

A. Šuba: *Bachova Omša h mol* / J. Hatrík: „*Svedectvo*“
D. Šostakoviča / A. Rebro: *Spomienky na Mahavishnu Orchestra* / *Skladateľ a trubkár Jaromír Hnilička...*



SOSR: Boj o orchester



Rozhovor: Julia Fischer / Sergey Khachatryan



DUO RADOVAN TARIŠKA & ONDREJ KRAJŇÁK

ELEMENTY

Hudobné centrum vydalo CD slovenského džezového dua Radovan Tariška - Ondrej Krajňák.

Hráč na altovom saxofóne Radovan Tariška a klavirista Ondrej Krajňák sa na CD s názvom *Elementy* prezentujú ako vyspelý tvorivý a interpretačný tandem. Vychádzajúc z tých najlepších džezových tradícií vytvorili päť pôvodných kompozícií – skvelých ukážok komorného džezu. Ich suverénne schopnosti štylizácie štandardného džezového repertoáru ponúka bonus tohto disku: *Someday My Prince Will Come*.

„Krajňák a Tariška si hudobne nezvyčajne dobre rozumejú. Ich prvým spoločným angažmánom bolo od roku 2001 kvinteto Hot House (s Jurajom Bartošom), v ktorom dôkladne prenikli do bebopovej tradície. Inú skúsenosť pre nich prinieslo účinkovanie v kvartete Matúša Jakabčica a obaja tiež boli členmi sprievodnej skupiny speváčky Idy Kellarovej. Duo Tariška - Krajňák vzniká príležitostne na účely festivalových a koncertných vystúpení, ktoré recenzenti bez výnimky prijímajú s nadšením. *Elementy* sú prvým CD tejto impozantnej a perspektívnej formácie.“ (Igor Wasserberger)

Editorial

Vážení čitatelia,

hudobný život na Slovensku „oživilo“ niekoľko vzrušujúcich tém. Jednej z nich sa venujeme aj na stránkach tohto čísla Hudobného života. Plánované **prepúšťanie v Symfonickom orchestri Slovenského rozhlasu** sa tak dostáva zo spravodajských formátov aj na stránky odborného periodika. Hudobný život poskytol téme doteraz azda najväčší priestor a veríme, že sa nám podarilo dosiahnuť želaný publicistický ponor. Dúfame, že výzva na internetovú diskusiu na našej stránke zaznamená očakávanú odozvu a že sa stane pozitívnym precedensom. V prípade adekvátneho ohlasu by sme totiž radi poskytli náš internetový priestor aj ďalším témam. Najbližšie azda téme „Organ v Dóme sv. Martina“. Kliknite teda na www.hudobnyzivot.sk...

Keď dvaja odpovedajú na to isté..., môže vzniknúť zaujímavá a podnetná konfrontácia. My sme „proti“ sebe postavili dve mladé huslistické hviezdy: **Juliu Fischerovú a Sergeja Khachatryana**.

Keď roku 1979 vyšli na Západe **Šostakovičove pamäti** zaznamenané Solomonom Volkovom, vyvolali okamžitú, búrlivú a kontroverznú reakciu. Minulý rok vyšla kniha aj v českom preklade a nás teší, že môžeme uverejniť jej reflexiu z pera skladateľa **Juraja Hatríka**. Nenechajte si ujsť ani rozhovor so skladateľom a trubkárom **Jaromírom Hniličkom**, jazzovým pamätníkom a legendárnym, stále aktívnym členom Big Bandu Gustava Broma. Pokračujeme aj v napínavom **seriáli Agathy Schindlerovej** o osudoch židovských hudobníkov v období politiky národného socializmu.

Na záver si dovoľím poznámku z redakčnej „kuchyne“ a tvorby tlačeného média. Snahou azda každého redakčného tímu je prinášať čo najviac relevantných informácií v čo najobjektívnejšom svetle. Táto práca má však svoje obmedzenia, ohraničené pracovným, časovým potenciálom, sieťou externých spolupracovníkov ale aj rozsahom a koncepciou periodika. Nedokážeme, žiaľ, byť všade a nemôžeme písať o všetkom. Niekedy sa preto stane, že si neprečítate to, o čom „vrabce čvrikajú“... Môžeme však uverejniť len to, o čom máme informácie z prvej ruky, len to, o čom autori chcú, resp. majú odvahu písať. Spomínané personálne „obmedzenia“ navyše občas znásobia aj obmedzenia technické a výrobné. Preto vychádzame v marci s oneskorením.

Verím, že si marcové číslo Hudobného života prečítate so záujmom a s chuťou.

Andrea Serečinová

Obsah

Téma

Boj o orchester A. Šuba, A. Serečinová – str. 2

Miniprofil

Ján Krigovský – str. 5

Spravodajstvo, koncerty

Slovenská filharmónia, Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, Štátny komorný orchester Žilina, Štátna filharmónia Košice... – str. 6

Kurzíva – str. 10

Reagujete – str. 11

Anketa 4 na 2 – str. 11

Rozhovor

Julia Fischer A. Serečinová – str. 12

Sergej Khachatryan R. Kolář – str. 12

Skladba mesiaca

J. S. Bach: Omša h mol BWV 232 A. Šuba – str. 16

Hudobné divadlo

Čo ponúka Nová scéna ako muzikál? O. Dlouhý – str. 18

Opereta (v Prešove) zomrela..., nech žije opereta! P. Bubák – str. 20

História

Seriál: Hudba medzi životom a smrťou / Slovensko ako prechodný azyl

A. Schindler – str. 21

„Svedectvo“ Dmitrija Šostakoviča J. Hatrík – str. 25

Zahraničie

Benátky, Verona, Drážďany, Viedeň, Praha... – str. 28

P. Breiner: Z iného sveta – str. 30

Poradňa

Keď bolí telo... – str. 31

Jazz, alternatíva...

V zrkadle času: Jaromír Hnilička E. Rothenstein – str. 32

Spomienky na Mahavishnu Orchestra A. Rebro – str. 34

Čo počúva...

Peter Beňo, autor novej grafickej koncepcie Hudobného života – str. 36

Recenzie CD

– str. 37

Kam / kedy – str. 40

Za Klárou Havlíkovou-Bartoškovou – str. 40

Hudobný život • Vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava
Redakčná rada:
 Ladislav Kačic, Boris Lenko, Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktorka:
 Andrea Serečinová (tel: +421 2 59204845, 0905 643 926, serecinova@hc.sk)
Redakcia:
 Andrej Šuba (tel: +421 2 59204845, fax: +421 2 54430366, suba@hc.sk)
Korektúry:
 Eva Planková

Grafický návrh: Peter Beňo • **Na obálke:** Montáž na tému „Boj o orchester“ – prepúšťanie v SOSR. Autor: Peter Beňo. • **Distribúcia a marketing:** Hana Beladičová (tel: +421 2 59204846, fax: +421 2 59204842, beladicova@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • **Zalomenie a tlač:** ORMAN, s.r.o. • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty. Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15, zahranična.tlac@slpost.sk. Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Použitie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Názory** a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe.
 Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk.

Boj o orchester

Andrej ŠUBA, Andrea SEREČINOVÁ



SOSR vo Velkom koncertnom štúdiu SRo [foto: archiv SRo]

Prepúšťanie, likvidácia, štrajk – tieto kľúčové slová už niekoľko mesiacov plnia priestor snád' všetkých mienkotvorných slovenských médií v súvislosti so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu. „Boj o orchester“ má svoju výraznú mediálnu podobu, ktorá do veľkej miery prekrýva odborné rozmery problému organizačných zmien v najstaršom slovenskom profesionálnom orchestri.

REKAPITULÁCIA

V januári priniesli médiá informáciu, že vedenie Slovenského rozhlasu plánuje redukciu počtu členov Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu z terajších 92 na 67 členov. Prepustenie takmer tretiny orchestra by sa na základe rozhodnutia generálnej riaditeľky SRo Miloslavy Zemkovej malo uskutočniť k 31. marcu 2007. Počet hráčov, ktorí by mali orchester opustiť, sa však neustále mení, zrejme aj ako dôsledok kombinovaného tlaku odborov, verejnosti a intenzívnej, no povrchnej medializácie. Posledné informácie hovoria o 20 prepustených, generálna riaditeľka začína opatrne pripúšťať možnosť, že by bol orchester v novej sezóne opäť doplnený do pôvodného stavu. Dôvodmi prepúšťania podľa vedenia SRo sú: flexibilita počtu hudobníkov, odvodená z momentálneho dramaturgického plánu (50-67 hráčov), zvýšenie kvality orchestra, obmedzené finančné možnosti Rozhlasu, zmeny v organizácii práce a snaha lepšie ohodnotiť hráčov orchestra bez možnosti navýšenia rozpočtu orchestra (20 miliónov korún).

Plánované prepúšťanie sa od začiatku stretlo s nevlou dotknutých hudobníkov, politikov i časti hudobníckej obce. Začalo sa hovoriť o likvidácii orchestra, nesúhlas s avizovanými zmenami v orchestri verejne vyjadrili hráči Slovenskej filharmónie, Štátnej filharmónie Košice, predstavitelia Akadémie umení v Banskej Bystrici a z osobností: podpredseda parlamentného výboru pre kultúru a médiá Dušan Jarjabek, dirigent Peter Feranec, člen Rozhlasovej rady, huslista Peter Michalica či

hudobník Peter Breiner. Orchester pohrozil štrajkom, piaty koncert sezóny (15. 2.) odohrali hudobníci v štrajkovej pohotovosti. Zmeny v orchestri boli témou mimoriadneho zasadnutia Rozhlasovej rady 28. februára.

Celá kauza získala nádych mediálnej senzácie prostredníctvom nie najšťastnejších krokov obidvoch strán. Možno medzi ne zaradiť niekoľko neobratných formulácií generálnej riaditeľky (o ich nešťastnosti svedčí aj postupný vývoj niektorých jej stanovísk), zabránenie vstupu hudobníkov do budovy SRo pracovníkmi SBS, keď tam hráči chceli, ako obvykle, cez vikend cvičiť, koncert 1. februára, na ktorom hral orchester Dvořákovu 7. symfóniu bez jedného lesného rohu alebo nevkusnú pohrebnú kyticu pre šéfdirigenta Olivera Dohnányiho od členov orchestra po piatom koncerte sezóny. Pozornosť pritiahol aj poškodenie auta šéfa orchestrálnych odborov Stanislava Beňa neznámym páchatelom, ako aj uznesenie Rozhlasovej rady o tom, že vo vysielaní Rádiožurnálu zo 6. februára bol neobjektívnym prezentovaním plánovaného prepúšťania v orchestri porušený zákon.

BLESK Z JASNÉHO NEBA?

Slovenský rozhlas prechádza v posledných mesiacoch v súvislosti s nástupom nového manažmentu reorganizáciou. Od 2. júna minulého roka prebieha hromadné prepúšťanie a doteraz bolo prepustených takmer 200 pracovníkov. Bolo zrejme len otázkou času, kedy personálne zmeny dorazia aj do orchestra. Symfonický orchester si

na chrbte dlhodobo nesie vlastný balík problémov, a tak sa ekonomický tlak súvisiaci s rozpočtom stal katalyzátorom zmien, ktorým by orchester musel s najväčšou pravdepodobnosťou skôr či neskôr čeliť. „Každé prepúšťanie je bolestné, pretože ide o osudy ľudí, mňa však trochu mrzí, že sa stále hovorí len o „číslach“. Pohybujeme sa predsa v kultúre a nikto sa nepýta na kvalitu, nehovorí sa, že sály sú často takmer prázdne, že hudobníci majú nízke platy, sú deprimovaní, že priemerný strih pri nahrávaní je tu 7 sekúnd... Niekde teda bude problém, a je potrebné ho riešiť.“, hovorí manažér orchestra Matej Drlička.

Zaráža však náhlost závažného rozhodnutia uprostred sezóny. „Od začiatku sezóny nám tvrdili, že počet hudobníkov v orchestri sa má zvýšiť z terajších 92 na pôvodných 98 hráčov. Hovorilo sa tiež o zvyšovaní plátov. Najskôr od októbra, potom od januára so spätnou platnosťou od októbra, nakoniec neprišlo k ničomu. Pred koncom sezóny ale prišiel Mario Košík s tým, že peniaze na platy sú, ale generálna riaditeľka to podmieňuje prehrávkami, a potom sa objavila prvá oficiálna informácia, že z orchestra má odísť 38 ľudí. Pre orchester to bol šok,“ uviedol pre Hudobný život koncertný majster SOSR-u, huslista Viktor Šimčíško. Práve zvýšenie plátov uvádza generálna riaditeľka ako jeden z dôvodov prepúšťania - súčasný balík peňazí sa má rozdeliť medzi menej ľudí.

VÝKONY: VRCHOLY A PÁDY

Po odchode Kanadčana Charlesa Olivieri Munroea v roku 2004 ostal Symfonický orchester Slovenského rozhlasu takmer dva roky bez šéfdirigenta, čo nie je

na Slovensku neobvyklá (stačí si spomenúť na príbeh Slovenskej filharmónie po odchode Ondreja Lenárda), no určite nie najšťastnejšia prax.

„Orchester dlhodobo pôsobil v istom závetrí. Vedenie i mnohí hráči mali v minulosti tendenciu zotrvať v stave nehybnosti, orchestrálna rada sa skôr vyhýbala téme kritického pohľadu na stav a smerovanie orchestera. Bolo zrejme, že takto budú zmeny len otázkou času,“ povedal pre Hudobný život člen orchestera, klarinetista Ronald Šebesta. To všetko sa podpísalo aj na výkonoch orchestera. Ako nevyrovnané, siahajúce od veľmi dobrých až po priemerné, hodnotia v súčasnosti výkony orchestera nielen dirigenti ale aj niektorí z hráčov. „Pracovné štandardy orchestera išli od čias Ondreja Lenárda z hľadiska domácej prípravy i nasadenia počas skúšok nadol,“ potvrdzuje Šebesta.

Nové vedenie Slovenského rozhlasu získalo minulý rok na post šéfdirigenta všeobecne rešpektovaného Olivera Dohnányiho. Pre túto sezónu vznikol celkom prítlačivý dramaturgický plán, kombinujúci diela svetového symfonického repertoáru so skladbami slovenských autorov. Sympatické je aj zastúpenie slovenských sólistov. Avizovaných zmien bolo viac.

S vedomím, že teleso prejde reformou, no počet hráčov sa určite redukovat nebude, nastupoval do orchestera nielen šéfdirigent, ale aj dirigent Mario Košík. Vzhľadom na to, že Dohnányi pôsobí v aktu-

Ludia sú zvyknutí hrať v skupine a prispôbovať sa. Z psychického hľadiska je preto absolútne nemožné, aby hrali sami. Výsledok bude neobjektívny a podmienený stresom,“ hovorí Šimčíško. Otázkou je, či by aj orchestrálny hráč vo vlastnom záujme nemal byť schopný čeliť práve tlaku verejného individuálneho výkonu – ten je predsa jediným možným mechanizmom, ako sa uchádzať o nové pracovné miesto. Už 18 rokov pracujeme v systéme, ktorý nikomu nezaručuje pracovné istoty, väčšina obyvateľov strieda zamestnania, zúčastňuje sa na rôznych druhoch výberových konaní, pohovoroch a konkurzoch. Mnohí v strese a v strachu, že „výsledok bude neobjektívny“... Ako sú na túto skutočnosť pripravení orchestrálni hráči, ktorí nie sú schopní „hrať sami“, a nedokážu teda verejne konfrontovať vlastnú výkonnosť v konkurencii s inými?

