

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život

7 - 8

88,- Sk

2007 | ROČNÍK XXXIX

Antológia slovenskej
populárnej hudby /
Bellove neznáme články /
Ibsen a česká hudba /
Kapitoly z dejín
jazzového saxofónu III.

9 771335 414008 08

Ilja Zeljenka

(21. 12. 1932 - 13. 7. 2007)



**Ostravské
dny 2007**
**Festival
nové
hudby**
www.ocnmh.cz
26 / 08 - 01 / 09 / 2007

Generální sponzor >



Za finanční spolupráci >



Hlavní partneri >
Ministerstvo kultury ČR
Trust for Mutual Understanding



• Visegrad Fund



Atelier Omicron - K

Hlavní mediální partneri >

ČESKÝ ROZHLAS



DNES
A2 kulturní týdeník

hit VOICE

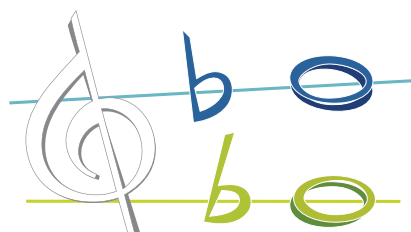
Pořádá >



Ostravské Centrum Nové Hudby
Ostrava Centre for New Music

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

www.slovakmusicbridge.eu



KVINTOVÝ DVOJKONCERT (Q2k)

Umelecká agentúra a hudobné vydavateľstvo Slovak Music Bridge vás pozýva na slávnostnú koncertnú premiéru unikátneho projektu slovenských skladateľov vážnej hudby pod názvom Kvintový Dvojkoncert. Na koncerte odznie súborné dielo „Kvintové variácie slovenských skladateľov“, ktoré vzniklo na prelome rokov 2006/2007 z iniciatívy on-line vydavateľstva Slovak Music Bridge. Dielo je zložené z vyše 40 krátkych klavírných skladieb súčasných autorov, vychádzajúcich zo spoločnej hudobnej témy. Na koncerte budú účinkovať poprední slovenskí klaviristi.

Autormi jednotlivých diel sú: Igor Bázlik, Miro Bázlik, Roman Berger, Miloš Betko, Norbert Bodnár, Vladimír Bokes, Lukáš Borzík, Ivan Buffa, Martin Burlas, Adrián Demoč, Igor Dibák, Hanuš Domanský, Jozef Gahér, Peter Groll, Matej Háasz, Juraj Hatrík, Jana Kmiťová, Jozef Kolkovič, Lucia Koňakovská, Ivan Konečný, Mirko Krajčí, Egón Krák, Pavol Krška, Vítazoslav Kubička, Marián Lejava, Peter Machajdík, Peter Martinček, Daniel Matej, Boško Milakovič, Milan Novák, Petra Oliveira Bachratá, Lucia Papanetzová, Miroslav Pejchovský, Rudolf Pepucha, Marek Piaček, Jozef Podprocký, Daniel Remeň, Vladimír Rusó, Ľubica Salamon-Čekovská, Karine Sarkisian, Juraj Vajo, Ivan Valenta, Ján Zach a Ilja Zeljenka.

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca v Bratislave • **20. 9. 2007 od 18.00 do 21.30 hod.** • vstup voľný

Slovak Music Bridge, v.o.s., 02/44251642; smb@slovakmusicbridge.eu; www.slovakmusicbridge.eu • Bratislavské kultúrne a informačné stredisko, tel.: 02/5910 3101, bkis@bkis.sk; www.bkis.sk

Hlavný organizátor

Spoluorganizátori

Generálny partner KLa HSB

Hlavný partner KL a HSB

Projekt podporili

Mediálni partneri

Sponzori



Editorial

Vážení čitatelia,

letné dvojčíslo otvárame reflektovaním smutnej udalosti – nedávneho úmrtia Ilju Zeljenku. Jeho umelecký i ľudský odkaz pripomenie nekrológ Romana Bergera i výber z doteraz nepublikovaných skladateľových textov. Aj keď Hudobný život programovo nepíše o populárnej hudbe, akési nepísané pravidlo – venovať sa témam, ktoré nedostávajú (adekvátny) priestor v komerčných médiách – nás z času na čas zaveje aj týmto smerom. Najmä, ak ide o teoretické či historiografické pohľady na „iné“ žánre. Projektom, ktorý si určite zaslúži našu pozornosť, je unikátna séria 10 CD s názvom **Antológia slovenskej populárnej hudby**. Unikátna rozmermi, ambíciami ale aj ako výsledok neuveriteľnej, takmer 50-ročnej minucióznej práce svojho autora, Pavla Zelenaya. **Seriál Agaty Schindlerovej o osudoch prenasledovaných hudobníkov v období národného socializmu vzbudil pozornosť čitateľov i odborníkov – v tomto čísle uverejňujeme jeho posledný diel s príznačným názvom, evokujúcim nekonečnosť práce hudobného historika – Terra incognita...** V **Histórii** nájdete aj neznáme články J. L. Bellu či text o zaujímavom vzťahu dramatika H. Ibsena k českej hudbe. Do celého nákladu letného dvojčísla sme priložili CD z produkcie Hudobného centra. Predplatitelia dostali CD súboru súčasnej hudby **Melos Ethos Ensemble**, tí, ktorí si časopis kúpili vo voľnom predaji, získali CD **Prater Menuet** saxofonistu **Erika Rothensteina**, publikujúceho v Hudobnom živote seriál z histórie jazzového saxofónu. Zaujímavé čítanie praje

Andrea Serečinová



Obsah

Ilja Zeljenka (1932–2007) – str. 2

Reakcie – str. 6

Miniprofil

Mária Henselová – str. 7

Spravodajstvo, koncerty a festivaly

Slovenská filharmónia, Matiné v Mirbachu, ŠKO Žilina, Košická hudobná jar, Komorné dni J. N. Hummela, Dni starej hudby, Hudba Modre, Festival J. K. Mertza, Rozhovor s lutnistom Hopkinsonom Smithom, Interpretačné súťaže, Tip HŽ, Kurzíva – str. 9

Téma

Šum, ktorý patrí k spomienkam Igor Wasserberger, Pavol Zelenay – str. 22
Antológia slovenskej populárnej hudby 8, 9, 10 (recenzia) J. Palkovič – str. 29

Skladba mesiaca

L. v. Beethoven: Sonáta op. 111 c mol M. Štefková – str. 30

Hudobné divadlo

R. Strauss – víťaný prínos v repertoári P. Unger – str. 34
Bratislavský Trubadúr nemá víťaza P. Unger – str. 36
Trubadúr z betónovej garáže K. Hašková – str. 37
Košická divadelná hygiena T. Ursínyová – str. 38
Dusíkovský galavečer na Novej scéne T. Ursínyová – str. 40
Kubička opäť ako operný autor P. Šuška – str. 40

História

Seriál: Hudba medzi životom a smrťou / Terra incognita A. Schindler – str. 42
Neznáme články Jána Levoslava Bellu F. Kôpka – str. 45
Henrik Ibsen a česká hudba L. Řezníček – str. 50

Jazz

Kapitoly z dejín jazzového saxofónu III. E. Rothenstein – str. 52
Jazz Fest Brno: myšlienka, kvalita, inovácia... E. Rothenstein – str. 55
Poznámky diskofila: Jazznica 2007 – str. 56

Čo počúva

Jaro Vojtek – str. 57

Recenzie CD, knihy – str. 58

Kam/kedy, Informácie – str. 60



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)
Externá redakčná spolupráca (jazz):
Peter Motyčka

Distribúcia a marketing: Hana Helemenská (tel: +421 2 59204846, fax: +421 2 59204842, distribucia@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@slposta.sk. Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** Peter Beňo (s použitím fotografií P. Brenkusa, P. Kastla a M. Davida) • **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

Roman BERGER

Rozlúčka s Iljom Zeljenkom

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie, Bratislava, 20. 7. 2007

„Smrti sa nebojím!“

Keby táto veta zaznela z úst kňaza, teológa, mohli by sme povedať, že to má v pracovnej náplni. Keby zaznela z úst človeka zdravého, v dobrej kondícii, zaznela by „intelektuálny“, vystatovačne, fanfarónsky. Avšak vyslovil ju človek, ktorý si bol vedomý toho, že tá smrť je takpovediac „za dverami“ a že sa proti tomu nedá nič robiť.

Preto tieto tri slová zazneli absolútne vierohodne. A zazneli súčasne ako zjavenie: ešte som ich nikdy v takejto podobe, v podobnej situácii nepočul a zrejme už počuť nebudem. Mám ich stále v ušiach a znejú aj ako nepriama otázka: „Ako si na tom ty? Mohol by si tiež s takým pokojom, s takou vyrovnanosťou povedať to isté – Smrti sa nebojím!“?

Stretli sme sa pred 55 rokmi. Vzniklo „priateľstvo na prvý pohľad“. Naše individuálne existencie spontánne nadobudli nový rozmer, rozmer koexistencie.

Koexistencia má dialogický charakter – stáva sa „spoločným hľadaním Pravdy“. To sa uskutočňuje nielen verbálne, ale – azda predovšetkým – v oblasti správania sa, reagovania na situácie, na udalosti, v oblasti iniciatív. „Dialogická koexistencia“, to znamená: rátať s tým Druhým, s jeho osudom, s jeho názormi. Druhý sa stáva elementom prežívanej Skutočnosti, stáva sa akýmsi nevyhnutným regulátorom – korektorom mojej mysle, mojej životnej praxe. Môže postupne dôjsť k akejsi „symbióze mysle“. Zrejme aj táto prastará skúsenosť zrodila slávnu indickú formulu „*Tat twam asi*“ (*Ja som Ty – Ty si ja*). Individuálne rozdiely síce nemiznú, ale dostávajú sa do úzadia, prestávajú byť podstatné.

Dovolil som si tento exkurz preto, aby som aspoň naznačil, že úloha, ktorou som bol poctený – „prehovoriť pri rozlúčke s najbližším Priateľom“ – že táto úloha je nielen extrémne ťažká, ale – prísne vzaté – nesplniteľná!

Ja sa totiž s Iljom Zeljenkom **nemôžem rozlúčiť!** On je predsa v podstatnom zmysle vo mne, je mojou súčasťou, a – pevne verím – že to platí aj opačne!

Nepreriekol som sa, prosím! Ja totiž pevne verím, že tu **neleží „Ilja Zeljenka“**, ale len a výlučne Iljova „telesná schránka“.

A keď som povedal, že „*On je vo mne*“, tak to nie je prejav mojej nadutosti: On je rovnako prítomný vo všetkých tu prítomných a neprítomných, s ktorým Ho spojil vzťah priateľstva. Priateľstvo založeného nielen na sentimente a emóciách, ale zakotveného vo sfére Ducha.

Pierre Teilhard de Chardin vyslovil kedysi tézu, že Duch nie je akýsi zanedbateľný, periférny „epifenomén“ a nie je akýsi nedosažiteľný, mimozemský „metafenomén“ – je to fenomén, prejavujúci sa, pôsobiaci v našom hmotnom, prírodnom svete, pôsobiaci najmä prostredníctvom našej telesnej existencie. Tu by som chcel povedať, že si neviem predstaviť väčší kontrast medzi stavom tela a stavom ducha, ako ten, ku ktorému dospel Ilja Zeljenka: na jednej strane tu bol stav deštrukcie, likvidácie, katastrofy spôsobený chorobou – na druhej strane stav nevšednej kryštalizácie, integrity a čistoty; na jednej strane absolútna podmienenosť, závislosť tela od zákonitostí Prírody, hmotného determinizmu, procesov entropie – na druhej strane takmer absolútna nezávislosť, nepodmienenosť vedomia a mysle.

Stručne povediac: bol tu zjavný až ohurujúci obraz základných pólov Skutočnosti a najmä obraz toho, do akej – až neuveriteľnej! – duchovnej autonómie môže človek na životnej ceste dospieť!

Najstručnejšie hovoriac: Ilja Zeljenka na svojej ceste dospel do sféry **duchovnej slobody**. Dospel na takú jej úroveň, o ktorej dnešní ideológovia a propagandisti ani nechávajú. Prejavilo sa to jednak tým, že – takpovediac „nad hrobom“ hovoril s maximálnou zaujatou, ale aj s neuveriteľnou kompetenciou – o problémoch, ktoré Ho v poslednej etape života fascinovali – o problémoch kvantovej mechaniky a teórie superstrún. Ale prejavilo sa to najmä vetou, ktorú len tak „medzi rečou“ vyslovil – tou nezabudnuteľnou vetou: „**Smrti sa nebojím!**“

Bez zveličenia môžeme povedať, že celý Iljov život bol nasmerovaný k tejto vete! Že tieto tri slová sa nevynorili ani zo zúfalstva, ani z prázdnoty. Že ich zrodila celoživotná skúsenosť. Skúsenosť človeka, ktorý naruživo miloval život. Život vo všetkých jeho prejavoch, na všetkých jeho úrovniach.

Tá neskrotná láska k životu bola neoddeliteľná od Jeho rovnako fundamentálneho pocitu slobody. Obdivoval som Ilju ako rebela a provokatéra mocných. Bol známy ako enfant terrible česko-slovenskej hudby. Obdivovali sme Jeho nevšednú inteligenciu. Jeho nekonvenčné umelecké, hudobné idey a koncepty.

Fascinujúce na Jeho príbehu je však to, že Iljova revolta voči svetu materializmu, degradácie Ducha aj človeka, kultúry aj umenia – že tá spontánna vzbura neustrnula na úrovni foriem primeraných mladíckemu veku. Fascinujúce je to, že po peripetiách a výkyvoch spôsobených tlakom nekonečne dlhého „Čakania na Godota“ ten duch nesúhlasu a rebelie nadobudol formy primerané duchovnej zrelosti, formy, ktoré privodia na myseľ Ghándiovu „*Sattyagraha*“.

Pokiaľ ide o samotnú existenciu – Ilja sa rozhodol odísť z Bratislavy. To nebol – ako by sa mohlo zdať – odchod „na daču“. Bola to emigrácia, symbolická emigrácia z tzv. „veľkého sveta“. Bol to protest sui generis proti svetu, v ktorom akoby definitívne zvíťazila materialistická degradácia človeka na živočicha zotročeného ideológiou konzumu a „entertainmentu“. Bol to protest proti pošliapavaniu dezinterpretácií najvznesenejších ideí a hodnôt a ich systematickému zneužívaniu kastou mocných. Bol to protest proti svetu, v ktorom jediným cieľom sa stali peniaze a moc a legitímna metódou ich nadobúdania a zväčšovania – bezohľadnosť, podvod a lož.

Bol to protest proti svetu, v ktorom pýcha sa stala cnosťou a bezuzdnosť normou. V ktorom duchovná kultúra stráca identitu a umenie zmysel.

Stručne hovoriac: Iljov odchod z Bratislavy na samotu – to bola prvá nová forma Jeho rebelie. Jeho slobody.

Druhá spočívala v tom, že – ako som povedal – Ilja neodíšiel „na daču“. Chalupa v Harmónii sa stala Jeho pustovňou, v ktorej si „naordinoval“ prísnu askézu. Začal komponovať „nonstop“, od rána do večera, vo všedný deň, aj v nedeľu a sviatok. Vo veku, v ktorom drvivá väčšina našich spoluobčanov ide na „zaslúžený odpočinok“, Ilja Zeljenka začal pracovať neúnavne, s mimoriadnou sústredenosťou a intenzitou. Akoby „navzdory všetkému“.

Napokon tretia forma Jeho revolty. Tá sa prejavila v charaktere Jeho hudby. Je to vskutku „hudba z Harmónie“. Výrečným príkladom tu môže byť Jeho posledná skladba z cyklu deviatich klavírných skladieb *Adagio*, datovaná 4. januára 2007. Povedal mi: „... a tam všetko je“.

Čo to znamená, to „všetko“? Poviem to per negationem: v tejto hudbe nie je ani stopa po emóciách; nie je tam ani stopa po akomsi predvážaní sa; nie sú tam žiadne efekty, žiadne ohurovanie; nie je tam nič z bežných, samozrejmych atribútov hudby našich čias. Keď to zhrnieme do pozitívneho konštatovania, tak nám z toho vyjde opäť tá nezávislosť – tentokrát od estetiky, od štýlu, konvencie či od „bon-tónu“. Aj tu sa prejavuje sloboda duchovne zrelého majstra.

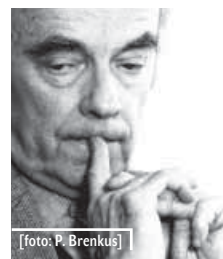
Cesta duchovnej slobody priviedla Ilju Zeljenku k múdrosti. Príroda Mu dala do daru nevšednú inteligenciu – životnú aj hudobnú. On tento dar – „talent“ – poklad „nezakopal do zeme“. Premenil ho na múdrosť.

Keby som mal na záver zaimprovizovať, v čom vidím odkaz Ilju Zeljenku, povedal by som že Jeho modus vivendi s Jeho dielom sú pre mňa dôkazom toho, že človek je evolučná bytosť, že môže – mal by – v živote smerovať k úrovni vyjadrenej slovami „*homo sapiens*“; že človek je vo svojej podstate **duchovná bytosť**, a nie akýsi „konzument-živočích“; že človek je **bytosť tvorivá**, „*homo creativus*“, a to nielen vo filozofii, vo vede, v umení, ale najmä, v prvom rade, v životnej praxi; že jeho úlohou je vytvárať vzťahy lásky a priateľstva, starať sa nielen o ekológiu vonkajšieho prostredia, ale najmä o ekológiu v mentálnej sfére; že človek je potenciálne **bytosť slobodná**, avšak jeho slobodu neurčujú abstraktné heslá (ako to neustále sugerujú demagogovia), sloboda je vždy konkrétna existenciálna skúsenosť, je vždy slobodou od niečoho a slobodou k niečomu.

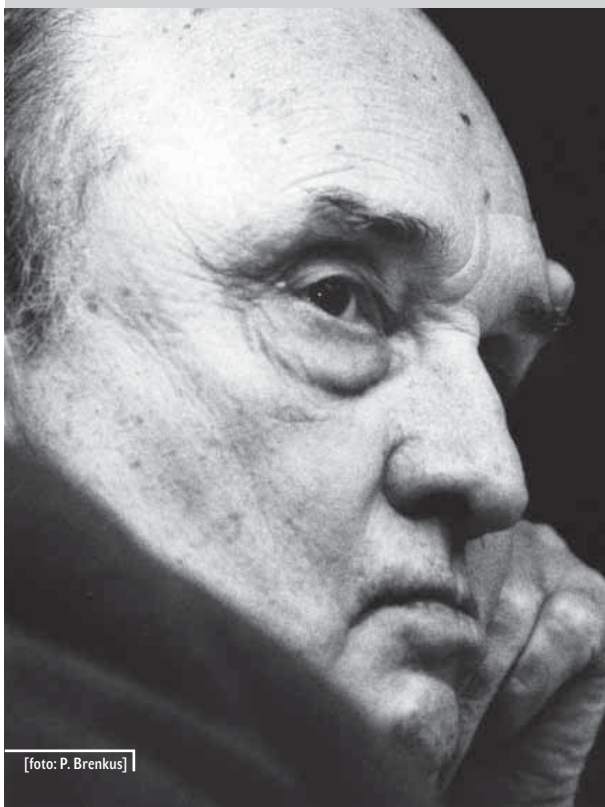
Ilja Zeljenka nám tieto pravdy pripomína svojou existenciou aj svojím dielom. Keď budeme tieto pravdy mať na zreteli, potom dnešná rozlúčka nebude rozlúčkou s Iljom Zeljenkom – osobnosťou duchovnou, evolučnou, tvorivou, slobodnou – bude len rozlúčkou s Jeho telesnou schránkou.

Keď budeme tieto pravdy presadzovať vo svojej životnej praxi, potom sa staneme skutočnými Iljovými priateľmi.

Úplne na záver: Emmanuel Lévinas, jeden z najväčších, povedal: „*V tvári Druhého sa nám zjavuje Boh*“.



[foto: P. Brenkus]



[foto: P. Brenkus]

Ilja ZELJENKA

Moje utópie o sebe, hudbe a ostatnom (1986)

výber

O talente...

sa v mojej profesii hovorí veľa a často. Jeho relativita je taká veľká, že nikto si nemôže byť istý, či ho má. Ak zaň považujeme onú minimálnu schopnosť zvládnuť schémy hudobného prejavu (od intervalov, rytmu, naučených harmónií po typové riešenia formy) – tak ho má veľa ľudí. I pri minimálnej fantázii sa dá predstierať hudobná skladba. Je to predsa remeslo, ktorému sa možno naučiť. Predsa však mnoho zdatných hudobníkov nekomponuje. To značí, že talent predpokladá isté dispozície k autorskému prejavu (chcieť niečo povedať). Talent má však viac zložiek. Zatiaľ sme spomenuli dve základné: A – schopnosť pochopiť základné zákonitosti hudobnej skladby (v schémach) a B – autorskú potrebu výpovede. Myslím, že „B“ hrá významnejšiu rolu, lebo často núti „tvoriť“, i keď „A“ je minimálne rozvinuté. Obidve zložky sú zastúpené v širokom hodnotovom spektre. Ďalšiu nevyhnutnú vrstvu talentu tvorí zložka C – ochota vynaložiť prácu na zvyšovanie hodnoty „A“. Dá sa povedať, že platí vzťah priamej úmery medzi „B“ a „C“, ktorý býva korigovaný rastom hodnoty „A“ (proces spätnej väzby). Čím silnejší mám autorský pocit (B), potrebu výpovede (alebo aspoň exhibície) – tým viac vynaložím práce (C) na zdokonalenie hudobných znalostí (A). Úspešnosť tejto práce spätne vplýva na zvyšovanie hodnoty „B“ v posilňovaní sebadôvery. K týmto základným zložkám talentu, ktoré nechýbajú žiadnemu komponistovi, tušíme potrebu pridať ďalšie, aby sme mohli chápať talent tak, ako je tomu zvykom – teda predpoklad nadpriemernej úspešnosti. Teda talent $T = A \cdot B \cdot C + x$.

Tvoriť hudbu lepšie než priemerne predpokladá mať svoje vlastné stanoviská, vedieť v sebe pretvárať impulzy zvonku (ba mať potrebu ich pretvárať!). Metaforicky povedané: byť vyzbrojený „enzýmami ducha“, zabezpečujúcimi selekciu informácií a ich premenu na vlastnú potravu. Popísaný metabolizmus informácií sa priam „fyzicky“ pociťuje ako hlad a

jeho ukájanie. U talentov enzým pracuje tak, že celistvé reťazce informácií stiepi na základné zložky, z ktorých stavia nové (použiteľné) rekombinácie. To všetko prebieha podvedome a úrovni vedomej výstupnej kontroly sa podrobuje až pri expresii (výpovedi). Schopnosť rekombinácie informácií sa zvyčajne nazýva fantázia. Tá sa prejavuje v dvoch základných smeroch – v schopnosti osobito vyjadriť detail a v koncepcii zmysluplných celkov (detail a celok). Šírka spektra obidvoch spomenutých vrstiev fantázie je u každého iná a typ tvorivej osobnosti určuje aj ich vzájomný pomer. Predpokladom vysoko špecializovanej tvorivej činnosti je teda fantázia, ktorá umožňuje priniesť už vlastnú informáciu a to „originálnym“ spôsobom („osobnostný enzým“ tvaruje výpoveď v interakcii s duchovným „organizmom“ tvorcu – jeho komplexnej osobitosti a neopakovanosti). Je zrejme, že mohutnosť talentu je determinovaná silou fantázie.

Neodmysliteľnou súčasťou talentu (vplývajúcou na realizačnú fázu) je „hygiena“. Netreba ani pripomínať, že aj najlepšie danosti (vrodené i získané) môžu nadobudnúť involučný charakter. Bez hygieny a tréningu atrofuje aj najzdatnejší talent. Niektoré z talentov sú priam vrodene naprogramované k „autoúdržbe“, iné sa musia k nej ťažko prepracovať vynaložením veľkej vôle k disciplíne (čo je oveľa častejší prípad). Vedomá či nevedomá hygiena je však nevyhnutná v obidvoch prípadoch. Energia, ktorú človek dokáže premeniť na duchovný vývoj v momente záblesku nápadu, sa musí i hospodárne rozložiť do nekonečného počtu tréningových hodín.

Treba zdôrazniť, že cvičenie talentu nespočíva iba v cibrení odbornej zložky, naopak – veľmi dôležité je posilňovanie integrálnej osobnosti cez trnistú cestu neustáleho prekonávania prekážok v podobe zdanlivo dezintegrovaného sveta. Metaforicky: akoby odolnosť ducha posilňovalo neustále striedanie ľadových spŕch skepsy s horúcou saunou eufórie. Táto kúra je extrémna a nebezpečná a vyžaduje istú dávku vrodenej odolnosti – pevné duchovné zdravie. Talent, spradený z veľmi jemných, subtilných pavučiek, je často na pokraji zrútenia – teda hygiena predpokladá okrem energie (ako základného zdroja), vôle a trpezlivosti i odolnosť.

Hoci sa Ilja Zeljenka svojou tvorbou ťažiskovo zapísal predovšetkým do novodobých hudobných dejín, zvuky a tóny neboli jediným médiom, ktoré mu bolo vlastné. Svojou hudbou koncepčne ovplyvnil tiež fabulárny i dokumentárny film, svoju inšpiráciu tiež neraz nachádzal v snahách aktuálneho výtvarného umenia, no takisto ho priťahoval aj slovný prejav a slovné umenie. Všetci sme ho poznali ako výnimočného rozprávača, duchaplného aforistu i ako partnera v rozhovoroch mnohých publicistov. Zeljenkovské rozhovory tiež už dvakrát nadobudli knižnú podobu – vo svojich *Rozhovorochoch s Alexandrom Moyzesom*, ktoré viedol roku 1984, priniesol svedectvo o tvorivých názoroch a postojoch zakladateľskej osobnosti slovenskej hudby, Yvetta Kajanová zasa vo svojich *Rozhovorochoch s Iljom* zmapovala jeho pohľad na vlastnú životnú cestu i umelecké ciele. Menej známa je Zeljenkova poézia, ktorá dosiaľ vychádzala len sporadicky. Len úzky okruh priateľov pozná jeho knihu úvah *Moje utópie o sebe, hudbe a ostatnom*, ktorú napísal z vnútornej potreby v rokoch 1985–1986. *Moje utópie* prinášajú v koncentrovanej podobe stručných esejí esenciu občianskych i umeleckých názorov tvorcu, ktorý priniesol do slovenskej hudby novodobé myslenie a vyoral v jej krátkych dejinách tú najhlbšiu brázu.

Vladimír CODÁR

Realizácia talentu si vyžaduje celého človeka v jeho duchovnom priestore i čase. To naráža na základné konfliktné situácie. Treba sa vedieť vzdať mnohého ľudského (príjemného i nevyhnutného) a vstúpiť do dobrovoľnej rehole umenia. V súvislosti s tvorbou sa často hovorí

...o inšpirácii.

V predstavách mnohých je inšpirácia akoby *deus ex machina* – externý zásah zhora, ktorý usporiada veci, priečiace sa usporiadaniu, Pegasus, na ktorého možno vysadnúť a vyletieť do dostatočnej výšky nadhľadu, „Múza“, ktorá pobozká tvorcu a tým zvýši jeho tvorivý pulz, tlak krvi i myšlienok – jednoducho nápad zvonku. Prastará metafora inšpirácie má pravdu v tom, že existujú zrejme priaznivé životné situácie, v ktorých človek reaguje neobyčajne. Výroky „strach má veľké oči“ alebo „nouze naučila Dalibora housti“ prezrádzajú jestvujúce spojitosti medzi extrémnym tlakom a našou výkonnosťou. V prudkej bolesti sa bránime endorfíni, v nebezpečenstve zasa adrenalinom, čo svedčí o našich skrytých rezervách. Myslím si, že inšpirácia k tvorbe môže byť tiež podnietená silným, nekaždodenným zážitkom, na ktorý reagujeme maximálnou duchovnou koncentráciou, stimulovanou navyše zvýšenou ▶

► emotívou. Múza sa objavila. Dalibor vyhráva občas u každého smrteľníka, v puberte sa píše básne tak, ako pred smrťou testamenty.

Má však profesionálny tvorca čakať na Múzu (ako na Godotu) alebo si má umelo vyvolávať primerané stresy na jej uvítanie? Myslím si, že príčin k inšpirácii je okolo nás neustále veľa – za predpokladu, že máme v sebe schopnosť ich nielen registrovať, ale sa nimi aj vzrušovať! Číže schopnosť byť trvalo inšpirovaný spočíva v ostrošti videnia až na hranicu vzrušenia. Ambitus vzrušivých podnetov je veľmi široký, ale individuálne selektívny. Od podnetov primárne ľudských ako láska, krivda, urážka, súcit a pod. až po duchovné kategórie, napríklad očarenie literatúrou, filozofiou, dômyslom vedeckých riešení, záhadami nepoznaného (vesmír alebo človek).

Zázračnosť detského videnia...

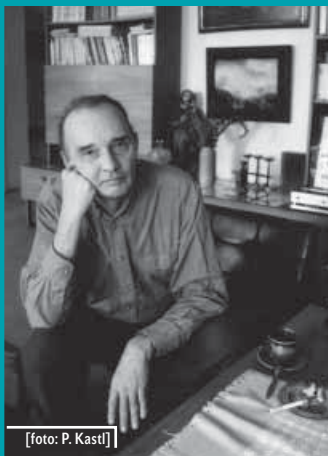
je, žiaľ, za nami. Má však veľa spoločného s umeleckým videním. Pamätám sa jasne na svoje roky 4–12. Veci okolo seba som vnímal ostro a zväčšene. Čím to je, že dieťa veci tak rýchlo chápe a bleskovo sa učí? Zdá sa mi, že to súvisí i s jeho mikroskopickým pohľadom. Všíma si na veciach i tie najmenšie podrobnosti, ktoré ujdú dospelému, privyknutému na zovšeobecňovanie. Pre deti je príznačné sústredenie sa na detail. Dlhý čas dokážu pozorovať mravenisko, pohyb mravcov, ich čestíky a detská obrazotvornosť ich prenáša do rozprávkového sveta. Rovnako intuícia detí je nedostihná. Pamätám sa, že z najmenších náznakov mimiky a gesta rodičov som neklamne pochopil hlavné fázy vzťahov: napätie, podráždenie, nervozitu, nespokojnosť, disharmóniu, čo všetko mi spôsobovalo bolesť, a na druhej strane pohodu, veselosť, perspektívu pokoja a lásku. Dieťa je teda vybavené nielen mikroskopom, ale i röntgenom. Až neskôr sa dá do pohybu myslíci, porovnávajúci a hodnotiaci aparát. A ako skvele dieťa funguje, vďaka tomu, že nie je zatažené množstvom nánosov a pseudoprotémov (*veď tá život naučí, dieťa moje!*). Vzťahy ľudí dokáže redukovať na podstatu – jemu také potrebné východisko k rastu. Ako blízko stoja deti umelcov: Ostré videnie detailov, trpezlivosť a zvedavosť, intuícia a tvorivosť, schopnosť skomponovať z poznaného čarokrásne tvary rozprávky,

dietatom, u ktorého „nezodpovedná“ hravosť nie je posudzovaná ako asociálny prejav. Ba naopak, ona je predpokladom k tvorbe ohromného množstva kombinácií, z ktorého intuícia vyberie tie najvydarenejšie. Sloboda a nepodriadenosť v hre je hniezdom objaviteľstva. Dieťa objavovať musí, dospelý chce, ale jeho podriadenosť ho straší upozorňovaním na riziká. Ale to nie je odvaha, čo núti objavovať – vynachádzať sa dá iba z potreby.

Tak skvele prichádzame na svet vybavení a toľko strácame po ceste!

Presvedčovací sila hudby a jej nebezpečenstvo

Človek si to môže všimnúť v okamihoch sugestívnych explózií, ktoré prežíva ako by v tranze s husou kožou. Ale prečo hovoriť o nebezpečenstve? Napadli mi veľké historické prejavy rečníkov, fascinujúcich davy, ktoré analyzované po čase ukázali, že poslucháči búrlivo s aplauzom prijímali i zásadné omyly, nepravdy i vyslovene nebezpečné, ľudstvu škodlivé tézy. Hrozí to i v hudbe? Prečo nie. Za istých priaznivých okolností prejde lavína rezonancie i v koncertnej sále. Fascinovaný človek sa nepýta, o čom je vlastne reč. Ak by sme umeniu upreli schopnosť informácie, autora degradovali na jokulátora, ktorého doménou je iba kombinatorika, hra a pobavenie, hoci i duchovné – ako napríklad ušľachtilý tréning rácia, podobný šachovej partii –, bolo by zbytočné hovoriť o nebezpečenstve. Verím však, že hudba prenáša i informácie o postoji skladateľa, že situácie v hudbe sú modelmi skutočných ľudských a spoločenských drám, že význam katarzis v závere diela môže znamenať buď víťazstvo alebo rezignáciu. Dobré umenie vzrušujúco prenáša informáciu o postoji autora, prenáša ju sugestívne – s postojom však nemusíme súhlasiť. Výborné dielo núti vždy k okamžitému súhlasu a trvá nám i niekoľko dní, kým sa vrátíme k vlastnému názoru. Môže to však byť i naopak. Sú diela, ktoré nás presvedčia až po ceste domov. Stávame sa potom spolujazdcom ich myšlienky. Paradoxom je, že nebezpečenstvo hrozí iba od kvalitného umenia – zlé nikoho nepresvedčí, chýba mu účinnosť. „Bielu a čiernu“ magickosť kumštu si už dávno všimli mocní sveta, aby ho zapriahli do svojich služieb. A ono slúžilo, či už ako dekorácia ku sláve alebo demagogia k zaklínaniu.



[foto: P. Kastl]

Skladateľský profil Iľju Zeljenku (21. 12. 1932–13. 7. 2007) je – čo do kvantity, kvality, štýlovej a žánrovej pestrosti – ojedinelý, tak ako je ojedinelá miera obľúbenosti a hravosti jeho hudby doma aj v zahraničí.

Mladý absolvent kompozičnej triedy Jána Cikkera si získal pozornosť už v polovici 50. rokov. Zeljenka sa už v tej dobe profiluje ako skladateľ s veľmi svojším štýlom, s eminentným záujmom o kontrast a komplexné rytmické vzťahy. Jeho tvorivý rozlet čoskoro začína narážať na bariéry totalitného režimu. Problémy s uvedením mala napr. kantáta *Osviečnym* pre odvážny, expresívny hudobný jazyk. Kantáta, ktorú ako útvar sprofanovaný „angažovanou tvorbou“ Zeljenka rehabilitoval, si získala veľký ohlas aj za hranicami a podnes pôsobí na poslucháčov rovnako intenzívne.

V 60. rokoch sa Zeljenka inšpiroval serializmom, komponoval skladby, v ktorých sa striedajú sonoristické plochy s aleatorickými pasážami, ale aj prokofievovsky neoklasickú *Symfóniu in C* pre sláčikový orchester, vydatý produkt zvedavosti a túžby vyskúšať všetky možné skladateľské techniky. Zeljenka patrí aj k priekopníkom elektroakustickej hudby na Slovensku. Svoje skúsenosti neskôr aplikoval v oblasti filmovej hudby, kde sa stal jedným z najplodnejších skladateľov, (*Drak sa vracia*, *Panna zázračnica*, *Keby som mal pušku*, *Slnko v sieti*...). V roku 1968 prichádzajú legendárne *Hry* pre 13 spevákov hrajúcich na bicích nástrojoch. Po roku 1972 je Zeljenka načas zakázaným autorom a sťahuje sa z verejného života. Vytvára si vlastný systém, postavený na rozvíjaní krátkych motívov, ktoré nazval bunkou. Do jeho hudby vniká elegický, melancholický podtón (*Elégia pre husle a sláčiky*, *Koncert pre husle a sláčikový orchester*), ale aj snaha o redukciu hudobného materiálu. Zeljenka sa obracia k folklóru, komponuje skladbu *Musica slovaca*, ktorá sa stane jeho najpopulárnejším dielom. Nasledujú veľké orchestrálne diela (*4. symfónia „Baletná“*, *Ouvertúra giocosa*, *2. klavírný koncert*) a popri nich menšie, prevažne ľudistické skladby pre spevácke hlasy a komorné obsadenia.

Počet Zeljenkových opusov rýchlo narastá najmä po roku 1991, venuje sa takmer výhradne komponovaniu, inšpiruje sa umením popredných slovenských interpretov a venuje im svoje diela. Napriek kvantite ide vždy o zaujímavú hudbu, atraktívnu najmä vďaka práci s rytmom a prehľadnej harmonickej zložke. Svoje posledné tvorivé obdobie skladateľ označil za „návrat k harmónii“.

Robert KOLÁR (podrobný zoznam diel na www.hc.sk)

v ktorej ožívajú veci neživé, zvieratá sa poludšťujú a vládne tu zákon etiky dobra a zla, ktoré urputne spolu bojujú. Dieťa je na strane dobra a vymýšľa všetko, aby práve ono zvíťazilo. Je to kompletný umelecký program, ktorý realizovaný napríklad v detskej kresbe je merateľný najvyššími kritériami kumštu, lebo zachováva spontánnosť a pravdivosť.

Intelekt zrelého veku stavia na prešírokyh súvislostiach, zovšeobecňuje veci, chce ju dopátrať zmyslu. Pritom prechádza popri kráse podrobností, popri poézii sna, vystužuje konštrukcie rozprávok, podopierajúc ich argumentmi, ničí tým krásu nepravdepodobnosti. Iba veľkým umelcom zostáva zrejme celoživotne schopnosť detského pohľadu, nezištnej naivnosti, láska ku štruktúre detailu a viera v rozprávku o dobre a zle (s víťazstvom dobra). Vždy som si želal ostať dlho

Myslím si, že najčistejšia inšpirácia umenia je euforická radosť z odhalovania a spoznávania zákonov sveta, vesmíru a človeka v ňom. Toto zameranie vylučuje zisťnosť a harmonicky upravuje mieru ega voči rádoovo oveľa väčším rozmerom času a priestoru, ktorý nemôžeme považovať za „dosky, znamenajúce svet“, na ktorých si odohráme rolu svojho života ľubovoľne zvolenú, ale ktorému sa môžeme iba s pokorou podriaďovať vo funkcii jeho služobníka – odhalovača, strážcu tajomstva, ktoré sa nemusia báť prezradenia, tajomstva, z ktorého prezradzaniem neubúda!

Za možnosť publikovať výber z textov I. Zeljenku ďakuje redakcia p. Márii Zeljenkovej a Vladimírovi Godárovi, ktorý pripravuje ich knižné vydanie.



ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE | ŠTÁTNA PRÍSEPKOVÁ ORGANIZÁCIA

37. MEDZINÁRODNÝ ORGANOVÝ FESTIVAL IVANA SOKOLA



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



THE 37TH INTERNATIONAL ORGAN FESTIVAL OF IVAN SOKOL

Festival sa koná pod záštitou ministra kultúry Slovenskej republiky
a primátora mesta Košice

Marek Vrábek / SR

**OTVÁRACÍ KONCERT FESTIVALU
& INAUGURAČNÝ KONCERT NOVÉHO ORGANA**

9. 9. KOŠICE / Kostol sv. Košických mučeníkov o 19.30
Spoluorganizátor: Rímskokatolícka cirkev,
farnosť sv. Košických mučeníkov, Košice

.....

Vincent de Pol / Nemecko

11. 9. KOŠICE / Dominikánsky kostol o 19.30
13. 9. SPIŠSKÁ NOVÁ VES / Evanjelický kostol o 18.00
Spoluorganizátor: Mestské kultúrne centrum Spišská Nová Ves

.....

Anna Predmerská- Zúriková / SR

18. 9. LEVOČA / Chrám sv. Jakuba o 18.00
Spoluorganizátor: Správa účelových zariadení mesta Levoča
20. 9. POPRAD-VEĽKÁ / Evanjelický kostol o 18.00
Spoluorganizátor: Cirkevný zbor ECAV, Poprad-Veľká

.....

Olena & Ihor Maceluch / Ukrajina

23. 9. KOŠICE / Evanjelický kostol o 19.00
24. 9. PREŠOV / Evanjelický chrám sv. Trojice 19.00
Spoluorganizátor: Cirkevný zbor ECAV, Prešov

.....

Aivars Kalejs / Lotyšsko

1. 10. KOŠICE / Dóm sv. Alžbety o 19.30 Medzinárodný deň hudby
3. 10. KEŽMAROK / Drevený artikulárny kostol
a Nový evanjelický kostol o 19.00
Spoluorganizátor: Cirkevný zbor ECAV, Kežmarok

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

Program festivalu a informácie o predaji vstupeniek nájdete na www.sfk.sk

Generálny partner SfK:

SNADÁCIA
SLOVENSKEJ SPORITELNE

Mediálni partneri:

hudobný život

KORZÁR

RÁDIO KE KOŠICE

RÁDIO LUMEN

naša

→ Reagujete

AD: I. Berger:

Spravodajstvo, koncerty:
Symfonický orchester
Slovenského
rozhlasu, HŽ 5/2007

Vážený pán Berger, práve som si prečítal Vašu kritiku na môj *Koncert pre klavír a orchester č. 2* (toto je plný názov diela, aby si niekto nemyslel, že ste písali o prvom).

Nemôžem si pomôcť, pán Berger, ale neviem sa zbaviť pocitu, že ste nepočuli celé dielo. Kým Vaše výhrady čiastočne viem aplikovať na 3. časť, absolútne nie som schopný uplatniť ich v 1. a už vôbec nie v 2. časti, ktorá je podľa môjho názoru všetko iné, len nie „rozdrobená“. Sám mám totiž už dostatočný časový odstup od vzniku diela, aby som to vedel posúdiť. Na rozdiel od Vás som totiž skladateľ a ak si to aj možno nemyslíte, mimoriadne kritický voči vlastným skladbám.

Kľúčom k pochopeniu Vašich názorov bude snád rozlíšenie zmyslu a vzájomných súvislostí nasledujúcich formulácií: „*Rozdrobenosť, prerušovanie istého nadväzovania, sa vytráca.*“ Keď sa rozdrobenosť vytráca, tak je to zrejme pozitívny jav, nie? „*Diálogo medzi orchestrom a sólistom bol vždy len behom na krátke trate.*“ Na začiatku článku si protirečíte vetou: „*tento princíp koncertantný dialógu je všadeprítomný, poslucháč ho počítuje v každom okamihu.*“ Nevieť síce, čo je na princípe koncertantného dialógu ako takom zlé, ale tak teda ako? Sám som aktívne účinkujúci interpret. Rád by som sa aj v mene ostatných interpretov opýtal, pri ktorých dielach neplatí, že „*oživenie kompozičného zápisu je vec náročná, vyžadujúca si tvorivú zanosť a vysokú profesionálnu úroveň.*“ Nevieť, ako Vy, ale ja keď sa nejakého diela ujmem, neviem to robiť ani bez jedného, ani bez druhého a už vôbec nie bez „*tvorivého prístupu do kompozičného zápisu autora.*“

Keďže žijem trvalo v zahraničí, no napriek tomu chcem byť informovaný o dianí v slovenskom hudobnom živote, pravidelne už mnoho rokov sledujem v Hudobnom živote kritiku na koncerty, okrem iného i Vaše. Po skúsenostiach s poslednou je mi jasné, že som si o mnohých skladateľoch a interpretoch vytvoril na diaľku skreslený obraz. Návštevu koncertu a vlastný názor nemôže nič nahradiť. Okrem toho aj tak vždy vopred viem, o ktorých menách sa bude písať pozitívne a o ktorých nie. Súdiac podľa návštevnosti 8. abonmentného koncertu SOSR-u je čítanie kritik a recenzii podobného typu a odbornej úrovne zjavne jediným zdrojom informácií o novej tvorbe a asi aj o koncertoch vôbec... Len vďaka osobnému záujmu dirigenta Mária Košíka o moju tvorbu sa prelomila bariéra dvadsiatich rokov absolútnej ignorancie mojej tvorby a osoby na Slovensku. (Nenachádzam sa totiž ani na webovej stránke Hudobného centra, ani v povestnom Zozname skla-

dateľov – ktovie kto a podľa akých kritérií ich tam zaradil.) Okrem môjho bývalého učiteľa kompozície z bratislavského konzervatória profesora Juraja Pospíšila a jedného nomenovaného skladateľa, ktorému som pri stretnutí po rokoch nebol hoden ani toho, aby mi opätovoľ pozdrav podaním ruky, sa neobjavil na koncerte zo skladateľskej obce napodiv nikto. Svoj názor na moju tvorbu si podľa všetkého teraz vytvorila na základe Vašich myšlienok o tomto mojom „*extrémne polarizovanom*“ diele. Že by boli všetci sedeli pri prijímačoch a počúvali priamy prenos?

Vždy som tušil, že pri prvej možnej príležitosti mi niekto priamo či nepriamo pripomenie, že som obrátil chrbát našej alma mater. Takáto nevera sama osebe, pravdaže, nie je až taký hriech, záleží len na tom, kam dotýčný odišiel študovať. Ak chce človek získať diplom, ktorý vo svete uznávajú, nemá v okolí veľký výber. Keďže považujem Hudobnú akadémiu F. Liszta za školu s najväčšou tradíciou v Európe, rozhodol som sa práve pre Budapešť. To je, zdá sa, dosť nepopulárne! Získať diplom skladateľa v tejto krajine si nezaslúži obdiv, však? Dať sa ovplyvňovať Bartókom a Kodályom... (Mimochodom, Vy si myslíte, že je namieste vyslovovať mená týchto dvoch skladateľov jedným dychom? Ja nie, aj keď by som si týmto názorom možno pohneval svojich priateľov v maďarských odborných kruhoch.) Aká iná by bola situácia a reakcia, keby v mojom životopise stálo, že som študoval napríklad v Paríži, Kolíne, Viedni či nebudaj v Amerike, prípadne i v Moskve. Dozaista by v tomto prípade boli zrejme aj vplyvy Messiaena, Korngolda, Barbera. Vplyvy Rachmaninova, Skrjabinu či Stravinského, ktoré sú v mojom koncerte nepopierateľne prítomné, ste si však nevšimli.

Takže ďakujem, pán Berger, otvorili ste mi oči. Kritiky už nebudem čítať vôbec, z takých, ako je tá Vaša, sa nemám o čom poučiť. Radšej si pustím Rádio Devín a vytvorím si názor sám!

Miroslav KROUPA

Absencia profilu pána M. Kroupu na webovej stránke Hudobného centra sa v žiadnom prípade nezakladá na negatívnych zámeroch inštitúcie, ale na nedostupnosti jeho údajov. Výzva na ich dodanie zatiaľ nenašla odozvu a dokumentácia si často vyžaduje i obojstrannú spoluprácu. Akonáhle však budú potrebné informácie k dispozícii, objaví sa v zozname skladateľov aj pán Kroupa.

**Oddelenie dokumentácie a informá-
tiky Hudobného centra**

AD: A. Šuba

Žilina a jej festival hviezd,
HŽ 5/2007

O predposlednom aprílovom týždni v Žiline sme s radosťou prijali konštatovanie, že výkony mladých víťazov renomovaných európskych interpretačných súťaží priniesli hudobné zážitky, ktoré sú závideniahodné.

To závidenie by som však umelecky neorientoval na hlavné mesto, lebo každý hudobný festival má svoje osobitosti, kritéria a tým aj rozdielne podmienky. Samozrejme, že ako riaditeľ Štátneho komorného orchestra Žilina a člen prípravného výboru SFKU s potešením absorbujem pozitívne ohlasy na festival, ale moje dlhoročné pôsobenie v umení ma vychovalo do rámca muzikantskej reality, prístnosti, schopnosti uznania, ale aj slušnosti. Tým viac mám zmiešané pocity po prečítaní „reportáže“ Andreja Šubu, vedca a hudobného kritika. Jeho výroky sú nevedecké a z hľadiska kritiky (veľmi slušne povedané) – veľmi neslušné. Zemepisný úvod o ceste zo železničnej stanice popri Hlinkovej náruči až k Domu umenia Fatra je vhodnou informáciou pre cestovné kancelárie, nie pre Hudobný život. Pod titulom „Začiatok zlý, všetko dobré“ je začiatok otváracieho koncertu ŠKO Žilina hodnotený ako tragický.

Môžeme pripustiť, že Stravinského *Suita z baletu Pulcinella* je ťažký „kus“, ktorý zrejme potreboval viac skúšok, než čas dovolil (s výborným mladým dirigentom Modestasom Pitrenasom). Určite to však nebola tragédia, nebolo zemetrasenie ani iná živelná pohroma, čo zvykneme spájať so slovom tragédia. To slovo sa ani k hudbe nehodí, najmä keď otvárací koncert s hornistkou Renatou Hupka a neuveriteľne presvedčivou huslistkou Sophiou Jaffé bol ozdobou vynikajúceho festivalu, čo publikum patrične ocenilo. Ešte dobre, že toto pán Šuba ocenil vetou „*Našťastie sa stabilizoval aj výkon orchestra, ktorý sa na zvyšok večera stal pomerne spolahľivým partnerom...*“ (Aké to umné konštatovanie). Šarmantnej Nemke (Sophii Jaffé) pán Šuba priznal, že sa v lyrických pasážach vznášala do výšok, len pri dvojhmatoch a akordickej hre tento hudobný vedec počul, že husle sú drina. Ja som presvedčený, že Sophia Jaffé bola pevne na zemi, to jej interpretácia počas celého Čajkovského koncertu sa vznášala vo výškach. Má pán Šuba pravdu, husle sú drina... všetky nástroje, aj dirigovanie, to všetko je drina! Hudba je rehoľa, krásna, ale ťažká. Aj ja som bol rád, že tá šarmantná Sophia kúzelne skončila Bachom a nie „prstolomným nezmyslom“ podľa pána Šubu. (To bude asi Paganini?) Dobre, lebo sme sa mohli na jednom koncerte prepracovať od tragédie až po nezmysel.

Neбудem komentovať ďalšie reportážne postrehy pána Šubu od ladenia klavíra, cez chýbajúce napätie (Cappella Istropolitana), údajne chorú speváčku alebo inú speváčku, ktorá mohla zarisovať trochu viac. Prižmúrim oko aj nad „*verbálnymi výlevmi konferenciery*“, ktorá pánu Šubovi liezla na nervy aj svojou „*pologramotnosťou*“, stačí mi, keď si v ďalšom článku prečítam slová Melánie Puškášovej: „*...do Žiliny sa už tradične oplatí chodiť na vynikajúce polorecitály a orchestrálne koncerty.*“

Jozef BÚDA

V texte o žilinskom Stredoeurópskom festivale koncertného umenia sa autorovi Andrejovi Šubovi podarilo prepojiť

niekoľko momentov: pohľad recenzenta hudobných výkonov, hutnú prezentáciu relevantnej faktografie a priblíženie nielen zmyslu či spôsobu fungovania úspešného podujatia, ale aj jeho priebehu. To všetko v ideálnom priestore reportážneho žánru, ktorého rutinnou súčasťou býva nielen opis prostredia, ale aj charakteristika postáv, obrazné vyjadrenia a pútavý štýl. Snaha zaujať čitateľa by mala byť jedným zo základných cieľov každého žurnalistického útvaru. V reportáži A. Šubu boli „ozvlášťujúce“ prostriedky použité v rozumnej miere, neboli samoučelné a v žiadnom prípade neprevýšili výpovednú hodnotu textu. Na rozdiel od p. Búdu považujem spomínaný štýl nielen za jeden z legitímnych, ale – z môjho pohľadu – aj žiadaných spôsobov „písania o hudbe“, a to aj v časopise Hudobný život. (Podobný názor majú zrejme aj editori kultúrnych rubrik v niekoľkých mienkotvorných printových médiách, v ktorých je A. Šuba žiadaným autorom...)

Na záver: hodnotenie hudobných výkonov má mnohé podoby, nie je však vedeckou disciplínou.

Andrea SEREČINOVÁ,
šéfredaktorka, Hudobný život

AD A. Serečinová:

Reduta-koniec chátrania?,
HŽ 6/2007

Pri prečítaní článku má čitateľ dojem, že práce sú v zodpovedných rukách. Osobne budovu dobre poznám, pretože v rokoch 1950–1955 som tam študoval na Konzervatóriu. Skutočnosť, že v Redute sídlilo Konzervatórium v historickom prehľade na str. 4 chýba. Je tiež zaujímavé vedieť, že školu presídlili až pred koncertom Leningradskej filharmónie s J. Mravinským, keď zodpovední činitelia nadobudli dojem, že vzácní hostia potrebujú primerané ladiarne. V kridle s malou sálou ešte dlho pôsobila VŠMU, sám som tam s p. Helenou Gáfforovou hral môj diplomový koncert. A keď sme už pri histórii, je potrebné ešte dodať, že budovu Reduty využívali aj rôzne spolky. Napríklad v terajšom bufete na balkóne sídlila bratislavská Schlaraffia. Koncertná sála mala auditórne stupne, vďaka ktorým ju mohlo Konzervatórium veľmi dobre využívať na skúšky svojho orchestra. Tie by tu asi bolo dobré znovu dosadiť.

V dvoch bodoch varujem architektov: zastrešiť dvor sklom je nezmysel. Bratislava má veľa iných dobrých možností na letné koncerty, ktoré sú krajšie pod holým nebom. Pod sklom je príliš teplo a klimatizácia takéhoto priestoru je asi finančne náročná záležitosť. Druhý bod je výťah; na to povieme len: ruky preč od výťahu. Je ešte stále v poriadku (vo Viedni fungujú taketo výťahy bez problémov) a iný výťah vedľa neho by bol príliš veľkým a necitlivým zásahom do substance budovy.

Ladislav KUPKOVIČ

miniprofil

Aké boli tvoje spevácke začiatky?

Už v predškolskom veku som začala spievať v Bratislavskom detskom zbore pri Mestskom dome kultúry a osvetu. Bolo to spojené s koncertovaním a zájazdmi, ale účinkovali sme aj v SND ako detský komparz. V detstve som si teda vyskúšala koncertné pódium i divadlo. Na LŠU som neskôr okrem klavíra začala navštevovať aj hodiny spevu, kde mi navrhli skúsiť štúdium na konzervatóriu.

Nebola pre teba zmena pedagóga pri nástupe na doktorandské štúdium problémom?

Vôbec nie. Na VŠMU som prišla až po materskej dovolenke, v tom čase som si u profesorky Livorovej vlastne obnovila technické návyky. Navyše, ešte počas konzervatória som pod vedením Petra Mikuláša absolvovala interpretačný kurz a pozerala som spôsob jeho práce. Možnosť následného štúdia uňho som uvítala aj vzhľadom na moju orientáciu na koncertnú činnosť. Je prístupný kompromisu, vždy sme našli spoločnú cestu aj pri interpretácii.

V čom vidíš výhody interpretačných kurzov?

Dnes, v dobe otvorených hraníc, je nevyhnutné príležitosti maximálne zúročiť. Ide o spôsob konfrontácie vlastných schopností a interpretačného názoru s domácimi, ale aj zahraničnými názormi publika a inou tradíciou. Študovala som sice na prelome režimu, keď bolo menej možností, no snažila som sa ich využívať – napr. štúdiom interpretácie barokovej hudby na Masarykovej univerzite u J. Griffitha. Mrzí ma, že zanikli Medzinárodné interpretačné kurzy v Piešťanoch, kde som absolvovala kurz u J. Obrázcovovej a P. Mikuláša. Úžasným dojmom na mňa zapôsobili kurzy u B. Fassbaenderovej, ktorú považujem vo svojom odbore za veľkú osobnosť. Nesmierne ma zaujal spôsob jej práce, názory a vášeň pre komornú, najmä piesňovú, tvorbu. Nadchla ma ňou natoľko, že sa stala zásadnou i v mojom umeleckom smerovaní.

Takže skutočnosť, že si častejšie na koncertnom pódii ako na opernom javisku, nie je náhoda...

Komorná hudba bola vždy mojou prioritou, no v začiatkoch zohrali úlohu aj praktické dôvody. Keď som sa po materskej dovolenke vrátila k interpretačným aktivitám, nechcela som sa ukrátiť o chvíle s rodinou, a preto som volila kompromis. Najmä kým bol môj syn malý, boli koncerty v porovnaní s opernými produkciami časovo „výhodnejšie“. Mám však aj javiskové skúsenosti a operu neobchádzam. Na jeseň by som mala účinkovať v SND v pôvodnej slovenskej opere Martina Bur-lasa *Kóma*. Teším sa, že si opäť vyskúšam javisko...

Angažuješ sa aj v uvádzaní súčasnej tvorby (Združenie pre súčasnú operu, alternatívne divadlo Stoka). Prečo ťa tak priťahuje?



[foto: archív M. Henselovej]

MÁRIA HENSELOVÁ

(1972)

mezzosoprán

Narodená: 1972, Bratislava

Štúdiá:

1987–1993 Konzervatórium v Bratislave

1993–1994 Cirkevné konzervatórium v Bratislave

1998–2003 VŠMU v Bratislave (Zlatica Livorová)

Od roku **2003** doktorandské štúdium na VŠMU v Bratislave (Peter Mikuláš)

Interpretačné kurzy: Brno (James Griffith), Piešťany (Peter Mikuláš, Jelená Obrázcovová), Bern (Brigitte Fassbaender)

Ocenenia: Cena generálneho intendantu opery v Erfurte Guy Montavona, Laureátka Medzinárodnej speváckej súťaže M. Schneidera-Tmavského – II. kategória (2002), Cena Hudobného centra pre najlepšieho slovenského interpreta (2002)

Koncerty a festivaly: Festa della musica (Rím), Concierto extraordinario di Primavera (Barcelona), Lange Nacht der Musik (Viedeň), Dni Muzyki Slowackiej (Krakov), Melos-Étos (Bratislava), BHS, Komorné dni J. N. Hummela. Pre SND naštuduje postavu Matky v pripravovanej premiére opery M. Burlasa *Kóma*. V septembri bude účinkovať v unikátnom naštudovaní Hummelovej *Missa solemnis* na dobových nástrojoch so súborom Solamente naturali (Korunovačné slávnosti, Bratislava).

