

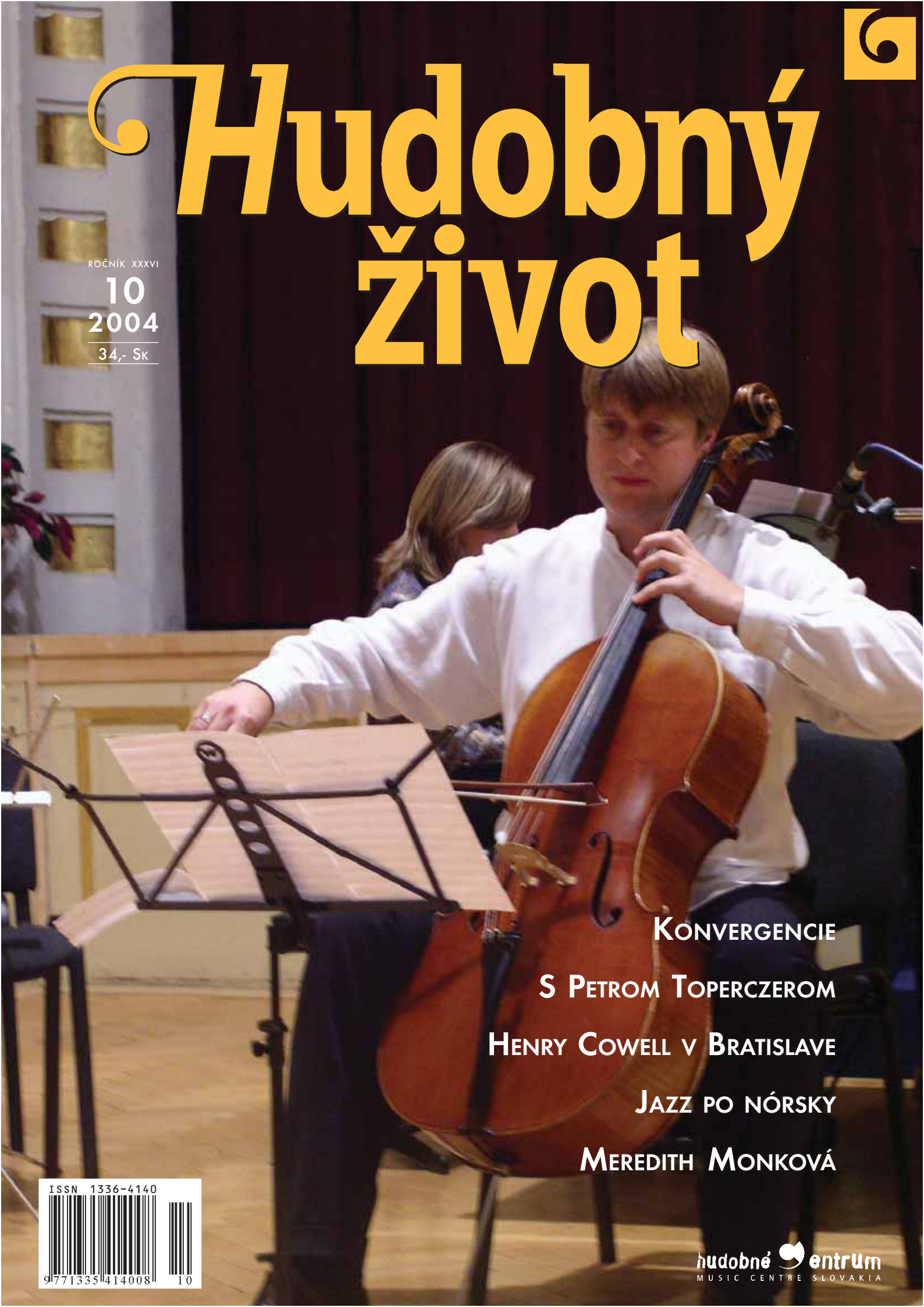


Hudobný život

ROČNÍK XXXVI

10
2004

34,- Sk



KONVERGENCIE

S PETROM TOPERCZEROM

HENRY COWELL V BRATISLAVE

JAZZ PO NÓRSKY

MEREDITH MONKOVÁ

ISSN 1336-4140



9 771335 414008 10

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Giuseppe Guarneri del Gesu

„Princ Oranžský“ z roku 1743 so strunami WARCHAL® ametyst.

sound fascinates us

„Ty struny hraj zázračne. Ačkoliv mne život naučil nejednat bez rozmyslu, dva dny po vyzkoušení „ametystek“ jsem na ně s nadšením odehrál koncert v Berlíně.“

Ivan Ženatý
Ivan Ženatý

Kúpíte u svojho predajcu, alebo na: www.warchal.sk

WARCHAL®

Hudba Trnave

SLOVENSKÝ FESTIVALÍK UMENIA



15.-17.10.2004

POCTA FLAUTE



DRUHÝ ROČNÍK

15. 10. GALÉRIA Jána Koniarka 18.00

Účinkuje: Vladislav Brunner - flauta Marica Dobiášová - čembalo
Ján Slávik - violončelo Alexander Lakatoš - viola
Program: Georg Philipp Telemann: Sonáta F dur pre flautu a basso continuo
Johann Sebastian Bach: Sonáta č. 4 C dur pre flautu a basso continuo
Johann Sebastian Bach: Suita č. 2 d mol pre flautu sólo BWV 1008
Ludwig van Beethoven: Duo C dur pre flautu a violončelo
Jean Marie Leclair: Sonáta pre flautu a basso continuo
Albert Roussel: Trio pre flautu, violu a violončelo

16. 10. KAŠTIEĽ v Dolnej Krupej 17.00

Účinkujú: Marián Turner - flauta Alexander Lakatoš - viola
František Török - husle Ján Slávik - violončelo
Katarína Turnerová - harfa
Program: Georg Friedrich Händel: Sonáta č. 5 F dur pre flautu a harfu
Ludwig van Beethoven: Serenáda pre flautu, husle a violu D dur op. 25
Ilja Zeljenka: Sonatina pre flautu a harfu, Vladimír Godár: La Canzona refrigerativa dell'arpa di Davide, Wolfgang Amadeus Mozart:
Kvarteto D dur pre flautu, husle, violu a violončelo

17. 10. SYNAGÓGA galéria J. Koniarka 18.00

Účinkuje: Dagmar Zsapková - flauta Jozef Zsapka - gitara
František Török - husle Alexander Lakatoš - viola
Ján Slávik - violončelo
Program: Wolfgang Amadeus Mozart: Čarovná flauta
pre flautu, husle, violu a violončelo - upravil Johann Wendt (1792)
Marcelo Coronei: Homenaje a un carrero patagonico
Astor Piazzolla: Histoire du Tango, José Luis Merlin: Evocación
y Yoropo, Máximo Diego Pujol: Dos Aires Candomberos

Festivalík podporili: Štátny fond kultúry PRO SLOVAKIA, Mesto Trnava, SNM - Hudobné múzeum, Spolok koncertných umelcov s finančnou podporou MK SR, weber-terrano

2 • OSOBNOSTI / UDALOSTI

- Otvorenie BHS – str. 2
 Za Jurajom Benešom – str. 3
 Ladislav Longauer, Štefan Turňa – str. 4
 Jubileá... Helena Gáfforová – str. 5
 Letné stretnutie klaviristov – pedagógov – str. 6
 Akordeónový orchester AMANDOLO – str. 7
 Malý sponzorský dar – str. 7
 Do novej sezóny po novom... – str. 7
 Hovoríme... s Jurajom Ďurišom – str. 8
 s Rudolfom Pepuchom – str. 9
 Zabávajúci sa zlatokopi – str. 10

11 • MINIPROFIL

- Robert Faltus – str. 11

12 • ROZHOVOR

- O klavírnej interpretácii, pedagogike...
 s Petrom Toperczerom – str. 13

16 • KONCERTY

- Idea Konvergencií žije – str. 16
 Historické organy... bez rozhlasu – str. 19
 Matiné v Mirbachu str. 20
 SOSR – str. 20
 Festival jubilejne – str. 21
 22 HUDOBNÉ DIVADLO
 Opera SND v septembri – str. 22
 Klasika v novom šate – str. 23

23 • ZAHRANIČIE

- Festival Klangbogen Wien – str. 24
 Salzburský festival – str. 25
 Rossiniho Pesaro úspešne jubilovalo – str. 28

30 • OD DIELA K DIELU

- Tadeáš Salva: Balada pre 12 sláčikových nástrojov

34 • OZVENY Z HISTÓRIE

- Henry Cowell v Bratislave – str. 34

36 • MODULÁCIE

- Slovenské hudobné alternatívy
 – Transmusic comp. a SNEH – str. 36
 40 sezón Meredith Monkovej – str. 39
 Nórsko – zem „nových jazzových koncepcií“ – str. 40

42 • RECENZIE

- CD – 42
 Knihy – str. 46

48 • KAM / KEDY*Vážení čitatelia,*

robila som si, len tak, pre vlastné pobavenie malú
 privátnu anketu. Skúmala som, koľko ľudí – a prečo –
 nemá rado jeseň. Vyšlo to jednoznačne v neprospech
 tohto farebného, tichého, zaťváračného ročného obdobia.
 A viem, aj keď to väčšina svedčaných nevyslovila
 celkom nahlas, na vine sú nielen chladné rána, usmoke-
 né dni či husté šedivé hmly, ale najmä nevládni učitelia,
 ktorí sa strohým autografom podpísali pod rozsudky
 krátiace slobodu všedných dní. Sama som sa kedysi
 čudovala Puškinovi, myslím aj Byronovi, pre ich
 neskrývané sympatie k jeseni. Až som sama našla
 zdôvodnenie. Možno sa mi mierne spomalil tep, alebo
 som zhlúpla do zrelosti. Škola mi už nehrozí, slovom,
 jeseň mám rada. Možno som si tiež zvykla na jej
 neodmysliteľnú festivalovú dekoráciu, aj keď to možno
 opakujem v rytme otravnej obsesie – naliahli sa nám
 v ostatných rokoch aj celkom nové, atypické mimojesen-
 né festivaly a festivalíky. A práve tým, v duchu poslednej
 módy, vzpriamená do standing ovation – tleskam.
 Aj keď ten najväčší, najfestivalovejší festival práve teraz
 prežívame...

Sedeli sme nedávno s priateľkou – kolegyňou
 v predkoncertnom čase v šere jednej kaviarne a nepláno-
 vane, neudojak sme si zaspomínali. Celkom nesentimen-
 tálne, trocha jubilejne, na takmer celých uplynulých
 tridsať ročníkov Bratislavských hudobných slávností.
 Kedysi sa nám tieto sviatky prihovárali, na každom
 rohu nás oslovovali. A my sme ich oslavovali, prežívali
 v novinách, v časopisoch, rádiách, televíziách, na
 vývesných plagátových plochách... Dnes tie sviatky nie
 sú o nič skromnejšie, to, čo nám dokážu údajne aj zo
 zlomku nákladov naservírovať, sa píriť nemusí.
 Striedajú sa mená, pojmy a najmä dojmy a zážitky
 vskutku sviatočné. Prebiehajú však akoby len tak,
 mimochodom, ako výsada hrstky vrúcnych priaznivcov.
 Niekdajšia „vec verejnej cti“, publicita, reklama či
 každodenné komentovanie festivalových zážitkov
 v médiách akoby sa stratili kdesi do nenávratna. Dnes
 sa už sviatky hudby nešíria éterom, ani cez obrazovky či
 písané stránky, diskretné mlčia. Celkom márne by sme
 prepínali z programu na program, aby sme si naladili
 trebárs festivalové spravodajstvo, alebo si v rozhlas
 vypočuli z nahrávky famózne festivalový kúsok,
 ktorému stále v duchu aplaudujeme. Aj denníky takmer
 unisono mlčia... Namiesto toho nám usilovne jednotaj
 ponúkajú úžasné reality show, defilé krásavíc, briskné
 a vtipné besedy, a to už ani nehovorme o prestrelkách
 a masakroch rútiacich sa na nás z obrazoviek. Časy sa
 však menia – tak sme konštatovali s priateľkou –
 kolegyňou v šere onej kaviarne. A tak si do dlhého
 zoznamu mien, pojmov, dojmov a zážitkov pripíšeme
 ďalšie krásne jesenné, festivalové. Veď ľudská pamäť je
 najspolahlivejšie médium...

S priáním krásnych jesenných, všedných aj nevše-
 dných dní

Vaša Lýdia Dohnalová

Hudobný život

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

ŠÉFREDAKTORKA

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

REDAKCIA

KATARÍNA POKOJNÁ
DIVADLO, ZAHRANIČIE, HUDOBÝ 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,
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 34,- Sk.

Cena ročného predplatného (12 čísiel) 300,- Sk.
Objednávky na predplatné prijíma každá pošta
a doručovateľ Slovenskej pošty. Objednávky
do zahraničia vybavuje Slovenská pošta š. p., Účelové
stredisko predplatiteľských služieb tlače, Námestie
slobody 27, 810 05 Bratislava 15.
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

JOZEF LUPTÁK – KONVERGENCIE.
FOTO D. RUSNOKOVÁ

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

VYHLÁDÁVAŤ V DÁTACH UVEŘENENÝCH
V TOMTO ČÍSLE MÔŽETE NA ADRESE
WWW.SIAC.SK.

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

OTVORENIE

Jubilejný 40. ročník festivalu Bratislavské hudobné slávnosti bol 24. septembra otvorený, už tradičným slávnostným ceremoniálom v Primaciálnom paláci. Po fanfárah, príhovoroch predsedu festivalového výboru Miloša Jurkoviča, ministra kultúry Rudolfa Chmela, viceprimátora mesta Bratislavy Štefana Holčíka, ujal sa slova predseda Rady Hudobného fondu Vladimír Bokes a spolu s riaditeľom tejto inštitúcie vyhlásil a odovzdal Cenu Hudobného fondu za rok 2003:



Držiteľka Ceny Pavla Tonkoviča Anna Hulejová.

Foto: T. Borský

V. Bokes odovzdáva Cenu
J. L. Bellu L. Papanetzovej.



Foto: T. Borský

Cenu Karola Pádívého

Antonovi Petríkovi
za skladateľskú činnosť v oblasti
slovenskej dychovej hudby

Po apelatívnom príhovore na tému
kultúra a kultúrnosť v kontexte
histórie a dneška odovzdal Josef
Bulva, prezident rovnomennej
nadácie podpornú cenu

Mládežníckemu orchestru Slovenskej hudobnej spoločnosti
za úspešnú reprezentáciu na koncerte
v rámci berlínskeho festivalu
young-euro-classic.

Cenu Jána Levoslava Bellu

Lucii Papanetzovej
za skladbu *Passacaglia* pre klavír a orchester

Cenu Frisca Kafendu

Danielovi Buranovskému
za vynikajúce interpretačné výkony na domáciach a zahraničných koncertných podiách a za mimoriadnu nahrávku *Prelúdií* od Mira Bázlika

Cenu Jozefa Kresánka

Nadi Földváriovej
za celoživotné muzikologické a publicistické dielo výstižne prezentované v publikácii *Dialóg s časom*

Cenu Ladislava Martoníka

Róbertovi Raganovi
za intenzívnu dlhodobú aktivitu v popularizácii a rozvoji jazzovej hudby na Slovensku

Cenu Pavla Tonkoviča

Anne Hulejovej
za vynikajúcu interpretáciu ľudovej piesne a výrazný podiel na rozvoji a šírení slovenského hudobného folklóru

Minister
kultúry
R. Chmel
otvára
festival.



Foto: T. Borský

Súčasťou slávnostného otvorenia bol komorný koncert, na ktorom v podaní **Klavírneho tria** (Ladislav Fančovič – klavír, Josef Skořepa – husle a Juraj Alexander – violončelo) zneli skladby J. N. Hummela a F. Mendelssohna Bartholdyho pre toto obsadenia, ako aj adaptácia populárnej skladby *Musica slovaca* (pôvodne pre husle a sláčikový orchester) od Ilju Zeljenku.



R

Za Jurajom Benešom

(2. MARCA 1940 – 11. SEPTEMBRA 2004)

V živote každého človeka, ktorý sa chce prepracovať k nejakému štádiu zrelosti, by malo nastať obdobie, v ktorom sa rozhodne niekoho „nasledovať“, niekým sa nechať „viesť“ a „poučovať“.

V mojom prípade bol jedným z takýchto ľudí prof. Juraj Beneš. Nikdy som toto rozhodnutie neolutoval. Vzťah učiteľ – žiak postupne prerastal do vzťahu starší kolega – mladší kolega, až sa napokon zavŕšil vzťahom naozajstného priateľstva. Najbizarnejšie (a azda trochu aj komické) je to, že v minulom školskom roku som bol ako vedúci katedry dokonca jeho „nadriadeným“.

Dodnes si celkom presne pamätám, ako v roku 1984, na začiatku druhého ročníka môjho štúdia na VŠMU, vstúpil do triedy na Panenskej ulici sympatický pán, ktorý sa predstavil ako Juraj Beneš a oznámil nám, že nám bude prednášať teóriu hudby. Jeho prednášky o vývoji hudobného myslenia, o harmónii a iných hybných silách hudby mali dynamický charakter, učil nás myslieť problémovo a polemicky, učil nás neprestajnej otvorenosti voči iným názorom, schopnosti korigovať vlastné myšlienky a postoje vo svetle iných, lepších. Nebol egocentrickým pedagógom, oboznamoval a konfrontoval nás s rôznymi pohľadmi (bol prvým, kto nám predstavil publikácie Jozefa Kresánka, Miroslava Filipa a Petra Faltina – veľkých postáv slovenskej muzikológie), zároveň nám však zdôrazňoval, že máme hovoriť a prezentovať sa iba tým, čo si naozaj myslíme, o čom sme presvedčení, k čomu sme na základe pozitívneho štúdia a kritického vyhodnocovania nových poznatkov dospeli. Dnes viem, že jeho prednášky a semináre mali rozhodujúci podiel na tom, že dnes sám študentom teóriu hudby prednášam.

Na pôde svojho hlavného pôsobiska – VŠMU, ale aj na iných fórach presadzoval nové pohľady a riešenia s vervou a poctivosťou jemu vlastnou.

Tieto vlastnosti neraz vyvolali u viacerých ľudí v našej hudobnej verejnosti vlny nevôle, a žiaľ, musím povedať, aj postoje nevraživosti, ba azda aj nenávisti. Je dobré povedať, že Juraj Beneš sa snažil nebrať ani takéto prejavy a priori odmietavo a v osobných rozhovoroch s ľuďmi, ktorým dôve-



FOTO ARCHIV

roval, ich často poctivo a sebakriticky vyhodnocoval.

Juraj Beneš – napriek tomu, že ako skladateľ v mnohých ohľadoch hudbu našej generácie prijímal s otáznikmi a niekedy aj rezervovane – nám mladším vždy „držal palce“. Stál pri zrode VENI ensemble i ďalších zoskupení, spoluzakladal festival VEČERY NOVEJ HUDBY, oveľa neskôr študentský festival ORFEUS, bol jedným z hlavných iniciátorov a zakladateľov Slovenskej sekcie Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu, jeho názory vyplývajúce z presvedčenia, že človek má robiť iba to, čo naozaj chce a čomu naozaj verí a že to, čo robí, má robiť s nasadením (a ak treba, aj bojovnosťou), nám dodávali silu tieto veci realizovať aj vo chvíľach, keď sa zdalo, že to už nemá žiaden zmysel.

Ako skladateľ bol pre mňa výzvou okrem iného aj v tom, že stále písal nejakú hudbu. Iba tak, nie na objednávky (aj keď ich mal nemálo), alebo kvôli vidine odme-

ny, či verejnej prezentácie. Jednoducho z hlbokej vnútornej potreby písať hudbu.

Je azda symbolické, že jeho poslednou dokončenou skladbou je *Notturmo No. 8*, príspevok do skladateľského projektu TONE ROADS pre festival (*dnes už v úvodzovkách*) mladých VEČERY NOVEJ HUDBY, skladbou, v ktorej sa Ivesov pôvodne výbušný materiál „uzemňuje“ neúpros-ným bachovským passacagliovým basom.

Jej premiéry sa už v nami vnímateľnej podobe nezúčastní...

Keď mi 1. mája Juraj s výčitkou, prečo už druhý deň neberiem telefón, zavolať, že je v nemocnici, lebo je nevyliciteľne chorý, nemohol som tomu uveriť. Len pár dní predtým sme spolu absolvovali jeden z našich pravidelných rozhovorov „v Kozej bráne“. Ešte fažšie sa mi prijíma skutočnosť, že po štyroch mesiacoch a jedenástich dňoch som dostal ďalší telefonát, ktorý mi oznámil, že Juraj práve zomrel. Tušil som v posledných týždňoch, že sa k tomu schýľuje, ale nebol som na to pripravený. Kedykoľvek som totiž rozmýšľal o tom, čo budem v nasledujúcom období robiť, vždy v mojej mysli Juraj vystupoval v nejakej podobe ako ten, ktorý bude do toho nejako zahrnutý, alebo aspoň „niekde v okolí“...

Po vyjdení jeho knihy *O harmónii*, ktorej podoba sa rodila počas takmer dvadsiatich rokov – ako sám hovoril – „za pochodu“, pri prednáškach, ma vo venovaní oslovil ako „priateľa v sporoch, ktoré nikdy nekončia“.

Nie je to celkom tak. Naše bytie na tejto Zemi je jasne ohraničené. A tak sa aj naše rozhovory a spory o podstate a zmysle umenia a bytia skončili. Nie však naše priateľstvo. Lebo priateľstvo je niečo, čo ostáva aj po odchode...

A keďže verím, že smrťou sa bytie nekončí, iba sa presúva do inej dimenzie, chcem vysloviť nádej, že sa o nejaký čas s Jurajom opäť stretneme a budeme pokračovať v našich rozhovoroch – s tým rozdielom, že už nebudú mať charakter „priateľstva v sporoch, ktoré nikdy nekončia“, pretože naše bytosti uzrú v plnosti to, čoho sme tu na Zemi videli (a často aj nevideli) iba chabý odlesk...

DANIEL MATEJ

Odišli takmer naraz. V júli, počas divadelných prázdnin, akoby nechceli narušiť chod inštitúcie, v ktorej strávili veľa rokov svojho života. Ladislav Longauer a Štefan Turňa – sólisti Štátnej opery v Banskej Bystrici. Dve osobnosti, dvaja basbarytonisti, dvaja ľudia s rôznymi osudmi, ale s rovnakým poslaním: prostredníctvom hlasu poskytovať obecenstvu zážitok – emocionálny, vizuálny, umelecký. A to obaja dokázali s ozajstnou bravúrou...

Ladislav Longauer

(30. MARCA 1919 – 8. JÚLA 2004)

Narodil sa v Banskej Štiavnici v rodine obuvníka a krajčírky. Jeho prvé spevácke pokusy sa radujú do obdobia jeho štúdií na reálnom gymnáziu v rodnom meste. Z piatej triedy gymnázia prestupuje na učiteľský ústav (1939) – práve tento rok Longauer označoval za dôležitý, pretože predznamenal cestu, ktorou sa v ďalších rokoch mal uberať. Na učiteľskom ústave sa mladému spevákovi pedagogicky venuje Ružena Žaludová – Polóniová, sama výborná klaviristka a organistka. Po absolvovaní ústavu nastupuje ako elév do Národného divadla a súčasne je zaradený na ďalšie štúdium spevu na Štátne konzervatórium v Bratislave. V roku 1943 nastupuje základnú vojenskú službu. Práve v tomto búrlivom období mu spev dopomáha k tomu, že je pridelený do estrádnej skupiny MNO a nemusí bojovať na frontoch druhej svetovej vojny. V roku 1945 začína učiť na strednej škole v Podunajských Biskupiciach, neskôr v Bernolákove. Popritom intenzívne spolupracuje s Československým rozhlasom v Bratislave, kde s R. Macudzinským pripravuje cyklus z piesňovej tvorby domácich skladateľov. V roku 1948 si berie známu rozhlasovú interpretku ľudových piesní Máriu Švecovú, s ktorou už predtým navštevoval súkromné hodiny spevu u Dariny Žuravlevovej. Manželia Longauerovci o rok neskôr nastupujú do SLUK-u ako speváci a hlasoví pedagógovia. Počas pôsobenia v SLUK-u Ladislav Longauer študuje na VŠMU u I. Godina operný a koncertný spev, promuje v roku 1959. Tento rok znamená i koniec jeho angažmán v SLUK-u a nové angažmán v Banskej Bystrici. Na jeseň roku 1959 sa v Banskej Bystrici zakladala nová operná scéna, kde Longauer nastúpil ako sólista – barytonista a spolu s ďalšími členmi SLUK-u sa tak stal jedným z jej zakladajúcich členov. V banskobystrickom divadle ako interný sólista spieva plných desať rokov. V tomto období na-

študoval roly najskôr ako lyrický barytón, postupne sa preorientoval na hrdinského barytonistu, až napokon spieval basbarytónové postavy. Spomeňme aspoň niektoré z nich: Samko (*Eva*), Germont (*La Traviata*), Rigoletto (*Rigoletto*), Escamillo (*Carmen*), Vodník (*Rusalka*), Mefisto (*Faust a Margaréta*) a mnohé ďalšie. Roku 1969 Longauer prijíma ponuku Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici, kde v nasledujúcich rokoch pôsobí na Katedre hudobnej výchovy až do odchodu na dôchodok roku 1981. Počas aktívnej pedagogickej činnosti, ale aj po roku 1981 naďalej účinkuje v opere DJGT ako sólista. Ladislav Longauer vytvoril okolo 50 operných a operetných postáv, venoval sa koncertnej, pedagogickej a publikačnej činnosti.

Štefan Turňa

(20. MÁJA 1939 – 16. JÚLA 2004)

Štefan Turňa pochádzal z írečitej stredoslovenskej dediny Čierny Balog, z osady Jergov. Jeho talent a sýty zvukový hlas mu však nevydláždili jednoduchú cestu životom. Napriek všetkým životným „zákrutám“ a častým zmenám (či vari vďaka nim) bol verejnosti známy. Či už ako operný spevák, rozhlasový moderátor, redaktor, tanečník, alebo ako vynikajúci interpret ľudových ľudových piesní... Jedny z jeho prvých „vážnych“ životných krokov ho zaviedli do Bratislavy, kde bol v roku 1955 ako 17-ročný angažovaný do SLUK-u ako tanečník. Tu pôsobil do roku 1958, keď nastúpil na základnú vojenskú službu (práve v SLUK-u Turňa prišiel do styku s umelcami, s ktorými bol neskôr dlhoročný kolega na banskobystrickej opernej scéne). Počas angažmán v SLUK-u študuje na VŠMU, odbor herectvo, kde absolvuje roku 1964, tým rokom sa datuje začiatok jeho pôsobenia v Banskej Bystrici – v denníku SMER nastupuje ako redaktor a zároveň začína hostovať v opere DJGT. Na divadelných doskách v nasledujúcom období stvár-

nil množstvo barytónových, ale aj basových postáv (o. i. v *Hoffmanových rozprávkach* bol partnerom vtedy začínajúcej Edity Gruberovej). Roku 1968 získava miesto v Československom rozhlasu Banská Bystrica. Toto sa mu však stáva osudným, keď po známych udalostiach v lete tohto roku začína byť perzekvovaný a je nútený z rozhlasu odísť. Krátky čas je nezamestnaný. Veľkú snahu o pomoc vyvíja režisér Martin Ťapák, ktorý Turňa napokon zamestnal ako asistenta réžie vo filmových ateliéroch na bratislavskej Kolibe. Mocenská klika ho však našla i tu a Turňa sa začína živiť ako taxikár v banskobystrickom Komunálnom podniku Bystričan... Ani v najneprajnejších časoch nezabudol na svoju lásku k spevu. Po celý život propagoval a popularizoval predovšetkým ľudovú pieseň, ako člen folklórnych súborov Urpín a Partizán, prostredníctvom množstva nahrávok v Československom rozhlasu... Roku 1981 prichádza ponuka režiséra Karola Čillíka do opery DJGT. Turňa najskôr nastupuje do divadelného zboru, po roku sa stáva sólistom, spievajúcim role od barytónu až po bas. V roku 1990 opäť nastupuje za redaktora Slovenského rozhlasu v Banskej Bystrici a naďalej hostuje ako sólista v bystrickej Štátnej opere... Štefan Turňa bol pre svoje ľudské vlastnosti a spevácke majstrovstvo obľúbený medzi svojimi kolegami aj u obecenstva. Jeho charakteristickou črtou bola rozvaha a odvaha. Tá mu však nepomohla zvíťaziť nad chorobou, ktorá ho pred rokom prinútila opustiť dosky, ktoré znamenajú svet. V júli 2004 svoj posledný boj prehral...

Opustili nás osobnosti, ktoré sa významne zapísali do dejín slovenského divadelníctva, do kultúrneho života Banskej Bystrice, do histórie jej Štátnej opery a do srdca všetkých, čo sme ich poznali a ktorým budú chýbať.

ALŽBETA LUKÁČOVÁ

Upozornenie pre publicistov

Posledný deň na odovzdanie žiadostí o prémie Hudobného fondu za publicistickú, kritickú, edičnú a organizačnú činnosť je

22. október

JUBILEÁ ...

Helena Gáfforová

Už od študentských rokov sledujem vystúpenia jubilujúcej umelkyne (30. septembra), nestorky nášho interpretačného umenia, klaviristky **Heleny Gáfforovej**. Na pódii sa objavovala ako Ilonka Magyarová ešte pred rokom môjho narodenia. Pamätám si jej celovečerný recitál v dnešnej Moyzesovej sieni, kde ma zaujala interpretáciou hudby jedného zo svojich favoritov, Roberta Schumanna, jeho cyklu *Karneval op. 9*. Som aj pamätníkom bratislavského uvedenia *Klavírneho koncertu* od Štefana Németha-Šamorínskeho, ktorý premiérovala v Košiciach (reprízovala vo Weimare a opätovne uviedla v Bratislave začiatkom 90. rokov). Pri rôznych príležitostiach hrávala skladby svojho pedagóga Bélu Bartóka (1935-1937), naposledy, už v tomto tisícročí, nezabudnuteľne interpretovala na akcii Lisztovho klubu Bartókovu náročnú *Suitu op. 14*, ktorou doplnila prednášku o skladateľovom vzťahu k Bratislave, k Slovensku.

Pri práci v Hudobnom múzeu SNM som sa stretával s ďalšími kapitolami jej plodného umeleckého pôsobenia prostredníctvom dokumentov, najmä keď sme získavali archívnu pozostalosť jej dlhoročného pedagóga Š. Németha-Šamorínskeho, ktorý bol istý čas aj jej partnerom v klavírnom duu. Ich repertoár dokumentuje jednak notový materiál pre dvoch hráčov na kla-

víri (štvorročný, aj pre dva nástroje), ale aj zachované bulletiny a výstrižky s ohlasi na ich vystúpenia z pozostalosti Z. Hrabussaya.

Z hľadiska zásluh o vývoj a napredovanie nášho interpretačného umenia tvorí vrchol pyramídy éra jej pôsobenia na VŠMU. Tu bezmála polstoročie bola činná ako prvá stála korepetitorka, odborná asistentka. S jej spolupracou sa tu formovali talenty viacerých inštrumentalistov (aj spevákov). Svojich poslucháčov inšpirovala príznačným nadšením pre milovanú hudbu, zodpovednou prácou, starostlivou prípravou a pokorou pri rešpektovaní štýlov a rukopisov jednotlivých autorov. Svojou spoľahlivosťou dodávala študentom na pódii pocit istoty aj zvýšeného sebavedomia. Jej činnosť v časovom rozpätí dvoch generácií vyústila do ovládania širokého, najmä sonátového repertoáru. Bolo obdobie, keď ovládala klavírne party všetkých sonátových opusov pre dychové nástroje. Táto úctyhodná kvantita kráčala ruka v ruke s vysokou kvalitou interpretácie. Jej partnerský sólistický prejav sa vyznačuje výrazným cítením, vyžaruje osobité fluidum. Treba dodať, že po získaní diplomu účinkovala ako partnerka s viacerými špičkovými, vtedy mladými umelcami (M. Országho-



FOTO ARCHIV

vou-Geeringerovou, M. Karlíkovou, P. Michalicom, J. Martinom Händlerom...). Talent, pružná pamäť, pracovitosť, dlhoročná prax vyústili do jedinečnej pohotovosti. Spomínam si, keď nám v múzeu v programe Kafendovho cyklu „vybuchlo“ jedno číslo. Pani profesorka v priebehu niekoľkých hodín so svojím dlhoročným partnerom, huslistom Viktorom Šimčískom, s príznačným muzikantským elánom uviedla skladateľovu *Sonátu pre husle a klavír*.

Gáfforová bola dlhoročnou partnerkou flautistu Miloša Jurkoviča, vystupovala s ním doma aj v zahraničí, zaznamenali spolu množstvo nahrávok. Bola vedúcou klavírneho kvarteta (popri V. Šimčískovi, M. Teleckom a J. Alexandrovi), s ktorým nahrala Hummelovo *Kvarteto G dur*, s Teleckým *Sonátu pre violu a klavír*. V rokoch totalitného režimu som neuspel, keď som sa angažoval, aby jej pri príležitosti okrúhleho jubilea udelili titul zaslúžilý umelkyne, ktorý jej právom patril. Odpoveď znela: pre (nulovú) politickú pasivitu to neprihádza do úvahy. Zrejme aj z tohto dôvodu jej až po takmer štyridsiatich rokoch pôsobenia na VŠMU konečne udelili titul docenky...

Tieto moje spomienky sú len akýmiisi sondami do množstva jubilantkiných zásluh. Vždy som obdivoval jej umenie, skromnosť, závideniahodnú vitalitu, optimistický postoj k riešeniu problémov. Snáď sa preto nasledovať tento žiarivý vzor, príkladný vzťah k životu v období, ktorému hovoríme jeseň života, a ktoré, dúfajme - vo forme babieho leta ešte dlho potrvá.

VLADIMÍR ČÍŽIK

PRVÝ KRÁT NA SLOVENSKU!!!

Vychádza celoslovenský hudobný kalendár, ktorý bude obsahovať 53 Slovenských skupín a interpretov.

Kalendár si môžete zakúpiť v predajniach hudobnín, kníh a v papieriectvách.

Vydavateľ:
Agentúra KVINTET

Objednávky na tel.: 0903 502 700
e-mail: mkubala@stomline.sk

Slovenské skupiny a interpreti 2005

2005

JANUÁR	
1. týždeň	PONEDIELOK 3 Dimitris
2. týždeň	UTOROK 4 Dimitris
3. týždeň	STREDA 5 Andrius
4. týždeň	ŠTVRTOK 6 Andrius
5. týždeň	PIATOK 7 Bobolius
6. týždeň	SOBOTA 8 Sven
7. týždeň	NEDĚLA 9 Alex

MK hlas
Špeciálna ozvučnica technika
www.mk-hlas.sk

LETNÉ STRETNUTIE klaviristov – pedagógov

Slovenská sekcia EPTA v spolupráci s Hudobným fondom a Konzervatóriom v Bratislave usporiadala už tradičné stretnutie pre hudobných pedagógov – klaviristov. Trojdňového seminára (23. až 25. augusta) sa zúčastnili najmä pedagógovia ZUŠ (i keď tentoraz v menšom počte) z celého Slovenska. Odznali kvalitné a pre pedagogickú prax užitočné prednášky a vystúpenia renomovaných pedagógov, umelcov z Čiech a Maďarska. Doplnili ich vystúpenia klaviristov Petra Fančoviča a Dany Saturyovej-Šašinovej. Úvodné vystúpenie na tému Začiatky klavírnej hry s deťmi predškolského veku patrilo erudovanej a obľúbenej Marceli Slanej (Brno). Pripomenula, že mnoho pochybností a otázok prináša práve práca s deťmi predškolského veku. Potvrdila význam a zmysel práce s malými deťmi. Dôležitý je aj fakt, že rodičia prejavili enormný záujem a dali podnet na vznik oddelení hudobnej prípravy pre žiakov predškolského veku. Tento typ školenia trvá 2 roky, to, čo sa deti naučia, ihneď spájajú s praxou: všetky pojmy sa pokúšajú namaľovať, piesne a melódie spájajú s pohybom, neskôr dokážu harmonizovať, dotvárať k piesňam predohru a dohru. Praktické ukážky s deťmi boli demonštráciou cieľavedomej a vynachádzavej práce.

Jakub Kozák, 17-ročný klavirista, začal ako 5-ročný s predškolskou výchovou, svoje vyspelé muzikantské a technické ambície prezentoval v interpretácii *Scherza b mol op. 31* od F. Chopina. Český klavirista a skladateľ Radoslav Kvapil hovoril na té-

mu Česká klavírna tvorba a vzhľadom na Rok českej hudby sa zamerl na klavírne dielo Antonína Dvořáka. Poukázal na obťažnosť interpretácie, rozobral otázku klavírnej štylizácie v *Klavírnom koncerte op. 33, Variáciách As dur op. 36, Dumke a Furiante op. 12*. V ukážkach poukázal na Dvořákov farebné cítenie a novátorské prvky vo výraze. R. Kvapil interpretoval jeho *Americkú suitu op. 98* (5 častí), kde sa vyskytujú motívy indiánskej hudby. Zaujímavý bol výklad klavírneho cyklu *8 humoresiek*, v ktorých je Dvořák moderne cítiacim skladateľom, hoci ich vznik je datovaný rokom 1894. Na záver vystúpenia R. Kvapil uviedol výber z cyklu skladieb *Poetické nálady*. Erzsébet Beláková (Budapešť) sa orientovala na proces vyučovania študentov Strednej umeleckej školy Bélu Bartóka z Budapešti a spoluprácu so žiakmi bratislavského Konzervatória. Už k takmer technicky dokonalým výkonom mladých klaviristov mala aktuálne pripomienky. Dotýkali sa najmä skladieb F. Chopina (upozornila na rozdielnosti Paderewského vydania a originálneho textu) *Balada g mol, Scherzo cis mol*, ale aj diela S. Rachmaninova, C. Debussyho, B. Bartóka a súčasného maďarského autora Takácsa v skladbe *Toccata*.

Povznášajúcim bolo vystúpenie klaviristu, študenta bratislavského Konzervatória Petra Fančoviča, ktorý brilantne predviedol výber z 10 klavírnych etud a *Polonézy* od F. Chopina.

Alena Vlasáková (Praha) priniesla tohto roku na stretnutie 1. knižné vydanie svojej

Klavírní pedagogiky – První kroky na ceste ke klavírnímu umění. Autorka upozorňuje na dôležitosť práce s hendikepovanými deťmi. V klavírnej pedagogike je potrebné si uvedomovať, že žiaka treba viesť ku krásnym zážitkom. Prostredníctvom umenia môžeme aj tieto deti naučiť hlbšie poznávať skutočnosť, hľadať krásu a radosť. Alena Vlasáková svoje bohaté poznatky získava aj na internete, kde vyhľadáva rôznu literatúru. Súčasťou profesionality A. Vlasákovskej, vzácnkej pedagogičky, je aj to, že sa dokáže so svojimi skúsenosťami podeliť a výrazne pomôcť pri riešení výchovy v praxi. Aj keď preceňuje multimediálne prostriedky, sú pomôckami pri rýchlejšom napredovaní a dosahovaní kvalitných výsledkov.

Klaviristka Nora Škutová pripravila zaujímavú a vedomosti obohacujúcu prednášku o súčasnej hudbe, v ktorej sa zamerala predovšetkým na špecifické kompozičné techniky, ktoré využívajú skladatelia v súčasnej hudbe, ale aj na vyrovnanie sa interpreta s dešifráciou notového záznamu a jeho tlmočenia do zvukovej podoby. Ako osvieženie a stimulácia pôsobila skladba od J. Cagea z cyklu *Sonáty a interlúdiá*, ktorú zahrála na klasickom klavíri v pôvodnom znení a vzápätí na preparovanom nástroji. Záver podujatia obohatila klaviristka Dana Šašinová, svoj recitál zostavila z diel Franza Liszta, jeho transkripcií známych skladieb od Belliniho, Berliozu, Schuberta.

Eva Fischerová-Martvoňová, ktorá bola koordinátorkou podujatia, poďakovala všetkým účastníkom za úspešný priebeh a stretnutie ukončila citátom Václava Talicha: „Vidím svoju úlohu v pedagogickej činnosti, najvyššej méte, ku ktorej môže človek dospieť. Učiť, to nie je trest, to je česť.“

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

K O N K U R Z Y

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

na miesto violistu

Konkurzy sa uskutočnia v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie dňa **4. 11. 2004 o 13. 00 h.**

Požadované vzdelanie: VŠ príslušného umeleckého smeru.

Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk a prihláseným uchádzačom budú zaslané písomne spolu s presným dátumom a hodinou konkurzných prehrávok.

Prihlášky so životopisom zasielajte písomne alebo e-mailom do 14. 10. 2004 na adresu:
Slovenská filharmónia, Medená 3, 816 01 Bratislava
e-mail: janosikova@filharmonia.sk

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do komorného telesa Musica Aeterna

na barokové husle

Konkurzy sa uskutočnia v skúšobni SKO BW Slovenskej filharmónie dňa **3. 11. o 12.00 h.**

Požadované vzdelanie: VŠ príslušného umeleckého smeru.

Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk a prihláseným uchádzačom budú zaslané písomne spolu s presným dátumom a hodinou konkurzných prehrávok.

Prihlášky so životopisom zasielajte písomne alebo e-mailom do 13. 10. 2004 na adresu:
Slovenská filharmónia, Medená 3, 816 01 Bratislava
e-mail: janosikova@filharmonia.sk

Akordeónový orchester AMANDOLO v Innsbrucku

Akordeónový orchester Amandolo As umeleckou vedúcou a dirigentkou Vierou Vrtichovou zo ZUŠ Petra Michala Bohúňa v Dolnom Kubíne sa 10. – 13. júna 2004 zúčastnil na 8. ročníku medzinárodného festivalu akordeonistov v rakúskom Innsbrucku. Festival patrí k najvýznamnejším súťažným prehliadkam akordeónových orchestrov, komorných zoskupení a sólistov vo svete. Súťažilo sa v 18 kategóriách. Orchester Amandolo v kategórii mládežníckych orchestrov (hráči do 21 rokov) v I. kvalifikačnej skupine (najvyššia obťažnosť súťažného repertoáru) získal spomedzi 35 orchestrov najcennejšiu trofej. Za

najväčšiu devízu Amandola označila porota muzikalitu prejavu orchestra, farebnosť a pestrosť využitia registrov nástrojov, používanie prídavných nástrojov (flauta) a zvukov syntetizátorov, súhru a značnú technickú vyspelosť interpretov i náročnosť predvedeného repertoáru.

