Hudobný život

ROČNÍK XXXV
12
2003
29,- Sk

Festival Eugena Suchoňa

Dirigent Igor Dohovič

Musica Aeterna jubiluje

Bartók v SND

Jazzový klavirista Ján Hajnal

ISSN 1335-4140
9 771335 414008 12

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Mesto Trnava vypisuje Medzinárodnej speváckej súťaže

Mikuláša Schneidra-Trnavského

Podmienky súťaže:

1. Súťaže sa môžu zúčastniť mladí speváci od 17 do 35 rokov, t.j. narodení v rokoch 1969-1987. Poslaním súťaže je vyhľadávanie mladých talentovaných interpretov koncertného vokálneho umenia, podnecovanie ich ďalšieho umeleckého rastu, propagácia koncertnej vokálnej tvorby s akcentom na tvorbu Mikuláša Schneidra-Trnavského, výber účastníkov na ďalšie medzinárodné súťaže.
2. Záujemci vyplnia prihlášku a poštou poslú ústrižok poštovej poukážky, ktorou zaplatili registračný poplatok. Registračný poplatok pre účastníkov I. a II. kategórie zo Slovenskej republiky, Českej republiky, Poľska, Maďarska, Ruska , Ukrajiny a z krajín s nekonvertibilnou menou je 500 Sk. Registračný poplatok pre ostatných zahraničných účastníkov prihlásených do I.kategórie je 50 EUR, pre účastníkov prihlásených do II.kategórie je 75 EUR.
   Doklady o zaplatení treba poslať doporučene na adresu:
   Sekretariát Medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidra-Trnavského, Mestský úrad, Trhová ulica 3, 91700 Trnava, Slovenská republika.
   Telefón: +421-33-5906110, 5906113 Fax: +421-33-5906400
   E-mail: competition@trnava.sk, www.vocal-competition-trnava.info
   Registračný poplatok je potrebné zaslať na číslo účtu:
   DEXIA Banka Slovensko, a.s. pobočka Trnava
   1002488016, kód banky 5600
   swift: KOMA FK XX Korešpodenčné banky pre Českú republiku:
   1/ KOMERČNÍ BANKA PRAHA, swift: KOMBCZPP, účel platby: 385
   2/ ČSOB PRAHA, swift: CZPP, účel platby: 385
   Korešpodenčné banky pre ostatné meny:
   1/ AMERICAN EXPRES BANK FRANKFURT/MAIN, swift: AEIBDEFX, účel platby: 385
   2/ AMERICAN EXPRES BANK NEW YORK, swift: AEIBUS33, účel platby: 385 Termín zaslania prihlášok: do 29. februára 2004.
3. Súťaž sa uskutoční v dvoch kategóriách:
   I. kategória má dve kolá, súťažný repertoár je menej náročný. Do tejto kategórie sa môžu prihlásiť speváci narodení v rokoch: ženy: 1980-1987/ muži: 1978-1987
   II. kategória má dve kolá, súťažný repertoár je náročnejší. Do tejto kategórie sa môžu prihlásiť speváci narodení v rokoch: ženy: 1972-1987/ muži: 1969-1987
4. Repertoár:
   I. kategória
   1. kolo a) ľudová pieseň v úprave skladateľa podľa vlastného výberu b) ária z oratória, kantáty, omše, alebo koncertná ária zo 17. alebo 18. storočia c) povinná pieseň Mikuláša Schneidra-Trnavského: soprán – „Keď sa drobné piesenky"
   mezzosoprán a alt – „Šuhaju, šuhaju"
   tenor – „Letí havran letí"
   barytón a bas – „Hoj vlasť moja"
   2. kolo a) umelá pieseň z obdobia romantizmu b) povinná pieseň Mikuláša Schneidra-Trnavského:
   soprán – „Ružičky"
   mezzosoprán a alt – „Dievča húsky páslo"
   tenor – „Nôžka"
   barytón a bas – „Sedíme tu smutní"
   c) ária z tvorby ľubovolného skladateľa d) umelá pieseň z 20. storočia od skladateľa z krajiny súťažiaceho
   II. kategória
   1.kolo a) umelá pieseň z tvorby slovanských skladateľov (napr. Bella, Cikker, Čajkovskij, Dvořák, Glinka, Moniuszko, Moyzes, Smetana, Suchoň, a pod.). b) povinná pieseň Mikuláša Schneidra-Trnavského: soprán – „Nad kolískou" (Na prstoch choďte...)
   mezzosoprán a alt – „Sokolíčku, sokol"
   tenor – „Prsteň"
   barytón a bas – „Keď na deň zvoniť mali"
   c) dve piesne skladateľa 20. storočia d) ária z opery, resp. oratória, kantáty, omše alebo koncertná ária podľa vlastného
   výberu z obdobia 17. alebo 18. storočia
   2. kolo a) piesňový cyklus alebo výber piesní (najmenej 4 piesne) z diela jedného skladateľa b) operná ária, resp. ária z oratória, kantáty, omše alebo koncertná ária podľa vlastného výberu
5. Poradie súťažných skladieb si v každom kole určí kandidát samostatne.
6. Transponovanie árií je neprípustné. Piesne možno interpretovať len podľa tlačou vydaných materiálov pre príslušný hlasový odbor. Piesne M.Schneidra-Trnavského možno transponovať len pre hlboké hlasové odbory, podľa tlačou vydaného originálu.
7. Súťažiaci nesmie v žiadnom kole opakovať skladbu, ktorú už v súťaži predniesol.
8. Súťažný repertoár musí byť prednesený v origináli.
9. Spievanie spamäti je podmienkou (okrem árií z oratórií, kantát alebo omše).
10. Súťaž je neanonymná a verejná. Ak súťažiaci nemá vlastného korepetítora, na písomné požiadanie mu sekretariát zabezpečí klavírny sprievod.
11. Sekretariát súťaže súťažiacim a ich korepetítorom na požiadanie zarezervuje ubytovanie.
12. Slávnostné vyhlásenie výsledkov a odovzdávanie cien sa uskutoční na záverečnom koncerte víťazov – 29. mája 2004.
13. Súťažiaci súhlasia s prípadnou verejnou nahrávkou audio, resp. videonahrávkou bez nároku na honorár.
14. Informácie, prípadne notové materiály poskytnú organizátori súťaže.
15. Ceny:
    Pre 18. ročník Medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidra-Trnavského sú určené tieto ceny:

I. kategória	1. cena	30 000 Sk
	2. cena	20 000 Sk
	3. cena	10 000 Sk
II. kategória	1. cena	40 000 Sk
	2. cena	30 000 Sk
	3. cena	20 000 Sk

16. V každej kategórii budú osobitne hodnotení muži a ženy. Porota má právo ceny zlúčiť a rozdeliť ich rovnakým dielom alebo niektorú z cien neudeliť (prvá cena je nedeliteľná).
17. Súťažiaci v 18. ročníku Medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidra-Trnavského môžu získať i osobitné ceny:
    - Cena primátora mesta Trnava pre talent do 21 rokov (finančná odmena 5 000 Sk)
    - Cena Hudobného centra (usporiadanie dvoch koncertných vystúpení pre slovenských laureátov súťaže)
    - Cena Hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu piesne slovenského skladateľa 20. storočia (finančná odmena)
    - Cena Prof.Márie Kišoňovej-Hubovej za najlepšiu interpretáciu piesne Ružičky (finančná odmena 5 000 Sk)
    - Cena Spoločnosti M.Schneidra-Trnavského za najlepšiu interpretáciu piesne Mikuláša Schneidra-Trnavského (finančná odmena 5 000 Sk)
    - Cena Dr.Janka Blahu pre nádejného tenoristu (finančná odmena 5 000 Sk)
    - Cena prezidenta Asociácie japonských pedagógov Prof. Akihiko Mori (finančná odmena 500 USD)
    - Cena za najlepšiu klavírnu spoluprácu (finančná odmena 5 000 Sk)
    - Cena kanadsko-slovenského hudobného fondu (finančná odmena a pozvanie na koncertné vystúpenie v Montreáli)
    - Cena Andreasa V. Georgiou za najlepší ženský umelecký prejav (finančná odmena 500 USD)
    - Cena Galérie MIRO (finančná odmena 10 000 Sk)
    - Cena opernej a koncertnej umelkyne Gabriely Beňačkovej za najlepšiu interpretáciu opernej árie.
    - Cena riaditeľa Opery SND Bratislava (pohostinné vystúpenie)
18. Rozhodnutia poroty sú konečné.
    Odborná porota: Eva Blahová, Slovensko
    Gabriela Beňačková, Česká Republika
    Peter Dvorský, Slovensko
    Zlatica Livorová, Slovensko
    Henri Maier, Nemecko
    Sarah Meredith, USA
    Guy Montavon, Nemecko
    Alain Nonat, Kanada
    Ralf Döring, Rakúsko
    Akihiko Mori, Japonsko
    Walter Attanasi, Taliansko

OBSAH

2 • Osobnosti / Udalosti

Melos – Étos – str. 2
Človek v hudbe – str. 4
10 rokov BAZ – str.6
Kongres zbormajstrov – str. 6
Pezinský festival E. Suchoňa - str. 7
Tirnavia slávila – str. 7

8 • Miniprofil

Igor Dohovič, dirigent – str. 8
Drábske semináre – str. 9

10 • Médiá

Rozhlasové stretnutie s M. Jurkovičom – str. 10

12 • Con Brio

O sile a jemnosti – str. 12

13 • Rozhovor

Musica aeterna – str. 13

16 • Koncerty

SF – str. 16
ŠF Košice – str. 18
ŠKO Žilina – str. 19
Z mirbachovských matiné – str. 20
Konvergencie 2003 –str. 22
Oslava 40-ročnej koncertnej a pedagogickej práce – str. 23
Rencontres Bratislava – Luxemburg – str. 24

25 • Hudobné divadlo

Konečne aj Bartók! – str. 25
Operný návrat k Janáčkovi – str. 26

27 • Zahraničie

Krvavá svadba v Budapešti – str. 27
Don Carlos – str. 28
Hudobné perly... – str. 28
Nový Falstaff vo Viedenskej štátnej opere – str. 29
Budapeštiansky sviatok bel canta – str. 30
Berliner Festwochen – str. 31

33 • Od diela k dielu

Juraj Beneš: Préférence pour 9 instruments – str. 33

36 • Ozveny z histórie

Vzácna hudobná pamiatka hudby pre mandoru – str. 36

39 • Modulácie

Folk – Blues 3rd session – str. 39
Ján Hajnal a festival klavírnych recitálov – str. 40
Jarmo Sermilä – str. 41

42 • Recenzie CD

CD – str. 42
Knihy – str. 45
Poznámky diskofila – str. 45

47 • Infoservis

48 • Kam / Kedy

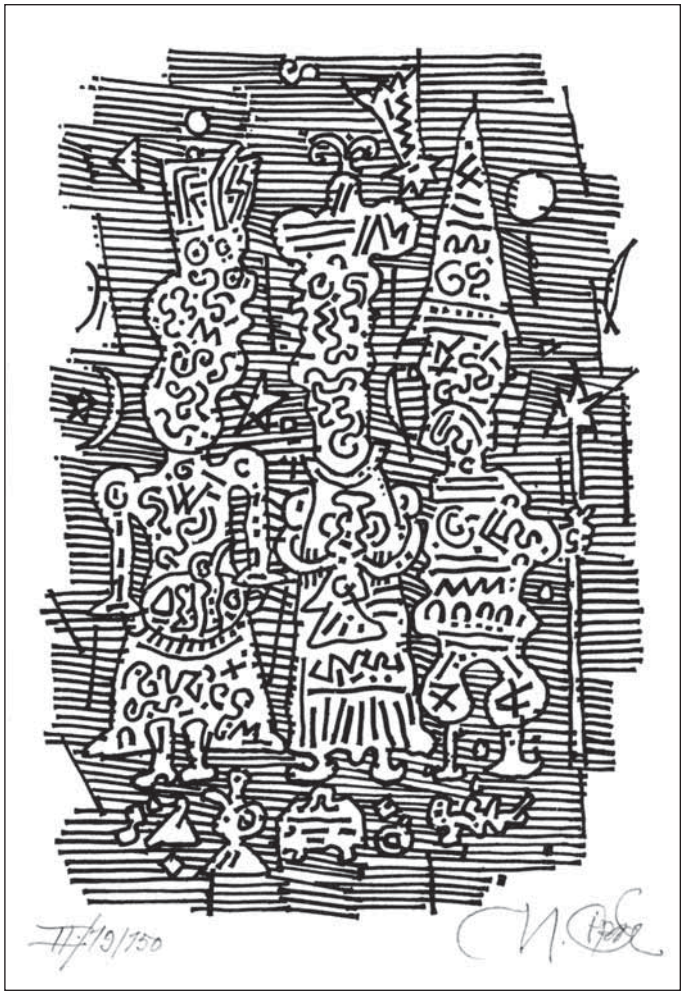
Vážení čitatelia,

znova to len tak mihlo, preletelo – a ocitli sme sa v závere roka. Lepšie povedané, pred záverom. Pred tým obdobím, ku ktorému, nevedno prečo, ako k magnetickému ohnisku smerujú naše kroky, naša pozornosť. Magický december, Vianoce. Čas radosti, veselosti. Rovnako čas zháňania, zhŕňania, čas náhlenia. Ale aj chvíľa na letmý pohľad za chrbát na zápisy v knihe účtov, aj v knihe rekordov. Aj tohto roku sme ich prekonali neúrekom. Rátajme len, koľko bolo tých naj- dní. Takých, ktoré nám celkom nevdojak zo všedných dní urobili sviatok. Alebo – a často – aj naopak...

Spomaľme na chvíľku v predvianočnom zhone a ruchu – rátajme a načúvajme. Tichú ľudskú vravu. Slovo, ktoré nám premení všedný deň na sviatočný. Rozpovie príbeh o človeku, ktorý je nablízku...

Krásne, pokojné a žičlivé vianočné sviatky Vám, milí čitatelia, úprimne želá

Vaša redakcia Hudobného života



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
Katarína Pokojná
divadlo, zahraničie, hudobný priemysel
(Tel.: +421 2 59204846)
pokojna@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
Musica aeterna
Foto Tomáš Vyskočil

Redakcia HŽ sa nie vždy stotožňuje s názormi a postojmi vyjadrenými v uverejnených textoch.

Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk.

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Ceny kritiky

Súčasťou slávnostného otváracie koncertu 7. ročníka medzinárodného festivalu Melos-Étos 7. novembra bolo aj slávnostné odovzdávanie **Ceny kritiky**, ktorú každoročne udeľuje Klub hudobných kritikov a publicistov za výrazné počiny v oblasti kompozičnej tvorby a interpretačného umenia. Za rok 2002 získali cenu kritiky:

Juraj Hatrík za *Koncertnú fantáziu pre klavír a orchester Ecce quod natura...* a komorný súbor **OPERA APERTA** za profesionálne a systematické šírenie pôvodnej slovenskej tvorby.

Melos – Étos

CHVÍĽA PRED KONCERTOM.

Medzinárodný festival súčasnej hudby Melos – Étos zavŕšil svoj 7. ročník. V rámci 16 koncertných podujatí – od 7. do 16. novembra – ponúkol priaznivcom širokú paletu skladieb rôznych estetických orientácií, štýlov a poetík. Tak ako zvyčajne, aj na tohtoročnom festivale sa osobne zúčastnili významné osobnosti európskej hudby, z nich najvzácnejšou bola návšteva skladateľskej legendy Sofie Gubajduliny. Okrem jej skladieb zaradených do dramaturgie niekoľkých koncertov, sa uskutočnil samostatný autorkin profilový koncert, záujemcovia sa stretli na projekcii skladateľkinho filmového medailónu, rovnako na besede s touto neobyčajnou osobnosťou. Dramaturgickým leitmotívom bienále bola prezentácia hudby severských autorov (škandinávskych, pobaltských...), jedným z nich bol fínsky skladateľ a čembalista Jukka Tiensuu, v programe zúčastnený koncertom s prezenzáciou vlastných skladieb, ako aj vedením workshopu na VŠMU. V rámci festivalu odznelo 17 skladieb slovenských autorov, potešiteľné bolo zastúpenie najmladšieho pokolenia. Novinkou boli festivalové objednávky – kompozície štyroch takto stimulovaných autorov odzneli premiérovo. Okrem špičkových domácich interpretov sa na naštudovaní a predvedení skladieb podieľali známe zahraničné ansámble a sólisti (Synergy Vocals, Orkest de Volharding, Schlagquartett Köln, D. Gazon, Z. Nagy, P. Gribanov...). Úspešné a bohato navštívené bolo tradičné medzinárodné sympózium, tentoraz s ústrednou témou *Na začiatku bolo slovo*.

SÚBOR 8 VIOLONČELISTOV

D. GAZON

RIADITEĽKA HC O. SMETANOVÁ (DRUHÁ ZĽAVA) SO SKLADATEĽKAMI V. JANARČKOVOU, S. GUBJDULINOU A I. LOUDOVOU.

Človek v hudbe

K tvorivému odkazu profesora Jozefa Kresánka

„Jestvuje základná vlastnosť umeleckého diela, ktorej sa buď vôbec nerozumie, alebo sa chápe zle a zvrátene – je ňou cudnosť a skromnosť tvorivého gesta. Tieto vlastnosti nemajú nič spoločné s opatrnosťou a slabošstvom, práve naopak, vyžadujú si najvrelšiu, najľahšiu, éterickú krv, pretože nie sú ničím iným, než prejavom krásy a sily, samým pulzom a rytmom umeleckého diela, vysoko vyšľahnutým, bezdymým a žeravým plameňom extázy."

Slová veľkého českého literárneho kritika F. X. Šaldu z jeho jednej eseje sa javia výstižné pri pripomienke okrúhleho jubilea zakladateľskej postavy modernej slovenskej hudobnej vedy, **univ. prof. dr. Jozefa Kresánka** (20. 12. 1913 – 14. 3. 1986). Evokujú spôsob, hĺbku a životnosť Kresánkovho tvorivého vkladu do vývojových skúseností slovenskej hudobnej kultúry 20. storočia. Vkladu človeka úprimného, nefalšovaného, tolerantného, ale zároveň neúprosne priameho a rozhodného tam, kde išlo o zásadné veci, o obhajobu úcty k presvedčivo ním odkrývanej a ponúkanej pravde vo vede, umení a v živote, jednoduchosti krásy a intenzity zážitkového sveta, uloženého v hudbe.

Základným mottom Kresánkovho cítenia, bádateľského postoja a tvorivého presvedčenia bolo: „Hudbu tvorí človek pre človeka". Z tohto motta odvodzoval východiská i ciele svojej vedeckej orientácie, kontinuitne smerujúcej od juvenilných úvah k originálnemu vyvrcholeniu v triptychu monografií venovaných problematike „hudobného myslenia". Zároveň ho kládol do popredia aj svojej síce sporadickej, ale nesporne jedinečnej skladateľskej aktivity – dnes odsunutej do úzadia, domnievame sa neprávom, lebo aj ona je dokumentom onej šaldovskej skromnosti, nenápadnosti a sebaúcty.

Pri uvedomovaní si miery zakladateľského podielu J. Kresánka na profilovaní slovenskej muzikológie súčasnosti a určovaní významu a miesta jeho vedeckého odkazu v domácich i širších kultúrnych kontextoch sa vyníma sila, húževnatosť a presvedčivosť, s akou dokázal nastoľovať a riešiť aktuálne problémy vlastnej vedeckej disciplíny a chápať hodnotu získavaných poznatkov vo svetle ich spoločenskej

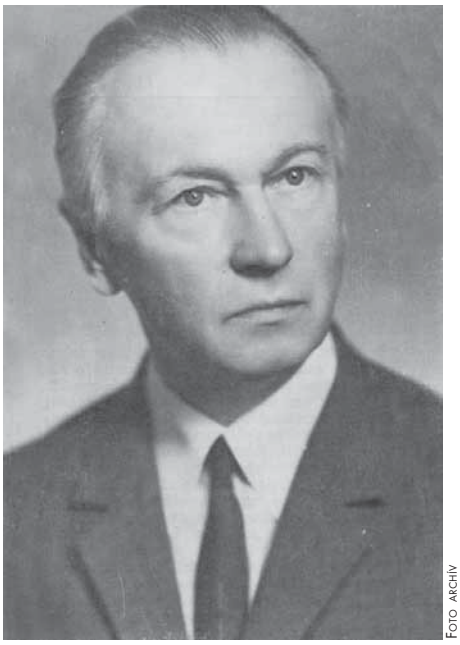


Foto archív

užitočnosti. Jeho pracovné záujmy boli primárne nasmerované k hľadaniu širších súvislostí, k skúmaniu miery všeobecnejšej platnosti odhaľovaných zákonitostí, pritom nesmierne vzdialené od kabinetnej špekulatívnosti. Hĺbka a impozantný rozsah vedomostí, koncentrované uvažovanie a zároveň invenčný rozlet i muzikantsky citlivý ponor do problémov, umožnil dospievať k nekonvenčným riešeniam.

Záujem o netradičné uchopenie elementárnych kvalít a zmysel hudobného štruktúrovania sa rodil v inšpiratívnom prostredí Prahy druhej polovice 30. rokov, v prostredí, ktoré umožňovalo mladému Kresánkovi tvorivo prijímať intelektuálne podnety od svojich univerzitných učiteľov, popredných osobností českej medzivojnovej umenovedy, i prehodnocovať poznatky klasickej nemeckej muzikológie. Pomerne skoro si vytvoril metodologicky nosný priestor pre koncentrovaný výklad špecifickosti hudby – stala sa ním kategória „hudobné myslenie". Zápas o jej adekvátne uchopenie, spresňovanie terénu pre základné aplikačné okruhy a mapovanie argumentov pre potvrdzovanie jej životnosti a pôsobnosti Kresánek priebežne zvádzal celý svoj život.

Po návrate na Slovensko sa absolvent Karlovej univerzity a pražského Konzervatória mienil venovať skladateľskej činnosti. Osud však rozhodol inak. Pôsobenie v Hudobnom archíve Matice slovenskej a zakrátko na poste vysokoškolského pedagóga, no najmä neutešená situácia slovenského muzikologického bádania, primárne viedli Kresánka k vedeckej činnosti. Bolo potrebné začínať takrečeno od nuly, a to takmer vo všetkých disciplínach hudobnej vedy. Metodologicky sa opieral o východiská fenomenológie a Mukařovského štrukturalizmu, umelecky sa hlásil ku generácii slovenskej hudobnej moderny, ktorá vytvorila novú koncepciu národného štýlu v slovenskej hudbe. Táto koncepcia vychádzala zo špecifickej syntézy európskeho romantizmu a impresionizmu s melodickými a pohybovými intonáciami odvodenými zo štrukturálnych charakteristík a výrazových dimenzií, ukrytých v slovenskom piesňovom a tanečnom folklóre. Kresánka ako absolventa kompozičnej triedy Vítězslava Nováka zaujali transformačné nuansy, ktoré skladateľský kontakt s folklórnym materiálom umožňoval. Ako vedec však musel ísť nad rámec inštinktívnych umeleckých reakcií, preto pristúpil k exaktnej analýze a kategorizácii štrukturálnych vlastností hudby zastupujúcej domácu hudobno-folklórnu tradíciu. Roku 1951 sa prezentoval monografiou *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. V prepojení skúmania socioetnických podmienok genézy ľudovej muzikality s precíznou štrukturálnou analýzou a systemizáciou piesňových útvarov nachádzal vhodnú platformu aj pre budovanie hudobnej slavistiky.

Pomerne rýchlo nasledovali ďalšie autorove knižné práce, problémovo nadväzujúce na aktuálne spoločenské potreby a zároveň spresňujúce jeho argumentáciu v prospech budúcich syntéz. Vývinové premeny sociálnych funkcií hudby v umelej i ľudovej hudbe európskeho regiónu sledoval v štúdii *Sociálna funkcia hudby*. V nej na pozadí vývoja európskej hudby podrobil zároveň kritike dobové gnozeologické výklady vzťahu hudby ku skutočnosti. Bol to jeden z mála odvážnych pokusov umenovedca, pracujúceho vo vtedajšej východnej časti rozdelenej Európy, vzoprieť sa infiltrovanej ideologizácii vedeckej činnosti. Prezentácia konkrétneho kompozičného štýlu ako súčasti profilovania súčasnej slovenskej hudobnej tvorby prostredníctvom monografie o Eugenovi Suchoňovi, či prenikavé historiografické zábery do repertoáru šľachtickej hudobnej kultúry na území Slovenska v 18. storočí kritickou edíciou dobovej pamiatky (*Melodiarium Anny Szirmay Keczerovej*) mali spoločnú motiváciu. Preskúmať na vývinovej osi, v prepojenosti autonómnej i heteronómnej sféry existen-

cie hudby, rozmery aplikačného priestoru „hudobného myslenia“.

Šírka Kresánkovho záberu po základných prácach medzivojnovej európskej (najmä nemeckej) muzikológie bola impozantná. Prehodnocovanie klasických myšlienok z nich mu bolo oporou pre definitívne spresnenie aplikačných okruhov pôsobnosti princípov a noriem „hudobného myslenia“ na sféru tonality a tektoniky. Nešlo o skúmanie na báze hudobnej teórie ako náukovej disciplíny, ale Kresánek išiel ďalej. Viac než analytický opis ho zaujímalo nielen ako je hudobný útvar zostavený, kde mohol vzniknúť a akú má perspektívu, ale prostredníctvom kľúčovej otázky „prečo je to tak?“ odhaľoval dôležité vrstvy konštánt i vývojom sprostredkovaných premien. Postupoval pritom tak, že získané poznatky začleňoval do konkrétnych vývojových fáz, geografického miesta a spoločensky i kultúrne determinovaného vnímateľského prostredia. Jednotlivé fenomény, fakty a problémy osvetľoval z viacerých disciplinárnych pohľadov, lebo svoj koncept „hudobného myslenia“ chápal v syntetickom zmysle slova ako výsledok koexistencie a komplementarity viacerých aspektov skúmania. Nezabudol pritom akcentovať hudbu ako umenie citové s etickým nábojom – vyvierajúc aj z usporiadanosti hudobných štruktúr v zmysle homeostázy, teda modelu smerujúceho k dokonalosti, čerpajúceho zo staronovej idey jednoty v rozmanitosti. Kresánkovské „hudobné myslenie“ sa v zmysle dokazovania kľúčovej teorémy – „hudbu tvorí človek pre človeka“ – stalo integrovanou sústavou, kde možno prostredníctvom zážitku z hudby sledovať aktuálnosť prapôvodných definícií hudby ako predobrazu pravdy, dobra a krásy. O to šlo Kresánkovi nielen v jednotlivých knihách trilógie *Základy hudobného myslenia, Tonalita, Tektonika*, stojacich na vrchole jeho vedeckého dozretia, ale aj v zanietenej publicistike z posledných rokov života, poukazujúcej na nezastupiteľnosť hudobnej a estetickej výchovy v systéme školy, predmetu, ktorý môže viesť mladé generácie k citlivosti pre umelecké zážitky. Náboj takého zanietenia – bez sentimentalizmov a mentorovania – preniká aj jeho posledný, posthumný opus *Hudba a človek*.

Na tomto mieste nemožno prehliadnuť významný rozmer Kresánkovej osobnosti – jeho pedagogické pôsobenie. Na poste vysokoškolského učiteľa (od r. 1963 univerzitného profesora) na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, kde pôsobil vyše 40 rokov, vychoval početné generácie muzikológov. Jeho odchovanci majú v pamäti nielen šírku jeho vedomostí, schopnosť vidieť čiastkové problémy v mnohorakých súvislostiach, hovoriť o nich pred študentmi zanietene a s muzikantským espritom. Veď v dialógu pedagogických povinností (a určitý čas, keď to bolo potrebné, učil temer všetky disciplíny historickej i systematickej hudobnej vedy) a vášnivého bádateľského ponoru do problémov sa rodila práve tá ojedinelá koncepcia „hudobného myslenia“ ako stratégie poznania podstaty z viacdimenzionálnych pohľadov, z nadhľadu i z hĺbky, analyticky aj integrovane – bez balastu učených verbalizmov, jazykom múdrym a zároveň jednoduchým.

Vytváranie priestoru porozumenia medzi hudbou a človekom, o ktorý sa priebežne J. Kresánek zasadzoval, siaha cez sociálno-psychologické charakteristiky, estetické kategórie a kultúrne povedomie najmä k mravným hodnotám, k šanci prostredníctvom hudobného umenia ako hodnoty ponúkať človeku oporu v zložitých súradniciach súčasnosti. V aktuálnosti nachádzania tohto priestoru možno vidieť životaschopnosť a plodnosť tvorivého odkazu mysliteľa profesora Jozefa Kresánka.

ĽUBOMÍR CHALUPKA

Kvalitným zastúpením 15 skladateľov sa mohol pochváliť tohtoročný projekt nových skladieb súčasných autorov, ktorý vyhlásil Spevácky zbor slovenských učiteľov (SZSU). Zbor tým nadviazal na dávnejšiu tradíciu, keď pre teleso komponovali poprední slovenskí skladatelia (napríklad Ján Levoslav Bella, Mikuláš Schneider-Trnavský, Viliam Figuš-Bystrý, Ladislav Burlas, Hanuš Domanský, Ivan Hrušovský, Ilja Zeljenka...)

Odborná porota na čele s dirigentom a umeleckým vedúcim SZSU Štefanom Sedlickým vyhodnotila 27 prihlásených, žánrovo odlišných skladieb.

Vážny charakter zborových skladieb dominoval v najpočetnejšej sakrálnej tvorbe, ale pri komponovaní skladatelia neobišli ani folklórne prvky. Najvyššie ocenenia z domácich skladateľov získali Igor Bázlik, Ľuboš Bernáth, Jevgenij Iršai a Pavol Krška. Zo zahraničia Jiří Teml (Česká republika), Antonín Tučapský (Veľká Británia) a Wojciech Widlak (Poľsko). Skladby obohatia repertoár mužských speváckych zborov. Umelecké vedenie SZSU väčšinu z nich zaradí do repertoára. Po svojom prvom CD zameranom na duchovnú hudbu a krátko po vydaní kompaktného disku s národnou a vlasteneckou tematikou, umelecké vedenie zboru hodlá pripraviť dramaturgiu v poradí tretieho nosiča práve zo skladieb autorov 20. storočia.

PETER SIVÁČEK

6-dielne dejiny európskej hudby pre širokú verejnosť začali vychádzať vo vydavateľstve Orman (Stredovek, Renesancia, Hudba okolo roku 1600, Klasicizmus, Romantizmus a Hudba Východu a Západu v 20. storočí).
Autorka I. dielu ***Európsky stredovek*** Naďa Hrčková prístupne, ale aj zasvätene a názorne líči bohaté osudy a vývojové línie stredovekej duchovnej a svetskej, jednohlasnej, ale neskôr už i značne sofisitkovanej viachlasnej hudby, až po koniec 13. storočia. Nájdeme tu obrázky dobových prameňov, množstvo notových príkladov, tabuľky vývoja polyfónie, kroniku udalostí, týkajúcich sa hudby, od ukrižovania Ježiša Krista, zoznamy našej a cudzojazyčnej literatúry. Na priloženom CD si záujemca môže vypočuť exkluzívne nahrávky hudby, vytvorené mladými bratislavskými kňazmi (Schola cantorum z Bratislavy) a súborom Voci festose len pre túto publikáciu.

KONKURZ

Konkurz do mládežníckeho orchestra Gustava Mahlera v roku 2004

odbor: všetky orchestrálne hudobné nástroje okrem bicích
termín: 20. marca – 15. apríla 2004,
20. júla – 17. augusta 2004
vekový limit: nar. medzi 1978 a 1988
bez vstupného poplatku
uzávierka: tri týždne pred turnusom
kontaktná adresa: Gustav Mahler Jugendorchester, Goethegasse 1, A 1010 Wien, tel. +43 1 512 98 33, fax +43 1 512 98 35, auditions@gmjo.at
bližšie informácie *ODI HC, tel. (02) 5920 4837*

10 rokov Bratislavského akademického zboru

Vždy, keď amatérske teleso oslavuje jubileum svojej činnosti, máme dôvod k veľkej radosti. Dvojnásobne to platí v dnešnej, kultúre málo žičlivej dobe. Radosť je o to väčšia, keď sa súbor dokáže za čas svojho pôsobenia posunúť na vyšší stupeň umeleckej úrovne.

K takým telesám patrí nesporne aj **Bratislavský akademický zbor (BAZ),** ktorý tohto roku oslavuje 10. výročie vzniku. Roku 1993 ho založila **Ľubica Halová**, dirigentka a skúsená hudobná pedagogička, ako prejav úcty a zadosťučinenia svojmu nebohému bratovi Borisovi Turzovi, významnému bratislavskému pedagógovi ZUŠ. Zbor vznikol ako zmiešané vokálne teleso, zamerané najmä na interpretáciu renesančnej hudby. Jeho repertoár však dnes tvoria sakrálne a svetské diela od stredoveku až po súčasnosť, veľkú pozornosť venuje oživovaniu diel málo známych skladateľov minulých storočí tvoriacich na území Slovenska (J. N. Batka, K. Mayrberger, J. Silván, Ľ. Skalník), ako aj premiérovému uvádzaniu kompozícií súčasných slovenských autorov (V. Kubička, E. Krák...). Súbor vydal svoje prvé profilové CD.

FOTO ARCHÍV

Členov Bratislavského akademického zboru spája popri záujme umeleckého vyžitia hlavne ľudská súdržnosť a porozumenie. Kolektív približne 30 spevákov tvoria jednak vysokoškoláci, jednak zamestnaní mladí ľudia, z ktorých mnohí sa aktívne stretli s hudbou po prvýkrát práve tu a spievanie výrazne rozšírilo ich hudobný obzor. Výchovný a ľudský potenciál tohto umeleckého telesa je preto najcennejší.

Počas 10 rokov záslužnej činnosti vystúpil Bratislavský akademický zbor na mnohých koncertoch na Slovensku, ako aj v zahraničí. Od roku 2001 sa každoročne zúčastňuje adventného festivalu európskych speváckych zborov vo Viedni ako jediný reprezentant zo Slovenska. Absolvoval koncertné zájazdy v Srbsku, Čiernej Hore, Poľsku, Česku a Rakúsku, získal ocenenia na medzinárodných súťažiach v Poľsku a na Slovensku. Spoluorganizoval a účinkoval na medzinárodných festivaloch *Mosty v strednej Európe* a *Dni Európy* v Bratislave.

Ostatným významným projektom v činnosti BAZ bolo viacnásobné uvedenie *Omše D dur op. 86* od A. Dvořáka v Rakúsku a v Bratislave v spolupráci s rakúskymi umeleckými inštitúciami. Duchovné dielo v hodnotnej koncepcii dirigentky Ľ. Halovej zbor uviedol aj na koncerte **15. októbra** pri príležitosti svojho jubilea v Koncertnej sieni Klarisky, sólisticky sa predstavili členovia zboru. Účinkujúci zaujali najmä výraznou muzikalitou prejavu, aj keď v intonačnej a spevácko-hlasovej rovine sú ešte rezervy. Vzhľadom na amatérske zázemie sme však boli svedkami obdivuhodného výkonu.

Dodajme, že Bratislavský akademický zbor je neziskové občianske združenie, ktoré existuje vďaka podpore ZUŠ E. Suchoňa v Bratislave, Štátnej jazykovej školy v Bratislave a viacerých sponzorov.

PAVOL ŠUŠKA

Kongres zbormajstrov

Prehlbujúce sa snahy o spoluprácu a medzinárodnú kooperáciu nachádzajú najlepšiu odozvu v záujmových zväzoch a občianskych združeniach. Spoločný záujem je silným integračným mostom, po ktorom sa partneri nielen nájdu, ale dokážu spoločne komunikovať, najmä ak je predmetom záujmu umenie.

Ústrednou témou na komunikáciu v rámci trojdňového kongresu, usporiadanom Rakúskym zväzom speváckych zborov v dolnorakúskom Zeillerne v polovici októbra, bola zborová hudba. Jeho účastníkmi (85) boli zbormajstri amatérskych zborov z celého Rakúska, ale aj hostia z Čiech a Slovenska.

Program kongresu zahŕňal všetky oblasti zborovej praxe, od prezentácie nových, hlasovo efektívnych rozcvičiek (lektor. **M. Heptner**) a práce s vybranými zborovými skladbami, so zbormajstrami (**A. Glassner, E. Mann, M. Heptner, W. Wagner**). Súčasťou boli prednášky o zborovej tvorbe, o súčasnom stave zborového hnutia, ale aj výmena informácií o aktuálnych festivaloch a súťažiach. Samostatné bloky boli venované českej a slovenskej zborovej tvorbe a zborovej scéne, ktorú za českú stranu prezentovali **Jiří Kolař,** prezident združenia českých zborov (Súčasné zborové hnutie v Čechách), **Vlasta Reiterrerová-Benetková**, muzikologička (Význam a podiel českých zborov na vývoji českej hudby).

Autorka tohto príspevku predstavila výber zo slovenskej zborovej tvorby so zvukovými ukážkami (skladby A. Moyzesa, E. Suchoňa, D. Kardoša, Z. Mikulu, L. Burlasa, I. Zeljenku, P. Cóna, I. Szeghy a I. Hrušovského).

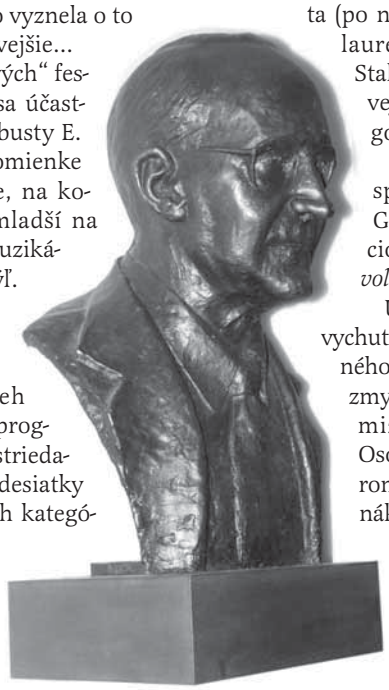
O rôznorodosti, úrovni a umeleckej kvalite slovenských a českých skladateľov sa mohli účastníci kongresu presvedčiť aj na koncerte. Z českej republiky sa predstavil **Ženský spevácky zbor Iuventus Paedagogica** Univerzity Karlovej z Prahy so zbormajsterkou **Ivanou Štíbrovou**, ktorý pripravil reprezentatívnu ponuku zo zborovej tvorby B. Smetanu, A. Dvořáka, J. Suka, B. Martinů, Z. Lukáša, J. Temla, O. Máchu a Z. Lukáša. Na ich vynikajúci výkon nadviazal slovenský zástupca, vysokoškolský miešaný zbor **Technik** z Technickej univerzity v Bratislave s umeleckým vedúcim a zbormajstrom **Jurajom Jartimom**. Ich program bol prierezom slovenskej zborovej tvorby od M. Schneidera-Trnavského, cez skladby E. Suchoňa *Keď sa Slovák preč do sveta uberal*, *Bodaj by vás, vy mládenci čerti vzali*, Cikkerovu *Na kamenečku sedela*, interpretačne náročný *Tempus* od Petra Cóna, pôsobivú skladbu J. Jartima *Prešporská kasáreň* a Šmídovu žartovnú *Pálenočku*. Búrlivý, dlhotrvajúci potlesk publika patril bratislavským technikom, ktorí popri hlasovej kultúre a artikulácii strhli temperamentom a zmyslom pre gradáciu diela. V konfrontácii s domácimi rakúskymi zbormi **Chorus discantus** (zborm. **Anke Höingová**) i vynikajúcim zborom **Chorus Sine Nomine** (zborm. **Johannes Hiemetsberger**) sa vytvoril priestor pre poznanie troch zborových kultúr, interpretačných špecifík ako aj skladateľských rukopisov. Zborový kongres v Rakúsku znova potvrdil, že Slovensko má čím a ako obohatiť európsku kultúru.

IRENA MEDŇANSKÁ

Úspešný PEZINSKÝ FESTIVAL

Základné umelecké školy v našej pedagogickej sústave patria zaiste k typom s najlepšie vybaveným systémom, domyslenou koncepciou. S týmto vyhlásením zaiste bude súhlasiť každý, kto prešiel terénom elementárnej umeleckej výchovy. Tieto školy akoby zázrakom za roky, desaťročia nepodľahli deštruktívnej erózii rozličných reforiem (najmä však „reforiem"), snáď naopak... Vyvinuli a etablovali sa do podoby, aká sa nemusí červenať ani v medzinárodne náročnej konfrontácii. K tomuto konštatovaniu ma priviedli v ostatnom čase nebezpečne sa dvíhajúce hlasy, ohrozujúce alebo aspoň spochybňujúce opodstatnenie a existenciu týchto učilíšť. Je to však téma vážna, hodná viac než lakonické konštatovanie... V každom prípade, pociťovala som jej naliehavosť ako príkry kontrast k podujatiu, ktorého som bola pozorovateľkou 13. a 14. novembra v Pezinku. Uskutočnil sa tu **5. ročník festivalu Eugena Suchoňa**, skvelá dvojdňová akcia, ktorá vyklíčila na pôde tamojšej ZUŠ. Pôvodne spevácka súťaž organizovaná (už od roku 1994) od roku 1998 už vo frekvencii bienále, nadobudla súčasnú podobu prehliadky úspešných adeptov, víťazov národných interpretačných súťaží, so záverečnou pointou – vyhlásením laureáta. Dramaturgia festivalu, pod ktorú sa podpísala v značnej miere riaditeľka školy Mária Vaneková, je postavená s akcentom na pripomenutie odkazu veľkého pezinského rodáka (tohto roku aj v súvislosti s jeho dvojnásobným výročím). Nie je však koncipovaná „za každú cenu", myšlienka pripomenutia, rovnako ako oslava tvorby Majstra je v programe dávkovaná vkusne, taktne, bez nadbytočného pátosu. Azda preto vyznela o to dôraznejšie a presvedčivejšie...

Popri dvoch „pilierových" festivalových koncertoch sa účastníci stretli pri odhalení busty E. Suchoňa, na pietnej spomienke na miestnom cintoríne, na komornej besede, tí najmladší na predstavení detského muzikálu v kreácii Divadla Motýľ.



Opäť sa vrátim k úvodnému konštatovaniu – a ako argument použijem priebeh oboch koncertov. V ich programe zaznelo 32 čísel, striedajúc sa vystúpili vyše tri desiatky detí rozličných vekových kategórií, z miest celého Slovenska (okrem domácej pezinskej, ZUŠ bratislavské – z Panenskej, Topoľčianskej, Karloveskej, Hálkovej, Sklenárovej, ďalej z Dunajskej Stredy, Vráblov, Modry, Prievidze, Topoľčian, Turčianskych Teplíc, Lipan, Senice, Sabinova, Košíc, Lučenca, Vrútok, Martina, Giraltoviec, Hlohovca). Ich výkony – vo vyššej, alebo vysokej miere – svedčili o stále sa zvyšujúcej interpretačnej úrovni mladých hudobníkov, posúvajúcich kritériá nielen v oblasti technického zvládnutia, ale v komplexnom hudobnom prieniku do interpretovaných skladieb. Predstavili sa klaviristi (15), hráči na zobcovej (3), priečnej (1) flaute, jeden gitarista, traja violončelisti, rovnaký počet spevákov. Zo šiestich huslistov napokon odborná porota (po náročnom zvažovaní) určila laureáta (laureátku) festivalu. Stala sa ňou žiačka Jany Spálovej zo ZUŠ Modra, Hana Zigová.

Kódu festivalu vytvoril spevácky zbor Canens (dir. Gabriel Rovňák) interpretáciou Suchoňovej skladby *Vivolávání jara*.

Účastníci a zúčastnení mohli vychutnávať dobrý pocit z vydareného podujatia, ktoré ako dôkaz zmysluplnosti práce a úsilia nemizne vo vzduchoprázdne. Osobitý obdiv patrí organizátorom. Kiež si naďalej zachovajú náklonnosť priaznivcov a sponzorov, najmä však nech im vydrží guráž a energia pre nasledujúce festivalové ročníky...

LÝDIA DOHNALOVÁ

Tirnavia SLÁVILA

Miešaný spevácky zbor ***Tirnavia*** z Trnavy si minulý mesiac slávnostným koncertom v Divadle J. Palárika pripomenul 15 rokov svojej činnosti. Po aprílovej účasti na súťaži Montreux choral festival vo Švajčiarsku bol koncert spojený so stretnutím s bývalými členmi zboru ďalším z vrcholov činnosti zboru v roku 2003.