V mojej interpretácii stále ostáva zásadnou orientácia na piesňovú, komornú a orchestrálnu tvorbu 19. a 20. storočia. Do dramaturgie koncertov som sa vždy snažila zaradiť popri klasickom repertoári aj diela súčasných skladateľov. Interpret tak vstupuje do povedomia skladateľov, z čoho sa neraz odvíjajú ďalšie ponuky...

Čo spievaš najradšej?

Ničomu sa nevyhýbam, spolieham sa na vlastnú skúsenosť, ktorá často nasmeruje interpreta k ďalšiemu vývoju. Spievala som hudbu rozličných štýlov a žánrov. Mám rada experimenty, pokiaľ majú logiku a oslovia ma, beriem ich ako interpretačnú výzvu. Vyhladávam zaujímavé a neznáme skladby, s ktorými idem možno aj do

„rizika“. Publikum dokáže zaujať napríklad aj diela Kurta Weilla či Albana Berga... Prednedávnom ma potešil ohlas na piesňový cyklus *Monológy* Juraja Beneša. Mnohí interpreti sa totiž zdráhajú ísť na pódium s dielom, ktoré nemá „zaručený“ úspech. Aj publikum často reaguje negatívne ešte predtým, než si skladbu vypočuje.

Okrem spievania tiež učíš – čím ťa oslovuje pedagogická činnosť?

K učeniu som inklinovala viac-menej prirodzene, čo možno súviselo s tým, že pochádzam z pedagogickej rodiny. Učím rada a myslím si, že na to mám povahu. Získala som skúsenosti na konzervatóriu i na vysokej škole a čím dlhšie učím, tým viac si k tejto aktivite nachádzam cestu. Odovzdávať ďalej vedomosti a vlastné interpretačné skúsenosti ma teší a pedagogickej práci sa určite nebudem vyhýbať ani v budúcnosti.

Ďalšie predstavy a plány v tomto roku?

Predovšetkým koncerty a festivaly (Konvergenzie/ Noc komornej hudby v Nitre) alebo spomínaná operná premiéra v SND. Teším sa na zaujímavú spoluprácu so Solamente naturali začiatkom septembra - koncertné uvedenie a nahrávku Hummelovej *Missa solemnis*. Koncom roka by som mala ukončiť doktorandské štúdium na VŠMU. Zo zahraničia ma potešila ponuka známej profesorky – skladateľky Margaret Shelton Meier z Kalifornskej univerzity, ktorá mi navrhla spoluprácu na základe môjho nedávneho koncertu v Krakove.

Pripravila **Eva PLANKOVÁ**

4 otázky pre

Jozefa Luptáka

violončelistu a umeleckého riaditeľa festivalu **Konvergenzie**

Konvergenzie majú za sebou 7 rokov existencie. Ako sa festival od svojho vzniku zmenil?

Festival aj naďalej ostáva tým, čím chcel byť – sviatkom komornej hudby. Vyvíja sa dramaturgia, aj keď stále zachovávame líniu prinášať vrcholné opusy komornej hudby a výlety do iných hudobných žánrov a štýlov. Teším sa, že Konvergenzie prekročili hranice Bratislavy. Pri zachovaní špičkovej kvality stúpol počet koncertov i účinkujúcich. Prvý rok vystúpilo na festivale 8 interpretov na 3 koncertoch, tentokrát to bude 45 interpretov na 20 koncertoch (festival má za sebou 10 koncertov po Slovensku, čaká ho ďalších 10 v Bratislave na hlavnej časti festivalu). Rozširovanie som neplánoval, prišlo spontánne so záujmom interpretov a návštevníkov festivalu. Zmenilo sa aj miesto konania. Popri Klariskách sa centrom Konvergenzií stali moderným dizajnom a architektúrou priťažlivé priestory design factory, ktoré výnimočne ladia s festivalovou atmosférou.

Už druhý rok je jednou zo zmien aj turné po Slovensku. Máte za sebou koncerty v Pezinku, Prievidzi, Levoči, Dolnom Kubíne, Liptovskom Hrádku, Bardejove,



J. Lupták [foto: D. Rusnoková]

Prešove, Michalovciach a Košiciach. Ako hodnotíte tento projekt?

Myšlienka slovenského turné začala koncertmi v Levoči v roku 2004. Keď bol na festivale prvýkrát huslista Igor Karško, prišiel s ideou rozšíriť levočské koncerty. A tak sme cez vzťahy s priateľmi a vďaka záujmu nadšencov zorganizovali koncerty aj v ďalších mestách. Mojou podmienkou je, aby sa do organizácie zapájali ľudia, ktorí žijú v mieste konania koncertu. Musím na koncerte zúčastniť. Ak je splnená táto podmienka, funguje

to vynikajúco. Nevadí, že podmienky nie sú hneď ideálne. Mám z tohto projektu veľkú radosť.

Ste spokojní s návštevnosťou a reakciami publika?

V priemere prišlo na koncerty od 60 do 140 ľudí, čo považujem za úspech. Reakcie publika boli jednoznačné: z 8 koncertov 6 skončilo so „standing ovations“. Vnímam to ako dôkaz radosť z hudby a vrátenie energie vložené do projektu. Ľudia dokážu oceniť, že si ich vá-

žíme a ku všetkým koncertom prístupujeme, akoby sme hrali ten najdôležitejší v živote. Prinášame tiež výnimočné diela, ku ktorým nie je ľahké sa dostať. Tento rok to bude napríklad komorná hudba Jána Levoslava Bellu a Mauricea Ravela...

Konvergenzie priťahujú neformálnou atmosférou, radosťou z hudby a kultúrnym stretávaním rozličných žánrov...

Vážna hudba na Slovensku často trpí (väčšinou bohužiaľ oprávnenými) predsudkami, odvíjajúcimi sa od jej nudnej prezentácie... Som rád, že Konvergenzie majú takúto pozitívnu značku.

Na čo sa možno tešiť v septembri?

Na stretnutia s ľuďmi, príjemnú festivalovú atmosféru, inšpirujúce priestory design factory a Klarisiek. Čo sa týka programu, tak na štyroch violončelistov z visegrádskych krajín, Trio Pacora s Komornými sólistami, francúzsku hudbu s francúzskymi i slovenskými interpretmi, jazzovú noc s Acoustic Colours a Gabom Jonášom. Pripravili sme aj koncert pre deti a tradičnú Bratislavskú noc komornej hudby, na záver sa rozlúčime uspávkami z Ruska.

Pripravil AJ

konvergenzie

KONVERGENCIE

FESTIVAL KOMORNEJ HUDBY | CHAMBER MUSIC FESTIVAL

13 - 16 SEPTEMBER 2007 | BRATISLAVA

- ŠTVRTOK 13. 9. 2007 | 18.30 HOD. | KONCERTNÁ SIEŇ KLARISKÝ
1. KONCERT | **VISEGRAD CELLO QUARTETT - V44V**
VIOLONČELISTI | JIŘÍ BARTA (CZ) | TAMÁS MÉREI (HU) | ALEXANDRA OHAR (PL) | JOZEF LUPTÁK (SK)
- ŠTVRTOK 13. 9. 2007 | 21.00 HOD. | KONCERTNÁ SIEŇ KLARISKÝ
2. KONCERT | **PACORA TRIO A KOMORNÍ SÓLISTI BRATISLAVA** | NOČNÝ KONCERT
STANO PALÚCH – husle | RÓBERT RAGAN – kontrabas | MARCEL COMENDANT – cimbál | KOMORNÍ SÓLISTI BRATISLAVA POD VEDENÍM IVANY PRISTAŠOVEJ
- PIATOK 14. 9. 2007 | 18.30 HOD. | DESIGN FACTORY BOTTOVA 2
3. – 4. – 5. KONCERT | **FRANCÚZSKA NOC KOMORNEJ HUDBY**
TRIO DUMKY (FR) | ICARUS QUARTETT (SK-CZ) | VERONIKA LACKOVÁ – klavír | RONALD ŠEBESTA – klarinet | CYRIL ŠIKULA – flauta | JOZEF LUPTÁK – violončelo
- SOBOTA 15. 9. 2007 | 19.00 HOD. | DESIGN FACTORY BOTTOVA 2
6. KONCERT | **JAZZOVÁ NOC | JAZZ NIGHT**
ACOUSTIC COLOURS | STANO PALÚCH – husle | MICHAL VAVRO – gitara | JURAJ GRIGLÁK – kontrabas | AJDŽI SABO – perkusie
GABO JONÁŠ TRIO
- NEDELA 16. 9. 2007 | 15.30 HOD. | DESIGN FACTORY BOTTOVA 2
7. KONCERT | **HUDBA AKO HRA** | KONCERT PRE DETI
- NEDELA 16. 9. 2007 | 18.30 HOD. | DESIGN FACTORY BOTTOVA 2
8. – 9. – 10. KONCERT | **BRATISLAVSKÁ NOC KOMORNEJ HUDBY**
ICARUS QUARTETT | IVANA PRISTAŠOVÁ – husle | MILAN PALA – husle | MARIÁN SVETLÍK – husle | MILAN RADIČ – viola | PETER VRBINČÍK – viola | JOZEF LUPTÁK – violončelo | RICHARD GAŠPAR – kontrabas
PETRA NOSKAIOVÁ – spev | VLADIMÍR GODÁR – klavír

ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ!

Slovenská filharmónia

Kým Slovenská filharmónia sa v súčasnosti stále hľadá a jej cesta na prestížne koncertné pódia je zatiaľ hudbou budúcnosti, **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajsterka **Blanka Juhaňáková**) ostáva naďalej vyhľadávaným partnerom. Po marcovom hosťovaní v Schönbergovej opere *Mojžiš a Áron* s Viedenskými symfonikmi a Zborom Štátnej opery vo Viedni (dirigent D. Gatti), spoluúčinkovali slovenskí speváci v neďalekej hudobnej metropole aj v júni (18. a 19. 6.) pri predvedení *Symfónie č. 8 Es dur* Gustava Mahlera. Vidieť na plagáte Konzerthausu veľkými písmenami Wiener Symphoniker, Wiener Singakademie, Slowakischer Philharmonischer Chor a Knabenchor Bratislava môže v milovníkovi klasickej hudby aspoň na chvíľu vyvolať rovnaké pocity ako vyhrať hokejový zápas. Zvlášť, keď sa slovenskí interpreti objavia v cykle (*Stimmen*), ktorého hosťia patria medzi absolútnu elitu (J. E. Gardiner, I. Bostridge a i.).

Šéfdirigent **Viedenských symfonikov** a drážďanskej Staatskapelle **Fabio Luisi** stavil v Mahlerovom diele na azda až prírychle tempá, ktoré mu však umožnili udržať tento hudobný kolos pohromade a viac-menej i v napätí. Tí, ktorí poznajú Bernsteinovu nahrávku s London Symphony Chorus and Orchestra, by však asi ostali prekvapení. Podobne ako u Brucknera i v Mahlerovej hudbe dochádza často k striedaniu komorného a mohutného tutti zvuku s množstvom farebných a dynamických nuáns, čo v „*Symfónii tisícov*“ ešte komplikuje hypertrofovaný interpretačný aparát, o náročnom posolstve diela ani nehovoriac.

Aj keď obsadenie bolo určite menšie ako pri premiére (1030), miesta na pódium rozhodne nebolo nazvyš. Prejavilo sa to aj zo zvukového hľadiska v problematickom rozmiestnení účinkujúcich, na ktoré azda najviac doplatili malí speváci **Bratislavského chlapčenského zboru** (zbormajsterka **Magdaléna Rovňáková**). Tí boli na pódium natlačení úplne vpravo medzi orchester a rozdelený miešaný

zbor a ich hlasy si len ťažko hľadali cestu k publiku. Oveľa lepšie však na tom neboli ani sólisti (**S. Anthony, A. Schwanewilms, S. Trattnigg, J. Henschel, A. Papoulikas, K. F. Vogt, R. Terkel, J.-Greg Belobo**), ktorí stojac na balkóne za orchestrom, mali (navyše po stranách obklopení zborom) pred sebou masívnu zvukovú stenu, v ktorej sa často strácali. Naopak, efektne a symbolické bolo sopranové sólo *Komm! Hebe dich zu hohen sphaeren...* (Mater gloriosa), ktoré zaznelo spod kupy koncertnej sály. Odhladiac od problémov so zvukovou vyváženosťou, ktoré mali za následok stratu niektorých detailov, koncert mal napätie, atmosféru i hĺbku, ku ktorej významnou mierou prispeli aj slovenskí interpreti (ako Zbor I). Pri dynamických gradáciách na hranici hluku, ktoré sa občas blížili zvukovému hedonizmu, sa však neodbytné vracala skeptická otázka H. H. Eggebrechta, týkajúca sa koncepcie tohto Mahlerovho diela. Skutočne sa k Bohu modlime takto? *Veni, creator spiritus* vo fortissime...

Andrej ŠUBA

Novou prezidentkou Medzinárodnej asociácie hudobných centier (International Association of Music Information Centres/ IAMIC) sa stala riaditeľka slovenského Hudobného centra **Olga Smetanová**, ktorú do novej funkcie zvolili počas výročnej konferencie Asociácie v júni na Novom Zélande. IAMIC je celosvetovou sieťou organizácií, ktorá združuje 42 členov v 36 krajinách sveta, s cieľom dokumentovať a propagovať súčasnú hudbu. Vytvára podmienky pre medzinárodnú výmenu informácií a umeleckých projektov a podporuje



O. Smetanová [foto: M. Črep]

vznik spoločných projektov. Každé centrum dokumentuje a prezentuje hudbu svojej krajiny a regiónu vo všetkých žánroch od súčasnej klasickej hudby, world music, jazz až po populárnu hudbu.

(viac na www.iamic.net)

„Zvolenie do funkcie je prejavom uznania a dôvery zo strany kolegov vo svete. Je zároveň ocenením doterajšej práce nášho Hudobného centra. Pre mňa osobne je to veľká česť. Teším sa na nové príležitosti pre slovenskú hudobnú scénu, ktoré vidím v budúcej spolupráci Slovenska s ostatnými členskými krajinami. Verím, že budeme naďalej šíriť dobré meno a zvuk slovenskej hudobnej scény vo svete,“ uviedla **Olga Smetanová**.

Zdroj: HC



Nedel'né matiné v Mirbachovom paláci

Na poslednom mirbachovskom matiné pred letnou prestávkou (24. 6.) sa predstavilo gitarové duo **Denisa Benčová** a **Vladimír Ondrejčák**. Toto zoskupenie existuje len od roku 2005, no obaja hráči sa venujú komornej hre dlhodobo. D. Benčová hosťovala ako lutnistka v domácich súboroch Solamente naturali a Chorus Angelorum Ensemble, V. Ondrejčák spolupracuje s viacerými slovenskými instrumentalistami, ale aj s mezzosopranistkou Teréziou Babjakovou-Kružliakovou.

Úvod koncertu patrilo skladbám *Canon* a *Spagna*, ktoré pôvodne pre dve lutny napísal

dóverná znalosť lutnovej problematiky ako veľká výhoda. Romantickú gitaru predstavili interpreti skladbami *Am Grabe der Geliebten* a *Unruhe* od bratislavského rodáka Josepha Kaspara Mertza, ktorý je medzi gitaristami uznávaným a často hraným autorom. Vďaka prepracovanej dynamikkej koncepcii, rešpektovaniu metrických a rétorických akcentov, vynikajúcej súhre a účinnej agogike zaujali najmä v stupňovaní dramatického napätia na väčších plochách, následkom čoho získali skladby energiu a potrebný ťah. Škoda, že interpreti detailnejšie nevypracovali artikuláciu v sprievode. Pôsobil by odľahčenejší,

a chimes, ktoré vo svojej komornej hudbe použila prvýkrát. Farebný súzvuk bol podľa autorky pre ňu prvoradý: gitarové fľažety sa dobre spájali so zvončkami a s chimes, akordické arpeggiá zase s rapkáčom. Zaujímavý experiment s formou (krajné časti 1. a 5. sú rovnako ako 2. a 4. časť identické), vysvetlila Kmitová tým, že sa v skladbe snažila zohľadniť súčasnú prax pri premiérovom uvádzaní diel, ktoré kvôli lepšej možnosti poslucháčov „vniknúť“ do kompozície zaznievajú počas koncertu dvakrát. Duo prejavilo veľký cit pre súčasnú hudbu. Pôsobivá bola ťažisková stredná časť, kde sa k intímnemu zvuku gitary



V. Ondrejčák a D. Benčová [foto: Z. Bednářová]

renesančný skladateľ Francesco da Milano. Keďže Benčová sa venuje aj hre na lutne, duo predviedlo historicky poučenú a veľmi sviežu interpretáciu. Nasledovali Rameauove skladby *Gigue en Rondeau* a *Les Cyclopes* zo zbierky *Pièces de clavecin*. Sú písané pre clavecin, avšak Rameau v tvorbe pre tento nástroj podobne ako viacerí francúzski clavecinisti prebral idiomatiku hry francúzskych lutnistov. Aj tu sa opäť prejavila Benčovej

lepšie by vynikla melódia a poslucháči by si mohli viac vychutnať harmonickú výstavbu kompozícií. Premiéra skladby *Winterblätter*, prvej kompozície pre sólovú gitaru od mladej skladateľky Jany Kmitovej, zaznamenala v publiku nadšený ohlas. Kmitová v komornej hudbe s obľubou využíva rôzne netradičné rytmické a melodické nástroje. Vo *Winterblätter* ju zvukové a farebné možnosti gitary inšpirovali k pridaniu zvončekov

pridal šepot interpretov (báseň *Winterblätter* od José Biresa) a zvončeky a chimes ako symboly metafyzickej cesty do vlastného vnútra. Koncert efektne zakončil cyklus *Tango suite* od Astora Piazzollu zahratý so strhujúcim temperamentom, vášňou a nostalgiou. Tretie recitátové vystúpenie dua znamenalo úspešný štart na ceste stať sa vyhľadávaným domácom komorným zoskupením.

Ela VACULOVÁ

Skladateľovi Romanovi Bergerovi udelili v Poľsku Výročnú cenu ministra kultúry a národného dedičstva za vynikajúce výsledky v oblasti hudby. Rodák z poľskej Cieszyne a zároveň čestný člen Poľského zväzu skladateľov prevzal vyznamenanie z rúk ministra Kazimierza Michała Ujazdowského 23. 6. vo Veľkej sále Kráľovského zámku vo Varšave. Ocenenie sa odovzdáva od roku 1997. Tohtoročnými laureátmi za oblasť hudby sa stali aj dirigentka a riaditeľka opery vo Wroclawi Ewa Michnik, skladateľ Paweł Szymański či muzikológ Andrzej Chłopecki.

(ep)



R. Berger [foto: J. Rolke]

Novým riaditeľom Opery SND sa 1. júla stal **Oliver Dohnányi**, ktorý vo funkcii vystriedal Petra Mikuláša. P. Mikuláš, ktorý stál na čele Opery v sezóne 2006/2007, požiadal o uvoľnenie z funkcie, aby sa mohol naplno venovať spevákovej kariére. O. Dohnányi sa rozhodol opustiť miesta šéfdirigenta Opery pražského Národného divadla, šéfdirigenta Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu i ŠKO Žilina. Jeho hlavnými prioritami sú maximálne využitie nových priestorov, zdokonalenie prevádzkového systému v historickej budove a stabilizovanie operného súboru. Dohnányi považuje za nevyhnutné uzatvorenie dramaturgického plánu s trojročným predstihom. Je zástancom prednostného obsadzovania interných sólistov, v zahraničí úspešných slovenských interpretov a otvorenia spolupráce s novými režisérmi a dirigentmi. Chce do Opery pritiahnúť nové obecenstvo prostredníctvom iných žánrov, avizuje spoločné projekty s ostatnými súbormi a väčší počet koncertov. Dohnányiho ambíciou je, aby sa Opera SND vo väčšej miere prezentovala na prestížnych zahraničných javiskách.

(ep)

Štátny komorný orchester Žilina

Atraktívna interpretačná zostava, zaujímavá dramaturgia a zvýšený záujem publika charakterizovali posledný májový koncert **ŠKO Žilina** s dirigentom **Oliverom Dohnányim** (24. 5.). Bez obvyklej orchestrálnej skladby zaznel na úvod blok Mozartových árií v podaní známeho basistu **Gustáva Beláčka**. *Un baccio di mano KV 541, Io ti lascio KV 621a, Per questa bella mano KV 612, Mentre ti lascio o figlia KV 513* postupne „uvoľňovali“ sólistov prejav a s pribúdajúcimi taktmi potvrdzovali Beláčkovu umeleckú identitu, charakteristickú spoľahlivou technikou, muzikalitou, ale aj cieľavedomosťou a disciplínou. Árie stvárnil uvážlivo, detailne a s príkladnou artikuláciou. Beláčkov pružný bas (basbarytón) má „európsky“ timbre univerzálnych kvalít, ktoré zaručujú vstup do širokého terénu vokálnej literatúry. Dve posledné árie mozartovského bloku predelila (v úvode absentujúca) predhra k opere *Divadelný riaditeľ KV 486*. Jej umiestnenie považujem za neobvyklé, splňala však funkciu oddychového priestoru pre sólistu. K účinkovaniu O. Dohnányiho netreba opakovať veľakrát vyslovené epitetá. Je evidentné, že orchester sa ochotne podriaďuje jeho čitateľnému, zreteľnému gestu a koncepcii.

kvality v druhej časti večera ešte umocnil Beethovenov *Koncert pre husle a orchester D dur op. 61* v podaní hosťujúceho huslistu **Ivana Ženatého**. Ženatého interpretácia bola excelentná, komplexná a hlbavá, jednoducho očaril. Jeho tón mal razanciu (nie len zásluhou skvostných huslí Guarneri 1743), spevnosť a hudobníkovu koncepciu diela charakterizovali maximálna sústredenosť a disciplína. Energia a muzikantská zaujatnosť zapôsobili sugestívne na dirigenta aj na hráčov, ktorých výkon bol vypätý, sústredený a bez výraznejších zaváhání.

Mladého českého dirigenta **Jaroslava Kyzlinku**, ktorý s **ŠKO Žilina** vystúpil 7. 6., vnímame na Slovensku najmä cez pôsobenie na čele bratislavského operného orchestra. Angažuje sa však i na koncertných pódioch. Beethovenovu predohru *Egmont op. 84* vystaval bravúrne, heroicky, vo výraze zdôrazňujúci vášnivú *appassionato*. Škoda že *piano*, ktoré je delikatesou žilinského orchestra, znelo v preexponovaných hodnotách a úmerne k tomu „burácali“ aj ďalšie dynamické stupne.

Famóznym Brahmsom *Koncert pre husle, violončelo a orchester a mol op. 10* nie je na našich koncertných pódioch príliš frekventovaný. Vysoké technické i obsahové nároky vyžadujú maximálne pripravených só-

bil koncertú sezónu. Dvořákov *Legendy* nie sú také populárne a hrávané, ako iné diela skladateľa. Napriek ich hudobnej ušľachtlosti pôsobia rozvláčne, epicky a bez dostatočného kontrastu. Výber (2, 3, 5, 6, 10) ani napriek vcelku korektnej interpretácii nedokázal auditórium dostatočne nadchnúť...

Aktuálnu koncertnú sezónu otváral aj uzatváral s **ŠKO** dirigent **Karol Kevický** (21. 6.). Spolupráca so žilinským orchestrom mu pristane. Na úvod sa blysol predohrou k Mozartovej opere *Únos zo Serailu*. Vložil do nej svoj (už racionálne tlmenej) temperament, dramatický pulz, ale aj roztopašnú hravosť. Po pôsobivom vstupe nasledovala dvakrát koncertantná expozícia sólistu, violončelistu **Jozefa Luptáka**. Zaznel Haydnov *Koncert C dur pre violončelo a orchester Hob. VIIb:1*. Luptáková interpretácia je vždy určitým spôsobom objavná. Pre hudobníka je charakteristická imaginatívnosť a nevôľa pohybovať sa v príliš konvencionalizovaných kolajách. Haydnov *Koncert C dur* si vyžaduje od sólistu istú diskretnosť a dávku intelektu. Luptákov Haydn bol práve pre tieto atribúty impozantný, odvážny, osobitý.

Nie je neobvyklé počuť v Žiline rozličné dramaturgické perlicky. Do tejto kategórie patrí *Koncert d mol pre husle, violončelo a orchester* od Gaetana Donizettiho, ktorý je vnímaný hlavne ako operný tvorca. Svoj esprit a dramatické čítanie autor nezaprel ani v koncertantnej skladbe, ktorú som vnímala ako esenciu melodického, expresiu naplneného výrazu. Tohtoročná žilinská koncertná sezóna bola bohatá na kvalitné výkony hráčov na sláčikových nástrojoch. Defilé kvalitných huslistov všetkých generácií (J. Christée, M. Didi, K. Daniš, J. Pazdera, I. Ženatý, J. Čizmarovič...) nemej došťoju doplnia **František Figura**, cenený primárius i sólista domáceho orchestra. V Donizettiho *Koncerte* sa predstavil ako Luptákov senzitivný a inšpirujúci partner.

Diela Astora Piazzollu sú K. Kevickému akoby šité na mieru. Skladby *Tangazo* a *Oblivion* zaujali v pôsobivom dirigentovom stvárnení dôvtipnou architektúrou, nostalgickým oparom a lyrikou zvláštnych príchute (*Oblivion*). Boli jednoducho pôžitkom.

K zmene v ďalšom programe prišlo z „technických“ dôvodov. Nezaznel očakávaný Glazunovov *Koncert pre altsaxofón a sláčikové nástroje*, ale Ravelove *Bolero* (opäť skladba pre Kevického) a ako kóda koncertu v predvedení ohláseného sólistu **Radovana Tarišku** (neohlásený) výber z CD *Elements*, ktoré nedávno vydalo Hudobné centrum. Bolo to neobvyklé ozvláštnenie klasicky koncipovaného podujatia. Saxofón znel pomerne agresívne, klavír (**Ondrej Krajňák**) nešetrne. Ak tak znie v kluboch, je to príliehavé. Na koncertnom pódii časť publika tento štýlový exkurz akceptovala, časť nie...

Lýdia DOHNALOVÁ



J. Čizmarovič a J. Slávik [foto: R. Kučavík]

Miery posun v poetike priniesla slovenská premiéra koncertnej árie *Selene, del tuo fuoco non mi parlar* od Johanna Matthisa Spergera. K sólovému vokálnemu partu napísal skladateľ, pôsobiaci v 18. storočí aj na našom území, tematický kontrast, ktorý zveril náročne a virtuózne koncipovanej línii kontrabas. **Radoslav Šašina** v jeho parte predviedol nástrojovú ekvilibristiku. Vysoké interpretačné

listov. Ak ide o naozajstné umenie, geografická vzdialenosť zrejme nehrá rozhodujúcu úlohu. **Juraja Čizmaroviča** (pôsobiaceho v Nemecku) a **Jána Slávika** v Brahmsom diele spojil spoločný muzikantský dych a vzájomná inšpirácia. Na jednotlivé frázy a ich formulovanie reagovali neobyčajne senzitivne, vzájomne komunikovali a dopĺňali sa. Bol to zrelý, vysokými umeleckými parametrami nasýtený výkon, ktorý ozdo-

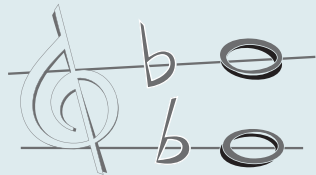
Kvinta spája

Umelecká agentúra a hudobné vydavateľstvo Slovak Music Bridge pripravuje na koniec septembra neobyčajný projekt s názvom **Kvintový dvojkoncert** (20. 9., Primaciálny palác). Zaznie na ňom spoločné dielo **Kvintové variácie slovenských skladateľov**, ktoré vzniklo z iniciatívy Slovak Music Bridge na prelome rokov 2006 a 2007. Za týmto projektom stoja violončelista, organizátor Vladimír Sirota a skladateľ Miloš Betko.

Projekt Variácie slovenských skladateľov je na Slovensku unikátnym hudobným formátom. Aká idea stojí v pozadí jeho vzniku?

Miloš Betko: Zaujímalo nás, aké variácie napíšu slovenskí skladatelia rôznych generácií, formovaní rôznymi skladateľskými osobnosťami a školami, pohybujúci sa v rôznych prostrediach hudobného života. Druhým motívom bola snaha predstaviť verejnosti skladateľov, ako aktívnu societu tvorcov, ktorá u nás pracuje napriek v súčasnosti nie najpriaznivejším podmienkam. V neposlednom rade chceme tiež prezentovať ich tvorbu prostredníctvom moderných komunikačných prostriedkov aj v zahraničí.

Vladimír Sirota: Oslovili sme go slovenských skladateľov vrátane tých, ktorí nežijú na Slovensku, aby napísali skladbu pre sólový klavír v rozsahu troch minút na tému intervalu tónov Es-B. Viac ako polovica oslovených zareagovala a doteraz sme získali 44 skladieb. Výstupom projektu bude koncertná prezentácia na Slovensku i v zahraničí, realizácia štúdiovej nahrávky a následné vydanie kompozícií na 2CD. Notový materiál bude publikovaný v internetovom obchode On-line Music Store. Plánujeme



tiež exkluzívne tlačené súborné vydanie, ktoré by malo slúžiť ako reprezentačný materiál súčasnej slovenskej tvorby.

Internetový obchod, ktorý ponúka notový materiál na stiahnutie, je na slovenskom trhu novinkou...

M. B.: On-line Music Store je internetový obchod s partitúrami slovenskej vážnej hudby, prvý a na Slovensku zatiaľ jediný svojho druhu. V skúšobnej verzii funguje od 27. mája minulého roku. Návštevník si môže partitúry prezrieť, prehrať prostredníctvom midi zariadenia, prečítať si recenziu a ak sa mu skladba páči, môže si ju formou elektronickej objednávky a prostredníctvom internetovej platby zakúpiť a partitúru vytlačiť priamo doma na svojej tlačiarne 24 hodín denne, bez akéhokoľvek čakania.

Spojili ste 44 slovenských skladateľov jedinou kvintou Es-B. Prečo ste privilegovali práve tento interval?

M. B.: Zadaním čistej kvinty ako témy sme skladateľom chceli ponúknuť dostatočne neutrálne východisko pre tie najrôznejšie a najindividuálnejšie spôsoby spracovania. Spýtali sme sa tiež samotných skladateľov, čo si myslia o čistej kvinte a jej postavení v hudbe. Ich odpovede budú verejne prezentované na koncerte formou data projekcie a stanú sa tiež súčasťou bookletu k pripravovanému CD.

Na slovenskom knižnom trhu je už niekoľko rokov v ponuke titul 100 slovenských skladateľov. Váš projekt pripomína zvukový ekvivalent tejto knihy...

M. B.: V našom projekte zatiaľ nie je 100 skladateľov. (smiech) Projekt je však otvorený, skladatelia sa môžu stále zapojiť. Ale myslím si, že sme prekonalí Diabelliho, ktorý takisto rozoslal svoju tému skladateľom a v priebehu 5 rokov poskladal súborné dielo z 50 skladieb. Nám sa za pol roka podarilo zozbierať vyše 40 skladieb a hoci sme ho v počte diel nepredbehli, znamená to minimálne toľko, že komunikácia so skladateľmi je dnes niekoľkonásobne rýchlejšia ako pred 200 rokmi.

Pripravila **Janka KUBANDOVÁ**

V piatok 14. 9. o 19.00 hod. sa v bratislavskej Redute uskutoční **mimoriadny koncert Slovenskej filharmónie**. Pod taktovkou Rastislava Štúra zaznie *Epitaf pre symfonický orchester op. 3* od Ladislava Burlasa, po ktorom bude nasledovať **premiéra diela Quotations – koncert pre klavír a orchester Jevgenija Irsaja**. Klavírný koncert petrohradského rodáka, ktorý na Slovensku pôsobí už 16 rokov, vznikol **na objednávku Slovenskej filharmónie**. Sólistkou bude Jordana Palovičová. „*Koncert je venovaný Alfredovi Schnittkem. Základ skladby tvoria terciové vzťahy, ktoré Schnittke majstrovsky použil vo svojom Koncerte pre klavír a sláčikový orchester. Vo svojej skladbe som použil mikrocitácie a alúzie na diela takých skladateľov ako Beethoven, Schnittke, Adams, Ligeti a i. Názvom Quotations som chcel zdôrazniť nadväznosť na minulosť, ktorá pre mňa vždy bola a stále je nesmierne dôležitá,*“ povedal skladateľ. Koncert ukončí Beethovenova 7. symfónia.

(ep)

Mimoriadne talentovaný slovenský kontrabasista **Roman Patkoló** (25) je častým hosťom prestížnych koncertných pódíí. V tejto sezóne sa predstavil v Bottesiniho *Koncerte pre kontrabas a orchester h mol s Deutsches Symphonie Orchester Berlin v Berlínskej filharmónii*. Tlač nešetřila superlatívami. Výnimočným úspechom bola aj **svetová premiéra Koncertu pre husle, kontrabas a orchester od André Previna** so svetoznámu huslistkou Anne-Sophie Mutterovou. Boston Symphony Orchestra dirigoval autor, ktorý si slovenského kontrabasistu vybral a navrhol ho aj na ocenenie Glenn Gould International Protege Prize in Music v Toronte. Previn Patkolóa označil za „Paganiniho súčasnosti“. Umelca očakávajú vystúpenia v Ázii (Kórea, Japonsko, Čína...) a hosťovanie v USA.

(ld)

V Madride sa 15. 6.–7. 7. konal **8. ročník Medzinárodného festivalu scénického umenia Escénica Pozuela**, na ktorom o. i. zaznela Bizetova opera *Carmen* (réžia Giampaolo Zennaro). V hlavných úlohách sa predstavili talianska mezzosopranistka S. Scolastici (*Carmen*), kolumbijský tenorista E. Grisales, **sólita Opery SND v Bratislave, barytonista Sergej Tolstov** (Don José) a španielska sopranistka M. Ruiz (Micaela). Gran Orquesta Sinfónica Ciuta del Orfeón Voces Crevilletinas a Ballet antaviana dirigoval José Luis Pareja.

(aj)

Organové koncerty pod Pyramídou

Organové koncerty pod Pyramídou majú za sebou desať rokov existencie, ktorou Slovenský rozhlas vytvoril jednu z dramaturgických dominant bratislavského kultúrneho života. Hlavný dramaturg a organizátor koncertov Imrich Szabó, pozval do jubilejného, desiateho ročníka väčšinou overené mená interpretov, ktorých umenie už v minulosti na Slovensku zaznelo.

Od januára do mája 2007 sa pri rozhlasovom organe vystriedalo sedem organizátorov: **Petr Čech** (Česká republika), **Michel Bouvard** (Francúzsko), **Waclaw Golonka** (Poľsko), **László Fassang** (Maďarsko), **Wolfgang Capek** (Rakúsko), **Kamila Kevická** a **Imrich Szabó** (Slovensko). Každý z umelcov priniesol do dramaturgie individuálny pohľad na trendy v súčasnej organovej interpretácii. Možnosť zaujímavého porovnania sa naskytla pri autoroch a dielach, ktoré boli zastúpené frekventovanejšie (napr. všadeprítomný J. S. Bach). V popredí záujmu interpretov boli ale aj tohtoroční jubilanti: Dietrich Buxtehude (1637–1707), Charles Maria Widor (1844–1937), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847), Johannes Brahms (1833–1897), Louis Vierne (1870–1937).

Organový cyklus otvoril laureát Pražskej jari 2006 Petr Čech. Jeho impozantné vystú-

penie nasadilo cyklu interpretačne i dramaturgicky vysokú latku. Muzikalitou, talentom a výnimočnou technikou prežiaril Franckov *Grande piéce symphonique op. 17* na úvod, brilantná, pôsobivá Wiedermannova *Toccata a fuga* ako pokračovanie a završenie v podobe Widorovej *Symfonie č. 5 f-mol op. 42*. Opojenie hudbou, ktoré sa prenášalo i na publikum. O uchopenie náročnej Widorovej *Symfonie* sa pokúsila aj najmladšia účastníčka K. Kevická, ktorej technická precíznosť umožňuje cestu k vlastnému názoru. Poetika Pachelbelovej, Bachovej a Ritterovej hudby jej však bola evidentne bližšia. Prvou časťou 5. *symfonie* si pripomenul jedinečnosť Widorovej hudby aj maďarský organista L. Fassang. Brilantnú Bachovu *Toccata, adagio a fuga C dur* stíšil hlbavými Brahmsovými *Chorálými predohrami op. 122*, na ktoré nadviazal jeho rozohranými *Štyrmi skicami pre „Pedalfüge“ op. 58*. Organista uzavrel vystúpenie invenčnými improvizáciami. Fassang interpretuje v dokonalom súznení so skladateľovým zámerom, ktorý dokáže obohatiť originálnym výrazom. Je obdivuhodné, že hrá spamäti a sám si aj registruje. Vynikajúci francúzsky organista M. Bouvard si vybral diela Bacha, Buxtehudeho a Mendelssohna, z Francúzov u nás diela menej frekventovaných autorov,

Daquina a Carroya. Bouvard má vlastný interpretačný štýl. Nie je ním ani farbou hyriaci organ s espritom a eleganciou brilantných Francúzov, ani nemecká dôslednosť so striedom vypointovanosťou každej frázy. Hrá striedmo, presne a bez zveličenia, hľadajúc podstatu interpretovaných skladieb. W. Golonka sa predstavil ako organista s výnimočným technickým potenciálom, podľa ktorého si vyberá program. Aj v Rozhlase hral so snahou ukázať, zapôsobiť a oslovit veľkým repertoárom (Bach, M. Surzyński, Reubke), čo sa mu podarilo. W. Capek naopak vo svojom programe akoby podcenil rozhlasový projekt. Chýbali esprit, radosť i duchaplnosť. Na záver zaznel recitál dramaturga projektu Imricha Szabóa. Program predstavil organ ako nástroj symfonických dimenzií. Bohatosť a plnosť partitúr Francka i Widora tvorivo vystihol zvukovo, farbou i výrazom. Dokonalá prezentácia slovenského interpreta i rozhlasového organa...

Jubilejný ročník Organových koncertov Pod pyramídou bol inšpiratívny premysleným výberom hosťov rôznych vekových i umeleckých kategórií. Príťažlivý projekt je zaujímavý aj prostredníctvom priamych prenosov Rádía Devín, ktoré prinášajú hudobné zážitky v éteri.

Eteľa ČÁRSKA

Košická hudobná jar

52. ročník medzinárodného hudobného festivalu
2.–29. mája, Štátna filharmónia Košice

Aktuálny ročník Košickej hudobnej jari, na ktorom sa zúčastnili hudobníci z 8 krajín, opäť potvrdil, že sa medzinárodne etablovaný festival teší pozornosti a priazni publika, ako aj domácich i zahraničných interpretov.

Mahler, Strauss a česká diva

Otvárací koncert festivalu (2. 5.) so **Štátnou filharmóniou Košice** začal jednou z najkrajších pomalých častí hudobnej literatúry – Mahlerovým *Adagiettom* z 5. symfónie *cis mol*. Mladý maďarský dirigent **Héja Domonkos** (1974) v ňom našiel širokú škálu emócií – zmes nehy, vášne, osudovosti i zmyselnosti. Mimoriadne nadaný hudobník používal taktovku ako štetec, ktorým nanášal farby tónov a akordov do väčších celkov, akoby vrstvil farebné odtiene. Aj druhá skladba večera, *Smrť a vykúpenie op. 24* od R. Straussa, bola pôsobivo stvárnená. Diela spája autobiografický rozmer. Mahlerova symfónia odráža neradosnú situáciu skladateľa na mieste dirigenta Viedenskej dvornej opery, Strauss rekapituluje svoj život. V obidvoch prípadoch však dirigent nezdôrazňoval tragiku. Straussova skladba bola impozantne stvárnená ako sled obrazov zo života, kde každý tón, motív či téma mali svoj význam. Nadanému dirigentovi sa podarilo dielo emocionálne oživiť na obdivuhodnej úrovni, pričom veľakrát presvedčil, že dokáže chodiť aj po nevychođených chodníkoch. Orchester, ktorého sekcie aktívne reagovali na dirigentove gestá, presvedčil flexibilitou, technickou istotou a výrazom. V sále Domu umenia kralovali nádherné piana, delikátne sláčikové vstupy a zreteľne frázované myšlienky. Témy osudové, dramatické, témy života, smrti a vykúpenia – všetko bolo podané so zaujatím a vo vzácnnej symbióze orchestra s dirigentom. Skutočne reprezentatívny výkon.

Vynikajúca česká sopranistka **Eva Urbanová** sa predstavila pred festivalovým publikom na vrchole svojej umeleckej kariéry. Jej príznačný a technicky i výrazovo dokonale správný v Košiciach zažiaril. Citlivo pracovala s farbou, s dokonalosťou stvárňovala expresívne i lyrické momenty diel, pričom vo všetkom bolo cítiť veľkú scénickú skúsenosť a suverénne uchopenie obsahu interpretovaných diel. Každý tón mal svoje miesto, zafarbenie, výraz a vzťah k celku. V árii *Měsíčku na nebi hlubokém* z Dvořákovy opery *Rusalka* bolo možné obdivovať lesk soprán v *sotto voce*, ale tiež expresívnejšie polohy, kde pôsobivé stvárnienie ukázalo bezvýhodnosť Rusalkinho osudu. Nasledovala *Polonéza* z tejto opery, ktorej interpretácia plasticky a filigránsky vystihla tanečnú atmosféru zámočkej slávnosti. Urbanovej *Prorocko a večná Libuše* z rovnomennej opery B. Smetanu bolo skvostom večera. Z interpretácie vyžarovala hrdosť, pátos a viera. S mohutným zvukom orchestra sa sopranistka vyrovnala so ctou, s nadhľadom narábala s dynamikou a tóny vo vysokých polohách dominovali sále v plnej nádhre. *Intermezzo* z Mascagniho opery *Sedliacka časť* s talianskou kantabil-

nosťou a emociálnosťou charakterizoval hudobne i výrazovo zrelý výkon orchestra a dirigenta. Na záver zaznela ária *Fidélie Addio, mio dolce amor* z menej známej ranej opery *Edgar* Giacomu Pucciniho. Aj vďaka nej koncert končil so „standing ovations“.

Elgarov Violončelový koncert, Holstov hudobný vesmír

Koncert pre violončelo a orchester e mol op. 85 Edwarda Elgara nesie v sebe poznanie, zúfalstvo a trpké sklamanie z vojnového vyčinenia. Mladá, mimoriadne nadaná ruská violončelista **Tatjana Vassiljeva** sa so **SfK** pred košickým publikom predstavila ako technicky disponovaná sólistka (10. 5.), ktorá dokázala veľmi prirodzene a sugestívne pretlmočiť skladateľove zámery. Napriek niekedy až závažným technickým pasážam naplnila dielo ženskou poetickosťou. Dramatickejšia 3. časť koncertu odhalila hudobníčkin temperament. Empatickým partnerom sólistky bol francúzsky dirigent **Michel Swierczewski**. Bachove *Prelúdiu zo Suity pre sólové violončelo C dur* už len potvrdilo, že ruská violončelista je výraz-

moderný, sa na koncertných pódiiach udomácnila veľmi úspešne. Farebné vizualizácie znázorňujúce planéty súzneli s farebnosťou orchestra a priniesli tak zaujímavý audiovizuálny zážitok. Ten vypointoval svojím nashudovaním dirigent M. Swierczewski, ktorý dokázal z orchestra vyťažiť maximum. V časti *Venuša* doslova zažiarila sekcia dychových nástrojov a z orchestra sálala hrejivá a slnečná hudba. *Merkúr* priniesol pekné sólové vstupy prvého huslistu a v zložitej orchestraľnej faktúre *Saturnu* vynikla kontrabasová skupina. Atmosféru nekonečnosti a ezoterickosti dodal poslednej časti *Neptún* bezchybné intonujúci ženský zbor **Collegium technicum**.

Smetanovo trio

Na treťom festivalovom koncerte sa v Beethovenovom *Trojkoncerte pre husle, violončelo a klavír C dur op. 56* predstavilo **Smetanovo trio**. Českí hudobníci mladšej a strednej generácie (**Jitka Čechová** – klavír, **Jana Vonášková-Nováková** – husle, **Jan Páleníček** – violončelo) upútali publikum vynikajúcou súhrou, pričom skúsenosti zo spoločnej komornej hry boli neprepočítel-

všetci traja umelci pozoruhodný výkon a náročné dielo predviedli majstrovsky a s odvahou. Dvořákov *Dumky pre klavír, husle a violončelo*, ktoré zazneli ako prídavok na žiadosť publika, predstavili teleso ako dôveryných znalcov skladateľovej hudby. Beethovenovsky ladený program, v ktorom sa orchestru už v *Trojkoncerte* podarilo uchopiť podstatu skladateľovho štýlu, úspešne pokračoval *Symfóniou č. 7 A dur op. 92*. Pod taktovkou spamätí dirigujúceho **Roberta Paternostra** dielo vyznelo podmanivo a s citom pre gradácie a kontrasty. Veselosťou sršiac *Presto* prinieslo plynulé a plastické odovzdávanie si motívov a dirigentovi sa podarilo poukázať na často skrytý, ale o to zaujímavejší disharmonickosť tejto časti, ktorú vyzdvihol nenásilným, no účinným spôsobom.

Jazzový večer

V predposledný májový štvrtok (24. 5.) hostil Dom umenia **Miskolci szimfonikus zenekar** a maďarského dirigenta **László Kovácsa**, ktorý v súčasnosti pôsobí ako hlavný dirigent maďarského Symfonického rozhlasového orchestra. Symfonický orchester z Miskolca



P. Mikuláš [foto: M. Hutňan]

ným talentom. V 2. polovici koncertu preniesli *Planéty op. 35* Gustava Holsta publikum do vizuálne zaujímavého sveta astronómie. Na plátno v sále Domu umenia boli počas koncertu premietané zábery z vesmírnych staníc, planéty, družice a podobizne významných astronómov a vedcov. Multimedialný projekt predviedli košická filharmónia v spolupráci s hvezdárnou a Planetáriom CVČ Domino v Košiciach (autor Ing. Peter Kaňuk). Holstova orchestraľna suita, efektné dielo nesúce rysy

nou devízou ich interpretácie. Najviac zaujala klaviristka J. Vonášková-Nováková, ktorá svoj part interpretovala s istotou a ľahkosťou. Huslistka zreteľne diferencovala témy a technicky namáhavé pasáže zvládala na veľmi dobrej úrovni. Disponovala nádherným detaché, ktoré vyniklo najmä v 3. časti koncertu. Sólové vstupy violončelistu mali precitý charakter, no technicky obtiažnejšie úseky boli poznamenané menšími intonačnými problémami. Celkovo však v skladbe podali

prípravil program v spolupráci s maďarským jazzovým klaviristom a skladateľom **Kálmánom Oláhom**, ktorý skladby s orchestrom aj interpretoval. V 1. polovici programu zazneli poslucháčsky priťažlivé orchestraľné úpravy jazzových skladieb. V *Gloomy Sunday* bol využitý bohato obsadený aparát bicích a perkusii. Oláh sa na zreteľnom jazzovom podklade pohrával s rytmom, no bolo počuť aj bartókovské inšpirácie. Rozsiahla časť však mala časovo preexponovaný a statický úvod a

záver. V *Dickey-Bird* vyznelo sólo altového saxofónu **Kristófa Bacsóa** so zaujímavými agogickými a harmonickými prechodmi, ktoré čerpal z rôznych žánrov. Oláh tu presvedčil, že jeho kompozícia prekonala schémy a všetko je podriadené nápadu a invencii. Opäť zaujali perkusie, **Elemérov Balázsovi** (bicie) a **Andrásovi Désóvi** (perkúzie) nechýbal nevyhnutný „drive“. Na klavíri exceloval Kálmán Oláh, ktorý predviedol publiku aj krátku improvizáciu. V attace nadväzujúcich častiach zaujal *Walz for Dexter*. Zmes bigbandového podkladu so zvukom symfonického orchestra pôsobila zaujímavo, neopočúvané a sugestívne. Takmer hodinový prvý časť koncertu uzavrela *Round About Midnight*. Nasledoval zaujímavý Oláhov *Koncert pre symfonický orchester a jazz band*, ktorý však pôsobil príliš stručne. Ako prídavok zaznela úprava melancholickej melódie zo známeho maďarského filmu *Pieseň o smutnej nedeli*. Po ďalších prídavkoch ukončili večer jazzové úpravy dvoch piesní Zoltána Kodálya v interpretácii sopranistky **Ági Szalókiovej**. Speváčkina príťažlivá farba hlasu, zreteľná artikulácia a schopnosť stavať komplikované melodické oblúky boli efektuou kódom.

Výnimočné naštudovanie Mendelssohnovho oratória

Na záver festivalu (31. 5.) zaznelo oratórium *Eliáš* od Felixa Mendelssohna Bartholdyho. Dielo výnimočnej čistoty, ušľachtilosti a duchovnosti bolo ozdobou dramaturgie festivalu a prinieslo vynikajúce výkony sólistov. Koncertu dominovala veľká štýlová čistota

a fascinujúca prepracovanosť a kompaktnosť zvuku hostujúceho **Českého filharmonického zboru Brno** (zbormajster **Petr Fiala**). Najväčší a najrozsiahljší sólový part patril pochopiteľne Eliášovi. S okružným, znelým a lesklým tónom ho predniesol **Peter Mikuláš**. Univerzálnosť tohto interpreta je povestná a jeho koncertné i operné produkcie sú rovnako výnimočným zážitkom. Oslnil najmä v extrémne náročnej árii *Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer*, kde jeho

bas preukázal veľkú pohyblivosť. O pôsobivé vyznenie partu Kráľovnej sa zaslúžila mezosopranistka **Jolana Fogašová**, ktorá svojej úlohe dodala charakter scénického predvedenia. Aj jej Anjel vystihol náladovosť postavy. Sopranistka **Eva Dřízgová-Jirušová** zaujala pekným prednesom a schopnosťou presadiť sa vďaka výraznému hlasu. Menej sa darilo maďarskému tenoristovi **Dénesovi Gulyásovi**, ktorého vospievajúci tenor nebol štýlovo celkom presvedčivý, hoci sa mu

nedala uprieť citlivosť a presvedčivosť uchopenia diela. Silnému sólistickému obsadeniu bol rovnocenným partnerom český zbor. Vyrovnanosť hlasových skupín a intonačná istota (mužské hlasy boli počtom v prevahe) boli dokonalé. Zbor profesionálne a pohotovo reagoval na gestá dirigenta **Jerzyho Swobodu** a spolu so sólistami a **Košickou filharmóniou** sa zaslúžil o jeden z najdlhších aplauzov celého festivalu.

Renáta KOČIŠOVÁ



J. Fogašová [foto: M. Huthán]

Komorná hudba na Košickej hudobnej jari

Členovia súboru **Musica aeterna** sa inšpirovali známym príbehom o putovaní J. S. Bacha za Dietrichom Buxtehedom a pripravili program zložený z diel týchto barokových veľmáňov (8. 5.). Buxtehede hudba je u nás známa väčšinou z organových koncertov, preto instrumentálne skladby aj vokálne diela boli pre poslucháčov príjemným objavom.

Umelecký vedúci súboru **Peter Zajček**, huslista **Gabriel Szathmáry**, gambista **Lucia Krommer**, čembalista **Peter Gulás** a sopranistka **Zuzana Szabó** predstavujú torzo reprezentatívneho súboru pre starú hudbu. Platí to však len o počte, výkony hudobníkov boli obdivuhodné. V úvodnej Buxtehede *Sonáte pre 2 huslí, violu da gamba a basso continuo* prinieslo 7 kontrastných častí štýlovú virtuozitu, adekvátne zmeny výrazu, dynamiky a tempa. V nasledujúcej kantáte *Sicut Moses* zaujala sopranistka pekným nosným tónom, frázovaním a až nástrojovou pohyblivosťou hlasu. *Sonáty C dur BWV 1037 a G dur BWV 1038* pre husle a čembalo od J. S. Bacha zneli sviežo, akoby štýlovo anticipovali už obdobie rokoka. Interpreti hrajúci na dobových nástrojoch priniesli na festival krásu a originalitu hudby majstrov, ktorou ulahodili nielen milovníkom starej hudby. Mimoriadny záujem bol o literárno-hudobný program (15. 5.) s moderátorom

Štefanom Hribom, na ktorom sa známy novinár stretol so spisovateľom **Stanislavom Rakúsom** a kňazom-publicistom **Jurajom Semivanom**. Témou večera bola literatúra, literárne vzory a čítanie. Zaujímavé rozprávanie malo svoju umeleckú protihodnotu v programe violončelistu **Jozefa Luptáka**, huslistu **Stana Palúcha** a írskemu flautistu **Briana Dunninga**. Jazzová hudba ovplyvnená prvkami ľudovej hudby a írskymi a keltskými motívmi smerovala od zaujímavých a ťažko zaraditeľných impresií až k world music. Najviac rezonovali skladby *Troška modrého* alebo *Red Apple* na tému slovenskej ľudovej piesne.

Tretí komorný koncert v Dome umenia (21. 5.) mal neobvyklú a odvážnu dramaturgiu, ktorá sa ale nakoniec ukázala ako úspešná. V prvej časti mal polorecitál organista **Ján Vladimír Michalko**, druhú polovicu vyplnil sólovým vystúpením akordeonistu **Boris Lenko**. Michalkovým vystúpením sa naplnila dlhoročná požiadavka voči organizátorom, aby bol v dramaturgii festivalu zastúpený aj organ a organové skladby. Na úvod zaznela veľká chorálna fantázia *Komm Heiliger Geist BWV 651* od J. S. Bacha s náročnou motívickou prácou a pedálovou technikou. Cit pre štýlovú diferenciaciu, zreteľné frázovanie, gradáciu a majstrovskú registráciu ukázal interpret v 12 organových predohrách J. G. Rheinbergera (*„Miscelaneen“* op. 174). Vrcholom Michalkovho polorecitálu sa stali diela slovenských skladateľov, predovšetkým *Exodus I. - Musica profana, Dies irae* od

Romana Bergera. Ide o dielo, ktorého nadšeným propagátorom je práve Michalko. Kombinácia neobvyklých farieb, vytváranie kontrastov a drsná až drásavá gradácia vyústili do veľkolepého hudobného odkazu. Kým Berger nastolil závažné témy na veľkých plochách, Ilja Zeljenka v *Toccate pre organ* z roku 1992 vytvoril dielo absolútnej hudby. Z malých tematických úsekov vyrastá dielo virtuózneho charakteru s expresívnym zvukom. Vystúpenie, charakteristické reprezentatívnymi výkonomi, uzatvorila *Toccata* francúzskeho skladateľa Théodora Dubois. Hudba 20. storočia dominovala aj v repertoári Borisa Lenka, naviac mnohé uvádzané diela boli objavom aj pre znalcov akordeónovej literatúry. Škoda, že komentár interpreta k dielam bez mikrofónu zanikal. Zaznela adaptácia Ligetiho skladby *Musica ricercata, Dve skladby pre akordeón* Petra Zagara, ktoré zaujali intimitou, komornosťou a nádhernou zvukovou paletou. Nové hudobné svety ponúkol Lenko skladbami Johna Zorna (*Road Runner*), Guya Klucevseka (*Bandoneons, Basil and Bay Leaves*) a Astora Piazzollu (*Revirado*). Všetko v dokonalom a suverénom podaní, spamäti, vyťažiac maximum z predností svojho nástroja.

Bezprostredne nasledujúci koncert bol rekordne navštívený (22. 5.), čo dokazuje akej obľube sa u Košičanov stále teší **Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala**. Atraktívny bol aj program: *Štyri ročné obdobia* A. Vivaldiho, v Košiciach premiérovane hraná Podprockého *Suita Domestica* a

Dvořákova *Serenáda pre sláčikový orchester E dur op. 22*. Nový pohľad SKO na Vivaldiho hudbu presvedčil adekvátnosťou zobrazovaného obsahu, kompaktnosťou zvuku, temperamentnými až riskantnými tempami, dynamickými kaskádami a obdivuhodne zvládnutými sóliami. Zaujala aj štylizovaná hudba tancov zo 17. storočia, ktoré Podprocký spracoval podľa zápisov v levoškom Pestrom zborníku. Po Dvořákovej *Serenáde* si publikum vyžiadalo aj prídavok, v ktorom Warchalovi ohromili efektuou pizzicato skladbou od Romualda Twardovského.

So stredovekou hudbou, spevom, gregoriánskym chorálom sa v koncertnom prostredí stretávame len výnimočne. O vystúpenie poľského vokálneho súboru **Bornus Consort** v Dóme sv. Alžbety (29. 5.) bol aj preto mimoriadny záujem. Omša *Missa in Pectores cum octava solemnisima* podľa originálu dominikánskeho antifonára z Konventu sv. Sabiny v Ríme z roku 1254 a podľa parížskeho traktátu *De Musica* od Hieronyma z Moravy z roku 1270 bola v podaní šiestice spevákov strhujúcim predstavením mystickej hudobnej krásy. Hudobníci ma prevapili len výslovnosťou latinčiny, napr. omnia, anima, ktoré by sa mali vyslovovať tvrdo, nie „omniä a aniäma“. Až na túto drobnosť možno hodnotiť vystúpenie ako nezabudnuteľné a objavné.

Lýdia URBANČÍKOVÁ

Dva pohľady na Komorné dni Johanna Nepomuka Hummela

2. ročník medzinárodného hudobného festivalu, 10.–31. mája, Bratislava, Spoločnosť J. N. Hummela

Cieľom podujatia je rozvíjať odkaz slávneho bratislavského rodáka, pričom paralelnú dramaturgickú líniu tvorí propagácia mladých interpretov, víťazov súťaží a talentovaných študentov VŠMU. Festival zbiera skúsenosti...

Vzhľadom na minuloročný vydatý štart festivalu som sa na koncerty tešila v očakávaní ďalšieho výberu z Hummelových u nás bohužiaľ stále málo hrávaných diel. Preto ma prekvapilo, že v roku 170. výročia úmrtia skladateľa jeho hudba na dvoch festivalových koncertoch absentovala. Viac z Hummelovej tvorby by asi nikoho neprekvapilo ani neobťažovalo. Toľko moja jediná výhrada k dramaturgii festivalu. Hummelove diela som nakoniec počula na obidvoch koncertoch, ktoré som navštívila a zazneli aj na *Slávnostnej akadémii Hummel bez hraníc* (11. 5.), ktorá bola výsledkom spolupráce festivalu s Konzervatóriom Josepha Haydna v Eisenstadte.