Akordeónový orchester Amandolo (ná-zov pochádza zo španielčiny – „milujúc niečo“) vznikol v januári 1993. Orchester má 40-člennú základňu, ktorú okrem akordeonistov tvoria aj hráči na priečnu flautu, syntetizátor, basovú gitaru, bicie a perkusie. Amandolo počas svojej existencie absolvoval množstvo koncertných vystúpení

v Dolnom Kubíne a ďalších mestách Slovenska a niekoľko koncertných ciest do Švédska, Nemecka, Českej republiky, Poľska, Maďarska, Talianska a Dánska. Roku 2000 účinkoval orchester na Svetovej výstave EXPO 2000 v Hannoveri. Repertoár orchestra tvoria skladby skladateľov 20. storočia, filmová a muzikálová hudba i ukážky z populárnej, tanečnej a ľudovej hudby. Orchester zaznamenal úspechy aj na súťažiach – I. európsky festival akordeónových orchestrov v Prahe 2000 (5. miesto), II. európsky festival akordeónových orchestrov v Prahe 2001 (1. miesto), celoslovenská súťaž „Divertimento Musicale“, 2002 (vítazstvo v kategórii veľkých komorných orchestrov), XXX. ročník medzinárodnej súťaže v hre na akordeón v Chorvátsku v Pule, 2003 (zlaté pásmo). V minulom roku nahral Amandolo svoje prvé CD s názvom Inšpirácie.

VIERA VRTICHOVÁ

MALÝ SPONZORSKÝ DAR

Pre bratislavskú Základnú umeleckú školu na Daliborovom námestí bol 28. jún slávnostným a ojedinelým dňom. Riaditeľka Katarína Končerová mala česť privítať na pôde školy veľvyslankyňu Spolkovej republiky Nemecko **Ute Mayer-Schalburgovú**, kultúrneho atašé **Ota Köllera** a **Silviu Volzovú**, ktorá iniciovala pre školu sponzorský dar.

Pri tejto vzácnej príležitosti pripravila ZUŠ slávnostný koncert, na ktorom sa prezentovali jej talentovaní žiaci. Z triedy M. Jahelkovej sa predstavili dve klaviristky **Madelaine Richterová** (P. I. Čajkovskij – *Apríl* z cyklu *Ročné obdobia*) a **Lenka Šich-**

tová (A. Laskovskij – *Pieseň bez slov*). Súrodenci **Jakub, Ladislav a Gejza Wimmerovci**, žiaci K. Jablokovovej a A. Petrášovej, predviedli prvú časť *Koncertu d mol pre dvoje huslí* od J. S. Bacha. **Denisa Kabzanová** a **Zuzana Gedaiová** (z triedy K. Končerovej) sa predstavili dielami od J. Haydna *Abschiedslied*, od B. Smetanu *Uspávanou Vendulky z opery Hubička* a piesňou *Kukučka* od M. Schneidera-Trnavského. **Soňa Macheková** (z triedy M. Klausovej) interpretovala *Pieseň Márie Magdalény* z muzikálu *Jesus Christ Superstar* od A. Lloyda Webbera, všetky so sprievodom T. Schlosserovej.

Vo výkonoch mladých interpretov bolo cítiť chuť a nadšenie pre umenie. Potešiteľné je, že napriek tomu, že naše umelecké školstvo bojuje o svoju existenciu, nájdu sa ľudia, ktorí majú dobrú vôľu a chuť pomáhať.

IVANA ŽIAKOVÁ

DO NOVEJ SEZÓNY PO NOVOM...

Do funkcie generálneho riaditeľa Slovenskej filharmónie bol na základe výsledkov výberového konania menovaný ministrom kultúry Rudolfom Chmelom **Marián Lapšanský**.

Počnúc 56. koncertnou sezónou na post šéfdirigenta nášho prvého orchestra nastúpi popredný český dirigent **Vladimír Válek**.

Zmeny neobišli v rozbiehajúcej sa 31. koncertnej sezóne ani Štátny komorný orchester Žilina, v ktorom prijal post šéfdirigenta slovenský dirigent, dlhodobo pôsobiaci v zahraničí **Oliver Dohnányi**.

O zámeroch, plánoch a umeleckých perspektívach v inštitúciách a telesách budeme čitateľov podrobnejšie informovať v najbližších číslach HŽ.

K O N K U R Z Y

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenskej filharmónie

na miesto **vedúceho hráča v skupine II. huslí**

na miesto **tutti hráča do skupiny viol**

na miesto **1. pikolistu s povinnosťou 2. flauty**

Konkurzy sa uskutočnia v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie dňa **3. 11. 2004**.

Požadované vzdelanie: konzervatórium – absolutórium alebo VŠ príslušného umeleckého smeru.

Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk a prihláseným uchádzačom budú zaslané písomne, spolu s presným dátumom a hodinou konkurzných prehrávok.

Prihláška so životopisom zasielajte písomne alebo e-mailom do 13. 10. 2004 na adresu:

Slovenská filharmónia, Medená 3, 816 01 Bratislava

e-mail: kralovicova@filharmonia.sk

EXPERIMENTÁLNE ŠTÚDIO VČERA A DNES

Hovoríme ...

... s Jurajom Ďurišom,

dlhoročným pracovníkom, nateraz riaditeľom Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave, tvorcom viacerých úspešných elektroakustických kompozícií.

Počas vášho dlhoročného pôsobenia v Experimentálnom štúdiu ste sa stretli s mnohými skladateľmi. Ako sa zmenili očakávania a predstavy o elektroakustickej hudbe v priebehu tohto obdobia? Zmenili sa vaše osobné preferencie v tomto zmysle?

Zakladateľská, dnes staršia generácia bola fascinovaná čímsi novým. Po „odskúšaní a výskume“ toho nového sa dnes vraciame späť, ale obohatení o novú skúsenosť, s rozšíreným, oveľa bohatším jazykom. Táto etapa, tento pohyb priniesol veľa kvalitných kompozícií, ktoré patria do zlatého fondu našej kultúry.

Zmenili sa, samozrejme, aj moje preferencie. Asi som skúsenejší a zvukovosť ma až natoľko nevzrušuje, skôr zaujímavé hudobné formulácie, výraz a prejav skladateľskej duše artikulované cez abstraktné akustické gesto.

V priebehu 80. rokov ste trikrát po sebe získali ceny na medzinárodných súťažiach, konkrétne na súťaži IREM v Ríme. Zmenili sa od tých čias zásadne kritériá hodnotenia elektroakustických skladieb?

Je to presne popísateľný pohyb – od fragmentárneho posudzovania kompozície ku komplexnému. Kedysi bola v centre pozornosti napríklad kompozičná priehľadnosť, kvalita „novovznikajúcich“ zvukov, ich vzájomný pomer, priradovanie – estetické kombinácie atď... Dnes, podobne ako pri krasokorčuľovaní, hodnotíme dvoma známkami. Jedna je za techniku, druhá za umelecký dojem, alebo presnejšie – za to, aký zámer zvolil skladateľ a ako ho naplnil... Dnes nás už nefascinuje „ohýbanie“ zvuku, očakávame komponovanie...

Čo podľa vášho názoru očakáva skladateľ, ktorý sa po prvýkrát stretne s elektroakustickou hudbou? Dnes, keď má skladateľ už takpovediac „polotovár“ v podobe hotových zvukov a kompozičných postupov k dispozícii doma v pracovni, má práca v elektro-



FOTO ARCHIV

akustickom štúdiu ešte nejaké opodstatnenie?

Mladý skladateľ asi očakáva to, čo apriori pozná, ale má šancu preniknúť k novým poznatkom. Tie nie sú len vo zvuku a samotnej technológii, sú v spôsobe myslenia. Ide nám o formovanie pohľadov, názorov, filozofie tvorby v súčasných kontextoch... Na jednej strane je tu prítomný uniformný tlak používanej technológie, na druhej strane neuveriteľná voľnosť v zámere – medzi tým voľný priestor, ktorý zaplňame – našou víziou... Časy sa zmenili, dnes môže „tvoriť“ každý, kto „na to má“. Pozor, je tu však hranica, ktorú musíme rozpoznať – hranica medzi hrou a komponovaním.

Experimentálne štúdio môže potenciálnemu záujemcovi – autorovi – poskytnúť metodickú pomoc a medializovanie aktív v celosvetovom kontexte, špeciálne postupy a profesionálne štúdiové riešenia, ktoré nie sú dostupné v domácich štúdiách.

Aké sú vaše ciele, predstavy pri ďalšom využití možností Experimentálneho štúdia? Mám na mysli propagáciu, ale aj inováciu technického vybavenia štúdia.

Naším poslaním je metodicky a mediálne dopĺňať tvorivý priestor komponovania v súčasnom svete, samozrejme, s nadväznosťou na iné médiá. Myslím, že to, čo robíme pre kultúru, je ojedinelé. Pravidelne vysielame náš program Ex Tempore venovaný novej tvorbe a médiám. Komentujeme dianie na našej scéne, vysielame rozhovory s umelcami a prezentujeme diela. Snažíme sa používať zrozumiteľný jazyk, ktorý pochopí aj inak zameraná časť populácie. S pravidelným rozhlasovým vysielaním je synchronná aj internetová stránka www.radioart.sk, ktorá sa postupne stáva aj dokumentačnou bazou.

Potešiteľné je, že sa nám elektronickou cestou ozývajú aj nie akademicky vzdelaní mladí ľudia, ktorí majú záujem tvoriť, veľmi nás to motivuje. Tých lepších zapájame do aktívnej profesionálnej tvorby. Možno, že prichádzajú časy, keď skutoční tvorcovia akustického umenia nebudú školení len na špecializovaných vysokých školách...

S ktorými inštitúciami doma a v zahraničí spolupracujete, s ktorými by ste radi rozvinuli spoluprácu?

Aktívne pracujeme v troch sieťach: v EBU (European Broadcasting Union), v sieti koncertného umenia a výmeny materiálov a v sieti individuálnych kontaktov. O našej domácej scéne pravidelne vysielame na okruhu Devín každú stredu o 23,05 h a paralelne na internetovej stránke. Spolupracujeme pri organizovaní koncertov, workshopov. Máme výborné výsledky: vyše dvadsať medzinárodných ocenení za pôvodnú tvorbu, desiatky prezentácií a koncertov doma a v zahraničí. Za všetky spomeniem tie ostatné: v máji cena na IREM 2004 v Ríme, spolupráca s Festivalom soudobé hudby v Brne, prezentácia na dvoch koncertoch na festivale Synthèse 2004 v Bourges vo Francúzsku...

... s Rudolfom Pepuchom,

mladým slovenským skladateľom, ktorý nedávno reprezentoval Slovensko na medzinárodnej súťaži elektroakustickej hudby IREM 2004 v Ríme. Jeho skladba The End získala v kategórii skladateľov do tridsať rokov prvé miesto...

V minulosti bol najmä medzi mladými skladateľmi veľký záujem o elektroakustickú hudbu, dnes pozorujeme skôr letargiu a nezáujem o tento hudobný druh. V čom je podľa vás dôvod?

Záujem, či už zo strany skladateľov, alebo zo strany realizátorov, pramenil z fascinácie novými technológiami, aj neustálou túžbou objavovať v hudbe niečo nové. Bývalým režimom obmedzený časopriestor ponúkal tvorcom ešte čiastočne nezmapovanú a cenzúrou menej dešifrovateľnú oblasť umenia v podobe elektroakustickej hudby, v ktorej sa naplno mohol prejavíť nielen nepokojný duch „objaviteľa“, ale aj uplatniť vôľa slobodne zmýšľajúceho človeka a jeho sklon k revolte a provokácii. Bezpochyby to zo skladieb, ktoré vznikli v tomto období, aj vyžaruje.

Dnešný nezáujem o tento hudobný druh pramení možno z takmer neobmedzených technických možností spracovania hudobného a zvukového materiálu prostredníctvom informačných technológií, ktorým väčšina z generácie „skúsenejších skladateľov“ nerozumie, alebo rozumieť nechce. Začínajúci autor sa zas v tomto mori možností nevie systematicky orientovať a aj skutočnosť, že tento smer sa v akademickom prostredí u nás takmer vôbec nevyučuje, priviedlo mladých skladateľov k negatívnemu postoju k elektroakustickej hudbe. Tí, ktorí majú záujem ju tvoriť, vzdelávajú sa samostatne, čo nie vždy môže viesť k zdarnému koncu, iní cestujú za „poznáním“ do zahraničia. Ale tento jav je neoddeliteľnou súčasťou nášho školstva, osobitne školstva umelecky zameraného, a nevzťahuje sa len na výučbu elektroakustickej kompozície...

Mnohé univerzity mali štúdiá už v 60. rokoch 20. storočia. VŠMU o polstoročie neskôr ešte stále nie je schopná poskytnúť študentom kompozície priestory, vybavenie a možnosť uplatniť sa aj na poli elektroakustickej hudby...

Na podobné otázky sa na Slovensku zvyčajne odpovedá: Nedostatok finančných prostriedkov!

Našťastie, na Slovensku máme inštitúciu, akou je Slovenský rozhlas a v ňom Experimentálne štúdio, ktoré vždy bolo a je ochotné poskytnúť svoje priestory a možnosti študentom kompozície. Niekoľko-

krát som sa o tom už ako poslucháč kompozície na VŠMU presvedčil. Spolupráca Experimentálneho štúdia s VŠMU určite nie je problém, myslím si, že konečne by sa mal vyjadriť niekto kompetentný zo školy, prečo spolupráca ešte nenastala. Nie je to vždy len otázka nedostatku finančných prostriedkov.

Myslíte si, že existuje spôsob a riešenie, ako vzbudiť záujem o elektroakustickú hudbu?



FOTO ARCHIV

Možno tým najlepším riešením by bolo vytvoriť väčší priestor na domácich hudobných festivaloch súčasnej hudby na prezentovanie elektroakustickej tvorby. Tým sa otvorí priestor aj pre kritiku a konfrontáciu elektroakustickej hudby s poslucháčom a odbornou verejnosťou.

Vo svojich skladbách často spájate akustickú hudbu s elektroakustickou. Aké miesto zastáva vo vašej tvorbe elektroakustická hudba?

Nezamýšľam sa nad tým, aké miesto majú v mojej tvorbe elektroakustická a akustická hudba. Považujem to za nepodstatné.

Hudba je pre mňa predovšetkým zvuk šíriaci sa v priestore, do ktorého sa snažím vložiť niečo, čo je pre mňa podstatné a vyvolať v niekom, kto ju počuje, niečo aspoň trošku sa približujúce k pochopeniu impulzu vzniku tejto hudby.

Spájanie akustickej a elektronickej hudby je pre mňa absolútne prirodzené. Aj počítač a rôzne elektronické prístroje vydávajú zvuky, prečo to nevyužiť? Sú to pre mňa hudobné nástroje ako ktorékoľvek iné.

Rozvoj techniky dnes umožňuje skladateľovi pracovať samostatne. Aký rozdiel vidíte medzi tímovou štúdiovou realizáciou a „domácou“ výrobou elektroakustickej hudby?

Je ťažké využívať možnosti osobného počítača, možnosti programov určených na spracovanie hudby a zvuku, pokiaľ človek dôkladne nepozná tradíciu týchto technológií. Väčšinou v týchto programoch, či už

chceme alebo nie, nájdeme len simulácie princípov technológií, na ktorých vznikala elektronická a elektroakustická hudba skôr, než sa stali súčasťou „domácej“ výroby. Pokiaľ si to tvorca neuvedomí, stáva sa len otrokom prefabrikovaných hudobných a zvukových štruktúr, ktoré mu programy jednoducho ponúkajú. Určite je vhodnejšie poradiť sa takpovediac s „interpretom“ elektronických „hudobných nástrojov“, teda s kvalitným zvukárom, oboznámiť sa s princípmi technológií a až potom sa odhodlať využívať ich v tvorbe.

PRIPRAVILA MARTINA KOREŇOVÁ

Vďaka koníčku mojich detí som sa viac-menej náhodne ocitla na Majstrovstvách sveta v ryžovaní zlata v Revištskom Podzámčí (15. až 22. augusta). Ich súčasťou boli umelecké programy, o ktorých sa nedá mlčať ...

Zabávajúci sa ZLATOKOPI – alebo ryžujúci umelci?

Jedno aj druhé. Na majstrovstvách sveta v ryžovaní zlata, tento rok prebiehajúcich práve na Slovensku, sa zúčastnili súťažiaci z 19 krajín zo všetkých kontinentov. Celkovo najúspešnejší boli Fíni, aj keď 2 ceny získali aj naši muži – amatéri. Punc dôležitosti zaručila prítomnosť elity organizačného výboru Svetovej aj Slovenskej asociácie zlatokopov, ako aj ďalších významných osobností, súťažiacich v špeciálnej kategórii VIP.

Veľmi dobre som sa zabávala predovšetkým na výkonoch profesionálov, okorenených veľkou dávkou recesie a zmyslu pre humor, ktorá sršala aj z fandiaceho spoločenstva – obecnstva. Čo poviete na holandsko – belgický „fan-klub“? Alebo na španielskeho fanúšika, ktorý povzbudzoval svoj tím naozaj netradične – hrou na gajdy?

Samozrejme, že v sortimente zlatokopeckých radovánok nemohla chýbať večerná zábava. Slovensko ako hositeľská krajina predstavila vlastnú kultúru divácky úspešným, sviežim vystúpením mladých (aj) stepujúcich tanečníkov z Banskej Bystrice a večerom stráveným s folklórnym súborom **Spievanky**, ktorý v tomto meste pôsobí už 30 rokov. Pre majstrovstvá sveta si pripravil pestrý program s dobrým výberom nie veľmi známych, hudobne obzvlášť zaujímavých ľudových piesní (stredoveké tóny, neobvyklá centralizácia a neperiodickosť) a tancov najmä z Horehronia, cimbalovú muziku (záhadou pre mňa zostal postojácky hrajúci violončelista, zrejme supľujúci kontrabasistu). Najoriginálnejšou zložkou súboru bolo výborne hrajúce fujarové kvarteto, pre ktoré boli špeciálne upravené slovenské ľudové piesne, využívajúce štvorhlasnú harmóniu, heterofonickú faktúru i charakteristické fujarové improvizácie.

O kontinuitné pokračovanie zábavy sa postaral **Dušík** (vlastným menom **Ivan Reichman**). Nahrané podklady dopĺňal spevom naživo podľa priania publika. Imponovala mi jeho spontánnosť, výborná znalosť textov piesní a schopnosť „našití ich“ do zlatokopeckej formy.

Prezentácie budúcoročných hositeľských krajín slúžili zároveň ako pozvánka

na Majstrovstvá Európy v Španielsku a Majstrovstvá sveta v Juhoafrickej republike.

Španieli predstavili svoju krajinu projekciou umelecky neobyčajne hodnotného dokumentu, ktorý krátkymi strihovými zábermi zachytával malebnosť prírody, kultúrnych pamiatok aj epizód zo života ľudí, s vlastným „dejom“ a formou: rondový formový princíp s návratom rovnakých záberov v určitých úsekoch, práca s časom



žoviálneho rozprávačského umenia sa predstavil aj ako výborný hráč na bendžo. Prezradil mi, že už 20 rokov je členom bush-bandu Men o' the Hill, kde spieva, hrá na bendžo a na píšťalke spolu s huslistom, akordeonistom a hráčom na bush bass (austrálsky tradičný hudobný nástroj – kombinácia bubna a jednostrunového nástroja).

Spoločne s citlivou, pružnou a rytmicky precíznou hrou na bicie Slováka **Luboša** ... (zároveň sa ospravedlňujem, že som nezachytala jeho priezvisko, ani dodatočne sa mi ho nepodarilo zistiť) tvorili sprievod ďalšiemu prekvapujúco kvalitnému interpretovi, virtuózovi v hre na gajdy, Španielovi **Cézarovi Castaňovi**, ktorý rovnako dobre hral na tomto nástroji ľudové piesne, známe evergreeny i country. Už kombinácia zvuku gájd s bendžom a bicími vytvárala nevšedný kolorit ...

Divácky najatraktívnejšou sa stala prezentácia Juhoafrickej republiky, keď sa africký zlatokopi objavili ako súčasť **Matsamo Cultural Group**. Súbor Swaziiov žijúci v Matsamo, malej oblasti na pomedzí Svazijska a Mpumalangu (Juhoafrická republika) vznikol v roku 2000. Interpretuje najmä svazijské folklórne piesne a tance, choreograficky i hudobne upravené do tvaru, ktorý svojou údernosťou doslova vyráža dych.

Základom hudobnej zložky súboru je štvorhlasný miešaný spevácky zbor a cappella, kombinovaný so sólovým spevom, častejšie „sólovým dvojhlasom“ so zvláštnymi, pre Európana neobvyklými súzvukmi, s prvkami dvojzborovej techniky, heterofónie s melodickými i rytmickými variantmi témy, imitácie, s improvizáciou sólistov, miestami s ostinátnym zborom, pokrikmi... Neobyčajne presná intonácia napriek prirodzenému prepojeniu s nepretržitým tancom. Niektoré „spievané tance“ sprevádzané inštrumentálnym „orchestrom“ bubnov vrátane trecieho bubna. Všetko strhujúce ...

Na akcii zdanlivo len pre hŕstku ľudí zapálených pre neobvyklé hobby sa vzácnne spojili športový duch s láskou k umeniu v dojmavej zhode a na vysokej kvalitatívnej úrovni..

JANA BOCEKOVÁ

MINIPROFIL HŽ • ROBERT FALTUS

Narodený: 29. októbra 1973 Bratislava
Odborné vzdelanie: 1980 – 1995: ZUŠ – hra na violončelo, klavír, bicie nástroje, kompozícia
 1992 – 1997: Pedagogická fakulta UK – hudobná výchova
 1995 – 2000: VŠMU – teória hudby
 1998 – Doktorandské štúdium – teória hudobnej výchovy
 Štipendista Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana, Barcelona

Činnosť: dirigentská a skladateľská – Akademický spevácky zbor Tempus, Orchester Orfeus, externý zbor Opery SND, Orchester ľudových nástrojov SRO, Orchester detí a mládeže Harmónia...

Výber z kompozícií: *EXORE*, symfonická predohra č. 1, *Motýľ*, baletná hudba pre klavír a sláčikový orchester, *Óda na deti* pre klavír, miešaný zbor a sláčikový orchester, *U re mumba setuli* pre miešaný zbor, *Cesta domov* pre 8 violončiel, *Hriech?*, scénická hudba k tanečnej kompozícii, *Borkum*, symfonická predohra č. 2, *Sant Fèlix*, pre detský symfonický orchester, rozprávača a diaprojekciu...

V hudobnom adresári pri vašom mene nájdeme niekoľko profesií. Čím sa najviac cítite byť: skladateľom, dirigentom, zbormajstrom, etnomuzikológom, publicistom...?

Asi všetkým rovnako. Všetky tieto profesie totiž vystihujú praktické, každodenné potreby hudobníka, ktorý sa dnes neužíva jediným povolaním, bohužiaľ. Mám svoje stabilné hlavné zamestnanie v Národnom osvetovom centre, a všetky ostatné profesie by som označil ako svoje poslanie. Baví ma to. Pôvodne som sa hudobou začal zaoberať ako inštrumentalista – violončelista, hral som v mládežníckom orchestri. Po čase sa ukázalo, že teleso má repertoárový deficit práve v oblasti komornej orchestrálnej literatúry. Keďže v tom čase som sa začínal intenzívnejšie zaoberať štúdiom kompozície, dostal som akúsi neformálnu objednávku, a to bol impulz pre vznik prvej skladby – aj keď nebola absolútnou prvotinou. Predchádzali jej úpravy folklórnej hudby, ktorú som vždy chápal ako súčasť prostredia, v ktorom som vyrastal (obaja rodičia boli tanečníci, sólisti SLUK-u). Keď bola moja prvá skladba Symfonická predohra *EXORE* na svete, bolo ju treba dirigovať, čo bol motív, ktorý ma priviedol pred orchester ako dirigenta. Mal som vtedy asi 18 rokov, nemal som v tejto oblasti špe-

ciálnu prípravu, pochopiteľne, ani skúsenosti.

Takže všetko prebiehalo v znamení odvahy autodidakta...

Áno, aj keď vzápätí som začal chodiť na hodiny kompozície k Igorovi Dibákovi a neskôr som sa hlásil na štúdium kompozície na VŠMU, no tam ma nevzali. Zvolil som si teda hudobnú výchovu na Pedagogickej fakulte a následne hudobnú teóriu na VŠMU. Tam sa moja špecializácia etnomuzikológa vyvinula zo spomínanej afinity k folklóru.



Foto Archiv

Nepritiahla vás pedagogická činnosť?

Nevylučujem ju, ale vždy som mal bližšie k živej hudbe, striedal som viacero orchestrov, orchester detí a mládeže Harmónia, Bratislavský mládežnícky violončelový súbor, komorný orchester Technik... Mal som šťastie, že som sa pohyboval v takomto prostredí, pretože moje kompozičné ambície boli hneď využité, moje skladby sa hrali.

V pozícii dirigenta ste sa ocitli bez osobitej prípravy. Neprekážalo to?

Tu som sa našiel. Možno aj vďaka pohybovým schopnostiam (istý čas som tancoval v Lúčnici...) sa mi zo začiatku videlo celkom jednoduché vyjadrovať pohybom to, čo cítim v hudbe. Samozrejme, že som sa musel zdokonaľiť v technike, absolvoval som niekoľko dirigentských kurzov, a z Pedagogickej fakulty mám aprobáciu zborového dirigenta. Pravým profesionálom so vzdelaním nie som, no cítim sa tu dobre, a zrejme aj muzikantov to so mnou baví.

Okrem oficiálnej alebo akademickej prípravy, vašou najsilnejšou školou boli teda mládežnícke orchestre, v ktorých vládne najmä nadšenie – neopakovateľne inšpirujúca atmosféra...

Tam sa hudba prežíva úplne inak ako u profesionálov. To ma obohacuje. Tak ako všetko v prírode..., ako napríklad stromy rastú odspodu, aj ja som začínal postupne od elementárneho stupňa. No nechcem tým povedať, že by som bol priamo v korune...

Odbory folkloristika a etnomuzikológia sú v centre vašej pozornosti v zamestnaní...

Najskôr som ako študent brigádoval cez jedno leto v Národnom osvetovom centre, neskôr, keď sa uvoľnilo miesto ústredného metodika pre ľudovú hudbu – oslovili ma. Pracujem tu podnes, je to veľmi zaujímavá a dynamická práca, spočíva najmä v organizovaní kultúrnych podujatí na báze folklóru, školskej činnosti, práci v porotách, odborných komisiách. Stretávam sa so živým aj spracovaným folklórom. Z týchto skúseností vzišla aj téma mojej doktorandskej práce, ktorá je zameraná na oblasť harmónie vo folklórnej hudbe inštrumentálnych zoskupení. Týmto špeciálnym otázkam sa venuje pomerne málo odborníkov, je to teda téma, ktorá mi poskytuje uplatnenie na vedeckých sympóziách.

Máte možnosť aj priamo v teréne sledovať stav a vývoj v oblasti folklóru. Aké máte skúsenosti s jeho autentickou podobou, pretrvávajú? Prekvapilo vás niečo?

Všade sa človek môže stretnúť s niečím prekvapujúcim. V porovnaní s okolitými národmi je naša folklórna tradícia neporovnateľne živšia, chvalabohu. Je to však zásluhou hlavne tých nadšencov, ktorí vo folklóre, jeho pestovaní a uchovávaní vidia svoje poslanie. Väčšia podpora zhora by určite nebola daromná. Máme teda živý folklór aj jeho nositeľov. Aktuálna otázka však môže znieť, či je to ešte folklór: to, čo sme takto označovali pred desiatkami rokov, alebo doň patria aj modernejšie prejavy ľudovej kultúry dneška...

Vráťme sa ku komponovaniu. Aký druh, žáner, spôsob sú najbližšie vášmu skladateľskému vyjadreniu?

Nebránim sa žiadnym modifikáciám, ale dosiaľ som najviac komponoval pre orchester. A môj hudobný jazyk je tonálny. Mám šťastie, že môžem tvoriť priamo na objednávku, čo je garancia uvedenia a priebežného overovania si tvorby. Keďže viem zbor, obohacujem aj jeho repertoár o vlast-

nú tvorbu. A moja hudba je často inšpirovaná folklórom. K najrozsiahlejším skladbám na objednávku patrí kompozícia pre OĽUN (dnes ju má v repertoári súbor Železiar z Košíc), scénická kompozícia s názvom *Hriech?*. Asi sedemdesiatpäťminútová skladba, ktorú som robil na objednávku choreografa Paľa Pitoňáka, voľne spracúvajúci námet jednoaktovky J. Gregora Tajovského. Pôvodný projekt sa rozrástol na rozsiahly útvar, ktorý sa podnes uvádza, a dokonca bol uvedený aj v zahraničí.

Už niekoľkokrát bolo počuť vaše meno vyslovené v súvislosti so Španielskom... Zdá sa, že táto krajina sa pre vás nateraz stala srdcovou zónou.

Prapríčinou bola zrejme obyčajná pozitívna skúsenosť, ktorú som získal počas niekoľkých účinkovaní ešte s mládežníckym orchestrom, keď sme nadviazali družbu s podobným telesom v katalánskom mestečku Móra d'Ebre. Tieto skúsenosti ma natoľko oslovili, že som sa začal zaoberať španielskym a neskôr aj katalánskym jazykom. Niečo ma začalo na tejto zemi veľmi priťahovať, vracal som sa tam s rôznymi orchestrami aj so zborom. Raz som sa zúčastnil na orchestrálnom workshope mládežníckeho medzinárodného orchestra v Nemecku a tu som sa zoznámil s mojou terajšiou priateľkou, ktorá je Španielka..., medzitým som absolvoval polročnú stáž v Barcelone, kde som študoval katalánsky folklór, a teraz ma tam zrejme čaká ďalšie podobné pôsobenie.

Pre bežného znalca a „zbežného“ hudobníka sa môže táto paralela, porovnávanie katalánskeho folklóru so slovenským, zdať prinajmenej pitoreskná, ak nie absurdná...

Najskôr som si postavil hypotézu, ktorá nepredpokladala priame vplyvy a spojitost

týchto dvoch regiónov. Sledoval som skôr akýsi fylogenetický základ, alebo „všeplatný, ľudský zákon“, profilujúci hudobné myslenie. A prišiel som k interesantným zisteniam, ktoré som neočakával. Niektoré prejavy – a nielen hudobné, ale aj pohybové, výtvarné atď. sa ukázali ako absolútne totožné, ale v tradícii kalendárneho cyklu sa používajú celkom inak. To, čo sa napríklad u nás praktizuje na fašiangy alebo trebárs v máji, je u nich súčasťou vianočných obradov a pod. Na hudobnej mikroúrovni som našiel tiež zaujímavé súvislosti a spojitosti, aj keď tam sa muzikológovia doposiaľ viac zaoberali rytmikou, kým u nás melodikou.

Európska migrácia však prebiehala v iných smeroch, takže predpoklad „prenášania“ alebo asimilácií je dosť mizivý...

Predpoklad je zaiste minimálny, aj keď stopy prenosu nemožno celkom vylúčiť. Ja som sa však zameriaval viac na hudobné, fyzikálne, ale aj sociologické faktory.

V Španielsku ste si teda vybudovali svoju „alternatívnu“ bázu, sieť. Kde majú korene vaše zahraničné kontakty?

Celkom prvé impulzy na spoluprácu sa zrodili v Nemecku, kde som jedno leto hral v orchestri. Tam ma miestni organizátori spoznali aj ako skladateľa a neskôr, asi o dva roky, si usporiadatelia Oldenburgskej orchestrálnej akadémie u mňa objednali kompozíciu. Bola to *Symfonická predohra č. 2 „Borkum“* pre veľký orchestr, a pre mňa skvelá príležitosť, pretože ju naštudoval a uviedol veľký symfonický orchestr – taká príležitosť sa mladému skladateľovi u nás naskytne zriedka...

...nielen mladému...

...hm...potom tu bola skúsenosť s medzinárodnými hráčmi, s ich stupňom prípra-

vy, zdatnosti. Tu som zasa na báze nemeckej mentality zažil úžasnú presnosť, vážnosť a zodpovednosť v prístupe, čo som neskôr mohol porovnávať s typickou živelnou mediteranskou spontánnosťou u Španielov.

V Španielsku nateraz spolupracujem so spoločnosťou Camerata XXI, ktorá sa zaoberá výchovou hudobnej mládeže na viacerých stupňoch, až po profesionálny. Na toto leto objednali u mňa programovú kompozíciu pre úplne začiatočnícky detský orchestr. Bolo to opäť dobré kompozičné cvičenie pracovať s obmedzenými prostriedkami. Napísal som skladbu inšpirovanú katalánskou rozprávku. Hudba je exponovaná spolu s čítaním príbehu a premietaním obrázkov – niečo na spôsob melodrámy. Námet som našiel v jednej rozprávkovej knižke, ktorá sa obracia za starou katalánskou tradíciou – stavaním živých ľudských veží (castells), akousi akrobatickou zostavou z tiel, dosahujúcou až niekoľkokoposchodovú výšku. Ústrednou myšlienkou príbehu a zároveň mojej kompozície je ľudská spolupatričnosť, kooperácia pri dosahovaní spoločného cieľa. Zaujímavé pre mňa bolo najmä naštudovanie tejto skladby s tamojším detským orchestrom. To, ako sa tam mladí ľudia zmocňujú hudby, ako si ju približujú.

Zaiste máte predstavu o najbližšej budúcnosti.

Pre mňa je najdôležitejší živý kontakt s hudbou, preto by som sa rád v najbližšej a možno aj tej vzdialenejšej budúcnosti pohyboval na osi určenej bodmi kompozícia, dirigovanie, možno výskum..., samozrejme, v rámci možností. Nechcem sa však brániť ani aktuálnym vplyvom. Publicistickej alebo pedagogickej činnosti. To vyplynie z potreby, ako všetko doteraz.

PRIPRAVILA LD

EDITIO BÄRENREITER PRAHA, spol. s r. o.

Dve známe Smetanovy skladby z roku 1880, inšpirované malebnou jabkenickou prírodou, a tvořící tak jakýsi komorní protipól symfonické básně *Z českých luhů a hájů*, se v předkládané praktické edici vrací k interpretům v původní virtuózní, tedy nikterak zjednodušené podobě.

Editor vycházel z prvního vydání v nakladatelství F. A. Urbánka z roku 1881 a přihlížel též ke Studijnímu vydání děl B. Smetany. Houslový part zahrnuje návrhy prstokladového a smykového řešení vypracované v duchu současné provozovací praxe.

partitura a hlas, rozsah 32/8 stran, ISMN M-2601-0144-9, H 7884, cena 210 Kč



BEDŘICH SMETANA Z DOMOVINY

Dvě duetta
pro housle
a klavír

editor Ivan Štraus

editio
Bärenreiter Praha

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, zcentrum@ebp Praha.com, www.noty-knihy.cz

HUDOBNINY AMADEO
Komenského 6
040 01 Košice
tel.: 556 229 714
fax: 556 336 834
amadeo@amadeo.sk

MUSIC FORUM, v. o. s.
Palackého 2
811 01 Bratislava
tel.: 254 644 372-3
tel. + fax: 254 430 998
musicforum@nextra.sk

MUSICA SLOVACA
Medená 29
811 02 Bratislava
tel.: 254 431 380
fax: 254 433 569
hfv@hfv.sk

INFORM –
knižný veľkoobchod
Bratislavská 14
010 01 Žilina
tel. + fax: 415 623 950
odbyt@inform-za.sk

O klavírnej interpretácii, pedagogike ... nielen bilančne

Keď som sa pripravovala na rozhovor s jubilujúcim čerstvým šesťdesiatnikom Petrom Toperczerom, myseľ mi ovládli predovšetkým spomienky. Nielen naňho ako na mladého úspešného klaviristu, ale aj na roky, keď začínala jeho umelecká dráha a keď som aj ja ako začínajúca redaktorka nastúpila do práve založeného hudobného vydavateľstva Opus. Od týchto čias nás delí už niekoľko desaťročí, v priebehu ktorých sa naše životné dráhy občas prudko rozbegli, občas pribrzdili, u mnohých z nás nabrali smer, o ktorom sme pôvodne ani neuvažovali. Ale to je práve na živote krásne a vzrušujúce, aj keď pripúšťam, zavše rizikové. Termín na stretnutie s rektorom AMU, klaviristom a pedagógom Petrom Toperczerom sa nestanovoval ľahko, pretože deň má len 24 hodín, čo je pre činorodých ľudí časový úsek väčšinou nedostatočný. Nakoniec som sa predsa len ocitla v prítomnosti človeka, ku ktorému som vždy cítila úctu a mala pred ním rešpekt. Prvá otázka bola, samozrejme, spomienková...

Vaša prvá profilová gramoplatňa s Ravelovým *Gašparom noci* a so Szymanowského *Maskami* sa nahrávala v Prahe – pre vydavateľstvo Opus. Vznikla na začiatku 70. rokov. Ako si spomínate na toto obdobie vášho života?

Jedno z najkrajších období je, keď človek skončí školu a začína sa uplatňovať v koncertnej praxi, s tým súvisí aj práca v nahrávacích štúdiách pre gramofónové, rozhlasové a televízne spoločnosti. Spomínaná nahrávka nebola mojou prvou, ale prvou pre vydavateľstvo Opus, prvú som realizoval pre Supraphon krátko po absolvovaní štúdií. Zostavená bola výlučne zo skladieb 20. storočia, z diel Messiaena, Prokofieva, Bartóka a K. Slavického, čo na tú dobu bola dosť neobvyklá dramaturgia. Skladby pre Opus som si vyberal už cielene. V tých rokoch u nás neexistovala nahrávka Ravelovho *Gašpara noci*, ani Szymanowského *Masiek* a ja som chcel nahrávať diela z obdobia impresionizmu. Pre Ravelovu skladbu som bol rozhodnutý už od začiatku, pretože je to nielen nádherná hudba (Václav Holzknecht ju nazval „temným klenotom hudby 20. storočia“), ale aj prevratnou kompozíciou. Debussyho diela, ktoré som plánoval priradiť k Ravelovi, boli už nahrané, tak nakoniec som sa rozhodol pre Szymanowského. *Masky* sú síce náročné, aj málo známe (okrem poľskej nahrávky som do tých čias nepočul žiadnu), možno práve to bol dôvod, prečo som sa ich rozhodol naštudovať. Nakoniec, aj touto platňou som chcel demonštrovať svoj vzťah k hudbe 20.

storočia, ku ktorej som v tých rokoch inklinoval.

Pri budovaní koncertného repertoáru ste však nezostali len pri hudbe 20. storočia.



FOTO ARCHIV

Samozrejme, súbežne som sa venoval aj dielam z obdobia klasicizmu, romantizmu, čiastočne i baroka. Skladby z tohto štýlového obdobia som však nikdy nenahrал, snáď aj preto, že som dôverne poznal na-

hrávky Bachových diel v interpretácii Glenna Goulda, ktoré som považoval za výnimočné, a bol som presvedčený, že jeho umeniu a chápaniu Bacha je ťažko konkurovať. Z ostatných štýlových období som napríklad nahrал *Klavírný koncert* od Václava Jána Tomáška pre newyorskú spoločnosť VOX.

V živote človeka sú chvíle, keď bilancuje, hodnotí uplynulé. Tento rok sa dožívate životného jubilea, nemienite pri tejto príležitosti bilancovať?

Asi áno. Samozrejme, v tomto veku má človek najviac potenciálu, síl pre akúkoľvek činnosť a neuvedomuje si – a ani si nepripúšťa obtiaže, ktoré sa nikomu nevyhýbajú. Spomínali sme napríklad na začiatky mojej profesionálnej dráhy: napriek tomu, že som lauerátom niekoľkých medzinárodných súťaží, môžem konštatovať, že na súťažiach som mal takmer vždy smolu. Na súťaži Pražská jar 1963 som dostal síce čestné uznanie, ale na postup do finále mi chýbalo asi 0,09 bodu. Podobne to bolo aj v anglickom Leedsi roku 1966, kde do finále postúpili prví štyria súťažiaci a ja som sa umiestnil na 5. mieste. Dnes však viem, že oveľa väčší význam pre mňa malo niekoľko riadkov v Grammorevue od Rudolfa Firkušného, ktorý ma v Leedsi počul hrať. Rovnako vzácnny je pre mňa diplom, ktorý som v Leedsi dostal a na kto-

rom sú podpisy takých umelcov ako Nadja Boulangerová, Niki Tamagalov, Lev Oborin, Annie Fischerová a ďalší.

Vráťme sa ešte späť, do čias vášho detstva, keď ste sa s hudbou začínali zozna-

movať. Vaše prvé dotyky s hudbou formovalo rodinné prostredie, najmä váš otec, hudobný skladateľ Gejza Toperčzer. Klavírnej hre ste sa venovali najskôr na súkromných lekciách pod vedením pani profesorky Márie Mašíkovej-Hemerkovej, na košickom Konzervatóriu ste v štúdiách u nej pokračovali.

Cesta, ktorá ma viedla k profesii koncertného umelca, bola vlastne paradoxná: keby ma boli v detstve prijali do hudobnej školy, možno by som sa nikdy nestal tým, čím som. Neprijali ma, tak som sa stal žiakom pani profesorky Mašíkovej-Hemerkovej, ktorá patrila k najlepším pedagógom na Slovensku. Získal som čas, aby som si uvedomil ďalšie smerovanie, rozpoznal vlastné schopnosti a predpoklady venovať sa klavíru aj profesionálne. V útlom detstve by som bol určite častokrát radšej hrával s kamarátmi futbal, než sedel za pianínom a cvičil, no pamätám si, že o pár rokov, keď som ako „náštročný“ počul v Košiciach na koncerte hrať Sviatoslava Richtera (a neskôr ďalších vynikajúcich klaviristov), bol to pre mňa veľmi silný zážitok. Postupne som sa nechal hudbou pohltiť tak, že už z nej nebolo úniku. U nás doma znela hudba stále. Otec si denne sadal ku klavíru a pravidelne cvičil, aj vtedy, keď už aktívne na verejnosti nehral a viac sa venoval kompozícii, či režisérskej alebo redaktorskej práci v rozhlase. Jeho repertoár bol konštantný.

Začínal barokovou skladbou – prelúdiom alebo fúgou od Bacha, prešiel na etudy od Chopina (alebo od iných skladateľov) a na záver nasledovalo niečo z obdobia klasicizmu alebo romantizmu. To bol u nás každodenný rituál, pri ktorom sa aj pasívny účastník stával jeho súčasťou. Impulzy, ktoré mladý človek získava doma, sú pre budúce povolanie skutočne rozhodujúce.

Z košického Konzervatória viedla vaša cesta na AMU do Prahy – prečo?

Prahu som si nevybral, vybral som si profesora Františka Maxiána. Počul som jeho nahrávku Dvořákovho *Klavírneho koncertu* s Českou filharmóniou a s Václavom Talichom, ktorá dodnes patrí k špičkovým nahrávkam tohto diela, a povedal som si, že u tohto umelca by som rád študoval. Dnes môžem konštatovať, že svoje rozhodnutie som nikdy neľutoval.

Teda aj vďaka profesorovi Maxiánovi sa Praha stala vašim osudovým mestom.

Po päťročnom štúdiu na AMU, aspirantúre, medzitým aj vojenčine, som sa oženil, založil si rodinu a na Prahu som si zvykol. Často som chodieval na Slovensko, vyše 20 rokov som bol sólistom Slovenskej filharmónie, začas som učil na Vysokej škole múzických umení. Roku 1986 som začal

učiť na AMU, najprv ako odborný asistent, neskôr ako pedagóg na celý úväzok. Po roku 1989 som sa stal prorektorom AMU a po dvoch funkčných obdobiach som bol zvolený za rektora. Pociťoval som to nielen ako veľkú česť, ale aj ako veľkú výzvu, pretože, keď je niekto umelecky nadaný, ešte to neznamená, že má aj organizačné schopnosti. Navyše, pred prijatím funkcie som stál pred otázkou, ako tento fakt zasiahne do mojej koncertnej činnosti.