V komunikácii medzi vedením a orchestrom padol aj kontroverzný návrh na skupinovú prehrávku – hudobníci by hrali viacerí a v réžii štúdiá by sa dali „vytiahnuť“ mikrofóny nad nimi. Nakoniec sa nekonali ani tieto. „Skupinovú prehrávku boli odsúhlasené celým orchestrom, boli v pláne práce na január. V januári sa zrazu zrušili a nikto nepovedal prečo. Predpokladáme, že keď sa zvyšovanie plátov podmienovalo prehrávkami, asi sa zistilo, že peniaze nie sú a prehrávky sa zrušili. Toto ale nie je chyba orchestera, ako sa to stále podsúva verejnosti,“ hovorí o prehrávkach koncertný majster Šimčíško. Ťažko povedať,

rešpektujeme, že z jej pozície má právomoc prepustiť toľko ľudí, koľko uzná za vhodné. My, a v tom sa žal nezahodneme ani s jedným z dirigentov, tvrdíme, že 67-členný orchester už nie je symfonický orchester. Preto hovoríme o likvidácii symfonického orchestera. To, čo zostane, môže byť Orchester Slovenského rozhlasu, ale už nie symfonický. Na tom trváme. Z toho vznikli všetky nedorozumenia.“, vysvetľuje stanovisko orchestera Šimčíško a pokračuje: „Symfonický repertoár pre takéto obsadenie končí niekde pri ranom Schubertovi. No až po tom sa však začína skutočný symfonický repertoár. Neviem si predstaviť hrať Berliozovu Fantastickú so 65 ľuďmi, nehovoriac o Korsakovovej Šeherezáde alebo Obrázkoch z výstavy, ktoré sú naplánované na túto sezónu...“ Podľa Košíkova vyjadrenia pre Hudobný život sa spomínané diela našťudujú s vy-pomáhajúcimi externistami. Šéfdirigent i manažér orchestera zdôrazňujú, že zníženie počtu hráčov je len dočasné. Aj podľa Olivera Dohnányiho je ideálnym stavom symfonického orchestera počet 90-92 členov. Všetci sa spoliehajú na príslub generálnej riaditeľky, že sa postupne počet hráčov doplní o kvalitných mladých hudobníkov. Zverejnený termín september 2007 však pôsobí nedôveryhodne a dá sa vysvetliť len ako výsledok intenzívneho a medializovaného tlaku. Chýbajúce peniaze, pre ktoré teraz Rozhlas prepúšťa hudobníkov, prídu vraj v budúcnosti vďaka novému zákonu o koncesionárskych poplatkoch.

Vyjadrite svoj názor a zapojte sa do internetovej diskusie na tému SOSR.

www.hudobnyzivot.sk

álnej sezóne tiež ako šéfdirigent opery Národného divadla v Prahe, šéf opery Národného divadla moravskoslezského v Ostrave, ako šéfdirigent Štátneho komorného orchestera v Žiline a okrem toho často hostuje v zahraničí, bolo zrejme, že nositeľom ideí spojených s reformou orchestera sa v najbližšej dobe nestane. V aktuálnej sezóne diriguje zo 14 abonementných koncertov len 4, intenzívnejšie plánuje s orchestrom pracovať až v budúcej sezóne. V tejto situácii sa tak reprezentantom zmien stal druhý, tzv. prevádzkový dirigent. Orchester však Košíkovi nedávno vyslovil nedôveru – podľa Zemkovej po tom, čo chcel presadiť individuálne prehrávky kvôli úprave plátov. „Mario Košík bol ponúknutý vedením a následne bol vymenovaný ako prevádzkový dirigent, pričom väčšina orchestera o ňom nemala referencie. U nás sa to teda robilo paradoxne inak, ako všade na svete, kde je na druhého dirigenta vypísaný konkurz a na miesto šéfdirigenta sa osloví osobnosť,“ naznačuje jeden z dôvodov nespokojnosti v orchestri Viktor Šimčíško.

PRÍZRAK PREHRÁVOK

Individuálne prehrávky mohli rozhodnúť nielen o platovej úprave, ale aj o tom, kto zostane v orchestri. Orchester však individuálne prehrávky odmietol. Podľa Viktora Šimčíška, ktorého názor podporil aj člen Rozhlasovej rady, huslista Peter Michalica, pri-nášajú individuálne prehrávky hráčom prílišný stres, v ktorom nie sú schopní obhájiť svoju umeleckú úroveň. „Predstavte si človeka, v príme, sekunde v sláckoch, ktorý 35 rokov hrá takmer výlučne v orchestri.

či išlo o neschopnosť alebo neochotu oboch strán dospieť ku konsenzu, nakoniec však M. Zemková využila mechanizmy hromadného prepúšťania a v spolupráci s dirigentmi vznikol zoznam 67 mien hráčov, ktorí by mali v orchestri ostať. Podľa Košíka je jeho základom „štruktúra orchestera, to znamená rovnomerné obsadenie jednotlivých nástrojových skupín“.

Môže byť však takýto zoznam bez individuálnych prehrávok naozaj objektívny? Posúdiť úroveň členov dychových sekcií určite nie je pre dirigentov problémom – je to však také jednoznačné aj v prípade sláčikových sekcií, ktorých prejav má vyslovene „skupinový“ charakter? Zostanú teda v orchestri naozaj tí najlepší? A ak nie, kto za to bude zodpovedný?

ČO JE SYMFONICKÝ ORCHESTER?

Aj letný pohľad na počty hudobníkov (celkový i v jednotlivých nástrojových skupinách) v európskych rozhlasových orchestroch ukáže, že súčasný počet hráčov v SOSR-i nie je nadhodnotený. „Sme presvedčení, že cesta, ktorou sa teraz vydáva vedenie, možno bez uváženia, smeruje k likvidácii najstaršieho telesa na Slovensku,“ povedal pre SITA predseda orchestrálnych odborov, huslista Stanislav Beňo. Riaditeľka Zemková v reakcii pre Hudobný život reči o likvidácii orchestera dôrazne odmieta: „Medializované tvrdenia odborového predáka o likvidácii orchestera sú zavádzajúce. Rozhlas svoj orchester po-trebuje, preto ho nemá dôvod likvidovať.“ Kľúčovým v spore sa stalo slovo symfonický. „My nebojujeme proti riaditeľke,

Väčšina argumentov M. Zemkovej znie logicky – chce hudobníkom zvýšiť platu, no nemá viac peňazí, a tak orchester „zoštlhl“. Chce sprehľadniť podmienky komerčného nahrávania a zvýhodniť ich vo vzťahu k Rozhlasu ale aj k participujúcim hudobníkom. Keď po legislatívnej zmene príde do Rozhlasu nový prílev peňazí, doplní orchester. Ak sa podarí prepustiť tých najhorších a na ich miesta prijať nových, kvalitnejších, nebude proti tomu asi nikto namietat. V rozpore s medializovaným príslubom doplnenia stavuje však Zemkovej vyslovene ekonomicky podmienená požiadavka flexibility veľkosti orchestera v závislosti na aktuálnych dramaturgických plánoch konkrétnej sezóny. V tomto bode pohľad manažérky ignoruje dôležitý umelecký aspekt fungovania symfonického telesa, ktoré musí istý čas (jeho konkrétna dĺžka môže byť samozrejme predmetom diskusie) jestvovať na báze homogénneho útvaru so štandardným počtom hudobníkov. Iba tak vznikne komplexný umelecký „organizmus“, umožňujúci vytváranie hráčskych návykov, budovanie individuálneho zvuku a kvalitatívny rast orchestera. V opačnom prípade hrozí, že sa z orchestera stane teleso s neustále fluktuujúcimi hudobníkmi, akýsi príležitostný „štúdiový“ orchester.

Má byť SOSR len „servisným“ hudobným telesom verejnoprávneho rozhlasu, alebo bude pokračovať jeho kontinuita ako dôležitej hudobnej inštitúcie s relevantnou históriou?

KAM KRÁČA SOSR?

Jedným z argumentov vedenia, súvisiacich s požiadavkou flexibility, je efektívnosť vyťaženia ▶

► orchestra. Je to samozrejme legitímne, veď napríklad Berlínsky rozhlasový orchester hrá za sezónu 60 koncertov. Symfonický orchester Slovenského rozhlasu absolvuje v aktuálnej sezóne 14 koncertov, ďalšie štatistiky sú zbytočné... Zefektívnenie činnosti orchestra však musí byť súčasťou premyslenej koncepcie vedenia telesa, ktorá podľa materiálov z poslednej Rozhlasovej rady ešte len vzniká. Generálna riaditeľka prisľúbila odovzdať takýto dokument členom Rady v júni. „Profil a zameranie orchestra z pohľadu vedenia Orchestra i Rozhlasu je aj pre nás absolútne terra incognita. Nevieme, čo by sa malo hrať, nahrávať...“ hovorí Viktor Šimčíško a dodáva: „M. Košík začal presadzovať 2 koncerty mesačne, s tým, že sa odbúrajú štúdiové nahrávky a bude sa zaznamenávať generálka a koncert. Už vtedy som hovoril, že je to príliš veľa koncertov a poslucháčov treba na to pripraviť. Spôsob nahrávania tiež momentálne nepovažujem za šťastný. Zatiaľ sa nám ani jedna takáto nahrávka nepodarila.“

S novou víziou orchestra úzko súvisí príchod nového manažéra, ktorým je od februára tohto roku Matej Drlička. Pre novú sezónu avizuje viacero noviniek, chce zmeniť imidž orchestra, nahrávať najmä diela slovenských autorov a zmeniť momentálne smerovanie koncertnej dramaturgie: „Verím, že po prebiehajúcich personálnych zmenách orchester omladne. Rokujem s Jurajom Valčuhom, ktorý je veľmi otvorený myšlienke prijať post stáleho hosťujúceho dirigenta. V novej sezóne by sme chceli ustátiť počet klasických abonentných

koncertov na jeden za mesiac a pridať novú sériu, ktorá bude na Slovensku novinkou – vokálne koncerty. Teda: veľké vokálno-inštrumentálne diela, koncertné predvedenia oper ale aj operiet... Žijeme v krajine, ktorá má špičkových spevákov a ich jediným miestom prezentácie je opera. V každej sezóne by som chcel zrealizovať aj niekoľko ‚komerčných‘ koncertných projektov, ktoré by k nám pritiahli širšiu verejnosť – napríklad ‚unplugged‘ koncerty populárnych spevákov, ale aj večery filmovej hudby. Veď tento orchester nahral množstvo filmovej, ‚hollywoodskej‘ hudby, a nikto o tom nevie. Ak totiž chceme orchester postaviť na nohy, musíme myslieť marketingovo a musíme naplniť sály.“

Drlička chce dať príležitosť študentom VŠMU – hudobníkom i dirigentom. Premyslená perspektíva orchestrálnej praxe pre mladých hudobníkov nie je zlým riešením, napokon využívajú ju aj orchestre v zahraničí. Symfonický orchester viedenského rozhlasu dáva na základe konkurzu mladým hráčom podobnú príležitosť od roku 1997. V aktuálnej sezóne v ňom pôsobí 11 hudobníkov (2 v každej skupine sekcie sláčikových nástrojov, jeden medzi lesnými rohmi). 13 hráčov získava takto momentálne skúsenosti v berlínskom rozhlasovom orchestri (Rundfunk Sinfonieorchester Berlin). Na sezónu 2007/2008 vypisuje orchester konkurz na 6 huslistov, 2 violistov a 2 violončelistov... Ironické „orchester-tre-

nažer“, ktorým komentovali túto myšlienku v súvislosti so SOSR-om členky orchestra na tlačovej besede (6. 2.), teda neobstojí. Určite to však musí byť systémové a nie nárazové riešenie. Možno práve kombinovanie malého počtu „sezónnych“ externých hudobníkov z VŠMU s fixnou zostavou orchestra by naplnilo Zemkovej požiadavku flexibility.

Prípád „SOSR“ charakterizuje stále dost otáznikov. Nesvedčí mu čierno-biele videnie ani senzácietivá medializácia. Možnosť straty zamestania je citlivým bodom snád každého z nás a umelci sú senzitivnými bytosťami, ktoré reagujú emotívnejšie než „bežní“ ľudia. Obozretnosť, korektnosť a citlivosť by preto mali byť základnými postojmi v komunikácii s „dotknutými“. Ktovie, či vedenie SRO v tomto zmysle využilo naozaj všetky možnosti a či druhá strana musela naozaj siahnúť po všetkých prostriedkoch sebaobhrany, médiami okamžite spracovávanými ako protiútok.

Odbory medzičasom ponúkli vedeniu SRO riešenie, ktoré predstavuje zrušenie ôsmich momentálne neobsadených miest (z 92 miest v orchestri je v súčasnosti obsadených 84) a prípadné nepredĺženie zmlúv 5 členom, ktorí sa v súčasnosti nachádzajú v dôchodkovom veku. Vyjadrenie Miloslavy Zemkovej nebolo ešte v čase uzávierky tohto čísla známe. „Boj“ o orchester pokračuje... ┘

Povedali o SOSR-i pre Hudobný život:

Oliver DOHNÁNYI, šéfdirigent SOSR:

...S akýmkoľvek prepúšťaním v SOSR-i absolútne nesúhlasím a v tomto smere stojím plne na strane orchestra. Takto som aj prezentoval svoje stanovisko pani riaditeľke už pri prvých názkoch a pokusoch o znížovanie stavu. Žiaľ, v tomto bode je riaditeľka rozhlasu pani Zemková významne obmedzená rozpočtom celého rozhlasu a preto je absolútne nekompromisná. A má na to žiaľ plné právo. Samozrejme, mohol som celú situáciu riešiť jednoducho – povedať, že s tým nesúhlasím a odísť. V To som však urobiť nechcel. SOSR je mojím prvým orchestrom, začínal som v ňom hneď po štúdiách a sedem rokov som tu bol zamestnaný. S väčšinou jeho členov sa dlhé roky poznám a verte, že je to pre mňa o to ťažšie. Situáciu v SOSR-i je však treba vidieť v kontexte ekonomickej situácie rozhlasu ako podniku a nielen z pohľadu sektora kultúry. Každý orchester musí raz za čas prejsť určitou premenou. Na druhej strane však treba povedať, že sa to nemusí diať takým nešťastným spôsobom, ako sa to žiaľ stalo v prípade SOSR-u. Pevne verím, že sa teraz celá táto hystéria a napätá atmosféra okolo SOSR-u upokojí a budeme mať konečne čas aj na pokojnú a sústredenú umeleckú prácu, pretože žiadne umenie sa nedá tvoriť v nervóznom a stresujúcom prostredí.