Otvárací koncert (10. 5.) neklamal. So záujmom som si vypočula vynikajúce **Hummelovo trio** a **Zwiebelovo kvarteto** s klaviristom **Marcelom Štefkom**. Od Haydnovho *Klavírneho tria C dur č. 21* cez Hummelove *Klavírne trio G dur op. 35* až po interpretačný vrchol v Brahmovom *Klavírnom kvintete f mol op. 34* večer ukázkovo gradoval. V Haydnovi sa v príkladnej súhre vydarili svižné tempá, rýchlym pasážam nechýbali vzlet a ľahkosť, pomalá časť zaujala peknou kantilénou. Podobne vyznelo aj Hummelove *Klavírne trio*, ktoré je obrazom skladateľovho odklonu od klasicistického k brilantnému štýlu s ťažiskovou úlohou klavíra. Najmä v záverečnej časti je skladba plná brilantných pasáží pre klavír. Podľa názoru niektorých historikov, Hummel niekedy akoby anticipoval neskorých romantikov. Azda aj preto bolo Brahmsove *Klavírne kvinteto f mol* presvedčivým pokračovaním koncertu. Náročné dielo je plné dramatických vzruchov, veľkých kontrastov a úsekov zložitých na súhrn – zvlášť pri jemnej lyrike, kde sa klavír musí delikátne pripájať k sláčikovej sadzbe. Ťažko povedať, čo bolo zaujímavejšie – jemný dialóg klavíra a sláčikov v 2. časti, naliehavosť a expresívne modulácie v 3. časti alebo prekvapenie vo finále, ktoré poskytuje veľký priestor pre jemnú prácu s farbou a hlboký ponor do pradiav jednotlivých hlasov.

Zmeškajúc začiatok záverečného koncertu (31. 5.) som prišla o časť kvalitného výkonu talentovaného maďarského klaviristu **Istvána Lajkóa**, ktorý sa o. i. pýši titulom laureáta Medzinárodnej klavírnej súťaže F. Liszta a B. Bartóka z roku 2006. Pre Bratislavu si pripravil odvážny lisztovsko-hummelovský recitál, kde vznikol aspoň malý priestor na porovnanie rozličných typov virtuózne klavírnej literatúry 19. storočia. Lajkó uviedol z Hummelových *Bagatel op. 107* síce len dve časti (*Fantasie, Rondo ungherese*), zvyšok patrilo Lisztovi (*Ab irato, Petrarcov sonet, Feux Follets, Sancta Dorothea, Mephisto Waltz č. 1, Sonáta h mol*), no stačilo to na ukážku rozdielov v pianistike týchto dvoch autorov. Hummelove diela zneli ako od posledného predstaviteľa viedenských tradícií, kým Lisztove klavírne skladby boli už produktom iného zvukového i estetického ideálu. Dvadsaťpäťročný

sólistom hrozí často dramaturgická nesúrodosť, v tomto prípade však umelecký vklad každého interpreta zapôsobil ako zjednocujúci prvok. Výkony spájali tiež nadšenie a seriózný prístup, pričom sa všetky prezentované diela vyznačovali značným stupňom umeleckej náročnosti.

Sopranistka **Stanislava Dubanová** (kl. sprievod **Peter Pažický**) vo svojom programe (J. Brahms: *In Waldeseinsamkeit op. 85 č. 6, Immer leiser wird mein Schlummer op. 105 č. 2, Das Mädchen spricht op. 107 č. 3, A. Dvořák: Tri piesne z cyklu Milostné piesne op. 83*) demonštrovala zmysel pre štýlovú diferencovanosť. Disciplinovanosťou a trpezlivosťou vo výraze sa vyznačovali aj jej *Ária Vitélie* z opery *Titus KV 621* a *Recitativ a ária Zuzanky* z opery *Figarova svadba KV 492* od W. A. Mozarta, rovnako ako Gounodov *Recitativ a ária Margaréty* z opery *Faust* a *Margaréta*. Gounod vyznel najpresvedčivejšie a je pravde-

siahla interpretka odvážne po parafráze na skladateľovu pantomimu *Le boeuf sur le toit*, ktorá sa stala kultovou skladbou 20. storočia. Huslistka ju interpretovala presvedčivo a v osobitom, striedmom až prísnom predvedení s klavírnym sprievodom spoľahlivej **Valérie Kellyovej**. V budúcnosti by vzhľadom na skladateľov surrealistický zámer nebolo na škodu veci trochu sarkazmu až lascivnosti...

Zeljenkove *Hry pre Jordanku pre klavír a 4 bongá* a *Venovania pre klavír* od Dušana Martinčeka boli pre **Jordanu Palovičovou** správnou voľbou. Jej hra sa vyznačovala technickou istotou, hudobnosťou, citom pre rytmus, ekonomickosťou zvuku a prirodzenou schopnosťou štylizácie. Posledné sa prejavilo v Martinčekových skladbách. Štyri diela na spôsob „homage“ neprinášajú zdanlivo nič veľkolepého, no pri dôkladnejšom počúvaní sa ukáže nebezpečenstvo upadnutia do prozaic-



J. N. Hummel [foto: archív]



Pamätná tabuľa J. N. Hummela v Bratislave
[foto: R. Delikát, www.delikat.sk]

István Lajkó podal suverénny výkon v dielach obidvoch skladateľov. Bola radosť počúvať jeho Liszta (*Sonáta h mol, Sancta Dorothea, Mefisto Waltz*), ku ktorého klavírnemu dielu má evidentne veľmi blízko. Ale ktorý maďarský klavirista nemá?

Melánia PUŠKÁŠOVÁ

Na koncerte 24. 5. dostali príležitosť úspešní poslucháči Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU. Kvôli viacerým

podobným, že hudba 19. storočia bude patriť k spevákyným silným stránkam. Hra seabedome pôsobiacej huslistky **Márie Tomiškovej** zapôsobil v dielach E. Ysaëya (*Balada z 3. sonáty pre sólové husle op. 27*) a D. Milhauda (*Cinéma-Fantaisie pre husle a orchester op. 58B*) nekompromisnou istotou. Jej prejav bol prirodzený a prítlačlivý odpútaním sa od sentimentálnej „baladickosti“, ktorá býva Ysaëovi nesprávne pripisovaná. V Milhaudovi

kosti. Klaviristka, ktorá tento problém zvládla, si teda len zdanlivo zvolila niečo „bezproblémové“. V Zeljenkových *Hrách* interpretka vkusne podčiarkla neoklasicistické vyznenie skladby.

Čo si interpreti podávajúci kvalitné výkony nezaslúžili, bola malá účasť obecnstva. Vzhľadom na to, že nezastupovali len seba, ale aj inštitúciu, pokladám neprítomnosť ich kolegov – budúcich interpretov i pedagógov – za prejav bezpríkladne nízkeho stupňa hudobnej kultúry a kolegiálnej spolupatričnosti.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Konfrontácie

4. ročník cyklu koncertov, 13. apríla – 11. mája, Nitra, OZ Konfrontácie

Zámerom nitrianskeho cyklu koncertov je konfrontovať. Nielen v hudbe, ale v umení všeobecne. Súčasťou aktuálneho ročníka Konfrontácií bola výstava sochára Milana Lukáča.

Koncerty, ktoré sa konali každý piatok v nitrianskej Synagóge, otvorilo 13. 4. **Klavírne trio Istropolis** (Katarína Brejková, klavír, Melánia Lipková, husle, Katarína Zajacová, violončelo). Úvod *Elégie pre husle, violončelo a klavír* od Jána Levoslava Bellu vyznel trochu rozpačito, potom však prišli plochy s premysleným a spoločne precíteným frázovaním. *Trio pre husle, violončelo a klavír – In memoriam J. S. Bach A. D. 2000* vo forme g variácií a chorálového interlúdia na tému z 2. časti 6. brandenburského koncertu venoval Ivan Hrušovský K. Brejkovej. Mladé interpretky v diele ukázali mimoriadnu zdatnosť po technickej i výrazovej stránke. V Šostakovičovom *Triu č. 1 C dur op. 8 pre husle, violončelo a klavír* hudobníčky akoby zahodili „nežnú tvár“ prezentovanú v predchádzajúcich skladbách a predviedli dynamický strop možností takéhoto zoskupenia. Na záver zaznel *Talizman* Vladimíra Godára. Dielo zapôsobilo silným a podmanivým dojmom.

Jedným z vrcholov cyklu boli polorecitály akordeonistu **Borisa Lenka** a klaviristu **Daniela Buranovského** (20. 4.). Lenkou ukázal svoju štýlovú všestrannosť, neomylnú techniku a najmä obdivuhodný hudobný intelekt. V Ligetiho skladbe *Musica ricercata* bravúrne zvládol dynamiku veľkých plôch, polyrytmické pasáže, ale aj hlbavý výraz pomalých častí. Rovnako presvedčivo zahral *Sonáty E dur a D dur* od D. Scarlattiho. Najmä prvá z nich sa vyznačovala nesmiernou ľahkosťou, jemným tónom a vypracovaním melodických ozdôb. Nasledovali *Tri staršie tance pre akordeón* od Ilju Zeljenku a *Toccata No. 2* Ole Schmidta. Prvý „prídavok“ netradične nezaznel na záver. Piazzollove *Libertango* spojilo obidva polorecitály, keď klavirista po niekoľkých taktach vyšiel na pódium a pripojil sa k akordeonistovi. Na úvod svojho vystúpenia sa Buranovský predstavil *Sonátou pre klavír „Sny môjho detstva“* od Jevgenija Iľšaia. Pokračoval Chopinovou *Baladou č. 1 g mol op. 23* s nádherne vypsávanými melodickými úsekmi a bravúrne zvládnutými technickými pasážami, ktorú nasledovali *Nocturno č. 3 As dur „Sen lásky“ S. 541/3 a Rigoletto, koncertná parafráza pre klavír na Verdiho S. 434* od Franza Liszta. Interpretáciu diel veľkánov klavírnej hudby Buranovský dokázal, že na Slovensku patrí k špičkovým interpretom romantickej hudby.

Ako jediní zahraniční interpreti sa na Konfrontáciách predstavili sopranistka **Anna Noworzyn** a klavirista **Grzegorz Biegas** z Poľska (27. 4.).

Koncert sa vyznačoval typickou poľskou dravosťou. Speváčka sa prejavila aj ako výborná herečka. „Hrala“ telom i mimikou a jej spevácky aj herecký výraz korešpondoval s obsahom textu. Občasnú nezrozumiteľnosť textu možno pripísať akustike priestoru, ktorú však, čo sa týka prezentácie farebnosti svojho hlasu, dokázala využiť vo svoj prospech. Slabší a nevyvážený spodný register však akustika nezakryla. Noworzyn predviedla diela poľských autorov (Stanisław Moniuszko, Ignace Jan Paderewski, Felicjan Szopski, Stanisław Hieronym Nawarocki, Karol Szymanowski, Jan Stefani, Grazyna Bacewicz). Zazneli aj kompozície Haydna, Mozarta, Dvořáka a Pucciniho. Bolo zrejme, že sopranistka sa najlepšie cítila v repertoári s textom v materinskom jazyku. Nie celkom zvládnutá výslovnosť v árii Rusalky *Měsíčku na nebi hlubokém* od Dvořáka čiastočne znehodnotila dojem z inak kvalitného výkonu. Vrcholom spevu, herectva a vtipu bola pieseň *Bolí mnie głowa* od G. Bacewiczovej. Noworzyn s Biegasom vytvorili dvojicu, ktorá má z hudby nesmiernu radosť a svojím nadšením tento pocit preniesli aj na publikum.



Klavírne trio Istropolis [foto: K. Kompas]

Štvrtým koncertom (4. 5.) bolo vystúpenie tria **Ladislav Fančovič** (klavír), **Branislav Dugovič** (klarinet) a **Ján Slávik** (violončelo). Napriek tomu, že odznali pomerne vyrovnané výkony, koncertu chýbala dramaturgická i zvuková celistvosť, čím strácalo vystúpenie ako celok na atmosfére. V Lisztovej *Uhorskej rapsódii pre klavír č. 2 cis mol S. 359/2* sriedal L. Fančovič vďaka svojej vynikajúcej technike plynulo nálady diela. V *Dance preludes pre klarinet a klavír* od Witolda Lutosławského sa ku klavíru pridala klarinetista, ktorý

najmä vo vyšších polohách disponoval krásnym zamatovým tónom. V kompozícii *Lasifado pre klavír* (2007) mladej slovenskej skladateľky Lubice Salamončkovskej sa Fančovič predstavil aj v polohe zrelého interpreta súčasných diel. J. Slávik sa predstavil v dvoch záverečných skladbách: v *Koncerte a mol pre violončelo a orchester op. 129* R. Schumanna a v Brahmovom *Triu a mol pre klarinet, violončelo a klavír op. 114*. Jeho virtuózna hra je slovenskému publiku dôverne známa. Škoda, že sa na tomto koncerte nepredstavil aj ako interpret súčasných diel.

Znamenitým finále Konfrontácií bolo vystúpenie **Moyzesovho kvarteta** (11. 5.). Koncert začal *Sláčikovým kvartetom g mol* od J. L. Bellu. Nasledovalo *Sláčikové kvarteto B dur č. 7* (2002) v Nemecku žijúceho Ladislava Kupkoviča, ktorý sa koncertu aj zúčastnil. Dielo skomponované v štýle neoklasicizmu a neoromantizmu ocenilo publikum obrovským potleskom. Súbor ďalej uviedol *Sláčikové kvarteto č. 3* Ladislava Burlasa. V Nitre bolo zaradenie kompozície aktuálne, pretože len niekoľko dní pred koncertom bol profesorovi Burlasovi ude-

Úsmevy a slzy

Aj keď si tento rok nepripomíname okruhle jubileum Mikuláša Schneidera-Trnavského (24. 5. 1881–28. 5. 1958), súvisí s ním významné výročie. Pred 70 rokmi vznikol zásluhou Spolku sv. Vojtecha a vďaka editorskému i autorskému vkladu skladateľa *Jednotný katolícky spevník* (JKS), ktorý sa dodnes používa pri katolíckej liturgii a ďalších pobožnostiach. Spevník, svojho času ocenený cudzinou, vyšiel doteraz v 68 vydaniach (!). Hoci sa v katolíckych kruhoch neustále pripomína potreba inovovať ho, doteraz sa nenašiel autor či kolektív, ktorý by okrem jazykových úprav zmenil čo i najmenšie na tomto geniálnom diele. Schneider pre JKS vybral a upravil 564 piesní, z ktorých 226 sám zložil.

Aj tento duchovný odkaz skladateľa si všíma nové umelecko-výchovné pásmo *Úsmevy a slzy* slovenskej herečky, šansonierky a scenáristky **Milky Došekovej**. Program mal premiéru v máji v Hudobnej sieni Bratislavského hradu. Autorka sa v scenári, ktorý môže mať široké uplatnenie od komorných večerov až po výchovné koncerty, inšpirovala najmä skladateľovou knihou *Slzy a úsmevy*. Z nej cituje úryvky z listov či vtipné momentky zo života majstra v jeho rodnej „trnafičine“, ktoré dotvorila umelecky spracovanými biografickými poznámkami. M. Došková postavila proti sebe zdanlivo bezproblémový život skladateľa v malom meste, na druhej strane jeho tvorivý zápas, ktorý často vyčerpávala malosť prostredia... Vykreslila ich slovom, štylizovanou akciou, ale tiež spevom a intonovanou deklamáciou.

V programe spoloúčinkovali dvaja dvojnásobní víťazi Medzinárodnej speváckej súťaže M. Schneidera-Trnavského: sopranistka **Božena Ferancová** a tenorista **Ivan Ožvát**. Ožvát v dramatickejšom výraze a sile, Ferancová svojím jemným lyrickým sopránom. Obidvaja s porozumením pre dušu piesní. Na klavíri sprevádzal skúsený **Dušan Stankovský**, ktorý tiež pohotovo improvizoval a dotváral náladu jednotlivých obrazov.

Budúci rok uplynie 50 rokov od smrti skladateľa, v minulom roku bolo 125. výročie jeho narodenia. Pred 70 rokmi bol prvýkrát vydaný *Jednotný katolícky spevník*... Jedného z najväčších slovenských skladateľov si možno pripomenúť aj vďaka CD s Trnavského duchovnou tvorbou, ktoré si záujemcovia môžu kúpiť v Hudobnom múzeu SNM.

Terézia URSÍNIOVÁ

KAROL KOMPAS

Dni starej hudby 2007

12. ročník medzinárodného festivalu, 4.–10. júna, Bratislava, Centrum starej hudby

Jediný domáci festival, ktorý každoročne prináša diela z tzv. starej hudby v historicky poučenej interpretácii, zaznamenal tento rok zmenu. Organizátori sa podobne ako napríklad viedenský festival Ressonanzen rozhodli jednotlivé ročníky tematizovať. Na aktuálnom, s podtitulom Antické mýty v hudbe 18. storočia, tak ožili o. i. príbehy lásky pastiera Acisa a nymfy Galatey, boha severného vetra Aquilona a aténskej princeznej Orithie alebo Orfea, ktorý svojím umením a láskou dokázal zmeniť beh sveta...

V dramaturgii si zaslúži ocenenie fakt, že sa po rokoch podarilo pripraviť dve rozsiahle vokálno-inštrumentálne diela (G. F. Händel: *Acis a Galatea*, Ch. W. Gluck: *Orfeo e Euridice*), ktoré predstavovali vrcholné festivalové produkcie.

Jednou z nich bol otvárací koncert (4. 6.), na ktorom v Moyzesovej sieni zaznela Händelova serenata *Acis a Galatea* v naštudovaní českého súboru **Ensemble Baroque** (um. vedúca **Elen Machová**), **Festivalového zboru Znojmo** a pod taktovkou charizmatického **Romana Válka**. Orchester hral brilantne, rešpekt si zaslúžia výkony hráčov na dychových nástrojoch (napr. hoboje v *Sinfonii*, virtuózne trioly a figurácie flaut v árii *Hush, ye pretty warbling choir* či altové zobcové flauty v *Heart, the seat of soft delight*). Zbor, ktorý má v diele významnú úlohu, znel kompaktné, i



M. Forster, M. Leginus a P. Zajíček nad partitúrou Gluckovej opery [foto: A. Šuba]

keď nie vždy úplne vyrovnané. Dôležitejšie však boli zvuková plasticita a presvedčivý výraz, odvíjajúci sa od hudobného priebehu a v súlade s textom diela. Skutočne nie každodenný výkon. Lásku i drámu sprítomnili výnimočná poľská sopranistka **Anna Mikołajczyk** (Galatea), skvelí **Adam Plachetka** (barytón, Polyfémus) a **Marek Olbrzymek** (tenor, Damon), ktorí predstaveniu vdychli život aj náznakmi hereckej akcie. Škoda, že Acis (český tenorista **Richard**

Samek) im nebol vyrovnaným partnerom. Disponoval hlasom, ktorý by skôr vyznel v kantilénach niektorej z romantických opier. Napríklad v árii *Where shall I seek the charming fair?* v skokoch neintonoval čisto, vo vrchných polohách forsíroval a expresívna rétorická figúra *exclamatio* (oktávový a septimový skok) pri otázke *where* mu spôsobovala evidentné trápenie. Pravdepodobne z tohto dôvodu niekedy zastupoval krčovito pôsobiaceho speváka dru-

hý tenorista. Bolo to tak aj v tercete Acisa, Galatey a Polyféma *The flocks shall leave the mountains*, ktoré patrilo k najsilnejším momentom večera a pri ktorom doslova behali po chrbte zimomriavky.

Výnimočným dramaturgickým počínom bolo uvedenie svetských kantát J. Ph. Rameaua (*Aquilon et Orithie*, *Le Berger fidèle*, *Orfeo*, *Thétis*), ktoré patria k raritným a málo známym dielam. Výkony hostí z Francúzska (trio **Apollon et ses Muses**), ktorí vystúpili vďaka spolupráci s Francúzskym inštitútom, však príliš nenadchli. Rozpačitý dojem z koncertov (6. 6. a 7. 6.) zachraňovala práve v kantátach striedajúca **Musica aeterna**, ktorá pod vedením poľského čembalistu **Mareka Toporowského** (predstavil sa i ako vynikajúci sólista vo výbere z Rameauových *Pièces de clavecin*) sprevádzala sopranistku **Hjördis Thébaultovú** a barytonistu **Pierra Yvesa Pruvota**.

To, že som nakoniec nebol na Gluckovej opere *Orfeo e Euridice*, ma bude ešte dlho mrziť. Už skúška, ktorú som mal možnosť navštíviť, naznačovala mnohé: fantastický altista **Marcus Forster**, sopranistka **Maria Erlacher**, v starej hudbe debutujúci **Katarína Janíková** (Amor) a mladý dirigent **Martin Leginus**, ako aj na domáce pomery neobvykle bohatý orchester s dobovými nástrojmi sľubovali výnimočný zážitok, na ktorý si budem musieť asi ešte dlho počkať.

Andrej ŠUBA

Hudba Modre

Medzinárodný festivalík umenia, 22. – 24. júna, Modra, mesto Modra, Malokarpatské osvetové stredisko a MSKS Modra, Slovkoncert

Keď pred niekoľkými rokmi uvádzal Ján Slávik svoj „festivalík“ do života, mnohí sa čudovali názvu. Popredný violončelista, pedagóg, organizátor, člen Moyzesovho kvarteta, autor myšlienky a umelecký riaditeľ podujatia ním deklaroval, že nechce mať nenaplniteľné ambície.

„Rozsahom malý, ale programovou štruktúrou a dramaturgiou významný“, znie slogan sympatickej letnej víkendovej akcie, ktorá sa vyprofilovala a získala si kredit aj pozornosť publika. Konštantnou programovou črtou je dedikácia podujatia niektorej skladateľskej osobnosti, ktorá dominuje v dramaturgii a ochotne prispieje aj (aspoň jednou) novou kompozíciou. Po minulých ročníkoch (I. Zeljenka, V. Godár, L. Kupkovič, L. Burlas a M. Burlas) tvorila dramaturgický pilier dvojica Dušan a Peter Martinčekovi, ale aj tohtoročný jubilanť, obdivovaný **Marián Varga**. Je potrebné spomenúť tiež mimohudobné podujatia „festivalíku“, ktorými boli výstava fotografií legendárneho príslušníka martinčekovskej dynastie **Martina Martinčeka** a pripomenutie si biskupa **Samuela Zocha**, pôsobiaceho začiatkom minulého storočia v biskupskom sídle v Modre.

Úvodný koncert (22. 6.), spojený s uvedením nového CD titulu *Cellomania* a prezentáciou skladieb z disku (P. Šimai, P. Zagar, P. Martinček, L. Kupkovič, I. Zeljenka, V. Godár a i.), zaznel v podaní

vynikajúceho violončelového kvarteta (**Jozef Lupták**, **Jozef Podhoranský**, **Eugen Prochác**, **Ján Slávik**) v priestoroch Rytiarskej sály hradu Červený Kameň. Akusticky vyhovujúce priestory hradu by perspektívne mohli slúžiť ako príťažlivý „superhostiteľ“ samostatného kultúrneho podujatia.

Átriový priestor modranskej Starej vinohradníckej školy s dominantou starobíleho platanu musel na **Duo Cordefiato** (**Ivica Gabrišová** – flauta, **Miriám Rodriquez-Brüllová** – gitara) pôsobiť inšpiratívne (23. 6.). Interpretky sa predstavili šarmantnou, muzikálnou produkciou transkripcii i pôvodných skladieb, kde vystúpili do popredia kompozičná noblesa **Dušana Martinčeka** (*Charleston*, *Bonjour Monsieur Picasso*), ale aj zmysel pre intelektuálny humor v skladbách jeho syna **Petra** (*The Little Fooleries*, *Happy, I don't know, Really?*).

Z tretieho koncertu (23. 6.), v krásnych priestoroch starého Nemeckého evanjelického kostola, je potrebné vyzdvihnúť výkon **Zuzany Čizmarovičovej**. Predstavila

sa nielen ako empaticky sprevádzajúca klaviristka, ale vo výbere z 12 prelúdií **D. Martinčeka**, *Koncertnej etude Na brehu morského* od **B. Smetanu** a veľmi sympaticky a exkluzívne zaradené *často Suchoňových Metamorfóz* aj ako fenomenálna sólistka. Česká mezzosopranistka **Karla Bytnarová** v *Dvořákových Štyroch piesňach na slová G. Pfejgra Moravského* a *Cigánskych melódiách* doslova pohladila kultivovaným, nepreexponovaným prejavom.

Modranská ZUŠ si už roky udržiava vysoký štandard. Svedčí o tom aj tradičné festivalové podujatie **Malý koncert veľkých nádejí** (24. 6.). Nádejí, ktoré tvoria mladé talenty formované kvalitnou pedagogickou zostavou tejto osvedčenej umeleckej školy.

Záver v akusticky dosť nevyhovujúcom priestore Katolíckeho kostola sv. Štefana Kráľa patrilo ako zvyčajne sídelnému telesu mesta Modra, **Moyzesovmu kvartetu** (24. 6.). Na úvod zaznela premiéra skladby *Mikromodely pre sláčikové kvarteto* od **Petra Martinčeka**, ktorá v zhode s názvom dávkovala delikátne skladbičky. Dielo potešilo aj preto, že podobne ako ďalšie

kompozície autora nezrádza kontinuitu hudobníckeho rodu. **Dušana Martinčeka** reprezentovalo exkluzívne *Sláčikové kvarteto*, ktoré dalo za pravdu všetkým smútiacim nad faktom, že sa dielo tohto autora nenávratne uzavrelo. Nielen epizódny **C. M. von Weber** (*Kvinteto pre klarinet, 2 huslí, violu a violončelo B dur op. 34*) a **Poulencova Sonáta pre dva klarinety** (Taliansky **Nicola Bulfone** a náš **Branislav Dugović**), ale najmä záver koncertu udržiaval početné auditórium v napätí. Očakávané finále patrilo totiž **Mariánovi Vargovi** a premiére jeho *Sláčikového kvarteta č. 1*. Táto forma komornej hudby bola vždy považovaná za skúšobný terén kompozičného remesla. **Varga** preukázal, že nezanevrel na princípy klasickej formy, ale v dikcii, prostriedkoch, technológii i obsahových sukcesiaciach ostal dosť bezradný, nenadväzujúci na svoju osvedčenú originalitu a autenticnosť. Oveľa viac zabodoval v závere v dialógoch s Moyzesovcami vo vargovských paradných kusoch: *Predohra*, *Nechtiac*, *Smutná ranná električka*, *Domacia úloha*...

Lýdia DOHNALOVÁ

Bratislavská komorná gitara

3. ročník medzinárodného festivalu, 19.–22. apríla, Bratislava, Ergon, Kultúrne zariadenia Petržalky

Jeden z najpopulárnejších a zároveň najstarších hudobných nástrojov privábil fanúšikov gitary už po tretíkrát na festival, ktorého organizátori chcú priblížiť gitaru prostredníctvom rôznych žánrov a komorných zoskupení.

Na úvodnom koncerte (19. 4.) sa predstavila laureátka mnohých medzinárodných súťaží japonská huslistka **Asa Nakajima** a jeden z najvýraznejších predstaviteľov mladej generácie španielskych gitaristov **Ricardo Jesús Gallén García**. Disponovaná hráčka zvolila technicky náročný program: o. i. Paganiniho *Capriccio č. 24 a mol* a Sarasateho *Zigeunerweisen op. 20*. Otázne je, prečo si hudobne vnímavá Nakajima vybrala repertoár, ktorý vyžaduje veľkú dávku emotívneho vkladu či záblesk cigánskeho (Sarasate), maďarského (Montiho *Csárdás*), španielskeho (Fallov piesňový cyklus *Canciones populares españolas*) alebo juhoamerického (Piazzolov cyklus *Histoire du Tango*) temperamentu a spontánnosti. Ak tieto diela nie sú zahraté „od podlahy“, strácajú pôsobivosť a len technická bravúra ich nezachráni. Gallénov sprievod prinášal nespočetné „nahrávky na smeč“, ktoré huslistke ponúkali možnosť dotknúť sa hudobných výšin, často však ostali bez povšimnutia. Gitarista zaujal excelentnou hudobnou predstavivosťou, raz mäkkým a vrúcny inokedy prízračným tónom, pričom využíval najjemnejšie farebné, dynamické a artikulačné odtienky. Len málo gitaristov dokáže pri sprievode v *pianissime* doceliť, aby bol každý tón absolútne zreteľný a každá i najsubtilnejšia dynamická či farebná zmena počuteľná. V sólovom prídavku, ktorým bolo *Capriccio č. 3 op. 19* od Luigiho Legnaniho, dokázal Gallén tak detailne zvukovo diferencovať jednotlivé hlasy, akoby rozozvučal niekoľko nástrojov súčasne.

Druhý večer (24. 4.) patril jazzu. Predstavil sa na ňom maďarský gitarista **István Gyárfás** a **Gyárfás István Trio** (Péter Czákó, basgitarista, Balázs Cseh, bicie). Koncert začal efektným úvodným štandardom *Cherokee*. Úskalie hry v takejto zostave spočíva pre gitaristu v tom, že musí hrať tému a harmonicko-rytmický sprievod súčasne. Disciplína, ktorú výborne ovládali majstri ako Joe Pass alebo Jim Hall. Gyárfás z nich určite čerpal, ale v priebehu koncertu bolo počuť napr. aj citácie a frázy od Theloniusa Monka. *Cherokee* je vzhľadom na svoju vertikálne skomponovanú tému na takúto uchopenie vďaka materiálu. Kapela mala skladbu pekne upravenú, možno pre väčší efekt by sa hodilo o niečo rýchlejšie tempo. Koncert pokračoval autorskými kompozíciami, kde sa ako sólisti predstavili aj Czákó a Cseh. Gitarista Gyárfás striedal „single note“ hranie s akordickými poňatými sólami a podľa princípu „call and response“ sa v aranžmánoch vhodne dopĺňal s rytmikou. Aj keď takýto koncept nie je ničím novým a po určitom čase sa stáva preháňaným, kapela so svojou iskrou a vtipom určite potešila priaznivcov mainstreamového jazzu. Dobrú atmosféru v druhej polovici koncertu dotvoril huslista **Stano Palúch**. Plnokrvne cítil swing, hral krásne

melodické frázy. Vystúpenie bolo zvládnuté aj dramaturgicky. Kapela hrala okrem známych štandardov aj vlastné veci. Medium swing striedala bossa nova a záverečná „fastovka“ dala efektnú bodku za koncertom. Prídavok, „parkerovka“ *Scrapple from the Apple*, bola už len čerešničkou na torte.

Flautistka **Ivica Gabrišová**, gitarista **Miriam Rodríguez Brüllová** (umelecká riaditeľka festivalu) a členovia **Talichovho komorného orchestra** predstavili ako jediní na festivale hudbu baroka a klasicizmu (21. 4.). Predviedli Vivaldiho *Koncert pre dve mandolíny, sláčikové nástroje a basso continuo G dur RV 532*. Neobvyklá kombinácia gitary a flauty, ktoré nahradili zvuk dvoch mandolín, bola pôsobivá najmä v pomalejšej strednej časti, kde pizzicato hrajúce sláčky zvukovo ustúpili sólovým nástrojom. Pravidelná rytmická pulzácia pizzicata dodávala vďaka vynikajúcej interpretácii Talichovcov celej časti rytmický náboj a energiu a spolu s precíznymi artikulujúcimi sólovými nástrojmi umocňovala pocit sviežosti Vivaldiho hudobnej reči. Keďže sólistky spolu už dlhšie pôsobia v zoskupení Duo Cordefiati, boli vynikajúco zohraté. Vysokú úroveň Talichovho komorného orchestra v európskom meradle potvrdili jeho členovia **Adéla Štajnochrová** (1. husle), **Daniela Součková** (2. husle), **Věra Binarová** (viola) a **Jiří Příhoda** (violončelo). K vrcholom koncertu patrilo aj Mozartovo *Kvarteto pre flautu a sláčikové*

americký súbor **Trio Tango en Vos** v zložení **Silvia Funes** (spev), **Raúl Ernesto Funes** (gitarista) a **Nelson Ivan Díaz Guerrero** (husle, Kolumbia). Okrem Piazzolovej tvorby zazneli tradičné tangá ako napríklad *Como dos extraños*, *Caminito*, *Mi Buenos Aires Querido*, *Vals Flores del alma*, či *chacarera Campo Afluera*. V hre tria sa spájala zemitosť autentické ľudovej latinskoamerickéj hudby a zrelý muzikantský prejav, opretý o klasické hudobné vzdelanie absolventov Univerzity Mozarteum Salzburg. Aj vďaka empatickému a srdečnému publiku dokázali príbehmi argentinských ľudí (speváčka tmočila texty piesní do nemčiny) vykúziť atmosféru, na akú sa len tak ľahko nezabúda. Nemalý podiel na tom mala charizmatická speváčka Silvia Funes nadaná prirodzeným hereckým prejavom (napr. v piesni *Yo soy María* z tango opery *María de Buenos Aires* A. Piazzolla a libretistu Horacia Ferrera nespievala o tom, že je María, ona v tej chvíli Mariou bola), ktorý občas spontánne doplnila i tancom. Súbor naplnil vlastné pranie, aby prostredníctvom hudby mohol s publikom zdieľať silu, radosť a srdečnosť svojej krajiny a ukázať mu sny svojho národa. V druhej časti predviedli huslista Díaz a gitarista Funes Piazzolov cyklus *Histoire du Tango*. Kompozícia kladie na oboch interpretov nemalé nároky v oblasti detailnej práce s tónom. Časté náhle zmeny charakteru interpretovanej hudby si vyžiadali zmeny tempové či agogické s množstvom



I. Gyárfás trio so S. Palúchom [foto: L. Brüll]

nástroje D dur KV 285. Gabrišová spolu s Talichovcami predviedli do detailov premyslenú výstavbu fráz s vhodnými metrickými a rétorickými akcentmi, absolútnu slohovú čistotu a zároveň hravú radosť. Vo vynikajúcej interpretácii gitaristky Rodríguez Brüllovej a Talichovcov zaznelo *Kvinteto pre gitaru a sláčikový orchester op. 143* od talianskeho skladateľa Maria Castelnueva-Tedesca.

Na záverečný koncert (22. 4.) priniesol gejzír emócií do DK Zrkadlový háj latinsko-

farebných, dynamických, intonačných a rytmických nuansí, ktoré sa nedajú zachytiť na notový papier a ktoré obaja hráči realizovali s ľahkosťou a bravúrou.

V rámci festivalu sa už tradične konali aj majstrovské kurzy. Tento rok mohli záujemcovia sledovať prácu Ricarda Galléna, zaimprovizovať si s Istvánom Gyárfásom alebo sa zúčastniť návčiku latinskoamerických techník a rytmov pod vedením Raúla Funesa.

Ela VACULOVÁ
a **Erik ROTHENSTEIN**

Tip HŽ

Od júla začala na Slovensku vychádzať internetová hudobná revue *Melos – texty o súčasnej hudobnej kultúre*. Vydávanie u nás ojedinelého projektu rozbehla Vysoká škola múzických umení v Bratislave. Garantom internetového časopisu (hl. editorka: Prof. Naďa Hrkčková), je medzinárodná skupina renomovaných muzikológov, v ktorej možno nájsť mená ako Frieder Reininghaus, Mieczysław Tomaszewski, Helmut Loos, Jaroslav Štátný či Rudolf Pečman. Teda osobnosti aj na Slovensku známe z konferencií, prebiehajúcich pri Medzinárodnom festivale súčasnej hudby Melos Étos.

Prvé číslo, tematicky venované postmoderne (či vzhľadom na zastúpenie textov, skôr minimalizmu), prináša väčšinou články tvorcov časopisu – Yvetty Kajanovej (*Postmoderna – péle méle po moderne*), Daniela Mateja (*To be held for a long time* – americký minimalizmus), priblíženie opery Philipa Glassa *Einstein on the Beach* z pera Kataríny Haškovej, ale napríklad aj exkluzívny záznam diskusie s hviezdou amerického minimalizmu Steveom Reichom, ktorá sa uskutočnila počas jeho návštevy v Bratislave v rámci festivalu Melos Étos 2005. Rozsiahlejšie texty uzatvára úvaha Vladimíra Boksa *Minimalizmus alebo maximalizmus?* a stopovanie histórie konceptu redukcie hudobných prostriedkov v diele Perotina, ktorého autorom je renomovaný nemecký muzikológ Wolfgang Dömling. Aktuálne číslo dopĺňajú „Festschrift“ k jubileu známeho českého muzikológa Ivana Poledňáka a recenzie projektu Dejín európskej hudby (ed. N. Hrkčková), ktoré zastrešuje vydavateľstvo Ikar.

Časť uverejnených textov tvoria už publikované príspevky, čo však v tomto prípade – aj vzhľadom na ich menšiu dostupnosť – nemusí byť považované za problém. Internetová revue o súčasnej hudbe má potenciál reagovať „súčasnejšie“ ako jej tlačene náprotivky, pretože nie je obmedzená retardujúcimi elementmi, súvisiacimi s časom potrebným na ich „fyzickú“ výrobu či limitmi nákladu a distribúcie. Predstavu o začínajúcom projekte si môžete vytvoriť na internetovej stránke www.melos.hrckova.sk.

(aj)

Rozhovor

Hopkinson Smith: „Nepoužívam slovo autentickosť“

Hopkinson Smith, Nigel North a Paul O'Dette sú najvýznamnejšími lutnistami dneška. Po Northovi, ktorý v Bratislave koncertoval na pozvanie Dní starej hudby 2003, mali návštevníci Festivalu J. K. Mertza možnosť spoznať hru Hopkinsona Smitha – hudobníka, ktorého lutnové transkripcie Bachových *Sonát a partít pre sólové husle* kritici označili za jedno z najlepších naštudovaných týchto diel vôbec.

Ako by ste charakterizovali prístup moderného človeka k starej hudbe?

Zastávam názor, že umenie spočíva v obnovovaní. Znamená to obnovu poslucháča i umelca, ktorá nastáva, keď je naša duša dobytá pozitívnu energiou, vychádzajúcou z toho, že sa nás hudba, výtvarné umenie alebo poézia dotýka. Nikdy nebudeme vedieť, ako túto hudbu počúvali ľudia v minulosti. Ale prehovára k nám natoľko, že je ťažké nereagovať. To je dôvod, prečo ju stále hráme. Objavujeme nový svet, ktorý je veľmi bohatý. Pri učení nikdy nepoužívam slovo „autentickosť“. Snažím sa o využívanie dobových informácií o hudbe. No len vtedy, ak im rozumiem a presvedčujú ma. Nikdy by som nezahral niečo len preto, že „sa to má“. Radšej rozmýšľam čo, ako a prečo urobiť. Napríklad nikto vám nepovie, aký prstoklad použít v skladbách Gírlama Kapsbergera. No ak počúvate hudbu a vidíte myšlienku, ktorá sa rozvíja a chcete zmeniť farbu, tvarovať zvuk – potom hľadáte spôsob a rozmýšľate, ako pracovať s líniou a spájať kontrastné myšlienky...

Vaša cesta k lutne?

Spočiatku som ako autodidakt hrával na všetkom možnom – mandolíne, saxofóne, flaute... V roku 1973 som odišiel z Ameriky, aby som študoval hru na barokovej lutne. Odvtedy žijem v Európe.

Na rozdiel od gitaristu má lutnista k dispozícii dve rôzne techniky hry pravej ruky. Techniku, označovanú ako „thumb-in“ („palec vo vnútri dlane“), ktorá vychádza z dávneho spôsobu hry na lutne pomocou plekttra a techniku „thumb-out“ („palec von z dlane“), ktorá je veľmi podobná technike hry na gitare. Používate obidva spôsoby hry?

Hra s „palcem vo vnútri“ je lepšia pre hru na renesančnej lutne. Pomáha meniť funkciu palca, ktorý hrá striedavo pod-



H. Smith [foto: J. Uhliarik]

pornú basovú a melodickú líniu. Interpret musí veľa cvičiť, aby sa palec stal dostatočne pružným a rýchlym a bol schopný hrať striedavo melodické linky i basový základ. Roky som hral na barokovej lutne i gitare technikou „thumb-in“, no potom som začal hrať technikou „thumb-out“, ktorá sa skutočne dá porovnať so spôsobom hry na modernej gitare. V porovnaní s guľatým a vyrovnaným zvukom, ktorý vzniká hrou „thumb-in“, sa pri tejto technike zvuk lutny stáva o niečo suchším. V súčasnosti používam obidva spôsoby hry. Záleží na tom, na akom nástroji hrám. „Palec v dlani“ používam pri hre na renesančných lutnách, na ostatných nástrojoch hrám technikou, kde je „palec z dlane von“.

Gitaristi posilňujú zvuk nástroja hrou predĺženými nechtami na pravej ruke. Lutnisti to robiť nemusia, priam nemôžu...

Staré nástroje sú konštrukčne ľahšie ako moderné. Struny môžu byť tenšie a keď sú struny tenšie, dá sa na nich hrať bez použitia nechtov bruškami prstov, pretože ťah strún je slabý. Keď interpret

hrá bez použitia nechtov, má možnosť vytvoriť zvuk, ktorý sa viac dotýka duše. Samozrejme len hra bez nechtov nezaručuje, že zvuk lutny bude krásny. Je potrebné snažiť sa kultivovať zvuk tak, aby bol čo najkrajší. Interpret by mal byť schopný vytvoriť na lutne toľko rôznych zvukov a farieb, aké si dokáže predstaviť. Je možné docieľiť tvrdý, niekedy až agresívny tón. Napríklad v Kapsbergerových skladbách sú niektoré veľmi expresívne momenty, ktoré takýto tón vyžadujú. Na druhej strane môže hrať lutnista ľahučko ako motýľ. Medzi tým existuje množstvo odtienkov, ktoré je potrebné ovládať. Rovnako ako huslista trávi hodiny hľadáním krásneho tónu, lutnista musí stráviť rovnaký čas, aby našiel spôsoby hry, vytvárajúce rôzne farby zvuku.

Špecifickým problémom lutnovej hry je interpretácia zápisu starých tabulatúr...

Tento problém závisí od hudby, ktorú hráte. Ak sú to lutnové suity J. S. Bacha, musíte veľa študovať a hľadať zmysel v hudbe samotnej. Hudobný zápis nemusíte veľmi upravovať. Môžete sa napríklad rozhodnúť, či variovat

opakovania v tancoch alebo nie. Ale napríklad v skladbách Gaspara Sanza som veľkú časť kompozícií musel dotvárať, pretože v podobe, v akej boli skladby zapísané, nedávali vždy zmysel. Napríklad tance trvajúce 35 sekúnd. Prítom vieme, že na ne ľudia tancovali 5 či 8 minút. V takomto prípade sa treba zamyslieť, čo asi dokázali hráči urobiť so skladbou za túto dobu. V *Partitách a sonátach pre sólové husle* a dvoch *Suitách pre sólové violončelo* od J. S. Bacha, ktoré som nahral, bolo zase veľa priestoru uvažovať a skúšať, ako by Bach tieto diela napísal pre lutnu.

Ako zvyknete koncipovať svoje lutnové recitály?

Obvykle hrávam na koncertoch na dvoch nástrojoch, no raz v Berlíne som hral dokonca na štyroch: renesančnej gitare, barokovej lutne, vihuele a te-orbe. Už cestovať s dvomi nástrojmi je však niekedy únavné. Na bratislavskom koncerte som hral skladby, ktoré boli všetky publikované v rokoch 1610 a 1611. Dramaturgické ohraňovanie bolo časové, no z hudobného hľadiska boli zastúpené odlišné štýly. Niekedy ale hrám aj kontrastnejší program. Napríklad španielsku renesančnú a barokovú hudbu na vihuele a barokovej gitare.

Lutna má veľmi subtilný zvuk. Ako sa súčasný interpret vyrovnáva s týmto faktom v moderných koncertných sálach?

Nie každý veľký priestor je pre lutnu zlý a nie každá malá sála je dobrá. Ak človek sedí na pódiu vysoko, existuje riziko, že sa zvuk lutny stratí. Interpret musí dbať na to, aby bol zvuk nástroja veľmi konkrétny, krásny a aby sa dobre niesol. Sála, kde som mal recitál, bola pre lutnu vyhovujúca a mala aj veľmi príjemnú atmosféru.

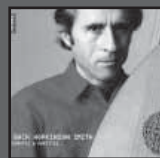
Máte ako lutnista kontakt so súčasnou hudbou?

Súčasná hudba ma zaujíma. Mám doma aj niekoľko kompozícií pre lutnu, ktoré mi skladatelia poslali. Vždy sa snažím na skladby pozrieť a napísať autorom svoje postrehy, no nikdy som súčasné lutnové skladby na koncerte nehral. Mám bližšie k pôvodnému repertoáru. Niektorí interpreti zastávajú názor, že na to, aby sa lutna stala „všeobecne uznávaným“ nástrojom, potrebuje zaradiť do svojho repertoáru súčasnú hudbu. Ja si to nemyslím. V starej hudbe je toľko krásy a hĺbky, že nepotrebuje nevyhnutne potvrdzovať „opodstatnenosť“ nástroja súčasným repertoárom.

Prípravila Denisa BENČOVÁ

Hopkinson Smith (1942)

Newyorský rodák, absolvent hudby na Harvardskej univerzite, pokračoval od roku 1973 v štúdiách u Emílie Pujola v Katalánsku a Eugena Dombaia vo Švajčiarsku. V polovici 70. rokov bol spolu s Jordi Savalom jedným zo spoluzakladateľov súboru Hespérion XX. Od roku 1985 sa venuje takmer výlučne sólovej hre. Pre spoločnosť Astrée nahral vysoko cenené CD so španielskou hudbou pre vihuelu a barokovú gitaru, lutnovými skladbami francúzskych renesančných a barokových autorov, talianskou hudbou zo začiatku 17. storočia a nemeckou hudbou vrcholného baroka. Koncertuje po celom svete, učí na Schola Cantorum Basiliensis.



Festival Josepha Kaspara Mertza

32. ročník Medzinárodného gitarového festivalu J. K. Mertza, 24.–29. júna, Bratislava, InterArtists, Združenie klasickej gitary

Šesť koncertov, na ktorých okrem klasickej gitary dostala priestor aj renesančná lutna a jazz. Na festivale sa predstavilo 11 umelcov zo siedmich krajín (Nórsko, Švédsko, Česká republika, Francúzsko, Španielsko, USA a Slovensko). Súčasťou týždňového podujatia, ktorého program priťahol početné publikum, boli tiež workshopy festivalových hostí.

Festival otvoril na nádvorí Starej radnice koncert jazzového kvarteta v zložení **Per Mathison** (kontrabas) a **Olga Konkova** (klavír) z Nórska, švédsky bubelník **Johan Svensson** a slovenský gitarista **Juraj Burian**. Zoskupenie uviedlo skladby P. Mathisona, J. Buriana (24. 6.), Mikea Sterna, Egberta Gismontiho a i. Kapela zaujala hneď na začiatku výbornou súhrou a celý večer plynul v znamení vynikajúcich improvizovaných výkonov jednotlivých hráčov. V rámci koncertu vystúpil ako hosť aj slovenský huslista **Stano Palúch**.

Podujatie pokračovalo v Zrkadlovej sieňi Primaciálneho paláca. Tu sa počas druhého festivalového večera (25. 6.) predstavil jeden z najvýznamnejších súčasných gitaristov **Pavel Steidl** z Českej republiky. V prvej polovici recitálu zaznela suita, zostavená z tancov pre lutnu od barokových majstrov žijúcich na území Čiech (Losy, Lobkovic, Červenka), kompozície českej autorky Jany Obrovskéj, Steidlova skladba *A ty taký jdi do Ithaky* a *Hommage à Jimi Hendrix* od talianskeho gitaristu Carla Domeniconiho. *Nocturno* od Federica Morena Torrobu a Segoviove úpravy klavírných skladieb *Cádiz* a *Sevilla* Isaaca Albéniza vyplnili druhú polovicu koncertu. Romantický repertoár (kompozície Mertza, Paganiniho, Janáčka) predstavil interpret v prídavkoch. Steidlova hra tvorí bezpochyby jeden z najunikátnejších vkladov do interpretačného umenia klasickej gitary, čo potvrdil aj bratislavský koncert. Jeho schopnosti mu umožňujú invenčne a originálne stvárniť nielen diela z tzv. starej hudby či romantického repertoáru, ale výnimočným spôsobom aj skladby 20. či 21. storočia.



Slovenské flautovo-gitarové **Duo Dagmar a Jozefa Zsapkovcov** vystúpilo na koncerte 26. 6. s programom zo skladieb brazílskych autorov Heitora Villu-Lobosa, Laurinda Almeida, Afro-brazílca Celsa Machada, argentínskeho skladateľa Máxima Diega Pujola, no nechýbali ani skladby Maria Castelnueva-Tedesca, Johna W. Duarteho a Kubánca Eduarda Martina. Duo pôsobilo ako jednoliaty celok, pričom sa naplno prejavila aj individualita oboch osobností. Na koncerte obzvlášť vyniklo Zsapkovo farebné stvárnenie sentimentu južanských harmónií, veľký zmysel pre rytmus latinsko-amerických ľudových tancov a flautistkin cit pre dlhé frázy.

Tretí večer (27. 6.) festivalu patril mladšej nastupujúcej generácii gitaristov, ktorí zastupovali dvaja minuloroční laureati prestížnych medzinárodných gitarových súťaží. Dvadsaťštyriročný český gitarista **Matěj Freml**, víťaz Súťaže J. K. Mertza

2006, predviedol husľovú *Chaconnu d mol* J. S. Bacha, *Grand Ouverture op. 61* Maura Guilianiho a *Rito de los Orishas* Lea Brouwera. V druhej polovici koncertu vystúpil držiteľ troch prvých cien z medzinárodných gitarových súťaží vo Viedni, v Poľsku a Francúzsku, 19-ročný Francúz **Gabriel Bianco**. V jeho interpretácii zaznela lutnová fantázia Johna Dowlanda *Farewell*, husľová *Sonáta č. 3 BWV 1005* J. S. Bacha, Mertzova *Elégia* a na záver *Due Canzoni* *Lydie* súčasného talianskeho gitaristu a skladateľa Nuccia D'Angela. Oba mladí gitaristi disponovali mimoriadnou technikou. Interpretácia M. Fremla zaujala dravosťou, Francúz presvedčil neobvyčajne vyzretou muzikalitou.

Predposledný koncert festivalu (28. 6.) bol venovaný lutnovej hudbe renesancie v podaní jedného z najlepších lutnistov súčasnosti **Hopkinsona Smitha**. Smith hral na 8-zborovej renesančnej lutne a predsta-

vil skladby francúzskej, talianskej a anglickej renesancie, ktoré vznikli v rokoch 1610 a 1611. Koncert z diel Roberta Ballarda, Giovanniho Girolama Kapsbergera, Johna Dowlanda a ich súčasníkov zakončila známa Dowlandova *Fantázia* a nádherná pavana *Lachrimae*. Hopkinson Smith je jedným z najsenzitívnejších lutnistov. Jeho hra zarezonovala krásou tónu, farebnosťou a precíznym vedením línií jednotlivých hlasov.

Na záver festivalu (29. 6.) vystúpil španielsky gitarista **Ricardo Jesús Gallén García**, ktorý je jedným z popredných predstaviteľov generácie mladých španielskych gitaristov. Do svojho programu zaradil klasické gitarové skladby od Fernanda Sora, Manuela Mariu Poncheho, Giulia Regondiho, ale aj *Sonatu para guitarra* od súčasného španielskeho skladateľa Antonia Josého a na záver úpravu lutnovej *Suity c moll BWV 997* od J. S. Bacha. R. Gallén oslovil mimoriadnou kvalitou zvuku a neobvyčajnou technickou zdatnosťou. Prirodzený temperament ukázal interpret v prídavkoch zo španielskej hudby.

V rámci festivalu prebehli v priestoroch Dvorany VŠMU dva workshopy. Prvý viedol Hopkinson Smith, pedagogicky pôsobiaci na Schola Cantorum Basiliensis vo Švajčiarsku. Poukázal na problematiku interpretácie štýlov jednotlivých autorov a priblížil svoj spôsob hry na renesančnej lutne. Počas dvojdného workshopu španielskeho gitaristu Ricarda Galléna si mali možnosť mladí slovenskí gitaristi obohatiť svoje zručnosti o skúsenosti mladého umelca.

Denisa BENČOVÁ

kurzíva

Pavla UNGERA



Pred časom kultúrnymi rubrikami médií preletela správa, že Viedeň uzavrela dlhšie diskutovanú tému zmeny na poste riaditeľa štátnej opery. Dnes je známy nástupca Ioana Holendera. Povedie súbor od sezóny 2010/2011. Slovenská propaganda sa rada pyšlí úspechmi našich sólistických špičiek a v neznalosti kontextov by aj bratislavskú operu označila za svetovú. Pritom spravovanie národnej scény drží krok skôr s periferiou. Nechcem porovnávať Viedeň s Bratislavou, toľko uvažovať, že ak dizajnovaný operný šéf v rakúskej metropole potrebuje trojročné fázy príprav, aká by bola potrebná pre bra-

tislavského. V Opere SND po necelom roku prepriahajú. Slovenská história vládu na jednu sezónu pozná, udiala sa však buď ako provizorium (K. Baranovič/1945–1946/ Z. Chalabala /1952–1953/) alebo v politicky pohnutých rokoch 1968 a 1989.

Posledným júnovým dňom Opera SND uzavrela „rekordnú, desiatmesačnú éru“ Petra Mikuláša. Prvým júlovým dňom otvoril „novú éru“ Oliver Dohnányi. V obidvoch prípadoch využila suverénne právo menovať šéfov generálna riaditeľka Silvia Hroncová. Konkurz ani po predchádzajúcej skúsenosti nepovažovala za potrebný, ponesie teda opäť plnú zodpovednosť. Mikuláš i Dohnányi majú čosi spoločné. Sú umelcami na vrchole kariéry, akceptovanými doma aj v zahraničí, majú zaplnené termínové kalendáre. Oba podpísali zmluvu bez prípravnej etapy, bez predloženého programu a vízie. Nepovedú však súkromnú či regionálnu scénu. Omylov,

neschopnosti povedať zásadné slovo, tápania v prevádzke či dramaturgii, sme v Opere zažili na dosť. Bud' Peter Mikuláš pred rokom nevedel do čoho ide (z tolkej naivnosti ho nechcem upodozrievať) alebo svoju úlohu poňal ako epizódu. V okamihoch najzávažnejších rozhodnutí (hektické obdobie pred otvorením nového divadla) sa venoval speváckym aktivitám a pred médiami ho zastupoval zväčša šéfdramaturg. Nešťastný model divadla troch ansámblov, aký z významnejších miest praktizuje vari už len Praha, ublížil v uplynulej sezóne Opere neraz. A nie bez odozvy. Zanedbaná propagácia otupila záujem o novú budovu, ktorá nielenže nepraská vo švíkoch, ale v snahe ako-tak zaplniť sálu, radikálne znižuje ceny vstupeniek. Počet zrušených operných a baletných predstavení bol vyšší, než hádam za desať predchádzajúcich rokov dohromady. Chýbali propagačné leťáky, v deň otvorenia novostavby visel pred

historickou budovou neaktuálny plagát, prvé a jediné číslo interného divadelného časopisu z 38 strán venovalo opere leda tri-štyri. Mikulášova sezóna nepostúpila ani o krôčik v zefektívnení prevádzky, zabetónovala neproduktívnych zamestnancov, plytvala na priemerných hostoch. Zda s výnimkou Straussovej Ariadny na Naxe nežala úspechy ani u kritiků.

Čo ďalej? Koľko dní pokoja si Oliver Dohnányi vyžiada, čo o problémoch bratislavskej Opery vlastne vie, aké riešenia, akú víziu ponúka? A to najpodstatnejšie. Koľko dní v roku presedí za riaditeľským stolom? V uplynulej sezóne viedol (?) štyri inštitúcie – od Prahy, cez Ostravu, SOSR až po Žilinu. Bol súčasne trojnásobným šéfdirigentom, plus šéfom opery. Troch postov sa údajne vďaka. Opera SND však potrebuje riaditeľa s účasťou viac než stopercentnou. Inak zažije len ďalšiu epizódu.

Interpretačné súťaže

Vzhľadom na množstvo koncertov, ktoré sa na Slovensku každý mesiac uskutočnia, nemôžeme reflektovať všetky zaujímavé interpretačné súťaže, o ktorých nás informujete. V letnom dvojčíse prinášame aspoň výber niektorých z nich. O ďalších, vrátane kompletných výsledkov, sa dočítate na www.hudobnyzivot.sk.