Sklíbiť tri oblasti – činnosť riadiacu, pedagogickú a umeleckú zrejme vôbec nie je jednoduché...

Učím stále na plný úväzok, to znamená, že stále mám 6 – 7 študentov, čo je dosť vyčerpávajúce. Pedagogickú činnosť však možno koordinovať s koncertnou praxou, pretože popri vyučovaní sa vždy nájde čas na cvičenie a na prípravu na koncerty. Keď však k tomu pribudne ešte tretia činnosť a s ňou spojená náročná a rôznorodá administratíva, vrátane spoločenských povinností, je toho dosť. Snažil som sa čo najdlhšie udržať na koncertnom pódii, ale dlhodobo sa to nedá. Lepšie je robiť jednu vec poriadne než tri priemerne alebo mizerne...

Zrejme u každého človeka nastane obdobie, prelomový bod, keď sa musí rozhodnúť ako ďalej. Vráťme sa ku klavíru – prečo ste si vybrali práve tento nástroj?

Na klavíri možno zahrať skutočne čokoľvek, preto je lákavým, zároveň však veľmi ťažkým nástrojom. Obsiahnuť jeho rozsah, všetky jeho harmonické a zvukové možnosti je technicky aj intelektuálne veľmi náročné.

Spočiatku ma lákali aj iné nástroje. Ako konzervatorista som začal hrať na violončele a išlo mi to celkom dobre. Tento experiment však skončil vo chvíli, keď mi niekto v električke prišliapol violončelo, tým ukončil túto moju epizódu. Ale ani počas môjho „experimentovania“ s iným hudobným nástrojom som klavír neopustil.

Akými zásadami sa riadíte pri koncipovaní repertoáru?

Klavírna literatúra je jedna z najobsiahlejších a jeden život interpreta nestačí na to, aby naštudoval kompletne dielo čo len jedného skladateľa (najmä autorov, ako napríklad Chopin, Smetana, Beethoven ...). Tým bývajú zaskočení aj naši študenti – nevenujú totiž dostatočný priestor budovaniu repertoáru a často sa zameriavajú skôr na cizelovanie skladieb, ktoré pripravujú na skúšky či na súťaže. Sám mám takéto skúsenosti.

Ak sa dnes interpretovi podarí presadiť vo veľkej agentúre, je nemysliteľné, aby vo svojom repertoári mal menej než 20 klavírnych koncertov – a aj tak sa mu môže stať, že nevyhovie aktuálnej požiadavke.

To znamená, že sa skončili časy, keď sa interpret mohol zamerať na jediného skladateľa, dielo, obdobie?

Samozrejme, dá sa aj to, ale myslím si, že pri dnešných požiadavkách agentúr interpretom nezostáva iné, len mať v repertoári širokú škálu skladieb, najlepšie takú, ktorá obsiahne všetky štýlové obdobia. To je prvý predpoklad, aby interpret dostal príležitosti. Popritom môže študovať a nahrávať – aj pre vlastné potešenie – hoci celé Beethovenovo dielo. I keď pripúšťam, že i v tejto oblasti platí, že výnimka potvrdzuje pravidlo.

Budem provokovať. Roku 1981 v rozhovore s Nadou Földváriovou pre Slovenský rozhlas ste uviedli, že mienite naštudovať kompletne dielo Beethovena, pretože ho pokladáte za univerzálneho skladateľa v tom najušľachtilejšom zmysle slova...

Môj plán bol v zamýšľanom rozsahu neuskutočniteľný. Na svoju obranu však musím povedať, že sny a ideály patria k mladosti. Jestvujú takí fenoméni, že im stačí skladbu počuť a už ju ovládajú. Ja nie som ten typ. Spomeniem príhodu, ktorú mi rozprával istý pražský hudobný kritik, u ktorého sa v deň koncertu pripravoval Wilhem Kempf. Pri cvičení Schumannovej *Kreisleriany* sa odrazu zasekol a spýtal sa, či domáci pán náhodou nemá noty. Po zápornej odpovedi ho Kempf požiadal, aby mu aspoň melodicky priblížil, ako skladba pokračuje. Večer na koncerte nebolo ani stopy po popoludňajšom zaváhaní. Aj na základe tohto príbehu som pochopil, že len takýto umelec si môže dovoliť v priebehu 10 dní, trebárs počas turné v Japonsku, zaradiť do programu všetky Beethovenove sonáty a vzápätí ešte všetky jeho koncerty.

Ktorý z veľkých klaviristov vám bol svojím interpretačným štýlom najbližší?

Bolo ich viac – Michelangeli, Pollini, Richter, Gilels, Kempf a ďalší. Všetci boli zaujímaví svojím individuálnym štýlom a prístupom k interpretovaným dielam. U jedného ma zaujal tón, u iného výrazové prostriedky. Sviatoslav Richter človeka strhol a nepustil ho, kým koncert nedohral. Bol priam živlom, nedal sa spútať ničím a nikým. Dalo sa s ním súhlasiť alebo nie, polemizovať, ale to je asi tak všetko...

Ste absolventom AMU. Môžete hovoriť o českej klavírnej škole?

Myslím si, že dnes už podobná charakteristika neplatí. Kategorizácia? Škatulkovanie? Umenie je dnes internacionálne. Môžeme hovoriť, že českí interpreti hrajú českú hudbu lepšie, no nehrajú ju lepšie preto, že ju aj lepšie chápú, ale preto, že sa jej viac venujú. V podaní umelcov inej národnosti som však zažil také interpretácie českých

skladieb, za ktoré by sa nemusel hanbiť žiaden z našich najlepších klaviristov. Všetko je relatívne. Keď sa napríklad – práve Česi – spýtali Igora Oistracha, v čom vidí veľkosť ruskej husľovej školy, odpovedal: „Však to boli vaši, ktorí ju zakladali.“

V čom spočíva výhoda spojenia interpretačných skúseností s pedagogickou praxou?

Učiť by mal predovšetkým ten, kto sám aspoň nejaký čas koncertoval. Nie je absolútna záruka v tom, že keď je niekto výnimočnou interpretačnou osobnosťou, musí byť aj dobrým pedagógom. V zásade platí, že ak je (alebo bol) pedagóg aj aktívnym interpretom, vie svojmu žiakovi skôr poradiť a poukázať na problematiku miesta v študovanej skladbe. Nie však tak, že mu nalinkuje každú notu, výraz, každý postup, pretože takéto pedagogické vedenie študenta od umenia len vzdaluje. Pedagogická práca je tvorivá činnosť, pedagóg by mal viesť svojho zverenca k osvojeniu si toho, že interpretovať znamená tvorivo myslieť, tvorivo hrať. Ak má proces štúdia takýto charakter, tak nielen pedagóg pôsobí inšpiratívne na žiaka, ale aj naopak.

Vediete majstrovské kurzy v Rakúsku. Akú úlohu zohráva táto forma štúdia u začínajúceho umelca?

Majstrovské kurzy majú určité výhody, ale aj nevýhody: sú časovo limitované, čo by nemuselo byť chybou. Omnoho viac prekáza, ak sa pedagóg dlhší čas zaoberá s niektorým žiakom a vidí, či cíti, že mu už nemá čo ďalej ponúknuť.

Majstrovské kurzy sú zamerané viac na rozvoj osobnosti umelca. V rokoch štúdia som sa aj ja zúčastnil na majstrovských kurzoch, ktoré vo Švajčiarsku viedol jeden z najlepších klaviristov 20. storočia Géza Anda. I keď som si vysoko vážil profesora Maxiána, na týchto kurzoch sa mi rozšíril pohľad na klavírnu hru o ďalšie dimenzie. Z tohto hľadiska sú majstrovské kurzy pre mladého umelca určite prínosom. Za pomerne krátky čas má príležitosť zoznámiť sa nielen s rôznymi osobnosťami, ale aj s viacerými, veľakrát diametrálne odlišnými prístupmi a názormi. Závisí aj od neho, čo si vyberie, osvojí. Niekedy môže byť výsledok účasti na takomto kurze kontraproduktívny až škodlivý. Príklad: keď som profesorovi Maxiánovi prehrával Schumannov *Karneval*, ktorému som sa venoval, vytýkal mi nezmyselne zvolené rýchle

tempo. Po mojej poznámke, že Richter hrá cyklus ešte rýchlejšie, mi môj profesor povedal: „To je zaujímavé, ako si mladý človek od veľkých umelcov osvojí len to zlé.“

Akých študentov máte radšej? Pokladáte partnerský vzťah medzi pedagógom a žiakom za primárny?

Prednosť dávam aktívnym tvorivým žiakom pred tvrdohlavými, najmä takými, ktorí viac verbálne než hrou prejavujú svoje názory, ktoré majú pre seba tak zdôvodnené, že nie sú ochotní na nich nič meniť. Takýto študenti strácajú objektivitu, šírku rozhľadu a spolupracuje sa s nimi veľmi ťažko. Princíp, na ktorom sa dá stavať, je poctivosť: to znamená prečítať text a zahrať ho tak, ako je skutočne napísaný. Až potom môže prísť nadstavba. Cieľom každé-



FOTO ARCHIV

ho umelca – pedagóga je viesť svojho žiaka k poctivosti.

Naštudovali a premiérovane ste uviedli viacero českých a slovenských skladieb. Pestujete u svojich študentov vzťah k domácej tvorbe?

V českej aj v slovenskej hudbe je veľa skladieb, ktoré sú veľmi zaujímavé. Problém však vidím skôr vo výchove publika, ktoré je dnes vedené skôr konzervatívne a k súčasnej tvorbe, hlavne k domácej, pristupuje s rezervou. Pokiaľ je však výkon interpreta presvedčivý a skladba je vhodne zaradená a umiestnená v programe, publikum ju prijme ako umelecké dielo. Keď je výkon interpreta priemerný (alebo ešte horší), je úplne jedno, o aké dielo, autora či obdobie ide.

Vráťme sa k úvodnej téme, tentoraz položíme otázku z inej strany: čo uprednostňujete – živý koncert alebo štúdiové nahrávky?

Sú to dva odlišné prístupy. Na koncerte môže byť mnoho vecí nedokonalých, ale

vládne neopakovateľná atmosféra, ktorú nemôže zaznamenať žiaden zvukový nosič. Keď idem na koncert, na ktorom účinkuje výnimočný interpret, mám pocit, že koncertná sieň je akási žiarivejšia, slávnostnejšia. Takúto atmosféru zažívam len pri živom výkone. Práca v štúdiu je však pre interpreta dôležitá, okrem iného aj preto, že pri nahrávaní môže odstrániť nedostatky, ktorých sa dopustil trebárs na koncerte.

Keď sa skladba „zliepa“ po kúskoch, nahrávka sa stáva sterilná. Nerád som nahrával takýmto spôsobom, nikdy mi takýto výkon nepripadal presvedčivý, vždy som v tej nahrávke cítil niečo mechanické, niečo, čo do výkonu nepatrí. Oveľa viac a radšej som nahrával veľké úseky a tie opravoval.

Čo je podľa vás pre interpreta, pedagóga a do tretice pre rektora školy s takou tradíciou, akou je AMU, najťažšie?

Pre interpreta je najdôležitejšie vystihnúť správnu a rozumnú mieru medzi výraznosťou a pokorou. Dosiahnuť rovnováhu je náročné, pretože ani jeden z aspektov by nemal stratiť nič z účinku na interpreta a jeho umelecké ciele. Práca pedagóga je zasa natoľko rôznorodá, že sa na ňu nemožno vopred exaktne pripraviť. Pri vedení študenta však musí byť vždy prítomná systematickosť, študent by ju mal cítiť a spoliehať sa na ňu. Ped-

góg by mal byť voči svojim študentom zodpovedný a korektný a v žiadnom prípade by nemal potláčať ich osobnosť a tvorivosť. V pedagogickej práci je snáď najťažšie dosiahnuť mieru toho, čo študent musí, čo chce a čo by mal robiť. Zároveň je dôležité dokázať vystihnúť jeho osobnosť, talent a schopnosti. Pre rektora AMU je najťažšie zadeliť si správne čas. Ťažiskom jeho práce dnes je získavanie stále chýbajúcich finančných prostriedkov. Napriek tomu, že rektor by mal riešiť predovšetkým umelecké otázky... Nedostatok financií sa netýka len AMU, ale celého (českého) vysokého školstva. Napriek tomu sa nám podarilo zrekonštruovať sídla jednotlivých fakúlt, vytvoriť pre študentov dôstojné a inšpiratívne prostredie na štúdium umenia. Vždy ma dojde, keď na vrátnici školy čítam blahoželanania študentom, ktorí dosiahli úspechy na rôznych zahraničných súťažiach.

Z toho mám skutočne radosť a pocit zadostúbenia.

PRIPRAVILA MARTA FÖLDEŠOVÁ

Idea KONVERGENCIÍ žije

Hudobný festival má niekedy nečakaný dramaturgický doplnok. Rozhodla som sa, že v súvislosti s tohoročným Festivalom komornej hudby – **KONVERGENCIE (16. až 19. septembra)** pripomeniem aj smutný akt poslednej rozlúčky so skladateľom Jurajom Benešom vo Veľkom evanjelickom kostole na Panenskej ulici (17. septembra), keďže bol uprostred festivalových podujatí. Mám na to niekoľko dôvodov.

Jeden z najvýznamnejších: Juraj Beneš stál pri zrode komorného súboru Opera Aperta Ensemble (1996) a členovia súboru tvoria interpretačné jadro všetkých ročníkov Konvergencií. Ďalší je ten, že na prvom koncerte festivalu 16. septembra sa uskutočnila koncertná prezentácia prvého CD *Post-minimal set*, teda akési oneskorené krstenie súborovej prezentácie autorských projektov „post minimalu“ v aktívnej symbióze slovenských aj zahraničných skladateľov. Spomínaný koncert bol slovami Daniela Mateja venovaný pamiatke Juraja Beneša, umeleckému tútorovi súboru, teda celkom oprávnené. Navyše, práve v tomto kostole sa festival Konvergencie zavŕšil v nedeľu 19. septembra vypredaným koncertom Idy Kellarovej a zboru APSORA. Preklenutím ideí a myšlienok tvoriacich zmysel festivalu sa v nedeľu večer prorocky naplnili slová Juraja Beneša, uvedené ako motto smútočného pietneho aktu: „*Hudba – táto ľudská činnosť, ktorá sa zmocňuje človeka viac ako ktorákoľvek iná, ktorá vyjadruje svet človeka viac ako ktorákoľvek iná, ktorú človek potrebuje viac, ako ktorákoľvek iná, lebo integruje všetky vrstvy jeho bytosti.*“ (J. Beneš: *O harmónii*). Súčasťou smútočnej rozlúčky boli okrem dvoch Bachových diel aj štyri skladby zosnulého skladateľa. „Smútočný koncert“ sa tak stal súčasťou Služieb Božích a s nezvyčajnou silou akcentoval Benešov ľudský aj umelecký profil, najmä v zborových kompozíciách: *Z hlbokosti k tebe volám, Pán Boh mi je silou i dúfaním* (2000), či v Árii Jochanana z opery *Hostina*.

Kým sa rok s rokom stretol Konvergencie opäť potvrdili svoju životaschopnosť (umelecký riaditeľ a zakladateľ violončelist Jozef Lupták). Festival s dramaturgickou zaťažosťou pokračuje vo vytýčenom trende – vyhladávaní skladieb známych skladateľov klasicizmu a romantizmu, súčasnej hudby, s dôrazom na nečakané kombinácie a postmodernistické, variabilné koncertné projekty. Pritom interpretačné zázemie festivalu sa príliš nemení, len z prí-

padu na prípad sa podľa potreby obohacuje prizvaním domácich či zahraničných umelcov. Je ozaj obdivuhodné, ako racionálne je rozložené umelecko-interpretčné zázemie. Celkom v zmysle „opera aperto“. V organizačnom zabezpečení festivalu sa nezmenilo veľa, pribudli sponzori, ostalo aj žiživé prestávkové pohostenie pre smädných koncertných návštevníkov. Navyše sme to ocenili na piatkovom koncertnom maratóni od 16,30 až do polnoci... slovom, bola to pravá „bratislavská noc komornej hudby“...

Ale pekne po poriadku.

ČO ODHALIL BULLETIN?

Štyri ucelené dramaturgie s výpovednou hodnotou. Pre Konvergencie je to typické. Stručne: *Post-minimal set*, Bratislavská noc komornej hudby, *Pieseň bez slov* na konci leta a *Romale katarzis*. Väzba festivalu na koncertné priestory kostolov Klarisky a na Panenskej dáva koncertom duchovný architektonický rámec (16., 17., 19. septembra). Na tomto ročníku naposledy, lebo Kostol Klarisky sa bude v budúcnosti rekonštruovať.

Súčasťou festivalu bola inštalácia výstavy dvoch rakúskych umelcov **Christian Platny** a **Margit Platny**. Ich výtvarné objekty voľne nadväzovali na myšlienkové posolstvo „konvergencií“ o zblížovaní umeleckých procesov, myšlienok, vzájomného prelínania a premien. Myslím si, že moderné výtvarné diela uprostred znejúcej hudby sú ideálnym obrazovým kontrapunktom k situáciám, ktoré človek prežíva s hudbou. Táto inštalácia je už nahradená (od 20. septembra) kontroverznou sochou Krista višiacieho nie na kríži, ale symbolicky na gymnastických kruhoch. Socha prišla z výstavy v Taliansku, autormi sú mladí českí a slovenskí umelci. Kostol Klarisky je kostolom rôznych duchovných obmien.

Čo sme videli na stenách počas festivalu? Margit Platny sa zamerala na osudy balansujúcich „obrazových hercov“ na farebne jednoduchom pozadí, ktorí stvárnili ľudské situácie pri hľadaní rovnováhy. Vyabstrahovaná silueta ľudskej postavy je voči nám vždy chrbtom. Prečo? Naznačuje ilúziu nášho konania? Človek stojaci pred obrazom je v zástupe za „obrazovým hercom“ a možno tiež „balansuje“. Názvy: *Nikto netvrdí, že je to ľahké, Odteraz, Bez názvu, Zastavenie, Chceš, aby som sa zmenila?* Christian Platny sa našiel v objavovaní bohatosti štruktúr prírodných objektov, ich súvzťaž-

ností a symboliky. Spojivo medzi abstrakciou výtvarných rytmických štruktúr a hudobných línií, konvergujúcich procesov na výtvarnom plátne a v časovom priestore hudby, ho silne inšpirovalo. Jeho maľby: *Temná žiara, Oslnený, Zatarasený výtvor, Moiré II, Moiré I, Premostený*. Názov „premostený“ môže pripomínať iný významný fakt z novodobej histórie Bratislavy, a to „konvergenčiu“ mostného oblúka z jedného brehu Dunaja na druhý počas záverečného dňa Konvergencií. Bratislava sa tak onedlho stane po piatykrát „premostená“.

Ale ešte aj iné symbolické „premostenie“ sa uskutočnilo – medzi rómskou hudbou a nerómskymi interpretmi na záverečnom koncerte Idy Kellarovej. Takéto idyllické minoritno-majoritné spolužitie je možné zatiaľ len v umení... Zmienka o modernej výtvarnej podobe bulletinu nie je zbytočná. Dvojazyčná jazyková mutácia automaticky počíta so zahraničným koncertným návštevníkom, fotografická časť má nielen dokumentačnú, ale aj výtvarnú funkciu. Primeraný rozsah textov adekvátne usmerňuje poslucháčovu pozornosť na dramaturgické zvláštnosti, ktoré by inak mohli zaniknúť v spleti iných informácií. Prečo sa tak podrobne zaoberám aj týmto? Asi preto, že veľké veci pozostávajú z malých dokonalostí, že nič nemožno vynechať a na nič pozabudnúť, lebo v celkovom kontexte vytvárajú zlý alebo dobrý dojem o podujatí skôr, ako sa ozvú prvé tóny z pódia.

TÓNY Z PÓDIA

Konvergencie začali svetovou premiérou skladby Martina Burlasa *Hymnus pre nereagujúcich* na koncerte **Post-minimal Set (16. septembra)**. Zorientovaný poslucháč dešifruje autorský zámer vytvoriť postupmi repetitívnej hudby hudobnú plochu ohraničenú programom „hymnus“, hoc aj pre nereagujúcich. Odmysliac si programový prvok v názve, je to kvalitne štruktúrovaná skladba, v ktorej sa vo viacerých pásmach odvíja sieťotlač rytmických minimalvariantných kolízií a ich uspokojivých motivických riešení. Spolu s druhým Burlasovým dielom na koncerte (*Zbytočný záchvev, pre kvinteto*) vytvorili efektívny „music-minimal“ príspevok na úvodnom podujatí. Burlasov *Hymnus* patrí k premiérovým pozoruhodnosťami, ktoré sa odohrali na festivale, našťastie s reagujúcimi poslucháčmi. Koncert *Post-minimal set* prebral názov CD platne, na ktorej je tvorba sloven-

ských a zahraničných autorov (Ch. Fox, H. Harder, P. Ablinger) tvoriacich v štýle minimal hudby. Z pracovných dôvodov som v minulosti musela viackrát počúvať skladby z tejto platne (Piaček: *Recitativo e canzonetta*, Matej: *Wen wir in höchsten Nöten sein*, Zagar: *Blumentálsky tanec*). S potešením som zistila, že spomínané skladby „post-minimal“ získavajú na pódiu práve to iskrenie, aké vzniká iba interakciou medzi počúvajúcimi a hrajúcimi. Piačekova skladba *Recitativo e Canzonetta* v podaní **E. Škutovej**, či strhujúco krátky Matejov chorál na Bacha, ale najmä Zagarov *2. Blumentálsky tanec* – plnokrvný, prekvapivý v detailoch, v podaní kvinteta súboru Opera Aperta. Poslucháči spontánne reagovali aj na skladby: Christophera Foxa, s typickým klarinetovým figuračným priebehom, alebo 20-sekundovú tému bez pokračovania

stúpenia v poradí: **Alea, Pressburger Quartett, Solamente naturali, trio Pristašová – Mendelssohn – Cohen, štvorica: Šiller – Kučerová – Pristašová – Šebesta, Lotz Trio a Trio Pacora**. Program na tri koncerty!

Organizačne vymyslené ako súvislá reťaz vystúpení s občerstvovacími prestávkami na nádvorí Klarisiek, ale aj mimo siene, s poznávacím reflexným náramkom na ruke od festivalu Pohoda. Všetko a všetci sa zišli s dobrým úmyslom zaujať publikum. To sa podarilo v prvom rade. Jednotlivé súborové vystúpenia mali rôzny repertoárový ambitus a v závislosti od toho aj aplauz. Veľmi stručne pripomením, čím zaujali. Na Slovensku už síce etablovaný, ale podľa mňa málo propagovaný a využitý súbor **Alea**, zameraný iba na tvorbu Astora Piazzollu, začal veľmi úspešne celý maratón.

go, Fugata, Oblivion, Tangata, Libertango), tak je zároveň zraniteľný v agogike a súhre štyroch nástrojov, z ktorých najurčujúcejším je, samozrejme, Piazzolom milovaný bandoneón. Piazzolla bol skvelým virtuózom v hre na bandoneón, komponoval najmä vo verzii pre tento nástroj. Alea pôsobí od roku 2001. Ideový zakladateľ súboru akordeonista **Boris Lenko** si už tento nástroj obstaral, takže sa môžeme tešiť...

Vystúpenie sláčikového kvarteta **Pressburg Quartet** (založené roku 1997) pripomenulo časy domáceho muzikovania v Bratislave-Pressburgu v 19. storočí, na ktoré napokon upozorňuje aj text v bulletine. Vtedy hrali lekári, učitelia, úradníci, všetci, „ktorých spájala záujem o hudbu“. Aj štyroch mladých sláčikárov spojil záujem o hudbu, ba dokonca aj ich slovensko-maďarsko-nemecké priezviská akoby sa vylúpili z dôb mnohárodnostnej monarchie: G. Szatmáry – E. Pingitzer – B. Kovács – M. Ťažký. Prezentácia Mozartovým *Sláčikovým kvartetom C* ukázala tak trochu aj na interpretačné rezervy telesa. Ale to sa podarilo napraviť najmä v Brahmovom *Kvartete a mol op. 51*. Vystúpenie súboru **Solamente naturali** je tradične očakávané s veľkým záujmom – čo nové zahrajú špecialisti na starú hudbu? Pravdepodobne nikoho nenechali na pochybách, že hranie a počúvanie starej hudby je „dušehojivé“. Naším ušiam prináša veľa muzikantských prekvapení a zároveň nás informuje o hudobných záujmoch ľudí 17. a 18. storočia. Z odohraných skladieb sme sa pobavili najmä na úvodných a záverečných C. Farinových: *Capriccio stravagante I., II.*, oplývajúcich nefalšovaným dobovým hudobným humorom. Vtip a šarm, s akým odohrali nielen tieto dobové skvosty, ale aj ďalšie ukážky z tvorby G. P. Cimu, B. Mariniho, M. Uccelliniho, A. Jarzebského a J. Pachelbela potvrdili, že súbor hrá nielen „jednoducho a prirodzene“, ale najmä s pravým oduševnením, ktoré dáva starým partitúram nový život na pódiu.

Po ďalšej prestávke, vyplnenej dobrým vínkom, pívom či koláčikmi a kávou, sme sa osviezení vrátili do sály, kde nás čakali vynikajúce *Variácie F dur* od Beethovena v podaní **N. Škutovej a R. Cohena**. Vzápätí zaznelo *Sláčikové trio c mol* od L. van Beethovena v podaní príležitostného tria **I. Pristašová, Robert Cohen a E. Škutovej**. Slovo „príležitostný“ neznamena, že výkon tria bol náhodný. Naopak, silná interpretačná trojica vytvorila strhujúco temperamentný tvar *Sláčikového tria c mol*, v ktorom dominoval striedavo violončelový a husľový part, v dokonalej súhre s klaviristkou. Počas festivalu som si nie raz uvedomila viacnásobný počet pódiových vystúpení členov súboru Opera Aperta,



E. Škutová a R. Cohen.

Foto D. Rusnoková

od Petra Ablingera: *B-A-C-H*. Počiatocne rozpaky nad krátkosťou diela prekryl veselý úškrn nad autorovým vtipom a zmyslom pre hudobnú skratku. Bolo to menej než skladba, ale viac než len jingle. Všetky diela zaznievali vo výbornom predvedení členov súboru **Opera Aperta Ensemble** (Pristašová, Šesták, Lupták, Šebesta, Škutová).

17. septembra sa oplatilo prísť na *Bratislavskú noc komornej hudby* o 16,30, ale s batôžkou stravy, v pohodlnom oblečení a s finančnou rezervou na nočný taxík. Sedem rozličných komorných formácií sa postupne vystriedalo na malom pódiu Klarisiek pred preplneným auditoriom. Lebo záujem bol neutíchajúci, vari o všetky vy-

V tangovom repertoári svetoznámeho argentínskeho skladateľa je kvarteto Alea slovenským pionierom (**B. Lenko, D. Buranovský, S. Palúch, J. Krigovský**). Vystupovali už v Nemecku a v rozličných slovenských mestách, aj na bratislavskom Hrade, ale o vlne „piazzollománie“ na Slovensku sa ešte nedá hovoriť, čo je vzhľadom na svet dosť prekvapujúce. Agentúry záujem o Piazzollovu tvorbu je azda iba otázkou času a ďalších príležitostí. Súbor Alea – to môžem potvrdiť z festivalovej skúsenosti – je prvotriednym exportérom interpretačne veľmi náročnej hudby. Tak ako prirodzene vyznieva Piazzolla so všetkými rytmickými a melodickými záludnosťami (*Invierno porteño, Soledad, Medi Tan-*

vždy v perfektnej umeleckej kondícii... Hosťovanie Luptákovho anglického pedagóga, vynikajúceho európskeho violončelistu Roberta Cohena, sa stáva na Konvergenciách súčasťou značky...

Veľmi príjemným prekvapením uprostred „bratislavskej komornej noci“ bol vokálny vstup **Adriany Kučerovej**. Tak ako suverénne zaspievala Schubertovu pieseň *Pastier na skale* (**I. Šiller** a **R. Šebesta**) v nás vyvolalo potrebu opätovne sa stretnúť s jej krásnym hlasom a precíteným prejavom. Obsah Schubertovej piesne (v jednom úseku s typickým klavírnym sprievodom à la „dostaveničko“) totiž dokázala oživiť nielen osobným pôvabom, ale najmä bohatstvom výrazových kontrastov, ktoré nevtravo plynuli v prirodzených vokálnych a klarinetových líniiach. Skvelými partnermi jej boli obaja komorní hráči. Vystúpenie doplnil moderný inštrumentálny repertoár diel Ch. Ivesa, A. Berga a A. Weberna v ich podaní. Pravidelné dramaturgické exkurzie do hudby európskeho expresionizmu ma utvrdzujú v tom, že festival Konvergenzie celkom zámerne vytvára priestor na konfrontáciu klasikov hudby 20. storočia. Nielen Ivesovu skladbu *Largo* (husle, klarinet, klavír), ale najmä Bergove *Štyri kusy* (klarinet, klavír) a Webernove *Kinderstücke* (klavír) a *Štyri kusy* (husle, klavír) ešte stále provokujú interpretov, rovnako aj poslucháčov svojou neúprosnou stručnosťou a asketickou bázou expresie. Aj s týmto sa dá vysporiadať tak, že krátke miniatúry sme počúvali ako napínavý zvukový film o európskom dodekafonickom objave, o decentnej transparentnosti hudby a sile hudobnej myšlienky. Interpreti vsadili na viacčastoťnosť skladieb Berga aj Weberna a prekvapili prepracovanými kontrastmi, ktoré – aj keď to tak autori zrejme nezamýšľali – vnímame primárne ako hudobné nálady, pocity, nie intervaly a štruktúru.

V posledných rokoch určite ojedinelá koncertná prezentácia troch hráčov na basetových rohoch – **Lotz Trio** na festivale Konvergenzie. Nádherná mäkká zvukovosť týchto drevených dychových nástrojov inšpirovala Lotz trio pri vyhľadávaní pôvodnej, či upravenej literatúry. Výsledkom toho bolo premiérové vystúpenie na bratislavskej komornej noci. V pokročilom večernom čase malo ich vystúpenie patričný kolorit, aj klasické harmónie Družekého a Mozarta spôsobili, že táto časť komorného maratónu neostala nepovšimnutá, naopak, záujem aj počet publika bol veľký. Na záver „bratislavskej noci komornej hudby“, tak ako sa patrí, opäť príležitostné spoločné vystúpenie **Tria PACORA**. PA – to je Stano Palúch, husle, CO je Marcel Comendant, cimbalista z Moldavska a RA je Róbert Ragan, hráč na kontrabas. Vniesli

na klariské pódium niečo z atmosféry jazzového, niečo z folklórneho (primárne teda moldavského) a spoločný základ z vážnej hudby. Boli strhujúci, živí, veľkoryso si navzájom podporovali improvizované sólové výstupy členov tria. Bol to malý preddavok na záverečný koncert Idy Kellarovej, ktorá sa dotkla iného folklóru.

Kým nastala nedeľná Romale Katarzis, stretli sme sa (18. septembra) na ďalšej koncertnej akcii **Piesne bez slov na konci leta**. Všetko z názvu sa splnilo do bodky, akurát musím podotknúť, že interpretačné výkony umelcov boli tak výrečné, že nahradili neexistujúce „slová“ v strednej časti komorného koncertu v Moyzesovej sieni. Záramovanie „piesní bez slov“ úvodným romantickým sextetom a záverečným oktetom je projekt na patentovanie. Pri

Bartholdy: *Okteto Es dur op. 20* sme počuli suverénne vystúpenie zohratej partie profesionálov. Sexteto, ale najmä okteto pripomínalo zvukom malý komorný orchester. Tak sa stalo, že Mendelssohnovo národné *Okteto Es dur* som vnímala skoro ako nezrealizovanú skladateľovu ďalšiu symfóniu pre komorný orchester. Na tomto koncerte sa vlastne potvrdil jeden významný prvok festivalových funkcií – dať priestor vzniku novozostaveným komorným formáciám, ktoré – tak ako to otvorené súboru robievajú – spoja na jeden dva večery inteligentných muzikantov, aby zaznela práve tá hudba, ktorá ich spája. Poslucháč má z toho dvojaký úžitok.

Ida Kellarová nie je v Bratislave neznáma. Na Konvergenciách nadviazala na predošlé vystúpenie, azda aj preto nebolo



V. Mendelssohn

Foto D. Rusnoková

lampe a kvetinovej váze sme si tak mohli pripomenúť pravú funkciu romantických „piesní bez slov“, komorných skvostov, miniatúr, ktoré pod prstami invenčných hudobníkov môžu prerásť do výrazových dimenzií prekračujúcich označenie „bez slov“, čo sa aj stalo v prípade skladieb: Faurého, Bartóka, Bartholdyho. Táto časť bola doménou výborných sólistov – **J. Luptáka, M. Valentu, V. Mendelssohna, R. Cohena, N. Škutovej**. Koncert potreboval posily, preto pribudli: rumunský violista **Vladimír Mendelssohn, Robert Cohen, Benjamin Schmid**, husle (Rakúsko, tiež pravidelný host), súčasťou súboru boli sláčikári z Opery aperty **N. Škutová a Marian Gašpar** a **S. Palúch**. Nechcem sa opakovať, tak iba stručne: v oboch prípadoch: Brahms: *Sexteto č. 2 G dur* aj Mendelssohn

možné nedať jej väčší priestor pre koncertný projekt **Romale Katarzis**. Vo Veľkom evanjelickom chráme sa uskutočnil koncert jej speváckeho zboru **APSORA** (v rómčine Slzičky) a členov skupiny **Romano Rat** (ženský vokál, husle, gitara, klávesy, saxofón). Apsora združuje spevákov – absolventov Kellarovej speváckych kurzov. Stalo sa nasledovné – nerómske spevácke teleso, muži aj ženy – spievali s veľkým potešením rómske piesne, kompozície I. Kellarovej a skladateľa a gitaristu **Dezideria Duždu**. Koncert mal krásny úvod, sólový violončelový vstup **Jozefa Luptáka** ako violončelové „rozprávanie“, evokujúce možno rómsky svet hudby, ich život, do toho interpret pripojil aj svoje povestné ústne perkusie... A ďalej sa všetko plynule odvíjalo systémom: ide pieseň dokola. Pie-

seň modulovala do piesne – postupne pribudol rómsky huslista-spevák, spevácke vstupy Idy Kellarovej, jej nezabudnuteľne chrapľavý, inokedy nežne lyrický tmavý hlboký hlas, schopný vyjadriť všetky katarzné hĺbky spievaných textov o živote. Počuli sme piesne veselé, smutné balady, šansóny. Uvedomujem si, že nikdy nenastane taká situácia, žeby sme sa (my) väčšina naučili rozumieť jazyku týchto spoluobčanov. Nikdy nebudeme vedieť, o čom spievajú rómske ženy a muži, ak nám to oni nepovedia. Vnímal som veľmi pozitívne zápal, s akým rómskym temperamentom interpretovali nerómski členovia zboru APSORA repertoár I. Kellarovej a D. Duždu. Ich radosť bola určite nefalšovaná, z hudby, aj

zo života. Piesne spievané Idou a sprevádzané ostatnými členmi skupiny Romano Rat (výborný saxofón, husle, ženský vokál, gitara aj klávesy, spolu asi 20 piesní) zahŕňali rôzne formy prepojenia rómskeho folklóru, jazzu a improvizácie. Publikum z Chrámu vyprevádzal živelný spev členov zboru APSORA až do jesennej záhrady bratislavských evanjelikov. Na taký festivalový „bonus“ sa nezabúda.

Festival posilňuje svoju občiansku otvorenosť priestorom pre benefičné koncerty, na záverečnom pre Rómske občianske združenie Miret sa vyzbierali peniaze rómskym deťom. Koncert „piesní bez slov“ bol venovaný Nadácii pre výskum rakoviny.

ZÁVEROM

Kto číta bulletiny až do konca, dočíta sa. Konkrétne – páčila sa mi jednoduchá myšlienka Kristíny Uhlíkovej o súvislosti medzi slovom „komora“ a „komorná hudba“. Komorná hudba má niekoľko predností pred symfonickou. Len veľmi ťažko v nej možno niečo predstierať, každý falošný tón počuť desaťnásobne zreteľnejšie, cibíri podobnú predstavivosť, fantáziu a formuje pamäť, jej optika definuje estetické postoje. Spoznávaním hudby z „komory“ sme na dobrej ceste k „integrácii rôznych vrstiev našich bytostí“.

Tak nech žijú všetky festivalové laboratória komornej hudby.

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ

Historické ORGANY ... bez rozhlasu

Festival **Slovenské historické organy**, ktorý sa koná vždy posledný augustový týždeň, patrí už dvanásť rokov medzi ozdoby slovenskej organovej histórie, s ktorou sa touto formou zoznamujú obyvatelia mestečiek a dedín, ako aj zahraniční hostia a rozhlasoví poslucháči. Všetci mali z tejto výnimočnej produkcie Spolku slovenských koncertných umelcov, Slovenského rozhlasu a niekoľkých stabilných „aktivistov“ veľkú radosť.

Táto pohoda sa každoročne, vďaka rekonštrukčným prácam na organoch Spiša, Liptova, západného a južného Slovenska, šírila prostredníctvom zahraničných hostí ako dobrá ozvena do sveta. Vo veľkej miere tomu pomohli aj výmeny Slovenského rozhlasu so zahraničnými rozhlasovými stanicami v rámci projektu OIRT.

Dnešné ekonomické ukazovatele zásadne zasahujú do viacerých kultúrnych projektov a tak Slovenský rozhlas práve z tohto dôvodu 13. ročník festivalu nenahral. Či bola dôvodom nešťastná trinástka...? Pochybujem. Skôr nešťastná finančná situácia tejto inštitúcie, ale aj nedostatok pochopenia firiem či potenciálnych sponzorov pre vážnu hudbu a históriu vlastného umenia.

Pohľad na uplynulé ročníky festivalu upozorní na európske väzby a kontexty. Významní sólisti, špecialisti na historické nástroje – Jozef Bucher, Felix Friedrich, Jerzy Kukla, Christoph Bossert, Julian Gembalski, ako aj ich slovenskí kolegovia smutne konštatovali chátrajúci stav našich historických skvostov.

Trinásty ročník, podobne ako niekoľko predchádzajúcich, obohatil organovú históriu o štyri rekonštruované nástroje – o organy v Žakovciach, v Pruskom, Ružindole a v Gabčíkove. S vypätím síl, vďaka umu a zručnosti organárov, sa na nástrojoch hralo – a zneli pôsobivo. Najmä organ v Pruskom, ktorý ocenili odborníci a vyzdvihli jeho zvukovú originalitu.

Podľa charakteristiky zasvätených odborníkov spomedzi už spomínaných, dva najmenej zaujímavé festivalové organy boli ružindolský a gabčíkovský, no ich konfrontácia so zvukom tých z predošlých ročníkov je tiež zaujímavá.

Interpreti hrajú na rôznych nástrojoch, konečný tvar a výsledok veľa ráz závisí od umelca, nie od nástroja. V oboch prípadoch som zdôraznila aj tento fakt. Oba spomenuté nástroje pochádzajú z prelomu 19. a 20. storočia. Organ v Ružindole pochádza od moravského organára Karola Neussera, nástroj v Gabčíkove postavil roku 1903 organár Vincent Možný, prácu ktorého si cenil aj bratislavský rodák Franz Schmidt natoľko, že si dal od neho postaviť organ do svojho viedenského bytu. Oba organy boli opravené vďaka iniciatíve správcov farností v rokoch 2003 a 2004.

Na nástroji v Ružindole hral poľský organista **Józef Kotowicz**. Výber z poľskej a svetovej barokovej hudby uzavrel skladbami autorov 20. storočia. Čiastočne zvukomalebnou, ale esteticky do chrámu nie veľmi vhodnou „verklíkovou“ melódiou skladby *Stars and Stripes* od J. Ph. Sousa. Svoj recitál „priklincoval“ improvizáciou na

spôsob „od Bacha po Beethovena“. Postriadateľa „katedrálnych koncertov“ mu poskytuje viac príležitostí na kreácie veľkých zvukových obrazov. Tie z Ružindola zneli skôr opatrne, bez väčšej fantázie pri pohrávaní sa s registrami a ozvláštnení poľskej i nemeckej hudby vlastnou invenciou.

Maďarská organistka **Csilla Alföldy – Borussová** premiérovala v Gabčíkove opravený nástroj z roku 1903. Organár Možný mal inšpiratívne registrové kombinácie. Maďarská sólistka sa upriamila skôr na bezchybnosť interpretácie, pričom jej akosi nezostával priestor na prácu so zvukom, farbou, registračným kombinačným využitím nástroja. Hrala *Kájoniho kódex* a taliansku hudbu baroka, asociujúcu svetivosť farieb sláčikov, pre ktoré boli skladby pôvodne napísané. Pri jej interpretácii som si v duchu pripomínala warchalovské sláčiky, tie však boli bohatšie a iskrivejšie... Maďarská organistka, ktorá je aj čembalistkou, sa venuje obom nástrojom, no v jej prejave viac cítiť prioritu čembala. Vyrovnaný, rytmický pulz „monotónneho“ čembala by sa žiadalo viac rozochvieť organovými registráciami, farbami a kombinačnými možnosťami. Csilla Alföldy-Borussová hrá spoľahlivo, ale nenadchýňa.

Dvanásť ročníkov Medzinárodného festivalu Slovenské historické organy vniesli do zaprášenej histórie kus nového života, kontaktov a pozornosti zahraničia. Rozhlas bol vždy pri tom, aby sprostredkoval atmosféru a odovzdával zážitky ďalej do sveta. Trinásty ročník bol iný. Chýbali mikrofóny, rozhovory po koncertoch. V období Vianoc budú absentovať nahrávky zvuku slovenských historických organov, ktoré umocňovali meditáciu a ticho sviatocnej pohody.

Medzinárodný festival Slovenské historické organy prešiel z trinástky vari do väčšieho optimistického čísla. Priniesie nové poznanie, oslovujúce nás i svet...?

ETELA ČÁRSKA

MATINÉ V MIRBACHU

Po predchádzajúcom štarte cyklu komorných matiné v novej sezóne odznali v Mirbachu **12. septembra** dve premiéry z tvorby slovenských skladateľov. Na úvodnej skladbe interpretačne participoval pedagóg bratislavského Konzervatória **Štefan Gyöppös**, ktorý sa na našich koncertných pódioch objavuje pomerne zriedka. Úroveň predvedenia premiérovanej *Invenzie pre sólové husle* od Antona Steineckera odhalila jeho talent a výrazovo-technické parametre vo veľmi priaznivom svetle: v intonačnom zvládnutí, v diferencovaní tónu, vo výraze, v charizmatičnom dopade jeho kantilén a schopnosti pospájať v logickej nadväznosti kontrastné nálady. Autor využíva viacero druhov husľovej techniky, vyčerpáva mnohé z možností tvorenia tónu na tomto nástroji. Akoby chcel nanútiť poslucháčovi dojem, že svoj opus nenapísal len ako prostriedok realizovania skladateľských ambícií, ale aj ako výraz vlastných duševných pochodov.

