Hudobný život

ROČNÍK XXXVII
3
2005
34,- Sk

Čestný titul pre Editu Gruberovú

Reakcie-polemiky

Huslista Juraj Čižmarovič

Umelecký svet Jevgenija Iršaia

Klavíry Carla Schmidta

ArtistShare

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

ISSN 1336-4140
9 771335 414008 03

Kongres EAS 2005
PRAHA

12. 5. – 15. 5. 2005

Pozývame vás do Prahy, na kongres Európskej asociácie pre hudobnú výchovu 2005.

„Na dobrom začiatku všetko záleží"
– Jan Amos Komenský

Prednášky, fóra, diskusie, workshopy, prezentácie, projekty, koncerty

Zameria sa na oblasti:

1. Hudobné činnosti v materských a v základných školách
2. Je talent dar? (psychologické, sociologické a umelecké aspekty rozvoja hudobnosti detí)
3. Profesionálna príprava pedagógov na prácu v predškolských zariadeniach a v základných školách
4. Hudobno-pedagogické námety na spoluprácu medzi školou a rodinou
5. Doplnkový program tvoria: workshopy a hudobné prezentácie na tému Tvorivé prístupy k hudobným činnostiam, výstava učebných pomôcok a didaktických materiálov, koncerty, návštevy kultúrnych a historických pamiatok

---

Kontakt:
web: congressprague2005.webpark.cz
post: EAS Congress 2005, Konzervatoř J. Deyla, Maltézské nám. 14, 110 00 Praha 1
e-mail: Mkozinova@quick.cz

OBSAH

2 • Osobnosti / Udalosti

Edita Gruberová prevzala Čestný titul... – str. 2
Jubileá... Bohumil Urban – str. 4
Dobrým umeleckým pedagógom... – str. 5
Súťaž slovenských konzervatórií v hre na organe – str. 6
Špičkoví interpreti... s prof. F. Klindom – str. 6

8 • Miniprofil

Ana Krsmanović, akordeón – str. 8

9 • Reagujete

Ozaj aktuálne... – str. 10
Líška a hrozno... – str. 10
Non brio polemico – str. 11
Nie som síce trafená hus... – str. 13
Reakcia na „pestrý a iskrivý“ otvorený list... – str. 13

15 • Rozhovor

Keď človek začne počúvať svoje vnútro... s J. Čižmarovičom – str. 15

17 • Koncerty

SF – str. 17
V znamení ušľachtilých myšlienok – str. 19
SKO BW – str. 20
Mirbach – str. 21
Februárová symfonická navštívenka – str. 23
J. Hatrík: Balady o dreve – str. 24

26 • Zahraničie

Festival Bohuslava Martinů – str. 26
Minimalizmus v opere – str. 28
Spomienka na Spoleto – str. 29

30 • Od diela k dielu

Ivan Paríc: Čas odchodov – str. 30
Reflexia umenia J. Iršaia – str. 34

36 • Ozveny z histórie

Carl Schmidt – str. 36

39 • Modulácie

Slovenské hudobné alternatívy
Tornádo Lue, J. B. Kladivo... – str. 39
ArtistShare – str. 41

42 • Recenzie

CD – 42
Knihy – str. 46

47 • Infoservis

48 • Kam / Kedy

Vážení čitatelia,

spomínam si, ako som sa v detstve dosť dlhý čas ostýchala priznať svoju nevôľu k jednej knižke. Bola ňou totiž populárna, kultová, ba až klasická literatúra, generáciami uctievaná Alica v krajine zázrakov. Nevoňala mi temnosť jej obrazov, pochmúrnosť epizód, akási blúznivá imaginatívnosť, slovom, nekonvenovali mi fabule utkané z pradien exaltovaných horúčkových priadzí... To bol, samozrejme, pohľad a vkus dieťaťa. Po rokoch som sa dokonca dočítala o akejsi čudesnej mentálnej obsesii jej autora Lewisa Carrolla, ale to už som obsah knihy chápala celkom inak. Napokon, priznajme, koľko autormi písaných rozprávok je viac menej primárne zacielených na svet dospelákov. A ich pochmúrne epizódy, divné fabule, akoby rozprávali skrytou šifrou, podobenstvom a tajomnou metaforou príbehy z nášho každodenného života.

...Keď malá znudená a unavená Alica upadla do akéhosi hypnotického spánku, začal sa jej pred očami otvárať iný svet. Svet plný fantázie, zázrakov, absurdností, pitoreskných odhalení a poznaní, až si postupne „ zvykla na samé nevídané a neslýchané veci, že obyčajný život sa jej videl nudný a hlúpy...“

Aj vám to niečo pripomína? Čosi z bezprostredného okolia? Mne áno...

Obzerám sa a v ostatnom čase nadobúdam presvedčenie, že som sa prepadla kdesi do hĺbky absurdných vízií. Alebo, že som precitla v uletených priestoroch krajiny za zrkadlom – a tvrdím, nie, obyčajný život nie je nudný. Je len reálny vo svojej absurdnosti a najmä plný pitoreskných situácií. Všetko sa mení, prestavuje, premiestňuje, odčleňuje, redukuje... Prejdime len v letmej prechádzke po slovenských hudobných inštitúciách, rad za radom... filharmónia, hudobné centrum, hudobný fond, rozhlas..., či chceme alebo nie, zvykáme si na samé „nevídané a neslýchané veci.“ Za všetky jedna konkrétna „vec“, za ktorej autorstvo by sa Mr. Carroll vôbec nemusel červenať, ba celkom organicky by zapadla do mozaiky jeho zázrakov. Jedného dňa riaditelia dvoch hudobných inštitúcií precitli do divného sna. Jednému (z Hudobného centra) bola „odňatá“ jeho festivalová súčasť – Bratislavské hudobné slávnosti a bola ležérne imputovaná do organizmu iného (do Slovenskej filharmónie). Podľa doznaní oboch postihnutých strán, nik o tom vopred nevedel. Len ministerská vrchnosť mávla prútikom a rozhodla. Napriek tomu, že hudbu ako „trpenú“ súčasť kultúry dosiaľ akceptovala viac menej okrajovo, s blazeovaným elegantným mlčaním... Vraví sa, že každý zázrak trvá tri dni. No ak prirátame ešte ďalšie nečakané zázraky (...premeny, prestavby, premiestňovania, redukcie...), ten náš okolitý obyčajný život sa nám ozaj nemusí zdať ani zamak nudný.

Dobieham, čo som kedysi zmeškala. Dnes sa rada vraciam ku Carrollovej podivuhodnej knižke. Do krajiny zázrakov, ktorá sa mi kedysi zdala pochmúrna, blúznivá. Dnes čoraz lepšie rozumiem reči absurdných obrazov, skrytým šifrám, metaforám. Rozoznávam ich signály a váhu, pretože ma učia pohybovať sa v každodennej realite...

Vaša
Lýdia Dohnalová

Hudobný život

Vychádza mesačne v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava

Šéfredaktorka
Lýdia Dohnalová
(Tel./Fax: +421 2 54430366)
dohnalova@hc.sk

Redakcia
Katarína Pokojná
divadlo, zahraničie, hudobný priemysel
(Tel.: +421 2 59204846)
pokojna@hc.sk
Augustín Rebro
world, jazz, folk, recenzie
(Tel.: +421 2 59204846)
rebro@hc.sk

Redakčná rada
Miloš Blahynka, Elena Filippi, Juraj Hatrík, Ladislav Kačic, František Pergler, Gabriel Bianchi

Marketing
Elena Kmeťová
(Tel. +421 2 59204843, 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, a. s., Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk.
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

Obálka
Edita Gruberová s J. V. Michalkom
Foto Oleg Fintora

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

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

hudobné centrum
music centre slovakia

Edita Gruberová prevzala Čestný titul Doctor honoris causa

Svetoznáma operná diva Edita Gruberová prevzala 16. februára z rúk predstaviteľov umeleckej a vedeckej rady VŠMU čestný titul Doctor honoris causa. Ocenenie jej bolo udelené za celoživotnú tvorbu, ktorou významne prispela nielen k svetovému opernému, ale aj koncertnému a komornému speváckemu umeniu.

Na slávnostnej promócii v reprezentatívnych priestoroch Pálffyho paláca sa spolu s primátorom hlavného mesta Andrejom Ďurkovským a ministrom školstva Martinom Froncom zúčastnilo viacero osobností verejného života. Rektor VŠMU v Bratislave Ondrej Šulaj poďakoval Gruberovej aj za otvorený list o stave slovenskej kultúry, ktorý nedávno adresovala najvyšším predstaviteľom nášho štátu. Gruberová v ďakovnej reči neopomenula všetkých tých, ktorí jej pomáhali a ovplyvňovali ju na jej umeleckej dráhe a ocenenie medzi nich symbolicky rozdelila. „To najkrajšie je pre mňa stále hudba a možnosť vrátiť sa domov“, uzavrela príhovor Gruberová, v zahraničí oslavovaná ako kráľovná koloratúrneho sopránu.

Edita Gruberová sa narodila v Bratislave. Po absolutóriu štúdia spevu získala prvé angažmán v opernom súbore DJGT v Banskej Bystrici, napriek tomu, že bola laureátkou medzinárodnej speváckej súťaže vo francúzskom Toulouse. V lete 1969 sa predstavila na skúškach rakúskej Štátnej opery vo Viedni, kde sa zakrátko stala hviezdou. Roku 1973 excelovala na festivale v britskom Glyndebourne v Mozartovej *Kráľovnej noci* a o rok neskôr aj na Mozartových slávnostiach v Salzburgu pod taktovkou Herberta von Karajana. Hosťovala v milánskej La Scale, Metropolitnej opere v New Yorku či londýnskej Covent Garden, v roku 1979 vystúpila na festivale Pražská jar. Editu Gruberovú považuje hudobný svet za ideálnu predstaviteľku mozartovských hrdiniek, ako aj hrdiniek celého operného romantického repertoáru.

Foto archív VŠMU

Po novembri 1989 sa jej meno prinavrátilo do nášho hudobného života. Stala sa čestnou prezidentkou festivalu Bratislavské hudobné slávnosti, na ktorom opakovane koncertne vystúpila, no na doskách opery SND dodnes nestála… Roku 1997 získala Gruberová vysoké štátne vyznamenanie – Rad Bieleho dvojkríža II. triedy a v roku 2003 bola hlavou štátu ocenená Krížom prezidenta SR II. stupňa.

R

K O N K U R Z

Generálny riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz do Baletu SND na miesta členov baletného zboru.

Konkurz sa uskutoční:

19. 3. o 13,00 h • 16. 4. o 13,00 h • 14. 5. o 13,00 h

v baletnej sále historickej budovy SND, Gorkého č. 2

Prihlášky posielajte na adresu: Správa Baletu SND, Gorkého 4, 815 86 Bratislava

STRATY A NÁLEZY SF

So zvýšeným záujmom publicistov a novinárov sa stretla tlačová beseda, ktorú zvolal generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie Marián Lapšanský na 10. februára. Jej priebeh určovali štyri základné body. Najskôr bol predstavený nový riaditeľ pre marketing SF, ktorým sa stal literát a prekladateľ Peter Štilicha. Na post hlavnej zbormajsterky Slovenského filharmonického zboru od januára nastúpila Blanka Juhaňáková, ktorá s telesom pracovala už v rokoch 1991 až 2001. Vystriedala tak Mariána Vacha, od januára 2005 pôsobiaceho vo funkcii umeleckého šéfa Štátnej opery Banská Bystrica. Asistentkou hlavnej zbormajsterky sa stala Iveta Viskupová.

S účinnosťou od februára poveril minister kultúry Rudolf Chmel Slovenskú filharmóniu organizačne zabezpečovať medzinárodný festival Bratislavské hudobné slávnosti, ktoré v ostatných rokoch zastrešovalo Hudobné centrum. Tento krok prijala verejnosť ako frapujúci fakt, pri ktorého obhajobe obstojí ako argument asi len historický zreteľ, t. j. skutočnosť, že festival pred štyridsiatimi rokmi vznikol pod strechou filharmónie, menej už sporné odôvodnenie o „príbuznosti" predmetu činnosti či prepojení kontaktov SF a BHS smerom do zahraničia... K tejto téme bude iste osožné sa vrátiť, podobne aj k otázke dosiaľ filharmonických satelitných telies Musiky aeterny a Moyzesovho kvarteta. Ich novodeklarovaný vzťah k SF sa stretol s výraznou vlnou protestov. Lapšanský, ktorého predkladaný model mení pomer oboch ansámblov (nepojmúc doň tretí súbor v rovnakej pozícii - SKO Bohdana Warchala...) z pracovnoprávneho na zmluvný, obhajuje postup garanciou zachovania cyklov oboch súborov v štruktúre dramaturgickej ponuky SF, ako neopodstatnené vidí financovanie telies zo štátnych zdrojov, ich zvýhodňovanie podľa jeho slov blokuje priestor na zdravú konkurenciu a vznik ansámblov podobného zamerania. Predstavitelia oboch súborov konštatovali, že pred rozhodnutie boli postavení bez možnosti obojstranného rokovania. Ohlasy na predložené kroky vedenia SF (do platnosti majú prísť od 1. júna) časť hudobnej verejnosti ostro odmietla akceptovať, v nie jednom prípade ich v médiách označila za likvidačné...

Redakcia Hudobného života rada poskytne priestor na stanoviská a diskusie k obom sporným otázkam.

RED

KATEDRA HUDOBNEJ VÝCHOVY PF Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre pozýva

študentov stredných umeleckých a všeobecnovzdelávacích škôl na prijímacie pohovory v odbore **učiteľstvo umelecko-výchovných a výchovných predmetov,** v rámci ktorého otvára takéto nové akreditované bakalárske študijné programy (Bc.) v internej forme s možnosťou pokračovania v magisterskom štúdiu (Mgr.):

- **hudobná výchova v kombinácii** (dvojpredmetové, medziodborové štúdium) – štúdium hudobnej výchovy v kombinácii s iným voliteľným predmetom (HV),
- **pedagogika hudobného umenia** (jednopredmetové štúdium) **–** štúdium hry na zvolenom hudobnom nástroji, resp. spevu a hudobnej výchovy (PHU),
- **pedagogika hudobno-dramatického umenia** (jednopredmetové štúdium) – štúdium zamerané na integráciu hudobného, tanečného a dramatického umenia a jeho pedagogickú aplikáciu v hudobno-dramatickej výchove (PHDU).

Absolventi uvedených trojročných študijných programov (s možnosťou pokračovania v následnom dvojročnom magisterskom štúdiu) získavajú po ukončení štúdia učiteľskú kvalifikáciu pre učiteľstvo predmetov pre 5.-9. ročník základnej školy (HV), pre učiteľstvo predmetov na stredných školách (HV), stredných pedagogických školách (HV, PHU) a základných umeleckých školách (PHU, PHDU). Vzhľadom na štruktúru študijného programu jednotlivých študijných odborov majú absolventi otvorené možnosti uplatnenia sa aj v rôznych kultúrnych inštitúciách, kultúrno-výchovných a osvetových zariadeniach (Centrá voľného času a i.) a v tlačových i elektronických médiách (noviny, rozhlas, televízia), prípadne si vzdelanie môžu doplniť v rigoróznom pokračovaní (PaedDr.) a v doktorandskom štúdiu (PhD.). Absolventi štúdiom vo zvolených študijných odboroch získajú vedomosti nielen z oblasti hudobnej teórie, dejín hudby, hudobnej psychológie, didaktiky a pedagogiky, ale súčasne si rozvíjajú svoje zručnosti v hre na hudobnom nástroji (speve), v tanečnom a dramatickom umení. Okrem hudobných predmetov teoreticko-historickej povahy poskytuje Katedra hudobnej výchovy možnosť štúdia v oblasti využitia počítačových technológií v hudbe, masmediálnu komunikáciu a ďalšie trendy súčasného vývoja a organizácie hudobného života.

Študijné programy na Katedre hudobnej výchovy PF UKF v Nitre si môžu zvoliť absolventi stredných škôl zo Slovenskej republiky a zo zahraničia, ktorí svoje stredoškolské štúdium ukončili maturitnou skúškou (resp. ekvivalentnou skúškou).

Termín podania prihlášok: 31. marec 2005.

Talentové prijímacie pohovory: 13.– 17. jún 2005.

Bližšie informácie o podmienkach prijímacích pohovorov môžu záujemcovia získať na internetovej stránke Katedry hudobnej výchovy PF UKF v Nitre – www.pf.ukf.sk/khv alebo na telefónnom čísle 0907/670 243.

AČ

JUBILEÁ ... Bohumil Urban

70

V Dome umenia Fatra v Žiline – sídle Štátneho komorného orchestra sa 30. januára uskutočnil neobvyklý a jedinečný hudobný projekt – koncert k 70. narodeninám významného husľového pedagóga, dirigenta a organizátora hudobného života **Bohumila URBANA** (nar. 30. 1. 1935). Jeho iniciátormi boli bývalí žiaci jubilanta, ktorí na tento účel vytvorili orchester, doplnený o členov Štátneho komorného orchestra Žilina a hostí. Tak sa stalo, že v jednom okamihu na pódiu sedeli za orchestrálnymi pultmi nielen poprední sólisti Jindřich Pazdera, Dalibor Karvay, koncertní majstri ŠKO František Figura a Ernest Patkoló, koncertný majster orchestra opery SND Vladimír Harvan, ale aj dirigent Pavel Tužinský, členovia SF, orchestra opery SND, ŠO Banská Bystrica, Českej filharmónie, Janáčkovej filharmónie Ostrava, Moravskej filharmónie Olomouc, či iných orchestrov. Skvelá myšlienka a ešte pôsobivejší výsledok!

Poslucháči vo vypredanom Dome umenia Fatra si okrem programovaných skladieb – Mozartovej *Malej nočnej hudby* (1. časť), Vivaldiho cyklu *Štvoro ročných období* (sóla F. Figura – Jar, V. Harvan – Leto a J. Pazdera – Zima) a Bachovho *Dvojkoncertu d mol BWV 1043* (1. časť, sóla D. Karvay a J. Pazdera) vypočuli aj rad prídavkov, ktoré jednotliví žiaci B. Urbana venovali svojmu profesorovi. Zaznela napr. *„Rosenkranz" sonáta* od F. I. Bibera v podaní Miloša Valenta (barokové husle) a Pavla Tužinského (organ), Hudba z filmu *Schindlerov zoznam* od J. Williamsa v podaní Mariána Sleziaka, Bachova *Chiaccona d mol* a Dvořákova *Humoreska* v podaní Jindřicha Pazderu, Bachove *Presto g mol*, Paganiniho *Capriccio č. 24* a Gounodova *Ave Maria* v podaní Dalibora Karvaya, improvizácie na *Jeru* G. Mulligana v štýle jazzu a world music v podaní Stana Palúcha a Roberta Ragana (kontrabas). Dirigent Pavel Tužinský odovzdal v poslednej skladbe večera – *Hymna mestu* od R. Gliera taktovku oslávencovi a sám si sadol s husľami do orchestra, podobne ako všetci aktéri večera.

Tento zdanlivo nesúrodý program stmelil do celku s nevšedným šarmom, vtipom a nadhľadom Jindřich Pazdera, moderátor večera a dodal mu neobyčajne príjemnú, bezprostrednú, neraz až dojímavú atmosféru. S veľkou úctou, pokorou a obdivom priblížil publiku osobnosť pedagóga Bohumila Urbana, ktoré si ho uctilo na záver dlhotrvajúcim „standing ovations".

Bohumil URBAN (30. 1. 1935) pochádza z Nových Zámkov, z rodiny amatérskeho hudobníka. Roku 1938 rodina evakuovala do Žiliny. Tu sa v hudobnej škole ako 8-ročný začal učiť hru na husliach u prof. Ladislava Árvaya, u ktorého absolvoval roku 1956 aj Vyššiu hudobnú školu. Roku 1958 nastúpil ako pedagóg husľovej hry na ZHŠ a roku 1959 na Vyššiu hudobnú školu (od roku 1961 Konzervatórium Žilina), kde pôsobil do roku 2003. V 60. rokoch súkromne študoval u pedagóga VŠMU v Bratislave Mikuláša Jelinka. Súčasne sa staral o svoj pedagogicko-umelecký rast konzultáciami u viacerých pedagógov na konzervatóriach v Bratislave, Ostrave, Prahe,

Foto archív

u T. Gašpareka na VŠMU a A. Moravca na AMU v Prahe.

Za 45 rokov pedagogickej práce absolvovalo v triede B. Urbana 58 huslistov, z ktorých väčšina pokračovala v štúdiách na vysokých školách. Z mnohých sa stali výrazné osobnosti pôsobiace na Slovensku aj v zahraničí. Spomenúť treba najmä: Anton Singer (Bamberskí symfonici), Zoltán Baláž (vedúci skupiny viol v ŠKO Žilina), Andrej Tárnok (SF), František Figura (koncertný majster ŠKO Žilina), Ernest Patkoló (zakladajúci koncertný majster ŠKO, koncertný majster Istanbulskej opery), Jindřich Pazdera (významný sólista, pedagóg Konzervatória a VŠMU v Bratislave, od r. 1991 AMU v Prahe), Pavel Tužinský (asistent dirigenta v SND, šéfdirigent Myronovho divadla v Ostrave, šéfdirigent Štátnej opery v B. Bystrici, AU Banská Bystrica), Vladimír Harvan (zástupca koncertného majstra SOSR, koncertný majster opery SND), Miloš Valent (Musica Aeterna, Musica Florea, Solamente naturali), Marián Leško (Viedenská filharmónia), Stanislav Palúch (kvarteto ALEA, trio Pacora a i.).

K absolventom B. Urbana je nutné priradiť aj najvýznamnejšieho a najrozvinutejšieho mimoriadného žiaka žilinského Konzervatória Dalibora Karvaya, ktorý začal skvelú koncertnú kariéru ako 8-ročný, je víťazom významných husľových súťaží (Kocianova súťaž, Výberová svetová súťaž v Cordobe v Argentíne, Eurovízia Berlín, súťaž T. Vargu Sion), nateraz je žiakom viedenského Konzervatória v prestížnej triede B. Kušnira.

Urbanoví žiaci získali významné úspechy a ocenenia na rôznych súťažiach a prehliadkach. Na husľovej súťaži Pražská jar 1972 získal Jindřich Pazdera ako 17-ročný titul laureáta. Hoci bol najmladším účastníkom, získal 3. cenu. Na medzinárodnej Kociánovej husľovej súťaži v Ústí nad Orlicí (1970) sa stal J. Pazdera absolútnym víťazom. Na Interpretačnej súťaži SSR 1986 získal Marián Leško 3. cenu a cenu mesta B. Bystrica ako najmladší účastník. Na súťažiach žiakov slovenských konzervatórií získali 1. cenu Marián Leško a Alan Vizvári. Na Prehliadkach mladých slovenských interpretov v Trenčianskych Tepliciach koncertovali F. Figura, J. Pazdera, Ľ. Kudja, Z. Kopčáková, V. Harvan, M. Sleziak, M. Leško. Na medzinárodnom festivale mladých koncertných umelcov „Talentinum" v Zlíne účinkovali s Filharmóniou B. Martinů Dalibor Karvay a Alexej Rosík.

Bohumil Urban bol často pozývaný za člena porôt do významných domácich aj medzinárodných súťaží: Kociánova husľová súťaž v Ústí nad Orlicí, Beethovenova súťaž v Hradci nad Moravicí, rozhlasová súťaž Concertino Praga, Interpretačná súťaž slovenských sólistov v B. Bystrici a ďalšie.

Okrem pedagogickej činnosti sa aktívne venoval dirigovaniu. Dlhé roky viedol orchester Konzervatória v Žiline, v rokoch 1962-1974 bol umeleckým vedúcim a dirigentom Symfonického orchestra mesta Žiliny (SOMŽ). V letných mesiacoch bol dirigentom promenádneho kúpeľného orchestra v Trenčianskych Tepliciach. Pôsobením v SOMŽ pripravil v spolupráci s bývalým riaditeľom ŠKO Žilina Jánom Figurom pôdu pre vznik profesionálneho Štátneho komorného orchestra Žilina. V prvej koncertnej sezóne 1974/75 bol popri šéfdirigentovi Eduardovi Fischerovi druhým dirigentom tohto telesa a pomáhal budovať umelecké základy dnes už medzinárodne

„Dobrým umeleckým pedagógom sa môže stať len umelec“

V koncertnej sieni Konzervatória v Bratislave sa 3. februára konala odborná konferencia na veľmi páľčivú a medzi odbornou verejnosťou diskutovanú tému VÝZNAM, KVALITA A PERSPEKTÍVY VYŠŠIEHO ODBORNÉHO VZDELÁVANIA V SLOVENSKEJ REPUBLIKE. Konferenciu organizovali Spolok pedagógov umeleckých škôl (SPUŠ), Konzervatórium v Bratislave a Tanečné konzervarórium Evy Jaczovej pri príležitosti 85.výročia založenia Konzervatória v Bratislave. Podujatie a atmosféra sa niesli v zmysle hesla uvedeného v názve tohoto príspevku. Zišlo sa 156 odborníkov zo Slovenska a z Českej republiky, aby vyjadrili svoje postoje k otázkam vyššieho odborného vzdelávania. Usporiadateľské organizácie vyzývali na diskusiu o potrebe:

- analyzovať výsledky vyššieho odborného vzdelávania z aspektu potrieb odbornej profesionality absolventa,
- analyzovať význam a špecifiká vyššieho odborného vzdelávania vo vzdelávacom systéme stredných umeleckých škôl a učilíšť s umeleckým zameraním,
- definovať nezastupiteľnosť vyššieho odborného vzdelávania vo vzdelávacom systéme stredného odborného školstva,
- inovovať charakteristiky absolventa vyššieho odborného vzdelávania z aspektu potrieb trhu práce.

Cieľom diskusie bolo odborne argumentovať potrebu zachovania 5. a 6. ročníka konzervatória. O tom, že sa táto problematika nevzťahuje len na malú a uzavretú skupinu ľudí, svedčí účasť významných slovenských umelcov aj pedagógov na konferencii. V koncertnej sále Konzervatória na Tolstého ulici sa stretli riaditeľ Slovenskej filharmónie Marián Lapšanský, sólista slovenskej opernej scény Martin Babjak, hudobníci Matúš Jakabčic, Juraj Alexander, Stanislav Mucha, Marián Zajaček a ďalší. Osobitnú podporu konferencii vyjadril Peter Dvorský, vedúca sólistka baletu SND Irina Čierniková, operný režisér Július Gyermek, psychologička Gabriela Herényiová, dirigent Anton Popovič.

Ako hosť z Českej republiky spoločnú vec podporil riaditeľ Konzervatória v Brne David Mareček, ktorý informoval o situácii a riešeniach na českých konzervatóriách, kde sa museli s podobnou problematikou taktiež vyrovnať. Z jeho príspevku vyberáme: *„Rovněž budoucí pedagog, který čtyři roky pracoval na plném ovládnutí nástroje s pomocí svého učitele, dozvídá se teprve v pátém a šestém ročníku podstatné informace z oblasti pedagogiky, didaktiky a metodiky. Tyto informace není možné podat v prvních letech studia, kdy žák ještě není schopen zcela samostatné práce. Rovněž nemá valný smysl získat je jiným doplňkovým studiem, protože metodika hry na nástroj je úzce spojena s jeho praktickým provozováním. Bylo by tedy zcela bezúčelné snažit se tyto informace oddělit nebo přesunout jinam. Dokonce i elementární pedagogika nástrojové hry směruje k estetickému vnímání a uměleckému rozvoji osobnosti. Je tedy nanejvýš přirozené, že i budoucí učitelé musí usilovat především o to,být dobrými umělci, aby své umění mohli předávat dále. Obě složky, umělecká a pedagogická, existují v tak těsné symbióze, že je nelze žádným způsobem odělit.“*

Záverom odbornej konferencie bolo prijaté uznesenie:

- Účastníci odbornej konferencie na tému *Význam, kvalita a perspektívy odborného vyššieho vzdelávania v Slovenskej republike* potvrdili profesionálnu kvalitu a nezastupiteľný význam súvislého stredného a vyššieho umeleckého vzdelávania.
- Poukázali na mimoriadnu kvalitu a ekonomickú výhodnosť a perspektívnosť tejto formy vzdelávania.
- Konzervatóriá sú mimoriadne rýchlo schopné reagovať na požiadavky trhu práce v rámci EÚ. Bohaté zastúpenie absolventov aj v krajinách mimo EÚ dáva obraz o pracovnej mobilite absolventov vyššieho odborného vzdelávania.
- Účastníkov konferencie a inštitúcie, ktoré reprezentujú, zaväzujeme presadiť do prebiehajúcej reformy školstva SR.
- Zachovať v novom školskom zákone postavenie konzervatória ako špecifický typ školy, poskytujúci v súvislom dennom 6-ročnom štúdiu a v súvislom dennom 8-ročnom štúdiu na tanečnom konzervatóriu vyššie odborné vzdelanie ukončené absolutóriom.

DANA ŠUSTÁKOVÁ

uznávaného telesa. V ŠKO pravidelne účinkoval aj ako hosťujúci dirigent a poskytol mu mnoho neoceniteľných poznatkov a postrehov z oblasti sláčikovej interpretácie a dramaturgie, ako aj nové podnety z pohľadu dlhoročného praktického hudobníka a kritického poslucháča.

Ako dirigent sprevádzal s rôznymi orchestrami mnohých významných sólistov. Pri uvádzaní kantátových skladieb často spolupracoval so Žilinským miešaným zborom (zbormajster A. Kállay).

Roku 1970 sa stal členom koncertnej sekcie Zväzu slov. skladateľov. Za pedagogicko-umeleckú prácu dostal veľa ocenení, napr. Vzorný učiteľ (1970), Veľká medaila sv. Gorazda za dlhodobé vynikajúce výsledky v oblasti umeleckého školstva (1998). Za celoživotnú pedagogickú a dirigentskú činnosť pre rozvoj hudobného života Žiliny, najmä orchestrálneho, udelil mu Zbor Žilincov roku 2001 prestížnu cenu Genius loci Solnensis.

V decembri 2004 mu EDIS – Vydavateľstvo Žilinskej univerzity vydalo publikáciu Hudobná história Žiliny, kde ako prvý v histórii podal ucelený obraz o hudobnej kultúre mesta od stredoveku až po rok 2002.

Do ďalších rokov želáme Bohumilovi Urbanovi pevné zdravie, tvorivú myseľ, životný elán a optimizmus. Prajeme jemu (aj nám!), aby zostal stále takým hudobným nadšencom, inšpirujúcim kritikom, neúnavným poslucháčom, radcom, pedagógom, ale predovšetkým skvelým človekom, ktorý premení obyčajný deň na hudobný sviatok.

ELENA FILIPPI

DO POZORNOSTI

Nedeľa, 3. apríla 2005, 17.00 h
Evanjelický kostol a. v. Skalica
Veľkonočný koncert
Johannes Lenius, organ (Rakúsko),
Jana Pastorková, spev (Slovensko)

Nedeľa, 17. apríl 2005, 17.00 h
Evanjelický kostol Bratislava-Prievoz
Organový koncert študentov VŠMU
Program: Johann Sebastian Bach
Účinkujú: Aneta Chovancová II. ročník, z triedy doc. Imricha Szabóa, ArtD.
Peter Sochuľák V. ročník, z triedy prof. Ivana Sokola

DO POZORNOSTI

Súťaž slovenských konzervatórií v HRE NA ORGANE

Košice 7. – 9. február

Je jednou z mnohých, ktoré jestvujú už desaťročia. Ponúkajú komparáciu vyspelosti umeleckých nádejí, pedagogickej a umeleckej úrovne slovenských konzervatórií, možnosť rozšíriť horizont pohľadu a hodnotiť v kontexte medzinárodných súťaží. Odkrývajú tiež otázniky, ktoré visia nad súčasným stavom tohto odboru aj celého umeleckého školstva na Slovensku a – dúfajme – anticipujú riešenie. (O niektorých z nich uvažujeme spoločne v rozhovore s F. Klindom).

Súťaž dosiahla vysokú interpretačnú úroveň. Odborná porota v zložení: F. Klinda (predseda), E. Dzemjanová, P. Reiffers, M. Gáborová a P. Sochuľák venovala intenzívnu pozornosť všetkým súťažiacim.

Oceniť treba výber diel, už povinné skladby postavili latku vysoko. Napr. v prvej kategórii, v 1. kole okrem „klasickej" kombinácie prelúdia a fúgy od J. S. Bacha k povinným skladbám patrilo aj *Pastorále E dur* od C. Francka, v 2. kole jedna z toccat G. Muffata. Medzi voliteľnými dielami zo slovenskej tvorby 20. storočia zazneli technicky a výrazovo náročné diela E. Suchoňa, M. Moyzesa, J. Podprockého, I. Zeljenku, J. Zimmera a L. Holoubeka, čo do istej miery svedčí o vzťahu pedagógov a študentov k domácej organovej literatúre.

Výsledky súťaže:

1. kategória:

1. miesto:
Peter Mikula, Cirkevné konzervatórium Bratislava
Eva Flamíková, Konzervatórium Bratislava

2. miesto:
Iveta Zaťková, Súkromné konzervatórium Topoľčany

3. miesto:
Jana Dzurňáková, Konzervatórium Košice

Čestné uznanie:
Monika Džurbalová, Konzervatórium Košice
Mária Uhrinová, Konzervatórium Košice

2. kategória:

1. miesto:
Marta Tokarčíková, Konzervatórium Košice

ŠPIČKOVÍ INTERPRETI

– cenná reprezentačná devíza Slovenska (?) ... s profesorom Ferdinandom Klindom

Pán profesor, v poslednej dobe ste dvakrát navštívili Košice pri príležitosti organových podujatí – Prehliadku mladých organistov koncom minulého roka, teraz Súťaž študentov slovenských konzervatórií v hre na organe. Je to náhoda, alebo skôr tradícia, že sa konali v Košiciach?

Je to iba súslednosť časov, pretože tieto akcie prebiehajú striedavo vždy na inom konzervatóriu a zhodou okolností na Košice pripadla prehliadka aj súťaž.

Ste jedným z tvorcov organovej interpretačnej tradície. Aký je pocit sledovať výsledky svojej práce nielen priamo, ale aj sekundárne, cez prizmu ich zúročenia ďalšou generáciou organistov?

Mám za sebou päť desaťročí činnosti a som rád, že sa mi podarilo niečo urobiť. Môžem spomenúť niekoľko významných mien svojich bývalých študentov, dnes kolegov: Michalko, Zúriková-Predmerská, Szabó, Rusó, Reiffers, Sedlár, Kamrlová, Suchánková, Lelovičová, Dzemjanová, Janáčková, Rečlo, Hanzelová atď., sú to umelci a pedagógovia, ktorí pokračujú v odbore a posúvajú latku náročnosti.

Možno v tejto súvislosti hovoriť už o slovenskej organovej škole, ktorá sa môže začleniť medzi renomované európske školy s tradíciou?

Teší ma, že menovaní kolegovia získali v koncertnom aj pedagogickom smere svoje renomé. To, čo učia a hrajú, predstavuje istý umelecký štýl. Vždy som sa snažil vyhnúť jednostrannej preferencii niektorej z dvoch hlavných škôl – nemeckej či francúzskej, ktoré sú výrazne odlišné. Mojím úmyslom bolo z dobrých stránok týchto škôl vytvoriť určitú syntézu. V tom vidím výhodu aj osobitosť nášho interpretačného a pedagogického prístupu.

Keď spätne hodnotím spôsob hry aj vyučovania u nás, konštatujem, že sa nám darí držať sa tejto línie. Nevidím nejaký podstatný odklon, ani pri uplatnení individuálneho osobného vkladu pedagógov či hráčov.

V súvislosti so súťažou, ktorá sa práve skončila, uvažujem o tom, prečo sa do tohto ročníka prihlásilo tak málo adeptov.

Veľmi ľutujem, že z niektorých konzervatórií, ako je žilinské a bystrické, neprišiel nik, že z ostatných vyslali len jedného súťažiaceho. Myslím, že v tom nie je len akási pohodlnosť či neochota k umeleckej konfrontácii, ale možno aj súčasný celkový postoj k hudbe. Hrať vážnu hudbu je dnes neatraktívna činnosť. Účasť na súťaži vyžaduje dlhý čas intenzívnej prípravy. A na konci tohoto vypätia síl kynie menej ako symbolické, ale priam dehonestujúce „ocenenie" – vecná cena 500 Sk za prvé miesto! Veď za ňu si dnes nekúpite ani jeden zväzok nôt! V istom zmysle sa ani nemožno diviť, že pre mladých ľudí predstavuje väčšiu atraktívnosť podenková sláva súťaží typu SuperStar.

Situácia na školách typu konzervatória sa z hľadiska prejavovaného záujmu o hudobné odbory nevyvíja priaznivým smerom. Dokonca prognóza je,že časom bude problém naplniť stav vyučovacích kapacít. Je podobná situácia aj na VŠMU?

Aj na vysokej škole je, žiaľ, taká situácia. Súvisí to, samozrejme, s postavením kultúry u nás. Kultúra je vskutku na chvoste záujmu. Na rozdiel od iných krajín, už prestala byť prestížnou vecou štátnej reprezentácie. Vníma sa skôr ako súkromná záujmová činnosť: kto chce, nech to robí, kto

nechce, tak nie ... Nezáujem štátnych orgánov zanecháva stopu aj na klesajúcej preferencii umenia v kontexte iných činností. Pozoruhodné je, že šport si reprezentatívne postavenie aj po roku 1989 zachoval so všetkým, čo k tomu patrí. Prečo nie umenie? Musím to vnímať ako obraz intelektuálnej a duchovnej úrovne rozhodujúcich činiteľov.

Čím stimulovať študentov – iba radosťou z hudby? Kedysi, keď bol študent vyslaný reprezentovať školu na celoslovenskej súťaži, bol to prejav maximálneho uznania zo strany pedagóga a školy, a tým aj dostatočná motivácia. Stačí to aj dnes?

Nestačí, treba bojovať za zlepšenie podmienok (či iba zachovanie tých minulých, na ktoré sme permanentne nadávali).

Myslím, že musíme stále poukazovať na vážnosť situácie, pretože všetci mladí ľudia, ktorí na seba vzali toto namáhavé štúdium, úporné denné cvičenie, ktoré sa dá porovnať s tréningovým plánom špičkového športovca – si zaslúžia podmienky, aj cieľový výstup. Títo študenti nebudú amatérmi, ktorým je hudba zábavou, koníčkom. Dali sa na dráhu profesionála, vzdelávajú sa a „trénujú" so zápalom a s nádejou, že sa vypracujú na konkurencieschopnú úroveň a že im to poskytne dôstojný životný základ.

Veľké štáty, ako Rusko, USA, Japonsko, Nemecko ... majú neporovnateľnú možnosť výberu budúcich umelcov z mnohomiliónových národov. Malé národy nesmú stratiť ani jeden z talentov. Na našich ZUŠ-kách, ale aj na takýchto prehliadkach a súťažiach sa ich snažíme objaviť, potom sme však povinní dať im podporu a perspektívu. Ak im ju nedáme, zanevrú, alebo odídu do zahraničia, kde majú prinajmenej slušnú ekonomickú perspektívu.

Splnili účastníci súťaže aj kritériá a očakávania poroty?

Určite. Súťaž mala veľmi dobrú úroveň aj v porovnaní s predchádzajúcimi. Keď sa dívam na desaťročia späť, je tu stála tendencia zvyšovania úrovne, ale je to prirodzené, tak ako v iných disciplínach, vo vede, v technike ... potešiteľne aj v hudobnej výkonnosti. Som rád, že všetci tí výborní organisti mladej generácie, ako Melcová, Šuňavská, Ferjenčíková, Štrbák, Kuchárová, Gáborová, Sedlár, Vrábel, ovenčení renomovanými súťažami, hoci väčšinou pôsobiaci v zahraničí, voľakedy úspešne prešli cez súťaže konzervatórií, cez prehliadky.

Načrtli ste ďalší zásadný problém. Jednou stránkou je pripraviť pre hudobnú prax kvalitných hudobníkov, druhou je možnosť ich uplatnenia na Slovensku. Ako vnímate súčasnú situáciu?

Žiaľ, nie optimisticky. Dúfal som, že po roku 1989 nastane zmena, keďže sa zlomil ideologický osteň voči organu. Predtým nesmeli byť koncerty v kostoloch a ak áno, tak len výnimočne. Predpokladal som, že sa otvoria staronové možnosti nielen pre koncerty, ale najmä pre zamestnanie, umelecké pôsobenie na významných kostolných chóroch. Naši absolventi sa mali stať nasledovníkmi takých vynikajúcich predchodcov ako boli Schneider-Trnavský, Hemerka, Rosinský, Stanček, Albrecht, Németh, Freitag, Letňan atď. To sa však nesplnilo, a nevidno ani len tendenciu k lepšiemu. Z množstva absolventov cirkevnohudobných oddelení vo svojom odbore pracuje iba malý zlomok. Záujem mladých

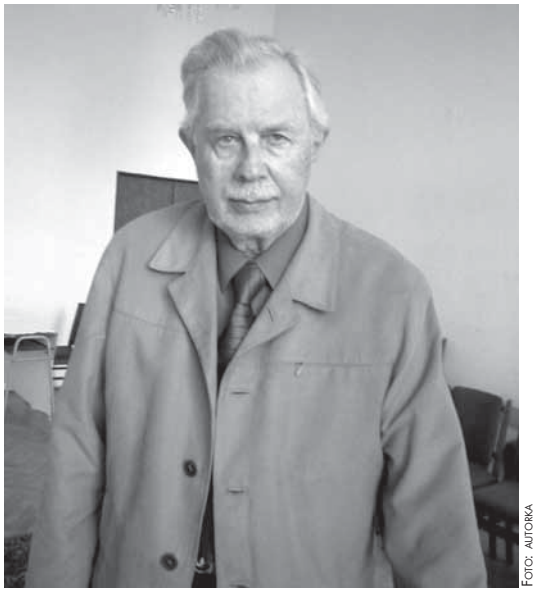


FOTO: AUTORKA

o cirkevnú hudbu, aký bol na začiatku 90. rokov, dramaticky upadol. Ak to bude pokračovať, treba sa zamyslieť nad ďalšou existenciou týchto oddelení, pretože vyrábanie nezamestnaných nie je len neefektívne, ale aj nemorálne. Možno tieto oddelenia časom celkom bezbolestne zaniknú. Koncertní organisti sú na tom o niečo lepšie, ale vďaka zahraničným možnostiam. Na jednej strane vidíme dnes snahu vrátiť organovú hudbu späť do kostolov, pretože práve v nich vznikali hodnotné diela, na druhej strane však cirkvi chcú kostoly zachovať výlučne pre pobožnosti. Uznávam, že vlastníci kostolov majú prirodzené právo o nich rozhodovať. Zo strany organistov je však nedôstojné ustavične sa doprosovať možností hrať, presviedčať a dávať si cenzurovať koncertné programy. Možno, keď v budúcnosti, podobne ako v západných krajinách, upadne návštevnosť kostolov, si uvedomia silu evanjelizácie hudbou. Je úplným paradoxom, že voľakedy organ označovali za príliš duchovný (z hľadiska marxistickej ideológie za „tmársky"), dnes zase niekomu nevyhovuje pre svoju „svetskosť"!

Treba teda stále a sústredene udržiavať umeleckú úroveň organového umenia a pracovať na tom, aby si organ zachoval postavenie v koncertnom živote, aké si u nás za neľahkých podmienok vydobyl – plné uplatnenie v koncertných sieňach ako rovnocenný partner iných hudobných žánrov.

Možno to súvisí aj s otázkou technického stavu organov. Nie je lacné udržiavať tieto nástroje v dobrom stave ...

To určite. Ale je viacero kostolov, kde sú cenné, fungujúce organy, a predsa sa len s veľkými ťažkosťami ponúkajú koncertné možnosti. Napr. najnovší organ významnej veľkosti a s koncertným vybavením v katedrále v Banskej Bystrici nie je primerane využívaný na obohatenie kultúry univerzitného mesta. Zatiaľ nič nesvedčí, že sa to zmení.

Aspoň čiastočne sa možnosti uplatnenia rozširujú tým, že dnes už nie je problém dostať sa na stáže, kurzy, študijné pobyty, koncerty do zahraničia, len škoda, že sa tam väčšinou organisti rozhodnú aj pôsobiť.

Áno, situácia u nás, o ktorej sme hovorili, ich vedie práve k tomuto rozhodnutiu.

