

Hudobný život

ROČNÍK XXXIV

12
2002

29,- Sk

JUBILUJÚCI UMELCI

KAMIL MIHALOV

FESTIVAL NOVÁ SLOVENSKÁ HUDBA

ZBIERKA VIANOČNÝCH PIESNÍ

BRATISLAVSKÉ JAZZOVÉ DNI





MEDZINÁRODNÁ KLAVÍRNA SÚŤAŽ KOŠICE 2003

Člen medzinárodnej organizácie súťaží EMCY

VIII. ročník pre deti do 15 rokov v sólovej hre



Vyhlasovateľ súťaže: Ministerstvo školstva Slovenskej republiky

Organizátor súťaže: Základná umelecká škola Márie Hemerkovej, Hlavná 68, Košice

Termín súťaže: 20.3. – 23.3.2003

Miesto súťaže: ZUŠ Hlavná 68, Konzervatórium, Slovenský rozhlas – Štúdio Košice

Čestný predseda súťaže: prorektor AMU Praha, prof. Peter Toperczer

Členovia poroty: pedagógovia ZUŠ, konzervatórií, vysokých škôl

Vekové kategórie: (rok súťaže 2003)

I. kategória: do 11 rokov (ku dňu súťaže, t.j. narodení po 21.3.1992)

II. kategória: do 13 rokov (ku dňu súťaže, t.j. narodení po 21.3.1990)

III. kategória: do 15 rokov (ku dňu súťaže, t.j. narodení po 21.3.1988)

Účastníci súťažia v dvoch kolách:

1. kolo – výberové: skladba z obdobia baroka + skladba z obdobia romantizmu (voliť skladby tempovo odlišné)

2. kolo – postupové: skladba z obdobia klasicizmu (sonáta, sonatína, variácie a pod.) a skladba z obdobia 20. stor.

Časové limity:

I. kategória: 1. kolo: 5 – 8 minút 2. kolo: 5 – 8 minút

II. kategória: 1. kolo: 7 – 10 minút 2. kolo: 7 – 10 minút

III. kategória: 1. kolo: 9 – 12 minút 2. kolo: 9 – 12 minút

Ocenenia súťaže:

V každej kategórii: I. až V. miesto

Ďalšie ceny udeľuje slovenský Hudobný fond, Český hudobný fond, Hudobná spoločnosť Hemerkovcov, prezident SR, primátor mesta Košice a ďalší sponzori a inštitúcie.

Prihlášky do súťaže a účastnícke poplatky je potrebné zaslať a uhradiť do **31. decembra 2002.**

Adresa: Základná umelecká škola, Márie Hemerkovej, Hlavná 68, 040 01 Košice

tel.: 055 / 622 5781 a 055 / 622 7431, fax: 055 / 622 7431

E-mail: pianocom@amadeo.sk, <http://www.amadeo.sk>

Prajeme Vám veľa úspechov pri príprave na súťaž

GEDUR PRODUCTION

uvádza pokračovanie mimoriadne úspešnej
americkej muzikálovej komédie Dana Goggina

MNÍŠKY2 – Milionárky

Muzikálová komédia Dana Goggina MNÍŠKY (Nunsense) o sestričkách rádu z Hobokenu je jedným z najdlhšie hraných predstavení v histórii Off-Broadway. Preložili ju do viacerých jazykov a v súčasnosti ju uvádza viac ako tristo divadelných scén na celom svete. Neobyčajný divácky ohlas prinútil autora napísať pokračovanie. Nazval ho NUNSENSE II (The Second Coming) v preklade MNÍŠKY II – Návrat. Slovenský preklad Ľubomíra Feldeka dal **Mníškam 2** podtitul **Milionárky**. Sestričky z Hobokenu sa vracajú na scénu s novou šou, aby sa ňou poďakovali všetkým svojim priaznivcom, ktorí im držali palce a tleskali pri ich prvom vystúpení. MNÍŠKY sa stali aj na Slovensku muzikálovým hitom posledných rokov. Svedčí o tom 450 repríz v 40 mestách SR a ČR, kde ich zhládlo takmer 300 000 divákov.

Predstavenia v Bratislave v decembri 2002:

- 5. december 2002 – 19.00 – TEÁTRO ISTROPOLIS – Bratislava
- 6. december 2002 – 19.00 – TEÁTRO ISTROPOLIS – Bratislava
- 13. december 2002 – 19.00 – TEÁTRO ISTROPOLIS – Bratislava
- 14. december 2002 – 19.00 – TEÁTRO ISTROPOLIS – Bratislava

Predstavenia na zájazdoch v decembri 2002:

- 1. december 2002 – 19.00 – Dom kultúry MsKs – Liptovský Mikuláš
- 2. december 2002 – 19.00 – Mestské kultúrne stredisko – Lučenec
- 3. december 2002 – 19.00 – Mestské kultúrne stredisko – Partizánske
- 15. december 2002 – 19.00 – ZK Železiarní Podbrezová – Podbrezová

V alternáciách účinkujú: Magda Paveleková, Oľga Šalagová, Gizela Oňová, Helga Kovalovská, Zuzana Maďarová, Zuzana Mauréry, Dagmar Rostandt, Marta Potančoková, Zuzana Šebová, Lenka Barilíková, Juliana Jamrišková, Jarmila Hittnerová, Karin Olasová, Katarína Feldeková, Martina Michalcová a iné.

Informácie/predpredaj: tel/fax: 02/ 502 28 739, 502 28 740, mobil: 0905 668 070
Adresa: GEDUR PRODUCTION s.r.o., (ISTROPOLIS) , Trnavské mýto č. 1, 832 21 Bratislava
E-mail: mnisky@inecnet.sk, internet: <http://www.mnisky.sk>

NOVÉ TITULY

Oddelenia edičnej činnosti Hudobného centra

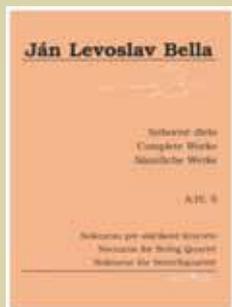


Igor Stravinskij: *Hudobná poetika, Kronika môjho života*

Publikácia spája dva texty od svetoznámeho skladateľa: v prvom z nich autor predkladá súhrn svojich názorov na fenomén hudby tak, ako ich predniesol na Harvardovej univerzite a v druhom, napísanom o šesť rokov skôr, opisuje priebeh svojho umeleckého života, pričom v mnohých odbočkách odhaľuje svoje pocity v konfrontácii s mystifikáciami kolujúcimi o ňom v tlači a v hudobných kuloároch. Ide o prvý slovenský preklad týchto slávnych kníh.

Peter Niklas Wilson: *Hear and Now. Úvahy o improvizovanej hudbe*

Známy hudobný publicista a aktívny hudobník skúma fenomén improvizovanej hudby, ktorá sa v posledných desaťročiach radí k najaktuálnejším smerom na svetovej scéne. Za teoretickými úvahami o improvizácii a kompozícii, ktoré s filozofickým nadhľadom prepájajú súčasnú hudobnú prax so širším kontextom, nasleduje časť profilov a rozhovorov s kľúčovými hudobníkmi a súbormi.



Ján Levoslav Bella: *Súborné dielo: Nokturno pre sláčikové kvarteto* Ján Levoslav Bella: *Súborné dielo: Sláčikové kvarteto g mol*

Piaty zväzok bellovskej edície tvorí skladba z neskorého obdobia skladateľovej tvorby stelesňujúca vyváženú harmóniu jeho klasicistickej a romantickej orientácie. Keď Bella skladbu dokončil, mal 87 rokov a už dva roky sídlil vo svojom novom bratislavskom domove. Zväzok obsahuje partitúru a vložené party jednotlivých nástrojov.

Hoci Bellovo *Sláčikové kvarteto g mol* predstavuje vlastne najstaršiu známu kvartetovú kompozíciu slovenského autora (je vlastne „prvým slovenským sláčikovým kvartetom“), hoci sa s ňou menej či viac zaoberali všetci bellovskej autori, skladba zotrvala mimo centra pozornosti muzikológov i laikov;

jednak ju celkom zatienili kvality neskorších Bellových sláčikových kvartet (najmä *Kvarteta c mol* a *Kvarteta e mol*) i ťažkosti, ktoré sú s nimi spojené, jednak nedošlo k jej vydaniu, čo vlastne znemožnilo jej následné šírenie. Dochádza k nemu teraz, takmer 140 rokov po jeho vzniku.

Johann Sebastian Bach: *Malé prelúdiá*

Azda všetci adepti hry na klavíri poznajú toto dielo majstra hudby 18. storočia. Bachove prelúdiá, okrem toho, že sú vynikajúcimi didaktickými pomôckami pri štúdiu kontrapunktického štýlu, sú aj hudobnými skvostami prinášajúcimi radosť z ušľachtilej hudby. Titul vychádza v druhom, revidovanom vydaní. Revidovala: Eva Fischerová-Martvoňová.



Všetky publikácie nájdete vo vybraných kníhkupectvách alebo si ich môžete objednať na dobierku písomne, faxom či e-mailom na tejto adrese:

Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava, fax: (02) 5920 4842, E-mail: distribucia@hc.sk, www.hc.sk/edicne

Veľkoobchod: Guttenberg, s. r. o., Vlčkova 18, 811 05 Bratislava, tel./fax: (02) 5262 5154, E-mail: guttenberg@guttenberg.sk, www.guttenberg.sk

Internetový obchod: www.mjuzik.sk

2 • OSOBNOSTI / UDALOSTI

- Kompozičné školy v Prahe – str. 2
 Za Gerhardom Aueroem – str. 3
 Za Jiřím Fukačom – str. 3
 Hudba nás spája – str. 4
 Malta International Choir Festival – str. 4
 Sliezske gitarové okteto – str. 4
 Reagujete – str. 5
 Jubileá ... Ilja Zeljenka – str. 6
 ... Ludovít Marcinger – str. 8
 Osobné debuty v opere – str. 8

9 • MINIPROFIL

- Kamil Mihalov – str. 9

10 • CON BRIO

- Warchalovci v Japonsku – str. 11

12 • MÉDIÁ

- Rozhlasový zápisník – str. 12
 Úspešné turné SOSR – str. 13

14 • KONCERTY

- Slovenská filharmónia – str. 14
 Brilantná cappella – str. 16
 Z mirbachovských matiné – str. 17
 Úspešné vykročenie – str. 17
 ŠKO Žilina – str. 18
 Podoby jedného hudobného večera – str. 19

20 • FESTIVALY

- Nová slovenská hudba – str. 20

24 • OD DIELA K DIELU

- Ivan Hrušovský: Musica nocturna – str. 24

28 • OZVENY Z HISTÓRIE

- Zbierka vianočných piesní a pastorel Andreja Kmeťa – str. 28
 Emanuel Feurmann — str. 31

32 • INTERFERENCIE

- O pávoch a ľudoch – str. 32

33 • MODULÁCIE

- Kenny Garret – str. 33
 Bratislavské jazzové dni – str. 36
 Rozhovor s Danom Bártoom – str. 38
 Šamanka Jazziza – str. 39

40 • RECENZIE CD • KNIHY**48 • KAM / KEDY***Vážení čitatelia,*

napriek tomu, že nás počasie dosiaľ zvlášť nepresvedčilo a nestihlo naaranžovať atmosférotvorné kulisy, je to tu! Je tu advent. Pre mňa najhrejivejšia časť roka. Čas očakávania – čas príchodu... Neupozornilo nás počasie, o to intenzívnejšie sa nám do očí a uší zahryzli reklamy, perfídne slogany a upútavky. Vo vedomí uchováme tradíciami odovzdávané symboly. Skromné, ale pre nás výrečné, vetvičky chvojky, inovatku, koledy, jasličky... Tichú noc... A odrazu prihrmí Santa Klaus na kokakolovom kamióne. Brázdí slovenské cesty po tých istých stopách, ktoré ešte predčerom zanechala trojka s Dedom Mrázom. Prišli rozdávať radosť, s dobrým úmyslom ulúpiť dôveru najmä tým, ktorým čas očakávania, čas Príchodu, čas Vianoc odvždy najviac patrilo.

Hrejú ma zaradom spomienky na všetky prežité adventy. Nezabudnem však osobitne na jeden, pred rokmi na kontinente u protinožcov: pri ceste autom som ako príznak zazrela v rozpálenej, vyprahnutej krajine zvláštny úkaz – mihotavý, v čiastočkách sa chvejúci vysoký stĺp. Nie, nebol to Santa Klaus, tobôž nie Dedo Mráz; bol to oheň, ktorý sa zapálil samovznietením suchej trávy – v čase horúceho austrálskeho adventu. K tomu ako narežírovaný gýčik z autorádia zaznel anjelský hlas s dôverne známym nápevom „ silent night, holy night“...

Mám rada čas adventný a snažím sa ho napriek stále sa zrýchľujúcemu pulzu, hektickej horúčke komerčných a reklamných atakov, celkom privátne vychutnať. Poupratovať si v duši, stíšiť svetlo, načúvať tichý hlas našich skromných (ale našich) symbolov a očakávať Príchod. Aj s trpkým vedomím, že nás bude pri sviatočnom stole znova menej – zachovať si pocit slastných chvíľ pokoja, mieru a ľudského tepla.

Vážení a milí čitatelia, aj keď trochu meškajúc, verím, že stihneme prispieť decembrovým číslom k Vaším sviatočným chvíľam. Ako zvyčajne, v zaužívanej štruktúre, ani tentoraz sme nevybočili. V rámci bežných rubriek rada upozorním na zdravice jubilantom, dvom významným osobnostiam slovenskej hudby Iljovi Zeljenkovi a Ludovítovi Marcingerovi. Festival Nová slovenská hudba sa stal pre návštevníkov jeho koncertov vďačným objektom na diskusie, konfrontácie postrehov. Aj my prinášame malú tribúnu názorov, skice a pripomienky s optikou troch pozorovateľov – kritikov. Ozveny z histórie nás privedú k vzácnym zbierkam slovenských vianočných piesní, ďalšie komentáre reflektujú Bratislavské jazzové dni, koncertné dianie v metropolách, ale aj menších mestách, ponúkame recenzie, informácie, reakcie...

A na záver, aj keď nie v poslednom rade, chcem sa Vám, vážení čitatelia, poďakovať za priazeň a láskavú pozornosť, ktorú nám venujete. Rovnako všetkým spolupracovníkom a dopisovateľom za podnety, príspevky, um a energiu, ktoré sú ochotní investovať do nášho časopisu.

Veľmi si prajem – nech nám je spolu naďalej dobre

Vaša
 Lýdia Dohnalová

Hudobný život

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

ŠÉFREDAKTORKA

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

REDAKCIA

ANDREA SEREČINOVÁ
DIVADLO, ZAHRANIČIE, HUDOBNÝ PRIEMYSEL
(TEL.: +421 2 59204846)
SERECINOVA@HC.SK
AUGUSTÍN REBRO
WORLD, JAZZ, FOLK, RECENZIE
(TEL.: +421 2 59204846)
REBRO@HC.SK

REDAKČNÁ RADA

MILOŠ BLAHYNKA, ELENA FILIPPI,
JURAJ HATRÍK, PETER RUŠČIN,
MIKULÁŠ ŠKUTA, ZUZANA VACHOVÁ,
PETER ZAGAR

MARKETING

ELENA KMEŤOVÁ
(TEL. +421 2 59204843, 54433716,
FAX: 54433716)

ADRESA REDAKCIE

MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA 1

SADZBA A LITOGRAFIE

ACADEMIC ELECTRONIC PRESS, S. R. O.

TLAČ

PATRIA I., PRIEVIDZA

ROZŠIRUJE

PONS, A.S., MEDIAPRINT-KAPA
A SÚKROMNÍ DISTRIBUTÉRI

Cena jedného čísla 29,- Sk.

Cena ročného predplatného (12 čísiel) 240,- Sk.
Objednávky na predplatné prijíma PoNS, a.s.,
každá pošta a doručovateľ. Objednávky
do zahraničia vybavuje PoNS, a.s., vývoz tlače,
Zahradnícka 151, 820 05 Bratislava.
Objednávky na predplatné prijíma tiež
redakcia časopisu.

Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Používanie novinových zásielok povolené RPPBA –
Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03.
Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 – 41 40

NA OBÁLKE

KAROL ONDREIČKA: BETLEHEMCI, 1968
FOTO LADISLAV STERNMÜLLER

REDAKCIA HŽ SA NIE VŽDY STOTOŽŇUJE
S NÁZORMI A POSTOJMI VYJADRENÝMI
V UVEREJNENÝCH TEXTOCH.

VYHĽADÁVAŤ V DÁTACH UVEREJNENÝCH
V TOMTO ČÍSLE MÔŽETE NA ADRESE
WWW.SIAC.SK.

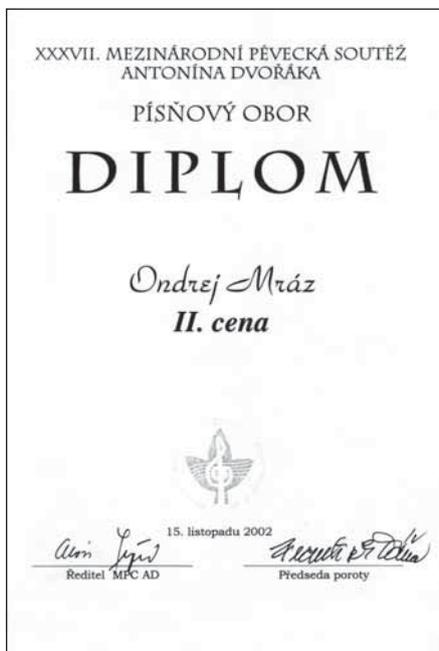
hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

KOMPOZIČNÉ ŠKOLY V PRAHE

Pod názvom Medzinárodný seminár predstaviteľov skladateľských škôl stredo európskeho regiónu sa koncom októbra na pôde Hudobnej fakulty AMU v Prahe konalo podujatie, na ktorom sa stretli pedagógovia a študenti kompozície zo šiestich vysokých umeleckých škôl (Praha, Brno, Viedeň, Hamburg, Varšava a Bratislava). Účastníci spolu hovorili o systéme kompozičnej pedagogiky a vypočuli si nahrávky skladieb študentov. Výber z tvorby poslucháčov bratislavskej VŠMU sa stretol s mimoriadne pozitívnym ohlasom. Tvorili ho skladby

Lucie Papanetzovej (*Imaginácie*), Pavla Pa-prčku (*Simulacrum*), Ivana Buffu (1984), Mariána Lejavu (*Chant d'amour*) a Boška Milakoviča (*Ground*). K najpozoruhodnejším ukážkam seminára patrili tiež skladby vlnajšej absolventky VŠMU Jany Kmiťovej, ktorá reprezentovala viedenskú školu. Popri tradične vysokej úrovni Viedne a Hamburgu presvedčila aj kompozičná trieda z pražskej AMU, kde čoraz viac dominuje orientácia na súčasne smery.

VLADIMÍR BOKES



Na 37. ročníku mezinárodní speváckej súťaže Antonína Dvořáka v Karlových Varech Slovensko reprezentoval basista **Ondrej Mráz**, poslucháč 2. ročníka VŠMU v triede Sergeja Kopčáka. Jeho účasť na prestížnej súťaži bola úspešná: 2. cena v kategórii piesňový odbor, Čestné uznanie za účasť v opernom odbore a zároveň ponuka na angažmán v Opere Ostravského divadla.

Srdečne blahoželáme

札幌コンサートホールKitara 専属オルガニスト
モニカ・メルツォヴァ
デビューリサイタル
MONICA MELCOVÁ DEBUT RECITAL

2002年10月6日(日) 13:00開演
会場/札幌コンサートホールKitara 大ホール
料金/一般 ¥2,000 小中高生 ¥600 (税別)

プログラム Programme
モーツァルト: ピアノ協奏曲第20番
ショパン: ノクターン第3番
ドビュッシー: ノクターン第12番
ドビュッシー: ノクターン第13番
ドビュッシー: ノクターン第14番
ドビュッシー: ノクターン第15番
ドビュッシー: ノクターン第16番
ドビュッシー: ノクターン第17番
ドビュッシー: ノクターン第18番
ドビュッシー: ノクターン第19番
ドビュッシー: ノクターン第20番
ドビュッシー: ノクターン第21番
ドビュッシー: ノクターン第22番
ドビュッシー: ノクターン第23番
ドビュッシー: ノクターン第24番
ドビュッシー: ノクターン第25番
ドビュッシー: ノクターン第26番
ドビュッシー: ノクターン第27番
ドビュッシー: ノクターン第28番
ドビュッシー: ノクターン第29番
ドビュッシー: ノクターン第30番
ドビュッシー: ノクターン第31番
ドビュッシー: ノクターン第32番
ドビュッシー: ノクターン第33番
ドビュッシー: ノクターン第34番
ドビュッシー: ノクターン第35番
ドビュッシー: ノクターン第36番
ドビュッシー: ノクターン第37番
ドビュッシー: ノクターン第38番
ドビュッシー: ノクターン第39番
ドビュッシー: ノクターン第40番
ドビュッシー: ノクターン第41番
ドビュッシー: ノクターン第42番
ドビュッシー: ノクターン第43番
ドビュッシー: ノクターン第44番
ドビュッシー: ノクターン第45番
ドビュッシー: ノクターン第46番
ドビュッシー: ノクターン第47番
ドビュッシー: ノクターン第48番
ドビュッシー: ノクターン第49番
ドビュッシー: ノクターン第50番

Mladá slovenská organistka **Monika Melcová** po štúdiách a pôsobení vo Francúzsku dostala pozvanie do Japonska, kde sa stala titulárnou organistkou v Sappore. V najbližšom období ju čaká v Japonsku vyše 30 koncertných vystúpení, recitál v Suntory Hall v Tokiu, ako aj vedenie majstrovských kurzov na sapporskej Univerzite.

Slovenská filharmónia vystúpila v rámci abonentného cyklu 10. decembra v Congress Centre vo Villachu. Pod vedením rakúskeho dirigenta **Ernsta Theisa** uviedla program zo skladieb Dariusa Milhauda a Antona Brucknera (*Symfónia č. 4 Es dur „Romantická“*). V Milhaudovom *Koncerte pre marimbafón, vibrafón a orchester op. 278* sa predstavil ako sólista mladý hráč **Martin Grubinger**.

ZA *Gerhardom Auerom* (1925 – 2002)

Dirigent, pedagóg a skladateľ Gerhard Auer, ktorého umelecká práca bola v rokoch 1950 – 1990 spojená s Operou SND, zomrel 22. novembra v Bratislave.

Ďakujem Ti za to dávne želanie a privítanie v Opere SND, ktoré sa pre mňa naplnilo do bodky. Aj Tvojou zásluhou.

Dnes, žiaľ, nadišiel deň, keď hovoríme o uzavretom librete Tvojho života a verím, že bolo tiež radostné a plné veselých (a možno aj smutnejších) scén: jedno je isté, že bolo bohaté na krásne melódie.

Rozvíjalo sa v Jablonnom nad Orlicí v harmonickej rodine. Po gymnaziálnych štúdiách Ťa láska k hudbe priviedla na Hudobnú akadémiu do Prahy, kde si študoval hru na klavíri (E. Kalix), kompozíciu (F. Finke) a dirigovanie u A. Nowakovského a J. Keilbertha, ktorý azda najviac ovplyvnil Tvoju umeleckú orientáciu. Keď sa neskôr do Tvojho štúdia v Drážďanoch vmiesili disharmónie vojny, vrátil si sa do Prahy a neskôr si sa natrvalo usadil v Bratislave, kde si na Konzervatóriu zavŕšil štúdium



Foto K. Vysokčí

kompozície (E. Suchoň, A. Moyzes) a dirigovania (K. Schimpl) a ako dvadsaťpäťročný vstúpil do služieb SND.

Počas svojej dirigentskej kariéry si našťudoval niekoľko baletných a okolo osemdesiat operných inscenácií a oddirigoval si

približne dvetisícpäťsto predstavení. Keď si naposledy pri príležitosti svojich sedemdesiatin držal taktovku, bola to práve Verdiho opera *Nabucco*, ktorú si od premiéry dirigoval takmer tridsať rokov... Širokú dominantu Tvojej interpretácie tvorili operné diela od baroka po modernu. *Sedliacku česť* si našťudoval aj v tureckej Ankare, kritika vysoko hodnotila Tvoje našťudovanie *Barbiera zo Sevilly*, fascinoval Ťa Rossini, znalosti Wagnera si zúročil v mnohých nezabudnuteľných predstaveniach.

Vážim si, že si pred dvoma rokmi, už poznačený chorobou, prijal moje pozvanie na javisko Opery SND a spomínal si na svoje umelecké domény z oblasti slovanskej literatúry. Mimoriadnu pozornosť si zasluhuje Tvoj zástoj pri interpretácii slovenských opier.

Takmer od vzniku VŠMU si v Opernom štúdiu vychovával nové generácie umelcov, sólistov a dirigentov – im si aj venoval svoju miniparódiu na operu *Speveď Dona Juana*, ktorá dopĺňa komplet Tvojich kompozícií – baletov, piesní, klavírnej a ďalšej instrumentálnej tvorby.

Milý Geri, odchádza v Tebe fundovaná a noblesná dirigentská osobnosť, ktorá sa celé polstoročie podieľala na formovaní slovenského operného života, za čo Ti patrí vďaka. Libreto Tvojho života je dopísané... Requiescat in Pace.

ALIA CHRISTA VARKONDOVÁ

ZA *Jiřím Fukačom* (15. 1. 1936 – 22. 11. 2002)

Jiří Fukač odišiel vo veku, kedy vedec začína syntetizovať svoje celoživotné dielo. V jeho muzikologickej kariére však tendencia k syntetizmu a k celostnému pohľadu na fenomén hudby dominovala už dlhší čas.

Rodák z juhomoravského Znojma študoval hudobnú vedu na brnianskej univerzite u profesorov Jana Racka, Bohumíra Štědroňa a Zdeňka Blažka. Začínal ako hudobný historik, ale paralelne sa zaujímal o systematickú hudobnú vedu i o vedeckú reflexiu fenoménov spätých s hudbou ako univerzom.

Svoje pedagogické a vedecké pôsobenie spojil s brnianskou katedrou hudobnej vedy. Hoci v časoch normalizácie boli možnosti jeho pedagogického pôsobenia značne obmedzené, nenechal sa znechutiť a plne sa sústredil na vedeckú prácu. Otázky a problémy, ktoré nastoloval a riešil, ho jedno-

značne zaraďujú medzi popredných európskych muzikológov. Na druhej strane sa vždy paralelne s vedou usiloval hudbu popularizovať, pedagogicky vysvetľovať a pod.

Z brnianskej katedry a z brnianskej muzikológie sa mu v kooperácii s kolegami podarilo vytvoriť medzinárodne uznávané muzikologické centrum. Napríklad, októbrové muzikologické kolokviá sa stali popredným fórom výmeny názorov muzikológov. Spoluformoval profil časopisu *Opus musicum*, z ktorého sa stala myšlienkovou exkluzívna revue.

Písal učebnice, závažné vedecké texty, ako vedúci redaktor i ako autor veľkého počtu hesiel pripravil monumentálny *Slovník české hudobnej kultúry*, ktorý možno pokladať za základnú sumu vedomostí českej muzikológie konca 20. storočia. Vďaka zahraničným kontaktom výrazne formoval medzinárodné renomé českej muzikológie.

Prednášky Jiřího Fukača neboli informáciou o poznatkoch o hudbe, ale demonštráciou podôb myslenia o hudbe, modelovaním rôznych vedeckých prístupov k univerzu hudby a jeho sféram.

Obojstranne plodné boli jeho kontakty so slovenskou muzikológiou i hudobnou pedagogikou. Dlhé roky spoluformoval odborný profil nitrianskej katedry hudobnej výchovy a prispel k modernému chápaniu hudobnej pedagogiky.

V Jiřím Fukačovi odišiel veľký český a európsky muzikológ. Do jeho konceptu muzikológie sa premietal renesančný rozmer jeho osobnosti. Nič mu nebolo vzdialenejšie než predstava muzikológie ako kabinetnej akademickej vedy. Naopak, jeho veda sa usilovala vždy zasahovať živú a žitú realitu, klásť nové otázky a spochybňovať konvenčne opakované polopravdy. V Jiřím Fukačovi odišiel zástanca modernej a otvorenej muzikológie.

Češť jeho pamiatke!

MILOSLAV BLAHYNKA

Hudba NÁS SPÁJA

Spoločný koncert žiakov Hudobnej školy Aladára Rácza (svetoznámeho cimbalistu) z Budapešti a bratislavskej ZUŠ Jozefa Kresánka sa uskutočnil pod týmto názvom 16. novembra v Moyzesovej sieni. Bolo to prvé podujatie v histórii oboch škôl, ktoré si v budúcom roku pripomenú rovnaké jubileá – 35 rokov existencie.

Program koncertu, ktorý trval bezmála tri hodiny, bol doslova predimenzovaný výkonmi mladých hudobníkov. Vzhľadom na prvé spoločné vystúpenie každá škola sa snažila prezentovať to najlepšie, čo v talen-

ovaných žiakoch má. V prvom bloku sa predstavila domáca škola, zaujali najmä najmladší adepti, klaviristi **Remígius Kláčanský** (*Rondo* J. L. Dusíka) a **Lukáš Miňařík** (1. časť *Sonáty KV 545* W. A. Mozarta). Hodnotný výkon podali huslisti **R. Tomášková**, **B. Botošová** a **S. Sternmüller** v dielach A. Komarovského a H. Wieniawského, ako aj flautistka **D. Homolová** v *Allegre malinconico* od F. Poulenca a flautové trio (**J. Hamerník**, **D. Homolová**, **M. Fuchsbergerová**) v *Sonáte pre tri flauty* od J. B. Boismortiera. **Komorný sláčikový or-**

chester (dirigovala Jana Spálová) predviedol ukážku zo skladieb W. A. Mozarta, J. Haydna, efektne vyznela najmä 3. časť *Dance z Malej suity* J. Kowalského. Hostujúca budapeštianska škola priniesla netradičný repertoár zameraný na sólový cimbal, súbor zobcových flaut a gitaru. V sólovej cimbalovej *Sonáte* A. Contiho sa predstavila **Orsolya Benedeková**, **Anna Lauková**, **Anna Súvegesová** a **Roland Kalugyer**. Oslovil aj kultivovaný, muzikálny gitarista **Daniel Siraky** v skladbách H. Villu Lobosa a M. Caracassiho. Záver patril spoločnému vystúpeniu flautistov oboch škôl v kompozícii Z. Kodály.

BOŽENA DLHÁNOVÁ

MALTA INTERNATIONAL CHOIR FESTIVAL

Vo Vallette (Malta) sa v dňoch 11. – 15. novembra uskutočnil 14. ročník medzinárodnej súťaže zborového spevu „Malta International Choir Festival“.

Zúčastnilo sa celkom desať zborov z Francúzska, Malty, Poľska, Maďarska, Izraela, Slovenska a Írska. Dva slovenské zbory – Kysuca Mixed Choir z Čadce (Pavol Procházka) a Ad Una Corda z Pezinka (Marián Šipoš) svojím výkonom presvedčili trojčlennú odbornú porotu o ich postupe do finále.

V semifinále bol predpísaný program v rozsahu do 20 minút, skladby z minimálne troch období a povinná *Sequentia Paschalis* od súčasného maltského skladateľa Fr. Alberta Borga.

Po finálovom koncerte si zlato odniesli speváci z Pezinka spolu s Poľským komorným zborom z Bielska. Druhú cenu porota neudelila a bronz putoval do Maďarska pre Sol Oriens Choir.

EVA MATIAŠOVSKÁ



DIRIGENT M. ŠIPOŠ PRI PREBERANÍ CENY.

FOTO ARCHIV

SLIEZSKE GITAROVÉ OKTETO

Súbor s neobvyklým inštrumentálnym obsadením **Sliezske gitarové okteto** sa predstavilo v rámci koncertov (20.10. v Modre a 22. 10. v Nitre) slovenskému publiku.

Vo svojom repertoári má známe – pôvodne komorné aj orchestrálne skladby – upravené vedúcim súboru **Francizskom Wiczorkom** pre osem gitár.

Na koncertoch odznela v nezvyčajnom zvukovom rúchu časť z nich, skladby J. S. Bacha, P. I. Čajkovského, M. Ravela, M. Castelnuovo-Tedesca, L. Brouwera, E. H. Griega a B. Budzynského.

TEXT A FOTO J. MIHÁLIK



KALEIDOSKOP

Štátna filharmónia Košice absolvovala na prelome novembra a decembra koncertné turné v Luxembursku. Orchester sa predstavil v Ettelbrucku, Schifflange a v Luxemburgu. Okrem koncertu z tvorby J. Straussa, so sólistami – tenoristom Marcom Zorzim a sopranistkou Alexandrou Lubchansky pod vedením dirigenta Jeannota Weimerskircha predviedol dva programy zostavené z operných árií a predohier.



INTERLAN
Computer Networks

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



REAGUJETE ...

AD: *Trnavské organové dni 2002,*
HŽ 11/2002 (Lenka Bíliková, Marek Cepko)

Ako účastník koncertu **Johanna Trummera** (Rakúsko) na festivale **Trnavské organové dni 2002** som v zmysle „Veritas liberat vos“ povinný reagovať na časť recenzie o podujatí, ktorá bola venovaná vystúpeniu tejto celebrity medzinárodného hudobného neba.

Organ býva označovaný za pápeža medzi hudobnými nástrojmi. Kto sa jeho prostredníctvom duchovne a umelecky vyjadruje, pochádza zo sveta vysokej hierarchie – veď kráľuje kráľovskému nástroju. To ale nie je zrejme z riadkov recenzie, ktorá označuje Johanna Trummera iba za „známeho rakúskeho organistu, koncert ktorého bol dramaturgicky a interpretačne slabším bodom programu tohtoročného festivalu“. Univerzitný profesor, Dr. Johann Trummer, katolícky kňaz, predstavuje mimoriadny osobnostný rozmer. V internacionálnom kontexte ho treba vnímať ako člena predsedníctva Novej Bachovej spoločnosti v Lipsku. Pôsobí v Grazi a jeho žiaci pochádzajú z 25 národností. Ako kňaz má priamy vplyv na formovanie hudobného vedomia budúcich kňazov, študujúcich v Seminári diecézy Graz. Nedávno mu bolo udelené vysoké vyznamenanie – Medaila Orlanda di Lassa za rozvoj chrámovej hudby v nemecky hovoriacich krajinách. Za to, že v Manile na Filipínach stojí reprezentačný píšťalový organ, možno ďakovať v prvom rade jemu. Ale tí, ktorí tam pôsobia sú už špičkoví profesionáli, ktorí vyštudovali v Grazi u prof. Dr. Johanna Trummera. Nedávna neúčasť „známeho rakúskeho organistu“ na XIV. konferencii CADAME 2002 v Antverpách (19.-22. 9.) bola spôsobená jeho zaneprázdnenosťou v porote organovej súťaže vo Volgograde. Obdivuhodná bola



FOTO AUTOR

Trummerova pohotovosť uskutočniť koncert na dómskom organe v Trnave bez možnosti kontaktnej rozohrávky. V ten deň tam pracovala ťažká stavebná technika, zabezpečujúca inováciou jeho doterajšej iluminácie. Táto pohotovosť je, samozrejme, spojená s istou mierou rizika.

Organ je píšťalový nástroj a, žiaľ, často iba „piští“. Ale jeho píšťaly majú svoje lábia (ústa). Vďaka majstrovskej artikulácii, vytvárajúcej neobyčajne plastický dialóg osobitého koloritu, však píšťaly u sv. Mikuláša 5. 9. rozprávali. Chorálová predohra „Schmucke dich, o liebe Seele“ (BWV 654) aj napriek veľkej akustike a pneumatickej traktúre vyznela v umelcovej interpretácii akoby hraná na tradičnom mechanickom organe. Hudba španielskej proveniencie osobitným spôsobom umožňovala poslucháčovi vstup do sveta mystiky a spirituality. Tomu mal napomôcť aj sprievodný komentár (J. Trummer), vyvádzajúci laického účastníka koncertu z „terra incognita“

jemu málo známej španielskej organovej hudby k priamemu pochopeniu závažného obsahového posolstva diel. Žiaľ, tento prvok sa stretol s nepochopením a tak nielen poslucháči, ale aj sami recenzenti boli postavení pred nerozlúšiteľnú záhadu. Kam smerovalo organové duchovné posolstvo rakúskeho kňaza a organového umelca sa ukázalo, keď znel pochod *Marcia di St. Cecilia* – dôstojná bodka za večerom. Mohol totiž v najlepšom zmysle slova sklzuť do banálnej triviálnosti. Že sa tak nestalo, za to možno vďaka Trummerovej interpretačnej noblese. ňou disponujú len veľkí umelci.

Dovolil by som si upozorniť ešte na jednu kontradikciu recenzie. Ako možno na nástroji, ktorého technický stav je v súčasnosti takmer nevyhovujúci, odhrať veľkú organovú literatúru (6 umelcov)? Keď autor týchto riadkov smel pôsobiť v Dóme sv. Mikuláša roku 1984 bol stav nástroja naozaj tristný. Za to, že má Trnava a Slovensko medzinárodný festival Trnavské organové dni, môže práve spiritus agens i movens podujatia Stanislav Šurin, ktorý vytrvalo a zanietene „klope na dvere mocných tohto sveta“, keď potrebuje príspevok na základnú údržbu, resp. generálku hracieho stola. Pisateľ recenzie by však mohol vedieť, že generálka hracieho stola nevyrieši všetky technické problémy, pokiaľ nie je zreštaurovaná kompletná traktúra (aj v organovej skrini). S podobným problémom nástrojov sa stretávajú aj iné organové festivaly na Slovensku. Na všetkých organových koncertoch v Trnave bol prítomný organár. Umenie v súčasnej spoločnosti nie je vychyteným džobom, o aký nie je núdza u športových gladiátorov, preto Šurin vo svojom projekte môže zatiaľ iba snívať o miliónových položkách, ktoré by znamenali generálnu opravu nástroja a jeho profesionálny servis (ako napríklad dvaja stáli organári v dóme v lotyšskej Rige). A napriek tomu s ostinátou nástrojčivosťou prichádza každoročne s bohatou ponukou (vysoko prevyšujúcou dopyt) za svojimi rodákmi uvedomujúci si slová Dr. Alberta Schweitzera, že hudba je zbraň ušľachtileho ducha. JÁN SCHULTZ

AD: ROZHLASOVÝ ZÁPISNÍK (HŽ 11/2002)

Po prečítaní komentára, venovaného relácii Ex Tempore v rubrike Rozhlasový zápisník publicistky Terézie Ursínyovej (HŽ 11/2002) mi nedalo, aby som ako autor tejto relácie a dramaturg Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu (ďalej EXS SRo) neuviedol niekoľko drobných poznámok.

Reláciu Ex Tempore už vysielame takmer pol roka každú stredu od 23:05 do 23:35 na Rádiu Devín (od 15. mája 2002 bolo odvysielaných 28 relácií) a tak za všetkých pra-

covníkov EXS SRo musím vyjadriť úprimnú ľútosť nad tým, že si ju renomovaná publicistka prvýkrát všimla až 16.10.2002.

Väčšina predošlých aj budúcich relácií bola a bude venovaná hlavne mladým umelcom a pozornému poslucháčovi to v prípade, ak počúval viac ako jednu reláciu, určite neušlo (rozhovor s Jozefom Malovcom bol výnimkou, uviedli sme ho pri príležitosti výročia skladateľovho úmrtia).

Posledná poznámka: Volám sa Marek Žoffaj a nabudúce by som skromne poprosil uvádzať túto správnu verziu môjho mena. Nedá mi hneď nevyužiť takúto vzácnu prílež-

tosť a čitateľov HŽ pozvať na našu internetovú stránku www.radioart.sk. Sú na nej všetky odvysielané relácie Ex Tempore spolu s množstvom obrazovej a textovej dokumentácie, hudobných ukážok a video ukážok z oblasti elektroakustickej hudby a nových umeleckých médií (do niektorého z budúcich čísel HŽ plánujeme uviesť komplexnejší článok o smerovaní EXS SRo v nových podmienkach, ktorého súčasťou je aj projekt RadioART).

MAREK ŽOFFAJ
 EXTEMPORE@SLOVAKRADIO.SK

JUBILEÁ

... ILJA ZELJENKA

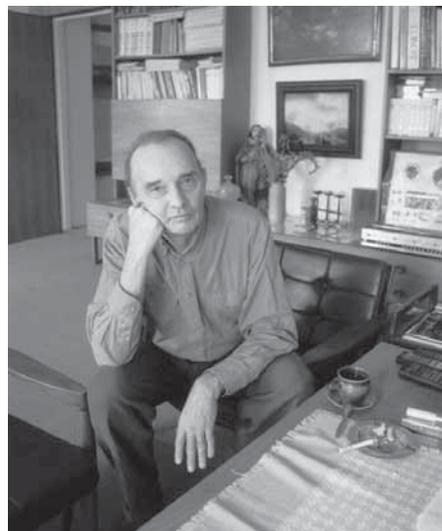
Drahý Ilja, po benefičnom koncerte z Tvojich diel (Zradlová sieň Primaciálneho paláca 26. 10. 2002) som neostal s Tebou a s Marienkou v kruhu Tvojich, sčasti aj mojich priateľov – utekal som domov, chcel som si ustrážiť domjom zo skladieb, z ktorých väčšina tu odznela poprvé a ktoré sú také príznačné pre Tvoju víziu sveta a hudby. Víziu, ku ktorej si dospel nie nejakými abstraktnými špekuláciami, ale svojou životnou praxou dlhých rokov, najmä posledného desaťročia. Aká je táto prax? Dúfam, že sa – aspoň v tomto prípade – „neseknem“, ak poviem, že je to praktická a skesis, čo vraj pôvodne znamenalo „tréning“. V Tvojom prípade „tréning“ vo sfére kompozície, „tréning“ koncentrácie pozornosti, „tréning“ v životnej disciplíne. Tréning koncentrácie na tón, na interval, na súzvuk, na konštelácie súzvukov, na konštelácie konštelácií – na formu. Samozrejme – na tón v čase, interval v čase a tak ďalej. Samozrejme – v čase hudobnom. Čiže v čase, v ktorom dominuje rytmus.

A tak, zrejme vďaka tej koncentrácii, vďaka tomu asketickému tréningu, sa rodia diela, ktoré sa vyznačujú nevšednou – nepoviem „kvalitou“, lebo musím povedať „cnosťou“. Je ňou č i s t o t a. Jasnosť. Transparentnosť. „Clarithas“. Mohol som napísať – tak, ako sa to zvykne – že tieto diela „vznikajú“. „Napísalo sa mi“, tzn. spontánne, bez premeditácie: „rodia sa“. Vznikajú totiž z akéhosi vzácného súladu, z tajomnej jednoty mysle a tónu. Zo súladu medzi predstavou a znejúcim tvarom, medzi časom mysle a časom hudby. Ktosi múdry, tuším Hans Selye, kedysi napísal, že vznik umeleckého diela má analogickú štruktúru ako embryogenéza. Prišlo mi na um, že Tvoja tvorba je toho príkladom. Akousi predzvesťou toho bola Tvoja voľakedajšia koncepcia hudobných „buniek“; z nich sa vyvíjali „hudobné organizmy“.

Ale ešte iná asociácia sa mi vynorila: v Tvojej hudbe akoby sa naplnila múdra veta zo Starého zákona: „Každá vec má svoj čas pod Slnkom“. Tvoje konštelácie a rytmy nie sú totiž poháňané akými vonkajším časom, svetským časom, časom „labyrintu sveta“ – časom ponáhľania sa, časom stresu, časom hystérie a agresivity a konfliktu a desu a úteku atď. Vďaka tomu je aj Tvoj čas „čistý“. A aby som neostal iba pri Starom zákone – v tom Novom sú taktiež zašifrované pokyny na „čistú kompozíciu“: nemáme „nalievať mladé víno do starých nádob“, prišiavať „novú záplatu na starú suk-

ňu“ a podobne. Takže, ak by raz niekto napísal (konečne!) „biblickú estetiku“ (ale bohvie, možno ju už ktosi napísal?), mohol by z Tvojho diela čerpať príklady.

Nemal by, pravda, zabudnúť pritom na to podstatné, a síce na to, že tá cnosť čistoty je vykúpená onou „askesis“. Prísnou regulou. Disciplínou „bez zľavy“. Takpovediac – emigráciou zo sveta. Azda vďaka nej si dospel do súladu s najhlbším jadrom svojej bytosti. K bytostnej harmónii. Tu si neodpustím slovnú „hračku“, dúfajúc, že mi ju ako autor viacerých „Hier“ odpustiš. Tú harmóniu v hudbe, ktorú chápem ako plod



bytostnej harmónie, si našiel vďaka tomu, že si v pravý čas („Každá vec má svoj čas...“) „emigroval“ do Modry – Harmónie. „Modra je dobrá“, ak je v nej Harmónia. Pretože Harmónia (tá v Modre) – to je les, hora, Príroda. Aj modrá obloha – „nebo“. A „peklo je obkolesené Florenciou“, teda mestom, ako napísal nebohý Osip Mandelštam. Podarilo sa Ti vrátiť sa z tohto mestského „pekla“ k Prírode, ktorá Ťa odjakživa fascinovala. A tak si sa vrátil do sféry hudobnej harmónie, ktorá v akýchsi historických hypercykloch osciluje medzi obdobiami konsonancie a disonancie, a v tých „disonantných“ potom vzniká ilúzia, že zmizla nie iba konsonancia, ale harmónia vôbec. Tá emigrácia do Harmónie Ti asi pomohla uchrániť sa pred touto ilúziou.

