



Hudobný život

ROČNÍK XXXV

7-8

2003

58,- Sk

MIXTUR 1 1/2'

TERZ 1 3/4'

FLAGEOLET 2'

QUINTE 2 1/2'

OCTAVE 4'

ROHRFLÖTE 8'

PRINCIPAL 8'

TREMULANT

MINIPROFILY

HVIEZDY BIELYCH NOCÍ

KONCERTY V BRATISLAVE, ŽILINE A KOŠICIACH

PO PREMIÉRE HUBIČKY

WIENER FESTWOCHEN 2003

ISSN 1335-4140



9 771335 414008 06

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

PODZIMNÍ FESTIVAL DUCHOVNÍ HUDBY OLOMOUC 2003



X. ročník 27.září – 18. října

Program

27. 9. 2003 *Chrám sv. Michala 19.00 hod.*

W.A.Mozart : Korunovační mše KV 317
W.A.Mozart : Requiem KV 626

Simona Houda-Šaturová - soprán
Pavla Vykopalová - alt
Petr Martinek - tenor
Miloslav Podskalský - bas

Spevácký zbor mesta Bratislavy (Slovensko)
Sbormistr: Ladislav Holásek
Komorní filharmonie Pardubice
Dirigent: Tomáš Koutník

4. 10. 2003 *Kostel Neposkvrněného početí Panny Marie 19.00 hod*

Dětský sborový koncert - Boni Pueri

Sólistka: Zuzana Zamborská klavír (Slovensko)
Český chlapecký sbor Boni Pueri
Martin Fila - klavírní doprovod
Sbormistr: Jakub Martinec

Ve spolupráci s Mezinárodním hudebním festivalem PONTES

7. 10. 2003 *Klášteří Hradisko 19.00 hod.*

Hudba pro knížete Miklósa I. Esterházyho

Z děl: A. L. Tomassiniho, A. Neumanna, F. J. Haydna

Polskie trio barytonowe

Kazimierz Gruszczyński - baryton (viola da gamba)
Violetta Plužek - viola
Maria Sarap - violoncello



11. 10. 2003 *Chrám sv. Mořice 19.00 hod.*

A.Dvořák: Stabat mater

Zuzana Fišerová - soprán
Jitka Zerhauová - alt
Vladimír Doležal - tenor
Martin Gurbal - bas (Slovensko)

Pražský filharmonický sbor
Sbormistr: Jaroslav Brych
Moravská filharmonie Olomouc
Dirigent: Stanislav Macura

14. 10. 2003 *Dóm sv. Václava 19.00 hod.*

Prémiový koncert

Jana Pastorková - soprán (Slovensko)
Miloš Jurkovič - flétna (Slovensko)
Jan Vladimír Michalko - varhany (Slovensko)

18. 10. 2003 *Chrám Panny Marie Sněžné 20.00 hod.*

Televizní přenos

L.v. Beethoven: Mše C dur
R. Strauss: Smrt a vykoupení



Donna Ellen - soprán (Kanada)
Christa Ratzenböck - alt (Rakousko)
Kurt Spanier - tenor (Rakousko)
Josef Wagner - bas (Rakousko)

Komorní sbor Českého rozhlasu Praha
Sbormistr: Štefan Britvík
Janáčkova filharmonie Ostrava
Dirigent: Stanislav Macura

Pod záštitou arcibiskupa olomouckého a metropolitě moravského Msgre Jana Graubnera
Spolupředatelé: statutární město Olomouc a Olomoucký kraj



2 • OSOBNOSTI / UDALOSTI

- Máme sa na čo tešiť – str. 2
 Cena mesta Wolkersdorf – str. 2
 Beethoven na poštovej známke – str. 3
 Stretnutie riaditeľov ZUŠ – str. 3
 Ceny Akademickiej Banskej Bystrice – str. 3
 Odišiel J. Kowalski – str. 4
 Jubileum D. Rohovej-Boksovej – str. 4
 Integratívna hudobno-pohybová výchova – str. 5
 V B. Bystrici po jedenáste – str. 6
 Opäť Hudba bez hraníc – str. 6
 Semináre T. Salvu – str. 7
 Klavírna Orava – str. 7
 Zla(é)ovce a tiché výkriky... – str. 8
 Spomienka na A. Móžiho – str. 10
 Hviezdy bielych nocí – str. 11
 Reagujete... – str. 13

14 • MINIPROFIL

- Peter Katina – str. 14
 Eva Garajová – str. 15
 Mádež spieva – str. 16
 SF v Japonsku – str. 16
 K tvorivému odkazu Z. Kodály – str. 17

18 • ROZHOVOR

- ... s Petrom Čermanom – str. 18

20 • CON BRIO

- ... o priezvisku – str. 20

21 • KONCERTY

- Slovenská filharmónia – str. 21
 Generačné stretnutie – str. 23
 Košická hudobná jar – str. 24
 ŠKO Žilna v máji – str. 26
 Dvakrát SOSR – str. 27
 Moyzesovci v Slovenskom rozhlase – str. 28
 Záverečný koncert ZUŠ M. Ruppeldta – str. 28
 Z mirbachovských matiné – str. 29
 Musica da camera – str. 30
 Doktorandský recitál – str. 30

31 • HUDOBNÉ DIVADLO

- O živote, láske a smrti – str. 31
 Operné glosovanie – str. 33
 Opatrne moderná chuť Hubičky – str. 34

36 • ZAHRANIČIE

- Schönberg a Zemlinsky – str. 36
 Americký sen – str. 37
 Wiener Festwochen 2003 – str. 38
 Trikrát na nemeckej opernej pôde – str. 40
 Cavalliho La Calisto vo Viedni – str. 42
 Orgelmobil pre Vatikán – str. 44
 Passio D.N.J.C. secundum J. S. Bach – str. 46
 Budapeštiansky Čajkovskij v starom štýle – str. 47

48 • OZVENY Z HISTÓRIE

- Spoločné jubileum – odlišný historický význam – str. 48

52 • MODULÁCIE

- Kroke Klezmer 3. tisícročia – str. 52
 Háčkovaný rok – str. 53
 Blues Alive – str. 54

55 • RECENZIE CD**62 • POZNÁMKY DISKOFILA****64 • KAM / KEDY***Vážení čitatelia,*

odrazu sa mi zachcelo nič nerobiť. Iba sa rozplynúť v rytme leta... Možno náhodou, ale celkom vzťahovačne som pochopila konštatovanie múdreho pána hodinára, ktorý mi včera cez pult vrátil moje milé nevidomé hodinky s diagnózou: „únava materiálu“. A je tu. Možno ju tiež pocítujete. Leto na nás zažiarilo tým známym „šmajchlovným“ fluidom a uvalilo embargo s neodolateľným imperatívom – zastav sa a oddychuj!

Tiež sa vám chce zložiť kroky a odplávať k moru? Alebo odletieť do hôr, na chalupu, na návštevu k bratovi, lúštiť maloduché krížovky, zúvať...a nerobiť nič?

Ešte na polceste sa však, prosím, zastavte a prijmite naše letné „dvojčíslo“. Snád sa vám z jeho ponuky čo-to prihovori...

My, ľudia, sme čudné plemä. Máločo a málokto nám vyhovie. Tak napríklad – ešte na sklonku jari nás prepadli horúčavy. Údajne rekordné. (Ak si spomeniete, naposledy boli také pred 120 rokmi...) A my sme, topiac sa v pote, reptali, ponosovali sa a nadávali. Náhle prišiel zorat. O tri hodiny sa schladilo takmer o tridsať stupňov. Iba zo skriň sa na nás vylievala akumulovaná, našetrená horúčava. A zasa sme skrehnutí, (s dávkou nostalgie) reptali, ponosovali sa...

Napokon, klasik Vančura predvídal klasickú nepredvídateľnosť a vložil do monológu protagonistu svojho rozkošného Rozmarného leta onú skvelú vetu... „tenhle způsob léta, zdá se mi poněkud...“

Vážení čitatelia, aj keby sme chceli v lete hýriť nudou, nemusí sa nám to podariť. V ostatnom čase sa totiž vyrojili senzačné projekty letných festivalov a „festivalíkov“. Rozbehli sa po mestách a mestečkách. Ak o tieto podujatia hoci aj mimovoľne zavadíte, neobíd'te ich. Sú fajn.

Ale ak sa vám zachce v lete nerobiť celkom nič, máte na to právo. A to vám (aj nám) žičím.

Vaša
 Lýdia Dohnalová

Hudobný život

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

ŠÉFREDAKTORKA

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

REDAKCIA

ANDREA SERECINOVA
DIVADLO, ZAHRANIČIE, HUDOBNÝ 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,
LADISLAV KAČIC, FRANTIŠEK PERGLER,
GABRIEL BIANCHI

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

ORGAN V SIXTINSKEJ KAPLNKE

FOTO ARCHÍV

REDAKCIA HŽ SA NIE VŽDY STOTOŽŇUJE
S NÁZORMI A POSTOJMI VYJADRENÝMI
V UVEŘENÝCH TEXTOCH.

VYHĽADÁVAŤ V DÁTACH UVEŘENÝCH
V TOMTO ČÍSLE MÔŽETE NA ADRESE
WWW.SIAC.SK.

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

MÁME SA NA ČO TEŠIŤ!

Z tohtoročnej programovej ponuky Bratislavských hudobných slávností zaujme návštevníkov nejedno podujatie. K tým „hviezdny“ zaručene bude patriť záverečný koncert **10. októbra**, na ktorom vystúpi diva najprestížnejších pódíí, naša skvelá **Edita Gruberová**. Spoločne s orchestrom Slovenskej filharmónie, Slovenským filharmonickým zborom, s dirigentom Friedrichom Haiderom a so spoluúčinkujúcou mezzosopranistkou McMaster Zandra ponúkne výber z tvorby W. A. Mozarta, R. Straussa, G. Verdiho, V. Belliniho, H. Berlioz a G. Donizettiho.



EDITA GRUBEROVÁ

MESTO *Wolkersdorf* (DOLNÉ RAKÚSKO) VYPISUJE SÚŤAŽ

o Cenu za najlepšiu kompozíciu 2004

Každý zúčastnený skladateľ by sa mal zapojiť do súťaže dvoma skladbami (jednou určenou pre profesionálnych interpretov, druhou inštruktívneho charakteru, určenou žiakom umeleckých škôl).

Žiadosť o zaradenie do súťaže je potrebné zaslať do 30. 9. 2003.

Bližšie informácie nájdete na stránkach www.wolkersdorf.no.e.gv.at alebo priamo na adrese Andrea Low, mestský úrad Wolkersdorf, Hauptstr. 28, 2120 Wolkersdorf, tel. 0043 2245/2401-62.

BEETHOVEN NA POŠTOVEJ ZNÁMKE

18. mája bola v Dolnej Krupej predstavená a uvedená príležitostná poštová známka emisie *OSOBNOSTI* – **LUDWIG VAN BEETHOVEN**, ktorej vydanie schválilo Ministerstvo dopravy, pôšt a telekomunikácií SR s platnosťou od 24.4.2003. Autorom výtvarných návrhov emisie je akad. maliar Karol Felix. Rytiny vytvoril akad. maliar Rudolf Cigánik.

Toto podujatie prezentovalo nielen vzťah Ministerstva dopravy, pôšt a telekomunikácií SR k osobnostiam európskeho hudobného umenia, ale aj prístup Hudobného múzea SNM a jeho riaditeľky Edity Bugalovej k veľkorysejšiemu prepojeniu aktivít hudobnej obce a verejnosti.

Slávnostný príhovor mala Ľuba Ballová, ktorá sa už po dlhé roky venuje vzťahu Ludwiga van Beethovena k Slovensku.



T. O.

STRETNUTIE RIADITEĽOV ZÁKLADNÝCH UMELECKÝCH ŠKÔL SLOVENSKA

V dňoch 23. a 24. mája sa v Žiline zišli riaditelia ZUŠ na celoslovenskom pracovnom stretnutí, ktoré zvolala sekcia umeleckých škôl EMU-Slovakia pri Asociácii učiteľov hudby Slovenska. Jeho cieľom bolo oboznámenie s aktuálnou situáciou v umeleckom školstve, príprava nového školského zákona a začlenenie základných umeleckých škôl v ňom, otázky financovania školstva, návrh na zvýšenie príspevku na úhradu niektorých nákladov (školné), ale aj problematika komunikácie a spolupráce v umeleckom školstve doma i smerom k zahraničiu.

Pozvanie predsedníčky sekcie umeleckých škôl EMU-Slovakia Anny Gondášovej prijali a význam podujatia svojou prítomnosťou umocnili minister školstva SR Martin Fronc, štátny tajomník MŠ SR František Tóth, Hlavný radca MŠ SR pre umelecké školstvo Ján Palkovič, predseda Odborového zväzu pracovníkov školstva a vedy Ján Gašperan a ďalší.

V pracovnej a inšpirujúcej atmosfére prvého dňa stretnutia prítomní riaditelia prediskutovali podstatné otázky a problémy umeleckého školstva s predstaviteľmi ministerstva školstva a odborov.

V sobotu sa pozornosť zúčastnených preniesla na čisto profesionálnu oblasť. O plánoch usporiadať Festival ZUŠ v máji 2004 hovoril zástupca Združenia rodičov Miroslav Straka. Tajomníčka sekcie umeleckých škôl EMU-Slovakia Mária Slaninová predstavila možnosti medzinárodnej spolupráce v rámci nášho členstva v Európskej únii hudobných škôl (EMU) a Európskej únii hudobných súťaží pre mládež (EMCY).

Naše členstvo v EMU trvá od roku 1999 a na poli medzinárodnej spolupráce i reprezentácie výsledkov nášho umeleckého školstva za hranicami vlasti už máme za sebou pozoruhodné výsledky. Žiadalo by sa, aby sa v budúcnosti rozrástla domáca členská základňa sekcie umeleckých škôl EMU-Slovakia a tým sa zlepšil tok informácií, komunikácia a spolupráca v umeleckom školstve. Záujem o členstvo v EMU-Slovakia prejavila podstatná časť prítomných.

EMU – to je združenie viac ako 5 000 umeleckých škôl, predstavujúcich 3 milióny študentov z 22 krajín Európy. Predstavitelia Európskej únie hudobných škôl získali podporu viacerých poslancov Európskeho parlamentu. V záujme získania výraznejšej podpory politikov v jednotlivých

vých krajinách sa koncom februára stretlo Prezídium EMU so zástupcami ministerstiev školstva, Európskej hudobnej únie a ďalšími zástupcami politického a kultúrneho života z členských krajín na 1. medzinárodnej konferencii *Budúcnosť hudobných škôl v európskej politike*. Konferencia sa konala v Madride. Zástupcovia jednotlivých krajín predstavili situáciu v umeleckom školstve svojej krajiny.

Povzbudivo vyznel prejav poslankyne Európskeho parlamentu za liberálnu stranu, členky výboru pre kultúru, vzdelanie, mládež, médiá a šport a viceprezidentky výboru pre rozvoj a spoluprácu Európskeho parlamentu Sandersten Holteovej o projektoch medzinárodnej spolupráce v umeleckom školstve a o ich podpore. Spomínaná spolupráca sa týka už aj kandidátskych krajín.

Na záver konferencie vzbudil veľký záujem príspevok člena Prezídia EMU Wilhelma Dahla z Nórska, ktorý hovoril o možnosti vytvorenia Európskeho centra umeleckých škôl.

Danica Bakossová z MŠ SR, ktorá nás na tejto konferencii reprezentovala, priniesla o. i. aj deklaráciu EMU o postavení a úlohách umeleckého školstva v Európe. Významné osobnosti európskeho umeleckého života toto vyhlásenie podpísali a tak vážou svojej osobnosti podporili snahy umeleckého školstva nielen vo výchove a vzdelávaní mladej generácie, ale aj v širších aspektoch.

MÁRIA SLANINOVÁ, TAJOMNÍČKA EMU SLOVAKIA

CENY AKADEMICKEJ

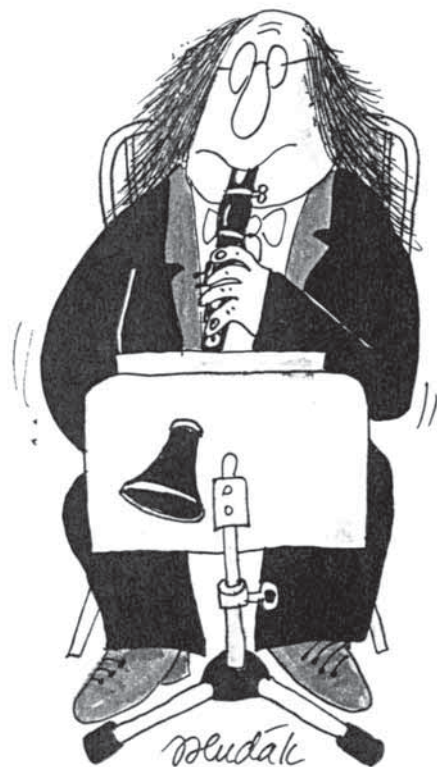
Banskej Bystrice

V Banskej Bystrici sa 3. až 6. júla uskutočnil 10. ročník súťažného festivalu vysokoškolských speváckych zborov Akademická Banská Bystrica. Jeho súčasťou

bola tohto roku aj skladateľská súťaž. Z udelených cien za pôvodné zborové dielo získal 2. miesto Mirko Krajčí za skladbu *Diptych*, 3. miesto udelila porota Petrovi Špilákovi za kompozíciu *Dies irae*. V kategórii ženských zborov získala čestné uzna-

nie Zuzana Miklušáková za skladbu *Gloria patri*, v kategórii miešaných zborov prisúdila porota cenu predsedu poroty Lukášovi Borzíkovi za skladbu *Sapientia aeterna*, dve čestné uznania – Marekovi Piačekovi za kompozíciu *Caritas* a Antonovi Steineckerovi za *Miserere mi domine*.

(O podujatí sa bližšie zmienime v nasledujúcom čísle.)



V Nitrianskom Pravne sa uskutočnila 24. a 25. mája celoslovenská spevácka súťaž pod názvom Pravnianský slávik 2003. Súťažiaci boli rozdelení do troch kategórií (do 10 rokov, do 15 rokov, nad 15 rokov a dospelí). Víťazkami v jednotlivých kategóriách sa stali: Alexandra Ollerová, Romana Balážová, Jarmila Stašíková, absolútnou víťazkou Martina Martáková.

ODIŠIEL NESTOR NAŠEJ HUDOBNEJ KULTÚRY

Vo veku 91 rokov zomrel (2. 6. 2003) skladateľ, zbormajster, dirigent a pedagóg **Július Kowalski**.

Študoval u významných osobností českého hudobného života, ako boli R. Karel, P. Dědeček, R. Reisig na konzervatóriu, či J. Suk a V. Talich na Majstrovské škole, pričom si štúdium rozšíril aj u A. Hábu (komponovanie) a C. Krausa (dirigovanie).

Obdivuhodný je rozsah umeleckej šírky a výpočet pôsobísk J. Kowalského. Bol zbormajstrom robotníckeho spevokolu Slavoj v Prahe (1929-1934), dirigentom súborov a hudobným pedagógom na gymnáziu v Sremskej Mitrovici v Juhoslávii (1934-1935), zbormajstrom Tovačovského a Křižkovského zboru, dirigentom orchestra firmy Odkolek, hosťujúcim dirigentom Sokolskej filharmónie v Prahe a rozhlasových orchestrov v Prahe, Bratislave a Ostrave (1935-1939), korepetítorom a dirigentom vo Veľkej opere v Prahe (1939). Po ročnom súkromnom pedagogickom pôsobení sa stal korepetítorom v opernom divadle v Salzburgu (1940-1941 a 1944-1945), členom orchestra, korepetítorom a dirigentom Opery 5. května v Prahe (1945). Do Bratislavy prišiel roku 1945 a Slovensko sa stalo jeho domovom. Bol zbormajstrom a dirigentom Opery SND v Bratislave (1945-1946), umeleckým vedúcim súborov LUT Povereníctva pôšt v Bratislave (1947-1950), vedúcim súboru Tatran (1946-1947),



FOTO DANICA JAKUBOVÁ

umeleckým vedúcim Bratislavského robotníckeho kultúrneho kolektívu (1950-1954), kultúrnym referentom a vychovávateľom učňovského dorastu v Galante (1950-1952), vedúcim programového oddelenia Hudobnej a artistickej ústredie v Bratislave (1952-1954), riaditeľom hudobných škôl v Skalici (1954-1956), v Pezinku (1956-1957), v Bratislave na ulici Obrancov mieru (terajšej Štefánikovej ul. (1957-1979).

Tvoril skladby s jasnou melodikou, pevným rytmom a bohatou inštrumentáciou. Jeho dielo tvorí vyše dvesto orchestrálnych, scénických, vokálnych, komorných, inštrumentálnych kompozícií, no azda najsilnejšou stránkou jeho tvorby sú skladby, ktoré venoval deťom a mládeži.

Ako pedagóg má veľkú zásluhu na organizovaní súborovej a orchestrálnej hry, čím sa v našom hudobnom školstve rozšírila kolektívna hra. Na pôde školy v Bratislave založil Mládežnícky orchester, s ktorým v roku 1973 v belgickom Nerpelte získal prvú cenu v konkurencii 60 orchestrov z celej Európy. Viedol aj Komorný súbor pedagógov, ktorý v roku 1970 prijal pomenovanie Collegium musicum Posoniense.

Zastával viaceré funkcie v riadiacich orgánoch. Bol členom Zväzu čs. aj slovenských skladateľov, členom a funkcionárom Slovenskej spoločnosti pre hudobnú výchovu, spolupracoval s Osvetovým ústavom v Bratislave, bol členom rôznych komisií ministerstva kultúry a udelili mu vyše 40 domácich aj zahraničných uznaní a vyznamenaní, napr. Medailu konzervatória vo Viedni, Cenu M. Schneidra-Trnavského, vyznamenanie Za vynikajúcu prácu, titul zaslúžilý učiteľ (1975), či Medailu Daniela Gabriela Licharda, ktorú mu udelilo Národné hudobné centrum.

Svoje tvorivé ambície uplatnil J. Kowalski aj ako maliar. Krásou miest sa inšpiroval v takmer 200 obrazoch, ktoré vystavoval aj v zahraničí.

Svojou celoživotnou tvorbou aj osobným životom prinášal J. Kowalski optimizmus a dával prednosť pozitívnym životným hodnotám. Česť jeho pamiatke.

DANICA JAKUBOVÁ

JUBILEÁ...

Dagmar Rohová-Boksová

Rodáčka z Hradca Králové, neskôr poslucháčka konzervatória a potom aj Janáčkovskej akadémie múzických umení v Brne zakotvila na prelome 50. a 60. rokov vo vtedy ešte stredoslovenskom provinčnom meste pod Urpínom, kde sa práve etablovalo najmladšie profesionálne operné teleso. Banskej Bystrici zostala **Dagmar Rohová** (14. 6. 1933) verná dodnes

a po odchode z divadla rozvíja tu úspešnú pedagogickú činnosť.

Pohyblivý lyrický soprán dospel rokmi zákonito k spinto odboru, aj keď treba povedať, že v podmienkach malého súboru musela umelkyňa tu a tam svoj najvlastejší odbor i prekračovať. Vždy však takým spôsobom, aby jej hlas nestratil na flexibilitu, výrazovo decentne, muzikálne, interpre-

tačne plasticky. Takmer tri desaťročia patila k vedúcim silám súboru, s ktorým prežila roky slnečné i tie pochmúrnejšie. O šírke Rohovej repertoáru svedčí, že vo viacerých dielach vytvárala v priebehu rokov rôzne postavy – Barču i Vendulku v *Hubičke*, Mařenku i Ludmilu v *Predanej neveste*. V galérii postáv – adekvátne snaženiam dramaturgie – vedú talianske úlohy v rozpätí od rozšafnej Rosiny a Noriny až po veristickú Santuzzu, vedľa toho aj štýlový Mozart, slovanská i slovenská opera (Katrena, Zuza). Má svoj podiel na novinkách slovenskej repertoárovej mapy (v Donizet-oviho *Viva la mamma* a v Gounodovom *Lekárom proti svojej vôli*), najmä však ako prvá (!) slovenská Gioconda a Adriana Lecouvreur.

V. B.

INTEGRATÍVNA HUDOBNO-POHYBOVÁ VÝCHOVA

Už po štvrtý raz (od r. 1999) sa v Nitre 23. mája stretlo 35 učiteľov hudobnej výchovy zo ZŠ, ZUŠ, vysokoškolskí pedagógovia, ale aj vychovávatelia, špeciálni pedagógovia a budúci učitelia, aby si rozšírili svoje poznatky z oblasti integratívnej elementárnej hudobno-pohybovej výchovy.

Seminár, na ktorom prezentovala svoje pedagogické know-how **Lenka Pospíšilová**, bol zasadený do širšieho kontextu.

Účastníci seminára sa zúčastnili na jednom zo štyroch koncertov detských orchestrov, ktoré boli ukážkou toho, kam až možno dospieť v hudobnej výchove na základnej škole a základnej umeleckej škole.

Na koncertoch sa prezentoval 35-členný detský **Orchester žiakov súkromnej hudobnej školy** na Farskej ulici a **Gymnázia sv. Cyrila a Metoda v Nitre** pod vedením **Márie Mandákovovej** a **Miroslavy Blažekovej** a hosťujúci – tiež 35-členný – detský orchester **Hrajeto** zo základnej školy s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy Praha – Letňany s dirigentkou **Lenkou Pospíšilovou**, **Kateřinou Tumovou** a **Markétou Noskovou**.

Účinkovali aj študenti nitrianskej Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa pod vedením **Miroslavy Blažekovej**.

Na prvom zo štyroch koncertov pozdravilo českých hostí výlučne českým repertoárom (I. Hurník, P. Eben) nitrianske vokálno-inštrumentálne komorné združenie

CARMINA s dirigentkou **Máriou Mandákovou**.

Oba detské orchestre, ktoré sa predstavili okrem odbornej verejnosti predovšetkým detskému publiku, sú výnimočné a jedinečné svojho druhu tak na Slovensku ako aj v Čechách predovšetkým tým, že každé dieťa okrem toho „svojho“ nástroja je univerzálnym hráčom na všetky ostatné nástroje kompletného orffovského inštrumentára a zároveň je aj dobre spevácky disponované pre spievanie viachlasu.

Organizátori a účinkujúci chceli účastníkom ukázať, že takáto mnohostranná voľkalo – inštrumentálna výchova otvára deťom dvere k bohatému repertoáru a plnohodnotnému hudobnému zážitku už v ranom veku. Spoločné muzicírovanie v skupine potom prekračuje hranice samotnej hudobnej výchovy a stáva sa pre deti veľmi účinnou lekciami sociálneho správania, komunikácie založenej na empatii, schopnosti počúvať, rešpektovať a podporovať partnera, ale súčasne sa aj realizovať a v pravý čas vyniknúť.

Oba orchestre sa predstavili osobitne s vlastným programom od autorov, ako napr. P. van Hauwe, G. Keetman, C. Orff, P. Eben, I. Hurník, M. Praetorius, ale nenechali si ujsť príležitosť zamuzicírovať si aj spoločne.

Koncerty a seminár boli významným impulzom v odbornej formácii budúcich

učiteľov v odbore didaktika hudobnej výchovy: na podujatí participovali študenti Katedry hudobnej výchovy pedagogickej fakulty UKF v Nitre pod vedením Miroslavy Blažekovej – predstavili sa ako interpreti vlastných úprav slovenských ľudových piesní, ale aj ako spoluúčinkujúci s deťmi.

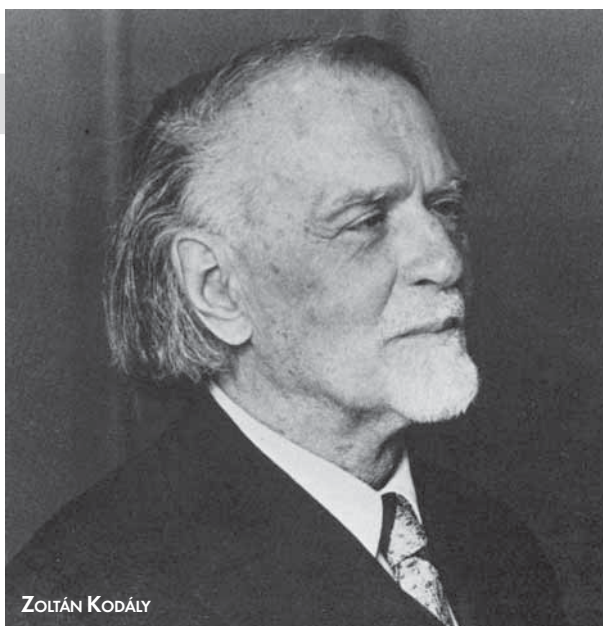
Kým koncerty boli ukážkou výsledkov hudobnej výchovy – účinkovali deti vo veku 10 až 15 rokov – seminár bol príležitosťou, aby sa jeho účastníci dozvedeli viac o ceste k týmto výsledkom. Spôsoby a metódy svojej práce prezentovala lektorka s vynikajúcim odborným renomé – **Lenka Pospíšilová**. Pod jej vedením mali učitelia príležitosť tvorivým spôsobom – spevom, hrou na nástrojoch i pohybom – ohmatať veľké množstvo hudobného materiálu, ale aj dozvedieť sa veľa o špecifikách práce v skupinovom vyučovaní, čo bolo zvlášť podnetné pre učiteľov zo ZŠ a učiteľov kolektívnych predmetov zo ZUŠ. Seminár bol veľkým povzbudením pre učiteľov, ktorí chcú na hodiny hudobnej výchovy opäť vrátiť hudbu, majú záujem o zdynamizovanie vyučovania tvorivosťou.

Podujatie sa uskutočnilo predovšetkým vďaka finančnej podpore Hudobného fondu v Bratislave. K uskutočneniu projektu prispeli aj ďalšie organizácie: mesto Nitra, Katedra hudobnej výchovy PF UKF, Gymnázium sv. Cyrila a Metoda a Ponitrianske múzeum.

Spätná väzba od účastníkov seminára ukazuje, že o semináre tohto druhu majú hudobní pedagógovia na Slovensku veľký záujem, čo je, samozrejme, povzbudením do ďalších aktivít.

MIROSLAVA BLAŽEKOVÁ
SLOVENSKÁ ORFFOVA SPOLOČNOSŤ

Popradský detský zbor so zbormajstrom **Jozefom Búdom** a klaviristkou **Perlou Dankovou** reprezentujú slovenské zborové umenie už 27 rokov. Kvalitným a profesionálnym výkonom zaujal zbor aj na **16. medzinárodnom festivale Zoltána Kodálya** v maďarskom **Komló** (19. až 22. júna). Na festivale sa zúčastnilo 8 detských speváckych zborov z Nórska, Estónska, Česka, Maďarska a Slovenska. Porota, ktorej predsedom bol maďarský skladateľ Miklós Kocsár, sa na margo 35-minútového vystúpe-



ZOLTÁN KODÁLY

FOTO ARCHIV

nia popradských mladých spevákov vyjadrila: „...„Zvoniace, mimoriadne kultivované znenie charakterizovalo vystúpenie Popradského detského zboru. Treba vyzdvihnúť dobrú intonáciu a zreteľnú artikuláciu, ktorá sa prejavila najmä v interpretácii maďarských skladieb.“ Zbor získal najvyššie ocenenie aj za interpretáciu programu, v ktorom odzneli skladby F. Zagattiho, K. Bikembergsa, Z. Kodálya, D. Kardoša a I. Bázlíka.

EVA KARHÚTOVÁ

V Banskej Bystrici PO JEDENÁSTE



Za zvukov fanfár sa 4. mája koncertom víťazov ukončil Detský hudobný festival Jána Cikkera v Banskej Bystrici, ktorý z iniciatívy riaditeľa ZUŠ Jána Cikkera Róberta Tatára vznikol roku 1993.

Súťažný festival každý rok ponúka priestor pre prezentáciu malým a mladým interpretom v rôznych nástrojových odboch. (V rokoch 1995, 1996 a 2000 bola súčasťou súťaže i komorná hra.)

Tento rok, v dňoch 2. – 4. mája zneli v dvoch koncertných sálach ZUŠ Jána Cikkera tóny klavíra. Súťaž prebehla v štyroch kategóriách, bola dvojkoľová a zúčastnilo sa jej 102 účinkujúcich. Výkony detí hodnotili dve poroty. Predsedníčkou v 1. a 3. kategórii bola Mária Dravecká (Konzervatórium Košice) a v 2. a 4. kategórii Katarína Dibáková (Konzervatórium Bratislava).

V 1. kategórii porotu najviac oslovil výkon Richarda Danela (ZUŠ J. Kresánka, Bra-

tislava), ktorý okrem zlatého pásma získal aj cenu Jána Cikkera za interpretáciu skladby R. Gašparíka. Na koncerte víťazov mal možnosť prezentovať svoju spontánnu muzikalitu aj najmladší účastník súťaže Roman Francisty (ZUŠ Sliač).

2. kategóriu na koncerte víťazov reprezentovali vystúpenia dvoch klaviristov – Dominika Gála (ZUŠ Senica) a Rolanda Rigó (ZUŠ Dunajská Streda). Tretia kategória dostala neoficiálny prívlastok „najsilnejšia“, z nej vzišiel aj laureát súťaže Andrej Krištof (ZUŠ Ružomberok), porota mu udelila taktiež cenu Jána Cikkera za skladbu Pavla Kršku. Pozoruhodný výkon prezentovala aj Mária Hočová (ZUŠ Martin).

4. kategória bola určená frekventantom II. cyklu na ZUŠ. Solídne výkony podali Marcel Poláček (ZUŠ Zvolen) a Tomáš Pacek (ZUŠ Vlčince Žilina).

JANA ŠKVARKOVÁ

VÝSLEDKY SÚŤAŽE:

1. kategória – zlaté pásmo

Richard Danel (ZUŠ J. Kresánka, Bratislava)

Roman Francisty (ZUŠ Sliač)

Lukáš Minařík (ZUŠ J. Kresánka, Bratislava)

Nikola Hrdá (ZUŠ Turčianske Teplice)
Monika Potokárová (ZUŠ Bernolákova, Košice)

Viliam Šulek (ZUŠ Lučenec)

2. kategória – zlaté pásmo

Dominik Gál (ZUŠ Senica)

Roland Rigó (ZUŠ Dunajská Streda)

3. kategória – zlaté pásmo

Andrej Krištof (ZUŠ Ružomberok)

Mária Hočová (ZUŠ Martin)

Juraj Janík (ZUŠ J. Rosinského, Nitra)

Daniela Eperješiová (ZUŠ Vranov nad Topľou)

4. kategória – zlaté pásmo

Marek Poláček (ZUŠ Zvolen)

Tomáš Pacek (ZUŠ Vlčince, Žilina)

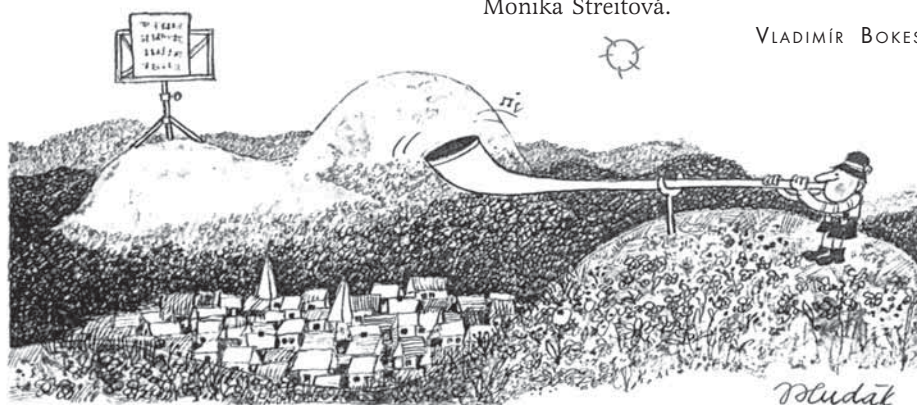
Opäť Hudba bez hraníc

Už piaty ročník projektu, v ktorom sa predstavujú mladí hudobní umelci z rôznych krajín Európy, ba i z ďalších kontinentov, sa v dňoch 16.-20. júna začal v Pezinku a v Dolnej Krupej. Tvorivé dielne a semináre, usporiadané v skromných, ale sympatických priestoroch Regionálneho vzdelávacieho centra v Pezinku, priniesli rad nových zážitkov a informácií. Mariann Ábrahánová z Konzervatória B. Bartóka v Budapešti pútavým spôsobom hovorila o klavírnej tvorbe Györgya Kurtága pre deti a mládež, Jerzy Stankiewicz o diele Konstantyho Regameya, poľského skladateľa pochádzajúceho z Ukrajiny a po vojne žijúceho vo Švajčiarsku, o neobvyklých aspektoch kompozičnej pedagogiky som aj ja pridala pár slov. Na prvom koncerte odzneli o. i. v podaní fínskej klaviristky Cecilie Oinas skladby jej krajanov Ville Komppu a Adama Vilagiho, Matej Kozub uviedol *Variácie pre klarinet sólo* od rakúskeho skladateľa Lukasa Haselbocka, Ivan Buffa klavírnu skladbu *Okamih v opále* Švajčiara Olivera Webera a mladý maďarský klavirista

László Borbély výber z cyklu *Játékok (Hry)*. Druhý koncert sa uskutočnil v dolnokrupianskom kaštieli, kde chce Hudobné múzeum opäť oživiť aktivity, ktoré do tohto prostredia s kultúrnou tradíciou patria. Český skladateľ Tomáš Pálka sa uviedol svetovou premiérou svojho 1. *sláčikového kvarteta* v presvedčivej interpretácii súboru v zložení Jitka Škrlavá a autor (husle), Ondřej Štochl (viola) a Sylva Jablonská (violončelo). Z poľských autorov boli na prog-

rame Marcel Chyrznski so skladbou *Quasi Kwazi II* v podaní klarinetistu Mateja Kozuba a Wojciech Widlak so skvelou skladbou *Shortly On Line*, ktorú predviedlo kvinteto v zložení Monika Štreitová (flauta), Matej Kozub (klarinet), Zuzana Slimáková (husle), Pavol Kušík (kontrabas) a Marián Lejava (klavír). Skladba Geralda Rescha z Rakúska s názvom „*zerschneiden, klonen, aufbrechen, beschleunigen*“, *Trio pre klarinet, violončelo a klavír* Bulharky Cvety Dimitrovej a *Sonáta pre fagot a klavír*, ktorej autorkou je Nelly Li Puma z Talianska (ako sólistka sa v nej predstavila Maria Togashi z Japonska) potvrdili šírku záujmov dnešných mladých skladateľov. Slovensko na koncerte reprezentoval Marián Lejava, ktorého skladbu *Moonicall* excelentne uviedla Monika Štreitová.

VLADIMÍR BOKES



III. semináre

Tadeáša Salvu

VENOVANÝ JOZEFOVI MALOVCOVI

V horúcich a sparných júnových dňoch (6. – 8. 6.) sa v krásnom, tichom prostredí kúpeľov Lúčky uskutočnil už tretí ročník **Seminárov Tadeáša Salvu**, ktorého hlavným organizátorom je Akadémia múzických umení v Banskej Bystrici. Na ich počiatku stála myšlienka hudobnej teoretiky Zuzany Matinákovej a Margity Gromovej, sestry Tadeáša Salvu, oživiť a priblížiť mladým hudobníkom tvorbu jedného z predstaviteľov slovenskej hudby druhej polovice 20. storočia. Na základe tejto snahy vznikol prvý ročník Seminárov Tadeáša Salvu, o ktorého hudobnom myslení (podľa samotných organizátorov) sa nateraz veľa nehovorí a ktorého tvorba akoby upadala do polospánku zabudnutia. Už od začiatku sa však zámer začal obohacovať o ďalšie rozmery: v konfrontácii s tvorbou Tadeáša Salvu postupne približovať aj tvorbu iných slovenských skladateľov, prípadne (ako ukázal tento ročník seminárov) rozšíriť tematický okruh aj o skladateľov blízkeho okolia, ktorí boli určitým spôsobom spätí so slovenskou hudbou, alebo jej boli blízki. Možno len dúfať, že budúci ročník, ktorý sa bude odvíjať od folklórnych elementov v hudbe, obsiahne už aj tento zahraničný rozmer.

Vychádzajúc z týchto intencií sa organizatori rozhodli tretí ročník Seminárov Ta-

deáša Salvu venovať slovenskému skladateľovi Jozefovi Malovcovi, ktorého nedožitá sedemdesiatina si tohto roku pripomínať spolu s piatym výročím jeho úmrtia. Semináre Tadeáša Salvu sú podujatím komorným, a tak sa v Lúčkach (okrem študentov AMU v Banskej Bystrici, VŠMU v Bratislave a po prvý raz aj študentov Katedry hudobnej výchovy PF UKF v Nitre) stretli pozvaní hudobní publicisti a teoretici, z ktorých každý určitým spôsobom prezentoval hudobné myslenie Jozefa Malovca i pripomenul odkaz Tadeáša Salvu. Za všetkých by som spomenula vystúpenie muzikológa Ľubomíra Chalupku, ktorý v obsažnej prednáške na tému hravosti Jozefa Malovca objasnil nie každému známy a blízky tvorivý princíp tohto predstaviteľa slovenskej hudobnej avantgardy. Mnohé súvislosti pohnútok tvorby i filozoficko-estetického zázemia Jozefa Malovca poodkryl jeho syn – hudobný skladateľ **Pavol Malovec**, ktorého vklad sa práve v tomto smere ukázal ako neoceniteľný. Názory, úsudky a dedukcie tak dostali nový podtón, nové smerovanie, v mnohom ozrejmujuce myšlienkové zázemie skladateľa. Jozef Malovec sa výrazne zapísal do sféry elektroakustickej hudby na Slovensku, veď na svojom konte má prvú autonómnu

elektroakustická skladbu *Orthogenesis*, ktorá roku 1968 získala aj medzinárodné uznanie v Darmouth College v USA. Na tému tejto časti tvorby Jozefa Malovca zazneli dva príspevky – jeden v podaní **Rudolfa Pepucha**, o druhý pohľad, pretkaný osobnými spomienkami skladateľa a kolegu Ivana Paríka, sa pokúsila **Alena Čierna**. Prekvapením bol fundovaný analytický príspevok študenta AMU v Banskej Bystrici **Petra Azora**, ktorý sa pokúsil priblížiť minulé a súčasné kontexty Malovcovej skladby *Kryptogram I*. Nuž, a nemožno nespomenúť ani príspevok jednej z organizátoriek podujatia, hudobnej teoretiky **Zuzany Martinákovej**, ktorá na záver doplnila a spresnila základné východiská v tvorbe Jozefa Malovca. Príspevky ďalších prednášateľov sa dotýkali osoby Tadeáša Salvu, ktorého úvahy zachytené v *Kronike* predniesli **Ján Dúbravský** a **Margita Gromová**, menej známe pedagogické dimenzie prezentovala **Nora Baranová**.

Autentické prostredie, návšteva rodného domu Tadeáša Salvu a v neposlednom rade aj prítomnosť príbuzných, zviazaných s prezentovanými umeleckými osobnosťami, dávajú celému podujatiu skoro rodinný charakter. Seminár Tadeáša Salvu venovaný Jozefovi Malovcovi bol predovšetkým o hudbe, o objasňovaní stanovísk a názorov na tie etapy vývoja slovenskej hudby, ktoré dodnes nie sú ešte uspokojivo zodpovedané. Nuž a práve autentické svedectvo žijúcich pamätníkov by mohlo pomôcť dokresliť, dotvoriť korektný a pravdivý obraz slovenskej hudby druhej polovice 20. storočia.

AG

Klavírna ORAVA 2003

Ôsmy ročník **Hudobného festivalu Ivana Ballu** sa uskutočnil 27. a 28. mája v Dolnom Kubíne. Vyhlasovateľ súťaže, Ministerstvo školstva SR, týmto podujatím potvrdzuje mimoriadny význam existencie základných umeleckých škôl. Festival je dôležitým začiatkom umeleckej dráhy mladých hudobníkov, o čom svedčí aj mimoriadny záujem zo strany prihlásených. Absolútnym víťazom tohto ročníka sa stal 19-ročný slovenský klavirista **Ján Špoták** zo ZUŠ na Topoľčianskej ulici v Bra-

tislave – Petržalke. Primátor mesta Dolný Kubín mu udelil zvláštnu cenu. Za vynikajúce výsledky v pedagogickej práci dostala pri tejto príležitosti ako jediná klavírna pedagogička ocenenie jeho pedagogička **Mária Vizváriová**. Ján Špoták je absolventom I. a II. stupňa ZUŠ, študuje v 1. ročníku ŠPD (Štúdia pre dospelých), zároveň je i poslucháčom 1. ročníka na VŠMU, odboru divadelný manažment. Nezanedbateľným kritériom v hodnotení odbornej poroty bol aj výber a pochopenie skladieb. Ján

Špoták vo svojom súťažnom repertoári mal zaradené náročné diela F. Chopina a S. Prokofieva.

Súčasťou Festivalu I. Ballu boli Večerné koncerty, na ktorých vystupovali komorné ansámble, sólisti – laureáti súťaží. Klavirista Ján Špoták, čerstvý laureát 2003, vystúpil na večernom koncerte na nádvorí Oravskej galérie a na matiné pre žiakov základných škôl v Mestskom kultúrnom stredisku. Festival už v minulosti upozornil na mnohých mladých umelcov – Martina Baláža z Dubnice, Andreja Krištofa z Ružomberka, Petra Šándora z Bratislavy, Lukáša Oleszeka z Poľska, Mateja Fremľa z Českej republiky.

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

Zlat(é)ovce

A TICHÉ VÝKRIKY...

Ked' som vlani priateľom – vychovávateľom v Detskom mestečku Zlatovce navrhol, aby sme ich tohtoročné 30. výročie oslávili úsmevnou napodobeninou či paródiou televízneho vysielania a nazvali tento program *TV Zlat(é)ovce*, nestretol som sa spočiatku s porozumením. Aké ovce? Deti v Mestečku aj tak neustále narážajú na posmech, podceňovanie, nedávajme týmto postojom zámienku, aby sa vynorili práve v súvislosti s výročím. Darma som vysvetľoval, že „Zlatá ovca“ je bájnny tvor, mýtický cieľ Argonautov, ktorí sa – podobne ako všetci ľudia, spojení veľkolepým zlatoveckým projektom náhradnej rodinnej výchovy – plavia do neznáma za „zlatým rúnom“, ktoré ešte nikto nikdy nevidel, nezískal, hoci sa mnohí pokúšali... Prvé pracovné stretnutie, na ktorom som deťom svoj úmysel predostrel, zvrátilo všetky pochybnosti. Deti porozumeli a – chceli; nechápali to ani v náznačku ako posmech, naopak, zdalo sa im to vtipné.

Príprava jubilejného programu k 30. výročiu však priniesla oveľa závažnejší stret, ktorý takmer otriasol spoluprácou nás, čo do Mestečka dlhé roky prinášame hudbu, svoje nápady s ňou a okolo nej, a našich zlatoveckých priateľov, ktorí v tomto prostredí kladú na oltár všeobecného prospechu, spoločenského dobra kompletnej kapacity a energiu svojich životov...

V mojom scenári vysielania *TV Zlat(é)ovce* sa v určitom momente mala objaviť na scéne skupina „mafianov“ a všetko narušiť, ochromiť. Dal som k dispozícii svoju dosť drastickú pochodovú pesničku zo spevhry pre deti a mládež *Vojna s Bugibusom*, na ktorej práve pracujem, aby skupina chlapcov a dievčat „v čiernom“ na to zatancovala príslušnú kreáciu. Samozrejme, počítal som s tým, že „mafiani“ to nevyhrajú – mali ich vyhnáť deti z rozprávkového „seriálu“ (do projektu ho nezávisle pripravoval kolega Belo Felix), a to nie hocijako, ale spevom a tancom na Joplinov ragtime *Cleopha*. Otextoval som ho takto: „Satan sám je tvoj pán, mafián, zlý mafián! Mafián, vzdaj svoj plán – máš to márne,

mafian!“ Plánoval som cukrované účesy, reťaze, čierne okuliare, dymenie, strobooskop ap. – aby Zlo bolo čo najnaliehavejšie,

aby to bol silný protivník, ktorého sa oplatí hrdinsky poraziť. A to som nemal. Robiť zlo príťažlivým? Veď tým vlastne dáme problematickým zlatoveckým chovancom šancu sa s ním stotožniť, napodobňovať ho! Do poslednej chvíle sme sa v príprave handrkovali, až sa zrodil aký – taký kompromis, ktorý však prešiel nečakanou skúškou...

Deň pred premiérou vyšli v *Novom čase* a *SME* diskreditujúce a skreslené správy



PRIAME VYSIELANIE TV ZLAT(É)OVCE 21. MÁJA 2003. HUDOBNÚ ROZPRÁVKU TROJRUŽA VO FORME TROJDIELNEHO TELEVÍZNEHO SERIÁLU NAŠTUDOVALI BELO FELIX A ELENA BAKOŠOVÁ. SPOLU S DEŤMI ÚČINKOVALI I VYCHOVÁVATELIA DM. VPRÁVO TELEVÍZNE ŠTÚDIO S DVOJICOU MODERÁTOROV – ŠTEFANOM BUČKOM A OBYVATELKOU DM MIRKOU.



REALIZAČNÝ TÍM PROGRAMU TV ZLAT(É)OVCE NA JEHO PRÍPRAVE PRACOVAL CELÝ ROK.

o incidente, ktorý sa v Mestečku odohral už dávnejšie. Spurný pubertálny chovane vyprovokoval vychovávateľa k fyzickému trestu; situáciu využila skupina ľudí, čo už dávnejšie bola v spore s terajším vedením a zinscenovala škandál. Všetko bolo riadne vyšetrené, riaditeľ Detského mestečka (DM) disciplinárne zakročil, kauza však doteraz spočívala na súde pre protirečivé svedectvá, najmä detí. Spomínané noviny (podobne ako neskôr, už po oslavách, šot TV Markíza) prevzali jednostrannú verziu, ktorá DM Zlatovce stavia do svetla „väzenského“ zariadenia, kde sú deti týrané a zneužívané. Druhá strana nedostala najmenšiu šancu sa brániť...

V takejto súvislosti sme vpadli do predpremiérovej atmosféry. Mestečkom sa šírila poplašná správa, že v priebehu programu *TV Zlat(é)ovce* dôjde k provokácii; vybraní chovanci narušia predstavenie a – povedzme, že nemenovaná – televízia to na tvári miesta nakrúti ako dôkaz, potvrdzujúci novinárske útoky. Nikdy som ešte nezažil tak mrazivú zhodu svojej autorskej vízie a reality... Napriek chvíľkovej úzkosti z toho, kam až môže siahť egocentrizmus a vzájomné



VYHNAŤ ZLYCH „MAFIÁNOV“ Z TELEVÍZNEHO ŠTÚDIA PRIŠLI POMÔČ AJ ČLENOVIA SKUPINY FUNNY FELLOWS. PO VÍŤAZNOM „BOJI“ ZASLÚŽENÁ ODMENA (NAMIESTO HONORÁRU).

nepochopenie, najmä ak sa na nich chladne priživí „mafiánsky“ kalkul, sme sa prinútili dotiahnuť celoročnú prácu do konca. Projekt sa vydaril, mal úspech; „mafiánov“ sme vpustili i vyhnali, provokácia z hľadiska sa nekonala... Ale aj tak – tieň zostal a všeličo bude treba prevetrať, vysvetliť, aby spolupráca, ktorej som v DM garantom i výdatným podielníkom už 27 rokov, mohla pokračovať.

Dvadsaťsedem rokov... To je priestor takmer jednej celej generácie. Deti, s ktorými som sa od druhej polovice 70. rokov hrával s hudbou, ktorým som s výdatnou pomocou Silvie Petrovičovej a neskôr (až dodnes) Evy Čunderlíkovej priviedol a predstavil pestrú plejádu slovenských skladateľov, interpretov – sólistov, komorných telies, súborov (mali sme tam dokonca SLUK či Warchalovcov), tie deti sú už dávno dospelé a majú vlastné rodiny. Občas daktoré stretnem a radi spomíname... Poriadne odrástli aj ich deti – pamätníci prvých veľkých výročných „galaprogramov“, ktorými sme od roku 1995 nahradili pôvodné formy kontaktu a ku ktorým som prizval aj ďalších stálych umeleckých a pedagogických spolupracovníkov podobnej „krvnej skupiny“; z nich najpovolanejší, B. Felix a F. Ďuriač sa už tiež stihli stať „domácim inventárom“ – Ferko, vďaka muzikálovej charizme, dokonca idolom!

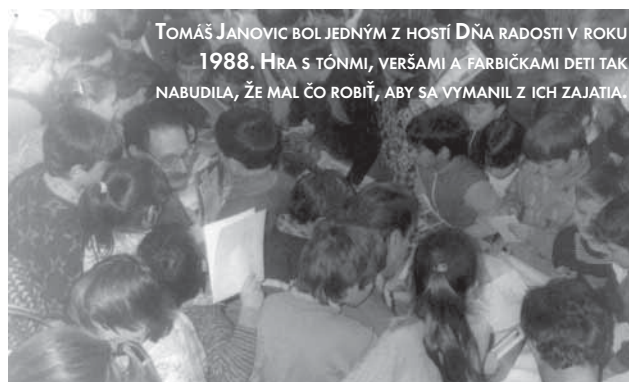
Pritom Mestečko akoby sa nemenilo: tváre detí, ich úsmevy, otázky, reakcie sú stále rovnaké... V tejto zdánlivej nemennosti prostredia sa však skrývali – a ako čerstvo ukázala spomenutá „mafiánska“ epizóda – doteraz skrývajú mnohé nástrahy. Chcem spomenúť dva problémy, ktoré Mestečko napriek zrelosti a modernosti svojej výchovnej koncepcie doteraz celkom nezvládlo: problém postoja voči vychovávateľským párom, ktoré dosiahnu penzijný vek a musia odísť, a oveľa subtilnejší problém detí, ktoré sa na jednej strane nikdy celkom nestotožnia s náhradnou mestečkovou rodinou, snívajú tajné, nejednoznačné sny o svojich skutočných rodičoch, no na strane druhej milujú svoje „tety“ a „ujov“, chcú sa k nim vracieť, chcú k nim trvale patriť a dohromady naozaj tvoriť jednu „veľkú rodinu“! Ide to ťažko: legislatíva

je sterilná a necitlivá. Aj peňazí je čoraz menej...

Ako sa v Mestečku nakoniec vyrieši trápenie „starých rodičov“, to veru neviem



TAKTO SME ZAČÍNALI (1976). PRVÉ STRETNUTIA S HUDBOU SA ODOHRÁVALI V TRIEDE V HUDBNOM KRÚŽKU. BOLÍ NIELEN UŽITOČNÉ, ALE AJ VESELÉ.



TOMÁŠ JANOVIC BOL JEDNÝM Z HOSTÍ DŇA RADOSTI V ROKU 1988. HRA S TÓNMI, VERŠAMI A FARBIČKAMI DETI TAK NABUDILA, ŽE MAL ČO ROBIŤ, ABY SA VYMANIL Z ICH ZAJATIA.



ANDREA ŠESTÁKOVÁ A ALOIS MENŠÍK BOLÍ V ROKU 1980 HOSTAMI V HUDBNOM KRÚŽKU.



MOYZESOVO KVARTETO NA KONCERTE V ROKU 1987.

a netrúfam si predvídať. Na odvrátenú stranu vzťahu detí a vychovávateľov som nevdojak narazil už v 80. rokoch. Natočili sme vtedy s režisérom Floreánom podľa môjho scenára krátky film *Tiché výkriky* a do-

dnes ho považujem za jeden z najpravdivejších výsledkov svojej doterajšej mestečkovej misie... Je založený na konfrontácii segmentov z mojej detskej hudobnej hry *O červenom jablčku*, pripravenej hudobne, scénicky, výtvarne samotnými deťmi, s vnútornými monológmi jej hlavných protagonistov, ktoré sme po dôkladnej psychologickojej expertíze a príprave nahráli vopred – podaktoré aj skrytým mikrofónom... Dodnes mám doma dve mg kazety, plné „tichých výkrikov“ týchto detí, vyvierajúcich z ich nepredstaviteľných zážitkov a skúseností s krutosťou, zlobou, egoizmom, nezrelosťou vlastných rodičov. Vybrali sme len zopár „jedovatých kvapiiek“, aby ako „cantus firmus“ podporili rozprávkovú projekciu problému, príbeh o krutej macoche, nevšímavom otcovi a falošnej nevlastnej sestre, ktorý v mojej hre *O červenom jablčku* prežíva sirôtka Zuzanka...