...Trvám na tom, že orchester opustia iba hráči, ktorí už buď dosiahli dôchodkový vek, alebo tí, ktorí dlhodobo nedosahujú kvalitatívne umelecké parametre. Nepripustím v žiadnom prípade prepúšťanie ľudí podľa toho, či sa niekto niekomu znepečil, či si ho nejakým spôsobom pohneval, ale pritom umelecky je na patričnej kvalitatívnej úrovni. V prípade, že sa bude niektoré miesto, resp. funkcia rušiť a bude obsadená kvalitným hráčom, chcem mu ponúknuť iné miesto v skupine. Hovorím konkrétne o poste koncertných majstrov, resp. vedúcich skupín a ich zástupcov.

Miloslava ZEMKOVÁ, generálna riaditeľka SRO:

...Doterajšiu medializáciu prípadu vnímam z niekoľkých zorných uhlov:

1. Od začiatku bola postavená na zavádzajúcej interpretácii odborového predáka, že ide o likvidáciu orchestra. To samozrejme nie je pravda, rozhlas svoj orchester potrebuje, preto nemá dôvod likvidovať ho.

2. Považujem ju za:

- nátlakovú (Ak by som tomuto sústredenému nátlaku ustúpila, bola by som tretím riaditeľom / riaditeľkou v poradí, ktorý 18 rokov po prevrate radšej nevidí pretrvávajúce problémy v systéme fungovania telesa, než aby sa popáčil. Niektoré organizačné zmeny už

prebehli a nie je možné ostať na polceste.);
- nešťastnú (vysoký diskomfort, neistota, nervozita pracovného procesu na všetkých stupňoch výkonu);
- kontraproduktívnu (doterajšie bulvárne a škandalizujúce spracovávanie témy v niektorých médiách riešenie problému SOSR na pôde rozhlasu samozrejme neprospeje);
- nepríjemnú. To je ale len osobný pocit. Pociť zodpovednosti voči celému rozhlasu je silnejší a stojí aj za takéto nepríjemnosti.

Mario KOŠÍK, dirigent SOSR:

...Prepúšťanie súvisí okrem iného i s novým systémom hodnotenia, ktorý plánujeme zaviesť v blízkom čase. V ňom sa hodnotí produktivita jednotlivých členov telesa, to znamená nielen funkčné zaradenie, ale i počet výkonov. Menší orchester vyhovuje požiadavkám dramaturgie a v relevantných prípadoch sa môže doplniť tzv. nestálymi členmi (v minulosti výpomocami), ktorí budú mať osobitné zmluvy na určité produkcie.

...Skupinové prehrávky nedávajú relevantný dôkaz o individuálnej umeleckej úrovni. Na ich základe možno veľmi ťažko hodnotiť toho-ktorého hráča. Nechceme, aby boli prehrávky strašiacom, ale pravidlom, ktoré je v zahraničných orchestroch bežnou súčasťou pracovného procesu.

miniprofil

Ako si sa dostal k hudbe?

Myslím si, že to bola vôľa Božia. Vždy som cítil, že chcem byť hudobníkom. Rodičia, ktorí sa doma na Liptove venovali folklóru, spievali a ja som ich sprevádzal na husličkách. Môj učiteľ na hudobnej škole bol ale violončelista, potom kontrabasista, teda ani raz huslista... Pri všetkej úcte k mojim vtedajším pedagógom, bol som vlastne autodidaktom. Folklór ma však naučil veľa: počúvať harmóniu, tempá, ale aj techniku, výraz a frázovanie.

Účinkuješ ako sólista, komorný hráč i v orchestroch. Ako to obohacuje tvoju hru?

V prvom rade je to kontakt s novými hudobníkmi, a ako asi u každého aj túžba po overení si svojich schopností, uznani... Keď sa stretnem s novými hudobníkmi, vždy sa snažím naučiť niečo nové. Mojou silnou stránkou je slovanská „nátura“, entuziazmus, láska a folklór, ktorý je tradíciou a učí spevnosti...

Okrem folklóru a klasickej hudby hrávaš aj jazz...

Folklór je pre mňa momentálne hobby. Počas štúdia som ho ale hrával profesionálne v SLUK-u. Jazz je mojim snom. Mnohí kontrabasisti, aj tí „klasickí“, sú špičkoví jazzmani. Časovo však v súčasnosti nedokážem zvládnuť ďalšiu záľubu. Prioritami sú rodina a kontrabas. Otázka jazzu zostáva preto otvorená.

Ktoré kľúčové osobnosti ovplyvnili tvoj vzťah k hudbe?

Radoslav Šašina, ktorý mi dal všeobecný rozhľad a kvalitné základy. Potom Ovidiu Badila a Ludwig Streicher. Ako interpret i pedagóg je mojim veľkým vzorom. Tiež profesor Klaus Trumpf, ktorý vyučuje v Mníchove. Jeho nástupcom je môj žiak Roman Patkoló. Z univerzálnych hráčov Edgar Meyer, ktorý hrá „klasiku“, country aj jazz. V orchestrálnej hry Wolfgang Güttler, pedagóg, u ktorého som študoval v Bazileji. Čo sa týka barokovej hudby a hry na violone, je to David Sinclair, u ktorého som študoval dva roky.

Na Slovensku ťa nie je v súčasnosti príliš počuť...

Hrávam len so súborom ALEA, ako sólista vystupujem skôr príležitostne. Najviac sa venujem barokovej komornej hudbe v súboroch Wiener Akademie, Ars antiqua Austria, Orfeo Linz, Capella Leopoldina Graz, Capriccio Basel, Freitagsakademie Bern, kde hrám na viedenskom violone a osemstopovom violone (achtfuss violon).



[foto: archív J. Krigovského]

JÁN KRIGOVSKÝ (1972)

violone / kontrabas

1985–1990 Konzervatórium Košice (Tibor Trn)

1990–1995 VŠMU Bratislava (Radoslav Šašina)

2001–2002 Schola Cantorum Basiliensis, hra na

kontrabase s tzv. viedenským ladením (David Sinclair)

KURZY: Viedeň (Ludwig Streicher), Kroměříž (Miloslav Gajdoš, Ovidiu Badila), kláštor Michaelstein (D. Sinclair)

Hrá na violone, viedenskom violone, osemstopovom violone a basovej viole da gamba. Učí na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave, AU v Banskej Bystrici, Fil. fakulte Masarykovej univerzity v Brne. Koncertoval so súbormi Musica aeterna, ALEA, Solamente naturali, SKO B. Warchala, ŠKO Žilina, Košickou filharmóniou, Wiener Akademie, Ars antiqua Austria, Orfeo Linz, Capella Leopoldina Graz, Capriccio Basel...

Máš teda možnosť porovnávať...

Všetko je otázka kvality. Dnes si súbor založí ktokoľvek a hrá čokoľvek. Úroveň môže byť rôzna, lebo usporiadateľov kvalita často nezaujima. Ak produkciu niekto kúpi a ľudia zatlieskajú, je to v poriadku. A ľudia tleskajú pomaly všetkému, čo je naozaj

škoda. Pre mňa je prvoradá kvalita. Životnosť súboru závisí od kvality, inovatívnosti a fantázie jej manažmentu.

Neláka ťa publikovanie?

So sestrou chceme zostaviť antológiu slovenských výročcov klasických i ľudových hudobných nástrojov. Od 60. rokov nebolo na túto tému nič publikované. Je to zaujímavá, no náročná práca. Je potrebné veľa hľadať: ľudí, nástroje, fotografie, publikácie... Budem mať radosť, keď sa to podarí.

Hráš na historických aj moderných nástrojoch. Ovplyvňuje tvoju interpretáciu na modernom nástroji skúsenosť s historickým nástrojom, a naopak?

Či ma ovplyvňuje? Určite áno! Ja som predtým baroko nenávidel. Ale hlavne, príliš som sa s ním nestretával, lebo pre šesnástkový kontrabas nie je z tohto obdobia literatúra. Napríklad Girolamo Frescobaldi alebo Giovanni Battista Fontana majú sonáty pre achtfuss violon, používaný už v 16. storočí a veľmi populárny v Taliansku. Ak sa táto hudba hrá na modernom nástroji o oktávu vyššie, už to nie je originálny zvuk. Starý nástroj dýcha zvukovou estetikou svojej doby. Problémom moderných kópií nástrojov je to, že – napriek možnosti všetko zmerať a vyrobiť s úžasnou presnosťou – chýba drevo, ktoré je dnes iné ako pred storočiami. Pri učení i hraní mi skúsenosť s barokovou hudbou pomohla naučiť sa sústrediť sa na každý tón. Priniesla mi tiež veľkú pokoru, našiel som niečo iné ako virtuózne sólové hranie. Sprevádzam, som súčasťou celku, čo učí sebakontrolu, no nevylučuje individuálny vklad. V neposlednom rade, tak ako každá hudba, aj táto mi prináša priateľov a radosť z hry.

Pripravil MATEJ KOZUB

Slovenská filharmónia

Aj v novom roku úspešne pokračuje abonentný cyklus Slovenskej filharmónie **Hudba troch storočí**. Na koncerty usporiadané v spolupráci s Talianskym inštitútom (25. a 26. 1.) zavítali do Bratislavy dvaja talianski interpreti. Ako dirigent sa so **Slovenskou filharmóniou** predstavil **Aldo Ceccato**, ktorý v sezóne 1990–1991 zastával post šéfdirigenta orchestra. Najskôr zaznela Mozartova *Symfónia A dur KV 201*, jedno z raných diel, no napriek tomu s príznačnou iskrou a načrtnutým individuálnym smerovaním autora, vymaneného spod cudzích vplyvov. Mozartovský švih by bol však badaateľný možno pri intenzívnejšom hľadaní. Gesto dirigenta bolo jemné, decentné, na pohľad elegantné a uhladené, o jeho účinku by sa však dalo polemizovať a hráči dielo interpretovali viac-menej z titulu vlastných skúseností. Celkovo skladba vyznela pomerne ťažkopádne, bez výrazných kontrastov a klasicistickej ľahkosti. V nasledujúcich sklad-

bách *Rondo F dur Krakowiak op. 14*, *Andante spianato a Grand polonaise Es dur op. 22* F. Chopina sa s orchestrom predstavil mladý klavirista **Alessandro Marangoni**, ktorý sa čoraz častejšie stáva pravidelným hosťom európskych koncertných pódíí. Aj keď nejde o kompozične významné diela, oplývajú pianistickou virtuozitou, typickou pre svojho tvorcu. Marangoni zvládol brilantné perlivé pasáže bez akýchkoľvek technických problémov. Celkovo by však skladbám prospela o niečo väčšia koncentrácia na oblasť výrazu. Podobne sa možno vyjadriť aj o symfonickej básni F. Liszta *Prometheus*. Oživením večera sa po každej stránke stala Wagnerova predohra k opere *Tannhäuser*. Mohutný, burácajúci orchester sa vypoľ k dobrému výkonu a tak koncert s veľmi nespomíbaným začiatkom získal skutočne všetky očakávania presahujúci záver, umocnený vrúcny a srdečný prejavom dirigenta voči telesu ako aj Bratislave.

Hosťovania priniesli aj koncerty 8. a 9. 2., kedy sa na čele **Slovenskej filharmónie** po istom čase opäť predstavil mladý dynamický francúzsky dirigent **Emmanuel Villaume**. Poéma pre veľký orchester R. Straussa *Smrť a vykúpenie op. 24* je jednou z prvých a zároveň najvýznamnejších skladateľových symfonických básní. Vyznačuje sa plastickým, melodickým plynutím hudobného toku s neustálymi agogickými výkyvmi. Dirigent sa s hudbou evidentne mimoriadne stotožňoval, čo dokazovali napríklad i jeho efektívne a na pohľad miestami až príliš dynamické gestá (protipól voči A. Ceccatovi z predchádzajúcich podujatí), ktorými účinne ovládal celý orchester a tak vynikla gradácia od širokej introdukcie až po hymnickú kódu. Následne vystúpil opäť zahraničný klavirista, tentoraz 25-ročný Newyorčan **Andrew von Oeyen**, pravidelne koncertujúci s poprednými americkými orchestrami. V Bratislave debutoval Beethovenovými *Koncertom*

pre klavír a orchester č. 4 G dur op. 58. Je to už typ klavirného koncertu s pozíciou sólistu ako rovnocenného partnera orchestra, ktorý bol v tomto prípade trochu menej dôsledne strážený, najmä čo sa týka spoločných a presných nástupov. Spoľahlivo to však vyvážil mladý umelec, ktorého právom priradujú k významným klaviristom svojej generácie. Jednotlivé pasáže, pripomínajúce dôsledne premyslenú improvizáciu, interpretoval s ľahkosťou prinášajúc jasný a lahodný klavírny zvuk. Atmosféru impresionizmu navodili tri *Nokturná* C. Debussyho. *Oblaky, Slávnosti a Sirény* (so zvukomalebnou vokalizou ženského zboru v podaní vybranej časti ženskej zložky **Slovenského filharmónického zboru**, zbornajster **Jozef Chabroň**). Pod Villaumeovou taktovkou pôsobili vcelku presvedčivo, i keď miestami trochu drsnšie, čo snáď vyplývalo z dirigentovho evidentne temperamentného naturelu...
Eva PLANKOVÁ

Zdá sa, že **Cyklus Slovenského komorného orchestra Bohdana Warchala** si našiel na filharmonickom termínovom rozvrhu ideálne miesto. Nedelne popoludnia sú ako šité na mieru štýlu aj repertoáru súboru. Umelecké vedenie telesa premyslene prehodnotilo smerovanie a volí osobitú, minulosťou nezaťaženú dramaturgickú stratégiu. Nesnaží sa za každú cenu kopírovať „staré, dobré warchalovské“, súčasne však nepopiera svoj „erb“, no nepokúša sa ani rozohrávať duel so súbormi špecializovanými na starú hudbu. Svoj štýlový a zvukový ideál modeluje na inej báze. Aktuálnou programovou devízou je napr. leitmotív, ktorým je komplet komorných symfónií Felixa Mendelssohna Bartholdyho. Hodnota, ktorá sa na našich pódiach nestihla zvlášť udomáčniť. Systematické uvádzanie týchto malých skvostov je preto potrebné kvitovať ako zásluhný krok. Od *Symfónie č. 5 B dur S. 1/5* zazneli doteraz štyri z dvanástich kompozícií tohoto kompletu.