Aký je váš aktuálny pohľad na systém hudobného školstva, ktorý je dnes veľmi živo diskutovanou témou?

Počas desiatok rokov praxe som pochodil všetky kontinenty a vždy som sa zaujímal nielen o to, kde a na akom nástroji hrám, ale aj aké sú študijné možnosti, pedagógovia a ich hudobné názory. Myslím, že som získal dostatočný prehľad o školstve a školských systémoch. Preto si dovolím tvrdiť, že náš systém hudobného školstva bol skutočne vynikajúci. Podchycoval deti od útleho veku až po absolvovanie vysokoškolského štúdia bez ohľadu na ich sociálne zázemie. Tým sa vytvorili podmienky, aby sa nestrácali talenty. Pri dnešných tendenciách urobiť z hudby záujmovú činnosť, takáto záruka už nie je. Nie som za to, aby boli reformy za každú cenu, bez ohľadu na ich výstup a dôsledky. Nemali by sme sa z akýchkoľvek dôvodov vzdať systému, ktorý tak obdivovali vo svete a ktorý priniesol a dodnes prináša hodnotné výsledky v podobe kvalitne vzdelaných nových generácií a reprezentačnej umeleckej špičky. Ústup z nárokov a z úrovne by degradoval všetko doterajšie úsilie pedagógov.

PRIPRAVILA JANA BOCEKOVÁ

MINIPROFIL HŽ • ANA KRSMANOVIĆ • AKORDEÓN

- narodená 31. júla 1977 v Belehrade (Srbsko)
- *štúdium:* 1985 – 1992 Základná hudobná škola V. Lisinski v Belehrade – M. Gvozdenac; 1992 – 1996 Konzervatórium v Belehrade – B. Radosavyević; 1996 – 2001 VŠMU v Bratislave – B. Lenko; od 2001 – doktorandské štúdium na VŠMU – R. Kákoni
- *ocenenia:* 1994 – I. miesto na Medzinárodnej akordeónovej súťaži *Morro d'oro* (Taliansko), 1995, 1996 – II. miesto na Medzinárodnej akordeónovej súťaži *Citta di stressa* (Taliansko), 1996 – I. miesto na Súťaži študentov konzervatórií Srbska
- *kurzy:* 1998 – Medzinárodné interpretačné kurzy v Kragujevaci (Srbsko) – F. Lips; 1999 – Medzinárodné interpretačné kurzy v Biell (Švajčiarsko) – T. Anzelotti, M. Rantanen, P. Contet; 2004 – Medzinárodné interpretačné kurzy v Boswill (Švajčiarsko) – H. Noth
- *účasť na festivaloch:* Orfeus, West Hercegovina Fest, Nová slovenská hudba
- *koncertná činnosť:* v Srbsku, Maďarsku, Nemecku, Švajčiarsku, Bosne a Hercegovine a na Slovensku
- premiérovo uviedla skladby B. Milakovića, J. Kmiťovej, M. Piačeka
- spolupracovala na autorskom CD Jozefa Vlka

Rozhodla si sa pre akordeón...
Môj otec sa učil hrať na akordeóne ako samouk. Keď som ako malá dostala od známych malý akordeónik, podľa sluchu som z neho skúšala vyludzovať melódie. Bol to vôbec môj prvý kontakt s nejakým nástrojom. To determinovalo aj môj výber... 7-ročná som bola útla a maličká. Na talentových skúškach na hudobnú školu sa ma pýtali, či nechcem hrať na violončelo. Ja som však vtedy, myslím, ani nevedela, čo je violončelo. Prekvapujúco som oznámila, že som sa rozhodla pre akordeón... Na konzervatóriu som „objavila" klavír. Hra na klavíri ma úplne pohltila a musím priznať, že akordeón na istý čas ustúpil do úzadia – klavír sa stal mojou druhou láskou... Keď som uspela na prijímacích skúškach do Bratislavy, predsavzala som si, že na VŠMU budem študovať akordeón a simultánne na konzervatóriu klavír, čo však nebolo reálne...

Prečo si sa rozhodla prísť študovať do Bratislavy?
Keď som ukončila konzervatórium, vedela som, že sa chcem venovať hudbe a akordeónu naďalej. Keďže v Belehrade neexistuje možnosť pokračovať v hre na akordeóne na vyššom stupni, rozhodla som sa pre Bratislavu. Poznala som akordeonistu od nás, ktorý tu študoval, a B. Lenko už v tej dobe koncertoval v Belehrade...

Ako hodnotíš spoluprácu so svojimi pedagógmi?
Spolupráca s Borisom Lenkom bola pre mňa veľmi cenná. Nie v tom, že by som neustále napredovala... Keď sa spätne obzriem, predovšetkým si vážim, že ma rešpektoval a nesnažil sa nepatrične korigovať môj temperament či odlišné nazeranie na život, hudbu... V tom období (mala som 19 rokov) to bolo pre mňa veľmi dôležité. Myslím, že B. Lenko dokázal odhaliť túto črtu, pozná a chápe našu mentalitu. Keď vidí, že študent potrebuje pomoc, tak mu vnikne do života a rozpoznáva a rieši s ním jeho problémy. Tento prístup neodčleňujem od profesionálnej stránky výučby, jedno vyplýva z druhého, navzájom sa prelínajú... Vážim si našu komunikáciu, ktorá mi dodávala pocit, že náš vzťah nie je formálny, ale kolegiálny. Myslím, že študenti sa často ocitajú skôr bezprizorní. Nie som však typ, ktorý by niekoho nasledoval za každú cenu – urobím to, ak mu verím, ak ma presvedčí. Pre mňa je dôležité nájsť a zachovať si svoju ulitu... Neľahké bolo vyrovnávanie sa s novým prostredím, ktoré vnímam aj u svojich mladších kolegov z Bosny – nejde o nostalgiu za domovom, ale o potrebu uchovať si to vlastné... V doktorandskom štúdiu som pokračovala u R. Kákoniho, mala som tak príležitosť rozšíriť si obzory, konfrontovať názory, keďže už aj moje boli vyhranenejšie.

Je obdivuhodné, ako bezproblémovo (pre poslucháča a pozorovateľa) pracuješ s mechom, napriek svojej krehkej konštitúcii...
Je pravda, že hrám na veľkom nástroji v pomere k mojej telesnej výške. No poskytuje mi oveľa širšie, rozmanitejšie zvukové možnosti..., musela som sa prispôsobiť. Je zrejmé, že nemôžem hrať fyzickou silou. To, čo pre niekoho prirodzene vyplynie z fyziologických daností, musím ja nahrádzať. Bola som nútená nájsť spôsob, ako si podrobiť matériu nástroja, objaviť v sebe iné zdroje... Sprvoti som nástroj ovládala veľmi intuitívne, pristupovala som k nemu bez rozpakov, nikdy som nemyslela na to, že ma hocijako obmedzuje. Základy techniky som získala už v Belehrade, ale zvládla som ju až v Bratislave.

Disproporcia nástroja a tvojej fyzickej konštitúcie ti istotne kladú aj limity pri príprave...
Intenzívne, bez prestávky môžem cvičiť najviac 1,5 hodiny, maximálne 2. Ale mala som obdobia, keď som dokázala bez prestávky hrať aj 3 hodiny. S akordeonistami je to ako so spevákmi – tiež môžu svoj hlas namáhať len po isté hranice...

Stále prevláda nejednotnosť v klasifikovaní akordeónu, niektorí organológovia o ňom píšu ako o klávesovom nástroji, iní ako o dychovom...
Pre mňa je jednoznačne dychovým nástrojom.

Aké nástrahy číhajú na akordeonistov v súvislosti s konštrukciou ich nástroja?
Veľké problémy sú s ladením nástroja. Všeobecne niet majstrov a vývoj vo fabrikách (v Taliansku, Nemecku), ktoré nástroje vyrábajú, stagnuje. Problémom je, že neexistuje základný model nástroja. Akordeóny majú rôznu konštrukciu – na dvoch rôznych nástrojoch možno hrať napr. chromatiku pri odlišnom sklone ruky, niektoré nástroje majú pre ľavú ruku vysoké tóny navrchu, iné naspodku (tzv. C- a B-grif)... Je to ako keby človek pristúpil k inému klavíru a biele klávesy by boli namiesto čiernych. Konštrukcia nástroja nie je zjednotená, čo je v jeho neprospech. Základom je klávesový nástroj, ktorý má jednotnú mechaniku, no je veľký a menzúra na klaviatúre vyžaduje veľkú ruku. Gombíkové nástroje majú oveľa väčší rozsah než klávesový akordeón (zhruba 4 oktávy), manipulácia je jednoduchšia... Existujú aj typy nástrojov, na ktorých sa hrá ľudová hudba. Sú to veľké akordeóny, prevažne nemeckej výroby (aj talianske), ktoré na rozdiel od koncertného typu nástroja nemajú gombíky umiestnené kaskádovito, ale naplocho (inak sa na ňom interpretujú ozdoby, trilky...).

Odráža sa to aj na hrateľnosti literatúry, skladateľ predsa zohľadňuje možnosti toho-ktorého nástroja...
Napr. škandinávsky skladatelia píšu prevažne pre C-grif v ľavej ruke a interpret to „cíti", keď má skladbu zahrať na opačne konštruovanom nástroji – ide proti srsti, aj keď sa to dá, keďže gombíky možno rôzne kombinovať...

Väčšina mladých akordeonistov hrá na gombíkových nástrojoch, na akom hráš ty?
Hrám na gombíkovom talianskom nástroji Pigini, aj keď pôvodne som hrala na klávesovom. Väčšina akordeonistov absolvovala takýto prestup, mladší hrávajú už len na gombíkových nástrojoch.

V súvislosti s akordeónom je stále živá otázka pôvodnej literatúry a transkripcií...

Otázka akordeónovej literatúry je dosť závažná. V 80. aj 90. rokoch prevládala entuziastická nálada pri presadzovaní akordeónu ako koncertného nástroja. Pribúdali kvalitné diela, pre akordeón už píšu naozaj veľké mená... Pôvodná literatúra akcentuje vývoj akordeónu ako nezávislého nástroja, transkripcie, naopak, neprispievajú k jeho profilovaniu – stavajú mantinely. Pohľad na problematiku transkripcií sa však rôzni – napr. Rusi, „ruská škola" využíva transkripcie vo veľkej miere, dokonca transkribujú aj symfónie. Myslím si, že nie je škodlivé zmysluplne transkribovať Bacha či Scarlattiho, napr. ako inštruktívnu literatúru, no dozaista nepôsobí seriózne, keď akordeonista hrá napr. Sibeliovu symfóniu... Snáď len ako ozvláštnenie, ale pridržať sa transkripcií, ako to robí „ruská škola", nie je cesta.

Dalo by sa povedať, že sólový recitálový program pre akordeón je viac-menej raritou. V novembri minulého roka si sa úspešne prezentovala recitálom v rámci koncertného cyklu Hudba na Hrade...

Hrala som pôvodnú literatúru pre akordeón od Ryabova, Wernera, Klucevseka, Gubajduliny, Nordheima a transkripciu Cageovho *Sna*, pôvodne písaného pre klavír, neskôr transkribovaného pre violu. Čoraz menej interpretov sa v Európe orientuje na sólovú hru. Akordeón sa viac vyskytuje ako súčasť rozmanitých nástrojových zoskupení.

Mladí hudobníci neraz prežívajú po ukončení štúdia krízu, ani ty si sa jej nevyhla...

...som teraz v období, keď sa pýtam, čo bude ďalej? Popravde, aj pre seba vidím perspektívu skôr v komornej hudbe. Vyskúšala som už rozličné kombinácie – hrala som s flautou, so sláčikovým triom, klavírom... Najradšej hrávam s klavírom, je mi to najbližšie. Samozrejme, aj v tejto oblasti sa vynára otázka dostupnosti pôvodnej literatúry... Na interpretačných kurzoch vo Švajčiarsku (v septembri) sa mi podarilo nadviazať kontakt s profesorom Hugom Nothom, čo bola pre mňa veľká udalosť, keďže značná časť mojej doktorandskej práce je spätá s touto osobnosťou. Noth je otcom, zakladateľom „nemeckej školy", jeho študenti sa rozprchli po celej Európe a šíria jeho zásady. Aj „bratislavská škola" sa inšpiruje nemeckou a je jej dosť podobná. Noth bol nesmierne ochotný a poskytol mi niekoľko vzácnych materiálov, kníh, nôt, partitúr...

V súvislosti s akordeónom sa asi každému vybaví hudba A. Piazzollu...

Len na okraj, svoju hudbu pôvodne písal pre bandoneón. Okolo Piazzollu existuje spor, skôr medzi skladateľmi než akordeonistami, že ide o „light music", nie vážnu hudbu. Ja nevnímam jeho hudbu ako nevážnu (neviem, prečo hudba musí byť vážna)... Máme šťastie, že máme Piazzollu. Robil to, čo vedel robiť a robil to veľmi dobre. Akákoľvek hudba – jazz, latino, poprock – ak je dobrá, jednoznačne sa takou ukáže byť (ako v prípade Piazzollu). Som presvedčená, že vo všeobecnosti to takto funguje. Všetko vnímam intuitívne, a tak aj hrám...

FOTO: ARCHÍV

...zdá sa, že nezaprieš svoj balkánsky pôvod.

Verím svojej intuícii a nasledujem ju, myslím, že je cestou k odhaleniu toho najúprimnejšieho, čo človek v sebe pocíti. Rovnaká som aj pri počúvaní hudby a interpretov. Keď niekto dobre hrá, má istú charizmu, vnútornú silu a energiu, ktorá sa sama prezentuje, vyjaví... V tomto sa nedá klamať.

Inklinuješ k hudbe niektorého konkrétneho skladateľa?

Oslovuje ma hudba Sofie Gubajduliny..., napísala aj koncert pre akordeón a orchester. Akordeónová literatúra zahŕňa nemálo koncertov, no len niektoré sú kvalitné. Poväčšine ak vie skladateľ „narábať" s akordeónom, nie je uspokojivý orchestrálny part, a naopak. Gubajdulina nemá pre akordeón mnoho skladieb, no rozumie mu. V repertoári mám jej *De profundis*...

Ako vnímaš diela pre akordeón v tvorbe slovenských autorov?

Najbližšia je mi tvorba mladšej generácie – premiérovala som skladby B. Milakovića, J. Kmiťovej, M. Piačeka... V súčasnej dobe píše napr. L. Papanetzová koncert pre akordeón a orchester. V 60. rokoch, keď bol akordeón v úzadí, upozornil naň svojou tvorbou J. Hatrík. Mnohé jeho skladby sa hrajú aj v Juhoslávii, dokonca sú povinnými skladbami na súťažiach...

Tvorbu našich skladateľov hráš aj na zahraničných pódiách...

Na koncertoch v Srbsku, v Bosne a Hercegovine zaraďujem do dramaturgie aj slovenskú tvorbu. Skladby sú kvalitné, vážim si ich autorov a nemyslím si, že by som bola zaujatá, keďže pochádzajú z prostredia, ktoré je mi blízke...

Akordeón možno vnímať aj ako ľudový nástroj – spája sa s folklórom... Čo pre teba znamená táto väzba?

V Juhoslávii sa akordeón spája predovšetkým s folklórom. Vychádza z ľudovej hudby... Aj napriek tomu, že sa na vysokoškolskom stupni akordeón ako koncertný nástroj neetabloval, tak ako napr. na Slovensku, jeho tradícia je oveľa väčšia. Tí, ktorí sa venujú folklóru, sú profesionáli – paralelou im môžu byť Francúzi hrajúci musetty – disponujú neuveriteľnou zručnosťou. O čom by sme mohli polemizovať, je umeleckosť literatúry. Sama som nikdy folklór nehrala, možno aj preto, že som vyrastala v Belehrade a mesto predsa len má iný vzťah k nemu ako vidiek. Teraz to ľutujem. A aj keby sa mohlo zdať, že nikdy nie je neskoro, istým veciam sa nemožno naučiť (charakteristické ozdoby, finesy, nuansy), treba s nimi „rásť"...

V súčasnosti je skvelou, ba priam žiaducou prezentáciou interpreta CD nahrávka...

Nad profilovým CD zatiaľ neuvažujem – chcem, aby neskôr nieslo moju pečať po všetkých stránkach, aj dramaturgickej. Ale istotne by som uvítala a uprednostnila príležitosť podieľať sa na CD nahrávke s komornými skladbami...

Nemieniš sa venovať aj pedagogickej činnosti?

Vyskúšala som si to v podstate už na všetkých stupňoch, počnúc základným. Najbližší mi je však vysokoškolský, predovšetkým preto, že títo študenti naozaj majú o svoj nástroj a hudbu záujem, nemusí ich nikto ťahať za rukáv...

Tvoje doktorandské štúdium sa blíži ku koncu. Kam nasmeruješ ďalšie kroky?

Chcela by som aspoň krátky čas pobudnúť na jednej z nemeckých univerzít...

PRIPRAVILA KATARÍNA POKOJNÁ

Ad: Aktuálne... s generálnym riaditeľom SF Mariánom Lapšanským, HŽ 1/2005

Ozaj aktuálne...

Pán Lapšanský má síce pravdu, keď hovorí, že nikde inde nemajú štátne kvartetá, ja ale predsa by som sa pri tejto príležitosti spýtal, či je to tak aj dobre. Kapitalizmus má rôzne výhody, koniec koncov zvíťazil nad komunistickými myšlienkami, ale nie všetko je v kapitalizme ideálne.

Práve v súvislosti so štátnymi kvartetami som vždy považoval to „socialistické riešenie" za lepšie.

Je predsa zhruba celkom malý rozdiel, či filharmónia platí 100 mesačných platov (len pre orchestrálnych umelcov), alebo 104 platov (orchester plus kvarteto) a má za to profesionálne komorné teleso, ktoré vo veľkej miere obohacuje koncertný repertoár celej kultúry.

Táto tradícia pochádza, mimochodom, zo Sovietskeho zväzu a bola zhodou okolností dobrou tradíciou. Beethovenove kvarteto v Moskve, ktorého violistu, pána Borisovského, som poznal osobne, bolo tiež kvartetom, ktoré by nikdy nedosiahlo svoju úroveň bez štátneho štatútu. Sláčikové kvartetá v USA, napr. La Salle, sú v skutočnosti tiež štátne kvartetá, pôsobiace pri univerzitách (vysoké múzické v USA sú pri univerzitách) s veľmi výhodným vyučovacím úväzkom.

Hudobné telesa bez profesionálnej podpory nemôžu dosiahnuť profesionálnu úroveň. To musí pán Lapšanský vedieť, on sám je predsa vynikajúcim umelcom.

Na Slovensku to treba, bohužiaľ, kriticky povedať, sa veľmi ľahko cenné veci ničia. Ani nemusím uviesť veľa príkladov, snáď len prípad Warchalovho komorného orchestra, ktorý rozpustil generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie Faith za päť minút. Už vtedy som sa čudoval, že nikto, ani Hudobný život proti tomu neprotestoval, hoci inokedy sa protestuje proti bezvýznamnejším veciam relatívne rýchle. Ani proti zničeniu „albrechtovského bytu" sa priveľmi neprotestovalo.

Je nám ozaj všetko jedno?

Ladislav Kupkovič

AD: Nová slovenská hudba, HŽ 1/2005

Líška a hrozno, čiže nebohý Efraim Kishon a nová (slovenská) hudba...

Zo starých gréckych bájok som si obľúbil tú, ktorá hovorí, ako prefíkaná a maškrtná líška raz dostala chuť na sladké zrelé hrozno, keď ho zbadala na plote záhrady neďaleko lesa. Niekoľkokrát vyskočila, ale neúspešne, pretože plody jesene viseli pre ňu príliš vysoko. Akonáhle líška zahanbene počula, ako sa spoza plota na nej zabávajú všetky domáce zvieratá, pomaly a s úsilím o čo najväčšiu dôstojnosť odkráčala naspäť do lesa. „Hrozno je kyslé", tento jej výrok sa pozoruhodne ujal. Používajú ho všetci tí, ktorí nemajú záujem porozumieť veciam, vyžadujúcim zvýšenú sústredenosť. „Čítanie tohto textu je veľmi namáhavé", „počúvať takúto hudbu sa mi nechce, lebo je príliš zložitá", umenie má predsa prinášať uvoľnenie a oddych. Nie je pravdou, že to hrozno je príliš vysoko. Vôbec nie je vysoko! Kto by tam skákal, veď je kyslé! Samozrejme je kyslé, ja to viem! Domáce zvieratá zmĺkli, asi je naozaj kyslé, napokon ten plot tu nemusí byť navždy, aj minule v ňom bola poriadna diera, a čo keby sa tá líška k nám dostala, celkom určite by nám prehryzla krky. Hrozno je naozaj kyslé.

Nuž toto ma napadlo, neviem ani prečo, pri čítaní recenzie Mešky Puškášovej o Novej slovenskej hudbe 2004 v Hudobnom živote 1/2005. Na začiatku spomína knihu *Picassova sladká pomsta*, ktorej autorom bol v uplynulých dňoch zosnulý Ephraim Kishon. Možnože práve tá sladkosť spôsobila nechcenú asociáciu s bájkou. Knihu radšej ani nejdem čítať, spisovateľ sa v nej zrejme vysmieva avantgardným „mazaniciam" a asi aj aleatorickým či postseriálnym „zlátaninám", ktoré nepochybne už aj u nás nasýtili hlad po súčasnom umení...

Ako keby sme nemali celkom iné problémy, napríklad tie pivnice štátnych a miestnych úradov či škôl dodnes zapchaté realistickými Leninovými sochami a obrazmi, knižnice s policami prehýbajúcimi sa pod takouto literatúrou, niekde dokonca aj fonotéky s nahrávkami či dokonca partitúrami podobných hodnôt. S úľavou som si na konci článku vydýchol. So slovenskou hudbou to možno nie je až také zlé, „mal by čo počúvať", to ako Ephraim Kishon. Iné by si mal láskavý poslucháč-čitateľ všimnúť: Nová slovenská hudba sa každý druhý rok strieda s festivalom Melos-Étos a až doteraz je zrkadlom našej hudby. Kritika ju spočiatku kritizovala ako prežitok starých čias, neskôr viac či menej rezignovala a venovala sa slovenskej hudbe čoraz skromnejšie. Mimochodom, nezlostime sa na zrkadlo, keď sa v ňom vidíme takí, akí sme! Meška Puškášová sa viditeľne vôbec nezlostí, ale jej kritika reprezentatívneho podujatia nezaberá ani len stranu Hudobného života. To hovorí za všetko, najmä, keď ambiciózny a príťažlivý košický Festival súčasného umenia, ktorý rozsahom predstavoval zhruba tretinu Novej slovenskej hudby, dostal hneď na nasledujúcich stranách viac ako dvojnásobný priestor. (Preložené do všeobecne zrozumiteľnej reči: Bratislava prehrala s Košicami v tomto súboji o hudobnú kultúru 1:6). Pripomenieme si recenzie iných festivalov, zďaleka nie tak reprezentatívnych? Radšej nie. Skutočne stačí vymenovať výber z premiér a repríz? Ale aj ten výber je zaujímavý. Dostal sa doňho Vladimír Godár so svojou novou *Sonátou pre sólové husle*, ale Laco Kupkovič so svojím *Concertinom pre kontrabas* nie, hoci práve jeho postoje sú identické s názormi Ephraima Kishona. Dostal sa doňho Jozef Gahér so svojimi *Liptovskými moduláciami*, ale mnohí mladí skladatelia nie, čo si treba zvlášť všimnúť, pretože práve medzi 25 až 30 ročnými autormi prebieha intenzívny zápas o budúcu tvár slo-

venskej hudby, nie medzi renomovanými skladateľmi, ktorých názory a prejavy sa už tak veľmi nemenia. Medzi premiérami sa ocitol Robert Rudolf a jeho *Mithuna P. M.*, tú som už v Bratislave pred rokmi počul, a pamätám si na ňu dobre, nie ako niektorí iní skladatelia. Všimnime si Puškášovej Gaussovu krivku s mantinelmi, pri ktorých stoja Laco Kupkovič a oproti Miloš Betko. Znamená to, že najlepší sú tí uprostred? Kto je to? Alebo tých uprostred je najviac a preto nestoja za povšimnutie?

Našťastie, Meška Puškášová má ďaleko od tej bájnej líšky, patrí k ľuďom, ktorí ešte stále sú schopní písať o súčasnej hudbe. To, čo napísal nebohý Ephraim Kishon, sa nemusí brať až tak priveľmi vážne v čase, keď voláme po náročnej kultúre, vymazanej z ohniska záujmov tejto spoločnosti. Celkom iste nie je vždy súčasná hudba, najmä tá slovenská, tým vysoko visiacim sladkým hroznom a celkom iste v nej nájdeme niekoľko nezmyselných skladieb, na ktorých si kritika môže úspešne brúsiť svoje perá.

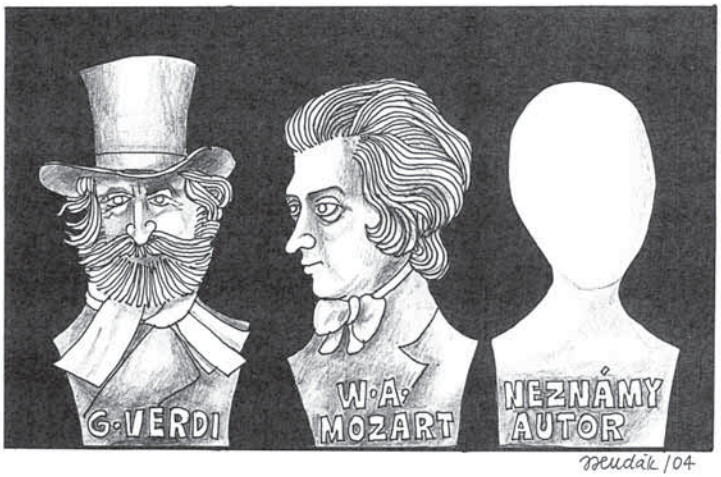
Takže treba len viac o nej písať, smelo do toho!

VLADIMÍR BOKES

AD: Nová slovenská hudba ako triedený odpad?, HŽ 2/2005

NON BRIO POLEMICO

Významný slovenský skladateľ **Juraj Hatrík** je autorom expresívnej polemickej reakcie na glosu **Nová slovenská hudba (M. Puškášová, HŽ 1/2005)**. Necítim potrebu polemickej odvety, chcem dať veciam pravú tvár, aby na stránkach HŽ nevznikla pseudopolemika o 5 074 znakoch napísaných v dobrom úmysle. Alfa a omega môjho postoja k festivalu: z mojej glosy: *Napriek nedostatku financií v našej kultúre hudobné festivaly nezanikli. Našťastie. Napriek kuvičím hlasom hudobné umenie vstupuje do konfrontácie na festivaloch rôzneho typu. Chvalabohu. Napriek zdanlivému nezáujmu o náročnú súčasnú hudbu má dostatok priaznivcov, ktorí aj na poslednú chvíľu dokážu zastrešiť organizačné zložitosti do úspešného finále*. Nikde v texte nezatracujem podujatie, ani jeho obsah, autorov či diela.



Kým odpoviem J. Hatríkovi najslušnejšie ako viem, chcem zdôrazniť, že žiadna z jeho ironických poznámok ma nepobavila viac, ako jeho vynález označenia *„novej slovenskej hudby ako triedeného odpadu“*. V mojej glose s podtitulom *Introdukcia* som totiž *„netriedila“* do *„kontajnerov“* ako sa mi usiloval podsunúť na inom mieste polemickej reakcie, ani *„hmlistými formuláciami“* nezastierala pravé hodnoty nových skladieb z festivalu. Všetko je inak... Skúsim napísať niekoľko vysvetlení, aj keď neverím na plodnosť papierových polemík. Bez červeného súkna pred očami.

Jednoducho som mala začiatkom decembra veľkú časovú tieseň, veľa práce s prípravou zamýšľaného 12-časťového rozhlasového cyklu koncertných premiér z festivalu NSH. Preto som si zvolila žáner jednoduchého sumarizačného úvodníka, preto *Introdukcia,* po ktorom mali nasledovať recenzie od ďalších slovenských hudobných kritikov. ***Nebolo totiž mojou úlohou*** splniť si za celú muzikologickú asociáciu povinnosť podrobne analyzovať festival NSH 2005, aj keď je to festival, ktorý roky sledujem a chodím na všetky koncerty, ktoré ***môžem*** stihnúť. Oceňujem fakt, že redakcia Hudobného života mi ponecháva voľnosť vo výbere rozsahu a formy mojich príspevkov, že mi neurčuje mantinely a rešpektuje aj moje profesionálne povinnosti rozhlasovej redaktorky. Usilujem sa vyhovieť ponuke zo strany HŽ podľa momentálnej pracovnej a časovej náročnosti čo najzodpovednejšie. Za napísaným úvodníkom k festivalu NSH 2004 si plne stojím, lebo – zdôrazňujem: ***nepísala som recenziu***, nie je účelné ju hodnotiť týmto metrom. Ak sa ešte niekomu nepozdávali úsmevné prirovanania z knihy E. Kishona, sorry, napíšte mi : puskasova@slovakradio.sk. Škoda tým zaťažovať stránky HŽ. Možno na niečo prídeme...

Kto hľadá jahodu s chuťou jablka bude sklamaný. Juraj Hatrík ***s jemu vlastnou ironiou vstúpil na tenký ľad*** naťahovania sa o moje slovíčka, za ktorými nikdy nebol zlý úmysel. Možno len jeho nepochopenie, možno moja nešikovná štylizácia, alebo jeho iný uhol pohľadu. Je mi ľúto zmárnenej energie, ktorú som minula na zbytočné skúmanie svojich pohnútok k takej – podľa Hatríka – znevažujúcej „recenzii“ o festivale. V konečnom dôsledku ma postavil do pozície žiaka, ktorý nesplnil domácu úlohu a poškodil dobrú vec. Tým, že sa zameral na moje formulácie vytrhnuté z celkového kontextu a dal im vlastnú interpretáciu, mi pripomenul neblahé praktiky... radšej nepokračujem...

Z môjho článku: *Poskytnutím sál sa rozhlasová účasť nekončila, lebo najcennejším príspevkom sú záznamy z deviatich koncertov. Slovenská tvorba uvedená na 22. ročníku* ***NSH sa stane trvalou súčasťou rozhlasovej fonotéky***. Keďže v článku zdôrazňujem viac rozhlasový prvok mojej spolupráce na festivale, menujem autorské prírastky nových nahrávok do rozhlasovej fonotéky. J. Hatrík pochyboval o tom, či nahrávanie *„live“* znamená automaticky aj trvalú súčasť rozhlasovej fonotéky. Áno, znamená! S výnimkou technickej nekvality, alebo požiadaviek interpretov, či nevyhovujúcej interpretačnej kvality.

Z mojej glosy: *Z dlhoročnej praxe v médiách viem, že význam a dosah hudobných festivalov je nezastupiteľný. Skeptici majú právo nedôverovať výberu autorov a dramaturgii koncertov... ale nič to však nezmení na fakte, že diela uvedené na prehliadke majú náskok pred skladbami v zásuvke stola. Mali svojich „päť minút slávy“ a s nimi aj autor a interpret.* Áno, vedia to skladatelia, aj interpreti. „Päť minút slávy“ je ustálené slovné spojenie, ktoré dostáva znamienko plus,

alebo mínus až v kontexte. Skladby, ktoré majú pódiový život, ktoré sú uvádzané v rozhlasovom vysielaní – majú svojich poslucháčov – sú na tom lepšie, ako skladby neuvedené, nehrané, nevysielané, nevydané na nosičoch. Veď partitúry si nečítame doma pri stole. Má pravdu J. Hatrík v tom, že skladatelia by dali prednosť tomu, keby ich diela boli nasnímané v štúdiu ako trvalky. Čo už k tomu mám dodať? Je to dlhodobý deficit, ktorý nás spoločne bolí, všetci ho pociťujeme ako neúnosné bremeno, ktoré by sa malo zmeniť. Všetci by sme dali prednosť čulému ruchu v nahrávacích štúdiách, aby vznikalo viac pôvodných štúdiových nahrávok slovenských skladateľov. Napríklad nedávno sme na odposluchu počúvali náročné klavírne dielo *Sonata – Ciaccone* od Juraja Hatríka vo vynikajúcom stvárnení Dany Varínskej. Bol to malý sviatok v odposluchovej réžii, v tej chvíli sme neboli v rozhlase, ale v koncertnej sieni... Pokračujem. Po prvýkrát v histórii sme začali festivalové snímky z NSH vysielať ešte počas festivalu. Pripravila som na rozhlasovom okruhu Radio Devín rozsiahly premiérový dvanásťdielny cyklus komentovaných koncertov z **festivalu NSH 2004**. Koncerty boli vysielané v tradičnom termíne relácie **Musica slovaca – štvrtok : 00,05-1,05 DEVÍN**. Pripomínam, že nie je v mojej kompetencii dať tejto relácii lepší vysielací termín, nie som s ním spokojná, lebo neskorý nočný čas nedáva súčasnej slovenskej tvorbe dobrý priestor na dôstojnú prezentáciu. Prvý koncert bol odvysielaný 18. novembra 2004, zatiaľ posledná 12. časť bola uvedená 17. februára 2005. Pre úplnosť – reláciu Musica slovaca mám v úväzku iba od septembra 2004.

Opäť z môjho článku: *Ktoré z týchto noviniek v rozhlasovej diskotéke by bolo vhodné pripomenúť? Chcem upozorniť na sériu premiér – je ich vyše tridsať. Z nich niektoré vyberiem kvôli mimoriadne zaujímavej kompozičnej práci, objavnosti riešení, zvukovej vynaliezavosti či programovej dôslednosti. Napríklad tieto:* ďalej nasledovalo vymenovanie autorov bez vedľajších zámerov, nie ako uvádza J. Hatrík *„v premiérovom hygienickom kontajneri na triedený odpad ležia vedľa seba.... “*. Som presvedčená, že žiaden zo skladateľov sa predsa neurazí len preto, že jeho meno je v článku v nejakom zaradení s iným autorom.

Bez postranných úmyslov som vymenovala aj ostatné, ale (nie všetky) skladby ***bez premiérovej hviezdičky***. Týmto sa ospravedlňujem všetkým autorom a interpretom, ktorých som tam nevymenovala, alebo vymenovala, a tak som sa ich dotkla nevhodným zaradením do *„Hatríkovho hygienického kontajneru“*. Súčasťou môjho pracovného úväzku je už desať rokov hudobno-slovný cyklus *Stretnutie nad partitúrou* (Devín), vysielaný raz mesačne. Relácia sa vysiela v hlavnom vysielacom čase v nedeľu o 20,00 h. Mnohí slovenskí skladatelia už dostali príležitosť rozprávať v tejto relácii o svojich premiérových skladbách. Niektorí raz, iní dvakrát, poniektorí aj osemkrát a niektorí ani raz. Podmienkou pozvania boli čerstvé festivalové nahrávky nových skladieb, lebo podkladom tejto relácie boli a sú záznamy z festivalov **Nová slovenská hudba** a **Melos-Étos**. Aj vzhľadom na túto pracovnú náplň sa mi vôbec nezdalo vhodné ponúkať HŽ recenziu na celý festival.

Z článku Puškášovej: *Ak by som hľadala pomyselné dramaturgické, štýlové či autorské krajné mantinely na 22. ročníku NSH dala by som na jednu stranu napríklad* Concertino pre kontrabas, klavír a sláčikové nástroje *od Ladislava Kupkoviča a ako protipól vizualizáciu skladby Miloša Betku:* Sem-A-Tam. J. Hatrík sa pýta: *„Predovšetkým neviem, čo za priestor sa otvára polaritou Kupkovič – Betko, ktorú Puškášová vytyčuje ako autorské mantinely? ...“* Odpovedám: Presne to, čo pán profesor trefne napísal vo svojej polemickej reakcii. Lenže v žánri mojej úvodníkovej state som zámerne nevyužila priestor na hlbšie analytické postrehy o konkrétnych skladbách, ba ani o hodnotovom poradovníku ostatných nemenovaných, ***veď NSH je prehliadka, nie súťaž***. A propos, nech mi pán Hatrík nemá za zlé, že sa stotožňujem s jeho „TOP 10“. Skladby skladateľov, ktorých on uvádza v *„malom polemickom pokuse o kontakt,“* ma na koncertoch rovnako zaujali ako jeho. Takže máme hádam podobný vkus. Môj pracovný terén na skúmanie súčasného hudobného umenia, v ktorom spoločne *„klimprujem so slovenskými skladateľmi“*, je relácia *Stretnutie nad partitúrou*. Tak ako po iné roky, ani tentoraz nebude problém vybrať zaujímavé diela. Moje dôvody? Opäť citát: *Medzi nimi sa nachádzala pestrá zmes autorských výpovedí s rozličnými východiskami: diela intímne a veľmi osobné, diela abstraktné, programovosť obrazná, literárna, inštrumentálne experimenty, niečo v štýle neo, vplyv minimalu, autorské návraty, retroštýly, akademická strohosť a pomedzi to skladby technicky mimoriadne náročné aj oddychové.* Áno, súhlasím, *pre nepoučeného čitateľa absurdný hlavolam (Hatrík)*, ale takými azda nie sú čitatelia HŽ? Vo vianočnom vydaní relácie boli hosťami Pavol Malovec a Víťazoslav Kubička, v januárovej sa predstavil Rasťo Dubovský.

Vraciam sa k myšlienkam Efraima Kishona. Netrúfam si predpovedať, ako by vnímal hudbu na tohoročnej prehliadke NSH, ak by bol jej hosťom. Ale trúfam si tipovať, že ***mal by čo počúvať*** *a azda by mu ani nebolo ľúto peňazí daňových poplatníkov a sponzorov, za ktoré sa prehliadka uskutočnila*. Už nebudem používať frázu o daňových poplatníkoch. Vypomohla som si s tým v dvoch-troch článkoch, je to publicistická pasca, ktorá už dávno vyvetrala. Ale v tomto prípade som chcela zdôrazniť, že peniaze, vynaložené na štátom sponzorované súčasné hudobné umenie, určite prinesú duchovný zisk v dlhodobom horizonte. Snáď som chrám slovenskej hudby touto úvodnou glosou na okraj NSH nijako nespochybnila.

P.S. Nemám patričný odstup od tohto textu, nie som spokojná s tým, že som prinútená sa obhajovať proti zavádzajúcim tvrdeniam a vyvracať cudzie *„zaseknuté kamene v obličke“*. Nemám rada urologické minerálie, mám rada jasné vzťahy, takže ocením, ak sa ďalšie polemiky budú zaoberať len hudobnou tvorbou na prehliadke a nie tým, čo jedna rozhlasová redaktorka (pozor – blondína !) napísala o festivale.

Z „močiara opatrných a neadresných zovšeobecnení s prižmúreným úmevom na všetky strany“

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ

AD: Operné glosovanie, HŽ 2/2005 (reakcia na článok Pavla Ungera)

Nie som síce trafená hus, ale – alla opera: „Ja píšem vám, čo môžem viac...“

Neviem, či mám tento svoj príspevok začať oslovením oficiálnym alebo priateľským. Použijem preto radšej obidva a potom sa uvidí:

Vážený pán doktor, milý Paľo,

veľmi dobre vieš, že mne vždy išlo o vec a že som sa usiloval v našom kultúrnom živote blokovať intrigánstvo, pretvárku, falošnú hru a neprofesionálny prístup. Dôkazov by som mohol uviesť niekoľko. Nepovažujem to však za potrebné, pretože mám čisté svedomie a ani pred Tebou sa nemienim spovedať. Chcem len reagovať na Tvoje neblahé zhodnotenie operného vysielania Rádia Devín, ku ktorému si sa dopracoval v posledných odsekoch materiálu „Na Rádiu Devín ‚racionalizáci‘ chýba rozum“ (HŽ 2/2005).

Vraj: „Aj nedeľným operným večerom chýba pestrosť a iskra. Do nekonečna sa omieľajú rovnaké tituly, chýbajú živé prenosy, záznamy“.

A to všetko len preto, že zrušili post redaktora, zodpovedného v plnej šírke za opernú hudbu.

Po prvé: po odchode spomínaného redaktora sa vôbec nezmenila dramaturgická koncepcia operných večerov; naopak, s úctou nadväzujem na to, čo bolo na Devíne v minulosti. Z čias Tvojej kooperácie s RD veľmi dobre vieš, čím všetkým sme limitovaní pri zaraďovaní hudobno-dramatických diel. Napokon, ak dokážeš, že v operných celkoch omieľam stále to isté, obviňuješ čiastočne aj našu prácu z minulosti; prepáč, bol si však v tom prípade neúprimný voči celej redakcii, ak si nás na svoj pocit jednotvárnosti neupozornil pred rokom – dvoma.

Po druhé: ponuku záznamov a priamych prenosov EBU ešte v plnej miere koncipoval redaktor, ktorý zo svojho postu náhle odišiel, takže ak má ktosi výhrady, nech ich neadresuje mne a mojim externým spolupracovníkom. V tomto polroku budeme vysielať výhradne tituly, ktoré v EBU objednal a do plánov zaradil práve uvedený redaktor. Výčitky teda adresuj jemu (veľmi ma mrzí, že toto vôbec musím písať, že si si to neuvedomil).

Po tretie: chýba mi iskra...? Každý sme nejaký. Ja som dlhé roky (a aj ako vedúci redakcie) ticho rešpektoval Tvoj autorský a rečnícky stereotyp a bezfarebnosť. Priniesol si vždy veľa vzácnych materiálov a informácií – to je pravda. Ale, prepáč, predať si ich nikdy nevedel s iskrou, o akej píšeš. Ale, ako hovorím: každý sme nejaký a aj napriek výhradám som Ťa rešpektoval ako znalca.

Je to však paradox: niektorí verní poslucháči mne osobne v dobrom vyčítajú silnú, ba až preexponovanú expresivitu prejavu. Je to preto zaujímavé: Tebe chýba iskra, ktorú mi oni vyčítajú. Uznáš, že musím reagovať osobne, pretože operné večery na 90 % komentujem ja osobne.

Po štvrté: jubileá pani Baricovej a pána Hanáka, na ktoré právom upozorňuješ, boli v centre pozornosti v operných rezonanciách dňa 5. februára.

Je to málo?

Po piate: decembrové úmrtie Renaty Tebaldi som si uctil (síce s oneskorením) uvedením Tosky 13. februára.

Atď., atď.

Uznávam, že vo svete opery nie som až takým šamanom, ako Slavo Jakubek, Jaro Blaho alebo Ty. Azda však aj na názore menej „fanatického“ priaznivca opery čosi bude – napríklad aj to, že síce neposkytuje bravúrne informácie o životopisoch, osudoch diel a ich autorov, či dráždivé pikantérie z operného zákulisia a pod., ale hľadá v opere mýtické rozmery, psychologizmus a hĺbku duše človeka.

To už však sme niekde inde.

Končím.

Pestrý a iskrivý pozdrav z Devína posiela

Igor Javorský

Reakcia na „pestrý a iskrivý“ otvorený list Dr. Igora Javorského

Igor,

keď som z redakcie HŽ dostal avízo, že si mi poslal otvorený list, potešil som sa možnej vecnej polemike, ktorá bude na prospech hudobného profilu Rádia Devín. Veril som, že obom nám nejde o osoby Javorského a Ungera, ale o hľadanie účinnej brzdy, pôsobiacej na upadajúcu kvalitu vysielania. Poznáme sa dosť dlho, takže nepredpokladám, že Ťa prekvapila energia s akou som sa zasadil za ochranu práv fanúšikov opernej hudby na strane jednej a jej tvorcov či interpretov na strane druhej. Tej prvej cieľovej skupine je verejnoprávna inštitúcia povinná na umeleckom okruhu poskytnúť príjem hudby daného žánru v primeranej minutáži a kvalite. Voči druhej (a ostanem aspoň pri domácich interpretoch) by bolo neférové odoprieť možnosť odvysielania aspoň nahrávok vlastnej výroby. Tvoj text ma však sklamal. Buď si nechcel, alebo nedokázal pochopiť zmysel kritickej glosy. V reakcii totiž obchádzaš meritum problému. Z toho mi vyplýva, že sa stotožňuješ s terajšou programovou štruktúrou i úrovňou operných relácií. Jediná veta, či skôr slovo, ktorého si sa chytil, je „iskra“ v operných celkoch. Ale k nej až o chvíľu.

