrúcna emotívnosť. Tlmočiť ich diela sa podujal mladý brniansky dirigent **Tomáš Hanus**; v Sibeliovom *Husľovom koncerte* aj sólista **Ewald Danel**. Predovšetkým vďaka Hanusovi sa stal tento večer neopakovateľným, hlbokým zážitkom. Už orchestrálny doprovod Sibeliovho koncertu vypracoval a predviedol spôsobom, hodným označenia najvyššej akosti. Skvele frázoval, dávkoval dynamické odtiene a udržiaval napätie plôch. Danelov výkon bol solídny a spoľahlivý, no zároveň trochu opatrný. Jeho citový vklad do koncertu možno označiť za skôr zdržanlivý.

Hoci hral premyslene, so zmyslom pre stavebné kontúry a delikátnosť nálad, strhujúcou brilanciou neoplyval.

Mahlerova *Prvá symfónia „Titan“* je najľahšie stráviteľnou a hrateľnou, preto najčastejšie hrávanou kompozíciou veľkého rodáka z Kalíšť pri Jihlave. Takmer každú sezónu sa objaví aj v SF, pochopiteľne, v interpretačných poňatiach rôznej úrovne. To Hanusovo, dovoľm si tvrdiť, bolo najlepšie, aké som kedy na našich pódioch počul. Ťažko povedať, čo z jeho koncepcie najskôr vyzdvihnúť a pochváliť. Symfonická spleť širokej palety vášní a citov, od mystéria nového rána cez idylu rakúskeho vidieka, grotesknú paródiu smútočného pochodu či dramatické erupcie a exaltované výlevy až po burácajúci triumfálny záver, to všetko sa v ten večer odvíjalo tak prirodzene, s takou nenútenosťou, zdanlivou samozrejmosťou... Identifikácia T. Hanusa s výpoveďou a štýlom autora azda ani nemohla byť hlbšia, autentickejšia. Každý tón mal svoje presne určené miesto, každá fráza mala svoju dýchajúcu krivku, každá gradácia svoju neomylnú účinnosť. Zdalo sa mi, že

aj spolupráca orchestra s dirigentom bola mimoriadna. Hoci Hanus nepatrí medzi gesticky zdržanlivých dirigentov, naopak, miestami predvádzal menšie baletné kreácie, avšak plne v súlade so zmyslom hudby, nemali nič spoločné so samoúčelným predvádzaním sa. Intenzívny emotívny ponor, nadhľad a sugestívne tvarovanie mahlerovskej architektúry azda ešte lepšie pochopíme pri uvedomení si skutočnosti, že Hanus piatkový koncert dirigoval pod bezprostredným vplyvom správy, zvestujúcej veľkú osobnú tragédiu...

A napriek tomu ho zvládol jedinečne. Treba sa poďakovať nielen tomuto skromnému sympatickému mužovi, ale aj nadšene hrajúcej Slovenskej filharmónii. Jedinou drobnou škvrnou večera sa stal – ach, ten nekonečne omieľaný! – bulletin: Autor textu v ňom „pozabudol“ na bližšiu charakteristiku Mahlerovej *Prvej* a venoval jej iba päť (!) krátkych viet. Oddelenie propagácie SF by si malo na svoje texty dávať pozor.

TOMÁŠ HORKAY

Tentoraz (28. a 29. novembra) sme si mohli vychutnať skladby ruských autorov, od Korsakova po Šostakoviča. Ťažko povedať, či o zaplnenosť Reduty sa postaral známy symfonický šláger *Šeherezáda* alebo meno vynikajúceho rakúskeho klaviristu **Paula Guldu** (a najmä jeho slávneho otca Friedricha). Koncert však otvoril *Ohňostroj*, fantázia pre veľký orchester op. 4 od Igora Stravinského. Táto vydarená prvotina je ideálnym „otváracím“ akéhokoľvek vystúpenia – je krátka, úderná, výbušná a efektná. **Oliver Dohnányi** na čele **Slovenskej filharmónie** jej nezostal nič dlžný a predviedol ju s potrebnou razanciou. Vzápätí sa predstavil Paul Gulda ako sólista pomerne zriedka hrávaného 2. klavírneho koncertu F dur Dmitrija Šostakoviča z roku 1957. Zmocnil sa tohto vtipného a bezstarostného, neoklasicistické tendencie nezapierajúceho diela brilantne, suverénne a s dravým entuziazmom. Podľa potreby náladových polôh hral raz



PAUL GULDA

naivne-detinsky, raz robustne, impulzívne, inokedy s precíteným, emotívne teplým lyrizmom (nádherné kantilény druhej časti). Dôstojne mu sekundovala i Slovenská filharmónia, hoci miestami som mal pocit, že trochu ťažkopádne. V poslednej časti sa mi v interpretačnom prejave účinkujúcich žiadalo o čosi viac vtipu a uvoľnenosti, ale aj dôslednejšieho frázovania. Gulda tiež akoby neodhadol ideálne akustické pomery v sále a niektoré rýchle pasáže nezneli úplne zrozumiteľne, čomu by sa dalo zabrániť väčším využívaním hry leggiero. Boli to však skôr kozmetické chyby krásy, ktoré podstatne nenarušili Guldov premyslený, virtuózný a sugestívny, slovom skvelý výkon. Dva prídavky, ktoré si vyžiadalo obecenstvo, to iba podčiarkujú (Chopinova *Mazúrka As dur* a azda nejaká improvizácia).

Druhá polovica patrila spomínanému symfonickému evergreenu, symfonickej suite N. Rimského-Korsakova, *Šeherezáde*.

V dramaturgii SF sa so železnou pravidelnosťou objavuje aspoň raz za rok. Dohnányi sa ukázal ako jej kompetentný, naslovovaný interpret. Štyri orchestrálne obrazy, vyjadrujúce rôzne rozprávkové сюжеты podmanivými orchestrálnymi farbami a ľúbezným tematickým materiálom, pod jeho taktovkou dostali transparentnú, energickú podobu, plnú dravej sily a majestátu. Pravda, občas mi chýbalo v jeho koncepcii viac clivosti, pokoja a rusko-orientálnej lyrickej nehy. Dohnányiho prístup je detailistický, no zároveň smeruje k atomizácii hudobného procesu. Napríklad tým, že pri frázovaní a mikrogradáciách priskoro dospieje k burácajúcej forte. Toto, a mne trochu násilne pripadajúce forsírovanie zvuku, dodalo interpretácii *Šeherezády* istú nervozitu – nepovažujem to ale za významný kaz koncertu. Navyše, jednotlivé nástrojové sekcie sa v tento večer sólisticky znamenite vytiahli – Majster Rimskij im to vo veľkom štýle umožnil...

TOMÁŠ HORKAY

Prvý decembrový týždeň patril v rámci cyklu A a B opäť **Slovenskému komornému orchestru Bohdana Warchala**. Azda ani o jednom komornom orchestri som počas mojej publikačnej činnosti nepísal toľko, ako práve o SKO. Najmä po smrti profesora Warchala si toto teleso hľadá svoju tvár. Tentoraz – v neprítomnosti umeleckého vedúceho Ewalda Danela – bol poverený vedením **Bohdan Warchal ml.**, čo sa, samozrejme, okamžite prejavilo na interpretácii – programom určeným výlučne barokovej hudbe. Už v *Symfónii C dur* Františka Bendu bolo cítiť umelecké a mentálne uspokojenie lídra, prejavujúce sa v mäkkosti a poetickom výklade hudby. Namiesto dynamickej zvukovej priebojnosti upútal orchester znamenitou súhrou, presnosťou a inšpirujúcou výrazovou, priam detailnou prepracovanosťou jednotlivých častí symfónie.

V nasledujúcom *Koncerte pre harfu a orchester B dur op. 4 č. 6 HWV 294 G. F. Händela*, so sólistkou **Katarínou Turnerovou**, sa len potvrdila schopnosť nežného koncertantného dialógu – schopnosť siahnuť na dno stíšených polôh, pošepky vzájomne komunikovať. Händlov *Koncert* patrí

medzi skutočné skvosty harfovej literatúry, krásu diela zvýraznil i presvedčivý výkon sólistky. V dramaturgicky pestrom programe zaznel aj Bendov *Koncert pre čembalo a sláčikový orchester g mol* s vynikajúcou litovsko-českou čembalistkou **Giedrė Lukšaitė-Mrázkovou**. Vďaka nej sa dostalo k slovu koncertantné zápolenie, proporčne vyvážená hravosť, temperament, brilantný lesk sólového nástroja, nad ktorým dominovali muzikalita – hlboké po-



GIEDRĖ LUKŠAITĖ – MRÁZKOVÁ

FOTO ARCHIV

norenie sa do diela a stotožnenie sa s barokovou koncertantnou hudbou. Možno, že práve táto „nákazlivá“ koncertantná hravosť chýbala v Händlovom *Concerte grosso G dur op. 6 č. 1 HWV 319*. Pre SKO bola vždy príznačná výrazová pluralita, ktorá sa práve v tomto diele vytratila. Všetko bolo presné, technicky prepracované, no absentovali tu vzlet, fantázia, jedinečnosť a okamihy prekvapenia – ak máme hovoriť o interpretácii ako o tvorivom fenoméne.

Záverečná časť koncertu patrila výberu z Händlovho oratória *Júda Makabejský*, pod ktoré sa popri SKO interpretačne podpísali dirigent **Branislav Kostka**, **Bratislavský chlapčenský zbor** so svojou zbornajsterkou **Magdalénou Rovňákovou** a so sólistkou – sopranistkou **Darinou Tóthovou**. Zbor a orchester boli na túto úlohu dobre pripravení – azda jediným problematickým článkom interpretácie bol priam preexponovane ostrý sólový part. V oratoriálnej tvorbe je tento článok interpretácie nesmierne dôležitý a treba vždy uvážiť, koho poveriť sólistickou úlohou. Je potešiteľné, že aj v predvianočnom zhone bol o koncert značný záujem zo strany verejnosti – čo je vždy potešiteľné konštatovanie.

IGOR BERGER

Október a november na košických pódioch

ABONENTNÉ KONCERTY ŠFK

Koncert A cyklu, venovaný 130. výročiu Východoslovenského múzea v Košiciach, konaný v spolupráci s Veľvyslanectvom USA, Francúzskym inštitútom, Bratislava, AFFA a Francúzskou alianciou, Košice prítomným poslucháčom poskytol pôžitok z francúzskej hudby i z neobyčajnej zmyslovej zvukovosti orchestra ŠF, ktorú z tohto telesa „vydoloval“ francúzsky dirigent **Emmanuel Villaume**, a z brilantnej hry klaviristu **Andrewa von Oyena** z USA.

C. Debussy a jeho *Faunovo popoludnie* – impresionizmus, aký má byť – bez vnútorných konfliktov, len citlivo kreované témy, splyývajúce do narastajúceho hudobného toku so zvýraznenou farebnosťou.

Ravelov *Koncert pre klavír a orchester G dur* spája v sebe francúzsky pôvab s džezovými inšpiráciami. Dirigent skĺbil formu do kompaktného celku vďaka výbornej spolupráci so sólistom aj orchestrom (evidentnej napr. v rytmicky náročnom závere 1. časti). A. von Oyen interpretoval koncert s jemnosťou a rytmickou brilantnosťou, zmyslom pre detail. Údiv vzbudil kaden-

ciou 1. časti, postavenou na rôznych odtenkoch piana a 2. časťou, vytvarovanou do jednej prirodzene stúpajúcej a následne klesajúcej krivky. Počuť toľko hudobnej poézie na pôde ŠFK bolo naozaj výnimočné. 3. časť koncertu zas poskytla priestor pre úsmevné vstupy melodických tvarov dychových nástrojov aj klavíra, dodávajúcich vo veľmi rýchлом tempe finálnej časti ľahkosť a vtip.

Večer vyvrcholil *Fantastickou symfóniou op. 14* Hectora Berliozu, v ktorej E. Villaume nechal vyznieť celú paletu romantických citov a vášní, od snivosti až po grotesku a karikatúru, gradácií spojených s detailnou diferenciáciou agogických nuáns. Vyzdvihnúť treba aj náročné a početné sóla jednotlivých členov orchestra, prirodzene až na „sladký pastiersky spev anglického rohu“ (v dialógu s hobojom) v úvode a závere *Scény na vidieku*, ktorý supluje kolega – fagotista na svojom nástroji v extrémne vysokej polohe napriek enormnej snahe nijako nemohol imitovať. Nuž čo, humor v hudbe možno prejavíť rôzne.

Prvý koncert B cyklu by sa dal označiť ako večer romantických tancov (poslucháč-

sky vďačný program mal paradoxne pomerne malú návštevnosť).

Český dirigent **Radomil Eliška** v *Symfonických tancoch op. 64* od E. H. Griega akcentoval pravidelnosť formového príbehu a výrazový kontrast krajných dielov oproti strednému, aj keď pomalým dielom by prospelo vnesenie clivoty a nehy, tak typickej pre Griegovu hudbu.

Dvořákov 2. rad *Slovanských tancov op. 72* bol poňatý dynamickejšie, s výrazným vnútorným nábojom. Interpretačne najlepšie vyzneli *Skočná* a *Špacírka* ako aj *Susedská* s vrúcny výrazom a plastickým tvarovaním melodických línií.

Predstaviť talent a osobné ambície mladých umelcov pochádzajúcich z východného Slovenska bol záslužný dramaturgický čin ŠFK, ale aj prejav ocenenia práce ich pedagógov (doma i v Čechách – v Prahe a v Brne).

Dvanásťročný **Richard Reiprich** (pôvodom z Košíc) zahral *Koncert pre klavír a orchester D dur; Hob. XVIII:11* J. Haydna s obdivuhodnou technikou, jemným, kultivovaným tónom, s jednoduchým výrazom a s detskou hravosťou, ba až šantivostou (najviac evidentnou vo finále). Dirigent **Tomáš Koutník** sa mu plne prispôbil a vzhľadom na „komornú zvukovosť“ klaviristu stiahol intenzitu orchestra pri všetkých sólových vstupoch, čo formovo narušilo celok. Ale niet sa čo čudovať, veď kto by už nenechal vyniknúť takého očarujúceho klaviristu!

POKRAČOVANIE NA STR. 16

Pätnástročný huslista z Košíc **Miroslav Ambroš** si vybral *Koncert pre husle a orchester C dur, op. 48* D. B. Kabalevského. Jeho naturelu najviac „sedeli“ krajné časti. Stredná časť vyznela ako veľký monolitný lyrický blok hudby, čo však vyplýva z kompozičnej rozvláčnosti. Technicky aj výrazovo veľmi náročnú skladbu zvládol M. Ambroš suverénne, s intonačnou istotou, so zmyslom pre formu i postavenie sólového nástroja v nej, čo v tomto veku nie je bežné. Dobrou spolupracou s dirigentom umožnil, aby sa T. Koutník sústredil na kompozične komplikovanú formu diela a interpretačne prekryl jeho slabiny.

Chopinov *Koncert pre klavír a orchester č. 1 e mol op. 11* predniesol ďalší perspektívny klavirista – šestnástročný **Peter Bild** z Prešova – s neobvyklou koncepciou interpretácie, ktorá pôsobila ako jeho jednoznačný názor (nie len z „pera“ profesora klavírnej hry, aj keď mal na nej určite svoj podiel). Charakterizoval ju vkusný, vecný, mužne dramatický prístup bez väčšíchagogických uvoľnení, detailnou prácou s jednotlivými melodickými líniami v pomalejšť časti a výraznejšia diferenciácia tém v záverečnom ronde, kde najviac uplatnil svoj veľký technický potenciál a širokú dynamickú škálu. Orchester sa opäť prejavil ako podporujúci a chápaný partner.

Z prídavkov spomeniem aspoň po technickej aj výrazovej stránke interpretačne náročnú a kompozične zaujímavú skladbu *Dža more pre husle sólo* súčasnej českej skladateľky Sylvie Bodorovej.

MIMORIADNE KONCERTY

Vďaka spolupráci MÚ MČ Košice – Staré mesto, ŠFK a umeleckých agentúr LUPULUS Praha a MANTINY PRODUCTION Košice sme mali možnosť vypočuť si jeden z koncertov Medzinárodného hudobného festivalu PONTES 2002.

Už 7. ročník tohto uznávaného projektu sa realizoval v architektonických skvostoch, zapísaných na listinu kultúrneho a prírodného dedičstva ľudstva UNESCO. Tento rok aj Košice dostali tú česť stať sa jeho súčasťou v Dóme sv. Alžbety. Z dramaturgického hľadiska ponúkal veľmi široký záber – od opery po komornú skladbu, interpretované súborom **Virtuosi di Praga**

s umeleckým vedúcim **Oldřichom Vlčkom** a ich hosťami.

Do Košíc zavítali so sólistami, sopranistkou **Mariannou Pilarovou** a trubkárom **Františkom Bílkom**, vo veľmi redukovanej, zato však vysoko profesionálnej zostave sláčikového kvinteta, pre ktoré boli upravené diela z obdobia baroka až 20. storočia, pôvodne písané pre rôzne obsadenia. Škoda, že nebol v programe uvedený autor týchto náročných transkripcií. Svoj pôvodný program – J. S. Bach: *Chorál*, G. Torelli: *Koncert pre trúbku D dur*, F. Schubert: *Ave Maria*, M. Schneider-Trnavský: tri piesne z cyklu *Zo srdca*, W. A. Mozart: *Ave verum corpus*, ária *Il Ré pastore* z rovnomennej opery, A. Dvořák: *Dva romantické kusy*, G. Puccini: *Modlitba Lauretty* z opery *Gian Schicchi* – obohatili ďalšími pridanými skladbami. Zaujali predovšetkým vyváženým zvukom a dobrou súhrou sláčikového kvinteta, krásnym, intonačne pregnantným tónom F. Bílka a precíteným podaním (najmä v Trnavského piesňach) M. Pillarovej. Výsledný dojem umocnila tiež charakteristická akustika dómu.

V rámci Festivalu sakrálného umenia bola so **ŠFK**, s dirigentom **Petrom Ferancom** a huslistom **Viktorom Šimčískom** uvedená u nás neznáma skladba O. Respighiho *Concerto Gregoriano pre husle a orchester*, charakteristická klasicizujúcimi formami.

Rozšírené orchestrálne obsadenie s neobvyklými nástrojovými kombináciami, dlhé hudobné plochy v orchestri aj sólových husliach zvyšujú interpretačnú náročnosť. Viktor Šimčísko udržal vnútorný ťah a súdržnosť diela. Osobitne zaujal v kompozične zaujímavej a interpretačne virtuózne zvládnutej kadencii sólových huslí v kombinácii s tympanmi, zdôrazňujúcej exotický kolorit tretej časti koncertu. Efektný prídavok *Capriccio* G. Bacewiczovej – opäť vyzdvihol Šimčískove technické zručnosti a presnú rytmickú orientáciu v rytmicky nepravidelnej skladbe.

Veľký poslucháčsky úspech si vyslúžilo jedno z posledných diel J. Haydna *Harmóniemesse B dur, Hob. XXII:14*. Peter Feranec zvolil prístup zdôrazňujúci dramatickosť diela, čomu zodpovedali veľmi kontrastné tempá (veľmi rýchle tempo v *Benedicte* odhalilo nepresnosť súhry orchestra). **Michela Várady** – soprán, **Gabriela Hü-**

nerová – alt, **Martin Gurbal'** – bas (všetci úspešní „odchovanci“ košického Konzeratória) a **Michal Lehotský** – tenor podali pekné vyrovnané výkony aj v kvartete (snáď až na *Adagio* z *Agnus Dei*, kde sopranistka predložovala melodické frázy a tým došlo k melodickému rozkolísaniu kvarteta). Škoda len, že na javisku neboli umiestnení vpredu, čím by zvukovo viac vynikli vo veľkom obsadení omše.

Spevácky Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety (zbormajster **Viliam Gurbal'**) venoval náležitú pozornosť nastudovaniu diela, čo sa prejavilo v dynamickej a artikulačnej vypracovanosti celkov – najviac v úvode *Kýrie* a v *Sanctus* a *Benedictus*. Zvukovú rovnováhu však narušal silnejší soprán, čo predkázalo hlavne v polyfonických úsekoch (vo fugáte v *Glorii* a v záverečnej fúge v *Crede*).

Najväčšie uznanie získal spevácky zbor prídavkom – slávnym *Hallelujah* z Händlovho *Mesiáša*, ktoré vyznelo veľmi pôsobivo, s leskom a pompou.

Ďalší mimoriadny koncert (v spolupráci s ČSOB, a.s.) ponúkol „klasickú“ dramaturgiu speváckeho večera. Hoci mladí sólisti spievajú ešte len veľmi krátko (profesionálne sa školia 2–5 rokov), napriek tomu ukázali svoje nesporné kvality.

Pod taktovkou **Jeannota Weimerskircha** sa tenorista **Marco Zorzi** (obaja z Luxemburska) predstavil áriami z Pucciniho *Tosky*, *Arlesanky*, z opier *Adrian Lecouvreur*, *Komedianti* R. Leoncavalla a d. Vo všetkých podal vyrovnaný výkon, prejavil zmysel pre výstavbu melodických kriviek a vnútorný dramatický náboj.

Prednosťami sopranistky **Alexandry Lubchanskej** (Rusko) je prirodzenosť, obdivuhodná šírka výrazu, ľahkosť a istota v koloratúrach aj vo veľmi rýchлом tempe. Postavu Kráľovnej noci z *Čarovnej flauty* W. A. Mozarta prezentovala áriami *O zítre nicht* a *Der Hölle Rache*. Najviac však upútala svojím uvoľneným, tvárnym hlasom Verdiho *Violettou* z *Traviaty*. Ľahko, nonšalantne sa pohrala so svojím hlasom v árii *Adely* z *Netopiera* J. Straussa a vzbudila dojem, akoby jej bola opereta rovnako vlastná ako klasické operné úlohy.

Z piatich uvedených orchestrálnych predohier a medzihier interpretačne najlepšie vyzneli predohra k Verdiho *Traviate* a Bizetova *Farandola* zo suity *Arlesanka*.

JANA BOCEKOVÁ

POKRAČOVANIE ZO STR. 11

A vtom „zrazu uvidel čosi temného padať priestorom... Plný zlého tušenia si zavolať ruky. Prišli celé zababrané hlinou, horúce a traslavé. „Kde je človek?“ okríkol ich... Vtedy sa pravica oborila na ľavicu: „Ty si ho pustila!“ „Prosím“, povedala podráždená ľavica, „ty si ho chcela sama spraviť a mňa si nepripustila ani len k slo-

vu.“ A pravica sa rozohnala. Ale potom sa spamätala a obe ruky sa rozraveli ako opretky:

„Človek bol taký netrpezlivý. Už-úž chcel žiť. Nemôžeme za to, nemôžeme, obe sme nevinné.“ Ale Boh sa vážne nahneval: „Nepoznáš vás už, robte si, čo chcete!“ A od toho času sa ruky aj usilovali robiť, čo chceli, ale čo ako sa namáhali, mohli len začínať. Lebo bez Boha niet dokončenia...”

Kto chce, nech si to nájde a dočíta; tu syndróm NLBP nikto neobjaví, hoci filozofického vtipu je v tejto metafore obrovská koncentrácia! Skôr tu máme do činenia so skvelým, širokospektrálnym antibiotikom proti všetkým hnílobám myslenia, nielen na „javorových listoch“...

JURAJ HATRÍK

ŠKO ŽILINA

V NOVEMBRI

V poradí siedmy novembrový večer v Dome umenia Fatra sa niesol v znamení hudobno-literárnych potuliek po Shakespeareových stopách. V zaujímavo koncipovanej skladbe programu si publikum vypočulo viac i menej známe kompozície, inšpirované dielami alžbetínskeho literárneho génia, s komentárom **Jany Tarinovej** a so sugestívne stvárnenými úryvkami z drám *Henrich IV.*, *Kupec benátsky* a *Hamlet* v podaní hercov **Štefana Bučka** a **Jozefa Šimonoviča**.

Na úvod zaznela *Alžbetina suita* J. Barbirolliho. **ŠKO** s rakúskym dirigentom **Manfredom Müssauerom** dielo prezentovali presvedčivo, s detailne prepracovanou dynamikou, súhrou a plným zvukom. V 3. časti mierne intonačne kolísala skupina viol, v 4. časti dychy, tu mohol dirigent zvoliť pomalšie tempo, pretože na tomto mieste orchester pôsobil nervóznym dojmom.

Dva kusy pre sláčky z filmovej hudby Henrich V. od W. Waltona a *Nocturno* od G. Faurého s názvom *Shylock* sú diela plné efektných úsekov, neobyčajne farebné a poslucháčsky pôsobivé, čo **ŠKO** interpretáciou len potvrdilo.

Druhú časť večera otvorila predohra L. van Beethovena *Coriolan*, predvedená s nasadením a s vnútorným pochopením beethovenovskej tragiky. Rossiniho *Hudba z baletu Othello* zas priniesla hravé, elegantné odľahčenie. K vysokej úrovni tohto čísla prispeli aj interpretačne profesionálne výkony sólistov nástrojových skupín (lesný roh, flauta, klarinet).

Záver shakespearovského večera tvorila *Scénická hudba k hre Hamlet* od D. Šostakoviča. 13 častí suity, ktoré striedala recitácia úryvkov z divadelnej hry, bolo efektným, majestátnym vrcholom koncertného večera.

Na samostatnom recitáli (**14. 11.**) vystúpil **Daniel Buranovský**. Jeho koncert otvorilo *Impromptu c mol op. 90 č. 1* od F. Schu-

berta. Buranovský od začiatku zaujal kultivovaným tónom, plastickým narábaním s melodickými líniami a nadhľadom nad skladbou. Prvú časť koncertu uzavrela *Kreiseriana op. 16* od R. Schumanna, v ktorej sme si mohli vychutnať obe stránky Buranovského prejavu – výrazovú i technickú. Krásny, plný zvuk sa striedal s jemnými, decentnými úsekmi, skladba bola tektonicky prepracovaná.

Úvod druhej časti koncertu patril *Balade g mol č. 1 op. 23* F. Chopina a *Prelúdiám h mol op. 32* a *g mol op. 23* S. Rachmaninova. Buranovského interpretácia týchto diel bola založená na citlivom vedení jednotlivých hlasov, na zvukových kontrastoch a precíznej agogike, vďaka čomu pôsobili tieto tri skladby sugestívnym dojmom. *Tri*



DANIEL BURANOVSKÝ

FOTO ARCHIV

prelúdiá G. Gershwinu nezaprú skladateľov pozitívny vzťah k jazzovým inšpiráciám. Ich predvedeniu nechýbal vtip, elegancia a ľahkosť. Záver tvorili efektné *Argentínske tan-*

ce A. Ginastera, v ktorých interpret naplno prejavil svoj zmysel pre kantabilitu, rytmickú pregnantnosť, ale aj noblesu a temperament.

Pár posledných novembrových koncertov (**21. a 22.**) bol venovaný najznámejš-



CHRISTIAN POLLACK

FOTO ARCHIV

ším operným číslom klasicizmu a romantizmu. Pod vedením rakúskeho dirigenta **Christiana Pollacka** sa predstavili absolventi Viedenského konzervatória, ktorí s ním spolupracovali už počas štúdia v tzv. opernom štúdiu.

V programe sa striedali známe predohry, medzihry, inštrumentálne intermezzá s áriami, duetami a kvartetami – postupne v podaní mezzosopranistky **Magdaleny Hoffmannovej** (Poľsko), rakúskeho basbarytonistu **Manfreda Schweigera**, jeho krajanov – sopranistky **Susanne Rathovej**, tenoristov **Michaela Havliceka** a **Michaela Heima**, filipínskeho tenoristu **Lemuela Cuenta** a sopranistky **Snjezany Starovicovej**. Pestrý a poslucháčsky vďačný program sa stretol so živou odozvou a ocenením žilinského publika.

DANIELA GLOSOVÁ

MORALITY (HUDOBNÉHO) BIZNISU

Začiatkom októbra ohlásili dve z piatich národných hudobných vydavateľstiev na našom trhu zníženie cien kompaktných diskov slovenských a českých interpretov. Nová lokálna politika vraj už po mesiaci priniesla pozitívne výsledky. Universal Music a Sony Music Bonton sľubujú síce „citlivé“, no predsa len zníženie cien aj niektorých zahraničných titulov na prelome tohto roku.

Ceny „lokálu“ vydavateľstiev Universal Music a Sony Music Bonton sa teda už vyše mesiaca pohybujú na úrovni okolo tristo korún. Na tento cenový pohyb zareagovala aj spoločnosť BMG, aj keď menej výrazným znížením. K zlacneniu nosičov pristúpili vydavatelia na základe

zlých ekonomických výsledkov, ktoré pripisujú rastúcemu trhu s nelegálnymi CD a masívnemu domáckemu napalovaniu. Zdá sa, že tristokorunová cenová hladina už dokáže niektorých fanúšikov odradiť od napalovania. Aj keď sa netrepeľivo čaká predovšetkým na zmenu cenovej politiky v prípade zahraničných titulov. Tam sa ceny niektorých noviniek šplhajú až k sume osemsto korún. Motivácia kopírovať je v takomto prípade jasná a oficiálne mediálne slogany vydavateľov, ako napríklad známe „kopírovanie zabíja hudbu“, vyznievajú ako plané moralizovanie. Viacerým totiž napadne otázka, čo je vlastne amorálnejšie: osemsto korún za cédečko alebo nele-

gálna kópia? Ani známe tvrdenie, že ten, kto si napáli obľúbeného interpreta, znižuje predaj jeho CD a tým aj jeho ďalšie šance na kontrakt, ani fanúšika v prípade zahraničnej megastar nedojme. Hlavným argumentom vydavateľov proti plošnému zníženiu cien zahraničných titulov je obava z reexportu do krajín s vyššími cenami. Napriek tomu, koncom roku by mali ceny najdrahších noviniek údajne klesnúť aspoň o sto korún a fanúšikov by mali potešiť aj vybrané akcie na ďalšie tituly. A ešte jedno spresnenie: keďže v takzvanom „lokále“ sa u spomínaných vydavateľov-obrov klasika nenahráva, momentálne zníženie domácich titulov sa, pochopiteľne, týka len pop-music. Na lacnejšiu vážnu hudbu či jazz si teda budeme musieť počkať v ohlasovanej druhej vlne zlacnenia zahraničných titulov. AS

MARGINÁLIE KU

DŇOM STAREJ HUDBY

(Bratislava 19. – 26. októbra 2002)

Festival *Dni starej hudby* sa už tradične koná vždy v októbri, po skončení BHS, a aj ten tohtoročný, už šiesty, sa stal neodmysliteľnou súčasťou bratislavského hudobného života. Toto medzinárodné podujatie má svoju špecifickú profiláciu. Je zamerané na starú hudbu až po klasicizmus, a to výlučne v historicky poučenej interpretácii, s dobovými nástrojmi, historickými vokálnymi technikami atď. Hoci hlavnému usporiadateľovi – Centrum starej hudby – pomáhalo deväť spoluusporiadateľov a takisto deväť sponzorov a ďalších mediálnych partnerov, do poslednej chvíle bolo „na hrane“, či sa festival vôbec uskutoční. Napokon všetko prebehlo podľa plánu.