Malá Schneiderova Trnava 7. ročník celoštátnej interpretačnej súťaže žiakov ZUŠ, 29.–30. marca, Trnava

Trnava je mestom hudby. Narodil sa tu Mikuláš Schneider-Trnavský, žije tu viacero vynikajúcich hudobníkov, pôsobí niekoľko kvalitných speváckych zborov, na vysokej umeleckej úrovni rozvíja aktivity Trnavský komorný orchester. K najlepším v rámci celého Slovenska sa zaraďuje aj miestna Základná umelecká škola. Medzinárodný rozmer dáva Trnave Spevácka súťaž M. Schneidera-Trnavského, ku ktorej sa z iniciatívy vedenia a pedagógov ZUŠ, s podporou Ministerstva školstva SR, primátora a magistrátu mesta, Krajského školského úradu a ďalších inštitúcií i sponzorov pred niekoľkými rokmi zaradila aj „Malá Schneiderova Trnava“. Sympatickou črtou súťaže, ktorá sa od začiatku teší veľkému záujmu, je jej otvorenosť. Na rozdiel od iných podujatí sa totiž nezameriava len na najlepších, ale môže sa jej zúčastniť každý, kto prejaví záujem prezentovať svoj talent a výsledky usilovnosti v jeho rozvíjaní. Vďaka tomu sa na aktuálnom ročníku zúčastnilo viac ako 200 žiakov zo 44 ZUŠ, reprezentujúcich 34 slovenských miest. Sedem trojlenných odborných porôt, zložených z popredných pedagógov konzervatórií v B. Bystrici, Bratislave, Košiciach a Žiline, zaraďovalo súťažiacich na základe predvedených výkonov do 3 pásiem: zlatého, strieborného a bronzového. Súčasťou súťaže bolo tiež vyhlásenie celkových víťazov každej kategórie, udelenie cien za najlepšiu interpretáciu skladieb, Ceny Rady rodičov trnavskej ZUŠ, Ceny pre najmladšieho účastníka súťaže a iných ocenení. V súťaži v hre na husliach a v komornej hre boli ocenení aj pedagógovia víťazov jednotlivých kategórií a tiež najlepší korepetitóri. Súťaž prebiehala paralelne na štyroch miestach: vo veľkej i malej koncertnej sieni školy, v Zrkadlovej sieni Trnavského divadla a v Aule MTF STU. Vďaka precíznej organizácii nevznikli žiadne vážnejšie kolízie v rámci presunov jednotlivých korepetítorov, sprevádzajúcich nezriedka viacerých súťažiacich a pod. Novinkou tohto ročníka bola prvá súťažiaci v hre na viole (súťažila v 2. kategórii s huslistami), v komornej hre sa prvýkrát okrem sláčikových zoskupení prezentovali aj zostavy sláčikových nástrojov s klavirom. Ako umelecký garant ďakujem členom hodnotiacich porôt za precízne a objektívne hodnotenie výkonov jednotlivých súťažiacich a najmä pedagógom a zamestnancom trnavskej ZUŠ-ky, ktorí s riaditeľom PaedDr. Gabrielom Kalapošom opäť dokázali na

vysokej organizačnej i spoločenskej úrovni zvládnuť prípravu a priebeh aktuálneho ročníka. Som presvedčený, že väčšina účastníkov sa rozhodne pricestovať do Trnavy aj o rok. A pre tých, čo napriek

dobrému chýru „Malej Schneiderovej Trnavy“ z akýchkoľvek dôvodov doteraz váhali, môj odkaz: „Pridte, určite svoje rozhodnutie neolutujete!“

Stanislav HOCHÉL

VÝSLEDKY:

1. KATEGÓRIA - KLAVÍR

Vítazka: K. Kurucová, ZUŠ M. Hemerkovej, Košice (pedagóg L. Fetteriková); Cena za najlepšiu interpretáciu: P. Szedlák Peter, ZUŠ Nové Zámky, E. H. Grieg: *Valčík*; Cena Rady rodičov ZUŠ v Trnave: Z. Šabiková, ZUŠ J. Rosinského, Nitra; Cena poroty: T. Prišegemová, ZUŠ J. Rosinského, Nitra

2. KATEGÓRIA - KLAVÍR

Vítaz: E. Koky, ZUŠ Stará Ľubovňa (pedagóg M. Fedáková); Cena za najlepšiu interpretáciu: J. Rigó, ZUŠ Panenská, Bratislava, J. Cikker: *Čo mi deti rozprávajú* (výber); Cena ZUŠ M. S. Trnavského v Trnave: M. Hybský, ZUŠ Panenská

3. KATEGÓRIA - KLAVÍR

Vítazka: Z. Vontorčíková, ZUŠ Vráble (pedagóg I. Gončarova); Cena Ministerstva školstva SR: M. Janegová Martina, ZUŠ J. Rosinského, Nitra; Cena za najlepšiu interpretáciu: K. Brunová Katarína, ZUŠ Martinská, Žilina, P. Bagin: *Scherzo*

4. KATEGÓRIA - KLAVÍR

Vítaz: S. Boldžár, ZUŠ Bernoláková, Košice (pedagóg M. Hollá); Cena mesta Trnava: I. Chrapková, ZUŠ Modrý Kameň; Cena za najlepšiu interpretáciu: Fedorová Jana, ZUŠ Bernoláková, Košice, J. Zimmer: *Tatry - Lomnický štít*

1. KATEGÓRIA - HUSLE

Vítaz: L. Ferko, ZUŠ Baštová, Prešov (pedagóg S. Kopčáková); Cena Rady rodičov ZUŠ v Trnave: A. Macková, ZUŠ Háľkova, Bratislava

Najlepšia interpretácia skladby: S. Slobodníková Silvia, ZUŠ Karloveská, Bratislava, Ch. de Bériot: *Koncert č. 9: Rondo*

2. KATEGÓRIA - HUSLE

Vítaz: M. Baričičová, ZUŠ Modra (pedagóg J. Spálová); Cena ZUŠ Trnava: N. Kubalcová, ZUŠ Jesenského, Bratislava; Cena za najlepšiu interpretáciu: P. Klačanský, ZUŠ Karloveská, Bratislava, F. M. Veracini: *Largo*; Cena za najlepšiu korepetíciu: Mgr. Z. Herdová, ZUŠ Zvolen

3. KATEGÓRIA - HUSLE

Vítaz: A. Čonka, ZUŠ Baštová, Prešov (pedagóg R. Varcholová); Cena Ministerstva školstva SR: E. Brunčíková, ZUŠ Háľkova, Bratislava; Cena za najlepšiu interpretáciu skladby: S. Vozárová, ZUŠ Nová Baňa, A. Vivaldi: *Koncert pre husle a orch. op. 8 č. 2 - 2. časť*; Cena za najlepšiu korepetíciu: Mgr. K. Čermáková, ZUŠ Piešťany; K. Ganzerová, ZUŠ Baštová, Prešov

KOMORNÁ HRA - SLÁČIKOVÉ

NÁSTROJE

Vítaz: G. Janičková, J. Jurigová, T. Máhrík, ZUŠ L. Árvaya, Žilina (pedagóg M. Danišová)

Cena za interpretáciu skladby: M. Klúčik, E. Reviláková, D. Gazdíkova, V. Babic, ZUŠ Dolný Kubín (pedagóg M. Mikšíková) F. Dolinský: *Huslové kvarteto č. 5 G-dur*

KOMORNÁ HRA - SLÁČIKOVÉ

NÁSTROJE S KLAVÍROM

Vítaz: R. Uhlíková, K. Uhlíková, M. Čeretková, ZUŠ Tralaškola, Nitra (pedagógovia: Z. Cucorová, M. Uhlíková); Najlepšia interpretácia skladby: R. Uhlíková, K. Uhlíková, M. Čeretková, ZUŠ Tralaškola, Nitra F. Mancini: *Sonata d-mol*

Talenty pre Európu 2007

11. ročník Medzinárodnej súťaže Bohdana Warchala v hre na sláčikových nástrojoch, 30. apríla–3. mája, Dolný Kubín

Medzinárodná súťaž B. Warchala v hre na sláčikových nástrojoch sa opäť stala miestom vzájomnej konfrontácie úrovne a výsledkov umeleckého školstva zúčastnených európskych krajín (Slovensko, Česko, Poľsko, Ukrajina, Litva a Lotyšsko). Súčasťou bol aj 2. ročník Medzinárodného súťažného stretnutia husliarov Violino Arvenzis.

Správu o súťaži mladých talentov zámerne uvádzam z pohľadu inštitúcií, kde ich výchova prebieha a ktoré vnímame na takomto fóre v širších súvislostiach. Aj keď obdobie existencie úzko vyhranených národných škôl je už za nami, jednotlivé krajiny majú stále výrazné poznávacie znaky. V súčasnosti je to predovšetkým fakt, do akej miery sú mladí hudobníci vychovávaní podľa moderných metodických princípov a ako skoro sú podchytené a na profesionálnej úrovni vedené ich talenty. Nezanedbateľnú úlohu pri tom zohrávajú aj tradície umeleckého školstva.

Českí pedagógovia sa opierajú o najstaršie tradície výchovy huslistov v strednej Európe, poľskí disponujú

mladšou tradíciou, no veľkým a kvalitným zázemím, hostia z krajín bývalého ZSSR prezentujú kvality modernej ruskej školy a pozitíva dobre organizovaného školstva pre mimoriadne nadané deti. Okrem systému zohráva významnú úlohu odborná erudícia, pedagogický talent, ale aj ľudské kvality osobnosti pedagóga.

Hoci slovenské umelecké školstvo bolo posledné desaťročia koncipované a organizované rovnakým spôsobom ako české – približne 150-ročný historický sklz je dodnes citelne predovšetkým v šírke zázemia, z ktorého vyrastajú špičkové talenty. Je dôležité, aby problémy dotýkajúce sa existencie základného umeleckého školstva nezabránilo pozvoľnému vytváraniu

širokej bázy odborne podchytených detí, z ktorej už dnes rastie zatiaľ len málopočetná skupina výrazných a dobre vedených talentov, presadzujúcich sa aj na medzinárodných fórach. Tu treba upozorniť na mimoriadny význam možnosti vychovávať tieto deti v spolupráci pedagógov základného umeleckého školstva s pedagógmi konzervatórií formou tzv. mimoriadnych žiakov konzervatórií. Stačí sa pozrieť na mená slovenských víťazov a držiteľov popredných ocenení z Talentov pre Európu, ale aj z iných medzinárodných súťaží. Táto forma výchovy do istej miery supluje úlohu desaťročí pre talentovaných žiakov, ktoré fungujú v bývalom východnom bloku a ktoré u nás neboli nikdy zriadené. V takomto kontexte je počet víťazstiev a ocenení slovenských účastníkov viac než pozoruhodný.

Inšpirujúcu atmosféru Talentov pre Európu vytvárajú výnimočné výkony mladých účastníkov. Ťažisko sa každý rok presúva do kategórie, kde sa takéto mimoriadne talenty objavujú. Tentokrát to bola kategória huslistov s vekovým limitom do 16 rokov, kde najmä v 1. kole odznelo množstvo vynikajúcich výkonov a porota, ktorej predsedal Peter Michalica,

umožnila v podstate všetkým súťažiacim prezentovať sa aj vo finále, čo je dosť ojedinelý jav.

Čo sa týka domácej účasti na súťaži, Slovensku robili česť komorné ansámble, ktoré siahali po najvyšších oceneniach. Ich výkony niesli znaky kvalitnej práce pedagógov (ZUŠ D. Kubín: M. Hrnčiarová, M. Mikšíková, ZUŠ L. Árvaya: M. Danišová, SZUŠ Nitra: Š. Madari)

Huslové duo Mária Matisová a Jana Forgáčová (pedagogička M. Hrnčiarová) získalo Cenu primátora mesta Dolný Kubín za najvyššie bodové hodnotenie spomedzi slovenských účastníkov.

V disciplíne sólová hra upozornila na seba 16-ročná talentovaná huslistka Natália Nagyová z Konzervatória v Košiciach (pedagogička J. Lattáková). Výrazne sa uviedol aj 12-ročný violista Emil Hasala, mimoriadny žiak Konzervatória v Bratislave (pedagóg M. Banda), ktorý súťažil s omnoho staršími a zrelšími súpermi (pri viole neboli stanovené vekové kategórie). Jeho umiestnenie je úspechom i príslubom.

Porota tento rok hlavnú cenu neudelila. Nedá mi však nespomenúť výkon

poľskej huslistky **Weroniky Dziadekovej** (pedagogička **U. Szygulska**), ktorá sa umiestnila vo svojej kategórii na konečnom 2. mieste. Táto 12-ročná dievčina povinnú skladbu intenzitou výrazu doslova „prepálila“, čo ju stalo pár desiatin bodu chýbajúcich k víťazstvu. Po jej výkone vo finále si dovoľím tvrdiť, že W. Dziadeková je jednou z osobnostne i huslisticky najzaujímavejších interpretiek, ktoré som na Talentoch počula.

Čo charakterizovalo aktuálny ročník Talentov pre Európu? Okrem skutočnosti, že si súťaž stále udržiava vysokú úroveň, sú evidentné aj pribúdajúce skúsenosti organizátorov s napĺňaním koncepcie súťaže a ďalších projektov, ktoré tvoria už jej neodmysliteľnú súčasť. Energický a kreatívny tím riaditeľa súťaže Leonarda Vajduláka zvládol bez problémov organizáciu a účastníci i hostia ani nepocítili, že na pleciach organizátorov spočíva aj práve končiaci 2. medzinárodný súťažný stretnutie husliarov Violino Arvenzis.

Hlavnú cenu **Violino Arvenzis** získal japonský majster husliar Amano Toshikazu, 2. cenu a Cenu za tónovú kvalitu získal Poľiak Bogdan Sikora. Vyčerpávajúcej úlohy demonštrátora tónových vlastností desiatok súťažiacich nástrojov sa opäť ujal huslista Jindřich Pazdera, ktorý svojím majstrovstvom pomohol presadiť sa aj nástroju slovenského husliara Juraja Vančíka z Bratislavy (6. miesto). Predsedom hodnotiacej rady bol taliansky majster husliar Simeone Morassi.

Pre pozorovateľa, ktorý má v pamäti výkony laureátov predošlého ročníka, je nesmierne zaujímavé vypočítať si ich s ročným odstupom na Koncerte víťazov Talentov pre Európu, kde si zahrali aj tenor so **SKO B. Warchala**. Trinásťročný poľský huslista **Alexandr Daszkiewicz** zažiaril vo virtuóznej *Introdukcii a tarantelle* od P. de Sarasateho. Najúspešnejší slovenský účastník minuloročného ročníka, mimoriadny žiak Konzervatória v Bratislave (pedagóg **J. Kopelman**) **Karol Daniš** predniesol *Rondo pre husle a orchester C dur KV 373*, kde demonštroval ušľachtilé tvorenie tónu, umeleckú rozvahu a sebadisciplínu. Pre slovenský hudobný život majú význam aj koncerty Mladej slovenskej hudobnej scény, prezentujúcej interpretov, ktorí sa už pripravujú na profesionálnu umeleckú dráhu na pôde umeleckých škôl vyššieho typu. Violončelistu **Pavol Mucha** (študent 1. roč. VŠMU, pedagóg **J. Slávik**), podal na svojom polorecitáli v spolupráci s klaviris-

tom Ladislavom Fančovičom výkon, z ktorého bol evidentný veľký potenciál a možnosti rozvoja. Zreľší a skúsenejší violista **Martin Adamovič** (študent 4. roč. AMU v Prahe, pedagóg **J. Pěruška**) demonštroval vo svojom výkone s klaviristom **Matejom Arendárikom** vysoký stupeň

technickej a umeleckej zdatnosti. Talenty pre Európu týmito koncertmi každý rok akoby symbolicky vyprevádzajú nové tváre našej hudobnej scény na profesionálne koncertné pódia. Aj to je jedno z poslanií tohto úspešného projektu.

Mária KARLÍKOVÁ

VÝSLEDKY:

Hlavná cena neudelená

Cena primátora mesta D. Kubín najlepšiemu slovenskému súťažiacemu

Huslové duo: M. Matisová, J. Forgáčová

Cena za klavírnú spoluprácu:

H. Forsterová (ČR), H. Oleg (ČR)

Cena predsedu poroty:

A. Kmak (PL) za prednes skladby G. F.

Teleman: *Fantázia*

Cena za prednes skladby autora 20. stor.:

N. Ardaševova (ČR), Z. Kodály: *Sonáta*

A. Krawczyk (PL), K. Szymanowski: *Tanec z baletu „Harnasie“*

Cena Moyzesovho kvarteta:

K. Jankowska, M. Malinowska, P. Czarny, J.

Gucik (PL)

Cena violončelového kvarteta Cellomania:

K. Tukaj, L. Mazanek, M. Szymkiewicz, P.

Zimnik (PL)

Cena pre najmladšieho účastníka:

M. Saveljeva (UA)

1. KATEGÓRIA HUSLE

1. M. Hereha (UA)

2. KATEGÓRIA HUSLE

1. K. Olszewska (PL)

3. KATEGÓRIA HUSLE

1. neudelené

4. KATEGÓRIA HUSLE

1. M. Przbyl (PL)

4. N. Nagyová (SR)

KATEGÓRIA VIOLA

neudelené

4. Hasala Emil (SR)

1. KATEGÓRIA VIOLONČELO

L. Pawlikowski (PL), M. Krister Šimanis

(LT)

2. KATEGÓRIA VIOLONČELO

neudelené

3. KATEGÓRIA VIOLONČELO

N. Ardaševova (ČR), A. Pykacz (PL)

KATEGÓRIA KOMORNÁ HRA

Huslové duo M. Matisová, J. Forgáčová (SK)

Huslové kvarteto M. Klúčik, D. Gazdíkova,

V. Babic, E. Reviláková (SK)

KATEGÓRIA KOMORNÁ HRA

M. Sonlajtner, M. Petrik (SR)

T. Máhrík, G. Janičková, J. Jurigová (SR)

KATEGÓRIA KOMORNÁ HRA

K. Jankowska, M. Malinowska, P. Czarny,

J. Jakub (PL)

Slovakia Cantat 2007

1. ročník medzinárodného festivalu speváckych zborov,
19.–22. apríla, Bratislava

Slovakia Cantat je už tretím festivalom, ktorý za posledné dva roky usporiadala Agentúra pre spevácke zbory v Bratislave. Zúčastnilo sa na ňom 20 speváckych zborov a 700 spevákov z 8 krajín sveta. Záštitu nad festivalom, ktorého riaditeľom je Milan Kolena, prijala námestníčka primátora hlavného mesta SR Bratislavy A. Dyttertová. Jadrom festivalu je medzinárodná súťaž speváckych zborov, doplnená o koncerty.

Súťaž sa skladala z dvoch blokov: interpretácie „tradičného“ zborového repertoáru a skladieb inšpirovaných národným folklórom. Prvá časť začala vystúpeniami 2 detských zborov (do 12. rokov) – slovenským Detským zborom základnej školy z Ljubljany (Slovinsko) a Detským zborom z Umeleckej školy v Jekaterinburgu (Rusko). Konečne sme počuli skutočne deti, ktoré na oboch stranách súťaže predstavujú deti, ktoré sa úprimnosťou a milou naivitou odvíjajú z hľadiska výrazu i hlasovej techniky krásne výkony. Veľmi som ocenil ohľaduplnosť ich vedúcich, pretože na súťažiach často počujeme skladby, v ktorých prevažuje skôr túžobnosť zborov, ktoré nad rešpektovaním detských hlasov a detského sveta. Druhá skupina 4 detských zborov (do 16. rokov) prezentovala kompozície aj interpretačne náročnejší program. V konkurencii zborov **Radosť** z Prahy, **Detského zboru K. Lipinského** z Lublina (Poľsko), **Zboru „Djordje Natošević“** z Nového Sadu (Srbsko), sa so ctou pred-

stavil aj **Detský spevácky zbor pri ZUŠ z Turzovky**. Najviac sa mi páčil poľský zbor. Najmä tým, ako s úplnou samozrejmosťou zvládol aleatoriku v 3 fragmentoch od J. Swidera. V ďalšej kategórii súťažilo 5 zborov (kategória do 21 rokov). Veľmi som ocenil zloženie programu poľského zboru z Białymstoku, z ktorého prejavu bolo cítiť, že rozumejú aj komplikovanejšej súčasnej zborovej faktúre. K vystúpeniu speváckeho zboru **Cum decore** by som len poznamenal, že pri barokových skladbách (J. D. Zelenka: *Caligaverunt*) je generálbasový sprievod obligátny.

Hodnotenie poroty bolo v istom zmysle náročnejšie v 2. časti súťaže označenej „Ludová pieseň“ a „Spirituál a gospel“. České zbory **Radosť** a **Carmina** z Přestice mali voči dvom chorvátskym zborom staženú pozíciu, lebo ťažko mohli súťažiť s temperamentom a technicky zvládnutou „folklórnosťou“ **Cesarice** zo Záhrebu a **Chorusom Carolostadien** z Karlovca. V Čechách patrí folklór skôr k „národnému dedičstvu“ ako súčasnosti. **Akademický zbor Tempus** ostal dobre medzi týmito dvomi krajinami, lebo ľudová hudba je na Slovensku ešte stále živá. Záver súťaže tvorila kategória „Spirituál a gospel“, v ktorej súťažili len dva mladé české zbory. Nepochybne spievali dobre (obzvlášť **Cum decore**). Dokonca, keby som porovnal tento program s ich „klasickým“ z 1. polovice súťaže, lepšie a presvedčivejšie. **Spirituály** a **gospely**, ako zvláštny fenomén súťaží, by si žiadali viac kritických postrehov, na ktoré tu nie je miesto.

Na záver by som chcel vyzdvihnúť seminár „Súčasná poľská zborová tvorba“. Prof. Czesław Freund mal veľmi fundovane pripravenú prednášku i výber príkladov. Priblížil nielen známejších autorov ako Wiechowicz, Twardowski, A. Koszewski, Górecki a Penderecki, ale aj Richarda Gabrisa, Jacka Sikulského a Pavla Lukasewského. Práve diela týchto skladateľov určite obohatili rozhľad prítomných zborov. Pozoruhodné boli skladby Gabrisa, inšpirované mongolskou hudbou, *Gloria* od Sikulského s novými sonoric-

kými efektmi, aj Lukasewského perfektné zvládnuté avantgardné techniky. Tieto skladby tiež ukázali vysokú úroveň poľských zborov, ktoré ich nahrli. Škoda len malej účasti mladých zborov na seminári! Možno to vysvetľuje fakt, prečo práve slovenské i české zbory nepriniesli na súťaži nič dramaturgicky objavného. Asi nie veľmi veselý záver referátu o vydarenej zborovej súťaži, ale je dosť možné, že práve toto je jedna z ciest, ktorá povedie v budúcnosti k radostnejším úvahám.

Jan Maria DOBRODINSKÝ



Spevácky zbor Cesarice [foto: archív festivalu]

VÝSLEDKY:

DETSKÉ ZBORY DO 12 ROKOV:

DSZ pri Základnej škole F. Bevku, Lublana (SL), DSZ pri Umeleckej škole v Jekaterinburgu (RU) – striebro

DETSKÉ ZBORY DO 16 ROKOV:

DSZ Radosť, Praha (CZ), DSZ K. Lipinského, Lublin (PL) – zlato, DSZ „Djordje Natošević“, Nový Sad (SRB), DSZ pri ZUŠ, Turzovka – bronz

MLÁDEŽNÍCKE ZBORY DO 21 ROKOV:

Sirens, Záhreb (CRO), Školní pěvecký sbor CMG a SOŠP, Brno (CZ) – striebro

SPEVÁCKE ZBORY – DOSPELÍ:

Chor Wyzszej Szkoły Administracji Publicznej

im. S. Staszica, Białymstok (PL)

Cum decore, Liberec (CZ) – zlato, Miešaný zbor „Rodna pesen“, Bourgas (BG) – striebro

LUĎOVÁ PÍSEŇ:

DSZ Radosť (CZ), Cesarice, Záhreb (CRO) – zlato, Carmina Přestice (CZ), Chorus Carolostadien, Karlovac (CRO), Tempus, Bratislava (SK) – striebro

SPIRITUÁL A GOSPEL:

Cum decore, Liberec (CZ) – zlato, Školní pěvecký sbor CMG a SOŠP, Brno (CZ) – striebro



Tanečný orchester Gustava Offermanna [foto: A. Nagy]

Šum, ktorý patrí k spomienkam...

Igor Wasserberger a Pavol Zelenay

Nedávno sa dostali na trh posledné diely unikátneho projektu, mapujúceho 30-ročné obdobie slovenskej populárnej hudby, ktoré dnes vnímame ako časť hudobnej histórie. *Antológia slovenskej populárnej hudby* je originálnym zvukovým odtlačkom doby síce nedávnej, no už zabúdanej.

Pre vznik a dokončenie projektu 10 CD boli potrebné nielen svedectvo pamätníka, ale aj erudícia hudobníka, intuícia dramaturga, duch historika, cit reštaurátora a najmä obrovská dávka vytrvalosti. Antológia je totiž výsledkom neuveriteľného 50-ročného bádania Pavla Zelenaya, ktorý – ako úspešný skladateľ – sám spoluvytváral históriu slovenskej populárnej hudby.

Prostredníctvom internetu – medzi Prahou a Bratislavou – s ním pre Hudobný život konverzoval muzikológ Igor Wasserberger.

■ Dobrý deň Paľo, mám pred sebou tri časti *Antológie slovenskej populárnej hudby*, ktoré obsahli desaťročie 1946–1956. Už po prvých taktach sa pri počúvaní vynára nezvyklý pocit, týkajúci sa zvukovej kvality nahrávok. Pri spomienkach na tieto nahrávky dodnes v duchu počujem praskot a šum na konkrétnych miestach, a dnes ich zrazu môžem spoznať v novej kvalite. Medzi jednotlivými piesňami sú po technickej stránke veľmi výrazné rozdiely... Igor, skôr než zareagujem, musím na úvod pripomenúť, že projekt *Antológie* som navr-

hol vydavateľstvu OPUS ešte v roku 1989. Mal podobu 10 LP platní, to znamená, že výber by bol v tejto podobe podstatne „prísnejší“, obsahoval by asi 120 titulov. *Antológia* mapuje prvých 30 rokov existencie modernej slovenskej populárnej hudby, teda roky 1934 až 1963 (vrátane). Z tohto obdobia sa na starých šelakových platniach zachovalo viac než 720 titulov – určenie presného počtu sťažuje fakt, že niektoré skladby boli nahraté pod viacerými názvami, resp. tie isté piesne v podaní

rôznych interpretov a pod. Prvá LP platňa *Antológie* vyšla v roku 1991. Zvukovo bola upravená vtedy u nás dostupnými technickými, z dnešného hľadiska už prekonanými prostriedkami. Medzitým zaznamenal technický pokrok – ktorého som veľkým fanúšikom a aj praktickým používateľom – prudký vývin technológií pokiaľ ide o možnosť úpravy zvuku. Nástupom CD nosičov sa ešte viac otvorili dvere k celkom inému prístupu realizácie celého projektu. Druhá časť *Antológie* mala vyjsť už na CD, no



mne sa podarilo presvedčiť vedenie vydavateľstva Bonton, aby sme na CD zopakovali najprv aj prvú časť. Zápis na CD poskytuje približne dvojnásobný časový priestor. Ukázalo sa však, že projekt nemal „na ružiaci ustlané“. Mal svojich fanúšikov, no s finančnými prostriedkami na jeho realizáciu to bolo biedne. Nejaké dotácie poskytol Ministerstvo kultúry formou grantov, prispel aj Fond umelca/Slovgram. Desiat nosičov však vychádzalo 16 rokov, a to je trochu dlhá doba... Aj keď v poslednom období sa všetko dalo do pohybu vďaka Hudobnému fondu.

■ Vráťme sa ešte ku kvalite technických úprav a k hľadiskám, ktoré túto kvalitu ovplyvnili. V našom priestore ide totiž o unikátny počin v obnove starých nahrávok. Aké sú v tomto smere z tvojho pohľadu možnosti a limity?

V priebehu rokov sa priebežne vyvíjala technika a striedali sa aj firmy, ktoré upravovali nahrávky pre *Antológiu*. Nájdu sa rozdiely aj medzi jednotlivými skladbami na jednom CD – je to zapríčinené rozdielnou úrovňou nahrávania rôznych gramofónových firiem (Ultraphon, Esta, His Master's Voice, Odeon, Telefunken, Supraphon), rôznou kvalitou šelakov i rozdielnou kvalitou podkladov (šelaky, LP platne, magnetofónové pásky), ktoré boli k dispozícii. A tak sa musím zmieriť aj s tým, že kvalitatívny rozdiel v „čistení“ šumov a praskotov medzi jednotlivými CD je do istej miery zákonitý, no verím, že prijateľný. Ty sa však pýtaš na možnosti a limity týchto technických úprav... Vidím ich v dvoch rovinách: v technickej a v etickej. Predpovedať technické limity úprav sa neodvažujem, tie sú neuveriteľné a ponúkajú more možností najmä v softvérovej oblasti. V projekte, akým je *Antológia*, by sa



Juraj Berczeller, 50. roky 20. stor. [foto: A. Šmotlák]

však mali využiť iba na odstránenie tých zvukov, ktoré k nahrávke nepatria. Sú to šumy rôzneho pôvodu, zvuky zapríčinené poškodením nosiča – škrabance a podobné chyby. Neprijemné sú „pukance“, spôsobené výbojmi statickej elektriny pri prehrávaní vinylových platní, ak nie je k dispozícii iný zápis. Ale sú odstrániteľné. Je však zaujímavé, že mnohým poslucháčom, pamätníkom týchto starých nahrávok, úplné odstránenie šumu nevyhovuje. Chcú ho tam mať, aj keď na minimálnej

úrovni. Nejaký šum jednoducho patrí k spomienkam na staré pesničky. Existujú napríklad softvéry, ktoré dokonca ponúkajú možnosť takýto šum k nahrávkam pridať... To samozrejme neprichádza do úvahy v *Antológii*. V druhej, v etickej rovine vidím limit v aplikácii technických výtvarných, ktoré v dobe vzniku nahrávok nejestvovali – pridávanie dozvukov, frekvenčné úpravy a podobné zásahy, ktoré umožňujú vynálezy elektrotechnických inžinierov a zvukárov.

► Čo je v tomto smere твоjim základným krédom?

Domnievam sa, že je potrebné navždy zachovať čo najpôvodnejší zápis skladby, lebo nemôžeme vedieť, čo nám ponúkne ďalší technický pokrok. Jeho výdobytky by sme mali mať možnosť aplikovať na origináli a nie na jeho už nejakú upravovanejšiu verzii s možno neodstrániteľnými zásahmi. Ale to neznamená, že odsudzujem využitie nových možností en bloc. Pre iné než historické účely si každý môže urobiť úpravy podľa svojich predstáv. Veľmi sa mi páči napr. majstrovské zvládnutie nahrávky v skutočnosti nerealizovateľného dueta Nat King Colea s dcérou Natalie v piesni *Unforgettable*.

► Tvoja *Antológia* pomohla zachovať niečo, čo by sa inak vytratilo a nezaslúžene upadlo do zabudnutia. Jej význam je ťažko doceniteľný vo viacerých polohách: od prvoplánovej radosti z počúvania, cez asociácie s niekdajšími životnými situáciami až po uspokojenie z celistvého poznania segmentu slovenskej hudby. A aby som išiel ešte ďalej: v populárnych piesňach je zakódovaná doba, v ktorej vznikali... Darmo si prečítame napr. o povojnovom Slovensku množstvo historických štúdií rôzneho zamerania, bez piesní tú dobu nepochopíme a najmä neprecítíme. Hudba i texty – v dobrom i v zlom – nám ponúkajú možnosť znovu evokovať časy, ktoré sme prežili a pochopiť aj to, kam naša pamäť nesiahla. Sledoval som, či tento neobyčajný projekt nájde odozvu napr. v recenziách a glosách časopisov. Napriek usilovnému hľadaniu som nič nenašiel. Uniklo mi niečo?

Je to smutné, ale do zabudnutia upadajú viaceré veci, ktoré tvoria súčasť našej kultúry a sú to aj závažnejšie údaje, ako nahrávky populárnej hudby. Nevieť napr. zohnať diskografiu firmy Opus, od ktorej vzniku neuplynuli ani štyri desaťročia. A mala pozoruhodný katalóg artificijálnej hudby! Nie je to ojedinelý príklad, no za týchto okolností sa ťažko dokazujú kultúrne činy, naša kultúrna úroveň. V prípade *Antológie* ti veľmi nemalo čo uniknúť. Vy-

na je z pera docentky na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty UK v Bratislave, Yvety Kajanovej v brnianskom časopise *Opus musicum* (1/2006), druhú napísala Terézia Ursínyová pre *Hudobný život* (6/2006). Bol som príjemne prekvapený, keď som sa od pani Kajanovej dozvedel, že *Antológiu* využívajú pri výučbe dejín hudobnej kultúry 20. storočia.

► Pre mňa najobjavnejší a emocionálne najnaliehavejší je 5. diel *Keď rytmus volá* (1945–1946). V tom čase som mal desať rokov a nahrávky tu obsiahnuté boli vôbec prvými, ktoré som v živote počul. Dodatočne, s odstupom času máme príležitosť uvedomiť si, koľko nových a pre ďalší vývoj podstatných podnetov vzniklo počas dvoch euforických povojnových rokov. Ako veľký prínos pociťujem spravenie nášho pohľadu na dobové aranžérske a interpretačné zázemie. Napríklad bratislavské pôsobenie Gustava Broma prestalo byť legendou a stalo sa niečím rukolapným. Pre mňa novou informáciou sú niektorí aranžéri. *Antológia* výstižne dokumentuje nástup najvýznamnejšieho skladateľa novej generácie Karola Elberta, skutočne som netušil napr. ani to, že *Maličkú slzičku* pôvodne aranžoval Karel Krautgartner... Prekvapením je takisto aj aranžmán Alexeja Frieda (Dusík: *Nech je šťastný celý svet*) so zaujímavým „špeciál chorusom“. V skladateľskej sfére dokumentuje tento diel predovšetkým kontinuovanie úspechov medzivojnovnej generácie na čele s Gejzom Dusíkom. Rovnako výstižné je podčiarknutie dominantného postavenia Františka Krištofa Veselého medzi spevákmi. To, ako história presahuje do súčasnosti, dobre ukazuje krátka ale intenzívna skladateľská kariéra Jozefa Franka Zemplinského. Jeho *Skôr než odideš* zažíva v posledných rokoch vďaka cover verzii intenzívny comeback a nebyť *Antológie* možno by si mnohí (najmä „nepamätníci“) na originál ani nespomenuli...

Nevýhoda, že mám už veľa rokov má výhodu, že si sám na veľa udalostí pamätám. Hudbe som sa intenzívne venoval od svojich 10 rokov a obdobie povojnových rokov som ako 17-ročný vnímal veľmi in-

s Rozhlasom, prerušenú po februári 1948. Vtedy sa ako rozhlasový zamestnanec na schôdzke verejne vyjadril proti diktatúre proletariátu. O povojnovom i ďalších obdobiach sa mi v bukletoch nepísalo ťažko, lebo po maturite v Piešťanoch som v roku 1946 prišiel študovať do Bratislavy a tu som sa usiloval byť pri všetkom, čo súviselo s modernou populárnou hudbou, vtedy so swingom. Sám som ako klarinetista a saxofonista hral vo viacerých orchestroch. Mám vlastnosť, za ktorú nemôžem a ktorá mi vyslúžila povesť puntičkára. Vždy ma totiž do hĺbky zaujímalo to, čo robím. Odkladal som si výstrižky z novín, časopisov, domácej i zahraničnej odbornej literatúry. Chodil som do čítárne americkej ambasády, kde boli zaujímavé časopisy o jasse, až kým ma neodchytíli tajní policajti. Vypočúvali ma ako potenciálneho špióna juhoslovanského „krvavého Tita“. Naozaj neviem prečo, pravdepodobne iba nechceli, aby sa chodilo do čítárne, lebo tam nemali ľudí pod kontrolou. Ale aby som sa vrátil k téme: chodil som na skúšky Bromovho orchestra, spoznával som sa s hudobníkmi, pozoroval a naučil som sa postup pri nácviu nových úprav, i veľa iných, užitočných vecí, o ktorých som vtedy ani netušil, že ich azda niekedy budem môcť využiť. Dokonca som si ako saxofonista s Bromovým orchestrom na verejnosti aj zahrál. Jednoducho – žil som s modernou hudbou, a to mi umožnilo písať o nej ako jej priamy svedok i spoluúčastník.

► Zastavme sa v období, na ktoré nie príliš radi spomínáme. Myslím na roky 1948–1952. Piaty diel *Keď rytmus volá* (reflektuje roky 1945–1946) podáva ucelený obraz na povojnovú scénu, no charakter ďalšej etapy ostane podľa mňa najmä pre mladších poslucháčov nie celkom plasticky ozrejmý. Možno aj preto, že šiesty diel zahŕňa až tri obdobia: dobiehanie predchádzajúcich trendov (1947–1948), budovateľskú éru (1948–1952), ako aj postupné uvoľňovanie v priebehu roka 1953. Početné piesne s úderníkmi, budovateľským nadšením a traktoristami reprezentuje v charakteris-

Častuškami a budovateľskými pesničkami bola verejnosť zaplavovaná rozhlasom či rozhlasom „po drôte“, ale nezneli prakticky nikde inde. V lokáli si ich neobjednal ani funkcionár.

dávanie prvých nosičov bolo v dlhom časovom období také roztratené, že nevzbudilo pozornosť. Občasné edície návratov k starým nahrávkam neboli neobvyklé, a tak ani v prípade *Antológie* nevzbudili zvláštnu pozornosť. Čo už sa dá recenzovať na reedícii „vykopávk“? Až keď sa neskôr ukázalo, o čo tu vlastne ide, objavili sa recenzie. Nebolo ich veľa, odznali najmä v rozhlasových reláciách a mali skôr informatívny charakter. Ale dve recenzie považujem za také, ktoré hodno spomenúť. Jed-

tenzívne. Bol som svedkom prvých vystúpení Gustava Broma s orchestrom v Piešťanoch, kde hral na terase vtedajšieho Kursalónu a s nadšením som po prvýkrát v živote počúval verejnú produkciu big bandu. Zoznámil som sa s lídrom saxofónovej sekcie, pre ktorého som za cigarety – vtedy to bol nedostatkový tovar – odpisoval klarinetové sóla. Odvtedy som sa poznal aj s Bromom, čo som neskôr, ako vedúci Redakcie populárnej hudby v bratislavskom Rozhlase využil, a ponúkol mu spoluprácu

tickej podobe len jeden titul: *Ej, chlapci premlí. Nezaškodí pripomenúť, že v tom období funkciu populárnej piesne nahradzovali okrem častušíek aj budovateľské pochody, kvázi folklórne štylizácie a zborové skladby. Pod silným dobovým tlakom sa do tvorby tohto typu krátkodobu zapojili i noblesní ľudia s úplne odlišným („prvorepublikovým“) naturelom ako Gejza Dusík (jeho *Dievčatko z fabríky na Kaušitzov text má v tomto smere časové prvenstvo) a Karol Elbert. Pamätníci majú zväčša nechuf sa vyslovovať k týmto rokmi. Dnes už**

to vytvára dojem, ako keby sa to stalo na inej planéte. Pritom vôbec nejde o to relativizovať zásluhy ľudí, ktorí pre slovenskú hudbu urobili neoceniteľnú prácu a ktorých tvorba priniesla nepopierateľnú kvalitu...

Myslím, že viem, čo máš na mysli, keď takto formuluješ svoju otázku. Ak dovoľíš, „preložím“ si ju do vlastnej formulácie: Ako prezentuje *Antológia* dejinné udalosti ťažkých rokov 1948 až 1953? Ja som chcel „zachrániť“ – ak to tak môžem povedať – vybrané nahrávky. Aby sa nestratili. To bolo mojím cieľom, s ktorým súvisí výber skladieb dvojakého druhu: tie, ktoré sa stali populárnymi a prezentujú vkus spoločnosti, a tie, ktoré obsahujú progresívne prvky, lebo naznačujú cestu ďalšieho rozvoja. To, že ich chronologické radenie pripomína vývin udalostí, je iba dôsledok schopnosti tejto hudby pripomínať ich. Odrážajú život. Domnievam sa, že keby som bol zvolil iný dramaturgický princíp ich radenia – napríklad abecedne podľa autorov – asi by ti nenapadlo, že „traktorizmus“ reprezentuje iba jedna pieseň, *Ej, chlapci premilí*. Tá je tam ako ilustrácia piesne, vytvorenej v duchu socia-

častuškami a budovateľskými pesničkami bola verejnosť zaplavovaná rozhlasom či rozhlasom „po drôte“, ale nezneli prakticky nikde inde. Hrával som v tom čase v študentských orchestroch a v skupinách, vypomáhal som príležitostne v profesionálnych kapelách, ale nikdy nikomu a nikde nenapadlo zahrať nejakú podobne zameranú pieseň ani v orchestrálnej podobe! V lokáli si ju neobjednal ani nijaký funkcionár. Boli to pesničky „vyžmýkané“ od autorov, ktorí sa obyčajne nedokázali vyhnúť priamej výzve na ich skomponovanie bez toho, aby neohrozili vlastnú existenciu. Alebo to boli diela autorov, ktorí sa kvalitou svojej tvorby nevedeli inak presadiť a k imidžu skladateľa im pomohla „angažovanosť“. Buklet CD poskytuje malý priestor, ale v knižke, ktorú pripravujem, sa nevyhýbam ani témam, o ktorých, ako dobre hovoríš, sa nepíše. Ale viem pochopiť aj tých, ktorí by písať mohli (a azda aj mali) a nepíšu. Stretol som sa totiž nielen s nezaujmom, ale aj s ľahostajnosťou vo vzťahu k tomu, čo tu bolo a čo by mohlo slúžiť ako memento. Nevieť, čo by som k tomu viac povedal.

Niekde to vychádzalo lepšie, inde s problémami. V nijakom prípade som však nechcel narušiť výber, ktorý som robil selekciou postupným vynechávaním piesní, o ktorých som si myslel, že budú chýbať najmenej. Podme však ku swingovej hudbe. Všetci traja – Jarko Laifer, Janko Siváček i ja – sme sa síce prezentovali ako swingová generácia, ale objektívne okolnosti nám nežičili. Vtedy to bol „jazz“ a keď ktorýsi americký senátor prehlásil, že východný Berlín dobije USA jazzovou trúbkou, tak sme mali po chlebe. Bol som na vojenčine, keď big band Kolektív 54 pod Siváčkovým vedením nahrál na platne koncom roka 1954 osem skladieb. Z toho bola jedna orchestrálka, Jarkova *Dovidenia v pondelok*. Spĺňala funkciu akejsi zvučky, hrávala sa totiž ako úvodná a záverečná skladba na pravidelných pondelkových tanečných večierkoch v bratislavskej Redute. Orchestrálne skladby pre big band sú v slovenskej populárnej hudbe tohto typu úplnou raritou. Z nich by som mohol spomenúť Siváčkovu skladbu *Rubín*, napísanú pod vplyvom tvorby Shortyho Rogersa, alebo



Igor Wasserberger (1937)

Je kľúčovou a priekopníckou osobnosťou slovenskej muzikológie

[foto: Z. Míňačová]

a publicistiky v oblasti jazzu a slovenskej populárnej hudby. Študoval slovenčinu a maďarčinu na Vysokej pedagogickej škole v Bratislave, začínal ako saxofonista v amatérskych kapelách. V rokoch 1962–1992 pracoval v Slovenskej televízii ako dramaturg, režisér ozvučenia a scenárista. Od 60. rokov sa systematicky venuje odbornej reflexii jazzu a slovenskej populárnej hudby – na poli historiografie, analýzy i lexikografie. Bol jedným z editorov a autorov unikátneho encyklopedického projektu *Encyklopédie jazzu a moderní populárni hudby* (Praha, 1980–1990). Publikoval viaceré seriály v časopise *Hudobný život*, jeden z nich vyšiel v upravenej podobe knižne pod názvom *Fenomény súčasného jazzu* (Hudobné centrum–Slovart, 2003). V 90. rokoch obhájil titul CSc. v SAV. Pedagogicky pôsobil na Katedre hudobnej vedy FFUK, na viedenskej Hochschule für Musik und darstellende Kunst, v súčasnosti učí na Ježkovom konzervatóriu v Prahe.

listického realizmu. Ďalšie podobné piesne sa nestali šlágrami a o nejakom prograse v nich nemôže byť reč. Teda tam nepatria. Od dokumentovania viacerých piesní tohto typu ma odradilo predovšetkým to, že ich texty vyšli tlačou síce v originálnej podobe, ale po čase boli nahraté na platniach už s pozmenenými, alebo aj celkom novými textami. Ich zvukový zápis je teda iný, nie je to ich pôvodná podoba. Okrem toho,

■ Mám pocit, že siedmy diel *Marína* (1954–1956) je dokonalým dielom a ani pod drobnohľadom k nemu neviem nájsť žiadnu výhradu. To, čo mi tam chýba, (napr. inštrumentálky typu Laiferovej skladby *Dovidenia v pondelok*) tam nie je preto, lebo – akokoľvek mi to môže byť ľúto – inštrumentálne skladby sú mimo okruhu záujmu *Antológie*. Bola to éra, keď časť slovenskej populárnej hudby bola nesmierne populárna v celočesko-slovenských súvislostiach, čo bolo v danej intenzite novum. Súviselo to okrem iného s triumfálnym nástupom Melánie Olláryovej. Lenže slovenská scéna sa svojou konzervatívnosťou stávala anachronickou. Preto aj z dnešného hľadiska – bez ohľadu na nostalgiu – si namiesto milej spomienky pri niektorých nahrávkach vybavím skôr niektoré vtedajšie „hrôzy“. A naopak, v piatom diele (1945–1946) aj tá najtradičnejšia „odrho-vačka“ znamená milú, rokmi okrášlenú, spomienku. O to viac dnes zapôsobí neprávom zabudnuté a vďaka *Antológii* znovu aktualizované nahrávky vtedy progresívnej (swingovo-bigbandovej) orientácie. Napríklad ansámbl, ku ktorému si mal ty veľmi blízko – orchester Jána Siváčka. Dnes ťažko vysvetliť „nepamätníkovi“, čo v roku 1954 znamenal prvý šelak s tvojou a Siváčkovou piesňou, ktorý na scénu uviedol Gabrielu Hermélyovú (Siváček: *Ty nie si môj typ*) a Zuzku Lonskú (Zelenay: *A dost!*). Ako zvlášť cennú vnímam nahrávku Siváčkovy piesne *Je májs* Rudolfom Cortésom a s orchestrom Karla Vlacha (so skvelým trúbkovým sólom Richarda Kubernáta). Táto nahrávka je v Čechách dodnes čas od času znovu vydávaná ako jeden z najlepších českých evergreenov, a tak nezaškodí pripomenúť jej pôvod...

Vyváženosť jednotlivých častí dielov *Antológie* bola determinovaná okrem iného aj mojím úsilím mať na nich ucelené časti.



Pavol Zelenay (1928)

Skladateľ, aranžér, redaktor, organizátor hudobného života. Súkromne študoval hru

[foto: I. Teluch]

na klavíri a počas vysokoškolského štúdia na SVŠT v Bratislave absolvoval v r. 1952 aj Hudobný ústav hl. mesta Bratislavy (klarinet). Súčasne pôsobil ako hráč i aranžér v popredných hudobných formáciách. Komponovať začal koncom 40. rokov, od r. 1950 sa nahrávali jeho skladby v bratislavskom rozhlasu a začali vychádzať na platniach. Spolu s Dr. J. Siváčkom bol iniciátorom a zakladateľom Medzinárodného festivalu populárnych piesní Bratislavská lýra. V r. 1967–1984 bol vedúcim redakcie populárnej hudby v Čs. rozhlasu v Bratislave. Od roku 1964 sa systematicky venuje histórii slovenskej populárnej hudby. Pre Slovenský rozhlas pripravoval v rokoch 1993–2003 seriál *Pesničky z pamätníka* (130 relácií), zameraný na vznik a históriu prvých tridsiatich rokov slovenskej populárnej hudby. V rokoch 1991–2007 realizoval projekt *Antológia slovenskej populárnej hudby* v podobe 10 CD nosičov. V súčasnosti dokončuje v spolupráci s Ladislavom Šoltýsom knihu *Hudba – tanec – pieseň*.

skladby Bohuša Trnečku, ako napríklad *Farebné blues* – on ich napísal asi najviac. Aj ja som napísal nejaké orchestrálky, dokonca moje *Kroky v bludisku* odzneli na jazzovom festivale v Přerove. Ale tieto veci už presahovali rámec funkčnej tanečnej hudby, mali azda viac dobový jazzový charakter. Kdeže sa podeli tie krásne časy malých orchestrálnych kompozícií, klenotov, na ktoré sa aj tancovalo, akými boli *Opus 1*, *In The Mood*, ▶

► *American Patrol, Eager Beaver, Deep Purple, String of Pearls* či koncertné skladby ako *Artistry Jump* v podaní orchestra Stana Kentona či *Trumpet Blues* Harryho Jamesa? „Orchesterálne“ skladby našich autorov mali podobu piesní, na ktoré nikto nenapísal text. O kompozíciu pre big band sa mohol pokúsiť iba zdatný aranžér, a tí boli vždy najslabším ohniskom v reťazi umeleckej realizácie každej nahrávky.

Pokiaľ ide o Siváčkov *Je máj* – skladba je druhou verziou jeho kompozície, ktorá vyšla na platniach rok predtým pod názvom *Chvíľa s tebou*. Janko si napísal text k nej sám, naspievala ju Věra Racková so sprievodom rytmickej skupiny Juraja Berczellera. Nový, český text vynikajúceho Vladimíra Dvořáka, nový aranžmán pre orchester Karla Vlacha a spev Rudolfa Cortésa s kvartetom Sestier Allanových – to bola bomba! Počul som ich prvé predvedenie

pomôcť, alebo niekto, kto sa chce lacným spôsobom predvádzať. Chvalabohu, zatiaľ som nemal zlé skúsenosti, skôr sa ma snažili ľudia upozorniť na niečo, čo mi náhodou mohlo ujsť. Za takýto prístup som vždy povďačný, človek naozaj nemôže z histórie vedieť všetko a o všetkých možných prameňoch ťažko získať prehľad bez pomoci ďalších fanúšikov, priateľov a priaznivcov. Uznávam, že iný autor *Antológie* by mohol mať iné kritériá, ale myslím si aj to, že výber piesní by nebol veľmi odlišný, ak by mal byť objektívny.

► Podarilo sa ti zaradiť tie najpopulárnejšie piesne a interpretov a zároveň si zohľadnil rôznorodé žánre od staromilských ľudoviek, táng až po vtedy progresívne postupy swingu. Z autorov, ktorí prenikli na scénu v roku 1946, znamenali dvaja dlhodobý výrazný prínos pre slovenskú scénu: Karol Elbert a Andrej Lieskovský...

som chcel vyhovieť obom kritériám. To je samozrejme náročné na priestor. A pravdupovediac, progres nie je zvyčajne hneď prijímaný širokou verejnosťou ako šláger. Elbert je v tom výnimkou, lebo jeho *Malá slzička* zabodovala hneď – aspoň v mestách. Ale swing, ktorý reprezentovala ako štýl, nenašiel očakávanú odozvu. Taká *Stupavská krčma*, či *Anča, Anča, Anča Hana* suverénne dominovali nad swingom v mestách i na vidieku. V *Antológii* som nechcel a ani nemohol ani jednu z nich obísť...

► Lieskovského nesmierne populárna *Náladová láska* (s textom, pre mňa nezabudnuteľným: „raz si ku mne veľmi milý – raz si tyran krutý pán...“) by však v *Antológii* mohla mať dôležité miesto. Nástup Lieskovského je bez nej v projekte „posunutý“...

S otázkou zaradenia jednotlivých aktérov, ich „nástupu“ do *Antológie* som sa vysporiadal dvoma spôsobmi: ak sa od počiatku prezentovali dosť výrazne, potom som písal o nich hneď. Ak však ich výrazné tvorivé obdobie vrcholilo neskôr, počkal som. Nemyslím, že by bolo lepšie zvoliť iný princíp. Mohlo by sa stať, že by som o autorovi písal v jednej časti, a jeho úspechy by reflektovala iná časť projektu. Lieskovský je dobrým príkladom. Svoje prvé tango *Májový sen* napísal – a tlačou vyšlo – v roku 1936. Potom sa ako autor odmlčal. Po vojne, asi v roku 1946 skomponoval foxtrot *Náladová láska* (na platni vyšiel v roku 1947) a súčasne aj tango *Vieš, tak to býva*. Viem to presne, lebo sme spolu hrali – on na klavíri – na perfekciách v tanečnej škole v Charitase a na túto tému som pre jeho potešenie improvizoval na klarinete nespočetné chorusy. Na improvizáciu je to vďačná, i keď harmonicky veľmi jednoduchá téma. Z 32 taktov sa 24 taktov striedajú tonika s dominantou, iba bridge má – ako sme istému sledu akordov hovorili: „český stred“. (Tento slangový výraz sa používal medzi hudobníkmi-amatérmi a znamenal, že počas ôsmich taktov strednej časti piesne sa budú meniť akordy po dvoch taktov vo vtedy dosť používanej harmonickej šablóne: septimový akord na základnom tóne tóniny – subdominanta – mimotonálny septakord na druhom stupni – dominantný septakord). Pieseň bola naozaj veľmi populárna. No ako ukážku jeho swingovej tvorby som zvolil reprezentatívnejšiu pieseň *Ty, ty, ty* z roku 1957 v podaní Gabiky Hermélyovej. Tým je jeho prezentácia v *Antológii* „posunutá“ do obdobia jeho najväčších životných úspechov.

► Nie je jednoduché ani oddeliť výber od subjektívnych preferencií. Navyše si mal aj úlohu začleniť a objektivizovať tvoju vlastnú tvorbu...

Naozaj najneprijemnejšou úlohou je zaradiť vlastnú tvorbu do kontextu výberu. Nekritickým zaradením mojich piesní by sa *Antológia* stala nedôveryhodnou. Na



Osobnosti slovenskej populárnej hudby pri nakrúcaní televíznej relácie v STV v r. 1977.

V popredí: Janko Blaho, za klavirom: Andrej Lieskovský a Karol Elbert, v zadnom rade, zľava: Dušan Pálka, Otto Kaušitz, Vierošlav Matušik, Gejza Dusík, Pavol Zelenay.

[foto: archív P. Zelenaya]

tejto piesne na koncerte v bývalom hradnom amfiteátri.

► Pri práci na *Encyklopédii populárnej hudby a jazzu* som na vlastnej koži zistil, ako vie autor podobného projektu zamrzieť, keď niekto hodnotí ich prácu svojvoľnými kritériami typu: prečo je tam ten a ten, a prečo tam nie je to a to. Viem si predstaviť, aké je zložité uplatniť rôznorodé kritériá výberu...

Máš stopercentnú pravdu. Vynaložíš maximum úsilia, aby si seriózne zvládol úlohu, a potom príde niekto, kto ti „od boku“ odstrelí niečo o čom má povrchné poznatky. Každý, kto niečo robí, môže sa dopustiť chyby, ale je veľký rozdiel, ak príde niekto s kritickou poznámkou s úmyslom veci

Usiloval som sa všetko vždy vopred dôkladne premyslieť. V prípade *Antológie* som si stanovil kritérium vybrať piesne slovenských skladateľov tak, aby výber obsahoval „základné stavebné kamene“, to znamená reprezentatívny výber autorov hudby a textov, piesní, tanečných charakterov, spevákov, orchestrov a dirigentov. Koho však možno považovať za slovenského autora? (Po váhaní som sa za takého rozhodol považovať skladateľa, ktorý trvalo, alebo aspoň dlhšiu dobu žil na Slovensku a svojou tvorbou sa organicky začlenil medzi ostatných domácich autorov.) Aké piesne vybrať? Tie, čo si ľudia spievali, alebo tie, ktoré posúvali vývin slovenskej populárnej hudby progresívnym smerom? V tomto

druhej strane, potlačením vlastnej tvorby si sám uškodím. Je to neprijemné „riziko povolania“. Rád by som uveril, že som zachoval slušnú mieru...

F Myslím, že chúlостivej úlohy si sa zhostil s nadhľadom a s noblesou. Ani jedna z tvojich piesní nie je nadbytočná a každá by v *Antológii* chýbala. Vráťme sa však k otázke výberu. Ako príklad nevypočutej subjektívnej preferencie uvediem ešte jednu nahrávku, aj keď sa obávam, že som jediný, komu v *Antológii* chýba. Veľmi ma zaujíma osobnosť saxofonistu, aranžéra a speváka Bollyho Kotulu, ktorú v rámci projektu objavným spôsobom reflektuješ. Mojm „favoritom“ je však druhá strana šelaku, na ktorom je tebou vybratá *Káťa* – mimochodom tá na vtedajšiu slovenskú scénu priniesla pomerne objavný crosbyovský crooning. Na tej druhej strane platne je pieseň, ktorú som nepočul viac než 50 rokov: *Malá baby*. Ak si dobre spomínam, bolo na nej čosi neobyčajné – prvý slovenský pokus o rhythm and bluesový spev, v duchu vtedy populárneho hitu Lionela Hamptona *Hey ba ba rebo*, a to dvadsať rokov pred objavením sa Petra Lipu! Samozrejme, túto nahrávku v rozhlasе vôbec nehrali. Stačí, ak spamäti zacitujem text: „*Malá baby – zlatá baby – neviem kde si – mojou už nie si*“. V tých najhorších rokoch budovateľského šialenstva (1951–1953) sme ju počas leta denne počúvali na komárňanskom kúpalisku a mne to pripadalo ako zvuky z iného sveta. To, že išlo o niečo cudzorodo provokatívne mi nedávno potvrdil Zdenko Mikula, priamy účastník nahrávania tejto piesne. Hudobným režisérom bol slávny klavirista Michal Karin, ktorý najprv neveriacky počúval „zvuky džungle“, a potom – akoby vedel, čo nastane po roku 1948 – s vážnou tvárou navrhol, aby text dali do mužského rodu a namiesto „*baby*“ spievali „*bača*“...

Snažil som sa vyberať piesne, ktorými by som „jednou ranou“ prezentoval viacero prvkov. Bolly Kotula bol saxofonistom Bromovho big bandu, prezentoval sa ako spevák a aranžér. Ako spevák nahral 4 piesne, ktoré si sám aj aranžoval: *Malá baby*, *So srdcom vždy nežne*, *Starý sen* a *Káťa*. *Malá baby* je jeho vlastná skladba, tá do výberu, ktorý obsahuje tvorbu slovenských autorov

v pomalých tempách, v jeho interpretácii štýlovo veľmi blízke. Pre Cóna (autora piesne *Starý sen*) však tento typ piesne (blues) nie je charakteristický, ten sa uviedol populárnym tangom *Nečakaj ma už nikdy* a v jeho ďalšej tvorbe prevažovali skôr polky a valčíky. Uvedenie tejto piesne by skreslovalo obraz celkového zamerania jeho tvorby. Na výnimky v *Antológii* niet priestoru, preto som vybral Čádyho *Káťu*, napriek tomu, že aj on sa v tvorbe zameriaval na „ľudovú nôtú“. Ale z hľadiska jeho významu som v *Antológii* mohol uviesť viac z jeho tvorby tohto typu, takže som mal väčšiu možnosť korigovať pohľad naňho ako autora hudby i textov než v prípade Cóna. Všetky skladby nahral Gusto Brom so svojím orchestrom, takže pieseň *Káťa* prezentuje spev Bollyho Kotulu, Bromov orchester, Paľa Čádyho čiastočne ako autora hudby a textára, a štýlom aranžmánu a interpretácie i atmosféru rokov.