Keď už je reč o Prírode, musím spomenúť A. Webera. Teraz nie kvôli tomu, že kedysi, keď nám Paľo Šimai poslal nahrávky jeho skladieb, sme ich počúvali „s otvorenou hubou“ a že sa potom z tej fascinácie zrodili Tvoje osobité, de facto „non-we-

bernovské“ diela, ako napríklad *Druhé klavírne kvinteto*, ale kvôli Weberovmu vierovyznaniu v jeho citáte z Goetheho: „...diela vysokého umenia boli (...) vyhotovené človekom podľa pravdivých a prirodzených zákonov. Všetko svojvoľné a vymyslené odpadá: tu je len nutnosť, tu je Boh“. Tie „prirodzené zákony“ sa, zrejme, zjavujú ako „nutnosť“ iba vtedy, ak človek nájde dostatočný odstup od sugescií, aké vyžaruje „peklo“. Ross Ashby napísal, že „peklo“ z hľadiska kybernetiky by bol asi taký stav, v ktorom by neplatili základné vzťahy, ako „hore : dole“, „ľavý : pravý“, „pred : po“ a tak. Teda akási absolútna aleatorika. „Brownov pohyb“. Hemženie. Takéto pokušenie si prekonal. A tak si sa dostal na cestu k Poriadku.

„Každá vec má svoj čas pod Slnkom“. Je čas, aby som do tejto konsonantnej meditácie o harmónii vniesol disonantný prvok. „Pekelný“. Bol taký „čas pod Slnkom“, keď bola tma. „Zatmenie Slnka“. „Pravdivé a prirodzené zákony“ boli „väčšinou hlasov“ zrušené a nahradené „svojvoľnými a vymyslenými“. Podľa nich to, čo bolo „hore“, bolo zrazu „dole“, to, čo bolo „pred“ sa ocitlo „po“ a tak. Tak sme si vtedy v istom momente povedali – pokiaľ sa pamätám, bol pri tom aj nebohý Laco Mokry – že túto zvrátenosť dáme aspoň v hudobnej kritike do poriadku. Ukážeme „svetu“, že tá všeobecne záväzná hra na chválenie toho, čo nie je chvályhodné a zatracovanie toho, čo nie je zatracovateľné nie je pri troške dobrej vôle záväzná. Konkrétne: Ty si skomponoval *Oswienczim*, a ja, keďže som už predtým niekoľkokrát čosi napísal, napíšem „ostrú kritiku“. Mal som síce z tejto úlohy taký čudný pocit, ale som súhlasil. Nechcel som to pokaziť – mal som vždy trošku pocit „gastarbajtra“ a Vy ste boli autority. Idea sa mi, samozrejme, páčila. Tak som sa do toho pustil. „Bona fide“, ako sa hovorí. Avšak aj s tým čudným pocitom. A ako sa ten pocit stupňoval, tak sa paralelne to „bona fide“ akoby strácalo a pribúdala akási zafatosť. Usilovne som sa snažil nájsť v partitúre čosi, čo by sa dalo – malo „kritizovať“. Je na to dokonca porekadlo. Najmä, keď človek nemá „Fausta“ ani „Doktora Fausta“ prečítaného, tak si toho Mefista za chrbtom ani nevšímne.

Ale to si už štrikujem akési alibi. Bez toho alibi musím jednoducho povedať, že sa stalo čosi, čo sa stať nemalo: súhlasil som, aby tá „kritika“ bola uverejnená. Že sme sa na tom predtým dohodli? Nuž, predtým to bolo „in bianco“, ale potom to už bolo na papieri a malo mi dôjsť, že to môže byť zneužitá. Ale možno ani to nie je podstatné. Nemal som to vôbec písať. Už v samotnom nápadе bola akási zvrátenosť: robíš čosi preto, „aby sme im ukázali“? Nota bene, prá-

ve v prípade diela s takou ideou? Ako keby sa do tejto veci premietla zvrátenosť doby. Uverili sme akémusi racionalizmu, racionalistickej redukcii existencie: keď „to“ má logiku, tak to bude dobré – bude to proti „ich“ logike! Nevedeli sme – pardon! – nevedel som, že racionalisticky, logicky usporiadať život, existenciu nie je možné? Nevedel som, že to je práve podstata zvrátenosti celého totalitného konceptu? Asi nevedel, ale mal som to tušiť. Možno som to tušil – možno to bol ten „čudný pocit“? Ale možno to bolo ešte inak. Prišlo mi kedysi na um – kedy? – neviem, možno už vtedy – že komponovať skladbu na takýto námet jednoducho nie je možné. Že sa to snáď ani nespí. Že by si to snáď mohol dovoliť iba ten, čo Osvienčim prežil. Lenže ten by asi prišiel na to, že niet takého zvuku, ktorý by bol kompatibilný s nárekom, plačom, výkrikmi zúfalých obetí; že niet takých rytmov, ktoré by boli primerané krokom do plynovej komory, že niet takej hudobnej formy, ktorá by vyjadřila popretie všetkých elementárnych foriem ľudského života.

Ušla mi, pravda, jedna vec: že si čosi podobné, zrejme, pociťoval aj Ty, keďže si sa snažil objaviť a aj si objavil také zvuky, aké ešte v hudbe nezazneli; také rytmy, ktoré sme predtým nepocítili; takú formu, ktorá všetkých zasiahla súladom s tragikou básne Mikiho Kováča. Ako si to docielil? Nuž tak, že si prekonal všetky „dobré mravy“ nielen akademizmu (o sorealizme nehovoriam), ale aj vtedajšej postwebernovskej avantgardy. Jednoducho hovoriam: skomponoval si *Osviäčnym* z heterogénnych prvkov; potreba expresie Ťa donútila ignorovať, akademicky chápané, kritérium „čistého štýlu“. Z hľadiska kompozície a estetiky je *Osviäčnym* akousi vizionárskou predzvesťou „postmoderny“.

Je to až neuveriteľný paradox: vyčítal som Ti práve to – absenciu „čistého štýlu“. Keď prekročenie hraníc štýlu bolo azda jediným predpokladom priblíženia sa k primeranej expresii. Extrémny námet vyžadoval extrémne prostriedky. Ty si to vytušil – a mne to nedošlo.

Samozrejme, viackrát sme o tom všetkom hovorili a niekoľkokrát som Ti povedal, že ma to mrzí. A viem, že si mi to odpustil. Avšak vec sa odohrala verejne. Tak mi konečne došlo, že to „Odpusť!“ musím povedať verejne. Aby to bolo „podľa pravdivých a prirodzených zákonov“. Aby sa naplnili slová: „Všetko svojvoľné a vymyslené odpadá“. Že mi to došlo až teraz? Zrejme aj tu platí, že „Každá vec má svoj čas pod Slnkom“.

Prišiel teda aj čas Tvojho jubilejného, benefičného koncertu. Sobota 26. 10. 2002. Keď som večer išiel domov, do bratislavskej Dúbravky, nemohol som nemyslieť aj na to, čo sa na začiatku dňa stalo v moskovskej Dubrovke. Zmocnil sa ma pritom akýsi pocit „závisti v dobrom“, keď som si predstavil, ako sa s Marienkou vraciate do Harmónie. A Ty súčasne do svojej hudobnej harmónie. Súčasne som pociťoval aj akúsi úľavu: možno aj ten absurdný incident v súvislosti s *Osviäčnym* prispel k tomu, že si dospel k ideálu „čistej hudby“? Keby si bol ostal v zajatí predstáv, aké vnucujú hrôzy páchané mocnými tohto sveta a nimi vyprovokované zúfalstvo, stál by si dnes pred úlohou, ktorá je v istom zmysle ešte „neriešiteľnejšia“ (píšem to v úvodzovkách: dá sa stupňovať zápor „neriešiteľná“?) než bola úloha skomponovať *Osviäčnym*. Keď necháme bokom štatistiku – a to v prípade, že ide o život musíme – stojíme pred problémom masovej vraždy: Osvienčim – Hirošima – 11. 9. 2001 – 26. 10. 2002. Tá posledná je „hologramom“ genocídy v Čečensku. Tá predposledná „hologramom“ permanentnej globálnej genocídy. Avšak tá posledná, hoci štatisticky „najmenšia“, je zo špecificky ľudského – symbolického – hľadiska „najväčšia“: kým v Osvienčime boli na „konečné riešenie židovskej otázky“ vybudované špeciálne plynové komory, na „konečné riešenie čečenskej otázky“ bolo v Dubrovke na plynovú komoru premenené divadlo. Divadlo – od čias antiky symbol umenia, epicentrum kultúry, sa zrazu stalo epicentrom barbarstva. Boli otrávení nielen ľudia, ale aj divadlo. Miesto, kde sa symbolicky odo-

hrávali tragédie, stalo sa objektom „mega-vraždy“.

Je to opäť čosi, čo – biblicky hovoriac – „prevyšuje všetok rozum ľudský“. Keby žil T. W. Adorno, musel by opäť, tak ako „po Osvienčime a Hirošime“, povedať: „Po WTC a po Dubrovke umenie môže už iba mlčať“. Lenže ono zrejme – podobne ako to bolo „po Osvienčime a Hirošime“ – ani dnes mlčať nebude. Bude zrejme naďalej kričať a naďalej spriadať svoje sny. Tie sny – o poriadku, harmónii, čistote – sú asi to maximum, ku ktorému človek môže dospieť: sú, zrejme, výrazom akéhosi tajomného kontaktu so sférou i d e í. Jeden z najväčších matematikov súčasnosti, Roger Penrose, píše, že on osobne verí, že táto sféra reálne existuje: „Domnievam sa, že našim duševným schopnostiam je v akomsi zmysle dostupný každý individuálny prvok platónskeho sveta“. Poukazuje tiež na to, že idey sú dostupné najmä deťom. Som presvedčený, že za istých predpokladov je táto sféra dostupná aj umeleckej reflexii. A že medzi týmito predpokladmi je azda na prvom mieste už na začiatku spomenutá „a s k e s i s“. Slovom, som presvedčený, že sa Ti podarilo dostať sa na cestu nasmerovanú k ideám.

D. Hofstadter (autor diela *Gödel, Escher, Bach*) píše, že ak sa v danom systéme (v našom prípade v umení a v jeho vzťahu ku svetu) vyskytnú disfunkcie a rozpory, „je potrebné vyskočiť na úroveň systému vyššieho rádu“. Tých disfunkcií a rozporov je tu z roka na rok viac a viac, a to, že si z nich „vyskočil“ nie je dôležité iba pre Teba; je to eminentne dôležité pre celú duchovnú kultúru. Iba vtedy, ak kultúra bude nasmerovaná k ideám – k Poriadku, Harmónii, k Nekonečnu, k Dobru, bude vstave prispieť k „premene vedomia“, bez ktorej, ako upozorňuje C. F. v. Weizsäcker, hrozí ľudstvu záhuba.

Preto Ti, drahý priateľ, k Tvojmu jubileu nielen gratulujem, ale aj zo srdca želim AD MULTOS ANNOS!

Tvoj
ROMAN BERGER

Slovenský rozhlas, Rádio Regina Bratislava

Mýtna 1, P.O.Box 55, 81755 Bratislava, tel.: 5727 3750-9, 5727 3764, fax: 5249 5585

VKV 104,4 MHz SV 792 kHz

RS – Rádio Slovensko
RD – Rádio Devín
RR BB – Rádio Regina Banská Bystrica
RR Ko – Rádio Regina Košice

SOBOTA

8.00 R-MIX
9.00 RS
9.30 Bratislavská panoráma
11.30 Hudba z muzikálov
12.00 RS
13.00 Hudba (RD)
13.30 Dvorana slávy (RD)
14.00 správy (RS)
14.05 Hudobné pozdravy
15.00 Štúdio Svet (RS)

16.00 Dychová hudba (RD)
16.30 Program Rádia Devín
17.00 správy (RS)
17.05 Bakalári (RR Ko)
17.30 Hudba (RD)

NEDELA

9.00 Ľudia z križovatiek
9.30 Kultúrna revue (RS)
12.00 (RS)
13.00 Panoptikum (RR BB)

14.00 správy (RS)
14.05 Hudobné pozdravy
15.05 Bonbónik
16.00 Pozvete nás ďalej (RS)
17.00 Kalendár
17.30 Ozveny dňa

VŠEDNÉ DNI:

05.00 Rádiobudík
08.00 Rádiotr práce
09.00 Hudobné pozdravy

10.00 Minižurnál SR
10.10 Predpoludňajšie SPEKTRUM
12.00 Rádiožurnál
13.00 Hudba, publicistika a umelecké relácie
14.00 Správy RRB
14.05 Reprízové relácie Rádio Slovensko a R Devín
15.00 Správy RS
15.05 Popoludňajšie Spektrum
17.30 OZVENY DŇA

... ĽUDOVÍT MARCINGER

Milý Lali,

dovoľ mi, aby som sa Ti pri príležitosti Tvojho životného jubilea takto prihovoril. Robím tak za seba, za kolegov a možno aj za inštitúciu, v ktorej spoločne, pedagogicky pôsobíme. Chcel by som týmto stručným listom vyjadriť obdiv k Tvojej umeleckej osobnosti, mnohostrannej činnosti, ktorá bezpochyby už zostane cenným vkladom do slovenskej hudobnej a špecificky interpretáčnej kultúry.

Svoj život si zasvätil klavíru, cez klavír vokálnemu umeniu a v tomto spojení si vytvoril umelecké dielo svojho bytia.

Každodenná poctivá, inšpirovaná práca na umeleckom diele, ktorému si vždy slúžil bezvýhradne a nepateticky, je podstatou Tvojej umeleckej osobnosti.

V tejto pokore si mi vždy bol príkladom. Svoju osobu si nikdy nestaval na obdiv a predsa si hodný obdivu. Tvoj cit pre umelecké partnerstvo a sebaodovzdanie pre spoločne interpretované dielo je príznačné.

V spleti umeleckých ambícií a svojich vynikajúcich hudobných schopností si vedel nájsť vlastnú cestu. Bola to cieľavedomá cesta. Počnúc štúdiami u A. Albrechta, A. Kafendovej, J. Zimmera či R. Macudzinského na VŠMU a P. Solymosa na Hudobnej akadémii F. Liszta v Budapešti, cez korepetitorskú prax v Opere SND, cez partnerskú spoluprácu s domácimi a svetovými hviezdami k vrcholným umeleckým méтам.

Stál si na pódioch v Bratislave, v Prahe, vo veľkej sále moskovského Konzervatória, v milánskej Scale, vo Viedni, Ženeve i Salzburgu, a to spomínam len niektoré miesta a len v Európe. Nie je možné na týchto niekoľkých riadkoch spomenúť všetky Tvoje umelecké pôsobenia. Mal by tak urobiť a dúfam, že tak urobí ten, komu to patrí.

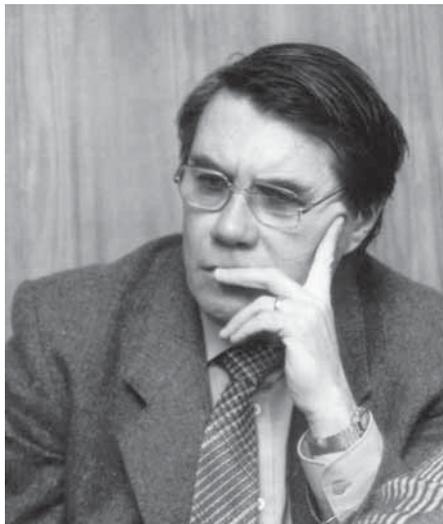


FOTO ARCHIV

Na tomto mieste a pri tejto príležitosti je nutné spomenúť i pedagogickú činnosť ako integrálnu súčasť Tvojho celoživotného pôsobenia.

Bolo zaiste vzrušujúce pre Tvojich žiakov čerpať z bohatstva skúseností Tvojho umeleckého života. Veď plody Tvojej pedagogickej práce sa jednoznačne odzrkadlili za Tvojej spolupráce a pod Tvojím vedením. Pretože si ich skutočne viedol ako partner a pedagóg komorného spevu, ako docent či neskôr profesor svojho odboru. I keď si nehladal úspech, úspech si Ťa, možno práve preto, vždy našiel. Nestála za Tebou lobby ani mediálni pomáhači, ale len a len Tvoja práca. A veru, i keď to nie je pekné, milý Lali, aj Ti závidím.

Závidím Ti bohatosť Tvojho umeleckého života, košatosť toho stromu a množstvo jeho plodov. Stretol si a spolupracoval si s mnohými skvelými umelcami, ktorí zaiste obohatili i Tvoj umelecký život. Nie je za-

nedbateľná ani Tvoja sólistická činnosť. Mnohí slovenskí skladatelia Ti musia byť vďační za zasvätenú interpretáciu ich diel. Tvoja nahrávka Suchoňovej *Baladickéj suity* na LP platni (popri Bartókovi) je jednoducho skvelá a ver mi, že ako klavirista to dokážem posúdiť. Podobne Tvoja komorná spolupráca so špičkovými slovenskými instrumentalistami je nesmierne bohatá a úspešná.

Krédom Tvojej umeleckej práce je vždy vernosť autorskému zápisu ako opaku interpretačnej svojvôle. Hudobný inštinkt Ťa vždy neomylnne vedie k želanému výsledku. V hudbe nepoznáš pózu ani rozumnárstvo, ale prirodzenosť a logickosť hudobného výrazu sú Tvojím vodidlom.

Dovoľ mi, milý Lali, aby som bol aj osobný. Chcem sa Ti pri tejto príležitosti poďakovať za Tvoje priateľstvo. Pamätám si na chvíľu, keď, ako už renomovaný pedagóg vysokej školy, si mi venoval svoju dôveru, možno ani nie skončenému študentovi. Chodili sme spolu po petržalskom nábřeží a vážne sme sa rozprávali. O čom? Možno sa už nepamätáš, o vážnom živote a o hudbe.

Predovšetkým o hudbe sa rád rozprávaš. Si zamilovaný do hudby a stále mi vysvetľuješ, do koho hudby a prečo. Miluješ Mozarta, Schuberta, Brahmsa, Dvořáka, Mahlera aj Brucknera.

Musím spomenúť aj Tvoju ľudskosť a nezištnosť, s akou si ochotný vždy pomôcť, keď to niekto potrebuje. Každý, kto Ťa pozná, spomenie Tvoj humor a ostrovtip. Dokážeš sa i nahnevať. Pretože si umelec – človek. Veľa si zažil, stratil aj našiel, ale nachádzaš i lásku a oporu svojich blízkych.

Vážený pán profesor, želim Ti za seba i za všetkých, ktorí Ťa máme radi, veľa zdravia, šťastia a úspechov do ďalších rokov.

Tvoj

STANO ZAMBORSKÝ

OSOBNÉ DEBUTY V OPERE SND

Rakúska odborná verejnosť nájde vo svojom časopise *Der neue Marker* recenziu každého predstavenia Viedenskej štátnej opery. Zaviesť analogického „pozorovateľa“ v našich podmienkach je síce zbytočné, predsa len návštevy repríz prvej slovenskej scény, či už náhodné alebo cielené (hostia, osobné debuty), môžu byť užitočné i zaujímavé. Napokon, väčšina divákov nie je prítomná na recenzovaných premiérach a pre nich je práve navštívený večer jedinečný a mienkotvorný. Navyše, výkony sólistov sú neraz na reprízach uvoľnenejšie a kvalitnejšie.

Nasledujúce zastavenia v Opere SND sa viažu k osobným debutom dvoch sopranistiek. Do celkom čerstvej inscenácie Schonbergovej monodrámy *Očakávanie* vstúpila v prvej repríze (24. 10.) nová sólistka **Karin Varkondová**. S absolventkou VŠMU sme sa stretli dosiaľ iba v *Majstrovskej lekcii Marie Callas*, takže jej Ženu v *Očakávaní* možno považovať za skutočný profesionálny debut. Debut v úlohe hlavnej a nesmierne náročnej. Aj to svedčí o Varkondovej zjavnom talente. Mladá sopranistka disponuje farebne bohatým, rezonančným a v polohách vyváženým materiálom s dramatický-

mi ambíciami, zaujímavo sa vyrovnávajúcimi s partom. Na rozdiel od alternantky Nao Higano, predstavujúcej lyrický model profilovania postavy, Varkondová viac rozvinula expresívnejšiu dimenziu hrdinky. Nešetrila hlasovou energiou, vášnivým výrazom a vyhrotenou dynamikou. Tmavší mladodramatický soprán čaká na prahu kariéry fáza odolávania dramatickým rolám, ku ktorým sa pri správnej technike a hlasovej hygiéne môže dopracovať prirodzeným vývojom.

To je vlastne cesta, po ktorej sa sopranistka **Iveta Matyášová**, v časovom oblúku presahujúcom desaťročie, dostala od

POKRAČOVANIE NA STR. 30

MINIPROFIL HŽ • KAMIL MIHALOV • KLAVIRISTA

- nar. 12. 12. 1977
- 1992 – 1996 Konzervatórium Košice
- 1996 – 2001 HTF VŠMU, (prof. I. Černecká)
- od 2001 doktorand (prof. I. Černecká)
- interpretačné kurzy (Piešťany – M. Lapšanský, E. Indjic, Buckow – O. Jablonskaja, A. Malter, Bergen – J. M. Huizing, F. M. Bucquet)
- 1996 – Súťaž slovenských konzervatórií, 1. cena
- 1998 – Piano Bratislava, 3. cena
- 1999 – Yamaha Scholarship, 1. cena

Vaša cesta k hudbe ako povolaniu?

Vždy to bolo u mňa podvedome nasmerované. Motívy sa permanentne menia, no stále som vedel, že chcem byť klaviristom. Väčšinu života som podriadil predstave, že sa budem venovať hudbe. A zatiaľ je to pre mňa stále výzva. Naplňa ma to, no ak by sa tento pocit zmenil, nebudem sa do ničoho nútiť. Určite sa však budem ďalej venovať hudbe.

Vzory?

Vedel som, že dostanem túto otázku. No ťažko sa mi na ňu odpovedá, pretože pre mňa nikdy neboli vzormi ľudia, ktorých som poznal sprostredkované – cez médiá, nahrávky... Boli nimi ľudia, s ktorými som mal intenzívnu osobnú skúsenosť.

Bolo by jednoduché povedať, že mojím vzorom je napríklad Jevgenij Kissin alebo Grigorij Sokolov, ale asi by to nebola pravda, lebo ich nepoznám. Aby som niekoho mohol označiť za svoj vzor, potrebujem ho vidieť žiť, pracovať... Čo sa týka života, je to určite moja matka, čo sa týka profesie, tak moja pedagogička prof. Černecká.

Stále študujete – tešíte sa už na to, ako sa „stanete“ klaviristom?

Nuž, je to moja voľba a pripravujem sa na to. Som si však vedomý, že v súčasnosti je povolanie klaviristu skôr túžbou než realitou. Nedávno som bol na jednej habilitačnej prednáške, kde sa prezentovala štatistika ročných vystúpení istej renomovanej klaviristky s odstupom desiatich rokov. Pred desiatimi rokmi v nej figurovalo číslo sto, teraz číslo desať...

K akému číslu by ste sa chceli dopracovať v ideálnom prípade vy? Nie, aby ste sa mohli užívať klavírom, ale aby ste si mohli povedať, že ste klaviristom...

V ideálnom prípade by som si to predstavoval tak, že by som dostal pol roka na prípravu a ďalší polrok by som hral. Nemyslím si, že je možné odvieť kvalitnú prácu, akonáhle mám celý rok koncert každý týždeň, s rozdielnou, narýchlo volenou drama-

turgiou. V období hrania by také tri koncerty mesačne boli ideálne.

Čo si potom myslíte o súčasných mediálnych megahviezdach, ktoré majú v kalendári dvesto až tristo koncertov ročne?

Viem, že dnes letí rýchla a lacná megarobota. Ale nemôže ísť o nejakú hlbokú, zodpovednú umeleckú výpoveď. Pripomína mi to šport. **V prípade lukratívnej zmluvy s renomovaným vydavateľom by ste dokázali odolávať podobným tlakom? Príťažlivosti veľkých peňazí...**

Je to otázka priorit. Ja mám hudbu príliš rád na to, aby som seba ako klaviristu zapredal za to, že sa budem mať doživotne dobre. Umenie si v tom prípade vypýta svo-

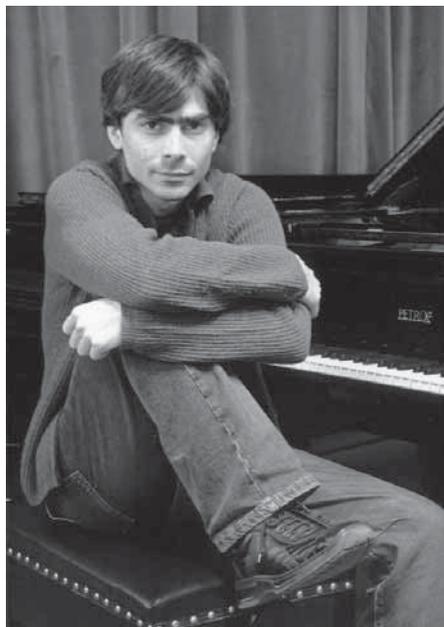


FOTO ARCHIV

ju daň. Interpretácia je vedomý tvorivý proces.... Nie produkt, ktorý „vyrábam“ a ponúkam na predaj.

Klaviristi dnes majú na Slovensku asi dosť ťažký život...

Na mnohých dnes číha veľa nástrah a mnohí sa nimi aj nechali zlákať. Myslím tým komerčné príležitosti najmä v blízkom zahraničí – vernisáže, recepcie, hotely, banky... Na druhej strane tu chýba nejaký záchytný oporný bod pre interpretov – miesto, kde pošlete svoj repertoár a dostanete ponuku...

Patríte teda k tým, ktorým chýba nejaká štátna koncertná agentúra s vlastnou kultúrnou politikou?

Na to neviem odpovedať. Nesúhlasím však s tým, čo dnes často vidíme – že si interpret robí sám manažéra a obhospodaruje celý s tým súvisiaci. Je to mrhanie potrebné energie.

Mnohí interpreti dnes rezignovali na odozvu zo strany agentúr a vytvorili si vlastné platformy na sebarealizáciu, vlastné festivaly...

Mne to pripadá groteskné. Ako aktivitu to beriem, ale je to uzavretá platforma sama pre seba. Nezdá sa mi to normálne. Doba, ktorá núti interpreta, aby si sám vytvoril podmienky na vlastné umelecké vyjadrenie, je čudná. **Doliehajú už na vás – mladého doktora – niektoré problémy slovenského hudobného života?**

Netrápi ma ani tak nedostatok priestoru či príležitostí – lebo tie sa vždy dajú nejako nájsť – ale skôr pasivita okolia voči tomu, čo robím. **Keď sme pri tej odozve, zaujímajú vás ako interpreta recenzie?**

Niektoré ma udivujú svojou neprofesionálnosťou. Možno to súvisí aj s tým, že dnes sa jednotlivé profesie príliš oddelili – interpreti, skladatelia, kritici... Akoby sa vytratila jednota umenia a spomínané jednotky sa príliš izolujú, pracujú samé pre seba a namiesto toho, aby sa navzájom dopĺňali, tak sa skôr podkopávajú.

Máte pocit, že kritika má na Slovensku nejakú relevanciu? Môže ovplyvniť kariéru toho-ktorého umelca?

Myslím, že tá negatívna áno. Slováci podľa mňa veľmi reagujú na negatívnu kritiku.

Čo vás najviac zaujalo v poslednom čase?

Veľmi ma oslovil klavírny recitál Grigorija Sokolova na BHS. Išlo o výkon, s ktorým sa človek často nestretáva. Jeho predstava klavíra bola orchestrálna. A podľa mňa to je na mieste. Sokolovova hra potvrdila to, čo o ňom vieme z médií – že nemá rád povrchnosť, reklamu, bojuje proti zaužívaným praktikám nahrávacieho priemyslu. Je to jednoducho osobnosť.

Imponuje vám jeho ignorovanie nahrávacích štúdií, resp. nahrávanie výlučne live koncertov?

Veľmi. Ja sám nedôverujem médiám a ani nahrávkam. Verím len živému koncertu a konkrétnemu okamihu.

Nechce sa mi veriť, že nemáte zostavené rebríčky nahrávok najobľúbenejších klaviristov pre ten-ktorý repertoár...

Nahrávka ma zaujíma len ako reprodukcia konkrétnej interpretácie. Dokáže urýchliť štúdium skladby v určitom štádiu, pretože sa mi nedostalo takého teoretického vzdelania, aby som si dokázal vytvoriť zvukovú predstavu o diele len štúdiom partitúry – čo by bolo ideálne. Čím viac človek počúva nahrávku, tým viac sa ňou totiž aj nechtiac nechá ovplyvniť a stráca autenticitu. Mám rád svoj vlastný názor. A.S.

CON BRIO

RADOŠŤ, ČI ZÁBAVA?

(„con brio“, ktoré sa so mnou vlečie celý život)

Mladý človek, dychtiaci po súradniciach a cieľoch, zbiera po ceste poznanie a múdrosť svojich vzorov, idolov ako zásobu pre vlastný rast. Jeho neopotrebovaný a rýchly duševný metabolizmus si príliš nevyberá a pohlcuje všetko vhodné, všetko, čo – dakedy naozaj, často len zdanlivo – ladí s jeho zameraním. A tak v zásobe pre staršie roky neostáva veľa; všetko sa v tégliku života premieša, zleje do amalgámu skúseností, ktorý potom neraz len z núdze, z netrpelivosti pociťujeme ako vlastnú bázu, ako svoje osobné poznanie. Stojíme na pleciach tých, čo tu žili a mysleli pred nami, hovorí kdesi Apollinaire...

Chorobou odsúdený na dlhé chvíle samoty a neistoty som sa v ostatnom čase pozornejšie zahľadieť do tohto temnejšieho pozadia vlastného vývinu – na ten čudný, možno aj trocha smiešny ruženec otázok a problémov, ktorý mrvím v prstoch od mladosti a na ktorom sa po sériách „menších gulôčok“ v pravidelných odstupoch objavuje jedna väčšia, farebnejšia, horúcejšia, pre mňa v každom prípade osudová. Je to možno viac výzva než otázka. Položil som ju do názvu tohto „con bria“...

Múdru odpoveď na ňu som kedysi našiel v Bergsonovej prednáške *Vedomie a život* z r. 1911. Dovoľm si na podmienky tejto rubriky Hudobného života možno trocha pridlhý citat:

Myšlienka, ktorá je len myšlienkou, umelecké dielo, ktoré jestvuje len v obraznosti, báseň, o ktorej len snívame, ešte nestoja za námahu; hmotná realizácia básne slovami, umeleckej predstavu sochou či obrazom vyžaduje námahu. Úsi-

lie je namáhavé, ale je cenné, ešte cennejšie ako dielo, ktoré vytvorí, lebo ním sme zo seba vydali viac, ako v nás bolo, vzopáli sme sa nad seba samých. No toto úsilie by nebolo možné bez hmoty: počiatočným odporom a neskorou poddajnosťou je prekážkou a zároveň nástrojom a podnetom; vyskúša našu silu, nesie jej pečať a privoláva jej zintenzívnenie... Filozofi, ktorí špekulovali o význame života a osude človeka, si sotva všimli, že príroda sa unívajala poučiť nás o tom sama. Oznamí nám presným znamením, že náš údel sa naplnil. Týmto znamením je radosť. Hovorím radosť, nehovorím zábava. Zábava je vyumelkovanosť vymyslená prírodou, aby si žijú bytosť uchovala život; nevraví nič o tom, akým smerom sa život uberá. No radosť vždy ohlasuje, že životu sa darí, že získava pôdu, že získal víťazstvo: každá veľká radosť má víťazný prizvuk...

Túto veľkolepú myšlienkovú architektúru, ktorú nosím v sebe od mladosti, nádhorne „nasvietil“ môj nedávny zážitok, spojený s osobou Lancea Armstronga, amerického cyklistu, ktorý štyrikrát po sebe vyhral Tour de France. Prečítal som si interview, v ktorom sa ho novinári pýtajú, či je šťastný z takýchto svojich úspechov. Odpovedal im, že to všetko je nič proti tomu, čo v živote dosiahol, keď prekonal smrteľnú chorobu a má šťastnú rodinu, deti... Zvíťazil nad smrťou, prekonal rakovinu semenníkov. Dal si odobrať a zmraziť semeno, pretože musel podstúpiť operáciu. Po dlhom období náročnej liečby, keď všetko prekonal, vrátil sa k tréningu a zo zmrazeného semena mu žena porodila dvojčiky. Všetko, čo v týchto súvislostiach prežil – tvrdí tento pre mňa veľký, až mýticky silný človek – ho utvrdilo

v presvedčení, že ku kvalite ľudského života patrí **rovnako šťastie ako utrpenie**. Nedá sa to oddeliť. Prekonanie utrpenia je rovnako dôležitou zložkou harmonického života ako to, čo nazývame šťastie...

A teraz sa rozhlíadnime okolo seba. V akej atmosfére sa dnes dejú veci života a umenia? Treba veľkú trpezlivosť a úsilie, aby sme našli ešte čosi viac než tendenciu k zábave, lacnému úspechu, rozptýleniu, pohodliu. Médiá jednoznačne preferujú a podporujú tento trend. Nepohodlné, temné stránky ľudského života sú skryté za diskretnou oponou ilúzií, reklamného balastu, virtuálnej pseudoreality, ktorú fiktívne slobodný, v skutočnosti tvrdo manipulovaný človek prijíma ako priestor pre svoje konanie. Zábava iba udržiava pri živote, je zaiste potrebná, ale neposkytuje perspektívu. Preto asi je dnešný postmoderný svet taký relativistický, chladný a skeptický... Nemá bázu, z ktorej by dovidel ďalej, je pripútaný a zacyklovaný v lacných konzumných refrénoch...

Ak spojíme Armstrongove veličiny, tvoriace kvalitu života: šťastie a utrpenie, vyčádza podľa mňa presne to, čo Bergson nazýva radosťou – ona sila, ktorá prítakáva skutočnému životu a jeho víťazstvám. *Všade, kde je radosť, je tvorenie*, pokračuje Bergson, *čím bohatšie tvorenie, tým hlbšia radosť...* Toto tvorenie môže a malo by podľa neho *pokračovať neprestajne a u všetkých ľudí: tvorenie seba sebou, rast osobnosti úsilím, ktoré vyťažuje veľa z mála, niečo z ničoho a neprestajne pridáva k bohatstvám sveta...* Pri pohľade na život z takéhoto zorného uhla sa môže kdekto aj pošmyknúť, môže sa mu zakrútiť hlava a všetko sa môže – ako to neraz pozorujem aj v komunite slovenských hudobníkov – zvrtnúť v pravý opak, v neplodný a imidžistický narcizmus. Lebo víťazstvá tvorenia (úplne jedno akého, v akom zmysle a kontexte) nie sú na to, aby venčili čelá tých, ktorí sa o ne bezprostredne zaslúžili, ale na to, aby odovzdali energiu, aby – povedané s Rúfusom – *v hĺbkach pohli životom...*

JURAJ HATRÍK

CON BRAVÓ 2002

Bravó, bravó, distingvovane, ale vytrvalo tleska publikum v koncertnej sieni. Nikto nebeží do šatne. Bude prídavok? Zahraničná Svetoznáma Filharmónia s Dirigentom je veľkorysá, prídavok bude! Hneď po prvých tónoch koncertného „bonusu“ je jasné, že s výberom skladby nebudem spokojná, takže sa môžem venovať rozjímaniu. Skúsím vypátrať KTO a AKO: koľko ľudských profesií sa symbolicky podieľalo na pódiu aj mimo neho na jednom jedinom koncerte.

Tak najprv mi prídu na um hudobníckej profesie. Hráči orchestra – sláčikári, dychári, hráči na bicie nástroje, bola aj harfistka, klavirista, dirigent. Slečna, čo odovzdáva kvety. Zriadenci orchestra, ktorí pripravili pódium, stoličky, osvetľovači, zvukári. Popoludní výťahár opravil výťah na export veľkých nástrojov. Niekoľko ráno odomkol sálu a večer naopak. Riaditeľ, bol na koncerte. Vrátnik. Slečna z produkcie, manažér orchestra. Všetci boli oblečení – teda museli si kúpiť šaty. Pridávam predavačov v butikoch, pred nimi krajčirov, módných

návrhárov, výrobcov umelých aj pravých nití, gombičkárov. A čo výrobcovia zipsov a hodiniek? Tikajú ticho, ale všetci ich mali na rukách pod frakmi, teda aj výrobcovia hodiniek sú tu symbolicky prítomní. Mobily nezvonili, ale určite ležali na dne husľových puzdier vypnuté z režimu. Teda aj výrobcovia mobilov a ich predajcovia. (Servis vynechávam.)

V sále to príjemne voňalo. Kozmetický priemysel a jeho profesie sa asi tiež podieľajú na zdarnom priebehu koncertného podujatia. Hneď za kozmetikou a parfumeriou mi prídu na um šperky. Už aj chlapi ich nosia, v nose a na jednom uchu, pretože by to nerobili ženy. Kam inde s nimi mož-

Warchalovci OPĀŤ V JAPONSKU

Pred troma desiatkami rokov (presne roku 1976) sa uskutočnil prvý, historicky nezmazateľný umelecký zájazd vtedy mladého telesa Slovenského komorného orchestra do Japonska. Zopár pamätníkov si možno spomenie na tlačovú besedu, ktorú vo filharmonike zasadačke po návrate dával šéf telesa Bohdan Warchal. Rozprával, s jemu vlastným farbistým nadšením, o krajine, ktorá aplaudovala umeniu vzdialenej krajiny. Hovoril o ľuďoch, ktorí s posvätnou úctou počúvali hudbu Händela, Telemanna, Corelliho... o mládeži, ktorá živo a kultivovane reagovala, a vzápätí na ulici (ako prejav vďaky) s gitarou reprodukovala z Vivaldiho „Štvoro ročných“..., o neomylnnej a presnej organizácii, o fantastických sálach s neuveriteľnou akustikou, o „elektrizovanom“ publiku, pobavene líčil nezvyčajnú (pre našinca) situáciu, kedy si vodiči po cestnej kolízii s úsmevom a typickou poklonou vymenili vizitky... Bolo to živé rozprávanie majstra, očareného krajinou, ľuďmi, kultúrou, prijímajúcou nový podnet. Novú vetu, ktorú sformuloval ansámbl z malej krajiny uprostred vzdialenej Európy. Od tých čias sa veľa zmenilo. Doba, systém, generácie. Aj v organizme súboru prišlo k niekoľkým zásadným zmenám: generačným, fatálnym. Majstra Warchala už niet. Tí, čo poznali a ovládali jeho životné a umelecké krédo nezotrvali v trúchlivej pasivite – naplňajú jeho odkaz. Kráčajú po jeho stopách.... Koncertnú sieň Slovenskej filharmonie naďalej naplňa množstvo nadšencov, priaznivcov krásnej „warchalovskej“ hudby. Dielo, s ktorým majster pred desiatkami rokov s vervou začal, pokračuje...

no íst, ak nie na koncert! Šperkov bolo na krkoch, ušiach, rukách a prstoch neúrekom. Šperk na strhanej tvári neukáže tak dobre ako na oddýchnutej, masážami obnovenej, preto určite aj kozmetické salóny sa zaslúžili o ženské publikum na večernom koncerte. Klavirista mal parochňu, nuž aj vlásenkár.

Hráči v orchestri, aj publikum nejako pricestovali – nemôžem vynechať profesie mestskej dopravy, šoféri, elektrikári, taxikári a vlastné automobily s manželmi. Niektorí možno prišli peši, vtedy je dobré mať pohodlnú obuv. Na koncertnom pódiu aj v sále seriózne čierne lakovky, dámske loďičky – ach, čo sa ich popredalo pred otvo-



FOTO L. MLYNÁRIKOVÁ



FOTO L. MLYNÁRIKOVÁ

Na slávnostnom koncerte pri príležitosti 40. výročia založenia telesa profesor Warchal vyjadril želanie, aby sa jeho nástup-

rením koncertnej sezóny. Takže aj obuvnícky priemysel a jeho profesie. V súvislosti s ním sa odvíja moja úvaha ku zdrojom obuvníckeho materiálu. Pravá koža, to je ono! Teda aj kravičky, prasiatka, hadie kože, krokodílie kabelky, labutie perie na pelerínkach... Nepršalo, vylučujem výrobcov dáždnikov.

A čo koncertná sála, v ktorej hrala Filharmonia? Veď ju niekto musel postaviť. Murári, omietkári, inštalatéri, elektrikári, maliari, majstri, architekt, investor. Začínam mať pocit, že sa pri vyratúvaní profesii priveľmi vzdalujem od podstaty hudby. Spomenula som si teda na hudob-

com stal **Ewald Danel**, ktorý na tento post nastúpil v januári 2001.

V októbri t. r. orchester absolvoval japonské umelecké turné, na ktorom prezentoval milovníkom hudby vzorku nášho koncertného umenia. Umelecký vedúci súboru hodnotí zájazd ako prínos, ako obohate-

nie a potvrdenie vzájomnej spolupráce, z ktorej sa črtajú ďalšie konkrétne perspektívy.

„Na koncerty v Japonsku sa pán Warchal veľmi tešil, ale osud bol krutý a tohto turné sa už nedožil. Preto bolo poznamenané smútkom z našej i japonskej strany. Zo všetkých plagátov sa na nás usmievala jeho tvár...“

Podčas trojtýždňového turné sme stihli dvanásť koncertných vystúpení v dvanástich centrách i menších mestách, z ktorých spomeniem Tokio, Kjóto, Jokohamu, Ósaku...

Spoluúčinkovali s nami japonskí sólisti, sopranistky Yumiko Samejima a Satsuki Adachi, huslistka Yasuko Otani a flautista Yoshimi Oshima.

Hrali sme naše tradičné „glanznumero“ Vivaldiho Štvoro ročných období s japonskou sólistkou, výber z obľúbených koncertných piesní a árií s domácimi speváčkami ... Veľkej obľube, ako sme si všimli, sa teší najmä slovanská hudba. Vedľa Dvořákovkej Serenády mimoriadnu odozvu vyvolala Janáčkova Suiita... Koncerty mali veľký úspech, preto umelecká agentúra Japan Arts, plynule nadviažuc na tradíciu, pozvala SKO znova.

Kuriozita, ktorá prebehla médiami:

„... Na koncerte v Tokiu bol prítomný princ Takamado, ktorý nás celkom neformálne, spontánne prišiel po koncerte pozdraviť, poďakovať sa nám a zagratulovať. Polichotilo nám, že sa mu práve v našej interpretácii zapáčili skladby Janáčka a Brittena (Simple Symphony). Zvlášť vyzdvihol zvukovú farebnosť orchestra. Slúbili sme mu, že obe skladby čo najskôr nahráme a pošleme mu ako prezent. Čo sa týka nahrávky, veríme, že sa nám podarí, princ Takamado sa jej však už nepoteší. Žiaľ, dozvedeli sme sa, že v týchto dňoch podľahol vážnej chorobe...“

POKRAČOVANIE NA STR. 16

L. D.

ROZHLASOVÝ ZÁPISNÍK

Najsilnejší hudobný zážitok približne od konca októbra som mala z *Requiem da camera* pre husle, violončelo a klavír od **Romana Bergera**. Nepočula som toto dielo na dávnejšom ročníku Novej slovenskej hudby, a tak bolo pre mňa novinkou v rozhlasovej repríze **Stretnutia nad partitúrou** (Devín – 26.10., 15.00 h). Pred mikrofónom sa zišli povolání: autor skladby a redaktorka **Melánia Puškášová**. Hlboké, niekedy (typicky) komplikované uberanie sa myšlienok Romana Bergera nás viedlo do sveta skladateľa, jeho hodnotových a estetických kritérií – najmä tých, ktoré sa vývojovo a hudobno-tematicky viažu ku skladbe. Melánia Puškášová bola v zamysleniach nad partitúrou diela vyrovnanou partnerkou skladateľa. *Requiem* mala dôkladne prečítané, a tak poslucháčom zrozumiteľnou formou tlmočila otázky, osvetľujúce dielo analyticky. Páčila sa mi jej zodpovednosť, ktorá dozaista vyvierala z určitého rešpektu pred osobnosťou Romana Bergera, ale tiež uvoľnenosť, s akou formulovala svoje poznania a „objavy“ z Bergerovho opusu.

Jedna vec je príprava relácie, ktorá patrila k tomu najlepšiemu, čo Melánia Puškášová pripravila v cykle Stretnutie nad partitúrou, druhou je samotná skladba, ktorej hudobný prúd ma očaril svojou hlbokou až mystickou krásou. U Bergera nejde o romantické naplnenie pojmu krásna v zmysle lahodnosti a „hladkosti“ melódie, o to viac sa mu podarilo zaujať poslucháča vnútorným ťahom svojho Requiem, koncíznosťou výpovede a myšlienkami, odvíjanými z jemu blízkych prameňov. V ich hĺbke bola IV. symfónia W. Lutoslawského a v hudbe často variovaná téma B-A-C-H. *Requiem da camera* predstavuje jeden z najvydarenejších opusov autora. Vďaka za jeho priblíženie, pán skladateľ a pani redaktorka!