Asi nemá zmysel opakovať, čo som v Opernom glosovaní (HŽ č. 2/2005) napísal o obsahu januárových *Operných rezonancií* a *Dotykov s operou*. Sme o mesiac starší a éterom prešli ďalšie pokračovania oboch voľných cyklov. K priestoru vyhradenému opernému žánru len jedna-dve otázky. Myslíš si, že je správne, ak zo štruktúry zmizol akýkoľvek operný formát „skladačkového“ typu? Kde mieniš vysielať to množstvo materiálu, ktoré sa v rozhlasovej fonotéke nachádza? Keď som v rokoch 1992-97 pôsobil ako redaktor Slovenského rozhlasu, mal som len v mojom polovičnom úväzku nasledujúce vokálne relácie: *Večerná operná nálada, Koncert z operného divadla, Spieva..., Retroarchív, Piesňový koncert*. Samozrejme, popri operných celkoch a *Dotykoch s operou*. Opakujem, išlo o čiastočný úväzok a ďalšie podobné relácie vyrábali moji vtedajší kolegovia. Pokúsme sa spoločne hľadať pravdu. Bola vtedajšia operná ponuka presýtená, alebo teraz je absolútne podvyživená...? Áno, percento poslucháčov vážnej hudby na Rádiu Devín je nízke, ale – ruku na srdce – nemalo by

byť ambíciou inštitúcie bojovať o jeho zvýšenie? V prvom rade pestrosťou a kvalitou ponuky, v druhom náležitou propagáciou. Reklamné plochy mesta sú plné Rádia FM (pritom jeho žánrová náplň má nejednu alternatívu v komerčných elektronických médiách), bilbord o Rádiu Devín nejestvuje. Samozrejme, druhú výčitku som neadresoval Tebe. Som presvedčený, že poslucháč X z obce Y má právo aspoň raz – dvakrát v týždni naladiť si na tomto okruhu aj nekomentovanú opernú hudbu, či už v podobe árií alebo profilu interpreta.

V Tvojej reakcii si neoponoval môj kritický tón voči obsahu hudobno-slovných relácií. Dobre vieš, že spravodajsko-publicistický formát *Operných rezonancií* vyprofiloval Slavomír Jakubek do takmer optimálnej podoby. Reflektovali aktuality z domova a zahraničia, jubileá, novinky CD trhu, stereotyp čítaných recenzií nahradila podoba dialógu kritikov atď. Januárové i februárové vydanie (neviem pod koho redaktorskou gesciou) úplne stratilo pôvodnú tvár, čo by nemusel byť problém, keby nový (?) model bol zmysluplný. Ešte jedna konkrétnosť: pripomienka jubileí Ľuby Baricovej a Bohuša Hanáka v *Operných rezonanciách* 5. februára nebola síce v ich centre, čo by mi neprekážalo natoľko ako fakt, že zástoj pána Hanáka mal hodnotiť Martin Malachovský. Rok jeho narodenia (1968) je zhodou okolností totožný s rokom, keď umelec opustil dosky SND... Nuž a ilustrovať jubilantku Ľubu Baricovú sotva dvojminútovým fragmentom z *Krútňavy*, kde spieva epizódnu rolu (koľkože jej reprezentatívnych nahrávok sa nachádza vo fonotéke?), bolo nedôstojné. Navyše, práve ona po dlhé roky moderovala opernú reláciu v Slovenskom rozhlase. Ale to si Tvoja generácia asi nemôže pamätať. *Dotyky s operou* sú tak trocha mojou srdcovou záležitosťou, prevzal som ich pred dvanástimi rokmi, najskôr redakčne, potom aj autorsky „na kľúč“. Pripúšťam, že sa už žiadala zmena moderátora, no ťažko mi uprieš, že som do ich dramaturgie pravidelne zakomponúval okrem iného prezentáciu ukážok z raritných, neraz úplne nových CD (ktoré rozhlas nevlastní), alebo v retrospektívne ladených reláciách mapoval minulosť slovenskej opery a zároveň oživoval dnes už historické domáce nahrávky. Toto však nie je priestor na moju obhajobu.

A teraz už ku „kauze iskra“. Je mi úprimne ľúto, ale správaš sa paranoidne. Ani sa mi len neprisnilo pripisovať chýbajúcu „iskru“ (čo je vyjadrenie skôr symbolické než vecné) Igorovi Javorskému ako autorovi a moderátorovi. Každý máme svoj slovník, svoju poetiku výrazu a našťastie iný je Jaro Blaho, iný si Ty a iný som ja. Pestrosť a iskra chýba operným večerom z hľadiska dramaturgie – a za tým si stojím. Nuž neviem, či je pestré opakovať bezprostredne za sebou staré komplety *Eugena Onegina*, alebo v krátkom čase dve Pucciniho opery. Pozri si, prosím, na internete ponuku rádií Vltava, Bartók či ORF. Prečo Praha, Budapešť a Viedeň môžu byť tvárni, aktuálni a my nie? Žeby financie? Stál si na čele redakcie, mal si ich „vyboxovať“, alebo vyprovokovať terajšiu šéfku k činom. Nestačí hromžiť v kuloároch, tu treba kus osobnej odvahy a argumentačnej razancie. Ďalej píšeš, že si dlhé roky ticho rešpektoval môj „autorský a rečnícky stereotyp a bezfarebnosť“. V čase, keď si viedol redakciu (vyplývalo Ti to z funkcie), mal si ma na tieto – z Tvojho pohľadu – nedostatky upozorniť. Ty si s nimi vyrukoval dnes, keď sa Ti to hodilo. Milý Igor, nemá to náhodou čosi spoločné s pretvárkou a falošnou hrou, teda s vlastnosťami, o ktorých píšeš v úvode listu? Kamarát, je mi ľúto, ale dostal si sa do vlastnej pasce. Aby si však po čase opäť nezahryzol do mňa, tak Ťa už teraz preventívne a láskavo upozorňujem na dva stereotypy z Tvojej dielne: prvý je „fínsky“, druhý je na obzore a volá sa Ján Dúbravský. V závere listu si ma zaradil do spoločnosti Slava Jakubeka a Jara Blahu. Som Ti za to úprimne vďačný. Bolo mi totiž cťou spolupracovať na Rádiu Devín práve s týmito pánmi, ktorí patria k najkompetentnejším slovenským znalcom opery.

Igor, nie som človek, ktorý sa uráža, mňa aj výmena týchto listov posilnila. Budem rád, ak aj napriek polemike si v budúcnosti budeme môcť chlapsky podať ruky.

S priateľským pozdravom

PAVEL UNGER

V Vydavateľstve Hudobného fondu vyšiel ďalší CD s pôvodnou slovenskou tvorbou. Na najnovšom titule sú sústredené violončelové skladby od Ilju Zeljenku. Na snímke M. Motáčka sú účastníci prezentácie a uvedenia disku 11. februára, zľava: editor V. Godár, M. Varga s manželkou a violončelista J. Slávik.

Keď človek začne počúvať svoje vnútro...

S huslistom Jurajom Čižmarovičom sa už roky – ak nie desaťročia –radi vraciame k spoločným rozhovorom. Jeden dialóg nadväzuje na druhý, tretí sa vracia k prvému... Vo všetkých dominuje jedna téma, obrusovaná a obracaná vždy z inej strany, z iného uhla. Z pohľadu človeka, ktorý postupne rástol, zrel, menil sa z mladého radikálne zmýšľajúceho (a rovnako konajúceho) umelca na zrelú osobnosť, nepopierajúcu však svoju nepodkupnú identitu.

Náš rozhovor pred trinástimi rokmi sme začínali slovnou intrádou „nadviažme na náš ostatný rozhovor...“ Zachovajme teda štýl...Odviňme sa od čias, keď ste začali pôsobiť v Nemecku. Vo vašom živote sa od tých čias zaiste všeličo zmenilo. Kým prvé roky ste smerom k slovenskému hudobnému životu zarputilo mlčali, v poslednom období vás tu vídať častejšie...

...ťažisko mojej práce je v Nemecku, v Kolíne nad Rýnom. To, že som odtiaľto odišiel, neznamená, že by som stratil to, čo som tu mal, čo som tu zanechal. Je pravda, že dlhší čas som sa na Slovensko nevracal, pravdu povediac, ani som nemal záujem. Asi som bol v rozpoložení, keď som pociťoval akúsi trpkosť. Všetko vo mne muselo dozrieť. Myslím, že som prekonal istý horizont, napokon, človek musí dospieť k tomu, aby sa na svoj život, na to, čo ho obklopuje, dokázal pozrieť a hodnotiť triezvo a racionálne. Častejšie návraty podmienila aj súhra okolností, koncerty, spolupráca s Vysokou školou múzických umení...

Neprichádzali ponuky zo Slovenska aj predtým, v čase vášho „mlčania“?

Ak, tak som nejavil o ne mimoriadny záujem. Všetko som nechal plynúť, prirodzene sa vyvíjať...

Slovom, prepracovali ste sa k určitému zlomovému bodu.

Kedy, to presne neviem určiť, človek musí k tomu dospieť. Každý, kto ide s kožou na trh, vystavuje sa istému riziku. Hovorím, že energia, ktorú človek vyžaruje, sa vráti, samozrejme, ak je zdravá. Keď človek začne sám seba, svoje vnútro počúvať, nemôže sa mu to neoplatiť...

Prekážalo mi predtým veľa vecí, asi som vytŕčal z radu ako rebel, ale nedokázal som sa zmieriť a uspokojiť so stavom, aký bol. Signalizoval som niečo, čím som možno iritoval svoje okolie, no reflektoval som iba to, čo som videl niekde inde. Prekážalo mi, že tu stále prežíva vedomie akejsi stalinskej megalománie. Pocit, tvárenie sa, že je všetko v poriadku, že tak má všetko byť a ostať. Bolo neprimerané, že v Bratislave jestvovalo niekoľko štátnych orchestrov a telies. Takýto model predsa nemôže fungovať. Sledujem pobúrenie a všeobecnú nevôľu, ktoré sprevádzajú napríklad snahy riaditeľa SF presadiť iný model, taký, aký prevláda v okolitom svete.

Vráťme sa do Nemecka, kde ste roku 1990 spravili úspešne konkurz do Gürzenich Orchestra der Stadt Köln...

FOTO ARCHÍV

Status v nemeckých orchestroch je taký, že ak hráč v začiatočných fázach obstojí umelecky a morálne, má zmluvnú garanciu na neurčito. To sú vonkajšie črty, ktoré sú čitateľné, pre hráča zaväzujúce, motivujúce a zároveň transparentné – vie, ako sa má zariadiť. Tieto pravidlá treba pochopiť. Keď som nastúpil do kolínskeho orchestra, dosť dlho mi trvalo, než som pochopil, čo vlastne chcem robiť. Zo Slovenska som prišiel nepripravený do života. Tu mi bola vštepovaná akási výlučnosť, „špecializácia“ sólistu, no zároveň som mal pocit, že mi je niečo úzke, no nevedel som, čo. Tie roky, ktoré som dosiaľ prežil v Nemecku, sú doslova nabité hudbou. Dobiehal som – a stále dobieham – to, čo som zameškal doma. Čím viac sa ponáram do poznávaného, tým viac prichádzam na to, že nedokážem, nestihnem obsiahnuť ani zlomok z toho, čo by som chcel, alebo čo by som si predstavoval. Mikrokozmos, ktorý som si vytvoril pozostáva najmä z množstva hudby – hrám, koncertujem, učím a už dlhší čas nosím v sebe obrovskú záľubu, lásku k opere, osobitne k Wagnerovi... To všetko mi dáva vnútornú silu a pocit bezpečia. Je to kaleidoskop skladajúci sa z množstva prvkov. Bývajú také dni, keď si poviem áno, to je ono, to, čo som chcel. Je to však iba konštatovanie, na druhej strane ma ten pocit či poznanie zaväzuje, nedovolí mi zastať, poháňa ma neustále ďalej, vpred.

Ovplyvnili tieto pocity, toto poznanie váš postoj? Myslím tým aj na návraty na Slovensko...

Teraz pociťujem slobodu, nezávislosť, niet tlakov, ktoré by ma obmedzovali, tiesnili... K tomu, že som nadobudol, či skôr, uvedomil si tento stav, mi pomohli aj „deti“ na škole, myslím tým senzačných študentov na VŠMU, s ktorými som mal príležitosť pracovať v rámci workshopov a účinkovať na koncerte v „Zrkadlovke“ práve pred rokom. Komunikácia a práca s mladými ľuďmi je veľmi inšpiratívna, obohacujúca. Pri nej človek nehľadí na nejaký finančný efekt, jednoducho investuje a je úprimný, všetko sa mu zúročí a vráti v krásnom pocite zmysluplnosti. Ak ma vedenie VŠMU osloví, veľmi rád sa k tomuto druhu práce vrátim, rád pomôžem...

Neuvažovali ste o organizovaní rozšírených a atraktívnych interpretačných kurzov?

Mám ideu, zatiaľ je však v takom štádiu vývoja, že by som ju ešte nerád zverejnil, poviem len toľko, že by to mohlo byť kvázi

revitalizovanie takého druhu podujatí, akými boli povedzme piešťanské kurzy, ale skôr na báze V4.

Nie sú takto rozvetvené aktivity predsa len príliš náročné na čas? Mám na mysli nároky, ktoré na vás kladie najmä plný úväzok v orchestri.

Po dlhých rokoch som odišiel z pôvodného orchestra. Neodolal som ponuke z West Deutsche Rundfunk Orchestra na pozíciu koncertného majstra v apríli 2004. Dôvodov bolo viac... Pôsobenie v tomto orchestri mi poskytlo nové možnosti, dalo mi šancu rozbehnúť nové aktivity. A keďže je to rozhlasový orchester, vzrušoval ma ďalší rozmer – oblasť éteru, nahrávania. Ďalšia dôležitá devíza, ktorú som získal, je čas. Získal som priestor pre seba, čas na jeho využitie. A tak som ho rozprestrel, podelil medzi pedagogickú prácu (ktorá ma nesmierne zaujíma a vzrušuje) a prácu v komornom orchestri, ktorý som založil a ktorý sa rozbieha. Veľmi sa teším tejto aktivite, v ktorej, dúfam, sa uplatnia moje skúsenosti... V Nemecku, ako napokon vo všetkých okolitých kultúrnych krajinách, nejestvuje zákon nejakého inštitucionalizovania. Orchestre, najmä komorné zoskupenia, vznikajú, zanikajú. V závislosti od potencie a schopností ich členov, ich vedenia, teda manažmentu. Žiadne „zastrešovania“, pridružovania sa k zabehnutým telesám. Všetko sa odohráva na báze dobrovoľnosti.

Ako je štruktúrované „pozadie“ takéhoto orchestra?

Hovorím o svojom orchestri, v ktorom je jeden manažér s jedným PC a so znalosťou siedmich jazykov. Dostáva informácie zo všetkých strán, napája sa na kontakty, ktoré nadväzujú na ďalšie kontakty... S umeleckou stránkou nemá nič spoločné. Otázky repertoáru, priestorov na skúšky, členskej základne v orchestri, všetko riešim ja. Teda nie je to žiadna „mašinéria“, ktorá vás byrokraticky potláča a drancuje. Je tu priestor na vôľu pracovať, tvoriť, žiť pre hudbu. S pocitom ľahkosti, radosti...

Foto archív

Ako príklad spomeniem nedávny pekný zážitok. S Vladom Godárom sme konzultovali o skladbe, ktorú mi venoval. Stretli sme sa uňho niekoľkí, z toho zopár rockerov, čo mu nahrávajú soundtrack k filmovej hudbe. Sú to ľudia nezávislí, bez záväzkov, ale zároveň bez akejkoľvek existenčnej záruky. Nahrali krásnu hudbu. Pracovali 10 –12 hodín, nepýtali sa, čo za to a – boli šťastní. Takáto optika by prospela nejednému zabezpečenému hudobníkovi: zobudiť sa ráno, prísť trebárs do orchestra – tvárit sa spokojne, rozdávať optimizmus.

Najkrajší ľudia, ktorých som stretol, boli väčšinou ľudia, čo pracovali s nasadením a nezištne.

Spomenuli ste pedagogickú prácu, ktorá je vaším ďalším nasadením, navyše, hovoríte o tejto činnosti priam v superlatívoch. Môže byť podľa vás aj koníčkom?

Celkom určite. Vedel som, že pedagogické danosti mám, no dlho, dlho som ich zanedbával, alebo presnejšie, nemal som čas ich rozvíjať. Pedagogická činnosť je veľmi citlivá, náročná oblasť. Asi teraz nastal pre mňa ten pravý čas.

Ste pracovne viazaný v niektorom hudobnom učilišti? Akej vekovej kategórii sa venujete?

Ide hlavne o „polohotových“ adeptov, to znamená od tínedžerského veku nahor. Viem, že elementárne stupne si vyžadujú špeciálny prístup, osobitú dikciu. V mojom prípade ide skôr o usmernenie, o slovo pre žiakov, ktorí potrebujú navigáciu pri hľadaní správneho smeru. Mám asi dar, akúsi charizmu, ktorú mladí ľudia vyhľadávajú, ktorej veria a ktorou sa dokážu inšpirovať.

Vaša manželka je klaviristka, ktorá sa venuje pedagogicky hlavne nadaným deťom, „vychytáva“ mladučké talenty.

...a robí to úžasne. Pôvodne nebola takto špecializovaná. V tejto oblasti je vlastne samoukom, je však neomylne vedená citom, svojou prirodzenou danosťou... K jej pedagogickým úspechom a výsledkom možno prirátať viacero žiakov, ktorých doviedla až po štúdium na vysokej škole. Jej prvým žiakom bol náš syn Jakub (na Slovensku už zopárkrát vystúpil), ktorý okrem talentu a skvelého pedagogického fundamentu má aj pre umelca výborné dispozície, k ním okrem iných patria pracovitosť, prenikavá inteligencia, húževnatosť, cieľavedomosť.

Mladí ľudia potrebujú piliere, potrebujú, autority, vedenie. Ja som mal svoje vzory v pánoch, akými boli H. Albrecht, J. Pragant, L. Mokrý. Charizmatické autority, ktoré odišli a, žiaľ, nie sú nahradené.

Aké budú vaše najbližšie umelecké návraty na Slovensko?

V máji vystúpim spolu s Ivou Bittovou na Košickej hudobnej jari, potom znova na koncerte v Košiciach, s Jankom Slávikom a s mojou manželkou budeme nahrávať CD s triami slovenských skladateľov. To je zatiaľ tá bezprostredná budúcnosť.

Rád by som sa však vracal aj mimo koncertných pódií, rád by som pomohol v iných oblastiach hudobného života.

Možno raz pri jednom z mojich slovenských návratov budeme robiť znova rozhovor. To však budem ťažší o ďalšie skúsenosti, o ďalšie kilá hudby...

Pripravila Lýdia Dohnalová

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

Naplno rozbehnutá koncertná sezóna bola **20.** a **21. januára** ďalším stretnutím **orchestra SF** s jeho šéfdirigentom **Vladimírom Válkom**. Programová skladba tohto koncertu ponúkla svojim poslucháčom pôsobivú dramaturgickú skladbu – stretnutie rumunskej, francúzskej a nemeckej hudby (Enescu, Ibert a Brahms).

Zhodou okolností som len pred niekoľkými týždňami počul v rozhlasovom koncertnom auditóriu *Rumunskú rapsódiu č. 1 A dur op. 11* od G. Enescu v skvelom podaní Rumunského rozhlasového orchestra. Teraz som počul to isté dielo v interpretácii našich filharmonikov. Nespomínam túto skutočnosť preto, aby som porovnával, či prirovnával; no výkon nášho orchestra ma, pravdu povediac, rozčaroval. Bola to *Rumunská rapsódia* odohraná akademicky, bez vnútorného náboja, bez fantázie. Tempá boli pomalé, únavné, vnútorná, bohato členitá miazga inštrumentácie umŕtvená. Enescu je predsa živel, kaskáda kontrastov a dynamických krajností, vznietlivé burácanie fantázie – aj tej interpretačnej. Nie je to „spracovanie" folklóru, je to čistá podoba folklóru prenesená do symfonického tvaru. Enescu, podobne ako Bartók, neoslabili ľudovú pieseň transformovaním, buď ju citovali, alebo vytvárali a komponovali svoju vlastnú vnútornú a jedinečnú predstavu. Slovami G. Enescu „neriedili folklór vodou...", aké krásne a múdre konštatovanie, zároveň tiež varovanie pre „tiež-skladateľov". A ešte niečo, ten, kto siahne po interpretácii *Rumunskej rapsódie* by mal aspoň raz prežiť a pocítiť silu rumunskej ľudovej piesne, o ktorej sa Bartók vyjadril, že patrí k veľkým klenotom európskeho duchovného dedičstva. Ten, komu nebehali zimomriavky pri počúvaní tejto hudby, nikdy nepochopí hudbu tohto skladateľa. Rovnako to však platí aj o francúzskej hudbe, v ktorej folklór, „vďaka" kultúrnemu a duchovnému prievanu, nebol konzervovaný v takej podobe ako rumunský.

Francúzska hudba má však iný rozmer duchovného dedičstva. Na ten vynikajúco nadviazal sólista Ibertovho *Koncertu pre flautu a orchester*, mladý flautista **Ján Samec**. Jeho hra bola noblesná, technicky samozrejmá, mala v sebe francúzsku hravosť, ľahkosť i nostalgiu. Jacques Ibert vyšiel dosť jednoznačne z francúzskych impresionistov – v dvoch allegrových častiach na Debussyho a v prostrednej časti *Andante* z Ravela. Dirigent Válek a orchester SF sa profesionálne dobre pripravili na túto interpretačnú úlohu. Komunikovali so sólistom, ponechali priestor vyzneniu sólového nástroja a nezabudli rozohrať krásu Ibertovej inštrumentácie a farebnosti. Proporčná a dynamická vyváženosť výrazne obohatila interpretáciu diela.

Do kmeňového repertoáru nášho orchestra patrí celkom zákonite J. Brahms a jeho *Symfónia č. 3 F dur op. 90*. Pokiaľ siaha moja pamäť, celá plejáda veľkých dirigentských osobností formovala a tvarovala takmer polstoročie duchovný rozmer symfónií J. Brahmsa. Spomínam to preto, lebo na interpretácii *Symfónie č. 3* bol tento blahodárny vplyv evidentný. Brahms je „krvnou skupinou" nášho orchestra, tu by som povedal, že sa mi náš prístup k Brahmsovi páči oveľa viac, než prístup nejedného orchestrálneho telesa, či dirigenta pochádzajúcich z oblastí Rakúska, či Nemecka (v živej pamäti nám zostáva Brahms s rakúskym orchestrom a nemeckým dirigentom na minuloročných BHS...). Na tomto vyváženom, muzikálnom a prirodzenom prístupe k Brahmsovej hudbe by mohol náš orchester budovať a ťažiť z neho pri svojich zahraničných zájazdoch.

IGOR BERGER

* * *

Ruská hudba (Stravinskij, Prokofiev, Šostakovič), **orchester SF**, japonský dirigent **Ichiro Saito** a klavirista **Hideki Nagano** – to bola programová a interpretačná skladba koncertu **27. januára**. U nás dosť málo známe *Divertimento* z baletu *Bozk víly* od I. Stravinského nezaprie síce veľkého reformátora estetických ideálov hudby 20. storočia, no zároveň práve v tomto diele evidentne nadväzuje skladateľ na ruský romantizmus, najmä na Čajkovského, charakterizujú ho vtipné parafrázy na klasické a romantické tanečné kreácie, strhujúci sarkazmus, bizarná inštrumentácia. Dirigent I. Saito pochopil skladbu ako klasickú baletnú víziu s akcentom na rytmickú a metrickú precíznosť, no zároveň aj vzletnú noblesnosť. Priam s choreografickou predstavivosťou zdôrazňoval výrazovú diferenciáciu, modeloval čarovné tanečné kreácie, ktoré z dedičstva ruského romantizmu čerpali rozprávkovú atmosféru a obrazy z tajomného a fantastického sveta ruskej hudby. Už v samotnom geste dirigenta bol zašifrovaný vizuálny prvok tanca, neraz akoby obohatený kresbou japonského písma. Orchester veľmi citlivo reagoval na dirigenta a dokázal, že *Bozk víly* môže byť práve tak rozprávkový, romantický ako i klasicky prísny, neraz sarkastický a komický. Tento široký diapazón bol obsiahnutý v interpretácii, aj keď sa do nej, žiaľ, neraz vkradli drobné technické prehrešky v sekcii dychových nástrojov. Stravinského hudba je senzitívna na akúkoľvek približnosť a nepresnosť, je priezračne čistá, má v sebe prvok istej nekompromisnosti.

Dirigent Ichiro Saito

FOTO ARCHÍV

Stretnutie s ruskou hudbou malo svoje pokračovanie v Prokofievovom *Koncerte pre klavír a orchester č. 1 Des dur op. 10* (sólista **Hideki Nagano**). Je až neskutočné, že Prokofiev v tejto absolventskej práci anticipoval všetko, čo neskôr povedal vo svojej klavírnej a orchestrálnej tvorbe. Koncertantné nasadenie klavíra, dialóg s orchestrom, meditácie, ktoré našepkávajú pomalé časti jeho klavírnych sonát, vízie rodiaceho sa neoklasicizmu... Nagano pochopil Prokofieva ako strhujúcu živelnú riavu hud-

by. Hral s totálnym nasadením – technickým aj výrazovým. Bol to zároveň nepretržitý dialóg s orchestrom – stála konfrontácia; raz zámerne hektická, inokedy nežná a spevná. Sólista postavil svoju koncepciu na prirodzenom a samozrejmom prístupe k hudbe. Nič nebolo v jeho hre samoúčelné; súvislosti zapájal do zmysluplného celku.

Večer ruskej hudby skompletizovala Šostakovičova *Symfónia č. 5 d mol op. 47*. Mám pocit, že dnešní „vykladači" hudby D. Šostakoviča, jeho *5. symfónie,* sa pokúšajú hľadať v nej len stopy večného súboja svedomia s násilím; v *Symfónii č. 5* možno aj hľadanie kompromisov s režimom, v ktorom skladateľ tvoril a žil. Zdá sa mi však, že Šostakovičov duchovný horizont absorboval priam kozmický princíp poznania dobra a zla; diabla a Stvoriteľa. Žije v ňom celá ruská duchovná minulosť: obrovská rozloha jeho krajiny, Tolstoj i Dostojevskij, dedičstvo ruskej hudby a večný dialóg s Nekonečnom. Osud Šostakoviča nie je len osudom ruského človeka a umelca v ujarmenom otroctve stalinského totalitného režimu. Je to údel človeka žijúceho v každej dobe, bez ohľadu na to, v ktorom storočí žil a tvoril. Šostakovič a jeho *5. symfónia* je veľkým zázrakom hudby. Je to spev o utrpení a nádeji, možno v závere aj s biblickou víziou Molocha, ktorý stojí na hlinených nohách. Nezáleží na mene nositeľa moci. Ide o princíp, ktorý sa v živote nepretržite opakuje v rôznych podobách a permutáciách. Asociácie na hrdinstvo sovietskeho proletára si možno budú budúce generácie vykladať úplne ináč. To však nič nemení na príťažlivosti tejto hudby. Orchester SF v Šostakovičovej *Symfónii* potvrdil, že tejto hudbe rozumie. Veď Šostakovič dlhé desaťročia patrí do kmeňového repertoáru nášho orchestra.

IGOR BERGER

* * *

Keď som si pred návštevou koncertov **3**. a **4. februára** listoval v kalendáriu koncertov, uvedomil som si, že sme sa celkom nepozorovane dostali už do druhej polovice 56. koncertnej sezóny. Po tieto dni sme sa stretli s **orchestrom SF** s dirigentom **Petrom Vronským** a s huslistom **Václavom Hudečkom**. Dramaturgia koncertu sa trochu pohrala s tradíciou a zaužívanými zvyklosťami, nakoľko najskôr odznela Beethovenova *Symfónia č. 2 D dur op. 36* a až po prestávke Janáčkovo *Putování dušičky – Koncert pre husle a orchester* a Sukova *Fantázia pre husle a orchester g mol op. 24.*

Beethovenova „dvojka" patrí do radu tzv. „menších" symfónií, čo je podľa môjho názoru len veľmi zjednodušený pohľad do hierarchie skladateľovej symfonickej tvorby. Po stránke interpretačnej však dokázala symfónia dobre potrápiť orchester SF a, žiaľ, aj poslucháča. Dirigent Vronský predstúpil síce pred orchester s jasnou beethovenovskou koncepciou zdravej expresivity a vitálnej príťažlivosti, no záplava technických kazov a nepresností rozvrátili celú tektonickú a výrazovú výstavbu diela. Spomenul som si v duchu na nedávny rozhovor v HŽ s generálnym riaditeľom SF, kde bola zmienka o potrebe individuálnej prípravy členov orchestra SF... Beethovenovu *Symfóniu č. 2* by mal mať každý zažitú, no ukázalo sa, že opak je pravdou. Viazla súhra, sláčiky boli zvukovo nejednotné, skupiny dychových nástrojov intonačne rozkolísané, miestami úplne technicky kolabovali. Sú veci, na ktoré treba rýchlo zabudnúť. Bude preto lepšie sa už k tejto interpretácii nevracať.

Václav Hudeček

FOTO ARCHÍV

V druhej časti koncertu, akoby sedel pred nami úplne iný orchester. Lebo Janáčkove *Putování dušičky*, to nebol len koncert pre husle a orchester, ale predovšetkým symfonická báseň. Bohatá orchestrálna riava hudby mala skutočné rozmery kozmickej majestátnosti. Husľový part pripomínal vo svojej koncertantnej premenlivosti putovanie ľudskej duše v labyrinte nekonečna. Hudeček opäť potvrdil, že je nielen vynikajúci huslista, ale predovšetkým umelec – muzikant s veľkým duchovným rozmerom. Jeho husle boli výrazovo premenlivé, výrečné, bohaté na kontrasty. Až záverečné *Maestoso* znamenalo pre putovanie ľudskej duše spočinutie v lone Božom; no Janáčkovo nebo sa nenachádzalo len v priestore nekonečna. Ak predsa v ňom znelo transcendentno, tak potom s výrazným moravským podtextom. Z iného duchovného sveta sa k nám prihovára Sukova *Fantázia pre husle a orchester*. Žije v nej pokračovanie dvořákovského dedičstva, aj keď sa Suk práve v tomto diele dokázal úspešne vyvarovať čo i len náznaku eklekticizmu. Vskutku, Sukova *Fantázia* je dielo výsostne svojské, rapsodické, rozprávkové, kde husľový part je predrečníkom, vykladačom príbehu. Václav Hudeček aj tu v plnej miere zúročil svoju muzikalitu; rozospieval svoj nástroj a spolu s orchestrom SF navodil atmosféru skutočnej fantázie, v ktorej dominovala bohatá premenlivosť obrazov a hudobných nálad. Druhá časť koncertu mala teda z hľadiska interpretačného vkladu výraznú iskru a tvorivý náboj.

IGOR BERGER

Zomrel klavirista Lazar Berman

V talianskej Florencii zomrel 6. februára na následky infarktu jeden z najvýznamnejších súčasných svetových klaviristov **Lazar Berman**. 26. februára tohto roku by sa bol dožil 75 rokov. Berman sa narodil v Leningrade (dnešný Petrohrad),už ako 4-ročný absolvoval svoje prvé verejné vystúpenie. Hru na klavíri študoval na moskovskom Konzervatóriu a v desiatich rokoch sa ako sólista Mozartovho Koncertu predstavil s moskovskými filharmonikmi. Na Západe triumfoval v roku 1958, cesty na Západ až do začiatku 70. rokov mu vtedajší komunistický režim z nepochopiteľných dôvodov znemožnil. Až po páde sovietskej moci sa mu znova otvorila cesta na západné pódiá. Koncertoval v Taliansku, v Paríži, Londýne, od roku 1976 aj v USA. Partnermi mu boli New York Philharmonic Orchestra a Los Angeles Philharmonic Orchestra pod taktovkou Leonarda Bernsteina a Daniela Barenboima. V Európe koncertoval často s Claudiom Abbadom, ale aj ďalšími významnými dirigentskými osobnosťami. Po rozpade sovietskeho impéria pôsobil ako pedagóg v Nórsku, neskôr v Taliansku, kde roku 1994 získal štátne občianstvo. Posledné desaťročie života venoval najmä podpore mladých talentovaných hudobníkov, pôsobeniu v medzinárodných porotách, pedagogickej činnosti a príležitostnému vystupovaniu so synom. Pre slovenskú hudobnú kultúru ostane nezabudnuteľnou spomienkou Bermanova šesťnásobná účasť v jury známej Medzinárodnej klavírnej súťaži J. N. Hummela v Bratislave, rovnako aj aktívna pedagogická účasť na Medzinárodných interpretačných kurzoch v Piešťanoch, ktoré dvakrát poctil spolu s manželkou. R

Varínskej Beethoven

V rámci filharmonického cyklu M pokračovalo v Malej sále SF **11. januára** súborné uvedenie Beethovenových klavírnych sonát. Patrím do širokej rodiny obdivovateľov umenia našej klaviristky **Daniely Varínskej**. Tento raz sme boli svedkami zrejme najnáročnejšieho recitálu z celého cyklu. V prvej polovici večera odznela totiž rozmerná, veľmi náročná *Veľká sonáta pre kladivkový klavír B dur op. 106*. Umelkyňa ju má v repertoári už dlhší čas. Pred rokmi som počul interpretáciu tohto diela s Varínskou v Grassalkovichovom paláci. Nepamätám sa už na detaily vtedajšieho prístupu, určite bolo však stvárnené inou optikou. Teraz bolo zrelšie, uvoľnenejšie, v dramatických výbuchoch ráznejšie. Klaviristka sa vypäla k nezabudnuteľnému výkonu. Vložila do skladby všetko! Publikum priam žaslo, kde sa v nej berie toľká fyzická i psychická vnútorná sila. V sále panovalo ticho, publikum priam bez dychu sledovalo poryvy vášne, beznádeje, stupňujúceho sa napätia, príkre kontrasty, nehu, citovú hĺbku... Umelkyňa dokázala vyčarovať z diela to grandiózne, čo Beethoven doň vložil. Považujeme tento čin za interpretačný vrchol doterajších Varínskej beethovenovských kreácií.

Potom sme boli zvedaví, keďže hrala na doraz svojich duševných síl, ako bude pokračovať v druhej časti večera. V *Sonáte č. 12 As dur op. 26* (variačnej, so smútočným pochodom) pri všetkej odľahčenosti faktúry a tendencii k rýchlejším tempám podčiarkovala, aj keď na jemnejšej zvukovej hladine, vnútorný vzruch (napr. v 1. variácii v dvaatridsatinách so širšou dynamickou amplitúdou). Obdivovať možno ľahkosť, s akou formovala druhú variáciu a z toccatovitej sadzby dokázala nenásilne, ale zreteľne vynášať skrytú tému. Žiada sa tiež podčiarknuť jednu zložku jej prístupu – zámerne striedmu pedalizáciu. Počuli sme ju vlastne po celý večer, ale najviac vystúpila do popredia v *Sonáte op. 26*. Dokonca šetrila pedálom aj v smútočnom pochode, kde bol dostatok príležitostí brať pedál aj na širšej ploche. Dodávalo to pri zámerne rýchlejšom tempe pochodu istú dávku pregnantnosti a rytmickej určitosti. Unavená psychika zapríčinila niekoľko menších chýb (v 4. variácii, v závere *Scherza* a čo do rovnomernej plynulosti záverečného perpetua mobile).

Na záver odznela *Sonáta č. 26 Es dur op. 8,* známa pod menom *Les adieux* (na odchod milovaného brata), okrem tempového označenia aj s programovými názvami jednotlivých častí. Toto dielo bolo súčasťou programu absolventského recitálu Varínskej, ktorý pripravila na konzervatóriu ešte pod vedením prof. Elanovej. Už vtedy sa jej beethovenovská interpretácia stretla u kritiky s veľmi priaznivou odozvou. Tentokrát Varínskej prístup odznel akoby poznamenaný únavou z úvodnej časti programu. Aj pri výbušnosti, ktorou beethovenovské línie aj v tomto diele oplývajú, Varínskej podanie sa nieslo v znamení vzruchu a istej nápadnejšej tendencie k zrýchľovaniu.

Napriek tomu sa treba o tomto výkone vysloviť s uznaním. Vzdať hold nesmiernej tvorivej schopnosti, šírke citového vkladu, ktorým Varínska svoje interpretácie opuncováva.

VLADIMÍR ČÍŽIK

* * *

V ZNAMENÍ UŠĽACHTILÝCH MYŠLIENOK

Iniciatíva usporiadať otvárací koncert tohtoročných Mozartových dní ako benefícium pre obete katastrofy v juhovýchodnej Ázii bola verejnosťou prijatá veľmi vďačne a s porozumením. **7. februára** v sále Reduty znela po príhovoroch hudba klasicizmu v najčistejšej podobe.

V predohre k *Figarovej svadbe* sa predstavil **Symfonický orchester slovenského rozhlasu** pod vedením **Jacka Martina Händlera** ako dobre pripravené, suverénne hrajúce teleso.

Bratislavskej verejnosti dobre známy mladý klavirista **Ladislav Fančovič** predviedol Mozartov *Klavírny koncert Es dur KV 271*. Do interpretácie skladby vložil jasnú, štýl hudby akceptujúcu predstavu. Začiatok kadencie v 1. časti pôsobil trochu rozpačito, ďalej však mladý umelec upútal brilanciou a ponorom do jadra skladby. Po sále zneli trblietavé ozdoby, krásna kantiléna lyrických úsekov, 2. časť mala silný emocionálny náboj, pritom bola jemná, detailne vypracovaná a precítená. Z jednoduchej faktúry dokázal Fančovič účinne vystavať gradáciu. Jeho vystúpenie, končiace frenetickým aplauzom, sa nezaobišlo bez bravúrne ladeného prídavku...

Dramaturgickým oživením boli árie Dorabelly a Cherubína z Mozartových opier *Cosi fan tutte* a *Figarovej svadby* v dokonalom podaní **Terézie Kružliakovej**.

Symfónia D dur KV 385 Haffnerova priniesla poslucháčom radosť z počúvania, jasnosť, ľahkosť, uvoľnenosť, všetko, čo má Mozartova hudba obsahovať. Orchester hral muzikálne, sústredene. Z koncertu som si odnášala dojmy interpretačného umenia sólistov a orchestra, dirigentovo gesto ma upútalo menej...

Dúfajme, že večer v znamení Mozarta pomôže aspoň niekoľkým ľuďom v ich ťažkej situácii. Ľudí spájať a pomáhať – aj to je úlohou a zmyslom hudby.

ERIKA MÁLIKOVÁ

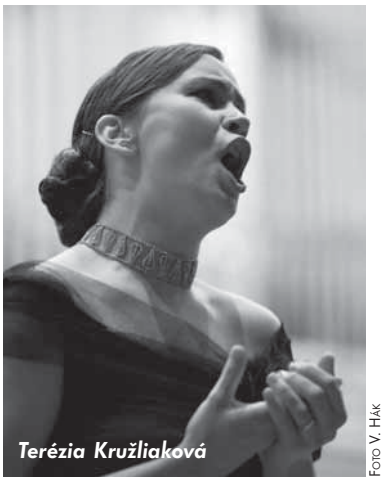

Terézia Kružliaková

FOTO V. HÁK

Ladislav Fančovič a J. M. Händler

FOTO V. HÁK

SKO BW

S nemalou nostalgiou som sa zúčastnil od vlaňajška už tradičného vystúpenia **Slovenského komorného orchestra Bohdana Warcha** (**26. januára**) v Redute. V spolupráci s Talianskym kultúrnym inštitútom sa tohtoročný koncert *Hommage à Bohdan Warchal* niesol v znamení jeho nedožitých päťasedemdesiatin. Po príhovore generálneho riaditeľa SF Mariána Lapšanského nasledoval program. Dramaturgia zohľadňovala fakt, že ťažiskom práce súboru je baroková hudba a súčasná slovenská tvorba. A tak sme sa stali svedkami uvedenia *Concerta grossa op. 6 č. 3 e mol (HWV 321)* od Georga Friedricha Händela a kompletného uvedenia ďalšej štvorice tohto žánru, známej pod názvom *Štyri ročné obdobia* od Antonia Vivaldiho. Exponované (husľové) sólo stvárňoval umelecký vedúci telesa **Ewald Danel**.

Najmä na barokovej časti programu sme postrehli, že tak ako všetko, aj SKO BW vo svojom zvukovom prejave prechádza istým vývojom. Niekdajší intenzívne svietivý zvuk Warchalovcov ustúpil v prospech mäkšieho, vláčnejšieho, zamatovejšieho zvuku. Uvažovali sme, do akej miery je táto zmena aj výsledkom výraznej feminizácie obsadenia orchestra, či azda pramení z nižšieho vekového priemeru členov, alebo je to výsledok práce terajšieho umeleckého vedúceho.

SKO stúpal k vrcholu v období, keď silneli tendencie historicky poučenej interpretácie starších epoch. Aj na pódiu sa začali používať postupne rekonštruované – alebo na základe dobových pamiatok – dobové nástroje, či ich kópie. Tie produkovali čo do farby zásadne odlišný zvuk. Vývoj si vynútil štúdium špecializovanej hry na takýchto nástrojoch, aj my už máme niekoľko takýchto hudobníkov. Aj napriek neustálemu hľadaniu optimálneho riešenia pri tlmočení autorov Warchal nešiel touto cestou. Veľmi úspešne sa presadil silou svojej muzikantskej výpovede, s aurou hutného svietivého zvuku. Výsledok toľkokrát začínajúcej (s novými členmi) tvrdej práce, podloženej výraznou hierarchiou rytmickej kresby, od ktorej sa odvíjala jednota súhry, pevné tempové línie, ale aj spevná vrúcnosť a brilancia, si podmaňoval poslucháčov.

SKO BW v dnešnej podobe.

FOTO ARCHÍV

Vychádzajúc z toho, čo sme počuli na januárovom koncerte, sme nadobúdali dojem, akoby sa nadvláda rytmu dostala akosi do úzadia. Odlišné je aj plynutie temp. Viac sa vlnia, spomaľujú a zrýchľujú sa v súlade s narastaním a uvoľňovaním napätia hudobného prúdu. Pri podrobnom pohľade sme nachádzali aj ojedinelé prehrešky v súhre. To, v čom sme nachádzali spoločného menovateľa, bola však miera muzikantského vkladu, nadšenie, verva, ktorá sústavne vyžaruje aj z hry dnešného obsadenia SKO BW.

Veľmi zapôsobila aj *Hudba pre Warchala* od Ilju Zeljenku. Je dokumentom úspešnej snahy autora dať možnosť zaskvieť sa všetkým skupinám sláčikového orchestra. A tak podelil tematickú prácu medzi hlboké – violončelá a kontrabasy a medzi vyššie – husle a violy. Dominovali vtip, elegancia, ale aj istý druh nostalgie, lyrickej reflexie či pregnantného pulzovania. Aj toto štvorčasťové dielo prináša na osvedčených pôdorysoch kontrasty. Okrem vrúcneho spevu dáva príležitosť aj k strhujúcej virtuóznej exhibícii.

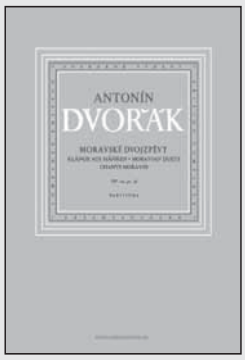
Na záver pridal súbor časť z Warchalovej obľúbenej *Suity* od Leoša Janáčka.

VLADIMÍR ČÍŽIK

editio Bärenreiter Praha

Hudební nakladatelství
EDITIO BÄRENREITER PRAHA, spol. s r.o.

NOVINKA



KLAVÍR

Antonín Dvořák: MORAVSKÉ DVOJZPĚVY OP. 20, 32, 38

Dvojzpěvy na texty moravských lidových písní s doprovodem klavíru byly zkomponovány na popud pražského velkoobchodníka Jana Neffa, u něhož byl **Dvořák** (1841–1904) zaměstnán jako domácí učitel hry na klavír. Nejprve vznikla *Tři dueta pro soprán a tenor s průvodem piana op. 20*. Pro velký úspěch u rodiny Neffů složil autor ještě II. a III. cyklus op. 32, tentokrát určený pro ženské hlasy. Celý soubor písní završuje v roce 1877 dalšími čtyřmi dvojzpěvy s doprovodem klavíru, vydanými jako op. 38. Namísto prosté úpravy lidových melodií vytváří Dvořák na lidové texty dvojzpěvy s hudbou vlastní. Toto dílo významně přispělo k úspěchu a proniknutí autorova díla v cizině. Titul, který se Vám dostává do rukou, je kritickým vydáním podle skladatelova rukopisu.