Dnes sa už „historický“ obraz aj u nás natoľko presadil, že ho netreba prebojovávať; stal sa bežnou súčasťou nášho hudobného života. Hlavnú zásluhu má na tom *Musica aeterna* so svojim umeleckým vedúcim **Petrom Zajíčkom** a **Centrom starej hudby** (ktorého je tiež predsedom), so svojimi pravidelnými abonentnými koncertmi a profesionálnymi výkonomi. K tomuto ansámbli sa druží nemenej kvalitný súbor *Solamente naturali* s umeleckým vedúcim **Milošom Valentom**. S dvoma takýmito združeniami európskej úrovne, ktoré tvoria nosné pilieře Dní starej hudby, nie je ani také zložité vytvoriť rámec festivalu. Upevnilo sa povedomie, že s aplikáciou historizujúcich praktík posolstvo starej hudby je oveľa transparentnejšie, bližšie originálu, zbavené romantických a iných nánosov. Museli sme sa však rozlúčiť aj s predstavami, že dosiahneme presnú kópiu originálu, teda podoby, v akej hudba znela v dobe jej vzniku. To však nie je možné a napokon nie je to ani konečným cieľom. Naše dnešné myslenie a uši sú celkom iné, než našich predkov. Ak by sa zobudili, možno by sa veľmi čudovali (alebo sa smiali), čo to dnes stvárame.

Nie je úmyslom týchto riadkov recenzovať jednotlivé podujatia, vymenovávať a hodnotiť všetkých umelcov, súbory, diela, výkony, chceme vysloviť k festivalu iba niekoľko poznámok a poznatkov, bez nároku na úplnosť.

Je potešiteľné, že medzi umelcami ako aj poslucháčmi je množstvo, dokonca prevaha mladých tvárí, čo zdôrazňuje spoločenský význam, aký prináleží tejto hudbe v našom kultúrnom živote.

Tohtoročné *Dni starej hudby* ponúkli najrozmanitejšie druhy a formy hudobnej tvorby, od sólovej po komornú hudbu, od koncertantných po orchestrálne skladby, od svetskej po cirkevnú tvorbu, od vokálno-inštrumentálnej po vokálnu a capella, od monódie po polyfóniu, od renesancie po klasicizmus, od piesne po operu. Táto rozmanitosť bola prítlačivým a podnecujúcim faktorom pre stále dobre navštevované podujatia festivalu. Okrem slovenských hudobníkov na podujatiach participovali špecializovaní umelci z Česka, Maďarska, Nemecka, Poľska, Rakúska, USA...

Na prvom mieste treba predovšetkým vyzdvihnúť podiel nášho popredného muzikológa **Ladislava Kačica**, ktorého pričinením sa uskutočnili až tri kompletne závažné programy. Kačic dôsledne a systematicky navštevoval domáce a zahraničné archívy a knižnice, kde s priam fanatickou húževnatosťou vykonal cielený prieskum a výskum hudobnohistorických pamiatok. Hľadal a našiel vzácné rukopisy, staré tlače, transkriboval, spartoval početné, prachom zapadnuté hudobné pramene, ktoré ležali nepovšimnuté v skladoch. Za všetkých by som menoval Josepha Umstatta, skladateľa, ktorý pôsobil aj na Slovensku. Jeho meno a o to viac kompozície boli doteraz prakticky neznáme. Na základe jeho troch *Concertov pre sólové husle, sláčikový orchester a organ*, ktorých sólový part s početnými virtuóznymi ozdobami, dvojzmatmi atď. suverénne zvládol **Miloš Valent** so svojim súborom *Solamente naturali*, bez zveličovania možno povedať, že skladby J. Umstatta dosahujú prinajmenej európsku úroveň mnohých známych „kleinmeisterov“ tejto epochy. Tento objav patrí k skutočne významným príspevkom festivalu. Aj ostatné skladby večera pod názvom *Hudobníci trnavských jezuitov a Antonio Vivaldi* pripravil Ladislav Kačic. Na koncerte boli zastúpené aj skladby Františka Xavera Budinského, v ktorých ako sólistka vystúpila odborníčka v oblasti starej hudby, aj u nás známa charizmatická maďarská sopranistka **Noemy Kissová**.

Účinkujúci súbor program zvládol perfektne a štýlovo.

Aj ďalší koncert s názvom *Hudba z piaristického kláštora Podolíne* pripravil **Ladislav Kačic** v spolupráci s **Petrom Zajíčkom**; akože ináč, „vyhrabal“ kompozície a pripravil program pozostávajúci z ôsmich skladieb od šiestich lokálnych skladateľov, ktorých mená a tvorba sú takisto neznáme (piaristi P. Justus Caspar a Despossatione B.V.M. SP, Ferdionandus Paskiewicz a S. Caecilia SP a d.). Zrejme zazneli prvý raz od ich vzniku až v našej dobe. Všetky diela majú slušnú úroveň a je zásluhou L. Kačica, že „vytrhol“ túto hudbu z tieňa zabudnutia a preukázal nielen ich životaschopnosť v súčasnej dobe, ale i úroveň hudobného života v našich kláštoroch v barokovej epoche. Koncert bol v rukách súboru *Musica aeterna*, ktorý sa s obvyklým profesionálnym zaujatom a muzikantskou spontánnosťou zaslúžil o primerané oživenie tejto neznámej hudby. O umelecký zážitok sa tiež zaslúžili dve sólistky. Rakúska huslistka **Susanne Scholzová**, medzinárodne renomovaná interpretka na barokových husliach, predniesla na svojom majstrovskom nástroji barokové husľové koncerty so samozrejmovou ľahkosťou, bez pompéznosti a s detailnými znalosťami fines tejto hudby. Na HTF VŠMU usporiadala aj podnetný majstrovský kurz k otázkam interpretácie husľových sonát 17. storočia. **Kamila Zajíčková**, sopranistka špecializujúca sa na hudbu 17. a 18. storočia, zaspievala dve árie z repertoáru uvedeného kláštora. Jej hlasové zafarbenie, spôsob prednesu vrátane náročných koloratúrnych pasáží a hlboká oddanosť v prednese tejto hudby charakterizovali jej

vystúpenie.

Do tretice prispel **L. Kačic** ďalším, azda najprestížnejším podujatím. Konceptne a materiálovo pripravil pod záhlavím *Musica imperialis in Posonio* uvedenie opery *Il Marito ama più* od viedenského cisárskeho kapelníka Antonia Draghiho. Tento popredný skladateľ skomponoval túto operu špeciálne pre predvedenie v Bratislave, vo vtedajšom hlavnom meste Uhorska, pri príležitosti návštevy cisárskej rodiny v našom meste, so snahou o akúsi scénickú realizáciu. Zámerne hovoríme o snahe, pretože poloscénicke ba až „štvrtscénické“ riešenie bolo problematické. Pre nezasväteného poslucháča boli náznaky „scénickej realizácie“ v podstate nečitateľné a pôsobili skôr rušivo. Keď niet možnosti a prostriedkov na scénické riešenie, bolo by azda vhodnejšie predviesť skladbu čiste koncer-



tantne, ako sa to bežne robí aj na prestížnych festivaloch v zahraničí.

Hudobná reč tejto opery je plná silných afektov, dramatismu, veľkých kontrastov i úsekov lyrickej nehy. Predvedenie bolo po hudobnej stránke v každom ohľade veľmi pôsobivé a vzorne reprezentovalo bohatú, dnes len málo frekventovanú opernú produkciu stredného baroka. Nazdávam sa, že také kompetentné, štýlovo čisté hudobné naštudovanie barokovej opery naša generácia u nás ešte nezažila. Pre bežného milovníka a fanúšika operných predstavení sa tu otváral nový, neobvyklý a nepoznaný svet hudobného prejavu.

Na predvedení sa okrem súboru **Musica aeterna** zúčastnili členovia súboru **Teatro lirico** s jeho zakladateľom a dirigentom predstavenia, americkým lutnistom **Stephanom Stubbsom**, vedúcim päťčlennej generálbasovej sekcie, kde k akordickým continuo nástrojom – čembalo a theorba – pribudla dobová harfa. Zvukovo tak apartný, presvedčivý výkon generálbasovej sekcie ako centra orchestrálnej zložky patril k najvýraznejším prínosom predvedenia. Organizátorom festivalu sa podarilo zhromaždiť medzinárodné obsadenie ôsmich, na túto hudbu špecializovaných spevákov. Z nich by som menoval aspoň poľského basistu **Mareka Rzepku** (pôvodne vyučený baník). Jeho tvárny, kovovo zafarbený, sýty, vo všetkých polohách vyrovnaný sonórny bas dominoval vo všetkých dejových situáciách. Obdobne dokonale sa svojich úloh zhostili ostatní sólisti predstavenia, z ktorých by som menoval nášho tenoristu **Andreja Rapanta**, ako pohotový zaskok za Pavla Bršlíka.

Z ďalších podujatí spomeňme čembalový recitál špičkového generálbasového čembalistu a dirigenta **Alexandra Weimanna**. Z tvorby Johanna Sebastian Bacha uviedol zo skladateľovho obsiahleho diela *Clavierübung II* dve charakteristické skladby v štýle vedúcich národov na poli barokovej hudby: *Francúzsku ouvertúru* (partitu) BWV 831 a *Taliánsky koncert* BWV 971. Wei-

mann preukázal svoju neuveriteľnú zbehlú prstovú techniku, ktorá ho občas viedla k prehnanej tempám (prvá časť *Taliánskeho koncertu*), diskutabilný je aj jeho prístup k otázkam registrácie. Nesporná je však jeho suverenita v ovládaní nástroja.

Podnetný večer uskutočnilo **Albrecht Collegium** pod vedením **Petra Zajíčka**, ktorý pripravil koncert z diel skladateľov epochy klasicizmu, istý čas pôsobiach v Bratislave, alebo odtiaľ pochádzajúcich. Podujatie dokázalo vyspelosť a európsku orientáciu programovaných majstrov. *Sláčikové kvarteto op. 3 č. 5* od Antona Zimmermanna svedčí o vzácných kvalitách hudobnej reči tohto skladateľa. Poniektoré z jeho diel boli dokonca rozšírené pod menom Josepha Haydna. Uvedené kvarteto možno umeleckou úrovňou prirovnať k raným kvartetám J. Haydna. Zimmermann však nie je iba jeho epigónom. V tomto diele preukázal originálne, svojské, progresívne orientované črty. Pokiaľ nasledujúce *Trio* Johanna Matthiasa Spergera zanechalo bleší dojem, jednočasťové *Divergimento pre sláčikové kvarteto* od Juraja Družického, ktoré je sledom vtipných variácií na tému chorvátskej ľudovej piesne *Kačama, Kačama...* (Družický nejaký čas pôsobil v chorvátskom prostredí), preukázal duchaplnosť, um a majstrovstvo autora na malej ploche. Variácie boli jedným z nezriedka používaných kompozičných princípov v rámci cyklických komorných kompozícií tohto skladateľa. Záverečné klarinetové kvarteto od Johanna Nepomuka Hummela, kde exceloval na dobovom klarinete štýlovo a technicky výborne vybavený **Róbert Šebesta**, bolo napriek akcentovaniu výnimočných umeleckých kvalít skladby v texte programového bulletinu predsa len poplatné určitej salónnej plytkosti. Skladateľ sa síce vyhýbal jemu vlastnej planej virtuozite, ale i tak bolo „príliš veľa nôt“ (výrok cisára adresovaný Mozartovi). Pokiaľ ide o kompozičnú substanciu, napriek niektorým pozoruhodným pasážam, „veľa hovoril, ale málo povedal“, ak to máme vyjadriť s trochu

zlomyseľnosti. Koncert sa uskutočnil pod titulom **Šľachtická hudba na Slovensku na prelome 18. a 19. storočia**.

Na festivale bola zastúpená aj čiste vokálna renesančná hudba, ktorú pod názvom **Hudba frankoflámskych skladateľov v Taliansku** pripravil náš, najmä na túto hudbu zameraný špičkový vokálny komorný súbor **Voci festosi** pod osvedčeným vedením **Martina Majkuta**. Programované boli vzácne skladby Guillauma Fayho, Jeanea Moutona a Josquina des Prés. Najmä posledná kompozícia, *Missa Pange Lingua*, bola vrcholom vystúpenia súboru. Vždy je povznášajúcim zážitkom vnímať čiste vokálnu hudbu zasýchajúcu v starostlivej interpretácii. Na festivale zaznela aj ranobaroková monódia (**Petra Noskaiová** – spev, **Igor Herzog** – theorba), ktorá ma však príliš neoslovila, a ako „kontrapunkt“ k starej hudbe prednes avantgardnej hudby Johna Cagea na preparovanom klavíri (**Eleonóra Škutová**).

A cukor nakoniec. **Hudba barokovej Prahy** bol názov vystúpenia osemčlenného pražského súboru **Collegium Marianum** pod vedením flautistky **Jany Semerádovej**, s úplnou „nadvládou“ ženských inštrumentalistiek. Program bol zostavený z diel známych skladateľov barokovej éry v menlivej zostave (J. J. Fux, A. Caldara, A. Vivaldi, A. Lotti, C. Tesserini, G. Tartini). Pozornosť vzbudilo *Concerto* od u nás málo známeho zdatného českého reprezentanta vrcholného baroka, Johanna Josepha Brentnera. Pražský súbor svojou nežnou, mäkkou zvukovou kultúrou (dominancia žien!), oddanou angažovanosťou a elánom bol príznačným obohatením programovej línie festivalu. Zaujímavé bolo použitie jednomanuálového virginálu ako generálbasového nástroja, ktorý bolo jasne počuť i vo zvukovo vypätých partiách programu.

Vcelku možno konštatovať, že **Dni starej hudby 2002** svoju funkciu splnili na výbornú a s priaznivým a pozitívnym ohlasom poslucháčov.

PAVOL POLÁK



**Hudební nakladatelství
Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o.
si Vám dovoluje nabídnout novinku**

Bohuslav Martinů: Sonáta č. 3 pro violoncello a klavír H. 340

rozsah: 48 s., 16 s. part, ISMN: M-2601-0200-2,
ed. Aleš Březina, violoncellový part rev. Martin Sedlák
H 7893, cena: 300,- Kč

Sonáta č. 3 pro violoncello a klavír H. 340 vznikala v září a říjnu 1952. Martinů na ní začal pracovat v závěru své letní dovolené ve francouzském Vieux Moulin a dokončil ji po návratu do New Yorku. Je věnována památce Hanse Kindlera, kterého znal Martinů z Paříže jako vynikajícího violoncellistu a později v USA jako šéfdirigenta Národního symfonického orchestru

Publikaci si můžete již dnes osobně prohlédnout a objednat v obchodě:
MUSICA SLOVACA, Medená 29, 811 02 Bratislava
tel.: 02/ 5443 1380, fax: 02/ 5443 3569, hfv@hfv.sk
Titul si můžete objednat i u našich dalších odběratelů na Slovensku
(viz předchozí kontakty v časopise Hudobný život).

ve Washingtonu. První vydání Sonáty se uskutečnilo ve Státním hudebním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění sice ještě za skladatelova života (v roce 1957), ale zcela bez jeho spoluúčasti. V tomto vydání se vracíme důsledně ke skladatelovu zápisu, který naprosto přesně vystihuje všechny přednesové nuance Sonáty č. 3 pro violoncello a klavír, jednoho z celosvětově nejoblíbenějších děl Bohuslava Martinů.

První věta Sonáty č. 3 pro violoncello a klavír byla vybrána jako povinná skladba III. kategorie 17. ročníku Heranovy violoncellové soutěže (Ústí nad Orlicí, 24.–26. 4. 2003); třetí věta sonáty je povinnou skladbou 38. ročníku mezinárodní rozhlasové soutěže Concertino Praga.

Na Vaše dotazy se těšíme na adrese:

Editio Bärenreiter Praha, Zákaznické centrum

Běchovická 26, 100 00 Praha 10, ČR

tel.: 00420/ 274 001 929, fax: 00420/ 274 781 017

e-mail: zcentrum@ebpraha.com, <http://www.noty-knihy.cz>



Dve zborové JUBILEÁ

V preplnenej Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca sa **10. novembra** m.r. stretli priaznivci zborového spevu, aby si slávnostným koncertom pripomenuli dve jubileá – 40. výročie vzniku **Bratislavského detského zboru** a 15. rokov od založenia **Mládežníckeho speváckeho zboru ECHO**. Oba zbor, vyvíjajúce svoje aktivity pod hlavičkou Mestského kultúrneho strediska, patria k hudobným telesám hlavného mesta, ktoré popri Capelle Istropolitana či Speváckom zbore mesta Bratislavy dopĺňajú jeho kultúrny profil. So vznikom a históriou oboch zborov sa spájajú mená významných umelcov. Bratislavský detský zbor založil roku 1962 Ján Strelec, po ňom prevzal vedenie ďalší vynikajúci dirigent Juraj Haluzický. Pri zrode ECHA stál skladateľ Ivan Hrušovský a v neposlednom rade i dirigent Ladislav Holásek. História a činnosť oboch zborov je však spojená najmä s umeleckou aktivitou **Eleny Šarayovej-Kováčovej** a jej syna **Ondreja Šaraya**.

Na čele Bratislavského detského zboru stojí Elena Šarayová – Kováčová od roku 1967. Za ten čas sa v ňom vystriedali stovky detí, z ktorých sa mnohí, teraz už ako rodičia sprevádzajúci svoje deti, zúčastnili aj na slávnostnom jubilejnom koncerte. Svoj vzťah k zborovému spevu, ktorý získali pod jej vedením, rozvíjali ďalší účinkovaním v zbore ECHO.

Za 40 rokov existencie detský zbor počuli spievať vo viac ako 15 krajinách Európy, v Japonsku, USA a v Afrike. Zbor spolupracoval s Operou a baletom SND, so slovenskými orchestrami, domácimi a zahraničnými gramofónovými spoločnosťami. Získal viaceré ocenenia – doma a v zahraničí. Od roku 1983 sa na jeho úspechoch podieľal ako asistent aj Ondrej Šaray, ktorý sa roku 1987 postavil na ne čelo novozaloženého zboru ECHO.

Vráťme sa však ku koncertu jubilujúcich zborov. Oba zbor sa predstavili samostatnými programami, ktoré boli zostavené z titulov zborovej literatúry rôznych štýlových období. V podaní Bratislavského detského zboru pod vedením Eleny Šarayovej-Kováčovej, s klavírnym sprievodom Nataše Bezekovej – Kurilovej zneli úpravy slo-

venských ľudových piesní Igora Bázlika a Ivana Paríka, Mendelssohnova *Rozlúčka s lesom*, zbor Pabla Casals, japonského skladateľa Nakato Josinoa, Claudea Debussyho či Ludmily Novoselovej, v ktorej *Ave Marii* sólo spievala bývalá členka zboru, dnes profesionálna speváčka Henrieta Lednárová. Záver programu detského zboru patril výberu z *Modlitbičiek* Igora Bázlika, v ktorých, podobne, ako v dvoch úvodných

aj pre svoju dirigentku – tetu Elenku – ako ju volajú. Starší si snáď až pri tomto speve uvedomili, čo dostali v detstvom a v mládežníckom zbore do vienka, preto po skončení tohto nádherného zboru nasledovalo ešte spontánne poďakovanie, samozrejme, tiež v podobe spevu, tentoraz však bez dirigentky.

Cieľom môjho príspevku nie je hodnotiť a recenzovať koncert. Jeho cieľom je pripomenúť, že hoci zborový spev žije nateraz v zložitých podmienkach, zohráva v živote mladého človeka pozitívnu úlohu. Chcem pripomenúť, že aj keď žije a rozvíja sa predovšetkým vďaka nezištným priaznivcom a širšia verejnosť vie o ňom často len veľmi málo – podstatne menej, ako napríklad o súkromných „pseudo“ problémoch rôznych, často umelo vytvorených mediálnych hviezd, takýto jubilejný koncert vie človeka nadchnúť a aspoň na chvíľu skresť jeho skepsu na minimum.

Oba zbor – Bratislavský detský zbor a Mládežnícky zbor ECHO, ich dirigenti, umeleckí a organizační spolupracovníci si zaslúžia uznanie a čo je pre budúcnosť oboch zborov nesmierne dôležité – i naďalej priazeň mesta, v ktorom pôsobia a ktoré reprezentujú.

MARTA FÖLDEŠOVÁ



DIRIGENTKA ELENA ŠARAYOVÁ – KOVÁČOVÁ

BRATISLAVSKÝ DETSKÝ ZBOR



FOT. T. LUKÁ

skladbách, „posilnili“ zbor najmladší členovia. Dramaturgia programu zboru ECHO smerovala od starších polyfónnych skladieb cez gospelový spev, výrazovo náročné zborové súčasné skladateľov až po výber z muzikálu *West Side Story* Leonarda Bernsteina. Ako sólisti sa predstavili členovia zboru **Mária Vranková, Michaela Čechová a Pavol Štefánek**, pri klavíri bola **Lillian Puťorová**. Vyvrcholením jubilejného koncertu však bolo spoločné vystúpenie oboch zborov. V slávnostnej atmosfére znela hymnická pieseň Eugena Suchoňa *Aká si mi krásna*. Spievali ju najmenší s rovnakou úctou, rovnako disciplinovane a precízne ako ich dospelí kolegovia. Bolo cítiť ich radosť zo spoločného spevu. Spievali ju

JAZZ TODAY

Počúvajte relácie dvojice
Vlado Šmidke – Igor Krempaský

každý piatok o 23.00 h

HVIEZDA FM

100,3 MHz (Bratislava) – 88,8 MHz
(Nitra) – 97,6 MHz (Banská Bystrica)
– 98,8 MHz (Liptovský Mikuláš)

www.musicmarket.sk

www.divyd.sk

Z mirbachovských MATINÉ

Nedeľné matiné **24.11.** bolo slávnosťou gitary, ktorej interpretačným protagonistom bol **Martin Krajčo s Bratislavským sláčikovým kvartetom (Márián Hrubý, Lucia Popracová, Martin Mierny a Csaba Rácz).**

V úvode podujatia zaznel *Koncert A dur pre gitaru, sláčiky a basso continuo* Antonia Vivaldiho v úprave Emilia Pujolu. Jeho tri časti poskytujú sólistovi priestor na realizáciu bohatej palety výrazových prostriedkov, čo Krajčo ako sólista v plnej miere využil.

Sláčikové kvarteto D dur č. 21 KV 575 Wolfganga Amadea Mozarta je prvým z troch *Pruských kvartetov*, napísaných pre kráľa Fridricha Wilhelma II., ktorý sa venoval hre na violončelo. Z tohto dôvodu je práve tento part v kontexte sadzby obzvlášť bohatý. Tempový kontrast v rámci celku vytvára druhá časť (*Andante*), „vklinená“ medzi tri *Allegretta*. Z hľadiska takéhoto neobyčajného dramaturgického riešenia na interpretov „číha“ nebezpečenstvo sklznutia do výrazovej jednotvárnosti. Rozmanitosť však nie je podmienená len rozdielnosťou tempa: pri interpretácii je možno

dôležitejšie upriamiť pozornosť na kontrasty, ktoré vyplývajú z artikulácie, farieb, dynamiky... Koncepcia, ktorú prezentoval súbor, zaiste nie je konečná. Ako každá, vyžaduje veľa nových návrátov, zamyslení, dotváraní a overovaní, čo je napokon potrebným predpokladom každého tvorivého procesu.

V susedstve s Vivaldim odznel *Koncert A dur pre gitaru a sláčiky č. 1 op. 30* od Maura Giulianiho, autora o.i. troch koncertov pre tento nástroj, pričom práve prvý z nich je najznámejší. Charakterizuje ho brilantný virtuózný sólový part, ktorý vyžaduje „ľahkú“ hru, zdôrazňujúcu jemné inštrumentálne nuansy. Už veľakrát pranierovaná akustika sály sa i tentoraz podpísala pod ko-

nečný zvukový výsledok: niektoré úseky strácali prehľadnosť a jasnosť, kvarteto miestami nepatrične prehuľovalo gitaru, čím vznikol dojem istej disproporcie hudobného tkaniva.

Na záver koncertu predviedli mladí hudobníci skladbu *Tango en Skai pre gitaru a sláčiky* súčasného francúzskeho gitaristu, skladateľa, pedagóga, aranžéra a improvizátora Rolanda Dyensa (*1955), ktorý – o. i. roku 1988 bol vo francúzskom časopise *Guitarist* zaradený medzi 100 najlepších súčasných gitaristov. Vo svojich kompozíciách a úpravách pre gitaru, gitarový ansámbl (event. iné nástrojové kombinácie) neustále obohacuje a rozširuje pole výrazových, artikulčných a technických možností. *Tango en Skai* je efektná miniatúra, ktorá adekvátne zdôraznená temperamentnou interpretáciou vyvolala aplauz publika.

Na záver malá pripomienka na margo dramaturgie koncertu: po predchádzajúcich vážnych dielach pôsobila skladba síce ako osvieženie, avšak do značnej miery narušila tematické súvislosti programu. Uvažovala by som o uvedení skladby v danom kontexte. *Tango en Skai* vyznelo ako predčasný prídavok...

KATARÍNA POKOJNÁ

MARTIN KRAJČO

FOTO ARCHÍV

Ďalší koncert k jubileu Ilju Zeljenku sa konal v Mirbachovom paláci **8. decembra**. Každý z takto koncipovaných projektov môže byť len výsekom, vzorkou z tvorby skladateľa, dramaturgický zámer koncertu bol teda jednoznačný: prezentovať komornú tvorbu skladateľa z posledného obdobia (*Sonáta pre klavír č. 7* – 1999, *Sláčikové kvarteto č. 8 Štvrtónové* – 1995, *Sonáta pre kontrabas a klavír* – 2002 – premiéra). Programovou „spomienkou“ na minulosť bola *Musica slovacica* – 1975, dielo patriace už do zlatého fondu slovenskej komornej tvorby.

Pri počúvaní Zeljenkovej hudby z posledného tvorivého obdobia musím konštatovať nadväzovanie skladateľovho duchovného kompozičného sveta na všetko, čo bolo vypovedané v predchádzajúcich obdobiach. Nejde tu však o opakovanie, skôr o pokračovanie. Napríklad spomínaná *Sonáta pre klavír č. 7* (venovaná **Dane Šašinovej**, interpretke diela) vyrastá z klasického tektonického tvaru sonátovej formy. Podobne ako v minulosti, ani v tejto skladbe Zeljenka nepreferuje komplikovanú expozičnú hudbu. Nastolená myšlienka je vždy jas-

ná, čitateľná, zrozumiteľná a až v práci s hudobným tvarom skladateľ ukazuje poslušáčovi, že jednoduchosť je len prvoplánové zdanie, pretože fantazijná schopnosť dáva načrtnutým myšlienkam nové rozmery. Klaviristka Dana Šašinová mala dielo dokonale „prečítané“, krásne tvarovala formulácie Zeljenkovej hudby, *Sonátu* mala znamenite tektonicky vyhudovanú.

Sláčikové kvarteto č. 8 Štvrtónové v interpretácii **Moyzesovho kvarteta** nadviazalo na tú stránku skladateľovej tvorivej osobnosti, v ktorej dominuje kantabilnosť. Aj v štvrtónovej sústave dokázal skladateľ nastoliť pôsobivú spevnú myšlienku a tak kompozičná technika slúžila vyšším cieľom – Zeljenka využíva štvrtónovú štruktúru funkčne – teda nie ortodoxne, ale ako tvorivý fenomén v rámci hudby, ktorá opäť nepopiera čitateľný rukopis autora.

Moyzesovo kvarteto je ideálnym interpretom tohto diela. Nevieť si dnes predstaviť kompetentnejšie komorné teleso, ktoré by tak pravdivo a plasticky zvládlo Zeljenkovu hudbu.

Jedinou premiérou koncertu bola *Sonáta pre kontrabas a klavír* (venovaná **Rad-**

kovi Šašinovi s manželkou). Zeljenka tu vsadil na veľmi cieľavedome nasmerovaný dialóg. Neponechal kontrabas len na jeho ohraničené možnosti, ale obom nástrojom ponúkol priestor na vtipné, živé konfrontácie: je to ideálna hudba pre manželský pár. Figliarsky – úsmevný kúsok Zeljenku (dedikáciu by bolo možné rozšíriť o poznámku „...trošku sa pohádajte...“), báječná muzika, v ktorej nie je len nepokoj a konflikt, ale aj oáza pokoja s krásnymi, priam dvořákovskými kantilénami.

Manželia Šašinovci ako interpreti absolútne pochopili hudbu napísanú „na ich mieru“. Bolo preto pôžitkom ich počúvať. *Sonátu pre kontrabas a klavír* považujem snáď za najvtipnejšie komorné dielo skladateľa. A za najpoetickejšie? Azda záverečnú skladbu – *Musica slovacica*. O nej sa netreba rozpisovať, pretože o nej už bolo povedané asi všetko...

Čo možno popriať skladateľovi k sedemdesiatinám? Azda len toľko, aby mu roky budúce ušetrili ďalšiu radosť z tvorivej práce...

IGOR BERGER

V rámci ďalšieho nedeľného matiné (**1. decembra**) sa predstavil poslucháč AMU v Prahe (v triede M. Lapšanského) **Matej Arendárik**, 20-ročný klavirista, ďalšia z našich veľkých pianistických nádejí. Dosiaľ získal viacero nielen domácich, ale aj zahraničných uznání a ocenení – z posledných je to 2. cena na Medzinárodnej súťaži klaviristov v talianskom Salerne v októbri m.r.