Kontrastom k relácii „hudobno-filozofujúcej“ bola v to isté popoludnie (16.00 h) hodinovka z koncertu finalistov **O cenu Janky Guzovej**. Záznam a zozrieh koncertu bol z Domu kultúry v Slovenskom Grobe (17.10.2002). Na projekte spolupracoval SRo so Spolkom hudobného folklóru a STV (autorom relácie a predsedom odbornej poroty súťaže bol **Ondrej Demo**, redaktorom **Samo Smetana**). Bol to už tretí ročník súťaže, poriadanej každé dva roky na počesť skvelej interpretky východoslovenských ľudových piesní Janky Guzovej. Tak ako v minulosti boli na koncerte manžel a dcéra umelkyne (zomrela v USA a je pochovaná na Národnom cintoríne v Martine), ktorí odovzdali aj ceny pre prvých troch odmenených – víťazovi finančnú, dvom

ďalším Cenu nádeje – vzácne keramikové tanieri. Azda by sa k týmto „súkromným“ cenám mali pripojiť aj oficiálni usporiadatelia... Šesť finalistov predviedlo svoje umenie v poradí: **Margita Jagerová** z Nitry (spievala hontianske piesne), **Adriana Senciová** (zo Starého Tekova), **Lenka Dubničková**, maturantka z Malaciek, **Zlatica Iľešová** – sólistka OLuN (rodom z Horných Orešian), jediný muž súťaže **Vincent Krkoška** z Terchovej a **Lucia Stašíková** z Víťaza, dedinky na rozhraní Spiša a Šariša. Víťazom sa napokon stal **Vincent Krkoška**, autenticky, presvedčivo spievajúci terchovské piesne. Ceny nádeje si odniesli **Lenka Dubničková** a **Lucia Stašíková**. Koncert mal mimoriadny ohlas u obecenstva – čo bolo cítiť aj zo zozrieh podujatia. Osobne mi prekážal trochu neosobný komentár, resp. otázky moderátora...

Soboty sú presýtené hudobnými zážitkami, akoby sa programová štruktúra víkendov priam prehýbala pod atakom práce odborných redaktorov. Či je to najsprávnejšie, ťažko povedať. V istých ročných obdobiach sa totiž môže stať, že táto autorskoredakčná námaha vyjde poslucháčsky neprázdnou. I **Akcenty, rezonancie** – pravidelnú publicistickú polhodinovku o hudobnom dianí na Slovensku – som počúvala v sobotu 26.10. a 2.11. od 14.00 h na Rádiu Devín. Ako som postrehla, mozaika informácií – najmä z bratislavského a košického rozhlasu – sa postupne mení na väčšie plochy rozhovorov a hodnotení. V prípade aktualít z Košíc (redaktorka **Lýdia Urbančíková** – 26.10.) sa **Akcenty, rezonancie** sústredili najmä na ozveny Organového festivalu Jozefa Grešáka, pričom osviežením v závere bol „operetný blok“ jubilujúcej Anny Polákovovej, speváčky, ktorá najmä v Košiciach zažiarila nielen na opernej scéne, ale aj v klasických operetách. Redaktorka **Alena Čierna** sa 2.11. sústredila na rozhovor s manažérom **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu**, ktorý podrobne (pre poslucháča priam reklamne) informoval o ostatných zahraničných úspechoch SOSR. Bonbónikom bolo hodnotenie zaujímavých hudobných ukážok z archívu SR v slovnom podaní **Marty Földesovej**. Samozrejme, týmto nevyčerpávam obsah spomínaných relácií, za ktorými sa skrýva informovanosť oboch redakcií, reflektujúcich veľa podujatí (nielen koncertných) v Bratislave i v jednotlivých regiónoch. Víťam tiež zapájanie mladších autorov, bez ktorých si ťažko predstaviť budúcnosť hudobného rozhlasu. Tak to bolo i v **Akcentoch a rezonanciách** 16.11., do ktorých si Alena Čierna pozvala o. i. adepta

muzikológie **Andreja Šubu**. Ten hodnotil **Dni starej hudby** v Bratislave – azda so zbytočne hlbokou sondou do dejín hudby a interpretácie – ale s ambíciou vypovedať o rezonovaní a kvalite festivalu starej hudby. Radi sa s týmto autorom stretne aj nabadúce.

Toho popoludnia som si vypočula tiež reláciu z košického štúdia: **Oldřich Hemerka – známy neznámy** (Devín – 16.11., 15.00 h). Autorka a redaktorka **Lýdia Urbančíková** pripravila reláciu k 140. výročiu narodenia českého regenschoriho a skladateľa, ktorý pôsobil dlhé roky v Bardejove a Košiciach – tu aj zomrel roku 1946. U L. Urbančíkovej obdivujem jej nadhľad nad témou. V prípade Oldřicha Hemerku hrozil relácii nedostatok kvalitných nahrávok – obmedzených dobou, v ktorej autor žil. Autorka si teda „pomohla“ skladbami generáčnych vrstovníkov O. Hemerku. Pravda, kvalitné zvukové ukážky použila (Hemerko *Vojnové rekviem, Dityrambus*). Do portrétu hemerkovskej rodiny šikovne zakomponovala aj ukážku z operety *Ženské rozmary* od syna O. Hemerku – Júliusa Ivana, resp. spomienky vnuka – Júliusa (Gyulu) Hemerku na starého otca a otca, ako aj na dcéru Máriu (Mary) Hemerkovú-Mašíkovú, významnú košickú klavírnu pedagogičku. A tak – vrátane muzikologického prehľadu o sondách teoretikov do života a diela O. Hemerku, ktorým sa zaoberali najmä košickí muzikológovia, ale aj skladateľ Norbert Bodnár – poslucháč získal plastický obraz o osobnosti, ktorá vytvorila most medzi českou, slovenskou, ale aj maďarskou kultúrou Košíc.

Predníci na Slovensku a ich variačná technika – takto nazval časti svojho veľkého rozhlasového cyklu folklorista **Samo Smetana**. V siedmej časti, ukrytej aj pod generálny názov **Rodostrom**, hovoril autor a redaktor v jednej osobe (Devín – 16.11., 16.00 h) o folklóre Horného Spiša. S dôkladnou znalosťou materiálu (vychádzajúceho z tematicky blízkej publikácie Alexandra Móziho), analyzoval špecifiká predníkov a hudby daného regiónu. Bolo to zaujímavé, poučné – ale trochu stereotypné v prístupe: slovo + hudobná ukážka. Zaspomínala som si na časy, kedy redaktori ľudovej hudby v SRo (najmä O. Demo, D. Laščiaková) robili hudobné nahrávky v teréne. Ich slovné vstupy boli popretkávané spomienkami a zamysleniami originálnych nositeľov ľudových tradícií. Finaálne rozhlasové „dielo“ malo napokon neopakovateľnú atmosféru. Možno niet peňazí, azda osobností vo folklórnom živote – či nadmiera autorskej fantázie? Atmosféra

ÚSPEŠNÉ TURNÉ SOSR

V dňoch 6. – 13. novembra bol Symfonický orchester Slovenského rozhlasu na koncertnom turné v Spolkovej republike Nemecko. So zborom **EuropaChorAkademie** a pod taktovkou jeho šéfa **Josharda Dausa** a kvartetom výborných sólistov v zostave **Katherina Müller** – soprán, **Alexandra Petersamer** – alt, **Reginaldo Pinheiro** – tenor a **Peter Lika** – bas (na koncerte vo Wiesbadene **Hanno Müller** – **Brachmann**) predviedli na štyroch koncertoch pred dovedna 6 700 divákmi zriedka uvádzané oratoriálne veľdielo Felixa Mendelssohna-Bartholdyho „*Elias*“.

Koncerty sa odohrali v prestížnych sálach – okrem už spomínanej sály Berlínskej filharmónie hral SOSR v sídle Mníchovskej filharmónie, v Brémach v „Glocke“ a vo Wiesbadene v jugendstilovej nádhere Kurhausu. 140-minútová partitúra si vyžadovala úplnú sústredenú tak účinkujúcich, ako aj publika, ktorého záverečné ovácie štedro odmenili umelcov na pódiu. Význam tohto dramaturgického činu bol umocnený tým, že nemecké rádio Deutschlandfunk po dohode so Slovenským rozhlasom nahralo wiesbadenský koncert live a na druhý deň, v absolútnom prime time v sobotu o 19.30 ho odvysielalo. Slovenský rozhlas na základe spomínanej dohody dostane k dispozícii túto nahrávku a bude ju vysielaf na Rádiu Devín.

Zbor EuropaChorAkademie je spoločným medzinárodným projektom Johannes Guttenberg-Universität Mainz a Hochschule Bremen. Vznikol v roku 1997 z iniciatívy Josharda Dausa s cieľom vytvoriť umelecké a vzdelávacie fórum mladých zborových spevákov a zbornajstrov z rôznych krajín Európy a predvážať vokálnoinštrumentálne diela na najvyššej umeleckej úrovni. Zbor dosiahol za dobu svojej existencie významné úspechy pod vedením svojho šéfa, ale aj takých dirigentov, ako Gerd Albrecht, Vladimir Aškenazy, Michael Gielen, Simon

Rattle a ďalších. Jeho diskografia vo vydavateľstve Arte Nova obsahuje *Matúšove a Jánove Pašie* a *Omsu h mol* J. S. Bacha, oratórium *Paulus* F. M-Bartholdyho, *Daphnis a Chloe* M. Ravela a ďalšie CD z diel R. Schumann, J. Brahmsa, O. Messiaena a H. Berlioz. Na základe úspechov, ktoré dosiahol s EuropaChorAkademie, bol Joshard Daus v septembri 2002 menovaný aj riaditeľom berlínskej Sing-Akademie, ktorá má dlhú tradíciu a je vo zväzku s Berlínskou filharmóniou.

V súvislosti s koncertným turné SOSR by som rád spomenul, že v Nemecku sa viac



FOTO AUTOR

venujú príprave ďalších generácií konzumentov hodnotného hudobného umenia, ako my (čo samo osebe nie je veľmi objavné konštatovanie). Koncert, o ktorom je tento článok, bol už trefou akciou v rámci tzv. „Schulprojekt Erlebnis Musik“. Cieľom takéhoto pedagogického projektu, ktorým EuropaChorAkademie rozširuje svoju umeleckú činnosť aj smerom k hudobnej výchove, je priviesť deti v školách nenásilným, ale zato veľmi informatívnym spôsobom k oboznámeniu sa s konkrétnym hudobným dielom pred jeho koncertným uvedením. Učitelia v školách dostávajú ku každému hudobnému dielu do rúk veľmi podrobnú príručku s názvom „Themenheft zu ...“, v ktorej je prístupným spôsobom rozobraný

vzťah textu, resp. deja a hudobnej zložky skladby a metodické návody na využitie témy v jednotlivých zložkách výuky, zvlášť v seminároch a workshopoch. Na tento účel sú, samozrejme, vybrané diela, ktoré majú okrem silného hudobného pôsobenia aj výraznú literárnu zložku. Biblický sujet príbehu proroka Eliáša, jeho emotívnosť a súčasne epičnosť je priam predurčený na takéto spracovanie. O tom, ako silne zaujal deti v školách, svedčia početné výtvarné práce s touto tematikou, z ktorých najzaujímavejšie mohli obdivovať návštevníci koncertov počas prestávky vo foyeri koncertnej siene.

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu sa teda okrem svojho jednoznačného umeleckého úspechu stal aj aktérom vrcholenia hudobnopedagogického projektu, ktorého širokú pôsobnosť a kvalitu môžeme len závidieť. O tom, aký význam pripisujú v Nemecku takýmto akciám oficiálne authority, svedčí skutočnosť, že v bulletine koncertov boli na prvom mieste uvedené príhovory ministrov kultúry Hessenska a Rheinland-Pfalzka, ktorí sa o projekte vyslovili s vrúcnosťou a uznaním. (O rozdielnosti prístupu k tzv. klasickej hudbe inde a u nás svedčí aj skutočnosť, že stručnú správu o tomto úspechu SOSR, uverejnenú v TASR, nepoužili žiadne slovenské noviny, pretože je pre ne dôležitejšie napísať napríklad o tom, že nejakého popspevák pichá v boku, alebo ho nechala priateľka.) Umelecké úspechy našich profesionálnych telies a sólistov by mali už konečne aj u nás začať podnecovať tých, ktorí sú zodpovední za kultúrnu úroveň prichádzajúcich generácií, k rozsiahlejšej podpore umeleckého vzdelávania na všetkých typoch škôl. Je to o to dôležitejšie, že v súčasnosti globalizácia k nám prináša masívnu degradáciu kultúry na pop-disneyovskohollywoodsku podúroveň, ktorej sa síce nemôžeme celkom ubrániť, ale sme prinajmenej povinní ponúknuť mladým ľuďom klasickú alternatívu, ktorá znamená udržanie kultúrnej a národnej kontinuity.

MILOŠ JURKOVIČ

folklórnych festivalov (ktoré sú nepochybne poslucháčskym zážitkom) vnútroredakčnú prácu síce ozvlášťuje, ale sotva nahrádza originálne záznamy osobností ľudovej hudobnej kultúry.

Keďže pravidelne sledujem publicistický magazín **Zrkadlenie**, musím spomenúť aj jeho ostatnú podobu zo 17. 11. (repríza na Rádiu Devín). Redaktorka **Hana Beranová** zaradila doň takmer hodinový reprezentačný portrét umeleckého šéfa Opery Štátneho divadla Košice, dirigenta **Karola Keveckého**. Výrečný, no v prvom rade ta-

lentovaný 29-ročný dirigent, odchovanec Konzervatória v Žiline a AMU v Prahe, dal poslucháčom nahliadnuť nielen do svojho doterajšieho umeleckého života, ale i do špecifik dirigovania v opere a v orchestri. O.i. vyslovil názor na odbornú kritiku zo strany hráčov v orchestri – ale aj recenziu v Hudobnom živote a jej reflexiu vo svojom dirigentskom vývoji. Hana Beranová bola ako vždy dokonale pripravená a nezaбудla sa svojho rozhlasového hosťa spýtať aj na veci, ktoré by odborník asi považoval za samozrejmé, v druhom prípade za ne-

taktné (napríklad čo-to o dirigentskej paličke, o sledovaní dirigenta hráčmi, o doterajšej najväčšej prehre umelca atď.) Napokon sa z odpovedí „vykľuli“ zaujímavé postrehy mladého umelca – nielen pre laikov.

Utvrdilo ma to v celoživotnom snažení o umenie interview: *prešpekulované a dlhé otázky nevedú vždy k zaujímavému cieľu. Skôr prezentujú pýtajúceho sa – a potláčajú pýtaného. Ale na to musí prísť každý novinársky „mudrc“ cestou vlastnej pokory...*

TERÉZIA URSÍNOVÁ



Ani sme si nestačili vydýchnuť po maratóni BHS, a už je tu začiatok novej filharmonickej sezóny. **Slovenská filharmónia, Slovenský filharmonickej zbor** a v poslednom čase náš častý dirigentský hosť **Leoš Svárovský** spolu s trojicou vokálnych sólistov (**Henrietta Lednárová** – soprán, **Pavol Bršlík** – tenor, **Peter Mikuláš** – bas) sa postarali o jej dôstojný začiatok. Novú, už 54. koncertnú sezónu odštartoval **17. a 18. októbra** jeden z pilierov a vrcholov hudobného klasicizmu, rozsiahle oratórium *Stvorenie* od Josepha Haydna.

Aj tento večer **Leoš Svárovský** potvrdil svoju mimoriadnu profesionalitu, s akou sa dokáže vyrovnáť s rôznymi nástrahami a problémami pri stvárňovaní väčších foriem i mikroštruktúry. *Stvorenie* je vyše jedenapohodinový kolos, líčiaci biblickú genézu prostredníctvom árií, recitatívov, zborových úsekov a orchestrálnych medzihier.

Už len samotné udržanie súvislých, plynulých línií vyžaduje od dirigenta i hráčov značnú koncentráciu a kondíciu. Svárovský a filharmonici to zvládli na jednotku. Orchester sa nestaval za každú cenu do popredia, ale kde bolo treba, tam presne a účinne do diania zasiahol. Svárovský veľmi dobre frázoval, odhadol tempá, mieru pre emocionálne podfarbenie, dynamické zvlnenie. Neutápal sa v detailoch, ale nebol ani povrchný a *Stvoreniu* dal jasný, presvedčivý pôdorys. Mohol azda viac zvýrazniť lyrické polohy, zvlášť v tretej časti, ilustrujúcej idylu raja.

SFZ už tradične podal vynikajúci výkon: presný, intonačne čistý a vitálny. Zároveň, a to tiež nie je novinkou, slabším článkom zboru je horizontálna i vertikálna (polyfonická) diferenciacia zvukovej sily, málo pružné frázovanie. Najmä dynamicky exponované úseky by mohli byť modelované

precíznejšie, inak hrozí ustrnutie v mohutnej zvukovej mase. Z trojice sólistov vynikal Peter Mikuláš (takisto žiadna novinka), jeho mnohofarebné, zaujímavé tvarovanie Rafaela i Adama, suverénne narábanie s expresívnymi možnosťami ľudského hlasu a oduševnenosť. Lednárová a Bršlík sa svojich úloh zmocnili takisto výborne, v trojspevových partiách s Mikulášom vytvorili dôkladne nuansovaný, vyvážený, zohratý tím. Potešila aj filharmónia ako inštitúcia, ktorá konečne k vokálno-inštrumentálnym koncertom zhotovuje textový „servis“ ako súčasť bulletinu, a to dokonca dvojязыčne! Možnosť sledovať na koncerte textovú zložku predvádzaných diel obohacuje a znásobuje hudobný zážitok. Podobne ako pohár dobrého vína, ktoré v prestávke mali poslucháči pri príležitosti otvorenia 54. filharmonickej sezóny k dispozícii. Na zdravie a úspešné pokračovanie!

TOMÁŠ HORKAY

Ďalší koncert (**24. a 25. októbra**) patril k tým, po ktorých sa človek ponáhľa domov a najradšej by si nedávno počuté skladby hneď prehral – ale v dôstojnejšej interpretácii. Platí to predovšetkým o *3. symfónii „Škótskej“* od Felixa Mendelssohna-Bartholdyho. Ale ani ostatné diela – Wagnerova *Siegfriedovská idyla* či Mozartov *fagotový koncert* – v podaní Slovenskej filharmónie a **Rastislava Štúra** nijako extrémne neoslňali.

Najlepší dojem vzbudila *Siegfriedovská idyla*, tematicky čerpajúca z rovnomennej hudobnej drámy veľkého operného reformátora. Dirigent Rastislav Štúr úspešne udržoval napätie celku a tvaroval dynamické oblúky, čo nebolo vždy ľahké: v kompozícii prevažuje zasnená, intímna atmosféra, lyrické plochy. Od dirigenta a SF by som očakával intenzívnejšie „prežiarenie“ lyricko – nežnej výpovede. Výkon orchestra tento večer nebol uchránený od drobných intonačných rozkolísaní, nedostatkov v spolupráci a jednotnosti zvuku. Pravda, ani Štúrove gestá neboli najjednoduchšie. Po evokácii mystéria Iúbošného splynutia sa mi priam pričilo náhle sa preorientovať na raného Mozarta (žiaľ, dramaturgia koncertu ma k tomu prinútila). Preto katarktický zážitok by som z *Koncertu pre fagot a orchester B dur KV 191* nemal ani vtedy, keby ho v da-

nej situácii hrali najlepší fagotista a orchester vesmíru. Navyše, Mozartov jediný fagotový koncert z roku 1774 nepatrí k najzávažnejším dielam autora. Prevažuje v ňom jemná hravosť, virtuozita, diskretná klasicistická radosť. **Roman Šašina** a filharmonici ho predviedli korektne, profesionálne, precízne. Darmo som však čakal isté výrazové ozvláštnenia, detailnejšiu prácu so zvukom, nápadnejšie kontrasty, viac entuziazmu... K Šašinovu výkonu nemám závažnejšie výhrady: bol spoľahlivý, sebaistý, svojej úlohy sa zmocnil po každej stránke zodpovedne. Jemnučký tón fagotu sa však vo väčšej sále beznádejne rozplynie, pôsobí nesmelé, až zakríknuté.

Koncert v načrtnutom trende pokračoval aj v druhej časti, ba ho v Mendelssohnovej *„Škótskej“ symfónii* ešte zdôraznil. Ak chceme nekonečne obohrať tie isté, nepochybne významné a esteticky maximálne uspokojujúce diela romantizmu, mali by sme to robiť aj vynaliezavo, alebo aspoň s vedomím nutnosti komplexne sprostredkovať štruktúru a obsah diel. Pre interpretáciu Mendelssohnovej *Škótskej* v Štúrovej réžii mi nenapadá priliehavejšia charakteristika než povrchnosť. Tlmočiť romantickú symfóniu je čosi iné, ako dirigovať Verdiho operu (nič proti nej!). Treba tu veľmi jemne a zreteľne frázovať, modelovať men-

šie aj väčšie gradácie, výrazové krivky, pohrať sa s agogikou. Toto všetko sa na tomto koncerte konalo len čiastočne, aj to nepresvedčivo. Esprit ranoromantickej kapricióznosti, „hudby víl“, expresie poetickéj nehy v pomalejšej časti, vášnivé trblietanie, mužne dôstojný záver finále sa do značnej miery strácali; na ich miesto nastúpila rutina, jednofarebnosť a drobné nepresnosti, ústiace sem-tam až do chaosu (napr. v *Scherze*). Asi najviac mi prekážalo skromné čerpanie zo studnice dynamických možností a ešte skromnejšia práca s mikroštruktúrou, s detailmi – jednotný „fah“ s efektne zrýchleným záverom na Mendelssohna nestačí... Skromne obsadená Reduta zato zase odušu tleskala...

TOMÁŠ HORKAY

KALEIDOSKOP

Moskovský „Bolshoi Theatre“ otvoril svoju druhú opernú scénu nazvanú „New Stage“. Nový priestor je dimenzovaný pre 900 návštevníkov a má slúžiť na predvádzanie komorných barokových a súčasných oper. Plánované je predvedenie Stravinského *Osudu zhyralca*, alebo Šostakovičovho baletu *Jasný potok*. I keď „Bolshoi“ využíval v minulosti na svoju produkciu štyri rôzne alternatívne javiská, prvýraz vo svojej histórii vybudoval vlastnú novú scénu.

Určite nebude prehnané tvrdenie, že práve vďaka českému flautistovi **Jiřímu Stivínovi** sa **8. novembra** zaplnilo auditórium Reduty do posledného miesta. Jemu a **Slovenskému komornému orchestru Bohdana Warchala** – s umeleckým vedúcim **Ewaldom Danelom** – patrilo v ten večer filharmonické pódium.

Úvod koncertu tvorila Mozartova *Malá nočná hudba KV 525*, známa tiež pod názvom *Serenáda G dur*. Po stránke interpretačnej je táto hudba „precitovaná“ tak dokonale, že každý odklon, každá zmena výkladu sa chápe ako porušenie a prehrešok voči vžitej a kánonizovanej koncepcii. Komorný orchestr, ktorý nesie meno svojho zakladateľa, sa istotne chce hlásiť k duchovnému odkazu umelca, ktorý formoval toto teleso a dal mu pečať svojej osobnosti. Stvárnenie Mozartovej *Malej nočnej hudby* však, žiaľ, nemalo veľa spoločného s týmto duchovným dedičstvom. Interpretácia bola uponáhľaná, „nedočkavá“, rytmicky a metricky neuvážená. Mozartova hudba neznáša približnosť ani v súhre, ani v dynamike. V stíšených polohách prevládala istá nerozhodnosť, bojzlivosť Na interpretov azda



Jiří Stivín

FOTO ARCHIV

doľahol nepokoj v sále, keď po každej časti vchádzali ďalší a ďalší oneskorení návštevníci, časť obecenstva mala „ambície“ po každej časti tlieskať. Prvok pokoja a sústredenej interpretácie vniesla do *Koncertu pre flautu, husle a sláčikový orchestr d mol J. S. Bacha* prítomnosť sólistu **Jiřího Stivína**. Napriek svojej excentrickej osobnosti dokázal dôstojne a v hlbokoj umeleckej pokore vspievať na nástroji čarovnú príťažlivosť hudby. V jeho hre nebola žiadna stopa či snaha po exhibicionizme, všetko bolo vyvážené, proporčne dokonale zvládnuté. Až v druhej časti programu si Stivín zažartoval a jemným českým humorom pobavil obecenstvo, ktoré na tieto žartíky priam čakalo. Stivínov humor treba jasne rozdeliť na hudobný a mimohudobný. Ten mimohudobný

je v čare osobnosti, v mimike, v gestikulácii, v oblečení, v neodmysliteľnej šiltovke. Je to princíp „guldovskej hravosti“. Svoje interpretačné majstrovstvo jasne dokumentoval aj v *Koncerte pre flautu a sláčikový orchestr C dur RV 443 Antonia Vivaldiho*. Stivín bol v tomto koncertnom diele hravý, vtipný – pripomínal rozšafného barda, ktorému hra a technická náročnosť diela poskytujúe po-

tešenie. Tento koncert – nazývaný tiež „piccolo concerto“ – je práve kvôli nástrojovej alternácii pre sopránovú flautu považovaný za najvtipnejší, najúsmevnejší prejav Vivaldiho génia. Stivín rozosmial auditórium predovšetkým kadenciou, do ktorej „nezabudol“ vmontovať i bukolickú atmosféru slovenských ľudových piesní, ako napríklad „Po valašsky od zeme...“ atď. Pravda, popri bravúrnem zvládnutí diela obecenstvo prijíma s radosťou takúto interpretačnú rozšafnosť....

Stivínova osobnosť sa ukázala v plnom svetle v jeho komornom diele – *Premeny času – fantázii pre flautu a sláčiky*. Stupňovanie dramatismu a technickej náročnosti presunulo sólový nástroj až do svetla džezu. Vo výrazovej pluralite vstupoval do Stivínovej hry i jeho hlas. Spev kombinovaný so zvukom flauty. Hovorené slovo a hra na nástroji. Bola to Stivínova hudobná spoveď s ústredným mottom „bez hudby nemôžem žiť...“

V bohatom programe sa na záver dostala k slovu i slávna Brittenova *Simple Symphony op. 4*. Je to hudba, v ktorej dominuje čaro jednoduchosti a pôvabu. Interpretácia ne bolo dielo dobre zvládnuté, podčiarklo zámer skladateľa – prihovoriť sa čo najbezprostrednejšie poslucháčom. Súhlasne zarezoval tento zámer i v interpretácii.

IGOR BERGER

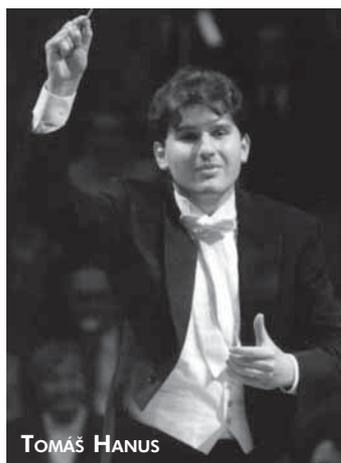
V rámci abonentných koncertných cyklov „Junior koncerty“ sa **15. novembra** predstavil **Symfonický orchestr Vysoké školy Muzických umení** v Bratislave s dirigentom **Tomášom Hanusom**. Hneď v úvode tejto recenzie treba oceniť dramatickú koncepciu Slovenskej filharmonie, permanentne kalkulujúcu s týmto koncertným cyklom, ktorého optika je zacielená na náš umelecký dorast.

V úvode sme si vypočuli Mozartov *Koncert pre klavír a orchestr č. 23 A dur KV 488* so sólistkou **Katarínou Brejkovou**. Nebolo by správne posudzovať výkony poslucháčov VŠMU s prísnou, prehnanou kritickou náročnosťou – takmer všetci bez výnimky sú v štádiu ľudského a tvorivého dozrievania. Klaviristka K. Brejková je technicky zdatná a remeselne zručná interpretka, čo je vždy dobrý východiskový bod na začiatku každého ambiciózneho umeleckého smerovania. Vstúpiť však dnes do sveta „klaviristického zápolenia“, znamená uvedomiť si, že v neľútostnej konkurencii môže na seba upozorniť len mimoriadna a neopakovateľná osobnosť. Keď sa pozriem z takéhoto zorného uhla na výkon K. Brejkovej v spomínanom Mozartovi, zdá sa, že okrem „zvládnutia“ koncertu sme neboli svedkami osobnostného vkladu. Celé Mozartovo koncertné dielo hrala K. Brejková v stred-

nom dynamickom pásme, s málo spevnými kantilénami a perlivými prstovými pasážami. Andante bolo pomalé, romanticky rozvláčené. Orchester tiež nebol proporčne zvukovo vyvážený, sláčiky boli nekompaktné. Viem, že orchester VŠMU nevznikol preto, aby „lámal“ svetové rekordy – je to najmä príprava budúcich hráčov.

Návštevníci s poľutovaním zobrali na vedomie, že mladá mezzosopranistka Mária Henselová odriekla účinkovanie v Mahlerových *Piesňach o mŕtvych deťoch*. Takpovediac v hodine dvanástej zachránila program **Hana Štolfová – Bandová**. Patrí jej obdiv a vďaka za pohotovosť, čo v prípade práve tohto piesňového cyklu je vec nemalá. Poznajúci Bandovej chápanie Mahlera, niesol sa jej vokálny part v znamení vyváženej expresivity, vedomia, že Mahlera nemožno výrazove preexponovať, či prepapetizovať. No predsa bolo cítiť, že dynamické a vokálne obsiahnutie piesní zostáva už len v rovni platonickej. Dobrá predstava, dobrý zámer býva niekedy vzdialený od adekvátnej

realizácie... V kantabilných klenbách mi chýbala zvonivá krása, jas a úžas. *Piesne o mŕtvych deťoch* – to je najväčšie chvenie duše, aké kedy bolo skomponované... Orchester s dirigentom neboli na tento cyklus piesní dostatočne pripravení. Technic-



Tomáš Hanus

FOTO ARCHIV

ké kazy striedali problematickú súhru, boli úseky, ktoré som nespoznával. Nazdávam sa, že ak majú byť v budúcnosti Junior koncerty súčasťou programových cyklov abonentných koncertov, treba sa na tento zámer cieľavedomejšie pripraviť.

Záverečná Dvořáková *Symfónia č. 8 G dur op. 88* bola rozhodne najvypracovanejšia. Napriek tomu, že ani tu nebolo všetko ideálne, bolo zreteľne cítiť prácu a úsilie – snahu

čo najlepšie zvládnuť tento skvost symfonickej tvorby. Azda týmto smerom by sa mali uberať ďalšie koncerty cyklu. Ide o to, aby sa i poslucháč dozvedel čosi o tom, aký názor, aký tvorivý výklad má mladá generácia pre duchovný odkaz minulosti. Z interpretácie Dvořáka vyžarovalo nadšenie a entuziazmus.

IGOR BERGER

Brilantná C A P P E L L A

Slovenská filharmónia v rámci sezóny 2002/2003 ponúkla koncert **Cappelly Istropolitany** (CI) (13.11.). Je priam neuveriteľné, že budúci rok CI oslávi už dvadsať rokov svojej existencie... Za ten čas si vybudovala domáce i zahraničné renomé, na konte má vyše 90 CD (z toho dve platiny) a ďalšie uznania na gramofónovom i koncertnom trhu.

V rámci svojej orientácie a za daných podmienok (dirigent a flautista v jednej osobe) ponúkla na ostatnom koncerte v Redute optimálny program: dve Bachove orchestrálné suity a Haydnovu *Omšu d mol „Nelsonovu“*.

CI prizvala k spolupráci komornejšiu zostavu Slovenského filharmonického zboru (Haydn), štyroch spevákov – sólistov, a do Haydnovej omše aj hráčov z iných orchestrov a výborného francúzskeho dirigenta i flautistu **Philippe Bernolda**. Ten určil charakter a výsledok koncertu.

Ako vynikajúci flautista sólisticky exceloval hneď v úvode v *Ouverture (Suite) č. 2 h mol BWV 1067* od Johana Sebastiana Bacha. Podstata jeho umenia spočíva v technickej bezproblémovosti, vo fantastickej ekonomike dychu, ktorá mu umožňuje nádherné „spevacké“ frázovanie. Pritom cítiť jeho obrovské muzikantské nasadenie a chuť, s akou interpretuje Bachovu partitúru a cez ňu bezproblémovo komunikuje so svetom spreď takmer troch storočí. Bernold volil



PHILIPPE
BERNOLD

FOTO ARCHIV

sviežšie tempá, takže aj legendárna *Air* z ďalšej *Ouverture (Suite) č. 3 D dur BWV 1068* nepôsobila sentimentálne. (Pravda, tu azda mohol trochu zvoľniť tempo – v záujme hlbšieho citového rozospievania hudby). Presne, s typicky „strieborným“, prierazným tónom zazneli v suite aj prizvané bachovské trúbky, ktorých vstup v úvodnej *ouverture* potvrdzuje Goetheho slová: „...je to také pompézne a vznešené, akoby dolu schodiskom schádzal slávnostný sprievod“.

Orchester CI vnímal Bernoldovu koncepciu ako totožnú so svojim snažením o aktuálnu interpretáciu staršej hudby. Mám dojem, že si s dirigentom kongeniálne rozumel a vyhovel aj jeho nadmernej energii, vložennej zvlášť do prudkosti tempa – nielen v Bachovi, aj v Haydnovi. *Omša d mol – „Nelsonova“*, *Hob. XXII:11* od Josepha Haydna patrí do série jeho šiestich

veľkých omší, vytvorených v rokoch 1796-1802 pre Mikuláša II. Esterházyho v Eisenstadte. Vznikla za poldruha mesiaca a premiéru mala v roku svojho vzniku (1798), keď mal Haydn 66 rokov. Rýchlosť tvorby i uvedenia veľkého diela je na dnešné časy neuveriteľná.

Pre stratu najbližšieho človeka v mojom živote i v tento večer vnímala Haydnovu omšu v prvom rade ako duchovnú záležitosť a nie iba ako koncertantné dielo, v ktorom dominovala súhra, precíznosť naštudovania (okrem CI zvlášť fantastické-

ho Slovenského filharmonického zboru pod vedením zbornajstra **Branislava Kostku**), resp. šťastná zohratosť štyroch sólistických hlasov. Haydn sa mi v ten večer prihovárал Pánom, štedro rozdávajúcim duchovné dary...

Bol to – podľa mojej mienky – veľký koncert s geniálnou hudbou, ktorá sa Cappella Istropolitana a Philippovi Bernoldovi rozospievala do veľkých spevov sólistov i zboru.

Haydn v *Nelsonovej omši* venoval najkrajšie sóla sopránu. **Simona Houda-Šaturová** predviedla svoj sláviči hlas v dokonalej kráse. Je dôstojnou nástupkyňou veľkých slovenských speváčok koloratúrno-lyrického odboru, ktoré začínali na Slovensku a rozbehli sa do sveta. Čaká ju svetová kariéra. **Eva Garajová** mala tentoraz menší priestor na sólistickú prezentáciu. Je však dobre, že túto slovenskú sólistku Štátnej opery Praha počujeme v Bratislave čoraz častejšie. Má mäkký, teplo znejúci mezzosoprán, ktorý disciplinovane zapadá do kvarteta, bez snahy „poraziť“ ostatných. Tenorista **Marián Pavlovič** a basista **Stanislav Beňačka** dostávajú čoraz viac príležitostí na účinkovanie so SFZ. Obaja sú koncertní umelci, ktorí okrem spevackej individuality prezentujú najmä súhrnu. Haydn na tom v sólach v podstate stavia, a tak splnili naše očakávania.

Cappella Istropolitana (v pôvodnej i rozšírenej zostave), SFZ s hosťujúcim nádejným zbornajstrom i štyria mladí sólisti pod taktovkou francúzskeho dirigenta predviedli ukážku pulzujúcej živej hudby, ktorá nie je iba nasvietením obrazov baroka a klasicizmu, ale umením, ktoré dodáva elán, radosť a duchovne povznáša aj dnešného človeka.

Na záver: Cappella Istropolitana je orchester, ktorý vie odkiaľ a kam kráča.

TERÉZIA URSÍNOVÁ

POKRAČOVANIE ZO STR. 11

ných pedagógov. Kde by orchestre brali za opotrebovaných hráčov nových, ak nie z hudobných učilísk? Prirátajte si všetkých učiteľov hudby a teoretikov, ktorí sa v minulosti podieľali na hudobnej príprave členov jedného orchestra.

A čo hudobné nástroje, na ktorých všetci hrali? Napríklad dychové nástroje, plechové aj drevené... baníci, majstri od kovu, majstri odlievania, nástrojári... Aby vznikli husle, violončelo aj kontrabas musel vyrásť strom, niekto ho zoťal, rezal, sušil, majster husliar vyrobil nástroj. Žeby aj les a zemské útroby boli na koncerte? A propos struny na husliach! Dnes ich už vyrábame aj z kovu, ale v dobe Stradivariho nie. Z čoho sa vyrábali struny a sláčiky? Koľko zvieracích črievok a kon-

ských chvostov padlo za obeť hudbe? Niekto zvieratá choval, kfmil, niekto ich poslal na onen svet... Veľký a malý bubon. Kapitola sama osebe. Ale to už zaváňa asi dosť morbidnými podrobnosťami. Pasáž o šperkoch a voňavkách by bola príjemnejšia, však, lenže huslista hrá na strunách a nie na voňavkách.

Akosi mi vypadlo z mysle, že aj skladateľ sa nejakým podieľal na večernom koncerte. Napríklad tak, že dramaturg si u neho objednal symfóniu, on ju skomponoval, pričom použil okrem vlastnej fantázie aj pero, aj notový papier, ktorý vyrobili profesie v papierenskom priemysle a zase je tu celulóza, strom... Písacie brká v minulosti dodávali husi a iná hydina.

Ešte by mi prišlo na um niekoľko kuriózných medicínskych profesií, ktoré zabezpečujú bezchybnosť hráčskeho aparátu, tiež

majúcich na svedomí večerný koncert, na záver ktorého musím počúvať hudobný prívarok v podaní Svetoznámej Zahraničnej Filharmónie.

Niečo majú na svedomí aj naši rodičia a ich prarodičia, rodičia prarodičov a africký australopithecus. Nech mi teraz niektorý, profesiou muzikológ-recenzent povie, že symfonická hudba nesúvisí s reálnym životom, odkážem ho do požičovne partitúr. V niektorej z nich je to určite veľmi presne zapísané v podobe veľkého množstva malých čiernych bodiek (čertvie, čo majú znamenať) s nožičkami, vlnovkami a prázdnyimi guľôčkami. Len keby som si teraz spomenula, čo som to vlastne chcela „conbriózne“ povedať...

MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ

ŠKO ŽILINA V OKTÓBRI

Prvý októbrový koncert ŠKO (10. 10.) otvorila *Sinfonia Quodlibet* Mozartovho súčasníka Pavla Vranického. Po neistom začiatku a čiastočnej rytmickej a intonačnej nesúhre orchester pod vedením skúseného **Leoša Svárovského** tradične kvalitne a prehľadne interpretoval symfonické diela 18. storočia.

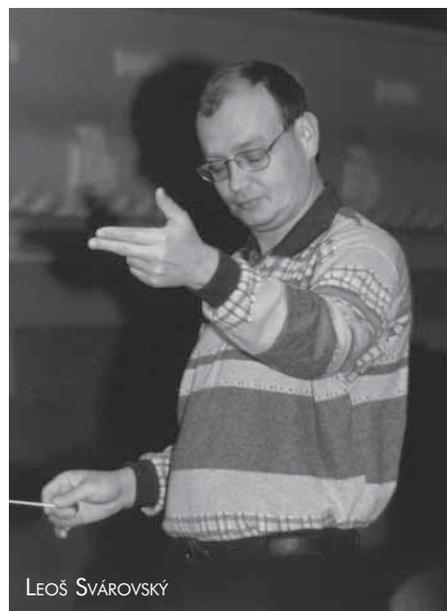
Ťažiskom prvej časti programu bolo druhé predvedenie *Koncertu pre violončelo a orchester* od tohtoročného jubilanta Ilju Zeljenku, ktorého premiéra sa konala deň predtým, v rámci BHS. V tomto neobvyčajne energickom a rytmicky živom diele sa ako sólista predstavil **Ján Slávik**, ktorému je dielo dedikované. Sólista svoj part predniesol technicky presvedčivo, s mimoriadne kultivovaným tónom, a s orchestrom pod vedením Leoša Svárovského sa vzájomne dopĺňali, podporovali a vytvorili posluchácky vďačný dialóg medzi dvoma rovnocennými partnermi.

V druhej časti ŠKO uviedol *Talianisku symfóniu* Felixa Mendelssohna – Bartholdyho. Na začiatku dirigent zvolil takmer nezvládnuteľné tempo, v dôsledku čoho sa viackrát objavili rytmické kolízie medzi jednotlivými nástrojovými skupinami. Neistý dojem však orchester napravil v ostatných častiach, využijúc bohato diferencovanú dynamickú škálu (zvlášť v druhej časti) a premyslenú agogiku.

Počas zahraničných zájazdov orchestra býva Dom umenia Fatra už tradične dejiskom komorných koncertov. Výnimkou nebolo ani 17. október, kedy sa žilinskému (nie veľmi početnému) publiku predstavil japonský huslista **Takeshi Kobayashi** spolu s klaviristkou **Nozomi Furuyaovou**. Tento 71-ročný (!) sólista, rodák zo Sumatry, debutoval ako 20-ročný Paganiniho *Koncertom č. 1*, pôsobil ako prvý huslista v Tokijskom symfonickom orchestri a v rokoch 1961 – 1964 bol koncertným majstrom Brnianskej filharmónie. Koncert uviedol *Sonátinou pre husle a klavír D dur op. 137 – 1* od Franza Schuberta, pomerne nenáročnou kompozíciou, ktorej interpretácii však chýbal šťavnatejší tón, širšia dynamická škála, logika výstavby a v tretej časti aj intonačná

a rytmická precíznosť. Nasledovala Janáčkova *Sonáta pre husle a klavír*, dielo, ktorého pochopenie si jednoznačne vyžaduje slovanský naturel. V podaní interpreta z Ázie ostalo rozdrobené na malé plochy bez akejkoľvek súvzťažnosti, neutrviac o množstve technických a intonačných problémov. Na umelecky vyššej úrovni sa, paradoxne, prezentovala korepetitorka, ktorá svoj part interpretovala technicky precízne, s príjemným farebným tónom.

V druhej časti koncertu sme si vypočuli *Fantáziu č. 1* od I. Dana (jedinú skladbu, ktorá interpretovi „sadla“), *Dumku c mol* Leoša Janáčka, *Meditáciu „Thais“* od Julesa Masseneta a *Španielsky tanec* od Manuela de Fallu v úprave F. Kreislera. Hoci koncert k záveru gradoval efektnosťou vybraných



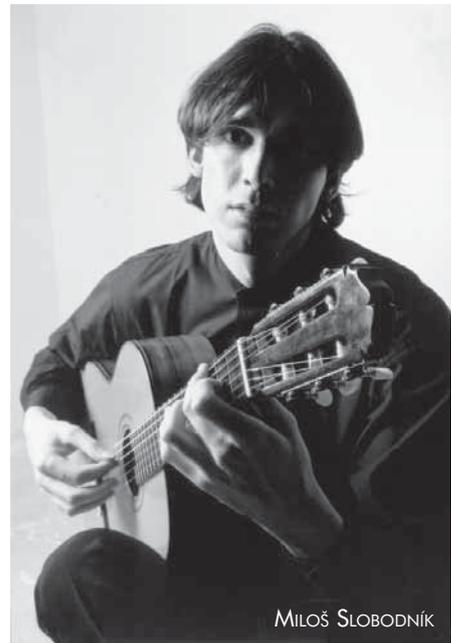
LEOŠ SVÁROVSKÝ

FOTO ARCHIV

skladiieb, málokoho z publika (ktorého jadro tvorili študenti konzervatória) japonský huslista presvedčil o tom, že v pokročilom veku je ešte potrebné koncertovať. Hudobné školstvo možno prichádza o rady skúseného orchestrálneho hráča, ktorý by mohol vychovať vynikajúcich mladých umelcov.

Tretí a zároveň posledný októbrový koncert odštartovala *Ouvertura Los Esclavos Feli-*

ces od „španielskeho Mozarta“ Juana Christoma de Arriaga. Táto elegantná, svieža kompozícia, ktorú autor skomponoval ako 11-ročný (!), vyznela v podaní ŠKO pod vedením **Davidu Hernanda** efektne, čo spontánnym potleskom odmenilo aj žilinské



MILOŠ SLOBODNÍK

FOTO ARCHIV

publikum. V Rodrigovom *Koncerte pre gitaru a orchester* sa úlohy sólistu zhostil mladý gitarista, niekdajší absolvent žilinského Konzervatória, **Miloš Slobodník**. Jedno z najhrávanejších diel gitarovej literatúry zaznelo s presvedčivou istotou, s precízne vypracovanými melodickými oblúkmi a (až na malé miesta s rytmickými nesúhrami) aj v kvalitnej spolupráci sólistu a orchestra.

Úvod druhej časti koncertného večera patril premiére *Triptychu pre vyšší hlas* na verše Jacopone da Todiho, ktorá sa konala za prítomnosti autora Ivana Paríka. Sopranistka **Nao Higano** si publikum získala mimoriadne sugestívnym a dramaticky vystupňovaným podaním textu o utrpení Matky Syna človeka, hoci v niektorých pasážach bez orchestrálneho sprievodu mierne intonačne kolísala. Jej výkon výrazne podporili výborne pocitovo vystihnuté sólové pasáže flauty a violončela. Dielo sa stretlo s nesmierne pozitívnou odozvou obecenstva, preto by určite v budúcnosti uvítalo uvedenie celej skladateľovej kompozície *Stabat Mater*, z ktorej je *Triptych* zatiaľ len fragmentom.