Violončelista **Ján Slávik** sa zaskvel v dvoch opusoch. Prvým bola *Hudba pre sólové violončelo* od Ilju Zeljenku (vznikla v tomto roku), ktorú autor Slávikovi dedikoval. Čelista tak dostal v skladbe veľa príležitostí demonštrovať vyspelosť svojho majstrovstva. Aj invencia tvorcu *Hudby* sa tu výdatne dostala k slovu. Tónové a technické možnosti violončela podnietili u Zeljenku do istej miery aj zmenu kompozičnej sadzby. V *Hudbe* na viacerých miestach používa echovité opakovanie istých motívov či figúr, no len natolko, aby neskĺzol do stereotypu. Výraz *Hudby* je melancholický, vnútorné konflikty dramaticky vyhrotených línií ustávajú a záver môžeme chápať ako akýsi druh rezignácie. Po tom-

to pre inštrumentalistu vďačnom opuse, iste radi siahnu aj ďalší hráči, a vydobyje si stále miesto na koncertnom pódii.

V podaní klaviristky **Daniely Varínskej** odznala *Sonáta Ciaccona* od Juraja Hatríka. Autor ju vytvoril ani nie 30-ročný a v r. 1971 mu v podaní klaviristu Ivana Paloviča vydobyla v skladateľskej súťaži mesta Piešťany 1. cenu. Nemožno povedať, žeby šlo o „poklesok mladosti“, naopak, autor môže byť na toto svoje dieťa hrdý aj dnes. Priznávam, že ako klaviristu ma plne zaujalo. V bulletine Hatrík prezradil, že formové riešenie tejto skladby bolo inšpirované monotematickou Lisztovou *Sonátou h mol*, ktorá v jedinej časti svojráznym, objavným spôsobom obsiahla trojčastový sonátový cyklus. Keďže tento Lisztov opus dôverne poznám, snažil som sa sledovať línie Hatríkovej skladby a konfrontovať ich s riešením nasledovaniahodnej Lisztovej predlohy. Každý, kto počúval Varínsku, našiel paralelu medzi technickými nárokmi oboch diel. Aj u Hatríka použitý tematický materiál opriadať náročné technické girlandy. Treba vzdať hold bravúre, pohotovosti a vzácnej výrazovej schopnosti interpretky opuncovať jednotlivé náladové premeny. Dravosť a zvuková obsažnosť vrcholov mali priam mužský údernosť. Nevedno, koľko času štúdiu tohto diela venovala, podala ju však so závideniahodnou virtuóznou istotou, s vášnivým zaujatím a jedinečným stavebným nadhľadom. Na záver treba zagrať autorovi aj interpretke za vzorové tlmočenie filozofickej podstaty diela. Hádám pri tom zavážila aj okolnosť, že práve tlmočenie Lisztovej *Sonáty* sa podieľalo na jej víťazstve na Interpretačnej súťaži v Ban-skej Bystrici.

V trojčastovej *Sonáte na pamäť Viktora Šklovského pre violončelo a klavír* (pri príležitosti úmrtia duchovného vodcu ruského formalizmu) od Vladimíra Godára sa predstavili Ján Slávik a Daniela Varínska. Jednou z príznačných vlastností Godárovej výpovede býva schopnosť povedať veľa čo najúspornejšími prostriedkami. Autor nastolí jednoduchú, pre poslucháča ľahko zapamätateľnú tému a potom ju obmieňa, necháva oscilovať a súčasne ozdobovať zúčastnenými nástrojmi. Poslucháča tento spôsob rozvíjania drží vo vnímavom napätí postrehnúť túto skvelú kompozičnú prácu, sledovať meditatívne polohy, vlnenie, narastanie a ochabovanie dynamických oblúkov, vrúcnosť melódie, melancholické šumenie či dravú ríavu, ktorá v naliehavosti všetko strháva, až nakoniec vyústi do akejsi nezodpovedanej otázky. Varínska a Slávik si s pôžitkom zamuzičovali a nadšením poslucháči ich náležite odmenili.

Nie vždy sa musí na záver podujatia zaradiť najväčšie obsadenie. Tí, čo zostávajú programy, by sa to už raz mohli naučiť a tento úzus zmeniť. Zaradenie premiéry rozsiahleho štvorčastového *Tria pre husle, violu a klavír* od Jozefa Gahéra a dedikované interpretom **Viktorovi Šimčískovi a Milanovi Teleckému**, nebolo po vyše hodinovom predchádzajúcom maratónne šťastné. Azda by bolo postačilo na záver podujatia variačné *Adagio* (1. časť *Tria* s dostatkom kontrastov a nálad). Ďalšie tri časti mali už malú šancu zabodovať. Interpreti ich síce zahrli s elánom, ale viacerým plochám chýbala tvarovaná dynamická amplitúda. Záverečné finále s použitím myšlienkového materiálu predchádzajúcich častí by bolo znieslo tiež premyslenejšie dávkovanie a tvarovanie faktúry.

VLADIMÍR ČÍŽIK

SOSR

Najstaršie slovenské profesionálne teleso **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu** si v tomto roku pripomína 75. výročie založenia. Pri príležitosti otvorenia novej koncertnej sezóny – a nie bez súvislosti s jubileom, pod záštitou americkej ambasády odznal v Koncertnej sieni SR **9. septembra** symfonický koncert. Po prihovore generálneho riaditeľa Slovenského rozhlasu a veľvyslanca USA (sponzorovali telesu nákup nástrojov) vystúpil orchester pod vedením amerického dirigenta **Kirka Trevora**. Spojenie starého a nového kontinentu symbolizovala popri dirigentovi aj dramaturgia.

Na úvod odznala európska premiéra *Concertina pre violu a komorný orchester* od skladateľa z USA Williama Wallaceho, sólový part stvárnil americký umelec Joel Rosenberg. Sólový nástroj je v skladbe pomerne exponovaný, tak má hráč príležitosť vyniknúť na pozadí redukovaného sprievodu. Jednotlivé časti nie sú rozmerné, dieľo ako celok má prevažne melancholický charakter. V snahe dosiahnuť kontrast autor v sprievode exponuje časté vstupy viacerých nástrojov a vynaliezavo ich kombinuje. Concertino pôsobí dojemom umného tematického rozvíjania, svedčí o profesio-

nalite tvorcu, menej však o citovej inšpirácii. Joel Rosenberg vtlačil sólovému partu pečať svojej osobnosti. Dirigent Trevor preukázal citlivú a zvukovo pomerne vyváženú spoluprácu so sólistom. Nanajvýš presvedčivý a sugestívny zážitok poskytol poslucháčom svojou koncepciou *Symfónie č. 9 e mol op. 95 „Z Nového sveta“* od Antonína Dvořáka. Uhol jeho optiky sa azda nestotožňoval s u nás zafixovanou predstavou, jeho prístup však mal logiku a charizmatiku presvedčivosti. Dirigoval suverénne spamäti, jeho výkon i tvorivý temperament synchronizovali so zaujatím hráčov. Zvukové vypracovanie a súhra mali vskutku vysoké parametre.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Na nedeľných matiné Hudobného centra, poriadaných v spolupráci so Spolkom koncertných umelcov, sa v Mirbachu oboznamuje publikum so súčasným stupňom vývoja aj tých interpretov (aj skladateľov), ktorí sa už usadili, alebo prechodne pôsobia v zahraničí. Klarinetista **Matej Drlička** (1976) žije v Nice vo Francúzsku, pôsobí tu v Orchestre Regional de Cannes PACA, je držiteľom viacerých domácich a zahraničných ocenení, ktoré si vybojoval v tvrdej medzinárodnej konkurencii. Jeho otec Peter vyučuje na Konzervatóriu v Bratislave, organizačne a metodicky (semináre) sa venuje rozvoju výučby klarinetu na viacerých stupňoch hudobného školstva. Presadil sa aj ako znamenitý a nadšený tlmočník klarinetových partov – v sólach, v komorných zoskupeniach a premiéroval rad opusov najmä slovenskej literatúry.

V otcových šľapajach pokračuje aj jeho syn Matej. Vychádzajúc z dramaturgie podujatia (**19. septembra**) i podľa typu súťaží, na ktorých zabodoval, tiež sa prevažne orientuje na hudbu 20. storočia. Od domáceho diania je do istej miery izolovaný, slovenské opusy na súťažiach zrejme nemožno uplatniť, a tak sa do tohto programu nedostalo ani jediné slovenské dielo.

Istý vzťah k metropole na Dunaji – ako rodisku hudobného veľikána – by sme mohli prisúdiť úvodným *Hilandela Waltzes* – na

Hummelovu tému – s podtitulom 9 kusov pre klarinet a klavír od Viktora Babina. Ide o 8 výrazových variácií (ako deviata je úvodné exponovanie témy) na valčíkovú tému Johanna Nepomuka – bratislavského rodáka. Kaleidoskop vtipných, pomerne kontrastných temp v interpretácii veľmi tesne korešpondoval s predpísanou charakteristikou nálad. Ak nespomínáme ostatné interpretačné parametre – čistotu, ľahkosť a brilanciu, zreteľnú artikuláciu pasáží, zvučnosť a diferencované tvorenie tónu, slovom dosiahnuté majstrovstvo, tak preto, že sú to zložky, ktoré sú v Drličkovom prejave samozrejmosťou. V hierarchii jeho zámeru stojí na kľúčovom mieste výraz s presvedčivým dopadom na poslucháča. V tejto súvislosti sa žiada spomenúť a vyzdvihnúť klavírne partnerstvo (nielen v Mirbachu v týchto dňoch tak frekventovaného) **Ladislava Fančoviča**. Pri opusoch modernej hudby, u nás prakticky neznámej, ťažko posúdiť nakoľko sa jeho tlmočenie zhoduje s notovým záznamom. Môžeme však konštatovať, že v zmysle presnosti súhry sme nepostrehli výraznejšie vybočenie. Fančovič má vzácny dar navodzovať atmosféru, byť pohotovým, technicky skvele vyzbrojeným hudobníkom a s týmito vlastnosťami opuncoval aj svoju spoluprácu s Drličkom.

Sonatina op. 29 pre klarinet a klavír pochádza od anglického skladateľa, trubkára

Malcolma Arnolda. Autor v nej kladie väčší dôraz na formovanie klarinetového partu, pričom klavír iba sporadicky vstupuje do dialógu s klarinetom, ináč iba sprevádza, a to dosť často drsnými, synkopicky vstupujúcimi akordmi.

Záverečný *Koncert pre klarinet* (pôvodne pre sláčikové kvarteto a sláčikový orchester) a klavír (vo vlastnej úprave autora) od Karla Amadea Hartmanna využíva viacero techník modernej kompozičnej sadzby. Podľa nášho názoru to bola najvyššie spelejšia skladba čo do vytvárania atmosféry (so sugestívnymi meditatívnymi polohami) aj v meniacich sa farebných využitíach zvuku klarinetu. Menej presvedčivo vstupoval do hudobného prúdu „náhradný“ klavír, ktorý navyše Fančovič v medzihrách hutne tvaroval.

Dramaturgia tohto podujatia zaručovala stúpajúci trend v náročnosti formovaného pôdorysu, rovnako v poskytovaní príležitostí na exhibíciu nástrojovej virtuozity. V radoch návštevníkov matiné prevládala mladá veková kategória – prišla „drukoval“ svojim vrstovníkom. Interpreti sa im za vrele prijatie a ovácie odmenili prídavkom z pera B. Goodmana, čím potvrdili, že aj táto oblasť hudby im nie je cudzia, a že ju dokážu štýlovo, s chuťou a strhujúco reprodukovať.

VLADIMÍR ČÍŽIK

FESTIVAL jubilejne

Tohto roku uplynulo polstoročie od založenia jedného z najstarších slovenských festivalov svojho druhu – **Medzinárodného hudobného leta v Bardejovských kúpeľoch**. Festival, ktorý trval od **26. júna do 29. augusta**, si zachoval svoju osvedčenú líniu večerných koncertov v Zrkadlovej sieni Astórie a denných promenádnych koncertov. Tohto roku sa tu vystriedali salónne orchestre z Košíc a z Prešova.

Slávnostné fanfáry 50. medzinárodného hudobného leta otvorili festival 26. júna. Hosťom prvého koncertu bol komorný orchester ARCHI DI SLOVAKIA s umeleckým vedúcim Ernestom Patkolóom. V ich interpretácii zazneli skladby od W. A. Mozarta (*Divertimento D dur KV 136*), J. Suka (*Prelúdium zo Serenády Es dur op. 6*) a P. Breinera (*Beatles concerto grosso*). Na koncerte vystúpili traja sólisti: flautista **Ján Fígura** (v Breinerovej skladbe), kontrabasisa **Radoslav Šašina** sa uviedol v Bottesiniho *Koncerte č. 2 h mol* a sopránistka **Nao**

Higano prispela do dramaturgie Händelovým *Largom* z opery *Xerxes*, áriou *Panis angelicus* z Franckovej *Messe in A op. 12* a *Piè Jesù* od A. Lloyd Webbera. Upozornila na to, že pri interpretácii nemožno obísť duchovné poslanstvo skladieb. **Sliezske gitarové okteto** s umeleckým vedúcim Franciszkom Wicorekom z poľských Katovic zaujalo **2. júla** príkladným komorným muzicírovaním, ktoré členom tohto sympatického zoskupenia zjavne prináša veľa radosti. **Sláčikové kvarteto Jána Strmenského** sa predstavilo **12. júla**. Mladé teleso, pomenované podľa svojho primára, hrá v netradičnom obsadení (dvoje husle, viola a kontrabas), do programu svojho vystúpenia zaradilo transkripcie skladieb J. Straussa a E. Kálmána. Klaviristka **Dana Šašinová** zaradila do svojho recitálu **24. júla** výber z klavírnej tvorby F. Liszta (*Consolations*, *Grande fantásie reminiscences des Puritains*, transkripcie piesní F. Schuberta...). V jej excelentnom stvárnení zaujala najmä zriedka uvádzaná *Fantázia* na motí-

vy opery H. Berliozu *Benvenuto Cellini*, no celý koncert mal takú úroveň, že ho bolo možné celý snímať na CD záznam.

Collegium českých filharmonikov s umeleckou vedúcou Gabrielou Demeterovou sa predstavilo **24. júla** s programom zostaveným zo skladieb autorov od baroka po 20. storočie (A. Corelli, G. Ph. Telemann, A. Vivaldi, J. S. Bach, P. de Sarasate, A. Dvořák). Gabriela Demeterová sa ukázala nielen ako vynikajúca huslistka (aj violistka), ale rovnako ako charizmatická dáma koncertného pódia, ktorej interpretačný rádus vyžaruje na každého člena telesa. Výslednicou bol nielen technicky brilantný, ale najmä muzikantský opravdivý, strhujúci tvar.

Ron Affif International Jazz Trio v zložení Juraj Griglák (kontrabas), Martin Valihora (perkúzie) a americký gitarista Ron Affif sa bardejovskému publiku predstavili **2. augusta**. Po tomto žánrovom exkurze festivalové pódium **9. augusta** patrilo **Petrovi Kosorinovi**, ktorý predstavil u nás málo frekventovaný nástroj – marimb. Okrem transkripcie Bachovej skladby uviedol pôvodné skladby pre tento atraktívny instrument (Rich O'Meara *Restless*, Keiko Abe

POKRAČOVANIE NA STR. 22

Opera SND v septembri

Otvorenie novej sezóny v opere SND sa tentoraz zaobišlo bez vokálneho koncertu v exportnom balení, zato viaceré z prvých predstavení priťahovali pozornosť tým, že v obsadeniach jednotlivých inscenácií sa v porovnaní s ich niekdajšími premiérmi objavili nové sólistické tváre.

Napríklad tenorista Šomorjai sa predstavil ako Don José, barrytonista Remenár ako Rossiniho Figaro a vo Verdiho *Rigolettovi* (14. 9.) nikto z trojice protagonistov (Ďurčo, Ludha, Bernáthová) nefiguroval v pôvodnom obsadení. Púťavým predstavením bola Pucciniho *Bohéma* (7. 9.), v ktorej I. Matyášová a M. Lehotský si zopakovali mileneckú dvojicu kreovanú spoločne už v závere minulej sezóny. Sopranistka, ktorá spievala viac v Erfurte než v SND, dozrela do dramatickejších polôh a má už dnes bližšie k Aide než k Mimi. Pre ideálnu interpretáciu z dvoch podmienok – farebná a výrazová ľubeznosť a perlivé zvládnutie výšok – splnila viac tú druhú. Tenorista v úlohe básnika opäť básnil vo frázovaní a o jeho kvalitách svedčí to, že aj okrajovým pasážam partu Rudolfa (napr. *Questa è Mimi, gaia fioraia* v druhom dejstve) dokázal vdychnúť ozajstnú hudobnú poéziu. Predstavenie dirigoval nový šéf Jaroslav Kyzlink, ktorý postrehol, že partitúra občas zvädza k šmíre, takže radšej volil umiernennejšie tempá ozvláštnené aj výraznými cezúrami medzi jednotlivými hudobnými číslami. Výbornú úroveň (po vcelku priemernejších *Komediantoch*) mala Mascagniniho *Sedliacka česť* (18. 9.). Santuzza Jolany Fogašovej (od čias O. Hanákovkej prvá mezo, ktorá si u nás trúfla na túto úlohu) svojou krásou a cudnosťou pripomína Stefaniu Sandrelliovú v Germiho filmových sicílskych komédiách cti. Vokálne sa s úlohou skvostne pohrala a odhalila (v tradične dosť jednostranne interpretovanom parte) mnohé pôsobivé lyrické plochy, ktorým dodala vrúcnosť a nehu. Pokiaľ ide o dramatické vrcholy uložené vo vysokej polohe, ich zvládnutie by jej mohla závidieť nejedna sopranistka. Ak by ešte dokázala trochu viac prifarbiť tón v hlbkach, jej Santuzza by získala jednu dimenziu osudovosti navyše. Alojz Harant nie je veľkým hercom, farba jeho tenoru nie je mimoriadne pútavá a nie všetky tóny či frázy mu rovnako vychádzajú. Na naše pomery je to však ojedinelý *tenore di forza*, a preto ako superdramatický Turiddu je viac než akceptovateľný. Z troch sólových výstupov mu paradoxne najlepšie vyšiel ten najťažší (siciliana). A keďže dramatických hlasov v súbore priveľa nemáme, je dobré, že mu vedenie opery dáva priestor popri *Krútnave* aj vo veristických dvojčkách. Kvalitnú dvojicu protagonistov dobre dopĺňali aj S. Tolstov ako drsný Alfio a aj hlasom zvodná Lola Jitky Saparovej. Na novú sezónu pripravila opera SND aj nový programový bulletin, tentoraz už naozaj reprezentatívny, vývarne pôsobivý, no hlavne nabitý informáciami.



VLADIMÍR BLAHO

POKRAČOVANIE ZO STR. 21

Marimba d'amour, John Serry *Rhapsody for marimba*). V druhej časti večera sa predstavilo **Duo Flauta (Ján Figura – flauta a Ján Labant – gitara)**. Obaja umelci patria k osvedčeným stálciam nášho koncertného umenia, presvedčili o tom aj v ten večer interpretáciou skladieb M. Diega Pujolu, J. Iberta, J. Duarte a C. Machadu.

Ďalším dramaturgickým „vybočením“ festivalu bol (**12. augusta**) večer venovaný folklóru so súborom **Diabolské husle** pod vedením Jána Berkyho Mrenicu ml. a sólistom **Mikulášom Dobošom**.

V programe venovanom opernému umeniu (**18. augusta**) účinkovali sólisti Štátnej opery Banská Bystrica **Alžbeta Trgová, Peter Svetlík, Šimon Svitok**.

S klavírnym sprievodom **Martiny Svitekovej** uviedli výber z árií a duet Verdiho *Traviaty*.

Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala s umeleckým vedúcim Ewaldom Danelom vzdal hold nielen festivalovému jubileu, ale skvelou dramaturgiou aj Roku českej hudby. Sukova *Serenáda pre sládky Es dur op. 6*, Janáčkova *Suita a Dvořákova Serenáda E dur op. 22* patria k náročným, no veľmi vďačným dielam komornej literatúry. V Rossiniho *Introdukcii, téme a variáciách Es dur* sa ako sólista predstavil klarinetista **Matej Drlička**. Na jeho svetivý a žiarivý tón a noblesu budú poslucháči zaiste dlho spomínať, rovnako aj na spoluúčinkujúci orchester.

Päťdesiaty ročník festivalu v Bardejovských kúpeľoch, pripravený umeleckou agentúrou MUSICFEST a sponzorovaný

Slovenskou sporiteľňou, potvrdil svoje nezastupiteľné miesto. Za polstoročnou cestou však treba vidieť aj podiel a podporu dlhoročného riaditeľa MUDr. Františka Radáča, PhDr. Ladislava Mokrého, terajšieho riaditeľa kúpeľov JUDr. Jaroslava Komoru, ale aj Dr. Evu Šuchovú, ktorej sa v minulosti podarilo obhájiť existenciu festivalu, ktorému sa podarilo do programu pojať mnohých našich špičkových umelcov, no treba zaznamenať prítomnosť svetoznámych osobností, z nich najmä nezabudnuteľného Sviatoslava Richtera, ktorý tu na vlastnú žiadosť koncertoval dvakrát... Prajme tomuto festivalu naďalej priazeň a náklonnosť zo strany vedenia kúpeľov, usporiadateľov a sponzorov.

SILVIA FECSKOVÁ

Klasika v novom šate

*Tragický príbeh impulzívnej cigánky Carmen a vojaka Dona Josého v prerozprávání Prospera Meriméeho provokuje divadelníkov už po generácie. No i tak je asi známejší vďaka oveľa populárnejšiemu opernému spracovaniu Georga Bizeta. Neodolala mu ani autorská trojica premiéry Carmen a Don José košického Divadla Romathan: dramatik **Štefan Kasarda**, skladateľ a divadelný kapelník **Karel Adam** a režisér **Juraj Svoboda**. Premiéra 14. a 16. mája 2004.*

Na príbehu očarujúcej Rómky a niekoľkých mužov z jej blízkeho okolia, hovoriacom o nespútanej živočíšnosti, o veľkej láske i slepej oddanosti, dnes ťažko čo v zásade meniť. Niet ani dôvodov. Lúboštný románik, v ktorom jeden obetuje všetko a druhému to nikdy nie je dosť, aj dnes v divákovi vyvoláva silné emocionálne zážitky – v romantikoch účasť na tragickom završení búrlivého vzťahu, v realistoch zadostučinenie z trestu. Popri všeobecne známom a obľúbenom príbehu oživa v košickej inscenácii ešte jedna nezanedbateľná dimenzia – autenticita konania, postojov, dramatických zlomov... Podobne ako pred časom pri adaptácii novely Rabindranátha Thákura *Stroskotanci* (Daniela Miklášová, Štefan Kasarda, Ivan Pacanovský), aj v tejto verzii *Carmen* neobyčajne pôsobí to najprirodzenejšie vnútorné prepojenie sveta Meriméeho hrdinov s duchovným, etickým i mravným svetom Rómov, so zásadami, ktoré sú pre nás občas iba akýmsi romantizujúcim dokladom prírodnosti, niekedy nepochopiteľne fatálneho nasadenia človeka v boji o svoje najintímnejšie hodnoty – lásku a slobodu.

V Kasardovom prerozprávání ide Carmen za dvoma cieľmi – za láskou a za povinnosťou. Don José je v jej hierarchii až na druhom mieste. Viac ako podriadenie sa jedinému mužovi je pre ňu povinnosť príslušníčky k rodinnému klanu. Don José chce pochopiť svoj idol, opúšťa vlastné zásady, nakonok sa pridáva k pašerákovi. No on chce Carmen iba pre seba, nestrpí konkurenciu ani v podobe iného muža, ani v podobe inej priority. Takto polarizovaný vzťah nemôže vyústiť v iné než smrť. Kasarda však potrebuje aj ďalšie postavy. Pracuje s nimi ako s divadelne pôsobivým, detailne rozčleneným chórom, ktorý vytvára konaniu protagonistov raz spoluhráčov, inokedy protihráčov.

Dôležitú dimenziu do takto prerozpráváného príbehu vnáša skladateľ Karel Adam. Našťastie, úplne rezignuje na notoricky známeho Bizeta. Východiská nachádza v originalite rómskej hudby, z jej bohatej melodickosti vytvára pôsobivé plochy tklivosti, hlbavosti, ale aj dramatickosti. Motívy jednotlivých piesní využíva na prekomponované hudobno-dramatické akcenty. Neilustruje, ale neraz akoby anticipuje konanie hrdinov. Dôležitou črtou hud-

by je, že ju s divadelným orchestrom interpretuje naživo. Podstatnou mierou tak prispieva k syntéze všetkých zložiek. Presne volebnými tempami a akcentmi na premiére dokonca posúval inscenáciu v miestach, kde herci akoby strácali zmysel pre rytmus konania.

Hereckému súboru divadla dnes jednoznačne dominujú **Ale- na Klempárová** a **Marián Balog**. To si plne uvedomil aj hosťujúci režisér **Juraj Svoboda** – iniciátor celého projektu. A tak Carmen a Don José žijú na javisku vo výrazných emocionálnych amplitúdach. Oproti Klempárovej tvrdej a pragmatickej Carmen stojí oddaný, niekedy nepochopiteľne mäkký a nakoniec tiež nepochopiteľne tvrdý Balogov Don José. Keďže Svobodovi ide o moderné nepsychologické divadlo, ústrednej dvojici dobre sekundujú v skladačke epizódnych postavičiek ostatní členovia súboru – **Dáša Poláková** ako Osud, **Marta Vaňová**, **Henrieta Zupková**, **Denisa Janová**, **Eva Šandorová** a **Denisa Jarková** ako priateľky Carmen i **Milan Godla**, **Peter Ferenc**, **Oto Bunda** a ďalší v postavách pašerákov, vojakov... Svoboda dbá, aby každý z nich rozohrával svoje drobné postavy v drobnokresbe. Tomu slúži aj scéna **Štefana Hudáka**. V limitujúcich podmienkach zájazdového divadla bez vlastnej strechy nad hlavou vytvoril viacplánový javiskový priestor, v ktorom sa prirodzene rozohrávajú aj komornejšie, aj rozsiahlejšie scény. Kolorit príbehu dokresľujú kostýmy **Danice Hanákovéj**, priznávajúce rómsky folklór, ale dodržiavajúce divadelnú konvenciu.

Hudobné naštudovanie a interpretácia **Karla Adama** a divadelného orchestra patrili na premiére spolu s choreografiou **Jaroslava Moravčíka** k najspolahlivejším zložkám inscenácie. Obe integrovali všetko dianie na javisku. Premiéra naznačila rad rezerv v súčinnosti zložiek i v profesionalite zvládnutia detailov.

Carmen a Don José je po čase opäť náročnejším projektom divadla Romathan. Doslova mobilizuje sily všetkých zainteresovaných. Dokazuje, že divadlo je životaschopné a zaslúžilo by si profesionálnejšie podmienky pre svoju náročnú prácu – profesionálne divadlo sa dnes bez vlastnej scény a dostatočného technického zázemia nedá robiť.

OLEG DLOUHÝ

GEDUR PRODUCTION

Termíny predstavení v októbri 2004

18.10.	Smrť v ružovom , Divadlo J.G. Tajovského, Zvolen, 19.00
24.10.	Každý má svojho Leona , Teátr Wüstenrot, 19.00
25.10.	Dvaja Muži v šachu , Biele Divadlo, 19.00
26.10.	Muzikál , Teátr Wüstenrot, 19.00
27.10.	Mníšky 2 Milionárky , Teátr Wüstenrot, 19.00

ISTROPOLIS, Trnavské myto 1, 832 21 Bratislava. Predpredaj vstupeniek – pokladňa GEDUR, tel. 02/50 22 87 40 v pondelok až piatok a v sobotu v deň predstavenia: 16.00 – 19.00 hod. Objednávky: tel./fax 02/50 22 87 39, mobil 0905 668 071, e-mail: gedur@gedur.sk, internet: www.gedur.sk

Festival KLANGBOGEN WIEN

ponúkol tému slobody

G. C. Menotti: Goya (Emmanuel Villaume, Kasper Bech Holten)
B. Smetana: Dalibor (Kirill Petrenko, Torsten Fischer)

Zatiaľ čo slovenská metropola na Dunaji počas leta opäť v hlbokom prázdninovom útlme zanevrela na hudobné divadlo, viedenská ponuka bola už tradične bohatá a pestrá. Dominantným projektom medzisezónneho obdobia je festival KlangBogen Wien, v ostatnom ročníku dramaturgicky profilovaný variáciami na ústrednú tému slobody. Obzvlášť v opernom žánri našiel aktuálny „leitmotív“ uplatnenie, aj keď sa premietol tiež do koncertných produkcií. Podľa publikovanej bilancie navštívilo 35 festivalových podujatí vyše 22 tisíc divákov. Dve ťažiskové inscenácie sa uskutočnili v historickej budove Theater an der Wien (od roku 2006 sa stane tretím operným divadlom s pravidelnou prevádzkou v rakúskom hlavnom meste), bol to Goya od Gian Carla Menottiho a Dalibor Bedřicha Smetanu.

GOYA V OPERNOM RETROŠTYLE

Nesporne najväčším magnetom pre publikum bolo dlho avizované uvedenie opery talianskeho skladateľa Gian Carla Menottiho (*1911) *Goya* s **Placidom Domingom** v titulnej úlohe. Dielo bolo skomponované pre hviezdneho španielskeho tenoristu, ktorý vo washingtonskej premiére roku 1986, aj teraz vo Viedni stvárnil ústrednú postavu slávneho maliara a grafika Francisca de Goyu. Vzniku opery predchádzalo stretnutie Dominga s Menottim na Edinburskom festivale 1977, keď sa dohodli, že spoločne vzdajú hold oboma obdivovanému umelcovi. Postava Goyu stojí v centre diania, jeho vnútorný konflikt človeka a umelca, kľúčové momenty zo života, vzťah k ženám a hľadanie miesta v spoločnosti, tvoria dejovú os nie príliš rozsiahleho diela. Menotti nemal ambíciu znázorniť historickú fotografiu maliara, napriek tomu v jeho poetickom vyjadrení sa stretávame s reálnymi postavami a udalosťami. Hoci partitúru pred viedenskou premiérou čiastočne revidoval, ostáva verná skladateľovmu presvedčeniu udržiavať pri živote taliansku romantickú a veristickú tradíciu. V Goyovi teda dominuje kantabilnosť, efekty prvého plánu, ilustratívnosť koketujúca zavše až s gýčom. Ani v anglickom jazyku napísané libreto, pod ktoré sa tiež podpísal Menotti, neopúšťa hranice kliše a tradičného melancholického páťosu.



Placido Domingo (Goya)
a Michelle Breedtová
(Vojvodkyňa z Alby).

Foto: A. Babel

Dánsky režisér a umelecký riaditeľ ko-danskej opery **Kasper Bech Holten** so scénografom **Steffenom Aarfingom** rozohrali dej ako retrospektívu Goyovho života, pred smrťou spochybňujúceho vlastnú minulosť a s pocitom viny prežívajúceho ešte raz hlavné životné etapy. Stavil na charizmatickú osobnosť predstaviteľa titulnej postavy, na výstupoch a charakterokresbe Dominga inscenácia stojí a padá. Zatiaľ čo

nestúpajúci part mu vyhovuje, pretože jeho stredná a hlboká poloha má stále typickú bronzovú farbu, štavu a sviežosť. Je to rola, ktorej predstaviteľ takmer neschádza z pódiu, a od nej sa odvíjajú ďalšie udalosti a postavy. Z nich spomeniem najmä mladú mezzosopranistku **Michelle Breedtovú** ako timbrovo príjemnú Vojvodkyňu z Alby a **Iride Martínezovú** v koloratúrnom výstupe vtipne karikovanej, hysterickéj kráľovnej Márie Luisy. Na čele **Rozhlasového symfonického orchestra** z Viedne stál **Emmanuel Villaume**, ktorý sa z partitúry snažil vyťažiť čo najviac zvukových efektov.

DALIBOR V NOVOM POHĽADE

S témou slobody, ktorú si dal do vena ostatný ročník viedenského festivalu KlangBogen Wien, v plnej miere korešponduje *Dalibor* Bedřicha Smetanu. Jedno z vrcholných diel českej opernej literatúry sa prekvapujúco nehrá často ani doma. Pražský *Dalibor* v kontroverznej réžii J. A. Pitínskeho (2001) mal rekordne málo repríz,

štýlizovanie sa do kože mladého maliara, prežívajúceho ľubostný vzťah s Vojvodkyňou z Alby, robilo 63-ročnému tenoristovi isté problémy, portrét zrelého Goyu vykreslil hodnoverne, s emocionálnou a výrazovou angažovanosťou. Inak réžia ani výprava s citátmi z maliarovej tvorby a iluzívnou kresbou prostredia nepriniesli nič oslňujúce a dielu príliš nepomohli. Placido Domingo spieval vo výbornej forme, do výšok príliš

takže štyri predstavenia novej viedenskej inscenácie prilákali mnoho záujemcov i z radov cudzincov. Ponúkol sa im tradíciou nezaťažený, režijne premyslený a zdôvodnený pohľad na predlohu. Konceptia **Torstena Fischera** sa neodvíja od ľudovej povesti a reminiscencií na historické udalosti, ale vytvára novú paralelu medzi wen-

POKRAČOVANIE NA STR. 27

Tradične vysoká úroveň SALZBURSKÉHO festivalu 2004

W. A. Mozart: *Così fan tutte* (Philippe Jordan, Ursel a Karl-Ernst Herrmannovci)

R. Strauss: *Cavalier s ružou* (Peter Schneider, Robert Carsen)

E. W. Korngold: *Mŕtve mesto* (Donald Runnicles, Willy Decker)

V Mozartovom rodisku sa o dva roky chystajú veľké oslavy. Letný festivalový Salzburg 2006 si 250. výročie narodenia skladateľa pripomenie veľkolepým projektom kompletnej prezentácie všetkých 22 javiskových opusov geniálneho Amadea. Tento dramaturgický cieľ sa už zopár rokov premieta do programu slávností, pričom tohtoročným mozartovským prírastkom bola „dramma giocoso“ *Così fan tutte*, uvedená popri repríze vla-

ňajšieho *Únosu zo serailu*. V budúcej sezóne pribudne raná „opera seria“ *Mitridate, re di Ponto* a *Čarovná flauta* v hudobnom naštudovaní Riccarda Mutiho. Popri týchto prioritách sa festivalové dianie neodkláňa ani od ďalších programových pilierov, deklarovaných intendantom Petrom Ruzickom pri jeho nástupe do funkcie. V oblasti hudobného divadla je to ožiovovanie odkazu rakúskych medzivojnových skladateľov, nekonvenčné čítanie partitúr Richarda Straussa a v neposlednom rade ponuka zaujímavých titulov svetovej literatúry, či už v javiskovej alebo koncertnej verzii. K opernej časti treba, samozrejme, pripočítať obrovské spektrum koncertov, či už symfonických alebo komorných. Ostatný ročník ponúkol napríklad **Viedenských filharmonikov** s dirigentmi **Ozawom, Mutim, Eschenbachom, Prêtrom** a **Harnoncourtom**, **Berlínskych filharmonikov** na čele s **Rattleom**, **Londýnsky symfonický orchester** s **Andrew Davisonom**, **Českú filharmóniu** s **Gerdom Albrechtom** a ďalšie. Medzi sólistami nechýbali mená ako **Mischa Maisky** a **Maxim Vengerov** (obaja zavítajú aj na BHS 2004), **Rudolf Buchbinder**, **Gidon Kremer**, **Maurizio Pollini**, **Alfred Brendel**, **Cecilia Bartoliová**, **Thomas Hampson**, **Karita Mattilová** a mnohí iní. Neoddeliteľnou súčasťou Salzburškého festivalu sú tiež činoherné predstavenia, počnúc tradičným *Jederman-*

nom na námestí pred Dómom až po súčasnú avantgardu.

MLADISTVÁ POÉZIA COSÌ FAN TUTTE

Novú inscenáciu Mozartovej „veselej drámy“ *Così fan tutte* prevzal letný festival od svojho veľkonočného predchodcu. Ostal vizuálny tvar, zmenil sa orchester, dirigent a až na jednu výnimku aj sólisti. Pod ré-

k dispozícii javisko Malého, ale Veľkého festivalového domu, čo ich invenciu ešte väčšmi inšpirovalo. Estetika Hermannovcov nesmeruje k opulencii kulís, naopak, ich priestor je voľný, čistý, hrá v ňom len minimum jemne symbolizujúcich rekvizít, decentné pastelové farby a sugestívne svietenie. Ťažiskom ich práce je modelovanie charakterov, ich vzájomné dotyky, spojenia i konflikty. Šesť postáv *Così fan tutte*

v režijnom poňatí Hermannovcov je šesť ostro vybrúsených profilov, reflektujúcich situácie, emocionálne i humorné poryvy, šesť umelcov naplno stotožnených s hudbou partitúry a slovom textovej knihy. Zvláštnosťou je formovanie roly Despiny ako zrelej, skúsenej ženy „starokomického“ zrna, ochotnej rozdávať skúšku vernosti mladých párov – dvojíc skutočne mladých, nepredstierajúcich, hrajúcich a prežívajúcich živý príbeh. Ruka v ruke s vybrúsenou, mladistvo poetickou réžiou kráčalo hudobné naštudovanie 30-ročnej hviezdy dirigentského neba, Švajčiara **Philip-pa Jordana**. Nie náhodou syn známeho Armina Jordana stúpa na výslnie. Jeho talent je mimoriadny, technika a gestá sú čitateľné, nanajvýš inšpiratívne, výklad partitúry spája pietu s originalitou. Vie stavať účinné kontrasty, v recitatívoch dokáže zastaviť tok na pár sekúnd, aby vzápätí vzbĺkol ohňostroj rytmických prevkapaní a nápadov korešpondujúcich s hudobnými situáciami. Jordan citlivo vníma „ansám-blovosť“ *Così fan tutte*, hlasy musia medzi sebou ladiť farbami, výrazom

a zároveň sa dopĺňať so zvukom orchestra. S **Viedenskými filharmonikmi** možno za predpokladu zmysluplnej dirigentskej koncepcie dotiahnuť všetko k dokonalosti. A tak sa aj stalo. V neposlednom rade sa na javisku stretla šesťica výborných sólistov. Za povšimnutie stojí, že sesterský pár Fiordiligi a Dorabellu stvárňovali umelkyne pochádzajúce z Gruzínska a Litvy, čo

Così fan tutte: Nicola Ulivieri, Samir Pirgu, Tamar Iveriová, Elina Garančová.



Foto B. Ullrich

žiu, scénografiu a kostýmy sa podpísal úspešný nemecký manželský pár **Ursel** a **Karl-Ernst Hermannovci**, ktorý má na svojom umeleckom konte rad skvelých mozartovských produkcií. Aj tentoraz ostali verní svojmu krédu vyčariť na javisku nekomplikovanými prostriedkami magický a zároveň poetický tvar. Pre komorný danteovský príbeh prevkappujúco nedostali

potvrďuje, že mozartovský štýl nie je výsadou tradičných kultúr. Sopranistka **Tamar Iveriová** disponuje krásne sfarbeným tmavším sopránom, so širokým dynamickým rozpätím, schopným zvládvať kolorytúry i legátové oblúky. Extrémne polohy a skoky v oboch áriách zvládla bravúrne. Jeden z najpôsobiliejších mezzosopránov súčasnosti, 28-ročná **Elina Garančová**, obdarila part Dorabelly timbrovou opojnosťou, mäkkosťou a výrazovým šarmom. K oboj dáмам sa tesne priblížili páni: **Nicola Ulivieri** vybavil Guglielma sviežim, ušľachtilo znejúcim basbarytónom a sotva 23-ročný Albánc **Saimir Pirgu** vložil do roly Ferranda sľubne sa rozvíjajúci sýty lyrický tenor. Salzburská debutantka z roku 1967 **Helen Donathová** (kedysi častý hosť v Bratislave) vytvorila kabinetnú figúrku Despiny a výrazovo rovnako silným bol aj **Thomas Allen** ako Don Alfonso.

GAVALIER S RUŽOU S PROVOKATÍVNYM TRETÍM DEJSTVOM

Každý veľký festival sa nielenže nevyhne škandálom, ba s nimi doslova aj kalkuluje. Od chvíle, keď vedenie podujatia prijalo projekt Straussovho *Gavaliera s ružou* od renomovaného kanadského režiséra **Robert Carrena**, bolo jasné, že najmä tretie dejstvo, presadené do bordelového ambiente, bude jablkom sváru. Tak sa aj stalo. Nebol to však jediný výkladový posun inscenátorov, hoci mierou pikantnosti dominoval. *Gavalier s ružou* sa vrátil na salzburské javisko po deviatich rokoch, čo je pre ťažiskové ba až kultové Straussovo dielo dosť veľký odstup. S vedomím, že aj na tomto poli dochádza k prelamovaniu klíšé, nik neočakával tradičnú podobu hofmannsthalovského príbehu, zaodetú do tereziánskeho šatu. Takých si história Salzburgu pamätá hojne z čias Karajanových i Renertových, nehovoriac o dobe dávnejšej. Robert Carren a výtvarník **Peter Pabst** (scéna a kostýmy) sa rozhodli preniesť dianie do doby vzniku opery, to znamená do čias pred prvou svetovou vojnou. Týmto posunom sa menia aj charaktery postáv, premietajú sa do nich

melancholické vplyvy minulosti, no i drsnejšia spoločenská situácia rokov 1910–1911. V geniálnej harmónii slova a hudby, ktorou je *Gavalier s ružou* povestný, nachádzal režisér množstvo podnetov, rafinova-



Gavalier s ružou: Maršálka v podaní Adrianny Pieczonkovej.

Foto H. MICHEL

ných výrazových faziet a premietal ich do profilov rolí. Využívajúc široké pódium Veľkého festivalového domu rozdelil priestor v 1. dejstve na viacero častí, v ktorých prezentoval simultánny dej. Náladu určovala sýtočervená farba spálne Maršalky, vo vedľajších miestnostiach sa pohybovali služobníci. Druhému dejstvu dominoval predimenzovaný stôl, vari 70 lokajov, horizont tvorila nástenná malba s bojovými motívami. Octavian prichádza na živom koni (psíčky pobeľujú po javisku už v 1. obraze) a Sophii odovzdáva obrovskú striebornú ružu. K civilnému herectvu smerujúca réžia rozbúrila hladinu pozornosti najmä v 3. dejstve. Namiesto viedenského hostinca

aranžoval každý detail, ako každý pohyb ladil s hudbou i textom. Nový *Gavalier s ružou* určite vojde do festivalových análov ako počín sčasti provokatívny, myslím si však, že opak by znamenal menej. Po dirigento-

vi **Semyonovi Bychkovi** prevzal tri posledné reprízy **Peter Schneider**, umelec v nemeckom repertoári najvyššie kompetentný a rešpektovaný. V spolupráci s famóznymi hrajúcimi **Viedenskými filharmonikmi** rozozvučal straussovskú partitúru do maximálnych dynamických, farebných a výrazových rozmerov. Je to titul, ktorý orchestr má v krvi a na osobnostný rukopis jednotlivých dirigentov dokáže zareagovať promptne. Zo sólistov najväčšmi zaujala mladistvo pôsobiaca, elegantná Maršálka v podaní

Adrianny Pieczonkovej, kreslená sýtymi, no nie príliš ťažkými farbami s bohatstvom odtieňov. Prijemne znejúcim, zvučným mezzosopránom vybavila Octavianu **Sophie Kochová** a spoľahlivou, skôr zjavom než hlasom, očarujúcou Sophiou bola **Miah Perssonová**. Netradične mladovo vyzerajúcim, bodrým Ochsom bol **Franz Hawlata**, vkladajúci do náročného partu predovšetkým veľkú dávku výrazu. Výborným Faninalom bol **Franz Grundheber**, **Piotr Beczala** sa čestne vyrovnal s krátkou, no vypätou rolou Speváka a aj všetky epizódne postavy boli obsadené adekvátne. Všetko je však relatívne. Stačí si len pozrieť zoznam osobností, vystupujúcich v *Gavalierovi s ružou* v minulosti, a je jasné, že ten ostatný troška zbledne závisťou.



