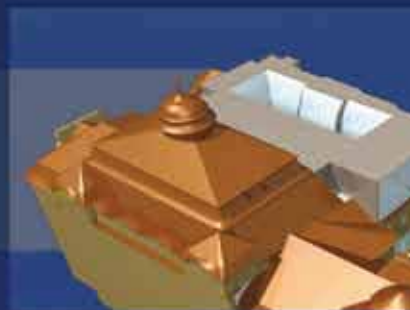
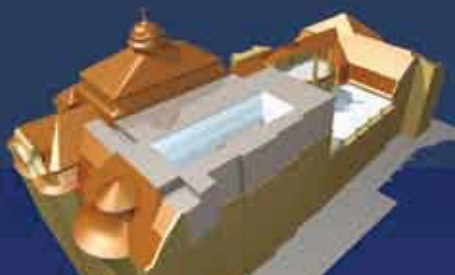


nový život bratislavskej

Reduty



Katarzyna Jagiełło / Alžbeta Trgová,
Monika Fabiánová / Miroslava Kiseľová /
Viera Kállayová, Michal Hýrošš / Dušan Šimo,
Martin Popovič / Šimon Svitok,
Igor Lacko / Ivan Zvarik.
Spoluúčinkuje: orchester a zbor Štátnej opery.
Hudobné naštudovanie a dirigent: Marián Vach.
Réžia: Gustáv Herényi.

Sobota 23. 6. o 20.00 h, Nádvorie zámku
Štátna opera

Giuseppe Verdi: LOMBARĎANIA
NA PRVEJ KRÍŽIACKEJ VÝPRAVE
- slovenská premiéra

Koncertné uvedenie opery.

Účinkujú: Dimitra Theodossiou,

Maurizio Graziani, Riccardo Zanellato,

Maciej Komandera a i.

Spoluúčinkuje: orchester a zbor Štátnej opery
a Spevácky zbor Lúčna.

Dirigent: Marián Vach.

Zbormajstri: Ján Procházka, Elena Matušová.

Utorok 26. 6. o 18.00 h, Kráľovská sieň

MLADOSŤ NA ZÁMKU

Vokálny koncert z diel Lottiho, Haendla, Mozarta,
Donizettiho, Belliniho, Verdiho, Leoncavalla a i.

Účinkujú: Alena Vacíková, Linda Ballová,

Pavol Kubáň. Klavírny sprievod: Eva Rebrová.

Piatok 29. 6. o 20.00 h, Nádvorie zámku
Štátna opera

Giacomo Puccini: SESTRA ANGELIKA

Ruggiero Leoncavallo: CIGÁNI

Účinkujú: Mária Porubčinová, Alena Hodálová,

Anna Ryan, Stanislav Matis,

Zoltán Vongrey, Igor Lacko.

Spoluúčinkuje:

orchester, zbor a balet Štátnej opery.

Dirigent: Pavol Tužinský.

Réžia: Andrea Hlinková.

Nedeľa 24. 6. o 15.30 h, R. k. kostol sv. Alžbety

Domenico Cimarosa: REQUIEM

- slovenská premiéra

Účinkujú: Miriam Maťašová, Lucia Vernarská,

Dušan Šimo, Jozef Benci.

Spoluúčinkuje: Komorný orchester

v Banskej Bystrici a spevácky zbor Lúčna.

Dirigent: Igor Bulla.

Zbormajsterka: Elena Matušová.

Streda 27. 6. o 18.00 h, Kráľovská sieň

NESMRTELNÍ

MILENCI Z VERONY

Program z diela Shakespeara a operných
skladateľov Vaccaia, Marcchetiho, Zandonai.

Účinkujú: Marianna Gelenekyová,

Michaela Kukurová, Michaela Sojčáková, Linda

Ballová, Lucia Vernarská, Zuzana Porubiaková,

Norman Šáro.

Darina Turňová, Peter Pažický - klavír.

Štvrtok 28. 6. o 20.00 h, Nádvorie zámku

Štátna opera

Vincenzo Bellini:

KAPULETOVCI A MONTEKOVCI

- slovenská premiéra

Účinkujú: Erika Tégen-Čambálová /

Sobota 30. 6. o 20.00 h, Nádvorie zámku
Štátna opera

Giuseppe Verdi: TRUBADÚR

Účinkujú: Serena Daolio, Agnieszka Zwierko,

Giorgio Casciarri, Vitomir Marof,

Jozef Benci a i. Spoluúčinkuje: orchester, zbor
a balet Štátnej opery.

Dirigent: Marián Vach. Réžia: Pavol Smolík.

Zmena programu vyhradená!

PREDAJ VSTUPENIEK: Štátna opera, Národná 11, Banská Bystrica, Po-Pi od 13.00 -16.00 h a hodinu pred začiatkom predstavení
na Zvolenskom zámku, Tel., fax: 048/412 58 23, 048/415 57 15 / Mobil: 0907 808 871 / E-mail: umprev@bb.psg.sk / www.stateopera.sk
Zvolenský zámok: 045/533 17 81 / E-mail: zvolen@sng.sk, vstupenky@djgt.sk

Hudba Modre

MEDZINÁRODNÝ FESTIVALÍK UMENIA



22.-24.6.2007

Pocta MARTINČEKVI a VARGOVI



ŠIESTY ROČNÍK

22. 6. 2007 19.00 h Hrad Červený Kameň

Krst nového CD Cellomania

Účinkujú: Cellomania (SK) violončelové kvarteto

Program: P. Šimai, P. Zagar, P. Martinček, L. Kupkovič,

M. Varga, I. Zeljenka, V. Godár, M. Mores

23. 6. 2007 16.00 h Nádvorie Starej vinohradníckej školy

Horná ulica

Účinkujú: Duo Cordefiato (SK)

Program: G. Rossini, B. Bartók, R. Beaser, P. Martinček,
J. Rodrigo, M. Pujol, D. Martinček

23. 6. 2007 19.00 h Nemecký evanjelický kostol

Účinkujú: Karla Bytnarová – mezzosoprán (CZ,D)

Zuzana Čizmarovičová – klavír (SK,D)

Ján Slávik – violončelo (SK)

Program: M. Varga, D. Martinček, P. Martinček, A. Dvořák
R. Schumann, B. Smetana

24. 6. 2007 17.00 h Mestské centrum
opatrovateľských služieb v Modre

Účinkujú: ŽIACI ZÁKLADNEJ UMELECKEJ ŠKOLY V MODRE (SK)

Program: Malý koncert veľkých nádejí

24. 6. 2007 19.00 h Kostol sv. Štefana kráľa v Modre

Účinkujú: Marián Varga – klavír (SK)

Nicola Bulfone – klarinet (I)

Branislav Dugovič – klarinet (SK)

Moyzesovo kvarteto, komorný súbor mesta Modra (SK)

Program: P. Martinček, C. M. Weber, D. Martinček, M. Varga

Dušan, Peter a Martin MARTINČEK, Marián VARGA – významní slovenskí umelci

Festivalík podporili: Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky, Hudobný fond a Mesto MODRA

Editorial

Vážení čitatelia,

nekomerčné kultúrne aktivity nebudú asi nikdy dostatočne financované. Tak sa stáva, že sa problémy s priestormi, v ktorých vznikajú, často odsúvajú, podceňujú. Neriešenie nevyhovujúcich či kritických situácií budov však má svoje hranice – havarijné stavy a zdravie ohrozujúce prostredie napokon aj tak donútia kompetentných skloniť hlavu pred Hmotou. Nehovoriac o prípadoch, keď je aj hmota umením, reprezentujúcim kus histórie – tak ako **budova bratislavskej Reduty**. Projekt jej rekonštrukcie výrazne zlepši podmienky pre prácu hudobníkov a spríjemní vnímanie objektu návštevníkmi. V Téme píšeme o Redute v čase, keď je projekt pred spustením, v čase, keď sa časť zamestnancov Slovenskej filharmónie sťahuje, no nie je ešte známe, kto a presne kedy začne budovu rekonštruovať. Nielen to vyvoláva mnohé otázky, a tak sa bratislavskej Redute budeme určite ešte venovať.

Dvojportrét z pera **Lubomíra Chalupku** reflektuje životné, profesionálne a umelecké paralely dvoch skladateľov a hudobných teoretikov: **Ivana Hrušovského a Ladislava Burlasa**, ktorý sa tohto roku dožíva významného životného jubilea.

To, ako **médiá** nielen zasahujú do hudobného života, ale ho často spoluvytvárajú, odráža viaceré textov v tomto čísle: rozhovor s dlhoročnou hudobnou redaktorkou košického štúdia SRO, **Lýdiou Urbančíkovou**, recenzia súťaže **Grand Prix S. Stračinu**, ale aj portrét folkloristu a „rozhlasáka“ **Pavla Tonkoviča**. Zaujímavé čítanie o hudbe praje

Andrea Serečinová



Reduta



L. Burlas



I. Hrušovský

Obsah

Téma

Reduta – koniec chátrania? A. Serečinová – str. 2

Miniprofil

Štefan Kocán – str. 5

Spravodajstvo, koncerty

Rozhovory s dirigentmi G. Nosedom a Z. Mácalom, SOSR, ŠKO Žilina, Matiné v Mirbachu, Tip HŽ, Kurzíva – str. 6

Skladba mesiaca

L. v. Beethoven: Sonáta op. 81a Es dur M. Štefková – str. 10

História

Inšpirujúca symbióza teórie a praxe (L. Burlas a I. Hrušovský) L. Chalupka – str. 14

Seriál: Hudba medzi životom a smrťou/

Juliettin Mozart na rozlúčku A. Schindler – str. 18

Zahraničie

Graz, Miláno – str. 22

Folklor

Pavol Tonkovič O. Demo – str. 24

Médiá

V zrkadle času: Lýdia Urbančíková R. Kočíšová – str. 26

Grand Prix Svetozára Stračinu 2007 O. Elschek – str. 28

Čo počúva

Juraj Kušnierik – str. 29

Recenzie CD, knihy – str. 30

Kam/kedy, Informácie – str. 39

Žijete, študujete v zahraničí?

Chcete byť pravidelne informovaní

o hudobnom živote na Slovensku?

Hudobný život si môžete kúpiť na

www.mjuzik.sk

Mjuzik

Hudobný život • Vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava

Redakčná rada:

Ladislav Kačic, Boris Lenko, Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara

Šéfredaktorka:

Andrea Serečinová (tel: +421 2 59204845, 0905 643 926, serecinova@hc.sk)

Redakcia:

Andrej Šuba (tel: +421 2 59204845, fax: +421 2 54430366, suba@hc.sk)

Korektúry:

Eva Planková

Distribúcia a marketing: Hana Beladičová (tel: +421 2 59204846, fax: +421 2 59204842, beladicova@hc.sk) **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • **Grafický návrh:** Peter Beňo **Tlač a zalomenie:** ORMAN, spol. s r.o. • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **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, zahranična.tlac@slpost.sk. **Objednávky na predplatné** prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/93. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Na obálke:** montáž: Reduta, autorka: R. Kmetová • **Názory a postoje** vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • **Vyhľadávať** v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Reduta

- koniec chátrania?

Andrea SEREČINOVÁ

[foto: Ateliér G. Drobníak]

Budovy. V slovenskej kultúre sa nimi v posledných rokoch intenzívne zaoberáme – verejnosť, odborníci, politici... Nepatrí sa, aby padajúce strechy, tehly, omietky či starnúci betón vytláčali z debát o umení ich primárne témy. Ale „hrubá“ hmota sa vie vehementne prihlásiť o slovo, aj keď jej zvyčajne začíname načúvať až v hodine dvanástej. Po novej budove SND a Slovenskej národnej galérii prichádza na rad bratislavská Reduta.

PRÍBEH STOROČIA

Budovu Reduty začali stavať na mieste bývalej tereziánskej sýpky roku 1911 v tej dobe už v neaktuálnom pseudoslohu, zato však s využitím progresívnych technicko-stavebných riešení. Podobné budovy v Európe už vtedy ponúkali na obdiv modernú secesiu (napr. Obecní dům v Prahe), no v Prešporku sa svoj hlavný kultúrny stánok rozhodli postaviť vo „výpravnom“ dekoratívnom barokizujúcom štýle, vytvárajúcom údajne vhodnú kulisu súsošia Márie Terézie, kedysi stojaceho na dnešnom Štúrovom námestí. Súčasní pozorovatelia a užívatelia budovy už nevnímajú jej dobovú „staromódnosť“ a môžu sa pokojne oddávať krásne reliéfom, zlatých štúk, nádhere lustrum a slávnostných priestorov. Reduta je dnes jednou z najvýznamnejších slovenských budov z dvoch dôvodov: ako kultúrna pamiatka a sídlo Slovenskej filharmónie. Vysoko hodnotenú reprezentatívnosť jej priestorov azda najlepšie ilustrujú inaugurácie prezidentov či zasadnutie Parlamentného zhromaždenia NATO v roku 2004.

Reprezentatívna budova v centre mala od začiatku uspokojiť kultúrne potreby mesta –

mala tu znieť hudba a sídliť kultúrne inštitúcie. V priebehu jej histórie sa s menšími výnimkami podarilo tento zámer naplniť: v medzivojnovom období tu sídlila Mestská hudobná škola, rôzne organizácie a spolky, konali sa tu koncerty, plesy, premietali filmy... Na prízemí fungovali kaviareň, reštaurácia a kníhkupectvo. Práve k tomuto historickému modelu využitia prizemia sa Slovenská filharmónia vrátila v 90. rokoch, keď objekt opustili Československé aerolinie a rakúsky prevádzkovateľ kasína a reštaurácie navrhol priestorom pôvodný lesk. Ďalšie súčasné komerčné prevádzky – kníhkupectvo, predajne hudobní a hudobných nástrojov – sú tiež logickým a dôstojným riešením, zohľadňujúcim historické kontexty využívania budovy.

Rekonštrukcia bratislavskej Reduty má už svoju prehistóriu, siahajúcu až do roku 1994. Stala sa agendou niekoľkých riaditeľov filharmónie, niekoľkých ministrov kultúry a nápadne tak pripomína príbeh inej budovy – „Novostavby“ SND. Do úspešného finále sa dostáva až tento rok. Po niekoľkoročných prieťahoch a odkladoch, týkajúcich sa, ako inak, financií, resp. rôznych úradných zásahov, sa v Redute konečne začne búrať, stavať, opravovať...

ZNERVÓŽŇUJÚCE OTÁZNIKY

Už roku 2003 všetko vyzeralo veľmi optimisticky, dokončenie prác bolo naplánované na rok 2007 – nakoniec sa však pred štyrmi rokmi rekonštruovala len časť strechy a ďalší postup prác (až na pár menších výnimiek) bol viacmenej zastavený. Podľa slov námestníčky generálneho riaditeľa SF, Ing. Dariny Maxianovej, by však tentoraz spusteniu rekonštrukcie už nemalo nič brániť: „*Máme z vlády osúhlasených 712 miliónov korún, ohroziť rekonštrukciu by mohlo len ich pridelenie v jednotlivých fázach.*“ Rekonštrukcia je totiž naplánovaná do niekoľkých etáp a skončiť by mala až v roku 2010. Neistotu vzbudzuje aj skutočnosť, že vo Filharmónii sa síce už balia pracovníci administratívy, ale nie je ešte známe meno spoločnosti, ktorá dostane lukratívnu štátnu zákazku. Verejnú súťaž síce Slovenská filharmónia vypísala už minulý rok, Úrad pre verejné obstarávanie ju však zrušil a aktuálna súťaž bola vypísaná Ministerstvom kultúry, s vyhlídkou na uzatvorenie zmluvy až v polovici júla tohto roku. V tejto chvíli teda nie je jasné, kedy sa začne so stavebnými prácami.



[foto: Ateliér G. Drobníak a A. Šuba]



[foto: Ateliér G. Drobníak]



[foto: A. Šuba]

Pýchou bratislavskej Reduty je bohatá štuková a reliéfná výzdoba na fasáde i v interiéri. Pôsobivé sú aj farebné vitráže.

Doterajšie odklady rekonštrukcie od roku 2003 ponúkajú znepokojujúcu analógiu s novou budovou SND – aj s charakteristickými následkami neustáleho zvyšovania nákladov v súvislosti s rastom cien stavebných prác. D. Maxianová odhaduje, že schválený rozpočet 712 miliónov (resp. 785 mil. ako objem odsúhlasený štátnou expertízou, výsledok cenových úrovní r. 2005) sa nakoniec bude musieť vyšplhať až k sume okolo 900 miliónov.

Slovenská filharmónia je však na rekonštrukciu pripravená. Objednané sú náhradné priestory pre administratívu a najbližšia koncertná sezóna prebehne v skrátanom režime – so začiatkom v decembri a koncom v máji. Aj Bratislavské hudobné slávnosti, tradične spojené s priestormi Reduty, sa uskutočnia neskôr – v novembrových termínoch. Do iných objektov sa sťahuje administratíva, archív, v rámci Reduty aj hudobníci, ktorých nezasiahnu neprijemné dôsledky stavebného ruchu, pretože väčšina prác bude realizovaná v letných a jesenných mesiacoch mimo koncertnej sezóny. „V sezóne budeme pokračovať len s niektorými prácami, ktoré nebudú rušiť ani koncertnú prevádzku, ani skúšobný proces. Nemôžeme si dovoliť vystavovať umeleckých pracovníkov zdravotným rizikám, spojeným s nadmerným hlučkom a prachom,“ pokračuje D. Maxianová.

Interiéry, s ktorými prichádzajú do kontaktu návštevníci koncertov – vrátane Koncertnej siene – sa budú rekonštruovať až v neskorších etapách, od roku 2009. Ako budú stavebné práce v tejto, pre verejnosť najneprijemnejšej fáze, vnímať návštevníci koncertov, bude záležať aj na vynaliezavosti manažmentu Slovenskej filharmónie. Zaujímavým príkladom by mohol byť viedenský Konzerthaus, kde sa pred rokmi podarilo koncertné publikum doslova vtiahnuť do deja rekonštrukcie budovy. Vedenie sa nesnažilo skrývať „škaredosť“ stavebných prác, naopak, ponúklo sledovanie ich priebehu nielen v priamom prenose, ale aj prostredníctvom kvalitných fotografických a výtvarných prezentácií vo foyer.

PROJEKT ZÁSADNEJ ZMENY

„Projekt je mimoriadny v tom, že okrem zrekonštruovania umeleckej výzdoby, remeselných de-



Reduta - Koncertná sieň

[foto: J. Bartoš]

tailov a sanácie sekundárnych zásahov, bolo potrebné vybaviť budovu modernou infraštruktúrou a neskutočným množstvom technológie, ktorej pracovnosť a presnosť nezainteresovaný návštevník nevie pochopiť,“ hovorí autor architektonického projektu rekonštrukcie Reduty, Ing. arch. Gabriel Drobniak. Pôjde naozaj o zásadnú a v najlepšom zmysle slova veľkorysú rekonštrukciu, akou budova neprešla od svojho vzniku. A to aj preto, že viaceré časti objektu sú v havarijnom stave, či preto, že hostia Reduty využívajú i priestory, ktoré sú v zahanbujúcom stave. Svoje o tom vedia napríklad tí, ktorí obľubujú sedenie na galérii, kam vedie schodisko, pokryté vyšľapaným, neestetickým linoleom. Tristne pôsobia aj cvičné priestory a šatne hudobníkov, takzvané „ladiarne“. Zaujímavosťou projektu je jeho „polyštýlovosť“: na jednej strane sa vracia do histórie, rešpektuje pôvodnú eklektickú architektúru budovy a v mnohých momentoch jej navracia pôvodné historické prvky i charakter, zároveň však do Reduty prináša ducha modernej architektúry. V rámci reštaurátorských prác a umelecko-remeselnej obnovy sa do pôvodného stavu vrátia mnohé cenné prvky budovy. V prípade pôvodného veľkého krištáľového lustra v Koncertnej sieni sa Filharmónii dokonca podarilo skontaktovať s pôvodným výrobcom, ktorý sa bude podieľať na jeho rekonštrukcii. „Okrem prepracovaných štukatúr a iných nástenných dekorácií interiéru má Reduta pozor-

hodné farebné vitráže s rôznymi kompozíciami, či vzácne sklenené výplne s leptanou jemnou ornamentikou,“ hovorí G. Drobniak a pokračuje: „Sochárska výzdoba fasád z umelého kameňa bude zbavená druhotných náterov, bude reštaurovaná a natretá ochranným transparentným náterom. Kamenný obklad sokľového muríva, ktorý bol realizovaný počas predchádzajúcej čiastočnej rekonštrukcie, bude demontovaný a po vykonaní odvlhčovacích zásahov (sanácia spodnej stavby, odkopanie, podrezanie a odizolovanie obvodových murív) znova osadený.“

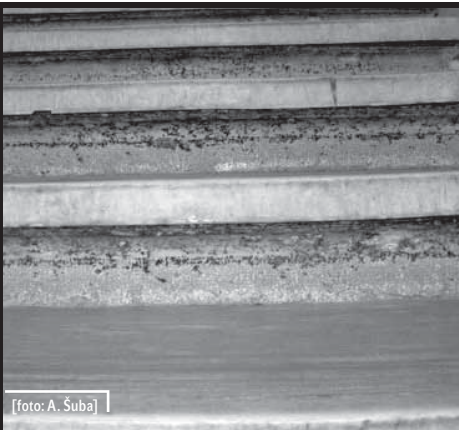
Opakom reštaurovania budú mnohé dostavby a vstavby. Pribudnú dve podlažia v kridle na Medenej ulici (priestory pre administratívu) či novo vyhlbený suterénny priestor pod nádvorím (sklady, skúšobná sála orchestra). Atraktívne je aj navrhované presklenie nádvorí, z ktorého by mohla vzniknúť letná scéna. Imobilné osoby budú môcť využívať bezbariérový vstup i nový výťah. Z hľadiska komfortu užívania objektu vznikne v podstate nová budova, vybuduje sa viacero priestorov, ktoré doteraz filharmonikom chýbali – napríklad dve skúšobné sály. Zaujímavé je, že napriek tomu sa celkový výzor budovy z pohľadu troch obklopujúcich ulíc nezmení.

Bežní návštevníci najviac vnímajú fasádu budovy a jej interiér. Fasáda s bohatou štukovou výzdobou, v roku 2001 jednofarebne neesteticky „zatretá“, dostane konečne príťažlivý dvojfarebný dizajn v tónoch šedej a šedoružovej. A na ▶



[foto: Ateliér G. Drobniaka]

Na nádvorí sa zachoval vstupný portál z pôvodnej tereziánskej sýpky.



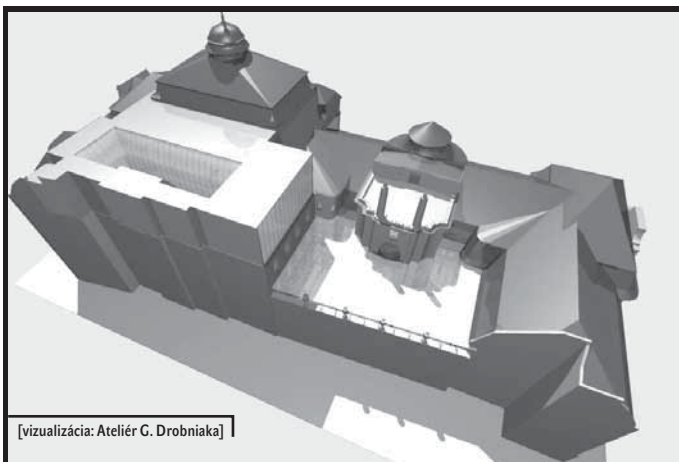
[foto: A. Šuba]

Zničené schody, po ktorých kráčajú majitelia vstupienik na balkóne...

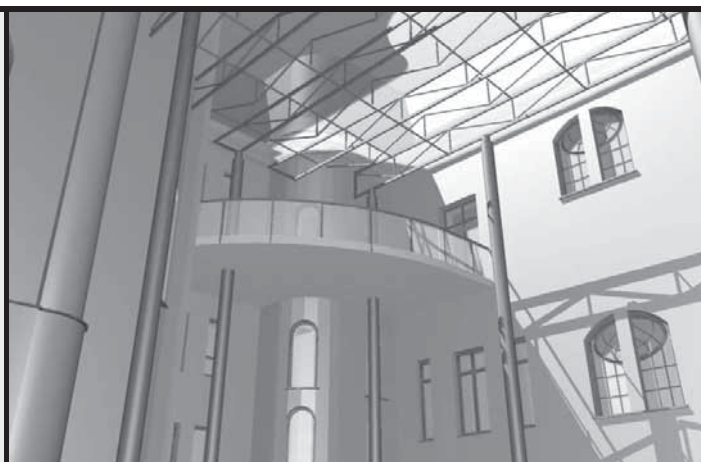


[foto: A. Šuba]

Dobový výťah bude na žiadosť pamiatkárov zachovaný, vedľa neho pribudne nový.



[vizualizácia: Ateliér G. Drobníaka]



V krídle na Medenej ulici budú postavené dve nové podlažia, na nádvorí pribudne atraktívne sklenené zastrešenie, ako nový priestor pre letné koncerty.

► rad prídu aj interiéry, ktoré prechádzali rôznymi improvizovanými metamorfózami po tom, čo bol v 60. a 70. rokoch minulého storočia odstránený pôvodný, pseudorokokový nábytok. Zmeny sa dotknú aj Koncertnej siene – prestavia sa pódium a nad organom pribudne nahrávacie štúdio. Apropos, organ... Už teraz vznikol na pôde SF poradný orgán pre stavbu nového filharmonického organa. Bude aj výber tohto nástroja tak ostro sledovaný odborníkmi, novinármi i politikmi, ako je to v prípade organa v Dóme sv. Martina?

Mnohé otázky evokuje aj stavba nového nahrávacieho štúdia. Koncertná sieň v Redute má, aj na európske pomery, mimoriadnu akustiku, napriek tomu sa v nej takmer vôbec nenahráva. Dôvodom je hluk a vibrácie, spôsobované prejazdom električiek po Mostovej ulici, ktorá susedí s traktom, kde je Koncertná sieň. Každý pravidelný návštevník koncertov potvrdí, že hluk je počuteľný počas hrania orchestra a keď prejde električka, trasú sa doslova celé rady sedadiel. Sála má totiž okná orientované k trati, a tak je nahrávanie naozaj veľmi obtiažne. Práve okná a bezprostredné susedstvo sály s Mostovou ulicou zhoršujú situáciu Slovenskej filharmónie v porovnaní s historickou budovou Slovenského národného divadla, okolo ktorej spomínaná trasa električiek pokračuje. SND električky neprekážajú, pretože javisko s hľadiskom je vo vnútri stavby, „obalené“ chodbami a ďalšími priestormi. V Redute sa teda nahráva len veľmi výnimočne, zväčša v noci (keď je menšia premávka), s množstvom strihov a opakovaní. Roku 2003 sa spomínaná trať rekonštruovala, úpravy však neprinesli želaný a sľubovaný efekt. SF síce odvtedy neuskutočnila akustické merania, no zo subjektívnych hodnotení je zrejme, že aj keď hlučnosť o čosi klesla, vibrácie sa nezmenili. Boj SF o odklonenie trasy električiek trvá už desaťročia a podľa D. Maxianovej je bojom s veternými mlynmi. Lahostajnosť Magistrátu voči potrebám „prvého“ orchestra v krajine vyvoláva počudovanie i hnev. Rekonštrukcia určite zníži hlučnosť v sále vďaka plánovanej výmene okien za typ so zvýšenými zvukovo-izolačnými vlastnosťami, no relevantná zmena je stále v rukách bratislavského Magistrátu.

Faktografia, týkajúca sa histórie Reduty, sa opiera najmä o text Š. Holčíka v publikácii *Slovenská filharmónia (1949–1999)*.

DARČEK K JUBILEU?

Roku 2011 oslávi Reduta storočnicu. Vtedy by sa návštevníci koncertov už mali kochať zrekonštruovanými priestormi chodieb a sál, hudobníci

Reduta v číslach

1901 – mesto kúpilo budovu krajinskej sýpky, dielo cisárskeho architekta Hillebrandta z r. 1774, so zámerom prestavovať ho na kultúrne a spoločenské centrum
 1911 – mesto medzčasom prehodnotilo zámer prestavby historickej budovy a rozhodlo sa pre novostavbu. Sýpka bola zbúraná a začala sa výstavba objektu „Reduta“ podľa projektu budapeštianskych architektov Marcella Komora a Dezidera Jakaba.
 1913 – hotová hrubá stavba
 1914 – niektoré časti budovy v prevádzke
 1915 – v objekte sídli Mestská hudobná škola
 1916 – začína sa s premietaním filmových predstavení. Postupne sa Reduta stáva najväčšou bratislavskou kinosálou.
 1919 – dokončenie stavebných prác
 1921 – otvorenie kaviarne Reduta
 1922 – otvorenie reštaurácie, cukrárne a kníhkupectva
 1948 – vznik Slovenskej filharmónie
 1949 – priestory Reduty pridelené SF, končí prevádzka kina
 ...stavebné úpravy, zánik kaviarne a upravenie jej priestorov pre potreby Československých aerolínií...
 90. roky min. stor. – vystahovanie aerolínií, prenájom priestorov pôvodnej kaviarne kasínu s reštauráciou
 2002 – vláda SR schválila návrh na rekonštrukciu bratislavskej Reduty
 2003 – 2006 – z plánovaných prác realizované len torzo
 2007 – schválené prostriedky na rekonštrukciu Reduty, ktorá by mala trvať za plnej koncertnej prevádzky do roku 2010, prebieha verejná súťaž na zhotoviteľa stavby, koncom sezóny sa administratíva SF sťahuje do náhradných priestorov

skúšať v nových skúšobných sálach, administratíva Slovenskej filharmónie pracovať v novopostavených kanceláriách a okoloidúcich by mal tešiť pohľad na novú fasádu, v lete lákať hudba na zastrešenom nádvorí. Všetkým držme palce... ─

Reduta slovami architekta

„Ide o lokálny program, ktorý vychádza z potrieb SF, obmedzenia kultúrnej pamiatky, množstva finančných prostriedkov a samotnej invencie tvorcu dispozície a priestoru. Výsledkom je potom skĺbenie technickej, estetickej a funkčnej stránky v jeden kompaktný celok, kde každý návštevník a užívateľ nájde to, kvôli čomu budovu navštívil, na logicky myslenom mieste.“

„Budova bola postavená na spoločenský objednávku mestskej rady v rokoch 1913–1919, čiže podliehala poplatnosti dobe. Domnievam sa, že skĺbenie a použitie neobarokujúcich, neskoroelektických, rokokových a secesných prvkov architektmi (M. Komor a D. Jakab), ktorí budovu navrhli, bola do značnej miery korigovaná práve mestskou radou a ovplyvnená vzdialenosťou nášho regiónu od centier vzniku týchto slohov. Časový posun tu zohral veľkú úlohu. Úctyhodné je prezentovanie prvkov, ktoré ostali po bývalej tereziánskej sýpke postavenej v roku 1773 na tomto mieste (vstupný portál, prezentovaný na nádvorí, kamenné vázy a reliéfy, rozmiestnené po fasáde). To, že Redutu postavili práve na tomto mieste, robí z budovy nedocenenú stavbu nielen pre Bratislavčanov, ale takmer pre celú Európu. Na výzdobe fasády a interiérov sa podieľali mnohí miestni i zahraniční majstri. Okrem prepracovaných štukatúr a iných nástenných dekorácií interiéru sú pozoruhodné farebné vitráže s rôznymi kompozíciami, či vzácne sklenené výplne s leptanou jemnou ornamentikou. Zaujímavosťou je i to, že Reduta patrila vôbec k prvým stavbám Bratislavy, v ktorých boli aplikované moderné železobetónové konštrukcie.“ Ing. arch. Gabriel DROBŇIAK

miniprofil

Ako ste sa dostali ku spievaniu?

Náhodou... V rodine sme nemali hudobníkov, ale v detstve som začal navštevovať ZUŠ, hru na klavíri. V dedine som sa tak stal asi jediným „spôsobilým“ pre hru na organe a spev sa k tomu pridružil akosi automaticky.

Čo vás priviedlo po absolvovaní Konzervatória a VŠMU ešte k štúdiu vo Viedni?

Po skončení školy som absolvoval kurzy v Piešťanoch u J. Nesterenka a zistil som, že žije vlastne neďaleko a učí na Konzervatóriu. Požiadal som ho o možnosť štúdia a hoci roky u mojich profesoriek mi dali mnoho, predsa som cítil, že hodiny s pedagógom môjho hlasového odboru môžu iba prospieť.

V zahraničí ste sa začali udomáčňovať...

Spočiatku som neplánoval v zahraničí študovať ani žiť, najprv som na štúdiá z Bratislavy do Viedne denne dochádzal. Bolo to však čoraz náročnejšie a bol som nútený presídlieť. V Rakúsku sa vyskytla prvá možnosť predspevovania v opere Linzi a tá sa podarila. Zostal som štyri roky ako člen ansámbľu a zároveň som pravidelne predspevoval na ďalšie hostovania. Momentálne pôsobím Bazileji, kde som spočiatku tiež len hosťoval, no prehovorili ma a od tejto sezóny som tam nastalo.

Váš repertoárový záber je široký – od Mozarta, cez Rossiniho, Verdiho až po Prokofieva. Ktoré diela sú vám bytostne najbližšie?

Nesnažím sa uprednostňovať konkrétny repertoár. Najviac mi asi vyhovuje romantizmus, predovšetkým taliansky a slovanský repertoár.

Aj napriek tomu, máte spevácky sen?

Postáv, ktoré by som chcel stvárniť, je viac a postupne na ne prichádzajú aj ponuky. Konkrétnejšie predstavy a sny o úlohách som mal, keď som ešte študoval. Dnes zaväzujú skôr to, aby to bola zaujímavá príležitosť, či ide o atraktívnu spoluprácu s dobrými speváckymi, dirigentmi...

Zvyknete ešte s niekým konzultovať repertoár?

Už nie. Spočiatku je samozrejme výhodné prijať rady pedagógov, no neskôr musí spevák sám zistiť a pochopiť, kde sú jeho hranice, v čom sa vokálne lepšie cíti, čo si ešte dovoliť môže a čo už nie. Prichádza to však postupne, s praxou.

V opere popri hudobnom nastudovaní zaväzujú i réžia. Ako sa stotožňujete s čoraz častejšími experimentmi?

Nemám problém účinkovať v modernej inscenácii, no stáva sa, že režiséri nerešpektujú myšlienku diela, menia významy, vzťahy postáv. V poslednom čase zachádzajú inscenátori niekedy príliš ďaleko. K ich požiadavkám sa usilujem prispôbovať



Š. Kocán [foto: archív]

ŠTEFAN KOCÁN

(1972)

bas

Narodený: 1972, Trnava

Štúdiá: 1987–1993 Konzervatórium v Bratislave (A. Micháľková)

1993–1998 VŠMU v Bratislave (H. Štolfová-Bandová)

1998 – 2002 Konzervatórium vo Viedni (J. Nesterenko)

Ceny: Medzinárodné spevácke súťaže A. Dvořáka,

Karlove Vary – 3. cena (1996); Lucie Poppovej,

Bratislava – 3. cena (1999); M. Schneidra-Trnavského,

Trnava – 2. cena (2000); „Hans Gabor Belvedere“, Viedeň

(2001) – špeciálna cena a angažmán vo Viedenskej komornej

opere 2001/2002, P. I. Čajkovského v Moskve (2002),

Eberhard Waechter-Förderpreis za interpretáciu Inkvizítora

vo Verdiho *Donovi Carlosovi* (2004),

Angažmán: 2002 – 2003 sólista opery Landestheater Linz;

angažmán v Teatro del Liceu Barcelona, Opéra de Nice, Teatro

Comunale Modena, Teatro Comunale Ferrara a i.;

hostovanie vo Viedenskej štátnej opere; festivaly SFKU, Žilina

(2006), BHS (2005), Pražská jar (2007) a i.

Od 2006/2007 člen operného súboru Theater Basel;

vystúpenia v Európe, ale aj v Malajzii, Thajsku, Singapure

a Japonsku.

profesionálne, no či s nimi súhlasím, je druhá vec. Pri práci dochádza k rôznym situáciám a vtedy prichádza na rad kompromis.

Ak však nesúhlasíte s réžiou, nemôže to mať celkový negatívny vplyv?

Práve preto treba všetko vnímať s chladnou hlavou. Počas skúšobného procesu sú ľudia spolu denne a dochádzalo by tak k nezrovnalostiam.

Dlhý čas pôsobíte v zahraničí. Ako vnímate odlišnosti v mentalite hudobníkov a publika?

Čo sa týka kolegov a práce v divadle, je to všade podobné. No publikum je v každej krajine do istej miery iné, reaguje odlišne a to potom ovplyvňuje výber repertoáru alebo napríklad aj režisérov pre dané divadlo. Bratislava patrí – našťastie – ku konvenčnejším strediskám a ešte pozná hranice vkusu.

Uspeli ste na viacerých súťažiach. Aký k nim máte vzťah?

Súťaže príliš neobľubujem, zúčastňoval som sa na nich, lebo sú nutné. Mladým spevákom veľmi pomáhajú k získavaniu kontaktov, a to je dôležité.

Atmosféra, ktorá tam panuje, však nemusí výkonu prospieť...

To napätie sa síce zdá veľmi nepríjemné, „otukávať“ sa však treba a pre pracovný stres, ktorý ešte len v praxi príde, je to dobrý začiatok. Všetky, aj negatívne skúsenosti možno neskôr zúročiť a stavať na nich. Stojí to neraz veľa času i nervov, no oplatí sa...

Najbližšie plány?

Budúcu sezónu ma čakajú Osmin (*Únos zo Serailu*) a Mefisto (*Faust a Margaréta*) v Bazileji, Inkvizítora vo Verdiho *Donovi Carlosovi* v Štátnej opere vo Viedni, Komtúr z *Dona Giovanniho* na hostovaní viedenskej štátnej opery v Luxemburgu, v tokijskej Nomori Opera Gremin v *Eugenovi Oneginovi* so Seijim Ozawom, v rakúskom Grazi Zachariáš vo Verdiho *Nabuccovi*.