Na záver zaznela jedna z raných symfónií J. Haydna, *Symfónia č. 6 D dur „Ráno“*. V prvých dvoch častiach orchestru chýbala zvyčajná istota (chyby v lesnom rohu, nesúhra v sólových pasážach prvého huslistu a prvého violončelistu), záverečné dve časti však vyzneli presvedčivo a potvrdili úroveň ŠKO pri interpretácii symfonických diel klasicizmu.

DANIELA GLOSOVÁ

K A L E I D O S K O P

Čínsky skladateľ Tan Dun si dielom *Water Passion after Saint Matthew* pripomenul 250. výročie smrti J. S. Bacha. Ide o veľkolepé vokálno-inštrumentálne dielo inšpirované Bachovou hudbou, spracovávané pašiový príbeh, v ktorom sa prekvapujúco prelína východná tradícia mongolského alikvotného spevu s odkazmi na Bachove *Matúšove pašie*.

Originálne nástrojové obsadenie diela obsahuje popri nástrojoch, ako sú husle a violončelo, tiež rôzne perkusie, elektronicky upravované zvuky exotických stredovekých strunových nástrojov a 17 „vodných mís“.

P O D O B Y

jedného hudobného večera na východe

OTVORENIE NOVEJ KONCERTNEJ SEZÓNY BOLO MIMORIADNE BOHATÉ. HNEĎ JEDEN VEČER (3. 10.) NÁM POSKYTL NEOBVYKLÉ MOŽNOSTI VÝBERU Z TROCH VEĽMI ZAUJÍMAVÝCH KONCERTNÝCH PODUJATÍ: VIŠEGRÁDSKEJ MLÁDEŽNÍCKEJ FILHARMÓNIE V PREŠOVE, OTVÁRACIEHO KONCERTU 34. SEZÓNY ŠTÁTNEJ FILHARMÓNIE V KOŠICIACH A MIMORIADNEHO KONCERTU NÁRODNÉHO SYMFONICKÉHO ORCHESTRA UKRAJINY V ŠTÁTNOHOM DIVADLE V KOŠICIACH. PONÚKAME REFLEXIE NA NE Z PERA KOŠICKÝCH RECENZENTOV.

V PREŠOVE

Koncert Višegrádskej mládežníckej filharmónie s podporou združenia Višegrádsky festival a Dolnosliezskej hudobnej asociácie, miesto konania: sála PKO v Prešove – Čierny Orol, organizátor: Mestský úrad v Prešove s finančným príspevkom Medzinárodného višegrádskeho fondu a mesta Prešov.

Počas dvojtýždňovej letnej hudobnej školy sa mladí hudobníci – študenti stredných hudobných škôl vybraných miest z krajín V4 pod vedením svojich pedagógov úspešne sformovali do novovzniknutého zoskupenia **Višegrádskej mládežníckej filharmónie**. Slovensko zastupovali študenti z košického Konzervatória pod vedením dirigenta **Jána Drietomského**. V pozadí iniciatívy stáli Stanislav Baranek a Tadeusz Melko z Poľska s podporou spomenutých inštitúcií. Projekt sa niesol v znamení vzájomného poznávania kultúr krajín V4, koncerty sa konali v mestách Pécs, Prešov, Olomouc a Vroclav.

Orchester mladých hudobníkov na otváracom ročníku viedol poľský dirigent **Stanislav Rybarczyk**, dramaturgiu tvorili diela J. L. Bellu (*Sviatočná ouvertúra*), W. Kilara (*Orava*), W. Lutoslawského (*Malá suita*), A. Dvořáka (*Česká suita*). Orchester na prešovskom koncerte podal koncentrovaný výkon, prekonal očakávania vo zvukovej kvalite nástrojových skupín, v znamení súhry a rytmickej presnosti. Dalo by sa však polemizovať o dirigentovom štýlovom poňatí Dvořáckovej hudby, ktorej frázovanie a finalizovanie príliš vsadilo na efektunosť (najmä tempo a dynamika). K najvydarenejším výkonom dirigenta a orchestra patrili kreácie diel poľských autorov, v ktorých bolo badať prirodzený zmysel pre interpretáciu národnej hudby 20. storočia, u mladých hudobníkov prevládala patričná živelnosť a zvuková razancia.

Mladí hudobníci sa po vystúpení v Prešove vydali na ďalšie koncertné turné, ktorého mottom je myšlienka vznešenosti hudby, ktorá nepozná obmedzenia a národnostné hranice.

ANDREA MEŠČANOVÁ

V KOŠICIACH

Otvárací koncert 34. sezóny Orchestra ŠF Košice sa konal v rámci Českých dní v spolupráci s Generálnym konzulátom ČR v Košiciach. Tomu bol prispôsobený program, v ktorom dominovali dve výrazné osobnosti českej hudby: Antonín Dvořák (*Predohra V prírode op. 91, Koncert pre violončelo a orchester a mol op. 104*) a Leoš Janáček (*Symfonieta*). Sólistom koncertu bol **Jozef Podhoranský**, ŠF dirigoval **Leoš Svárovský**. Už v úvodnej skladbe dirigent precízne tlmočil základnú myšlienku: umelecké stvárnenie prírody ako podnecovateľky a ochrankyne života. Pôsobivo vymodeloval hlavný motív, pričom jeho návraty boli primerane plastické a diferencované. Dielo malo svoje gradácie a vyvrcholenia, pričom bohatá výrazová stupnica skladby našla v dirigentovi a citlivo reagujúcom orchestri presvedčivých realizátorov. *Violončelový koncert* od A. Dvořáka stavia pred sólistu veľa technických problémov, aj keď jeho part je rovnocennou zložitou bohatou symfonicky prepracovaného orchestra. Sólista, až na prvú časť (myslím na výrazovú stránku), zvládol jeho úskalí s jedinečnou ľahkosťou, poetickosťou (predovšetkým v druhej časti) a s muzikantskou presvedčivosťou. Výsledný tvar vyznel akoby s renovovaným obsahom, odzrkadľoval schopnosť prieniku do podstaty hudby aj schopnosť vtiahnúť poslucháča do jej plynulého toku.

Päť častí *Symfioniety* Leoša Janáčka tvorí súvislý, tematicky spätý celok. Na realizáciu diela si musel orchester ŠF pozvať hráčov na plechové dychové nástroje, ktoré skladbe dodávajú pôsobivý kolorit. Pohotovú a skúsenú dirigenta zdôraznil kvalitu diela a pripravil pre poslucháčov jedinečný, nie často sa opakujúci zážitok. Potvrdil, že je umelcom s veľkými skúsenosťami, ktorý citlivo, pohotovo a precízne spolupracuje s orchestrom. Vyváženosť a plastickosť zvuku, prirodzené modelovanie jednotlivých tém – tak by sa dal stručne charakterizovať výkon dirigenta a orchestra ŠF Košice. Členovia ŠF odviedli presvedčivý a umelecky pôsobivý výkon, ktorý by mal byť sprievodným znakom koncertov celej sezóny. Dúfajme, že v nej dostanú príležitosť

toť aj diela slovenských autorov, ktoré nám v posledných sezónach výrazne chýbali.

ŠTEFAN ČURILLA

VÝNIMOČNÍ UKRAJINCI

Koncert Národného symfonického orchestra Ukrajiny pod záštitou ministra zahraničných vecí Eduarda Kukana a primátora mesta Košice Zdenka Trebuľu v Štátnom divadle v Košiciach. Organizátor: ASSA – Art Agency.

Hosfovanie kvalitného symfonického orchestra je vždy veľkou hudobnou udalosťou. **Národný symfonický orchester Ukrajiny** sa pod taktovkou **Viktora Ploskina** predstavil ako výborne zohraté a zvukovo vyvážené teleso. Dirigentova jednoznačná a sugestívna koncepcia všetkých interpretovaných skladieb dávala poslucháčom len jednu možnosť – prijať ju ako momentálne jedinú akceptovateľnú výklad diela napriek jej neobvyklosti a originalite.

Dramaturgia zahŕňala diela romantizmu českej, ruskej a ukrajinskej proveniencie.

V symfonickej básni *Polednice op. 108* od Antonína Dvořáka k väčšej súdržnosti diela prispel dirigent stavaním rozsiahlejších lyrických plôch, bez zdôrazňovania jednotlivých kantilén s využitím krásneho piana (aj v plechových dychových nástrojoch!).

Orchestrálna fantázia *Romeo a Júlia* od Petra Iljiča Čajkovského vynikala plasticky tvarovanými melodickými líniami, vystupujúcimi a opäť sa vlievajúcimi do okolitého hudobného prúdu bez akýchkoľvek stopy sentimentu a náhlych, prudkých a konfliktných gradácií, čím Čajkovského hudba dostala tvar hudobnej drámy.

Obrazky z výstavy od Modesta Petroviča Musorgského sa nám na tomto koncerte predstavili v novom šate. Namiesto obvyklej Ravelovej orchestrálnej verzie zneli v objavnom aranžmáne Tučmalova. Nová inštrumentácia s posilneným orchestrom sa najviac prejavila vo väčšej farebnosti zvuku, v ešte vyhrtenejšom charaktere niektorých častí cyklu (démonickejšie *Škriatok*, šantivejšie *Kuriatka*, zlostnejšia *Baba Jaga*...) a v individuálnom inštrumentačnom riešení každej proménady. Zaujímavé boli niektoré výrazné zmeny, napr. známe sólo altového saxofónu zo *Starého zámku* bolo „presunuté“ do inej časti a polohy (soprán saxofón v 6. časti), vtipná, artikulácia aj faktúrou kontrastne riešená „bonusová“ *Proménada*, vsunutá medzi *Trh v Limoges* a *Katakomby*, ako aj malý džezový „autogram“ v *Chalúpkke na strašej nôžke*. Samozrejme, veľkú zásluhu na výnimočnom umeleckom zážitku z *Obrazkov z výstavy* mala vynikajúca interpretácia, v ktorej každý detail bol jednotne tlmočený všetkými členmi orchestra.

Skladba *Taras Bulba*, u nás takmer neznámeho ukrajinského skladateľa Nikolaja Vitalievča Lysenka, svojím ľudovým charakterom a zanieteným predvedením vhodne dotvorila obraz ukrajinskej hudby aj interpretačného umenia. JANA BOCEKOVÁ

Nová slovenská hudba

... na margo ...

Nasledujúce riadky nebudú tradičnou recenziou jednotlivých koncertov 21. ročníka Novej slovenskej hudby, ponuka však bola v zmysle dávnejšej tradície veľkorysá: kvantitatívna štatistika vypovedá, že za 8 dní (od 9. do 16. novembra 2002) bolo na program 15-tich koncertov zaradených 98 skladieb od 66 slovenských skladateľov, 9 zahraničných autorov a 7 juvenílí od autorov detského veku. Tradičná štruktúra podujatia – prevaha komorných koncertov orámovaných v prvý a záverečný deň symfonickými dielami, v ktorej nechýba priestor pre folklórne kompozície a stále zmysluplnú prezentáciu tvorby pre deti a mládež – bola tentoraz obohatená o žánrovo osobitú „prehliadku v Prehliadke“: 6 blokov projekcií krátkych i celovečerných filmov s hudbou domácich autorov. Súčasný slovenský skladateľ sa teda nemusí obávať o život svojej tvorby – ak si uvedomíme, že popri bienale Nová slovenská hudba je tu priestor festivalu Melos-Étos, ďalej pravidelné usporadúvanie Večerov novej hudby a napokon i možnosť prezentácie na nedelňných matiné v Mirbachovom paláci. Možno síce diskutovať, či vzhľadom na aktivitu žijúcich slovenských skladateľov ide o dostatočne širokú prezentačnú platformu, ale domnievam, sa že názor – (vyslovený v publikácii Slovenskí skladatelia II, vydanej tohto roku) „Hudobný skladateľ na Slovensku už asi neexistuje. Spoločnosť ho nevnímajú, nezapadá do žiadnej kolónky jej hodnotovej stupnice [...] Niektorí autori z tohto faktu vyvodili osobné dôsledky, stali sa alkoholikmi, degenerovali, scvrkli sa telesne i duševne, prepadli grafománii, alebo zrušili svoje povolanie v mene úniku od skutočnosti do akejsi pseudovirtuálnej reality ...“ – je prinajmenšom extrémnym. Na druhej strane v súvislosti s konštatovaním skladateľskej „grafománie“ sa vynára otázka selektívnosti v tak rozsiahlej kvantitatívnej ponuke – spomínané podujatia, už pevne začlenené do sféry nášho hudobného života, sú skutočne vrcholnou príležitosťou pre našich „úbohých“ skladateľov ponúknuť verejnosti to najlepšie „zo svojho mlyna“.

Tohtoročná prehliadka si kládla za cieľ, podľa názoru jej organizačného i dramaturgického „spiritu movens“ Egona Kráka, predsedu Slovenskej hudobnej únie, vysloveného v programovom bulletinu, „integ-

rovať všetky umelecky hodnotné prejavy, aké sa na Slovensku v oblasti hudby prejavili“. Rozumie sa tým aj aktívna spolupráca medzi jednotlivými profesnými občianskymi združeniami, fungujúcimi v rámci SHÚ i mimo nej, ktorá si vzhľadom na to, že je „výsledkom trpezlivej a profesionálnej práce“ zasluhuje ocenenie zo strany oficiálnych kultúrnych inštitúcií – na postavenie hudby v súčasnej slovenskej spoločnosti bol zameraný aj round table „Slovenská hudobná kultúra – ako, kedy, pre koho a za čo?“ Ďalšou ideou podujatia bolo zaangažovať do prezentácie slovenskej tvorby aj interpretov zo zahraničia a v konfrontácii s vybranou tvorbou skladateľov z Francúzska, Fínska a USA uvažovať o hodnotách našej domácej tvorby v širšom umeleckom priestore. V napĺňaní tejto idey sa prehliadka čiastočne prelínala aj s dramaturgickými zámermi festivalu Melos-Étos, resp. Večerov novej hudby. Takáto duplicita je však užitočná, veď každé podujatie, v ktorom sa umožní domácim skladateľom, interpretom, publicistom i poslucháčom vnímať slovenskú hudbu v medzinárodnom kontextoch, je plodným a nevyhnutným zdrojom porovnávania, zvyšovania vlastného seba-vedomia, ale i kritickejšej sebareflexie.

Približne pred 20 rokmi som v rámci recenzie koncertov vtedajšieho TNSHT – teda Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby (každoročne usporiadaného vtedy oficiálnou inštitúciou Zväzom slovenských skladateľov) napísal, že kvantitatívne veľkorysá ponuka pre prezentáciu skladateľských aktivít nesie v sebe značné nebezpečenstvo nadprodukcie a vyslovil som presvedčenie, že akt tvorby by mal mať väčšie aspirácie, než zaplniť partitúru notami. TNSHT s jeho každoročnou periodicitou akoby k takému to „zaplneniu“ mnoho ráz inšpirovali – po odstupe rokov možno naisto konštatovať, že sa v 70. a 80. rokoch k fenoménu „naozajstnej umeleckej hodnoty“ blížila skutočne len menšina z uvádzaných skladieb (už tradične starostlivo naštudovaných slovenskými interpretmi), ktorá prerástla príležitostnú chvíľu svojho premiérového uvedenia a stala sa svedectvom pohybu vo vývine svojich autorov, dokumentom autenticity tvorivého vypätia zjaveného hľadaním adekvátneho tvaru a nebola len výsledkom seba-vedomej rutiny. Keďže prehliadky po roku 1989 sú po stránke kvantitatívnej po-

nuky i dramaturgického modelu geneticky pevne zviazané s minulosťou TNSHT, aktuálnym sa javí problém, do akej miery sa naplnilo želanie organizátorov po onom fenoméne „naozajstnej umeleckej hodnoty“, proponované v tohtoročnom bulletinu.

Ak z 82 skladieb zastúpených na prehliadke 2002 bola premiérová uvedená len necelá tretina (28), svedčí to o intencii organizátorov neklásť natoľko zreteľ na adjektívum „nová“, ale poskytnúť i pohľad do mladšej i staršej histórie slovenskej hudobnej tvorby 20. storočia. Upozornenie na vývinové kontexty – v tom sa prehliadka podstatne líši od Melosu-Étosu, či Večerov novej hudby, ktoré sú primárne otvorené pre prezentáciu skutočne najnovších trendov v domácej i zahraničnej tvorbe – nie je resentmentom alebo iba pietou, motivovanou výročiami (*Serenáda pre sláčikový orchester* z roku 1940 od Šimona Jurovského, *Divertimento pre 2 klavíry* stále plodného deväťdesiatnika Júliusa Kowalského), ale otváraním pohľadu na dávnejšie napísané diela, ktoré dokážu zaujať rovnocenné miesto vedľa noviniek. Takýmto úctivým pohľadom sa vyznačoval napríklad koncert elektroakustickej hudby. Pravda, s tou pietou to netreba preháňať, napríklad za informačnú neúplnosť som považoval v rámci prehliadky slovenských filmových hudieb absenciu takých prelomových diel v slovenskej kinematografii, akými sú *Slnko v sieti* s hudbou Ilju Zeljenku, či *Výhybka* Jozefa Malovca (využívajúcich elektroakustické prostriedky), ktoré mohli nahradiť projekciu s hudbou T. Andrašovana, či J. Zimmera. Pevné miesto v dramaturgickej zostave prehliadok, poskytujúcej príležitosť pre všetky generačné vrstvy slovenských skladateľov (od J. Kowalského až po ateliér tvorby študentov kompozície na VŠMU), už po viacero rokov nachádza i tvorba slovenských skladateľov žijúcich v zahraničí – P. Šimaia, P. Kolmana a L. Kupkoviča, obohatená o tvorbu „Američana“ Jozefa Kolkoviča. Sú ich diela len komplementom k úrovni domácej skladateľskej produktivity, alebo nesú nové, domácimi podmienkami a atmosférou neovplyvnené posolstvá?

Na tomto mieste by sa patrilo vyčleniť z množiny ponuky tie skladby, ktoré zarezovali vyšším rozmerom autorskej intencie, inšpirovali zážitok z nového, resp. znovuuvedomovaného tvorivého činu. Tu sa

cítim najviac handicapovaný fragmentárnosťou svojich dojmov, skutočnosťou, že okrem jedného dňa filmovej produkcie som mohol navštíviť iba dva komorné koncerty a symfonický uzáver podujatia. Nemôžem teda ťažiť z komplexnejšieho dojmu. Mrzí ma napríklad, že som nepočul diela mladšej skladateľskej generácie (Szeghy, Bachratá, Betko, Boroš, Steinecker), ktoré v nedávnej minulosti zaujali nekonvenčnosťou svojho hľadania – užitočnosť tejto nekonvenčnosti bola vždy soľou i korením doterajších prehliadok (i tej historicky prvej v roku 1963, kde práve tvorba Zeljenku a jeho vrstovníkov zasvietila novou muzikalitou a perspektívnosťou autorských vývinov).

Úroveň večerného koncertu 14. 11. neobyčajne vzrástla zásluhou dvoch momentov – angažovaním dvoch interpretov z USA a prezentáciou tvorby klasika svetovej avantgardy 20. storočia – Ch. Ivesa, doplnenou dielami súčasných amerických skladateľov (Joan Tower, Robert Maggio, Michael Garson). Impozantným bol interpretačný výklad Dua Pegasus – klaviristky Lindy Hallóinovej a klarinetistu Scotta Wrighta – slovenských skladieb. Starším kompozíciám – *Trio pre klarinet, violončelo a klavír* od Jozefa Sixtu (spoluúčinkoval Juraj Alexander), *Sonátu pre klarinet a klavír* Ilju Zeljenku, či *Inquieto* pre klarinet a klavír Vladimíra Bokesa, známym aj z iného podania, dodali muzikantsky čirý, spontánny akcent, spoľahlivý v komornej súhre a preniknutý porozumením pre kompozične odlišné kreácie. Bokesova tvrdá dikcia, charakterizujúca jeho štrukturálne prísne kompozície z prelomu 70. a 80. rokov, bola v súlade s dramatickosťou podania, americkí umelci sa takrečeno pohrali so Zeljenkovou *Sonátou*, dobre pochopili aj logickosť výstavby Sixtovho *Tria* a svojou muzikalitou preklenuli aj švy nižšej invencie *Musica da camera* Vojtecha Didiho. Objavné bolo aj uvedenie výberu z piesňovej tvorby Ch. Ivesa v podaní mezzosopranistky Sarah Meredithovej, imponujúcim aj hereckou akciou (je možné, že Ivesom zakomponovanou do partitúry). Pri ďalších ukážkach z novšej americkej tvorby si poslucháč uvedomil silu jazzovej tradície, ktorá je podhubím spontánnosti a zvukovej sviežosti.

Ďalší komorný koncert sa niesol v znamení blížiaceho sa adventu, evokovala ho scéna so sviečkami, rámcujúca najmä dve vokálne diela – výber z piesňového cyklu *Chválospevy a vyznania* od Ivana Valentu, znalca domácej evanjelickej hymnologickej tradície a *Štyri biblické piesne* od Vítazoslava Kubičku – výpoveď čistú a pokornú, neskalenú módu chcenú „sakrálnosť“, v prípade oboch autorov nadväzujúcu na ich predchádzajúcu tvorbu (Kubičkove *Šalamúnove piesne* boli uvedené na prehliadke pred dvoma rokmi). V inštrumentálnej časti koncertu ma zaujala premiéra Kolmanovej *Take*

over, určenej 12 violončelám (interpretoval ju súbor „Bra-vi-celli“), skladby citlivo zvukovo nuansovanej v smere genézy elementárneho štrukturálneho (cluster) i artikulačného elementu (glissando). Jevgenij Iršai v *Sonáte* pre husle a klavír s dedikáciou „pre Edwarda Griega“ nezaprel svoj expresívny naturel, plný kontrastov, nárazov a vzrušivosti – tak vzdialenej od lyrického štýlu veľkého nórskeho skladateľa. Aj keď sa autor vo svojom komentári v bulletine snaží upozorniť na súvislosti s Griegom (kryptogram odvodený z iniciál skladateľovho mena, citáty z jeho tvorby, i „64 údermi na korpus, ktoré symbolizujú 64 rokov prežitých geniálnym Nórom“), je to vonkajší a nepodstatný impulz. Ak už ide o kontakty Iršaia s tradíciou, znateľné sú v tejto jeho kompozícii väzby na Bartókovu tvorbu (príbuznosť dikcie s husľovými so-

JEVGENIJ IRŠAI



Foto P. Kašič

nátami maďarského majstra). Skladba Romana Bergera *Korczak in memoriam*, známa z uvedenia počas minuloročného festivalu Melos-Étos vo veľkom evanjelickej chráme, sugestívna svojou atmosférou expresívne tvarovaného až dramatického apelu, zaznela tentoraz v komornej „filtrácii“. Autor v záujme sústredenia sa na nuansy pietnej reflexie činu veľkého poľského humanistu vybral z partitúry, združujúcej vokálny part, flautu, organ, tympany a sláčikové kvarteto, len štyri sláčikové nástroje. V slede desiatich fragmentov znie v odpätetizovanom svetle kontrastmi zvlnená elegická až lamentózna hudba, iniciálne štruktúry sa lámu, zahmlievajú a spochybňujú, prerušované výkrikmi, ktoré sú však vzápätí tlmené, doznievajú v smútočnom pochode, lebo so skladateľom povedané, „nádej už nemôže vyvolávať staré ilúzie“.

Záverečný symfonický koncert mal predstavovať kulmináciu prehliadky. Dominovali v ňom premiéry – so záujmom sa očakávala najmä premiéra 8. *symfónie* Ilju Zel-

jenku, ale i ďalší opus z radu Kupkovičových osobitých projektov – *Koncert pre husle a orchester*. Ďalšou z premiér bol fragment zo žiaľ, nedokončenej vokálnej symfónie Ivana Hrušovského.

Večer uviedla *Hudba pre sláčikový orchester*, staršie dielo Pavla Bagina. Vrchol zážitku sa však, podľa mojej mienky, nekonal. Výsledný dojem počas koncertu i po ňom mi totiž dobiedzavo evokoval konštatovanie grafomanstva v slovenskej hudbe, citované v úvode príspevku – s výnimkou Hrušovského fragmentu *Noc moci*, písaného na apelatívnu poéziu M. Rúfusa, využívajúceho dramatické možnosti zborového prejavu, charakteristické pre tvorbu tohto predčasne zamáknutého skladateľa – išlo o redundantné kompozície. V prípade Baginovej *Hudby* je v prvej časti skoncentrované podstatné penzum pozoruhodného dramatického napätia, vyplývajúceho z permanentného zauzľovania línií a zahusľovania štruktúr, ktoré má svoju logiku i vrcholy. Ďalšie časti sa mi javili z hľadiska kompozičného procesu podobné, ale stáby už pridané kvôli trojčasovej konvencii. Vari najviac sa tejto konvencii pridržal Ilja Zeljenka v najnovšej 8. *symfónii* – je to permanentný sled variácií na elementárne melodicko-rytmické východiská, niekde preniknutý autorovou invenciou, väčšinou však nudiaci svojou jednotvárnosťou (priznám sa, že doteraz sa mi nestalo, aby som sa pri počúvaní predchádzajúcich Zeljenkových diel nudil). Zeljenkova tvorba posledných rokov je v znamení tvorivej bezstarostnosti, blízkej až určitej rutine. Pripomína v niečom štádiá neskoršej tvorby, napríklad A. Moyzesa či J. Zimmera, provokujúce svojho času otázku, či má skladateľ právo po nadobudnutí štýlovej pevnosti a profesionálnej pohotovosti zotrvať v hraniciach vlastnej stability. Jednoduchosť tvarov a ich následných rozvíjaní v najnovšej *Symfónii* pripomína charakter Zeljenkovej tvorby z čias štúdia (konkrétne *Bagately pre klavír* z roku 1954). Je však možné, že žánrové určenie „symfónia“, ktoré tak dramaticky profilovalo Zeljenkov vývin od absolutória až po nedávnu etapu, neznamená už preňho dôvod k iným spôsobom nasmerovania kompozičného procesu, než aký si ustálil v súčasnosti.

Lutoval som, že kvôli vážnemu ochoreniu sa Ladislav Kupkovič nemohol zúčastniť premiéry svojho *Husľového koncertu*, diela v zanietennej interpretácii Martiny Fajčákovskej-Karnokovej i Slovenskej filharmónie pod vedením Petra Feranca. Rád by som sa ho spýtal na dôvod vzniku gýčovitosti inštrumentovaného a sladkastého výtvoru. Skladba, oscilujúca medzi Mendelssohnom a Saint-Saënsom, by touto štýlovou provenienciou neprovokovala k diskusii – vieme, že už 30 rokov sa Kupkovič tvrdošijne venuje oblasti vzťahu k tradícii, ktorý možno nazvať recyklačným. Tento vzťah je v slovenskej hud-

21. Nová slovenská hudba À LA FEJTÓN

Záver 20. storočia priniesol slovenskému hudobnému životu niekoľko rozvojevých aktivít vo sfére šírenia súčasnej hudby. Tento trend nadobudol podobu festivalov a prehliadok s rozličnými koncepciami – počnúc bienále *Melos – Étos* a *NSH, Večery novej hudby, Konvergencie, Orfeus ...* atď. Cieľom týchto koncertných aktivít je konfrontácia hudby 20. storočia, najmä tvorby domácich autorov so zahraničnými osobnosťami podľa rôznej dramaturgickej optiky. Jednotlivé festivaly prešli v danom období vývinom a hľadaním optimálnej rovnováhy medzi všetkými (alebo niektorými) generáciami skladateľov. Uprednostňovanie skladateľských škôl, štýlov a väzba poväčšine s domácim interpretačným umením výrazne stimulujú rozvoj hudobnej tvorby. Jednotlivé festivaly sú vyprofilované, alebo sa aspoň o to usilujú. Preto je možné tvrdiť nasledovne:

Dve dekády a jeden rok festivalu **Nová slovenská hudba** predstavuje dosť veľké časové rozpätie, aby sme mohli konštatovať, že je to najstaršia prehliadka súčasnej hudby, kde v plnej miere dostávajú príležitosť žijúci slovenskí skladatelia. Menšie zastúpenie diel tých autorov, ktorých tvorba sa už uzavrela, má zrejme tiež svoje dôvody. Týždňová prehliadka má svoje obmedzenia časové, priestorové aj finančné. V tomto ročníku oživil festivalový výbor štandardnú dramaturgiu z minulých rokov novým prvkom konfrontácie: ôsmimi skladbami,

be známy aj z autorského okruhu združenia Požň sentimentál, kde je ovplyvnený poetikou recesie, vtipu, zámernej radosti z recyklovania banálneho a malomestského. Kupkovič však túto poetiku nevyznáva, svoje diela berie vážne – možno ich chápať ako prejav pôžitku z klasicko-romantického typu muzicovania. Ak *Koncert pre husle a orchester* niesol črty zámerne skarikovanej malomestskej bratislavskej tradície (alúzie na typ promenádnych koncertov vojenských kapiel v mestských záhradách), čo je možné vzhľadom na skutočnosť, že prvotnou profesiou Kupkoviča, bratislavského hudobníka, bola dráha huslistu, dá sa premiérovanej výtvor akceptovať, v inom prípade nie. Dúfam, že si to skoro budem môcť overiť v diskusii so skladateľom.

LUBOMÍR CHALUPKA

ktoré sa včlenili do koncertov – od autorov partnerských skladateľských obcí z Fínska, Francúzska a USA. Spolu s nepočítnym množstvom zahraničných interpretov to bola vítaná invázia do pokojného obrazu domácej tvorby. Keďže išlo o skladby komorného charakteru, tento fakt nijako nezmenil hodnotové dominanty domácej produkcie, iba v niektorých dielach potvrdil zhodnosť smerovaní, potvrdil kvality, v iných zase vyjasnil odlišnosť autorských východísk. Na festivale ma potešil fakt, že sa dramaturgii podarilo angažovať oba slovenské filharmonické orchestre (!/ a príležitosť môcť počúvať kompozície na troch orchesterálnych koncertoch. Trochu ma sklamal koncert elektroakustickej hudby, lebo



MAREK PIAČEK

Foto: P. Kasit

to boli všeobecne známe skladby, i keď verím, že klasika slovenskej elektroakustickej hudby mohla poslucháčov zaujať, najmä opusy kombinované so živými interpretmi. Nebola som na koncerte pre deti, na folklórnom koncerte, ani na koncerte poslucháčov VŠMU, o ktorom mi Pavol Šimai prezradil, že ho prekvapili a nadchli niektoré skladby najmladšej skladateľskej generácie.

Maratón týždňovej prehliadky súčasnej hudby kladie pred recenzenta osudovú otázku, ako sa zmestiť do rozsahu, o kom písať, čo vynechať a prečo? Aby som si uľahčila prácu, rozhodla som sa, že si z týždňovej prehliadky urobím „minifestival“. Premním ho na hudobnú výstavu, recenzné „kartinky“ podľa kľúča známeho z cyklu „*Kartinky*“, aj keď budú neúplné, určite subjektívne, možno aj zaujaté, ako to už býva po prvom počutí neznámej skladby. Prechádzka s fejtónovým perom sa začína:

Ako úvodnú promenádu by som si zvolila skladbu Marka Piačeka „*Mild Mind*“ – pre organ, kvôli rozsiahlemu úseku temer nekončiacей frázy súvislej organovej ornamentiky, ktorá pôsobí – napriek jej živému

tepu – staticky. Možno na ňu nadviazať v ktoromkoľvek úseku a pokračovať v prechádzke hudobnou výstavou. Bez akéhokoľvek pokusu znižovať autorský zámer Vladimíra Bokesa zaraďujem jeho dychové **Divertimento op. 72** medzi vtipné (škriatkovské), vynikajúco zoradené štyri autorské nápady v štyroch hudobných skicách, bez jedinej zbytočnej noty, teda autorom drasticky redigované. Hľadajúc tip na *Starý zámok* som narazila na veľký problém. Napokon dostal miesto „*Air*“ pre anglický roh a orchester od Norberta Bodnára. Hádám preto, že tu silne šarapatí duch starých hudobných časov a legendy rytierov hudobného baroka a ich nasledovníkov. Druhú promenádu medzi hudobnými obrazmi ozvučujem „*Trilkovaním trilkov*“ od Miloša Betku. K ráznemu kroku na výstave výdatne pomáhali najmä úderý tympanu, ktoré kontinuálne sprevádzali prevažnú časť inteligentne vtipného orchesterálneho diela. Veselé šantenie v slovenskom Sade Janka Kráľa – Tuileries určite zachytáva „*Scherzando*“ zo štyroch skladieb pre dychové okteto od Igora Bázlika, ktoré sa významovali jasnou formou, melodickou in-

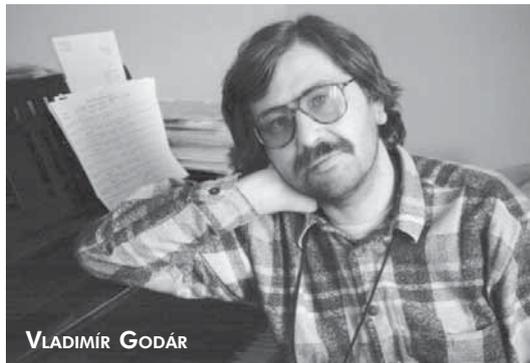
vinciou, tradičnou harmóniou a odľahčenosťou typickou pre žánrové obrázky. Veľmi ťažko sa hľadal pendant ku *Bydlu*. Rozhodla som sa pre interpretačne náročnú, impulzívnu sonátovú drámu od Eugena Iršaia – **Sonáta pre Edvarda Griega** pre husle a klavír. Táto sonáta-smrť je charakteristickým dielom skladateľa-interpreta. Končí symbolikou šesťdesiatich štyroch úderov na husle, čo značilo počet prežitých Griegových rokov. Oddychovú prechádzku k ďalším portrétom absolvujeme za zvukov skladby Jána Zacha **Lie Back (In An Arm Chair) – natiahnuť sa** (vo foteli), počas nej by ste si vypočuli azda najdlhší pizzicatový úsek v skladbe slovenského súčasného autora. Opäť rozmaraná kompozícia, s oddychovým scherzovým výrazom. Pri *Tanci kuriatok* som váhala medzi viacerými skladbami, napokon som dala prednosť skladateľskej hračke Petra Kolmana „**Take Over**“ pre veľmi veľa (12 violončel). Malý violončelový orchester stvára neuveriteľné kúsky pri realizácii autorových nápadov. Kontrasty melodických a clustrových zložiek, pravidelnosť proti rýchlej pasáži, to všetko vytvára na záver hlučný svet violončelového vírenia. Na tému *Samuel Goldenberg a Šmuil* sa takmer nedalo nájsť nič. A predsa. Našla som skladbu **Time and Distance, Čas a Vzdialenosť** od Jozefa Kolkoviča – pre sólové violončelo. Opäť som sa presvedčila, že violončelo je čudodne tvárny hudobný nástroj, schopný rozprávať rečou ľudí, vyjadriť stotínové rozdiely v detailoch jemnej frázy aj robustného zvuku. Na akomkoľvek trhovisku, aj v *Limoges*, by sa určite s veľ-

Ďalší ročník festivalu Nová slovenská hudba bol v mnohom „nový“: bol to 21. ročník a prvýkrát sa konal v novom tisícročí. Symbolická „jednotka“ by ostala v rovine všednosti, keby sa v dňoch 9. – 16. 11. nekonalo v Bratislave naozaj niečo „nové“ a „prvé“. Všetko sa odvíjalo postupne. Spočiatku bežná informácia, že sa táto prehliadka (raz za dva roky) koná. Potom sa po meste objavili netradične pútavé veľkoplošné plagáty, ktoré na tmavomodrom podklade s bielou tlačou začali oznamovať program festivalu. Následne bola rozoslaná pozvánka na predfestivalovú tlačovú konferenciu s programovou skladačkou a profesionálne pripraveným bulletinom. Ten musel zaujať svojim originálnym grafickým dizajnom prv, ako sme sa stihli zahľadieť na samotný obsah. Prvý dojem zapôsobil natoľko, že festival sa začínal stávať udalosťou ...

Tlačovka, masmediálne početne zastúpená, prezradila hlavné smerovanie tohto ročníka festivalu: „Ak v predošlom ročníku záležalo jeho usporiadateľom hlavne na zachovaní základného poslania festivalu – prezentovať súčasnú hudbu – tohtoročný festival charakterizujú rozvojové tendencie, ktoré by toto poslanie mali výrazne posilniť a obohatiť“, zneli slová Egona Kráka, predsedu hlavnej usporiadateľskej inštitúcie festivalu, Slovenskej hudobnej únie.

V prvom rade musíme skonštatovať, že tento ročník mal neopísateľnú atmosféru. Naposledy sa takémuto nadšeniu a optimizmu mohli tešiť snáď len prvé ročníky medzinárodného festivalu Melos-Étos. Zdá sa, že je to veľmi vážny krok a vstupná devíza pri organizovaní niečoho, čo vychádza jednak pod hlavičkou občianskeho združenia (Slovenskej hudobnej únie), ktorá je navyše podporovaná rozhodnou väčšinou štátnej dotácie (Ministerstvom kultúry SR).

Poukázalo na to aj jedno zo sprievodných podujatí festivalu – okrúhly stôl na tému „Slovenská hudobná kultúra – ako, kedy, pre koho a za čo?“. Pri okrúhlym stole na Ministerstve kultúry SR sa najdôležitejší zástupcovia slovenskej hudobnej kultúry z ce-



VLADIMÍR GODÁR

Foto P. Kasl

lého Slovenska zamýšľali nad stavom a smerovaním našej hudobnej kultúry. Je to po dlhom čase prvý pokus, ako vôbec definovať túto akútnu problematiku na oficiálnej pôde. Každý mal priestor vyjadriť svoje ná-



NORBERT BODNÁR

Foto P. Kasl

zory (nezakrývajme, že problémové...) a zo strany MK SR sa vyslovili prísľuby na ich riešenia.

Stránka dramaturgie festivalu bola premyslená komplexne a detailne. Priestor dostali všetci, ktorí môžu do širokého priestoru „novej“ slovenskej hudby prispieť.

Aktívne pôsobiaci súčasní slovenskí skladatelia rôznych generácií (vrátane nedávno zosnulých autorov), slovenskí interpreti, všetky žánre a druhy súčasne žijúcej hudobnej kultúry. Festival bol obohatený aj o zahraničných interpretov a skladateľov, čo prispieva k aktuálnemu bilaterálnemu tendovaniu hudby posledných rokov.

Recenzie jednotlivých koncertov by si vyžiadali snáď väčší priestor, preto si dovoľm len súhrnnú myšlienku. Po kompozičnej stránke prišiel festival spektrom záujmov skladateľov. Diela viac či menej zaujímavé odzrkadľujú súčasný stav hudobnej tvorby (tak premiér ako aj repríz), ktorú musí preveriť čas a snáď aj záujem muzikológov o hudobno-teoretickú analýzu.

Návštevnosť koncertov a záujem o súčasné diela je veľký a priblíženie sa k recipientovi nemusí byť až tak problematické. Nová hudba nemusí ostať v izolácii, ak sa navodí určitý status aktuálnosti a nová kvalita zvučnosť a intelektuálneho chápania hudby nadohodu všeobecne platné tendencie doby. Veľmi dôležitým prínosom sú v tomto kontexte najmä interpreti, bez ktorých by súčasná hudba nemohla kvalitne zaznieť. Také vysoké nároky, aké kladú skladatelia na interpretov, snáď nezaznamenala žiadna vývojová epocha. Preto: českým interpretom, najmä mladým ľuďom, ktorí do nového umenia vkladajú celú svoju dušu.

Festival svojou organizáciou naznačil, že na Slovensku je potenciál, ktorý dokáže zorganizovať festival medzinárodnej úrovne. Máme množstvo kvalitných autorov, ktorí patria medzi skladateľské špičky súčasnosti. Máme mimoriadne kvalitných interpretov svetovej úrovne. Máme vzdelané publikum, ktoré načúva dnešnému umeniu. Skladateľom, ako Ilja Zeljenka, Vladimír Godár, ale aj Jevgenij Iršai môžeme v súčasnosti vysloviť to najvyššie uznanie...

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ

kým záujmom stretla **Missa pro liberi** pre miešaný zbor od Jevgenija Iršai. Svetsky jednoduchá, radostná, netradične vokalizovaná, prešpikovaná duchom radostného kolektívneho spievania omše pre deti. Zo svetla ľudského virvaru do tmy *Katakomb*. Náhlý prechod k portrétu Janusza Korczaka, lekára, ktorý dobrovoľne odišiel do plynovej komory s deťmi zo sirotinca – to je historické pozadie cyklickej skladby **Korczak in memoriam** od Romana Bergera. Autorov výber fragmentov pre sláčikové kvarteto priniesol zimomrivo krásnu, jednoduchú hudbu, nesmierne účinnú, zbavenú hlasnej muzikantskej propagandy, očistenú na dreň melódií a súzvukov. Návrat do sveta rozprávok – späť ku *Babe Jage* – by sme mohli absolvovať s hudbou Pavla

Šimaia, prostredníctvom jeho zrkadlovej muziky v skladbe **Spejelresan** pre sláčikový orchester, prípadne podobne zostrojenej druhej časti z Fragmentov Mirka Krajčího **Zlomené krídla**. Bol by to rýchly vpád zdynamizovanej hudby, s bohatou štruktúrou hudobných fráz, zemitej, s dôrazom na rytmus, akcenty, synkopy a kontrasty. Záver môjho „kartinkového“ úletu recenzných poznámok by mal byť vyvrcholením – veľkou *Kýjevskou*, bránou do večnosti a ku sláve. Legendu tohto obrazu vymením za inú mystiku. **Tombeau de Bartók** od Vladimíra Godára je vynikajúco inštrumentovaná orchestrálnou drámou s výrazným autorským holdom genialite Bartókovej hudby. Trojčasťový sled hudobných výjavov má grandiózne postavenú záverečnú časť Mol-

to guieto, niečo, čo by som prirovnala k symfonickej predohre počas cesty oným povestným Moodovým bielym tunelom do nekonečna (pri troche zlomyseľnosti s poznámkou, že pri tomto by sa aspoň krásne quieto zomieralo). Aj počet úderov na znázornenie Bartókovho dožitého veku (64) by bol podobný inému...

Nuž, ale nie toto je cieľom mojej fejtónovej úvahy o festivale. Ospravedlňujem sa za zvolenú šablónu, lebo ešte aspoň desať skladieb slovenských skladateľov by som bola rada pripomenula, nielen z premiér, ktoré boli príjemným prekvapením, či importovaných skladieb, ale aj z domácich starších opusov zaprášených časom, alebo tých, čo vydržali silné svetlo poslucháčskych reflektorov.

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ

Ivan Hrušovský

Musica nocturna pre veľký sláčikový orchester

Lubomír Chalupka

Keď sa koncom roku 1966 v rozsiahlej besede, následne publikovanej v časopise Slovenská hudba, hodnotila slovenská skladateľská tvorba za uplynulé obdobie, v kritickom svetle sa ocitla aj produktivita vtedy mladej skladateľskej generácie „okolo I. Zeljenku“. Jej príslušníkom sa vyčítalo, že sa napriek priaznivým podmienkam, ktoré sa pre nich vytvorili po 2. zjazde Zväzu slovenských skladateľov v roku 1963, sa nevedeli odpútať od štádia prostého preberania nových kompozičných techník. Najmä Peter Faltin, dovtedy apologet tejto generácie, nešetril prísnyimi slovami, keď „mladých“ upozornil, že je načase prejsť od „kompozičných hračiek k duchovnej syntéze“ tých výdobytkov a poznatkov, ktoré sa v polovici 60. rokov dostávali do prostredia slovenskej hudby. Jedine *Transformácie* Romana Bergera a „novšia tvorba Hrušovského“ sa vymykali z Faltinovej tristnej diagnózy vtedajšej bilancie tvorivosti.