Pri nakrúcaní filmu sa deti na jednom mieste vzbúrili a nechceli ďalej pokračovať; vtedy, keď nešťastná Zuzanka, ktorú macocha, sestra a otec nespravodlivo obvinia a vyženú z domu, má

spevom na motív Grešákovej „antiuspávanky“ zo *Zuzanky Hraškovie* vyvolávať z hrobu svoju matku... Deti o tejto scéne vopred nevedeli; režisér si od toho sľuboval srdcervúce efekty. Nestalo sa. Odpoveďou bolo spočiatku mlčanie, potom výčitka: „Ujo Hatrík, my v tom ďalej nehráme, oklamal si nás. Sľuboval si nám rozprávku, a toto je balada!“

Nakoniec sme film dokončili, pravdaže – malí herci pochopili, že ho robíme najmä kvôli dospelým: aby sa spamätali a prestali deťom ubližovať... Po premiére v trenčianskom kine mi vacerí vychovávateľa povedali, že je to pravdivé, ale viac to vidieť nechcú, lebo si uvedomili, že ich ťažká práca je v jadre vlastne márna...

Za tie roky som sa veľaokrát presvedčil, že ich pesimizmus nezodpovedá skutočnosti. Každý, kto týmto deťom odovzdá kus seba, vy-
chyľuje ich temný osud smerom ku svetlu, aj keď niekedy iba o kúsok. Som šťastný, že to môžem aspoň trochu robiť i ja, a hrdý, že mi v tom pomáha – hudba ...

JURAJ HATRÍK

SPOMIENKA...

Aladár Móži

1923 – 1989

Tento rok ponúka dvojité spomienku na **Aladára Móžiho** (21. máj 1923 – 24. január 1983), hulinu – sólistu, dlhoročného koncertného majstra Symfonického orchestru Slovenského rozhlasu, zakladateľa a primára Slovenského kvarteta, skladateľa a upravovateľa husľových skladieb, pedagóga na Konzervatóriu a VŠMU v Bratislave. Pri návšteve jeho manželky, klaviristky Danice Móžiovej, sme začali spomienkami na mladosť manželských i umeleckých partnerov:

Ako ste sa, pani Danica, spoznali s Aladárom Móžim?

Obaja sme mali vystúpenie v rozhlase. Ali, študent 6. ročníka v triede T. Gašparka, účinkoval v orchestri, ja, žiačka A. Kafendovej, som mala sólové vystúpenie. Po koncerte sa ma spýtal, či ma môže odprevadiť. Súhlasila som. Mala som 16 rokov, Ali bol o päť rokov starší. Naša známosť prerástla v lásku – a roku 1948 sme sa vzali.

Manžel pochádzal z hudobníckej rodiny a bol najstarší zo siedmich detí. Ako malý chlapec sa začal učiť na heligóne, neskôr na cimbele. Po návrate z vojenčiny, kde pôsobil v kapele, založil vlastný súbor a s ním pôsobil v Hamburgu a vo Viedni. Po prvej svetovej vojne sa Móžiovi definitívne presťahovali do Bratislavy. Na husliach začal päťročného Aliho učiť otec. V štúdiu pokračoval súkromne, od roku 1938 na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave (roku 1941 premenovanej na Štátne konzervatórium) u českého huslistu a pedagóga Gustava Náhlavského, po dvoch rokoch prešiel do triedy Tibora Gašparka. Štúdium ukončil roku 1945 s výborným prospechom – uvedením *Husľového koncertu D dur* od P. I. Čajkovského. Ako člen rozhlasového orchestru pokračoval v štúdiu hudby na viedenskej Akademie für Musik und darstellende Kunst u svetoznámeho W. Schneiderhana, ktorého spoznal v Bratislave a štúdiá tu ukončil tiež s vyznamenaním. Od každého z pedagógov si odniesol prvky istého štýlového smerovania a školy – českej, francúzskej, belgickej a nemeckej. O interpretácii sa veľa naučil aj od dirigentov...

Vráťme sa k rodine Móžiovcov: Boli všetci aj bratia hudobne nadaní?

Áno. Najstarší Július bol od Aladára starší o 15 rokov. Študoval husle a dirigovanie na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave, potom v štúdiách pokračoval u J. Hubaya v Budapešti. Bol skladateľom, hudobným pedagógom a riaditeľom Hudobnej školy v Nových Zámkoch, huslistom bratislavského rozhlasového orchestru, po vojne vedúcim zábavného orchestru PKO v Bratislave, dirigentom SLUK-u a patrila k zakladajúcim členom Slovenskej filhar-



Foto: Archiv

mónie. Mladší brat Štefan bol vynikajúci klavirista, absolvent Fica Kafendu na Hudobnej a dramatickej akadémii. Po udelení štipendia mesta Bratislavy odišiel do Prahy, kde študoval klavír u Karla Hoffmeistera, dirigovanie u Pavla Dědečka a kompozíciu u Vítězslava Nováka. Roku 1945 emigroval do Švajčiarska a neskôr žil v Clevelande (USA).

Na akých husliach hral Aladár Móži?

V dôsledku finančnej situácie v rodine si dlho nemohol kúpiť poriadny nástroj či kvalitné struny. Po skončení konzervatória vlastnil „wilmannky“ z nástrojárskej dielne Osvalda Wilmanna, známeho bratislavského husliara, kde sa rád zastavil a porozprával sa s majstrom. Časom mu rodičia jedny wilmannky kúpili. Keď však učil Móžiho otec hrať na cimbele istého

právnik, ten ho prehovoril, aby mu wilmannky predal. Možno dúfal, že sa na nich naučí hrať tak virtuózne ako Ali, ktorý ale zostal bez kvalitného nástroja. Vybral sa do Prahy, k nástrojárovi Karlovi Vávrovi, dúfajúc, že u neho kúpi dobré husle. Vávra mal práve na predaj vynikajúce starotalianske husle zn. Galiano od Josefa Suka. „Galianky“ boli veľmi drahé. Nakoniec mu peniaze na ne požičali moji rodičia, u ktorých sme sedem rokov ako mladí manželvia bývali. Manžel svoje talianske husle starostlivo opatroval, cvičil a hral väčšinou len na nich – a nikdy ich nenechal bez dohľadu. Hoci mal počas života viacero nástrojov českých majstrov, najradšej mal galianky.

Ako si spomínate na manžela?

Bol umelcom telom a dušou, navyše sršal vtipom, takže ho mali v spoločnosti radi. Bol veľmi ľudský... Na jeho hodinách bol systém „otvorených dverí“, takže to boli vlastne semináre o husľovej hre. Snažil sa obstarat žiakom aj dobrý, nie veľmi drahý nástroj. Výhodou bolo, že ako výkonný umelec mohol žiakom všetko predhrávať, čím si u nich získal neobyčajný rešpekt. Na konzervatóriu učil 19 rokov (1955-1974), po návrate z Japonska (1979-1982) vyučoval na VŠMU (1974-1982).

Ktorých jeho žiakov nám pripomeniete?

Prvým bol Pavol Farkaš, ktorého manžel vychoval ako svojho zástupcu na poste koncertného majstra v rozhlasovom orchestri – teraz pôsobí v USA. Pyšný bol na Viktora Šimčíka, jeho odchovancami sú Selig, Gréner (Musica aeterna), Fedor (USA), Illéš (t. č. v Holandsku), Eva Baloghová, (v Nemecku), Skarba (vo Francúzsku), Torok (Musica aeterna) a ďalší...

Rozsiahly repertoár Aladára Móžiho si vyžadoval zrejme neustále štúdium.

Okrem dlhoročného pôsobenia v rozhlasovom orchestri bol sólistom, účinkoval na recitáloch, nahral desiatky platní pre domáce i zahraničné vydavateľstvá a ako zakladateľ a primárus Slovenského kvarteta bol jeho dušou.

Manžel veľa pracoval, no štúdium nových skladieb mu išlo veľmi rýchlo. Napríklad kvartetá zvládol čítaním partitúr v posteli... Po jeho smrti boli u nás jeho kolegovia zo Slovenského kvarteta a zaujímali sa o notový archív, ktorý manžel budoval desaťročia. Boli prekvapení, že nemal v notách nijaké poznámky. Ali mal všetko v hlave...

V jednej rozhlasovej relácii spomínal dirigent Ondrej Lenárd, že Aladár Móži ako koncertný majster rozhlasového orchestru často pomáhal mladým dirigentom...

Keď došlo na orchestrálnej skúške k nejakému napätiu či problému, manžel ako skúsený koncertný majster a nekonfliktný

typ zvykol dirigentovi povedať: „Vieš čo? Daj si kávičku a ostatné nechaj na mňa!“ O chvíľu problém vyriešil a po návrate dirigenta mohla skúška pokračovať. Mal skúsenosti z orchestrálnej praxe. Za šéfovania Otakara Trhlika dokonca aj dirigoval, ale sústavne sa mu pre zdravotné problémy nemohol venovať. Pri dirigovaní by sa bol fyzicky zničil ešte oveľa skôr. Svoje hudobné predstavy maximálne realizoval v Slovenskom kvartete. Komorná hudba bola jeho snom a spôsobom sebarealizácie od študentských čias. Už na konzervatóriu hral v kvartete, roku 1957 vzniklo z jeho iniciatívy Bratislavské kvarteto, premenované roku 1964 na Slovenské kvarteto. Len s ním nahral 31 gramoplatní pre domáce i zahraničné vydavateľstvá. Pre rozhlasové spoločnosti doma a v zahraničí zanechal Slovenské kvarteto 67 nahrávok, v televízii 34 nahrávok... Nahral aj 14 sólových platní, spolupracoval na desiatkach orchestrálnych nahrávok. Mnohí skladatelia kvartetu či priamo jemu skladby dedikovali. Rád uvádzal slovenskú tvorbu doma i v zahraničí, čo považoval za samozrejmosť.

Mali ho kolegovia radi?

Myslím si, že áno – najmä v dnešnom SOSR-i, kde bol koncertným majstrom od roku 1949 až do svojej smrti mal prirodzenú autoritu, navyše každú spoločnosť obveseľoval svojím humorom.

V istej etape života ste – ako klaviristka – s manželom spolupracovali...

Áno, ale až neskôr. Keď boli deti malé, musel byť niekto doma a starať sa o rodinu. Preto manžel dlhé roky účinkoval najmä s klaviristami Michalom Karinom a Štefanom Némethom-Šamorínskym, s ktorými dvakrát nahral všetky Beethovenove husľové sonáty, ale aj iné diela klasicizmu a romantizmu. Rád účinkoval aj s Milošom Váňom a Rudolfom Macudzinskim. Neskôr sme spolu často účinkovali – doma i v zahraničí, máme aj spoločné nahrávky...

Dôležité pre A. Móžiho bolo pôsobenie v USA a Japonsku...

V USA bol tri mesiace – na prelome rokov 1974-75. Učil v East Lansing na Michigan State University a súčasne mal niekoľko úspešných koncertov. Hoci dostal ponuky na predĺženie pobytu, domáce úväzky mu to neumožnili. Japonský pobyt mu sprostredkoval Ladislav Mokrý, vtedajší riaditeľ SF. Boli sme tam obaja – od apríla 1978 do konca marca 1979. Manžel bol koncertným majstrom Yomiuri Nippon Symphony Orchestra v Tokiu. Pri odchode ho menovali za čestného a stáleho koncertného majstra tohto telesa, ktoré počas jeho pôsobenia postúpilo v konkurenčnom boji deviatich profesionálnych orchestrov na prvé miesto. V Tokiu sa čoskoro presadil aj ako sólista a umelecký vedúci komorného orchestra Harmonia Nova a sláčikového kvarteta. Bol aktívny pedagogicky – dokonca ho menovali za čestného profesora Tokyo College of Music. Vyšli mu v licenci aj dve

sólistické platne prebraté z OPUS-u. Dostal tiež ponuku od televíznej spoločnosti NTV na celovečerný koncert, na ktorom okrem Vivaldiho a Bartóka úspešne uviedol aj Suchočovu *Fantáziu a Burlesku*, resp. *Sonátu op. 11*. Napriek veľkej pracovnej vyťažnosti bol v Japonsku šťastný. Boli to asi najkrajšie mesiace nášho života.

Ktoré manželove nahrávky si aj po rokoch rada vypočujete?

Jeho sólové platne a nahrávky Slovenského kvarteta, kde mohol ako primárius dokonale realizovať svoje muzikantské predstavy.

Aladár Móži zomrel pomerne skoro a nečakane – šesťdesiatročný. Čo spôsobilo jeho náhly odchod?

Lekár mu stále zdôrazňoval, že pre zdravotné problémy by nemal toľko pracovať a mal by sa viac šetriť. Ale on si nevedel nič z muziky odpustiť. Vždy mi hovoril: „Zomriem ako vojak na bojisku“. Poslednou bodkou za jeho účinkovaním bol koncert na počesť Igora Stravinského v Mozartovej sále dnešného Rakúskeho veľvyslanectva, kde vystupoval so Slovenským kvartetom. Cítil sa mimoriadne zle. Koncert dokončil vyčerpaný, zakrátko sa jeho stav výrazne zhoršil a v januári 1983, napriek snahe lekárov a hospitalizácii, ktorej sa navyše dlho vzpíeral, zomrel. Uhlral sa k smrti...

PRIPRAVILA TERÉZIA URSÍNYOVÁ

HVIEZDY bielych nocí

Svetový orchester za mier je celý názov medzinárodného orchestra, ktorý bol založený v roku 1995 pri oslavách 50. jubilea Organizácie spojených národov. Vtedajší generálny sekretár OSN Boutros-Boutros Ghali oslovil svetoznámeho dirigenta Sira Georgea Soltiho, aby zostavil a viedol toto teleso. Solti ponuku prijal a dirigoval v Ženeve prvý koncert tohto orchestra. A aj keď zabezpečenie chodu takéhoto telesa predstavuje veľmi komplikovanú manažérsku prácu, ohlas na koncert bol natoľko výnimočný, že bola prijatá ďalšia ponuka, ktorou bol otvárací koncert festivalu v Baden-Badene v novopostavenom Festspielhaus-e. Koncert sa konal o tri roky, nedirigoval už Solti, ktorý v septembri 1997 zomrel, ale šéfdirigent Mariinského divadla v Petrohrade Valerij Gergiev. A keďže spolupráca orchestra s novým dirigentom bola vynikajúca,



AUTOR ČLÁNKU V ROZHOVORE
S MAJSTROM V. GERGIEVOM.

pokračovala o ďalšie tri roky na festivale v Londýne.

Posledným vystúpením Svetového orchestra boli dva koncerty, ktoré sa konali v máji tohto roku v Petrohrade a v Moskve, a na ktorých som sa zúčastnil ako člen kontrabasovej skupiny. A bola to naozaj skvelá príležitosť, lebo vyše 100-členný orchester

to“. Inak nálada mimo skúšok bola uvoľnená a veľmi priateľská. Mali sme možnosť porozprávať sa napríklad pri spoločnej prehliadke Ermitáže, cárskeho sídla v meste Puškino, alebo po koncertoch na recepciách.

Len majstra Gergieva bolo vídať zriedka, on totiž, okrem absolvovania týždňa so

chestra. Ako nám ruskí kolegovia potvrdili, je to dnes špičkový ruský orchester, ktorý spolu s Valerijom Gergievom vystupuje na najvýznamnejších pódioch, alebo v rámci celého ansámbľu Mariinského divadla v najvýznamnejších operných domoch.

Gergiev popri svojej nevšednej pracovnej vyťaženosťi doma v Petrohrade je navyše prvým hosťujúcim dirigentom v Metropolitan Opere v New Yorku. Pritom keď ho vidíte dirigovať, sála z neho energia, ktorá niekedy orchester doslova elektrizuje.

Po našom moskovskom koncerte sa náš pobyt v Rusku nachýlil k záveru. Lúčili sme sa navzájom, podávali si ruky, štrngali si moldavským vínom... V skrumáži tiel gratulantov a ich fotobleskov som sa i ja dostal k majstrovi Gergievovi a keď som mu odpovedal, v ktorom orchestri hrám, ihneď si spomenul na Slovenskú filharmóniu, ktorú kedysi dirigoval. Pýtal sa tiež na nášho bývalého riaditeľa dr. Ladislava Mokrého a spomínal, že v Bratislave bolo „óčeň veselo“. Rozlúčili sme sa s tým, že by bolo dobré opäť niečo podniknúť a obnoviť starú spoluprácu. Ja si veru tiež myslím, že by to bolo „óčeň“ dobré a stálo by to určite zato.

RASTISLAV SOKOL



SVETOVÝ ORCHESTER ZA MIER...

Foto J. WALDMANN

pozostával z vynikajúcich hráčov zo 60-tich orchestrov vrátane tých najslávnejších, a zo 45-tich krajín Európy, Ameriky a Japonska.

V Petrohrade sme hrali v rámci festivalu **Hviezdy bielych nocí**, ktorý bol tohto roku súčasťou veľkolepých osláv 300. jubilea tohto krásneho historického mesta.

V Moskve sme hrali na záverečnom koncerte Paschálneho festivalu v novopostavenom a veľkolepom Moskovskom medzinárodnom dome hudby.

Program bol náročný – F. Mendelssohn Bartholdy: *Ouvertúra a Scherzo* zo scénickej hudby *Sen noci svätéhojána*, R. Strauss: *Don Juan*, S. Prokofiev: *Óda na koniec vojny* a I. Stravinskij: *Petruška*. Koncert prenášala ruská televízia a live nahrávku zabezpečovala firma DECCA.

A môžem povedať, že už od prvej skúšky bolo počuť skvelé sólistické vstupy dychového nástrojov a kompaktný zvuk sláčikov, čo svedčilo o tom, že každý prišiel zodpovedne pripravený. Ale skúšky boli aj tak náročné, pretože dať dokopy a do detailov vycizelovať *Petrušku*, je náročná úloha i pre najlepšie orchestre. Nikto preto nereptal ani na trojhodinovej generálke, ktorá skončila ani nie hodinu pred koncertom. Nazdávam sa, že každý hráč cítil zodpovednosť za výkon orchestra, ktorý sa zídne raz za tri roky, tiež za to, aby obstál pred kolegom pri pulte, ktorý hrá skvele, a vôbec preto, že naše povolanie „stojí za



JEDNO Z VYSTÚPENÍ...

Foto J. WALDMANN

Svetovým orchestrom, absolvoval operné predstavenie vo svojom Mariinskom divadle, skúšku a koncert s Vadimom Repinom tiež v Petrohrade, ďalej koncert na Deň víťazstva na námestí v Moskve, ktorý mal úplne iný program než koncert, ktorý dirigoval ešte v ten istý večer v Čajkovského sieni Moskovského konzervatória. Na tomto koncerte som bol a viem, že v mojej pamäti ešte dlho zostane zvuk, ale tiež vizuálny dojem huslistov Gergievovho or-

K A L E I D O S K O P

Bratislavský chlapčenský zbor s dirigentkou Magdalénou Rovňákovou sa vrátil z úspešného turné po Kalifornii. V chrámoch v San Francisku, Stocktone a Los Angeles odzneli v podaní telesa sakrálna skladby slovenských a svetových autorov.

REAGUJETE ...

Vážení čitatelia, do redakcie nám chodí pomerne dosť listov. Reakcie s vyjadrením súhlasu, podpory, priazne, ale aj s obsahom so záporným nábojom. Netreba, samozrejme, opakovat', že každá informácia, odozva, pripomienka – pokiaľ je konštruktívna, je pre nás, pre našu prácu vítaná a prospešná.

Z pošty ostatného obdobia sme sa rozhodli dnes uverejniť dva príspevky, ktorých obsah nás veľmi teší. Ich autorkami sú totiž naše mladučké čitateľky, ktoré hrdo reprezentujú tú časť mladej generácie, pre ktorú trvalé hodnoty – umenie, hudba predstavujú centrum pozornosti...

... Ďakujem Vám za plnohodnotný hudobný časopis, ktorý vydávate. Vždy si v ňom nájdem rôzne zaujímavosti a informácie o klasickej hudbe. Osobitne Vám chcem poďakovať za rubriku *Hudobné divadlo*. Je chvályhodné, že sa ako jediný slovenský časopis venujete aj problematike hudobno-dramatického umenia doma i vo svete. Verím, že si aj naďalej zachováte svoju vysokú kvalitu a budete čitateľov obohacovať o nové cenné vedomosti...

... mám 15 rokov. Hoci mám dosť poškodený zrak (nosím – 11 dioptrií), venujem sa umeniu. Literárne tvorím (poézia, próza), maľujem, rada čítam literatúru faktu. Mojou azda najväčšou záľubou je vážna hudba, konkrétne opera. V tejto oblasti sa vzdelávam cca 6 rokov. Okrem spevu árií sa venujem aj písaniu hudobných recenzií a kritík. Niektoré svoje práce publikujem v regionálnej tlači.

Nedávno som sa zúčastnila predstavenia Pucciniho *Tosky* v Opere SND, keďže prvú slovenskú scénu veľmi rada navštevujem. Vlastné postrehy z inscenácie Vám zasielam vo forme recenzie...

... Želám Vám všetkým veľa osobných i pracovných úspechov, tvorivého elánu a radosti z hudby. Nech si Hudobný život udrží svoju pozíciu na trhu, presýtenom priemernými bulvárnymi periodikami....

Tvrdenie, že čas je najlepším kritikom, možno v prípade Pucciniho *Tosky* považovať za mimoriadne oprávnené. Súdobé recenzie sa dnes, po vyše 100 rokoch od premiéry, javia ako rozkošný žart. Nečudo, veď *Tosca* bola na vtedajšie časy odvážnym sklbením bel canta a verizmu, minulosti a budúcnosti. A brilantná charakterokresba postáv, dojemná hudba či psychologický konflikt v kontexte historických udalostí Ríma však dnes nadchýna. Presnejšie – nadchýna, ale aj poburuje... Napriek tomu *Tosca* stále patrí do kmeňového repertoára divadiel, je zárukou diváckeho úspechu. Svedčia o tom nové uvedenia, koncerty,

produkcie. Aj na Slovensku sa dielo Giacomu Pucciniho, nesúce punc talianskej dynamiky, teší veľkej obľube. Iste, popri *Bohème* a *Plášti* má v repertoári Opery SND miesto aj Pucciniho piata javisková práca.

Tosca (21. 2.) zaujala excelentným obsadením. **Lada Birjucovová** v titulnej úlohe, Scarpia **Zoltána Vongreya** a svetoznámy **Peter Dvorský**. Ktože by neodolal a nešiel by si vypočuť tenorovú legendu našej chýrnej vokálnej školy? Žiaľ, sklamanie nasledovalo ihneď po nahliadnutí do bulletinu. Dvorský je očividne indisponovaný, keďže namiesto neho spieva Cavaradossiho **M. Lehotský**. Zmocnila sa ma obrovská zvedavosť: ako sa mladý tenor vysporiada s rolou? Bude jeho výkon, a vôbec hudobno-dramatický prejav akceptovateľný? Záskok za špičkového speváka, akým maestro Dvorský nepochybne je, znamená vystaviť sa ostrej kritike. Určite i porovnávaníu interpretácií. Tenorista Lehotský ukázal, že má inteligentnú techniku, hlas skôr „leggiero“ alebo „lirico“ odboru a veľmi dobré výšky. Spevák Lehotský podal vzhľadom na svoj vek skvelý výkon... Barytonista **Zoltán Vongrey** je sólistom opery v Banskej Bystrici. Jeho vystúpenie na doskách prvej scény bolo zaujímavým pokusom. Nie však najšťastnejším... Predstaviťelka hlavnej hrdinky **Lada Birjucovová** mi miestami priam vyrážala dych. Tu niet čo vytknúť: sopranistka disponuje dramatickým, až mrazivým tónom a bezchybnými výškami expresívneho pucciniovského partu. Nechýbalo však ani bezchybné frázovanie a sugestívne herectvo... Dirigent **Rastislav Štúr** trochu upustil od transpozícií a *Tosca* s vyššou dávkou realizmu vyznela prirodzenejšie. Štúr modeloval pucciniovský orchester veľmi plasticky, lyrizoval v *Prelúdiu* k III. dejstvu. Hoci scénickou oporou sú predsa len sólisti, scénografia podľa svojej kvality dokáže posúvať úroveň predstavenia podstatne výrazne: často nízko. Našťastie, nie je to prípad bratislavskej inscenácie. Réžia **M. Fischera** a scénická výprava *Toske* rozhodne neublížili, naopak. Vizualizácia Pucciniho hudby ma v tomto prípade uspokojila.

Domnievam sa, že celá opera ako kompaktný celok sa niesla v duchu reality, v rozpore medzi zábleskami romantizmu, počiatkami verizmu a tradíciou bel canta. Tu niekde patria vtipné, žiarlivostné scénky I. dejstva, ktoré však strieda kruté II. dejstvo. *Tosku* možno definovať ako operu protikladov, a hoci je to len hypotéza, prehnaná režížná kontrastnosť by dielu uškodila. Nestotožňujem sa s modernými režížnými gýčmi, preto treba poznať mieru.

... Neexistuje objektívna kritika. Niektoré detailom prisudzuje menší význam, iný väčší. Každý návštevník (nielen muzikológ) má individuálne požiadavky, posudzuje naštudovanie zo svojho zorného uhla. Zohľadňuje okolnosti a zatracuje fakty. Aj ja som *Tosku* hodnotila podľa svojho osobitého „modelu“, aký – pochopiteľne – považujem za oprávnený.

Píšuc na margo predstavenia opery *Tosca* dodávam, že napriek diametrálne odlišným názorom azda všetci poslucháči odchádzali z divadla spokojní. (S výnimkou tých, čo čakali extra výkon Petra Dvorského). Ale ja sa priraďujem medzi tých „spokojných“. Vypočuť si dielo, ktoré vďaka strhujúcej melodike i deju patrí k najobľúbenejším dielam opernej literatúry, sa predsa vždy oplatiť...

LUCIA TAKÁČOVÁ

POSTREHY (NIELEN) O HUDBE

Hoci som len študentkou konzervatória, myslím, že táto skutočnosť nie je prekážkou pri vyjadrení vlastných názorov, postojov k hudbe, pocitov, dojmov z vnímania toho, čo sa ukrýva vo voňavých tóňach tónov. Vyjadriť krásu hudby slovami je nemožné, no nemyslím, že je zbytočné reflektovať pocity plynúce z vnímania a prežívania hudby. Myslím, že len tak možno dospieť k určitému stupňu poznania.

Hudba má mnoho nádherných vlastností, ktoré stoja za to, aby ich človek objavil, pochopil a najmä prijal za svoje, aby sa dokázal podeliť s inými ľuďmi...

...človek nejestvuje na tomto svete len preto, aby nachádzal čosi nové, nepoznané, čo môže vzbudiť senzáciu a posunie ľudské myslenie a konanie na vyššiu úroveň, ale je tu aj preto, aby znovu pripomínal a znovu objavoval to, čo už bolo niekým dávno objavené a poznané, pretože ľudia zvyknú často zabúdať...

...Dlho som hľadala zmysel hudby a našla som niečo, čoho si boli vedomí už dávno predou mnou, čosi, čo je slovami ťažko vyjadriteľné, no človeku dáva pocit slobody a naplňa jeho dušu šťastím...

...Hudba je ako prameň, či studňa so životodarnou vodou, ukrytou hlboko pod nánosmi púštnych dún. Umelcom je ten, kto vodu vytrvalo hľadá, hoci aj za cenu neúspechov a vynaloženia obrovského úsilia potrebného na jej objavenie, pretože vie, že tá voda mu dá život. Myslím, že skutočné hodnoty nemožno nájsť na povrchu...

...Výnimočný talent neslúži človeku na to, aby ho využíval pre vlastnú pýchu. Mať talent považujem za veľkú výzvu a zodpovednosť prostredníctvom neho naplniť poslanie, pre ktoré žije tu – na Zemi...

JANKA MIKUŠOVÁ

MINIPROFIL HŽ • PETER KATINA • AKORDEÓN

- nar. 1975 Topoľčany
- štúdiá: VŠMU Bratislava, Academy of Music Odense, Dánsko (Carl Nielsen)
- súťaže: Dyremose Prizen Birkerød, Dánsko (3. cena); Grand Prix de l'accordéon Andrezieux-Boutheon, Francúzsko (laureát) 1994; Accordion International Reinach AG, Švajčiarsko (3. cena); C. I. A. Coupe Mondiale Dunajská Streda (1. cena) 1996
- ceny: Ministerstva školstva SR (1997); Grand Prix Ľudovej banky vynikajúcim absolventom VŠMU (1998)
- festivaly: Topoľčianska hudobná jar (1996, 2001); Medzinárodný akordeónový festival Bratislava (1997); Ny musik i Birkerød, Dánsko (2000); Dani Harmonike Smederevo, Srbsko (2003)
- koncerty: Dánsko, Nemecko, Maďarsko, Srbsko, Slovensko

Na váš posledný koncert v Mirbachovom paláci v máji t.r. boli priaznivé ohlasy. Hudobná kritika vyzdvihla najmä váš neobvyklý vzťah k tvorbe hudobníkov súčasnosti. Ktoré diela ste priniesli bratislavským poslucháčom a v čom spočíva váš vzťah k modernistom?

Do svojho programu v Mirbachovom paláci som zaradil ako obvykle skladby, ktoré boli napísané pre akordeón. Je to nástroj, ktorého literatúra má ťažisko práve v modernej hudbe. Zatiaľ čo pri transkripciách treba dbať na zvukový ideál originálu, pri pôvodných skladbách je väčšia flexibilita výberu a tvorivá sloboda. Hral som diela Leifa Keysera, Yuji Takahašioho, Benta Lorentzena, Edisona Denisova a Pera Norgarda. Práve jeho skladba *Nine friends* bola pre mňa o to významnejšia, že som ju premiéroval a pri jej štúdiu som spolupracoval s autorom.

Hráte na gombíkovom nástroji. Nie je to dnes už neobvyklé?

Prešiel som pôvodne z klávesového na gombíkový typ nástroja, ktorý je ľahšie ovládateľný, má väčší rozsah aj možnosti repertoáru. Najprirodzenejšia podoba je gombíkový akordeón, oba však existujú popri sebe. Hráam na nástroji Pignini Sirius z Talianska.

S akordeónom ste sa stretli už v detstve, váš otec a starý otec hrávali na harmonike, odborne vás viedol na ZUŠ reno-

movaný učiteľ Marián Bago, ktorého žiakom bol aj váš pedagóg Ľubomír Živic. Kedy ste sa rozhodli pre celoživotné partnerstvo s akordeónom?

Nikdy som sa nemusel veľmi rozhodovať. Hudba zaberá väčšinu môjho života. Je mi rovnako prácou aj záľubou. Snažím sa sledovať médiá, fascinuje ma audiotechnika, prostredníctvom ktorej možno vychutnať zvukovú a akustickú krásu v ideálnej podobe.

Ako ste sa dostali na štúdiá do Dánska?

Po absolutoriu na VŠMU som učil rok na bratislavskom Konzervatóriu, za ten čas som si zorganizoval pobyt v Dánsku. Prijímacie pohovory som musel absolvovať, nakoľko dánska strana náš vysokoškolský diplom vtedy neakceptovala. Bol som prijatý na 5-ročné štúdium ako „music performer“, so špecializáciou na modernú

tením, ktorý, pokiaľ viem, sa udeľuje len zriedka. V komisii vysoko hodnotili dramaturgiu môjho programu.

Stretli ste sa iste s názorom, že hrať hudbu baroka či klasicizmu je oveľa náročnejšie ako skladby súčaníkov.

Pre poslucháča je dôležité, aby prijal a uveril. Absolútna sloboda v interpretácii moderného diela neexistuje, ak nie je hráč presvedčený o podstate a správnosti svojho podania, interpretácia stráca na pravdivosti a poslucháč to vycíti. Aj preto rád študujem diela so skladateľom.

Nedávno ste sa vrátili zo Srbska, kde ste boli členom odbornej poroty na Dani harmonike – medzinárodnom festivale akordeonistov (Smederevo). Popritom ste mali recitál, aký repertoár ste volili?

Repertoár volím vždy podľa toho, pre koho hrám. Ak je to trebárs odľahčený letný alebo bežný koncert pre laické publikum, zostavím program inak, ako keď hrám pre odbornú verejnosť. Myslím si, že som „doma“ v akordeónovej hudbe, v ktorej mám možnosť realizovať sa od samotného vzniku skladby, cez jej štúdium, predvedenie, nahrávku... Veľa akordeonistov hrá modernú, ale kompozične nie príliš kvalitnú literatúru.

Máte schopnosť, vedomosti aj potrebný cit pre poznanie skladby. Kedy vás nové dielo osloví?

Väčšinou platí zásada, že dobrý skladateľ napíše aj pre akordeón dobrú skladbu. Ako príklad uvediem autorov ako S. Gubajdulina, P. Norgarda, L. Berio, M. Kagel, A. Nordheim... Veľmi by som chcel naštudovať všetky významné diela pre akordeón, ktorých zas nie je tak veľa, ale mená týchto autorov by tam nemali chýbať.

... takže to už hovoríte o svojich umeleckých ambíciách a plánoch?

Mám mnoho aktivít, nielen interpretačných. Rád by som sa venoval aj komornej hudbe, multimediálnym projektom, chcel by som vytvoriť vlastnú internetovú stránku, nahrávať pre Slovenský rozhlas, veľa koncertovať.

Pôsobíte v Košiciach, nemáte obavy vzdialiť sa z centra hudobného diania – z Bratislavy?

Nie. Napríklad aj v Dánsku ľudia bežne cestujú za prácou, sú prispôsobiví. Myslím si, že znakom modernej doby je, keď sa človek neupína len na centrum, ale žije tam, kde mu to vyhovuje. Okrem toho v Bratislave som dosť často...

PRIPRAVILA LÝDIA URBANČIKOVÁ



FOTO ARCHIV

hudbu. Predmety, ktoré som študoval, boli odlišné, pre mňa nové. Napríklad: hudobná réžia, nahrávanie, strih, práca s počítačom, manažment, reklama, promotion, interaktívna hudba a i. Rozhodujúci bol pre mňa pedagóg Owen Murray, vedúci akordeónového oddelenia z Kráľovskej hudobnej akadémie v Londýne. Hodina uňho prebiehala formou dialógu nielen verbálneho, ale aj muzikantského.

Bol som zaradený do denného štúdia, kontrahoval som a za dva roky som získal diplom mimoriadnym záverečným hodno-

MINIPROFIL HŽ • EVA GARAJOVÁ • MEZZOSOPRÁN

- štúdiá: Konzervatórium a Vysoká škola múzických umení v Bratislave (Hana Štolfová-Bandová)
- štúdium si dopĺňala ako laureátka medzinárodných súťaží v Osime (Taliansko), v Stuttgarte (Nemecko) a v Buffale (USA)
- spolupracovala s Komornou operou v Bratislave a so Štátnou filharmóniou Košice
- debutovala v Banskej Bystrici ako Oľga v Čajkovského *Eugenovi Oneginovi*
- roku 1995 začala spolupracovať ako sólistka so Státní operou Praha, kde našťudovala spolu 20 operných postáv (napr. Varvaru, Carmen, Dorabellu, Fenu, Oľgu, Alicu, Maddalenu, Rubriu, Lauru a iné)
- roku 2000 jej bola udelená cena Masarykovej Akadémie umení za umeleckú tvorivú činnosť a Mahlerova cena Európskej únie umenia
- ako interpretka komornej piesňovej tvorby, vokálno-symfonických diel a operných postáv vystupovala v Čechách, Rakúsku, Nemecku, Taliansku, Španielsku, Maďarsku, Rumunsku, v Kanade, v USA, na Bermudách, v Egypte, v Japonsku
- žije v Prahe

Možno vás považovať za hviezdu mladšej generácie slovenských vokalistiek, ktorá priťahuje pozornosť hlavne vo svete, z toho najmä v Čechách. Prednedávnom (začiatkom mája) ste upútali domáce slovenské publikum na koncerte Dní Európy predvedením diela Ottorina Respighiho *Il Tramonto* spolu s orchestrom Cappella Istropolitana, ktoré okrem účastníkov podujatia na Primaciálnom námestí v Bratislave mohli sledovať aj televízni diváci. O pár týždňov nato ste prekvapivo „ozdobili“ také jedinečné podujatie, akým bol koncert José Carrerasa v Bratislave, kde ste vystupovali po jeho boku. Ako ste sa dostali k takej vzácnej príležitosti?

Do spoločnosti Music-art som poslala CD nahrávku talianskych a španielskych piesní, interpretovaných s klavírnym sprievodom Mariána Lapšanského. Priznám sa, že som si do poslednej chvíle prenechávala túto udalosť sama pre seba – nie z poverčivosti, ale skúsenosť ma naučila, že „nikdy nie je nič isté“. A som veľmi rada, že sa koncert v Bratislave uskutočnil a bola to – ako hovoríte – naozaj vzácna príležitosť. **Zdá sa, že patríte k umelcom, ktorí sa pomerne zavčasu (po r. 1989) chopili**

ponúkaných príležitostí a prijali výzvu ukázať sa svetu. Aké boli vaše začiatky?

Bola to vlastne trošku „z núdze cnosť“, pretože keď som ukončila štúdium, ocitla som sa v akejsi „prázdnote“. Chodila som po súťažiach a tam získavala skúsenosti.



Foto P. Štefániková

A napriek tomu, že som nikdy nevyhrala ani jednu z prvých troch cien, vždy som si zo súťaže priniesla nejakú novú príležitosť alebo iné ocenenie. Takto som sa napríklad dostala na rok do USA (Buffalo) – na základe súťaže v Montreale, kde som postúpila do semifinále. Ďalej to boli rôzne kurzy a napríklad aj jedna z prvých súťaží, ktorú inicioval Plácido Domingo – kde som sa dostala do užšieho výberu do Paríža – čo mi tiež dopomohlo k novým príležitostiam. Mala som šťastie, že som okrem toho študovala rok v Taliansku a v Nemecku, čomu vďačím navyše aj za jazykové skúsenosti.

Ste mezzosoprán a radíte sa väčšmi k lyrickému odboru, aj keď už miestami badať schopnosti k dramatickejšim rolám. Ako vnímate vývoj charakteru vášho vokálneho prejavu?

Zatiaľ ako lyrický mezzosoprán. V Štátnej opere Praha som našťudovala takmer všetky roly tohto odboru, ale v istej fáze prišlo obdobie, keď boli snahy „pritlačiť ma“ k dramatickejšiemu odboru, na ktorý, myslím si, som stále ešte mladá. Zatiaľ sa to udialo vlastne iba experimentálne – napr.

koncertne. V tomto však postupujem stále opatrne, pretože doposiaľ išlo všetko tak, ako má ísť: od najmenších rolí – po veľké.

Nepodnikla som ani žiaden „mimoodborový výlet“, a ak som bola nútená čeliť tlakom tohto druhu, vždy sa mi podarilo týmto krokom šikovne vyhnúť.

Reprezentujete slovenské vokálne umenie na operných javiskách, na koncertných pódioch – ako interpretka vokálno-symfonických diel a komornej piesňovej tvorby. Ktorá z týchto troch polôh vám je najbližšia?

Spočiatku som sa v Štátnej opere Praha venovala hlavne opernému repertoáru a nebolo času ani priestoru venovať sa iným oblastiam. V poslednom čase som sa vo väčšej miere dostala k vokálno-symfonickým dielam a k piesňovej tvorbe. Som tomu rada, lebo každá oblasť prináša nové, zaujímavé interpretačné možnosti. V súčasnosti sa venujem všetkým trom oblastiam a bola by som rada, keby to tak bolo i naďalej.

Ktorá z týchto oblastí vyžaduje najväčší dôraz na precíznosť?

Nie je to ľahké zodpovedať. Obťažnosť každého odboru tkvie v inom.

No za najťažšie predsa považujem spievať recitál s klavírom. Vyžaduje si to najväčšie nároky po všetkých stránkach. Možno, že v opere sa niektoré veci ľahšie odpúšťajú, alebo sa ľahšie „ukryjú“ vzhľadom na sprievod orchestra, priestor, réžiu. Nehovorím, že to tak má byť, ale ľahšie sa to „prepečie“. Orchesterálni hráči sú povestne „citliví na uši“, takže hlavne intonácia je dôležitá, ale pri klavíri všetko odhalíte. Tam nič nemožno zakryť.

Čo vás motivovalo k dráhe slobodného umelca? Prináša to výhody? Alebo to beriete ako toho času najpriliehavejšiu situáciu? Ste otvorená do budúcnosti aj novým rozhodnutiam?

Som veľmi flexibilná. Mám rada zmenu a nerobí mi problém prispôbovať sa. Všetko má svoje výhody aj nevýhody. Mala som v istej dobe oveľa lepšie ponuky do zahraničia, tak som ich využila. Uvidíme, čo priniesie čas. Moja otvorenosť novým výzvam je na mieste.

Môžete nám prezradiť, aký je rozdiel v prípravných fázach pri štúdiu operných alebo koncertných rolí doma a v zahraničí?



V zahraničí sú podmienky skúšobnej fázy oveľa prísnejšie – až tvrdšie, no aj to býva individuálne. Nedá sa to zovšeobecňovať. Závisí to hlavne od vlastnej pripravenosti. Môže sa napríklad stať, že pri záskoku „vhupeš“ aj priamo do predstavenia – bez skúšok, alebo si predtým iba prezriem video. Je vždy lepšie prejsť skúškovým procesom – je to tá najzaujímavejšia fáza – predstavenie je jeho výsledkom.

Vedeli by ste zaujať stanovisko k otázke: Čo možno očakávať v budúcnosti od opery – jej klasického dedičstva? Pretrvá v podobe, na akú sme dosiaľ zvyknutí? Alebo sa podľa vás črtajú iné cesty? Alebo zodpovedanie tejto otázky radšej prenecháte režisérom, dramaturgom a kritikom?

Neprenechám to len im... Sú rôzne tendencie, hľadajú sa experimentálne cesty v snahe priblížiť operu publiku, modernej dobe. Podľa mňa je opera dokonalá, večná – a ako nadčasová sa nepotrebuje za každú cenu približovať k publiku. Naopak, publikum k nej musí dorásť.

A čo experimenty?

Všetko s mierou. Sama som sa zúčastnila viacerých experimentálnych projektov. Dobrá hudba si vystačí aj sama, ale predovšetkým vizuálnou stránkou (scéna, réžia, kostýmy) sa dá jej účinok veľmi umocniť. Iná situácia je v opere 20. storočia, resp. v súčasnej opere.

Prezradíte nám, čo momentálne pripravujete?

Veľmi nerada prezrádzam, čo pripravujem, v tomto som veľmi opatrná. No zmienim sa aspoň o účasti na festivale v českom Lokti (Fenena v opere *Nabucco*) a o festivale v Mariánskych Láznach, kde budem spievať Vivaldiho s Komornými sólistami Bratislava.

Aké sú vaše umelecké sny?

Aby sa všetko stále vyvíjalo správnym smerom. Aby som mala šťastie na skvelé diela, ktoré chcem spievať, šťastie na skvelých ľudí, dirigentov, kolegov – čo si myslím, že ma doposiaľ stále sprevádzalo. Z operných postáv by som si rada v budúcnosti zaspievala napríklad Juditu z Bartókovho *Hradu kniežata Modrofúza*, z vokálno-symfonických diel mi „chýba“ ešte Beethovenova „*Deviatka*“ a Verdiho *Rekviem* a z komornej tvorby sa mi cnie za ruskými romantikmi.

Ako vplýva vaša práca na váš život?

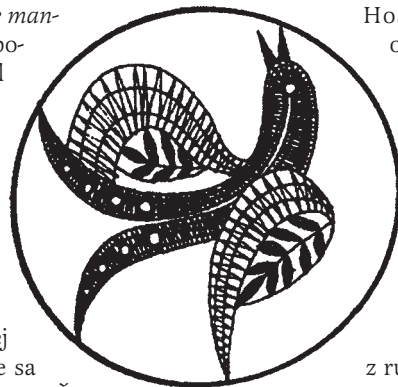
Mám veľké šťastie, že moja práca je pre mňa vlastne aj najväčšou záľubou, takže jedine pozitívne.

PRIPRÁVILA K. G.

MLÁDEŽ SPIEVA

V dňoch 6. a 7. júna usporiadalo Národné osvetové centrum v Prievidzi 34. ročník súťaže detských speváckych zborov. Porota pod vedením Blanky Juhaňáckovej hodnotila (tzv. neerpeltským zaraďovaním do pásiem) výkony desiatich zborov súťažiacich v dvoch kategóriách. V kategórii základnej náročnosti (povinná skladba M. Nováka *Spievajúce mandarínky*) prvé pásmo s pochvalou poroty získal DSZ **Pramienok** z Kanianky (zbormajsterka **M. Štangová**), pracujúci pri základnej škole, zbor zároveň získal aj cenu riaditeľky Hornonitrianskeho osvetového strediska za najlepšiu interpretáciu povinnnej skladby. V prvom pásme sa umiestnili DSZ **Dúha** zo ZUŠ Nitra, ktorý získal aj cenu Hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu skladby slovenského autora (I. Bázlik: *Oheň v srdci*) a DSZ **Margarétka** zo ZUŠ Karloveská, Bratislava s vynikajúcou hlasovou kultúrou. V kategórii zborov vyššej náročnosti (povinná skladba I. Hrušovského *Stále to leto*) súťažili štyri zboru a prvé pásmo s pochvalou získali DSZ **Pro Musica** zo ZUŠ Michalovce (zbormajsterka **V. Džoganová**) a Ko-

morný spevácky zbor ZUŠ Veľký Meder (**Z. Orsovicsová**), ktorý získal aj cenu primátora Prievidze za najlepšiu interpretáciu povinnnej skladby. Cenu Hudobného fondu v tejto kategórii získal ďalší **Džoganovej** zbor, **Magnólia** zo Sobraniec, za interpretáciu skladby I. Szeghyovej *Bolo to tak*, ktorý sa umiestnil v prvom pásme.



Hostami prehliadky boli okrem iných skladatelia Z. Mikula a M. Novák (na galakoncerte sprevádzal zboru pri interpretácii svojich *Spievajúcich mandarínok*), pedagóg T. Sedlický a jubilujúci zbormajster a pedagóg A. Kállay, ktorý tu pri príležitosti životného jubilea prevzal z rúk generálneho riaditeľa

NOC pamätnú plaketu D: G. Li-

charda za prínos k rozvoju zborového spevu na Slovensku. Vzhľadom na žalostnú situáciu zborového spevu na školách, prehliadka mala až prekvapujúco dobrú úroveň a ukázala, že na Slovensku máme ešte stále niekoľko dirigentov, ktorí dokážu aj v týchto sťažených podmienkach nadchnúť deti pre zborový spev a rozvíjať ich hudobné čítanie.

VLADIMÍR BLAHO

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

v Japonsku

Slovenská filharmónia sa vrátila z ďalšieho úspešného turné po Japonsku. Orchester sa predstavil na šiestich koncertoch v koncertných sálach – v **Toku** (Suntory Hall), **Nagoye** (Aichi Prefectural Art Theater Nagoya), **Sappore** (Sapporo Concert Hall Kitaru), **Sage** (Saga Shimin Kaikan) a **Fukuoke** (Acros Fukuoka).

V Tokiu vystúpila Slovenská filharmónia dvakrát. Prvý koncert patrila dirigentskej taktovke **Douglasa Bockocka**, na druhom koncerte sa s orchestrom predstavil s úspe-

chom český dirigent **Leoš Svárovský**, ktorý vystúpil s orchestrom aj v mestách Nagoya, Sapporo a Saga. Záver koncertného turné vo Fukuoke zavŕšil opäť **Douglas Bostock**. Koncertné turné do Japonska bolo pre filharmonikov jedným z najnáročnejších, no podľa vyjadrení aj najlepším a to aj vďaka pestrej koncertnej programovej ponuke orchestra. Reprezentovali dielami *W. A. Mozarta*, *J. Straussa*, *J. Brahmsa*, *B. Smetanu*, *A. Dvořáka*, *L. v. Beethovena*, *P. d. Sarasateho*.

K TVORIVÉMU ODKAZU

Zoltána Kodály

120 ROKOV OD NARODENIA SKLADATEĽA

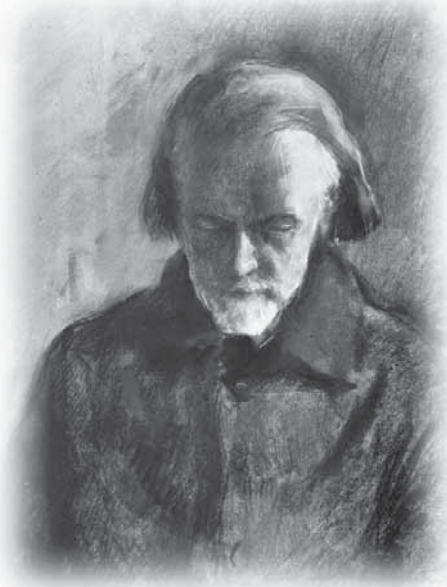
Bohatú mozaiku európskej kultúry 20. storočia prizdobuje tiež osobnosť maďarského skladateľa, erudovaného predstaviteľa hudobnej pedagogiky a folklórneho bádateľa **Zoltána Kodály**.

Kodály sa narodil v Kecskeméte (16. decembra 1882) v rodine zamestnanca železničnej dráhy (MÁV), no začiatky jeho hudobných aktivít sa viažu k Slovensku. Detstvo prežité v Galante rezonuje neskôr v jeho folklórnych výskumoch zúročených tiež v populárnych symfonických *Tancoch z Galanty*.

Po presídlení rodiny do Trnavy v máji 1892 jeho otec Frigyes Kodály nastúpil do funkcie prednostu železničnej stanice. U mladého Zoltána sa postupne prebúdzal záujem o umenie. Učarovalo mu prostredie svojrázneho „urbs libera regnis“, v osvietenskom storočí honosiace sa prívlaskom „Atény Uhorska“. Mesto s doznievajúcimi reminiscenciami na zlatú éru Pázmányho univerzity, kde úlohu vlajkonosiča vzdelanostnej kultúry od polovice 19. storočia prebralo znamenité Arcibiskupské gymnázium, mesto výrazným podielom podpory tiež zo strany ostrihomských prímasov Jána Scitovského a Jána Šimora. Prvý z nich sa zaslúžil o modifikovanie osnov reorganizovaného osemtriedneho verejného arcibiskupského gymnázia. Na podnet Arcibiskupa Šimora bolo neskôr zriadené priestorné auditórium v budove Konviktu. V povedomí verejnosti rezonovali populárne študentské akadémie pozostávajúce z divadelných inscenácií a koncertov. Na ich úspešných realizáciách sa z pedagógov výraznejšie podieľali J. Mutschbacher, J. Školuda, P. Gáspár, V. Toldy a z riaditeľov ústavu predovšetkým Ján Graeffel. Len na ilustráciu spomeňme, že oratórium *Stvorenie* od J. Haydna tam odznelo dvakrát v rokoch 1865 a 1868. Paralelne s ním operná dráma *Jakubovi synovia* od dómskeho regenschoriho Alexandra Kappa, námetom čerpajúca z biblických dejín, mala premiéru v júni 1867.

Kontinuita hudobných aktivít na sklonku predminulého storočia do istej miery ovplyvnila životné osudy rozvíjajúcich sa mladých osobností – Zoltána Kodály a Mikuláša Schneidera-Trnavského, dvoch talentovaných spolužiakov muzicírujúcich v školskom orchestri profesora hudobnej

výchovy Vojtecha Toldyho. Na pôde tohto ústavu sa zrodili prvé úsilia ich kompozičných pokusov. K cenným devízam určite patrili ich osobné kontakty s profesorom na učiteľskom ústave, regenschorim a vzdelaným literárnym a hudobným odborníkom F. O. Matzenauerom. Jeho zásluhou sa ako členovia orchestra Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Mikuláša (pôsobiaceho od r. 1833) oboznamovali s fondom rozsiahlych archívnych zbierok.



Kodályove skladateľské začiatky tvoria okrem klavírných skladbičiek neúplné omšové fragmenty pre zbor s organovým sprievodom. S prvými ofertóriami sa spája ešte invenčne nevzretá pieseň *Ave Maria*, s ktorou mladáučký študent neuspel u náladového prof. Matzenauera, známeho v trnavskom familiárnom prostredí aj pod prezývku „Fotti“. V šestnástich rokoch skomponoval zborovú skladbu *Stabat Mater*, ktorá aj po výraznejšom časovom odstupe príležitostne zaznieva v trnavskom Dóme sv. Mikuláša a bratislavskom chráme Najsvätejšej Trojice. Počiatkové tvorivé úsilia trnavského obdobia uzatvára niekoľko opusov *Tantum ergo* so zborom *Pange lingua*, orchestrálna *Predohra d mol* a dve komorné sláčikové skladby. Umelecké aktivity oboch priateľov sledujeme tiež v programoch rôznych koncertných produkcií,

príležitostne realizovaných aj v Matzenauerovom byte. Kodályove literárno-umelecké vlohy sa výraznejšie prejavili v Pázmányho samovzdelávacom krúžku vedenom Ladislavom Ťerményim. Jeho intenzívnosť umocňovali viaceré získané ocenenia, medzi ktorými dominovala úvaha o latinských chronostikoch zdobiacich fasády trnavských pamiatkových budov.

Po absolvovaní budapeštianskej Hudobnej akadémie v kompozičnej triede Hansa Koesslera zamerl Kodály svoje umelecké ambície na vedecký výskum zdrojov maďarskej ľudovej hudby a rozvoj hudobnej pedagogiky. Z týchto koreňov pramenila celá Kodályova rozsiahla skladateľská tvorba. Od *Tancov z Maroszegu*, cez *Koncert pre orchester*, alebo *Variácie na maďarskú ľudovú pieseň Vyletel páv*, až po spevoherne štylizované diela *Háry János*, *Czinka panna* a *Székelyské priadky*. Medzinárodné uznanie, okrem *Sonáty pre violončelo sólo*, získal tiež za hymnický *Psalmus Hungaricus*, ovplyvnený textom biblického žalmu (Psalm LV).

Osobité miesto v jeho tvorivom odkaze náleží aj dielam liturgického charakteru. Vedľa majestátneho *Te Deum* je to zbor *Pange lingua* z roku 1932, venovaný gymnaziálnemu profesorovi V. Toldymu. S meditatívnejšie ladenou piesňou *Ave Maria* sa snúbi jeho vynikajúca *Missa brevis*, známa vo dvoch verziách – s organovým aj orchestrálnym sprievodom. Spomenutými dvoma skladbami pocítil Kodály svojho starého priateľa Mikuláša Schneidera-Trnavského, namiesto avizovaných učebníc hudobnej výchovy. Schneider sa mu revanšoval zaslaním partitúry a zvukového záznamu svojej symfonickej básne *Pribinov slub*. Kodály prežil svojho trnavského priateľa takmer o deväť rokov. Zomrel v pokročilom veku v Budapešti v marci 1967.

Mikuláš Schneider-Trnavský vo svojich memoároch charakterizuje priateľa Kodály poznámkou: „Pri všetkej Kodályovej genialite trúfam si povedať, že nebyť nás, kamarátov, ktorí sme ho prilákali do dómskeho chóru, do nášho orchestra, archívu nôt a nášho muzikantského prostredia, ktovie, či by sa bol v ňom prebudil hudobník. A keď áno, či by sa nebol uspokojil s nejakým tým amaterizmom. Možnože, keby sa Kodály nebol dostal do našich muzikantských krážov, Maďari by dnes svojho Kodály nemali“.