Pripravila **Eva PLANKOVÁ**

V auguste ukončí pôsobenie na poste šéfdirigenta Slovenskej filharmónie Vladimír Válek, ktorý tu pôsobil od roku 2004. Novým šéfdirigentom sa stal Peter Feranec, stálym hosťujúcim dirigentom bude Leoš Svárovský. Prvé koncerty 59. koncertnej sezóny sa kvôli rekonštrukcii budovy uskutočnia v Redute až v decembri. Predpredaj abonentiiek začne 22. 10. v Pokladni SF na Palackého ulici č. 2. (aj)

Positívne ohlasy v nemeckej tlači mali dva aprílové koncerty orchestra a zboru Mníchovskej filharmónie. Populárne operné čísla z tvorby G. Verdiho dirigoval Peter Feranec. Slovenský dirigent pohotovo zastúpil D. Gattiho, ktorý náhle ochorel. (ep)

Slovenská filharmónia s Vladimírom Váľkom vystúpila v budapeštianskom Paláci umení, kde 23. a 24. 5. uviedli diela Smetanu, Dvořáka a Janáčka. Koncerty boli súčasťou projektu kultúrnej výmeny národných orchestrov 2007–2011 „V srdci Európy“. Prvého júna sa Slovenská filharmónia pod taktovkou Petra Feranca predstavila Dvořákovou *Symfóniou* č. 6 a Brahmsovým v *Koncertom pre husle a orchester D dur* (ruská sólistka E. Denisova) v klagenfurtskom *Konzerthause* na otváracom koncerte Wörthersee classics festivalu 2007. (ep)

V Sále opery a baletu Novej budovy SND bola 20. 5. uvedená obnovená premiéra opery *Krútnava* Eugena Suchoňa. Inscenácia Juraja Jakubiska pochádza z roku 1999 a pod aktuálne hudobné naštudovanie sa podpísal Ondrej Lenárd. V úlohe Ondreja sa predstavil Miroslav Dvorský, ďalej účinkovali J. Galla, I. Matyášová, A. Micháľková, E. Holičková, H. Štolfová-Bandová, E. Šeniglová, D. Šlepkovská a Ď. (ep)

Zomrela doc. Kristína Izáková
Doc. PhDr. Kristína Izáková, PhD. (1937–2007), muzikologička so špecializáciou na systematickú hudobnú vedu, vysokoškolskú hudobnú edukáciu a hudobnú interpretáciu pôsobila od roku 1964 na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre, od roku 1985 na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, kde bola aj vedúcou Oddelenia hudobnej vedy Katedry estetiky a vied o umení a v rokoch 1996–2000 vedúcou Katedry hudobnej vedy. Bola iniciátorkou, autorkou projektu a odborným garantom Medzinárodnej prehliadky historickej hudby európskych regiónov *Ars Antiqua Europae*.

Zahranické orchestre v Slovenskej filharmónii

Atraktívnou novinkou len nedávno skončenej filharmonickej sezóny boli vystúpenia zahraničných

Talianský dirigent Gianandrea Noseda sa v roku 1997 stal prvým cudzincom na poste stáleho hosťujúceho dirigenta v Marinskom divadle v Petrohrade. Od roku 2002 je šéfdirigentom BBC Philharmonic v Manchestri. Diriguje rovnako rád symfonické diela i opery a má vzťah k súčasnej hudbe. V Bratislave sa predstavil ako interpret Liszta, Schuberta a Mozarta, v programe, ktorý chápal ako poctu strednej Európe.

Mozartove árie spievala na koncerte v Bratislave Simona Houda Šaturová. Ako na vás zapôsobila?

Gianandrea Noseda: Veľmi kladne. Je očarujúca a má pohyblivý hlas s nádhernou farbou. Všeobecne spolupracujem so spevámi rád.

BBC Philharmonic je jedným z rozhlasových orchestrov BBC. Aké právomoci má dirigent orchestra v takejto veľkej inštitúcii?

G. N.: Povinnosťou orchestra sú verejné koncerty, ktoré sú prístupné pre rozhlasových poslucháčov. Všetko,

Médiá a financie dnes vládnu umeniu. Pociťujete tento tlak?

G. N.: Význam médií je však tiež nezapustiteľný pri propagácii umenia. Problém naozaj nastáva, keď médiá rozhodujú a pretláčajú, čo chcú prezentovať. Je nevyhnutné dokázať presvedčiť: „Možno to čo



G. Noseda [foto: P. Brenkus]

Pochádzate z Talianska, ste šéfdirigentom britského orchestra, ale pôsobíte aj v Rusku... Aké sú rozdiely medzi týmito orchestrami?

G. N.: Aj keď každý orchester má v určitom zmysle svoje zvukové špecifiká, vďaka globalizácii sa dnes individuálny zvuk vytráca. Je preto čoraz ťažšie postihnúť zvukovú jedinečnosť orchestra, no stále sa to dá. Súvisí to aj s tým, ako hudbu cítia príslušníci jednotlivých národov. Napríklad my Taliani cítime veľmi intenzívne a osobitým spôsobom operu. Posledné roky sme s BBC Philharmonic hľadali vlastný zvuk, v ktorom sme sa inšpirovali čiastočne hutným, tmavým zvukom východoeurópskych orchestrov, pričom sme nezanedbali presnosť a brilantnosť, typickú pre britské telesá. Čo dnes ale vytvára skutočne markantný rozdiel v hudbe, je organizácia práce. Napríklad v USA aj v Anglicku je organizácia hudobných inštitúcií neuvěřiteľne dokonalá, možno až príliš.

čo robíme, sa nahráva a vysiela sa buď live alebo neskôr zo záznamu. Je to zodpovednosť, no zároveň fantastický pocit. Ľudia nielen v Anglicku, ale v celej Európe môžu počuť, ako hráme. Mám približne 85-percentnú slobodu pri výbere repertoáru, zvyšných 15 percent musíme podriaďiť potrebám vysielať BBC. Všetko je vecou dohody. Pri príprave dramaturgie sa vždy na niekoľko dní stretávame s riaditeľom a producentom, kde diskutujeme a hľadáme program, ktorý vyhoví potrebám všetkých.

Je orchester financovaný zo štátneho rozpočtu?

G. N.: Áno. V zásade ide o štátne peniaze. Turné ako toto je však platené BBC len minimálne. Hlavným podporovateľom koncertov v Záhrebe, Budapešti a Bratislave sú banky spojené s Banca Intesa, najväčšou bankou v Taliansku.

ponúkam nepotrebujete dnes, ale budete to potrebovať zajtra...” Myslím si, že ako umelec mám zodpovednosť dbať o kvalitu.

V programe vašej sezóny ma zaujal cyklus z diel klasikov hudby 20. storočia „Zanedbávaní géniovia“. V programe možno nájsť mená ako Dallapiccola, Berio alebo Schönberg... Sú zanedbávaní aj v Anglicku?

G. N.: Samozrejme. Preto sme sa od minulého roku rozhodli zaraďovať ich diela do programu a prezentovať ich verejnosti. Situácia vo vážnej hudbe nie je vo svete až taká odlišná, ako by ste si mysleli. Ak sa na niekoho zabúda v Amerike, podobne je tomu aj v Anglicku. Našou povinnosťou je prinášať hudbu týchto majstrov v čo najkvalitnejšej podobe do koncertných siení po celom svete. Mám rád súčasnú hudbu. Myslím si, že obecstvo je niekedy trochu lenivé a stále chce počuť len skladby, ktoré pozná. Poslucháči nie sú ochotní prijať niečo nové, nechcú

► **orchestrov. V Redute sa predstavili Maďarský národný symfonický orchester so Zoltánom Kocsisom, BBC Philharmonic pod taktovkou charizmatického Gianandreu Nosedu, koncertnú sezónu uzatvorilo vystúpenie Českej filharmónie a Zdenka Mácala. Hudobný život prináša rozhovory s Gianandream Nosedom a Zdenkom Mácalom.**

sa nechať prekvapiť. Nemali by sme strácať zvedavosť. Riskovať v hudbe sa oplatí. Aj za cenu, že sa nám niečo nebudie páčiť.

U nás v poslednej dobe zarezovala snaha zredukovať rozhlasový

symfonický orchester na 67 hráčov. Čo si o tom myslíte?

G. N.: V takomto obsadení je možné hrať maximálne po Brahmsa, v prípade Mahlera ešte azda 4. symfóniu. Ale žiadny Bruckner, žiadny Wagner, málo z hudby 20. storočia... Problémy

s financiami sú na celom svete. Tu, v Taliansku, všade. Dôležitejšia ako počet hráčov je však kvalita. Kvalita je ale bohužiaľ to, na čo sa dnes svet nezameriava.

Pripravil **Andrej ŠUBA**
písané pre .týždeň a Hudobný život

Po cudzincoch Gerdovi Albrechtovi a Vladimírovi Ashkenazym je Zdeněk Mácal ďalším českým dirigentom na poste šéfdirigenta Českej filharmónie. Svoje angažmá po rokoch v zahraničí chápe ako „návrat domov“. Chce udržať špecifický zvuk orchestra a úspešne presadzuje diela súčasných českých autorov.



Z. Mácal [foto: V. Zacharová]

V roku 1965 ste vyhrali prestížnu Mitropoulosovu súťaž v New Yorku. V jej porote bol aj Leonard Bernstein. Je pravda, že ste sa poznali?

Zdeněk Mácal: Bernsteina som poznal z nahrávok. Veľmi ma ovplyvnil, napríklad v interpretácii Mahlera. K osobnému zoznaniu ale došlo, až keď som odišiel z Nemecka do Ameriky. Ako dirigent Symfonického orchestra v Milwaukee som usporiadal festival s jeho hudbou a on tam prišiel. Boli sme v kontakte každý deň. Ale mal som šťastie zažiť aj veľkých dirigentov ako Karajan, Jochum alebo Böhm. Človek vplyvy nepochybne absorbuje, no potom musí ísť vlastnou cestou.

Odvtedy sa veľa zmenilo. Ako vidíte situáciu v klasickej hudbe dnes?

Z. M.: Kedysi ste veľkých sólistov mohli spočítať na prstoch rúk, špičkových orchestrov bolo len zopár. V Nemecku bolo ešte v 60. rokoch takých najst dobrých hráčov do sláčikovej sku-

piny. Dnes je to úplne iné. Keď sme vypísali konkurz na miesto do druhých huslí, dostali sme 220 prihlášok. Je oveľa viac výborných orchestrov, akoby však chýbala nová veľká generácia dirigentov.

Výrazné dirigentské osobnosti dokázali vytvoriť typický zvuk orchestra. Je to dnes ešte možné?

Z. M.: Keď som bol mladý, bolo možné presne identifikovať orchester. Napríklad Bernstein a New York mali vlastný zvuk, Boston mal iný zvuk od Kusevického. Vtedy sa toľko necestovalo a dirigenti pracovali s orchestrami dlhý čas. Okrem toho, dnes sú napríklad v nemeckých orchestroch tri štvrtiny cudzincov. To všetko má na zvuk vplyv. Česká filharmónia mala vždy osobitú kvalitu, založenú na spevnosti, lyrickosti a mäkkosti. Zvuk vychádzal zo sláčikov, k tomu mäkké dreva a zamatové plechy. Mojou snahou je udržať individuálny zvuk orchestra.

Českú filharmóniu ste prebrali po zahraničných šéfdirigentoch, dá sa ešte nadvia-

zať na prácu vašich českých predchodcov Talicha, Ančerla a Neumanna?

Z. M.: Moji predchodcovia urobili veľkú prácu. Václava Talicha som osobne nezažil, no poznám jeho nahrávky a spôsob práce. Jeho predstava je veľmi blízka môjmu čítaniu, chcel by som nadviazať predovšetkým na neho.

Do programu koncertu ste zaradili skladbu súčasného autora Otmara Máchu. Ako prijímajú túto hudbu hudobníci a publikum?

Z. M.: Súčasná hudba nemá na ružiaci ustlané, máme však povinnosť ju presadzovať. Odkedy som šéfdirigentom, takmer na každom koncerte som uviedol skladbu českého skladateľa 20. storočia. Otmar Mácha napísal *Symphoniu Bohemorum* pre mňa, odpremiérovali sme ju pri 110. výročí filharmónie. Obecenstvo sa väčšinou obáva, no keď je skladba dobre predvedená, ľuďom sa nakoniec páči.

Pripravil **Andrej ŠUBA**
písané pre SME a Hudobný život

Ocenenie Zlatá nota Slovenskej sporiteľne vzniklo pred štyrmi rokmi na základe spolupráce Slovenskej sporiteľne so Slovenskou filharmóniou, Štátnou filharmóniou Košice a ŠKO Žilina s cieľom podporiť mladých umelcov do 35 rokov, účinkujúcich aj sólovo alebo v komorných zoskupeniach. V Slovenskej filharmónii sa 10. 5. odovzdávali ocenenia Zlatá nota Slovenskej sporiteľne 2006. Laureátmi sa stali **Eugen Gaál** (Slov. filharm. zbor), **Marián Bujňák** (SKO B. Warchala), **Maroš Didi** (ŠKO Žilina) a **Zuzana Oráčová** (Štátna filharmónia Košice). Po odovzdaní ocenení nasledoval koncert Slovenskej filharmónie pod taktovkou Vladimíra Válka, na ktorom zaznela *Má vlast* B. Smetanu. Autorom ocenení je slovenský výtvarník Pavol Macho.

(ep)

V Divadle Andreja Bagara v Nitre sa 8. 5. po desiatykrát oceňovali najvýznamnejšie osobnosti Slovenska cenou **Krištáľové krídlo**. Ocenenie za hudbu získal **Vladimír Godár**, držiteľ Českého leva a národnej filmovej ceny Slnko v sieti 2006 za najlepšiu pôvodnú filmovú hudbu vo filme *Slnecný štát*, ako aj Ceny ministra Slovenskej republiky za rok 2006.

(ep)

Na Trojičnom námestí v Trnave vystúpila 31. 5. **Slovenská filharmónia s P. Ferancom**, na otváracom koncerte **52. ročníka Piešťanského festivalu** hrali 14. 6. Filharmonici pod taktovkou **Leoša Svárovského**.

(aj)

6. 6. sa konal v Slovenskom rozhlasu **benefičný koncert Mládežníckeho symfonického orchestra Yego Soul pre Nadáciu Výskum rakoviny**. Koncert zorganizovala Agentúra AP Projekt.

(aj)

Po úspešnom predstavení projektu **Mater** V. Godára v Nemecku uskutočnil v apríli súbor **Solamente naturali** a **Zbor bratislavského konzervatória** tri koncerty v Čechách. Hudobníci so speváčkou Ivou Bittovou sa predstavili v Ostrave, Brne a v rámci festivalu Struny podzim aj v Prahe.

(aj)

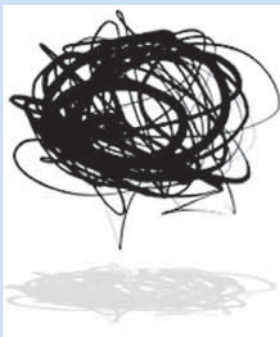
18. 5. sa v Empírovom divadle v Hlohovci uskutočnilo podujatie „Opak je pravdou“ **Hommage à Milan Adamčík**. Na podujatí, ktoré pripravili Experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu, Fakulta výtvarných umení B. Bystrica, VŠMU a i. zazneli produkcie Juraja Ďuriša, Júliusa Fújaka, Petra Machajdika, Milana Adamčíka a d.

(aj)

Tip HŽ

radioART je kreatívno-informačný projekt, orientovaný na zvuk ako médium, ktorý naplňa tvorivý priestor na rozhraní „Nového umenia“ a zvukového experimentu. Vznikol v roku 2001 a v súčasnosti ho tvoria tri informačné vrstvy: Databáza Audio Visuo Radio príspevkov, Webrádio a Projekty. Databáza je dokumentačno-archívna sieť informácií o umení, ktorého základným menovateľom je zvuk a jeho vizuálne rozvinutia. radioART je tiež experimentálnym centrom pre objavovanie a prezentáciu akustických a mediálnych umelcov s množstvom experimentálnej hudby a akustického umenia, ktoré umožňuje vypočuť si unikátne záznamy súčasného umenia live alebo zo záznamu. Webrádio radioART je synchronizované vysielanie on AIR programov *Ex Tempore* (Rádio Devín, pravidelné utorky 00:05 - 01:05 a štvrtky 22:00 - 23:00) a on NET programov na internetovom projekte www.radioart.sk V roku 2007 bol projekt radioART vybraný na prestížnu súťaž médií PRIX EUROPA 2007 v Berlíne, v tom istom roku dostal radioART pozvánku na prezentáciu EBU (European Broadcasting Union) do Ženevy.

Juraj ĎURIŠ



radioART - WEBRADIO - RADIO ON DEMAND & EXPERIMENTAL CENTER:

Genre: || freeform || experimental electronic || avant-garde || musique concrète || musique électronique • Elektronische Musik • electronic music || électroacoustique • electroacústica • electroacoustic music • Elektroakustischen Musik • elektroakoestische muziek || acousmatique • akoesmatichemuziek || musique pour bande • tape music • Tonbandmusik || computer music • digital music || cinéma pour l'oreille • cinema for the ear || art des sons fixés || organized sound || art audio • radioart • audio art • acoustic art • ars acustica || bruitisme • rumore • noise || electronica • IDM || glitch || lowercase sound || microsóns • microsóni • microsoun ||

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

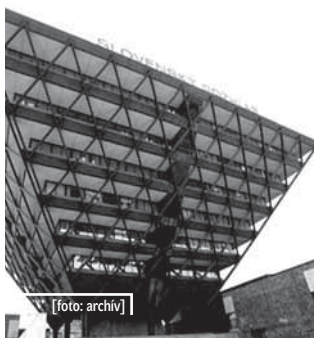
Desiaty abonentný koncert **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** (3. 5.) pripomenul blížiaci sa záver koncertnej sezóny, ktorá prebiehala v atmosfére zápasov o ďalší charakter a existenciu nášho najstaršieho symfonického orchestra. Na túto duchovnú nepohodu, ktorá sa prenáša z orchestra na poslucháčov, nadviazal i koncert, v rámci ktorého odznela orchestrálna skladba *Turbulencia* L. Salamon-Čekovskej, pre mňa doteraz neznámy Dvořákov *Koncert pre violončelo a orchester A dur* so sólistom **Jozefom Podhoranským** a Beethovenova *Symfónia č. 7 A dur op. 92*.

Šéfdirigent SOSR-u **O. Dohnányi** pristupoval k partitúre L. Salamon-Čekovskej ako k úlohe, kde sa dostáva k slovu nepredvídateľnosť hudobného deja, erupcie neočakávaných následných tokov a bizarná hra hudobného mikro i makrokozmu. Nepreržitá hra premien, narušenie tektonickej i dynamickej vyváženej prítomnosti chaosu ako neznámeho duchovného fenoménu, to všetko žilo v hudbe, ako tvorivá iskra, ako výbušná sila, ktorá si dokázala podmaniť poslucháča. Dvořákov *Koncert A dur* bude napriek svojej nespornej hodnote vždy v tieni *Koncertu h mol*. Tak ako existujú rôzne stupne nekonečnosti v matematickej rovine, existujú i rôzne stupne hodnôt v rovine hudobno-estetickéj. Spomínam to preto, lebo Dvořákov tvorivý rozmer melodický i koncertantný je celkom evidentne zhmotnený i v tejto hudbe, obsahujúcej spevné dvořákovské kantilény i hravosť. Podhoranský vsadil predovšetkým na to, že sólový part ponúka plným priehľadom bohaté zmeny nálad. Verím, že sa toto Dvořákov

dielo natrvalo usadí na koncertných pódiiach i napriek tomu, že nejde o vrcholné dielo skladateľa, lebo Dvořák však v každom svojom opuse dokazuje rozmer skladateľa svetového významu. Záver koncertu patril Beethovenovej *Symfónii č. 7 D dur op. 92*.

V duchu dramaturgie, konfrontujúcej pôvodnú slovenskú tvorbu s duchovným odkazom minulosti, sa niesol i 11. abonentný koncert **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** s dirigentom **M. Košíkom** a huslistom **P. Michalicom** (17. 5.). Zazneli dve Mendelssohnove diela (*Rozprávka o krásnej Melusine predohra op. 32* a *Symfónia č. 5 D dur op. 107 „Reformačná“*), slovenská premiéra Kupkovičova *Koncertu pre husle a orchester a Mozartovo Rondo pre husle a orchester KV 373*.

Predohra F. Mendelssohna Bartholdyho bola opäť precízne nastudovaná a do detailu prepracovaná, no predsa poslucháč či recenzent, ktorý už desaťročie počúva a vníma interpretáciu SOSR-u, musí pocítiť istú absenciu onoho príznačného interpretačného štýlu, ktorý možno nazvať rukopisom orchestrálného telesa a ktorý sa začína



[foto: archiv]

nebadane vytrácať. Poetické zákutia Mendelssohnovej hudby tak v predohre ako i v symfónii poznačili isté diskrepancie. Chúlitosť Mendelssohnovej hudby spočíva však v jej romantickej fantazijnosti, v prudkých zlomoch dynamického vlnenia, vo vyváženej jednotlivých nástrojových skupín a v nepreržitej spevnosti. Profesionálne zvládanie úloh v atmosfére duchovnej nepohody telesa nie je určite najšťastnejšou cestou do budúcnosti. Radosť z hudby vniesol svojou hudbou do audiória koncertného štúdia L. Kupkovič. Jeho *Husľový koncert* sa nevyznačuje len návratom do sveta tonality, ale i dôvtipným polyštýlovým riešením (baroko a klasicizmus, videné prizmom romantizmu). Citlivé modelovanie slohových premien sa v diele deje na pôde koncertantnosti priam s architektonickou dôvtipnosťou. Skladbu charakterizuje rozohraná spevnosť huslí v nepreržitom dialógu s orchestrom, hravosť a sviežosť. Michalica sa dokázal tvorivo stotožniť s Kupkovičovým kompozičným myslením, v ktorom návrat k tonalite predstavuje jedno z možných východísk z bludného kruhu hudby 20. storočia. Sólista vniesol do rozjasenej hudby interpretačnú sviežosť, radosť, hravosť a dôvtip. Komunikoval s orchestrom i dirigentom; jeho prejav mal nielen tvorivo-umelecký ale i intelektuálny rozmer. Aj Michalica verbálny komentár k tomuto dielu bol živým dôkazom chápania Kupkovičovej hudby. Na záver zaznelo Mozartovo *Rondo pre husle a orchester KV 373*, v ktorom P. Michalica, SOSR i dirigent v maximálne možnej miere naplnili svoju predstavu o výklade Mozartovej hudby. Bol to prejav spevný, expresívne vyváženy a muzikálny.

Igor BERGER

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci

Prvý májový mirbachovský koncert (6. 5.) priniesol vystúpenie dvoch vynikajúcich interpretov, popredného slovenského violončelistu **Jána Slávik**a a nemeckého klaviristu **Christopha Soldana**. V dramaturgii koncertu sa striedali kompozície pre sólový nástroj s komornými skladbami so snahou o stúpajúcu dramatickú krivku smerom k záveru.

Na úvod zaznela *Sonáta a mol pre violončelo a klavír „Arpeggione“ D. 821* Franza Schuberta. Dielo s typickým schubertovským „vnútorným ohňom“ bolo veľmi pekne dramaticky i dynamicky vystavané. Hoci sa v predvedení vyskytli občasné nedostatky zo strany violončelistu ako napríklad nie úplne presná intonácia a klavír v spoločne hraných úsekoch dynamicky prevyšoval violončelo, dielo zapôsobilo ume-

lecky veľmi presvedčivo, vyzrelo a kompaktné. Prvky novej hudby priniesla na pódium *Elégia pre sólové violončelo* od Vladimíra Godára. Autor v diele využíva súčasné technické i zvukové možnosti violončelovej hry, akými sú glissandá, hra s polopritlačným sláčikom a i. Ján Slávik je renomovaný interpret aj v oblasti súčasnej hudby. Dokázal to v prednese *Elégie*, kde vystihol všetky náklady diela - energickú dramatickosť, pokoru, smútok alebo rezignáciu.

Skvelým dojmom na mňa zapôsobil prednes klaviristu Christopha Soldana. V jeho interpretácii zazneli výber z *Divertimenta pre klavír op. 11 (Ráno, Do školy, Spev o láske, Pomalý valčík)* od Alexandra Moyzesa. Soldan sa v ňom prezentoval ako hráč s energickým, náruživým, priam zdrvivým prejavom, ktorý v spojení s jeho ume-

leckou vyzretosťou, nadhľadom, technickou brilantnosťou a bezchybnosťou interpretácie zanechal neopakovateľný dojem. Nasledovalo *5 aforizmov pre sólové violončelo* od Ladislava Kupkoviča. Jednoduché a vtipné skladbičky, venované J. Slávikovi, napísal skladateľ vo svojom typickom neoklasicistickom štýle.

Nedelný koncert uzatvorila Beethovenova *Sonáta A dur pre klavír a violončelo op. 6g*. V diele plnom úchvatného „beethovenovského dramatismu“ sa striedajú gradujúce lyrické a dramatické pasáže až po dosiahnutie úplnej erupcie vo finále. Vynikajúca kompozícia s umelecky bezchybným prednesom oboch interpretov bola vyvrcholením nedeľného koncertu a lákavou pozvánkou na ďalšie mirbachovské matiné.

Soňa RADULOVÁ

Nedelné matiné 13. 2. patrilo výlučne klavíru. Koncert z tvorby slovenských skladateľov otvorila *Suita č. 2* Dezidera Kardoša v podaní **Daniely Kardošovej**. Mladický opus spoluzakladateľa modernej slovenskej hudby nestratil ani po siedmich desaťročiach nič zo svojej sviežosti, pôsobivosti a kompozičnej originality. Iba 23-ročný autor akoby sa tu odvážne (avšak mimoriadne úspešne) pokúšal konfrontovať s najdôležitejšími zjavmi v dejinách klavírnej literatúry – od bachovsko-beethovenovsky mužnej *Passacaglie*, cez poetické chopinovsko-debussyovskými zvukovými svetmi preniknuté *Nocturno* až po bartókovsko-honneggerovské úderné rytmy a drsné harmónie v legendárnom *Grotesknom pochode*, majúcom dnes s odstupom času štatút slovenského „*Allegra barbara*“. Všetky tieto štýlové a výrazové polohy sa podarilo s nadhľadom zachytiť a diferencovať aj skladateľovej dcére (a „dvornej interpretke“), nespúšťajúcej zo zreteľa najdôležitejšiu skladbu zjednocujúcu a zastrešujúcu element – príznačnú Kardošovu baladickosť a jemný, no neprehliadnuteľný fokrálny kolorit.

Zvláštny dramaturgický kontrast voči predošlej „juvenilii“ predstavovala *Predohra pre štvorročný klavír* z pera 78-ročného Kardošovho generačného súčasníka Tibora Andrašovana. Pomerne krátke, kompozične zaujímavo vystavané a vcelku efektné dielo, venované **Daniele Kardošovej** a **Tatiane Lenkovej** (v ktorých podaní na koncerte zaznelo), v sebe síce nezaprelo rukopis zrelého majstra, uchovávalého si až do vysokého veku pozoruhodnú invenciu a charakteristický muzikálny esprit, určite by však oveľa lepšie vyznelo v orchestrálnom než klavírnom šate. Napriek autentickejšej skladbe sa totiž poslucháč po celý čas nemohol ubrániť pocitu, že vníma len akýsi „núdzový“ štvorročný klavírny výťah akejsi „*Slávnostnej predohry 1812 k Majstrom spevákom norimbským*“ a napriek bezchybnej interpretácii (resp. pri všetkej snahe oboch klaviristiek o farebné a dynamické odstupňovanie bohatých kontrapunktických línií a akordických vrstiev) mu v mimoriadnej hustej, dynamicky silnej a (žiaľ) zvukovo príliš homogénnej klavírnej faktúre uniklo iste veľa zaujímavého.

Záver otvoril prednes básne *Madrigal* súčasného švédskeho autora Tomasa Tranströmera v podaní „hostá“ koncertu **Štefana Bučka**. Krásne tajomné, radostne-znepokojivé slová o temnote, nádeji a očisťujúcom zabúdaní sa stali mottom pôsobivého klavírneho triptychu *Bolo – nebolo* Juraja Hatríka, v premiére uvedeného Františkom Perglerom. Pod jeho rukami (a v náročnej, no dokonale premyslenej interpretačnej koncepcii) zrazu ožil známy, zvláštne magický Hatríkov svet, podvedome blízky svetu švédskeho básnika: kaleidoskop výrazných hudobných nápadov i neurčitých mimohudobných asociácií – tajomné hlbiny, chvejúce sa preludy, drsné škrabance aj nežné pohľadnia, tichá radosť i vystupňované zúfalstvo, vynárajúce sa katedrály i dávno zabudnuté ľudové piesne... A nad tým všetko pokope držiaci a vo svojej jednoduchej pôsobivosti zároveň ten najdokonalejší mysliteľný oblúk – prostá, detsky čistá melódia, prichádzajúca odkiaľsi z neznáma a ostávajúca visieť vo vzduchu ako nezodpovedaná či nezodpovedateľná otázka, či všetko to „prežiť“ naozaj bolo – alebo iba by mohlo...

Peter HOCHEL

ŠKO Žilina vystúpil v rámci **13. Staromestských slávností** na Mariánskom námestí v Žiline. Diela Mozarta, Vivaldiho, Zeljenku, Dvořáka, Ravela a Korsakova dirigoval Karol Kevický. Ako sólisti sa predstavili František Figura (husle) a Bibiana Bienková (klarinet). (aj)

10. 6. zaznela v Rímskokatolíckom farskom kostole vo Vrábľoch na otváracom koncerte **Vrábelského kultúrneho leta** novodobá **premiéra Missa Sancta Mariae J. L. Bellu**. Dielo zaznelo v interpretácii SKO B. Warchala a speváckeho zboru Adoremus pod vedením E. Danela. (aj)

Nemocničné prostredie väčšinou nepôsobí na človeka pozitívne. Koncerty **Komorného orchestra Štátnej filharmónie Košice** sa pokúsili aspoň na krátky čas tento stav zmeniť. V rámci projektu **Hudba v nemocnici** vystúpili 25. 4. hudobníci v Nemocnici Košice-Šaca a v Leteckej vojenskej nemocnici. Diela Vivaldiho, Bacha, Corelliho, Mozarta a J. Podprockého a strhujúci výkon hudobníkov pod vedením koncertného majstra ŠfK Karola Petróczyho naplnili nemocničné priestory radosťou z krásy hudby. Zámerom bolo povzbudiť nielen pacientov, ale aj nemocničný personál a ponúknuť aspoň krátke „vystúpenie“ zo všednosti a rutiny bežného dňa a tým snád aj inšpirovať k trpezlivosti a láskavosti, ktoré pri povolani tak veľmi potrebujú.

Mária KORNÚČIKOVÁ
dramaturgička ŠfK



Hudba v nemocnici [foto: archív ŠfK]

Štátny komorný orchester Žilina

Na pódium žilinského Domu umenia Fatra si otestovalo talent už mnoho mladých umelcov. Nemám na mysli len Stredoeurópsky festival koncertného umenia, ale aj bežné koncertné sezóny, ktoré v dramaturgii poskytujú veľkorysý priestor mladým interpretom. Výnimkou nebol ani koncert (10. 5.), ktorý sa okrem prezentácie troch talentovaných mladých interpretov niesol aj v znamení krstu prírastku do výbavy žilinského inštrumentária. Je ním koncertný klavír Yamaha CF III S (2006), výsledok grantu od japonskej vlády, udeľeného na základe dohody medzi vládami Japonska a Slovenska.

Pred **Štátnym komorným orchestrom Žilina** stál v ten večer dirigent **Martin Legínus**. Už od prvých tónov, ktoré vznikli pod jeho gestom, bola zreteľná typológia mladého umelca. Koncertná predohra *Hebrydy* od Felixa Mendelssohna Bartholdyho znela vo svojej príznačnej (aj „prízračnej“) farebnej jedinečnosti kompaktné, plastické, s umne a premyslene modelovaným dramaturgickým reliéfom.

(Škoda zavše „rozptýlených“ dychov...) Mendelssohn Legínusovi jednoznačne svedčí. Jeho hudba však nie je ľahkým terénom. Vyžaduje nadhľad, prehľad, inteligenciu a sústredenosť. A tými mladými dirigent nesporne disponuje. Krásna, čelinitá Mendelssohnova *Symfónia č. 4 A dur*



M. Legínus [foto: M. Matejčík]

„*Talianska*“ presvedčila o talente a noblese Martina Legínusa, o danostiach, cibrených aj profesionálnu prácou jeho školiteľov (Z. Bilka, O. Lenárda, P. Feranca). Tešme sa, že sa na obzore črtá talent a prísľub...

Krásny *Koncert c mol BWV 1060* od Johanna Sebastianu Bacha zaznel v kombinácii dvoch koncertných klavírov, osvedčeného žilinského „klasika“ značky Steinway a novej Yamahy. V dialógu, ale aj v súhlasnom monológu sa stretli **Katarína Brejková** a **Zuzana Pohúnková**. Tento Bachov dvojkoncert znel už v nespočetnom množstve kreácií. Znel naživo aj z nahrávok, znel štýlovo – dobovo poučene, progresívne i provokatívne... Koncepcia oboch mladých klaviristiek vzácné zhodne synchronizovala. Historicky orientovaný purista by k ich prístupu mohol deklarovať výhrady. Zvlnená dynamická a agogická hladina, „presvetlené“ frázy, kontextuálny pulz, robili Bacha iným. Novým, oživeným dotykom 21. storočia. Podľa mňa to bola vkusná, aktuálna voľba, ktorá poteší.

Lýdia DOHNALOVÁ

kurzíva

Igora BERGERA



Keďže ďalšie koncerty *Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu* nemôžem navštíviť, pripájam ako recenzent, ktorý celý rok sledoval výkony orchestra, niekoľko poznámok. Atmosféra zápasu o ďalší charakter a existenciu nášho najstaršieho symfonického

orchestra mala za následok duchovnú nepohodu, ktorá sa prenášala z orchestra i na poslucháčov. Oceňujem, že aj keď sa nad hudobníkmi i nadalej vznáša *Damoklov meč* neistoty, každý sa snažil sústrediť na svoju úlohu zodpovedne. *Dirigentské osobnosti, ktoré vtlačili tomuto telesu svoju pečať, zanechali za sebou blahodarnú stopu, ktorá sa necitlivým zásahom jednoznačne nabúrava a ničí. Ide o citlivý a predovšetkým umelecký problém. Rozhodovať o prestavbe orchestra by mal preto primárne šéfdirigent a nie ťažiskovo administratíva v podobe*

nariadení z kancelárie riaditeľa Slovenského rozhlasu. Omladzovanie alebo zmeny v orchestri nesmú narušiť interpretačný rukopis telesa. Jeden veľký básnik povedal, že „umenie je ako ovocný strom, z ktorého si každý odtrhne, koľko dosiahne...“ Pri hodnotení umeleckých výkonov môže recenzent vychádzať z domácich podmienok alebo si vziať za kritérium Berlínsku či Viedenskú filharmóniu. Výsledný obraz závisí od uhla pohľadu. V súvislosti s medializovaným zápasom o SOSR si takmer nikto nepoložil otázku, prečo naše orchestre nehostujú na

veľkých zahraničných koncertných pódiiach alebo čo je potrebné urobiť, aby dosahovali európske parametre. Hektické „zoštíhľovanie“ orchestra v záujme „zvyšovania“ úrovne je nesporne chirurgickým rezom. Každý chirurgický zákrok si vyžaduje rekonvalescenciu, čo v prípade SOSR-u môže trvať niekoľko rokov. Cesta k európskej špičke je však zložitejšia a zdĺhavšia. Nie je to cesta náhlejšej šokovej terapie, ale cielavedomej a tvorivej práce dirigenta s orchestrom. Na jej začiatku je potrebné si ujasniť, aký orchester chceme mať a potom konať v záujme cieľa.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonáta op. 81a Es dur „Les Adieux“ (1809–1810)

Markéta ŠTEFKOVÁ

Aj keď Beethoven vpísal priamo do notového textu nad tri úvodné súzvučky na začiatku 1. časti slová „*Le-be-wohl!*“, iróniou osudu sa dielo preslávilo pod francúzskou alternatívou názvu „*Les Adieux*“, tak, ako ho súčasne s nemeckou verziou v roku 1810 vydalo vydavateľstvo Breitkopf & Härtel. Beethoven však ihneď vášnivo protestoval: nemecké *Lebewohl!* totiž znamená niečo celkom iné než francúzske *Les Adieux*. Prvé hovoríme intímnym a srdečným tónom jednotlivcovi, druhé pri rozlúčke s celým zhromaždením, ba mestom...

Rozlúčka: *Adagio. Allegro*

Zásluhou podtitulu „charakteristická sonáta“ i názvom jednotlivých častí je Beethovenova 26. klavírna sonáta, ktorú venoval svojmu blízkeму priateľovi a jedinému skutočnému žiakovi kompozície, arcivojvodovi Rudolfovi (1788–1833), zreteľným predznamenáním romantickej programovej hudby. Rozlúčkové motto *Le-be-wohl!*, trojtónový sled dvoch klesajúcich sekúnd, ktorý sa na začiatku skladby objavuje v sadzbe, imitujúcej tzv. „kvinty lesných rohov“, sa pre všetkých romantikov stalo symbolom nostalgického lúčenia. Motto, ktoré je v rámci pomalého úvodu konfrontované s túžobne sa vzpínajúcou odpoveďou rétorickej povahy, sa vzápätí objavuje aj na vrchole stúpajúcich sekvencií, tentoraz v inverznej podobe (Pr. 1, t. 4). Oba prvky sa následne konfrontujú vo vyhrotenejšej podobe: pôvodne diatonicky harmonizované a teda výrazovo „objektívne“ motto sa však mení na chromaticky „subjektívne“ bolestné gesto (Pr. 1, t. 7–8: úvodný tón je harmonizovaný zmenšeným septakordom a ústi do chromatického klamného spoja). Z inverzie rozlúčkového motívu vyrastá aj sled viaznucich otázok na konci úvodu (t. 12–16).

Dôkladný pohľad na úvodnú časť (na tomto mieste však nie je priestor) svedčí o Beethovenovom kompozičnom majstrovstve – úvodný trojtónový motív je totiž základným stavebným kameňom

všetkého, čo sa v skladbe objaví. Preto sa v priebehu 1. časti sonáty nevyskytne nijaká širokodýchá kantiléna; výrazne dominujú krátke motívy a procesuálny charakter. Hoci skladba má zreteľný pôdorys klasickej sonátovej formy s pomalou introdukciou a rozsiahlou kódou, resp. druhým rozvedením, zdrojom napätia a dramatickej konfrontácie nie je kontrast dvoch tém sonátového *Allegra*, ale *Adagia* a *Allegra* samotných.