Mŕtve mesto: Angela Denokeová ako Mária/Marietta.

Foto K. LEFEBVRE

víta divákov nefalšovaný bordel. Ak neodmietneme túto myšlienku a priori (čo tiež nemožno vylúčiť, najmä keď sa po javisku motá starší nahý muž), tak neostáva iné, len obdivovať precíznosť, s akou Carren na-

písala nútená emigrácia do USA (jeho skladby sa po nástupe nacizmu nesmeli hrať), kde sa začal venovať filmovej hudbe. Po vojne bol Korngoldov kompozičný štýl považovaný za nemoderný a v 50. rokoch ne-

POCTA KORNGOLDOVMU MŔTVEMU MESTU

Rodák z Brna, rakúsky skladateľ Erich Wolfgang Korngold nie je u nás príliš známym autorom. Hoci bol považovaný za zázračné dieťa, v devätnástich skomponoval prvé opery, o rok dirigoval a v tridsiatke bol profesorom Viedenskej hudobnej akadémie, neskôr upadol do zabudnutia. Pod jeho pohutý životopis sa totiž pod-

prajná nemecká kritika označila jeho najznámejšiu operu *Mŕtve mesto* za mŕtvu. V ostatných rokoch však nastala renesancia Korngoldovej tvorby, ku ktorej významnou mierou prispel Salzburský festival 2004. *Mŕtve mesto* ožilo a koprodukčný projekt sa presťahuje čoskoro do Viedenskej štátnej opery, Nederlandse Opera v Amsterdame a barcelonského Gran Teatru del Liceu.

Svoj najúspešnejší divadelný opus premiéroval 23-ročný skladateľ zároveň v Hamburgu a Kolíne nad Rýnom, pričom dielo rýchlo obletelo svet. Dejový motív pochádza z Rodenbachovho symbolistického románu *Bruges-la-Morte*. Hudobné spracovanie zaujímavej témy prelínania dvoch svetov – reálneho a vysneného – vychádza zo skladateľovej špecifickej poetiky, silne inšpirovanej prúdom straussovským (expresívnosť farieb, „modernosť“ jazyka začiatku 20. storočia), pucciniiovským (romanticko-kantabilný pátos) i lehárovským (sladkosť melodiky). Vďaka týmto vplyvom sa Korngold nevyhol nálepke eklektika, na druhej strane ale práve spomenuté znaky sú poslucháčsky príťažlivými. Pravdu po-

vediac, po zaznení ústredného, viac ráz opakovaného motívu opery, som ťažko hľadal vysvetlenie, prečo musel autor zájsť až za hranicu gýčovitosti v tieravej melodike. Pre režiséra salzburskej inscenácie **Willyho Deckera** a výtvarníka **Wolfganga Gusmanna** práve náruživosť a zvodnosť hudby sú „narkotikom“, prostriedkom na kreslenie emócií a rozkrývania psychiky postáv. Dej sa krúti okolo vidín hlavnej postavy Paula, ktorý v tanečnici Mariette spoznáva zosnulú manželku Máriu, až kým sám zistí, že spomienky ho zvedli k fantastickým vidinám. Miešanie dvoch rovín, skutočnej (znázornenej asketickou izbou s obrovským maľovaným portrétom Márie a apatickým Paulom) a snovej (uloženej do nového priestoru vynárajúceho sa z útroboj javiskej) sa inscenátorom vydarilo majstrovsky. Rovnako dômyselná bola práca s výrazom, či už vykreslenie stavov Paulových halucinácií, alebo charakterových premien ženskej dvojpostavy Márie/Marietty. Imaginativnosť javiskového diania, fascinujúca svetelná réžia a silné herecké nasadenie protagonistov povýšili koprodukčné *Mŕtve mesto* na tromf ostatného ročníka festi-

valu. Na čele **Viedenských filharmonikov** vychutnával **Donald Runnicles** bohatstvo farieb a lákavému melodickému toku doprial netriviálnu sýtosť. Vrcholný výkon podala **Angela Denokeová** ako Mária/Marietta, jej maximálne herecké a pohybové zaangažovanie sa snúbilo s účinným, dramaticky mnohovrstvovým vokálnym prejavom. Kvalitným Paulom bol tenorista **Torsten Kerl**, stredné party spievali **Bo Skovhus** (Frank) a **Daniela Denischlagová** (Brigitta).

ZÁVEREČNÁ BILANCIA A PROGNOZA

Zopár publikovaných čísel: počet divákov – 232 tisíc, príjem z predaja vstupeniek – 22 a pol milióna eur, návštevnícka štruktúra – 61 národov, z nich 30 mimoeurópskych. Ceny vstupeniek sa pohybovali od 20 do 360 eur. Avizované operné premiéry na rok 2005 – Franz Schreker: *Die Gezeichneten*, W. A. Mozart: *Mitridate, re di Ponto*, Čarovná flauta a obnovenie *Così fan tutte*, G. Verdi: *La Traviata*, v koncertnej verzii Čajkovského *Mazeppa*, Gluckova *Alcesta* a *Daphne* od Richarda Straussa.

PAVEL UNGER

POKRAČOVANIE ZO STR. 24

zigo-špindlerovským libreto a súčasnosťou. Podčiarkuje rovinu nezmyselnosti násilia, ktoré v akejkoľvek podobe a časoch plodí zlo. Viedenský *Dalibor* sa odohráva vo fiktívnom, ale dnešnom, vojnovom ohrozenom prostredí, kde v inscenovanej predhistórii vojaci zabijú malého chlapca Zdeňka. Tajomná postava, o ktorej Dalibor toľko spieva, dostáva teda zhmotnenú podobu, objavujú sa v rytierových víziách. Torsten Fischer a výtvarník **Hubert Schäfer** rozohrávajú dramaticky účinné, v profilovaní postáv (v značnej miere odklonených od tradície) ostro kreslené dianie, situované do jednoduchého scénického priestoru, obkoleseného sivým kamenným múrom. Pomocou točne sa základné prostredie obmieňa, pričom ťažiskom výpovede nie je čarovanie lúisami, ale práca s charaktermi a svetlom. V tomto zmysle slova je to réžia moderná, psychologicky hlbavá, s jednoznačným účinkom na diváka. S režijným poňatím harmonizovalo hudobné naštudovanie **Kirilla Petrenka**,



Eva Urbanová (Milada) a Peter Mikuláš (Beneš) v *Daliborovi*.

FOTO A. BARČE

32-ročného generálneho hudobného riaditeľa berlínskej Komickej opery, pochádzajúceho zo sibírskeho Omska. Bola to plnokrvná interpretácia partitúry, vynášajúca na povrch zriedka počuté orchestrálne nuansy, založená na rovnocennom dôraze na vokálno-výrazovú a inštrumentálnu zložku. Petrenko je mimoriadne inšpiratívnu osobnosťou, čo sa prejavilo v maximálnom nasadení všetkých zložiek, počnúc

kým orchestrom, cez sólistov až po festivalový zbor. Vari jedinou citeľnou slabinou produkcie bol predstaviteľ Dalibora, český tenorista **Jan Vacík**. Značnú časť partu markíroval, chýbala mu kantilénna, lesk a heroická priebornosť. **Eva Urbanová** vložila do Milady svoj zvučný, pomerne agresívne vedený dramatický soprán, ktorý však stále dokáže stlmiť do pián, no aj vygradovať do prierazných (hoci občas trochu ostrých) výšok. Skvelou Jitkou bola Američanka **Mary Millsová**, vnášajúca do roly veľkú dávku dramatického napätia i farebnú opojnosť v lyrike. Jadrným, kovovým

a výrazovo mnohotvárnym barytónom vybavil uniformovaného kráľa Vladislava **Scott Hendricks**, **Peter Mikuláš** bol markantným Benešom a **Markus Butter** autoritativným Budivojom. Odhliadnuc od „bucania“, adresovaného J. Vacíkovi, sa nekonvenčný viedenský *Dalibor* stretol s vrúcny ohlasom publika vypredaného Theater an der Wien.

PAVEL UNGER

Rossiniovske PESARO

úspešne jubilovalo

G. Rossini: Tancredi (V. P. Pérez, P. L. Pizzi), Elisabetta, regina d'Inghilterra (R. Palumbo, D. Abbado), Mathilde di Shabran (R. Frizza, M. Martone), Cesta do Remeša (L. Marcelletti, E. Sagi), Malá slávnostná omša (M. Campanella)

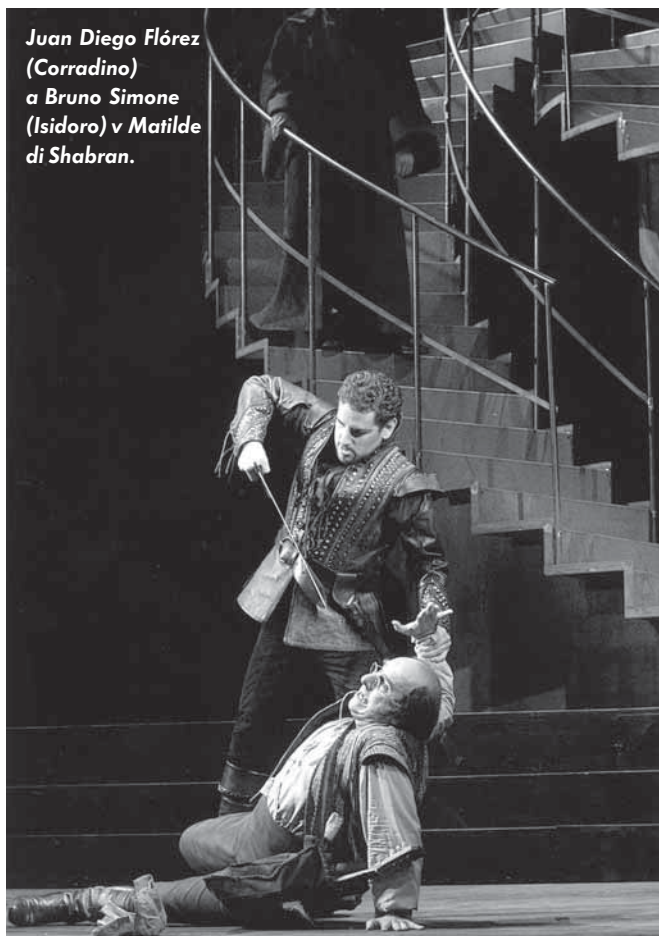
Vauguste uplynulo 25 rokov od chvíle, keď dirigent Gianandrea Gavazzeni prvým taktom predohry k *Strake zlodejke* odštartoval festival, ktorý sa v dnešnom opernom svete stal unikátnym. Na prstoch jednej ruky totiž zráame podujatia monotematicky oživujúce tvorivé dedičstvá skladateľov (typu Wagnerovho Bayreuthu či Pucciniho Torre del Lago), pričom Rossini Opera Festival v Pesare si do vena dal ešte vyššie ciele. Operný odkaz „pesarskej labute“ obsahuje totiž 39 opusov, pričom väčšina z nich po dlhé roky ležala v archívoch, prípadne ich autografy bolo nutné práce rekonštruovať. Vedecká inštitúcia Fondazione Rossini, reprezentovaná kapacitami ako Philip Gosset, Alberto Zedda a Bruno Cagli, sa postupne vrhla na očisťovanie zaprášených rossiniovských partitúr a postupne ich vydávala v kritických edíciách. Vďaka Rossini Opera Festivalu, na ktorom počas štvrtstoročia odznelo v javiskovej podobe 32 diel autora (je otázkou niekoľkých rokov, kým sa naplní číslo 39), má verejnosť i odborníci jedinečnú príležitosť spoznať očarujúceho majstra bel canta takpovediac v plnej nahote, zoznámiť sa s jeho genialitou i dobovou príznakom povrchnosťou.

Ostatný ročník pesarského festivalu (prímorské, takmer stotisícové mesto je Rossiniho rodiskom) stál na tradičných pilieroch. V troch lokalitách, v historickej budove divadla, v sieni Auditorium Pedrotti tamojšieho konzervatória a v upravenej športovej hale Pala-festival sa odohrali ťažiskové inscenácie a koncerty, v Teatro Sperimentale to bolo pokračovanie cyklu Svet frašiek (uvádzajú sa tu komické diela Rossiniho súčasníkov) a nechýbal ani Festival mladých s produkciou *Cesty do Remeša* a interpretačným kurzom Accademia Rossiniana.

NÁVRAT TANCREDA S NOVÝMI TVÁRAMI

Prvá opera s vážnou tematikou, ktorá v benátskom La Fenice preslávila 21-ročného Gioachina Rossiniho, *Tancredi* (išlo pritom už o skladateľov v poradí desiaty javiskový opus), sa na festivale ocitla po štvrtý raz. V tomto prípade nešlo o novú podobu, ale o návrat úspešnej a pôsobivej inscenácie režiséra a výtvarníka **Piera Luigiho Pizziho** spred piatich sezón, inštalovanej na

účinný vzhľad boli optimálnym rámcom na prezentáciu vokálneho kumštu. Pizziho réžia nič nekomplikuje, jasne, zreteľne a účinne objasňuje dej, sólistov vedie k výstižnému kresleniu charakterov postáv. Je to teda ten druh réžie, ktorý speváci obľubujú, voči ktorému neprotestuje ani konzervatívna ani moderná časť publika. Novinkou bolo hudobné nastudovanie za účasti **Orquesta Sinfónica de Galicia** pod taktovkou šéfdirigenta **Victora Pabla Pérez**a. Nebolo určite ľahké nadviazať na brilantnú interpretáciu Gianluigiho Gelmettiho z roku 1999 (zaznamenaná je na živom CD), no Pérez išiel po správnej stope. Aj pod jeho taktovkou pulzoval rossiniovský rytmus v adekvátnom režime, jeho koncepcia rešpektovala tradíciu a vniesla do hry radosť a inšpiráciu. Prekvapujúco precízne a pritom južanský šťavnato znel aj španielsky orchester, nehovoriac o mužskej časti **Pražského komorného zboru** pod vedením **Lubomíra Mátl**a, stabilného hosťa festivalu. V sólistickom obsadení nastali tiež zmeny. V titulnej postave sa objavila nová tvár z kategórie mezzosopránových koloratúr, mladá Talianka **Marianna Pizzolatová**. Do virtuózne napísanej roly sa pustila s vervou, uplatňujúc vybrúsenú belkantovú techniku, prítiažlivú farbu hlasu a osobnostný temperament. Odhliadnuc od jednej-dvoch menej koncentrovaných výšok a záverečnej scény, kde zatiaľ chýbalo hlbšie výrazové stotožnenie sa s umierajúcim hrdinom (v Pesare sa hrá verzia s tragickým finále), bol to výkon hodný rešpektu, sľubujúci úspešnú budúcnosť mladéj umelkyne. Jej skúsenejšia partnerka **Patrizia Ciofi**ová (Amenaide) vložila do roly zamatový, v každej polohe vyvážené znejúci a nádherne timbrovaný soprán s vytríbenou koloratúrnou technikou. Po istom období výkonnostného útlmu sa



Juan Diego Flórez (Corradino) a Bruno Simone (Isidoro) v *Matilde di Shabran*.

FOTO: AMATI BACCARDI

teraz do haly Pala-festival. Vizualný tvar tak síce čosi stratil z intimity, avšak jeho citlivé prepojenie historizujúcich kulís s modernšími kostýmami a jednoduchý, svetelne

do roly zamatový, v každej polohe vyvážené znejúci a nádherne timbrovaný soprán s vytríbenou koloratúrnou technikou. Po istom období výkonnostného útlmu sa

v postave Argiria rehabilitoval americký tenorista **Gregory Kunde**, umelec príkladne zžitý s rossiniovským štýlom a výrazom. Sonórnym, no plasticky vedeným basom vymodeloval part Orbazzana **Marco Spotti**, spoľahlivou Isaurou bola **Agata Bienkowska**.

ALŽBETA, KRÁLOVNÁ ANGLICKÁ PREMIÉROVO V PESARE

Dielo 23-ročného Gioachina Rossiniho, v poradí 15 skladateľova opera *Elisabetta regina, d'Inghilterra* (Alžbeta, kráľovná anglická), sa na program Rossini Opera Festivalu dostala po prvý raz. Jej novoveká renesancia začala koncertnou podobou roku 1953 v milánskom Auditorium RAI, javiskovo o 15 rokov neskôr v Londýne. Prvá z radu desiatky opier písaných pre Neapol nepatrí k často hraným titulom, hoci v chronológii objavovania zabudnutých vážnych diel Rossiniho jej patrí štvrté miesto po *Obliehaní Korintu*, *Armide* a *Tancredovi*. Prináša niektoré prekvapenia, hoci znalca skladateľovej pozostalosti zasa nezaskočia. Je to predovšetkým predohra, navlas podobná *Barbierovi zo Sevilly*. Pravdou je totiž, že známe tóny otvárajúce najpopulárnejšiu buffu, sa v Barbierovi ocitli až po tom, čo ich Rossini premiéroval v *Aurelianovi v Palmire* a reprízoval práve v *Elisabette*. V partitúre tejto opery sa však nachádza viac strán prevzatých z predchádzajúcich diel, čo v danom čase nebolo nič výnimočné. Historická téma z londýnskeho dvora Alžbety I. bola už v čase vzniku príťažlivá a neapolská premiéra aj vďaka famózne Isabelle Colbranovej v titulnej role úspešná. Je postavená na voľkno-technickej zdatnosti šiestich sólistov, z čoho všetky tri mužské roly sú písané pre tenoristov. Titulný part Elisabety, šitý na mieru Colbranovej fenomenálnemu hlasovému rozsahu, stvárnila v pesarskej produkcii mezzosopranistka **Sonia Ganassiová**. Sympatická, mladá umelkyňa (nezabudnuteľná Rosina a Cenerentola z festivalových inscenácií) vložila do roly nielen zaujímavu sfarbenú, kovovo jasnú hlas a skvelú belkantovú techniku, ale vyžarovala aj veľkou dávkou dramatickej a osobnostnej sily. Chýbala jej rovnocenná protihráčka, pretože španielska sopranistka **Mariola Contararová** (Matilde) sa obmedzila na prezentáciu hlasovej sily a nie príliš opojného, neraz ostrého timbru. Z dvoch veľkých tenorových rolí impono-

val vo výškach sebaistý a žiarivý **Antonio Siragusa** ako Norfolk, pričom **Bruce Sledge** (Leicester) mu kontrastoval tmavšou farbou v extrémne vypätej polohe trocha forsírovaného hlasu. Štýlovú čistotu a interpretačnú autentickosť hudobnej stránky mal na starosti dirigent **Renato Palumbo**, stojaci na čele orchestra **Teatro comunale di Bologna**. Nepodal však oslňujúci výkon. Pod réžiu sa podpísal **Daniele Abbado**, scénu a kostýmy navrhol **Giovanni Carluccio**. Inscenátori boli zne-

zvyčajne tlačil ho čas, takže aj v tejto „semisérii“ si musel časť hudby vypožičať z *Eduarda a Cristiny* (predohra), časť z *Ricciarda a Zoraidy*, no nevyhol sa ani angažovaniu „hostujúceho“ skladateľa, ktorým bol v tom čase úspešný Giovanni Pacini. Jeho príspevky do 2. dejstva však v neapolskej verzii už nahradil vlastným perom napísanými notami. *Matilde di Shabran* je Rossiniho poslednou, štvrtou polovážnou operou (typickým príkladom semisérie je *Straka zlodejka*), nesie špecifické znaky žánru,

pričom komickým elementom sú postavy básnika Isidora, tenorového Corradina a veselý nádych má aj šarmom oplývajúca titulná hrdinka. Kompozične je dielo založené na mnohých ansámblloch s majstrovskou schopnosťou kombinovať ľudské hlasy, nechýbajú však ani virtuózne árie a dvojspevy. Enormne dlhé je 140-minútové 1. dejstvo, druhé má polovičný časový rozsah. K premiérovému uvedeniu *Matildy* sa viaže kuriózný dirigentský záskok: bez prípravy sa opery zmocnil legendárny Nicolo Paganini, ktorý náhodou v tom čase koncertoval v Ríme. Úspech bol obrovský, neskorší osud diela sa však nelíšil od mnohých iných a *Matilde di Shabran* padla do zabudnutia. K jej vzkrieseniu došlo v Pesare pred deviatimi rokmi, no až terazšia inscenácia odhalila v plnej miere kvalitu partitúry. Réžisér **Mario Martone** a scénograf **Sergio Tramonti** dokázali dať aj „nekonečnej“ prvej polovici patričnú dynamiku, zaujať vkusnou komikou a vtipným rozohrávaním situácií. Nepotrebovali na to nadmieru kulís, v strede javiska



Marianna Pizzolatová (Tancredi)
a Patrizia Ciofiová (Amenaide)
v *Tancredim*.

FOTO: AVANTI BACCARDI

výhodnení obmedzeným priestorom Pedrottiho auditória v pesarskom konzervatóriu, takže dianie vložili do vertikálne bohato členenej kovovej konštrukcie s rôznymi plošinami a s využitím bočných balkónov sály. Scéna pôsobila chladne a odosobnene, no konvenciou boli poznačené aj herecké kreácie.

REHABILITOVANÁ MATILDE DI SHABRAN

Znie to neuveriteľne, ale v čase premiéry *Matildy di Shabran* mal ani nie 29-ročný Gioachino Rossini na svojom umeleckom konte už 32 opier. Tentoraz vyhovel ponuke rímskeho Teatro Apollo skomponovať pre karnevalovú sezónu nový titul. Ako

dominovala dvojica špirálových schodísk, horizont bol variabilný a občas sa využilo i hľadisko divadla. V tomto poňatí sa dobre cítili aj sólisti, vtlačajúci svojím postavám charakteristické výrazové črty. Na prvom mieste spomeniem fenomenálneho **Juana Diega Flóreza** (Corradino), belkantovú tenorovú jednotku, brilantne sa pohrávajúceho s extrémnymi výškami, ozdobami i legátovými oblúkmi. S rovnakou chuťou sa venoval aj hereckej kresbe roly. Výborný bol **Bruno de Simone** ako Isidoro, ktorého suchý humor a zároveň zvučný, šťavnatý basbarytón vniesli do inscenácie nový odtieň. Tónovú eleganciu ponúkol tiež

POKRAČOVANIE NA STR. 38

Tadeáš Salva

Balada pre 12 sláčikových nástrojov

Ľubomír Chalupek

V narastajúcom polyštýlovom vrstvení a kvantitatívnom kumulovaní opusov, charakteristickom pre tvorivé prostredie slovenskej hudby 70. rokov, zaujali osobitú pozíciu príslušníci generácie, ktorej nástup v predchádzajúcom decéniu sprevádzala avantgardne motivovaná ambícia prelomiť dovtedajšie inšpiračné, tvárne, zvukové a expresívne konvencie domácej produkcie. Túto ambíciu potvrdzovalo hľadanie a formovanie individuálnych poetík, v nemalej miere poznačených aj otvorenosťou voči podnetom z okruhu súdobej európskej hudby (postwebernovská orientácia darmstadtstejskej proveniencie, poľská škola). Zúročila sa vo viacerých dielach, ktoré dokumentujú dobu svojho vzniku aj úroveň vyspelosti ich autorov (počnúc 2. klavírnym kvintetom Ilju Zeljenku – Hudobný život 33, 2001, č. 3 – sme viacerým z týchto opusov venovali v našom seriáli pozornosť). V dôsledku normalizačného tlaku v prvej polovici 70. rokov, najcitelnejšie postihujúceho práve reprezentantov tejto generácie a jej relatívne jednotný umelecký program (nútená emigrácia P. Šimaia, L. Kupkoviča a neskôr P. Kolmana, vylúčenie ďalších z oficiálnej zväzovej inštitúcie a tým dočasné znemožnenie voči smeru ich tvorivých hľadání, obmedzenie vybudovaných kontaktov so zahraničím, ukončenie činnosti súboru Hudba dneška, zrušenie Smolenických seminárov), ale aj v priebehu osobnostného dozrievania jednotlivých autorov, prichádzalo k prirodzenej deštrukcii, resp. k rozšíreniu a modifikácii pôvodných východísk a istôt i k silnejúcej vzájomnej diferenciácii. Pritom pre každého z príslušníkov tejto generácie zostávali v štádiu vlastného vývoja zachované tie štýlotvorné konštanty, ktoré modelovali už v čase nástupu ich individuálnu profesionálnu cestu hľadania a nachádzania úrovne autentickej tvorivosti. Takúto kontinuitu možno sledovať i u Tadeáša Salva.

V publikácii *100 slovenských skladateľov* sa v hesle venovanom Salvovej hudbe vyzdvihuje „originálnosť syntézy najarchaickejších modelov slovenského hudobného folklóru s najavantgardnejšími kompozičnými technológiami“. Už použité dve predpony „naj“ upozorňujú na čosi výnimočné v skladateľovej tvorivej fyziognómii. Túto výnimočnosť vidí Roman Berger (v eseji venovanej Salvovej pamiatke) v obnažovaní archetypálnych základov univerzálneho hudobného myslenia, ktoré Salva nástojčivo riešil v procese až inštinktívneho dolovania primárnej expresívnosti, bez nánosov intelektualizmu, príznačného pre arteficialitu vývoja hudby v 20. storočí. Je to expresívnosť regulovaná nie technickými pravidlami, ale blízkosťou tvorcu k existenciálnym problémom človeka v svete súčasnosti. Salva sa javí ako tvorca, ktorý si tieto

problémy plne uvedomoval v osobitne tvarovanom dialógu medzi tichom a rozmanito zvlnenými, akoby temer nekontrolovateľnými nápormi tvarov, farieb, pohybov, exponujúcich špecifické hudobné napätia a pulzovania kontrastov.

Nepokoj, dynamickú otvorenosť a dramatickosť Salvovej hudobnej gestiky možno identifikovať už od čias jeho raných skladieb v priesechníku troch inšpiratívnych východísk – v nástojčivom hľadaní zdrojov synkretickej jednoty hudobného tvaru, znenia a významu, v ich zapájaní do myšlienkového podoby apelatívneho výkriku s protestným nábojom, či nefalšovaného obdivu voči pevnosti tradície a v stotožnení sa so súčasným modelom riešenia tejto jednoty v koncepcii, ktorú predložili viacerí skladatelia poľskej školy, ku ktorej mal Salva ako jej odchovanec blízky vzťah

(jediný zo slovenských skladateľov absolvoval štúdium kompozície v Poľsku). Bola to koncepcia tvorivého prehodnocovania postwebernovského západoeurópskeho serializmu a cageovskej alternatívy uplatnenia prvkov náhody syntézou prístnosti a približnosti exponovania tvarov, línií a vrstiev na báze riadenej aleatoriky, umožňujúcej novo pôsobivé zvukovo-farebné výslednice. V prvej etape štýlotvorného formovania objavoval Salva prototypy melodické línie ako nositeľa pružnej variability tvarových kontúr (od repetovania tónov, cez krúženia v stenochorických ambitoch, až po prudké výbuchy intervalovými skokmi) a zároveň aj potvrdzovania hierarchickej organizácie v zmysle novej modalít (centrálne tóny a intervalové kostry), projektoval polylineárnu faktúru ako priestor pre kontrasty rozmanitých rytmických pohybov a zvukovo-farebných vrstiev. V inštinktívnom kontakte s autentickými pre-

javmi slovenského hudobného folklóru a cirkevného spevu, určujúcimi skladateľovu lokálnu identitu, sa črtala organická väzba medzi vokálnou a inštrumentálnou hudbou, svetskými a liturgickými druhmi s určujúcou pozíciou spievaného, resp. recitovaného slova ako tlmočníka širokej škály expresívnych polôh – od meditácie po vzdor, od pasívnej registrácie impulzov zvonku po aktívne, burcujúce výkriky. Napokon prostredníctvom kontaktu s tvorbou poľských skladateľov postihol Salva prirodzené vzťahy medzi rozmanitosťou čerpania z dvanásťtónového komplexu temperovanej chromatiky a jednoduchými suboktávovými kostrami, uplatnenými v horizontále i vertikále. Poučil sa z možností špecifického napätia, plynúceho z nerovnomerného priebehu hlasov v polylineárnom a chronometricky regulovanom priestore, uvoľňujúceho novo a drsne znejúce zvukovo-farebné kontúry a vrstvy. Tieto konštanty možno identifikovať v Salvových kompozíciách od klavírných *Impresii* (1961), komorných cyklov



FOTO ARCHIV

Canti liniae (1962) a *Sedem kresieb* (1964) k rozmernejším vokálno-inštrumentálnym opusom, záslužne inovujúcich tak druh duchovnej hudby na liturgické texty (v slovenskej tvorbe prvýkrát zastúpené po roku 1948 Salvovou zásluhou a odvahou) – *Canticum Zachariae* pre soprán a komorný súbor (1963), monumentálne *Requiem aeternam* (1967), zborový diptych *Litanie Lauretanae* (1968) a *Mšu glagolskuju* (1969) – ako aj nekonvenčne projektované útvary, zacielené v zmysle univerzálneho humanizmu na vášnivú obžalobu zla, ohrozujúceho emocionálne a existenčné istoty človeka súčasnosti – *Symfónia lásky* (vlastne osemčasťová suita pre zbor a komorný orchester, 1964), melodráma *Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy, recitátora a bicie*, (dielu sme venovali pozornosť v Hudobnom živote 34/2002, č. 5), či rozmerné oratórium *Vojna a svet* pre bas, miešaný zbor a orchester (1972).

Tvorivé výsledky, ktoré predložil Salva v druhej polovici 60. rokov, potvrdzovali spomenuté základné zdroje jeho inštinktívne formovanej muzikality – jej kontúry sú zakotvené v aditívne modelovanej tektonike, rastúcej na prudkom prechode z jedného asynchrónne pulzujúceho bloku do druhého, na stieraní hraníc medzi vokálnou a inštrumentálnou artikuláciou (party určené nástrojom majú predpísané cezúry zodpovedajúce nádycho- vým pauzám, nároky na spevákov zodpovedajú perkusijným efektom), ľudský hlas má podobu expresívne vypätého prejavu, bez prvkov tradičnej kantability, siahajúceho od prostého recitovania na jednom tóne, cez melodické fragmenty v úzkom ambite striedané so septimovými, oktávovými i väčšími skokmi, až po výkriky, vzdychy, zvolania, šepot, glissando), základný kontrast je určený susedstvom blokov, naplnených prudkými zmenami pohybu, hustoty faktúry a farby zvuku. Polylineárna spleť a konfrontácia čiastkových fragmentov – napr. v *Koncerte pre violončelo a komorný orchester* (1967) – má blízko k improvizovanosti, nebezpečne blízkej chaosu, záľuba v drsných a temných farbách (s nápadným vylúčením sláčikov v prospech nátrubkových dychových inštrumentov a bicích v *Requiem aeternam*, *Glagolskej omši* či v oratóriu *Vojna a svet*) čiastočne eliminuje možné sónické kontrasty a unifikuje miestami až krčovitú, extatickú ovzdušie.

Na začiatku 70. rokov skladateľova stratégia zásiahla do hekticky širokého rozptylu expresie zásluhou sústredenia pozornosti na jeden z fundamentálnych zdrojov jeho inštinktívnej hudbnosti, ktorý však dovtedy zostával v úzadí – na slovenský piesňový folklór. Salva sa s jeho autentickými prejavmi stretával v detstve a mladosti, keď v rodnom okolí Lúčok počúval spev dedinčanov, ktorý sa v symbióze s malebným horským prostredím javil ako špecifická kvalita hľadanej jednoty tvaru, zvuku a významu, ako potvrdenie ľudského hlasu vo funkcii najdokonalejšieho nástroja, tlmočiaceho široké spektrum výrazových odtieňov. Zaujal ho najmä typ baladickéj piesne, lebo mu evokoval tajomný až magický okruh inšpirácií a, ako sa neskôr (Hudobný život 7, 1975, č. 6) vyslovil, „... istú voľnosť výstavby, spätosť s literárnou formou a inšpiratívnu silu z nej, napätie, ktoré umožňuje pestrú škálu nálad a kontrastov.“ Predtým kultivovaný expresívny naturel ho viedol k voľbe balady ako tradičného útvaru s ponurým a akčným dejom, sústredeným na tragické stretnutie ústrednej postavy s démonickou silou, nebezpečnou situáciou alebo tajomnou zhodou okolností. Spojenie troch poetických druhov, ktoré balada predpokladá – epiky, lyriky a drámy – do jedného útvaru, so zdôraznením vnútornej polarity, sa stalo príťažlivým pre Salvovu imaginatívnosť. Ľudová balada opisuje na prvý pohľad prevažne príbehy každodenného, všedného života. Sú to však príbehy výnimočné, vzrušujúce svojím priebehom a dramatickým vyvrcholením. Ide v nich o narušenie rovnováhy ľudských vzťahov, o prekročenie noriem bežného správania, o konflikt medzi všeobecne platným a prípustným a nespútanou túžbou i vôľou preraziť konvencie.

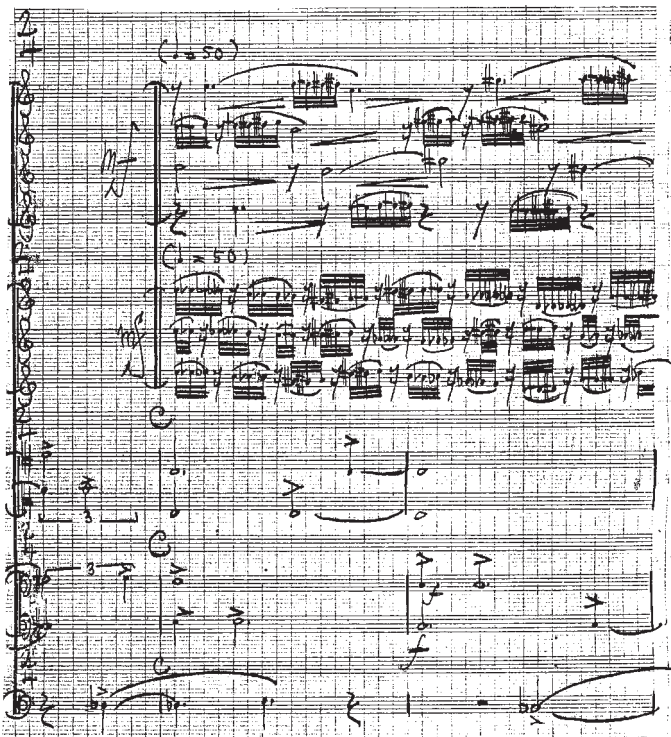
Baladické námety sa dotýkajú krajných polôh ľudského života, kde do popredia vystupujú protiklady svetla a tmy, dobra a zla, túžby a trestu, hriechu a zradu – teda protiklady umožňujúce aj pri ich zhudobnení využiť škálu prostriedkov hudobného kontrastu. Salvovu afinitu k balade (trvajúcu temer až do konca jeho života) možno pochopiť aj v zmysle podobnosti niektorých epických prvkov ľudovej balady so životným osudom skladateľa (vedomé vykorenenie z domáceho školiaceho prostredia, odpor voči „normálnej“ paradigme kompozičného vzdelania, určitá nedôvera voči Salvovej skladateľskej orientácii v prvých rokoch jeho návratu na Slovensku, spontánnosť blížiac sa až insitnosti voči „serióznemu“ komponovaniu a pod.) V ovzduší balady teda videl ako by projektovaný vlastný osud, preto ho tento druh natoľko priťahoval. Hlásil sa k nemu aj vo vyznaní, uverejnenom necelé dva týždne pred smrťou. Baladicky ponurým sa stal napokon aj samotný odchod skladateľa z tohto sveta ...



Příklad 1

Prvý kontakt Salvu so svetom slovenskej literárnej balady už ušiel do nekonvenčného opusu – televíznej opery *Margita a Besná* (1971), prvej svojho druhu v slovenskej hudbe. Inšpiráciu našiel v rovnomennej baladickéj básni štúrovského básnika Jána Bottu – ktorá je ponáškou na ľudovú poéziu. Práve priamočiarosť epického námetu, zreteľná protikladná charakteristika dvoch protagonistiek, vyhovovala Salvovi (na rozdiel od svojho generačného druhu Juraja Beneša nesiahol napr. po náročnejšej básnickej tvorbe Bottovho spolupútника Janka Kráľa, ktorú Beneš využil vo svojej druhej opere *Skamenený*). Pozoruhodnou črtou Salvovho diela je jeho určenie výlučne vokálnej interpretácii (dvom sólistkám a komornému zboru a capella). V tejto vrstve, ktorú skladateľ využil v zhode so svojimi staršími opusmi, kde si preveroval širokú artikuláciu škálu zvukových a výrazových kvalít ľudského hlasu (v zhode s inšpiráciami z kľúčových vokálnych a vokálno-inštrumentálnych diel reprezentantov poľskej skladateľskej školy 60. rokov – K. Pendereckého, T. Bairda, H. M. Góreckého a W. Lutosławského) zaujme zreteľnejšia tvarová príbuznosť melodic-

ých línií s charakteristickými intervalmi starších (kvarttonálnych) i novších (modálnych) vrstiev slovenskej ľudovej piesne, archaizujúce burdonové zádrže i zachovanie viacpásmovosti v chronometricky uvoľnenom priestore deklamácie. Dramatický náboj diela vyplýva z palety vybraných možností viacpásmového členenia zborovej faktúry i z expresívne vedených partov sólistiek. Špecifikou vlastnosťou diela je citlivá spojitosť hudby a obrazu s minimom ilustratívnych prvkov.



Príklad 2

Zakrátko po dokončení opery vznikli ďalšie balady pre rôzne obsadenia ako dokument silnej skladateľovej inšpiratívnosti a nájdania priliehavého tvaru: *Baladická fantázia pre klavír a orchester* (1971), *Svadobná balada pre sóla, zbor a komorný súbor* (1972), *Balada pre miešaný zbor* (1972), *Balada pre bas a organ* (1973) – vo vokálnej vrstve sa viažuce na ľudovú poéziu a využívajúce skúsenosti, ktoré Salva nadobudol pri písaní televíznej opery. V prvej polovici roku 1974 vznikli akoby jedným dychom tri inštrumentálne balady: jedna pre sólové husle, ďalšia určená 2 klarinetom a napokon *Balada pre 12 sláčikových nástrojov*.

Komornej zostave sláčikov sa Salva dovtedy venoval skromnejšie – voči raným dvom sláčikovým kvartetám z konca 50. rokov, kedy mladý absolvent violončelovej triedy na žilinskom Konzervatóriu začal študovať na bratislavskej VŠMU v triede A. Moyzesa a neskôr J. Cikquera, je *Sláčikové kvarteto č. 3b* (1970) už dokumentom tej úrovne expresívnosti, naplnenej prudkými kontrastmi, tvarovou heterogénnosťou a zvukovou drsnosťou, ktorá charakterizuje kompozičný tvar *Koncertu pre violončelo a komorný orchester*. Kontakt so svetom ľudovej balady znamenal selekciu z tej bohatej palety zvukových možností a novo modelovaného sugestívneho výrazu, ktorú Salva mohol počas svojho štúdia v Poľsku nachádzať v tvorbe K. Pendereckého, venovanej sláčikovým nástrojom v komornej (*Kvarteto*) i symfonickej zostave (*Tren obeť Hirošimy*, *Polymorfia*, *Kánon*). Salva pri využívaní dispozícií jednotlivých nástrojov však nesiahla po extrémnych zvukových danostiach, pri exponovaní sláčikovej sekcie nevolil clustrové zhluky, resp. šumové pásma. Poznatelnosť melodicko-rytmických frag-

mentov na báze tradičnej tónovosti zostávala konštantnou oporou. Salva partitúru *Balady pre 12 sláčikových nástrojov* pripísal „drahému a vzácnemu Witoldowi Lutoslawskému“, v čom možno hľadať paralely medzi výzorom Salvovej hudby v 70. rokoch a tvorbou jeho veľkého vzoru a učiteľa Lutoslawského práve v zachovaní navonok tradičných prvkov melodicko-rytmickej tvarovosti (motivické tvary a ich fragmenty, akcentácia oporných tónov a intervalových kostier, multiplikácia línií a vrstiev s presunutím dôrazu na rozmanitosť pohybu a hustoty faktúry ako indexu primárneho napätia a novej expresívnosti).

Epická vrstva ľudovej balady predpokladá vnútornú dvojdielnosť – prípravu v podobe predstavenia protagonistov, navodenia atmosféry a následnej dramatickosti deja, smerujúcej ku kulminácii, pointovanej katastrofou v podobe smrti. K dvojdielnosti svojich skladieb inklinoval Salva v čase, kedy vedome ešte nesiahla k inšpirácii baladou – dvojdielnu stavbu má už *Canticum Zachariae*, tektonika *Koncertu pre klarinet* zodpovedá budovaniu dvoch veľkých dynamických oblúkov, podobné dve gradácie prináša aj na 10 dielov členenú *Requiem aeternam*, dvojčastový je violončelový *Koncert* (pripomeňme, že jedno z kľúčových diel vo vývoji Lutoslawského – 2. symfónia z r. 1967, ktoré mohol jeho slovenský žiak dobre poznať, má tiež dve časti). Hoci sa Salva priebežne zmieňoval o zhodnosti tektoniky svojich balád s ľudovými predlohami, neplatí to doslovne. *Balada pre 12 sláčikov* zodpovedá viac trojdielnosti sugerujúcej fázy úvodného exponovania základných kontúr východiskového materiálu i hierarchických opôr jeho organizácie, ďalej možnosti transformácie tvarových veličín zvukovo-farebným prostredím a napokon kódu v podobe katarzie a rozlúčky. Zhodne s uplatňovanou ideou viacvrstvovej



Príklad 3

konfrontácie člení Salva aj 12-hlasnú zostavu sláčikov do 4 pásiem – violončelá a kontrabasy, dvojica viol, trojčlenná skupina druhých huslí, štvorica prvých huslí. Od tejto stratifikácie sa odvíja procesualnosť tvarových a zvukových premien v kompozícii i pointovanie primárnych kontrastov.

Viazanosť na melodické a tonálne vlastnosti ľudovej piesne objavujeme hneď v prvých úsekoch – akcentovaný oporný tón e

vo violách sa obklopuje sekundami tak, že je zrejماً jeho príslušnosť k dórskej modalite od *fis*, potvrdzovanej nápadnou kvintovou kostrou *fis-cis* a náznakom súvislejšej melodickej línie, jej kontúry však zastiera polyrytmický pohyb. *Salva* následne zameriava pozornosť na selekciu kľúčových intervalov – malej tercie, čistej a zväčšenej kvarty a postupný návrat k celistvejším melodickým výsekom z modu. Prvá konfrontácia pohybovo diferencovaných oporných tónov s polymelodickým vrstvením fragmentov – PR. č. 1 – vrcholí pre *Salvu* dikciu charakteristickým odsadením v podobe vertikálneho priemetu „skúmaného“ dórskeho modu a následným zjednotením sa hlasov na iniciálnom *e*.