Tvorivý odkaz Zoltána Kodály, prameňiaci z maďarských folklórnych zdrojov, ustálil sa na princípoch vyhraneneho kompozičného majstrovstva umocneného ideálmi etického a humánneho posolstva, ktoré tvoria charakteristické znaky každého výrazného umeleckého posolstva.

MARIÁN BULLA

Žiť pre hudbu

PRED ČASOM PRIŠLA KOLEGYŇA Z KOŠÍC SO SPONTÁNNOU INICIATÍVOU A PONÚKLA NÁM ROZHOVOR S RIADITEĽOM TAMOJŠIEHO KONZERVATÓRIA. TÁTO MYŠLIENKA SUGEROVALA POKRAČOVANIA S NAHLIADNUTÍM ZA MÚRY ĎALŠÍCH HUDOBNÝCH INŠTITÚTOV TOHTO DRUHU. VLASTNE, PREČO NIE? ZAVŠE SA NÁM PODARÍ Z ÉTERU CHYTIŤ SPRÁVY O ÚSPECHOCH NAŠICH MIADÝCH HUDOBNÍKOV. NÁROČKY VRAVÍM – ZAVŠE-, PRETOŽE KOMUNIKAČNÁ PAVUČINA AKOBY NEJESTVOVALA. AKOBY S NEMIESTNOU SKROMNOSŤOU UTAJOVALA DOMÁCE ÚSPECHY, KTORÉ SA NERAZ ROVNAJÚ EURÓPSKYM, SVETOVÝM TRIUMFOM, MLČIA O NEUMLČATEĽNOM... VEĽKÁ "OKRUŽNÁ" PO SLOVENSKÝCH KONZERVATÓRIÁCH SMERUJE TEDA PO KOŠICKOM A ŽILINSKOM DO NAJSTARŠIEHO, DO BRATISLAVSKÉHO KONZERVATÓRIA, KTORÉHO RIADITEĽOM JE ŠTRNÁŠŤ ROKOV **PETER ČERMAN**.

Do funkcie ste vstupovali v rušnom a zároveň dosť chúlstivom období, v tejto nezávideniahodnej situácii ste sa chopili (zrejme) správneho kormidla.

Na post riaditeľa som bol zvolený roku 1990. Mojou prvou myšlienkou bolo – vrátiť konzervatórium umeniu. Hudbe. Mám pocit, že sa nám to ako škole podarilo.

...napriek tomu, že dnes je profesia hudobníka nevyhľadávaná, resp. nie lukratívna, zotrvávate na pozíciách...

V súčasnosti je svet orientovaný celkom iným smerom. Napriek tomu musím konštatovať, že miera talentovaných adeptov zotrváva, máme za sebou plodné ročníky vokalistov, inštrumentalistov, z ktorých môžem vyzdvihnúť klaviristov, hráčov na sláčikové nástroje, hercov...

Pred časom, v našich adolescentných rokoch, bolo konzervatórium superelitnou, výberovou školou. Ako je tomu nateraz?

Štatistiky síce hovoria, že všeobecný záujem klesá – žiaci si môžu podávať prihlášky aspoň na dve dverné školy – napriek všetkým „neduhom“ máme po prijímačkách solídne naplnený počet uchádzačov. A kuriózne, v odboroch, ktoré sú zväčša najmenej zastúpené (napr. lesný roh).

Ťažisko záujmu a priorít sa mení, nateraz je zrejme veľký dopyt na odbor ľahšieho, populárneho muzikálového odboru...

Okrem záujmu o herectvo, je to, samozrejme, práve muzikálový odbor, na ktorý sa nám hlásia nielen absolventi základných škôl, ale aj poslucháči akadémii.

V súčte všetkých „sekundujú“ azda klasické, tradičné odbory?

Po stránke kvality určite nie. Ako príklad uvediem snáď veľavravný fakt, že na prestížne európske aj svetové súťaže sme odpreva-

dili v posledných rokoch niekoľkých študentov – nechcem ich zo známych dôvodov menovať – aby som niekoho nevynechal...

Ako vo všetkom, aj v interpretačnom umení je progres neuveriteľný. Sledujeme to na koncertných pódioch, na súťažiach, na ktorých kritériá doslova enormne vzrástli...

Hudobníkov je v dnešnom svete veľmi veľa, konkurencia narastá a veľakrát nepomôžu súťaže, ani technické zázraky. Dnes nado všetko platí postulát – ten napokon platil vždy – presvedčiť a preraziť dokáže iba osobnosť, umelecká osobitosť... Tým smerom sa snažíme riadiť aj súčasnú pedagogickú metodiku.

Monitorujete uplatnenie svojich absolventov?

Konzervatóriá vychovávajú predovšetkým kvalifikovaných umeleckých pedagógov. Na Slovensku je, našťastie, dosiaľ vyše 200 základných umeleckých škôl, kde sa naši absolventi uplatnia. Časť pojmu orchestre a dosť veľký počet (čo nerád vidím) odchádza do zahraničia bez toho, aby čo len zavádili o naše vysoké školy. A musím konštatovať, že práve najmladšia generácia je nalaďená práve na takýto migračný tón....

Je to však všeobecná diagnóza, ktorej sa v dnešnom svete neubránime, ani sa jej nevyhneme.

Sme svedkami, že o našich mladých umelcoch je vo svete záujem.

Ako príklad uvediem formu otvorených hodín na našej škole: nedávno v SOSR hosťujúci francúzsky klavirista Lefevre pri otvorených hodinách na našej škole prejavil nielen nadšenie s úrovňou poslucháčov, ale doslova predostrel niekoľko ponúk našim študentom. Martin van Hoeck, Holanďan, t.j. pôsobiaci na konzervatóriu vo Viedni aj v Haagu, ponúkol študentom umelecké pobyty, rovnako máme atraktívne ponuky s neuveriteľnou plnou úhradou študijných pobytov na univerzitách v USA... Dnešný „bezba-



FOTO ARCHIV

riérový“ priestor pre nás prináša veľa nových skúseností. Je zároveň formou obohacujúceho dialógu. Azda skromne môžeme po-dotknúť, že aj my máme čo svetu ponúknuť.

Pre vás pedagógov je to iste zaslúžená satisfakcia. Nezaboli však občas ten odliv?

Celkom iste. Všetci, alebo takmer všetci, sa po čase vracajú, neza-búdajú. A reprezentujú Slovensko vo svete na vysokej úrovni, čo je krásny a hrejivý pocit.

Ak hovoríme o mlčaní v zmysle vašich výstupov, skutočne je tu niekde uzol, ktorý by (aspoň smerom k domácim médiám) bolo dobre zlikvidovať. Nerozmýšľali ste, napríklad, o forme štúdia manažmentu na vašej škole?

Zaiste, ale odborníkov, ktorí by ten predmet dokázali kompetent-ne vyučovať, asi zatiaľ priveľa niet. O množstve úspechov, krás-ných výsledkov zo súťaží sa tak skutočne blízke a tobôž vzdialené okolie, pokiaľ nemá študent schopnosť asertivity a sebareprezen-tácie, nedozvie...

Vážnou témou pre študentov aj pedagógov sú súťaže. Jednou z nich je skloňovaná súťaž konzervatórií...

Vďaka Ministerstvu školstva SR je tu ešte stále, a stále dokáže motivovať našich študentov. Napriek tomu, že hmotné finančné ocenenie je len symbolické. Stimuluje najmä kvalitu, podporuje rast umeleckej úrovne. Pre pedagógov zároveň predstavuje pou-čenie, pole konfrontácií, metód pedagogických prístupov a spôso-bov.

Práve včera som mal príležitosť tu, v riaditeľni privítať 32 na-ších študentov, laureátov z tejto súťaže. Bol to krásny pocit...

Pred vyše desiatkou rokov ste vstupovali s predstavou, s predsavzatím, z ktorého, predpokladám, neustupujete. Zaručene máte pracovné ideály, projekty...

Hlavne chceme vychovávať komplexných ľudí. Nechceme, aby sa „zahrabávali“ len ako sólisti. Pre každého nášho študenta je dôle-žitá, aby sa obzeral aj za komornou hudbou, počúval, vzdelával sa.

Akcentujeme domáci konzervatoriálny orchester, s prirodze-nou a potrebnou praxou pre inštrumentalistov, rovnako dbáme na to, aby vokalisti nezotrvali len pri sólistických ambíciách, ale rozvíjali sa aj v zborovom ansámblí: máme zbor, ktorý má na škole nielen edukačné pôsobenie, ale má skvelé uplatnenie a výsledky v domácom a najmä svetovom koncertom živote (dopyty v USA).

Rozvinuli sme veľmi dobrú spoluprácu s holandským Haarle-mom, s tamojším školským zborom a naším orchestrom pripra-vujeme spoločne naštudovaný program na koncert v Bratislave a následne v Holandsku. Našu školu pravidelne navštevuje jedna hudobná škola z Japonska, pre ktorú poriadame kvázi letné kur-

zy v podobe otvorených hodín, rovnako k nám chodí orchester z amerického Baltimoru, pre ktorý sú atraktívne najmä lekcie profesora Bílka. Na otázku, prečo prichádzajú práve k nám, znela odpoveď, „vy, v povodí Dunaja, ovládáte klasickú hudbu“.

Porovnávajúc s minulými rokmi, myslíte, že postúpil stupeň všeobecného vzdelávacieho obzoru na školách vašej orientácie?

Áno, a to zaiste súvisí s všeobecne platnými požiadavkami na dnešného človeka. Na našej škole sa zvýšil priestor pre výučbu cudzích jazykov (o uplatnení a dôležitosti v našom odbore netre-ba asi ani hovoriť), používame modernú metodiku, ktorá nezabí-ruje na sterilnom drile, ale na motivácii. Disponujeme skvelými zahraničnými učebnicami, čo je pre nás krok vpred. Otvárame aj odbor informatiky, máme solídne vybavenie počítačmi a tak v nasledujúcom roku chceme začať aj s odborom počítačovej hud-by (5.-6. ročník).

Kompozičný, dirigentský odbor?

Adeptov kompozície máme veľmi solídne zastúpených, čo sa týka dirigentov je to – tak ako vo všeobecnosti – slabšia stránka...

Zrejme by bola prospešná forma stáží v profesionálnych or-chestrach.

Tá by pre našich adeptov bola ideálna, pretože náš školský orches-ter slúži na iné účely, na jeho čelo sa študenti dostanú zriedka a pre dirigenta je ťažkou prácou napredovanie bez „cvičnej lúky“, teda bez orchestra.

Čo vám nateraz najviac chýba?

Hlavne nástrojové vybavenie – organ, dychové, elektronické ná-stroje... Podarilo sa nám, vďaka dobrým ľuďom – sponzorom (aj s pričinením mojej vytrvalosti) získať výborný Steinway, ktorý je asi jeden z najlepších nástrojov na Slovensku.

Vstupujúc na post riaditeľa opúšťali ste nielen vidinu, ale rea-litu vášnej umeleckej dráhy klaviristu – sólistu. Nelutujete?

Viem, obetoval som dosť, ale nepozerám sa späť – čo mohlo byť a nie je... O to viac energie a vlastných skúseností vkladám do učenia a môžem pokojne konštatovať, že mám dobrých študen-tov.

A s optikou riaditeľa... bol by som veľmi rád, keby každý z pedagógov školy mal miesto, právo na mzdu, ktoré mu patria, chcel by som, aby sme nemuseli robiť toľko zbytočností, aby sme mohli jestvovať a pracovať pre umenie. Žiť pre hudbu a s hudbou, s ktorou tu na škole žijeme. Možno potichu, bez reklamy, ale krás-ne...

PRIPRAVILA LÝDIA DOHNALOVÁ



**Hudební nakladatelství
Editio Bärenreiter Praha,
spol. s r. o. si Vám dovoľuje
nabídnout reedici**

Bohuslav Martinů (1890–1959) Loutky I (revidované vydání)

editor Aleš Březina
rozsah: 24 stran, ISMN: M-2601-0204-0
H 7875, cena: 110 Kč

Tento cyklus klavírních skladeb má zcela ojedinělé místo mezi ostatními kompozicemi raného období Bohuslava Martinů. *Loutky* svou uměleckou a estetickou náročností přesahují víceméně studijní a didaktický charakter ostatních skladeb z této doby. Martinů je komponoval v letech 1912–1925. Skladby mnohokrát změnil a přepracovával, a tak se stalo, že *Loutky I* jsou chronologicky nejmladší a *Loutky III* naopak nejstarší. Třetí sešit (*Loutky I*) pochází z roku 1925. Obsahuje pět malých skladeb:

Kolombína tančí, Nová loutka, Ostýchavá panenka, Pohádka a Tanec loutek. Loutky I–III představují velmi vděčný a le-titou interpretační praxí prověřený studijní mate-riál, bez kterého si snad už ani nelze představit repertoár mladých pia-nistů.



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
www.noty-knihy.cz

Publikaci můžete zakoupit u našich distributorů:

HUDOBNINY AMADEO
Komenského 6
040 01 Košice
tel.: 055/ 622 97 14
tel.: 055/ 633 68 34
amadeo@dodo.sk

MUSIC FORUM, v. o. s.
Palackého 2
811 01 Bratislava
tel.: 02/ 5464 4372-3
tel. + fax: 02/ 5443 0998
musicforum@nexta.sk

MUSICA SLOVACA
Medená 29
811 02 Bratislava
tel.: 02/ 5443 1380
fax: 02/ 5443 3569
hfv@hfv.sk

INFORM
– knižný veľkoobchod
Bratislavská 12
010 01 Žilina
tel. + fax: 041/ 8962 3991

CON BRIO

... o priezvisku

Veda, ktorá sa seriózne zaoberá vplyvom mena na život jeho nositeľa, sa nazýva nomenológia. Ja sa uspokojím s povrchnejším skúmaním. Ako by fungovalo meno hudobníka v inom jazykovom prostredí, keby bolo pretlmočené? Majú významní hudobníci dôstojné priezviská? Čo robiť, ak meno vyvoláva nevhodné asociácie?

Muzikanti migrovali z rôznych dôvodov. Kvôli lepšiemu uplatneniu, niekedy aj na zamaskovanie náboženskej príslušnosti, alebo z iných príčin – za čias mnohonárodných monarchií bolo vcelku bežným asimilačným javom priezvisko si podľa potreby buď polatinčiť, pomadžarčiť, ponemčiť či aspoň prepísať v inej gramatickej transkripcii. Nuž, niekomu dá veľa práce prekonať obsah vlastného priezviska v domácom prostredí, inému v cudzom.

Dovoľte malú „con brio“ fikciu, ktorá k ničomu nezaväzuje. Uplatňovanie zákona o slovenčine z nedávnej minulosti nás našťastie nezaväzuje prekladať preložiteľné priezviská do slovenčiny, lebo zaiste by nastal nevidaný galimatias v textoch o tvorcovi hudby. Priezvisk, ktoré preloží podľa slovníka aj laik, je viac než dosť. V meste Kocúrkovo je to povinné. V Ústave na preskúmanie pôvodu priezviska už nomenológovia skúmajú, aké asociácie vyvoláva meno v domácom a cudzom jazykovom prostredí a čo sa s tým dá robiť!

Mená mnohých skladateľov sa stali synonymami kompozičných postupov, syntéz a novátorstva. Priezviská poskytujú v písanej hudobnej praxi spôsob, ako skratkou vyjadriť najtypickejšiu črtu hudobnej reči personifikovaným priezviskovým prívlastkom. Vtedy nadobudne priezvisko skladateľa funkciu akostného prívlastku. Za toto môže ľudská schopnosť abstrakcie. Ak recenzent napíše, že klavirista má *lisztovskú techniku*, nie je potrebné rozvádzať, že klavirista je brilantný virtuóz, i keď zdvořilejšie by bolo napísať, že má techniku ako Franz Liszt. Slovné spojenia typu: *beethovenovský pátos*, *schumannovská lyrika* či *webertnovská stručnosť* – tiež hovoria sami za seba. Kvalita informácie je nesporná.

Ale ak by kocúrkovská dôslednosť u nás fungovala, konečne by sme mohli aj „na Slovensku po slovensky“ čítať v Zavorského knihe o **Bachovi**, že: „V tejto poslednej verzii Johann Sebastian *Potok* (Riečka) zachoval pôvodnú harmonizáciu“. Zároveň by sme stratili príležitosť na oslavné dedikácie k 250. výročiu úmrtia, lebo anagram

P-O-T-O-K nemá písmená v hudobnej abecede. Na Slovensku toto priezvisko tečie a zurčí, ale pozor, v španielčine *bache* prekladajú ako: *výtlk, prestávka, ťažkosť*, a Angličania tak označujú niekoho, kto *žije ako starý mládenec*. Len skromný fór by sme zažili s menom **Berg**, lebo znamená *vrch*. Ale veta: „Pekný vrch, Vrch a Tkáč-n sú predstaviteľmi druhej viedenskej školy“ – nám už môže stiahnuť kútiky úst do smiechu. Ak by prekladali text o **Mauricovi Ravelovi** do angličtiny z Jiráňkovej knihy, vznikla by veta: „Valčíky noblesné a sentimentálne od Manuela de Motanicu patria k tým, ktoré neslúžia k tancu“. Priezvisko **Ravel** v Anglicku by ešte znamenalo: *ťažkosť, klbko, komplikácia, párať, útržok atď.* ... (*Maurice Klbko*). V rodnom Francúzsku, žiaľbohu, základ „rave“ znamená **repa**, pričom asociácie spojené s týmto obsahom nie sú veľmi pôvabné.

Ako z učebnice zoológie by vyznela veta: „Citelia *Pštrossa* sa môžu tešiť spolu s naším príslovím: ak chýba múdry, veľa chýba.“ Niečo také by si ani **Zdeněk Nejedlý** (po anglicky *Zdeněk Nonedilbe*) o **Strausovi** nedovolil. *Pštrossov* bolo v hudbe ako na farme...! Najslávnejší z rodu *Pštrossov* skomponoval valčík *Na krásnom modrom Dunaji*... Ách, kam sa na neho hrabe meno **Strauss**! Pri prechádzkach Bratislavou by určite ako osvieženie pôsobila tabuľka na stene **Hummelovho** domu: „Tu sa narodil Johann Nepomuk *Čmeliak*“. Pod označením *Čmeliakova medzinárodná klavírna súťaž* pre deti a *Čmeliakova nadácia* – by sa nadačné peniažky len tak pohrnuli do úľa. Dobré by sa pamätala veta: „Podobne ako *Ferenc Múka*, aj *Johann Nepomuk Čmeliak* sa preslávil ako klavírny virtuóz“. V maďarčine „lízst“ znamená *múka*, ktovie, či nie preto sa rozhodol **Liszt** presídlieť do Francúzska, kde sa vytratil kulinársky obsah jeho mena. Tam majster z hudobného cestovania vymiesil romantického klavírneho búrliváka... Ešteže ho Francúzi neprinútili zmeniť si meno.

Poliak Fryderyk **Chopin** mal otca Francúza, jeho priezvisko vo francúzskom jazyku vo variante *chopine* znamená *pohár, džbán*. Je to ten najrýdzejší múzický džbán, aký kedy chodil po poháre hudby v Paríži. *Leonard Jantárový* je pre naše mladé koncertné publikum rovnako magický, ako bol pre americké, lebo krásny obsah priezviska **Bernstein** súvisí s jantárom. Ak chcete vedieť, prečo holdoval alkoholu **Musorgskij** – Musorjanin, uveďte si, že Rusi slo-

vu „*musor*“ rozumejú ako „*smetie*“. Modest Petrovič *Smetiarsky* sa naozaj genialne vysporiadal so svojím prízemným priezviskom. Alfréd *Kameň* to nemusel robiť, iba ak by sa ako **Einstein** cítil ako *kôstka v ovocí*. Fenomenálny klavirista Sviatoslav **Richter** – *Sudca* v úlohe spravodlivého tlmočníka klavírnych spisov ostal verný obsahu mena. V recenzii sa mi viac páči spojenie: „*richterovská klavírna technika*“ ako: „*sudcovská klavírna technika*“. *Il divino Boemo* je jednoducho: *Jozef Poľovníček* a *Vladimír Leto* určite má v občianskom preukaze napísané **Sommer**, podobne, ako aj náš *Ján Izba* – **Zimmer**. *Mikuláš Krajčír-Trnavský* sa toho zákona našťastie nedožil, a tak ostal **Schneiderom**.

Pri tejto zábavke, výdatne podporená automatickým tlmočníkom z počítača, som si dopriala za priehrdtie našich známych priezvisk. Ako by zarezonovali v európskych jazykoch spriatelovaných krajín, keby ich uvádzali v preklade? Ukážka z heslá: *Jiří Szárasz*, *Ladislav Running*, *Friedrich Sahne*, *Peter Hofisch* a *Miroslav Courtly*, *Ludovít Cavalier*, *Vladimír Zeisig*, *Darina Kluge*, *Stanislav Fliege*, *Lucie Weiss*, *Ivan Falcon* und so *Weiter* (Otto)...

Koniec psiny. Náš inštitút matriky azda ochráni originálne podoby slovenských aj cudzích priezvisk muzikantov aj na nepriateľskom území malých hudobných mocností. Exotické mená však skrývajú jednu závažnú prekážku. Nie je možné z nich identifikovať pohlavie umelca. Napríklad vete: „Na klavíri hrá Kang Chung-mo, na husliach – Jukka Pohjola, viola – Rivka Golani a violončelo Taco Kooistra“ nezistíte, aké muzikantské pohlavia sa zišli v klavírnom kvartete. V storočí transvestitov ani kontrola zrakom a preklad bez koncovky „-ová“ nepomôže. Aby sa nestávalo to, čo chudákovi spevákovi Sherrillovi Milnesovi, z ktorého urobili u nás zopárkrát pani „barytonistku Milnesovú“.

MELÁNIA GUN GEWEHR PUŠKA-ŠOVÁ

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



V rámci cyklu D a E **22. a 23. mája** sa predstavili poslucháčom koncertov hostia z Japonska a Anglicka; dirigent **Douglas Bostock**, klavirista **Takeshi Kakehashi** a **orchester SF**. Predpokladal som, že koncert s takýmto interpretačným obsadením a dramaturgiou, v ktorej sa objavili mená ako Dvořák, Mozart a Brahms dokáže naplniť auditórium SF do posledného miesta. Žiaľ, nestalo sa. Ešte šťastie, že susedia z Rakúska majú záujem o naše abonmentné koncerty, inak by v sále zavládol stav, ktorý už tradične voláme „presilovka“. Pri počúvaní Dvořákovho *opusu 91 V prírode* som si uvedomil, že v tejto koncertnej predohre sa zmnožuje skladateľov rozprávko-fantastický svet rusaliiek a pastórálnych obrazov so spevom vtákov s malebnými zákutiami českej prírody, ktorá je v skladateľovom tvorivom svete neopakovateľná. Dirigent však nepochopil tento malebný rozprávko-fantastický svet Dvořákovskej hudby. Jeho prístup bol akademický, korektný a muzikantsky zdržanlivý. Ešte šťastie, že mal pred sebou

orchester SF, ktorý skladateľovej hudbe rozumie – a tak tvorivý vklad orchestra bol nepomerne väčší než vklad dirigenta.

Ešte väčšie interpretačné podľžnosti sprevádzali priebeh Mozartovho *Koncertu pre klavír a orchester A dur KV 488*. Mladý japonský klavirista T. Kakehashi, ktorý stratil zrak mesiac po narodení (1977), síce dokazoval znamenité klaviristické danosti, no od samého začiatku si v tempách nerozumel s dirigentom ani orchestrom. Jeho hra bola uponáhľaná, nedečkavá, koncepcie bol takýto výklad Mozarta neúnosný. Pokoj zavládol jedine v pomalejšej časti, ktorá svojimi duchovnými rozmermi vstupuje do sveta, v ktorom Mozartov génus vrcholí. Najproblematickejšie však vyznelo záverečné *Allegro assai*, kde klavirista nasadil zničujúce tempo, ktoré nakoniec technicky ani sám nezvládol. Orchester a dirigent nemali inú možnosť než prijať hodenú rukavicu a kľúčovite sa pridrižovať, záverne sa rútiaceho klavírneho partu. Záverečná časť koncepcie pripomínala skôr automobilové preteky Formule

1 než Mozartov klavírny koncert. Orchester „zúfalo“ a beznádejne dobiehal klavír, ktorý prefrčal nad hlavami poslucháčov neuveriteľnou rýchlosťou. Mladý japonský klavirista dokázal, že rýchlo hrať vie, ale Mozartovi absolútne nerozumie...

Záverečná Brahmsova *Symfónia č. 1 c mol op. 68* bola balzamom na dušu. Jedna z najkrajších symfónií je v orchestri SF zažitá, nespočetnekrát naštudovaná s renomovanými dirigentskými osobnosťami. Dirigent D. Bostock mohol vsadiť teda na skúsenosť a profesionalitu orchestra. Nechcel na Brahmsovi nič inovovať, nechcel pootvárať žiadne nové tajné dvierka, aby nanovo vzhliadol na túto čarovnú symfóniu. Bol profesionálne zdatný – tvorivo zdržanlivý. Orchester svojím vkladom opäť prevýšil vklad dirigenta, ktorý bol v programovom bulletinu deklarovaný ako jeden z najvýznamnejších britských dirigentov... Škoda, že nesedel na koncertoch SF 15. a 16. mája, aby počul a videl ruského dirigenta Petra Griбанova.

* * *

Na sklonku 54. koncertnej sezóny (**28. mája**) sa v rámci cyklu C objavil zaujímavý dramaturgický projekt, ktorý upútal svojou nevednosťou. Respighiho *Concerto gregoriano* a výber hudby z baletu *Popoluška* od Sergeja Prokofieva. **Orchester SF**, dirigent **Mario Košík** a huslista **Vladimír Bereník** boli interpretmi diel, ktoré sa len zriedkavo objavujú na našich koncertných pódioch. Respighiho *Concerto gregoriano* je skladateľovým tvorivým pohľadom do minulosti, do sveta modálnych a archaických hudobných tvarov. Je to pocta antickému a gotickému umeniu. Respighiho „hudobná archeológia“ je však duchovne zakotvená na prahu 20. storočia. Je to hudba výsostne talianska – miestami koketujúca s francúzskym impresionizmom. Tvarové asociácie na gregoriánsky chorál sú len fragmentmi, úlohami pripomínajúcimi prácu archeológa,



MARIO KOŠÍK

FOTO ARCHIV

ktorý drobné torzá vkladá do modernej stavby. Huslista Vladimír Bereník pochopil *Concerto gregoriano* ako hudbu pre husle a orchester. Akcentoval skôr duchovnú premenlivosť partu – nie koncertantnosť,

ktorá je zabudovaná až v druhom pláne. Dirigent Mario Košík stvárnil skladbu ako symfóniu s bohatým a premenlivým dynamickým podtextom. Hudobné archaizmy a modálne, transparentne znejúce ponášky na gregoriánsky chorál včlenil do inštrumentálne bohatého rámca hudby. Husle boli teda len neoddeliteľnou súčasťou tejto reminiscencie. Akcentoval skôr duchovný – zvnútornený pohľad na gregoriánsky chorál. I tektonický rozsah tohto diela pripomína veľkoleposť gotického chrámu. Hudba je pozbavená brilantného virtuózneho lesku, efektnej koncertantnej pompéznosti – všetko je v tejto hudbe ponorené do rámca meditácie.

Do sveta rozprávok a vizuálnej asociácie nás voviedla hudba Sergeja Prokofieva. Jeho *Popoluška* je živým, farebným a myšlienkovo bohatým prebásnením rozprávky, ktorá je v každej dobe výsostne aktuálna. V ruskej a sovietskej hudbe zohrávajú rozprávka a balet inšpirujúcu víziu tvoriacu už dnes veľkú hudobnú kapitolu od Čajkovského až po Šostakoviča a Stravinského. Z interpretácie diela vyžarovala sústredenosť a tvorivé stotožnenie sa s čarovnou hudbou. Zdá sa, že bolo pôžitkom pre dirigenta i orchester ponoriť sa do bohatého hudobného sveta baletných súit rozdelených na tri časti, z ktorých každá má iné opusové číslo.

Dirigent Mario Košík i v tejto hudbe potvrdil muzikalitu a dirigentskú bezprostrednosť. Bolo by však nedobré predbiehať v hodnotiacich súdoch to, čo pre dirigenta prinesú len roky dozrievania. Nuž a zo skúseností vieme, že práve u dirigentov je proces umeleckej kryštalizácie previazaný na dlhšie časové obdobie – často desaťročie (alebo aj desaťročia). Je však potrebné kontaktovať mladých dirigentov s našimi orchestrálnymi telesami a vytvárať priestor na získavanie skúseností.

IGOR BERGER

K najvýznamnejším kapitolám 54. koncertnej sezóny patrí prvé kompletne uvedenie *Brandenburských koncertov* J. S. Bacha. V rámci cyklov A a B **29.** a **30.** mája boli návštevníci koncertov svedkami nevšednej udalosti presahujúcej rámec bežných koncertov. **Slovenský komorný orchester** s umeleckým vedúcim **Ewaldom Danelom** sa podujali na priam grandióznu úlohu – stvárniť všetkých šesť Bachových koncertov, čo je z hľadiska technického a časového úloha rovnajúca sa maratónskemu behu. Z hľadiska umeleckého je to výzva naštudovať a stvárniť hodnoty, ktoré patria k najväčším klenotom ľudského ducha.

Zoberme si ako príklad *Koncert č. 1 F dur BWV 1046*, nazývaný tiež francúzsky (pre *Polonézu* v záverečnej časti), ktorý by sme mohli pokojne nazvať najrevolučnejším koncertom. Veď sa tu objavujú dva lesné rohy, prekrásny „rozhovor“ dvoch hobojev s fagotom, violino piccolo...atď. Spájajú sa tu prvky koncertantné s tanečnými. No akýkoľvek pohľad do útrob Bachovej

hudby nám nepomôže opísať dokonalosť tejto výpovede. Keď už spomínam niektoré čiastkové fragmenty tohto koncertu, v živej pamäti zostáva krásne komorné muzikovanie hobojistov **Igora Fáberu**, **Ladislava Rotha** a fagotistu **Romana Mešinu** v spomínanom *Menuette*, alebo virtuózne vstupy lesných rohov (**Jindřich Petráš**, **Vladimír Miklovič**). Slovom, z interpretácie zavanul sviatočný duch. Nevšedná úloha vniesla do interpretácie nový rozmer. Obávam sa, že v priestorovo obmedzenej recenzii možno len heslovito spomenúť interpretačný a duchovný rozmer celého projektu. Bach v každom koncerte postavil pred interpretov novú úlohu a zároveň poukázal i v rámci koncertantného slohu na množstvo neopakovateľných tvorivých riešení. Napríklad v koncertoch č. 3 a č. 6 využíva v plnom rozsahu krásu sláčikových nástrojov. V koncerte č. 2 netradičné zoskupenie sólistických nástrojov, v koncerte č. 5 netradičné chápanie čembala ... atď. Nemôžem sa v tejto recenzii podrobnejšie zaoberať, no ani obísť skvelý výkon čemba-

listky **Judit Izsákovéj** či flautistu **Daniela Janikoviča** a **Tomáša Jánošíka**. Z interpretácie vyžarovala hlboká bázeň a láska k Bachovej hudbe. Každý z interpretov si bol vedomý toho, že pred projektom *Brandenburských koncertov* sa stávame všetci žiakmi a obdivovateľmi nevšedných schopností ľudského ducha. V súkolí tohto gigantického diela tvorí každý interpret nenahraditeľný článok s neodmysliteľným osobnostným vkladom. Tak tomu bolo aj teraz a takmer do posledného miesta obsadené auditorium Reduty počúvalo Bachovu hudbu ako veľké posolstvo minulosti.

Pri takýchto chvíľach sa i recenzent stáva článkom ostatných poslucháčov, čo v indickej filozofii nazývame slovom pitha, ktoré je dosť ťažké – ba priam nemožné prekladať do iných jazykov. No ak niekto dokázal precítiť čo len čiastočne veľkoleposť *Brandenburských koncertov*, vie o čom hovorím. Všetkým interpretom patrí vďaka a úcta za ich naštudovanie a predvedenie.

IGOR BERGER

Dvojica koncertov SF **5.** a **6. júna** sa niesla v znamení konfrontácie tematiky karnevalového veselí v prvej, kratšej časti a inšpirácie národnými koloritmi niekoľkých spracovaní tanečných rytmov vo forme rapsódie v druhej rozsiahlejšej časti večera. Spontánna bujarosť veselí Dvořákovou ouvertúrou *Karneval op. 92* sa premietala aj do parametra dynamického stvárnenia. A tak sme museli prijať aj príkre zvukové vrcholy riavy hudobného prúdu, vyjadrujúce radosť zo života brilantným leskom. S ohľadom na nasledujúce opusy programu sa nám potom natíska otázka, či by nebolo únosnejšie uzatvoriť maratón fašiangového veselí práve touto skladbou. Nasledujúce diela, i pri ich nespornej kvalite, nemohli už stupňovať účinok. Nasledoval *Karneval v Paríži op. 9* od nórskeho tvorcu Johanna S. Svendsena, v ktorom sme mohli oceniť rad vydarených sólových vstupov, príťažlivé rytmy a sugestívnu gradáciu. Domácu tvorbu do istej miery kompenzovala *Medzihra a karnevalová hudba* z opery *Notre Dame* od bratislavského rodáka Franza Schmidta, pôsobiaceho v neďalekej Viedni.

Dirigent večera **Leoš Svárovský** svoje koncepcie orientoval na vystihnúť prekvypujúceho životného optimizmu – na celkový účinok. V drobnokresbe skladieb by sme iste mohli nájsť isté rezervy i prehrešky, celkový účinok formovania symfonického prúdu však dominoval.

Po prestávke odznela orchestrálna úprava Lisztovej *Uhorskej rapsódie č. 1 F dur (S. 359)* – klavírny originál má číslo 14. Jej koncepcia by bola zniesla väčšiu stmelenosť

menších úsekov. Interpretácia vyvolávala dojem, ako by bola výsledkom momentálnej inšpirácie dirigenta, ktorá nie vždy a šťastne korešpondovala s hudobnou logikou zašifrovanou v notovej predlohe. Dosť markantne to vystupovalo do popredia v úrovni zvukového vypracovania nástrojových skupín v pomalšom úseku. Aj známa hrdinská téma, spracovaná v *Uhorskej fantázii pre klavír a orchester*, si vyžadovala väčšie vnútorné napätie – pomalšie tempo, virtuózný záver zas precíznejšie vypracovanú faktúru.

Rapsodický štýl ponúka dostatok príležitostí na využitie, ak nie ventilovanie tvorivého temperamentu dirigenta. Neznamená to však, žeby sa isté zákonitosti hudobnej výstavby nemohli a nedali rešpektovať. Svárovského koncepcia *Rumunskej rapsódie č. 1 A dur op. 11* od Georgea Enescu sa

niesla cestou menšieho odporu, s výrazným uplatnením živelného spádu, ktorý však nie vždy a dostatočne zapadal do celku aj vo sfére zvukového prepracovania. Skladba pre svoju rozmernosť skrýva v sebe aj otázky účinného vygradovania záveru. Pod taktovkou Svárovského bolo tých vrcholov niekoľko a celok i pri strhujúcom spáde pôsobil dosť zdĺhavo.

Z hľadiska uplatnenia umeleckej rozvahy vyznela už presvedčivejšie Ravelova *Španielska rapsódia*, a to tak z pohľadu vystihnúť kontrastov náladových okruhov v jednotlivých častiach, ako v ich nadväznosti, a čo je podstatné, v dôraznejšom zohľadňovaní súhry.

Záver podujatia vyznel ako oslava dirigentovho temperamentu, aj keď pre horúčavu boli rady poslucháčov trochu preriedené.

VLADIMÍR ČÍŽIK

PRIATELIA UMENIA, HUDOBNÍCI AJ NEHUDOBNÍCI!

V dňoch 25. – 28. 9. 2003 Vás pozývame na **6. ročník Drábskych seminárov o umení**, ktoré sa už tradične budú konať v Lome nad Rimavicou. Garantom podujatia, ktoré vzniklo s podporou MK SR a KHv FiF UK je profesor Ivan Parík. Okrem zaujímavých prednášok a neformálnych rozhovorov o aktuálnych témach umenia sa tento rok môžete tešiť na autorský profil Romana Bergera, Hanuša Domanského a príspevky muzikológov (Ľubomír Chalupka, Zuzana Martináková). Radi privítame aj referáty účastníkov, ktoré budú mať vyhradený priestor. V prípade záujmu sa môžete informovať na adresách:

Prof. Ivan Parík, Gajova 17/II, 811 09 Bratislava
tel.: 0903 226 004, resp. 0908 877 463 alebo e-mail: asuba@post.sk

Dlhší čas som filharmóniu nenavštívil, preto som sa na záverečný koncert sezóny tešil. Na koncerte (**13. 6.**) odznelo oratórium Josepha Haydna *Ročné obdobie*. Priznám sa, že som sa tohto diela naľakal. Je to dielo krásne, ale ani v najlepšom som si nevedel predstaviť ako budem takmer tri hodiny sedieť a počúvať.

Joseph Haydn napísal *Ročné obdobie* podľa básne Jamesa Thomsona, autorom finálnej verzie libreta je Haydnov priateľ Gottfried van Swieten.

Na pódium vstupovali **Slovenská filharmónia**, za nimi **Slovenský filharmonický zbor** a napokon sólisti: basista **Gustáv Beláček**, ktorý stvárňoval postavu Simona – farmára, česká sopranistka **Hana Medková**, ktorej bol zverený part Simonovej dcéry Hanne, tenorista **Otokar Klein** v úlohe Lukasa – dedinského mládenca a napokon anglická dirigentka **Jane Gloverová**. Všetci traja sólisti ma zaujali kultivovaným hlasovým prejavom.

Nestáva sa často, aby sme za dirigentským pultom videli ženu. Treba však konštatovať, že Haydnovho opusu sa zhostila na vysokej úrovni. Jej interpretácia sa vyznačovala jemnosťou, presnosťou a zmyslom pre detail veľkého celku. Sama sprevádzala recitatívy na čembale, čo v dnešných časoch považujem za zriedkavý, no sympatický prejav.

Na margo výkonu orchestra nie je čo dodať, hádam len jediný: výborný. Dúfam, že takéto nasadenie telesu vydrží aj v ďalšej koncertnej sezóne.

Zopár slov k Slovenskému filharmonickému zboru. V tomto diele Haydn zveril zboru dve úlohy: reflexívnu, na navodenie atmosféry, resp. komentovanie deja a priamu, kde sa zbor na deji priamo zúčastňuje. Vystihnúť obe roviny si vyžaduje veľkú dávku citli-

vosti, ktorú zbor patrične prejavil, začo patrí vďaka nielen jemu, ale aj jeho zbormajstromi **Janovi Rozehnalovi**.

Po prestávke nastal druhý „polčas“, tu bolo badať únavu publika, nie však účinkujúcich. Sólisti sa vynikajúco držali do poslednej chvíle a ani členovia orchestra a zboru sa nedali ničím zahanbiť. Na všetkých sa prenášalo obrovské nadšenie dirigentky, ktorá počas celého koncertu prekypovala energiou.

Aj keď som na začiatku vyjadril obavy z tohto diela, po dvoch a trištvrte hodinách strávených v „zajatí“ tejto nádhornej hudby musím konštatovať, že som veľmi rád, že som si mohol toto dielo vypočuť celé aj naživo. Myslím, že aj ostatné publikum, súdiac podľa jeho reakcie, bolo nadmieru spokojné.

JÁN DÚBRAVSKÝ



FOTO ARCHIV

Generačné STRETNUTIE

Protipostavenie umelcov a recenzentov sa históriou tiahne ako červená niť. Toto skryté „nepriateľstvo“ je dôsledkom bytostnej rozdielnosti ich práce, nazerania na vec, a sotva to kedy bude inak ... „Kritici sú ako blchy, čo vždy naskáču do čistučky bielizne a zbožňujú čipky“ – píše Flaubert. Napriek tomu sa podujímam (a snáď vždy znovu sa budem podujímať) stať sa „blchou v čipke“, pretože hoci sa o hudbe píše ťažko – písať o nej treba. Napokon, každým napísaným slovom prispievame k tomu, aby sa to vôkol hudby „hemžilo“ – aby sa o hudbe vedelo – a to je, myslím, úmysel ušľachtilý.

Generačné stretnutia na pódii sú príťažlivým nápadom – pre mladých interpretov sú ctou a výzvou, pre ich skúsenejších kolegov zasa osviežením medzi množstvom (niekedy snáď aj trochu rutinných) vystúpení.

Svedkami jedného z takýchto podujatí – spolupráce **Moyzesovho kvarteta** s klaviristkou **Katarínou Brejkovou** a **Viva quartet** – boli návštevníci abo-



VIVA QUARTET

FOTO ARCHIV

nentného koncertu (**6. 5.**) v Moyzesovej sieni.

Hovoriť o renomovaných Moyzesovcoch a o ich známych kvalitách azda ani netreba. Skúsenosti im nedovolila schádzať pod ich kvalitatívny štandard.

Ich partnerkou v *Klavírnom kvintete* *f-mol* Césara Francka bola Katarína Brejková, interpretka obdivuhodná pódiovou disciplínou – tým viac, že sa snúbi s jej mla-

dým vekom. Dôsledne uskutočňuje presne pripravený interpretačný plán, nepripúšťa náhodnosti a odoláva pokušeniu pódiového vytrženia. Je zjavné, že zastáva ideál služby dielu, vyhýbajúc sa subjektivismu či iným interpretačným provokáciami. Triezvosť, rozvaha, odstup, to sú črty jej interpretačného naturelu – v komornej hre obzvlášť žiaduce a všeobecne prezrádzajúce veľkú mieru profesionalizmu.

Z rozhovorov s kolegami – klaviristami viem, že jednou z najpálčivejších otázok, ktoré riešia v súvislosti s celkovým vyznením koncertu, je otázka miery otvorenia „krídla“, zohľadňujúca akustické špecifikum tej-ktorej koncertnej sály. Pre klaviristu nie je jednoduchá voľba „zatvárať“ klavír, pretože si uvedomuje zvukové možnosti svojho nástroja. Brejková zvolila úplné otvorenie klavíra, čo miestami nútilo spoluhráčov k forsírovaniu a spôsobovalo nežiaducu tvrdosť znenia ansámblu.

„Apolónsky“ svet Okteta pre sláčikové nástroje *Es dur op. 20* Felixta Mendelssohna Bartholdyho vyznie len v dokonale presných, brilantných líniiach, vedených istou a ľahkou rukou hráčov. Podľa všetkého skromný počet skúšok kompenzovali Moyzesovci skúsenosťou a Viva zasa zápalom a spontánnou chuťou „zahrať si“, ktorá priam srší z interpretačne sympatickej štvorice.

Ambíciou takýchto príležitostne vytvorených komorných partnerstiev zaiste nie je podávať vrcholné ukážky majstrovskej komornej hry – sú predovšetkým gestom a oživením koncertného diania. A z tohto pohľadu ich treba aj vnímať.

KATARÍNA POKOJNÁ

48. KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR

48. ročník KHH (od 6.5. do 5.6.) pokračoval v intenciách koncertov posledného obdobia. Renomovaní, ale aj mladí perspektívni umelci pozoruhodných interpretačných kvalít zo Slovenska, z Čiech, Poľska, Francúzska, Nemecka a Ruska, domáci a hostujúci poľský miešaný spevácky zbor, hostiteľská ŠFK, často s výpomocou z iných telies, to bola „úroda“ festivalu...

Odvážna dramaturgia zahŕňala symfonické a vokálno-symfonické „kolosy“ romantizmu a klasikov hudby 20. storočia, ponuku obohatilo operné predstavenie a komorné koncerty. Prínosné bolo aj zaradenie viacerých málo hrávaných skladieb. V rámci festivalu, kde jedným z cieľov je prirodzene prilákať čo najväčší okruh poslucháčov, sa javí viacnásobné uvedenie slovenskej (na koncerte a capella aj českej) súčasnej hudby

V salóniku Domu umenia boli vystavené impresívne, až rozprávkovovo pôsobivé obrazy Zuzany Nemčíkovej.

Otvárací koncert naplnil koncertnú sálu Domu umenia napriek tomu, že ponúkal výlučne skladby prvej polovice 20. storočia. Magnetom boli iste aj mená protagonistov – dirigenta **Mareka Pijarowského** (Poľsko), klaviristov **Mariána Lapšanského** (SR) a **Eugena Indjića**.

Kompozične originálny *Koncert pre 2 klavíry a orchester* Bohuslava Martinů kladie enormné nároky na klaviristov toccatovým charakterom rýchlych krajných častí s takmer nepretržitým motorickým pulzom, vo finále okoreneným značnou metricko-rytmickou nepravidelnosťou a útržkovitou melodikou, pričom nositeľom širších kantilén je prevažne orchester. Mohli sme len obdivovať súhru sólistov s orchestrom.

Stredná časť koncertu s farbistou harmóniou poskytla väčší priestor pre individuálnejšie uplatnenie klaviristov. V dialógu sme vnímali tematický materiál jemnejšie cizelovaný Lapšanským a výraznejšie, dramatickejšie Indjićom. Uvedenie koncertu vo výbornej, farebnej interpretácii bolo efektným úvodom festivalu.

Ďalšie dielo, tiež neobyčajne náročné *Svätenie jari* Igora Stravinského, bolo pod vedením Pijarowského formovo kompaktné napriek akcentovaniu kontrastov každého druhu, tektonických zlomov a extrémnych výrazových rovín od tajomnosti (*Introdukcia* 2. obrazu *Veľká obeť*) až po drsnosť vystupňovaných celkov, charakteristických metrickou a inštrumentačnou komplikovanosťou (záverečný *Obetný tanec*). Strhujúci umelecký zážitok nás navnádil na očakávanie nasledujúcich...

Miešaný spevácky zbor **Collegium technicum** so zbornajstvom a dirigentom **Karolom Petrőczim** má už stabilné miesto v hudobnom živote Košíc, čo potvrdil aj na koncerte a capella k 20. výročiu svojho vzniku (9.5.).

Napriek znalosti a obľúbenosti Čajkovského tvorby prekvapili výberom z u nás

zriedkavo znejúcej *Liturgie sv. Jána Chryzostoma op. 41*. Neobvyklú hudobnú reč Čajkovského, determinovanú textom, melodikou, faktúrou a harmóniou pravoslávnej liturgie, umocnil K. Petrőczy detailným vypracovaním a klenutými dynamickými krivkami. Upútali zvnutorným výrazom v časti *Otče náš*, ruským duchom presiaknutým chorálom, ale aj prehľadným imitáčným kontrapunktom v *Dostojno jest*, výraznými, členitými gradáciami v *Iže Chervimy* (len vo fugáte bolo cítiť, že pre soprány je to už krajná vysoká poloha vzhľadom na ich možnosti a tenori trochu zanikli). V 4. časti vynikla obdivuhodná Čajkovského harmónia s množstvom chromatických melodických tónov s efektným, rýchlym *Allelujah* z *Chvalite Gospoda*. Posledná časť *Veruju* bola pôsobivým akordickým recitátívom s postupne sa meniacou harmóniou. Zjavne kvôli logickému vyzneniu záveru Petrőczy k nej pripojil oslavné fugáto *Hosanna*, ktoré je pôvodne súčasťou časti *Milost mira*.

Ďalšie skladby boli z pera významných tvorcov zborovej literatúry – Ivana Hrušovského a Zdenka Lukáša. Konfrontácia ich diel bola zaujímavá, pretože sa líšia nielen charakterom, kompozičnými metódami, ale aj zaobchádzaním s konsonanciou a disonanciou.

V emocionálne hľbokej *Cantate domino* I. Hrušovského zbor s intonačnou istotou zvládol nielen modálny základ skladby, ale aj cielené „výchyľky“ k ostro disonantným akordickým konštrukciám (1. diel) a riadenej aleatorike v 3. dieli, ako aj návrat k čistým, často prázdny konsonanciám, fugáto v rýchлом tempe (2. diel) a zvláštne spôsoby využitia ľudského hlasu, také typické pre Hrušovského zborové diela.

Tvorbu Z. Lukáša prezentovala premiéra skladby *Angelum pacis Michael*, dedikovaná práve Collegiu technicu, 7-časťové *Requiem* a *Te Deum laudamus*. Ide o svoj-

skú, kultivovanú, kompozične uhladenú, dobre spievateľnú hudbu s jasnou tonálnou oporou. Výrazovo aj formovo najdiferencovanejšie *Requiem* odzrkadľovalo v súlade s textom širokú škálu citov – razantnosť a napätie (*Dies irae*), vrúcnosť (*Lacrymosa*), hĺbkou, podporenú nekonfliktnou polyfóniou (*Offertorium*) až mysterióznosť (*Hos-tias*). Najzaujímavejšou stránkou však bola harmónia, kde autor „prelieval“ konsonancie s disonanciami v úsekoch s individuálnym melodicko-rytmickým priebehom hlasov (1. časť *Requiem aeternam*), ktoré kontrastovali s rytmickými úsekmi s renesančne priezračnými súzvukmi.

Medzi podujatia KHH bola zaradená aj komická opera Bedřicha Smetanu *Predaná nevesta* (13. 5.). Ak sme po minuloročných skúsenostiach očakávali hostujúcich umelcov špičkového svetového rangu, nedočkali sme sa. Obsadení boli domáci a hostujúci sólisti, ktorí sa podieľali na naštudovaní premiér 7. a 8. 3. **Tatiana Paľovčíková** ako Marienka, **Michal Lehotský** – Jeník, **Juraj Peter** – Kecal, **Peter Berger** – Vašek, **Helena Horváthová** – Ludmila, **Viera Hronská** – Háta, **Juraj Šomorjai** – Mícha a d., za dirigentským pultom bol **Karol Kevický** (viac v recenzii D. Marenčinovej, HŽ č. 4).

Aj keď inštrumentálne skladby *Benjamina Brittena* na koncertnom pódii ŠFK zaznievajú sporadicky, jeho 1. opus – *Sinfonietta pre komorný orchester* – má ešte nevykryštalizovanú hudobnú reč. Komorné obsadenie využíva skladateľ skôr sólisticky než orchestrálne, s početnými krátkymi tematickými vstupmi jednotlivých nástrojov a skupín, čím mohli opäť vyniknúť hráčske kvality jednotlivých členov orchestra.

V podaní mladej huslistky **Júlie Fischerovej** z Nemecka pod taktovkou **Tomáša Koutníka** sme si vypočuli *Koncert pre husle a orchester d mol*, jedno z posledných diel Roberta Schumanna. Je zaujímavé sledovať umelecký rast sólistky. Prvý raz som ju počula hrať ešte ako dievčatko, dnes je z nej po technickej aj muzikálnej stránke zrelá interpretka. Keďže je skôr extrovertným typom, bola som zvedavá, ako vyznie v jej podaní Schumann. Výsledok bol veľmi zaujímavý. Orchester T. Koutník tvaroval ako koncepčný a emocionálny rámec, s oporou ktorého J. Fischerová kreovala skladateľovu hudbu. Krajné časti nadobudli až neobvykle dramatické kontúry, stredná časť pôsobila ako poetický obrázok s vrúcny spevom sólových huslí.

V druhej časti koncertu T. Koutník opäť dokázal, že impresionizmus je jeho doménou. Predvedenie oboch baletných súf *Dafnis a Chloe* nadobudlo výnimočnú sonórnosť nielen vďaka *Ravelovej* inštrumentácii, ale aj dirigentovej členitej artikulácii hudobných celkov. 1. suite otvorila brány do sveta fantázie. Orchesterálne „vzruchy“ budili orientálne predstavy obohatené grotesknosťou (klarinet in Es). V 2. suite v *Svi-*

taní zaujali krásne sóla fláut, ako aj dobre zvládnuté náladové zmeny v *Pantomíme*, vrcholiace gradáciou *Záverečného tanca*.

K dramatickým aj interpretačným vrcholom festivalu možno zaradiť komorný večer súčasnej slovenskej hudby. Škoda, že sa kvalita koncertu neodrzakadila v náštevnosti. Žiaľ, súčasná hudba je ešte stále na periférii záujmu poslucháčov.

Sopranistka **Nao Higano**, violončelista **Jozef Podhoranský** a klavirista **Ivan Gajan** (SR) sú výbornými sólistami aj komornými hudobníkmi.

V súlade s kompozičnou podstatou *Sonáty č. 2 g mol pre violončelo a klavír op. 34* Michala Vileca formoval I. Gajan tonálne jednoznačný klavírny part s cizelovanou jemnou zvukovosťou, v 2. časti s pre autora neodmysliteľným humorom. Centrum gradácie a appasionata bolo v kontrastne komponovanom, tonálne uvoľnenom violončelovom parte, ktorý J. Podhoranský interpretoval s patričnou expresívnosťou.

N. Higano s krásnym, syto sfarbeným, vyrovnaným hlasom v cykle piesní pre soprán a klavír *Mladost op. 19* Ladislava Holoubka obdivuhodne udržala celistvosť frázy napriek útržkovitej melodike s veľkým ambítom a náhlymi skokmi do vysokej polohy. Kvalitu svojej hlasovej techniky potvrdila koloratúrami v 4. časti. Klavír bol spoľahlivou oporou kompozične prevyšujúcemu vokálnemu partu, významnejšie sa mohol presadiť v orientálne ladennej 3. časti *Somnambul* s tangovým rytmickým ostinátom.

Vladimír Godár sa v *Sonáte na pamiatku Viktora Šklovského* (pre violončelo a klavír) držal svojho kompozičného kréda – málom vyjadriť veľa, teda formulovaním jednoduchého, stručného materiálu dospieť ku kontemplatívne viacrstvovému významu. Kompozičná vyváženosť oboch partov poskytla priestor na rôzne artikulácie, farebné kombinácie a neobvyklé spôsoby hry (asymetricky rytmizované akordy v klavíri s efektom bicích v 2. časti, mikrointervalová a neurčitá intonácia, tónové glissando violončela v 3. časti).

Hudbu Juraja Beneša prezentoval cyklus 7 piesní pre soprán a klavír *Il sogno di Poppea*. Okrem zjavného príklonu k monódii (najviac v 2. piesni) boli evidentné ďalšie charakteristické črty skladateľovho rukopisu – emocionálne nasýtená hudba na modálnom základe s akcentovaním dramatickej polohy, vypäté kantilény, kontrasty. Napriek interpretačnej náročnosti N. Higano vystihla, kedy uprednostniť sklbnosť melodických línií a kedy detail výraznou modifikáciou hlasu. Podobne I. Gajan posúval svoju úlohu od nenápadného sprievodu k tvorbe charakteru a gradácií.

Vrcholom tohtoročnej KHJ bol koncert ŠFK (22. 5.) s renomovaným českým dirigentom **Petrom Altrichterom**, asi 50-členným miešaným speváckym zborom, ktorý vznikol spojením **Zboru Univerzi-**

ty v Białystoku (zbormajster **Edward Kulikowski**) a nášho zboru **Collegium technicum** s výbornými sólistami: **Lívia Ághová** – soprán, **Denisa Šlepkovská** – mezzosoprán, **Peter Mikuláš** – bas a tenoristom, v bulletin predstaveným ako **Tomáš Černý**. Ich spoluprácou vzniklo impozantné predvedenie *Stabat mater op. 58* Antonína Dvořáka, o ktorom možno hovoriť len v superlatívoch.

P. Altrichter prišiel na pódium s jasnou predstavou o každom detaile tohto diela. Ako základný interpretačný prístup sa javila pokora k Dvořákovkej hudbe, prejavujúca sa dôkladným rešpektovaním partitúry, vrátane korelácií všetkých zúčastnených zložiek.

Najčastejšie dominujúcou zložkou bol intonačne pregnantný, ohybný miešaný spevácky zbor, ale vyniknúť mohol aj ženský, až étericky tvarovaný (v 4. časti) a výrazne artikulovaný mužský (v 6. časti). Orchester tiež dobre zvládol interpretáciu náročnej partitúry až na drobné detaily, ktoré by sme v inom hudobnom kontexte ani nezaregistrovali, tento raz však prekážali.

V súlade s týmto zámerom niekedy vystúpili na povrch sólisti. Konečne sme na pódii počuli vyrovnané kvarteto, ktoré sa nesnaží vyniknúť nad orchestrom a zborom intenzitou zvuku, ale hlasovou technikou, farbou, výrazom ...