Zatiaľ čo introdukcia navodzuje atmosféru žiaľu, spôsobeného odchodom blízkeho človeka, „štart“ sonátového *Allegra* (Pr. 2) – ktoré sa ako blesk z jasného neba (*attacca subito l'Allegro*) rozbehne v charakteristickom „jazdeckom“ rytme galopu, odvodenom z dupoty konských kopýt – reflektuje problém akoby zo zorného uhla odchádzajúceho, pre ktorého je rozlúčenie spojené nielen s bolesťou, ale aj s výzvou a otváraním nových perspektív. Motív, ktorým energicky priam „vystrelí“ téma sonátového *Allegra*, je opätovne jednou z metamorfóz rozlúčkového motta (spriaznenosť oboch tvarov je evidentná aj napriek inverzii a obrovskému rozšíreniu priestorového ambitu). Po ambicióznom rozjazde je melódia netrpelivo poháňaná vpred „motorčekom“ osminových figurácií, ktoré sa vzápätí prehánajú všetkými registrami nástroja. Oblasť hlavnej témy vrcholí kasádami akordov a úderov vo forte.

Kontrastná téma (Pr. 3) je vybudovaná z rozlúčkového motta vo vrchnom hlase, ktoré sa zásluhou rozšírenia mení na akýsi hymnus

s elánom allegrového pulzu (táto téma skutočne anticipuje 2. tému radostného finále aj s jej charakteristickými sprievodnými trilkami, por. 3. časť, t. 53–64). V rámci expozície sonáty zohráva funkciu syntézy – nielen z hľadiska štruktúrneho, ale aj poetického,

vyjadrujúc tak akoby možnosť konečne sa slobodne nadýchnuť a vydýchnuť, ako aj paradoxné odľahčenie ako súčasť každej rozlúčky.

Rozlúčkové motto je základným kameňom aj záverečnej myšlienky sonátovej expozície – nepokojnej dvojhlasnej „naháňačky“, vybudovanej z jeho imitácií, evokujúcej efekt žartovného vzájomného prekárania sa.

V porovnaní s expozíciou sonáty je rozvedenie veľmi krátke. Jeho podstatou je konfrontácia rozlúčkového motta, ktoré je zásluhou redukcie sadzby na jednohlasy (evokujúcej osamelosť a opustenosť) a zmeny smerovania posledného

Das Lebewohl. (Les Adieux.)
Adagio.

Príklad č. 1: 1. časť, úvod introdukcie (t. 1–3)

Príklad č. 2: 1. časť, úvod sonátového *Allegra* (t. 17–22)

intervalu (exklamácia, t.j. oktávové zvolanie, harmonizované zmenšeným septakordom) transformované na gesto stiesnenej otázky (por. t. 74–76, táto metamorfóza je súčasne východiskom ústredného motto 2. časti, viď Pr. 4), s rytmom galopu, čo však nevyústi do polemickú konfrontáciu protikladov či stupňovania dramatického napätia. Práve naopak: dominuje tendencia zabrzdiť a zastaviť všetok vývoj a pohyb, čo je z hľadiska koncepčného odôvodniteľným faktom, že expozícia sonáty preferuje procesualnosť na úkor kompaktnosti jednotlivých myšlienkových blokov.

Z hľadiska poetického rozvedenie akoby upozorňovalo na to, že utrpenie, spôsobené rozlúčením môže byť smrtonosné, čo symbolizuje postupné vzdalovanie sa signálov a ochabovanie rytmických impulzov, ktoré vyústi až do úplnej stagnácie melodického a rytmického pohybu na „nulovom bode“, na ploche subdominantného sextakordu. Toto miesto predstavuje z hľadiska dramaturgie skladby analógiu záveru introdukcie, t. j. bázu pre explozívny výbuch, ktorým štartuje re-príza, vyhrocujúca konfliktnosť protikladov i extrémnosť polôh.

Kóda, resp. obrovské druhé rozvedenie (má rozsah takmer 100 taktov, zatiaľ čo ostatné úseky skladby ich majú spolu 255) prináša ďalšie pozoruhodné transformácie rozlúčkového motto. Z jeho chromaticky dimnuovanej, a tým akoby bolestne redukovanej podoby vyrastá

Príklad č. 3: 1. časť, kontrastná téma sonátového *Allegra* (t. 50–58)

kánon, ktorého ambitus sa neustále rozrastá, až kým nedospeje k rozlúčkovému motto v jeho pôvodnej, autentickú „hornovej“ sadzbe (t. 197–199); záverečný súzvuk však na rozdiel od t. 2 namiesto klamného vyústenia spočinie v „správnej“ tónine *Es dur*. Zásluhou accompagnata – oslobodzujúcich figurácií ľavej ruky – sa tu rozlúčkové motto stáva štartom záverečného víťazoslávneho hymnu.

Posledné takty sú verným obrazom lúčenia: vzdialenosť narastá, čo symbolizuje obrovské rozpätie medzi oboma rukami; augmentácia tretieho klesajúceho sekundového kroku, sprevádzaná bolestným crescendom, evokuje nekonečnosť rozlúčky a záverečné *secco* akordy vo forte definitívne zmiznutie koča z utopického horizontu...

Neprítomnosť: *Andante espressivo*

2. časť s podtitulom *Abwesenheit* (Neprítomnosť) otvára bolestnú otázku (Pr. 4), opäť ústredné motto skladby, zreteľne predznamenávajúce iné legendárne motto, vpísané Beethovenovou vlastnou rukou do finále *Sládkovského kvarteta F dur op. 135*: „*Muss es sein?*“ (Musí to byť?).



Príklad č. 4: 2. časť, úvodné motto a odpoveď (t. 1–4)



Príklad č. 5: 3. časť, hlavná téma (t. 11-17)

► Podobne ako v 1. časti, aj tu je otázka konfrontovaná s expresívnou rétorickou odpoveďou a vzápätí dochádza k vyhroteniu konfrontácie.

Nasleduje pokus o rozospievanie, ktorý je opätovne prerušený otázkami, naliehavo vystupňovanými sforzati. „Rozospievanie“ sa podarí až v t. 15; kantabilná legatová melódia je vzápätí vyšperkovaná koloratúrami. Pravidelne plynúce *accompagnato* sa však onedlho mení na úsečne *staccata*, melódia na drsné sforzato výkriky a ilúziu vnútorného zmierenia navodenú kantabilnými líniami strieda opäť neistota a mučivé pochybnosti, ktoré vyúsťia do návratu úvodného motta.

Tým je súčasne odštartovaný druhý diel skladby, ktorý je vernou, len expresívne vyhrotenejšou analógiou prvého; aj vrúcnosť kantabilnej melódie je podčiarknutá oktávovým zdvojením. Skladba akoby tak neustále krúžila okolo mučivého „*Muss es sein?*“, čo jej prepožičiava výrazne meditatívny a lyrický charakter. Celkom na záver sa otázka zjavne nemieni vzdaf: hoci v *pianissimo*ve echo dynamike, opakuje sa stále znova, stúpajúc vyššie a vyššie, akoby transcendujúc a predsa neústupne sa dožadujúc odpovede, ktorá prichádza *attacca*...

Zvítanie: *Vivacissimamente*

Zmenšený septakord sa v závere 2. časti v *c mol* na základe zmeny tónu *h* na *b* nebadane mení na dominantný septakord v *Es dur*, ktorého finále nastupuje *attacca forte* úderom. Tento akord je vzápätí, akoby v návale obrovskej radosti z momentu zvítania, v rámci úvodných desiatich taktov rozohraný po celej klaviatúre.

Ústredný motív finále vo forme sonátového ronda s elementárnym *T-D-T* pôdorysom v piano dynamike je zreteľným názvukom na rozlúčkové motto skladby (Pr. 5), z ktorého Beethoven vytvára jednoduchu a radostnú diatonickú tému. Dve nasledujúce metamorfózy tejto témy prinášajú gradáciu radostného prvku: v *crescendujúcej* prvej zaznieva melódia v base a pravá ruka ju obohroma pôvabne rozihranými šestnástinami; v druhej sa pravá ruka rozburáca v lomených oktávach, samopašne prízvukovaných sforzati. Gradácia pohybu, hustoty faktúry a dynamiky vrcholí vo *ff* dynamike a bezuzdne radostnom *T-D-T* jubilo. Fanfárová druhá téma, sprevádzaná radostným zurčaním trilkov, ešte stupňuje grandiózne efekty a efekty.

Tento vývoj udalostí v expozícii predznamenáva nevšedne priamočiaru dikciu skladby ako celku: už nijaké pochybnosti, nijaké váhania, nijaká úzkosť; len bezbrehá radosť, schopná gradovať a expandovať!

Tóninou, ale aj šesťosminovým taktom, pomalým úvodom (*attacca* prechod z 2. do 3. časti), *trblietanim* šestnástinových triol, ako aj motoricky naliehavými opakovaniami, je finále sonáty spriaznené s finále Beethovenovho *Piateho klavírneho koncertu op. 73*. Finále sonát či symfónií ako výraz nekonečnej radosti a oslava zmysluplnosti či jasu pozemského bytia, však, ako poznamenáva Joachim Kaiser, nie je žiadnou konvenciou, ale úplnou výnimkou, ku ktorým patrí napríklad ešte Mozartova *Jupiterská*, Schubertova „*Velká*“ *Symfónia C dur* či Brahmsova *Druhá symfónia*.

Jednoznačnosť, prostota až prostoduchosť finále sonáty „*Les Adieux*“, ktorá úvodnej časti zaiste nijako nemôže konkurovať pokiaľ ide o jej kompozičnú dômyselnosť a sofistikované filozofické podtexty, motivovala niektorých analytikov a interpretov k poukazom na nevyváženosť sonáty. Rubinstein napríklad finále označil za „zúfalo ohlušujúce“, čo odôvodňoval faktom, že to bol predsa len arcivojvoda Rudolf, a nie nejaká žena, ktorej návrat sa tu oslavuje... Ak však Beethoven chcel

zostať verný svojmu zámeru skomponovať „charakteristickú sonátu“, mal azda inú možnosť, ako vyjadriť obrovskú a ničím neskalenú radosť, sprevádzajúcu každé znovuzvítanie s blízkym človekom?

K interpretácii

Najvýraznejšie rozdiely v interpretácii slávnej skladby sa prejavujú v 1. časti, čo je dané jej rozmanitosťou a charakteristickou dvojnásobnosťou. Tá umožňuje, aby sa interpret sústredil buď na podčiarknutie rafinovane dômyselného sonátového procesu a kládol dôraz na štruktúrne súvislosti, alebo venoval pozornosť aj Beethovenom samotným tak zdôrazňovaným „charakteristickým“, t.j. nielen realisticky zvukomalebným a programovým, ale aj poeticko-filozofickým aspektom diela. Hoci 2. a 3. časť poskytujú interpretom dostatočnú príležitosť prejavíť schopnosť expresivity, brilancie a virtuozity, vďaka svojej jednoznačnosti nedokážu prekonať vyzývavosť úvodnej časti sonáty, priam provokujúcej svojou záhadnosťou.

Pre porovnanie interpretácie som vybrala štyri nahrávky staršieho i novšieho dáta: dnes už legendárnych interpretov, **Arthura Rubinsteina** z r. 1962 (remastering z r. 2001, BMG Entertainment), záznam živého vystúpenia čilského klaviristu **Claudia Arrau** v slávnej Herkulesaal v rámci Beethovenovho festivalu v Bonne z r. 1970, ktorý je súčasťou dokumentu „*Claudio Arrau spielt Beethoven*“ (WDR), **Melvyna Tana** (súborné vydanie Beethovenových sonát na historickom klavíri, Virgin Classics 2004) a **Vladimira Ashkenazyho** (súborné vydanie Beethovenových sonát, Universal Music Group 1995).

Úvodná pomalá introdukcia s rozsahom 16 taktov nie je len „rezervoárom“ materiálu a predznamenávaním vývoja skladby, ale aj jej ťažiskom z „charakteristického“ hľadiska: s typicky beethovenovskou koncentráciou je tu nastolený problém rozlúčky ako východisko meditácie, spôsobenej neprítomnosťou ale i exaltácie zo znovuzvítania v tretej časti. Túto charakterovú závažnosť má introdukcia v podaní Rubinsteina, Arrau a Ashkenazyho: všetci zreteľne rozlišujú medzi úvodným mottom a jeho bolestne chromaticizovaným návratom, námesačne spočívajúcom vo vzdialenom *Ces dur*; v rétorickej odpovedi sa sústreďujú na expresívne, až vokálne preintonovanie túžobného rozochvenia v stúpajúcich obaloch a bolestného napätia v melodickej prieťahoch, čím súčasne artikuluje rozpor medzi tendenciou ostatných hlasov k pokojnému kráčaniu a napredovaniu v základnom osminovom pulze. Meditatívny charakter Ashkenazy ešte umocňuje dôsledným preintonovaním jednotlivých línii aj v sprievodných hlasoch. Jedine v takomto interpretačnom poňatí môže organicky a logicky vyznieť aj záver introdukcie – jej vyústenie do stále bezradnejších otázok, ktorým akoby dochádza dych...

Najmenej uspokojivo na mňa pôsobilo úvodné *Adagio* v podaní Tana – prvým momentom, ktorý vyruší, je už záver rozlúčkového motta: Beethoven totiž vychádza z prirodzenej výslovnosti nemeckého *Le-be-wohl*, kde na poslednej neprízvučnej slabike dochádza k poklesu intonácie i hlasovej intenzity; práve v tomto momente však súčasne exponuje oktávu v base, prinášajúcu prekvapujúce spočinutie v *c mol* namiesto očakávaného *Es dur* – a teda prvý náznak subjektivity. Interpret skladby je tak postavený pred neľahkú úlohu: zahrat tento posledný štvorzvuk – oproti počiatočnému dvojhlasu – čo najtichšie a súčasne upozorní na jeho zvláštnosť a neočakávanosť pomocou minimálneho agogického oddialenia; rovnako dôležité je

vypointovať tento moment, keď sa motto navracia v chromatickej podobe. V Tanovej interpretácii vyznievajú obe delikátne miesta dosť ťažkopádne, pričom istú rolu samozrejme zohrávajú aj obmedzené dynamické možnosti historických klavírov; napriek tomu sa domnievam, že výsledok by mohol byť lepší s pomocou vhodnejšej agogiky. V dôsledku nedostatočného preintonovania rétorických odpovedí vyznieva Tanova introdukcia navyše akosi bezproblémovo a nezáväzane (*Adagio* v jeho podaní trvá niečo vyše minúty; u ostatných cca o pol minúty dlhšie) a nevyhnutne oslabený je aj principiálny kontrast medzi *Adagiom* a *Allegrom*, ktorý naopak vďaka strhujúcemu elánu úžasne rýchleho, oceľovo pevného, ale aj pružného rozbehu najviac presvedča v podaní Arraua a Ashkenazyho.

Na druhej strane vyznieva *Allegro*, interpretované na historickom nástroji, neobyčajne farebne: jeho registre sú totiž charakterovo rôznorodejšie, takže pasáže, neustále striedajúce a kombinujúce rozmanité registre, náhle hýria nečakanými odtieňmi a nuansami. Nový charakter nadobúda skladba, interpretovaná na historickom nástroji, aj zásluhou jeho prirodzeného handicapu – hlučnosť stredných a nižších registrov umocňuje charakter nervózneho nepokoja, ktorý celému *Allegru* dodáva neustály pulz v ostinátnych osminách. Pozoruhodný efekt dosahuje Tan aj v rámci kontrastnej myšlienky, v ktorej dochádza k prvej syntéze rozlúčkového motta s allegrovým pulzom a kde Beethoven v rámci *Allegra* po prvý raz predpisuje *espressivo*: najskôr akcentuje disonantné synkopy v ľavej ruke, pri opakovaní expozície však vynáša expresívnu kantilenu pravej ruky. Rubinstein a Ashkenazy synkopy výrazne potláčajú so zjavným zámerom nenaarušiť dominanciu sopránovej melódie v dlhých hodnotách, čím však charakter tohto miesta trochu skresľujú (nakoľko predbiehajú efekt, ktorému Beethoven samotný vyhradil miesto až v kóde skladby – jedinej pasáži, v ktorej predpisuje prednesovú inštrukciu *dolce*).

Efekt postupného ochabovania melodických a rytmických impulzov v rozvedení na mňa najpresvedčivejšie zapôsobil v podaní Ashkenazyho, ktorý postupne „zlyhávanie“ rytmických impulzov podporuje aj dynamicky a agogicky. Rubinstein, ktorý sa prázdnotu znenia snaží vykompenzovať pedálom, sa naopak prehrešuje proti charakteru tohto miesta. Arrau, ktorého interpretácia sa vyznačuje kvalitou strhujúcej spontánnosti a bezprostrednosti, vlastnou len „živému“ hraníu, sa tu zasa snaží evokovať akési krívanie, čím však rytmus galopu zvlášťne deformuje, premieňajúc ho takmer na príraz.

Veľmi presvedčivo vyznieva v Arrauovej inak neobyčajne transparentnej a mužnej interpretácii už avizovaný *dolce* hymnus v kóde skladby (t. 197), organicky nadväzujúci na kontrastnú myšlienku sonátovej expozície (*espressivo*), ktorá je z hľadiska poetiky diela kľúčovým momentom konečného zmierenia sa či vyrovnania s rozlúčkou. V Arrauovom podaní totiž augmentovaný chromatický kánon rozlúčkového motta nečakane plasticky a organicky vplynie do hornových fanfár, sprevádzaných oslavnými girlandami osminových figurácií, ktoré rovnako organicky vyúsťia v závere skladby najskôr do kánonu a následne polyfónie postupne sa vzdalujúcich rozlúčkových signálov. Tento prirodzený súvis medzi oboma kánonomi v kóde, sa v Tanovom podaní stráca, nakoľko sa v *dolce* úseku sústreďuje len na precíznú artikuláciu pasážových behov a fanfárové intonácie zanedbáva.

In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck (V pohybe kráčania, ale s výrazom) – touto inštrukciou v záhlaví 2. časti nabáda Beethoven interpreta k snahe o zreteľnú deklamáciu, t.j. k úsilíu o dôkladné preintonovanie expresívnej melodiky skladby, ktorej rubatovosť však súčasne má byť limitovaná pravidelným pulzom v sprievodných figurách ľavej ruky. Vyhovieť tejto požiadavke sa iste dá lepšie na modernom než na historickom klavíri, kde je interpret obmedzený dynamickými možnosťami, ktoré je nútený kompenzovať agogikou. *Andante espressivo* vyznieva skutočne presvedčivejšie v podaní Arraua, Ashkenazyho či Rubinsteina, pričom Tanova interpretácia trochu trpí nedostatkom, badateľným u mnohých interpretov ázijského pôvodu, ktorí sa vyznačujú často suverénnou technikou a veľkým zmyslom pre detaily a jemné nuansy, avšak menším zmyslom pre stavbu celku.

Ako výstižne podotýka Kaiser, 3. časť, v ktorej záhlaví Beethoven pokynom *Im lebhaftesten Zeitmasse* nabáda interpreta hrať v tom najživšom tempe ako je možné, najprímeranejšie nezahrá najmädružší klavirista, ale ten, kto disponuje najskvelejšou technikou a kto všetky impulzy *Vivacissimamente* dokáže rozohrať najčistejšie, najohnivejšie, najzreteľnejšie a najrovnomernejšie...

Napriek tomu, že žiadna z týchto schopností či predpokladov nijakému zo zmienených interpretov zjavne nechýba, presvedčili ma opäť skôr „klasickí“ interpreti než Tanova bravúra – predovšetkým Arrau, z ktorého poňatia ma popri skvelej pianistickej ekvilibristike a efektoch, pripomínajúcich až orchestrálne znenie, zaujalo aj jednoduché smplice (začiatok prvej témy), lyrické zvnutornenie na začiatku rozvedenia či mimoriadne zreteľná artikulácia polyfónie signálov, anticipujúca reprízu v t. 110. Otázne vyznieva – podobne ako v Rubinsteinovom poňatí – len kóda skladby, krátky výdych pred záverečným gagom, poslednou Es-durovou spřškou v ohnive *Tempo I*. Aj keď tempový pokyn *Poco andante* nabáda k spomaleniu, pripadá mi ďalšie spomalenie (dosiahnuté agogickými prostriedkami) na tomto mieste trochu nevhodné a príliš romantizujúce – ideálnu mieru podľa mňa odhadol Ashkenazy. ┘

Diskografia:

Claudio Arrau spielt
Beethoven
Dokument,
1970 / 1977,
WDR



Beethoven:
Piano Sonatas
Arthur
Rubinstein;
BMG Entertainment 2001

Beethoven:
Piano Sonatas Nos
21, 23, 26
Melvyn Tan;
Virgin Classics/EMI
2004



Beethoven: The
Piano Sonatas,
Disc 8
Vladimir Ashkenazy;
Universal Music Group 1995

BN

1883

hudobniny

noty z celého sveta

- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov priamo v našej predajni
- monografie hudobných skladateľov, teoretické publikácie
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zasielanie objednaných titulov na dobierku (zásielkovú službu)
- internetový obchod z ponukou viac ako 300 000 titulov
- kompletný servis pri objednávaní nôt pre organizácie aj jednotlivcov

Knihkupectví Barvič a Novotný, spol. s r.o.
Česká 13, 602 00 Brno

- Otvorené denne: Pondelok-Sobota 8-19 hodín, Nedela 10-19 hodín
- Telefón: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudebniny@barvic-novotny.cz
- www.barvic-novotny.cz

Tešíme sa na vašu návštevu v predajni,
alebo na našich internetových stránkach.

BARVIČ a NOVOTNÝ

KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

Inšpirujúca symbióza teórie a praxe

K dielu Ladislava Burlasa a Ivana Hrušovského

Lubomír CHALUPKA

„... človek je v neustálych rozporoch s konkrétnym svetom a jeho transformáciami. Vždy novo a vždy inak si ho osvojuje svojimi bytostnými silami a zároveň sa mu odcudzuje. Cesty osvojovania a odcudzovania sú v oscilačnom vzťahu a práve táto oscilácia je podmienkou sebarozvoja človeka a jeho tvorivej aktivity. V každom stretnutí so skutočnosťou sa človek kryštalizuje ako osobnosť, ak je schopný tvorivo riešiť a zvládnuť doliehajúce problémy a rozpory. Konfliktné situácie, ktoré sa vždy znovu a znovu vynárajú v modifikovaných podobách, nútia človeka opätovne prekonávať dané väzby. Majú teda zásadný význam a úlohu pri rozvíjaní civilizačného procesu a pri vzostupe kultúry.“

Igor Hrušovský: *Dialektika bytia a kultúry* (1975)

Životné osudy Ivana Hrušovského (1927–2001) a Ladislava Burlasa (1927) sú nezvyčajne analogické. Nielen preto, že obaja svoju dobu intenzívne žili, podliehali jej premenám a tlakom, ale aj preto, že ju dokázali aktívne spoluvytvárať i pretvárať tvorivosťou svojich osobností. Obaja sa etablovali a doživotne zotrvali v polyprofesionálnom priestore, komplementárne vyvažujúc umelecké reakcie skladateľa, mysliteľské pozície vedecko-publicistickej činnosti i obetavosť pedagogickej práce. V každej z dimenzií tohto priestoru zanechali výsledky, ktoré si zasluhujú úctu a inšpirujú k pripomínaniu.

Cesta k hudbe – inšpirujúca symbióza teórie a praxe medzi minulosťou a súčasnosťou

Paralelitami poprepájané cesty individuálneho formovania Burlasa a Hrušovského majú svoj začiatok pred 60 rokmi, kedy sa obaja, maturanti gymnázií v mestách mimo centra (Hrušovský v Žiline a Burlas v Trnave), stretli na prijímacích skúškach do kompozičnej triedy Alexandra Moyzesa na bratislavskom Konzervatóriu. Burlas bol vtedy už poslucháčom hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, kam sa onedlho zapísal aj jeho vrstovník Hrušovský. Vo vysokoškolskom prostredí mohli zažiť nielen prednášky profesora Konštantína Hudeca, ktorému asistoval budúci docent a profesor Jozef Kresánek, osvojovať si na terénnych výpravách za hudobným folklórom i historickými pamiatkami hodnoty domácej ľudovej tradície i hudobnej minulosti Slovenska, ale počúvať aj výklady ďalších osobností na vtedajšej FFUK – profesorov filozofie, Svätopluka Štúra a Ivanovho bratanca Igora Hrušovského, či historika Daniela Rapanta. Z týchto kontaktov s múdrymi ľuďmi, ktorí dokázali aspoň čiastočne ochrániť akademické pracovisko pred averziou simplifikujúcej ideológie, nastupujúcej na prelome 40. a 50. rokov, sa rodil budúci rozmer Hrušovského i Burlasovho zmyslu pre hľadanie a nachádzanie súvislostí pri kontakte so svetom hudby i uvažovania o nej, rozmer filozoficko-historického videnia i riešenia problémov, s ktorými sa mohli stretávať v prednáškach i prvých štúdiách Kresánkových, orientovaných na komplex hudobného myslenia.

Obidvaja sa etablovali ako historici, ktorí našli svoje miesto v novokonštituovanom Ústave hudobnej vedy SAV – Burlas sa venoval porovnávaciemu výskumu duchovnej piesne 17. storočia na

Slovensku (jeho hymnologická štúdia bola zaradená popri prácach starších autorov, Hořejša a Fišera, do knižnej publikácie), Hrušovský objavoval, evidoval a hodnotil domáce hudobné pamiatky z obdobia klasicizmu (kapitola z jeho pera, venovaná tomuto obdobiu sa stala súčasťou kolektívnej práce *Dejiny slovenskej hudby* (1957), prvého pokusu o syntetický pohľad na našu hudobnú minulosť a súčasnosť). Napriek tomu, že sa takto pomerne skoro úspešne zapojili do budovania povojnovej muzikológie, nezotrvali pri výskume staršej hudobnej histórie, ale svoj záujem presúvali k súčasnosti. Súviselo to s viacerými dôvodmi – obaja sa po skončení univerzitného štúdia rozhodli pod dohľadom svojho učiteľa kompozície pokračovať v umeleckom vzdelaní na novovytvorenej Vysokéj škole múzických umení, dobový tlak na hudobnú publicistiku viedol k prioritizácii sústredenia sa na súčasnú hudobnú tvorbu, pozícia pedagógov hudobno-teoretických predmetov (Hrušovského od roku 1953 na VŠMU, Burlasa o dva roky neskôr na FFUK) ich orientovala aj k analýze novovznikajúcich partitúr. Prepracovaná pedagogická sústava A. Moyzesa i celkový simplifikujúci spôsob umeleckého vzdelávania v 50. rokoch viedol Hrušovského i Burlasa v skladateľskej tvorivosti k poddajnosti, ale nie servilnosti. Burlas úctu k svojmu pedagógovi vyjadril po skončení štúdia (1955) dvojakou, zachovávaním nadobudnutej štýlovej orientácie v kompozíciách i napísaním objemnej moyzesovskej monografie (z radu početných knižných profilov slovenských skladateľov, vznikajúcich v tom čase, sa Burlasov pohľad najviac vzďakuje dobovej simplifikujúcej stylizácii). I Hrušovský sa ako skladateľ (absolvoval u Moyzesa v roku 1957 *Koncertom pre klavír a orchester*) dlhodobejšie nemohol zbaviť závislosti od svojho učiteľa.

„Stratená generácia“ – hľadanie nových ciest a pohľady späť

Ladislav Burlas a Ivan Hrušovský sa koncom 50. rokov ocitli v spektre hudobnej tvorby na Slovensku v pozícii „stratenej či periférnej“ generácie – ako mladíci nemohli konkurovať tlaku „oficiálnej“ hudby, pričom mimo nej inak písať nemohli. Rodiaci sa smer hľadania nových inšpirácií z radu vtedajších študentov a čerstvých absolventov kompozície (I. Zeljenka, R. Berger, P. Kolman a ďalší) im bol zatiaľ vzdialený. Túto protirečivú situáciu riešili obaja presunutím aktivity na muzikologickú činnosť – Hrušovský začal na stránkach novozaloženého časopisu *Slovenská hudba* uverejňovať analýzy nových diel slovenských skladateľov ako základ knihy *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch* (1964), predtým na pôde školy vydal učebný text *Úvod do štúdia teórie harmónie* (1960), vzácny rezolútnym prekonaním náukových hudobnoteoretických floskúl a pevne opretý o historickú kontinuitu formovania európskeho harmonického myslenia. Burlas v tom istom čase dopisuje *Formy a druhy hudobného umenia*, prácu prelomovú nielen v slovensko-českom kontexte prepojením systematického a historického prístupu k teoretickým otázkam, ktorá dodnes spĺňa úlohu inšpiratívneho učeb-



Ladislav Burlas [foto: M. David]

ného textu (jej najnovšie vydanie pochádza z roku 2006). Zároveň sa razantne kriticky ako muzikológ a estetik vyslovuje – v štúdiu *Myšlienky o vývine slovenskej hudby* (1957) – na adresu domáceho zápečníctva, štýlovej strnulosti a izolovanosti. Za tento odvážny postoj si vyslúžil obvinenie z revizionizmu (spochybňovania socialistického zriadenia na Slovensku) a následné vylúčenie z radov pedagógov na Filozofickej fakulte UK.

Určité uvoľňovanie dogmatických tendencií riadenia umenia a kultúry na Slovensku v prvej polovici 60. rokov i rastúci, historicky oprávnený tlak nastupujúcej skladateľskej generácie voči všetkému, čo malo brániť slovenskej hudbe v konfrontácii s aktuálnymi kompozičnými tendenciami v európskom hudobnom živote, viedli aj Hrušovského i Burlasa z onoho „bezáhového“ stavu, v akom viac rokov po absolutóriu kompozície zotrvali. Hrušovský razantnejšie, Burlas opatrnejšie, ale v konečnom dôsledku obrodzujúco pre svoj skladateľský vývoj sa inšpirujú novými kompozičnými technikami a podnetmi, nečinia tak však konzekventne, ale so zmyslom pre budovanie umelecko-tvorivého konsenzu nového s tradičným v záujme rozvíjania svojich skladateľsko-štýlových identít. V 60. ro-

Ladislav Burlas a Ivan Hrušovský sa koncom 50. rokov ocitli v spektre hudobnej tvorby na Slovensku v pozícii „stratenej, či periférnej“ generácie – ako mladíci nemohli konkurovať tlaku „oficiálnej“ hudby, pričom mimo nej inak písať nemohli. Rodiaci sa smer hľadania nových inšpirácií vtedajších študentov a čerstvých absolventov kompozície im bol zatiaľ vzdialený. Túto situáciu riešili presunutím aktivity na muzikologickú činnosť.

koch obaja dozrievajú v priesečníku svojej polyprofesionality, v muzikologických výstupoch majú úctu k výsledkom generácie svojich učiteľov – Hrušovský publikuje časti zo svojej rozsiahlej dizertačnej práce o J. Cikkerovi, Burlas sa novším pohľadom díva na dielo A. Moyzesa, hodnotí nové tvorivé obdobie E. Suchoňa a zaraďuje ich do kontextu formovania medzivojnovnej skladateľskej generácie na Slovensku, ktorú označí pojmom „slovenská hudobná moderna“ (v roku 1983 s týmto názvom označí svoju knižnú monografiu). Úcta k nedávnej minulosti však nebráni aj kritickým postojom voči niektorým zdrojom monoštýlovej orientácie slovenskej hudobnej tvorby (Hrušovského upozornenia na neúnosnosť glorifikácie štýlovo-estetickéj sústavy českého skladateľa Vítězslava Nováka) a rozhodnutiu začleniť pojem tzv. Novej hudby do historických súvislostí (Burlasove príspevky, o. i. aj vystúpenie na Smolenických seminároch pre súčasnú hudbu, podujatí, ktoré bolo na sklonku 60. rokov kopulou aktivizačného úsilia mladej slovenskej hudobnej avantgardy.

Protesty a posolstvá

I v ich skladateľskej činnosti nachádzame dôkazy cesty k novým dimenziám svojho prejavu. Hrušovský v druhej verzii kantáty *Hirošima* (1965) zreteľne dokumentuje prienik nových kompozično-technických i expresívnych kvalít do svojej vyjadrovacej sústavy. Má záujem priblížiť sa k úrovni hľadania najmladšej generácie, vystúpi s príspevkom na 2. zjazde skladateľov v roku 1963, ktorým sympatizuje s revolučným nadšením „mladých“, z možnosti načierať z nových aktuálnych inšpirácií, z návštevy Varšavskej jesene si prináša povedomie nielen o technických prostriedkoch, ale i o spôsoboch ich zvládnutia. Rodí sa jeho perspektívne zaujatie tvorivými výsledkami tzv. poľskej školy – a jej prepojenie racionálne premyslenej kompozičnej štruktúry s novou zvukovou kvalitou, podmieňujúcou objavné úrovne expresivity, determinuje cieľavedomú Hrušovského cestu k syntézam (upozorňujeme na takmer ▶

zabudnutú, na nosičoch, žiaľ, nezaznamenanú kantátu *Sen o človeku* z roku 1964 na poéziu obľúbeného básnika Vladimíra Reiselu). Vo svojich dielach, napriek vonkajšej „avantgardnej“ vizácii zápisu do partitúry (spomeňme *Combinazioni sonore* pre 9 nástrojov (1963), *Sonátu pre klavír* (1965), *Tri madrigalové impresie* (1966)), je posluchovo identifikovateľné viacdimenzionálne prostredie – seriálne postupy (jedny z mála konzekventných v slovenskej hudbe 60. rokov) a aleatorika sa organicky a „mäkko“ snúbia s modálnymi štruktúrami, impresionisticky opojne pôsobivým výberom akordických konštelácií a pulzujúcim pohybom, majúcim zriedlo v barokovej toccate. Koniec 60. rokov, takých bohatých na tvorivé výslednice a aktivity, zastihuje Hrušovského umelecky ako aj ľudsky pripraveného vysloviť sa k dobovým udalostiam a určením svojho miesta v nich. V *Sonáte pre husle sólo*, v zboroch *Kaprál, ktorý probodl Archimeda*, *Nezabudnite* a najmä v diele *Musica nocturna* pre sláčiky vyznieva expresívne vypätý tok hudby, citlivo reflektujúci pocity súčasníka, zasiahanutého nespravodlivosťou. Burlas nachádza svoje „raison d’être“ v zborovom diptychu *Metamorfózy krás* so sprievodom huslí, diele, v ktorom v súhlase s dobovými tendenciami rozširuje artikulačnú sústavu vokálnej interpretácie s následným obohatením zvukovej výslednice. Táto intencia organicky ústi do tvorby, ktorá paralelne s Hrušovského zámermi smeruje k obdobnej syntéze v prehodnocovaní lyriky nástojčivou meditáciou, prostriedkov rozšírenej tonality racionálnou prácou s intervalovými kvalitami i nevyhýbaním sa drsnej expresivite. Dokumentujú to diela určené sólovým husliam (*Sonatina*), miešanému zboru (cyklus *Zvony*, prezrádzajúci autorovo pochopenie Ráfusovej poézie) a slá-

zvučných súzvukov, cez polyfonicky bohato rozvrstvené konfrontácie hlasov, pásiem i zborových formácií (v zbere *Dithyramb* sa speváci, podobne ako určil I. Zeljenka vo svojich *Hrách*, rozptyľujú s výsledným stereo efektom po pódiu), skladateľ prepája organicky aleatoricky uvoľnený typ deklamácie s presne zadelenou rytmikou, variuje invenčnú sviežosť nekonvenčných zvukových výslednic s hymnickým prednesom, siaha aj k žriedlam domáceho piesňového folklóru. V tom čase v epizodicky vznikajúcej inštrumentálnej tvorbe Hrušovský pripomína svoj bytostný obdiv k veľkej európskej hudobnej tradícii (od baroka po romantizmus – *Tri kánony* pre husle a čembalo, klavírna *Sonáta in modo classico*, *Suita quasi una fantasia* pre sláčiky). Zároveň však upozorňuje na inšpiratívnu silu svojej prvej syntézy – veľkolepé *Konfrontácie* z roku 1979 tvoria pendant k skladbe *Musica nocturna* a nanovo zdôrazňujú pre skladateľa dôležitú predstavu umeleckého konsenzu medzi „starým“ a „novým“, technicky precízne cizelovanou prácou vo sfére diastematickej regulácie s variou zvukovo-farebných kombinácií, výsledku akoby momentálnej a spontánne otvorenej inšpirácie a imaginácie. Skladateľ tento konsenzus mohol prenikavo pochopiť aj na základe teoretického rozhľadu po novej slovenskej hudobnej tvorbe – v sledovanom desaťročí vznikala jeho rozsiahla práca *Princíp riadenej aleatoriky z kompozičného a teoretického hľadiska*, ktorá popri systematicky precíznom výklade sledovanej metódy hodnotí aj slovenskú tvorbu využívajúcu aleatoriku a zaraďuje ju do širšieho svetového tvorivého kontextu. (Práca zostala v rukopise a aktuálne sa javí jej prístupnosť v publikovanej podobe).

Aj v Burlasovej kompozičnej tvorbe zo 70. rokov nachádzame

Ivan Hrušovský a Ladislav Burlas – dvojica vrstovníkov ponúkajúca dielo, ktoré nebude možné obísť pri analýze a zhodnocovaní dejín slovenskej hudby, myslenia o hudbe a formovania našej hudobnej kultúry. Vyzýva k postihovaniu kontinuity, zodpovedaniu otázok komplementarity i komplexnosti, rôznych vrstiev úsilia o syntézu. Upozorňuje pritom i na diskontinuitné a krízové momenty, ktoré toto formovanie sprevádzali.