Po mirbachovskej prezentácii sme mohli konštatovať postup a posun v jeho umeleckom napredovaní. Z Arendárikovej hry vyžaruje vnútorná istota, premietajúca sa do viacerých rovín – do dôkladného technického zvládnutia, do čistoty kresby a (vzhľadom na jeho vek) do priam ideálneho dodržiavania noriem tempa, rovnako jeho stavebný plán je premyslený a konzekventne dodržiavaný.

Arendárik zaimponoval najmä prístupom k Beethovenovi (*Sonáta D dur op. 10 č. 3*),

autorovi, ktorému sa u nás najmä mladí klaviristi radi vyhýbajú. Pri tlmočení jeho hudby drží mladý pianista tempo pevne v rukách, pričom z jeho hry vyžaruje vzorne ovládaný, skrytý vnútorný oheň. Buduje rozvážne, pri artikulácii dôsledne rešpektuje známe muzikantské pravidlo: „*sforzato – počká to*“.

Jeho agogika – nielen v Beethovenovi – je citlivo a rozvážne zvolnená, najmä v spomaleniach záverečných kadencií, čo plne zodpovedá logike. Zatiaľ určitú citovú rezervu sme mohli evidovať vo výraze *Larga*, ktorého vážnosť a majestátnosť však adekvátne vystihol. V tomto smere silou talentu, muzikantskou disciplínou a schopnosťou stavebného rozhľadu typovo pripomína Petra Toperczera na začiatku jeho koncertnej kariéry...

Arendárik sa úspešne vyrovnal aj s koncepciou známej *Sonáty es mol (1. X. 1905)* od Leoša Janáčka, v ktorej síce nie vždy dosť dostatočne udržal svoj temperament, no v zá-

pale tvorenia neprestával sledovať vlastnú predstavu o výstavbe diela. Zreteľným narysovaním faktúry a línií, mužným, do dramatickej naliehavosti vystupňovaným prejavom, si zaslúžene podmanil obecenstvo.

Na záver zaradil mladý klavirista veľkolepý Brahmsov opus – *Variácie a fúgu B dur op. 24 na Händlovu tému* – jeho 25 variácií zvládol technicky a výrazovo s veľkou dávkou odvahy, elánu, so širokým záberom do rozličných náladových hladín.

Jedno z vrcholných diel nielen Brahmsa, ale aj celého romantického klavírneho odkazu, stvárnil na technickej a výrazovej úrovni tak, že by sa za to nemusel hanbiť ani skúsený, oveľa starší interpret. Dravá naliehavosť a spád nenarúšali komplikovanosť neraz dosť exponovanej polyfónnej faktúry, podobne imponovala schopnosť gradovať až po najvyššie dynamické stupne.

Bol to obdivuhodný a jedinečný výkon.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Zvykli sme si už na akustické, „zvukovo zpreplnené“ vlastnosti koncertnej siene v Mirbachu, ktoré zavše riadne dokážu skresliť dojem z výkonov najmä príslušníkov mladšej interpretačnej generácie.

Na tretiu adventnú nedeľu (**15. decembra**) sme však v tomto prostredí počuli program priam ušitý pre danosti auditória: vystúpila tu dvojica profesionálov – flautis-

ta **Miloš Jurkovič** a čembalistka **Marica Dobiášová – Kopecká**. Blížiac sa Vianoce, rovnako ako aj dramaturgiu citlivo a príliehavo priblížil flautista. Odzneli sonáty pre flautu a basso continuo od majstrov talianskeho baroka: počnúc Benedettom Marcelim až po záverečné skladby Arcangela Corelliho. Popri skladbách osvedčených a známych majstrov odzneli aj opusy u nás menej

frekventovaných autorov (Carlo Tessarini a Pablo Benedetto Bellinzani).

Bol to zážitok, pri ktorom dominovala interpretačná profesionalita a predvianočná pohoda. Obaja umelci hrali s istotou, tvorivým elánom, pravou muzikalitou, a tak sa poslucháč mohol naplno oddať hudobníckym slastiam sporostredkovým príťažlivým interpretačným majstrovstvom.

VLADIMÍR ČÍŽIK

VENOVANÉ PAMIAŤKE

Ladislava Mokrého

V ten večer (**19. novembra**) si na koncerte v Malej sále Slovenskej filharmónie iba málokto uvedomil, že premiérou *Klavírneho kvinteta č. 5* od Ilju Zeljenku pripomína **Moyzesovo kvarteto**: nadožité sedemdesiatiny (* 2.6.1932) a druhé výročie smrti (+ 19.9.2000) muzikológa a organizátora hudobného života **Ladislava Mokrého** – ale aj blížiac sa sedemdesiatiny (* 21.12.1932) stále sviežeho a tvorivého Ilju Zeljenku. Aj keď na koncerte Moyzesovho kvarteta, na ktorého profesionálnej existencii mal veľké zásluhy práve Ladislav Mokrá, bývalý dlhoročný riaditeľ Slovenskej filharmónie, zazneli aj ďalšie skladby, najväčšiu pozornosť si určite vynútilo Zeljenkovo *Klavírne kvinteto č. 5*, venované pamiatke Ladislava Mokrého.

Ladislav Mokrá, ktorý sa ako riaditeľ SF (1968-1990) zaslúžil o nejedno zaradenie slovenských diel do dramaturgie filharmo-

nických súborov, dostal tu úrok zo svojho dlhoročného snaženia v prospech hudobnej kultúry Slovenska, a to v podobe sviežeho diela: kvinteta s kontrabasom. **Moyzesovo kvarteto** (bez účasti 2. huslistu) doplnili v tomto prípade výborný kontrabasista **Radoslav Šašina** a klaviristka **Daniela Varínska**. Zeljenkovo kvinteto je – podľa autorových slov v bulletine: „...objednávka pre jeden zahraničný súbor s týmto obsadením, ktorý ja ani nepoznám. Ďalšie osudy tejto objednávky som už nedokázal sledovať, a tak toto predvedenie je de facto premiéra, pretože keby sa bolo niekde hralo, určite by som o tom vedel.“

Bez zjavných vnútorných spojitostí s osobnosťou Ladislava Mokrého vyznieva Zeljenkovo kvinteto ako radosná skladba, majstrovsky rozohrávajúca stručné metrorhythmické nápady a štruktúry, rôzne ich kombinuje a variuje v „gracióznom“ duchu a rúchu. V elegancii a ľahkosti zdanlivo jednoduchých hudobných nápadov, v

mnohorakosti ich spracovania je napokon čaro a pôvab tohto komorného šperku a kvázi vnútorná spojitosť s duchom človeka známeho svojou inteligenciou i osobitým ľahkým humorom.

O kvalitách a iskrivom nasadení Moyzesovho kvarteta možno hovoriť nielen v tomto prípade, ale aj v súvislosti s uvedením Hummelovho *Klavírneho kvinteta Es dur op. 87* – interpretovaného v spolupráci s **Danielou Varínskou**. Hummelov opus je predovšetkým romanticky vyznievajúca skladba, priam nabitá melodickou invenciou a emotívnosťou. Vynikajúca interpretácia kvarteta, vyznačujúca sa vášnivým prežívaním každej frázy a jednotlivých častí – najmä v romantickej a súčasnej hudbe – podčiarkla umelecké hodnoty brilantne inštrumentovaného opusu, ktorý ako inšpirácia poslužil kedysi aj Franzovi Schubertovi v jeho kvintete *Pstruh*.

V úvode koncertu zazneli dve diela Jána Levoslava Bellu: *Sláčikové kvarteto č. 4 B dur a Notturmo pre sláčikové kvarteto*. Dramaturgicky to bola vzorová prezentácia autorov slovenskej proveniencie – ale predsa: hodnotami najviac zaujal J. N. Hummel, novotou i morálnym aspektom I. Zeljenka...

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

RECITÁL

doktoranda

Výsledkom spolupráce Mestského kultúrneho strediska a Koncertnej kancelárie HTF VŠMU bol **30. novembra** v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca doktorandský recitál **Kamila Mihalova** (pedagogické vedenie Ida Černecká).

Dojem, ktorý sme si z Mihalovovho vystúpenia odnášali, nám potvrdil, že u tohto talentovaného mladého klaviristu pretrváva ešte stále otázka uplatnenia tvorivého temperamentu. Mihalovov vývoj zaznamenal pokrok – predovšetkým v dávkaní a nanášaní dynamických farieb a v citovej účasti. Práve o vyvážení emócií a umeleckej rozvahy sa môžeme s uznaním vyjadriť v súvislosti s interpretáciou úvod-

ného cyklu *V hmlách* od Leoša Janáčka. Mihalovov sklon k zdôrazňovaniu až prehnaníu dramatických konfliktov mal v tomto prípade dostatočné mantinely, sugestívnu presvedčivosť. Dokázal sa ponoriť do bolestného rozjímania, ale aj vyzdvihnúť pevné odhodlanie vzdorovať krutému osudu. Voľba temp, vedenie línií sa nedostávali do rozporu s logikou výstavby ani s našou predstavou vytvorenou na základe viacerých koncepcií.

Kultúru tónu, plastiku fráz aj živý vzruch preukázal mladý interpret v *Rozprávkach starej mamy* od Sergeja Prokofieva. Cítili sme však isté rezervy v citovom dotváraní, najmä v náladovom odlišení jednotlivých

časť. Svet, s akým sa Mihalov dokázal pri tľmočení Prokofieva najviac stotožniť, bolo *Diablovo pokušenie op. 4 č. 4*. Aj tu si vieme predstaviť dôkladnejšie ovládanie krivky rytmického pulzovania, ale v tomto prípade sa miera temperamentu s požadovaným výrazom nedostávala do väčšieho rozporu.

Mihalovov nie dostatočne spútaný temperament sa prejavil najmä v Brahmsovej *Sonáte f mol op. 5 č. 3*, ktorá v jeho podaní v Mirbachu už raz odznela. Očakávali sme teda, k akým interpretačným metám interpret medzičasom dospel. Jeho prejav sa prehĺbil v polohách pokojných a meditatívnych, no nálady, ktoré obsahujú čo len náznak dramatického vzruchu, sú pre Mihalova „diablovým pokušením“, azda jeho presvedčením, že potláčať dravosť temperamentu znamená tvoriť „sucho“, akademicky.

Ostáva nám dúfať, že tento „neduh“ prekoná a nájde zdravý kompromis s výraznejším zapojením disciplíny do prejavu.

VLADIMÍR ČÍŽIK

ORFEUS 2002

Koncom novembra (26. – 29.) 2002 sa uskutočnil 3. ročník Študentského festivalu súčasnej hudby **Orfeus**. Jeho organizátormi boli študenti VŠMU pod vedením Lucie Papanetzovej a Márie Kormanovej. Nadväzujúc na predchádzajúce ročníky aj tento ročník bol venovaný významnej skladateľskej osobnosti, tentoraz francúzskemu skladateľovi Olivierovi Messiaenovi, čo bolo zároveň príležitosťou na pripomenutie 10. výročia jeho úmrtia. Hlavnou témou bola samozrejme tvorba tohto veľkána hudby 20. storočia, vo festivalovej dramaturgii postavená do konfrontačného uhla s tvorbou mladých slovenských autorov. Tento koncepčný zámer sa podarilo organizátorom pozoruhodne naplniť. Festivalu predchádzala skladateľská súťaž – Hommage à Olivier Messiaen, vypísaná Hudobnou a tanečnou fakultou VŠMU. V tomto roku síce nebola udelená cena, ale všetky zúčastnené diela odzneli v rámci štyroch koncertov. Sprievodnými podujatiami boli workshopy Ivany Loudovej z Prahy a Alexandra Mihaliča, slovenského skladateľa pôsobiaceho vo Francúzsku.

Na otváracom koncerte (v Koncertnom štúdiu 2 SRo) odznela skladba maďarskej skladateľky Judit Vargovej *Sólo pre klavír* v podaní **Andrey Mudroňovej**, ďalej boli uvedené dve skladby Ľuboša Bernátha: *Mia Chronochro Mia* pre štyri bicie nástroje (členovia bicej sekcie SOSR) a saxofón (**Pavol Hoďa**) a *Spektrum ako päť farieb* (venova-

né Olivierovi Messiaenovi) pre violončelo, trúbku, klarinet, klavír a bicie nástroje. Tieto skladby zazneli v susedstve s Messiaenovou skladbou *Vision de l'amen* pre dva klavíry v interpretácii **Ivana Šillera a Dušana Šujana**.

Ďalší koncert bol zameraný na tvorbu pre organ, resp. klavír. Boli na ňom uvedené skladby Ivana Buffu: *Bagately* (klavír – autor)) a *Chvenie* (**Martin Gál** – organ), ďalej *Prstýnek* pre organ od českého skladateľa Tomáša Pálku v interpretácii **Petra Sochuľáka**. Finále koncertu vytvorila *Messe de la Pentecôte* O. Messiaena v podaní organistky **Zuzany Ferjenčíkovej**.

Na koncerte venovanom komorným skladbám pre rôzne obsadenie zazneli pôsobivé *Dickinson – Songs* od Mariána Lejavu (v interpretácii **Lenky Brázdilíkovej** – soprán) a **Andrey Mudroňovej** (klavír), ďalej *Prelúdiá – Fragment* od Antona Steinckera pre sláčikové kvarteto v podaní **Zwiebel kvartet**. *Kvarteto E* skomponoval Boško Milaković pre zaujímavú interpretačnú zostavu: soprán (**L. Brázdilíková**), klarinet (**Gréta Jašková**), husle (**Milan Paľa**) a viola (**Julián Veverica**). **Una anima Bläser Quintet** uviedlo 3 časti pre *dychové kvinteto* Zoltána Bognára. Z Messiaenovho diela zaznela skladba *Quatuor pour la fin du temps* v interpretácii Milana Paľu (husle), Juliána Vevericu (viola), Gréty Jaškovej (klarinet) a Mareka Paľu (klavír).

Vyvrcholením festivalu bol záverečný koncert (v Štúdiu 12 na Jakubovom námestí), na ktorom odzneli tri diela Oliviera Messiaena vo výbornej interpretácii mladých umelcov: dve klavírne skladby v podaní **Ivana Šillera a Dušana Šujana** a piesne *Poèmes pour moi*, ktoré presvedčivo predniesla **Lenka Brázdilíková** s klavírnym sprievodom **Andrey Mudroňovej**. Druhá časť koncertu patrila kompozíciám Alexandra Mihaliča. Koncertu predchádzal workshop, na ktorom Mihalič podrobne vysvetlil techniku svojej kompozičnej práce, najmä proces transformácie mimohudobného materiálu do hudobnej formy, čo doložil konkrétnymi ukážkami z tvorby a demonštroval aj grafickú podobu, ďalej predstavil unikátny nástroj pedalofoon, ktorý využíva vo svojich kompozíciách. Na koncerte odzneli skladby *DNA*, *Crystals*, *Phonetic*. Interpretácie sa ujali **Hyperion Quartett** (Milan Paľa, Barbora Krígovská, Julián Veverica, Katarína Madariová), **Amelie Berson** (flauta, pedalofoon, hlas), **Andrea Mudroňová** (klavír) pod dirigentským vedením skladateľa. Hudbu dopĺňali pôsobivé kostýmy, masky a svetelné efekty.

Študentský festival Orfeus aj týmto ročníkom potvrdil svoju opodstatnenosť. Pre mladých skladateľov a interpretov je dôležité a potrebné stretávať sa na vlastnom fóre, ktoré umožňuje stretávanie sa, konfrontáciu pôsobiacu inšpiratívne na ďalšiu tvorbu. Preto patrí uznanie organizátorom, ktorí sa aj napriek často nepriaznivým okolnostiam nevzdali svojho nadšenia a vytvorili už tretím ročníkom istú tradíciu.

MAGDALÉNA ČIERNA

Viac než nádejný BASISTA

Basistu **Jozefa Benciho** som po prvé počula spievať pred rokom na slávnostnom koncerte v rámci cyklu Fórum mladých talentov v akusticky impozantnej Hudobnej sieni Bratislavského hradu. Vtedy ma jeho hlas doslova uchvátil. **5. decembra 2002** sa v Koncertnej sieni Klarisky uskutočnil diplomový koncert tohto 27-ročného poslucháča VŠMU, ktorý má za sebou 9 rokov štúdia spevu na konzervatóriu, VŠMU a JAMU, ako aj ukončené štúdium hudobnej výchovy na PFUK v Bratislave. Od roku 1997 študuje spev (spočiatku na Medzinárodných interpretačných kurzoch v Piešťanoch, neskôr na VŠMU) u Sergeja Kopčáka. Opäť – ako pred rokom – ma zaujal krásny Benciho hlas, ale aj jeho vokálna technika. (Pripomínam, že Jozef Benci si pred rokom vyspieval titul laureáta a I. cenu na XV. ročníku medzinárodnej súťaže Georgea Enescu v Bukurešti.)

Na diplomovom koncerte spoluúčinkovali nadaný hobojsista **Gustáv Choma**, sprevádzala **Jana Nagy-Juhászová**, hobojistu **Mária Heinzová**.

Jozef Benci predniesol dva piesňové cykly a dve operné árie: prvým cyklom boli *Panpulóni na texty M. Válka* od Ladislava Holúbka a na záver koncertu Musorgského pochmúrny, prednesovo i technicky náročný cyklus *Piesne a tance smrti*. Aj keď *Panpulóni* sú nepochybne rozmarným a obľúbeným dielom, pozornejší poslucháč rýchlo prehliadne ich prostoduchú melódiu i verše, pričom oboje dokáže „ozvláštniť“ len zrelý umelec s vokálnym i ľudským nadhľadom. Nuž, tento cyklus sa mi interpretačne najmenej pozdával. Klarisky majú navyše jednu zlú vlastnosť – slovo v nich znie nejase, a tak jeho pointa často mizne. Zato dramaticky účinne, interpretačne sústredene, vokálne aj emocio-

nálne gradujúc zazneli Musorgského *Piesne a tance smrti*.

Dve ukážky z Verdiho tvorby – ária Zachariáša (*Vieni, o Levita* z 2. dejstva opery *Nabucco*) a ária Filipa (*Ella giammai m'amò* zo 4. dejstva opery *Don Carlos*) – umožnili Bencimu dokonale „rozbaľiť“ prednosti krásneho, zvučného, sugestívneho sonórneho basu. Rozsiahla a výrazovo mnohotvárna ária Filipa vyznela o stupeň účinnejšie. Ale ukážky z terajšieho repertoáru mladého basistu svedčia komplexne o dobre vedenom, veľkom speváckom talente, navyše s perspektívou výrazového a farebného zrenia jeho hlasu. Jediná výhrada: výrazom Jozef Benci trochu lipne na svojom veľkom vzore – Sergejovi Kopčákov... Ak sa stane sám sebou, jeho cesta ku kariére bude dozaista osobitá.

Na to však treba nielen Benciho veľký hlas, nesporný muzikantský talent, hudobnú inteligenciu, ale aj trochu priazne osudu a objektívnosti tých, ktorí o tom rozhodujú. Premietnuté do konkrétnych slov: Benciho bas si mali už dávno všimnúť v Opre SND! Zatiaľ tak učinila aspoň Štátna opera v Banskej Bystrici, ktorá mu dala šancu spievať na profesionálnom javisku...

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

KLAVIRISTKA z Maďarska

V rámci XVI. ročníka Mestských kultúrnych dní, pod patronátom Maďarského kultúrneho centra v Bratislave sa uskutočnil **14. novembra** v Zichyho paláci recitál 25-ročnej útlej, skromnej maďarskej klaviristky **Marianny Marcziovej**. Na reprezentatívnej úrovni predstavila výsledky domáceho (Vysokú hudobnú školu absolvovala roku 2000) aj zahraničného školenia (semináre, kurzy u viacerých renomovaných umelcov a pedagógov).

Marcziovej hre nemožno uprieť znamenité profesionálne parametre. Premietajú sa do nezlyhávajúceho technického arzenálu, do premyslenej výstavby a do citového preniknutia do hudobnej faktúry (aj keď nie vždy a náležite). Jej Chopinovi nechýbal vzlet, fantázia, citová účasť, všetko však zaodievajúca do príliš hutného tónového rúcha (nedo-

kázala sa ideálne prispôbiť možnostiam nástroja a akustike priestoru). Podobne ako u našich klaviristov jej vekovej kategórie Marcziová prezentovala istý sklon k dravosti, naliehavosti – a tam, kde to korešpondovalo viac s obsahom zašifrovaným do partitúry, bola najpresvedčivejšia. A tak z troch opusov Fryderyka Chopina – *Nocturno cis mol op. Posth.*, *Prelúdium cis mol op. 45*, *Etuda f mol z op. 10* – jej najviac konvenoval vzruch a spád koncertnej etudy. Prekypujúca hudobnosť sa premietala do plastického formovania basového sprievodu, takže pomer medzi vrchnou kantilénou a basovým sprievodom (s istým melodickým významom) mohol byť odlišný ideálnejšie.

V ďalšom bloku – trojica z druhého zosita Debussyho *Prelúdií* – sme ocenili stváranie technických pasáží. Prospela by tu

však rafinovanejšia zvuková paleta, ten ťažko postihnuteľný impresionistický opar (napr. v *Hmlách*, či *Víloch*, *skvelých tanečníciach*). *Vinná brána* sa javila najbližšie štýlu francúzskeho impresionizmu – rytmus habanéry, zmäčkovany pedálom, prichádzal akoby z dialky a pokojnú hladinu narúšali až príliš prudké vzruchy. Nezlyhávajúca technika, udržanie uzdy rytmického pulzovania v *Etude metál č. 8* Györgya Ligetiho, vyúsťovali do veľmi presvedčivého, ba strhujúceho výsledku. Napriek tomu, že Bartóka možno interpretovať s väčšou dynamickou paletou, jeho rudimentárnosť, istú vecnosť a konkrétnosť výrazu (*Bagatela č. 10*) klaviristka vystihla.

Celú druhú časť programu vyplnili *4 balady op. 10* Johannes Brahmsa. Mladá klaviristka tu ešte má rezervy. Mohli sme obdivovať istotu, elán, bravúru, menej už vrúcnosť a kontemplatívnu lyriku.

Ešte jedna „všeobecná“ pripomienka: treba šetriť silou a aj dramatické miesta nehrať naplno, pretože dohra vyznieva ako ničím neopodstatnené zníženie dynamickej hladiny. Poslucháč potom nemôže vyčítať budovanie línií, ale skôr vníma istú technickú exhibíciu.

VLADIMÍR ČÍŽIK



INTERLAN
Computer Networks

Scriptorium Musicum,
spol. s r. o.
hudobné vydavateľstvo
sadzba nôt



Andrea Chénier

Príspevok do veristického repertoáru

UMBERTO GIORDANO: ANDREA CHÉNIER, HUDOBNÉ NAŠTUDOVANIE: RASTISLAV ŠTÚR, RÉŽIA: GUY MONTAVON, SCÉNA: HANK IRWIN KITTEL. OPERA SND, PREMIÉRA 18. 12. 2002

V širokých diváckych vrstvách obľúbený sloh talianskeho verizmu, zastúpený v repertoári Opery SND Puccinim (*Tosca*, *Bohéma*, *Plášť*), Mascagnim a Leoncavallom (*Sedliacka česť*, *Komedianti*), posilnil v predvianočnom období reprezentatívny opus Umberta Giordana *Andrea Chénier*. Vo svete pomerne často uvádzaný titul nie je na slovenskej programovej mape pravidelným hosťom, takže po dvoch bratislavských (1925, 1967) a jednom košickom nastudovaní (1977) nadišiel logicky čas pre jeho návrat. Aby bol dramatický zámer korunovaný realizačným úspechom, stačilo vyhovieť vari najpodstatnejšej podmienke, ktorou je prítomnosť silného tímu speváckych protagonistov. Aspoň takých, akých máme uchovaných v pamäti v osobnostiach Jakubka a Zahradníčka, Hanáka a Martvoňa (SND) či Kondera a Mauréryho (Košice). Bez naplnenia trojice dominantných partov farebne bohatými, mocnými a v polohách vyrovnanými hlasmi, uviazne aj sebalepší inscenačná a hudobná koncepcia na polceste. No a tento fakt sa v zreteľnej miere premietol – najmä v niektorých alternáciách – do výsledku ostatnej bratislavskej premiéry. Trojitý, v titulnej role dokonca štvornásobné obsadenie, nezodpovedá súčasnému potenciálu Opery SND a zbytočné je aj z prevádzkového hľadiska. Navyše, vypracovať postavy po režijnej a výrazovej stránke u toľkých účinkujúcich nie je zvládnuteľné ani z časových dôvodov.

Po prvýkrát sa v SND na poste režiséra predstavil švajčiarsky rodák **Guy Montavon** (1961), v súčasnosti operný intendant v nemeckom Erfurte. Jeho prítomnosťou i zásluhou scénografa **Hanka Irwina Kittela** zavítal na bratislavské javisko tvorivý duch, osviežujúci klišé a už dosť stereotypnú hladinu produkcií. Guy Montavon ponúkol koncepciu, v ktorej sa vynaliezavo prelínajú dobové a priestorové reálie s nadčasovým, o symboliku opretým posolstvom príbehu. Francúzsky revolučný opar vanul z atmosféry obrazov, z vyhrotených vzťahov medzi protagonistami i z kresby tajomných figúrok. Nešlo však o posúvanie deja do polohy politickej drámy, ale – podľa zásad veristickej opery – o kresbu príbehu ľúbostného trojuholníka na pozadí Francúzskej revolúcie. Bolo to poňatie emotívne a úprimné. Väčšmi než inokedy, hoci nie vo všetkých obsadeniach, prejavila sa ambícia režiséra zredukovať veľkooperné gestá, uberať sa cestou moderného herectva, kresliť ostré profily postáv a budovať čitateľné vzťahy.

Badateľný kus práce odviezol Montavon so zborom, ktorého aranžmány i herecké nasadenie (vrátane azda polemické scény imitácie oviec v 1. obraze) netvorili iba dekoratívne pozadie, ale účinné kontrasty. Kontrastnosť, vyjadrená v znakoch a farbách, bola vôbec podstatnou črtou Montavonovho a Kittelovho rukopisu.

Silný moment nastáva už v 1. dejstve, keď sa po Gérardovej osobnej revolte zrúti maľovaná kulisa šľachtického salóna a v ostrom červenom nasvetení prepukne skutočná dráma. Kittelova výprava ponecháva veľa voľného priestoru na rozohrávanie akcií a je zbavená popisných prvkov (a tým i barličiek pre sólistov). Tvorí ju poschodová, podľa potreby obmieňaná a farebne doladená konštrukcia. V záverečnom obraze sa za väzenskými mrežami nachádza už len prázdnota a knihy symbolizujúce osobnosť básnika.

Kostýmy **Ludmily Várossovej** vrchovato korešpondovali s predstavami inscenátorov, podčiarkovali historizujúci rozmer, boli vkusné, výrazné a štýlové. Azda jediným miestom, s ktorým možno vážne polemizovať, je Montavonovo riešenie záveru opery. Zastrelenie ústrednej dvojice, kráčajúcej na popravisť, toto prvoplánové gesto, sa vymklo z moderného a intelektuálne profilovaného poňatia Giordanovej veristickej drámy.

Podobne ako režia, pozitívnym prínosom ostatnej premiéry bolo hudobné nastudovanie Rastislava Štúra. Možno od čias talianskych titulov pod taktovkou Ondreja Lenárda nezel orchester tak vášnivo, výrazovo plnokrvne, ale aj dynamicky a technicky prepracovane. Je radostné konštatovať, že naše kolektívne telesá (platí to aj pre zbor, pripravený **Nadrou Rakovou**) sú za predpokladu vedenia inšpirujúcim a tvorivým dirigentom, schopné zdolávať najnáročnejšie úlohy. Ak by sa predsa len objavila výčitka na margo hladiny zvuku orchestra, zavše na hranici prekrývania sólistov, tak chybu treba hľadať na pravom mieste. Žiaľ, tým je časť speváckeho obsadenia. Druhú a tretiu premiéru dirigoval v duchu Štúrových intencií

Martin Mázik. Vďaka jeho muzikalite a presným gestám, vysoká úroveň nastudovania nepoľavovala a je zárukou stability repríz.

Najvyrovnanejšie bolo prvé obsadenie, očividne jediná celistvá zostava, zdolávajúca nároky úloh na kompetentnej úrovni. Po dlhšom čase sa v premiérovej postave uviedol **Peter Dvorský** ako Andrea Chénier. Vokálne ťažký part, rozložený do lyrických a hrdinných vrstiev, stvárnil so silným výrazovým a emocionálnym nábojom. Zväčša neostával dlhý ani kovovému lesku svojho dramatického tenora, ktorý už neznie v každej chvíli rovnako sviežo a intonačne čisto, vyžaruje však fluidum hravo zatieňujúce a relativizujúce spomenuté chybičky krásy. Rola Maddaleny de Coigny v prvej polovici opery nie je príliš vďačná. Až v treťom dejstve, v árii *La mamma morta*, dostáva možnosť rozvinúť celú škálu výrazu. **Lubica Rybárska** v nej ponúkla krásne znejúce, obsažné pianá, ale i citlivú dynamickú gradáciu a výrazový pátos, zodpovedajúci vokálnej estetike verizmu. Pre dramatický barytón



PETER DVORSKÝ
A LUBICA RYBÁRSKA

POKRAČOVANIE NA STR. 38

Rozdielni súčasníci na scéne ZÜRIŠSKEJ OPERY

PREMIÉROVÁ PONUKA OPERNHAUS ZÜRICH ZOSTÁVA AJ V SEZÓNE 2002/2003 VERNÁ TRADÍCIÍ ŠIROKÉHO SPEKTRA UVÁDZANÝCH NOVINIEK.

JEDENÁST PRODUKCIÍ SIAHA OD ČIAS BAROKA (HÄNDEL A RAMEAU S DIRIGENTMI – ŠPECIALISTAMI MINKOWSKIM A CHRISTIEM) CEZ MOZARTA, BERLIOZA A PONCHIELLIHO A KONČÍ TENTORAZ PRVOU POLOVICOU 20. STOROČIA – KORNGOLDOVÝM *MŕTVYM MESTOM*. OSTATNÉ DVE NOVÉ INSCENÁCIE PRINIESLI ZAUJÍMAVÚ KONFRONTÁCIU DIAMETRÁLNE ODLIŠNÝCH DIEL SÚČASNÍKOV, NARODENÝCH ZHODNE ROKU 1797 – FRANZA SCHUBERTA (*FIERRABRAS*) A GAETANA DONIZETTIHO (*MARIA STUARDA*).