Mimoriadny koncert vo Veľkej sále Slovenskej filharmónie (28. 1.) patril k spomienkovým podujatiam, ktoré každoročne v intenciách myšlienky Dr. Ladislava Mokrého pripomínajú nezabudnuteľného zakladajúceho lídra ansámblu. Siestkrát sa súbor sklonil pred pamiatkou Majstra Warchala a publikum s dávkou nostalgie spomínalo na elektrizujúcu atmosféru, naplňajúcu pred rokmi priestory Reduty...V programe koncertu nechýbal Corelli. *Concerto grosso D dur op. 6 č. 1* znelo korektne, ako echo-odlesk kon-

cepcie, ktorú súbor deklaroval predsestáčiami. Mimoriadne sympatickou bola premiéra kompozície *Meditácia a Jubilo* od Františka Poula. Najmä preto, že tento talentovaný autor nehýri produkciou opusov. Skladba, venovaná súboru a pamiatke jeho umeleckého vedúceho, je inšpirovaná hudbou starých majstrov (*Meditácia*). Trochu „retro“, trochu „neo“, s prí-

Hudeček (jeden z partov Bachovho *Dvojkoncertu d mol BWV 1043*) spolu s **Mariánom Lapšanským** uviedli skvostný *Koncert pre husle, klavír a sláčikový orchester d mol S. 4* od F. Mendelssohna Bartholdyho. Nevieť, či treba na margo tejto interpretácie dodať niečo, čo by nevyznelo ako klíšé. Veľmi ma teší neklesajúca umelecká kondícia oboch interpretov,

či rozptýl v synchrone. Po dost neosobnom predvedení Corelliho *Concerto grosso F dur op. 6 č. 2* viac zaujala *Symfónia č. 8 D dur S 1/8* od F. Mendelssohna Bartholdyho. Vela sa dnes nahuďuje pojem geniálny. Nevieť, či u nás niekto dôrazne artikuloval toto adjektívum v súvislosti s menom a tvorbou Mendelssohna Bartholdyho. Isté je, že to, čo tento skladateľ napísal, si inú definíciu ako geniálne nezaslúži. Mladučký autor svojou vznešenou a elegantnou tvorbou vytvoril istý medzník – balans medzi klasicistickou „istotou“ a romantizujúcim vzletom. Napríklad v *Symfónii č. 8 D dur S 1/8*, s krásnym, dôvtipným a hlbokým *Adagiom*, či koketne mozartovsky „šteklivým“ záverečným *Allegro molto*... Druhá časť koncertu oslavovala piazzolovský štýl. Protagonistami boli Francúzi **Jeremy Vannereau** (bandoneón) a **Eric Franceries** (gitaru). *Koncert pre bandoneón, gitaru a sláčikový orchester* je vzorkou skladateľovej estetiky, ako hladkej syntézy „vyšších“ a „nižších“ žánrov. Piazzolla je len jeden. Dosvedčilo to výborné interpretačné duo v jeho *Koncerte*. Rovnako sa snažilo aj v suite *Azanca* od Alberta Hamanna, ktorý je očividne zapoveraný do tvorby svojho argentínskeho idolu. (Piazzolla je však len jeden...) Obaja interpreti podali minimálne imponujúci výkon a orchester sa prihovril sympatickou inovačnou dramaturgickou črtou.

Lýdia DOHNALOVÁ



SKO Bohdana Warchala [foto: P. Brenkus]

cepcie apartného, inteligentného „svojského“ komentára. Poul prvú časť dodatočne doplnil brisným „repetitívnym“ *Jubilosom*. Tiež stručným, bez nadbytočných gest, diskretné a kultívované. Exkluzivitu koncertu zdôraznila sólistická zostava. Okrem „domácej“, **Ewala Daniela a Martiny Karnokovej**, klasičky a stálice (nielen) domácej pódii, **Václav**

schopných stále excelovať aj v silnej konkurencii mladých talentovaných generácií (ktoré, napokon patria k ich pedagogickému dielu...).

Nebýva každý deň sviatok. Vo všednejšom duchu prebiehal koncert 4. 2., nepovolil z interpretačného štandardu orchestra, ale predsa miestami vyplýval aj tienisté stránky: občasnú stratu koncentrácie, intonačné úle-

V rámci Cyklu **Hudobná mozaika** (30. 1.) uviedla **Daniela Varínska** ďalšiu skupinu sonát Ludwiga van Beethovena. Interpretáciu klaviristky možno charakterizovať slovami cieľavedomosť, striedmosť a bezprostredná emotívnosť. Z jej hry cítiť prirodzenú muzikalitu a zásadovosť v prístupe k interpretovaným dielam, čo sa premieta do koncepcie, ktorá je vyvážená tradičná, no v dnešnej dobe súčasne svojrázna. Varínska totiž nehľadá módnou excentrickosť a novosť za každú cenu. Tieto tendencie ignoruje, lebo jej cieľom je bezvýhradne a umelecky čo najpravdivejšie podriadenie sa skladateľovi so zámerom sprostredkovať jeho kompozičnú metódu súčasne s hudobným zážitkom. Prináša Beethovena bez falšného nadsadzovania, jej hra preto pôsobí bezprostredne, striedmo a miestami až asketicky prehľadne. Toto sa najvýraznejšie prejavilo v *Sonáte č. 11 B dur op. 22*. Ide pravde-

podobne o jednu z najnevďačnejších Beethovenových sonát, pretože neposkytuje interpretovi žiadny priestor pre efekt. Podstata diela spočíva vo váhe hudobného materiálu – premyslenej práci s motívmi, témami a harmóniou, pričom skladateľ sa nevyhýba ani virtuozite, no bez toho, aby narušil klasickú rovnováhu medzi obsahom a formou. Všetky tieto elementy Varínska zosúlala. Práca s pedálom, diferencovanosť prízvukov, ekonomickosť dynamiky, pochopenie motivickej a tematickej práce priniesli komplementárnosť frázovania a hudobnomyšlienkových cezúr. Pozoruhodne bola interpretovaná *Sonáta č. 17 d mol op. 31 č. 2* so zmyslom pre citlivé odstupňovanie tempa v častiach *Largo – Allegro – Allegretto*. Táto „maličkosť“ už nejedného klaviristu stála úspech. Triezvy a racionálny bol Varínskej prístup k *Sonáte č. 31 As dur op. 110* a *Sonáte č. 13 Es dur op. 27 č. 1*. Obe diela sú postavené na striedaní

náladových obrazov spojených harmóniou a rytmom *attacca*, pričom *op. 110* predstavuje prepojením vokálneho štýlu v *Arioso dolente* a inštrumentálnej roviny vo figuráciách a kontrapunkte nasledujúcej fugy úplne individuálne riešenie. Skladba, taká nebezpečná vnútornými kontrastmi, vyznela ako jednoliaty celok. Zmenu štýlistiky medzi vokálnym a inštrumentálnym, ako aj kontrapunktickými úsekmi a harmonickými blokmi, rovnako ako rytmické zmeny sprostredkovala Varínska s elegantnou samozrejmosťou. Klasická koncepcia klaviristky a jej muzikalita sprostredkovali celý koncert intenzívne hudobné zážitky. Sólové recitály Daniely Varínskej, na ktorých zaznieva komplet klavírných sonát Ludwiga van Beethovena, sú v kontexte slovenského hudobného života veľkým a kultúrne významným projektom.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Prvý februárový koncert **Slovenskej filharmónie** (1. 2.) bol venovaný hudbe severských skladateľov. Je to na mieste, veď dve najvýznamnejšie osobnosti škandinávského hudobného sveta majú tento rok okrúhle výročia – Grieg sté výročie úmrtia, Sibelius päťdesiate. Popri ich dielach dramaturgia na koncert zaradila skladbu švédskemu autoru Huga Alfvéna, čo sa ukázalo ako nie práve najšťastnejší dramaturgický počin... Dve suity z Griegovho *Peera Gynta* tvorili rámec koncertu; druhá na začiatku a prvá, so slávnym a efektným finále, pochopiteľne na koniec. Krásna, prehľadná Griegova hudba rozhodne na koncerty populárneho cyklu patrí. Filharmonici pod vedením švajčiarskeho dirigenta **Kaspara Zehndera** si ju zahrali s chuťou. Mladý dirigent, ktorý je v súčasnosti šéfdirigentom Pražskej komornej filharmónie, zaujal temperamentom aj zmyslom pre dynamické odtienky. *Švédska rapsódia č. 3* Huga Alfvéna (1872-1960) bola pre väčšinu prítomných zrejme celkom neznámym

titulom, ktorý mohol vzbudzovať istú počiatočnú skepsu. Pod názvami „národných“ rapsódií sa môže skrývať všeličo... Žiaľ, moja predtucha sa naplnila: skladba začínajúca rozmerným hoboiovým sólom nad burdonom čiel a kontrabasov (znelo zbytočne ustráchané) sa zvrhla do pomerne dlhej a trochu nudnej potpourri – melódií kvázi folklórnych, tanečných, melódií divých, melancholických či patetických... Najväčším lákadlom v programe bola pre mňa symfonická báseň *Tapiola* Jeana Sibelia. *Tapiola*, ktorá je fakticky Sibeliov opus ultimum, je jednoliatou meditáciou o fínskej prírode. Približne dvadsať minút statickej hudby, takmer nehybnej, ktorá kulminuje v krátkom obraze metelice. *Tapiola* je teda interpretáčne pomerne tvrdým orieškom, preto ma zaujímalo, ako sa s ňou popasujú naši filharmonici. Obstáli celkom slušne (ak prižmúrieme oči nad „chronickými“ nedostatkami, napr. nesúlalom medzi prednými zadnými pultmi prvých huslí), škoda len, že v spomí-

nej pasáži búrky sláčiky azda príliš skoro prešli do forte a po nástupe dychoch už nebolo, napriek dôrazným gestám dirigenta, z čoho pridávať. Našťastie Sibeliova hudba nestratila svoj účinok. Ako ju prijalo publikum, je už druhá vec. Myslím, že ani zaradenie *Tapioly* nebolo dramaturgicky najšťastnejšie, ale z iných dôvodov ako v prípade Alfvéna. Je to hudba viac pre fajšmekrov a určite nepatrí do populárneho cyklu, u nás ešte nie... Z nedozrielych kalevských lesov sme sa nakoniec vrátili k *Peerovi Gyntovi*. Pomerne veľký myšlienkový aj hudobnoštýlový skok. Po dosť dlhom programe mal prísť jeho vrchol, snáď to najznámejšie a najpopulárnejšie z hudby Škandinávského polostrova – *Vjaskými kráľa hôr*. Blysl sa tu fagotisti (lebo pizzicato violončiel bolo vzhľadom na rozsadenie orchestra takmer nezrozumiteľné). Škoda len predčasného, netrepezlivého crescenda a acceleranda. K standing ovation naozaj nechýbalo veľa...

Robert KOLÁŘ

Koncert **Kvarteta Pavla Haasa** (6. 2.) v zložení **Veronika Jarůšková**, **Kateřina Germotová**, **Pavel Nilk** a **Peter Jarůšek** bol silným zážitkom z emotívnej a energiou nabitých hudby v perfekcionistačkom prevedení štvor-

rice mladých ľudí. Interpretácia diel Leoša Janáčka, Pavla Haasa a Antonína Dvořáka predstavovala učebnicový príklad komunikácie v komornom telese, ako aj smerom k publiku. Ako prvé zaznelo *Sláčikové kvarteto č. 1* Leoša

Janáčka. Dielo na motívy Tolstého *Kreutzerovej sonáty* predstavovalo programovým zameraním, obsahom a posolstvom tvrdý oriešok pre interpretov i poslucháčov. Časté kontrasty viacerých línií hudobného obsahu postupujúcich



Kvarteto Pavla Haasa | foto: M. Kozub

V marci prináša spoločnosť Inter-sonic do slovenských kín **filmový drámu známej režisérky Agnieszky Hollandovej Copying Beethoven (V tieni Beethovena)** podľa scenára Stephena J. Riveleho a Christophera Wikinsona: „*Krásny a jemný príbeh o posledných rokoch Beethovenovho života, jeho vášni, žiadostivosti,*



Ed Harris ako Beethoven | foto: archív

utrpení, jeho láske a jeho genialite...“ Beethoven (**Ed Harris**) dokončuje *g. symfóniu* a jeho vydavateľ hľadá niekoho, kto by pracoval s nepochopeným skladateľom na prepise jeho partitúry. V tej chvíli sa na scéne objavuje mladá študentka kompozície (**Diane Kruger**), z ktorej sa po počiatkových konfliktoch „*stáva skladateľova múza, strážny anjel, ktorý sa objavil v jeho živote v čase, kedy od života prestal očakávať čokoľvek pekné. Ich vzťah, najskôr neohrabaný až trápny, sa časom mení v ozajstné priateľstvo a vzájomne prospešné hudobné partnerstvo, ktoré umožnilo premiéru Deviatej symfónie a prinieslo v posledných chvíľach Beethovenovi šťastie a pokoj.*“ Zdá sa, že téma Beethoven a ženy je nevyčerpatelná... **(aj)**

Nemecká spoločnosť GEMA zaoberajúca sa autorskými právami k interpretovaným a reprodukoványm hudobným dielam v spolupráci s centrálnou databázou Spoločnosti pre autorské práva k interpretovaným a reprodukoványm hudobným dielam v švajčiarskom Zürichu vydala zoznam najhranejších žijúcich skladateľov z krajín Európskej únie za uplynulý rok. V médiách a na podujatiach, monitorovaných spomínanými inštitúciami zahraničím, boli hrané diela 8 slovenských skladateľov. Podľa správy, ktorú vydala GEMA menej zástupcov ako Slovensko mali len Cyprus, Malta a Luxembursko. Najhranejším slovenským autorom sa v roku 2006 stal v zahraničí **Peter Machajdík**, ktorého diela boli premiérovane v Deutsche Oper v Berlíne, Opernhaus v Magdeburgu, Sala Filarmonica v Trente a na Princeton Music College v USA a vysielané na rozhlasových stanicích v Holandsku, Nemecku, Austrálii ai. Film Hanno Brühla *Vier Schüler gegen Stalin* s hudbou Petra Machajdika vysielali nemecké televízie WDR, MDR, Phoenix a arte. Kompozície **Petra Zagara** a **Lubice Salamon-Čekovskej** boli uvedené vo Francúzsku, **Antona Steineckera**, **Vieri Janárčekovej** a

► **Iľju Zeljenku** v Nemecku. Skladby **Lucie Papanetzovej**, **Jany Kmitovej**, **Mariána Lejavu** a **Ladislava Kupkoviča** v Poľsku. Diela **Petra Grolla**, **Daniela Mateja**, **Vladimíra Godára**, **Juraja Hatríka**, **Lubice Salamon-Čekovskej** a **Petra Zagara** boli vysielané v Nemecku, Rakúsku, USA a Holandsku.
Zdroj: www.gema.de

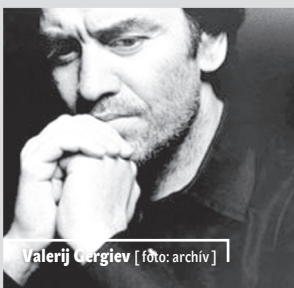
V stredu **28. marca** sa o **18.00 h** odine vo **Veľkom evanjelickom kostole** na Panenskej ulici v Bratislave uskutoční koncert, na ktorom zaznejú **Matúšove pašie BWV 244** J. S. Bacha. Pod taktovkou v Belgicku žijúceho slovenského organistu a dirigenta, profesora **Jána Valacha**, sa predstaví **Cappella Istropolitana**, zbor **Chorus alea**, **Bratislavský detský zbor** a zahraniční i domáci



Ján Valach [foto: archív]

sólisti (**Hans Jörg Mammel**, **Anna Mikołajczyk**, **Lien Haegeman**, **Dirk Snellings** a **Jaroslav Pehal**). Koncert nadväzuje na tradíciu veľkonočného uvádzania Bachových paší, zastrešených agentúrou AP projekt. V minulosti tak Bachove pašie v Bratislave zazneli v našťudovaní osobností ako Marek Štrýncl alebo Stephen Stubbs. (aj)

Klasickej hudby nie je na obrazovkách televízií nikdy dosť. **STV 2** však v posledných týždňoch, vždy v nedeľný večer, uviedla **päťdielny dokumentárny seriál z dielne britskej BBC** pod názvom *Hudobná cesta dejinami Ruska* (2002). Sprievodcom po Rusku a svete jeho hudby bol v jednotlivých častiach s príznačnými názvami ako *Briezka*, *Svätá matička Rus* alebo *Besy* známy ruský dirigent **Valerij Gergiev**. (aj)



Valerij Gergiev [foto: archív]

► súčasne v kaleidoskopickom tvare núti poslucháča k neustálej pozornosti bez možnosti väčšieho oddychu. Občas sa mi stalo, že som v interpretačne prekombinovanom a intenzívnom obsahu stratil niť a musel som znova hľadať záchytný bod. Správne načasovanie tempa, motívov, páuz uľahčuje v tejto hudbe orientáciu. Čistá, emotívna a napriek zložitosti skladby detailne prepracovaná interpretácia kvartetom bola lahodiaca a v rýchlom slede dráždila poslucháča predstavivosť, čo je žiaduce z dramaturgického hľadiska.