H 337, ISMN M-2601-0301-6, rozsah 136 stran

cena 260 Kč

Na Vaše objednávky se těšíme na adrese:
Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o. – Zákaznické centrum
Pražská 179, 267 12 Loděnice u Berouna
tel.: +420 311 672 903, +420 603 179 265, fax: +420 311 672 795, e-mail: zcentrum@ebp.cz, internetová prodejna: http://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@hvf.sk

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

MIRBACH

Znamení klavíra sa nieslo aj prvé mirbachovské podujatie v roku 2005. **9. januára** sa predstavil poslucháč pražskej AMU v triede M. Lapšanského **Matej Arendárik**, laureát medzinárodnej súťaže klaviristov Pražská jar 2004 – nositeľ 3. ceny a Ceny Českého hudebního fondu. Zápornou stránkou tejto akcie bola slabá návštevnosť, azda v tom zohral rolu posviatkový termín, nedostatočná propagácia a aj fakt, že Arendárik nie je študentom VŠMU, ktorej poslucháči navzájom sledujú svoje výkony. Arendárik mal aj z hľadiska apercepcie vhodne zostavený program, nezohľadňujúci štýlovú postupnosť. Obsahovo závažné diela sa striedali s miniatúrami známych autorov, čo vytváralo účinný kontrast.

Úvodná *Toccata pre klavír* (1986) od Ilju Zeljenku síce výdatne svojou sadzbou načiera do arzenálu klaviristickej výzbroje, nemá však výlučne virtuózny charakter. Využíva aj ďalšie stránky umeleckej potencie svojho tlmočiteľa. Úseky zvukovo a technicky exponované striedajú jemnejšie, náladovo kontrastné. Toccata sa vyznačuje istým výrazovým podtextom, ktorý sa vinie celou skladbou. Aj napriek striedaniu úsekov, využívaním viacerých druhov kompozičných sadzieb sa tak autorovi podarilo vytvoriť presvedčivý celok.

Na predchádzajúcich Arendárikových vystúpeniach sme už počuli vynikajúcu kreáciu Janáčkovej *Sonáty es mol.* Na matiné zaradil päticu z II. radu známeho Janáčkovho cyklu programových skladieb *Po zarostlém chodníčku*. Aj keď druhý rad (nemá programové označenie častí, iba tempové určenie) nedosahuje už úroveň predchádzajúceho zošitu, rovnako prináša pre klaviristu momenty na vyriešenie. Prvé dve lyrickejšie skladby sú poznačené akousi intímnou nesmelosťou, nasledujúce tri prinášajú už odlišný svet. Sú pohyblivejšie a v prípade poslednej časti dokonca tanečné (mazurkový rytmus). Akoby autor chcel naznačiť, že sa snaží vymaniť z atmosféry istej nostalgickej melanchólie, ktorá z väčšiny čísel prvého cyklu vyžaruje. V týchto miniatúrach Arendárik preukázal sympatickú aktivitu v oblasti výrazu, aj dynamického tvarovania línií. Jeho Janáček je zvukovo sýtejší, dramaticky vzrušenejší, ale vždy priezračný a uspokojivo presvedčivý.

V azda najznámejšom, a teda aj najhrávanejšom Šostakovičovom *Prelúdiu a fúge d mol č. 24* – záverečnom opuse jeho „retroholdu" Bachovmu *Dobre temperovanému klavíru* – Arendárik výdatne ťažil zo zázemia svojej techniky, rozvážne dávkoval dynamiku, jej oblúky, vlnenie a pri gradáciách dosahoval priam orchestrálne znejúce vrcholy (pre Mirbach prihutné). Vo voľbe počiatočného tempa a v udržaní jeho línie nezaprel však svoju vekovú kategóriu. Začal o niečo rýchlejšie a pri dynamickom narastaní ešte zrýchľoval. Vynášanie tém vo fúge bolo príkladné, aj ostatné hlasy žili svojím vlastným pulzovaním. Slávnostná velebnosť sa však pri zahusťovaní a stupňovaní postupne premieňala na exhibíciu virtuozity, hoci skvele a obdivuhodne zvládnutým celkom.

V koncertnej praxi sa niekedy prihodí, že to isté dielo v pomerne krátkom časovom intervale odznie v podaní dvoch interpretov. Predstavuje to potom pre recenzenta hodenú rukavicu – pokus o porovnanie oboch interpretačných prístupov. V tomto prípade ide o *Tri intermezzá op. 117* od Johannesa Brahmsa. Bajuszová chápe Brahmsa žensky. Jej zvuková paleta je pastelovejšia, atmosféra krehkejšia. O Arendárikovi nemožno povedať, žeby nemal dostatok citového zázemia, ale jeho emocionalita je odlišná. Dávkuje ju s rozvahou. Bajuszová v drobnokresbe a pri vypracovaní hlasov vo viacvrstvovosti sadzby bola dôslednejšia (napr. v okrajových dieloch *Intermezza b mol*). Aj jej vzruch či dosahovanie vrcholov malo bezprostrednejší dopad. Klaviristka má pred Arendárikom výhodu vekového náskoku, čo pri raste klaviristu je pre umelecké dozrievanie dosť veľký časový úsek.

Záverečná veľká *Polonéza As dur op. 53* od Fryderyka Chopina mohla síce poslucháča omráčiť dravým spádom, vysokým stupňom technickej pohotovosti (najmä ostinátnych vibrujúcich oktáv v *Triu*), ale príliš sa zamerala týmto smerom. Arendárik však v úseku *Poco sostenuto e rubato* v *Triu* dokázal navodiť pravú chopinovskú vzletnosť až zasnenosť. Väčšia rozvážnosť, isté sostenuto v zdržiavaní tempa okrajových častí i vibrujúcich oktáv ľavej ruky v *Triu* by bolo prispelo k uspokojujúcej konzumácii tohto klenotu romantickej klavírnej literatúry (prídavok: Chopinova *Mazurka*).

16. **januára** sa na pódiu v Mirbachu stretli dvaja zdatní dychári – vekovo pomaly náležiaci už do strednej generácie. Flautista **Cyril Šikula** – úvodom predniesol *Hudbu k vernisáži (I.)* pre sólovú flautu od Ivana Paríka. Dielo pochádza z roku 1967, čiže z obdobia ranej fázy Parík ovho kompozičného vývoja. Kompozícia sa vyznačuje dôrazom na detail, záľubou v kontrastoch, melodických skokoch, vkusným používaním nehudobných zvukov (klepot prstov na klapkách nástroja), výdatným exponovaním technických možností nástroja, a najmä istou tendenciou prekvapovať poslucháča náhlymi zvratmi. Kladie na interpreta značné nároky, pretože okrem technickej pohotovosti musí z mozaikovitej sadzby formovať súvislejšie línie.

V spolupráci s klaviristkou **Eleonórou Škutovou** predviedol Šikula aj známu, pomerne rozsiahlu štvorčasťovú *Sonátu D dur č. 2 op. 94* od Sergeja Prokofieva, známu aj z husľovej verzie. Interpretovi poskytuje dielo široký priestor demonštrovať technické i muzikantsky tvorivé danosti. Šikulov tón je pomerne prierazný, svietivý, pasáže brilantné. Viac zamatovosti, farebnej diferencovanosti by dojem z jeho výkonu bolo ešte vystupňovalo. Nemožno mu však uprieť vysokú mieru profesionality, elán, radosť z muzicírovania.

Ďalší dychár – klarinetista **Ronald Šebesta** – včlenil do svojho programu tiež opus slovenského skladateľa, *Clarisson* pre klarinet a klavír z roku 1980 (revidovaný roku 1996) od Pavla Šimaia pôsobiaceho vo Švédsku. Autor sa tu priklonil k vlne vychádzajúcej z povojnovej avantgardy, hľadajúcej nové zvukové prejavy. Táto tendencia sa vyznačuje aj v spôsobe spolupráce s klavírom. Popri zvukovej variabilite vyčerpáva v nej viacero možností – dialóg, hru interpretov v unisone, preberanie exponovania tematického materiálu. Miestami groteskný sarkazmus akoby pripomínal svojou odozvou Sergeja Prokofieva. V časti (*Recitativo)* servíruje Šimai svoju schopnosť vedenia melódie. Neraz ju zahaľuje do patetického rúcha. Záverečné rondo (*Vivace*) opuncoval autor tanečným pulzom s prekvapivo vstupujúcimi synkopickými akordmi klavíra. V snahe o kontrast načrtáva meditatívne úseky. Evolučné línie sa vlnia, narastajú až po náhle prerušený zlom. Časť vyúsťuje do záveru v pianissime – do stratena.

Šebesta je znamenitý hudobník, výborný nástrojový hráč. V štvorčasťovej *Sonáte č. 1 f mol* pre klarinet a klavír op. 120 od Johannesa Brahmsa využil príležitosť uplatniť široký diapazón romantických nálad – zasnenosť, vrúcnu spevnosť, vzruch, účinné narastanie plôch i elegantnú ľahkosť (*Allegretto grazioso*). Aj z jeho hry vyžarovala optimistická radosť z muzicírovania, sugestívne tvarovanie línií. S osvedčenou komornou partnerkou E. Škutovou sa mu zrejme dobre (tak ako Šikulovi) spolupracovalo a vypäli sa k viac než sympatickému výkonu.

Obaja dychári sa stretli na pódiu v záverečnom čísle od André Joliveta – v *Sonatíne pre klarinet a flautu* z roku 1961. Príslušník skladateľskej skupiny známej pod menom Mladé Francúzsko poskytuje tlmoči-

teľom rad možností demonštrovať inštrumentalistickú vyspelosť, podobne aj oblasť fantazijno-tvorivej, intonačno-technickej, rytmickej artikulácie. Znamenitá súhra dvoch kvalitných muzikantov vytvorila dôstojnú bodku za týmto podujatím. V porovnaní s predvianočnými podujatiami v Mirbachu, žiaľ, aj tento koncert sledovalo menej poslucháčov.

Koncert z tvorby slovenských skladateľov (matiné **23. januára** v Mirbachu) sa dramaturgicky orientoval na konfrontáciu kompozičných poetík v oblasti husľovej literatúry. Celý program odznel v podaní umeleckej dvojice – huslistky **Yvetty Slezákovej** (zástupkyne koncertného majstra orchestra SF) a pohotového, muzikálneho klaviristu **Ladislava Fančoviča**. V rámci tejto jedinej akcie odzneli z piatich uvedených opusov tri svetové a jedna slovenská (J. L. Bella) premiéra.

Komorné duo mladých ambicióznych umelcov sa uviedlo nanajvýš sympaticky. K poetike každého skladateľa si dokázalo nájsť odlišný a výstižný uhol prístupu.

Úvodná 5-časťová *Poetická suita pre husle a klavír op. 35* od Alexandra Moyzesa bola dokončená roku 1940. Je jedným z výstižných dokladov formovania národného štýlu v oblasti komornej hudby. V úvode (*Moderato*) spojenom attaca s nasledujúcim *Vznešeným tancom zo 17. storočia* (sarabandou) prináša skladateľ tematický materiál, ktorý sa variovane objavuje aj v nasledujúcich častiach. Moyzesovi sa znamenite podarilo dosiahnuť v celej skladbe vyváženosť inštrumentov. Poskytuje im dostatok príležitostí na sólový monológ (o. i. 2 kadencie huslí v záverečnej časti), dialóg, v preberaní myšlienkového materiálu i v súznení. Kladie dôraz aj na vyváženosť formového stvárnenia jednotlivých častí. Výrazový vrchol dosahuje v pomerne rozsiahlejšom finále. V pomalých častiach (používa suitový princíp pohybového kontrastu medzi časťami) – v druhej – *Sarabande* i v štvrtej – *Uspávanke* na zaujímavom harmonickom pozadí dáva priestor na vyznenie spevného vedenia lyrickej témy. 3. časť – *Scherzino* prináša svieži, hravý charakter. Je nadľahčená, nie dramaticky vyhrotená. Akoby autor aj tu rešpektoval epiteton názvu skladby (poetickosť). A tak aj rytmicky pregnantné *Scherzino*, trblietavo premenlivé až v stupňovaní do nie veľmi priebojných polyfónnych vrstiev, prináša v kontrastoch istý asketizmus. Výrazové ťažisko – akési rozuzlenie – vložil autor do priebehu finálnej časti (*Ballada quasi Fantasia*). Aj tu výdatne využíva svoj príznačný zmysel protipostavenia kontrastov (v tomto prípade na kontúrach sonátového pôdorysu). Baladickosť a filozofickú meditáciu prepojujú sugestívne gradácie so vzrušeným výrazom. Skladbu ukončuje coda; prináša uvoľnenie a končí v nostalgickom pianissime.

Poetická suita poskytuje rad príležitostí pre interpretov uplatniť fantazijno-tvorivé zázemie tak v reflexívnych, ako aj dynamicky vyhrotených úsekoch, čo dvojica s plnokrvným nasadením aj využila.

Z tvorivej dielne Ilju Zeljenku odznela premiéra trojčasťovej *Sonáty pre husle a klavír č. 3* (2000). Jednou z čŕt skladateľovej výpovede je temer vždy závideniahodná vynaliezavosť v prekvapivom používaní rôznych druhov sadzby. Pri kombinácii i zoraďovaní rôznych kontrastných úsekov dominuje jeho zmysel pre proporčnosť. Má záľubu v používaní ostinátnych figúr, nad ktorými prebiehajú línie poskladané z krátkych, akoby úsporných motívov. Tento zdanlivo premyslený, až konštruktívny princíp však pri správnej interpretácii dostáva dušu, ožíva, stáva sa muzikou. Svoju invenciu uplatňuje aj pri riešení záverov opusov. Raz prichádza koniec nečakane, z plnej evolučnosti pohybu, inokedy akoby v nasmerovaní do stratena. Aj v tejto *Sonáte* sme mohli sledovať umné využitie množstva možností kombinácie v traktovaní dvoch partov. Raz sú rovnocenní, inokedy jeden z nich vstupuje nesmelo synkopami do prúdu prednášaného kolegom, ďalší raz má hráč možnosť sólovej exhibície a pod. V priebehu skladby nastupujú neraz príkre kontrasty: jemné strieda drsné a naopak, dramatické vyhrotenie zas meditácia. Vo sfére pulzovania sme sa opäť stretli s typicky zeljenkovskými posunmi prízvukov.

Tvorbu dramaturga tohto podujatia, Vladimíra Godára, reprezentovala husľová verzia jeho staršej skladby *Emmeleia* z roku 1995. Podľa autorovho komentára v bulletine ide o antický tanec vznešených bytostí. Aj v tomto prípade dominuje snaha o úspornosť vyjadrovacích prostriedkov – izolovanými tónmi klavíra (predlžovanými pedálom). Nad nimi sa rozvíja opatrný komentár huslí. Vytvára to predstavu vznášajúcich sa éterických bytostí v impresionisticky meditatívnej atmosfére. Prebieha to za používania citlivých kontrastov farieb aj proporcií línií.

Dramaturgii sa podarilo eliminovať jeden veľký dlh našich interpretov voči zakladateľskej osobnosti našej hudby – J. L. Bellu. Odznela (vraj) slovenská premiéra jeho 6-časťových *Dumiek pre husle a klavír* (z roku 1866). Inšpirovala ich poľská ľudová mazurka. Jej rytmus či tempo sú tu traktované veľmi jadrne, zemito, v lyrických náladách plynú (pulzujú) akoby okrajovo. Znela pred nami čistá romantika so svojou výrazovou paletou, niekedy až so salónnym nádychom. No priznajme: tomuto náteru sa nevyhli ani iní európski autori. Duo si dokázalo spektrum romantických nálad plne vychutnať a potom zožať zaslúžený aplauz.

Na záver matiné ako malý bonbónik – prídavok – zaznela tiež v premiére (ďalší splatený dlh) romantická *Ranná pieseň pre husle a klavír* (zo začiatku 20. rokov minulého storočia) od Mikuláša Moyzesa. Prináša vrúcny spev huslí, podložený premenlivými rozloženými akordmi v klavíri, pripomínajúcimi tak trochu schumannovský svet.

Po vydarenom programe zameranom na Chopina ďalšia úspešná dramaturgia vyplnila matiné (**30. januára**) v Mirbachu jednostrunnými opusmi – vokálnymi cyklami Antonína Dvořáka. Predstavila sa v nich absolventka VŠMU **Nao Higano**. Je všeobecne známe, že z Ďalekého východu prichádzajú mladí umelci študovať do Európy aj preto, aby prispôsobili svoje predsa len odlišné cítenie európskemu. Nie každému z nich sa to však do dôsledkov podarí. Pravda, tieto postrehy sa týkajú prednesovej stránky ich výkonov. Vrodená húževnatosť, zmysel pre detail vyúsťujú potom do vypracovaného technického zdolania ich prejavu.

Nao Higano však dokázala, že nielenže nemá nijaké technické problémy pri tvarovaní tónu v širokej škále registrov, ale že už asimilovala do svojich kreácií aj európske cítenie. Ak by sme za každú cenu chceli objaviť rezervy, tak by sme ich mohli nájsť vo výslovnosti. I keď zreteľnosť textu bola zrejmá, predsa sme len cítili, že mäkká slovenčina (spievala v českom origináli) so svojou artikuláciou (v prízvukoch a dĺžke samohlások) ešte nie je jej doménou.

Umelkyňa svoje vystúpenie zostavila z kompletných cyklov: op. 83 *Písně milostné*, op. 55 *Cikánské melodie* a op. 73 *V národním tónu*. Imponovalo, že 8 piesní prvého cyklu suverénne zvládla spamäti. Ľúbostná lyrika jej bola blízka, živelným temperamentom okorenila *Cikánské melodie* a sugestívne zabodovala aj štyrmi piesňami z cyklu *V národním tónu*.

Nemalou mierou sa na jej úspechu podieľal klavirista **Marcel Štefko**. Presvedčil, že je cítiacim muzikantom so značným emocionálnym nábojom. Miestami však kaliber jeho emócií bol priveľký. Jeho spolupráca sa neniesla v znamení tónomaľby, zvukových kulís; hral sýtym, ale kvalitným tónom. Keď však bolo treba, dokázal navodiť aj nežnejšie polohy. Napriek tomu však zvukovo dominujúci vokálny prejav nezakrýval, podporoval ho a spoluvytváral sugestívnu atmosféru.

VLADIMÍR ČÍŽIK

MIRBACH

Februárová symfonická navštívenka

Sporadické a príležitostné zvyknú bývať symfonické koncerty v Banskej Bystrici. Spravidla sú vo vlastnej interpretačnej produkcii operného orchestra, príležitostne obohatené o hosťujúcich umelcov. Niektoré indície napovedajú, že môžu mať dokonca aj bártrový charakter v smere dirigent – sólista. Napokon, prečo nie. Aj posledný koncert **3. februára** zanechal v zorientovanom poslucháčovi priestor pre podobné úvahy. V tejto chvíli nie je podstatné, či hosťujúci sólisti (v tomto prípade jeden v postavení riaditeľa) ponúknu za umelecké pozvanie umelecký revanš. Dôležité je, čo symfonický večer priniesol a zanechal na oboch stranách.

Na úvod treba poznamenať, že koncert sa konal uprostred pracovného týždňa. Pre obyvateľov mesta v termíne nanajvýš nevhodnom, ba takmer prehliadnuteľnom, keďže koncertné cykly neexistujú, čím absentuje aj systematickosť. Nemým dôkazom tejto skutočnosti bolo veľa neobsadených kresiel. Škoda. Hneď za týmto všeobecným údajom pripojím údaj dramaturgický, pod ktorý sa podpísal domáci dirigent **Pavol Tužinský**. Určite nepatrí medzi nováčikov a popri skúsenostiach v opere disponuje dnes už dravou ambicióznosťou aj vo svete symfonickej hudby. Miestami vládol taktovkou aj bez vizuálneho kontaktu s partitúrou a je potešujúce, že sa umiernil v doteraz zbytočne nadmernej dirigentskej gestikulácii. Technika totiž nepatrí medzi Tužinského silné stránky. Avšak ani tieto parciálne osobné víťazstvá nezakryli dôležitý, nezanedbateľný detail: dirigent svoje sily predsa len precenil a za príliš náročne postavenú métu – najmä v druhej polovici večera – priebežne v umeleckom výkone doplácal. Natíska sa preto otázka: koľko skúšok absolvoval s orchestrom, ktorý nie je pravidelne konfrontovaný so symfonickou produkciou?

Na úvod zaznela osvedčená ruská klasika, predohra *Ruslan a Ľudmila* od M. I. Glinku, ktorá vždy zaberie, niekedy poslucháča aj preberie. Ba ak sa prepáli tempo, skončí tento brilantný symfonický kus skôr, než sa poslucháč stačí adaptovať. Nič také sa nestalo, korektný úvod vyslal pozitívny signál. Členstvo operného orchestra viditeľne dostalo kvantitatívnu injekciu v posile najmä z radov poslucháčov Fakulty múzických umení Akadémie umení (pozn. dirigent pôsobí na tamojšej škole ako externý pedagóg – hosťujúci docent), identifikovať sa však dali aj niektorí hráči z iných slovenských orchestrov. Javisko bolo takmer preplnené. Mimochodom, z akustického hľadiska predstavuje práve tento priestor danajský dar. Opäť je preto na mieste iba konštatovanie: mesto nemá slušný a potrebný koncertný priestor. Prvú časť koncertu doplnil málo hrávaný, takmer neznámy autor, český emigrant, skladateľ postmannheimského štýlu, pôsobiaci v kapelách nemeckých feudálov, Josef Fiala (1758-1816). Vo svojej dobe bol nielen uznávaným skladateľom, ale aj virtuóznym hráčom na hoboji a violončele. Je málo koncertnej literatúry s netradičnými sólistickými partami, a aj preto *Koncert pre anglický roh a klarinet* skrýval v sebe nielen dramaturgickú príťažlivosť, ale aj zvedavosť. Sólistami boli košický rodák, dlhodobo v Hamburgu pôsobiaci **Peter Haberland** (anglický roh) a klarinetista **Július** (nie Jozef ako chybne uviedol bulletin) **Klein**, o. i. aj riaditeľ ŠFK. Primáriom koncertu a netradičného sólistického dua bol nesporne Haberland, ktorý sa na pódiu umelecky vynímal. Majstrovským spôsobom ponúkol v podstate nielen klasickú (v romantizme neskôr povestne ušľachtilú) kantilénu nástroja, ale prezentoval najmä jeho technické dispozície. Skvelý výkon, skvelý zážitok! Nepopierateľné boli aj kvality jeho kolegu, avšak popri Haberlandovi ostal interpretačne a tónovo predsa len na pozícii sekundistu. V tej istej úlohe sa ocitol aj pre tú chvíľu dočasne „vykradnutý" klasický orchester. Domnievam sa, že síce nepočetné, zato však hudbymilovné publikum očakávalo najmä druhú časť koncertu. Po fialovsky vkusnej a neproblematickej klasike program ponúkol klasicko-romantického syntetika Johannesa Brahmsa. Adekvátne k štýlovému presunu sa presunul a doplnil aj dispozičný pôdorys orchestra. Kvantita však tento raz nenahradila kvalitu.

Posledná *4. symfónia e mol op. 98* od Johannesa Brahmsa je v kontexte romantického symfonizmu dielo par excellence. Brahmsova „klasika" je však predsa len z iného „fitnescentra", než klasický originál. Brahms nie je autorom ľahkého efektu, je to skôr „vitamínový svalovec", ktorého treba vedieť „oblieť" v správnom umeleckom salóne. Nuž a toto sa stalo kameňom úrazu, aj celkového umeleckého výsledku. Tužinský sa síce po predvádzacom móle s Brahmsom prešiel, avšak pozornému poslucháčovi nemohlo ujsť, že pri všetkých štyroch prezentáciách (*Allegro non troppo, Andante moderato, Allegro giocoso, Allegro energico e passionato*) si vybral k celkovému feelingu nie vždy správne doplnky a sem-tam zakopol. Každú jednu zo štyroch častí začal orchester presvedčivo a s nasadením. Fajn, povedala som si. Špeciálne som očakávala frygické hornové úvodné sólo v druhej časti. Vyšlo bez kiksov, tlieskam tretiemu (nie prvému ako by sa očakávalo!) hornistovi. Prvé nepresvedčivosti nastúpili vždy až v stredných dieloch jednotlivých častí. Prvá menšia kolízia prišla síce hneď v expozícii druhej témy v 1. časti, kde rytmicky aj artikulačne nezvyčajná, krátka, strohá a pre „drevá" náročná, bola počuteľne už menším balansom. Možno práve preto nevyšla pregnantnejšie hneď po nej nasledujúca nádherná violončelová kantilénová téma. A vôbec druhé diely (kvázi rozvedenia) sú síce v partitúre majstrovské, ale náročné v artikulácii a následnej vyváženosti a diferenciácii zvukových skupín (sláčiky verzus dychy). Za najväčšie nedostatky koncertu považujem práve tieto prechody, s občasnými distonáciami najmä v sekciách drevených dychových nástrojov. Ba boli miesta, kde sa profesionálne nedokázali vyrovnať všetci interpreti s brahmsovskou neľahkou, meditatívne štylizovanou a individualizovanou kantilénou. Interpretačná bezfarebnosť, ktorá niekedy pôsobila nudne ba až tvrdo, nemohla predsa nahradiť (najmä v lyrických partiách) brahmsovsky hutnú zvukovú štruktúru. V partitúre napokon všetci hrešili na neprofesionálnu umeleckú kondíciu, ktorú zaručuje iba neustále symfonické „opakovanie". Možno iný autor, možno iné dielo by boli bývali víťazstvom. Brahmsova „štvrtá" bola tentokrát nad sily a znamenala iba cieľové dobehnutie so značným „zadýchaním". Nekonal sa, žiaľ, ani záverečný monštruózny tutti záver ciacconového energica. Aj preto by som na otázku z názvu knihy „Máte radi Brahmsa?" pre tento raz odpovedala: „Áno, ale nie s februárovým mejkapom".

Celkom na záver. Nepochopením ostala (nielen) pre mňa kuriózne pôsobiaca klaňačka, keď po separovanom klaňaní sa každej nástrojovej skupiny mi chýbal už len „onen" následne separovaný odchod z javiska. Ale to by bolo už o celkom inej symfónii...

MÁRIA GLOCKOVÁ

Juraj Hatrík
BALADY O DREVE

Jedným z netradičných podujatí v rámci 22. ročníka festivalu Nová slovenská hudba bolo predvedenie najnovšieho hudobno-scénického projektu Alžbety Verešpejovej a Juraja Hatríka *Balady o dreve* (2003) v režii Márie Kuderjavej a pod hudobným vedením Tatiany Pirníkovej (spoluúčinkovala aj ako klaviristka). Dielo naštudovali absolventi a poslucháči Katedry hudby FHPV PU spolu so žiakmi Základnej umeleckej školy v Prešove za scénickej spolupráce výtvarníkov M. Pukana, A. Mitrovej a A. Cuperovej. Predstavenie, ktoré bolo spojené aj s uvedením Hatríkovho komorného cyklu pre soprán, husle, violončelo a vokálne dievčenské trio *Ach, jak mi je svet spútaný* na motívy slovenských ľudových nápevov (pedagogické vedenie M. Polohová), sa uskutočnilo 19. novembra 2004 v alternatívnom divadielku A4 – nultý priestor, bývalom bratislavskom „Véčku".

Keďže podobné, žánrovo celkom nešpecifikovateľné projekty, založené na idei rovnocenného postavenia hudobnej a scénickej zložky, ako aj organických presahov medzi hudbou vážnou, ľudovou, populárnou a pod. nie sú len okrajovou, ale veľmi podstatnou oblasťou Hatríkovej tvorby, rada by som sa najprv krátko pozastavila pri ich genéze.

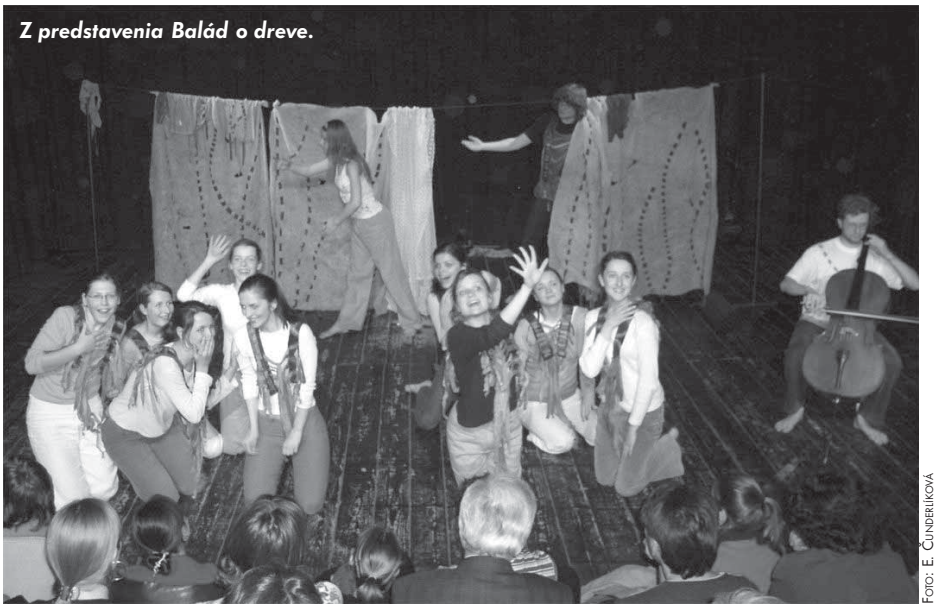
Už od vstupu na slovenskú hudobnú scénu v 60. rokoch sa Hatrík vymykal generácii svojich súčasníkov. Pokiaľ väčšina z nich sa sústreďovala na technickú a intelektuálnu stránku kompozície, Hatrík manifestoval svojou tvorbou od začiatku názor, že hudba nie je izolovaná od sesterských umení – literatúry, filmu, výtvarného umenia. Ba práve hudba akoby bola ich priesečníkom a ohniskom. Preto sa vždy – napriek pojmovej nejednoznačnosti hudby – Hatrík usiloval prostredníctvom svojej tvorby tlmočiť filozofické, estetické a etické posolstvá či idey poukazujúce „mimo" ňu. To nevyhnutne predpokladá chápanie hudobných tvarov ako giest a hudobnej skladby nie ako architektonického útvaru, ale živého organizmu schopného evokovať analógie procesov odohrávajúcich sa mimo človeka, aj v jeho vnútri, vyjadriť „mentálne portréty" či psychogramy a pod.

Charakteristickým výrazom Hatríkovho úsilia o zrozumiteľnosť hudby je dnes už úctyhodný počet diel v oblasti inštruktívnej literatúry, ktorej sa venuje tak ako ani jeden z jeho skladateľských kolegov. Čo väčšinu dnešných skladateľov od podobných ambícií odrádza, je zrejme fakt, že úloha vyjadriť sa prostredníctvom jednoduchej faktúry síce menej zložito, avšak *esteticky plnohodnotne*, je v dôsledku narastania komplexnosti a komplikovanosti hudobného jazyka v posledných desaťročiach čoraz náročnejšia. Napriek tomu možno aj v hudbe 20. storočia nájsť niekoľko Hatríkových „predobrazov", napr. Bartóka alebo Suchoňa, ktorí taktiež cítili potrebu overovať si podobným spôsobom komunikatívnosť svojej hudby smerom k detskému či laickému poslucháčovi.

Formovanie Hatríkovho skladateľského prejavu je napokon neodlučiteľne späté s vývojom jeho konceptu hudobnej výchovy, ktorý už roky uplatňuje v hudobnej praxi priamo s deťmi a ktorý sa snaží vštepiť svojim študentom – budúcim učiteľom hudby v rámci pedagogického pôsobenia na VŠMU. Ústrednou ideou tohto konceptu je prebudiť a rozvíjať hudobnú kreativitu a predstavivosť detí na báze rozvinutia modelu Orffovej školy vo forme tzv. „workshopu" či „hudobnej dielne", v rámci ktorej sú deti motivované k hudobno-dramatickému „dotvoreniu" hudobno-scénických projektov s rozprávkovými námetmi. Už desaťročia vedie tak Hatrík s priam obdivuhodnou energiou svoj „boj" s tradičným modelom hudobnej výchovy, bazírujúcim na bezduchom „drilovaní" poučiek, pravidiel a nástrojových zručností. Medzi kolegami-skladateľmi v tomto ohľade síce ojedinelý, našiel Juraj Hatrík už rad nasledovníkov a prívržencov.

Tatiana Pirníková, absolventka hudobnej teórie na HTF VŠMU, ktorá od ukončenia štúdií na VŠMU pôsobí v Prešove, uplatňuje, rozvíja a reflektuje nielen idey Hatríkovho hudobno-pedagogického modelu v pedagogickej praxi, ale aj praktickým predvádzaním jeho hudobno-scénických projektov. Po *Statočnom cínovom vojačikovi* a *Bájkach o Levovi* sú tak *Balady o dreve* v poradí už tretím projektom, ktorý Pirníková naštudovala a v Bratislave predviedla spolu s členmi súboru Šušľavá mušľa.

Námet k *Baladám o dreve* vznikol skĺbením troch literárnych predlôh spätých ústredným motívom dreva, či skôr Hatríkom „metaforizovanej" podoby – stromu ako symbolu života: slovenskej ľudovej rozprávky *Janko Polienko*, poviedky s detektívnou zápletkou R. Bradburyho *A tak zomrela Riabouchinska* a poviedky A. P. Čechova *Rotschildove husle*. Rôznorodé príbehy sú prepojené prostredníctvom „prevteľovania" ústredných, typologicky spriaznených postáv a sieťou spoločných motívov ako husle, dieťa, bábka, striga, húsky, verklikár a pod. Rôznorodosť dejových línií nachádza pendant v rôznorodosti hudobného materiálu: vedľa seba sa tak ocitajú kvázi riekanky, ľudové piesne, jazzové incipity, citáty z diel „klasikov" a Hatríkových vlastných skladieb. To všetko je hudobne zjednotené niekoľkými gestami a typmi textúry s konštantnou fyziognómiou, ktoré korešpondujú s príslušnými dejovými motívmi – symbolmi. Okrem toho má hudba



Z predstavenia Balád o dreve.

Foto: E. Čunderlíková

aj svoju vlastnú, od príbehu nezávislú výpovednú kvalitu – v dôsledku rozmanitých sukcesívnych kombinácií a simultánnych navrstvení jednotlivých motívov, línií a pásem. Téma Bachovej violončelovej *Sarabandy*, ktorá – podľa Hatríkovho autorského komentára – symbolizuje večnosť, absolútno, zmierenie, nadobúda napríklad celkom iný zmysel, keď sa na záver cyklu *Ach, jak mi je svet spútaný* objavuje ako kontrapunkt k clivej melódii piesne *Na tú našu dolinečku,* a keď sa v hudobne najpôsobivejšom závere scénického tvaru stáva jednou z dvoch ústredných melodických línií na pozadí Fabianovho klavírneho blues: tou druhou je saxofón, prinášajúci transformované motivické fragmenty z Janáčkovho klavírneho cyklu *V mlhách* a stelesňujúci symboliku vášne, emócií, túžby. Podobne prešlo z vokálneho cyklu do *Balád o dreve* viacero ďalších symbolických motívov (napr. sólové husľové prelúdium alebo pieseň *Daj nám, Pane Bože, požehnania*).

FOTO: E. ČUNDERLÍKOVÁ

FOTO: E. ČUNDERLÍKOVÁ

Napriek mnohovrstvovosti faktúry skladby, nie je celok – v duchu idey „hudobnej dielne“ – definitívnym, v pravom zmysle slova opusovým útvarom. Prakticky to znamená, že niektoré úseky sú len hudobne „načrtnuté“ – ako vrstvenie motivických fragmentov a pásem v pasáži „zrod stromu“, či variabilné modely melodických „slučiek“ v „osudovom“ valčíku aranžovanom na spôsob orchestrióna (pripomínajúcom Hapkovu hudbu z Jakubiskovej Perinbaby). Rozdiel medzi „nakomponovanými“ a „načrtnutými“ pasážami v podaní mladých prešovských hudobníkov Ako poslucháčka som si však neuvedomovala: tak presvedčivo ich skladateľ a inscenátori – zásluhou navodenia príslušnej nálady a dejovej situácie – dokázali motivovať k stvárneniu aleatorických pasáží. Táto otvorenosť, priestor pre improvizačné dotvorenie, je projektu vlastná aj po stránke scénicko-dramaturgickej, o čom svedčí viacero posunov v koncepcii Alžbety Verešpejovej a Tatiany Pirníkovej oproti pôvodnému Hatríkovmu námetu. Vo svojom poslednom hudobno-scénickom projekte sa tak Hatrík zároveň nečakane približuje poetike moderne, či skôr „postmoderne“ orientovaných autorov mladšej generácie (Matej, Burgr a pod.), pravda, bez snahy o ironicko-odcudzený podtext svojej autorskej výpovede.

Naštudovanie diela v gescii prešovského občianskeho združenia *Šušľavá mušľa* bolo presvedčivé a nápadité po stránke hudobnej, hereckej, režijnej i scénickej. Bolo očividné, že všetci zúčastnení sa na projekte podieľajú s chuťou a nasadením, ale aj s neprehliadnuteľnou suverenitou , ktorú oporní členovia súboru (violončelista **M. Michelčík**, saxofónista **M. Garbera**, huslista **S. Baláž**, gitarista **J. Juščák**, flautistka **J. Majerníčková** a viacerí ďalší sympatickí mladí interpreti – budúci učitelia hudobnej výchovy...) nadobudli počas niekoľkonásobného uvádzania projektu roku 2003 v Českej republike (premiéry) aj ako výchovného koncertu vo východoslovenskom regióne. Oproti prvému obsadeniu sa však veľa účinkujúcich, najmä žiakov ZUŠ, vymenilo – je to osudom študentsko-žiackych produkcií. Združenie *Šušľavá mušľa* sa však – ako je zrejmé z výsledku v *Baladách o dreve* – úspešne snaží o udržanie umeleckej identity a kontinuity uvádzaných projektov.

Domnievam sa, že preniknúť do komplikovanej metaznakovej a symbolickej roviny najnovšieho hudobno-scénického projektu Juraja Hatríka sa podarí len máloktorému detskému divákovi a poslucháčovi; skladateľ však v tomto diele vo viacerých ohľadoch akoby „prekročil svoj vlastný tieň“. Hoci celok nesie charakteristické znaky jeho poetiky, vyznieva súčasne – vďaka ľahkosti balansovania medzi hranicami „vážnej a „nevážnej“ hudby – nezvyčajne moderne. Dôkazom toho je aj bezprostrednosť, s akou sa účinkujúci stotožnili s príbehom i hudbou – čo svedčí o „mladom“ duchu skladateľa, ktorý sa stále dokáže priblížiť potrebám a cíteniu mladej generácie.

MARKÉTA ŠTEFKOVÁ

Festival Bohuslava Martinů

Na sklonku Roku českej hudby si obdivovatelia skladateľského odkazu Bohuslava Martinů nemohli nechať ujsť jubilejný 10. ročník festivalu (6. až 10. decembra 2004), zameraného na prezentáciu rozsiahlej a všestrannej tvorby tohto českého génia 20. storočia.

Desať rokov existencie Festivalu Bohuslava Martinů si zasluhuje aspoň krátke zamyslenie a zhodnotenie uplynulého obdobia – o svoje postrehy sa prostredníctvom tradične veľmi vkusnej a obsahovo zaujímavej programovej brožúry podelili tí najpovolanejší: predseda správnej rady Nadácie Bohuslava Martinů Ivan Štraus, riaditeľ Českej filharmónie Václav Riedlbauch a riaditeľ Inštitútu Bohuslava Martinů a zároveň dramaturg festivalu Aleš Březina. Ich úvahy možno zhrnúť do optimistického záveru: Festival Bohuslava Martinů plní svoj účel – počas 10. ročníkov festivalu zaznelo vyše 100 skladateľových opusov v podaní špičkových domácich aj zahraničných interpretov a tvorba Martinů sa na programoch koncertov v Čechách udomácnila aj mimo festivalových dní. Títo páni však nezaspávajú na vavrínoch a majú jasnú predstavu aj o plánoch do budúcnosti: rozdeľovanie nadačných príspevkov interpretom hudby Martinů, jej nepretržité presadzovanie nielen na domácich, ale aj zahraničných pódiách, a to predovšetkým v konfrontácií s českými predchodcami Martinů, ako aj s jeho „svetovými" súčasníkmi.

Otvárací koncert Festivalu **6. decembra 2004** v Sále B. Martinů v Lichtenštejnskom paláci v Prahe doslova očaril nielen zaujímavou a vyváženou dramaturgiou, ale aj skvelými výkonmi interpretov. Popri skladbách Martinů sa na programe ocitlo aj meno Viktora Kalabisa, bývalého predsedu Nadácie Bohuslava Martinů (1991 – 2003), na počesť ktorého bol koncert usporiadaný. Obaja dostali rovnaký priestor: v prvej polovici zaznela od každého autora jedna skladba pre sólové čembalo, v druhej polovici po jednom sláčikovom kvartete. Čembalistka **Monika Knoblochová** nezaprie v sebe školenie aj v oblasti starej hudby a svoje znalosti historicky poučenej interpretácie vie zúročiť aj pri naštudovaní moderných skladieb. Fantazijnú formu Sonáty pre čembalo H. 368 z roku 1958 od B. Martinů uchopila s nadhľadom a rovnako suverénne si poradila aj s Kalabisovou programovou skladbou *Preludio*, *Aria e Toccata op. 75* z roku 1993 s podtitulom *„Sisyfove príhody"*. (Skladateľ ju, podobne ako ostatné skladby pre sólové čembalo, venoval svojej manželke Zuzane Růžičkovej.) Nech už to bola kontrapunktická spleť či široká kantiléna v *Sonáte*, alebo úderné pasáže, strihom oddeľované od kontrastných pokojných úsekov Kalabisovho cyklu, Knoblochovej zmysel pre presnosť a detail bol vždy podriadený celku, vďaka čomu dosiahla súdržnosť a ucelenosť formy. Vysokú interpretačnú úroveň sa v druhej polovici koncertu podarilo udržať aj členom **Penguin Quartet** (**František Souček**, **Petr Střížek** – husle, **Petr Holman** – viola a **Vladimír Fortin** – violončelo). *Sláčikové kvarteto č. 3 op. 48* z roku 1977 od V. Kalabisa si vyžaduje – ale zároveň aj zaslúži – precízne naštudovanie a mimoriadne koncentrované predvedenie. Každý člen te-

Monika Knoblochová

FOTO ARCHÍV

Isabelle van Keulenová

FOTO ARCHÍV

lesa predniesol svoj part, akoby šlo o part sólový, vypracovaný do najjemnejších detailov. Výsledok bol nezabudnuteľný. Podobné ódy by bolo možné spievať aj na *Sláčikové kvarteto č. 3 H. 183* z roku 1929 od B. Martinů – Penguin Quartet aj toto dielo predstavil v delikátnom predvedení. Za zmienku stojí aj prídavok: druhá časť Bartókovho *2. sláčikového kvarteta*...

Koncert komornej hudby (**8. decembra 2004**) zostavený výlučne z diel Bohuslava Martinů zostal pri spätnom pohľade na celý festival trochu v tieni. Dramaturgiu rámcovali dve klavírne triá v podaní **Smetanovho tria** – úvodom zaznelo *Klavírne trio č. 1 (Cinq pièces brèves) H. 193*, v závere *Klavírne trio č. 2 d mol H. 327*. Súhra interpretov bola výborná, ale len čo sa týka rytmickej, agogickej a výrazovej stránky. Zvukovo si síce odpovedali husle **Jany Novákovej** a violončelo **Jana Páleníčka**, ale klavír **Jitky Čechovej** si šiel svojou vlastnou, na Martinů až príliš serióznou a romantickou cestou. Po úvodnom triu vyšla na pódium mezzosopranistka **Olga Černá**, aby prvú polovicu koncertu vyplnila nekonečným sledom piesní B. Martinů až po svetovú premiéru *Písní na Goetheov text H. 94* z roku 1915. Po hereckej stránke išlo o pútavé a rozmanité vystúpenie, rušivo ale pôsobil speváčkin prednes z nôt a intímnej atmosfére mnohých piesní by rozhodne prospel jednoduchší prejav a jemnejší hlas s minimálnym vibrátom. A hoci sála Martinů rozhodne nepatrí medzi najväčšie, predsa len je pre piesňové recitály tohto typu priveľká. Klavírny sprievod **Jitky Čechovej** bol opäť spoľahlivý, ibaže väčšmi pripomínal Smetanu než Martinů. Do kompletného výpočtu chýba ešte skvostná *Sonáta č. 3 pre violončelo a klavír H. 340* od B. Martinů v podaní **Jana Páleníčka** a **Jitky Čechovej**. Violončelistovi sa podarilo naplniť sálu krásnym plným zvukom a aj farebný súlad s klavírom bol v tomto prípade uspokojivý.