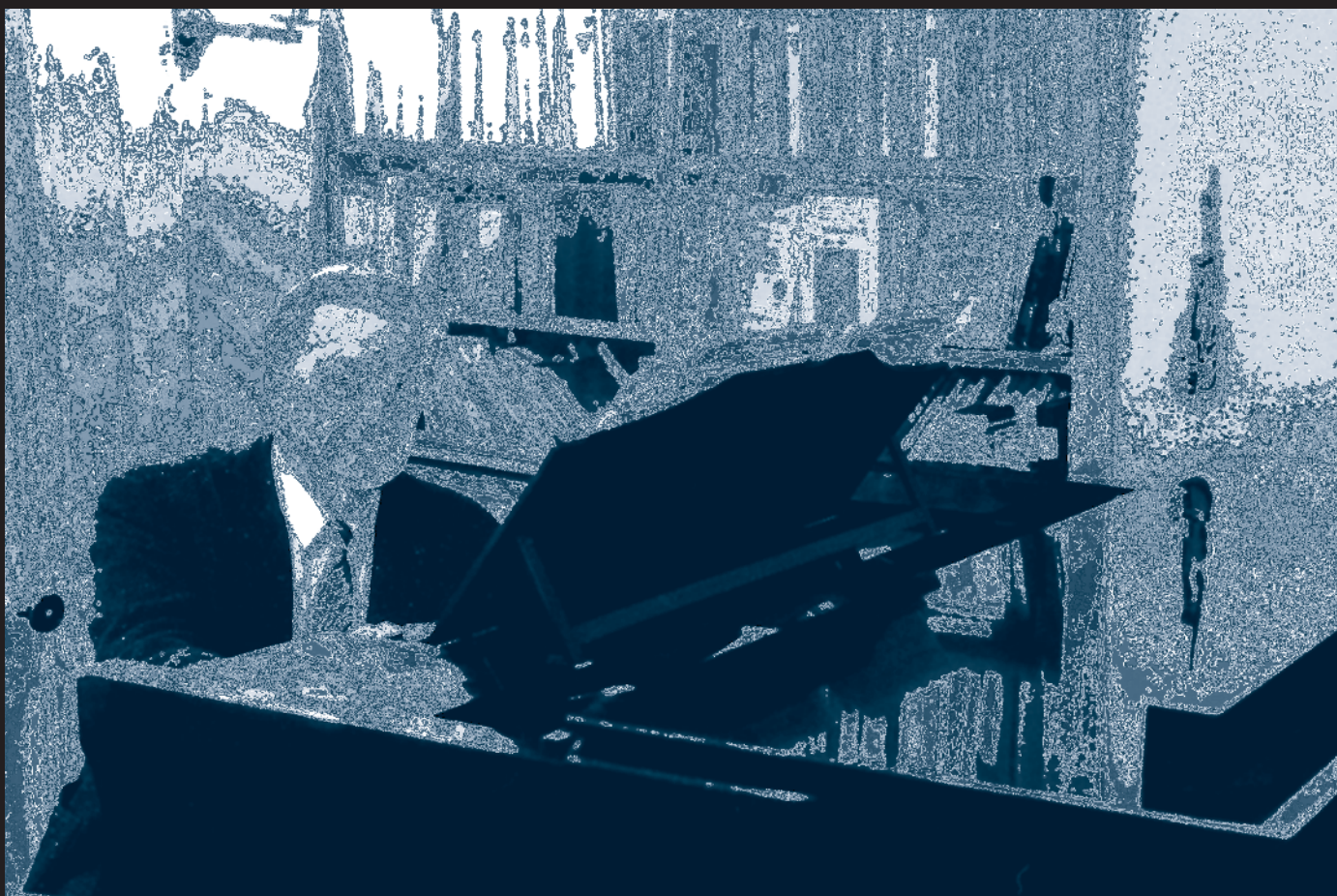
čikovému kvartetu (*Hudba*, tvorivo prehodnocujúca bartókovskú inšpiráciu). Medzi nimi dominuje *Planctus* pre sláčiky, dielo, ktoré vzniklo ako bezprostredná reakcia na okupáciu Československa v auguste 1968, skladba, v ktorej sa jedinečným spôsobom syntetizujú staršia domáca folklórna tradícia so súčasnosťou, vokálnosť s inštrumentálnosťou, kompozično-technická suverenita s apelačným nábojom protestu a žiaľu (pri jej počúvaní sa vynárajú paralely s Bartókovým *Divertimentom*, či Lutoslawského *Smútočnou hudbou*). (Podobne ako na sklonku 50. rokov za kritický článok v Slovenskej hudbe, ani tentoraz sa Burlas nevyhol postihom oficiálit za vyslovený názor).

Smerovanie k syntéze

Z naakumulovaných skúseností na ceste k svojim prvým syntézam ťažili v nasledovnom období obaja – Hrušovský i Burlas – podobným spôsobom. Ich tvorba sa v čase, kedy dominovala konjunkčtúra kompozičnej produkcie, priaznivo vyníma svojimi kvalitami z kvázi polyštýlovej a polygeneračnej konfrontovanosti v spektre premiérových nových opusov. Hrušovský sa v priestore 70. rokov etabloval ako skúsený zborový skladateľ, ktorý svoje kompozičné predstavy formoval aj s ohľadom na dvíhanie interpretačnej úrovne amatérskych zborov nielen v Bratislave, tešilo ho písať aj pre mládežnícke telesá, čo má svoj začiatok už v určení diptychu *Jar, Čakanie* (1968) miešanému zboru Lúčnice. Skladateľ v tomto početnom okruhu svojej tvorivosti (v 70. rokoch napísal 13 cyklov) potvrdzuje svoje inšpiratívne zázemie (lyrizujúce prírodné obrázky, ľúbostná poézia, protest proti vojne) a obdiv k domácej poézii (V. Reisel, P. Horov, J. Smrek) rozširuje o tvorbu popredných svetových básnikov (J. Prévert, C. Pavese, J. Jevtušenko). S tým súvisí bohatší rozkmit kompozičných postupov – od homofónne stavaných ľúb-

rozvinutie tých intencií, ktoré sledoval smerujúc k prvej syntéze – uvoľňuje priestor pre nástojčivý hlas sólových huslí (*Kadencia* a dve *Sonáty*), pre diskretný rozhovor štyroch sláčikových nástrojov (v 2. a 3. *Sláčikovom kvartete* sa, podobne ako predtým k Bartókovi, vyznáva k obdivu a úcte k dvom ruským skladateľom 20. storočia – S. Prokofievovi a D. Šostakovičovi. Obnažuje dualizmus expresivity a meditatívnosti v *Hudbe pre husle a orchester*, diele, ktoré stojí v rade orchestrálnych koncertantných diel v strede pohybu k citeľnej redukcii expresie, zvukovej hutnosti a dynamického vlnenia (*Concertino pre dychy a bicie* z roku 1971) a k výberu jasnejších, mäkkších a priehľadnejších tektonických rozvrhov a zvukových výslednic (*Koncert pre organ a orchester*, 1983). V jeho komornej tvorbe pre klavír (*Sonatina*, 1978; *Lyrická hudba*, 1979) a pre komorné zostavy (*Poetická hudba pre dychové kvinteto*, resp. organ, 1983) prevládajú reflexívna kontemplatívna i zmierlivá lyrika, zodpovedajúce tvorbe z autorského nadhľadu.

V tvorbe I. Hrušovského je po *Konfrontáciách* pozorovateľný nový akcent, presun pozornosti smerom do hĺbky, k obnažovaniu podstaty existencie človeka cez pripomínanie duchovných kvalít. Jednou zo subjektívnych inšpirácií k tomuto prehĺbeniu mohla byť smrť syna Romana, žiaľ nad touto otrasnou skutočnosťou skladateľ vypovedal v *1. Sláčikovom kvartete* (1983), kde sa v nových kontúrach obnažuje dynamická forma, plná kontrastov i dramatických vypätí, umiestnených približne v miestach zlatého rezu (súvislosť s tektonickým rozvrhom diela *Musica nocturna*), po ktorých nasleduje katarzne pôsobivé doznievanie. Takto sú projektované ďalšie dve sláčikové kvarteta (1990, 1995) a najmä pôsobivá symfonická *Hudba k Vincentovi Hložníkovi*. Miesta reflexie, meditácie, pokoja zodpovedajú stáby úprimnej modlitbe – nie náhodou sa v tomto období skladateľ vracia k duchovným inšpiráciám. V rokoch, kedy cenzúra v totalitnom systéme riadeniu kultú-



Ivan Hrušovský [foto: archív HC]

ry a umenia na Slovensku mohla mať výhrady voči výberu textov z biblie, rozhodne sa Hrušovský pre túto inšpiráciu – tak uprostred 80. rokov vzniká cyklus miešaných zborov *Triptych* (1984, na text J. Hollého a úryvky staroslovienských textov vierozvestcov Cyrila a Metoda) a najmä apelatívne a dojímavé *Canticum pro pace* pre recitátora, mezzosoprán, bas, miešaný zbor a orchester – venované manželke Marte – monumentálne 9-časťové oratórium, kde možno vidieť skladateľovo poukázanie na kontinuitu vlastnej kompozičnej cesty (výber Horovovej poézie z protivojnovej zbierky *Nioba, matka naša*, ktorý mal v pláne použiť ako záverečný diel protivojnovej trilógie *Proti smrti*, koncipovaný v polovici 60. rokov) i vyznanie dôvery v presvedčivosť prepájania prvkov minulosti (prelúdium, passacaglia, fúga) i súčasnosti (duchovne inšpirovaná vokálno-inštrumentálna tvorba poľských skladateľov). Táto preduchovnelosť Hrušovského zrelej tvorby – k tejto afinitě sa vyznal i v rade publikovaných štúdií – plynule presahuje aj do posledného desaťročia jeho aktivity. Dominuje v ňom znovu sústredenie sa na zborové kompozície (o. i. sa v nich premieta skladateľov kresťanský ekumenizmus, keď ako evanjelik sa viac ráz obracia k druhom katolíckej liturgickej hudby). V prostredí tejto „sebaspovede“ vznikajú aj dve symfónie – prvá (1988) pre sláčiky, druhá (1996), zámerne reminiscenčná. Aj v komornom epilógu, *Klavírnom triu* (1999), zaznievajú tóny hudby, symbolicky zakotvenej v Hrušovského predstave duchovnej inšpirácie – v úvode citát z *Brandenburského koncertu* J. S. Bacha a na záver chorál M. Luthera *Hrad prepevný...*

Univerzalizmus a humanizmus ako odkaz

Pre potvrdenie paralelity tvorivých oblúkov Hrušovského a Burlasa svedčí identický výber dvojice symfónií, ktoré analogicky nachádzame aj v predčasnom kompozičnom epilógu L. Burlasa – *Vokálnej*

symfónii „Stretnúť človeka“ (1984) a – podobne ako Hrušovského posledné orchestrálne dielo, je aj Burlasova 2. *Symfónia* preplnená reminiscenčnými citátmi. Hrušovský sa za nás vyslovil (podobne ako to realizoval aj v predchádzajúcich rokoch) ku kataklizmám súčasnej doby, poznačenej ozbrojeným mierom i rozpletávaním medziľudských vzťahov v apelatívne zacielenom *Rekviem na koniec tisícročia* (1998/1999). V tomto diele, oslovení svedomia dnešného človeka, dospel popri rovine kompozičnej i k syntéze hľadania duchovnosti, k humanistickému a univerzálnemu posolstvu, tlmočenému kultivovaným výberom kompozičných prostriedkov, nastavujúcim špecifické zrkadlo postmodernistickým tendenciám v hudobnej tvorbe.

Ladislav Burlas sa po (prechodnom?) kompozičnom odmlčaní nevytráca z povedomia slovenskej hudby – obdivuhodné je jeho sústredenie sa na teoreticko-koncepcné otázky hudobnej pedagogiky ako špecifickej hudobnovednej disciplíny, k čomu ho oprávňovali jeho dlhoročné skúsenosti učiteľa na rôznych typoch vysokých škôl (od FFUK, cez VŠMU až najnovšie po Akadémiu umení v Banskej Bystrici), ale i nadhľad nad problémami a poučené diagnózy ich riešenia. Je osobnosťou, ktorej metodologická výbava, aktivita (Žilinská univerzita mu najnovšie vydala rozšírené znenie pôvodného učebného textu pre VŠMU *Dejiny európskej hudobnej teórie*) a zapojenosť do hudobného života zasluhujú úctu a vďaku (v máji 2007 mu bol udelený na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre čestný doktorát).

Ivan Hrušovský a Ladislav Burlas – dvojica vrstovníkov ponúkajúca dielo, ktoré nebude možné obísť pri analýze a zhodnocovaní dejín slovenskej hudby, myslenia o hudbe a formovania našej hudobnej kultúry. Vyzýva k postihovaniu kontinuity, zodpovedaniu otázok komplementarity i komplexnosti, rôznych vrstiev úsilia o syntézy. Upozorňuje pritom i na diskontinuitné a krízové momenty, ktoré toto formovanie sprevádzali. ─

seriál

Hudba medzi životom a smrťou

K dôsledkom politiky národného socializmu na hudobný život Slovenska

JULIETTIN MOZART NA ROZLÚČKU

Agata SCHINDLER

V roku 1941 sa malé české mestečko Terezín stalo táborom, ktorým prešlo vyše 140 000 väzňov. Z nich takmer 38 000 na mieste zahynulo a takmer 90 000 bolo deportovaných do vyhladzovacích táborov východnej Európy. Hudobníkom – po príchode do Terezína živiaciim väzňom – ostalo iba to, čo im nikto nemohol zobrať: láska k hudbe. Vytvorili si svoj svet, svoje koncerty a kultúrne programy. Vystupovala na nich aj zo Slovenska pochádzajúca klaviristka Julietta Arányiová.



Julietta Arányiová s Aloisom Hábov v Prahe, 1939

[pozostalost K. Reinera]

Terezínske kultúrne programy, tzv. „Freizeitgestaltung“, vznikli ako tajné podujatia internovaných hudobníkov. Neskôr však začali byť tolerované a dokonca využívané nacistami ako propaganda. Zo skromných začiatkov sa vyvinul rad vynikajúcich a zaujímavých podujatí, ktoré vzbudzujú obdiv a úctu, keďže sa uskutočňovali v neľudských podmienkach tábora. Podieľali sa na nich napríklad z Prahy do Terezína deportovaní klaviristi: Gideon Klein, Editha Steinerová-Krausová, Renée Gaertnerová-Geiringrová, Alica Herzová-Sommerová a mnohí ďalší. V roku 1990 sa však verejnosť – vďaka publikácii Milana Kuna *Hudba na hranici života*, obširne sa zaoberajúcej hudbou v nacistických väzniciach a koncentračných táboroch – dozvedela, že v rámci kultúrnych programov v terezínskom tábore vystupovala aj mladá klaviristka zo Slovenska, Julietta Arányiová. Kuna ďalej uvádza, že Arányiová hrala 22. septembra 1943 na samostatnom koncerte v Terezíne Bachovu *Francúzsku suitu E dur*, Mozartovu *Sonátu pre klavír C dur*, *Arabesky*, *Detský kútik* a *General Lavine* z *Dvanástich prelúdií* Claudea Debussyho, *Nokturno Fis dur* a *Fantáziu f-mol* Fryderyka Chopina. Tento koncert sa niekoľkokrát opakoval. Z ďalšieho koncertu, pravdepodobne s podobným programom, ktorý sa uskutočnil o niekoľko dní neskôr (6. októbra 1943), sa zachovalo aj hodnotenie klavírnej hry Julietty Arányiovej: „*Hrala Bacha a Debussyho vynikajúcim spôsobom, rovnako ako pridané čísla Smetanu. Mala veľký a oprávnený úspech a úplne vypredané.*“ (Kuna, str. 250). Ďalším koncertom Arányiovej v Terezíne, ktorý – ako uvádza Kuna – vtedy 32-ročná umelkyňa aj iniciovala, bol večer z tvorby Wolfganga Amadea Mozarta (17. apríla 1944). Okrem toho, že s ďalšími väzňami-hudobníkmi interpretovala komorné skladby Mozarta, sólovo uviedla *Sonátu pre klavír Es dur**. Na jednej z repríz koncertu, na ktorej hrala okrem komorných diel i Mozartovu *Sonátu pre klavír F dur*, „*mala Arányiová možnosť ukázať všetky vysoké hodnoty svojej vyspelosti*“ (Kuna, str. 249). Podľa doterajších bádání zaznel na tomto koncerte posledný akord, ktorý zo Slovenska pochádzajúca umelkyňa pred verejnosťou spoluväzňov zahrála, pretože „*krátko po mozartovskom večere bola Arányiová povolaná do osviečimského transportu, a svoj milovaný klavír už nikdy nerozozvučala.*“ (Kuna, str. 250)

Z najnovšej literatúry o hudbe v terezínskom gete (Peduzzi, 2005) sa dozvedáme, že Julietta Arányiová plánovala v Terezíne, namiesto mozartovského večera, predviesť premiéru *Klavírneho koncertu* Viktora Ullmanna, diela, ktoré jej bolo venované ešte pred internovaním v Terezíne, a ktorého noty boli do Terezína tajne prepašované. Ullmannova dedikácia *Klavírneho koncertu* Juliette Arányiovej je zachovaná na autografe, nachádzajúcom sa v Židovskom múzeu v Prahe, dielo bolo tlačou vydané Ullmannovým vlastným nákladom. Na spomínanom koncerte v Terezíne mal orchestrálny part hrať na klavíri tiež v Terezíne internovaný skladateľ. Koncert však na terezínskych podujatiach nezaznel a jeho premiéra sa uskutočnila až v roku 1992 v Stuttgarte. Ten istý prameň uvádza, že Arányiová bola v Terezíne klavírnou partnerkou z Opavy pochádzajúceho, vtedy mladučkého huslistu Pavla Klinga (1928–2005), ktorý prežil okrem Terezína i Osviečim a tábor Gliwice a partnerkou mnohých inštrumentalistov, s ktorým

mi hrávala na komorných koncertoch. Cornelius Witthoefft uvádza vo svojej publikácii z roku 1998, že Ullmannova 3. klavírna sonáta vznikla v roku 1940 a bola venovaná „v roku 1912 na Slovensku narodennej klaviristke Juliette Arányi, ktorá vo svojej mladosti vystupovala ako zázračné dieťa a nejaký čas bola žiačkou Waltera Giesekinga. Získala si povestť najmä ako mozartovská interpretka. Doložené sú jej koncerty zo začiatku 30. rokov v Prahe, kde sa zoznámila s Ullmannom, ešte v roku 1938 koncertovala s Viedenským filharmonikmi. Napokon zdieľala s Ullmannom spoločnú cestu do Terezína a na jeseň 1944 do Osvienčimu.“ (Witthoefft, str. 23). O klavírnej interpretácii Arányiovej sa zachovali aj postrehy Viktora Ullmanna v jeho kritikách terezínskych hudobných podujatí.

Na Juliettu Arányiovú sa pamätá aj takmer 94-ročná klaviristka Edith Krausová, ktorá hrala v Terezíne na 300 koncertoch (!) a je jedným z mála dnes žijúcich hudobníkov, ktorí prežili internovanie v Terezíne. V rozhovore s ňou som sa 21. septembra 2006 v Špindlerovom Mlyne dozvedela, že po každodennej ťažkej fyzickej práci cvičili obidve na tom istom pianíne v terezínskych Magdeburských kasárňach.

Krátko po mozartovskom večere bola Arányiová povolaná do osviečimského transportu, a svoj milovaný klavír už nikdy nerozozvučala.

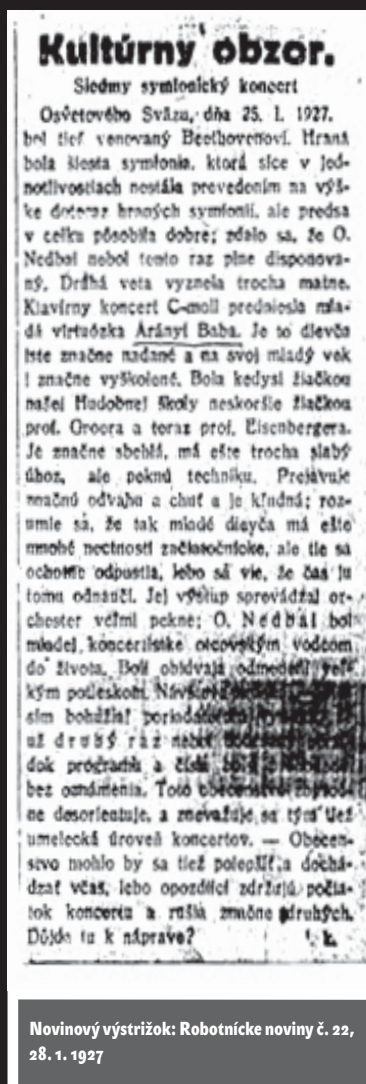
Julietta Arányiová „pred“...

O aktívnej činnosti Julietty Arányiovej pred rokom 1938 existuje veľmi málo prameňov. Z Pazdírkovho *Hudobného lexikonu naučného* sa dozvedáme, že Julietta Arányiová, koncertujúca pod menom Baba Arányiová, sa narodila 19. decembra 1912 v Brezne, a koncertovala od svojich šiestich rokov. Autor lexikálneho hesla, Erich Steinhard, uvádza, že k jej učiteľom, okrem už vyššie menovaných, patrili tiež Alexander Albrecht. Stopy po jej ďalšom štúdiu a činnosti sa takmer stratili, koncert, ktorý mala údajne vo Viedni v roku 1938, sa mi nepodarilo overiť.

O jej koncertnej činnosti na Slovensku som našla niekoľko záchytných bodov, aj keď sa všetky týkajú toho istého koncertu. Koncom januára 1927 boli bratislavské noviny plné zrejme nevšednej udalosti. Na koncerte siedmeho symfonického koncertu Osvetového zväzu, venovanému Beethovenovej tvorbe, vystúpila pod taktovkou Oskara Nedbala mladá klaviristka. *Robotnícke noviny* z 28. januára 1927 písali: „Klavírny koncert C-moll predniesla mladá virtuózka Arányi Baba. Je to dievča iste nadané a na svoj vek i značne vyškolené. Bola kedysi žiačkou našej hudobnej školy, neskoršie žiačkou prof. Groera a teraz prof. Eisenbergera. Je značne sbehlá, má ešte trochu slabý úhoz, ale peknú techniku. Prejavuje značnú odvahu a chuť a je kludná; rozumie sa, že tak mladé dievča má ešte mnohé nečnosti začiatočnícke, ale tie sa ochotne odpustia, lebo sa vie, že čas ju tomu odnaučí.“ Denník *Slovenská politika* z 30. januára 1927 uvádza, že Baba Arányi je budapeštianskou klavírnou virtuózkou a jej výkon hodnotí takto: „Táto mladá, sympatická umelkyňa, plná sviežeho, mladistvého temperamentu, predstavila sa bratislavskému publiku akiste po svojej najlepšej stránke, strhujú ho k úprimnému uznaniu nie len po stránke technickej, ale i po stránke citovej. Bolo vidieť, jak reaguje každý jej nerv na mohutný, živelný rytmus Beethovenov, ktorý je príliš búrlivým i pre silné mužské prsty.“ Menej naklonený výkonu mladej klaviristky bol recenzent Ludo Suchánek, píšuci v *Národnom denníku* 27. januára 1927: „... klavírny koncert C-moll absolvovaný klaviristkou Babou Arányiovou, menovite v prvej vete (*Allegro con brio*) pokulhával jednak v tempe a jednak v dynamikom a rytmickom nuansovaní. V ostatných vetách sa klaviristka rozohrala a snažila sa vžiť do diela. Celkove však možno povedať, že výkon jej nebol práve najšťastnejší a nezrkadlil dostatočné vypracovanie prednesové, hoci technicky bol koncert ovládaný.“

O tri roky neskôr sa snažila o koncert v Bratislave znova. V liste Alexandrovi Albrechtovi z 29. októbra 1930, ktorý písala Baba Arányiová z Penzionu Flora v Prahe XII, prosila skladateľa, aby ju odporučil Wintersteinovi z rafinérie Apollo. Z listu sa dozvedáme o jej plánovom turné do Poľska, Talianska a Holandska. Originál listu sa nachádza v Hudobnom múzeu SNM, vo fonde Alexandra Albrechta a je momentálne jediným dôkazom kontaktu týchto dvoch hudobníkov.

Počas pražských rokov vzniklo zrejme vzácne umelecké priateľstvo klaviristky so skladateľom Bohuslavom Martinů. Arányiová sa v Prahe zúčastnila premiéry jeho opery *Julietta aneb Snář*, po ktorej si u Martinů objednala *Concertino* pre klavír a orchester. Dielo vzniklo v roku 1938 v Paríži, poznámka v partitúre prezrádza, že bolo dedikované Juliette d'Aráni. K uvedeniu *Concertina* v čase jeho vzniku však nedošlo. Podľa najnovších výskumov Grega Teriana sa premiéra diela uskutočnila 30. marca 1947 v rozhlasovom štúdiu v Bratislave so sólistkou Lízou Fuchsovou a dirigentom Ivanom Parikom.



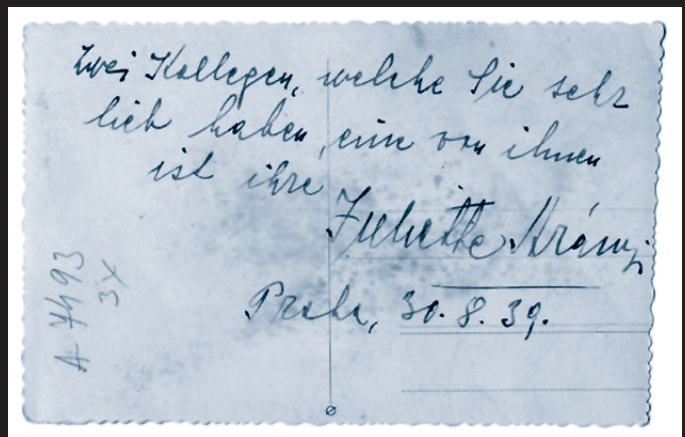
...a „po“

Aký osud stihol Juliettu Arányiovú? Žiadna literatúra, okrem holého konštatovania o jej deportácii z Terezína do Osvienčimu, túto deportáciu nedokladá. Mená Julietta Arányi či Baba Arányi, nenájde ani v zoznamoch či databázach deportovaných z Prahy do Terezína, ani z Terezína do Osvienčimu. Akoby sa životná a umelecká púť Julietty Arányiovej ukončili posledným koncertom v Terezíne... Svetlo do tmy priniesol až materiál z mojej súkromnej knižnice, ktorý som pred viacerými rokmi obdržala ako kópiu od Hany Reinerovej, manželky skladateľa Karla Reinera z Prahy. Ide o rukopisný materiál Karla Reinera, ktorý poznal Juliettu Arányiovú z čias jej pobytu v Prahe a bol svedkom jej koncertovania aj v Terezíne. Karel Reiner napísal v roku 1971 *Komentár k životopisu*, svedectvo, prinášajúce celý rad informácií a vzťahov hudobného a politického sveta. Z neho sa dozvedáme, že Julietta

Arányiová sa koncom roku 1938 zaujímala o interpretáciu *Fantázie pre klavír* Aloísa Hábu, ktorú mal Reiner v repertoári. Hábova hudba však zrejme nezodpovedala jej naturelu, uvádza Karel Rei-

ner, a dodáva: „Verejne vystupovať neskôr už nesmela.“ (Reiner, str. 143). Reiner tiež dokumentuje, že klaviristka Arányiová v rokoch 1932 až 1933 často účinkovala v rozhlase, potom bola v zahraničí a po návrate sa vydala za pána Seliga, jedného zo synov majiteľa bankového domu v Prahe na Příkope. Reiner sa vo svojom *Komentári* dotýka aj zložitej problematiky zaradovania hudobníkov do transportov. Od neho sa dozvedáme sa, že u Židovskej náboženskej obce v Prahe za Juliettu Arányiovú osobne, ale zrejme bezvýsledne, intervenoval Alois Hába. O priateľských vzťahoch Arányiovej a Hábu svedčí ich spoločná fotografia z roku 1939, zachovaná v pozostalosti Karla Reinera. V súčasnosti ide pravdepodobne o jedinú dostupnú fotografiu tejto klaviristky. Svedectvo Karla Reinera prináša informácie aj o súkromnom živote klaviristky Julietty Seligovej, rodenej Arányiovej, a prezrádza, že bola matkou syna Niccolu. Karel Reiner pomohol rozseknuť gordický uzol. Už som nepátrala po osude Julietty Arányiovej, ale po osude celej rodiny Seligovej.

Pražská databáza obetí holokaustu, pochádzajúcich z českých krajín, Archívu dejín holokaustu Židovského muzea v Prahe dokumentuje spoločnú deportáciu rodiny Seligových, bývajúcej naposledy na Rumunskej ulici 14, v Prahe XII, z Prahy do Terezína dňa 2. júla 1942 transportom AA1: Julia Seligová, nar. 19. decembra 1911 (doposiaľ sa všade uvádzal rok narodenia 1912) pod číslom 667, Alexander Selig, nar. 7. februára 1910 pod číslom 668 a Niccola Selig, nar. 12. decembra 1940), teda jeden a polročné dieťa, v databáze vedené ako ženského pohlavia, pod číslom 666. Z podkladov Národného archívu v Prahe navyše vyplýva, že rodina Seligovcov bývala tesne pred deportáciou do Terezína od 20. apríla 1942 na Rumunskej ulici 9/355, čo bola ich tretia adresa od roku 1939. Ich opätovné sťahovanie súviselo nepochybne s nariadením koncentrácie viacerých židovských rodín do jedného bytu. Posledná cesta rodiny Seligovcov, ktorá sa uskutočnila v katastrofálnych podmienkach vo vagónoch pre dobytok, už nebola spoločná. Zatiaľ čo Alexander Selig bol z Terezína do Osvienčimu odvezený už 28. septembra 1944 transportom Ek pod číslom 878, klaviristka Júlia Seligová nastúpila túto cestu spolu so svojim dieťaťom Niccolom o desať dní neskôr, 6. októbra 1944, transportom Eo. „Cestovala“ pod poradovým číslom 175, jej dieťa pod číslom 174. Tieto identifikačné čísla sú poslednými konkrétnymi údajmi o rodine Seligovcov, na základe údajov databázy Archívu dejín holokaustu Židovského muzea v Prahe všetci traja zahynuli. Dátum deportácie Júlie Seligovej z Terezína do Osvienčimu mi potvrdilo i Štátne múzeum Auschwitz-Birkenau



Venovanie na zadnej strane fotografie J. Arányiovej a A. Hábu (pozri str. 18): „Dvaja kolegovia, ktorí Vás majú veľmi radi, jedna z nich je Vaša Juliette Arányi, Praha, 30. 8. 1939.“

vá – 34 ročná, otec: Július Arányi – 31 ročný.“ Exaktnú informáciu doplníme ešte o údaj, že obaja rodičia Júlie Arányiovej boli učiteľmi v štátnej meštianskej škole, a že ich nadané dieťa Júlia prišlo na svet o pol siedmej ráno. Keď sa na klavírnych hodinách malej Júlie ukázalo, že jej nadanie je nadpriemerné, rodičia z nej pravdepodobne urobili o šesť rokov mladšiu Juliettu, potom Babu, aby sa mohli stať rodičmi „zázračného“ dieťaťa. Jej skutočný vek však dnes nič nemení na podstate, že Julietta Arányiová bola zaujímavou klaviristkou, ktorej venovali diela takí významní skladatelia ako Bohuslav Martinů či Viktor Ullmann. Minulý rok v decembri uplynulo 100 rokov od jej narodenia. ┘

*Poznámka:

V prameni k mozartovskému koncertu v Terezíne nie sú čísla Köchlovho zoznamu.

Literatúra:

Juraj Potůček: *Arányi Juliette*, heslo, in: *Československý hudební slovník osob a institucí, sv. první, A-L*, Praha 1963

Milan Kuna: *Hudba na hranici života*, Praha 1990

Lubomír Peduzzi: *Musik im Ghetto Theresienstadt, Kritische Studien*, Brno 2005

Ingo Schultz (Hg.): *Viktor Ullmann, 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, Hamburg 1993, *Verdrängte Musik*, Bd. 3.

Cornelius Witthoefft: *Anmerkungen zu Viktor Ullmanns 3. Klaviersonate op. 26*, in: *Viktor Ullmann zum 100. Geburtstag*, Hamburg 1998

Greg Terian: *Světová premiéra v Londýně?*, in: *Harmonie*, Praha 2006/6.

U Židovskej náboženskej obce v Prahe za Juliettu Arányiovú osobne, ale zrejme bezvýsledne, intervenoval Alois Hába. O priateľských vzťahoch Arányiovej a Hábu svedčí ich spoločná fotografia z roku 1939.

listom zo 16. marca 2006.

V súvislosti s pátraním po Seligovcoch som obdržala navyše ďalší materiál, uložený v Národnom archíve v Prahe, ktorý nás vracia do Brezna, rodiska klaviristky Baby Arányiovej. 25. septembra 1947 žiadal Zemský národný výbor v Prahe Radu židovských náboženských obcí, aby vo svojej matrike zapísala nasledovné: „Podle výnosu zemského národného výboru v Praze ze dne 25.9.1946 (...) byla právoplatným uznesením okresného soudu civilního pro Prahu-jih (...) po úředním šetření jako oběť rasové persequce (...) Julie Seligová, nar. 19.12.1906 v Breznu, dcera Julie Aranyia a Giselly roz. Schwarczové, naposledy bytem v Praze XIII, č.p. 355 (...), židovského náboženství, vdaná, prohlášena za mrtvou a považuje se den 6. duben 1945 za den, který nepřežila.“ Týmto dokumentom, nahradzujúcim úmrtvý list, sa objavil nový dátum narodenia Julietty Arányiovej-Seligovej. Po doposiaľ uvedených rokoch 1912 resp. 1911 som mala teda k dispozícii i rok 1906. Aj vyjadrenie Matričného úradu v Brezne z 3. apríla 2006 znelo: „K narodeniu Júlie Arányiovej Vám oznamujeme, že údaj o jej narodení sme našli v knihe narodení v Brezne dňa 19. 12. 1906. Matka: Gizela rodená Schwarczo-

Rádio Devín pripravilo s Agatou Schindler rozhovor o jej práci v oblasti mapovania osudov a tvorby prenasledovaných hudobníkov v období národného socializmu. Dvojhodinový rozhovor, odvysielaný 6. júna v rámci relácie Ars musica s tematicky ladenými hudobnými ukázkami, si stále môžete vypočuť na internete, v archíve Slovenského rozhlasu v rubrike Audioarchív.
www.slovakradio.sk



viva!oli na stojáka

viva musica! festival

vivážená kombinácia klasickej hudby, jazzu
a uvoľnenej atmosféry open air koncertu

26.07. - 03.08.

Bratislava - Hlavné námestie
a nádvorie Starej radnice

www.vivamusica.sk

Hlavní partneri:



Reklamní partneri:



Partneri:



Mediální partneri:



hudobný život

Generálny partner Kultúrneho leta
a hradných slávností Bratislava 2007:



Graz Dva svety spojené emóciou

Inscenátorský tandem **Peter Konwitschny** – **Johannes Leiacker** nie je v našich končinách neznámy; ich *Eugen Onegin* sa v Opere SND zaradil k obľúbeným predstaveniam, hoci sa názory naň spočiatku rôznili. V Opere v Grazi (na rozdiel od našich scén, so zaužívaným stagionovým systémom) prebiehali od 18. marca do 21. apríla predstavenia *Blúdiaceho Holanďana* od Richarda Wagnera v spracovaní spomínanej dvojice. V každom prípade vyvolávala táto už v Mníchove úspešne realizovaná inscenácia Wagnerovej opery rôzne očakávania. Pre mňa osobne o to viac, že na projekte dostala možnosť participovať aj skupina členov **Slovenského filharmonického zboru** ako aj **Externého zboru Opery SND**.

i kostýmy (Holanďanova loď i celá jeho družina majú historický charakter, na rozdiel od Dalandových). Táto rozdielnosť je poznateľná v druhom dejstve, na optimisticky ladenej scéne, znázorňujúcej prostredie fitness centra. Po prvýkrát sa objavuje Senta, dojatá a fascinovaná Holanďanovým príbehom. Tu sa aj – ešte nič netušiac – so svojím hrdinom po prvýkrát stretáva. Ten, starodávne odetý, vstupuje do súdobeho prostredia a rozdiely dvoch svetov sa stávajú ešte markantnejšími.

Významnou črtou réžie sa stala profilácia jednotlivých charakterov. Réžisérova koncepcia bola premyslená, sústredil sa na každý detail, ktorý mohol dopomôcť k determinovaniu postáv ako aj vyvolávaniu emócií. Evidentná je trpkosť Holanďana, spôsobená

ako aj Opery v Grazi, **Johannes Fritzsich** (dve predstavenia dirigoval mladší kolega Dirk Kaftan), za dramatickým vonkoncom nezaostávalo. Zaznela tak skutočná hudba majstra – dokonca v súlade s jeho myšlienkami – bez prestávky („klobúk dolu“ aj pred divadelnou technikou, ktorá umožnila pružnú výmenu kulís počas krátkych medzihier). **Das Grazer Philharmonische Orchester** sa svojej úlohy zhostil vynikajúco. Hudobníci pod Fritzsichovým vedením koncentrovane zachovávali celou operou sa tiahnuce dramatické napätie aj s jeho kontrastmi, napríklad už len v predohre, prínášajúcej symfonicky prepracované všetky dôležité okamihy deja... Vokálne výkony prebehli takmer bez zaváhania a nesporne si zaslúžia pozitívne hodnotenie, aj vzhľadom na fakt, že nezanedbateľnou charakteristikou réžie bola jej nesmierna fyzická náročnosť. Miestami sa zdalo byť priam nereálne, aby popri pestrej palete aktivít (okrem napr. herecké „akcie“ pri búrke v úvode diela, bicyklovanie žien vo fitness centre či neprehľadná, no pôsobivá bitka v treťom dejstve a pod.) bolo možné tvoriť hudbu, navyše na zodpovedajúcej kvalitatívnej úrovni. Opak bol pravdou. Predstavitel titulnej postavy, v interpretácii Wagnera skúsený Američan **Robert Hale**, aj napriek pokročilejšiemu veku podal po všetkých stránkach výborný výkon plným (i keď, logicky, už menej sviežim) hlasom, od svojho úvodného monológu *Die Frist ist um* až po záverečnú scénu. S vokálne vypätými pasážami Senty sa so svojím mohutným sopránom skvelo vyrovnala **Christiane Libor**. Rovnako výstupy Erika, vo výbornom, drámu rešpektujúcom podaní tenoristu **Edwarda Randalla**, sa zaradili k expresívnym momentom. Nesmiernu istotu vyžaroval Daland v sýtom podaní **Bernda Hofmanna**. Dalandov kormidelník bol jedinou postavou v alternácii; premiéru zverili **Martinovi Fournierovi**, no Američan **Marlin Miller** upútal o čosi viac, vyrovnanejším a jasným lyrickým tenorom. Podobne ako on – v osobnej premiére – sa v úlohe Sentinej pestúcky Mary predstavila **Fran Lubahn**. A napokon, vysoko koncentrovaný výkon podali v naštudovaní zbormajstra **Matthias Köhler Chor** a **Extra Chor der Grazer Oper** v spolupráci so slovenskými speváčkami (Holanďanovi muži). Vokálna sýtosť zborových scén sa pôsobivo snúbila s presvedčivým dramatickým stvárnením.