Na prvom koncerte **22. novembra**, zbor predviedol kompozíciu *Pater noster* od Guiseppe Verdiho. V rámci večera ďalej zneli *Bagately* od Ilju Zeljenku, *Rytmus* a *Žalm 23* od Ivana Hrušovského, ktorého skladby sú v repertoári zboru bohato zastúpené. V programe ďalej odzneli *Benedictio* od litovského skladateľa Urmasa Sisaska, *Jacobin isot pojat* od fínskeho autora Pekku Kostianena a pieseň *Don Quichotte et Sancho Panca*, ktorej autorom je švajčiarsky skladateľ Carlo Hemmerling. V druhom bloku zbor interpretoval úpravy ľudových piesní: *Verbunk* od Ota Ferenczyho, *Ej, dziny dom* od Eugena Suchoňa, *Za horami, za dolami* od Jána Cikkera, s najväčšou odozvou sa stretla dynamická skladba *Išol mily* od Petra Cóna. Koncert uzavrela časť s populárnymi melódiami *Michelle* od Beatles a *Summertime* z Gershwinovej opery *Porgy and Bess*, premiéru mala skladba *Tri slová* autorskej dvojice Jána Štrassera a Deža Ursinyho. Súčasťou slávnostného podujatia bola expozícia fotografií dokumentujúcich históriu zboru, ako aj projekcia videozáznamu venovaná jeho činnosti.

Pre priaznivcov zborového spevu a zvlášť Tirnavie, ktorí sa nedostali na slávnostný koncert v divadle, pripravil zbor výber z koncertného programu, ktorý odznel **26. novembra** v trnavskej Synagóge – Centre súčasného umenia.

Miešaný spevácky zbor Tirnavia bol založený 22. januára 1988 z iniciatívy bývalých členov zboru Cantica nova, jeho dirigentom sa stal Gabriel Kalapoš. K najväčším úspechom zboru patrí 3. miesto na Grand Prix Trenčianske Teplice 2001 a 3. miesto v kategórii miešaných zborov na Eisteddfode Llangollen vo Walese 2002. V apríli 2003 sa stal dirigentom zboru jeho odchovanec Andrej Rapant, ktorý zbor priviedol k peknému 4. miestu na prestížnom festivale vo švajčiarskom Montreux.

V najbližšom období zbor pripravuje spoločný vianočný koncert s Trnavským komorným orchestrom (21. decembra) v kostole sv. Jakuba v Trnave. Obe telesá na ňom predstavia výber z oratória *Mesiáš* od G. F. Händela.

FILIP PALKOVIČ

MINIPROFIL HŽ • IGOR DOHOVIČ • DIRIGENT

- nar. 20. 3. 1973 v Prešove
- štúdiá: gymnázium Košice – 1991, Konzervatórium Košice (husle Š. Demeter)-1992, Hudobná akadémia Ľvov (husle B. Kasjkiv, symfonické a operné dirigovanie J. Luciv) – 1999, doktorandské štúdium Hudobná akadémia Ľvov – 2002
- súťaže, ocenenia: 6. medzinárodná dirigentská súťaž Cadaques Barcelona, 10. ročník súťaže mladých dirigentov EÚ, Spoleto, Taliansko
- umelecká činnosť: dirigent Opery ŠD Košice – 1997, šéfdirigent Opery ŠD Košice – 2001, hudobný riaditeľ a dirigent orchestra Musica iuvenalis Košice – 1998, člen dirigentskej asociácie Conductor´s guild, Inc. – od 1999
- vystúpenia: Česko, Maďarsko,Poľsko, Ukrajina, Taliansko, Portugalsko, Belgicko, Španielsko...

Začnime krátkym pohľadom na váš profesionálny životopis.

Po maturite na gymnáziu som nastúpil do druhého ročníka košického Konzervatória, do husľovej triedy Š. Demetera. Po roku som dostal ponuku ročného štipendijného pobytu na ľubovoľnej vysokej škole na Ukrajine, napokon z toho bolo takmer 10 rokov na Hudobnej akadémii vo Ľvove... Pôvodne som chcel pokračovať v štúdiu husľovej hry a urobiť si základy dirigovania. No prípravný ročník, ktorý som musel absolvovať, otvárali len v odbore dirigovanie. Nastúpil som teda do triedy Jurija Luciva. Po zložení diferenčných skúšok ma nakoniec prijali aj na husle, takže paralelne som študoval dva predmety, ale dirigovanie ostalo mojím hlavným odborom.

V Štátnom divadle Košice ste začali pôsobiť ešte počas štúdia na vysokej škole.

Nastúpil som v 4.ročníku vysokej školy, už predtým, roku 1997 som tu pracoval na *Nabuccovi* a o rok neskôr som „oprašoval" *Barbiera zo Sevilly*. Popri finišovaní štúdií som paralelne pôsobil v divadle...

Košická opera je špecifická nízkym vekovým priemerom členov súboru aj vedenia. Nechýbajú vám rady starších, ostala zachovaná kontinuita vývoja?

Veľmi by som privítal prítomnosť staršieho kolegu v pozícii šéfdirigenta, od ktorého by som sa mohol učiť. Keď bol hosťujúcim šéfdirigentom Marián Vach, situácia nebola optimálna, so súborom trávil menej času, než by bolo potrebné. Pre mňa ako začínajúceho dirigenta boli veľmi cenné rady a rozhovory s Borisom Velatom. Na druhej strane som viackrát v živote ocenil, že vďaka vyťaženosti v divadle som nadobudol také množstvo praktických skúsenosti, o akom moji rovesníci v západnej Európe a USA môžu len snívať. Tento postreh som si odniesol zo súťaže v Spolete, ale tiež napríklad z konferencie celosvetovej organizácie dirigentov v New Yorku v januári 2000. Po rozhovoroch so zahraničnými kolegami som dospel k názoru, že Slovensko je raj pre mladých dirigentov. Možnosť stáť sedemkrát do mesiaca za dirigentským pultom nemal ani jeden z nich. Na západe je trh presýtený. Preto po vstupe do EÚ predpokladám boom záujmu o nás. Nepôjde o finančný efekt, ale o to, aby si vytvorili repertoár. Tú istú možnosť

FOTO ARCHÍV

vidím aj pri získavaní hosťujúcich spevákov, ktorí si naštudovanú rolu potrebujú ospievať na javisku. Na to je košické divadlo ideálne.

V ostatných sezónach výrazne vzrástla úroveň orchestrálneho telesa.

V prvom rade sa orchester omladil, rozdelila a konkretizovala sa zodpovednosť, urobili sa presuny.

Robiť personálne zmeny určite nie je nič príjemné, obzvlášť pre mladého človeka.

Je to asi najťažší moment, keď sa človek dostane do pozície, kde musí rozhodovať o personálnych otázkach. Ešte viac by mohol hovoriť šéf opery Karol Kevický. Teraz sú už zásahy podstatne jemnejšie...

Košické divadlo zažilo v nedávnej minulosti náročné obdobie provizória počas rekonštrukcie historickej budovy. V tom čase sa stávalo, že herci na javisku „hrali presilovku" na divákov. Zmenila sa situácia? Naučili sa Košičania opäť chodiť do divadla?

S návštevnosťou to nie je zlé. Sú predstavenia, ktoré máme vypredané až „po strechu". Rezervy vidím v nedostatočnej systematickosti hracieho plánu, ktorý je potrebné stabilizovať, aby si naň ľudia zvykli.

Ako hodnotíte stav sólistickej zložky?

Samozrejme, narážame stále na finančné prekážky. Problémy, či speváka zaplatíme, ak zaplatíme, či to stojí zato. Úväzky sú limitované štátom. Optimálnym by bol stav, ak sa objaví dobrý spevák, okamžite po ňom siahnuť. Čo však, ak je počet úväzkov naplnený a my nemáme miesto? To sú boje...

Z čoho vychádzate pri zostavovaní repertoáru? Kde vidíte biele miesta?

... musíme vychádzať z reálnych možností súboru – sme vo veľkej miere závislí od sólistov. Ostatná inscenácia *Don Pasquale,* aj pripravovaný *Don Giovanni* zohľadňujú obsadenie súboru. Viazať naštudovanie predstavenia na hostí je náročné, neefektívne. Čo sa týka ďalších bielych miest, registrujeme dopyt po operete,no chceme predovšetkým zachovať tvár ŠD ako operného divadla. Nateraz sú v repertoári *Netopier* a *Modrá ruža*, keď dozrejú na stiahnutie, naštudujeme novú operetu, no rozširovať repertoár týmto smerom by sme nechceli.

Štátne divadlo má potenciál v košickom Konzervatóriu. Aké sú vzťahy divadla a školy?

Mnohí absolventi konzervatória našli uplatnenie v opere ŠD (Svetlana Tomová, Tatiana Paľovčíková, Michaela Várády, Lucia Knoteková, Marek Gurbaľ, Marián Lukáč, Peter Berger...). Chcel by som v budúcnosti presadiť absolventské predstavenie speváckeho oddelenia v divadle, pretože nie všetci absolventi konzervatória nájdu uplatnenie v divadle. Pre nich by boli aj malé javiskové skúsenosti zážitkom.

Niečo podobné sme realizovali so ZUŠ, žiaci naštudovali detskú operu *Brundibar* od Hansa Krásu, uviedli sme ju u nás s orchestrom, kulisami, svietením,... Štyridsať účinkujúcich detí malo obrovský zážitok a ja viem, že v živote nebudú odmietať operu.

Výchova diváka v praxi?

Teraz mám menej času, ale mám veľmi rád školské besedy. Deti pri diskusiách živo reagovali, po predstaveniach som mával krásne spätné ohlasy, listy. Snažíme sa or-

ganizovať predstavenia pre školy. Napríklad operu *Trubadúr,* ktorú mnohí považovali za príliš náročné a dejovo komplikované dielo, sme trochu skrátili, sústredili sa na dynamické miesta,doplnili sprievodným textom a o tri mesiace neskôr sme od tej istej školy mali objednávku na *Nabucca*. Deti boli fantastické, sústredené, zaujaté, zapájali sa do súťaží.

Predchádzal aj vášmu vstupu na muzikantskú dráhu podobný motivujúci zážitok?

Hudbu mi v detstve sprostredkoval otec, amatérsky dirigent, je zdrojom mojich prvých skúseností. Keď sa na seba pozerám zboku, vidím veľa jeho gest. Tu zapracovala genetika, nie škola a technika.

A kde má korene váš vzťah k opere?

Bol stimulovaný veľmi silným zážitkom. Náš profesor – šéf katedry, bol zameraný na operu. Vždy sme museli dirigovať celé dielo, aj keď komisii by bola stačila krátka ukážka. Každý ročník naštudoval jeden titul, takže keď som odchádzal zo školy, mal som v repertoári päť diel. V 1. ročníku vo Ľvove som dirigoval pred komisiou dve dejstvá z *Rigoletta*. Z možných desať bodov som získal len tri, nutné minimum pre postup do ďalšieho ročníka. Môj profesor mi na otázku, čo som spravil zle, odpovedal: „Keď chceš mať taký vzťah k opere, radšej ju nediriguj." Dva týždne som o inom nerozmýšľal. Čosi sa vo mne zlomilo. Začal som – prvý mesiac umelo, potom čoraz úprimnejšie – sedávať na hodinách spevákov. Tu sa zrodil môj vzťah k opere, pochopil som profesorove slová. Dnes by som operu nevymenil za nič iné...

Sú autori a diela, ktoré máte radšej než iné?

Ťažko vyberať. Mám rád všetko, čo je pekné a pekné sa snažím nájsť vo všetkom, čo robím. Napríklad aj *Zo života hmyzu* (opera od súčasného amerického autora Martina Kalmanoffa, premiéra v ŠD 1999) – možno som bol jediný, ale mal som tú operu rád, prežul som ju od A do Z a bola pre mňa veľkou školou. Mám pocit, že z diel, ktoré som dirigoval, mi dosť sedí Verdi, milujem Mascagniho *Sedliacku česť*, veľmi rád som dirigoval *Figarovu svadbu*, teším sa na každé dirigovanie Minkusovho *Dona Quijota*, pri ktorom som sa naučil, čo je balet. Moja vďaka patrí tiež Rafaelovi Avnikjanovi, mesiac s ním mi dal viac než všetky školy...

Máte svoj profesionálny vzor?

Každý dirigent je špecialista na čosi iné. Z tých, s ktorými som sa stretol osobne a zapôsobili na mňa, spomeniem na prvom mieste Valerija Gergieva, šéfdirigenta Mariinského divadla. Jeho vlaňajší pražský koncert s Čajkovského *6. symfóniou* a *Husľovým koncertom* so sólistom V. Repinom ostal pre mňa životným hudobným zážitkom. U Gergieva človek „neodkuká" nič z dirigentskej techniky, musí však obdivovať úžasnú charizmu a pôsobenie na hráčov...

Z vašich slov sa dá dedukovať, že emócie v hudbe a umení sú pre vás dôležité.

Veľmi dôležité. Divák musí z divadla odísť so zážitkom. Ale dôležité sú aj emócie interpretov. V opere predovšetkým sólistov. Spevák môže dať predstaveniu veľmi veľa. Ideálom sú chvíle, keď sú publikum, jama a javisko zelektrizovaní podobnou emóciou – keď preskočí iskra. Mám rád momenty, kedy aj mne za dirigentským pultom naskočí „husia koža". Na druhej strane si uvedomujem, že dirigent musí svoje emócie strážiť, aby sa mu predstavenie nerozpadlo pod rukami.

Do svojho umeleckého životopisu si od októbra môžete pripísať víťazstvo v 10. ročníku súťaže mladých operných dirigentov Európskej únie v talianskom Spolete, ktorú organizujú Nadácia F. Capuana z Ríma, Teatro Lirico Spoleto, Akademia Santa Cecilia a Akademia Chigiana. Priblížte priebeh a atmosféru súťaže.

Do súťaže, ktorá trvala tri dni, komisia na základe písomných prihlášok vybrala 27 účastníkov, do druhého kola postúpilo 8 dirigentov a do finále sme sa dostali traja: dvaja talianski kolegovia a ja. Najťažšie bolo prejsť prvým kolom. 27 súťažiacich je veľký počet, každý mal na prezentáciu 10-15 minút, čo je veľmi krátky čas na presvedčenie poroty. Pre mňa preto najväčšou radosťou bol postup do druhého kola. Tu sme mali polhodinu na prácu s orchestrom, sólistami a na predvedenie. Vo finálovom 3. kole sme dirigovali takmer celú operu, bez orchestrálnych častí, čo znamenalo polhodinu na prípravu a dvojhodinovú prezentáciu. Bol som ako posledný v poradí trochu hendikepovaný, orchester aj sólisti mali za sebou dvakrát dvaapolhodinový výkon...

Čo podľa vás najviac prispelo k vášmu víťazstvu?

Bol som určite vo výhode, že *Traviatu*, ktorá bola predmetom súťaže, mám v repertoári. Zo všetkých súťažiacich som mal asi najviac divadelných skúseností. Jeden z hlavných argumentov poroty, ktorá mi prisúdila primát, bolo, že je na mne vidno, že mám rád spevákov. Skutočne, pre mňa je prvoradé javisko. A orchester a dirigent sú na to, aby javisku pomohli, aby prispeli pohodou – tá sa potom prenesie do hľadiska. Lebo divák vníma v prvom rade javisko. Mnoho dirigentov má k spevákom formálny pracovný vzťah, iní ich berú ako nutné zlo. Ja so spevákmi pracujem rád. Porota v Spolete ma „prečítala" správne. Mám rád spevákov...

PRIPRAVILA MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

Drábske SEMINÁRE

Siedmy ročník **Drábskych seminárov** sa uskutočnil **26**. až **28. septembra** už tradične v najvyššie položenej obci na Slovensku, v Lome nad Rimavicou. Neformálne prednášky – semináre otvoril iniciátor sympatického podujatia **Ivan Parík**, ktorý študentov oboznámil s časťou tvorby Dušana Martinčeka. Tvorbu Romana Bergera, ktorý sa pre onemocnenie seminárov osobne nezúčastnil, priblížili aspoň ukážky z autorského CD *Konvergencie*. Profily dvoch českých skladateľov predniesol **Michal Košut** z Brna, sprostredkujúc tvorbu Ctirada Kohoutka, Miloslava Ištvána a záver príspevku obohatil o informácie a ukážky vlastných skladieb pre sólové husle. Zamyslenie sa nad postmodernou (nielen) v hudbe prezentovala **Zuzana Martináková,** pohľadom na umenie 20. storočia upozornila na existenciu dejín pochybnosti, resp. relativity. **Belo Felix** referoval o hudobnej pedagogike ako rozvíjaní kreativity a nie reprodukcie. Pre väčšinu účastníkov boli prekvapením nové učebnice hudobnej výchovy, ktoré predpokladajú tvorivosť najmä u pedagógov, ktorá je aj podľa B. Felixa prevažne pasívna, hoci je podmienkou pre rozvíjanie kreativity žiakov. **Marek Žabka** predniesol príspevok o významnom slovenskom muzikológovi Petrovi Faltinovi.

V rámci času určeného na prednášky, ale aj počas posedení prebiehali rozhovory na voľne vznikajúce témy. Študenti aj muzikológovia sa dozvedeli zaujímavosti z oblasti hudby, histórie a spoločnosti. Aktivity účastníkov podporovala výdatná strava, príjemné ubytovanie (oboje zdarma), ako aj prechádzky v krásnej prírode s výhľadom na Nízke a Vysoké Tatry, Poľanu, večer zase štúdium hviezdnej oblohy... Trojdňový muzikologický seminár predstavoval pre účastníkov komplexný zdroj informácií, zážitkov, ale aj regenerácie. VERONIKA BAKIČOVÁ

Rozhlasové stretnutie s *Milošom Jurkovičom*

V Slovenskom rozhlase bol 1. septembra menovaný za zástupcu šéfredaktora Rádia Devín pre hudbu, ako aj šéfa novoutvorenej Odbornej redakcie hudby Rádia Devín Miloš Jurkovič. Pri tejto príležitosti, rovnako aj v súvislosti s ďalšou zmenou vysielacej štruktúry Rádia Devín, som ho požiadala o niekoľko odpovedí:

Aké pohyby nastali v organizačnom „pavúku" hudobného vysielania SRo?

Zrušila sa doterajšia organizačná zložka *Úsek hudobných telies a agentážnej činnosti* a zriadila sa nová, s názvom *Hudobná umelecká realizácia*. Je to pendant dlho existujúcej *Slovesnej umeleckej realizácie*. Vedúcim *Hudobnej umeleckej realizácie* sa stal šéfrežisér Vladimír Valovič. Rozdiel medzi bývalým *Úsekom hudobných telies a agentážnej činnosti* a dnešnou *Hudobnou umeleckou realizáciou* je o. i. taký, že do nového oddelenia sa včlenili zvukári, čím sa konečne vyriešil istý organizačno–pracovný problém a zlepšila sa koordinácia a efektívnosť práce.

Akú funkciu v novovytvorenom organizačnom usporiadaní zastávate?

Rádio Devín má nového šéfredaktora Mariána Bančeja, ktorý má určité predstavy o jeho smerovaní. Na ich realizáciu si zvolil troch zástupcov: pre literatúru, dramatickú tvorbu a hudbu. Ja som zástupcom šéfredaktora Rádia Devín pre hudbu.

Boli ste však menovaný aj do ďalšej funkcie...

Som tiež šéfom *Odbornej redakcie hudby Rádia Devín*. Predtým boli v SRo tri hudobné redakcie: pre klasickú, populárnu hudbu a pre folklór. V novej štruktúre sa zlúčili do *Odbornej redakcie hudby Rádia Devín*. Hudobné redakcie sú aj na iných staniciach, no ich redaktori – „blokári" majú za úlohu vypĺňať hudbou najmä publicistické relácie Rádia Slovensko 1 a Rádia Regina.

Šéfovať redaktorom v takých rozdielnych oblastiach, akými sú klasická, populárna, či folklórna hudba, si zaiste vyžaduje široké znalosti. S akými pocitmi ste do nových funkcií nastúpili?

Zúročujem tu svoje životné skúsenosti ako koncertný umelec, pedagóg a organizátor hudobného života. Napriek tomu – je to dosť namáhavé a zodpovedné.

Koľkých ľudí riadite?

Je ich 21, z toho 17 redaktorov. Po mojom nástupe všetci redaktori zostali na svojich miestach, iba vedúci sa stali radovými redaktormi. Boli však vytvorené funkcie dramaturgov, ktoré v minulých redakciách chýbali. Pre klasickú hudbu je dramaturgom Igor Javorský, pre populárnu hudbu, jazz a zábavné žánre Róbert Valovič a pre folklór Rasťo Andris. Dramaturgovia sa starajú o dve interné telesá, vyslovujú sa k nahrávaniu rôznych festivalov, hudobných podujatí pre potreby rozhlasového vysielania na Devíne a odporúčajú mi na schválenie rôzne typy programov. Som dostatočne múdry na to, aby som sa s nimi radil a komunikoval s nimi.

Plánuje sa v rámci úsporných opatrení SRo aj redukcia stavu pracovníkov na hudobnom úseku?

Riaditeľ SRo sa v médiách netají istým obmedzením stavu rozhlasových pracovníkov. Od januára do apríla 2004 sa má uvoľniť z rozhlasu 90 ľudí, táto citlivá otázka sa rieši predovšetkým prirodzenými odchodmi ľudí do dôchodku.

Médiami presiakla správa, že sa uvažovalo o zrušení Rádia Devín pre malú počúvanosť. Je to pravda?

Pravdou je, že sa hľadajú cesty, aby sa počúvanosť Rádia Devín zvýšila nielen zvyšovaním kvality, ale aj ďalšími spôsobmi, medzi ktorými je aj skvalitňovanie technickej zložky vysielania a pokrytia územia jeho signálom.

Vedenie SRo ďalej schválilo materiál *Marketingová komunikácia Rádia Devín – vytvorenie Klubu Rádia Devín*. Je to myšlienka šéfredaktora Rádia Devín Mariána Bančeja, predstavuje jeden z pokusov, ako zvýšiť sledovanosť Rádia Devín. Plánujú sa aj televízne klipy o rozhlasovom vysielaní, printové vizuály, propagácia nových produktov na webových stránkach SRo atď...

Bude členstvo v Klube Rádia Devín virtuálne, alebo organizované?

Bude sa organizovať: s legitimáciou, členským príspevkom a následnými zľavami na rozhlasové koncerty, nahrávky, s možnosťou stretnutí s osobnosťami... Je to dobre marketingovo vymyslené, uvidíme, ako to zarezonuje v dnešnej uponáhľanej dobe...

Rádio Devín prešlo v ostatnom období prinajmenšom dvoma zásadnými programovými zmenami. Čo prináša posledná?

Pri jej tvorbe som nebol – čo slúži ako isté ospravedlnenie. Ani táto programová štruktúra však vzhľadom na hudbu nie je dobrá a vyžaduje si ďalšie úpravy. V snahe o zavedenie marketingových prvkov sa stalo, že napríklad popoludňajšia relácia s odľahčenou hudbou sa nazvala *Capuccino*, pritom nikto nevie, prečo. Takýchto poetických, no nevysvetliteľných pomenovaní by sa dalo nájsť viac. Iné nelogickosti: existuje 30-minútová relácia venovaná komornej hudbe. Ak napríklad nejaké sláčikové kvarteto trvá 37 minút, nemožno ho do relácie zaradiť, lebo „pretŕča" a hrať jednotlivé časti je zase neúcta k celku.

Budem sa snažiť, aby nedostatky boli po konzultáciách s hudobnými redaktormi odstránené. Ide o to, aby hudba na Rádiu Devín postupne dostala váhu literárneho vysielania. Literatúra mala v našom kultúrnom živote a tým aj vo verejných funkciách a v prezentácii vždy prednosť pred hudbou, hoci smerom k zahraničiu to bolo (a stále je) opačné.

Možno to súvisí s tým, že literáti pracujú so slovom, ktoré je všeobecne zrozumiteľnejšie než hudba – a v podaní redaktorov možno aj obratnejšie využívané.

Áno, ale treba sa usilovať, aby boli majstrovské nielen hudobné hodnoty, ale aj ich verbálne približovanie a komentovanie.

Ako to je s nahrávaním súčasných slovenských interpretov a skladieb, ktoré by mali mať o.i. aj funkciu dobového dokumentu?

Ale áno, aj keď to predtým bolo jednoduchšie. Muzikantom sa povedalo: toto sa bude hrať a tamto nahrávať. Dnes máme demokraciu, platia ustanovenia autorského zákona. Muzikanti sú dnes oveľa sebavedomejší, môžu si viac než v minulosti uplatňovať svoje práva. To je dôvod, prečo napríklad za posledné roky SRo nenahral ani minútu s orchestrom SF. SOSR nahráva, lebo to má v zmluve: ročne cca 1200 minút vrátane koncertov, ďalej komerčnú činnosť (filmová hudba, nahrávanie pre zahraničné vydavateľstvá),tretiu tretinu tvoria nahrávky pre potreby hudobnej redakcie SRo (cca 400 minút). Napríklad SOSR práve nahráva s Mirom Dvorským a Andreou Dankovou operné duetá pre našu redakciu.

V čom spočíva spomínaná komerčná činnosť SOSR?

V zahraničí vedia, že máme kvalitný orchester, nahrávacie štúdiá a veľmi dobrý realizačný tím. Ľudia, ktorí majú peniaze, to využívajú a nahrávajú u nás. Na všetky takéto nahrávky si ponechávame kompletné rozhlasové práva, teda ich môžeme nielen vysielať, ale aj ponúknuť ako výmenu medzi členmi EBU. Nahrávky domácich interpretov sú, samozrejme, pre nás finančne náročné, nielen čo sa týka techniky, štúdií či orchestra, ale aj vzhľadom na poplatky za zapožičanie notových materiálov a honoráre.

Redukoval sa v ostatnom čase počet členov profesionálnych rozhlasových hudobných telies?

Áno,v lete: OĽUN o 5 ľudí (dnes má 9 hráčov), SOSR o 7 ľudí (má 92 hráčov). Podstatné je, že sa obe telesá podarilo uchovať do budúcnosti...

Má Slovenský rozhlas pre svoje nahrávky špecializovanú predajňu, prípadne pre CD zo zlatého fondu tak, ako v minulosti?
Nie, ale má dohodu s Hudobným fondom - fondová predajňa ponúka všetky tituly Vydavateľstva Pyramída.
Čo by ste ako šéfredaktor chceli zlepšiť?
Predovšetkým prepojenie ôsmeho poschodia SR (kde sídlia naši redaktori), s hudobnou výrobou na prízemí rozhlasovej pyramídy. Aby sa vedelo o činnosti v našich telesách – OĽUN-e a v SOSR. Táto spolupráca je zakotvená priamo v novom štatúte, doteraz nefungovala. Jednou z lastovičiek tejto spolupráce je nová pravidelná relácia *Čo nového v SOSR*, vysielaná raz mesačne.
Ako vstupuje do rozhlasovej práce počítačová technika?
Nedostatočne. Jediné, v čom sa nová programová technika dobre uplatňuje, je systém Sephia, dobrý najmä na vysielanie krátkych pesničiek, pri programovaní a vysielaní drobných komorných diel – no nedá sa dobre využiť v symfonickej tvorbe. Horšie je to s počítačovou technikou vo fonotéke, kde sa programovanie zavádza pomalšie, než vyžaduje doba. Redaktori využívajú programový systém Iris, do ktorého môžu cez heslo vstupovať oprávnené osoby.
Niekedy mám pocit, že Rádio Devín venuje väčšiu pozornosť tzv. hudobným konzervám, než tomu, čo vyvoláva otázky o postavení hudby v živote našej spoločnosti.
Ak je to naozaj tak, budeme sa musieť touto témou zaoberať tak, aby sa veci zmenili. Mimochodom, existuje ešte vôbec nejaké „postavenie hudby v našej spoločnosti“ – ak máme na mysli inú, než komerčnú hudbu?
V rozhlase je evidentný trend presadzovať všade publicistiku – často i namiesto umeleckých relácií. Pritom je málo zdatných hudobných publicistov...
Nová programová štruktúra venuje pomerne veľký priestor hudobnej publicistike. Je náročné plniť požiadavky tohto novinárskeho žánru pri zaťažení hudobných redaktorov našej redakcie. Veď pripravujú rôzne typy programových blokov nielen do vysielania Rádia Devín, ale aj pre Rádio Slovensko a Rádio Regina. Postupne prichádzajú medzi skúsených hudobných redaktorov strednej generácie mladí ľudia s novými cieľmi. Je to proces, ktorý sa nedá umelo urýchliť. Napriek tomu sa redaktorom Odbornej redakcie hudby Rádia Devín väčšinou darí odvysielať aktuálne informácie vo všetkých žánroch hudby. Treba neustále pracovať na takej podobe vysielacej štruktúry, ktorá by optimálne využila schopnosti tvorcov a súčasne sa čo najviac priblížila požiadavkám poslucháčov.

PRIPRAVILA TERÉZIA URSÍNYOVÁ

Na soirée v Mirbachovom paláci sa **24. októbra** s programom zostaveným z operných árií a duet (G. Puccini, G. Rossini, V. Bellini, G. Verdi, F. Cilea a L. Janáček) publiku predstavili sopranistka **Mária Porubčinová** (vpravo), český tenorista **Ladislav Elgr** s klavírnym sprievodom **Dany Šašinovej**. Koncert bol jednym z podujatí, na ktorých sa uviedla talentovaná mladá speváčka. K úspechom ostatného obdobia patrí aj jej participácia v programe slávnostného koncertu s názvom *Hudobný zážitok strednej Európy*, ktorý pod záštitou slovenského prezidenta Rudolfa Schustera a spolkového prezidenta Repubiky Rakúsko Thomasa Klestila prezentoval protagonistov nášho koncertného umenia.

R.

KONKURZ

Prof. Jiří Bělohlávek, designovaný umelecký riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje Konkurz do orchestra Slovenskej filharmónie

- na miesto 1. hráča na lesný roh
- na miesto 1. fagotistu
- na miesto vedúceho skupiny 2. huslí
- na miesto tutti hráča do skupiny huslí
- na miesto tutti hráča do skupiny viol
- na miesto koncertného majstra huslí.

Konkurzy sa uskutočnia v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie:

30. 1. 2004 o 14,00 h na miesto 1. hráča na lesný roh
o 18,00 h na miesto 1. fagotistu

31. 1. 2004 o 10,00 h na miesto vedúceho skupiny 2. huslí a na miesto tutti hráča do skupiny huslí
o 14,00 h na miesto tutti hráča do skupiny viol

23. 4. 2004 o 10,00 h na miesto koncertného majstra huslí
24. 4. 2004 o 10,00 h na miesto koncertného majstra huslí, pokračovanie sólovou hrou s orchestrom.

Požadované vzdelanie: Konzervatórium alebo VŠ príslušného umeleckého smeru.

Podrobné podmienky konkurzu budú zaslané prihláseným uchádzačom písomne spolu s presným dátumom a hodinou konkurzných prehrávok.

Prihlášky so životopisom zasielajte písomne alebo e-mailom do 9. 1. 2004 na adresu:

Slovenská filharmónia
Medená 3
816 01 Bratislava
e-mail: aheizerova@filharmonia.sk

Veľvyslanectvo Slovenskej republiky vo Francúzsku a Slovenský inštitút v Paríži pripravili 15. septembra koncert slovenskej hudby. Účinkovali čembalistka Marica Dobiášová a flautistaVladimír Brunner. Uviedli diela J. S. Bacha, skladby autorov pôsobiacich na Slovensku v období klasicizmu – F. P. Riglera a A. Zimmermanna, ako aj výraznej osobnosti moderných dejín slovenskej hudby Tadeáša Salvu.

o sile a jemnosti

F. X. Šalda v štúdii „Osobnosť a dielo“ vyslovil myšlienku, ktorá našu dnešnú realitu triafa rovno do srdca: *Nič tak neprezrádza a necharakterizuje úpadkové časy v umení ako fakt,že si pletú silu so siláctvom… Nechápe sa, že* ***sila a jemnosť*** *sú to isté a že nikde sa nevyskytujú oddelene,… že je to ten istý zázrak, tá istá tvorivosť a hodnota, zakaždým však rozvinutá do iného smeru: raz do výšky a druhý raz do hĺbky, raz odstredivo a druhý raz dostredivo… Najmä sa nechápe, že jemnosť nie je ani slabosťou, ani umdlenosťou, že to nie je nič záporné, ale že je to sám klad a sila… Úpadkové časy stratili zrak, videnie celku a tým pokoj a istotu, radosť a hru… Úpadkové časy sú zadychčané, kŕčovité a vonkajškové. Rozbili život, jeho tajomnú jednotu, rozbili ho na mŕtve úlomky a mŕtve črepiny, a teraz sa dusia a zápasia pod nimi…*

Šaldova doba a jej reflexia sa môžu tej našej zdať vzdialené, tým skôr, že k črtám úpadku zvyčajne patrí aj neschopnosť zachytiť jeho príznaky, nespoznávať vlastný obraz v zrkadle histórie, vnímať ho ako niečo celkom odťažité. Ale sme dnes skutočne iní?

Napriek všeobecne prevládajúcemu siláctvu (ktoré si veru stále pletieme so silou) sa mi dnešný človek vidí krehký a neistý; príliš nápadne sa jednou rukou oháňa svojím právom na slobodu, druhou pokrytecky zakrýva a zháša plamienok osobnej zodpovednosti… Americká beatnická poetka Anne Waldmannová, ktorá v duchu odkazu Allena Ginsberga šíri myšlienku spojenia západnej a východnej tradície básnického umenia, to vidí takto: *Keď sa veci stávajú psychologicky náročnými, ľudia sú oslabení a* ***začína vládnuť vôľa*** (zdôraznil J. H.), *je čoraz menej priestoru na diskusiu a zatemňuje sa myseľ. Ohlupovanie, ktoré vidíte v televízii, aspoň teda v mojej zemi, tá infantilizácia spoločnosti, je toho súčasťou. Každý je tam vnímaný ako dieťa, ktoré musí ísť spať, upokojiť sa, vziať si prášok. To je jedna stránka. Na druhej strane je tu ten nekonečný hlad. Tá chtivosť. Mať stále viac a viac. O koľko viac peňazí ešte môžu chcieť? Na to sa musíte spýtať. A prečo? Čo je to za životný štýl, ktorý toľko stojí? To je nejaký šialený, dravčí reflex, zrelý pre psychiatra,* ***niečo, čo sa vymklo kontrole****…* (Literární noviny, 33/2003)

Waldmannová zrejme nemá na mysli konštruktívnu vôľu človeka, ktorá mu prichádza na pomoc, keď pod ťarchou existencie ochabuje; naráža na tlak – zadanlivo bezmenný, anonymný – ktorý zvonka, ale určite aj zvnútra, z temnôt nevedomia zaplavuje ľudskú bytosť všade tam, kde skutočná, vitálna sila degeneruje. A práve tento rakovinový proces všade okolo nás metastazuje a destabilizuje aktívny, z radosti klíčiaci a späť ku nej sa kloniaci život. Veci sa „vymykajú kontrole“…

V bulletine Francúzskeho inštitútu (apríl-október 2003) som našiel text kunsthistoričky Evy Trilecovej, ktorým sa snaží charakterizovať tvorbu mladého výtvarníka: ***Martin Gerbóc*** *sa priatelí s paradoxom a konfiškuje extrémy s obľubou zberateľa kuriozít. Leptá obrazmi preplnenými vulgárnou oplzlosťou. Predávkovaný beznádejou, že podstata ľudí sa zmení. Pochybuje o VIERE, ale Katka, Jana a tie ďalšie svojou spôsobilosťou nechať sa ponižovať lžou, ktorú spasí lož, si ho získali. Svet jeho obrazov je výnimočne ničotný, vysilený beznádejou a ukájaním pudov. Patologický vzťah k násiliu, zhmotnený preplnenou spleťou výmyslov a klebiet, dojmov, rozporuplných obrazov špekulatívneho humanizmu, prostredníctvom vyjadrovacích prostriedkov… komixu, porna, MTV si vynucuje pozornosť a stanovisko..*

Videl som Gerbócove obrazy: vypovedajú o čomsi inom. Áno, sú drsné a neľútostné, rozhodne však nie sú ničotné, ani „vysilené beznádejou“, tobôž nie „vulgárne oplzlé“… Niekto tu so mnou manipuluje cez falošnú, zámerne a bombasticky senzáciechtivú interpretáciu skutočnosti…

Príkladov nanášania bulvárneho mejkapu na tvár javov a vecí v podstate seriózných a viacvrstvových sa dnes človek nedopočíta. Prevládajú tri základné typy: sexuálno – pornografický, zapáchajúco – nihilistický alebo infantilno – „mlaďasovský“ (typu: Sleduj svoj smäd!, či: Odviaž sa – neviaž sa!). Zaráža ma, že toto ladenie myslenia na strunu pudového inštinktu sebapresadzovania „cez mŕtvoly“, záhuby, špiny, pokleslosti, fascinácie abnormalitou preniká aj do sféry „vyššej kultúry“. O slávnych tvorcoch sa dočítame, že mali pedofilné sklony, týrali svoju rodinu, opíjali sa, kolaborovali s vrchnosťou – zlomyseľné a silácke vyhľadávanie slabostí a slabôstok silných sa príznačne zvykne maskovať ako snaha „odhaliť pravdu“, dopátrať sa konečne toho, „ako to naozaj bolo“… Pritom skutočný výdaj sily a energie, výkon imaginácie, intelektu v tvorbe, diele je zámerne marginalizovaný, zbavený svojej prirodzenej hierarchickej nadradenosti nad nespracovaný a nereflektovaný „reál“, nad banalitu… Je to malosť a potuteľné siláctvo veľmi príbuzného typu ako plytká arogancia zbohatlíckej smotánky, ktorá sa nám pripomína opancierovaným luxusom a snobistickým manierizmom životného štýlu, názorov a postojov…

Vidíme to všetci. Viacerí si o tom myslíme to isté. A predsa sa siláctvu darí vegetovať v žiari reflektorov. Odkiaľ sa berie elektrina, ktorá ich zažína? Obávam sa, že boom úpadku a násilia má korene v nedostatočnej sile, ale aj nedostatočnej jemnosti a citlivosti tých, ktorí sa do jeho obrazov, ikon a modiel nevedome, nepriznane projektujú. A môžu pritom vyzerať ako stelesnenie serióznosti – trebárs podnikateľskej či bankárskej, ale aj žurnalistickej, či dokonca „umeleckej“. Či nie sú priestorom na takúto projekciu vnútorneho, potenciálneho zla každého z nás zlomyseľná pseudokritika, uštipačná pseudoinformácia, potuteľný bulvárny úškrn, „prsknutie blatom“ spoza chrbta, jedovatá klebeta, nadutá sebaštylizácia? Šaškovia na scéne sa pohybujú len vďaka energii, ktorú im udeľuje naša vlastná nedôslednosť a dvojtvárnosť. Sú našou sebaprojekciou; vďaka nej nemajú núdzu o obecenstvo – bez nej by dávno ležali na kope ako nahé figuríny v zrušenom výklade…

Úpadkové časy, hovorí v spomínanej štúdii F. X. Šalda, *vložili svoj súd z vlastných rúk do rúk cudzích, z vnútra do vonkajška, a tým stratili umenie, pretože celé umenie spočíva práve v tom a v ničom inom:* ***v úcte voči sebe…*** Keďže verím, že umenie je výrazom života, nemám, čo by som dodal…

JURAJ HATRÍK

Jazz, vážna hudba, world music, folk/country, blues na CD, DVD, DVD-AUDIO, SACD, VIDEO
WHEN THE Mjuzik STARTS, IT'S GONNA DRIVE ME CRAZY
všetko na
www.mjuzik.sk
prevádzkovateľ: Divyd, Bartókova 6, 811 02 Bratislava, www.divyd.sk

ROZHOVOR

Musica Aeterna

Opäť vstúpime za múry majestátnej Bratislavskej Reduty. Popri orchestri Slovenskej filharmónie, Slovenskom filharmonickom zbore, komorných súboroch – Slovenskom komornom orchestri Bohdana Warchala, Moyzesovom kvartete, tu sídli súbor nezvyčajný svojou estetikou, zameraním, špecializáciou. Ansámbel, ktorý už 30 rokov vstupuje do nášho vedomia a presviedča nás kvalitou interpretácie, odkrývanými hodnotami z histórie hudby... Musica aeterna.

... Treba poslúchnuť historický príkaz „Jedz“, aj keď to vyzerá cudzie a nečisté. Čo je zvládnuté a asimilované – je naše. Čím viac prijímame, tým väčšiu možnosť máme vysloviť to najvlastnejšie. Hlásme sa preto k tradícii a nebuďme jej nepriateľom, zjednoťme sa s ňou v mene budúcnosti... Pred opačným postupom nás varuje nápis nad Michalskou bránou: Omne regnum inse ipsum divisum, desolalitur! (Každá vnútorná rozpoľtená ríša bude zničená) ...

Ján Albrecht: *Spomienky bratislavského hudobníka*

Súbor Musica aeterna prvýkrát verejne vystúpil 31. júla 1973 na nádvorí bratislavskej Starej radnice v obsadení Agneša Janovičová a Ján Gréner – husle, Zuzana Jarabáková a Ján Albrecht – violy, Viera Braunová – soprán, Dana Luknišová – alt. Zakladateľ a umelecký vedúci telesa prof. Ján Albrecht túžil ľuďom sprostredkovať zabudnutú hudobnú krásu dávnych storočí. Základy svojho súboru postavil na precíznej muzikologickej aj muzikantskej práci a ľudskom kontakte. Jeho duchovné dieťa so symbolickým menom sa vyvinulo do podoby profesionálneho barokového súboru, ktorý je hodnotený domácimi i zahraničnými odborníkmi ako najlepší svojho druhu v krajinách bývalého východného bloku. Okrúhle narodeniny ansámblu Musica aeterna umocňujú vedomie jeho významnosti, vzácnosti ako aj kultúrneho odkazu Jána Albrechta. K tridsiatemu výročiu prinášame tri rozhovory – s umeleckým vedúcim **Petrom Zajíčkom**, so stálou sólistkou **Kamilou Zajíčkovou** a s najstarším, zakladajúcim členom súboru **Jánom Grénerom.**

... súbor v začiatkoch... – s J. Albrechtom.

Foto archív

Peter Zajíček

Členom komorného orchestra Musica aeterna ste sa stali roku 1975. Získala a vtiahla vás doň neopakovateľná osobnosť Jána Albrechta... S akými nádejami ste prichádzali do mladého súboru? Ako cieľavedomému mladému hudobníkovi črtali sa vám s telesom tvorivé plány, perspektívy?

V dobe môjho príchodu to bolo asi opačne – súbor vkladal nádeje do mňa... Musica aeterna hľadala vhodného kandidáta a Ján Gréner oslovil mňa. Bola to pre mňa výzva – spoznával som atmosféru albrechtovskej spoločnosti, hudbu, ktorú som dovtedy nepoznal. V tom čase sme sa v súbore striedali pri vedúcom pulte, čo mi umožnilo uplatňovať vlastné pohľady na interpretované dielo. Príležitostné vedenie súboru na koncertoch mi poskytovalo určité nádeje, že by som mohol prispieť niečím osobitým, čo by mohlo poslucháčov zaujať. Vtedajšie obsadenie súboru sa pomerne často menilo, hudobníci odchádzali, prichádzali a ja som sa postupne posúval z miesta posledného na post prvého huslistu. Rotácia na vedúcom mieste časom ustala a Hansimu Albrechtovi sa zdalo, že som vhodný adept na pozíciu koncertného majstra. Kredit bol však stále v jeho rukách...

Musica aeterna sa zrodila z Hansiho lásky k stredovekej a barokovej hudbe. Neskôr mala vo svojom širokom repertoári hudbu 13. až 18., dokonca aj 20. storočia. Čo bolo hlavným impulzom pri vašom rozhodnutí orientovať súbor na interpretáciu hudby 17. a 18. storočia?

Dnes v koncertnom živote pociťujeme a vidíme, že univerzalizmus je na ústupe. Špecializácia prináša hlbšie poznatky, lepšie výsledky a zodpovednejší prístup k autorom a ich dielam. Musica aeterna sa v druhej polovici 80. rokov rozhodla, že bude hrať na dobových nástrojoch, s čím súvisí aj ich adekvátne obsadenie. Odvtedy sa repertoár súboru pohybuje v rozpätí 150 rokov. Na rozhraní baroka a klasicizmu sa trochu mení ladenie, nástroje sa však ešte veľmi neodlišujú, na rozdiel od predbarokovej alebo ranoromantickej hudby, kedy sa v nástrojoch a v ich obsadení objavujú podstatné zmeny.

Pre špecializáciu súboru je určujúci aj rozsah problematiky hudby baroka a klasicizmu. Musíme rozlišovať interpretačné štýly, maniery, špecifiká a pod. medzi barokom a klasicizmom, a potom ešte detailne v rámci týchto období...

Akým smerom hodláte perspektívne orientovať repertoár súboru?