Druhý diel je členený na viacero úsekov – začína rytmizovanou zádržou oporného tónu *d*, jeho dôležitosť sa však nepotvrdzuje intervalovo, ale sonicky – vibrácia okolo neho v štvrttónových odchýlkach poukazuje na spätosť s intonáciou ľudových piesní (tieto odchýlky v moravskej ľudovej hudbe slúžili v 20. rokoch napr. Aloisovi Hábovi za východisko jeho mikrointervalového harmonického systému). Vibrácia tónu narastá do multiplikovaného deväťhlasu, na pozadí ktorého sa vo violončelách ozve krátky motív. Inšpiruje selekciu intervalovej väzby klesajúcej malej tercie a zväčšenej kvinty, spojenia sugerujúceho smutnú náladu. Kánonicky prebehne od dvojice violončiel cez violy k husliam, rozširovanie zvukového priestoru sa potvrdzuje vo vysokých polohách sekcie prvých huslí. Pizzicato kontrabasu tvorí spojku k inverznému obrazu melosu a zvuku (voči stúpaniu klesanie, zjasňovaniu zvukového bloku stemňovanie, voči prevahe malej tercie, tertia veľká, neskôr sexta ako súčasť durového kvintakordu v širokej rozlohe). Podstatou permanentného vnútorného napätia je polyfonická väzba rozmanitých pohybov – repetovania tónov vo vyšších registroch i v pizzicate kontrabasu, rytmické zhustovanie a zriedkovanie, súvislejšie a útržkovité línie). *Salva* pripomenie aj oporné prvky (štruktúra rozloženého zväčšeného kvintakordu, východiskový tón *e*) a typ viachlasného krúženia okolo nich, alebo rozmanitého vyplňovania priestoru intervalu – PR. č. 2 – aj s účasťou štvrttónov, evokujúceho afekt kvílenia, smútku. Rozšírená inverzia tohto bloku sprostredkuje postupné zväčšenie ambitu, v ktorom vyplňovanie prebieha – od malej tercie po kvintu. Čoraz zreteľnejšie sa potvrdzuje dôležitosť kostrových tónov. Z nich skladateľ postupne buduje 12-tónový akordický komplex s prevládajúcou terciovou, resp. sextovou štruktúrou, tvoriaci druhú gradáciu skladby – PR. č. 3. V kóde sa tlmeným hlasom viol pripomenú charakteristické tvarové i pohybové tendencie využité v skladbe – descendenčnosť, opora v kostrových tónoch, intervaly tercie a sexty, tón *d* ako akcentované centrum a finalis. Violový dialóg prebieha v sonickom prostredí – ostatné nástroje vytvárajú flázoletový súzvuk.

Balada pre 12 sláčikových nástrojov je výsostne komornou kompozíciou. Trvá 10 minút a prezentuje schopnosť svojho autora

zbavovať sa presily redundantných prostriedkov zvukovosti, komplikovania tvarov a vzťahov. Na rozdiel od prudkého a nástojčivého uvádzania prudkých a drsných zvukových výsledníc v predchádzajúcich skladbách dokumentuje novú schopnosť využiť genetické väzby medzi prvkami, fragmentmi a celistvejšími líniami na podčiarknutie vnútorného dynamizmu a tvarovej usporiadateľnosti skladby. Evolučnosť je len naznačená, striedanie kratších úsekov, navzájom odlišne stavaných, sprostredkuje bohatšie modelovanie expresívnu krivku. Odlišnosť sa však nevyhrocuje do kontrastov či konfliktov, sonické možnosti artikuláčnych fines sláčikových nástrojov sú využité striedmo. Na tejto báze mohol *Salva* postaviť i koncepciu svojho vrcholného diela – rozhlasovej opery *Plač* (1977) a odvodiť z nej i ďalších 9 opusov v rade balád, určených rôznym vokálno-inštrumentálnym, resp. nástrojovým obsadeniam.

Pramene:

Tadeáš SALVA: *Balada per duodecimo archi*. Partitúra, rkp. (archív HF); *Balada pre 12 sláčikových nástrojov*. Nahrávka ŠKO Žilina, dir. J. Valta, LP OPUS 9111 2115, Bratislava 1988.

Literatúra:

- CHALUPKA, L.: *Tadeáš Salva: Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy, recitátora a bicie nástroje*. In: Slovenská hudba 12, 1968, č. 4, s. 180-181.
- HATRÍK, J.: *Koncert pre violončelo a komorný orchester Tadeáša Salvu*. In: Slovenská hudba 15, 1971, č. 6-7, s. 265-266.
- Uy: *Tri balady*. In: Hudobný život 8, 1976, č. 5, s. 5.
- MARTINÁKOVÁ, Z.: *Nad dielom Tadeáša Salvu*. In: Hudobný život 17, 1985, č. 6, s. 3.
- CHALUPKA, L.: *K päťdesiatke Tadeáša Salvu*. In: Hudobný život 19, 1987, č. 23, s. 7.
- BERGER, R.: *Tadeáš Salva in memoriam*. In: Hudobný život 27, 1995, č. 20-21, s. 9.
- ELSCHEK, O.: *Slovenská hudba medzi minulosťou a dneškom*. In: Slovenská hudba 23, 1997, č. 3-4, s. 211-233.
- STEINECKER, A.: *Tadeáš Salva*. In: Slovenská hudba 23, 1997, č. 3-4, s. 270-273.
- GODÁROVÁ, K.: *Tadeáš Salva*. In: 100 slovenských skladateľov, NHC Bratislava. 1998, s. 237-241.
- ADAMOV, N.: *Rekviem v súčasnej slovenskej hudbe*. In: Slovenskí skladatelia (Zborník, ed. N. Hrčková), Katedra hudobnej vedy FiFUK: Stimul Bratislava 2000, s. 229-236.
- CHALUPKA, L.: *Duchovný svet Tadeáša Salvu*. In: Duchovná hudba v premenách času (Zborník, ed. J. Lengová), Súzvuk Prešov 2001, s. 129-136.
- MARTINÁKOVÁ, Z.: *Tadeáš Salva*. In: *Slovak Composers After 1900. Formation and Styles*. Akadémia umení Banská Bystrica 2002, s. 206-217.
- CHALUPKA, L.: *Tadeáš Salva: Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy a bicie nástroje*. In: Hudobný život 34, 2002, č. 5, s. 26-28.

ORFEUS 2004

Študentský festival súčasnej hudby • HTF VŠMU v Bratislave

V rámci V. ročníka študentského festivalu ORFEUS 2004, venovaného tvorbe L. van Beethovena, odznie na deviatich koncertných večeroch v Pálffyho paláci a Koncertnej sále HTF VŠMU – 13., 20., 27. októbra, 3., 10., 17. novembra, 1., 8. a 16. decembra – unikátny projekt 32 Beethovenových klavírných sonát v interpretácii klaviristov: Marcela Štefka, Ladislava Fančoviča, Barbory Tolarovej, Dušana Šujana, Karin Remencovej, Kataríny Brejkovej, Ivana Gajana, Zuzany Suchánovej, Pavly Reiffersovej, Ivana Šillera, Róberta Kohútka, Zuzany Biščákovej, Xénie Maskalíkovej, Magdalény Bajuszovej, Daniely Varínskej, Branislava Malatinského a Michaely Vaitovej.

Henry Cowell

v Bratislave

Ema Kurajdová

Henry Cowell (1897, USA – 1965, USA) pochádzal zo zmiešanej rodiny írskoho prisťahovalca a indiánskej matky. Vyrastal v Menlo Park v Kalifornii obklopený rôznymi hudobnými vplyvmi: orientálnou hudobnou tradíciou, írskym folklórnym dedičstvom z otcovej strany a ľudovými vplyvmi amerického stredozápadu z matkinej strany. Už od piatich rokov hrával na husliach, v jedenástich napísal svoju prvú kompozíciu. Približne v tomto období začal s experimentmi na klavíri – s používaním *clustrov*, neskôr s priamou *manipuláciou so strunami klavíra*, čím ovplyvnil ďalšieho experimentátora Johna Cagea. Od roku 1914 študoval na University of California, opätovné umelecké turné po Európe podnikol v rokoch 1923 až 1933. Roku 1925 založil *New Music Society of California*, o dva roky neskôr začal vydávať časopis *New Musical Quarterly*. V rokoch 1956–1957 absolvoval pobyty v Iráne, Indii a Japonsku. Až do roku 1963 vyučoval na New School for Social Research v New Yorku. K jeho žiakom patrili aj John Cage a George Gershwin. Henry Cowell je autorom približne 700 diel, medzi ktorými sú orchestrálne, vokálne, komorné diela a skladby pre klavír sólo. Roku 1955 napísal knihu o americkom skladateľovi Charlesovi Ivesovi *Charles Ives and his Music*.

Obdobie medzi dvoma svetovými vojnami bolo v hudobnej Bratislave na koncertné podujatia mimoriadne bohaté. Organizáciu koncertného života mesta v 20. rokoch 20. storočia zabezpečovali viaceré koncertné jednatelstvá (=agentúry), ako aj súkromní koncertní podnikatelia s viacetnickým zázemím, ktorí mali vynikajúce kultúrne styky s Viedňou, Budapešťou a Prahou. Aj keď koncom 20. rokov a najmä v 30. rokoch 20. storočia koncertné jednatelstvá postupne zanikajú, ich úlohu v koncertnom živote preberajú nové hudobné spolky a inštitúcie. V procese organizácie koncertov zohrávali významnú úlohu i slovenské spolky: Osvetový zväz pre Slovensko a Umelecká beseda slovenská. Pôsobenie všetkých spolkov a jednatelstiev výrazne obohatilo ponuku koncertných podujatí Bratislavy.

Je príznačné, že množstvo spolkov zaberajúcich sa usporadúvaním koncertov

viedlo k istej súťaživosti. Možno vďaka nej sa, okrem koncertov zostavených z diel európskej klasiky, v Bratislave tohto obdobia udialo aj mnoho netypických hudobných podujatí. Už koncom 20. a najmä v 30. rokoch 20. storočia v meste zaznieva i hudba z Ázie a Ameriky. Z amerického kontinentu mala bratislavská hudobná obec rozšírené kultúrne kontakty najmä so Spojen-



FOTO ARCHIV

nými štátmi americkými. Je však zaujímavé, že sa tieto styky neobmedzovali iba na vystúpenia našich krajanov-vysťahovalcov zo starej vlasti, ale prevládala tu živý záujem aj o jazz a diela amerických skladateľov. Skladateľ, ktorý osobne navštívil Bratislavu – a to dokonca dvakrát v priebehu niekoľkých rokov (!), bol **Henry Cowell**.

Na prvý zájazd Henryho Cowella upozorňujú denníky ako na udalosť, ktorá sa v Bratislave nekoná každý deň, keďže išlo o „experimentátora v hre na klavír“. Tlač už vopred oboznamuje verejnosť s jeho kompozičnou technikou i so spôsobom, ako k nej dospel:

„[...] Henry Cowell je pianista, ktorý pracuje s novou technikou. Neužíva len prstov, ale tiež predloktia, pästi a plochej ruky v spoločnej akcii a vkladá sa do klavíru s takým entuziazmom, že možno hovoriť o telesnom úsilí; avšak táto gymnastika je nutná k vy-

jadreniu jeho hudobnej myšlienky. V svojom neobyčajnom umení používa celého shluku tónov, aby vypíal a soslil melódickú líniu. Dľa posudkov svetových žurnálov je Henry Cowell znamenitý a vzácný zjav svojho veku a svojej vlasti. – Ceny miest 1–15 Kčs. Predpredaj lístkov v kníhkupectve J. Mikšík, Štúrova cesta, a v nakladateľstve J. Otto, Laurinská ul.“¹

Zároveň sa v dennej tlači dozvedáme aj mená miest, odkiaľ Cowell do Bratislavy zavíta:

„[...] Henry Cowell prichádza do Bratislavy po veľkých úspechoch v Brne, Prahe, Varšave, Viedni a po koncerte v Bratislave odchádza na ďalšie turné Európou. Kritika svetových žurnálov prijala Henryho Cowella nadšené. Bratislavské hudobné kruhy nedajú si iste tiež ujsť túto vzácnu príležitosť.“²

Prvý koncert Henryho Cowella v Bratislave zorganizoval **Osvetový zväz pre Slovensko** 23. apríla 1926 vo Vládnej budove. Samotnému koncertu však predchádzala prednáška skladateľa v miestnosti Hudobnej a dramatickej školy pre Slovensko. Henry Cowell v nej priblížil svoju techniku klavírnej hry, pričom tlmočníkom mu bol veľký propagátor slovenského umenia, predseda umelecko-literárneho odboru Osvetového zväzu **Alois Kolísek**:

„[...] Prednášku o intenciách skladateľových prehovoril po slovensky dľa informácií skladateľových vždy pohotový dr. Alojz Kolísek a akcentoval okrem výkladu o zaujímavých novotách (diatonické shluky, tónové, strunové piano a p.), že skladateľ vedený bol k uskutočneniu novôt nie túhou po senzácii, ale z nutnosti, môcť vyjadriť na klavíri viac než čo doterajší spôsob hry pripúšťal.

Ukážky, ktoré skladateľ predviedol dokázaly, že sa jedná o zaujímavú originálnu osobnosť. Dnešný koncert vo Vládnej budove bude skutočne prekvapením, ktoré si zasluží najväčšej pozornosti kritiky aj obecnosti.“³

O tom, že išlo o udalosť veľkého významu pre hudobnú Bratislavu svedčí i skutočnosť, že oznamy o pripravovanom koncerte sa objavili aj v nemeckom denníku *Pressburger Zeitung*.⁴ Nepísaným pravidlom v medzivojnovnej Bratislave však bolo, že spolky uverejňovali oznamy o koncertoch v denníkoch s rovnakým etnickým zázemím, z akého sami pochádzali. Len výnimočne sa Osvetovému zväzu, ako slovenskému spolku, podarilo publikovať informáciu o koncerte v nemeckých či maďarských denníkoch. Najčastejšie sa tak dialo pri cykloch abonentných symfonických koncertov, ktoré Osvetový zväz takisto organizoval.

Je zaujímavé, že prvý Cowellov koncert sa v Bratislave stretol so živým záujmom. Svedčí o tom tiež článok recenzenta Robotníckych novín **Jindřicha Květa**, ktorý nám túto udalosť približuje:

„[...] Nie je nič viac groteskné, ako **v Bratislave**, ktorá ešte dnes tonie **v klasicizme**, ... usporiadať naraz koncert v našich pomeroch tak nečasový, ako bol klavírny večer **Henry Cowella**, amerického skladateľa a klavírneho virtuóza a experimentátora. Cowell, klavirista značnej techniky, uživa vedľa prstov tiež predloktia, pästi a plochej ruky, aby dosiahol celého shľuku tónov, ktoré potrebuje k tomu, aby ako skladateľ mohol vyjadriť rôzne naturalistické zjavy denného života, alebo tajuplné zjavy írského bájeslovia. Nie je možno hovoriť **o novej skladateľskej** technike, ale predsa máme pred sebou muža, ktorý má istú hudobnú invenciu, ktorá vážneho poslucháča musí zaujať a zaujme. Spomínam vystúpenia S. Rétiho na posled. pražskom hudobnom festivale: **O koľko krotšie a skutočne viac umelecké** je skladateľské umenie Cowella, na ktorom napriek všetkej experimentácii a excentricnosti predsa možno sledovať **vážnu umeleckú snahu**.“⁵

Sympatická bola snaha Osvetového zväzu, ktorý umožnil študentom návštevu koncertu Henryho Cowella za symbolickú korunu. Publikum pravdepodobne ocienilo organizáciu tohto koncertu i prednášky, keďže sa Henry Cowell v Bratislave objavuje druhý raz, a to len tri roky po prvom koncerte.

V posluchárni hudobnovedného seminára Filozofickej fakulty Univerzity Komenského Henry Cowell druhýkrát prednášal 4. júna 1929. Príležitosť oboznámiť sa s kompozičnou technikou Henryho Cowella si nenechal ujsť ani slovenský skladateľ a hudobný publicista **František Dostálík**, známy novátorskými postupmi vo svojich vlastných kompozíciách. Je preto pochopiteľné, že ho prednáška tohto írskoho Američana zaujala a ako jediný z hudobných kritikov priblížil jej priebeh:

„[...] Tu sa vyjadril a zdôraznil írsky majster znova, že v tomto novom snažení ho nikdy neviedla dáka ‚silou-mocou‘ volená moderna, ale prišiel k nej i v tvorbe, i v skladbe s celkom prirodzeným citom – a tak prikročil i ku novému spôsobu hrania na klavíri; totiž ku terajšej technike klavírnej pripojiť

i užívanie čiasťok dlani, čiastku spodného ramena, a postupne zväčšeného a zmenšeného ramena [...]. Všetky skladby pôsobili i pri svojej modernosti dosť prirodzene. Zvláštnosťou bolo, ako jasne sa vedel predstaviť v niektorej skladbe ‚mnohozvuk‘, na pr. 20 až 30 zvuk [...]. Tak tiež zvláštnosťou bola skladba: ‚O smrti‘, ktorú ani nehral na klaviatúre, ale len pod otvoreným krídlom vrchnáku: na strunách súchajúc, a raz-dva razy na strune brnkajúc. Z predvedených skladieb snáď najzaujímavejšia bola: ‚Harfa života‘. Začala s rytmickou podradenou a doprovodom v ľavej ruke [...]. Na to prichádza rytmicky zhustená gradácia (všetko v ľavej ruke s dlaňovou technikou), pri ktorej jasne pozorujete široké koryto myšlienkové bohatej a hľbokej skladby. Po prednáške pozreli sme jeho niektoré tlačene skladby.“⁶

Z citovaných recenzií vyplýva, že oba koncerty Henryho Cowella sa i napriek svojej nekonvenčnosti a novátorstvu stretli so záujmom tak u publika, ako aj u kritikov. Predpokladáme, že k druhej a teda opätovnej návšteve tohto skladateľa v Bratislave mohlo dôjsť len vďaka skutočnosti, že prvý koncert mal pozitívnu odozvu. Tomu nasvedčujú aj slová recenzenta J. Květa, ktorý v úvode príspevku síce poukazuje na nepripravenosť Bratislavy prijať takýto koncert experimentálnej hudby, no aj on svoje tvrdenie značne koriguje po vypočutí si Cowellových opusov, ktoré ho evidentne zaujali. Pozoruhodný bol aj počin Osvetového zväzu ako organizátora, ktorý ešte pred prvým koncertom oboznámil Bratislavčanov na osobitnej prednáške s kompozíciami Henryho Cowella, čo takisto mohlo prispieť ku kladnému prijatiu skladateľa.

Škoda, že ani jeden z recenzentov presne neuvádza program koncertov H. Cowella. Veľmi cennými sú preto informácie o dvoch Cowellových opusoch v príspevku Františka Dostálíka. Spomína skladby *O smrti* a *Harfa života*. Oba klavírne kusy zrejme patrili k novším skladateľovým dielam, keďže *Harfa života* (*Harp of Life*) pochádza z roku 1924. Zaujímavosťou je, že druhá cesta H. Cowella na Slovensko v júni 1929 sa konala po Cowellovom zájazde v Sovietskom zväze, ktorý bol historicky prvým koncertným turné amerického skladateľa v tejto krajine. Po májovom kon-

certovaní mu ruské Štátne nakladateľstvo ako prvému Američanovi dokonca ešte v tom istom roku vydalo tlačou dve z jeho klavírných skladieb, a to *Lilt of the Reel* a *Tiger*.

Henry Cowell svoje životné krédo „Chcem žiť v celom svete hudby“ dokonale naplňal nielen hľadaním nových zvukových možností takého tradičného hudobného nástroja, akým klavír nesporne je, ale svoju otvorenosť iným kultúram rozvíjal i na cestách po svete. Je pre nás cťou, že počas piatich ciest po Európe (v rokoch 1923, 1926, 1929, 1931 a 1932), až dvakrát navštívil Bratislavu. Záujem o slovenskú hudbu prejavil za svojho druhého pobytu, keď na prednáške odpovedal na otázku Františka Dostálíka, ktorý reprodukuje jeho slová: „*Systém slovenskej hudby musí vyjsť zo samej piesne slovenskej. Verí, že príde slovenský génus, ktorý tieto prvky rozozná a složí*.“⁷

Henry Cowell vlastnou kompozičnou tvorbou ovplyvnil viacerých amerických skladateľov. Na svojich cestách po Európe získal mnohých priaznivcov, medzi inými tiež Bélu Bartóka, Arnolda Schönberga a Antona Weberna, ktorý dirigoval Cowellovu *Sinfoniettu* na koncerte vo Viedni roku 1932. Tónové clustre nadchli Bélu Bartóka natoľko, že si od Cowella pýtal povolenie na ich použitie. Práve klavírne skladby s tónovými clustrami si mohli vypočúť i Bratislavčania. Zdá sa, že aj oni sa zaradili medzi obdivovateľov Cowella.

Poznámky:

- ¹ Koncert amerického skladateľa v Bratislave. Slovenský denník 9, 18. 4. 1926, č. 91, s. 2.
- ² Koncert chýrneho amerického pianistu v Bratislave. Slovenský denník 9, 22. 4. 1926, č. 94, s. 2.
- ³ N. K. [KUBÁT, Norbert]: Henry Cowell... Národný denník 5, 24. 4. 1926, č. 95, s. 4.
- ⁴ Pozri napríklad oznamy: Koncert Henry Cowell. Pressburger Zeitung 163, 18. 4. 1926, N. 75068, Morgenblatt, s. 5; alebo: Koncert. Pressburger Zeitung 163, 22. 4. 1926, N. 75074, Morgenblatt, s. 5.
- ⁵ j. k. [KVĚT, Jindřich]: Koncertný život bratislavský. Robotnícke noviny 23, 27. 4. 1926, č. 96, s. 5.
- ⁶ DOSTÁLÍK, František: Prednáška írsko-amerického skladateľa Mr. Henry Cowella. Slovák 11, 13. 6. 1929 a 14. 6. 1929, č. 132 a 133, s. 7.
- ⁷ DOSTÁLÍK, František: c. d.

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

SLOVENSKÉ HUDOBNÉ ALTERNATÍVY

TRANSMUSIC COMP. A SNEH

ADAMČIAK, MACHAJDÍK, MURIN, CSERES

Jednu z najvýznamnejších, zároveň však najobchádzanejších vetiev slovenských hudobných alternatív predstavuje experimentálna a konceptuálna hudba v mixmediálnom kontexte. Počiatky tejto „alternatívy všetkých alternatív“, inšpirovanej duchampovsko-cageovskou a fluxovou paradigmou umenia, sa na Slovensku spájajú najmä s obdivuhodnými iniciatívami nekonvenčného hudobného brikoléra, výtvarníka, literáta, muzikológa, zberateľa atď. **Milana Adamčiaka** (1946) z prelomu 60. a 70. rokov (ktoré dodnes nie sú monograficky spracované). Po období normalizačného „temna“, v ktorom sa Adamčiak tvorivo takmer úplne odmlčal, oživilo u nás tradíciu „netradičnosti“ roku 1984 stretnutie dvoch, po novom umení „snoriacich“ študentov Vysokej školy ekonomickej v Bratislave – miestneho experimentujúceho inštrumentalistu **Petra Machajdika** (1961) a divadelno-performačného konceptualistu, intuitívneho hudobníka **Michala Murina** (1963) z Prešova.

V hľadani ich vlastnej osobnosti a umeleckej identity zohral počas štúdií nemalú úlohu kontakt s publikáciami o experimentálnom hudobnom umení, performance, pouličnom divadle (street events), o new age (orientálnych duchovných náukách) vydávanými pražskou (neskoršie tvrdo perzekvovanou) Jazzovou sekciou, ako aj načúvanie (post)modernej Novej hudby v rakúskom rádiu ORF 1. Už pred spomínaným stretnutím sa obaja venovali prvým hudobno-konceptuálnym pokusom (napr. Machajdikova prezentácia hudby s pingpongovými loptičkami alebo Murinove koláže hudby a nájdených zvukov v divadelnej skupine MOPRE – AA-ADD, čiže v MOravsko-PREšovskom Absolútne Amatérskom Avšak Demokratickom Divadle). Vďaka nim sa pomaly, ale isto ocitli v onom nedefinovateľnom priestore „medzi“ (tradične vymedzenými umeleckými médiami) – spoločným menovateľom ich projektov sa stal intermediálny presah z hudby do nekonvenčne poňatého divadla, poézie, filmu, happeningu, performance a určujúceho myšlienkového konceptu.

Machajdik začal korešpondenčne oslovovať svetových skladateľov K. Stockhausena, G. Ligetiho, P. Bouleza, T. Rileyho, S. Reicha, P. Glassa, J. Adamsa, A. Coplanda, P. Oliverosovú a i., ktorí mu posielali svoje (v ére „železnej opony“) ťažko dostupné nahrávky, knihy a partitúry. V Machajdikovom byte tak vznikol „krúžok načúvov“ aktuálnej hudby, ktorého členmi boli okrem Murina vtedajší študenti VŠMU R. Rudolf, D. Matej, A. Mihaľič či J. Vlk. Fakt, že Machajdik na prijímacích pohovoroch na VŠMU so svojou Kompozíciou pre preparovaný bicykel a klavír zo začiatku 80. ro-

kov (pochopiteľne) neuspel, ho však od ďalších nekonvenčných aktivít vôbec neodradil.

Murin roku 1985 skoncipoval vnútorný manifest s názvom *Hry hier*. V tejto konceptuálnej inštalácii zážitku hudby (alebo akéhokoľvek iného umenia) v ľudskej mysli si človek sám bez vonkajšieho kontaktu s konkrétnym artefaktom mohol „vytvoriť inšpiratívny priestor po vizuálnej, akustickej, hmatovej, čuchovej stránke a zažiť, resp. odžiť si zážitok umeleckého diela“. Išlo o privátnu, „utopickú“ iniciatívu hudby v predstavách, vo svojej podnietnosti porovnateľnú s ideami Marvinu Minského (publikovanými u nás oveľa neskôr). Roku 1986 Murin vytvoril v Bratislave pre podujatie Pamiatky a súčasnosť – Bukovohorská kultúra a hudba rituálno-mysticko-duchovne prežitú *Zemnú hudbu* – archeomusic s využitím zvukov prírodných materiálov (hlina, voda, drevo). Nasledujúci rok realizoval jednak niekoľ-



Transmusic Comp.

FOTO ARCHIV

kohodinovú hudobno-pohybovo-výtvarno-fotograficko-textovo-pocitovú *Vizuálnu kompozíciu* – hudba v mojej hlave, ktorou sa datuje jeho spolupráca s austrálskym skladateľom Rossom Bolleterom (ním iniciované uvedenia a publikovanie partitúry tohto Murinového projektu v Austrálii sa realizovali v rokoch 1989 a 1991) a jednak spoluzakladá s Alenou Šefčákovou prvé experimentálne pohybové divadlo na Slovensku BALVAN (1987-1992), akcentujúce aj výrazovú akustiku pohybov tela (zvuky plieskania po tele, šúchania, švihu, vyludzovania netónových zvukov v ústach a i.).

Rok 1987 je z perspektívy ďalšieho vývoja nekonvenčnej hudby u nás dôležitý z iného dôvodu: v lete Machajdik spolu s Murinom nahráva v Elektroakustickom štúdiu Slovenského rozhlasu v Bratislave svoju skladbu *Harmony*, inšpirovanú hinduistickou mytológiou, využívajúc timbrovo netradičné polohy hlasu A. Šefčákovvej. Na nahrávaní bol prítomný aj M. Adamčiak (vtedajší pracovník SAV), ktorého hľadačstvo oboch aktérov nenechalo ľahostajným. Príbuznosť ponímania zmyslu tzv. experimentálneho (napokon nielen) hudobného umenia ich troch spájala natoľko, že po „testovacích“ akciách vyúsťila do vzniku ojedinelého transmediálne hudobného telesa.

Spomedzi akcií, ktoré mali charakter vzájomného približovania, spomeňme: roku 1988 účinkovanie Machajdika a Murina spolu s M. Burlasom, D. Matejom a i. v dokumentárnom filme S. Ivašku o Adamčiakovej tvorbe, stretnutie na 1. experimentálnom festivale v Nových Zámkoch (počas Murinovej pocty Stockhausenovi *Kleine Harlekin*), v marci 1989 Adamčiakovu výstavu *Suterén* (vôbec prvú expozíciu jeho zvukových inštalácií,

objektov a nekonvenčných hudobných nástrojov v pivniciach domov pri bývalom bratislavskom rozhlase; kurátor: R. Matuščík) a napokon *Simultánne improvizácie*. Tie sa z iniciatívy R. Bolletera, Murina a Machajdika uskutočnili v deň posledného socialistického 1. mája, a to časovo paralelne v Mlynskej doline (v ubytovni Pozemných stavieb) a v austrálskom Perth. Na dvoch miestach zemegule sa odohrávali (a nahrávali) kolektívne akustické improvizácie s environmentom budov (napr. so zábradlím a radiátormi paneláku, zvukmi výfahu, nájdennými nástrojmi, hračkami, rádiom a pod.).

15. októbra, mesiac pred „Nežnou revolúciou“, účinkuje na výstave združenia Gerulata v Rusovciach po prvýkrát teleso **Transmusic Comp.** (rozumej: company, compact, compages, comparison, competence, complementarity, compilation, complex, compliance, competition, comprehensibility atď.). Súbor, združujúci profesionálnych i neprofesionálnych (ne)hudobníkov, výtvarníkov či divadelníkov charakterizoval Adamčiak v zakladacej listine ako „*otvorené variabilné teleso pôsobiace v akustickej, hudobnej a audiovizuálnej (tzv. aha) sfére v záujme rozvíjania, prehlbovania a presahovania hraníc umeleckej konvencie*“. Názov zoskupenia odkazoval k Adamčiakovým projektom zo 60. rokov, tematizujúcim konotácie predpony „trans-“. V koncepčnom rámci súboru sa však nerealizovali len jeho, ale rovnocenne i Machajdikove a Murinove predstavy v kooperácii s ostatnými členmi – v priebehu existencie Transmusic Comp. (TmC) k nim patrili M. Burlas (pozri *Hudobný život* 6/2004, s. 43), P. Cón, M. Czinegeová, Z. Géczová, P. Horváth, D. Matej, V. Popovič, O. Smetanová, P. Strassner, P. Zagar, J. Bartusz, Z. Prokop, V. Miko a J. Baán.

Koncerty-predstavenia TmC sa vyznačovali (neo)fluxovou poetikou, v ktorej sa netradičným spôsobom hralo na hudobných ako aj na akýchkoľvek zvukových nástrojoch či nájdenných predmetoch (vešiakoch, kvetináčoch, hokejkách, stavbárskom náradí, hračkách a upravených materiáloch, celkovo na vyše 500 druhoch zvukových home-, resp. ready-mades). Situačné skladby (*Idea pre jedného muzikanta, String Room, People to People, Pre ideu a okolie, Legnavské tanččky, Flambovaná hudba* a i.) s integrálnymi prvkami (neraz šokujúcej) performance, inštrumentálneho a hudobného divadla či zvukových a výtvarných inštalácií vychádzali z cageovského užitia metódy náhodných procesov a voľnej improvizácie. „Voľnej“ v tomto prípade znamená intuitívnej, sústredenej komunikácie všetkých aktérov. Hudobno-intermediálne happenings TmC mali podobu (pod)vedomých interakcií (napr. na koncepty fluxových umelcov na rozdанных kartičkách, na „balvanovské“ pohybové skice so zakomponovaním experimentálnej poézie a pod.). Neodhadnuteľný priebeh udalostných (de)kompozícií „aha-sféry“ viedol „čiaru dynamiky cestou, ktorá ho (diváka, pozn. J. F.) udrží v strehu, núti ho sledovať, počúvať, pretože neustále dochádza k sledu zmien... Je to ako keď sa pozeráte do ohňa, do tečúcej vody alebo na mraky na oblohe“ (Murin). TmC ako jediné slovenské experimentálne, hudobno-konceptuálne zoskupenie sa venovalo transmediálnym dialógom s náhodou až do roku 1996 na rôznych podujatiach u nás, v Čechách a v Nemecku (niektoré z nich boli na začiatku 90. rokov zachytené v štylizovaných dokumentárnych filmoch STV *Um, Podhubie – Podhubie, Trans Média, Patafunus* a Murinov film pre STV San Francisco *Performance Art Festival*).

Paralelne s TmC vzniká v januári 1990 z iniciatívy Adamčiaka, Machajdika, Murina ako aj P. Horvátha, O. Smetanovej, P. Martinčeka, P. Cóna a Z. Prokopa ako jedna časť Hudobnej asociácie (odčlenenej pre ideové rozpory od Slovenskej hudobnej únie) **Spoločnosť pre NEkonvenčnú Hudbu – SNEH**. Táto organizačná platforma tvorcov, odborníkov a milovníkov neznámej, nedostatočne evidovanej, novej experimentálnej hudby si predstavovala vytvoriť priestor pre „*prieskum, podporu, podnecovanie, projekto-*

vanie, prezentáciu, propagáciu a presahovanie nekonvenčných prístupov a tvorivých i realizačných aktivít v aha-sfére“ (Adamčiak). Vzhľadom na neblahú situáciu na socialistickom Slovensku bol SNEH nútený rozšíriť chápanie nekonvenčnosti aj o ideologicky „vytesňovanú“ hudbu z druhej polovice 20. storočia, mimoeurópsku, duchovnú, computerovú, intermediálnu a konceptuálnu hudbu. Okrem zastrešenia TmC začal SNEH (využívajúc aj Machajdikove cenné kontakty) organizovať prvé úspešné medzinárodné prehliadky nekonvenčnej hudby a umenia ako *Konvergenzie* (1990), *Festival intermediálnej tvorby FIT* (1991-1992), *Bazén* (1992), *cyklus Musicsolarium* (1993-1994) i samostatné koncerty popredných osobností svetovej experimentálnej hudby (R. Tietelbaum, H. Davies, P. Niblock, J. Rose, N. Collins, P. Minton a i.).

Po odchode Petra Machajdika do Berlína roku 1992 (dodnes činnorodého skladateľa, o. i. člena Vitebsk Broken a „externého“ skladateľa VENI, Požon Sentimentál-u či divadla Stoka) vyvíja v polovici 90. rokov v SNEH-u významné koncepčné aktivity aj estetik, kurátor a intermediálny konceptualista **Jozef Cseres** (1961) z Nových Zámkov, známy aj pod pseudonymom HE^{re}RME^{as} (Hermovo oko a ucho; pozri www.k2ic.sk/hermes).

Organizačne a tvorivo sa podieľal už na programe návštevy Johna Cagea roku 1992 na Slovensku (česko-slovenská výstava *Hommage à John Cage* vo foyer Slovenského rozhlasu). Participoval na realizácii množstva umelecky nekonvenčných podujatí u nás i v zahraničí, ako aj na Murinom (od roku 1993 predseda SNEH-u) iniciovanej publikačnej činnosti SNEH-u. Roku 1995 vyšiel jedinečný, dodnes aktuálny zborník pramenných textov *AVALANCHES 1990-1995* (ed. Murin), mapujúci biele miesta v reflexii našej i svetovej nekonvenčnej hudobnej a intermediálnej kultúry. V nasledujúcich rokoch v edícii G.L.A.C.I.E.S. zas vyšli *Rozhlasové happenings I – V*.

J. Cagea a M. Feldmana, ako aj texty

O významovosti v hudbe a *Genéza umeleckého zmyslu* S. K. Langerovej. Vďaka Cseresovi a Murinovi však vznikol na Slovensku aj *SOUND OFF*, unikátny medzinárodný festival súčasnej progresívnej hudby v transmediálnych presahoch.

Prvé dva ročníky 1995-1996 v Bratislave a v Šamoríne sa zamerali na dialogickú konfrontáciu rozličných inovatívnych prístupov V. Loisa, J. Rosea, Y. Otoma, M. Deliu, zoskupení Goz Of Kemeur, Danke, Z. Plachého (ex-Dunaj, Sklenená louka), B. Rozbořila so skupinou Morodochium a výtvarníkov M. Zeta, U. Aignerovej, J. Drotára, S. Ilavského a i. (publikované *CD Sound off 1995-1996*, SNEH 1996).

3. ročník *SOUND OFF* sa roku 1997 niesol v znamení umeleckej rekontextualizácie poškodených klavírov. Veľkorysá expozícia *The Piano Hotel* v šamorínskej synagóge, koncipovaná Murinom (medzičasom členom Svetovej asociácie pre štúdie zruinovaných klavírov – WARPS), poskytla „azyl“ inštaláciám M. Adamčiaka, B. Ferrada, P. Kalmusa, R. Kiela, O. Lauberta a R. Rosenbachovej. V priestoroch synagógy sa realizoval aj projekt spomínaného R. Bolletera *Left Hand of the Universe* poňatý Murinom ako multimedálny vizuálno-textovo-video-hudobný performance. Synchronne na 3 kontinentoch hrali klaviristi na „invalidných“ klavíroch len ľavou rukou: v strednej Európe M. Adamčiak, M. Murin a Z. Plachý, v USA D. Wienciek a S. Scott a v západnej Austrálii N. Crotty a R. Bolleter. Projekt nadobudol konečný tvar spojením paralelného znenia všetkých 3 koncertov na rovnomenom CD (vydanom v Sydney spoločnosťou WARPS, 1998) a na CD-ROM *Piano Hotel* (SNEH, 1999).

4. ročník roku 1998 v Nových Zámkoch bol zameraný na deaurizáciu fenoménu huslí – vďaka kooperácii SNEH-u so Štúdiom érté J. R. Juhásza sa uskutočnil aj spolu s 10. ročníkom festivalu *performa(k)čného umenia TRANSART COMMUNICATION*. Vystúpili na nich o. i. B. Patterson, P.



Milan Adamčiak

FOTO ARCHIV



Panhuisen, P. Niblock, skupina The Necks i novodobí huslisti K. Mathewsová, P. Durrant, A. Kolkowski. Tí spolu s iným majstrom huslí a duchovným ocom Rosenbergovskej mystifikácie J. Roseom, za prítomnosti aktérov festivalu, položili v obci Violín základný kameň jedinečnej inštitúcie Rosenbergovho múzea (jeho riaditeľom sa stal J. Cseres).

Témou 5. ročníka SOUND OFF boli *Beams & Waves*, čiže lúče a vlnenia. K jeho fahúňom na koncertoch v Nitre a v Nových Zámkoch patrili intermediálna umelkyňa a hráčka na laserové koto Miya Masaoka, performer B. Szombathy, J. R. Juhász i Murinov a Cseresov mixmediálne konceptuálny tandem LENGOW & HE[®]RME[®]S (L&H) v akustickej performancii *L&H Meet the Radio Artists* z Kunstradia ORF Viedeň, Rádía Free B92 Belehrad a Tilos Rádía Budapešť (CD Sound Off 1999/2000: *Beams & Waves*, SNEH 2000) – išlo u nás vôbec o prvý rádioartový projekt využívajúci internetové spojenie. Radio art a Ars acoustica sa napokon stali jednými z ústredných tém Murinového významného teoretického výskumu (pozri: www.radioart.sk).

V 6. ročníku sa opäť v Nitre preveroval *Pupanimart*, čiže konotácie bábkového umenia, a to v mediálne hybridných projektoch D. Šubíka a Rozbojila *Techno s ľudskou tvárou*, L&H s *Theatro Carnevalo*, tEóRie *OtraSu* a Trojkolo:behu fikтивности. Cseres vzápätí zorganizoval výbornú medzinárodnú výstavu *Not So Good Music* v Prahe (Alternativa 2000) a v Trnave

(2001). Posledný 7. ročník SOUND OFF 2002 s názvom *Typewriting Aloud, Typoxxs Allowed* (Strojopis nahlas, preklepy dovolené) s inštaláciami a mixmediálnymi performansmi viac ako 40 umelcov, zorganizovali Cseres a Z. Sörös v nedostavanej Galérii umenia v Nových Zámkoch už pod hlavičkou k2ic – Kassákovho centra intermediálnej kreativity. Toto nové združenie (2000), ktoré svoje aktivity orientuje hlavne na zahraničie, preberá v istom zmysle „žezlo“ od SNEH-u, ktorý po trinástich rokoch svojej existencie na krajne neprajnú situáciu nekonvenčného umenia na Slovensku rezignoval...

Ako dôkaz neúfňajúcej, v našich súradnicach dodnes nedocenennej činnosti Cseresa a Murína uveďme aspoň impozantný CD-ROM projekt L&H s Y. Otomom, Sachiko M, DJ Maom a P. Skalom *Warholes* (2003), Cseresovu kľúčovú prácu *Hudobné simulakrá* (HC, 2002), ním založený agilný label a vydavateľstvo HE[®]RME[®]S Discorbie (2002), alebo Murinov polyfunkčne využiteľný projekt grafickej partiúry *Signatúra* (2001-2004).

JULIO FUJAK

Text vznikol v rámci úlohy výskumu a vývoja „Civilizačno-kultúrne procesy v trans-formujúcej sa slovenskej spoločnosti“ prierezového štátneho programu výskumu a vývoja „Účasť spoločenských vied na rozvoji spoločnosti“.

• DISKOGRAFIA •

Milan Adamčiak & Michal Murin: pre poetiku Transmusic Comp. príznačne vydali konceptuálny set 7 ks brúsnych kotúčov veľkosti CD s názvami *Encyclopedia A-I, Encyclopedia M-Z, Opera, Symphonia, Gamelan Duo a Te Deum, Kol Nidre*, (SNEH 2000)

Milan Adamčiak: *Červený fidlikant pod strechou* (Sound Off 1995-1996, SNEH 1996)

Milan Adamčiak: *Pre obe ruky ľavé* (Sound Off 1997: *Piano Hotel*, SNEH 1999; *Left Hand Of Universe*, WARPS Sydney 1998)

Peter Machajdik: *Death In 40 Pictuers* (Quarterly, ReR 1994)

Peter Machajdik: *60 Seconds, Guido Arbonelli: Namaste Suite* (Mnemes/Auralit, HCD 2003)

Peter Machajdik: *Soundscapes. Electroacoustic and Computer Music* (Soza 2003)

Michal Murin: *Vertigo* (Transart Communication 1995-1996, CD-ROM, Studio erté 1997)

Michal Murin: *Sound Off 1997: Piano hotel* (SNEH 1999)

Michal Murin: *Piano Music* (Left Hand of the Universe, WARPS Sydney 1999)

Jozef Cseres: *Rosart Mix* (Hermovo ucho v Nitre 1999-2001, Animartis 2002)

Jozef Cseres: *Post-phenomenological P. F.* (Sound Off 2002: *Typewriting Aloud, Typoxxs Allowed*. HE[®]RME[®]S Discorbie 2003)

Lengow & He[®]rme[®]s: *L&H Meet the Radio Artists* (Sound off 1999/2000: *Beams and Waves*. SNEH 2000)

Lengow & He[®]rme[®]s: *L H Meet Theatro Carnevalo* (Hermovo ucho v Nitre 1999-2001, Animartis 2002)

Lengow & He[®]rme[®]s, Otomo Yoshihide, Sachiko M, DJ Mao, P. Skala: *Warholes/Warhol Memory Disorder* (HE[®]RME[®]S Discorbie 2003)

POKRAČOVANIE ZO STR. 29

Marco Vinco (Aliprando) a **Hadar Harelyvová** (Edoardo), zatiaľ čo predstaviteľka Matildy **Annick Massisová** až v záverečnom ronde prejavila kvality síce nie príliš farebného, no technicky perlivo vedeného koloratúrneho soprán. Za dirigentským pultom a na čele **Symfonického orchestra z Galicie** stál vynikajúci rossiniovský odborník **Riccardo Frizza**.