Meno Ivana Hrušovského sa v spomínaných súvislostiach neocitlo náhodou. Tento skladateľ, muzikológ a pedagóg, odchovanec kompozičnej triedy Alexandra Moyzesa, prešiel počas svojho vývoja po absolutoriu (štúdium na VŠMU ukončil roku 1957 *Koncertom pre klavír a orchester*) dvoma zdanlivo protirečivými fázami. Sprvu bol oddaným vyznávačom poetiky svojho učiteľa. Blízkymi mu boli pevnosť motívických tvarov idylicko-rapsodického zafarbenia ako východisko k oblúkom dynamicky zvrásnenej formy (*Tatranská poéma* pre orchester, 1960), duktus rozšírenej harmonickej tonality, záľuba v sýtom zvuku a kontrastoch, prameniacich z romantizujúcich konvencií. Popri zdôrazňovaní akordického plnozvuku ako súčasť opisného lyrizmu (a capella kantáta *Biela breza, sestra moja*, 1959) preferoval Hrušovský pulz rytmických ostinátnych figúr (*Toccata* pre klavír, 1958, piesňový cyklus *Červený mak*, 1958) nielen ako činiteľ virtuozity, ale ako jeden zo spôsobov statizovania dynamiky kontúrovanej formy a zvukového zjednocovania. Nové dimenzie svojho naturelu prejavil pri kontakte s občiansky burcujúcou poémou *Hirošima* od Rudolfa Skukálka. Roku 1961 napísal rovnomennú kantátu pre recitátora, miešaný zbor a veľký orchester. Bolo to v čase, kedy sa typom obsadenia, expresívnym nábojom aj inšpiračne (protivojnová poézia) rovnako vybavená partitúra kantáty-melodrámy *Osviečnym* od Ilju Zeljenku stretla s opatrníckym postojom funkcionárov Zväzu slovenských skladateľov, pretože Zeljenka v záujme prehĺbenia sugestívneho obsahu poetickej predlohy (rovnomenná báseň *Osviečnym* mladého básnika Mikuláša Kováča) siahal po netradičných prostriedkoch zborovej deklamá-

cie (polyrytmický šepot s uplatnením priestorového efektu). Hrušovský v *Hirošime* týmto smerom neexperimentoval, ale zvolil v súlade s povahou básnikových slov expresívne vyhotovenú, zvukovo prehustenú dikciu nástrojových skupín i zborovej vrstvy. V rámci určitých romantizujúcich konvencií rozvrhnutia gradácií a pointovania kontrastov Hrušovský však zasiahol do vlastnej motívickej zásobnice – myšlienkové tvary, najmä v inštrumentálnej vrstve, strácajú obrysy tradičných motívov projektovaním melických štruktúr na základe selekcie intervalov. Tieto melické štruktúry následným posúvaním a transpozíciou sa stávajú základom polylineárnej faktúry. Zároveň zreteľne nalomil základný dynamický oblúk skladby interpoláciou komorne cíteného, lyricko-meditatívneho prejavu, fažiacieho z farebne pôsobivej kombinácie koloratúrnej melizmy sopránu, flauty a xylofónu. V ďalších skladbách, *Suite piccola* pre violončelo a klavír (1962) a *Koncertantnej predohre* pre sláčiky (1962) možno sledovať selekciu modálnych jadier v melodike, kde okrem väzby celo- a poltónových postupov centralizujúcu úlohu zastávajú intervaly čistej a zväčšenej kvarty.

Roku 1962 sa Hrušovský spolu s inými skladateľmi zúčastnil na festivale Varšavská jeseň. Kontakt s novými, prieborne pôsobiacimi skladbami znamenal preňho dôležitý impulz k závažnému zásahu do vlastného kompozičného arzenálu. Seriálna technika a aleatorná metóda organizácie detailov i celkov, dva, v tom čase obligátne zdroje Novej hudby, sa zaujímavo uplatňovali najmä v tvorbe poľských skladateľov, kde sa zo serializmu odvodená racionalizácia a pointilizácia kompozičných štruktúr prepájali so sónickymi projektovanými blokmi a vrstvami a mali tak za následok nové farebné výslednice i sugestívne polohy expresivity. Boli to podnety, ktoré pozitívne rezonovali v prostredí mladších Hrušovského kolegov (v konzekventnosti analytického prijímania technických postupov v dielach Petra Kolmana a Ladislava Kupkoviča, resp. v syntetickejšie orientovanej tvorbe Ilju Zeljenku a Romana Bergera). Aplikáciu seriálnych postupov považoval Hrušovský za vhodný autodidaktický prostriedok inovovania vlastných, tvarovo nenápadných, zvukovo nasýtených a tektonicky tradične kontúrovaných predstáv, ale aj precíznejšej selekcie intervalových kombinácií. Na druhej strane zasiahol aj do pôvodnej impresionisticky motivovanej koloristiky využitím tých možností sonoristiky, ktoré umožňovala voľná, riadená aleatorika. *Combinazioni sonore per 9 strumenti* (1963) a *Sonáta pre klavír* (1965) sa stali skladbami, ktorými sa Hrušovský, dovte-



FOTO ARCHIV

dy považovaný za tradicionalisticky orientovaného skladateľa, od daného estetickým zásadám svojho učiteľa, zaradil až inštruktívne názorným spôsobom k autorom, považovaných za priekopníkov avantgardných tendencií v slovenskej hudbe. Stal sa zároveň jedným zo skladateľov, ktorí serializmus a aleatoriku pochopili ako navzájom prepojitelné prostriedky vedúce k novej zvukovosti.

Príklad 1

Zároveň však nerezignoval ani na tie postupy, ktoré používal predtým – akordické mnohozvuky, ostinátne pohybovost rytmickej vrstvy, oblúková tektonika trojdielneho typu. V kantáte *Sen o človeku* (1964), uzavierajúcej kantátový triptych s názvom *Proti smrti*, siahol skladateľ k širším zdrojom artikuláčného diapazónu zborovej deklamácie, v orchestrálnej *Passacaglii na klasickú tému* pre orchester (1966) nie je natoľko v popredí záujem o nové zvukové kombinácie, ale skôr premeny iniciálneho tvaru v tkanive veľkého orchestrálneho obsadenia spôsobom brahmsovskej variačnej techniky. *Tri madrigalové impresie* (1966) dokumentujú ďalšie uvoľnenie autorovej invencie v oblasti sonicky kreovanej a capella faktúry a v prepojení seriálnej a modálnej organizácie intervalových vzťahov v melodike. Prehľboval sa aj rozkmit skladateľovej expresivity, čo súviselo s novou úrovňou zodpovednosti za svoju výpoveď. V *Troch klavírných skladbách (2. sonáta, 1968)* zaujme ešte – v nadväznosti na predchádzajúcu klavírnú sonátu – Hrušovského tematizácia dvanásťtónovej série a jej prepojenie s impresívne pôsobiacou akordikou a modalitou messiaenovského typu. V ďalších kompozíciách sa do popredia presúva, podobne ako v kantáte *Hirošima*, zaujatie aktuálnymi spoločenskými problémami doby. *Sonáta pre hlucho-slepu* (1969) s dedikáciou „pamiatke môjho priateľa“ združuje dva rozmanité typy nepokojnej až rozorvanej expresie – pohybovo i tvarovo rozmanite zvrásnený meditatívny monológ vystrieda pravidelnejšie plynúci, ale dravý tok hudby s modálne stanovou melodikou. Miešané zbory *Kaprál, ktorý probodl Archimeda* a *Nezabudnite* sú spontánnou Hrušovského reakciou na augustové

udalosti v Československu v roku 1968 a zároveň dôkazom skladateľovho čoraz suverénnejšieho diferencovania možností zborového prejavu.

V tomto emocionálnom naladení, v kontakte s obľúbenými básnikmi (P. Horov, V. Reisel) a poznání, že hudba ako kompozícia tvarov, farieb, rytmov a zvukových kombinácií dostáva popri technickej dômyslenosti a invenčnej pružnosti hlbší zmysel vtedy, ak tlmočí konkrétne, jasne formulované či latentne prítomné poslanstvo, siahol Hrušovský po dispozičných možnostiach zvuku sláčikového orchestra a v priebehu roku 1969 a začiatkom nasledujúceho roku dokončil skladbu *Musica nocturna*. Rozsiahlejší repertoár hry sláčikových nástrojov ešte nevyužil v staršej *Koncertantnej predohre*, skúsenosti, ktoré medzitým ako analytik-pedagóg a poslucháč nadobudol najmä v kontakte s poľskou tvorbou (Pendereckého *Tren*, Lutoslawského *Smútočná hudba, Tri poémy*), ho však v novonapísanej skladbe viedli k pestrejším konfrontáciám medzi lineárne a plošne budovanými štruktúrami, kantabilne vedenými melodickými modelmi a ich nivelizáciou v prospech sónicky pôsobiacich artikuláčnych kvalít. Tieto kvality nepredpokladajú len ozvláštnenie (ako napr. glissandá v *Hirošime*, pizzicatové úseky v *Koncertantnej predohre* alebo clustre v skupine sláčikov v kantáte *Sen o človeku*), ale sú vrstvou na vytváranie základných tvarov a vzťahov, pointujúcich tektonický rozvrh skladby.

Príklad 2

Predpisom rozmernejšej nástrojovej zostavy (16 prvých a 14 druhých huslí, 10 viol, 8 violončiel a 8 kontrabasov) sa určuje zvukovo-farebný rozsah a východisko pre modelovanie výostne sonických štruktúr a blokov, nápadnejšie v okrajových dieloch skladby – hneď na začiatku sa napríklad po prvej gradácii vyskytne konfrontácia statických a kinetických sordinovaných akordických mnohozvukov s vrstvou získanou artikuláčnou diferenciaciou (glissandá, flažolety) (PR. č. 1). Šírka zvukových možností sláčikov však nevedie k hýreniu s rozmanitosťou kombinácií. Racionalizácia

modálnych intervalových vzťahov, tríbená v predchádzajúcich skladbách, mala sprievodný dosah aj na zdisciplinovanie a koncentráciu skladateľových predstáv a selekciu z repertoára možností. *Musica nocturna* trvá 9 minút, je to voči predchádzajúcim Hrušovského orchestrálnym kompozíciám temer o polovicu kratší časový rozmer, ktorý je naplnený premyslene dávkovanou hudbou, zba-

Príklad 3

venou vonkajšej gestiky. Názvom neevokuje impresívne ladený nočný obrázok, ale vzruchom, napätím a vnútorným dynamizmom predstavuje skôr pendant k bartókovskej „hudbe noci“. Buduje na oblúkovo rozvrhnutom procese, s korelačnými vzťahmi medzi hlasitosťou, vertikálnou hustotou, pohybovosťou a farebnou pestrosťou, na procese vyrastajúcom a končiacom v pianissime.

Hoci možno hovoriť o štruktúrnych filiáciách *Musiky* s poľskými kompozíciami, nebuduje Hrušovský sónické body, na rozdiel napríklad od Pendereckého *Trenu*, statickým, plošným spôsobom, ale volí vibrujúci profil, ktorý je daný presným intervalovým určením, melodicko-rytmickým oživovaním, polylineárnou, resp. viacvrstvovou dramaturgiou. Pôvodne z impresionistickej farebnosti odvodené postupy, napríklad paralelizmy kvintakordov (takto boli použité v oboch vokálno-inštrumentálnych kantátach z triptychu *Proti smrti*) sa stávajú základným materiálom pre nové sónické výslednice v dôsledku ich lineárnej konfrontácie (PR. č. 2). Schopnosť skladateľa pružne preklenúť rozmanitosť zdrojov jednotiacim expresívnym nábojom sa premieta aj do invenčnej práce s rozvíjanými melodickými modelmi, resp. motivickými tvarmi. Základné napätie rozsiahlejšieho stredného dielu skladby stavia na vzťahu medzi monorytmicky plynúcim pohybom a prudko stúpajúcimi motivickými fragmentmi (PR. č. 3), (tvarovo podobnými s iniciálnymi nápadmi z kantáty *Hirošima*). Ostinátny pulz generuje napätie medzi statizujúcou vrstvou a nepravidelne vstupujúcimi drsnými akordmi, akoby apelujúcimi výkrikmi, využívajúce

vždy nové sónické prostredie – počúvame hudbu protestu, kde sa ono „nie“, ktoré sa ozýva v textoch Pavla Horova a Miroslava Holuba, Hrušovským v tom čase zhudobnených (zborník *Nezabudnite, Kaprál, ktorý probodl Archimeda*), multiplikuje a akcentuje.

Ďalšou konštantou priebežného skladateľovho vývoja bola racionalizácia melodického pohybu. *Musica nocturna* je, až na výnimky, založená na rozmanitej polylineárnej kumulácii melodických modelov, kde dominuje malo- a veľkosekundový pohyb v úzkoambitovom priestore. Takto riešená kumulácia, resp. odliv hustoty, má za následok osobité sónické komplexy, napríklad ústredná gradácia skladby rastie z vrstvenia 15 rôznych sýrtyckých línií (PR. č. 4). Po predchádzajúcich gradáčnych zhusteniach nesporne katarzne pôsobí postupné utlmovanie vzruchu, zriedčovanie zvuku, spomaľovanie pohybu, decrescendo. Vo funkcii kódy tu zaznie – v polylineárnom a polyrytmickom vrstvení stíšený pohyb hlasov v úzkoambitovom priestore (PR. č. 5), kde sa ozve aj názvuk „B-A-C-H“, akoby skladateľovo symbolické pripomenutie si istôt veľkej európskej hudobnej tradície vo svete rozvírenom neistotami, prameniáciami z narastajúcej zloby a násilia. Tento názvuk je anticipovaný už v hlbokých sláčikoch ako intonačný afekt vzlyku. Skladbu *Musica nocturna* možno totiž považovať, vzhľadom na dátum jej vzniku a dramaturgiu z nej vyvierajúcej expresie, za osobitý protest a vnútornú reflexiu – znepokojenie autora nad situáciou

Príklad 4

v slovenskom kultúrno-spoločenskom prostredí na prelome 60. a 70. rokov minulého storočia. Táto expresia plynie z osobitého spôsobu preklenutia protikladných zdrojov budovania kompozičného celku – modalita sčeluje motivicky koncipované tvary i voľnou serialitou inšpirované postupy, sónická koncepcia zrovnoprávňuje terciové, kvarto-kvintové i septimové akordické štruktúry s úsekmi, kde natoľko nezáleží na fixných intervalových vzťahoch. Polylinearita umožňuje „komunikáciu“ medzi tradičnou (imitačno-inverznú väzbu medzi melodickými modelmi) a novšou sónickou po-

lyfóniou, rytmicko-metrický profil je stále poznateľný, ale v získaných mnohohlasoch sa často stiera. Analýza skladby síce neumožňuje sledovať konkrétne série ako východiská variability, nie sú tu zakomponované ani aleatorické bloky, vrstvy a úseky, lebo Hrušovský už prekonal fázu prieskumu týchto techník. Dôležitou sa stáva nie ich striktná či voľnejšia demonštrácia, ale výsledok, ktorý najmä ich konfrontáciou s inými „tradičnými“ postupmi možno získať. Ak sme spomenuli, že názov skladby symbolizuje vnútorné napätie a vzruch koreniaci v bartókovskej „hudbe noci“, takto koncipovaný Hrušovského zámer je naviazaný na expresiu vonkajšieho protestu i vnútornej meditácie – vysoké polohy sordinovaných sláčikov v úvodných taktach skladby ohraničujú prtlmené výkriky (k tejto hranici smeruje aj glissando v závere skladby) a z „hemženia“ pohybových figur v stredných hlasoch sa vyčlení krátky, kvázi chorálový incipit, ktorý aj v epilógu *Musiky* je skôr naznačený, než vystupujúci z mnohohlasého komplexu.

Syntetický rozmer skladby *Musica nocturna* v rovine kompozično-technickej, zvukovo-expresívnej a myšlienkovvej tvorí významný predel v Hrušovského vývoji. Uzavrela sa jedna etapa ochotného a sústredeného hľadania, ktoré neodmietlo navonok tradičné postupy v oblasti lexiky a syntaxe, lebo autor mal vážny záujem o ich prehodnocovanie v symbióze s novšími impulzmi. Prekonával určité napätie s tým, že navonok heterogénny rozptyl využívaných elementov a štruktúrnych vrstiev stmeľoval na báze jasne zacielennej expresivity, s bohatými oscilačnými odtieňmi. Pre Hrušovského znamenala kompozično-štýlová úroveň, dosiahnutá v *Musica nocturna*, zároveň závažné kritérium pre ďalší vývoj, v 70. rokoch vystužený početnými zborovými kompozíciami – cykly *Madrigalová sonáta* (1974), *Canti* (1978) a najmä orchestrálne *Konfrontácie* (1979) a predznamenaávajúci apogeum duchovného rozmeru skladateľovej výpovede – *Canticum pro pace* (1985), *I. symfónia* (1988) a *Requiem na koniec tisícročia* (1997-1998). Bol to vývoj v smere prirodzeného snúbenia sa jednoduchého tvaru so zložitejším, domáceho inšpiračného zázemia s univerzálnym, eufonicky pôsobi-

vého zvuku s drsnou apelatívnym, tajomne prtlmeného, či snivo meditujúceho výrazu s jasným až vypätým gestom, vždy s akcentom na emocionálnu hodnotu vypovedaného, s predpokladom rezonancie u potenciálneho adresáta. Nie div, že Hrušovského *Musica nocturna* zaznamenala uznanie kritiky nielen pri jej domácej premiére, ale skladbou dokázal autor upozorniť na seba (a na slovenskú hudbu) aj na medzinárodnom fóre Tribúny hudobných skladateľov UNESCO v roku 1970.

Pramene:

Ivan HRUŠOVSKÝ: *Musica nocturna pre veľký sláčikový orchester*; partitúra – Bratislava, Opus 1977; nahrávka – SOČR, O. Lenárd, LP Opus 9110 0252, Bratislava 1974; CD 0022 2091 Radio Bratislava 1992

Literatúra:

- FALTIN, P.: *Ivan Hrušovský: Hirošima*. In: *Slovenská hudba* 9, 1965, č. 6, s. 267-268
Dvadsať rokov slovenskej hudobnej tvorby v diskusii – V. In: *Slovenská hudba* 9, 1965, č. 9, s. 422-432
- MOKRÝ, L.: *Hudba*. In: *Slovenská kultúra 1945-1965*. (Zborník, ed. K. Rosenbaum), Bratislava, Obzor 1965, s. 75-94; *O tvorbe za okrúhlym stolom*. In: *Slovenská hudba* 11, 1967, č. 1, s. 3-20
- FALTIN, P.: *New Music in Slovakia*. In: *Slovenská hudba* 11, 1967, č. 8, s. 343-347
- SZELEPCSÉNYI, J.: *Marginálne k jubileu súčasníka*. In: *Hudobný život* 9, 1977, č. 5, s. 8
- MARTINÁKOVÁ, Z.: *Skladateľ reflexívnej výpovede*. In: *Hudobný život* 19, 1987, č. 4, s. 3
- CHALUPKA, L.: *Slovenská hudba 20. storočia. Vývoj po roku 1945*. In: *Dejiny slovenskej hudby* (ed. O. Elschek). Bratislava, ASCO 1996, s. 273-341
- FALTIN, P.: *Slovenská hudobná tvorba v rokoch 1956-1965*. In: *Slovenská hudba* 23, 1997, č. 3-4, s. 175-210
- MARTINÁKOVÁ, Z.: *K sedemdesiatke Ivana Hrušovského*. In: *Hudobný život* 29, 1997, č. 4, s. 6
- ZVARA, V.: *Ivan Hrušovský*. In: *100 slovenských skladateľov*. Bratislava: NHC 1998, s. 125-131
- CHALUPKA, L.: *Avantgarda '60*. In: *Slovenská hudba* 26, 2000, č. 1-2, s. 59-105
- CHALUPKA, L.: *Odkaz syntetika*. In: *Hudobný život* 34, 2002, č. 7-8, s. 7-8



Palackého 2, 811 02 Bratislava
 tel: 02/5464 4373, fax: 02/5443 0998
 e-mail: musicforum@nexta.sk

Viac ako 5000 titulov na sklade, objednávková služba, dobierková služba!

Noty, partitúry, knihy o hudbe, notový papier

Inštruktívna literatúra	Dirigentské partitúry
Školy hry na nástroje	Vreckové partitúry
Prvé prednesové skladby	Klavírne výťahy
Repertoár na pódium	Piesňové cykly

Hudobná teória
 Hudobná história
 Skladateľské monografie
 Hudobné časopisy

Spevníky, tabulatúry, školy hry na nástrojoch s CD, video školy	CD, MC
---	--------

Folk	Klasická hudba
Pop	Early Music
Jazz	Jazz
Rock	Eudová hudba
Muzikály	

POKRAČOVANIE ZO STR. 17

skladieb. Strhujúcim finále prvého sezónneho večera SOSR bolo uvedenie *Fantastickej symfónie op. 14* od Hectora Berliozu, v ktorej orchester rozohral bohatú výrazovú škálu od vášnivých scén, cez bukolicu až po bizarný svet na popravisku a sugestívny sábat inferna. Dokonalá koncentrácia hráčov, bezchybná súhra aj

v tých najobľúbenejších miestach partitúry, premyslená koncepcia výstavby a dramatická gradácia hudobného pohybu predstavili SOSR pod taktovkou jeho šéfdirigenta **Charlesa Olivieri Munroea** na začiatku novej koncertnej sezóny v tom najlepšom svetle.

ALENA ČIERNA

Zbierka vianočných piesní A PASTOREL ANDREJA KMEŤA

Vianočné sviatky počas vývinu adaptovali do svojho rámca prvky rôzneho pôvodu, aby neskôr plnili v živote spoločnosti významnú integrujúcu funkciu. Archaická agrárna symbolika zrodu nového slnka a príchodu nového roka v čase zimného slnovratu, zviazaná s tzv. mágiou prvého dňa, i kresťanská viera v príchod Spasiteľa nachádzali ohlas v najrozmanitejších prejavoch, od vyspelej umeleckej tvorby až po tvorbu ľudovú či insitnú. Na vianočné obdobie sa viaže množstvo príležitostnej hudobnej a literárnej tvorby, ktorá ostala ukrytá v historických prameňoch a čaká nielen na svoje objavenie, ale aj oživenie...

*Kristus, Syn Boží, narodil se nini
z života Panenského;
vteľil sa pre človeka hriješného.*

*Žiadosť Prorokov, prvých svätých Otcov,
Boh Otec splnil míle,
dal nám Syna svého v tejto chvíľe.*

(Kmeť t-71, h-79)

V priebehu 19. storočia na Slovensku postupne doznievala bohatá tradícia rukopisných zborníkov, zbierok a spevníkov, ktoré slúžili ako typ repertoárovej literatúry. Odrážali osobný, individuálny vkus svojich zostavovateľov a ich vznik bol často motivovaný nielen interpretáčnymi, ale aj tvorivými ambíciami – vyskytovali sa v nich vedľa seba rovnako zápisy umelej, polofudovej aj ľudovej tvorby. V polovici 19. storočia sa však začína vo väčšom rozsahu prejavovať už aj nové, programové zberateľské úsilie. Jeho zámerom bola dokumentácia tradičnej, ľudovej kultúry, ktorá sa stala súčasťou procesov formovania kultúrnej a národnej identity.

Rukopisná zbierka Andreja Kmeťa, ktorá vznikla na začiatku druhej polovice 19. storočia, nachádza sa na rozhraní týchto dvoch zberateľských a zapisovateľských koncepcií. Svojou výlučnou orientáciou na jeden umelecký žáner – vianočnú tvorbu – získala medzi dobovými rukopisnými prameňmi ojedinelé miesto. Napriek tomu, že už dlhší čas púta pozornosť hudobných a literárnych historikov, etnomuzikológov, folkloristov, ale i hudobných skladateľov, ktorý z nej čerpali materiál pre svoje úpravy, donedávna sa o zbierke samotnej vedelo len málo. Chýbali nám poznatky o jej pôvode, charaktere a zameraní. Staršie práce prinášali o nej skreslené informácie už tým, že ju považovali za zbierku vianočných ľudových kolied bez toho, aby sa bližšie zaoberali jej obsahom.¹ Až v poslednom čase

sa zbierka stala predmetom monografického výskumu, ktorý hľadá odpovede na to, čo viedlo k jej zostaveniu, čo vlastne obsahuje a aké miesto jej prináleží v domácom kultúrnom kontexte.

*Spadla rosa studená. Christe eleyson.
Po nej kráča Maria. Alleluja. Zdravas Maria!*

*Postretla ju Alžbeta. Christe eleyson.
Kam ty kráčaš, Maria? Alleluja. Zdravas Maria!*

Kráčam ja do Betlema. Christe eleyson.

Tam mám porodiť Syna. Alleluja, Zdravas Maria!

(Kmeť t-96)

Zdá sa, že o jej zostavovateľovi Andrejovi Kmeťovi (1841 Bzenica pri Žarnovici – 1908 Martin) sa dnes vie viac na pôde iných vedných odborov, než muzikológie. Ako azda jeden z posledných polyhistorov patril k pozoruhodným osobnostiam stredo-európskej vedy a hoci väčšinu života prežil na periférii slovenského vidieka, udržiaval aktívne kontakty s mnohými významnými predstaviteľmi spoločenských a prírodných vied v bývalom Rakúsko-Uhorsku.² Patril k vzdelancom, ktorí dokázali v podmienkach druhej polovice 19. storočia spájať osvetové a národnobuditeľské aktivity so široko orientovanou výskumnou prácou na vyspelej dobovej úrovni. V súlade s moderným trendom tradičného pozitívizmu Kmeť vedel, že základom každej vedy je materiál, patrične opísaný, usporiadaný a zhodnotený. S týmto úmyslom vytvoril zbierky, ktoré sa dnes považujú za základ formovania viacerých vedných odborov u nás – etnológie, archeológie, botaniky, paleontológie či geografie. Len v poslednom období si začíname uvedomovať, že k nim patrí aj jeho rukopisná zbierka vianočných piesní a pastorel.

*A večera z večera, z nebeského dvora,
zoslaná je novina, Panna rodí Syna.*

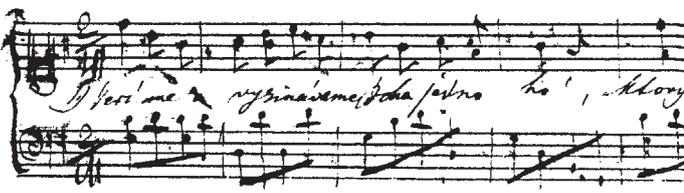
*Boha pravdivého, Mesiáša ctného,
ktorého vyhlásili, Proroci slúbili.*

*V Betleme v jasličkách, obvinutý v plienkach.
Tam leží ten Mesiáš, on je pravý Boh náš.*

*On je ten maličký, Syn Boží chudučký.
Polozený na sene, trasie sa na zime.*

*Matička ho líba a Jozef kolíba,
a zo strany jasličiek stojí vól a oslíček.*

*Na neho dýchajú, jeho zohrievajú.
Pastierové mu hrajú a pekne spievajú.*



*Rkúce: Mesiáš, na našom salaši,
nám dnes narodený. Víťaj, kráľu slávny.*

(Kmeť t-var.102, n-105)

Už pri prvých kontaktoch s týmto prameňom bolo zrejmé, že ide o unikátnu zbierku domácej vianočnej tvorby, pozoruhodnú nielen rozsahom. K jej zostaveniu Kmeť pristupoval s úmyslom, ktorý zodpovedal dobovým tendenciám 19. storočia – zaznamenat jedinečné prejavy domácej kultúrnej tradície a cez jej poznávanie prispievať k vytvoreniu národného povedomia. Na základe viacerých odkazov v zbierke možno sa domnievať, že Kmeť kládol dô-

raz práve na historickú hodnotu materiálu, ktorý vo svojom rukopise sústredil. A hoci nemožno vylúčiť ani prípadné ďalšie motívy, k vzniku tejto cennej zbierky viedlo Kmeťa predovšetkým vedomie historického rozmeru vianočnej tvorby a potreba túto tvorbu dokumentovať a zachovať.

Zbierka vznikla v rokoch 1863 až 1868, v období Kmeťovho štúdia teológie v Ostrihome a počas prvých rokov pôsobenia na poste kaplána v Senorade a Krnišove. Obsahuje do 300 textových zápisov a okolo 200 číslovaných hudobných „jednotiek“. Skladá sa z dvoch samostatných dielov: rozsiahlej textovej časti s názvom *Prostonárodné Vianočné Piesne* a notovej prílohy *Nápevy Vianočných Piesní*. Obidva diely sú prepojené dômyselným systémom odkazov, podľa kto-

Veľká jasnosť z nebe jako na poludnie je pri Betleme.

Daj mi pokoj, bratre, lebo by ja spal, neb som ja pri stáde stráž nočnú držal. Neb je už pol noci, niekde vyjú vlni, neb som jich slyšal.

Oj, nie sú to vlni, milý bratre môj, ale sú to anjeli, len trošku postoj: Jak ľúbo spievajú a nám oznamujú: len jich poslúchaj.

Podme my, bratrové, podme my k nemu, vezmime si masla aj syra sebi; to mu my darujme, z srdca oferujme, číňme poklonu.

(Kmeť t-40, n-9)

Pôvodne sa predpokladalo, že Kmeť zapisoval piesne z ústneho, resp. ľudového podania. K týmto názorom viedol pravdepodobne názov zbierky a poznámka v podnápise (...*sobierané skrz Andreja Kmety*). Obsah zbierky však vypovedá o niečom inom. Hudobná časť prináša zápisy v podobe sólových hlasov, duet, zboru a cappella alebo so sprievodom organa, organové predohry, medzihry či dohry, ojedinele aj organové prelúdiu. Väčšina zápisov má charakter organovej partičely, kde sa nachádzajú vpísané údaje o nástupe hlasov či o striedaní sóla a tutti. Textová časť zbierky v niektorých prípadoch uvádza údaje o uplatnení v jednotlivých sviatkoch vianočného obdobia alebo o vzťahu k liturgii.

*Kyrie eleyson.
Syn Boží sa nám narodil a nás hriechnych vyslobodil.
Kyrie eleyson.*

*Kriste eleyson.
Vítajme ho spolu všetkni, jedon každý hlasom skríkni:
Kyrie eleyson.*

(Kmeť t-32, n-2)

Pohľad na žánrovo-druhovú skladbu v zbierke odhalil niekoľko vrstiev vianočného repertoáru.³ Ich základ tvorí vianočná pastorela, ktorej vznik, vývin, kulmináciu a pozvoľný ústup ohraničuje obdobie od prvej polovice 18. storočia do polovice 19. storočia. V Kmeťovej zbierke sa vyskytuje v podobe viacerých druhov, ktoré u nás vymedzil hudobnohistorický výskum⁴ pastorálnej omše, kantáty a pastorely piesňového typu. Hoci ich doplnia vrstva starých vianočných

duchovných piesní, ktoré majú pôvod v staršom období, jadrom zbierky ostáva pastorelová tvorba s typickými žánrovými znakmi. Ozýva sa v nej nežný a citovo vrúcny vzťah k Božiemu Dieťaťu, pôsobivý obraz Matky s Dieťaťom v skromnom a chudobnom prostredí i epická podoba biblického námetu, rozpracovaná do viacerých sekvencií od oznamu anjelov, budenia pastierov, chystania darov a zberania sa na cestu až po poklonu pri jasličkách. Nadväzuje na topos stredo európskej vianočnej pastorely, obohatený o špecifické znaky nášho regiónu – adaptácie do domáceho prostredia horskej valasko-pastierskej kultúry, doloženej, napríklad, typom odzemkovej melodiky či množstvom reálií v textoch.⁵ Je to svojím spôsobom zvláštny svet, ktorý je len zdanlivo situovaný do rámca reálneho prostredia, ponechávajúc však voľný priestor aj pre pôsobenie tajomstva a zázraku Vianoc. Ostáva prejavom ľudovej viery a zbožnosti, ktorá bola vo vianočnej pastorele rovnako výsledkom vedomej autorskej štylizácie ako spon-tánnej ľudovej adaptácie.

Čože je to za nového na našom salaši, že sa nám tam prechádzajú anjeli nebeskí? Pekne sebe spievajú, spievajú, Gloria prespevujú.

Hopsa chlapani, krpce rezko sebe obívuajte, a barany i tiež ovce spolu zaháňajte. Neb je to neslýchané, neslýchané, čo sa nám včulek deje.

Vezmi každý, kdo čo môže: ja vezmem žinčice, a ty Števo, všem po predku pôjdeš skákať. Pôjdeme ho privítať, privítať, dary jemu darovať.

Prijmi naše prosté dary, nezabúdaj na nás a nás vezmi, náš Ježišku, na Tvoj večný salaš. Ty budz naším pastyrem, pastyrem, na veky vekov. Amen.

(Kmeť t-41, n-10)

Vráťme sa však k prameňom, z ktorých Kmeť čerpal. V poznámkach na okraji textov prevládajú odkazy na rukopisné prame-ne v podobe starých kancionálov, repertoárových spevníkov a zborníkov. Kmeť ich získaval prevažne od organistov, kantorov a učiteľov z okolia svojho rodiska a miest pôsobenia – mikroregiónu Banskej Štiavnice s príslahlým územím Hontu. To, že sa občas medzi nimi vyskytovali aj zanietení zberatelia či majitelia záčných pamiatok, potvrdzuje Ignác Skladaný z Hliníka, ktorý dal Kmeťovi k dispozícii zborník P. Paulína Bajana, dnes už stratený.⁶ Zbierka sa viaže najskôr na vrstvu vidieckej inteligencie, ktorá stála v pozadí organizačného, interpretačného aj autorského zázemia pre túto tvorbu – práve ona bola sprostredkovateľom „dialó-



reho sa v celej zbierke ľahko orientuje a ľahko sa k textom vyhľadávajú melódie. Poznámky, ktoré sa objavujú pri zápisoch, naznačujú, že Kmeť si všimol aj varianty, porovnával ich a dopĺňal. Komentáre na okraji zápisov prezrádzajú jeho široké jazykové, literárne či teologické záujmy: osobitne si vyznačil zaujímavé nárečové výrazy, pozoruhodné metafory i charakteristické prvky v interpretácii biblického námetu a v optike jeho stvárnenia.

Vstávajú pastieri, vstávajú hore, oznamujú sa vám noviny nové.

gu“ medzi oficiálnou kultúrou a ľudovým prostredím. Okrem univerzálneho vianočného repertoáru to bola najmä tvorba, ktorá vo vianočnom období zaznievala na chóroch vidieckych kostolíkov a chrámov a v polovici 19. storočia, v súvislosti so snahami o reformu cirkevnej hudby, sa začala postupne z chrámových priestorov vytrácať. Začala sa pociťovať ako málo vhodná práve pre prevahu svetských prvkov, ktoré boli príznačné pre štýl a poetiku vianočnej pastorely – reliktného prejavu tzv. ľudového baroka.

*Odstúpte pastierové, odstúpte,
usnul Ježišok vnove.
A vy ovce, neblaďte, neblaďte,
neb Spasiteľ driemať chce,*

*Zastav své dudy, Kubo, ty Kubo,
nepúšťaj tak na hrubo.
Nech sa vyspí Ježišek, Ježišek,
ten náš milý Panáček.*

*Hľa, prebudil sa Ježiš, Ježiš,
zahraj každý jako viš.
Janko, zahraj vesele, vesele,
Kubo dudaj včul smeje.*

(Kmeť t-68, n-32)

K určeniu pramenného zázemia zbierky prispela aj jej jazyková stránka. Hoci Kmeť pri prepisovaní zo starých kancionálov do určitej miery jazyk aj spôsob zápisu prispôboval dobovému úzu, historická jazykoveda mohla skonštatovať, že zbierka nesie znaky štúrovskej spisovnej slovenčiny, ovplyvnenej biblickou češtinou a prvkami slovenských nárečí.⁷ Tým nepriamo len potvrdila oporu zbierky najmä v písomných formách tradície – okrem iného práve v kancionáloch a zborníkoch duchovnej tvorby.

Rukopisná zbierka Andreja Kmeťa je pozoruhodnou historickou antológiou domácej vianočnej tvorby, spojenej s pôsobením príslušníkov vidieckej inteligencie. Treba pripomenúť, že Kmeť touto zbierkou vlastne predstihol výzvu Pavla Dobšinského z decembra 1863 k zbieraniu tzv. „prstonárodných pokladov“. Zároveň však rozšíril Dobšinského koncept ľudovej tradície – vianočná pastorela bola teritórium, na ktorom dochádzalo k prelínaniu umelej a ľudovej kultúry, k prelínaniu sakrálnych a profánnych prvkov. Je unikátnym prameňom poznania domácej tradície, úzko zviazané so stredo európskym kontextom. Pri-

náša navyše nesmierne bohatý porovnávací materiál k piesňam, ktoré u nás v niektorých regiónoch ešte donedávna tvorili súčasť aktívneho spevu pri obchádzkach a hrách s koledovaním, či spevu v rámci rodinného kruhu. A blízke paralely, ktoré medzi týmito dvoma tradíciami nachádzame, naznačujú cesty putovania tejto tvorby medzi písomnou a ústnou tradíciou, medzi rôznymi typmi sociálnych prostredí, ktoré dokázal integrovať bohatý a viacvrstvový významový potenciál, ukrytý vo vianočných sviatkoch.

Poznámky:

- ¹ KRESÁNEK, Jozef: *Vznik národnej hudby v 19. storočí*. In: Dejiny slovenskej hudby. SAV, Bratislava 1957, s. 236-237. TERRAYOVÁ, Jana: Realistické ľudové tradície v slovenských barokových pastorelách. *Hudobný život* 6, 1974, č. 24, s. 3, 8.
- ² MEDVECKÝ, Karol: Andrej Kmeť. Martin 1913. JANŠÁK, Štefan: Andrej Kmeť. Martin 1941. JASENÁK, Ladislav: *Andrej Kmeť (1841-1908), život a dielo*. Bratislava 1987.
- ³ URBANCOVÁ, Hana: K žánrovej charakteristike vianočnej tvorby v zbierke *Andreja Kmeťa (1863-1868)*. In: *Duchovná hudba v premenách času. Hudobné druhy a žánre*. Ed. Jana Lengová, František Matúš. Súzvuč, Prešov 2001, s. 143-154.
- ⁴ ŽILKOVÁ, Anna: Typológia vianočnej pastorely na Slovensku. *Musicologica slovacica et europaea* 17, 1992, s. 85-94.
- ⁵ URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. *Slovenská hudba* 27, 2001, č. 4, s. 508-557.
- ⁶ KAČIC, Ladislav: K rekonštrukcii Bajanovej zbierky Jubilus Cordis III. Piesne z repertoáru P. Paulína Bajana OFM v zbierke Andreja Kmeťa. In: *Vianoce a hudba. Studia ethnomusicologica II*. Ister Science – ÚHV SAV, Bratislava 2002 (v tlači).
- ⁷ SKLADANÁ, Jana: Jazyk vianočných piesní a pastorel v rukopisnej zbierke Andreja Kmeťa. In: c. d.

POKRAČOVANIE ZO STR. 8

Lucie di Lamermoor a Violetty, cez Mimi a Desdemonu až k Toske a Aide. Dnes má pre vypätú verdiovskú Aidu, ktorú stvárnila po prvýkrát, optimálnu farbu hlasu, tmavý, emotívny zábal v strednej polohe a kovový jas vo výške. Umeľkyňa mala k talianskemu štýlu vždy blízko, jej legatová kultúra cíti belkantové zásady, frázy majú klenbu, tón znie v každej polohe (vrátane vysokého C) voľne a plnozvučne. Matyášovej Aida presvedčí dramatickou účinnosťou, rovnako však i lyrikou

a citovosťou. Opera SND v nej našla Aidu, zo štúdiového hľadiska nadväzujúcu na nezabudnuteľnú Margitu Česányiovú. V predstavení, ktoré s veľkým citom voči sólistom dirigoval **Pavol Selecký**, potesil po dlhšom čase badateľne v polohách vyrovnaný **Gurgen Ovsepián** (Rada- mes) a najmä v druhej polovici večera už plne disponovaná **Ida Kirilová** ako Amneris. Obaja basisti – **Vladimír Kubovčík** (Ramfis) a **Gustáv Beláček** (Král) – podali korektné výkony.

PAVEL UNGER



Hudební nakladatelství Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o. si Vám dovoluje nabídnout novinky

Miloslav Kabeláč: Sedm skladeb pro klavír op. 14

rozsah: 36 s., ISMN: M-2601-0151-7
ed. Zdeněk Nouza
H 7857, cena: 290,- Kč



Cyklus *Sedm skladeb pro klavír op. 14* obsahuje tři skladby z roku 1944 a další čtyři skladby z roku 1946. Dílo mělo premiéru v Praze na Slovanském ostrově, provedl jej tehdy mladý klavírista Pavel Štěpán. Tiskem vyšel cyklus v roce 1948 v pražském nakladatelství Hudební matice Umělecké Besedy (v nástrojové revizi Pavla Štěpána). V Souborném kritickém vydání děl Miloslava Kabeláče vychází toto dílo v řadě V jako svazek 5. Obě svazky byly vydány s laskavou podporou Nadace Život umělce.

Publikaci si můžete již dnes osobně prohlédnout a objednat v obchodě: **MUSICA SLOVACA**, Medená 29, 811 02 Bratislava
tel.: 02/ 5443 1380, fax: 02/ 5443 3569, hfv@hfv.sk
Titul si můžete objednat i u našich dalších odběratelů na Slovensku (viz předchozí kontakty v časopise *Hudobný život*).

Miloslav Kabeláč: Drobné skladby pro klavír

rozsah: 36 s., ISMN: M-2601-0150-0, ed. Zdeněk Nouza
H 7842, cena: 245,- Kč

Miloslav Kabeláč (1908–1979) studoval na konzervatoři v Praze na oddělení kompozičním a dirigentském a potom pokračoval ve studiu klavíru na Mistrovské škole konzervatoře. Dráha klavírního virtuosa však Kabeláče nelákala; tvorbě pro klavír se skladatel věnoval již během studia na kompozičním oddělení – a tyto své skladby na Veřejných večerech konzervatoře také sám hrál. *Drobné skladby pro klavír* obsahují sedm skladeb, není to však souvislý, jako celek komponovaný cyklus. Mezi Kabeláčovými kompozicemi pro klavír patří cyklus k těm lehčím, z hlediska klavírní techniky ne příliš náročným. Mohly by se proto stát i vítaným příspěvkem pedagogické praxi. Jsou to díla pro autorův styl velmi typická. V Souborném kritickém vydání děl Miloslava Kabeláče vycházejí skladby v řadě V (skladby pro klavír) jako svazek č. 6.

Na Vaše dotazy se těšíme na adrese:

Editio Bärenreiter Praha, Zákaznické centrum

Běchovická 26, 100 00 Praha 10, ČR

tel.: 00420/ 274 001 929, fax: 00420/ 274 781 017

e-mail: zcentrum@ebpraha.com, http://www.noty-knihy.cz

Storočnica jedinečného violončelistu

Emanuel Feuermann

(22. 11. 1902 – 21. 5. 1942)

S nád' „iba hŕstka verných“ (ako sa spieva v závere Verdiho opery *Nabucco*) si 22. novembra pripomenula 100. výročie narodenia jedného z najväčších violončelistov všetkých čias Emanuela Feuermanna. Ako povedal svetoznámy huslista a jeho spoluhráč Jascha Heifetz: „Taký talent ako Feuermann sa objaví raz za 100 rokov!“ Feuermann sa narodil 22. 11. 1902 v mestečku Kolomea, vo vtedajšej Rakúsko-Uhorskej monarchii (dnes je mesto súčasťou Ukrajiny). Ako „zázračné dieťa“ sa so svojím o dva roky starším bratom Sigmundom začal venovať hudbe už v ranom veku. Roku 1909 sa celá rodina presťahovala do Viedne, kde sa brat Sigmund-huslista stáva žiakom svetoznámeho českého pedagóga Otakara Ševčíka. Malého Emanuela začal učiť koncertný majster Viedenskej fiharmónie Friedrich Buxbaum, neskôr sa jeho učiteľom stal Anton Walter. Emanuel debutoval už ako 11-ročný s Haydnovým *Koncertom D dur* s Tonkünstler Orchester Wien pod taktovkou českého dirigenta a violistu Oskara Nedbala. Už roku 1914 predniesli bratia Feuermannovci Brahmsov *Dvojkoncert a mol op. 102* pod taktovkou slávneho F. Weingartnera.

Ako 16-ročný začína Emanuel učiť na Konzervatóriu v Kolíne nad Rýnom a zároveň získava angažmán ako koncertný majster v renomovanom Gürzenich Orchestri. Po návrate do Viedne (1923) zakladá spolu s bratom Sigmundom klavírne trio, v ktorom ako klavirista neskôr pôsobil svetoznámy dirigent Bruno Walter. S klaviristom Arthurom Schnabelom absolvuje turné po Rusku. Roku 1929 je menovaný za vysokoškolského profesora v Berlíne ako nástupca Huga Beckera. Po nástupe Hitlera opúšťa Nemecko, aby sa natrvalo usadil v USA. Venuje sa nielen sólovému repertoáru, ale i komornej hre. Stáva sa členom Hindemithovho tria. Pod jeho značkou, spolu s huslistom Szymonom Goldbergom a violistom Paulom Hindemithom realizoval nahrávky Beethovenovej *Serenády op. 8* a Hindemithovho *Sláčikového tria č. 2*. Spolupracuje s najväčšími dirigentmi svojej doby: s Ottom Klempererom, Arthurom Nikischom, Wilhelmom Furtwänglerom, Pierrom Monteuxom, Malcolmom Sargentom, Fritzom Reinerom, Arturom Toscaninim... Pôsobí aj v klavírnom triu s Arturom Schnabelom a huslistom Bronislawom Hubermannom. No najvýznamnejším komorným

telesom, ktoré sa spája s jeho menom, bolo klavírne trio s Arturom Rubinsteinom a huslistom Jaschom Heifetzom. Po tomto telese sa zachovalo niekoľko skvelých nahrávok, ktoré vznikli v lete roku 1941 v Kalifornii. *Klavírne trio op. 8, H dur* od J. Brahmsa (RCA/BMG 09026-63024), *Klavírne trio „Arcivojvodské“ op. 97L*, van Beethovena a Schubertovo *Klavírne trio č. 1, op. 99* (RCA/BMG 09026-63012). Počas druhej svetovej vojny hrá Feuermann pre amerických vojakov, podobne ako Heifetz, Menuhin či Piatigorskij. Roku 1941 bol menovaný za profesora na prestížnom Curtis Institute of Philadelphia, kde sa jeho žiačkou stala svetoznáma Zara Nelsova, v 60. rokoch hosťujúca na dvoch koncertoch aj v Bratislave.

Na rok 1942 si Feuermann plánuje účinkovanie na Ravinia Summer Festival pri Chicagu, kde má hrať Brahmsov *Dvojkoncert* so svetoznámych maďarským huslistom Josephom Szigitim. K tomu však už nedošlo. 7. mája 1942 ešte vystúpil s Dvořákovým *Koncertom op. 104* s Philadelphia Orchestra na festivale v Ann Arbor (Michigan), no koncert sa stal tragickou bodkou za jeho krátkou hviezdnu kariérou. Zomiera ako 39-ročný (21. 5. 1942) na triviálne komplikácie po sfušovanej operácii.