Každoročná súčasť festivalu, koncert súboru špecializujúceho sa na hudbu starších období, zaznel v akusticky výborných ranobarokových priestoroch Kostola sv. Trojice. **Musica aeterna** s umeleckým vedúcim **Petrom Zajíčkom** priniesla francúzske barokové hudby. Vypočuli sme si *Concert de Symphonies č. 2 A dur op. IV* od Antoina Dauvergneho. Súbor zvukovo a sólisticky obohatila **Kamila Bernášková** *Koncertom č. 3 C dur pre flauto traverso, sláčiky a basso continuo op. 7* Jeana M. Leclaira, hrajúca na drevenej priečnej flaute, v *Symfóniách pre oddych* Marca Antoina Charpentiera na altovej zobcovej flaute.

Ďalšie skladby boli zaujímavé z kompozičného aj textového hľadiska. Zhudobňovali úryvky z Biblie. *Druhá lekcija mŕtvych Taedet animam meam* Sebastiena de Brosarda čerpá z knihy Jób, v Charpentierovom *Miserere H 157* bol použitý 51. Dávidov žalm. Diela obohatili dva kultivované ženské hlasy – **Jana Pastorková** a **Kamila Zajíčková**.

Záujem o koncert ŠFK 29.5. vzbudil najmä známy multiinstrumentalista **Jiří Stivín** a **Leoš Svárovský**. „Introdukcii“ k barokovým flautovým koncertom tvorila skladba *Tombeau de Bartók* od Vladimíra Godára. Tentoraz jeho hudobný jazyk znel ináč ako zvyčajne. Možno to bolo dedikáciou Bartókovi, ktorého kompozičný štýl pripomínali viaceré znaky. Inšpirácia kompozičnou technikou minimal music v 2. a 3. časti mi však veľmi pripomínala jej spôsob

využitia iným súčasným skladateľom. Zvukovo pozoruhodnú kombináciu tvorili opakovane modely ako sprievod, ale s výrazným gradačným aspektom v hlbokjej polohe klavíra pri zachovaní širokej kantilény v hlbokých sláčikoch a harfe v určitých úsekoch 3. časti. V 2. rýchlej časti evolúciu znásobila výrazná nepravidelnosť metro-rytmického plánu. V každom prípade neobvyčajne silná hudba, po ktorej bolo veľmi ťažké aklimatizovať sa na ľahkú, iskrivú skladbu *Georga Philippa Telemanna*.

J. Stivín predviedol svoju virtuositu na dvoch typoch flaut. Na altovej zobcovej flaute v *Ouverture a suite a mol*, upravené pre zobcovú flautu a veľmi skromne obsadenie sláčikového orchestra s priam sólistickým využitím jednotlivých nástrojov, najmä čembala (**Anna Ličková**). Zo 7-častovej suity zaznel len výber, 1. až 3. a 5. časť. Dobrá súhra bola evidentná aj v extrémne rýchlych tempách.

To, čo Stivín dokázal v *Koncerte C dur pre flautino a sláčiky* Antonia Vivaldiho na sopraninovej zobcovej flaute, sa dá len ťažko popísať. Virtuózne figurácie na nástroji takých malých rozmerov, že sa naň sotva zmestili ruky, nevdojak evokovali vtáčí spev. Hudba sŕšiac vtipom vyprovokovala sólistu k nonšalantnému ľudskému aj hudobnému prejavu, a tak „šantil“ v sólovej kadencii, v ktorej sa objavilo naozaj „všetko“ – na slovenskú ľudovú nôt, americký evergreen Ó, Zuzana, aj motívy z rôznych skladieb, vrcholiace „osudovým“ beethovenovským.

Ak nás nadchla interpretácia 1. časti programu, *Symfónia č. 1* Gustava Mahlera maximalizovala umelecký zážitok z tohto pestrého a rôznorodého večera. Svárovského koncepcia v mnohých črtách korelovala so Soltiho poňatím Mahlerovej hudby. Viac než proces gradácie zdôrazňoval veľké celistvé kontrastné plochy. Polyfonické úseky boli precízne artikulované, pomaly rastúce (bez zjavného vnútorného napätia), podobne diely s viacrstvovým kompozičným riešením, kde sú v superpozícii konfrontované súčasne viaceré témy (3. časť) a tematické reminiscencie vo finále. Efektne vyzneli trúbky v úvode 1. časti z balkóna.

České trio v zložení **Milan Langer** – klavír, **Dana Vlachová** – husle a **Miroslav Petráš** – violončelo sa 3.6. prezentovalo tvorbou rôznych štýlových období. Spoluprácu klavírneho tria charakterizovali všetky atribúty komornej hry. Po vkusnom, decentnom predvedení *Tria G dur, KZ 564* Wolfganga Amadea Mozarta prekvapili živou motorikou hybných častí s kontrastnou, harmonicky priezračnou lyrickou strednou časťou v *Triu č. 3 C dur* od Bohuslava Martinů. Gradačný charakter koncertu potvrdili *Triom a mol op. 50* P. I. Čajkovského.

POKRAČOVANIE NA STR. 27

ŠKO ŽILINA

V MÁJI

Dramaturgia ŠKO v posledných rokoch pravidelne poskytuje priestor na prezentáciu študentov najmladšieho oddelenia žilinského Konzervatória, oddelenia cirkevnej hudby. Ani tohtoročná sezóna nebola výnimkou, a tak sa (6. 6.) na koncerte cyklu M predstavili traja mladí organisti: **Janka Labajová** (3. ročník, z triedy P. Lalinského), **Milan Horňák** (3. ročník, z triedy M. Mušku) a **Milan Masiarik** (4. ročník, z triedy P. Lalinského). Každý z účinkujúcich sa publiku predstavil programom, ktorý obsahoval dielo J.S.Bacha, skladbu z obdobia romantizmu a hudby 20. storočia. Kameňom úrazu sa u všetkých troch účinkujúcich stala interpretácia Bachovho diela. Ani jeden z výkonov nebol stopercentný, presvedčivý, bez preklepov či výpadkov. Študenti tu majú ešte výrazné rezervy. Príjemne však prekvapili prednesením skladieb od C. Francka, M. Regera, J. Bonneta, P. Ebena a Ch. M. Widora.

Janka Labajová (J. S. Bach: *Prélúdium a fuga g mol BWV 535*, C. Franck: *Prélude, fugue et variation*, M. Reger: *Gloria*) sa prejavila ako spoľahlivá organistka. S nadhľadom, vysokou dávkou muzikality, zmyslom pre prácu so zvukom svoj výkon dokázala k záveru efektne gradovať. Jej spolužiak, Milan Horňák (J. S. Bach: *Toccata a fuga d mol BWV 565*, C. Franck: *Pièce héroïque*, J. Bonnet: *Variations de concert op. 1*) sa dokázal najviac „uvoľniť“ pri Franckovej skladbe, ktorá mu, podľa môjho názoru, aj najlepšie „sadla“. Na rozdiel od Labajovej, ktorá sa prejavila skôr ako lyrický „typ“, Horňák dal svojmu prejavu väčšiu energickosť a vyššiu dávku exhibicionizmu. Pre posledného interpreta, maturanta Milana Masiarika (J. S. Bach: *Fantázia a fuga g mol BWV 542*, J. S. Bach: *Triová sonáta d mol BWV 227*, P. Eben: *Moto ostinato z Nedeľnej hudby*, Ch. M. Widor: *Toccata F dur z 5. symfónie*), bol tento koncert akousi veľkou verejnou generálkou pred blížiacimi sa maturitnými skúškami. Aj keď spočiatku (pri Bachovi) bolo badať miernu nervozitu, ktorá sa negatívne prejavila hlavne v rytmickej súhre, posledné dve diela predniesol presvedčivo, s prehľadom a svojim vystúpením tak vytvoril efektnú bodku za koncertom.

Výnimočný bol koncert **15. 5.** jednak v zmysle výnimočnej dramaturgie, jednak

interpretačnými výkonmi. Pomerne málo hrávaná *Symfónia „Merkúr“* od majstra klasickej symfónie J. Haydna v podaní do-

kum mimoriadne neočarilo, ale ani nesklamalo. Prvá „lahôdka“ nás čakala v podobe uvedenia „chronicky známeho“ *Koncertu pre flautu, harfu a orchester* od W. A. Mozarta. Sólových partov sa s bravúrou a ľahkosťou zhostili dve hviezdy večera: 23-ročná harfistka Viedenskej filharmónie **Charlotte Balzeraitová** a 19-ročný slovenský

flautista **Jozef Hamerník**. Obaja hudobníci vytvorili silný tandem, ktorý patrí k najvyrovnanejším dvojiciam, ktoré som v tomto diele dosiaľ mala možnosť počuť. V druhej časti programu nás čakali ďalšie „lahôdky“: uvedenie skvostov hudobnej literatúry, akými sú *Dva tance pre harfu a sláčiky* od C. Debussyho, ale predovšetkým *Suíta z baletu Appolónove múzy* od I. Stravinského, kde sa ako sólista „blysol“ koncertný majster ŠKO František Figura. Spomenuté skladby „vtiahli do deja“ každého poslucháča, a priznám sa, že aj ja, ktorá si počas každého koncertu píšem poznámky, som bola nútená kapitulovať a zložiť pero.

Posledný májový koncert (**29. 5.**) mal príjemnú komornú atmosféru – je len škoda, že nielen na pódiu, ale aj v hľadisku. V priebehu večera sa publiku predstavili traja výborní interpreti: **Bibiána Bieniková** (klarinet), **Ivan Gajan** (klavír) a **Pavol Šimčík** (violončelo). Koncert otvorila trojčasto-

vá *Sonátina* od B. Martinu pre klarinet a klavír a *Odpočinok* pre klarinet a klavír z cyklu *Letné zápisky* od M. Vileca. Obe diela, výborne zvládnuté po stránke technickej i výrazovej, príjemne publikum pripravili na uvedenie „závažnejších“ diel svetovej klasiky – *Tria B dur op. 11 pre klavír, klarinet a violončelo* od L. van Beethovena a *Tria a mol op. 114 pre klarinet, violončelo a klavír* od J. Brahmsa. V 1. časti Beethovenovho *Tria* sa objavili menšie nedostatky v súhre (violončelo), nasledujúce dve časti však neistý dojem napravili. Obzvlášť pomalé *Adagio*, v ktorom treba vyzdvihnúť hlavne detailnú prácu s tónom (klarinet, violončelo). Záverečné, na interpretáciu pomerne náročné Brahmsovo *Trio* bolo presvedčivým dôkazom kvalít mladých umelcov, z ktorých B. Bieniková a P. Šimčík patria k stálym členom ŠKO a ktorí takto môžu uplatniť svoje interpretačné umenie aj mimo rámca orchestrálnych podujatí.

DANIELA GLOSOVÁ



CHARLOTTE BALZERAITOVÁ

FOTO ARCHIV



JOZEF HAMERNÍK

FOTO ARCHIV

máneho orchestra pod dirigentským vedením **Maria Košika** bola len akýmsi odrazovým mostíkom k oveľa väčším „lahôdkam“ večera. Jej predvedenie síce publi-

Dvakrát SOSR

Po dlhšom čase som navštívila dva koncerty Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu. Bola som prekvapená už mimohudobnými zážitkami: ochotou produkčného centra SOSR, ktoré ponúklo kvalitné vstupenky pre recenzenta, čo inde nie je zvykom, neprekvapila ma plne obsadená sála koncertného štúdia SRo, pretože o koncerty býva Pod pyramídou už tradične záujem (pre kvalitu interpretácie, ale určite aj pre prístupné ceny lístkov pre bežných záujemcov, nehovoriac o bezplatnom vstupnom na organové koncerty).

Bulletiny SOSR sú zaujímavé jednoduchou, peknou grafikou, ale aj novším prístupom k vysvetľovaniu obsahu skladieb. Texty Igora Javorského sa vyznačujú romantizujúcim, silne subjektívnym a esejistickým štýlom.

Navštívila som večer pod názvom **Obrazy z výstavy – 22. mája** (na ktorom, okrem Musorgského, odzneli aj iné opusy), či na **Imperátorskom koncerte – 5. júna**, na ktorom znela hudba „imperátorského“ razenia. Podobné implantovanie asociácií z hudby mi v dramaturgii príliš nekonvenuje, ale azda aj takéto pozvánky na koncert sú potrebné na prilákanie obecnstva. V bulletinoch SOSR-u je sympatické upozornenie na výber z ponuky Redakcie klasickej hudby na okruhu Rádio Devín. Pri sporých mediálnych informáciách o vysielaní je to vítané avízo pre návštevníkov koncertov. Menej sa mi pozdáva takmer bulvárne predstavovanie osobností SOSR prostredníctvom fotografií a textov v rubrike ZOOM.

Obrazy z výstavy predstavili Symfonický orchester Slovenského rozhlasu s rumunským dirigentom **Illarionom Ionescu-Galati**m (šéfdirigent orchestra v Brašove, hosťujúci dirigent bukureštskej Filharmonie G. Enescu a rozhlasového orches-

tra). I. Ionescu-Galati dirigoval koncert čiastočne spamäti (Mozart, Musorgskij), čo treba oceniť najmä v náročných *Obrázkoch z výstavy*. V tomto diele najsuggestívnejšie spolupracoval s orchestrom, ktorý pod jeho vedením dokázal plasticky vyjadriť všetky obrazy a medzihry (promenády) náročného, Musorgským geniálne inšpirovaného a Ravelom skvele inštrumentovaného diela. Náročnými vstupmi sa tu prezentovali všetky sekcie orchestra – ťažko vyzdvihnúť iba jednu. Bol to interpretačný vrchol koncertu.

Menej nadchla Mozartova *Symfónia č. 35 D dur „Haffnerova“ KV 385*, kde priťažčejší, komornejší zvuk orchestra odhalil každú nepresnosť interpretácie. Postrehla som ju v sekcii huslí – hneď v úvodných taktach 1. časti a potom vo *Finále*. Trochu rozsypaný zvuk úvodu oboch častí svedčil o menšej koncentrácii hráčov, o benevolentnosti dirigenta, ale možno aj o nevypracovanosti brilantnejších, resp. figuratívnejších úsekov. U diela, akým je „Haffnerka“, to prekvapuje...

Osviežením dramaturgie boli *Koncerty pre organ a orchester op. 26 č. 2 A dur pre organ a sláčikový orchester* a *č. 6 d mol pre organ, flautu a sláčikový orchester* od francúzskeho skladateľa 18. storočia Michela Corretta. Sólistom bol organista **Ján Vladimír Michalko** a flautistka, členka SOSR, ktorej meno zostalo v bulletine utajené. Corrette napísal organové koncerty, ktoré dnes pôsobia ako hudobné šperky: ich tempo v allegre bolo vibrujúce, pomalé andante uchvátilo pôvabom melódie, koncertantný princíp opusov preferoval raz sólistu, inokedy dialóg medzi orchestrom, organom, resp. flautou (na ktorej hrala bezpripomienkovo kvalitne spomínaná členka SOSR). Pre sólistov i orchester to bola radostná hudba. Pravda, v 1. časti *Koncertu*

A dur mohli byť dirigent, organista a orchester presnejší a prísnejší v tempách a rytmickom porozumení. Michalko akoby chcel v Correttovi prezentovať najmä virtuózne aspekty, pričom občas orchestru „utiekol“.

Imperátorský koncert mal „imperátorskou rukou“ predstaviť diela nejakým spôsobom odkazujúce na vládcov a ich pôsobenie v dejinách. Dirigentom bol v tomto prípade šéf SOSR-u **Charles Olivier-Munroe**. Jeho kvality posunuli aj zážitok z interpretácie SOSR o hodný kus vyššie. Je rezolútne, rozhodné, v gestách presný a vie, aká hudba mu v súčasnosti najviac sedí. Obecnstvo „chytla“ hneď predohra k opere *Knieža Igor* od Alexandra Borodina. Interpretácia znela rezolútne, „imperátorsky“ veľkolepo, ale aj stmelene a vyrovnané. Očakával sa však najmä Beethovenov *Koncert pre klavír a orchester č. 5 Es dur op. 73 (Cisársky)*. Jeho sólistom bol **Alain Lefèvre** (v bulletine bez udania národnosti), nepochybne nadaný, chválami ovenčený interpret strednej generácie. Pekne mu vyšlo najmä stredné *Adagio*, kde mu „sadol“ romantizujúci piesňový princíp hudby. Škoda však, že romantizmus v interpretácii preferoval aj v rýchlych okrajových častiach, čím nastal nielen agogický zmätok, ale vynorilo sa aj dosť nečistých tónov a pamäťových lapsusov (najmä vo *Finále*). Obecnstvo zato bolo bezvýhradne nadšené – môže to byť v Bratislave ináč?

Vrcholom večera bola opäť záverečná skladba, symfonická suita Nikolaja Rimského-Korsakova *Šeherezáda op. 35*. Okrem muzikantského nadšenia z hry tu bola orchesterálna súhra a technická dokonalosť vo všetkých sekciách (krásne znejú najmä violončelá!). K zážitku dopomohla inklinácia mladého šéfdirigenta k hudbe romantického rázu, kde exploatujú emócie a dynamické vzopätia. Celok podporili a zaujali vypracované, delikátne vypointované husľové sóla, ktoré hral zástupca koncertného majstra **Štefan Filas**.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

POKRAČOVANIE ZO STR. 25

Záverečný koncert s ruským dirigentom **Piotrom Gribanovom** uzavrel 48. ročník KHJ vo veľkom štýle – impozantnou *Leningradskou symfóniou op. 60* Dmitrija Šostakoviča.

Antiteticky k nej dramaturgia do prvej polovice koncertu zaradila inštrumentálne skromný *Koncert pre husle a orchester č. 3 G dur, KZ 216* Wolfganga Amadea Mozarta. Napriek čiastočnému rozšíreniu skupiny drevených dychových nástrojov, jednoduchá faktúra zostala

zachovaná a občas odhalila malý nesúlad v ladení dychov.

Dirigentom štýlovo konzekventne tvarovaný orchester umožnil vyniknúť mladému poľskému huslistovi **Kubovi Jakowiczovi**. Krajné časti charakterizovala ľahkosť a prirodzená virtuozita, v tichom, zadržávanom hudobnom prúde strednej časti najviac vynikol jeho kreatívny muzikálny prejav. Svoj temperament a výbornú techniku mohol plne prejavovať v prídavku – krátkom, efektnom *Capricciu* Gražyny Bacewiczovej.

V Šostakovičovej *7. symfónii* s názvom *Leningradská op. 60* sa P. Gribanov predsta-

vil ako majster veľkých plôch. Dokázal upútať a udržať maximálnu pozornosť poslucháča rovnako v úsekoch pokojne plynúcich, aj evolučných. Dôsledne tlmočil širokú paletu výrazových odtieňov a neponechal na náhodu ani najmenší detail, preto krásne vyzneli aj početné a náročné sóla jednotlivých nástrojov a skupín. Šostakovičovou *Leningradskou* pod taktovkou P. Gribanova vyvrcholil festival KHJ skutočne veľkolepým spôsobom.

JANA BOCEKOVÁ

MOYZESOVCI V SLOVENSKOM ROZHLESE

19. mája sa v rámci Koncertnej sezóny Eurorádia 2002/2003 v Malom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu v Bratislave uskutočnil koncert **Moyzesovho kvarteta** a jeho hostí. Zaujímavosťou koncertu bolo, že ho v priamom prenose mali možnosť počuť i poslucháči vo vyše dvadsiatich členských krajinách rozhlasovej siete EBU a dokonca i v zámorí, v Kanade.

Hostami Moyzesovho kvarteta boli hobojsista **Igor Fábera**, klarinetista **Jozef Luptáčík ml.** a klaviristka **Daniela Varínska**. Dramaturgickú líniu koncertu, ktorá u Moyzesovcov zohráva vždy významnú úlohu z hľadiska jej objavnosti, tvorili diela skladateľov žijúcich a tvoriacich na rozhraní 19. a 20. storočia, respektíve sa svojím kompozičným štýlom a hudobnou rečou radia ku klasikom hudby minulého storočia. Je chvályhodné zo strany interpretov, ale i Redakcie klasickej hudby Slovenského rozhlasu (redaktor Slavomír Jakúbek, že sa pri tejto koncepcii nezabudlo ani na pôvodnú slovenskú tvorbu, reprezentova-

nú tentoraz *Sláčikovým kvartetom e mol* od Jána Levoslava Bellu. Úvodnou skladbou komorného koncertu bola *Ouvertura c mol na židovské témy pre klarinet, klavír a sláčikové kvarteto* Sergeja Prokofieva, 34. skladateľovo dielo, v ktorom popri Moyzesovom kvartete hrajúcom vo svojej stabilnej zostave (Stanislav Mucha – 1. husle, František Török – 2. husle, Alexander Lakatoš – viola a Ján Slávik – violončelo) dostali príležitosť aj Jozef Luptáčík a Dana Varínska. V poradí druhou skladbou večera bolo *Klavírne kvinteto č. 2 es mol* maďarského skladateľa Ernő von Dohnányiho. Po prestávke odznela *Fantázia pre hoby, husle, violu a violončelo op. 2* Benamina Brittena a už spomínané *Sláčikové kvarteto* Jána Levoslava Bellu. Ak mám stručne charakterizovať koncert po stránke interpretačnej i dramaturgickej, dojem, ktorý vo mne zanechal, bol jednoznačne veľmi dobrý i príjemný. Nakoniec, u Moyzesovho kvarteta by sme boli prekvapení, keby sme boli nútení konštatovať opak. Neplatí to však len o Moyzesovcoch, ale aj o jeho spomína-

ných hostoch. Popri kvalitnej interpretácii Prokofievovej *Ouvertury*, i vďaka Jozefovi Luptáčikovi ml. a Dane Varínskej, sa v Brittenovej *Fantázii* ako plnohodnotný partner zaskvel hobojsista Igor Fábera. Uvedenie Prokofieva i Brittena bolo o to vzácnejšie, že na našich koncertných pódiah zaznievajú len výnimočne. Ako som už spomínala, chvályhodným dramaturgickým skutkom bolo zaradenie Bellovho *Sláčikového kvarteta* na program koncertu, avšak dielo ako také zaujalo snáď najmenej, nie však po stránke interpretačnej, ale kompozičnej. Najsilnejší zážitok, a dúfam, že ho mali i poslucháči za hranicami našej vlasti, však poskytli Moyzesovci a klaviristka Dana Varínska interpretáciou *Klavírneho kvinteta* Ernő von Dohnányiho. Rýdza a plnokrvná romantická hudba tohto diela, jeho melodická línia a formová vyváženosť našla vo svojom interpretačnom ansámblu adekvátnych tlmočiteľov. Kultivovaný tón, vzájomné prelínanie sláčikových nástrojov a klavíra, vkusne volená dynamika i tempo, nie v poslednom rade i hráčske kvality mali za následok, že v rámci komorného koncertu sezóny Eurorádia sa slovenské interpretačné umenie, vďaka Moyzesovmu kvartetu a jeho hosťom, ale i Slovenský rozhlas prezentovali na úrovni, ktorá znesie i tie najprísnejšie kritériá.

MARTA FÖLDEŠOVÁ

ZÁVEREČNÝ KONCERT ZUŠ

M. Ruppeldta

Záverečný verejný koncert ZUŠ M. Ruppeldta v Bratislave na Panenskej ulici sa konal **6. júna** v Moyzesovej sieni. V dva a pol hodinovom maratóne, za umorujúcej horúčavy, ktorá mala na svedomí aj relatívne nižší záujem publika, bolo čo s uznaním obdivovať. Sledovali sme výsledky starostlivej pedagogickej práce učiteľov, ktorí dokážu podchytiť mladé talenty a vy-

kresat' z nich úroveň neraz porovnateľnú (na vyššom stupni) s lepším priemerom našich konzervatórií. Niekoľko zovšeobecňujúcich postrehov: viacero účinkujúcich detí pochádza zo známych hudobníckych rodín. O tom, či budú kráčať v šľapajach svojich rodičov rozhodne budúcnosť. Prezentovali sa sólovými, ako aj komornými číslami, ku ktorým možno priradiť aj štvor-

ručnú hru na klavíri. V programe figurovali zhodou okolností najmä slovenskí, českí, poľskí (Chopin) a ruskí autori.

Škola sa môže honosiť radom ocenení svojich žiakov z viacerých súťaží (držitelia pásiem všetkých troch kovov). Na koncerte účinkovali aj pedagógovia ústavu, buď ako klavíri či komorní partneri. **Rafael Hrdina** dirigoval **Komorný orchester M. Ruppeldta**, ktorý dvoma číslami uzavrel tento úspešný koncert. V tejto súvislosti sa žiada osobitne vyzdvihnúť najmä suverénne spamäti a obdivuhodne technicky zvládnutý part sólového klavíra **Jánom Skácelom** v *Koncerte Es dur op. 7 č. 5* od J. Ch. Bacha (ved. pedagóg Peter Pažický).

VLADIMÍR ČÍŽIK

K A L E I D O S K O P

TECHNIK VO VARŠAVE

Slovenský inštitút vo Varšave v spolupráci so speváckym zborom Varšavskej univerzity Collegium musicum pripravili dva koncerty súboru Technik v rámci jeho pohostinného vystúpenia vo Varšave začiatkom mája. Iniciátorom hosťovania súboru v Poľsku bol pilot leteckej spoločnosti LOT, ktorého nadchlo vystúpenie nášho súboru na Slovensku, zaangažoval sa do príprav koncertov. Koncerty, v programe ktorých zneli pod vedením dirigenta Branislava Kostku renesančné a barokové kompozície a ukážky zo slovenskej sakrálnej a ľudovej hudby sa uskutočnili v Kostole všetkých svätých a v Paláci Tyszkiewiczov Varšavskej Univerzity. Technik nadviazal spoluprácu so súborom Collegium technicum, ktorý pripravuje vystúpenie v Bratislave.

SÚČASNÉ STREDY

V bratislavskom Univerzitnom pastoračnom centre v Mlynskej doline sa od jari rozbehol cyklus koncertov hudby Súčasné stredy. V samostatných koncertoch sa predstavili Opera Aperta ensemble, Pressburger Klezmer Band, ako aj produkcia Elektronického štúdia Slovenského rozhlasu.

Z mirbachovských MATINÉ

Komorné duo – huslistka **Zuzana Paštéková** s klaviristkou **Zuzanou Suchánovou** sa v rámci nedeľného matiné (**1. júna**) predstavilo v Mirbachu. Obe absolvovali VŠMU a teraz si rozširujú svoj obzor v rámci doktorandského štúdia v sólovom nástroji aj v komornej hre. Obidve sa už uplatňujú na koncertnom pódii ako komorné hráčky. Paštéková bola do r. 1999 členkou klavírneho tria Istropolis (s klaviristkou Katarínou Brejkovou), potom i teraz prvou huslistkou Albrechtovho kvarteta. Suchánová je zas členkou klavírneho (šesťručného) tria Mylenum. Obidve mladé sympatické umelkyne si už vybojovali súťažné trofeje na Slovensku aj v zahraničí.

Paštéková bola dlhoročnou poslucháčkou husľovej triedy Márie Karlíkovej. Pre nás, ktorí sme pamätníkmi Karlíkovej koncertných kreácií, Paštékovej prejav v mnohom pripomína (veľký dôraz na spoľahlivosť intonácie, precíznosť artikulácie a bezpodmienečný intenzívny citový náboj opuncovaný mladistvým temperamentom)

jej bývalú pedagogičku. Na základoch získaných pod jej vedením stavia a ďalej ich rozvíja jej terajší vedúci pedagóg doktorandského štúdia Mikuláš Jelinek. Výkon oboch umelkyní sa vyznačoval skvelým zvládnutím repertoáru. S uznaním sa žiada vyzdvihnúť rozhodnosť a istotu, s akou modelovali hudobný priebeh *Sonáty č. 9 A dur pre husle a klavír „Kreutzerovej“ op. 47* Ludwiga van Beethovena. Aj klaviristka nielenže korešpondovala, ale podporovala a umocňovala prejav Paštékovej s istým a plne opodstatneným odstupom, ktorý v konečnom dôsledku potvrdzoval vyváženosť citu a umeleckej rozvahy. Poslucháčov oslovil už sólový vstup rapsodickej husľovej témy. Hudobný priebeh Beethovenovho opusu opuncovali mladistvým priebojným temperamentom, správnu voľbu temp, čo sme mohli oceniť aj vo variačnom *Andante* i vo vzrušujúcom víre záverečnej *Tarantely (Presto)*.

Súčasťou programu bola aj slovenská skladba – *Prelúdium a tance pre sólové husle* od osobne prítomného Juraja Tandlera. Je

* * *

Matiné v Mirbachu (**8. júna**) sa nieslo v znamení tvorby slovenských skladateľov. S výnimkou piesňového cyklu Ladislava Holoubka *Mladosť op. 19* mali sme možnosť konfrontovať tvorbu strednej skladateľskej generácie.

Úvodný *Dodekathion pre flautu a klavír* (pôvodná verzia je pre čembalo) v podaní **Lucie Pošvancovej** (flauta) a **Zuzany Suchánovej** od Stanislava Hochela vychádza z obdobia gréckeho staroveku. V preklade je pendantom čísla dvanásť, ktoré v tomto prípade predstavovalo oslavu dvanástich najväčších božstiev gréckej mytológie. Škoda, že bezprostredne za sebou nasledujúce miniatúry autor nepriblížil poslucháčovi, ktorý takto stratil možnosť porovnať svoju a autorovu predstavu. Azda by sme boli mohli dielo hlbšie pochopiť a nielen počúvať, prečo niekedy prevažovala sólová kadencia flauty, inokedy bola zasa v popredí vzrušená naliehavosť výrazu či vyrovnaný dialóg oboch nástrojov, alebo meditatívna nálada. Boli by sme napli pozornosť a nemali pocit prídlého trvania skladby...

V *Glórii* pre akordeón (v podaní **Márie Kormanovej**) nadviazal Vladimír Bokes na druhú časť svojej doteraz ešte nepredvedenej *Missa Posoniensis* z prelomu 80. a 90. rokov. Z bulletinu sme sa dozvedeli, že

akordeónový opus autor dokončil roku 2003. Bokes uvádza, že necháva poslucháča hľadať slová modlitby z katolíckej liturgie. Keďže som *Omšu* nemohol počuť, musím priznať, že bez tejto väzby som ten text v hre akordeónu nepostrehol. Podstatné je však to, že skladba (a nielen mňa) zaujala zvukovou vynaliezavosťou a skvelou interpretáciou. Pripadala mi však príliš mozaikovitá, bez stmelujúcej línie.

Holoubek svoj piesňový cyklus *Mladosť op. 19* na texty básní Ladislava Novomeského začal písať roku 1935 (*Sloka o Kláre a Mladosť*), no dokončil ho až roku 1946 (*Balada o šťastí, Somnambul*). Vďaka voľnému použitiu dvanásťtónového materiálu je dokladom na svoju dobu progresívnej skladateľskej orientácie. Hoci obe polovice cyklu delí viac než desaťročie, autor dokázal udržať štýl, ku ktorému sa dopracoval v začiatku svojej umeleckej dráhy. Zaujal korektnou deklamáciou, citom pre súvzťažnosť medzi textom a melodickým priebehom. Kvázi tangový rytmický model v klavíri sprevádza svojim narastajúcim ostinátom tretiu pieseň. Technická pohotovosť a výraz u sopranistky (**Nao Higano**, klavír **Silvia Čápnová-Vizváry**) dokázali upútať a zarezonovať u poslucháčov. V podaní huslistky **Anny Veselskej** a sklada-

prejavom osobnosti, ktorá každý svoj kompozičný počín zvažuje, pri práci na detailoch zohľadňuje architektóniku a zároveň dosahuje zrozumiteľnosť. Sleduje prirodzený tok hudby, narastanie i uvoľňovanie dynamických oblúkov. Po pomerne stručnom vstupe jednotlivé tance sa od seba líšili v rytmickej pulzácii, pôdorys každého sa stal východiskom pre jeho obmieňanie. Tandler sa akoby zámerne vyhýbal rytmickému stereotypu a tento do istej miery prekvapujúci faktor udržiaval poslucháča v pozornosti, v očakávaní, akým smerom sa bude ďalší priebeh skladby uberať. Paštéková do interpretácie vložila to najlepšie, k čomu vo svojom interpretačnom vývoji dospela. Tandler sa snažil vyčerpať všetky možnosti husľovej techniky, spôsoby tvorenia tónu, skôr si však vyberal také, ktoré potreboval na vyjadrenie svojho zámeru.

Záver matiné sa niesol v znamení debussyovskej neoklasicistickej *Sonáty g mol pre husle a klavír*. Aj keď architektónika diela má pevný formový poriadok, predsa sa len žiadalo celostné chápanie podriaďať aj citlivejšiemu narábaniu s farebnými nuansami. Ešte viac to vystupovalo vo zvuku klavíra, ktorý v tomto priestore vyžaduje špeciálne dávkovanie.

Môžeme konštatovať, že podujatie bolo skvelou vizitkou úrovne hodín komornej hry na najvyššom stupni vzdelávania našich muzikantov.

teľovej manželky **Jany** odznela *2. sonáta pre husle a klavír* s podtitulom *Dichtung und Wahrheit* od Petra Martinčeka. Súdiac z názvu opusu, ide o pokus vyjadriť hudobnými prostriedkami rozpor medzi vzletnou fantáziou či ideálom a realitou, ktorej drastickosť charakterizoval autor nepokojnými akordmi zdôrazňujúcimi napätie. Ďalší úsek prináša stupňujúci rytmicky výrazný sprievod. Rozpor týchto dvoch svetov vyjadruje autor náhlymi zlomami, dynamickým vlnením, generálnymi pauzami. Na rozdiel od ostatných, v bulletine nebol ku skladbe žiaden komentár.

V podaní **Lujzy Ďurišovej** a klaviristky **Danice Paľovej** odznela na záver *Sonáta pre violončelo a klavír* (z roku 2002) s podtitulom *O vlasti a Bohu* od Vítazoslava Kubičku. Vznik skladby podnietila interpretka, mladá violončelistka z triedy Juraja Fazekaša. Autor vyberal technické postupy šité na mieru mladej virtuózky. Tento fakt však nijako neochudobnil Kubičkovu invenciu. Vznikla skladba, po ktorej budú radi siahať aj ďalší (nielen) mladí violončelisti. Interpretčne vďačné, komunikatívne dielo je plné romantického vzruchu, sýtej spevnosti, upúta svojou bezprostrednosťou. Celok pôsobí sugestívne, prirodzene.

VLADIMÍR ČÍŽIK

MUSICA DA CAMERA

V posledných májových dňoch (27. 5.) sa v sále Ponitrianskeho múzea v Nitre pod záštitou rektora UKF v Nitre Daniela Kluvanca a za prítomnosti početného akademického publika v rámci projektu *Musica da camera* prezentovali dve umelecké katedry Univerzity Konštantína Filozofa. Dramaturgicky pestrý komorný koncert poslucháčov a pedagógov Katedry hudobnej výchovy, spojený s vernisážou diel pedagógov Katedry výtvarnej výchovy, načrtnol perspektívy a ciele oboch katedrií, ktoré by (ako vo svojom príhovore naznačil hudobný skladateľ Ivan Parík) svojimi pravidelnými spoločnými vystúpeniami aj v budúcnosti chceli oživiť kultúrny život Nitry, obohacujúc ho o nový rozmer konfrontácie výtvarného a hudobného umenia.

V podaní milého hosťa večera, **Božidary Turzonovovej**, zazneli na úvod koncertu básne *Milana Rúfusa* (výber zo zbierky *Čas plachých otázok*), vnútorne korešpondujúce s výberom skladbičiek z klavírneho cyklu *Listy* od *Ivana Paríka*, v oduševnenej interpretácii **Martiny Čiefovej**. Ušľachtilá kultúra tónu a hlboký ponor do obsahu interpretovaného diela podčiarkli intímnu lyriku drobných skladbičiek a potvrdili vysoké kvality klaviristky, ktorej majstrov-

stvo by si určite zaslúžilo pozornosť aj zo strany ďalších organizátorov koncertného života.

Pozoruhodné výkony podali samotní poslucháči Katedry hudobnej výchovy – klaviristka **Ivana Egyedová**, ktorá technicky erudovane interpretovala výber zo *Skriabinových Prelúdií*, či flautistka **Miriám Kubaláková**, ktorá v náročnom *Koncerte pre flautu a orchester č. 2 D dur KV 314* Wolfganga Amadea Mozarta preukázala nielen technické dispozície, ale aj zmysel pre čistotu štýlovej interpretácie. Pozornosť publika však upútali najmä spevácke výkony – basbarytonista **Peter Hrdý** (P. I. Čajkovskij – *Na plese*, A. Dvořák – *Široké rukávy*) a sopranistka **Katarína Perenciová** (G. Verdi – *Ária Oscara z opery Maškarný bál*, M. P. Musorgskij – *Kocúr Chňap*) svojimi hlasovými dispozíciami naznačili talent, rozvoj ktorého ich možno zavedie do sféry profesionálneho interpretačného koncertného umenia. Sólistov vysoko profesionálne sprevádzala Martina Čiefová. Komorné muzicirovanie nie je na slovenských pedagogických fakultách pravidlom. O to viac potešilo vystúpenie komorného tria v zložení **Miriám Kubaláková** (flauta), **Lívia Pancuráková** (flauta) a **Anna**

Strenáčiková (violončelo), ktoré sa so zjavnou radosťou pustili do náročného *Londýnskeho tria č. 1 C dur* od Josepha Haydna.

V druhej časti koncertu sa taktovky ujali pedagógovia Katedry hudobnej výchovy – speváci **Emil Malatínek** (W. A. Mozart – *Credo-et Spiritum sanctum, Dominum z Omše G dur* a *Ária Colasa* z opery *Bastien a Bastienka*; M. Licharda – *Vzal bych ta ja*) a **Peter Koppal** (C. A. Kiuj – *Spálený list*; M. Schneider-Trnavský – *Prsteň*) citlivo sprevádzaní **Katarínou Čermákovou**. Rytmická pregnancia a sugestívny výraz dominovali v interpretácii klaviristky **Agháty Csehiovej**, ktorá si pre svoje vystúpenie vybrala populárnu a známú klavírnú skladbu *Allegro barbaro* od Bélu Bartóka. Záver komorného koncertu *Musica da camera* patrilo druhému hostovi večera, členovi Moyzesovho kvarteta, huslistovi **Františkovi Törökovi**, ktorý s profesionálnym nadhľadom spolu s klaviristkou Aghátou Csehiovou predniesol *Šesť rumunských tancov* Bélu Bartóka. Technická brilancia a šarm zapôsobili na nitrianske publikum, ktoré si od umelcov vyžiadalo prídavok – Bartókovu elegickú ladenú *Baladu*.

Umeleckou úrovňou aj atmosférou, umocnenou vystavovanými dielami pedagógov Katedry výtvarnej tvorby a výchovy, sa uvedený projekt zaradil medzi podujatia, ktoré významnou mierou obohacujú nitriansky kultúrny život.

ALENA KRUCHAYOVÁ

Doktorandský RECITÁL

Na bratislavských koncertných pódiiach v poslednom čase pomerne frekvencovaná klaviristka **Katarína Brejková** vystúpila pred vybraným obecenstvom 12. 6. v koncertnej sieni Mirbachovho paláca na záver umeleckej časti svojho doktorandského štúdia na VŠMU. Pod pedagogickým vedením Idy Černeckej pripravila program pozostávajúci z dvoch blokov. V prvom interpretovala úpravy dvoch chorálov J. S. Bacha – prvý chorál z kantáty *Jesus bleibet meine Freude (BWV 147)* v úprave M. Hessa a ďalší z kantáty *(Nun komm der Heiden Heiland / BWV 659)* a *Chacony d mol* – obe v úprave F. Busoniho. Brejkovej takto upravený Bach vyznel v pomalých chorálových skladbách sústredene. Pomalé úseky interpretuje s istým prijateľným odstupom a akoby zámerne sa vyhýba plastickej spevnosti. Rešpektuje vedenie pletiva hlasov,

sleduje ich priebeh a tak ich podáva dostatočne zrozumiteľne. Úprava známej husľovej *Chacony* nastoľuje už náročnejší terén tak v oblasti techniky, ako aj v koncepcii a nadväznosti jednotlivých variácií v zmysle zachovania súvislosti celkovej línie. Práve v tejto sfére sa má uplatniť aj interpret svojím osobnostným vkladom. Tlmočiteľ si uvedomuje, že poslucháči dielo poznajú z husľovej verzie priamo z pódia, ale aj zo zvukových nahrávok. V tomto smere Brejková úspešne zdolala viaceré variácie, vyrovnala sa slušne – i keď nie celkom suverénne – s technickými krkolomnosťami. V jej osobnom vklade dominoval dravý temperament mladosti pred majestátnou hlbavosťou a velebnosťou.

V druhej časti večera odznel výber zo slávnych Debussyho *Prelúdií (Zvuky a vône víria večerným vzduchom, Ohňostroj, Čo videl*

západný vietor). Interpretačná poetika I. Černeckej je známa tým, že zdôrazňuje dôležitosť práce na tónotvorbe. Popri neodškriepiteľnej technickej vyspelosti (*Ohňostroj*) nezaprela Brejková svoj príznačný temperament. Formovanie línií neprekračovalo hranicu únosnosti priestoru. V porovnaní s Bachom sympaticky vyznel diferencovaný prístup k variabilnej impresivistickej zvukovosti.

Mladá umelkyňa zavŕšila svoj recitál 2. *sonátou b mol op. 36* Sergeja Rachmaninova. V „poveternostných“ podmienkach sauny podať toto náročné dielo s toľkou dávkou temperamentu, vášne, naliehavosti je prinajmenej obdivuhodné. Brejková rešpektovala viacvrstvosť Rachmaninovej hudby, vyzdvihla rad kontrastných nálad. Domnievame sa však, že tento autor by zniesol, ba vyžadoval aj hlbší ponor do spevných úsekov. Brejková lepšie dokázala vychutnať náladový protipól – dravosť, bravúru, konfliktnosť.

Na záver sa žiada konštatovať, že v usmerňovaní svojho tvorivého temperamentu prešla klaviristka už dlhou cestou, veľa získala v jeho využívaní, v spevnosti a lyrike má však čo doháňať.

VLADIMÍR ČÍŽIK

O živote, láske a smrti

ŠTÁTNE DIVADLO KOŠICE ROVNAKO AKO V MINULEJ SEZÓNE I TENTORAZ ZORGANIZovalo internú prehliadku činoherných, operných a baletných inscenácií, premiérových v tejto sezóne (28. – 30. mája). Okrem recenzovaných hudobných produkcií sme videli konverzačnú komédiu o ženách – od chorvátskeho autora M. Gavrana *VŠETKO O ŽENÁCH*, Moliérovu klasickú hru v značne experimentálnom inscenačnom videní – *DON JUAN*, diela súčasného poľského dramatika I. Villqista (prítomného na prehliadke) *HELVEROVA NOV*, resp. *OSKAR* a *RUTH* a Gogolovu komédiu *ŽENBA*. Pre hudobného recenzenta to bola skvelá možnosť oboznámiť sa nielen s nedávnou inscenáciou *Tosky* v réžii Romana Poláka, ale zúčastniť sa aj na premiére Verdiho *Rekviem* v baletnom naštudovaní Ondreja Šotha (30. mája).

Zdá sa, že v Košiciach sa brieždi na nové časy. Na čele divadla je mladý riaditeľ **Peter Himič**, ktorý sa obklopil kolektívom mladých, ambiciózných vedúcich pracovníkov (činohra – umelecký šéf režisér **Peter Lančarič**, opera – dirigent **Karol Kevický**, balet – choreograf **Ondrej Šoth**). Za krátky čas sa manažment divadla omladil aj v súborových zložkách, na druhej strane zredukoval najmä techniku, nepochybne aj administratívu i ďalšie zložky. (V roku 1989 bolo v ŠD asi 480 zamestnancov, nateraz ich je asi 200.) Podstatný úbytok priniesol problémy najmä pri reprízovaní inscenácií. I preto sme tohto roku nevideli viac operných či baletných inscenácií – zato 4 činoherné.

Omladenie a progresívna dramaturgia ŠD je nádejou obrody košického divadla, ktoré zatiaľ dýcha a žije zo štátnej dotácie a s podporou košických sponzorov, ktorí prispeli aj na túto prehliadku. Divadlo na ňu pozvalo kritikov s veľkorysostou, aká je dnes už v kultúre nevšedná. Do Košíc pricestovali najmä činoherní odborníci; hudobníkom sa ťažilo, hoci súbežne prebiehala Košická hudobná jar. Súčasťou prehliadky boli semináre, nevyhýbajúce sa ani ostrým polemikám.

Jedna z nich sa týkala novej inscenácie *Tosky* v réžii **Romana Poláka** a v hudobnom naštudovaní **Mariána Vacha**. Aj keď dvaja operní recenzenti (D. Marenčinová a P. Unger) napísali bezprostredne po premiére o košickej *Toske* svoje názory do Hudobného života, dovoľm si čo len krátko sa vrátiť k tejto kontroverznej inscenácii.

Jednoznačne nadšené chvály zo strany činoherných kritikov a obhajoba domácich umeleckých i vedúcich pracovníkov svojej inscenácie sú pochopiteľné – každé z iného dôvodu. Roman Polák je dnes vychytený režisér, každý ide od titulu k titulu. Pustil sa aj do operety (*Modrá ruža*) a opery (*Tosca*), v budúcej sezóne ho čaká v ŠD Košice *Carmen*... Tu si treba položiť otázku, kde je dorast a nová generácia opernej réžie, keď túto prácu supľujú činoherní režiséri...? Možno vieme, že podaktorí operní režiséri šéfuju, iní sedia za rozhlasovými režiséorskými pultmi, ďalší pripravujú programy pre STV a Markízu, ale... chýba viac perspektívnych mien, ktoré by nahradili veľkú generačnú výmenu v tomto odbore.

To je jedna téma na diskusiu. Iná je samotná inscenácia *Tosky*. Keďže som opernú kritiku zastupovala v Košiciach sama, dokonca bez domácich kolegov (nevedno prečo?), museli moje výhrady znieť ako hlas volajúceho na púšti. Domáci tvrdia: *Tosca* má v Košiciach úspech. (Pravda, nik nepovedal, že Pucciniho hudba je vždy kľúčom k divadelnej pokladnici.) Výborné hudobné naštudovanie, za ktoré je zodpovedný **Marián Vach**, alternujúci s **Karolom Kevickým** a **Igorom Dohovičom**, podporuje ideu

zaujímavej hudobnej produkcie. Po odchode M. Vacha za šéfdirigenta Slovenského filharmonického zboru sa hľadá v Košiciach šéfdirigent. Bude opäť z Čiech, ako je to na Slovensku zvykom, alebo sa podarí zmobilizovať domáce zdroje?

Viacerí sólisti v *Toske* boli domáci – až na Cavaradossiho. **Si-mon Šomorjai** spieva spinto rolu svojho hrdinu v podstate lyrickým tenorom, i keď zrejúcim do farby, šírky, smerujúcim do dramatickejších partov. Zatiaľ má však problémy s vypätými výškami. Druhý tenorista v tejto role už spieva v Bratislave (**Michal Lehotský**). A tak ostáva otázka – kde zohnať pre Košice nového, perspektívneho tenoristu – a iste aj iné hlasové odbory, najmä v situácii, kedy talentovaných spevákov z Košíc lákajú nielen do Bratislavy, ale najmä na oveľa lukratívnejšie sólistické miesta v maďarskom Miškolci (ako o tom hovoril riaditeľ Peter Himič). Podpora kultúry v susedných krajinách je dnes väčšia, veľkorysejšia než na Slovensku, hocijako sa pýšime stále novými talentmi. Pritom na export máme najmä kultúru...

Vráťme sa k *Toske*. Hlavnú ženskú postavu stvárnila **Tatiana Paľovčíková** (v repríze **Iveta Matyášová a. h.**). Jej hrdinka bola napriek lyrickejšiemu hlasu sopranistky veľmi starostlivo a detailne – hudobne aj výrazovo – vypracovaná. Navyše vniesla do role dramatický „nerv“.

Z troch Scarpiov sme počuli **Petra Bárda**, barytonistu s farebným, zaujímavým, nerozvibrovaným hlasom, v 1. dejstve nesmierne pútavo kreujúcim hudobnú zložku. V dvoch nasledujúcich dejstvách ho však nechali „opusteného“ po stránke výrazovej a dramatickej tak dirigent – ako aj režisér. Je to však zaujímavý hlas aj umelec!

Diskutabilná je scéna **Vladimíra Čápa** a réžia **Romana Poláka**. Scénograf majestátne rímske kostoly a paláce nahradil intímnyimi kaplnkami a komnatami. Košice majú v historickej budove priestor, aký mohol poskytnúť *Toske* oveľa viac vzduchu a hĺbky. Sčelujúci prvok kruhovej stavby s častým využitím točne bol síce čitateľný jednotným názorom, ale nadmerný pohyb točne v 1. dejstve ešte viac zdynamizoval hudbu, ktorá nesie dostatočný dramatický náboj a nepotrebuje nadstavbu v rušivom, opakujúcom sa scénickom pohybe. **Roman Polák** chcel operné postavy zbaviť zaužívaných nánosov, no neprehľbil ich charakteru a fluidum situácií, ako by sa očakávalo od činoherného režiséra (scéna v kostole Sant'Andrea della Valle – 1. dejstvo, stretnutie Scarpia a Tosky v paláci Farnése – 2. dejstvo). Niekedy spevákovi dokonca opustil (Scarpia počas árie Tosky „*Vissi d'arte*“).

Téma diskusie o modernom opernom herectve, odvíjajúca sa od Polákovho prístupu k opere *Tosca*, sa nevynorila teraz a v Košiciach. Je prítomná v hudobnom divadle aspoň 40 rokov –

a mnohé je už dávno povedané či vyriešené. Uvidíme, ako si s problémami tvorivého vývoja poradí Roman Polák v Bizetovej *Carmen*, ktorá ho čaká v Košiciach budúcu sezónu.

Vrcholom košickej prehliadky bola premiéra baletu, ktorý už niekoľko rokov buduje a formuje **Ondrej Šoth** ako umelecký šéf a choreograf košického baletného súboru. V jeho réžii a choreografii (na námet **Zuzany Mistríkovej** a **Ondreja Šotha**) bolo na javisku historickej budovy inscenované Verdiho *Rekviem*. Predchádzalo mu Mahlerovo *Adagietto* (scenár a choreografia tí istí

Milovník hudobno-tanečného divadla môže byť len nadšený komplexom moderných zložiek – scéna, kostýmy, choreografia, celkové poňatie – ktoré doslova útočia z javiska ako výraz pojmu moderné umenie.

Nelapidárnosť, metaforickosť, špecifickosť baletného podania, vysoká technická náročnosť – to všetko doslova „hralo“ ako dobre vyladený symfonický orchester s expresívnou partitúrou. Výtvarný dojem podčiarkli aj prosté, v detailoch abstrakciou podčiarknuté, materiálovo vzdušné, farebne decentné a významovo presné kostýmy **Milana Čorbu** (najmä čierna, strieborná, fialo-

REKVIEM. V POPREDÍ E. JENČKOVÁ (ŽENA).



FOTO O. BERES

autori). Scénu pre obe diela vytvoril **Juraj Fábry** a kostýmy **Milan Čorba**.

Ak hovorím o jedinečnom umeleckom zážitku, týka sa to všetkých zložiek, ktoré komplexne zasiahli srdce, dušu a myseľ vnímavého diváka. Nielen jedinečná Mahlerova a Verdiho hudba (ktorá, samozrejme, znela zo záznamu v skvelej interpretácii svetových osobností) podporila veľkosť a hĺbku zážitku. Rovnako to bola kongeniálne riešená scéna: hlboká, prostá, variabilne sa „otvárajúca“ a zatvárajúca v priezorech, neprikrývajúca zadnú konštrukciu javiska, mnohovrstvná čiastočnou abstrakciou a ponechávajúca rozlet diváckej fantázie. Jedinými rekvizitami boli stoličky – ako symbol istoty, pevného bodu. Ak človek stráca pevný bod – zomiera. Rekvizita takmer abstraktná, s ktorou však choreograf a sólisti, predstavujúci Život a Smrť, doslova čarovali.

Ondrej Šoth už inscenoval *Rekviem* roku 1988 a 1999 v SND a roku 1995 v Ústí nad Labem. Jeho opätovný návrat na košickú scénu budú dozaista detailne porovnávať baletní praktici a kritici. (Mimochodom, baletný večer na tému vyrovnávania sa s témou smrti dedikovali tvorcovia Júliusovi Satinskému.)

vá a biela farba). Žiada sa spomenúť aj premyslenú prácu so svetlom **Martina Ondrejku**, akcentujúcu situácie, obrazy a duševné stavy.

Ondrej Šoth vybudoval v Košiciach súbor špičkovej európskej rovne – nielen vďaka ukrajinským tanečníkom, ktorými oživil sólistický ansámbl. Jeho asi 30-členný baletný súbor je kolektívom individualít, ktoré prišli za Šothom, resp. ich doviedol k maximálnej technickej dokonalosti v zmysle moderného výrazového tanca. Uznanie podčiarkuje i to, že súbor krátko po premiére odcestoval na zájazd do Kyjeva a na jeseň ho čaká vystúpenie v Prahe. Dožičila by som ho aj bratislavským divákom – napríklad na BHS. Je to festivalový umelecký zákusok.

Zo sólistov **Mahlerovho Adagietta** treba spomenúť **M. Novikova** (Muž), **L. Vasylievu** (Žena) a **V. Sevastyanova** (On). Vo **Verdiho Rekviem** boli okrem celého súboru protagonistami: **A. Suchanov** (Smrť), **A. Janíkova** (Život), **E. Jenčková** (Žena), **M. Sklyar** (Muž) a **A. Faraonov** (On).

TERÉZIA URSÍNIOVÁ



INTERLAN
Computer Networks

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



Operné GLOSOVANIE

Pri častokrát nie celkom odôvodnenej a argumentačne nie dostatočne podloženej eufórii z úspechov našich operných spevákov v zahraničí („cisárovi čo je cisárovo“) – je trápne, ak prejavy laickej verejnosti (masmédiá nevynímajúc) stavajú vedľa seba hviezdy NHL a kšefty „legionárov“ rakúskej či francúzskej hokejovej ligy – a popritom hriechne zabúdajú na našu nedlhú, predsa však nie zabúdaniahodnú opernú minulosť. Po stretnutiach s mladými adeptmi operného spevu by som o tomto našom historickom nevedomí mohol rozprávať horory. Pomlčím, aby sa naši „prví a veľkí“ neobracali v hrobe...

Preto je chvályhodné, že v záujme revitalizácie bratislavskej opernej tradície pristúpilo vedenie opery SND k inštalovaniu búst historických postáv našej opery v interiéroch budovy. Po Oskarovi Nedbalovi, ktorý hľadel na návštevníkov divadla už v časoch môjho detstva, po Flöglovi, Cikkerovi a Lucii Poppovej pribudla 24. mája v opere SND busta Eugena Suchoňa, tvorcu modernej slovenskej národnej opery par excellence. Predstavenie Krútnavy, ktoré bezprostredne po inštalácii busty nasledovalo, tento prívlastok pri mene skladateľa potvrdilo mierou vrchovatou.

Že si umelci s kritikou budú padať do náručia, zostáva nespĺniteľným želaním. A dúfam, že k tomu ani nedôjde, veď potom by kritika stratila celkom zmysel a stala by sa apologetikou (hoci aj takú by sme v našej slovenskej minulosti i prítomnosti našli). Pri dobrej vôli by ale korektné obojstranné vzťahy boli namieste. Lebo keď vás pri vstupe do divadla polovica personálu sleduje nenávisťnými pohľadmi, ba keď vám dokonca odmietnu poskytnúť novinársku vstupenku – to s kostolným poriadkom nie je – a stávalo sa aj to.