Jakub Hrůša

FOTO ARCHÍV

Záverečný koncert festivalu bol už tradične usporiadaný v spolupráci s **Českou filharmóniou**. Tento rok sa konal v rámci abonentného cyklu ČF **9.** a **10. decembra 2004** v Dvořákovej sieni pražského Rudolfina. Dramaturgickým zámerom Aleša Březinu bolo konfrontovať Martinů s jeho veľkými českými predchodcami – Janáčkom a Dvořákom.

Ale *Suita z opery Príhody líšky Bystroušky* od Leoša Janáčka, zostavená Václavom Talichom, stála v úplnom protiklade s nasledujúcou *Rapsódiou – koncertom pre violu a orchester H. 337* od Bohuslava Martinů. Rozdielna hudobná reč oboch skladateľov určite nikoho nezaskočila – aj keď práve pri týchto dvoch dielach bola obzvlášť výrazná. Zarážajúci bol ale prístup orchestra k obom dielam – v suite sa ešte len akoby rozohrával, v rapsódií už naozaj hral. Sólistkou večera bola violistka/huslistka **Isabelle van Keulenová**. Niekoľko intonačne nepresných miest síce v danej chvíli pôsobilo rušivo, ale celkovému dojmu, našťastie, príliš neuškodilo. Violistka sa v komplikovanej partitúre nestrácala, v detailoch výborne frázovala a skladbu zrozumiteľne členila do väčších celkov. Podarilo sa jej tiež vyhnúť sa nevkusnému sentimentu. Oddychovou skladbou večera bola *Serenáda d mol pre dychové nástroje op. 44* od Antonína Dvořáka. Hráči Českej filharmónie sa predstavili v najlepšom svetle, docielili krásny, kompaktný zvuk a súlad, no v rámci symfonického koncertu to bola trochu pridlhá a ku koncu už aj únavná relaxácia. Záverečné *Paraboly pre veľký orchester H. 367* od B. Martinů si od prvých taktov vynútili pozornosť a udržali ju až do konca. Ostáva však záhadou, prečo sa z trubiek v poslednej vete ozvala namiesto istého výrazného motívu jeho do uší bijúca, melodicky obohatená variácia – že by hráči pripravili počas oboch koncertov zaskakujúcemu dirigentovi viacero takýchto „žartíkov" – ignorujúc prítomnosť z veľkej časti „martinůovského" publika? Nech už to bolo akokoľvek, mladého **Jakuba Hrůšu** to z miery zjavne nevyviedlo. Jeho „záskok" takmer na poslednú chvíľu za skúseného Clausa Petera Flora a debut s Českou filharmóniou dopadol skvele. Tohtoročný absolvent pražskej AMU si najmä vďaka interpretácii Martinů jednoznačne zaslúži uznanie.

LÍVIA KRÁTKA

Ľubica Vargicová triumfovala v Janove

Sopranistka Ľubica Vargicová vo februári účinkovala na scéne svetoznámeho operného divadla Carlo Felice v Janove. Alternovala v hlavnej ženskej úlohe Donizettiho opery *Dcéra pluku*, uvádzanej aj na doskách SND. Jej partnerom bol renomovaný spevák Juan Diego Florez, ktorého médiá označujú za „Pavarottiho nového tisícročia". Vargicová po boku s Florezom vystúpila aj na záverečnom predstavení.

Denník La Repubblica ako aj regionálne i miestne denníky Corriere Mercantile, Stampa Liguria či Giornale Genova sa vyslovujú o slovenskej speváčke ako o „zaručenom talente", umelkyni, ktorá úspešne účinkuje v popredných svetových operných domoch a „sopráne z Východu, ktorý nedávno triumfoval v Metropolitan Opera v New Yorku".

Ľubica Vargicová zažiarila už na prvom predstavení, nasledujúci deň s ňou divadlo zorganizovalo mimoriadnu tlačovú konferenciu. Talianska tlač informovala, že jedno z operných predstavení sa zaznamenávalo pre taliansky rozhlas aj televíziu, osobitne si ho prišiel nakrútiť tím Fuji Television z Japonska a jedným z výstupov bude aj DVD nahrávka.

R

L. Vargicová ako Mária v bratislavskej inscenácii Dcéry pluku.

FOTO: ALENA KLENKOVÁ

Minimalizmus v opere

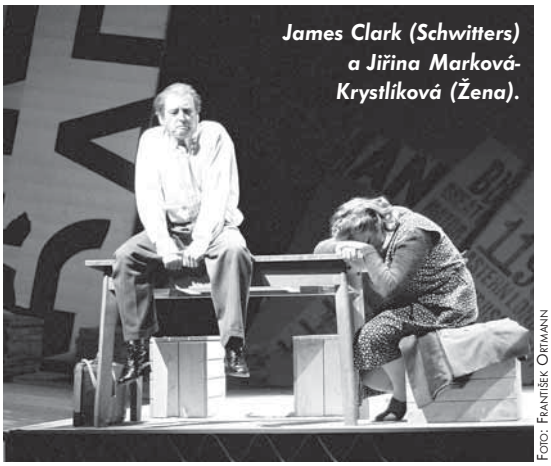
Dramaturgia pražského Národného divadla v období šéfovania Jiřího Nekvasila venuje mimoriadnu pozornosť operám, ktoré štýlovo reprezentujú hudobný i divadelný minimalizmus. Sériu minimalistických opier odštartovala ešte za predchádzajúceho Průdkovho vedenia Nymanova opera Muž, ktorý si pomýlil svoju ženu s klobúkom *v komornom prostredí Divadla Kolowrat (1997). V historickej budove Národného divadla uviedli Adamsovu* Smrť Klinghoffera *(2003), Glassovu* Krásku a zviera *(2003). Ukážkou českého minimalizmu bola Smolkova opera „v troch tretinách a predĺžení“* Nagano *(2004), ktorú mohli vidieť aj bratislavskí diváci pri hosťovaní ND Praha v júni minulého roku.*

Novým políčkom do mozaiky minimalistických opier je opera britského skladateľa Michaela Nymana *Man and Boy: Dada* (premiéra 4. decembra 2004, recenzent navštívil predstavenie **1. februára 2005**). Každá z pražských minimalistických opier je čímsi osobitá. Adamsova *Smrť Klinghoffera* je veľkým príbehom, ktorý sa zo svojej fakticity a dokumentárnosti povznáša k veľkému humanistickému oratórnemu tvaru. Inscenátori našli takú podobu inscenácie, ktorá korešponduje s charakterom Adamsovho hudobného a operného minimalizmu. Zdanlivá statickosť je tu funkčná a pomáha odkryť odraz hrozivej udalosti vo vedomí aktérov.

V prípade *Krásky a zvieraťa* (*La Belle et la Bête*) sa na minimalistickom dramaturgickom základe odvíja opulentná rozprávková, ale aj ironická show, nadväzujúca na momenty úžasu a fascinácie v opere 18. a 19. storočia. Opera *Nagano*, ktorá síce nebola zaradená do série troch minimalistických opier, s minimalizmom kompozične aj dramaturgicky súvisí. Prináša jeho špecifický český variant, spájajúci jednoduchú hudbu s miestami priam švejkovskou ironiou a politickým sarkazmom v inscenačnej podobe diela. Opera nie je jednoduchou oslavou českého hokeja, ale predovšetkým demytizáciou jeho rozmanitých spoločenských väzieb a súvislostí.

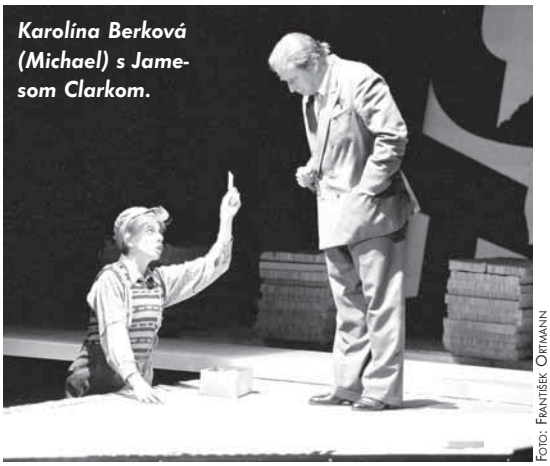
Ostatná uvedená opera Michaela Nymana prináša tematicky aj dramaturgicky opäť inú podobu minimalizmu. V popredí stoja otázky sebareflexie umelca a umenia, o dostredivej a odstredivej sile avantgardy, o vzťahu postmodernej súčasnosti ku klasickým avantgardám 20. storočia.

Ústrednou postavou opery je nemecký dadaistický umelec Kurt Schwitters (1887 – 1948). Opera pozostáva z aditívne koncipovaných obrazov. Ich hlavnou témou sú metamorfózy vzťahu mladého chlapca Michaela a starnúceho umelca Schwittersa. Na rozdiel od ostatných minimalistických opier, v popredí nestojí ani teroristický, ani rozprávkový, ani športový čin. Hlavný zmysel a cieľ snaženia oboch mužov je zbieranie cestovných lístkov mestskej hromadnej dopravy. Absurdná honba za použitými lístkami sa tu stáva symbolom absurdity každej ľudskej jednostrannosti. Zároveň sa na nej demonštruje problém avantgardy a umelecky nového z hľadiska poetiky postmoderného umenia. Špecifickou významovou rovinou je tu reflexia vzťahu umenia a politiky a zlyhanie avantgardy v súkolí vojnovej agresivity druhej svetovej vojny (opera tak vhodne korešponduje s pripomenutím si konca druhej svetovej vojny). Schwitters o tom hovorí v závere diela: *„I dadaistické umenie sa dá zneužiť na hrozné veci. Dokonca aj smiech umelcov v temnote možno zneužiť.“*



James Clark (Schwitters) a Jiřina Marková-Krystlíková (Žena).

FOTO: FRANTIŠEK ORTMANN



Karolína Berková (Michael) s Jamesom Clarkom.

FOTO: FRANTIŠEK ORTMANN

Libreto Michaela Hastingsa (český preklad Cyril Šálek) nadväzuje na reprezentantov európskej absurdnej hry, nemá ambíciu rozprávať „veľký príbeh“, hoci prostredníctvom absurdných situácií vytvára pohľad na zásadné otázky vzťahu umelca k spoločnosti.

Nyman vo svojej hudobnej dramaturgii vyšiel zo svojich skúseností s filmovou hudbou. Preslávil sa ako autor hudby k väčšine filmov Petera Greenawaya, k slávnemu filmu *Piano* a pod. Z filmovej hudby si pre kompozíciu opery odniesol dôraz na aditívnosť. Jeho hudobná kompozícia nesleduje určité významové alebo dramaturgické vrcholy. Je skôr ilustratívnou hudbou, ktorá vytvára základnú atmosféru jednotlivých situácií. S príbehom korešponduje svojou jednoduchosťou a nerafinovanosťou. Nemá ambície prinášať k významovosti príbehu novú hudobnú rovinu, ktorá by pôvodnú významovosť určitým spôsobom umocňovala alebo ozvláštňovala. Zostáva plne na pôde minimalisticej poetiky, ktorá sa na pôdoryse ostinátne koncipovaných, pomerne málo kontrastne budovaných plôch sústredí viac na vytvorenie základného rámca než na kreovanie detailov v psychickom a motivačnom rozmere postáv a ich činov. V druhej časti opery siahne Nyman aj do arzenálu muzikálových a populárnejších intonácií – a tu sa ukazuje ako bytostný melodik, schopný vytvoriť hudbu, ktorá sa podľa zásad klasickej populárnej hudby vlúdi poslucháčovi do pamäti a pripúta si ho.

Inscenáciu pripravilo **Národné divadlo** v spolupráci s **Badisches Staatstheater**

Spomienka na Spoleto...

Spoleto je malé historické mestečko s 30 tisíc obyvateľmi asi 100 km severne od Ríma. Je známe najmä festivalom umenia Due Monti. *Pravdaže, ako každé Talianske mesto, kultúrne nežije len z tohto podujatia. Počet kultúrnych podujatí v roku by mu mohli závidieť aj naše najväčšie mestá.*

Operná sezóna, tzv. stagione, sa v minulom roku (2004) uskutočnila už po 58. raz. Stagiona, ktorej organizátorom je Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto A. Belli, každoročne ponúka obyvateľom mestečka a turistom niekoľko operných premiérových naštudovaní. Zaujímavosťou je, že divadlo, hoci je vo veľkej miere dotované štátom, má len niekoľko zamestnancov; nie je vlastníkom divadelnej budovy, hoci v Spolete sa nachádzajú dve nádherné historické budovy divadiel – väčšie Teatro Nuovo má kapacitu 800 a menšie Teatro Caio Melisso 350 miest. Činnosť divadla sa počas roka sústreďuje na organizáciu sezóny (august až október), domácich, ale hlavne zahraničných hosťujúcich vystúpení a organizáciu súťaží pre mladých umelcov – spevákov, dirigentov, orchestrálnych hráčov, z ktorých najlepší sú pozvaní účinkovať v predstaveniach divadla. V aktuálnej sezóne Teatro Lirico Sperimentale pripravilo dve nové premiéry – Pucciniho *Bohému*, Rossiniho *Talianku v Alžíri* a súčasne obnovenú premiéru Verdiho *Traviaty*. Naštudovanie u nás menej známeho titulu *Talianky v Alžíri* mi bolo zverené na základe víťazstva na 10. ročníku súťaže mladých dirigentov EÚ v roku 2003.

Už samotný názov Rossiniho opery evokuje do istej miery exotiku, tajuplnosť a po vzhliadnutí predstavenia sa divák len ubezpečí, že tento titul právom patrí k najlepším operným komédiám. Celá príprava *Talianky* trvala v porovnaní s prípravou premiéry na Slovensku krátko – 23 dní, samozrejme, intenzívnej práce – pracovali sme deň-noc. Všetci účinkujúci boli víťazmi alebo finalistami usporiadaných súťaží. Mladí speváci, mladý dirigent a známy a skúsený režisér **Giorgio Pressburger** spolu s pomocnými režisérmi **Giannim Marrasom** a **Davide Amadeim** boli zárukou kvalitnej a rýchlej práce. Veľkou pomocou pre prácu umelcov bolo zázemie a servis, ktorý divadlo poskytovalo. Keď režisér spomenul, že by bolo pekné mať v každej lóži arabský koberec, na druhý deň tam bol, keď chcel ako štatistov originálnych Arabov, na druhý deň ich našli, keď požadoval niekoľko kľúčových slov preložiť do arabčiny, ďalší deň mal každý sólista k dispozícii CD s arabským textom... Neuveriteľná bola spolupráca režisérov. Zatiaľ čo prvý pripravil celú koncepciu a „hrubú stavbu" (nápady s projektorom, kobercami, využívaním hľadiska, podávaním arabskej kávy počas predstavenia...), tzv. pomocní režiséri pracovali na detailoch opery. Musím konštatovať, že s takouto prácou, plnou nápadov, variantov riešení, s takým využívaním prázdneho javiska a len niekoľkých rekvizít, som sa vo svojom profesionálnom živote dosiaľ nestretol. Spomeniem len niekoľko príkladov: výstavba dynamiky recitatívov nemými gestami a mimikou, sprevádzanie recitatívov formou kreslenej rozprávky – napodobňovanie rýchleho pohybu sólistu, pádu, naľakania sa, skrývania sa, zaľúbenosti hudbou a akordmi čembala atď. Pozitívom bola aj neustála snaha konfrontovať naše predstavy a zámery s ich vyznením a pochopením u divákov. Mladé obsadenie sólistov tomu napomáhalo, boli ústretoví, pre ich presvedčivosť ochotní napr. natrieť si celé telo krémom čokoládovej farby... Žiadne gesto ani pohyb neodkazovali samy na seba, vždy sa našla odpoveď na otázku „prečo...?". Veľký ohlas u publika malo využitie hľadiska, ale hlavne navodenie pocitu, že diváci sú súčasťou predstavenia.

Propagácia opernej sezóny bola prepracovaná do najmenších detailov a všetky predstavenia boli už niekoľko týždňov dopredu vypredané. Celé mestečko žilo opernou sezónou, v každej reštaurácii, v každom obchode i bare nás ľudia spoznávali ako účinkujúcich a spytovali sa nás na predstavenie, na čo sa majú tešiť... Premiéry zaznamenali veľký úspech, o čom vypovedá aj v ten večer dohodnuté hosťovanie inscenácie na opernom festivale v Miškovci, ktorú budeme môcť vidieť v júni tohto roku aj v Košiciach. A v máji budú môcť Košičania ohodnotiť prácu Marrasa a Amadeiho, ktorí u nás pripravia Pergolesiho *Slúžka paňou* ako experimentálne predstavenie, určené na uvádzanie na otvorenom priestranstve nádvoria Východoslovenskej galérie...

IGOR DOHOVIČ

Dirigent Igor Dohovič naštudoval Rossiniho Talianku v Alžíri, ktorej premiéra sa konala 24. až 26. septembra 2004 v Teatro Caio Melisso v Spolete.

---

v Karlsruhe. (Schopnosť českých operných divadiel nadväzovať zmysluplné koprodukčné vzťahy so zahraničnými opernými divadlami je na Slovensku úplne neznámy fenomén!) V Karlsruhe mala inscenácia premiéru v marci 2004. Od decembra minulého roku sa hrá v Prahe. Nemecký režisér **Robert Tannenbaum** sa neusiloval dodať opere dramatické črty. Pochopil ju ako typ absurdnej hry (nie však grotesky!), kde minimalizmus je formou sebareflexie všeobecnejších problémov súčasného umenia. Jednotlivé postavy (v opere vystupujú iba traja speváci) vykreslil s jemnou dávkou odstupu, bez príliš silných psychologizujúcich detailov, skôr ako typy. Pomocou jednoduchých scénických prostriedkov a pomocou hry svetla účinne diferencoval jednotlivé výstupy. Podnetný dialóg minimalizmu s dadaizmom prináša scénografická koncepcia **Petra Wernera**.

Hudobné naštudovanie **Petra Kofroňa** sa vyznačovalo presvedčivou rytmickou pulzáciou, diferencovanosťou významových polôh aj zmyslom pre minimalistickú poetiku, ktorej pôsobivý hudobný detail málokedy vystupuje do popredia s takou silou ako v „klasickej moderne". Orchestrálny part opery hral súbor špecializujúci sa na interpretáciu novej hudby – **Agon**. Všetci traja interpreti **James Clark** ako Kurt Schwitters, **Jiřina Marková-Krystlíková** ako Žena a **Karolína Berková** ako Michael sa naplno sústredili na zvláštny duševný svet svojich hrdinov. Svoje prevažne deklamačne koncipované party kvôli zvukovej vyváženosti s orchestrom spievali cez mikroporty.

Tretia časť cyklu *Minimalizmus v opere* poukázala na reflexiu moderného umenia prostredníctvom postmoderny a minimalizmu. Ako celok mal cyklus svoj presne a účinne vymedzený dramaturgický zmysel a cieľ.

MILOSLAV BLAHYNKA

Ivan Parík

Čas odchodov
dve piesne na poéziu Milana Rúfusa

Ľubomír Chalupka

V predchádzajúcich príspevkoch nášho seriálu, sledujúceho vývoj slovenskej kompozičnej tvorby v uplynulom storočí, sme viackrát konštatovali, že zmysel tohto vývoja možno nachádzať v rekonštrukcii autentických autorských poetík, ktoré sa formovali len v približnej synchrónii s periodizáciou vonkajších kultúrno-spoločenských premien a politických tlakov. Stávalo sa síce, že tieto tlaky niekedy nielen latentne či sprostredkovane, ale aj priamočiaro zasahovali do rastu a dozrievania individualít v priestore priebežného prirodzeného polygeneračného a štýlového vrstvenia individualít nerovnako nadaných schopnosťou veriť pravde v umení a profesionálnej etike, a preto u niektorých skladateľov viedli k zmenám poetiky i k lacným zvodom konjunkturalizmu. Podiel spoločensko-politického prostredia na povahe umeleckej tvorby nie je však natoľko démonický, lebo autentické činy vznikajú (a aj v dávnejšej minulosti vznikali) aj ponad ideologické tlaky, resp. paradoxne aj vďaka nim. Aj v decéniu 70. rokov, poznačenom v slovenskej kultúre a umení staronovými ideologickými manipuláciami, možno v narastajúcej kvantite nových opusov popri frapantnom podľahnutí dobovým požiadavkám (plodiacom rýchlo umŕtvené produkty), a v rade autorských viac-menej vynútených štýlových metamorfóz, rezignácií, či nostalgických reminiscencií, sledovať aj črty aktívneho úsilia viacerých jednotlivcov prehlbovať vlastný variant tvorivej slobody. Spomenuli sme (v predošlých príspevkoch nášho seriálu), že práve spomedzi tých autorov, ktorí v priaznivejšom období 60. rokov ako príslušníci nastupujúcej generácie úporne hľadali svoje miesta v domácej skladateľskej sociéte, sa vyčlenili osobnosti schopné i v neskoršej etape vývoja zvažovať i potvrdzovať zvolené východiská i získané kompozičné istoty. Medzi tieto dozrievajúce osobnosti patril aj Ivan Parík (nar. r. 1936).

Foto archív

V charakteristikách Paríkovho tvorivého profilu sa zdôrazňuje skladateľov intelektuálny potenciál i náklonnosť k zmocňovaniu sa hudby ako zvukovo-farebného umenia, schopného sugerovať subtílne až krehké nálady a zároveň intenzívne pôsobiť na vnímateľa starostlivo vypracovanými detailmi. Jeho imaginácia mala korene v obdive a úcte voči tvorbe Debussyho, preplnenej symbolikou väzieb medzi sónicky modelovanou hudobnou štruktúrou, jej pohybovými vlastnosťami a výslednou expresiou. Z odkazu Antona Weberna si mladý Parík osvojil kompozičnú disciplínu, koncentrovanosť výpovede a premietol ju do poetiky, v slovenskej hudobnej tvorbe jedinečnej zdôrazňovaním stručnosti až aforickosti hudobných nápadov, do fragmentalizácie tradičnej formy v záujme zámerného oddynamizovania hudobného procesu. V Paríkových skladbách vyniká esteticky pôsobivá funkcia stíšenia i zámlk ako činiteľov nasycovania významového poľa hudobnej štrukturácie intenzívnejším porovnávaním delikátnych štruktúr zvukovosťou, akoby zamýšľaním sa nad ich hodnotou v tektonických celkoch. O Paríkovom formovaní týmto smerom – ktoré sa nie náhodne začalo piesňovým diptychom na starojaponskú lyrickú poéziu (1959), písaným ešte počas štúdia na VŠMU (keď sa už prejavila skladateľova odvaha vzoprieť sa temer všetkým dovtedajším tradíciám slovenskej vokálnej kompozície), a pokračovalo v rade rovnako nekonvenčne tvarovaných sonát-monológov, určených jednotlivým nástrojom (flauta, klavír, trúbka, violončelo) s vyústením do trojice orchestrálnych skladieb z konca 60. rokov (*Hudba k baletu*, *Fragmenty*, *Introdukcia k Haydnovej symfónii č. 102*) – sme sa už zmienili (Hudobný život 34, 2002, č. 3) a poukázali sme pritom aj na jeho afinitu k inšpiráciám z výtvarného umenia. Na tomto mieste sa pokúsime priblížiť skladateľovu citlivosť voči básnickému slovu.

Už pri kontakte so starojaponskými básňami Parík hudobne vystihol tie osobitosti orientálnej poézie – krehkosť aj intenzitu lyrických obrazov preplnených metaforami a náznakmi, koncentrovanosť a stručnosť výpovede, ktoré zaujali európskych skladateľov už na sklonku 19. a začiatkom 20. storočia (počnúc Mahlerovou *Piesňou o zemi* cez piesňové opusy M. Ravela, K. Szymanowského, I. Stravinského, A. Weberna), pričom pri hudobnom tlmočení vybraných veršov sa väčšinou zriekali tradičnej súhry spevného hlasu s klavírom a pre efekt atmosféry zvláštnosti až exotiky volili nekonvenčné vokálno-inštrumentálne zostavy. K adekvátnej farebno-sonickej inovácii inštrumentálneho sprievodu siahol aj Parík v svojom juvenilnom opuse – *Dve piesne na texty starojaponských básnikov* sú popri sopráne určené komornej zostave s dôrazom na farebno-artikulačnú diferencovanosť zvolených nástrojov (husle, klarinet, gitara a bicie). Inšpirovanosť Webernovou punktualisticky projektovanou dikciou sa zračí v rovnoprávnosti vokálnej línie voči partom inštrumentov (striktná atonalita, polylinearita, zastúpenosť charakteristických veľkoseptimových intervalov ako činiteľov určujúcich rozptyl tónov do priestoru). Už v tomto opuse Paríkovi záležalo – v zhode s aforistickými poetickými sentenciami – na vyrovnanom pomere medzi spievaným hlasom a zvukom participujúcich nástrojov a na pozornej a zrozumiteľnej deklamácii veršov, potvrdzujúcej súlad medzi slo-

vom a hudbou. Parík neilustruje, ale hudobne umocňuje delikátnu atmosféru.

Vzťah k piesňovosti ako tradičnému tlmočníkovi lyrizmu prejavil Parík v inštrumentálnych kompozíciách, napísaných v roku ukončenia štúdia na VŠMU (1962) – klavírny cyklus *Piesne o padajúcom lístí* a *Pieseň o vysokom starom strome* pre violončelo a klavír, kde sa vyostruje účinnosť farebných kontrastov s dôrazom na detail a objavuje nová pozícia statických vertikálnych tvarov vo funkcii zvukovej siluety a tektonicky významnej cezúry ozvláštňujúcej pohybové plynutie hudby. K zhudobneniu slova siahol Parík v zborovom cykle *Citácie* (1964) prostredníctvom lapidárnych výrokov popredných osobností výtvarnej avantgardy začiatku 20. storočia (Braque, Klee, Chirico). Tu skúmal nosnosť kontrastov medzi elementmi sonicky modelovanej polyfonickej vokálnej faktúry, opierajúcej sa o paralelu (v zhode so zvolenou predlohou) výtvarného priestoru a hudobného zvuku (rôzna hustota hlasov, pohybovo a priestorovo diferencovaných – od jednohlasnej línie až k polyakordickým kombináciám, glissandám a clustrom). Hoci dielo vznikalo v čase, keď sa aj v slovenskej hudbe objavovali na základe podnetov z európskeho prostredia Novej hudby (darmstadtskej i poľskej proveniencie) vokálne skladby využívajúce preparáciu súvislého textu a rozmanitý arzenál sonicky motivovaných nekonvenčných artikulačných možností ľudského hlasu (I. Hrušovský, I. Zeljenka, L. Kupkovič, T. Salva), Parík sa tu nevzdal zrozumiteľnosti spievaného slova.

Súčasťou vyššie spomínaných zásahov do slobody umeleckej tvorby začiatkom 70. rokov bola – popri staronovom volaní po angažovaných (rozumej plagátovo účelových) námetoch s voľbou takých textov, ktoré mali deklaratívne zaručovať oficiálne žiadané normy tzv. socialistického realizmu v hudbe – aj požiadavka odklonu skladateľov od „západných smerov a techník" (ktoré sa znovu paušálne posudzovali ako jednostranné a v slovenskej hudobnej tvorbe neaktuálne) smerom k voľbe jednoduchších prostriedkov, nesúcich index „zrozumiteľnosti a komunikatívnosti", ako aj k potvrdzovaniu „národnosti" v hudbe s poukazovaním na hodnoty slovenského folklóru a domáceho umenia. Paríkova generácia reagovala na tieto požiadavky nie servilne (ako sa to stávalo niektorým starším tvorcom), ale v štádiu svojho dozrievania využila právo vlastného pohľadu na domáce tradície. Príklon k folklóru nemal nádych resentimentu a nostalgie, ale viazal sa na hlbšie vystihnutie žánrových nuansí autentického vokálno-inštrumentálneho prejavu (napr. *Musica slovaca* I. Zeljenku), až s prienikom k archetypálnym vrstvám ľudového hudobného umenia (o čom svedčí transformácia balady v diele T. Salvu). K I. Hrušovskému, I. Zeljenkovi, M. Bázlikovi, J. Malovcovi a T. Salvovi sa touto aktivitou pridružil aj I. Parík.

Roku 1972 napísal Parík miešaný zbor *Medzi horami* na slová ľudovej balady. Narábanie s hlasmi zborovej faktúry podriadil vyzdvihnutiu kontrastu medzi lyricko-epickými i dramatickými segmentmi baladického príbehu. V cykle *Citácie* išlo o stručné štúdie, zamerané na zrod sonických blokov z kvantitatívneho kumulovania línií a tónov. Skladateľ sympatizoval s východiskami Novej hudby, sústredenými na sonickosť ako primárnu vlastnosť hudobného štruktúrovania a aktívne sa zapájal do činnosti slovenskej hudobnej avantgardy (napr. na pôde *Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu*). Preto bolo pre neho prirodzené vyskúšať si techniku multiplikácie a transformácie hudobných elementov v orchestrálnych skladbách z konca 60. rokov a uplatniť ich v podmienkach elektroakustického štúdia. V balade prehodnocuje získané skúsenosti návratom k jednoduchým základom hudby – tón, interval, melodický obrys, akord, ich tvary a vzťahy sú kvalitami, zodpovednými za poriadok i výrazovú účinnosť hudobných obrazov. Baladický príbeh, združujúci lyricko-epické i dramatické vrstvy, diktuje Paríkovi hudobne riešiť problém vzťahu detailov i celkov – jednak polylineárne (kumuláciou fragmentov, hoketovou technikou, diferenciáciou pohybu imitačným spracovaním), ako aj dôverou v účinnosť homogénnych vertikálnych komplexov. Za zjednocujúci element lineárneho odvíjania i vnútornej štruktúry akordických tvarov zvolil Parík maloterciový interval – zahusťovaný sekundami tvorí konštantu úzkoambitového pohybu a v spektre vertikálnej sonickosti zabezpečuje špecifické chvenie medzi molovosťou a durovosťou, podriaďované modálnej organizácii. Z väzby dvoch malých tercií sa vytvára ďalší preferovaný interval – zmenšená kvinta. Akordický mnohozvuk uplatnil Parík (podobne ako v *Piesňach o padajúcom lístí*, či v *Citáciách*) vo funkcii uzáverov jednotlivých dielov. Sémanticky nosný je kontrast medzi durovým a molovým trojzvukom (pointuje napr. záver skladby). Pohyb zvuku sa reguluje priraďovaním troj- a päťdobých fráz, zaručujúcim otvorenosť a asymetriu, v zámernom protiklade voči strofickej výstavbe textu balady (Parík túto reguláciu použil už v *Dvoch piesňach na starojaponské texty*).

Premyslený výber prostriedkov, slúžiacich štrukturálnej homogénnosti a náladovej učinnosti, sa ešte intenzívnejšie premietol do piesňového diptychu *Čas odchodov* z rokov 1976 až 1978. Paríkova citlivosť voči zvukovému detailu, jeho kontrolovanému pohybu v komornom priestore, ako aj voči zhudobňovanému slovu sa špecificky rozvinula na základe „prečítania" poetických myšlienok básnika Milana Rúfusa. Najprv sa zahĺbil do výberu z jeho esejí (titul *O literatúre* vyšiel v r. 1974), a zasiahnutý básnikovým intenzívnym apelovaním na poznanie koreňov našich tradícií, uložených v cenných výtvoroch ľudového umenia, ho zaujali aj jeho univerzálne platné výroky o hodnote domova a úcte k ľudskej práci i prírodno-spoločenskému prostrediu ako existencionálnemu priestoru pre plnohodnotné žitie človeka. V Rúfusovej poézii nachádzal Parík ďalšie dimenzie a impulzy k jej hudobnej transformácií. Treba pripomenúť, že v 70. rokoch sa k inšpiračnému žriedlu Rúfusových básnických obrazov obracali aj ďalší slovenskí skladatelia. Pre všetkých sa stalo kritériom postoja k slovenskému básnikovi zachovanie zrozumiteľnosti básnického textu.

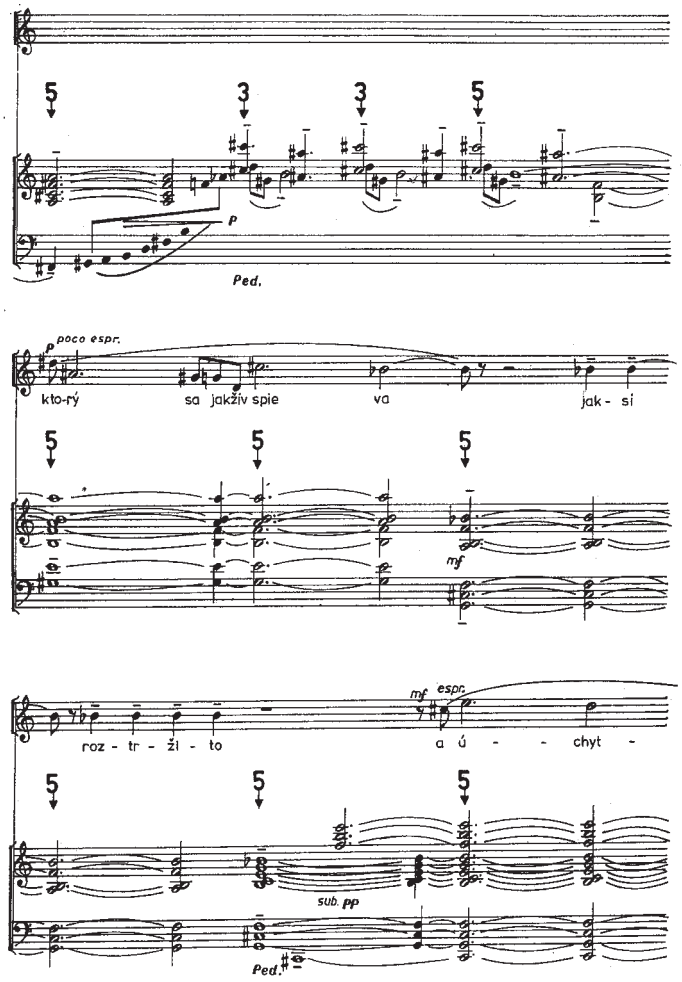
Pri zhudobňovaní poézie, najmä tak bohatej na viacvýznamovosť myšlienkového posolstva, aká preniká tvorbu Milana Rúfusa, je dôležité nájsť vhodné prostriedky na dosiahnutie optimálneho vzťahu medzi pohľadmi básnika a hudobníka. Sám Rúfus bol skeptický voči dosiahnutiu organického súladu medzi silným (veľkým) textom a jeho rovnako presvedčivým zhudobnením. (Pri „boji hudby a poézie hudba nemá popierať báseň. To, čo môže báseň dať zo seba, je odpich v texte – sila, vysielajúca skladateľa na jeho vlastnú obežnú dráhu... Ak sú moje básne ´hudobné´, je to snáď hudbou, ktorú má človek vnútri".) Parík sa nechal osloviť predovšetkým analyticko-reflexívnou povahou Rúfusových sentencií – na jednej strane upútajú jednoduchosťou stavby, vážnosťou výpovede sa však zadierajú hlboko do pamäti, jeho poézia je krehká až nenápadná a preniknutá citom, ale pritom nástojčivá a znepokojujúca, smerujúca k úrovni „mravného mementa s pevnosťou reliéfu vytesaného do žuly" (V. Marčok). Parík mohol pri čítaní Rúfusových veršov pociťovať aj spriaznenosť básnikovho postoja s umeleckými osudmi svojej generácie. Veď keď vyšla začiatkom 70. rokov zbierka *Stôl chudobných* (do ktorej sa Parík začítal), vtedajší malicherní normalizační literárni kritici vyčítali Rúfusovým veršom subjektivitu, odťažitosť od „aktuálnych" problémov, uzavretie sa do jednostrunného sveta lyrickej expresie a privátneho smútku – výroky podobné tým, ktoré museli v tom čase znášať aj niektorí Paríkovi vrstovníci, skladatelia. Z rozsiahlej zbierky (50 básní) Parík siahol po dvoch textoch nazvaných *„Babie leto"* a *„Jesenné stádo"*, ktoré našiel v treťom, záverečnom cykle *Čas odchodov*, Rúfusovho svedectva o plynulosti životného cyklu, ktorý sa nevyhnutne blíži ku koncu, preniknutého nostalgickým smútkom.

Pod šikmým slnkom októbrovým Už nepasú. Už iba zo zvyku
už i(ba) tieň jesienky voňajú pole
je ako detská päsť. a cítia, že je studené.
Mdlá tráva v ústach pichá.
Tak prevažuje nažité
nad nežitým, čo ešte ostáva. Už nepasú. Už iba dívajú sa
Posledný veršík piesne, na ľahké päty chodiaceho ticha.
ktorý sa jakživ spieva (jaksi) roztržito
a úchytkom ... A čakajú, čo nám je súdené.

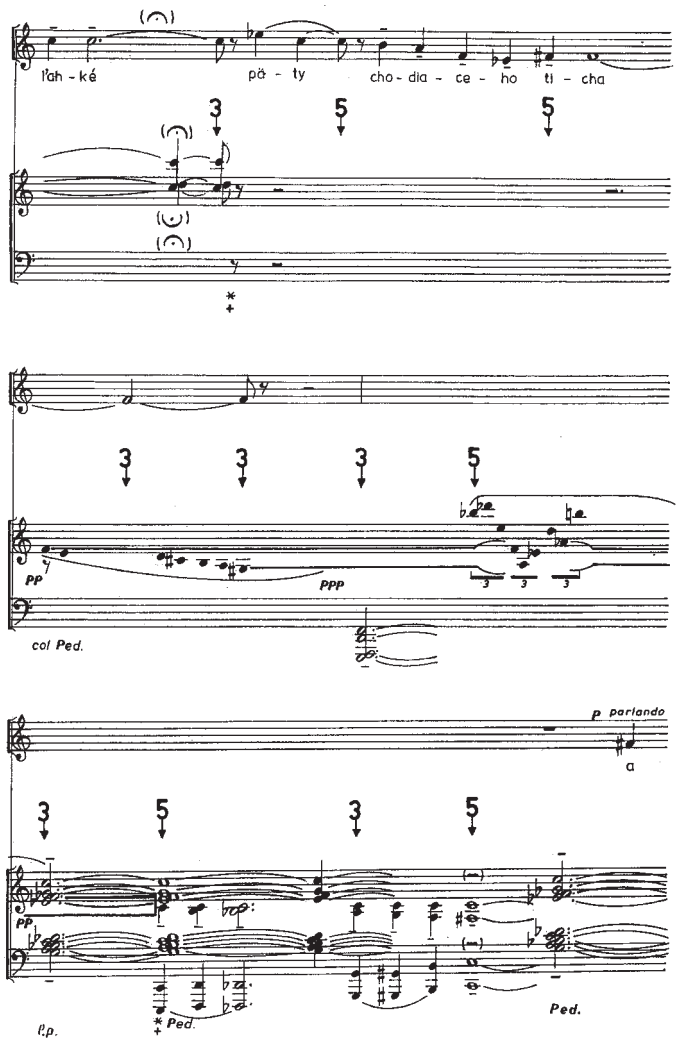
To preto
bývajú starci neprítomní duchom
a zabúdajú na mená (slová).

Hlas mlčí. (Už) iba ozvena
si ešte trúfa.

Básnikova citlivosť voči myšlienkam súvisiacim s odchodom človeka z tohoto sveta, priblíženie času „krátkych pobudnutí v oddaľovaní rozlúčky“ (ako znejú úvodné verše cyklu *„Čas odchodov“*) zarezonovala v skladateľovej hudobnej transformácii, v dikcii poznamenanej skúsenosťami s delikátnym nuansovaním hudobného zvuku, schopnosťou hudobne pointovať atmosféru zdržanlivosti, pokoja, skromnosti (čo možno identifikovať už v prvej piesni *„Odpoveď“* z diptychu, zhudobňujúceho japonskú poéziu). Nostalgické obrazy jesene sa vynárajú aj pri názvoch spomínanej dvojice komorných inštrumentálnych opusov – *Piesne o padajúcom lístí*, resp. *Pieseň o vysokom starom strome*, motív smutnej rozlúčky s milým (*„Na hrob padla a viac nevstala“*) uzatvára baladu pre miešaný zbor *Medzi horami*. Preto aj jeho „výklad“ Rúfusa je konsenzuálny, plný porozumenia pre jednostrunný náladový rozkmit básnikových veršov. Paríkovmu naturelu vyhovovalo, že básnik hovorí o blízkosti smrti pokojne a vyrovnane, bez hystérie a žiaľu. Požiadavka pokoja je napokon podstatnou súčasťou Paríkovej hudobnej imaginácie – ako determinanta regulácie hudobného pohybu sa objavuje temer vo všetkých jeho kompozíciách.



Príklad 1



Príklad 2

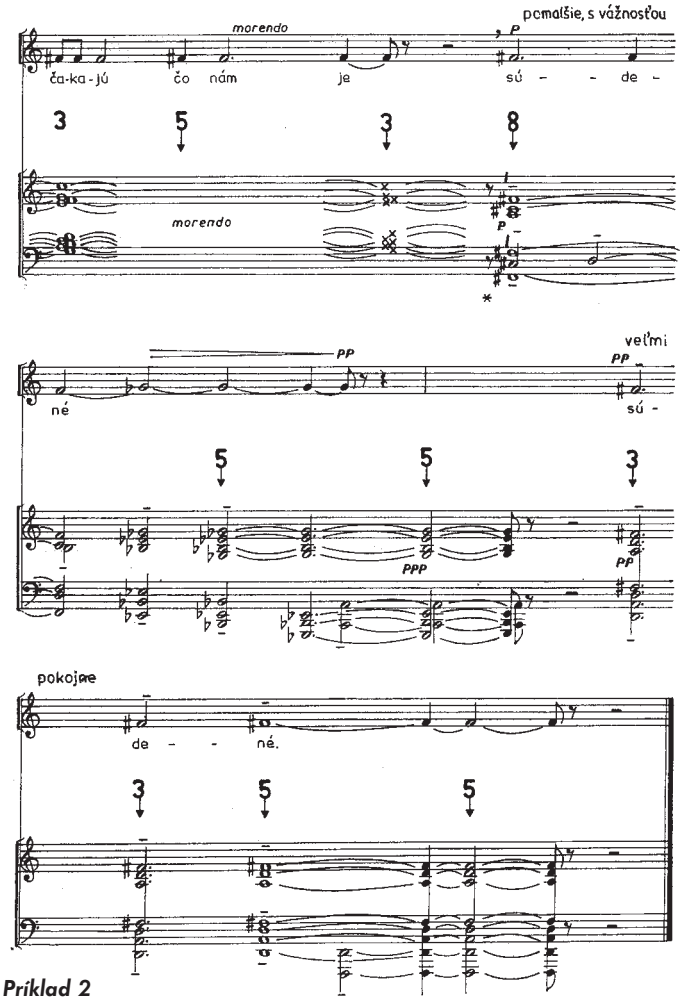
V oboch piesňach platí z tektonického hľadiska nielen zachovanie segmentácie v básňach: strofa, verš, lyrický obraz, ale Parík ešte zreteľnejšie proces fragmentalizuje. V *„Babom lete“* sa celok člení na 13 segmentov (nie vždy v zhode so štruktúrou básne), v *Jesennom stáde* na 11. Úcta k slovu (na začiatku prvej piesne sa interpretovi určuje spievať „s výrazom básnického textu“) vedie k dôslednému dialógu medzi klavírom a mezzosopránovým partom tak, že spev znie buď na zádrži súzvuku, resp. klavír sa rozhýbe až vtedy, keď hlas mlčí. Takto vytvorený partnerský vzťah vokálneho a inštrumentálneho zvuku zabezpečuje nielen žiadanú náladovú jednotu, ale sprostredkuje aj vzťah statického zvukového akordického tvaru – v úlohe siluety alebo rámcovania priestoru, voči lineárnemu zapĺňaniu plenéru. Prepojenie tvaru a pohybu sa deje na báze modálnej tonality so zreteľne akcentovanými centrami ako opornými bodmi, pričom výsledná štruktúra sa rodí postupne, váhavo – v súhlase s aforistickými myšlienkami textovej vrstvy. Ústredným intervalovým jadrom melodických i akor-

dických tvarov aj vzťahov medzi nimi je malá tercia, viaže sekundový pohyb, objavuje sa ako hlavica descendenčných melodických fragmentov v spevnom parte, slúži ako mikroštrukturálny ambitus procesu vertikálneho zahusťovania, určuje sonickosť terciových príbuzností (v oboch piesňach je základnou oporou vzťah kvintakordov es mol – fis mol) a v súčinnosti so zmenšenou kvintou podčiarkuje zároveň molovú nostalgickú náladu.