HEROICKO-ROMANTICKÝ FIERRABRAS

Počas krátkeho, iba 31-ročného života sa Franz Schubert o hudobnodramatický žáner pokúšal vcelku osemnásť ráz, pričom až na zopár výnimiek (*Das Teufels Lustschloss* – v čase písania mal 16 rokov, *Alfonso und Estrella*, *Die Verschworenen*, *Fierrabras*), ostalo zväčša pri fragmentoch. Poslednou ukončenou Schubertovou operou je trojdejstvý heroicko-romantický *Fierrabras*, komponovaný roku 1823, no po prvýkrát scénicky uvedený (v skrátenej verzii) až pri oslavách storočnice skladateľa v Karlsruhe. O renesanciu diela sa postaral najmä Claudio Abbado viedenskou inscenáciou roku 1988, na ktorú nadviazali uvedenia napríklad vo Florencii, Frankfurt, či najnovšie v Zürichu.

Libreto Josefa Kupelwiesera spracúva dve stredoveké ságy, pričom dejové ťažisko nie je ničím výnimočné. Ide o generáčné konflikty, záujem o moc zo strany Frankov a Maurov, a nakoniec o ľúbostné vzťahy medzi deťmi zo znepriatelených táborov. Schubertova kompozičná poetika sa v zásade na opernej parkete nemení, aj tu dominuje melodická a harmonická bohatosť hudby, romanticky kolorované a s citom pre psychológiu postáv kreované orchestrálne zázemie diela. Aj napriek diferencovanosti hudobného toku, striedaniu árií, ansámblov a zborov, predsa len dramatický nerv tejto partitúry trochu chýba. Nie náhodou je Schubertova tvár operného autora v tieni jeho výrazného profilu skladateľa piesňovej, komornej a symfonickej literatúry. A tomu zodpovedá aj frekvencia uvádzania *Fierrabrasa*, vnímaného väčšmi ako dramaturgickú kuriozitu než repertoárovú stálicu.

Najst inscenačný kľúč k pomerne dlhému dielu tiež nie je jednoduché. Nazdávam sa, že režisér **Claus Guth** a výtvarník **Christian Schmidt** rysovali koncepciu šťastnou rukou, keď pátos predlohy nadľahčili a abstrahovali z nej podstatné znaky. Autobiografickú analógiu podčiarkli včlenením prirodzenej činohrnej postavy Schuberta, inšpirujúceho dejový tok i vnikajúceho doň, zapisujúceho si situácie, v ktorých sa sám, uprostred aktérov, nachádzal. Na javisku bol jednotný hrací priestor pre všetky dejstvá obmieňaný usporiadaním rekvizít. Biedermeierovská izba s naddimenzovaným klavírom a stoličkou, teda narušená prirodzená proporcionalita, vtiahli diváka do surrealistickej atmosféry divadla v divadle. Vojsa a boje sú len predstierané, vzťahy medzi postavami kreslené na tabuli kriedou. Skrátka, režisér Claus Guth heroický pátos odsunul a väčšmi šiel po stopu vzťahov medzi mladou generáciou postáv.

Vzorné hudobné naštudovanie pripravil pôvodne **Franz Welser-Möst**, ktorý však na decembrovej repríze ochorel, a za dirigentský pult si „odskočil“ toho času v Londýne angažovaný **Paolo Carignani**. Ten operu uviedol vo Frankfurte nad Mohanom, avšak v inej verzii, takže niektoré časti si musel osvojiť doslova v poslednej minúte. Na výsledku sa tento handicap neprejavil, orchester hral disciplinovane, presne a plasticky. Veľmi šťastná bola tiež sólistická zostava. Dvaja mladí tenoristi s ušľachtilo tím brovanými lyrickými, no predsa len charakterovo odlišnými hlasmi – **Jonas Kaufmann** (*Fierrabras*) a **Christoph Strehl** (*Eginhard*), stvárňovali hrdinov z konkurenčných táborov. **Michael Volle** dal Rolandovi vznešenosť a krásny, jadrný barytón, **Joanna Kozłowska** vyspievala part Emmy sóľarbeným, technicky dobre vedeným sopránom, **László Polgár** bol výrazným kráľom Karlom.



MARIA STUARDA

– RIVALITA KRÁĽOVEN

Z takmer sedemdesiatich operných opusov Gaetana Donizettiho si na slovenských scénach získali obľubu najmä komické tituly. Jedinou výnimkou z oblasti žánru opera seria je *Lucia di Lammermoor*, ak nerátame banskobystrickú *Favoritku* (hoci v pozoruhodnej kvalite) či jednorazové projekty zaniknutého súboru Komornej opery (*Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia*, *Caterina Cornaro*). Opernhaus Zürich venuje tragickej časti

belkantového odkazu systematickú pozornosť, o čom svedčí skompletizovanie Donizettiho tzv. Tudorskej trilógie. Po *Robertoovi Devereux* a *Anne Bolene* sa decembrovou premiérou strednej časti trilógie, *Mariou Stuardou*, zámer divadla uzavrel.

Inscenáciu už v zárodok poznali dve zmeny, keď režisér **Gian-Carlo del Monaco** pre ťažkú operáciu musel svoju koncepciu postúpiť **Grishovi Asagaroffovi** a z osobných dôvodov, viazaných na ochorenie v rodine, odriekla účinkovanie v titulnej role aj Edita Gruberová. Na druhej, navštívenej repríze, navyše zdravotný stav nedovolil nastúpiť ani Carmen Oprisanuovej v postave Alžbety. Grisha Asagaroff, ktorý sa s **Mariou Stuardou** stretol v polovici 80. rokov v Zürichu, ale aj vo Viedenskej štátnej opere, nadviazal na del Monacov zámer nerozptyľovať tok drámy výtvarnými ornamentmi. Uzavretý scénický priestor má v centre buď kráľovský trón, z opačnej strany pomalovaný Alžbetiným portrétom (1. dejstvo), obrovskú posteľ, alebo sa mení na zámokový park s rozkvitnutým makovým poľom, žiaľom s mohutnými visiáciami reťazami či prázdny popravisok. Scénografia **Marka Väisänen**a sa opiera o výraznú symboliku jednak v rovine znakov,

Operné GLOSOVANIE

TROJDNOVÁ SENZÁCIA

Počas štrnástich mesiacov pôsobenia vo funkcii šéfdirigenta podal Peter Feranec už svoju druhú výpoveď. Prvú, počas éry Juraja Hrubanta, stiahol po hodine, druhú mu však nový riaditeľ Opery SND Marián Chudovský promptne podpísal. Ukričdenému umelcovi, s údajne „pošliapávanými“ kompetenčnými právami, rozviazal ruky a umožnil ďalšie pôsobenie podľa jeho predstáv. Ferancovi sa však najskôr rozviazal jazyk. Na tlačovej konferencii (nebol som na ňu pozvaný, takže sa opieram o mediálne výstupy) vehementne prepral špinavú bielizeň. Okrem iného ho mrzeli privysoké platy sólistov a odmietol, že svoju manželku, sólistku opery, preferoval. Fakty však hovoria prinajmenšom o tom, že Božena Ferancová od svojho návratu do SND vystupovala iba v inscenáciách, ktoré našťudoval alebo prevzal jej manžel. Iný dirigent ju neobsadil. Navyše, či je typom mozartovsko-veristicko-ranoverdiovským, sa budú musieť zamyslieť obaja. Postoj Mariána Chudovského bol principiálny. S najbližšími spolupracovníkmi musí tvoriť názorovo zladený tím. Aj keď divadlo príde o kvalitného dirigenta. Každá senzácia netrvá dlhšie ako tri dni...

INŠPIRÁCIA ZVONKA

Keď som nedávno navštívil Opernhaus Zürich, nedeľné predstavenie Schubertovej opery *Fierrabras* sa malo začať o 20. hodine. Namiesto otvorenia hľadiska zaznel hlas, oznamujúci 30-minútové meškanie. Vysvetlenie neskôr osobne poskytlo vedenie divadla priamo pred oponou a dôvody publikum akceptovalo potleskom. Boli prosté a pochopiteľné. Popoludní sa totiž hrala Rossiniho *Cemerentola* a prestavba javiska trvala dlhšie, než sa predpokladalo. Denné termíny sú obľúbené a žiadané rodinami s deťmi a staršími návštevníkmi. Preto ich (a nielen v Zürichu, ale na mnohých popredných scénach sveta) pravidelne otvárajú a ponúkajú v nich repertoár takmer v celej šírke. Nazdávam sa, že inšpirovať by sa mohla i prevádzka Opery SND. Napokon, nie je to nič

nové, moja generácia tiež vyrastala na víkendových dopoludňajších predstaveniach.

OMYL ČI BLUF?

Čírou náhodou som sa v decembri ocitol v Koncertnej sieni SF na podujatí Večer sólistov z Arena di Verona. Nebol to koncert plagátovaný, iniciovali ho partnerské banky UniBanka a UniCredito Italiano pre pozvaných hostí. Potiaľ všetko v poriadku. Mňa však zaujímalo, kto zo sólistov najväčšieho letného operného festivalu pod voľnou oblohou poctí Bratislavu. Na pódium Areny di Verona sa nepodarí stáť hocikomu. Zarazilo ma, že zo štyroch spevákov v skutočnosti iba mezzosopranistka Tiziana Carrarová po dva posledné ročníky stvárnila na festivale Fenenu v Nabuccovi. Mená ďalších mi nič nehovorili a samozrejme, nenašiel som ich v žiadnej ročenke Areny. Nejde mi teraz o to, či svojimi výkonmi uspeli, ale ako dlhoročný pravidelný návštevník tohto prestížneho festivalu si pokladám za povinnosť „strážiť“ jeho dobré meno i na Slovensku. Publikum, hoci nezasvätené, by nemalo byť zavádzané. Ani omylmi, ani blufmi.

RING VOĽNÝ?

Záverom na smutnejšiu nótu. Počas mojej tri desaťročia trvajúcej recenzentskej praxe som si zvykol na najrozmanitejšie reakcie zo strany umelcov. V drvivej väčšine som ich psychické rozpoloženie po negatívnej kritike dokázal pochopiť, aj keď sa na veci nedalo nič zmeniť. Každý verejne činný umelec musí počítať s ohlasmi akéhokoľvek druhu. Je to univerzálne pravidlo. Pre vecnú polemiku som vždy otvorený. Iný prípad sa mi prihodil v predvečer Vianoc. Dotknutý spevák mi po telefóne odkázal, že jeho štýl „polemiky“ je rukolapný. Skrátka, vybijte mi zuby. Možno tomuto pánovi osemročné pôsobenie na Slovensku nestačilo na to, aby pochopil, že po troch desaťročiach novinárskeho pôsobenia sa nedám ani kúpiť, ani zastrašiť. Touto cestou mu to znova dávam na známosť.

PAVEL UNGER

jednak v ostrej farebnej diferenciácii. Základné farby sú červená a čierna, súzvučiace aj s kostýmami.

Maria Stuarda je operou, kde dominujú dve silné osobnosti kráľovien, anglickej Elisabethy a škótskej Marie Stuardy, pričom každá z nich je svojráznym, skladateľom a libretistom ostro profilovaným typom. Vrcholom je ich vzájomné konfrontačné stretnutie v 2. dejstve (táto scéna nemá oporu v histórii, pochádza z pera Schillera a Donizetti na nej postavil jadro dramatického konfliktu), jedna z najúčinnejších scén sopránu a mezzosopránu v celej opernej literatúre. Hlavná tenorová postava Leicesteru je menej vďačná, lebo jej chýba aria. Zbor v Assagaroffovej réžii je poňatý na spôsob antických tragédií, s na bielo maskovanými tvármi a umiestnený do lózových výklenkov, ktoré sa podľa potreby otvárajú a zatvárajú.

Podobne, ako pod našťudovanie *Roberta Devereux* a iných belkantových opier v Zürichu, sa aj pod *Mariu Stuardu* podpísal dirigent **Marcello Viotti**. Nesmierne intenzívne cíti dramatickosť partitúry, vychádza z psychologického zázemia oboch kráľovien, pre-

mietajú ho do celkovej hudobnej atmosféry. V navštívený večer mal trocha šťaženu úlohu, keď part Elisabethy narýchlo prevzala zaskakujúca španielska sopranistka **Judith Borrasová**, ktorá síce po technickej stránke náročný part vyspievala, ostala mu však dlžná farebnosťou materiálu (vhodnejší pre rolu je mezzosoprán), belkantovými finesami i výrazovou naliehavosťou. Titulnú postavu, pôvodne obsadenú Editou Gruberovou, stvárnila mladá španielska sopranistka **Angeles Blancasová**, ktorá má všetky šance stať sa osobnosťou aj v belkantovom teréne. Má príťažlivo sfarbený mladodramatický soprán, vyrovnané polohy, potrebnú technickú pružnosť, takže jej zostáva iba cizelovanie výrazových a dynamických nuáns. Medzi oboma kráľovkami sa zaskel šťavnatý, čoraz dramatickejší pôsobiaci tenor **Fabia Sartoriho** (Leicester), ale výstižné kreácie ponúkli tiež **László Polgár** (Talbot) a **Cheyne Davidson** ako lord Cecil. Určite bude zaujímavou udalosťou, keď na scéne zürichskej opery uvedú Donizettiho *Tudorskú trilógiu* kompletne.

PAVEL UNGER

Ján Cikker

Hommage à Beethoven

Ľubomír Chalupka

Dynamické obdobie 60. rokov, charakteristické vyššou úrovňou slovenskej hudobnej tvorby v znamení rozširovania jej kompozično-technických východísk, námetových okruhov, zvukového ideálu aj expresívnych kvalít, nepodmieňovala len estetická orientácia príslušníkov vtedy nastupujúcej mladej generácie, ale participovali na ňom aj niektorí starší skladatelia, ktorých štýlové dozrievanie kulminovalo nachádzaním nových riešení v okruhu vlastnej genézy. Z autorskej skupiny slovenskej hudobnej moderny sa v tomto období osobitným spôsobom vyvíjal Ján Cikker, skladateľ, hľadajúci najmä v oblasti opernej tvorby podnety, ktoré mohli rozšíriť ambitus jeho expresivity. Už symfonickou tvorbou z rokov vojnového Slovenského štátu sa Cikker rýchlo a rezolútne prezentoval v domácej sociéte ako individuálne formovaný hudobník, citlivo naklonený programovým východiskám svojej tvorivej predstavy. Táto citlivosť zahŕňala širokú škálu stvárnení, siahajúcich od nežnej lyriky, cez spontánnu radosť k tónom dramaticky pointovaným, naplneným vášnivou až na úrovni protestných výkrikov. Romantizujúca základňa Cikkerovej hudobnosti sa postupne modifikovala od spontánne deklamovaných subjektívnych pocitov do vyššej úrovne expresivity s nadosobným dosahom, čoraz zreteľnejšie preniknutej humanistickej a eticky ladeným umeleckým postojom, čo podmieňovalo skladateľov sústredenejší záujem o opernú tvorbu a ovplyvňovalo jej charakter.

V prvých dvoch operách sociálno-národná povaha námetov i simplifikujúce dobové požiadavky na javiskový hudobno-dramatický útvar umožňovali Cikkerovi len sčasti rozvinúť vlastný umelecký inštinkt. V druhej polovici 50. rokov čiastočné zmeny v kultúrno-politickej sfére na Slovensku, stupňujúca sa citlivosť skladateľa na vonkajšie podnety, okrem iného aj stretnutie so silnými predlohami zo svetovej literatúry, viedli k zmene jeho hudobného myslenia. Počnúc treťou operou *Mr. Scrooge* na Dickensov námet Cikker prirodzene rozširoval a prehodnocoval dovtedajší vlastný arzenál kompozičných prostriedkov v záujme psychologicko-meditatívnej dramatickosti, schopnej reagovať na detaily a nuansy jednotlivých libriet. Po prechodnej (viac-menej vynútenej) fáze zjednodušenia, poznačujúcej jeho tvorbu po roku 1945, sa Cikker nanovo predstavil ako umelec, siahajúci po perfektnom technickom vypracovaní svojich partitúr. Ďalšia opera *Vzkriesenie*, inšpirovaná románom L. N. Tolstého, ktorá vznikala v čase, kedy sa Cikkerovo úsilie po novej úrovni dramatickej hudobnosti a hĺbke

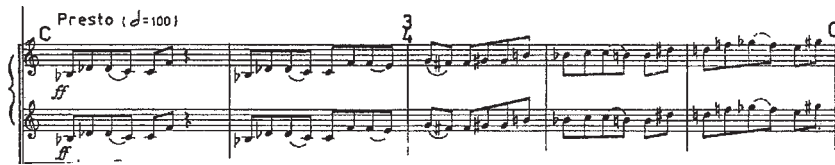
posolstva *Mr. Scroogea* stalo nakrátko terčom ideologicky motivovaného odsudzovania z domácej strany, presvedčila o stabilizácii skladateľovho hudobného prejavu, preniknutého náročne riešenou jednotou horizontálnej a vertikálnej vrstvy, novou zvukovosťou, ťažiacou z polylineárne utváranej faktúry, umožňujúcej modálnym spôsobom oscilovať medzi základným 12-tónovým chromatickým materiálom ako východiskom pre tvarové a vzťahové variability v prostredí intervalovej harmónie a selektovanými motívickými nápadmi na úrovni symbolov. Dynamicky rozvrhnutý hudobný tok ťaží z funkčne rozmanite zacielených ostinátnych plôch – slúžia na potvrdenie konkrétnej nálady, či situácie, anticipujú určitú dramaticky dôležitú situáciu, alebo podmieňujú vzostup ku gradačným vyvrcholeniam – podčiarknutých farebne diferencovanou inštrumentáciou, slúžiacich aj na podčiarknutie kontrastov v oblasti tonality (tonálne fixované pásma, bitonalita, tendencia k atonalite), akordiky (tradičná terciová výstavba voči prevažujúcim sekundovo-septimovým súzvukom s kvarto-tritónovými jadrami), melodiky (recitatívne úseky voči „nespevným“ intervalovým krokom a skokom), rytmicky bohatej diferenciácii hudobného toku, faktúry (homofónne úseky slúžia v prevažujúcom polyfonickom tkanive ako lyrizujúci faktor), tempa či hustoty hlasov. K tomu pristúpila skladateľova invenčnosť aj v oblasti tektoniky (voľba troch intermezz), vyplývajúca z psychologicky prehĺbeného výkladu deja. Na kompozičnú úroveň, dosiahnutú vo *Vzkriesení*, skladateľ nadviazal aj v ďalšej opere *Hra o láske a smrti* na námet Romána Rollanda, dokončenej roku 1969.



FOTO ARCHIV

Ak sa v súvislosti s Cikkerovou opernou tvorbou zdôraznilo, že ide o symfonicky koncipované útvary, možno podstatu skladateľovho vývoja hľadať v autorskej viere v dostatočnú inšpiratívnosť inštrumentálnych kvalít symfonického orchestra, umožňujúcich tvarovú a zvukovú diferencovanosť, šírku kombinácií i výrazovú rozmanitosť, podmieňujúcu dynamicky klenutú formu v službách konkrétnych ideí, programových zámerov a posolstiev. Z toho vyplýva vnútorná kontinuita orchestrálnych a operných diel, skutočnosť, že Cikker písal symfonické skladby v blízkosti hľadania vhodných námetov na ďalšie operné dielo a tak tieto skladby nesú konkrétne programové zámery. Už *Dramatická fantázia* (1957) anticipovala cestu k polylinearite, sugestivite kontrastov a drsnej apelatívnosti, uplatnenej v *Mr. Scroogeovi* a vo *Vzkriesení*. V expresívnych vlnách hudby *Dramatickej fantázie* je okrem osobného pocitu skladateľovho zúfalstva nad vážnou chorobou

zašifrovaný aj v našich tvorivých kontextoch ojedinelý protest slovenského umelca proti násilnému potlačeniu maďarskej revolúcie. Vonkajšie podnety viedli ku vzniku ďalších symfonických skladieb v časovom intervale medzi vznikom štvrtej a piatej Cikkerovej opery. *Meditácia na moteto Heinricha Schütza „Selig sind die Toten“* (1964) je dielom stmelujúcim bolesť a pietu, viažucim sa na úmrtie skladateľovej matky s úctou k dielu nemeckého barokového majstra. Chorál a fúga tvoria technické a tvarovo-zvukové východisko k typicky cikkerovskej polarite vážnosti, meditatív-



Príklad č. 1

neho ponoru, dôstojnej veľkoleposti homofónne stavaných, zvukovo a farebne sugestívnych štruktúr voči prudkému, dopredu nasmerovanému hudobnému pohybu v polyfónnych väzbách, sprostredkovávajúcich expresívne vlnenie a permanentné napätie. Pôvodný zámer napísať operu na Dürrenmattovu hru *Fyzici*, ktorý stroskotal na nechote švajčiarskej agentúry, sa stelesnil v *Orchesterálnych štúdiách k činohre* (1966), v diele, ktoré hudobno-technicky tvorí individuálne stvárnenú variačnú formu s využitím dôsledne intervalovej harmónie, polymelodickej, miestami až prekomplikovanej faktúry, v prostredí plynulého prechodu od tonality k atonalite, drsnej zvukovosti a kontrastného narábania s farebnými dispozíciami symfonického orchestra.

V čase, kedy sa po premiére piatej Cikkerovej opery *Hra o láske a smrti* v Mníchove uvádzalo dielo aj na ďalších nemeckých javiskách, skladateľa oslovil dr. Vötterle, riaditeľ vydavateľstva Bärenreiter, a vyzval ho napísať k blížiacemu sa bicentenáriu L. van Beethovena orchesterálnu variačnú skladbu na niektorú z tém tohto skladateľa. Cik-



Príklad č. 3

ker si vybral predohru *Coriolan* op. 62, čo nebola náhodná voľba. Spomedzi Beethovenových ouvertúr sa vyníma zvláštnou dramatickosťou. Vyplyva to z faktu, že veľký nemecký skladateľ nevytvoril dielo na objednávku, ako hudbu k divadelnému predstaveniu, ale vzniklo z Beethovenových dojmov pri čítaní rovnomennej básne jeho vrstovníka, rakúskeho literáta Henricha Jozefa Collina. Collinova nie veľmi kvalitná báseň – na rozdiel od Shakespeareovej dramatickej predlohy, ktorá ešte v tom čase nebola v Nemecku známa – sa patetickými slovami sústreďuje na osud hlavného hrdinu a dopĺňajú ju filozofické úvahy o moci, práve, o ľudskej morálke, vine a treste. Napriek myšlienkovkej deklarativnosti Beethovena, permanentne hľadajúceho vhodné námety na operné spracovanie, zaujala. Výsledkom bola dramaticky rozvinutá hudba typu symfonickej básne na pôdoryse sonátovej formy, s introdukciou a kódom doznievajúcou v pianissime.

Táto koncepcia *Coriolana* dozaista konvenovala Cikkerovmu dramatickému čítaniu. Preto *Hommage à Beethoven* zachováva tektonický obrys dynamicky projektovanej predlohy, s výnimkou

introdukčného akordického vstupu Cikker preberá kľúčové hudobné myšlienky Beethovenovej skladby, volí sonátovú konflikt-nosť na ich uplatnenie a premieta ich do svojej štýlovej sústavy. Jej podstatou je polylineárna konfrontácia statizujúcich a dynamických prvkov. Citované motívy zachovávajú pôvodný obrys, vtedy podmieňujú ostinate pulzujúci pohyb a rešpektujú tak pôvodné funkcie. Častejšie však prichádza k ich rozvíjaniu, tvarovým metamorfózam a významovým prehodnoteniam. Pritom Cikker ťaží z vlastnej inštrumentačnej vynaliezavosti a z korelácií medzi tvarom, farbou a výrazom.

Stmelujúcim činiteľom celej skladby je šesťtónový incipit prevzatý z hlavnej myšlienky Beethovenovej predlohy, transponovaný o tón nižšie, ktorý sa v úvode *Hommage* exponuje v sláčikoch a následne prudko rozvíja, osviežujúc diatonický základ chromatickými tónmi – PR. č. 1. Jeho intervalové zloženie – malá tercia, malá sekunda, čistá kvarta – sa neskôr modifikuje, spriestorňuje (zámena malej sekundy za veľkú septimu) a premieta aj do vertikálnych štruktúr v závere skladby. Charakteristické je – už od *Dramatickej fantázie* využívané a v *Orchesterálnych štúdiách k činohre* dominujúce – vytváranie kratších alebo dlhších melodických



Príklad č. 2

línií, ktoré s východiskovými tvarmi súvisia len voľne. Ďalším prvkom, ktorý Cikker prevzal temer v nezmenenej podobe a funkcii, je bodkovaný rytmický pohyb, melodicky uvádzajúci intervaly čistej a zväčšenej kvarty. Tvorí závažné prepájajúce tkanivo z hľadiska zmien faktúry i pohybovej diferenciácie už aj z toho dôvodu, že pohybovo aj intervalovo zodpovedá základným prvkom vyspelého Cikkerovho kompozičného štýlu. Ak sa objavia celistvejšie melodické tvary, predstavujú anticipáciu druhého motívu z expozície Beethovenovej skladby. Z konfrontácie metricke posunutých bodkovaných figur rastie prvá gradácia, vrcholiaca v sýrtyckom výkriku – citátu z Beethovenovej 5. symfónie. Odľav napätia, v Cikkerových skladbách



Príklad č. 4

už od symfonickej básne *Leto* pointovaný zredukovaním hustoty, zjemnením a stišovaním zvuku, spomalením pohybu, pripravuje priestor pre uvedenie druhej myšlienky. Je zverená sólovým husliam, v Cikkerových skladbách (počnúc *Cantom filiorum*) uplatnených ako nástroj lyrizácie dramatického okolia až s afektívnym účinkom. V závere motívu sa objavuje trojtónový sled – PR. č. 2, z ktorého sa neskôr vyvinie apelatívna osudová otázka, citovaná znovu z Beethovena („Muss es sein?“ v introdukcii k štvrtej časti posledného *Sláčikového kvarteta F dur op. 135*). V závere expozície

sa konfrontujú obe myšlienky s ostinátne pulzujúcim bodkovaným rytmom.

Rozvedenie Cikker rieši dvoma spôsobmi: prehlbuje polylineárnu konfrontáciu, do ktorej vstupujú deriváty druhej myšlienky, alebo nové melodické tvary, získané sumáciou melodických prvkov uplatnených v prvom dieli – jedným z takýchto celistvejších tvarov je dvanásťtónová téma – PR. č. 3. Konfrontácia má priezračný, pokojný charakter, napriek tomu zaujme nevšednou zvukovosťou, vyplývajúcou z prítomnosti rôznych melodickej a rytmicky diferencovaných pohybov. Dôraz je na zvuku sláčikov, so sporadickou účasťou drevených dychových nástrojov. Druhá fáza rozvedenia začína po pauze ostrými fanfárami trúbok. Ich pochodový pulz – variant incipitu vstupnej myšlienky – tvorí monorytmický základ jednej ostinátnej vrstvy. Podobným spôsobom ako fungovali ostináta vo *Vzkriesení* alebo v *Hre o láske a smrti* ich Cikker používa aj v *Hommage* – ostinátny pulz môže pôsobiť ako statizujúci, konštantný pohybový činiteľ, zachovávajúci východiskový tvar a polohu. Ostinátne figúry však posunom, artikuláciou pôsobia ako činiteľ anticipácie zvratu vo faktúre, alebo sú tmelom gradačného vzostupu k vrcholu. V tejto fáze skladby sa ostinátny pohyb vo viacerých vrstvách prepája aj s citáciami dvoch expozičných myšlienok. Je zdrojom nepravidelného vlnenia gradačných vzostupov a následných upokojujúcich epizód, realizovaného v polylineárnom prostredí. Na vrchol rozvedenia upozorňuje skladateľ uvedením akordického prerývaného introdukčného motívu z Beethovenovho *Coriolana*. Za ním nasleduje dvanásťtónová téma – PR. č. 4. Pri jej spracovaní Cikker nanovo uplatňuje svoje technické majstrovstvo, dané ešte školením u Vítězslava Nováka, viazané na polyfonicko-imitačné obmeny základného tvaru – téma vystupuje v inverzii, diminúcii, kánonických synkopicky variovanej posuvoch, v štyroch transpozíciách. V prevládajúcich terciových intervaloch s jedným kvartovým jadrom možno štruktúru témy chápať ako osobitú transformáciu tvarového jadra vstupného motívu.

Návrat druhej expozičnej témy ako súčasť reprízy sa viaže na výrazový kontrast – pôvodný lyrický charakter sa mení na pochodovo úsečný, súhlasne s Cikkerovou požiadavkou na zhustovanie kontrastov pred záverom skladby. Súčasťou stabilnej tektonickej predstavy skladateľa je kóda – po predchádzajúcich gradačných vzostupoch a odlivoch má chorálový pohyb akordov, sprievádzanie faktúry, zvuková jemnosť funkciu katarzie, účinne a zmierlivo zaključujúcej zápasy vo viacerých Cikkerových skladbách – od *Cantu filiorum* cez *Ráno*, *Dramatickú fantáziu*, *Vzkriesenie*, *Meditáciu na moteto Heinricha Schütza*. V závere *Hommage à Beethoven* zaznie v stíšenej atmosfére vo viacerých nástrojoch motív osudu – nástojčivo vyslovená a nezodpovedaná otázka – PR. č. 5.