Osobitý priestor ponechávam predovšetkým objaveným skladbám, alebo skladbám, ktoré si zaslúžia výnimočnú interpretačnú pozornosť (napr. diela J. A. Bendu). Z dramaturgického hľadiska mám v rámci celkov najradšej ideové príbuznosti medzi skladbami, alebo diela viažuce sa ku konkrétnym príležitostiam. Bolo by dobré, keby si spoločnosť všimla súvislosti, to, že určité dielo má zmysel len v spojení s určitým sviatkom, pre ktorý bolo napísané. Ťažiskom repertoára bude naďalej 17.-18. storočie...

Okrem Hansiho Albrechta a vás, ktoré osobnosti výraznejšie ovplyvnili formovanie interpretačného štýlu súboru?

V našich začiatkoch som obdivoval najmä interpretáciu Reinharda Goebela a jeho súboru Musica Antiqua Köln, ale aj ďalšie ansámble s výraznou interpretáciou. (Výrazná interpretácia – od prvej noty, od prvej pauzy je to, čo zdôrazňujem v praxi aj v pedagogickom procese...)

V oblasti francúzskej hudby, ktorou sme sa začali zaoberať ako prvou v duchu poučenej interpretácie, to boli najmä Marc Ecochard a Philippe Beaussant, ktorí pre súbor urobili najviac. Dozvedeli sme sa to, čo nám nikto predtým nepovedal, pretože francúzska hudba sa tu týmto spôsobom a v tom duchu vôbec nepredvádzala. Neskôr sme spolupracovali s francúzskymi dirigentmi a hudobníkmi na ich projektoch, čo posilnilo v našom súbore „francúzskeho ducha“.

Pri významných hosťoch z Anglicka, akými boli napr. J. Holloway, A. Parrott, Ch. Medlam alebo J. Toll sme zasa napríklad zistili, koľko pozornosti vyžaduje hudba Purcella, aby jeho dielo zahalila tajomná „londýnska hmla“...

... PO JUBILEJNOM KONCERTE.
FOTO ARCHÍV

Komorný orchester je citlivým ľudským spoločenstvom. Čo všetko musíte podstúpiť a dodržiavať, aby ste vytvorili podmienky pre harmonický kolektív?

Sú rôzne pohľady. Jeden z možných proklamuje toleranciu a liberalizmus, keď každý hovorí a uplatňuje svoj názor. Pri druhom – autokratickom, musí vedúci zobrať všetku zodpovednosť vrátane kritiky na seba. Prvý neprináša veľké úspechy, lebo nie je cítiť rukopis lídra, druhý je viac zaužívaný a spoločensky akceptovaný. Musica aeterna je spoločenstvom hudobníkov, ktorí diskutujú o jednotlivých zložkách kompozície, ale konečnú pečať jej dáva umelecký vedúci, ktorý je zodpovedný za „chod“ a profil súboru. Našou snahou je vyjadriť vlastné hudobnícke postoje a presvedčenie. Osobne preferujem profesionálny prístup, orchester prirovnávam k armáde umelcov s povinnosťami smerujúcimi k spoločnému cieľu a umeleckému dielu. Z tohto hľadiska je najdôležitejšie udržiavať súbor v dobrej interpretačnej kondícii, v racionálnej pracovnej atmosfére a predovšetkým obhajovať povinnosť v dodržiavaní dohovorených pravidiel, ktoré nás napokon robia slobodnými.

K dlhoročným, stále aktuálnym problémom súboru patria financie, dorast, kultúrne povedomie slovenskej laickej i odbornej hudobnej verejnosti. Ako sa vám javí vývoj v týchto oblastiach?

V oblasti financií si netrúfam nič odhadnúť, ale nie som skeptik. Som realista, ktorý prechováva nádej, že Európska únia prinesie aj zodpovednosť voči slovenským kultúrnym pamiatkam, čo sa, ako dúfam, odzrkadlí vo vydavateľskej, koncertnej a organizačnej aktivite.

Stav v oblasti dorastu nie je uspokojivý. Mojou snahou a ambíciou je vytvoriť priestor na oboznamovanie študentov na odborných školách s interpretáciou starej hudby, aby mohli adepti oveľa kompetentnejšie nastúpiť do špecializovaných súborov hrajúcich starú hudbu. V Bratislave je už dosť povolaných ľudí, ktorí by mohli vyučovať hru na dobových nástrojoch.

Na našom kultúrnom povedomí je stále čo zlepšovať, najmä v zmysle zdravého sebavedomia. Tak ako sú známe napr. vplyvy poľskej kultúry na poetiku Telemanna, hornouhorské, teda aj tie z územia dnešného Slovenska, zasa na viedenských autorov... Máme veľa cenných pamiatok...

Obdobie 90. rokov znamenalo pre súbor – osobitne v oblasti nahrávania – priaznivú vlnu, ktorá však úmerne s blížiacim sa koncom storočia klesala. Posledná nahrávka je z roku 2000... Čo spôsobilo pokles vašej nahrávacej činnosti?

Podobný pokles cítiť všeobecne v celej Európe a jeho príčinou je ekonomický faktor. Trh je tak zaplnený, že vydavatelia musia uvažovať, ktorým smerom sa budú uberať. Stará hudba je často iba „ornamentom“ vydavateľstva, kým ekonomický efekt zabezpečujú zábavné žánre a tzv. „konzumná hudba“.

Niektoré súbory majú svoje nahrávacie spoločnosti. Ako je to vo vašom prípade?

Začali sme spolupracovať s pánom Zbyňovským z firmy Slovart Records, ale naše projekty brzdia financie. Ešte väčší problém je s distribúciou...

Mojím snom je antológia slovenskej hudobnej minulosti, ktorá sa pomerne úspešne rozbehla s tematickým CD *Hudba z mesta Trenčín* (2000). Ďalšie „hudby“by mali byť z Bratislavy, Trnavy, Podolínca a iných miest, kde sa zachovali výrazné hudobné pamiatky. Verím, že aj tieto projekty raz budú aktuálne, a to skôr než bude neskoro, pretože je to otázka medzinárodnej kultúrnej prestíže.

Zahraničné kontrakty?

Zo zahraničia dostávame príležitostné ponuky. Pre Francúzsko máme napríklad nahrávať francúzske balety, toto CD má byť akousi antológiou pre tanečníkov, ďalšou nahrávkou má byť komplet Telemannových koncertov pre chalimeaux (šalmaj)...

Musica aeterna obohatila hudobný život Bratislavy aj o také atraktívne projekty, akými boli francúzsky barokový balet na dvore Ľudovíta XIV. alebo melodrámy J. A. Bendu. Plánujete s podobnými podujatiami pokračovať aj v budúcnosti?

Áno. Budúci rok by sme v rámci BHS mali vystúpiť s tanečným súborom Le Compagnie L'Eventail, s ktorým sme už v Bratislave predviedli francúzsky barokový balet. Tentokrát ide o vynikajúce dielo Ch. W. Glucka – balet *Don Juan*. Choreografiu a tanečné naštudovanie bude mať opäť na starosti umelecká vedúca a členka súboru Marie Geneviève Massé, ja povediem orchester.

V spolupráci so SND sme mali predviesť Händelovu operu *Alcina*. Z realizácie niekoľkých opier v zahraničí máme skúsenosti aj s renomovanými spevákmi. V prípade bratislavského uvedenia barokovej opery by to bol vskutku veľký krok vpred. Podľa konečného rozhodnutia však vraj opera nebude predvedená s dobovým inštrumentárom, čo sa mi nezdá celkom pochopiteľné v pokročilom veku európskej kultúry. Je mi to ľúto, prvýkrát sme sa mohli dostať v tomto žánri na vyššiu úroveň. Škoda...

Aké perspektívy súboru vidíte v spoločnej európskej kultúre?

Našou úlohou v tomto kontexte bude zvýšiť úsilie o prezentáciu slovenskej hudobnej minulosti prostredníctvom nahrávok a kon-

certov v zahraničí s akcentom na pôvodné diela zachované v slovenských archívoch, rovnako diela anonymné, ktoré nesú znaky vysokej hudobnej kvality. Integrácia v tomto prípade neznižuje náš záujem o domáce pramene, naopak, podporuje myšlienku výrazného záujmu o našu hudobnú minulosť. Musica aeterna by sa tiež mohla stať médiom prinášajúcim nové hudobné podnety v celoeurópskom hudobnom kontexte na báze spolupráce so zahraničnými sólistami, dirigentmi a muzikológmi.

Kamila Zajíčková

Do súboru ste prišli o dva roky neskôr ako váš manžel Peter Zajíček. Čím si vás Musica aeterna získala, že ste zotrvali až do dnešných dní?

Po ukončení štúdia na VŠMU som veľmi chcela spievať v českom vokálnom súbore Pražskí madrigalisti, ktorý viedol Miroslav Venhoda. Naša korešpondencia bola krátka a nedopadla slávne. Bez toho, aby si ma pán Venhoda vypočul, odpísal mi a odporučil, aby sme si vytvorili podobný súbor na Slovensku. V súbore Musica aeterna bol vtedy môj odbor obsadený a tak som čakala na zázrak, ktorý sa udial v roku 1977 – sopranistka V. Braunová odišla a keďže všetci vedeli o mojej dlhoročnej túžbe spievať v tomto ansámbli, pozvali ma spolupracovať. Môj splnený sen bol dostačujúcim dôvodom zostať v súbore. Navyše, keď nás pričlenili k Slovenskej filharmónii, veľmi dobre som si uvedomovala svoju zodpovednosť, ktorá ma zaväzovala podať vždy perfektný výkon, ako aj výsadu oproti ostatným kolegyniam, ktoré nemali možnosť pravidelne spievať koncertný repertoár s takým renomovaným orchestrom ako je Musica aeterna.

Aké klady a zápory prináša pozícia sólistky v barokovom súbore z hľadiska interpretácie a repertoáru?

Musica aeterna má pre mňa tiež funkciu výborného hlasového pedagóga, pretože pozorným muzikantom v súbore neujde ani najmenší detail pri mojej interpretácii skladby, čo ma vždy stimuluje ku kvalitnejšiemu výkonu a pomáha mi zároveň udržiavať hlasovú hygienu. Roky som hrala na husliach, čo mi dnes veľmi pomáha hlavne pri čistej intonácii a rýchlom štúdiu nových skladieb. Je všeobecne známe, že na našich koncertoch si málokedy vypočujete dvakrát to isté dielo. To znamená, že študujem stále nové skladby a uvádzam ich takmer vždy premiérovo, je pre mňa veľkým privilégiom interpretovať skladby, ktoré ešte nikto nepočul, nenahral a nespieval. Nikto ma nemôže s nikým porovnávať a tak berie moju prvú realizáciu diela ako model. Z tohto hľadiska považujem svoju profesiu aj za objavnú. Dôležitý faktor pri výbere žánru zohral aj môj naturel a hlasové dispozície.

Máte hudobnícky sen v spojení so súborom Musica aeterna?

Áno, zažiť ešte veľa krásnych koncertov a nahrať veľa krásnej hudby na CD. To ale tiež znamená nájsť láskavých sponzorov, ktorí by venovali svoju priazeň a peniažky na ušľachtilú a správnu vec! Pre interpretov je veľmi dôležité, aby ich úsilie a snaha nezapadli do zabudnutia, ale aby žili ďalej aj vo forme nahrávok.

Ján Gréner

Z pôvodnej zostavy ste ostali jediným zakladajúcim členom súboru Musica aeterna. V albrechtovskom dome ste však muzicírovali ešte pred vznikom súboru, od svojich 15 rokov. Hansi Albrecht vás zasväcoval do tajov hudobného a kultúrneho života...

Keď som prišiel roku 1968 z Brezna na bratislavské Konzervatórium, zoznámil som sa s profesorom Albrechtom, čo bolo určujúce pre celý môj nasledujúci muzikantský život. Vďaka jeho schopnosti podchytiť bujarých adolescentov, usmerniť ich pre ušľachtilejšie ciele, než aké by ich mohli uprostred nástrah života veľkomesta napadnúť, postupne som začal inklinovať k starej hudbe (i predbarokovej), ku komornej hudbe. Priľnul som k albrechtovskému domu preslávenému tradičným domácim muzicírovaním, miestu, kde sa stretávali kultúrni ľudia nielen z hudobného prostredia, no najviac k Hansiho charizmatickej osobnosti, v ktorej sa spájali hudobné, estetické a výtvarné vedomosti, pedagogická láskavosť, ľudská nezištnosť, filozofický nadhľad a úžasný vtip a humor. Napriek tomu, že som sa na nedostatok pedagogických osobností počas štúdií na konzervatóriu a VŠMU (A. Móži, J. Skladaný, J. Pragant) nemohol sťažovať, práve vďaka Hansimu som si vybral svoje neskoršie povolanie, možno i poslanie.

S vaším dlhoročným pôsobením v súbore sa spájajú nielen radosti, ale aj strasti súvisiace s dlhoročnou existenčnou neistotou. Napriek tomu vaše výsledky boli adekvátne vysokému pracovnému nasadeniu. Čo vás motivovalo?

Počas nášho umeleckého putovania našťastie prevládali radosti a úspechy nad strasťami. Počiatočné nadšenie zo spoločného muzicírovania, z objavovania a čoraz hlbšieho spoznávania gotickej, renesančnej a barokovej hudby prerástlo do odhodlania pokračovať v začatej ceste na profesionálnej báze. Motiváciou bola určite láska k tejto hudbe, viera a nádej, že raz budeme môcť aj v zamestnaní robiť to, čo nás tak vzrušuje a bytostne zaujíma.

Komplikovanejšia situácia nastala po ukončení štúdií – každý sa zamestnal niekde inde. Zladiť termíny skúšok, koncertov, zájazdov a nahrávok bolo čoraz náročnejšie. Nie všetci vydržali čakať v neistote, skúšať po nociach v Hansiho byte, či obetovať svoj súkromný život v prospech súboru. Tu chcem poďakovať najmä Marici Dobiášovej a manželom Zajíčkovcom, ktorých podnes neopustil duch Hansiho idealizmu.

Prekonávanie existenčných prekážok, seba samých, trvalo dlhých 13 rokov...

Dnes už ani sám neviem, kde sme našli spolu s Petrom Zajíčkom toľko odolnosti a vytrvalosti... Žiadosť o inštitucionalizáciu súboru sme podali na ministerstvo kultúry roku 1979, no k nášmu začleneniu do zväzku Slovenskej filharmónie z rôznych príčin oficiálne prišlo až roku 1986. Z tohto obdobia súboru spomeniem radšej tie pozitívne udalosti a osobnosti, ktoré kladne ovplyvnili naše snaženie. Z množstva koncertov, nahrávok a zájazdov do roku 1986 vyzdvihnem štrnásť vystúpení na Kube a v Mexiku roku 1983. Bol to fantastický zájazd, zorganizovaný ministerstvom kultúry, vrele prijatý tamojším publikom a kritikou. (Mexická televízia každý deň vysielala Godárove *Hajdúcke tance*, ktoré si vybrala ako zvučku pre reklamu celého cervantinovského festivalu). Ohlas po turné nám pootvoril dvere aj doma a bol pre nás veľkým stimulom. Pri inštitucionalizácii nás podporili a najväčšia vďaka patrí Táni Okapcovej (z MK), Otovi Ferenczymu (zo Zväzu slovenských skladateľov) a Dušanovi Rollovi (z Úradu vlády). V tom neľahkom období nám dobre padla každá pomoc a morálne povzbudenie...

Musica aeterna mala takmer od začiatku profesionálne parametre. Za 30 rokov sa vypracovala na špecializovaný ansámbel, vysoko oceňovaný doma aj v zahraničí. Ako vnímate smerovania a nesporný kvalitatívny rast súboru?

Účasť na renomovaných svetových festivaloch (Mexiko, USA, Nemecko, Holandsko, Španielsko, Taliansko, Francúzsko, Rakúsko, Švédsko, Dánsko, Belgicko, Monako, Švajčiarsko...), ocenenie nahrávky *12 Concerti grossi* od G. Muffata cenou Diapason d´Or, či pozitívne ohlasy u kritiky doma a v zahraničí (napr. vo Francúzsku označujú MAE za najlepší súbor starej hudby vo východnej Európe) sú pre nás veľkou morálnou satisfakciou a zároveň výzvou nepoľavovať v úsilí o udržanie dosiahnutých pozícií. Pri 30-

POKRAČOVANIE NA STR. 21

KONCERTY

slovenská filharmónia

Po prvý raz som v rámci 55. koncertnej sezóny navštívil cyklus N **24. októbra**. **Orchester Slovenskej filharmónie** pod vedením **Rastislava Štúra** mal na programe pôvodnú slovenskú tvorbu (Dibák, Suchoň, Malovec). Dibákovu *Filharmonickú predohru op. 64* som doposiaľ nepočul, pozorne som si preto prečítal anotáciu Antona Viskupa, ktorý toto skladateľovo dielo predstavil návštevníkom abonentných koncertov kladne. Žiaľ, skutočnosť bola diametrálne odlišná. Živej znejúcej hudbe chýbala akákoľvek hravosť, radosť z tvorenia, či elegancia. Prevládala skôr strohá akademická práca, bez tvorivého zaiskrenia, bez strhujúceho nápadu, ktorý by sa prihovoril svojou neopakovateľnosťou, osobitým charakterom a následne aj fantazijnou prácou. Pritom interpretácia bola zvládnutá profesionálne. Nemožno jej nič vyčítať.

Suchoňova *Symfonická fantázia na BACH pre organ, sláčikový orchester a bicie nástroje ESD93* zapôsobila na mňa ako duchovný balzam. Je to skutočná fantázia, plná napätia a nežného poláskania. Organový part skvele zvládol **Stanislav Šurin,** ktorý pochopil, že Suchoň poňal v tejto hudbe organ ako nedeliteľnú súčasť symfonického a fantazijného hudobného toku. Ak sa dnes táto skladba nedostala na európske pódiá, je to len naša vlastná nemohúcnosť plnohodnotne sa presadiť. Suchoňova *Symfonická fantázia* má všetky atribúty neopakovateľnej kompozičnej imaginácie: modálne a chromatické hudobné myslenie vnáša do tematickej práce s menom Bacha úplne nový tvorivý rozmer. Dirigent R. Štúr potvrdil, že nám rastie na Slovensku nová dirigentská osobnosť. Hudbu E. Suchoňa dokázal rozohrať do nesmierne bohatých dramatických a farebných kontrastov. Bol to jediný ozajstný veľký umelecký zážitok večera.

STANISLAV ŠURIN
FOTO ARCHÍV

Potom nasledovala *Symfónia č. 2* od Jozefa Malovca, ktorá bola pre mňa veľkým rozčarovaním. Žiadne vzletné myšlienky verbálneho charakteru nemôžu nahradiť príťažlivosť hudobnej myšlienky, duchovný rozmer fantázie. Malovcova fantazijná práca v zmysle horizontálnej i vertikálnej následnosti je tu, žiaľ, málo vynaliezavá. Nepretržitý sled ascendenčných a vzápätí descendenčných intervalových figurácií (vo všetkých častiach symfónie) vnášajú do hudby akúsi naprogramovanú schému, ktorá sa donekonečna opakuje. Táto hra intervalov, či intervalových konfigurácií pôsobí v 30-minútovom diele nesmierne únavne. Vzniká dojem nekonečnej jednofarebnosti, šedivosti. Celkový obraz dotvára absencia výraznejších tempových kontrastov. Možno bolo zámerom skladateľa načrtnúť v istom zmysle asketickú výpoveď. No v každej askéze musí byť prítomný prvok odriekania – dynamický vnútorný boj so sebou, s vlastnými pokušeniami a s nástrahami. Malovcova meditatívnosť nemá rovinu meditatívnosti ako výsledku vnútorného zápasu konfliktov, jeho hudobnej nirváne akoby tento iskrivý predzápal chýbal. Niekto môže namietnuť, že ho ani nemusí mať... Hudobné zákonitosti nie sú vždy identické s filozofickými. Navyše, hudba je vo svojej neverbálnej podobe oveľa presnejšia, citlivejšia a prenikavejšia než slovo. Problém Malovcovej symfónie nie je v jej hĺbke, ale v jej viacrozmernosti.

IGOR BERGER

* * *

V súvislosti s otváracím koncertom 55. sezóny Slovenskej filharmónie (**31. októbra**) sa mi potvrdila dávnejšia domnienka o tom, že orchester SF sám osebe nemá určenú úroveň – dobrú, zlú, takú či onakú. Je „médiom“, ktorého diapazon výkonov je veľmi široký a závislý od aury pôsobiacej naň z dirigentského stupienka. Nechcem tým povedať, že pod „dobrým“ dirigentom hrá orchester SF dobre a pod „zlým“ zle – to by bolo priveľké zjednodušenie. Chcem len naznačiť, že možno nie každý – akokoľvek skvelý – dirigent udrie na tú pravú komunikačnú strunu práve toho orchestra. Celým entrée smerujem ku konštatovaniu, že v ten večer hrali filharmonici pod taktovkou „jasného“ a „presného“ **Petra Altrichtera** veľmi pekne, jasne a presne... Nebol to síce veľkolepý orchestrálny zážitok, aký sú schopné vzbudiť špičkové orchestre, nemožno však poprieť istú mieru skutočného pôžitku a radosti, s ktorými ho bolo možné počúvať. Napokon, aj repertoár večera, pozostávajúci z Beethovenovho *Stvorenia Promethea* a Schubertovej *Symfónie C dur* bol trochu inak orientovaný.

IVAN GAJAN
FOTO ARCHÍV

Dramaturgiu koncertu dotváral Schumannov *Klavírny koncert a mol*. Nič, čoho sa dotkne klavirista **Ivan Gajan**, nemôže byť iné než dobré. Je to dané jeho vysokou hudobnou inteligenciou, vynikajúcim sluchom, skvelým školením a v neposlednom rade eleganciou a jemnocitom umeleckého naturelu, ktoré sú skvelým prostriedkom pri zhosťovaní sa jednotlivých hudobných situácií. Popri väčších či menších tortúrach, ktoré naši klaviristi pravidelne prežívajú pri kvázi koncertných nástrojoch v slovenských koncertných sieňach, je Steinway v Redute pre klaviristu Gajanovej hudobnej citlivosti a tónových nárokov, isto veľmi inšpiratívny. Z estetického hľadiska Gajan je viac klasikom, a to v najlepšom možnom význame tohto pojmu. Nie je mu blízka žiadna romantizujúca pompéznosť, v jeho hre sa nemusíme obávať čo i len náznakov akejkoľvek emocionálnej „hrubozrnnosti“. Tým často vyvoláva diskusie – je, alebo nie je to niekedy na škodu jeho prejavu ... Takéto kritické snahy o univerzalizmus sa mi však vidia byť zbytočné, je predsa nutné zohľadňovať jedinečnosti umeleckého ducha toho ktorého umelca...

KATARÍNA POKOJNÁ

V rámci osláv tridsaťročného jubilea súboru **Musica aeterna** sa **30. októbra** vo veľkej sále Slovenskej filharmónie uskutočnil mimoriadny slávnostný koncert. Ani sa nezdá, že je to už 30 rokov, veď nie je to tak dávno, čo podobné jubileum oslavoval Slovenský komorný orchester. Musica aeterna, založená Jánom Albrechtom roku 1973, absolvovala prudký umelecký vývoj, v ktorom dva základné medzníky znamenala profesionalizácia súboru a jeho začlenenie do zväzku Slovenskej filharmónie (1986), ako aj prechod na staré nástroje, resp. ich kópie (1989). Obrovský kus práce urobila Musica aeterna najmä pod vedením svojho terajšieho umeleckého vedúceho **Petra Zajíčka**, a to tak v rozširovaní repertoáru, ako aj v úspešnom hľadaní vlastného interpretačného štýlu. Ten charakterizuje popri samozrejmej technickej dokonalosti, súhre a pod., ako aj štýlovej jasnosti a čistote (francúzsky štýl, tzv. zmiešaný štýl a pod.) istá slovanská zemitosť, dravosť, ktorou sa súbor úspešne prezentoval na mnohých pódiách Európy i v zámorí. Musica aeterna je dnes veľmi všestranným orchestrom, ktorý hrá rovnako výborne napríklad francúzsku barokovú hudbu, aj (s výpomocami v dychovej sekcii) nemeckú hudbu raného klasicizmu či hudbu majstrov vrcholného klasicizmu. Celkom logicky si súbor teda vybral pre jubilejný koncert francúzsku hudbu 17. a 18. storočia. Ako sólisti sa predstavili speváci, ktorí dlhoročne spolupracujú s Musikou aeternou – popri kmeňovej sólistke **Kamile Zajíčkovej** naša ďalšia sopranistka **Jana Pastorková**, altistka **Marta Beňačková**, tenorista **Richard Sporka** z Prahy a basista **Peter Mikuláš**. K hudobným gratulantom sa pripojili aj členovia **Slovenského filharmonického zboru** pod vedním svojho zbormajstra **Mariána Vacha** a známy francúzsky dirigent **Paul Colléaux**, ktorý patrí do dlhého radu popredných zahraničných umelcov, s ktorými Musica aeterna doteraz spolupracovala.

Dramaturgia koncertu bola veľmi zaujímavá a zároveň vhodná na takúto slávnostnú príležitosť. Na úvod zaznel málo známy *4. Concert de simphonies op. 4 č. 2* u nás takisto takmer neznámeho Antoina Dauvergna (1713-1797), popri D. F. Aubertovi jedného z najvýraznejších reperezentantov francúzskeho raného klasicizmu. Súbor hrajúci bez dirigenta predviedol túto výrazovo náročnú, ale efektnú skladbu s absolútnou interpretačnou istotou, pričom každá časť – úvodná ouvertúra, menuety, ale i netanečné časti – mala svoj typický charakter, esprit. P. Zajíček dôverne pozná francúzsku hudbu a hoci táto skladba nie je až tak typicky „francúzska" ako hudba skladateľových starších krajanov, presne vystihol jej štýl, gracióznosť, vrátane charakterovo rôznorodej zaujímavej záverečnej (pre francúzsku hudbu 17.-18. storočia opäť typickej) *Chaconne*. Aj druhá skladba programu – *Cantata morale sopra la vanità delle richesse humane è la felicità delle pastorelle* od známeho polyhistora Sébastiena de Brossarda (popri J. G. Waltherovi autor jedného z prvých hudobných lexikónov) – bola „majstrovským kúskom", v ktorom sa mohla blysnúť Kamila Zajíčková. Part pre sólový soprán tejto skladby je technicky i výrazovo mimoriadne náročný. Brossard bol vynikajúcim znalcom talianskej hudby (o. i. G. Carissimiho, ale napríklad aj nášho S. Capricorna, ktorého hudbu si veľmi vážil a propagoval ju ešte začiatkom 18. storočia!) a svoje bohaté znalosti uplatňoval aj v kompozičnej tvorbe. Taliansky text Brossardovej kantáty z *Il Pastor fido* od G. B. Guariniho má množstvo fines, zákutí, výrazových odtienkov, s ktorými sa sólistka i orchester bez problémov vyrovnali. Zásluhu na úspešnom výsledku mal nesporne aj dirigent P. Colléaux. To už nemožno povedať o záverečnom *Te Deum laudamus* H. 146 od Marca-Antoina Charpentiera, ktorej začiatok úvodného *Prèlude* je všeobecne známy ako „znelka Eurovízie". Predvedenie tejto skladby bolo „vďaka" francúzskemu dirigentovi dosť veľkým sklamaním, a nielen preto, že automaticky sa núka porovnanie s nahrávkami W. Christieho, M. Minkowského a ďalších. Iste, nahrávka je jedna vec a verejný koncert druhá. Sklamal však predovšetkým prístup dirigenta, ktorý túto nádhernú hudbu vôbec nechápal ako typicky francúzsku. (Charpentier bol síce žiakom Carissimiho, ale talianske črty v jeho hudbe nie sú mimoriadne silné.) Prekvapilo napríklad, že dirigent nepoužil jeden zo základných charakterových znakov francúzskej barokovej hudby všeobecne (je jedno, či ide o organovú, orchestrálnu, cirkevnú a pod.) – tzv. inégalité. Úvodné *Prélude,* vlastne „marche en rondeau", vyznelo bez nej ako strohý, ťažkopádny pochod, aký počúvame z rôznych staníc Eurovízie. (NB. Musica aeterna je zvyknutá francúzsku hudbu hrávať úplne inak a na hráčoch to bolo aj cítiť, bolo vidno, aké úsilie musia vynaložiť, aby nehrali nerovnomerne...) Ale inégalité vyžadovali aj ďalšie – i vokálne – časti. Dirigentovi sa s kvalitnými sólistami a orchestrom nepodarilo odkryť nielen tú typickú ľahkosť a tanečnosť francúzskej (aj cirkevnej!) hudby, ale ani tú úžasnú farebnosť v prudkých kontrastoch tutti a rôznorodých sól, duet, trií, récitov, rôznych kombinácií hlasov a dychových či sláčikových nástrojov. V rôznych úsekoch sa bohato štruktúrovaná nádherná Charpentierova hudba skôr rozpadla na krátke sóla a tutti v tradičnom poňatí dirigentov, nešpecializujúcich sa na túto hudbu. Handicapom z hľadiska „priskromnej" farebnosti v poňatí Colléauxa bola aj absencia theorby v continuu, či použitie iba jednej trúbky (a trochu „barbarských" moderných tympanov) v tejto mimoriadne slávnostnej hudbe. Aký to rozdiel od francúzskej cirkevnej hudby 17. storočia, ktorú s Musikou aeternou v Bratislave predviedla napr. M. L. Teissendreová či O. Schneebeli, pod ktorého vedením súbor nahral aj skvelé CD s motetami Henriho du Monta. V každom prípade želáme Musike aeterne do ďalších rokov činnosti veľa úspechov a takých nahrávok ako spomínaný du Mont.

LADISLAV KAČIC

* * *

Sú koncerty, o ktorých sa veľmi ťažko píše. Napríklad, keď recenzenta bolí hlava alebo je inak indisponovaný. Alebo keď recenziu píše pod časovým tlakom. Alebo keď predmetný koncert nebol ani výnimočne dobrý, ani výnimočne zlý, keď na ňom niet čo osobitne vyzdvihovať ani pranierovať...

Nuž, a koncerty cyklu A,B (**13.** a **14. novembra**) naplnili spomínané „parametre". Nechcem však ani trochu krivdiť interpretačným aktérom, dirigentovi **Petrovi Ferancovi,** huslistke **Jekaterine Frolovej** a hráčom orchestra **Slovenskej filharmónie**. Podali disciplinovaný, zodpovedný a muzikantsky svieži výkon v dvoch skladbách ruskej klasiky 20. storočia.

Je veľmi dobré, že diela Sergeja Prokofieva a Dmitrija Šostakoviča sa u nás pravidelne a často hrajú. Hoci o ich sémantike či obsahu sa zvykne ostro a kontroverzne diskutovať (mnohí by týchto dvoch velikánov hudby 20. storočia – predovšetkým Šostakoviča – najradšej vyzdvihli na piedestál protikomunistického odboja...), nedá sa poprieť fakt, že ide o takú charakteristickú zmes širokej ruskej lyrickosti, grotesknosti a ironie, ktorá v dejinách hudby nemá obdoby.

V prvej časti koncertu sme si vypočuli *1. koncert pre husle a orchester* od S. Prokofieva. Tohto technicky a výrazovo náročného diela sa ujala mladučká, iba 18-ročná Ruska Jekaterina Frolová. Pred virtuóznou istotou a suverenitou, s akou zvládla všetky krkolomné úseky koncertu treba zložiť poklonu. Ide o kompozíciu, kde ešte nie je naplno vyprofilovaný neskorší Prokofie-

POKRAČOVANIE NA STR. 23

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

OTVORENIE 35. KONCERTNEJ SEZÓNY

Výber účinkujúcich aj dramaturgie piatich koncertov bol v októbri determinovaný Českými dňami a Dňami maďarskej kultúry na Slovensku, čomu zodpovedala preferencia diel aj interpretov z týchto krajín. 35. koncertnú sezónu otvoril **2. októbra** nový šéfdirigent ŠFK **Jerzy Swoboda** koncertom s dielami ruských skladateľov 19. a 20. storočia.

Osobitý dirigentov prístup zanechal pečať na výslednej zvukovosti často hrávanej fantazijnej Čajkovského predohry *Romeo a Júlia*. Tým, že zvýraznil dramatizmus hudobného procesu, čiastočne potlačil väčšinou vyzdvihované kantilény a vytvoril tak „fresku", v ktorej miestami „ušli" nejaké detaily, celkový efekt však bol presvedčivý.

Ako sólista *Koncertu pre klavír a orchester č. 1 des dur op. 10* od Sergeja Prokofieva bol pozvaný **Martin Kasík** (ČR), posluchač AMU v Prahe, v žiadnom prípade však nie so „študentským" interpretačným výkonom. Prokofievova hudba sa vyznačovala zrelým umeleckým prejavom, znela živo a zároveň plasticky. Interpret prídavkami nielen potvrdil svoj vzťah k hudbe 20. storočia (Slavický *Toccata*), ale aj schopnosť originálneho pohľadu na chronicky často hrávané skladby (Chopin *Mazurka g mol op. 24, č. 1*)

V *Symfónii č. 3 a mol op. 44* od S. Rachmaninova mohol J. Swoboda naplno uplatniť svoju silnú stránku. Koncepčne netypickej, viac poetickej než dramatickej symfónii s veľkorysými, miestami až rozvláčnymi kontúrami pomohol vnútorným stavebným „ťahom". Okrem emocionálnych rovín, najmä zvnútornenej meditácie 2. časti a rytmicky zrorumiteľne artikulovaného fugáta 3. časti, vyzdvihol aj hlavný tematický materiál a inštrumentačné finesy hudby (zverené napr. lesnému rohu – **J. Sokol** a harfe – **I. Boggerová**, tiež husliam – koncertný majster z Maďarska v 2. časti).

Maďarský dirigent **Gábor Horváth** už na pôde ŠFK dokázal, že vie výborne „postaviť" neskororomantický repertoár. Potvrdil to aj dramaturgicky citlivo zladeným koncertom **16. októbra**.

V *Antických tancoch a áriách - III. suite pre sláčikový orchester* od O. Respighiho sa tak dialo príkladne (až na 4. časť – *Passacagliu*), napríklad. v 2. časti v 3. diele jednotným pizzicatom.

V *Štyroch posledných piesňach pre soprán a orchester* od Richarda Straussa **Eva Dřízgová – Jirušová** svojím kultivovaným hlasom a zmyslom pre komplikované straussovské kantilény akcentovala hĺbku a ušľachtilosť hudobného procesu. Vzácna výrazová zhoda a vyváženosť medzi orchestrom a sólistkou prispeli ku kompaktnosti a vrúcnosti celkového vyznenia. Je zaujímavé, že do hĺbavej a pochmúrnej nálady piesní dirigent dokázal vniesť aj jas (hlavne v piesňach *Jar* a *September*), v poslednej – *Večerné zore* – v súlade s obsahom Eichendorfových slov tragickosť. K lepšiemu pochopeniu súvislostí prispela chvályhodná iniciatíva organizátorov – voľný preklad Hesseho básní, ktoré R. Strauss zhudobnil v troch piesňach cyklu.

Symfónia d mol od Cézara Francka sa stala v interpretácii G. Horvátha monumentom s jasnými kontúrami, s vnútorným napätím rozvrstveným a gradovaným primerane formovej výstavbe diela. Známy motív „Muss es sein", ktorým C. Franck „popretkával" symfóniu, bol vyzdvihnutý aj interpretačne ako jeden z evolučných pilierov symfónie.

Na záverečnom koncerte Dní Maďarskej kultúry na Slovensku sa **23.októbra** predstavila maďarská interpretačná zostava: **Mládežnícky symfonický orchester Danubia**, dirigent **Domonkos Héja** a klavirista **Gergely Bogányi**. Program – až na jednu výnimku – bol tiež zostavený z diel maďarských autorov F. Liszta, B. Bartóka a E. Dohnányiho.

Interpretačný „rukopis" D. Héju nám nie je neznámy, už viackrát inšpiroval ŠFK k výborným výkonom. S vlastným orchestrom, ktorý vedie od jeho založenia – 10 rokov, však koncert získal iné fluidum. Beethovenova predohra *Egmont* bola podaná v heroickom duchu. Lisztov *Koncert pre klavír a orchester č. 1 Es dur* zas so zmyslom pre jemnosť a impresionistickú farebnosť. Pod týmto koncepčným „zastrešením" sa logicky vynímala ľahkosť klavírneho štýlu sólistu, prekvapujúca virtuóznymi úsekmi v piane (vrátane klavírnej kadencie 1. časti) aj v gradáciách, zvyčajne hraných v plnom forte, tento raz len s letmým, akoby okrajovým dotykom so silnejšou dynamikou na vrcholoch.

Z Bartókovej tvorby sme si vypočuli *Maďarské obrazy*, skladbu so zaujímavou genézou. Vznikla inštrumentáciou predchádzajúcich klavírnych diel autora – prvé 2 časti čerpali z *Desiatich ľahkých skladieb*, tretia zo *Štyroch smútočných piesní*, štvrtá z *Troch burlesiek* a piata z cyklu *Deťom*. Táto rôznorodosť sa podpísala aj pod výsledný charakter cyklu, podobne ako rozdielna inštrumentácia, keďže samotný Bartók pre orchester upravil len 1., 2. a 5. časť.

To, čo si D. Héja dovolil pri interpretácii *Maďarských obrazov*, možno len ťažko priblížiť. Je vecou dirigentovej voľby, do akej miery zdôrazní tanečnosť, humor, sarkazmus, tragickosť, motoriku, ľudovosť... Tu uplatnil extrémne polohy charakterov, zlúčil ich s maximálnou agogickou uvoľnenosťou a detailnou artikulačnou prácou zachovajúc jednotnosť v súhre ...

Kódu koncertu tvorili *Symfonické minúty* od Ernő Dohnányiho, v ktorých každá z 5 častí disponovala iným výrazovým svetom, príbuzným niektorým črtám tvorby Brahmsa, Bartóka aj Šostakoviča, s prvkami folklórnej melodiky a s neobyčajne farbistou, vynaliezavou inštrumentáciou.

Okrem klavírneho dua Ludmila Kojanová – Pavel Novotný (o koncerte bližšie na inom mieste) v rámci Českých dní 2003 na koncerte **27. októbra**, usporiadanom v spolupráci s Generálnym konzulátom ČR v Košiciach, zazneli pod taktovkou **Petra Feranca** skladby prevažne českej proveniencie: *Scherzo capriccioso op. 66* od A. Dvořáka, *Koncert pre violončelo a orchester* od R. Schumanna s českým hosťom **Jiřím Bártom** a *Taras Buľba* od L. Janáčka. Feranec nie je typom dirigenta, ktorý by city nechal naplno prepuknúť, skôr ich sprostredkúva tlmene, cez clonu vedomej korekcie. V Dvořákovom *Scherze capricciose op. 66* sa na povrch dostala skôr majestátnosť a ľudovosť melodiky.

Vo väčšine koncertov dominuje sólový nástroj nad zvukom orchestra. S týmto zámerom napísal svoj *Koncert pre violončelo a orchester* aj Robert Schumann. V dieloch, v ktorých hrá sólista, je orchestrálna faktúra oproti ostatným značne „preriedená". Feranec tú kompozičnú črtu prehĺbil tým, že orchester viedol jednoducho, takmer nediferencoval hudobný priebeh a tak sa z neho stal podklad, nad ktorým expresívne, s fantáziou muzicíroval J. Bárta. V medzihrách dirigent dramaticky „vytiahol" a predviedol orchester. Sólista síce interpretačne vynikol, ale forma Schumannovho koncertu predimenzovanými kontrastmi medzi hudobným pertraktovaním jednotlivých dielov utrpela a strácala súdržnosť. Navyše, pozornosť narušali drobné kazy v súhre orchestra v prvej polovici koncertu.

Rapsódia pre orchester Taras Buľba od Leoša Janáčka bola vrcholom večera. Dirigent využil dramatický priestor, ktorý táto skladba poskytuje a vytvoril obraz apoteózy hrdinstva, z ktorého sa vynímali pekné sólové výstupy jednotlivých orchestrálnych hráčov, najvýraznejšie harfistky **I. Boggerovej** v 2. časti *Ostapova smrť*, anglického rohu **E. Troška** a hoboja **H. Drozdekovej** v 1. časti *Smrť Andrija*.

JANA BOCEKOVÁ

ŠKO ŽILINA

ZAČIATOK SEZÓNY

Otváracie koncerty 30. jubilejnej sezóny ŠKO Žilina (**25.** a **26. septembra**) sa niesli v znamení poslucháčsky vďačnej dramaturgie, ktorú sčasti determinovala aj prítomnosť poľského dirigenta **Lukasza Borowicza** a jeho krajana, violončelistu **Dominika Połońského**. (S výnimkou Martinů bol program predpremiérou vystúpenia orchestra na koncerte krajín V4 v Kráľovskej opere v Bruseli 29. 9.) V úvode odznela predohra k opere *Zamek na Czorsztynie* od Karola Kurpińského, vďačné dielo napísané v duchu vrcholného klasicizmu. Po nej sa dvoma skladbami, *Nocturnom pre violončelo a orchester* od I. J. Paderewského a *Fantáziou pre violončelo a orchester* od A. Tansmana, predstavil violončelista Dominik Połoński. Napriek superlatívom, ktoré si poslucháč prečítal v programovom bulletine, ma sólista svojou hrou nepresvedčil a jeho výkon patril jednoznačne k najslabším zložkám oboch koncertov. Rozpačitý dojem z jeho vystúpenia ešte zdôraznil nasledujúci, absolútne profesionálny výkon trubkára **Juraja Bartoša**, ktorý precízne predviedol jednu z najobľúbenejších skladieb pre trúbku, Hummelov *Koncert Es dur*, čím na vysokej úrovni uzavrel prvú polovicu koncertu. V druhej časti programu zaznela jedna z najhrávanejších skladieb slovenskej hudby, *Musica slovaca* od I. Zeljenku, ktorá patrí ku kmeňovému repertoáru žilinského orchestra, jej interpretácia teda nezaznamenal výraznejšie odchýlky od štandardnej úrovne. Záverečným číslom otváracieho koncertu bol *Koncert pre dva klavíry* od B. Martinů v interpretácii **Mariána Lapšanského** a **Eugena Indjica**. Obaja síce predviedli výkon na vysokej úrovni, musím sa však priznať, že z koncertu som odchádzala mierne sklamaná, pretože od umelcov takých zvučných mien som čakala väčšiu vzájomnú komunikáciu, detailnejšie prepracované a nápaditejšie poňaté toto skutočne výnimočné dielo klavírnej literatúry.

V rámci komorného koncertu usporiadaného k Medzinárodnému dňu hudby sa **2. októbra** predstavil **Vladimír Martinka** (klavír), **Lucie Prochásková** (flauta) a **Conradin Brotbek** (violončelo). Svoj program uviedli *Triom g mol pre klavír, flautu a violončelo op. 63* od C. M. Webera, v ktorom si náročnejší poslucháč mohol už od prvých taktov všimnúť detailnú prácu s frázou a tónom, ako aj profesionálne prepracovanú dynamiku a agogiku. Dielom sa niesla atmosféra vzájomnej komunikácie a výbornej súhry. Náročná *Sonáta g mol pre klavír a violončelo op. 19* od S. Rachmaninova bola interpretovaná veľmi sugestívne, miestami až hypnoticky. Violončelista

JURAJ BARTOŠ

FOTO M. KOSEC

MARIÁN LAPŠANSKÝ, LUKASZ BOROWICZ A EUGEN INDJIC

FOTO M. KOSEC

však v niekoľkých gradáciách predbehol gradáciu klavíra, čo oslabilo celkový efekt. Na záver zaznela do tretice skladba v molovej tónine, *Trio d mol pre klavír, flautu a violončelo op. 49* od F. Mendelssohna Bartholdyho, záverečné potvrdenie vysokej interpretačnej úrovne jednotlivých hráčov i komorného telesa ako celku.

Abonentný koncert **16. októbra** ma fascinoval jedným z najpodivuhodnejších dramaturgických plánov, aký som kedy zažila. Po uvedení *1. symfónie* od F. Schuberta, v ktorej (až na strhujúci záver) pôsobil orchester pod taktovkou **Maria Košika** nesmierne „zmrznutým" dojmom, sa totiž jeden interpret, Japonec **Atsushi Ochiai**, podujal na interpretáciu dvoch klavírnych koncertov obdobia klasicizmu. Ako prvý zaznel *Koncert č. 21 C dur KV 467* od W. A. Mozarta. V úvode sólista zaujal príjemným, mäkkým tónom. Počiatočné nadšenie však vo mne (a zrejme nielen vo mne) ochladlo, keď som zistila, že interpretova dynamická škála siaha od „príjemne mäkkého po jemne mäkký tón". V dynamicky vypätých miestach bol zvuk klavíra „utopený" v hutnom zvuku orchestra, preto celý Mozartov koncert vyznel veľmi rozpačito. Po ňom nasledoval *Koncert č. 3 c mol op. 37* od L.van Beethovena. Interpretácii (s výnimkou záveru 1. časti a 3. časť) chýbala sila zvuku a štýlové poňatie. Rušila ma aj nevhodná pedalizácia, v dôsledku ktorej sa napríklad behy, ktoré mali vyznieť brilantne, stávali nekonkrétnymi, rozmazanými. Neviem, čo motivovalo koncepciu takejto dramaturgie, domnievam sa však, že v budúcnosti by bolo rozumnejšie uprednostniť kvalitu pred kvantitou...