Hlavným nositeľom kvalít hudobného pretlmočenia poetickej predlohy je klavírny part. Nehýri expresivitou (aká napĺňa Paríkovu *Sonátu pre klavír*), ale symbolicky podčiarkuje kľúčové významy – jeseň ako pomalosť, únava, zdržanlivosť, zabúdanie, krátkosť dychu, blízkosť rozlúčky, zánik, ticho) bez známok ilustratívnosti. Na začiatku prvej piesne znie es (spĺňa funkciu tonického centra) zdôraznené v oktávových dvojzvukoch v spodnom a vysokom registri (zvukovo-symbolicky vymedzujúc priestor od „zeme k nebu"). Táto sonicky vymedzená organizácia tónov, využitá vo vertikále priebežne v celej piesni, sa postupne vypĺňa, najprv melodickým sekundovým pohybom v strednom pásme, neskôr nástupom vokálu. Akordické viaczvuky (ich základom je terciová konštrukcia) sú nielen statické (ako zvuková opora pre spievaný hlas), ale aj oživované navrstvovaním tónov, arpeggiovým pohybom (akoby poletovanie pavučiniek babieho leta vo vzduchu) a vytvárajú zvukový i tektonický kontrast voči čistým molovým kvintakordom. Zaujímavá je symbolika zvonenia (rozlúčka) po slovách „posledný veršík piesne" – keď nasleduje v deklamácii vokálneho partu (väčšinou sa viažucej na úzky ambitus, resp. parlandový prednes) vzrušenie, nepokoj, otázka (PR. č. 1). Podobné rozkolísanie pokojnej nálady (zvýšenou hlasitosťou) sprevádza text „a zabúdajú na slová" tesne pred záverom.

V piesni *Jesenné stádo* sa ešte zreteľnejšie prejavuje skladateľova úcta k básnikovmu posolstvu pokoja a vyrovnanosti i citlivosť v narábaní s hudobným zvukom a pohybom. Popri akordoch má v nuansovaní klavírneho partu účinnú funkciu aj znenie osamotených tónov (najčastejšie v najhlbšom registri nástroja, evokujúc tak „zakorenenosť žitia v zemi"). Viac je tu náznakov i zámlk, (v súlade so slovami „na ľahké päty chodiaceho ticha") (PR. č. 2), prevažujú statické vertikály, spevný part sa pohybuje v úzkom ambite, často deklamujúc na jednom tóne. Z tektonických i výrazových dôvodov (povzdych) skladateľ opakuje kľúčové slová zo začiatku a konca básne – „už nepasú", „súdené". Inak zachoval presne Rúfusov text (v *Babom lete* zvolil drobné zmeny v dikcii – označujú ich zátvorky v uvedenej básni). Emocionálne pôsobivé je zakončenie piesne – opakovaný tón fis v spevnom parte sa osvetľuje najprv ako molová tercia kvintakordu es a prehodnocuje do durovej tercie trojzvuku d (PR. č. 3). Aj v tejto tradičnej harmonickej polarite možno nachádzať väzbu na rúfusovské vyznanie – čo nám je súdené ako nevyhnutnosť, treba prijať vyrovnane a bez smútku.

Osobne precítený kontakt s Rúfusovou poéziou presvetlil Paríkovu tvorbu i v nasledujúcich rokoch – v zbore *Sená* (1979) i v súzvuku recitovanej poézie s farbou orchestra v skladbe *Ako sa pije zo studničky* (1990). K hodnotám slovenskej lyrickej poézie sa – priamo inšpirovaný Rúfusom – obrátil zakrátko (1979) po dokončení diptychu *Čas odchodov*, v komornom opuse *Videné zblízka nad jazerom*, využijúc verše Maše Haľamovej.



Príklad 2

Pramene:

Ivan PARÍK: *Čas odchodov*. Dve piesne na poéziu Milana Rúfusa pre spev a klavír. Partitúra – Slovenský hudobný fond Bratislava 1978. Nahrávky – A. Bukoveczká, Z. Poulová-Majerská, LP 9110 0706 (Ivan Parík – profil). Opus Bratislava 1980; V. Stracenská, M. Starosta, CD SF 00342 131 (Ivan Parík: Musica da camera). Hudobný fond Bratislava 2002.

Literatúra:

KLIMO, Š. ml.: *Hudba k baletu Ivana Paríka*. In: Slovenská hudba, 15, 1971, č. 1, s. 37-38.
ŠMATLÁK, S.: *Pozvanie do básne*. Smena Bratislava 1971.
DONOVALOVÁ, V.: *Súzvuk hudby s poéziou*. In: Hudobný život, 10, 1978, č. 9, s. 5.
MARTINÁKOVÁ, Z.: *Nad dielom Ivana Paríka*. In: Hudobný život, 16, 1984, č. 9, s. 4.
MARČOK, V.: *Milan Rúfus*. Slovenský spisovateľ Bratislava 1985.
MARTINÁKOVÁ, Z.: *K päťdesiatke Ivana Paríka*. In: Hudobný život, 18, 1986, č. 16, s. 4.
VAJNER, B.: *Rozdielne prístupy k interpretácii poézie Milana Rúfusa v tvorbe slovenských skladateľov.* [Diplomová práca] FiFUK Bratislava 1994.
CHALUPKA, Ľ.: *Vývoj po roku 1945*. In: *Dejiny slovenskej hudby* (ed. O. Elschek). ASCO Bratislava 1996, s. 273-341.
MARTINÁKOVÁ, Z.: *K jubileu Ivana Paríka*. In: Hudobný život, 28, 1996, č. 15, s. 4.
ELSCHEK, O.: *Slovenská hudba medzi minulosťou a dneškom*. In: Slovenská hudba, 23, 1997, č. 3-4, s. 211-238.
GODÁROVÁ, K.: *Ivan Parík*. In: *100 slovenských skladateľov*. NHC Bratislava 1998, s. 222-225.
DOHNALOVÁ, L. (ld): *Stretnutie na staronový spôsob*. In: Hudobný život, 30, 1998, č. 16, s. 2.
CHALUPKA, Ľ.: *Avantgarda ´60*. In: Slovenská hudba, 26, 2000, č. 1-2, s. 59-105.
BREJKA, R.: *Jubilujúci Ivan Parík*. In: Hudobný život, 33, 2001, č. 6, s. 7.
DOHNALOVÁ, L.: *Hudba ako krehká výpoveď*. In: Slovenská hudba, 27, 2001, č. 1, s. 87-91.
CHALUPKA, Ľ.: *Ivan Parík: Sonáta pre violončelo*. In: Hudobný život, 34, 2002, č. 3, s. 33-35.
MARTINÁKOVÁ, Z.: *Slovak Music After 1900*. Akadémia umení Banská Bystrica 2002, s. 195-205.
FÖLDVÁRIOVÁ, N.: *Dialóg s časom*. Fotofo Bratislava 2003.

Slovo o hudbe, slovo o umení, slovo o tvorbe, slovo o kultúre...

Reflexia umenia Jevgenija Iršaia

Zuzana Martináková

Približne pred desiatimi rokmi som sa s tvorbou Jevgenija Iršaia stretla po prvý raz. Bolo to v rámci festivalu Nová slovenská hudba, kde sa prezentoval ako skladateľ a klavirista. Nenápadný, skromný...

Odvtedy som bola svedkom jeho invencie a kreativity mnohokrát – a tá sa prejavuje dodnes nielen v hlavnej doméne jeho kompozičnej a interpretačnej činnosti, ale aj v maľbe, poézii, teoretických a filozofických reflexiách...

Iršaiova tvorivá energia nemá v bežnom živote dostatočné pochopenie. Tvorivé objavovanie, ktorému predchádza neustále hľadanie, víri bežnú hladinu „normálu". Temperament a neuhasínajúca energia valcuje priemer panujúci nielen v bežnom živote, ale aj v oblasti tvorby a jej percepcie. Možno aj to bol dôvod jeho odchodu z centra umeleckého diania, z Petrohradu, z mesta s bohatou históriou a kultúrnou tradíciou. Odchovaný na prestížnej vysokej umeleckej škole, petrohradskom Konzervatóriu, so skúsenosťami obyvateľa veľkomesta s vysokou úrovňou hudobného života, úspešný ako skladateľ, klavirista a pedagóg, rozhodol sa v roku 1991 opustiť „istoty" uznávaného umelca, ktoré ho do istej miery zväzovali. Usadil sa v Banskej Bystrici, ktorá svojou malebnou horskou scenériou a prostredím menšieho univerzitného mesta bola obrovským (aj keď sotva plánovaným) kontrastom voči veľkolepému päť miliónovému veľkomestu. Cesty človeka sú nevyspytateľné, cesty umelca ešte viac...

J. Iršai s M. Paľom.

FOTO: AUTORKA

Život Jevgenija Iršaia bol na Slovensku sprevádzaný viacerými peripetiami. Možnosti realizácie v profesii boli síce nepomerne menšie než v Petrohrade, paradoxne sa mu však otvoril priestor pre väčšiu osobnú slobodu, ktorú využil na uskutočnenie svojich umeleckých projektov. K netradičným a pútavým projektom patril cyklus prezentácií kompozičných prác študentov Cirkevného odboru Konzervatória J. L. Bellu v Banskej Bystrici, ktorý nastolil nové progresívne možnosti výuky kompozície na Slovensku. Iršai sa naďalej s úspechom prezentoval ako klavirista a skladateľ na koncertoch vo viacerých krajinách: popri Slovensku a Rusku v USA, Japonsku, Švajčiarsku, Rakúsku, Nemecku, Veľkej Británii, Švédsku, Maďarsku, Poľsku a na Ukrajine. Ako skladateľ tvoril a tvorí diela najmä z oblasti komornej hudby, ktoré sú prevádzkovo menej náročné na uvedenie a v ktorých často účinkuje ako interpret – klavirista. Problém adekvátnej interpretácie postihuje viacerých súčasných skladateľov, je daný nielen nedostatkom kvalitných interpretov, ale aj malou „efektívnosťou" naštudovania a uvádzania súčasnej tvorby, znejúcej často len na špecializovaných prehliadkach či festivaloch. Iršaiove skladby mali väčšinou priaznivejší osud aj vzhľadom na poslucháčsku atraktívnosť, ktorá interpretov láka nielen na opätovné uvádzanie jeho diel, ale aj podnecuje tvorbu nových diel. Ideálny je však obojstranný motivačný a inšpirujúci vzťah skladateľa a interpreta. Nastal nečakane a zrejme s o to väčšou naliehavosťou v roku 1999 spoznaním 17-ročného huslistu Milana Paľu, ktorý už vtedy na seba upozornil a v priebehu niekoľkých rokov získal viaceré domáce i medzinárodné uznania: ešte počas štúdií na Konzervatóriu v Banskej Bystrici sa roku 2000 stal absolútnym víťazom celoslovenskej súťaže v hre na husliach a súťaže Anglo-Czech-Slovak Trust v Londýne. Paľa neskôr absolvoval kurzy husľovej hry v Zürichu u V. Spivakova, študoval na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni a nateraz končí štúdium u F. Novotného na JAMU v Brne. S výrazným úspechom koncertoval vo viacerých európskych krajinách (Nemecko, Rakúsko, Švajčiarsko, Francúzko, Rusko, Ukrajina a iné).

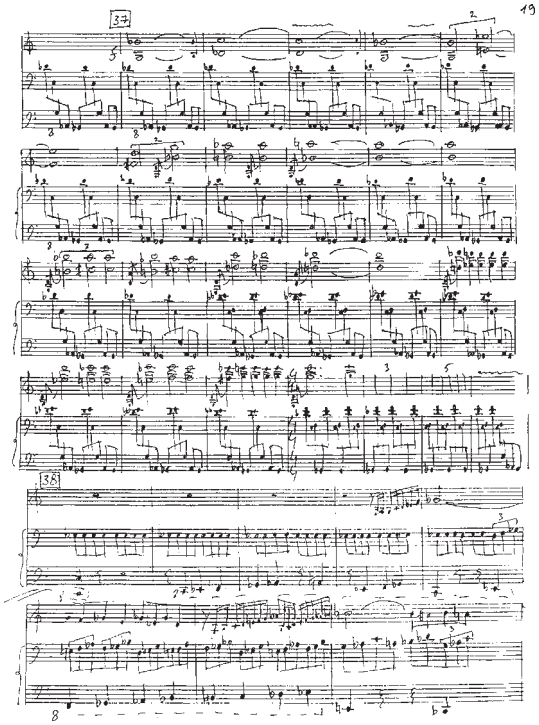
Iršai našiel v mladom huslistovi partnera, blízkeho temperamentom, úžasnou tvorivou energiou i priam fatálnou oddanosťou umeniu. Iršaiova múdrosť spojená so skúsenosťami a schopnosťou filozofickej reflexie sa komplementárne prelína s nadšením a mladíckym elánom Milana Paľu, jeho nezvyčajným talentom i túžbou po sebarealizácii v umení. Spolu uskutočnili viaceré koncertné projekty, v ktorých na jednej strane odkrývali nové možnosti v interpretácii diel veľkých hudobných majstrov minulosti, na strane druhej s rovnakou zanietenosťou uvádzali diela známych i menej známych autorov súčasnosti. A v neposlednom rade nadšenie zo spoločnej hry inšpirovalo Jevgenija Iršaia k tvorbe viacerých diel pre husle sólo, husle a klavír, ale aj husľového koncertu, ktorého premiéra zaznie v máji tohto roku na Petrohradskej hudobnej jari v podaní Milana Paľu s Congres orchestra pod taktovkou Petra Gribanova.

Jeden zo spoločných koncertných projektov sa uskutočnil 15. decembra 2004 v Robotníckom dome v Banskej Bystrici v rámci cyklu MINISALÓNY A STRETNUTIA. Jevgenij Iršai a Milan Paľa interpretovali z diel klasikov Bachovu *3. sonátu E dur* a Beethovenovu *4. sonátu a mol op. 23* nielen odlišným štýlovým prejavom, na aký je bežný poslucháč zvyknutý, ale aj na nezvyčajnej umeleckej úrovni. Priam fascinujúca bola ich vzájomná súhra, spoločný dych a pulzujúci tep, plasticita hlasov, odvážna sonoristická, dynamická i tempová realizácia, bohatá škála emócií, ktorá výrazne kontrastuje so zaužívanou viac odosobnenou a „objektívnou" interpretáciou Bachových diel. Paralelu možno azda vidieť v interpretácii Glenna Goulda, ktorý zanechal mimoriadne originálne

nahrávky Bacha. Podobná vášeň z hry sprevádzala Iršaia a Paľu pri interpretácii Beethovenovej sonáty, v ktorej opäť obdivuhodným vzájomným súladom dokázali vystihnúť bohatstvo kontrastných výrazových a zvukových polôh, technicky i na súhru náročných postupov. Ich umelecký výkon nepochybne odhalil nové dimenzie v interpretácii tvorby oboch velikánov hudby minulosti a v neposlednom rade predstavoval tak vzácny fenomén prepojenia fascinácie zo skladby i z hry zároveň. Ak sa obom umelcom podarí realizovať zamýšľaný projekt – uvedenie všetkých Bachových i Beethovenových husľových sonát – bude dozaista patriť k špičkovým výstupom súčasnej hudobnej produkcie.

V dvoch Iršaiových dielach pre husle a klavír *In memoriam* a *Nenávisť* sa tiež naplno prejavilo spoločné cítenie oboch umelcov, ich sklon k temperamentnému prejavu v dynamických rýchlych pasážach a k emotívnemu cíteniu v lyrických úsekoch. Skladba *In memoriam* je inšpirovaná rovnomenným, už desať rokov trvajúcim a stále pokračujúcim projektom výtvarníka Petra Kalmusa. Venovanie obetiam holokaustu symbolicky vyjadruje množstvo kamienkov, obalených mosadzným drôtom. Peter Kalmus bol hosťom slávneho dada kabareteu Voltaire v Zürichu, kde prezentoval svoj projekt na videu spolu s Iršaiovou kompozíciou *In memoriam*.

Filozofický podtext skladby *Nenávisť* vyjadruje autorov komentár: *„Nenávisť, závisť, podraz pod maskou morálky, klamstvo, to je to, v čom musíš žiť každý deň, každý okamih, aj keď už nemáš silu tvárif sa, že všetko je OK, aj keď už cítiš, že to vonkajšie ťa úplne dusí a cítiš v tom kvapky od ľudí, ktorým si dôveroval a pokladal za priateľov, nezostavá ti nič iné, ako doplaziť sa na záchod, oprieť sa rukami o misu a všetko vyvrátiť von... len aby si prežil ...len aby si prežil... Po nenávisti prichádza prázdnota...“*



J. Iršai:* Nenávisť *pre husle a klavír

Napriek mnohonásobným úspešným uvedeniam Iršaiových skladieb na Slovensku, dožil sa autor vydania prvého CD s názvom *Omni tempore* (vydavateľ Hudobný fond) až koncom roka 2004. CD *Omni tempore* obsahuje päť novších skladieb z prvých rokov tohto storočia a jednu staršiu skladbu, klavírnu sonátu *Sedem reflexií in C* z roku 1982 v interpretácii autora. V nej už možno pozorovať charakteristické znaky terajšieho kompozičného prejavu: kontrast dynamických motorických a monorytmických úsekov s polohami lyrickej pomalej hudby s rytmicky nepravidelnými figúrami (rýchle motivické tvary, metódou podobné Janáčkovi), zrieďovanie a zhusťovanie faktúry v súlade s gradačným oblúkom, vystavanie celej skladby z východiskového, veľmi jednoduchého materiálu (tu trojzvuk C dur, postupne obohacovaný chromatizmami).

V Iršaiovej tvorbe je obdivuhodná jeho schopnosť skĺbiť logickú koncepciu, premyslenú tematickú prácu so silným emocionálnym nábojom a pôsobivosťou výrazu. Východiskom je často veľmi jednoduchý materiál, akýsi všadeprítomný pratvar (interval, krátky motív, známy motivický citát), ktorý postupne naberá nové rytmické a harmonické podoby, postupne gradované do extatických vrcholov s neočakávaným doznením, reminiscenciou, či záverom v podobe nedopovedanej otázky alebo vytvorenia priestoru na vlastnú sebareflexiu... *Sonáta pre Edvarda Griega* pre husle a klavír (2001) v interpretácii Milana Paľu a autora tiež vyrastá z jednoduchého motivického materiálu, spočiatku pravidelného motorického pohybu (tóny reprezentujú hudobný anagram mena Edvarda Griega: e, d, a, d, g, e, g) v husliach, ku ktorému sa neskôr pridá druhá kontrastná vrstva rytmicky nepravidelných a postupne sa zahusťujúcich tónov a motivických tvarov. Výstavba, dynamický proces, morfológia a syntax prezrádzajú vyvinuté dramatické cítenie autora, ktoré dominuje v celej jeho tvorbe. Skladba *BACH – ACH – CHA – CHAOS* pre husle, violu, violončelo a klavír (interpretácia Opera aperta) vznikla v roku 2000 na objednávku festivalu Večery novej hudby, venované J. S. Bachovi. Iršai ju koncipoval do určitej miery ako hudobný vtip a hru s tónmi. Hudobný proces vyrastá z chorálovej dikcie simultánne znejúcich disonantných intervalov nony, septimy a sekúnd, zostavených z kombinácií tónov b-a-c-h, ktoré vystriedajú motorické a dynamické úseky s bohatou sonoristikou (rôzne spôsoby hry a artikulácie na sláčikových nástrojoch, efekty na spôsob bicích nástrojov a pod.). Skladba *Omni tempore* pre sólové husle (1999/2000) bola určená Milanovi Paľovi. Interpret tu môže naplno odhaliť svoje kvality nielen ako husľový virtuóz v dramatických a technicky náročných úsekoch, ale aj ako umelec so schopnosťou hlbokého emocionálneho prežívania v pôsobivých lyrických pasážach. *Musical Remake* pre violončelo a klavír (2002) v podaní Jána Slávika a autora je postavené na využití celej škály registrov a oktávových polôh. Názov opäť vtipne poukazuje na „prerobenie – remake“ prvkov z hudby minulosti, ktoré v novom kontexte nadobúdajú novú funkciu. *Concetto rituale* pre akordeón s podtitulom *Concetto del suono* má tiež filozofický podtext: je akousi zvukovou úvahou, rytmom o rytme, rytmom o repetícii, rytmom o rituáli, rituálom o rytme, rytmom o zvuku, zvukovým rituálom a rituálom o zvukoch. Žiaľ, technická stránka nahrávky neumožnila vyniknúť zvukovým kvalitám (poddimenzovanie sólového nástroja bolo evidentné vo všetkých duách pre husle a klavír a violončelo a klavír, čím celková zvuková stránka nástrojov bola do značnej miery skreslená). V súčasnosti nové pripravované Iršaiovo profilové CD s názvom *Hard Shabes* (vydavateľstvo HEyeRMEarS/DISCORBIE Jozefa Cseresa) bude snáď disponovať lepšou zvukovou a technickou kvalitou (obsahuje diela *Hard Shabes* pre husle, violončelo a klavír, *Dreams of My Childhood* pre klavír, *Nenávisť* pre husle a klavír, *In memoriam* pre husle a klavír a *Sonata ex foedere* pre sólové husle).

Hudba Jevgenija Iršaia získava čoraz viac priaznivcov, stretáva sa s ďalšími a ďalšími ohlasmi, aj zo zahraničia. Priestor Banskej Bystrice sa zúžil, ale aj Bratislavy, Petrohradu a iných stredoeurópskych miest. Hranice sa stierajú, svet sa „zväčšuje“, ale skutočnej kvality je stále menej. Budeme o pár rokov ešte svedkami spoločného vystúpenia Jevgenija Iršaia a Milana Paľu? Dokáže malé Slovensko vytvoriť podmienky na realizáciu umelcov ich formátu? Alebo? Alebo budeme o nich počuť len zo zahraničia. Ktovie? Aj tým sa meria kultúrnosť národa. Je slovenský národ hoden skutočného umenia? A ak nie, potom – parafrázujúc Lessinga – si ho nezaslúži...

Klavíry Carla Schmidta

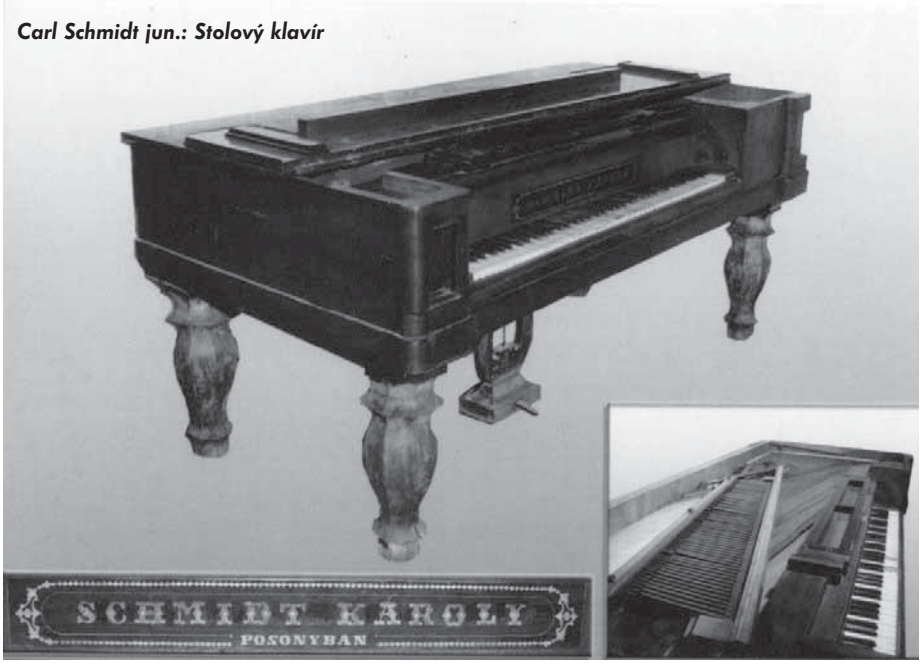
Eva Szórádová

V dejinách našej hudobnej kultúry pôsobili mnohé osobnosti, ktorých význam zhodnocujeme, resp. prehodnocujeme s odstupom mnohých desaťročí, ba aj storočí. Zhodnotenie ich podielu na vývoji hudobného života závisí od konkrétneho stavu nášho poznania, jeho úroveň sa však v priebehu času môže meniť. Obvykle si pripomíname skladateľské osobnosti, ktorých zachované dielo je priamym a najhmatateľnejším dokladom ich pôsobenia. Na intenzite a profilovaní hudobného života jednotlivých inštitúcií, miest, lokalít a pod. sa však podieľali mnohé osobnosti činné napríklad v pedagogickej, organizátorskej a ďalších oblastiach. Stáli zvyčajne v úzadí a vytvárali podmienky na to, aby vynikli skladatelia či interpreti. Patria k nim aj výrobcovia hudobných nástrojov. V povedomí bežného hudobníka sa hudobní nástrojári chápu – na rozdiel od skladateľov, interpretov, pedagógov a organizátorov – buď ako niečo samozrejmé (a navyše spojené viac s výrobnou než s hudobnou sférou), alebo sa vôbec nereflektujú ako súčasť *domácej* hudobnej kultúry. Takéto povedomie má, prirodzene, svoje dôvody. V súčasnosti je totiž charakter výroby hudobných nástrojov na míle vzdialený tomu v minulosti, a nezanedbateľným je aj fakt, že na Slovensku po roku 1949 prakticky prestala existovať priemyselná výroba hudobných nástrojov, čím sa hudobné nástrojárstvo prestalo chápať ako integrálna súčasť nášho hudobného života. S výnimkou organov sa na historických nástrojoch domácej proveniencie (resp. ich kópiách) takmer ani nehráva, a mená ako Leeb, Thir, Ertl, Lotz, Schöllnast, Schmidt sú už len reminiscenciou na dávne časy rozkvetu výroby hudobných nástrojov na Slovensku. Nakoniec, svoje veľké podlžnosti voči nástrojárstvu a nástrojárom má aj hudobná historiografia a organológia.

V uvedených kontextoch je preto viac než potrebné, aby sme si pripomínali činnosť tých osobností hudobného nástrojárstva, ktoré kedysi svojou poctivou, kvalitnou prácou, zhmotnenou do hudobných nástrojov, prispeli k rozvoju hudobnej kultúry na Slovensku. Vytvárali nevyhnutné, široké zázemie pre činnosť hudobníkov rôznych spoločenských vrstiev a nezriedka sa sami aktívne zapájali do hudobného života. K takýmto osobnostiam patrí **Carl Schmidt** (1794–1872), najvýznamnejší výrobca klavírov na Slovensku a v dobe svojho pôsobenia aj v niekdajšom Uhorsku. Narodil sa v nemeckom Anhalt-Cöthene 20. júna 1794 v rodine kamenára. Po ťažkých, vojenskými nepokojmi poznačených časoch detstva a mladosti odišiel do Viedne, kde sa vyučil za výrobcu klavírov u Josepha Wachtela. Neskôr pracoval v továrni na výrobu klavírov Conrada Grafa (1782–1851), ktorý v tom čase patril k najznámejším a najlepším viedenským výrobcom klavírov. Schmidt sa stal jeho žiakom, pomocníkom, ale i priateľom, ich vzácne priateľstvo vydržalo až do Grafovej smrti.

Schmidtova profesionálna kariéra vo Viedni nebola práve perspektívna, pretože niekoľko desiatok výrobcov klavírov vytváralo príliš veľkú konkurenciu. Spolu s Londýnom a Parížom patrila Viedeň k najvýznamnejším európskym centrám výroby klavírov. Vďaka intenzívnemu hudobnému životu sa tu koncentrovala výroba i vzdelávanie v oblasti hudobného nástrojárstva. S odstupom času možno v súvislosti s nasledujúcim Schmidtovým pôsobením hovoriť o šťastnej náhode. Podstatný podiel na tom, že Schmidt sa roku 1822 usadil práve v Bratislave, mal Heinrich Klein (1756–1832), skladateľ, dirigent, profesor hudby na Hlavnej národnej škole a organizátor hudobného života. Pôsobenie Heinricha Kleina je poznačené ohromným úsilím o pozdvihnutie hudobného života v Bratislave. Bol aktívny v mnohých oblastiach hudby a pozorne sledoval aj situáciu vo výrobe hudobných nástrojov. Veľkými osobnosťami nástrojárstva sa v tom čase mohlo pýšiť bratislavské husliarstvo (Leeb, Thir, Ertl) i výroba dychových nástrojov (Schöllnast), chýbal však kvalitný výrobca kladivkových klavírov. Jeho absencia v rámci bratislavského nástrojárstva bola citeľná vzhľadom na obrovský rozmach klavírneho umenia vo všetkých spoločenských vrstvách a tým zvýšeného dopytu po nástrojoch.

Na profilovaní bratislavského hudobného života 20. rokov 19. storočia sa do veľkej miery podieľalo vzmáhajúce sa meštianstvo. Vzrastal význam hudobného vzdelávania, verejných hudobných aktivít a predovšetkým domáceho pestovania hudby. Celkový trend európskeho hudobného života tej doby charakterizuje mimoriadny záujem o kladivkový klavír. Napriek vysokej cene rástol počet klavírov aj v bratislavských domácnostiach. Privážali sa predovšetkým z Viedne, len malú časť pokrývala domáca produkcia, a to najmä nástroje bratislavských výrobcov. V Uhorsku sa okrem Brati-



Carl Schmidt jun.: Stolový klavír

slavy vyrábali klavíry aj v spišských mestách (Vrbov, Levoča, Kežmarok), Košiciach, Pešti, Budíne, Debrecíne a inde. V Bratislave pracovalo niekoľko výrobcov (Johann Gottlieb Lehner, Jacob Kojanitz, Johann Georg Klöckner, Albert Schintzel, Joseph Pecht), ani jednému z nich sa však nepodarilo založiť firmu zásadnejšieho významu.

Výsledkom návrhu Heinricha Kleina, aby Carl Schmidt začal vyrábať klavíry v Bratislave, bol klavír *Opus 1*, ktorý opustil jeho novozaloženú dielňu na Dunajskej ulici 14. februára 1823. Za skutočnosťou, že tento prvý Schmidtov výrobok objednal a kúpil práve bratislavský vrchný župan gróf Leopold Pálffy, možno tušiť Kleinovu intervenciu, a zdá sa, že Klein držal ochrannú ruku nad Schmidtom ešte veľmi dlho. Nie náhodou sa objednávky bratislavskej i mimobratislavskej šľachty, ale i hudobníkov, klaviristov a skladateľov len tak hrnuli. Schmidt však presvedčil o svojich kvalitách predovšetkým svojimi nástrojmi. Boli to nástroje vyrábané podľa viedenského vzoru a schopné im svojou kvalitou konkurovať.

Roku 1825 sa oženil s Carolinou Mainelliovou a narodilo sa im sedem detí. O niekoľko rokov po svojom príchode do Bratislavy si zariadil v dome na rohu Schöndorfskej (terajšej Obchodnej) ulice byt, dielňu a koncertnú sálu. Neskôr, roku 1840, kúpil veľký priestranný dom na Dunajskej ulici. Svoj koncertný salón poskytoval bezplatne na koncertné účely, vystupovali v ňom známi i menej známi umelci. Malo to bezpochyby propagačný cieľ, pretože kritiky uverejňované v *Pressburger Zeitung* nezabudli zakaždým spomenúť mimoriadnu kvalitu nástrojov z dielne Carla Schmidta. V jeho salóne koncertoval roku 1834 Johann Nepomuk Hummel, ktorý pri tejto príležitosti býval s celou svojou rodinou v Schmidtovom dome. Na koncerte spolu s Hummelom vystupoval bratislavský klavirista Anton Packh: spolu zahrali fantáziu Oberonovho Čarovného rohu, upravenú pre dva klavíry. Roku 1839 poskytol Schmidt svoj salón na koncert Franza Liszta, roku 1842 hostil Theodora Döhlera, 1853 Hansa von Bülowa, 1856 Claru Schumannovú, 1858 Antona Rubinsteina, 1859 Alexandra Dreschocka a mnohých ďalších.

Carl Schmidt sen.: Klavír – krídlo 1846

K mimoriadne vzácnemu druhu prameňov, dokumentujúcim činnosť hudobnonástrojárskych dielní, patria zachované obchodné knihy. V Maďarskom štátnom archíve v Budapešti sa zachovala Obchodná kniha Carla Schmidta, vďaka ktorej možno detailne rekonštruovať rôzne stránky produkcie Schmidtovej dielne. Spolu so zachovanými nástrojmi predstavuje výdatný zdroj informácií o samotných nástrojoch, rozsahu a charaktere produkcie, sociálnom zázemí odberateľov, štruktúre a podobe hudobného života a pod. Vo svojej Obchodnej knihe Schmidt starostlivo zaregistroval 1 311 nástrojov: krídla, krátke krídla, koncertné krídla, pianína a aelodikony. Zaznačoval druh nástroja, jeho rozsah, druh dreva, z ktorého bol vyrobený, poznámky o ostrunení, mechanike, kedy bol nástroj dokončený, kedy, komu a kam odoslaný, postavenie, resp. zamestnanie zákazníka, cenu nástroja, aký starší nástroj prijal na výmenu za nový, prípadne iné záznamy. Skrine nástrojov vyrábal z rôznych druhov dreva (orechového, čerešňového, mahagónového, jaseňového, brestového, javorového, jelšového a palisandrového). Nástroje mali viedenskú, od roku 1852 anglickú (*Englische Mechanik*) a o rok neskôr aj Érardovu mechaniku (*Erardische Mechanik,* t.j. nárazová mechanika s dvojitým vypúšťačom). Malú časť Schmidtovej produkcie tvorili pianína (10 nástrojov), ďalej štyri zvláštne nástroje, ktoré boli kombináciou kladivkového klavíra a fisharmoniky, a šesť aelodikonov. Rozsah Schmidtových klavírov dosahoval šesť až sedem oktáv, prvý klavír so sedemoktávovým rozsahom vyrobil pomerne neskoro – roku 1846. Aplikoval železné, medené, od roku 1837 oceľové struny.

Dobové správy a kritiky sa o Schmidtových klavíroch vyjadrovali mimoriadne pochvalne: vyzdvihovali „hlavne spevnosť, vyrovnanosť a silu tónu“, „elegantný zovňajšok a plnosť tónu a trvácnosť“, „plný, silný, vo výškach príjemný zvonivý tón, vyznačujúci sa peknou vyrovnanosťou farby tónu vo všetkých polohách“, „prekrásny, okrúhly, mäkký tón“ a pod. Zachované nástroje svedčia o detailnom vypracovaní. Schmidt si dal zvlášť záležať na peknej úprave a výzdobe prednej strany količníka nad klaviatúrou. Zdobil ho tušom, drevenou alebo perleťovou intarziou, umiestňoval naň porcelánovú signatúru a pod. s textom *CARL SCHMIDT in Pressburg* alebo *SCHMIDT KÁROLY POZSONYBAN*. Papierový štítok s opusovým číslom umiestňoval na rezonančnú dosku.

Podobne ako väčšina výrobcov, kupoval Schmidt od zákazníka pri predaji nového klavíra starý nástroj. Schmidtova Obchodná kniha uvádza viac než 260 starých používaných klavírov rôznych výrobcov (z Pešti, Viedne, Bratislavy) i jeho vlastné. Carl Schmidt patril k tým výrobcom, ktorých cieľom bolo zásobovanie čo najväčšieho počtu zákazníkov kvalitnými nástrojmi. Prispôsoboval sa požiadavkám trhu a zároveň sa usiloval sledovať najnovšie trendy vo výrobe klavírov. Hoci jeho vklad do konštrukčného a iného zdokonaľovania nástrojov nebol zásadný, možno uviesť príklady, ktoré sú dokladom jeho úvah a konkrétnych riešení aj v tejto oblasti. Najviac experimentoval s rezonančnou doskou klavíra: 1826 si dal patentovať lisovanú rezonančnú dosku, ktorú vyrobil zlisovaním dvoch dosák vláknami uloženými priečne na seba. Mohutnejší zvuk klavíra chcel dosiahnuť pomocou tzv. klenutej rezonančnej dosky,

na tento vynález získal roku 1829 patent. Zaoberal sa tiež výskumami s ostrunením: niektoré jeho klavíry mali trojzborové ostrunenie aj v basovej polohe, prípadne štvorzborové v diskante, a záznamy svedčia o tom, že v ojedinelých prípadoch používal struny opradené strieborným drôtom. Podobne ako desiatky iných, ani Schmidtove vynálezy sa všeobecne neujali a sám Schmidt sa vrátil k stavbe nástrojov klasickej viedenskej konštrukcie. Populárnym nástrojom Schmidtovej doby bola *fisharmonika* – nástroj podobný harmóniu. Na jeho princípe vyrobil nástroj, ktorý nazval *aelodikon*, avšak napriek úpornej snahe sa mu naň nepodarilo získať patent. Podľa Obchodnej knihy vyrobil v rokoch 1824 až 1830 šesť aelodikonov.

Podľa informácií Thila Lützkendorfa z Rothenburgu sa vo viacerých organoch v okolí Naumburgu v Sasku nachádza jazykový organový register označený ako *Clavaeoline* so signatúrou *Carl Schmidt aus Pressburg*. Okolnosti jeho aplikovania ani bližšie súvislosti s bratislavským výrobcom Carlom Schmidtom zatiaľ nevieme dešifrovať.

Z dielne Carla Schmidta sen. je dodnes známych 16 nástrojov: zachovali sa v súkromnom vlastníctve i v inštitúciách v Bratislave, Bethersdene (Veľká Británia), Budapešti, Harmelene (Holandsko), Tokiu, Salzburgu a Prahe.

Klienti Carla Schmidta pochádzali z rôznych spoločenských vrstiev a oblastí spoločenského, politického a kultúrneho života, takmer jednu pätinu klientely tvorila nižšia i vyššia šľachta. Podľa poznámok v Schmidtovej Obchodnej knihe usudzujeme o istých privilegovaných klientoch, napríklad gróf Pejacsevich, kňažná Odescalchiová, gróf Moritz Almássy z Budína, ktorí sprostredkovávali kúpu viacerých nástrojov, pravdepodobne aj pre svojich známych alebo rodinu. Výnimočné miesto však zaujíma Josef Kumlik (1801–1869), dirigent, skladateľ a nástupca Heinricha Kleina, ktorý postupne vlastnil osem Schmidtových klavírov (v rokoch 1824–1848, jeden z nich dokonca so štvorzborovým ostrunením). Je celkom možné, že Kumlik spolupracoval so Schmidtom pri vylepšovaní nástrojov.

Najväčšiu časť Schmidtových klavírov (takmer 600) kúpili zákazníci z Bratislavy, ale i z ďalších uhorských miest: pomerne veľa (90) z Pešti a Budína, ďalej z Trnavy, Šoprona, Nitry, Košíc. Schmidtove nástroje sa obyčajne vopred objednávali a zákazníci si ich odniesli ihneď po dohotovení, výnimočne do jedného až dvoch mesiacov. Z krajín, kam poslal Schmidt svoje klavíry, menujme Rakúsko, Čechy, Moravu, Nemecko, Švajčiarsko, Poľsko, Slovinsko, Chorvátsko, Albánsko, Turecko, Maltu, ba i Ameriku (New York).

Carl Schmidt sa stal v Bratislave mimoriadne váženou a známou osobnosťou. Stal sa voleným členom mestského zastupiteľstva od roku 1839, komorným radcom novozaloženej Obchodnej a priemyselnej komory, bol členom *Gesellschaft für bildende Künste* vo Viedni. Na Priemyselnej výstave v Pešti roku 1846 získal za svoje nástroje zlatú medailu. Spolu s Franzom Schöllnastom a Carlom Ertlom patril medzi troch najvýznamnejších nástrojárov v Bratislave. Patril k zanieteným podporovateľom hudobného a spoločensko-kultúrneho života Bratislavy.

Počas svojho rozkvetu v rokoch 1835–1853 bola firma Carla Schmidta najlepšou a najproduktívnejšou firmou na výrobu klavírov v Uhorsku, jej produkcia sa mohla porovnávať s niektorými viedenskými firmami. V tom čase vyrábala 40 až 60 klavírov ročne a v rokoch 1839, 1844, 1845 a 1846 presiahla ročná produkcia 60 nástrojov. Až neskôr zatienila Schmidtovu dielňu firma Lajosa Beregszászyho (1817–1891) v Pešti, založená roku 1847, ktorá sa stala najväčšou v Uhorsku. Beregszászy vyrábal ročne 70 až 80 klavírov, do roku 1879 spolu asi 1500 nástrojov. Najväčší úspech dosiahol Schmidt v rokoch 1838 až 1848. Všeobecná kríza hospodárstva ako aj ďalšie spoločenské okolnosti v polovici 19. storočia spôsobili úpadok i v Schmidtovej firme. Najväčšou mierou sa pod úpadok Schmidtovej, ale i ostatných drobných dielní na výrobu klavírov, podpísalo všeobecné povolenie obchodu s hudobnými nástrojmi, čo umožnilo prílev klavírov najmä veľkých nemeckých (i amerických) firiem, ktorým domáce nástroje nevládali konkurovať. Rovnakou mierou sa tento trend prejavil v blízkej Viedni, ktorá s výnimkou niekoľkých firiem, tiež stratila svoje výsadné postavenie na trhu s klavírmi.

Carl Schmidt sen.: Klavír – krídlo 1846

Pokračovateľom rodinného remesla Carla Schmidta sa stal jeho syn Carl (1827–1905). Vyučil sa v otcovej dielni a po takmer štvorročnom pobyte v cudzine sa roku 1851 vrátil domov. Roku 1854 sa však rozhodol osamostatniť a založil si firmu v Pešti. V tom čase Schmidt sen. podstatne obmedzil činnosť svojej bratislavskej dielne a všetko úsilie spoločne venovali etablovaniu Carla Schmidta jun. v Pešti. Napriek tomu nezaznamenala peštianska dielňa výraznejší úspech a roku 1859 sa Schmidt jun. vrátil do Bratislavy, kde prevzal vedenie otcovej firmy. Carl Schmidt sen. odišiel z aktívneho života, avšak ešte dvanásť rokov v pokoji sledoval pôsobenie svojho syna vo firme, ktorú sám založil, i výsledky vlastnej práce v podobe tónov klavírov, zaznievajúcich z otvorených okien bratislavských domov. Zomrel 9. júna 1872 v Bratislave.

Dva roky po smrti Carla Schmidta napísal spomínaný budapeštiansky výrobca klavírov Lajos Beregszászy: „V rokoch 1823–1859 bol jeden z najuznávanejších klavírnych fabrikantov Carl Schmidt v Bratislave; ako odborník sa skláňam pred pôsobením tejto firmy, ktorá môže byť smelo porovnávaná so svojho času pôsobiacim Viedenčanom Conradom Grafom. Meno Carl Schmidt dosiahlo uznanie nielen v Uhorsku a Rakúsku, ale aj – napriek vtedajším obmedzeným dopravným pomerom – v celej Európe. Táto firma si zaslúži vďaku národa a je hodná toho, aby sa na ňu, ak je reč o priemysle, s úctou spomínalo. Menovaná firma vyrobila za 32 rokov spolu 1 300 klavírov, z ktorých mnohé vyviezli do cudziny. Carl Schmidt uzavrel svoju činnú a úspešnú kariéru v roku 1859.“

Literatúra

BEŇOVSKÝ, K.: *Karl Schmidt, der Freund Hummels und Liszts.* In: *Westungarische Grenzbote*, 11. April 1943.