Moderné divadlo nie je v súčasnosti ničím výnimočným a má zástancov i neprajníkov. Ak mu však nechýba myšlienka a rešpektujúce dielo i jeho autora, ako v tomto prípade nesporne bolo, prečo nie? Aj nabadúča...

Eva PLANKOVÁ



Ch. Libor a R. Hale v Konwitschného inscenácii *Blúdiaceho Holanďana* [foto: Grazer Oper]

Ako sám Wagner roku 1851 napísal, v postave Holanďana so srdcervúcou prudkosťou vychádza na povrch prastará črta ľudského bytia. „*Môj blúdiaci Holanďan však nový svet neobjavil: vykúpiť ho mohla iba jeho žena, a to záhubou oboch...*“ Po hudobnej stránke sa v tomto Wagnerovom ranejšom diele združujú všetky neskoršie typické znaky jeho tvorby. Použitie „leitmotívov“ – tu však skôr spomienkových motívov – je dôsledne dodržané a myšlienka vykúpenia sa stáva princípom deja.

Ideu fabuly umocnil Konwitschny jej zasađením do súčasnosti. Zvýraznil tým konfrontáciu dvoch svetov, moderného a dávneho, symbolizujúceho dobu Holanďanovej kľiatby. Diferencované boli nielen scénické prvky ale

pomyslením na vlastný osud, či očarená a zasnená Senta a rovnako búrlivý Erikov nesúhlas s jej súcitom k osudu Holanďana, vrcholiaci zničením jeho podobizne či Dalandova dychtivosť pri dohadovaní zväzku. A napokon citovo vypätý záver opery, kde Senta po svojej prísaha vernosti vypúšťa svetlicu a všetko sa končí dramatickým tichom a tmou... Réžisérova práca sa však odrazila i vo vypointovanom prejave zboristov. Konwitschny spevákov neponechal napospas „obligátnym“ javiskovým skúsenostiam, jednotlivcom zadával presné pokyny v gestike na konkrétnych úsekoch partitúry či zároveň viedol k dramatickej spolupráci so sólistami.

Hudobné naštudovanie, pod ktorým bol podpísaný súčasný šéfdirigent Filharmonie

Miláno La Scala opäť francúzska

Po roku som zasa navštívil milánske Teatro alla Scala a opäť som natrafil na „francúzsku“ operu. Pravda teraz, na rozdiel od minuloročnej Massenetovej *Manon*, sa spievala v taliančine, pretože jej skladateľom je rýdzy Talian Francesco Cilea. Ten svoje dve najznámejšie opery – *Arlesanku* podľa Daudeta a *Adrianu Lecouvreur* podľa Scribea – situoval do Francúzska, ale aj v hudobnej reči sa značne priblížil francúzskemu vkusu (vrátane povinného baletu v tretom dejstve). Hoci bola *Adriana Lecouvreur* skomponovaná na začiatku 20. storočia, ešte viac než diela ostatných veristov patrí do storočia predchádzajúceho. Cilea pochopil, že jeho hudba (v prípade *Adriany* len o tri roky predchádzajúca Straussovú *Salome*) pôsobí v zmenenej spoločenskej klíme a aj v novom hudobnom kontexte anachronickejšie ako prvý z prvej generácie veristov sa skladateľsky odmlčal (poslednú operu *Gloria* premiéroval v roku 1907, hoci žil do roku 1950).

Pre dobrých spevákov je spievať *Adrianu Lecouvreur* pôžitkom, čo by mohol potvrdiť Peter Dvorský, ktorý v rokoch 1988-1992 spieval Maurizia okrem Las Palmas a Paríža na piatich talianskych javiskách. Horšie je to s režisérmi. Dielo je priveľmi chudobné na dej, ktorý sa, ako vo väčšine veristických opier, pomaly rozbieha, charakteristika inak atraktívneho prostredia (zákulisie divadla, šľachtický salón) je hudobne menej zaujímavá (v čom Cilea zjavne zaostáva za Puccinim, Leoncavallom i Giordanom) a krásne sólové výstupy (vrátane duetov) sa výborne spievajú no ťažšie inscenujú.

V La Scale opäť volili tradičnú cestu. Adriana je naozaj herečkou rokokovej éry a nie nejakou Marilyn Monroe, ktorú chce odpísať jej rivalka z Hollywoodu, režia sa v zobrazovaní príbehu drží verne libreta a cudne zostáva v úzadí. Pre porovnanie aj obe doterajšie slovenské uvedenia – banskobystrické Věžnítkovo (1985) a bratislavské Chudovského (1989) boli inscenované so snahou o vystihnutie dobovej atmosféry, no Chudovský sa aspoň v poslednom obraze pokúsil o akýsi dištanc od dôsledného javiskového realizmu obnažením povraziska. Niečo podobné talianskym inscenátorom ani na um neprišlo. Scénografická zložka (scéna a kostýmy Paola Bregniho a Luisy Spinatelliovej) putuje medzi Teatrom comunale v Bologni a Teatrom alla Scala už od roku 1988, čiže má úctyhodný vek. Je pekná (rovnako ako dobové kostýmy), no pôsobí trochu ako múzeum. Tvoria ju dva nemenné rady stĺporadia, ktoré sú v jednotlivých dejstvách dopĺňané o ďalšie prvky tak, aby sa scéna dala striedavo považovať za zákulisie divadla, šľachtický plesový salón alebo interiér bytu slávnej hereckej hviezdy. Scénograf i režisér Lamberto Puggelli redundantne



D. Dessi v divadle La Scala [foto: M. Brescia, Teatro alla Scala]

pracujú so závesmi, ktorými viackrát neodôvodnene zredukujú hĺbku javiska. Inscenácia je takmer stále ponorená v šerosvite, čo síce často korešponduje s náladou, ktorú vyvoláva hudba, no diváka ochudobňuje o možnosť sledovať mimiku účinkujúcich. Rozohranie jednotlivých mizanscén je konvenčné a herecké výkony presne tak. Prvé intermezzo režisér „zabil“ tým, že počas neho nechal protagonistku zhasínať asi dva tucty sviec, inscenovanie veľkej baletnej scény malo atribúty dobového rokokového divadla na divadle a vari len v záverečnom obraze sa podarilo zo dvakrát vyvolať silné emócie, hoci možno väčšiu zásluhu mal na tom sám skladateľ, ktorému sa toto dejstvo (trocha pripomínajúce záver *Traviaty*) najlepšie vydarilo.

Orchester La Scaly má svoju kvalitu, ale pod taktovkou Stefana Ranzaniho nevyužil všetky možnosti kontrastu medzi hravými konverzačnými pasážami, vrúcnou lyrikou a romantizujúcim pátosom, prichádzajúcim na rad v záveroch 2. a 3. obrazu. Aj tak

však k najpôsobiliejším miestam inscenácie patrilo druhé (impresionizmom poznačené) intermezzo. Hoci interpreti patrili k súčasnej talianskej „špičke“, skôr uspokojili než oslnili. Najviac upútala mezzosopranistka Luciana d'Intimo, sýtostou farby a schopnosťou dodať istú démonickosť postave kňažnej di Bouillon. Predstaviťka Adriany Daniela Dessi zaujala mäkkým tónom v lyrickom pasážach, no vo forte niekedy jej hlas znel trochu unavené a prozaická deklamácia z Fedry pôsobila príliš civilne. Maurizioví prepožičal svoj menej farebný lyrický tenor Fabio Armiliato, hoci vysoké tóny mu zneli efektne. Charakterizácie výborné, no farbou hlasu úplne tenorálny bol Michonet v podaní Carla Guelfiho (pred desaťročím skvelý Rigoletto na ZHZ). Aby Adriana oslnila, potrebovala by interpretov kvality Tebaldiovej, Freniovej, Corellioho či Dominga. Najkrajšie hudobné čísla opery sa skvele počúvajú, sledovať celé dielo v divadle už prináša o čosi menej pôžitku.

Vladimír BLAHO



Pavol Tonkovič, 1977 [foto: archív autora]

PAVOL TONKOVIČ

13. 1. 1907 – 22. 5. 1980

Ondrej DEMO

Mal urastenú postavu, výrazné oči, šľachetnú tvár... Človek vzácných umeleckých i ľudských kvalít, so svojším postojom k životu i umeniu. Pavol Tonkovič bol skladateľom, zberateľom, vášnivým popularizátorom a upravovateľom ľudovej hudby, zakladateľskou osobnosťou viacerých odborných pracovísk a inštitúcií, venujúcich sa folklóru.

Slovenský ochranný zväz autorský pri vyhlasovaní Cien SOZA za rok 2006 udelil cenu Pavlovi Tonkovičovi zápisom do Zlatej knihy SOZA.

Narodil sa 13. januára 1907 vo vrchárskej obci Podkonicce, na Pohroní. V obci, bohatej na valasko-pastiersky štýl života a s ním späté hudobné tradície. Viacerí jeho rovesníci boli bačovia a valasi, ovládajúci hru na fujarách, píšťalách, gajdách ale aj na sláčikových hudobných nástrojoch. Bol štvrtým dieťaťom tesára Martina Tonkoviča (1866) a Júlie Tonkovičovej, rodenej Šípkovej (1872), výbornej ľudovej speváčky. Piesne v interpretácii Tonkovičovej matky a sestry Márie (1896) zapísal r. 1915 maďarský etnomuzikológ a skladateľ Béla Bartók. A Tonkovič bol na to hrdý. Otec bol predníkom domácej vrchárskej ľudovej hudby. Po jeho odchode za prácou do Ameriky, sa stal predníkom jeho syn Martin (1893). Pokračoval v tra-

dícií vrchárskych ľudových muzikantov v domácom prostredí, k čomu viedol i mladšieho brata Pavla. A pán profesor Tonkovič, či „učok“, ako sme ho my rodinne v redakcii nazývali, bol na to hrdý.

Po ukončení Štátnej meštianskej školy v Lupči, kde na výberovej škole hral na husliach už z nôt, odišiel v r. 1924 do Štátneho učiteľského ústavu v Banskej Bystrici. Tam ho upútal profesor hudby Viliam Figuš-Bystřý, ktorý ho zasvätil do teoretických tajomstiev hudobného umenia, ale i praktickej hry na husliach, klavíri, organe. Svoje poznatky sa čoskoro usiloval aplikovať i na hudbu svojho prostredia. Ba nielen tam. Počas vojenjenskej prezenčnej služby (1927–1929) v Košiciach a na Podkarpatskej Rusi (Hust) zaostril svoju pozornosť na osobité folklórne prejavy východného Slovenska. Podnietilo ho

to k výskumnej práci, zbieraní i zapisovaniu ľudových piesní, k analýzam rozličných interpretačných prejavov a štýlov regiónu a jeho lokalít.

Po vojenčine sa stal učiteľom na Ľudovej škole vo Filipove, potom v Pohronskej Polhore, neskôr na Meštianskej škole v Brezne, vo Sv. Jure a v Bratislave. V tom období sa venoval detským speváckym zborom a súborom, a v r. 1934 získal 1. cenu Radiojournalu v Bratislave za hudobno-folklórne pásmo *Redikanie*. Zároveň študoval na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave hru na husliach, klavíri, organe i spev, neskôr dirigovanie na VŠMU. Počas tohto štúdia sa dostal do kontaktu s vynikajúcimi pedagógmi – Kafendom, Alexandrom Moyzesom, Suchoňom, Strelcom... Ich prístup utvrdil Tonkoviča v názoroch o sile rodného hudob-

ného jazyka pre profesionálnu tvorbu, v duchu koncepcie národnej hudby. Ako profesor hudby na Učiteľskom ústave v Bratislave (1939–1945) sám tieto poznatky aplikoval v pedagogickej praxi.

Po skončení 2. svetovej vojny ukončil pedagogickú činnosť a na pozvanie Dezidera Kardoša, šéfa Hudobného odboru v Československom rozhlasu Košice, nastúpil do rozhlasu s cieľom vybudovať **Oddelenie ľudovej hudby**. Tam sa začala pre Tonkoviča nová etapa umeleckej činnosti. Košické rozhlasové štúdio nemalo v tom čase k dispozícii žiadne nahrávky ani gramofónové platne s ľudovou hudbou. S malým tímom administratívnych pracovníkov začal v rozhlasu budovať špeciálne oddelenie a pre programové potreby v dedinách vyhľadával ľudových muzikantov a spevákov. Pre rozhlasové vysielanie získal ľudovú hudbu Jána Orgována, ale i rad vynikajúcich spevákov a speváčok, s ktorými našťudovával vlastné zápisy piesní z rôznych lokalít. Z košických muzikantov vytvoril ľudový inštrumentálny súbor **Branisko** a pridružil k nemu i miešaný zbor. K tvorbe pre toto teleso prizval Dezidera Kardoša, Michala Vileca, Alexandra Moyzeša, Andreja Očenáša, Zdenka Cóna... Ťažisko organizácie, tvorby, dirigovania ale i programovej práce bolo priamo na Tonkovičovi. Uvedomoval si, že novým rozhlasovým umeleckým telesom sa rozšírila paleta folklórnej hudby v rozhlasu – od autentických prejavov cez úpravy a štylizácie až ku kompozíciám. V rokoch 1947–1948 mal k dispozícii prenosový nahrávací voz, s ktorým uskutočňoval nahrávky ľudových spevákov a muzikantov v teréne. Aj vďaka tomu v rokoch 1945–1948 zrealizoval 1892 zápisov piesní a inštrumentálnej hudby z 88 lokalít východného Slovenska. Pre ľudový inštrumentálny súbor Branisko vytvoril 29 skladieb, so sólistami a speváckym zborom.

R. 1948 vznikol na Povereníctve informácií a osvety nápad založiť celoslovenský folklórny súbor so štátnou garanciou. Riaditeľ Emil Rusko trval na tom, aby do funkcie umeleckého vedúceho vymenovali Pavla Tonkoviča. Tonkovič nastúpil do novej funkcie 1. januára 1949. Spolu s Ruskom vymysleli dotazníkovú akciu, na základe ktorej sa do nového telesa prihlásilo okolo 900 záujemcov z celého Slovenska. Súbor dostal názov **Slovenský ľudový umelecký kolektív (SLUK)**. Tonkovič sa stal jeho prvým umeleckým vedúcim. Na prípravu prvého programu SLUK-u získal rad ďalších spolupracovníkov. Skladateľa Alexandra Moyzeša, dirigenta Milana Nováka, choreografa Štefana Tótha, zbormajstra Vojtecha Adamca a návrhárku krojov Irenu Tonkovičovú. Po niekoľkomesačnej príprave sa SLUK ako profesionálne umelecké teleso predstavil so svojím prvým scénickým programom 29. augusta 1949 vo Zvolene, na námestí pod hradom. Bola to v tom čase veľká kultúrna udalosť s mimoriadnou odozvou.

Keď sa SLUK rozbehol vo svojej umeleckej činnosti, vrátil sa Tonkovič v roku 1951 do Československého rozhlasu Bratislava, na základe požiadavky jeho riaditeľa Ing. D. Chrobáka s poslaním vybudovať v Bratislave centrálnu **Redakciu ľudovej hudby Čs. rozhlasu na Slovensku**. Na základe tejto požiadavky Tonkovič prevzal Oddelenie ľudovej hudby, ktoré založil r. 1945 hudobný skladateľ Janko Matúška a začal budovať Redakciu ľudovej hudby s novým poslaním, s celoslovenskou pôsobnosťou. Do redakcie postupne prijímal mladých nádejných redaktorov, s ktorými sa usiloval vytvoriť odborný redakčný tím, s osobitým prístupom i vzťahom k ľudovej hudbe. Patrila k nim Luba Pavlovičová-Baková, Vladimír Slujka, Edita Húthová, Jozef Laborecký, Ondrej Demo, Darina Laščiaková a krátko aj iní. Tonkovič sa usiloval zasväcovať redaktorov do špecifickej rozhlasovej práce v štúdiu pred mikrofónom, do skladby programov a hľadania námetov, nahráva-



P. Tonkovič, 1954 [foto: archív autora]

nia súborov na festivaloch a súťažiach ale i v štúdiu, autentického folklóru v teréne ale i do dokumentácie nahrávok. Usiloval sa špecializovať prácu jednotlivcov pre jednoduché hudobné programy z archívnych snímok, ale i náročné tematické hudobno-slovné relácie či dramatické pásma. Neraz prízvukoval: „*Pre rozhlas treba mať i hlas!*“ Sám bol i majstrom slova. Keď redakčný tím nabral obrátky, Tonkovič nadviazal spoluprácu i s Ústavom hudobnej vedy SAV. Pre slovenský dokumentárny film *Za ľudovými hudobnými nástrojmi* r. 1955 uskutočňoval nielen nahrávky, ale vytvoril i postavu výskumníka.

R. 1955 založil **Súbor LUT**, externé rozhlasové umelecké teleso (orchester, speváci-sólisti a miešaný zbor). Stal sa jeho umeleckým vedúcim a dirigentom, a funkciu vedúceho redakcie prenechal ďalším. Aj v tom

sa mu jeho túžba splnila, lebo cítil potrebu mať v rozhlasu teleso, ktoré by obohacovalo programy rozhlasu o náročnejšie skladby s folklórnou hudbou. Vychádzal predovšetkým zo skúsenosti v SLUK-u. Spočiatku sa usiloval s celou vervou pre toto teleso kompozične tvoriť, ale čoskoro zainteresoval ďalších skladateľov: Bartolomeja Urbanca, Tibora Andrašovana, Zdenka Mikulu, Teodora Hirnera, Milana Nováka, Alfréda Zemanovského a Ď. Sám v rokoch 1954–1969 vytvoril pre toto teleso 155 partitúr, v ktorých sa usiloval byť verný folklórnemu žánru. Možno povedať, že niektoré jeho skladby ako *Vrchárska nálada*, *Hojdana*, *Važecký krut*, *Veselica z Pohorelej*, *Pod Urpínom*, *Svadobné z Podkoníc*, *Vrtké tance z Trenčína*, *Myjavci na tanci*, *Terchovské nôty*, *Čieže to ovečky*, *Ešte vínko nevykyslo*, *Čerana*, *Ceperka* a mnohé ďalšie ho prežili a naďalej znejú v rozhlasu, ale i v repertoári folklórnych súborov. Hrdil sa i suitou *Jánošíkovská tradícia*, v ktorej fujaru jedinečne zakomponoval do zvuku orchestra.

V poslednej etape svojej činnosti v rozhlasu, pred odchodom do dôchodku v rokoch 1967–1971 ako vedúci Oddelenia zahraničnej hudby získal množstvo vzácneho hudobnofolklórneho materiálu z Európy, Ázie, Afriky i Ameriky. Pripravil 150 relácií, v ktorých jemu vlastným spôsobom prezentoval unikátne prejavy ľudí rozličných národov sveta.

Bol neustále aktívny i v zberateľskej a publicistickej činnosti. Do edície zbierky *Slovenské ľudové piesne* Ústavu hudobnej vedy SAV, v II.-IV. zväzku (z rokov 1954–1964) poskytol zápisy ľudových piesní z Terchovej, Važca, Podkoníc a Zuberca, ktoré svedčia o jeho etnomuzikologickej erudícii, jedinečné transkripcie piesní z nahrávok, so zreteľom na interpretačné zvláštnosti najmä viachlasných prejavov. Doplnil ich analýzou štruktúrnych zložiek a vývojových štýlových vrstiev, so zreteľom na osobitosti hudobného nárečia jednotlivých lokalít.

Široký záber umeleckej činnosti Pavla Tonkoviča svedčí o tom, že folklórnemu hudbe zostal verný po celý život. Usiloval sa vyhľadávať a objavovať etnické, regionálne i lokálne archetypy, ktoré svojou tvorbou umelecky dotváral, vyšperkoval a vracal späť ako nové umelecké diela v novom hudobnom rúchu. O tom svedčí jeho *Vrchárska nálada*, ktorá žije intenzívne v mnohých umeleckých telesách.

Pavol Tonkovič povýšil na prelome 2. polovice 20. storočia folklórnu hudbu na piedestál svojbytného hudobného žánru. Hoci svojimi postojmi vychádzal z romantických, či romantizujúcich pohľadov, usiloval sa byť jej obhajcom v kontexte národnej hudby. Z úcty k nemu udeľuje Hudobný fond každoročne **Cenu Pavla Tonkoviča** folkloristom na návrh Spolku hudobného folklóru pri Slovenskej hudobnej únii za tvorivú umeleckú činnosť v oblasti hudobného folklóru. ┘

V zrkadle času

Lýdia Urbančíková

Pripravila Renáta KOČIŠOVÁ

Keď r. 1971 nastupovala do Hudobnej redakcie vtedajšieho Československého rozhlasu v Košiciach, jej bývalý pedagóg na Karlovej univerzite ju varoval, že rozhlas je obrovský moloch, ktorý človeka úplne pohltí. Mal pravdu, Lýdia Urbančíková v rozhlase zotrvala takmer tridsaťpäť rokov a dodnes s ním externe spolupracuje. V súčasnosti rekapituluje...



Lýdia Urbančíková [foto: archív autorky]

▣ Košické rozhlasové štúdio Slovenského rozhlasu si pripomína 80 rokov od začiatku pravidelného vysielania...

Už pri jeho 50-tinách som sa podieľala na vydaní pamätnej publikácie, pri 70. výročí sme vydali veľmi úspešné CD so vzácnymi hudobnými nahrávkami košického štúdia (Edita Gruberová, Ivan Sokol, Anna Poláková, Imrich Jakúbek), pred 5 rokmi sme vysielali slávnostný koncert so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu. Ako hudobná redaktorka som spolupracovala najmä na vysielacej štruktúre stanice Devín, ale aj na regionálnom okruhu. Hoci som už na dôchodku, externe s rozhlasom naďalej spolupracujem – pripravujem štyri razy do roka operný večer. Je to pomerne malý, ale pekný priestor, ktorý treba maximálne využiť, aby sa do rozhlasového vysielania dostal operný program, vysielaný z Košíc.

Do Československého rozhlasu – štúdia Košice, som nastúpila v januári 1971, dovtedy som rozhlas poznala len ako poslucháč. Bolo to zlomové obdobie, posledný rok existoval Košický rozhlasový orchester a rok už existovala Štátna filharmónia Košice. Košický rozhlasový or-

chester zanikol v januári 1972. Zrušenie tohto profesionálneho orchestra ma roky mrzelo. Bol to zlom v hudobnom živote na východnom Slovensku. Rozhlasové vysielanie bez vlastného telesa si muselo nájsť nové ciele, koncepciu a význam. Aj prof. Dezider Kardoš mi to pri osobnom stretnutí vytýkal. Spomínal, koľko energie, času, námahy musel on i jeho kolegovia investovať do znovuvybudovania orchestra po roku 1945, aby sa mohlo obnoviť pravidelné vysielanie – a vyšlo to všetko nazmar...

▣ Prečo bol zrušený Košický rozhlasový orchester?

Myslím, že kvôli financiám, kvôli povrchnosti vtedajšieho vedenia a úvahám, načo potrebujú Košice dva orchestre... Boli by sa užívali obidva, veď ešte aj dnes nám chýbajú niektoré umelecké žánre, nahrávanie. Kedykoľvek sa takáto veľká inštitúcia alebo hudobné teleso rozpustí, je takmer nemožné vytvoriť opäť čosi podobné. Kvalitnú interpretáciu nezaručí niekto, hoci najlepších muzikantov. Umelecké teleso potrebuje prežiť istý čas, hudobníci sa musia vzájomne spoznať, zžiť, zohrať sa. Ume-

lecký vývoj nemožno urýchliť, určiť mu presné časové hranice. Výborne sa to dá dokumentovať na Štátnej filharmónii Košice, ktorá vznikla ako výberové teleso, na základe konkurzov. Aj keď Bystrík Režucha ako prvý šéfdirigent dbal na výber kvalitných hráčov, trvalo roky, kým sa košická filharmónia vypracovala na štandardnú úroveň, aj keď úspechy sa dostavili hneď. Až po 30 rokoch môžeme jednoznačne povedať, že hoci už filharmonici nemajú pravidelnú kontrolu zvuku prostredníctvom nahrávok v rozhlase – lebo tá veľmi pomáha každému orchestru – predsa si svoju úroveň udržiavajú.

▣ Vráťme sa však k histórii hudobného rozhlasového vysielania v Košiciach...

Košická rozhlasová stanica pražskej akciovej spoločnosti Radiojournal začala svoje pravidelné vysielanie 17. apríla 1927. Riaditeľom bol Bedřich Holeček, vynikajúca dirigentská osobnosť a prvým šéfom hudobnej redakcie dr. Vojtěch Měrka, hudobný kritik, filológ a znalec umenia. V r. 1929 vznikol rozhlasový orchester, vytvárali sa redakcie. Vznikali nové diela, program mal charakter živého vysielania. Nahrávanie a záznam produkcií sa stali samozrejmosťou až o mnoho rokov neskôr. Ale nesmieme zabudnúť ani na pokusné vysielania z Hanisky pri Košiciach už v r. 1925 a 1926. Po prvý raz sa ozvali v éteri hovorené slovo a hudba 20. a 22. decembra 1925, ktoré pod vedením prof. Nademlynskeho pripravili košickí umelci. Hoci nemáme pramenné dôkazy, z osobného stretnutia s prof. Mašíkovou krátko pred jej úmrtím som sa dozvedela, že v tom pokusnom vysielaní účinkovala, hrala na klavíri. Až do v r. 1938, keď sa redakcia presťahovala do Prešova, dosiahli pracovníci košického rozhlasu mnohé úspechy. Vysielali veľa z tvorby českých autorov, zo slovenskej hudby zneli diela Mikuláša a Alexandra Moyzesovcov, V. Figuša-Bystrého, J. L. Bellu, osobne účinkoval Jozef Grešák... Vysielanie bolo obohatené o priame prenosy oper a koncertov, nechýbali koncerty sláčikového kvarteta, salónneho orchestra, speváckych detských, aj dospelých zborov. Ďalšou významnou etapou bolo obnovenie povojnového rádia v r. 1945 a v r. 1953, keď podľa sovietskeho vzoru eliminovali hudobnú redakciu na jedného hudobného poradcu pri košickom rozhlasovom orchestri. Veľmi rýchlo sa však prišlo na to, že bez hu-

dobného vysielania nielo existencie a ponechať všetky žánre na jediného redaktora bolo tiež nerozumným rozhodnutím, veď hudobná kultúra na východnom Slovensku, to nie je len ľudová hudba, autentický či komponovaný folklór. Existovala košická Opera, vznikalo Konzervatórium, hudobný život dostával širšie dimenzie, rozvíjal sa koncertný hudobný život, profesionálne interpretačné umenie. V roku 1957 dr. L. Čížek obnovil hudobnú redakciu, zloženú z hudobných redaktorov, ktorých bolo toľko, koľko hudobných žánrov, vytvoril niektoré veľmi správne a odborné zákonitosti pre vysielanie a hudobnú výrobu. A tak v čase môjho príchodu do redakcie platili už veľmi striktné profesionálne zásady. Nikdy som nap-

hlas Košice bola Holoubkova skladba *BACH pre orchester* a som nesmierne šťastná, že existuje. Mnohé veci sa však nenahráli, napr. Hemerkove omše... Nemožno si zamieňať regionálne vysielanie s účasťou na celoštátnom vysielacom okruhu. Nemôžem súhlasiť s tým, že rozhlasové vysielanie v regióne Košíc by malo zostať len v rámci regiónu. Po čase sa určite príde na to, že nemožno poslucháčov, ani hudbu či témy deliť na regionálne a celonárodné... Vždy som sa snažila, aby vo svete vedeli o nás čo najviac. Podarilo sa mi niektoré relácie o hudobnom živote Košíc ale i o Slovensku dostať do vysielania Českého rozhlasu. Presne som dokázala odlišiť, čo má zostať v regióne a čo sa má odovzdať ďalej. Poslucháč

histórie o existencii veľkého orchestra u grófký Andrássyovej v Košiciach, o jej vynikajúcom violončelistovi Jozefovi Kossovitsovi v období hudobného klasicizmu, ktorý už v r. 1794 dirigoval *Čarovnú flautu* v tunajšej opere. V cykle sme sa venovali aj košickému klaviristovi Josephovi Weissovi (objav prof. Potemrovej), Lisztovmu žiakovi a profesorovi na konzervatóriách v St. Peterburgu a v Berlíne. Išlo mi o to, aby poslucháči získali príjemný pocit, že ich predkovia boli ľudia na vysokej kultúrnej úrovni. Popri tom som si uvedomovala, že všetko, čo odvysielam, „zmizne“ v éteri – tento pocit sprevádza asi všetkých pracovníkov rozhlasu. Preto si profesiu hudobného redaktora nesmierne vážim. Keď som začínala, uvedomila som si, že v Koši-

Jednou z najcennejších devíz košického hudobného archívu je schopnosť dokumentovať vývoj košickej filharmónie, jej interpretačné kvality, ale aj spoluúčinkujúcich, dramaturgiu, od omší až po Schönberga...

ríkald neodvysielala opernú áriu s klavírnym sprievodom, čo bolo predtým úplne bežné. Keď ária, tak s orchestrom, inak nie... Najväčší rozkvet zažila hudobná redakcia v 60. rokoch, v tom čase sa posilnila hudobná publicistika, propagácia udalostí a osobností hudobnej kultúry, mnoho rozhovorov a cenných výpovedí sa stalo súčasťou zlatého fondu košického rozhlasu. Jednou z najcennejších devíz košického hudobného archívu je schopnosť dokumentovať vývoj košickej filharmónie, jej interpretačné kvality, ale aj spoluúčinkujúcich, dramaturgiu, od omší až po Schönberga... Spolupráca rozhlasu a filharmónie bola pre mňa kľúčová, mojou koncepciou bolo ponúknuť poslucháčom nielen informácie o hudbe, ale najmä hudbu, znejúcu v podaní tunajšieho orchestra, obraz o novej tvorbe slovenských skladateľov, zaznamenaný výkony mladých i zreých profesionálov.

■ Hudobná redakcia v Slovenskom rozhlase v Košiciach prakticky neexistuje. Nie je vám ľúto, že sa dostala do takéhoto stavu?

Naozaj, hudobná redakcia v Košickom rozhlase fyzicky neexistuje, hudobný redaktor R. Hentšel je „vysunutým“ pracovníkom stanice Devín. Dve tretiny dovtedajších programov sa už z Košíc nevysielajú, zrušili aj reláciu *Slovensko v hudobnej Európe*, na ktorej som sa podieľala autorsky. Košice už nevysielajú symfonické ani komorné koncerty, z novej štruktúry vypadli *Prelúdium*, *Musica slovacca*, nedeľný koncert. Z Košíc sa naďalej vysiela hudobno-slovná relácia s moderátorom *Ars musica*, *Štúdio mladých*, *Akenty*, *rezonancie*, teda hudobná publicistika, 4-krát do roka opera, krátke relácie... Ale ani jeden koncertný program, kde by sme mohli odvysielat záznam z Festivalu súčasnej hudby, alebo z Košickej hudobnej jari, premiéru novej skladby, nahrávku či úryvok z operného predstavenia. Posledné dielo, ktoré som štúdiu nahrála pre Slovenský roz-

vedel a dodnes veľmi dobre vie rozoznať kvalitu ponúkaného. Potvrdzujú to mnohé listy a ohlasy poslucháčov, v ktorých mi často fandili a ďakovali. Snažila som sa, aby ľudia na východnom Slovensku získali lepší vzťah ku klasickej hudbe a myslím, že sa mi to darilo. Páčil sa mi kontakt s poslucháčmi v ranných *Prelúdiách*. V r. 1975, keď sa ešte z Košíc nevysielalo stereo, cestovali sme na týždeň do Bratislavy s množstvom pásov a hlásateľkou Vierou Petrusovou...

■ Na ktoré relácie z vlastnej produkcie ste hrdá?

Najviac som sa tešila z relácií, ktoré vznikli v posledných 10 rokoch – boli to hudobno-slovné pásma. Pripravovala som ich samostatne i v spolupráci s inými autormi, napr. s Igorom Podrackým, Teréziou Ursínyovou, Etelou Čárskou, s Renátou Kočišovou. Veľmi pekná relácia sa podarila v spolupráci s organistom a autorom Vladimírom Rusó. Bola to relácia o rómskej hudbe, ktorá na Prix Italia v Palerme získala štvrté miesto. Zaznamenala obrovský úspech, gratulácie sa hrnuli z rôznych strán, aj od členov poroty. Mala som radosť z relácií, v ktorých som sa mohla zaoberať mne blízkou hudobnou históriou, dejinami slovenskej hudby. V jednotlivých častiach cyklu *Slovensko v hudobnej Európe* sme hovorili o tom, ktorí hudobníci, skladatelia odišli z nášho územia do sveta alebo sa sem vrátili, snažila som sa hľadať doteraz neznáme fakty. Napr. dodnes neobjasnené časti

ciach sa mi nepodarí pracovať vo svojom odbore, na umenovednom pracovisku. Chcela som byť hudobným historikom. Prof. Ivan Vojtěch mi na promóciách povedal, že rozhlas je moloch, ktorý človeka úplne zhltnie. Obrovská mašinéria, ktorá dokáže človeka vyčerpať. Dodal však, že tu môžem urobiť oveľa užitočnejšiu prácu – myslím, že ani v tomto úsudku sa nepomýlil. V rozhlase som bola rada a dobre som sa tam cítila.

■ Ako dnes reflektujete vzťah spoločnosti k umeleckému vysielaniu?

Je to páľivá problematika, pretože okrem umeleckého Rádia Devín – vďaka za to, že ho máme – propagujú ostatné vysielacie kanály úžitkovú hudbu. V mladej generácii sa podarilo vytvoriť estetický ideál, ktorý nevedie k umeleckému zážitku, nevyplýva na ich emocionalitu, nepestuie u nich hlbšie pocity z hudby. Jednou zo šancí, ako tento stav zmeniť, je dať mladým ľuďom impulz, aby vyhľadávali kultúru – išli na koncert, do divadla. V tomto smere má rozhlas veľké šance. Veľkou devízou je samotná existencia Rádia Devín. Myslím si však, že jeho koncepcia celkom nevychádza z pojmu umelecké rádio. Štruktúra programov nie je dostatočne doplnená o umeleckú hudbu. Problémom sú proporcie medzi vážnou hudbou, jazzom a alternatívnou hudbou. Do hudobného vysielania sa v súčasnosti pričasto dostávajú vysielacie prvky typu „všetko naživo“. Nemožno celkom zahodiť tradičné rozhlasové postupy. ┘

PhDr. Lýdia Urbančíková (1942)

Po štúdiách na gymnáziu a konzervatóriu (Košice) pokračovala v štúdiu dejín hudby na Univerzite Karlovej v Prahe. V rokoch 1970–2004 bola odbornou redaktorkou pôvodne Československého, neskôr Slovenského rozhlasu v Košiciach. Zúčastnila sa na súťažiach hudobných rozhlasových programov v Taliansku, Čechách, Rusku, Maďarsku, Bulharsku, Poľsku, Nemecku, Rakúsku a Fínsku. Viac než tri desaťročia je aktívnou hudobnou kritičkou a publicistkou v dennej a odbornej tlači, dlhoročnou spolupracovníčkou Hudobného života, kde píše najmä o hudobnom živote na východnom Slovensku. Publikovala aj v Čechách a v Nemecku. V súčasnosti pripravuje publikáciu o Magde Szakmáry-Móryovej.



Grand Prix prevzala za Národnú rozhlasovú spoločnosť Ukrajiny Tamara Kolotylenko [foto: archív autora]

Grand Prix Svetozára Stračinu 2007

OSKÁR ELSCHKEK

Spolu s European Broadcasting Union usporiadal Slovenský rozhlas v marci ďalší ročník medzinárodnej súťaže nahrávok európskej tradičnej hudby Grand Prix Svetozára Stračinu, ktorej sa môžu zúčastniť diela v pôvodnej i upravenej podobe.

Podujatia, na ktorom 51 nahrávok posudzovala 9-členná medzinárodná porota, sa zúčastnilo 14 rozhlasových staníc z 10 európskych krajín. Všetky nahrávky môžu vo svojej vysielacej štruktúre voľne použiť nielen účastníci súťaže, ale aj všetky ostatné rozhlasové stanice združené v EBU. Nahrávky zo západnej, strednej, severnej, východnej a juhovýchodnej Európy priniesli okrem rôznych podôb tradičnej ľudovej hudby aj pohľady na rozmanitý prístup k jej úpravám. Západoeurópske rozhlasové stanice objavujú svoje hudobné tradície v oblasti tzv. folklórnej hudby a zaoberajú sa nimi veľmi citlivo. Je tu evidentný zámer nájsť čo najjednoduchší prístup k tradičnej hudbe bez toho, aby dochádzalo k vzniku rôznych žánrových hybridov alebo vyumelkovaných úprav. Ako príklad možno uviesť nahrávku z Belgicka alebo írsku hudbu a folklór, ktoré aj vďaka veľkej írskej komunite žijúcej v USA patria stále k živým a mediálne obľúbeným prejavom. V tomto prípade stačí vybrať vynikajúceho píšťalkára, huslistu, gajdoša alebo harfistu, aby tradíciu bez akéhokoľvek zásahu do repertoáru či prednesu preniesol do rozhlasového štúdia.

Juhovýchodná Európa (rozhlasové stanice hlavných miest Grécka, Srbska, Bulharska, Rumunska a i.) sa v súčasnosti opiera o tradičné malé či stredné rozhlasové orchestrálne súbory a úpravy pre ne. Pestuje sa v nich desaťročia ľudová hudba zábavno-tanečného charakteru, ako typ

národnej, rytmicky premenlivej a tempovo vystupňovanej balkánskej folklórnej hudby, opierajúcej sa o virtuóznú inštrumentálnu techniku a vynikajúce spevácke prejavy. Takúto nahrávku priniesla v podobe úpravy kosovsko-albánskej hudby švajčiarska rozhlasová stanica Lugano.

Stredo- a stredovýchodoeurópske tendencie dokumentovala produkcia rozhlasových staníc z troch krajín: Slovenska (SRo Banská Bystrica, Košice, Bratislava), Česka, resp. Moravy (Český rozhlas Brno a Ostrava) a Ukrajiny. Opierali sa o kombináciu archaických, tradičných ľudových piesní a inštrumentálnych tancov, ktoré ponechali v takmer pôvodnej podobe a stavali na autentickými imitácií. Slovenské nahrávky, takmer na nepoznanie imitujúce ducha a štýl ľudových spevákov v kolesových piesniach z Vernáru, v podaní skupiny Trnky z Banskej Bystrice boli odmenené zvláštnymi cenami. K pôvodným nahrávkam patrili aj gajdošský prednes z Oravskej Polhory a záznam hry ma ústnej harmonike s tancami z Dlhého Klčova. Len zriedkavo boli nahrávky prekomponované a technicky upravované. Moravské nahrávky boli založené na valašských, lašských a horňáckych piesňach, blízke slovenským v zbojníckych, lúbostných, baladických a mládeneckých žánroch. Využívali invenčné formy muzik či malých inštrumentálnych združení s vynikajúcimi speváčkami a speváčkami. Pozornosť vzbudila horňácka pieseň, kombinovaná s klavírnym sprievodom hudby L. v. Beethovena.