Koncert **23. októbra** otvoril ŠKO pod vedením **Petra Vronského** koncertnou predohrou *Egmont* od L. van Beethovena. Precízne predvedenie tohto známeho diela vytvorilo výbornú atmosféru pre klarinetistku ŠKO **Bibiánu Bienikovú**, ktorá sa predstavila ako sólistka v *Koncerte A dur KV 622* od W. A. Mozarta. Svoju úlohu zvládla s pre ňu typickou profesionalitou, v rýchlych častiach preukázala technickú pripravenosť, v strednej, kantabilnej časti stavala na prirodzenej muzikalite a detailnej práci s tónom. Na niekoľkých miestach bol však jemný zvuk klarinetu prekrytý zvukom orchestra. Po prestávke zaznelo *Scherzo z Triumfálnej symfónie* od B. Smetanu, ktoré ma však veľmi neoslovilo. Chýbali v ňom totiž výraznejšie kontrastné plochy, a tak sa celá skladba stala fádnou, až nudnou. Po nej sa Schumannovým *Koncertom a mol op. 54 pre klavír a orchester* predstavila mladá slovenská klaviristka **Katarína Brejková.** Až na pár preklepov (tréma?) predviedla výkon na výnimočnej umeleckej úrovni, Schumann v jej podaní mal hĺbku, širokú škálu zvukových farieb a dokonale vypracovanú dynamiku a agogiku. Jej výkon nadšeným potleskom odmenilo aj publikum a vynútilo si tak ešte krátky prídavok.

DANIELA GLOSOVÁ

Z mirbachovských MATINÉ

Cyklus komorných mirbachovských matiné, prerušený maratónom BHS, pokračoval **12. októbra** komorným koncertom z tvorby slovenských skladateľov. Odzneli ukážky z poetiky štyroch autorov.

Uspávanky pre sólové violončelo od Petra Machajdíka interpretoval **Eugen Prochác**. Autor sa v skladbe snaží spestriť spev violončela opriadaním vedľajšími tónmi, miestami aj akordom. Zaujímavé pizzicato približne v strede skladby má zrejme obsahovotvorný význam, ktorý si možno vysvetliť viacznačne. Kvázi neoimpresionistický charakter navodzovala ďalšia Machajdíkova *Deserted Traks*. Popri Prochácovi sa predstavila v nej aj útla klaviristka, Japonka **Mayuko Kido** – absolventka VŠMU z triedy T. Fraňovej. Skladba je introvertnou spomienkou na atmosféru istých situácií z detských rokov. Pomerne riedka faktúra upútala na začiatku akcentovanými tónmi v unisone s dlhším doznievaním v prelínaní oboch nástrojov. V evolučnom rozvíjaní nastúpi dialóg violončela a klavíra, občas vystupňovávaný do dramatických polôh. Autor zrejme stavia na intuitívnom nápade, so snahou – a myslíme, že úspešne – zachytiť niečo krásne, po čom všetci podvedome túžime, aby sa ešte raz vrátilo. Vyjadruje to okrem iného aj záverom, v ktorom intenzita tónov slabne a rozplýva sa dostratena...

Premiérované *Tri dialógy pre akordeón a klavír* od Milana Nováka predviedli **Rajmund Kákoni** a klavirista **Ivan Gajan**. Vznik triptychu podnietila objednávka Prípravného výboru medzinárodnej akordeónovej súťaže skladby určenej pre novú súťažnú disciplínu (akordeón v spojení s iným nástrojom). Každá časť má odlišný charakter (romanticky spevný, žartovný i rozpustilo tanečne veselý). Novák okorenil sólový part rozličnými technickými postupmi (Kákoni sa v nich znamenite zaskvel), no neusiluje sa byť za každú cenu originálnym. Dômyselne pretavuje a spracúva viaceré vplyvy (v žartovnej časti napríklad groteskného sarkazmu Prokofieva) a samozrejme, bohato využíva svoje celoživotné skúsenosti zo sféry tanečnej hudby. Zámerne používa známe postupy a rytmické modely, šťastne ich spájajúc do prúdu technickej exhibície. Skladba iste naplní očakávanie objednávateľov. Vďaka svojej úsmevnej, odľahčenej komunikatívnosti výrazne zarezonovala aj u publika.

Z bohatého kompozičného odkazu Júlia Kowalského odzneli päťčasťové *Miniatúry pre klarinet, lesný roh a klavír* v podaní klarinetistu **Jozefa Eliáša**, hráča na lesnom rohu **Karola Nitrana** a klaviristky **Vasileny Verbovskej.** Kowalski, donedávna žijúci nestor našej skladateľskej obce, sa v kontexte tohto podujatia predstavil v zmysle orientácie postupov ako relatívne najavantgardnejší. Nevyhol sa tým (možno v susedstve opusov svojich kolegov) dojmu istého konštruktivizmu, štýlovej viacznačnosti, preukázal však aj pochopenie pre špecifické možnosti použitých nástrojov. Ich spektrum využíval v oblasti zvukovej, ale poskytol im aj možnosť zaskvieť sa virtuózne (napr. klavíru v toccatovitej grotesknej 3. časti, dychom v spevnej 4. časti *Adagia* a všetkým v tempovo i dynamicky vystupňovanom finále – *Allegro vivace).*

Podujatie zavŕšila štvorčasťová *Sonáta č. 10 A dur pre husle a klavír* od Ladislava Kupkoviča. Je rezultátom dvoch momentov v umeleckom životopise tvorcu – intenzívneho spoznávania svetovej sonátovej literatúry v mladosti a skúsenosti v komponovaní tejto formy v produktívnom veku. Bývalý priekopník avantgardných trendov v súbore Hudba dneška je v súčasnosti prívržencom retrovlny či už v spôsobe traktovania myšlienok, alebo v preberaní osvedčených schém, či v koncepcii formového pôdorysu. Jeho cieľom je komunikatívnosť v duchu klasicisticko-romantických princípov. Aj keď prevažovali rýchlejšie tempá, predsa to najkrajšie vložil Kupkovič do pomalšej časti (*Andante* – 2. časť). Dielo odznelo v podaní huslistky **Martiny Karnokovej**, ktorá sa osvedčila už pri interpretácii opusov tohto autora s účasťou huslí (napr. *Koncertu*). Skladateľ jej venoval tento opus a pri jeho uvedení spolupracoval osvedčený komorný partner, klavirista **Ivan Gajan.**

VLADIMÍR ČÍŽIK

Spoločným menovateľom štyroch opusov, ktoré odzneli v rámci komorného matiné **16. novembra** v Mirbachu, bola pomerne zriedkavá nástrojová kombinácia violončela (**Ján Slávik**) a klarinetu (**Branislav Dugovič**), doplnená v dvoch skladbách klavírom (**Eleonóra Škutová**). U programovaných autorov bolo zaujímavé sledovať diametrálne odlišné spôsoby kompozičného využitia inštrumentálnej zostavy.

Prológ a *Allegro pre klarinet a violončelo* od Ilju Zeljenku pozostáva zo striedania nástrojových a farebných možností, motivických kombinácií v procese so zahusťovaním sadzby, stavaním kontrastov. Oba nástroje sú traktované sólisticky, rovnako v paralelizmoch, odpovedajú si navzájom na spôsoby dialógu (najmä v *Allegre*), ale aj kontrapunkticky. Zeljenka je invenčný riešiteľ, objavovateľ zaujímavých konštelácií, ktoré podriaďuje stavebnému nadhľadu.

Ak u Zeljenku dominovalo viac zásad, ktoré mali spoločnú črtu – skrytú evolučnosť, ďalšia skladba, duo Iannisa Xenakisa – *Charizma pre klarinet a violončelo* (z r. 1971) bolo kratšie. Tu dominovalo priraďovanie a časová postupnosť neraz aj nehudobných zvukov (buchot), ale aj sólové exponovanie oboch nástrojov so záľubou v dynamických oblúkoch na dlhom jedinom tóne, či chvejivý tremolový šelest, narastajúci do prenikavého, ako hrot pôsobiaceho dynamického vrcholu a opätovne sa vracajúci k pôvodnej hladine. Nástroje zneli občas aj súčasne (klarinet napr. s glissandami violončela), ale na osvieženie – jeden z nástrojov používal v súhre poryvy – náhle sforzáta (neraz aj v rámci dynamických oblúkov). Dominovalo úspechom korunované úsilie Xenakisa byť originálny a používať nekonvenčné vyjadrovacie prostriedky. Bol to dobový dokument – istý druh recesie a treba priznať: zožal výrazný úspech u publika!

Celý program matiné otvorilo *Trio pre klavír, klarinet a violončelo č. 4 B dur op. 11* (tzv. *Gassenauer Trio*) od Ludwiga van Beethovena. Jeho interpretácia vykazovala profesionálne parametre vo frázovaní, v intonácii, v muzikantskom dotváraní, zvukovo však nie vždy rovnako vyrovnane. V záverečnom variačnom *Allegrette* bola jedna z variácií a jeden (na spôsob kadencie) úsek venovaný sólovému klavíru, ktorý dal príležitosť **E. Škutovej** potvrdiť kvality svojho komorného muzicírovania. Žiaľ, klarinet dosť často príliš vyčnieval. Premýšľal som, či je to výsledok ostrej farby tónu používaného nástroja, alebo zásluhou interpreta.

Zvukovo hutnejšie *Trio pre klarinet, klavír a violončelo a mol op. 114* od Johannesa Brahmsa už v názve prezrádza dominantnú rolu klarinetu v hierarchii obsadenia. Plnozvučné široké akordy a dvojhmaty neraz prepĺňali akusticky obmedzený priestor, zlievali sa, čo neustúpilo ani v tretej časti (*Andantino grazioso*), ktorá by bola zniesla intenzívnejšie zvukové odľahčenie.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Jeden z prvých chladných dní, v nedeľu **19. októbra** v rámci cyklu komorných matiné v Mirbachovom paláci, vystúpil trombonista **Albert Hrubovčák** a klaviristka **Mária Heinzová**.

Na úvod znel *1. koncert g mol pre hoboj, sláčiky a basso continuo* od Georga Friedricha Händela. Nenamietam nič proti transkripciám barokových diel, ale vždy som zastával názor, že úprava hobojového partu pre trombón nie je veľmi vhodná vzhľadom na odlišné vlastnosti nástrojov. Interpretácia oboch umelcov však toto apriorné tvrdenie poprela. Nemusí to byť zas taký veľký problém, keď sú za tým tí správni umelci.

Druhou skladbou programu bolo *Concertino pre klavír* od Michala Spisaka. Trombón je nástroj sólisticky pomerne zriedkavý, s málo známou pôvodnou literatúrou a priznávam preto, že som túto skladbu počúval s cieľom viac-menej uchopiť a bližšie sa zoznámiť aspoň s malým kúskom hudby pre tento nástroj. Veľmi mi k tomu pomohla kvalitná interpretácia – tá je pri vnímaní diela asi najdôležitejšia.

Zato pri koncertnej parafráze pre klavír (alebo fantázii) na témy z Verdiho *Rigoletta*

Foto archív

od majstra transkripcií Franza Liszta sa mohlo publikum započúvať nielen do jemných a citlivých tónov, ale aj do burácania klavíra. Celý čas som obdivoval silu, ktorou interpretka disponovala, aby dokázala nástroj rozozvučať v plnej sile, na druhej strane úžasnú jemnosť šíriacu sa z pódia a zapĺňajúcu celú sieň. Na konci sa nedalo inak, než tento vynikajúci výkon oceniť obrovským potleskom.

Ďalšou skladbou matiné boli zvukovo i kompozične zaujímavé *Tre trombonetti pre trombón a klavír* od slovenského autora Petra Cóna. V troch kompozíciách mohol sólista široko uplatniť svoje schopnosti. Ani tu Albert Hrubovčák nesklamal a nenechal nikoho na pochybách, že to je tá správna hudba, zodpovedajúca jeho naturelu. Mohol sa však v plnej miere spoľahnúť aj na klavírny sprievod na vysoko profesionálnej úrovni. Táto skladba zdôraznila symbiózu, v akej musia tvoriť sólista a sprevádzajúci, aby vznikol dokonalý zážitok z hudby.

Na záver prišla skutočná čerešnička na torte nedeľného mirbachovského matiné. Bola ňou *Basta pre sólový trombón* od Folke Rabeho, skladba žartovná, vážna, ale najmä náročná. Radosť z koncertu poslucháči prejavili srdečným potleskom. Verte alebo nie, bol by som ostal v Mirbachovom paláci ešte na jeden koncert, nie však kvôli zime vonku, ale kvôli nádherným chvíľam s hudbou.

Ján Dúbravský

Dramaturgia klavírneho recitálu **Dany Šašinovej – 26. októbra** – pozostávala výlučne z diel F. Liszta. Nepopieram podmanivosť jednotlivých, do programu zaradených skladieb, no domnievam sa (podotýkam, patrím k sympatizantom tohto skladateľa a velikána pianizmu), že v tomto prípade zostavovateľ repertoáru nepreukázal patričnú jasnozrivosť.

Je zrejmé, že cieľom konštelácie – popri *Consolations,* dvoch fantáziách na motívy z opier Belliniho a Berlioza a troch transkripciách Schubertových piesní – bolo ponúknuť poslucháčom predovšetkým niečo nové, nielen chronicky známe. K záporným stránkam (znova) patrilo situovanie koncertu do komornej sály Mirbachovho paláca: veľakrát sa expanzívnosť Lisztovej hudby, najmä hutná faktúra oktávových a akordických kaskád, „vystatujúcich sa" virtuóznych pasáží tiesnili v priúzkom akustickom priestore. K „mínusom" programu možno pripísať dojem jednotvárnosti zo skladieb, prevažne upriamených na virtuozitu: všetky akoby splývali do jedného celku (okrem introvertných *Consolations*). Možno nepatrná prestávka v rámci koncertu, či väčšie odstupy medzi jednotlivými skladbami mohli zabrániť pocitu presýtenia sa ich „svetom". To ma donútilo zamyslieť sa nad dôležitosťou „kompozície" koncertu so zreteľom na limity pozornosti a sústredenosti poslucháča, nad mierou kontrastnosti, rozsiahlosti skladieb, nad fluktuáciou napätia ...

Foto archív

Nezostáva však iné ako vzdať Dane Šašinovej hold za to, že sa podujala naštudovať náročný, rešpekt vzbudzujúci repertoár, vyžadujúci si aj nespornú fyzickú kondíciu. Jej pianistický fond zahŕňa predpoklady ovládnuť špecificky lisztovskú faktúru, ktorá zjavne vyhovuje aj jej interpretačnému naturelu. Spoľahlivosť a rozvážnosť dozaista patria k Šašinovej umeleckým prednostiam...

Katarína Pokojná

POKRAČOVANIE ZO STR. 15

ročnej existencii súboru nie je však nič neobyčajné, že prichádza ku generačnej výmene členov. Vždy a všade je ťažké nahradiť kvalitných ľudí s praxou mladými, aj keď talentovanými a ambicióznymi, no predsa len menej skúsenými hráčmi. Ťarcha spočíva na pleciach umeleckého vedúceho, ktorý okrem neúnavného štúdia repertoáru s novými členmi musí v súbore suplovať aj (zatiaľ neexistujúce) špecializované hudobné školstvo. Najčerstvejšia skúsenosť z úspešného zájazdu v Španielsku (Bilbao, október 2003) však potvrdila, že aj markantne omladený súbor nepoľavuje vo svojej kvalite a je naďalej konkurencieschopný v európskom kontexte.

Vaše želania a túžby?

Nášmu súboru do ďalších rokov želám predovšetkým veľa kreatívnej a motivujúcej práce, zachovanie doterajšej priazne zo strany SF, MK SR, usporiadateľov koncertov a hudobných vydavateľov. Mojou veľkou túžbou je, aby náš súbor a jeho výsledky stále viac a v kladnom zmysle slova provokovali slovenskú hudobnú verejnosť zamýšľať sa nad otázkami historicky poučenej interpretácie...

Pripravila Veronika Bakičová

KONVERGENCIE 2003 opäť v *Klariskách*

Medzinárodný festival komornej hudby **Konvergencie** prispel opäť k atmosfére bratislavskej kultúry inteligentnou kolážou podujatí v koncertnej sieni Klarisky. Pripomínam známe fakty: umelecký riaditeľ je violončelista **Jozef Lupták**, zároveň stabilný interpret festivalových koncertov, hlavným usporiadateľom je **Spoločnosť pre komorné umenie** pod názvom Konvergencie, v spolupráci s inými bratislavskými inštitúciami, ktoré prispievajú financiami, mediálnou a morálnou podporou.

Konvergencie nepatria k veľkým festivalom, túto ambíciu zavrhli už v počiatku, chcú si udržať nezávislosť v programových dominantách. Ich heslom je postmodernistická dramaturgia, ktorá experimentuje s väčšími koncertnými blokmi rozličných žánrových zameraní, voľne radenými za sebou. Šesť koncertov festivalu ponúklo hudbu romantizmu a súčasnú tvorbu. Ak by sme hľadali ich vzájomné väzby, možno narazíme na paradox: hudba 19. storočia komponovaná, versus hudba voľných improvizácií z oblasti jazzu, artrocku až po temperamentú jazzom ovplyvnenú rómsku hudbu. Taký bol obsah tohoročných Konvergencií.

Úvod festivalu tradične patrí hudbe jedného hudobného slohu. Romantizmus s troma Brahmsovými a jedným Schumannovým kvintetom tvorili obsah interpretačne vynikajúco obsadených koncertov **18**. a **19. septembra**.

Sústredil sa tu interpretačný potenciál spoločnosti pre komorné umenie, muzikanti združení okolo Konvergencií Jozefa Luptáka. Chcem zdôrazniť, že odvážny projekt uvedenia štyroch náročných romantických kvartetových opusov na dvoch koncertoch bol veľkou skúškou pre účinkujúcich. Takéto diela hrávajú obvykle ustálené ansámble. V tomto prípade to tak nebolo. Okrem **Miloša Valentu** (husle), **Petra Šesťáka** (viola), **Jozefa Luptáka** (violončelo) a **Eleonóry Škutovej** (klavír) spoluúčinkovali dvaja významní zahraniční interpreti – fínsky huslista **Mark Gothoni** a v Holandsku žijúci Rumun, violista **Vladimír Mendelssohn**. *Sláčikové kvinteto F dur op. 88, f mol op. 34* od Brahmsa a Schumannovo *Klavírne kvinteto Es dur op. 44* uspokojilo aj najnáročnejších poslucháčov. Vzájomná súhra a vyrovnaný hráčsky potenciál vytvorili nad očakávanie zaujímavé pódiové kreácie tohto príležitostného zoskupenia. Najviac som to pociťovala v *Klarinetovom kvintete h mol op. 115* od J. Brahmsa, kde pribudol klarinetista **Ronald Šebesta**, hrajúci tiež vo vynikajúcej forme. Ak si odmyslím, že „malometrážne" Konvergencie vôbec nie sú v popredí záujmu médií a veľkých sál, je viac než potešujúce, aký vysoký interpretačný štandard festival ponúka.

Ďalší koncert **Situačnej kapely** a **Festival bandu** tvoril kontrast k predošlému. Jazzové večery na Konvergenciách otvárajú svojmu publiku dvere do iných hudobných sfér. Obe zoskupenia združujú jazzmenov, ale aj „dvojdomých" interpretov od vážnej hudby – **T. Popovič, P. Krajniak, P. Šesták, J. Lupták, O. Rózsa, M. Škuta, M. Valihora, S. Palúch,** s nimi účinkoval hosť, írsky jazzový flautista **Brian Dunning.** Ak má táto hudba dávať poslucháčovi radosť, rozptýlenie a pocit uvoľnenia, rozhodne sa všetko dostavilo aj vďaka netradičnému zoskupeniu nástrojov, ktoré nepatria k typickým jazzovým inštrumentom. Najmä Škutov podiel na dobre zohranom bande bol neodškriepiteľný. Nočný koncert **Mariána Vargu** opäť vniesol do minifestivalu trochu nostalgie za dávnymi časmi, keď bol Varga lídrom svojej kapely Collegium Musicum. Vargove improvizácie za klávesami však nikoho nenechali na pochybách: stále je to muzikant, ktorý akoby ani nepotreboval ďalších členov kapely. Koncert Mariána Vargu sa stáva tradičnou „idée fix" Konvergencií, Varga je spojivom všetkých ročníkov. Podobne aj väčšina popredných interpretov je ľudským tmelom tohto priateľského podujatia.

PO ÚVODNOM KONCERTE ...

FOTO D. RUSNÁKOVÁ

Pôvodne koncert s otáznikom sa premenil na úspech festivalu – vystúpenie českej speváčky **Idy Kellarovej** a inštrumentálnej skupiny **Romano Rat. S**polu s nimi priaznivý dojem zanechali speváčky **Maria Duždová** a Kubánka **Tanda Corrónsová** zo skupiny Romano Rat. Dušou kapely je spevák a autor piesní **Desiderius Dudža**. Spolu s mužskými vokálmi tvoria neopakovateľné kvarteto, ktoré spieva emocionálne vypäté rómske piesne – príbehy. (Publikum na tomto koncerte výrazne reagovalo na prvky vyzývajúce ku tancu. Napriek skvelej atmosfére, Klarisky sa predsa len nepremenili na tanečnú sieň.)

Duchovný vrchol festivalu tvorilo vokálne popoludnie basistu **Petra Mikuláša** v dvoch interpretačne náročných opusoch. Ak sa na večernom koncerte Idy Kellarovej nahromadila radostná energia, poslucháči na popoludňajšom koncerte z diel D. Šostakoviča a V. Godára dostali plný zásah hudobným posolstvom z oboch skladieb. Šostakovičova *Suita pre bas a klavír* na Michelangelove texty obnažuje človeka na ceste životom v ťažiskových ohniskách, v kompozícii zoradenej časťami: *Pravda, Ráno, Láska, Rozlúčka, Hnev, Dante, Vyhnancovi, Tvorba, Noc, Smrť* a *Nesmrteľnosť*. P. Mikuláš v basovom a E. Škutová v klavírnom parte a – ich výklad vokálnej *Suity* bol ukážkový. Mikuláš má veľký dar vyhľadať jemné významové odtiene slov a premeniť ich na vyspievanú emóciu, Škutová je výrazovou empatiou obdarená klaviristka, so zmyslom pre súčasnú hudbu. Čakala som na premiéru skladby Vladimíra Godára: *Bikít Gilgameš pre bas a violončelo* na starobylé texty z Gilgamešovho eposu. Godár v bulletine uviedol, že text Gilgamešovho lamenta nad smrťou priateľa Enkidua pochádza zo starej mezopotámskej tradície. Aby mohol ako skladateľ s týmto príbehom pracovať, pomohol mu Furat Rahman, ktorý pripravil fonetický prepis textu. Ešte nezabudol upozorniť, že staroveký literárny skvost by sa pravdepodobne stratil vo víre tohoročných vojnových udalostí v Bagdade, ak by ho neboli anglickí archeológovia neodviezli už v 19. storočí z krajiny. Strach nad ľudskou smrteľnosťou – to je jadro príbehu Bikít Gilgameš. „Konvergovaná" minulosť a súčasnosť nastavili zrkadlo strachu zo smrteľnosti prostredníctvom vokálu a violončela. V mnohých momentoch bol nástroj inou formou basového partu, zámerne

OSLAVA

KONCERTNEJ A PEDAGOGICKEJ PRÁCE

Komorný koncert **7. októbra** (v rámci Českých dní 2003) bol príležitosťou ohliadnuť sa za 40-ročnou koncertnou a pedagogickou činnosťou klavírneho dua **Ludmila Kojanová** a **Pavel Novotný**. Za týmto životným jubileom sa skrýva cieľavedomá práca oboch interpretov s obrovským repertoárom domácej a svetovej klavírnej literatúry. Na poli pedagogickej práce (Konzervatórium Košice, Fakulta prírodných a humanitných vied, Prešovská univerzita) vyorali hlbokú brázdu. Pod ich pedagogickým vedením sa školili viacerí adepti, ktorí sa umelecky výrazne uviedli v koncertnom živote doma aj v zahraničí. Ich koncertné vystúpenia sólistické, aj ako klavírne duo umeleckou úrovňou presvedčili nielen poslucháčov, ale aj viacerých skladateľov, ktorí im venovali svoje skladby.

Foto archív

Bol to koncert s príkladným naštudovaním skladieb, pričom ich výkon ponúkol nielen zážitok, ale aj priestor na uvažovanie. Ich hra ma zaujala schopnosťou pohotovo a tvorivo sa orientovať priamo na pódiu, čo považujem za výsledok dlhoročného zohratého umeleckého pôsobenia. Už v *Sonáte F dur op. 18 č. 6* od J. Ch. Bacha presvedčili o výraznom hudobnom myslení, ktoré sa prejavilo v tvarovaní frázy, obdivuhodnej ľahkosti zvládnutia úskalí s výrazovo presvedčivým výsledkom. Štyri skladby Fanny Mendelssohn-Henselovej boli dramaturgickým obohatením. Obaja sólisti tu preukázali vyrovnanosť, brilantnosť a hráčsku disciplínu. V úsekoch jednotlivých častí bol dostatok lyrizmu, bohatého členenia tematického materiálu s výraznou artikuláciou. Skladateľka (staršia sestra Felixa Mendelssohna Bartholdyho) udivila invenčnou bohatosťou so snahou o rovnováhu citu a rozvahy. Sólisti tento zámer umocnili tým, že jednotlivým melodickým líniám vtlačili pečať vlastnej umeleckej presvedčivosti. Ďalšou dramaturgicky obohacujúcou skladbou v ich podaní bola *Sonáta g mol op. 17* od nemeckého skladateľa Hermanna Goetza, jedna zo skvostov 4-ručných skladieb. „Klaviristicky" napísanej kompozícii umelci dodali šarm a hráčke ambície skĺbili s disciplínou komorných hráčov a muzikantským nadhľadom. Rovnako možno hodnotiť aj skladby z ich „kmeňového" repertoáru, *Fantáziu f mol op. 103* od Franza Schuberta a *Národní tance na Moravě* od Leoša Janáčka. Na záver odznela premiéra skladby Norberta Bodnára *Eine kleine Waltzmusik* (venovaná sólistom), ktorá je umelecky pôsobivou, hráčsky a poslucháčsky výbornou finálnou skladbou koncertu. Stručná kompozícia má výrazné znaky autorovho skladateľského prejavu: kompozične je dômyselne prepracovaná, klaviristicky príťažlivá, v hudobnej reči akceptujúca s výrazným šarmom a tanečnosťou malú „prechádzku" štýlovými obdobiami, nevynímajúc prvky jazzu.

Na záver už iba prianie: ďalšie roky nech sú rokmi poznatkov a skúseností, nech sústavnou a tvorivou prácou prinášajú nové umelecké úspechy.

Štefan Čurilla

---

vyhroteného aj do náročných vysokých basových polôh. Striedmosť a jednoduchosť zvolených kompozičných prostriedkov vyvolávali mocný účinok zo spievaného slova, aj violončelového nárekU. **Peter Mikuláš** a **Jozef Lupták** sa stretli v tomto diele ako dvojica, ktorá rozumela námetu, myšlienke, posolstvu. Majstrovstvo, s ktorým sa Peter Mikuláš prespieval cez dramatický príbeh, bolo udivujúce. Táto premiéra Godárovej skladby o Gilgamešovom nárekU by mala čo najskôr dostať priestor na väčšom pódiu... Kostol Klarisiek už poskytol dielu svoj duchovný priestor, tak ako aj ostatným aktivitám „spoločnosti pre komorné umenie".

Dovidenia o rok?

Melánia Puškášová

POKRAČOVANIE ZO STR. 17

vov typický sarkazmus, no prelínajú sa v nej mnohé výrazové roviny, od motorickej drsnosti po poetickú nostalgiu. Pôvabná Ruska sa s nimi vyrovnala spoľahlivo. Pravda, bolo by nemiestne jej vyčítať nedostatok zrelosti a presvedčivosti – veď v 18-ich rokoch ťažko môže človek načrieť do všetkých hlbín hudobnej výpovede. Frolová však hrala s bravúrnym ťahom, mala pekný tón a ani najmenšie intonačné problémy.

Po prestávke zaznela azda najhrávanejšia kompozícia D. Šostakoviča *7. symfónia Leningradská*. Ako vieme, vznikla v období dramatických zvratov druhej svetovej vojny a hrala sa v obkľúčenom Leningrade. Slovenská filharmónia patrí k orchestrálnym telesám s výraznou tradíciou šostakovičovskej interpretácie, za ktorú vďačí hlavne Ladislavovi Slovákovi. Táto tradícia je garantom istej kvality predvádzania Šostakovičových diel, istej latky, pod ktorú SF určite nejde. Nešla ani v tomto prípade. *Leningradská* zaznela plnokrvne, Feranec sa jej zmocnil presvedčivo a muzikanti hrali s patričným elánom – symfónia mala „grády". Na druhej strane sa mi však zdalo, že veľké línie, makroštruktúra skladby občas zostali nedotiahnuté, melodické oblúky nespievali dosť intenzívne, výrazové polohy diela neboli vždy dosť ostro odlíšené... Ale o zásadných nedostatkoch by som určite nehovoril. Teším sa na ďalšieho Šostakoviča v Redute.

Tomáš Horkay

Rencontres
Bratislava – Luxemburg

Huslista a dirigent **Jack Martin Händler** je umeleckým riaditeľom Európskej hudobnej akadémie (ďalej EHA) so sídlom v Scheningene (Luxembursko) a v bratislavskom Zichyho paláci. Poslaním EHA (združuje členské a perspektívne štáty Európskej únie), ktorá voľne nadväzuje na Hudobnú akadémiu TIJI UNESCO, založenú Yehudi Menuhinom, je vytvárať priestor pre vstup mladých interpretov do koncertného života. Aj akcia s názvom Rencontres Bratislava – Luxemburg, v rámci ktorej sa konali dve podujatia – komorný koncert v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (**4. novembra**) a symfonický koncert v Koncertnej sieni SF (**5. novembra**), je výsledkom tohto zámeru. Obidve podujatia sa zopakovali aj v Scheningene, s ktorým metropola na Dunaji uzavrela družbu. A tak do Bratislavy pricestovalo nielen vedenie tohto mestečka, ale aj mnohí občania. Spoznávali Bratislavu, a samozrejme, zúčastnili sa aj na koncerte v Redute.

Händler sa osvedčil ako skúsený dramaturg už aj pri zostavovaní cyklu komorných koncertov tohtoročného bratislavského Kultúrneho leta. Popri zahraničných (zväčša poslucháči či pedagógovia EHA) dostali v ňom príležitosť aj domáce špičkové talenty. Tentokrát bol program nemenej citlivo zostavený a figurovali v ňom najmä sóla či kombinácie zoskupení sláčikových nástrojov. Predstavili sa študenti majstrovských tried EHA; popri zahraničných pedagógoch tu figurujú aj poprední slovenskí hudobníci (Jozef Podhoranský, Jozef Kopelman, Elena Händler – pedagógovia VŠMU a flautista Milan Brunner, ktorý pôsobí v zahraničí).

Na úvod sme si vypočuli ukážku z Beethovenovho *Kvarteta op. 18 č. 6 B dur* v podaní ambiciózneho **Bratislavského sláčikového kvarteta** (M. Hrubý, L. Popracová, M. Mierny, Cs. Rácz).

Kontrabasista SF **Richard Gašpar** s violončelistkou **Ilanou Tjumjancevovou** – študentkou z Viedne – predniesli *Duo pre violončelo a kontrabas* od Domenica Dragonettiho. Skladba využíva najmä paralelné kombinácie nižších polôh nástrojov s občasným použitím pizzicát či izolovaných alebo traktovaných na trochu priúzkych plochách. Kontrapunktickej práci sa autor viac-menej vyhýba. S uznaním treba kvitovať úsilie interpretov udržať vnímanie poslucháčov na želateľnej úrovni. **Róbert Lakatos** s výdatnou umeleckou spoluprácou **Eleny Händler** interpretoval *Moderato* zo Šostakovičovej „labutej piesne" – *Sonáty pre violu a klavír op. 147*. Geniálna invencia autora a interpretačná potencia našich umelcov zanechali hlboký zážitok a odozvu. Bohatstvom tvorivej fantázie zapôsobil aj ďalší interpret Šostakovičovho diela, *Štyroch prelúdií*, huslista **Marián Hrubý**. Opätovne s inšpirujúco spolupracujúcou E. Händler. Aj huslistka **Anahit Hakobyanová** vkusne, s výrazným emocionálnym vkladom, vyspelou virtuozitou opuncovala *Recitatív a Scherzo pre sólové husle* od Fritza Kreislera. Violončelistka **Ilana Tjumjancevová** sa predstavila v *Suite-Intermezze a tanci* pre sólový nástroj od Gaspara Cassadoa. Výber skladby, ktorá vyžaduje zmysel pre španielsky esprit a temperament, nebol práve najšťastnejší. Ďalšie duo bolo zo Slovenska. V skladbe *História tanca* od Astora Piazollu sme spoznali jedinečného gitaristu **Petra Tomku** a nemenej talentovanú flautistku **Júliu Burášovú** – oboch z AU v Banskej Bystrici. Preukázali schopnosť modelovať široké spektrum nálad – meditácie, zdôrazňovať skrytý či zreteľnejšie pulzujúci rytmus, vytvárať atmosféru, budovať sugestívne línie. Záver patril efektnému aranžmán Johana Halvorsena, ktorý pre husle (**Olesya Kuryliaková**) a violončelo (**I. Tjumjancevová**) upravil Händelovu *Passacagliu g mol*. Duo využilo priestor striedajúcich sa variácií na demonštráciu schopnosti navodzovať nálady, budovať oblúky a vyniknúť aj pri exhibícii nástrojovej virtuozity.

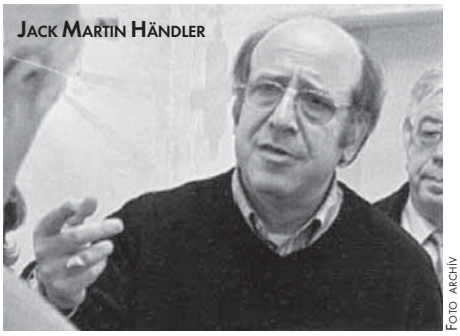

JACK MARTIN HÄNDLER

FOTO ARCHÍV

Ďalšou súčasťou akcie bolo (**5. novembra**) vystúpenie orchestra **Cappella Istropolina** na čele s **Jackom Martinom Händlerom**. Pred pekne navštívenou Redutou vystúpili s telesom dvaja domáci a jeden zahraničný poslucháč EHA. Zo slovenských väčšmi zaujala flautistka **J. Burášová** v Bachovej *Orchestrálnej suite h mol* (BWV 1067), v ktorej je tento nástroj exponovaný ako sólové concertino. Ľahkosť, s akou mladá umelkyňa prekonávala kantilénové či technicky exponované partie, jednoznačne potvrdila výnimočnosť jej talentu. Podľa nášho názoru záverečné žartovné *Badinerie* by bolo znieslo zo strany dirigenta aj o niečo pomalšie tempo. Absolvent VŠMU **Teodor Brko** sa popasoval so známymi *Rokokovými variáciami op. 33 pre violončelo a orchester* od P. I. Čajkovského. Nedokázal sa dostatočne uvoľniť, a tak z hľadiska osobnostného vkladu, ale aj v intonačnej oblasti mal isté rezervy, ktoré sa v konečnom dôsledku premietali do celkového dojmu z jeho výkonu.

Huslistka **Olesya Kurylyaková** – víťazka tohtoročnej medzinárodnej súťaže Tibora Vargu vo Švajčiarsku, ktorú bratislavské publikum už pozná z KL 2003 – zožala zaslúžený úspech. Predstavila sa v dvoch virtuóznych bonbónikoch, v *Havanaise op. 83* od Camilla Saint-Saënsa a v *Cigánskych melódiách* Pabla de Sarasateho. Prekvapilo, že z nich dokázala vytvoriť citovo exponované, presvedčivé a aj technicky suverénne zvládnuté opusy. Zaujala vysokým osobnostným vkladom, vrúcnou spevnosťou, osobitou bravúrou technických krkolomností. Kurylyaková je skôr lyricko-meditatívnym typom, vo výslednom zvuku možno menej priebojná, no všetko to vyvažuje sugestívnou vnútornou zaangažovanosťou. Chtiac-nechtiac musíte jej prístup prijať, aj keď si poviete, že najmä ten Sarasate mal byť živočíšnejší, zvukovo hutnejší. Kurylyaková je nepochybne osobnosťou, ako takú ju treba prijať a nechať sa jej hrou podmaniť.

Dirigent Händler s priam otcovskou starostlivosťou sprevádzal zverených sólistov. Je skúseným, citlivým a spoľahlivým partnerom. Mladým umelcom sa pod jeho taktovkou zrejme dobre hralo. S jeho plnokrvným naturelom skvele korešpondovala aj zvukovo exponovaná (s dvoma tympánmi) záverečná *Symfónia C dur* (Hob: I/48) s podtitulom *„Maria Theresia"* od Josepha Haydna. Händlerov prístup zohľadňoval zemitosť, rytmickú nástojčivosť, ale aj eleganciu a svižnosť zakódovanú v partitúre. O jeho zabodovaní u vďačného publika svedčí aj zopakovanie ukážky z finálneho *Presta*.

VLADIMÍR ČÍŽIK

V rámci týždňa prezentácie zahraničných kultúrnych inštitútov od 29. septembra do 5. októbra 2003 na tému *Je t'aime ... de loin* sa popri 34 kultúrnych centrách a inštitútoch pôsobiacich v Paríži predstavil Slovenský inštitút koncertom slovenského barokového súboru Musick for a while, ktorý uviedol skladby francúzskych a talianskych autorov 16. a 17. storočia.

Konečne aj Bartók!

6. novembra 2003 sa v Historickej budove SND konala premiéra nových naštudovaní dvoch javiskových diel Bélu Bartóka: pantomímy *Drevený princ* a opernej jednoaktovky *Hrad kniežaťa Modrofúza*.

Režisér **Martin Bendik** vníma alegorický príbeh o dvoch ľuďoch, ktorí sú si blízko, ale predsa nezmieriteľne ďaleko, ako nadčasové memento pre tých, čo „uverili krásne znejúcim slovám a jednoduchým riešeniam", čo „prepožičali svoje meno, poznajúc zámery mocných, démonovi súhlasu". Medzi riadkami som si prečítal narážku na tých, ktorých zmietli búrlivé udalosti 20. storočia v našich končinách, ktorí sklonili hlavu pred mocou, ktorých chrbtica povolila, ktorí vymenili kabát ... Je mi sympatické, že Bendikovo vyznanie sa nesie v duchu slovného spojenia „zamiesť si najprv pred vlastným prahom", že otvára tému prijatia vlastnej minulosti, nech je akokoľvek temná, pretože pred touto témou stále akoby unikáme a, na rozdiel od Čechov (súdiac podľa ich verejnoprávnej televízie), nedokážeme si povedať: takí sme boli. Bendikov Modrofúz je „každý, kto sa v ňom spozná". To, že režisér sa vo svojom výklade zameral výlučne na Modrofúza a že do jeho sveta zamiešal aj aktuálny problém vzťahu jedinca k moci, je vec názoru; pre mňa je Bartókova opera aj o Judit, teda o milujúcej Žene, ženúcej sa do osudového stretu s Mužom, vyžadujúcej od neho, aby ju vpustil aj do svojej „trinástej" komnaty a netušiacej, že splnenie tejto túžby znamená vlastne smrť lásky.

Režisér posúva pôvodnú koncepciu autorov opery z takmer rozprávkového sveta do bežnej reality. Scéna a kostýmy (navrhla ich **Alexandra Grusková**) nijako nepoukazujú na to, že Modrofúz (**Gustáv Beláček**) je knieža; vrak auta v interiéri „hradu" je dominantou stroho koncipovaného hracieho priestoru. Modrofúzov kostým je neutrálny, plebejský, je to naozaj obyčajný človek. Judit (**Jolana Fogašová**, alternujúcu **Denisu Hamarovú** som nevidel) vedľa neho pôsobí ako bábika, má slušivé šaty do ružova. Najväčším dojmom na mňa však zapôsobilo sedem „svetov" nachádzajúcich sa za dverami, ktoré Judit postupne otvára, aby tak spoznala Modrofúzovu minulosť. Inscenátori nezostali tejto časti libreta nič dlžní: použité javiskové efekty boli silné, no nie skrze prázdnu zmyslovosť, ale skrze to, čo akoby zamlčovali (obrovská, bielym svetlom prežiarená plocha prevaľujúcich sa výparov, optický klam šikmého zrkadla, v ktorom prvý raz vidíme Modrofúzove bývalé ženy ako snehobiele nevesty).

Ak som na predstavenie išiel s očakávaním expresionistickej psychologickej drámy dvoch zaľúbencov, odohrávajúcej sa v akomsi zakliatom hrade, odchádzal som z neho očarený čírou divadelnou mágiou.

Prvú polovicu tohto tanečno-operného večera vypĺňa celkom logicky Bartókova tanečná pantomíma *Drevený princ*. Logicky preto, lebo tieto dve diela sú geneticky spojené už od ich premiéry roku 1918 v Budapešti. Majú tvoriť polárne protiklady, pričom téma je tá istá – vzťah muža a ženy. Aj bratislavská inscenácia ponúka *Dreveného princa*, ktorý maximálne kontrastuje so šerosvitom *Modrofúza*. Maďarskí inscenátori **Tamás Juronics** (choreografia) a **Zsuzsa Molnárová** (scéna a kostýmy) radikálne zasiahli do libreta Bélu Balázsa a zaplavili javisko početnou tanečnou skupinou. Víly nie sú éterické prírodné bytosti, ale provokatívne mužožienky v štýle *travesty show*, a v jednom momente sa na scéne vyskytne doslova les androgýnnych postáv v kostýmoch akýchsi staromódnych bankových úradníkov. Aj scéna je polyžánrová – les uprostred betónových múrov (ktoré však „hrajú" aj v druhej polovici večera). Bartókov Princ (**Jozef Dolinský ml.**) a Princezná (**Veronika Henschová**), ktorá sa počas večera ocitne aj na balkóne, kde si kráti čas pletením svetra) sa tak v Juronicsovej vízii dostávajú do polohy zúčastnených. Dominantná je scéna tanca drevenej bábky (**Adrian Ducin**), za ktorú si jej predstaviteľ získal priazeň premiérového publika.

Gustáv Beláček (Modrofúz) a Jolana Fogašová (Judit).

Foto A. Sládek

Angažovanie maďarského dirigenta **Jánosa Kovácsa** je vynikajúcim krokom dramaturgie SND. Jeho prínos bol počuteľný najmä v druhej polovici premiérového večera; technicky brilantnejšia a harmonicky príkrejšia partitúra *Dreveného princa* si vyžaduje teleso zvyknuté na hudbu 20. storočia. Myslím si, že to je len otázka času, potenciál v orchestri určite je.

Nemôžem nespomenúť aj holý fakt, že tento bartókovský večer sa vôbec dostal do repertoáru SND. Je to skutočne udalosť sezóny, hoci skeptici (a azda aj realisti) neočakávajú taký záujem publika, aký vidíme pri overených tituloch. Bartók patrí na naše operné scény a koncertné pódiá, a ak je súčasný stav taký, že jeho hudba tu nemá veľkú interpretačnú tradíciu (*Drevený princ* je na Slovensku inscenovaný vôbec prvý raz!), je to len dôkaz nášho macošského prístupu k nej v minulosti.

Peter Zagar

Operný návrat k Janáčkovi

Dramaturgia Opery Slovenského národného divadla sa v posledných dvoch sezónach vyrovnáva s deficitom titulov z oblasti opernej klasiky 20. storočia. Po roku 1989 sa vyslovene komerčne orientovaná dramaturgia sústredila na uvádzanie obľúbených a populárnych opier (*Traviata*, *Nabucco*, *Tosca*) a vybočenia z tejto línie mali značne opatrný, krotký ráz. V minulej sezóne sa objavil pokus o návrat k svetu modernej opery. Ten však napriek kvalitnému hudobnému naštudovaniu stroskotal na spojení nespojiteľného: svetov operného verizmu (Pucciniho *Plášť*) a expresionizmu (Schönbergova monodráma *Očakávanie*). V tejto sezóne sa približovanie k opernej klasike 20. storočia (zdôrazňujem klasike, pretože dramaturgia sa výberom titulov stále pohybuje v prvých dvoch desaťročiach 20. storočia) rozšírilo o Janáčkovu *Káťu Kabanovú* a vzápätí aj o Bartókov *Hrad kniežaťa Modrofúza*.