Sláčikové kvarteto č. 3 op. 15 od Pavla Haasa bolo posluchácky uvoľnením z vy-pätej dramatiky Janáčka prostredníctvom prehľadných fráz a väčších hudobných celkov. Trojčasťové dielo tohto málo známeho autora prekvapilo spojením klasickej formy a invencie pri práci s hudobným materiálom. Hodnotná a závažná kompozícia ukončila prvú polovicu koncertu.

Sláčikové kvarteto č. 12 F dur op. 96 „Americké“ od Antonína Dvořáka priťahlo pozornosť publika do poslednej noty. Dobré známe dielo českého hudobného veľikána je stále interpretačnou vý-

zvou. Kvarteto Pavla Haasa prejavilo kultivované čítanie, hudba bola prirodzená, plná kontrastov a farebná. Posledná časť bola však trochu preexponovaná v tempe a téma tak dostatočne nevynikla.

Prídavok v podobe jednej časti *Sláčikového kvarteta č. 10 d P.* Haasa, odľahčil záver a virtuózne ukončil vydarený koncert. Kvarteto podalo vynikajúci výkon, dramaturgia bola správne vystavaná a atraktívna pre publikum. Škoda len, že poslucháčov nebolo toľko ako si tento koncert zaslužil.

Matej KOZUB

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Keďže som prvé dva koncerty **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** v koncertnej sezóne rokov 2006 – 2007 neabsolvoval, naskočil som ako recenzent 3. abonmentným koncertom (25. 1.) takpovediac už do rozbehnutého vlaku. Wagnerova *Siegfriedovská idyla* bola po dlhšom období opätovným stretnutím s orchestrom a dirigentom **Mariom Košíkom**. Ak človek dôvernejšie pozná Wagnerovu hudobnú reč, môže sa sústrediť na rozmer interpretačného kreovania hudby. Od prvého taktu som cítil, že dirigent hľadá a nachádza vo Wagnerovej hudbe zvnútorňovaný rozmer idylického sveta. Pokoj a vnútorná trpezlivosť boli citeľné v každom okamihu. Preto celé dynamické zvlnenie hudby nebolo uponáňlané, nervne rozpustilé, ale vznášalo sa na pokojných krídlach tohto romantického príbehu. Siegfried bol synom skladateľa, preto i hudba rozprávala a vykresľovala súvislosti s láskavým pohladením, s citovou zanietenosťou a vznešenosťou. Dirigent i orchester sa na toto „malé“ veľdielo znamenite pripravili. Aj z dramaturgickej koncepcie tohto koncertu bolo zrejmé, že pôvodná slovenská hudba bude mať

v aktuálnom abonmentnom scenári nezastupiteľné miesto. Konečne projekt, v ktorom kultúrne povedomie národa dostáva svoje miesto. *Concertino pre klavír a orchester op. 20* Jána Cikkeru so sólistkou **Jordanou Palovičovou** bolo správnou voľbou. Zdá sa, že v priebehu desaťročí bolo v *Concertine* povedané skoro všetko, no predsa to najpodstatnejšie azda nie. Mlčalo sa najmä o súvislostiach medzi *Concertinom* a *Spomienkami* J. Cikkeru, tiež o istom programovom pozadí, o ktorom samotný autor často rozprával. V pozadí skladateľovej inšpirácie stála neopätovaná láska k dáme, ktorá je ešte stále medzi nami, preto jej meno nebudem spomínať. Preto ten smútok osamelého klavíra v pomalej časti. Dokonca i roztancované úseky sú poznačené istou náladovou viacvrstvosťou. Sólistka presvedčivo zvládla svoju úlohu, muzicírovala a viedla dialóg s orchestrom. V tejto interpretácii vyznela pravdivo a plnokrvne každá myšlienka, každý úsek hudby. Záverečná časť koncertu patrila *Symfónii č. 4 c mol* F. Schuberta, teda opäť návratu do sveta romantizmu, tentoraz raného a viedenského. Práve Schubertova hudba, ktorá sa označuje ako

ranoromantická, má na rozdiel od znakov nemeckého raného romantizmu hlbokú pečať prostredia, v ktorom vznikla. Je to Viedeň s celou svojou atmosférou a duchovnou minulosťou. V symfónii zavanol vzduch viedenských lesov, ľudovej hudby, jednoducho všetkého, čo obklopovalo mladého skladateľa. Orchester i dirigent tvorivo popracovali na tomto diele, muzicírovali a akcentovali prekrásnu spevnosť skladateľovej hudobnej reči.

Štvrtý abonmentný koncert **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** (1. 2.) s dirigentom **M. Košíkom** priniesol v dielach Antonína Dvořáka a Eugena Suchoňa kombináciu českej romantickej hudby a slovenskej hudby 20. storočia. Z Dvořákovho skladateľského odkazu zaznelo najskôr stvárnenie shakespearovského námetu, predohra *Othello*, ktorá v diele veľkého českého majstra dostala znaky rozprávkového príbehu, baladického rozjímania a nepretržitej spevnosti. Dramatický konflikt bol až v druhom pláne. Melodické rozprávanie a rozuzlenie deja je u Dvořáka vždy to najpodstatnejšie. Zdá sa, že interpreti pochopili Dvořákovho *Othella* správne, nič nebolo zbytoč-



Symfonický orchester Slovenského rozhlasu [foto: archív SRo]

ne firsované a predramatizované. Svet slovenskej hudby reprezentoval tentokrát E. Suchoň a jeho *Tri piesne pre bas a orchester* na slová slovenských básnikov. Sólistom bol **Gustáv Beláček**. Rád som sa po istom časovom úseku započúval do hudby, ktorá je z hľadiska historickej verifikácie ešte stále mladá, v hodnotovom rebríčku takpovediac „voľne plávajúca“. Ak hovoríme o historickej verifikácii, vo všeobecnosti sa uvažuje minimálne o štyridsiatich i viac rokoch od skladateľovej smrti. Preto práve 40 rokov? Podľa Herodota ide o obdobie zrodu dvoch ďalších generácií, ktoré by sa mali rozpamätáť a znovuoobjavovať hodnoty minulosti. Čas je potrebný aj aby

pominuli najrozmanitejšie tlaky, ktoré preferovali to-ktoré dielo či skladateľa. Z minulosti vieme, o čo ide. Zdá sa, že Suchoňovej hudbe takéto nebezpečenstvá nehrozia, no čas je vždy múdrejší a ukáže pravdu lepšie ako uponáhľaná a nedočkavá prítomnosť. Osobne som mal z *Troch piesní* E. Suchoňa opäť veľký pôžitok. Mám pocit, že čas nijako neuberá na hodnote tohto diela. Je to stále plnokrvná hudba, harmonicky bohatá, melodicky premenlivá, výrečná – prsto suchoňovská hudobná reč. Sólista G. Beláček má toto dielo nielen znamenite naštudované, ale i uložené a vyzreté. Mal som pocit, že v dramaticky vygradovaných častiach orchester niekedy zatienil sólistu.

Záverečná časť koncertu patrila opäť hudbe A. Dvořáka a jeho *Symfónii č. 7 d mol*. Som presvedčený, že práve táto symfónia patrí do kmeňového repertoáru každého významnejšieho orchesterálneho telesa, pretože patrí ku klenotom symfonickej hudby. Navyiac SOSR a verím, že i dirigent M. Košík, majú priam v génoch zakódovanú Dvořákovu hudbu. Je to jednoducho náš duchovný svet. A práve táto skutočnosť sa pozitívne odráža i v interpretácii: všetko bolo prirodzene, samozrejme, duchovne zažité. Jasné a čitateľné gesto dirigenta opäť vytváralo dobrú komunikáciu s orchestrom.

Igor BERGER

Štátny komorný orchester Žilina

ŠKO Žilina má už teraz za sebou reťaz náročných, ale aj úspešných zahraničných hosťovaní. Po Jesennom festivale duchovnej hudby v Olomouci nasledovalo päť koncertov v Nemecku (so striedaním nemeckého dirigenta **Volкера Schmidta Gertenbacha** a **J. Ferreira Loba** z Portugalska). Pre orchester i hudobnú verejnosť bol významným koncert v londýnskom St. Pancras Church, kde pod taktovkou **Davida McQueena** so sólistom **Mikim Škutom** zaznel výber skladieb Lubice Salamon-Čekovskej. S priaznivým ohlasom sa stretlo i turné orchestra v Belgicku (dirigent **H. Engels** a domáci sólisti), decembrové parížske vystúpenie k Roku slovenskej hudby (**Oliver Dohnányi**, **M. Škuta**), ako aj ďalšie koncerty v Belgicku i Nemecku.

V orchestroch je bežnou praxou, že umelci pred „importnými“ produkciami absolvujú domácu „generálku“. Spomínané rozsiahle belgické turné malo ouvertúru v Žiline (17. 1.). Dirigent **Herman Engels** zaradil do prvej časti koncertu skladbu zo svojej domoviny a ponúkol priestor krajanovi, sólistovi **Didierovi Poskinovi** (violončelo). Najväčšou atrakciou prvého „poľčasu“ bola premiéra predohry *The Garden of Earthly Delights* od Kurta Bikkembergsa. Belgická hudba nemá v európskom kontexte veľkocenské výsady, určite je teda každá dobrá správa vítaná. *Záhrada pozemských rozkoší* bola nielen pôsobivou informáciou, ale domácemu publiku právom zaimponovala. Kompozícia, vnútorné dôvtipne členená na štyri diely, je podľa autora inšpirovaná rovnomenným dielom Hieronyma Boscha. Tvorivý stimul bol v skladbe ľahko dešifrovateľný: drobnokresba, farebná variabilita, archaizujúce elementy v súvislosti s repetitívnymi sekvenciami, či neočakávané v partitúre zakomponovaná hundráva vrava „orchestrákov“ (časť *Procesia*) a mierne apokalypticky rozplývajúce sa finále (*Peklo-Dance Macabre*). Všetko znelo, vrelo a asociovalo spektakulárne boschovské vízie. Skladba ako celok za nechala priaznivý dojem. Nasledovali dve sóla pre Poskina. Domáci poslucháč,

dotovaný vynikajúcimi výkonmi slovenských interpretov, asi očakáva niečo „na ten spôsob“. Pitoreskná *Veľká fantázia pre violončelo a sláčiky op. 20 – Souvenir d' Bade Adriena Franciosa Servaisa*, niečo ako „vyšší populár“, efektná, virtuózna skladba, nepriniesla žiadnu „revolúciu“ ani s prihliadnutím na dobu jej vzniku (19. storočie). Poskin hral brilantne, elegantne, až aristokraticky vláčne, mal krásny kultivovaný tón (aj vďaka vzácnnej značke nástroja Santo Seraphin z roku 1737). Ak má byť táto skladba povýšená z hladiny všedného eklekticismu, vyžaduje aktualizovať zdravým interpretačným odstupom a štipkou ironizujúceho humoru. Každá z *Variácií na rokokovú tému op. 33* od P. I. Čajkovského mala v Poskinovom stvárnení svoju inteligentne formulovanú pointu, no part, akokoľvek príkladne vytvarovaný, nemal príznačnú slovanskú širokodychosť, na akú sme zvyknutí. Violončelista veľmi senzitívne komunikoval s orchestrom. Ak dirigent ostal v úvodnej Bikkembergsovej skladbe v úzadí, skrytý pred pozornosťou poslucháča, sústredenejší na „správu“ o čomsi novom, aj v Čajkovského *Variáciách* viedol orchester pomerne diskretné. Neočakávanú dávku však naservíroval v záverečnej Beethovenovej *Symfónii č. 7 A dur op. 92*. Napriek aplauzu, ktorým ho auditórium štedro odmenilo, nemôžem nevyjadriť výhrady k jeho nejasnému, dynamicky nediferencovanému gestu, k ľubovôli pri voľbe tempa, štýlovým nepresnostiam... Škoda, že táto uchvatná, radostná a roztancovaná hudba ostala rozpačito prikošaná k tvrdej zemi...

Koncert 15. 2. s hosťujúcim dirigentom **Vladimírom Kiradjevom** patril k elitným podujatiam sezóny. Navyše poskytol v duchu zaužívaných sympatických obyčají aj priestor mladým sólistom, pôsobiacim v žilinskom orchestri. Fagotistu **Jána Mazána** a huslistu **Maroša Didiho** spája prestížne ocenenie Zlatá nota, udeľované každoročne stálym sponzorom Slovenskou sporiteľňou. Úvod koncertu bol vyhradený Ravelovej suite *Náhrobok Couperin*ov. V skladbe, pohybujúcej sa v subtilnej zvlnených dynamických a fareb-

ných líniiach, prehovoril dirigent jasnou rečou o svojej profesionalite, vysokom stupni hudobnosti, ale aj o technickej pripravenosti. Ravelov *Náhrobok* pri menšej interpretačnej zdatnosti ľahko môže sklzuť do fádnosti, šedivosti. Nestalo sa a Kiradjev v štyroch častiach orchesterálnej verzie suity priniesol pôsobivú kreáciu, formulovanú s delikátnym zmyslom pre kolorovanie a hierarchizovanie formových kontúr. Ján Mazán mal česť ako sólista premiérovať na Slovensku *Koncert pre fagot a 11 sláčikových nástrojov* od Jeana Francaixa. Mladý žilinský fagotista je výborne disponovaný a túto francúzskym odórom nadýchnutú hudbu tlmočil prirodzene, s espiritom a dôvtipom. Členité synkopy, nepravidelné rytmické figurácie, šantivé, (aj) jazzom nasiaknuté intonácie a pohyb, neustály ruch s exponovanými pasážami takmer nedoprajú sólistovi oddych (vlastne je to akýsi „nekoncertantný“ koncert). Známe a populárne *Introdukcia a Rondo capriccioso op. 28 pre husle a orchester* zneli v podaní Maroša Didiho bezchybne, koncepcne čisto a vypracovane aj v ekvilibristických pasážach. Mladý umelec však vo výraze a „nadstavbe“ ostal tomuto huslistickému hitu aj niečo dlhší. Bolo evidentné, že ho zväzuje nielen minimum pódiových skúseností, ale aj tréma a enormná skromnosť, ktorá sólistom príliš nesvedčí. Škoda by však bola rozlúčiť sa so sympatickým huslistom (mimo orchesterálneho pléna). Ak neprekoná svoj psychický hendikep ako sólista, bolo by dobré, keby sa poobzeral a interpretačne vsadil aj na kartu komorných formácií... Najšťavnejšie sústo prišlo na záver v podobe *Sinfonietty* Francisa Poulenca, ktorou večer „à la France“ vygradoval. To ako bulharský dirigent tlmočil Poulencovu hudbu prekonalo očakávania. Pohrával sa s farbami, vyvažoval agogiku, vychutnával v skladbe všetky elementy a valéry motívov aj fráz. Do Poulencovej hudby sa ponoril s pôžitkom a svoj sugestívny koncept plne implantoval na orchester, ktorý, majúci pred sebou autoritu a empatického hudobníka, ho ohotne nasledoval...