Na Feuermannovom pohrebe sa zišlo množstvo významných hudobníkov. Jeho rakvu niesli A. Toscanini, E. Ormandy a A. Schnabel...

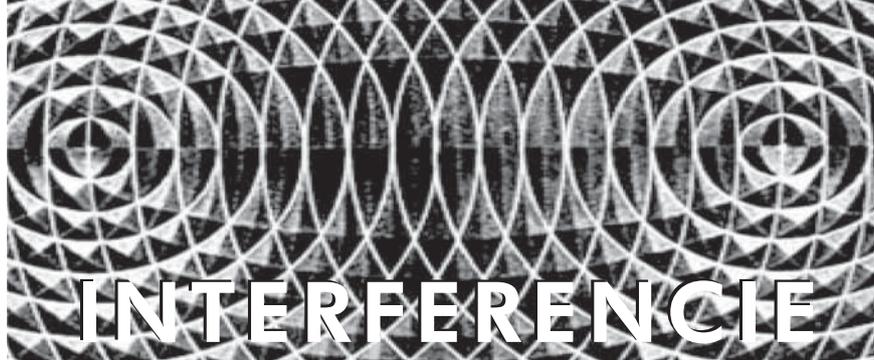
Je obrovským šťastím, že Feuermann začal veľmi skoro nahrávať na gramofónové platne a stihol nahráť okolo 100 diel. Nie všetky sú vydané, mnohé existujú iba v súkromných zbierkach. Ako prvý v histórii nahrál už roku 1926 druhú časť Dvořákovho *Koncertu op. 104* pre Parlophon. Až neskôr, 30. 4. 1928 a 27. 11. 1929, vznikla kompletná nahrávka s Berlínskym štátnym operným orchestrom pod taktovkou Michaela Taubeho (Naxos č. 8110908). Taube (pochádzal z Poľska) bol dirigentom i klaviristom a s Feuermannom často spolupracoval. Feuermann tu hrá Dvořáka v živom tempe a zdá sa, akoby nerešpektoval tempové označenia samotného skladateľa. Týka sa to hlavne prvej časti, ktorá je mimoriadne rýchlo hraná, vrátane orchestrálnych medzihier. Feuermannova technika je naozaj obdivuhodná a musela šokovať vtedajšie publikum. Technika ľavej ruky kráčala vždy v symbióze s ušľachtilým tónom. Druhá časť Dvořáka je nádherným dialógom sólistu

s precíznym orchestrom. V tretej časti nás Feuermann opäť ohúri svojou brilantnou technikou bez jediného zaváhania a zbytočného sentimentu až do úplného záveru tejto „hymny violončelistov“. Na tomto CD sú ešte dve iné verzie Dvořákovho *Koncertu*, ktoré vznikli počas tohto nahrávania. Ďalším skvelým dokumentom Feuermannovej virtuozity je nahrávka Haydnovho *Koncertu D dur* s violončelistovými vlastnými kadeniciami. Tu absolútne vyniká jeho ojedinelá technická bravúra, mäkký tón, elegantne znejúce výmeny polôh, trilky, oktavové pasáže. Nahrávka vznikla 25. 11. 1935 v štúdiu EMI v Londýne. Dirigoval ju M. Sargent, ktorý mal k dispozícii iba orchester zostavený z hráčov rôznych telies, a tak orchestrálny sprievod nie je taký perfektný, aký by si Feuermannov výkon zaslúžil.

Z množstva nahrávok nemôžem nespomenúť skvelý záznam Brahmsovho *Dvojkoncertu a mol, op. 102* pre husle a violončelo (Naxos 8110940). Feuermann tu exceluje spolu s najväčším huslistom svojej doby, J. Heifetzom. Celý koncert je hraný v extrémne živých tempách, čo však nikomu zo sólistov nerobí problémy. Feuermann bol jediný, kto dokázal technickým potenciálom „držať“ krok s „motorovo“ virtuóznym Heifetzom. Všetky stupnicové behy, akordy, trilkovanie, kantilény znejú v absolútnej jednote a porozumení oboch veľkých umelcov. Čo sa týka technickej brilancie ide o dodnes neprekonanú nahrávku (21. 12. 1939). Dirigent Eugene Ormandy spolu s Philadelphia Orchestra mali čo robiť, aby sa tempo vyrovnali sólistom. Jeden z najväčších Feuermannových hudobných bombónikov pochádza z 30. júna 1937, kedy spolu s Geraldom Moorom nahrali náročnú Schubertovu *Sonátu a mol, D821 „Arpeggione“* (Strings-QT 99328). Táto nahrávka môže byť ešte aj dnes vzorom pre súčasnú generáciu violončelistov (popri geniálnej nahrávke M. Rostropoviča spolu s B. Brittenom, Decca 417833-2). Feuermannova interpretácia je nedosiahnuteľná. To, že dnes môžeme vychutnať tieto historické nahrávky v kvalitnej zvukovej realizácii je najmä zásluha Marka Obert-Thorna, ktorý získal za zvukové vyčistenie a digitalizáciu starých nahrávok cenu Gramophone Award.

Tohoročné 100. výročie narodenia Feuermanna dalo podnet k založeniu medzinárodnej interpretačnej súťaže Grand Prix Emanuel Feuermann. Prvý ročník prebehol nedávno, 17. – 22. novembra v Berlíne. Zápolenie mladých violončelistov sa bude opakovať každé štyri roky. V októbri 2002 vyšla publikácia z pera Annette Morreau: *Emanuel Feuermann* (Yale University Press). Pribežne vychádzajú ďalšie doteraz nevydané nahrávky, ktoré demonštrujú neobvykle široký interpretačný záber tohto, žiaľ tak predčasne zosnulého majstra.

JURAJ ALEXANDER



O PÁVOCH A ĽUĎOCH

Peter Roháč

Človek sa od ostatných druhov, používajúcich zvuk na prísne účelové prejavy, zdanlivo odlišuje práve neúčelnosťou svojho umenia. Nespieva, aby prilákal pohlavného partnera a odstrašil konkurenta, nesignalizuje pomocou hudby či tanca blízkosť potravy alebo predátora. Zdá sa, že už len máločo môže predbehnúť bezvýznamnosť umenia pre prežitie ľudského jedinca a jeho druhu. Klamlivosť podobného záveru však zvyrazňuje paradox, že počas evolúcie by sa gény, ktoré nemajú priamy či nepriamy vplyv na prežitie jedinca v darwinovskej interpretácii, stratili. Musí teda existovať niečo, čo zvyšuje šance na prežitie nositeľa génov, súvisiacich s hudobnými a umeleckými prejavmi. Samozrejme, za predpokladu, že tieto fenomény majú genetický základ. Existujú indície, že takýto základ pre neutilitárne aktivity sa formoval z už existujúcich a vcelku praktických génov nijak nesúvisiacich s ich novou funkciou. Evolúcia selektuje správanie, ktoré je v danom momente najvhodnejšou adaptáciou na podmienky a produkuje v porovnaní s inými stratégiami najpočetnejšie potomstvo. Vychádzajúc zo základných myšlienok evolučnej teórie, v princípe by malo byť možné pozorovať vplyv hudby na reprodukčnú zdatnosť jedinca či druhu, a to na rôznych úrovniach empirických, v lepšom prípade experimentálnych údajov. Tie by mali podporiť ideu, že hudba je evolučne úspešnou adaptačnou stratégiou, podliehajúcou pohlavnému výberu a že aj napriek svojej abstraktnej podobe jej význam a vplyv na úrovni génov a mémov sú väčšími, než by sa z povrchného pohľadu mohlo zdať.

O tom, že aj nezmyselné znaky môžu mať svoj skrytý význam pre prežitie ich nositeľa vedia etológovia už dávnejšie. Učebnicovým príkladom takéhoto paradoxu je pávi chvost. Čo už by len mohlo viac obmedziť páva utekajúceho pred líškou než poldruhametrový ťažký chvost zachytávajúci sa o kríky a znemožňujúci mu aspoň dôstojný útek. A predsa, páv investuje mnoho energie a času na jeho udržiavanie, príliš mnoho času na neúčelný artefakt. A počas párenia sa páv svojím chvostom aj náležite vystatuje, súťaží s inými pávmi o najväčší, najpestrejší a najdokonalejší chvost. Aj keď podľa nášho uvažovania odmena pre víťaza takejto súťaže by sa nedala považovať za príliš lákavú, pretože predurčuje víťaza v kráse na porazeného v líščom potravinovom reťazci. Logika samičky páva je však iná. Ak víťaz jej výberu po celý ten čas prežil s takým obrovským, ale krásnym handicapom, musí vlastniť gény, ktoré jeho predchodcom, ale i potomkom zvyšujú šance na prežitie a chvost je toho vlastne nepriamym dôkazom. Pávi chvost sa vyselektoval do súčasnej podoby pohlavným výberom a jedným zo základných parametrov sexuálnej selekcie (aforisticky používajúcej logiku pávej samičky) je fakt, že preferovaným znakom disponuje len jeden z partnerov, v tomto prípade samček. Podobnosť so spevom u vtákov vôbec nie je náhodná –

spev je u väčšiny vtáčích druhov doménou samčiekov. Hudba by mohla predstavovať podobný evolučný paradox, aj keď tvorba a percepcia hudby sa neobmedzujú na jedno pohlavie. Napriek tomu evolučná psychológia tvrdí (mnohí však tvrdia opak), že aj jazyk je výsledkom sexuálnej selekcie a jeho účelom možno ani nebola potreba dorozumieť sa na skolení mamuta (čo by malo priamy vplyv na prežitie), než skôr ohúrenie samičky svojou výrečnosťou (čo by malo ešte priamejší vplyv na reprodukčnú zdatnosť). V tejto súvislosti nie sú až také dôležité fakty, podporujúce hypotézu o silnom postavení sexuálneho výberu v našich myšliach (na dorozumievanie stačí pár stoviek slov, muži najviac rozprávajú prvé tri mesiace pohlavného vzťahu, potom mlčia a ich rečové schopnosti ožívajú až počas partnerských kríz), ako skôr spochybnenie výhradnej úlohy a vplyvu kultúry na formovanie neúčelných aktivít. Pávi chvost pomáha skôr prežitiu pávích génov než prežitiu páva samotného. A preto sa nám zdá byť neúčelný a prvoplánovo nepraktický.

Evolučný pôvod hudby by bolo v zásade možné podporiť niekoľkými argumentmi, vychádzajúcimi z rozdielnych úvah. Vznik hudby pohlavnou selekciou na účel zvýšenia atraktívnosti pre párenie, podobne ako je tomu u spievajúceho vtáctva, a kvalita hudobného prejavu by poukazovali na emočnú a fyzickú kondíciu jej nositeľa. Hudba by mohla zohrávať úlohu v stabilizácii sociálnych skupín počas ich formovania do ľudských spoločenstiev, ako aj v znižovaní napätia v skupinách. S nevídanou úspešnosťou lovu a zberu zostávalo viac času na iné činnosti. Tie sme netrúfali spáním ako väčšina dravcov, ani útekom pred predátormi, ale vzájomnou komunikáciou, ktorá udržiavala kompaktnosť kmeňa.

Tieto predstavy sú však iba špekuláciami. Na úrovni génov je už známa spojitosť medzi sluchom a reprodukčnou zdatnosťou, ktorá sa priamo dotýka zvuku a teda aj hudby, a známa je aj spojitosť medzi rečovými schopnosťami a jedným z génov podieľajúcich sa na regulácii vývoja mozgu počas vnútromaternicového vývoja. Na neurofyzologickej úrovni sú k dispozícii dáta o istej špecializovanosti mozgu na hudobné podnety spojené s príjemnými pocitmi. Určitá úloha pri formovaní hudobného mozgu sa prisudzuje testosterónu a jeho androgénna koncentrácia sa ukázala byť v tesnej spojitosti s hudobnou aktivitou. Hudba vplyva aj na zložitú konšteláciu fyziologických a psychologických charakteristík a preukázateľne plní sociálne funkcie, v podstate podobné tým „prízemnejším“, ako ich poznáme u iných živočíchov.

Ostáva dodať spolu s básnikom, či podstata našej odlišnosti netkvie skôr v tom, že svojím intelektom, emóciami a ich prejavmi sa ovievame podobne ako páv svojím perím, namýšľajúc si, že to nie je iba pazúr, ktorým sa tak zversky chválime.

LEGENDY MEDZI NAMI

KENNY GARRETT

JAZZMAN V NAJLEPŠÍCH ROKOCH

HĽADANIE HUDOBNEJ IDENTITY

„Mladší hudobníci chcú dnes dospieť k niečomu, čo nazývajú vlastnými štýlmi. Pritom ale kopírujú notoricky známe behy a frázy. Vypracovať si vlastný štýl sa podarí len máloktorému z nich... Kenny Garrett k takýmto hudobníkom patrí.“ Na tento postreh Milesa Davisa (Down Beat, február 1990, s. 26) Garrett reagoval: „Je ťažké charakterizovať štýl. Musí sa niečím odlišovať a byť schopný túto odlišnosť vyjadriť. O tom je jazz – o individuálnom výraze. Jazz umožňuje definovať hudobnú individualitu, rozvinúť skrytý potenciál. Medzi umelcami je len málo inovátorov. Čím to je? Obávajú sa totiž, že s originalitou nezáškajú mainstreamovú akceptáciu.“

Kenny Garrett pôsobil u Milesa Davisa posledných päť rokov jeho života a v tom období bol podľa zhodnej mienky zainteresovaných hudobným hnacím motorom ansámbľu (a to predovšetkým v prípadoch lídrových fyzických indispozícií). Garrett je posledná signifikantná osobnosť jazzovej scény, ktorá vyšla z Davisovej „dielne“ a v následnej kariére v mnohom rozvinul podnety, ktoré tu nadobudol. Zásadne však zavrhol davisovský elektrický background, v ktorom hlasy dychových nástrojov mali funkciu humanizačného elementu vo zvukovo prevažujúcom elektrickom environmente. Garrettova hudba je v poslednom desaťročí prevažne akustická. „Snažím sa dekodovať celú nádhernú históriu, ktorej súčasťou sa cítim byť a ktorú som študoval. Zároveň ale vstrebávam mnohé z toho, čo sa deje v súčasnosti“ – vyhlásil na túto tému.

Napriek dlhému spolupôsobeniu Garrettova nadväznosť na Davisa je v mnohom len vonkajšková: prejavuje sa napríklad v jeho záujme o funk a rôzne ďalšie podoby novej tanečnej hudby. Na druhej strane v samotnom hráčskom koncepte je Garrett Davisovou antitézou. Namiesto výrazovej úspornosti Garrett ponúka akoby pyrotechnický ohňostroj technickej bravúrnosti. Širokodyché, krkolonné frázy niekedy nestačí doviesť do konca a na miesto pôvodného nápadu sa mu už tlačí iný, ešte zaujímavejší. A samozrejme, Garrettovým poznávacím znamením v rôznych hudobných kontextoch je prierazný sound. Práve tvorba tónu hneď prvoplánovo pripomína paralelu s Johnom Coltranom a túto paralelu posilňuje aj koncept hry Garrettovej rytmiky.

ANKETY ODBORNÝCH ČASOPISOV V KATEGÓRII ALTSAXOFÓN DOKUMENTUJÚ, ŽE PANTEÓN TOHTO NÁSTROJA V SÚČASNOSTI (A TO UŽ NEZMENENE ASI PÄŤ ROKOV) PREDSTAVUJÚ JEDNAK DVE „ŽIVÉ LEGENDY“, Z KTORÝCH KAŽDÁ JE UŽ NA SCÉNE PŘIBLIŽNE POLSTOROČIE (LEE KONITZ, PHIL WOODS) A K NIM SA POZIČNE PRIRADILI „MLADÍ“ ŠTYRIDSIATNICI GREG OSBY (POZRI PROFIL V HŽ Č. 2/2001) A KENNY GARRETT.



FOTO ROLAND KÁNIK

OBROVSKÉ KROKY

Kenny Garrett si z Coltranovho odkazu ako inšpiračný zdroj vybral len úzko vymedzené obdobie, a to nahrávky kvarteta z rokov 1959-1964. Popri už naznačených prvkoch (tvorba tónu, sound ansámbľu, frázovanie) Garrett stavia na Coltranovom vtedajšom harmonickom myslení, ktoré je založené prevažne na terciových postupoch a neobvyklých sledoch substitučných akordov, ktoré nahrádzajú základné harmonické progresie. Naznačený modus vivendi Coltrane najmarkantnejšie uplatnil v skladbe *Giant Steps* (štandardné jednoduché formy rozšírených kadencií sú tu priebežne obohacované o vložené substitučné akordy) a tieto postupy – v jazzovom slangu označované ako „Giant Steps Changes“ – Garrett často využíva i keď len parciálne, a to v striktno jazzovo ponímanej časti svojho repertoáru. Na Garrettových koncertoch patrí *Giant Steps* k vrcholom vystúpenia a okrem ideálneho tematického východiska táto téma symbolizuje zároveň korene, z ktorých odvíja svoju hudbu. Skladbu Garrett neponíma štýlovo rigorózne: jeho podanie demonštruje zároveň úctu k východiskám i svojbytnosť. Zaujímavé je sledovať, ako Garrett v záverečnej časti postupne opúšťa harmonický rámec a proces vyúsťuje do „free“ kolektívnej improvizácie, tempo je spravidla rýchlejšie ako v Coltranovom origináli, čo vedie k typicky garrettovskej virtuóznej exhibícii.

Od Coltranovej hudobnej filozofie – napriek vonkajškovým podobnostiam – sa Garrett odkláňa viacerými významnými smermi. Predovšetkým je tu rozdiel typologický. Ak Coltrane svoju hudbu počíval ako prostriedok presahu k vyšším stupňom duševnej existencie a hra na nástroji bol jeho spôsob meditácie, vyjadrujúcej mystické náboženské cítenie, Garrett ponúka exaltovanosť iného typu. Je to extrovert, ktorý svoje výnimočné technické dispozície uplatňuje v duchu štandardných jazzových motívácií, ako napríklad radosť z muzicírovania a spontánna hra s hudobným materiálom. Garrettova komunikácia neprebíha medzi ním a abstraktnými ideami, ale miluje väzby so spoluhráčmi a usiluje o úspech u obecnstva (občas i za cenu kompromisov).

SPLATENÝ DLH TRADIÍCII

Kenny Garrett pochádza z Detroitu, kde sa narodil 9. októbra 1960, jeho otec bol amatérsky tenorsaxofonista a Kenny prvý nástroj dostal ako desaťročný. V školskom big bande čoskoro vynikol, čo zapríčinilo, že štúdiá nedokončil. Keď v Detroiti účinkoval orchester Dukea Ellingtona (ktorý už viedol Dukeov syn Mercer Ellington), Garrettta pozvali na „záskok“ a ten sa plynule premenil na takmer štvorročný angažmán (1978-1981). Sedemnásťročný altsaxofonista sa ocitol v jednom ansámblu napríklad s Cootie Williamsom a v sekcii sedel vedľa Norrisa Turneyho, ktorého ako svojho protežanta priviedol do orchestra Johnny Hodges. S angažmán u Ellingtona začala pre Garrettta unikátna „zaškofovacia“ etapa v ansámblach, kde nechýbali mená Art Blakey a Miles Davis, a ktoré tvoria priam ideálne prostredie pre rozvinutie talentu smerom k najvyšším poschodiam jazzovej kariéry.

Roku 1981 sa Garrett presťahoval do New Yorku, opustil Ellingtonov orchester a prijal miesto v orchestri broadwayskeho muzikálu *Sophisticated Lady*, a tak ešte niekoľko ďalších mesiacov ostal Ellingtonovej hudbe verný. Keďže získal povesť výborného sekciového hráča, stal sa popri účinkovaní na Broadwayi aj členom Mel Lewis Orchestra, považovaného v tom čase za najlepšie big band (účinkuje s ním o.i. na CD *Make Me Smile*, Finesse Records). V priebehu rokov 1983 – 1986 sa Garrett postupne etabloval na newyorskej klubovej scéne ako sideman slávnych lídrov (kratší čas hral aj s Dizzym Gillespiem) a jedným z jeho stálych „zamestnávateľov“ sa stal trubkár Woody Shaw. Vďaka tomuto prepojeniu roku 1984 vznikol aj prvý album pod jeho menom, a to *Introducing Kenny Garrett*, kde medzi jeho spoluhráčmi boli Woody Shaw a začínajúci – dnes slávny klavirista, s ktorým odvtedy často spolupracuje – Mulgrew Miller.

Rok 1986 bol v Garrettovej kariére prelomový. Získal angažmán vo dvoch legendárnych skupinách zabezpečujúcich svojim členom hviezdny status. Istý čas (asi rok) hral zároveň v Jazz Messengers Arta Blakeyho a u Milesa Davisa. Bolo to možné preto, že Miles Davis už vtedy hral pomerne zriedka a tak dvojité angažmán neznamenal neprekonateľný časový problém. Zvláštnosťou tohto súbežného pôsobenia bola kontrastná protichodnosť oboch formácií. Kým Jazz Messengers boli baštou hardbopového konzervatívizmu, z ktorej vychádzala celá silná generácia „mladých levov“ verná odkazu čistého, komerčially nedotknutého jazzu, elektrický Davis bol ľahňou osobností crossover music. Pre nich naopak jazz, funk a etnické vplyvy splyvali a nechceli sa uspokojiť „len“ komunikáciou s vyhraneným jazzovým obecnstvom. Obe

angažmán čo do významu i trvania nepredstavujú rovnakú veľčinu. U Davisa pôsobil Garrett päť rokov, počas ktorých sa jeho meno stalo pojmom.

NIEKOLKO GARRETTOVÝCH SLOV O PRÍBEHU NONVERBÁLNEJ KOMUNIKÁCIE

Spolupráca s Milesom Davisom vznikla zaujímavým spôsobom. Od svojho priateľa, príležitostného spoluhráča a neskoršieho koproducenta svojich platní Marcusa Millera (ten hral s Davisom v období 1980-1982), sa Garrett dozvedel, že Davis hľadá altsaxofonistu, a že najlepšie je poslať mu nahrávky, a to bez odporučení vplyvných známych. Rada sa ukázala ako funkčná, Davisov telefonát nenechal na seba dlho čakať, a tak vznikla spolupráca, ktorá je zaznamenaná na dodnes aktuálnych štyroch albumoch (pozri diskografia).

Garretta spočiatku šokoval Davisov zdanlivý nezájum o to, čo hrá. Na prvých dvoch vystúpeniach ho Davis pre technické problémy s aparátúrou vôbec nepočul a očividne mu to neprekážalo. Na spôsob rozvíjania ich komunikácie Garrett spomína: „Vytvorili sme si vzťah, ktorý nebolo potrebné verbalizovať. Tak vznikol aj náš *call and response* princíp. On zahral frázu a ja som ju zopakoval ako odpoveď. Davis ako by ma chcel poopraviť a ja som mu opäť odpovedal. Tieto repetitívne dialógy sa stali súčasťou predstavenia. Komunikovali sme cez hudbu; nemuseli sme rozprávať o tom, čo a ako budeme robiť. K Davisovi som prišiel s bebopovou erudíciou: nie že by som hral s veľikánmi, s ktorými hral on, ale rozumel som danému hudobnému žánru. A rozumel som aj tomu, čo robili v tom čase James Brown a Prince. Takže spojenie všetkých tých vecí mi dokonale vyhovovalo. Mal som mnoho ďalších favoritov z oblasti rhythm and blues a zároveň som mal pocit, že ich možnosti sú limitované. Ale čo sa týka mojej skúsenosti s Milesom, to bolo nezapodutelné. Neustále

som sa učil: bol som ako špongia. Snažil som sa za tých päť rokov absorbovať toľko, koľko som len vládol.“ (Fred Jung: *My Conversation with Kenny Garrett*, www.allaboutjazz.com).

VÝBER Z ALBUMOV A PROJEKTOV

Osobitné miesto v Garrettovej diskografii má album *Prisoner Of Love*. Ak pre nič iné, tak už preto, že je to jediný projekt elektrickej fusion, ktorý realizoval pod svojím menom. Album vyšiel začiatkom roku 1989 a úplným unikátom je, že na ňom participoval Davis. Nič také neurobil od svojich hudobných začiatkov, a tak je Garrett jediným Davisovým odchovancom, ktorému túto podporu preukázal. Pre Davisa napísal Garrett skladbu nazvanú *Big Ol Head*, ktorá pripomenula niekdajší Davisov modálny koncept a podmanivý lyrizmus. V ďalšom albume, ktorý tiež vznikol počas účinkovania v Davisovej skupine, sa Garrett preorientoval iným smerom, a to k akustickému jazzu zo začiatku 60. rokov. Čiže k východisku, ktorému je verný dodnes. Album vydal rok po *Väzni ľásky* (1990) pod názvom *African Exchange Student*. Keďže v tom čase nemal svoju skupinu, pozval All Stars spoluhráčov, ktorí priam ideálne naplnili model postcoltranovskej rytmickej sekcii: na kontrabas sa striedali Ron Carter a Charnett Moffett, na bicie angažoval samotného Elvina Jonesa. Repertoár (Garrettove pôvodiny, štandardy a málo známe Coltranove témy) osciloval medzi straighthead jazzom a uplatňovaním afrických názvukov, ako



FOTO: ROLAND KÁNIK

aj iných exotizujúcich prvkov. V tejto druhej línii kvarteto rozšíril o viacerých hráčov na perkusie, hral tiež na flautu a pod.

Po uvedení si ciest, ktorými sa má jeho hudba uberať, relevancia koncepčných otázok v Garrettovej hudbe postupne strácala naliehavosť a jeho úsilie sa koncentrovalo na prehĺbenie komunikácie v ansámblu a ešte strhujúcejšiu emociálnu naliehavosť. V tomto smere Garrett našiel partnera v klaviristovi Kennym Kirklandovi, s ktorým sa zoznámil počas krátkeho angažmán u Stinga roku 1991, a roku 1992 ho už Garrett angažoval na nahratie CD *Black Hope*. Obrovský potenciál komunikácie, neslychaného drivu a telepatického dopĺňania sa mohli Garrett a Kirkland rozvinúť na vrchol potenciálnych možností len v permanentne pôsobiacej skupine, čo sa im podarilo v rokoch 1996-1997. Vtedajšie kvarteto nahralo CD nazvané *Songbook* a práve tieto nahrávky bezvýhradne odvodňujú Garrettovu pozíciu na vrchole súčasného jazzového altsaxofónu. Kým nedošlo k tejto spolupráci, Garrett prechodne hľadal a nachádzal zaujímavé východiská, v ktorých obchádzal využitie klavíra. Roku 1995, po tom, čo nevedel získať ani jedného z dvoch klaviristov, ktorý preň prichádzali do úvahy (Mulgrew Miller alebo Kenny Kirkland), sa rozhodol hrať v triu (Charnett Moffett, alebo Kiyoshi Kitagawa – kontrabas, Brian Blade – bicie nástroje) a tak vznikol album *Triology*. Už obsadenie vábilo k dôkladnejšiemu primknutiu sa ku free jazzu. Následne (roku 1996) vyšiel album *Pursuance: The Music Of John Coltrane*, ku ktorému si Garrett pozval Pata Methenyho. Ide tu o skvelú coltranovskú štúdiu, kde jedinou notoricky známou skladbou je práve *Giant Steps* a ostatné skladby patria ku krásnym a pritom relatívne málo známym Coltranovým kompozíciám (napr. *Lonnie's Lament*, *Alabama*, *Liberia*).

NAJNOVŠÍ GARRETT

Najnovší Garrettov album má názov *Happy People* a vznikol za neobyklých okolností. Nahrávanie začalo 11. septembra roku 2001 a je len prirodzené, že tragické udalosti poznamenali celú session, ale na hudbe to skutočne nie je poznať. Producent projektu Marcus Miller viedol Garretta k multižánrovosti, čo skrýva nebezpečenstvo, že mozaikovitý disk plne neuspokojí ani jeden segment z dvoch polarít obecnstva. Niektoré jazzovo signifikantné

skladby majú svoje vymedzenie už v názve: *Monk-ing Around*, *Brother B. Harper*, *Aint Nothing But The Blues* (venované B.B. Kingovi a M. Davisovi). Úplne z iného sveta boli skladby ľúbivo spracovávané vplyvy exotických kultúr. Napríklad *Asian Medley* pre soprán saxofón a klavír; kórejské piesne tu pôsobia lacno romantizujúco. Tretiu polohu tvorí štylizácia černošskej pop music.

Nie je nič ľahšie než priradiť takéto spojenie „čistého“ jazzu a komerčnejšie poňatých prejavov medzi albumy, ktoré v existujúcej ponuke nemusíme nevyhnutne počúvať. Túto mienku však vyvrátilo živé vystúpenie Garrettovho kvarteta. Formácia vystúpila 11. novembra v Prahe (Lucerna Music Bar). Garrett predstavil svoje súčasné combo, v ktorom dve mená – Vicente Archer (kontrabas) a John Lamkin (bicie nástroje) – boli pre mňa úplne neznáme a klaviristu Vernella Browna bolo možné predtým počuť práve na platni *Happy People*. Na Garrettov dych vyrážajúci výkon a neskutočnú hráčsku energiu bol každý zainteresovaný pripravený. Prítom ale hudba neznámym mladíkom bola dokonale podmaňujúca. So zavretými očami mal poslucháč pocit reinkarnácie niekdajšej Coltranovej rytmiky v obsadení Jimmy Garrison a Elvin Jones. Práve tejto strhujúcej rytmike možno ďakovať, že aj relatívne problematické miesta koncertu (keď napríklad Garrett spieval funkovým štýlom a z obecnstva estrádnym spôsobom ťahal na pódium „tanečníkov“) boli príjemným zážitkom. A, samozrejme, vidieť Garretta v situácii, keď jeho postcoltranovské kvarteto hralo to, na čo je primárne určené, pôsobilo ako z iného (krajšieho) sveta. Garrett potvrdil, že je osobnosťou s nezvyčajným magnetizmom a je skvelý popularizátor jazzu. Na jeho vystúpeniach nemusia mať usporiadatelia starosti s návštevnosťou a práve takéto fenomény dokazujú, že jazz nestratil svoju komunikatívnu a výjavo-úv dynamickosť.



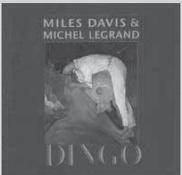
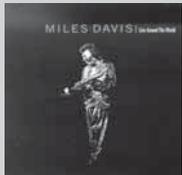
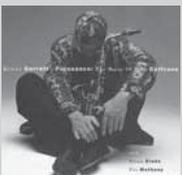
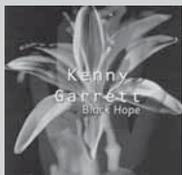
Foto ROLAND KÁNIK

KENNY GARRETT • DISKOGRAFIA

1984: *Introducing Kenny Garrett* (Criss Cross)
 1988: *Garrett 5* (Paddle Wheel)
 1989: *Prisoner of Love* (Atlantic)
 1990: *African Exchange Student* (Atlantic)
 1992: *Black Hope* (Warner Brothers)
 1994: *Threshold* (Warner Brothers)

1995: *Stars and Stripes Live* (ITM)
 1995: *Triology* (Warner Brothers)
 1996: *Pursuance: The Music of John Coltrane* (Warner Brothers)
 1997: *Songbook* (Warner Brothers)
 1999: *Simply Said* (Warner Brothers)
 2001: *Old Folks* (Warner Brothers)
 2002: *Happy People* (Warner Brothers)

S Milesom Davisom:
 1988: *Live Around The World* (Warner Brothers)
 1989: *Amandla* (Warner Brothers)
 1991: *Dingo* (Warner Brothers)
 1991: *Live At Montreux* (Reprise)



BRATISLAVSKÉ JAZZOVÉ DNI 2002

28. ROČNÍK BRATISLAVSKÝCH JAZZOVÝCH DNÍ (BJD) SA TENTORAZ NIESOL V SKROMNEJŠOM DUCHU. SKROMNEJŠÍ BOL NA PRVÝ POHĽAD AJ NÁZOV PODUJATIA, PREZRÁDZAJÚCI ABSENCIU ŤAŽISKOVÉHO SPONZORA. AKÝKOLVEK VPLYV TEJTO SKUTOČNOSTI NA FESTIVALOVÚ ŠTRUKTÚRU A DRAMATURGIU VŠAK ORGANIZÁTORI VEHEMENTNE POPIERALI. VÝRAZNÝCH OSOBNOSTÍ BOLO TENTORAZ V TROJDNŔOVEJ PONUKE POMENEJ, ČO NEGATÍVNE VNÍMALI NIELEN PRAVIDELNÍ NÁVŠTEVNÍCI. NAPRIEK TOMU AVIZOVALI JAZZOVÉ DNI NEMALO LÁKADIEL. NAJVÄČŠÍM MAGNETOM SA SPOČIATKU ZDAL BYŤ NEDELNÝ KONCERT GITARISTU ROBBENA FORDA S JEHO SÚČASNOU PODOBOU ELEKTRICKÉHO BLUES, ČIERNYM KOŇOM FESTIVALU SA VŠAK STAL PROJEKT *ILLUSTRATOSPHERE*, ZOSKUPENÝ OKOLO ČESKÉHO SPEVÁKA DANA BÄRTU. VĎAKA NEMU SA NA POČUDOVANIE MNOHÝCH VYPREDAL SOBOTNÝ VEČER V DOSTATOČNOM PREDSTIHU A PRUDKÝ POKLES VEKOVÉHO PRIEMERU V HLADISKU PREKVAPIL AJ SAMOTNÝCH ÚČINKUJÚCICH.

Hlavné festivalové dianie bolo, tak ako minulý rok, presunuté do spoločenskej sály PKO. Drevený akustický obklad priestoru sa javí šťastnejším riešením a bolo to počuť najmä pri zostavách mainstreamového razenia. Žiaľ, tých bolo tentoraz poskromnejšie. Väčšia, ale zvukovo chladnejšia estráda na hala sa využívala ako priestor pre jazzovú kaviareň a druhé pódium. Prepojenosť vyriešili organizátori veľkoplošnou projekciou, ktorá prenášala dianie (avšak nie atmosféru) z hlavného pódia. V piatok a sobotu patrila jazzová kaviareň vždy jednej slovenskej formácii, ktorá sa predstavila v dvoch blokoch. V piatok to boli pezinsko-bratislavsko-trnavskí **Take One**, snažiaci sa prinášať emotívne vypätú fusion. Emotívnosť sa však prejavovala akosi povrchno a jej účinok bol snád' badateľný len v rámci skupiny. Oveľa expresívnejšiu fusion ponúkli a viac dojmov zanechali **Fuse Jazz** z Trnavy, prví festivaloví účinkujúci na hlavnom pódium. Víťazi minuloročnej prehliadky nových tvárí slovenského jazzu *Jazzové Vianoce* v kompozíciách svojho bubeníka a lídra Štefana Bugalu nadväzovali najmä na odkaz raných formácií *Chicka Coreu*. Spoluhráči komunikovali na vysokej úrovni.

Početné maďarské zoskupenia začali v posledných rokoch využívať narastajúcu celosvetovú popularitu world music. Pravdou je, že takéto zastrešenie novou inšpiráciou a zvukovosťou býva u mnohých len maskovaním nedostatku invencie. To bol aj prípad formácie **Djabe**, hrajúcej smooth jazz bez akejkoľvek iskry. Nadšenie hráčov, prenesené na obecenstvo, vyvolalo v sále búrlivé ohlasy nadšenia, ktoré sa tejto sladkosti nevedelo nabažiť. Zvyšok večera pokračoval tradičnejšie v mainstreamovom duchu, ochutenom orientálnym korením. Izraelčan **Gilad Atzmon** a jeho **Orient House Ensemble**



GILAD ATZMON



RONNIE CUBER

FOTO ROLAND KÁNIK

FOTO ROLAND KÁNIK

sa nebáli škatulkovania a ukázali, aké množstvo rôznych orientálnych prísad možno zmiešať, aby výsledok bol dostatočne šfavnatý a zároveň dostatočne homogénny. Giladov klarinet mal správny drive židovských klezmer kapiel, štandardy ozdoboval orientálnou melodikou, alebo ich transformoval v prílišnej synkopácii (*Love For Sale*). Ako šoumen originálne predstavil svojich spoluhráčov stupídnou odvrhovačkou, kde neustále poukazoval na ich prostoduchosť a slabú muzikalitu. Taktiež sa neustále ospravedlňoval za „zohľadňovanie“ klasických štandardov. Vtipný crossover s veľkou dávkou sviežosti navadil jazzuchtivých

fanúšikov na záverečnú lahôdku, americké zoskupenie **Cubism** slávneho barytónsaxofonistu **Ronnieho Cubera**. Názov projektu evokoval orientáciu najmä na latinsko-americkú a karibskú hudbu, ktorú kedysi hrával Ronnie Cuber s klaviristom Eddieom Palmierim. „Kubizmus“ sa tu však spájal v paralele so štýlom vo výtvarnom umení a znamenal hľadanie nových línií, priamočiarosť a jemnú odtieňovú príbuznosť zvukovej farebnosti. Najväčší podiel na tomto formovaní mali traja mladí newyorskí hudobníci – Kelvin Sholar na klavíri a Fender Piane, Damon Warmack na basgitare a vynikajúci bubeník Jonathan Blake. Šesťdesiatročný líder nepociťoval potrebu exhibicionizmu, ale otcovsky dohliadal, jemne napomínal a usmerňoval. Jedinou frázoou vedel hudobný tok usmerňovať, vybočiť, alebo navrátiť späť do starého koryta. Tón barytónsaxofónu má okrem hĺbky aj špecifickú hutnosť,

a pravdou je, že sa po chvíli stáva monotónnym. V takýchto momentoch nastúpila zvonivosť a podmanivosť elektrického klavíra, trochu nekonkrétny zvuk basgitary so zvonivými výškami a pulzujúce bicie. Počuli sme hardbop v rýtmu & bluesovom podaní, príklad mladých hudobníkov schopných vybudíť k maximu starého veterána a naopak. Vynikajúce!

Sobotný večer pôsobil veľmi protichodne. Sľuboval aj odrádzal. Avantgarda a pop-jazz oproti latinsko-americkéj a jamajskej tanečnosti. Skupina **Tymon Tymański Band** priniesla aktuálnu podobu poľskej avantgardy. Hráč na kontrabase Ryszard Tymon Tymański vo svojich mnohovrstvových kompozíciách absorboval a kombinoval voľnosť freejazzového vyjadrovania s modálnou zakotvenosťou. Väčšie suitové plochy prinášali racionálne narábanie s jednotlivými melodickými líniami a dokazovali, že Poliaci sú v jazze stále „in“. Nápadné zahusťovanie a prelúďňovanie publika okolo ôsmej hodiny prezrádzalo, že sa pripravuje čosi výnimočné. Bezpochyby projekt *Illustratosphere* **Dana Bárta** je výnimočným. Jeho hudbu možno len veľmi ťažko opísať a vlastne si to ani nevyžaduje. Spojením tria momentálne najprestížnejšieho českého kontrabasistu Roberta Balzara a hudobníkov okolo bývalého rockera Dana Bárta vznikol hybrid narúšajúci pravidlá štýlovej čistoty a zároveň prekvapujúci silou svojej výpovede. Vo vokálnom prejave Dan Bárta s charizmatickou ľahkosťou pretavil a bezchybne deklamoval špecifiká spievanej češtiny. Pri scatovaní hľadal textové spojitosti a nechával sa inšpirovať a viesť skupinou. Zoskupenie hudobníkov bolo transparentne vyvážené, bezchybne pulzovala najmä rytmika kontrabasistu (tenokrát netradične aj basgitaristu) Roberta Balzara a Jiřího Slavíčka za zvukomalebnými bicími. Gitarista Jaroslav Frídl, hráči na klávesoch Stanislav Mácha a Filip Jelínek prezrádzali, že popri akustickom jazze je ich najväčším inšpiračným zdrojom rhythm & blues a funk. Intenzita zvuku zrazu strácala význam, výrazovosť a expresívnosť naberali na maxime. Aranžmány Filipa Jelínka retušovali na malej piesňovej ploche strohé, ale vonkoncom nie fádne zátišia. Napriek niekoľkým výhradám šomrajúcich konzervatívnych tradicionalistov priniesol projekt *Illustratosphere* dôkaz, že kvalitný pop-jazz možno naservírovať aj takýmto vrcholne elegantným a vkusným spôsobom.

Priestor na vydýchnutie neposkytol ani kubánsky bubeník **Julio Baretto**. **Latino World** hrali veľmi dravú a rytmicky náročnú syntézu latinsko-americkej hudby a fusion. Technická hra bubeníka vykrývala všetky voľné zvukové plochy. Husto pulzujúcu rytmiku prelínali unisonové pasáže gitary, basgitary a altsaxofónu. Počiatkové nadšenie však prekryla zvuková stereotypnosť a technika povýšená na výrazový prostriedok. Novým trendom v histórii BJD sa stáva angažovanie skupín premieňajúcich sobotňajúcu sálu na tančiareň. Tento typ reprezentoval headliner večera, 20-členné zoskupenie **Jazz Jamaica All Stars** z Veľkej Británie. Spojenie big-bandovej sekcie a ska-reggae rytmiky znelo síce chvilu zaujímavo, ale len na báze experimentu. Jazzový fanúšik, oklamán štýlovým zameraním v názve zoskupenia, mal len dve možnosti: buď sa zdvihnúť a odísť načerpať síl na záverečný (nedelňý) maratón, alebo tancovať.

Štýlová variabilita klaviristu **Mikuláša Škutu** je úctyhodná. Tri týždne pred BJD sa na *Bratislavských hudobných slávnostiach* pred-

stavil ako hosť Big-bandu Gustava Broma v programe *Stravinskij, Bach a Jazz*, potom na samostatnom recitáli vynikajúco interpretoval *Goldbergove Variácie* Johanna Sebastiana Bacha. Jeho najnovší slovensko-rakúsky projekt **Miky Skuta Club: Identity**, ho predstavuje najmä kompozične a aranžérsky. Deň predtým od-

znel premiérovú v renomovanom viedenskom jazzovom klube *Porgy a Bess*. Škutova orientácia a sledovanie súčasných nielen jazzových trendov ho po kompozičnej stránke radia medzi majstrov, akými boli alebo ešte stále sú Joe Zawinul, Gil Evans alebo Joe Lovano. Harmonické postupy, majstrovsky štylizovaná a inštrumentovaná súhra jeho okteta prezrádzali muzikantský nadhľad. Klavír veľmi citlivo vytváral základ harmónie, ktorú rozvádzali dychy nad nepokojnou a nepravidelnou rytmikou. Zo sólistov sa blyšli najmä trubkár Juraj Bartoš, Peter Herbert na kontrabase a Alex Deutsch na bicích nástrojoch. Projekt vysoko prevyšoval svojich dvoch nasledovníkov a bolo len na škodu, že nebol zaradený neskôr. Nasledoval experiment francúzskeho zoskupenia **BumCello**. Spojenie violončela, bicích a elektroniky sľubovalo prelínanie a mixovanie protikladov. Zážitok sa však nekonal, prevládala rytmická fádnosť a monotematickosť. Osviežením bol až prídavok využívajúci francúzsku melodiku. Skupina surinamského flautistu **Ronald Snijders Band** bez jediného kontrastu pripomínala atmosféru začiatkov fusion hudby 70. rokov. Mnohým však happening tancujúceho afričana s flautou na javisku postačoval.

Napätie kulminovalo, jazzový triptych sa blížil ku koncu. Vlastne nie úplne jazzový. **Robben Ford** v prvom rade presviedčal, že blues nie je skostnatené, ale jeho vývojaschopnosť v plnej miere závisí od inšpirácie a kreatívnosti. Vo svojej gitarovej hre sa pohyboval takmer neviazane, bez limít, neupriamoval sa len na klasické bluesové formy, ale využíval množstvo harmonických substitúcií a zmenšených stupníc. Bolo obrovským zážitkom sledovať, s akou dravosťou a vervou pretavoval staré bluesové štandardy (*I just want to make love to you* Willieho Dixona, *Chevrolet* Ed Younga), ale prenikavosť a hutnosť charakterizovali aj jeho vlastné skladby. Ako spevákovi mu však chýbala úplná presvedčivosť. Záver to bol každopádne viac než dôstojný a o milé prekvapenie sa postaral aj pôvodne neohlásený vynikajúci saxofonista Bob Mintzer.