Na jednej strane treba oceniť snahu prinavrátiť Operu SND do dramaturgických kontextov, ktoré tu už raz boli aktuálne, na druhej strane treba konštatovať, že tak v oblasti hudobnej interpretácie ako aj v inscenačnom výklade sa prejavil fakt, že janáčkovská interpretačná tradícia, kedysi integrálna súčasť dramaturgie SND, má dnes diskontinuitnú percepčnú tradíciu. A pri perspektíve, že v priebehu desiatich-pätnástich sezón by sa tu mohla „zjaviť" ďalšia inscenácia Janáčkovej opery, zostáva malá šanca na to, že by sa janáčkovská tradícia a janáčkovský interpretačný štýl v SND mohli prirodzeným spôsobom upevňovať.

Eva Jenisová (Káťa) a Peter Oswald (Tichon).

Foto archív

Vedenie Opery SND pozvalo na čelo inscenačného tímu režiséra **Josefa Průdka**, bývalého šéfa Opery Národného divadla Praha. Průdek má na svojom umeleckom konte vydarenú inscenáciu *Jej pastorkyne*, s ktorou pražské Národné divadlo pred niekoľkými rokmi hosťovalo v Bratislave v rámci BHS. Pre *Káťu Kabanovú* však režisér nenašiel taký inscenačný kľúč, ktorý by buď prirodzeným a nenásilným spôsobom odkryl hĺbku a mnohorakosť jej významov, alebo by odkryl principiálne nové významové vrstvy tohto operného diela. Inscenácia sa pohybovala na polceste medzi týmito pólmi a celkove sa utápala v priemernosti. Průdek síce korektne kreoval mizanscény, ale až na výnimky sa mu nepodarilo viesť spievajúcich hercov k tomu, aby ich naplnili čímsi iným, než konvenčným operným herectvom. Dnes má význam uviesť *Káťu Kabanovú* predovšetkým vtedy, keď režisér ponúkne výklad, ktorý kladie nové otázky a odkryje v hlbších štrukturálnych dimenziách opery nové významy.

Scénografická koncepcia **Jána Zavarského** vychádzala z princípov javiskového minimalizmu, ktorý bol však naplnený aj vhodnou symbolikou (panelová cesta vedúca k Volge symbolizovala bezútešnosť prostredia, takmer paneláková kuchynská linka s dvoma televízormi zasa malomeštiackosť Kátinho domáceho prostredia). Zavarský ani kostýmová výtvarníčka **Eva Farkašová** sa nikde nepokúšajú o akýsi ruský kolorit, ich výtvarná koncepcia sa opiera o univerzálnu symboliku, čím umocňuje pohľad na psychologický rozmer postáv. Kostýmy sú štýlovo neurčité, resp. kombinujú prvky viacerých štýlov. *Káťa Kabanová* akoby sa odohrávala v súčasnej dobe.

Hudobné naštudovanie **Dušana Štefánka** sa vyznačovalo korektnosťou a sústredenosťou na mikroštruktúrny detail aj na dramaturgicky ucelené plochy a ich vzájomné kontrasty. Dôraznejší mohol byť v hudobnom stvárnení Káti Kabanovej kontrast medzi úsečnosťou, expresivitou a strohosťou niektorých „prehovorov" hlavných postáv a vrúcnou, hlboko lyrickou melodikou. Janáček s týmto kontrastom pracuje nielen na väčších plochách, ale aj v detailnej optike, čo mu pomáha hudobne psychologicky vykresliť rozpoltenosť aj náhle zvraty v myslení a cítení hrdinov.

Klaudia Dernerová stvárnila Káťu vo veľmi dobrej vyváženosti lyrickej a dramatickej koncepcie, s určitým entuziazmom, ktorý poukazuje na ľudskú odlišnosť hrdinky od úrovne prostredia, v ktorom žije. Dernerovej Káťa sa vyznačovala plastickým herectvom, v ktorom racionálny a citový prístup vystupuje vyvážene a proporčne. **Eva Jenisová** je asketickejšia Káťa, jej prístup k zobrazeniu hrdinky zdôrazňuje namiesto citového zanietenia určitý odstup, čo sa prejavilo aj vo vokálnom vyjadrení.

Marta Beňačková ako Kabanicha hrá predovšetkým ako typ. V celkovom zobrazení mohla zápornú hrdinku zobraziť s väčšími nuansami v hereckej i vokálnej práci. Kabanicha v podaní **Idy Kirilovej** je príliš nenápadná až introvertná, hoci vo vokálnom stvárnení sa usilovala o diferencovanosť výrazu.

Neadekvátny a nemiestny rozmer dostala v opere Varvara. Je zobrazená ako nymfomanka. Ide o nepochopenie jej ľudského rozmeru, funkcie postavy v dramaturgii aj v ideovom vyznení opery. Varvara je mladistvé bezstarostné dievča, ktoré verí, že ľúbostným románikom by Káťa mohla vyriešiť svoj problém. **Terézia Kružliaková** v herectve trocha stlmila túto režijnú predstavu. Jej farebný a dobre technicky vedený mezzosoprán našiel v parte hrdinky veľmi dobré uplatnenie. Korektne, v herectve trocha expresívnejšie zobrazila Varvaru **Denisa Šlepkovská**.

Z mužských predstaviteľov zaujal spoľahlivý a v oblasti janáčkovskej deklamácie precízny **Jozef Kundlák** (Váňa Kudrjáš) a **Tomáš Juhás** (Boris). Jeho postava sa vyznačovala prirodzeným hereckým prístupom, ale aj hlasovou uvoľnenosťou a správnym pochopením interpretačných zásad Janáčkovej vokálnej melodiky a jej citového a výrazového náboja. Žiaľ, výkon **Simona Šomorjaia** v tejto úlohe bol limitovaný intonačnými nepresnosťami. Korektne zobrazili svoje úlohy aj **Ján Galla** a **Juraj Peter** (Dikoj) a **Peter Oswald** a **Ján Babjak** (Tichon).

Inscenácia vznikla s podporou Nadácie Leoša Janáčka. V januári 2004 bude prezentovaná v Brne v rámci festivalu venovanému 150. výročiu narodenia Leoša Janáčka. Škoda, že návrat k autorovi, ktorý sa v Bratislave dlho nehral, nemal charakter mimoriadneho umeleckého činu. Opera SND od svojho vzniku uviedla *Káťu Kabanovú* päťkrát (vrátane najnovšej inscenácie). Pravdepodobne umelecky najkvalitnejšia bola inscenácia dirigenta **Milana Zunu** a režiséra **Josefa Munclingera** z roku 1923, ktorú vysoko hodnotil aj Janáček.

Miloslav Blahynka

KRVAVÁ SVADBA *v Budapešti*

V Yblovom paláci opäť ožila hudba Sándora Szokolaya, komponovaná na tému Federica Garcia Lorcu – *Krvavá svadba*, na scéne Erkelovho divadla dostalo nové ošatenie najpopulárnejšie dielo z raného obdobia Ferenca Erkela – *Hunyadi László*. Zatiaľ čo Erkelova opera bude konštantným dielom, pretkávajúcim celoročný hrací plán, Szokolayova operná prvotina, žiaľ, v tejto sezóne tvorila – aký to luxus – iba blok štyroch predstavení. Z tých sa mi pošťastilo spoznať to posledné.

Téma lásky, osudová tragédia vášnivej, nenaplnenej lásky milencov, je červenou niťou vinúcou sa Lorcovými dielami. Bola impulzom pre fantáziu mladého Sándora Szokolaya v období, keď na budapeštianskych činoherných scénach rad radom ožívali drámy španielskeho autora. Skladateľ bol už vtedy autorom viacerých kantátových a dvoch úspešných oratoriálnych diel, čerpajúcich námety z poézie E. Adyho a S. Petőfyho.

Krvavá svadba mala premiéru v roku 1964 na scéne Yblovho paláca s mimoriadne pozitívnym ohlasom a zažila vyše 60 repríz, čo je pre súčasné dielo rekord, samotné predstavenie sa stalo akýmsi „exportným artiklom“. Opera bola prezentovaná na viacerých európskych festivaloch (o.i. aj na Wiener Festwochen) a zahraničných scénach.

Teraz, po štyroch desaťročiach, sa dielo vrátilo do miesta svojho zrodu. Návrat bol grandiózny, potvrdzujúci aktuálnosť, životaschopnosť a dramatickou vášňou vyžarujúcu hudobnú reč autora.

„Znovuzrodená“ inscenácia je vydarenou koprodukciou dirigenta **Pétera Oberfranka**, scenáristu **Pétera Horgasa**, autorky kostýmov **Márty Jánoskútiovej** a výborného režiséra **Balázsa Kovalika**, mladého tímu perfektne ovládajúceho inscenačný jazyk súčasnosti. V realizačnom prístupe najviac hodnotím ideálny súlad hudby a scénického tvaru. Režisér so súhlasom skladateľa skrátil 3-dejstvový celok, čím na ploche siedmich obrazov vygradoval dramatickosť (súhlasne s literárnou predlohou) priam do krajnosti. Dominujúcou črtou je pritom jednoduchosť, strohosť spojená s charakterovou drobnokresbou postáv.

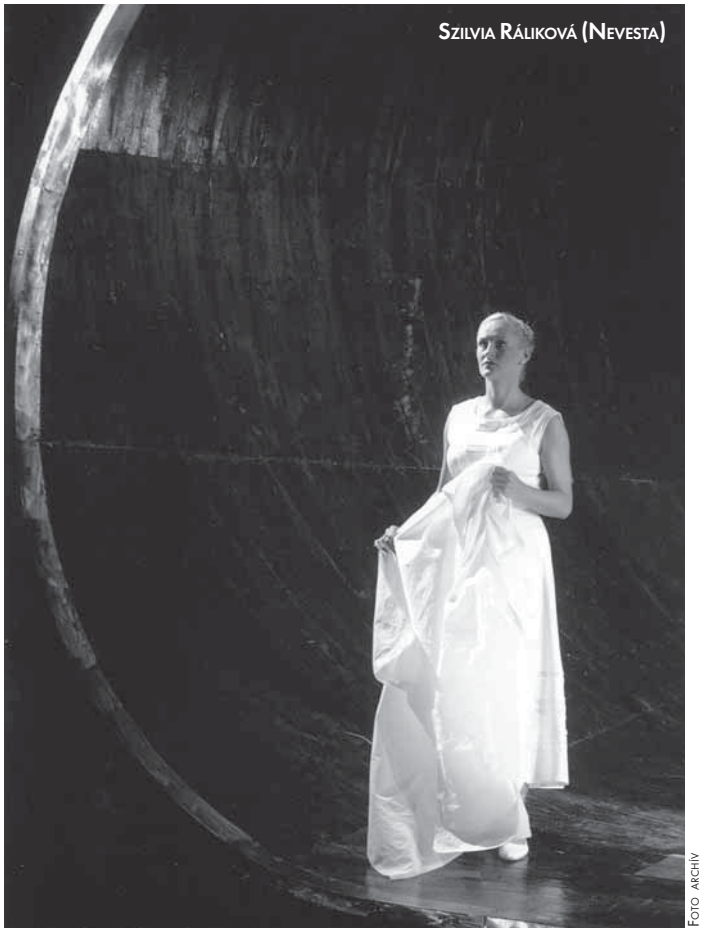

Szilvia Ráliková (Nevesta)

Foto archív

Hrací priestor delila pohyblivá stena, pred ktorou sa odohrával dej. Za ňou zas zborové a masové scény s výrazným nasvietením výborne umocňujúce čierno-biele efekty kostýmov.

Dirigent na čele disponovaného orchestra priam vychutnával farebnú inštrumentáciu, vytvárajúc jednoliaty podklad pre spevákov – sólistov. Žiaľ, práve táto zložka predstavenia nebola už taká jednoliata, skôr heterogénna zásluhou menej výrazných výkonov mužských sólistov. Ženské postavy, **Annamária Kovácsová** ako silne dramatická Matka, **Eszter Wierdlová** s prekrásnym materiálom ako opustená manželka Leonarda a **Szilvia Ráliková** ako presvedčivá Nevesta však boli na výbornej úrovni.

Osobitne si pripomínam surrealistickú postavu Mesiaca, ktorú režisér povýšil na stále prítomnú bytosť, hoci samotný spevácky part v nezvyčajne exponovanej tessitúre je kratučký. **Otakar Klein** ho však zvládol perfektne.

Jozef Varga

INTERLAN
Computer Networks

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

DON CARLOS

Súčasné inscenačné dejiny tohto Verdiho opusu sa na scéne Erkelovho divadla začali písať v marci 1969 novým naštudovaním, pod ktoré sa podpísali režisér **András Mikó**, scenárista **Gábor Forray**, kostymér **Tivadar Márk** a dirigent **Gianandrea Gaazzeni**. Hlavné postavy vtedy stvárnili a spievali velikáni ako **József Simándy**, **György Melis**, **Ferenc Begányi**, **Stefánia Moldovánová**. Nečudo preto, že z repertoára odchádzalo až po takmer troch desaťročiach. Vedenie sa rozhodlo pred dvoma sezónami vzkriesiť túto produkciu pod heslom In memoriam András Mikó. Pod dohľadom 95-ročného (pred niekoľkými týždňami zosnulého) kostyméra realizátori oživili aj pôvodný scénický tvar, prispôsobiac ho javiskovým podmienkam Yblovho paláca.

FOTO ARCHIV

Túto „reinscenáciu" som videl po tretíkrát a musím priznať, že napriek miernej statickosti a staromódnosti stále je krásna a vzdáva hold niekdajším realizátorom.

V jesennom bloku spievali až traja hosťujúci umelci. Označil by som ho ako zaujímavé stretnutie minulosti, súčasnosti a budúcnosti. Majestátne toalety kráľovskej dvojice si obliekli **Jevgenij Nesterenko** a **Ilona Tokodyová**. Žiaľ, čas je nemilosrdný aj voči najväčším umelcom, a tak nezostalo nič iné než smutne konštatovať, že obaja sa už nachádzajú v zostupnej fáze svojej umeleckej kariéry. Netajím, že Nesterenkov exaltovaný Filip ma nikdy nevedel presvedčiť, podobne, ako ani terajší, infantilnosťou nasiaknutý variant. Ilona Tokodyová bola vždy veľmi jemnou a krehkou Alžbetou. Našťastie, jej pianá a cituplné mezza voce čiastočne vyvažujú hlasové nedostatky, ktoré už nemôžu súperiť s Verdiovským orchestrom. **Paolo Gavanelli,** od čias kedy spieval svojho prvého Nabucca na zvolenskom hradnom nádvorí (r. 1988), sa vypracoval na špičkového tlmočníka partu Markíza Posu má krásny materiál, perfektnú techniku, no úspornú citovú zaangažovanosť. Vďaka cieľavedomému vývoju **Bernadett Wiedemannová** rozkvitla ako strhujúca Eboli. Svojím tmavým farebným altom so zamatovou mäkkosťou zvládla výborne všetky tri charakterové polohy neľahkého partu. S menom kórejského tenoristu **Ki-Chun Parka** som sa stretol vlani v situácii, keď pohotovým záskokom „zachránil" predstavenie. Ako kontrast k jeho vtedajšiemu amatérskemu výkonu stál krásny svietivý materiál. Dnes už fantasticky pokročil: part titulnej postavy spieval tak, že som nemohol uveriť ušiam a očiam – je to diamant, ktorý však treba ďalej dobrusovať. Mladý, ale perspektívny **Lászlo Szvétek** debutoval ako hlavný inkvizítor. Na čele predstavenia bol veľkým, príjemným prekvapením **György Várhegyi**.

JOZEF VARGA

Hudobné perly namiesto českých knedlíkov

POD TÝMTO TITULOM UVEREJNILA DRÁŽĎANSKÁ DENNÁ TLAČ AVÍZO O FESTIVALE, KTORÝ POD NÁZVOM DNI ČESKEJ KULTÚY V DRÁŽĎANOCH BOL V METROPOLE NA LABE OD 24. OKTÓBRA DO 10. NOVEMBRA.

Po prvýkrát sa Dni českej kultúry konali pred piatimi rokmi. S myšlienkou festivalu, ktorého zámerom je predstaviť súčasnú českú kultúru, predovšetkým hudbu, prišiel jeho zakladateľ **Helmut Köser**, dnes predseda Nadácie Brücke/Most. Cieľom festivalu je nadviazať na kultúrne bohatstvo minulosti, na kultúrne vzťahy dlhé desaťročia spájajúce nemeckú a českú hudbu. Napriek skromným začiatkom festival sa stal pojmom a rozrástol sa i do euroregiónu Elbe/Labe.

Bohatý program tohtoročného festivalu zahŕňal rozličné výstavy, prednášky, divadlo, pantomímu, ale predovšetkým koncerty tak hudby rockovej, populárnej a folkovej, ako aj klasickej. Po mnohých rokoch vystúpili i kedysi legendárni **Linha Singers**.

Otvárací koncert patril zaujímavému mladému **Stadlerovmu klarinetovému kvartetu** z Ostravy, na ďalších koncertoch vážnej hudby sa predstavili sólisti a komorné súbory zo všetkých kútov Čiech: **Ensemble collegium 1704**, huslistka **Zdenka Vaculovičová**, **Ensemble Martinů**, čembalistka **Monika Knoblochová**, organistka **Kateřina Chroboková**. Mimoriadnym podujatím bolo spoločné vystúpenie **Kühnovho detského zboru** z Prahy s **Detským filharmonickým zborom** z Drážďan.

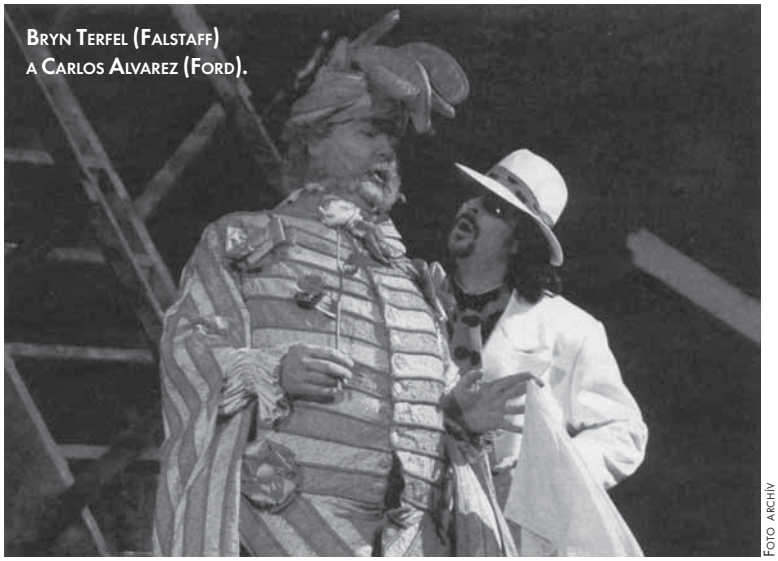
Vysoké uznanie sa dostalo triu **IUNO** z Prahy (**Jaroslava Pěchočová**, klavír, **Aleš Ulrich**, husle, **Jan Žďánský**, violončelo).

V sieni zámku Zuschendorf (mimo Drážďan) sa predstavil súbor poslucháčov dráž-

Nový Falstaff vo Viedenskej štátnej opere

Keď som si pred návštevou štvrtej reprízy novej inscenácie Verdiho poslednej opery *Falstaff* vo Viedenskej štátnej opere prečítal v divadelnom mesačníku „Prológ“, že októbrová premiéra skončila triumfálne pre všetkých zúčastnených, že ovácie si vyslúžil dokonca aj režisér, pravdu povediac, moja zvedavosť sa znásobila. Bezvýhradné prijatie opernej inscenácie v tomto svetoznámom dome totiž býva vzácnou výnimkou. Ak je inscenácia príliš moderná, „bučia“ konzervatívci, ak je tradičná, búria sa modernisti. Po doznení predstavenia som pochopil, prečo v tomto prípade boli uspokojené oba póly publika.

Ak je pod hudobným naštudovaním inscenácie podpísaný **Fabio Luisi**, záruka kvality je istá. 44-ročný Janovčan, ktorý si kariéru vybudoval predovšetkým v nemecky hovoriacom svete, patrí dnes k najvýraznejším dirigentským osobnostiam strednej generácie. *Falstaffa* vo Viedni od čias znovuotvorenia Štátnej opery v roku 1955 naštudovali Karajan, Bernstein a Solti, takže Fabio Luisi si exkluzívnejších predchodcov ani nemohol predstaviť. Túžba nadviazať na veľkolepú tradíciu však nebola jediným motívom podieľajúcim sa na prvotriednom výsledku. Dirigent má totiž celé Verdiho javiskové dedičstvo dokonale „prelúskané“, takže ku skladateľovmu vrcholnému dielu, v ktorom 80-ročný génius dostal na sklonku života chuť zašpásovať si a zároveň i zafilozofovať, pristúpil s bohatým „backgroundom“. V partitúre nenechal ani notu bez povšimnutia, celú prekomponovanú orchestrálnu bázu vymodeloval tak, aby so sólistami viedla rovnocenný dialóg. Viedenskí filharmonici, považovaní za najlepší operný orchester vôbec, sú na takéto úlohy priam povolaní. Pod Luisiho taktovkou zazneli rovnako presvedčivo briskné ansámble, dramatické vzplanutia i ľubozvučná lyrika, jeho koncepcia mala vtip, šarm i potrebný „drive“.



Bryn Terfel (Falstaff) a Carlos Alvarez (Ford).

Foto archív

Ohlas inscenácie u publika sa zväčša láme na réžii. V prípade nového viedenského *Falstaffa* k rozporným emóciám nedošlo, pretože **Marco Arturo Marelli,** ktorý mal pod palcom celú vizuálnu stránku produkcie (s výnimkou kostýmov, **Dagmar Niefindovej)**, sa šťastne vyhol rovnako tradicionalizmu, ako aj bezbrehému experimentovaniu. Jeho poňatie by som charakterizoval ako striedmo moderné, bez radikalizmu nahrádzajúce klišé či už v profilovaní postáv, alebo vo formovaní situácií. Marelli vníma titulného hrdinu ako zostarnutého Dona Giovanniho, o ktorého okolie síce nemá záujem, zato on, neuvedomujúc si svoj vek a vzhľad, neustáva v ľúbostných avantúrach. Jeho tlsté brucho akoby bolo zároveň pokriveným zrkadlom spoločnosti. Jeho skutky umožňujú dámam túžobne snívať a jemne intrigovať, pánov zasa oberajú o sebaistotu. Veľmi zaujímavé je výtvarné riešenie inscenácie: prázdnej, anonymnej šikmine, symbolizujúcej všedný deň Windsoru, či akéhokoľvek iného dejiska, kontrastuje z prepadliska sa vynárajúca, teplými farbami nasýtená scéna Falstaffovho mikrokozmu. Odhliadnuc od famózne riešenej zmeny obrazov, sú tu znázornené dva odlišné, predsa však úzko komunikujúce svety. Ich prepojenie je zdrojom humoru, nie však bujarého, ale troška trpkého, i filozofujúceho, i mravoučného.

Titulnú rolu stvárnil **Bryn Terfel,** považovaný za jedného z najlepších Falstaffov dneška. Svoju povesť bezo zvyšku obhájil, bol vokálne i herecky výrazný a objemom svojho basbarytónu zjavne prevýšil kolegov. Pritom je mu rovnako vlastná tónová kultúra, dynamika aj farebné odtiene prejavu. **Carlos Alvarez** stvárnil žiarlivého Forda štíhlo vedeným, skôr lyrickým barytónom. Pôsobivo zneli hlasy oboch windsorských paničiek, kultivovaného, tmavšie timbrovaného sopránu **Krassimiry Stoyanovej** (Alice Fordová) i šťavnatého mezzosopránu mladej **Eliny Garančovej** (Meg Pageová). **Jane Henschelová** síce nevlastní hlboký „taliansky“ alt, no jej Quickly neostala objemnými hĺbkami v známej „reverenza“ nič dlžná. Istá dávka farebného pôvabu a mäkkosti chýbala **Bori Keszeiovej** (Nannetta) a **Rainer Trost** bol trocha ťažkopádnym Fentonom. Výraznú figúrku vytvoril **Michael Roider** ako Dr. Cajus.

Aj keď záverečná poznámka nesúvisí s inscenáciou *Falstaffa*, nerád by som opomenul v sále Gustava Mahlera inštalovanú výstavu, venovanú Edite Gruberovej. Nájdeme tu fotografiami, listinami s obsadeniami a kostýmami zdokumentovanú celú jej vyše 30-ročnú viedenskú kariéru, ako aj bustu a maľovaný portrét umelkyne. Vskutku dôstojná pocta!

Pavel Unger

ďanskej Vysokej hudobnej školy – **Quarteto con spirito.**

Nadácia Brücke napriek tomu, že prioritne podporuje českú hudobnú kultúru a jej veľkorysosť vďačne požívajú viacerí českí mladí hudobníci, nepovažovala za bariéru štátne hranice rozdeľujúce bývalé Česko-Slovensko. Dokazuje to skutočnosť, že prvou slovenskou štipendistkou, doposiaľ však ako výnimka jedinou, sa stala mladá nadaná huslistka **Blanka Pavlovičová**, momentálne študentka 5. ročníka drážďanskej Vysokej hudobnej školy a bývalá poslucháčka Konzervatória v Bratislave. Erwin Schulhoff a jeho výrazovo náročná sólová *Husľová sonáta* „našli“ v mladej umelkyni zaujímavú interpretku, ktorá dokázala presvedčivo podať hudbu vo všetkých jej výrazových polohách – lyrickej, furióznej i vtipnej. Pavlovičová si vyslúžila neutíchajúci potlesk. Agata Schindler

Budapeštiansky sviatok BEL CANTA

Svoju ostatnú recenziu inscenácie *Pikovej dámy* v budapeštianskej opere som uzavrel nádejou, že budúce stretnutie s týmto súborom mi poskytne z interpretačného hľadiska viac pôžitku. Netrvalo ani pol roka a z Erkelovho divadla som odchádzal viac než spokojný. Hlavným dôvodom pozitívnych dojmov nebola ani tento raz vizuálna stránka naštudovania, zato hudobne a spevácky išlo o večer priam modelový. Operu Vincenza Belliniho *Norma*, patriacu k najtvrdším orieškom bežne uvádzanej časti belkantovej literatúry (na Slovensku sa nehrala od roku 1969!), naštudovala Maďarská štátna opera počas ostatného letného festivalu, no až v októbrovom termíne sa dostala do regulárneho repertoáru. Nasadzovaná bude v blokoch, vždy v inej umeleckej konštelácii.

Opticky budapeštianska *Norma* skutočne neprináša žiadne nové podnety. Skôr evokuje spomienky na zašlé časy, keď sa bazírovalo na scénickej ilúzii, dosahujúc ju nenáročnými výtvarnými prostriedkami. **Attila Csikós** naplnil javisko hustým lesom (posvätný háj boha Irminsula), namaľovaným na spustených priehľadných plátnach a do popredia umiestnil viacúčelový piedestál. Ten slúži náboženským obradom a v závere aj ako planúca hranica, na ktorej titulná hrdinka s Pollionom nachádzajú smrť. Režisér **János Szikora** vychádzal z premisy, že presne reštaurovať dejové a časové reálie spred nášho letopočtu nie je podstatné. Na druhej strane nemal ambíciu vyzdvihovať politikum z čias vzniku diela, ani nadčasové posolstvá príbehu. Takže jeho koncepcia, zakotvená na brehu popisnej „polopatickosti“, sa takmer stopercentne podriadila sile hudby. Hoci tento typ režírovania kritika i publikum považujú skôr za prekonaný a „ochraňovaný“ jedine minucióznou prácou na hereckom profilovaní postáv (v Budapešti išlo však skôr o osobnostné vklady interpretov), celkom by som budapeštiansku inscenáciu nezatratil. Hlavne preto, že si ctila ducha Belliniho.

Zdroj potešenia vyžaroval z hudobnej interpretácie. Taliansky dirigent **Rico Saccani** vložil do stvárnenia partitúry celý svoj južanský temperament, čo v prípade belkantovej opery nemôže byť na škodu. Volil pomerne svieže tempá, avšak dynamicky a výrazovo účinne vymodeloval kontrasty, dbal na autentickosť štýlu rovnako z hľadiska orchestrálneho ako aj vokálneho. Na sólistov pôsobí jeho taktovka a osobnosť inšpiratívne. Orchester podal solídny, aj keď nie bezchybný výkon a podobne možno hovoriť aj o zbore. Najväčšmi ma však oslovilo sólistické obsadenie. Titulnú postavu naštudovala najvýznamnejšími svetovými javiskami preverená maďarská sopranistka **Georgina Lukácsová**, ktorá svojmu menu nič neostala dlžná. Jej Norma spája v sebe útočnú dramatickosť s ušľachtilou lyrikou, vďaka skvelej technike sa dokáže pohrať s pianissimami v najvyššej polohe a vzápätí kultivovaným hrudným registrom dodať výrazu tragický podtón. Vie, ako majú tiecť belkantové frázy, aký zmysel má belliniovska koloratúra, aké farby voliť na vyjadrenie širokej škály rozmanitých emócií. Neváham konštatovať, že predstaviteliek Normy kalibru Lukácsovej je dnes vo svete pramálo. Výborná bola tiež jej protihráčka Adalgisa v podaní **Andrey Ulbrichovej**. Mladá, medzinárodne však už skúsená mezzosopranistka ponúka timbrovo bohatý, sýty a objemný materiál, lipnúci na talianskej vokálnej škole. Má tiež dostatok hlasovej pružnosti, takže spoločné dvojspevy s Lukácsovej Normou ladili nielen farebne, ale aj z hľadiska tónovej estetiky. Veľkňazovi Orovesovi dal **Kolos Kováts** potrebný výrazový pátos, pričom jeho kantabilný bas znel mäkko a plasticky. Zatiaľ čo mená troch spomenutých sólistov sú dostatočne známe, pre mňa bol objavom mladý domáci tenorista **Attila Fekete**. V navštívenom predstavení spieval Polliona po prvý raz, možno preto bol herecký prejav ideálne vyzerajúceho mladíka váhavý, no hlasovo ma doslova očaril. Opojnou talianskou farbou s kovovým jadrom tónu a optimálnym legátom je to typický „lirico spinto“ tenor, ktorý znie rovnako krásne vo výške a v stredoch, ale plnosť a obsah majú i jeho hĺbky. Fekete stojí určite na prahu veľkej kariéry a ak ho predčasne nezláka dramatický odbor, budeme o ňom veľa počuť.

Georgina Lukácsová (NOrma) a Attila Csikós (Pollione).

Foto archív

Do posledného miesta zaplnené Erkelovo divadlo odmenilo umelcov štedrým, pre Maďarov typicky skandovaným potleskom. Keďže išlo o nedeľné predstavenie so začiatkom o 17. hodine, v hľadisku sedelo množstvo seniorov i rodín s deťmi. I to by mohla byť inšpirácia, ako rozšíriť rady publika v bratislavskej opere.

Pavel Unger

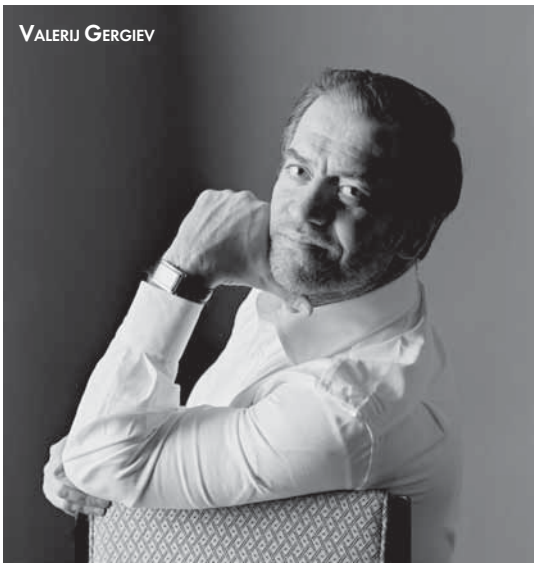
Berliner Festwochen

Tohtoročný festival Berliner Festwochen (Berlínske slávnosti) zaujal milovníkov súčasnej hudby a moderného divadla programom, ktorého ťažiskami boli aktuálna scéna Ruska a niekoľko medzinárodných hudobno-divadelných produkcií. Do koncepcie festivalu sa organizátorom podarilo vtesnať taktiež veľkolepú výstavu Berlín – Moskva (www.berlin-moskau.net), v rámci ktorej predstavuje svoje obrazy, skulptúry a plastiky, videá, filmy, fotografie a inštalácie vyše 200 umelcov z Nemecka a Ruska (výstava trvá do 5. januára budúceho roku).

Program festivalu kládol akcenty na dva tematické okruhy: moderné hudobné divadlo a ruskú hudbu 20. storočia. Tri nemecké premiéry opier Louisa Andriessena, Michela van der Aa a Parama Vira ukázali hudobné divadlo ako umeleckú formu vitálne spájajúcu prastaré mýty s modernými výrazovými prostriedkami (video a performance).

Stredobodom záujmu návštevníkov boli vystúpenia ruského dirigenta **Valerija Gergieva** s **Mariinskym divadlom** zo St. Peterburgu. Päťdesiatročný Gergiev, momentálne šéfdirigent Rotterdamských filharmonikov a prvý hosťujúci dirigent Metropolitnej opery v New Yorku, okrem Čajkovského *Eugena Onegina* dirigoval v Berlíne i dve majstrovské diela skladateľov, ku ktorým má výnimočný vzťah: *Lady Macbeth z Mcenského okrsku* od Dmitrija Šostakoviča (jeho symfónie Gergiev práve nanovo nahral) a *Ohnivého anjela* od Sergeja Prokofieva. Podľa vyjadrení dirigenta, Prokofiev (mimochodom zomrel v tom istom roku keď sa Gergiev narodil) je mu obzvlášť esteticky blízky. Vždy, keď počuje Prokofievovu hudbu, vynárajú sa mu pred očami úžasné obrazy: „He is theatrical and cinematic“, nadchýna sa.

Všetko, čo Gergiev diriguje, znie nádherne, brilantne, s tendenciou k pátosu a emocionálnosti, ktoré ale nejdú príliš do hĺbky. Poslucháč zostáva aj ako divák fascinovaný jeho démonickou mimikou, silným prežívaním hudby. Gergiev si je dobre vedomý toho, že je umelcom „naživo“. Preto sú takmer všetky jeho platne záznamami živých nahrávok. Bohužiaľ, chybou nekvalitnej réžie sa stalo predstavenie Prokofievovej opery *Ohnivý anjel* fádnym. Hudba sa strácala, jej zmysel sa utápal v zlých scénických obrazoch. Ukázalo sa, že réžia neodhadla najväčšie nebezpečenstvo predvedenia tohto diela. Prokofiev to pravdepodobne sám cítil, keď materiál opery „voperoval“ do svojej tretej symfónie.


Valerij Gergiev

Barbara Hanniganová

Niečo neobyčajné predviedol súbor **Pokrovsky Ensemble,** už desaťročia sa vydávajúci na cestu hľadania ruskej ľudovej hudby, ktorá ostáva takmer nedotknutá mestskou a masovou kultúrou. Takáto hudba ešte stále existuje v odľahlých oblastiach Ruska, odkiaľ pochádza i väčšia časť repertoáru súboru. Na koncerte v komornej sále Berlínskej filharmónie predviedol Pokrovsky Ensemble okrem starých hymnických a svadobných piesní i vokálne diela skladateľov 20. storočia: Igora Stravinského, Vladimira Martynova a Alexandra Raskatova.

Hudobné divadlo, scénická hudba, monodráma, zvukové divadlo – to sú pojmy, ktorými sa často snažia žonglovať mnohí súčasní skladatelia a výtvarní umelci. Michel van der Aa, mladý holandský filmár, tvorca zvukov a hlukov, je jedným z umelcov, ktorým je divadlo veľmi blízke. Vo svojich projektoch vytvára všetky zložky sám: scenár, hudbu i obraz. V rámci berlínskeho festivalu predstavil svoju komornú operu *One* pre soprán, video a soundtrack (mg pás). V ňom pôsobí kanadská sopranistka **Barbara Hanniganová** ako protipól k vopred nafilmovaným obrazom, nahraným zvukom a textom. Začiatok predstavenia je poznamenaný tichom, ktoré z času na čas rušia vopred nahrané zvuky papiera. Po chvíli začína Barbara Hanniganová komunikovať so svojou dvojníčkou z videa, ktorá má predstavovať jej *alter ego*. To, čo sa odohráva na scéne, možno označiť ako narcistickú samoúčelnosť rafinovaného videoumelca, ktorý sa veľmi dobre vyzná v zvukovej technike. Ale zdanie klame. Výsledkom je príjemné zrkadlenie sa samoty so ľstivou virtuozitou. Vnútorný monológ spája „obe“ sopranistky, ktoré spievajú nádherným hlasom Barbary Hanniganovej. Zriedkavosťou nie sú ani repetície – tie vytvárajú totiž základný zvukový materiál, z ktorého sa postupne rozvíja dramatickosť, prenikajúca a rozširujúca sa až do chorálov. Veľmi dôležité sú pri tom speváčkine na sekundu presné duá s jej *alter ego*, ako aj synchrónne pohyby s obrazom na videu. Také niečo sa skutočne ešte píše: nové opery,

v ktorých sa spieva bez hysterických koloratúr a neustáleho skákania do extrémnych polôh, v ktorých sú speváci podporovaní orchestrom bez zvukového odcudzenia, v ktorých dramaturgia začína na začiatku a končí na konci. Zvláštne. Param Vir sa menuje skladateľ, narodený roku 1952 na Srí Lanke a žijúci v Anglicku. Dráma Euripida, ktorá je základom opery *Ion*, by podľa jeho vyjadrenia vraj mohla byť darom každému skladateľovi. Čo má tým Param Vir na mysli? Príbeh je akýmsi objasnením pôvodu: kto je otcom a kto je matkou Iona? Táto otázka je v diele vysvetľovaná veľmi racionálne, ba miestami až detektívnym spôsobom. V podstate sa ale nič nedeje. Hudba je tu takmer zbytočná. Hlavne taká, ktorú pre túto tému vytvoril Param Vir. Tá totiž nekomentuje situáciu, neopisuje postavy, absolútne nekomunikuje s textom. Stáva sa najnejasnejšou zložkou opery. Pôsobí miestami ako filmová hudba. A k tomu všetkému ešte nečisté tóny orchestra **Music Theatre Wales** s dirigentom **Michaelom Raffertym**.

Holanďan Louis Andriessen je jedným z najsvojvoľnejších európskych skladateľov. Inšpirovaný Stravinským, Bachom, jazzovou hudbou, minimalizmom i rockom komponuje drsné zvukové útvary, ktoré ľudskú dušu skôr rozjatria než oblažia – práve to je však jeho najsilnejšou „zbraňou". Andriessen sa vedome vyhýba bežným hudobným formuláciám i nástrojovým obsadeniam. Tentokrát predstavil v Berlíne spoločný projekt s americkým filmárom, autorom libreta **Halom Hartleyom** – operu *Innana*. Libreto vykresľuje starý sumerský mýtus o bohyni neba Innany, ktorá Ísťou pripravila svojho otca, boha vôd Enkiho, o moc a vedomosti, neskôr sa stala človekom a nakoniec sa chcela zmocniť i ríše mŕtvych, ktorej vládla jej sestra Ereshkigal. Andriessen skomponoval k príbehu divokú, archaickú hudbu, rovnako trpkú ako je príbeh samotný. Už obsadenie súboru (elektrické husle, saxofónové kvarteto a kontrabasový klarinet) zaručovalo niečo neobyčajné. Charakteristickými črtami hudby sú jednoduché, často heterofónne alebo homofónne melódie, niekedy až hrozivo jasajúce, ba až triumfujúce vo vysokých tónoch elektrických huslí – symbol bohyne nebies. Táto nezvyčajná zvuková redukovanosť dokázala počas takmer dvoch hodín, zásluhou aj vynikajúceho výkonu talianskej speváčky **Cristiny Zavalloniovej,** udržať v *Inanny* úžasnú atmosféru temného rituálu.

MINGUET QUARTETT

Menej atraktívnymi hudobnými podujatiami festivalu boli pre návštevníkov komorné koncerty. Odborníkmi uznávaný súbor **Ensemble recherche** z Freiburgu, špecializujúci sa už niekoľko rokov výhradne na tvorbu súčasných skladateľov, predviedol pod taktovkou **Zsolta Nagya** kompozície Salvatoreho Sciarrina, Luigiho Dallapicolu, Ivana Vyšnegradského, Edisona Denisova a Hanspetera Kyburza. Azda najlepšie vyznelo Denisovovo *Sexteto pre dychové a sláčikové nástroje* so zaujímavou polyfóniou, postupne sa meniacou do takmer amorfnej zvukovej magmy najvyšších tónov. *Piccola musica notturna* od Luigiho Dallapicolu, ako aj Vyšnegradského *Sláčikové trio* založené na využívaní mikrointervalov, boli tak trochu sklamaním. V skladbe *Reseaux* sa Hanspeter Kyburz snažil zaujať množstvom agresívne znejúcich tónov a vrstvami hypernervóznych rytmov. Kontrastne vyznelo Sciarrinove *Sláčikové sexteto* skomponované s neobyčajným citom pre časový spád, farbu a dynamiku.

Na koncerte berlínskeho **Minguet Quartett,** venovanom súčasnej komornej hudbe, odzneli sláčikové kvartetá nemeckých skladateľov Petra Ruzicku a Wolfganga Rihma. Ruzickovo *3. sláčikové kvarteto* s podtitulom „... über ein Verschwinden" (1992) malo príchuť pedagogickej príručky o písaní sláčikových kvartet. Skladateľ v ňom dosť samoúčelne prezentoval takmer všetky spôsoby hrania na sláčikových nástrojoch – od flažoletov cez hranie za kobylkou až po škriabanie na korpus. Navyše, všetko v unavujúcom spojení s nekonečnou škálou moderných výrazových prostriedkov, ktoré nedávali dielu žiadnu logiku. Viac zaujalo Rihmovo *3. sláčikové kvarteto – „Im Innersten"* (1976), vychádzajúce z artikulácií, ktoré sa spočiatku zdali byť tradicionalistické, neskôr však otvárajú skladateľovi potrebný priestor pre majstrovsky zvládnutú architektonickú stavbu diela. Úvodný materiál skladby, presýtený hudobnou minulosťou a plný harmónií, zakladajúci sa na nepravidelne akcentujúcom zvukovom priestore, je postupne atakovaný rytmickými, resp. melodickými bunkami, o ktorých dôverné tvary sa sluch vnímavého poslucháča rád oprie. Avšak tieto tvary onedlho miznú a sledovanie hudobného procesu prechádza do hľadania zrozumiteľnosti.

Dielo Karlheinza Stockhausena *INORI* (1974) sa pohybuje na hranici medzi hudbou a scénickým zobrazením umenia. Ako takmer vo všetkých jeho dielach, i v tejto „zvukovej modlitbe" je vopred všetko dôkladne premyslené. Na začiatku predstavenia členovia orchestra trpezlivo čakajú na svojich miestach na príchod dvoch sólistov, ktorými tentoraz nie sú hudobníci, ale postavy muža – **Alain Louafi** a ženy – **Kathinka Pasveer**, predvádzajúce 70 minút efektnú choreografiu trinástich gest, majúcich svoj pôvod v rôznych náboženstvách sveta. Hudobníci sú na pódiu umiestnení v kruhoch, čím vzniká počas koncertu úžasná priestorovosť zvuku – Stockhausen nekomponuje totiž iba tóny. V skladbe *INORI* z roku 1974 rozvíja skladateľ z jednej jedinej myšlienky rytmus, zvuk a melódiu, ktoré s nevídaným perfekcionizmom synchronizujú s gestami modliacich sa sólistov. A k tomu všetkému prispel i s úžasným citom pre napätie stimulujúcu zvukovú priestorovosť dirigent **Peter Eötvös**, Stockhausenov dlhoročný spolupracovník a „dvorný" dirigent väčšiny jeho orchestrálnych diel a opier. Skladba *INORI* bola zároveň i vydarenou bodkou za pestrým a hodnotným programom festivalu Berliner Festwochen.