Preto považujem v každom smere za prospešné, že nové vedenie opery SND zorganizovalo po oboch premiérach Hubičky spoločen-

ské „postátie“ na balkóne historickej budovy. Aj za bohatej účasti divadelnej kritiky, a nielen „papalášov“, vplyvných snobov, skrátka „smotánky“. A zrazu bol priestor na debaty, vyjasňovania, aj polemiky, a všetko v príjemnej atmosfére, nad ktorou sa nieslo, že ide o „spoločnú vec“. Aj tvorcom, aj tým, čo ich tvorbu reflektujú pre verejnú mienku a históriu.

Hubička sa na repertoár opery SND vrátila po 20 rokoch a väčšina tých „pod štyridsať“ sa na javisku aj v hľadisku s týmto skvostom českej klasiky stretla po prvý raz. V mojich stredoškolských rokoch ju však hrávali vari každé druhé nedeľné popoludnie. Aj preto viem, čo táto partitúra obnáša, nehovoriac už o tom, že úryvky z Hubičky zneli často z rozhlasu v podaní majstrov českého operného spevu tých čias, nositeľov vtedy už trištvrtestoročnej interpretačnej tradície. Ale na príbehu dvoch mladých tvrdohlavcov vyrástli aj prvé generácie slovenských operných spevákov: Blaho a Hoza (Lukáš), Bartošová, Medvecká, Frešová (Vendulka), Hubová (Martinka), Schütz (Tomeš) a ďalší. Mal som to šťastie v postavičke pašeráka Matúša vidieť a počuť ešte aj báčika Ruth-Markova.

Z tohto hľadiska je nové nastudovanie SND zaujímavé napríklad v tom, ako česne sa s partom Lukáša (po Daliborovi nepochybne najdramatickejší smetanovský tenorový part) vyrovnali lyrickí tenoristi **Michal Lehotský** a **Jozef Kundlák**, alebo ako nám v **Jitke Sapara-Fischerovej** rastie aj výrazný charakterový mezzosoprán. Najpríjemnejším prekvapením bol však mäkký, farebný, kantabilný a rozsahovo suverénny Paloucký **Vladimíra Kubovčika**.

J. B.

NIE JE VŠETKO ZLATO, ČO SA BLYŠTÍ

Avízo k hosfovaniu americkej sopranistky **Kallen Esperianovej** na scéne Opery SND (14. júna) bolo pravdivé: v titulnej postave Verdiho Aidy sme mali po dlhom čase uvítať na bratislavskom javisku osobnosť zvukového mena, umelkyňu pravidelne hosťujúcu v najprestížnejších operných domoch sveta. O čo väčšie boli očakávania, o to hlbšie sklamanie sa dostavilo. Ani by neprekážalo, že akiste išlo o „generálku“ pred Esperianovej jesenným vystúpením v drážďanskej Semperovej opere, horšie však bolo, že postavu zjavne nemala doštudovanú. Prvé dejstvo, hoci s menším tónovým leskom a opatrnejším dramatickým nasadením, vspievala, v tzv. Nilskej scéne však už zlyhávala jej technika (nezvládnuté vysoké C), hlas strácal lesk, legátovú kultúru, muzikálnu istotu a výrazovú intenzitu. Vystúpenie známej Američanky zjavne prinieslo zmätok a provokovalo otázku, či takto sa spieva vo veľkom opernom svete. Nuž veru, takto naozaj nie! Či je umelkyňa v kríze (pred vyše rokom som ju v Mníchove zažil v Manon Lescaut v podstatne lepšej forme), alebo sa pod interpretačné lapsusy podpísala nedostatoč-

ná príprava na novú rolu, ponechajme v rovine úvah. Rozhodne je však na škodu, že pri minimálnom počte hosťujúcich sólistov sa jedna príležitosť dokonale premárnila. V súvislosti s navštíveným večerom sa však žiada poukázať aj na iné fakty. Predovšetkým na dva výkony. **Gurgen Ovsepián** (Radames) čoraz častejšie zabúda, že aj dramatická rola potrebuje elementárnu dávku vokálnej kultúry. Tam, kde technicky nevystačí, pomáha si nekontrolovanými, vyrážanými a intonačne nečistými vysokými tónmi. Tentokrát však zlyhával aj **Pavol Selecký** za dirigentským pultom. Neustrážil ani rytmickú súhru ansámblov, ani intenzitu a plasticnosť orchestra, ktorý nemilosrdne prekrýval aj veľké hlasy. Múdro reagovala **Jitka Sapara-Fischerová**, keď sa nenechala vyprovokovať a svoju Amneris, ako jediná z tria protagonistov, vymodelovala v adekvátnom výrazovom a štýlovom oblúku. Zhrnuté a podčiarknuté: na margo Kallen Esperianovej – nie je všetko zlato, čo sa blyští, na konto Opery SND – nie je všetko profesionálne, čo zaznie z jej dosák.

PAVEL UNGER

Opatrne moderná chuť *Hubičky*

BEDŘICH SMETANA: HUBIČKA, DIRIGENT: JAROSLAV KYZLINK, RÉŽIA: PAVOL SMOLÍK, SCÉNA: MILAN FERENČÍK, KOSTÝMY: ĽUDMILA VÁROSSOVÁ
PREMIÉRY V OPERE SND 30. A 31. MÁJA 2003

Nedávno ma pobavil úvod recenzie v istom renomovanom nemeckom opernom časopise. V ich metropole uviedli v priebehu desiatich dní na dvoch scénach premiéry mozartovských titulov v réžiách povestných „búrlivákov“ Hansa Neuenfelsa a Petra Konwitschného. Kritik konštatoval, že celý Berlín očakával, komu z nich sa podarí vyvolať prenikavejší škándal. Výsledok tohto súboja nie je pre nás zaujímavý. Čo však ani v slovenskom opernom kontexte nemožno ignorovať, je celosvetový trend posilňovania pozície vizuálnej stránky operného divadla. Provokatívne režijné a výtvarné projekty hýbu svetom, dvíhajú hladinu adrenalínu konzervatívcom (platí to však i opačne, keď protesty smerujú voči muzeálnym počínom), pričom dnes premiérový večer bez „bučania“ časti obecnstva vari už stráca relevanciu. Pokojnú hladinu slovenských operných vôd sotva dačo rozčerí. S Drgáčovým revolučným výkladom Dvořákovvej *Rusalky* v Banskej Bystrici sa zrejme zoznami len lokálne publikum, nonkonformná *Tosca* činoherca Romana Poláka ostane „majetkom“ Košíc (hoci obe kontroverzné inscenácie by mala spoznať i Bratislava) a na poetiku Jozefa Bednáríka sme si tiež už zvykli. Takže väčšie napätie z očakávania čerstvej podoby Smetanovej *Hubičky* v Opere SND sa nedostavilo ani napriek tomu, že avízo signalizovalo posun v jej interpretačnej tradícii.

Čo s klenotmi českej klasiky v 21. storočí? Odpoveď na túto otázku hľadajú nielen naši západní susedia, ale prostredníctvom najvýznamnejších diel aj širší svet. *Hubička*, pravda, do tejto kategórie nepatrí, aj keď čoraz viac si myslím, že skôr z dôvodov jej nepoznania, než nedostatku kvality či vnútorných inšpirácií. Tvorcovia bratislavskej inscenácie – režisér **Pavol Smolík**, scénograf **Milan Ferenčík** a kostýmová výtvarníčka **Ľudmila Várossová** – prišli s ambíciou nazrieť *Hubičke* pod kožu. Síce značne opatrne, ale predsa čitateľne prelomili tradíciu folkloristicky vystrojeného a v prvom pláne skutočne banálneho príbehu o predmanželskom bozku. Vychádzajú z premisy „komédia, či dráma?“ (pozri článok v bulletine) vybrali sa za cieľom vyzdvihnúť z predlohy hlbšie, psychologické motívy a väčšmi sa inšpirovať dramatickým nábojom hudby. Pavol Smolík vníma dej Smetanovej opery v kontexte určitých udalostí z predhistórie, symbolicky znázornených počas predohry projekciou plameňov ohňa a určujúcich jeho náladové ladenie. „Deň po...“ – ako ho režisér označil – prináša prelínanie lyriky s dramatickými konfliktmi, je to vleklá polemika o etike, o charakteroch, o sociálnom zázemí. Svár o bozk je síce mottom *Hubičky*, stavať iba na ňom by bolo príliš naivné a sentimentálne. Fabula nabáda k vyzdvihnutiu širších a nadčasových súvislostí, ba dokážem si predstaviť tiež kon-

cepciu (hoci aj s istou licenciou voči Krásnohorskej libretu) zasadzujúcu príbeh do súčasnosti. Veď rozmanitosť výkladu morálnych princípov je rovnako aktuálna aj dnes, prchké charaktery nevymreli, nehovoriac o pašeráctve, ktoré má úplne iné rozmery. Smolíkovo poňatie tak ďaleko nezachádza a dilemu, či prijať výzvu k radikálnemu očisteniu diela od nánosov romantizmu alebo ich iba stlmiť, rieši kompromisom. Samo sa nevyhýba „duchom“, opakovane exponujúc príznak Lukášovej mŕtvej ženy, neodpúšťa si vo vedení postáv niektoré patetické gestá a narába s hereckým slovníkom bližším klasickej než modernej opere. Podčiarkuje záverečnú katarziu, opäť však v znakoch symbolu. Aranžmán zboru



KLAUDIA DERNEROVÁ
A JOZEF KUNDLÁK.

Foto A. Sládek

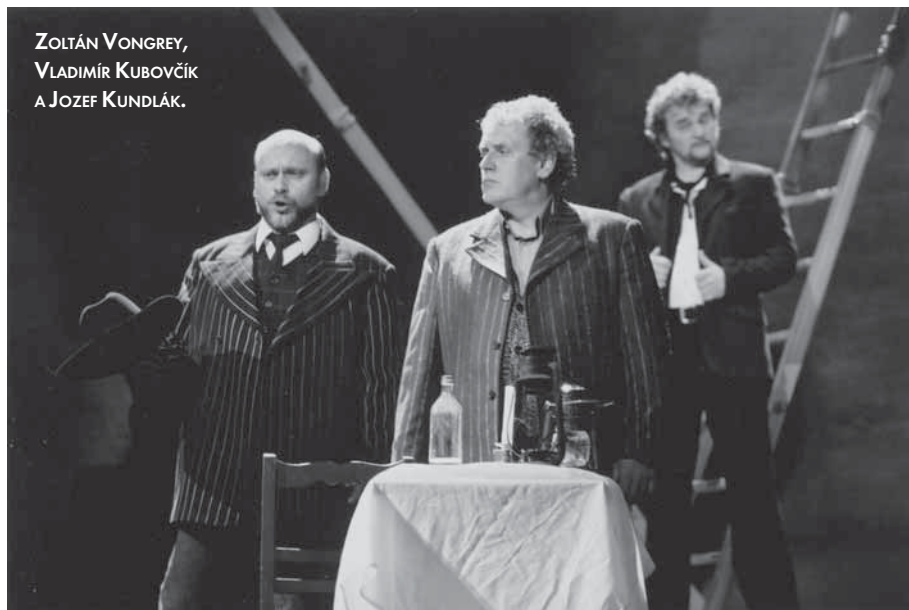
je pomerne statické, plní väčšmi funkciu dekoratívneho pozadia než aktívneho účastníka hry. Úlohu „modernizujúceho“ faktora režisér posúva do sféry výtvarnej.

Milan Ferenčík a Ľudmila Várossová ju prijali so zjavnou vďakou. Tam, kde bol Pavol Smolík v aktualizácii plachý, prešli do „útoku“ výtvarníci. Scéna narúša idylu romantického vidieka a pripomína ruiny z predchádzajúcej katastrofy. Dominuje drevený materiál, pričom priestorové členenie javiska je bohaté: má otáčavé jadro, pomocou ktorého sa poľahky mení atmosféra. V nadväznosti na réžiu podčiarkuje skôr pochmúrnú náladu (kontrast v osvetlení mohol byť výraznejší, napríklad premena noci na deň vyplýva priamo z hudby) a sleduje Smolíkom načrtnuté princípy symboliky. Ľudmila Várossová navrhla kostýmy len zľahka inšpirované folklórom, zasadené zrejme do polovice minulého storočia. Z optického hľadiska sme síce nezažili *Hubičku* v podobe experimentu, predsa však sa aspoň odlepila od folklorizujúcich tradícií. Je otázkou vkusu a názoru diváka, či ho predložený mo-

del osloví, či ho prijme ako posun v profilovaní tváre prvej slovenskej scény. Osobne by som uvítal väčšiu dávku riskovania a režisérskej odvahy.

Naproti tomu ma hudobná stránka nového naštudovania do značnej miery uspokojila. Mladý český umelec **Jaroslav Kyzlink**, šéfdirigent Janáčkovskej opery v Brne, ponúkol veľmi racionálnu

bený a kovovými výškami vládnuť tenor s neskrývaným výrazovým nasadením. Dokázal, že sa rovnako bezpečne pohybuje v lyrike i v dramatickejšie ladených pasážach a ani afinita k talianskemu interpretačnému štýlu (v ktorom je azda viac doma) sa nekrižovala so smetanovskou vokálnou poetikou. **Jozef Kundlák** je zrelou umeleckou osobnosťou, schopnou vystavať rolu Lukáša



ZOLTÁN VONGREY,
VLADIMÍR KUBOVČÍK
A JOZEF KUNDLÁK.

Foto A. Šádek

konceptiu, korešpondujúcu s režijným akcentovaním dramatických motívov, ba neraz bol v naplnení tohto zámeru dominantný. Dokázal skĺbiť lyrický ťah partitúry s jej hlbokými dramatickými poryvmi, v orchestri zabezpečil rovnako mäkkosť a vláčnosť kantilény ako aj dynamické a výrazové gradácie. Volil svižné a mimoriadne kontrastné tempá, jednotlivé scény boli vypointované a hudobný tok v žiadnej chvíli nepoľavoval na napätí. O niečo menej plasticky vyznel zbor (zbormajsterka **Nada Raková**), pod čo sa v pašeráckej scéne podpísalo jej technické riešenie, konkrétne otáčaním „odchádzal“ zvuk niektorých skupín.

Po stránke sólistickej musel Jaroslav Kyzlink pracovať s prideleným, nie vždy ideálnym obsadením. Problémom boli tento raz ženské hlasy. Premiérová **Iveta Jiříková** (Vendulka), odchovankyňa bratislavskej VŠMU, je sólistkou pražského ND, čo však ešte neznamená, že je predaný part technicky dostatočne zrelá. Má pozoruhodnú, tmavšiu farbu hlasu, no chýba jej vyrovnanosť registrov, plastickosť prechodov a vo výškach si zatiaľ pomáha silou. Jej herecký prejav bol veľmi neistý. Alternujúcej **Klaudii Dernerovej** nerozumieť takmer ani slovo, čo sa radikálne priechy štýlu smetanovskej deklamácie. Jej soprán je oproti Jiříkovej oveľa dramatickejší, dokáže si pritom poradiť aj s lyrikou roly, avšak tónová krása, mäkkosť a vrúcnosť sú kategórie, ku ktorým má aj táto Vendulka dosť ďaleko. Z hereckého pohľadu to však bola citelne výraznejšia kreácia. Barča je úloha nároková si sýty, pohyblivý lyrický soprán, teda materiál dodávajúci „škovránčej“ piesni teplo, jas, optimizmus. Javiskovo skúsenejšej **Jane Juríčkovej** chýba v subretnom, mierne zastretom hlase práve timbrová vrúcnosť. Pre útlý, ľahký soprán **Martiny Masarykovej** je zatiaľ priestor Opery SND i pridelená rola Barče o číslo väčšia. Martinka v podaní **Jitky Sapara-Fischerovej** na javisku priam kralovala, umelkyňa ju obdarila zvučným, farebným altom a zanieteným výrazom. Hlasovým materiálom i mierou charakterokresby skromnejšie ju modelovala **Monika Fabiánová**.

Svoju prvú premiérovú príležitosť na javisku SND patrične využili **Michal Lehotský** ako Lukáš. Do partu vložil pôsobivo sfar-

ternovali **Mikuláš Doboš** s **Ladislavom Neshybom** (Matúš) a **Ján Babjak** s **Igorom Pasekom** (Strážnik).

Smetanovu *Hubičku* má bratislavská opera zapísanú v rodnom liste. 1. marca 1920 sa jej tónmi začala písať história Slovenského národného divadla a do zrodu ostatnej inscenácie sa na jeho do-



IVETA JIŘÍKOVÁ A MICHAL LEHOTSÝ.

Foto A. Šádek

skách hrala 214-krát. Počtom repríz ju predbehla iba *Predaná nevesta*. A hoci jej frekvencovanosť v druhej polovici minulého storočia zjavne poľavila, návrat po 23 rokoch bol bezo zvyšku opodstatnený. Nie iba z pety voči minulosti divadla, ale ako hold vynikajúcemu dielu autora, ktorý ho stvoril v stave úplnej hluchoty!

PAVEL UNGER

Schönberg a Zemlinsky

ARNOLD SCHÖNBERG A JEHO MONODRÁMA OČAKÁVANIE (*ERWARTUNG*) SA NA MŇA ZAČALA RÚTIŤ AKO LAVÍNA S JEJ JESENINÝM UVEDENÍM NA SCÉNE SND. V MARCI PRIŠLO SO ZVÝŠENOU INTENZITOU PREKVAPENÍ POKRAČOVANIE V BUDAPEŠTI, A TERAZ – AKO JEJ MAXIMÁLNE VYVRCHOLENIE V RÁMCI FESTWOCHEN VO VIEDNI, NA PÓDIU KONZERTHAUS-U. SMUTNE KRÁTKA ŽIVOTNOSŤ TEJTO PRODUKCIE NA NAŠEJ PRVEJ OPERNEJ SCÉNE SÚVISÍ S REŽIJNOU A ROVNAKO AJ DRAMATURGICKOU KONCEPCIOU, KTORÁ V JEDNOM HRNCI CHCELA UVARIŤ SCHÖNBERGA A PUCCINIHO...

Schönberg vytvoril dielo (celkove 426 taktov) s patričnou inštrumentáciou roku 1909; avšak až roku 1924 ho v Prahe na scéne Nového nemeckého divadla uviedol skladateľov učiteľ a švager Alexander von Zemlinsky. V súvislosti s touto premiérou je vhodné si všimnúť korešpondenciu Schönberga a Zemlinského z roku 1923, z ktorej vyplýva, že skladateľ si želá, aby jeho monodráma bola uvedená spolu so Zemlinského jednoaktovkou *Der Zwerg* (*Trpaslík*).

Budapeštianska dramaturgia vychádzala práve zo spomínaného návrhu skladateľa – a tak sa *Erwartung* aj *Der Zwerg* po prvý raz spolu ocitli na scéne Yblovho paláca. V intenciách blokového systému boli plánované iba štyri predstavenia, ktoré sa majú zopakovať v budúcej sezóne.

Réžiu dvojtitulu zverili filmovému a činohernému odborníkovi **Sándorovi Zsótérovi**, ktorý v spolupráci s výtvarníčkou **Máriou Ambrusovou** volili osobité riešenie. Obe diela sa odohrávajú v tom istom prostredí – na centrálnom schodisku a vo výťahovej kabíne známeho paláca v centre Budapešti, ktorý nazývajú Parížsky dvor, a ktorý svojou maurskou architektúrou z prvého decénia minulého storočia korešponduje s obdobím vzniku oboch diel. Zaujímavá, ale aj problematická je koncepcia: Žena – fenomenálna **Anja Siljová** – predstaviteľka a zosobniteľka Schönbergovej psychoanalýzy, stojí v pohybujúcej sa kabínke výťahu, čo symbolizuje jej duševné rozpoloženie, labilitu a halucinácie. Priznávam sa, nevedela ma presvedčiť táto kvázi novátorská koncepcia, podobne ako ani polonahí muži na scéne SND. Zato koncertné tlmočenie diela – bez medzičlánku režisérskej fantazmagórie – na pódii krásne renovovaného Konzerthaus-u ma zasa stopercentne presvedčilo.

A teraz Zemlinsky: Priznám sa, že prvé stretnutie s hudobným odkazom Zemlinského, ktorý bol a je vyradený z nášho hu-

dobného života, bolo pre mňa vysloveným objavom a nevšedným zážitkom. Zatiaľ čo Schönbergove diela – *Piesne z Gurre*, *Zjavená noc*, *Komorná symfónia* atď. – síce sporadicky, no predsa sa len objavili v dramaturgiách našich koncertov. Odkaz Alexandra von Zemlinského, ktorý ešte v prvorepublikovej Prahe bol bežne uvádzaným „hitom“, je akoby zamknutý do akejsi zá-



suvky s nápisom „tabu“. Z hľadiska hudobného charakteru je zaujímavým paradoxom, že Schönberg, Zemlinského žiak, vytvoril vývojový určujúci smer, kým jeho učiteľ skôr sumarizoval. Nebol však epigonom. Jemné koreňky jeho hudobného odkazu čerpajú z módného štýlu viedenskej secesie, poukazujú pritom aj na odkaz dvoch veľkých Richardov – Wagnera a Straussa. Je to pekná, fantáziou vytvorená a zaujímavo inštrumentovaná operná hudba, ktorá má čo povedať aj dnešnému divákovi. Prekvapujúca je Zemlinského afinita k dielam Oscara Wilda. Libreto *Der*

Zwerg vzniklo, samozrejme, úpravou známej novely *Infantkinen narodeniny* a vo Viedni uvádzané dielo je zasa jeho zhudobnená dráma *A Florentine Tragedy*. *Trpaslík* je otrasná dráma o škaredom mužovi. Keď zistí pravdu o svojom zovňajšku i to, že milovaná žena neopätuje jeho lásku, zo žiaľu mu pukne srdce... *Florentínska tragédia* je zasa bežným príbehom o milostnom trojuholníku, v ktorom oklamáný manžel v súboji zabije svojho protivníka. A objavné zakončenie s akousi apoteózou, keď medzi manželmi opäť vzplanie láska...

Žezlo hudobnej interpretácie v Budapešti drží v rukách všestranný **János Kovács**. Nesmierne zložité partitúry vďaka jeho muzikalite a inšpirujúcej energii získali transparentnosť a strhujúcu silu. Titulnú postavu (*Trpaslíka*) spieva **József Csák**. Jeho niekdajší lyricko-spinto charakter sa časom „transformoval“ do polohy charakterového tenoru, čím presvedčivo a spoľahlivo zvládol všetky úskalia náročného partu. *Infantku* a jej služobníčku spievali talentované mladučké sopranistky **Eszter Wierdlová** a **Anna Herczeniková**. Výkon Schönbergovej *Ženy* – **Anja Siljová** (1940!) – možno komentovať iba s úctou a maximálnym uznaním.

Na viedenskom koncerte predcom majú zazneda v koncertnom predvedení monodráma *Očakávanie* a jednoaktovka *Florentínska tragédia*. **Orchesterviedenského rozhlasu** dirigoval **Marc Albrecht** (1964) za spoluúčasti **Anje Siljovej** v monodráme a **Eve-Marie Westbrookovej**, **Torstena Kerla** a **Hilkana Hagegírda** v Zemlinského diele. Anja Siljová ďalej stupňovala svoj budapeštiansky výkon, vytvorila tu atmosféru, ktorá v plnej celistvosti vyžaruje z diela. Dirigent koncertu Marc Albrecht – ďalší talentovaný štyridsiatnik – na čele ideálne vypracovaného orchestra strhol obecenstvo k nadšeným ováciám. Z trojice sólistov najviac zaujal krásny výkon švédskeho barytonistu.

JOZEF VARGA

Americký sen

(Massenetova Popoluška v Štrasburgu)

ROZPRÁVKU O POPOLUŠKE POZNAJÚ V EURÓPE, AMERIKE, NA BLÍZKOM I ĎALEKOM VÝCHODE.

AJ KEĎ NIE VŽDY V TEJ PODOBE, KTORÁ JE BLÍZKA NÁM, STREDOEURÓPANOM. ORIENTÁLNE POPOLUŠKY SA NAPRIKLAĎ ČASTO PODIEĽAJÚ NA SMRTI MATKY, PODIEĽAJÚ ČARÁM DÉMONOV, NIEKTORE VERZIE DOKONCA KOKETUJÚ S ISTOU PODOBOU KANIBALIZMU.

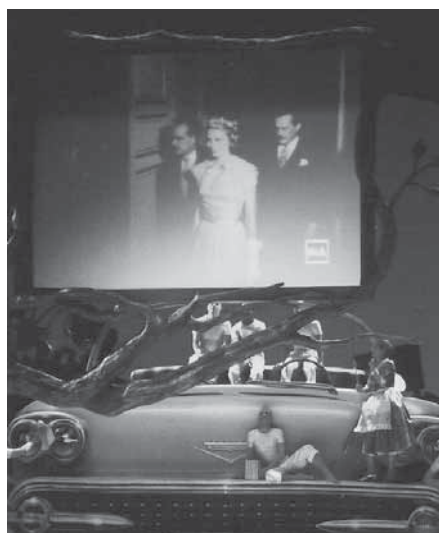
Do operných dejín sa zapísali najmä dve spracovania príbehu: Rossiniho *Cenerentola* uvedená nedávno v SND v Bednáríkovej réžii a Massenetova *Cendrillon*, ktorú v koprodukcii s Badenským štátnym divadlom v Karlsruhe našťudovala koncom jari **Opéra national du Rhin** v Štrasburgu. Okrem drobných dejových odlišností – u Masseneta *Cendrillon* tyranizuje macocha, princov „corpus delicti“ predstavuje u Rossiniho náramok, u Masseneta črievička – Cainovo libreto (Massenet) sa zásadne líši od libreta Ferrettiho (Rossini) tým, že do príbehu vstupuje rozprávkový svet: kým v *Cenerentole* sa o šťastie mladých stará Alidoro – reálna postava, v Massenetovej „conte de fées“ čaruje magická víla.

Cendrillon patrí do série skladateľových neskorších diel (1899, pätnásť rokov po *Manon* a sedem rokov po *Wertherovi*) a tvorca *Hérodiády*, *Esclarmonde*, *Thais*, *Navarranky*, *Sapho* sa aj v tomto diele prejavuje ako „ženský skladateľ“ (Albert Carré), „hudobný historik ženských duší“ (Claude Debussy), nezaprie, že jeho opery sú „históriami žien“ (Eugène de Solenière). Massenetove hrdinky zväčša stíha nešťastný osud. Aj v *Cendrillon* sa objavujú tragické momenty: mylné presvedčenie zaľúbencov o neláske toho druhého končí takmer dvojnásobnou samovraždou. Rozprávka však vyústi do šťastného konca – v krátkom ansámblí postavy vystúpia z deja a oznámia koniec predstavenia. Podobne štylizovaný bol aj prólog, ktorý skladateľ vypustil tesne pred premiérou v parížskej Komickej opere (24. 5. 1899).

Hoci libreto vychádza z Perraultovej barokovej rozprávky, u Caina má obraz ženy jasné črty etikety druhej polovice 19. storočia, konjunktúry meštianstva – nájsť si dobrú partiu a s ňou výhodné sociálne zabezpečenie. Mentorovanie macochy Madame de la Haltière o tom, ako zapôsobia na ženicha, pôsobí ako citát zo sentimentálneho románu.

Tvorcovia štrasburskej inscenácie, **Renaud Doucet** (réžia a choreografia) a **André Barbe** (scéna, kostýmy), posunuli rozprávku o nejaký ten krok k súčasnosti. Zdá sa, že do Ameriky 50-tych rokov – do kuchyne s megachladničkou, megamixérom, megasporákom (Popoluška vychádza z rú-

ry na pečenie); na kráľovskom bále sa princ so svojimi bodyguardmi nudí pri hracom automate a gýčové blikajúce svetlá pripomínajú zábavné kluby v Las Vegas. Dvorné dámy nemajú krinolíny, ale priliehavé módne šaty a namiesto klobúkov či parochní



majú na hlavách veľké kokteilové poháre (aj so slamkou a rezom citróna).

Tajomná postava víly, ktorá svojimi čarami pripomína rovnako Puka ako Sarastru (čarovanie so spánkom, so snom), vstupuje z televízora – z média, ktoré ponúka ireálny svet a dáva ľuďom možnosť snívania – vizuálnym, filmovým zotrihom

kráľovských svadiieb, na konci ktorého sa na obrazovke objavujú reálne postavy operného príbehu. A je jasné, že „americký sen“ sa naplnil: zo slúžky sa stane princezná.

Réžisér si šikovne poradil aj s niektorými pridlhými baletnými pasážami a vyplnil ich akčným dejom. Napríklad hudobné intermezzo v obraze bálu: princ si vyberá nevestu spomedzi kandidátiek – „missiek“, ktoré musia uspieť v ženských prácach (prebalovanie dieťaťa, umývanie riadu, žehlenie) a princ im následne prideliť body.

Inscenátori ponúkli obecnstvu detysky hravé a nápadité predstavenie, v ktorom sa našlo miesto i pre intímne, citovo bohaté a zvnútornené výstupy (Popoluškina ária z 3. dejstva je celá odspievaná na proscéniu pred zatiahnutou oponou ako reflexia). Napriek širokej palete ekvilibristických nápadov zostáva Doucetova réžia poetická: na konci 1. dejstva odchádza Popoluška na bál a sadá si na obyčajný stôl. Stačí len málo – a stôl sa mení na koč, ktorý ťahajú rozprávkové pavúky a mušky. Je to jeden z mnohých javiskových obrazov tejto inscenácie, ktorá využíva impresionistický náznak v hudbe a zodpovedá skladateľovmu zmyslu pre poéziu.

Dvojicu protagonistov reprezentovali pekné lyrické hlasy, tenorista **Bradley Williams** (Princ) a sopranistka **Casandre Berthonová** (*Cendrillon*), ktorá vdýchla svojej postave značnú dávku emocionality a popri speváckom výkone zapôsobil miestami až činoherne prepracovaným prejavom. Presvedčivo komplexný výkon podala aj anglická mezzosopranistka **Susannah Selfová** (Madame de la Haltière). Je známe, že part víly písal Massenet pre slávnú predstaviteľku svojich predchádzajúcich hrdiniek Sibylu Sandersonovú, jej venoval aj klavírny výťah. V štrasburskom našťudovaní patrila víla mladej sopranistke **Eleonore Marguerrovej**. Precízne hudobnému našťudovaniu, farebnosti v orchestri a plynulosti melodického toku vďačí predstavenie dirigentovi **Cyriľovi Diederichovi**. Suma-sumárum: alsaská *Cendrillon* je hodna „massenetovskej renesancie“, ktorá už niekoľko desaťročí „letí“ operným svetom, a o ktorej akoby slovenská opera ani nevedela.

NATALIA BLAHOVÁ

Wiener Festwochen 2003

– operné projekty

BOHOVIA SA ZABÁVAJÚ A INTRIGUJÚ

Hoci známy nemecký režisér Herbert Wernicke pred rokom, uprostred čulých tvorivých aktivít nečakane zomrel, jeho dielo ostáva živé. Tohtoročné Wiener Festwochen zaradili do svojej opernej ponuky Wernickeho inscenáciu barokovej „dramma per musica“ *La Calisto* od Pietra Francesca Cavalliho. Hoci premiéru mala v roku 1993 v bruselskom Théâtre Royal de la Monnaie, neupadla do zabudnutia a po viacerých návratoch (Paríž, Berlín, Salzburg) zavítala napokon aj do Viedne.

Príčiny jej „nesmrteľnosti“ sú celkom zreteľné. Režisér, scénograf a kostýmový výtvarník v jednej osobe dokázal z vyše 350-ročnej opery, skomponovanej v štýle benátskej opery 17. storočia, vybrať nadčasové posolstvá a stvárniť ich mimoriadne príťažlivými umeleckými prostriedkami. Nepotreboval k tomu ani veľa rekvizít, postačila mu fantázia a schopnosť vybaviť mytologické a alegorické postavy priliehavou charakteristikou a javiskové dianie dokonale zorganizovať. Jednotný uzavretý priestor mohol pri vyše trojhodinovej dĺžke predstavenia pôsobiť nudne, opak bol však pravdou. Z pomaľovaných hviezdnatých nebies sa spúšťali bohovia, postavy sa strácali do rôznych otvorov, aby sa z iných zasa vracali na scénu, rozkošnícky vychutnávali zvädzania, intrigy, erotické hry, celú sériu dejových a prevlekových zmien. **Herbert Wernicke** sa nerozpakoval odvážne, ale aj s mierou vkusu a humoru rozvíriať panoptikum ľubostných scénok, kde bohovia prepadajú rovnakým vášniam ako smrteľníci. Lyrika, komickosť, irónia, karnevalová nálada, fascinujúce scénické výjavy – to všetko naplňalo Cavalliho barokovú partitúru pestrosťou a schopnosťou oslovíť aj súčasného diváka.

Garantom rešpektovania zákonitostí hudobného štýlu bolo meno dirigenta **René Jacobsa**, naslovovzatého špecialistu na starú hudbu. So súborom **Concerto Vocale**, ktorý na účely predvádzania hudob-

ných skvostov 17. a 18. storočia sám založil. Jacobs ponúkol autentickú, na dobových nástrojoch interpretovanú podobu diela. Poetika dávnej minulosti (Cavalli bol súčasníkom Monteverdiho a *La Calisto* je iba o desaťročie mladšou operou od *Korunovacie Poppey* a jej premiéra sa uskutočnila 34 rokov pred narodením Händela), rekonštrukcia slohu benátskej opery a rešpektovanie jej inštrumentačných aj vokálnych zákonitostí pôsobili veľmi hodnoverne, muzicirovanie ansámblu bolo delikátne a výrazovo oduševnené. Na veľmi dobrej úrovni bol tiež kolektív sólistov na čele s koloratúrnou sopranistkou **Cinziaou Forteovou** v titulnej úlohe a **Marcellom Lippim** ako Jupiterom.



SCÉNA TRIUMFÁLNEHO POCHODU. ZĽAVA: JAN VACÍK (RADAMES), KONSTANTIN SFIRIS (KRÁĽ), ILDIKÓ SZÖNYIOVÁ (AMNERIS).

UMELECKÉ ZNEUCTENIE VERDIHO

Meno nemeckého režiséra **Petra Konwitschného** je v stredoeurópskom opernom prostredí dobre známe. Povesťný búrlivák a provokatér už neraz šokoval, pričom jeho inscenačná verzia Verdiho *Aidy* nepatrí medzi najnovšie. Zrodila sa pred deviatimi rokmi v Gazi a právom rozkolísala verejnú mienku. Na scéne viedenského **Theater an der Wien** zopakoval Konwitschny svoj osobný pohľad na dielo, pohľad nanajvyš kontroverzný, v ktorom možno nájsť riešenia podnetné, diskutabilné i neprijateľné. V závislosti od miery akceptovania hudby. Jeden záver však vyplynul celkom zreteľne, režisér nemá Verdiho v láske!

Za istých okolností by som dokázal akceptovať „vyčistenie“ priestoru od dekoratívnych výtvarných zložiek a zameranie sa na psychologickú drámu trojuholníka Aida – Radames – Amneris. Hádám by Konwitschny obhájil aj neprítomnosť zboru (spieva za scénou a objaví sa v koncertnom aranžmáne na záver 2. dejstva) a baletu, keby si za motto svojej verzie nevzal výsmech z diela. Áno, princípom persifláže ozvláštnil celý rad kľúčových momentov. Provokatívny ľubostný akt medzi kňažkou, veľkňazom Ramfisom a Radamesom vo finále 1. dejstva pokračoval v inom odiení počas tzv. triumfálneho pochodu, keď sa v karnevalovom a najmä alkoholickom opojení trojica protagonistov oddáva orgiám (nik iný sa na scéne, kde je len jedna červená pohovka, nenachádza). Náznak atmosféry, vychádzajúcej z pôvodného deja, sa objavil vďaka projekcii v nílskom obraze; v predchádzajúcom kontexte už však pôsobil cudzo. Bezmyšlienkovite vyšiel 1. obraz posledného dejstva, vedúceho k prekvapivému záveru. Amneris, ktorá v afekte zúrivosti po prehratom zápase o Radamesa zbúrала všetky steny dovtedy jediného uzavretého hracieho priestoru a otvorila tak zákulisie divadla. „Hrobka“ hlbokým tunelom komunikovala s reálnym svetom a stala

sa východiskom. Anjel smrti – Amneris rezignuje a ostáva, Aida s Radamesom kráčajú v ústrety životu, azda do ulíc večernej Viedne... Happy end? Dráma, komédia, absurdné divadlo, paródia...?

Pripúšťam, že režisér sa – na vlastné riziko – môže pohrávať s partitúrou, môže „čarovať“ s poetikou hudby, meniť významy, charaktery postáv. Ak to robí zmysluplne, má moc presvedčiť, hoci by aj dielo postavil na hlavu. Túto „výsadu“ však stráca dirigent a speváci. Oni sú povinní skladateľa rešpektovať. **Wolfgang Bozic** za dirigentským pultom (hrali **Viedenský symfonici**, spieval **Arnold Schönberg Chor**) sa nechal väčšmi strhnúť javiskovým dianím než partitúrou. Najsilnejšie však proti

verdiiovskému vokálnemu štýlu hrešili sólisti. Hysterická Amneris **Ildikó Szőnyiovéj** nepoznala inú dimenziu než forte, takže o frázovaní a nuansovaní výrazu nemohlo byť ani reči. Skarikovaný Radames **Jana Vacika** akoby naschvál, v zhode s režisérom demonštroval, ako sa taliansky part nemá spievať. **Sylviu Valayreovú** som dvakrát videl na festivale vo Verone (tiež v Aide), no v tomto prípade ma ani ona neoslnila. Svoj dramatický soprán príliš tmavila, strácala špičku a dynamické od-tiene. Hlasy forsírovali vlastne všetci, vrátane **Jaceka Straucha** (Amonaso), **Dani-la Rigosu** (Ramfis) a **Konstantina Sfirisa** (Král). A reakcia publika? Poniektorí odchádzali v priebehu dejstiev, časť nemo mlčala, časť bučala a mnohí kričali „bravó“. Nuž čo, dnes sa odmieňa aj (umelecké) zneuctenie skladateľa.

PAVEL UNGER

MADAME BUTTERFLY Z KLAGENFURTU

S Pucciniho *Madame Butterfly* vo Viedni hosťoval operný súbor divadla z Klagenfurtu. Predstavil sa vo veľmi dobrom svetle. Hoci z menšieho kultúrneho centra, mohol by byť podnetom pre všetky slovenské operné scény. Klagenfurtský operný orchester na festivalových predstaveniach nahradili Viedenský symfonici.

Inscenácia režiséra **Dietmara Pflieger-la** chápe operu ako vyhraný konflikt dvoch kultúr. Voči americkej povýšenosti, arogancii a mysleniu v dimenzii kolonializmu kladie tradičný svet Japonska, v ktorom síce dominujú tradičné hodnoty a s nimi súvisiace sociálne a etické normy, tie však začínajú nahliadať importované „výdobytky“ americkej civilizácie. Opera ukazuje, kam vedie neschopnosť porozumieť druhému, kultúrna a mocenská nadradenosť, degradácia ženy na hračku, zahrávanie sa s citmi iných ľudí. Kam vedie vnučovanie optiky nadradeného suveréna ľuďom patriacim k inej kultúre. To všetko hovorí o dnešku. Klagenfurtská inscenácia zdôrazňuje japonský rámec, ale v detailoch nebazíruje na japonskom kolorite. Scéna (**Bernd-Dieter Müller**) s dominantnou bielou farbou vychádza z princípov javiskového minimalizmu. Kostýmy vykresľujú kontrast tradičného japonského sveta (kimoná Butterfly a Suzuki) s civilným oblečením Američanov, ale i vzájomné prieniky medzi nimi (kombinácia japonských a európskych prvkov u svadobného sprostredkovateľa Gora). V každom z troch dejstiev sa režisér sústredil na jemnú psychológiu vzťahov, na emocionálnu dimenziu postáv i na atmosféru najpôsobivejších výstupov. V prvom dejstve z tohto hľadiska dominuje veľká ľúbostná scéna Butterfly a Pinkertona, v druhom výstup Butterfly a konzula Sharplesa, v ktorom láskou za-

slepená Butterfly nemôže pochopiť, že pre Pinkertona ich vzájomný vzťah predstavoval len hedonistickú epizódu. A v treťom dejstve sa podarilo vytvoriť sugestívnu štúdiu hlboko sklamej ženy, ktorá si až do konca udrží hrdosť a česť.

Popri silných a citovo naplnených obrazoch sa v inscenácii vyskytli i niektoré zbytočné priamočiarosti a mimetické nedotiahnutosti. Na úvod Pinkerton a Sharpless opovrzhivo vylievajú tradičný japonský nápoj, čaj, a nalievajú si americkú whisky, obraz svadby sa usiloval o prvky etnografickej vernosti, ale vyznel skôr ako karikatúra (možno čaro nechceného), niektorí Američania sa v japonských príbytkoch vyzývajú, ale táto spoločenská norma zostane v inscenácii nedotiahnutá...

Viedenský symfonici odkryli v Pucciniho partitúre veľa farebne i výrazovo pôsobivých miest. Dirigent **Marc Piollet** presne vyvážil vzťah spievaného slova a inštrumentálnej hudby, jemne vypracoval detaily a s nadhľadom vytvaroval architektonický oblúk celku. Nezabudnuteľné boli čistota, vrúcnosť a osobitný vnútorný jas orchestrálného intermezza medzi 2. a 3. dejstvom.

Zrejme kvôli autenticite boli úlohy protagonistky a jej služobnej Suzuki obsadené ázijskými speváčkami. **Seo Hye-Yeon** ako Čo-Čo-san predviedla nielen hlbokú a jemnú psychologickú štúdiu svojej hrdinky, ale zaujala i detailným vypracovaním svojho partu, ktorý ponímala v podstate lyricky, iba na záver oboch árií hrdinky zazneli dramatické tóny plnou intenzitou výrazu i dynamiky. Zaujímavé bolo, ako umelkyňa vykreslila postupné oslobodzovanie sa Butterfly od prísnych japonských noriem, zatiaľ čo Suzuki ostala až do konca opery v určitom zajatí japonských konvencií. Farebne bohatým mezzosopránom ju stvárnila **Julia Kim**. **Evan Bowers** ako Pinkerton vytvoril portrét skôr slabošského a nevýrazného muža než elegantného dôstojníka a zvodcu. Herecky presvedčivý a spevácky korektný portrét konzula Sharplesa vytvoril **Andrew Golder**. Jeho hrdina osciluje medzi kultúrnou a civilizačnou nadradenosťou a porozumením situácie Butterfly. Svadobného sprostredkovateľa Gora stelesnil s pikantným nádychom **Alexander Nagy**.

Klagenfurtská inscenácia Pucciniho opery viac než apatným exotizmom zaujme hĺbkou psychologického vyjadrenia a výrazovo naplneným hudobným našťudovaním.

DIEVČA SO ZÁPALKAMI HELMUTA LACHENMANNA

Dievča so zápalkami nemeckého skladateľa Helmuta Lachenmanna na texty Hansa Christiana Andersena, Gudrun Ensslinovej a Leonarda da Vinciho má podtitul „hudba s obrazmi“. Nejde teda o operu v pravom zmysle slova, ale o hudobnoscenicú kompozíciu, ktorá sa približuje opere iba niekto-

rými parametrami. Lachenmann predovšetkým nechápe spievajúceho herca ako ústredný bod svojej kompozície. V tom sa najviac odlišuje od opery. S operou má však jeho hudba spoločné to, že vstupuje do významových a pojmových kontextov. Dielo aj inscenácia sú akýmsi zvláštnym dialógom medzi sociálnym a etickým cítením Andersena a paralelnými problémami dneška. Dievča budiace súcit pre svoju bezbrannosť môže jestvovať i na prelome 20. a 21. storočia. Kompozícia mala premiéru pred šiestimi rokmi v Hamburgu a viedenská inscenácia, ktorú ako spoločnú produkciu pripravili Neue Oper Wien a festival Wiener Festwochen, je už jej druhou inscenáciou. Hudobné našťudovanie, ktoré predpokladalo zvládnutie gigantického interpretačného aparátu, netradične kruhovo rozmiestneného po okrajoch sály, pripravil dirigent **Walter Kobéra**.

Lachenmannova hudba je výsostne moderná. Štýlovo kombinuje punktualizmus so serializmom. Ani zdanlivo nemá určitý dynamický oblúk, ktorý by mohol korešpondovať s dejom a javiskovým dianím. Je zložená z úlomkov a torz iných hudieb. Až mikroskopicky krátko tu vystupujú útržkovité atmosférovotvorné reminiscencie na gregoriánsky chorál, na súčasnú populárnu hudbu, na klasiku i avantgardu. Autor do štruktúry opery zakomponoval zvuky okolitého prostredia. Kombinuje živý zvuk orchestra s elektronickou hudbou a konkrétnymi zvukmi. To všetko symbolizuje chlad (i vo vzťahoch medzi ľuďmi), odosobnenosť a v prípade *Dievčata so zápalkami* aj približovanie sa k smrti. Zatiaľ čo Lachenmannova hudba poskytuje širšiu paletu obrazových a dramatických predstáv, inscenácia režiséra **Alfreda Kirchnera** je strohá. Režisér nechcel ilustrovať ani hudbu, ani príbeh. Uprostred veľkého kruhového priestoru v impozantnej budove plynomeru z 19. storočia je nad hlavami divákov lávka v tvare kríža – a v tomto symbolickom rámci sa odohrávajú obrazy spojené voľnými asociáciami. Stretne sa tu nielen s úbohým, zimou sa trasúcim dievčatom, ale i s obrazmi teroristov, absurdity a rozporuplnosti súčasného sveta. Z chladu len ako záblesky vystupujú nenápadné, o to však cennejšie prejav-ly ľudskosti. Vysoko náročné a výsostne moderné dielo bolo prijaté rozporuplne (bučanie i volanie bravo). Predovšetkým však Viedenčania štyrikrát zaplnili priestor pre bezmála tisíc ľudí a boli celkom ústretoví k opernej novinke, ktorá z nášho hlavného mesta, vďaka konzervatívnej dramaturgii, dávno vymizla.

SCHUBERTOVA KRÁSNA MLYNÁRKA

Zvláštnym a extravagantným projektom bola inscenácia Schubertovej *Krásnej mlyn-*

POKRAČOVANIE NA STR. 43

Trikrát na nemeckej opernej pôde

Mám ešte v živej pamäti vášnivé diskusie pred desaťročia, zaoberajúce sa otázkou, či sa vo vtedy čerstvo zjednotenom Berlíne podarí udržať zmysluplnú existenciu troch autonómnych operných domov. Štátna opera Unter den Linden, vedúca scéna bývalej socialistickej polovice rozdeleného veľkomesta, mala síce konkurenta v moderne vyprofilovanej Komickej opere, no skutočné súperenie nastalo až v konfrontácii so západoberlínskou Deutsche Oper. Divadlo Pod lipami sa muselo radikálne zmeniť: generálny hudobný riaditeľ zvukového mena, Daniel Barenboim, (túto pozíciu zastáva dodnes) zrušil pevný sólistický ansámbl, zaviedol blokový systém prevádzky, zabezpečil silné umelecké osobnosti a netajil sa ambíciou dostať súbor do čela berlínskej ponuky. Na ťahu bola Nemecká opera: nová situácia stimulovala vtedajšieho intendanta Götz-Friedricha (dnes v tomto kresle sedí Udo Zimmermann) ku zvyšovaniu kvality, odhaľovaniu nových dramaturgických obzorov, čo v konečnom dôsledku znamenalo pre celé berlínske operné prostredie obrovský prínos. Dnes už téma opodstatnenosti troch hudobno-dramatických domov je pasé. Aktuálne sú skôr "preteky" o umeleckú prestíž, o prezentáciu čo najpoprednejších a najautentickejších osobností, ale aj o čo najbúrlivejšie divácke ohlasy. Moderné, tzv. režisérské operné divadlo, kedysi doména Felsensteinom založenej Komickej opery, má dnes v Berlíne zelenú. A vôbec neprekáža, že sprievodným koloritom vari každej významnejšej premiéry sú hlasité protesty aspoň jednej polovice návštevníkov.

VYBUČANÁ ARIADNA NA U RAMPE

Mohutné „bú“ relevantnej časti diváckej obce sprevádzalo „klaňačku“ inscenačného tímu najčerstvejšej produkcie **Štátnej opery Unter den Linden**, ktorou bola

Ariadna na Naxe od Richarda Straussa. Adresátom nelichotivej (ale možno, že práve naopak) zvukovej kulisy bola režisérka **Reinhild Hoffmannová** a jej výtvarníci **Hartmut Meyer** (scéna) s **Andreou Schmidt-Futtererovou** (kostýmy). Naopak, ovácie zožalo hudobné naštudovanie **Fabia Luisiho** a vlúdneho prijatia sa dostalo aj sólistom. Čo bola príčina rozčarovania? Búranie konvencií za každú cenu, ťažko čitateľná, hoci svojím spôsobom filozoficky prešpekulovaná aktualizácia, voľba prostriedkov z neľahko zlučiteľných námetov.



FOTO ARCHIV

Pani Hoffmannovej jedna vec vyšla takmer na sto percent. Vychádzajúc z textu, želaním bohatého majiteľa viedenského domu bolo, že predstavenie súčasne hranej opery i frašky musí skončiť presne o deviatej, kedy sa v záhrade uskutoční ohňostroj. Režisérka obetovala prestávku medzi predhrou a operou (čo sú fakticky dve časti *Ariadny na Naxe*) a pár minút po 21. hodine skutočne – dokumentujúc zvukovými efektmi – vypukla záhradná slávnosť. Čo sa však medzi tým odohralo, už také jednoznačné nebolo a najmä nesplývalo s tradičným čítaním libreta. Scéna bola v oboch obrazoch veľmi jednoduchá, s minimom rekvizít, pričom v predhre výtvarník vystačil s výrezom bieleho schodiska na točni, z útrobov ktorého viedli dvere, a s pieskovo sfarbenou zadnou oponou. Počas samotnej opery na javisku dominovala mód-

na U rampa, na ktorej sa neskôr skutočne predviedol pár mladých, do zlatistého kostýmu Bacchusa odetých skateboardistov. Okrem nej sme videli iba elegantnú pohovku a opäť schody. Treba uznať, že od pustého ostrova malo toto športové ambiente dosť ďaleko. Vo farebnom ladení kostýmov sa striedali čierno-biele odtiene, ich strih bol civilný. Obzvlášť presvedčivo vyznel portrét „nohavičkovej“ ženskej postavy Skladateľa so skutočne chlapčenským výzorom a módnou trojdňovou briadkou. Menej zmysluplný bol však jeho odchod zo scény skokom do orchesternej jamy. Tlupa bie-

lo maskovaných komediantov s obviazanými hlavami evokovala skôr dezertérov z ústavu pre mentálne retardovaných. Dalo by sa ešte o všeličom hovoriť, výsledkom však bolo, že Hoffmannovej základná filozofia, ani kresba charakterov nepriniesli nič natoľko významného, čoby posunulo interpretačnú tradíciu do objavnejších sfér.

Dirigent **Fabio Luisi** je jednou z mála osobností, ktoré sa s rovnakou umeleckou presvedčivosťou pohybujú na parkete talianskej i nemeckej opery. Tentokrát muzicíroval s komorným obsadením orchestra **Staatskapelle Berlin** a vyťažil z neho množstvo delikátností, výrazových a dynamických rafinovaností. Bola to príkladná interpretácia hodná geniálnej straussovskej inštrumentácie. Sólistické obsadenie premiéry až natoľko nenadchlo. Austrálska sopranistka **Lisa Gasteenová**, Ariadna v čiernych zamatových šatách, imponovala tmavou strednou a hlbokou polohou, zato jej výškam chýbali šťava a lesk. **Laura Aikinová**, publikom favorizovaná Zerbinetta, preukázala nie síce veľký, ale okružlý a farebne príjemný soprán, avšak koloratúrnou virtuozitou príliš neprekypovala. Štíhlo vedený lyrický mezzosoprán **Kathariny Kammerloherovej** (Skladateľ) si so straussovským vokálnym štýlom porozumel celkom dobre a vypätý part Bacchusa s potrebnou tónovou ra-

zantnosťou zvládol **Sergej Larin**. Výrazný bol **Michael Volle** ako Učiteľ hudby a činohrec **Thomas Thieme** dal Haushofmeistromi zaujímavú dávku suchej civilnosti.

ROSSINI VO VIRTUÓZNO M PODANÍ

Ostatná premiéra v **Deutsche Oper** sa určite zapíše do jej análov ako výnimočný dramaturgický, ale aj interpretačný počin. *Semiramide*, posledná opera seria Gioacchina Rossiniho skomponovaná pre talianske javisko (ďalších päť malo premiéru už v Paríži), dielo definitívne uzatvárajúce veľkú tradíciu neapolskej školy a zároveň jedna z vokálne najnáročnejších belkantových partitúr, sa objavila na berlínskom javisku po prvýkrát v kompletnom rozsahu. Nik iný na svete nemohol zabezpečiť jej autentickejšiu hudobnú podobu než spoluautor kritickej edície diela, vyše 75-ročný taliansky dirigent **Alberto Zedda**. Umelecký riaditeľ *Rossini Opera Festivalu* v Pesare (kde *Semiramide* bude tohto leta opäť na programe, nie však pod Zeddovou taktovkou) spolu s **Philipom Gossetom** vlastne nanovo poskladali partitúru do pôvodného stavu (viacero jej častí sa stratilo), čím umožnili jej uvádzanie v plnej, bezmála 260-minútovej dĺžke. Tento faktor síce limituje počty inscenácií, nehovoriac o obmedzenom počte rossiniovských špecializovaných hlasov, no umožňuje na druhej strane dosýta vychutnať všetky hudobné a dramatické pôvaby diela. V poňatí, v akom ho servírovala **Nemecká opera v Berlíne**, čas plynul neobyčajne rýchlo a ani sekunda sa nestala nudnou.

Hoci to bola predovšetkým hudobná stránka, ktorá určovala základnú hodnotu inscenácie, pod jej profil sa významne podpísala tiež réžia. **Kirsten Harmsová**, operná riaditeľka z Kielu, predostrela koncepciu očisťujúcu predlohu od historických väzieb. Babylonskú ríšu na javisku nepripomínalo nič, okrem naddimenzovanej sochy boha Baala, ktorá sa v určitých situáciách dostala do popredia. Inak bol príbeh situovaný do civilného, možno aj súčasného prostredia, modelovaného skôr kostýmami než samotnou dekoráciou. Kulís totiž bolo poskromne a určite nezastávali ilustratívnu funkciu. Dramatickosť diania bola úplne v rukách aktérov, presnejšie štvorice protagonistov, ktorých charakterokresby museli naplniť celú obrovskú plochu večera. Práve v tejto podobe, zbavenej vý-

tvárných ornamentov, vynikla sila a psychologická hĺbka postáv prechádzajúcich dejom v rôznych štádiách vývoja. Či to bola titulná hrdinka opery, babylonská kráľovná *Semiramide* (odetá do apartných tmavých šiat), jej znovu objavený syn a nešťastnou náhodou i vrah *Arsace* (vo vojenskej uniforme), zloduch *Assur* (charakterizova-

tožnenia sa s rossiniovským duchom, s jeho interpretačnými nuansami, a to rovnako vo sfére vokálnej ako aj instrumentálnej. Sólistické obsadenie, bezo zvyšku overené pesarskou festivalovou pôdou, bolo famózne. Bulharská sopranistka **Darina Taková** je obdarená majstrovskou belkantovou technikou, jej legátové frázy sú plynulé, mäkké a obsažné, koloratúra perfektná a navyše táto pôvabná dáma má nesmernu dávku muzikality a výrazovej kultúry. Nebál by som sa Takovej berlínsku *Semiramidu* označiť prívlastkom „absolútnej primadony“ dneška. Američanka **Jennifer Larmorová** vytvorila dramaticky účinného, sýto sfarbeného a v delených tónoch slohovo bezúhonného *Arsaceho*. **Simone Alaimo** profiloval negatívneho hrdinu *Assura* ostrými charakterovými črtami a priebojným, technicky pohyblivo vedeným basbarytónom. Žiarivou vysokou polohou, ale i plynulou kantilénou sa vyznamenal **Bruce Fowler** ako *Idreno*, za rossiniovskými špecialistami však nezaostával ani domáci basista **Reinhard Hagen** (*Oroe*).