Dramatický vzruch a vnútorný nepokoj, prenikajúci *Hommage à Beethoven*, boli organickou súčasťou Cikkerovho tvorivého vypätia na prelome 60. a 70. rokov, čo malo korene aj v skladateľovej citlivosti na vonkajšie podnety. Cikker siahol po Beethovenovom *Coriolanovi* nielen kvôli obdivu a úcte k veľkému umeniu nemeckého klasika, ale aj kvôli aktualizácii námetu, kedy tragický príbeh hlavného hrdinu sa v mnohom kryje s osudom ľudí Cikkerovej doby. Augustové udalosti roku 1968 – násilná okupácia vtedajšieho Československa a následný vývoj, postihujúci aj oblasť slovenskej hudobnej kultúry, inšpirovali otázky o zneužití moci, o morálke, priateľstve, zrade i strachu a viedli u Cikker, v zhode s jeho umeleckým i ľudským presvedčením, k hlasu protestu i tichého vzdoru. Takto ladená je i jeho ďalšia orchestrálna skladba, vznikajúca krátko po *Hommage à Beethoven* – *Variácie na slovenskú ľudovú pieseň* (1970). V nej takisto nejde len o tvarové obmeny konkrétneho nápevu, ale o vyšší stupeň variability v slede kontrastujúcich, emocionálne vyhradených polôh v zmysle symboliky národa, citlivého, čistého, ale

disponujúceho – ako potvrdzuje záver *Variácií* – aj vášnivým protestom. Nasledujúce dielo – opera *Coriolanus* – logicky vyplývalo zo skladateľových predchádzajúcich skúseností a inšpirácií. Preto sa v ňom, podobne ako v *Hre o láske a smrti*, objavuje citát z Beethovenovej Piatej symfónie – úcta a obdiv Cikker k Beethovenovi ako veľkej osobnosti s nadčasovým mravným potenciálom pretrvávajú.

Kvality Cikkerovej skladby *Hommage à Beethoven* pri príležitosti jej premiéry v podaní Slovenskej filharmónie pod taktovkou Ladislava Slováka na Pražskej jari 1970 ocenili českí kritici (L. Kaspárek, Mladá fronta 25. 5. 1970; K. Mlejnek, Slovenská hudba 14, 1970, s. 178) slovami obdivu nad „modernou transformáciou coriolanovských motívov do nových, súčasných tvarov“, pričom riešenie vzťahu skladateľa k predlohe stelesňuje nielen „autorovu kompozičnú vyspelosť a umeleckú suverenitu, ale je idealizáciou nášho cítenia a myslenia k odkazu obdivovaného majstra klasicizmu“. Aj uvedenie diela v Bratislave v októbri 1970 zaujalo Cikkerovým „majstrovstvom po stránke rozvrhnutia dynamickej formy a moderným harmonickým spracovaním známych motívov“ (V. Čížik, Slovenská hudba 14, 1970, s. 314–315). *Hommage à Beethoven* zakrátko prezentovala úroveň Cikkerovej tvorby v zahraničí – okrem uvedenia Slovenskou filharmóniou vo Viedni, Taliansku a v Rumunsku zaznela skladba v Hannoveri, v Bazi-leji a dokonca v USA v podaní tamojších orchestrov.

Pramene:

JÁN CIKKER: *Hommage à Beethoven* (Coriolan), partitúra – SHF Bratislava 1970, sig. P 93, nahrávka – Slovenská filharmónia, L. Slovák LP Opus 9112 1124.

Literatúra:

- HRUŠOVSKÝ, I.: *Hudobná reč Cikkerovej opery Vzkriesenie*. In: *K problematike súčasnej hudby* (zborník). Bratislava, SAV 1963, s. 117–137.
- VAJDA, I.: *Cikkerov Mr. Scrooge a jeho bratislavská inscenácia*. In: *Slovenská hudba* 8, 1964, č. 1, s. 14–19.
- FALTIN, P.: *Bubnovanie na miskú svedomia*. In: *Slovenská hudba* 10, 1966, č. 6, s. 233–239.
- HATRÍK, J.: *Ján Cikker – Orchestrálné štúdie k činohre*. In: *Slovenská hudba* 10, 1966, č. 6, s. 259–261.
- CHALUPKA, L.: *Ján Cikker – Meditácia na moteto Heinricha Schütza*. In: *Slovenská hudba* 10, 1966, č. 10, s. 463–466.
- VAJDA, I.: *Hra o láske a smrti – piata Cikkerova opera*. In: *Slovenská hudba* 13, 1969, č. 9–10, s. 329–335.
- HRUŠOVSKÝ, I.: *Niekoľko úvah o Cikkerovej tvorbe*. In: *Slovenská hudba* 15, 1971, č. 6–7, s. 221–225.
- CHALUPKA, L.: *Ján Cikker – Hommage à Beethoven*. In: *Slovenská hudba* 15, 1971, č. 2, s. 77–79.
- VAJDA, I.: *Coriolanus – opera Jána Cikker*. In: *Slovenské divadlo* 22, 1974, č. 4, s. 534–552.
- POLJAKOVA, L.: *Českokaj i slovackaja opera XX. veka*. Moskva 1983, s. 183–242.
- LENGOVÁ, J.: *O hudobnom myslení Jána Cikker*. In: *Hudobný život* 18, 1986, č. 14, s. 8.
- VAJDA, I.: *Slovenská opera*. Bratislava, Opus 1988.
- PALOVČÍK, M.: *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe*. Prešov, Matúš music 1995.
- ZVARA, V.: *Osamelý hľadač*. In: *Tvorba T* 1996, s. 28–29.
- PALOVČÍK, M.: *Ján Cikker*. In: *100 slovenských skladateľov*. Bratislava, NHC 1998, s. 65–71.
- BÁRDIOVÁ, M. (Ed.): *Mr. Scrooge a operná tvorba Jána Cikker* (zborník). Banská Bystrica, LHM 1999.
- ZVARA, V.: *Ján Cikker: Vzkriesenie*. Bratislava, Asco 2000.
- VAJDA, I.: *Operné dielo Jána Cikker*. In: *K pocte Jána Cikker* (Zborník, ed. L. Chalupka), Bratislava, Stimul 2002, s. 51–64.
- CHALUPKA, L.: *Miesto Jána Cikker v vývojom kontexte slovenskej hudby 20. storočia*. In: *K pocte Jána Cikker* (Zborník, ed. L. Chalupka), Bratislava, Stimul 2002, s. 13–36.

„Globalizácia“ a romantická konjunktúra

NA SEVER OD ÁLP

Talianski kastráti a primadony vládli ba rokovkej opere. Ešte aj plagáty slávnych mozartovských premiér, viedenskej *Figarovej svadby* a pražského *Dona Giovanniho* sú zoznamom taliansky znejúcich mien. Počas troch desaťročí od pádu Napolena po celoeurópsku buržoázu revolúciu – ovládol operné javiská romantizmus a operný žáner prežíval (v celokontinentálnych reláciách) konjunktúru, aká sa už nikdy nezopakovala. Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante, u nás dodnes neznámy Pacini, mladý Verdi, ale aj Auber, Adam, Meyerbeer, Halévy, z Nemcov celoeurópskym ohlasom sa hrdiaci Weber, romantické opusy Wagnerove. Apeninsko-pyrenejský vokálny export (Garcia senior i Colbranová boli Španieli!) zásoboval javiská od londýnskej Covent Garden po sanktpeterburské Mariinské divadlo. Len Paríž sa tradične spoliehal na vlastných spevákov – dokonca aj premiéra Rossiniho labutej piesne, *Guillaume Tell*, odznela v Opere vo francúzštine a čisto francúzskom obsadení. Paradoxne, práve v Paríži pôsobí najslávnejšie talianske operné divadlo tých čias, Théâtre Italien, zatiaľujúce aj Scalu, aj La Fenice, aj San Carlo. Tam kralujú Grisiová, Mario, Tamburini aj jedinečný taliansky basista s francúzsky znejúcim menom Lablache. A predsa tieto 20. a 30. roky prinášajú do operného diania čosi, čo tu doposiaľ nebolo, aspoň nie v takej značnej miere. Na plagáty Paríža, Londýna, Viedne, talianskych operných metropol sa čoraz častejšie dostávajú mená primadon, ktorých

pôvod je na sever od Álp, na britských ostrovoch, ba dokonca v nehostinných kútoch Škandinávie. Suverénna nadvláda Talianov končí. To, čo bolo v začiatkoch talianskeho operného romantizmu takmer nemysliteľné, vyvrcholí v diele posledného romantika – veristu Giacomu Pucciniho. Protagonistkou jeho prvej *Tosky* je Rumunka; zrevidovanej, tentoraz úspešnej *Madame Butterfly* Haličanka; hrdinkou pompézskej newyorskej premiéry *Dievčata zo Západu* je Češka, titulnou predstaviteľkou posmrtno uvedenej *Turandot* poľská Židovka. Tieto fakty by dnes vďaka zapadali do módnych definícií pojmu globalizácie, vte-

dy sa jednoducho prijímali ako dôkaz internacionálnej podstaty operného kumštu. Oproti dňesku bol tu ešte jeden zásadný rozdiel. Tieto cudzinky z „neoperných“ krajín vytlačili z postov odchovankyne tradícií belkanta predovšetkým preto, že si ich osvojili rovnako kvalitne. Keď Toscanini obsadzoval do premiéry *Turandot* Rosu Raisovú, v najmenšom nezohľadňoval exotiku jej priezviska na plagáte, za poľskou sopranistkou nestála ani dnes módna snaha o čo najinternacionálnejšie obsadenie, ani nezmyselná ambícia agentúr, ani „mastná“ reklama, ani kapitál anonymných zoskupení. Len kvalita hlasu a dirigentovo presvedčenie, že je v danom momente na túto úlohu optimálnou voľbou.

Vráťme sa však na svetové operné javiská rokov veľkých premiér operného romantizmu. Nechajme bokom fakt, že francúzske vokálne umenie, doneďavna ešte fundamentalisticky ohradené hradbami svätostánku Opery, začína prenikať čoraz hlbšie do južných šírok apeninskej čižmy. Donzellimu a Davidovi, Nozzarimu a Rubinimu viac než úspešne konkurujú francúzske tenorové hviezdy Nourrit a Dupréz, na polostrove sa uplatňuje rad francúzskych primadon. Po mezzosoprano accuto, akými sú nielen Colbranová a Malibranová, ale na

začiatku kariéry aj romantická diva Pastaová, z Normandie prichádza **Henriette Méric – Lalandová** ako prvý „soprano dramatico d'agilità“ a spieva v Neapole, Parme, Miláne vo varietach svetových donizettiovských a belliniovských premiér. Iná francúzska diva (maďarského pôvodu) **Josephine Fodorová** je už v polovici 20. rokov ottocenta krá-

ľovnou talianskeho repertoáru v Londýne, Paríži i neapolskom San Carlo, kde účinkuje v premiérach prvých romantických opier Mercadanteho a Paciniho.

Do sveta veľkej romantickej opery, v ktorej ešte stále hrá prím talianska dra-

maturgia, vstupujú však impozantne aj speváčky z germánskej kultúrnej sféry. Už v prvej dekáde 19. storočia rakúska sopranistka **Terese Grünbaumová**, ktorá debutovala v pražskej nemeckej opere ako Zerlinka (neskôr je vyhľadávanou Donnou Annou). Keď je v sezónach Viedenského kongresu angažovaná v slávnom Am Kärntnertor, spieva vo viedenskej premiére *Otella*, potom v berlínskej Hofoper vo dvoch spontaniiovských premiérach (*Vestale*, *Agnes von Hohenstaufen*). Nazývajú ju „nemecká Catalaniová“ a v Berlíne na poste primadony Spontiniho opier strieda vlastné iné veľké Rakúšanku – **Pauline Milder – Hauptmannová**. Prevažne Viedni zostáva verná iná pražská debutantka, **Marianne Ernstová**, prvá viedenská Norma (1833). Najväčšou nemeckou speváčkou týchto rokov je bezpochyby **Wilhelmine Schröder – Devrientová** (1804 – 1860).

Dcéra prvého nemeckého *Dona Giovanniho*, debutujúca na javisku ako sľubná činoherná herečka, očarila v sezóne 1821/1822 Viedeň ako Pamina a Fidelio. Jej domovským ústavom bola drážďanská Hofoper, pre úspech boli



HENRIETTE SONTAGOVÁ

však rozhodujúce parížske debuty rokov 1830 a 1831, kde si najprv Agatou a Fidiom pokorila Operu, potom Donnou Annou, Imogene (*Pirát*) a Desdemonou Théâtre Italien. Na poslednom predstavení spievala part Otella Malibranová, ale v roku 1833 v Londýne si primadony úlohy vymenili! Paríž a Londýn oslavovali aj Schröderovej Romea, Aminu a Normu. Bola však aj interpretkou drážďanských premiér prvých Wagnerových opier: Adriano (*Rienzi*), Senta, Venuša. Jej kreácie vynikali pravdivosťou a hĺbkou dramatického výrazu, viacerí ju považujú za prvú veľkú „spievajúcu herečku“ opernej histórie. Túto fascinujúcu komplexnú umeleckú osobnosť, ktorá počas revolúcie 1848 burcovala spevom na námestiach, obdivovali rovnako Weber (považujúci ju za svoju najlepšiu Agatu), Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, ako aj Liszt a Wagner.

Dve veľké dámy operného sveta sa na piedestál dostali cez Viedeň: rodáčka z maďarského Székesfehérváru **Karoline Ungarová** a od nej o tri roky mladšia rodáčka z nemeckého Koblenzu **Henriette Sontagová**. Vokálne „adolescentky“ (hoci nejedna z dobových primadon vstupovala na javisko v pätnástich), dvadsaťročná Karoline a sedemnášročná Henriette, ocitli sa sčista-jasna v roku 1823 v byte morózneho a už celkom hluchého Beethovena – a výsledkom tejto návštevy bolo, že mladšia spievala sopranové a staršia mezzosop-

PAULINE MILDER –
HAUPTMANNOVÁ

ránové sólo na premiére *Missa solemnis* a 9. symfónie. Sontagová natoľko očarila Webera v Rossiniho *La donna del lago*, že napísal pre ňu *Euryanthu* (1823), o tri roky fascinovala Théâtre Italien Rosinou, pridala Izabellu (*Talianka v Alžíri*), Semiramis – a už bola na svete medializovaná rivalita s Malibranovou, ktorá napokon skončila zmierením v jednom parížskom salóne. Zato s Pastaovou sa stretli spolu na javisku v *Otelovi* (Talianka v parte Maura!). Sontagová vynikala dokonalou koloratúrnou technikou, striebnistým zvončekom svojho hlasu, navyše bola modroooká krásavica. Rossiniovská virtuozita jej bola bližšia než donizettiovský či belliniovský afekt. 24-ročná sa tajne vydala za grófa Rossiho a neskôr, keď manželova rodina robila škandály, sám pruský panovník dopomohol Sontagovej získať „modrú krv“ udelením titulu „contessa di Lauenstein“. Po výdaji opustila javisko a vrátila sa naň až po manželovej smrti o neuveriteľných 19 rokov! Zomrela počas amerického turné v Mexiku na choleru, ani nie 50-ročná.

O čosi pokojnejší život prežila Karoline Ungerová. Spev študovala vo Viedni u Mozartovej švagrinej Aloisie a cez Theater am Kärntnertor sa dostala do San Carlo, Scaly a Théâtre Italien. Typický „accuto“ so schopnosťou spievať práve tak party sóránové ako kontraaltové, podpísal sa už v 30. rokoch na talianskych javiskách o. i. pod tri donizettiovské premiéry (Parisina, Belisario, Maria di Rudenz). Rossini ju v liste Auberovi charakterizoval ako „hlas strieborný – talent zlatý!“

Do dejín talianskej a francúzskej opery sa zapísali aj nemecké speváčky **Sabine** a **Clara Heinefetterove**. Prvá ako premiérová milánska Adina v *Nápoji lásky*, druhá ako prvá londýnska Valentine v *Hugeno-toch*. Za zmienku stojí, že kvalitnými speváčkami s bohatou medzinárodnou kariérou boli aj ďalšie sestry Heinefetterove – Marie, Eva a Kathinka. **Sophie Loeweová** patrila začiatkom 40. rokov k favoritkám umeleckého Paríža, jej belliniovské kreácie obdivoval aj Heine. Potom stihla ešte benátske verdiovské premiéry *Ernaniho* a *Attilu*, aby sa v revolučnom roku 1848 ako lichtenštajnská kňažná definitívne vzdialila z javiska. Patrila k popredným „d'agilitá“ svojej dekády, podľa historika a znalca Rodolfa Cellettiho bola však trochu „protektčným dieťaťom“.

Roku 1847 debutovala v La Fenice ako Odabella (*Attila*) rodáčka z Bielefeldu **Sophie Cruvelliová** (Crüwell). V Londýne,

Miláne a oboch veľkých parížskych domoch (Opera, Théâtre Italien) spievala okrem talianskej romantiky aj grófkú Almayvivu, Donnu Annu, Fidelia, Valentine, Rachel, mimoriadne dramatickými farbami kreslenú Normu. Krásny, dramatický timbre, ktorého expresia predurčovala Cruvelliovú k verdiovským rolám, snúbila sa s exportným zjavom a hereckými dispozíciami. Účinkovala v parížskej svetovej premiére *Sicílskych nešporov* (1855), pred premiérou sa na niekoľko dní stratila aj so svojím grófskym milencom, za ktorého sa neskôr vydala.



JENNY
LINDOVÁ

Paletu nemeckých primadon romantizmu, ktoré brádzili Európu, dopĺňajú dve Rakúšanky. Mezzo-sopranistka **Franzilla Pixisová**, úspešná najmä v Neapole, pre ktorú Pacini napísal titulný part *Saffo* a sopranistka **Amalia Schütz-Oldosiová**, ktorá to z viedenského zboru dotiahla na scény Paríža, Londýna a Milána ako Rosina, Giulietta, Anna Bolena, Norma, Beatrice Tenda.

Medzi veľkými sopránmi spoza kanála nachádzame také, ktoré svoju činnosť sústreďovali predovšetkým do londýnskej metropoly, i také, ktoré zbierali úspechy po kontinente. K prvým patrila napríklad dcéra slávneho herca, **Adelaide Kembleová**, žiačka Pastaovej, ktorá s Normou debutovala na horúčich doskách La Fenice, a v Covent Garden až do vydaja kráľovala manželka šéfa londýnskeho Kráľovského baletu **Lucia Vestrisová**, aktérka mnohých britských premiér Rossiniho oper. K tým druhým patrila Anglotalianka **Clara Novellová**. Do Nemecka ju pozval Mendelssohn, do Talianska Rossini. Donizettiovsky, belliniovsky aj raný verdiovsky repertoár spievala v Londýne i v Scale írka sopranistka **Catherine Hayesová**, mezzorolu Cunizya vo Verdiho autorskom milánskom debute (*Oberto*, 1839) kontraaltistka **Mary Shawová**. V Taliansku štyridsiatych rokov sa pokúsila presadiť aj leggero **Anna Bishopová**. Uspela v San Carlo, kde za čosi vyše dva roky spievala v dvoch desiatkach oper. Mercadante dokonca pre ňu napísal ústredný sopránový part v opere *Vasco di Gama*, zato Verdi jej napriek „tlačénke“ odmietol zveriť premiéru *Alziry*.

Udalosťou na veľkých nemeckých a anglických scénach boli vystúpenia Švédky **Jenny Lindovej** (1820 – 1887). Nikdy nespievala v Taliansku a do Paríža ju jednoducho nevpustila všemocná Rosine Stolzová. A tak táto Garciova žiačka triumfovala v Berlíne a vo Viedni, kde cisárovná

zložila hold jej Amine a po Norme dostala 30 sólo opón! Roku 1847 spievala v Londýne Amaliu v svetovej premiére Verdiho *Zbojníkov*. Po predstavení Lindovej v Berlíne jej priaznivci vypriahli kone a koč s primadonou ťahali do jej hotela, oslavovali a oslovovali ju ako „švédskeho slávika“. V skutočnosti Lindová bola typom antiprimadony, introvertka, napriek tomu so silným erotickým vyžarovaním na javisku, o ktorom vydal svedectvo Heine. A predsa triezvi svedkovia dokladajú, že táto intímna priateľka Hansa Christiana Andersena, pre ktorú Mendelssohn napísal sólo v *Eliášovi* a Schumann *O, Sonnenschein*, mala chronicky zatiahnutý hlas v dôsledku netechnického spievania predtým, než sa v Paríži začala učiť u Garcii. Súbežne s Lindovou cestovala od Londýna po Sankt-peterburg so svojou Normou Lindovej kráľovná **Henriette Nissenová**, tiež žiačka Garcii jun., navyše s klavírnymi lekciami u Chopina, krásny materiál, „lirico i dramatico“, „grande agilitá“. Garcia o svojej švédskej žiačke povedal, že ak by mala inteligenciu Lindovej, bola by Nissenová prvým svetovým sopránom!

Jedným z účelov tejto prechádzky po galérii veľkých primadon opernej romantickej konjunktúry bolo poukázať na fakt, že už takmer pred 200 rokmi bola internacionalizácia svetovej opernej scény v interpretačnej sfére samozrejmosťou a že pri najmenšom romantické belkanto (profesor Celletti by sa pohoršoval, pretože on – a odôvodnene – tvrdí, že ozajstné belkanto odišlo s Rossinim) nebolo len výsadou Stredomoraniek, ale že si ho na vysokej úrovni majstrovstva dokázali osvojiť aj adeptky z klimaticky podstatne krutejších končín. Toto posledné konštatovanie formulujem aj preto, že z historického hľadiska nie tak dávno, azda pred tridsiatimi rokmi, sme ešte aj u nás, na odbornej báze sympózií a v tlači počúvali o svojbytnosti slovenskej vokálnej školy, o priamoúmer-nom vzťahu vokálnej kvality ku klimatickému aspektu, že základom majstrovstva veľkých Talianov je charakter ich hovorovej reči a podobné nezmysly. Napriek viacerým svojim negatívam, globalizácia súčasnej svetovej opery pravdivosť takýchto pseudoteórií prakticky vylučuje. Apro-po: keď som pred tými tridsiatimi rokmi v Hu-dobnom živote bojoval za spievanie v jazykovom originále, označila ma nemenova-ná kapacita v replike jedného denníka za buržoázneho formalistu (oblúbená dobo-vá nadávka) a kozmopolitu. Dnes sa na našich učilištiach v slovenčine spieva vari už iba Schneider-Trnavský. Časy sa menia, kabáty prevracajú. Len Rubini a Dupréz, Pastaová a Malibranová, Sontagová a Lin-dová zostávajú pomníkmi, ktorých sa ne-dotýka čas, ani labilita kritérií.

JAROSLAV BLAHO

BEZMEDZNÁ ALTERNATÍVA NEXT 2002

Pod organizátorským vedením združenia pre aktuálne umenie a kultúru Atrakt Art sa v dňoch 30. 11. – 1. 12. 2002 uskutočnil 3. ročník medzinárodného hudobného festivalu Next, ktorého hlavným dramaturgickým zámerom je prezentovať „nové a experimentálne“ (názov festivalu vznikol spojením anglických výrazov „New & Experimental“) trendy v hudobnej kultúre, čo je, zdá sa, i jediné záväzné kritérium pre výber účinkujúcich. Žánrový záber festivalu je i preto relatívne široký a zahŕňa snaženia na poli voľne improvizovanej hudby, súčasného avantgardného jazzu či „nových trendov v interaktívnej elektronike“, často prezentované i v multimediálnych kontextoch. Ako alternatíva voči „komerčným koncertom elektronickej hudby, stredoprúdovým jazzovým a rockovým festivalom a stereotypným koncertom takzvanej „súčasnej vážnej hudby“ nemá festival reálne predpoklady vybudovať si masovejšiu sledovanosť (čo asi ani nie je cieľom), a teda ani šancu byť financovaný z „vlastných“ prostriedkov. To ho núti spoliehať sa na existenciu budovanú na sponzorských príspevkoch. Pri ambícii sprístupniť domácim záujemcom výsek hudobnej kultúry, v mnohých ohľadoch skutočne významný, podnetný a u nás prakticky neznámy, sa zdá byť rozhorčenie usporiadateľov nad opätovným neudelením podpory z účelových prostriedkov Ministerstva kultúry SR pochopiteľné. O to viac, že existencia takto zameraných festivalov a ich podpora zo strany štátu je dnes v európskych krajinách bežným štandardom.

Program prvého festivalového večera bol venovaný elektronickej hudbe a predstavil dvoch účinkujúcich, po svojom konkretizujúcich tento štýlovo (či žánrovo?) nejasný a s ohľadom na šírku možných a existujúcich výkladov veľmi nekonkrétny termín. Holandsko-nemecké trio **E-RAX** ponúklo výrazovo exponovanú a abstraktnú hudbu, objavujúcu prieniky zvukových (a hlukových) svetov, reprezentujúcich dnes už niekoľko generácií vo vývine elektronickej modulovanej a generovanej zvuku. Zdrojmi zvukov (resp. nástrojovým arzenálom) boli v ich prípade napr. staručký analógový syntezátor EMS zo 60. rokov, FM generátory vlastnej výroby, či počítač ako zástupca digitálnej éry. Skupina vznikla roku 1999 a jej členmi sú elitní hudobníci so širokými skúsenosťami v rôznych žánroch, ktorých záujmy sa stretli práve v oblasti improvizovanej hudby a „live“ elektronickej. Peter Van Bergen, obsluhujúci predovšetkým počítač, je ako klasicky vzdelaný klarinetista vyhladávaným interpretom súčasnej vážnej hudby a medzi jeho spolupracovníkmi figurujú mená ako John Zorn, Han Bennink, Misha Mengelberg, Derek Bailey a ďalší. Gert-Jan Prins –

pôvodne bubeník a jedna z dôležitých postáv európskej scény improvizovanej hudby – používa pri svojich experimentoch s elektronikou zväčša „nástroje“ vlastnej výroby, pomocou ktorých dokáže napríklad transformovať optický televízny signál na akustický. Jediného nemeckého člena tria Thomasa Lehna, mohli návštevníci NEXT-u vidieť už na minulom ročníku, kedy vystúpil v experimentálnom triu Konk Pack. Jeho aktivity na poli elektronickej hudby prebiehajú paralelne s profesiou výkonného klaviristu komponovanej (vážnej) aj improvizovanej hudby. Je prívržencom analógových syntezátorov, ktoré mu dovoľujú súčasne kontrolovať niekoľko parametrov, pohotovo reagovať na hudobné dianie a tým významne vplývať na premenlivosť štruktúry skladieb a ich výrazový pôdorys. Dôležitou súčasťou vystúpenia skupiny E-Rax bola tiež videoprojekcia obsluhovaná v reálnom čase Holanďankou Petrou Dollemanovou, ktorej mix filmových a kreslených sekvencií dopĺňal hudobné dianie.

Švajčiarsky hudobník **Marcus Meader** (druhý účinkujúci večera), spolu so svojim kolegom **Berndom Schurerom** z vydavateľstva Domizil, predstavil v projekte *cosine f* aktuálnu podobu experimentálnej „laptopovej“ elektronickej, spojenej podobne ako v predošlom prípade s videoprojekciou. Prakticky nehybný záber videokamery na krajinu ponárajúcu sa do tmy sa akoby zrkadlil v nerytmickom, pomali plynúcom toku ušľachtilých, sugestívnych vln abstraktných zvukov. Často na nepoznanie deformované konkrétne zvuky vytvárali kompaktnú, organickú masu s umelými hlukovými „produktmi“ (praskanie, obľúbené zvuky počítačových „chýb“ a pod.), majstrovsky kontrolovanú a usmerňovanú jej tvorcami až do úplného ztmenia (zvukového i obrazového).

V rámci druhého – akustického – večera sa predstavilo nórské trio **TzuG** a americký „mini bigband“ **Degenerate Art Ensemble (DAE)**. TzuG je nekonvenčná skupina so zdanlivo konvenčným obsadením (Ivar Grydeland – gitara, Tonny Kluffen – kontrabas, Ingar Zach – bicie), ktorej členovia patria k novej generácii nórského free jazzu. Ich mená sa pravidelne objavujú pri projektoch osobností improvizovanej hudby, ako sú Derek Bailey, Tony Oxley, Phil Minton či Evan Parker. Koncept voľne improvizovanej hudby sa v podaní TzuG-u podobal na hľadanie atypických

zvukov nástrojov (s využitím atypických prostriedkov), vymykajúcich sa bežným konvenciám tónovej artikulácie. Kým TzuG hľadal odvážne riešenia pri narušaní predovšetkým zvukových očakávaní, spojených s nástrojovým obsadením, DAE sa púšťal (zjednodušene) do vzrušujúcich kalkulácií s výrazom. Hudba tohto 11-členného „garážového big bandu“ zo Seattlu patrila pri všetkej svojej agresívnosti a hlučnosti k tomu najšformovanejšiemu a teda aj prvoplánovo najzrozumiteľnejšiemu, čo Next 2002 ponúkol. DAE, vedený skladateľom Joshua Kohlom, vznikol roku 1993 (pôvodne pod názvom The Young Composer's Collective) a stal sa známy nielen ako hudobné teleso, ale tiež ako divadelná a tanečná skupina, vystupujúca v bizarných kostýmoch, s aktivitami siahajúcimi až do sféry multimediálnych opier. Náznak divadelnej akcie nechýbal ani na bratislavskom koncerte, ktorý po

hudobnej stránke ponúkol energizujúcu fúziu žánrov, siahajúcich od vážnej hudby a jazzu až po rock a punk. Joshua Kohl sa predstavil ako moderne mysliaci skladateľ bez škrupúl, využívajúci akékoľvek výrazové prostriedky, vhodné na naplnenie jeho predstáv o dynamickej a expresívnej hudbe (v určitých okamihoch nie nepodobnej poetike Zornovho projektu Naked City), plnej výbušnej vitality a ostrých „punkových“ kontrastov. V súčinnosti so silným hráčskym potenciálom orchestra, na čele so svojráznou japonskou speváčkou Haruko Nishimura, tak pripravil DAE pre návštevníkov Next-u naozaj neobyčajný finálny zážitok, porovnateľný azda len s minuloročným koncertom skupiny Zakarya.

AUGUSTÍN REBRO



HARUKO NISHIMURA
(DEGENERATE ART ENSEMBLE)

FOTO ARCHIV



THOMAS LEHN

FOTO ARCHIV

RUDY LINKA

„NEW YORK JE CHRÁM S NAJLEPŠOU HUDBOU NA SVETE!“

RUDY LINKA (1960) JE ĎALŠIM DŮKAZOM ÚSPĚCHU ČESKÝCH JAZZOVÝCH HUDBŇÍKŮ NA SVETOVÉ SCÉNĚ. PRAŽSKÝ RODÁK ZAČÍNAL HROU NA HUSLE. NESKŮR KONVERTOVAL NA GITARU. V MLADOM VEKU ODIŠIEL DO ŠVÉDSKA, KDE SI BRÚSIL JAZZOVÉ OSTROHY V SKUPINE REDA MITCHELLA. INTENZÍVNE POČÚVAL A ŠTUDOVAL NAHRÁVKY JIMA HALLA, NESKŮR SA PREŠTAHOVAL DO NEW YORKU A STAL SA JEHO ŽIAKOM. OD HALLA SA NAUČIL MEDITATÍVNEMU, INTROVERTNÉMU PRÍSTUPU K HRE, ČO V SPOJENÍ SO SLOVANSKOU MELODICKOU INVENČNOSŤOU PREDSTAVUJE UNIKÁTNU A PRE POSLUCHÁČOV PRÍŤAHLIVÚ ŠTYLOVÚ SYMBIÓZU. POTVRDZUJE TO AJ UMISTNENIE V PRVEJ DESIATKE V KATEGÓRII GITARISTA ROKA VÝROČNEJ ANKETY MIENKOTVORNÉHO ČASOPISU DOWNBEAT ZA ROK 1996.