Lýdia DOHNALOVÁ

Glosa

Keď sa chce, tak sa dá ... ale niekedy to stojí veľa síl

Oliver Rehák v článku *Keď sa chce, tak sa dá spomenul Moyzesovcov (HŽ 1-2/2007), ktorí sa postavili „na vlastné nohy“ a zrealizovali atraktívny cyklus Moyzes v Moyzeske. Rovnaký respekt si zaslúžia aj mediálne menej známe, no rovnako hodnotné minuloročné projekty súborov starej hudby Musica aeterna a Solamente naturali. Musica aeterna pripravila tematizovaný cyklus Historická hudba na Slovensku, kde postupne odzneli koncerty Hudba slovenských dvorov a kláštorov, Európska hudba pod Tatrami, Mozart a jeho súčasníci na Slovensku a nakoniec Vianoce v Prešporke so skladbou Missa pastoralis in D Antona Zimmermanna. Spolu s uvedením Pestrého zborníka (Solamente naturali) patrila táto omša medzi najvýznamnejšie premiéry diel slovenskej proveniencie v uplynulom roku, ktoré onedlho vyjdú aj na CD (Hudobné centrum). V príjemnej komornej atmosfére Pálffyho paláca na Zámockej ulici sa ukázalo, že Aeterna má svoje stabilné publikum. Pokračoval tiež ambiciózný projekt Kantáty so Solamente naturali, ktorý sa tiež na nezáujem sťažovať nemôže. Zdanlivá idylka. Všetky tieto aktivity však stoja zainteresovaných oveľa viac úsilia, ako je nutné. Finančná neistota a problémy s priestormi i časom na skúšanie sú leitmotívom, ktorý strpčuje hudobníkom život a do určitej miery limituje výsledky ich snaženia. Dalo by sa namietať, že aj inde sa hudobníci o seba starajú sami. Iste, no len pohľad za západnú hranicu ukáže podstatne rovnomernejšie možnosti koncertovať, nielen počas celého roku, ale aj po celej krajine. Z vlastnej skúsenosti môžem potvrdiť, že zorganizovať na Slovensku mimo centier koncert 20 členného súboru je heroický výkon. Prítom záujem by bol, no sympatické heslo jedného zo sponzorov viedenského Konzerthausu „Es ist Kunst, Geld zu machen. Es ist Pflicht, mit Geld Kunst zu machen“ bude u nás asi ešte chvíľu utópiou a pomoc štátu pripomína často povestné čakanie na Godota. Stará hudba nemá na Slovensku na ružiach ustlané. Ukázal to napokon aj nedávny koncert renomovaného súboru Musica florea s Marekom Štrynciom vo Filharmónii, ktorý si pokojne nechala ujsť polovica sály. O to väčšie uznanie si zaslúži všetko, čo sa minulý rok u nás v tejto oblasti udialo.*

Andrej ŠUBA

Štátna filharmónia Košice

Novoročné koncerty sú pre kultúrnu verejnosť spoločenskou udalosťou číslo jedna. Nebolo to inak ani na koncerte košických filharmonikov (4. 1.). Dramaturgia ponúkla program na rakúsky spôsob: svižné polky, lahodné valčky, známe operetné árie. Všetko z pera štvorice Straussovcov. Svižné tance striedali pomalšie čísla, čo prinieslo napätie a u publika vyvolalo zaujatie. Koncertu **Štátnej filharmónie Košice** dodával patričný náboj rakúsky dirigent **Christian Pollack**, dirigujúci bez partitúry a udomácnení v straussovskom svete reálne (Viedeň), hudobne i teoreticky. Orchester dospel k svižnému zvuku, temperamentu i zvukovej elegancii. S potrebnou dávkou ľahkosti zaznel *Furioso-Galopp na motívy F. Liszta op. 114* Johanna Straussa seniora, pričom presvedčivejšie vyzneli dynamické časti. V 2. polovici koncertu sa istá dávka akademizmu vytratila a dirigent vynikajúco zvládol všetky odtiene tanečnosti (so spomalujúcimi i zrýchľujúcimi spájajúcimi sa sekvenciami). Valček *Mein Lebenslauf ist Lieb'und Lust op. 263* Josefa Straussa bol zvládnutý ukázkovo. Osviežením večera bola bieloruská sopranistka **Veronika Groiss**, ktorá presvedčila o svojej mimoriadnej muzikalite. Odrazilo sa to aj v spolupráci s dirigentom, kde neboli slabé miesta. Dispozície ju predurčujú na operetný žáner: vibrato, napätie v hlase, priereznosť hlasového fondu, jasná nemecká fonetika a štýl sú jej tromfami. Menej sa blysla vo vyšších polohách, čoho dokladom bolo prirýchle sklznutie zo záverečného držaného tónu v temperamentnom čardáši Rosalindy z operety *Netopier* i uprednostňovanie árií v stredných polohách. Kladný dojem z večera umocnili prídavky: *Schwipslied (Noc v Benátkach)*, valček *Na krásnom modrom Dunaji* a *Radetzky Marsch*.

Protagonistami koncertu Cyklu B (25. 1.) z diel talianskych veristov boli sólisti späť s Košicami. Sólistov SND



José María Ulla [foto: archív ŠfK]

Ivetu Matyášovú (soprán) a **Michala Lehotského** (tenor) doplnil sólista ŠD Košice **Marián Lukáč** (barytón). Poslucháčsky príťažlivý program **ŠfK** najznámejších diel G. Verdiho a G. Pucciniho dirigoval **Marián Vach**, ktorý partitúram dokázal vtačiť vyprofilované operné čítanie. Čitateľnosť gest umožnila nadviazať s orchestrom veľmi dobrý kontakt, inštrumentálna stránka bola zvládnutá do detailov. Snád' v súhre so sólistami, najmä v ústí zložitých agogických miest sa vyskytol drobný nesúlad. Markantnejší nedostatok bolo pomaly zvolené tempo *Pochodu z opery Aída*, ktorý stratil atmosféru „návratu víťazov“. Darilo sa spevákovi. M. Lehotský by vokálnu presvedčivosť a istotu mohol rozdávať. Je istý vo výškach i výraze a jeho prejav disponuje viacerými speváckymi hladinami. Publikum presvedčil najmä áriou *Nessun dorma* z opery *Turandot*. Peknému zafarbeniu a zaobleniu tónov chýbalo väčšie úsilie o artikuláciu spoluhlások. I. Matyášová sa blysla najmä v lyrických sopránových áriách Liu, Mimi a mladodramatickej polohe Leonory. Disponuje scénickou znalosťou, vie naplniť part dramatickou predhrou. Matyášovej ohybnosť a kontúry hlasu naplnili akustiku koncertnej sály, jej prejavu sa ale žiadal väčší osobnostný vklad. M. Lukáč

sa uviedol pekne tvarovaným barytónom s pevným vibratom, kovovým leskom, celku ale ubralo nie celkom uvoľnené podanie vokálnych partov.

Najväčšou rezervou koncertu (8. 2.) bola poloprázdna sála Domu umenia. Škoda, že mladí poslucháči sa objavili na koncerte klasickej hudby iba sporadicky, im bol určený program z diel Astora Piazzolla. Na koncerte zazneli v podaní **ŠfK** pod taktovkou Argentínčana **José María Ullu**. Dirigent dokázal priamo na pódiu aktivizovať hráčov a doťahovať detaily, čím sa mu podarilo upriamiť pozornosť nielen na temperamentné úseky nabitých energickými rytmami, ale aj na romantiku argentínskej melodiky. Filharmonici v komornejšom zoskupení predniesli známe *Štyri ročné obdobia pre klavír a orchester (Las Cuatro Estaciones Porteñas)*, kde klavír **Eleonóry Škutovej** až na niekoľko virtuózných figúr zvlášť nevynikol, bol súčasťou orchestrálného aparátu. Niektoré sólové vstupy prvých hráčov na husle a violončelo neboli úplne presvedčivé: huslista mal síce prepracovaný part, no príliš mäkký tón, violončelistka s pekným prednesom bola neistá v skokoch. Skladba zaujala piazzollovským rukopisom, efektnými bicími technikami na corpus nástrojov i zvukovo expresív-

nými sláčikovými technikami prvých huslí. Filharmonikom i poslucháčom najviac ulahodila skladba *Oblivion (Zabudnutie)*. V skladbách dominovala zvukovosť, rytmus - väčšinou rytmus tanga, zmysel pre grotesku a kontrast, zreteľný najmä v skladbe *Tangazo* a záverečnej *Mar del Plata 70*.

Atraktívny program priniesol koncert z Cyklu A (15. 2.). Lákadlom boli už mená violistu **Milana Radiča**, člena Mozarteum Orchester Salzburg a šéfdirigenta **ŠfK Jerzyho Swobodu**. Hostujúci umelec predniesol so **ŠfK** pôvabné dielo Johanna Nepomuka Hummela, kde bolo možné objavovať vplyvy jeho slávnejšieho učiteľa Mozarta. Radičov výkon bol výsostne zvládnutý po technickej i interpretačnej stránke. Zvuková nepriebojnosť violy a klasicistická faktúra vo *Fantázii pre violu a orchester op. 94* si však žiadala menšie obsadenie orchestra. Na mnohých miestach ho musel dirigent tmiť, čo bolo na úkor kvality zvuku. *Romanci pre violu a orchester F dur op. 85* Maxa Brucha chýbal najmä v závere patričný náboj, Radičovmu výkonu sólistická priebojnosť. Nemožno však nespomenúť, že violista disponuje obdivuhodnou koordináciou rúk a schopnosťou precítiť hudbu. V nasledujúcej Schubertovej koncertnej predohre *Rosamunde op. 26* dirigent vystihol ranoromantický štýl s klasicistickými črtami a ľudovou spevnosťou, no vrcholom večera sa stala *Symfónia č. 2 D dur op. 73* Johannesa Brahmsa. Dielo bolo príležitosťou pre orchester, ale najmä dirigenta, ktorý dobre rozlišuje premennosť hudby v rámci časti a celku a zjavne mu vyhovujú veľké plochy. Šéfdirigentove nároky a očakávania sa úspešne zúročili najmä v krajných dramatickejších častiach a vo vedení melodických línií. Škoda niekoľkých náhlných gest a tým chybných nástupov v úvodoch skladieb.

Renáta KOČIŠOVÁ

kurzíva

Andrey SEREČINOVEJ



Tak sme sa konečne dostali do Médii. Najprv cez organ v Dóme a potom s rozhlasovým orchestrom. Ukázalo sa, že zaplniť drahý čas hlavných televíznych správ a dlhodobo sa udržať na stránkach denníkov (a dokonca aj tých bulvárnych) sa dá aj vážnou témou z „vážnej“ hudby. Musí však ísť o kauzy, ktoré ich protagonisti približia až k hraniciam mediálnych senzácii. Podarilo sa to v prípade výmeny organu v Dóme sv. Martina, keď sa

téma dostala až do parlamentu a keď jedna strana zmobilizovala niekoľko stoviek signatárov petície PROTI. Novinári sa chytili a bolo zrazu o čom písať aj v oblasti inak dosť nezaujímavej. Dozvedeli sme sa, že Pán poslanec vie, že sa vzácny nástroj môže presunom poškodiť, ale aj to, že nástroj v Dóme navrhol sám Liszt. Internetové diskusie sa hemžili obavami, aby nám v Dóme sv. Martina nehrali na syntetizátore... Potom prišlo prepúšťanie v Symfonic-kom orchestri Slovenského rozhlasu. Po správe, že 67-členný orchester je vlastne komorné teleso, nasledovalo viacero foto- i telegenických okamihov: rozbité auto odborárskeho predáka, oranžové stužky na frakoch a pohrebna kytica pre šéfdirigenta... Darmo, život je tým najlepším filmovým dramaturgom.

Nechcem však písať o tom, či čosi z vyššie napísaného je pravdou alebo nie, ale o mediálnej realite, ktorá nás obklopuje. O instantných informáciách, ktoré zbierajú novinári, tlačení do rýchlych a efektívnych výkonov. O tom, že všetko, čo sa predáva, je tovarom a ten dnes musí byť predovšetkým „vzrušujúci“. Vtedy však často uniká podstata vecí. Napríklad to, že spor o starý organ v chráme by možno mal byť predovšetkým sporom dvoch strán – majiteľa „nehnuteľnosti“, teda cirkvi a pamiatkárkov. Že by sme si mali položiť otázku, na čo je vlastne organ v kostole, či je pre majiteľa Dómu ale aj pre verejnosť dôležitejšia historická alebo umelecká hodnota hudobného nástroja, resp. jeho

adekvátna funkčnosť. Podobne sa málokto zaoberal podstatnou otázkou v spore hudobníci verzus manažment Slovenského rozhlasu: či toto teleso nepotrebuje zvýšenie umeleckej „výkonnosti“ a ako to „bezbolestne“, teda bez personálnej obmeny vôbec dosiahnuť. A ak ide vedeniu SRo aj to – a nielen o šetrenie – potom by mal novinárov zaujímať spôsob, ako sa oddeliť zrnko od pliev... Média nám hranicu citlivosti posúvajú stále vyššie, a tak akérov spomínaných káz aj trochu chápem – vzbudíť záujem kompetentných je čoraz ťažšie, o verejnosti ani nehovoriac. Medializácia je však len prvým štádiom, nasledovať bude reakcia kompetentných osôb a inštitúcií...

Reagujete

AD P. Breiner:

Ziného sveta, HŽ 1-2/2007

Rád by som, milý Peter, presnejšie pochopil Tvoje narážky v glose *New York, New York...* Sympaticky a so žoviálnym muzikantským apetitom v nej glosuješ tri newyorské koncerty. Len tak medzi rečou však v tomto príjemnom kokteji „rozpušťaš“ tri zlomyseľné zrnká podivných narážok...