BEREGSZÁSZY, L.: *A magyarországi zongora – gyáriipar állapotáról.* Budapest 1874.

BEREGSZÁSZY, L.: *Wir und unsere Industrie.* In: *Pressburger Zeitung*, 10. Februar 1875

DUKA-ZÓLYOMIOVÁ, E.: *Vývoj hudobného nástrojárstva v Bratislave do roku 1918.* (Diplomová práca.) FiF UK Bratislava 1978.

HRABUSSAY, Z.: *Výroba a výrobcovia hudobných nástrojov v Bratislave.* In: *Hudobnovedné štúdie* V., 1961, s. 197–238.

SZÓRÁDOVÁ, E.: *Historické klavíry na Slovensku (Klavichordy, čembalá, kladivkové klavíry)/ Historical Keyboard Instruments in Slovakia (Clavichord, Harpsichords and Pianos).* Scriptorium Musicum, Bratislava 2004.

Die vaterländische Klavierfabrikation und die Instrumentenmacher Carl Schmidt Vater und Sohn. In: *Pressburger Zeitung*, 21. Dezember 1856.

SLOVENSKÉ HUDOBNÉ ALTERNATÍVY

TORNÁDO LUE, J. B. KLADIVO, DLHÉ DIELY

...OSOBITÉ PODOBY ALTERNATÍVNEJ PIESNE

Téma tvorby nekonvenčných piesní vyhýbajúcich sa „strednoprúdovým" alebo inak klišéovitým postupom sa týka (okrem Transmusic Comp. a Veni) všetkých raných slovenských zoskupení alternatívnej hudobnej kultúry, o ktorých bola doteraz v tomto seriáli reč. Opomenúť v tejto súvislosti vklad skupín a osobností, ktorým je venovaný tento článok, by bolo neodpustiteľnou chybou.

Bratislavská „čardáš-punkrocková" skupina ***Tornádo lue*** (TL) v zostave Jana Tóthová (spev), Dušan Palko (gitara, akordeón), Pavol Murín (basová gitara), Jozef Čech (klarinet, tenorsaxofón) a Juraj Hladný (bicie nástroje) sa presadila už svojím debutovým rovnomenným albumom roku 1993, ktorý však nahrala takmer dva roky predtým (metódou naživo za dva dni len na štvorstopový magnetofón). Krátko po jeho vydaní vo vydavateľstve Zoon Records sa TL stala jednou z najrešpektovanejších slovenských alternatívnych skupín, azda ešte viac v Čechách než na Slovensku – vo svojich textoch totiž používala paradoxne češtinu. Prvotina TL príjemne šokovala posluchačsku obec aj osobitým hudobným prejavom: energickou masou miešajúcou v sebe punkové a polkové rytmy, rockovú dravosť i alúzie na teatrálny šansón a kabaretný jazz, to všetko zabalené v drsnom, neuhladenom garážovom zvuku. Ako had sa piesňami prepletal klarinet, bicie s basgitarou plynuli v nasrdenom a neohrabanom rytme a gitara sa zväčša valila vo svojom ráznom akordovom sprievode. Hlavnou ozdobou celého výrazu skupiny však bol (a dodnes zostáva) nezameniteľne výbušný a zároveň citlivý prejav akoby predčasne dospelej, ožitej detskej „bábiky", speváčky Jany Tóthovej.

FOTO ARCHÍV

Vo výstavbe jednotlivých piesní TL zvyklo narúšať klasickú schému sloha – refrén, čo bolo dané odlišnou štruktúrou textov a ich interpretáciou frontmanky, ktorej sa podriaďoval prejav celej skupiny. Spomínané neobvyklé používanie češtiny sa týkalo metaforicky tajomnej poézie Sylvie Plathovej, presnejšie prekladov jej básní od Jana Zábranu a citácií Bohumila Hrabala. Textovo na album prispela aj Tóthová (napr. „hitová" *Panenka*). Jej verše napriek väčšej jednoduchosti tvoria vyváženú súčasť poetického sveta TL, ktorý bol poskladaný z osobných zážitkov, asociácií, vnútorného prežívania a expresívnych reakcií na rôzne civilizačné fenomény. Z ostatných skladieb sa vynímajú *Lady Lazarus*, *Popel*, *Krávy* ako príjemná spomienka na 20. roky minulého storočia, či groteskne znejúca, no detsky deprimujúca jednovetá „fóbiovka" *Toilette pavúk*.

Ján Boleslav Kladivo
FOTO ARCHÍV

Skupiny sa po čase ujíma pražská agentúra Rachot (manažujúca v tom čase aj brniansky Dunaj a E-čko), a tak TL začínajú s úspechom koncertovať i v zahraničí (Francúzsko, Holandsko, Veľká Británia) a pripravujú repertoár pre svoj druhý prieraznejší, miestami ešte tvrdší titul *Vlky*. TL na ňom dokázalo namiešať hudobný koktejl obsahujúci rozmanité žánrové ingrediencie. Vyzretejšie *Vlky* však vychádzajú roku 1996 už „posmrtne" – TL sa náhle (na šesť rokov dočasne) rozpadla.

Vďaka tomu, že roku 2002 sa v úspešnom filme *Divoké včely* B. Slámu objavili pesničky *Kosmická kráva* a *Beatles – jak to doopravdy bylo* z druhého albumu TL, vychádza jeho reedícia, čo skupinu nečakane aktivizuje k obnoveniu činnosti. Tentoraz však už bez ústrednej postavy, gitaristu Dušana Palka, ktorý sa presťahoval do Austrálie. Gitaru preberá doterajší basgitarista Pavol Murín, klarinetista Jozef Čech hrá aj na klávesoch, pričom štvoricu dopĺňa nový basgitarista v úlohe stáleho hosťa, člen skupiny Malevil, Dodo Tarkay. Roku 2003 TL pripravilo svoj tretí album *Nebeskí jazdci*. Jeho slabšie miesta, evokujúce konvenčnejší český rockpop à la Lenka Musilová, vyvažujú piesne v staršom duchu (*Vítr spívá*, *Boogie* či saloonová cowboyka *Santa Puelo* i prekvapivo v slovenčine spievaný *Milovaný svet*), ako aj „zábavové" coververzie (*Heart Of Glass* od Blondie a titulný tradicionál *Nebeskí jazdci*). Dôležité je, že TL ožilo aj tam, kde je najsilnejšie, t. j. na koncertných pódiách v kluboch a na festivaloch u nás i v zahraničí (pozri www.tornadolue.cz).

Inú polohu tvaru nekonvenčne poňatej piesne predstavuje prístup zvukového inžiniera Slovenského rozhlasu Richarda Saba alias **Jána Boleslava Kladiva** (JBK). Ešte ako študent elektrotechnickej fakulty sa v prvej polovici 80. rokov minulého storočia stal členom folkového, artificiálnejšie zameraného združenia Vykopávky, ktoré hrávalo na koncertoch spolu so Slnovratom či Z. Homolovou. Po jeho rozpade sa na čas odmlčal, až napokon po roku 1990 dospel, inšpirovaný Zappovým kontrastom citácie triviálneho popu a spievaním absurdne komických slov, k úplne inému, vlastnému autorskému prejavu. „Záhadné pesničky JBK brakovej popovej formy s ľahko ironickými, mnohoznačnými textami" (R. Labuda) sa začali hrávať vo vtedajšom známom rádiu Ragtime už v rokoch 1991 a 1992. Objavili sa najprv na samizdatovo vydanej kazete (1992) a o niečo neskôr aj vo vydavateľstve Gregor agency na regulárnom CD s názvom *Nahá* (1995, na obale s temer úplne zaha-

lenou ženou, stojacou v kabáte a slnečných okuliaroch s kufrom v ruke na neznámej ceste).

Prvý album JBK obsahujúci štrnásť „(po)divných" piesní, z ktorých sa niektoré niesli v burlasovskom opare (Martin Burlas okrem hudobnej réžie prispel aj niektorými gitarovými partmi), prekvapili spomenutou kombináciou po domácky, na syntetizátorovej „samohrajke" „vyrobeného" pseudopopu a zneisťujúco uletenej, ale aj zvláštne hĺbavej lyriky. Išlo o spojenie zámernej hudobnej banality a nevtieravej existenciálnej poézie, ktorá, ako JBK hovorí, „ťa prinúti prestať tancovať"... K najpôsobivejším piesňam inak celkovo vyrovnanej, výrazovo rozmanitej platne patrili úvodná *Mariena* alebo *Spíš*, obe s „predkusovo" štylizovaným spevom, tektonicky netradične vystavaní *Trpezliví pacienti* s preexponovanými automatickými perkusiami a nečakanou „renesančnou" kódou alebo kvázi kaviarenské *Lode* a elektronicky chladní *Mutanti*.

Šina

FOTO ARCHÍV

Na ďalší titul JBK museli jeho priaznivci čakať štyri roky. Výsledkom jeho nenáhlivého hľadania sebavýrazu v prostej, ale zároveň nejednoznačnej piesni je CD *Il Ballo Delle Civette* (Sovy, resp. kuviky v tme tancujú; 1999). Jednotlivé krátke piesne sú aranžérsky poňaté azda minimalistickejšie, pričom Kladivo sa v nich nevyhýba ani ponáškam na ľudové popevky (napríklad v titulnej skladbe). Inklinuje hudobne k väčšej priehľadnosti, ktorú však „zahmlieva" svojimi výbornými, civilne poetickými textami. V niektorých prípadoch však narúša pesničkovú vyváženosť slova na úkor hudby (pars pro toto *Ďaleko od nás*), čo pôsobí dojmom rušivej nedotiahnutosti. Tam, kde JBK ich rovnováhu zachoval – v *Čiernom anjelovi*, *Žofii* či v jazzovej barovke *Pred neviditeľným strojom* – je nezameniteľne svojský a presvedčivý.

Dlhé diely

FOTO ARCHÍV

K skryto vzdorovitej, alternatívnej, v súčasnosti teda trhovo nespotrebnej „tanečnej piesni" siahol JBK zatiaľ naposledy v EP projekte plnom hravých podtextových metafor *Celý život na tigrovi* (2002). Ako celok tak i v jednotlivostiach a detailoch (tvarovanie zvukov počítačovou technológiou) pôsobí živo, prirodzene, vyzretým dojmom a vyprofilovaným vlastným rukopisom. To, čo nezasvätených od roku 2003 šokovalo, bola dodnes rozvíjaná konverzia JBK na experimentálnu počítačovú, elektroakustickú hudbu. V období posledných dvoch rokov realizoval tri štúdiové projekty: konceptuálne mienené *Nové kĺby* (2003), *Error Undefined* a *Prima Luce* (obidva 2004). Kým v prvom z nich ešte aluzívne reflektuje tanečnú hudbu, v „Nedefinovateľnej chybe" už recykluje nepredvídateľne generované zvukové poruchy počítača a v *Prima Luce* metódou tzv. live electronics spracúvava ľudský hlas, hru na violončelo a klavír v interakcii s programom Max/Msp. Digitálnemu tvarovaniu zvukov v reálnom časopriestore sa JBK venuje naďalej – v minulom roku spoluzakladá s Martinom Burlasom a Danom Matejom intermediálny projekt OVER4TEA, ktorý mal úspech o. i. aj na poslednom festivale Next v Bratislave (pozri www.kladivo. com).

Približne od roku 2000 začalo na našej scéne autenticky in(akostn)ej piesne miešať karty stretnutie dvoch osobností – vynaliezavého gitaristu **Dana Salontaya** a bývalej výtvarnej typografistky, speváčky Jany Lokšenicovej, známej skôr pod umeleckým pseudonymom **Šina**. Salontay, ktorý po tápaní v rôznych fusion formáciách hrával istý čas aj v skupinách Ali Ibn rachid, Neuropa i v divadle GuNaGu, sa po návrate zo študijného pobytu v USA preorientoval na tvorbu vlastných piesní „ursínyovskej" výpovede. Keďže v Šine našiel spriaznene rezonujúceho človeka, začali pod hlavičkou svojho novozaloženého, nezávislého, životaschopného vydavateľstva Slnko records realizovať celý rad vlastných projektov. K tým prvým, veľmi vydareným a úspešným, patrili sólové CD Šiny *Šinadisk* a album Danovej novej skupiny **Dlhé diely** *September* (obidva 2001). Na prvom z nich sa Šina ukázala v tom najlepšom svetle ako neštylizovaná speváčka, ale aj objavná autorka invenčných melódií a obrazne poetických textov, ktoré svojou akosťou vysoko prevyšovali šedivý priemer masmediálnych hitov. Na výslednej kvalite Šinadisku mal okrem Salontaya veľký podiel svojím dotváraním piesní počítačovo aranžérskou „alchýmiou" aj jeho kolega z Neuropy Slavo Solovic (jeho zaujímavá divadelná hudba *Disco pigs* vyšla taktiež v Slnko rec.). Prvý album Dlhých dielov zas predstavoval gitarovejšiu polohu piesní, tentoraz vyslovene v Salontayovej réžii. Hoci sú na ňom Šine rovnocenné veľmi zaujímavé polohy, pri takmer hodinovej minutáži CD trochu trpel na istú monotónnosť výrazu, jeho inak introvertne pokojného spevu.

Z roku 2001 pochádza aj inteligentne subtílny EP titul *Master a Margaréta* od Šiny a všade(ticho)prítomného Maťka Burlasa, ktorý na jej pôvodne domáce demo nahrávky skíc piesní so zvukmi ruchov bytu citlivo navrstvil počítačové, alebo syntetizátorové plochy. V nasledujúcom období realizujú nápadmi sršiaci Salontay spolu s Dlhými dielmi druhý titul *Tu* (2002) a Šina svoju ďalšiu „sólovku" *In Virgo* (2003). Za svojimi debutmi síce „pokrivkávajú", ale i tak patria k tomu zaujímavejšiemu, čo sa v našich končinách objavilo. Po odchode niektorých hráčov do nového zoskupenia Slide & Udu, vystupujú Salontay a Šina od minulého roka spoločne ako vzájomne (aj) hudobne a textovo sa obohacujúce duo pod hlavičkou Dlhých dielov. Vydávajú opäť nezvyčajný pesničkový album *Sveta diely*, z ktorého by mali radosť asi aj Joni Mitchellová či Suzanne Vega... Dúfajme, že obaja neustanú nielen vo svojej cennej tvorbe, ale i na hudobnom priemysle („pekný" oxymoron, však že?) nezávislej vydavateľskej činnosti: s chvályhodnými aktivitami ich vydavateľstva sa môžete zoznámiť na www.slnkorecords.sk.

MARTIN KALINKA (TORNÁDO LUE) A JULO FUJAK (OSTATNÉ)

• DISKOGRAFIA •

Tornádo Lue (Zoon records, 1993)
Tornádo Lue: *Vlky* (Rachot/Behémot, 1996)
Tornádo Lue: *Nebeskí jazdci* (První veřejnoprávní 1, 2004)
J. B. Kladivo: *Nahá* (Gregor Agency, 1995)
J. B. Kladivo: *Il Ballo Delle Civette* (Mediálny inštitút, 1999)
J. B. Kladivo: *Celý život na tigrovi* (Slnko records, 2002)
J. B. Kladivo: *Nové kĺby* (Soza/Biem N109 0006-2-131, 2003)
J. B. Kladivo: *Error Undefined* (Soza/Biem N109 0005-2-331, 2004)
J. B. Kladivo: *Prima Luce* (Soza/Biem N109 0003-2-31, 2004)
Daniel Salontay, Dlhé diely: *September* (Slnko records, 2001)
Šina: *Šinadisk* (Slnko records, 2001)
Šina – Martin Burlas: *Master a Margaréta* (Slnko records, 2001)
Daniel Salontay, Dlhé diely: *Tu* (Slnko records, 2002)
Šina: *In Virgo* (Slnko records, 2003)
Dlhé diely: *Sveta diely* (Slnko records, 2004)

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

ArtistShare – budúcnosť (nielen) Marie Schneiderovej

V júli minulého roku ohlásila popredná americká bigbandová skladateľka a aranžérka Maria Schneiderová vydanie dlhoočakávaného CD Concert in the Garden. Na rozdiel od predošlých troch albumov však nastala istá zmena. Po finančne frustrujúcich skúsenostiach s klasickým typom vydavateľstva sa Maria Schneiderová rozhodla hudobné i obchodné riziká vyplývajúce z produkcie vlastných nahrávok preniesť na seba. Jej webová stránka (www.mariaschneider.com) sa stala prototypom revolučného patentu spoločnosti ArtistShare, ktorá sa podujala zmeniť základné obchodné pravidlá hudobného priemyslu.

Maria Schneiderová patrí dnes k najrešpektovanejším jazzovým hudobníkom. Za posledné desaťročie získala množstvo ocenení v kategóriách najlepší jazzový skladateľ a bigbandový aranžér. Všetky jej albumy (vrátane toho najnovšieho) sú ovenčené nomináciami na Grammy, pričom sa z každého predalo okolo 20 000 nosičov. Pre jazz veľmi dobré číslo. Napriek tomu nemala Schneiderová z prvých troch albumov, vydaných mníchovskou spoločnosťou Enja Records, údajne žiaden profit. Dva z nich si dokonca musela sama dotovať. Je to paradox, ktorý ale v jazzovom svete nie je ojedinelý. Rozhodnutie Schneiderovej stať sa akýmsi testerom nového obchodného modelu má preto svoje jasné dôvody.

Maria Schneiderová

Foto archív

Hlavnou myšlienkou inovatívneho patentu spoločnosti ArtistShare (www.artistshare. net) je vrátiť umelcom kontrolu nielen nad osudom ich vlastných „produktov“, ale aj nad získanými financiami. Jeho princíp je založený na predaji prostredníctvom internetu, nie však spôsobom typickým pre doteraz známe internetové obchody. Hlavným obchodným produktom totiž v tomto prípade nie je CD nosič, ale „tvorivý proces“. Ako hovorí zakladateľ spoločnosti, hudobník a programátor Brian Camelio „digitálny vek devalvoval tradičný produkt do takej miery, že jediná vec, ktorá dnes nemôže byť ukradnutá a kopírovaná, sú umelci sami – ich tvorivý proces“. Záujemcovia sa môžu stať súčasťou tohto procesu a podľa vlastného uváženia dopredu zaplatiť formou akýchsi predobjednávok nielen za finálne CD, ale tiež za jeho „sprievodné“ produkty. Nekupujú teda priamo hotový produkt, ale investujú do jeho prípravy. Inými slovami, podieľajú sa na financovaní albumu. Odmenou je okrem CD tiež exkluzívny priebežný prístup k ďalším atraktívnym produktom, ktoré – rovnako ako nahrávky – nie je možné nikde inde kúpiť. V prípade Marie Schneiderovej ide o audio- a videozáznamy zo skúšok, exkluzívne fotografie z nahrávania, partitúry, zvukové záznamy prednášok analyzujúcich jej kompozície a pod. Všetko dávkované podľa výšky „príspevkov“. Tí najštedrejší sa dokonca môžu dostať na zoznam sponzorov, uverejnený priamo v buklete CD. V priebežných štatistikách zaplatili Schneiderovej zákazníci v sledovanom období priemerne 53 dolárov na hlavu, čo je približne trojnásobok ceny CD. Za všetko ale hovorí skutočnosť, že zisk na takýchto online objednávkach v predvečer vydania nového albumu dosiahol takmer 40 % jeho všetkých nákladov.

Concert in the Garden vyšiel v limitovanom náklade 10 000 kusov, čo je len zlomok predpokladaného dopytu. Už pri predaji takéhoto počtu výtlačkov by mal byť zisk Schneiderovej niekoľko desiatok tisíc dolárov. V porovnaní so ziskami z jej predchádzajúcich albumov ide o neporovnateľný pomer. Všetky nahrávky (vrátane prvých troch albumov) budú pritom i po rozpredaní nákladu ďalej dostupné (a teda i finančne zhodnocované) v elektronickej podobe. Okrem finančného profitu má takéto riešenie aj motivačný rozmer. Ako mi Maria Schneiderová osobne potvrdila, pripravovala album s výnimočným potešením práve preto, že si bola vedomá bezprecedentných výhod programu spoločnosti ArtistShare. Ohlasy v tlači na výsledok jej práce, niekoľko opätovných nominácií na Grammy a dokonca Schneiderovej prvá, ešte čerstvá Grammy za najlepší bigbandový album, hovoria za všetko.

Klasická vydavateľská „mašinéria“ je dobrou slúžkou pri vytváraní posluchačského zázemia pre neznámych, začínajúcich umelcov. Pre etablovaných hudobníkov však môže byť aj čiernou dierou, do ktorej sa prepadáva podstatná časť ich zaslúžených ziskov. Tento fakt pochopilo už viacero „vrcholových“ jazzmanov, prevádzkujúcich vlastné nezávislé vydavateľstvá (medzi inými napr. Branford Marsalis alebo Dave Douglas). Revolučnosť programu ArtistShare je však v tom, že úplne obchádza tradičný obchodný vzorec vydavateľ-distribútor-predajca-zákazník, produkty smerujú k zákazníkovi priamo od tvorcu a z jeho ziskov neukrajuje žiaden sprostredkovateľ. To, či sa osvedčí, ukáže budúcnosť – záujemcov však pribúda.

Augustín Rebro

KALEIDOSKOP

V bratislavskom klube **Babylon** vystúpi v rámci svojho európskeho turné americká skupina **Jungle Funk** . Skupina vystupuje v obsadení Doug Wimbish (basová gitara, elektronika), Will Calhoun (bicie) a Winx (spev, perkusie). Je známa predovšetkým fanúšikom funkrockového kvarteta Living Colour, z ktorého pochádzajú dvaja jej členovia (Wimbish, Calhoun). Hudobne kombinuje prvky jazzu, funku, world music a elektronickej tanečnej hudby a vďaka hráčskemu majstrovstvu svojich členov patrí k nezvyčajným koncertným atrakciám. Koncert sa uskutoční **17. marca**.

www.brno-koncert.cz

KLASIKA

Gioacchino Rossini
Le comte Ory

Juan Diego Flórez, Stefania Bonfadelli, Marie-Ange Todorovitch, Alastair Miles, Bruno Pratico, Orchester Teatro comunale di Bologna, Pražský komorný zbor, Jesús López-Cobos

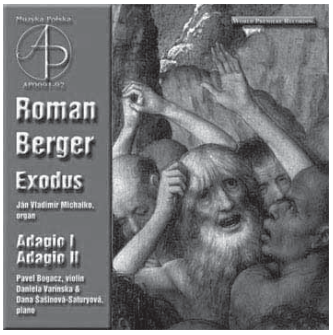
Deutsche Grammophon 2004, 002894775020

Na *Grófa Oryho* z pera Gioacchina Rossiniho si azda spomenie hŕstka slovenských operných divákov prostredníctvom bratislavskej inscenácie z roku 1967. Neohrial sa v repertoári dlho, k interpretačnému ideálu tiež nemal blízko a v bulletine úplne chýbala zmienka o pôvode hudby tejto takpovediac francúzskej opery. Ostatné štyri desaťročia znamenali nesmierne veľa pre oživovanie rossiniovských titulov, vážnych i komických. Dnes sú dostupné vedecké analýzy skladateľovho javiskového odkazu i siahodlhé rozbory opier s presným popisom detailov. Nie je tajomstvom, že podľa dobových zvykov si Rossini neraz „požičiaval" noty i nápady zo svojich predchádzajúcich opusov. To je tiež prípad *Grófa Oryho*, brilantnej 2-dejstvovej opery, premiérovanej v Paríži roku 1828. Skladateľ mal vtedy 36 rokov a bola to jeho 38. opera, predposledná v poradí. Tento strohý fakt o mnohom vypovedá, a v neposlednom rade podporuje názor o výnimočnosti Rossiniho talentu.
Gróf Ory vznikol v Paríži, kde už autor nechŕlil štyri opery za rok, ale pracoval v uvážlivejšom tempe. Ani to mu však nezabránilo, aby časť materiálu z *Cesty do Remeša* (1825) nezužitkoval v novom dejovom kontexte. Štyri zo šiestich čísel prvého dejstva a dve zo siedmich v akte druhom, bazírujú na hudbe zo spomenutej scénickej kantáty. Nemení to nič na skutočnosti, že partitúra je ohňostrojom brilantných melódií, kombinujúcich spevnosť toku a vokálno-technickú ekvilibristiku s francúzskym espritom. Aj napriek tomu, že rad komických situácií zvádza k fraškovitosti, Rossiniho rukopis je svojou sviežou perlivosťou vždy noblesný.
Najčerstvejší CD komplet *Grófa Oryho* vydala spoločnosť Deutsche Grammophon, nejde však o štúdiovú nahrávku, ale záznam živého predstavenia na Rossini Opera Festival v Pesare z roku 2003. Orchester Teatro comunale di Bologna a Pražský komorný zbor (zbormajster Lubomír Mátl) diriguje španielsky umelec Jesùs López-Cobos. Pod jeho taktovkou ožíva partitúra v plnom tónovom lesku, v kontraste vláčneho legáta, tanečného švihu a briskných crescendových gradácií, v dôslednom naplnení štýlových princípov belkantovej opery. Bolonský operný orchester je telesom s bohatými rossiniovskými skúsenosťami a Lópezovo-Cobosovo poňatie s nimi narába na prospech brilantných detailov i celkového ťahu diela. Mátlov Pražský komorný zbor má za sebou vyše desaťročnú prax na festivale v Pesare a aj v tomto prípade podáva výborný výkon. Titulnú úlohu stvárňuje rossiniovský tenorista par excellence Juan Diego Flórez. Krásna farba jeho kovového hlasu sa snúbi s technickou brilantnosťou, precíznosťou koloratúr, leskom výšok a v neposlednom rade úprimnou citovosťou prejavu. Postavu grófky Adely spieva Stefania Bonfadelliová, mladá Verončanka, obdarená zamatovým, tmavšie sfarbeným lyrickým sopránom, schopným zvládnuť aj náročnú koloratúru a extrémne výšky. Francúzska mezzosopranistka Marie-Ange Todorovitchová je hravým, vokálne virtuóznym a timbrovo teplým pážaťom Isolierom. Osvedčený komik Bruno Pratico spieva part Raimbauda pohyblivým, plastickým basbarytónom. Rolu Oryho tútora obsadil lyrický kantabilný bas Alastaira Milesa. Celý tím sólistov exceluje nielen v áriách, dvojspevoch či skvostnom trojspeve 2. dejstva, ale vysokú dávku muzikálnosti, rytmickej a intonačnej presnosti dokumentuje aj v náročnom Gran pezzo concertato (sólistický ansámbel a capella), prevzatom v redukovanej forme z *Cesty do Remeša*. Pripájam osobný dodatok: mal som možnosť vidieť striedmo aktualizovanú inscenáciu *Grófa Oryho* v Pesare naživo (réžia Lluís Pasqual), no aj bez optického vnemu, po vypočutí si nového CD, si každý rossiniovský fanúšik určite príde na svoje.

Pavel Unger

Roman Berger
Exodus, Adagio I, Adagio II

Muzyka Polska 2003, AP0091-92



Pomaly sa kompletizujúci obraz slovenskej hudby druhej polovice 20. storočia na CD nosičoch pomáhajú doplniť zahraničné vydavateľstvá. Iste uhádnete prečo... V súvislosti s 2-CD Romana Bergera vydanom v poľskom Wydawnictwe Muzycznom (AP 2003) zohral úlohu predovšetkým fakt, že Roman Berger (1930) patrí k významným európskym skladateľom, ktorý – žijúc a tvoriac na Slovensku – v jednej časti svojej bytosti si vďaka svojmu pôvodu uchováva poľskú dušu. V druhom rade to, že organová skladba sa nahrávala v Chráme Sv. rodiny v Lubline (*Exodus pre organ* – november 2001). Zaradenie dvoch komorných diel pre husle a klavír – *Adagio I* a *Adagio II* – (nahrávky prevzaté z archívu Slovenského rozhlasu) je dokladom dobrého výberu a odhadu vzájomnej duchovnej previazanosti troch skladieb s rôznymi dobami vzniku. 135 minút hudby sústredenej na dvojplatni predstavuje kompaktnú celovečernú komornú drámu, plnú významných odkazov na ľudské konanie a túžby.
Posluchácku skúsenosť s vnímaním Bergerovej hudby by som charakterizovala ako zážitok z očakávania, zážitok z hľadania a zážitok z nachádzania. Ten, kto podstúpi túto „cestu" pri počúvaní troch výnimočných skladieb na spomínanom CD, akoby sa dotkol autorovho a možno aj svojho lepšieho „ja". Toto poznanie výrazne dotvorila štvorica popredných slovenských interpretov: organista Ján Vladimír Michalko, klaviristky Dana Šašinová-Saturyová a Dana Varínska a huslista Pavel Bogacz (umelec tiež zakotvený v poľskom prostredí). O každej z interpretácií platí: autonómna tvorivá spolurealizácia, zrozumiteľná a presvedčivá v každej zložke interpretácie. Pochopiteľne, pozornosť na seba strhne majstrovstvo J. V. Michalka v mimoriadne náročnom a rozsiahlom organovom cykle. Skladba mala (a má) povesť veľkej úlohy pre organistu.
O Balzacovi ktosi napísal, že celý život akoby písal jednu drámu, jeho diela sa vzájomne dopĺňali a vytvorili obraz doby. V istom zmysle to platí aj o celej tvorbe Romana Bergera. Ak si odmyslíme jeho početnú tvorbu pre film, Bergerove diela tvoria súdržný celok zastrešený filozofickým postojom a výberom tém. Dramaturgický súlad, aký vytvorili dve husľové *Adagia* s organovým cyklom *Exodus*, upozorňuje na celoživotnú autorskú dilemu v Bergerových dielach, nech by vznikali v akýchkoľvek krízových duchovných podmienkach a dobách. Obsahová súdržnosť Bergerových skladieb sa prejavila aj na tejto platni vo viacerých rovinách. Vznik diel: *Adagio I*. – 1987, *Adagio II*. – 1988-1989. *Exodus* komponoval autor na etapy pätnásť rokov: od roku 1982 (vznik IV. časti Finále) až do r. 1997 (I., II., III. časti). Štvorjazyčný preklad textovej

prílohy ponúka CD veľmi dobré možnosti v medzinárodnom kontexte, no rušivo pôsobí pomerne častý výskyt preklepov v slovenskom texte. To však nezohráva v tomto prípade veľkú úlohu, lebo autorská hudobná časť CD zatieni túto nedokonalosť. Zaujímavým expresívnym výtvarným prvkom je výrez z výjavu H. Boscha na obale, tri jazykové mutácie slova Exodus vo vnútri (v hebrejčine, gréčtine a latinčine) zase pripomínajú tragicko-temný obsah slova v ľudských dejinách. Tým sa doplnilo posolstvo hudby.
Husľové *Adagia* spája odkaz na tradície chorálu v širšom význame slova, ako aj významné gesto dedikácie. Hommage v rukách Romana Bergera má vždy osobité poslanie. *Adagio I* pre Jana Branného je venované tragickej pamiatke priateľa, obete režimu. *Adagio II* pre Krystynu a Bohdana Pocieja, ktorý je zároveň autorom vynikajúcej úvahy o tejto skladbe. Pociej v buklete píše: „Počúvajúc toto *Adagio – Pokánie* niekoľkokrát za sebou v patričnom sústredení nadobúdam dojem kontaktu s veľkou hudbou, takou, ktorá okúzľuje krásou, dojíma lyrizmom, vzrušuje dynamickosťou formy, otriasa dramatizmom". Ďalší autor textu Jerzy Kukla sa venoval organovej kompozícii *Exodus*, (venovaný pamiatke Prof. Jana Gawlasa). Uvádza: „*Exodus* je výnimočnou skladbou v dejinách organovej hudby, nielen vzhľadom na rozmery, ale najmä na originálnu formu. Nikdy doteraz skladateľ, ktorý nie je sám organistom, nevytvoril čosi také monumentálne, ako tento tetraptik...", píše Jerzy Kukla, ktorý je zároveň aj spolutvorcom rekonštrukcie prestavaného organu (C. Schuster) v Chráme Sv. rodiny v Lubline. R. Berger rezignoval na biblický obsah názvu *Exodus*, aby dôkladne využil jeho hlbší zmysel – vyjadrenie úniku od zbytočného balastu ľudského snaženia a civilizačných porúch v prospech duchovnej cesty za krásou, pravdou a podstatou existencie. Ťažká úloha pre filozofa, pre mystika, aj pre skladateľa. Šestnásť častí v cykle postupne otvára priečinky s našimi strachmi aj túžbami. Mysteriózne nálady sa jemne zrážajú s fragmentmi známych civilizačných hesiel, medzi ktoré patria už aj BACH, SOS, Dies irae, ale aj chorál, toccata, fúga a passacaglia či zvukový odkaz na stáročiami pestovanú predstavu o organovej hudbe. Postupne rozpletaný labyrint ešte ukrýva aj odkazy na dielo M. Kabeláča, G. Mahlera i luteránsky chorál v závere, ako ústredný bod a rozlúštenie všetkých ciest vedúcich k duchovnej obrode: *„Ein fester Burg ist unser Gott"*. O Bergerovi už dávno platí, že je majstrom komorného dramatizmu v službách hudby.
Pred desiatimi rokmi vyšla autobiografická kniha *Prvý človek* od Alberta Camusa, nachádza sa v nej aj táto myšlienka: „Človek by mal žiť ako očitý svedok svojho života. Aby k nemu mohol pripojiť sen, ktorým sa život zavŕšil." Túto myšlienku Camus nestihol rozvinúť do väčšej témy v jednej eseji. Pri počúvaní Bergerových skladieb *Adagio II, Exodus, Adagio I*. som mala nutkavý pocit, že poslucháčovi bola poskytnutá milosť „zúčastniť sa" tej hudby ako očitý svedok, byť vtiahnutý do hudby, ktorá pohlcuje našu hudobnú vnímavosť, ale zároveň dovoľuje pridať k nej vlastný sen.

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ

JAZZ

MICHEL CAMILO
SOLO

Telarc 2005, CD-83613, distribúcia DIVYD

Ako by mi nebesá zniesli tento album tušiac typickú povianočnú depresiu, ktorú môže vyliečiť iba niečo krásne, silné, veľké, intenzívne a pritom pokorné a skromné. A samozrejme ešte aj primerane geniálne, nehovoriac o takých fajnšmekerských detailoch, ako dokonalý zvuk klavíra, dokonalá kvalita nahrávky a zasvätený text v buklete.

Prvý sólový (ale v poradí už dvanásty) album Michela Camila je vzácny skvost, pretože je úprimný a autentický. Camilo sa hlási k svojim interpretačným aj kompozičným vzorom či ideálom (o. i. Oscar Peterson a Antonio Carlos Jobim), pritom je ale originálny a štýlovo okamžite rozpoznateľný. Na sólový projekt sa dlho chystal a nahral si ho vlastne až k päťdesiatke. Dramaturgia cielene spája tri svety Camilovej hudobnej identity do jedného celku– jazzové štandardy, brazílsku inšpiráciu a jeho vlastné karibské kusy.
Z úvodného *Sna* dýcha karibská atmosféra a Camilovo strhujúce frázovanie a úder. Ako sám píše, album začína pokojne, aby pritiahol pozornosť poslucháča a potom, keď ho zaujme, si ho získal na celú cestu. Nechať sa zviesť naozaj stojí za to. Brazílsku inšpiráciu reprezentujú dva „slaďáky" Francisa Himea, ktoré pôvodne interpretovala Elis Regina či Bill Evans a dvakrát veľký Tom Jobim. Interpretácii jeho skladieb *Luiza* a *Corcovado* síce chýba pulzácia bossanovy, sú ale krásne vyspievané, melódie a harmónie na klávesách priam vyzváňajú. „Sekciu" štandardov zastupuje fantastický Monkov *Round Midnight* – interpretovaný v podobe tanga ako pocta Astorovi Piazzollovi, skladba *Frim Fram Sauce,* známa ako jeden z hitov Nat King Cola a dve „Gershwinovky". V *Our Love is Here to Stay* ukazuje Camilo Oscarovi Petersonovi, ako sa dá niečo povedať aj polovičným množstvom tónov, aby mal posluchač čas kontrovať svojou fantáziou Camilovým prstom. *Someone to Watch over Me* už nie je taká swingová a typicky Petersonovsko off-beatová. Naopak, priam by ste mohli prepadnúť strachu z kaviarenskej animácie. Na hranici, ale ešte stále s vkusom tu Camilo exploruje elasticitu melódie a harmónie a testuje, koľko lásky sa zmestí do tejto Gershwinovej piesne.
Okrem *Sna* sú na albume ešte dve Camilové nové skladby: riadne patetická *Reflections* – v štýle rytmov guajira a montuno, karibskej obdoby blues, a potom absolútne fascinujúca exhibícia rytmicko-harmonickej prezentácie tradičného kubánskeho štýlu son v *Un Son.* Album uzatvára titulná skladba z Camilovho staršieho albumu *Suntan.*
Ak by mal človek nutkanie porovnať Camilov sólový projekt so sólovými projektmi iných velikánov klavíra súčasnosti – napr. Keitha Jarretta či Brada Mehldaua, v prvom rade musí vziať na vedomie, že Camilova hudba žije a dýcha v tom najlepšom zmysle slova v „priestore" zábavy. Aj keď v živote napísal viacero „vážnych" skladieb (napr. *Rapsódiu pre dva klavíry a orchester*), jeho hudba a interpretačný štýl nesmerujú do abstraktných krajín, sú tonálne, bez disharmónií, plné najrôznejších emócií, vo vyjadrovaní ktorých je Camilo absolútny génius. Môžete si ich potichu či nahlas spievať a čo je podstatné – nehrozí vám žiadne prejedenie sa, presladenie, únava z prebytku vtieravej harmónie ani žiaden iný príznak lacnej zábavy. Michel Camilo má vkus.

GABRIEL BIANCHI

LESZEK MOŻDŻER
PIANO

ARMS Records 2004, distribúcia Hevhetia

GRZEGORZ KARNAS
SNY – THE DREAMS OF A NINTH FLOOR

deBies 2004, distribúcia Hevhetia

Ľudské sny sú rôznorodé a ich splnenie býva často na dosah. Takým sa zdá byť aj sen poľského klaviristu Leszeka

Możdżera: zahrať akord, ktorý ešte nikdy predtým nepočul. Tridsaťtriročný Możdżer patrí k najvýraznejším zjavom poľskej hudobnej scény posledného desaťročia. Klavír objavil vo svojich piatich rokoch a ešte pred absolutóriom Hudobnej akadémie v Gdańsku zozbieral rozličné ocenenia na domácich a medzinárodných súťažiach. Doteraz sa objavil na štyroch desiatkach albumov, z ktorých viaceré vyšli pod jeho menom (napr. sólové transformácie *Chopin – Impressions* alebo *Solo in Ukraine*), a participoval tiež po boku Pata Methenyho na projektoch osobitej speváckej divy Anny Marie Jopekovej. Jeho popularitu dokazujú aj rebríčky domáceho mesačníka Jazz Forum, kde bol niekoľkokrát vyhlásený za jazzmana roka a kontinuitne v rokoch 1993 až 1999 za najlepšieho poľského jazzového klaviristu. Na druhej strane spolupracuje s renomovaným skladateľom Zbygniewom Preisnerom, ktorý Możdżera považuje za jeden z najväčších talentov poľského jazzu a najlepšieho poľského klaviristu vôbec!

Aktuálny projekt s jednoduchým názvom *Piano* ponúka odlišný pohľad a doteraz nepoznané zvukové dimenzie. Vyhýba sa zaužívanému konceptu témy s improvizáciou, poslucháča skôr vnáša do sveta náznakov, predstáv. Mystérium je zvýraznené miestom samotnej realizácie v stredovekom kláštornom komplexe v blízkosti Rotterdamu. Samotnému nahrávaniu v kaplnke predchádzal zložitý proces preparácie klavíra (v tomto prípade pomocou ceruziek a gúm). Zásah do vnútornej podstaty kráľovského nástroja sa pre Możdżera stal súčasťou novej, preňho špecifickej zvukovosti. Tá je aj pre neskúseného poslucháča nesmierne podnetná. Nápev *Sanctus* z 12. storočia presvetľuje krehká zvonivosť preparujúcich predmetov. Tajomno je násobené drásavou (akoby cimbalovou) zvukovosťou, paralelne sa vynárajúce melodické línie prechádzajú postupnými moduláciami. Téma *Sanctusu* je spočiatku len metaforou prítomnou v náznakoch, prvýkrát sa objavuje v polovici tretej minúty. Zvukové možnosti Możdżerovho klavíra prevyšujú čokoľvek doteraz počuté. Potvrdzuje to nasledujúca autorská *Exploris*, ktorá po úvodnej imitácii pohybu kladie väčší dôraz na jeho prieskum. Prevláda v nej statickosť a náznakovosť, neskôr ostinátna hybnosť jednoduchej dvojtónovej figúry. Plynutie času (v prípade *Exploris* takmer deväť minút) vníma Możdżer a jeho poslucháč značne relatívne. Vtipnou odpoveďou je nenápadná citácia Stingovej *Message in the Bottle* v závere atematickej *No Message*. Tlmením strún zahmlené akordické strapce Davisovej *So What* spoznávame podľa posunov modálnych štruktúr. Po chvíli zaznieva téma zreteľne a verná svojmu názvu smeruje k nezodpovedanej otázke. Zaujímavý a netradičný náhľad na bluesovú (re)formu ponúka *Let´s Do It Tomorrow*. Religiózność poľského národa nás ovanie pri citlivej finálnej štylizácii tradicionálu *Christus Vincit*, súvisiaceho s osobou najvyššieho rímskeho biskupa. Możdżer postupuje obrátene oproti konveniám: po niekoľkých variáciách uvádza kompletný nápev v závere, vyznievajúcom ako nie celkom obyčajné stretnutie hudby a ticha.

Exkurz do svojich snov prináša aj Możdżerov rodák – spevák Grzegorz Karnas. Tie jeho však pochádzajú z deviateho poschodia lokalizujúceho miesto zrodu – nahrávacie štúdio v Żorach neďaleko českých hraníc. Hranicu sna a reality predostiera nielen náznakovosť a zdržanlivosť gitary v úvodných *Snoch*, ale aj samotný text: *Je ticho / ktosi klope / si to Ty, či Boh? / ťažko dýcham / klopeš na bránu pekla / s neznámym liekom / bojím sa priznať, že sú to len sny / ďalšie sny...* Karnas sa spočiatku nesústreďuje na semiotiku textu, ale na bezvýznamové slabiky nad spletivom individuálnych nástrojových hlasov. Hlas je rovnocennou zložkou, v značnej miere využíva nespevnú melodiku príbuznú dikcii saxofónu, pracuje s afektovanou výrazovosťou. Gradáciu prináša práve mašinéria do seba zapadajúcich hlasov, neskôr sa dynamika zvoľňuje a záverečná repetícia spievaného textu sa stáva vnútorným očistením. Karnasovi hudobníci slúžia celku, miestami prekáža dominantnosť tenorsaxofónu Tomasza Szukalského. *Sny* sú ukážkovou prezentáciou, pri ktorej Karnasa pozorujeme nielen ako speváka, ale aj aranžéra s výnimočným potenciálom. Okrem autorských kompozíciíi je jediným jazzovým štandardom albumu *Bye Bye Blackbird* – šťavnatý akustický funk s množstvom perkusií. Patinu 70. rokov evokuje zvonivosť Fender piana Michała Tokaja, jambandovej odľahčenosti slúži výborný kontrabas Roberta Kubiszyna.

Poľský jazz je desaťročia uznávaným a rešpektovaným. K svetovej špičke už patria nielen legendy Tomasz Stanko, Urszula Dudziaková či Michal Urbaniak, ale aj niekoľko hudobníkov z mladšej generácie. Aj spomínaní dvaja páni sú dôkazom, že snívať sa oplatí!