VO SVOJOM PORTFÓLIU MÁ NAHRÁVKY PRE PRESTÍŽNE VYDAVATELSTVÁ ENJA, UNIVERSAL ČI ČESKÚ ARTU. SPOLOČNOSŤ MU NA NICH ROBIA OSOBNOSTI, AKO NAPR. GITARISTI JOHN ABERCROMBIE, JOHN SCOFIELD, SAXOFONISTA BOB MINTZER, KONTRABASISTA GEORGE MRAZ A I.

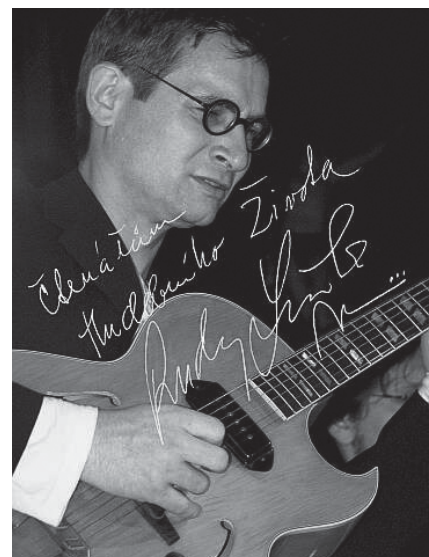


FOTO AUTOR

Študoval si klasickú hudbu. Kedy nastal v tvojom hudobnom vývoji obrat k jazzu?

Vyrastal som v Prahe. Tam som sa veľmi mladý (mal som vtedy 15 rokov) zoznámil s vynikajúcimi jazzovými hudobníkmi. Zásadné bolo napríklad stretnutie s Karlom Velebným, ktorý ma očaril nielen svojou hudbou, ale aj ako osobnosť. K jazzu som sa dostal práve prostredníctvom takýchto osobností a ich hudby.

Ako devätnásťročný si odišiel z Československa. Bolo ťažké odísť v takom mladom veku?

Keď si niekedy spätne premietnem svoj život, tak zisťujem, že som veľa vecí spravil práve z mladíckej nerozvážnosti. Ale človek asi musí byť mladý, aby dokázal niektoré veci prekonať. Nikdy som však neuvažoval o tom, že sa niekedy natrvalo vrátim.

Ale určite existuje nejaký vzťah medzi tebou a tvojou rodnou krajinou. Napovedajú to napríklad názvy tvojich albumov *Czech it out* alebo *Always Double Czech*. Skúšal si aplikovať v jazze niektoré prvky charakteristické pre českú hudbu?

Nikdy som to neskušal plánovane. Ale na druhej strane, v mojej hre je určite niečo typicky české. Myslím si, že som v porovnaní s inými hudobníkmi veľmi melodický hráč, čo je vyložene český prvok. Raz som nahrával dueto s Jirkom Mrázom, išlo o úplne improvizované hranie, pre ktoré sme si pripravili len krátke témy na úvod. Hralo sa nám neuveriteľne dobre, mysleli sme úplne rovnako, čo má určite pôvod v tom, že pochádzame z jednej krajiny.

Ako si spomínaš na časy štúdiovej spolupráce s Jimom Hallom?

Vo Švédsku som hrával s Redom Mitchellom. Jim Hall bol môj veľký vzor. Mal som ho veľmi rád a všetko som od neho kopíroval. Po jednom koncerte Red Mitchell zdvihol telefón, zavolať Jimovi Hallovi do New Yorku a povedal: „Jim, tu je jeden človek a ten hrá úplne ako ty.“ Pripadal som si ako vo sne – Red Mitchell telefonuje s Jimom Hallom a rozprávajú sa o mne! O rok neskôr som cestoval do New Yorku, kde som vyhľadal Jima v jednom klube s vedomím, že o mne vie. Keď dohral, oslovil som ho: „Jim, ja som Rudy Linka.“ On hovorí: „A čo má byť?“ Znervóznel som: „Telefonoval Vám o mne Red Mitchell.“ A on na to: „Red Mitchell? S tým som nehovoril aspoň päť rokov.“ V tom momente mi došlo, že si zo mňa Red vystrelil. Hovoril vtedy do hluchého slúchadla. Jim ale videl moje neuveriteľné sklamanie, tak si odo mňa vypýtal telefónne číslo. O šesť mesiacov, na Štedrý večer, mi naozaj zavolať a povedal, že ma bude učiť.

V čom bola pre teba táto spolupráca prínosná?

Vždy som miloval Jimovu hudbu. On svojou gitarou rozpráva príbehy. A keď som ho spoznal, zistil som, že je úplne rovnaký, ako jeho hudba. Je

to veľmi príjemný človek. Keď som bol u neho na prvej hodine, dlho sme hrali, rozprávali sa a počúvali platne. V duchu som počítal, koľko to bude stáť. No Hall povedal, že mu žiadne peniaze nedlhujem: „Keď som bol mladý, veľa ľudí mi pomohlo. Keď budeš starší, tiež pomôžeš nejakému mladému hudobníkovi.“ Vtedy som si myslel, že musí byť blázon. Avšak dnes, keď mám vyše štyridsať, začínam chápať jeho slová.

Myslím, že zlomom v tvojej kariére a aj v živote vôbec bol presun do New Yorku...

V New Yorku som stretol najlepších ľudí v mojom živote, ktorí mi v mnohom pomohli. To, že mojimi najlepšími priateľmi sú John Scofield, John Abercrombie a Jim Hall je môj životný úspech. Týchto ľudí som poznal už v Československu a teraz sú akoby mojou rodinou. To je dôvod, prečo je New York pre mňa takým magnetom. Život v New Yorku má však aj ekonomický aspekt. Žiť tam je najväčší luxus, ktorý si môže človek dovoliť. Všetky peniaze, ktoré zarobím, miniem na to, aby som tam mohol žiť. Ale inšpirácia a energia, ktorú mi to mesto dáva, je na nezaplatenie.

Nepozerali sa na teba hudobníci v New Yorku trochu cez prsty, ako na emigranta z Európy, či Československa?

Na rozdiel od ostatných miest na svete je New York plný emigrantov. A nie len emigrantov, ktorí tam prišli pred rokmi. Emigranti tam prichádzajú každý deň, takže tam sa zaručene na vás nebude nikto takto pozeráť. Keď si niekto chce ustrážiť svoj „piesoček“, tak nie tým, že bude brzdiť nových ľudí, ale jedine tým, že bude oveľa lepší než oni. A tí, čo sa tam presadili, sa vypracovali na takú vysokú úroveň, že sa nemusia žiadnej novej konkurencie obávať.

Do akej miery je náročné užívať sa v New Yorku hraním?

New York je obrovské mesto s obrovskými možnosťami. Môžete byť hudobníkom v jednom z mnohých orchestrov na Broadway, alebo môžete byť štúdiovým hudobníkom, čím sa dá slušne zarobiť. Možností je tu oveľa viac, než kdekoľvek na svete. Ale čo sa týka jazzu, ani v New Yorku si hudobník nemôže myslieť, že sa uživí na jednom mieste. Musí sa neustále pohybovať. Ľudia hrajú väčšinu času po celom svete, aby sa na chvíľu mohli vrátiť a zotrvať v New Yorku. Ja vidím New York ako chrám s najlepšou hudbou na svete a hudobníci tam prichádzajú vzdať mu úctu.

K Prahe sa viaže niekoľko kuriózných príhod z tvojej kariéry. Dostal si vraj takmer pokutu za nepovolenú verejnú produkciu na Karlovom moste.

Bolo to pred dvoma rokmi. V Prahe sme boli na dovolenke s rodinou Johna Scofielda. Jeho žena Susan si prečítala v turistickej brožúre, že všetci hudobníci tu hrajú na Karlovom moste. Povedala, že aj my by sme mali, tak sme si požičali gitary a išli sme na Karlov most. Začali sme hrať a ešte sme

5. decembra 2002 tragicky zahynul pri autonehode americký hráč na tenor a soprán saxofón **Bob Berg**. Berg sa narodil v New Yorku roku 1951. Na saxofón začal hrať ako 13-ročný. Jeho aktívna hudobná kariéra sa začala v 60. rokoch v období štúdií na High School of Performing Arts a neskôr na Juilliard School. V 70. rokoch bol členom skupín Horacea Silvera a Cedara Waltona. I keď patrila k hudobníkom s vlastným štýlom, hráčsky sa najviac približoval k štýlu Waynea Shortera. Roku 1984 sa stal členom skupiny Milesa Davisa. Po tomto angažmán vystupoval Berg väčšinou ako líder vlastných skupín, často koncertoval a nahral 10 albumov pre vydavateľstvá Denon, GRP a Concord. Roku 1993 bol za album *Back Roads* nominovaný na Grammy v kategórii *Najlepší album moderného jazzu*. Zomrel vo veku 51 rokov.

www.bobberg.com



Savoy Jazz získal katalóg vydavateľstva 32 Records, pod ktorým figurujú historicky významné jazzové značky Muse a Landmark, založené producentmi Joeom Fieldsom a Orrinom Keepnewsom. Vlastníkom vydavateľstva Savoy Jazz je japonská spoločnosť Columbia Music Entertainment (predtým Nippon Columbia), obchodujúca v Amerike a v Ázii. V katalógu 32 Records sa nachádzajú nahrávky hudobníkov ako Grant Green, Pat Martino, Woody Shaw, Bobby Hutcherson, Kenny Burrell alebo Donald Byrd a tiež úspešná výberová edícia *Jazz for a Rainy Day*, ktorá práve vychádza v reedícii pod značkou Savoy. Zmluvy s vydavateľstvom Savoy podpísali tiež piati noví hudobníci – saxofonista James Moody, speváci Andy Bey a Carol Welsman, flautista Hubert Laws a trio Mark Turner – Larry Grenadier – Jeff Ballard.

www.savoyjazz.com

Po vzore vydavateľstiev Telarc či Sony začínajú svoju produkciu vydávať vo formáte Super Audio CD aj dve svetoznáme jazzové vydavateľstvá **Verve** a **Concord**. Verve siahlo po najúspešnejších tituloch zo svojho archívu a v plánovanej prvej vlne bude ponúkať v podobe hybridného SACD (hrateľného aj na bežných CD prehrávačoch) 2 klasické tituly *Ella Fitzgerald & Louis Armstrong*, *Stan Getz & Joao Gilberto* a 3 albumy z posledných rokov: *Natalie Cole – Ask A Woman Who Knows*, *Al Jarreau – All I Got* a *Diana Krall – The Look Of Love*. Concord pripravuje na tento rok vydanie 30 najúspešnejších titulov zo svojho katalógu, pričom premiérovým titulom v SACD formáte má byť koncertný dvojalbum Chicka Coreu so spoluhráčmi Johnom Patituccim, Avishaiom Cohenom a Daveom Wecklom. V prípade Concordu je rozšírenie edičnej politiky súčasťou širšieho balíka aktivít, súvisiacich s oslavami 30. výročia existencie vydavateľstva. Pri tejto príležitosti vychádza tiež 5-CD komplet mapujúci jeho 30-ročnú históriu a na druhú polovicu roka je pripravené veľké turné *Concord Festival Tour*, ktorého zámerom je nadviazať na úspech výročného *Concord Jazz Festival*, usporiadaného v júli 2002. Prestížny švajčiarsky *Montreux Jazz Festival* pripravuje exkluzívny program nazvaný *Concord Records Night*, na ktorom vystúpia fažiskoví hudobníci vydavateľstva.

www.vervemusicgroup.com
www.concordrecords.com

Pod názvom **Travelogue** vyšiel koncom minulého roka vo vydavateľstve Nonesuch dlhoočakávaný dvojalbum **Joni Mitchellovej**, obsahujúci 22 najznámejších skladieb z rozsiahlej diskografie tejto legendárnej presničkáčky. Skladby sú, podobne ako na predošlom albume *Both Sides Now*, aranžované pre 70-členný symfonický orchester, 20-členný zbor a pozvaných hudobníkov (Brian Blades, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Kenny Wheeler alebo Paulinho DaCosta). Z nahrávania albumu, ktoré sa uskutočnilo na začiatku minulého roka v londýnskych štúdiách *Sir George Martin's Air*, vznikol tiež hodinový filmový dokument *Circle Game: The Making of Joni Mitchell's Travelogue*, poskytujúci intímny pohľad do tvorivého procesu a exkluzívne rozhovory s Joni Mitchellovou a jej spoluhráčmi. Na jar je tiež plánované uvedenie celovečerného dokumentu o živote a diele Joni Mitchellovej, ktorý vznikol ako súčasť dokumentárneho cyklu *American Masters* v koprodukcii filmových spoločností Thirteen/WNET New York a Eagle Vision. Film obsahuje raritné archívne záznamy z ranných vystúpení z roku 1966, nikdy nevydané historické nahrávky, domáce videá a rozhovory so spoluhráčmi a rodinnými príslušníkmi.



www.nonesuch.com

Český jazz mezi tanky a klíči je názov najnovšej knižnej publikácie jazzového publicistu a historika **Ľubomíra Dorůžku**. Kniha vyšla koncom minulého roka vo vydavateľstve Torst a zaoberá sa dianím na českej jazzovej scéne v období rokov 1968 – 1989. Čitateľ si jej prostredníctvom môže pripomenúť, v akej situácii sa ocitol jazz ako súčasť často veľmi absurdnej dobovej kultúrno-spoločenskej reality. Je svedectvom niekoľkých generácií hudobníkov, ktorých sa nezabudnuteľne dotkla neodbytná realita postihov, zákazov, rekvalifikačných skúšok a ďalších dobových špecifik, slúžiacich ako nástroj režimu, snažiaceho sa o udržanie si čo najväčšej kontroly nad dianím v kultúre, jazz nevynímajúc. Popularizačnou formou oboznamuje čitateľa nielen s pohnutou históriou českých jazzových klubov, jazzových festivalov, kurzov a workshopov, ale prostredníctvom samostatných profilov tiež s hudobníkmi a skupinami, aktívnymi v tomto období. *Český jazz mezi tanky a klíči* nadväzuje na jednu z predošlých Dorůžkových publikácií *Československý jazz – Minulost a přítomnost* (vznikla v spolupráci s I. Poledňákom) a ponúka ucelený obraz jazzovej scény uvedeného obdobia, prehľadne zmapovanej v historickej, štýlovej a významovej rovine.

www.torst.cz

nedohrali ani prvú skladbu a prišla k nám policajná hliadka s tým, že tu nemôžeme hrať. Zhodou okolností išla okolo Česká televízia, ktorá to hneď natočila, takže z toho bola celkom veselá scéna.

A ešte jedna spomienka na Prahu, tentoraz nie taká veselá. Na jednom koncerte sa odohral nepříjemný incident s elektrickým prúdom. Nemal si potom psychické zábrany chytiť sa gitary?

S gitarou problém nemám, ale s mikrofónmi áno. Pri pohľade na mikrofón sa mi táto príhoda vybavuje dodnes. To bola situácia, kedy išlo naozaj o život. A čo je horšie, že o môj život. Na druhej strane mi to ale aj niečo dalo. V momente, kedy robím to, čo milujem zo všetkého najviac, zrazu v zlomku sekundy bojujem o život. Vtedy som si uvedomil, aký je život

premenlivý a že by sme mali byť vďační za každú sekundu a prežiť ju na 150 percent.

Malo to aj vtipnú dohru. Odviezli ma do nemocnice, zmerali EKG, a to, samozrejme, ukazovalo veľmi extrémne hodnoty, pulz nabiehal podstatne rýchlejšie než mal. Doktor sa na ten prístroj pozrel, zamyslel sa a spýtal sa ma: „Pán Linka, a akú hudbu vlastne hráte?“

(Rozhovor sa uskutočnil pri príležitosti bratislavského koncertu kvarteta *Rudiho Linku* zorganizovaného agentúrou Ap projekt a Nadáciou pre výskum rakoviny, ktorý sa konal 16. 12. 2002 v Koncertnej sieni Klarisky.)

ROLAND KÁNIK
RAVENIUZ@HLOOZ.SK

FOLK-BLUES SECOND SESSION

9. NOVEMBER 2002, DK ZRKADLOVÝ HÁJ

DRUHÁ NOVEMBROVÁ SOBOTA BOLA V PETRŽALSKOM KLUBE ZA ZRKADLOM VENOVANÁ BLUES V JEHO PRVOTNEJ AKUSTICKEJ A MODIFIKOVANEJ SEMIAKUSTICKEJ PODOBE. KÝM PRVÝ ROČNÍK FESTIVALU PATRIL LEN DOMÁCIM, ÚROVEŇ DRUHÉHO S NÁZVOM FOLK-BLUES SECOND SESSION STÚPLA NAJMÄ VĎAKA ÚČINKOVANIU ZAHRANIČNÝCH HOSTÍ. VO VESTIBULE SA PODARIL O ORGANIZÁTOROM VYTVORIŤ KOMORNÉ HĽADISKO, ATMOSFÉROU PRIPOMÍNAJÚCE NEFORMÁLNE KLUBOVÉ PROSTREDIE.

Dôležitým, priam signifikantným znakom hudobníkov hrajúcich akustické blues je príklon k tradícii. Každý z nej však zaujíma osobitý prístup odvolávajúci sa na odkaz svojich predchodcov. Hlbokú úctu a obdiv k otcom moderného elektrifikovaného urban blues Johnovi Lee Hookerovi a Muddymu Watersovi bolo možné nájsť vo vystúpení prvých festivalových účinkujúcich **Dusty Fort Band** v zložení Erich „Boboš“ Procházka (ústna harmonika, spev), Lorand „Lori“ Maliňák (gitara) a Štefan Lengyel (gitara) – nositeľ ceny Objav roka 2000, udeľovanej Slovenskou bluesovou spoločnosťou. Formácia zaznamenala výraznejší ohlas už na minulom ročníku. Repertoár tvorili štandardy spomínaných vzorov s pokusom o interpretáciu v autenticknej podobe. Štylové vybočenia v gitarových sóloch Štefana Lengyela a väčší dôraz na techniku smerovali k bielemu „claptonovskému“ blues a spolu s tradičnosťou predstavovali zaujímavú fúziu. Erich „Boboš“ Procházka striedal ústne harmoniky a zastretým vokálom upevňoval clivú klubovú atmosféru. Spievaním na špeciálny mikrofón, určený pôvodne pre ústnu harmoniku, pridával hlasu drásavú ostrosť. Komunikácia medzi hudobníkmi, vzájomná empatia, „nadhadzovanie si“ motívov, tém a obrovský feeling tohto voľného jam-session prenášalo pôsobivosť a ťah hudby aj na divákov. Dusty Fort Band boli tiež jediným dôkazom večera, že slovenské blues (hoci spievané po anglicky) sa dokáže svojím cítením priblížiť k podstate.

Z domácej scény sa v druhej polovici večera ešte predstavila skupina **Dura & Blues Club**. Toto voľné zostavenie hudobníkov okolo gitaristu a speváka Juraja Turteva a gitaristov Rada Špičku a Martina Zajka býva trochu nadnesene označované ako „srdce slovenského blues“. Ich pokusy o štylizáciu a autonómnu podobu slovenského blues sa však zväčša premieňali na rozpačité pesničky s naivnými textami. Blues je najmä o pocitoch a slovenský text by to mal vyjadrovať vo svojich výrazových možnostiach. Vzhľadom na melodiky sa žiada aspoň snaha o správnu deklamáciu a rešpektovanie drobných významových nuáns. Tu bol text vo viacerých prípadoch k hudbe doslova „prilepený“. Atribúty, akými sú pocity (feeling), presvedčivosť a vzájomná komunikácia, sa dali postrehnúť len zriedkavo. Hodinové vystúpenie odradilo aj mnohých fanúšikov čakajúcich na posledného účinkujúceho Terryho Lee Hala.

Festivalový status značne pozdvihol hráč na dobro a ústnu harmoniku **John Crampton** z Veľkej Británie. Crampton hrával pôvodne v rôznych

anglických rhythm & bluesových a jazzovo-bluesových formáciách, ako *Woody and the Splinters*, *Daddy Yum Yum* a *Big Bamboo*. Ako sólista vsadil na silu zvuku, údernosť a tanečnosť blues v rýchlom tempe. Na tento účel slúži aj jeho vynález – vlastnoručne vyrobený „dupací“ box, ozvučená drevená doska, na ktorú vydupáva rytmus. Osobitý štýl a prístup k blues z oblasti Mississippijskej delty mu priniesol popularitu v Európe a veľký záujem vzbudil aj v Bratislave. Technicky dokonalý a energický „bottleneckový“ štýl hry na dobro s otvoreným ladením poháňal dravo dopredu svojím

„dupacím“ foot stumping efektom. Inšpirácia *Howlin' Wolf*om a *Johnom Lee Hookerom* bola zjavná najmä v štandardoch. *I just wanna make love to you* od *Willieho Dixona* dokázal pretaviť a interpretovať veľmi originálne a pritom takmer autenticky. Vo vlastných kompozíciách čerpal zo staroanglických a španielskych truvérskych nápevov a melodiky, čo ich posúvalo viac do folku.

Headlinerom a najviac očakávaným bluesmanom večera bol gitarista **Terry Lee Hale** z Texasu. V Amerike sa preslávil už v polovici 80. rokov ako manažér a producent začínajúcich grunge kapiel v Seattli. Sám sa nazýva spievajúcim pesničkárom (singing songwriter) s osobitým štýlom, avšak stále nakloneného k najlepším americkým tradíciám country a blues. V Európe vydal 8 albumov, momentálne žije a hráva v Taliansku. Bratislavské vystúpenie sa konalo v rámci jeho novembrového *Frozen Solo Tour 2002* po východnej Európe (v českých kluboch má s *Johnom Cramptonom* 8 koncertov, na Slovensku jediný...). Repertoár pozostával z vlastných piesní s prevládajúcim country-folkovým idiomom, interpretovaných pôsobivou a efektnou gitarovou flat-picking technikou. Rôzne otvorené ladenia ponúkali novú zvukovosť, na druhej strane si ale preladovania vyžadovali zbytočne dlhé

pauzy medzi jednotlivými skladbami. Neskorá nočná hodina vnímaniu tejto sugestívnej výpovede neprospievala a ubúdajúci diváci neboli pre *Terryho Lee Hala* asi najlepšou vizitkou našej percepcie country blues.

Napriek skutočnosti, že akustické blues má na Slovensku už dlhé roky svojich priaznivcov, vlastnú a dôstojnú prezentáciu dostalo až teraz. Dúfajme, že stúpajúca úroveň festivalu **Folk-Blues Session** bude výzvou pre slovenských bluesmanov a stane sa dobrou tradíciou.

PETER MOTYČKA



JOHN CRAMPTON

FOTO: AUTOR

5. FLAMENCO FESTIVAL BRATISLAVA 2002

HUDOBNO-TANEČNÝ FENOMÉN
FLAMENCO, SPÁJANÉ SO
ŠPANIELSKOU ANDALÚZIOU, SA
STÁVA ČORAZ UNIVERZÁLNEJŠOU
ORIENTÁCIOU, A TO NAJMÄ
VĎAKA SVOJEJ OTVORENOSTI PRE
PRIJÍMANIE VPLYVOV Z INÝCH
ŠTÝLOVO-ŽÁNROVÝCH TENDEN-
CIÍ. K TOMU JE „STAVANÉ“ UŽ
SVOJOU PODSTATOU, ZALOŽE-
NOU NA SYNKRÉZE ROZMANI-
TÝCH KULTÚRNYCH VPLYVOV –
PREDOVŠETKÝM CIGÁNSKEJ
HUDBY, ANDALÚZSKEHO
FOLKLÓRU A ARABSKEJ,
ŽIDOVskej A INDICKEJ HUDBY.



Foto Boris Džurnák

Flamenco sa na Slovensku pestuje iba v Bratislave, i keď individuálni nadšenci sa nájdu aj v Košiciach a Banskej Bystrici. Vysokým počtom sólistov a formácií má naša scéna v porovnaní s okolitými krajinami výnimočné postavenie. Dnes ju tvorí približne 70 hudobníkov a tanečníkov, ktorí „rotujú“ medzi viacerými stabilnými formáciami. Niektorí z nich sa flamencu profesionálne venujú v zahraničí (v Andalúzii a vo Francúzsku), iní chodia do zahraničia na kurzy. Pestovanie flamenca v Bratislave sa vyvíja už takmer 20 rokov a dosahuje čoraz profesionálnejšiu úroveň.

Súčasnou bohatou jesennej festivalovej ponuky, ktorou je hudobný život nášho hlavného mesta charakteristický, je po piaty rok aj medzinárodný **Flamenco Festival**. Počas svojej krátkej histórie sa vyprofiloval ako festival, prezentujúci stav súčasnej domácej scény v konfrontácii so zahraničnými hosťami, niekedy s hviezdami svetového formátu. Jeho dramaturgia sa ešte len formuje do určitej vyhranenej podoby, ktorej zárodky už možno badať.

Jubilejný ročník Flamenco Festivalu sa konal 19. až 23. novembra a v návštevnejosti prekonal všetky predchádzajúce ročníky, čomu napomohla aj výborná propagácia. Hlavným usporiadateľom festivalu bolo Združenie tvorcov a priateľov world music **Una Musica**. S finančnou podporou sponzorov, zahraničných kultúrnych inštitútov a ďalších kultúrnych organizácií sa mu podarilo pripraviť kvalitný a zaujímavý program, i keď sa, samozrejme, drobné chybičky krásy vyskytli.

Na úvodnom koncerte 19. novembra sa v preplnenej Mozartovej sieni Rakúskeho veľvyslanectva predstavili rakúski hudobníci **Martin Kelner** (gitara) a **Christian Stanger** (cajón) spolu s domácou formáciou **Los Remedios**. Martin Kelner je bratislavskému publiku známy už z marcového koncertu Timmy Brauer & Elias Meiri Ensemble. V jeho hre sa spája tradičné flamenco s jazzovými a latinsko-americkými prvkami, interpretuje vlastné kompozície. Na koncerte sa uviedol ako tech-

nicky zdatný gitarista, jeho prejav bol distingvovaný, bez prudkých výbuchov. Christian Stanger patrí ku vyhľadávaným hráčom na cajón v strednej Európe, pravidelne spolupracuje aj so slovenskými flamencovými umelcami. Martina Kelnera sprevádzal s veľkým citom pre frázovanie a dynamiku.

Koncert otvorila skupina **Los Remedios**, ktorá zaujala najmä invenciou v spracovaní jednotlivých skladieb, ale aj takmer profesionálnou úrovňou ich naštudovania. Formácia vznikla roku 2001 a predstavuje na slovenskej scéne unikátne spojenie flamenca so súčasnou vážnou hudbou, jazzom a inými etnickými prejavmi. Interpretuje prevažne vlastné kompozície a používa netradičné nástrojové zloženie, v ktorom základ tvoria klavír a sláčikové nástroje. Autormi hudby a aranžmánov, ako aj hlavnými protagonistami skupiny sú **Mateo El Gallito**, vl. m. Matúš Kohútek (klavír, spev, tanec) a **Cyrl Kubiš** (husle).

Druhý festivalový večer 20. novembra poznačil summit NATO v Prahe – koncert bol z bezpečnostných dôvodov presunutý z Českého centra do hudobného klubu Woch, kde sa museli diváci riadne potlačiť. Na úvod sa uskutočnila hodinová prednáška o pôvode, vzniku a vývoji flamenca od autora tejto recenzie. Nasledovalo vystúpenie pražského dua **Bohemio** v zložení **Petr Štěpánek** (gitara) a **Hana Hercherová** (tanec). Predstavili sa vlastnými kompozíciami od Petra Štěpánka, v ktorých bolo možných zachytiť aj inšpirácie česko-moravskej proveniencie. Nálada v klube vzrástla počas koncertu domácej skupiny **Los Flamenquitos**, založenej koncom roku 2001 a orientujúcej sa na tradičné puro flamenco. Hudba v ich podaní sa približuje viac ku naturálnym koreňom, k čomu prispieva najmä energický prejav speváčky **Emilie Mayor**, vl. m. Emilie Krivošíkovej a gitaristu **Olivera Kováča**. Zahral si s nimi aj gitarista **Ladislav Ježek**, prvý flamencový umelec na Slovensku vôbec.

Najväčším magnetom festivalu bolo vystúpenie svetoznámeho tanečníka zo Sevilly **Juana Polvilla & Compañia** v spolupráci s domácou skupinou Lágrima na treťom festivalovom koncerte 21. novembra v Klube Za zrkadlom. Výnimočne talentovaný Juan Polvillo tancoval už ako 9-ročný profesionálne v *tablaos* (flamencový bar alebo reštaurácia) v Seville. Neskôr študoval u najväčších tanečných



Foto Boris Džurnák

majstrov a získal množstvo prvých cien na najprestížnejších flamencových súťažiach. Vyučuje tanec na svojej akadémii v Seville, ako aj na kurzoch a workshopoch po celom svete. Companiu Juana Polvilla tvoril andalúzsky spevák Felix de Lola a slovenskí umelci, pôsobiaci v Seville: gitarista **Morenito de Triana**, vl. m. Stanislav Kohútek, a tanečníčka **La Chiri**, vl. m. Jana Haluková. Všetci sú stálymi spolupracovníkmi **Juana Polvilla**. Felix de Lola študuje flamencový spev v Seville a má za sebou mnoho vystúpení so známymi umelcami. Morenito de Triana absolvoval v Španielsku kurzy u gitaristov Gerarda Nuíeza a Tudelu, roku 2000 sa stal finalistom gitarovej súťaže v Seville a odvtedy spolupracuje s viacerými renomovanými umelcami.