Takto som vyberal asi 230 piesní, takže to nebola jednoduchá úloha... A to je „kauza Bolly Kotula“ ešte veľmi jednoduchá, lebo bol aktívny iba v roku 1946. Čo potom taký Dusík, ktorého tvorba je pestrejšia a tiahne sa desaťročiami? Naozaj som si dal záležať na výbere a robil som ho až vtedy, keď som mal prehľad o všetkých nahrávkach. Navyše, neváhal som použiť i rozhlasové nahrávky, ktoré nie sú na platniach, ak som považoval za potrebné z nejakého dôvodu ich uviesť. Slovenský rozhlas má však vo svojom trvalom hudobnom fonde magnetofónových nosičov nahrávky iba od roku

ší proces – možno považovať zverejnenie dvoch piesní slovenských autorov na jednej platni: skladba *Tango Dita* od A. Aranyosa a Š. Hozu sa objavila s podtitulom „*První slovenské tango*“, na druhej strane bola skladba *Nepovedz dievčatko nikomu* od D. Pálku a Š. Hozu). To sa nedalo urobiť bez toho, aby som nemal prehľad o celej matérii, ktorú som chcel spracovať. Predsavzal som si spracovať históriu vývinu piesní slovenských autorov – „šlágrov“, ktoré slúžili k spoločenskému tancu. Nepoužil som nijakú exaktnú terminológiu, ale ako stručný popis nič výstižnejšie nenachádzam. Najúplnejší prameň som našiel na Slovenskom ochrannom zväze autorskom, kde som si v priebehu mnohých návštev vypísal všetky prihlásené diela – autora hudby, textu, názov skladby, jej charakter a rok prihlášky. Tam sú prihlásené aj také diela, ktoré možno ani neboli nikdy nikde využité. Ale zistil



Zuzana Lonská a Zdeněk Kratochvíl [foto: A. Šmotlák]

Naozaj som si dal záležať na výbere a robil som ho až vtedy, keď som mal prehľad o všetkých nahrávkach.

Navyše, neváhal som použiť i rozhlasové nahrávky, ktoré nie sú na platniach, ak som považoval za potrebné z nejakého dôvodu ich uviesť.

nepatrí (podľa kritérií, ktoré som vyššie uviedol), napriek tomu, že autorom textu je Pavol Čády. O ňom bude reč ďalej. So *srdcom vždy nežne* je skladba Karola Elberta, ktorého som mal možnosť predstaviť v iných, pre neho typickejších piesňach. Text Elbertovi napísal Otto Kaušitz – ten napísal toľko textov, že s jeho vynechaním v tomto prípade som nič nestratil, v *Antológii* sa vyskytuje veľa krát. *Káťa* a *Starý sen* sú piesne

1953.

F Dostali sme sa k otázke prameňov. Metodika využitia prameňov mi v tomto projekte pripadá natoľko unikátna, že si zasluhuje osobitú pozornosť. Viem si predstaviť hodiny, ktoré si strávil v rôznych archívoch...

Na spracovanie histórie slovenskej populárnej hudby som sa podujal v roku 1964, keď uplynulo 30 rokov jej existencie. (Za jej začiatok – i keď tomu predchádzal dlh-

som aj to, že niektorí autori zabudli nahlásiť svoje populárne piesne. Pomohol som chýbajúce doplniť. Ďalším prameňom boli notové edície. Njakú zbierku som už mal, navštívil som zberateľov, veľa materiálov som dostal, veľa odkopíroval, odfotografoval, niečo aj opísal, v posledných rokoch skenoval. Tu mi ku kompletizácii veľmi pomohli reklamné zoznamy, vytlačené na zadných stranách malých vydání. Vedel som, ▶

► čo mám ešte hľadať, a o vydavateľstvách som mal dostatok informácií od ešte žijúcich vydavateľov, resp. ich dedičov.

■ Pamätám sa, že si dlhé roky viedol s najrôznejšími ľuďmi rozhovory a robil si si poznámky. A to skôr, než projekt *Antológie* začal...

Keď som sa stal členom Zväzu slovenských skladateľov a predsedom Tvorivej skupiny autorov zábavnej hudby, začal som si asi od roku 1958 robiť a zapisovať rozhovory celkom systematicky so všetkými autormi, interpretmi, dirigentmi, organizátormi hudobného života i s pamätníkmi, ktorých som zastihol. Prevažnú väčšinu som tak osobne spoznal, tam, kde to už nebolo možné, navštívil som dedičov autorských práv či rodinných príslušníkov, aby som od nich získal potrebné informácie. Chcel som vedieť o slovenskej populárnej hudbe všetko, čo sa dalo. Odhadujem, že som urobil vyše 220 rozhovorov...

■ Ako to vyzeralo v archívoch gramofónových firiem?

S platňami to nebolo ľahké. Chcel som ich mať všetky, ale nevedel som, čo vôbec vyšlo na platniach. Isteže – katalógy som nejaké zohnal, ale tie boli zostavované pre účely obchodníkov a čo bolo vypustené z ponuky, to sa do katalógu už nedostalo. Napriek obmedzeným informáciám, predsa len dobre poslúžili. Veľmi som si pomo-

hol. Áno, myslím si, že viem, kde a či vôbec možno nájsť to, čo hľadám... Archív magnetofónových nosičov SRO obsahuje nahrávky predmetnej hudby približne od roku 1954. Je tam aj veľa šelakových platní – vraj do 30 000 – ale tie nie sú evidencie spracované. Pre prácu s údajmi do roku 1954 som mal teda k dispozícii iba platne. Z rozhlasového archívu magnetických zápisov sa do *Antológie* dostalo niekoľko piesní, ktoré na platniach nevyšli, ale svojím významom vo vzťahu k autorom by v nej chýbali.

■ Pomohla ti dobová tlač?

O tejto hudbe sa v minulosti veľa nepísalo, napriek tomu som našiel pozoruhodné články a údaje v novinách. V Univerzitnej knižnici a v čítarni Mestského múzea som prečítal aspoň jeden hlavný denník za obdobie 30. rokov. Aj inzeráty čosi napovedali. Prečítal som všetky dostupné časopisy z daného obdobia, ktoré sa zaoberali slovenskou populárnou hudbou (*Slovenská hudba*, *Hudba*, *spev*, *tanec*, *Populár*, *Melodie* i mnohé iné, keď priniesli niečo zaujímavé). Niekoľko rokov som si platil výstrižkovú službu, ktorú som neskôr mohol spracovať a využiť. Obzvlášť bohaté informácie som získal z programových časopisov Československého rozhlasu v Bratislave. Tridsať ročníkov som pozorne prešiel stranu po strane. To bola obzvlášť namáhavá práca pre oči. Zo všetkého som

si robil výpisy, spočiatku na písacom stroji, potom do počítača. Neskôr som veľa materiálov napísaných na stroji skenoval do digitálnej podoby. So štúdiom materiálov som ešte neskončil, lebo o tom všetkom teraz pripravujem knihu. Buklety v CD poskytujú obmedzený priestor a je mi ľúto nezverejniť o našej hudbe a jej histórii viac.

■ Naš rozhovor je napriek svojmu rozsahu len zamyslením sa nad jedným fragmentom *Antológie*. Bolo by vynikajúce, keby všetkých desať dielov vyšlo v komplete, keďže prvé štyri diely sú nedostupné. Vzniklo by tak súhrnné dielo, akým nedisponuje česká populárna hudba a svojím spôsobom je aj európskym unikátom. Vydávanie starých nahrávok je síce dôležitou súčasťou ponuky hudobných vydavateľstiev – napríklad v Čechách vyšlo množstvo čiastkových antológií orchestrov, sólistov, tvorivých centier, divadiel a menšinových žánrov (Osvozené divadlo, R. A. Dvorský, E. F. Burian, K. Vlach, Semafor, trampská pieseň, jazz...), inde antológie francúzskeho šansónu, anglických hitov 20., 30., a 40. rokov... Ale s obdobnou prácou som sa nestretol. A okrem *Antológie* dostáva konečnú podobu aj ďalší „zelenayovský“ projekt: dlho očakávaná kniha o histórii slovenskej populárnej hudby. To všetko sú práce, ktorých skutočný prínos sa s odstupom času bude len zväčšovať. Teším sa dovidenia a dopočutia pri ďalšej diskusii o týchto fascinujúcich projektoch!

Nemáme nijakú aktuálnu diskografiu, ktorá by obsahovala zoznam diel slovenských autorov (a nielen populárnej hudby!), ba nevieme ani čo všetko sa nahralo v prvej slovenskej gramofónovej firme OPUS, ktorá mala pozoruhodnú produkciu vážnej hudby.

hol publikáciou Dr. L. Janušku *Slovenská diskografia*, ktorú vydala Matica slovenská v r. 1959. Obsahuje súpis platní asi do polovice roku 1956. Nie je v nej všetko a v tom množstve informácií a čísiel sú aj chyby tak, ako v každej publikácii podobného druhu. Vypracoval som do 30 strán doplnkov a opráv, ktoré som poskytol pracovníkom Matice. Tí mi naozaj vychádzali v ústrety pri mojej detektívnej práci. No ja som potreboval vedieť aj o platniach, ktoré vyšli v ďalších rokoch. Nechal som si súkromne vypracovať zoznam v Prahe, istým pracovníkom gramofónovej firmy. Nebolo to zadarmo, ale získal som asi najúplnejší prehľad o zvukových zápisoch. Je to smutné, ale v súčasnosti nemáme nijakú aktuálnu diskografiu, ktorá by obsahovala zoznam diel slovenských autorov (a nielen populárnej hudby!), ba nevieme ani čo všetko sa nahralo v prvej slovenskej gramofónovej firme OPUS, ktorá mala pozoruhodnú produkciu vážnej hudby. Ale to je iná „opera“...

■ Ako dlhoročný rozhlasový pracovník si mal možnosť preniknúť do hlbín rozhlasovej fonotéky...

Antológia slovenskej populárnej hudby

fakty a čísla

10 CD

238 piesní

desiatky interpretov, skladateľov a autorov textov...

Unikátny CD projekt reflektuje prvých 30 rokov (1934–1964) existencie slovenskej populárnej hudby v autorskej koncepcii skladateľa a hudobného publicistu Pavla Zelenaya. Projekt sa postupne, 16 rokov, realizoval pod tromi vydavateľskými značkami: Opus, Bonton a Hudobný fond. Po tom, čo prvé 4 diely vychádzali v rozpätí 11 rokov, získalo vydávanie ďalších dielov dynamiku po prebratí projektu Hudobným fondom. Prvé diely už nie sú na trhu dostupné, a tak Hudobný fond uvažuje o odkúpení licencií a vydaní kompletu 10 CD.

- 1991 – LP *Antológia slovenskej populárnej hudby / 1934–1937* (Opus)
- 1996 – CD *Rodný môj kraj – Zem Slovenská / 1937–1939* (Opus)
- 2000 – CD reedícia prvého dielu pod názvom *Ešte raz ku tebe prídem* (Bonton)
- 2001 – CD *Dedinka v údolí / 1939–1941* (Bonton)
- 2002 – CD *Cesta domov / 1942–1944* (Bonton)
- 2005 – CD *Keď rytmus volá / 1945–1946* (Hudobný fond)
- 2006 – CD *Ej, chlapi premili / 1947–1953* (Hudobný fond)
- 2006 – CD *Marína / 1954–1956* (Hudobný fond)
- 2007 – CD *Nič krajšieho nepoznám / 1957–1958* (Hudobný fond)
- 2007 – CD *Najkrajšia spomienka / 1959–1961* (Hudobný fond)
- 2007 – CD *Stal sa zázrak / 1962 a 1963* (Hudobný fond)

recenzia

Antológia slovenskej populárnej hudby (3 záverečné CD)**Nič krajšieho nepoznám, Najkrajšia spomienka, Stal sa zázrak**
Hudobný fond 2007

„Prácu na Antológii rád venujem slovenskej populárnej hudbe, ktorú som v mladosti podceňoval, ale s rokmi som jej porozumel a mal som tú česť stať sa jej súčasťou.“

Pavol Zelenay

Antológia slovenskej populárnej hudby je teda kompletná. V priebehu niekoľkých mesiacov vyšli záverečné tri diely, z ktorých ten posledný nesie príznačný názov: *Stal sa zázrak*. Odhladiť od pravidiel, že podtitul každého dielu je názvom konkrétnej piesne, ide o skutočný „zázrak“: ešte pred niekoľkými rokmi totiž tomu neveril ani sám zostavovateľ – skladateľ, dlhoročný rozhlasový redaktor, ale predovšetkým pamätník a „živá encyklopédia“ tých čias, Pavol Zelenay. Práve na ňom stojí a padá celé mapovanie tejto časti našej hudobnej kultúry a jej zhmotňovanie do podoby „ozvučených dejín“ (T. Ursínyová). Tu treba jedným dychom dodať, že zásadnú zásluhu na dokončení kompletnej *Antológie* má riaditeľ Hudobného fondu Miloš Kocian, ktorý si uvedomil význam tohto projektu pre slovenskú hudobnú kultúru. Sériu desiatich CD mapuje jednu epochu našej populárnej hudby od prvého tanga *Dita* z roku 1934 až po rok 1963 a možno ju vnímať aj ako akýsi breviár v tlačenej forme: v buklete každého CD je podrobne zachytená nielen kultúrna a hudobná situácia konkrétneho obdobia, ale aj spoločensko-politická atmosféra, ktorá mala priamy vplyv na štýlové premeny populárnej hudby. Spolu so stručnými profilmi tvorcov a najmä nahrávkami je tak k dispozícii komplexný obraz vývoja slovenskej populárnej hudby počas tridsiatich rokov.

Nie je tomu inak ani v prípade posledných troch CD *Antológie*, ktoré uzreli svetlo sveta v uplynulých troch mesiacoch. S podtitulmi *Nič krajšieho nepoznám*, *Najkrajšia spomienka* a *Stal sa zázrak* (poradové čísla 8, 9, 10) ukrývajú zvukovú aj tlačennú hudobnú „pophistóriu“ obdobia šiestich rokov (1957–1963). Ide o skutočnú studnicu množstva závažných a doteraz nie veľmi pertraktovaných udalostí a faktov. Napríklad skutočnosť, že druhá polovica 50. rokov je obdobím tzv. druhého vrcholu slovenskej populárnej hudby (prvý sa spája s úspechom slovenského tanga koncom 30. a začiatkom 40. rokov). Bola to predovšetkým bohatá činnosť Tanečného orchestra bratislavského rozhlasu (TOBR) s jeho zakladateľom Pavlom Polanským, aranžérom, skladateľom a dlhoročným dirigentom Vieroslavom Matušikom a takisto rozhlasovým redaktorom, skladateľom Andrejom Lieskovským. Typický „sláčikový“ sound TOBR-u bol podmieneň aj tým, že (okrem tradície sentimentálnej lyriky slovenských táng i svetovej módnjej vlny) sme na Slovensku mali k dispozícii nepomerne viac huslistov než hráčov na dychových nástrojoch, potrebných pre big bandy swingovej éry. Určitý aranžérsky stereotyp však narušali ďalšie menšie súbory, predovšetkým orchestre Siloša Pohanku a Jaroslava Laifera, ktorý už dokázal absorbovať aj vplyvy cool-jazzu. Odrazom toho je takmer výlučné zastúpenie TOBR-u s dirigentom V. Matušikom na nahrávkach ôsmeho dielu *Antológie*. Pestrý je však zástup profilujúcich spevákov tej doby ako Melánia Ollárová, Gabriela Hermélyová či Jozef Kuchár. Práve v tomto období

vzniklo množstvo dodnes zelených piesní ako *Očarená bývam*, *Zavri oči krásne* či *Môj manžel*.

V deviatej časti *Antológie* (1959–1961) sprevádzajú spevákov okrem TOBR-u aj orchestre J. Laifera a S. Pohanku, určitý progres smerom k jazzovému čítaniu reprezentuje speváčka Zuzka Lonská, ale pozornosť mladšej generácie iste upútajú mená textárov, ktorí sa objavujú v tomto období a ktorých tvorba zohrala významnú rolu aj v ére rodiaceho sa beatu a rocku: Tomáš Janovic a Rudolf Skukálek. Z textu P. Zelenaya sa opäť dozvieme niečo o počiatkoch Tanečného orchestra Československého rozhlasu v Bratislave, kabaretnej scény Tatra revue, vplyve práve nastupujúcej vlny rock'n'rollu a o mnohých iných určujúcich vplyvoch či konkrétnych udalostiach.

V záverečnej desiatej časti *Antológie* (1962, 1963) pribudli speváci Zdeněk Sychra, Ivan Krajčiek, Miloš Marko, speváčka a manželská dvojica Z. Lonská – Z. Kratochvil, speváčky Oľga Szabová, Eva Marková. Nachádzame tu legendárny šansón *Povedz mi, otec* v podaní dcéry a otca – Jany a Michala Belákovcov – ktorý bol súčasťou programu Tatra revue. Neskôr jeho popularitu zabezpečil v novom šate orchester Luba Beláka. Ako textár v ňom figuruje opäť Rudolf Skukálek. Inou zaujímavou textárskou osobnosťou, ktorá si práve v tomto období začína brúsiť ostrohy, je Milan Lasica. Jeho text *In vino veritas* zhudobnil Braňo Hronec, budúci priekopník modernej populárnej hudby na Slovensku. Je to však plnokrvný swing, tak ako viaceré ďalšie skladby na tomto CD. Aj jeho twist *Telegrafný kľúč*, tu v podaní Jozefa Krištofa, neskôr preslávila Tatiana Hubinská, pričom po orchestri Karla Vlacha sa piesne zhostili dva ďalšie orchestre: Gustava Offermanna a Juraja Veľčovského. A začiatky oboch súborov môžeme vystopovať práve na tomto nosiči. Štýlová či žánrová paleta je na záverečnom dieli *Antológie* skutočne bohatá. V tomto smere nemožno nespomenúť napríklad tri skladby zostavovateľa *Antológie* Pavla Zelenaya: *Bola jedna slečna*, *Domček pre dvoch* (obe s textom Rudolfa Skukálka) a *List a twist* (Milan Lasica). Prvá so swingovým aranžmánom na úrovni amerického big bandu (orchester G. Broma), ďalšie dve s komornejším, ale rovnako nápaditým sprievodom orchestra Ferdinanda Havlíka.

V buklete sa však toho „odohráva“ ešte oveľa viac. Napríklad, ako sa vplyvy rockovej hudby začali prejavovať prostredníctvom jej tanečnej podoby – twistu. Kuriózne boli snahy o vytvorenie pôvodného slovenského moderného spoločenského tanga s názvom *limba*. Je tu však aj veľa smutnej nostalgie. Krátka rekapitulácia činnosti TOČR-u v Bratislave a napokon jeho neslávny koniec, keď sa 15. novembra 1993 „po vyše tridsiatich rokoch končí existencia orchestra, a tým aj história dovtedy jediného slovenského profesionálneho hudobného telesa tohto druhu“. Po technickej stránke zachovávajú zvukové záznamy plne „ducha doby“. Technická úprava historických nahrávok pôvodne na šelakových a vinylových platniach spočíva výhradne v decentnom „prečistení“ a odstránení rušivých kazov.

Vyššie spomenuté udalosti a osobnosti sú len fragmentom z celku. Týkajú sa iba troch posledných dielov *Antológie slovenskej populárnej hudby*. Azda si čitateľ (a potenciálny poslucháč) dokáže predstaviť, koľko histórie – faktografickej i zvukovej – sa skrýva v celom komplexe 10 CD. Niet pochyb, že v epochálnom editorskom čine, akým nepochybne *Antológia* je, nájde mnoho poznania, poučenia, ale aj inšpirácie dnešný mladý človek, ktorý tu má šancu uvedomiť si mnohé vývojové nitky, vedúce až k dnešnej podobe populárnej hudby. Možno sa mu niektoré piesne budú zdať akési „naivné“, je to však naivita z pohľadu dneška, iste nie iná ako tá v súčasných „rockových“ pesničkách. Rozdiel je však markantný: muzikantské i textárske remeslo...

Práca Pavla Zelenaya sa na tomto mieste dá iba ťažko úplne doceniť. Pre jedného človeka je to celoživotné dielo, takpovediac „bez nároku na honorár“. Ako sa môžeme dozvedieť na inom mieste tohto čísla HŽ, Pavol Zelenay sa aktívne zúčastňoval vtedajšieho hudobného života ako príslušník „swingovej“ generácie našich skladateľov populárnej hudby i ako inštrumentalista a aranžér viacerých orchestrov. Nezapustiteľná je z hľadiska *Antológie* jeho práca vedúceho Redakcie populárnej hudby bratislavského rozhlasu (1967–1984), ktorou pomáhal na svet nejednej dobrej skladbe, nejednému nádejnému interpretovi, nejednej skupine či orchestru (nespomenuli sme napríklad jeho zakladateľský vklad pri vzniku Bratislavskej lýry). Je preto obdivuhodné, ako si dokázal zachovať nadhľad a obrovskú mieru tolerancie a pochopenia (pravda nie nekritické) aj pre tvorbu dnešných mladých hudobníkov. Vystihujú to slová v poslednom odstavci textovej časti, kde prichádza k paradoxnému záveru, že „hudba síce spája národy, ale populárna hudba vyvoláva medzi generáciami prudké rozbroje“.

Na záver citát-prosba Pavla Zelenaya mladým poslucháčom: „Pokúste sa prosím predložené piesne počúvať ako niekdajšie veľké šlágre s takým porozumením, aké by ste radi videli u svojich vnukov, keď budú počúvať hity vašej mladosti“...

Ján PALKOVIČ



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonáta op. 111 c mol (1821–1822)

Markéta ŠTEFKOVÁ

Hoci po dokončení 32. klavírnej sonáty zostávalo Beethovenovi ešte päť rokov života, v ktorých svoje dielo završil takými veľkolepými projektmi ako *Deviata symfónia* či *Missa solemnis*, nesie *Sonáta c mol op. 111* pre klavír známky testamentu a vedomého posledného zúčtovania. Pri príležitosti uverejnenia dvojčastovej skladby v júli 1822 položil Maurice Schlesinger skladateľovi po prvý raz otázku, ktorá sa mala stať predmetom jednej z najslávnejších špekulácií v dejinách hudby: napísal skutočne len jedno *Maestoso* a jedno *Andante*, t. j. nie je absencia finálneho *Allegro* len neopatrením, ktoré má azda na svedomí nedôsledný kopista?

Záhada finále

Či Beethoven odpovedal synovi alebo otcovi Schlesingerovcom, nevieme; svojmu tajomníkovi a vydavateľovi konverzačných zošitov z obdobia hluchoty Antonovi Schindlerovi, ktorý si s chýbajúcou treťou časťou taktiež lámal hlavu, však odvrkol, že na ňu nemal čas. Neexistujú k nej však ani skice ani poznámky, takže je evidentné, že ju Beethoven nikdy nemal v úmysle napísať a o variačnej *Ariette* od začiatku uvažoval ako o finále.

Jedinečným spôsobom zvečnil záhadu finále poslednej Beethovenovej sonáty Thomas Mann v románe *Doktor Faustus*. V ôsmej kapitole necháva prednášať Wendella Kretzschmara, koktavého organistu a skladateľa z Pensylvánie, s vášnivým zaujatím, ale súčasne aj s neodolateľne ironickým podtónom, hrŕstke záujemcov o predtuchách veľkoleposti a smrti, ukrytých v *Ariette*, vo svetle ktorých sa akékoľvek pokračovanie skladby javí ako vopred vylúčené. Kretzschmarovými ústami tľmočí Mann názory Theodora Wiesengrunda Adorna, v zmysle ktorých sa Beethoven vo svojom neskorom diele, napríklad v posledných piatich klavírnych sonátach, vzdáva všetkého osobného a subjektívneho v prospech sebazabudnutia a celkom jedinečného návratu ku konvencii...

Syntéza minulého a predzvest budúceho: *Maestoso. Allegro con brio ed appassionato*

Akordickou sadzbou a bodkovanými rytmiami nadväzuje *Maestoso* vo funkcii pomalejšieho introdukcie nasledujúceho *Allegro* zjavne na tradíciu francúzskej barokovej ouvertúry. Napätie, evokované rozorvanosťou melódie, chromatickou neurčitou harmóniou, naliehavosťou basových línií, zdvojených oktávami a rapsodickou artikuláciou (trilky a arpeggiá), ho však súčasne zbavuje nádychu barokového klíše a anticipujú rapsodickú výbušnosť romantikov. Tri zmenšené septakordy (*fis*⁷, *h*⁷, *e*⁷), ktorých rozvodnými akordami sú hlavné harmonické funkcie základnej tóniny *c mol*, okrem toho vyčerpávajú všetky tóny chromatickej škály na ploche úvodných piatich taktov, v čom možno vidieť predznamenanie Liszta, ktorému býva pripisovaný objav uvedomeného rozkomponovania dvanásttónovej škály na báze využitia prirodzených dispozícií zmenšeného septakordu.

Ambivalencia hlavnej témy *Allegro con brio ed appassionato* predznamenáva základnú dilemu skladby: pôjde o *allegro* fúgové alebo sonátové? Hoci formálny pôdorys, t. j. „telo“ skladby, je sonátové, jej „duch“ je fúgový: pričom zásluhou svojráznej syntézy oboch navonok bytostne odlišných a zdanlivo nezlučiteľných princípov, ktorou sa všeobecne vyznačujú jeho posledné klavírne sonáty a sláčikové kvarteta, dospieva Beethoven nielen k neuveriteľne dramatickému, ale pred-

všetkým výsostne originálnemu kompozičnému celku, čím opätovne predznamenáva ústredný ideál romantikov.

„Fúgová“ je predovšetkým monumentálna unisono téma, ktorou je *Allegro* odštartované (Pr. 1): výrazná melodicko-rytmická hlava, nasledovaná obligátnou rétorickou pauzou, ústiacou do „chvostu“, pulzujúceho v motorických šestnástinách – to je charakteristický profil barokovej „kométy-vlasatice“. Priam s máničkou posadnutosťou sa Beethoven neustále navracia k hlave tejto témy, ktorej dramatický náboj je založený na harmonickom napätí medzi molovou tónikou a zmenšeným septakordom na 7. stupni (tóny *c-es-h-as*), umocňovaným sforzato akcentmi prízvukujúcimi základný tón zmenšeného septakordu. Práve tento tvar tvorí základný kameň spojovacieho úseku, vybudovaného na báze stúpajúcich sekvencií, ktoré sa však derú vpred s výrazovým nábojom už výsostne romantickým a vrcholia exaltovanými výkrikmi v rozpätí piatich oktáv (t. 48–49) – ako aj záverečnej myšlienky, završenej stúpajúcou chromatickou unisono pasážou so sforzatovými akcentami a patetickými údermi klesajúcich oktáv vo fortissime.

Hlava fúgovej témy v štvornásobnom oktávovom unisone otvára aj sonátové rozvedenie, kde je vzápätí konfrontovaná s motívom, ktorý má charakter fúgového kontrastu. Baroková fyziognómia rozvedenia sa však postupne mení na sonátovú, keď sa z hlavy témy odštiepi úvodná trojtónová bunka, harmonizovaná monumentálnymi akordami. Jej stúpajúce sekvencie, sprevádzané nervózne naliehajúcimi šestnástinami, sa stávajú východiskom energetickej gradácie k sonátovej repríze.

Trojtónovú bunku využíva Beethoven napokon aj v závere skladby za účelom premostenia reprízy a kódy – na vrchole synkopických sforzato akordov evokuje tentoraz efekt náhleho „brzdienia“ procesu, ktorý sa doteraz rútil vpred s priam nezadržateľnou energiou; akcentovaním subdominantnej oblasti však úsek súčasne asociuje aj pompeznosť barokových záverov. Zásluhou tohto retardačného momentu pôsobí v kóde skladby pôvodne kvázibaroková a kváziklasicistická motorika odrazu celkom novým dojmom – ako romanticky vzletné figurácie (posledných 9 taktov, ktoré bývajú prirovnávané k Chopinovej *Etude op. 10 č. 12*, s prívlastkom „Revolučná“). Hromy a blesky rozpútané v búrke chromatického *c mol* sa tu konečne upokojujú a celkom na záver rozplynú v žiarivom *C dur*, predznamenávajúcim záverečnú apoteózu.

K sonátovým rysom ústrednej, svojou fyziognómiou primárne barokovej témy *Allegro* patrí jej rozbeh „na trikrát“ (Pr. 1). Nebarokové, respektíve pre tému typu „vlasatice-kométy“ neštandardné je aj vyústenie chvostu: namiesto toho, aby počas jeho doznievania nastúpila obligátna odpoveď (*comes* v dominantnej tónine), sledy šestnástin nečakane stúpajú a ústia do návratu témy v diskantovom registri,



Priklad č. 1: Trojnásobný rozbeh hlavnej témy sonátového Allegra s fyziognómiou barokovej „kométy-vlasatice“ (1. časť; t. 19–24)

ktorý však tentoraz sprevádza ostinátny „motorček“ pulzujúci v pravidelných osminách a šestnástinách, čím sa fyziognómia skladby mení na sonátovú (t. 29).

Výsostne sonátovým momentom v priebehu *Allegra* je však predovšetkým nástup kontrastnej myšlienky v expozícii: zúrivé výkriky, ktorými vrcholí medzivetný úsek, vyúsťia totiž prekvapujúco do kantilény, ktorá razom prehluší všetku motoriku, prinášajúc celkom novú, rapsodickú artikuláciu času s ornamentálne rozohranou melodikou širokodýchych obalov a nežne zdráhavých prieťahov.

Druhá časť a finále: *Arietta. Adagio molto semplice e cantabile*

Z hľadiska formy je *Arietta* variačným cyklom. Na pôdoryse témy a šiestich variácií však Beethoven koncipuje hierarchicky vyšší celok, pozostávajúci z troch dielov. Návrat k forme variácií je pre Beethovovu neskorú tvorbu rovnako charakteristický ako jeho ambícia podriaďiť sled variácií nejakej vyššej idei, ako o tom svedčia aj variačné časti jeho opusov 97, 109, 127, 131 a 135.

Prvý blok variácií vo finále *Sonáty op. 111* zjednocuje tradičná idea postupnej akcelerácie pohybu a zahusťovania sadzby, kulminujúca však úplne netradične: grandióznymi synkopami a extatickými sforzatami v dvaatridsatinových hodnotách v tretej variácii, Stravinského zásluhou preslávenej ako „boogie-woogie“ (t. 49–65). Stredný diel tvorí štvrtá variácia, v ktorej sa kontúry *Arietty* rozplývajú najskôr vo vírení basových tremol a následne v iskrení bez tvarých diskantových figurácií. Túto variáciu uzatvára rozsiahla kadencia hodná aj klavírneho koncertu (t. 100–130). Nasleduje triumfálny návrat melódie *Arietty* ako ústrednej línie takmer orchesterne znejúceho majestátného hymnu, ktorý korunuje 2. časť sonáty



Priklad č. 2: Triumfálny návrat témy *Arietty* v 5. variácii, reprezentujúci finále sonáty (2. časť; t. 131–134)

(5. variácia = začiatok 3. dielu, Pr. 2) a v ktorom tkvie Beethovenova odpoveď na záhadu finále sonáty.

K interpretácii

Pri interpretácii *Maestosa*, ktoré sa s veľkým vypätím vôle prebojáva od troch počiatkových drásavých výkrikov a mučivej harmonickej neistoty k nastoleniu ústrednej tóniny a k základnému pulzu *Allegra*, je z interpretačného hľadiska dôležité odolať tendencii k príliš rapsodickej a uvoľnenej dikcii, k akej *Maestoso* provokuje a akej zjavne podľahol **Glenn Gould** (Sony, 1996; nahrávka z roku 1956), ktorý podľa môjho názoru Beethovenove intencie dokonca popiera zbytočnými agogickými výkyvmi už v

jeho závere a predovšetkým svojvoľným a nezmyselným tempovým zrýchlením v momente dunivého fortissimo-nástupu hlavy témy (Pr. 1): k tomu totiž dochádza až v treťom takte *Allegra*, v ktorom Beethoven predpisuje sice *cresc.*, ale nijaké *accelerando*!

Jednotou tempa a rytmickou disciplínou sa naproti tomu vyznačuje interpretácia *Maestosa* v podaní **Claudia Arraua** (DVD, EMI Classics, 2002) a **Sviatoslava Richtera** (Philips Classics, 1996; live vystúpenie z roku 1991). Pokiaľ ide o 1. časť sonáty, najviac ma presvedčil **Vladimír Ashkenazy** (súborná nahrávka Beethovenových sonát; Decca, 1997), ktorý najzreteľnejšie artikuluje tendenciu k pochybnostiam a dilemám, manifestujúcu sa v Beethovenových neskorých opusoch zastaveniami na viacerých „rozhodovacích križovatkách“. Na ich prítomnosť v expozícii 1. časti *Sonáty op. 111* upozorňuje interpretov aj samotný Beethoven dôslednými agogickými inštrukciami, keď už fúgový, rovnako ako aj sonátový rozbeh *Allegra* necháva vzápätí váhať v *poco ritenente*. Všetky tieto závahy a nerozhodné výkyvy pôsobia u Ashkenazyho vďaka neustálemu vedomiu či zmyslu pre základnú tempovú os *Allegra* a úžasnej rovnomernosti jeho pulzu neuveriteľne presvedčivo. Hoci Arrauova interpretácia 1. časti je azda rovnako kongeniálna a vyznačuje sa rovnakou mierou rešpektu voči Beethovenovmu textu, snaha o dominanciu legatových kantilén a výdatnejšia pedalizácia, najmä v kvázibarokových pasážach, prepožičiavajú jeho poňatiu trochu romantizujúci nádyh.

Práve vďaka istému asketizmu sa v Ashkenazyho interpretácii najzreteľnejšie vynímajú dva momenty, v ktorých skladba vybočuje z allegrového rámca: oblasť tzv. kontrastnej témy v expozícii a rozvedení. Už Beethovenove pokyny v expozícii (*mezzo allegro – ritardando – adagio*) signalizujú, že krátky úsek (t. 50–55) nemá byť nejakým umierneným klasickým príbrzdením, ale výsostne romantickým lyrickým zastavením procesu. Tento Beethovenov zámer sa Ashkenazymu darí realizovať nielen za pomoci dôsledného dodržiavania jeho tempových pokynov, ale aj artikulácie: jedine tu ustupuje razantnosť brilantných allegrových pasáží spevnému a vrúcnemu cantabile. O to in-

tenzívnejšie pôsobí moment, kedy sa skladba vzápätí s Beethovenovi vlastnou divokosťou a urputnosťou vášnivo „vrúti“ späť do *Allegra* prostredníctvom unisonových sledov zmenšených septakordov vo fortissime (*tempo I.*; formálne záverečná myšlienka, t. 58).

A bol to napokon práve Ashkenazy, v ktorého interpretácii som si uvedomila jeden z geniálnych detailov Beethovenovej skladby: efekt „šoku“, aký toto miesto vyvoláva v expozícii, by v repríze nevyhnutne pôsobil osúchane; oba úseky sú tu preto organicky premostené nakomponovaným *accelerando*, ktoré je formálne krátkym rozvedením kontrastnej témy (t. 122–123).

► Jediné „naj“, ktoré je pri porovnaní štyroch slávnych interpretácií 1. časti možné priznať Gouldovi, sa týka rýchlosti: s časom 7'15" je takmer o tri minúty „lepší“ než Ashkenazy. Ibaže to, čo prezentuje, žiaľ nie je Beethovenova hudba, ale dokonalosť vlastnej prstovej motoriky... Protipólom tejto nahrávky so sterilnou atmosférou nahrávacieho štúdia je live-záznam Richterovho výkonu, ktorý je síce s Gouldom koncepčne neporovnateľný, zato ale poznačený viacerými technickými problémami a intonačnými nepresnosťami. Hlavne v repríze sa Richterovi očividne nedarí, takže na jednom z vrcholných miest, v momente gigantického brzdenia prostredníctvom sforzato akordov v závere, jeho interpretácia úplne stráca napätie. Nuž, ani Páni Klaviristi nemusia mať vždy svoj deň...

Variačné finále Beethovenových klavírných sonát *op. 109* a *op. 111* spája aj jednoduchý a prostý a súčasne nevýslovne ušľachtilý charakter tém, napredujúcich v rytme pomalého vznešeného tanca a sprevádzaných krištáľovo čistými diatonickými harmóniami. Napriek svojej dokonalosti a ušľachtlosti vyžarujú tieto subtilné témy súčasne čosi mystické a transcendentálne, čo im prepožičiava výraz akési nenaplnenosti a neskonaleho smútku...

Takéto vyžarovanie s aurou si nielen téma, ale aj nasledujúce variácie *Arietty* zachovávajú v interpretácii Arraua, ktorý volí nesmierne pomalé tempo. Vďaka úžasnému legatu a schopnosti takmer vokálne preintonovať aj vedľajšie hlasy sa mu v prvom variačnom bloku darí veľmi presvedčivo artikulovať nielen gradáciu rytmu, ale predovšetkým efekt postupnej polyfonizácie faktúry, jej rozrastania a rozpínania od dvojhlasu na začiatku prvej cez štvorhlas uprostred druhej variácie až k búšeniu synkopických akordov v jej závere. Nasledujúca „boogie-woogie“ variácia, vrcholiaca gigantickými sforzato synkopami, tak v Arrauovom podaní nevzniká ako nečakaný orgiastický výbuch či prekvapujúca výtržnosť, ale ako organické vyvrcholenie gradácie úvodného cantabile.

Opäť neprijateľne na mňa pôsobila *Arietta* v podaní Goulda. Spev, ktorým sprevádza svoju hru a ktorý je tradične technicky modifikovaný na akési „zavýšenie“, ma v lyricko-melodických pasážach vyslovne rušil. Neadekvátnu dikciu ustavičného vnútorného nepokoja však Gouldova interpretácia nadobúda predovšetkým zásluhou permanentného rubata na mikro-, aj na makroúrovni skladby. Už téma *Arietty* zásluhou rytmických výkyvov a artikuláčnych manierizmov nadobúda nežiaduci non legato charakter a pôsobí nepokojne. Rubato tendencie vrcholia v dvojnásobnej štvrtej variácii (= stredný diel 2. časti), ktorej jednotu Gould v dôsledku extrémnych tempových rozdielov celkom rozbíja: prieťažné akordy nad basovým tremolom hrá oveľa pomalšie než diskantové figurácie, ktoré sa v jeho podaní stávajú akýmsi zvukomalebným pásmom, vyznievajúcim ako predzvesť impresionizmu či dokonca až sonorizmu, ktoré však súčasne celkom „vypadáva“ z doterajšieho i nasledujúceho kontextu *Arietty*.

O rámcové zachovanie základnej tempovej osi, ktoré je podľa môjho názoru aj v prípade 2. časti sonáty jedným z najdôležitejších predpokladov presvedčivosti jej interpretácie, sa naproti tomu usiluje Richter a Ashkenazy, ktorý je však v porovnaní s Arrauom opäť citelne rýchlejší. V živšom tempe a zásluhou istého objektivizujúceho odstupu, charakteristického pre Ashkenazyho poňatie Beethovenovho diela, je pochopiteľne podčiarknutá efemérnosť a abstraktnosť štvrtej variácie. Vďaka prísnemu dodržiavaniu úvodného pomalého tempa sa na druhej strane v Arrauovej interpretácii *Arietty* akord *C dur*, rozohraný na celej klaviatúre, ktorý v rámci kadencie pred nástupom hymnického finále zvestuje jeho tóninu (t. 103), náhle nádherne rozžiari ako oslepujúci lúč svetla. Rovnako uchvacujúci je u Arraua aj moment, v ktorom sa kadenčné figurácie pretavujú do trilk, sprevádzajúceho „znovuobjavenie“ či „znovunájdenie“ úvodného gesta *Arietty* (t. 106) a jeho následná transcendentia do refázy viacnásobných trilkov, akoby presahujúcich hranice metra a rytmu.



Príklad č. 3: Transcendentálna rozlúčka na konci *Arietty* (2. časť; t. 169-171)

Týmito trilkami je predznamenaná piata variácia, reprezentujúca v nadradenej trojdielnej koncepcii 2. časti finále, reprízu a syntézu zároveň. V zmysle jedného Arrauovho výroku končí sonáta v „stave mystickej extázy“, ktorý jeho interpretácia tejto variácie aj skutočne evokuje nádherne rozohranou polymelódiou všetkých línií a romanticky vzletným trblietanim figurácií, ktorým však neomylnne kraľuje diskantová legatissimo kantiléna *Arietty*.

V momente, kedy extáza nadobúda takmer messiaenovské dimenzie, ju Beethoven odrazu opätovne preruší trilkou (t. 160), signalizujúcim záverečné znútornenie. Na pozadí nekonečného a klaviristami obávaného trilk na tóne *g²* sa v pianissimo dynamike, akoby z transcendentálnych sfér, navracia úvodné gesto *Arietty* – kvintový pokles, ktorý je pri svojom poslednom návrate rozšírený o nežný chromatický zdvih k počiatočnému tónu (sled *c-cis-d*; Pr. 3). Nezabudnuteľným spôsobom na toto miesto poukázal opäť Thomas Mann v *Doktorovi Faustovi*: „Téma *Arietty*, určené k dobrodružstvám a osudům, pro něž se ve své idylické nevinnosti nezdá nijak zrozeno, je ihned na scéně [...] a to přistupující cis je nejjemnějším, nejtěšnějším, bolně nejsmírnějším konáním na světě. Je to jako bolestně laskavé pohlazení po vlasech, po tváři, tichý, hluboký pohled do očí naposled. Žehná tomu předmětu, tomu strašně štvanému útvaru s překonávajícím zlidštěním, klade jej posluchači na rozloučenou, na věčnou rozloučenou tak něžně na srdce, až mu přetékají oči“. Tento mysticismus priam vyžaruje z Arrauovho tragicko-bolestného ritardanda v záverečnej šiestej variácii – kóde a evokuje doznenie skladby v atmosfére nadpozemského pokoja.

Jedinečný efekt dosahuje v závere sonáty aj Richter, keď dvaatridsatínové figuratívne pasáže, ktoré nasadzujú v diskantovom registri a pianissimo dynamike (5 taktov pred koncom skladby) a ktorých crescendo vyústi do finálnej rozlúčkovej apoteózy, artikuluje spočiatku tak atmosféricky, že pôsobia ako organické vyústenie „transcendentálneho“ trilk.

Diskografia:



The Glenn Gould Edition: Ludwig van Beethoven Piano Sonatas, Volume II, CD 3, Sony Classical 1994



Beethoven: The Piano Sonatas. Vladimir Ashkenazy, CD 10, Decca 1997



The Essential Richter. Volume 5, The Mystic. Liszt, Franck, Beethoven, Scriabin, Shostakovich, Prokofiev, Philips Classics 1996



Claudio Arrau. Schumann: Piano Concerto in A minor, Carnaval Op. 9. Beethoven: Piano Sonata Op. 11 in C minor, EMI Classics 2002

SLOVENSKÉ HISTORICKÉ ORGANY

SLOVAK HISTORIC ORGANS

Slovenské historické organy

**27.8.-1.9.
2007**

PONDELOK

**27. AUGUSTA 2007
19.00**

BRATISLAVA

Dóm sv. Martina
Malý organ Karla Klöcknera z roku 1867

Pavel KOHOUT

*D.Buxtehude, J.Seger, J.K.Kerll, J.K.F. Fisher,
J.J. Froberger, J.P. Sweelinck, F. Danksagmüller*

VSTUP VOLNÝ

ČR

UTOROK

**28. AUGUSTA 2007
19.00**

HORNÉ SALIBY

Evanjelický a. v. kostol
Organ Martina Šaško z roku 1861

Emília DZEMJANOVÁ

*D.Buxtehude, M.Sztáray, L.van Beethoven, G.Muffat,
A.P.F. Boëly, J.Podprocký, H.Distler, N.J.Lemmens*

VSTUP VOLNÝ

SR

STREDA

**29. AUGUSTA 2007
19.00**

PEZINOK – GRINAVA

Evanjelický a. v. kostol
Organ Martina Šašku z roku 1875

Olivier VERNET

*L.van Beethoven, C.Saint-Saëns, J.Brahms,
L.Vierne, J.Langlais, A.Fleury, D.Kabalevski*

VSTUP VOLNÝ

FRANCÚZSKO

,TVRTOK

**30. AUGUSTA 2007
19.00**

ZLATÉ KLASY

Rímskokatolícky farský Kostol Povýšenia sv. Kríža
Organ Vincenta Možného z rokov 1885/86

Anna ZÚRIKOVÁ-PREDMERSKÁ

*G.Muffat, J.Zach, B.Marcello, D.Zipoli, J.Stanley,
J.S.Bach, J.G.Albrechtsberger, P.P.Sales*

VSTUP VOLNÝ

SR

PIATOK

**31. AUGUSTA 2007
19.00**

LEOPOLDOV

Rímskokatolícky farský kostol sv. Ignáca z Loyoly
Organ Martina Šašku pravdepodobne zo 60. rokov 19. st.

Kamila KEVICKÁ

*A.de Cabezón, G.Muffat, G.Frescobaldi, J.Pachelbel, J.P.Sweelinck,
S.Scheidt, M.Weckmann, Ch.Erbach, J.K.Kerll, C.Ph.E.Bach*

VSTUP VOLNÝ

SR

SOBOTA

**1. SEPTEMBRA 2007
19.00**

GBELY

Rímskokatolícky farský kostol sv. Michala Archanjela
Organ Jozefa Loypa z roku 1853

Luca SCANDALI

*A.Corelli, G.Muffat, D.Scarlatti,
J.S.Bach, W.A.Mozart*

VSTUP VOLNÝ

TALIANSKO

ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ

Monday 27. August 2007 ■ 19.00

BRATISLAVA

Cathedral church of St. Martin
Choir Organ built by Carl Klöckner in 1867

Pavel KOHOUT (Czech Republic)

*D.Buxtehude, J.Seger, J.K.Kerll, J.K.F. Fisher,
J.J. Froberger, J.P. Sweelinck, F. Danksagmüller*

Tuesday 28. August 2007 ■ 19.00

HORNÉ SALIBY

Lutheran Church
Organ built by Martin Šaško in 1861

Emília DZEMJANOVÁ (Slovakia)

*D.Buxtehude, M.Sztáray, L.van Beethoven,
G.Muffat, A.P.F.Boëly, J.Podprocký,
H.Distler, N.J.Lemmens*

Wednesday 29. August 2007 ■ 19.00

PEZINOK – GRINAVA

Lutheran Church
Organ built by Martin Šaško in 1875

Olivier VERNET (France)

*L.van Beethoven, C.Saint-Saëns,
J.Brahms, L.Vierne, J.Langlais,
A.Fleury, D.Kabalevski*

Thursday 30. August 2007 ■ 19.00

ZLATÉ KLASY

Elevation of the Holy Cross RC Church
Organ built by Vincent Mon in 1885/86

Anna ZÚRIKOVÁ-PREDMERSKÁ

(Slovakia)
*G.Muffat, J.Zach, B.Marcello, D.Zipoli,
J.Stanley, J.S.Bach, J.G.Albrechtsberger,
P.P.Sales*

Friday 31. August 2007 ■ 19.00

LEOPOLDOV

St Ignatius of Loyola RC Parish Church
Organ built by Martin Šaško in the 1860s

Kamila KEVICKÁ (Slovakia)

*A.de Cabezón, G.Muffat, G.rescobaldi,
J.Pachelbel, J.P.Sweelinck, S.Scheidt,
M.Weckmann, Ch.Erbach, J.K.Kerll,
C.Ph.E.Bach*

Saturday 1. September 2007 ■ 19.00

GBELY

St Michael the Archangel RC Parish Church
Organ built by J.Loy in 1853

Luca SCANDALI (Italy)

*A.Corelli, G. Muffat, D.Scarlatti,
J.S.Bach, W.A.Mozart*

Richard Strauss – vítaný prínos v repertoári

R. Strauss: *Ariadna na Naxe* / dirigent: W. Kobéra / réžia: D. Kaegi /

scéna a kostýmy: S. Pasterkamp / premiéry: 27. a 28. apríla, Opera SND, Bratislava



E. Šeniglová, S. Larin a M. Fabianová [foto: J. Klenková]

Napriek geografickej blízkosti s nemecky hovoriacim teritóriom a našej dávnej opernej tradícii sa skladatelia z tohto sveta v bratislavskej dramaturgii neobjavujú často. S výnimkou javiskovej tvorby Wolfganga Amadea Mozarta, považovanej skôr za „povinnú jazdu“ metropolitného divadla, ostatní nemeckí autori sú vyslovene raritnými hosťami. Platí to najmä pre oboch Richardov, Wagnera aj Straussa. Dosiaľ posledný Wagner zaznel na Slovensku v roku 1994 (*Tannhäuser*, SND), Strauss dokonca v roku 1980 (*Elektra*, SND). Z pätnástich opier Richarda Straussa rotovali v slovenských repertoároch len štyri: *Gavaliér s ružou* (naposledy pred polstoročím), *Elektra*, *Salome* a *Ariadna na Naxe*. Po roku 1931 sa už ďalšie skladateľovo dielo na doskách SND neobjavilo. Len sa sporadicky vracali. Tak ako *Ariadna na Naxe* – návratu sa dočkala po 41 rokoch v koprodukcii s pražským Národným divadlom a Írskou operou v Dubline, ktorú naprojetovalo vedenie Opery SND ešte pred nástupom Petra Mikuláša. Je poteši-

teľné, že súčasná dramaturgia tento titul ponechala a venovala jeho príprave (aj vďaka dramaturgovi Slavomírovi Jakubekovi) náležitú pozornosť.

Popasovať sa s akoukoľvek partitúrou Richarda Straussa nie je vôbec ľahké. Jeho hudobná poetika je nesmierne sugestívna a – či ide o drámy s veľkým symfonickým obsadením (v *Salome* či *Elektre* je predpísaných vyše sto hráčskych pozícií), alebo o filigránsky striedmo (37 hudobníkov) inštrumentovanú *Ariadnu na Naxe* – vždy dokáže ohúriť farbami, atmosférou, úzkou spätosťou slova a hudby. *Ariadna na Naxe* sa opiera o skvelé libreto Huga von Hofmannsthal, s ktorým skladateľ spolupracoval celkovo v šiestich tituloch. Netušiac, že téma slobody v umení a jeho financovania bude aktuálna aj sto rokov po zrode diela, vytvorili (v druhej, viedenskej verzii z roku 1916) unikátny opus, stmeliujúci pátos tragickej opery s talianskym buffo štýlom a deklamačno-konverzačným slovníkom predohry. Partitúra má zakódovaných viacero motívov, ktoré ponúkajú režisérovi

možnosť voľby vybrať si tie dominantné a na nich postaviť zmysluplný výklad. Švajčiarsky režisér Dieter Kaegi, pravidelný hosť popredných divadiel a festivalov, nepatrí medzi vyznávačov tzv. muzeálneho hudobného divadla. Predlohy nevníma ako tabu, číta ich v kontextoch, inšpiruje sa nimi a na ich báze stavia nové významové vrstvy. Takto postupoval aj v Straussovej opere. Režigoval na dobu, do ktorej autori zasadili príbeh a z konca 17. storočia ho presunul do 70. rokov minulého storočia. Odmyslel si aj palác viedenského boháča v predohre, nehovoriac o pustom ostrove v samotnej opere. Svoj projekt, v spolupráci s autorkou scény a kostýmov Stefanie Pasterkampovou, situoval do jednotného, nemenného priestoru temného, strohým nábytkom zariadeného baru (obe časti, predohra aj opera, sa hrajú bez prestávky), v ktorom popíja a pofajčieva miestna smotánka. Sú medzi nimi všetci aktéri oboch častí opery (majordóm, skladateľ, učiteľ hudby, komedianti, ale aj primadona – neskoršia Ariadna a pán domu – neskorší Bakchus), meniaci sa pozvoľna z účastníkov

„párty“ na dejotvorné divadelné postavy. Kaegi síce Skladateľa (mezzosoprán) obliekol do nohavíc, no na rozdiel od originálu ho poňal ako mladú ženu. Ponechal ho aj v úvode druhej časti ležať na proscéniu s nymfami, ospevujúcimi pritom spiacu Ariadnu, sediacu v kresle v hĺbke javiska. Malú korekciu si odniesla partitúra, keď krátke Bakchusove výstupy v prológu tenoristovi odňal. Prelínanie fikcie a reality, svetov opery serie a buffy, vynášanie textových point (libreto je skutočne vynikajúce a škoda, že jeho preklad sa nenachádza v bulletine), ale aj filozofického posolstva, sa Kaegimu podarilo aj bez vonkajškovej ilustratívnej roviny. Bez kaširovaných kulís, bez bujarých kostýmov z riše commedie dell'arte a okázalej mystiky z rodu tragickej opery, sa bratislavský Richard Strauss prihovril civilnejšie, emotívnejšie a jazykom bližším dnešku. Navyše, so zjavnou prácou na charakteroch postáv a s plasticky vybudovanými vzťahmi.

Tvrď oriešok museli rozlúsknuť hudobníci. Orchestrálne party sú komponované takpovediac sólovo, zvuk je transparentný, aj keď v tutti pasážach znie sýto a pomerne

mohutne. Straussova genialita (nielen v tomto diele) spočíva v sugestívnej farebnosti, kombinatorike hlasu a nástroja (slova a hudby), v nevťieravej práci s príznačnými motívami, v neopísateľnej miere emotívnosti. Rakúšan **Walter Kobéra** bol týmto hudobným štýlom obklopený od študentských čias, je teda v otázke skladateľových estetických špecifik zorientovaný. Aj keď mu chýba medzinárodné dirigentské renomé, vniesol do nášho súboru prinajmenšom ducha autenticity. Jeho koncepcia mala „fazónu“, orchester cítil straussovský ťah i farebnosť a hoci sa na premiérach (v menšej miere na 1. repríze) občas ozvali nepresnosti, pozitívny výsledok neskreslili. Celkom vtipné bolo aj živé využitie klavíra počas Zerbinettinej árie priamo na javisku.

Príjemne prekvapilo, že hoci domáci protagonisti (s výnimkou Sergeja Larina, ktorý Bakchusa už spieval v Berlíne) nemali so straussovskými partmi priame skúsenosti, dokázali neraz vyhovieť nielen technicky, ale aj štýlovo. Najmä prvé obsadenie bolo nanajvýš kompetentné. **Iveta Matyášová** je Ariadnou s prevahou lyrických farieb,

silného emocionálneho prieniku, legato-vých oblúkov, ale aj schopnosti, či už v rámci jednej árie (*Es gibt ein Reich*) alebo celku, dosiahnuť účinný gradačný oblúk. Podobne si počínala **Denisa Hamarová** (Skladateľ), ktorej mezzosoprán znel vyrovnané v hĺbke aj v najexponovanejších výškach, mal lesk a sledoval citlivo dynamickú a výrazovú krivku postavy. Ovácie zaslúžene patrili **Lubici Vargicovej** ako Zerbinette, zdatnej v koloratúrnej technike, sebaistej v jasavej vysokej polohe, ale tiež prepracovanej po výrazovej stránke. Hrdinom premiéry bol však **Sergej Larin**, ktorého Bakchus žiaril tónovou energiou, dramatickým leskom výšok, ale aj v hereckom profile stotožnením sa s Kaegim netradičným výkladom. V straussovskom parlamente sa priam našiel **Ján Ďurčo** (Učiteľ hudby), ktorého zvučný barytón znel plasticke a bez zvyčajného vibrata. Hostujúci **Alfred Werner** dal hovorenej postave Majordóma pravú viedenskú patinu, svoj text vypointoval do najjemnejších od-tieňov. V alternujúcom obsadení na prvom mieste spomeniem z Tuniska pochádzajúcu, na nemeckých a českých scénach pôsobiacu **Maidu Hundelingovú**. Oproti Matyášovej, sleduje jej Ariadna wagnerovskú tradíciu poňatia roly, ktorá je rovnako legitímna. Opiera sa o pevný, pribojný dramatický soprán, ktorý je síce farebne chladnejší, no štýlovo a v deklamácii presný. Hundeling nasadila heroickú dimenziu od počiatku, čo síce trochu sploštilo vývoj postavy, neubralo však z jej presvedčivosti. Bakchusa **Jana Vacíka** hodnotím podľa 1. reprízy (na 2. premiére sa nechal ospravedlniť a jeho indispozícia bola zjavná), keď vložil hlavne do strednej polohy nevšedný tónový objem a závažnosť. Rovnako sa mu podarilo – aj keď s nepatrným forsírovaním – zdolať aj okrajové výšky nebezpečne zakotveného partu. Problematickejšie vyznela Zerbinetta **Jany Bernáthovej**, predovšetkým jej hlas postrádal zaliečavý lesk, ale aj vyššiu mieru koloratúrnej virtuosity. Herecky sa však s rolou stotožnila úspešne. Najväčším sklamaním bola **Denisa Šlepkovská** ako Skladateľ s málo koncentrovaným, plechovo znejúcim a s okrajovými polohami bojujúcim tónom. Málo výrazný bol tiež **František Ďuriač** ako Učiteľ hudby. V menších, ale dôležitých postavách kvalita kolísala. Kvarteto komediantov znelo kompaktnéjšie v zostave **Pavol Remenár** (Harlekýn), **Ivan Ožvát** (Scaramuccio), **Martin Malachovský** (Truffaldin) a **Róbert Remeselník** (Brighella), trio nymf zasa v zložení **Andrea Čajová**, **Monika Fabianová** a **Eva Hornýáková**. **Igor Pasek** mal s vysokou polohou Tanečného majstra zjavné problémy. Ako celok sa nová inscenácia *Ariadny na Naxe* stala významným posilnením repertoáru a zaslúži si priazeň publika. Richard Strauss však nie je Verdi a akákoľvek ľahostajnosť v propagácii môže inscenáciu predčasne pochovať.