V Poľsku sa prezentácia ľudovej hudby ubera cestou objavovania archaických tradičných prejavov (goralské, z Mazowse...) - najmä piesní a tancov, ktoré sa využitím výraznej dávky rozhlasovej technickej rafinovanosti približujú svojou úpravou k populárnej hudbe. Toto smerovanie bolo ale citelné aj z bratislavskej nahrávky *Jano, Jano* v interpretácii world music zoskupenia Banda.

Podobne ako v roku 2005, aj v aktuálnom ročníku zvíťazila autentická nahrávka ukrajinskej hudby s „podgolosočným“ 3-4-hlasným spevom donských kozákov a žien. Kyjev zastupovali aj väčšie zborové skladby svetského a duchovného charakteru, ktoré dokumentovali vysokú zborovú kultúru a neuveriteľnú muzikalitu tejto hudobnej tradície.

Na príspevku zo Švédska sa ukázalo, že jedno-ducho, komorne aranžovaná polka - tanec, ktorý zachvátil Škandináviu už pred storočím tak intenzívne ako málokto z európskych krajín - je v tejto severskej krajine ešte i dnes aktuálnym žánrom mediálneho významu. Pastierske volania so všetkými akustickým osobitosťami a spevácko-technickými finesami prezentovalo Fínske rádio, ktorého záznam ocenila porota zvláštnou cenou. Jedinú skladbu z tradičného nemeckého tanečného repertoáru prezentoval Berlínsky rozhlas.

Celková úroveň nahrávok bola oproti predchádzajúcim ročníkom podstatne vyššia a stúpajúca kvalita len potvrdila životnosť tohto, pôvodne od médií vzdialeného žánru.

Hoci podujatie otvorila generálna riaditeľka Miroslava Zemková a na záverečnom galaprograme odovzdával ceny programový riaditeľ Ľubomír Machaj, to, čo pracovníci Slovenského rozhlasu a Nadácie Svetozára Stračinu dokázali, bolo zázrakom obeť práce malej skupiny jednotlivcov. Nad osudom súťaže prezentujúcej slovenskú kultúru, ktorá vďaka vzniku v 60. rokoch patrí k unikátnym a najstarším národným i medzinárodným hudobným súťažiam európskeho významu, visí už desaťročie Damoklov meč. Meč, ktorý v minulosti zlikvidoval Tanečný orchester Československého rozhlasu v Bratislave, jedno z najproduktívnejších rozhlasových telies, tak ako sa to nedávno stalo s OLUN-om. Bude niekedy obnovený, ako teraz Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů po tom, čo si zodpovední uvedomili kultúrny a národný význam tohto pre moravskú hudbu neodmysliteľného súboru? Likvidácia trend v Rozhlase pokračuje a dotýka sa symfonického orchestra. Likvidácia tretieho hudobného telesa v tejto inštitúcii by bola iste viac ako kultúrna hanba.

Reštrikcie v Rozhlase neobišli ani Prix. V tomto roku prvý raz neboli dve, resp. tri kategórie, čo sa prejavilo na menšom počte súťažných nahrávok. V minulosti bola tiež okrem medzinárodnej súťaže vždy aj národná, slovenská (predtým československá) súťaž. Kvalitatívny trend v uplatnení ľudovej hudby v európskych médiách stále stúpa, lebo všade si uvedomujú jej význam pre národné kultúrne povedomie a vlastnú kultúrnu identitu v marazme komerčného a hudobného konzumu globalizujúcej sa spoločnosti. Pochopenie tejto skutočnosti je na Slovensku nanajvýš aktuálne. Aby podujatia ako Grand Prix Svetozára Stračinu nebalansovali z roka na rok na okraji priepasti. ┘

čo počúva...

Juraj Kušnierik

zástupca šéfredaktora časopisu .týždeň

Wšeličo. Napríklad dnes ráno som si ako prvý pustil výborný album skupiny **Pixies Doolittle**. Je na ňom aj hit *Monkey Gone To Heaven*. Alebo *Here Comes Your Man*, ďalšia skvelá pesnička... Keď dohrali nezávislí rockeri z Bostonu, pustil som si môj nový objav, éterickú, rozprávkovú **Joannu Newsomovú**. Hrá na harfe, spieva vysokým, detským hlasom. Najprv som o nej čítal, našiel som si o nej niečo na webe a potom som ju počul naživo na jednom anglickom festivale. Dobrá hudba nemusí byť krásna, ale Joannina taká je...

Hudba ako udalosť

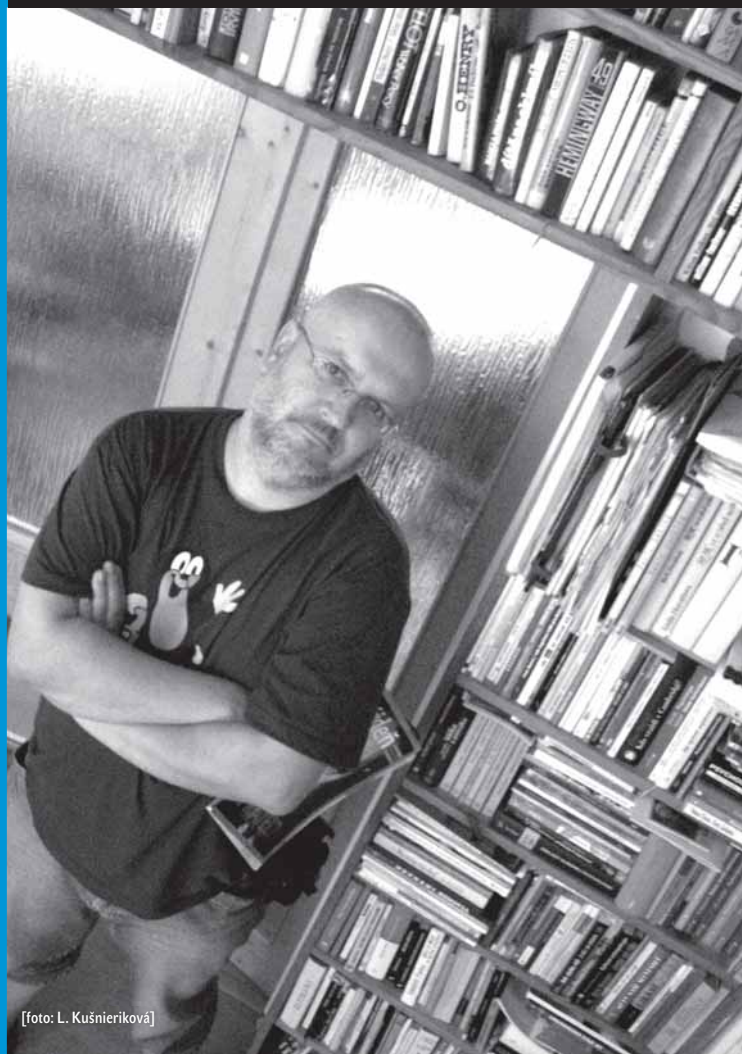
Najradšej počúvam hudbu na koncertoch. Vtedy je hudba udalosťou. Udalosťou, ktorá začína, potom skončí a už nikdy sa v takej istej podobe nezopakuje. Nепrekáža mi, keď je na koncerte horúco alebo nafajčené, alebo keď celkom dobre nevidím na pódium. Tá „udalosť“ je pre mňa najdôležitejšia.

Toto sú najsilnejšie koncerty, na akých som doteraz bol: **Muddy Waters** na jazzovom festivale v Pori. Mal som vtedy 16 rokov, bol som prvýkrát na Západe a hneď takýto zážitok. Starý pán sedel na vysokej stoličke, spieval a občas brnkol na gitare. Posledným prídavkom bol *Hoochie Coochie Man*...

Koncerty Collegia musica a **Mariána Vargu**. Varga bol (a stále je) môj najväčší hudobný hrdina. Mariánova hudba je pre mňa – a viem, že v tom zďaleka nie som sám – blízka, vzrušujúca, v istom zmysle dokonalá. Stále ju počúvam. Hoci som to zatiaľ neskúšal, zdá sa mi, že by som bez nej nemohol žiť.

Koncerty **Boba Dylana**. Zažil som tri v troch rôznych mestách, každý bol zvláštny a silný, ale ten prvý – v Prahe – bol asi najlepší.

Chick Corea a **Gary Burton** v športovej hale na Pasienkoch. Bolo to hádam pred dvadsiatimi rokmi dva dni po „džezákoch“. Čistá, farebná, radostná hudba... Pamätám



[foto: L. Kušnieriková]

sa, že pred nami sedel Martin Kratochvíl a vedľa nás Pavlíček s Kocábom.

Nick Cave. Pesničky Nicka Cavea majú v sebe temnú romantiku, nenápadnú zbožnosť, tvrdosť, autenticnosť. V priebehu dvoch večerov v anglickom Somersete som zažil štyri Nickove koncerty: dvakrát „Solo“ (teda s menšou kapelou), dvakrát ako Grinderman (s tou istou kapelou, len oveľa ostrejšie). V tomto plachom Austráľčanovi sa skrýva obrovská sila.

Živé kvety. Najlepšia koncertná kapela na Slovensku. Je to tak preto, lebo nič nerobia „len tak“, vždy hrajú naplno a naozaj. Lucia Piussi píše úžasné texty, Peter Bálik skladá jednoduchú, silnú hudbu. Videl som Živé kvety veľakrát, sklamaný som nebol ani raz.

„Domáca“ hudba

Na koncerty sa nedá chodiť každý deň, a preto aj ja počúvam najviac hudby doma. Patrí medzi posledných cédečkových mohykánov – ich kupovanie je asi mojou vášňou. Keď prídem do cédečkárne v Artfore, skoro nikdy neodidem naprázdno.

Hudbu, ktorú počúvam, rozdeľujem na rannú, dennú a večernú. Moje obľúbené ranné kapely sú: **Zero 7**, **gnizza** (ruské akustické

reaggae), **Polemic**, **Bob Marley & The Wailers**, **Bonnie „Prince“ Billy** (hlavne album *Letting Go*), **Banjo Band Ivana Mládky**, **Värttinä**, **Talking Heads** a mnoho iného.

Cez deň počúvam v poslednej dobe napríklad **Ninu Hynesovú**, **Placebo**, **Dylana**, **Cohena**, **Patti Smithovú**, **Arcade Fire**, **The Smiths**, **Joy Division**, **Paru**, **Massive Attack**, **Longital**...

No a večer patrí jazzu (najradšej mám **Charlieho Parkera**, **Billa Evansa**, **Grzegorza Karnasa**, **Keitha Jarreta** či **Billie Holidayovú**), **Tomovi Waitsovi**, **Nickovi Caveovi**, **Lou Reedovi**, alebo skupinám typu **Lamb**, **Portishead**, **Morcheeba** či rôznym variantám nu jazzu podľa vzoru St. Germaine.

„Domáca“ hudba je atmosférická. Je to divadelná hudba, soundtracky k filmom. To však neznižuje jej dôležitosť. Nevie si predstaviť, že by som na túto „funkciu“ použil napríklad **Madonnu** alebo **No Name**. To by ma vyrušovalo a znervózňovalo.

Hudba z éteru

Okrem toho (a okrem intenzívneho „pracovného“ počúvania) počúvam aj rádio.

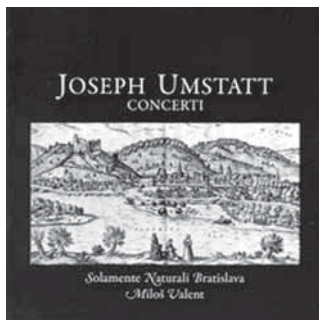
Keď som v aute, tak Rádio FM alebo rakúsku stanicu FM4 (dá sa chytiť v Bratislave) – iné rádiá počúvať nedokážem. Iritujú ma. Nemám rád umelý pop music.

Keď som pri počítači a mám chuť na niečo prekvapivé a nové, pustím si LastFM, kde zadám, na čo mám asi tak chuť, a oni mi hrajú podobné veci. Objavujem tak mnoho novej hudby. A tej novej, ešte nespoznanej hudby, je strašne veľa.

Končím. Idem počúvať. ┘

Juraj Kušnierik je zástupcom šéfredaktora časopisu .týždeň, kde píše o literatúre, hudbe a divadle. Okrem toho spolu so Štefanom Hríbom moderuje reláciu *Bez lampy FM* na Rádiu FM.

Klasika



**Joseph Umstatt
Concerti**
Solamente naturali, Miloš
Valent
ORF Edition Alte Musik 2006

„Prach zanáša ľudské diela, svetlo sa v tmu mení.“ Meno Josepha Johanna Umstatta (5. 2. 1711 Viedeň – 24. 5. 1762 Bamberg) je takmer zapadnuté prachom, hoci bol vo svojej dobe úspešným dvorným kapelníkom a skladateľom. Umstatt skomponoval oratóriá, rekviev, omše, antifóny, Te Deum, Stabat Mater, ale aj hudobnodramatické diela, no najviac sa zachovalo z jeho inštrumentálnej tvorby (symfónie, 9 koncertov pre čembalo – zaiste bol výborným čembalistom, 6 husľových koncertov, koncerty pre violončelo, flautu). Žiaľ nezachovali sa veľmi kuriózne koncerty pre lutnu a pre panteleón. Písal aj komorné diela: sonáty, party a najmä skladby pre čembalo, v ktorých – podľa hudobného historika Ladislava Kačica, vďaka výskumom a príprave notového materiálu, ktorého vznikla nahrávka – bol predchodcom mladého Haydna. Umstatt v mladosti študoval v Trnave, potom bol členom kapely Esterházyho, ktorý mal sídlo v Bratislave a šesť husľových koncertov napísal pravdepodobne v Bratislave – teda tento skladateľ istý čas pôsobil aj na Slovensku.

Osem koncertov, nahraných na CD, má takmer miniatúrne rozmery, niektoré pomalé časti (väčšinou jednoduché árie), trvajú len niečo viac ako jednu minútu. Nie sú zriedkavé ani rýchle časti, ktorých trvanie len málo presahuje dve minúty. Napriek tomu tieto koncerty sršia vitalitou, sviežosťou a originalitou. Veľmi originálne pôsobia napríklad jasného dur. Optimizmus a jas Umstattovej hudby nás núti poobzrieť sa za jeho vzorom, Antoniom Vivaldim. Umstattove diela sú však

o generáciu mladšie ako Vivaldiho a nemajú už barokový, ale rokokový a galantný šat, anticipujú tak raný klasicizmus.

Umstattove Concerti sú pre milovníkov starej hudby pôžitkom. Súbor Solamente naturali, hrajúci na originálnych nástrojoch, bohato frázuje a artikuluje, hrá bez vibrata a preto akordy orchestra znejú krištáľovo čisto a priezračne.

V rýchlych častiach dosiahli hudobníci hravosť, príznačnú pre galantný štýl. Koncertantné party huslí hrá huslista európskeho formátu, Miloš Valent, ktorého výrazové prostriedky sú jednoducho úžasné: od komiky po *cantabile* – raz plné radosti, raz plné clivosti, inokedy zas túžby. Dynamické rozdiely vždy slúžia výrazu, nie sú násilné. Vibrato vie Valent použiť ako veľmi vkusnú ozdobu, ktorú nezneužíva, čo dáva jeho hre život a presvedčivosť. Ani dlhé noty nie sú nudné, ale vie ich oživiť krásnym *mezza di voce*.

V sólových pomalých častiach a v pomalej časti čembalového koncertu hrá veľmi citlivo a naplnia hudbu hlbokým obsahom. Pri počúvaní týchto častí akoby sa čas zastavil.

Úplne výnimočné je *Concerto per Cembalo a Violini unisoni e Basso in D*. (Bolo by zaujímavé počuť aj ostatné čembalové koncerty.) Časti čembalového koncertu sú dlhšie a motívicky rozpracovanejšie, čo prezrádza Umstattovu dôvernú znalosť a zblíženie sa s nástrojom. Maďarská čembalistka Rita Papp hrá veľmi vkusne na krásne znejúcom čembale. Pomalá časť tohto koncertu patrí k najväčším zážitkom. Sólové čembalo, sprevádzané violončelom v base a sólovými husľami ako zredukovaným orchestrom, uvádza do expresívnej žalostnej melodiky s nádychom exotiky. Po veľmi vydarenej čembalovej kadencii orchester pomalú časť zakončí. Je to skutočná lahôdka, ktorú nasleduje radostné *Allegro*. Rita Papp hrá technicky veľmi zretelne, ale v rýchlych pasážach sa jej trochu „lepia prsty“ (preznievajú tóny). *Concerto in G* je quasi sonata da chiesa: má štyri časti a začína sa pomalou. Solamente naturali tu výborne vystihli ťažký a slávnostný charakter hudby. V pomalých častiach *Concerta in G* a *Concerta in C* sa Umstatt najviac približuje k svojmu slávnemu benátskemu vzoru, k Vivaldimu. (Sólová ária je sprevádzaná akordami huslí a viol bez basu). Prijemné osvieženie prináša *Violončelový koncert in B*. Sólové

violončelo má krásnu a príjemnú, sytu, hlbokú farbu tónu, blízku farbu ľudskému hlasu. Pomalá časť tohto koncertu je ária sprevádzaná iba čembalom. Je to však naozajstný koncert, lebo aj pomalá aj záverečná časť majú kadenciu, ktoré dávajú violončelistovi možnosť ukázať svoje schopnosti. Pomalá časť *Concerta in F* je vo forme *concerta grossa*, z čoho je zrejmé, že Umstatt dobre poznal barokové talianske vzory.

Na nahrávke sa Miloš Valent blysol pekným tónom, tak v hlbokom, ako aj vo vysokom registri, ale aj v rýchlych pasážach, dvojhmatoch a trilkoch. Škoda, že v úplne poslednej skladbe, v 3. časti *Concerta in B* neboli opravené intonačné nepresnosti v krkolomných pasážach vo vysokej polohe, čo je ale chyba zvukového režiséra, nie sólistu. Toto CD poteší každého milovníka starej hudby. V chmúrny daždivý deň alebo keď má človek zlú náladu, Umstattove *Concerti* v podaní Miloša Valenta, Rity Papp a Solamente naturali povznesú myseľ a potešia srdce.

Vladimír RUSÓ



**Franz Liszt
Via crucis**
**Johannes Brahms
O Traurigkeit, o Herzeleid**
Musica vocalis
P. Mikuláš, G. Beláček,
J. Pastorková, K. Zajíčková,
P. Noskaiová, M. Majkút,
I. Valentovič, Branislav
Kostka, dirigent
Stanislav Šurin, organ
AP Projekt 2006

Trh s nahrávkami je presýtený veľkým množstvom zvláštnych, zabudnutých a raritných diel. Sú medzi nimi významné, menej významné i bezvýznamné skladby. *Via crucis* F. Liszta je však dielo, ktoré si zasluhuje pozornosť interpretov i milovníkov hudby. Preto je potrebné kladne hodnotiť výber interpretov i vydavateľský počin agentúry AP Projekt, ktorá toto raritné dielo

vydala. Liszt je verejnosti známy predovšetkým ako tvorca klavírných skladieb a symfonických básní. Jeho diela, vytvorené v posledných desiatich rokoch života, sú známe len širšiemu okruhu skladateľov. Do Lisztovho posledného tvorivého obdobia patrí aj *Via crucis*. Skladba je pozoruhodná tým, že predstavuje nový spôsob uchopenia duchovného obsahu pašii, ktoré Liszt hudobne rieši sledom autentických hudobných obrazov, hudobnej reflexie duchovného textu a používaním hudobných citátov. Pozoruhodná je progresívnosť harmónie – od Lisztovho symbolického intervalu – tritonu až po uvoľňovanie harmonických vzťahov, ktoré sa objavuje v 2. polovici 19. storočia. V tomto je skladateľ nielen novátor, ale nepochybne v súčasnosti stále nedocenený.

Spôsob, akým Liszt použil textové úryvky, harmonické progresie, redukciu hudobných tvarov, možno označiť za invenčnú askézu, ktorej výsledkom je mystická atmosféra diela. Nahrávku ako celok charakterizuje zodpovednosť prístupu a istá strohosť prejavu. Ten je umeleckým zámerom, ktorý slúži pretlmočeniu mystéria pašii. V atmosfére prevažujúceho striedmeho lyrizmu dochádza k vypätým chromatickým výbuchom len na miestach, kde sú z hudobnovýrazového hľadiska potrebné. Výkony sólistov sú medzi sebou a vo vzťahu k zboru výrazovo i zvukovo vyvážené. Celé dielo je ponímané v rovine zduchovnenej abstrakcie, ktorá konvuje s estetickou chrámovej hudby 2. polovice 19. storočia. Vzťah medzi významom textu a zhudobnením sa tak posúva od subjektívneho uchopenia k všeobecnému významu. Dramatickejší tón zaznieva len pri troch pádoch Krista pod krížom. Nasledujúca *Stabat mater* pre soprán a alt je interpretovaná takmer ľudovo, čím v hudbe zobrazené martyrium dostáva ľudskú bezprostrednosť.

Úvodná scéna pre organ a zbor *Vexilla regis prodeunt* otvára scénu hymnom v slávnostnej zdržanlivosti, takmer na hranici asketickosti. Naproti tomu 12. zastavenie *Ježiš zomiera na kríži* pre barytón, soprán, alt, zbor a organ poskytuje priestor pre výraznejšiu expresiu. Interpreti sa pridriavajú tempového označenia *Andante non troppo, Lento–Andante* a docielujú výraz zvnútornenej rezignácie. Od tohto úseku až po záver dodržiava dirigent výrazovú rovnováhu bez výkyvov, čo je umocnené organovými sóľami, ktoré sú

skladateľom duchapne umiestnené na dramaturgicky významných miestach a náročné na interpretáciu. Organista sa správne zdržiava akejkoľvek koncertnantnosti a spolieha sa na účinok farby nástroja. *Chorálová predohra a Fuga* Johanna Brahmsa dobre zapadajú po 14. zastavení *Ježiša ukladajú do hrobu*. Vhodne dotvárajú, uzatvárajú príbeh pašii a poskytujú priestor pre kontempláciu. Výslednú podobu raritného umeleckého počinu dopĺňajú text A. Rajterovej a reprodukcia expresionistického obrazu Leopolda Tekela (1902–1975), ktorý v grafickej úprave CD využil Radoslav Marko.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ



Kájoni Kódex 1634–1671 Musica profana Harmónia produkció 2004

Tabulatúrne rukopisy sedmohradského františkána P. Joannesa Kájoniho (1629–1687) patria k prameňom európskeho významu a najmä zborník *Organo missale* (1667) má veľký význam aj pre dejiny slovenskej hudby (viaceré v ňom zapísané omše získal Kájoni pravdepodobne počas teologických štúdií v Trnave). Najznámejším Kájoniho rukopisom je však tzv. *Kájoniho kódex* (1634–1671), ktorý napísal spolu s M. Seregelyim. Tento prameň vyšiel v kritickom vydaní vďaka maďarsko-rumunskej spolupráci editoriek Á. Pappovej a S. Diamandiovej ako 14. zväzok edície Musicalia Danubiana. Je to prameň podobného typu ako napr. *Vietorisova tabulatúra* alebo *Pestrý zborník* (v týchto prameňoch sú nie náhodou aj početné konkordancie s *Kájoniho kódexom*), hoci má podstatne väčší rozsah. Obsahuje však predovšetkým podobný rôznorodý repertoár – tanečnú západoeurópsku i „domácu“ (stredoeurópsku) hudbu, organovú hudbu, vokálnu cirkevnú i svetskú hudbu, trubačské skladby, ansámblovú hudbu. Na rozdiel od dvoch príbuzných prameňov,

pochádzajúcich zo Slovenska, je však v Kájoniho kódexe - väčšinou v zjednodušenej podobe - aj veľa kvalitnej cirkevnej hudby od skladateľov 16. a 17. storočia (počnúc J. Handlom-Gallusom, O. di Lassom, M. Praetoriom, cez L. Viadanu, C. Monteverdiho, H. Schütza, A. Grandiho, G. Finettiho až po G. Valentiniho a mnohých ďalších významných i menej známych autorov).

CD súboru Musica profana prináša výber skladieb z Kájoniho kódexu v rozsahu necelých hodiny. Vzhľadom na rozsah prameňa je to samozrejme výber veľmi skromný, no podáva však až prekvapujúco komplexný obraz o tejto dôležitej pamiatke. Vo výbere dominuje tanečná hudba (chorey, ale aj západoeurópske tance, o. i. Courante – *Kováts nóta* – známy ako *Schmiedt Currant* aj z *Pestrého zborníka*) a skladby s maďarským textom (osobitne treba vyzdvihnúť *Bocsád meg Úristen* s nádherným textom B. Balassa, no i na celkom opačnom konci z hľadiska obsahu stojacu verziu dobového fašiangového hitu *Messias jam venit* so stredovekými textovými koreňmi – *Igaz Messias*). Z talianskej a nemeckej hudby raného baroka sa na CD dostali *Fantasia* A. Grandiho, *Canzona La Romana* O. Tarditiho a duchovný koncert *O Jesu nomen dulce* H. Schütza a dve anonymné skladby - pravdepodobne talianskeho pôvodu - *Petre amas me* a *Misericordias Domini*. Typický františkánsky stredoeurópsky repertoár zastupujú iba jednoduché anonymné *Lytaniae lacrymosae*, sú však nesporne oživením nahrávky, na ktorej sa vhodne striedajú vokálne skladby s inštrumentálnou hudbou (z tancov sú vytvorené malé „suite“).

Jedným z najväčších pozitív novšej nahrávky *Kájoniho kódexu* je, že interpreti snád prvýkrát podávajú zvukový obraz o hudbe 17. storočia ako o barokovej a nie akýsi spätný, retrospektívny, často veľmi nepresne „rekonštruovaný“ obraz hudby predchádzajúcich storočí, ktorú tento prameň rovnako ako ďalšie podobné pramene, samozrejme, obsahuje. Interpreti používajú napríklad barokový inštrumentár (barokové husle, trúbky, cinky atď.), a nie renesančný, resp. kombináciu nástrojov z rôznych epoch, ktorej výsledkom sú zväčša akési abstraktné „zvukové orgie“. Interpreti takisto kvalifikovane

a vkusne používajú poznatky o dobovej interpretačnej praxi (tempá, ozdobovanie a pod.). Inštrumentalisti sú bez výnimky veľmi kreatívnymi hráčmi s nesporne dobrým vkusom. Dokazuje to aj zaujímavý „set“ ľudových tancov (*Paikos Tancz, Apor Lazar Tancza, Lapoczkás Tancz* atd.), ktorý je veľkým oživením nahrávky. Kreativitou (nielen v čembalovej „suite“, obsahujúcej o. i. francúzske tance z Praetoriovej zbierky *Terpsichore*) dominuje organista a čembalista Soma Dinyes, ktorého dobre poznáme vďaka spolupráci so Solamente naturali aj na Slovensku. Niektorí hráči, napr. čembalista Judit Andrejszki a Miklós Bodoczky (hrá inak na viole da gamba a flaute) sa veľmi kvalifikovane prejavujú aj ako speváci. V záverečnej fašiangovej „odrhovačke“ *Igaz Messias* si celkom v duchu *Carmina burana* a s chuťou ako v Káne Galilejskej zaspievajú všetci členovia súboru. No nielen táto populárna skladba, ale celé CD je urobené s veľkým vkusom. Podáva tak veľmi dobrý a najmä verný obraz o hudbe, ktorú obsahuje *Kájoniho kódex*. Je však trochu škoda, že výborné a aj vkusne adjustované CD obsahuje iba maďarský text. Táto hudba má nepochybne šancu a všetky predpoklady zaujať svojím originálnym koloritom a kvalitou interpretácie nielen maďarského poslucháča, ale aj mnohých diskofilov v zahraničí. Tí by určite privítali aspoň jednu jazykovú mutáciu, vrátane prekladov pôvodných maďarských textov zaujímavých a hodnotných skladieb.

Ladislav KAČIČ



Visions Slovak Music for Cello and Accordion Eugen Prochác, Rajmund Kákoni Diskant 2006

K našim najaktívnejším hudobným vydavateľstvám v oblasti vážnej hudby patrí určite Diskant. Odbornosť, skúsenosti v rekognoskácii hudobného

terénu sú garantom pružných, aktuálnych a zmysluplných reakcií na domáce hudobné dianie. Atraktívnou vizitkou aktivít Diskantu je aj CD *Visions*, vydané na sklonku minulého roka. Je na ňom sústredených osem diel slovenských autorov, oslovených majstrovstvom dvoch predstaviteľov nášho špičkového interpretačného umenia, violončelistom Eugenom Prochácom a akordeonistom Rajmundom Kákoniom.

Titul je nepriehladnutelný. Ani nie tak pre fialovú výtvarne zdatnú ambaláž (Bibira-Milota Marková/Milota Havránková) skôr vďaka atraktívnej dramaturgickej konštelácii. Nezvyknem apriori listovať v sprievodných textoch. Tentokrát som výnimočne porušila pravidlo. Koncízny, výstižný textom sa o to pričiniť Juraj Hatrík. Ak v sprievodnom texte píše, že „... dodnes sa nájdu odborníci, ktorí tvrdia, že violončelo, vznešený nástroj, ktorý už stáročia nemení svoje parametre a stojí za ním obrovská literatúra slávnych skladateľov... že tento „šlachtic“ medzi nástrojmi by sa nemal spájať s „plebejským“ akordeónom, ktorý bežne posluchácke povedomie ešte stále, napriek veľkému vývoju nástrojovej a interpretačnej kvality, ale aj existencii mnohých skvelých diel berie ako „harmoniku“ a nečaká od neho viac ako žánrovo špecifickú dobrú hudobnú zábavu a rozptýlenie...“, nemožno s ním iné, len súhlasiť. Napokon, sám vytvoril množstvo kvalitných skladieb a doslova odkryl čaro akordeónu v časoch, keď sa ešte „nenosil“...

Disk obsahuje skladby, pokrývajúce široký autorský generačný diapazón. Jeho príťažlivosť spočíva v spôsobe aj v poetike, ktorou sa každý zo skladateľov prihovril a našiel si cestu k bizarej zvukovej kombinácii. Z autorsky pestrej vzorky hovorí jedno: každý tvoriaci skladateľ je ochotný nechať sa inšpirovať dobrým, výrazným interpretačným umením a skúmať hranice možností v neopozeraných zvukových zónach.

A tak zaradom prichádzajú skladby: *El efecto föhn*, „nahodený“ briskným recesistickým minimálom Mareka Piačeka, následne, ako (chcený či nechcený) štýlový kontrast znejú *Tri tatranské bukolíky* od Milana Nováka – spolahlivo tradičné, hravé, hudobnícky plnokrvné. Zeljenkovo *Slovenské tango Štefánka* je – ako ináč – vtípné, roztopašné dielo s odleskom nostalgie à la Požoň... Gahérova *Legenda* zaimponuje nielen tradičnou technologickou zdatnosťou, ale aj citom pre koloristiku oboch nástrojov, ktorú zdôrazní širšia sadzba a rozsiahlejší výrazový ambitus. Lubica Čekovská sa na disku predstavuje v skladbe *In Conversation* ▶

► svojou príznačne senzibilnou a vynaliezavou dikciou. Exponovaný dialóg oboch nástrojov je dávkovaný vo viacerých kontrastných polohách – chvíľami je vzrušený, mierne epický, ale aj krotký, každopádne spontánny a výrečný. Daniel Matej v kompozícii *Nice* priznáva afinitu k hudobnej štylistike Cagea, Feldmana, Browna – tu je však doplnená a umocnená jeho osobnostným komentárom s vlastným výkladom. Lejavovo *Nokturno č. 6* je viac než ambicióznou „hudbou noci“. Mladý skladateľ sa sústredil na priam detailné cizelovanie farieb a možností nástrojov a z koncíznej štruktúrálnej mistry vyťažil v celku skladby vysoko pôsobivý účinok.

Na záver som náročky zaradila skladbu Juraja Hatríka *Vízia* (reálne je zaradená ako siedma). Svojím charakterom, obsahom, aj rozsahom (na rozdiel od ostatných titulov 3 až 8-minútových trvá vyše 20 minút a duo je tu obohatené o gitarové vstupy skvelého Jozefa Zsapku...) sa mi vymyká z kontextu predchádzajúcich diel.

V skladbe cítime aj iné, azda hlbšie pozadie, ktoré determinuje jej dramatický kontext, vyplývajúci zo skladateľových čechovských odkazov a vízií (práca na opere *Čierny mních*). Množstvo väzieb, symbolov, obrazov, vyrieknutých aj zamličaných sentencií, votkaných do umne vybudovaného oblúka s kvázi rezignáciou, robí túto Hatříkovu pôsobivú hudbu nesmierne „vážnou“, nútiacou poslucháča k sústredenému zamysleniu. Ak by som ju zaradila na záver disku, tak aj preto, že tvorí evidentný kontrast k predchádzajúcim, zväčša odlahčeným kompozíciám...

Celkom na záver môžem vyjadriť len potešenie z vydareného, interpretačne exkluzívneho a doslova objavného disku, ktorý nutne musí zaujať nielen „odborného“ poslucháča.

Lýdia DOHNALOVÁ



Emília Dzemjanová, organ
Diskant 2006

Prvá profilová štúdiová nahrávka poprednej slovenskej organistky a pedagogičky je vyvrcholením

aktivít tejto umelecky rozhladenej osobnosti s ambíciou predstaviť nielen svoju interpretačnú úroveň a estetiku organovej hry, ale súčasne vytvoriť reprezentatívny zvukovo-hudobný obraz najvýchodnejšej gotiky, Dómu sv. Alžbety v Košiciach. Z textu v bookletke od Ferdinanda Klindu sa možno dozvedieť, že súčasný organ firmy Rieger-Kloss postavili do neogotickej skrine z 19. storočia v roku 1969, pričom využili aj niekoľko starších registrov. Dnes je to „veľký organ so zásluvkovými vzdušnicami a elektrickou tónovou a nie registrovou traktúrou.“ Atraktivitu textu a historického profilu CD by zvýšili aj ďalšie zaujímavosti – napr. že v košíckom Dóme prvýkrát vytvoril organ v roku 1634 poľský organár Jakub Koffenberg a predchodcu dnešného nástroja na rozhraní 19. a 20. storočia postavil Jozef Angster (1834–1918). Angsterov „malý organ“ sa dodnes nachádza v depozitári (predtým v Michalskej kaplnke) biskupského úradu v Košiciach!

Dzemjanová sa vo svojej bohatej koncertnej praxi zoznámila a koncertovala na mnohých monumentálnych organoch vo veľkých, hlavne nemeckých katedrálach. Často hrala aj na historických nástrojoch v menších kostoloch a svoje umenie predvádzala aj na organoch v koncertných sieňach. Skúsenosti s ovládnutím charakteru nástroja a zvukopriestoru sa jej podarilo zvládnuť excelentne. Už v úvodnej skladbe, v *Toccate a fuge d mol* od J. S. Bacha sa vyrovnala s rizikom splyvania tónov v dramatických úsekoch v kontraste s dynamicky zreteľnejším partom vo fúge. V azda najpopulárnejšej Bachovej organovej skladbe predviedla svoju virtuozitu a celú bohatú krásu tejto hudby. Ušlachtilé tóny komorne znejúcej chorálovej predohry *Erbarm dich mein, o Herre Gott BWV 721* predstavujú celkom iného Bacha. Tu sa interpretka vzdáva akejkoľvek efektности a načiera hlboko do duchovného rozmeru diela. Skladba je súčasne spomienkou na Ivana Sokola, ktorý sa práve touto intímnu modlitbou rozlúčil so svetom. Takmer „neorganové“ sú *Tri skladby pre flautové hodiny* od L. van Beethovena. Organistka tu volí adekvátnu registráciu, skladba plynie v pravidelnej pulzácii. Zaujme hravé *Allegro*, decentné a pôvabne hravé *Allegretto*, ako aj vzorovo presné až extrémne vysoké farby v sviežej 3. časti. V súlade s dramaturgickou koncepciou celej

CD platne logicky nasleduje skladba F. Liszta *Spomienka na Sixtínsku kaplnku*, v ktorej cítiť stotožnenie s autorovým obdivom Ríma, Michelangela, Allegriho i Mozarta. Chorál *Miserere* je ústrednou témou a dómsky priestor sa k nemu hodí. Lisztovo dielo je rovnako mohutné, dramatické, náročné i intímne, duchovne hlbavé a vznešené a vo svojej podstate i v Dzemjanovej interpretácii pokorné, vyrovnané a múdre. Pri každom ďalšom počúvaní odkrýva ďalšie dimenzie interpretačnej výpovede. Platí to aj o ďalšej skladbe – *Dvoch prelúdiách in C v starom slohu* od E. Suchoňa, ktoré pod autorovým dohľadom pre organ podľa klavirného *Kaleidoskopu* spracovala práve E. Dzemjanová. Charakteristické intervaly a známe melódie znejú v organovej verzii presvedčivo, pôvabne a pestro. Pôsobivý fanfárový charakter úvodu zo *Sonáty* J. N. Lemmensa so stredným *Cantabile* a záverečným *Finale* len potvrdzujú kvality nástroja a interpretky vo voľbe širokej palety registrov a perfektným zvládnutím náročnej partitúry. Jej interpretácia sa zakladá na precízności, štyľovosti, precítení a hlbokkej znalosti krásy hudby. Touto skladbou ako aj celkovým profilom nahrávky odhaľuje Emília Dzemjanová svoj zmysel pre každý tón a jeho úlohu vo vzťahu k dielu, k jeho poslaniu a bohatstvu technických i výrazových možností nástroja.