Do posledného miesta vypredaný Klub Za zrkadlom zostal doslova omráčený umením Juana Polvilla už počas jeho prvého tanca. Presnosť a rytmická údernosť, prudké a nečakané zvraty, ktorým nechýbal dokonca ani víp, magnetizujúce pohľady a ladné pohyby rúk a tela si jednoducho nemohli niekoho nepodmaniť. Jeho tanečné kreácie boli ukážkou flamenca tej najvyššej kategórie. Aj sprievodná Compania sa snažila držať s Juanom Polvilom krok. Najväčšiu zodpovednosť mal gitarista Morenito de Triana, ktorý musel pohotovo reagovať na ťažko predvídateľné gestá tanečníka. Svoju úlohu však zvládol bezchybne. Felix de Lola zaujal premysleným frázovaním, i keď jeho hlasovému prejavu trochu chýbala emocionálna presvedčivosť. Nezaostávala ani skupina Lágrima – pritom s Juanom Polvilom skúšala iba dva dni. Tanečník očividne inšpiroval všetkých účinkujúcich k maximálnym výkonom. Nadšené publikum mohlo po koncerte pokračovať v zábave vo Flamenco Music Clube, kde sa však namiesto avizovanej fiesty konala latino-párty.

Juan Polvillo bol v Bratislave už niekoľko dní pred začiatkom festivalu. Pod jeho vedením sa 16. a 17. novembra konal kurz flamencového tanca, na ktorom sa zúčastnilo 13 tanečníkov a traja z nich získali štipendium na dvojtyždňový intenzívny pobyt v jeho škole v Seville.

Štvrtý festivalový večer 23. novembra, konajúci sa v Spoločenskom dome Nivy, bol koncipovaný ako dvojkonzert domáceho gitaristu **Martina Biesa & El Flamenco Clan** a poľskej formácie **Danza del Fuego**. Martin Bies je jediným umelcom bratislavskej flamencovej scény s andalúzskymi rodinnými koreňmi. Na koncerte sa predstavil vo výbornej forme a s trochu oklieštenou zostavou skupiny predniesol svoj stabilný repertoár.

Skupina Danza del Fuego patrí ku špičke poľskej flamencovej scény a vo svojom prejave sa snaží poukázať na paralely medzi flamencom, arabskou a indickou hudbou. Jej hlavnými protagonistami sú **Slawomir Dolata** (gitaru, spev), **Leszek Winiowski** (flauta) a **Anna Mendaková** (tanec). V ná-

strojovom zložení skupiny nájdeme aj indický sitar, tablu a arabskú darabuku. Vystúpenie Danza del Fuego bolo nečakaným príjemným prekvapením a stretlo sa s veľkým úspechom, nakoľko v porovnaní s ostatnými účinkujúcimi festivalu prinieslo nové zvukové dimenzie. Exceloval najmä flautista Leszek Winiowski, využívajúci zvuk flauty v spojení so syntetizátorom.

Záverečným podujatím 5. Flamenco Festivalu bol Galakonzert v divadle Aréna 23. novembra, ktorý bol už niekoľko dní vopred beznádejne vypredaný. V jeho slávnostnej atmosfére sa prezentovali v približne dvadsaťminútových blokoch jednotliví účinkujúci s najlepšimi číslami. Štvorhodinový maratón (s jedinou prestávkou) mal dobrý ťah a jeho najväčším lákadlom bolo prirodzene vystúpenie tanečného „mága“ Juana Polvilla. V porovnaní s koncertom mal však trochu problémy pri nadväzovaní komunikácie s publikom. K účinkujúcim Galakonzertu pribudol aj slovenský gitarista pôsobiaci na flamencovej scéne v Paríži, **Flaco de Nerja**, vl. m. Branislav Krajčo, ktorý zahral s absolútnou technickou istotou svoje nové kompozície, vyznačujúce sa mnohými inovačnými postupmi (najmä harmonickými). Flaco de Nerja sa stal roku 2001 finalistom najprestížnejšej flamencovej gitarovej súťaže v Córdobe, začiatkom roku 2003 mu vyjde v Paríži prvé CD Axarquia. Na Galakonzerte vystúpil spolu s hráčom na cajón **Dinom Majdákom**, tanečníčkou **Luciou de Granada**, vl. m. Luciou Čellárovou a spevákom **Felixom de Lola**.

5. ročník medzinárodného Flamenco Festivalu sa skončil k všeobecnej spokojnosti organizátorov, účinkujúcich aj divákov. Pochvalu si zaslúži organizačný výbor pod vedením Cyrila Kubiša za zanietenú a profesionálne odvedenú prácu. Napriek tomu sa v budúcnosti dá ešte veľa vecí vylepšovať. Napríklad programová ponuka by sa mohla obmedziť na menší počet koncertov, na ktorých by sa neprezentovali všetky domáce formácie, známe aj z vystúpení počas roka, ale viac zahraničných hostí, i keď to závisí, samozrejme, od financií. Väčšia dôslednosť by sa mala venovať zostaveniu bulletinu s presnými informáciami o účinkujúcich, s uvedením aspoň základných faktov o flamencu. Na festivale veľmi chýbala aj skutočne nefalšovaná fiesta, kde by sa strhla juerga, čiže neformálne stretnutie umelcov a fanúšikov, na ktorom sa hrá a tancuje flamenco.

Uvedené nedostatky nie sú však natoľko závažné, aby prekryli pozitívny dojem z úspešného 5. ročníka Flamenco Festivalu. Majú byť skôr inšpiráciou pre vylepšovanie nasledujúcich ročníkov, aby sa Bratislava raz mohla chváliť aj kvalitným a vyhľadávaným Flamenco Festivalom, o ktorý budú mať záujem umelci a fanúšikovia v zahraničí.

PAVOL ŠUŠKA

POKRAČOVANIE ZO STR. 25

nový part Carla Gérarda nemá súbor ideálneho interpreta. Nie je ním ani **Martin Babjak**, disponujúci predsa len mákším a menej priebojným materiálom, avšak schopným toto manko kompenzovať bohatým spektrom charakterizačných odtieňov. Bol to síce lyrickejší, no v polohách vyrovnaný, dynamicky účinne vymodelovaný a herecky ostro vykreslený Gérard.

V druhom obsadení dominovala **Iveta Matyášová** ako Maddalena. Mladodramatickým sopránom, technicky výborne vedeným, pokryla lyrické i veristické plochy partu s veľkou dávkou výrazovej intenzity, emocionality a dynamickej pestrosti. Aj jej herecká kreácia plne zodpovedala zámerom réžie. Keďže rola Maddaleny je značne napojená na tenorový part, v dvojspevoch jej chýbal rovnocenný spoluhráč. **Plamen Prokopiev** odspieval Andreu Chéniera komorným, výrazovo nezainteresovaným lyrickým tenorom, ktorého objem je natoľko limitovaný, že o dynamickej kresbe nemohlo byť ani reči. Išlo o omyl v obsadení. Prokopiev sa v dramatickom teréne stráca a orchester ho prekrýva. **Ján Ďurčo** sa evidentne snažil popasovať so zložitým charakterom Carla Gérarda, ktorého vokálne požiadavky však ležia tiež mimo sólistovho odboru. Občas zaznel jeho hlas v plnej sile a farebnosti, väčšinou však chýbala hrudná rezonančná opora, čím hlas strácal kovové jadro i dramatickú údernosť.

Tretie obsadenie je skôr nadbytočným gestom, pretože pri naplánovanej frekvencii uvádzania Andrea Chéniera – okrem premiér sa objaví do konca sezóny raz mesačne, teda len šesťkrát – si ho prevádzka nevyžaduje. Ako študijný pokus možno akceptovať Maddalenu mladej **Karin Varkondovej**, nazdávam sa však, že nejde o rolu, na ktorej môže umelecky rásť. Zväzda ju totiž k dramatizovaniu, čím jej farebne prítiažlivý hlas stráca mäkkosť, zvyšuje sa vibrato a cítiť isté forsírovanie. K hodnoteniu výkonu **Gurgena Ovsepiana** (Andrea Chénier) ťažko pristúpiť s profesionálnymi kritériami. Technické problémy opäť vystúpili do takej miery, že kantilénu nahrádzalo naturálne spievanie, bez modelovania fráz a gradácií vo výškach. Nepresvedčil ani **Sergej Tolstov** v kostýme Gérarda. Jeho barytón síce nadobúda tmavšiu farbu, nerozvíja sa však do volumenu, priebojnosti a vyváženosti polôh. V stredoch sa navyše objavilo nadmerné vibrato. Chýbalo výrazové stotožnenie sa s rolou a akékoľvek herecké vyjadrenie.

Z množstva menších postáv spomeniem aspoň charakterovo najvypracovanejšie: Ivana Ožváta v kabinetnej štúdii Incridibleho, sviežu a farebne pútavú Bersi Terézie Babjakovej, výraznú Contessu di Coigny Alžbety Micháľkovej, Rouchera Martina Malachovského a Gustáva Beláčka.

K premiére patrí i bulletin, obsahovo naplnený poučnou štúdiou o verizme z pera Vladimíra Blaha. Azda by nezaškodilo v budúcnosti publikovať i slovenský preklad libreta. PAVEL UNGER

KLASIKA

JÁN VLADIMÍR MICHALKO

ORGANY V DREVENÝCH ARTIKULÁRNYCH KOSTOLOCH

Rádio Bratislava 2001, rb0266-2



Artikulárne kostoly na Slovensku, ako unikátna súčasť dedičstva našej kultúry, sprítomňujú cez technický um staviteľov a originálne umelecké stvárnenie sakrálného priestoru silu nezmazateľných hodnôt. Život týchto stavieb pulzuje i vďaka organárskemu majstrovstvu, ktoré je od konca 14. storočia súčasťou hudobnej kultúry na našom území. Organ patrí nielen k samozrejmej „výbave“ interiéru artikulárnych chrámov, ale je aj dôležitým autentickým prameňom našej hudobnej histórie. Je potešujúce, že sa do diskografie, prezentujúcej historické organy na Slovensku, zaradila i recenzovaná nahrávka, ktorej primárnym zámerom je prezentácia zachovaných dobových nástrojov. Realizovala sa v lokalite Liptova a Spiša – významných centrách najstaršej hudobnej kultúry na našom území.

Výber repertoáru v interpretácii popredného domáceho organistu J. V. Michalko vychádza z inštrumentálnych možností dvoch špecifických nástrojov – pozitívu z roku 1754 od M. Podkonického, ktorý sa nachádza v Lazisku a organa V. Čajkovského z roku 1720 s neskoršou prístavbou pozitívu M. Korabinského, zachovaných v Kežmarku. Registračná dispozícia Podkonického pozitívu umožňuje štýlovú interpretáciu prezentovaných diel Ch. Avisona, P. P. Roškovského OFM, J. G. Albrechtsbergera a J. K. Vaňhala. Zvuková autenticita sa dôsledne uplatnila najmä v interpretácii *Koncertu G dur* od Ch. Avisona, i keď hneď jej úvodná i tretia homofónna časť

predkladajú technickú otázku „obsiahnutia“ tónov na namáhavej traktúre. Hra je však plnokrvná a tento aspekt ju neprenasleduje. Privilegované postavenie organa v domácej hudobnej produkcii františkánov dokumentuje aj množstvo zachovaných diel pre klávesové nástroje. Ako výsledok hudobnohistorického výskumu L. Kačica vyšla roku 1996 notová edícia skladieb s názvom *Organová hudba na Slovensku v 17. a 18. storočí*, z ktorej sa na nahrávku dostalo 8 fúg na *Te missa est* od P. P. Roškovského OFM. Tieto kompozične drobné skladby sú na Podkonického pozitíve juhonemeckého typu predvádzané v súlade s predpokladanou dobovou praxou. Jednotlivé fúgy (ide o útvary využívajúce 3-4 nástupy tém a ich bohaté imitácie) Michalko odlišuje farebne výstižne, pričom vychádza z charakteru vyplývajúceho z ich označenia. Na margo registrácie stojí za zmienku technický nedostatok nástroja, ktorý spôsobuje viazanie dvoch tónov (g-f) v zostupnom smere, v registre Quinta 1 1/3, vo Fuge super S. P. Francisci, čo môže po viacnásobnom vypočutí pôsobiť rušivo. Interpretácia fúgy je však artikulárne uvážená a iskrivo vitálna. Tvorbu svätoštetfanského kapelníka a skladateľa J. G. Albrechtsbergera zastupujú *Tri malé prelúdiá*, ktoré spolu s nasledujúcou *Fúgou č. 12* J. K. Vaňhala a s Roškovského fúgami zapadajú – pravdepodobne náhodne – do skladateľskej mozaiky hudobného klasicizmu na Slovensku. Albrechtsbergerove skladby korešpondujú navyše i s časom vzniku nástroja. Michalko aj tu citlivo stvára charakter hudobných diel, jeho hra je presvedčivo vyrovnaná, hoci miestami mierne vecná. Druhou časťou nahrávky je produkcia interpretačne i registračne náročnejších kompozícií najväčších barokových majstrov chorálovej predohry D. Buxtehudeho, G. Böhma, J. G. Walthera a J. S. Bacha. V interpretácii vyniká Buxtehudeho spracovanie chorálovej predohry *Nimm von mir, Herr, du Treuer Gott, Bux WV 207*, ktoré Michalko obzvlášť zanietene vykresľuje v typicky buxtehudovskej verzii s kantilénou kolorovaného sopránu.

Jasavá i meditačná hudba Böhmových partít – voľných variácií na chorál *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, poskytuje priestor pre detailnú prácu s hudobným materiálom. Drobné kompozičné útvary sa priam ponúkajú na budovanie jemných zvukových kontrastov. Tejto úlohy sa interpret zhostil s muzikálnou invenčnosťou a dobrou znalosťou nástrojových predností. V rovnakom duchu stvára Michalko aj Waltherove partity na tému chorálu *Jesu meine Freude, LV2*. Obzvlášť autenticky pôsobivá je interpretácia úvodného chorálu. Gradačná forma dramaturgie nahrávky vrcholí zaradením troch chorálových predohier J. S. Bacha. Prvá z nich, *Christ lag in Todesbanden, BWV 695*, kladie na hráča požiadavku adekvátneho vyzdvihnutia témy, ukrytej v strednom hlase trojhlasného organizmu skladby, čo Michalko dosahuje predovšetkým dobrou znalosťou tematickej morfológie a detailnou prácou s ostatnými hlasmi. Potvrdením spoľahlivého interpretačného majstrovstva je aj chorálová predohra *Allein Gott in der Höh' sei Ehr, BWV 711*, spracovaná technikou virtuózneho bicínia, s podčiarknutím radostnej atmosféry témy najstaršej nemeckej Glorie a s prislúchajúcou registráciou. Záverečná predohra *Erbarm dich mein, o Herre Gott, BWV 721* je zavŕšením celkového charakteru nahrávky a svojou progresívnou harmonickou štruktúrou vyčerpáva hranice možnosti štýlového repertoáru pre Čajkovského nástroj. Hoci sa nahrávka usiluje o propagáciu organárskeho umenia z územia Slovenska, projektu by neuškodilo, keby sa na obale nachádzali aspoň stručné informácie o interpretovaných dielach a autoroch (podobne, ako je to v prípade iných titulov, predstavujúcich historické organy), obzvlášť, ak je súčasťou nahrávky tvorba domáceho autora. V kontinuite toho, čo na pôde zvukových edícií historických organov vzniklo, obsahuje obal predkladaného CD titulu príliš skromný informačný materiál, kontrastujúci s obsahovou aj interpretačnou hodnotou, ktorú prezentuje.

LENKA BÍLIKOVÁ



DMITRI ŠOSTAKOVIČ

SYMPHONY No. 5, SYMPHONY No. 9

ATLANTA SYMPHONY ORCHESTRA,

YOEL LEVI

Telarc 2002, CD-80215,

distribúcia Divyď

Symfónie veľkého klasika rusko-sovietskeho i svetového symfonizmu 20. storočia patria k najobľúbenejším dielam svojho druhu na koncertných pódiiach. V poslednom čase prežívajú istú konjunktúru, čo možno do určitej miery pripísať obohratosti a konečnosti romantického symfonického repertoáru. Šostakovičove symfónie sú písané rozhodne viac o nás a pre nás, ako napr. Brahmsove či Schumannove. Vypovedajú o nesmierne zložitej, komplexnej skúsenosti autora ako skladateľa i človeka v stalinskom a poststalinskom období. Poslucháča dokážu očariť fascinujúcou kombináciou mahlerovskej filozofickosti, trudnomyselnosti, výrečnosti so širokou paletou odtieňov hudobného vtupu, ironie až cynizmu, burlesky až „cirkusovej“ intonácie. Dve symfónie, na ktorých trvalú zvukovú reprodukciu sa podujal Atlanta Symphony Orchestra na čele s dirigentom Yoelom Levim, sa navzájom dopĺňajú a svojho tvorcu adekvátne reprezentujú (i keď každá z 15 symfónií je skutočným majstrovským dielom). Kým *Piata symfónia* (1937) mala byť kreatívnou odpoveďou na Stalinovu združujúcu kritiku po vypočutí opery *Lady Macbeth Mcenského okresu* z roku 1936, v ktorej Šostakoviča obvinil z formalizmu, dekadencie, vulgárnosti atď., *Deviata symfónia* (1945), na rozdiel od mohutných oblúkov a obsahovej závažnosti *Piatej* zaujme svojou úspornou dĺžkou (asi 25 minút) a „lahkováznym“ výrazom tým skôr, že sa zrodila tesne po skončení druhej svetovej (pre občanov ZSSR Veľkej vlasteneckej) vojny. Interpretáciu oboch kompozícií možno označiť za relatívne uspokojivú, premyslenú i diferencovanú. Nie však za príkladnú či strhujúcu. Táto nahrávka príliš okato vypovedá o tom, ako vznikala – postupne, po úsekoch, na etapy. Hudobné línie často nie sú

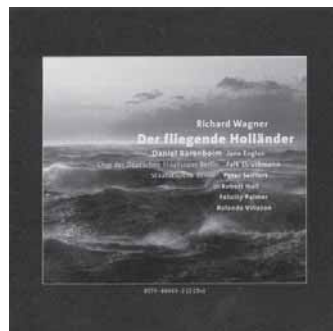
konzistentné, ich gradačné pôsobenie uniká. Spomenutým burleskovitým polohám chýba viac „šmrncu“ a výbušnosti, širokým sláčikovým espressívam viac lyrického tepla a ani frázovanie či modelovanie mikroštruktúry nie je vždy dôsledné. O to dôslednejšie je zato vypracovaná zvukovo-technická stránka platne: každú nástroj, každú kombináciu a farebný detail počuť vo svojej priehľadnej čistote, transparentne. Kým jednotlivé interpretačné atribúty, od rôznych úrovni výstavby až po vyhotovenie kontrastných výrazových polôh, uskutočnil Levi a atlantskí symfonici pomerne polovičato, o to príľahavejšie zapadá táto nahrávka do trendu zvukového perfekcionizmu.

TOMÁŠ HORKAY



RICHARD WAGNER DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

JANE EAGLEN, FALK STRUCKMANN,
PETER SEIFFERT, CHOR DER DEUTSCHEN
STAATSOPER BERLIN, STAATSKAPPELLE
BERLIN, DANIEL BARENBOIM
Teldec 2002, 8573-88063-2



Po Georgovi Soltim sa podarilo aj Danielovi Barenboimovi nahráť na CD súbor desiatich profilových operných diel Richarda Wagnera. Od *Blúdiaceho Holanďana* (ten paradoxne prišiel ako posledný) po *Parsifala* sa dostala na trh wagnerovská kolekcia, ktorú generálny hudobný riaditeľ Nemeckej štátnej opery Unter den Linden pripravil v spolupráci s tromi rôznymi orchestrami. Okrem Berlínskych filharmonikov (*Tristan a Izolda*, *Parsifal*) a ansámblu Bayreuthského festivalu (tetralógia a *Majstri speváci norimberskí*) stál na čele

orchestra Staatskapelle Berlin, ktorému šéfuje v *Tannhäuserovi*, *Lohengrinovi* a v čerstvom *Blúdiacom Holanďanovi*. V Berlíne diriguje Barenboim hlavne Mozarta, Verdiho a Wagnera, pričom práve k poslednému z nich má nesporne najvrúcnejší vzťah.

Na novom CD komplete to dokumentuje predovšetkým prácou s kolektívnymi telesami a, samozrejme, hudobnou výstavbou diela. Polemizovať možno na tému sólistického obsadenia. Ak má už rozsiahla predohra mohutnú dynamickú klenbu, ak sú v nej dôsledne vypracované kontrasty vyplývajúce z príznačných motívov, ak orchestrálny zvuk tečie vo farebne bohatom a technicky perfektne zvládnutom prúde, tak takáto charakteristika bezozvyšku platí pre celú výše 135-minútovú plochu opery. Poznamenávam, že v jeho koncepcii sú 3 dejstvá spojené do nepretržitého celku. Krásne, plasticky znie zbor, či už v jemne diferencovaných ženských hlasoch, alebo v sýto kolorovanom mužskom námorníckom čísle.

Titulnú postavu spieva nemecký barytonista Falk Struckmann kovovým, štíhlo vedeným a dramaticky priebojným hlasom. Jeho jadrový tón s dominantnou strednou a vysokou polohou (hlbky sú o niečo menej sýte) má schopnosť farebnej a emocionálnej modulácie, presne zrkadľiacej vývoj postavy. Výborný je Daland holandského basistu Roberta Holla, stvárňujúceho part v elegantnom legatovom toku, s náležitou mohutnosťou i kantabilitou hlasového materiálu. Prekvapujúco sýtou tenorovou farbou a belkantovou frázou vybavil Kormidelníka Rolando Villazon, ktorého by som si vedel predstaviť aj v role Erika. Interpretom tejto úlohy je renomovaný nemecký tenorista Peter Seiffert, majiteľ mocného, svetlo timbrovaného, no skôr tvrdého hlasu. Predstavuje nemeckú vokálnu estetiku, kde mäkkosť fráz a kantabilita ustupujú pred deklamačným princípom. Najväčším sklamaním obsadenia je však Senta americkej sopranistky Jane Eaglenovej, ktorá najmä vysokú polohu partu zdoláva s badateľnými

mi problémami. V strednej polohe znie jej ťažký, wagnerovský dramatický soprán pevne a vyrovnane, aj keď s menej plastickým frázovaním (dvojspev s Holanďanom v 2. dejstve), no v exponovanej výške je tvrdá, nasadzuje glissandom a s charakterom role nie je dostatočne stotožnená. Malú postavu Mary spieva charakterovým mezzosopránom Felicity Palmerová. Nahrávka *Blúdiaceho Holanďana*, ktorá vznikla v berlínskych štúdiách uprostred roku 2001, si aj napriek výhradám určite nájde miesto v bohatom registri wagnerovských CD projektov.

PAVEL UNGER



FOLK/WORLD MUSIC

MUZIGA

O LÁSCÉ

Indies Records 2002, MAM178-2



Počet skupín, ktoré hľadajú inšpiračný materiál v nevysychajúcom prameni ľudového umenia, sa v poslednom čase stále rozrastá. Česká skupina Mužiga, ktorú vedú manželka Helena a Ján Vedralovci, z neho čerpá s láskou, ktorú vyjadruje nielen názov albumu, ale i citlivé spracovávanie folklórneho materiálu. To, čo však nakoniec robí jej nápoj opojným i osviežujúcim, je pridanie korenia, ktoré vyzdvihne jeho vôňu, chuť i osobitosť. Už v úvodných taktach ich albumu *O lásce*, inšpirovaného moravskými ľudovými piesňami, sa predstaví nástroj z cudzokrajného dreva – xylomarina. Tá poslucháča sprevádza počas celej prechádzky poľnou cestou, ktorá vedie okolo valašských chalúpok. Za ich oknami sa odohrávajú príbehy nielen „O lásce“, ale aj o jej hľadaní.

V úpravách piesní starších i nových tak ožívajú rozličné obrazy – mlynárka nájde odťatú hlavu svojho milenca, dievča oplače neverného, iné sa oddáva sladkému sneniu, ďalšie čaruje. „Za horama, za dolama“ sa rozpúta pravá dedinská zábava, hudci zahrajú aj o súžení v manželstve mladej ženy so starým mužom. Okrem xylomarinby v podaní v Čechách aklimatizovanej francúzky Cécile Boiffinovej, ansámbl v zložení husle, viola, barytónové husle, gitara či nínara obohacujú aj iné pestré perkusie, či kontrabas Jana Dvořáka. V troch piesňach zasvieti aj trúbka Jana Doležala, prekvapí v interlúdiu s jazzovou príchutou prvej piesne *Valaši, valaši*. V skladbe *Šlo děvčátko na travu* naopak ukáže, ako vie vyspievať žiaľ.

Tieto ušľachtilé úpravy moravských ľudových piesní sa tak zároveň ocitajú v tesnej blízkosti, aj ďaleko od folklóru, čo miestami odzrkadľujú i pasáže inšpirované jazzom, minimal music či dychovkou. Mužiga tak odhaľuje aj pohľad na ostatné aktivity svojich členov v iných hudobných oblastiach. Absolventi hudobnej katedry Pedagogickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Helena a Ján Vedralovci, si vyskúšali vážnu hudbu, folk, pop i jazz, no folklór je dnes u nich na prvom mieste. Rodáčka z Paríža, Cécile Boiffinová, sa zaoberá súčasnou hudbou a okrem interpretácie africkej hudby v bubeníckom združení *Rasin Akirfa* hrá na tympany v Pardubickej komornej filharmónii. Jej kolega z orchestra, Ján Dvořák, sa okrem vážnej hudby objavuje i v jazzových zoskupeniach. Možno aj preto sa môže zdať pri počúvaní ich CD, že ide o improvizáciu.

V Mužige textová predloha často prestane hrať prvé husle, čím otvára priestor „voľnému“ muzicirovaniu. Pôdorys jednotlivých emotívnych, lyrických i skočných skladieb sa však stále točí i vzdaluje od svojho inšpiračného zdroja – ľudových piesní. V niektorých skupinách na začiatku exponuje v komornom ovzduší základný materiál a motív postupne obohacuje či zhutňuje faktúru. Iné, ako záverečná *Vím zahrádku trněnou*, sú založené na takmer meditatív-

nej práci s motívmi. Trochu zdĺhavo a monotónne pôsobí konzervatívnejšie uchopená epická skladba *Byl staříček starý*. Členovia Muzigy si pohrávajú aj so zvukomaľbou – v piesni *Za našima humnama* periodicky vytepávaný rytmus spolu s ostínatým motívom pripomína nielen krúženie lastovičky nad krajinou, ale i páľčivú myšlienku, ktorú človek nevie zahnať. V piesni *Šlo děvčátko na trávu* poslucháč cíti trpké, padajúce slzy, v skladbe *Za horama, za dolama* zase esprít cigánskeho folklóru, ktorý vytvárajú hostia kapely – autentickí interpreti Jan Dzurko a Romana Horváthová. Výrazovo rozmanité spevácke party, ktoré si podelili manželia Vedralovci, sú prevažne v moravskom dialekte, objavuje sa i recitácia. Hravosť i hlasová štylizácia Heleny Vedralovej v piesni *Dar* trochu pripomína Ivu Bittovú. Na booklet, ladenom vo farbách jesenného lístia, sa okrem stručných informácií o skupine nachádza aj väčšina textov. Chýbajú však posledné dva, ktoré sa tam zrejme grafikovi nezmes-tili.

MARTINA HILBERTOVÁ



J A Z Z

JIM HALL

DOWN BEAT CRITIC'S CHOICE

Telarc 2002, CD-83557, distribúcia DIVYD



Najsilnejšia garnitúra štýlotvorných osobností v doterajšej histórii jazzu prišla na scénu v priebehu 50. rokov. Čo sa týka jazzovej gitary, najvýraznejšou postavou tejto garnitúry je Jim Hall, ktorý je zároveň všeobecne pocífovaný aj ako najlepší

akustický gitarista súčasnej scény. Tvrdenia si vyžadujú odôvodnenie, a to na širšom priestore, než akým je stručná informácia o sampleri. Tento podrobnejší pohľad ponúka text *Legends medzi nami: Jim Hall* (Hudobný život 10/2001, s.42-45), ktorého zameranie sa prekrýva so zámerom recenzovaného disku.

Jim Hall nahráva od roku 1993 pre značku Telarc, a tak má táto firma ideálnu možnosť ponúknuť sampler zachycujúci Hallov rôznorodý vklad do hudby posledného desaťročia. Titul albumu, naznačujúci kritické prehodnotenie zatiaľ poslednej fázy jeho unikátnej kariéry, ponúka na ploche 73 minút ukážky z piatich albumov, a to: *Dialogues* (1995), *Textures* (1996), *Panorama* (1997), *By Arrangement* (1998) a *Jim Hall & Basses* (2001). Každý z albumov je koncepčne vyprofilovaný a ich spoločným menovateľom je aktualizácia rôznorodých vrstiev jazzovej histórie. Táto aktualizácia vzniká prepojením Hallových nevšedných hráčskych schopností s jeho otvorenosťou voči spoluhráčom rôznorodého typu.

Z albumov, nahratých v priebehu piatich desaťročí, sa ako monumenty týčia predovšetkým duá. Už názov albumu, z ktorého sú tri úvodné skladby – *Dialogues* – naznačuje pokračovanie tejto línie. Výber ponúka tri Hallove kompozície prinášajúce interakcie s rôznorodými osobnosťami (Tom Harrell – kridlovka, Mike Stern – gitara, Gil Goldstein – akordeón). Všetky charakterizuje podmanivá, jemná lyrická atmosféra, skladby vynikajú melodickou invenciou a nečakanými vynaliezavými harmonickými spojmami. Napriek jednotnej nálade má každá kompozícia svoje špecifické vyznenie: Tom Harrell nadväzuje na Cheta Bakera, v duete so Sternom akceptuje Hall podnety fusion a v hudobnej konverzácii s Goldsteinovým akordeónom zaujme zvláštny, kvázi argetínsky sound, vyplývajúci už z obsadenia. Koncept „diálov“ kontinuuje aj na ďalšom albume s názvom *Panorama*, nahanom live (v klube Village Vanguard), kde jemnú introvertnú lyrickosť štúdiových nahrávok vystriedala spontaneita klubovej session. Ak

kompozície z *Dialogues* boli svojbytné a len atmosférou či koloritom pripomínali niektoré východiská, skladby prezentované na albume *Panorama* sú akoby štylistické cvičenia na konkrétnejšie podnety. Titulná skladba je typické rollinsovské calypso z rodu *St. Thomas* a dueto s Gregom Osbym v skladbe *Furnished Flats* nápadne evokuje Ornetta Colemana zo začiatku 60. rokov.