CESTA DO REMEŠA, MALÁ SLÁVNOSTNÁ OMŠA

Paralelne s prezentáciou nových inscenácií si festival v Pesare kladie za povinnosť bdiť nad zdokonaľovaním novej spevackej generácie. K dlhoročnému projektu Rossiniovskej akadémie pred štyrmi rokmi pribudlo pravidelné uvádzanie scénickej kantáty (považovanej za operu) *Cesta do Remeša*. Jej partitúra totiž

otvára vďačné príležitosti desiatke sólistov všetkých hlasových odborov, takže defilé belkantového dorastu dostalo zelenú aj ostatné leto. V náznakovo zjednodušenej, ale vtipne riešenej inscenácii **Emilia Saghio** a pod temperamentnou, rytmicky presnou taktovkou **Lanfranca Marcellettiho** rozohrala nastupujúca rossiniovská garda príjemné poludňajšie predstavenie. Tak ako po minulé roky sa mená z „mladej“ *Cesty do Remeša* začali objavovať vo festivalových premiérach, inak tomu zrejme nebude ani teraz. Soprány **Hey-Sun Ma** (Contessa de Folleville) a **Alexandry Zabaloovej** (Corinna), tenory **Ferdinanda von Bothmera** (Belfiore) a **Davidu Alegreta** (Libensko), ako aj viaceré hlbších hlasov sa rozhodne v rossiniovskom či inom teréne nestratia.

Počas týždňového pobytu v Pesare sa mi pošťastilo navštíviť aj koncertné uvedenie Rossiniho *Malé slávnostnej omše*. Skladba, ktorej premiéra sa uskutočnila 35 rokov po uvedení skladateľovej poslednej opery

Viliam Tell v súkromnom prostredí parížskeho paláca istej gróffy, odznela v pôvodnej komornej verzii. Dva klavíry a harmónium (plus štyri sólové hlasy a zbor) autor neskôr nahradil orchestrom, no čistota, duchovná hĺbka a úprimnosť výpovede najvyššiu kvalitu vyznievajú v origináli. Pod štýlovo a muzikálne bezchybné, emotívne nesmierne silné nastudovanie sa podpísal **Michele Campanella** (súčasne 1. klavír), spoluúčinkovali **Monica Leoneová** (2. klavír), **Daniele Rossi** (harmónium) a **Pražský komorný zbor**. Ťažko dnes nájsť ideálnejšie obsadenie ženských hlasov než boli nádhernými materiálmi a vytríbenou muzikálnosťou disponujúce **Darina Taková** a **Daniela Barcellonová**. Kvalitné výkony podali aj **Antonino Siragusa** a **Marco Vinco**. V ročníku 2005 uvedie Rossini Opera Festival v Pesare nové inscenácie *Biancy a Falliera* a *Barbiera zo Seville*, ako aj obnovenú buffu *La Gazzetta*.

PAVEL UNGER

40 SEZÓN MEREDITH MONKOVEJ

25. októbra 2004 vystúpi v Bratislave (mimo iného, prvýkrát) americká skladateľka, speváčka, režisérka a choreografka súčasných opier, hudobného divadla, filmov a inštalácií Meredith Monková. Jej vystúpenie je súčasťou koncertného turné pri príležitosti 40. výročia začiatku profesionálnej činnosti. Je priekopníčkou tzv. rozšírenej vokálnej techniky a tzv. interdisciplinárneho javiskového tvaru; v jej dielach sa uskutočňuje prienik hudby, pohybu, obrazov, objektov, svetla a zvuku – prvkov, prostredníctvom ktorých sa Monková snaží objaviť a potom v rôznych kombináciách zvýrazniť nové spôsoby vnímania. Kritici sú zajedno s poslucháčmi v tom, že je jednou z najvýznamnejších predstaviteľiek súčasnej hudby a hudobného divadla. Denník The Washington Post o nej napísal: „Keď sa o sto rokov budú hodnotiť výsledky v oblasti tzv. performing arts v poslednej tretine 20. storočia, meno Meredith Monkovej vynikne azda najviac. Len málokto jej môže konkurovať v originalite, šírke a hĺbke záberu.“

Monková si vytvorila vlastný vokálny slovník obsahujúci charakteristické náreky, súčasné spievanie viacerých tónov, šepot, glissandá, skoky medzi registrami a hoketovú techniku. V jej speve bez textu sa spája virtuoza klasickej hudby, bezprostrednosť ľudovej hudby, voľnosť a flexibilita jazzu a rytmická naliehavosť rock'n'rollu.

Roku 1968 založila súbor The House, ktorý sa špecializoval na interdisciplinárny prístup k umeniu a roku 1978 vytvorila vokálny súbor Meredith Monk and Vocal Ensemble, prostredníctvom ktorého dodnes obohacuje štruktúry a formy svojho umenia. Nahrála viac než dvadsiť platní a diskov, prevažne pre edíciu ECM New Series.

Monková o práci s ľudským hlasom hovorí: „Jedného dňa roku 1965 som si náhle uvedomila, že hlas môže získať plynulosť a flexibilitu ľudského tela, povedzme, ako artikulácia rukou. Hlas

môže byť nástrojom a môžem si vytvoriť výrazové prostriedky založené na mojom hlase, tak ako som to urobila už predtým v oblasti pohybu. Moje fyzické možnosti boli veľmi obmedzené, čo bolo v určitom zmysle výhodou, pretože som si musela vytvoriť vlastnú pohybovú techniku. Technické obmedzenia sú v istom zmysle pozitívne, pretože si musíte hľadať vlastnú cestu. Zrazu sa mi otvoril nový svet; uvedomila som si, že hlas môže mať rôznu textúru, farbu, že je veľa spo-



M. Monk,
T. Bleckmann

FOTO ARCHIV

sobov tvorenia zvuku, že v hlase je obsiahnutý mužský aj ženský prvok, prvok veku, charakter, spôsob dýchania, je tvarovateľný.“

O inováciách v umení hovorí: „Rada podstupujem riziko. Nepáči sa mi síce slovo ‚rada‘, lebo tento proces je niekedy veľmi bolestivý, ale ide mi o to, aby som vždy začínala od nuly. Znamená to aj ohotu na nejaký čas vstúpiť do neznáma. Inak človek len opakuje to, čo už vie. Chvilu tápať – tu musím povedať, že môj súbor je veľmi trpezlivý, pretože vidí ako tápem a hľadám niečo, pričom ešte neviem, čo to je. Nie je to ľahký proces, ale je to jediná cesta k odhaleniu tajomstva. Skutočne len tak sa dá obnoviť tvorivá energia.“

Jej nahrávky Dolmen Music a Our Lady of Late: The Vanguard Tapes získali v rokoch 1981 a 1986 Cenu nemeckých kritikov. Jej hudbu použil Jean-Luc Godard vo filme La Nouvelle Vague a bratia Coenovci vo filme The Big Lebowski. Nedávno podpísala zmluvu s významným vydavateľstvom Boosey & Hawkes. V apríli 2003 sa konala premiéra jej prvej orchestrálnnej skladby Possible Sky, ktorú si objednal dirigent Michael Tilson Thomas. V súčasnosti pracuje na skladbách pre Western Wind Vocal Ensemble a pre Kronos Quartet.

Vystúpenie Meredith Monkovej a Thea Bleckmanna na festivale Večery novej hudby 2004 organizuje Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu – Slovenská sekcia a podporilo ho Ministerstvo kultúry SR, Veľvyslanectvo Spojených štátov amerických v Bratislave, Divadlo Astorka Korzo '90 a Hudobné centrum.

Theo Bleckmann je spevák a skladateľ pôsobiaci v oblasti jazzu a súčasnej hudby. Časopis Jazztimes o ňom napísal, že „jeho príjemne zafarbený hlas sa voľne a dômyselne pohybuje v rozpätí troch oktáv a vytvára neosúchané (často znepokojivo záhadné) vokálne kontrasty. Bleckmann je nevšedný spevák a talentovaný, odvážny priekopník, ktorý ide proti prúdu, no nikdy nestráca kontrolu nad svojim umením.“ Spolupracoval s takými hudobníkmi a skladateľmi, akými sú Anthony Braxton, Mark Dresser, Dave Douglas, Philip Glass a Sheila Jordanová. Beckmannov najnovší kompaktný disk No Boat (spolu s gitaristom Benom Monderom) newyorská kritika prirovnala k hudbe Tria Billa Evansa. Od roku 1994 je členom vokálneho súboru Meredith Monkovej. V Holandsku je známy v úlohe Dutcha Schultza, ktorú stvárnil v hudobno-divadelnom predstavení The True Last Words of Dutch Schultz od skladateľa Erica Salzmana a režiséry Valerie Vasilevski.

SPRACOVAL PETER ZAGAR

Nové tváre slovenského jazzu 2004

Slovenská jazzová spoločnosť aj tento rok organizuje súťažnú prehliadku Nové tváre slovenského jazzu 2004. Odborná porota pod vedením Matúša Jakabčica vyberie na základe zaslaných prihlášok s nahrávkami cca 8 skupín, ktoré postúpia do finále a zúčastnia sa súťažnej prehliadky. SJS preplatí vybraným skupinám cestovné, symbolický honorár, príp. ubytovanie. Na záver prehliadky bude festival vyhodnotený a skupiny (príp. aj jednotlivci) budú odmenení finančnými a vecnými cenami. Slovenský rozhlas udelí „Cenu Slovenského

ho Rozhlasu“ a skupine poskytne možnosť nahrávania v štúdiách SRO na náklady SRO. Finále súťaže sa uskutoční **7.12.2003** v koncertnom štúdiu SRO.

Uzávierka prihlášok je **28.11.2004**

Prihláška musí obsahovať:

– demo nahrávku cca 20 min. (nemusi byť štúdiová) na nosiči CD, MC, MD. K nosiču musí byť priložený zoznam skladieb (poradie, názov a autor skladieb -

pôvodná tvorba nie je podmienkou) a zoznam účinkujúcich (nástroj, na ktorý hrajú, adresu a ich rodné čísla)

Obsadenie skupiny musí byť totožné na nahrávke a na živom vystúpení (zmena obsadenia je možná vo výnimočných prípadoch podľa posúdenia poroty).

Prihlášky:

Katarína Ovseníková
Slovenská jazzová spoločnosť
Michalská ul. č. 10, 815 36 Bratislava
tel.: (0903) 464 265, e-mail: sjs@gti.sk

JAZZ PO EURÓPSKY

NÓRSKO — ZEM „NOVÝCH JAZZOVÝCH KONCEPCIÍ“ (V NÁČRTE)

ODVÁŽNY TITUL *THE NEW CONCEPTION OF JAZZ* DEBUTOVÉHO ALBUMU JEDNEJ Z NOVODOBÝCH IKON NÓRSKEHO JAZZU BUGGE WESSELTOFTA, PREDZNAMENAL ROKU 1995 NIELEN NOVÉ SMEROVANIE JEHO PŮVODCU, ALE AJ BOOM JAZZOVÝCH TENDENCIÍ, KTORÉ „ZASIAHLI“ NÓRSKO V DRUHEJ POLOVICI 90. ROKOV (DO KTORÝCH WESSELTOFT SÁM I PROSTREDNÍCTVOM SVOJHO VYDAVATELSTVA JAZZLAND DODNES NEMALOU MIEROU PRISPIEVA). MASÍVNY NÁSTUP MLADEJ (A ČIASŤOČNE TIEŽ REVITALIZÁCIA ČI „REKVALIFIKÁCIA“ STREDNEJ) GENERÁCIE NÓRSKÝCH JAZZOVÝCH HUDOBNÍKOV V 90. ROKOCH PRINIESOL SO SEBOU MNOHO OTÁZOK, TÝKAJÚCICH SA PLATNOSTI TRADIČNÝCH HODNÔT (ROZUMEJ JAZZOVÝCH) A VYSTAVIL JAZZ ĎALŠIEMU RELATIVIZOVANIU JEHO ŠTÝLOVO-ŽÁNROVÝCH MANTINELOV. VĎAKA TVORBE HUDOBNÍKOV AKO TRYGVE SEIM, CHRISTIAN WALLUMROD, ARVE HENRIKSEN, JON BALKE A I. SA TIEŽ DEFINITÍVNE OBNAŽILI ROZDIELY MEDZI TÝM, ČO UŽ ROKY ZVYKNEME NAZÝVAŤ EURÓPSKYM JAZZOM A TRADIČNÝM „AMERICKÝM“ PONÍMANÍM TOHTO ŽÁNRU. SÚČASNÁ NÓRSKA JAZZOVÁ SCÉNA JE VO SVOJEJ IMPOZANTNEJ ŠÍRKE, ÚROVNI A DIFERENCIOVANOSTI EURÓPSKYM UNIKÁTOM. JE PŘÍKLADOM IDEÁLNEHO ZHNOTNENIA SPRÁVNEJ KONŠTELÁCIE FINANČNÉHO A INŠTITUCIONÁLNEHO ZÁZEMIA, VEIKORYSÝCH KONCERTNÝCH A NAHRÁVACÍCH PRÍLEŽITOSTÍ A VÝZNAMU CELOSVEŤOVÉHO DOSAHU DISTRIBUČNÝCH SIETÍ PRE VÝVOJOVÚ AKCELERÁCIU.

Svetové povedomie o existencii fenoménu nórskeho jazzu sa neoddeliteľne spája s existenciou mnichovského vydavateľstva ECM Records. Služba, akú urobil jeho zakladateľ, bývalý kontrabasista Manfred Eicher tamtojšej scény, je nedocenená nielen preto, že sa ECM stalo od konca 60. rokov prístavom najväčších nórskeho jazzových talentov, ale vďaka distribučnej politike vydavateľstva sa dostali ich nahrávky aj na svetové trhy. Význam tohto momentu ilustruje aj skutočnosť, že sa v nedávnej minulosti naozaj známymi a slávnymi stali práve hudobníci nahrávajúci pre ECM. Platí to stále. Pozornosť verejnosti, médií a kritikov sa i dnes sústreďuje prakticky iba na garnitúru hudobníkov nahrávajúcich pre ECM a dve nepomerne mladšie vydavateľstvá - Jazzland a Rune Gramofon. Teda na tie s celosvetovým dosahom. (Výnimky ako speváčka Silje Nergaard alebo skupina Jaga Jazzist pritom nepotvrdzujú pravidlo, keďže vydávajú v etablovaných zahraničných spoločnostiach.) V Nórsku pritom pôsobí niekoľko ďalších agilných vydavateľstiev s nemalými ambíciami a zaujímavým katalógom. O týchto značkách však svetová verejnosť zatiaľ mnoho netuší. Ako ďalší príklad môže poslúžiť aj novodobá saxofónová hviezda vydavateľstva ECM **Trygve Seim** (1971), ktorý má okrem známych troch albumov v ECM (vrátane horúcej novinky *Sangam*) i ďalšie, vydané v Nórsku, z dôvodu medzinárodnej nedostupnosti však prakticky neznáme.

Medzinárodné ohlasy poslucháčov i kritikov na nahrávky ECM vplývali od 70. rokov motivačne na ďalšie formovanie nórskej scény a na vedomé či podvedomé hľadanie a uvedomovanie si špecifik, ktoré by odlišili a atraktívni



Paal Nilssen-Love



Arve Henriksen



Trygve Seim

domácu produkciu. Vklad samotného Eichera, ktorý svoju jasnú víziu produkovať európsky ponímaný jazz deklaroval už v názve vydavateľstva (ECM = European Contemporary Music), bol (a dodnes je) i v tomto ohľade neprehliadnuteľný. Vďaka neomylnému inštinktu už desaťročia objavuje originálne osobnosti, na ktorých hudobnom „dozrievaní“ zanecháva svoju jasnú pečat. Aj vďaka úspechu nahrávok hudobníkov, ktorí stáli pri zrode vydavateľstva - Jana Garbareka, Terje Rypdala, Arilda Andersena, Jona Christensena - a následne mnohých ďalších, sa nórsky jazz stal počmom a významným exportným artiklom. Získal si neobyčajnú vážnosť aj v oficiálnych kruhoch, má vybudované závideniehodné inštitucionálne zázemie a systém dotácií.

O propagáciu a zviditeľnenie jazzovej scény sa v Nórsku stará viacero inštitúcií. Nórska jazzová spoločnosť NJS vydala v roku 2002 pod názvom **JazzCD. no 3** CD sampler, so 40 skladbami od najvýznamnejších nórskeho jazzových hudobníkov súčasnosti. Cieľom tohto reprezentatívneho výberu bolo upozorniť okolitý svet na tvorivú explóziu, ktorú zaznamenalo Nórsko na prelome tisícročí. Ako hovorí iniciátor projektu Jan Granlie „Nórsky jazz je na európskej jazzovej scéne vnímaný ako sy-

nonymum inovácie a tvorivej energie. Naším záujmom je udržať túto pozíciu a podporiť jeho akceleráciu. Hudobníci vydavateľstva ECM – Jan Garbarek a Terje Rypdal – prispeli k vytvoreniu nórskej jazzovej identity a my môžeme teraz žať plody ich práce.“ Promo-sampler JazzCD.no vyšiel s výraznou finančnou podporou Nórskeho ministerstva zahraničných vecí v náklade 3 000 exemplárov a putoval do zahraničných klubov, k promotérom, na medzinárodné festivaly a do médií. Táto donedávna bezprecedentná iniciatíva si našla pokračovateľa i v novom trojročnom projekte

Norwegian Jazz Launch Europe 2004-2006,

ktorý vznikol v spolupráci koncertnej agentúry Rikskonsertene, Západonórskeho jazzového centra a Nórskeho jazzového fóra. Jeho cieľom je prispieť k ďalšiemu zvyšovaniu reputácie nórskej improvizovanej hudby v európskom teritóriu a tiež napomôcť vybraným hudobníkom s výraznými medzinárodnými ambíciami a potenciálom k ich etablovaniu sa na európskej jazzovej scéne. Prostredníctvom svojich kontaktov sa zainteresované inštitúcie snažia „umiestňovať“ hudobníkov na európskych pódioch, k čomu ma dopomôcť edičný rad profilových promo CD. Prví dvaja hudobníci – trubkár **Arve Henriksen** (1968) a bubeník **Paal Nilssen-Love** (1974) – neboli, zdá sa, do tohto edičného radu vybratí náhodne. Ide o dve z najvýraznejších osobností svojej generácie, reprezentujúce dva jasne vyhranené póly nórskeho jazzu. Nilssen-Love je zástupcom (takmer) čisto akustického pólu, s častým nádychom avantgardy a dominujúcim princípom voľnej improvizácie. Okrem členstva v najznámejších takto zameraných skupinách (medzi inými napr. **Atomic**, **Scorch Trio**, **The Thing**, **Kornstad Trio**), obľubuje hru v improvizračných duách alebo sólové vystupovanie (album *Sticks & Stones*, 2002), kde vyniká jeho jedinečná predstavivosť a improvizračné umenie (Pat Metheny ho dokonca označil za „jedného z najlepších mladých hudobníkov, akých počul za posledné roky“). Henriksen naopak preferuje elektroniku. Ako trubkár si vypracoval originálny krehký, éterický sound, odvodený od zvuku japonskej bambusovej flauty shakuhachi, podľa ktorého je vždy identifikovateľný. Je členom skupín Trigve Seima a Auduna Kleiva, dvoch známych „freeform“ kvartet **Supersilent** a **Food** a pod vlastným menom nahral dva pozoruhodné, ambientne znejúce albumy, výrazne ovplyvnené japonskou hudbou (*Sakuteiki*, 2001; *Chiaroscuro*, 2004). Henriksen je stelesnením dvoch momentov typických pre súčasnú nórsku jazzovú scénu. Tým prvým je hľadanie (a časté nachádzanie) špecifického soundu sólových nástrojov i nezvyčajných orchestrálnych farieb. Táto tendencia bola vlastná Garbarekovi i Rypdalovi a zdedila ju väčšina mladých nórske hudobníkov, nevynímajúc momentálne asi najslávnejšieho nórskeho jazzmana **Nilsa Pettera Molvaera** (1960), jeho dvorného

gitaristu **Eivinda Aarseta** alebo akustického mága Trigve Seima. Molvaer, iniciátor Henriksenovho záujmu o shakuhachi, dospel k podobnému „flautovému“ soundu ešte pred Henriksenom. Saxofonista Trigve Seim zas v snahe napodobniť zvuk arménskeho duduku vyrobil špeciálny nástroj „klarofón“, čo je vlastne tenorsaxofón s náustkom z basového klarinetu. Druhým momentom je vzdáľovanie sa ponímaniu jazzu v jeho zažitých podobách. Častým výsledkom hľadania netradičných „nórskych“ riešení bývajú totiž hudobné tvary, oproti ktorým môžu aj veľmi moderne znejúce nahrávky N. P. Molvaera, B. Wesseltofta i skupiny **Jaga Jazzist** znieť už ako pravoverný nu jazz.

Ide hlavne o hraničné projekty bubeníka **Auduna Kleiva** (1961), dua **Patrick & Raymond**, skupín **Supersilent**, **Food** či spomenuté sólové albumy Arve Henriksena. Hranice jazzu (či možno lepšie nu jazzu) sú dnes už ale natoľko elastické, že sa do nich často vmestí aj produkt, ktorý za jazz nepovažuje ani sám autor. To je aj prípad **Helge Stena** (alias Deat-hproda), lídra jednej z najoriginálnejších nórske skupín **Supersilent** (šepká sa, že by sa mala objaviť na tohtoročnom Nexte), ktorý vo viacerých rozhovoroch upozorňuje, že je trochu mylné nazývať ich hudbu jazzom. Základom tvorivého procesu **Supersilent** je síce improvizácia, ale namiešaná z rôznych viac-menej nejazzových ingrediencií. Recenzie albumov **Supersilent** bývajú však štandardne umiestňované v jazzových rubrikách a dokonca aj spomínaný sampler *JazzCD.no* má skupinu vo svojom menu. Iným prípadom je hudba Trigve Seima, ktorá je napísaná v podstate pre štandardné jazzové kombo, rozšírené o nástroje ako akordeón, violončelo, prípadne sláčikové kvarteto (albumy *Different Rivers*, 2000; *Source and Different Cikadas*, 2002; *Sangam*, 2004). Kombo však často plní skôr úlohu komorného ansámblu, skladby sú do detailov prekomponované, a aj keď primárne znejú ako jazz, nenájdete v nich žiadne improvizované chorusy, ani štandardné formové usporiadanie. Najnovší Seimov album *Sangam* je plný delikátnych kombinácií orchestrálnych farieb (dychová sekcia úrho znie niekedy aj ako organ) a jeho poetika pripomína skôr tvorbu postmoderných skladateľov vážnej hudby typu Góreckého či Pärtla. V tomto reprezentuje Seim – spolu s ďalšími hudobníkmi ako **Jon Balke** (1955) či **Christian Wallumrod** (1971) – najeurópskejšiu vetvu nórskeho jazzu, ktorá má nebezpečne blíz-

ko k súčasnej vážnej hudbe.

Dvomi hlavnými postavami, ktoré sa najväčšou mierou podieľali v 90. rokoch na prerazení mladých nórske hudobníkov do zahraničia, sú trubkár Nils Petter Molvaer a hráč na klávesové nástroje a producent Bugge Wesseltoft (1964). Ich generácia je dnes vo vrcholnej forme, v domáciach kruhoch však už bývajú nazývaní veteránmi. Dynamika, s akou pribúdajú v Nórsku mladé štylotvorné osobnosti prestupujúce stále nové hranice, je uchvatná a zdá sa, že i do budúcnosti je o vzrušenie z poznávania postarané.

AUGUSTÍN REBRO



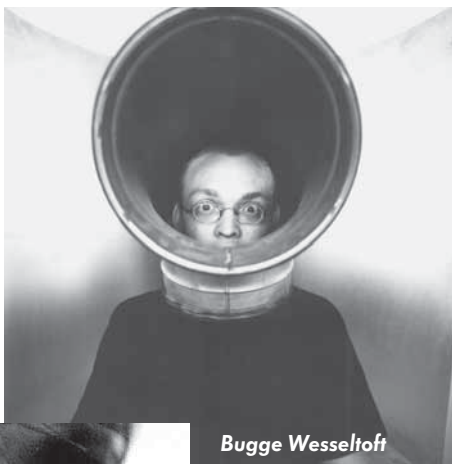
Supersilent



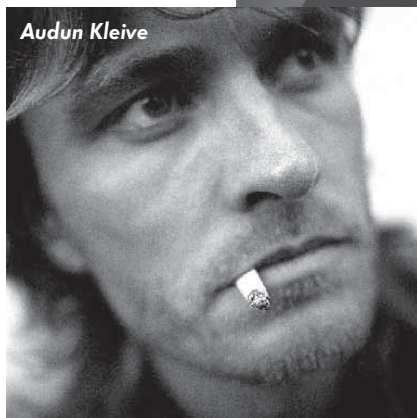
Nils Petter Molvaer



Eivind Aarset



Bugge Wesseltoft



Audun Kleiva

FOTO ARCHIV

FOTO ARCHIV

KLASIKA

OPERA APERTA ENSEMBLE POST-MINIMAL SET

R. ŠEBESTA, I. PRISTAŠOVÁ, P. ŠESTÁK,
J. LUPTÁK, E. ŠKUTOVÁ

Mediálny inštitút MI, 2002

Nie je to čerstvá novinka na pultoch vydavateľstiev, ale stojí aj za oneskorenú zmienku kvôli exkluzívnej hudobnej dramaturgii na tému „post minimal“. Pod nahrávkami s podobnou tvorbou sa u nás neprehybujú pulty, skôr naopak. Preto by mal každý titul s orientáciou na repetitívnu hudbu osloviť početnú skupinu zvedavých (mladých) záujemcov o postmodernu.

Je veľmi múdre, ak platne so súčasnou hudbou viacerých skladateľov majú vnútornú ideovú os, ktorá zjednocuje rozmanité autorské modely. V prípade platne *Post-Minimal Set* stojí v pozadí dramaturgie úmysel akcentovať formu generičnej spriaznenosti slovenských interpretov (R. Šebesta – klarinet, I. Pristašová – husle, P. Šesták – viola, J. Lupták – violončelo, E. Škutová – klavír) s domácimi (Martin Burlas, Peter Zagar, Daniel Matej, Marek Piaček) i zahraničnými skladateľmi (Christopher Fox, James Tenney, Hauke Harder, Peter Ablinger). Úlohou bolo spojiť, alebo povedané Šebestovými slovami „povyberať ohničku, ktoré tvoria niť, dať priestor slovenskej tvorbe a zároveň ju integrovať do štýlovo príbuznej tvorby zahraničných autorov“. Výber zahraničných skladateľov v tomto prípade rešpektoval mnohé osobné vzťahy s interpretmi, alebo aspoň generičné väzby na vymedzený štýlový okruh tvorby. Vzhľadom na všestrannú orientáciu členov súboru Opera Aperta bol príklon k tvorbe konca 20. storočia, inšpirovanej minimal music celkom logický. Označenie „post“ v záhlaví platne predznamenáva voľnosť, s akou boli jednotlivé diela vyberané, aby presne zapadli do rámca témy a zároveň ju pokračovali objavnosťou autorských postupov uplatnených v dielach. Bude sklamaný ten, kto očakáva na platni najcharakteristickejší

model, s jedným motívom donekonečna sa opakujúcim v rôznych rytmických fázových posunoch. Nenájdete dve podobné skladby, keďže napriek predznamenaniu „post minimal“ je ich výber dostatočne pestrý a objavný. O vybraných dielach väčšinou platí, že boli buď inšpirované princípom redukcie, alebo v častiach skladieb použili autori postupy repetitívnej hudby. Vzhľadom na zvukové vyznenie diel založených na podobnosti s hudbou minimalizmu je preto významným prvkom kontrastu striedanie skladieb v rozličných, pre súbor typických inštrumentáciách.

Aktívny poslucháč pri podrobnejšom skúmaní obsahu skladieb postrehne, aké zaujímavé autorské nápady sa stretli na tejto platni. Niektoré možno viac ocení vtipnosť formálnej stránky či témy samotnej, iné dajú prednosť programovým ideám, ktoré vyprovokovali vznik skladieb, či konštrukčnej logike, ktorá stojí za každým riešením, aj keby malo iba 37 sekúnd.

Dramaturgovi sa podarilo vybrať skladby ambiciózných autorov: Rakúšan, Nemec, Angličan, Američan a štyria Slováci. Premyslená kolekcia skladateľských projektov k danej téme priniesla naozaj pozoruhodné strety autorských postojov k hnutiu Minimal Music.

Osobitne chcem upozorniť na výber slovenských skladieb. Okruh autorov (Burlas, Zagar, Matej, Piaček) predstavuje pomerne odlišné typy v dimenziách ich pôsobenia, s tvorivými východiskami od experimentu až po... pokiaľ komu siaha fantázia a autorská asertivita. Skladby, ktoré zaradil R. Šebesta na CD, charakterizujú hudobnú reč svojich tvorcov. Používané prvky náhle zmeny, výrazového kontrastu či sadzby sa týkajú rovnako aj diel zahraničných skladateľov (Fox, Tenney, Harder, Ablinger), u ktorých nemám predstavu, do akej miery sú typické pre svojich tvorcov. Podľa tejto platne by sa mohlo zdať, že hnutie „post minimal“ má aj na Slovensku svojich vierozevstov. Ešte chcem upozorniť, že zdanlivo mierne nároky na interpretov sú naozaj iba zdanlivé, pretože niektoré postupy užívané v partoch najmä

pre klarinet, ale aj sláčiky, či klavír predsa len overili hráčsku pohotovosť všetkých zúčastnených.

Platňa vyšla s podporou *Nadácie – Centrum súčasného umenia, SHF a Programu Pro Slovakia*. Ale najväčšiu zásluhu na jej zrode majú samotní členovia súboru Opera Aperta Ensemble a krstný otec tejto myšlienky, klarinetista Ronald Šebesta, dramaturg platne. Platňa je prezieravo vybavená slovensko-anglickou jazykovou mutáciou textu, čím sa stala, aj vzhľadom na kvalitnú dramaturgiu a vynikajúce nahrávky, exportným artiklom.

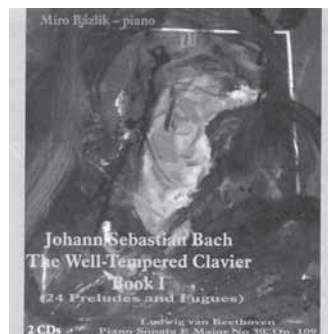
MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ



JOHANN SEBASTIAN BACH THE WELL-TEMPERED CLAVIER (BOOK I) LUDWIG VAN BEETHOVEN PIANO SONATA E MAJOR No. 30, OP. 109

MIRO BÁZLIK

AP projekt, AP0013-2



Popri skladateľskom profile Mira Bázlika, načrtnutom na minuloročnom CD *Preludes* z Hudobného fondu, dokumentuje nahrávka klavírných opusov J. S. Bacha a L. van Beethovena interpretačnú oblasť Bázlikových tvorivých aktivít. Obe tvorivé sféry sa v Bázlikovom vklade pre našu hudobnú kultúru prelínajú a navzájom ovplyvňujú. Mieru vzájomnej inšpirácie určuje aj jeho muzikantské vysokoškolské vzdelanie. Od čias konzervatoriálnych štúdií je Bázlik veľkým čitateľom Bacha, na ktorého prísnu logiku reaguje ako skladateľ i klavirista. V histórii slovenského klávesového umenia ako prvý nahral pre bratislavský rozhlas obidva diely *Temperovaného*

klavíra. Nahrávky vznikli v rokoch 1968-1970 a až po vyše 30 rokoch sa k poslucháčom dostáva prostredníctvom CD I. diel.

Pri voľbe interpretačného prístupu k jednotlivým častiam dominuje u Bázlika predovšetkým snaha podčiarknuť logiku a jedinečnosť diela so zámerným vylúčením interpretovskej individuality. V snahe o postihnutie kompozičnej dômyselnosti je prísne zredukované použitie pedálu aj agogické zdržanie pred klamným záverom, či v rozvíjaní línií pred dôležitými tónmi a neraz i v závere fúg. Dynamická hladina klavírneho tónu nemá príliš širokú amplitúdu a v hierarchii dôležitosti hlasov je skôr zjavná inklinácia k rovnoprávnosti. Na základe týchto postrehov možno dôjsť k záveru, že sa interpret zámernie usiloval o prenesenie charakteristiky zvuku čembala bez plastiky a dynamických možností na klavír. Predpísanú artikuláciu, ktorá je v Urtexte (vydanie Peters) síce naznačená veľmi skromne (ale predsa), Bázlik nerespektoval. Prevažnú väčšinu fúg hrá zámerné legato a iba vo vzácnych prípadoch použil aj iný spôsob tvorenia tónu pri tvarovaní duxu, ktorý potom počas celej fúgy dôsledne dodržiaval. Spektrum parametrov Bázlikovho klavírneho rukopisu výrazne dopĺňa interpretácia Beethovenovej *Sonáty E dur*, v ktorej uplatňuje osobnostný vklad, opúšťa asketizmus v prospech účasti citu, vzruchu, vášne a dramatizmu avšak za spoluúčasti disciplíny a rozvahy.

VLADIMÍR ČÍŽIK



J A Z Z

NORAH JONES FEELS LIKE HOME

Blue Note / EMI 2004, 590952-2

Dvadsaťpäťročná speváčka a klaviristka Norah Jonesová je mladá, pekná, talentovaná a ešte mala aj patričnú dávku šťastia. Svoju kariéru začala ako sedem-



nástročná – dostala študentskú cenu prestížneho jazzového magazínu Down Beat za najlepši spev a najlepšiu pôvodnú kompozíciu. Za svoj debut *Come Away With Me* (2002) získala osem cien Grammy a stala sa superhviezdou. Muzikalitu má v génoch. Je dcérou slávneho indického hráča na sitar Raviho Shankara, ktorý bol v 60. rokoch miláčikom hippies. Norah Jonesová vyrastala v Texase a v mladom veku sa zamilovala do Billie Holidayovej a Billa Evansa. Tým sú dané súradnice jej hudby. Počuť v nej folk, country, jazz aj blues. Táto zmeska je namiešaná s veľkou noblesou a výnimočne dobre funguje vďaka podmanivému, ležérnemu a zároveň sexi spevu. Norah je výnimočná speváčka, zadymene zachrípnutý, vzrušujúci hlas vie ohýbať, prehriať vibrátom, roztvoriť aj sucho zúžiť. Vláčne, ale nesubmisívne sa prispôbuje mäkkou plynulým alebo elegantne odsýpajúcim podkladom. Výraznú úlohu má, samozrejme, klavír, buď akustický alebo elektrický Wurlitzer, ktorý má na rozdiel od rozšírenejšieho Fendera kratší a žblnkavejší zvuk. Hudobníci skupiny The Hansome Band fungujú ako orgány jedného tela, ktoré robí niečo zmysluplné, ale je vždy nesmierne v pohode, pokoji, bez napätia a stresu. Dokonca ani líderka necíti žiadnu potrebu exhibovať a správa sa veľmi noblesne. Všetci slúžia piesňam – a tie Norah Jonesová a jej kolegovia vedia skladať znamenite. *Feels Like Home* je druhý radový album. Producentom je opäť Arif Mardin (pracoval s Arethou Franklinovou, či Dusty Springfieldovou), spoluproducentkou samotná Norah Jonesová. Zvuk je naturálny, takmer akustický, inštrumentárium je občas obohatené o dobro, akordeón či

husle. Nenájdeme tu hviezdy alternatívneho jazzu ako Billa Frisella či Sama Yahella, jednu pieseň nahrával prominentný jazzový bubeník Brian Blade. Zato tu hosťujú country diva Dolly Partonová a bubeník Levon Helm zo skupiny The Band. To je symbolické – The Band stál na začiatku a predznamenal tento typ hudby. Norah Jonesová spieva svoje imaginatívne texty a my máme pocit, že sa nenáhli vo vezieme veľkým autom po nekonečných amerických cestách stredozápadu. Tejto hudbe veríme, lebo je autentická, piesne číre ako sklo nás ovínú svojou úprimnosťou. Možno je v albume na niečí vkus priveľa country, ale pre tých, ktorí americkú ľudovku práve neoblubujú, prichystala Norah Jonesová a kolektív niekoľko skvostných melódií so zvratmi, za ktoré by sa nemusel hanbiť ani Dežo Ursiny. A lúči sa s nami skladbou od Dukea Ellingtona. Takže predsa jazz.

MARIAN JASLOVSKÝ



BLUES

JAMES COTTON
BABY, DON'T YOU TEAR MY CLOTHES

Telarc 2004, CD-83596,
distribúcia DIVYD

TAB BENOIT / JIMMY THACKERY
WHISKEY STORE LIVE

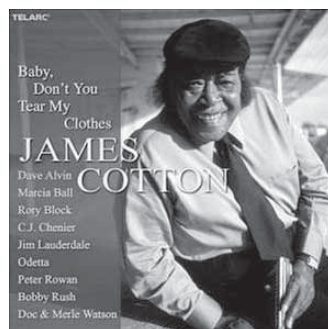
Telarc 2004, CD-83584,
distribúcia DIVYD

TINSLEY ELLIS
THE HARD WAY

Telarc 2004, CD-83608,
distribúcia DIVYD

Spoločnosť Telarc dnes zastrešuje mnohých bluesových umelcov, a to nielen predstaviteľov mladšej nastupujúcej generácie, ale aj niekoľko významnejších, dalo by sa tvrdiť legendárnych bluesmanov. Najstarším aktívnym a dodnes vplyvným mississippským rodákom je vyše deväťdesiatročný klavirista Pinetop Perkins. Vekom mu šliape na päty nevlastný syn Roberta

Johnsona Robert Lockwood, Jr., ktorý je zároveň zosobnením histórie od country blues, cez urban blues až po súčasnosť (od roku 1998 nesie dokonca ulica v Clevelande honosný názov Robert Lockwood, Jr. Way a 3. február bol starostom vyhlásený ako Robert Lockwood, Jr. Day). Z ďalších spomeniem zástupcu renesancie 80. rokov, gitaristu spájajúceho vplyvy západného pobrežia s akustickým tradícionáľom delty – Joe Louis Walkera, ďalej Luthera "Guitar Jr." Johnsona ovplyvneného West Side gitarovým štýlom, novátora Otisa Taylora, ktorý pomocou hypnotickej repetitívnosti navrátil blues aktuálnosť a naliehavosť, mississippského harmonikára Charlieho Musselwhita, nedávno zosnulého hráča na ústnu harmoniku Juniora Wellsa, spomienkový Muddy Waters Tribute Band, či práve nižšie spomínaných umelcov.

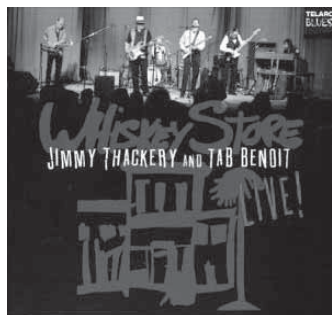


Hneď v úvode prvého recenzovaného titulu treba uviesť veci na pravú mieru. Totiž James Cotton bez ohľadu na otázku reprezentatívnosti posledných albumov patrí ku generácii vplyvných mississippských bluesmanov. Na harmonike hrá od šiestich rokov. Vzorom mu bol Sonny Boy Williamson (ako deväťročnú sirotu ho vzal „do učenia“). Ich cesty sa neskôr rozišli a Cotton sa usadil v skupine Muddyho Watersa. Koncom 60. rokov sa z ingrediencií urban blues a jeho akustického predchodcu kryštalizuje The James Cotton Blues Band. Kontakt s Telarcom nastáva participáciou na spomienkovom albume zoskupenia *The Muddy Waters Tribute Band* (hostuje spolu s Buddy Guyom, Greggom Allmanom, Koko Taylorovou a inými). Roku 2000 tu vydáva album *Fire Down Under the Hill*, vzápätí úspešnú reminiscenciu *35th Anniversary*

Blues Jam. Niekoľkokrát bol nominovaný na cenu Grammy, získal ju však len jediný raz za skutočne výnimočný a žánrovo otvorenejší projekt *Deep in the Blues* (Verve, 1996) s gitaristom Joe Louis Walkerom a kontrabasistom Charlie Hadenom (album získal najvyššie ocenenie kritikov aj čitateľov časopisu Down Beat – vzácna to zhoda!). W. C. Handy Award mu bola udelená osemkrát (naposledy za spomínaný *35th Anniversary Blues Jam*), zväčša v kategóriách umelec či album roka. Ústnu harmoniku si podmanil neobyčajným spôsobom, jeho chrapľavo zastretý hlas bol vždy premysleným opozitom inštrumentálnej bravúry. Po operácii pažeráka v roku 1994 ostal, žiaľ, len príležitostným spevákom. Neúnavný usmievaný pionier oslávi budúci rok sedemdesiatku a aj napriek svojmu zdravotnému stavu je často na cestách (po japonskom turné sa v jeseni ukáže aj na niekoľkých európskych festivaloch).