Jednu na úvod: „*Hovorím o tej nekultúrnej Amerike s 1800 symfonickými orchestrami, ktoré, až v 4 percentách dotujú niektoré z vládnych organizácií a zvyšok platia barbari súkromníci...*“ Jednu po odprezentovaní programovej ponuky festivalu *Voices and Visionaries: „Prosto barbarstvo a absolútna absencia kultúry...“* A jednu na dňavok, po glosovaní dvoch orchestrálnych koncertov: „*Apropos, barbari: oba cykly – Beethoven i Šostakovič – boli úplne vypredané...*“ Narážky na *nekultúrnosť* a *barbarstvo* „Ameriky“ totiž nemajú v tomto kontexte adresáta. My, čo sme si s chuťou prečítali Tvoje riadky „z iného sveta“, nechováme ani v najskrytejšom kútiku duše Tebou naznačený predsudok, naopak – máme kultúrnemu veľkorysosti a rozvinutosti „Ameriky“ v samozrejmej a veľkej úcte... Čo prirodzene neznamená, že nevnímame **skutočné barbarstvo**, ktoré sa svetom šíri aj z „Ameriky“. Čítal som nedávno zo serióznych zahraničných prameňov získané informácie o etickom hnutí v bankovníctve. Existujú banky, ktoré sa zaviazali neinvestovať do projektov, znečisťujúcich prírodu, do zbro-

jenia, drog, a pod. Najviac takýchto bánk je v „Amerike“... Tá je však súčasne najväčším svetovým hriechom v emitovaní škodlivých splodín, zdráha sa podpísať Kjótsky protokol, kamufluje vedecké poznatky o globálnom otepľovaní a pod... Z „Ameriky“ prichádza špičková filmová i divadelná kultúra, nedostupná architektúra, ale aj priváty konzumného braku, ktorý už absolútne zahltí Európu... Všade na svete, aj v „Amerike“ sa popri slušných a schopných rozdrapujú **barbari**. Tí však, predpokladám, neinvestujú do umenia, nepodporujú symfonické orchestre... **Iný svet**, milý Peter, podľamani neexistuje asprávy z neho môžu s ironickým úškom poslať iba **snobi**... Rád by som v Tvojom prípade veril, že to nie je myslené **takto**. Takže – **prečo?** Juraj HATRÍK

AD Kurzíva Vlada Zvaru, HŽ 11-12/2006

„*Myslím si, že príde čas, keď náš hudobný život už nebude mať dnešné črty provinčnosti, malosti...*“ Vždy sa čudujem, keď niekto o slovenskom hudobnom živote takto rozpráva. Hudobný život Slovenska je aspoň na svetovej úrovni. To, čo sa na Slovensku v hudobnom živote deje, ozaj nesúvisí s provinčnosťou. Ja neviem, v akých štátoch žijú kritici, ktorí si trúfajú takto rozprávať. Oveľa väčšie štáty by boli radi, keby mali slovenskú hudobnú kultúru a slovenský hudobný život. Hudobný život, mimochodom, to nie sú len nejaké nepochopiteľné skladby, ktoré produkujú nejakí nepochopiteľní skladatelia. Hudobný život je to, čo národ počúva a čo rád

počúva. A v tomto zmysle si myslím, že naši ľudia počujú dobrú hudbu, a tú aj od ich hudobného života dostanú. V tom nevidím nijakú malosť a nijakú provinčnosť. Všetkým kritikom tohto stavu: nezabudnite, ľudia nie sú takí hlúpi, ako si myslíte.

Ladislav KUPKOVIČ

AD I. Šišková:

Záver Mozartovho týždňa, HŽ 1-2/2007

Nebyva zvykom reagovať na kritiku vlastného umeleckého výkonu. S vedomím, že „sa to nerobi“ si dovoľujem napísať niekoľko poznámok. Recitál na klavírkovom klavíri by bol „v súlade s pretrvávajúcimi trendmi“ v okolitých krajinách (Poľsku, Maďarsku, Rakúsku a ďalej na západ). Na Slovensku to žiaľ bola ešte stále ojedinelá udalosť. Sme poslednou krajinou stredoeurópskeho kultúrneho priestoru, ktorá nemá k dispozícii jediný hrateľný exemplár klasicistického klavírkového klavíra. Zapožičanie nástroja bolo spojené s organizačnými a finančnými ťažkosťami, takmer väčšími ako príprava umeleckého výkonu. Nástroj som nevliala kvôli „trendu“, ale z hlbokého umeleckého presvedčenia. Spomínaný trend nie je len „priblíženie sa pôvodnému zvuku“, ale čo najvernejšie priblíženie sa skutočnému obsahu diel. Farba zvuku je jedným z celého komplexu vlastností klavírkového klavíra. Zásadnejšou je jeho mimoriadna tvarovateľnosť, priamo zodpovedajúca dialogickému a rétorickému svetu Mozartovej hudby.

Napriek dostatku metafor pozitívne hodnotiacich výkon, v krátko chýbajú kon-

krétne fakty: „*novost*“ môže evokovať módnosť, „*na jeden dych*“ a „*s temperamentom, vášnivo a citom pre mieru*“ nehovorí nič o konkrétnych umeleckých postupoch; frázovali, artikulácii, dynamike, volbe tempa v súlade alebo nesúlade s duchom skladby. V stave všeobecnej nezorientovanosti (hlavne v radoch klaviristov) v oblasti tzv. historicky poučenej interpretácie by bolo veľkým prínosom, keby hudobná kritika tento deficit vyrovnávala. O vhodnosti *Sonáty C dur KV 330* ako záveru koncertu možno polemizovať. Či je intimita a komornosť (osobne sa nestotožňujem s touto charakteristikou diela) kontraindikáciou, je vecou názoru. Dramaturgia som zostavovala veľmi vedome ako protiklad k záplave náhodných a konvenčných dramaturgií s finálnym hlučom a bravúrou, ako oblúk od pestrosti a brilantnosti (*Sonáta F dur KV 332*), cez potmenie a kontrastnosť (*Fantázia d mol KV 395*), vtíp, banalitu a hravosť (*Variácie C dur KV 455*), ku skutočnej dráme (*Fantázia d mol KV 475*) a konečnému vyjasneniu v rafinovanej náivite elegancii (spomínaná *Sonáta C dur*). Záverečný príkrý obrat od „*vysokej umeleckej úrovne*“ a „*presvedčivosti*“ k „*ľudskej bezmocnosti*“ (ktorý odborný aspekt umeleckého výkonu si má čítať pod týmto pojmom predstaviť?) nie je najšťastnejším vyjadrením. Pokiaľ mal kritik na mysli výpadok pamäti, únavu alebo oslabenú koncentráciu, je to legitímny (a samozrejme kritizovateľný) jav celovečerného recitálu. Mal by však byť správne pomenovaný.

Veronika LACKOVÁ

Anketa 4 na 2

Albert Hrubovčák

člen Orchestra Slovenskej filharmónie

1 To, či ide o likvidáciu orchestra, si netrúfam povedať. Skôr ma znepokojuje spôsob redukovania. Nie je známe a doposiaľ je záhadou, podľa akých kritérií chcú orchestra redukovať a vzápätí na to doplniť.

2 Táto kauza som pravdupovediac nevenoval veľkú pozornosť. Z vlastnej skúsenosti však viem, že v našich kostoloch je minimum dobrých a kvalitných organov. Na predvedenie veľkých orni slúžia koncertné sály. Proste, vďaka Bohu za každý dobrý organ, na ktorom sa dá hrať aj koncertne.

Alžbeta Rajterová

hudobná publicistka a dramaturgická

1 Keďže verejnosť nie sú známe skutočné plány vedenia SRo v „kauze“ SOSR a všetky tzv. informácie patria do sféry fám, boli by odpovede na vaše otázky čistou konfabuláciou. O to viac sa však v tejto súvislosti natisávajú otázky: Čo je to revitalizácia orchestra? Zníženie počtu hudobníkov až k nefunkčnosti? A čo potom? Existuje konkrétna predstava o umeleckých úlohách rozhlasového orchestra všeobecne? Existujú konkrétne plány týkajúce sa repertoáru SOSR (aj v nadväznosti na jeho dlhú a významnú minulosť), jeho plnej využiteľnosti pre umelecké ciele rozhlasu a slovenskej hudobnej kultúry? Prediskutovala sa otázka rozsiahlej modernizácie (umeleckej i organizačnej) SOSR v podobnom smere ako ňou prešli/prechá-

1 Myslíte si, že v kauze „SOSR“ ide naozaj o likvidáciu rozhlasového symfonického orchestra?

2 Mali sa podľa vás kauzou „Organ v Dóme“ zaoberať poslanci Národnej rady?

dzajú orchestre v celej Európe za účelom prežitia popri zachovaní, resp. zvyšovaní umeleckých úloh a ambícií? Vari sa do úvah o revitalizácii zahrmla aj otázka nevyhnutnosti moderne zmyslajúcего, všestranného šéftálingenta - umeleckej i riadiacej osobnosti, pre ktorú by SOSR aj jeho budúcnosť boli absolútnou prioritou?...

2 Organom v Dóme sa môže zaoberať každý. Poslanci NR SR sa však zatiaľ pramálo zaujímali o katastrofálny stav klenotov historického organárskeho umenia európskeho významu na Slovensku. Teraz, keď z toho vykúka „kauza“, škandál, ktorý je pochúťkou aj pre naše odborne podkuté médiá a novinárov, naraz sa nechajú počuť aj politici a úradníci - NR SR aj MK SR. Je pre nich irelevantné, že dómsky organ je svojou kvalitou nehodný významu chrámu, v ktorom sa nachádza, čo je veľmi dávno a všeobecne známe (pozri Ferdinand Klinda: Organ v kultúre dvoch tisícročí. Hudobné centrum, 2000, str. 172). A nezmysly a demagogia majú opäť zelenú... Cirkvi a pamiatkárni otázku výmeny už dávno vyriešili (vrátane dôstojného umiestnenia opraveného starého dómskeho organa v inom sakrálnom priestore). Chvalabohu. Tešne sa na doteraz najkvalitnejší organ na Slovensku v novodobej histórii... A potom sa začneme konečne verejne (šéfbárs spoločne s poslancami NR SR) zaujímať o skutočne vzácne, chátrajúce historické organy na Slovensku.

Vladimír Sirota

manažér orchestra Komorní sólisti Bratislava

1 Snáď najzarážajúcejšie je, že od hlavného donora a zastrešujúcej organizácie, teda SRo, nevychádzajú navonok dostatočne kompletne a profesionálne prezentované informácie. Menia sa počty prepustených hráčov, nie je oficiálne známa koncepcia o odmeňovaní hráčov podľa skutočne odohratých frekvencií a pod. Preklikal som detailne internet a všetky informácie som si musel poskladať a doplniť z viacerých zdrojov, navyše aj súkromne od kamarátov, ktorí sú členmi orchestra. Toto všetko by sa dalo pochopiť. Podstatnejšie ale, ako polemika o počte členov orchestra, sú podľa mňa dôsledná kvalitatívna a kvantitatívna analýza (audit) doterajšej činnosti SOSR-u a definovanie jeho umeleckej vízie, spoločenského poslania a reálnych cieľov. Po takejto analýze totiž môžeme prísť k otázke, či a ako je možné aj naďalej udržať z nezávislé úväzkové symfonické orchestre v polmiliónovej Bratislave.

2 To, že sú kostoly historickou pamiatkou, si hlbšie uvedomujeme iba niekoľko posledných desaťročí. Je možné, že parlament by sa mal dôslednejšie zaoberať (konečne!) aj problémom umenia, vážnej hudby, históriou a teda aj organom v Dóme sv. Martina. Primárne by sa mali ale k tomu najprv vyjadriť predovšetkým

subjekty, ktoré organ ako hudobný nástroj reálne používajú - a to sú (bez poradia dôležitosti): organisti a cirkev. V druhom slede sú pamiatkari a organári, ktorí môžu byť poradným orgánom pre prípad, že by hrozilo znehodnotenie skutočne historickej alebo technickej pamiatky.

Ingeborg Šišková

hudobná historička

1 Myslím si, že áno. Symfonický orchestr musí mať istý počet nástrojov v jednotlivých sekciách, aby obsadenie zodpovedalo širokému repertoárovému štandardu, teda aj početnejšie obsadeným dielam 19. alebo 20. storočia. Výpomocí a fluktuácia hráčov telesu k stabilným výkonom podľa mňa nepomôže. Čo sa týka ekonomizácie orchestra, otázka financií nemôže byť v tomto prípade rozhodujúcou.

2 Pre mňa ako hudobného historika by bola rekonštrukcia pôvodného nástroja, ktorý má v Dóme svoje miesto, prijateľnejším riešením. Nepochybujem však, že Bratislava potrebuje špičkový koncertný nástroj. Ten by však mohol nájsť svoje miesto skôr v koncertnej sieni. Riešenie obidvoch načrtnutých problémov bude dôležitou správu o schopnosti diskutovať, kompetentnosti a úrovni kultúrnej politiky na Slovensku.


 Julia Fischer:

„Už nikdy viac stradivárky!“

[foto: archív redakcie]

23-ročná Julia Fischer je jednou z najväčších mladých huslistických hviezd súčasnosti. Dokonale spĺňa hlavné kritériá žiarivej hviezdy: je nielen výnimočnou huslistkou, ale aj krásnou ženou. Na obaloch CD ju vydavatelia prezentujú ako zmyselnú, krehkú krásku, zahalenú závojom tajomna. Keď sme sa vo februári stretli v deň jej reprízového koncertu so Slovenskou filharmóniou v kaviarni hotela Carlton, očarila aj bezprostrednosťou a nezvyčajnou zrelosťou. Nemá rada stradivárky a súťaže sú dnes podľa nej len pre deti. Pre interview ponúkla štyri jazyky: nemčinu, angličtinu, francúzštinu a... slovenčinu.

Pripravila Andrea SEREČINOVÁ


 Sergey Khachatryan:

„Nemôžem fungovať ako auto...“

[foto: archív redakcie]

23-ročný pôvodom arménsky huslista Sergey Khachatryan je posledným víťazom prestížnej Súťaže kráľovnej Alžbety v Bruseli. Na medzinárodné pódium vstúpil ako 16-ročný, dnes koncertuje s poprednými orchestrami. Zbožňuje svoje stradivárky, ktoré sú trofejou z bruselskej súťaže. V januári sme ho mali možnosť počuť v Bratislave so Slovenskou filharmóniou v Chačaturjanovom *Koncerte pre husle a orchester d mol*. Na pódium plne pohrúžený do hry, mimo pódia bezprostredný a otvorený...

■ **Máš k Chačaturjanovmu *Husľovému koncertu* zvláštny vzťah?**

Samozrejme. V prvom rade – Chačaturjan bol Armén, tak ako ja. Milujem tento koncert, lebo je v ňom mnoho z arménskeho folklóru. Nie je to „univerzálna“, ale veľmi arménska hudba. Na to, aby ju huslista pochopil, mal by poznať množstvo detailov o živote v Arménsku, o ľudovej hudbe... Keď hrám Chačaturjana, cítim sa naozaj slobodne. Je to akoby moja hudba, vychádzajúca priamo z môjho srdca. Okrem toho, koncert bol záverečným podujatím festivalu arménskej kultúry, ktorý organizoval pán Grigorjan. Cieľom festivalu bolo predstaviť viacero známych arménskych hudobníkov.

■ **Je tí blízka tradičná arménska hudba?**

Áno. Myslím, že každý Armén jej načúva, sú mu blízke nástroje ako duduk alebo kemanča. Je to niečo, čo ostáva našou súčasťou...

■ **Zmenilo sa niečo vo vzťahu Arménov k Chačaturjanovi po páde Sovietskeho zväzu? Väčšina národov bývalého východného bloku mala svojich „národných“ skladateľov...**

Nie, v tomto sa nič nezmenilo. Chačaturjan je jedným z našich hrdinov. To platí teraz práve tak ako za sovietskej éry. Problémom je skôr to, že ho mnohí po celom svete dodnes pokladajú za ruského skladateľa. Sme však celkom iná krajina, patríme k úplne odlišnej kultúre...