Pavel UNGER



J. Ďurčo, D. Hamarová a I. Matyášová [foto: J. Klenková]

Bratislavský Trubadúr nemá víťaza

G. Verdi: Trubadúr / réžia: M. Bendik / dirigent: R. Štúr / scéna: J. Fábry / kostýmy: M. Hafsahl / premiéry: 8. a 10. júna, Opera SND, Bratislava



J. Doležilková a D. Hamarová [foto: J. Klenková]

S potrebou hneď prvými slovami vyjadriť alibi, prihovoriť sa na tlačovej besede pred premiérou Verdiho *Trubadúra* v Opere SND jej riaditeľ Peter Mikuláš. Titul naplánovalo predchádzajúce vedenie. Nuž, je to pravda, ale desať mesiacov poskytl dost času na zváženie, či divadlo preň disponuje vhodným inscenačným tímom a speváckym obsadením. A napokon, či práve *Trubadúr* je práve tým číslom, bez ktorého by repertoár prvej slovenskej scény utrpel.

Prípravný proces totiž vyplavil veľa nedorozumení a zásadných konfliktov (čiastočne vyšli na povrch už na spomenutej tlačovke), ktoré vyzneniu premiéry určite neprospeli. V ich epicentre stál režisér Martin Bendik. Strojcovi nekonformnej podoby diela sa o naplnení jej zmyslu nepodarilo presvedčiť ani hlavu hudobného naštudovania, šéfdirigenta Rastislava Štúra, ani viacerých sólistov. Z premiérových obsadení, po rozporoch s režisérom, vypadli Iveta Matyášová a Michal Lehotský, dvaja pilieroví verdiovskí interpreti. Ťarcha prvých večerov tak ostala prevažne na hosťoch (v štyroch hlavných postavách sa vrátane alternácií predstavili len dve domáce Azuceny), čo je určite ekonomicky nákladnejší variant. Ak by hosťami boli renomované zahraničné osobnosti (aké ponúkli tohtoročné Zámocké hry zvolensské), táto otázka by stratila opodstatnenie. V opačnom prípade núti k zamysleniu sa nad efektívnosťou vynaložených financií.

Martin Bendik by sa rád stal „víťazom“ novej inscenácie. Skočil na vlnu módného režisérskeho operného divadla, na vlnu

schopnú vyniesť tvorcovi do výšok, ale aj spláchnuť ho pod hladinu. S týmto rizikom musí rátať každý, kto sa radikálne vzoprie konvencii. A tiež s rizikom neakceptovania, či už zo strany umelcov, publika alebo kritiky. Na bučanie je zvyknutý Konwitschny, Neuenfels, Kušej, Pountney... a musí si naň zvyknúť aj Bendik. Zvlášť, keď svojím poňatím *Trubadúra* nahradil samotnú predlohu. Z pozície kritika brutálnej nekultúrnosti dnešných čias (analógia s nedávnymi úvahami o osude novostavby SND) vyrukoval s myšlienkou metafory. S výtvarníkom Jurajom Fábrym stvorili garáž (nedostavané či predané divadlo), do ktorej vtisli príbeh o bojovníkoch za ušľachtilé ideály (umelci, hudobníci na čele s Manricom), konfrontovaných s brutálnymi mafiánmi (Luna, Ferrando a spol.). Možno by nová fabula bola zaujímavá, keby ju režisér neimplantoval do konkrétnej verdiovskej predlohy. *Trubadúr* totiž nie je politickou témou, vypovedá o inom, má svoje noty a text, svoju hudobnú poetiku. Martin Bendik ich však predloženým výkladom nezohľadnil a partitúre nasadil cudziu masku. Na kostýmoch pritom nezáleží, tie mohli byť pokojne aj súčasné. Jednoducho zbaviť túto operu cigánskeho koloritu (Azucena je vraj umelkyňa, ktorá hrávala cigánky), zo zboru spraviť karnevalovú zábavu muzikantov, to je príkrý rozpor s dielom. Mafiánov s baterkami, prichádzajúcich z hladiska, sme už zažili, Leonora a Inez v spodnej bielizni pôsobi ako nenáležité okienko do sveta erotiky, bojovníci s puzdrami hudobných nástrojov sú smiešni, Azucena schovaná do pol pása v prepadlisku (z tejto pozície dokonáva tiež akt pomsty v závere) je proti logike predlohy.

Rastislav Štúr ako autor hudobného naštudovania bol zjavne limitovaný réžiou a nepokojnou atmosférou záverečnej fázy prípravy. Hoci Verdi je jeho kmeňovým autorom a ani *Trubadúr* nie je preňho novinkou, nedosiahol očakávaný výsledok. Predovšetkým dramatickým miestam chýbalo viac napätia, ostrejšie vymodelovanie gradácií, presnejšia súhra orchestra s javiskom. Pod toto manko sa však nepodpísal iba dirigent, podiel tu nesú aj nezmyselné aranžmány, príliš lyrické sólistické obsadenie a do istej miery tiež nevyskúšaná akustika nového divadla.

Z troch predstaviteľiek Leonory, ktoré sú uvedené v bulletine, napokon ostala jedna, mladá česká sopranistka Jana Doležilková. Predstavám režiséra vyhovovala bezo zvyšku, je mladá, pôvabná, nemá problémy pózovať v spodnej bielizni. Jej hlas je farebne sľubný, technicky ešte nehotový a v polohách nie celkom vyrovnaný, no perspektívu jej uprieť nemožno. Začínať však Leonorou na veľkom javisku môže byť pre mladý, dnes ešte nevelmi dramatický soprán zraňujúce. Jediným Manricom bol takisto hosť, čínsky tenorista Mario Zhang. Jeho barytonálne sfarbený materiál je štýlový vo frázovaní, kultivovaný v lyrike, no príliš mdlý vo výraze. Zatiaľ mu chýbajú potrebné dramatické akcenty, presnejší rytmus, ale aj razantnejšie vysoké C v strette. Ostatné postavy boli na premiérach alternované. Kvalitatívne vyrovnané, aj keď charakterom odlišné, sú obe domáce Azuceny. Denisa Hamarová je lyrickejšia, v polohách vyrovnaná, s kovovým leskom v hlase – chýbajúci démonický rozmer si napokon Bendikova koncepcia ani nevyžadovala. Jitka Sapara-Fischerová má isté limity vo vrchnej polohe rozsahu, čo však kompenzuje intenzívnym dramatickým výrazom a expresívnymi hĺbkami. Z dvoch predstaviteľov Lunu zaujal na druhej premiére chorvátsky barytonista Vito-mir Marof, ktorý aj napriek menšej dramatickej intenzite hlasu spieval ušľachtilo, s príkladnou legatovou kultúrou a koncentrovanými vysokými tónmi. Zoltán Vongrey nedosiahol úroveň, ktorú ako Luna prezentoval na svojej materskej scéne v Banskej Bystrici. Veľký priestor ho nutil forsírovať, hlas strácal farbu, kantilénu, výšky zneli sucho a silene. Z dvoch Ferrandov bol precíznejší Jozef Benci, než prekvapujúco rytmicky labilnejší a menej koncentrovaný Peter Mikuláš.

Prvá operná premiéra v novej budove SND veľa slávy neprinesla. Nebolo v nej víťaza. Vo vnútri súboru boli zbytočné roztržky, interpretom chýbala radosť z tvorivosti a publikum odchádzalo zmätené. Moderné operné divadlo dokáže byť zaujímavé aj zraniteľné. Ale falošné hrdinstvo demaskuje polahky.

Pavel UNGER

Trubadúr z betónovej garáže

Zatiaľ čo hudobné naštudovanie poslednej opernej premiéry v SND nebolo v žiadnom ohľade prelomové, inscenácia opery priniesla so sebou mnoho zaujímavých podnetov a otázok. Jej tvorcovia sa totiž pokúsili preniesť do inscenácie mnohé trendy, ktoré sa spájajú najmä s postmoderným divadlom, moderným režijným výkladom a spracovaním oper.

Režisér **Martin Bendík** situoval *Trubadúra* do dnešnej doby, do garáže a betónovej džungle, do chladného a nehostinného prostredia bez úprimných vzťahov, kde nie je jednoduché zostať verný svojim ideálom. Ideu prázdnoty výborne vystihol scénograf **Juraj Fábry** – vytvoril prázdny a strohý priestor betónovej garáže s rovnými, minimalistickými líniami v nevýraznej sivej farbe, ktorá len v uzlových psychologických momentoch prechádzala do ostrého farebného kontrastu, docieleného výrazným svetelným vymedzením a zvýraznením vybraných plôch či celého priestoru javiska. Objavili sa biele mramorové plochy, ktoré jednoznačne odkazovali na ideu „boja o divadlo“ a divák vnímal aj miešanie obrazov z exteriéru novostavby SND, ktorej biele mramorové steny kontrastujú so stavebným ruchom v jej okolí. V určitom momente sa teda divák musel cítiť, akoby do opery ani nevstúpil, ako by sa v určitej chvíli exteriér a interiér vzájomne prepojili. Scénografia ponúkla interpretom a režisérovi neočakávané veľký, voľný, ba priam až veľkolepý priestor pre rozohranie vzťahov a konfliktov. Režisér túto výzvu priestoru správne pochopil a je chvályhodné, že čistotu a jednoduchosť scény nezahltí zbytočnými rekvizitami, typickým operným pátosom (i keď ten sa občas objavil) a popisnosťou. Pokus o aktualizáciu príbehu bol sľubným predpokladom a túto ideu sa z časti podarilo naplniť. V mnohých miestach inscenácie sa však otvárali otázky. Prvým a základným bola otázka strnulosti, občas až bezradnosti niektorých interpretov (zámerne uvádzam termín interpret a nie spevák, keďže herecká zložka by mala byť rovnocennou súčasťou prejavu operného interpreta). Prázdnota priestoru javiska a absencia rekvizít spôsobili to, že interpreti na javisku neboli schopní využiť ponúknuté možnosti slobodného priestoru. Neplatí to však všeobecne, keďže sa našli takí, ktorí dokázali svoje postavy individuálne vykresliť a herecky presvedčivo stvárniť (P. Mikuláš, J. Sapara-Fischerová). Jednou z najdiskutabilnejších otázok bolo umiestnenie Azuceny pod úroveň javiska (do akejsi kobky alebo jamy). V mnohých úsekoch sa toto umiestnenie ukázalo ako akusticky nie veľmi šťastné riešenie, ktoré navyše skomplikovalo a znejasnilo význam finálneho výstupu v opere. Idea zúženia priestoru



J. Doležilková a M. Fabianová [foto: J. Klenková]

javiska a koncentrácia všetkých postáv v jeho prednej časti v závere opery bola iste veľmi dobrá, ale zhustenie priestoru nebolo dokreslené vystupňovaním psychologickú kresbu postáv (opäť sa objavili iba tradičné, niekedy až patetické gestá a postoje), navyše Azucena, ktorá je v závere kľúčovou postavou – ktorej slová nielen ozrejmuju vzťahy medzi postavami, ale najmä dramatizujú dej – nemohla zo svojej pozície v „kobke“ meter pod úroveň javiska zasiahnuť do diania ani hudobne s ohľadom na akustiku, ani herecky. Záver opery tak stratil svoj psychologický význam a nepôsobil ako dramatický vrchol.

Hudobné naštudovanie opery v žiadnom ohľade neprekvapilo a neprinieslo prekročenie imaginárnej hranice „štandardu“. Postavu Leonory stvárnila mladá česká speváčka **Jana Doležilková**. Nebola „typickou“ Leonorou s dramatickým prejavom, naopak priniesla vo svojom prejave istú mieru lyrickosti a zmenila Leonoru z typicky dramatickej postavy zmietanej citmi na typ trpiacej ženskej hrdinky, ktorej chýbala dominantnosť a razantnosť. Táto premena Leonory nebola nezaujímavá, no v niektorých úsekoch, najmä v rýchlejšom tempe, chýbal Doležilkovej výraznejší prejav a širšia škála dynamiky. Na oboch premiérach sa v úlohe Manrica predstavil **Mario Zhang**. Jeho výkon bol síce spoľahlivý, ale chýbala mu akákoľvek ľahkosť a nadhľad, nehovoriac o hereckom výkone, ktorý bol úplne statický, keďže Zhang sa interpre-

tačne sústredil výhradne na vokálny prejav. Kým výkon **Denisy Hamarovej** v úlohe Azuceny bol lyrickejší a jej stvárnenie postavy nebolo dostatočne presvedčivé, **Jitka Sapara-Fischerová** v tej istej role bola omnoho dramatickejšia, vyzretejšia, ale najmä herecky presvedčivejšia. Postavu Ferranda stvárnil počas premiérových večerov **Peter Mikuláš** a **Jozef Benci**. Ich Ferrandovia boli diametrálne odlišní, obaja vykreslili svoje postavy svojsky, s veľmi dobrými vokálnymi i hereckými výkonmi. Najslabším článkom oboch premiér bola postava Lunu, počas prvej premiéry v podaní **Zoltána Vongreya**, ktorého vokálny prejav bol nevyrovnaný a nepresvedčivý a herecky bol statický. **Vitomír Marof** v druhom premiérovom uvedení bol aspoň po hudobnej stránke lepším partnerom pre svojich kolegov. Výkonu orchestra a zboru chýbala najmä rytmická presnosť, intonačná stabilita, presné a výrazne vystavané tempové zmeny, širšia dynamická škála a najmä expresívnejšie vyznenie.

Trubadúr so sebou prináša mnohé interpretačné otázky. Tá najdôležitejšia spočíva v individuálnom vystavaní piatich hlavných postáv, ktoré však musia vzájomne pôsobiť vyvážené a rovnocenne. Bratislavský *Trubadúr* bol po tejto stránke nezrelý a päťka hlavných postáv nebola vystavaná v týchto kontextoch. *Trubadúr* bol priveľmi monotónny, chýbal mu výraz a náboj a najmä vykreslenie dynamických a psychologických vrcholov.

Katarína HAŠKOVÁ

Košická divadelná hygiena

Košické Štátne divadlo už po šiesty raz pozvalo slovenských kritikov na sledovanie a hodnotenie inscenácií uplynulej sezóny. Na tohtoročnú internú prehliadku inscenácií Štátneho divadla (11.–14. júna) prišlo viac ako desať kritikov z Bratislavy a traja domáci hodnotitelia. Za štyri dni tak pod „taktovkami“ prítomných kritici videli a dopodrobna „rozpítvali“ päť činoherných, tri operné a dve baletné predstavenia.



Luskáčik (réžia: O. Šoth, choreografia: O. Šoth, L. Zhytnykova, O. Khablo) [foto: archív ŠDK]

Opera: V Košiciach sa točí nielen zem, ale aj točňa...

Ešte pred pár rokmi doznievali v sôlistickom súbore ŠD hlasy a umelecké výkony staršej generácie umelcov, pričom zaujalo tiež zopár mladých slovenských a ruských talentov. Tí poslední však z Košíc odišli „do lepšieho“. 1. januára 2006 bol za umeleckého šéfa Opery ŠD menovaný Peter Dvorský. Od jeho osobnosti si Košičania sľubovali znovuzískanie dávnej slávy tunajšej opery. Mnohé z nádejí sa za poldruha

sezóny realizovalo. Dnes je operný súbor Štátneho divadla stabilizovaný a oživený hlasmi mladých sólistov, ktorých skúsený umelec a šéf rozvážne obsadzuje do lákavých operných titulov. Opera ŠD získala v Košiciach (určite aj vo vedení divadla) opäť vážnosť. Zvýšila sa návštevnosť: na predpoludňajších a poobedňajších predstaveniach sme videli – i vďaka dobrej práci manažmentu – veľa detí (na balety) a študentov (činohra, opera). Zvýšil sa počet operných premiér (tri) – čo sa ukázalo aj na zaradení všetkých premiérových operných titulov do prehliadky.

Aj keď v kritickej diskusii medzi domácimi divadelníkmi a hosťami bola trochu naštrbená teória o „špecifickosti“ košického operného publika, faktom je, že do Historickej budovy tunajšieho divadla bolo treba na začiatku Dvorského šéfovania znovu prilákať nielen konzervatívnejšie košické obecnstvo, ale získať aj nových, mladých divákov. Stalo sa. I vďaka takým ústupkom, akými boli v tejto sezóne výhradne klasicisticko-romantické tituly a konvenčnejšie režijné prístupy, ktoré kritika pomerne ostro (právom), ako perspektívu globálneho smerovania v ŠD, odmietla. Že sa odkaz minulosti dá jedinečne sklbiť s novátorským režisérskym prístupom a aktuálnym výkladom, dokázal umelecký šéf baletu, choreograf a režisér Ondrej Šoth v tanečnom divadle *Svadba podľa Figara (Mozarta)*... Ale o tom bude reč neskôr.

Peter Dvorský dokázal oživiť operný život Košíc aj občasnými zahraničnými sólistami – bonbónikmi v bežnej prevádzke, umelcami, ktorí boli ochotní prísť (kvôli nemu) do Košíc, dokonca za menšie honoráre, než je zvykom v zahraničí.

Počas štyroch dní sme z operných ponúk videli a počuli Mozartovu *Čarovnú flautu* (premiéry: 27. a 28. októbra 2006), Gounodovu *Fausta a Margarétu* (premiéry: 16. a 17. februára 2007) a Donizettiho *Nápoj lásky* (premiéry: 25. a 26. mája 2007). Všetky sa statočne krútili na scénicky nadmerne využívanej točni, ktorú si obľúbili všetci hosťujúci režiséri: mladá **Andrea Hlinková** v Mozartovi, **Zdeňek Troška** v Gounodovi a nestor slovenských operných režisérov **Miroslav Fischer** v Donizettim... Najviac zdôvodnená bola táto hyperkinetizácia v donizettiovskom briu. (Čo by za tento technický zázrak pohybu a javiskovej zmeny dali v novom SND!)

Dramaturga supľujúci (?) umelecký šéf opery pre svoju prvú samostatnú sezónu vybral diela, ktoré diváka nezaskočili novou hudobnou rečou. Žiaľ, ani v jednom prípade neponúkol dielo slovenského autora (napríklad pre detského diváka) či skladateľa, tvorbu presahujúceho romantizmus. Na úvod je to ospravedliteľné, do budúcnosti však ťažko prijateľné.

Žiaľ, so „starým“ repertoárom súvisí v Košiciach i réžia a scénografia – azda iba v prípade *Čarovnej flauty* ozvláštnená modernou scénografickou víziou **Milana Ferenčíka**, efektnými kostýmami **Miriám Struhárovej** a mladou režisérskou nádejou v osobnosti **Andrey Hlinkovej**. Premietanie dokrútok a výtvarných metafor na zadnej projekcii javiska

(vo všetkých košických operných a baletných inscenáciách) bolo raz viac, inokedy menej nadužívané – i vydarené. Režisérskych prácí všeobecne chýba (nielen v ŠD!) individuálnejšia práca s operným hercom. *Čarovná flauta* – vizuálne estetická – bola v zboroch inscenovaná „oratoriálne“, v sóloch a ansámblach skôr šikovne aranžované, než individualizovane prepracovaná.

Najviac prekvapila bezradnosť suverénneho, kolegov režisérov zhadzujúceho, no pritom staromódneho filmového praktika Zdenka Trošku, ktorého (po Dvořákovskej *Rusalka*) pozvali do Košíc už druhýkrát – ako inscenátora *Fausta a Margaréty*. Mladí, talentovaní speváci (tenorista **Peter Berger**, basista **Ondrej Mráz**, barytonista **Marek Gurbaľ**, sopranistky **Linda Ballová** a **Lucia Knoteková**) síce príjemne prekvapili hudobným naštudovaním Gounodových partov, no potrápili seba i divákov charakterotvornou bezradnosťou.

Najvydarenejšie vyšiel po stránke scénickej (**Ján Hanák** a kostýmová výtvarníčka **Danica Hanáková**) i hudobnej (niekedy nadmer-

žiadaviek na hru i spev, najmä v prehľadnosti hlasových línií, v ich špecifickej spevnosti, ako aj vokálnou zdatnosťou spevákov, ktorí prenikali k podstate mozartovského bel canta. Ak k tomu pridáme vo všetkých troch inscenáciách zaujímavý zvuk vyladeného, kvalitného zboru (zbormajster **Šimon Marincák**) a najmä vzostupne hrajúci kvalitný orchester (na prehliadke dirigovali: **Igor Dohovič**, **Karol Kevický** a **Dušan Štefánek**), dojem z tohtoročnej hudobnej prezentácie Košičanov je nadmieru uspokojivý.

Bravo balet!

Zvláštnou kapitolou internej prehliadky je činohra, ku ktorej mi neprislúcha podrobnejšie sa vyjadrovať. Faktom však je, že podľa hodnotenia činoherných kritikov bola (i kvôli absencii režisérskych osobností) najslabším článkom prehliadky.

Čo je však v kontexte hodnotenia trojsúborového košického divadla zaujímavé, najsilnejšou zložkou ŠD je balet. Pod vedením umeleckého šéfa **Ondreja Šotha** sa v tomto meste sformoval momentálne na Slovensku bezkonkurenčný súbor – nebojme sa povedať – na európskej úrovni! 47-ročný Šoth, umelec v najlepšom tvorivom veku, má pod svojou choreograficko-šéfovskou taktovkou kolektív tanečníkov, pochádzajúcich nielen z liahne bratislavského Tanečného konzervatória, ale najmä z Ukrajiny. Ako sa mu podarilo dostať do Košíc plejádu skvelých tanečníkov s precíznou ruskou tanečnou školou, ponechajme tentokrát stranou. Je to téma na obširnejší rozhovor. Skutočnosťou je, že v Košiciach máme súbor s vynikajúcim technicko-výrazovým arzenálom a demonštratívnu oddanosť fantázií svojho šéfa, choreografa a režiséra. Šothov balet – tanečné divadlo pod názvom *Svadba podľa Figara (Mozarta)* – na námet O. Šotha a **Zuzany Mistríkovej** a na hudbu z *Figarovej svadby*, *Čarovnej flauty*, *Dona Giovanniho*, *Rekviem*, ale aj z úryvkov z Mozartových symfónií a klavírných diel, resp. z Rossiniho *Barbiera zo Sevilly* – je jednak oslavou tvorivého génia, momentom na zamyslenie o smerovaní sveta, preplneného zlobou, ukrutnosťami a nenávisťou, jednak i svedectvo o choreograficko-tanečnej nápaditosti. Predstavenie sa začína na prázdnom javisku – iba s tromi trampolínami. Tu rozohral Ondrej Šoth pohybové exhibície, plné radosti a hravosti, ale aj minidej „Figarky“ s rozvíjajúcimi sa charaktermi a zápletkami. Kostýmy **Andrija Šukanova** sú v súlade so Šothovou estetikou krásy, voľnosti i slobody pohybu. Zlom v druhej polovici diela graduje šarvátkami ľudí tohto sveta a následným Dies irae a Božím súdom, kedy sa nebo nemôže pozerať na ľudskú zlobu, závisť a ľudskú krutosť. Zhrozenie, šok sú podmaľované nielen áriou Komtúra a *Dies irae* z *Rekviem*, ale tiež filmovými projekciami dokumentárnych strihov z katalizmi, vojen, mučenia a ponižovania ľudskej dôstojnosti

v uplynulom a súčasnom storočí. No nebol by to Šoth, keby vo finále neposunul diváka späť k nádeji: na záver prepukne na javisku bláznivá radosť, doslova ponorená do vody, ako symbolu očisťujúceho živlu. Toto predstavenie si zaslúži čo najskôr vidieť celé Slovensko. (3. a 4. novembra bude síce Balet ŠD hosťovať v Bratislave, ale s iným titulom. Prečo nepozvať Košičanov do hlavného mesta i s Mozartom? Najmä, ak v týchto dňoch hostujú baletní umelci zo ŠD tri mesiace v Prahe...)

Čajkovského *Luskáčik* je darom divadla malým Košičanom a všetkým, čo sa túžia vrátiť do časov rozprávky, detskej fantázie – i krásy klasického tanca. Je to šťastný dramaturgický výber, na ktorý nadšene reagujú deti v preplnenej Historickej budove, atmosférou takej adekvátnej práve tomuto predstaveniu. Ondrej Šoth a Zuzana Mistríková sa scénárom jemne odklonili od tradičnej verzie známej baletnej rozprávky a vrátili ju k pôvodnému námetu poviedky E. T. Hoffmana. Nová je i choreografia (a réžia) Ondreja Šotha, **Ludmily Zytynkovej** a **Oleksandra Kabla**. Na rozdiel od mozartovského titulu sa tu prezentoval aj orchester ŠD



P. Berger v *Nápoji lásky* (réžia: M. Fischer) [foto: J. Marčínsky]

né tempá!) *Nápoj lásky*. Jednak vďaka invencii nestarnúceho režiséra **Miroslava Fischera**, ale aj pre spevákovo-herecký koncert, adekvátnosť mladosti hrdinov tejto opernej komédie a jej košických predstaviteľov a ich zanietenú interpretáciu. (Vokálne bola vynikajúca, typovo výstižná a pôvabná Adina v interpretácii sopranistky **Michaely Váradyovej**, priestor rozohral a Dulcamaru výborne spieval basista **Jozef Benci** zo SND, komediantstvom i spevom upútal tiež „domáci“ barytonista **Jakub Pustina** ako Belcore a doslova očarujúci bol nádejný talentovaný tenorista, zatiaľ poslucháč VŠMU **Ondrej Šaling** v úlohe navivno-zaľúbeného Nemorina).

Čarovná flauta prekvapila jednoliatosťou zvuku orchestra a zvládnutím štýlových po-



Svadba podľa Figara (réžia a choreografia: O. Šoth) [foto: archiv ŠDK]

pod taktovkou Igora Dohoviča. Nadmieru kvalitne – napriek tomu, že v priebehu štyroch dní hral „v jame“ štyrikrát a medzitým absolvoval v priam tropických horúčavách skúšku na festivalové vystúpenie v Maďarsku.

Epilóg

Je dobré vyjsť za hranice hlavného mesta a prijať umelecké „menu“, ktoré je sumárom jednotlivých špecifických chodov, hoci niekedy trošičku nedovarených alebo prepečených. No porovnávať a vychutnávať špeciality regionálnej umeleckej kuchyne je vcelku veľmi zaujímavé. Azda sa tento zážitok zopakuje aj v budúcnosti, milí Košičania!

Terézia URSÍNIOVÁ

Kubička opäť ako operný autor

V. Kubička: *Kristov dotyk* / réžia: V. Kubička, libreto: V. Kubička a E. Bachletová, dirigent: A. Kokoš, premiéra: 27. mája, Nový evanjelický kostol, Bratislava



Peter Cingel v úlohe Ježiša [foto: archív autora]

Dusíkovský galavečer na Novej scéne

Nová scéna sa spamätala a (po divadle Aréna a niekoľkých regionálnych oslavovateľoch) tiež pripravila k storočnici Gejzu Dusíka slávnostný galavečer (12. mája). Koncert vznikol z podnetu bývalého sólistu Spevohry NS a Opery SND (v súčasnosti poslanca NR SR) **Dušana Jarjabka** a z iniciatívy dlhoročného dirigenta bývalej Spevohry Novej scény **Zdenka Macháčka**. Ten pripravil výber Dusíkových melódii, ich aranžmány a s komorným príležitostným orchestrom naštudoval hudobnú časť galavečera s niekoľkými bývalými sólistami niekdajšej Spevohry Novej scény a hosťujúcimi sólistami Opery SND. Réžie, na účelne využitej, no trochu dekoratívne pôsobiacej scéne **Miloša Pietora**,

sa ujal **Peter Oravec**. Aj on sa v minulých desaťročiach podpísal pod mnohé vydarené operetné a muzikálové novinky bývalej Spevohry NS.

Medzi účinkujúcimi boli nielen bývalí sólisti Novej scény, ale aj poprední strednogenerační a mladí sólisti Opery SND: **Jolana Fogašová**, **Eva Šeniglová**, **Ludovít Ludha**, **Oto Klein**, **Filip Túma** a **Júlia Jamrišková**, resp. **Ján Babjak** a spevácky všestranná, v ostatnom čase najmä v muzikáloch pôsobiaca **Sisa Sklovská**. Okrem Janka Babjaka a Evy Šeniglovej sa málokto z menovaných stretol s operetou. A tak bol večer na počesť G. Dusíka pre operných sólistov vzácnou umeleckou príležitosťou na konfrontáciu ich nepochybného vokálneho majstrovstva s precítnym štýlom iného žánru, než obvykle prezentujú. Hoci všetci prejavili mimoriadne vokálne dispozície pre plnosť a objem tónu (najmä mezzosopra-

nistka **Júlia Fogašová** a sopranistka Eva Šeniglová), dokonca zvládli aj zákerne vysoké tóny (najmä tenoristi Oto Klein a Ludovít Ludha), ktorým sa Dusík v operetách nevyhýbal (veď ich kedysi písal pre sólistov Opery SND!), v ich prejave občas chýbali intimita, väčšia citovosť a „interpretačná slza“, ktoré tento druh hudby vyžaduje. To zasa úspešne prezentoval barytonista Dušan Jarjabek – hoci pri zdolávaní výšok a melodických línií si občas pomáhal falzetom...

Nedávno sme videli v starokomickej úlohe (v operete *Pod cudzou vlajkou*) v divadle Aréna dlhoročného sólistu NS **Karola Čálika**. Tentokrát vzal na seba jednak úlohu plnokrvného spevoherca (rovnako šikovne tancoval i spieval), ale aj poslanie moderátora (s činohercom **Romanom Féderom**). Texty (jemu, ale aj Dušanovi Jarjabkovi, Zdenkovi Macháčkovi či **Elene Kittnarovej**,

Vítázoslav Kubička je operným skladateľom od roku 2000, kedy napísal hneď dve operné prvotiny s kresťanským posolstvom: *Evanjelium podľa Lukáša* a detskú operu *Som tvoj priateľ*. S výraznou odozvou sa stretla jeho tretia duchovná opera *Martin Luther*, ktorú doteraz videlo od premiéry v máji 2005 asi 14 000 divákov. Najnovším prírastkom do série duchovných opier Vítázoslava Kubičku je *Kristov dotyk*, ktorý podobne ako *Martin Luther* vznikol na pôde Cirkevného evanjelického a. v. zboru v Bratislave.

Skladateľova nová duchovná opera je dramatizáciou evanjelií, vo viacerých rovinách poukazujúca na prítomnosť Božieho dotyku v minulosti a v prítomnosti (dielo vzniklo za odbornej asistencie kňaza Borisa Mišinu). Traja súčasní mladí ľudia sa rozhodnú zahráť si pašiové hry (Peter ako Ježiš, Maja ako Mária a japonská turistka Nao), pričom hra ich postupne vtahuje do deja a oni začínajú naplno precítiť osudy postáv, ktoré hrajú. Opera tak sprítomňuje pocity Márie, postáv z biblických čias, ale aj jednoduchých ľudí, ktorí sa stretávajú s Kristom. Vtedy aj dnes. Na konci predstavenia dochádza opäť ku konfrontácii postáv s dnešným svetom.

Premiéra *Kristovho dotyku* sa uskutočnila v preplnenom Novom evanjelickom kostole na Legionárskej ulici v Bratislave. Je až neuveriteľné, ako sa v stiesnených podmienkach, v malom priestore s vyvýšenou plošinou pred hlavným oltárom, dokázal suverénne pohybovať početný aparát sólistov aj zboru, a vytvoril tak vyvážený scénický obraz k hudbe. Okrem nich zaberá tretinu „pódia“ 24-členný orchester **Bratislavský komorní sólisti** s „komorným jadrom“ (**Milan Vonderka** – husle, **Jan Pospíšil** – violončelo, **Rajmund Kákoni** – akordeón) a veľkoplošná videoprojekcia. Inscenátori na niektoré scény vhodne využili aj priestor medzi divákmi. Uznatie za precízne hudobné naštudovanie si zaslúži mladý dirigent **Adrián Kokoš**. Pomerne kvalitné zloženie sólistického ansámblu z prevažne mladých, začínajúcich spevákov (**Peter Cingel** v úlohe Petra/Ježiša, **Lucia Miklasová** v úlohe Maji/Márie, **Nao Higano** v úlohe japonskej tu-



Kristov dotyk na Smetanovej Litomyšli [foto: archív autora]

ristky Nao, Eva Šušková, Matúš Trávníček, Petra Záhumenská, Martin Mikuš a ďalší) dodalo predstaveniu potrebnú „opernú gráciu“ so všetkými jej pozitívami po hudobnej i hereckej stránke. Vyvážili tak mierne nedostatky zborovej zložky (miešaný spevácky zbor **Anima Cantanda**), ktorému chýbala istota v nástupoch a v pianových pasážach. Svetlá a videoprojekcia (**Robbystudio**) vhodne a s citom doplnili obsah diela, hoci v spojení s výrazne farebnými kostýmami (**Lýdia Vedejová**) pôsobil celkový obraz trochu kriklavo.

Hudba mala charakteristické črty súčasného rukopisu skladateľa, ktorý vie osloviť širšie publikum: melodické témy árií, prepracované ansámble a relatívne veľkolepé zbory sa striedali so statickou meditatívnou hudbou. Celok bol vyvážený a nechýbali mu gradácie. Vítázoslav Kubička sa podujal na odvážnu úlohu, keď sa popri práci na hudbe a librete rozhodol inscenovať operu vo vlastnej réžii. Kvôli absencii skú-

seného operného režiséra vyzneli prvoplánovo nielen gestá, ale aj herecké rozohratia scén účinkujúcimi. Tento nedostatok však skladateľovi-režisérovi „odpustila“ vydarená atmosféra predstavenia. Premiéra sa tak stretla s mimoriadne pozitívnym ohlasom u publika.

Veľmi vrele prijatie zaznamenal *Kristov dotyk* aj v českej premiére 21. júna v priestoroch celkom zaplneného Arcidekanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi. Uvedenie opery bolo súčasťou 49. ročníka prestížneho Medzinárodného operného festivalu *Smetanova Litomyšl*.

O ďalšom živote duchovnej opery *Kristov dotyk* budeme zrejme ešte počuť, na jeseň sa uskutočnia reprízy v slovenských i českých mestách a zámerom autorov je ponúknuť dielo zahraničným operným domom a divadelným scénam – pripravená je aj anglická verzia opery i verzia s komorným hudobným sprievodom.

Pavol ŠUŠKA

ktorá – ako dávna popredná sólistka Novej scény a Opery SND – prišla pozdraviť prítomných) pripravil v obsažnom, no neúnavnom texte **Oleg Dlouhý**. Škoda len, že dojemnú báseň z odkazu Jána Smreka nedokázal **Marek Majesky** zarecitolovať späť, ba ani prečítať bez chyby...

Garnitúrou, ktorá vnesla do večera kus nostalgie, boli bývalí sólisti NS: **Mária Schweighoferová**, **Gréta Švercelová**, **Zdeněk Sychra**, **Jozef Benedik**, **Ladislav Miškovič** – vrátane spomínaného Karola Čálika. Až na posledného odišli z Novej scény po neblahom 1. apríli 1999, kedy súbor Spevohry NS zanikol. Dnes sú z týchto (a ďalších) bývalých sólistov i zborových spevákov dôchodcovia, alebo ľudia, pôsobiaci v iných povolaniach. Je len pochopiteľné, že roky umeleckej absencie a sám život čo-to odobrali z ich vokálnej a vitálnej sily. Napriek tomu, každý z menovaných

predviedol na javisku záblesk svojej silnej umeleckej osobnosti a sugestívneho interpretačného prejavu. V „zmesi melódií“ z Dusíkovho odkazu – spolu s najmladšou generáciou spevohercov **Júliou Jamriškovou**, **Jánom Babjakom**, ale aj spomínanými opernými sólistami i Sisou Sklovskou, ktorá využívala pri dusíkovských melódiách najmä polohu drsnejšieho prsného registra – ponúkli kyticu najsladších evergreenov Gejzu Dusíka z obdobia 40. až 60. rokov.

Najviac ma však dojal 78-ročný dirigent Zdenko Macháček, neúnavný služobník a znalec ľahkej múzy i samotnej Novej scény. Ten, ktorý doposiaľ zvládne spamäti (za klavírom i pred orchestrom) akýkoľvek klasický operetný a muzikálový repertoár.

Režisér Peter Oravec a choreografka **Dana Dinková** formovali program na počtu nepreko-

naného slovenského hitmakera Gejzu Dusíka (ako ho nazval v scenári **Oleg Dlouhý**) vo vkusnom dialógu slova, spevu, hudby a komorného tanca. Tanečné čísla (v dobovo pôsobiach kostýmoch **Simony Vacháľkovej**) v interpretácii **Tanečného súboru NS** niekedy pôsobili príliš gymnasticky, artistne, inokedy primerane rytmu a štýlu doby z polovice minulého storočia.

Treba dúfať, že Dusíkom sa spevoherno-operetná exkurzia na Novej scéne nekončí. S novým vedením divadla azda do Živnodomu zavíta nielen spomienková pocta, ale občas aj pravidelnejšia prezentácia rôznych druhov hudobno-zábavného divadla. Potom nebudú návraty do tohto divadla iba nostalgické, ale v plnom zmysle slova tvorivo-kontrafakčné.

Terézia URSÍNIOVÁ

Hudba medzi životom a smrťou

K dôsledkom politiky národného socializmu na hudobný život v Nemecku

TERRA INCOGNITA

Agata SCHINDLER

Vďaka dlhoročným výskumom miestnych muzikológov, najmä hudobnej historičky Márie Potemrovej, sú dnes hudobné dejiny východného Slovenska reflektované v mnohých publikáciách a z viacerých pohľadov. Výskum historika však nikdy a v žiadnej oblasti nekončí. Svedčí o tom aj osud skladateľa Jacoba Gilboa či ďalších mien, ktoré sa neustále vynárajú z archívov i spomienok...



Jacob Gilboa

[foto: archív autorky]

Viedeňčan Gilboa

V internetovej prezentácii Music Information Center Austria (Composer Jacob Gilboa <http://alt.mica.at/person>) nájdeme stručne zachytený život a dielo skladateľa Jacoba Gilboa. Dozvieme sa, že Jacob Gilboa maturoval v roku 1938 ako osemnásťročný na Humanitnom gymnáziu vo Wasagasse vo Viedni, teda v roku, keď Nemecko anektovalo územie Rakúska. Po maturite emigroval do Palestíny. V Haife študoval architektúru, hudbe sa spočiatku venoval iba ako autodidakt. Akademické hudobné vzdelanie získal až neskôr, u dvoch tiež z Európy pochádzajúcich skladateľov: v rokoch 1944–1947 bol študentom Vysokéj hudobnej školy v Jeruzaleme, kde študoval kompozíciu u Josefa Tala, bývalého študenta Vysokéj hudobnej školy v Berlíne. V rokoch 1955–1958 študoval orchestráciu u Paula Bena Haima, pred rokom 1933 pôsobiaceho v Mníchove. Hudbu študoval teda u dvoch učiteľov, ktorí emigrovali po nástupe národných socialistov z Nemecka.

Napriek tomu, že Jacob Gilboa žil po roku 1938 ďaleko od európskych hudobných centier, tridsať rokov pôsobil ako štátny zamestnanec mimo hudobnej oblasti a až potom sa stal skladateľom vo voľnom povolaní, už od skončenia hudobných štúdií sa spolupodieľal na vývoji európskej aj izraelskej súčasnej hudby. Z publikácie Maxa Broda (*Die Musik Israels*, Bärenreiter, Kassel – Basel – Tours – London, 1976, str. 139) sa dozvedáme, že jednou z jeho prvých zverejnených kompozícií boli *Seven Little Insects* pre klavír, vydané v roku 1955 v Israeli Music Publications Limited. V roku 1963 sa zúčastnil na prvom kurze pre Novú hudbu v Kolíne nad Rýnom, kde mal možnosť stretnúť sa s hudbou Karlheinzom Stockhausenom, Henriho Pousseura, Aloysa Kontarského, v roku 1968 bol účastníkom Letných kurzov v Darmstade. V roku 1969 sa v rámci koncertu Medzinárodnej spoločnosti pre Novú hudbu v Hamburgu uskutočnila premiéra jeho diela *Crystals*, jedenástich symetrických kusov pre komorný súbor. Tu sa začala jeho kariéra úspešného skladateľa. Gilboa bol nositeľom významných skladateľských cien a vyznamenaní – štyrikrát bol vyznamenaný cenou ACUM, dvakrát cenou Joela Engela mestského úradu v Tel Avive, Liebermanovou cenou Izraelského zväzu skladateľov ako i cenou za oblasť hudby izraelského predsedu vlády (1983). Jeho diela zazneli okrem Izraela na festivaloch v Rejkjavíku, v Helsinkách, v Amsterdame, Minneapolise, Chicagu, Prahe a v ďalších mestách. Viaceré skladby vznikli na objednávku takých významných hudobných inštitúcií ako je Tel Aviv Foundation for Culture and Art, Israel Philharmonic Orchestra, Yehudi Menuhin-Foundation, Jerusalem Broadcasting Orchestra, Westdeutscher Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk a Chicago Chamber Players. Hudobnú literatúru obohatil – okrem hudobnodramatických diel – takmer o všetky hudobné druhy, od klavírnych skladieb až po vokálno-inštrumentálne. Max Brod charakterizoval v roku 1976 jeho tvorbu takto: „Gilboov celkový štýl je možné označiť za neoimpresionistický. Jeho kompozície pozostávajú z koncentrovaných, poväčšine pestrofarebne kontrastujúcich úsekov.” (Max Brod, str. 139). Táto charakteristika platí aj na jedno z jeho najvýznamnejších diel, na *The 12 Jerusalem Chagall Windows*, po-

zostávajúcich z „dvakrát dvanástich“ miniatúr pre mezzosoprán, šesť ženských hlasov a malý komorný orchester z roku 1966, ktoré odzneli premiérov v Jeruzaleme v roku 1968.

Košičan Goldberg

Na Slovensku však málokto vie, že viac než 40 Gilboových diel pochádza z pera československého rodáka. Jacob Gilboa, maturant z Viedne, dnes popredný izraelský skladateľ, sa narodil 2. mája 1920 v Košiciach. Na svet prišiel ako Ervín Goldberg (tiež Erwin Goldberg), jeho rodičmi boli Samuel Goldberg, narodený v roku 1889 v Chyrove (Galícia) a matka Rachel Aranka Korachová, narodená v roku 1893 v Orlom (na slovenskom teritóriu vtedajšieho Rakúska-Uhorska). Prvé tri roky svojho života strávil Ervín Goldberg v Košiciach. Po vzniku prvej Československej republiky

skom roku 1930/1931, v čase, keď jeho otec pôsobil vo Viedni ako účtovník, sa stal žiakom vyššie uvedeného gymnázia. Zmaturoval 2. júna 1938 s veľmi dobrým prospechom, jedinú trojku obdržal z telesnej výchovy. Z jeho vysvedčení sa dozvedáme, že bol izrelského vierovyznania, a že jeho rodným jazykom bola nemčina. V období maturity sa ako žid prvýkrát stretol s vylúčením zo života jeho nežidovských spolužiakov. Po obsadení Rakúska Nemeckom v marci 1938, sa gymnázium, ktoré navštevoval, stalo zbernou židovskou školou, 6. mája 1938 obsadilo a prevzalo budovu pod svoju správu NSDAP, a napokon museli všetci židovskí žiaci maturovať mimo svojej alma mater, v budove na Kalvarienberggasse (za informácie a poskytnutie materiálu z 9. júna 2007 ďakujem Renate Mercsanits z archívu Gymnázia na Wasagasse vo Viedni). Čerstvé maturitné vysvedčenie Ervína Goldberga ho ale neoprávňovalo rozvíjať sa ďalej vo Viedni. Príkazy a rasové zákony, týkajúce sa

O vzájomnej spolupráci židovských a nežidovských umelcov svedčí spoločné muzicírovanie Samuela Grünwalda s kresťanským organistom Oldřichom Hemerkom, zbormajstrom v Dóme sv. Alžbety.

žiskali židia, podobne ako mnohé národnostné menšiny, práva, rovnajúce sa právam Čechov a Slovákov. Už v roku 1918 bola v Československu založená Židovská strana, ktorá mala v mnohých mestách, aj v Košiciach, svoju organizáciu. V Košiciach, najskôr na Hlavnej ulici č. 60 (od roku 1933 na Šafárikovej ulici č. 60) sídlil Židovský kultúrny spolok, ktorého úradná pečiatka mala byť vyhotovená trojjazyčne: v hebrejskom, maďarskom a v nemeckom jazyku. Spolok bol podporovaný Radou mesta Košíc, jeho poslaním bolo šírenie židovskej i všeobecnej kultúry. Spolok usporadúval prednášky, bezplatné kurzy slovenského jazyka, tesnopisu, knihovedy. V roku 1928 sa zasadil tiež za „päť predstavení v židovskej reči v miestnosti mestského divadla v Košiciach“ (porovnaj: *Židovský kultúrny spolok*, písomnosti uložené v Archíve mesta Košíc, sign. 286/62). Na vysokej úrovni bola v Košiciach zrejme už na začiatku 20. storočia i židovská hudobná kultúra, ktorú dnes dokumentuje CD s názvom *Boi Bšolom (Hlasy strateného sveta)*. Medzi nahrávkami tohto historického zvukového záznamu sa nachádzajú štyri spevy v podaní košického kantora Samuela Grünwalda, nahraté pravdepodobne už v roku 1908 v Neologickej synagóge (v sídle dnešného Domu umenia). O vzájomnej spolupráci židovských a nežidovských umelcov svedčí spoločné muzicirovanie Samuela Grünwalda s kresťanským organistom Oldřichom Hemerkom, zbormajstrom v Dóme sv. Alžbety, „ktorý sám bol veľkým priaznivcom židovskej hudby.“ (Michael Okroy: *Kaschau war eine europäische Stadt, Ein Reise- und Lesebuch zur jüdischen Kultur und Geschichte in Košice und Prešov*, Wuppertal 2005, str. 50–51). Hemerka sprevádzal kantor Grünwald v roku 1911 pri posviacke nového organa vo vyššie uvedenej Neologickej synagóge.

O sociálnom postavení rodiny Goldbergovcov sa mi nepodarilo nájsť v košických archívoch žiaden materiál. Ale aj oni určite prežívali kultúrny rozmach vlastnej komunity a mesta Košíc. Rakúske hudobné informačné centrum, ktoré vedie Gilbou ako „svojho“ skladateľa, uvádza, že jeho rodina sa presťahovala do Viedne, keď mal tri roky. Malý Ervín sa v roku 1928, teda ako osemročný, začal učiť hrať na klavíri. V škol-

[illegible]

Maturitné vysvedčenie E. Goldberga z 2. 6. 1938

[zdroj: archív Gymnázia na Wasagasse vo Viedni]

► židov, platné v Nemecku už od roku 1933, vyhнали mladého Košičana Ervína Goldberga do Palestíny, kde sa z neho stal Jacob Gilboa. Jeho útek z kultúrneho a hudobného európskeho centra do v tom čase prevažne agrárnej Palestíny znamenal jednoznačne záchranu pred šikanovaním, ponižovaním, a pravdepodobne i záchranu jeho života. Obaja rodičia Ervína Goldberga totiž zahynuli v gete v Ríge, kam boli v roku 1942 deportovaní (Porovnaj: Gilboa, Jacob, heslo, in: *International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933–1945*. General Editors: Herbert A. Strauss / Werner Röder. Volume II / Part 1: A-K. The Arts, Sciences and Literature, München 1983.)

Keď som sa v roku 2005 začala zaoberať košickým rodákom Ervínom Goldbergom, jeho zdravotný stav už nedovoľoval komuniká-

Otvorený záver

V septembri 1938 došlo k tragickému rozbitiu republiky a rozsiahle oblasti východného Slovenska, aj Košice, pripadli Maďarsku. Národnostne viacvrstvové Košice sa stali jednostrannými. Aj kultúru, ktorej hudobná oblasť dodnes nie je spracovaná a ktorej pramene sa z košických štátnych archívov záhadne vytratili, určovala maďarská vládnuca spoločnosť. Z dôležitého železničného uzla v Košiciach vytvorili napokon Nemci stredisko všetkých deportačných transportov celej oblasti. V Košiciach bolo na nenávratnú cestu do koncentračného tábora Osvienčim odbavených vyše 120 transportov s približne 380 000 židmi z celého regiónu (porovnaj Michael Okroy, str. 14), z ktorých sa

Samozrejme, že Gilbou nemôžeme považovať za košického skladateľa, ale jeho košický pôvod stojí aspoň za zmienku v súvislosti s hudobnou minulosťou mesta. A iste nie je jediným, ktorý sa z dejín hudobnej minulosti tejto metropoly vytratil.

ciu s ním. Medzičasom, 9. mája 2007, v Izraeli zomrel... Klaviristka Edith Krausová, jedna z aktérov kultúrneho života v Terezíne, prežila holokaust a žije od roku 1949 v Izraeli, a dnes je už jedným z mála žijúcich pamätníkov, poskytujúcich vzácne informácie. Od nej som sa dozvedela, že Jacob Gilboa navštívil rodnú vlasť až na jar v roku 1987 (rozhovor autorky s klaviristkou Edith Krausovou 21. septembra 2006 v Špindlerovom Mlyne). Po uvoľnení politickej situácie boli obaja účastníkmi prvého možného hromadného zájazdu občanov Izraela do Československa. Edith Krausová sa pamätala, že Jacob Gilboa sa s malou skupinou od ostatných účastníkov zájazdu v Prahe odpojil a cestoval za svojimi koreňmi až na východné Slovensko.

Región porozumenia

Samozrejme, že Gilbou nemôžeme považovať za košického skladateľa, ale jeho košický pôvod stojí aspoň za zmienku v súvislosti s hudobnou minulosťou mesta. A iste nie je jediným, ktorý sa z dejín hudobnej minulosti tejto metropoly vytratil. Ako uvádza vo svojej publikácii Michael Okroy, „*bohaté dejiny mesta Košíc boli a stále sú aj dejinami jeho menších, lebo jestvuje len málo porovnateľných regiónov v Európe, kde po celé stáročia do značnej miery pokojne spolunažívalo toľko národov, rozličných náboženstiev, kultúr a jazykov, ako na východe Slovenska. Slováci, Česi, Maďari, Nemci, Ukrajinci (Rusíni), Židia a Rómovia spoluurčovali región bývalého Horného Uhorska a uskutočňovali tam akúsi – hoci neustále krehkú – myšlienku Európy mnohosti a vzájomného rešpektovania. Židia zohrávali pri vzniku a šírení ideálu „spoločného štátu národov“ v strednej Európe významnú úlohu. Mesto Kaschau (...) sa stalo so svojou najväčšou židovskou obcou začiatkom 20. storočia jedným z najvýznamnejších kryštalizačných bodov tohoto vývinu.*“ (Michael Okroy, str. 12–14). Aj košický rodák, významný maďarský spisovateľ Sándor Márai (1909–1989), si spomínal na Košice ako na európske mesto.

prevažná väčšina nevrátila. Určite boli medzi nimi aj hudobníci, učitelia hudby a interpreti, podieľajúci sa pred rokom 1938 na vytváraní hudobnej kultúry mesta. Mnohé stopy ich života a činnosti ležia viac ako pol storočia pod vrstvou prachu. A keďže osudy ľudí kráčajú ruka v ruke s osudom kultúry, ich odhaleniu sme my, dnešná generácia, ešte veľa dlžní. Konvolút *Súkromní učitelia hudby*, nachádzajúci sa v Archíve mesta Košice by mohol byť azda jedným zo záchytných bodov (sign. 292/9). Ďalším je publikácia *Theresienstädter Studien und Dokumente 2002*, Praha 2002, v ktorej je uverejnená štúdia Lukáša Příbyla *Die Geschichte der Flucht von „As 232“ und „As 233“ aus Zamość* (str. 252–270). Nájdeme v nej aj informáciu, že v roku 1942 visel v Michalovciach, v dome Ruth Hellingerovej, obraz jej syna Marcela Moritza Hellingera, operného speváka v Prahe. V Židovskom múzeu v Prahe sa nachádzajú k jeho osobe nasledovné údaje: narodil sa 20. januára 1905 (miesto narodenia nie je udané), transportom Ao-c, pod číslom 90, bol 28. apríla 1942 deportovaný z Prahy do Terezína a o dva dni neskôr, 30. apríla 1942, transportom As-c, opäť pod číslom 90, z Terezína do Zamošče, do geta v Lublinskej oblasti. V Prahe bol naposledy registrovaný na Ostrovní ulici 26 u Ruženy Krausovej (Informácie dr. Jany Šplíchalovej, kurátorky archívu dejín holokaustu Židovského múzea v Prahe, zo 6. júna 2007 autorke). Marcelovi Hellingovi sa podarilo zo Zamošče ujsť a ukrytému prežiť prenasledovanie. Doterajšie bádanie po jeho umeleckej činnosti v pražských archívoch neprinieslo žiadne konkrétne výsledky, obraz o ňom je momentálne iba náčrtom bez výrazných kontúr... ┘

Ďalšia literatúra:

Gilboa, Jacob, heslo in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diel 9, 2001.

Fleisher, Robert: *Twenty Israeli Composers. Voices of a Culture*, Detroit 1997.

Agata Schindler v drážďanskom Mestskom múzeu

Nedaleko slávneho drážďanského kostola Frauenkirche otvorili v zrekonštruovanom Mestskom múzeu novú výstavu, týkajúcu sa 800-ročnej histórie mesta. Dôležitú časť expozície tvoria dejiny 20. storočia a osudy obyvateľov mesta v čase dobových diktatúr. Súčasťou expozície je interaktívny, audiovizuálny „kabinet“ s profilmi 50 osobností mesta, ktoré sa rôznym spôsobom venujú reflexii histórie Drážďan. Do výberu sa dostala aj tu žijúca slovenská muzikologička Agata Schindler, ktorá sa venuje problematike prenasledovaných židovských hudobníkov v období národného socializmu.

as



Neznáme články Jána Levoslava Bellu

Bellove hudobno-estetické názory v kontexte dobovej diskusie o reforme cirkevnej hudby a problematike národnej hudby

František KÓPKA

Možnosť spoznať doteraz neznáme články Jána Levoslava Bellu (1843–1936) týkajúce sa reformy cirkevnej hudby a priblíženie dobového kontextu ich vzniku poskytuje zaujímavú príležitosť opätovne sa zamyslieť nad hodnotením skladateľových hudobno-estetických názorov, jeho osobnosti i tvorby.



Článok vychádza z diplomovej práce *Hudobno-estetické názory Jána Levoslava Bellu* (Katedra estetiky FiF UK, 2006). Autor ďakuje svojmu diplomovému vedúcemu Vladimírovi Godárovi za cenné rady a pripomienky aj pri koncipovaní tohto textu.

J. L. Bella

[foto: archív Hudobného múzea SNM]

Hnutie reformy cirkevnej hudby

Jedni z prvých krokov mladého skladateľa Bellu viedli na pôdu cecilianizmu – hnutia, ktoré sa zaoberalo reformou katolíckej liturgickej hudby. Pomenovanie *cecilianizmus* vzniklo v 2. polovici 19. storočia na označenie aktivít spolku *Allgemeine Deutsche Cäcilien-Verein*, založeného v roku 1868 kňazom, skladateľom a esejistom Franzom Xaverom Wittom (1834–1888). Ten svoju predstavu o reforme vyjadril v pamflete *Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern* (1865) a súčasne ju manifestoval aj založením periodík *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* a *Musica sacra*. Vďaka jeho pôsobeniu sa snahy zástancov myšlienok o potrebe obnovy cirkevnej hudby návratom k *étosu* hudby minulosti prvýkrát spojili do jednotného hnutia so širšou pôsobnosťou a vplyvom. V čase Wittových aktivít však mali tieto úsilia ako súčasť všeobecnejších historizujúcich tendencií už oveľa dlhšiu a bohatšiu históriu. Pôvodne sa vykryštalizovali na pôde protestantizmu a ich prvými nositeľmi sa na sklonku 18. a v 1. polovici 19. storočia stali severonemecké spevácke spolky, tzv. *Singvereine*.

Ako v knihe *Palestrina and the German Romantic Imagination* presvedčivo dokladá britský muzikológ James Garratt, počiatky kritiky súdobej cirkevnej hudby boli veľmi úzko späté so snahami romantických filozofov a literátov o širšiu obrodu západoeurópskej „duchovnosti“ v kultúre a umení. Na idealizáciu cirkevnej hudby minulosti zásadným spôsobom vplývali nielen myšlienky, ale i terminológia estetiky, literárnej kritiky a umenovednej historiografie tej doby (J. J. Winckelmann, J. G. Herder, J. W. Goethe a okruh romantikov).

V období prvých úvah o potrebe obnovy cirkevnej hudby dominovala tendencia vytvárať zoznamy skladateľov a hudobných štýlov hodných nasledovania. Ich výber bol pomerne nesystematický a v podstate nevychádzal zo žiadnych jednotných kritérií. Príklady sa pohybovali v rozmedzí od gregoriánskeho chorálu až po hudbu Mozarta, no vo všeobecnosti boli preferovaní talianski renesanční autori, diela G. F. Händela, C. Ph. E. Bacha a neskôr tiež J. S. Bacha. (Garratt, str. 39) Jedným z prvých, kto svoju predstavu o liturgicky vhodnom hudobnom štýle podložil hlbšími estetickými a historickými argumentmi, bol nemecký hudobný teoretik, skladateľ a literát Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822). Hlavným kompozičným vzorom reformy sa neskôr aj vďaka nemu stala tvorba renesančného skladateľa Giovanniho Pierluigiego da Palestrinu, pričom „zlatý vek“ cirkevnej hudby mala ako príklad dokonalej syntézy duchovného obsahu a estetickkej kvality predstavovať najmä Palestrinova *Missa Papae Marcelli*.

Spolu s E. T. A. Hoffmannom bol jedným z hlavných protagonistov reformného hnutia v jeho počiatkoch aj heidelberský právnik a hudobný nadšenec Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840). Je zaujímavé, že Thibautove názory neboli v tom čase neznáme ani na území dnešného Slovenska, k čomu istotne prispeli aj kontakty s nemeckým univerzitným prostredím. Okrem Jána Kollára, ktorý vo svojom doslove k *Národným spievankám* (1835) citoval pomerne rozsiahly úryvok z jeho ťažiskovej práce *Über Reinheit der Tonkunst* (*O čistote hudobného umenia*, 1824) zaoberajúci sa práve naznačenou otázkou vzťahu úpadkovosti nového a duchovnosti starého, Thibautovo meno spomína aj J. L. Bella. Objavuje sa práve v jednom z neznámych článkov, ktoré budú predmetom ďalšieho textu.