PETER MACHAJDÍK
FOTO ARCHÍV

Juraj Beneš

Préférence pour 9 instruments

Ľubomír Chalupka

V progresívne naladenom tvorivom prostredí slovenskej hudby 60. rokov dozrievali avantgardné zámery vtedajšej mladej skladateľskej generácie, sústredené v kompozičnej sfére na prijímanie a overovanie impulzov z okruhu dobovej Novej hudby (serializmus, aleatorika, elektroakustický zvuk), ktoré mali negovať dovtedajšie skúsenosti slovenskej hudby i symbolizovať jej prihlásenie sa k aktuálnym trendom európskej hudby druhej polovice 20. storočia. Príslušníci tejto generácie napriek jednotnému súhlasu s presadzovanými zámermi sa v individuálnej kompozično-štýlovej rovine ich realizácie začali navzájom odlišovať. Na sklonku decénia sa tak popri vážnom a sústredenom R. Bergerovi, konzekventnom P. Kolmanovi, emocionálnom M. Bázlikovi, fantazijnom I. Hrušovskom, apelatívne vypätom T. Salvovi, či sonicky pôvabnej krehkej lyrike I. Paríka, elegantnej konštruktívnosti J. Sixtu, či epickej nástojčivosti J. Hatríka, objavujú vítané kompenzácie manifestovanej artificiality – uvoľňovanie systémovej striktnosti smerom k happeningu, travestii a koláži v projektoch L. Kupkoviča, spontánnosti v elektroakustických dielach J. Malovca, či roztopašnej invencii v zborových opusoch Hry a Caela Hebe I. Zeljenku. Bez zásadných obratov v kompozičnej stratégii sa tak v slovenskej hudbe objavili prvé anticipácie postmodernej poetiky. V tomto čase do hudobného života vstúpil čerstvý absolvent kompozičnej triedy J. Cikkera na VŠMU Juraj Beneš (nar. 1940). Jeho vstup bol prekvapivý: na rozdiel od svojich starších druhov, ktorí na začiatku ani v priebehu svojej participácie na avantgardnom programe sa v podstate nevzdávali tektonických konvencií (azda s výnimkou autodidakta L. Kupkoviča), Beneš sa rezolútne a polemicky postavil voči jednej z koncepcií rozvíjanej domácej tradície odvodenej z romantizmu (pestovanej aj jeho učiteľom) – voči psychologicko-realistickému hudobnému divadlu. V bulletine k premiére svojej absolventskej práce – opere *Cisárove nové šaty* (1966) inscenovanej v SND v roku 1969 – sa priznal k negatívnemu postoju voči iluzívnemu typu prežívania operného deja, k nechuti zhudobňovať závažné literárne námety prostriedkami opisu, i k sympatii porušovať tradičnú symbiózu operného útvaru v súlade s tvorivými princípmi štylizovaného divadla (oddelenie literárnej, hudobnej a hereckej zložky s možnosťou ich samostatnej účasti na dramatickej akcii, odmietanie ilúzie podobnosti so skutočnosťou, zámerný odstup vo vzťahu k zobrazovanému námetu).

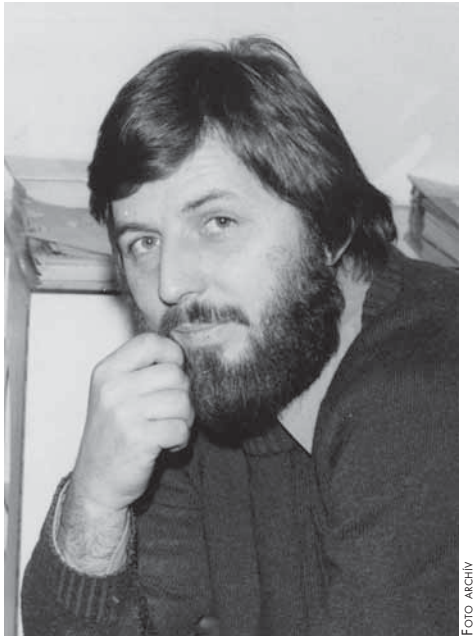
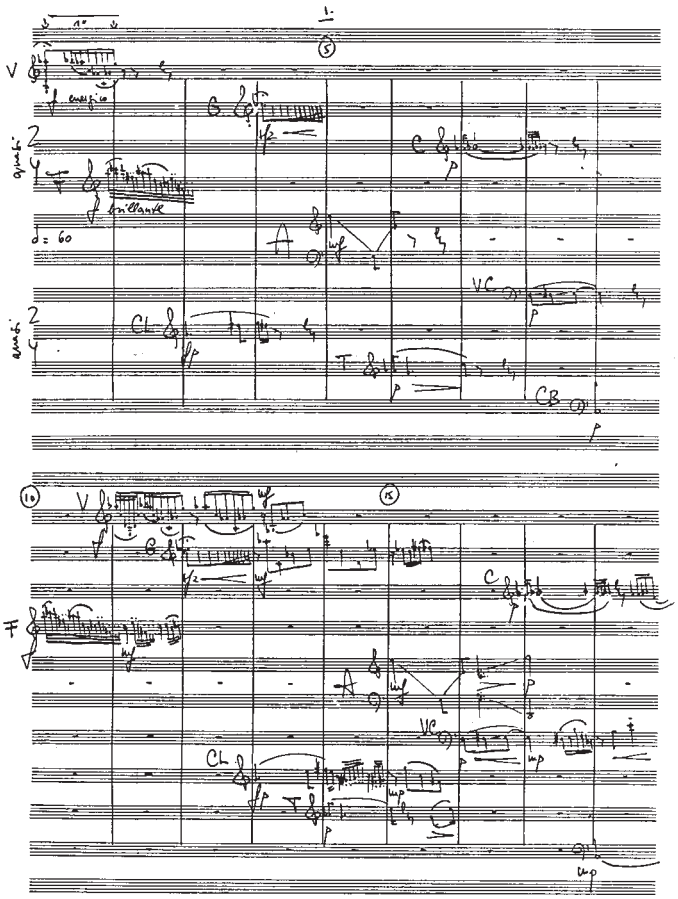


FOTO ARCHÍV

Z realizácie tohto postoja možno odvodiť Benešov výber a štrukturáciu hudobných prostriedkov v opere. Tak ako je v dramaturgickej osnove diela zakotvený kontrast dvoch svetov – poetickej moci a múdrosti slova voči nezmyselnému slovu (teda bľabotaniu, či táraniu), idealizovanej pravdy voči skarikovanej realite, sémantickej viacpolohovosti voči sterilite bezvýznamnosti – ktorý sprostredkuje konfrontáciu a žánrovú osciláciu medzi fraškou a tragédiou, komicko-grotesknou štylizáciou a poetizujúcou alegóriou – takisto kontrastne a s vtipnými pointami sú riešené dialógy vokálnej a inštrumentálnej vrstvy v diele, budovanie melodickej línie z motivických útržkov, tonálny „výklad“ dvanásťtónovej zásobnice, symetria v zahusťovaní inštrumentálnych ritornelov (v súlade so symetrickou konštrukciou opery na 13 čísiel – situácií), vzťah obnaženého hlasu voči polyfonicky prepracovanej faktúre, hravý spôsob využitia imitačného kontrapunktu, úzkoambitová ostinátna melodika voči prudkým intervalovým skokom, osviežovanie monotónneho pohybu náhlymi rytmickými zhusteniami, motorický pulz postupne prerušovaný a spomaľovaný. Pravidelnosť voči nepravidelnosti, tento archetypálny činiteľ hudobnej tvarovosti, aktualizovaný v hudbe 20. storočia iniciatívou neoklasicizmu, Benešovi slúžil za prostriedok protiromantickej orientácie. V záujme hravého vtipu a kontextuálnej komickosti a grotesknosti – v súlade s prelínaním sémanticky nosných jadier dramaturgickej projekcie – použil Beneš v opernej prvotine prostredníctvom parodizujúcich nápadov (spevácka hlasová „rozcvička“, intonácia detských riekaniek a „hoketová“ hra so slovami, incipit Piesne pracujúcich A. Moyzesa, archaická gregoriánska melodika, smútočný pochod) aj ideu „subhudby v hudbe“.

Tieto kompozičné postupy sa objavili i v rade skladieb, ktoré Beneš napísal na začiatku 70. rokov. V *Divertimente per archi* (1970) sa v zhode s priradením tohto názvu k hudbe nenáročnej, oddychovej až zábavnej objavuje viacero sviežich nápadov. V úvodnej travestii vstupného allegra sa použitím incipitných figúr z Paganiniho skladby *Moto perpetuo* karikuje bezduchosť invencie zameranej na virtuozitu, čo posilňuje následná deštrukcia pevného melodicko-rytmického tvaru pauzami, rozptylom tónov do priestoru, vytváraním ďalších sirytmických figúr. Pritom komplementárnosťou pohybových vrstiev a metrickými posunmi sa mení vstupný „konsenzus“ hráčov až do štádia rozpadu tónovos-

ti vo vysokých registroch sláčikov. V štádiu premeny spôsobom skreslenia i rozrušenia pôvodnej tvarovosti a zvukovosti sa ocitá aj jednoduchý melodický nápad (rozložené kvintakordy) v monológu huslí (travestia kantability) i rytmicko-metrický pohyb v kontrabasoch, blízky typu jazzovej improvizácie. Konfrontácia týchto nápadov vrcholí v trojitej fúge, ktorej zložitosť sa kompenzuje rozpačitým odsadením a zaznením signálu „SOS" vo vysokom registri kontrabasov. Využitie kontrastov na priestore jednoduchého muzicírovania tak sugeruje vtipnú antiiluzívnu mikrodrámu.



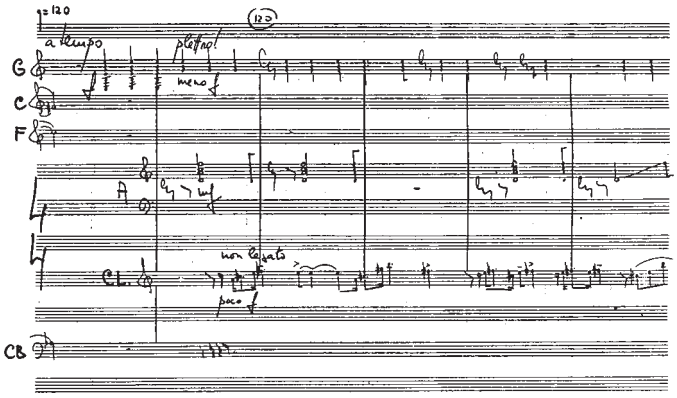
Príklad č. 1

Podobným spôsobom rozrušil Beneš v štvorčasťovej *Suite pre violončelo a klavír* (1971) barokovú súhru melodického a sprievodného nástroja. Fragmentalizácia melodických kontúr, zámerná disonantnosť na miestach, ktoré by mali harmonizovať (clustre v klavíri voči „úsiliu" violončela udržať kontinuitu iniciálnych motívov, konfrontácia tónovosti voči sonoristickým artikulačným efektom) je analogická spôsobu analýzy zvnútra, resp. disperznému osvetleniu vybraného objektu z inej pozície a perspektívy či z odstupu, ktorý sa stal príznačným pre výtvarnú poetiku dadaizmu a kubizmu zo začiatku 20. storočia (M. Duchamps). Ak hru s intervalovou a rytmickou konfiguráciou motívu či línie nachádzame v slovenskej hudbe už v inštrumentálnej tvorbe J. Malovca z prvej polovice 60. rokov (od *Dvoch častí pre komorný orchester* po *Koncertnú hudbu*) ako svojráznu reakciu skladateľa na seriálnu techniku a s polymetrickým vrstvením ako špecifickým napätím medzi pohybom a časom pracuje vo viacerých dielach I. Zeljenka, je princíp rozpadu a znovuvytvárania čohosi známeho – v prípade violončelovej *Suity* uplatnený s dadaistickým podtextom – Benešovým novým a špecifickým príspevkom k „ludizmu" v kontexte generácie 60. rokov.

Aby túto stratégiu mohol realizovať, zvolil Beneš elementárne tvary, jasné línie a zvukové pásma, prehľadné rozloženie prvkov v priestore i lapidárne nositele kontrastnosti na báze intervalovej stavby, rytmických hodnôt, akordickej výstavby, frázovania, dynamických hladín, hustoty faktúry, vrstvenia hlasov, farebnosti, artikulácie. Invenčnú spontánnosť a vtip s nádychom absurdity – uplatnený v absolventskom opuse a následne vo vokálnych cykloch *Cantamines* (1970) a *Vocalisez* (1973), kde spievaný text nesie rozpor medzi vážnosťou slova (poézia J. Golda, resp. Z. Herberta) a banalitou „neslova" (rozpad na fonémy) – preniesol do prostredia novej hravosti, ktorá má svoje pravidlá, regulujúce uvoľnený typ komunikácie medzi prvkami. *Préférence pour 9 instruments* (1974) sa názvom odvoláva na konkrétnu kartovú hru určenú trom hráčom. Symboliku čísla 3 nájdeme mimochodom aj v podobne nazvanom balete Igora Stravinského *Hra v karty*, skladby, ktorej hudba mohla byť pre Beneša inšpiratívnou. Meno Stravinského sa v súvislosti s charakteristikou Benešovej štýlovej pozície neobjavuje náhodne – už debut *Cisárove nové šaty* sa hlásil k princípu epického divadla, poznamenávajúcemu scénickú tvorbu ruského majstra. Aj výber inštrumentov – flauta, klarinet, lesný roh, trúbka, harfa, gitara, husle, violončelo, kontrabas – evokuje náklonnosť k hľadaniu nového komorného zvuku, k združovaniu nástrojov nerovnakej farby a artikulačných možností (čo nachádzame v Stravinského tvorbe od *Príbehu vojaka*), ktorá umožňuje grafickú určitosť a čistotu línií (v slovenskej hudbe sa táto čistota prvýkrat dosiahla v *Sonatíne pre 11 nástrojov* od Alexandra Albrechra z r. 1926).

Zvolený inštrumentár pre *Préférence* rozčlenil Beneš do troch skupín, aby v každej z nich boli zastúpené nástroje rozmanitej farby a povahy. V prvej je trojica husle, gitara, lesný roh, v ďalších flauta, harfa, violončelo, resp. klarinet, trúbka, kontrabas. Majú tak – podobne ako karty na hranie – základnú farbu a hodnotu. V zmysle analógie s pravidlami hry v karty možno v skladbe identifikovať „rozdávanie" a „miešanie" aj akési „prebíjanie" na základe hodnôt. Jednotlivé nástroje Beneš totiž uplatňuje v záujme odhaľovania ich zvukovo-farebných vlastností, a to v ich individuálnej prezentácii, v zaradenosti do príslušnej skupiny i v schopnosti iniciovať variačnú a kombinačnú premenlivosť pri budovaní kaleidoskopicky pestrých celkov. Partitúra *Préférence* a jej zvukové oživenie sprostredkuje tak ideu vzťahu jedinca k väčšej sociéte, hudobne tlmočenej ako sukcesívne a simultánne stretávanie sa línií a ich vrstvení, zvukov, tvarov, pohybov v nových súvislostiach a významových polohách, ale aj v zdôrazňovaní získaných podôb, resp. návratnosti k pôvodným.

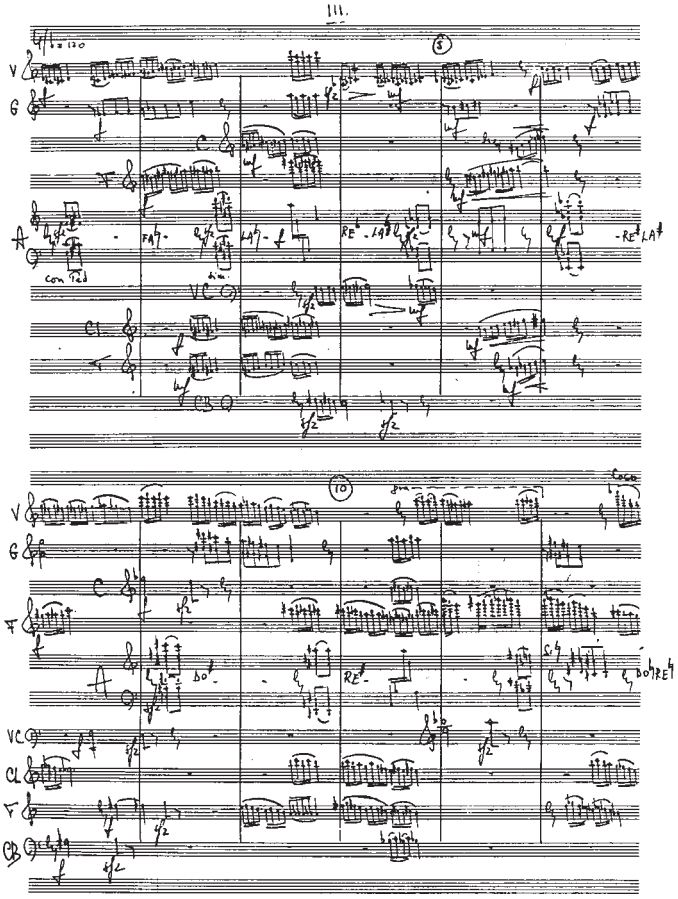
Takto motivovaná „hra" v trvaní 10 minút sa člení do troch častí spojených attacca. Každú z nich poznamenáva iná situácia.



Príklad č. 2

Prvá časť je priestorom, kde skladateľ nástroje predstavuje (karty sa vykladajú) so zachovaním „pravidiel" – postup predstavovania možno symbolicky zaznačiť: A1 – B1 – C1; A2 – B2 – C2; A3 – B3 – C3 (písmená označujú tri skupiny, čísla poradie nástrojov v nich podľa záznamu v partitúre). Jednotlivým nástrojom skladateľ predpisuje iniciálnu „fyziognómiu" – husle a flauta disponujú figuratívnou pohyblivosťou a potenciálnou virtuozitou, gitara monotónnosťou brnkania, harfa glissandom, lesný roh dvojtónovým fragmentom, klarinet s trúbkou rétorickým skokom veľkej sexty, violončelo náznakom pravidelného pohybu v úzkoambitovom

priestore, kontrabas zastupuje zádrž jedného tónu. Táto pestrosť predestinuje vzájomný kontrast, skromnosť tvaru zas jeho rozvíjanie a premenu. Tak hneď po úvodnej „expozícii“ dochádza k spomaleniu pohybu v husľovom parte, k fragmentalizácii súvislého pohybu vo flaute a akcelerované repetovanie tónu v gitare sa zmení na pravidelný pohyb tónov vo veľkom ambite. (PR. č. 1). Zmyslom ďalšieho priebehu je narastanie fragmentu do väčších celkov, resp. redukcia mnohosti a pohyblivosti. Nástroje udržiavajú jednak príslušnosť k „svojej“ skupine, ale častejšie ovplyvňujú pohyblivosť iných nástrojov v partnerských skupinách. Proces vzájomnej konfrontácie prebieha kvantitatívne i kvalitatívne. V tomto zmysle sa 1. časť skladby rozpadá do troch dielov, v prvom sa preveruje pozícia každého hlasu v kompletnom deväťhlasom priestore, extenzia i kontrakcia rozsahu línií a ich pohyblivosti. Vzniká tak pestrofarebný kaleidoskop tvarov, farieb a pohybov s ilúziou slobodného priestoru, kde každý protagonista má miesto pre svoj „názor“ a príslušný nástroj individuálne prispieva do výslednej mozaiky. Zvukovo pripomínajú tieto miesta Benešovej skladby aleatorickú uvoľnenosť, pritom zápis v partitúre je presný – popri chronometrickom odmeriavaní taktov regulovaný aj klasickým metrickým poriadkom.



Príklad č. 3

Po ukončení úvodného „hemženia“ hlasov Beneš určuje jednotlivým nástrojom aj tvarovosť motivického typu. Charakteristické je, že tieto tvary sú len naznačené, zdôrazňuje sa skôr ich lapidárnosť, nápadnosť kontúry (úzkoambitovosť, repetovania jedného tónu, postupné accelerando a ritardando, figuratívne rozklady), neúplnosť (akoby útržky či úryvky z väčších celkov), artikulačné floskuly. V ďalšom dieli sa z tejto fázy rozvinie bez predchádzajúcej prípravy hudba s konkrétnym charakterom – melodická línia klarinetu, podporená akordickým sprievodom v gitare a harfe pripomína rytmicky i prednesom jazzové prostredie, resp. alúziu odľahčenej až zábavnej situácie. – PR. č. 2.

V druhej časti prebieha proces postupnej „očisty“ mnohosti v prospech nadväzovania komunikácie po dvojiciach, resp. po trojiciach, pričom sa prísne nezachováva pôvodné združenie nástrojov do skupín. Vyskytuje sa aj zhoda pohybových kontúr. Prevláda typ figuratívnej repetitívnej melodiky (berúc do úvahy len jednu líniu, išlo by o anticipáciu „minimal music“), ktorá sa blíži voľnosti improvizácie. V záujme otvorenosti a pohybovej pružnosti v komunikácii hlasov a vrstiev mení Beneš notáciu na chronometrickú. Pred cezúrou v podobe akordických dvanásťzvukov, ktorými sa ohlasuje proces zhusťovania, zaznie známa hudba (pohybovo pripravená predchádzajúcim priebehom) – incipit motívu z Mozartovej predohry k opere *Figarova svadba*. Týmto nápadom sa otvára aj záverečná časť *Préférence*. V tejto súvislosti znovu napadá vzťah Benešovej invencie k Stravinskému – v hudbe k baletu *Hra v karty*, ako nami spomenutej možnej inšpirácie ku vzniku *Préférence*, použil ruský skladateľ okrem citátov z hudby Johanna Straussa, P. I. Čajkovského, L. v. Beethovena aj úvodné takty z Rossiniho predohry k opere *Barbier zo Sevilly*. Voči technike montáže u Stravinského, ktorá dáva prevzatým citátom väčší priestor, je Beneš „nemilosrdnejší“. Zvolený mozartovský citát podrobuje konfrontácii s predchádzajúcimi fragmentárnymi prvkami i súvislejšími motívmi tak, že jeho prvotná dôležitosť (slúži ako základ imitačnej polyfónie) – PR. č. 3 – sa postupne rozplýva pod tlakom ďalších príbuzných, ale najmä odlišných hlasov. Dominuje prelínanie fragmentov i väčších motivických celkov, zmysluplnejších i banálnejších (napr. rozklad D durového kvintakordu v podobe „rozcvičovania“ spevákov, ktorý sa objavuje v *Divertimente per archi* aj v cykle *Vocalisez,* možno chápať ako svojrázne zakomponovaný odkaz na vtedajšie skladateľovo pôsobenie na mieste korepetítora v opere SND, D durový kvintakord je svojou polohou totiž vhodný pre začiatok „masáže hlasiviek“). Nápadná je selekcia konkrétnych intervalov (malá sekunda, čistá kvarta, veľká sekunda), ktorá v priebehu celej skladby určovala výzor fragmentov, zvyšuje sa podiel artikulačných efektov (glissando, pizzicato, flažolety) spestrujúcich zvukovo-farebný profil deväťhlasu. Tesne pred záverom skladby sa objaví náznak polymetricky stavanej pochodovej intonácie (podobná situácia je pred záverom opery *Cisárove nové šaty*).

Dotyky s možnosťami, ktoré uvoľňuje nekonvenčná variačno-kombinačná práca s jednoduchými modelmi – opakovanie, posúvanie i prenášanie čiastkových nápadov z hlasu do hlasu, sledujúce pritom aj pointu kontrastov protikladného materiálu i žánrových odlišných „situácií“, pozitívny vzťah k humoru a groteske v hudbe prostredníctvom vzťahu banálneho k nebanálnemu, aplikácia farebnej kaleidoskopickosti inštrumentov – boli natoľko inšpiratívne, že ich Beneš uplatnil v kompozíciách nasledujúcich bezprostredne po *Préférence* – napr. v cykle *Musique pour Grock I. – III., Waltz for Colonel Brumble*, *Tri pochody*, *Allegro*. V tom čase sa už stalo aktuálne vyťažiť z týchto dotykov aj spôsob selekcie, obmedzovania možností, homogenizácie (*Intermezzo 1* pre 6 fláut), ktorý viedol k iným zámerom a koncentrovanejším výsledkom (opera *Skamenený*, *Hudba pre trúbku, Tri monódie* ...).

Pramene:

BENEŠ, J.: *Préférence pour 9 instruments*, rkp. part. (HF); Nahrávka Musica moderna, dir. J. Beneš, LP 9110 1186, Bratislava. Opus 1982. *Cisárove nové šaty*, bulletin k premiére opery, SND 1969, klavírny výťah (Bratislava, Panton 1970).

Literatúra:

VAJDA, I.: *Nové slovenské opery*. In: *Slovenská hudba* 9, 1965, č. 3, s. 126-129.
MARTON, I.: *Juraj Beneš* (profil). Bratislava, SHF 1981.
BERGER, I.: *Juraj Beneš: Tri monódie SNP*. In: *Hudobný život* 14, 1982, č. 11, s. 5.
MARTINÁKOVÁ, Z.: *Nad dielom Juraja Beneša*. In: *Hudobný život* 17, 1986, č. 9, s. 5.
VAJDA, I.: *Slovenská opera*. Bratislava, Opus 1988.
LÁBSKA, Y.: *Hudobný svet Juraja Beneša*. In: *Hudobný život* 22, 1990, č. 6, s. 4.
ZVARA, V.: *Slovenská operná tvorba 20. storočia na príklade troch diel*. In: *Slovenská hudba* 23, 1997, č. 3-4, s. 253-258.
KAJANOVÁ, Y.: *Juraj Beneš*. In: *100 slovenských skladateľov*. Bratislava, NHC 1998, s. 41-44.
HATRÍK, J.: *K jubileu Juraja Beneša*. In: *Hudobný život* 32, 2000, č. 3, s. 3.

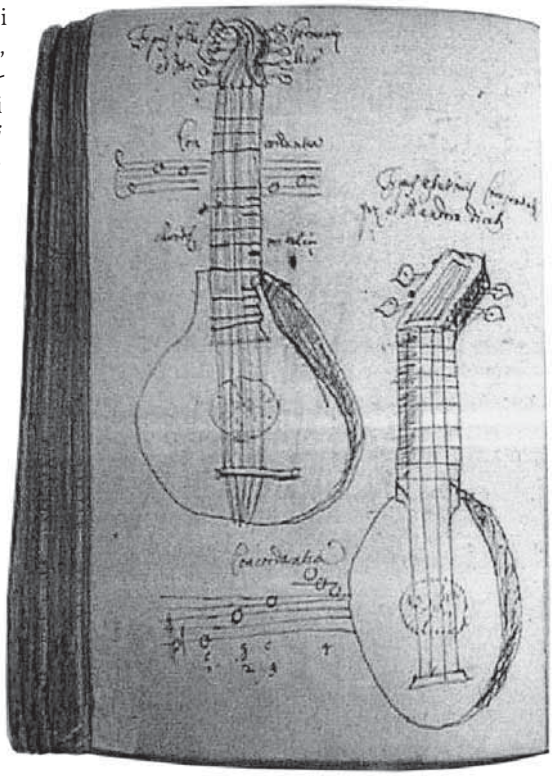
VZÁCNA PAMIATKA HUDBY *pre mandoru*

Katarína Macová

Hudba určená pre lutnu a iné brnkacie nástroje zohrala vo vývoji hudby významnú úlohu, či už v priebehu kryštalizácie viacerých hudobných druhov alebo rozvoja notácie. Zmienky o používaní tlačí a rukopisov inštrumentálnej hudby, ale aj konkrétne exempláre určené pre tieto nástroje sa zachovali aj na území Slovenska. V popredí záujmu skladateľov bola prevažne lutna, ale v inventárnych zoznamoch hudobnín sa stretávame aj s nástrojmi theorba, chitarrone, citera, galichona, kytara (napríklad aj v inventárnych zoznamoch sprístupnených v publikácii *Hudobné inventáre a repertoár viachlasej hudby na Slovensku v 16. a 17. storočí* Janou Kalinayovou – Bartovou a jej spolupracovníkmi).

Do tohto nie príliš rozsiahleho, ale neustále sa rozširujúceho zoskupenia pamiatok pribudol v poslednom čase ďalší unikát. Je ním rukopisná zbierka skladieb pre nástroj mandora, na základe výskumom zistených skutočností nami nazvaná *Tabulatúrny zborník pre mandoru* (TZM). Tento vzácny rukopis, ktorý je nateraz archivovaný v Univerzitnej knižnici v Bratislave (sig. Ms 1092), pochádza z 18. storočia. Prvá zmienka, ktorú o ňom nachádzame, je z roku 1970, v katalógu rukopisov knižnice utvoreného Imrichom Kotvanom (*Rukopisy Univerzitnej knižnice v Bratislave*). Zborník je uvedený pod názvom *Miscellanea musicale per basso continuo*, čo nezodpovedá jeho reálnej podobe. Aj napriek roku vydania katalógu, práve vďaka tomuto nepresnému údaju, skutočné objavenie môžeme datovať až v súčasnosti. Je dané tým, že prvý bádateľský záujem o spomenutý tabulatúrny zborník sa objavil až v 90. rokoch 20. storočia. Kuriózne je, že prvú podrobnejšiu informáciu nachádzame v zahraničnej literatúre, konkrétne v práci talianskeho špecialistu Pietra Prossera *Calichon e mandora nel settecento noc un catalogo tematico del repertorio solistico* z roku 1995/1996 a neskôr aj v jeho ďalších štúdiách. V slovenskej hudobnohistorickej spisbe nachádzame prvý údaj v roku 1996 z pera Ladislava Kačica, v rámci syntetickej publikácie *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Napriek týmto dvom aktivitám spomínaných autorov zborník nebol podrobnejšie spracovaný. Vo svojej diplomovej práci (2002) som sa pokúsila o jeho základnú charakteristiku. Na základe hĺbkového výskumu tejto pamiatky, spojeného s porovnávaním v celoeurópskom kontexte, mienim v budúcnosti vytvoriť jej komplexnú monografiu.

Tabulatúrny zborník pre mandoru pochádza z 18. storočia. Na rozdiel od lutny a jej pamiatok, ktoré koncom 18. storočia vo svojom využívaní ustupujú populárnejšej gitare, vznik viacerých mandorových zborníkov datujeme ešte do prvých desaťročí 19. storočia. Tieto sa nachádzajú v okolitých krajinách vo väčšom množstve (hlavne v Rakúsku, Nemecku, Taliansku), na Slovensku evidujeme zatiaľ len tento jediný. Už prvý kontakt s ním vyvolal množstvo otázok, či už z hľadiska svojho pôvodu, miesta a času vzniku, prostredia, v ktorom sa používal, funkcie, ktorú plnil, ale aj ďalších atribútov. Pôvod zborníka je zahalený tajomstvom aj vďaka tomu, že knižnica, ktorá ho archivuje, nevlastní žiaden záznam o jeho nadobudnutí do svojho fondu. Presnú provenienciu neurčuje ani I. Kotvan, ktorý spomína iba *„cudziu provenienciu“* a *„európske prostredie“*. L. Kačic uvažuje o františkánskom pôvode, keďže väčšina rukopisov v Univerzitnej knižnici sa do jej archívu dostala z františkánskych knižníc z celého Slovenska. Do prostredia kláštorov nás nepriamo privádza informácia P. Prossera, ktorý vo svojej práci uvádza zborníky určené pre mandoru s rovnakým ladením, ktoré sa našli na pôde kláštorov v okolitých krajinách (napríklad v Čechách v Brne, v Rakúsku v Melku, Schlierbachu, Kremsmünsteri). Spojitosť s františkánskou reholou naznačuje ďalší pozoruhodný nález z Hudobného oddelenia historického múzea SNM v Bratislave, ktorým je hudobný traktát z prelomu 17. a 18. storočia. Tento rukopis je unikátnym odpisom *Musurgie universalis* od A. Kirchnera a je spojený s pôsobením františkánov vo františkánskom kláštore v Skalici. Jeho súčasťou sú aj vyobrazenia prevažne strunových hudobných nástrojov, medzi ktorými sa objavuje aj štvorstrunová mandora (obr. č. 1).



1. Kópia z pôvodného rukopisu *Hudobnoteoretického traktátu* (odpisu z *Musurgie universalis* od A. Kirchnera) pochádzajúceho z prelomu 17. a 18. storočia (Hudobné oddelenie Historického múzea SNM v Bratislave – *Hudobnoteoretický traktát* z prelomu 17. a 18. storočia, odpis z hudobno-teoretického traktátu: Athanasius Kirchner – *Musurgia universalis*, kópia z pôvodných vyobrazení hudobných nástrojov a ich ladení z rukopisnej pamiatky – zľava mandora).

V otázke pôvodu pamiatky *Tabulatúrneho zborníka pre mandoru* nepomohol ani rozbor vodoznakov jej papiera. Najfrekventovanejšie vodoznaky v zborníku („luk so šípom“ a *„tre mezzelune semplice“* – „tri jednoduché polmesiace“) sa vyskytujú v stredoeurópskom priestore v priebehu celého 18. storočia, ale aj skôr, a to dosť často (obr. č. 2 a, b).

Aj napriek vyššie spomenutým údajom nemožno otázku pôvodu dostatočne objasniť bez komparácie s inými zbierkami a nájdenia konkordancií. Podobnou záhadou je aj čas a miesto vzniku *Tabulatúrneho zborníka pre mandoru*. S istotou môžeme povedať, že rukopis vznikol v 18. storočí, ako tvrdí už Kotvan. Vzájomne si odporujúce údaje, ktoré udávajú P. Prosser (1760 – 1780) a L. Kačic (1. polovica 18. storočia) preverí ďalší výskum. Na základe získaných poznatkov môžeme s istotou potvrdiť len zaradenie tohto rukopisu do 18. storočia, a to vzhľadom na jeho notáciu a repertoár, ale aj ďalšie ukazovatele. Notácia tvarom svojich znakov spadá už do 18. storočia a repertoár mož-

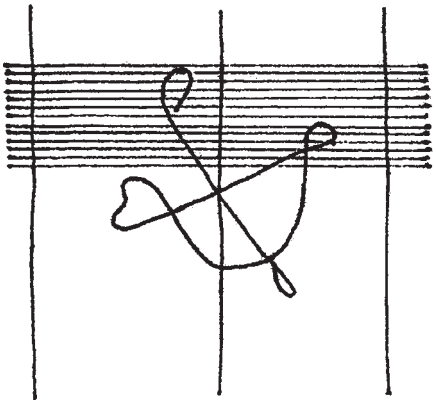
no na základe jeho štruktúry a obsahu zaradiť tiež do tohto obdobia.

Repertoár *Tabulatúrneho zborníka pre mandoru* tvoria menšie inštrumentálne skladby svetského charakteru v počte 43 jednotiek. Majú podobu rôznych hudobných foriem a označenia rôznych hudobných druhov, ale aj iné. Všetky sú určené mandore. Zaujímavosťou je, že jedna ária (obr. č. 3) má pod tabulatúrnym záznamom uvedený aj taliansky text cirkevného charakteru:

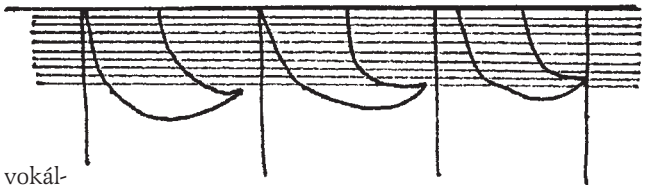
D'un cuore innounti
Son grati sospiri
son grati Martiri,
e dolce il morir.
D'un cuore innounti
Son grati sospiri
son grati Martiri,
e dolce il Morir,
e dolce Martiri,
e dolce il morir.

Aj napriek chýbajúcemu záznamu vokálneho partu môžeme sa domnievať, že ária mohla byť interpretovaná vokálnym hlasom so sprievodom mandory. Zborník obsahuje najmä árie, menuety, variácie, capricciá, entrée, finale, skladby s názvami tempových označení (allegretto, andantino, adagio), ale aj nezvyčajne pomenované (*Postillion*, *La Campanella*, *Il Custode*, *Continuation*). Skladby *Tabulatúrneho zborníka pre mandoru* sú neslovanského charakteru a predstavujú západoeurópsky materiál. O novšej dobe vzniku pamiatky možno usudzovať z viacerých jej repertoárových charakteristík. V tomto rukopise nie sú zastúpené žiadne staršie časti suity (napr. allemande, courante, sarabande, gigue). Zo suitového cyklu sa tu nachádzajú len tzv. intermezzá (menuet, ária) a menuet, ktorý je najpočetnejšie zastúpeným hudobným druhom zbierky. Hľadiac na formovú štruktúru stretávame sa tu najčastejšie s jednoduchými piesňovými útvarmi zo staršieho obdobia, ale aj s formovými riešeniami mladšími, ako sú sonátová, rondová a variačná forma. Skladby v zborníku neobsahujú polyfonický spôsob spracovania hudobného materiálu, ale využívajú homofónnu faktúru.

Závažným problémom, ale v súčasnosti už vyriešeným, bolo určenie nástroja, pre ktorý boli skladby v zborníku napísané. Zborník má zápis repertoáru realizovaný francúzskou lutnovou tabulatúrnou notáciou. Nie je to nezvyčajné, keďže lutnová tabulatúrna notácia a jej regionálne podoby (francúzska, talianska, nemecká lutnová tabulatúra) boli základom



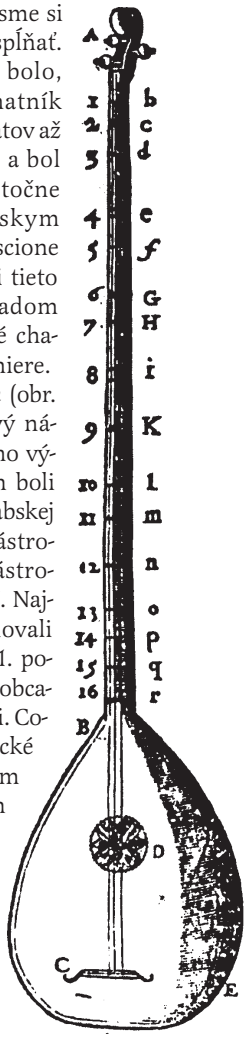
2. Vodoznaky v *Tabulatúrnom zborníku pre mandoru* (Univerzitná knižnica Bratislava) – 2a „luk so šípom", a 2b „*tre mezzelune semplici*" („tri jednoduché polmesiace").



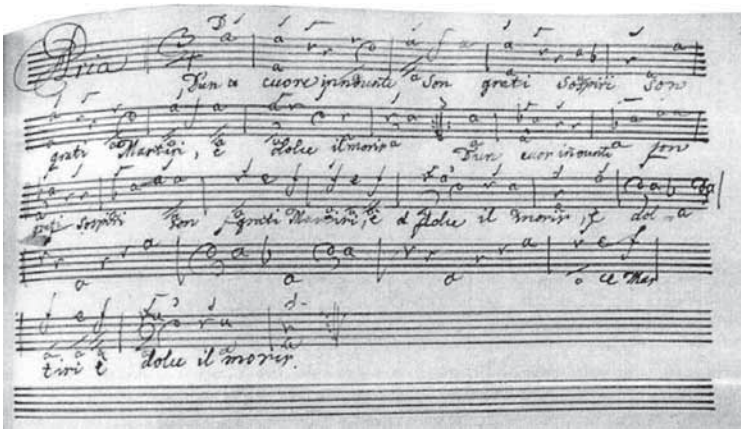
pre notáciu viacerých brnkacích (resp. strunových) nástrojov. V období ich používania (tj. hlavne do konca 18. storočia) bol touto notáciou zaznamenaný repertoár pre lutnu, theorbu, chitarrone, angelicu, citeru, vihuelu, mandoru a ďalšie brnkacie a sláčikové nástroje. Lutnová notácia sa v týchto prípadoch (pri použití iného nástroja) upravovala, prispôsobovala danému nástroju, hlavne jeho počtu a ladeniu strún, rozsahu nástroja, dĺžke hmatníka a i. Vďaka tejto univerzálnosti zápisu hudobného materiálu pre viacero brnkacích nástrojov takmer totožným spôsobom, vznikali za určitých okolností problémy s určením nástroja, pre ktorý bol daný tabulatúrny zápis vyhotovený.

Aj pri dešifrácii zápisu *Tabulatúrneho zborníka pre mandoru* sme sa stretli s týmto problémom. Vyplynul zo skutočnosti, že pamiatke chýba akékoľvek priame (titulný list) alebo aj nepriame (*accord* určujúci ladenie) označenie vhodného nástroja. Na prvý pohľad je zrejmé len určenie osemstrunovému brnkaciemu nástroju s pomerne dlhým hmatníkom. Prechádzajúc mnohými informáciami o brnkacích nástrojoch a berúc do úvahy hypotézy P. Prossera a L. Kačica sme problematiku vhodného nástroja uzatvorili. Dve hypotézy P. Prossera (osemstrunová mandora s ladením „*mi*") a L. Kačica (označenie zborníka ako *Tabulatúra pre colascione*) dopomohli k vyriešeniu tohto problému. Naše priklonenie sa k mandore ako vhodnému nástroju vyplynulo z dostupných údajov o týchto zaujímavých brnkacích nástrojoch. Hľadajúc vhodný nástroj vymedzili sme si požiadavky, ktoré by mal spĺňať. Základnou požiadavkou bolo, aby mal osem strún, hmatník s možnosťou značenia hmatov až po písmeno „*n*" a bol spätý aspoň čiastočne so stredoeurópskym priestorom. Colascione i mandora spĺňali tieto požiadavky vzhľadom na svoje základné charakteristiky v rozdielnej miere.

Colascione, tiež *colachon* (obr. č. 4), je európsky strunový nástroj pôvodom zo Stredného východu. Jeho predchodcom boli dlhokrké typy lutien, v arabskej oblasti reprezentované nástrojom *tanbür*, v Turecku nástrojom *saz*, v Grécku *bouzouki*. Najstaršie exempláre sa zachovali v Taliansku, pochádzajú z 1. polovice 16. storočia a ich výrobcami boli turecký prisťahovalci. Colascione bolo charakteristické svojím dlhým hmatníkom (po písmeno „*r*") a malým počtom strún. Najbežnejšie typy týchto nástrojov mali dve, tri struny (dve ladené v kvintách, tretiu v oktáve).

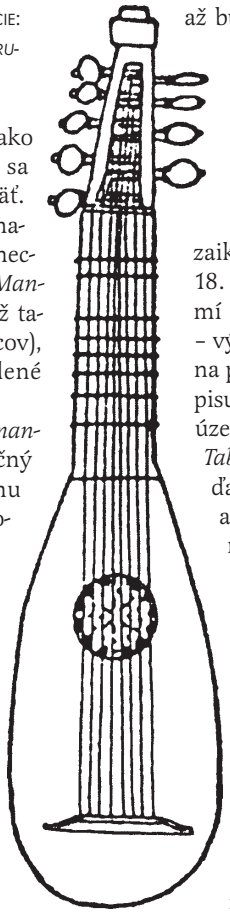


4. Colascione (vyobrazenie podľa publikácie: Mersenne, M.: *Harmonie universele*.



3. Ária – skladba č. 28 s talianskym textom z rukopisnej pamiatky – *Tabulatúrny zborník pre mandoru*.

Mandora (obr. č. 5) sa vyvinula z malého stredovekého nástroja podobného lutne, ktorý bol súčasne aj predchodcom rôznych druhov mandolín používaných v Taliansku. Na počiatku svojho vývoja boli mandory podobné citarám, ale mali odlišný počet strún a ladenie. Neskôr sa tiež ponášali na rebec, ale brnkalo sa na ne a nazývali sa bandurria. Mali prevažne tri struny ladené v kvartách a kvintách. Trichet (v roku



5. Mandora (vyobrazenie podľa publikácie: Sachs, Curt – Handbuch der Musikinstrumentenkunde.

1640) nazýva „starú“ mandoru ako *Testudo minor*. V tomto období sa počet strún rozširuje na štyri až päť. Termín *mandore luthée* bol už označením pre šesťstrunové typy. Nemecké mandory v 18. storočí, tzv. *Mandorlauten,* mali dlhšie struny než talianske typy (tie mali 9 až 10 pražcov), ale kratšie telo. Struny boli ladené v kvartách a terciách.

V *Tabulatúrnom zborníku pre mandoru* je lutnový tabulatúrny notačný systém prispôsobený použitému nástroju, v tomto prípade mandore. Tabulatúrny zápis pozostáva z piatich hmatových linajok určených pre vyššie struny a troch značiek pre hlbšie struny s obmedzeným použitím ľavej ruky. Znaky pre hmaty používa zápis v rozsahu po „n“, tj. až po dvanástu polohu nástroja. Využívanie rytmických znakov je veľmi úsporné. Po exkurze cez viaceré dôležité atribúty tohto hudobného „klenotu“ sa dostávame k najzaujímavejším, ale zároveň najťažším otázkam: na aké účely a v akom prostredí sa zborník využíval, aký účel mohol zborník so svetským repertoárom plniť, napr. aj na pôde reholí, či slúžil na domáce muzicírovanie, prečo vznikol, čoho odpisom je v skutočnosti. P. Prosser vyslovil hypotézu, že slúžil na didaktické účely.

Odpovede na naše otázky a prípadné potvrdenie Prosserovej hypotézy prinesie až budúcnosť. Už teraz je ale zrejmé, že čím hlbšie prenikáme k problému vzniku a používania pamiatky, tým viac otázok sa nám vynára. Z nich viaceré zostanú možno dlhší čas nezodpovedané a niektoré objasní až hĺbkový výskum. Už teraz však môžeme do mozaiky zachovaných pamiatok hudby 18. storočia nájdených na našom území vložiť nový zaujímavý príspevok – výskyt hudby pre brnkacie nástroje na pôde kláštorov a reholí, výskyt zápisu skladieb pre mandoru na našom území a ďalšie. A čo je najdôležitejšie *Tabulatúrny zborník pre mandoru* je ďalším dôkazom šírky, bohatstva a vyspelosti hudobnej kultúry na našom území v 18. storočí.