Lýdia URBANČIKOVÁ



Medzinárodný hudobný festival Bratislavská komorná gitara 2006
Organizátor Ergon Art Bratislava
P. S. Publisher 2006

Bratislavská komorná gitara chce priblížiť gitaru v rôznych komorných zoskupeniach a v rôznych žánroch. Takýto pohľad prináša profilové 2 CD 2. ročníka festivalu. Highlighty festivalu na 1. CD odzrkadľujú súčasnú podobu koncertnej gitary ako nástroja, ktorý

svoj repertoár s obľubou čerpá zo Španielska a Latinskej Ameriky (na nahrávke autori Máximo Diego Pujol, Alberto Evaristo Ginastera, Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla, Isaac Albéniz a Astor Piazzolla) a hoci patrí medzi najstaršie nástroje s bohatou pôvodnou literatúrou, jej kmeňovú súčasť tvoria skladby 20. storočia, v ktorých sa prelínajú mnohé vplyvy a žánre, vrátane spomínaného jazzu. Autori Luiz Bonfá a Antonio Carlos Jobim, ktorí sú zastúpení na druhom CD, reprezentujú brazílsku gitaru – štýl, ktorý si v poslednom období získava miesto i vo svete klasickej gitary. Na 2. CD nájdeme aj prepojenie oboch svetov, klasičky a jazzu v tvorbe Clauda Bollinga.

Hneď na prvé počutie je 1. CD ako celok príjemné. Väčšinu skladieb tvoria folklórom inšpirované tance a piesňové útvary späté s pohybom a s ľudským hlasom. Najväčší priestor dostalo Duo Melis (Susana Prieto, Španielsko, Alexis Muzurakis, Grécko), jedno z najlepších zoskupení svojho druhu. Toto jediné gitarové duo festivalu vzbudzuje vďaka fenomenálnej súhre, citu pre spoločné frázovanie, spoločné vytváranie gradácií, realizovaniu spoločnej dynamickej a formálnej koncepcie a prirodzenej schopnosti pretlmočiť hudobný obsah diel dojem, akoby sme počuli jeden nástroj. Skvostne a s vkusom zahraniá Albénizova *Mallorca op. 202* je pôvodne určená pre klavir. Je však silne inšpirovaná španielskym folklórom a farbou, zvukom, harmonickými postupmi či rytmičtými figúrami a technikami, typickými pre gitaru. Priamy vplyv idiomatiky lutnovej hry je prítomný v diele Jeana-Philippa Rameaua. Duo Melis prezentovalo (rovnako ako v predchádzajúcej skladbe) vlastnú vydarenú transkripciu Rameauovej *Les Tendres Plaintes* zo zbierky *Pièces de Clavecin*. Štýlovo čistá interpretácia má ťah, interpreti nešetria vášňou ani náruživosťou.

Domáci súbor Duo Cordefiatio (Ivica Gabrišová-Encingerová, flauta a Miriam Rodríguez Brüllová, gitara) na CD zaradil tvorbu argentínskych skladateľov Máxima Diega Pujola a Astora Piazzollu. Ako to pri kompiláciách býva, na disk sa nezmestia kompletne diela, len ich časti. V prípade Pujolovej *Suity Buenos Aires*, ktorá predstavuje 4 kontrastné štvrte mesta, je to škoda. Prvá časť *Pompeya* približuje atmosféru miesta s kaviarničkami, kde sa pravdepodobne zrodilo tango. Základom 3. časti *San Telmo* (prístavnej štvrť s veľkým počtom prístahovalcov) je rytmus *candombe*,

ktorý vychádza z afrických a juhoamerických koreňov. Z Piazzollovej tvorby interpretuje Duo Cordefiato poslednú časť cyklu *Histoire du tango*, populárneho v úpravách pre rôzne komorné zoskupenia. Emotívna hudba zaznieva s potrebným temperamentom, spontánnosťou a živelnosťou, znásobenou atmosférou živého vystúpenia. Hudobníčky výborne vystihli prudko sa meniaci charakter tanga, ktorého dôsledkom sú popri zmenách dynamiky, farby, artikulácie i neustále agogické zmeny tempa ako aj jeho odtieňovanie, čo kladie vysoké nároky na súhru. Posledné zoskupenie: Mária Hanyová (soprán) a Miriam Rodriguez Brülllová predstavujú po jednej piesni od Španielov Joaquína Rodriga a Manuela de Fallu. Mladučká Hanyová siahla v prípade de Fallovej piesne s názvom *Canción* po najhranejšom sólovom piesňovom cykle v španielskom jazyku *Siete canciones populares españolas* v transkripcii pre gitaru Miguela Llobeta. Zaujímavá farba hlasu a jasný, priaznivý tón so zrozumiteľne deklamovaným textom pekne vynikli nad gitarovým sprievodom Rodriguez Brülllovej. *Sonata-Fantasia* od Dušana Bogdanoviča v sugestívnom podaní Dua Melis uzatvára 1. CD.

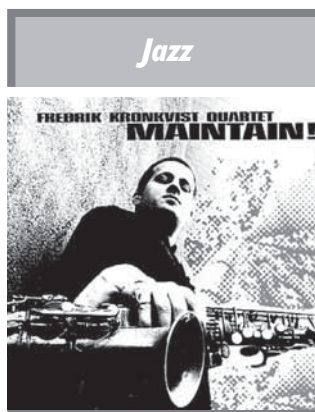
Miešanie žánrov a prelínanie jednotlivých tradícií je akoby tancovanie na dvoch svadbách. Treba dávať veľký pozor, aby sa ani jedna strana neurazila. Ťažká úloha, vyžadujúca si prehľad a muzikantskú zručnosť, ale aj dávku pokory. Hlavne sa však treba vedieť štýlovo orientovať. Vienna Bolling Project, ktorý sa predstavuje na druhom CD, tancuje na tenkom ľade. Tvoria ho študenti Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (Eva Skrinjarić, flauta, Slovinsko a Rakúšanina Daniel Müller, gitara,

Stefan Lechner, klavír, Berndt Klug, kontrabas, Amin Osman, bicie). V časti *Hispanic Dance* z úvodného *Koncertu pre klasickú gitaru a jazzové klavírne trio* Clauda Bollinga autor použil typický rytmický motív, rozdelenie ôsmich osminových nôt pomocou prízvukov na prvú, štvrtú a siedmu. Naznačený polyrhythmus by pôsobil efektne, keby slúžil ako odrazový mostík pre vytváranie ďalšieho rytmického napätia a variácií. Ak bola skladateľovým úmyslom syntéza klasiky a jazzu, potom nemôžu všetky nástroje hrať rytmické unisono, jazzové cítenie je postavené hlavne na rytme, niečo sa musí „diať“ či v už parte bicích alebo kontrabasu. Z tohto „rovného“ rytmického groovu skladba prechádza na swingový feeling, potom späť na groove. Tento problém sa nesie celou nahrávkou. Klavirista s klasickým štýlom hrania, nepoužíva, resp. nemá napísané v harmonickom sprievode žiadne tenzie, comping je stále na úrovni kvintakordov. V časti *Irlandaise zo Suity pre flautu a jazzové klavírne trio*, ktorá je vo valčíkovom rytme so sólo flautou, to veľmi cítiť. Pôvodne pekná pieseň sa stáva popevkom v štýle Richarda Claydermana...

Osviežujúco pôsobí druhá kapela, Pacora Trio (kontrabasistu Róberta Ragana zaskočil Štefan Bartuš) s hosťom, maďarským gitaristom Istvánom Gyárfásom. Úvodný štandard, skladba *Bernie's Tune*, hneď ukáže cestu, ktorou sa bude nahrávka uberať. Kapela „šlape“, vytvára napätie a napriek neúčasti bicích je rytmus cítiť „v každej note“. Gitarista Gyárfás sa ukázal ako zdatný improvizátor, svojim lyrickým zvukom mi pripomenul Jimma Halla. Strieda sa v sólach so Stanom Palúchom (husle) a

Marcelom Commendantom (cimbal). Títo dvaja hudobníci hrajú spolu už dlhší čas, sú dobre zohraní a dobre si rozumejú. Štefan Bartuš sa ukázal ako dobrý time keeper a spoľahlivo drží kapelu odspodu. Výhrady by sa však mohli vzniesť na aranžmány skladieb. Všetko prebieha podľa klasickej schémy téma – sóla – téma. Gitarista oživil vystúpenie dvoma sólovými bossa novami len so sprievodom basy a sólisti sa striedali občas v závere skladby, pred nástupom témy, vo vydarených kontrapunktických improvizáciách, ale to je málo. Kapela nemala asi dostatok času pohrať sa na skúške s drobnosťami, avšak odvieľa dobrý výkon.

Ela VACULOVÁ
a **Erik ROTHENSTEIN**



Frederik Kronkvist
Quartet Maintain!
Connective
Records/Wegart 2006

Čert vie, kde sa berú všetci tí severští jazzmani, ale na severe sa jazzu darí náramne. A nemusia to byť iba hudobné exkurzie na chladné planiny, ako sme si zvykli u Jana Garbarka, Terjeho Rypdala či Nielsa Pettera Molvaera, skrátka ten jazz s výchovou starého kontinentu, cool nie v zmysle super, ale chladný, aký radi vydávajú na ECM.

Európskou jazzovou veľmocou je rozhodne Dánsko, ale aj Švédsko môžu pochváliť inými hviezdami ako ABBA alebo Roxette. Pokiaľ ste nepočuli meno Fredrik Kronkvist a zároveň sa vám páči, ako hrá taký Kenny Garrett a staviate sa do pozoru pri mene John Coltrane, máte čo dohádzať.

Kronkvist nie je Garrettov klon, ale idú na to veľmi podobne. Na svojom autorskom albume *Maintain!* (okrem jednej výnimky, ktorá pochádza od Johna Coltrane) počut všetky možné polyrhythmické pásma, dusný dotyk exotiky, k

akej nás priviedol Coltrane v 60. rokoch. Ani na moment sa nevytráca groove, či vskutku moderný hard swing. Altsaxofonista Kronkvist je schopný napísať a zahráť veľmi expresívnu melódiu aj nádhernú skladbu, v najlepšom slova zmysle hit, aký by ste si pustili na dobrú noc, aby sa vám upokojili splašené myšlienky. Tu popreháňa svoju altku po celom rozsahu, aby sa vzopäl v stratosférických výškach, završujúc šamanský rituál, tu hrá absolútne disciplinovane s dôrazom na celok. V takýchto skladbách nikdy neskľápa do smoothjazzových, cukrom poprášaných polôh, ako sa to občas prihodilo na starších albumoch aj Kennymu Garrettovi, v tejto majnej rezervovanosti pripomína skôr Michaela Breckera.

Akustická kapela (klavír, kontrabas, bicie) je na tom podobne ako on. Hráči, ktorí nemajú problémy a nemusia nič dokazovať sebe ani druhým. Skrátka hrajú a má to zmysel, dravosť, myšlienku, švih, eleganciu, všetko, čo robí jazz jazzom.

Nejaký strážca tradícií by mohol namietnuť, že veď toto je americký jazz. Je to možno pravda. Ale aký. V newyorskom klube by si, myslím, nič nevšimli, kým by si neprečítali mená na plagátoch, okrem Kronkvista Daniel Tilling – klavír, Martin Sjøstedt – kontrabas a Daniel Frederikson – bicie.

Marián JASLOVSKÝ



Blake Tartare
More Like Us
Stunt Records 2006/
distribúcia Hevhetia

Meno kanadského saxofonistu Michaela Blakea spájali donedávna mnohí len s hudobnými aktivitami amerického herca a konceptuálneho umelca Johna Lurieho a jeho nekonvenčnej „new-york-car-crash“ jazzovej formácie The Lounge Lizards. Blakeovo kompozičné vnímanie však ovplyvnilo najmä jeho pôsobenie v kruhu slobodných umelcov neziskovej organizácie >

Ján Levoslav Bella: *Komorná tvorba*, Hudobné centrum 2007

Súbor troch CD s nahrávkami Bellových komorných diel. Ide o prvé kompletne vydanie týchto skladieb v interpretácii zohľadňujúcej kritické vydanie v rámci edície Súborné dielo J. L. Bellu a v niektorých prípadoch o prvé vydanie vôbec. Titul obsahuje všetky Bellove sláčikové kvarteta, skladby pre sláčikové nástroje so sprievodom klavíra, *Sláčikové kvinteto d mol*, dve sonáty pre troje huslí a *Nokturno pre sláčikové kvarteto*.

Diela nahráli vynikajúci interpreti – členovia Moyzesovho kvarteta, Zemlinského kvarteta, Zwiebelovho kvarteta, Juraj a Zuzana Čížmarovičovi a Ivana Pristašová.

CD dostanete vo vybraných predajniach (Music Forum, Musica slovaca, Hummel Music, Panta Rhei atď.) alebo si ho môžete objednať na stránke www.hc.sk.

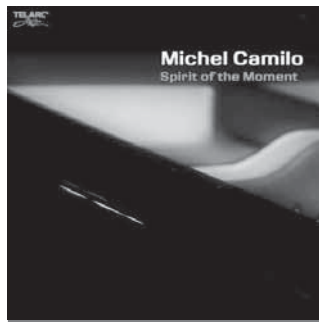


► Jazz Composer Collective, ktorá v 90. rokoch a na prelome tisícročia formovala množstvo podobne zmýšľajúcich umelcov pod vedením kontrabasistu Bena Allisona.

Jeho aktuálny medzinárodný projekt *Blake Tartare* vznikol pred niekoľkými rokmi netrčadným spôsobom vďaka štipendiu Dánskej jazzovej federácie. Tá umožnila trojici talentovaných dánskych umelcov – klaviristovi Sorenovi Kjaergaardovi, kontrabasistovi Jonasovi Westergaardovi a bubeníkovi Krestenovi Osgoodovi umelecké formovanie v Mekke jazzovej hudby – v New Yorku. Ich spolupráca s Michaelom Blakeom našťastie neskončila len vzájomnými interakciami v jazzových kluboch, ale vyústila do nesmierne vydatého spoločného debutu *Blake Tartare* (Stunt Records, 2005). Blakea vtedy inšpirovali predovšetkým éterická nádhera elektrického wurlitzeru piana Sorena Kjaergaarda a uvoľnená baladická pulzácia bubeníka Krestena Osgooda. Posun pri aktuálnej nahrávke *More Like Us* je zjavný predovšetkým v zjemení a spriaznení štruktúr a neustálej snahe nachádzať, kombinovať a premiešavať nové zvukové a výrazové pigmenty. Ako napríklad na prvé počutie jednofarebne prostý, ale bezprostredne nenútený vokál hosťujúcej Marie Laurette Friisovej. Neustála repetícia bezslovného motívu nad Blakeovým klarinetom prechádza postupne jednotlivými vrstvami úvodnej *Hush* a stiera rozdielnosti medzi nástrojmi v zmysle plnohodnotného využívania melodicko-výrazovej línie ľudského hlasu ako hudobného nástroja. K podobne zriedkavej symbióze dochádza aj v rytmicky uvoľnenej *To Whom This May Concern*, ale predovšetkým v nádhernej balade *Maria* z pera Colemana Hawkinsa. Dokonalým zmätením súpera – poslucháča je odlišné umiestnenie tejto skladby na nahrávke, ktoré sa nezohoduje s uvedením na obale ináč nesmierne vydatého papierového digipacku. K vrcholným momentom nahrávky bezpochyby patrí uvoľnene grooveujúca *Happy Old Yoy* s hosťujúcou osobnosťou newyorskej downtownovej scény Stevenom Bernsteinom. Rozkošná adagiová nenáhlivosť, lenivosť rytmickej sekcie priam vyzýva sólistov k narúšaniu zdanlivej spokojnosti a melodickosť lídrovho tenorsaxofónu absorbuje ako jazzové dedičstvo, tak i rozmanité prvky world music.

Výrazná kízavosť Bernsteinovej slide trúbky, modulovaná prostredníctvom oneskorujúcich (delay) efektov, utvrdzuje špecificky zastreté atmosféru celého projektu. Tú v závere narúša hravý ambientný experiment klavésistu nazvaný *Interlude With Soren* a bezprostredná adaptácia klasického reggae popevku *Johnny Too Bad* jamajskej kapely The Slickers. Kiežby domáce hudobné projekty podnecovala taká uvoľnená atmosféra prítomná v prejavoch kanadsko-dánskej formácie Blake Tartare!

Peter MOTYČKA



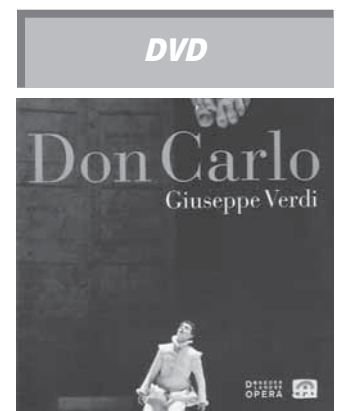
Michel Camilo
Spirit of the Moment
Telarc Jazz 2007/
distribúcia Divy

Klavirista Michel Camilo dnes patrí medzi „prvoligových“ svetových jazzových interpretov. V jeho hudbe nachádzame charakteristické prvky juhoamerickej polyrytmiky, striedanej s európskym hudobným dedičstvom hudby 20. storočia a silnou improvizátnou devízou. Pochádza z Dominikánskej Republiky, kde sa stal už ako 16-ročný sólistom Národného Symfonického Orchestra. Jazz študoval v New Yorku, kde po rokoch štúdií a tvrdého muzikantského života prišli prvé úspechy. Vokálna skupina Manhattan Transfer získala ocenenie Grammy za vokálnu verziu jeho skladby *Why Not?* O dva roky neskôr už debutoval v Carnegie Hall s vlastným triom. Medzi posledné úspechy patrí ocenenie Latin Grammy za najlepší album klasickej hudby *Rhapsody in Blue* (Telarc, 2005). Okrem sólových projektov M. Camilo spolupracuje s mnohými hudobníkmi a telesami, spolupracuje napr. s flamenco gitaristom Tomatitom a medzi jeho priority stále patrí pôsobenie v jazzovom triu. Potvrdzuje to aj posledný album *Spirit of the Moment*, kde ho sprevádzajú Charles Flores (kontrabas) a Dafnis Prieto (bicie). Album

nadväzuje na Camilovu psredchádzajúcu platňu *Live at the Blue Note* (2003), ktorá získala cenu Grammy. Na aktuálnej nahrávke sa Camilo pohybuje v oblasti straightahead jazzu. Úvodná kompozícia *Just Now* pripomína svojim groove niektoré kompozície Herbieho Hancocka. Camilo sa však nepúšťa do modálnych improvizácií, príznačných pre Hancocka. V skladbe dosahuje zaujímavú farebnosť zmenou tónovej sadzby na pozadí jasného harmónického plánu, samozrejmosťou je brilantná technika. Druhá skladba *My Secret Place* má lyrický charakter, kde sa naplno prejavuje Camilov zmysel pre melodiku a frázovanie. Prelínajú sa tu úseky à la Chopin s jasne improvizovanými a swingom pulzujúcimi časťami. *Spirit of the Moment* je kompozícia, kde Camilo ako skladateľ nezaprie latinskoamerické korene. Unisono plynúca téma v klavíri a kontrabase nad polyrytmickým sprievodom bicích vytvára charakter rumbu, v ktorom pokračuje celá skladba. Camilo tu konečne dáva priestor pre sólo aj svojim sidemanom. Kontrabasovým sólom sa blysnie Charles Flores a v call and response vynikne spolupráca medzi Camilom a Prietom. Nasledujúca skladba *Repercussions* ašpiruje na porovnanie s kompozíciami Chicka Coreu, je plná napätia a uvoľnenia, unisonových pasáží striedaných s brilantnou improvizáciou. Svojím sólom sa opäť predstaví Flores podporovaný efektným sprievodom klavíru. Konceptiou však skladba neprekračuje predchádzajúcu kompozíciu. Camilo na svoju platňu zaraďuje aj skladby jazzových veľikánov. Ako prvá zaznieva *Nefertiti* od Waynea Shortera, ktorá však z dramaturgického hľadiska predstavuje len akési intermezzo s komornou až intímnou atmosférou. To sa však nedá povedať o *Nardis* z pera tandemu Miles Davis – Bill Evans, ktorá vyniká v Camilovom prevedení dynamikou, bravúrnymi pasážami, striedaním kontrastných častí, využívaním plagálnych módov a polyrytmiky. Skladbou číslo štyri je Camilova vlastná kompozícia s názvom *Trilogy*. Lyrický úvod je vystriedaný pasážou typu salsa, potom klavír a kontrabas v unisone prinášajú tematický materiál, ktorý je spracovaný ako bossa nova. Improvizácia však sklzáva do určitého klíše používaním lickových pasáží. Úprava kompozície *Giant Steps* v mnohom pripomína kompozície mladej japonskej klaviristky Hiromi

Uehara – je dynamická, plná zmien a polyrytmiky... Camilo tu zaujíma vo rytmicky štrukturuje samotnú tému skladby. *A Place in Time* je baladická kompozícia meditatívneho charakteru, kde sa nad rytmicky ostinatým kontrabasovým sprievodom rozlievajú veľké improvizáčne plochy klavíra. Pozornému uchu neujde náznak citácie Debussyho prelúdia *Dievča s vlasmi ako lan*. Nasledujúca Camilova *Hurry Up and Wait* je moderný groove tune. Naplno sa tu prejavuje koexistencia všetkých troch hudobníkov ako jedného živého organizmu. *Liquid Crystals* je minimalisticky orientovaná skladba s veľkým dôrazom na farebnosť. Záverečná skladba s názvom *Solar* predstavuje impresionisticky orientovaný „slnčný“ zážitok plný farebnosti a jemného svetelného svitu. Camilo spolu so svojimi spoluhráčmi sa na albume *Spirit of the Moment* predstavujú ako dobre zohraný stroj. Disk nevyvíka extrémnou originalitou, no je príjemným návratom a nadviazaním na Camilovu predchádzajúcu tvorbu.

Michal HOTTMAR



Giuseppe Verdi
Don Carlo
Nederlandse Opera, Royal Concertgebouw Orchestra,
Riccardo Chailly,
réžia: Willy Decker
Opus Arte 2007/distribúcia Divy

Giuseppe Verdi sa vo svojom najobsiahlejšom diele, päťdejtvovom *Donovi Carlosovi* priblížil veľkej francúzskej opere. Francúzske libreto, spracované podľa drámy Friedricha Schillera, rozvíja príbeh milostného vzťahu kráľovnej Alžbety a španielskeho infanta Carlosa na chmúrnom pozadí vlády Filipa II. Ariózne miesta opery sa blížila dramatickému monológovi, výrazný

orchester je spevákom rovnocenným partnerom. Verdi v tejto opere smeruje k ideálu hudobnej drámy, najmä skvelými monológmi a prekomponovanými scénami. K dielu sa veľakrát vrátil, škrtal i pridával, usilovne hľadajúc ideálny tvar. Opera sa zmenila aj prekladom do taliančiny, čo skladateľa prinútilo k radu detailných zmien. Verdiho úporný tvorivý zápas dokazuje aj skutočnosť, že vzniklo celkovo sedem verzií diela. Divadlá sa síce občas vracajú k pôvodnej francúzskej verzii, no pravdepodobne najlegitimnejšou sa javí posledná, tzv. milánska verzia, i keď sa niekedy (dejovo nelogicky) uvádza ako štvordejstvá.

Inszenátori predstavenia v Nederlandse Opera v Amsterdame z roku 2005 sa rozhodli pre kompletnú verziu milánsku. Hudobného nastudovania sa ujal svetoznámy dirigent Riccardo Chailly a svojej povesti neostal nič dlžný. Predstavil Verdiho dielo v celej kráse, dramatickosti a monumentalite a doviedol Royal Concertgebouw Orchestra, zbor i sólistov k maximálnemu výkonu. Dirigent sa, okrem vynikajúceho orchestra, mohol oprieť aj o plejádú špičkových spevákov. V postave Dona Carlosa sa predstavila najväčšia hviezda predstavenia, tenorista Rolando Villazón, ktorý spevácky naplnil očakávania do bodky. Horšie je to už s naivným, neadekvátne exponovaným a hysterickým hereckým prejavom tohto skvelého speváka, ktorý svojou hyperaktivitou v konečnom dôsledku pôsobí skôr komicky. Po všetkých stránkach výborne disponovaný Wayne Croft bol ideálnym markizom de Posa. Zložité postavy krutého a nešťastného kráľa Filipa II. stvárnil jednoduchými, striedmymi, ale o to účinnejšími prostriedkami a krásnym sonorným basom Robert Lloyd. Ako kráľovná Alžbeta skôr vizuálne zapôsobilá sopranistka Amanda Roocroft, po speváckej stránke však často distonujúca a so zlou talianskou výslovnosťou. Silné momenty pripravila vynikajúca Violetta Urmana v exponovanej dramatickej postave princeznej Eboli. Veľkého inkvizítora spieval Jaakko Ryhänen, trochu nelogicky v kostýme kardinála.

Veľký priestor inscenačných možností tejto opery dostatočne nevyužil režisér Willy Decker a renomovaný scénograf Wolfgang Gussmann zostal tiež v polovici cesty. Na veľmi jednoduchej scéne, predstavujúcej interiér štylizovanej kráľovskej hrobky, nad ktorým sa

občas hrozivo vznášala spodná časť obrovského kruciáfixu, postavy v historizujúcich kostýmoch popisne a bez veľkej invencie prezentovali tragický dej. Kresba jednotlivých postáv pôsobila miestami naivne, herecké akcie sa odvíjali iba od danosti jednotlivých spevákov a často sa pohybovali na úrovni zatínania pästí, rozhadzovania rúk a gúľania očí. Vizuálna stránka tohto predstavenia uspokojí asi skôr fanklub režiséra Zdeňka Trošku, ako priaznivcov progresívneho operného divadla. Hudobné nastudovanie a spevácke výkony až na drobné výhrady patria však k absolútnej svetovej špičke.

Jozef ČERVENKA

Knihy

Michal Rataj Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu KANT/AMU 2007

Nedávno sa na českom knižnom trhu objavila kniha skladateľa a muzikológa Michala Rataja *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu* (KANT/AMU, 2007). Autor pôsobí aj ako hudobný dramaturg a režisér v Českom rozhlase, kde na stanici Vltava produkuje zaujímavé projekty akustického umenia a tak o reflektovanom médiu a možnostiach jeho umeleckého uchopenia píše ten najpovolanejší. Reflexia nového akustického umenia splodila mnoho expertíz a definícií, podstatným však zostáva fakt, že radioart nie je obyčajným spojením rozhlasu s umením. Je to rádio, ktoré robia umelci otvorení nekonvenčným postupom a experimentom. Pretože je to elektronické médium so širokým spoločenským dosahom, podlieha väčšej ideologickej kontrole ako iné médiá. Je teda médium i vplyvnou inštitúciou súčasne. Umelecké ambície proklamujú síce všetky verejnoprávne rádiá, no radioartové projekty bývajú obyčajne len „pridruženou výrobou“ mainstreamových vysielaní a väčšinou sa realizujú v špeciálnych experimentálnych štúdiách a vysielajú na špeciálnych kanáloch. Mnohé z nich významne zasiahli do dejín moderného akustického umenia. Aj v oblasti radioartu však už platí, že tie najzaujímavejšie veci

vznikajú v nezávislých priestoroch alebo na periférii a v undergrounde, akými sú v tomto prípade pirátske a študentské vysielania a internet. Doba sa rýchlo mení, a tak tým, čím kedysi boli nízkozdrojové mini-FM, je dnes internet, poskytujúci nebývalé možnosti aj pre radioart.

Názor, že radioart je záležitosťou experimentujúcich umelcov využívajúcich rozhlasové vysielanie na tvorbu originálnych umeleckých foriem, vysielaných do éteru alebo internetom, na živo alebo zo záznamu, ktoré v súčasnosti nadobudli legitímnu žánrovú podobu, zdieľa aj Rataj. K tomuto, zdanlivo samozrejmemu záveru dospieva až po zasvätenom historickom i noetickom exkurze do oblasti elektroakustického a rádionického priestoru. Okrem umeleckého kontextu Rataj uvažuje o radioarte v kontextoch historických (ako o platforme i médiu ranej elektroakustickej a konkrétnej hudby), perceptívnych (ako o zvuko-časopriestorovom médiu a jemu zodpovedajúcich posluchových konvenciách), sociologických (ako o elektronickom masmédiu), esteticko-poetických (ako o aktuálnom umeleckom žánre) i producentských (ako o stratégii vedúcej k tvorbe akustických diel s originálnou poetikou). To všetko rozoberá v súvislostiach, ktoré prezrádzajú nielen praktickú (umeleckú i producentskú) erudíciu autora, ale aj jasne sformulované metodologické zámery. Svoju argumentáciu odvíja od a medzi dvomi odlišnými spôsobmi uvažovania o hudbe: jeden nazval „moderným sentimentom po spojitých fungujúcich administratívnych systémoch“, druhý „postmodernou únavou z absencie takéhoto systému“. V tak trochu ambivalentnej polemike s nimi sa Rataj snaží nájsť aktuálnejšie stanovisko, ktoré by mu pomohlo artikulovať a stratifikovať pluralitnú nesystémovosť postmodernej situácie (radioart a netart ako efemérne a rizomatické umelecké médiá sa pre to hodia azda najviac) a nájsť v nej istejšie východiskové pozície pre evaluáciu nových umeleckých foriem. Opiera sa pritom o sociologizujúcu teóriu Zygmunta Baumana, vyloženú v práci *Úvahy o postmodernej dobe*, mne sa však pre tento účel vidí vhodnejšia kniha Jacquesa Attaliho *Hluk: politická ekonómia hudby*. Teoretické pojednanie je doplnené o analytický náčrt českej radioartovej scény, vďaka ktorému práca získava väčšiu aktuálnosť. Ratajovej knihe

síce možno vytknúť značnú dávku akademizmu (jde o text dizertácie), to by však záujemcov o aktuálne mediálne (nielen umelecké) priestory rozhodne nemalo odradiť od čítania. Jej preštudovanie skôr inšpiruje k vyhľadávaniu raritných radioartových produkcií v mainstreamových vlnách éteru.

Jozef CSERES

Miloslav Blahynka Janáčkove opery na Slovensku VEDA, vyd. SAV 2006

Keď sa niekto narodí na Brianskej ulici, kde mala svetovú premiéru Janáčkova *Jej pastorkyňa*, a o pár rokov neskôr vyštuduje muzikológiu so zvláštnym ohľadom na operné umenie, nie je ťažké predpovedať, že dielo Leoša Janáčka sa stane jeho životnou láskou i predmetom vedeckého bádania. Po publikáciách *Slovenská operná dramaturgia* (1998), *Exotizmus v opere* (2002) a *Wasserbauerove inscenácie Janáčkových oper* v SND (2004), prispel Miloslav Blahynka do neobohatej slovenskej spisby venujúcej sa opernej tematike knihou *Janáčkove opery na Slovensku*.

Ak sa čitateľ nenechá odradiť metodológiu objasňujúcim úvodom, ktorý môže vzbudiť dojem, že teatrologicky, muzikologicky a esteticky nevzdelaný recipient nemá pri čítaní knihy šancu, stiahne ho hneď nasledujúca kapitola *K problematike dramaturgie Janáčkových diel*. V nej autor hltne, erudovane a čítavo približuje všetky Janáčkove operné diela. Nielen zo stránky hudobnej, ale predovšetkým z hľadiska ich dramaturgických a estetických špecifik ako východísk pre rôzne inscenačné výklady. Pre vnímavého čitateľa môže byť inšpiratívnu výzvou aj vertikálne vnímanie kapitol: napríklad sústrediť sa na dramaturgický rozbor postáv v často uvádzaných dielach. Obzvlášť zaujímavé je sledovať metamorfózu Kostelníčky v rôznych výkladoch, od tvrdej bezcitnej ženy po sebazničujúcu obeť materinskej lásky.

Slovenskými inscenáciami Janáčka (od vzniku SND k dnešnému dňu ich bolo 27) sa autor zaoberá v nasledujúcich ôsmich kapitolách, koncipovaných jednak chronologicky, tiež podľa profilových režisérrov (M. Wasserbauer, B. Kriška, M. Chudovský), respektíve podľa divadiel (Banská Bystrica, >

► Košice). Hlavné kapitoly ďalej člení na podkapitoly, venované konkrétnym inscenáciám. Z tohto pohľadu by možno nezaškodilo dve útle kapitolky o košickej *Káti Kabanovej* (1972) a *Jej pastorkyni* (1977) zúčtít do jednej, najmä, ak sa na oboch režisérsky podielali hosťujúci českí režiséri (Emil F. Vokálek, Oskar Linhart).

Bohaté uvádzanie tvorby moravského majstra v SND do roku 1949 mapuje kapitola *Janáčkovy opery na Slovensku v rokoch 1920–1949*. Rekonštrukcia hudobno-scénického tvaru najmä pri predvojnových inscenáciách nie je jednoduchá. Keďže dobový dokumentačný materiál v archívoch Divadelného ústavu, z ktorého autor čerpal, nie je kompletný, priznáva Miloslav Blahynka potrebu ďalšieho výskumu s cieľom doplniť chýbajúce recenzie a správy. Škoda, že naň nevyužil plochu svojej práce. Napriek tomu vyznieva kapitola plasticky a fundovane. Popri inom i vďaka autorovej schopnosti dedukcie a zorientovanosti v práci predmetných inscenátorov (režisérov, výtvarníkov, dirigentov) aj mimo janáčkovského teritória. Inscenačný tvar diel a ich percepciu kladie autor do domáceho i medzinárodného kontextu. Približuje spoločenské pomery, sociologickú štruktúru a vkusovú orientáciu bratislavského publika (na jeho nezáujem doplácala napríklad pozoruhodná inscenácia *Z mŕtvého domu*, 1938).

Nasledujúce kapitoly ponúkajú inscenácie Janáčkových diel po roku 1949, ktorý autor akceptuje ako významný medzník vo vývine opernej praxe na Slovensku. Približuje dve inscenácie Miloša Wasserbauera v SND (*Jej pastorkyňa* 1955, *Liška Bystrouška* 1958), prekračujúce popisný realizmus smerom k javiskovému symbolu. *Bystroušku* považuje za jeden z vrcholov janáčkovskej recepcie.

I vzhľadom na režisérrov kvantitatívne najrozmernejší príspevok k inscenačnej tradícii Janáčkových oper je najrozsiahlejšia kapitola *Kriškov Janáček*. Pre celú publikáciu platí konštatovanie, že prínosné a zaujímavé sú najmä pasáže, kde autor od rekonštrukcie jednotlivých inscenácií smeruje k syntéze – tu konkrétne v zmysle abstrahovania režisérskej poetiky. Krišku nazýva „aktuálnym súčasníkom“, pri výpočte kladov jeho režisérského prístupu konštatuje i slabinu v práci s hercami.

Mladistvá aktualizujúca inscenácia *Lišky Bystroušky* v Košiciach

(1988), výsostne dramatická a tragická *Jej pastorkyňa* v Banskej Bystrici (1998), obe z dielne Mariána Chudovského i postmodernistická, v kresbe postáv však nedotiahnutá Průdkova *Káta Kabanová* v SND (2002), sú zatiaľ poslednými príspevkami k skomierajúcej janáčkovskej recepcii na Slovensku. Ako so značnou mierou skepsy konštatuje Miloslav Blahynka, „*podnety, ktoré by sa mohli rozmanitým spôsobom (aj polemickým) prejavíť v ďalšej recepcii, tak zostanú osamotené, rovnako ako inscenácie Janáčkových oper za posledných pätnásť rokov*“.

Konštatovanie, s ktorým sa nedá iné, než súhlasiť. A za Janáčkom cestovať do zahraničia. Na *Jej pastorkyňa* do milanskej Scaly, Frankfurtu, Hamburgu, Kolína, Los Angeles, na *Vec Makropulos* do Paríža, *Z mŕtvého domu* si pozrieť na tohtoročných Wiener Festwochen, v Amsterdame či v Toronte, *Výlety pana Broučka* v Ženeve...

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Miloslav Starosta Cesty k umeniu klavírnej hry AEPres a Vysoká škola múzických umení 2006

Po mimoriadnom úspechu a zahraničnom ohlase práce *Kapitoly z dejín klavírneho umenia a pedagogiky klavírnej hry* (2000) z pera Miloslava Starostu, profesora klavírnej hry na VŠMU v Bratislave, prichádza autor s obsiahlejšou monografiou *Cesty k umeniu klavírnej hry*. Oproti predchádzajúcemu dielu, ktoré sa rozšírilo najmä na akademickej pôde vysokých umeleckých škôl a konzervatórií na Slovensku a v Česku, sa so súčasnou publikáciou má možnosť oboznámiť sa aj širšia hudobná verejnosť. *Cesty k umeniu klavírnej hry* vydalo v spolupráci s Vysokou školou múzických umení vydavateľstvo AEPres, čo sa odrazilo nielen v atraktívnej knižnej forme, ale aj v podstatne širších možnostiach distribúcie do obchodnej siete slovenských, potenciálne i zahraničných kníhkupectiev.

Ide o celkom ojedinelý titul – prvý svojho druhu v prostredí slovenskej odbornej hudobnej literatúry a klavírnej pedagogiky. Autor sa zaoberá širšími aspektmi klavírneho interpretačného umenia a pedagogiky, pričom sa opiera o rozsiahly pramenný materiál ako aj o bohaté vlastné umelecké a peda-

gogické skúsenosti. V úvodných kapitolách skúma a zdôvodňuje vývinové súvislosti pedagogických systémov v histórii klavírných škôl, od starých (Clementi, Czerny...), cez anatomicko-fyziologické (Deppe, Breithaupt...) až k tzv. psychotechnickým školám 20. storočia (Martienssen, Kogan...), ktoré dopĺňa o moderné poznatky analýz základných psychologických predpokladov hudobno-umeleckej výchovy (funkcia vedomia a podvedomia, otázky koncentrácie, pozornosti, vôle, rozvíjania hudobného sluchu, pamäti a pod.).

V obsahovom jadre monografie sa prelína pedagogický a interpretačný pohľad na jednotlivé aspekty štúdia hudobného diela. Autor približuje základné východiská umeleckej práce klaviristu od vypracovania základného architektonického plánu interpretácie po vypracovanie jednotlivých profesionálnych parametrov ako charakter a tvorba klavírneho tónu, problematika artikulácie a frázovania, pedalizácia, zvuková plasticita horizontálne a vertikálnej štruktúry a i., zohľadňujúc pritom i hudobno-estetický fenomén štýlu v zmysle požiadavky zachovania vernosti autorského textu a primeraného uplatnenia tvorivej umeleckej osobnosti, t. j. podielu „interpretačnej slobody“. Kniha reflektuje súčasné trendy pedagogickej koncepcie tvorivého vyučovania klavírnej hry, postaveného na vyváženom pestovaní technickej a výrazovej zložky. Približuje tiež zložitý proces interpretačnej tvorby, v ktorom má rovnocenný a nezastupiteľný význam iracionalita umeleckej intuície ako aj intelektuálne poznanie. Symbolickým vyústením textu je záverečný citát od Daniela Barenboima: „*Byť hudobníkom, to nie je profesia, je to cesta života – spôsob života. Žijeme, keď pracujeme, teda keď tvoríme hudbu. Poslaním interpreta je vrátiť život tomu, čo je mŕtve...*“

Kniha *Cesty k umeniu klavírnej hry* je aj čitateľsky pútavo spracovaná, doplnená množstvom myšlienok významných umeleckých autorít z histórie. Svoje „cesty“ si v nej nájdú adepti interpretačného umenia, ako aj pedagógovia na všetkých typoch hudobných škôl. Rovnako môže byť cenným prínosom pre každého, kto sa zaujíma o klavírne umenie a hudbu vôbec, bez ohľadu na stupeň profesionálneho či nástrojového zamerania.