FOTO ROLAND KÁNIK

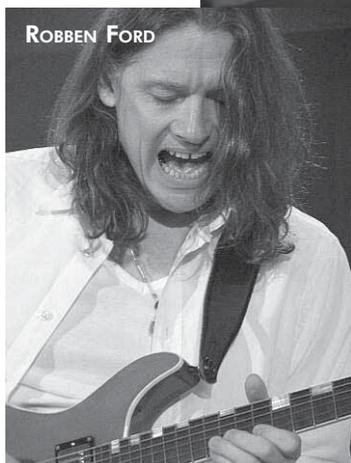


FOTO ROLAND KÁNIK

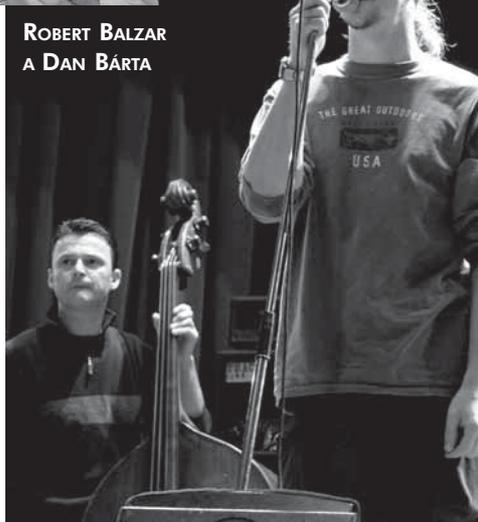


FOTO ROLAND KÁNIK

KRÁTKE POSEDENIE S DANOM BÁRTOM

PO VYDANÍ ALBUMU *ILLUSTRATOSPHERE* SA DOSTAL **DAN BÁRTA** POD DROBNOHLAD VŠETKÝCH RELEVANTNÝCH HUDOBNÝCH MÉDIÍ. PRETO JE TAKMER NEMOŽNÉ NAPÍSAŤ O JEHO HUDBE A OSOBE NIEČO, ČO BY NEBOLO POVESTNÝM NOSENÍM DREVA DO LESA. MÁLOKEDY KONCERTUJE NA SLOVENSKU. JEDNOU Z MÁLA MOŽNOSTÍ ZAŽIŤ JEHO VYSTÚPENIE NAŽIVO BOLI TOHTOROČNÉ BRATISLAVSKÉ JAZZOVÉ DNI. DAN SI NAPRIEK NABITÉMU PROGRAMU NAŠIEL ČAS AJ PRE HUDOBNÝ ŽIVOT A POSKYTNOL KRÁTKY ROZHOVOR.

Túto otázku som nedávno položil tvojmu spoluhráčovi Robertovi Balzarovi (HŽ 10/2002), ale chcem vedieť aj tvoj pohľad na vznik projektu *Illustratosphere*.

Najprv sme s Mírom Chyškou a Filipom Jelínkom vytvorili takpovediac autorský tím. Potom sme počuli trio Roberta Balzara a zhodli sme sa na tom, že by to bola dobrá rytmika. Tak sme sa s Robertom dohodli, že sa spojíme a budeme reprezentovať trochu iný prístup k jazzovému hraniu a zvuku, než klasický mainstreamový. No a som rád, že sa nám to podarilo.

Album *Illustratosphere* je rozsiahly projekt, na ktorom sa vystriedalo množstvo hudobníkov, vrátane komorného sláčikového orchestra. Išiel si do toho od začiatku s víziou veľkolepej produkcie, alebo sa to rozrástlo počas nahrávania?

Od začiatku sme do toho išli vo veľkom. Vedeli sme, že sláčiky zo syntezátora znejú nepresvedčivo. Živý nástroj sa nedá nahradiť žiadnym umelým zvukom. Zohnali sme na nahrávanie peniaze, ktoré nám umožnili realizovať naše predstavy.

Toto CD bolo súčasťou kampane „Kopírovanie zabíja hudbu“ a bolo chránené proti prehrávaniu v počítači. Boli okolo toho veľké polemiky. Myslíš si, že to pomohlo, alebo to malo skôr opačný efekt?

Neviem. My sme predali okolo 23 tisíc kusov platní. Takže každý si to môže vysvetľovať rôzne – buď, že to pomohlo, alebo to nepomohlo. Aká je pravda, to sa nikto nedozvie. Ale viem, že celý biznis s nahrávkami sa mení. Dnes je veľmi ťažké dostať k ľuďom legálnu nahrávku, pretože sú drahé a ľudia na to jednoducho ne-



FOTO ROLAND KÁNIK

majú. Preto napalujú ako besní a už si ani neuvedomujú, že je to nelegálne. Dá sa to pochopiť, ale nemožno s tým súhlasiť.

Máš v pláne pokračovať v takomto popjazzovom duchu?

Myslím, že áno. Táto partia v sebe ukrýva určitý potenciál a ten chceme využiť. Tento rok skončíme v decembri turné, dáme si chvíľu pauzu a potom začneme robiť na nových veciach. Predpokladám, že na jeseň budúceho roku už budeme mať nový album hotový.

Je pre teba náročné striedať dve polohy – J.A.R., kde je spev dynamickejší, funkovo-rapový, s pokojným jazzovým spevom z *Illustratosphere*?

Myslím, že pre mňa nie je problém striedať tieto štýly. Problém je skôr zmena rytmiky. V J.A.R. je rytmika úderná, „našľapaná“, kdežto v *Illustratosphere* je rytmika voľnejšia. Takže ťažšie je prispôbiť sa zmene rytmiky.

Dostal si Cenu Karla Velebného za spev. Čo pre teba táto cena znamená?

Ak mám byť úplne úprimný, na to, že som sa naučil asi sedem jazzových štandardov a niekoľkokrát som vyhlásil, že počúvam jazzových hudobníkov, mi to pripadá ako precenenie. Nemyslím si, že som ten, ktorý by si tú cenu zaslúžil. A v podstate som ju ani nedostal za spev, ale za prínos tomu žánru, čo je určite bližšie k pravde. Dosť som totiž o jasse hovoril, v rozhovoroch pre bežné časopisy som spomí-

nal ľudí, ktorí hrajú jazz. Verejne som sa prihlásil k tejto hudbe a spopularizoval som ju. Možno mi tú cenu dala Česká jazzová sekcia za odmenu.

Tvoje texty majú charakter poézie. Podľa mňa ich umelecká hodnota je natoľko vysoká, že môžu existovať ako autonómne umelecké dielo. Ako to vnímaš?

Sú to piesňové texty. Čo sa týka poézie, som zástancom malých foriem. Človek by mal v poézii vyjadriť svoje pocity stručne. Doba veľkých epických diel je už za nami.

Máš nejaký konkrétny algoritmus – text na hudbu, či hudbu na text?

Nie, závisí to od prípadu. Najlepšie je, keď vznikajú spolu. Keď komponujem melódiu a už mi v hlave na to naskakujú aj slová. Vtedy dosiahnem najčistejšie vyjadrenie.

ROLAND KÁNIK
raveniuz@h-looz.sk

K A L E I D O S K O P

Pod názvom **All Rise** vyšlo v Sony Classical nové 2-CD **Wyntona Marsalisa**. Rovnomenná 12-dielna skladba využíva veľkolepý orchestrálny aparát pozostávajúci z vyše 200 hudobníkov a spevákov. Vznikla na objednávku New York Philharmonic a Jazz at Lincoln Center a mala premiéru v roku 1999 v Lincoln Center. Je pokračovaním epického oratória *Blood on the Fields*, za ktoré sa stal Marsalis držiteľom Pulitzerovej ceny. Nahrávka vznikla v spolupráci s Lincoln Center Jazz Orchestra, the Los Angeles Philharmonic Orchestra, the Morgan State Choir a Paul Smith Singers a dirigoval ju Esa-Pekka Salonen.



www.wyntonmarsalis.org

Exkluzívny 20-CD komplet **The Complete Miles Davis At Montreux**, vydaný spoločnosťou Warner, je úplným zmapovaním vystúpení Milesa Davisa na slávnom Montreux Jazz Festival (MJF) v rozmedzí rokov 1973 – 1991. Ponúka komplexný obraz vývojových krokov Davisovho hudobného konceptu od modálneho jazzu, cez osobitú transformáciu free-jazzu až po kontakt s populárnou hudbou a s elektronickou tanečnou scénou. Komplet obsahuje 124 skladieb, z ktorých väčšina nebola dodnes vydaná a tiež 50-stranový booklet so sprievodnými textami Quincyho Jonesa, Adama Holzmana, alebo zakladateľa MJF Claudea Nobsa, ktorý je tiež producentom albumu. Súčasťou kompletu je tiež bonusové CD, obsahujúce koncertnú nahrávku z Nice z roku 1991.

www.miles-davis.com

ŠAMANKA JAZZIZA

16. NOVEMBER 2002, WIENER KONZERTHAUS

VIEDENSKÝ KULTÚRNY ŽIVOT PONÚKA TAKMER VŠETKO A NAJMĀ SVETOVÚ ELITU. PRETO NEPREKVAPUJE, ŽE V RÁMCI FESTIVALU SALAM.ISLAM – MIER ISLAMU – TU HOSŤOVALA MLADÁ HVIEZDA CROSSOVER MUSIC **AZIZA MUSTAFA ZADEH**, KLAVIRISTKA, SPEVÁČKA, ARANŽÉRKA A SKLADATELKA.

Repertoár bol do veľkej miery postavený na obsahu najnovšieho albumu Azizy s názvom *Šamani* (2002, Decca). Tvoria ho vlastné skladby s výraznou arabskou melodikou, v ktorých nadväzuje na tradičnú hudbu Azerbajdžanu *mugam* (niektoré aj s textami – napr. *Dámy z Azerbajdžanu*), expresívne miniatúry (*Cappucino*), dva jazzové štandardy (*Caravan* a *My Funny Valentine* – akoby premlaté s *mugamom* na ázijsko-americkú fašírku) a potom klasika (Bach: *Partita e mol*, Ravel: *Bolero*, Rossini: *Barbier zo Sevilly* – *Largo al factotum*). V nej boli Azizino hráčske umenie a expresívny spev akoby pretavené v kotli spájajúcom anjelský jas s pekelným ohňom. Aziza pritom ešte dupe na podlahu a vtedy je úplne jasné, prečo dostal koncert názov „Krajina ohňa“. Mne sa tieto kusy zdajú byť pre Azizu najautentickejšie, aj keď je v nich relatívne najmenej z jej etnického posolstva.

Etnické korene Azizy sa do veľkej miery podpisujú pod jej preferenciu melódie pred harmóniou. Nadradenosť melódie, taká typická pre arabskú hudbu (nehovoriac o hudbe ešte východnejšej), cítiť v jej vlastných crossover skladbách a aranžmán. Kontrapunktický Bach sa síce v Azizinom repertoári nachádza tiež - komentuje ho dokonca výrokom svojho otca „bez Bacha niet jazzu“, ale pre ňu, zrejme, nie je tým najdôležitejším. Možno aj preto rada pridávala impresionistického Ravela s jeho španielskou inšpiráciou – veď Španielsko je krajina, kam ako do najvzdialenejšej prišiel islam na svojej ceste cez severnú Afriku. V každom prípade je hudba, ktorú produkuje, trojitý crossover etnického *mugamu*, klasiky a jazzu.

Nechcel by som byť klavírom, na ktorom Aziza hrá. Vyžmýka z nástroja poslednú kvapku hudobnej šfavy, podobne ako kedysi Thelonious Monk, ktorého prevádzkovatelia jazzových klubov nemali veľmi radi, lebo po jeho vystúpení sa vždy muselo ladiť. Osudovou zhodou Aziza v 17 rokoch vyhrala klavírnu súťaž Thelonie Monka vo Washingtone a tým preniesla svoj život do „západného sveta“ – symbolicky aj fyzicky (presťahovala sa s matkou do Mainzu, kde odvtedy žije). Jej úder je ostrý ako výstrel, keď zahrá arpeggio v diskante, posledný tón akordu takmer prerazí bubienok. V interpretácii Bacha krásne graduje: najprv spevom unisono kopíruje hlas pravej ruky, potom si s ňou spieva v tercii a napokon spieva samostatný kontrapunktický hlas. Po 40 minútach – napriek všetkej energii – však pôsobí na javisku opustené. Elektronické echo v speve prichádza ako spása, aspoň už nie je sama. Aziza naživo predviedla kompletne portfólio svojich geniálnych polotovarov – klávesová technika, dokonalá intonácia a registre hlasu, smelenie východnej a západnej hudobnej inšpirácie. Čo však po dlhšom počúvaní chýba, je komplexnosť hudby. Mnoho vecí naznačí, (pri)mnoho sa deje naraz, je stále čo obdivovať a nad čím zasnúť. Ale to „ono“, celok, múdrosť, sú stále



niekde na ceste. Ak chcete mať aj tento pocit, pustite si Azizin predposledný album *Jazziza*, kde sa k nemu – aj vďaka spolupracujúcim hudobníkom – omnoho viac priblížila.

Technicky rušivo na mňa pôsobilo ozvučenie klavíra v miestnosti, ktorá je ako stvorená pre akustický nástroj. V priestore sa miešal akustický zvuk s jemným zosilnením z reproduktorov rovnako rušivo, ako dokáže pôsobiť elektrické osvetlenie v miestnosti zaliatej slnečným svetlom. Nepresvedčí ma ani argument, že ozvučenie slúži iba na vyrovnanie zvuku s amplifikovaným spevom Azizy, pretože jej spev – aj v pianissimách – by bolo v sále dobre počuť aj bez aparatury. Dilemou ostáva, či by bola taká škoda, ak by sa vzdala viachlasného elektronického kúzlenia s hlasom, na ktorom stojí (lacná) príťažlivosť titulnej skladby *Šamani*, v ktorej predvädzala viachlasné harmonické kaskády.

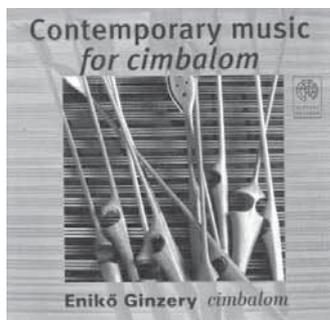
V súkromí hovorí s matkou Elizou po rusky, napriek tomu, že sa považuje za hrdú Gruzínko-Azerbajdžanku. Matka je zrejme jej silnejším alter egom. Je jej učiteľkou, spoluproducentkou, permanentnou spoločníčkou a spolubývajúcou. Človek má dojem, že Aziza, napriek svojim 33 rokom, psychicky nedosiahla dospelosť. Takmer každá veta, ktorú povie, je o mame alebo o otcovi – legendárnom Azerbajdžanskom klaviristovi, ktorý spájal *mugam* s jazzom a zomrel ako 39-ročný na infarkt na pódiu počas hrania Gershwinovej skladby *The Man I love*. Stav vedomia, ktoré poslucháčovi otvára, je kdesi mimo tohto sveta („Čo som chcela povedať? Ja nikdy neviem, čo chcem povedať. Ale viem, čo chcem spievať.“ „Moja hudba je stará 150 rokov.“ „Nie je už veľa hodín? Povedzte mi, ak mám skončiť! Lebo môžem hrať aj do piatej do rána.“) Niečo psychologicky veľmi komplikované a traumatické zrejme väzí v duši tejto umelkyne. Akoby v nej bojovali dve identity – jedna cieľavedomá, energická, kreatívna a originálna, fyzicky očarujúca a druhá poslušná, závislá, zahanbená, zastrášená, pochybujúca a zmätená. V rozprávaní iba naznačí, že skladbu *Šamani* skomponovala pod vplyvom osobného zážitku, ale viac nevyzradí. Že by hľadala východisko zo svojej vnútornej rozdvojenosti? Lebo šamani liečia druhých spôsobom, ktorý ani sami nevedia vysvetliť.

Napriek tomu, že Aziza sa prezentuje skôr naivno-filozoficky – keď opakovane hovorí o Bohu a o sebe ako o jeho nástroji, bagatelizuje seba a pateticky ďakuje poslucháčom za ich prítomnosť (zahrála 4 (!) prídavky a pýtala sa poslucháčov, čo má hrať), promovuje nepriamo k filozofickým otázkam: kto sme? čo je šťastie? komu máme pomáhať?...

GABRIEL BIANCHI

KLASIKA

ENIKŐ GINZERY
CONTEMPORARY MUSIC FOR
CIMBALOM
Slovar Records 2002, sr-0045



Cimbal je v hudobnej praxi prednostne súčasťou ľudových kapiel a v artifičialnej hudobnej prevádzke sa s ním stretáme zriedkakedy. V 20. storočí, najmä v jeho druhej polovici, a až dodnes, sa však teší stále väčšiemu záujmu autorov, obzerajúcich sa po doteraz neprebádaných sférach zvuku. Fajnsmekrov súčasnej hudby určite poteší táto platňa, spolufinancovaná z prostriedkov Sorosovho Centra pre súčasné umenie a jeho Nadácie otvorenej spoločnosti, venovaná cimbalovej tvorbe niektorých významných osobností maďarskej, slovenskej a českej hudby. Interpretkou je agilná, aktívna a úspešná mladá cimbalistka Enikő Ginzerová.

Je všestranná, ale s prioritou predvážania skladieb našich súčasníkov, v čom jej na Slovensku pravdepodobne patrí primát. Na platni pod jej paličkami si môžeme vychutnať predovšetkým diela Györgya Kurtága a Juraja Beneša (Kurtág je prítomný štyrmi kompozíciami, Beneš dvoma), po jednej skladbe od Jánoša Vajdu, Zoltána Jeneya a Michala Košúta. Nie je to jednoduché počúvanie, človek sa k tejto nahrávke musí viackrát vrátiť, aby mohol hlbšie oceniť postwebernovský expresívny aforizmus Kurtága či zvukomalebny punktualizmus Jeneya. Kým v Jeneyho *Hoblinách* ide skôr o sónické zdôrazňovanie veľkých kontrastov zvuku, tempa a nálady, Kurtágov drsný, asketický, introvertný štýl pracuje viac motívicky, prináša viac citov, subjektívnej výpovede.

Na Benešovom piesňovom cykle *Haiku* v japončine ma upútalo svojské tematické protipostavenie cimbalu a vokálnej zložky, kým epicky (programovo?) ladené pätnásťminútové dielo *The White Rabbit...* zaváňa spočiatku istým redukcionizmom. Nábeh k postmoderne predstavuje *Impression* od brnianskeho rodáka Košuta. Ginzerová vnímavého poslucháča sprevádza všetkými možnými zákutiami zvukového a výrazového sveta cimbalu – raz akoby sme počuli klavír, raz gitaru, raz je to tón ostro kovový až nepríjemný, raz jemne hladkajúci, brnkajúci. Keďže z prednesených kompozícií mám jednoznačne pozitívny pocit, je to do veľkej miery zásluha mimoriadnej technickej a muzikálnej vyspelosti E. Ginzerovej. Netreba zabudnúť ani na dvoch maximálne kompetentných spoluinterpretov, klarinetistu Csabu Klenyána a hlasovo vynikajúco disponovanú japonskú sopranistku Nao Higano.

TOMÁŠ HORKAY
GGGG

MAREK PIAČEK
URBAN SONGS
EGON BONDY, POŽOŇ SENTIMENTÁL
Hudobný fond/Atrakt Art,
SF 00312131



Pieseň a tance, suitové usporiadanie, rozptýl od minimal music cez jednofázovú komunikatívnosť, prvky humoru až po civilný realizmus mestského muzicovania v súvislostiach štýlového prelínania. Svojský autorský rukopis, nezameniteľná charakteristická inštrumentácia, interpretačne vyrovnaný prejav ansámblu. Pre vyznavačov štýlu „à la Požoň“ pribudla ďalšia platňa do

zbierky s názvom *Urban songs*. Je z autorskej dielne Marka Piačka, ktorý ponúkol 35 hudobných miniatúr v troch väčších celkoch: *Kindermusikverein* – ako cyklus skladieb inšpirovaných Bachom, *Suita na spôsob Požoňu*, ktorá je stelesnením poetiky komponovania v tomto súbore, a do tretice *Urban Songs*, ako originálny pôdorys pre zmes mestských piesní prepojených inštrumentálnymi časťami do vyššieho celku. A to všetko v rozličnom obsadení členov Malomestského komorného orchestru Požoň sentimentál. Približne ročná práca v nahrávacích štúdiách je sústredená na tejto platni. *Kindermusikverein* predstavuje desať krátkych foriem s nezatajenými inšpiráciami z *Dobre temperovaného klavíra* J. S. Bacha. Ako je už pre Piačka typické, Bachove „temperované“ témy prelúdií a fúg ho nezavedli do mystických sfér, ale do žánru tanečnej suity s *Polkou, Tangom, Rondom, Sambou* a inými časťami. Pri počúvaní *Kindermusikvereinu* lepšie obídu tí fajnsmekri, ktorí nepoznajú z Bacha vôbec nič. Nezaťaženi vedomím historického hudobného kontextu spadnú do osídliel Piačkovej hravej fantázie. Sadnú na lep jeho detsky hravému muzicovaniu, čo bolo asi zmyslom celej skladby aj jej vtipného názvu, prešmyčky od nemeckého slova: *Kirchenmusikverein*. Údajne V. Bokes povedal, že skladba znela na koncertnej premiére tak, akoby Piaček primaľoval Bachovi fúzičky, briadku a okuliare. *Suita na spôsob Požoňu* vznikla podľa autora na počesť Simona Jeffesa, ktorý stvoril súbor Penguin Cafe Orchestra a tým ovplyvnil vznik súboru Požoň sentimentál. Suita ako programová prechádzka kompozičným zákulisím v požoňovskom súbore má napríklad aj takéto časti: „Úvod. Boris drží bas, hrá rytmus, Ľubo s Markom hrajú melódiu v kvintách a Peter k tomu hrá rýchle rozložené akordy“ atď. Je to návod, ako stvorí podobný súbor? Ach nie. Tento vynález funguje iba pod autorskou optikou Marka Piačka a členov súboru PS. Mnohí sú skladateľmi aj interpretmi, preto občas iba „držia akordy“, občas aj „hrajú

falošné tóny, prípadne „hrajú veselo a rytmicky“ až po „tiché sprevádzanie“. Vtipná nadsádzka, alebo hľadanie hraníc poslucháčovej trpezlivosti? Cyklus piesní *Urban songs* uzatvára rovnomenné CD. Autenticky ich naspieval Egon Bondy (básnik a filozof Zbyněk Fischer), ktorý bol zároveň inšpirátorom vzniku tohto projektu. Piaček priznáva, že Bondyho znalosť mestského folklóru starej Prahy začiatku 20. storočia je udivujúca. Pozná množstvo starých textov, melódií, má v hlave encyklopedickú zbierku prehistorickej folkovej tradície pražských vinární. Obidvoch spojilo nadšenie oživí staré mestské songy v originálnej, v slovenskom kontexte jedinečnej skladbe. Inštrumentálne časti: *Zrod Génia loci, Tanec I., Variácie Génia loci, Tanec II., Apoteóza Génia loci* skomponoval a štyri pesničky upravil M. Piaček, ďalšie štyri piesne spracoval Boris Lenko, po jednej E. Bondy a dvojica Piaček-Zagar. Piačekov zmysel pre výstavbu celku z malých dielov sa uplatnil v spôsobe, akým spojil ním prikomponované inštrumentálne časti s desiatimi spievanými „bondovkami“. Bondyho vokálny prejav je nenapodobiteľný, autentický a teda aj nekritizovateľný. Ním stvárnenej urbánne songy sú hudobnou esenciou génia loci malých pražských vinární a pivární. Formová súdržnosť celku je výsledkom vyváženosti medzi pestrými, melodicky aj harmonicky nápaditými inštrumentálnymi časťami Marka Piačka a sériou upravených piesní, väčšinou pre vokál a harmoniku, ale aj iné nástroje. Pamätníci iného typu úprav piesní robotného mestského ľudu si v tomto prípade neprídu na svoje. Inštrumentálna kostra cyklu môže byť samostatným číslom, zároveň vykazuje tendenciu jednoduchými kompozičnými prostriedkami vytvoriť moderný rámec zanikajúcim slangovým mestským pesničkám z pražských zákutí. Cyklus *Urban songs* je hudobnou kuriozitou v pravom zmysle slova. S vypočutím každej ďalšej pesničky v podaní E. Bondyho

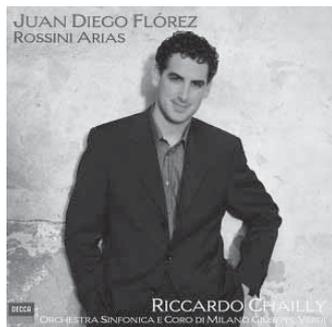
rastie v poslucháčovi chuť nebyť len pasívne načúvajúcim a zaspievať si s pohárom piva. Lebo *Když jsem přišel, Padla facka, Bylo to u Trajců v neděli, K Vonáskovým chodívala samá elita, alebo Vem košilkku mezi zuby, případne Hřbitove, hřbitove, či famózna Měl jsem tři prsty* – to naozaj láka vyskúšať. Egon Bondy by nemohol robiť predspevák Andreovi Bocellimu, ale v tejto skladbe spolu s akordeónovým sprievodom Borisa Lenku tvoria s ostatnými členmi už výborne zohratého tímu súboru Požož sentimentál tandem.

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ
   

JUAN DIEGO FLÓREZ

ROSSINI ARIAS

ORCHESTRA SINFONICA E CORO DI MILANO GIUSEPPE VERDI, RICARDO CHAILLY
 Decca 2002, 470024-2



Začiatkom tohto leta potešilo priaznivcov bel canta a špeciálne opier Gioacchina Rossiniho nové CD mladého peruánskeho tenoristu Juana Diega Flóreza (1973). Jeho obsah je monometrický a z 39-členného javiskového odkazu skladateľa ponúka profilové árie z ôsmich opier. Bez výnimky ide o čísla extrémnej technickej náročnosti, ktoré bez dokonalej remeselnej prípravy nie je možné zdolať. Zo žánrového hľadiska sú zastúpené opery vážne (*Otello, La donna del largo, Zelmira, Semiramide*), komické (*Talianka v Alžíri, Barbier zo Seville, La Cemerentola*) i semiseria *Straka zlodějka*. Kto dosiaľ nemal možnosť naživo či z nahrávky poznať umenie Juana Diega Flóreza, musí po vypočutí tohto CD ostať doslova šokovaný. Nevšedná farebná krása lyrického hlasu s kovovým

jadrom, fenomenálna technika, ktorou hravo zdoláva krkolomné koloratúry, delené tóny a výšky v trojčiarkovej oktáve, predstavujú v súčasnosti absolútny vrchol rossiniovskej interpretácie. Keďže tohto sympatického umelca, obdareného navyše príťažlivým javiskovým zjavom, poznám od jeho debutu na Rossini Opera Festival v Pesare roku 1996 (vtedy za necelý týždeň doštudoval v zaskoku rolu Corradina v *Matilde di Shabran*) a počul som ho každý rok, jeho rossiniovský album nevnímam ako prekvapenie, ale potvrdenie, že ide o úplne mimoriadny spevácky zjav. V áriách prezentovaných na novom CD možno rovnako obdivovať absolútnu vyrovnanosť tónu v polohách, príkladnú legatovú kultúru, ako i poctivé vyspievanie každej fioritury, či typicky rossiniovsky delených tónov. Flórezov hlas pritom nie je žiaden *tenore leggero*, ale plnozvučný, o dych pevne opretý, kovovo jasný a výrazovo náruživý materiál, ktorý časom určite dospeje i k partiám prekračujúcim poverdiovské bel canto. Zatiaľ sa im múdro bráni (s výnimkou Verdiho Fentona a Pucciniho Rinuccia, čo boli skôr jednorazové akcie), pretože Rossini, Bellini a Donizetti mu poskytujú obrovské spektrum skvostných rolí. Repertoár nového rossiniovského CD je pre bežného slovenského poslucháča prakticky neznámy. Vážne opery pesarského maestra sa u nás nikdy nehrali, takže Idrena zo *Semiramide*, Rodriga z *Otella* (na rozdiel od Verdiho rovnomennej opery je Rossiniho Rodrigo veľkou, vo výškach exponovanou rolou), Ila zo *Zelmiry* (posledná zo série tzv. neapolských opier), Uberta z romantickej *Jazernej panny* či Giannette z polovážnej *Straky zlodějky* sú doslova objavmi. Ale ani *Talianka v Alžíri* a *Barbier zo Seville* neprináša obligátne čísla. Lindorova ária pochádza z milánskej verzie, uskutočnenej rok po benátskej premiére a v prípade Almavivu tiež nejde o známu áriu z 1. dejstva, ale o bravúrne číslo z 2. dejstva (bežne sa nehrá), udomácnené v o rok mladšej Cemerentole ako záverečné rondo titulnej hrdinky. Famózny Juan Diego Flórez mal

k dispozícii výborný Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi a rovnomenný zbor na čele s dirigentom Ricardom Chaillym. Exkluzívna zostava na každom poste.

PAVEL UNGER

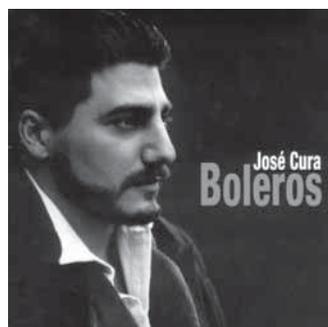


CROSSOVER

JOSÉ CURA

BOLEROS

JORGE CALANDRELLI, PAQUITO D'RIERA, CLAUDIO RODITI, RENÉ TOLEDO, JAVIER COLINA, MARC MIRALTA, MEMBERS OF SINFONIA OF LONDON, ETTOR STRATTA
 Warner Classics 2002, 8573-85821-2



Meno argentínskeho tenoristu Josého Curu (1962) je opernej verejnosti dostatočne známe. Ako Otello, Cavaradossi, Enzo či Don Carlos si získal srdcia publika i priazeň kritiky. Rovnako cenené sú jeho CD, či už operné komplety alebo profilové albumy, pričom projekt *Verismo* aj sám diriguje. Najnovšie sa prihovoril svojim verným, ale aj priaznivcom latinskoamerického ľudovej hudby výberom dvanástich piesní špecifického žánru. Náplňou CD s názvom *Boleros* sú folklórom inšpirované skladbičky s ľúbostnou tematikou. Tento hudobný druh, predstavujúci protiklad amerických jazzových balád, nemá – napriek totožnosti pojmu „bolero“, s rovnomennými dielami Ravela či Fallu nič spoločného. José Cura sa podujal nahráť tucet piesní po tom, čo ho zaujal album *Symphonic Boleros*, zoskupujúci podobné skladby v inštrumentálnom balení. Nové CD vzniklo v madridskom nahrávacom štúdiu, jeho producentmi sú Ettore Stratta (pred dvoma desaťročiami

hostoval na Slovensku) a Jorge Calandrelli, ktorý je zároveň autorom orchestrálneho aranžmán. Curove *Boleros* možno vnímať ako hudbu tzv. vyššieho populáru, ktorá v určitom náladovom rozpolžení môže byť zaujímavá i upokojujúca. Poslúži tiež ako poučenie o hudobnej sfére, v našich zemepisných šírkach predsa len raritnej. Interpret zvyknutý na dramatické vypäté roly sa s piesňami doslova pohrával. Technicky neprinášajú školenému hlasu žiadne problémy, mohol v nich uplatniť lyrickú stránku prejavu, dokázať, že vie spievať *mezza voce* a pointovať výraz v duchu textových požiadaviek. Treba však poznamenať, že náladou sa zvolené piesne podobajú ako vajce vajcu a nevynikajú ani melodickou či rytmickou invenciou. Skrátka, je to žáner s presne vymedzenými kompozičnými mantinelmi. A nemožno pochybovať, že aj „srdcová záležitosť“ Josého Curu.

PAVEL UNGER



FILIPPA GIORDANO

IL ROSO AMORE

Warner/Sugar Music 2002, 0927-45588-2



Tretí profilový album talianskej divy Filippy Giordanovej vyšiel nedávno s názvom *Il Rosso Amore*. Dnes 28-ročná speváčka, rodom zo sicílskeho Palerma, sa zapísala pomedzi svojich predchodcov a súčasníkov talianskeho kantabilného umenia nielen vokálnym umením, ale najmä osobitosťou interpretácie tzv. klasiky. Jej repertoár totiž ponúka okrem melodicky ladených a posluchácky páčivých talianskych piesní (často v anglickej či francúzskej

jazykovej verzii) aj osobitú interpretáciu známych operných árií talianskych majstrov. Táto móda sa napokon nezačala Filippou Giordanovou – napríklad Luciano Pavarotti už roky prizýva na svoje vystúpenia na námestí v Modene (a inde) hviezdy pop scény.

Filippa Giordanová osobito a úspešne rozširuje spôsob „prenikania“ dvoch odlišných kultúr, tradícií a špecifických spôsobov spievania a vnáša do nich svojský prvok kultivácie. V septembri 1998 začala Filippa Giordanová v Bologni a Londýne nahrávať debutový album *Passioni*, ktorý vyšiel roku 1999. Rozhodla sa na ňom predstaviť v „odľahčenom“ podaní veľké operné árie romantizmu. Dosiahla fenomenálny ohlas u publika, lačného po nových zážitkoch a zmenách. Filippa dokázala, že jej prejav nepôsobí neprirodzene ani v jednej sfére, čím si vyslúžila aj uznanie váženej kritiky. Prírodný talent, taliansky zmysel pre bel canto a ženský pôvab vyniesli osobnosť Filippy Giordanovej na výslnie úspechu.

Práca na tretej profilovke Filippy trvala 18 mesiacov. Je výsledkom veľkého nasadenia speváčky a tímu nadštandardných autorov, orchestrov a zvlášť producentov zábavno-hudobného priemyslu. *Il Roso Amore* predstavuje 14 hudobných čísel – z toho štyri sú z opier Pucciniho (dve z *Madame Butterfly*), Verdiho (*Nabucco*) a Offenbacha (*Hoffmannove poviedky*) a jedna melódia je známy šansón *Plaisir d'amour*. Filippa Giordanová dáva každej skladbe osobitý šat a svojský autogram. Dominuje v ňom vysoký, štíhly, o hlavovú rezonanciu opretý soprán interpretky, schopný improvizáčnej tvorby a ozdobného spevu s početnými melizmami. Spôsob „odchýlok“ od predpísaného kánonu melódie sa trochu blíži jazzovej improvizácii – aj keď rigorózní citelia tohto žánru si predstavujú jazzový spev drsnejšie, než jemná, na tónoch a frázach – stá na vlnách vodnej hladiny – sa hojdajúca Filippa. Prejav speváčky je decentný, v čom ju podporuje inštrumentácia skladieb. Filippa však vie vystavať aj imponantné finále s účinnými crescendami

a vysokými dvojčiarkovými „áčkami“. CD *Il Roso Amore* je trojjazyčné (angličtina, taliančina a francúzština). Producentom a aranžérom väčšiny skladieb sú Riccardo Cimino a Robin Smith (z tímu Briana Rawlinga, ktorý pripravoval profilové projekty napríklad A. Bocellimu, Cher, L. Richiemu, T. Turnerovej či E. Inglesiasovi). Samozrejme, špecificky, v súzvuku so zvukom a farbou celého CD je aranžovaný aj Puccini, Verdi či Offenbach... Zvuk sa mixoval vo svetoznámych londýnskych Westside štúdiách. Čo dodať? Filippa Giordanová v „červenej variácii lásky“ hreje dušu poslucháča (dokonca verného pravej podobe opery) veľmi príjemne – bez akéhokoľvek porovnania s kedysi smutnoslávnou „červenou knižnicou“.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ



FOLK/WORLD MUSIC

SUI VESAN
Sui

Millenium Records 2001, 834013-0



Je krásne jesenné ráno. Zúrivé vetry niekto zavrel na sto zámkov, v korunách stromov a pod nohami šušťá lístie teplých farieb. Chlad oblohy umocňuje krákanie vrany, istého posla zimy... V prírodných výjavoch ako je tento hľadali inšpiráciu mnohí hudobníci, slovenská pesničkárka Sui Vesán v nich však nachádza aj „hudobné“ nástroje. Na novom albume Jany Ondrejkovej, známej pod menom Čmelka a najnovšie Sui Vesán, v úlohe perkusii vystupuje fazuľový struk, škatuľka od vietnamskej mastičky s novým korením, bubon z tekvice, makovica,

suchý bodliak, ktoré dopĺňajú spev a gitaru. Tieto predmety jej často nahrádzajú aj brnkadlo. Charakteristickým znakom piesní originálnej predstaviteľky slovenskej world music je aj práca s hlasom. Tak, ako Iva Bittová, ho používa nielen na spievanie, ale i vytváranie rôznych zvukov. V istých pasážach je nápadná aj podobnosť s Dolores O'Riordanovou zo skupiny Cranberries, no ani jednu z uvedených interpretiek bezprostredná Sui nekopíruje. Album pozostáva z 13 piesní, šesť z nich je v slovenčine, v ďalších sa Sui vyjadruje vlastnou rečou, ktorú nazýva „tatlanina“. V rámci zvukomalebnosti totiž spieva, čo jej na jazyk príde. Výsledok pripomína jazyky vzdialených krajín, napríklad japončinu, či arabčinu. Pre Sui je dôležitá atmosféra vytváraná hudbou a spevom, nie tlmočená slovom. Na bookletke píše: „Prajem si, aby v hudbe neboli dôležité slová, ale zblíženie a poznanie prostredníctvom najhlbšieho vnútra.“ Tým možno odôvodňuje aj fakt, že jej autorské texty tvoria slabšiu stránku albumu. Naopak, autentickjšie a prirodzenejšie pôsobia úseky, kde spieva nezrozumiteľnou „tatlaninou“. Sui je blízke jednoduché vyjadrovanie ako u detí. Zvukomalebnou hračkou je aj jej umelecký pseudonym. V piesňach, kde používa slovenčinu, nechce rozprávať príbehy, len načrtávať obrazy. To potvrdzujú i názvy piesní v štýle prírodnej lyriky: *Šepká si vietor s mrakom, Beh po kamienskoch, Odhrň konáre, Malinká som, hviezdy pasiem a Makovienka*. Už pri prvých tónoch albumu je jasné, že autorkinou inšpiráciou nie sú domáce ľudové nápevy. Ako dieťa navštevuje Sýriu, kde ju fascinoval spev v mešitách, ale i pouličné piesne, sprevádzané perkusiami. Oplyvnila ju aj hudba k filmu Buddha. V súčasnosti je jej najbližšia India, kde koncertovala. Naopak, rytmy nie sú exotické, celý album plynie v strednom pulzujúcom tempe, niekedy s náhlymi zmenami. Dôležitým faktorom pre Sui je aj prostredie. Pri počúvaní albumu máte pocit, že ho nenahrála v štúdiu, ale kdesi uprostred prírody.

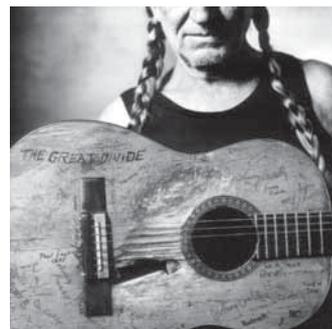
Aranžmány piesní sú komorné, spev podfarbuje už spomínanými prírodnými perkusiami a gitarou, na chvíľku sa tu mihnú aj indické husle, rumbaguľa, indický bubon a akordeón. Celý album bol nahratý v krátkom čase – v priebehu štyroch dní minulý rok na jeseň. Sui sa práve ním podarilo niečo, čo jej mnohé vyfabrikované hviezdičky môžu závidieť – vplávala do vln medzinárodných rádii. Jej *Makovienku* si žiadajú poslucháči BBC, debutový album sa zaradil do Top 20 World Music Chart Europe.

MARTINA HILBERTOVÁ



WILLIE NELSON
THE GREAT DIVIDE

Warner/Lost Highway Records 2002, 170278-2



Texaský pesničkár s indiánskymi koreňmi a menom takmer preduroujúcim country hudobníka mal snáď v Amerike len dve možnosti: hrať blues, alebo country. Dnes už takmer sedemdesiatročný Willie Nelson si vybral obidve, ku ktorým navyše primiešal aj gospel a rockové trendy. Výslednú aktuálnu podobu nám ponúka na svojom najnovšom albume *The Great Divide*. Napriek skutočnosti, že niektoré charakteristické postupy blues a country využíval Willie Nelson vo svojom prejave už dávnejšie, myšlienka na takýto priamočiary orientovaný projekt uňho dozrela až pred tromi rokmi. Prelomom bol album *Milk Cow Blues* (1999), kde vzdával nielen poctu blues a hudobníkom okolo, ale aj konfrontoval a vyrovnával vzťahy medzi blues a country hudbou. K zaujímavým hosťom patrili

napríklad B. B. King, Dr. John alebo Kenny Wayne Shepherd a novú podobu dostali štandardy preslávené B. B. Kingom (*The Thrill is Gone*), Billie Holidayovou (*Ain't Nobody's Business*), alebo Stevie Ray Vaughanom (*Texas Flood*).

Albumom *Great Divide* prekvapuje Willie Nelson najmä osobitým prístupom k štýlovému eklekticismu a hudobnej inovácii. Rozvážne premyslená koncepcia a výrazný posun vychádzajú z úzkej spolupráce s formáciou Matchbox 20, najmä s jej frontmanom Robom Thomasom a producentom Mattom Serleticom, ktorý sa producent-sky podpísal aj pod celý projekt. Prispel tiež tromi skladbami, z ktorých najmä popovo prerasená balada *Don't Fade Away* s hosťujúcim Brianom McKnightom pôsobí v koncepcijnej línii albumu rušivo. Snáď komerčnou snahou bolo prizvanie Sheryl Crowovej do soulovo ladenej *Be There For You*, ale najpresvedčivejšie je určite (aj keď na prvé počutie nehomogénne pôsobiace) dueto s rebelom a plagiátom Axela Rosea Kid Rockom v elegickom príbehu *Last Stand in Open Country*.

Skladby Roba Thomasa stoja na výrazovo odlišných platformách. Zmena pritom nespočívá len v ich silne pôsobivom baladickom naturele, ale aj v prístupe – najmä k frázoaniu. Nelsonov spev tam prestáva nudiť, dokáže sa plasticky formovať a prispôbiť jednotlivým odlišnostiam podľa melodickéj gradácie alebo deklamácie spievaného textu. Zrazu je možné vystopovať gospel, country a blues, ktoré tento Texan od detstva absorbuje a druhá polovica albumu napriek pomalšiemu tempu ožije. Veľmi silným momentom a vrcholným zážitkom je Nelsonova jediná vlastná kompozícia *The Great Divide*. Emócie tu kulminujú, komunikácia pedálovej steel gitary Grega Leisza a hosťujúceho huslistu Gabe Witchera pripomína rozľahlosť púští americkeho juhozápadu a tiež priepastné vzdialenosti v medziľudských vzťahoch. V závere prekvapí akusticky vitálne aranžovaná balada od

Cindy Lauperovej *Time After Time* s mandolínovým sólom, v ktorej kazia dojem len vokalistky The Water Sisters.

Je milé, že napriek svojim stálym a rokmi vychodeným koľajam dokáže Willie Nelson konfrontovať nové náhľady. Dnes nám predkladá úprimnú pesničkú výpoveď, dúfajúc, že si na ňu zaneprazdnený človek prelomu tisícročia nájde chvíľu času.

PETER MOTYČKA


J A Z Z

KEITH JARRETT, GARY PEACOCK, JACK DEJOHNETTE
ALWAYS LET ME GO
ECM 2002, 018 788-2,
distribúcia DIVYD



Počúvanie tohto dvojalbumu je ťažká práca. Samozrejme, môžete to aj „odfláknúť“, pustíť si ho bez prípravy, ako kulisu – trebárs z počítača k inej činnosti, ale dovoľím si čo najnaliehavejšie vystríhať pred takou nezodpovednosťou. V hre je totiž vaše duševné zdravie, alebo prinajmenšom vaša psychická rovnováha. Hudba, ktorú v kolektívnej improvizácii vytvárajú Jarrett, Peacock a DeJohnette na klavíri, kontrabase a bicích nástrojoch, je abstraktná, expresívna, nepokojná a filozoficky pripomínajúca Johna Coltrana a hľadanie „univerzálneho zvuku“ v jeho nahrávkach z posledných rokov života. Nechať ju iba podprahovo pôsobí cez podvedomie by mohlo byť veľmi iritujúce. Keď sa Keith Jarrett vyliečil zo zákernej choroby (syndróm chronickéj únavy), ktorá ho prepadla v roku 1996 a na dva roky vyradila z aktívneho hrania, vystúpil z intimitu liečenia

albumom klasických jazzových balád *The Melody at Night with You*, ktorý si v novembri 1999 nahral sám doma. V rozprávaní o ňom zdôrazňoval, že reflektovanie choroby a nedostatku energie ho viedlo k znovému uvedomovaniu si každého detailu a k novému objavovaniu melodických rozmerov skladieb. A keď sa v roku 2000 vrátil na scénu s kompletným triom (album *Whisper Not*), hrali spolu štandardy, ktoré boli označené touto hĺbkou vnímania. Zlom nastal na nasledujúcom albume *Inside Out* (2001), na ktorom sa neplánovane zmenil repertoár zo štandardov na voľnú improvizáciu v trojici a v tomto smere Jarrett pokračuje aj na albume *Always Let Me Go*.

Výše dvoch hodín hudby nahralo trio naživo v Tokiu v apríli 2001. Hudbu rámcuje Jarrettov poetický text na obale s názvom *Vizionár*. No comment. Pozorný poslucháč ostane trochu zmätený, keď Jarrett na jednej strane o hudbe na albume hovorí, že vznikla bez akejkoľvek prípravy ako skupinová improvizácia, na druhej strane šesť z ôsmich skladieb nesie autorstvo Keitha Jarretta a iba dve skladby sú podpísané všetkými členmi tria. Showbiznis.

Voľne improvizované hranie v skupine má pomerne dobre definovateľné stupne voľnosti až po extrém, v ktorom je uvoľnené všetko, teda melódia, harmónia aj rytmus, ako to napríklad robil Cecil Taylor vo svojom klavírnom triu. V Jarrettovom triu (čo je samo osebe manipulatívne označenie, keďže album je vydaný pod záhlavím Jarrett, Peacock, DeJohnette) melódiu sa situačne dohaduje, ale potom ju zodpovedne dodržiava kontrabasista a rytmus zväčša pomerne otrocky, aj keď tvorivo spravujú bicie nástroje. Hudobníci si po 19 rokoch spoločného hrania dokonale rozumejú. Ale žiaden prebytok demokracie, pán kapelník má voľnosť pod kontrolou.