Literatúra:

Apel, W.: *Die Notation der polyphonen Musik.* VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1960.

Gill, D.: *Mandores and colachons.* In: The Galpin Society Journal, March 1981, č. 34.

Heawood, E.: *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries.* Monumenta chartae papyracche historiam illustrantia, The paper publications society Hilversum Holland, 1950 (reprint 1956).

Kačic, L.: *Od stredoveku po renesanciu*, Barok. In: Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť, (ed. Elschek, O.) ASCO & Science, Bratislava 1996, s. 54 – 138.

Kačic – dizert. práca

Kalinayová – Bartová, J. a kol. autorov: *Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea SNM I. – Hudobné zbierky archívnej povahy 1965 – 2000.* SNM – Hudobné múzeum, Bratislava 1994.

Kalinayová, J. a kol. autorov: *Hudobné inventáre a repertoár viachlasej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí.* Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Bratislava 1994.

Kotvan, I.: *Rukopisy Univerzitnej knižnice v Bratislave.* Univerzitná knižnica, Bratislava 1970.

Macová, K.: *Tabulatúrny zborník pre mandoru* [diplomová práca]. FiF UK, Bratislava 2002.

Mersenne, M.: *Harmonie universele.* Haag 1957.

Prosser, P.: *Calichon e mandora nel settecento noc un catalogo tematico del repertorio solistico* [diplomová práca]. Università degli studi di Pavia, Scuola di paleografia e filologia musicale, 1995 – 96.

Prosser, P.: *Calichon e mandora, ovvero: Das non plus ultra satis est.* In: Il Fronimo – rivista di chitarra, fondatada Ruggero chiesa Milano, časť 1., 2., 3., 2000/1, 2, 3.

Sachs, C.: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde.* Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1930.

Stauder, W.: *Alte Musikinstrumente.* Klinkhardt & Biermann, Braunschweig 1973.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan Publishers Limited London (New York, Hong Kong), 1980 (reprint 1995).

Pramene:

Miscellanea musicale per basso continuo (rukopis z 18. storočia), uložený v depozite: Oddelenie rukopisov, starých a vzácnych tlačí. Univerzitná knižnica Bratislava, sig. Ms 1092.

Učebnica hudby – Anonymný traktát z prelomu 17. a 18. storočia s nákresmi dobových hudobných nástrojov (rukopis z obdobia 1700 – 1750), uložený v depozite: Hudobné múzeum Slovenského národného múzea Bratislava, sig. MUS I/245.

editio Bärenreiter Praha

Hudební nakladatelství Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o.

si Vám dovoluje nabídnout tyto tituly:

Zdeněk Fibich
(1850–1990)
SONATINA op. 27

ISMN: M-2601-0022-0
rozsah: 20 stran
H 1442, cena: 110 Kč

Sonatina pro housle a klavír d moll op. 27 patří do Fibichova raného tvůrčího období. V kontextu jeho tvorby patří k jedné z nejhranějších skladeb a stala se trvalou součástí houslového repertoáru každého začínajícího interpreta.

Antonín Dvořák
(1841–1904)
ŽALM 149 op. 79

ISMN: M-2600-0130-5
rozsah: 40 stran
H 4508, cena: 133 Kč

Pražskému Hlaholu určená kompozice pro smíšený sbor a orchestr vychází v klavírním výtahu Karla Šolce.

Na Vaše objednávky se těšíme na naší nové adrese:
Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o.
Zákaznické centrum
Pražská 179, 267 12 Loděnice u Berouna
tel.: 311 672 903, 603 179 265
fax: 311 672 795
e-mail: zcentruww.noty-knihy.cz
www.editio-baerenreiter.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@nextra.sk

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

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

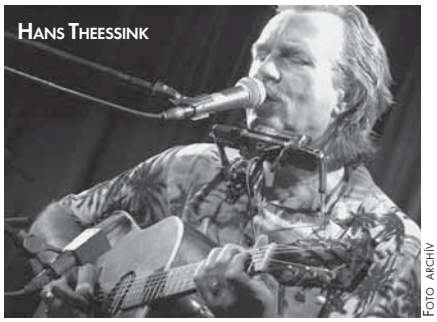
FOLK – BLUES 3RD SESSION

8. NOVEMBER 2003, KLUB ZA ZRKADLOM

PO TRETÍKRÁT SA ZAČIATKOM NOVEMBRA STRETLI V PETRŽALSKOM ZRKADLOVOM HÁJI BLUESOVÍ NADŠENCI. POPRI NIEKOĽKÝCH ĎALŠÍCH AKCIÁCH, KTORÉ PONÚKAJÚ KULTÚRNE ZARIADENIA PETRŽALKY, SLOVENSKÁ BLUESOVÁ SPOLOČNOSŤ, ALEBO AGENTÚRA BLUETIME PRODUCTION MÁ TOTO NOVEMBROVÉ PODUJATIE OSOBITÝ CHARAKTER – NÁVRAT KU KOREŇOM A ICH KONFRONTÁCIU SO SÚČASNOSŤOU. PRÍŤAŽLIVÝM ATRIBÚTOM VEČERA SA TRADIČNE STÁVA KOMORNÁ KLUBOVÁ ATMOSFÉRA A MOŽNO AJ SNAHA SPOMALIŤ NEUSTÁLE PLYNUTIE ČASU.

Domáci výber tentokrát prezentovalo duo **Ľuboša „Borderlinera" Beňu** a **Ericha „Boboša" Procházku**. Skalický hráč na dobro v úvode poďakoval festivalovému headlinerovi Hansovi Theesinkovi za inšpiráciu a pedagogický prínos – v začiatkoch mu pomáhalo práve jeho inštruktážne video. Okrem harmonickej a vokálnej zložky zvládal navyše rytmiku, ktorú tvorila ozvučená dupacia doska.

MARTY HALL
FOTO ARCHÍV


HANS THEESSINK
FOTO ARCHÍV

Popularita **Martyho Halla**, rodeného Kanaďana, momentálne naturalizovaného Európana, vzrástla v posledných rokoch nielen na českej klubovej scéne a v médiách. Česká televízia uviedla jeho koncert z ostravského Boomerang klubu a spoločné vystúpenie s Albertom Lee v pražskej Lucerne. Jesenné turné sa nieslo v znamení Hallovho posledného albumu *Hidden Key*. Jeho krehká a nie príliš výrazná folková výpoveď sa prelínala s osobitou, takmer minimalistickou interpretáciou štandardov Willieho Dixona a Jimmiho Reeda. Nechýbal cit pre výraznú melodiku, prednášanú jemne a umiernene. Silná, často dokonca primárna väzba na text je jedným z najdôležitejších znakov folkových speváko. Tento významový kontext však „vďaka" trochu nezrozumiteľnej artikulácii Martyho Halla absentoval.

Výraznejšia iskra chýbala tiež vystúpeniu amerického folkového speváka **Erica Wooda**. Zaujímavejšími sa javia útržky z jeho biografie: ako teenager ušiel z domu, túlal sa Amerikou, po autohavárii stratil na rok pamäť a práve v snahe zachytiť z tohto obdobia svoje vnímanie prostredia aj emócie, začal písať piesne, ktoré sa preňho stali akousi dočasnou pamäťou, mapou v spleti vlastných myšlienok. Návratom pri rozpomínaní sa na vlastnú minulosť sú pre Erica Wooda piesne Boba Dylana, ktoré kedysi počúvala jeho matka. Cez Dylana sa dostal k Timovi Buckleymu, Joni Mitchellovej, hral s jazzmenmi (bubeník Bobby Previte, kontrabasista Lindsay Horner) a z tejto rôznorodosti vychádza jeho hudba dodnes. Osobitosťou jeho javiskového prejavu bolo vnášanie idiomatiky hudby Stredného východu, spojenej s jeho výrazným, miestami roztraseným „tremolovým" vibrátom. Trasľavým hrudným pološepotom nadobúdali jeho príbehy atmosféru ghost songov. Zrozumiteľnosť textu sa v naratívnom výraze (evokujúcom skôr muzikálové postavy) opäť strácala.

Holanďana **Hansa Theessinka** (vyslovuje sa ako Tay-sink) pred takmer štyridsiatimi rokmi očarila jednoduchosť a emocionálna výrazovosť vidieckeho country blues. Napriek hlbokej úcte a rešpektu voči pionierom tohto štýlu sa však snaží o vlastné ponímanie a osobitý prejav. Od roku 1986 sa datuje jeho zaujímavá a v genealógii blues nie úplne tradičná spolupráca s americkým hráčom na tubu Jonom Sassom (v duu nahrali albumy *Baby Wants To Boogie* a *Johnny & The Devil*). Úspechom bieleho európskeho bluesmana bolo aj účinkovanie na vynikajúcich festivaloch (New Orleans Jazz & Heritage Festival, Chicago Blues Festival) a vydanie inštruktážnych učebníc a videa *Hooked On The Blues – Dynamic Guitar Techniques*. Jeho posledným projektom je album *Songs from the Southland*, dedikovaný „otcovi" autentickej bluesovej nahrávky, etnomuzikológovi Alanovi Lomaxovi. Koncert Hansa Theessinka sa niesol v znamení retrospektívy jeho posledného albumu. Príbehom Joea Primroa – *St. James Infirmary*, alebo *61 Highway* Freda McDowella nová svieža podoba výsostne prospela. Individualitu jednotlivých hlasov dosahoval Theessink vďaka dokonalej finger-pickingovej technike pravej ruky. Spôsob ozdobovania fráz, technicky primárne čerpajúci z odkazu starých majstrov z Delty mal ornamentálnejší a virtuóznejší charakter. Podľa ich vzoru prenášal inštrumentálne ozdoby do vokálnych nuáns, avšak minimalistická pôsobivosť, špecifická pre hudobníkov hrajúcich čisté country-blues, sa snahou o prekomplikovanosť ozdôb vytrácala. Pre záver koncertu bolo príznačná zapojenie publika do hudobného diania v Leadbellyho popevku *My Girl*. Rovnakou skladbou krátko pred svojou smrťou uzatváral Curt Cobain jedinečný akustický koncert skupiny Nirvana v New Yorku, V Klube za Zrkadlom sa dlhú chvíľu niesla mnohokrát opakovaná zborová odpoveď nešťastného dievčaťa svojmu milému: „In the pines, in the pines, where the Sun goes never shine and I shivered the whole night through..." PETER MOTYČKA

Ján Hajnal
a festival klavírnych recitálov

Sobota v predĺženom víkende je postrach usporiadateľov. A práve na takýto deň (15. november) pripadol v Prahe prvý koncert z trojdielnej série 8. ročníka **Medzinárodného festivalu jazzového klavíra**. V sále, svojou atmosférou pre sólový klavír veľmi vhodnej, v sídle festivalu Pražská jar (kostol sv. Vavřinca na Hellichovej ulici), nás však čakalo príjemné prekvapenie. Obecenstvo prišlo vo väčšom počte než by sa dalo čakať (miesta obsadené asi do dvoch tretín). Navyše, dosah festivalu je väčší, ako len poskytnutie zážitku pre menšinové kultivované publikum, ktoré odmeňovalo výkony podľa zásluh diferencovaným potleskom. Celý festival totiž nahrával a v zostrihu vysiela Český rozhlas a možno sa nájde aj vydavateľ, ktorý priebeh jednotlivých ročníkov priblíží na diskoch.

Na koncerte sa predstavili tri rôznorodé osobnosti. Zvláštny typ predstavuje belgická klaviristka **Véronique Bizet** (1952). Sama za svoje východisko označuje Cecila Taylora, ale to je len rámcová informácia. Jej aplikácia freejazzového princípu je vo výslednom dojme v skutočnosti Taylorovou antitézou. Bizetovej základnou polohou je meditatívny lyrizmus. Najmä na začiatku vystúpenia jej asociatívne radenie hudobných myšlienok bolo dobrodružstvom, v rámci ktorého poslucháč so záujmom sledoval, kam sólistku ponúknutý nápad zavedie. Repertoár tvorili vlastné skladby a v danom koncepte nebolo možné určiť, kde končí téma a kde začína voľná improvizácia. Čiastočne aj preto tok lyrických hudobných impresií prestal byť účinný, záujem vystriedala nuda a meditáciu ospalosť (to, samozrejme, môže byť aj vecou subjektívneho rozpoloženia poslucháča, čo pri free jazze je spoluurčujúcim faktorom).

„Zázračné poľské dieťa" **Mateusz Kolakowski** (1986) predstavoval pravý opak subtílneho prejavu Bizetovej. Jeho dych vyrážajúce kaskády krkolomných fráz a energický úder obecenstvo fascinovali. Kolakowski je z rodu klaviristov typu Gonzalo Rubalcaba, alebo Uri Caine a v mnohom pripomína tiež svojho krajana Adama Makowicza. Disponuje nástrojovou technikou menovaných a dokáže tiež umne meniť štruktúru známych štandardov, no jeho mankom je istá vonkajškovosť, absencia rozmeru, v ktorom by si položil otázku, na čo slúži ohromujúca technika.

Ján Hajnal

Foto P. Kastl

Bez lokálpatriotizmu a sentimentu za najucelenejší a všestranne stimulujúci možno označiť recitál **Jána Hajnala**. Je to klavirista, ktorý ovláda postupy najrôznorodejších veľkých mien jazzu, dôkladne analyzoval východiská ich prejavu, ale zároveň sa dopracoval ku svojskej syntéze. Ide o identifikovateľnú osobnosť, zachovávajúcu si súnaležitosť so straightahead jazzom. Ak by som mal z množstva postevansovských lyrických klaviristov vybrať jeden základný odrazový zdroj Hajnalovej inšpirácie, tak v prvom pláne by to bol Keith Jarrett – nie však jeho sólové kreácie, ale tzv. šandardové trio, ako aj európske kvarteto s Janom Garbarekom (ktorého hudbu sám Jarrett charakterizoval ako „universal folk music"). Z tohto rodu je Hajnalova vrúcnosť prejavu, harmonická vynachádzavosť a spôsob rozvíjania kompozície. Hajnalov recitál tvorili jeho vlastné skladby, pričom v jeho prípade nešlo „len" o tému a reťazec improvizácií. Ad libitum časti ponúkajú nové možnosti pretvorenia témy, sú jej ďalším variantom. Do tohto konceptu zapadá aj využitie názvukov slovenského folklóru. Nejde však o priraďovacie syntézy, aké poznáme od viacerých európskych osobností najmä zo 60. a 70. rokov. Zaujímavé je, že aj slovenské motívy znejú v Hajnalovom podaní ako americký jazz (podobne, ako napr. španielska melodika v spracovaní Chicka Coreu). Niektoré skladby, ktoré Hajnal v Prahe ponúkol (o. i. *Izba č. 215*, *Na vidieku*, *Máj v Košiciach*), sú zaznamenané na jeho CD *Monk's Tatra Dream*, ktoré výstižne recenzoval Viktor Zappner (Hudobný život 2000/10). Zappner v závere konštatoval, že Hajnal „môže reprezentovať slovenský jazz všade na svete". Pražské vystúpenie to len potvrdilo. Dodajme, že Hajnalovo na rok 2004 plánované účinkovanie na festivale v Sydney (organizuje ho práve Viktor Zappner) by mohlo prispieť k širšiemu uplatneniu hudobníka, ktorý si zasluhuje medzinárodné uznanie.

Igor Wasserberger

Ján Hajnal šesťdesiatročný
(nar. 11. decembra 1943)

Významná osobnosť slovenského jazzu, klavirista, skladateľ a aranžér Ján Hajnal sa aktívne zapojil do diania na slovenskej jazzovej scéne v 60. rokoch minulého storočia. Vychádzal z moderného mainstreamu reprezentovaného klaviristami ako Oscar Peterson, Erroll Garner, George Shearing či Bill Evans. Roku 1963 založil s kontrabasistom Viktorom Hidvéghym a bubeníkom Jozefom „Dodom" Šošokom trio, s ktorým získal na Československom jazzovom festivale v Přerove roku 1966 ocenenie „Objav festivalu". O rok neskôr sa Hajnal umiestnil na 1. mieste na jazzovom festivale v Salgótariáne. Vrcholom prvotných snáh Hajnala bola úspešná prezentácia na medzinárodnej súťaži mladých jazzových umelcov vo Viedni roku 1966. Vystúpil tu s triom: Miroslav Vitouš (kontrabas), Poliak Czeslaw Bartkowski (bicie). K významným oceneniam Jána Hajnala patrí i 2. miesto v súťaži klaviristov na Medzinárodnom jazzovom festivale v Prahe roku 1967. V tomto období vystúpil v Pražskej Redute a v jazzovom klube Viola, kde účinkoval s poprednými osobnosťami česko-slovenského jazzu: Jiřím Mrázom, Miroslavom Vitoušom, Lacom Déczim, Lacom Troppom a Janom Hammerom ml.

V rokoch 1977-1983 bol Hajnal umeleckým vedúcim Slovenského jazzového kvinteta (Dušan Húščava, Rastislav Vacho, Imre Mózsi, Jozef Brisuda, Jozef „Dodo" Šošoka), s ktorým každoročne vystupoval na Bratislavských jazzových dňoch a roku 1980 sa zúčastnil tiež prestížneho festivalu Jazz Jamboree vo Varšave. S kvintetom spolupracovali aj významné zahraničné jazzové osobnosti – Harry Beckmann (husle), Hans Koller (saxofón) a Wolfgang Lackerschmid (vibrafón). V rokoch 1980-1984 bol Hajnal členom Tanečného orchestra Československého rozhlasu v Bratislave a Big Bandu Radio Bratislava. Zároveň komponoval skladby pre rozhlasovú reláciu Melodické nokturno.

Roku 1994 vystúpil s All Stars Triom Jozefa „Doda" Šošoku na festivale Woodstock v Budapešti a na jazzovom festivale v Szegede. O rok neskôr

5 OTÁZOK PRE... JARMO SERMILÄ, FÍNSKO

Meno skladateľa, trubkára a muzikológa Jarmo Sermilä (1939) je v povedomí fínskej hudobnej verejnosti spojené predovšetkým so sférou vážnej hudby. Je známy ako skladateľ zväčša kratších elektroakustických kompozícií a komorných diel pre rôznorodé, často bizarné nástrojové obsadenia. Medzi jeho hlavnými inšpiračnými zdrojmi býva najčastejšie citovaný Edgar Varèse (hlavný idol na začiatku Sermiläho sklatadeľskej kariéry) a americký minimalizmus. Sám tvrdí, že ho ako syna opravára hodiniek vždy fascinovala problematika hudobného času, čo sa premietlo do významu rytmickej stránky jeho kompozícií.

V 70. rokoch pôsobil ako riaditeľ Finnish Music Information Centre a bol spoluzakladateľom a umeleckým riaditeľom Experimental Music Studio of the Finnish Broadcasting Company (do tohto obdobia sa datujú aj Sermiläho kontakty so slovenskými a českými skladateľmi a hudobníkmi). Od roku 1981 bol viceprezidentom Finnish Composers' Society a roku 1987 bol menovaný za umeleckého riaditeľa festivalu súčasnej hudby Time of Music. V rokoch 1991 – 1999 pôsobil aj ako viceprezident fínskeho úradu pre autorské práva Teosto.

Svoju prvú skladbu skomponoval relatívne neskoro – ako 30-ročný, pričom štúdium kompozície na Sibeliovej akadémii absolvoval až ako 36-ročný roku 1975. Predtým sa ako trubkár intenzívne venoval jazzu a improvizovanej hudbe, ku ktorým sa príležitostne vracia dodnes.

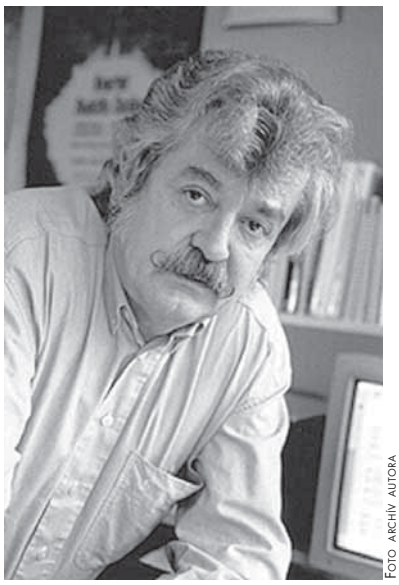


FOTO ARCHÍV AUTORA

Ako ste sa dostali k jazzu?

Mojím prvým skutočným vzorom bol Dizzy Gillespie. V 50. rokoch, keď sa hral jazz u nás v rozhlase len veľmi zriedka, som zvykol počúvať vysielanie stanice BBC, na ktorej som prvýkrát počul aj Dizzyho a jeho *Mantecu*. Vtedy som sa rozhodol stať sa trubkárom a hrať ako on. Keď som dostal trúbku, veľmi skoro som si uvedomil, že nikdy nebudem schopný hrať ako Dizzy. Moje srdce už ale patrilo jazzu. Začal som počúvať ďalších veľkých trubkárov, ako boli Fats Navarro, Miles Davis a obzvlášť Clifford Brown. V súčasnosti ma najviac zaujíma trubkár Enrico Rava.

Aké miesto zaujíma jazz vo vašich hráčskych a skladateľských aktivitách?

Jazz už roky nepatrí k mojim hlavným hudobným aktivitám. Vo Fínsku ma vnímajú predovšetkým ako skladateľa vážnej hudby. Tak či tak si občas zahrám straightahead jazz, necítim sa ale byť profesionálnym hudobníkom – nemám jednoducho dostatok času na udržanie nátisku. Oveľa častejšie hrávam v rôznych improvizačných zoskupeniach, ktorých zameranie je širšie, než vymedzuje jazz. Koniec koncov, sám dosť dobre neviem, čo je dnes jazz. Jazzom môžeme totiž nazývať všeličo, ale nie vždy musí ísť o jazz v tradičnom ponímaní. Napríklad ani swing dnes nie je tým, čím býval. Dnes už nepotrebujeme jeho zastaralú rytmickú sekciu. Otázkou však je, či potom hovoríme stále o jazze?

Neskôr ste sa dostali ku komponovaniu a k vážnej hudbe...

Na začiatku 60. rokov som bol už z jazzu trochu unavený. Rozmýšľal som dokonca nad ukončením aktívnej činnosti na poli hudby. Opäť som ale počul v rozhlase pre mňa novú hudbu. Išlo o fínsku avantgardnú vážnu hudbu a tiež o skladby Edgara Varèsea a Krzysztofa Pendereckého. Cítil som, že je v hudbe ešte niečo hodnotné a začal som sa vážne venovať jej štúdiu. Vyštudoval som kompozíciu a muzikológiu a začal komponovať. Niekoľko rokov som sa trúbky takmer nedotkol. Vrátil som sa k nej až po odznení búrlivej freejazzovej vlny, keď do jazzu opäť vstúpil princíp organizovanosti. Neskôr, na začiatku 80. rokov, som stretol vo Fínsku trombonistu a skladateľa Vinka Globokara. Bol som unesený jeho myšlienkami, týkajúcimi sa totálnej improvizácie, čo úplne zmenilo môj svet. Už sme nehovorili o jazze, v jeho teóriach bolo totiž niečo navyše. V tom čase sa vo Fínsku objavovali hudobníci pohybujúci sa v rámci širšieho teritória, než aké dokáže vymedziť jazz a mnohí z nich ma vyhľadávali ako spoluhráča. Boli medzi nimi aj dvaja Česi – Rudolf Dašek a Emil Viklický – s ktorými som zažil nádherné chvíle pri hraní improvizovanej hudby. Dychtivo som vyhľadával hudobníkov, známejších skôr ako improvizátorov, než ako jazzových hudobníkov, ako je napríklad perkusionista, performer a spevák David Moss alebo huslista John Rose.

Ktorých interpretov radi počúvate?

Rád si vypočujem každého, kto dokáže skutočne osloviť svoje publikum. Nestáva sa to veľmi často, keď ale k niečomu takému dôjde, je to nádhera. Koncertný klavirista, hrajúci ten správny repertoár, môže byť fantastický, ale práve tak to môže byť mongolský hrdelný spevák s jeho morin khuur.

Podporuje hudbu vo Fínsku štát?

Situácia sa v priebehu rokov zmenila, takže budem hovoriť o podpore v súčasnosti. Foundation for Promotion of Finnish Music prideľuje subvencie vydavateľom a nahrávacím spoločnostiam na podporu tzv. nekomerčných projektov. Podobným fondom bolo kedysi aj Finnish Music Information Centre, dnes je súčasťou fínskeho úradu pre autorské práva Teosto. Foundation for Promotion of Finnish Music je veľmi silným nástrojom pre podporu hudby, pričom zdrojom jeho financií je práve Teosto. Peniaze však získava nielen od Teosto, ale aj priamo od štátu (i keď nie príliš podstatnú čiastku). Takže prakticky všetko je financované z príjmov za autorské práva skladateľov. Dúfam, že pomoc komerčných partnerov nebude nikdy v tejto oblasti príliš vítaná, pretože skladatelia chcú riadiť svoje veci sami, bez prípadných komerčných tlakov.

PRIPRAVIL MILOŠ DRASTICH

účinkoval na Bratislavských jazzových dňoch a v duu s Gabom Jonášom vystúpil na Košickej hudobnej jari. Bohatá bola aj Hajnalova spolupráca so zahraničnými saxofonistami: Johnom Purcellom, Harrym Sokalom, Henrym von Kanleinom, Garrym Scottom a ďalšími.

V posledných rokoch sa Ján Hajnal našiel v spojení moderného mainstreamu s etnickými prvkami (napríklad vplyvy ľudovej hudby zo stredoslovenského regiónu). Ako inšpiráciu uvádza diela Eugena Suchoňa, Jána Cikkera, Bélu Bartóka, Györgya Ligetiho, Bohuslava Martinů či Karola Szymanowského.

DISKOGRAFIA:

Bratislava Jazz Days 1979 (Opus, 1980)
Slovak Jazz Mainstream (Hudobný fond, 1994)
Monk´s Tatra Dream (Hudobný fond, 1999)

MARGARÉTA DUBÁŇOVÁ

KLASIKA

ANNA NETREBKO
OPERA ARIAS

WIENER PHILHARMONIKER,
GIANANDREA NOSEDA

Deutsche Grammophon 2003, CD 474240-2

Je mladá a krásna, sebavedomá a inteligentná, obdarená krásnym hlasom a skvelou technikou. Všetkých päť „p", ba i viac, to je vklad, ktorým sa uchádza ruská sopranistka Anna Netrebková o priazeň publika i kritiky v silnej konkurencii dnešného operného biznisu. Krátko po tridsiatke má za sebou debuty v najprestížnejších domoch sveta (MET, San Francisco, londýnska Covent Garden, Viedenská štátna opera...), Mozartovou Donnou Annou si na salzburských slávnostiach vyslúžila prívlastok „superstar festivalu". Rodáčku z Krasnodaru objavil Valerij Gergiev a dvadsaťročnej študentke st.peterburského Konzervatória umožnil debut v Mariinskom divadle. Potom to už išlo hladko, doma i v zahraničí. O Netrebkovú vzrastal záujem rovnako v ruských postavách (*Ruslan a Ľudmila*, *Vojna a mier*), ako aj vo svetovej literatúre, predovšetkým mozartovskej a talianskej.
Tohto roku nahrala vo viedenskom Musikvereine svoje prvé profilové CD, demonštrujúce dominantné repertoárové sféry jej dnešného i zajtrajšieho záujmu. Lepšieho orchestrálneho partnera ako Viedenských filharmonikov si ani nemohla želať. S plným porozumením pre jej výrazový svet a vokálny naturel sprevádza Annu Netrebkovú dirigent Gianandrea Noseda. Výber árií, okrem jednej či dvoch, je sústredený do troch hlavných tém: Mozarta (Ilia z *Idomenea*, Donna Anna z *Dona Giovanniho*), francúzskej opery (Teresa z Berliozovho *Benvenuta Celliniho*, Massenetova *Manon*, Margaréta z Gounodovho *Fausta*) a odkazu bel canta (Donizettiho *Lucia di Lamermoor*, Amina z Belliniho *Námesačnej*). Okrem nich ponúka Netrebková tiež poeticky poňatú Dvořákovu Rusalku a sviežu áriu Musetty z Pucciniho *Bohémy*. Je asi nemožné určiť, v ktorej oblasti sa cíti najväčšmi doma.
V Mozartovej Ilii upúta okrúhlym lyrickým tónom, ušľachtilo tvarovanou frázou a emotívnosťou výrazu. O stupeň dramatickejšie ladená Donna Anna dostáva tmavšie farebné odtiene, obohacujú ju krištáľovo čisté koloratúry, ľahké, zároveň obsažné výšky a rezonančné hĺbky. V oboch číslach Netrebková preukazuje mimoriadny zmysel pre mozartovský vokálny štýl. Vzorka francúzskej tvorby má tiež širší výrazový diapazón. Do pôsobivej árie z *Benvenuta Celliniho* vkladá dievčenskú subtílnosť, vkusné legáto a v druhej časti opäť brilantnú koloratúru. Netrebkovej Manon i Margaréta majú typický francúzsky esprit, vzlet, koketériu a, samozrejme, zvonivé, technicky bezchybne tvorené výšky. Taliansku belkantovú literatúru reprezentujú dve ukážky lyrickejšieho rázu, prvá ária z *Lucie di Lammermoor* a *„Come per me sereno"* z *Námesačnej*. V nich sa nepokúša ohúriť vonkajškovou manierou, nekopíruje modelové interpretácie, netmaví timbre, ale opäť ponúka portréty vlastné jej poňatiu, charakteru a emotivite hlasu. Vrúcny, zvonivý tón, plynulá fráza, optimálne vyrovnané polohy a absolútna precíznosť ozdôb zaraďujú Annu Netrebkovú medzi špičkové lyricko-koloratúrne soprány dnešných čias. Ako na svojom profilovom CD dokazuje, nemieni sa žánrovo „zaškatuľkovať". Pokiaľ jej vývoj pôjde smerom, aký nabrala v prvej, necelej dekáde profesionálneho pôsobenia, bude jej hviezda žiariť dlho a čoraz silnejšie.

PAVEL UNGER

MAGDALENA KOŽENÁ
FRENCH ARIAS

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA,
MARC MINKOWSKI

Deutsche Grammophon 2003, 474214-2

Mezzosopranistka Magdalena Kožená, rodáčka z Brna a absolventka VŠMU v Bratislave patrí v súčasnosti k najúspešnejším reprezentantom bratislavskej speváckej školy, ktorí sa presadili aj vo svetovom kontexte. Po ukončení štúdia sa ihneď dostala do širšieho povedomia absolútnym víťazstvom na 6. medzinárodnej speváckej súťaži W. A. Mozarta v Salzburgu. Tento úspech jej priniesol aj prvé angažmány: v Janáčkovej opere v Brne, na festivaloch Pražská jar a Concentus Moraviae. Nasledovali úspechy vo viedenskej Volksoper a vo švédskom Drottningholme. Mimoriadne významnou v kariére mladej mezzosopranistky sa stala častá spolupráca s dirigentom Marcom Minkowskim, s ktorým absolvovala množstvo úspešných vystúpení po celej Európe. Niekoľko rokov vystupovala v Paríži, Mníchove, Salzurgu, Glyndenbourne, Berlíne a napokon túto jeseň debutovala v Metropolitnej opere v New Yorku. Repertoárovými piliermi speváčky sú diela Monteverdiho, Bacha, Händela, Glucka a Mozarta. CD nahrávky Magdaleny Koženej zahŕňajú bachovský recitál, Händelove *Rímske motetá* a komplet *Giulia Cesara*, výber árií Mozarta, Glucka a Myslivečka. Jej prvé CD s piesňovým repertoárom Dvořáka, Janáčka a Martinů, ktoré nahrala s klaviristom Grahamom Johnsonom, získalo roku 2001 prestížne ocenenie Grammophone Award. Pred rokom predĺžila Kožená exkluzívnu zmluvu s vydavateľstvom Deutsche Grammophon, kde pred niekoľkými týždňami vyšiel aj jej nový album *French Arias*.
Novinka prináša výraznú zmenu repertoáru speváčky, v ktorom sa síce v minulosti raz objavila aj Debussyho Melisanda, išlo však skôr o výnimku v jej orientácii na barok a klasicizmus. Doteraz známu Magdalenu Koženú si teraz môžeme vypočuť v nových súvislostiach: francúzska opera 19. storočia. Časť hudobných čísiel je pomerne známa, časť menej frekventovaná. Starostlivá dramaturgia nového CD je vydarená. Album obsahuje pestrý výber árií, lyrických i dramatickejších, od Aubera a Boildieua, cez Berlioza, Thomasa, Bizeta, Gounoda, Offenbacha až po Masseneta a Ravela. Ten síce možno celkom nezapadá medzi ostatných romantikov, vytvára však potrebný kontrast a ukazuje vývoj, ktorým sa francúzska opera uberala. Posledným autorom je Verdi a scéna Eboli z *Dona Carlosa*, ktorý bol pôvodne komponovaný na francúzsky text. Kožená sa pohybuje vo viacerých hlasových odboroch, niektoré úlohy sú mezosopránové, niektoré sopránové, čo zjavne vyhovuje povahe jej hlasu. Odkrýva viacero nových možností speváčky; niektoré vyšli skvele (Auber, Boieldieu, Massenet), niektoré možno pokladať za trochu predčasné, no perspektívne zaujímavé (Gounod, Thomas, Ravel) a v prípade Eboli a Carmen sa dá hovoriť takmer o omyle. Jej hlasu zatiaľ lepšie vyhovuje lyrická poloha, precízne budovanie hudobných plôch a jemnej ornamentiky, než romantické emócie, ktoré v tomto type hudby nemôžu (i keď to bol možno zámer) chýbať. Výber repertoáru bol pravdepodobne výsledkom spolupráce Magdaleny Koženej s dirigentom Marcom Minkowskim, ktorý napriek svojej špecializácii na starú hudbu v poslednom čase slávi úspechy i s autormi 19. storočia. Jeho hudobné naštudovanie a skvelý výkon Mahler Chamber Orchestra (pokračovateľ slávneho Abbadovho mládežníckeho telesa) patria spolu s výbornou technickou úrovňou k silným momentom novej nahrávky.

Nové CD Magdaleny Koženej *French Arias* je hodnotným prírastkom do diskografie tejto nie veľmi často nahrávanej hudby. Prináša niektoré nové interpretačné pohľady a zároveň naznačuje možnosti, ktorými by sa kariéra speváčky mohla uberať. Poslucháča, ktorý si chce vypočuť nádherný hlas v zaujímavom, menej frekventovanom repertoári a nehľadá špecifickú interpretáciu, určite uspokojí.

JOZEF ČERVENKA

JAZZ

GABO JONÁŠ QUARTET
LIVE

Vydavateľstvo Pyramída 2002, rb0281-2

Rozširovanie hraníc Európskej únie prináša so sebou prísľub kooperácie viacerých inštitúcií fungujúcich zväčša na lokálnej báze. European Broadcasting Union (EBU) združuje verejnoprávne rozhlasové stanice a do jeho projektu – série koncertov *Euroradio Jazz Season 2001 – 2002* sa v minulom roku prvýkrát aktívne zapojil aj Slovenský rozhlas. Koncerty preberali rozhlasové stanice 16 európskych krajín, geograficky od severného Islandu po slnečné Grécko. Ponuka Slovenska bola od počiatkov nesmierne štedrá, porušila staré pravidlo „najlepšie nakoniec" a pustila do éteru kvarteto generačne síce značne nesúrodé, ale o to homogénnejšie po stránke vzájomnej empatie. Dravosť a chuť experimentovať altsaxofonistu Radovana Tarišku a bubeníka Martina Valihoru sa prelína a dopĺňa s rozhľadom a skúsenosťami lídra, klaviristu Gaba Jonáša a basgitaristu Juraja Grigláka. Kompozícia *I don't know* v akustickom mainstreamovom duchu otvára koncert a predkladá, či skôr narušuje schému vyčnievajúceho lídra nad ostatnými. Ostinátna kontrabasová figúra, dômyselne narúšaná priznávkami klavíra, je základom pre realizáciu Radovana Tarišku. Tón jeho altsaxofónu je priebojný a tvárny, frázy uzatvára nádhernym zamatovým vibrátom. Všetky kompozície pochádzajú z autorskej dielne lídra a v ich rozsiahlejšej minutáži je dostatok priestoru pre individuálnosť. *Song for Sandra* z Jonášovho sólového projektu *Gentle Rain* (Opus 1990) naznačuje transformujúcu sa a mierne kryštalizujúcu tvár albumu. Rozmarná a tanečná *Hello* ponúka funk s elektrickým klavírom. *Príbeh o Viole* (*Viola's story*) uviedol Gabo Jonáš už na výberovke *Slovak Jazz 97* (Hudobný fond/SJS 1997). Išlo o intímnu výpoveď a vzájomne sa prepletajúci dialóg dvoch rovnocenných hlasov – akustického klavíra a gitary Matúša Jakabčica. Tému skladby uvádza basgitara v novej podobe nad jemne vypointovaným elektrickým klavírom, rozširuje ju altsaxofón transformujúci jemnosť prológu do exaltovanej plnosti. Juraj Griglák v sóle dokazuje, že je majstrom drobnokresby, schopným zachovať počiatočnú tematickú líniu príbehu. Predposledná mainstreamová *Right now* prináša odľahčenie, akési „predýchanie" pred šesťnásťminútovým finálnym *Remembering*. Faktom je, že sa k poslucháčovi dostáva 74 minút skutočne exportnej a poslucháčsky náročnej hudby, ktorej uberá na atraktivite len plochý a nekonkrétny zvuk nahrávky. Na škodu produktov z vydavateľstva Slovenského rozhlasu Pyramída je tiež podceňovanie ich grafickej stránky a dizajnu. Absentuje nápaditosť a snáď aj spoločný menovateľ produkcie. Rovnako skúpa je aj informačná hodnota bookletov. Po umeleckej stránke však ide o jedinečný záznam zoskupenia bezpochyby jedného z najvýznamnejších slovenských jazzových hudobníkov.

PETER MOTYČKA

MIROSLAV VITOUS
UNIVERSAL SYNCOPATION

ECM 2003, 038506-2, distribúcia DIVYD

Asi desaťročná nahrávacia cezúra Miroslava Vitousa vo firme ECM vybičovala očakávania jeho fanúšikov do miery, ktorú bolo zrejme treba patrične saturovať. Zostavenie formácie, ktorej členovia bez ďalších komentárov a otázok zaručia predaj a neobyčajný záujem o nový produkt hocikoho, sa aj tentokrát ukázalo ako síce jednoduchý, no veľmi účinný nástroj. Nový album jedného z najosobitejších kontrabasistov moderného jazzu zaznamenal krátko po uvedení na trh rekordnú predajnosť a motivoval mnohých možno k trochu unáhleným súdom. Je zrejmé, že mená ako Jan Garbarek, Chick Corea, John McLaughlin a Jack DeJohnette sú vo všeobecnosti garatmi mnohého, v konkrétnom prípade však môže byť všeličo inak. Ani najhviezdnejšie obsadenie nemusí znieť vždy najkompaktnejšie, a to ani v prípade, keď sú jeho členovia ochotní podriadiť sa bez výhrad lídrovi. Ako najslabší článok albumu *Universal Syncopation* sa mi javí John McLaughlin, ktorý svojimi príliš rutinnými behmi a čiastočne tiež „mainstreamovým" zvukom gitary trochu narúša kontext tam, kde sa objavuje spolu s veľmi vkusne, účelne a nesólisticky ponímaným klavírnym partom Chicka Coreu (*Univoyage*). Podobne sa v určitých momentoch dostáva do zvukovo-farebného konfliktu s ostatnými nástrojmi nevýrazne naaranžovaná a – odhliadnuc od kvázi odkazov na Davisovu *Milestones* (v skladbe *Univoyage*) či Coltranovu *A Love Supreme* (vo *Faith Run*) – nie príliš významná dychová sekcia (2 trúbky a trombón). Najpreferovanejším a v mnohých podstatných momentoch albumu (*Bamboo Forest*, *Beethoven* či *Brazil Waves*) úplne sebestačným je triové jadro zostavy Vitous – Garbarek – DeJohnette. Jan Garbarek (soprán a tenorsaxofón) v ňom vystupuje ako najsilnejší, výrazne empaticky spriaznený partner Vitousovho kontrabasu, dopĺňajúci v pravý čas a na pravom mieste hutné, pregnantne rytmizované kontrabasové figúry. Jednotiacim znakom Vitousových kompozícií je špecifická „atematickosť". Ich hlavným stavebným prvkom je práve kontrabasová fráza, slúžiaca ako hodená rukavica spoluhráčom. Spúšťa reťaz reakcií, ktoré radením a vrstvením v nastolenom modálnom kontexte budujú vzrušené kontúry celku. Ide o osvedčený a vo svojej podstate neopotrebovateľný recept, ktorý Vitous použil aj na svojej autorskej prvotine *The Infinite Search* (známa tiež pod alternatívnym názvom *Mountin in the Clouds*) z roku 1969. Táto paralela je jedným z dôvodom deklarovania vzájomnej nadväznosti oboch albumov vydavateľom (nepriehladnuteľná je aj reklamne motivovaná snaha hľadať spojitosti s týmto legendárnym a dodnes obľúbeným albumom). Album *Universal Syncopation* je ponímaný akustickejšie a oproti svojmu predchodcovi, reprezentujúcemu ranú emanáciu ducha nastupujúcej éry jazz rocku, sa už ani zďaleka nemôže tváriť novátorsky. Aj po odstupe takmer 35 rokov je tu však prítomný zvláštny náboj, ktorým sa Vitousova hudba vždy vyznačovala. Jeho neopakovateľný sýty, akoby intonačne fluktuujúci tón, často neobyčajne razantný, vždy však nádherne spevný, má už sám osebe nevýdanú obsahovú hĺbku, ktorá sa znásobuje v atraktívne formulovaných frázach, pričom ani v zdanlivo štýlovo jasných súvislostiach (kvázi bossa nova *Bamboo Forest* či blues *Tramp Blues*) jeho hra nikdy nevyznieva tuctovo. Vitous je absolútnym protikladom typického jazzového kontrabasistu, ktorého úlohou je buď sólovať, alebo držať pevnú líniu „kráčajúceho basu". V jeho hudbe nie je priestor pre „chorusové" striedanie sól, pričom on sám akoby neustále

rozvíjal nikdy nekončiace sólo, v ktorom nezabúda ani na „podpornú“ basovú funkciu svojho nástroja. Aj preto je *Universal Syncopation,* napriek všetkým výhradám, neobyčajným dielom.