Popri dôraze na duchovný rozmer mnohí zástancovia reformy (Bella nevyimajúc) vyzdvihovali ako základný atribút sakrálnej hudby minulosti najmä jej funkčnosť vo vzťahu k poslaniu liturgie. Tento prístup bol celkom

► v súlade s názorom profesora filozofie a gréckej literatúry na univerzite v Jene Ferdinanda Handa (1786–1851), že nie všetka náboženská hudba, aj keď je výsledkom zbožnej inšpirácie, je vhodná ako hudba liturgická.¹ Zástancovia reformy tvrdili, že sakrálna hudba ako zdroj pokoja, rozjímania a zároveň ako prostriedok mravného zdokonalenia nemá vychádzať z honby za umeleckými efektmi, ale naopak z potlačenia umeleckých impulzov – teda z akejsi umeleckej asketickosti. To vysvetľuje, prečo sa jej úpadok spájal s prekračovaním rozdielov medzi hudobnými žánrami (kritici poukazovali na prílišné prenikanie operného štýlu, nástrojovej hry a dramatických prvkov do tejto oblasti) a prečo sa hlavným terčom kritiky zástancov reformy stala neskôr prevažne tvorba epigónov klasicizmu.

O kompozično-technickej podobe cirkevných diel vytvorených v duchu reformy mal však málokto konkrétnu predstavu. Vo všeobecnosti sa vysoko cenili najmä skladby, v ktorých sa autorom podarilo oživiť ducha staršej cirkevnej hudobnej literatúry bez toho, aby rezignovali na výdobytky súčasného hudobného jazyka. Za kompozičný manifest reformy možno považovať Wittovu *Missu in honorem S. Raphaelis Archangeli op.* 33. Spolu s Lisztovými omšami sa označuje za jedno z najkontroverzejších liturgických diel 2. polovice 19. storočia. (Garratt, str. 153–154)

J. L. Bella a cecilianizmus

Bellovým časopiseckým úvahám súvisiacim s problematikou reformy cirkevnej hudby sa prvýkrát vo svojej „belovskej“ monografii rozsiahlejšie venoval Ernest Zavarský, ktorý neskôr publikoval aj samostatnú štúdiu na tému J. L. Bella a cecilianizmus. Hoci od vydania Zavarského ťažiskovej práce uplynulo viac ako 50 rokov, dodnes vieme na túto tému povedať len veľmi málo. Pritom raná etapa Bellových umeleckých aktivít, ktorých myšlienkové pozadie texty dokumentujú, má na skladateľove neskoršie hudobné myslenie i jazyk nezanedbateľný vplyv.

Nedávnemu čiastkovému výskumu vďačíme za možnosť oboznámiť sa s doteraz neznámymi Bellovými článkami, o ktorých sa zmieňuje už jeden z jeho prvých životopiscov Dobroslav Orel (Orel, str. 17) a ktorých existenciu spomína aj Zavarský. (Zavarský, str. 467) Jedinou informáciou, o ktorú sa v prípade obidvoch autorov dalo oprieť, bol názov časopisu, v ktorom mali byť tieto články publikované.

Dnes už môžeme potvrdiť, že okrem asi štyroch článkov spadajúcich do obdobia Bellových štúdií vo Viedni (1864–1865), určených pre hudobný časopis erudovaného historika Sebastiana Brunnera *Wiener Kirchenzeitung für Glauben, Wissen, Freiheit und Gesetz in der katholischen Kirche*, ktoré uvádza Zavarský², prispieval Bella v neskoršom období aj do hudobného časopisu *Cäcilia, Organ für katholische Kirchenmusik unter Mitwirkung auswärtiger Musiker*. Ten



E. T. A. Hoffmann (1776–1822) [foto: archiv]



G. W. F. Hegel (1770–1831) [foto: archiv]



A. F. J. Thibaut (1772–1840) [foto: archiv]

v Luxemburgu vydával známy zástanca ceciliánskej reformy Heinrich Oberhoffer (1824–1885). Ide o články *Der kunstvolle Concentus (Umelecký koncentus, 1869)*³ a *Was Alles einem gewissenhaften Chordirigenten passiren kann! (Čo všetko sa môže prihodiť svedomitému dirigentovi chóru!, 1870)*⁴ a dve kratšie správy z hudobného života na Slovensku z roku 1869⁵, ktorým predchádza niekoľko krátkych zmienok o mladom Bellovi z rokov 1864 až 1865 v rubrike *Correspondenz*.

V Bellových článkoch nájdeme všetky základné motívy kritiky súdobej liturgickej hudobnej praxe – dôraz na liturgický význam cirkevnej hudby ako prostriedku pozdvihnutia ducha, kritiku nevhodného používania nástrojového sprievodu a záľuby v „plytkých“, na efekt zameraných kompozíciách. Okrem nich zdôrazňuje tiež potrebu prihliadania na reálne interpretačné možnosti miestnych zborov. Z cirkevnej hudobnej produkcie pripisuje najväčší význam omšovým spevom, pričom z liturgickej hudby minulosti kladie na najvyššie miesto gregoriánsky chorál: „*Omšovým spevom vládne slávnostná vznešenosť a mystika; ide o nebeskú schránku, ktorá uchováva tajomstvo Nového zákona. Možno sám Duch Svätý im vdýchol vznešený tón. Ani Haydn, ani Beethoven sa k nemu nemôžu priblížiť bez toho, aby sa poníženie nesklonili pred jeho umením. Žiadna moderná inštrumentálna omša, ba dokonca ani Missa Papae Marcelli, nevyjadruje podstatu omšovej kompozície tak čisto a vznešene, presahujúc možnosti ľudského ducha, ako gregoriánska chorálna omša, ktorej navždy prislúcha prvé miesto spomedzi všetkých cirkevných hudobných diel ako umeleckej kompozícii, ktorú Boh dal kresťanom.*“ (Der kunstvolle Concentus, s. 24) Podobne ako iní autori, vyjadrujúci sa v tom čase k úpadku cirkevnej hudby, medzi skladateľmi poplatnými dobovému ideálu „bezduchej“ zvukovej efektčnosti spomína Roberta Führera, Antona Diabelliho a Johanna Baptistu Schiedermayra.

Z Bellových kompozícií v duchu ceciliánskej reformy sa v literatúre najčastejšie uvádza moteto *Christus factus est* pre miešaný zbor. Stretlo sa s nadšenými ohlasmi nielen u popredných zástancov reformy, ale prostredníctvom neho sa Bella dostal aj do pozornosti a na istý čas i pod „ochranné krídla“ Franza Liszta, ktorému túto skladbu venoval. Z omšových kompozícií je azda najlepším príkladom autorovej predstavy o oživení duchovnosti a zbožnosti hudby starých majstrov jeho *Missa virorum polyphoniae adaptata Es dur*.

V nasledujúcich rokoch sa Bella s myšlienkami cecilianizmu postupne rozchádzal. Svedčí o tom i jeho štúdia pre *Letopis Matice slovenskej* z roku 1873⁶, ktorá predstavuje vzhľadom na Bellove ďalšie umelecké smerovanie jeden z najvýznamnejších medzníkov jeho života. Napriek bohatej orchestrálnej zvukovosti neskorších skladateľových omší *Es dur*⁷ a *b mol*, predstavujúcich vrcholy jeho katolíckej cirkevnej produkcie, v pozadí ich kompozičnej výstavby (dôraz na liturgický

text) stále cítiť vplyv myšlienok cecilianizmu. Koncentrovanosť hudobného vyjadrenia, ktorú možno považovať aj za dôsledok tohto vplyvu, je ako dominantný prvok Bellovho hudobného myslenia prítomná i v jeho svetských kompozíciách.

Bellove myšlienky týkajúce sa problematiky národnej hudby

Zdá sa, že pre správne pochopenie a interpretáciu Bellových hudobno-estetických úvah dotýkajúcich sa problematiky národnej hudby, ktoré najmä v súvislosti s interpretáciou Bellovho skladateľského odkazu (skutočnosť, že Bella sa nestal slovenským Smetanom) dlhodobo predstavujú jedno z najproblematickejších miest, má kľúčový význam uvedenie si širších esteticko-filozofických východísk cirkevného reformného hnutia načrtnutých v predchádzajúcom texte.

Ako napovedajú už názvy článkov uverejnených na stránkach pražských hudobných časopisov *Dalibor* a *Hudební listy* a štúdie pre *Letopis Matice slovenské*⁸, za jednu z najvýraznejších myšlienok, ktorú v nich Bella formuluje, možno považovať jeho koncepciu *slovanskej* národnej hudby. Základný rámec tejto myšlienky vychádza z Hegelovej predstavy o zákonitostiach dejinného vývoja. Z danej perspektívy rozlišuje Bella tri „vetvy“ západoeurópskej hudby – hudbu románsku, germánsku a slovanskú. Kým románska a germánska hudba tvoria podľa neho dva navzájom protikladné póly „modernej“ európskej hudby, „dve rozdielne stránky ľudskej bytosti“ alebo (Hegelovou terminológiou) tézu a antitézu, slovanská hudba má predstavovať niečo ako ich završenie, zjednotenie či syntézu. Keďže Bella toto svoje mesianistické tvrdenie legitimizuje poznaním, že slovanský folklór a západoeurópska hudba majú spoločné korene v grécko-cirkevnom hudobnom systéme, završiteľská úloha slovanskej hudby by mala spočívať v prinavrátení európskej hudby k jej pôvodným koreňom, k jej „prvotnému výrazu“. Inými slovami v jej obrodení a reformovaní slovanským hudobným folklórom.

Po Bellovom odchode do sedmohradskej Sibíne sa u nás na neho prakticky zabudlo. Oživenie záujmu o jeho skladateľský odkaz nastalo až v 20. rokoch minulého storočia vďaka G. Koričánskemu, M. Ruppeldtovi a okruhu českých vzdelancov (D. Orel, A. Kolísek, E. Axman a O. Zich). Je len prirodzené, že v prístupe k Bellovým názorom dotýkajúcim sa otázky národnej hudby vychádzali ich prví komentátori z pohľadu diskusie o národnej hudbe tak, ako prebiehala v Čechách (známy spor medzi tzv. pívodovcami a smetanovcami). Okrem toho, že táto diskusia mala oveľa praktickejšie zameranie, v rámci ktorej riešila najmä otázku vzťahu domáceho hudobného folklóru ku komponovanej hudbe, treba pripomenúť aj jej veľmi silný politický podtón.

V kontexte tejto polemiky vyznievali Bellove názory príliš abstraktne a idealisticky a keďže väčšina autorov, azda okrem Dobroslava Orla, (Orel, str. 83) v nich videla paralelu k názorom zaznávaných pívodovcov, považovala ich za prejav spiatocníctva a zaujímala k nim pomerne negatívny postoj. Podstatu tohto odmietania najlepšie dokumentujú slová Ernesta Zavarského, ktorý vo svojej monografii uvádza, že Bellove názory na otázku národnosti v hudbe sú v mnohom správne a živé, ak sa neurčitý pojem „slovanskej hudby“ zamení za konkrétny pojem hudby slovenskej. (Zavarský, str. 106) Napriek istému odklonu od predchádzajúceho „českého“ kontextu, cítiť vplyv týchto názorov ešte aj v novšej štúdii Hany Urbancovej *Bella a slovenská ľudová pieseň*⁹: „Ak názorový vývin na otázku vzťahu slovanského a slovenského princípu prešiel od kollárovsko-šafárikov-



ského a Štúrovho modelu nadradenosti slovanského celku nad slovenský prvok, v 60. rokoch je tento model už čiastočne prekonaný vývinovo perspektívnejším, odstredivým chápaním myšlienky všeslovanskej vzájomnosti a začína sa uprednostňovať prioritá slovenského pred umelou konštrukciou jednotného slovanského národa.“

Môžeme povedať, že podobný osud ako Bellove hudobno-estetické názory postihol aj jeho tvorbu. Napriek tomu, že vďaka novším výskumom (najmä Vladimíra Godára a Jany Lengovej) a edícii *Súborného diela Jána Leoslava Bellu* sa pohľad na ňu v poslednej dobe pomaly mení, ešte stále akoby u časti verejnosti pretrvávala tendencia hodnotiť Bellove kompozičné snahy z pohľadu požiadavky národnej kompozičnej školy realizovanej v Čechách Bedřichom Smetanom. Ak však uvedené skutočnosti naznačujú, že Bellove názory týkajúce sa národnej hudby (myšlienka slovanskej hudby) nemožno považovať za výsledok vplyvu českej diskusie o tejto otázke, ani hodnotenie Bellových kompozičných snáh vzhľadom na český kontext nie je celkom adekvátne. Bella sa síce nestal slovenským Smetanom, ale ak zostane-

neme pri jeho úvahách o národnej hudbe, príčinou určite nebola ich pomýlenosť či anachronickosť. Práve naopak, motív návratu k pôvodným prameňom duchovnej čistoty, ktorý malo úsilie o reformu cirkevnej hudby spoločný s literárno-emancipačnými snahami národných hnutí, bol v rámci cecilianizmu v tej dobe ešte stále živý a bolo len prirodzené, že Bella sa týmto motívom nechal (hoci možno len podvedome) inšpirovať i pri svojich úvahách o národnej hudbe. ┘

Poznámky:

- ¹ Hand, F.: *Ästhetik der Tonkunst*, II zv., Lipsko 1847, s. 447.
- ² Bellovo autorstvo 2 z nich je otázne. Zavarský ich identifikuje len na základe štýlu a celkového vyznenia.
- ³ In: *Cäcilia* VIII/1869, s. 23–25. (Z archívu Českého muzea hudby.)
- ⁴ In: *Cäcilia* IX/1870, s. 29–32. (Z archívu Českého muzea hudby.)
- ⁵ In: *Cäcilia*, VIII/1869, s. 26–27. (Z archívu Českého muzea hudby.) Záver jednej zo správ sa nachádza aj vo fonde J. L. Bellu v Hudobnom múzeu SNM (MUSL 633.000).
- ⁶ Posunom v Bellových názoroch na cirkevnú hudbu sa zaoberala Jana Lengová. (*Marginálie k hudobnej tvorbe J. L. Bellu z rokov 1859–1869* In: *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*, B. Bystrica 1998, s. 46.)
- ⁷ Dielo bolo donedávna celkom neznáme. Zásluhu na jeho objavení a znovuoživení má V. Godár, v súčasnosti jeden z kľúčových bádateľov v oblasti Bellovej tvorby.
- ⁸ Bella, J. L.: *Slovanská hudba a spev slovenský* In: *Dalibor* VIII/1869, č. 8, s. 57–58 a č. 9, s. 65–66; *Podmienky a základy národnej hudby slovenskej* In: *Hudební listy* III/1872, č. 16, s. 127–129; *Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu* In: *Letopis Matice slovenskej* X/1873, zv. II, s. 10–29.
- ⁹ Urbancová, H.: *Bella a slovenská ľudová pieseň*. In: *Ján Leoslav Bella v kontexte európskej hudobnej kultúry*, Nadácia J. L. Bellu, B. Bystrica 1993, s. 44–52.

Literatúra:

- Garratt, J.: *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Godár, V.: *Ján Leoslav Bella – prolegomena*. In: *Slovanská hudba*, XXVI/2000, č. 1–2, s. 5–36.
- Godár, V.: *Omša Es dur pre sóla, zbor a orchester Jána Leoslava Bellu v kontexte jeho omšovej tvorby*. In: *Slovanská hudba*, XXVIII/2001, č. 4, s. 487–507.
- Godár, V.: *Trochu pravdy o Bellovi – pohľad editora*. In: *Slovanská hudba*, XXIX/2003, č. 3–4, s. 559–567.
- Lengová, J.: *Poznámky k úvahám Jána Leoslava Bellu o slovenskej a slovanskej hudbe*. In: *Ján Leoslav Bella v kontexte európskej hudobnej kultúry*. Banská Bystrica: Nadácia Jána Leoslava Bellu, 1993, s. 14–20.
- Lengová, J.: *Marginálie k hudobnej tvorbe J. L. Bellu z rokov 1859–1869*. In: *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*, Banská Bystrica, 1998, s. 41–56.
- Orel, D.: *Ján Leoslav Bella*, Sborník FF UK, roč. II, č. 25, Bratislava, 1924.
- Tvrdoň, J.: *Ján Leoslav Bella v linii česko-slovenského kontextu*. In: *Hudobný archív 9* (zost. E. Muntág), Matica slovenská, 1995, s. 26–35.
- Zavarský, E.: *Ján Leoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava: SAV, 1955.

Čo všetko sa môže prihodiť svedomitému dirigentovi chóru!

(Wass alles einem gewissenhaften Chordirigenten passiren kann!, Cäcilia IX/1870, str. 29–32)

Od októbra 1869 slúžim ako dirigent chóru v istom mestskom farskom kostole. Mestské zastupiteľstvo mi spomedzi šiestich uchádzačov jednohlasne vyslovilo dôveru. Neváhal som a k svojmu postu som pristúpil s obrovským zápalom a nadšením. Na chóre sa vďaka totálnej anarchii dávno rozvinulo neuveriteľné lajdáctvo. V zbere sa vytratila akákoľvek predstava o hudobnej súhre, prednese a harmónii, predstava vzájomného vzťahu medzi zborom a dirigentom, liturgického významu cirkevnej hudby a napokon aj disciplína. Túto situáciu som vybadal okamžite, ale zároveň som si všimol výkonnosť jednotlivých členov zboru a mal som vo veci jasno. Vedel som, že záležitosť sa nevyrieši, ak sa okamžite nechopím príležitosti a nezabráním ďalej sa rozvíjať lajdáctvu alebo mu umožním pretrvávajúť. Nehovoriac o disciplíne, dirigent, ktorý má pre svoje povolanie dostatok rozumu a citu, nespíe podľahnúť napomínaniam jemu podriadeným jednotlivcom ani celým zborom (i keď je to pre mňa - za mňa ukázkový príklad drzej zberby). S niektorými citlivejšími kolegami by som sa mohol podeliť o časť svojej tvrdomi a neoblomnosti a stále by mi ostalo dosť na to, aby som radšej odstúpil, ako strpel odpor. Keďže nikdy neboli dodržiavané skúšky, drzosť ľudí zašla tak ďaleko, že aj počas slávnostných príležitostí spievali z listu. Navyše nielenže vydávali takto vzniknutý kolosálne chaotický nezmysel za znamenitú cirkevnú hudbu, ale dokonca tomu aj sami verili. Pochopil som, že úpadok hudby nie je len vonkajší, ale následne sa zakorenil v ich obrazotvornosti a ponímaní. Mojou hlavnou úlohou teda nevyhnutne musí byť zapôsobiť na posledne spomenuté. Ale ako?

Ak máte do činenia s ľuďmi, ktorí sú otvorení vzdelaniu a poučeniu, zrejme sa čudujete mojej otázke. Ani môj zbor nie je vo všeobecnosti neprístupný. Čo však urobíte napríklad s človekom, ktorý je stále akoby opojený, hoci sa to navonok neprejavuje a dotýčný stojí pevne na nohách, zaspieva alebo zahrá každú notu správne, no na svet sa díva ako dobytok. Nič nevie, nič necíti a pri vecnej poznámke sa na vás díva ako na blázna. Čo s človekom, ktorý pôsobí dojemom bezduchej žijúcej mŕtvolky bez vlastnej vôle? Osvedčeným liekom by bolo takýchto ľudí vyhnúť. To však nie je možné: vo väčšine prípadov tomu bráni humánny ohľad, ktorý znemožňuje Cirkvi zasiahnuť s maximálnou prísnosťou, prípadne sa nájdú bezduchí ochrancovia. No stáva sa tiež, že dotýčný človek nedáva až k takejto príslosti dôvod, lebo zaspieva alebo zahrá na husliach podľa rozkazu a vo svojej hlúposti sa prispôbi všetkému, len aby sa obozretne vyhol akejkoľvek nepríjemnosti. Podobných exemplárov, ktoré sa líšia len v stupienkoch hlúposti, mám dosť. Akékoľvek osvetlenie má už vopred dvere zatvorené, akákoľvek rada je neúčinná.

Môj zbor a moje publikum sa počas lajdáctva tak vžili do tvorby Führera a spol., menovite ale do hudby Diabelliho, že žiadnu inú neuznávajú. Je v nej toľko rachotu a melódie, že sa tento druh cirkevnej hudby mohol a musel javiť ako záchranné koleso, aby sa úpadok pri porušovaní zborovej disciplíny nestal hudobne neznesiteľný do takej miery, že by sklamanie z „kvalitnej cirkevnej hudby“ nabralo rýchly spád. Sluch vnímaviejšieho publika nevyšlovné trpel. Masám neokročancov sa však hlučný slávnostný chaos v cirkevnej hudbe páčil. Tento nezmysel, pekelný výjav sa naplno prejavil v trúbkových a bubnových intrádach, ktorými sa omša začínala a končila, hrali ich dokonca aj počas nej. Raz, hoci som bol ďaleko od Božieho stánku, ma tak vylakali, že som otvoril dokorán okná. Bol som presvedčený, že sa banda komediantov odváži vtrhnúť do kostola počas omše, aby znesvätili sviatok!

Keďže som nebol ochotný jednať sa s diablom, aby som postupne dosiahol požiadavky Cirkvi, urobil som krátky proces.

Musel som sa samozrejme vzdať myšlienky, že zbor pozdvihnem poučovaním, prednáškami, nariadeniami atď. Jednoducho som z každého spravil nástroj svojej prísnej vôle, zo zboru som vytvoril stroj, ktorý poddajne zahrá požadovanú melódiu podľa toho, ako ho natiahnem. Od výkonu zboru síce nemôžem vyžadovať duchovnosť, no trvám na formálnej stránke prednesu. To prvé prenechávam dielu, to druhé bezohľadnému

usmerňovaniu. Kto sa nepodriadi taktovke a predpísanej melódii, môže sa pripraviť na to, že mu vezmem nástroj a poprajem šťastnú cestu. Tak som dosiahol znesiteľný prednes aj pre hudobne citlivejšie ucho, hoci mu v zásade chýbala vyššia, premyslená a precítená duchovnosť. Aby som aspoň toto docielil, pekne som zbalil Führera, Schiedermeyera, Diabelliho a ďalších, zrušil intrády, zamkol som tympany, obmedzil plechové dychové nástroje a skomponoval skladby primerané schopnostiam zboru. Určite sa presvedčíte, že sú lepšie ako cirkevná hudba v štýle Diabelliho. Beriem ohľad na liturgiu aj umenie a znalci mojej reformy odobrujú. Avšak nasledujúca výzva publika vám dokáže, aké je ťažké presadiť zdravé myšlienky: P. T.

„Vážený pán kapelník, týmto Vás my, zástupcovia a občania mesta úctivo žiadame, aby ste znovu zaviedli staré omše, nešpory ako aj Tedeumlaudamus, ktoré ste zavrhlí a na ktoré nedbáte. Existuje množstvo rozličných väčších i menších omší, existujú majstrovské a pekné diela hoc aj staršieho pôvodu od autorov, ktorí prekonávajú nových skladateľov. Otvorene Vám oznamujeme, že staré omše sa u hudobnej honorácie ako aj občanov stretli s uznaním. Táto prosba sa týka aj intrád, ktoré by vážený pán kapelník mohol hrať aspoň počas sviatkov, lebo ich skrášľujú a vplývajú na duševné rozpoloženie ľudí a celého kresťanského obyvateľstva, keďže sme na ne zvyknutí. Takto rozlišujeme medzi obvyklou nedelou a Veľkou Nocou, Turícami, Vianocami alebo sviatkom Panny Márie. Dúfame, že našej úctivej prosbe vyhoviete. Ostávame s úctou.“

Môju prvú sviatočnú omšu bez obvyklého hrmotu zavŕšila nasledujúca výveska na dverách:

„Konzervatorista N. N. dnes hral kasovú hudbu.“

Poznáš krajinu, kde kvitnú citróny? (Poznámka prekladateľky: verš z básne Mignon; J. W. Goethe: Učňovské roky Wilhelma Meistra) Je to moja drahá otcina, bohužiaľ, Uhorsko! Nemecké banské mesto, ktoré ma tak podporuje.

Pán redaktor!

Dúfam, že moja správa z praktického života neznechutí vašich ctených čitateľov. Je nevyhnutné zverejniť, s akým hulvátstvom sa stretávajú tí, ktorí sa celou svojou dušou a celým svojím umením oddali reforme cirkevnej hudby. Dotieravosť mojich protivníkov prekračuje hranice najprimitívnejšieho správania. Tunajšie pomery neumožňujú prinavrátiť cirkevnej hudbe vznešenosť a čistotu, keďže som takmer celý rok odkázaný na orchestrálnu hudbu. No predsa získal hlasový prejav pod mojím vedením na význame, má dominantné postavenie, úzke spojenie s liturgiou a kým vyškolím zboristov, určite sa stane samostatným. Pritom ostáva dostatok príležitostí venovať sa v príslušnej miere aj plechovým dychovým nástrojom, aby sa i čiteľom hluku dostalo trošku potešenia. Prečo by sme nemohli napríklad uviesť jemné, spievané – nanajvýš sláčikovými nástrojmi sprevádzané „Et in terra“ či celým orchestrom zvyraziť nadšené „Laudamus, Benedicimus“? Urobím tak bez zábran, najmä ak zdôrazním liturgický význam nasledujúceho „Adoramus“ vznešenou vokálnou sadzbou, t. j. zaujímavým kontrastom, ktorý cirkevná hudba povoľuje. No tympany, vresk trúbiek, mnoho krikú pre nič, bezmyšlienkovitá hudba Schiedermeyera, Diabelliho a ďalších – och, to sú nezabudnuteľné spomienky na Egypt, ktoré som sa odvážil zrušiť a tým som sluch svojich do bubnov zamilovaných nespokojencov pozbavil obvyklej dávky rachotu na dlhú dobu a možno, ak Boh dá, navždy. A za to som po Zvestovaní Panny Márie, kedy sa čakalo na úspech prvého listu a zahranié intrád (v čase pôstu!), znovu obdržal anonymný list, ktorý prikladám na pobavenie prívetivých čitateľov. Nejde o srdcové výlevy bezočivého babráka, ale o akési memorandum, ničomné impertinentné sprisahanie proti mojej predstave o cirkevnej hudbe. Slovom i písmom:

„Dopočuili sme sa, že pán kapelník odmietol vyhovieť našej úctivej prosbe, týkajúcej sa omšových nešpor, Tedeumlaudamus a intrád, ktoré vskutku skrášľovali sviatky. Myslíme si, že treba rozlišovať medzi veľkými sviatkami, inými sviatkami a všednou nedelou, no teraz sa melie stále to isté. Bolo by lep-

šie prijať pár kolovrátkárov naviac, ako počúvať omše skomponované našim novým kapelníkom, ktoré sú len také láry-fáry a nemajú ani hlavu ani pätu. Šíria sa reči, že evanjelici sú oveľa lepší na organe i speve.“ (Tu musím poukázať na mylnú pripomienku, keďže ani luteráni by nedopustili, aby veselá hudba, pekelný hurhaj intrád alebo podobné bohorúhanie zneuctili bohoslužbu, aké požadujú katolíci pod zámienkou skrášlenia sviatku na uctie Boha a obetu svätej omše. Pochopiteľne, títo katolíci nemajú ani šajn o náboženskom zmýšľaní. Čisto z estetického hľadiska zdieľajú názory uličníkov, poskakujúcich v najradostnejšom Gaudiu tureckého bubna – všade samé bum! a čin! za bandou komediantov. Ale vráťme sa k listu.) „Pochopili sme, že pán kapelník je tvrdohlavý a myslí si, že veci rozumie, ale omyl, sme presvedčení, že nerozumie ničomu. Čo sa týka hudby, N. N. a N. N. (moji

predchodcovia, ktorí mali väčšiu trpezlivosť pre podobné neprístojnosti, no napriek tomu nemali ustlané na ružiach) a ďalší boli spôsobilí viesť orchester a dokázali, že sú odborníkmi. (Bolí praktickí hudobníci, no v rukopisoch, ktoré zanechali, sa to len tak hemží hudobnými chybami a jedno tlačené rekviem je totálny nezmysel). Počas veľkonočných sviatkov orchester povedie organista N. N. (fušer; čím má byť znevážená moja hra na organe). Nateraz je to naša predposledná správa, ale v ďalších sa určite dopočujete a dočítate viac.“

Môžem sa teda pripraviť na poriadnu dávku grobianstva, ale budem rád, ak prívetivých čitateľov pobavím správou o poslednom „osvietení“.

J. L. B.

Umelecký Conventus

(Der kunstvolle Conventus, Cäcilia, VIII/1869, str. 23–25)

Umelecká dokonalosť súzvuku spočíva v hymnoch a omšových spevoch. V hymnoch je v sobrovským nadšením a príslušnou náladou vyjadrený význam cirkevných sviatkov. Nachádza sa v nich to, čo možno vidieť a vyjadriť len v jasnom poetickom svetle. Zároveň sú nevyčerpatelnou studnicou pokladov kresťanskej poézie, vyjadrenej slovom i melódiou. Je preto neospravedliteľné, ak nádherné výtvyry básnikov a spevákov zapálených pre oslavu Boha ostávajú v mnohých kostoloch a diecézach iba obsahom kníh s hudobnými skladbami a zabúda sa na ne. Klerici, povinní spievať, ich len recitujú, zatiaľ čo na chóre počuť pri niektorých veršoch fidiakť hrôzu vyvolávajúce bezbožné melódie. Je to nanajvýš nehanebné. Netvrdím, že treba striktné dodržiavať všetky nápevy obsiahnuté v hymnári alebo vo vesperáli. Nie, pretože mnohé kostoly a diecézy majú pekné, niekedy dokonca krajšie vlastné melódie. Ale je bezvýhradne žiaduce, aby sa ich chorálneho prednesu nikto nikdy nedotkol. Možno povoliť, aby zbor figurálne predniesol nešpory, ale chcieť tak urobiť aj pri hymnoch je neprístojné. Živo si predstavme význam hymnu počas hodínok: vo svetle vychádzajúceho slnka počas primy: *Jam lucis orto sidera*, alebo v červni jeho zapadajúceho jasu počas sobotňajších nešpor: *Jam sol recedit igneus*. Význam sviatku rozpaluje fantáziu modliaceho sa kresťana a vytryskuje z jeho hrude vo forme svätého spevu. Ako je potom možné zúčastniť sa na modlitbe zboru a v najvrúcnejšom, najvyššom okamihu, ktorý vyvoláva podobné návaly nadšenia, zostať navonok chladným, ako sa to javí pri obyčajnom recitovaní? Aký skormucujúci pocit sa zakráda do srdca človeka, ktorý odrieka modlitby s čulým duchom, keď cíti ako oheň jeho duše pohasína? Nemôže sa z plných pľúc pridať k chválospevu na nebesá. Namiesto toho musí počúvať, ako zaplattená družina prísluhovačov vyludzuje na husliach ohavné a oplzlé karikatúry veľkolepých diel kresťanského umenia. Celkom inak sa javí, ak nešpory prednesieme figurálne, no prinajmenšom pri hymnoch zachováme ich pôvodnú podobu. Spev alebo aspoň recitácia žalmov neustále zvyšuje oduševnenie zboru, zhromaždeného v presbytériu. Posledná antifóna doznieva v priestore dómu. (Predstavte si, že v našich dómoch sa počas nešpor antifóny nespievajú. Čo na to poviete? – Ak sú dómy zlým príkladom, ako možno od farských kostolov očakávať niečo iné? Redakcia) V napätom tichu všetci načúvajú zboru a potom ako sa človek pripravil a očistil pri modlitbe žalmov, vstáva a čaká na vhodný okamih, aby *capitulum* zvestovalo význam sláveného sviatku. Celý zbor vysloví *Deo gratias* a v tom vyšľahnú vnútorné plamene, zaznie hymnus – je to akoby druhá veža dómu, obrovský šíp letiaci cez oblaky, vzor večnej piesne nebeských zástupov. Po pápežskom „*Multifarium multisque modis olim Deus*“ zaznie „*Jesu Redemptor*“ zboru; po „*Fratres hortamur vos*“ ponížené „*Audi, benigne conditor*“; po „*Charissimi: omne quod natum est ex Deo*“ triumfálne „*Ad regias Agni dapes*“; po „*Cum compleverunt*“ túžobné „*Veni creator spiritus*“ a podobne v priebehu celého roku s vencom sviatkov v jeho úžasnej symetrii.

Vyššie postavenie ako hymny majú veľkolepé a pôsobivé omšové spevy, neprekonalné svojou dôstojnosťou a majestátom. Ak by bolo možné porovnať sväté rúcha a predmety s hymnami a omšovými spevmi, pomenoval by som hymny plášťom a omšové spevy kňazským rúchom. Prvé by som prirovnal k oltárnemu obrazu, druhé ku kalichu. Hymny vyjadrujú nadšenie, omšové spevy božské tajomstvo, vyjadrené aj v samotnej svätej omši. Omšovým spevom vládne slávnostná vznešenosť a mystika, ide o nebeskú schránku, ktorá ucho-

váva tajomstvo Nového zákona. Možno sám Duch Svätý im vdýchol vznešený tón. Ani Beethoven, ani Haydn sa k nemu nemôžu priblížiť bez toho, aby sa poníženie nesklonili pred jeho umením. Žiadna moderná inštrumentálna omša, ba dokonca ani *Missa Papae Marcelli*, nevyjadruje podstatu omšovej kompozície tak čisto a vznešene, presahujúc možnosti ľudského ducha, ako gregoriánska chorálová omša, ktorej navždy patrí prvé miesto medzi všetkými cirkevnými hudobnými dielami ako umeleckej kompozícii, ktorú Boh dal kresťanom. Je preto poľutovaniahodné, že niektoré diecézy zanedbávajú a čo je nepochopiteľné mnohé ani nepoznajú tieto „majestátne prastaré spevy, vskutku nebesky vznešené, ktoré hudobní géniovia vytvorili v najkrajších časoch cirkvi a umenie ich udržiavalo. Dušu človeka zasahujú hlbšie ako naše mnohé nové a na efekty bohaté diela.“ (Thibaut, protestant) Pre bohoslužobné potreby nie je podstatné, či sú chorálové omše krajšie staršie alebo nedávno skomponované. Pochybujem, že existujú dómy, (Dokonca ani v Rakúsku či Uhorsku.) s dokonale stanoveným bohoslužobným poriadkom, kde by neboli predpísané gregoriánske chorálové omše pre nesviatočné dni, celý advent a obdobie pôstu. Nemalo by sa práve duchovenstvo viac starať o cirkevnú hudbu, keďže sa príslušné predpisy často obchádzajú, ba dokonca sú pošliapávané? Nemalo by duchovenstvo, ktoré túto hudbu zanedbáva, ju oživiť? (V každom prípade je ale asi lepšie nemať chorál alebo vôbec počas omše nespievať, čo sa v dómoch stáva. Organista v takomto prípade prednáša chorál sólovo, inde zazriete individua odetú do cirkevného rúcha, ktoré pripomínajú skôr lokajov ako umelcov a pri rozladenom organe krákorajúc chorál tak humplujú, že sa človek cíti Rimanom, ktorý počúva spev barbarov. Mohol by som dodať ešte mnoho poučného.) Pruský dvorný zbormajster B. Kothe vo svojej práci *Hudba katolíckej cirkvi* (Breslav, 1862, Leuckart), ktorú by mali mať všetci predstavitelia cirkvi a zborov v malíčku, hovorí: „ak sa protestantom dovoľuje polemizovať o význame a bezcennosti chorálu, tak pre nás katolíkov platia cirkevné nariadenia, podľa ktorých je chorál neoddeliteľnou súčasťou liturgie.“ Majú to kléry pripomínať laici? Nemalo duchovenstvo dosť dôkazov o tom, že cirkevná hudba príliš podlieha necirkevným vplyvom, stráca patričnú vážnosť a vzdaluje sa zmyslu liturgie? K nevyhnutným predpokladom správneho prednesu umeleckého chorálu bezpochyby patria duchaplný dirigent, silný, vyškolený zbor, pričom neskažené pochopenie jeho cirkevného významu je nevyhnutnou podmienkou. Cirkve, aby toto dosiahla, „nevedela urobiť nič lepšie, než nariadiť a všemožne trvať na usilovnom vyučovaní a štúdiu chorálového spevu.“ Tak ako hovorí farár Smeddinck v *Apológii latinského chorálového spevu* a presvedčivo to dokazuje na množstve starých a nových cirkevných zákonov. Určite budú všetci súhlasiť s jeho poznámkou: „Ak sa má latinský chorál rozvíjať, musí ho udržiavať predovšetkým klérus. Nikdy v kostoloch nebudú dobrí speváci, pokiaľ duchovní nebudú dozeráť na ich hudobnú výchovu, prípadne sa jej sami neujmú a nenadchnú spevákov dobrým príkladom, čím ich vo svojom nadšení strhnú so sebou. Preto je toľko nariadení pre nastávajúcich a vyšších duchovných, aby sa usilovali o gregoriánsky spev.“

L. J. B.

Preklad Denisa PETREKOVÁ • Odborná revízia prekladu Ingeborg ŠÍŠKOVÁ

Očíslované poznámky Bellu i redakcie časopisu *Cäcilia*, ktoré sú uvedené v preklade v zátvorkách, sú v pôvodnom texte pod čiarou.

Henrik Ibsen a česká hudba

Ladislav ŘEZNÍČEK

Nahliadnutie do jemnej pavučiny často prehliadaných inšpirácií medzi jednotlivými druhmi umenia a ich predstaviteľmi môže priniesť zaujímavé zistenia. Ladislav Řezníček si vo svojom článku všima vzťah svetoznámeho nórskeho dramatika Henrika Ibsena (1828–1906) k hudbe.



H. Ibsen (1828–1906)

[foto: archív]

Díla otce moderního dramatu jsou popravdě ve všech světadílech už víc jak sto padesát let stálou součástí malých i velkých divadelních scén (z mnohých si připomeňme postavy Peer Gynta, Heddy Gáblerové, Nory) a jejich popularita v kulturním světě neochabuje dodnes. V této souvislosti by bylo jistě prohrěškem přehlížet v historii neopomenutelnou úlohu tlukotu hudebního srdce uloženého ve středu Evropy a nepřipomenout si jeho význam.

Podívejme se do Prahy, kde Jan Neruda v únoru roku 1878 vítá v Národních listech Ibsenovu hru *Opory společnosti*. Je to pro něho satisfakce, neboť tohoto dramatika doporučoval k předvedení na českém divadle už řadu let. Přestože nelze pochybovat o dobrém kulturním rozhledu Jana Nerudy, je málo pravděpodobné, že by se jeho zájem o

Ibsena také rozvíjel na pozadí informací o tom, jak intenzivně byly spojeny počátky Ibsena-dramatika s českou hudbou a mohl tak podpořit svou filoibseniádu.

V době premiéry *Opory společnosti* v Praze pobýval Henrik Ibsen už řadu let mimo svoji vlast v Itálii a Německu a mohl se spokojeně ohlédnout zpět na dvacet let, které uplynuly od doby, kdy pracoval jako umělecký vedoucí, režisér a dramatik Národní scény v Bergenu na západním pobřeží Norska. Tehdy mladičká Ibsen byl v letech 1852–1857/1858 zavázán smlouvou, že se bude vlastní tvorbou podílet na inscenacích v divadle. V té době, podle dlouholeté tradice, nebylo vhodné obcházet požadavek hudebního doprovodu k uváděným textům na divadelních scénách, a nejínak tomu bylo i s díly Henrika Ibsena. V Bergenu, v jednom z nejbohatších přístavních měst Evropy, si na rozdíl od ostatních míst ve švédsko-norské unii nemohli stěžovat na nedostatek potřebných impulzů z okolního světa kultury (zdejší Filharmonie má své počátky už v 70. letech 18. století) a tak o doprovodnou hudbu k divadelním hrám zde bylo obzvláště pečováno. Není divu, že Ibsen, nováček v oboru dramatického umění, se obracel v případě potřeby právě k Janu Ferdinandu Šedivému, k muži, který v Bergenu už po léta patřil k nejváženějším v hudební smetánce slavného hanzovního města.

Ferdinand Giovanni Šedivý (původně Josef Šedivý) se narodil v roce 1801 v Hlásné Třebáni u Karlštejna. Vystudoval hudební konservatoř v Praze a v roce 1826 byl vyzván k plnění různých aktivit v hudebním životě Bergenu. Ve městě, jehož půvabnou polohu mezi horami a fjordem obdivoval o sto deset let později Karel Čapek (*Cesta na sever*), se Šedivý stal již zanedlouho po svém příjezdu ústřední postavou v kulturních žilách města. Naplnil tak poctivě očekávání i ve svém novém domově stejně jako to plnili už dlouhá léta stovky jiných emigrantů z českého hudebního podhoubí.

Když Henrik Ibsen v roce 1852 přijel do Bergenu, aby se ujal funkce uměleckého vedoucího nedávno založeného Národního divadla, požádal pochopitelně o spolupráci s divadlem právě českého rodáka Giovanna Ferdinanda (Josefa) Šedivého. Ten má v té době se sebou mimo jiné již mnohaletou činnost jako populární houslista, zpěvák, dirigent sboru orchestru „Harmonie“ – městského poloamatérského tělesa, založeného v šedesátých letech osmnáctého století. Jako varhaník městského Dómu nemohl Šedivý odmítnout žádost Ibsena, už proto, že byl blízkým přítelem houslisty Ole Bulla, zakladatele Národního divadla.

Navzdory tomu, že Šedivý pocházel z oblasti ovlivněné katolickou doktrínou, dokázal se dost dobře přizpůsobit vlídnému prostředí bergenských evangelíků – svědčí o tom i bohatá žně jeho hudebních opusů. Henrik Ibsen byl v té době ještě v zajetí okouzlení romanticko-historizující tvorby, pro kterou měl Šedivý víc než dost pochopení. Nejinak to bylo i s ohlasem a publika. Spolu s Ibsenem představil tak Šedivý v Bergenu a v městečkách na západním pobřeží Norska, celou řadu představení – nejdříve hru *Slavnost na Solhaugenu* po níž následoval *Olaf Liljekrans* a další. Spolupráce těchto dvou umělců nesla však všechny znaky závislosti žáka Ibsena na učiteli a učitel dal svoji hudbu plně do služeb vyžadovaných národních motivů norského folklóru. Je ovšem nutné podotknout, že Šedivý, jako vůdčí osobnost bergenského kulturního života, se nenechal servilně ovládnout nacionálními požadavky občanů a na jeho koncertech se pravidelně objevovala jména v duchu Jara národů a tak na plakátech vedle Mozarta a Beethovena najdeme nezřídka i jméno Johanna Nepomuka Hummela.

V historii působení podkarlštejského rodáka v Bergenu nebu-

de jistě bez zajímavosti připomenout, že nejznámější skladatel z norské kulturní historie, Edvard Grieg, si nakreslil jako desetiletý v roce 1853 do svého památníku skicu Šedivého, svého učitele hudby, s poznámkou „böhmisch Schedewy“ a věnoval mu ve své autobiografii řádky naplněné vděčností k jeho hudební výuce na škole ve svém rodném městě Bergenu, odkud má také jeho podpisy na vysvědčeních.

Kapitola, kterou v souvislosti s Ibsenem není dobré opomenout, má souvislost i s dílnou českého skladatele Zdenko Fibicha. Pozornost skladatele se nejednou zaměřila na Sever (připomeňme si jeho skladby *Norská pohádka* a *Norská píseň rybářská*) a tak je pochopitelné, že v roce 1898 objevíme právě u něho plán použít text z Ibsenovy hry *Paní z námoří*. Skladatel Fibich se ne-



Z. Fibich (1850–1900) [foto: archiv]

tvůrčím vývoji k nalezení uměleckého souladu právě s Ibsenovou ideou tužeb a přání – vyslovených i zamčených v ději *Paní z námoří*.

Víra Zdenko Fibicha ve zprostředkování Ibsenova zvláštního pohledu na „svět žen“ však nebyla umenšena ani po nezdaru při jednání o *Paní z námoří* a tak už po roce najdeme Fibichovu stopu za dveřmi jiné opery na text hry Henrika Ibsena. Zkušenost s agenturou zastupující Ibsena poučila Fibicha a tak „navedl“ svého žáka Karla Moora k vy-

užití textu jedné z her na níž nedosáhla právní ruka agentů. Šlo o Ibsenovu hru *Bojovníci na Helgelandu*. Toto drama z vikingského prostředí pocházelo z toho období Ibsenova díla, které se nepříliš vhodně nazývá romanticko-historizujícím. Tato k naší škodě málo známá hra jistě zaujala Fibicha vikingskou postavou mravně silné ženy Hjördis. Jde sice o zcela jinou představu problematiky postavení žen ve společnosti, než u *Paní z námoří*, ale Ibsen už zde, v ranném období svého díla, prokazuje, že jeho zájem o konflikt mezi světem žen a mužů měl svoji dlouhou historii a postava Nory z *Domu loutek*, nebyla později nijak náhlým plodem aktuálních potřeb.

Zbývá jen dodat, že Karel Moor nezklamal Zdenko Fibicha a jeho tužbu po Ibsenovi na české operní scéně ve spolupráci s ním realizoval. V roce 1905 se tak světu představila opera Karla Moora *Hjördis* na scéně Národního divadla v Praze. Šlo o první operu na text hry Henrika Ibsena, což je dodnes velmi přívětivě kvitováno právě v rodné zemi slavného dramatika. ┘



Bergen [foto: archiv]

Henrik Ibsen byl v té době ještě v zajetí okouzlení romanticko-historizující tvorby, pro kterou měl Šedivý víc než dost pochopení. Nejinak to bylo i s ohlasem u publika. Spolu s Ibsenem představil tak Šedivý v Bergenu a v městečkách na západním pobřeží Norska, celou řadu představení – nejdříve hru *Slavnost na Solhaugenu* po níž následoval *Olaf Liljekrans* a další.

odvážil napsat Ibsenovi bez doporučení a tak požádal o podporu Ibsenova přítele dánského literárního kritika a historika Georga Brandesa. Světoznámý dánský humanista-filantrop, který pomáhal i Henrikovi Ibsenovi v jeho uměleckých počátcích, se zachoval v intencích svého charakteru a současně s dopisem od Fibicha z Prahy zaslal v září 1898 Ibsenovi zprávu o plánech českého skladatele. Ibsen dlouho nečekal s odpovědí a už 28. října oznamuje Fibichovi, že sice nemá nic proti jeho úmyslu použít *Paní z námoří* jako libreto pro operu, ale odkazuje ho k dalšímu jednání ke svému agentovi v Německu...

Fibichovy horké plány brzy zchladily tantiémové požadavky agentury pana Blocha, která zastupovala právní záležitosti Henrika Ibsena a tak musela být myšlenka na ibsenovskou operu odložena. To byla škoda, protože český skladatel dospěl ve svém



Ladislav Řezníček (1931) je nórsko-český historik a spisovatel, který žije striedavo v Oslo, Ríme, Prahe a Bratislave. Jeho práce, za ktoré bol v Nórsku ocenený rádom Sv. Olava, sa zameriavajú najmä výskum kultúrnych vzťahov medzi národmi. Je o. i. autorom monografií *Edvard Grieg a česká kultura*, *Bedřich Smetana ve Skandinavii*, *Ole Bull v USA a európskej kultúre*, *Henrik Ibsen v Nemecku*, *Henrik Ibsen v Itálii*. K jeho posledným knihám patrí titul *Bjornstjerne Bjornson Malým národům* (Biblioscandia, 2002).



Lee Konitz [foto: archív]



Art Pepper [foto: archív]

Kapitoly z dejín jazzového saxofónu III.

Cool jazz a zrodenie chladu

Erik ROTHENSTEIN

Legendárny trubkár Art Farmer raz v ktoromsi z rozhovorov skonštatoval, že pomenovanie štýlu cool jazz či west coast jazz je vynálezom hudobných producentov kvôli nárastu predajnosti ich nahrávok. Reagoval tak na otázku zmeny svojho pôsobiska od zoskupenia hardbopového klaviristu Horacea Silvera ku kapele barytónsaxofonistu Gerryho Mulligana. Samotný Mulligan napriek tomu, že býva označovaný za jeden z nosných pilierov cooljazzového štýlu, sa „chladnému“ pomenovaniu svojej hudby rovnako bránil. A napokon, ani ďalšia z radu dôležitých osobností spomínaného jazzového štýlu prelomu 40.–50. rokov minulého storočia, altsaxofonista Lee Konitz – napriek programovému titulu albumu *Very Cool* z roku 1958 – svoju hudbu takto nikdy jednoznačne nepopisoval.

Termínom *cool jazz* len zriedka definujeme jediné vyhranené smerovanie hudobného štýlu. Mätúcim aspektom označenia je snáď samotný pojem „cool“, vystihujúci väčšmi prístup k interpretácii samotnej, než výpočet charakteristických štýlotvorných znakov. Reakciou na expresívny charakter černošského bopu bola ustálenejšia podoba jazyka jazzu, ktorý sa prostredníctvom racionálnejšieho „výberu tónov“ a dôkladnejšej aranžérskej práce približoval k princípom klasickej hudby. V porovnaní s bopovými hudobníkmi a ustálenou schémou ich skladieb (téma v unisone, sóla, dialóg melodických a bicích nástrojov podľa princípu call&response, finálne opakovanie témy, prípadne kóda), stávali hudobníci cool jazzu na premysle-

nejších aranžmánoch, často s podporou kontrapunktických foriem alebo harmonických uvádzaniach témy. Využívali kolektívnu improvizáciu, odlišnú od dixielandovej či swingovej praxe. Interpreti vychádzali v sôlach z bopového systému improvizácie, z jeho harmonických a rytmických možností. Aj bopoví hudobníci na západnom (west coast), alebo východnom (east coast) pobreží Spojených štátov príležitostne využívali špecifiká „chladného štýlu“. Westcoastovým štýlom môžeme označiť modifikovanú podskupinu cool jazzu teritoriálne spätú s oblasťou Kalifornie, predovšetkým okolia Los Angeles. Tam pôsobili mnohí, v New Yorku, centre jazzového diania, nepovšimnutí hudobníci.

Pojem „cool“ v súvislosti s dôsledne premysleným výberom tónov sa spočiatku

vzťahoval na hudbu Milesa Davisa, Lestera Younga alebo ansámblu Counta Basieho. Ich striedmy a vnímavý spôsob interpretácie ostro kontrastoval s expresívnym „hot“ štýlom väčšiny bopových hráčov. Snahou mnohých zoskupení (napríklad George Shearing Quintet, Chico Hamilton Quintet alebo Modern Jazz Quartet) bolo priblíženie sa tzv. tretiemu prúdu. Túto tendenciu prezrádza nesmierny dôraz na aranžmány alebo kultivovane jemnú zvučnosť. Nezriedkavým javom bola inšpirácia, prípadne „požičiavanie“ konkrétneho tematického materiálu z diel autorov klasickej hudby, v snahe pristupovať k jazzu s rovnakou vážnosťou. Viaceré zoskupenia z tohto dôvodu uprednostňovali pred hlučnými nočnými klubmi honosnejšie koncertné sály.

Začiatok 50. rokov nesmierne poznačil projekt *Birth of the Cool*, ktorého iniciátorom a zároveň vedúcou osobnosťou bol **Miles Davis**. Stalo sa tak krátko potom, ako opustil kapelu Charlieho Parkera. Zoskupenie *Birth of the Cool* znamenalo pre Davisa len jednu z mnohých zastávok, ktorými zanechával nezmazateľné stopy v dejinách jazzu. Výsledná zvukovosť kapely bola však rovnako výsledkom pionierskeho snaženia a novátorského konceptu aranžérského tandemu **Claudea Thornhilla** a **Gilla Evansa**. Evans sa na konečnej aranžérskej podobe Thornhillovho orchestra podieľal ako „šedá eminencia“, jeho apartmán sa stával miestom hudobníckych stretnutí a diskusií, kde Miles Davis s barytónsaxofonistom Gerry Mulliganom načrtávali smerovania nového chladného štýlu. Vrcholom „procesu kvasenia“ bol týždňový angažmán Davisovho noneta v klube Royal Roost a nahrávanie dnes legendárneho opusu *Birth of the Cool* (Zrodenie chladu). V zoskupení nedominovala ostrá zvukovosť plechových nástrojov, ale krehká subtilnosť, čo bolo dôsledkom kultivovanej vybrúsenej inštrumentácie, ktorá počítala – okrem nástrojov „udomácnených“ v jazzovej hudbe – aj s lesným rohom alebo tubou a výsledkom bolo jemné, nenásilné, akoby „pritlmené“ čítanie. Vied-lo to v porovnaní s praxou v swingových big bandoch (nutných vyrovnávať zvukovú intenzitu drevených nástrojov s hutnosťou plechových) k precíznejšej dynamickej práci. Na rozdiel od zvyklostí bopových hudobníkov boli tieto skladby z prevažnej časti aranžované a krátke sóla podfarbovali prekomponované ansámblóvé „vsuvky“, čo odporovalo riffovej a ostinátovej tradícii afroamerických hudobníkov.

Autorom piatich skladieb na albume bol saxofonista **Gerry Mulligan**, ktorý v tomto duchu neskôr pokračoval ako interpret, skladateľ a aranžér. Podobný dôraz na aranžmány môžeme v jazzovej hudbe nájsť už skôr, avšak spomínaná novátorská zvukovosť nemala v histórii tejto hudby svojho predchodcu. Zoskupenie známe pod názvami Miles Davis Nonet alebo Capitol Band síce komerčný ohlas nikdy nedosiahlo, umelecky však poznamenalo prinajmenšom nasledujúce desaťročie. K nahrávaniu albumu *Birth of the Cool* bol vraj prizvaný aj Davisov niekdajší kapelník, altsaxofonista Charlie Parker. Po odmietnutí ponuky však jeho miesto obsadil Lee Konitz, čo malo nesmierny vplyv na výsledný zvuk celej kapely.

Lee Konitz bol žiakom klaviristu a skladateľa **Lennieho Tristana**. Napriek zriedkavým nahrávaniam a nízkemu komerčnému ohlasu bol tento od detstva slepý klavirista významnou osobnosťou s nesmiernym vplyvom na mnohých hudobníkov. Okrem Konitzu u neho študovali gitarista Bill Bauer alebo tenorsaxofonista Warne Marsh.

Tristanov štýl sa od bopového naturelu odlišoval uhladenosťou a menej výraznou rytmickou členitosťou. Jeho hra sa vyznačuje komplexne harmonicky prepracovaným charakterom. Ani Tristano, podobne ako Lester Young a neskôr Lee Konitz, sa nepridŕžal strnulo danej harmónie. Jeho melodické línie často navodzujú dojem mikrotónovej, nezriedka až poltónovej fluktuácie a v poslucháčovi evokujú pocit nerozvedenosti. Práve Tristano pretransformoval bopový spôsob improvizácie na životaschopnú alternatívu s odlišnou úlohou jednotlivých melodických hlasov i rytmickej sekcie. Na rozdiel od bopových bubeníkov, vedúcich dialóg so sólistom a neustále narušajúcich pravidelnosť akcentovaním i dynamickejšími zmenami, prisúdil Tristano rytmickej sekcii v prvom rade starosť o pravidelný tep bez výraznejších rytmických a dynamickejších zmien. Z toho dôvodu vnímame na mnohých nahrávkach jeho rytmiku len ako „spoza opony“. Úlohou kontrabasistu a bubeníka bolo udržiavať nenápadnú pulzáciu, rytmická sekcia bola „kobercom“, po ktorom sa zdržanlivo prechádzali sólisti.

Tristanov žiak **Lee Konitz** používal podobnú „výstroj a výzbroj“, čo badať predovšetkým na jeho melodickom vedení hlasov. Na rozdiel od výrazne sýtej zvukovosti svojich predchodcov – Bennyho Cartera, Johnyho Hodgesa – a svojho súčasníka Charlieho Parkera, disponoval Konitz na tie časy špecifickou „suchou“ farbou tónu evokujúcou nesmiernu ľahkosť. Spôsob „rovnejšieho“ frázovania Konitzu, ale aj Paula Desmond a či Cheta Bakera môžeme smelo nazvať „coolovým“, oproti triolovo poňatým frázam bopových a swingových hráčov.

V čase, keď množstvo saxofonistov a p o d o b ň o v a l o

Charlieho Parkera, vytvoril Konitz svojím novátorským melodicko-rytmickým „tristanovským“ prístupom a špecifickou farbou tónu alternatívu k bopovej koncepcii. Pomalým vibratom a zvukovosťou evokovala Konitzova hra Lestera Younga. Najtvorivejšou etapou jeho umeleckého života bolo obdobie konca 40. rokov a prvá polovica nasledujúceho desaťročia. Z tej doby pochádzajú nahrávky s Claudeom Thornhillom z roku 1947, stretnutia *Birth of the Cool* z rokov 1949–1950, alebo spolupráca s Gerrym Mulliganom z roku 1953. Album *Konitz Meets Mulligan* poskytuje Konitzovi množstvo priestoru, kde vyniknú jeho bravúrne sóla. Mnohí jazzoví kritici, ale aj ►

Příklad č. 1: *All The Things You Are* (LP Konitz Meets Mulligan, Blue Note 1953)
Prepis Konitzovho altsaxofónu (A1–A2), ukážka Konitzovej práce
s rytmickými hodnotami (BR) a turnaround (A3).

► samotní hudobníci sa vzácné zhodujú, že v týchto momentoch dosahuje Parkerovu úroveň. Ukážka zo skladby *All The Things You Are* je práve zo spomínaného albumu. Vrchný hlas je prepisom Konitzovho altsaxofónu.