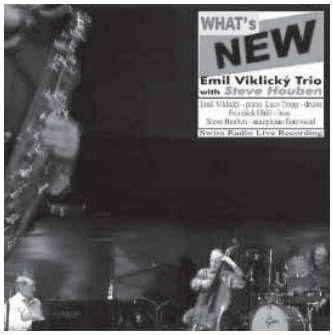
PETER MOTYČKA

LESZEK MOŻDŻER: ◘◘◘◘◘

GRZEGORZ KARNAS: ◘◘◘◘

EMIL VIKLICKÝ TRIO WITH STEVE HOUBEN
WHAT'S NEW

Cube Metier/Prague Jazz 2003, MJCD 2217



Český klavirista a skladateľ Emil Viklický (1948) má vo svojej diskografii medzinárodných spoluprác požehnane; veď už v roku 1978, po návrate z Berklee, nahral album s budúcim jazzovým gitarovým hrdinom Billom Frisellom. V poslednom období sa systematicky venuje triu s bubeníkom Lacom Troppom a kontrabasistom Františkom Uhlířom, kde tlmočí aj svoje poňatie moravského folklóru (ich výnimočné vystúpenie sa pre mnohých stalo neplánovaným vrcholom Bratislavských jazzových dní 2001). Na poslednom albume trio rozšíril na kvarteto prizvaním belgického altsaxofonistu a flautistu Steva Houbena, jedného z najuznávanejších európskych jazzmanov. Houben nenahrával s Viklickým prvýkrát. V roku 1997 vydali kritikou mimoriadne oceňovaný album *Bohemia After Dark*.

Album *What's New* bol nahraný na vystúpení pre švajčiarsky rozhlas. Okrem jednej Houbenovej a jednej Viklického skladby obsahuje štandardy. Viklický je na ňom kozmopolitný, obľúbené moravské motívy takmer nie sú prítomné. Žánrovo ide o plnokrvný straightahead jazz s drobnými presahmi. Hneď na začiatku prezradím pointu: band distingvovaných empatických jazzových gentlemanov na záver odpáli Rushingov blues *Goin' To Chicago*, ktoré štýlovo spieva Houben. Skupina, samozrejme, hrá ako z hrubej knihy, z vyrovnaného materiálu trčia dve skladby – Houbenova balada v strednom tempe

Embrance s priam rockovo dynamickým nástupom skupiny. Keby takúto vec zložil majster balád Michael Brecker, patrila by k jeho lepším skladbám. Nádherná je ďalšia balada – Viklického *Porthcawl*. Ani tu si neodpustím porovnanie s velikánmi: keby sa Pat Metheny neinšpiroval americkým, ale moravským folklórom, mohlo by to znieť takto. Ak veľkí hudobníci hrajú štandardy, očakávame vysokú pridanú hodnotu a samozrejme ju dostávame. Barokové prvky a flauta v *I Remember April* znejú zaujímavo, *Cherokee*, opäť s flautou a kontrabasovým sólom so sláčikom zasa kúzelne hravo.
Z *CTA* Jimmyho Heatha dýcha nefalšovaná jazzová radosť. Týchto pánov to očividne stále baví. Houben má subtílny tón (niekedy až príliš vzdušný), ale z jeho hry nemáme introvertný pocit, ide skôr o nadhľad jazzového gentlemana, ktorý vie svoje, ale nemusí to neustále dávať najavo. Rozpisovať sa o kvalitách Viklického asi nemá význam; hudobník presvedčivý v každej fráze, či ide o sólo alebo sprievod, citlivý aj zdravo asertívny.
Rytmika vládne enormnou empatiou a kreativitou a odhaľuje poklady v každom takte. Laco Tropp je naozaj výnimočný jazzový bubeník – a to mám na mysli medzinárodnú scénu. V Uhlířovi má viac než dôstojného partnera.
What's New je veľmi dobrý album. Viklický má vo svojej diskografii aj nahrávky, ktoré sú možno objavnejšie, ale štandardy ešte stále sú „denným chlebom" jazzmanov a zdá sa, že aj nejaký čas budú. Tu ich počujeme v majstrovskom predvedení.

MARIAN JASLOVSKÝ

ALTERNATÍVA

DLHÉ DIELY
SVETA DIELY

Slnko records 2004

Nič nie je definitívne, ale všetko sa odohráva v práve prítomnom momente. Aj také pocity môžu opantať poslucháča hudby, ktorou diely svojho sveta pospájali Dano Salontay a Jana Lokšenicová, známa tiež ako Šina.
Autorsky obidvaja protagonisti dozrievajú. To, čo je na prvý pohľad iba príjemným pohladením, pri ďalších posluchoch dostáva zmysel. Na prvé počutie intuitívne poskladané texty sa postupne odhaľujú ako zrkadlo, do ktorého sa Dano aj Šina, každý po svojom, pri ich tvorbe pozerali. *„Vypúšťame slová, bublinky čo prasknú a nás ofŕkajú, alebo sa spoja."* Melódie sa tu odohrávajú skôr v útržkoch, ako napríklad sľubný úvod v skladbe *Zeleným poľom*, ktorý sa postupne rozdrobí a uhýba iným smerom. Hlavná myšlienka v piesňach nemusí byť zrozumiteľná hneď v prvom pláne, ale Dano aj Šina ich nehmotnú podstatu dokážu obaliť príťažlivými detailmi tak, že sa leitmotív zhmotní ako Invisible Man ovinutý obväzmi. Pri pozornom počúvaní sa zdanlivo chýbajúca dynamika a energia v hudbe sprítomnia. Posluchač môže na ich hypnotizujúce rytmické štruktúry nasadnúť ako na lietajúci koberec a nechať sa unášať nad rozprávkovo obyčajnými krajinami. Polia, lúky, lístie, kvety tvoria zdanlivo obyčajnú scenériu pre silné pocity, z ktorých piesne vznikajú.

Spev nepatrí k hlavným argumentom dua. Napriek tomu treba podotknúť, že Dlhé diely sa s vokálmi vysporiadali v konečnom dôsledku lepšie než poniektorí hlasoví ekvilibristi sústredení na svoje zlato v hrdle, maskujúci čosi podstatnejšie. Na *Sveta dieloch* však nedošlo k narušeniu takejto rovnováhy. Dano si ako praktizujúci (ne)spevák hľadal svoju polohu, v ktorej môže vyznieť to, čo chce, a obsahová stránka nebude rušená zbytočným upozorňovaním na nedostatky. Túto polohu si našiel v podobe pološepkaného, polorecitovaného prejavu, ďalej si ju udržiava a zdokonaľuje. Šina je v porovnaní s Danom zaujímavejšia speváčka, ale častejšie prichádza s vlastnou kožou na trh. Niekedy sa o uši poslucháča otrú jemné detaily v jej podaní, ktoré, hoci nepodstatné, vystúpia jemne nad pokojnú hladinu. Sú to hlavne neprirodzené akcenty v slovách (priéstor/miésto, posta-víím ti dom atď.) Tajomná farba jej hlasu a spôsob, ako sa s ním dokáže pohrať, je na druhej strane pendantom Danovým gitarám. Na tejto platni viac než inde pripomínajú formou aj účinkom súčasnú polohu amerického ex-jazzmana a experimentátora Billa Frisella. Pavučinovo jemné aranžmány patria k silnej zbrani Dlhých dielov. Vyznieva na nich nápaditosť gitarových vzorcov, ktoré často udávajú základný rytmický tep, ale tiež aj ich zvuková hodnota. Dano dokáže rozlišovať jemné rozdiely v charaktere jednotlivých nástrojov a využiť ich rovnako ako svoje špeciálne sláčikové techniky, ktoré menia tón gitary na nepoznanie. Dynamika sa tu, vďaka absencii bicích nástrojov, odohráva v omnoho decentnejšom rozlíšení než v bežnom pope alebo rocku. Všetky prednosti a emotívne rozpätie preto vyznejú najlepšie pri počúvaní platne v intimite slúchadiel alebo v pokoji noci. Omnoho účinnejšie sa tak odhalia utajené kontrasty a detaily.
V minulosti Dlhé diely hrali buď s bubeníkmi Ajdžim Sabom a Majom Slávkom, alebo im rytmické podklady robili Slavo Solovic a Jaro Ridzoň. Na *Sveta dieloch* si (až na dve výnimky) aj túto zložku obstarali sami. Za počítač si sadol Dano Salontay a bez veľkých príprav vytvoril rytmické štruktúry skombinované s rozličnými reálnymi zvukmi (ženy z Afriky bubnujúce na vodu, Ukrajinci skrečujúci na omietke, vlak Čardáš, mláďatá bociana čierneho atď.). Na výslednej nahrávke je pozoruhodná jednota, s akou v nej splývajú všetky zložky – nielen tie hudobné a zvukové, ale aj obsahové.
Novým albumom si Dlhé diely upevnili post originálnej a štýlovej skupiny, ktorej hudba neobsahuje takmer nijaké rušivé protirečenia. Použité tóny, slová a ostatné polotovary tu nie sú samoúčelné. Fungujú v zhode a pôsobia učesaným dojmom. Všetky zložky sú nositeľmi určitých emócií, ktoré vzájomne komunikujú a umožňujú nám zapojiť sa do dialógu. Ponory do tejto hudby sú postupné. Uskutočňujú sa na rozličných úrovniach, čo zabezpečuje kolekcii piesní trvanlivosť a citlivému poslucháčovi príležitosť pre nové dobrodružstvá.

MARTIN CHROBÁK

FOLK

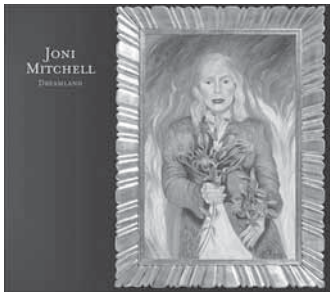
JONI MITCHELL
DREAMLAND

Warner/Nonesuch 2004, 8122-76520-2

JONI MITCHELL
SHADOWS AND LIGHT

Warner Music 2004, DVD, 5050466-8425-2-7

Tvorivú kariéru legendárnej nadžánrovej pesničkárky Joni Mitchellovej orámcovali dve životné udalosti: odloženie novonarodenej dcéry v polovici 60. rokov do pestúnskej opatery a jej znovunájdenie po 32 rokoch. Prvý moment bol impulzom k horúčkovitému tvorivému vypätiu, ktoré malo zahnať smútok z odlúčenia s dcérou, a ten druhý znamenal ukončenie písania nových



skladieb. Popri sústredení sa na svoju druhú umeleckú prioritu – maľovanie, sa však Joni Mitchellová hudobne neodmlčala. Dôkazom sú veľkoorchestrálne spomienkové albumy *Both Sides Now* a *Travelogue*, spracovávajúce perly Mitchellovej repertoáru v novom šate a v podaní jej pôsobivo zhrubnutého, rokmi cigaretami „devastovaného" hlasu. Na úspech týchto albumov a aktuálne vybičovaný dopyt po Mitchellovej zareagovala spoločnosť Nonesuch kompiláciou *Dreamland*. Jej zostavením bola poverená Joni, čo sa však vo výsledku nijak zvlášť neodrazilo. Album obsahuje overené folkové a folkrockové hity z konca 60. a z prvej polovice 70. rokov ako *Carey*, *Big Yellow Taxi*, *California*, *Help Me*, *The Circle Game* či *Free Man in Paris*, ďalej nezaraditeľné *Dreamland* či *The Jungle Line*, alebo jazzom nasiaknuté skladby *Furry Sings The Blues* (z pamätného albumu *Hejira*; 1976), *Nothing Can Be Done* a *Come in From the Cold* (obe z albumu *Night Ride Home*; 1991, reprezentujúceho jeden zo zenitov Mitchellovej kariéry). Ide teda o výber, ktorého gros sa odlišuje od tých starších viac-menej iba tromi novšími sladkobôľnymi veľkoorchestrálnymi coververziami raných skladieb *Amelia*, *For the Roses*, *Both Sides Now* pochádzajúcimi z posledných dvoch albumov. Kto by čakal, že sa Joni pri zostavovaní vlastnej kompilácie prejaví osobnejšie, pravdepodobne sa nedočká. Napriek (či vďaka) tomu ide o album zachytávajúci reprezentatívnu vzorku tvorby tejto ojedinelej pesničkárky, ktorý môže predstihnúť predošlé kompilácie nielen svojím celostnejším záberom, ale tiež luxusným obalom plným nových reprodukcií z autorkinej maliarskej dielne.

Súčasťou „novodobého" boomu okolo Joni Mitchellovej je aj vydávanie zachovaných filmových záznamov na DVD nosičoch, z ktorých najpamätnejším je vizuálna podoba albumu *Shadows and Light*. Táto jediná koncertná nahrávka Mitchellovej vznikla počas turné v roku 1979, na ktorom sa podieľala elitná zostava hudobníkov: Pat Metheny (gitara), Lyle Mays (klávesy), Jaco Pastorius (basgitara), Michael Brecker (tenorsaxofón), a Don Alias (bicie). Má preto veľa kladov, vyplývajúcich z hráčskeho zastúpenia. Skladby sú popretkávané charakteristickými sólami Methenyho, Breckera a Pastoria a aranžmánmi majú blízko k dobovej fusion. Vidieť túto zostavu v akcii je zážitok i keď záznam koncertu už trochu zaostáva za dnešnými vizuálnymi i režijnými normami. Hudobný jazyk Mitchellovej bol vždy, napriek folkovému základu, harmonicky i melodicky dostatočne zaujímavý a sofistikovaný, aby mohol ponúknuť atraktívny priestor pre improvizáciu. Sama Joni dokonca vytvorila niekoľko skladieb, ktorých melódia vznikla otextovaním jazzových sól (na *Shadows and Light* napr. *Dry Cleaner From Des Moines*). Jej vzťah k jazzu nie je pózou. Zložité bopové pasáže dokázala otextovať a vyspievať s veľkým šarmom, čo by nešlo bez vžitého chápania nuáns frázovania a melodiky tohto štýlu. Aj pre tento nefalšovaný vzťah k jazzu pôsobí koncert symbioticky a nie ako umelé uspokojenie ambicióznych snáh folkovej speváčky nahrávať a vystupovať s jazzovými hudobníkmi. Repertoárovo čerpá z jazzom inšpirovaných albumov (hlavne *Hejira* a tiež *Mingus*) i zo starších opusov (napr. z bezchybného folkrockového *Court and Spark*). Joni hrá iba na elektrickej gitare, čo možno trochu uberá na zvukovej pestrosti niektorých starších skladieb, na druhej strane to pomohlo k zvukovému zjednoteniu repertoárovej rôznorodosti.

Na DVD *Shadows and Light* sa dostali i skladby (*Free Man in Paris*, *Black Crow*), o ktoré je z časových dôvodov ukrátená CD verzia koncertu. Iné dve však z playlistu zmizli (*God Must Be a Boogie Man*, *Woodstock*), čo je však možno menší handicap, než informačne príliš stručná bonusová sekcia DVD, pozostávajúca len z koncertných fotografií členov skupiny.

AUGUSTÍN REBRO

DREAMLAND: ★★★★

SHADOWS AND LIGHT: ★★★★

KNIHY

TOMÁŠ VRBKA
STÁTNÍ OPERA PRAHA. HISTORIE DIVADLA V OBRAZECH A DATECH

Státní opera Praha/Slovart 2004

Česká operná kultúra dostala v uplynulom roku vzácny dar. Objavil sa v knižnej podobe, jeho autorom je renomovaný muzikológ Tomáš Vrbka a obsahom je 115-ročná história divadelného domu, nesúceho v súčasnosti názov Státní opera Praha. Prvá súhrnná publikácia tohto druhu oživuje bohaté dejiny budovy, postavenej podľa plánov dvojice architektov Fellner a Helmer, ktorá začala svoju činnosť Wagnerovými *Majstrami speváčkmi norimberskými* 5. januára 1888. Slovami autora, prežila tri štátne zriadenia, päť politických režimov a niesla šesť názvov. Iniciátorom trojjazyčnej 600-stranovej knihy, ponúkajúcej popri texte 870 čiernobielych a 410 farebných ilustrácií, bol niekdajší riaditeľ inštitúcie Daniel Dvořák, dnes stojaci na podobnej pozícii v pražskom Národnom divadle.

Ako formu výpovede si autor zvolil fotodokumentáciu s komentármi, pričom veľký dôraz kládol nielen na faktografickú hodnovernosť, ale rovnako na výber najvýstižnejších charakteristík sezón a umeleckých osobností. Počnúc výstavbou budovy a jej otvorením, sleduje Tomáš Vrbka sezónu za sezónou, uvádza súpis premiér nových inscenácií (dátumy a realizačné tímy), mená a krátke informácie o hosťoch, ako aj stručné životopisy najpoprednejších domácich speváckov, dirigentov, režisérov. Mimoriadne bohatá obrazová dokumentácia je doplnená archívnymi materiálmi, pochádzajúcimi z mnohých domácich i zahraničných inštitúcií. Najmä rekonštrukcia historicky vzdialenejšej epochy je vďaka cenným dobovým fotografiám a plagátom nesmierne príťažlivá nielen pre odborníkov, ale aj kultivovaných domácich i zahraničných laikov. Na javisku terajšej Štátnej opery totiž stáli osobnosti nie menšieho kalibru ako George Széll, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Enrico Caruso, Lilly Lehmannová, Selma Kurzová, Giacomo Lauri-Volpi, Hilde a Anny Konetzny, Kirsten Flagstadtová či neskoršia Callasovej pedagogička Elvira de Hidalgo. Kniha je rozdelená do kapitol, uvedených témou *Divadelná budova v premenách času*. Ďalej už nasleduje chronologické mapovanie diania: éra Nového nemeckého divadla (1888-1938), Nemeckej opery počas nacistickej okupácie (1938-1945), Veľkej opery 5. května (1945-1948), Smetanovho divadla (1948-1992) a Štátnej opery (1992-2003). História divadla, ktoré v rámci Prahy chtiac-nechtiac stálo v tieni Národního divadla, je mimoriadne bohatá. Už v prvej etape sa popri širokej palete nemeckého repertoáru objavili aj rarity typu Meyerbeerovej *Severnej hviezdy*, Mascagniho *Rantzauovcov*, Donizettiho *Dona Sebastiena*, Rossiniho *Mojžiša v Egypte*, Erkelovho *László Hunyadyho* a ďalšie.

V povojnovom období nastal rozkvet domácej českej tvorby, no pod strechou Smetanovho divadla zazneli aj diela slovenského skladateľa Jána Cikkera *Beg Bajazid*, *Coriolanus* a *Hra o láske a smrti*.

Náležitý priestor venuje Tomáš Vrbka prezentácii významných českých operných riaditeľov, dirigentov, režisérov, speváckov a výtvarníkov, ale nezabúda v mikroprofiloch ani na stovky hosťujúcich osobností svetovej opery, ktoré na tomto javisku stáli. S potešením možno na fotografiách alebo v textovej časti objaviť známe mená slovenských umelcov. Od Márie Kišonovej-Hubovej a Rudolfa Petráka (éra Veľkej opery 5. května), cez Gabrielu Beňačkovú, Magdalénu Hajóssyovú, Petra Dvorského a Štefana Margitu, až po najmladšiu generáciu reprezentovanú Michalom Lehotským, Denisou Hamarovou či Teréziou Babjakovou-Kružliakovou. Nechýbajú ani dirigent Oliver Dohnányi či režisér Jozef Bednárik.

Vrbkova kniha po obsahovej, faktografickej, štylistickej a v neposlednom rade estetickej stránke dosahuje najvyššie, doslova reprezentatívne parametre. O niečom podobnom môžeme na Slovensku zatiaľ len snívať.

PAVEL UNGER

Zahraničné festivaly

Wittenské dni novej komornej hudby
termín 22. – 24. apríla 2005
miesto konania Witten, Nemecko
info Kulturforum Witten, Saalbau witten, Bergerstrasse 25, 584 52 Witten, tel. +49 2 302 581 24 24, info@wittenertage.de, www.wittener-tage.de
predpredaj vstupeniek tel. +49 2 302 581 24 41, fax +49 2 302 581 24 99, tickets@wittener-tage.de

Fórum novej hudby
termín 4. – 6. marec 2005
miesto konania Kolín, Nemecko
info Deutschlandfunk Sendesaal, Raderberggürtel 40, 509 68 Köln, fax +49 2 21 345 48 84, rolf.otten@dradio-marketing.de, www.dradio.de

Maerz Musik. Festival aktuálnej hudby
termín 3. – 13. marca 2005
miesto konania Berlín, Nemecko
info www.maerzmusik.de

Zahraničné súťaže

Medzinárodná súťaž „Philipa Jonesa 2005"
odbor trúbka, dychové kvinteto
termín 5. – 11. septembra 2005
miesto konania Guebwiller, Francúzsko
vekový limit nar. po 1. januári 1973 (trúbka), nar. po 1. januári 1967 (dychové kvinteto, vekový priemer hráčov musí byť nižší ako 32 rokov)
vstupný poplatok 75 EUR (trúbka), 160 EUR (dychové kvinteto)
uzávierka 15. júla 2005
info CDMC Les Dominicains B. P. 95, F 68 502 Guebwiller, Cedex, France, tel. +33 3 8974 9463, fax +33 3 8974 9469, contact@cdmc68.com, www.cdmc68.com

Medzinárodná súťaž Franza Schuberta a hudba súčasnosti
odbor duo pre spev a klavír, trio pre klavír, husle a violončelo, sláčikové kvarteto
termín 15. – 24. februára 2006
miesto konania Graz, Rakúsko
vekový limit do 32 rokov (speváčky), do 34 rokov (speváci, klaviristi, trio, kvarteto)
poplatok 120 EUR (duo), 180 EUR (trio), 240 EUR (sláčikové kvarteto)
uzávierka 28. októbra 2005
info Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Leonhardstrasse 15, A 8010 Graz, Austria, tel. +43 316 389 1900, -1140, fax +43 316 389 1901, -1141, franz.schubert@kug.ac.at, www.kug.ac.at/schubert, www.kug.ac.at/schubert/englisch

Medzinárodná súťaž operného spevu „Citta di Alcamo"
termín 9. – 15. mája 2005
vekový limit nar. po 1. januári 1966
vstupný poplatok 50 EUR
uzávierka 23. apríla 2005
info Associazione Amici della Musica di Alcamo, Via F. lli Sant' Anna, 58; 910 11 Alcamo (TP), Sicilia, Italia, tel/fax +39 924 505 744, cell. +39 338 230 88 85, info@amicimusicaalcamo.it, www.amicimusicaalcamo.it

Skladateľská súťaž pre klavírne trio Drážďany 2006
odbor klavírne trio (husle, violončelo, klavír)
termín december 2006
poplatok neuvedený
uzávierka 31. októbra 2005
info Europäisches Zentrum der Künste Hellerau, Kennwort: Klang - Stadt - Stille, z. Hd. Herrn Geissler, Karl Liebknecht, Str. 56, 011 09 Dresden, info@klangstadtstille.de, www.klangstadtstille.de or Klang - Stadt - Stille, Altrochwitz 10, D 013 26 Dresden

Medzinárodná skladateľská súťaž
odbor skladba pre trúbku, trombón a orchester (kombinácie)
termín 2. augusta 2005
vekový limit do 41 rokov k termínu uzávierky
poplatok neuvedený
uzávierka 30. mája 2005
info Secretary's Office of the International Composing Competition "2 Agosto", via Polese 22, 401 22 Bologna, Italia, info@concorso2agosto.it, www.concorso2agosto.it

Európska skladateľská súťaž
odbor fanfárová skladba (kategória A – harmonická fanfára – spev, trúbka, rôzne bicie nástroje, kategória B – fanfára pre dychový súbor a bicie nástroje)
bez vekového obmedzenia
vstupný poplatok neuvedený
uzávierka 5. septembra 2005
info Concours européen de composition c/o FSCF, 22 rue Oberkampf, F 750 11, Paris, France
viac info Odd. dokumentácie a informatiky HC, tel. (02) 5920 4837, odi@hc.sk

Medzinárodná spevácka súťaž Placida Dominga
odbor operný spev
termín 6. – 11. júna 2005
miesto konania Madrid, Španielsko
vekový limit do 30 rokov k 11. júnu 2005
vstupný poplatok neuvedený
uzávierka 15. marca 2005
info Operalia; 230, Rue du Faubourg Saint Honoré, F 750 08, Paris, France, tel. +33 1 5375 0082, tel/fax +33 1 5376 0092, operalia.paris@wanadoo.fr, www.operalia.org

Medzinárodná súťaž pre mladých skladateľov „Lepo Sumera 2006"
odbor orchestrálna skladba s obsadením pre Estónsky národný symfonický orchester
termín 1. apríla 2006 v rámci festivalu „Estónske hudobné dni 2006"
miesto konania Tallin, Estónsko
vekový limit do 35 rokov k termínu uzávierky
vstupný poplatok neuvedený
uzávierka 25. novembra 2005
info Lepo Sumera ühing, Lauteri 8, 6 123 123, info@sumera.ee, www.sumera.ee

Medzinárodná flautová súťaž „Jean Pierre Rampala 2005"
termín 20. – 30. október 2005
miesto konania Paríž, Francúzsko
vekový limit nar. po 20. októbri 1975
vstupný poplatok 25 EUR
uzávierka 15. júna 2005
info ACDA, 3 rue des Couronnes, 750 20 Paris, France, tel. +33 1 4033 4535, fax +33 1 4033 4538, rampal@civp.com, www.civp.com

Medzinárodná violončelová súťaž „Rostropovič 2005"
termín 9. – 20. novembra 2005
miesto konania Paríž, Francúzsko
vekový limit nar. po 9. novembri 1972
vstupný poplatok 25 EUR
registračný poplatok 40 EUR
uzávierka 16. mája 2005
info ACDA, 3 rue des Couronnes, 750 20 Paris, France, tel. +33 1 4033 4535, fax +33 1 4033 4538, acda@civp.com, www.civp.com

Medzinárodná Mozartova súťaž Salzburg 2006
odbor operný spev
termín 7. – 16. augusta 2006
vekový limit nar. po 1. januári 1974
vstupný poplatok 160 EUR
uzávierka 1. marca 2006
info Universität Mozarteum Salzburg, Schrannengasse 10a, A 5020 Salzburg, Austria, tel. +43 662 6198 2200, fax +43 662 6198 2209, mozartwettbewerb@moz.ac.at, www.moz.ac.at

Medzinárodná skladateľská súťaž Musica Sacra 2005
odbor skladba pre miešaný a capella zbor (max. 16 členov) na latinský text, trvanie 4 – 10 min.
miesto konania Varšava, Poľsko
vekový limit do 35 rokov
vstupný poplatok 25 USD
uzávierka 15. februára 2005
info Musica Sacra 2005 Composers Competition, OPK Gaude Mater, ul. Dabrowskiego 1, 42-200 Czestochowa, Poland, tel. +48 501 33 99 02, e-mail competition@musicasacra.com.pl, www.musicasacra.com.pl

Medzinárodná organová súťaž Mikaela Tariverdieva
termín 29. augusta – 5. septembra 2005
miesto konania 1. kolo Moskva, Rusko a Hamburg, Nemecko
vekový limit nar. po 1. januári 1969
poplatok 50 EUR
uzávierka 15. apríla 2005
info The Organizing Committee of the Forth Mikael Tarivediev International Organ Competition, Usievich street, 9 – 60, Moscow 125 319, Russia, tel. +7 095 710 46 19, tel/fax +7 095 151 53 28, fax +7 095 923 85 76, tariverdi@mail.ru, spiridonova@mkrf.ru alebo Kultur Konzept, Representative, Competition's Organization Committee, Mr. Kund Knudsen, Lubeck / Hamburg, tel. +49 451 311 48, fax +49 451 366 07, proms@t-online.de

Workshopy a semináre

Dirigentský a manažérsky workshop
odbor orchestrálne dirigovanie pre divadlo, film a televíziu, cieľom workshopu je tiež vzťah dirigenta, skladateľa, producenta, vydavateľa a umelca
termín 5. – 10. júla 2005
miesto konania Toronto, Kanada
vstupný poplatok 50 USD
poplatok 1500 USD (aktívni účastníci), 350 USD (pasívni účastníci)
uzávierka neuvedená
info The Conducting Institute, Joseph Lerner - executive director, 360A Bloor St.West, P.O. Box 19060, Toronto, Ontario M5S 3C9, Canada, tel. +1 416 975 52 31 Ext.3, fax +1 416 975 03 32, info@conductinginstitute.com, www.conductinginstitute.com

Majstrovská trieda v dirigovaní a manažérsky seminár
odbor dirigovanie, súčasťou sú manažérske tréningy zamerané na efektívnu komunikáciu medzi dirigentom, skladateľom, inštrumentalistami, sponzormi, producentmi, manažérskymi a nahrávacími firmami. Lektormi sú Maestro Alexis Hauser a Mr. Glenn Morley
termín 5. – 20. augusta 2005
miesto konania Toronto, Kanada
vstupný poplatok 50 USD
poplatok 800 USD (aktívni účastníci), 250 USD (pasívni účastníci)
uzávierka neuvedená
info The Conducting Institute, Joseph Lerner – Executive Director, 360A Bloor St.West, P.O. Box 190 60, Toronto, Ontario M5S 3C9, Canada, tel. +1 416 975 52 31 Ext.3, fax +1 416 975 03 32, info@conductinginstitute.com, www.conductinginstitute.com

Letná škola súčasnej hudby COMA 2005
odbor inštrumentalisti, speváci, skladatelia
lektori Joe Cutler & Stephen Montague – skladateľ, Damien Harron – bicie nástroje, Rolf Hind – klavír, Sarah Leonard – spev, Noszferatu – hosťujúci súbor a ďalší
termín 23. – 28. júla 2005
miesto konania Bretton Hall, Yorkshire Sculpture Park, Veľká Británia
vstupný poplatok neuvedený
uzávierka 22. apríla 2005
info COMA, Toynbee Studios, 28 Commercial Street, London E1 6AB, UK, tel. +44 020 7247 7736, daisy@coma.org, www.coma.org

BRATISLAVA

Opera a balet SND

St 9.3. L. A. Minkus: Bajadéra
Št 10.3. G. Verdi: Maškarný bál
Pi 11.3. E Suchoň: Krútňava
So 12.3. A. Ch. Adam: Korzár
Ut 15.3. H. Leško: Caligula
St 16.3. G. Verdi: Rigoletto
Št 17.3. T. Frešo: Narodil sa chrobáčik
Pi 18.3., So 19.3. A. Dvořák: Rusalka – premiéra
Po 21.3. A. Dvořák: Rusalka
Ut 22.3. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
St 23.3. G. Donizetti: Nápoj lásky
Št 24.3. G. Puccini: Tosca
So 26.3. G. Verdi: Nabucco
Ut 29.3. G. Bizet: Carmen
St 30.3. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
Št 31.3. G. Verdi: Falstaff

Slovenská filharmónia

Št 10.3., Pi 11.3. KS SF
SF, Slov. filharmonický zbor, Alexander Dmitrijev, dirigent, Blanka Juhaňáková, zbormajsterka, Sergej Tolstov, barytón, František Novotný, husle
S. Rachmaninov, S. Barber, A. Skriabin
Ut 15.3. KS SF
Symfonický orchester VŠMU, Daniel Gazon, dirigent
J. Haydn, W. Lutoslawski, I. Stravinskij
St 16.3. KS SF
SKO Bohdana Warchala, Ewald Danel, umel. vedúci, Miešaný zbor Konzervatória v Bratislave, Dušan Bill, zbormajster, Dana Šašinová-Satury, klavír, Henrietta Lednárová, soprán, Ernest Hudec, tenor, Martin Lampert, bas
G. F. Händel, J. S. Bach, F. Schubert
Št 17.3. KS SF
SF, Vladimír Válek, dirigent, Roman Janál, barytón
G. Rossini, J. Teml, M. P. Musorgskij – M. Ravel
Ut 22.3. MS SF
Veľkonočný koncert
Musica eterna, Peter Zajíček, umel. vedúci, husle, Kamila Zajíčková, soprán, Artur Stefanowicz, kontratenor, Gabriel Szathmáry, husle
F. Durante, A. Vivaldi, G. B. Pergolesi
Št 24.3. KS SF
Veľkonočný koncert
SF, Slov. filharmonický zbor, Leoš Svárovský, dirigent, Marián Vach, zbormajster, Ľubica Rybárska, soprán, Marta Beňačková, alt, Jozef Kundlák, tenor, Peter Mikuláš, bas
A. Dvořák
Št 31.3. KS SF
SF, Zdeněk Bílek, dirigent, Zuzana Zamborská, klavír
J. Cikker, W. A. Mozart, J. Suk

Hudobné centrum

Mirbachov palác, zač. 10.30 h
Ne 13.3.
HC v spolupráci so Spolkom slov. skladateľov
Jordana Palovičová, klavír, Ján Slávik, violončelo, Tomáš Jánošík, flauta, Mária Heinzová, klavír, Eva Šurcová-Hornyáková, soprán, Róbert Kováč, violončelo, Rajmund Kákoni, akordeón, Daniela Kardošová, klavír, Jaroslav Konečný, klavír
D. Martinček, M. Krajčí, P. Bagin, V. Kubička, J. Konečný
Ne 20.3.
HC v spolupráci so Spolkom konc. umelcov
Branislav Belorid, trombón, Nikolaj Kanišák, tuba, Ladislav Fančovič, klavír
J. S. Bach, A. Lebedev, B. Kroll, E. Crespo, J. Castérčde, K. Penderecki

Slovenský rozhlas – ÚHTAČ

Ne 13.3. Veľké konc. štúdio
Organový koncert pod Pyramídou
Bernadetta Šuňavská, organ
J. S. Bach, J. Brahms, M. Dupré, F. Liszt
St 16.3. Malé konc. štúdio
Štúdio mladých
Michal Sťahel, violončelo, Martina Furielová, klavír, Anežka Drmolová, Zuzana Paštéková, husle a ďalší
P. Groll, P. Martinček, P. Malovec, M. Burlas, L. Koňakovská
Št 17.3., Pi 18.3. Komorné štúdio
Grand prix Svetozára Stračinu 2005
So 19.3. Veľké konc. štúdio
Grand prix Svetozára Stračinu 2005 – galakoncert
Fonó Zenekar, Cimbalová muzika Morava, Zakopiany, Slniečko, Nebeská muzika, ĽH Vepor a heligonkári, ĽH Železiar, ĽH DFS Čečinka, Karpaty, ĽH Lipa, OĽuN
Ne 20.3. Komorné štúdio
Folkfórum live – koncert
Bratia Kapucíni a Stanley

KOŠICE

Štátne divadlo Košice

St 9.3. Zle strážené dievča, komický balet
Pi 11.3., So 12.3. G. Bizet: Carmen
Ne 13.3., Po 14.3. Malý princ – baletná rozprávka
Ut 15.3. F. Lehár: Veselá vdova
Št 17.3. C. Orff: Carmina Burana
So 19.3. G. Bizet: Carmen
Ne 20.3., Po 21.3. Kocúr v čižmách– rozpráv. muzikál
St 23.3.G. Verdi: Requiem – balet
Ut 29.3. C. Orff: Carmina Burana
St 30.3. G. Dusík: Modrá ruža
Št 31.3. G. Dusík: Modrá ruža
Baletný koncert

Štátna filharmónia Košice

Št 10.3. Spomienka na Juraja Szabadosa
ŠFK, Peter Breiner, diirgent
Št 17.3. ŠFK, Zbyněk Müller, dirigent, Zuzana Zamborská, klavír
H. Berlioz, W. A. Mozart, N. Rimskij-Korsakov
Ne 20.3. Koncert Ivana Sokola k „Roku J. S. Bacha"
Ivan Sokol, organ
St 23.3. Koncerty pre mládež – Čaro impresie
M. Ravel, C. Debussy
Št 31.3. ŠFK a študenti Konzervatória v Košiciach

PREŠOV

Divadlo Jonáša Záborského

Ne 13.3. Edith a Marlene
Ut 15.3., St 16.3. Veľmi pyšná princezná
Št 17.3. Starci na chmeli
Po 21.3. Starci na chmeli
Ut 22.3. Báthoryčka
Ut 29.3. Báthoryčka
St 30.3. Edith a Marlene
Št 31.3. Báthoryčka

BANSKÁ BYSTRICA

Štátna opera Banská Bystrica

So 12.3.,Ut 15.3. G. Verdi: Attila – premiéra
Št 17.3. G. Bregovič: Gypsy Roots čili Cigánske korenie
So 19.3. K. Millőcker:Žobravý študent
Ne 20.3. Veľkonočný koncert
Orchester a zbor Štátnej opery, Igor Bulla, dirigent, **M. Masaryková**, soprán, **M. Kiseľová**, mezzosoprán, **R. Remeselník**, tenor, **J. Benci**, bas
W. A. Mozart
Po 21.3. I. Bázlik: Polepetko
Ut 29.3. E. Kálmán: Grófka Marica
Dana Dinková: Biele peklo alebo Mne sa to stať nemôže
St 30.3. Operetno-muzikálový koncert
Št 31.3. G. Bizet: Carmen

ŽILINA

Štátny komorný orcgester Žilina

Št 10. 3. DU Fatra
ŠKO, Georg Mais, dirigent, Herbert Schuch, klavír
W. A. Mozart, J. Haydn, L. Janáček
Št 17. 3. DU Fatra
Komorný koncert v rámci 11. Husľovej dielne
Richard Baroš, Jindřich Pazdera, husle, Václav Mácha, klavír
P. de Sarasate, N. Paganini, A. Dvořák, C. de Saint-Saëns, R. Schumann, D. Milhaud
Št 24. 3. DU Fatra
Veľkonočný koncert
ŠKO, Oliver Dohnányi, dirigent, Žilinský miešaný zbor, Štefan Sedlický, zbormajster Bernadetta Šuňavská, organ, Natalia Melnik, soprán
J. K. Vaňhal, W. A. Mozart, A. Bruckner
St 30. 3. DU Fatra
Spevácky recitál
Pavol Bršlík, tenor, Marián Lapšanský, klavír
A. Dvořák, F. Liszt, W. A. Mozart, E. Lalo, G. Donizetti, G. Verdi a i.

V. koncertný cyklus SPACE Večer slovenskej hudby

15. marec 2005 19.00 h slovo o hudbe, 20.00 h koncert
Kostol Cirkvi Bratskej, Cukrová 4 , Bratislava
Ivan Šiller (klavír), Jozef Lupták (violončelo), Andrea Mudroňová (klavír), ženský zbor Pro Musica, Lenka Bálintová (dirigentka)
Matej, Seneši, Milaković, Piaček, Salamon-Čekovská, Godár, Lejava, Iršai, Zagar
16. marec 2005 18.00 h
Konzervatórium Žilina, Hurbanova ul.
Ivan Šiller (klavír), Jozef Lupták (violončelo), Andrea Mudroňová (klavír)
Matej, Seneši, Milaković, Piaček, Salamon-Čekovská, Godár, Lejava, Iršai, Zagar

GEDUR PRODUCTION

Termíny predstavení v marci 2005

Ut 1.3. **High Life šou** (2. premiéra), Teatro Wüstenrot, 19.00
St 9.3. Št 10.3. **High Life šou**, Teatro Wüstenrot, 19.00
St 16.3. Št 17.3. **High Life šou**, Teatro Wüstenrot, 19.00
Št 31.3. **Mníšky 2 Milionárky**, Teátro Wüstenrot, 19.00

Detské rozprávky na HRADE
Ne 6.3. **Rozprávkový vláčik**, kaviareň Mária Kristína, 10.30
Ne 13.3. **Janko Hraško**, kaviareň Mária Kristína, 10.30
Ne 20.3. **Cililing a maľované vajíčko**, kaviareň Mária Kristína, 10.30
Ne 27.3. **Červená čiapočka**, kaviareň Mária Kristína, 10.30

ISTROPOLIS, Trnavské mýto 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

Cyklus koncertov

Konfrontácie

spojených s výstavou digitálnych tlačí
Kruhový čas

Autori: **Jozef Dobiš** a **Ľubomír Zabadal**

1. apríl 2005

JÁN SLÁVIK, violončelo
NORA ŠKUTOVÁ, klavír
BRANISLAV DUGOVIČ, klarinet

Program
J. S. Bach, L. van Beethoven, M. Varga, I. Zeljenka

8. apríl 2005

BRATISLAVSKÉ GITAROVÉ KVARTETO
Martin Krajčo, gitara
Radka Kubrová, gitara
Miloš Slobodník, gitara
Miloš Tomašovič, gitara

Program
J. S. Bach, H. Villa-Lobos, D. Bohdanovič,
I. Stravinskij a i.

15. apríl 2005

MATEJ KOZUB, klarinet
ANDREA MUDROŇOVÁ, klavír

Program
C. Debussy, I. Stravinskij, B. Martinů

22. apríl 2005

Hommage à Bartók

FRANTIŠEK TÖRÖK, husle
AGHÁTA CSEHIOVÁ, klavír
ŠTEFAN NAGY, klavír
MARIANNA PRÁGAYOVÁ, klavír
ORSOLYA SIMONOVÁ, spev

ZMIEŠANÝ AKADEMICKÝ SPEVÁCKY ZBOR PF UKF V NITRE
PAVOL PROCHÁZKA, zbormajster

Program
B. Bartók

29. apríl 2005

Požoň vernakulár

POŽOŇ SENTIMENTÁL
Ľubomír Burgr, husle
Boris Lenko, akordeón
Marek Piaček, flauta
Peter Zagar, klavír

Program
P. Zagar, B. Bartók, Ľ. Burgr, B. Lenko,
P. Šimai, I. Stravinskij, A. Schönberg,
J. Lennon/P. McCartney, S. a V. Avsenik a i.

Nitra, Synagóga 18.30 h

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nové knihy Hudobného centra

Jakov Miľštejn: Štúdie o Chopinovi
Berta Kremenštejnová: Pedagogika G. G. Nejgauza

Knihy *Štúdie o Chopinovi* a *Pedagogika G. G. Nejgauza*, ktoré preložil Cyril Dianovský, obsahujú umelecko-pedagogický odkaz velikánov klavírneho umenia – Fryderyka Chopina a Genricha Gustavoviča Nejgauza. Prinášajú a približujú najvzácnejšie pasáže z ich pozostalostí, ktoré spracovali Jakov Miľštejn a Berta Kremenštejnová. Keď si predstavíme celé Chopinovo dielo, jeho rozsah, záber, problematiku a ciele, dostaneme uspokojivú odpoveď na otázku, prečo sú Chopinove pedagogické postupy tak progresívne a aktuálne ešte aj dnes. Nakoniec, svedčí o tom aj Kremenštejnovej práca o pedagogike Genricha Gustavoviča Nejgauza. Výber a kombinácia textov od Jakova Miľštejna a Berty Kremenštejnovej nie sú náhodné. Predstavujú akýsi diptych, ktorého druhá časť je pokračovaním prvej. Príbuznosť Chopinových a Nejgauzových pedagogicko-metodických prístupov možno vysvetliť tým, že obaja umelci čerpali vo svojej pedagogickej práci z vlastnej interpretačnej praxe. Ich „škola“ je triezva a životaschopná, pretože sa opiera o praktické skúsenosti. Kniha je určená slovenským pedagógom a záujemcom o umenie hry na klavíri a je účinným nástrojom pri výchove mladej klaviristickej generácie.

Cena: 500 Sk

Kalendár 2005
Bratislavské jazzové dni

Publikácia venovaná 30. výročiu najvýznamnejšieho medzinárodného jazzového festivalu na Slovensku a jeho histórii. Zostavovateľom išlo o obrazovo a informačne zaujímavý dokument. Publikácia obsahuje text o festivale a jeho vývoji v slede jednotlivých ročníkov z pera Igora Wasserbergera a Mariana Jaslovského. Bohatá obrazová príloha zostavená z fotografií najvýznamnejších jazzmanov hosťujúcich na festivale je včlenená do pôdorysu diára na rok 2005. Publikáciu dopĺňa prehľad jazzovej diskografie na Slovensku.

Cena: 250 Sk

Hudobné udalosti na Slovensku 2005

Dvojjazyčná slovensko-anglická publikácia je prehľadom širokého spektra hudobných podujatí na Slovensku, zahŕňajúcim 355 záznamov, ktoré obsahujú názov, stručný popis podujatia, dátum, miesto konania a kontakt na usporiadateľa podujatia. Informácie sú členené podľa povahy podujatí a žánrov do kapitol: Festivaly a koncertné cykly (Vážna hudba; Dychová hudba; Folklór; Jazz, blues; Gospel; Rock-Pop; Folk, country, bluegrass a ďalšie; World Music; Výchovné koncerty), Súťaže , Konferencie a semináre, Kurzy a interpretačné semináre (Vážna hudba; Dychová hudba; Folklór; Jazz), Výstavy. Kapitoly Orchestre, Opery a divadlá obsahujú prehľady sezón jednotlivých koncertných a operných domov. Publikáciu dopĺňa index a chronologický zoznam podujatí.

Cena: 87 Sk

Objednávky a informácie
Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava 1
fax (02) 5920 4842
e-mail distribucia@hc.sk

www.hc.sk