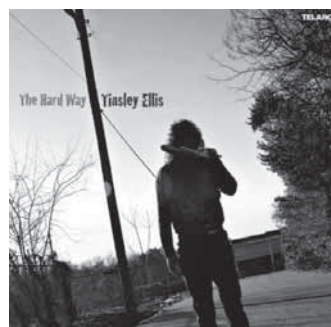
Nový album *Baby, Don't You Tear My Clothes* sa čiastočne nesie v znamení mladíckej nespútanosti a navrátenia chuti do života. Cotton zúročuje dlhoročné skúsenosti a dádam, ktoré sa na neho kedysi „lepili“, odkazuje, že je síce stále schopný prehýriť noc, no žiada si odstup zreleho muža. Vyjadruje to nielen titul, ale aj pieseň prepožičaná od Lightnin' Hopkinsa *Baby, Don't You Tear My Clothes* (Zlato, nestíhaj zo mňa šaty). Škoda len, že spomínané svedectvá nám nie je majster schopný odovzdať sám, ale úlohy sa s nerovnakým úspechom museli zhostiť rôznorodí vokalisti. Cotton (respektíve producent Randy Labbe) nepozýva striktné bluesových umelcov, ale napríklad rockera Dave Alvina (zdvojený vokál s Chrisom Gaffneyim v *Stealin' Stealin'*), folk-country pesničkárov Doc & Merle Watsona (škoda, že v *How Long Blues* sa za každú cenu snaží dokazovať bluesové čítanie), predstaviteľa bluegrassu Petera Rowana (jódlované *Muleskinner Blues*), gýčovo presladeného Jima Lauderdaleho v *Bring It On Home to Me*, hviezdu zydeco štýlu C.J. Cheniera (jeho akordeón v *Rainin' In My Heart* je značným

presunom k „ľahkej“ až spotrebnej hudbe). Spomínaní interpreti neboli príliš šťastnou voľbou, ale kredit zostal zachovaný vďaka excelentnej zostave spoluhráčov (melodický gitarista Derek O'Brien, klavirista David Maxwell, basista s výškovo zvonivým tónom Noel Neal a bubeník Per Hanson). Ochrannú ruku a vplyv lídra cítiť na každom kroku, Cottonova harmonika je striedma, viac premyslená a empatívna v sprievode, zväčša si nájde charakteristickú ostinátnu figúru, ktorou udržuje napätie. K pozitívnym momentom patrí úprimnosť výpovede Bobbyho Rusha v titulnej skladbe, naliehavosť Marcie Ballovej v „johnsonovke“ *When You Got a Good Friend*, úcta k tradícii a zároveň novum *Mississippi Blues* v podaní Rory Blockovej. Za zmienku stojí Cottonova harmoniková imitácia naratívosti Odetty, ktorej tmavý vokál sa pohráva s mikronuansami (*Key to the Highway*). Autor-skými skladbami sú len tri inštrumentálky, úvodná *Coach's Better Days* pôsobí ako nie príliš vzrušujúci hybrid bluesovej dychovky s banálnou motivickou figúrou, v závere albumu *Blues for Jacklyn* a akustické duo *Friends*. Parafrázujúc titul úspešnejšieho Cottonovho albumu *100 % Cotton* (100 % bavlna) z jeho mladších rokov, by sa dalo povedať, že do výnimočnej bavlny sa miestami pustili mole (zdravotná indispozícia + prizvaní hostia) a jej kvalita o čosi poklesla. Oproti syntetickým tkanivám je to však stále citeľný a počuteľný rozdiel. Z odlišných inšpiračných zdrojov vychádza nový projekt dvoch odlišne vyprofilovaných gitarových individualít. Whiskey Store je kombináciou pikantnej južanskej šfavnosti Taba Benoita s výbušnosťou a hendrixovským nadšením severana Jimmyho Thackeryho. Štúdiová podoba tejto formácie s excelentným harmonikárom Charliem Musselwhiteom a Double Trouble – rytmikou legendárneho Stevieho Ray Vaughana, bola len jednorazovou záležitosťou. Nová zostava sa však vydala na americké turné a záznam z koncertu v Unity Centre for Performing Arts v Maine nedávno vyšiel v Telarcu. Výrazová a hráčska individualita



akoby bola odrazom teritoriálnej odlišnosti. Tab Benoit (feelingovo najbližší dvom Albertom – Kingovi a Collinsovi) vyrastal v Louisiane. Bluesová verejnosť ho začala vnímať začiatkom 90. rokov, keď mu lokálny texaský label Justice Records vydal niekoľko výborných albumov (najúspešnejším bol debut *Nice and Warm* z roku 1992). Naliehaniu hudobného biznisu – stať sa jednou z rockových hviezd – odolal a ostal verný južanskému odkazu. Koncom deťoch sa objavil na značke Telarc, spočiatku na generálne spriaznenej kompilácii gitaristov (Kenny Neal, Debbie Davies) *Homesick for the Road*, no výraznejším medzníkom v jeho diskografii sa stal album *Wetlands* (2002). Jimmy Thackery, rodák z Pittsburghu, inšpirovaný najmä Buddy Guyom a Jimi Hendrixom, sa naopak preslávil už v 70. rokoch s klubovou skupinou Nighthawks (na jej úspech neskôr nadviazal v triu Drivers). Z jedenástich kúskov, ktoré dvojica prezentovala na štúdiovom albume, sa na „živák“ dostala sotva polovica (škoda, že nebol priestor pre lyriku *Unknown Legend* Neila Younga, alebo „stoneovskú“ klasiku *The Last Time*). Za nadšeného aplaudovania publika otvára koncert metaforické pozvanie do novootvoreného obchodu (Whiskey Store). Pokiaľ sa necháme zlákať, budeme svedkami skutočne prvotriedneho a vyzretého zvukového destilátu v podobe prvej a na albume jedinej Thackeryho autorskej skladby *Freddy's Combo*. Znenazdajky sa pred nami rozprestrie pestrý substrát mierne zrýchleného chicagského shuffle, južanskej rubátovosti, hutnosť dvojice gitar zvyrazňuje hammond organ Kena Faltinsona, vzdušne pulzujúca rytmika výborného basgitaristu

Carla Dufreného a striedajúcich sa bubeníkov Darryla Whiteho a Marka Stutsoa. Škoda len, že mierne fádny saxofón Jimmyho Carpentera sa neustále prediera dopredu, viac než by bolo potrebné. V sólach síce neprekáža, značne problematické je vyplňanie plôch, a to vyslovene banálnym spôsobom (napríklad celkom vydarenú paródiu Dylanovej *Leopard-Skin Pill-Box Hat*, alebo *Away, Away Too Long* saxofónové „hady“ pochovávajú). Nad takéto producerské faux-pas sa ale treba poznieť (opäť zásah vedľa pre Randy Labbeho) a vychutnávať dravosť Thackeryho stratocastera. Charakterizuje ho ohnivosť a nádherne guľaté vibrato, za hutnosť zvuku nesú čiastočnú zodpovednosť zdvojené snímače (humbuckery) namiesto zvyčajných (jednoduchých) „singlov“. K úvodnému dialógu sa pridáva drevenejší zvuk Benoitovho telecastera a jeho takmer rockovo zvonivý crunch. Oproti Thackeryho stareckejšej premýšľavosti stojí mladícka nedočkavosť Benoita a snaha vypovedať priveľa v jednom momente. Excelentne sa však predstavuje aj ako spevák v *I Got Loaded* (zo sólového projektu *Wetlands*), *Bone Pickin'* (z debutu *Nice and Warm*). Zástupcom texaského boogie je *Bayou Boogie*, ponúkajúce ukázkovú komparáciu – vyrovnaný desaťminútový duel hlavných aktérov, ktorý je zároveň posledným vybúrením pred záverečnou baladickosťou. V lyrickej *These Arms of Mine* Ottisa Reddinga sa Benoit nechal ovplyvniť autorovou zdržanlivou vokálnou štylizáciou a *Whiskey Store* je jednou z výnimočných skladieb, v ktorých rozumová konštrukcia kapitoluje pred srdcom a spontánnou muzikaliťou. Za veľmi vydarený považujem aj nápaditý papierový digipack



s fotografiami všetkých „predačov“ tohto vskutku zaujímavého obchodíka (môžeme ľutovať, že neprišli so svojou ponukou aj k nám). Posledný titul nás nevoláva za svedkov zásadnejšieho prelomu, mĺnka, či pamätihodnej udalosti. *The Hard Way*, ôsmy sólový album gitaristu Tinsley Ellisa, sa príjemne počúva. Nič menej, ale ani nič viac. Ellis absorboval blues najmä prostredníctvom britskej invázie zoskupení Yardbirds, Cream, Animals, autentické zdroje začal objavovať až neskôr. Spolu s veteránom, spevákom a hráčom na ústnu harmoniku „Chicago“ Bob Nelsonom, založil skupinu The Heartfixers, ktorá bola v 80. rokoch hviezdou klubov v Atlante a okolí. Po odchode sa Ellisa ujala spoločnosť Alligator Records, pre ktorú nahral šesť platní (značný ohlas získali najmä *Fanning The Flames* a *Storm Warning* za účasti bývalého producenta Yes Eddyho Offorda). Aktuálny album je konfrontáciou výlučne vlastného materiálu a prvýkrát aj vlastnej produkcie. Tá sa viac-menej vydarila, zvuková rozmanitosť celého projektu zaujme už pri zbežnom počúvaní. Menej presvedčivé je autorstvo, melodické motívy viacerých (najmä refrénových) častí koketujú s podenkovou spevnosťou pop music (*I'll Get Over You*, *Let Him Down Easy*, *Me Without You*). Spoluhráčmi sú niekdajší bubeník zoskupenia Little Feat Richie Hayward, organista Kevin McKendree, sprievodný gitarista Oliver Wood a za basgitaru sa pod pseudonymom *The Evil One* (Zlo) schováva James Ferguson. Výrazovo najpresvedčivejšie sú skladby v základnom triovom obsadení (polovica skladieb je v rozšírenej zostave 6 – 8 ľudí). Tam si Ellis uvedomuje, že nesie osobnú zodpovednosť za vyplňanie priestoru. Oživením sú hippiesácko-hendrixovská psychedelia *La La Land* s wah-wah pedálovou imitáciou týchto slabík, akustické boogie *And It Hurts*, či mierne bustrovaný vokál v *12 Pack Poet*. Pri jedinej inštrumentálnej skladbe *Love Bomb* prichádza na um Jeff Beck a zvukovosť slávneho albumu *Wired*. Ellis sa tu prvýkrát pohráva s metrom, uvádza kontrastnú ostinátnu tému, ale

pred vykročením z tradicionalizmu má zjavne rešpekt. Dôkladnejšia exkurzia v experimentálnejšej sfére by jeho hudbe prospela omnoho viac než prešľapávanie po už mnohokrát (a lepšie) vychodených chodníčkoch.

PETER MOTYČKA
JAMES COTTON   
TAB BENOIT/JIMMY THACKERY
   
TINSLEY ELLIS  

ERIC CLAPTON ME AND MR. JOHNSON

Reprise/Warner Music 2004,
9362484232



Pre 59-ročného Erica Claptona je blues bezpečným prístavom, do ktorého sa pravidelne vracia s vedomím bezpečného komerčného, ale aj umeleckého úspechu. Leitmotívom jeho nového albumu s „modrým“ odtieňom je tentoraz predstaviteľ éry autentického blues Robert Johnson (1912 – 1937). Tento výnimočný spevák a gitarista posunul dovtedajšiu emotívnu, ale uvoľnenú interpretáciu blues o triedu vyššie, smerom k individuálnemu prístupu a technickej dokonalosti – k nápaditej hre na gitare (s častým využitím techniky bottleneck) a priebojnému spevu s dravým rytmickým nasadením a charakteristickým vibrátom. Johnson pôsobil predovšetkým v krémach ako námedzný hudobník, ale do dejín sa zapísal desiatkami pôvodných skladieb, ktoré ožívajú dodnes v stále nových interpretáciách. Sila jeho skladieb aj po rokoch spočíva v jednoduchosti a novátorskej prirodzenosti, s akou ich písal, hral, ale aj sám na vlastnej čiernej koži zažíval. Búrlivák a bohém

Johnson zomrel v mladom veku, otrávený žiarlivým podvedeným manželom, zostal však nevyčerpateľnou inšpiráciou pre mnohých rockerov prvej bluesrockovej vlny. S trochou páťosu by sa dalo povedať, že v osobe Erica Claptona našiel svoju čiastočnú reinkarnáciu. Duch Roberta Johnsona bivačuje v „Slowhandovej“ telesnej schránke počas celej kariéry ex-člena legendárnych Cream. Striedavo upadá do driemot a opätovne sa preberá, aby svojho hostiteľa donútil vrátiť sa späť ku kryštálovým bluesovým prameňom. CD obsahuje 14 piesní Roberta Johnsona v podaní Claptona a jeho verných spolupracovníkov (Nathan East – basgitar, Steve Gadd – bicie, Billy Preston – klávesy, Andy Fairweather Low – gitara, Doyle Bramhall II – gitara, Jerry Portnoy – harmonika a ďalší). Pre milovníkov blues ide o lahôdku v elektro-akustickom balení. Hoci nejde o čisto elektrickú verziu blues à la Chicago (pozri napríklad Claptonov album *From The Cradle*), nahrávacích sessions sa zrejme zúčastnil aj duch Muddyho Watersa. Význam tejto skvelej nahrávky nespočíva iba v predvedení plnom neafektovaných emócií a v nasadení skúsených veteránov. Sadu skladieb možno považovať aj za elegantný pamätník (minimálne) jednej z najväčších postáv svetového blues. Nebolo by to po prvýkrát, keď v jednom tele striedavo ožívajú dve postavy – v tomto prípade Dr. Slowhand a Mr. Johnson.

MARTIN CHROBÁK
   

FOLK/WORLD MUSIC

VYŠIVANKA-LADA SLOVANSKÉ BALADY A PIESNE

Pro s.r.o., 2003, CD/DVD,
XW 0005-2

Po otvorení obalu albumu *Slovanské balady a piesne* mi do rúk spadli naraz dva disky, jeden audio a druhý video vo formáte DVD. Zo zvedavosti som si,

samozrejme, najskôr pozrel ten druhý. Štyri profesionálne zvládnuté videoklipy a jeden rozhovor, ktorý ako-tak zodpovedal niektoré z mojich nespočetných otázok. Medzi inými napríklad aj tú základnú, čo je to vlastne tá Vyšivanka-Lada? „*Dve ženy, dve dámy, dve speváčky. Už viac ako desať rokov rozdáujú radosť, budia spomienky, zohrievajú srdcia, vyvolávajú slzy dojatia. Poznajú ich v Európe, Amerike, Austrálii...*“ Ako citát napovedá, za názvom Vyšivanka alebo Lada sa naozaj ukrývajú dve dámy. Ľubov Gerasová, speváčka a gitaristka, učiteľka hudby, absolventka konzervatória v odbore hry na husle, a Adriana Ballová, speváčka a herečka, absolventka hudobno-dramatického odboru košického Konzervatória. Spolu pôsobia už dvanásť rokov, pravidelne koncertujú najmä doma na východnom Slovensku, ale aj v zahraničí, a v roku 1997 vydali v hudobnom vydavateľstve DUB-ART Prešov svoju prvú profilovú magnetofónovú kazetu so 17 skladbami. Volala sa, ako ináč, Vyšivanka-Lada. *Slovanské balady a piesne* (nahraté v predošlom roku v štúdiu Music Master v Banskej Bystrici) sú ich ďalším projektom, v luxusnej CD/DVD forme. 16 skladieb a 5 videoklipov spolu s poeticky ladeným bukletom vás unesú do iného sveta, vytvoria originálnu atmosféru, asi typickú pre tieto dve speváčky. Obsah platne tvoria prevažne ľudové piesne. Ukrajinské, rusínske, ruské, ale i slovenské a moravské, slovom slovenské v špecifickom štýlom spracovaní. Nájdeme tu však aj zhudobnenú poéziu Rúfusa či Jesenina. Všetky piesne majú spoločnú črtu, a tou je akási melancholickosť, jemnosť, možno clivosť vtkaná do textov a hudby, no najmä hlboká precítenosť. Baladickými

by sme ich však nazývali nesprávne, pretože by museli byť lyrickými, epickými a dramatickými s prvkami tragédie súčasne, a to rozhodne nie sú. Prinášajú pokoj, rozjímanie, bez ohľadu na jazyk, v ktorom sa spievajú. Dominantným je dvojhlasný spev protagonistiek s nenásilným sprievodom jedinej gitary. Zvuk zoskupenia je vskutku a výsostne jednoduchý, dalo by sa povedať banálny, no v tom najpozitívnejšom význame tohto slova. Aj tu platí, že v jednoduchosti je krása. A sympatická je najmä spontánnosť, úprimnosť a nenásilnosť, ktorá, žiaľ, množstvu dnešných originálnych slovenských hudobných produktov chýba. „*Na nič sa to nehrá..., len na to, čím to aj skutočne je.*“ Harmonická stránka hudby, tempo a rytmus sprievodu podčiarkujú charakter predlohy, čo pri parafrázovaní ľudových piesní týmto aparátom nebyva samozrejmosťou. Aj aranžmány, obohacujúce zvukovú paletu hudobnej predlohy, sa správajú priateľsky k originálnemu materiálu. Spomedzi piatich hostujúcich interpretov sa mi ako najprínosnejšia javí práve spolupráca s flautistkou Laurou Naňovou. Číslo, na ktorých participuje, obohacuje svojou vyspelou technikou, kultivovaným zvukom a, zdá sa, aj vlastnou otvorenou muzikalitou. Žiadaný vhodný kontrast prináša aj múdre a uvážlivé využitie violončela, druhej gitary, cimbalu či huslí v gescii aranžérky L. Gerasovej. Hlavný je však ženský dvojhlas. A ten je prekvapivo čistý, vyrovnaný v zmysle frázovania a do detailu prepracovaný. Vo všeobecnosti je druhý, spodný hlas o niečo prieraznejší ako vrchný vedúci hlas, čo najmä pri počúvaní v slúchadlách prináša istý nepokoj. Tento maličký nedostatok však vyrovnáva vzácna povaha hudobného materiálu piesní, kde sú si oba hlasy melodicky úplne rovnocenné, takže nie je možné niektorý z nich považovať za nadradený. Vo väčšine piesní ide o spievanie v paralelných intervaloch, a preto by sa z pohľadu skladateľa žiadalo obohatiť hudobný čas o občasné polyfonické, alebo prinajmenšom nesynchronne narábanie s hlasmi, ktoré by prinieslo viac



kontrastu do tejto vzácnej dramaturgickej jednoty. Viac informácií by zniesol aj prebal, kde by nemuseli chýbať čísla trackov pri textoch jednotlivých piesní, a takisto pri menách hosťujúcich interpretov. To sú ale chybičky krásy, bez ktorých sa snáď žiaden album nezaobíde. Jeho pozitívom je však všetko ostatné. A ako bonus výborne spracovaná webová stránka www.vysivanka.sk, na ktorú toto CD odkazuje prípadných záujemcov o samotný nosič, alebo o živé koncerty. To je ďalší z neoceniteľných technických vkladov zaiste zručného tímu spolupracovníkov, synergeticky umocňujúci umelecké snaženie dvojice žien. Ich ľudská a duševná výpoveď je jasná, zrozumiteľná a úprimná. Aj preto tieto dve navonok skromné, no vnútorne bohaté speváčky možno nazvať dámami.

ROBERT FALTUS



ANDRÉ OCHODLO & PREßBURGER KLEZMER BAND SHALOM

Pavian Records 2004, PM0018-2



Sedem rokov po uvedení súboru židovských piesní *Shalom* nahráva poľský šansonier nemecko-poľského pôvodu André Ochodlo-Hübner tento projekt druhýkrát. Po nahrávkach s poľskými hudobníkmi si nie náhodou ako sprievodnú skupinu vybral práve Preßburger Klezmer Band. V tejto spolupráci našiel projekt svoju definitívnu podobu a vznikol umelecky sofistikovaný album (aj) tradičných židovských piesní v novom modernom šansónovom poňatí. Medzi 17 skladbami o všednom i nevšednom v židovskej

skúsenosti, nájdeme okrem klasických šlágrov ako *Hopkele*, *Bay mir bistu sheyn* či *Belz* aj piesne skladateľky Ewy Korneckej, skomponované na texty Abrahama Sutzkewera a Mordechaja Gebirtiga. Na hudobnom spracovaní sa podieľal významný poľský skladateľ Marek Czerniewicz, ktorý vytvoril aranžmány aj pre Ochodlov predchádzajúci program *My Blue*. (Za svoju skladateľskú tvorbu bol Czerniewicz ocenený Európskou asociáciou pre židovskú kultúru v Londýne.)

André Ochodlo je nielen medzinárodne uznávaným spevákom, ale aj významným poľským divadelníkom. Vo svojej hudobnej interpretácii tieto dve umelecké zložky spája, preto z každej jednoduchej piesne vzniká dramatická etuda, mikropribeh s perfektnou prepracovanou gestikou, ktorá však napriek svojej teatralnosti ešte stále vyznieva prirodzene. Poslucháč nie je pasívnym konzumentom, stáva sa priamym svedkom a účastníkom deja, ktorý sa pred ním odohráva. Ochodlo spieva sugestívne a dramaticky. Na nahrávke rozohráva široké spektrum nálad od radostnej až po elegickú, dokáže šepkať aj srdcervúco kričať. Z tohto druhu hudby vyvíra určitá prvotná drsnosť, ktorú môžeme nájsť aj v Ochodlovom hlase. Ochodlo nie je ortodoxný tradicionalista, napája síce túto hudbu pôvodnou energiou, ale súčasne jej afektovaným prejavom dodáva moderného ducha. Najlepšie to vyznieva v melancholických, reflexívnych (*Mayn kholem*, *Zol zayn*), alebo baladických, lamentatívnych skladbách (*Belz*, *Papirosh*, *Blayb gezunt mir*, *Kroke*). Jedným z vrcholov celej platne je skladba *Belz* – tragický žalospev Žida navždy opúšťajúceho svoje rodné mesto, vhodne pretkávaný rýchlejšími retrospektívnymi časťami, ktoré prebúdzajú pozornosť poslucháča.

Klasická *Tumbalalaika* však pôsobí naplánovane; podobný dojem vzniká aj pri piesni (známej skôr ako svadobná) *Az der rebe zingt*. Pritom v údernej klezmerovo ladenej *Lomir zikh iberbetn* či v „barovej“ *Ikh hob dikh tsufil lib* cítiť pravú hĺbku –

najmä v druhej piesni je celý komplex pocitov ľúbošť – šialenstvo podaný tak presvedčivo, že by som ju zaradila medzi najlepšie skladby celej platne. Ochodlo a Preßburger Klezmer Band vystupujú ako zohratí rovnocenní partneri, vzájomne sa posúvajúci dopredu. Podtitul projektu – *Klezmer meets Chanson* vystihuje zvukovú ucelenosť celého albumu. Interpretačne prispieva Preßburger Klezmer Band svojím charakteristickým eklektickým prístupom: v *Shpiltsayg* vytvárajú nástroje tónový šerosvit, ktorý vyústi do drásajúceho finále. *Tsu mayn gelibter* nám miestami pripomenie celkový dojem z ich albumu *Lajv* a v *Az der rebe zingt* dokonca môžeme priamo identifikovať klavírny motív *Miserlou* z ich najnovšieho samostatného albumu *Ot Azoy!* Výkony virtuóza Adama Zuchowského (host, sólový kontrabas), Snežany Jovičovej (akordeón, terazšia členka skupiny) a Preßburger Klezmer Bandu (Andrej Werner – husle, Miro Lago – klarinet, Samo Alexander – kontrabas, Palo Šuška – klavír, Martin Oros – bicie) sú bezchybné. Hĺbavý kontrabas v *Zol zayn*, trpkosmutný klarinet v *Belz*, akordeón v *Tumbalalaika*, nostalgiu dýchajúci klavír v *Shpiltsayg*, husľový motív pripomínajúci tikot hodín v *Oyfn pripetshik*, patria k najlepším inštrumentálnym momentom platne. Nahrávanie sa uskutočnilo v bratislavskom štúdiu Solid pod umeleckým vedením Adama Zuchowského v marci a apríli tohto roku. Unikátna kombinácia André Ochodla a slovenského Preßburger Klezmer Band umožnila vznik zvukovo koherentnej platne. Tradičné piesne ožívajú pre ďalšie generácie. Nie je to hudba pre každého. Môže sa vám páčiť alebo nie, nemôžete ju však nevnímať, či brať ako zvukovú kulisu – na to je príliš svojbytná. *Shalom* vyžaduje sústredenie a pozorného poslucháča, aby bolo pochopené jeho poslanstvo. Treba nielen počuť, ale aj počúvať.

MARTINA ŠIMKOVIČOVÁ



K N I H Y

IGOR WASSERBERGER FENOMÉNY SÚČASNÉHO JAZZU

Hudobné centrum/Slovart,
Bratislava 2003



V spolupráci Hudobného centra a vydavateľstva Slovart vyšiel výnimočný titul. Pôvodcom je v danom odbore jeden z najpopulárnejších – nestor slovenskej a českej jazzovej publicistiky a muzikológie Igor Wasserberger. Jeho profily, štúdie a recenzie už od šesťdesiatych rokov formovali povedomie nielen hudobníkov, ale predovšetkým nadšencov, ktorým nepostažoval prostoduchý hudobný „konzumizmus“. Nehovoriac o skutočnosti, že Wasserberger dlhé roky predstavoval jedinú slovenskú teoretickú autoritu na poli nonartificialnej hudobnej spisby. K jeho základným lexikografickým počínom patrí *Jazzový slovník* (1966) či *Jazzové profily* (v spolupráci s A. Matznerom, 1969). Vyvrcholením sumarizačných snáh bola na svoju dobu ojedinelá a dodnes oceňovaná štvorzväzková *Encyklopédie jazzu a moderní populární hudby* (I. Wasserberger, A. Matzner, I. Poledňák a kol., 1983, 1986 - 1987, 1990). *Fenomény súčasného jazzu*, kniha s ktorou autor prichádza v súčasnosti, sú aktualizovanou a upravenou podobou textov vychádzajúcich v rokoch 1999-2003 v *Hudobnom živote* (iniciátorkou a editorkou bola Andrea Serečinová, neskôr Augustín Rebroy).

Štruktúra knihy je štvorčastová, názvu a čiastočne zameraniu sa vymyká druhý diel nazvaný *Fenoméni 20. storočia*. Spomínaným fenoménom je „The Voice“ Frank Sinatra, a to kvôli „ojedinelému spojeniu masového ohlasu u širokého obecného s obdivom u predstaviteľov intelektuálnej a hudobnej elity“. Prvá, všeobecnejšia časť *Posolstvo jazzu* predstavuje jazz ako hodnotu, je sumarizáciou a reminiscenciou, storočnou inventúrou v závere milénia a premierového centenária jazzu. „Jazz sa stal skôr symbolom tradície a katalyzátorom hodnôt než nositeľom nových impulzov. Ak bol v strede minulého storočia symbolom slobody a novej éry, v súčasnosti reprezentuje dôraz na pretrvávajúcu aktuálnosť tradície a životaschopnosť už ustálených postupov. Pritom aktuálnosť viacerých prejavov z obdobia raných fáz jazzovej histórie je silnejšia než to mnohí pripúšťajú.“ Aktuálnosť tradície podľa autora vytyčuje hranice medzi prejavmi s „historickou patinou“ a tými, ktoré vnímame ako súčasť aktuálnej scény. V globále pritom nejde len o hrubé štrukturálne delenie „straightahead versus fusion“, poznávacím znamením medzi aktuálnym a archaickým je autenticita prejavu. Generačný posun vníma autor predovšetkým prostredníctvom mladých jazzmenov (generačná skupina Young Lions), ktorí, na rozdiel od hudobníkov z polovice storočia, prichádzali na scénu ešte takmer ako tínedžeri, pritom však dokonale pripravení. Patria k intelektuálnej sociéte, ich životný štýl je serióznejší, usporiadanejší, stimuluje ich cieľavedomosť a nie slepé spoliehanie sa na talent. Podkapitola *Marsalis a jazzový fundamentalizmus* poskytuje vzorový model takéhoto hudobníka. Wynton Marsalis je ikonou, ktorú by si vraj jazzová publicistika pri jej absencii bola nútená vymyslieť. *Mimohudobné vzťahy* prinášajú prehľad literatúry a filmografie o jasse (v našich pomeroch známa najmä Cortazárova novela *Prenasledovateľ*, Tavernierova filmová fikcia *Round Midnight*, Clintom Eastwoodom prerozprávane osudy Charlieho „Bird“ Parkera, či multimediálny projekt Ken Burns

Jazz). Na viacero zaujímavých monografických, encyklopedických či esejistických titulov najmä posledných dvoch desaťročí upozorňuje podkapitola *Knihy o jasse: angloamerická literatúra 90. rokov*.

Akým smerom sa podľa Igora Wasserbergera ubera súčasný jazz? Autor ho pozorne vníma dvojitou optikou a prezentuje v zdanlivo protichodných líniiach – aktuálnej „up to date“ (*Fenoméni 90. rokov*) a nestarnúco inšpirujúcej (*Legendy medzi nami*). Každý z tridsiatich obsažených profilov v prvom rade predstavuje, štýlovo diferencuje, upozorňuje na výnimočné aspekty tvorby, snaží sa o zatriedenie do dobového a lokálneho kontextu. Pozastavenie sa pri dôležitých albumoch nie je len výpočtom diskografickej zbierky, či trofejí umiestnení v prestížnych anketách. Sprevdza ho podrobné uvedenie do deja, dôsledkom čoho je vizuálna predstava popisovanej hudobnej atmosféry. Už po prvom prelistovaní musíme dať za pravdu autorovmu staršiemu konštatovaniu, že „*zoznámenie s tvorbou jednotlivých štýlotvorných osobností má často väčší význam ako všeobecné poznatky o jednotlivých slohoch*“. Atribúty individualít približujú umne zvolené názvy kapitol – *Hudobný chameleón* (Dave Douglas), *Instantný romantik* (Brad Mehldau), *Klarinetový eklektik* (Don Byron), *Evansovská reinkarnácia* (Maria Schneider), *Sidemanom z presvedčenia* (George Mraz). Pútavosť Wasserbergerovho rozprávačského majstrovstva núti čitateľa knihu doslova prelieť. Jeho širokospektrálny nadhľad nad jazzovým horizontom a množstvo predkladaných informácií však vyžadujú opätovné návraty k jednotlivým kapitolám, podnecujú k vyhľadávaniu súvislostí a v neposlednom rade k aktualizácii vlastnej fonotéky. Jazz 21. storočia je napriek menšinovosti žánru stále podnetným fenoménom. Kreativita individualít je zárukou neutíchajúceho záujmu o tento žánr. V zálohe sú stále nové esá a Wasserberger na nich ako skúsený krupier upozorňuje pozoruhodným spôsobom.

PETER MOTYČKA

KALEIDOSKOP

GORAN BREGOVIĆ V INCHEBE

Dňa **20. októbra** o **20,00** vystúpi v bratislavskej **Inchebe (hala C)** so svojou 45-člennou skupinou **Wedding and Funeral Band** sarajevský ro-
dák, zakladateľ legendárnej rockovej formácie Bijelo Dugme a autor mnohých úspešných filmových soundtrackov **Goran Bregović**. Niekdajší rockový idol juhoslovenskej mládeže sa preslávil vo svete svojimi soundtrackmi k niekoľkým výnimočným, kritikou aj divákmi oceňovaným filmom **Čas Cigánov**, **Underground** a **Biela mačka čierny kocúr**.

Okrem toho stihol svojou hudbou prispieť aj do francúzskeho filmu Patrice Chereaua **Kráľovná Margot** a do viacerých divadelných projektov v Taliansku.

Goran Bregović sa vrátil na koncertné pódia roku 1995. Rockovú skupinu však vymenil za 120-členné teleso pozostávajúce zo symfonického orchestra, tradičných ľudových hudobníkov a speváckeho zboru. Po niekoľkých vystúpeniach v Grécku, Švajčiarsku a Belgicku zredukoval zostavu na 50 členov a v repertoári sa sústredil na svoje najlepšie diela z oblasti filmovej hudby. Teleso dostalo názov „svadobná a pohrebná skupina“ a v roku 1997 vyrazilo na triumfálne európske turné, korunované koncertom v Ríme, kde na Piazza St. Giovanni prišlo neuveriteľných 500 000 divákov.

Filmové hity **Kalašnikov**, **Mesečina** (*Uderground*), **Ederlezi** (*Čas Cigánov*) zborovo spievali diváci na vypredaných koncertoch už v takmer všetkých európskych centrách. Goran Bregović a jeho Wedding and Funeral Band sú skutočnými hviezdami medzinárodnej scény a ich bratislavský koncert sľubuje neobyčajný hudobný zážitok.



Goran Bregović

FOTO ARCHIV

OKTÓBER V ZNAMENÍ JAZZU

Októbrovú ponuku jazzových koncertov v Bratislave obohatia v tomto roku vedľa tradičných Bratislavských jazzových dní aj tri výnimočné udalosti v klube **Babylon**. **10. októbra** tu vystúpi americký gitarista **Hiram Bullock**, známy slovenským fanúšikom z koncertu na Bratislavských jazzových dňoch v roku 1995. Vďaka neviazanému showmanskému prístupu si dokáže Bullock rýchlo získať sympatie divákov a ich ochotu zapojiť sa do prežívania jeho energického gitarového a speváckeho prejavu na pomedzí jazzu, rocku a popu. **11. októbra** privíta Babylon skupinu vyhľadávaného bubeníka **Manu Katché**,

spoluhráča takých hviezd ako je Sting, Peter Gabriel alebo Jan Garbarek. **18. októbra** sa bratislavskému publiku predstaví funková legenda, niekdajší spoluhráč Jamesa Browna, saxofonista **Maceo Parker**. Parker sa stal miláčikom pražského i brnianskeho publika, kde pravidelne vystupuje už od začiatku 90. rokov.

Bratislavské jazzové dni Slovenská sporiteľňa 2004 sa budú konať v dňoch 21. – 24. októbra. V rozšírenom štvordňovom programe dostanú samostatný priestor (21. 10.) slovenské skupiny a hudobníci – **Silvia Josifoska** s **Gabom Jonášom**,

Dodo Šošoka a jeho **Slovak Young Jazz Generation**, **KGV Trio** (Krajňák, Griglák, Valihora) či **Laco Deczi** s **Celulou N. Y.** Headlinermi ďalších troch večerov budú anglická acidjazzová legenda **Incognito**, veterán Hammond organu **Jimmy Smith** a anglická pop-funková **Level 42** s virtuózm slapovej basgitary **Markom Kingom**. Za zvláštnu zmienku stoja hosťia zo Švédska: speváčka **Viktoria Tolstoy** – prvá Švédka, ktorá nahrávala vo vydavateľstve Blue Note a **EST – Esbjörn Svensson Trio**, reprezentanti moderného európskeho jazzu, tohtoroční držiteľia European Jazz Award.

www.bjd.sk

GR



Viktoria Tolstoy

FOTO ARCHIV

BRATISLAVA

HUDOBNÉ CENTRUM

Mirbachov palác, zač. 10.30 h

Ne 17.10.

HC v spolupráci so Spolkom konc. umelcov
František Pergler, klavír, František Török, husle, Alexander Lakatoš, viola, Ján Slávik, violončelo, Zoltán Janikovič, kontrabas
J. N. Hummel, F. Schubert

Ne 24.10.

Bratislavské gitarové kvarteto – Radka Kubrová,
Martin Krajčo, Miloš Slobodník, Miloš Tomašovič

L. Kupkovič, V. Godár, F. Moreno-Torroba, M. de Falla

PARK KULTÚRY A ODDYCHU

Bratislavské jazzové dni Slovenská sporiteľňa 2004

Št 21. 10.

Silvia Josifoska & Band (SK)
Dodo Šošoka & Slovak Young Jazz Generation (SK)
Adriana Bartošová & Band (SK)
Traditional Club Bratislava (SK)
KGV Trio, Krajňák, Griglák, Valihora (SK)

Dixielanders Hall (A)
Laco Deczi & Celula N.Y. (SK, USA)

Pi 22. 10.

Jozef Dóme Quartet (SK)
Tropical TransForm (H)
Vasil Hadžimanov Band (SCG)
Incognito (GB)

So 23. 10.

Central European Jazz Connection (SK, CZ, P, H, A, SLO)
Iain Ballamy & Cob (GB)
Viktoria Tolstoy Quartet (S)
Jimmy Smith Group (USA)

Ne 24. 10.

Stano Palúch Projekt (SK)
Arnotto (F)
EST – Esbjörn Svensson Trio (S)
Level 42 (GB)

KLUB ZA ZRKADLOM

Bratislava, Rovnianova 3, zač. 20.00

Št 14. 10.

Ladies & Piano:
Maria Hoffman (CZ)
Silvia Josifovka (SK)
Renault (CAN)

Trenčianska hudobná jeseň 2004

Viva la musica!

Klub priateľov vážnej hudby v Trenčíne a Mesto Trenčín

10. októbra, Refektár Kolégia Piaristov

Vokálny koncert

Jozef Kundlák (tenor), Adriána Kohútiková (soprán),
Jana Nagy-Juhaszová (klavír)

17. októbra, Trenčianske múzeum

Sláčikové kvarteto Quinta Nova

24. októbra, Evanjelický kostol

Bratislavský chlapčenský zbor

31. októbra, Trenčianske múzeum

Koncert pre 4 violončelá

Cellissimo – Ján Slávik – Jozef Podhoranský – Eugen Prochác
– Csaba Rácz

7. novembra, Galéria M. A. Bazovského

Klavírný recitál

Daniel Buranovský

14. novembra, Evanjelický kostol

Akadémia

Komorný orchester VŠMU Bratislava – diriguje Alexander Jablakov

Festival sa koná s podporou Ministerstva kultúry SR a Spolku koncertných umelcov

Novinky jazz

Jan Garbarek – In Praise of Dreams (ECM)
Keith Jarrett, Gary Peacock, Jack DeJohnette
– The Out-of-Towners (ECM)
Anders Jormin – In Winds, In Light (ECM)
Jon Balke – Diverted Travels (ECM)
Trygve Seim – Sangam (ECM)
Steve Kuhn – Promises Kept (ECM)
Charlie Haden, Gonzalo Rubalcaba – Land of the Sun
(Verve)
Al Jarreau – Positively Great (Verve)
Jamie Cullum – Twenty Something (Verve)
Joshua Payne – Your Love, My Home (Verve)
Medeski, Martin & Wood – End of the World Party
(Blue Note)
Don Byron – Ivey-Divey (Blue Note)
Gonzalo Rubalcaba – Paseo (Blue Note)
Patricia Barber – Live: A Fortnight in Frace (Blue Note)
Keren Ann – Not Going Anywhere (Blue Note)
Bill Frisell – Unspeakable (Nonesuch)
Brad Mehldau – Live in Tokyo (Nonesuch)
Joni Mitchell – Shadows & Light (DVD, Warner)
The Manhattan Transfer – Vibrate (Telarc)

Jacques Loussier – Impression's of Chopin's Nocturnes
(Telarc)
Saxophone Summit – Gathering of Spirits (Telarc)
Geri Allen – The Life of a Song (Telarc)
Courtney Pine – Devotion (Telarc)
Benny Green, Russell Malone – Bluebird (Telarc)
McCoy Tyner – Illuminations (Telarc)
Bob Mintzer Big Band, Kurt Elling – Live at MCG
(MCG Jazz)
Herbie Mann, Phil Woods – Beyond Brooklyn (MCG Jazz)
Enders Room – Human Radio (Enja Records)
Rosanna & Zélia – Águas-Iguais (Enja Records)
Jenny Evans – Nuages (Enja Records)
Michy Mano & Bugge Wesseltoft – The Cool Side of the
Pillow (Enja Records)
Duke Ellington – Blues in Orbit (Sony Music/Columbia)
V.S.O.P. – Live Under the Sky (Sony Music/Columbia)
Jane Monheit – Taking a Chance of Love (Sony Music)
Viktoria Tolstoy – Shining on You (ACT Music)
Nils Landgren – Funky Abba (ACT Music)
Rigmor Gustafsson & The Jacky Terrasson Trio – Close to
You (ACT Music)

Novinky jazz

Stravinskij Gubajdulina Ustvol'ská

10. 10. Modra
Evanjelický nemecký kostol, Dolná 1
17⁰⁰ koncert

11. 10. Žilina
ZUŠ L. Árvaya, Dolný val 12
16⁰⁰ slovo o hudbe Stravinského,
Gubajduliny, Ustvol'skej
17⁰⁰ koncert

12. 10. Bratislava
kostol Cirkvi bratskej, Cukrová 4
19⁰⁰ slovo o hudbe Stravinského,
Gubajduliny, Ustvol'skej
20⁰⁰ koncert

13. 10. Topoľčany
ZUŠ L. Mokrého, Moyzesova 22
18⁰⁰ koncert

14. 10. Teplice (ČR)
Konzervatórium
18⁰⁰ koncert

17. 10. Gent (BEL)
Royal Conservatory, Miry Hall, Hoogpoort 64
11⁰⁰ koncert

medzinárodný hudobný festival

space

Bratislava - Modra - Žilina
Topoľčany - Teplice - Gent

www.festivalspace.sk
space@festivalspace.sk

Paul Klinck - husle
Pedro Guridi - klarinet
Ivan Šiller - klavír
Andrea Mudroňová - klavír
Mária Mártonová Kormanová - akordeón

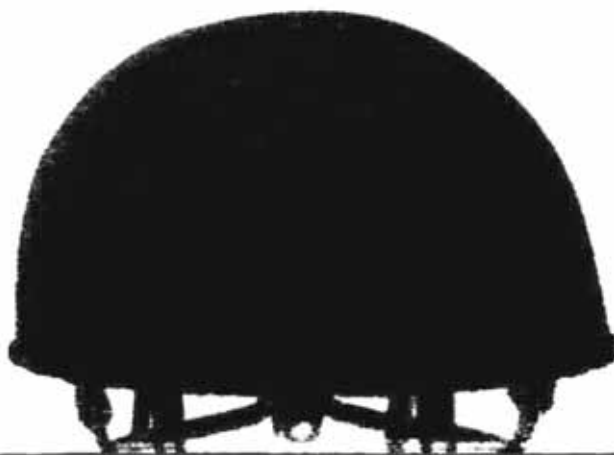
Večery novej hudby

15. ročník medzinárodného festivalu, 25. októbra – 27. novembra 2004, Bratislava

Meredith Monk & Theo Bleckmann

pondelok, 25. októbra – Divadlo Astorka Korzo '90, Nám. SNP 33

Predpredaj vstupeniek na koncert Meredith Monk / Theo Bleckmann (pondelok 25. októbra 2004): Divadlo Astorka Korzo '90, Cena vstupenky 300 / 150 Sk.



Program – sprievodné podujatia

Interpretačné semináre
(Gerrie de Vries, Daan Vandewalle)

Skladateľské semináre
Lion Rose, Peter Ablinger, Clarence Barlow, Hauke Harder, Ernstalbrecht Stribler, DJ Wolf

Skladateľské sympóziu 'Tone Roads'

Program – koncerty

Meredith Monk / Theo Bleckmann
pondelok – 25. októbra o 20 h – Divadlo Astorka Korzo '90, Nám. SNP 33

Jon Rose / VAPORI del CUORE
streda – 10. novembra o 19 h – Štúdio 12, Jakubovo nám. 12

Jon Rose / VENI ensemble / Komorní sólisti Bratislava / Marián Lejava
štvrtok – 11. novembra o 19 h – Štúdio 12, Jakubovo nám. 12

Gerrie de Vries / Andrea Mudroňová / Ivan Šiller / Opera aperta
pondelok – 22. novembra o 19 h – Štúdio 12, Jakubovo nám. 12

Nao Higano / Opera aperta / VENI ensemble / Marián Lejava
utorok – 23. novembra o 19 h – Štúdio 12, Jakubovo nám. 12

MoEns
streda – 24. novembra o 19 h – Štúdio 12, Jakubovo nám. 12

Daan Vandewalle – Tone Roads (1)
piatok – 26. novembra o 19 h – Štúdio 12, Jakubovo nám. 12

Daan Vandewalle / VAPORI del CUORE – Tone Roads (2)
sobota – 27. novembra o 19 h – Štúdio 12, Jakubovo nám. 12

Zmena programu vytradená.



Večery novej hudby

15. ročník medzinárodného festivalu
25. októbra – 27. novembra 2004, Bratislava

Hlavný usporiadateľ
ISCM – Slovenská sekcia

Spoluusporiadatelia
Divadlo Astorka Korzo '90
Divadelný ústav – Štúdio 12
Hudobná a tanečná fakulta VŠMU
Hudobné centrum

Festival finančne podporili
Ministerstvo kultúry SR
Hudobný fond
Nadácia – Centrum súčasného umenia
Veľvyslanectvo Holandského kráľovstva
Goethe Institut
Embassy of the U. S. A.

Festival organizačne podporili
Agentura Orman
Artelier
A4 – kultúry priestor
Studio 001

Mediálni partneri
Hudobný život
SME
TA3
Slovenský rozhlas
radioART
3/4 revue
e-web

Informácie: www.vecery.info



Koninkrijk der Nederlanden



www.vecery.info