Ovácie ani po štyri a polhodinovom predstavení nemali konca. Dodávam, že zaslúžene.



DARINA TAKOVA (SEMIRAMIDE)

FOTO ARCHIV

STRAVINSKIJ V SEMPEROVEJ OPERE

Po požiari (1869) a vojnovéj skaze (1945) sa 23. marca 2003 drážďanská Semperova opera dožila tretieho slávnostného znovuo tvorenia. Dôvodom naposledy prerušenej činnosti divadla boli katastrofálne povodne na Labe, ktoré v auguste minulého roku na sedem mesiacov ochromili divadelný život saskej metropoly. Drážďany, ktoré počtom obyvateľov sú porovnateľné s Bratislavou, majú v tamojšej **Štátnej opere** nielen historicky skvostný palác, ale rovnako inštitúciu umeleckou úrovňou porovnateľnú s najpoprednejšími nemeckými i európskymi scénami. Široko klenutý repertoár, siahajúci od Händela cez Mozarta, Verdiho, Wagnera (pripravuje sa *Súmrak bohov*) a Richarda Straussa až k Janáčkov, Brittenovi a Stravinskému, dokumentuje ambície nestáť bokom ani dramaturgicky. Dosiaľ ostatnou premiérou sezóny bolo májové

naštudovanie *Osudu zhýralca* od Igora Stravinského (v júli sa dostáva na rad Pucciniho *Madame Butterfly*), diela unikátneho hudobného slohu, oživujúceho v modernom poňatí vplyvy barokovej i klasickej epochy. V pamäti slovenského diváka ostá-

ny čiernym koženým oblekom, tmavými okuliarmi a cigarou), alebo v módnom svetlom odeve objavujúci sa *Idreno*, všetci vytvárali situácie plne korešpondujúce s Rossiniho poetikou. A to aj napriek tomu,



KLAUS FLORIAN VOGT (TOM RAKEWELL)
A JUKKA RASILAINEN (NICK SHADOW) V OSUDE ZHÝRALCA.

FOTO ARCHIV

že išlo o moderné poňatie diela zrodeného pred 180 rokmi a mytologického príbehu s kráľovraždou, nevedomým incestom a ďalšími pikantnosťami.

Alberto Zedda dal predstaveniu pečať absolútnej štyľovej presnosti. Jeho tempá, architektúra veľkých scén, ale i najintímnejších detailov vyplývali z bytostného sto-

POKRAČOVANIE NA STR. 47

Cavalliho *La Calisto* vo Viedni („Erotica“ in musica)

V bohatej ponuke hudobnodramatických podujatí tohtoročného festivalu Wiener Festwochen nechýbala ani baroková opera. Do priestorov Theater an der Wien preniesli organizátori Wernickeho bruselskú inscenáciu opery *La Calisto* Francesca Cavalliho (1602-1676), jedného z najvýznamnejších operných skladateľov svojej doby, ktorá bola prvýkrát uvedená roku 1651 v benátskom divadle Sant'Apollinare. Viedenská inscenácia (premiéra 12. mája) sa uskutočnila „in memoriam Herbert Wernicke“ približne rok po smrti († 16.4. 2002) slávneho operného režiséra. Úspešné bruselské predstavenie v **Théâtre Royal de la Monnaie** prešlo za desaťrocie viacerými európskymi opernými scénami a po jeho zhliadnutí vo Viedni (v realizácii **Dagmar Pischelovej**) sa tomu ani nemožno čudovať. Ukazuje totiž názorne, že baroková opera nie je čosi „mŕtve“, čo treba „oživovať“, ale naopak, najmä opera 17. storočia sa môže vo vhodnom inscenačnom stvárnení stať – a v skutočnosti sa aj stáva – rovnocennou súčasťou kmeňového repertoáru kamenných divadiel. Poďme však po poriadku.

Základný príbeh nymfy Calisto z Ovídiových *Premien*, ktorú zvedie Jupiter v podobe Diany a ktorú za trest Juno premení na medvedicu, je dostatočne známy. Libreto Giovannio Faustiniho rozohráva v dobovom duchu početné odtienky vzájomných vzťahov nielen týchto, ale vlastne z dramaturgického i hudobného hľadiska rovnocenných všetkých desiatich postáv, zaplietajúcich sa do zdanlivo až neprehľadnej (barokovej) siete vášní, intríg, citov, tých najrozmanitejších afektov, týkajúcich sa lásky nielen v jej duchovnej, ale – už podľa libreta – najmä v erotickej podobe. Text obsahuje množstvo miest, ktoré umožňujú v detailoch rôzny výklad. V žiadnom z nich však

nemožno obísť erotiku ako takú, lebo tá je – ako to v kvalitnom hudobnodramatickom diele býva – obsiahnutá aj (či najmä!) v hudbe, teda ide tu naozaj o „erotica“ (t.j. veci erotické) in musica. Cavalliho hudba je nielen skutočne krásna (nie nadarmo sa tento skladateľ kladie niekde na začiatky belkanta!), ale je aj dostatočne dramatická

nej strane hudobne už dostatočne diferencované, na druhej strane sa vzájomne rôzne kombinujú, prelínajú a navyše opera má veľa ansámblových výstupov, takže o nude diváka nemôže byť ani reči.

Dielo našťudoval a súbor **Concerto Vocale** dirigoval vychýrený **René Jacobs**, ktorý patrí spolu s N. McGeganom k azda

najusilovnejším interpretom v uvádzaní oper 17. a 18. storočia. R. Jacobs je už povestný dôkladným, absolútne detailným vypracovaním partitúr barokových hudobnodramatických diel, ktoré sa často zachovali len vo fragmentárnej podobe. Pôvodné skromné inštrumentálne obsadenie partitúry Cavalliho opery (dvoje huslí a continuo) Jacobs prispôbil monteverdiovskému ideálu: s husľami sa v ritorneloch striedajú cinky, bohaté continuo obsahuje dve čembáľ, organ, chitarrone, harfu, violu da gamba, violončelo, violone, fagot, v continuu sa využíva aj vzácne vyrovnaný, kultivovaný zvuk súboru viol da gamba. Jacobs dokonca prikomponoval k niektorým áriám obligátne party pre violu da gamba alebo violončelo, čo zodpovedá dobovému duchu. Prikomponovať bolo potrebné aj niektoré ritornely, lebo v pôvodnej partitúre sa zachoval len generálny bas. Vznikla tak veľmi farebná partitúra s možnosťou detailne presnej charakterizácie postáv, zápletiak deja a pod. Hudobnú zložku oživilo aj z hľadiska dobovej praxe adekvátne vloženie viacerých inštrumentálnych častí – M.

Cazzatiho, B. Mariniho, M. Uccelliniho, A. Kriegera, pričom najmä dve ciaccony – jedna od T. Merulu namiesto nezachovanej ciaccony *Ballo de Orsi* a záverečná Chaconne J. H. Schmelzera, pri ktorej stúpa medvedica na oblohu – boli doslova „lahôdkou“. Toto dôkladné „jacobsovské“ vypracovanie barokovej partitúry však prináša so sebou aj úskalie absencie určitej spon-



FOTO ARCHIV

v zmysle presnej charakterizácie jednotlivých postáv, ich vzťahov, citových stavov, pohnutí mysle, momentálnych nálad a pod. Je to hudba miestami silno zmyselná. A zároveň skutočná „dramma in musica“, ako uvádza podtitul, dráma v troch dejstvách s prológom, obsahujúca tak lyriku, ako i humor, komickosť. Jednotlivé recitatívny, árie, arióza sú u Cavalliho na jed-

tánnosti, takej typickej pre barokovú hudbu. Samozrejme, hudobníci okolo R. Jacoba sú výborní inštrumentalisti, no najmä v čembale bolo cítiť miestami až určitú krčovitú pri početných miniatúrnych hudobných „gagoch“ – podľa toho čembalista asi nereagoval celkom spontánne na dianie na javisku. Ale to je azda jediná drobná pripomienka k hudobnému naštudovaniu a predvedeniu Cavalliho opery.

Spevácke obsadenie, trochu odlišné od známej CD-nahrávky, charakterizovala vzácna vyrovnanosť. Z troch sopranistiek najviac upútala krehká, no výrazovo mnohostranná, hlasovo veľmi pohyblivá **Cinzia Forteová** ako Kalisto a najmä **Male-na Ernmanová** v role Diany. Jej dramatický part kládol značné požiadavky nielen z hľadiska techniky a pod., čo je v barokovej opere samozrejme, ale aj na hlasový rozsah smerom dolu. „Bohyňa“ M. Ernmanová upútala podobne ako hlasovo subtilnejšia C. Forteová nielen zjavom, ale najmä krásnou farbou hlasu. Obe speváčky majú veľmi príjemné vibrato (dnes sa už v barokovej hudbe vôbec nenosia „suché“, rovné hlasy). Výborný výkon podal aj austrálsky kontratenorista **Graham Pushee** v role roztúženého pastiera Endimiona. Jeho part je veľmi citlivý a náročný z hľadiska množstva výrazových polôh, odtienkov duševného stavu (spočiatku neopätovanej lásky). Spolu s M. Ernmanovou sa G. Pusheemu podarilo v dejových peripetiách vytvoriť spevácky ideálny milenecký pár, u ktorého neprevyšuje erotický rozmer lásky (zostáva „skrytý“ v hudbe). Barytonista **Hans Peter Kammerer** ako Merkúr výborne rozoznal tak v speve ako aj herecky pestrý register ani nie tak typického posla, ako skôr „intrigána“, ktorý v Cavalliho opere komentuje dej a najmä dáva rady Jupiterovi. Spevácky menej presvedčivý bol basbarytonista **Marcello Lippi** v role Jupitera. Zjavom a hereckým prejavom síce veľmi dobre vyhovoval režisérovej koncepcii s miernou, vkusnou karikatúrou „všemocného“ zvodcu. No keďže Jupiter je schopný zviesť Kalisto len v podobe Diany, táto

postava vyžaduje aj dlhšie spievanie vo falzetovom registri. A ten už u M. Lippiho nebol zďaleka dokonalý, najmä intonačne. **Sonia Theodoridou** zodpovedala role Junony viac zjavom než prejavom – jej vibrato je už pre barokovú hudbu priveľké, hoci herecky bola tiež výborná. Aj na ostatných spevákov – **Gilles Ragon** (Linfea), **Dominique Visse** (malý satyr), **Jean-Paul Fouchécourt** (Pan), **Henry Waddington** (Silvano) – kladie skladateľ nemalé nároky, ba v ansámblach sú vlastne hlavnými hýbateľmi akcie. Okrem známeho D. Visseho treba osobitne vyzdvihnúť buffo-tenoristu G. Ragona v netradičnej postave starej nymfy – v opere nezvyklého „ženského tenoru“. (Keďže v duchu miernej režisérkej irónie, karikatúry či humoru aj niektorí z týchto spevákov museli miestami spievať falzetom, úskalia falzetu M. Lippiho sa ukázali naplno.)

Réžia, scéna a kostýmy sú z dielne **Herta Wernickeho**, ktorý sa systematicky venoval barokovej opere niekoľko desaťročí. Dostatočné skúsenosti naplno uplatnil aj v inscenácii Cavalliho opery. Scénu tvorí obrovská tmavomodrá „čarovná divadelná skrinka“ v podobe severnej hviezdnej pologule so súhvezdiami, planétami, mliečnou dráhou (Wernicke sa inšpiroval stropnou freskou v Palazzo Farnese pri Viterbe). Ohnivočervené dosky javiska sú druhou rovinou a symbolizujú oheň vášní, ako aj jeho skazonosný výsledok („spálenisko“ zeme). Tretiu rovinu tvoria viaceré malé prepadliská „podsvetia“ (napríklad jaskyňa, v ktorej Jupiter zvedie Kalisto a pod.). Tieto tri barokovo kontrastné roviny (z nich jedna vlastne permanentne neviditeľná!) sú však dokonale a celkom prirodzene prepojené tak pohybom postáv, ako aj javiskovou technikou, takže Jupiter či Juno sa skutočne spúšťajú z neba. Žiadne ďalšie dekorácie H. Wernicke nepotrebuje. Skromnými prostriedkami vyvolal dokonalý účinok. Režisér pôvodne určite oveľa statickejší barokový priestor skutočne rozhybal. Jeho koncepciu umocňujú kostýmy spájajúce dobový štýl odievania

17. storočia, prvky kostýmov commedie dell'arte a typických masiek benátskeho karnevalu. (Komickú stránku inscenácie výdatne posilňujú početné „povinné“ prevleky Jupitera za Dianu na scéne.) Celkové režijné poňatie H. Wernickeho charakterizuje mierna nadsádzka, odstup od barokovej predlohy, z čoho vyplýva posilnenie komických prvkov obsiahnutých už v partitúre, takže divák sa vôbec nenudí. Réžia však neprepcháva dej rekvizitami, gagmi („papagenovsky“ poňatá Panova flauta so známym motívom bola možno dodatočným osviežením viedenskej realizácie, ale nepôsobila rušivo). Výrazové prostriedky réžie sú v každom prípade veľmi skromné, no v duchu celkovej koncepcie účinné (napr. pohár vody ako „prameň“, ďalekohľad na pozorovanie oblohy i krásy žien). V rámci mierneho posunu smerom ku komickosti sa aj medvedí tanec na Merulovu Ciacconu realizuje v podobe medveďa ako púťovej atrakcie (pôvodne to bol kolektívny tanec, balet). Veľmi efektný je záverečný výstup medvedice na nebo (na Schmelzerovu hudbu) pomocou jednoduchej techniky (predtým kolesá v okne vtipne naznačujú nielen súhviezdne Veľký voz, ale aj mechanické chápanie sveta ako takého). Spolu s prirodzeným pohybom a gestami spevákov, okorenými len miestami dobovými prvkami, celok tvorí veľmi živý a zrozumiteľný príbeh (i keď s početnými, ale neodťažitými peripetiami). Niekomu sa môže zdať vo Wernickeho inscenácii priveľa erotiky. Odhliadnuc od toho, že spravidla scénické stvárnenie neprekračuje hranice vkusu a nie je v žiadnom prípade samoučelné, treba si uvedomiť, že tento prvok obsahuje tak libreto, ako aj Cavalliho hudba. Výsledkom sú v každom prípade takmer tri hodiny dobrej a miestami aj dosť pikantnej zábavy. Ak viedenské publikum právom odmenilo barokovú operu, zďaleka nie takú známu ako Monteverdiho či Händelove diela, dlhotrvajúcim aplauzom, nie je to určite len v dôsledku jeho vyspelosti, ale aj kvality realizácie.

LADISLAV KAČIC

POKRAČOVANIE ZO STR. 39

nárky. Pripravil ju enfant terrible súčasnej činohernej a opernej réžie **Christoph Marthaler** a vo Viedni s ňou hosťoval Schauspielhaus Zürich. Schubertov piesňový cyklus sa stal podnetom na zobrazenie moderného pohľadu na svet nemeckej romantiky. Marthaler ako „postmoderný“ režisér ho chápe výsostne dekonštrukčne. Romantický entuziazmus a rojčenie konfrontuje so svetom moderného človeka (vrátane ero-

tického). Osobitnú funkciu má v inscenácii hudba. Schubertove piesne interpretujú profesionálni speváci a herci svojím neškoľeným, resp. limitovaným hlasom. Vzniká zvláštny efekt. Tam, kde sa javiskovo stvárnena absurdita spája s profesionálnou hudobnou interpretáciou, cítime, ako hudba túto absurditu zjemňuje, ozvláštňuje a povyšuje do vyšších sfér. Tam, kde ju sprevádza neprofesionálny alebo poloprofesionálny spev, hudba rozpory, tenzie a grotesknosti zvyrazňuje. Marthalerova inscenácia je významovo polydimenzionálna

divadlo. Možno ho vykladať viacerými spôsobmi.

Hudobné divadlo a opera mali na Wiener Festwochen reprezentatívne postavenie. Dramaturgia festivalu sa usiluje prezentovať nielen štýlovú pestrosť, ale aj rôznorodosť inscenačných prístupov. Špeciálnu pozornosť venovali toho roku novej opere, ktorá, ako sa ukazuje, nie je v zahraničí zďaleka takou populárkou ako u nás.

MILOSLAV BLAHYNKA



Vo Vatikáne sa 14. decembra m. r. konala výnimočná udalosť. Kardinál Angelo Sodano posvätil nový organ postavený pre súkromnú kaplnku pápeža, ktorú celý svet pozná ako Sixtínsku kaplnku. Pri tejto príležitosti organ, dielo firmy *Mathis Orgelbau* zo švajčiarskeho Näfels, slávnostným koncertom predstavili organista baziliky sv. Petra **James Goettsche**, jeho asistent **Gianluca Libertucci** a organista švajčiarskeho benediktínskeho opátstva Einsiedeln páter **Theo Flurry**. Spoluúčinkovali **Pueri Cantores** Sixtínskej kaplnky pod vedením **Domenica Bartoliccio**.

Sixtínska kaplnka patrí k najvýznamnejším bohoslužobným priestorom na svete. Bola postavená v rokoch 1475-1480 za pápeža Sixta IV. Pravidelne sa tu konajú významné bohoslužobné ceremónie, zhromaždenia kardinálov a konkláve pri voľbe nového pápeža. Vo svete umenia je známa

DISPOZÍCIA

I. HAUPTWERK, C - g³

Principal	8'
Rohrflöte	8'
Octave	4'
Quinte	2 2/3'
Flageolet	2'
Terz	1 3/5'
Mixtur II-III	1 1/3'

II. Positiv, C - g³

Gedackt	8'
Blockflöte	4'
Principal	2'
Larigot	1 1/3'

Pedal, C - f¹

Subbass	16'
Bourdon	8' (zo Subbassu)
Choralbass	4'

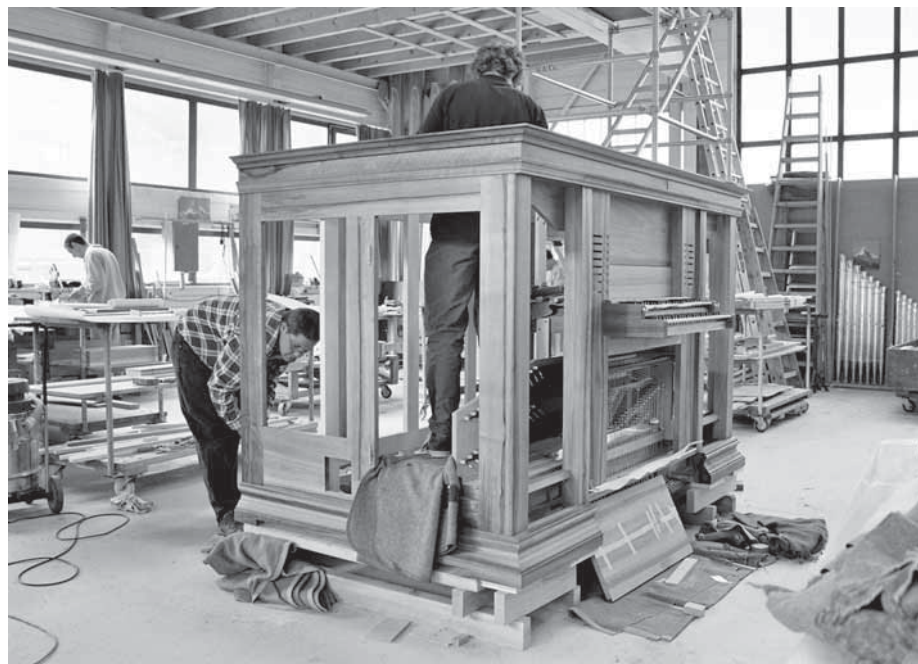
Manuelschiebekoppel, Koppel I / Ped., tremolo pre manuálové stroje, mechanická hracia a registrová traktúra

ORGELMOBIL

pre Vatikán

predovšetkým freskami Michelangela Buonarrotiho (1475-1564). „Postaviť organ do takého jedinečného priestoru bola pre našu firmu výnimočná česť“, povedal Hermann Mathis, ktorý riadi firmu od roku 1992. Firma *Mathis Orgelbau* vznikla v roku 1960 a dnes má na svojom konte takmer 330 novopostavených organov, množstvo rekonštrukcií a reštaurovaní vzácných historických organov. Ich nástroje sa nachádzajú vo významných chrámoch Európy (arcidieľstvo Einsiedeln, Schottenstift vo Viedni, pútnická bazilika v Mariazzell, Görlitz - novostavba v skrini slávneho Caspariniho

jekt pre Sixtínsku kaplnku obsahoval však viaceré špecifiká. Požiadavku o stavbu organa tlmočil firme Mathis pápežský ceremoniár, biskup Pietro Marini. Obsahoval podmienku - organ musí byť mobilný. Vzácné fresky sa totiž nachádzajú na celej ploche stien priestoru. K organu bolo preto potrebné vymyslieť transportný systém, ktorý by organ podľa potreby bezpečne premiestňoval. Projekt stavby teda v sebe zahŕňal tri dôležité elementy: výtvarný návrh, zvukovú a technickú koncepciu organa a transportný systém. Všetky elementy vyžadovali maximálnu profesionálnu zain-



Sonnenorgel atď.), ako aj na Tchajwane a v Japonsku. Mathis od začiatku svojej činnosti v roku 1960 pracuje na báze princípov klasického organárstva, t.j. mechanických traktúr a zásuvkových vzdušníc. Jeho diela sú charakteristické technickou dokonalosťou a vynikajúcou zvukovou kvalitou.

Organ do Sixtínskej kaplnky nie je prvým nástrojom tejto firmy vo Vatikáne. Roku 1999 postavili organ do kaplnky Švajčiarskej gardy (II / P / 12). Pro-

teresovanosť, pretože okrem náročnosti samotnej objednávky bolo ju treba zrealizovať za krátky čas. Tvorca dizajnu organa

Josef Schibing spomína na telefonát s Hermannom Mathisom v januári 2000: „Asi si zo mňa robí žarty!“, bola jeho prvá myšlienka, keď ho Mathis

požiadal o vypracovanie návrhu ornamentov pre organ v Sixtínskej kaplnke v priebehu štrnástich dní! 72-ročný umelec sa nechal inšpirovať talianskou renesanciou. Ná-



vrh poslali do Ríma. Pozitívna odpoveď prišla po šiestich mesiacoch s podmienkou – kolaudácia organa musí byť v polovici decembra 2002. Firma Mathis, ktorá v tomto období začala pracovať na stavbe monumentálneho organa (IV / P / 78) pre Münster v meste Basel, ponuku prijala.

Najdôležitejšou úlohou staviteľa je technické riešenie samotného organa a jeho zvuková koncepcia. Mathisov nástroj je vôbec prvým organom postaveným pre 500-ročnú Sixtínsku kaplnku. Svoju prioritu má však aj medzi rímskymi organmi. Je prvým príkladom typu skutočného nemeckého neobarokového organa postaveného na klasických princípoch mechanických traktúr a zásuvkových vzdušníc s uplatnením tzv. *Werkprinzipu*. Nástroj má 14 registrov rozdelených *Hauptwerk* (časť nad hracím stolom s horným prospektom), *Positiv* (dolný prospekt po stranách klaviatúr) a *Pedal* (v zadnej časti organa v dvoch výškových úrovniach). Oba manuálové stroje majú krídlové dvere na zakrytie prospektov. Organ predstavuje typ prevažne komorného inštrumentu, ktorý je určený predovšetkým na liturgickú funkciu, najmä na sprevádzanie spoločného spevu zhromaždenia, sprievod chorálu, ako aj na spoločné muzicovanie s vokalistami a inštrumentalistami. Zároveň je vhodný na interpretáciu sólových organových skladieb viacerých štýlových období. „Má to byť organ s jasnými a ľahkými zvukovými farbami, ktorý tomuto chrámovému priestoru nekonkuruje, ani ho mohutnosťou neprebíja, ale sprevádza bohoslužbu komorným spôsobom“ (H. Mathis). V podobných intenciách sa vyjadril biskup Pietro Marin: „*K nádhre obrazu pribudne harmonická zvukovosť*“.

Organ má zvukom vyplniť 10 000 m³ jedinečného akustického priestoru. Finálne dotvorenie zvuku organa (intonácia) sa dialo priamo tu. Hermann Mathis sa pod klenbami kaplnky cítil ako v akustickom raji: „V Sixtíne môžete pustiť na zem kladivo, a predsa to znie úžasne... akustika v tomto vyše 500-ročnom chráme je jedinečná. Spočíva to v jeho úplne jednoduchých, klasických proporciách.“ Intonovanie nástroja trvalo H. Mathisovi a jeho asistentovi 16 dní. Ich pracovný čas (19.00 – 7.00) určila každodenná turistická prevádzka v kaplnke. Pod dojmom Michelangelových fresiek prirovnal Mathis prácu into-

nera k maliarovi, ktorý poslednými ťahmi dokončuje svoj obraz.

Paralelne s prácou na samotnom nástroji bolo potrebné vyriešiť transportný systém. Švajčiarska firma Inauen-Schätti sa po zákazke na automatické zakrývanie futbalového štadióna vo Viedni úspešne ujala úlohy na vyvinutie zariadenia, ktoré by bezpečne premiestňovalo 3,5 tony ťažiaci organ s rozmermi 3,55 (v), 2,42 (š) a 1,37m (h). Elektro-hydraulický *orgelmobil*, pomalší ako *papamobil*, jazdí rýchlosťou 1,5 km/h a trasu zo vstupnej haly Aula Benediziona do Sixtíny, ktorej vstupný portál určil aj

výšku nástroja, prejde za cca 40 minút. Pri prevoze je potrebná asistencia 4 až 5-ich osôb.

Finančne náročný projekt (640 000 CHF) sa uskutočnil vďaka Nadácii Petra Kaisera (Gedächtnisstiftung Peter Kaiser). Organ pre 500-ročnú Sixtínu je však investíciou na dlhé stáročia. A to si pravdepodobne uvedomovali aj objednávatelia nástroja. V takýchto prípadoch je prvoradá kvalita. A organ v Sixtíne je dielo tých najvyšších kvalít. Výsledok potvrdil, že skúsenosti firmy Mathis sú dostatočné na to, aby jej boli zverené aj tie najdôležitejšie projekty. Napriek silnej konkurencii Mathis oprávne zaberá popredné miesto vo svetovom organárstve.

Snáď sa mi splní sen. Raz možno aj na Slovensku vo významných chrámových a koncertných priestoroch postavíme klasické píšťalové organy, ktoré budú skutočnými umeleckými dielami.

STANISLAV ŠURIN



Literatúra:

Bosshard-Kälin, Susann: Schweitzer Handwerker und Künstler in der Sixtina, in: *Singen und Musizieren im Gottesdienst*, 6/2002, roč. 127., Hrsg.: Schweizerischer Katholischer Kirchenmusikverband LUZERN, s. 242-245.

Lade, Günter: Die neue Orgel der Sixtinischen Kapelle in Rom, in: *Ars Organi*, 2/2003, ročník 51., Hrsg.: Gesellschaft der Orgelfreunde, s. 110-113. Reklamné materiály Mathis Orgelbau

www.mathis-orgelbau.ch



Passio D.N.J.C. secundum J.S. BACH

O d svojho znovuoobjavenia stoja Bachove pašie v pozornosti publika a interpretov. Existuje množstvo nahrávok, realizujú sa koncertne aj scénicky. Uvádzanie pašii na Veľký piatok je tradíciou. Počas veľkonočných sviatkov si mohli Mníchovčania pripomenúť Kristovo utrpenie vďaka hudobníkom, ktorí presvedčivo prenášajú imperatív krásy a pravdy, obsiahnutý v Bachovej hudbe, do súčasnosti.

Diela Johanna Sebastiana Bacha patria po desaťročia k repertoárovým konštantám Petra Schreiera. Ako tenorista účinkoval na nahrávkach *Matúšových pašii* pod vedením Karajana, Abbada a Richtera, už dlhšie ich však diriguje sám. Interpretácia preňho predstavuje proces, ktorého výsledkom je živé a pravdivé posolstvo adekvátne dnešku. Súčasne akceptuje niektoré poznatky tzv. historicky poučenej interpretácie, pričom odmieta jej preceňovanie. **Peter Schreier** sa spolu s **Tölzer Knabenchor**, **Münchener Bach-Chor**, **Münchener Bach-Orchester** a **Bach Collegium München** v Gasteigu predstavil v unikátnej dvojúlohe Evanjelistu a dirigenta. Koordináciu rozsiahleho interpretačného aparátu mu umožnilo zvláštne rozostavenie účinkujúcich. Pri interpretácii Evanjelistovho textu stojí dirigent v zadnej časti polkruhu, za chrbtom má zbor, po bokoch inštrumentalistov. Umiestnením do polkruhu vzniká tiež požadované dvojzborové protipostavenie. Každý orchester má vlastné continuo, sólisti sú spoloční. Už úvodné takty *Prológu* vypovedali o mnohom: rovnováha medzi nástrojmi a hlasmi, presné nástupy jednotlivých skupín, zreteľné frázovanie a artikulácia, prehľadná polyfonická faktúra. Dirigent dýcha s orchestrom, spieva so zborom. Schreierove poňatie Evanjelistu je od začiatku plné napätia. Napätia, ktoré ale nie je romantizujúce. Kľúč k jeho interpretácii predstavuje koncentrácia na text a jeho súvislosti. Dramatizmus sa už ďalej takmer nestupňuje, dej tvorí sled epických obrazov. Posledná večera, uväznenie, súd... Piliermi, na ktorých stojí celok, je dvanásť chorálov. Protikladom vášnivej zvesti Evanjelistu a dynamických zborov sú vyrovnané slová Krista. Namiesto pôvodne zamýšľaného Wolfganga Schöneho sa jeho úlohy vynikajúco zhostil **Olaf Bär**. Ostatní sólisti (**Ute Selbigová**, **Annekathrin Laabsová**, **Martin Petzold**, **Egbert Junghanns**) doplnili moza-

iku mystéria Bachovej hudby, čo nie je málo. Určitou otázkou pre mňa ostáva obsadenie sólového altu mezzosopránom (Annekathrin Laabsová), ktorý napriek peknej farbe a výrazu v nižších polohách príliš neznal. Kladný dojem zanechali výkony inštrumentalistov, ktorí hrali s príslovečnou nemeckou disciplinovanosťou. Brilantné sóla odznali v podaní **Kurta Guntnera** a **Floriana Sonnleitnera** (*Erbarme dich* a *Gebt mir meinen Jesu wieder*). Recenzent *Süddeutsche Zeitung* nešetril chválou na adresu **Achima Weigela** (viola da gamba). Napriek mojej miernej predkoncertnej skepse, prameniacej z jeho výstupenia v rámci BHS 2000, si presvedčivý spôsob, akým Peter Schreier našiel vlastné miesto medzi tradíciou a aktuálnymi interpretačnými trendmi, zaslúži rešpekt.

Flámsky dirigent **Philippe Herreweghe** (1947), ktorý mal v Mníchove túto koncertnú sezónu vlastný cyklus, patrí v súčasnosti k najprominentnejším vykladačom Bachovej hudby.

Okrem množstva iných pozoruhodných nahrávok má na konte dve realizácie *Matúšových* a *dve Jánových pašii* pre exkluzívny francúzsky label Harmonia Mundi. Ak generácia Harnoncourta a Leonhardta s nevyhnutnou dávkou askézy odromantizovala výraz, vrátila zmysel detailu a preskúmala možnosti starých nástrojov, umožnila hudobníkom, ako sú René Jacobs alebo Philippe Herreweghe väčšiu pružnosť a slobodu výrazu. V oblasti tempa a dynamiky až do tej miery, ktorá im v konzervatívnejších kruhoch vyslúžila nálepku „barokových novoromantikov“. V porovnaní s piatkovým koncertom priniesli **Collegium Vocale & Orchestra** v *Bachových pašiiach podľa Jána* (BWV 245) heterogénnejší zvuk, ktorý bol výsledkom odlišného obsadenia a spôsobu hry. Zaujímavosťou zboru boli dva mužské alty, ktoré okrem špecifickej farby, na konkrétnych miestach vďaka väčšiemu dynamickému rozsahu v nižších polohách, v kladnom zmysle slova doslova „vytiahli“ altovú líniu z polyfonickej faktúry. Druhým dôvodom bolo použitie dobového inštrumentára, resp. kópií. V porovnaní s guľatým, zamatovým zvukom barokových priečných flaut, schopných diferenciacie kvality tónu v rámci frázy, moderné nástroje v tejto hudbe znejú suchšie, prípadne sa strácajú v sláčikoch. To isté platí napríklad aj o hobojoch. Všet-

ko sa pozitívne premietlo do pulzujúcej, plastickej, čitateľnej podoby diela plného dynamických kontrastov. Imanentnú dramatickosť Bachovho diela dirigent podčiarkol značnými tempami, ktoré sa miestami len vďaka virtuozite a nasadeniu zboru udržali na hranici únosnosti (*Herr, unser Herrscher, Bist du nicht seiner Jünger einer?*). Suverénosť a hudobná presvedčivosť interpretácie sa v prípade Herrewegha rodí na základe dlhodobej spolupráce s interpretmi. Pri interpretácii chorálov a zborov, podobne ako na predchádzajúcom koncerte, umocnil dirigent výraz intertextovou interpretáciou harmonickej, rytmickej a textovej zložky (akcentácia harmonického diania pri slovách s emocionálnym nábojom, resp. slovách ťažiskového významu *ich, leiden, töten, Sünden...*). V tomto prípade predstavovali chorály miesta kontemplácie, v popredí stála dych vyrazajúca virtuozita zborov a árií. Tradičnou Herreweghovou devízou sú špičkoví a štýlovo čistí sólisti. Okrem dvorných interpretiek **Sibylly Rubensovej** a **Ingeborg Danzovej** sa predstavil **Sebastian Noack** ako Kristus. Evanjelistovi prepožičal hlas **Christoph Prégardien**, jeden z najvyhladávanějších tenorov svojej generácie. Expresívny *Petrov plač*, ostro kontrastujúci s objektivitou Evanjelistových komentárov, patril k najsilnejším momentom večera. Hlasovými kvalitami, ale aj zmyslom pre dramatickú výstavbu textu zanechal výborný dojem **Thomas Bauer** (bas). Určitým sklamaním bol **Jan Kobow**, ktorého bolo v árii *Ach, mein Sinn* sotva počuť v piatom rade, podobne ako basovú lutnu, žiada sa dodať jedným dychom. V tomto prípade však išlo o problém starých nástrojov a akusticky zodpovedajúceho priestoru.

Napriek úspešnejším i menej úspešným snahám hudba ďaleko presahuje možnosti akejkolvek verbalizácie. V prípade *Bachových pašii*, ktoré pri každom počúvaní, pri každej novej interpretácii umožňujú hlbší ponor do fascinujúceho nekonečna, to platí dvojnásobne. Existuje množstvo nádhornej pašiovej hudby, ktorá by sa aj u nás mohla stať súčasťou tradície veľkonočných koncertov. V Nemecku v tomto konkrétnom prípade tradícia znamenala napríklad do posledného miesta vypredanú filharmóniu alebo množstvo partitúr a klavírných výťahov v rukách publika. Aj to, že decentné spoluúčinkovanie časti publika na choráloch akosi nerušilo.

ANDREJ ŠUBA

Budapeštiansky Čajkovskij v starom štýle

Do pádu železnej opony to bolo práve budapeštianske operné prostredie, ktoré aj slovenskej hudbymilovnej pospolitosti otváralo okienko do sveta. Obrovský repertoár (nechýbal Monteverdi, kompletný „veľký“ Wagner, raný Verdi, moderna...), pravidelné pozývanie najrenomovanejších speváckych hviezd doby a v neposlednom rade silný domáci kolektív lákali na návštevu nie tak vzdialenej dunajskej metropoly. Zatiaľ čo do jesene 1989 som sa v hľadiskách dvoch sídiel tamtojšej opery cítil „ako doma“, neskôr sa ciele mojich zahraničných ciest presunuli a o budapeštianskom opernom živote som sa dozvedal skôr sprostredkovane. Navyše, namiesto protagonistov tamtojšieho divadla začali k nám chodiť „comprimariovia“ a ani bratislavské hostovanie súboru s Erkelovým *Bánk bánom* pred troma rokmi nezanechalo hlbší dojem.

Najčerstvejšou inscenáciou na scéne budapeštianskej opery je Čajkovského *Piková dáma* pripravená v originálnom jazyku (čo v tomto divadle nie je pravidlo) ruským tímom. Zatiaľ čo sa v prvom obsadení – počnúc dirigentom **Jurijom Simonovom** – objavilo niekoľko zahraničných hostí, väčšmi ma zaujímal alternujúca domáca zostava. V tomto divadle je zvykom, že 2. premiéra sa odohráva až po niekoľkých predstaveniach prvého obsadenia, čím sa zvyrazňujú prednosti blokového systému. Za dirigentský pult navštíveného večera sa postavil **Domonkos Héja** (nedávno hosťoval v Slovenskej filharmónii), nesporne talentom obdarený mladík, ktorému viacere miesta vyšli pozoruhodne. Boli to však

väčšmi uzavreté plochy, kde sa mu darilo dešifrovať obsah, diferencovať farby i dynamiku. Na druhej strane celkovému ťahu hudobného prúdu mohol dopriať intenzívnejšie dramatické napätie. Dokonca i tempá boli občas dosť pomalé a orchester, ktorého kvalita sa pohybuje v medziach priemeru, nemal vždy pod Héjovou taktovkou ambíciu iniciovať drámu a výraznejšie kolorovať detaily. Zbor ma značne sklamal, chýbala mu farebnosť a zdravá sila zvuku.

Neviem, aký zámer sledovalo vedenie divadla, keď zverilo javiskovú stránku produkcie ruskému tímu, zloženému z režiséra **Vadima Milkova** a súrodeneckého páru výtvarníkov **Viktora** a **Rafaela Volskovcov**. Predpokladám, že nešlo o úmysel vzkriesiť tzv. operné múzeum, čo je skôr nelichotivý prívlastok pre zastaralý štýl réžie a scénografie. Viac-menej sa tak stalo a nová *Piková dáma* sa tak ponáša na klasické, popisno-realistické ruské poňatia spreď pol storočia. Azda s jediným rozdielom, že je menej honosná. Nájdeme v nej základné ornamenty doby, každý obraz má vlastné výtvarné riešenie reflektujúce dejovú situáciu (nevyhnutné sú mnohé prestavby) a tým pádom je všetko priamočiare, ľahko čitateľné. Pred divákom nestoja žiadne rébusy, niet s čím polemizovať, ale ani nad čím rozmyšľať. Dnešné operné divadlo sa však nachádza predsa len inde. Dokonca st. peterburská *Piková dáma* z roku 1991, nedávno uvedená počas hostovania Gergievovho súboru v Grazi (v HŽ č. 3 sme ju recenzovali), má imidž podstatne modernejšej výpovede. Navyše, Milkova réžia ponechala prinajmenšom polovi-

cu výjavov herecky nespracovaných, v polohe povrchného, občas doslova bezradného aranžovania.

Sólistické obsadenie bolo výlučne domáce. Odhladiac od istých problémov s ruskou výslovnosťou (maďarský jazyk nepozná „ch“), nadpriemerných výkonov takmer nebolo. Vzhľadom na mimoriadnu náročnosť roly Hermana si úctu zaslúžil predovšetkým dramatický tenorista **János Bándi**. Pomerne ťažkým a objemným hlasom, hoci aj s istým úbytkom lesku, bezpečne zdolával všetky polohy partu. Bol vlastne jediným interpretom, ktorý sa pokúsil dať postave charakter a hereckými prostriedkami ho aj stvárniť. Opakom bola jeho partnerka **Szilvia Ráliková** (Líza), ktorej lyrickejší soprán, v strednej a nižšej polohe bez rezonančnej opory, pôsobil technicky nezrelo a výrazovo nezúčastnene. Z dvojice barytonistov priniesol farebnejší a jadrnejší materiál **Viktor Massányi** ako Jeleckij, **Tamásovi Busovi** v úlohe Tomského chýbal sýtejší timbre a dramatickejší prejav. **Annamária Kovácsová** síce z výrazového hľadiska profilovala Grófkú konvenčne, part však vyspievala bez problémov.

Na základe jediného predstavenia nehodno vyslovovať súdy o celkovej úrovni divadla s obrovským počtom sólistov, na druhej strane išlo o novú produkciu, ktorá aktuálny stav súboru predsa len odzrkadľuje najpravdivejšie. Obraz vytvorený *Pikovou dáma* svedčí o tom, že ani pre Budapešť nie je ľahké zabezpečiť pre každý večer špičkovú interpretačnú zostavu. Azda nabudúce ma postretne viac šťastia.

PAVEL UNGER

POKRAČOVANIE ZO STR. 41

va výborné naštudovanie tímu Frešo – Kriška v Opere SND z roku 1982.

Drážďanská javisková podoba Stravinského v réžii **Phillipa Himmelmann**a a na scéne **Johannesa Leiackera** reflektovala životnú púť hlavného hrdinu opery Toma Rakewella veľmi jednoduchou formou – od momentu pokušenia, cez dobrodružné excesy, pobyt v ústave pre choromyselných až po záverečnú moraliu. Farebné neónové nadpisy určovali miesto diania, pričom s pribúdajúcimi stupňami Tomovej „kariéry“ sa nimi javisko zaplňalo, sprevádzajúc jeho cestu

za blahobytom i následný pád do samoty. Využitie bolo i prepojenie s orchestrálnou jamou. O čosi viac než táto, nie príliš vynachádzavá, do lacných kabaretných polôh tlačaná výtvarná realizácia, upútalo kreslenie charakterov postáv. Pochopiteľne, účinným kontrastom sa stali výjavy s bradatou Babou Turek. Najdojemnejšie však vyznela záverečná scéna zmyslov zbaveného Toma Rakewella a jeho stretnutie s vernou Annou. Dirigent **Johannes Fritzsche** mal k dispozícii renomovaný orchester saskej **Staatskapelle**, s ktorým aj bez nadmerného úsilia dosiahol plastické pretlmočenie partitúry. Ponúkol koncepciu, ktorá síce nepriniesla šokujúce výrazové momen-

ty, bola však solídnu oporou speváckemu kolektívu. V titulnej postave sa predstavil domáci tenorista **Klaus Florian Vogt**, ktorého zvučný a jasný hlas nemal s polohou partu žiadne problémy. Lyricky vnímavou Anne Trulovovou bola **Camilla Nylundová**, no vokálne i výrazovo najpresvedčivejšie vyznela rola diabolského Nicka Shadowa v podaní fínskeho basbarytonistu **Juku Rasilainena**. Hľadisko Semperovej opery bolo aj napriek tropickým júnovým horúčavám a turíčnym sviatkom slušne zaplnené vnímavým a vďačným publikom.

PAVEL UNGER

Spoločné jubileum

– ODLIŠNÝ HISTORICKÝ VÝZNAM

V TOMTO ROKU SI PRIPOMÍNAME 180 ROKOV OD ÚMRTIA DVOCH SKLADATEĽSKY ČINNÝCH HUDOBNÍKOV DOBY KLASICIZMU NA SLOVENSKU, A TO ALOJZA SCHLIESZTERA A FRANTIŠKA XAVERA ZOMBA. KÝM PRVÝ Z MENOVANÝCH PATRIL VEKOVU MEDZI GENERÁCIU JOZEFA HAYDNA A WOLFGANGA AMADEA MOZARTA, DRUHÝ BOL SKÔR GENERAČNÝM VRSTOVNÍKOM LUDWIGA VAN BEETHOVENA. SPOLOČNÉ PRE OBOCH HUDOBNÍKOV BOLA NIELEN PRÍSLUŠNOSŤ K TOMU ISTÉMU HUDOBNO-ŠTÝLOVÉMU OBDObIU, ALE AJ TERITÓRIUM SLOVENSKA, KDE SA OBAJA NARODILI A PREŽILI SVOJ ZMYSLOPLNÝ PROFESIONÁLNY ŽIVOT.

Schlieszter a Zomba spája aj to, že výsledky ich celoživotného úsilia na poli hudby obom zabezpečili trvalé miesto v dejinách. Porovnávanie faktov nám ponúka ešte ďalšie paralely: obaja účinkovali vo funkcii regenschoriho, u oboch cirkev ako chlebobdarca rovnako determinovala ich skladateľskú orientáciu a viac než podobná je aj štruktúra ich skladateľského odkazu. Pre oboch skladateľov sa stal východiskom hudobný prejav raného klasicizmu.

Napriek rozdielnemu stupňu prebádanosti biografie a tvorby A. Schliesztera a F. X. Zomba môžeme konštatovať, že obaja hudobníci sa nielen v mnohom podobali, ale sa aj líšili, a to predovšetkým mierou hudobného talentu a schopnosťou skladateľského vývoja. Vzhľadom na dĺžku života rozdielna bola aj intenzita ich kompozičnej činnosti a predpokladáme, že aj rozsah a kvalita hudobného školenia. Základný rozdiel bol tiež v rozsahu hudobných činností a v spoločenskej pozícii vyplývajúcej z okolitého spoločensko-kultúrneho zázemia, v ktorom pôsobili. „Pretransformovanie“ uvedených konštatovaní do konkrétnych historických faktov a súvislostí ponúka nasledujúci prierez biografiou a dielom A. Schliesztera a F. X. Zomba.

Fráter Alojz Schlieszter (1746-1823)

Laický brat, fráter Alojz Schlieszter SchP, bol jedným z mnohých reprezentantov hudobnej kultúry širšej reholou piaristov. Biografiu A. Schliesztera, na rozdiel od Františka Xavera Zomba, poznáme len v základných kontúrach. Vieme, že Alojz (vlastným

menom Juraj) Schlieszter sa narodil v roku 1746 v Hontianskej stolici.

Životné povolanie

Zatiaľ nie je známe, kde sa Schlieszter vzdelával. Poznáme až dátum jeho prijatia do rehole piaristov. Bol ním 25. november 1767. V rokoch 1777-1781 Schlieszter dokázateľne žil v kláštore nitrianskych piaristov. Bolo to v čase, keď tu bol činný aj jeho

V Prievidzi

Alojz Schlieszter prežil posledné roky života v kláštore svojej rehole v Prievidzi. Tu napokon aj 12. mája 1823 zomrel.

Skladateľské dielo

Skladateľský odkaz Alojza Schliesztera reprezentuje za súčasného stavu pramenných výskumov súbor 28 kompozícií. Tvorí ho 3 omše, 1 rekviev, 12 marianských anti-

fón (2 Alma Redemptoris, 2 Ave Regina, 6 Regina coeli, 2 Salve Regina), 7 hymien (z nich je 6 Tantum ergo), 2 lorelánske litánie a po jednom ofertóriu, responzóriu a žalme.

Podmienenosť tvorby

Skladateľská tvorba Alojza Schliesztera, orientovaná výlučne na cirkevné kompozície, vyplynula z potrieb prostredia, v ktorom sa vstupom do rehole rozhodol prežiť svoj život. Jeho tvorba zastúpenými hudobnými druhmi a formami,

stupňom interpretačnej náročnosti a aj z pohľadu požiadaviek kladených na rozsah reprodukčného aparátu zodpovedala danostiam menších kostolných chórov a vidieckym strediskám hudby na Slovensku v 18. storočí.

Charakter hudobnej orientácie

Alojz Schlieszter sa javí ako pomerne invenčný a na vidiecke pomery solídne technicky pripravený skladateľ. Jedným z prejavov jeho kompozičnej erudovanosti je aj omšová tvorba, ktorej sa na Slovensku mnohí z vidieckych skladateľov klasicizmu vyhýbali. Svoje schopnosti a talent uplatňovali pevažne v oblasti menších hudobných druhov a foriem, ktoré boli z hľadiska formovej výstavby, kompozičných techník, výrazu a aj inštrumentácie kompozične jed-

NITRA S KOSTOLOM PIARISTOV.



rehoľný spolubrat, talentovaný a všestranne vzdelaný páter Norbert Schreier, vynikajúci hudobník.

Možnosť vplyvu

V rámci hudobných produkcií kostola, kláštora a možno aj pričlenenej školy možno predpokladať nielen spoluprácu oboch spomenutých piaristov, ale aj priame či nepriame skladateľské ovplyvňovanie Schliesztera hudobne talentovanejším, zručnejším a školenejším Schreierom.

Regenschori

V Nitre pôsobil Alojz Schlieszter najprv ako „institutor musices“. Neskôr mu, primerane jeho schopnostiam výkonného hudobníka, zverili post regenschoriho nitrianskeho piaristického kostola.

noduchšie a menej problematické. Komponovanie omšových diel ako cyklického útvaru vyžadovalo už značnú vedomostnú pripravenosť a skladateľské skúsenosti. Tieto A. Schlieszter osvedčil svojou omšovou tvorbou.

Rozšírenie tvorby

Ak vychádzame z rozsahu repertoárového uplatnenia skladateľského diela Alojza Schliesztera, môžeme tohto skladateľa priradiť k domácim komponistom klasicizmu regionálneho významu. Dokázateľne sa jeho diela interpretovali v Trenčíne, Pruskom, Ilave, Krupine, Lubici a pravdepodobne aj v piaristickom kláštore a kostole v Podolínci.

Záujem interpretov

Smrťou skladateľa sa neskončilo repertoárové uplatňovanie jeho kompozícií. Boli predmetom záujmu ešte po niekoľko desaťročí, a to najmä na Považí. Definitívne sa vytratil z pozornosti hudobníkov, až keď klasicistický hudobný prejav v cirkevnej hudbe nahradil nový romantický hudobný štýl.

Štýlový prejav

Z doterajších výskumov sa javí, že podstatná časť skladateľskej tvorby Alojza Schliesztera štýlovo prináleží ranému klasicizmu. Dominantným znakom diel je ich úžitková hodnota. Schlieszter jej podriaďoval nielen výber technických, ale aj výrazových prostriedkov. V kontexte dejín hudobnej kultúry doby klasicizmu na Slovensku reprezentuje skladateľské dielo tohto piaristického mnícha hodnotnejšiu časť domácej vidieckej dobovej hudobnej produkcie. Z pohľadu dnešných kritérií, ktoré akcentujú umeleckú a nie úžitkovú stránku tvorby, možno A. Schliesztera zaradiť medzi skladateľov regionálneho historického významu, ktorému nemožno uprieť trvalé miesto v dejinách hudobnej kultúry na Slovensku.

František Xaver Zomb (1779-1823)

František Xaver Zomb patril k mnohostranným osobnostiam hudobníkov doby klasicizmu na Slovensku. Do histórie vošiel nielen ako dobrý skladateľ a výkonný hudobník, ale aj ako moderne uvažujúci pedagóg, koncepčne uvažujúci a rozhladený publicista, schopný organizačný a zanešaný spolkový pracovník, hudobník, ktorý

TITULNÝ LIST
OMŠE
SCHLIESZTERA.



bol dušou hudobnej kultúry Košíc v prvých dvoch desaťročiach 19. storočia. Napriek všeobecným tendenciám doby dokázal pozdvihnúť a rozvinúť hudobnú kultúru svojho mesta.

Košičan z hudobníckej rodiny

František Xaver Zomb sa narodil 9. novembra 1779 v Košiciach, kde strávil aj celý život. Pochádzal zo široko rozvetvenej ko-



KOŠICE, DÓM SV. ALŽBETY,
POL. 19. STOROČIA.

šickej hudobníckej rodiny, ktorá sa už po dve predchádzajúce generácie aktívne zúčastňovala na hudobnom živote mesta. Otec Františka Xavera Zomba, František Zomb (asi *1752 - +1808) pôsobil vo významných funkciách mestského trubača a regenschorího. Starý otec, tiež František Zomb (asi *1722 - +1778), účinkoval ako cirkevný hudobník. Zatiaľ nemáme správy o tom, že by niektorý z predkov F. X. Zomba bol bývalý činný aj kompozične.

Bohatá hudobná kultúra

Na Františka Xavera Zomba ako hudobníka pozitívne vplývalo nielen rodinné prostredie, ale aj rozvinutý hudobný život jeho rodného mesta. Košice, v tom čase štvrté najväčšie mesto na dnešnom území Slovenska, boli nielen strediskom hudby Abova a s ním susediacich stolíc a druhým najdôležitejším hudobným strediskom na Slovensku, ale predstavovali popredné centrum hudby aj v rámci celého dobového Uhorska. Od roku 1789 mali stálu divadelnú scénu a v poradí druhú najstaršiu Hudobnú školu na Slovensku, založenú v roku 1784. Boli mestom s bohatým koncertným životom, ktorý sa rozmáhal zásluhou činnosti na hudbu špecializovaného spolku, mestom, ktoré sa usilovalo dosiahnuť úroveň hudobného života a tvorby, porovnateľnú s európskymi dobovými centrami hudobného umenia.

Domáce zázemie

Hudobné názory mladého F. X. Zomba, ktoré sa začali formovať v prajnom rodinnom prostredí, dotvárali bohaté vonkajšie hudobné podnety. Prvým učiteľom hudby mu bol vlastný otec. Na povolanie profesionálneho hudobníka pripravil nielen Františka Xavera, ale aj ďalších dvoch svojich synov Jozefa (*1791 - +1850) a Jána (*1802), najmladšieho z dvanástich detí.

Školské roky

Hudobne najnadanejším z detí Františka Zomba bol nepochybne František Xaver. Po základnej škole navštevoval košické Gymnázium a súčasne bol žiakom Mestskej hudobnej školy, kde neskôr sám pedagogicky pôsobil. Jeho učiteľmi tu boli českí hudobníci, a to Matej Lechký, zakladateľ košickej Hudobnej školy a Michal Beösz. Na škole Zomb okrem teoretických poznatkov získal tiež školenie v hre na organe, klavíri a husliach.

Altista

Miestom overovania získaných vedomostí

a schopností počas štúdia na hudobnej škole a krátko potom sa stalo honorované miesto cirkevného speváka, altistu. Hudobný repertoár, na uvádzaní ktorého Zomb participoval a bol preňho zdrojom poučenia a inšpirácie, obsahoval popri skladbách baroka hlavne tvorbu viedenského klasicizmu. Aj keď Zombovu kompozičnú činnosť máme doloženú až v roku 1806, predpokladáme, že jeho skladateľské prvotiny sa spájali už s týmto obdobím.

Profesionálny hudobník

Najmenej objasnenou etapou života F. X. Zomba sú roky 1796-1811, teda obdobie od ukončenia gymnaziálnych štúdií do získania miesta učiteľa na košickej Hudobnej škole. Zdá sa, že Zomb, označovaný ako „Franciscus Zomb Musicus“, účinkoval v tom čase ako súkromný učiteľ hudby a výkonný hudobník pravdepodobne v službách šľachtickej rodiny Andrassyovcov. Stálu Zombovu prítomnosť v Košiciach dokladajú matričné záznamy o krste jeho prvých troch z desiatich detí, ktoré sa mu narodili z manželstva s Johannou Altherovou.

Učiteľ na Hudobnej škole

Rok 1811 priniesol F. X. Zombovi existencnú istotu v podobe stáleho miesta učiteľa hudby na košickej Hudobnej škole. Získal ho v silnej konkurencii na základe náročného konkurzu. Treba pripomenúť, že košická Musikschule bola po bratislavskej najstaršou ustanovizňou svojho druhu na Slovensku. Vznikla v rámci aplikácie školskej reformy Márie Terézie Ratio educationis (1777) do praxe. Pomerne samostatné postavenie košickej „Schola musices“ v školskom systéme bolo dané jednak špecifikami výučby hudby, ale aj faktom, že učiteľ hudby, čiže „magister musices“ bol obvykle organista alebo regenschori, teda významná osobnosť hudobného života mesta.

Koncepcia výučby

F. X. Zomb bol v poradí tretím učiteľom Hudobnej školy, ktorá reprezentuje začiatky inštitucionalizovaného moderného hudobného školstva na Slovensku. V rokoch Zombovho pôsobenia (1811-1823) bola Hudobná škola štvortriedna s presným zadelením žiakov (podľa veku a stupňa znalostí). Poslaním školy bolo vychovávať schopných kantorov a organistov. Nakoľko u Zombovho predchodcu Lechkého prevažovala praktická stránka výučby nad teoretickou, snahou F. X. Zomba bolo vyvažovať oba aspekty vzdelávania. Dostupné archívne dokumenty dovoľujú konštatovať, že Zomb sa usiloval tiež o metodickú novosť a logickosť vyučovacieho procesu.