Rozmýšľam, kto sa z hudby na albume ako celku naozaj úprimne a hlboko poteší, kto si bude album opakovane hrať a ostávať skeptický. Nechcem byť nevďačný, ale neviem sa

zbaviť pocitu, že najlepšie bolo samotným hudobníkom, keď si spolu zahrli.

Ak je vám smutno za sólovým klavírnym improvizovaním Keitha Jarretta (za všetky albumy spomeňme v Japonsku nahraný cyklus piatich koncertov na 6 CD *The Sun Bear Concerts* zo 70. rokov), útechou bude kratučká skladba *The River*, v ktorej „nerušene“ rozjíma hladkajúc naše uši, alebo aspoň začiatky dlhých skladieb *Waves*, *Tributaries* či *Tsunami*. Alebo je tu ešte druhá možnosť (pokiaľ ste sa medzičasom nezaľúbili do Breda Mehldaua), zohnať si nahrávky videnského jazzového klaviristu Petra Pongera. Keď som nedávno počul v rozhlase záznam z jeho sólového koncertu, nechcelo sa mi veriť, že to nie je Jarrett.

GABRIEL BIANCHI


KOOP WALTZ FOR KOOP

Jazzanova Compost Records 2001,
JCR 021-2



Koop je projekt Oscara Simonsona a Mahnusa Zingmarka, dvoch mladých producentov zo Švédska. Už podľa labelu je možné vytušiť, aký je jeho obsah – jazz v spojení s elektronikou, obvykle označovaný aj ako nu-jazz. Tento termín sa v rukách šikovných promotérov často mení na marketingový nástroj, ktorým sú schopní predať aj ten najúbohejší house pod „komerčne“ atraktívnou nálepkou jazz. To však nie je prípad projektu Koop. Nejde tu totiž o jednoduchú skladačku, kedy sa o hotovými jazzovými nahrávkami primixuje moderný „spodok“. Členovia projektu Koop sa nespoliehajú na materiál vysamplovaný zo starých

nahrávok. Sú autormi všetkých kompozícií a takmer všetkých textov. Sample využívajú iba príležitostne, a to najmä vtedy, keď ide o zvuky ťažko napodobiteľné (napr. hutné bigbandové sekcie v *Summer Sun*). Bicie obsluhuje naprogramovaný automat, aranžmány sú vyšperkované syntetickými zvukovými plochami, no jadro hudby je živé a akustické. Dominuje mu neúnavne groovujúci kontrabas Dana Berglunda, rytmiku oživujú perkusie Oly Bothzén. Zo sólistov ma najviac zaujala speváčka Cecilia Stalinová svojím krásne zasneným spevom v *Baby* a *Waltz for Koop*. Vzrušujúce sóla nahral flautista a saxofonista Magnus Lindgren (*Soul for Sahib, Relaxin' at Club F****n*). Koop, podobne ako mnohí súčasní nu-jazzoví producenti, vychádzajú z tradície hardbopu, obľúbeného inšpiračného zdroja súčasnej groovevej hudby. Napriek tomu *Waltz for Koop* znie veľmi pokojne a krehko, takpovediac cooljazzovo. Potvrďuje to aj saxofonista Magnus Lindgren, ktorého úsporný výraz a mäkký tón pripomína skôr Getza než Rollinsa. Svoju „netanečnú“ orientáciu dokazujú aj použitím rôznych, pre súčasnú elektronickú scénu atypických rytmických metrov – 3/4, 6/8, 5/4 (v *Tonight* je evidentná citácia 5/4 „groovu“ slávnej Brubeckovej *Take Five*). Najkvalitnejšou stránkou albumu sú aranžmány – precízne spracované, nezahľtené, sugestívne, moderné. Aranžérsky najvydarenejšími skladbami sú, podľa môjho názoru, swingovka *Baby* a slnkom zaliata bossanova *Summer Sun*. Po kompozičnej stránke sú skladby ovplyvnené modálnou koncepciou Milesa Davisa z konca 50. rokov. Miestami sú však poznačené nedostatkom invencie – niektoré skladby sa na seba príliš podobajú a skladby, v ktorých sa neimprovizuje, sú takmer o triedu slabšie než ostatné (*Bright Nights*). *Waltz for Koop* je pre mňa príjemné prekvapenie. Je to dielo rešpektujúce súčasné zvukové trendy, aranžérsky vynikajúco poňaté a zvládnuté, s dostatočným priestorom pre improvizácie. Jazz tu nehrá

úlohu lacného reklamného šperku, ale je rovnocennou súčasťou prirodzenej fúzie. Koop týmto albumom očisťujú pojem nu-jazz od smetia, ktoré sa naň nalepilo. Toto je naozaj nový jazz.

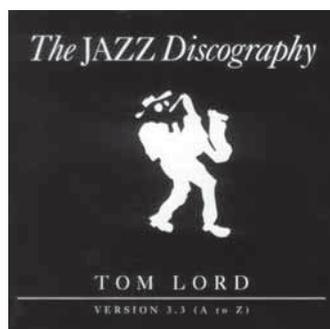
ROLAND KÁNIK



CD - ROM

TOM LORD THE JAZZ DISCOGRAPHY (A TO Z, VERSION 3.3)

Lord Music Reference Inc. 2002



The Jazz Discography Version 3.3 je tretím aktualizovaným vydaním CD-ROM zhrňujúcej diskografické informácie o vyše 100-ročnej histórii jazzu. Obsah CD-ROM by sa mal zhodovať s viac ako 15 500 knižnými stranami, ktoré v tlačenej podobe zaplňajú dnes už 26-zväzkovú rovnomennú publikáciu. Už týchto pár informácií napovedá, že máme pred sebou naozaj úctyhodné a svojim rozsahom bezprecedentné dielo. V princípe ide o relatívne jednoduchú databázovú aplikáciu, s nie príliš atraktívnym grafickým spracovaním, poskytujúcu jednoduchú orientáciu pri vyhľadávaní podľa lídrov, sidemanov, skladieb a nahrávacích frekvencií. Každá z kategórií má tiež možnosť zobrazenia úplných indexov v abecednom poradí. Na vyhľadávanie užšie špecifikovaných informácií je k dispozícii funkcia „Multi search“, umožňujúca zadať naraz krstné mená a priezviská až troch hudobníkov a názvy troch skladieb. Časť výsledkov vyhľadávania je vždy aktívna a umožňuje výber ďalej špecifikovať. Vďaka relačnej štruktúre

usporiadania informácií má tak užívateľ vždy možnosť nájsť informácie detailnejšie skúmať, hľadať historické súvislosti, súvislosti obsadení nahrávok a pod. V praxi to znamená, že napr. po zadaní vyhľadávania konkrétneho lídra sa v chronologickom poradí zobrazia radové nahrávky, kde okrem diskografických notíciek s vročením, s informáciami o jednotlivých vydaniach konkrétneho albumu a pod., možno nájsť zoznamy skladieb a obsadenia. Na štandardné zmeny kurzora pri prechode nad aktívnou oblasťou sa však akosi pozabudlo, takže na to, že sú aj skladby, aj obsadenia aktívne, musíte prísť skusmo sami. Cez mená hudobníkov sa potom dostanete k ich nahrávkam, a cez skladby k všetkým albumom, na ktorých účinkujú. Výsledok týchto hľadání, samozrejme, poskytuje priestor pre ďalšie špecifikácie, čím sa môže „bádateľ“ zapliesť do siete postupnosti „dotazov“ a skúmať ďalšie a ďalšie súvislosti. Jazzový publicista Steve Voce sa vďaka informáciám získaným z tejto CD-ROM dokonca údajne ocitol v situácii, kedy interpret (Johnny Mandel) po rozhovore s ním konštatoval, že má o sebe menej informácií než spomínaný publicista. Množstvo spracovaných údajov je naozaj úctyhodné, a v ťažiskovom balíku informácií je naozaj k dispozícii to, po čom túži každý diskofil. Okrem zoznamov skladieb, obsadení a užitočných informácií o dátumoch a miestach vydania, sa vďaka špeciálnym notickám možno v konkrétnych prípadoch dozvedieť aj niečo o výberových nahrávkach či o duplovaných vydaniach toho-ktorého albumu v rôznych vydavateľstvách. Nie je to však železné pravidlo. So systematickejšie spracovanými diskografickými údajmi sa možno stretnúť skôr u historicky významnejších hudobníkov a zväčša v období pred 90. rokmi. Nakoniec sa ani sám autor netají tým, že ide, pochopiteľne, o dočasnú verziu, pričom tá budúca je už avizovaná. Ak sa teda užívateľ potrebuje zahĺbiť do diskografických detailov, povedzme z 90. rokov minulého storočia, stretne sa

s neúplnou a nesystematickou mozaikou informácií, ktorá u niekoho záhadne končí tam, kde by mala iba začínať (napr. Patricia Barber...), u iného sa nezačne vôbec (napr. Kurt Elling...). Rovnako neodporúčam spoliehať sa v každom detaile na údaje týkajúce sa stredoeurópskeho regiónu. Okrem Slovenska sú síce spracované v prekvapujúcej šírke, môžeme sa ale dozvedieť pikantnosti o existencii istého „českého“ speváka „Petra Lipu“, pričom pravý Peter Lipa sa podľa uvedenej diskografie zaoberá iba spievaním tradícií. *The Jazz Discography* svojimi ambíciami predstavuje jeden z najväčších pokusov o široké zhrnutie celosvetovej jazzovej diskografie. Dojem ale kazí zverejňovanie absolútneho stavu databázy, so všetkými nedotiahnutými a rozpracovanými informáciami, čo len zväčšuje jej neúplnosť a čiastočne znižuje aj dôveryhodnosť. K negatívam patrí tiež nedostatočné využitie potenciálu CD-ROM, kde by sa žiadalo naplniť štandardy triedenia informácií v čo najširšom registri kritérií (teda aj podľa vydavateľov, štýlov, proveniencie a pod.), čo je dnes bežný trend databázových aplikácií.

AUGUSTÍN REBRO

KNIHY

ANNE EDWARDSOVÁ MARIA CALLASOVÁ Ikar 2002

Meno Marie Callasovej je výnimkou potvrdzujúcou pravidlo, že aj osobnosť z operného umenia môže byť známa medzi širokou verejnosťou. V prípade grécko-amerikej „primadony assoluty“ spomenuť vrstvu upútal väčšmi jej búrlivý osobný život, pikantne spätý s dobovými celebritami. Tí, čo Callasovú obdivujú v prvom rade prostredníctvom nenapodobiteľného speváckeho umenia, vnímajú komplexne zaujímavý vzťah medzi jej javiskovým životom a súkromím. Práve tento pohľad ponúka nová monografia americkej autorky Anne Edwardsovej *Maria*

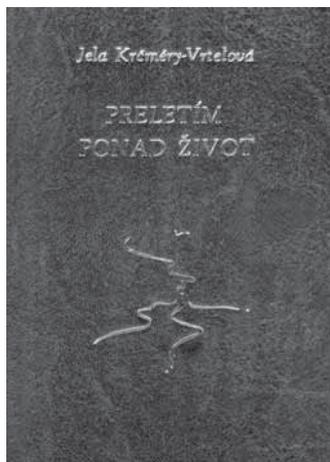
Callasová, *životopis opernej divy*. Takmer paralelne s touto publikáciou uviedla Opera SND monodrámu McNallyho *Majstrovská lekcia Marie Callas*, takže sa naskytila možnosť nazrieť do tajomného života legendárnej umelkyne z dvoch zorných uhlov. Priznám sa, že som sa s divadelnou verziou nedokázal celkom stotožniť. Jej jazyk mi zavlhal až príliš bulvárnou povrchnosťou, nekorešpondoval s portrétom síce kontroverznej a škandálmi opradenej, vo svojom vnútri predsa len nesmierne emotívnej ženy. Edwardsová modeluje profil Callasovej veľmi citlivo, so žensky vytríbeným inštinktom pre opis jej umeleckých vzostupov i prechodných pádov, duševných kríz i súkromných konfliktov. V široko klenutom oblúku, od prenatálneho obdobia až po udalosť po smrti, ponúka autorka obrovské množstvo faktografie, s ktorou narába tak, aby oslovila adresátov rovnako odborne ako i beletristicky zasvätených. V knihe teda nájdeme kvantum informácií o skladateľoch, dielach, rolách a áriách, s ktorými sa Maria Callasová stretla, o jej umeleckých spolupracovníkoch, o divadelných scénach, kde vystupovala. Zároveň spisovateľka pútavo kreslí prostredie a atmosféru obklopujúcu umelkyňu, nevyhýba sa ani detailom z jej intímneho života, obnažuje rodinné i ľúbostné vzťahy, stavy eufórie i depresie. Maria Callasová vychádza z Edwardsovej životopisnej knihy ozaj komplexne. Neraz v ostrých protikladoch, ako nekompromisná prvá dáma i pokojná slúžka múz, ako žena úderu rozdávaajúca i prijímajúca. Taká bola jej relatívne krátka, 54 rokov trvajúca životná púť. O slovenskú podobu knihy sa postaralo v krátkom čase od jej amerického zrodu vydavateľstvo Ikar a pod kultivovaný, poetiku textu plne rešpektujúci preklad sa podpísal Otakar Kofínek. *Maria Callasová, životopis opernej divy* je optimálnym doplnkom k spoznávaní umenia slávnej primadony prostredníctvom zachovaných zvukových dokumentov.

PAVEL UNGER

JELA KRČMÉRY-VRTELOVÁ

PRELETÍM PONAD ŽIVOT

Judita – Spoločnosť priateľov poézie, Liptovský Mikuláš 2002



Jela Krčméry-Vrteľová, výhonok slávnej Krčméryovskej rodiny, patrí dlhé roky medzi popredné osobnosti slovenskej hudobnej a literárnej obce. Ako poslucháčka, neskôr absolventka speváckej triedy prof. Anny Korínskej na bratislavskom Konzervatóriu spievala od roku 1946 v Opere Slovenského národného divadla. Tu našťudovala aj svoju prvú rolu – Lesnú žienku v *Rusálke*, potom Niklasa v *Hoffmannových poviedkach*, Floru v *Traviate*, Lolu v *Cavalerii rusticane*, Leľa v *Snehulienke* a tiež absolventskú postavu – Bizetovu *Carmen*. Medzitým spievala viacero altových partov v koncertných dielach... Niet sa čo čudovať, že zakrátko jej prišla ponuka na angažmán do pražského Smetanovho divadla a prihláška na prvú spevácku súťaž Pražskej jari, kde získala diplom a laureátsky titul. Jela Krčméry napokon angažmán do Smetanovho divadla neprijala, lebo osud zariadil všetko ináč: vtedajší minister zahraničných vecí Československa – Vladimír Clementis – udelil mladej slovenskej umelkyni dlhodobé štipendium na štúdium spevu, viazané na Akadémiu Santa Cecilia v Ríme. Po takmer troch rokoch pobytu v Taliansku sa Jela Krčméry na prosbu matky vrátila začiatkom päťdesiatych rokov domov, žiaľ, už do nedemokratického Československa. Spevácky sa síce odmlčala, ale po založení mladej Krčméryovsko-Vrteľovskej rodiny sa vrátila do opery inak:

od roku 1953 sa stala lektorkou, neskôr dramaturgickou Opéry SND.

Na svojom tvorivom konte má vyše 70 prekladov operných libret z taliančiny, nemčiny a francúzštiny (v tých časoch sa opery na našich javiskách spievali iba v slovenskom jazyku). Okrem toho preložila pre Slovenskú filharmóniu texty veľkých vokálno-symfonických diel koncertnej literatúry (Händlovho *Mesiáša*, Haydnovo *Stvorenie sveta*, Honeggerovu *Johanku z Arcu na hranici*, Beethovenovu *9. symfóniu*, Šostakovičove *Poémy*, Židovské piesne a iné diela). Bola jednou z prvých libretistiek pôvodných oper – Andrašovanovho *Figliara Gela* (i televíznej opery *Návrat toho istého autora*), napísala libreto k Suchoňovmu *Svätoplukovi*, s Alexandrou Braxatorisovou zasa k Urbancovej opere *Majster Pavol*, libretisticky zrekonštruovala Kusser-Meierovu operu *Erindo*, napísala libreto k Meierovej televíznej opere *Vrabčiaci*, je libretistkou štyroch detských oper slovenských skladateľov Kořínka, Kupkoviča a Dubovského... Má za sebou úmorné i radostné hľadanie slov, veršov a ich súzvuku s hudbou. Od roku 1986 bola Jela Krčméry-Vrteľová dramaturgickou novozaloženou Komornej opery, kde vytvorila viacero osobitých, svojim aj režírnym zámerom (J. Bednárík) inovovaných prekladov komických oper.

Memoáre Jely Krčméry-Vrteľovej *Preletím ponad život* sú jednak literatúrou faktu (všimajúc si kultúro – spoločenské pomery na Slovensku a konkrétne osobnosti u nás i v Taliansku), ale majú i znaky poetizovanej prózy, ku ktorej má umelkyňa blízko charakterom svojho bytia a zdedenými génmi po slávnom otcovi – básnikovi Štefanovi Krčméry. (Roku 1997 vydala knihu *Nokturná a pastorále*, ktorá je básnickým obzretím sa za životom). Čo ma okrem osudov Krčméryovsko-Vrteľovskej rodiny na knihe najviac fascinovalo, je svieži literárny štýl autorky, jej vtip, láskavý odstup od udalostí, ako aj jej pevný charakter. Aj o tom je táto duchovne i vonkajškovou väzbou elegantná

knih, zdobená krehkými náladotvornými ilustráciami Ingrid Zámečníkovej a obohatená zaujímavými rodinnými fotografiami.

TERÉZIA URSÍNIOVÁ

MARIAN JASLOVSKÝ

JARO FILIP – ČLOVEK

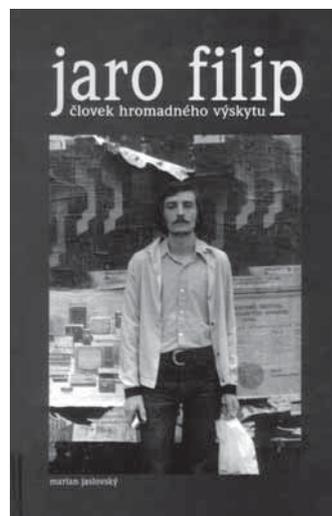
HROMADNÉHO VÝSKYTU

SLOVART, Bratislava 2002

Už po druhý raz – na základe dojmu z knihy o Dežovi Ursinym *Pevniny a vrchy* – som si kúpila knihu od Mariana Jaslovského (1963), hudobníka a publicistu (či azda v obrátenom poradí?). Tentoraz je to monografia o Jarovi Filipovi. Zdá sa, že každý máme nejaké spomienky na človeka, ktorý sa za neuveriteľne krátky život – 51 rokov – stal legendou slovenskej kultúry. Ja si ho pamätám z pracovného zákulisia Slovenskej filharmónie, kde bol párkrát – len tak, podebatovať si a o krátku chvíľu začadiť dymom z cigariet dva kumbálky filharmonického propagačno-tlačového oddelenia. Bol to „človek hromadného výskytu“, ako po smrti Jara Filipa výstižne charakterizoval jeho muzikantský kolega Marián Varga. A vystihol aj druhú podstatnú vlastnosť Filipa:

„Bol to homo ludens – človek hrajúci sa“.

Viac než mnohé výpovede tých, ktorí sa dostali do kontaktu s Jarom Filipom na pracovnej či priateľskej báze, hovorí o živote tohto predčasne zosnulého



umelca súpis jeho biografie a práce na poli hudby, divadla, rozhlasu a televízie. Marian Jaslovský – podobne ako v knihe o Dežovi Ursinym – volil taký autorský prístup, ktorý necháva hovoriť priateľov i rodinných príslušníkov, pričom postupuje v odokrývaní osobnosti Jara Filipa chronologicky a tematicky. (Pri všetkej detailnosti finálnej práce však trochu chýba zoznam kapitol). Čitateľ si tak určite urobí pestrý, mnohoraký obraz o osobnosti všestranne talentovaného umelca – bohéma, aký sa už v našej kultúre sotva vyskytne. Na druhej strane pri podobnom autorskom princípe absentuje vlastné autorské zhrnutie a hodnotenie. Mozaika postrehov a spomienok sa rozprskáva do desiatok pestrých sklíčok – na záver by sa predsa len patrilo „vytiahnuť“ najpodstatnejšie črty, ktoré tvorili jedinečnú podstatu Jara Filipa. Za knihou Mariana Jaslovského sa však bez diskusie skrýva doslova mravčia zberateľská práca s muzikologickou akribiou (tabuľky životopisu a pôsobenia, ale aj súpisy Filipových platní, aktivít v rozhlase a televízii – radené prísne chronologicky, odkazy a záverečné vysvetlivky atď.).

Za podobné dielo treba mimoriadne poďakovať: ožiaruje hĺbku a pravú podstatu človeka, ktorý pôsobil ako lietajúci vták nad hladinou mora. Faktom však je, žiaľ, neskoro pre vedomie žijúceho Jara Filipa, že všade, kde tento nepokojný a nadaný tvor preletel, zaspieval neopakovateľnú pieseň, ktorá v nás doznieva. Keby žil Jaro Filip napríklad vo Francúzsku, bol by svetový. Ale bol „len“ (či chvalobohu?) Slováč. Kontroverzný, neopakovateľný – ako doba a národ, kde žil... Nielen autor, ale aj vydavateľstvo SLOVART publikáciou o Jarovi Filipovi potvrdilo svoj neutíchajúci záujem o „vážnu“ literatúru, monografie a hodnotné „svetovky“. Jaro Filip – človek hromadného výskytu – sa do všetkých spomenutých kategórií opäť záhadne zmestil.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

EMÍLIA DZEMJANOVÁ
METODIKA ORGANOVEJ HRY
Košice 2002

„Po celý život spomíname na tých, ktorí nám pomáhali pri prvých krokoch a vštepovali základné, neoceniteľné rady. Nezabudnime preto predovšetkým na zodpovednosť, keď začneme neskôr učiť sami.“ Slová autorky zo záveru jej *Metodiky organovej hry* možno označiť za priliehavé pedagogické motto jej práce i jedno zo základných pravidiel umeleckej didaktiky vôbec. Už takmer štyri desaťročia so záujmom sledujem a obdivujem výsledky bratislavskej organovej školy na VŠMU, medzinárodné uznanie umeleckého pôsobenia jej pedagógov i absolventov, ich zásluhy pri rozvíjaní koncertného umenia organovej hry a pedagogiky na ďalších slovenských umeleckých inštitúciách. V ostatnom čase k nim pribúdajú i zrelé plody doktorandského štúdia na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU. V didakticky zameraných dizertačných prácach doktorandov vznikajú pozoruhodné diela svedčiace o teoretickej erudícii a aktívnom prístupe k súčasnému poslaniu i budúcnosti výnimočného odboru umeleckej pedagogiky, akým je hra na organe. Vyznačujú sa aktuálnymi prínosmi i vysokou náročnosťou spracovania. Vydanie vyššie uvedeného diela považujem za prirodzený dôkaz pedagogickej kvalifikovanosti v danej oblasti a ako pedagóga i metodika príbuzného umeleckého zamerania – hry na klavíri – ma podnietilo k vyjadreniu nasledujúcich myšlienok. Publikácia Emílie Dzemjanovej *Metodika organovej hry* nadväzuje na jej *Organovú školu*, vydanú v Košiciach roku 1966 (druhé vydanie roku 2000). Súčasťou jej hodnotnej a úspešne obhájenej dizertačnej práce na VŠMU (hlavným školiteľom doktorandky bol Ferdinand Klinda) bola obsažná teoretická práca didaktického zamerania. Jej praktickým spracovaním pre potreby základného a stredného stupňa vyučovania hry na organe vznikol novší publikovaný text *Metodika organovej hry* (bola vydaná v spolupráci s Nadáciou Konzervatória v Košiciach).

Komplexná obsahová náplň sa vyznačuje jasným, odborne fundovaným výkladom, premyslená systematika metodologickej postupnosti sa spája s dôkladným, no zároveň nadmerne nepreťaženým spracovaním jednotlivých kapitol, ktorých prehľadné členenie prispieva k čitateľskému záujmu. Text práce, zakotvený v dôkladných znalostiach najlepšej európskej literatúry, uvádza do súvislostí nevyhnutné historické aspekty so súčasťou interpretačnou a pedagogickou praxou. Po uvedení didaktického zamerania práce autorka približuje kroky náročnej etapy prípravy žiakov na štúdium organovej hry. Analyzuje základné podmienky a zložky hudobných schopností, technickej zrelosti, fyzických i vekových predpokladov štúdia. Z postupnosti výkladu i radenia kapitol zjavne cítime vplyvy optimálnej pedagogickej skúsenosti pri dosahovaní počiatočných cieľov vyučovania. Nasledujúce ťažiskové úseky metodiky sa rozvíjajú v obsiahlejších častiach textu, venovaných technike manuálovej a pedálovej hry na organe. Preberajú sa v nich krok za krokom dôležité predpoklady budúceho úspešného technického napredovania organistu. Technika hry nevystupuje ako izolovaný fenomén, ale v potrebnom kontexte s individuálnym hudobným vývojom. Na problematiku prechodného štádia adaptácie z predpokladaného prípravného štúdia klavírnej hry nadväzuje veľmi podrobný pohľad na oblasti dôležitých psychických i fyzických faktorov pri budovaní tónotvorby organovej hry. Zvláštna pozornosť sa venuje pritom celkovým pocitom fyzickej uvoľnenosti a správneho dýchania, polohe tela a rúk pri hre, ktoré sú dostatočne závažné aj v iných druhoch inštrumentálnej a vokálnej umeleckej pedagogiky. Pokračujúce kapitoly sa zapodieávajú detailami vypracovania prstovej techniky, zásadami prstokladov a artikulácie. Technika pedálovej hry prináša okrem príbuzných aj ďalšie špecifické problémy. *Technika manuálovej a pedálovej hry* je chápaná ako súhrn základných psychicko-fyzických

prostriedkov hudobnej realizácie umeleckého diela. Od nich nás autorka vedie k špecifickým kapitolám organovej hry, ktorými uzatvára prvý veľký diel svojej publikácie. V ďalšej časti potom logicky nadväzuje metodickými postupmi stvárnenia obsahovej stránky umeleckých diel. Naznačený systém výkladu pokračuje i v tejto časti, ktorá sa podrobne venuje jednotlivým kategóriám metodiky v oblastiach hudobných prízvukov, metra a rytmu, tempa, artikulácie, frázovania, agogiky, ornamentiky a registrácie. Uvedené kategórie sa preberajú prehľadne vo zvláštnych kapitolách. Mnohé z nich spájajú historické pohľady evolúcie so súčasným stavom interpretačnej praxe. Zapodieávajú sa praktickou stránkou hry a obsahujú cenné pedagogické rady žiakom. Názornosť niektorých kapitol (napríklad ornamentiky) by azda získala uvádzaním notových príkladov. V časti *Práca učiteľa organovej hry* autorka opäť otvára otázky dôležitých psychických faktorov v pedagogike inštrumentálneho vyučovania, problémy interpretačnej typológie, ale venuje sa aj podrobnejšej analýze práce pedagóga so žiakom pri štúdiu skladby. Kapitoly o *Osobnosti žiaka* sú zamerané na individuálne špecifiká umeleckého talentu a vôľových vlastností, na otázky pamäťových schopností a ich významnej úlohy pri organovej hre, podiel motivácie, umeleckej predstavy, ako aj na ďalšie základné psychické okruhy, ako sú koncentrácia, sebakontrola, sebaovládanie, vytrvalosť, ktoré nevyhnutne spolupôsobia pri úspešnom vývoji žiaka. Rieši sa tu aj neustále aktuálna otázka umeleckej zodpovednosti a subjektívnych prejavov trémy počas verejných výkonov. Pozoruhodnú prácu uzatvára záverečná časť knihy venovaná didaktickým zásadám správneho cvičenia. Talentovaní študenti, ale najmä hľadajúci pedagógovia sa tu stretnú i s niektorými netradičnými pohľadmi, napríklad veľmi účelne aplikovanými novšími poznatkami fyziológie i neurológie. Kapitoly zamerané na obsah a ciele štúdia, na zostavovanie

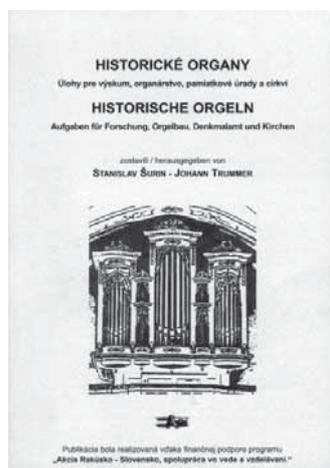
učebných plánov a prehľady histórie didaktickej organovej literatúry podávajú slovenskému odbornému čitateľovi prehľad prameňov, ale aj pohľady skúseného pedagóga a sú veľmi potrebným doplnkom práce. *Metodika organovej hry* Emílie Dzemjanovej je plnohodnotným a významným počínom na poli našej hudobnej umeleckej didaktiky, aké vznikajú iba vďaka veľkému zaujatiu pedagogickou prácou. Som presvedčený, že publikácie podobného druhu treba s radosťou privítať. Ich vznik predpokladá, prirodzene, širokú umeleckú a odbornú základňu i roky tvrdého štúdia a dozrievania skúseností v pedagogickej činnosti. Dovolím si preto vysloviť slová obdivu autorky vydarenej, priam vzorovej metodickéj práce, distribuovanej zatiaľ iba v skromnom náklade, ktorý nie je v súlade s jej významným poslaním. Nazdávam sa, že ako vydarená pedagogická reflexia svojho zamerania interpretačného umenia je aj úspechom celej slovenskej organovej školy a dobrým východiskom pre pokračovateľov.

MILOSLAV STAROSTA

HISTORICKÉ ORGANY
ÚLOHY PRE VÝSKUM, ORGANÁRSTVO,
PAMIATKOVÉ ÚRADY A CIRKVI.
ZBORNÍK REFERÁTOV.
ZOSTAVILI STANISLAV ŠURIN
A JOHANN TRUMMER.
GART pre Bachovu spoločnosť
na Slovensku, 2001.

Vďaka finančnej podpore programu „Akcia Rakúsko-Slovensko, spolupráca vo vede a vzdelávaní“ vyšiel roku 2001 zborník z rovnomennej medzinárodnej muzikologickej konferencie, ktorá sa konala 28.9. – 1.10. 2000 v Primaciálnom paláci v Bratislave. Treba zdôrazniť, že išlo o prvú organologickú konferenciu na Slovensku. Dôvod usporiadania podujatia je zasväteným veľmi dobre známy – zlý stav ochrany historických organov u nás. To je zrejme jedna z hlavných príčin, prečo cirkvi ako väčšinový vlastníci

týchto umeleckých artefaktov nemajú doteraz záujem finančne pokryť organové novostavby – kde nie je postarané o staré hodnoty, ťažko možno očakávať záujem o nové. A tak sme dodnes (opäť) jedinou krajinou v stredoeurópskom regióne, kde sa organ nestavajú. Veď načo aj, keď možno kúpiť digitálny nástroj, v lepšom prípade doviezť organ vo veľmi zlom stave z Nemecka. V tomto prostredí bola teda akcia maximálne záslužným činom, čo ale bez patričnej odozvy na príslušných miestach – s odstupom takmer dvoch rokov treba konštatovať, že tomu tak je – bolo zrejme len zúfalým výkrikom do prázdna. Zborník z konferencie obsahuje deväť referátov zo Slovenska, Rakúska, Česka a Maďarska (S. Šurin, M. A. Mayer, L. Kačič, J. Trummer, W. Sengtschmid, F. Eisenhut, J. Sehnal, P. Enyedi, P. Sirák). Škoda, že sa do publikácie nedostal príspevok o problematike z Poľska. Určite by lepšie dotvoril celkový obraz stredoeurópskeho stavu.



Účastníci podujatia si vymenili informácie o skúsenostiach s pamiatkovou starostlivosťou o historické organy, čo tvorilo gro obsahu príspevkov. Zaujímavé boli aj referáty o reštaurátorskej praxi, organároch K. Hessem a M. Šaškovi, či referát o organoch v Trnave. Treba len dúfať, že podobné podujatia sa ešte niekedy uskutočnia a že nebudú len zdvorilostnou výmenou informácií, ale aj vyšlú výrazné impulzy, na ktoré kompetentní zareagujú.

MÁRIO SEDLÁR

POSLEDNÝCH 30 ROKOV: IDEY,
OSOBNOSTI, HODNOTY NOVŠÍCH
HUDBNÝCH DEJÍN
ZBORNÍK ZO SYMPÓZIA V RÁMCI
FESTIVALU MELOS-ÉTOS 2001



Už piaty reprezentačný nemecko-slovenský (s nemeckým a slovenským resumé) zborník vyšiel (žiaľ, len v malom náklade) zo 6. medzinárodného sympózia uskutočneného v rámci festivalu Melos-Étos, ktorého editorkou je, podobne ako v posledných štyroch prípadoch, Nadja Hrková. Konceptný a cieľavedomý projekt reflexie hlavných tém, smerov, osobností a diel súčasnej hudby, spravidla i tej, predvádzanej na festivale súčasnej hudby, v rámci ktorého sa sympóziu koná, zhrnul doposiaľ naozaj kľúčové problémové okruhy v medzinárodnom meradle: hudba v okovách komunistického režimu (*Hudba a totalita*, 1999, *Hudba ako posolstvo*, 1995) s C. Florosom ako kľúčovou osobnosťou práve v súvislosti s témou posolstva v hudbe. Ďalej to bola atraktívna téma reflexie starej hudby v súčasnej hudbe (*Staré v novom*, 1997), i rovnako vzrušujúca téma „dvoch hudieb“ (termín W. Dömlinga), Východnej a Západnej, keď sa po páde železnej opony odhalila obrovská priepasť a neinformovanosť o hudbe „tých druhých“, i šok Západu zo zaujímavej východnej hudby, žijúcej dovtedy v izolácii, tak ako ju o. i. odkrýval doma i za hranicami stále atraktívnejší festival súčasnej hudby Melos-Étos. Posledné dve sympóziá priniesli napokon tiež veľké a aktuálne témy dneška *Koniec*

storočia, koniec tisícročia a Posledných 30 rokov: Idey, osobnosti, hodnoty novších hudobných dejín, tvoriacich vývojovo kompaktný celok až po súčasnú prevažujúcu a určujúcu postmodernú orientáciu a syntézu, ktoré zachvátili hudobných vedcov Východu i Západu od 70. rokov. Bol tu rad metodologických a problémových príspevkov od významných osobností – charizmatického hudobného historika M. Tomaszewského (*Metóda integrálnej interpretácie*), T. Talliána, odborníka na súčasnú maďarskú hudbu a operu z Budapešti, V. Dömlinga, hudobného historika z Hamburgu, H. Loosa z Lipska s témou humanitnej orientácie hudobnej vedy a N. Hrkovej o posledných trendoch v hudobnej historiografii, ktorá sa aj u nás vyvíjala paralelne s profilovými zjavmi a myšlienkovými prúdmi Západu, aj keď v jazykovej izolácii od sveta (Kresánek – Eggebrecht – Dahlhaus a pod.). V zborníkoch sa postupne prezentovali rôzne národné „hudby“, ktoré na festivale zastupovali viaceré osobnosti a súbory: maďarská (Tallián, Halász), ruská (D. Redepening), dánska (E. Christensen), švajčiarska (T. Gartmann), slovenská (Chalupka, Lábska, Adamov), rumunská (C. D. Georgescu), a samozrejme dnes už medzinárodné osobnosti (Kostakeva, Spasov), neraz aj prítomní autori (Ligeti, Górecki, Penderecki, Krauze, Beneš, Berger a. d.). Zborník prevažne nemeckých textov so slovenským resumé je síce prístupný len nemecky hovoriacemu čitateľovi, v medzinárodnom meradle je však obrovskou prezentáciou samotného festivalu, odborníkov i súčasnej slovenskej hudby, recenzovanej a rozširovanej na internete, vo vedeckých kuloároch, na prestížnych univerzitách a vo vedeckých knižniciach. Preto však vychádza v tak malom náklade a prečo aspoň časť týchto zaujímavých textov nemohla vyjsť v časopise Slovenská hudba či Hudobný život, po slovensky, nie je jasné. Bol by to pekný seriál a pekný vzdelávací projekt.

MICHAELA MOJŽISOVÁ

BRATISLAVA

OPERA A BALET SND

Št 4. 12. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
 Št 5. 12. G. Verdi: Luisa Miller
 Po 9. 12. T. McNally: Majstrovská lekcia Marie Callas
 Ut 10. 12. N. Rimskij – Korsakov: Zlatý Kohútik
 Št 11. 12. W. A. Mozart: Don Giovanni
 Št 12. 12. W. A. Mozart: Čarovná flauta
 So 14. 12. L. A. Minkus: Don Quijote
 Ut 17. 12. G. Donizetti: Nápoj lásky
 Št 18. 12. U. Giordano: Andrea Chénier, 1. premiéra
 Št 19. 12. U. Giordano: Andrea Chénier, 2. premiéra
 So 21. 12. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
 So 21. 12. U. Giordano: Andrea Chénier, 3. premiéra
 Št 26. 12. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
 Št 26. 12. G. Verdi: Nabucco
 Pi 27. 12. G. Verdi: Don Carlos
 So 28. 12. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
 So 28. 12. P. I. G. Bizet: Carmen
 Po 30. 12. T. McNally: Majstrovská lekcia Marie Callas
 Ut 31. 12. Silvestrovský koncert
 Ut 31. 12. J. Strauss: Noc v Benátkach

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Št 4. 12. KS
 SF, Chihiro Hayashi, dirigent, Yveta Slezáková, husle
 A. Dvořák, L. van Beethoven
 Št 5. 12., Pi 6. 12. KS
 SKO Bohdana Warchala, Bohdan Warchal, ml., umel. ved., BCHZ, Branislav Kostka, dirigent, Magdaléna Rovňáková, zbornajster.
 K. Turnerová, harfa, G. Lukšaitė-Mrázková, čembalo, D. Tóthová, soprán
 F. Benda, G. F. Händel, J. A. Benda

Ut 10. 12. KS
 Vianočný koncert
 Moyzesovo kvarteto, Diabolské husle, Ján Berký-Mrenica ml., husle, J. Babjak, tenor
 P. Cón, M. Schneider-Trnavský, A. Moyzes
 Výber z vianočných pastorel a piesní
 Pi 13. 12. KS
 SF, Ernst Theis, dirigent, Martin Grubinger, marimbafón
 D. Milhaud, A. Bruckner
 So 14. 12. Foyer SF
 Mimoriadny rodinný koncert
 Jozef Lupták, violončelo a hovorené slovo
 Hudobná dielňa pre deti
 Ut 17. 12. Malá sála SF
 Musica aeterna, Peter Zajčiek, umel. vedúci, E. Gatti, husle
 Talianske Vianoce
 F. Geminiani, L. Leo, A. Vivaldi, G. Tartini, A. Corelli
 Št 18. 12. KS
 Symf. orchester Konzervatória v Bratislave
 Július Karaba, dirigent, Peter Fančovič, klavír, Margaréta Benková, husle
 F. Mendelssohn – Bartholdy
 Št 19. 12., Pi 20. 12. KS
 SF, Mario Košík, dirigent, Spev. zbor mesta Bratislavy, Ladislav Holásek, zbornajster. Sólisti: K. Sivák, B. Balogh, K. Hasprová, S. Norisová, P. Hammel, S. Sklovská, A. Bartošová
 Vianočné koledy a piesne

KOŠICE

ŠTÁTNÁ FIHARMÓNIA KOŠICE

Št 12. 12. Salónik DU
 Vernisáž Viktor Šefčík "Dotyky svetla"
 Št 12. 12. KS DU
 Klavírny recitál Marián Lapšanský
 Vianočné koncerty 2002
 Št 18. 12. DU

ŠFK, Lubomír Mátl, dirigent, Collegium technicum, Karol Petróczi, zborn., Jordana Palovičová, klavír, Michal Lehotský, martin Gurbaľ, spev
 W. A. Mozart, P. Mascagni
 Pi 20. 12., So 21. 12. DU
 Koncert venovaný dobrovoľ. pracovníkom SČK
 Košický spev. zbor učiteľov, Karol Petróczi, zborn., Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety, Viliam Gurbaľ, zborn.
 S. Tomová, D. Gáborová, M. Lehotský, M. Gurbaľ, spev, Ivan Sokol, organ
 J. Podprocký, E. Pascha, J. J. Ryba

ŠTÁTNE DIVADLO KOŠICE

Pi 6. 12. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
 Pi 6. 12. G. Dusík, P. Braxatoris: Modrá ruža
 So 7. 12. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
 Ne 8. 12. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
 Ut 10. 12. G. Dusík, P. Braxatoris: Modrá ruža
 Št 11. 12. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
 Št 12. 12. J. Neckář: Kocúr v čizmách
 Št 12. 12. G. Puccini: Bohéma
 Ne 15. 12. Šťastie, zdravie, pokoj svätý vinšujeme Vám
 Št 19. 12. Pink Floyd, V rytme
 Pi 20. 12. G. Puccini: Tosca
 So 21. 12. J. Strauss: Netopier
 Ne 22. 12. J. Neckář: Kocúr v čizmách
 So 28. 12. J. Neckář: Kocúr v čizmách
 Ne 29. 12. G. Puccini: Tosca
 Ut 31. 12. J. Strauss: Netopier

BANSKÁ BYSTRICA

ŠTÁTNA OPERA BANSKÁ BYSTRICA

Št 4. 12. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
 Pi 13. 12., So 14. 12. G. Dusík, P. Braxatoris: Modrá ruža
 Po 16. 12. P. I. Čajkovskij: Luskáčik

Ut 17. 12. P. Mascagni: Sedliacka časť, R. Leoncavallo: Komedianti
 Št 19. 12. B. Martinů: Veselohra na moste, C. Orff: Catulli Carmina
 Po 30. 12. G. Dusík, P. Braxatoris: Modrá ruža
 Vianočný koncert
 Mária Porubčinová – soprán
 Pavol Brišlík – tenor
 Andrea Mudroňová – klavír
 26. 12. 16. 00 h Ev. kostol Modra
 29. 12. 18. 30 h Rím.-kat. kostol Považská Bystrica

ŽILINA

ŠKO ŽILINA

Št 5. 12. DU Fatra
 ŠKO, Didier Talpain, dirigent, Tomáš Jánošík, flauta, Libor Cabejšek, bicie
 G. Rossini, S. Mercadante, D. Milhaud, L. van Beethoven
 Št 12. 12.
 Vianočný organový koncert
 Bernadetta Šuňavská, organ, Albert Hrubovčák, pozauva
 T. Albinoni, D. Scarlatti, E. Crespo, M. P. Musorgskij, P. de la Nux
 Št 18. 12., Št. 19. 12. DU Fatra
 Vianočné koncerty
 Komorný orchester Alexandra Jablkova, Karol Kevický, dirigent, Žilinský miešaný zbor, Štefan Sedlický, zbornajster, V. Martinka, klavír, M. Husová, V. Kállayová, G. Hübnerová, P. Brišlík, M. Gurbaľ, spev
 A. Corelli, W. A. Mozart, C. Saint – Saens
 Št 9. 1., Pi 10. 1. DU Fatra
 Novoročné koncerty
 Večer operných a operetných árií
 Orchester a sólisti ŠO Banská Bystrica, Igor Bul-la, dirigent

MÚZEUM NA PAMIATKU

Albrechtovcov

Profesor Ivan Parík sa v máji tohto roku obrátil prostredníctvom časopisu Hudobný život na hudobnú obec s výzvou o podporu návrhu vyhlásiť dom na Kapitulskej ulici číslo 1 v Bratislave, kde žili a tvorili Alexander Albrecht a neskôr jeho syn Ján Albrecht, za kultúrnu pamiatku. Výzve predchádzal list prof. Paríka, adresovaný vtedajšiemu generálnemu riaditeľovi Sekcie pamiatkovej starostlivosti Ministerstva kultúry PhDr. Petrovi Marákymu (dnes generálny riaditeľ Slovenského

národného múzea), v ktorom požiadal o zváženie tejto možnosti. Vyjadril tiež ideu vybudovať v priestoroch domu Múzeum na pamiatku Alexandra a Jána Albrechtovcov.

K iniciatíve prof. Ivana Paríka sa pripojilo Hudobné centrum a odborníci z oblasti starej hudby, ktorí sa zišli v júli 2002 na pôde HC. Z odpovede PhDr. P. Marákyho na list, v ktorom riaditeľka HC Oľga Smetánová tlmočila toto spoločné stanovisko, vyberáme:

„...Sme toho názoru, že myšlienka zriadenia pamätného miesta a múzea Albrechtovcov v uvedenom dome nájde podporu u širšej kultúrnej verejnosti. Ak sa v zmysle zákona č. 115/1998 Z.z. o múzeách a galériách a o ochrane predmetov múzejnej hodnoty a galerijnej hodnoty v znení neskorších predpisov navrhne zodpovedajúce riešenie, môže Ministerstvo kultúry poskytnúť požadovanú súčinnosť. Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum je ochotné podieľať sa na tvorbe scenára a zapožičať exponáty. Základným predpokladom realizácie uvedeného projektu je dohoda s vlastníkom objektu. Predloženie návrhu na vyhlásenie domu na Kapitulskej 1 za kultúrnu pamiatku je v kompetencii Pamiatkového úradu SR, ktorý sme o Vašom stanovisku informovali.“
A.Ž.