AUGUSTÍN REBRO

BLUES

B. B. KING
REFLECTIONS

MCA/Universal 2003, 9801044

B. B. King už nie je ani tak bluesovým kráľom, ako skôr uznávaným, ale trochu unaveným pápežom tohto žánru. Nevedno, kam mieri jeho nikdy nekončiace exploatovanie. Nedávno nám ponúkol pod vianočné stromčeky svoj súbor kolied(!) a v súčasnosti to skúša znovu s novou sadou svojich verzií večne zelených melódií. Pritom nemožno predpokladať, že by B. B. Kinga k tomu nútila potreba prilepšiť si čo-to k dôchodku. Možno nemá dosť producentský tím ľudí okolo, ktorí tak trochu zneužívajú B.B.-ho povestnú dobrosrdečnosť, večný optimizmus a chuť do života na to, aby ho motivovali vydávať ďalšie a ďalšie platne – svedkov umelcovej progresívnej degradácie!
Ten istý problém, videný z iného uhla, zase vyzerá tak, že možno práve vďaka neustálemu kontaktu s hudbou B. B. King dožíva svoj plodný život v mieri a radosti. Z hľadiska interpretačnej úrovne by už bolo načase prestať, ale prečo by sme siloumocou mali chcieť tomuto milému starému pánovi vytrhnúť z rúk jeho obľúbenú hračku – čiernu „bábiku“ Lucille? Kto nechce, ten si jeho CD aj tak nekúpi, kto chce, tomu aj tak urobí radosť, a kto váha, možno sa rozhodne práve vďaka nasledujúcim informáciám.
Aký teda vlastne je a čo obsahuje nový album dnes už 77-ročného B. B. Kinga? Nie je to blues v čistej forme, ale skôr nostalgicky a veľkolepo znejúci retro-pop s bluesovou korunou v podobe Kingovej, trochu rozporuplnej, vokálnej interpretácie. Takisto B. B.– ho gitarová hra tvorí len esenciu celku (i keď v tomto prípade treba uznať, že majstrovskú). Retrospektívne a zároveň časovo neurčite pôsobiaca dramaturgická skladba albumu obsahuje evergreeny ako *I'll String Along With You* a *For Sentimental Reasons*, pieseň *Tomorrow Night* prebranú od bluesového klasika Lonnieho Johnsona, ako aj pár nových verzií skladieb, ktoré už B. B. King v minulosti nahral (*Word of Honor* a *Neighborhood Affair)*. Aranžérsky je nostalgická nálada pop-bluesových balád zdôraznená aj využitím sláčikových nástrojov kolorujúcich pozadie a veľkému zvuku dodáva „grády“ aj dychová sekcia. V skladbách typu *Always on My Mind* do uší udiera vzrastajúca príbuznosť dnešnej Kingovej polohy s Rayom Charlesom.
Na príprave albumu sa podieľali hudobníci, ktorí sú vo svojom odbore zárukou vysokého štandardu, ako napríklad Claptonov dvorný basgitarista Nathan East a mladá krv bieleho blues, gitarista Doyle Bramhall II. Tomu B.B. King dokonca prenechal niektoré gitarové sóla, ktoré sa stali ozdobou CD. Superlatívy platia aj pre prácu štúdiových inžinierov. Nad produkciou a HD systémom Pro Tools bdel Simon Climie, ktorý už predtým produkoval *Riding With the King*, spoločné bestsellerové CD B. B. Kinga a Erica Claptona. Tím ľudí podieľajúci sa na vzniku nahrávky bol nielen vysoko profesionálny, ale ako sa zdá, pre svoju prácu srdečne zanietený. Veď satisfakciou musí byť už samotná účasť na práci pre žijúcu legendu takéhoto formátu. Všetko je dotiahnuté do najmenších detailov... až na Kingov spev! Niekdajšie ostré nasadenie a overdrive vystriedalo trochu násilne pôsobiace a nadužívané vibrato. Na CD sú dokonca ponechané výrazovo a intonačne rozpačito pôsobiace miesta, ktoré poslucháč podvedome vníma ak nie ako chyby, tak aspoň ako otázne momenty, pripomínajúce skôr starecké bedákanie, než spevácky výkon kráľa blues. Blues však nikdy nebol o dokonalosti a sterilnej čistote. Kingov spev je plný prežitku a emócií! Jeho poloha sa iba posunula do inej fázy života, preto chtiac-nechtiac treba uznať, že by už nebolo na mieste chcieť počúvať B.B. Kinga ako zrelého muža plného energie. Uvedené evergreeny už boli kedysi dozaista zaspievané aj dokonalejším spôsobom, na druhej strane, kto počúva srdcom pozná, že v podaní B. B. Kinga sa i „nebluesové“ skladby menia na rýdze blues (podobne ako v rozprávke o zlatých rukách). „Reflexie“ majú príchuť životného bilancovania a v Kingovom prípade nie je dôvod k nespokojnosti. Stále spieva tak, ako keby mala byť práve táto platňa jeho posledná, čo trochu pateticky zdôrazňuje v záverečnej *What a Wonderful World*. I keď B. B. Kinga dnes asi najľahšie pochopia vekovo pokročilejší fanúšikovia, ktorí od života očakávajú hlavne pokoj, prevládajúcu nostalgiu príležitostne akceptujú všetky generácie, najmä však tí, ktorí v hudobnom prejave hľadajú čosi hlbšie než iba formu. Možno aj vďaka tomu sa B. B. King stal laureátom významného ocenenia Polar Music Prize 2004.

MARTIN CHROBÁK

FOLKLÓR

OĽUN
RUSÍNSKE PIESNE SPIŠA, ŠARIŠA A ZEMPLÍNA

Vydavateľstvo Pyramída 2002, RB 0268-2

„Rusíni, svojrázne etnikum obývajúce prevažne východné a severovýchodné oblasti Slovenska, tvoria národnostnú menšinu, ktorej folklórny materiál je širokej verejnosti pomerne málo známy, napriek svojej bohatosti a zvláštnoti.“ Touto vetou a s cieľom zviditeľniť (presnejšie spočuteľniť) piesňové bohatstvo Rusínov širšiemu okruhu záujemcov uvádzajú na trh tvorcovia zo Slovenského rozhlasu svoje nové folklórne CD.
Po obsahovej stránke ide o súbor viac či menej štylizovaných spracovaní piesňových predlôh, posadený do interpretačnej polohy rozhlasového telesa (Orchestra ľudových nástrojov) s vyzdvihnutím vokálneho prejavu viacerých spoluúčinkujúcich sólistov. Okrem jedinej čisto inštrumentálnej skladby sú všetky čísla na platni spievané. Osobitne cennou je najmä prítomnosť piatich speváko-sólistov, ktorí sú interpretačne, ale i duševne s rusínskou piesňou v pevnom spojení. Mária Mačošková, Žaneta Jarabinská, Jozef Andraščík, Anna Poráčová a Zuzana Mojžišová svojimi odlišnými hlasovými dispozíciami, ale i rôznorodým interpretačným poňatím obohacujú túto unikátnu folklórnu audio-zbierku. V jednotlivých číslach sa predstavujú sólovo, vo dvojiciach, ale aj skupinovo. V troch pôsobivých piesňových blokoch dokonca samostatne účinkuje hosťujúca spevácka skupina Poľana.
Každý člen tohto pomerne rozsiahleho interpretačného aparátu niečím svojským prispieva k celkovej umeleckej výpovedi tohto CD. Tá vyznieva veľmi úprimne a nefalšovane, aj keď vieme, ako ťažko sa niekedy rodia zvukové snímky v profesionálnom štúdiu, zvlášť ak pri ich tvorbe spolupracujú profesionálni a neprofesionálni hudobníci a speváci. Svoj výrazný podiel na tom má i príjemná dramaturgia, výber piesní a ich zoradenie za sebou, ktoré aj napriek pomerne vysokej

hudobno-nárečovej homogenite folklórneho materiálu pôsobí pestro a sviežo, s potrebnými kontrastmi.
Po zvukovej stránke je platňa zvládnutá na slušnej úrovni, jednotlivé melodické línie sú zrozumiteľné, vyvážené podľa stupňa dôležitosti, čo je nakoniec nevyhnutnou požiadavkou toho, aby sa hudobná kompozícia pekne zaskvela i v domácom prostredí. Pod hudobné spracovanie všetkých snímok sa podpísal Peter Parničan, koncertný majster OĽUN-u. V niektorých prípadoch ide o dosť závažné kompozičné zásahy do pôvodiny, ktorá sa tak predstavuje v inom svetle, čo však nie je na jej ujmu. V brilantných inštrumentálnych medzihrách sa tento súbor vyznačuje technickou, ale aj interpretačnou zručnosťou svojich hráčov, ktorým hudobné spracovanie dovoľuje vyznieť sólovo alebo v zvukovo príťažlivých farebných kombináciách. To je nakoniec aj doménou tohto, bohužiaľ, počtom čoraz viac sa zmenšujúceho orchestra.
V popredí takmer všetkých snímok však stojí samotný ľudský hlas ako nositeľ textovej a výrazovej výpovede. Sólisti, dokonale vyrastajúci z poznania rusínskej piesne a jej interpretačných osobitostí, dodávajú technickej a zvukovej kvalite inštrumentalistov potrebný cit, blízkosť a ľudskosť celkovej výpovede. Z hľadiska pramennej autenticity je cenné najmä ich dokonalé ovládanie a splynutie s príznačným regionálnym dialektom, ktorý by si profesionálny spevák len ťažko dokázal tak presvedčivo osvojiť. To sa, samozrejme, netýka len textovej, ale i hudobnej a celkovej umeleckej stránky ich vokálneho prejavu.
Z pekne zladenej pestrej palety pôvodných rusínskych piesní v kvalitnom orchestrálnom spracovaní sa nemusia tešiť len tí, ktorí k tomuto etniku prechovávajú osobnú úctu, či blízky vzťah, ale i tí, ktorí sa jednoducho chcú potešiť ľudovou hudbou so zachovaním jej úprimnosti, pravdivosti a množstva cenných informácií, ktoré sú v nej ukryté.

ROBERT FALTUS

KNIHY

VLADIMÍR ČÍŽIK
SLOVNÍK SLOVENSKÉHO KONCERTNÉHO UMENIA I.
(KLAVÍR, ORGAN, ČEMBALO, AKORDEÓN)

Hudobné centrum 2002,
ISBN 80-88884-39-X

Za jednu z najnáročnejších prác v muzikologickej praxi považujem písanie encyklopedických-slovníkových hesiel o veciach, pojmoch, ľuďoch. Tu niet miesta pre fantáziu, vlastné názory, odľahčujúce vety a slová, štylistické krasorečnenie, tu nemožno prejaviť vtip, ducha a jedinečnosť píšuceho, alebo – nebodaj – zaobliť krutú pravdu menej krutými slovami. Heslo je zoradenie faktov – navyše vo vopred určenom rámci. Zohnať všetky potrebné informácie do tohto „rámca“ a napísať ich jazykom zbaveným akéhokoľvek balastu, je práca podobná oprave starých švajčiarskych hodiniek. Vladimír Čížik sa od 70. rokov vypracoval na majstra slovníkových publikácií. Okrem inej vedeckej a hudobno–kritickej práce má na svojom konte publikácie *Slovenskí koncertní umelci I. a II.* a *Slovenskí dirigenti a zbormajstri*. Doposiaľ slúžia desiatkam hudobných publicistov a ostatných záujemcov na rýchle zistenie informácií o žijúcich, ale už aj nežijúcich interpretoch. Vladimír Čížik dlhé roky zbieral podklady k tejto náročnej autorskej práci ako pracovník Hudobného múzea SNM, kde mal na starosti o. i. aj dokumentáciu, vyvíjajúcu sa vo svojich metodických a pracovných postupoch tak, ako sa postupne vyvíjal čas, v ktorom žijeme. Dnešné počítačové databázy sa iste nedajú porovnávať s ručne vypisovanými katalogizačnými lístkami, ktoré za ostatné roky zastarali aj v práci Slovenského národného múzea. Počítače okamžite zefektívnili a sprehľadnili prácu dokumentaristov – aj keď podstata, t. j. zbieranie faktov do „počítačového“ mozgu zostalo.
Všetko, čo som napísala, chce zhodnotiť a zvýrazniť Čížikov vklad do jeho ostatného diela – *Slovníka slovenského koncertného umenia*. Koncepcia slovníka vychádza z vymedzenia mien „aktuálnych“ , t. j. na koncertnom pódiu stále pôsobiacich umelcov. Keďže na výbere hesiel spolupracovali naši poprední umelci (Ida Černecká – klavír, Ján Vladimír Michalko a Ivan Sokol – organ a čembalo a Rajmund Kákoni – akordeón), niet dôvodu, aby sme spochybňovali, kto má, či nemá byť v abecednom poradí umelcov (bez ohľadu na nástroj). Heslá sú jednotne a prehľadne členené: meno, dátum a miesto narodenia, štúdium, súťaže a ceny, umelecká, pedagogická, skladateľská, resp. organizačná činnosť, charakteristika, repertoár, bibliografia, diskografia... Úvodné kapitoly z pera Vladimíra Čížika sú – podobne ako heslá – esenciou faktov o klavírnom, organovom a čembalovom umení na Slovensku – cez školstvo po koncertnú prax. Tu možno nájsť aj mená osobností, ktoré iba nedávno tvorili živú súčasť nášho koncertného umenia, no postupne z neho odchádzajú. Vzhľadom na časté užívanie slovníka hudobnou verejnosťou by nezaškodilo, keby mal slovník tvrdú väzbu. Výtvarno-grafické riešenie (Edo Lošonský) je decentné – možno však až príliš na to, aby upútalo v záplave titulov na knižnom trhu.
Zoznam často využívaných skratiek (slovenských i medzinárodných) dopĺňa detailne vypracovaný menný register, ktorého autorom je tiež Vladimír Čížik.
Kniha je vynikajúcou pomôckou pre všetkých tých, ktorí potrebujú pracovať rýchlo a efektívne s informáciami o osobnostiach nášho koncertného umenia. Je výsledkom mnohoročnej práce autora, hodnej ocenenia našou hudobnou verejnosťou.
V rámci Hudobného centra je to záslužný edičný čin, ktorý dopĺňa vydanú publikáciu *100 slovenských skladateľov*, *Slovník slovenského jazzu*, prípadne užitočné a inovované adresáre Hudobného centra.
Publikácia by však mohla byť dôslednejšia po jazykovej stránke – nie štylistickej, ale pravopisnej. V našom jazyku totiž stále platia isté normy. Nedôslednosť je napr. v úvodnej štúdii v uvádzaní mena Štefan Németh, ktorý je raz s prímením Šamorínsky, inokedy bez neho... „Nové“ je tiež meno Luďovíta Marcingera, ktorý sa na str. 7 objavuje ako Marczinger a našli by sa aj ojedinelé chybičky v prepisovaní mien z azbuky. Myslím si, že podobným chybám by sa inštitúcia ako Hudobné centrum mohla vo vydavateľskej praxi vyhnúť, keby mala vo svojej publikácii okrem zodpovednej, aj jazykovú redaktorku.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

POZNÁMKY DISKOFILA

ARENSKIJ A JEHO ZABUDNUTÉ (NEZABUDNUTEĽNÉ) KLAVÍRNE TRIÁ

Tentoraz by som vašu pozornosť rád upriamil na menej známe skvosty komornej hudby. Tak ako v každom umení, aj v hudbe sa stretávame so skutočnosťou, že mnohé kvalitné a obsahovo bohaté diela zostávajú v tieni tvorby „velikánov“. Diela tzv. „kleinmeistrov“ však často dosahujú mimoriadnu zrelosť a stačil by iba krôčik k tomu, aby sa stali nadčasovými. Takýto osud zabudnutia postihol i dve klavírne triá z pera ruského skladateľa Antona Stepanoviča Arenského: *Klavírne trio č. 1 op. 32 g mol* a *Klavírne trio č. 2 op. 73 f mol*. Anton S. Arenskij (1861-1906) stihol – napriek krátkemu životu – vykonať bohatú skladateľskú a hlavne pedagogickú činnosť. Istý čas študoval na Konzervatóriu v Petrohrade u Nikolaja Rimského-Korsakova, neskôr ho však ovplyvnila tvorba P. I. Čajkovského. V Petrohrade

získal zlatú medailu ako najlepší absolvent školy – určite významné ocenenie, ktoré sa len tak pre nič za nič neudeľovalo. Neskôr pôsobil ako učiteľ hudobnej teórie a skladby na Konzervatóriu v Moskve a jeho najvýznamnejším žiakom bol Sergej Rachmaninov. Arenskij skomponoval tri opery, dve symfónie, zborové skladby a niekoľko komorných diel. No a medziiným aj dve klavírne triá pre klasické obsadenie – klavír, husle a violončelo.
V tvorbe romantických a neskororomantických skladateľov nielen nemeckých, ale i ruských si našiel žáner klavírneho tria pevné postavenie: Schumann, Brahms, Mendelssohn Bartholdy, Schubert, Rubinstein, Čajkovskij, Rachmaninov... Nemožno, samozrejme, obísť ani známe *Klavírne trio g mol* Bedřicha Smetanu, či bohatú žatvu diel pre túto zostavu od geniálneho Antonína Dvořáka. Ale vráťme sa k A. S. Arenskému, ktorý skomponoval svoje prvé *Klavírne trio d mol op. 32* roku 1894. Milij Alexejevič Balakirev – iniciátor „Mogučej kučky" – v tom istom roku odporučil Arenského za svojho nástupcu na post riaditeľa dvornej kapely v Petrohrade, čo bola určite významná udalosť v živote Arenského. Zaujímavé je, že k napísaniu tohto klavírneho tria inšpiroval Arenského violončelista Karl Davidov, zakladateľ legendárnej ruskej violončelovej školy. Davidov pôsobil na petrohradskom Konzervatóriu nielen ako vážený pedagóg, ale aj ako riaditeľ tejto významnej inštitúcie v rokoch 1876–1886. Davidov, významný violončelista, sa venoval kompozícii hlavne pre svoj milovaný nástroj a jeho mnohé skladby do dnešných dní zaznievajú na koncertných pódiách. *Klavírne trio d mol* venoval Arenskij práve jemu. Dielo je typické svojím romantizmom a lyrickosťou. Už úvod prvej časti sugestívnou melancholickou melódiou okamžite vtiahne poslucháča do svojich osídiel. Na začiatku sa ozve nekonečne široká melódia plná milostnej túžby, ktorú prezentujú husle, aby sa k nim o pár taktov neskôr pridal mužný zvuk violončela. Táto mimoriadne opojná melódia dominuje veľmi sugestívne celej časti. Je to, samozrejme, môj subjektívny pocit, ale verte, je úžasné si toto krásne romantické trio zahrať. Arenskij musel veľmi dobre poznať zvukové možnosti huslí a hlavne violončela, pretože všetky lyrické úseky (a nielen tie) zverené violončelu znejú mimoriadne súčasne. Celá prvá časť je zaodetá do romantického šatu. V druhej časti, *Scherzo: Allegro molto* je vtipné, hravé scherzo, v ktorom obdivujeme brilantnosť klavíra a ktoré je pôsobivým kontrastom prvej časti. Ak som básnil o prvej časti, tak už vôbec nenachádzam slová na vyjadrenie obdivu k tretej časti *Elegie: Adagio* – to treba radšej zahrať! Úžasnou 5-taktovou (ale akou!) melódiou otvára celú časť „sordinované" violončelo, v zápätí ju preberú husle a proces sa dostáva ďalej k neopísateľne krásnemu úseku. Ide o úsek *Più mosso*, kde husle s violončelom prezentujú pianissimový triolový sprievod, nad ktorým sa vznáša melódia v klavíri, čarovne pracujúca s hlavným motívom. Pripomína mi to scénu z Verdiho opery *Falstaff*, kde škriatkovia tancujú nad spiacim Falstaffom. Neskôr sa nad sextolovým sprievodom klavíra a láskavými pizzicatami violončela zase vznáša ako páperie zvuk huslí s hlavným motívom a vytvára neuveriteľnú atmosféru, akoby si milenci šepkali svoje ľúbostné vyznania. Podobne ako v „pas de deux" v Čajkovského balete *Labutie jazero*, kde vo veľkom zvuku rozjímajú husle spolu s violončelom. Aj v *2. klavírnom koncerte G dur* od Čajkovského nájdeme podobný dialóg huslí a violončela. No naspäť k Arenskému: keď sa dosýta nadýchame romantiky, príde briskné *Finale*, kde hlavný part znie spolu so sláčikmi vo vzájomnej symbióze, vytvárajúc dokonalý obraz o majstrovskom pere svojho skladateľa. Kadencovité pasáže huslí či klavíra mi v mnohom pripomínajú Smetanovo *Trio g mol*. Skladateľ veľmi citlivo umiestnil do *Finale* úsek *Andante*, ktorý pracuje s motívmi z *Elegie* a končí citovaním úvodnej melódie z 1. časti.

Na tomto CD je nahraté i druhé – stále úplne neznáme – Arenského *Klavírne trio op. 73 f mol* z roku 1905 (teda rok pred autorovým skonom). Hudobné procesy v tomto diele nie sú také stručné a jednoznačné ako v prvom klavírnom triu. Dielo má skôr „symfonické" dimenzie a je pôsobivé a plné zvuku. Nahrávky oboch trií nájdete na CD firmy CHANDOS (7048) v interpretácii úžasného Borodinovho tria. Tvoria ho významní ruskí hudobníci, ktorí emigrovali zo Sovietskeho zväzu a usadili sa na Západe: klaviristka Luba Edlinová, huslista Rostislav Dubinskij (zakladateľ legendárneho Borodinovho kvarteta, ktoré svojho času účinkovalo i v Bratislave), violončelista Julij Turovskij (niekdajší sólista Moskovského komorného orchestra, zakladateľ a vedúci telesa Musici de Montréal). Nuž a títo traja umelci interpretujú Arenského klavírne triá s absolútnou oddanosťou a precíznosťou.

Tento druh romantickej hudby nesie v sebe nebezpečenstvo skĺznutia sa do slzavej, sentimentálnej polohy. V ich prípade je však opak pravdou. Spomínaná a mnou obdivovaná vrúcnosť, krása tónu, odraz duševných stavov tu znejú s pátosom, ktorý nikdy nevybočí do sentimentálnych polôh. Hneď úvodný motív prvého klavírneho tria je huslistom zahraný s takou vrúcnosťou a vláčnosťou, až vyráža dych. Počuť v tom všetko, vrátane tej širokej ruskej duše. Jeho husle znejú sónorne, melancholicky, ale veľmi mužne – ten úžasný ponor sláčika do strún a majstrovská pravá ruka! No a vzápätí mu sekunduje možno ešte ušľachtilejší zvuk violončela... Určite majú skvelé nástroje, čo tiež mimoriadne prispieva kvalite nahrávky.
Mám aj inú CD nahrávku tohto klavírneho tria, a to od firmy RCA VICTOR (09026 61758-2), kde sú interpretmi Leonard Pennario, Jasha Heifetz a Grigorij Piatigorskij. Interpretácia tohto telesa sa vyznačuje pragmatickosťou, vecnosťou, chýba jej vrúcnosť a hĺbka už spomínaného Borodinovho tria. Samozrejme – veď ako ináč, všetko je majstrovsky zahraté, klavirista L. Pennario je brilantný hlavne v *Scherze*. Klaviristu L. Pennaria si Heifetz s Piatigorským pozvali k spolupráci roku 1961 a v rozpätí rokov 1961 – 1968 zrealizovali množstvo komorných koncertov a gramofónových nahrávok. L. Pennario spomína na koncert v Carnegie Hall, keď sa po skončení Scherza ozvalo z úst Heifetza do ticha sály nadšené „bravo" pre klaviristu. Vzácnejší kompliment Pennario určite nikdy nedostal...
V ostatnom čase sa na CD trhu objavili ďalšie nahrávky skvostného *op. 32*, napr. The Bekova Sisters (Sestry Bekové: Eleonóra – klavír, Elvira – husle, Alpia – violončelo; Claudio CR 4013-2) a Beaux Arts Trio (Philips 442127-2). Je najvyšší čas, aby sa toto skvostné dielo konečne ozvalo z nejakého koncertného pódia a získalo si srdce poslucháčov tak, ako moje.

JURAJ ALEXANDER

Zahraničné súťaže

Alea III. 22. medzinárodná skladateľská súťaž
vekový limit nar. po 1. januári 1964
uzávierka 15. marca 2004
kontaktná adresa Alea III Composition Prize, Boston University College of Fine Arts, School of Music, 855 Commonwealth Avenue, Boston, Massachusetts 022 15, USA, kalogeras@ earthlink. net, www.aleaiii.com

Grawemeyerova cena 2005. Kompozičná súťaž
odbor hudobné kompozície (premiérované medzi 1. januárom 1999 a 31. decembrom 2003)
termín 31. marca 2005
bez vekového obmedzenia
vstupný poplatok 40 USD
uzávierka prihlášok 26. januára 2004
kontaktná adresa Grawemeyer Music Award Committee, School of Music, University of Louisville, Louisville, Kentucky 40292, USA

Luxembourg 2004. Medzinárodná skladateľská cena
bez vekového obmedzenia
bez vstupného poplatku
uzávierka 15. januára 2004
kontaktná adresa Luxembourg Sinfonietta, B. P. 828, L 2018 Luxembourg, tel. +352 22 58 11, fax +352 22 58 23, info@luxembourg-sinfonietta.lu, www.luxembourg-sinfonietta.lu

Martirano 2004. Medzinárodná skladateľská súťaž
termín september 2004
bez vekového obmedzenia
vstupný poplatok 15 USD
uzávierka 13. februára 2004
kontaktná adresa 2004 Martirano Composition Award, Zack Browning – Coordinator, 2136 Music Building, University of Illinois, 1114 West Nevada, Urbana, IL 61801 USA, zbrownin@uiuc.edu, www-camil.music.uiuc.edu

Reinl Preise 2004. Kompozičná súťaž
termín jún 2004
vekový limit nar. po 1. januári 1964
uzávierka 31. januára 2004
kontaktná adresa Franz Josef Reinl-Stiftung, Kenwort "Reinl-Preis 2004, Dr. Ernst Grossmann, Rechtsanwalt, Singerstrasse 27, A 1010 Wien, www.reinl-stiftung.at

Medzinárodná súťaž mladých zborových dirigentov
termín 7. – 10. októbra 2004
miesto konania Viedeň
uzávierka 31. mája 2004
kontaktná adresa Mr. Rainer Schmitz, AGEC c/o Deutscher Sängerbund, Bernhardstrasse 166, D 509 68 Köln, Germany, tel. +49 221 371 290, fax +49 221 934 99 92, info@saengerbund.de, www.saengerbund.de, www.europacantat.org

Medzinárodná spevácka súťaž kráľovnej Alžbety
termín 23. apríla – 15. mája
vekový limit nar. po 15. januári 1974
miesto konania Brusel
vstupný poplatok bez vstupného poplatku
uzávierka 15. januára 2004
kontaktná adresa Secretariat of the Queen Elisabeth Competition; 20, rue aux Laines, B-1000 Brussels, Belgium, tel. 32 2 213 40 50, fax 32 2 514 32 97, info@qeimc.be, www.qeimc.be

Medzinárodná zborová súťaž 2004
odbor miešané, mužské a ženské zbory
termín 8. – 11. júla 2004
miesto konania Landkreis Miltenberg
bez vekového obmedzenia
vstupný poplatok 200 EUR
uzávierka 31. januára 2004
kontaktná adresa Kulturreferat des Landkreises Miltenberg, Brückenstrasse 2, Deutschland, tel. +49 9371 501 503, fax +49 9371 5017 9503, kultur@lra-mil.de, www.chorwettbewerb-miltenberg.de, www.vocalensemble-moemlingen.de

Preveza. 10. medzinárodná súťaž amatérskych zborov v speve sakrálnej hudby
termín 1. – 4. júla 2004
vekový limit kategória A, B, D, F – bez vekového obmedzenia, C – do 18 rokov, E – do 25 rokov
vstupný poplatok 200 EUR
uzávierka 29. februára 2004
kontaktná adresa Choral Society „Armonia" of Preveza, P. O. Box 139, 481 00 Preveza, Greece, tel. +30 268 20 249 15, 298 52, fax +30 268 20 298 52, armonia4@otenet.gr, http://users. otenet.gr

Cidade da Covilhã. Medzinárodná klavírna súťaž
termín 4. – 8. apríla 2004
vekový limit kategória A do 30 rokov k 8. aprílu 2004, kategória B do 18 rokov k 8. aprílu 2004
vstupný poplatok 50 EUR
uzávierka 15. februára 2004
kontaktná adresa Concurso de Piano "Cidade da Covilhã", Apartado 625, 6201 907 Covilhã, Portugal, tel. +351 275 322 571, fax +351 275 336 336, concoursopiano@sapo.pt, www.cm-covilha.pt

Medzinárodná klavírna súťaž Evangelia Thiarri
termín 27. – 29. marca 2004
vekový limit nar. po 27. marci 1985, kategória A nar. po 27. marci 1993, B nar. po 27. marci 1989, C nar. po 27. marci 1985
vstupný poplatok 50 EUR
uzávierka 21. februára 2004
kontaktná adresa Evangelia Tjiarri Music Foundation, P. O. Box 422 57, 6532 Larnaka, Cyprus, tel. +357 246 542 90, +995 992 33, miet95@cytanet.com.cy, http://tjiarri. cypria.org

Medzinárodná organová súťaž v Paríži
termín 1. – 9. júna 2004
vekový limit nar. po 1. júni 1969
vstupný poplatok 30 EUR
uzávierka 10. februára 2004
kontaktná adresa ACDA, 3 rue des Couronnes 75020 Paris, France, tel. +33 1 40 334 535, +33 1 40 334 538, orgue@civp.com, www.civp.com

Medzinárodná interpretačná súťaž ARD Mníchov 2004
odbory flauta, viola, harfa, sláčikové kvarteto
termín 30. augusta – 17. septembra
vekový limit nar. medzi 1976 a 1987, sláčikové kvarteto – nar. medzi 1974 a 1987 (priemerný vek 30 rokov)
vstupný poplatok 90 EUR, kvarteto 200 EUR
uzávierka 30. apríla 2004
kontaktná adresa Internationaler Musikwettbewerb der ARD, Bayerischer Rundfunk, D 803 00 München, tel. +49 89 5900 2471, fax +49 89 5900 3573, ard.musikwettbewerb@brnet.de, www.ard-musikwettbewerb.de

Beethovenov Hradec. 43. medzinárodná interpretačná súťaž
odbory viola, klavírne trio
termín 4. – 11. júna 2004
vekový limit viola – I. kategória nar. po 11. 6. 1984 vrátane, II. kategória nar. po 11. 6 1973 vrátane, klavírne trio – vekový súčet hráčov nesmie presiahnuť 90 rokov
vstupný poplatok viola – 1000 Kč, resp. 40 EUR, klavírne trio – 1 500 Kč, resp. 60 EUR
uzávierka 27. februára 2004
kontaktná adresa SUV talent, Oborného 10, 709 00 Ostrava, tel. +420 596 626 967, fax +420 596 624 617, talent@ritornel.com

Cena Frederica Mompou. 24. súťaž mladých skladateľov
odbor kompozície pre klarinet, husle, violončelo a klavír
vekový limit do 35 rokov k 31. decembru 2003
vstupný poplatok 45 EUR
uzávierka 30. decembra 2003
kontaktná adresa Joventus Musicals de Barcelona, Pau Claris, 139 4t 1a, 080 09 Barcelona, Spain, tel. +34 93 215 36 57, fax +34 93 487 29 70, jmb@jmbarcelona.com, www.jmbarcelona.com

Paris – Ville d'Avray 2004. Medzinárodná violová súťaž
termín 6. – 7. marca 2004
bez vekového obmedzenia
vstupný poplatok 50 EUR
uzávierka 1. marca 2004
kontaktná adresa Festival de Musique Francaise, 34 rue Corot, F 92410 Ville d' Avray, tel. +33 1 4709 2282, fax +33 1 4709 1180, jlpetit@club-internet.fr

Reinl Preise 2004. Súťaž v hre na harfu
termín 13. – 14. marca 2004
vekový limit nar. po 1. januári 1976
vstupný poplatok neudaný
uzávierka 15. februára 2004
kontaktná adresa Franz Josef Reinl-Stiftung, Kenwort "Reinl-Preis 2004, Dr. Ernst Grossmann, Rechtsanwalt, Singerstrasse 27, A 1010 Wien, www.reinl-stiftung.at

Zahraničné interpretačné semináre a kurzy

Akademické kurzy
odbor sólový a zborový spev, aplikovaná hudobná filológia
termín 24. novembra 2003 – 26. júna 2004
vekový limit soprány a tenory do 30 rokov, mezzosoprány, barytóny a basy do 32 rokov, zboroví speváci do 40 rokov, filológovia do 35 rokov
vstupný poplatok 80 EUR
uzávierka 15. novembra 2003
kontaktná adresa Accademia d'Arte Lirica, Palazzo Campana, Piazza S. Agostino, 1; 60027 Osimo (Ancona), Italy, tel. +71 71 714 525, fax +71 713 392, accademialiricaosimo@fastnet.it, accademialirica.osimo.an.it

Európsky seminár mladých skladateľov
odbor zborová tvorba
termín 25. – 31. júla 2004
miesto konania Aosta
vstupný poplatok 100 EUR
uzávierka 30. apríla 2004
kontaktná adresa FENIARCO, Via Altan 39, I 330 78 San Vito al Tagliamento (PN), Italy, tel. +39 434 876 724, fax +39 434 877 554, feniarco@tin.it, www.feniarco.it

Medzinárodné stretnutie mladých skladateľov 2004
termín 27. februára 2004
vekový limit do 30 rokov
uzávierka 15. októbra 2003 (seminár), 15. januára 2004 (kompozícia)
kontaktná adresa Fleur Noordam, Post Box 367, 7300 AJ, Apeldoorn, The Netherlands, tel. +31 555 216 346, fax +31 555 788 797, f.noordam@gigant.nl

Po stopách Antonína Dvořáka
odbory spev, dirigovanie a ďalšie podľa záujmu
termín 24. – 30. augusta 2004
miesto konania Praha
vstupný poplatok od 215 EUR do 360 EUR
uzávierka 31. marca 2004
kontaktná adresa VUS Choir, Vorsilska 1, 11008 Prague 1, fax +420 224 219 607, jakub.zicha@centrum.cz, simunek@letenky.as, www.europacantat.org

KAM KEDY • NOVEMBER 2003

BRATISLAVA

Opera a balet SND

Po 1. 12. G. Verdi: La Traviata
Ut 2. 12. U. Giordano: Andrea Chénier
St 3. 12. H. Leško: Rasputin
Št 4. 12. G. Puccini: Tosca
Pi 5. 12. P. I.Čajkovskij: Luskáčik
St 10. 12. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
Št 11. 12. W. A. Mozart: Don Giovanni
So 13. 12. W. A. Mozart: Čarovná flauta
Ne 14.12. Predpremiérové matiné k insc. Macbeth
Ut 16. 12. B. Smetana: Hubička
Št 18. 12. G. Donizetti: Lucia di Lammermoor
Pi 19. 12. G. Verdi: Macbeth, 1. premiéra
So 20. 12. G. Verdi: Macbeth 2. premiéra
Št 25. 12. G. Bizet: Carmen
Pi 26. 12. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
B. Smetana: Predaná nevesta
So 27.12. P. I.Čajkovskij: Luskáčik
G. Puccini: Bohéma
Po 29.12. G. Verdi: La Traviata
Ut 30. 12. G. Verdi: Macbeth
St 31. 12. Silvestrovský koncert
G. Rossini: Popoluška

Slovenská filharmónia

Št 4. 12., Pi 5. 12. KS SF
SF, Stanislav Vavřínek, dirigent
A. Dvořák, B. Martinů, R. Schumann
So 6. 12. KS SF
Musica aeterna, P. Zajíček, umel. vedúci, Tanečné konzervat. E. Jaczovej, choreograf. M. Štauder
J. B. Lully, A. M. Grétry, G. Sammartini, J. Stamitz, J. Haydn a i.
Ut 9. 12. KS SF
Moyzesovo kvarteto, Marián Varga, klavír
M. Varga, D. Ursíny, M. Burlas, V. Godár, P. Zagar, I. Bittová
St 10. 12. KS SF
SKO Bohdana Warchala, umel. ved. E. Danel, Miešaný zbor Konzervat. v Bratislave, D. Bill, zbormajster
A. Vivaldi, G. Ph. Telemann, L. Kupkovič, J. J. Ryba
Št 11. 12., Pi 12. 12. KS SF
SF, J. Judd, dirigent., Ženský zbor SZMB, L. Holásek, zbormajster, M. Sťahel, violončelo
E. Elgar, G. Holst
Ne 14. 12. KS SF
Slov. filharm. zbor, M. Vach, dirigent
A. Bruckner, G. Verdi, B. Britten, K. Haus, I. Berlin, P. Bajan – T. Salva, P. Breiner
Ut 16. 12. KS SF
Musica aeterna, P. Zajíček, umel. vedúci, A. Bernardini, hoboj, S. Montanari, husle, K. Zajíčková, soprán
G. Tartini, G. A. Brescianello, A. Marcello, A. Steffani, A. Vivaldi
Št 18. 12., Pi 19. 12. KS SF
SF, K. Kevický, dirigent, Slov. filh. zbor, E. Matušová, zborm., Brat. chlapčenský zbor, M. Rovňáková, zborm., M. Beňačková, alt, P. Mikuláš, bas
J. S. Bach, F. X. Gruber, Slov. vianočné koledy

Hudobné centrum

Mirbachov palác, zač. 10.30 h
Ne 7. 12.
Katarína Brejková, klavír
J. S. Bach – F. Busoni, I. Parík, C. Debussy, S. Rachmaninov
Ne 14. 12.
HC v spolupráci so Spolkom slov. skladateľov
Koncert z tvorby slovenských skladateľov
Dychové hvarteto I FIATI, V. Bartošová, klavír
A. Albrecht, I. Zeljenka, Ľ. Salamon – Čekovská, M. Betko, J. Sixta

Slovenský rozhlas – HUR

So 13. 12. Veľké konc. štúdio
50. výr. založenia Detského a mládežníckeho spev. zboru SR
DMSZ, J. Rychlá, zborm., M. Sedlár, organ
Ne 21. 12. Malé konc. štúdio
Christmas Day
OĽuN vedú M. Dudík a P. Parničan; D. Laščiaková, A. Vargicová, Z. Mojžišová, K. Töröková, Ž. Jarabinská, S. Horváthová, L. Stašíková a ď. sólisti
Ne 21. 12. Veľké konc. štúdio
Vianočný koncert
SOSR, Big Band Gustáva Broma, Š. Robl a V. Valovič, dirigenti; P. Dvorský, Ľ. Vargicová, P. Lipa, J. Bartoš, V. Šimčisko, sólisti, spev. zbor CANENS, zborm. G. Rovňák

KOŠICE

Štátna filharmónia Košice

Št 18. 12. DU
ŠFK, Marián Vach, dirigent, O. Janoška, husle, L. Knoteková, G. Hübnerová, P. Berger, M. Lukáč, sólisti, Collegium technicum, K. Petróczi, zbormajster
J. S. Bach, W. A. Mozart, J. J. Ryba
Pi 19. 12. DU
Vianočný koncert
ŠFK, M. Vach, dirigent, M. Gurbaľ, bas, Popradský detský spev. zbor, J. Búda, zbormajster
P. Breiner, A. Vivaldi, N. Bodnár
Ne 21. 12. DU
Vianočný koncert pre rodiny
ŠFK, M. Vach, dirigent, L. Knoteková, G. Hübnerová, P. Berger, M. Lukáč, sólisti; Košický spev. zbor učiteľov, K. Petróczi, zborm., Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety, V. Gurbaľ, zborm.
P. Breiner, J. J. Ryba
Ne 21. 12. DU
ŠFK, M. Vach, dirigent, L. Knoteková, G. Hübnerová, P. Berger, M. Lukáč, sólisti; Košický spev. zbor učiteľov, K. Petróczi, zborm., Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety, V. Gurbaľ, zborm.
J. S. Bach, W. A. Mozart, J.J. Ryba

PREŠOV

Divadlo Jonáša Záborského Prešov

St 3. 12. Na skle maľované
Št 4. 12., Pi 5.12. Starci na chmeli
Po 8. 12. Na skle maľované
St 10. 12. Fidlikant na streche
Pi 12. 12. Starci na chmeli
Po 15. 12. Na skle maľované
St 17. 12., Št 18. 12. Fidlikant na streche
Pi 19. 12. Predstavenie alebo ide pieseň, premiéra
So 20. 12. Vločky šťastia, vianočný koncert Nadácie Detský sen
Ne 21. 12. Predstavenie alebo ide pieseň

BANSKÁ BYSTRICA

Štátna opera Banská Bystrica

Ut 2. 12. W. A. Mozart – D. Dinková: Božský Amadeus
Št 4. 12. Populárne operetné a muzikálové melódie
So 6. 12. I. Bázlik: Polepetko
Ut 9. 12. A. Dvořák: Rusalka
Pi 19. 12. J. Strauss: Viedenská krv, 1. premiéra
So 20. 12. J. Strauss: Viedenská krv, 2. premiéra
Po 29. 12, Ut 30. 12. J. Strauss: Viedenská krv

ŽILINA

Štátny komorný orchester Žilina

Po 1. 12. – St 3. 12.
Adventné organové koncerty
31. ročník prehliadky mladých slovenských organistov
Št 4. 12. DU Fatra
Suchoňovo kvinteto, M. Arendárik, klavír
L. Kupkovič, J. Ch. Bach, L. Van Beethoven, E. Suchoň, F. Poulenc
Št 11. 12. DU Fatra
Symfonický orchester Konzervatória v Žiline, M. Bohunický, dirigent, M. Bajuszová – klavír
G. Mahler, W. A. Mozart, A. Dvořák
Ne 14. 12. DU Fatra
Nedeľné matiné pre deti a rodičov
Predvianočné matiné
A. Jablokov a jeho 6 detí, M. Kasprzyk, pantomíma, J. Tarinová, scenár a moderovanie
Št 18. 12., Pi 19. 12. DU Fatra
Ne 21. 12. Kino Máj, Vrútky
Vianočné koncerty ŠKO Žilina
ŠKO, Ch. Pollack, dirigent, Žilinský miešaný zbor, Š. Sedlický, zbormajster, J. Pohůnek a L. Pohůnek, trúbka, Nao Higano, soprán, H. Štolfová – Bandová, alt, M. Mikuš, barytón
J. Suk, P. J. Vejvanovský, E. Pascha – J. Zrunek

Francúzsky večer v rámci Medzinárodného hudobného projektu SPACE
16. 12., kostol Cirkvi Bratskej, Cukrová 4, Bratislava
19.00 h Prednáška o hudbe O. Messiaena, E. Satieho a J. Y. Bosseura
20.00 h Koncert z tvorby O. Messiaena, E. Satieto a J. Y. Bosseura
Účinkujú: A. Mudroňová, klavír, I. Šiller, klavír, A. Kučerová, spev, N. Sivošová, flauta, L. Brázdiliková, spev

Vokálny vianočný koncert
Dňa **26. decembra 2003** o 18. 30 h sa v rímskokatolíckom kostole v Považskej Bystrici uskutoční koncert mladých operných spevákov
Márie Porubčinovej a Pavla Remenára, sólistu Opery SND v Bratislave.
Koncert usporiada PX Centrum v Považskej Bystrici.

Mesto Komárno a Mestské kultúrne stredisko
Hradná 1, 945 01 Komárno

vyhlasujú na rok 2004

7. medzinárodnú spevácku súťaž
Franza Lehára v oblasti operetných a muzikálových árií pre soprán a tenor

Súťaž sa uskutoční 23. – 25. apríla 2004.
Galakoncert sa bude konať 26. apríla 2004.

Uzávierka prihlášok: 29. februára 2004.

Inf. na tel. č.: +421/035/7713 439 Anna Vargová
+421/035/7713 438 Ing. Marta Szooboszlaiová
+421/035/7713 547 Margita Malíková

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

PRÁVE VYCHÁDZA

Juraj Beneš: O HARMÓNII

Skladateľ a pedagóg Juraj Beneš vo svojom texte koncíznym jazykom načrtáva koncept harmónie rozvádzajúci do zaujímavých dôsledkov myšlienky svojich kolegov Jozefa Kresánka a Romana Bergera. Snahou autora je načrtnúť predpoklady pre definíciu meta-harmónie zohľadňujúcej zásadné zmeny, ktoré sa v hudbe udiali v 20. storočí. Ide o odbornú publikáciu určenú predovšetkým profesionálnym skladateľom a muzikológom, resp. študentom týchto odborov.

Arnold Schoenberg: ŠTRUKTURÁLNE FUNKCIE HARMÓNIE

Štrukturálne funkcie harmónie možno študovať nielen ako praktickú pomôcku pri zvládaní harmonických postupov a pri analýze, ale aj ako dokument o evolúcii Schoenbergovej filozofie hudby. V tomto diele možno pozorovať základnú líniu prezentácie harmonických princípov, ich rozpracovanie do podoby jednotného systému tzv. monotonality, ktorý autor aplikuje na rozbor rôznych druhov hudobných foriem od osemnásteho storočia po storočie dvadsiate. Logickým a nevyhnutným výsledkom je potom úvaha o vzťahu tohto systému k dvanásťtónovej hudbe. V poslednej kapitole (*Apolónsky pohľad na dionýzovskú epochu*) Schoenberg píše: „Jedného dňa vznikne teória, ktorá z týchto [dvanásťtónových] skladieb vyabstrahuje pravidlá. Štrukturálny rozbor týchto zvukov bude, samozrejme, závisieť od ich funkčného potenciálu.“

Leonard Stein

Ďalšie publikácie Hudobné centrum nájdete na internetovej stránke www.hc.sk/edicne.
Informácie a objednávky:
Oddelenie edičnej činnosti, Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava
tel.: (02) 5920 4843, fax: (02) 5920 4842, email: distribucia@hc.sk, www.hc.sk/edicne

2003

prehliadka mladých koncertných umelcov

sobota 13. decembra

17.00
Matej Arendárik – klavír
Mozart, Stravinskij, Janáček

18.00
Martina Karnoková – husle
Slávka Timčáková – klavír
Telemann, Händel, Brahms

19.00
Daniel Čapkovič – barytón
Jana Martinčeková – klavír
Ondrej Mráz – bas
Xénia Maskalíková – klavír
Mozart, Gounod, Dvořák, Verdi

nedeľa 14. decembra

17.00
Katarína Zajacová – violončelo
Monika Mockovčáková – klavír
Prokofjev, Martinů

18.00
Ivan Šiller – klavír
Ives

19.00
Milan Paľa – husle
Magdaléna Bajuszová – klavír
Martinů, Brahms

pálffyho palác, zámocká ulica
bratislava

Hudobný život

prehliadka sa koná s finančnou podporou MK SR
mediálny partner Hudobný život