Úrad regenschoriho

Okrem kompozičných aktivít patrilo k najdôležitejším oblastiam Zombovej umeleckej realizácie jeho pôsobenie vo funkcii vedúceho chóru košického Dómu sv. Alžbety. Neoficiálne toto miesto zastával už od roku 1813. Zdá sa, že nielen vypomáhal chorľavému a prestarnutému Antonovi Lechkému, ale že v plnom rozsahu plnil všetky jeho povinnosti regenschoriho. Oficiálne tento post však prevzal až v roku 1819 a zastával ho do náhlej smrti 20. decembra 1823.

Právomoci a povinnosti

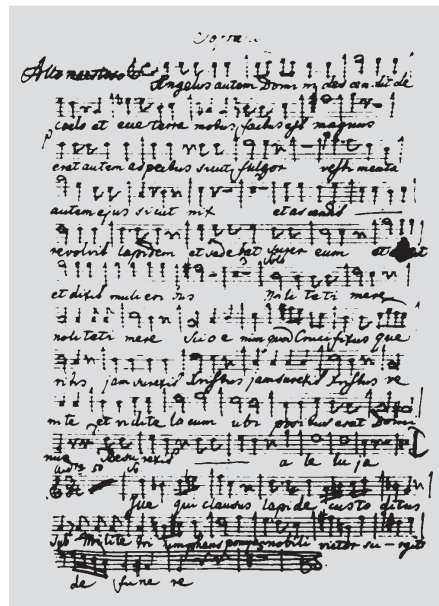
Úrad regenschoriho poskytoval F. X. Zombovi okrem dobrého materiálneho zabezpečenia aj významné právomoci. Dómsky regenschori bol totiž ako hlavný koordinátor hudobného diania mesta oprávnený rozhodovať o hudobníkoch činných na území mesta. Zomb sa tak z pozície tejto funkcie stal zodpovedným za všetky podujatia v divadle, tanečnej sále a pri verejnom uplatňovaní hudby. Tým mal určujúci vplyv na profilovanie hudobnej kultúry nášho druhého najväčšieho hudobného centra doby klasicizmu. Rozsah aktivít, ktoré vyplývali z úradu regenschoriho, dokladajú mnohé záznamy v magistrátnych protokoloch. Svedčia o Zombovej rozhladenosti, koncepcionosti, rozhodnosti, pracovitosti, ale aj o jeho zmysle pre spravodlivosť a korektnosť pri riešení sporov.

Repertoárová orientácia

V orientácii hudobného repertoáru Zomb uprednostňoval tvorbu rakúskych, najmä viedenských skladateľov. Pomerne výrazné bolo aj jeho preferovanie hudobnej kultúry Čiech a Moravy, typické pre východné Slovensko. Prejavilo sa vo výstavbe hudobného repertoáru a aj pri pozývaní interpretov z týchto zemí. Zomb tak ďalej rozvíjal tradíciu intenzívneho prepojenia košického a českého, najmä pražského hudobného diania.

Kompozičné aktivity

S funkciou regenschoriho bezprostredne súvisela Zombova skladateľská činnosť.



AUTOGRAF NOTOPISU OFERTÓRIA F. X. ZOMBA.

Zatiaľ známy kompozičný odkaz Františka Xavera Zomba tvorí 10 omší, 2 rekviem, 1 introitus, 25 graduálov a rovnaký počet ofertórií, 6 dvojíc graduálov a ofertórií, 27 mariánskych antifón (6

Alma Redemptoris, 4 Ave Regina, 8 Regina coeli, 9 Salve Regina), 2 nešpory, 3 hymny (Te Deum), 2 rezpondórie a 5 svetských, pedagogicky zameraných skladieb (1 sonáta, 4 écosaises). Napriek nie malému počtu uvedených diel predpokladáme, že skutočný rozsah Zombovho skladateľského diela bol ešte väčší.

Determinanty tvorby

František Xaver Zomb bol skladateľom chrámovej hudby. Jeho skladateľskú profiláciu určovali dobové možnosti uplatnenia hudobníkov. Platené miesto skladateľov, súčasne výkonných hudobníkov, ponúkali len šľachtickí alebo cirkevní meceni, prípadne dobre finančne situované mestské magistráty. Najväčšiu existenčnú istotu zabezpečovali miesta profesionálnych cirkevných hudobníkov. V tomto zaradení patrilo k najatraktívnejším, ale aj najzodpovednejším miestu regenschoriho, od ktorého sa očakávala aj skladateľská činnosť. Skladateľské dielo F. X. Zomba tak ovplyvnila vlastná potreba ako dirigenta zboru a orchestra košického kostola sv. Alžbety ako hlavného, súčasne farského kostola mesta, ktorý od roku 1804 plnil aj funkciu biskupského chrámu. Košický Dóm patril k reprezentatívnym miestam prezentácie dobového sakrálného hudobného umenia v Uhorsku. Tento fakt si uvedomoval Zomb nielen pri tvorbe hudobného repertoáru, ale aj pri tvorbe vlastných kompozícií určených pre tento kostol.

Skladateľský vývoj

Skladateľský vývoj F. X. Zomba, a to z hľadiska štýlového, prekonal tri výraznejšie etapy. V prvom, ranom období sa jeho hudobný prejav ešte prelínal s raným klasicizmom s prvkami baroka. Evidentné to bolo hlavne v menších skladbách mariánskeho kultu. Druhé obdobie charakterizovalo úsilie o štýlovú čistotu klasicistického slohu. Dospel k nej však až v treťom tvorivom období, ku ktorému sa viazali viaceré jeho pozoruhodné diela. Príznačná pre túto etapu Zombovho rozvoja bola kompozičná, technická a aj výrazová zrelosť.

Umelecká úroveň

Umelecká úroveň a štýlová progresivita Zombových diel boli priamo úmerné významu, aký jednotlivé druhy zastávali v cirkevných obradoch. Od vývojovo a štýlovo najprogresívnejšej omšovej tvorby siahali cez ofertóriá a graduály až ku konzervatívnejším druhom jeho sakrálnych kompozícií. V Zombovom skladateľskom odkaze k najreprezentatívnejším patria omše. Z košických daností interpretačného uvádzania diel vyplývalo, že uprednostňoval omše typu breves a mediocres, teda omše malého a stredného rozsahu a umeleckej vybavenosti, pred omšami typu solemnes, teda slávnostnými.

Výrazová paleta

Zombove diela majú pomerne širokú výrazovú škálu. Predstavujú nám F. X. Zomba ako inteligentného a talentovaného hudobníka. Pre skladateľa Zomba bola príznačná bezprostrednosť, úprimnosť a hĺbka výrazu. Mal rozvinutý zmysel aj pre vyjadrenie tragickosti a mystickosti. Na formovanie Zombovho skladateľského prejavu vo zvýšenej miere vplývali diela autorov viedensko-českého skladateľského okruhu, najmä však tvorba W. A. Mozarta.

Repertoárový záujem

Kompozície F. X. Zomba pozitívne vplývali na formovanie hudobného čítania a vkusu nielen Košičanov. Jeho tvorba sa totiž rozšírila aj mimo územia mesta a našla nadregionálne repertoárové uplatnenie. Repertoárová aktuálnosť jeho diel trvala približne do polovice 19. storočia. Potom jeho tvorivý odkaz upadol do zabudnutia.

Hudobný spolok

O rozvoj a usmerňovanie košického hudobného života sa zaslúžil F. X. Zomb aj ako člen hudobného spolku Kunstverein. Vznikol pred rokom 1819, a zdá sa, že na Slovensku patril k najstarším, výlučne na hudbu špecializovaným spolkom (ostatné totiž plnili sociálne a popri tom aj umelecké ciele). Zomb patril spolu s huslistom A. E. Leebom a skladateľom J. Kossovitsom k tvorivému jadrú tohto združenia.

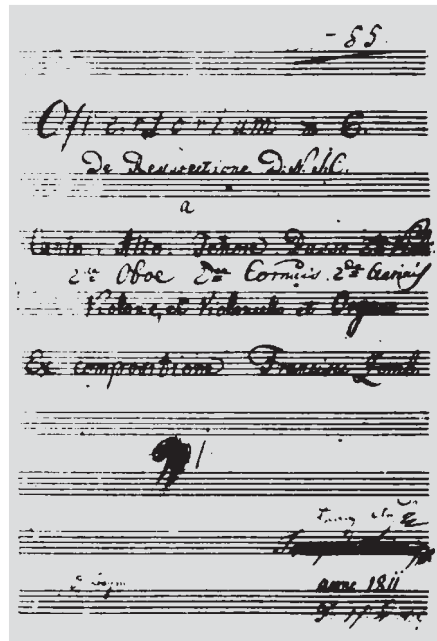
Organizátor a interpret

Činnosť spolku mala veľký spoločenský dosah. Vzťahovala sa nielen na organizovanie veľkých cirkevných a svetských (hlavne divadelných a koncertných) hudobných podujatí. Členovia spolku sa starali o skvalitnenie košického amatérskeho orchestra a aktívni boli aj pri poriadaní komorných koncertov. Úsilie košických hudobníkov o dosiahnutie cyklickosti v ich uskutočňovaní treba považovať za nový prvok pri rozvíjaní meštianskej koncepcie hudobného života na Slovensku na začiatku 19. storočia. Pozoruhodná je v týchto súvislostiach dobová novinová týždennica, podľa ktorej spolok vydával dokonca časopis. Aj táto iniciatíva – z hľadiska súčasného stavu poznania – bola u nás svojho druhu ojedinelou. F. X. Zomb sa v spolkovom živote Košíc osvedčil ako výborný a zanietený organizátor a nevynechal príležitosť uplatniť sa na koncertných podujatiach Kunstvereinu ako interpret.

Publicista, propagátor a kritik

F. X. Zomb dokázal hudobnú kultúru svojho mesta aj primerane propagovať. V jeho pohľade nechýbal potrebný nadhľad a kritickosť. Bol jedným z mála našich hudobníkov, ktorí publikovali svoje príspevky o domácom hudobnom dianí v európsky významných, na hudbu špecializovaných no-

vinách, akými boli lipské a viedenské *Allgemeine musikalische Zeitung*. Hoci to zatiaľ nemôžeme doložiť, predpokladáme tiež, že spolupracoval aj s bratislavskými *Pressburger Zeitung*, ako stredoeurópsky významnými novinami. Zomb vo svojich článkoch sprístupnil nielen súčasníkom, ale aj nasledujúcim generáciám množstvo zaujima-



AUTOGRAF NOTOPISU OFERTÓRIA F. X. ZOMBA.

vých detailov z košického hudobného života. Zombov pohľad na vtedajšie hudobné dianie bol natoľko zovšeobecňujúci, objektívny a kritický, že ním načrtnuté členenie vývojových etáp košickej hudobnej kultúry obdobia klasicizmu možno v plnom rozsahu ešte i dnes takmer akceptovať.

Fakty a podmienenosť ich interpretácie

Hoci od posledných publikovaných, monograficky orientovaných príspevkov o Alojzovi Schlieszterovi (Slovenská hudba, 19, 1993, 3-4, s. 400-405) a Františkovi Xaverovi Zombovi (Musicologica slovacica V., 1974, s. 51-193; Hudobný život, 11, 1979, 21, s. 8) neprišlo k objaveniu zásadne nových faktov, v mnohom sú historické kontexty nové a tým aj historický význam „starých“ faktov. Jubileum, ktoré si týmto pripomínáme, bolo vhodnou príležitosťou na ich prezentáciu.

Historický význam

V rámci „reinterpretácie“ známych historických faktov v kontexte nových historických súvislostí je potrebné zodpovedať otázku historického významu oboch menovaných hudobníkov. Súčasnému stavu poznania dejín hudobnej kultúry klasicizmu na Slovensku zodpovedá začlenenie Františka Xavera Zomba medzi osobnosti hudobníkov prvoradého významu a Alojza Schliesztera medzi komponistov s dielom regionálneho uplatnenia. To, čo oboch hudobníkov predovšetkým odlišovalo, bola miera hudobného talentu a schopnosť skladateľského vývoja (prejavili sa v umeleckej hodnote a štýlovej aktuálnosti ich kompozičného odkazu) a tiež objem a spoločenský význam pre hudobnú kultúru realizovaných aktivít, ktoré svojím významom neraz presahovali svoju dobu.

Výberová literatúra k téme

Fr. Alojz Schlieszter SchP

HORÁNYI, Alexius: *Scriptores Piarum Scholarum*, Budae 1809, s. 646-648.

KOTVAN, Imrich: *Bibliografia Bernolákovcov*. Martin 1957, s. 300-301.

ČERVEŇOVÁ, Elena: *Príspevok k dejinám inštrumentálnej hudby na západnom Slovensku v 18. storočí*. Kandidátska dizertačná práca. Univerzita J. A. Komenského, Filozofická fakulta, Bratislava 1978, s. 78.

MÚDRA, Darina: *Piaristi ako hudobníci*. P. Norbert Schreier SchP a Fr. Alojz Schlieszter SchP. In: Slovenská hudba, 19, 1993, 3-4, s. 400-405.

MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. Bratislava 1993, s. 31, 44, 46, 47, 89.

František Xaver Zomb

POTEMROVÁ, Mária: *Dejiny Hudobnej školy v Košiciach*. In: Vlastivedný zborník I. Košice 155, s. 81-121.

MOKRÝ, Ladislav: *Hudba v Košiciach v období klasicizmu*. In: Slovenská hudba, 7, 1963, 9, s. 272-273.

MÚDRA, Darina: *František Xaver Zomb (monografia)*. In: Musicologica slovacica V. Bratislava 1974, s. 51-193.

POTEMROVÁ, Mária: *Hudba Josepha Haydna a hudobný život v Košiciach na prelome 18. a 19. storočia*. In: Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 11. Bratislava 1982, s. 155-165.

MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. Bratislava 1993, s. 25, 26, 43, 44, 46, 57, 60, 74.

KALEIDOSKOP

MUSICOLOGICA ISTROPOLITANA

Novú vedecku ročenku vydáva Katedra hudobnej vedy na FiFUK (editori M. Hulková a Ľ. Chalupka). Publikácia nadväzuje na sériu Musaica, ktorá vychádzala v 60.-80. rokoch min. storočia. Zborník obsahuje štúdie slovenských muzikológov a adeptov doktorandského štúdia z oblasti hudobnej estetiky, hudobnej teórie, historiografie, etnomuzikológie a jazzu. Práce sú publikované v nemčine a v angličtine so slovenským resumé.

KROKE KLEZMER TRETIEHO TISÍCROČIA

Kroke (čo znamená Krakov v jazyku jidiš) vznikli roku 1992 na základe iniciatívy troch dlhoročných priateľov a zároveň absolventov krakovskej Hudobnej akadémie – Tomasz Lata (kontrabas), Tomasz Kukurba (husle, viola, vokály a perkusie) a Jerzyho Bawola (akordeón) – pôsobiach pôvodne v oblasti klasickej hudby a jazzu. Kroke debutovali albumom z roku 1993, pričom už táto nahrávka mala za následok pozvánky na početné festivaly a koncerty v Európe. Po tomto debute skupina vo svojej nahrávacej činnosti nezaháľala, a tak vznikali ďalšie nahrávky – *Trio* (1996), *Eden* (1997), *Time* (2000). Kým živá nahrávka pod názvom *Live in the Pit* (1998) bola na cenu Deutsche Schallplattenkritik len nominovaná, nasledujúci album *The Sounds of the Vanishing World* túto cenu roku 2000 už dostal. Najnovším bonbónikom je CD *East meets East* (vyšlo v júni), na ktorom hosťuje fenomenálny kontroverzný huslista Nigel Kennedy. Z koncertnej činnosti skupiny možno spomenúť účinkovanie na desiatkach hudobných festivalov vo Fínsku, Nórsku, Dánsku, Švédsku, Holandsku, Veľkej Británii, Francúzsku, Nemecku, Španielsku, Izraeli atď. Kroke v tomto roku plánujú jesenné španielske turné, niekoľko koncertov vo Švédsku, účasť na júnovom festivale Devět Bran v Prahe a renomovanom nemeckom Schleswig – Holstein Festival. (Bližšie informácie na webe skupiny – www.kroke.krakow.pl)

Snaha organizátorov o prítiahnutie skupiny zvukného mena je síce chváľhodná, „vdaka“ slabej propagácii koncertu však počet divákov neprevyšoval 40 (musím však na druhej strane priznať, že pri takejto komornej atmosfére som si bez akýchkoľvek rušivých momentov Kroke dokonale vychutnal). Hudbu Kroke charakterizujú do posledného detailu prepracované kompozície; iba o aranžmánoch tu už podľa môjho názoru zväčša ťažko možno hovoriť. Z podania jednotlivých piesní bolo cítiť to, čo Kroke o sebe uvádzajú – ich jedinečné kompozície založené na tradičnom hudobnom materiáli sú výsledkom spoločnej tvorivej činnosti všetkých členov. S uvedeným možno len súhlasiť, každopádne nejde o klezmer v tanečnej podobe, ako ho prezentujú napr. Klezmer Conservatory Band

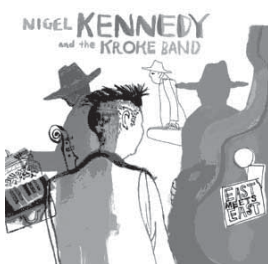
alebo The Klezmatics. Nakoľko nepoznám dopodrobna diskografiu skupiny, v zásade nebudem uvádzať všetky názvy skladieb, ktoré Kroke na koncerte prezentovali, pretože ich koncert bol spojený iba so sporadickým

slovným komentárom akordeonistu Jerzyho Bawola. Odznali skladby najmä z albumu *Eden* a *The Sounds of the Vanishing World*. Kroke prezentovali fantastický kompozičný prístup, zjavne početnú a aj viditeľnú súhrnu, hojné využívanie agogiky a dynamických rozdielov (v klezmer hudbe jav zriedkavý!). Na všetkých členoch ma zaujala prirodzenosť ich hudobného prejavu, a to napriek neľahkým rytmickým a technickým pasážam. Skupina využíva v takmer každej skladbe improvizácie v nezanedbateľnej dĺžke (niekedy aj viac ako desať minút bez akýchkoľvek známkov nudnosti), so striedaním violy a akordeónu s presne určenými dynamickými vrcholmi. Nedalo sa prepočúť ani inšpirovanie balkánskou hudbou, čo bolo možné dokumentovať občasným používaním sedmosminových rytmov (napr. v skladbe *Ajde Jano*). Napriek tomu, že Kroke pozostáva iba z troch členov, v ich zvukovom prejave nie je cítiť potrebu pridania ďalších nástrojov. Kroke sa nebojí ani využívania komických prvkov, miestami dokonca skoro hereckých etud. Prudké spomaľovanie a zrýchľovanie, ktoré kontrabasista a akordeonista predviedli v skladbe *Sher* s patričnou komickou mimikou, nevidno na koncertoch ich kolegov často.

Moja pozornosť – ako huslistu – patrila predovšetkým Tomaszovi Kukurbovi, ktorý na koncerte tentokrát nepoužil husle. Avšak jeho nekonečne uvoľnená hra na viole, a to aj v technicky náročných miestach, sa nedala prehliadnuť. Zvládnutie použitia špeciálneho spôsobu klezmerovej interpretácie s hojným využívaním glissánd a terciových trylkov ľavou rukou je v tejto oblasti hudby nevyhnutným predpokladom, ktorý Kukurba bezpochyby spĺňa. Osobitne ma zaujal jeho spôsob hry pravou rukou, keď málokedy využíval maximálne tónové možnosti svojho nástroja, pričom ľahkým ťahom sláka v hornej polovici dosahoval špeciálny, nadľahčený, akoby flažoletový tón. Takéto ponímanie hry mu následne pomáhalo využiť širokú tónovú



FOTO ARCHIV



HÁČKOVANÝ ROK

Pod týmto názvom ponúkol (**19. júna**) **Tomáš Písecký** a jeho agentúra **Slovkoncert, s. r. o.**, v spolupráci so **Štúdiom 12** (na Jakubovom námestí v Bratislave) druhý z cyklu štyroch hudobno-slovných programov **Milky Došekovej**. Večery sú koncipované ako spomienky na priateľov a spolupracovníkov, ktorí Milku Doškovú sprevádzali počas jej hereckej, recitátorskej a speváckej kariéry. Program je „háčkovaný“ metaforicky, aj oiaľ: malou čipkou, prílepenou, žiaľ, na dvojzmyselnom prostofudovom veršiku v bulletine. Spievalo a recitovalo sa na výtvare štylizovanom, viacerými fotografiami umelkyne dotvorenom javisku, ktoré nás uvádzalo do spomienok na detstvo, mladosť i zrelý vek šansonierky.

Milka Došková – ako hlavná protagonistka večera – zostavila svoj program najmä z fragmentov a celých básní slovenských poetiek, ako aj zo slovenských, moravských, rusínskych a ruských ľudových piesní, no najmä šansónov na texty slovenských a českých básnikov i skladateľov (až na ukážku z tvorby B. Okudžavu). Ak **Ida Kellarová** – hosť druhej časti koncertu – zosobňovala v programe nespútanosť, Milka Došková „tkala“ najmä krehkú poéziu života i smrti s tými najjemnejšími vzormi. Bolo jedno, či to bola nostalgická alebo šantivá ľudová pieseň, alebo umelý šansón z dielne J. Filipa, D. Ursinyho či E. Gnotha. Jej príjemný hlas a porozumenie pre slovo a štýl sa spojili do účinku v takmer dvadsiatich kontrastných obrazoch. Výborným partnerom jej bol pohotový klavirista a skladateľ **Egon Gnoth** – autor viacerých sugestívnych šansónov.

Máme dve špičkové šansonierky zrelej generácie – jedna žije v Prahe, druhá v Bratislave. Obe sú odlišné: Hana Hegerová reprezentuje viac

expresívny šansón, Milka Došková poetický, krehkejší, vypracovaný do detailov slova i hudby.

Milka Došková pozvala tentoraz na svoj recitátorský-šansónový recitál rómsku skupinu **Romano Rat** (Cigánska krv), ktorej základ tvorí česká speváčka a klaviristka **Ida Kellarová** (sestra známej Ivy Bitovej) a spevák-gitarista **Desiderius Dužda**. Ida Kellarová zdedila muzikantský talent po svojich predkoch, no určite ho zveľadila aj ďalším poznaním. Dnes učí v Čechách spev a vedie vokálne kurzy, na ktorých aplikuje jedinečný spôsob svojho tvorenia tónu. Pravdu povediac, neviem, či je to vôbec možné. V jej prípade ide totiž nielen o obrovský, nádherne zafarbený hlas, ale o celkovo spaľujúci prejav, ktorý je poznačený rómskym korením a soľou. Korenie dodáva jej umeniu jedinečnú arómu – a soľ páli, spolu so slzami, ktoré sa pri speve tejto dámy nevdojak kotúľajú dolu tvárou.

Hneď v úvodnej rómskej piesni *Jaj, mamička moja* nadchla poslucháčov nielen veľkým hlasom, ale najmä ich vtiahla do sveta rómskej hudby vo svojej autorsko-interpretačnej úprave (s vlastným klavírnym sprievodom). Vulkanizujúcim prejavom a sugesciou osobnosti očarila aj prídavkom, v ktorom dokázala, že krásna Rómka jej kalibru si robí s mužmi, čo chce – hoci sú z radov poslucháčov... Za gitarového sprievodu Desideria Duždu – s dvoma ďalšími talentovanými mladými rómskymi speváčkami – zazneli v tejto časti večera aj ďalšie pekné piesne.

Slovkoncert, s. r. o., a Štúdio 12 nám vo všedný deň pripravili sviatok slova a hudby, ktorý sa dotkol srdca azda všetkých prítomných. A bola ich plná sála...
TERÉZIA URSÍNYOVÁ

Slovenský rozhlas, Rádio Regina Bratislava

Mýtna 1, P.O.Box 55, 81755 Bratislava, tel.: 5272 3750-9, 5272 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
9.00 RS
9.30 Bratislavská panoráma
11.30 Hudba z muzikálov
12.00 RS
13.00 Hudba (RD)
13.30 Dvorana slávy (RD)
14.00 správy (RS)
14.05 Hudobné pozdravy
15.00 Štúdio Svet (RS)

16.00 Dychová hudba (RD)
16.30 Program Rádía Devín
17.00 správy (RS)
17.05 Bakalári (RR Ko)
17.30 Hudba (RD)

NEDEĽA

9.00 Ľudia z križovatiek
9.30 Kultúrna revue
(RS)
12.00 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 Reprižové relácie Rádía Slovensko a R Devín
15.00 Správy RS
15.05 Popoludňajšie Spektrum
17.30 OZVENY DŇA

škálu v prípade dynamických gradácií. Miestami však akoby spomínaný spôsob hry kvantitou prekročil únosnú mieru. Obdiv si však zaslúžia použité „zvukové kreácie“ tvorené predovšetkým jazykom a použitím mimochodom pri nie najľahších pasážach. Kukurba okrem hry na viole potvrdil svoju muzikálnu všestrannosť aj použitím falzetového vokálu (mimochodom, počas hry na viole) a hry na pišťálke. Diváci ostali na sedadlách ako prikovaní, keď počas skladby *Sher* zrazu odložil violu, postavil sa ku kolegovi kontrabasistovi a doslova „odpálil“ rytmicky náročné perkusionistické sólo s využitím všetkých „zákutí“ kontrabasu. Podotýkam, že sa tak dialo za neprerušujúcej hry kontrabasistu.

A zvyšok skupiny? Jednoducho, špičkový, profesionálny a plnohodnotný výkon, čo oceňujem, nakoľko to Kroke pri takom riedkom publiku mohli jednoducho „zabaliť“ a odohrať len „nevyhnutné“. Jerzy Bawol nielenže

podľa môjho názoru spĺňa všetky kritériá pravého klezmerového akordeonistu, ale miestami ich aj prekračuje, napríklad inovatívnym používaním glissánd. Na prvý pohľad nenápadný kontrabasista Tomasz Lato za svojimi kolegami nijako nezaostával. Poklona jeho rytmike!

Ostáva len dúfať, že takýchto koncertov zažijeme v našom hlavnom meste (a dúfam, že nielen tam) viacej. Možno by nebolo od veci rozmýšľať o zorganizovaní aspoň menšieho klezmerového festivalu, aby sa fanúšikom tejto hudby na Slovensku podobne ako v susedných krajinách (napr. Festival Devět Bran v Prahe, Festival židovskej kultúry v Krakove, kyjevský Klezfest) ponúkli nielen Kroke, ale aj ich iní kolegovia.

ANDREJ WERNER

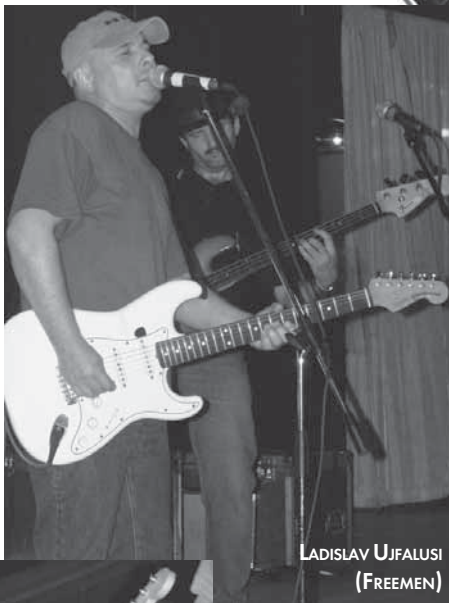
(AUTOR JE ČLENOM PREŠBURGER KLEZMER BAND.)

BLUES ALIVE

26. 6. 2003, KLUB ZA ZRKADLOM

Slovenská bluesová spoločnosť (SBS) oslávila nedávno desiate výročie svojho pôsobenia na Slovensku. Jej aktivity v uplynulom období boli pomerne rozsiahle, okrem pravidelných klubových a festivalových podujatí nezabúdala ani na mapovanie domácej scény či vydávanie nahrávok jej predstaviteľov. Napriek skutočnosti, že profilový nosič sa podarilo vydať len niekoľkým (Ján Litecký Šveda&Viřazný Traktor, Electric Blues Band, Dura&Blues Club...), širší záber ponúka miniantológia – séria troch samplerov **Blue-sová spoločnosť I, II, III** (CS Music). Od vydania posledného uplynulo takmer päť rokov a na scéne medzitým pribudlo niekoľko nových tvárí. Pokračovanie antológie je však – na rozdiel od predchádzajúcich častí – plánované ako živý záznam štyroch zoskupení, čomu bolo venované posledné predprázdninové bluesové podujatie Klubu za Zrkadlom. Milou pozornosťou bol pre návštevníkov tretí diel spomínaných samplerov, ktorý spolu so vstupenkou dostal každý účastník. Pôvodne pripravených 100 CD sa však „vďaka“ nie príliš hojnej účasti nerozdalo.

V úvodnom predhovore objasnil jeden zo zakladateľov SBS, **Adrián Pullman**, zámer večera a rozhodnutie pre živý záznam odôvodňoval prílišnou špekulatívnosťou práce jednotlivých skupín v štúdiu a následnou absenciou energie a autenticity. Snahou prvých účinkujúcich **Canned Heat Revival Band** bolo navodiť atmosféru britských bluesových klubov 70. rokov. Ich štýl by sa dal pripodobniť slávnym Bluesbreakers, spevák aj výzorom pripomínal Johna Mayalla. Chýbala mu však osobitosť, všetky skladby prednášal tým istým výrazom, textovo úplne nezrozumiteľne (žeby zámerne?). Harmonickým obohacovaním štandardnej, u niektorých bluesových skupín až striktnementnej a konštantnej „dvanástky“, dostávali niektoré skladby zaujímavú podobu. Obaja gitaristi sa pri sólach striedali, avšak tendenciou bolo čo najviac uberať zo zvukovej čistoty. Súčasné trendy používania digitálnych



ROMAN MEČIAR (FREEMEN)



LADISLAV UJFALUŠI (FREEMEN)



MARTIN VÝBOCH (ŽALMAN BROTHERS BAND)

procesorov nenahrádzajú „šťavnatý“ elektrónkový drive a to sa, žiaľ, odzrkadľuje na zlievajúcich sa nečitateľných frázach.

Hostia z Trnavy pod názvom **Second Band** priniesli zaujímavé modifikácie tradičných bluesových štandardov, napríklad balady *They Call It Stormy Monday* alebo *Cocaine* od Erica Claptona. Najmä oštinatá basová figúra v claptonovom (zrejme autobiografickom) príbehu dávala skladbe nový, nečakaný náboj. Problémom sa opäť ukázal nevýrazný vokál s minimálnou schopnosťou interpretovať a prenášať vnútorné diaľanie, v blues také podstatné. Záverečnú *Riding with the King*, titulnú skladbu z vysnivaného, ale nie príliš vydareného projektu Erica Claptona

s B.B. Kingom, poňali Trnavčania skôr ako rockový popevok a v takomto duchu ukončili svoje vystúpenie.

Presvedčivosť a muzikantskú istotu dokázala na pódium ako-tak preniesť až formácia **Freemen** z Prievidze. V ich prípade bolo zjavné, že hudbe, ktorú hrajú, aj veria. Repertoárove siahli k špičkám, k vzorom, ktorých brilantná technika nie je súčasťou samoúčelného výrazu. Pri snahe interpretovať Stevie Ray Vaughana však začala byť profesionalita neúprosne konfrontovaná najmä s technickými problémami gitaristu, rovnako ako pri obľúbenom repertoárovom kúsku Robbena Forda *Chevrolet* od Eda Young-Lonnyho. Celkovo ale Freeman predviedli ukážkovú komunikatívnosť v rámci vzájomného dialógu a citlivá rytmika patrila tento večer určite k najlepším.

V závere večera prišli na rad domáci **Žalman Brothers Band** a ich dravé, južanské elektrické blues s výbornou dominantnou sólovou gitarou lídra a zároveň speváka. Zvonivá basgitar a predimenzovanými výškami skupine a jej celkovému zvuku príliš nepristala. Vlastná tvorba sa niesla v značne rockovo pritrvdenom duchu, ktorý dával tušiť ďalšie smerovanie tejto solídnej formácie. Škoda.

Štýlovú charakteristiku slovenského blues možno po takomto podujatí len veľmi ťažko definovať. Zdá sa, že hrať blues znamená pre interpretov vhodne si adaptovať známe štandardy a niekoľko charakteristických postupov. Tým pádom sa osobitosť výrazu, zvuku, artikulácia a frázovanie často prejavujú len sekundárne. Štvrtý diel bluesového zvukového archívu je takmer na svete. O jeho reprezentatívnej úlohe by sa síce dalo polemizovať, ale pokiaľ ide skutočne len o archív, tak je všetko v poriadku.

PETER MOTYČKA

KLASIKA

ROMAN BERGER

KONVERGENCIE I, II, III, TRANSGRESSUS

ALEXANDER JABLOKOV, MILAN TELECKÝ,
JOZEF PODHORÁNSKY, EXPERIMENTÁLNE
ŠTÚDIO SR

Hudobný fond 2002, SF0033-2



Považujem za malé víťazstvo hudobného umenia nad neprajnosťou doby, keď sa v kolotoči plnom „krstín“ populárnych komerčných CD-nosičov objaví titul so súčasnou slovenskou hudbou. Vydanie CD *Konvergenzie I, II, III, Transgressus* od Romana Bergera vo vydavateľstve Hudobný fond bude patriť do zlatého fondu v priečinku slovenskej literatúry pre sólové sláčikové nástroje. Platňa obsahuje skladby z rozpätia rokov 1969-1993. Na úvodnej strane bookletu je vhodne uverejnená reprodukcia modernej výtvarnej kompozície skladateľovho brata Jána. Roman Berger, držiteľ Veľkej ceny SOZA za rok 1999 (udelená v septembri 2000), si už dávno zaslúžil vydanie tohto titulu. Platňa obsahuje prebraté nahrávky z archívu Slovenského rozhlasu, preto doplním niektoré údaje, na ktoré neostalo miesto v bookletu, napísanom najmenšími možnými písmenami z tlačiarenskej ponuky. Nahrávky skladieb vznikali postupne v dramaturgii hudobnej redakcie takto: *Konvergenzie I pre husle* (1969), rozhlas vlastný nahrávku s Pavlom Farkašom (20. 3. 1969) a nahrávku s Alexandrom Jablovom z 25. 8. 1988, ktorá je na uvedenom CD. *Konvergenzie II pre violu* (Bachovská meditácia) (1970), rozhlasová nahrávka v podaní Milana Teleckého vznikla až 20. 12. 1978. Skladbu však vynikajúco premiéroval už roku 1970 Jozef Kýška. *Konvergenzie III pre violončelo* (1974) nahral Jozef Podhoránsky v roz-

hlase 8. 2. 1978. Nahrávky triptychu boli završené elektroakustickou kompozíciou *Transgressus* na báze hudobného materiálu z huslových *Konvergenzií I* v spolupráci s J. Ďurišom roku 1993. Skladba bola úspešne uvedená na festivale Nová slovenská hudba 24. 11. 1994.

Dramaturgia platne je určená autorovou koncepciou triptychu a pritom akoby trojjedinej skladby *Konvergenzie*, ku ktorej patrí 4. diel *Transgressus*, spracovávajúci huslovú tému prvej časti. Autor uzavrel priestor štyroch komorných pilierov skladieb, z ktorých žiadna nie je viac či menej dôležitá. Aj keď sú samostatné a určené rôznym nástrojom, predsa tvoria súdržný celok, v ktorom sa hudobné dianie prelína cez charakteristické zvukové spektrá klesajúc od hlasu huslí, violy a violončela k pretransformovaným transgresiám v záverečnom dieli.

V jednotlivých skladbách mal autor osobité tvorivé zámery, ktoré azda najpresnejšie vyjadril v tohoročnom HŽ č. 5. a 6. Lubomír Chalupka v dvoch obsiahlych analytických štúdiách. Túto stránku autorovej ľudskej a umeleckej skepsy, viažucej sa na roky 1969-1974, nebudem pripomínať.

Počúvaním „konvergenzií“ pre tri sólové sláčiky akoby sme absolvovali hlboký prienik do vnútra Bergerovho hudobného vesmíru z rokov 1969-1974. Na lepšie pochopenie pridávam prirovnanie ku kontinuálnej dlhému záberu kamery – cez jej oko sa približujeme ku stále menším detailom, ktoré najprv vykazujú znaky celku, neskôr stále menších intervalových fragmentov. Keď naše vnímanie zaregistruje nový motív, s prekvapením zisťujeme, že aj toto je celok, ktorý sa môže ďalej transformovať na ceste za novými súvislosťami. Hudba kontinuálne plynie v asketickom výbere tónov, intervalov, jemne nabáda počúvať jej skrytú rétoriku, vnímať poriadok medzi intervalovými štruktúrami, homogenitu hudobného prostredia bez nadbytočných prvkov tradičnej autorskej sebareflexie. Pritom nie je možné pochybovať o Bergerovom plnom stotožnení sa so zvolenými princípmi, ktoré uplatnil v týchto

skladbách, či už ide o princíp výberu tónov a ich usporiadanosť, alebo autorovej vynachádzavosti pri transformovaní evolučných premien. Postupnosť od homofónie huslí, violy s Bachovskými odkazmi, violončela až k polyfónii elektroakustických *Transgressus* nabáda k úvahe, že autor akoby postavil veľký komorný celok so štyrmi časťami, aby ich v malom zrekapituloval v procese *Transgressii* cez úvodný a záverečný citát huslovej témy. V súvislosti s týmto ojedinelým projektom pre tri sólové nástroje (minutáž skladieb je 16, 20, 20, 14 min) sa mi žiada odčítovať slová Francúza Michela Butora z knihy *Butor o Butorovi*. Píše: „Hudobník je supergramatik, je to analytik reči. Hudba sa neuspokojuje iba so znásobovaním zrozumiteľnosti, pohráva sa s ňou, stupňuje ju. Niečo zjasňuje, kým iné necháva nevyjasnené.“

Tajomstvo, ktoré si zachováva Bergerova komorná tetralógia *Konvergenzie – Transgressus* nabáda k výraznej poslucháckej aktivite. Poskytuje aj vďaka vynikajúcim interpretačným výkonom všetkých troch koncertných umelcov jedinečný zážitok, umocnený v elektroakustickom finále časti *Transgressus*. Každé z priezvisk interpretov je na Slovensku synonymom svojho nástroja. A pre tých, ktorí majú radi prirovnania, ešte paralela o troch majstrovských perokresbách, ktoré sa premenia na transparentný experimentálny akvarel.

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ



RICHARD STRAUSS
DIE ÄGYPTISCHE HELENA

DEBORAH VOIGT, CARL TANNER,
CELENA SHAFFER, AMERICAN SYMPHONY
ORCHESTRA, LEON BOTSTEIN

Telarc 2003, CD-80605, distribúcia
DIVYD

Americké hudobné vydavateľstvo Telarc predstavilo tento mesiac mimoriadne cenný prírastok svojho katalógu klasickej hudby – operu Richarda Straussa *Die Ägyptische Helena* (*Egyptská Helena*).



Ide iba o druhú novodobú nahrávku tohto málo známeho diela. Doteraz bol k dispozícii iba komplet firmy DECCA, ktorý roku 1979 realizoval dirigent Antal Dorati v hlavnej úlohe s Gwyneth Jonesovou. Nová nahrávka, pod ktorú sa podpísal Američan Leon Botstein, je záznamom koncertného predvedenia v Lincoln Center v New Yorku v októbri 2002.

Egyptská Helena je Straussovou deviatou operou a skladateľ sa v nej vrátil k mytologickému námetu. Pomerne dlhých päť rokov, ktoré práci venoval, svedčí o tom, že spolupráca s libretistom Hugom von Hoffmanstahlom nebola vždy bez problémov. Libretista, podobne ako v predchádzajúcich operách, obohatil antický námet o množstvo nových motívov a vytvoril tak modernú psychologickú manžel-skú drámu v duchu mytologickej opery. Voľne konštruovaný dej sa opiera o Euripidovu drámu *Helena*. Príbeh sa odohráva po skončení trójskej vojny na malom ostrove neďaleko Egypta. Menelaos chce usmrtiť svoju manželku Helenu za jej neveru s Paridom, ktorá bola príčinou vojny. Zabráni mu v tom egyptská princezná a čarodejníca Aithra. Pomocou kúzelného nápoja mu pričaruje presvedčenie, že Helena po celý čas spala v Egypte a Trója bola iba klamlivou vidinou. Napriek tomu však manželka ostáva Menealovi cudzou a ten v podvedomí túži po pravej trójskej Helene. Ďalší kúzelný nápoj mu dovolí poznať, že v jeho manželke sú spojené egyptská i trójska Helena a že jeho láska patrila iba jednej žene. Šťastní manželia sa vracajú späť domov, do Sparty.

V hudbe tejto opery poznať skladateľovo veľké sústredenie pri jej komponovaní. Po ľahkej konverzačnej komédii *Intermezzo* sa vracia k svojmu typickému arióznemu štýlu a do popredia vystupuje melodika spevných

hlavov, podobne ako v *Salome*, v časti *Cavaliera s ružou*, *Ariadne* a hlavne v *Žene bez tieňa*. Široké klenby výrazných melodických oblúkov majstrovsky podporuje voľne plynúci, mohutný orchestrálny prúd.

Premiéra v roku 1928 bola síce úspešná, no obaja autori ihneď plánovali prepracovanie opery. K tomu však z dôvodu Hoffmanstahlovej smrti už nedošlo.

Skladateľ potom operu síce mierne skrátil a niektoré časti prekomponoval, ale ani v tejto verzii sa toto zaujímavé dielo na bežnom repertoári neudržalo. Novú nahrávku *Egyptskej Heleny* realizoval americký dirigent Leon Botstein, ktorý má už za sebou úspešný komplet rovnako málo známej skladateľovej opery *Die Liebe der Danae* (*Danaina láska*). Na spoluprácu opäť pozval vynikajúci Americký symfonický orchester a Newyorský koncertný zbor. Botstein ponúka uhladenejšiu a striedamejšiu interpretáciu Straussovho diela než v staršej nahrávke Dorati, ktorému je bližší expresívnejší prístup. Obe interpretácie sú však fundované a cenné rôznymi pohľadmi na široké možnosti, ktoré poskytuje bohatá partitúra. Spevacka zostáva je na špičkovej úrovni. Hlavná pozornosť sa, samozrejme, upiera na predstaviteľku titulnej úlohy, ktorou je americká sopranistka Deborah Voigtová. Jej doménou sú veľké dramatické postavy Verdiho, Wagnera a Straussa. Extrémne náročnú postavu Heleny stvárňuje s mimoriadnym porozumením a s potrebným nadhľadom a v súlade s dirigentovou koncepciou sa vyhýba prehnaným expozíciám. Vyrovnaným partnerom je tenorista Carl Tanner ako Menelaos, s prehľadom a istotou prechádza tými najvypätejšími miestami náročného partu. Krásnou farbou svojho lyrického sopránu obdarila Celena Shaferová postavu princeznej a čarodějnice Aithry. Nová nahrávka *Egyptskej Heleny* okrem skvelej interpretačnej úrovne zaujme i výborným technickým spracovaním, ktorým je vydavateľstvo Telarc povestné. Popri klasickom kompaktnom disku vychádza operný komplet aj v päťkanáľovej verzii vo formáte Super Audio CD.

JOZEF ČERVENKA


BENJAMIN BRITTEN ALBERT HERRING

CHRISTOPHER GILLETT,
 JOSEPHINE BARSTOW, NORTHERN
 SINFONIA, STEUART BEDFORD

NAXOS 2003, 8.660107-08,
 distribúcia DIVYD



Anglický hudobný skladateľ Benjamin Britten patril k najväčším osobnostiam opery 20. storočia. Väčšina jeho javiskových diel sa nesie vo vážnom, či tragickom duchu, suverénne však ovládol aj odbor komický. Opera *Albert Herring* patrí práve do tej druhej skupiny. Skladateľ ju napísal na objednávku kočovnej opernej spoločnosti English Opera Group. Autori libreta, spisovateľ a režisér Eric Crozier a výtvarník John Piper, použili ako námet novelu Guy de Maupassanta *Mládenec pani Hussonovej* preniesli dej do anglického mestečka a tragický záver nahradili happy endom. Hlavný hrdina neskončí v delíriu tremens, práve naopak, vytriezvie a keďže sa dokáže vymaniť z malomeštiackeho prudérneho prostredia, získa si napokon divákov sympatie. Britten vytvoril satiru na britskú viktoriánsku spoločnosť vo vidieckom prostredí, ktoré dôverne poznal. Vznikla bujná groteska sprevádzaná príznačným zvukom komorného orchestra, bez zborov, no s majstrovsky prekomponovanými speváckymi ansámbliami. Hudba iskrí nápadom a vtipom, jej moderná reč je obohatená madrigalovými prvkami. Zaznie tu paródia na veľkú francúzsku operu i kabaretné tóny, Händelov barokový pátos i Wagnerove opojenie nápojom lásky. Každá z predstavovaných postáv je charakterizovaná skromnými prostriedkami, ale hudobne absolútne individuálne. Spevacke

hlasy sa pohybujú v plynulom konverzačnom štýle medzi recitatívnymi pasážami, menšími áriami, duetmi a piesňami. V tejto ironizujúcej karikatúre však zaznievajú aj vážnejšie tóny problému, ktorý načrtol skladateľ aj vo svojej prvej opere *Peter Grimes*: konflikt jednotlivca so spoločnosťou, ktorá ho núti k jeho činom a zároveň ich determinuje.

Na premiére opery v roku 1947 v Glyndebourne pod dirigentským vedením autora dominovali tenorista Peter Pears a sopranistka Joan Crossová. V tomto zložení vznikla i prvá kompletná nahrávka opery. Po takmer polstoročí uzrela svetlo sveta nahrávka druhá, ktorú pred dvoma mesiacmi predstavilo vydavateľstvo NAXOS. Novinka potvrdzuje chvályhodný zámer tohto labelu venovať sa vo svojom opernom katalógu aj menej často uvádzaným dielam. Ústrednou postavou nového CD kompletu je brittenovský špecialista, dirigent Stuart Bedford, ktorý patril k najbližším spolupracovníkom skladateľa. Jeho hudobné naštudovanie i podanie je prvotriedne a možno ho považovať za autentické. Výkon komorného orchestra Northern Sinfonia je radosť počúvať a stručne ho možno charakterizovať tromi slovami: presnosť, cit, nasadenie. Poslucháč priam cíti, ako sa dirigent labužnícky prehŕňa virtuóznou Brittenovou partitúrou. Spevacke obsadenie je excelentné, ťažko si v súčasnosti predstaviť vhodnejšiu zostavu pre tento špecifický typ repertoáru. V titulnej úlohe Alberta Herringa sa predstavil tenorista Christopher Gillett a postavu Lady Billows naštudovala sopranistka Josephine Barstowová. I v ďalších úlohách potešili mnohé známe mená: Felicity Palmerová, Robert Lloyd, Gerald Finley či Della Jonesová.

Nová nahrávka opery Benjamina Brittena *Albert Herring* patrí k tomu najlepšiemu, čo sa v poslednom období objavilo na trhu klasickej hudby. Jediná výhrada, a to pomerne zásadná, smeruje k vydavateľovi: k CD kompletu nie je priložené libreto.

JOZEF ČERVENKA


SERGEJ PROKOFIEV LÁSKA K TROM POMARANČOM

SÓLISTI, ZBOR A ORCHESTER MARIINSKÉHO
 DIVADLA, VALERIJ GERGIEV

Philips 2001, 462 913-2



Azda aj s ohľadom na blížiacu sa päťdesiatu výročie smrti Sergeja Prokofieva začala spoločnosť Philips pred časom vydávať sériu nahrávok jeho oper. Prokofievovské výročie pripadá na tento rok a milovníci opery majú dnes možnosť zoznámiť sa bližšie so šiestimi najvýznamnejšími dielami tohto pokračovateľa ruskej opernej tradície: *Hráč*, *Vojna a mier*, *Zásnuby v kláštore*, *Ohňový anjel*, *Semion Kotko* a *Láska k trom pomarančom*. Producenti zverili všetky nahrávky do rúk vynikajúcim hudobníkom z Mariinského divadla v Sankt Peterburgu, vedeným dirigentom Valerijom Gergievom. V prípade opery *Láska k trom pomarančom* ide o záznam koncertu v amsterdamskej sieni Concertgebouw. Operu o hypochondrickom princovi, temných silách, bizarenej kliatke, ešte bizarenejšej premene princeznej na potkana, gigantickéj kuchárke a všadeprítomných skupinách extrémistov, lyrikov, tragikov, prázdnych hláv a komikov raz niekto prirovnal k poháru šampanského. Sám Prokofiev sa vyjadril, že v nej niet času na premýšľanie či nudu. Skomponoval ju roku 1919 v Spojených štátoch, jej premiéra sa konala na Silvestra roku 1921 v Chicagu a ďalšie predstavenie bolo v New Yorku o šesť týždňov neskôr. Americká kritika prijala dielo chladne; jeden newyorský kritik napísal, že „okrem pochodu, mimochodom, nie veľmi vydareného, v celom diele nie je nič, čo by sa dalo nazvať melódiou.“ V Európe zožala opera v dvadsiatych rokoch úspech

(Kolín, Berlín, Leningrad, Moskva), no napriek tomu, že bola skomponovaná vo francúzštine, parížske publikum ju objavilo až roku 1956, tri roky po skladateľovej smrti. Ak postavíme vedľa seba takmer paralelne vznikajúce diela, Bergovu operu *Wozzeck*, Bartókovu pantomímu *Zázračný mandarín* a *Lásku k trom pomarančom*, odhalí sa nám priepastný rozdiel medzi súdobými umeleckými koncepciami. Prokofievovo a Bergovo dielo predstavujú protipóly, na jednej strane je neskrutovaný svet, irónia, *deus ex machina* a na druhej realizmus, tragika, neúprosný sled skutkov a ich následkov. Jediné, čo sa u Berga vymyká realite, sú Wozzeckove chorobné halucinácie, zatiaľ čo Prokofiev sa celkom vzdal reality, ba čo viac, keď jeho tragici volajú po filozofických riešeniach celosvetových problémov, zabáva sa na nich. Niekde uprostred sa nachádza Bartók, ktorý síce evokuje fantastické postavy (Mandarín, Modrofúz), ale v centre jeho záujmu je tragika ich osudu. Ak vás teda láka odstup od hudobno-dramatickej tradície, táto nahrávka *Lásky k trom pomarančom* je ideálnou zvukovou realizáciou prokofievovskej opernej frašky. Nevýhodou absencie vizuálneho zážitku dostatočne kompenzuje vynikajúci výkon dirigenta a orchestra, ktorí dali partitúre brilantnú podobu. Inscenáciu opery som ešte nezažil, no po vypočutí si tejto nahrávky vo mne zostala silná túžba po takomto zážitku.

PETER ZAGAR


FILMOVÁ HUDBA

PHILIP GLASS
 NAQOYQATSÍ

Sony Music 2002, 087709-2

Od júna 2003 je do distribúcie slovenských kín zaradená posledná časť trilógie režiséra Godfrey Reggia - *Naqoyqatsi*. Netradičný názov pochádza z jazyka Hopi a nesie v sebe závažné posolstvo dnešného globalizovaného sveta: život je boj. V tomto filme, resp.



umeleckom dokumente je všetko to, čo obklopuje moderného človeka - svet prírody a mesta, svet športu a umenia, reklamy, showbiznisu, počítačov... Reggio završuje svoju trilógiu - známe filmové básne z 80. rokov *Koyanishqatsi* (1983) a *Powaqqatsi* (1988) - tentoraz ponorom do nového sveta dneška, ktorý je dôležitejší ako impéria, mocnejší ako náboženstvo, vplyvnejší ako vojny a prírodné katastrofy. Dnes žijeme pod diktátom techniky, kde sa „stará príroda“ premieňa na „novú prírodu“. Cesta zdanlivého pokroku môže ale podľa Reggioho názoru nakoniec dospieť k tragédii... Kompozičnou podstatou umeleckého dokumentu je vizuálna sila obrazu - rýchle striedanie rôznych záberov v spojení s rovnako plynúcou hudbou. Dvorný skladateľ Reggiovej trilógie - minimalista Philip Glass - ostáva aj tentoraz postmodernistom svojej profesie, keď počas 89 minút filmu spája kompozičný jazyk skladateľa vážnej hudby s prostredím filmového plátna. Hudba a obraz sa rovnocenne dopĺňajú; kým samotné obrazy sú výsledkom elektronickej manipulácie (tvorcovia mali k dispozícii okolo 3 500 gigabytov informácií!), hudba predstavuje akoby opozitum - ľudský hlas, a preto je akustická. Okrem nástrojov klasického orchestra je na zvýraznenie ľudskej intimity použité sólové violončelo (interpretom je známy violončelista YO-YO MA), ktoré „tahá“ leitmotív celého filmu. Keďže v tomto filme je zmazané tradičné prostredie filmov - postavy, príbeh, herectvo, tak to, čo sa zvyčajne označuje ako pozadie, tu tvorí popredie. Budovy, doprava, počítače, symboly a reklamy tvoria samotný subjekt či motív filmu. Jazykom filmu nie je ľudský hlas,

ale hudba, ktorá sa na rozdiel od slov nespája s intelektom, ale s oveľa hlbším centrom - dušou. Hudba tu dosahuje priame spojenie s divákom a poslucháčom, ktorý sa nepýta na jej význam, ale zmysel. Hudba k filmu *Naqoyqatsi* vyšla v originálnej partitúre na soundtracku. Tým, že tvorí počas filmu jednoliaty celok, CD by zneslo aj označenie symfonická báseň a mohlo by zaznieť aj ako Glassova samostatná skladba na koncertných pódiiach. Tvorí 11 trackov a v súlade s tromi dielmi filmu (1. *Život zabíjania jedného druhého*, 2. *Vojna ako spôsob života*, 3. *Civilizované násilie*) balansuje na rozličných emocionálnych rovinách. S globalizáciou súvisí v hudbe aj nový kompozičný trend - world music, využívaný vo veľkej miere práve vo filmovej hudbe. Soundtrack otvára a uzatvára prierazný hrdelný spev na spôsob tibetských mníchov, ktorý významovo zvýrazňuje ľudskosť celého projektu: domorodé obyvateľstvo celého sveta zúfalo volá „Naqoyqatsi“... Glass využíva aj ďalší obľúbený etnický nástroj filmovej hudby - austrálske didgeridoo (tracky *Primacy of Number* a *Point Blank*). Celkovo sa Glassova minimalistická technika obracia viac k hľadaniu melódie a harmónie na úkor samotného pôsobenia minimalistickej farby zvuku. Snáď to odráža vnútorný boj umelcov, žijúcich v dnešnej technickej hegemonii sveta, že predsa existuje v melódii krásna a v harmónii súlad...

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ


HOWARD SHORE
 THE LORD OF THE RING - THE TWO TOWERS

Warner Music 2002, 9362-48379-2

Fanúšikovská základňa fantasy žánru v literatúre už dlhé roky očakávala sfilmovanie najslávnejšieho Tolkienovho diela *Pán prsteňov*. Kvôli autorským právam sa to podarilo až po vyše polstoročí. Žiaden film v histórii (snáď na hollywoodsku výnimku

slávneho filmu *Juh proti Severu*) nezažil počas nakrúcania tak horúčkovitý zápal miliónov ľudí sveta, ktorí sledovali každý krok nakrúcania doslova on-line prostredníctvom internetu. *Pán prsteňov* bol natočený ako trilógia, pričom prvé dve časti sú už v distribúcii (1. časť: *Pán prsteňov - Spoločenstvo prsteňov*, 2. časť: *Pán prsteňov - Dve veže*). Záverečnú časť trilógie *Pán prsteňov - Návrat Kráľa* zaradili producenti do distribúcie až na december 2003. Tak, ako predajnosť filmu lámala všetky rekordy, ani soundtrack k prvým dvom častiam trilógie nechýba v audiotéke žiadneho skalkného priaznivca. Pre filmovú hudbu je potešiteľný fakt, že vďaka úspechu filmu sa ruka v ruke dotkne množstvo ľudí výnimočnej hudby, komponovanej v prísnych kompozičných pravidlách klasicistickej vokálno-inštrumentálnej hudby. Majstrovské dielo skladateľa Howarda Shora je veľkolepým koncertným eposom, ktorý v prípade *Dvoh veží* vstupuje na úroveň tých najkvalitnejších diel filmovej hudby.