Tenorsaxofonista Joe Lovano, ktorý s Konitzom neskôr hrával, označoval jeho sofistikované rymické čítanie za „*udivujúce, schopné rotovať dobu v osminovom reťazci jednoduchým, akcentujúcim spôsobom. Konitz myslí vo väčších rytmických celkoch, pričom v rámci doby je nesmierne uvoľnený a cíti väčšie hodnoty. Jeho osminové reťazce obsahujú aj tzv. „ghost“, vynechané a neakcentované tóny. Naopak akcentuje práve tie, ktoré vníma ako potrebné pre svoje línie a rytmický koncept, vytvárajúc tak rytmické posuny a napätie.*“ V prvom takte nastupuje Konitz na štvrtú dobu a anticipuje melódiu z 2. taktu (podobne to robil v minulom čísle spomínaný Roy Eldridge). V 5. a 6. takte anticipuje tóny melódie, a vytvára tak pocit napätia a zmätenia. Podobne efektne pracuje s rytmom aj v bridge, kde opúšťa melódiu témy. V šiestom takte v bridge začína štvorosminovú frázu na štvrtej dobe, vytvárajúc tak pocit „otočenia“ doby. Rozsiahla, pod veľkým legatovým oblúkom posadená fráza, finalizujúca na tónike, evokuje hru Lestera Younga. Konitz pracuje aj s dlhými pauzami a s prekvapujúcimi nástupmi na neočakávaných miestach. Štyri prázdne takty necháva na „dotvorenie“ poslucháčovi. Potom definitívne uzatvára tému na subdominante. S improvizáciou nastupuje na dominante a prostredníctvom turnaroundu – kadencie (v danom období väčšinou $III^7-VI^7-II^7-V^7$ do I^6 , príklad *C dur: E^7-A^7-D^7-G^7 do $C6$) prechádza na ďalší chorus. (Pr. 1) Lee Konitz, ktorého systém práce s melodicným a rytmickým materiálom evokuje moderného „upgradovaného“ Lestera Younga, je mimochodom dodnes (!) vitálnym a aktívnym hudobníkom. Koncom 50. rokov prechádzal jeho štýl a tónová farebnosť inováciou, dodnes však patrí k jazzovej špičke.*

Konitz samozrejme nebol jediným altsaxofonistom, vymykajúcim sa z bopového rámca. Pre štýl 50. rokov, predovšetkým pre hudobníkov, pôsobiacich v Kalifornii, sa ujalo pomenovanie *west coast*. Westcoastoví saxofonisti s ľahkým a poddajne mäkkým tónom absorbovali bopové postupy, ale napriek tomu ich hra mala improvizáciu voľnosť. Úloha rytmickej sekcie bola podobne ako u Tristana subtilnejšia a menej interaktívna. Trubkári Chet Baker, Conte Candoli, Shorty Rodgers absorbovali vo svojej hre väčšmi prístup Milesa Davisa, než Dizzyho Gillespieho. Podobne, tenorsaxofonistov Richiho Kamuca, Jacka Montroseho, Zoota Simsa inšpiroval skôr Lester Young, než napr. jeden z prvých významných bopových

tenorsaxofonistov Lucky Thompson. Altsaxofonistom „imponoval“ nielen spomínaný Lee Konitz, ale napríklad aj Charlie Parker. Predovšetkým **Art Pepperovi**, ktorý napriek dôkladnému absorbovaniu bopovej „gramatiky“ disponoval jemnejším tónom s westcoastovou melodicnosťou. Kvôli drogám strávil postupne viac ako dve desaťročia vo väzení, čo sa v neskoršom období odzrkadilo na jeho miestami zádušnej a „smutno-veselej“ hre. Badať to na albumoch *Straight Life*, *Lost Life*, alebo *Live at the Village Vanguard*. Peppera si nesmierne vážili aj bopovo orientovaní hudobníci, hrával s rytmickou sekciou Milesa Davisa, alebo s legendárnym bubeníkom Elvinom Jonesom.

Výnimočným cooljazzovým a westcoastovým altsaxofonistom bol **Paul Desmond**, člen kvarteta klaviristu Davea Brubecka. Brubeckovo kvarteto bolo jedno z mála jazzových zoskupení s obrovskou popularitou medzi širším publikom aj napriek tomu, že jeho líder odmietal angažovať vokalistov a do svojej hry nevčleňoval prvky populárnej hudby. Skupina sa ako jedna z prvých zaoberala nepravidelnými metrami a z jej dielne pochádza „megahit“ *Take Five*. Napriek tomu, že kapelník Dave Brubeck krátko študoval u Dariusza Milhauda, nepovažoval sa nikdy za klasického klaviristu, ako sa pri počúvaní, alebo analyzovaní jeho hry mnohí nazdávajú. Brubeck sa ako jeden z mála moderných klaviristov programovo vyhýbal štandardnej bopovej koncepcii. Podobne ako jeho sekundant Paul Desmond, ktorého jemný a suchý tón pripomínal Konitz. Desmond hral skutočne „cool“, úsporne a medzi prvými začal

využívať altisimový register spočívajúci v nadrozsahových tónoch altsaxofónu. Táto unikátnosť však ostáva ťažko rozpoznateľná práve kvôli jeho zdržanlivej a jemnej hre. Využíval podstatne menej chromaticizmov, zjednodušene povedané: hral „len“ melodicke linky a sekvencie. K jeho najvydarenejším aktivitám patria albumy, nahrávané mimo Brubeckovho dosahu. Nesmierne šťastným krokom bola empatívna spolupráca s gitaristom Jimmom Hallom.

Stretnutie Desmonda s Gerry Mulliganom podnietilo v roku 1962 vznik albumu *Two of a Mind*, na ktorom sledujeme Mulligana ako výnimočného aranžéra, vytvárajúceho skromnými prostriedkami pozoruhodné zvukomalebné efekty. Ďalšou ukážkou je opäť štandard *All The Things You Are*, ktorý je úvodnou skladbou tohto albumu.

V téme skladby (ukážka prvého A dieľu) dopĺňa Mulligan Desmondom hranú tému kontrapunktickým spôsobom (Pr. 2). Desmondova improvizácia je príkladom preňho charakteristicky úspornej, v sekvenciách hranej melódie. V Pr. 3 je ukážka z Desmondovej improvizácie z bridge stredného dieľu.

V období vrcholiacich cooljazzových, westcoastových, bebopových, resp. hardbopových tendencií sa medzi saxofonistami najvýraznejšie presadil práve bopový prístup. Vplyvy tohto nesmierne univerzálneho jazyka postupne prenikali aj do kontextov populárnej hudby, rhythm & blues, alebo hip-hopu, kde sa prispôbovali špecifikám konkrétnych štýlov.

Napriek tomu, že cool jazz dnes pôsobí na prvý pohľad ako uzavretá kapitola, v súčasnosti množstvo saxofonistov nielen vyrastá, ale neustále aj napreduje v duchu tejto tradície. Tenorsaxofonista **Mark Turner** radí k svojim primárnym inšpiráciám **Warne Marsha**, v hre altsaxofonistu **Grega Osbyho** nachádzame stopy Lee Konitzu. Cool jazz a west coast vykazujú viacero spoločných, ale aj rozdielnych znakov. Predovšetkým však ostávajú nesmierne dôležitou a pozoruhodnou kapitolou hlavného jazzového prúdu a odrazovým mostíkom, z ktorého možno čerpať dodnes. ┘

Príklad č. 2: *All The Things You Are* LP Paul Desmond and Gerry Mulligan: *Two of a Mind*, BMG RCA-Bluebird, 1962) - Úvedenie témy vzájomným prelínaním dvoch hlasov (Ar) a príklad Desmondovej sekvencnej improvizácie z bridge stredného dieľu (BR).

Príklad č. 3: *All The Things You Are* (LP Paul Desmond and Gerry Mulligan: *Two of a Mind*, BMG RCA-Bluebird, 1962) - Desmondova improvizácia z bridge stredného dieľu.

Jazz Fest Brno: myšlienka, kvalita, inovácia...

Gitarista Vilém Spilka je organizátorom a dramaturgom Medzinárodného jazzového festivalu Jazz Fest Brno, ktorý získava podobu osobitého podujatia s ustálenými parametrami. Nielen českého poslucháča láka príjemnou komornou atmosférou, pozoruhodnou dramaturgiou, zahŕňajúcou svetovú špičku, projekty česko-slovenskej jazzovej scény, ale aj nočné jamsessions a tematické workshopy. Už 6. ročník brnianskeho jazzového festivalu sa konal v apríli tohto roku.

Kto stál za ideou vzniku brnianskeho jazzového festivalu?

Myšlienka festivalu vzišla z túžby ponúknuť Brnu špičkový jazz a rozhybať miestnu jazzovú scénu. Jadro organizačného tímu sa od počiatku formovalo okolo trojice Jakub Rejlek, Vlastimil Trllo a Vilém Spilka. Okolo neskôr zredukovaného tandemu iniciátorov Spilka-Trllo sa vyprofilovala širšia skupina spolupracovníkov z najrôznejších odvetví – zvukové systémy, stage design, projektácia, grafika...

Nakoľko je problematické nájsť sponzorov pre festival žánrovo menšinového zamerania, akým je jazz?

Je to nesmierne náročné, navyše sme tento rok prechádzali krízou v podobe odstúpenia generálneho partnera, ktorý festival prvých päť rokov zastrešoval. Nových sponzorov usilovne hľadáme napriek vedomiu, že pri menšinových žánroch ide o beh na dlhé trate.

Sú organizátori spokojní s aktuálnym ročníkom festivalu?

Šiesty ročník sa podľa doterajších ohlasov vydaril. Nie je samozrejme možné zavŕať sa všetkým poslucháčskym skupinám, snažíme sa však prezentovať žánrovú pestrosť. Tomu zodpovedá aj rôznorodosť dramaturgie. Získali sme množstvo skúseností a mnohé je dnes omnoho jednoduchšie.

Počas uplynulých ročníkov sa vám podarilo prilákať pozoruhodných headlineroch, predovšetkým z oblasti moderného jazzového mainstreamu. Rovnako ponúkate priestor popredným, ale aj menej známym českým a slovenským zoskupeniam. Množstvo festivalov sa naopak uberať schodnejšou cestou a vyhľadávajú mimožánrové komerčné projekty. Nepociťujete napriek ortodoxnejšej jazzovej dramaturgii pokles návštevnosti?

Spomínaných mainstreamových zoskupení ponúkol aktuálny ročník pomenej. Priniesol však množstvo fúzií – jazzrock, latinu, elektroniku, filmovú hudbu. Budúci rok bude opäť iný, čo



Vilém Spilka [foto: J. Bernovský]

závisí predovšetkým od ponuky kapiel, ktoré sú v tom období na európskom turné. Kritériom výberu českých a slovenských zoskupení je predovšetkým kvalita. Nemáme záujem zahrávať sa s vybudovanou festivalovou značkou, a preto pozývame najlepších hudobníkov s projektmi, ktorým nechýba myšlienka a koherentnosť. Návštevnosť tým zatiaľ neutrpela. Ak cítime, že menej známe zoskupenie nemá šancu zaujať, zaradíme ho ako predkapelu. Rovnako sa usilujeme predstaviť publiku „nových“ umelcov, ktorí v Českej republike doteraz nehrali. To bol prípad Diane Schuurovej, Nnenny Freelonovej, Janis Siegelovej, Kurta Rosenwinkela, Jackyho Terrassona a ďalších. Festivalovou značkou sa snažíme garantovať kvalitu, zároveň však každoročne ponúkame jeden poslucháčsky prístupnejší koncert.

Brno bolo známe svojou rockovou a alternatívnou scénou. Ako však vyzerá jazzové dianie v moravskej metropole?

Situácia sa zlepšuje jednak po kvalitatívnej stránke, jednak pribúdaním priestorov, v ktorých majú muzikanti možnosť hrať. Tento naštarto-

vaný proces sa usiluje katalyzovať aj náš Jazz Fest, a to nielen dobrými koncertami a inšpiráciou, ale aj prostredníctvom aktívnych workshopov (tentorok vedené basgitaristom Victorom Baileyom) a nočných jamsessions, ktoré sa stali pevnou súčasťou festivalovej dramaturgie.

Si aj aktívnym hudobníkom. Aké sú tvoje aktuálne projekty?

Na tie, žiaľ, ostáva stále menej času. Keďže 4 Elements s Jurajom Griglákom sa nachádzajú v „hybernácii“, momentálne hrávam v triu s tenorsaxofonistom Radkom Zapadlom a kontrabasistom Jurajom Kaláškom a v Unity Quartet, ktorého členmi sú – okrem Radka Zapadla – kontrabasista Petr Dvorský a bubeník Kamil Slezák. Mojimi favoritmi sú práve slovenskí muzikanti, škoda však, že je čoraz menej príležitostí pre spoločné hranie. Na festivale však dbám skôr o to, aby hrali iní.

Šesť ročníkov je relatívne krátka doba na bilanciu. Napriek tomu – čo by si po prvej festivalovej päťročnici rád pozmenil?

Nie je možné zabrániť príležitostnému zaškripaniu či už po organizačnej alebo umeleckej stránke, no usilujeme sa poučiť z chýb – aby sa stávali aj prínosom. Snažíme se nezaspať na vavrínoch a zostať maximálne úprimnými a dôslednými v snahe robiť dobré „public relation“ jazzovej hudbe nielen v Brne. Uvítame konštruktívnu kritiku i priania, pokiaľ ide o mená konkrétnych interpretov. Vzhľadom k tomu, že sa stále nachádzame na oboch stranách barikády – ako aktívni hudobníci i usporiadatelia – je pre nás dôležitá maximálna spokojnosť návštevníkov, ale aj umelcov. Osvedčil sa nám formát dvojkonzertu a následného jamsession, čo však závisí od momentálneho rozpoloženia a časových možností interpretov. Spontánne stretnutia hudobníkov po skončení vydareného vystúpenia ostávajú pre mnohých poslucháčov nesmierne silným zážitkom.

Pripravil **Erik ROTHENSTEIN**

Deň na Jazz Feste 2007

24. 4., Brno

Prvý festivalový večer v klube Semilasso ponúkol dvojicu zoskupení – česko-poľské kvarteto kontrabasistu **Jaromíra Honzáka** a projekt **Keystone Sextet** amerického trubkára **Davea Douglasa**. Ambicióznym projektom *Keystone* sa kapelník, skladateľ a trubkár Douglas podujal skomponovať zvukovú kulisu k nemej komédii *Fatty & Mabel Adrift* režiséra Roscoe „Fatty“ Arbucklea. Douglas upriamil pozornosť na jeho rané filmy, vyrobené pre spoločnosť Keystone v rokoch 1915–1916 a svojím osobitým prístupom zachytil atmosféru, dramatickosť i humor začiatku 20. storočia. Časť vystúpenia dopĺňala aj filmová projekcia spomínanej komédie. Lídrovi sa z pulzujúcich groovov, funku, popu a na pozadí neustále prítomnej tradície podarilo vytvoriť pôvabnú farebnú koláž, interpretovanú na vysokej profesionálnej úrovni. Dokázal to sofistikovanými kompozično-harmonickými prostriedkami, rozšírenými o elektronické možnosti hráča na gramofónoch **DJ Olivea**, precízne fungujúcu rytmiku (hráč na Fender Rhodes **Adam Benjamin**, kontrabasista **Brad Jones** a bubeník **Gene Lake**) a Douglasovho „konverzačného“ partnera, tenorsaxofonistu **Marcusa Stricklanda**. Douglas ako nesmierne aktívny a vitálny hudobník udivuje množstvom rôznorodých projektov a vystúpenie jeho sexteta presvedčilo, že ostáva nevysychajúcim prameňom kreativity a energie.

Poznámky diskofila



Kultúrna perla korunovaná gýčom

Jazznica 2007, 4. – 7. júla, Banská Štiavnica

Za veľkými výtvormi sú (takmer) vždy vizionári. Víziu kultúrnej synergie, navyše znásobenú historicko-architektonickou výnimočnosťou a tradičnou spoločenskou harmóniou útulného mestečka v lone nádhornej prírody, mal tentokrát organizátor nového festivalu **Pavol Maruščák**. Jazznica nebola akcentom masovej, ale rovnako ani elitnej kultúry. Pretože taký je jazz ako žáner fascinujúci citom pre inakosť a kultiváciu tolerance. Vlastnosťou jazzu je jeho prístupnosť laikovi (samozrejme motivovanému), ale aj schopnosť uspokojiť náročného, hudobne vzdelaného poslucháča. Presne také bolo publikum, ktorého prišlo na Jazznicu neúrekom. Preplnený bol aj Kostol sv. Kataríny, ktorý na tri dni s porozumením poskytla cirkev. Ináč by totiž jazzoví nadšenci mrzli v mestskom amfiteátri.



Anna Maria Jopek [foto: archív]

Absolvoval som dvojicu z troch celovečerných koncertov, popoludňajšie jazzové „rozohrievanie“ v Art Café a nočné jamsessions. Dramaturgia festivalu mala perfektné „statistické rozloženie“. Výrazne sa na nej podpísal **Pavol Makovíni**, znalec u nás mierne nedocenený jazzovej scény maďarského teritória. Tri štvrtiny festivalovej ponuky tvorila spoľahlivá, príjemná a zaujímavá jazzová varieta prevažne domácej proveniencie. Na jej opačných okrajoch bolo desať percent absolútne špičkového jazzu (Avishai Cohen Trio) a desať percent dokonalého gýča, dokonalého remeselnou kvalitou, ale aj gýčovosťou samotnou (Anna Maria Jopek). Epizodickú reflexiu spomínanej strednej „väčšiny“ začnem maďarským zoskupením **Equinox**,

jej pozoruhodným klaviristom **Tiborom Márkusom**, výborne kontrujúcim mladým saxofonistom **Viktorom Tóthom**, no pomerne nudnou rytmickou sekciou. Equinox by zaiste lepšie vyzneli bez nej. Vo veľmi dobrej forme bola šarmantná **Adriena Bartošová**. Poslucháč sa pri jej vystúpení neubrnil asociáciám na Azizu Mustafu Zadeh, pretože Bartošová napriek folklórnym inšpiráciám neblúdi vo world music, ale ostáva „triezvo“ v jazze. Ďalšia vokalistka **Lucia Lužinská** potvrdila, že na slovenskej jazzovej scéne nám chýbal školený hlas. Je sympatické, že v období hľadania svojho výrazu spieva štandardy. Keby sa len do nich dokázala väčšmi vložiť, pretože k týmto z veľkej miery pôvodne muzikálovým melódiám a textom patrí „štandardne“ aj stotožnenie sa s textom. Živá podoba autorského konceptu *Ecce Jazz* sa **Pavlovi Bodnárovi** trochu vymkla z rúk,



Avishai Cohen [foto: archív]



Pavol Bodnár [foto: archív]

za čo by si mohli spytovať svedomie aj zvukári. Príveľa interpretov a predovšetkým estrádny štýl nezládnuteľnej a narcistickej **Elsy Valle**, Kubánky žijúcej v Budapešti... Bodnárovo dobre myslené a zaujímavo koncipované autorské dielo, ktoré je výborne zhmotnené na rovnomennom CD, dostalo zabráť. Žiaľ, napriek perfektným výkonom sa nepodarilo umelecky zaskvieť ani takým skvelým interpretom, akými boli maďarský spevák **Gábor Winand**, poľský saxofonista **Borys Janczarski**, huslista **Stano Palúch** či vynikajúca rytmika **Baroš-Valihora-Portella**. Skutočnou hviezdou festivalu bol **Avishai Cohen**. Jeho trio so **Shai Maestrom** na klavíri a **Markom Guilianom** na bicích nástrojoch bolo jedným organizmom s dvanástimi končatinami.

Tento jazz bol najmä o energii, pulzácii a fascinujúcej integrite virtuózov, podriadujúcich všetko „vyššiemu účelu“ tria. Autorské melódie a harmónie boli len materiálom na vyjadrenie spomínanej energie a rytmickej komplexnosti, za ktorou však v tomto prípade nesmieme očakávať milióny tónov a úderov. Naopak Cohenovo trio nakladá s hudobnými výrazovými prostriedkami skutočne minimalisticky, takmer podľa hesla „pri vhodnom usporiadaní znamená menej viac“. A samozrejme Cohenova virtuozita, siahajúca na doraz technických a výrazových možností kontrabasu... V jednom momente ho dokonca používal ako ozembuch! Nebol to však samoučelný efekt, pretože popritom hral súčasne na strunách a zároveň udieral na ozvučnicu nástroja... Cohenove sóla pritom nie sú narcistickými exhibíciami, ale vynárajú sa nad tímovou hrou jeho spoluhráčov.

Anna Maria Jopek má krásny hlas, perfektne intonuje a sprevádzajú ju vynikajúci muzikanti. Navyše celá show je výborne pripravená a remeselne dotiahnutá k dokonalosti. Potom ale začnete premýšľať, čo vlastne počúvate: lúbivé melódie, uhladené rockové sóla, „hračičkanie sa“ s nevýraznými motívami, príležitostné názvuky folklórnej inšpirácie, okorenené vhodnou dávkou dramatickosti, na pozadí ktorého ešte lepšie funguje sladké spievanie o láske. Všetko potom vrcholí šeptaným emočným vnucovaním sa publiku: „Please sing so that I can fly away...“. Gýč, ktorý dokáže počúvať každý, pričom jedného strhnú emócie, iného hlas, tretieho uhladená forma, ďalší hltajú osobný šarm speváčky a ostatní sa môžu ponoriť do seba, premýšľať trebárs nad životom a ostať nerušení touto zvukovou kulisou.

Bolo aj jamsession – ja som zažil to prvé, ktoré vraj trvalo do piatej rána. V Art Café „servírovali“ **Klaudius Kováč**, **Stano Palúch**, **Štefan Bartuš**, **Gábor Winand**, **Elsa Valle**... Všetko bolo ako má byť. Vďaka za skvelý večer.

Záverčné „Bravó!“ vizionárovi Pavlovi Maruščákovi, dramaturgii Pavla Makovíniho, organizátorom, skvelému publiku, mestu Banská Štiavnica a samozrejme muzikantom. Nech žije Jazznica 2008!

Gabriel BIANCHI

Autor je psychológ a jazzový publicista

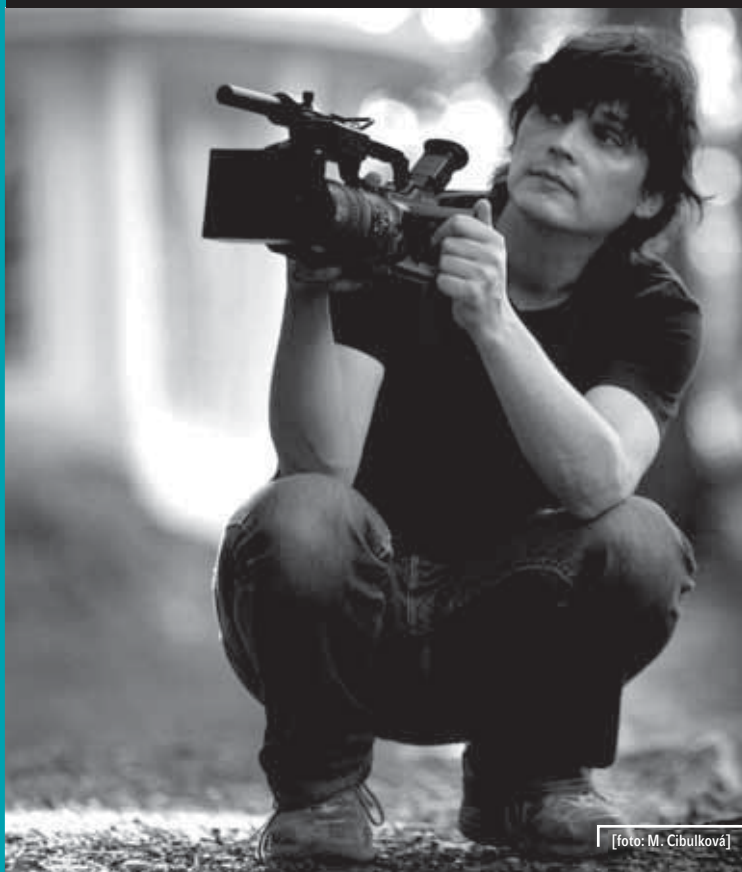
čo počúva...

Jaro Vojtek

režisér

Môj prvý vážnejší kontakt s hudbou bol prostredníctvom brata, ktorý ma zasvätil do „tajov“ heavy metalu, rocku, neskôr elektronickej hudby a novoromantikov. Učil ma rozpoznávať, ako „vyšíva“ sólová gitara, aký rytmus udáva sprievodná gitara. A úplnou „bombou“ boli pre nás sóla bicích nástrojov... Vyvrcholením spomínaného obdobia bolo, keď sme ako partia pubertákov „zakladali“ kapely. Z dreva sme vyrezávali kópie gitár skupín AC/DC, Iron Maiden, Rush... Z pásov kotúčových magnetofónov sme počúvali ich koncerty a napodobňovali ich. Vyrobili sme aj „farebnú hudbu“ a vrcholom „koncertu“ bola para suchého ľadu hodeného do vedra s vodou, ktorá dotvárala autentický pocit pódiových produkcií. Divákmi boli členovia inej kapely, ktorí priebeh koncertu pozorne sledovali a vystúpenie následne hodnotili. To boli moje prvé koncerty v úlohe poslucháča a zároveň aj posledné, na ktorých som účinkoval. Hudba ako pocitová a spontánna záležitosť bola súčasťou môjho dospievania a na druhu počúvaného žánru nezáležalo. Či už to boli Black Sabbath, ABBA, alebo Duran Duran – hudba musela mať v prvom rade silnú melódiu a osobitú atmosféru. Rovnako musela predstavovať niečo názorovo pevné a vyhranené. To boli moje kritériá.

Blížšie som sa s hudbou stretával počas štúdií na VŠMU, kde som ju prestal vnímať ako interpretačnú záležitosť. Bola sama osebe emóciou. Vo filme začala byť súčasťou celku, širšej výpovede, do ktorej som mohol zasahovať aj ja. A tu nastal problém – mal som predstavu o tom, ako hudba dotvára obraz vo filme: dramaticky, náladovo, veselo, ironicky. Keď som však dostrihal vlastný film, s umiestnením hudby bol zrazu problém. Scény, obrazy a dialógy boli sami osebe natoľko plnovýznamové, že ich akákoľvek hudba rušila. Snažil som sa hudbu napasovať k obrazu, ale nefungovalo to. Rytmus, alebo náladu scény napokon často dotvorila autentická hudba z rádia, ktoré bolo náhodou „zapnuté v obraze“. Pripadalo mi to ako prirodzený prvok blízky reálnemu životu. Dramatickosť dokázala vytvoriť



[foto: M. Cibulková]

aj bzučiaci muchu a pohodovú náladu kukanie kukučky v dialke. Pracovať vo filme s hudbou bolo pre mňa problematické...

Preto obdivujem Andreja Tarkovského, ktorého filmy sú nesmierne pôsobivými kompozíciami, schopnými svojím príbehom pohltiť diváka. Autentické zvuky, reprodukované postavami, sú súčasťou deja a dotvárajú príbeh. Vykreslenie postáv tak pôsobí plastickejšie, než v kombinácii s komponovanou hudbou, ktorá je predsa len samostatným produktom a s filmom ju ťažko spájať dohromady. Alebo: skvelý Formanov *Amadeus*, v ktorom hudbu vnímam ako hlavnú postavu filmu. Stanley Kubrick pracoval vo filmoch s hudbou ako s mystickou záležitosťou...

Vo svojich posledných dokumentoch som svoj „problém“ s používaním hudby vyriešil využitím autentickej hudby prostredia a postáv filmu. Filmová hudba je znakom a tvorivým prvkom, nie „barličkou“ na dotváranie atmosféry. To si taká nádherná vec ako hudba nezaslúži...

Zaujímavým spojením obrazu a slova je pre mňa skupina Pink Floyd. Obrazovou vizualizáciou projektu *The Wall* splynula hudba a obraz do kompaktného celku, ktorý funguje aj v podprahových rovinách a bez akéhokoľvek narušania stimuluje hudobné aj vizuálne vnemy. Obraz dodáva hudbe sugestívny pocit a naopak. Nič tu nie je popisné, všetko sa vzájomne dopĺňa. Je to asi tým, že príbeh obrazu je autentický rovnako ako hudba, svojská atmosférou, melódiou, žánrom.

Pri písaní týchto riadkov som si uvedomil, že ak chcem počúvať súčasnú hudbu, tak vlastne nemám z čoho vyberať, pretože hudba prestala byť podľa mňa dostatočne autentickou. Cítim za ňou účelovosť, komerciu a biznis. Napríklad kapela ABBA sa napriek lákavým ponukám nikdy nevrátila na pódium. Hudobníci vedeli, že svoju úlohu v hudobnom vývoji už zohrali a ďalšie pokusy by už neboli progresívnymi. Napriek tomu, že kedysi hudobníci a kapely tiež zarábali obrovské peniaze, ich prvotnou túžbou bolo hrať, vyjadriť sa... Dnes však ťažko hľadám osobnosti s podobným zaujatím. Sú tu však našťastie hudobníci ako Marián Varga, Vlado Godár, Andrej Šeban, Dežo Ursiny, ktorých hudbu veľmi rád počúvam. Na záver: pre mňa sú talentovaní skladatelia a hudobníci ľuďmi s darom od Boha...



záber z filmu *My zdes* [foto: A. Bán]

Režisér, kameraman a scenárista **Jaro Vojtek** sa venuje dokumentárnej tvorbe. Do povedomia sa dostal napr. filmami *Akvárium* (2001) o kosovských utečencoch, *Blázonko* (2003) o živote človeka s psychiatrickým a duševným narušením, pred dvomi rokmi výrazne zarezonoval jeho film o prisťahovalcoch z Kazachstanu *Myzdes* (2005). V súčasnosti pripravuje dokument *Hranica* o rozdelení dediny.

Klasika



Slovaks for the Warsaw Autumn

Live nahrávky z festivalu
Varšavská jeseň
Poľské hudobné informačné
centrum
Hudobné centrum 2006

Propagačný disk *Slovaks for the Warsaw Autumn* je zaujímavý z viacerých aspektov. Už skutočnosť, že na jednom z najprestížnejších európskych festivalov súčasnej hudby zazneli diela slovenských autorov, hovorí o nových možnostiach a perspektívach. Veď od vzniku festivalu (1956), kedy sa na podujatí slovenská hudba prvýkrát prezentovala Suchoňovou operou *Krútiňava* (1959), boli diela slovenských skladateľov prítomné skôr sporadicky: na 5 ročníkoch v 60. rokoch (6 autorov), 2 ročníkoch v 70. rokoch (1 autor), 2 v 80. rokoch (7 autorov), 4 v 90. rokoch (4 autori) a v tomto storočí zatiaľ na 3 ročníkoch (7 autorov). Začiatok 21. storočia sa teda zdá byť v porovnaní s minulosťou oveľa priaznivejší.

Prvé štyri diela na CD interpretujú mladí slovenskí interpreti zo súboru Melos Ethos Ensemble pod vedením dirigenta a skladateľa Mariána Lejavu. Skladba *Rana* (2003/2006) od mladšej a v súčasnosti aj v zahraničí úspešnej autorky Jany Kmitovej (1976) zaujme zrelosťou prejavu, vycizelovanou „ligetiovskou“ sonoristikou a adresnosťou výpovede. Hľadanie novej zvukovosti a možnosti kombinovania nástrojov charakterizuje skladbu *Záhir* (2005) od Lucie Papanetzovej (1978). Dielo síce vykazuje problémy v koncepcii a výstavbe, zaujme však vrstvením zvukových plôch, ktoré vytvárajú neustále sa meniace harmonické súvislosti. Krátka skladbička *Skica* (1962) od Ladislava Kupkoviča (1936) paradoxne svojím štýlom nepôsobí ako dielo vzdialené súčasnosti, pretože doba je po období návratov k tradícii, novej jednoduchosti a romantizmu opäť

blízka hľadaniu, spätému so snahami hudobnej avantgardy 50. a 60. rokov minulého storočia. Odhaľovanie nových zvukových možností a kombinácií v spojení s tradičnou formovou výstavbou a syntakticko-morfologickou organizáciou možno obdivovať v diele dedikovanom Melos Ethos Ensemble *Dawning Light IV „Melos Ethos“* Jerzyho Kornowicza (1959).

Mimoriadne pozoruhodné a originálne dielo. To sú prívlastky, ktoré evokuje 3. klavírný koncert Juraja Beneša (1940–2004). Na festivale zaznel vo výbornom naštudovaní slovenskej klaviristky Veroniky Lackovej a Symfonického orchestra poľského národného rozhlasu pod taktovkou Gabriela Chmuru. Typický benešovský dramatismus v spojení s lyrickými citátmi z romantickej klavírnej literatúry, ktoré sa postupne „deformujú“ na spôsob autorovej dikcie, netradičné poňatie klavírneho partu, obohateného hrou na cimbele, marimbe a bicích nástrojoch, pozoruhodná kombinácia kontrastných plôch v prospech celkovej dramaturgie a záverečného zmierňovania cez konsonantnú harmóniu až po splynutie s tichom... To všetko robí dielo nielen jedným z najzaujímavejších v tvorbe samotného autora, ale aj v súčasnej hudbe.

Túto (nepredajnú) nahrávku určite odporúčam do pozornosti milovníkom súčasnej hudby, znalcom histórie slovenskej hudby, ale aj všetkým tým, ktorí sa zaujímajú o domácu hudobnú kultúru.

Zuzana MARTINÁKOVÁ



**Daniel Matej
schneller, weiter, höher
ARCA ensemble
Anne La Berge, flauta,
Nora Skuta, Ivan Šiller,
klavír
VENI ensemble
Hudobný fond 2006**

Kdo zná Daniela Mateje jako energií překypujícího extroverta, může být překvapen

nečekaně introvertní hudbou, jemnou až křehkou a nezřídka konsonantní. Zdá se, že Matej ve svých kompozicích odkrývá svoji „skrytou tvář“.

Skladby na tomto CD zahrnují poměrně rozsáhlé časové období (1989–2004), vykazují však podivuhodnou konzistenci. Pro Mateje jako skladatele je typické napětí mezi historií a dneškem. Na jedné straně má hluboký vztah k hudbě generálbasového období a zároveň je přitahován hudebními postupy 20. století. To jsou dva póly, mezi nimiž však pro Mateje není rozdíl.

CD otevírá raná kompozice *In the End...* (1989) v živé nahrávce VENI ensemble z roku 1993. Její „bezvýraznost“ – skladba plyne poklidně v nízkých dynamických hladinách – nabyla za tu dobu větší hodnoty: člověk dnes více než kdy jindy ocení vysloveně terapeutickou hodnotu této hudby. Navzdory archaickým zvukům je koncepce díla moderní – záleží totiž na „úhlu poslechu“, z jakého je vnímáme. Je to nakonec vědomí posluchače, s nímž je tu pracováno a které se mění nejvíce.

Schneller, weiter, höher (1996) čerpá z *Temperovaného klavíru* J. S. Bacha. Bachova hudba se zde ovšem rozpadá do velmi tichých, jakoby ambientních zvuků, přerušovaných agresivními údery a neodbytnými barokizujícími „refrény“, vznášejícími se jako pokřivená připomínka vzdálené historie nad pustinou...

[*“Nikabrik” or “Trumpkin”?*] pro banální kombinaci flétna a klavír se od podobných duet odlišuje důrazně „nevirtuózním“ (i když rozhodně nelehkým!) flétnovým partem, předepisujícím různé nástrojové efekty a mikrintervaly. S krajními extrémně introvertními částmi prudce kontrastuje hektická prostřední, v níž dominuje klavír umanutými běhy a agresivními vstupy. Pozoruhodná skladba, odkrývající skryté podprahové světy. Ztišený závěr působí neobyčejnou niterností.

Cyklos klavírních miniatur *A Set of Five Pick-Outs* (2004) je příspěvek k projektu vyvolanému dvojvýročím Schönberg – Ives. Matej si zde pohrává nejen

s materiálem vybraným z děl těchto skladatelů, ale využívá odkazů a narážek na kontexty soudobé hudby. Skutečná pochoutka pro zasvěcené, mistrně interpretovaná mladým pianistou Ivanem Šillerem!

Jaune – bleue – rouge (1997) fascinuje vynalézavou instrumentací. Úvodní harmonie klarinetu, violončela a akordeonu se dokonale pojí a vytváří skutečně překvapivou barvu. Jemné a cudné akordy se pomalu rozplývají v nahaném šumu „společenské události“. Hudba mizí, jakoby byla jen předeludkem...

Toto CD nabízí vhled do osobitého světa Matejovy skladatelské tvorby, která na základě recyklovaných materiálů odkrývá nové polohy a významy. Vtipná parafráze slavné fotografie Augusta Sanderse použitá na obalu nakonec vyjadřuje Matejovu poetiku nejlépe.

Jaroslav ŠTASTNÝ
písané pre Hudobný život
a Musik Texte



**Radovan Tariška & Ondrej
Krajňák
Elements
Hudobné centrum 2006**

Album z produkcie Hudobného centra prezentuje mladšiu generáciu slovenských jazzmanov, ktorá sa aj napriek kritickým hlasom o zlých existenčných podmienkach ukazuje ako celkom životaschopná. Predstavovať na tomto mieste Radovana Tarišku a Ondreja Krajňáka považujem za zbytočné. Postačí, že ide o dobre zohratú dvojicu a to aj vďaka spoločnému účinkovaniu v kapele speváčky Idy Kelarovej alebo vo formácii Hot House (s Jurajom

Bartošom). Kto by však očakával neviazané bebopové orgie, bude pri počúvaní albumu *Elements* pravdepodobne sklamaný. Väčšinu času (teda okolo 50 minút) sa hudba nachádza v polohe introvertných meditácií a prevažne mimo zaužívaných formových schém. Štyri elementy (Zem, Oheň, Voda, Vzduch) sú voľnými asociatívnymi pomenovaniami jednotlivých častí. Občasné zvukomalebné prvky sú použité viac-menej symbolicky a netvoria základ hudobného materiálu. Ten je načrtnutý v prológu (niekoľko „elementárnych“ intervalov: kvarta, kvinta, oktava) a hudobníci z neho vychádzajú aj v ďalších častiach.

Igor Wasserberger v sprievodnom texte spomína inšpirácie artificiou hudbou – najmä tvorbou Bélu Bartóka, čo je dosť pravdepodobné. Niektoré melodické aj harmonické postupy môžu skutočne asociovať Bartóka, rovnako ako určité rytmické modely (napr. opakované tóny v *Elemente 3*). Pravdaže to nie je jediný inšpiračný zdroj. Nájde sa tu všeličo: variácie na popsong (*Element 1*), tendencie k voľnej improvizácii, trochu v štýle Herbieho Hancocka alebo Chicka Coreu (ktoré sú asi zaujímavejšie pri živom predstavení ako pri počúvaní štúdiovej nahrávky), aj zakotvenie v tradičnejších jazzových vodách (*Element 4, Epilóg*). K tejto mozaike je pripojený bonusový track, kde hudobníci ponúkajú duchaplnú a vtipnú verziu známeho štandardu *Someday My Prince Will Come*. Pre niekoho môže byť toto CD fascinujúcim putovaním po rôznych žánroch, pre iného možno nesúrodá „všehočut“. V každom prípade poskytuje možnosť výberu. O vynikajúcej interpretačnej úrovni obidvoch protagonistov netreba veľa hovoriť. Zvuk je nasnímaný a spracovaný kvalitne ani vizuálne stránky nemožno nič vyčítať. Otázkou ostáva štýl. No myslím si, že pre Tarišku a Krajňáka bol omnoho dôležitejším momentom pôžitok zo vzájomnej hudobníckej interakcie. V každom prípade sa im podarilo vzbudiť vo mne zvedavosť, akými cestami sa bude uberať ich spolupráca v budúcnosti.

Robert KOLÁŘ

Knihy



Miloš Janoušek – Hana Daubnerová – Juraj Drobňý a kol. **Folk na Slovensku** Hudobné centrum 2006

Folk, a najmä folk na Slovensku, registrujem od 2. polovice 70. rokov ako zaujímavý, oživujúci a vždy istým spôsobom originálny hudobný fenomén, ktorému „fandím“ a ktorý sme v rodine vždy počúvali a hodnotili s rešpektom. Pre mňa ako folkloristu a etnomuzikologičku však predstavoval niečo celostne neuchopiteľné, vznášajúce sa kdesi „medzi“ presnejšie vymedzenými žánrami. A tiež niečo, čo bolo zároveň súčasťou osobných, vnútorne obohacujúcich priateľských vzťahov s niektorými z jeho tvorcov, osobností a interpretov. V etnomuzikologických odborných kruhoch na Slovensku predstavuje folk „čosi“ stojace na rozhraní medzi tradičnou folklórnou piesňou a populárnou hudbou. V dvoch zväzkoch *Encyklopédie ľudovej kultúry Slovenska* (Bratislava: Veda, 1995), ktoré sú dodnes používané ako základný zdroj informácií, však heslo „folk“ chýba...

Útlu knižku *Folk na Slovensku* som preto brala do ruky so zvedavosťou a v očakávaní kvality. Miloš Janoušek ako hlavný spoluautor a spoluzostavovateľ, sám aktívny folkový autor a interpret, zároveň hlbavý a originálny hudobný publicista, bol pre mňa ešte pred jej otvorením zárukou, že čítanie nebude strateným časom. Kniha moje očakávania nesklamala. Práve naopak. Bola pre mňa (a iste nielen pre mňa) v mnohom prekvapujúca a poučná, pretože na fenomén folku prináša celostný pohľad „zvnútra“. Folk má na Slovensku (a v bývalom Československu) svoje korene v totalitnom režime (60.–70. roky 20. storočia). Nekopíruje však politické zvraty na tomto území,

ale žije si vlastným životom bez ohľadu na reflexiu v odbornej muzikologickej či etnologickej spisbe. Súčasne predstavuje globálny fenomén, odvodzujúci svoj názov či niektoré ďalšie atribúty od amerického folku. Práve svojím príklonom, či naopak dištancovaním sa od tradičnej folklórnej piesne a hudby je v európskom priestore (a nielen tu) zaujímavým a inšpirujúcim aj pre etnológov i etnomuzikológov. Najmä v zmysle sociálneho a vnútorne diferencovaného kultúrneho prejavu, ktorý sa na Slovensku pohybuje v rozmedzí od baladickosti a lyriky Zuzany Homolovej cez „svojské“ videnie sveta členov Jednotového kvasenia, početné regionálne autorské osobnosti, prejavy kresťanského folku a gospelu, až k populárnej a mediálnej frekventovanej bratislavskej skupine Lojzo.

Kniha prináša čitateľovi zhustené informácie o tomto žánri s ťažko vymedziteľnými hranicami na dvoch úrovniach: 1. v rovine vymedzenia, genézy javu, jeho historických vývinových štádií a foriem prezentácie, medzinárodných súvislostí a špecifických slovenských podôb folku, vrátane reprezentatívnych textových ukážok (*Niekoľko slov o slovách*, str. 107–143); 2. v podobe slovníka slovenského folku, prezentujúceho jeho prekvapivo početné regionálne i autorsky vnútorne diferencované formy. Súčasťou publikácie je aj CD zostavené v spolupráci so Slovenskou televíziou. Obsahuje nahrávky, ktoré vznikli v rámci prípravy televízneho cyklu *Pesníčkári slovenskí*.

V prvej, úvodnej časti publikácie sa autorom podarilo na malú plochu (limitovanú rozsahom knihy) vtesnať základné informácie o tom, čo folk nie je (*Poverý a omyly okolo folku*, str. 10–13), čím folk je (str. 13–21) a zároveň ukázať sledovaný fenomén z pohľadu globálneho i slovenského v jeho „predfolkovej“ i „folkovej“ fáze. Pozornosť zostavovateľov a

autorov sa koncentruje na oblasť „súčasnnej folkovej hudby“ (str. 22–30) a jej históriu v USA i v Európe (vrátane americkej a britskej vlny revivalu, folkrocku a súčasnosti) ako pozadia pre *Príbeh slovenského folku* (str. 31–106). V tejto časti knihy nájdeme aj základný prehľad o prezentácii folku v televízii a rozhlase, vrátane plánovaných, avšak nerealizovaných projektov, ako aj informácie o festivaloch, prehliadkach a kluboch (str. 76–106). Textová zložka folkových piesní je u nás považovaná za dominantnú a preto príbeh slovenského folku rámcuje starostlivo zostavený výber z tvorby jednotlivých autorov v závere prvej časti knihy.

Najväčší prínos publikácie vidím v prekvapujúco obsiahlom zmapovaní folkových aktivít na Slovensku v druhej, slovníkovej časti diela (*Kto je kto v slovenskom folku – profily sólistov a skupín* – od str. 144). Po prvý raz sa tak na Slovensku čitateľovi dostávajú do rúk na jednom mieste hutne a zasvätené spracované informácie o bohatých, rôznofarebných a živých podobách folku v jednotlivých regiónoch Slovenska. Z na prvý pohľad okrajového, tzv. „menšinového“ žánru pred nami vyrastá bohato rozkošatený prúd básnicko-muzikantských aktivít širokej výrazovej škály, ktorý má svoju stabilnú skupinu poslucháčov a divákov rôzneho veku a vzdelania. Najmä od 80. rokov 20. storočia je slovenský folk prevažne urbánnym fenoménom. Jeho „menšinovosť“ v takomto pohľade vystupuje ako prinajmenšom relatívne označenie jednej z foriem umeleckej reflexie sveta okolo nás. Samotný folk ako prejav básnický, hudobný a sociálne ukotvený v komunikácii medzi autorom, interpretom a poslucháčmi a jeho prezentácia v recenzovanej publikácii tak predstavuje výzvu i vynikajúce východisko k ďalším výskumom pre medzinárodne uznávanú slovenskú etnomuzikologickú a etnologicкую školu.

Eva KREKOVIČOVÁ

Ján Levoslav Bella

Skladby pre organ, Hudobné centrum 2006

Spolu s edíciou kompletnej organovej tvorby (*Súborné dielo J. L. Bellu*) vychádza aj jej nahrávka (J. V. Michalko, organ). *Tri skladby, Fantáziu-sonátu d mol, Chorálovú trilogiu a fantáziu Na cintoríne hrdinov* doplnia *Missa brevis pre bas a organ* (J. Benci, bas). www.hc.sk



kam / kedy

Bratislava

Opera a Balet SND

Ut 4. 9. Otvárací galakonzert sezóny – nová budova SND
St 5. 9. Verdi: Nabucco – historická budova SND
Št 6. 9. Georges Bizet: Carmen – historická budova SND
Pi 7. 9. Verdi: La traviata – nová budova SND
So 8. 9. Dubovský: Tajomný kľúč – historická budova SND
Po 10. 9. Verdi: Trubadúr – nová budova SND
Ut 11. 9. Verdi: Trubadúr – nová budova SND
St 12. 9. Verdi: Trubadúr – nová budova SND
Št 13. 9. Donizetti: Lucia di Lammermoor – historická budova SND
Pi 14. 9. Verdi: Don Carlos – historická budova SND
So 15. 9. Mascagni: Sedliacka česť / Leoncavallo: Komedianti – nová budova SND

Slovenská filharmónia

Pi 14. 09.
 Slovenský rozhlas

SF, R. Štúr, dirigent,
 J. Palovičová, klavír
 Iršai, Beethoven

23. 11. – 7. 12.
 43. ročník Bratislavských
 hudobných slávností 2007
 Infoservis

So 1. 9.
 Korunovačné slávnosti,
 Dóm sv. Martina, Bratislava
 Solamente naturali (um. vedúci
 M. Valent), Chorus alea (B. Kostka)
 sólisti: A. Čajová, L. Máčiková,
 Z. Dunajčanová, O. Šaleng, R. Uhlár
 dirigent D. Talpain
 J. N. Hummel – Missa solemnis C dur
 (novodobá premiéra diela na historických nástrojoch), Te Deum C dur, Alma
 virgo a i.

Ut 4. 9.
 Mozartova sieň Rakúskeho
 veľvyslanectva
 P. Šiket, flauta, D. Šujan, klavír
 Mozart, Bach, Chaminade

Štátny komorný orchester Žilina

Št 26. 4.
 Symfonický orchester Konzervatória
 v Žiline
 K. Kevický, dirigent
 Britten, Krška

St 5. 9., Št 6. 9.
 Otvárací koncert 34. sezóny ŠKO
 Žilina
 v rámci Dní svetového kultúrneho
 dedičstva
 ŠKO Žilina, A. Ianos, dirigent
 V. Hudeček, husle, Š. Bučko, recitácia
 Zeljenka, Mozart, Vivaldi

Št 13. 9.
 ŠKO Žilina, W. Czeipek, dirigent
 M. Rodríguez – Brülllová, gitara, K.
 Kudjová, violončelo
 Stravinskij, Rodrigo, Čajkovskij,
 Haydn

Banská Bystrica

Štátna opera

Ut 18. 9. Bellini: Kapuletovci a Montekovci – II. premiéra
St 19. 9. Bregović – Dinková: Gypsy
 Roots
Št 20. 9. Loewe – Lerner: My Fair Lady

Košice

Štátna filharmónia Košice

21. 8.–6. 9. majstrovské dirigentské
 kurzy pod vedením maestra Jormu
 Panulu so zameraním na orchestrálnu
 tvorbu Šostakoviča, Bartóka a Stravinského.

Info: www.sfk.sk a www.blued-anubeviolins.com/bdp/dsbis2007.htm

Mimoriadne koncerty účastníkov
 dirigentských kurzov
Pi 24. 8. – Dom umenia
 Bartók, Šostakovič
Št 30. 8. – Dom umenia
 Šostakovič, Bartók
Št 6. 9. – Dom umenia
 Bartók, Stravinskij, Šostakovič

11. 9.–3. 10. – 37. Medzinárodný
 organový festival Ivana Sokola

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky

Festivály

Organové dni v Piešťanoch 2007/7. ročník

Po 20. 8. 19.30 Dom umenia
 C. Brulín
 Buxtehude, Purcell, Bach, Duruflé,
 Fauré, Dupré
St 22. 8. 19.30 Dom umenia
 V. Iliev
 Pachelbel, Bach, Franck, Guilment,
 Peeters
Pi 24. 8. 19.30 Dom umenia
 Z. Limpárová, soprán,
 S. Šurin, organ
 Händel, Bach, Franck,
 Vienne
Ut 28. 8. 19.30 Dom umenia
 J. Lenius
 Buxtehude, Bruhns, Bach, Stadler,
 Mendelssohn, Franck, Planavsky
Pi 31. 8. 19.30 Dom umenia
 David di Fiore
 Galuppi, Franck, Dupré,
 Bossi

Zahraničné festivály

Jesenný festival v Paríži

12. 9. – 28. 12. 2007
 Paríž, Francúzsko
 Festival hudby, tanca, performance,
 divadla, poézie,
 výtvarného umenia,
 filmového umenia.
 Info: info@festival-automne.com,
 www.festival-automne.com

musikfest berlin 07

31. 8. – 16. 9. 2007
 Berlín, Nemecko
 Info: Berliner Festspiele,
 Schaperstrasse 24,
 107 19 Berlín,
 tel. +49 (0) 30 254 890,
 fax +49 (0) 30 254 89 111,
 www.berlinerfestspiele.de

Festival nové hudby

Ostravské dny 2007
 26. 8. – 1. 9.
 Ostrava, Česká republika
 Info: Ostravské centrum nové hudby,
 Dr. Šmerala 2,
 702 00 Ostrava, Česká republika,
 tel./fax +420 596 203 426,
 GSM +420 775 560 602,
 info@ocnmh.cz,
 www.ocnmh.cz

Helsinki Festival 2007

17. 8. – 2. 9.
 Helsinki, Fínsko
 Najväčší fínsky festival klasickej,
 jazzovej, elektronickej hudby,
 divadelných predstavení, výstav a
 vizuálneho umenia.
 Info: Helsinki Festival, Lasipalatsi,
 Mannerheimintie 22 – 24, FI-001 00

Helsinki, tel. +358 (0) 9 6126 5100,
 fax +358 (0) 9 6126 5161, info@helsinkifestival.fi, www.helsinki-festival.fi

Medzinárodný festival komornej hudby Allegro Vivo 2007

10. 8. – 16. 9.
 Rakúske mestá
 Téma: Aura nordickej hudby – Súčasťou sú majstrovské kurzy, kurzy pre mladých, deti a rodičov.
 Info: Allegro Vivo-Festivalbüro,
 Wiener Strasse 2,
 A-3580 Horn, Austria,
 tel. +43 (0) 2982 4319,
 office@allegro-vivo.at,
 tickets@allegro-vivo.at,
 www.allegro-vivo.at

Zahraničné súťaže

Medzinárodná hudobná súťaž Soul 2008

14. – 27. 4. 2008
 Soul, Južná Kórea
 Kategória: klavír
 Vekový limit: nar. medzi 15. aprílom 1977 – 14. aprílom 1991
 Vstupný poplatok: 100 USD
 Uzávierka: 14. novembra 2007
 Info: The Secretariat of Seoul International Music Competition,
 The Dong-A Ilbo, 7th Fl., 139 Sejongno, Jongno-gu,
 Seoul 110-715, South Korea, tel. +82 2 2020 0736, 0540,
 fax +82 2 2020 1639, seoulcompetition@donga.com,
 www.seoulcompetition.com

Medzinárodná skladateľská súťaž pre dychové súbory 2007

Kategória: skladba pre dychový súbor alebo orchester
 Podmienky: skladba s alebo bez inštrumentálnych alebo vokálnych sólistov, môžu byť tiež skladby určené pre festivály, open-air akcie a prehliadky s tanečníkmi alebo ďalšími nehudobnými elementmi
 Vstupný poplatok: 35 EUR
 Uzávierka: 15. 10. 2007
 Info: Secretariat of the 26th International Competition for Original Band Compositions, Commune of Corciano, Corso Cardinale Rotelli, 060 73 Corciano, Perugia, Italy, tel./fax +39 075 697 91 09, plcorciano@virgilio.it, andrea.franceschelli@tiscali.it, pagana.antonio@libero.it, www.corcianoibanda.com

Konferencie a semináre

Konferencia Európska kultúra
 Určené odborníkom v oblasti kultúrneho manažmentu, divadla, architektúry, médií, vedy, filozofie, ekonomie, práva, hudby, kina, politických a sociálnych vied, histórie, literatúry, antropológie, medzinárodných vzťahov...
 Súčasťou sú debatné stretnutia, plenárne stretnutia, prezentácie kníh a nových projektov, originálny a inovatívny kultúrny program s koncertami, výstavami, exkurziami a pod.
 Termín: 24. – 27. 10. 2007
 Miesto konania: Pamplona, Španielsko
 Info: Centro de Estudios Europeos, Universidad de Navarra, E-31080 Pamplona, Spain,
 tel. +34 948 425 634, fax +34 948 425 622, ebanus@unav.es, www.unav.es/cee



- 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, Nedeľa 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



MESTO TRNAVA

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2007

12. AUGUST, NEDELA, 20.00
DÓM SV. MIKULÁŠA

PASKÓ CSABA, ORGAN

DULICS TIMEA, SOPRÁN

SUBOTICA / SRBSKÁ REPUBLIKA

*G. FRESCOBALDI, L. VIADANA, H. SCHÜTZ, G. MUFFAT,
G. F. HÄNDEL, J. S. BACH*

19. AUGUST, NEDELA, 20.00
DÓM SV. MIKULÁŠA

ENSEMBLE TRECANUM – FRANCÚZSKO / ŠTRASBURG

ETIENNE STOFFEL, UMELECKÝ VEDÚCI

MARTIN BAKO, ORGAN – SLOVENSKO

*GREGORIÁNSKY CHORÁL, RANÝ VIACHLAS, ORGANOVÉ IMPROVIZÁCIE
V SPOLUPRÁCI S FRANCÚZSKYM INŠTITÚTOM V BRATISLAVE*

26. AUGUST, NEDELA, 20.00
DÓM SV. MIKULÁŠA

JOHANNES LENIUS – RAKÚSKO / VIEDEŇ

*J. S. BACH, J. PACHELBEL, W. A. MOZART, J. BRAHMS, M. REGER
V SPOLUPRÁCI S RAKÚSKYM KULTÚRNYM FÓROM*

2. SEPTEMBER, NEDELA, 20.00
DÓM SV. MIKULÁŠA

ANDRÁS DÉRI – MAĎARSKO / BUDAPEŠŤ

JURAJ PETER – SLOVENSKO / BRATISLAVA

*J. BRAHMS, J. S. BACH, A. DVOŘÁK, B. A. WIEDERMANN, F. LISZT
V SPOLUPRÁCI S KULTÚRNYM INŠTITÚTOM MAĎARSKEJ REPUBLIKY*

6. SEPTEMBER, ŠTVRTOK, 20.00
KATEDRÁLA SV. JÁNA KRSTITEĽA

NEVEN KRALJIĆ – ZAGREB / CHORVÁTSKO

*D. BUXTEHUDE, J. S. BACH, D. ZIPOLI, G. YOUNG, A. KLOBUČAR
V SPOLUPRÁCI S VELVYSLANECTVOM CHORVÁTSKEJ REPUBLIKY*

9. SEPTEMBER, NEDELA, 20.00
DÓM SV. MIKULÁŠA

BOGDAN NARLOCH – POLSKO / KOSZALIN

*J. S. BACH, F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, M. SURZYNSKI, M. REGER
V SPOLUPRÁCI S POLSKÝM INŠTITÚTOM V BRATISLAVE*

16. SEPTEMBER, NEDELA, 20.00
DÓM SV. MIKULÁŠA

IMRICH SZABÓ – SLOVENSKO / BRATISLAVA

J. S. BACH, C. FRANCK, L. VIERNE

21. SEPTEMBER, PIATOK, 20.00
KATEDRÁLA SV. JÁNA KRSTITEĽA

BRATISLAVSKÉ TROMBÓNOVÉ KVARTETO

PETER MIKULÁŠ, BAS – SLOVENSKO / BRATISLAVA

STANISLAV ŠURIN, ORGAN – SLOVENSKO / TRNAVA

*H. SCHÜTZ, G. FRESCOBALDI, H. SCHEIN, S. SCHEIDT,
G. GABRIELLI, G. M. CESARE, D. SPEER*

MEDIÁLNI
PARTNERI:



ADORAMUS TE hudobng život

KULTÚRNE
INŠTITÚTY:



rakúske kultúrne fórum

ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ
TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI

PARAŠUTISTOV 4, 917 01 TRNAVA

GSM 0905 - 26 99 71 • SURIN@SLOVANET.SK

WWW.BACHSOCIETY.SK/TRNAVAORGANDAYS

SLOVENSKO 2007

Francesco Anile

TENOR

TALIANSKO



SEGRETERIATO ARTISTICO - DANKART
KATEX S.R.O.

• KOŠICE • GENOVA • MILANO • PARIS •

Generálne zastúpenie: Ars Lirica KATEX s.r.o., Moldavská cesta 10, 040 11 Košice,
tel.: 0915 949 991, katex@katex.sk, www.katex.sk