Z Hallových projektov konca 90. rokov pozmenili naše doterajšie predstavy o jeho zameraní dva albumy. V titule *Textures* ponúka prvýkrát v ucelenej podobe svoje kompozície trefoprúdového charakteru, v ktorých inšpirácia dielami jeho obľúbených skladateľov (uvádza mená ako Copland, Delius, Britten, Barber) prevažuje nad uplatnením jazzových prvkov. Perfektne vypracované partitúry pripomínajú invenčnú scénickú hudbu k zatiaľ nenatočenému filmu. Ak *Textures* zrejme neznamenaajú novú perspektívu, do budúcnosti presahujúcim objavom sa zdajú byť Hallove aranžérske schopnosti, tak ako ich preukázal na disku *By Arrangement*. Je až neuveriteľné, že v tejto funkcii sa dosiaľ výraznejšie neuplatnil: z jeho pera novátorsky znejú i konvenčne ponímané štandardy pre sláčiky, vokálnu skupinu (New York Voices) a sólistov. Záver výberu patrí dosiaľ poslednému Hallovmu albumu *Jim Hall & Basses*. Z neho sú vo výbere dve nahrávky s triom, ktoré s Hallom tvoria dvaja majstri kontrabas – Scott Coley a George Mraz (kolektívna kompozícia *Abstract 3* a Hallova skladba *Tango Loco*). Stretnutie veľkých osobností, interakcia strunových nástrojov, nezvyklý sound, fascinujúce melódie, to všetko činí z tohto projektu veľký zážitok. Ak všetko, čo Hall ako gitarista nahral, vyvoláva úctu a obdiv, koncept zostavenia samplera nemôže uspokojiť. Autorom výberu je samotný Jim Hall a tým sa názov „voľba kritikov“ stáva zavádzajúci. Navyše nie vždy sú samotní umelci najlepšie hodnotitelia svojich nahrávok. V ich rozhodovaní môže hrať svoju úlohu aj aktuálny stav medziľudských vzťahov, pocit nedocenenia niektorých nahrávok, na ktorých im záleží,

a mohli by sme uviesť mnohé iné úskalia. To všetko je však v rovine špekulácií. Faktom je, že do výberu sa nedostalo samostatné album duet *Jim Hall and Pat Metheny* (Telarc, 1999), ktorý malo fenomenálny úspech. Nevieť prečo Hall vynechal svoj prelomový sólový album *Dedications And Inspirations* (Telarc, 1993). Vo výbere nenájdeme ani ukážky *Grand Slamu – Live at the Regattabar* (Telarc, 2000), čo možno azda vysvetlí tým, že ide o kolektívne vedenú formáciu a Hall vyberal výlučne z albumov vydaných pod jeho menom. Vtedy by sa žiadala aspoň spoločná nahrávka s Joe Lovanom (vyberať bolo možné z albumov *Dialogues* alebo *By Arrangement*). Vonkoncom neuspokojuje sprievodný text, kde chýba charakteristika Hallovej hudby ponúkaného obdobia. Namiesto toho sú jednotlivé albumy uvedené tendenčným propagačným výberom úryvkov z recenzií Down Beatu, v ktorom sú vynechané čiastkové výhrady. Taký skvostný gitarista a unikátna osobnosť nepotrebuje podobný lacný trik. Ak o jedinečných „päťhviezdičkových“ kvalitách Hallovej hudby nie sú pochybnosti, výber a vybavenie samplera nedosiahli výšku, akú by si tento projekt zasluhoval.

IGOR WASSERBERGER



BENNY GREEN & RUSSELL MALONE

JAZZ AT THE BISTRO

Telarc 2002, CD-83560, distribúcia DivyD



Jazz at the Bistro je bezpochyby najvychýrenejším klubom v St. Louis. Jeho meno a sláva síce nie sú také zvučné ako legendárne newyorské klubové centrá Blue Note, alebo Village Vanguard, ale

vysoke nadštandardný status ho v poslednom čase vyčleňuje do popredia. Okrem lokálnych hudobníkov sú jeho pravidelnými hosťami i predstavitelia súčasnej americkej jazzovej špičky ako Benny Green, Christian McBride, Geoff Keezer, Russell Malone, Joshua Redman a ďalší. S nápadom zaznamenať niečo z jeho tradičnej atmosféry prišiel výkonný riaditeľ klubu Gene Dobbs Bradford. Keď mu Benny Green spomenul, že hľadá prostredie pre živú nahrávku svojho dua, nadšene prislúbil pomoc. Klavirista Benny Green prešiel vynikajúcou muzikantskou školou: začínal u Arta Blakeyho a jeho Jazz Messengers, pokračoval v kvintete Freddieho Hubbarda a „absolvoval“ u legendárneho Oscara Petersona spoločnou nahrávkou *Oscar and Benny* roku 1998. Russell Malone bol už vo svojich dvadsiatich rokoch vyhľadávaným gitaristom. Od organistu Jimmyho Smitha viedla jeho cesta k speváckej dive Diane Krallovej, v ktorej zotráva ako dvorný gitarista dodnes a jeho citlivá hra, sklňujúca modernosť s tradíciou, sa stala pre túto mimoriadnu bielu speváčku a klaviristku signifikantnou. Maloneov minulooročný lyricko-baladický projekt *Heartstrings* so sprievodom sláčikového orchestra sa však pod vplyvom Dianinho producenta Tonnyho LiPumyho uberať komerčnejším smerom. Nedávno zosnulý majster kontrabasu a jeden z posledných veteránov starej bebopovej školy, Ray Brown, zoskupoval okolo seba mladých hudobníkov. Nie náhodou prešli obaja jeho formáciami. Benny Green ho spolu s bubeníkom Jeffom Hamiltonom sprevádzal pred niekoľkými rokmi aj na BJD a Russell Malone participoval na sérii titulov *Some of My Best Friends are... Guitarists*, *Some of my Best Friends are... Singers* či *Christmas Songs with the Ray Brown Trio* a tiež na jeho poslednej nahrávke, uskutočnenej niekoľko dní pred smrťou v triu s jamajským klaviristom Montym Alexandrom s názvom *Ray Brown/Monty Alexander/Russell Malone*. Projekt *Jazz at the Bistro* je z pohľadu participantov chápaný ako najvyššia pocta, prejav úcty

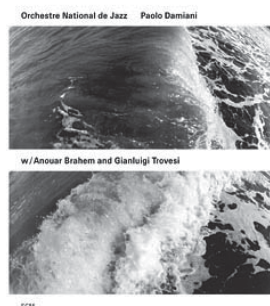
a vďaka Rayovi Brownovi. Otvára ho impresionisticky farebná balada v strednom tempe *Ask Me Now* od Theloniousa Monka. Sľubným atribútom presakujúcim navonok je očividná spokojnosť, uvoľnenosť a spontánnosť publika i umelcov. Vynára sa paralela s dvojicou Jim Hall a Bill Evans, ktorá takéto nezvyčajné obsadenie preslávila komunikatívnym prístupom k harmónii a lineárnym vedením melodiky (albumy *Undercurrent*, 1962 a *Intermodulation*, 1966). Russell Malone nadväzuje na lyrickosť Jima Halla, jeho tradičný prístup a väčšia dravosť sú však zasadené do súčasnosti. Je to ukážková komunikácia bez dominujúceho lídra, ktorej prejavom je rovnosť oboch hlasov a vzájomné supľovanie basovej línie. Prevláda baladickosť, osviežením sú rýchle, pulzujúce unisonové témy *Tale of the Fingers* ďalšieho pioniera kontrabasu Paula Chambersa a *Wabash* Julliana „Cannonballa“ Adderleyho. *A Bientôt* Billyho Taylora sa blíži skôr k tradičnej swingovej, miestami až ragtimovej pulzáci. Vrcholom je ostro synkopovaná téma *The Intimacy of the Blues* Billyho Strayhorna, vyúsťujúca do voľného a neviazaného jamovania. V závere tohto výsostne príjemného stretnutia predkladajú obaja vlastné sólové kompozície: Green jemnú, akoby len na snových harmonických náznakoch postavenú *Quiet Girl* a Malone nádhernú akordickú tému *Hand-Told Stories*. Maximálna spokojnosť s kvalitou a špičkovou technológiou záznamu zvuku Direct Stream Digital je u spoločnosti Teldec samozrejme a pri vychutnávaní tohto výnimočného klubového posedenia neostáva skutočne nič iné ako počúvať.

PETER MOTYČKA


ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ
CHARMEDITERRANÉEN
 ECM Records 2002, 018493-2,
 distribúcia DIVYD

Orchestre National de Jazz (ONJ) patrí dlhodobo k popredným európskym moderným big bandom, ktorého obsadením

prešli za 17 rokov jeho existencie najvýznamnejší francúzski hudobníci, skladatelia a aranžéri. Ide o unikátnu inštitúciu, dotovanú z prostriedkov francúzskeho ministerstva kultúry, ktorej líder (dirigent, skladateľ a aranžér v jednej osobe) je „volený“ vždy na obdobie 2 – 3 rokov, kedy získava takmer neobmedzenú právomoc pretvárať podľa svojich predstáv orchester doslova od základov (teda počínajúc obsadením). Kritériá výberu lídrov boli vždy veľmi prísne, čo prispelo k vybudovaniu vysokého renomé orchestra a zaručilo, že nikdy neskľzol do koncepčných, repertoárových či aranžérskych stereotypov (čím napríklad už dlhšie trpí hudobne podobne orientovaný big band *Vienna Art Orchestra*).



Od roku 2000 je neštandardne lídrom ONJ Nefrancúz – taliansky violončelista a skladateľ Paolo Damiani, patriaci k hlavným členom elitného talianskeho združenia avantgardných skladateľov a hudobníkov Italian Instabile Orchestra (IIO). Pod jeho vedením vznikol aj album *Charmediterranéen*, prekvapujúco vydaný mníchovským vydavateľstvom ECM (bigbandové nahrávky produkuje ECM len veľmi sporadicky a aj to len svojim stálym „prispievateľom“), z ktorého „členskej základne“ pochádzajú aj dvaja hlavní hostia – významný taliansky klarinetista, saxofonista a skladateľ Gianluigi Trovesi (tiež Damianiho kolega v IIO) a slávny istanbulský hráč na arabskú lutnu oud Anouar Brahem. Angažovanie Brahema ako jedného z ťažiskových sólistov samo osebe vypovedá niečo o Damianiho nie celkom tradičnom vnímaní bigbandu. ONJ sa v jeho podaní stáva nástrojom spracovávajúcim rôznorodé etnické, štýlové i žánrové inšpirácie, k čomu

prispieva aj širšie rekonštituovanie obsadenia orchestra (a teda i jeho zvuku). V štandardnom aparáte chýba napr. klávesový nástroj, kontrabasový part je dokolorovaný zvukom suzaónu, špecifickú úlohu plnia husle a violončelo (či už v rámci artificielne znejúcich sólových kadencií alebo ako etnický podfarbená súčasť zvukového kontinua orchestra). Ako celok znie orchester aj vďaka špecifikám v aranžmánoch ako striktné akustické teleso – niekedy dokonca znením pripomínajúce staré marching bandy, čo ale môže vzápätí vyvrátiť elektricky modulovaný zvuk dychovej sekcie, či „frisellovské“ sólo elektrickej gitary. *Charmediterranéen* je dobrodružným výletom po Stredozemnom mori, plný náhlych dramatických zvrátov, nečakaných zmien nálad a presunov naprieč kultúrami a hudobnou históriou. Najreprezentatívnejšia skladba, suita *Sequenze Orfiche* od Trovesiho, má v sebe veľké epické poslanstvo, vypovedajúce predovšetkým o šírke hudobných záujmov svojho autora a je ukážkou efektívneho a efektného sklbenia naozaj rôznorodých inšpirácií. Barokové fanfáry z Monteverdiho *Orfea*, ktoré sa ako leitmotív objavujú v priebehu celej skladby, propulzívne basové ostináta, modálne sólo soprán saxofónu (François Jeanneau), pripomínajúce zvukom a charakterom tureckú zurnu, Brahemovo sólo na oud, presúvajúce dianie hlbšie do arabského sveta, či expresívne freejazzové gradácie znejú v majstrovsky vystavanom a rozvrstvenom celku ako neoddeliteľné súčasti homogénneho organizmu. Podobne spracovaná je aj suita *Estramadura*, ktorej autor François Jeanneau (inak tiež bývalý líder ONJ) síce nebol taký komplexný v inšpiráciách, zato ale ponúkol široký priestor expresívnym sólovým kadenciám (kto chce, tak sólam) huslí (Régis Huby) a violončela (Paolo Damiani). Výrazovo najplochejšou skladbou albumu je Brahemov dvojdielny *Artefact*. Má síce možno najviac prvoplánovo identifikovateľných etnických prvkov a je pôvabný svojou blízkovýchodnou lyrikou, čas a informácie v nej ale plynú v porovnaní s ostatnými

skladbami príliš pomaly (i keď ani tu nechýbajú pôsobivé orchestrálne a sólové gradácie). Osobitý aranžérsky rukopis, ktorým obohatil Paolo Damiani ONJ, je v porovnaní s jeho predchodcami kompozične viac ovplyvnený technikami súčasnej vážnej hudby a myslením avantgardného jazzového hudobníka a skladateľa. Takmer úplne odbúral rockový rozmer, doteraz pre ONJ typický, a zvýraznil ďalekosiahlejšie gradačné možnosti freejazzu. Zakomponovanie etnických prvkov pridalo albumu osobitú lyriku – bez prvoplánových ponášok na tzv. world music, organicky vpasovanú do zdanlivo vzdialeného žánrového kontextu, čo veľmi dobre ilustrujú aj pôvodné Damianiho kompozície *Argentiera* a titulná *Charméditerranéen*.

AUGUSTÍN REBRO



BRAD MEHLDAU

LARGO

Warner Bros. 2002, 9362-48114-2



Na albume *Largo* (pomenovaného podľa losangelského jazzového klubu) je síce v mnohých aspektoch rozpoznateľné, že to je dielo Brada Mehldaua (kompozičný štýl, romantizujúce aranžmány a samozrejme jeho klavírna hra), ale súčasne vo viacerých skladbách by bolo dosť ťažké uhádnuť, kto tu vlastne hrá. Napríklad tam, kde úplne chýba klavír a Brad sa „vytešuje“ hrou na vibrafóne, alebo tam, kde je klavír viac či menej elektronicky preparovaný a atmosféra pripomína jazz-rockovú históriu – napríklad Mahavishnu Orchestra alebo Chicka Coreu s Keithom Jarrettom, kvíliacich na elektrických klavíroch na pozadí ostrej

polyrytmiky v skupine Milesa Davisa na prelome 60. a 70. rokov (skladby *Sabbath* a *Paranoid Android*). Vo veľkej miere k tomu prispieva koncept rockových bicích, ktorý na tomto albume dominuje a iba občas ho vystriedajú off-beatové metličky. Preto v zozname hudobníkov čítame aj meno rockového veterána Jima Keltnera, ktorý už pred viac ako tridsiatimi rokmi bubnoval s Johnom Lennonom. Rytmika je navyše v niektorých skladbách zdvojená – s dvoma bubeníkmi a dvoma kontrabasistami. Brad Mehldau je autorom väčšiny skladieb, niektoré však vznikli v spoluautorstve interpretov, medzi ktorými sú aj členovia Mehldauovho dnes už kultového tria – Larry Grenadier na kontrabase a Jorge Rossy na bicích nástrojoch a niektoré sú upravené hity skupiny Radiohead (*Paranoid Android*), Lennona/McCartneyho (*Dear Prudence*) či Antonia Carlosa Jobima (*Wave*). Starým beatlesovkám vpečatil Mehldau svoju romantickú a meditatívnu podobu, ale aby ste mali predstavu o celej škále posunov od originálu v Mehldauovej interpretácii týchto „štandardov“, treba si oživiť aj dídžejské trip-hopové remixy typu Bossacucanova, napríklad v Jobimovej skladbe *Wave*. Premýšľavý poslucháč rieši dilemu, zvažujúc, čo odráža takáto radikálna zmena v Mehldauovej hudbe. Je to spontánny vývoj jeho tvorivého ducha? Je to zmena v jeho súkromnom živote (ktorá napokon vykvitla do manželstva a čerstvo narodenej dcéry)? Alebo je to jeho nový producent a spoluhráč, multiinstrumentalista Jon Brion? Na albume *Largo* si však zrejme každý fanúšik Brada Mehldaua nájde svoje – obdivovatelia jeho tria (*Franklin Avenue*), tí, čo majú radi jeho sólové fantázie (*When It Rains*, *I Do*) a napokon aj vytrvalí hľadači nového. Iba to chce väčšiu dávku tolerancie, pretože na albume je všetko so všetkým premiešané. Summa summarum, neprekvapuje, keď Brad Mehldau na obale ďakuje všetkým z vydavateľstva, že ho „nechali urobiť“ tento album. Ešte lepšia formulácia by bola, že mu to dovolili. Vráťane prepychovej dychovej sekcie, ktorá tu i tam

dotvára harmonický tok. Čo sa týka techniky – nahrávalo sa síce v štúdiu, ale príznačne pre majstra, všetko priamo a bez playbackov. Brad Mehldau touto odvážnou kolážou definitívne prekročil svoj tieň a to poteší dvojnásobne, keď si pripomenieme, ako sa nedávno prepožičal na medový album Charlieho Haden *American Dreams* do roly sprevádzača bez nároku na akékoľvek tvorivé prejavenie sa. Teraz už len chvíľu počkáme, či zostane sám sebou, alebo sa nebudaj stratí v hľadaní svojich ďalších rozmerov.

GABRIEL BIANCHI



JANIS SIEGEL

I WISH YOU LOVE

Telarc 2002, CD-83551, distribúcia DIVYD



Speváčka Janis Siegelová (1952) má za sebou kariéru, ktorá úspechmi priam prekypuje. Je spoluzakladateľkou, dlhoročnou členkou a vedúcou osobnosťou slávnej vokálnej skupiny The Manhattan Transfer, viackrát bola nominovaná na Grammy ako najlepšia jazzová speváčka, nahrala 11 sólových albumov a môže sa pýšiť čestným doktorátom zo slávnej bostonskej Berklee College of Music. S takouto kariérou by si mohla užívať zvyšok života s nálepkou „žijúca legenda“ a poskytovať rozhovory pre médiá. Zdá sa, že takýto životný štýl ju ale neuspokojuje – ostatne je stále pomerne mladá a plná energie. Dôkazom toho je jej najnovší albumový počín *I Wish You Love*. Janis ako keby spravila hrubú čiaru za predchádzajúcou sólovou tvorbou – zmenila vydavateľstvo i sprievodnú skupinu, ktorou je

trio klaviristu Cedara Waltona. Walton pôsobí na scéne od 60. rokov a jeho trio je pravdepodobne najvyhľadávanejšie akustické kombo pre štúdiovú spoluprácu – najmä medzi spevákmi. Ako materiál pre album poslúžili predovšetkým populárne skladby 50. a 60. rokov v swingovej úprave (*Mr. Sandman*, *Just a Little Lovin' ...*), či fake-bookové štandardy (*The Masquerade Is Over*). Janis disponuje hlasom s charakteristickou farebnosťou, výrazovou variabilnosťou a širokým rozsahom. Tieto atribúty jej umožňujú v dostatočnej miere kreatívne pracovať s danou hudobnou témou. Rutinérsky kvalitnú prácu odviezol aj Cedar Walton a takisto hostia – David Newman (saxofón/flauta), Tom Harrell (trúbka/krídlovka) a Bill Ware (vibrafón). Po interpretačnej stránke je tento album skutočne výborný. Horšie je to s jeho koncepciou, ktorá je poznačená klišéovitou na viacerých úrovniach. Na úrovni formálnej výstavby jednotlivých skladieb, na úrovni dramaturgie playlistu (štandardné striedanie swing/balada/bossa) i na úrovni inštrumentácie. Tento album sa jednoducho ničím nelíši od mnohých iných albumov jazzových vokalistiek. Pritom si ale Janis Siegelová priniesla z účinkovania v The Manhattan Transfer jeden originálny prvok – viachlas. Dokázala to na *Mr. Sandman*, kde svoj sólový part sprevádza krásnymi vokálnymi voicingmi. I preto patrí skladba k tomu najlepšiemu, čo album ponúka. Škoda, že je tu takýchto miest tak žiaľostne málo. Som v rozpakoch, podobne ako pri nedávnej recenzii albumu Diany Krallovej. Album síce nemá po hudobnej stránke žiadnu chybu (až na mierne estrádnú skladbu *I Want You To Be My Babe*), ale nemá ani vlastnú tvár. Pri koreni tohto problému pravdepodobne stojí producent, ktorý, sledujúc čísla predajnosti, nepripúšťa žiadne väčšie odchýlky od ostatnej produkcie. Je ale naozaj takáto dokonalosť dôležitejšia než jedinečnosť?

ROLAND KÁNIK



BRATISLAVA

OPERA A BALET SND

So 4. 1. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
Ne 5. 1. Pocta dirigentovi V. Málkovi
Po 6. 1. G. Verdi: Nabucco
Ut 7. 1. G. Bizet: Carmen
Št 8. 1. B. Smetana: Predaná nevesta
Po 13. 1. W. A. Mozart: Čarovná flauta
Ut 14. 1. G. Puccini: Tosca
Št 15. 1. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
Št 16. 1. G. Verdi: Rigoletto
Pi 17. 1. G. Verdi: Luisa Miller
So 18. 1. P. I. Čajkovskij: Panna Orleánska
Ne 19. 1. T. McNally: Majstrovská lekcia
 Marie Callas
Ut 21. 1. G. Rossini: Barbier zo Sevilly
Št 22. 1. M. Dubovský: Tajomný kľúč
Št 23. 1. G. Verdi: La Traviata
Pi 24. 1. H. Leška: Rasputin (premiéra)
So 25. 1. H. Leška: Rasputin (premiéra)
Po 27. 1. W. A. Mozart: Don Giovanni
Ut 28. 1. G. Donizetti: Nápoj lásky
Št 29. 1. J. Strauss: Noc v Benátkach
Št 30. 1. H. Leška: Rasputin
Pi 31. 1. G. Puccini: Bohéma
So 1. 2. G. Verdi: Aida
Po 3. 2. G. Verdi: Aida

Ut 4. 2. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
Št 6. 2. U. Giordano: Andrea Chénier

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Št 15. 1. KS
 SKO Bohdana Warchala, Ewald Danel, umel. vedúci
 Miešaný zbor Konzervatória v Bratislave, Dušan Bill, zborn., Daniel Buranovský, klavír
 M. Haydn, W. A. Mozart F. Schubert
Št 16. 1., Pi 17. 1. KS
 SF, Robert Cohen, dirigent a sólista
 J. Brahms, J. Haydn
Ut 21. 1. Malá sála SF
 Moyzesovo kvarteto, Igor Fábera, hobojs
 W. A. Mozart, B. Britten
Št 23. 1., Pi 24. 1. KS
 SF, SFZ, BCHZ, Rastislav Štúr, dirigent, Pavel Baxa, zborn., Magdaléna Rovňáková, zborn., Ľudovít Ludha, tenor
 L. van Beethoven, H. Berlioz
Ut 28. 1. Malá sála SF
 Musica aeterna, Peter Zajíček, umel. vedúci, Martina Bernášková, flauta, Jana Semerádová, flauta, Kamila Zajíčková, soprán
 J. G. Graun, Ch. Graupner
Št 6. 2., Pi 7. 2. KS
 Fašiangový koncert
 SF, Zdeněk Macháček, dirigent, Yveta Tannenbergerová, soprán, Ján Babjak, tenor

J. Strauss, ml., F. Lehár, G. Dusík, O. Nedbal, E. Kálmán, F. von Suppé, J. Strauss, st.

Ut 11. 2. Malá sála SF

Moyzesovo kvarteto, Nicola Bulfone, klarinet,

Boris Lenko, akordeón

C. M. von Weber, C. Paessler, A. Piazzolla

Št 13. 2., Pi 14. 2. KS

SF, András Ligeti, dirigent, Jakub Čížmarovič, klavír

D. Šostakovič, L. van Beethoven, P. I. Čajkovskij

Ut 18. 2. Malá sála SF

Hudba z Pressburgu

Musica aeterna, Peter Zajíček, umel. vedúci,

Radoslav Šašina, kontrabas,

Marica Dobrášová, čembalo

J. Družický, J. M. Sperger, A. Zimmermann

Vianočné koledy a piesne

HUDOBNÉ CENTRUM

Mirbachov palác, zač. 10.30 h

Ne 12. 1.

HC a Spolok slov. skladateľov

Ida Černecká, Miroslav Pejchovský, klavír

Pressburger Quartet

M. Pejchovský, J. Gahér (premiéra), I. Parík, I. Zeljenka

Ne 19. 1.

HC a Spolok konc. umelcov

Jozef Benci, bas, Jana Nagy – Juhász, klavír

L. Holoubek, P. I. Čajkovskij, S. Rachmaninov,

M. P. Musorgskij, F. Liszt

Ne 26. 1.

Jozef Hamerník, flauta, Ladislav Fančovič, klavír

P. Poulenc, I. Bázlik, G. Fauré, M. Vilec, G. Enescu,

P. Taffanel

Ne 2. 2.

Albrecht Collegium

J. N. Hummel, J. Haydn, F. Kramár

Ne 9. 2.

HC a Spolok slov. skladateľov

Klavírne duo Dezidera Kardoša, Richard Mrázik,

bicie

D. Lauko, I. Zeljenka, R. Gašparík, D. Kardoš

Ne 16. 2.

HC a Spolok konc. umelcov

Jozef Podhoranský, violončelo, Ivan Gajan, klavír

F. Poulenc, J. Offenbach – F. von Flotow

Ne 23. 2.

Ján Vaculík, tenor, Ida Kirilová, alt, Dušan

Stankovský, klavír

A. Dvořák, B. Smetana, E. Suchoň, P. I. Čajkovskij a i.

SRO – ÚHT AČA ORKH

Ne 2. 2. Konc. štúdio SRO

Organové koncerty pod Pyramídou

Klára Víteková

D. Buxtehude, J. S. Bach, F. Mendelssohn – Bartholdy,

P. Eben, M. Duruflé, Ch. Maria Widor

Št 20. 2. Štúdio 2

Pradmeže len, pradme

OľuN, Miroslav Dudík, umel. vedúci, Peter Parničan,

konc. majster

S. Zaujčová, J. Kollárová, R. Trnovec, P. Kuštár a žen.

spiev. skupina POVOJA

KOŠICE

ŠTÁTNÁ FIHARMÓNIA KOŠICE

Št 6. 2. KS DU

ŠFK, Tomáš Koutník, dirigent, Alexander Besa, viola

F. Schubert, P. Hindemith, H. Berlioz

Št 13. 2. KS DU

ŠFK, Mark A. Laycock, dirigent, Hanwon Choi, husle

S. Barber, M. Bruch, G. Gershwin, A. Copland

ŠTÁTNE DIVADLO KOŠICE

So 1. 2. G. Verdi: La Traviata

Ne 2. 2. J. Neckář: Kocúr v čizmách

Št 6. 2. G. Dusík, P. Braxatoris: Modrá ruža

Pi 7. 2. G. Dusík, P. Braxatoris: Modrá ruža

Pi 7. 2. G. Verdi: Rigoletto

Ne 9. 2. G. Verdi: Nabucco

Ut 11. 2. G. Puccini: Tosca

Št 13. 2. J. Neckář: Kocúr v čizmách

Št 13. 2. J. Strauss: Netopier

Pi 14. 2. J. Strauss: Netopier

So 15. 2. L. Minkus: Don Quijote

Ut 18. 2. Pink Floyd: V rytme

Ut 18. 2. Z. Mistríková, M. Pavlíček,

O. Šoth: Zvláštna radosť žiť II.

ŽILINA

ŠKO ŽILINA

Dom umenia Fatra

Št 16. 1.

Klavíry recitál Vladimíra Martinku

R. Schumann, A. Skriabin, M. Ravel

Št 6. 2.

V spolupráci s Schönbrunn Music Consulting Wien

ŠKO, Leoš Svárovský, dirigent, Bon-Jiu Koo, husle,

Kyryl Rodin, violončelo

R. Gašparík, J. Brahms, F. Mendelssohn – Bartholdy

Št 20. 2., Pi 21. 2.

Koncert k 10. výr. úmrtia E. Fischera

ŠKO, Karol Kevický, dirigent, M. Gáborová, organ,

J. Pohůnek, trúbka, P. Fischer, husle

E. Fischer – P. Vejvanovský, M. Bruch, F. Schubert

BURZA

• Predám majstrovské husle od majstra Adama Emanuela Homolku, Vělvary 1839. Muzeálny kus od majstra Homolku. Značené.
 Tel. – fax: 031/7805882,
 0905/600 765
 Zn. Pre vážneho zberateľa.

• Predám originálne jazzové nahrávky na klasických platniach 78. Len vážnym záujemcom.
 Zoznam na nahládanie v redakcii.
 Tel.: 037/7783055

INZERCIA • INZERCIA

KONKURZY

Generálny riaditeľ
 Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz
 do Slovenského komorného orchestra Bohdana Warchala

na miesto **huslistu** a na miesto **violistu**.

Požadované vzdelanie: VŠ príslušného umeleckého smeru.
 Konkurz sa uskutoční 18. februára 2003 o 13.30 h v Koncertnej sieni SF.

Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.

Prihlášky prijíma a informácie poskytuje manažér SKO BW a personálne oddelenie SF, Medená ul. 3, 816 01 Bratislava.

Generálny riaditeľ
 Slovenského národného divadla v Bratislave
 vypisuje konkurz na obsadenie voľného miesta
 v orchestri Opery SND

tutti hráč v skupine kontrabasov

Podmienkou prijatia je absolútium konzervatória, VŠMU, JAMU, AMU.

Konkurz sa bude konať 12. februára 2003 o 9.30 h v skúšobni orchestra Opery SND, Gorkého č.2, 815 86 Bratislava.

Písomné prihlášky s krátkym životopisom posielajte na adresu Opery SND do 11. 2. 2003.