František PERGLER

Marie Horáková Vývoj vybraných českých huslových metodik druhého poloviny 20. století. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta 2006

Publikácií, ktoré by sa zaoberali metodikou hry husliach nie je stále v stredoeurópskom kultúrnom priestore dostatok. Väčšinou sa na tak náročný výkon podujali vynikajúci sólisti, ktorí sa venovali aj výchove a vzdelávaniu ďalších huslistov. Zo svojich bohatých skúseností dokázali vyextrahovať to podstatné, čo považovali za nevyhnutné pre úspešné podchytenie a rozvoj talentu mladých huslistov.

Autorka Marie Horáková je absolventkou huslovej triedy Ostravského konzervatória, hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UJEP v Brne a doktorandského štúdia na Pedagogickej fakulte Ostravskej univerzity (2002). Má dlhoročné skúsenosti ako huslová pedagógka i vedecká pracovníčka v odbore histórie artificijálnej i nonartificijálnej hudby. Zaiste aj uvedomenie si absencie komparatívnych prác z tejto oblasti ju podnietilo ku spracovaniu komplexnej monografie o niektorých aktuálne využívaných metodikách hry a výučby hry na husliach. Za inšpiratívnu považovala prácu českých huslových pedagógov 2. polovice 20. storočia. Ich tvorivý vklad do pedagogiky huslovej hry však poníma v širšom kontexte európskych huslových škôl, ktoré sa navzájom ovplyvňovali. Vychádza pritom z kľúčových historických zdrojov a súvislostí, ktoré mali vplyv na rozvoj metodiky huslovej hry.

V prvých kapitolách nájdeme stručný pohľad na vývoj hry na husliach v dejinách, pričom autorka sa zameriava na vynikajúce predstaviteľov interpretačného umenia. Začína v 16. storočí, kedy sa stavba huslí dostala na takú úroveň, že sa stala základom pre prudký vzostup huslových techník a ich zdokonaľovanie v ďalších storočiach. Nasledujúca časť o vývoji českej hry na husliach v kontexte európskych huslových škôl jasne dokazuje hlboké tradície a opodstatnenosť výberu témy, keďže pôsobenie takého širokého poľa vynikajúcich huslových virtuózov a pedagógov sa stalo pevným fun-

damentom pre súčasnú priaznivú situáciu v českej husľovej pedagogike i koncertnej praxi.

Autorka si ako reprezentatívnych predstaviteľov českej husľovej pedagogiky vybrala Josefa Micku, Jindřicha Pazderu, Františka Kohoutka a Jaroslava Foltýna a stručne, ale výstižne ďalej vyberá najdôležitejšie prvky ich ponímania husľovej hry a metodiky výučby, ktoré obsiahli vo svojich metodologicky zameraných prácach (J. Micka: *Hra na housle*, J. Pazdera: *Vybrané kapitoly z metodiky housľovej hry*, F. Kohoutek: *Housľová hra ve světle soudobé vědy*, J. Foltýn: *Metodika housľovej hry a její současné vývojové směry – I. díl: Metodika elementárních pohybů při hře*). Podobným spôsobom analyzuje aj práce ruského autora Volodara P. Bronina a vynikajúcej maďarskej husľistky a pedagogičky Kató Havasovej, ktorých metodický prínos je nesporný a organicky dopĺňa pohľad na českú husľovú školu, ktorú svojim spôsobom aj ovplyvnili (V. P. Bronin: *Niektoré nové črty sovietskej hudobnej pedagogiky*, K. Havas: *Nový prístup k housľovej hre a 12 lekcí nového prístupu k housľovej hre*). Tento výber tak zahŕňa najzávažnejšie vklady do metodiky husľovej hry tých husľových pedagógov, ktorí sa aktívne podieľali (resp. ešte sa v súčasnosti podieľajú) na formovaní špičkovej českej (a čiastočne aj slovenskej) husľovej komunity, pričom ich prístup vychádza z anatomicko-fyziologického a predovšetkým z psychofyziologického prístupu.

Najobsiahlejšia, ústredná časť publikácie porovnáva metodické prístupy a postupy uvedených autorov v hlavných elementoch hry na husliach: od základného postoja a držania nástroja cez techniku pravej a ľavej ruky, intonáciu a psychické aspekty hry, až po autormi odporúčaný spôsob nácviu skladieb. Pritom žiadnu z metodík autorka nepreferuje, ani neodmieta. Navyše v príslušných častiach autorka vkladá cenné poznatky z metodológie prestížnej ruskej husľovej školy autorov Emila Kamilarova a Jurija Isajeviča Jankeleviča (E. Kamilarov: *O technice levé ruky houslisty*, J. I. Jankelevič: *Výměny poloh*). Za každou jednotlivou časťou nasleduje stručné zhrnutie špecifických rozdielnych,

podobných či rovnakých črt jednotlivých metodík. Takto chápaná práca sa takto stáva nestranným zdrojom základných informácií, potrebných pre kvalifikovanú orientáciu čitateľa v danej problematike. Učiteľ, ktorý zodpovedne pristupuje k individuálnym potrebám žiakov teda získa najdôležitejšie poznatky o možnostiach, ktoré mu jednotlivé metodiky poskytujú, aj keď sú niekedy metodické postupy v istom zmysle protirečivé. Monografia je vhodne doplnená obrázkami, ilustráciami i notovými príkladmi, takže do istej miery ju môže čitateľ použiť aj pri overovaní si uvádzaných metodických postupov. Ako sama autorka na záver poznamenáva, publikácia sa zaoberá hlavnými myšlienkami a postupmi, uvedenými v daných metodikách, a preto nemôže a ani sa nesnaží ich nahradiť.

Na slovenskom knižnom trhu stále pociťujeme nedostatok základnej pramennej literatúry, týkajúcej sa problematiky husľovej hry či vývoja jej metodík. Aj keď J. Pazdera je rodákom zo Žiliny a aktívne prispieva podľa svojich možností aj k rozvoju slovenskej husľovej pedagogiky - napr. prostredníctvom *Husľových dielní* v ZUŠ Ladislava Árvaya v Žiline, aj keď sa v júli 2006 realizovali *I. česko - slovenské kurzy v hre na sláčikových nástrojoch* v Prievidzi (s renomovanými pedagógmi ako Jaroslav Foltýn, Bohumil Kotmel, Peter Michalica a Jozef Podhoranský) a slovenskí hudobníci majú prístup aj k zahraničným možnostiam vzdelávania, musíme napriek rozvíjajúcej sa úrovni husľovej hry na Slovensku konštatovať, že nás k dosiahnutiu mét českej husľovej školy a metodológie husľovej hry čaká ešte dosť práce. Horárovej príspevok do metodologickej literatúry možno považovať za záslužný a úctyhodný počín, ktorý by určite našiel uplatnenie aj vo forme predajnej publikácie v Čechách i na Slovensku. Celková štruktúra i jednotlivé časti totiž jasne vypovedajú o pedagogických skúsenostiach autorky, o fundovanom a primeranom výbere najzávažnejších informácií, ktoré sú prínosné pre každého, kto má vážny záujem o hru na husliach.

Jana JANEKOVÁ

Poznámky diskofila



S Louisom Vauseom som sa zoznámil typicky „diskofilsky“. V dnes už skrachovanom antikvariáte „Mole Jazz“ som si naslepo kúpil jeho prvé cédečko a neolutoval som.

Louis Vause je umelec (1958, Edinburgh) a preto treba brať ako fakt, že nemá mobil, nedvíha telefón a na emaily odpovedá tak cirka do dvoch týždňov. Takže ho tentokrát asi neuvidím, aj keď som tu v Londýne na dlhšiu dobu. Naposledy sme si pred rokom posedeli pri pivku v jednej z najstarších, niekoľkostoročných krčmíček, zastrčenej v slepej uličke v Covent Garden, neďaleko od domova umelcov na dôchodku, kde býva Louisova mama. Na potvoru, v tých dňoch nemal žiadne hranie. A nemá ho ani teraz. Darmo, britský boogie-woogie klavirista sa ťažko presadí v dramaturgii všetkých tých ronniescotov, pizzaexpressov a barbicanov. Sem-tam nejaké hranie v kanáli (nie v stoke, ani v Stoke!) na ostrove Isle of Wight, kam ho občasná pozve do miestneho kultúraku organizátor dnes už celkom známeho miestneho jazzového festivalu či v krčmách v Camdene (Lord Stanley) alebo v alternatívno-jazzovej kaviarni v Hackney vo východnom Londýne. Zvyšok času sa stará o dcéru Melody, vyučuje záujemcov o boogie-woogie, kreslí romantické perovky a čaká na skvelé hudobné nápady, ktorých možno nemá tisíce, ale jeden lepší ako druhý. Jeho kompozičná hlava má presne to, čo je najzávažnejšie – myslí „ináč“. Jeho kombinácie základnej filozofie boogie-woogie s najrôznejšími kontextmi hudobného sveta, napríklad baladou, detektívkou, alebo aj pohrebom, sa nepodobajú na nič – samozrejme, okrem toho, že ich krvnou skupinou je boogie-woogie a že sú otvorené akejkoľvek inšpirácii zo sveta jazzu. Sú prasto Vausovské. Ihneď rozpoznateľné. A pritom zďaleka nie klíšé. Ako mi povedal, vďačí za ne svojej

emočno-obrazovej imaginácii. Nechť pôsobiť svoje emócie a pozeráť sa okolo seba a do svojho vnútra, to je jeho inšpirácia. U Vause sú to sny o kuriózných stretnutiach s Bobom Dylanom, Theloniom Monkom či Djangom Reinhardtom, spomienky na cesty po Afrike a južnej Európe a priznaný obdiv voči takým rôznorodým vplyvom ako Professor Longhair, James Booker, Fats Waller, Frederick Delius, Maurice Ravel či Eric Satie, ale aj Sex Pistols. V duchu výroku Charlieho Parkera: „*Hudba je vaša vlastná skúsenosť, vaše myšlienky a múdrosť. Čo ste neprežili, to nevyjde z vášho nástroja.*“

V inštrumentári Louisa Vausea je, samozrejme, na prvom mieste klavír a jeho obsadenia sú zväčša dané možnostami, preto neprekvapí časté sólo na klavíri. Prvý album *Pianophernalia* (TransCD019, 2002) je spolovice boogie-woogie (včítane dvoch pianových duetov so Seamusom Beaghenom) a spolovice intelektuálno-bluesovca s občasnou trúbkou Johna Ecacotta a organom Seamusa Beaghena.

Na druhom, úplne čerstvom albume *Mechanicatastrophe* (SabreCD2023, 2006) sa Louis Vause prezentuje s dychovou a rytmickou sekciou (John Ecott – trúbka a krídlovky, Louise Elliott – tenorsaxofón a flauta, Gareth Huw Davies – kontrabas a Dave Bryant – bicie a perkusie). Ako sám hovorí, na tomto albume sú už aj skladby, ktoré by sa nedali len

tak zahrať na klavíri bez dvoch dychov a rytmiky. Titulná skladba, orchestrálna boogie-woogie, pripomína trochu Johna Mayalla z jeho obdobia poznačeného koketovaním s jazzom (*Jazz Blues Fusion, Moving On*), ale na rozdiel od neho Louis Vause je pán skladateľ.

Nakoniec sme sa s Louisom v Londýne predsa len stretli (keď v hoteli pochopili, že odkaz pre nejakého Mister Gabriela je odkaz pre mňa), a tak mi stihol porozprávať, ako plánuje dokument o Slovensku, pre ktorý zažiadal o grant BBC. Ak mu to vyjde, zrejme čoskoro budeme mať na Slovensku možnosť naživo počuť vtípné melódie položené na dravom základe motora jeho virtuózneho boogie-woogie.

Gabriel BIANCHI





Hommage à Bach

2007

koncert I

dialóg

19.7. 20.00 hod.

Malý ev. kostol na Panenskej ul. v Bratislave

Ivana Pristašová (SK) - husle, Igor Karško (CH) - husle

PROGRAM:

Alfred Schnittke

Johann Sebastian Bach

Giacinto Scelsi

Germán Toro Pérez

John Cage

Praeludium in memoriam D. D. Šostakovič pre 2 husle
Moz-Art (podľa Fragmentu KV 416 d) pre 2 husle

Allemanda z II. partity pre husle sólo

Corrente z II. partity pre husle sólo

Sarabanda z II. partity pre husle sólo

Giga z II. partity pre husle sólo

"L'ame ouverte" pre husle sólo

Rulfo/voces, hudba pre husle sólo

Eight Whiskus pre husle sólo

koncert II

concerto

20.7. 20.00 hod.

Veľký ev. kostol na Panenskej ul. v Bratislave

Komorní sólisti Bratislava

sólisti: Ivana Pristašová (SK) - husle

Igor Karško (CH) - husle

PROGRAM:

Johann Sebastian Bach

Brandenburský koncert "G dur" č. 3 BWV 1048

Alfred Schnittke

Concerto grosso č. 3 pre 2 huslí a komorný orchester

Johann Sebastian Bach

Koncert d mol pre 2 huslí, sláčikový orchester a basso continuo BWV 1043

VSTUPNÉ: predpredaj na koncert **dialóg**: 100.- Sk, predpredaj na koncert **concerto**: 130.- Sk, Informačné centrum BKIS, Klobučnická 2, tel.: 02/5935 6650, www.bkis.sk, Dr. Horák, Medená 19, 02/5443 5667, www.hudba.info.sk, Artforum, Kožia 20, 02/5441 7232, Ticketportal, www.ticketportal.sk

KONTAKTY: Slovak Music Bridge, v.o.s., 02/6531 3745; 0905/403 032; agency@slovakmusicbridge.eu; www.slovakmusicbridge.eu

Bratislavské kultúrne a informačné stredisko, Nábr. arm. gen. L. Svobodu 3, 815 15 Bratislava; tel.: 02/5910 3101, bkis@bkis.sk; www.bkis.sk

Agentúra AP projekt, 02/5932 7716; 0905/716 851; jan@juras.sk; http://www.juras.sk

generálny partner: **ISTROBANKA**
ČLEN SKUPINY BAWAG



mediálny partner:

hudobný život

kam / kedy

v lete za hudbou...



Kremnica [foto: archív]

Jedným z prvých podujatí, ktoré sa bude konať v Kremnici je festival **Petra Michalicu Hudba pod diamantovou klenbou (15. 6.–13. 7.)**. „*Ťažiskom je hudba starých majstrov, ktorá sa vzácné snúbi s gotickou architektúrou miesta konania koncertov*“, hovorí známy huslista. „*Otvárací koncert je venovaný spoluprázi vážnej a ľudovej hudby a ich vzájomným vplyvom... Vystúpi veľmi talentované akordeónové duo zo Srbska a zvláštnosťou koncertu bude i výstava Na husličkách maľované*“, pokračuje. Na festivale zaznejú dve premiéry od H. Cottellioho pre sólové husle (v interpretácii P. Michalicu) a pre duo harfa-flauta (L. Papp, J. Jiráková). N. Higanaspieva len nedávno premiérovanej *Ave Mariu* od Ladislava Kupkoviča. Mimoriadny koncert 27. 7. bude patriť benátskemu Triu di Fenice. Sprievodným podujatím je výstava exponátov umeleckého skla od akademického sochára Drahomíra Prihela v Dome

komorského grófa. Už niekoľko ročníkov sa okrem komorných koncertov koná aj jeden orchestrálny. Ten sa pre rekonštrukciu barokového františkánskeho kostola uskutoční tento rok v Kostole sv. Kataríny na Kremnickom hrade. Festival dáva každoročne príležitosť aj mladým umelcom, na záverečnom koncerte sa predstaví spevák L. Popík. Už tradične festival ukončí Mozartovo *Laudate Dominum*, tentokrát v podaní M. Masarykovej.

Kremnica hostí aj festival **Kremnický hradný organ (8. 7.–19. 8.)**. Riaditeľ festivalu **Stanislav Kowalský**: „*Zručnosti dobrého organistu môžu bez prístupu k nástroju po škole upadnúť. Zameriavame sa preto na laureátov medzinárodných súťaží, u ktorých je predpoklad hráčašej kondície a samozrejme na významných katedrálnych organistov a profesorov*.“ Tento rok sa predstavia laureáti súťaže v Chartres (Poliak A. Bialic), budapeštianskej Súťaže F. Liszta (M. Kecskés z Maďarska) a ab-

solútny víťaz prestížnej súťaže v Dubline, G. Guleng z Nórska, ďalej katedrálni organisti a profesori G. Libertucci (Rím – Vatikán), prof. J. V. Michalko, prof. F. Danksagmüller (Lübeck) a d. Repertoárové zameranie úzko súvisí s dispozíciami kremnického organa. „*Orientujeme sa na veľké, technicky náročné opusy, vyhýbame sa historickým prehľadom, programy musia mať menej diel, ale o to viac kompaktnějších*“, vysvetľuje dramaturgiu Kowalský.

Začiatkom leta sa uskutoční **Medzinárodný festivalik umenia Hudba Modre (22. 6.–24. 6.)**. Tento rok s podtitulom **Pocta Martinčekovi a Vargovi**. Organizátor **Ján Slávik**: „*Ide o Poctu Martinčekovi – otcovi i synovi, tak ako to bolo v prípade Pocty Burlasovi. Mali sme sľúbenú premiéru od Dušana Martinčka pre štyri violončelá, žiaľ minulý rok nás opustil a nestihol dielo skomponovať*.“ Zaznejú štyri skladby, z toho dve premiéry od Petra Martinčka (*Torus* pre štyri violončelá a *Mikromodely* pre sláčikové kvarteto), štyri kompozície D. Martinčka a štyri skladby od Mariána Vargu. „*Prečo nie, veď Mariánove skladby často inklinujú k vážnej hudbe... Som veľmi rád, že Marián má už pre Moyzesovo kvarteto napísané svoje Sláčikové kvarteto č. 1, ktoré bude na festivale premiérované*“, hovorí Slávik. Mimohudobným lákadlom podujatia bude výstava fotografií Martina Martinčka.

V atraktívnych historických objektoch Banskej Štiavnice a kaštiela vo Sv. Antone sa už po siedmykrát uskutoční **Festival peknej hudby (27. 7.–29. 7.)** Okrem renomovaných interpretov na ňom dostávajú priestor mladí talentovaní umelci. Súčasťou podujatia sa stali aj interpretačné kurzy. Dramaturgia festivalu sa okrem

svetovej zameriava aj na domácu hudobnú tvorbu, čo dokazujú viaceré premiéry diel slovenských skladateľov. Jednu z nich uvedie organizátor festivalu, slovenský violončelista **Eugen Procháč** s gitaristom aj autorom diela Matúšom Jakabčicom. „*Druhou premiérou bude orchestrálne dielo L. Burgra, predvedie ho český orchester Virtuosi di Praga s dirigentom z Malty, Christophom Muscatom*“, hovorí známy slovenský violončelista. Nebudú chýbať ani ďalší renomovaní interpreti. „*Predstavia sa napríklad Moyzesovo kvarteto s talianskym klarinetistom Claudiom Mansuttim, sláčikové Trio del Fenice z Benátok, chorvátsko-írsky klavirista Robert Andres*“, doplnia pozvánku Procháč.

Aj na festivale **Pohoda (20. 7.–21. 7.)** sa koná niekoľko podujatí s klasickou hudbou, ktoré si napriek prevahe inožánrových podujatí zachovávajú veľmi dobrú návštevnosť. Organizátor **Michal Kaščák**: „*Máme záujem, aby festival bol príjemným stretnutím – rôznych ľudí, rôznych umení, rôznych hudobných žánrov. V klasike existuje množstvo zaujímavých diel, bola by škoda neukázať aspoň nejaké. Vážna hudba sa na festival dostala aj vďaka entuziazmu Jožka Luptáka, ja sám mám za sebou i hranie v klasickom orchestri*.“ Predstaví sa ansámbl Opery SND s výberom árií, uskutoční sa tiež výnimočný projekt ôsmich violončelistov pod vedením Jozefa Luptáka Cello Colosseum, zaznie výber diel Svetozára Stračina pod taktovkou Júliusa Selčana, vystúpi tiež Moyzesovo kvarteto s Mariánom Vargom.

Aj Bratislava bude žiť cez leto hudbou. Viac o **Viva Musica (26. 7. – 3. 8.)** v nasledujúcom rozhovore s jeho organizátorom **Matejom Drličkom**.

Pripravila **Eva PLANKOVÁ**

Bratislava

Opera a balet SND

Pi 22. 6. , So 23. 6. Sála opery a baletu
J. Ďurovčík, L. Feldek, A. Popovič: Popolvár, tanečné divadlo - premiéra
25. 6. - 27. 6. Popolvár
Št 28. 6. Historická budova
V. Patejdl, L. Vaculík:
Snehulička a 7 pretiekárov
Pi 29. 6. Sála opery a baletu
M. Radačovský: Warhol, tanečné divadlo

Koncerty

Homage à Bach 2007

Komorní sólisti Bratislava, I. Pristašová (um. vedúca, husle), I. Karško (husle)
Št 19. 7. Malý evanjelický kostol, Panenská ul., Bratislava 20.00
„Dialóg“
J. S. Bach, Schnittke, Scelsi, Cage a i.
Pi 20. 7. Veľký evanjelický kostol, Panenská ul., Bratislava 20.00
„Concerto“
J. S. Bach, Schnittke

Festivity

Musica sacra Skalica 2007

Ne 8. 7. Kostol Panny Márie Sedembolestnej 17.00
Ludmila Kamelina, organ, Rusko
Ne 19. 8. Evanjelický a.v. kostol v Skalici 17.00
Hana Bartošová, organ, Česko
Ne 9. 9. Kostol Panny Márie Sedembolestnej 17.00
András Déri, organ, Maďarsko,
Juraj Peter, spev, Slovensko
V spolupráci s Kultúrnym inštitútom Maďarskej republiky
Festival pokračuje koncertmi v októbri, novembri a decembri

Trnavské organové dni 2007, XII.

Ročník
Ne 12. 8. Dóm sv. Mikuláša 20.00
Paskó Csaba, organ, Dulcis Timea, soprán
Srbsko
Ne 19. 8. Dóm sv. Mikuláša 20.00
Ensemble Treccanum, Francúzsko
Gregoriánsky chorál, raný viachlas
V spolupráci s Francúzskym inštitútom v Bratislave
Ne 26. 8. Dóm sv. Mikuláša 20.00
Johannes Lenius, Rakúsko
Bach, Pachelbel, Mozart, Brahms, Reger

V spolupráci s Rakúskym kultúrnym fórom
Festival pokračuje v septembri.

Infoservis oddelenia dokumentácie a informatiky

Kurzy

Letná jazzová dielňa 2007
2. 7.–6. 7. 2007
Lektori: P. Lipa (spev), O. Krajňák (klavír), M. Jakabčic (gítara), J. Griglák (basgítara), M. Valihora (bicie), O. Štveráček (saxofón) a i.
Info a prihlášky: 0903 464 265, sjs@gti.sk

Letná akadémia 2007

9. 7.–24. 8. 2007
Wörgl, Rakúsko
Kategoría: opera, pieseň, zbor, ľudová hudba, oratórium, jazz
Lektori: M. Freni (talianska opera), M. Knoll-Madersbacher (workshop pre deti a mladých spevákov od 8 rokov), G. Bumbry (opera a pieseň), K. Widmer (hlas a pohyb v piesni a opere), F. Araiza (hlas ako nástroj), B. Faasbaender (nemecká pieseň)
Poplatok: 440 EUR–510 EUR (aktívni), pasívni 50 %
Uzávierka: 10 dní pred každým kurzom

Info: gabi@gma-pr.com, office.creative@kundl.at, www.academia-vocalis.com

Letný kurz Orffov Schulwerk

20. 8.–24. 8. 2007
Brno
Cieľová skupina: učitelia, študenti pedagogických fakúlt a konzervatórií, rodičia detí predškolského a školského veku, terapeuti, rehabilitační pracovníci
Info a prihlášky: www.orff.cz

Zahraničné festivaly

Festival novej hudby "Ostravské dny" 2007

26. 8. – 1. 9. 2007
Ostrava, Česká republika
Info: info@ocnmh.cz, www.ocnmh.cz

Festival komornej hudby

KUHMO 2007
15. 8.–28. 8. 2007
Kuhmo, Fínsko
Info: kuhmo.festival@kuhmo.festival.fi, www.kuhmo.festival.fi

Helsinský festival 2007

Najväčší fínsky festival klasickej,

jazzovej, elektronickej hudby, divadelných predstavení, výstav a vizuálneho umenia.
17. 8.–2. 9. 2007
Helsinki, Fínsko
Info: info@helsinki.festival.fi, www.helsinki.festival.fi

Innsbrucker Festwochen

2007
Festival starej hudby.
12. 8.–26. 8. 2007
Innsbruck, Rakúsko
Info: ibn.ticket@utanet.at, www.altemusik.at

Leto v Stuttgarte 2007

koncerty, hudobné divadlo, performances, film, divadlo, výstavy
28. 7.–1. 8. 2007
Stuttgart, Nemecko
Info: www.mdjstuttgart.de

Zahraničné súťaže

BMW Medzinárodná skladateľská súťaž Musica Viva 2007

Mníchov, Nemecko
Kategoría: skladba pre sólo spev alebo do 6 spevákov a orchester od 15 do 20 min. (obsadenie orchestra: >

4 otázky pre

Mateja Drličku riaditeľa festivalu Viva Musica!

Na prelome júla a augusta zarezonuje v centre Bratislavy Viva Musica! Festival. Ambiciózný letný hudobný festival chce zblížiť tradičných návštevníkov koncertov s náhodnými chodcami, ktorých na podujatie priťahujú tóny znejúce na voľnom priestranstve Hlavného námestia a nadvoria Starej radnice. Pre tých, čo Viva Musica! Festival zažili minulé leto, už nebude prekvapením fakt, že organizátori mediálne „servirujú“ jazz, world music ale aj klasiku ako príťažlivé produkty. Dušou festivalu je klarinetista Matej Drlička...



Minulé leto mnohých konzervatívnych návštevníkov koncertov klasickej hudby šokovala na Viva Musica! Festivale zosilňovaná produkcia klasickej hudby či mediálna kampaň, spojená s modelkou Adrianou Sklenářikovou-Karembu. Je vaša prezentácia „vážneho“ umenia ako „tovaru“ s využitím komerčných marketingových nástrojov účelová, alebo ide skôr o hrú s poslucháčom/divákom?

Mne to neprípadá ani účelové ani ako hra s poslucháčom. Od 18 rokov žijem v zahraničí a marketing umenia je pre mňa samozrejmosťou. Bez dobrého marketingu dnes už nepredáte ani fľašu vody. Plagáty Berlínskej filharmónie, na ktorých si Mozart umýva zuby a Haydn obhrýza kuracie stehno, sú toho najlepším príkladom. Neriešim, či je to správne alebo nie. Je to prostá realita. Viem však pochopiť, že moje

metódy ľudí šokujú. Tento rok nepríde Sklenářiková, ale syn Clint Eastwooda, Kyle. Ale nebojte sa, on vie hrať na hudobnom nástroji! Naša mediálna kampaň bude tento rok veľmi originálna a ešte silnejšia než tá minulé. Istotne sa nebude páčiť každému.

Roky ste pôsobili v zahraničí, najmä vo Francúzsku. Inšpirovali ste sa hudobným životom, resp. atmosférou konkrétnych podujatí?

Áno, žil som okrem iných krajín aj 8 rokov vo Francúzsku a na vlastnej koži som zažil stovky letných open-air festivalov. Viva Musica! Festival však nie je kópiou žiadneho z nich. Je to autentický projekt s vlastnou filozofiou. Nikdy nikoho neimitujem. Samozrejme, že Viva Musica! sa vyvíja. Minuloročná a ani táto verzia ešte nie sú tým festivalom, ktorý nosím v hlave. Taký veľký projekt však potrebuje čas. Uvedomujem si negatíva minulého ročníka a istotne nebude všetko dokonalé ani tento rok. „C'est la vie...“

Tohtoročná dramaturgia klasickej koncertov rafinovane využíva provokujúce kontrasty (Mozart – Piazzolla) či historizujúce akcenty predvádzania hudby („lisztáda“ pri sviečkach). Ťahákom bude nepochybne aj záverečný operný recitál Adrianu Kučerovej. Ide o podujatia, vymykajúce sa bežnej koncertnej produkcii a dávajúce zmysel festivalu s „popularizačnými“ ambíciami. Aj keď v jazze a world music avizujete špičkové projekty (World Quintet), nebojíte sa, že nimi splyniete

s ostatnou produkciou Kultúrneho leta, ktoré tieto žánre už tradične ponúka práve na Hlavnom námestí a nadvoria Starej radnice?

Jemne provokačná dramaturgia je zámerom, ale hlavným kritériom ostáva kvalita umelcov a programu. Splynutia s Kultúrnym letom sa vôbec neobávam. Mój festival je, na rozdiel od pokojne plynúceho Kultúrneho leta, koncentrovaný do jednej silnej a výbušnej zmesi, ktorá prehrmá Bratislavou ako uragán. World quintet má renomé druhej najlepšej klezmerovej kapely na svete a jazzový basgitarista Kyle Eastwood hrá na najvýznamnejších jazzových festivaloch. Keď k tomu pridáte krásnu a talentovanú Adrianu Kučerovú, stúpajúce dirigentské hviezdy Ariela Zuckermana a Jonathana Schiffmana, charizmatickú francúzsku huslovú virtuózku Marinu Chicheovú a novú „diabolskú“ produkciu Diabolských huslí s názvom Gipsy jazz, tak k žiadnemu splynutiu s iným podujatím nemôže prísť...

Zdá sa, že aktívne zaangažovanie detí sa stáva tiež súčasťou imidžu Viva Musica! Festivalu...

Zaangažovanie detí je jedným z hlavných pilierov festivalu. Tento rok predstavím deti z Divých makov, nadácie, ktorá vyhľadáva a podporuje výnimočne talentované rómske deti. Vyrazia vám dych... Viva Musica!

Prípravila AS

► Bavarian Radio Symphony Orchestra
Vek: do 40 rokov k termínu uzávierky
Uzávierka: 1. 11. 2007
Info: musicaviva@brnet.de, www.br-online.de/musicaviva

ISCM World Music Days 2008
Téma festivalu in-between
24. 10.-7. 11. 2008
Vilnius, Litva

Dramaturgia kladie dôraz na hudbu členov ISCM, tvorbu J. Harveya a P. Eötvösa, objavovanie nových spôsobov prezentácie súčasnej hudby a hľadanie nového publika prostredníctvom multimédií, prepájania programov, inštalácií, interaktívnych na báze webu založenými obsahmi a i. V súlade s témou festivalu organizátori privítajú diela, ktoré sú vyjadrením premeny alebo prechodu a projekty, ktoré sa môžu zdať neklasifikovateľné alebo prepájajúce žánre, tradície alebo umelecké formy.
Kategória: skladba pre orchester, sláčikový orchester, väčší súbor, komorný súbor, vokálne alebo zborové dielo, multimediálne, cross-mediálne dielo a zvukové

inštalácie, elektronické a computerové diela a rôzne kombinácie
Podmienky: skladby vzniknuté po r. 1997, vrátane, trvanie do 15 minút
Poplatok: 50 EUR
Uzávierka: 31. 8. 2007
Info: iscm@lks.lt, www.wmd2008.org, www.iscm.org, info@iscm.nl, www.iscm.org

Medzinárodná súťaž mladých skladateľov o Cenu Frederica Mompou 2007
Súťaž k 20. výročiu úmrtia F. Mompoua.
Kategória: skladba pre klavír od 12 do 20 min.
Vek: do 35 rokov k 31. 12. 2007
Uzávierka: 1. 10. 2007
Info: jmb@jmbarcelona.com, www.jmbarcelona.com

Medzinárodné fórum mladých skladateľov
Kategória: skladba pre 5 až 7 hráčov (obsadenie Ensemble Aleph: soprán, klarinety, trúbka, malá trúbka, alpský roh, bambusová píšťala, husle, klavír, chromatický akordeón, syntezátor so samplérom, violončelo, bicie nástroje),

trvanie max. 7 min.
Vekový limit: do 40 rokov (nar. po 1. 1. 1968)
Uzávierka: 31. 12. 2007
Info: ensemble.aleph@wanadoo.fr, www.ensemblealeph.com

Medzinárodná spevácka súťaž Pedra Lavirgena 2007
23. 10.-28. 10. 2007
Priego de Córdoba, Španielsko
Vek: do 35 rokov k 28. 8. 2007
Poplatok: 50 EUR
Uzávierka: 30. 6. 2007
Info: concursocanto@aytopriegodecordoba.es, www.aytopriegodecordoba.es

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná jazzová súťaž Bukurešť 2008
pre súbory do 6 hudobníkov; inštrumentalistov a vokalistov; inštrumentalistov; vokalistov
7. 5. 2008-13. 5. 2008
Bukurešť, Rumunsko
Vek: nar. po 1. 5. 1976
Uzávierka: 10. 2. 2008
Info: jmrluigi@dia.kappa.ro, office@jmevents.ro, www.jmevents.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Paríž, Francúzsko
Kategória: súčasná hudba - klavír
Vek: nar. po 25. 11. 1974
Administratívny poplatok: 25 EUR, Vstupný poplatok: 40 EUR
Uzávierka: 31. 8. 2007
Info: messiaen@civp.com, www.civp.com

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

Medzinárodná súťaž George Enescu 2007
2. 9.-9. 9. 2007
Bukurešť, Rumunsko
Kategória: klavír, husle, skladba
Vek: nar. po 1. 8. 1974
Poplatok: 100 EUR
Uzávierka: 15. 7. 2007
Info: competition@festivalenescu.ro, festivalenescu.ro

www.hudobnyzivot.sk
viac o hudobnom živote

Generální partneri:



Partneri:



rokoš | kultúra | fórum



Mediální partneri:

tyždeň

HUDBA

hudobný život

www.hudba.sk

jazz.sk

www.jazznica.sk

jazznica 2007

5. - 8. júl

Banská Štiavnica Letný jazzový festival

5-7-7-

Amfiteáter



Avishai Cohen Trio



Anna Maria Jopek



Peter Lipa

Pavol Bodnár & InterJAZZional Band, Martin Valihora, Andrej Šeban a Daniele Camarda,
Lucia Lužinska & All Time Jazz, Emil Viklický Trio, Acoustic Colours a ďalší

8. 7.

Nedeľa v Artcafe

Stefan Heckel Group

Sprievodné akcie

Výstava fotografií s jazzovou tematikou, jazz session
a bubenícky workshop **Martina Valihoru**

Cena permanentky: 550,- Sk v predpredaji 700,- Sk na mieste Predpredaj vstupeniiek: KIC Banská Štiavnica, Dr.Horák - Medená 19
Cena dennej vstupenky: 250,- Sk v predpredaji 300,- Sk na mieste - Bratislava, predajne Artforum, predajná sieť www.ticketportal.sk

Ostravské dny 2007

Festival
nové
hudby

www.ocnmh.cz
26 / 08 - 01 / 09 / 2007

Generální sponsor >



Za finanční spolupráci >



Statutární město
Ostrava

Hlavní partneri >

Ministerstvo kultury ČR
Trust for Mutual Understanding



Visegrad Fund



Atelier Omicron - K

Hlavní mediální partneri >

ČESKÝ ROZHLAS



DNES
A2 kulturní týdeník

VOICE

Pořádá >



Ostravské Centrum Nové Hudby
Ostrava - Center for New Music

Abrams Furrer Kotík
Lucier Saariaho Wolff
Srnka Cardew
Komorous Stockhausen
Šrámek Feldman Ligeti
Niblock Nono Xenakis
Cage Ustvolskaya Wolpe

I. ročník

OPERNFEST TATRY 2007



SECRETARIATO ARTISTICO - DANKART
KATEX S.R.O.

• KOŠICE • GENOVA • MILANO • PARIS •



6.7.2007 (piatok) o 16.00 h

Tatranská Kotlina, areál liečebného ústavu

Otvárací koncert I. ročníka medzinárodného operného festivalu vo Vysokých Tatrách.

Účinkujú mladé slovenské operné talenty,
študenti a absolventi konzervatórií a hudobných akadémií z Bratislavy, Banskej Bystrice a Košíc.
Klavír: Júlia Grejtáková a Darina Turňová.

Vstup voľný



Otokar Klein
tenor



Pavol Tužinský
dirigent



Božena Ferancová
soprán

11.7.2007 (streda) o 16.00 h

Tatranská Lomnica, altánok v parku

Druhý koncert I. ročníka medzinárodného operného festivalu vo Vysokých Tatrách.

Zmes známych operných árií svetových skladateľov operných melódií v podaní popredných slovenských umelcov.
Zaznejú árie a melódie z diel autorov ako sú: G. Verdi, G. Puccini, P. Mascagni, G. Donizetti, B. Smetana,
J. Móry, F. Lehár, J. Matuška, J. Strauss a E. Kálmán.

Účinkujú:

Otokar Klein hosťujúci sólista Wiener Staatsoper, Senper Opera _ Dresden a Budapeštianskej Národnej Opery.

Božena Ferancová hosťujúca sólistka opery ND a Státní Opery Praha a opery SND Bratislava.



Michaela Várady
soprán



14.7.2007 (sobota) o 19.00 h
Nový Smokovec Kostol sv. Petra a Pavla



Júlia Grejtáková
klavír

Záverečný koncert I. ročníka medzinárodného operného festivalu vo Vysokých Tatrách.

Účinkujú absolventi Majstrovských speváckych kurzov Ettore Novu
speváci rôznych akadémií a operných scén zo Slovenska a zahraničia (Columbia, Taliansko, Česko....)

Host' koncertu: **Michaela Várady** - sólistka opery ŠD Košice

Vstup voľný

www.katex.sk