Z vyše 4-hodinovej originálnej skomponovanej hudby sa do filmu vybrali tri hodiny (pokrytie celej dĺžky filmu) a na soundtrack 73 minút. Základom je rázna, i keď clivotou naplnená téma (naplno sa ozve v tracku 5), ktorá sa dokáže v rôznych variáciách prelínať pomedzi všetky kľúčové obrazy deja. Ako leitmotívy sú tu koncentrované rozmanité témy a nálady (v duchu charakterizácie postáv a ich dominantnosti počas deja), čo určuje celkové lavírovanie medzi monumentalitou vokálno-inštrumentálneho zvuku a jemnosťou intimitity sólových nástrojov. Howard Shore má originálny rukopis, ktorý by v prípade takéhoto filmového eposu ani neznesol

rutinný štýl hollywoodskej veľko-filmovej hudby. Navyše, nádherná panenská príroda Nového Zélandu (ktorou je presýtený celý film), ako aj veľkolepé bojové scény za použitia najmodernejšej filmovej techniky, by boli bez adekvátnej podpory hudby nemysliteľné. Preto sila zvuku dominuje najmä v prieraznosti dychových nástrojov, ostinátnych bicích a naliehavej gradácii zboru (pre fajnšmekrov odporúčame najmä track 17, kde je spomenutá kombinácia ešte vystupňovaná synkopickým postupom zboru po sekundových intervaloch v rozsahu piatich oktav). Profesionalita, s akou pristúpili autori k realizácii nahrávky, sa dotýka aj voľby interpretov a nahrávacích priestorov: svetoznáma Londýnska filharmónia s dvoma zbormi a nahrávka, realizovaná v akusticky veľkolepom Koloseu pri Watford Town Hall. Shore siaha aj po širokom arzenáli etnických nástrojov z celého sveta (i keď nejde o dominujúci faktor). Slávnú titulkovú pesničku Enyi z prvého soundtracku (dostalo sa jej roku 2002 oskarového ocenenia) nahrádza ešte výraznejšia Emiliana Torrini v záverečnej piesni *Gollum's Song*. Hudba k filmu *Pán prsteňov - Dve veže* môže byť smelo zaradená medzi tú najreprezentatívnejšiu vzorku filmovej hudby našej doby.

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ



FOLKLÓR

ANNA PORÁČOVÁ – ŠUŤÁKOVÁ
ŠPIVAM SEBE ŠPIVAM

Slovenský rozhlas/Vydavateľstvo Pyramída 2002, rb0267-2

Koncom minulého roka uzrelo vo vydavateľstve Pyramída Slovenského rozhlasu svetlo sveta nové folklórne CD, obsahujúce vyše 54 minút rusínskych a východoslovenských piesní prevažne šarišského regiónu. Bolo nahrané v Štúdiu NEV Slovenského rozhlasu v Prešove a účinkuje na ňom známa regionálna interpretka rusínskych piesní, speváčka Anna Poráčová spolu s ľudovou hudbou Šarišan a hosťami. CD je vlastne monografiou speváčky,



ktorá stojí v popredí všetkých 12 samostatných čísel. Jej jasný, intonačne čistý a príjemne sfarbený hlas sa nesie éterom prakticky od začiatku do konca platne. Vokálny prejav nesie výrazné znaky charakteristickej rusínskej interpretácie, ktorú má sólistka dokonale osvojenú a preto možno povedať, že si pevne stojí za tým, čo zaspieva. Ľudová hudba Šarišan s predníkom Ľubomírom Šimčíkom je pritom jej rovnocenným partnerom, ktorý sólistku v jej prejave podporuje a zároveň ju na mnohých miestach dopĺňa bohato kolorovanými zanáškami, svojou virtuozitou a bravúrou, takými typickými pre toto známe inštrumentálne zoskupenie. Tvár hudby svojím spracovaním vymodelovali Ľubomír Šebej, Vincent Fedor, Ján Saloka a Ladislav Kišľák, ktorí sa svojimi rukopismi vzácné zhodli na ucelenej jednotnacej línii celého nosiča. Obsahovo sa platňa skladá z 12 piesňových zmesí, pozostávajúcich vždy z niekoľkých (1–5) melódií alebo nápevov. Tieto tak tvoria uzatvorené hudobné štruktúry so svojím samostatným vývojom (úvodom, jadrom, kódou). Na poslucháča, ktorý si platňu vypočuje od začiatku do konca, však takáto dramaturgická zostava môže pôsobiť trochu nátlakovo a miestami až stiesňujúco. V každom momente sa totiž deje niečo naratívne dôležité. Akoby vám ktosi hodinu v kuse rozprával samé rovnako dôležité veci. Pri zostavovaní platne na domáce počúvanie by sa možno žiadalo o niečo viac meniť nálady, permanentnú gradáciu vystriedať upokojujúcim kontrastom. Možno to však bol tvorivý zámer, alebo typický znak súčasného polyfunkčného výrobku „dva v jednom“, pretože na druhej strane je práve spomenutá vnútorná dramatickosť jednotlivých čísel výhodná pre ich samostatné rozhlasové vysielanie.

K už naznačenému monotónnemu zneniu platne prispieva zaiste i ustavičná prítomnosť sólistkinho hlasu vo všetkých 12 číslach. Napriek spoluúčinkovaniu ďalších piatich spevákov ostáva jej hlas neustále exponovaný a jeho interpretačná, zväčša extaticky nadšená poloha sa najmä na začiatku dosť dlho nemení. Až číslo 7 prináša čiastočné upokojenie v podobe osviežujúceho a capella tria, avšak tu sa u speváčok, realizujúcich regionálny dvojhlas (a zdá sa, že i u hudobného režiséra), prejavujú výrazné into-načné (sluchové) nedostatky, keď počas necelej minúty stúpnu takmer o poltón.

Podoba hudobných spracovaní inak vzácného piesňového materiálu sa nevymyká bežnej kvalitejšej muzikantskej praxi folklórnych súborov. Aj keď remeselné sú tieto kompozície zvládnuté na slušnej úrovni, zainteresovanejšiemu poslucháčovi v nich môže chýbať dôkladnejšia spätosť s pôvodnou autentickou interpretáciou, alebo aspoň jej miestne názvuky. Takmer všetky čísla platne sú naplnené vysoko intelektuálnou spracovateľskou aktivitou, ktorá ako na bežiacom páse chrlí všakové modulácie odkiaľkoľvek kamkoľvek, technicky premyslené a do rýchlych šesťnástok vykomponované inštrumentálne medzihry, zborovo vypálené ako z guľometu, rytmicky spracované kódy, skrátka dokonale efektne veci. Možno práve preto neostalo veľa času na štúdium pramenného materiálu. A niekto by možno povedal: ...trochu tomu chýba duša.

Treba však oceniť inštrumentalistickú zručnosť hudobníkov i vyvážený zvuk telesa, ktoré má už roky povest menšieho komorného orchestra na spôsob bratislavského OLUN-u. Po zvukovej stránke môže trochu prekážať prílišné tzv. „zahalenie“ nahrávky dozvukom, ktorý nevelmi podporuje spontánnu atmosféru folklórnej hudby. Napokon si však táto snímka nárok na reprezentáciu autentickú podobu ľudovej hudby ani nerobí. Keďže ide vlastne o CD monografiu speváckej osobnosti Anny Poráčovej, žiadalo by sa, aby sa v booklete platne objavil aspoň krátky osobnostný profil interpretky. Nestalo sa, a tak si musíme vystačiť so zvukovým

dojmom. Ten je napriek vyššie spomenutým nedostatkom vcelku dobrý a domnievam sa, že i toto milo pôsobiace CD zakrátko obohatí súkromné fonotéky zameraných folkloristov, ktorí sa prostredníctvom neho oboznámia s hodnotným repertoárovým výberom rusínskych piesní.

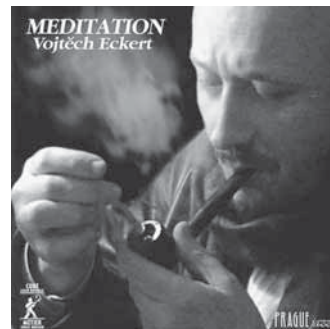
ROBERT FALTUS



J A Z Z

VOJTĚCH ECKERT
MEDITATION

Cube Metier/Praguejazz 2002, MJCD 2213



Slušne zvládnutý mainstream v podaní svojrázneho samouka Vojtěcha Eckerta, ktorý v 29. rokoch svojho života zanevrel na kariéru v medicíne a presedlal na umenie, je prvým sólovým počínom po bohatej kariére tohto interpreta. Platňa *Meditation*, venovaná českej legende Karlovi Velebnému, začína iskrivou skladbou Chicka Coreu *The Loop*, ktorej v podaní Eckerta akosi chýba príťažlivá ľahkosť originálu. Coreovu virtuozitu si ani nemožno predstaviť nahradenú v akejkolvek sebainteligentnejšej kópii, takže v tomto náročnom príspevku sú technické nedostatky ospravedlniteľné. Eckert ako precízny interpret s uhladeným frázovaním a do detailu premyslenou dynamikou (často z toho má poslucháč dojem, že priam strategicky zvažovanou), má však obstojný cit pre výber repertoáru. Vždy sa trebárs oplatí vypočuť si štandard *All The Things You Are* (Kern/Hammerstein), či jednu z najsilnejších jazzových balád *Never Let Me Go* (Evans/Livingston). Skvostná „kernovka“ síce

pôsobí pomerne rozdrobene, keďže je náročné uspôsobiť jej dômyselnú stavbu výlučne pre klavír, zato v Eckertovej interpretácii jej nechýba emocionálny rozmer. Ten však v tomto prípade skladbu nevykryva, navyše, ak nie ste s týmto štandardom oboznámený, stratíte sa v jeho veľkej priestorovosti. Názov klavírnej kolekcie najviac vystihuje vyše 11-minútový príspevok *On The Green Dolphin Street* z pera Poliaka Bronislawa Kapera. Snívá atmosféra, lineárne vrstvenie útržkových motívov, rozvláčne tempo, siahodhlé intro – to všetko Eckertovi nesmierne pristane a nebyť zopár rušivých technických nedostatkov či už v spomínanej pomalejšej časti, alebo následnej dynamickej improvizácii (dokonca rytmických nepresností), začnú sa vám osobné meditácie tohto interpreta aj pozdávať. Renomé čiastočne poopraví s ľahkosťou odohraná bluesovka od kontrabasistu Raya Browna *Gravy Waltz*, ktorá svojím bezproblémovo vzletným charakterom aspoň na chvíľu odľahčí aj tak až prehnane vážne chápanú kolekciu skladieb. Albumu totiž chýba „irečitá“ muzikalita – všade cítiť snahu profesionála frázovať ako sa patrí a čo najinvenčnejšie improvizovať, chýba však spontánna improvizácia, ktorá robí jazz jazzom. A možno sa za všetkým skrýva zámer spájaný s meditáciou, skôr však v zmysle racionálnom. Hudobnému premýšľaniu Vojtěcha Eckerta chýba rozlet, klasická uhladenosť víťazí nad možnou inštinktívnou živelnosťou a melanchólia má prevahu aj v situáciách, kedy by rozhodne nemusela prevažovať. Desiatku skladieb uzatvára nádherne clivá jazzová balada *The Meaning Of The Blues* (Troup/Worth) a táto poloha sadne českému klaviristovi ako na mieru šitá. Potvrďuje ňou fakt, že v žiadnom prípade nepatrí medzi podpriemerných interpretov, azda ešte celkom nevyzrel na sólový projekt a platňu si spravil pre vlastné potešenie. Ako sprievodná hudba k večierku či vernisáži ideálne, ak hľadáte viac, budete sa musieť prispôbiť kritériám, ktoré si zvolil sám Eckert.

ZUZANA VACHOVÁ


JOSEF VEJVODA TRIO ONE MINUTE DANCE

*Cube Metier/Prague Jazz 2003,
 MJCD 2216*



Bubeník Josef Vejvoda sa na českej jazzovej scéne pohybuje takmer nepretržite od konca 60. rokov. Začínal v Jazztete Jiřího Stivína v Divadle Na zábradlí a zakrátko nastúpil na miesto emigranta Milana Maderu v SHQ Karla Velebného. Ponuky neskôr prichádzali z rozhlasového big bandu a popri ňom fungujúcich zoskupení Karla Růžičku alebo Jazz Cellulu Laca Décziho. Na druhej strane ostával poznamenaný dedičstvom svojho otca, legendárneho evergreenového hitmakera Jaromíra Vejvodu (1902-1988), autora najhranejšej českej skladby všetkých čias, slávnej polky *Škoda lásky*. Jej refrén mnohí považujú za najznámejšiu melódiu, akú kedy česká hudba dala do sveta. Preto neprekvapuje, že desať rokov po otcovej smrti sa spolu s bratmi venoval výlučne jeho hudobnému odkazu a až pred časom sa opäť vrátil k svojej niekdajšej láske – k jazzu. Pôvodný zámer nahráť CD s kvartetom ostal zredukovaný na trio, pričom rovnocennými kontrabasistom najmä v oblasti autentickej interpretácie barokovej hudby. Po absolútorii drážďanskej Akadémie pre starú hudbu začal spolupracovať so súbormi Musica Florea a Collegium 1704. Rôznorodosť a heterogénnosť svetov jednotlivých hudobníkov predpokladá stret niekoľkých značne odlišných záujmov.

Kolízia, ale ani nečakané prevkapanie sa však v tomto prípade nekonajú. Pozitívom je istý nadhľad, snád výhoda oproti kolegom s viacmenej jednostrannou skúsenosťou. Šťastným rozhodnutím lídra bolo ponechať väčší autorský priestor obom spoluhráčom a tak je dvanásť pôvodných tém rozdelených v pomere 1:3. Oproti rytmicky zasadeným témam Ondřeja Štajnochra kladie Kryštof Marek dôraz skôr na originálnu formovú výstavbu a zakrátko nastúpil na miesto statickosti Vejvodových kompozícií. Úvodné *Advent Blues* začína navrstvovanou poldruhaminútovou introdukciou a melodickú nosnosť neskôr preberá kontrabas. Výbušné *Flavour of Time*, *Amarula* a *Super Jet* kontrastujú s baladami *Audes*, *One Minute Dance*, *Melancholic Colours* a *Old Time*. Lyrickým vyvrcholením albumu je dvojdielna skladba *Loner-Ahimsa*, predstavujúca sólové intro kontrabasu prechádzajúce k nasledujúcim zasnene krehkým a priesačne čistým plochám. Hudobníci sa napriek hráčskej a profesionálnej skúsenosti neunáhli a s nahrávkou vlastného materiálu počkali, no i napriek tomu sa miestami ťažko ubrániť dojmu akejsi umelo vynútenej inšpirácie. Dvanásť originálnych tém nahrávky klavírneho tria si dnes môže dovoliť vo svojej lyrickosti trebárs Brad Mehldau. Hudba jeho tria je však vo svojej náročnejšej progresívnosti viac komunikatívna a práve on dokáže v správnom pomere fantasticky namiešať nenudiacu zmes. *One Minute Dance* Josefa Vejvodu je príjemným, aj keď predsa len trochu obyčajným počúvaním.

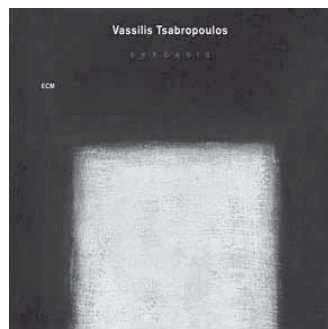
PETER MOTYČKA


VASSILIS TSABROPOULOS AKROASIS

*ECM Records 067435-2, 2003,
 distribúcia DIVYD*

Vassilis Tsabropoulos bol pre mňa ešte pred pár týždňami absolútnou neznámou. Možno

by som sa mal hanbiť za túto neznalosť, možno je vysvetliteľná aroganciou amerikanofilného jazzového sveta, ale nič to nemení na fakte, že som recenziu chcel práve z dôvodu neznámosti interpreta odmietnuť. Napokon som sa však nechal zlákať dramaturgiou (sólový klavír zo „stajne“ ECM) a ojedinelou možnosťou vyjadriť sa k albumu bez akejkolvek „zaťažnosti“ poznaním iných diel autora a interpreta. *Akroasis* znamená v slovenčine počúvanie, prednes či výklad. Vassilis Tsabropoulos tu prezentuje svoj výklad starých byzantsko-gréckych hymnických nápevov, ktoré dodnes prežívajú v gréckokatolíckych religióznych obradoch. Sám svoju hudbu prirovnáva k polychromatickej mozaike a má tým na mysli najmä to, že každá skladba „zobrazuje“ určitú náladu či scénu. Preto odporúča, aby sa album počúval vcelku. Keď som si lámal hlavu nad najvhodnejším zaškatulkovaním albumu *Akroasis*, dospel som k termínu „byzantské etno“. Je na to viacero dôvodov. Album – napriek vydaniu vydavateľstvom ECM – nie je ani jazzový, ani klasický či „contemporary“. Hudba, ktorú Tsabropoulos ponúka, má zjavný kultúrny kolorit a jej počúvanie nevyžaduje žiadne hudobné vzdelanie na to, aby z nej mohol mať človek pôžitok.



Väčšina z ôsmich titulov sú úpravy historických cirkevných hymnusov, pod tri skladby sa podpísal Vassilis Tsabropoulos. Hudba dobre ilustruje „korene“ gréckokatolíckej liturgickej hudby, ktorá nevychádza z antickej gréckej hudby, ale z židovskej a sýrsko-aramajskej. Preto aj na viacerých miestach môže citlivé ucho poslucháča zapochybovať, či nepočúva

arabskú hudbu (podobnú napr. sólovým klavírnym improvizáciám izraelskej klaviristky Liz Magnesovej na jej albume *Gershwin in Marrakesh*); taký však bol, je a bude východ Európy a Blízky východ a ich prelínanie sa v náboženstvách, kultúre aj umení. Dve Tsabropoulosove modálne skladby *The Secret Garden* a *Interlude* (Tajomná záhrada a Medzihra) sú dokonca tým „najarabskejším“, čo na jeho albume nájdeme. Výrazne sa však od nich líši jeho tretí titul, záverečná *Prayer* (Modlitba), spevná durová balada s atraktívnou harmóniou, ktorá mohla vyjsť z pera nejedného súčasného jazzového majstra – napríklad aj takého Keitha Jarretta. Päť tradičných Hymnusov, ktoré Tsabropoulos na albume prezentuje vo svojich improvizovaných úpravách, charakterizuje programovými podtitulmi, ako napr. *Za noci, Snúbenec* či *Vzkriesenie*. Viaceré z nich sa skladajú z niekoľkonásobne sa opakujúcich a prelínajúcich dvoch častí. Tak je to napr. v Hymnuse *Za noci*, v ktorom sa strieda veselý „nekostolný“ popevok s hymnickou medzihrou. Hymnus *Snúbenec* pre zmenu pripomína hudobný impresionizmus, ale z modálneho motívu sa nakoniec vykľuje priesačná durová melódia a do konca skladby sa fascinujúco obmieňajú. V celkovom dojme z Tsabropoulosovej hudby dominuje jeho fascinácia nástrojom – majestátnosťou plného zvuku klavíra, ale aj jeho zvonivosťou (najmä v rytmicky motorických pasážach). Jeho hra je technicky dokonalá a jazzový fanúšik v nej isto ocení jemné jazzové nátrily, ktorých je síce ako šafránu, ale o to viac osviežia. Vyhovieť autorovmu odporúčaniu počúvať album vcelku však nie je ľahké a Tsabropoulosov „výklad“ byzantskej duchovnej hudobnej tradície má väčšiu šancu zaujať a presvedčiť v malých dávkach.

GABRIEL BIANCHI



KNIHY

ANTON KONEČNÝ
LITURGICKÝ ZMYSEL OMŠOVÝCH SPEVOV

Liturgický inštitút Jána Jaloveckého, Košice 2000, ISBN 80-88922-33-X

Pri príprave článku pre časopis *Adoramus Te* sa mi dostala do rúk práca Antona Konečného *Liturgický zmysel omšových spevov*, ktorú som si so zaujatím prečítal, keďže ide o „pioniersku“ prácu na poli liturgického spevu a vedy o liturgii na Slovensku. Druhý Vatikánsky koncil (1962-1965) konštitúciou Sacrosanctum Concilium urobil na poli liturgie katolíckej cirkvi prevratnú zmenu tým, že umožnil používanie ľudovej reči v rámci liturgie všeobecnej cirkvi (SC 36). Touto zmenou nastáva v dvetisícročnej tradícii katolíckej cirkvi nová situácia, ktorá si vyžiadala zvlášť intenzívne štúdium prameňov liturgie a ľudovej zbožnosti. Po „nežnej“ revolúcii začali práce na tejto obnove, ale až kniha Antona Konečného je prvým uceleným teologicko-hudobným rozborom antifón vianočného a veľkonočného okruhu slávení nediel a sviatkov liturgického roku.

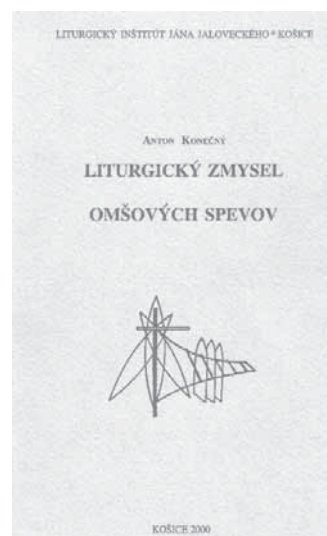
Publikácia má 273 strán a po 34-stranovom úvode autor v štyroch kapitolách rozoberá problematiku antifón veľkého a malého liturgického okruhu – introitu (vstupu), offertoria (spev na obetovanie) a communia (spev na prijímanie). Okrem týchto rozborov autor pridáva prehľad čítaní, prefácií a modlitieb konkrétného dňa, ktoré nakoniec zhrňa do hlavnej myšlienky a liturgického zmyslu jednotlivých antifón. Po každom celku potom rozoberá konkrétne piesne *Jednotného katolíckeho spevníka* (JKS) a navrhuje použitie jednotlivých slôh pre konkrétne dni.

Je ozajstným prínosom na tomto poli pokus o konkrétnu metodológiu, akou je potrebné spracovať nové návrhy, resp. poopraviť doteraz používané texty piesní. Treba ale povedať, že práca má aj niekoľko fundamentálnych chýb, ktorými sa závery stávajú vágnymi.

Pojem „liturgický zmysel“ z názvu nie je dostatočne vysvetlený. Autor ho vysvetľuje

pomocou filozofických pojmov, ale rozoberá ho nejasne v jedinom odseku (str. 19). Tento zmysel by sa oveľa jednoduchšie dal zameniť za pojem „teologicko – hudobný zmysel“ omšových spevov. Z predloženej práce sa však možno domnievať, že autorovi ide o vytvorenie jednej vedúcej myšlienky, ktorá má svoj pôvod v evanjeliu a s ním súvisiacej antifóne na communion. Možno si ale položiť otázku, či takýmto spôsobom nejde o ochudobnenie liturgických textov, ktoré sa majú podriaďovať jednej myšlienke, pretože každá liturgia prináša mnoho myšlienok ovplyvňujúcich srdce človeka. Práve v tejto „mnohosti“ sa skrýva krása liturgie. Autor nerozoberá ani problematiku pojmu antifóny, i keď práve tejto problematike sa v práci najviac venuje.

Z hľadiska histórie procesiových spevov a rozboru antifón (str. 12-16) si nemožno nevšimnúť, že sa A. Konečný opiera iba o dvoch autorov. Problematika je ale taká obsiahla a v istom zmysle problematická, že by si zaslúžila uviesť viacero autorov, resp. liturgických, ale aj historických komentárov danej doby. Od odseku „história procesiových spevov“ by som očakával viac precíznosti a jasnosti. Napríklad „Procesiové spevy sa tvorili do dnešnej podoby v 4. až 6. storočí podľa pápežskej liturgie, na ktorej sa zúčastňovalo okrem ľudu duchovenstvo a schola cantorum“ (str. 12). V tejto pasáži je niekoľko skutočností, ktoré by si zaslúžili objasnenie, napr., prečo sa tvorili procesiové spevy v takejto forme (vplyv byzantskej cisárskej ceremónie), aké prvky mala pápežská liturgia, aké rozdiely sú medzi ňou a pápežskou „štáciou“ liturgiou, problematika scholy cantorum by si zaslúžila samostatný odsek (na začiatku 4. storočia historické pramene spomínajú svetských šľachtických mužov a chlapcov, ktorí pri bohoslužbách spievali a až neskôr sa z tohto ansámbľu vytvorila schola). Alebo: „Spevy antifóny sa pre ozdobnosť a dĺžku textu časovo rozšírili na úkor žalmových verzikulov. Žalm sa nespieval celý, verše sa postupne vypúšťali“ (str. 12). Autor ale nenapísal, prečo a kedy sa



antifóny rozšírili (vplyv východnej liturgie a vsunutie častí Kyrie, Gloria po 5. stor.). V časti *Textová a hudobná stránka analýzy antifón In, Of a Co* nemožno obísť problematiku latinských prekladov žaltára. Z liturgicko-historického hľadiska je nevyhnutné si uvedomiť, že teológia sa vytvárala na základe Hieronymovej *Vulgaty* a jeho prekladu žalmov *Psalterium Gallicanum*, ktorý sa ujal v liturgii. Z tohto hľadiska sa zdá príliš pracné a neefektívne porovnávať texty antifón s inými prekladmi žaltára. *Psalterium iuxta Hebreos* a zvlášť *Neovulgata* majú iný jazykový štýl, ktorý (z hľadiska historicko-liturgického) nemá v liturgickej tradícii (nie však v biblicko-exegetickej a historicko-jazykovednej!) miesto (na porovnanie si možno uvedomiť, ako by vyzeral slovenský jazyk z roku 386-389 a slovenský jazyk z roku 1969/75. To sa nedá porovnať). Autor príliš zjednodušil problém exegézy textu antifón: „Nakoniec sa stanoví exegéza antifón. Je podstatnou pri hľadaní liturgického zmyslu antifón“ (str. 22). Od „nového“ vydania latinského vydania žaltára 15. 8. 1945 sa odborníci z oblasti vedy o liturgii začali intenzívnejšie zaoberať tým ako sa kresťanská tradícia pozerá na problematiku interpretácie žalmov. Konklúzia týchto štúdií hovorí o tzv. „kristologizácii žalmov“, ktorá sa prejavuje stručne v troch vetách: „Psalmus vox de Christo. Psalmus vox Ecclesiae ad Christum a Psalmus vox Christi ad Patrem“. O tejto liturgickej

problematike (ktorá sa prejavuje napríklad aj v tom, ak žalme je prednášaný v 1. osobe singuláru, tak vždy sa modlí osoba Krista a nie veriaci samostatne) sa autor vôbec nezmiňuje.

Autor takisto nerozoberá žiaden konkrétny problém prekladov textov. Uspokojuje sa dvoma vetami: „V slovenskom jazyku je záväzným liturgickým textom znenie podľa Svätého Písma, SSV Trnava, 1996. Spevy In, Of a Co sú z prevažnej časti žalmové verše (možno polemizovať), často kombinované z viacerých veršov a žalmov.“ (str. 22) Lenže tieto antifóny sú historicky a liturgicky staršími textami, písané pod vplyvom *Psallteria Gallicana* a texty svätého Písma sú prekladom *Neovulgaty*. Tu dochádza k disproporcii, ktorú autor nerozoberá (i keď v rozboroch z niektorých miestach cituje rímsky misál 1966).

Posledným a veľmi problematickým bodom úvodu je stanovenie hudobného akcentu. Autor píše: „Určiť zmysel antifóny z hudobného stvárnenia je zaujímavé... Možno pracovať i s nižším stupňom (?) odbornosti. Dostupné je stanoviť tzv. hudobný akcent. Sledujeme melizmy, kulminačné body jednotlivých viet, ich výšku, relácie...“. Tento argument preberá z diela *Úvod do studia gregoriánskeho chorálu* vydaného v roku 1946 (!). Týmto argumentom obchádza celé obdobie obnovy gregoriánskeho chorálu, problematiku gregoriánskej semiológie a paleografie, problematiku konkrétnych prvkov meliziem, ktoré poukazujú na prepojenie liturgických období.

Tieto kritické poznámky najmarkantnejšie vidieť na jednom z mnohých príkladov. Ide o introit prvej adventnej nedele. (str. 37)

„K Tebe, Pane, dvíham svoju dušu. Tebe dôverujem, Bože môj. Nech nie som zahanbený a nech moji nepriatelia nezvífania nado mnou. Veď nikto, čo dúfa v Teba, nebude zahanbený.“

Exegéza: „Úplná dôvera v Boha. Vyrovnaná a zdravá túžba po Bohu.“ Možno sa pýtať: koho? Autor v liturgickom zmysle invitoria odpovedá: „kresťan v liturgii hovorí: K Tebe, Pane,

dvíham svoju dušu a dáva sa poučať o Pánových cestách a chodníkoch. To je praktické splnenie príkazu Bdejte!“ Z hľadiska tradície cirkvi a vo svetle kristologizácie žalmov ide ale o modlitbu Krista k Otcovi, kde nejaké poučenie o Pánových chodníkoch pravdepodobne nemá miesto.

Hudobný akcent dáva autor na: „Deus meus...qui te expectant“. Z hľadiska gregoriánskej semiológie má melizma *Deus meus* naozaj dôležité miesto, ale vrchol leží na „neque irideant me“. Tento vrchol dokazuje nekurentná virga na prvej slabike ne-, druhá slabika – que je označená tractulom s episemom (v kódexe Laon uncinus s t – tenete- dlhšie), tristropa s episemom na poslednej note a nekurentný torculus.

Autorom označená melizma má síce veľa nôt, ale ide iba o kurentné torculusy, ktoré melódiu iba vedú k záveru. Záver je z hľadiska dĺžky nôt zaujímavejší než autorom označená melizma.

Autor na záver navrhuje pieseň: „Bože ku Tebe...voláme v nebe... Tu je dôležité sa opýtať, či tento kristologický text možno spájať s ekleziologickou ľudovou piesňou?“

Na Slovensku sa tejto problematike venuje veľmi málo ľudí a odborníkov na túto problematiku Slovensko nemá, preto aj autor mal iste problém so „spätnou väzbou“ pri tvorbe tejto práce. Oveľa viac treba oceniť teologicko – liturgický rozbor piesní JKS, pretože takýto rozbor doteraz nejestvoval. Treba veriť, že sa takéto vážne práce budú vydávať v menšom obsahovom rozsahu a precíznejšie spracované, i keď nemožno prehliadnuť aj pozitíva tejto knihy.

AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK

HEISE BIRGIT
MEMBRANOPHONE UND IDIOPHONE.
EUROPÄISCHE SCHLAG- UND FRIKTION-
SINSTRUMENTE

Musikinstrumentenmuseum der
Universität Leipzig 2002

Múzeum hudobných nástrojov
v Lipsku vydalo v minulom roku

ďalší zo série katalógov hudobných nástrojov. Spracovanie membranofónov a idiofónov lipskej zbierky (ktorá patrí medzi najväčšie svetové zbierky hudobných nástrojov) do samostatného katalógu je viacmenej ojedinelým činom. Ide o 150 membranofónov (blanozvučných) a idiofónov (samozvučných nástrojov), z ktorých časť patrila pôvodne do zbierky Paula de Wita (1852–1925). Wit začal svoju súkromnú zbierku budovať v 80. rokoch 19. storočia a už vtedy vzbudzovala pozornosť. Len kolekcia bubnov obsahovala neustálym rozširovaním viac než štyridsať exemplárov. Witovu kolekciu kúpil roku 1905 Wilhelm Heyer (1849–1913), a tak sa dostala do Kolína. Roku 1913 obsahovala už 56 bubnov. Roku 1926 sa podarilo získať celú tzv. Heyerovu zbierku späť do Lipska. Bombardovanie počas druhej svetovej vojny spôsobilo stratu 81 nástrojov, medzi nimi troch sklenených harmoník a 45 bubnov.

Aj keď katalóg predstavuje skôr zaujímavý konglomerát rozličných nástrojov než systematický prehľad všetkých membranofónov a idiofónov, obsahuje viaceré zaujímavosti. K niektorým nástrojom existuje len veľmi málo odbornej literatúry. Idiofóny a membranofóny lipskej zbierky sa vyznačujú z hľadiska svojej stavby, funkcie a farby zvuku mimoriadnou rozmanitosťou. Medzi membranofónmi (nástrojmi s chvejúcou sa blanou zo zvieracej kože) dominujú bubny, kovové tympany a zriedkavo sa vyskytujúce drevené tympany. Skupina idiofónov zahŕňa viaceré nástroje fungujúce na princípe trenia (tzv. frikčné hudobné nástroje), napríklad sklenenú harmoniku (na ktorej sa prsty dotýkajú sklenených tanierov), tzv. klincové husle, spievajúce píly ako aj trecie nástroje s klaviatúrou (terpodion, melodion, clavicylinder). Avšak najväčšiu časť idiofónov predstavujú početné a mnohotvárne bicie (úderové) nástroje, ako napríklad klapačky, kastanety, činely, triangle, xylofóny, zvonkové hry, čelesty, gongá a iné. Túto skupinu dopĺňajú rôzne ďalšie nástroje ako škrabky, hrkálky a d.

Hlavnú časť katalógu tvorí opis všetkých zachovaných nástrojov vrátane 81 nástrojov stratených alebo zničených počas vojny. Skupiny nástrojov mimoriadneho historického významu ako sú bubny, frikčné nástroje, procesijné palice (*Prozessionsstäbe*), drevené úvádzajú obsiahle úvodné štúdie. Schéma katalógového opisu nástroja zahŕňa štandardné prvky – výrobcu, resp. miesto a rok zhotovenia, signatúry a iné označenia, inventárne číslo, opis nástroja, rozmery, materiál, tónovú výšku a rozsah, ozdobenie, zvláštnosti, pôvod nástroja, literatúru. Opisy dopĺňajú kvalitné detailné nákresy samotných nástrojov a ich jednotlivých detailov (skrutky, kovania, erby, mechaniky a pod.), ďalej čiernobiele a farebné fotografie, reprodukcie rytín, malieb, litografií, historických dokumentov. Katalóg uzatvára zoznam výrobcov a obchodníkov s hudobnými nástrojmi, uvádzanými v texte, ďalej bibliografia, menný register a register hudobných nástrojov. Trecie (frikčné) nástroje, pri ktorých zvuk vzniká trením nejakého telesa (sklenených tanierov, klincov alebo drevených platničiek), dnes považujeme za kuriozity hudobného nástrojárstva. V koncertných sálach register hudobných nástrojov nanajvýš sklenená harmonika. Klincové husle dnes možno sotva počuť a terpodion alebo clavicylinder už vôbec nie. Tieto nástroje zohrávali dôležitú úlohu koncom 18. a začiatkom 19. storočia. Vo svojej dobe sa dokonca považovali za nástroje, ktorým bude patriť budúcnosť. Úlohu oživiť zvuky týchto dnes zabudnutých nástrojov si zároveň s vydaním katalógu vytýčilo Múzeum hudobných nástrojov. Prílohou katalógu je CD, na ktorom zaznievajú nástroje z muzeálnej zbierky. Avšak len málo nástrojov pretrvalo do dneška v hrateľnom stave. Len jedna z troch zachovaných sklenených harmoník si zachovala svoju farbu a mohla sa použiť pri nahrávaní. Pretože sklenené taniere v diskante chýbajú, museli sa originálne kompozície transponovať do nižšej polohy. Na zachovaných klincových husliach si možno

vypočít improvizáciu a pre ďalšiu nahrávku (jediná známa, špeciálne pre tento nástroj skomponovaná skladba) bola použitá novodobá kópia. Na trecích nástrojoch clavicylinder a terpodion možno zahrať ešte menej a na melodione vôbec žiadne tóny. Aby si poslucháč mohol vytvoriť aspoň nejakú predstavu o špecifickej farbe týchto nástrojov, sú na CD zaradené aspoň ukážky jednotlivých tónov. V jednej z ukážok (J. Dismas Zelenka: *Fanfáry pre trúbky a tympany*) hrajú drevené tympany. Ťažko možno vyčítať tvorcom CD rozladenie a hlučnosť mechaniky, vedľajšie šramoty a zvuky sprevádzajúce jednotlivé ukážky. Poslucháč, ktorý sa o týchto nástrojoch môže jedine dočítať v literatúre, a ktorý túži vytvoriť si o ich zvuku predstavu, si ich isto veľmi rád odmyslí. Pozitívne treba hodnotiť organologické štúdie uvádzajúce jednotlivé skupiny nástrojov (*Holzpaucken, Metallpaucken, Trommeln, Glasharmonikas, Glasharmonika mit Tasten, Friktionsinstrumente mit Tastatur, Clavicylinder, Melodions, Terpodions, Nagelgeigen, Singende Säge und „Glasgeige“, Schellenbäume, Prozessionsstäbe*). Sú nielen informatívnym vstupom do problematiky, ale aj jej hĺbkovým spracovaním. Autorka Birgit Heiseová skúma nástroje predovšetkým v historickom kontexte, analyzuje historické pramene, porovnáva, opisuje a sumarizuje údaje o nástrojoch lipskej zbierky. Mnohé z autorkiných konštatovaní a záverov patria k originálnym zisteniam. Zaoberá sa výrobnotechnologickými problémami, použitým materiálom, funkciou nástrojov, ich konkrétnym použitím v hudobných produkciách, ladením, špecifickými znakmi jednotlivých typov nástrojov. Štúdie preukazujú dôkladnú znalosť problematiky a spolu s vlastným katalógovým spracovaním tvoria erudovaný základ pre štúdium historických membranofónov a idiofónov.

EVA SZÓRÁDOVÁ

POZNÁMKY DISKOFILA



DVOJITÉ JUBILEUM VIOLONČELOVÉHO „PAGANINIHO“ DAVIDA POPPERA

Som presvedčený, že pri vyslovení mena Davida Poppera každému violončelistovi poskočí srdce a v duchu pred ním zasalutuje. Pokúsimsa, hoci iba na malom priestore, oboznámiť čitateľov s osudom tohto veľkého violončelistu, skladateľa a pedagóga. David Popper sa narodil 16. júna 1843, čiže pred 160. rokmi v Prahe. Jeho otec Angelus Popper bol vrchným židovským kantorom a práve on najviac ovplyvnil vývoj talentu malého Davida. Na pražskom Konzervatóriu bol žiakom známeho pedagóga Julia Goltermanna a ako mladý absolvent sa stal členom tzv. dvornej kapely v Löwenburgu (dnes Lwówek Slaski v Poľsku). Nebolo to bezvýznamné angažmán, pretože aj Hector Berlioz po návšteve koncertu v Löwenburgu 19. apríla 1863 píše o orchestri uspokojivo a s uznaním. Popper sa popri orchestrálnej činnosti venoval aj sólistike a tak mal príležitosť účinkovať na koncerte v Lipsku. Kritika v časopise *Neue Zeitschrift für Musik* z 9. mája 1862 píše veľmi pochvalne o jeho predvedení koncertov J. Goltermanna a Roberta

Schumann. Dňa 2. decembra 1863 dirigoval Richard Wagner v Löwenburgu koncert zo svojich diel a Popper, samozrejme, hral ako koncertný majster. Roku 1868 odišiel do Viedne, kde dostal post sólového violončelistu v opere. Stal sa súčasne členom známeho Hellmesbergrovho sláčikového kvarteta a 18. novembra 1875 premiéroval *Klavírne kvarteto c mol op. 60* od J. Brahmsa, pričom klavírny part hral sám autor. Popper spolu s huslistom Jenö Hubayom a Brahmsom pri klavíri premiéroval 20. decembra 1886 Brahmsovo *Klavírne trio č. 3 c mol op. 101*. Ako zaujímavosť spomeniem, že 19-ročný Béla Bartók sprevádzal



na klavíri Poppera 18. mája 1900 na charitatívnom koncerte v Budapešti, kde hrali iba Popperove skladby. Predstavte si tú plejádu vtedajších velikánov hudobnej histórie, s ktorými bol tento violončelista v kontakte – Franz Liszt, Richard Wagner, Johannes Brahms, Clara Schumannová, Karol Goldmark, Theodor Leschetizky, Leopold Auer. Áno, Leopold Auer, neskorší zakladateľ husľovej triedy v Odeze, z ktorej vyšli najväčšie talenty storočia, medziinými Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Misha Elman, Max Rosen, Toscha Seidel a Ephraim Zimbalist. Popper sa roku 1872 oženil so Sophie Menterovou, uznávanou klaviristkou (1846-1918), žiačkou

Hansa von Bülowa a Franza Liszta. Roku 1886 sa s ňou rozviedol a vzápätí sa vtedy ako 43-ročný oženil s 20-ročnou Olgou Löbllovou, s ktorou žil až do svojho skonu (7. 8. 1913). V auguste teda uplynie 90 rokov od smrti tohto mága violončela. Na výslovné želanie Franza Liszta začal Popper vyučovať roku 1886 v Budapešti na Hudobnej akadémii hru na violončelo a súčasne sa venoval komornej hudbe. U Poppera študovala celá plejáda významných hudobníkov. Za všetkých spomeniem len: Eugen Ormandy, Joseph Szigeti, Fritz Reiner a známy bratislavský skladateľ Alexander Albrecht, ktorí študovali komornú hudbu

a potom množstvo violončelistov. Bol medzi nimi i český violončelista Tomáš Svoboda, ktorý dlhé roky učil na bratislavskom Konzervatóriu. Tohto vynikajúceho sólistu, pedagóga a v neposlednom rade i mimoriadne zdatného akademického maliara poznalo bratislavské publikum už v 20. rokoch minulého storočia. Účinkoval v klavírnom triu s Fricom Kafendom a huslistom Gustom Náhlovským a súčasne bol členom opery SND. Čírou náhodou som sa dostal k vzácnemu dokumentu, autografu dobrozdania samotného Davida Poppera, ktorý

týmto potvrdzuje, že „Herr Thomas Swoboda študoval na Royal Academy Budapest, podpis 20. jún 1911, prof. D. Popper“. Svoboda vyučoval na Konzervatóriu v Bratislave i Gustáva Večerného, ktorý sa stal roku 1959 mojim zbožňovaným profesorom na konzervatóriu. Je to zvláštna analógia (Popper – Svoboda – Večerný), že väčšina z nás, bratislavských čelistov, žiakov Večerného, je takto nepriamo spojená práve s Popperom.

David Popper bol veľmi zdatným skladateľom a zanechal po sebe veľa skladieb prevažne salónneho charakteru, väčšinou pre violončelo a klavír. Skomponoval aj štyri mimoriadne náročné

violončelové koncerty, avšak najvýznamnejším odkazom

D. Poppera je zborník 40 etud – tzv. *Vysoká škola violončelovej hry op. 73*. Sú to vrcholné etudy, ktoré sú dodnes skúšobným kameňom všetkých violončelistov. Všetky dobové kritiky sa vyslovovali o hre Poppera iba v superlatívoch.

Zrejme mal omračujúcu techniku ľavej ruky, pretože inak by nemohol komponovať tie najťažšie etudy, ktoré sa hrajú dodnes a nechýbajú na programoch žiadneho violončelistu.

Najslávnejšie skladby ako *Tanec škriatkov*,

Gavotta D dur, *Tarantela*, *Uhorská rapsódia* (inšpirovaná skladbou F. Liszta), *Rekviem pre 3 violončelá*, *Škótska fantázia* sú dnes evergreeny v pravom zmysle slova.

Roku 1924 vyšlo vo vydavateľstve Universal Wien útle vydanie mimoriadne vzácných kadencií pochádzajúcich z pera Poppera. Sám si ich skomponoval ku koncertom Josepha Haydna, Camille Saint-Saënsa, Bernarda Molique, Roberta Volkmanna a Roberta Schumanna, no nikdy ich neuverejnil. Po smrti Poppera kadencie kolovali medzi jeho žiakmi. Tieto malé skvosty, plné náročných technických problémov, sa našťastie zachovali v rukopisných verziách. Popperovi vďační študenti ich tak zachránili pre ďalšie generácie. Okrem toho, že Popper mnohé violončelové diela premiéroval, mnohým ďalším dopomohol k ceste na koncertné pódia. Popperovo umenie, technika, výrazová škála a neomylný cit pre svoj nástroj boli porovnávané s hrou Karla Davidova (1838-1899), Françoisa Servaisa (1807-1866) alebo Auguste Josepha Franchommea (1808-1884). Nezachoval sa, žiaľ, žiaden zvukový záznam hry D. Poppera, hoci v tých časoch už nahrávky vznikali.

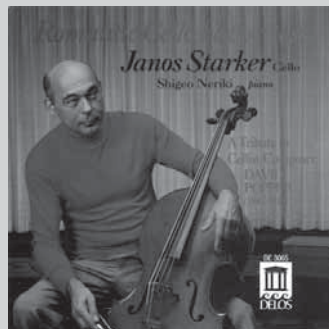
A teraz obráťme pozornosť na zopár nahrávok, ktoré sú dostupné a obsahujú diela

Jan Thomas Ljubada hat mir Prof. Kinga Zeitmainen Unterricht in der kgl. Musik-Akademie gegeben in Wien als Prof. tüchtig in mannschaft der Prof. musikalischer Violoncellist hundert angeschlossen.

Prof. Popper

26. Juni 1911.

„oslávencia“ Poppera. Za pozoruhodný považujem disk firmy NAXOS (8.554657), na ktorom nájdeme za hrst Popperových skladieb v presvedčivej interpretácii nemeckej virtuózky Marie Kliegelovej, ktorú sprevádza orchester pod vedením Gerharda Marksona. Ako zaujímavosť uvádzam, že orchestrálny sprievod vytvoril a zinspiroval s mimoriadnym citom Peter Breiner. Maria Kliegelová (v roku



1977 hrala s SKO a vyhrala TIJI v Bratislave, alebo neskôr Grand Prix na parížskej súťaži „Concours Rostropovitch“) suverénne kraľuje na nádhernom nástroji z dielne A. Stradivariho z roku 1693, patriacemu známemu čelistovi Mauriceovi Gendronovi (tiež koncertoval v Bratislave). Tento disk odporúčam po všetkých stránkach nielen milovníkom violončela. Nuž a aj ďalší disk je opäť venovaný iba dielam Poppera.

Interpretom je oslnivý virtuóz a pedagóg János Starker, ktorého na klavíri sprevádza Shigeo Nerik (Delos, DE 3065). Je to gejzír technickej dokonalosti. Starkerova technika je považovaná za najdokonalejšiu medzi svetovými violončelistami vôbec. V čom to väzí? Snáď v jeho železnom rytme a neustálej chladnej kontrole celého hudobného procesu, či už hrá Haydnov koncert alebo očarujúcu *Serenádu* plnú nálad. A čo povedať o *Tanci škriatkov* (*Elfentanz*)? Dokonalosť sama. Túto drobnosť nemohol

hrať lepšie ani Popper... Mne sa páči, akým spôsobom sa Starker nadychuje (čo síce počuť, ale neruší to), a ten dohmat, občas počuť priklepnutie prsta, jeho znejúce pizzicatá, neuveriteľný inštrumentalista. No a jeho tzv. *Priadka* (*Spinning Song*)? Po vypočutí tohto „čertovského“ dielka prejde človeku chuť do hry na nástroj, alebo ho k hre ešte viac vyburcuje... Záverečná *Tarantela* vyčarí úsmev na tvári a človek nechce veriť svojim ušiam, že je vôbec možné ju takto hrať.

Tento neuveriteľný disk bol nahratý v dňoch 9.-11. mája 1988 na Indiana University v Bloomington (Indiana), kde Starker, čarodejník violončela, už dlhé roky pôsobí ako milovaný



a ctený pedagóg. Počuli sme ho i v Bratislave, hral Schumannov *Koncert a mol op. 129* – a ako! Starker privádza poslucháčov do vytrženia aj ďalšou LP (*Virtuoso Records*, 816V-3296) s výberom

Popperových krkolomných etud, ktoré zdoláva s omračujúcou samozrejmosťou a ľahkosťou.

Celosvetovou raritou je videozáznam nahrávky kompletu týchto etud v podaní českého violončelistu Jiřího Hoška, ktoré vo svetovej premiére realizoval pred kamerou 18. decembra 1996 v pražskom Lichtenštajnskom paláci.

Mimoriadnou nahrávkou J. Hoška je CD (Bohemia Music, BM 0018-2) s Popperovými *Koncertmi č. 1 op. 8 d mol* a *č. 2 op. 24 e mol* a *Uhorskou rapsódiou pre violončelo a orchester op. 68*. Dirigent Vladimír Válek citlivo sprevádza romanticky založeného sólistu spolu so Symfonickým orchestrom Českého rozhlasu v Prahe. Jiří Hošek jednoznačne potvrdzuje povest virtuóza svojho nástroja. Jeho interpretačná výpoveď je vždy v službách výrazu a nikdy nepôsobí samoučelne.

Ako posledný spomeniem disk (MR 033) vydaný Maďarským rozhlasom v spolupráci s maďarským Ministerstvom zahraničia s historickými nahrávkami z rôznych období. Nájdeme tu raritnú nahrávku violončelistu Jenő Kerpelyho, ktorý hrá Popperovu *Baladu pre violončelo a klavír*. Raritnú preto, lebo Kerpely bol žiakom Poppera. Na klavíri ho sprevádza ďalšia hudobná legenda Ottó Herz, významný korepetítor v Budapešti v rokoch 1920-1930. Žiaľ, na nahrávke nie je časový údaj jej vzniku. Sólista hrá krásnym, kultivovaným, trochu sladkým tónom. Perfektná intonácia a výraz vtlačajú nahrávke pocit authenticity, akoby sa nad nami vznášal duch Poppera...

Dúfam, že som vás príliš neunavil množstvom faktov, ale myslím, že je dobré sa trochu „pohrabať“ v histórii. Som presvedčený, že charizma a dielo tohto krásneho človeka (akým Popper nepochybne bol) nás prežije a bude žiť, pokiaľ sa hudobníci budú snažiť ovládnuť štyri nemé struny violončela.

JURAJ ALEXANDER

ORGANOVÉ DNI v Piešťanoch 2003 4. ročník

Organizátori:

Mesto Piešťany, Dom umenia SKZ MK, Bachova spoločnosť na Slovensku

12. 8. utorok, 19. 30, kostol sv. Cyrila a Metoda
Mário Sedlár, organ
Rastislav Sucháň, trúbka
SLOVENSKO

19. 8. utorok, 19. 30, kostol sv. Cyrila a Metoda
Zuzana Zahradníková, organ
SLOVENSKO

26. 8. utorok, 19. 30, Dom umenia
Petr Planý, organ
ČESKÁ REPUBLIKA

28. 8. štvrtok, 19. 30, Dom umenia
Herbert Lederer, organ
RAKÚSKO
Koncert sa koná v spolupráci s Rakúskym kultúrnym fórom

2. 9. utorok, 19. 30, Dom umenia
Gerard Gillen, organ
ÍRSKO

5. 9. piatok, 19. 30, Dom umenia
David di Fiore, organ
USA

ORGANOVÉ DNI Jozefa Grešáka Bardejov 2003

15. 7., 20.00 h, Bazilika Sv. Egídia
Karosi Bálint (Maďarsko)

29. 7., 20. 00 h, Bazilika Sv. Egídia
Mária Demeterová (Slovensko)

12. 8., 20.00 h, Bazilika Sv. Egídia
Ilva Lempa (Lotyšsko)

26. 8., 20.00 h, Bazilika Sv. Egídia
Daniel Glaus (Švajčiarsko)

28. 9., 20.00 h. Bazilika Sv. Egídia
Wolfgang Riegler – Sontacchi (Rakúsko)

DAJTE O SEBE POČUŤ...

13. - 16. 11. 2003

EXPO

music

EXPOMUSIC
10. medzinárodná hudobná výstava

INCHEBA, a.s.,
Viedenská cesta 3-7, 852 51 Bratislava 5,
Ing. Katarína PIZÚROVÁ,
tel.: 00421-2-6727 2198, fax: 00421-2-6727 2143,
e-mail: kpizurova@incheba.sk, www.incheba.sk



VÝSTAVNÉ A KONGRESOVÉ CENTRUM INCHEBA BRATISLAVA

DAJTE O SEBE VEDIET...

Festival peknej hudby Banská Štiavnica 2003

Piatok 25. 7. 17,00

Starý zámok, Rytierska sála
vernisáž výstavy Laca Teréna
Eugen Prochác – violončelo
Rajmund Kákoni – akordeón
o.i. Víťazoslav Kubička – premiéra

Piatok 25. 7. 20,00

Starý zámok, Rytierska sála
Martin Krajčo – gitara
Eugen Prochác – violončelo
J. K. Mertz, J. A. Losy, C. Domeniconi,
L. Brouwer, J. Turina, M. de Falla, P. de Lucia

Sobota 26. 7. 17,00

Sv. Anton – Barokový kaštieľ, Rodová galéria
Peter Guľas – čembalo
Eugen Prochác – violončelo
J. S. Bach, P. Machajdík (premiéra),
D. Scarlatti

Sobota 26. 7. 20,00

Starý zámok, Lapidárium
Marián Varga – klávesy
Rajmund Kákoni – akordeón
Eugen Prochác – violončelo
J. S. Bach, I. Albeniz, J. Derbenko,
A. Piazzolla, A. Pärt, M. Varga (premiéra)

Nedeľa 27. 7. 20,00

Starý zámok, Lapidárium
Bratislavské sláčikové kvarteto
Eugen Prochác – violončelo
W. A. Mozart, A. Glazunov, D. Popper,
D. Šostakovič

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2003

VIII. ročník medzinárodného organového festivalu na historickom organe Rieger Budapest, op. 1894 z roku 1912

Pod záštitou JUDr. Pavla Hrušovského - predsedu Národnej rady Slovenskej republiky



**Bachova spoločnosť na Slovensku
Mesto Trnava
Západoslovenské múzeum v Trnave**

Začiatok koncertov o 20.00 h. v Dóme sv. Mikuláša

28. august, štvrtok

GERARD GILLEN (Írsko / Dublin) - organ

Program: M. Duruflé, J. Alain, J. Pachelbel, J. S. Bach, C. Franck,
C. Saint-Saëns, M. E. Bossi, F. Peeters, E. Sweeney, G. Bovet

31. august, nedeľa

HERBERT LEDERER (Rakúsko / Viedeň) - organ

Program: A. Bruckner, F. Schmidt, J. S. Bach, M. Reger

Koncert sa koná v spolupráci s Rakúskym kultúrnym fórom v Bratislave

4. september, štvrtok

ROSTYSLAV VYHRANENKO (Ukrajina) - organ

Program: J. S. Bach, J. Reubke, A. G. Ritter, D. da Bergamo

7. september, nedeľa

HANA BARTOŠOVÁ (Česká republika / Brno) - organ

Program: J. S. Bach, B. Martinů, Z. Pololánik, C. Franck, G. Pierné

11. september, štvrtok

MÁRIO SEDLÁR (Slovenská republika) - organ

RASTISLAV SUCHÁŇ (Slovenská republika) - trúbka

Program: F. Mendelssohn-Bartholdy, P. Eben, F. Liszt, M. A. Charpentier,
M. Schneider-Trnavský, J. Clarke

14. september, nedeľa

SCHOLA GREGORIANA PRAGENSIS

DAVID EBEN (Česká republika) - vedúci scholy

DAVID DI FIORE (USA) - organ

STANISLAV ŠURIN (Slovenská republika) - organ

FESTIVALOVÝ BRASS KVARTET

Program: Gregoriánsky chorál, P. Eben

Koncert sa koná v spolupráci s Českým centrom v Bratislave