Pripravil Robert KOLÁŘ

■ **Nemôžem sa hneď v úvode neopýtať na vašu výbornú slovenčinu...**

Moja mama je z Košíc, a ja som v Košiciach každý rok – mám tu babku, tetu a ďalších príbuzných. Doma sme však najprv po slovensky vôbec nehovorili, začala som sa slovenčinu učiť sama z vlastnej iniciatívy, až keď som mala desať rokov.

■ **Takže teraz doma komunikujete aj po slovensky?**

Len my dve s mamou, pretože otec je Nemec a starší brat po slovensky nevie. Veľmi rady používame slovenčinu najmä vtedy, keď nechceme, aby nám druhí rozumeli... (smiech)



Julia Fischer v bratislavskej Redute [foto: V. Zacharová]

So stradivárkami ste vždy v popredí, ste stredobodom pozornosti – a ja nie som typ, ktorý to vždy potrebuje a ocení.

■ **Na husliach hráte od štyroch rokov. Ako prebiehala výučba takého malého dieťaťa?**

To si už nepamätám, začínala som však s tzv. Suzukiho metódou, čo je podľa mňa najlepší systém pre najmenšie deti. Veľmi sa mi to páčilo, hrala som na husliach s obrovskou chuťou a rada som navštevovala hodiny u výborného pedagóga Helgeho Thelena. Neskôr, ako sedemročná, som prešla na systém, vychádzajúci z ruskej školy – vyžadovalo to už viac disciplíny, koncentrácie i cvičenia.

■ **Helge Thelen mal školu alebo bol súkromným učiteľom?**

Súkromným učiteľom...

■ **Na Slovensku sme stále zvyknutí na hudobné školstvo, ktoré má pomerne jednotný inštitucionálny charakter. V Nemecku systém hudobných škôl zrejme plnohodnotne dopĺňajú súkromní pedagógovia...**

Máme aj hudobné školy pre deti, nie sú však také dobré ako u vás. Ich úroveň je veľmi rôzna. V čase, keď som s husľami začínala, nebola v našej blízkosti kvalitná hudobná škola, preto sa mama rozhodla pre súkromného učiteľa.

■ **Vaša mama študovala klavír na pražskej AMU – videla vo vás od začiatku profesionálnu hudobníčku?**

Vôbec nie, viedla nás s bratom k hudbe preto, lebo to bol podľa nej vhodný spôsob trávenia voľného času. Mama nám obom dala hudobné vzdelanie, učila nás hudobnú teóriu, cvičila s nami, neskôr aj mňa učila hrať na klavíri. Husle ma od začiatku úžasne bavili, a tak, keď som mame oznámila, že chcem byť hudobníčkou, vysvetlila mi, že to bude vyžadovať trochu iný prístup. Súhlasila som a ako deväťročná som už bola mimoriadnou poslucháčkou vysokej školy.

■ **Ste víťazkou viacerých súťaží – sú dôležité, resp. predstavujú ich víťazi naozajstnú generačnú špičku?**

To určite nie. Na poslednej súťaži som bola ako dvanásťročná, ako trinásťročná som prvýkrát hrala s Lorinom Maazelom a v sedemnástich som už mala 80 koncertov ročne... V tom čase som na súťaže naozaj nemala čas ani dôvod. Takže, súťaže sú dôležité pre deti a tí najlepší neskôr súťaže vôbec nepotrebujú: Hillary Hahn predsa nemusí mať za sebou víťazstvo >

■ **Chačaturjan napísal svoj Koncert pre fenomenálneho Davida Oistracha. Jeho nahrávka tohto diela je veľmi známa...**

Áno, počul som ju, hoci, pravdupovediac, nepočúvam veľa... Je to legendárna nahrávka, ale skôr vďaka istému pátosu, ktorý z nej vane: diriguje Chačaturjan a hrá jeden z najväčších huslistov svojej doby. Za sovietskej éry nebol nikto, kto by sa s ním mohol porovnávať. Šostakovič mu permanentne venoval svoje diela, a aj Chačaturjan bol šťastný, že mu mohol venovať svoj Koncert...

■ **Tvoja interpretácia sa však dosť líši od Oistrachovho pohľadu...**

Oistracha si veľmi vážim ako hudobníka i huslistu. No túto hudbu nestačí len poznať, treba ju cítiť... Oistrach je v tomto zmysle ruským huslistom. Preto sa s jeho interpretáciou Chačaturjana nestotožňujem.

■ **V prvej časti si nehral ani Oistrachovu kadenciu...**

Nie, bola to pôvodná Chačaturjanova kadencia. Všetci poznajú len Oistrachovu – ak sa na ňu pozrieme ako na samostatné dielo, je možno zaujímavejšia, technickejšia, efektnejšia, ale nekorešponduje so zvyškom skladby. Hrať Chačaturjanovu kadenciu znamená pre mňa zostať v pôvodnom prostredí, zostať „doma“.

■ **Ako je to s hudobným školstvom v Arménsku? Panuje tam stále povestný „sovietsky“ systém?**

Na husliach som začal hrať, keď som mal takmer šesť rokov, a v tom čase bolo u nás podobné hudobné školstvo ako v celom Sovietskom zväze. Nemôžem sa však k tomu kompetentne vyjadriť, pretože sme sa presťahovali do Nemecka, keď som mal sedem a pol roka. Huslistom som sa teda stal v Nemecku. Aj keď som mal v Arménsku skvelého učiteľa, pána Hajkazjana, ktorý mi dal dobré technické základy. Moji rodičia možno tušili, že mám talent, no neposielali moju sestru a mňa do hudobnej školy pre to, aby sme sa stali profesionálnymi hudobníkmi. V Arménsku bolo vtedy bežné venovať sa hudbe, chodiť do hudobnej školy, bez ohľadu na to, čo človek robil neskôr. Bola to akoby súčasť všeobecného vzdelania. Moji rodičia sú obaja klaviristi a aj o dva roky staršia sestra začala hrať na klavíri. Mali sme v rodine troch klaviristov, a tak som sa začal venovať husliam...

■ **Hráš na vynikajúcom nástroji. Do akej miery je pre teba dôležitý a inšpirujúci jeho zvuk, a s ním súvisiaca farba tónu?**

Na to je ťažké jednoznačne odpovedať. Veľmi veľa, možno až 80 percent závisí od toho, ako s tónom pracuje huslista. Mám veľmi rád moje stradivárky, ktoré som získal ako cenu v Súťaži kráľovnej Alžbety pred dvomi rokmi. Aj predtým som mal výborný nástroj, no tieto husle sú o triedu lepšie. Keď som na nich začal hrať, objavil som predtým netušené možnosti, ako sa hrať s farbou tónu. Ale tón, ténbr, ktorý chce huslista z nástroja dostať, je predovšetkým na ňom. >



Sergey Khachatryan [foto: archív]

› na Súťaži kráľovnej Alžbety... Ale, pripúšťam, že pred takými dvadsiatimi rokmi bola situácia iná.

▣ V akom zmysle?

Dnes je všetko rýchlejšie, funguje systém súťaží a zviditeľnenia mimoriadne nadaných „zázračných“ detí pod dohľadom médií. Kedysi sa huslisti dlhšie pripravovali v ústraní a potom sa im v dvadsiatke naozaj hodilo víťazstvo na prestížnej súťaži, potrebovali sa zviditeľniť. Mnohí dnes začínajú kariéry už v trinástich rokoch, čo nie je zdravé. Pravdou však je, že o mnohých z nich už o pár rokov ani nepočujete. Prestanú na sebe pracovať, nebudujú si repertoár, nevenujú sa komornej hudbe, nevzdelávajú sa. Idú z koncertu do koncertu, nemajú čas na seba a nemajú čas premýšľať. Je to už len šport, prichádza veľká únava a okolo dvadsiatky potreba prestať. Aj ja som mala prvého agenta ako trinástročná, no mala som šťastie, nemal záujem zničiť ma. Mama ani profesorka mi v tom veku nedovolili hrať viac než 20 koncertov ročne. Trvali na tom, že najprv musím skončiť školu, čo bolo veľmi správne.

▣ Agenti sa snažia z interpretov vyťažiť, „čo sa dá“ – viac než sto koncertov na rôznych kútoch zemegule, to je dnes bežná ročná bilancia mladého sólistu s medzinárodnou kariérou. Ako zvládáte tento nápor?

Jedna z najdôležitejších vecí, ktorú som sa musela v mojej profesionálnej kariére naučiť, bola vedieť povedať Nie. Je to pre mňa niekedy ťažké, pretože často odmietnem aj veľmi zaujímavé spolupráce a manažéri to neradi počujú. Mám okolo 80 koncertov ročne, čo je podľa mňa dosť, podľa niekoho málo... Aby som sa vyhla neželanému stresu, zámerne sa snažím zúžiť okruh dirigentov a klaviristov, s ktorými intenzívne spolupracujem, na 8 až 10. Takže, aj keď hrám dnes Čajkovského a zajtra s iným orchestrom povedzme Mozarta, je veľká pravdepodobnosť, že to bude s tým istým dirigentom. A to je podstatné, pretože sa poznáme a nemusíme si na seba zvykať.

▣ Akú časť z roka oddychujete?

Každý rok asi mesiac nekoncertujem.

▣ A čo vtedy robíte?

Idem do Košíc! (smiech) Trávim tu často voľný čas s príbuznými...

▣ Môžete si dovoliť byť v čase voľna bez každodenného kontaktu s husľami?

Neviem, či si to môžem dovoliť, ale ja chcem mať s nástrojom každý deň kontakt. Samozrejme, deň-dva bez hrania, to je bežné, ale viac nie. Hudba a husle sú celý môj život, nemôžem byť bez nich.

▣ Včera ste hrali Čajkovského koncert. Je to koncert, ktorý musíte mať v repertoári, alebo k nemu máte zvláštny vzťah?

Mala by som asi povedať, že áno... (smiech), ale pravdupovediac, nie je to moja srdcová zá-

ležitosť. Tou sú pre mňa Beethoven a Brahms, ale aj Sibelius či Dvořák. Ale mám veľmi rada 2. časť v Čajkovského koncerte, je to ako ária z *Eugena Onegina*... Čajkovského hrám v Bratislave na objednávku Slovenskej filharmónie.

▣ Práve v 2. časti zneli vaše husle tak krásne zamatovo. Je to vďaka nástroju alebo snahou o konkrétnu farbu tónu?

To ja neviem... (smiech). Ale vážne – mám nádherný nástroj. Predtým som hrala na požičaných stradivárkach, slávnom modeli „Booth“ z roku 1716, veľmi som však túžila mať vlastné husle. Keď som sa dozvedela, že v Londýne predávajú výborný Guadagniniho nástroj, neváhala som a išla som ho vyskúšať. Veľmi sa mi páčil, a tak som si ho kúpila.

▣ Nekúpila vám husle žiadna nadácia alebo sponzor, ale vy sama?

Áno, mala som však „pomoc“.

▣ Porovnajete stradivárky s Guadagniniho nástrojom...

Mne sa stradivárky trochu sprotivili. Hrala som na nich od šestnástich rokov a myslím si, že to bolo priskoro. Nemala som ešte na ne techniku...

▣ Môžete to vysvetliť?

Jednoducho, čím je nástroj lepší, tým sa na ňom ťažšie hrá...

▣ Táto informácia asi mnohých prekvapí...

Ťažko sa to vysvetľuje... So stradivárkami je vždy veľa práce, sú vyslovene sólistickým nástrojom, pri nich sa musíte absolútne sústrediť na zvuk a trvá istý čas, kým si ich „skrotíte“. Je známe, že keď ich dostane priemerný huslista s nedokonalou zvládnutou technikou, znejú zle, nemajú vôbec veľký zvuk... Hrala som na stradivárkach štyri roky a našla som si k nim cestu, po čase všetci vraveli, že znejú úžasne. Cítila som však, že to nie je môj zvuk, ale zvuk konkrétneho nástroja. So stradivárkami ste vždy v popredí, ste stredobodom pozornosti – a ja nie som typ, ktorý to vždy potrebuje a ocení. Veľmi rada hrám komornú hudbu, jednoducho, občas uprednostním byť niekým „v pozadí“... So stradivárkami sa to však nedá.

▣ Dá sa povedať, že Guadagnini je „mäkší“?

Určite. Zhrnula by som to asi takto: zatiaľ čo stradivárkam sa musíte prispôbiť, musíte ich zvládnuť, Guadagniniho husle vám umožnia hľadať vlastný tón. Ale, samozrejme, je to otázka individuálnej osobnosti. Ja však už dnes viem, že nie som typ pre Stradivariho husle. Momentálne som absolútne spokojná s nástrojom, na ktorom hrám a som si istá, že ak by som v budúcnosti nástroj menila, určite by to už nebol Stradivari.

▣ Ktorých huslistov máte rada?

Oistracha. ›

› Ja napríklad obľubujem temnejší zvuk, skôr zvuk husiel Guarneriho del Gesù než stradivárok. A tak by nezasvätený možno nepovedal, že sú to stradivárky. Myslím si, že ak je huslista profesionál (teda, ten, kto už nemá technické problémy a dokáže sa naozaj vyjadrovať prostredníctvom nástroja, je s ním zrastený), vychádza to, čo chce počuť, priamo z neho. A to, čo vychádza z neho, potom vychádza aj z jeho nástroja.

▣ Je pre teba dôležité odlišovať sa od ostatných charakteristickým tónom či hudobným prejavom?

Bolo by úžasné, keby huslistu všetci hneď spoznali podľa toho, ako hrá, aj keby stál za závesom... Znamenalo by to, že má vlastný jazyk. Ale ak to robí samoúčelne, len preto, aby sa odlišoval – napríklad nevyhľadáva nové skladby v husľovom repertoári preto, že ho zaujímajú po hudobnej stránke, ale len preto, že všetci už veľakrát počuli tie „staré“ – nie je to dobre. Myslím si, že ak človek pracuje s hudbou dôsledne, ide do hĺbky, vždy objaví niečo nové. Nie preto, že musí niečo objavovať – príde to samé od seba.

▣ Nachádzaš stále niečo nové v skladbách, ktoré si hral mnohokrát predtým?

Áno. Myslím, že toto je jedna z najúžasnejších vecí v našej profesii. Ak si niekto myslí, že dosiahol sto percent a hrá naozaj dobre, tak skončil, je „mŕtvy“. Keď sa vraciam ku skladbe, ktorú som na nejaký čas odložil, vždy v partitúre nájdem čosi, čo som si predtým vôbec nevnímal.

▣ Vystupuješ pomerne často, čo musí byť dosť stresujúce. Ako si „dobíjaš“ energiu?

Hrám okolo päťdesiat koncertov ročne. Stresujúce je pre mňa hlavne cestovanie, hotely a podobne. Ale stáť na pódiu – to ma určite nestresuje. Milujem ten pocit, keď môžem stáť na pódiu, milujem hudbu... Preto hrám len päťdesiat koncertov do roka, hoci mnohí huslisti hrávajú viac. Na každom vystúpení takpovediac „zomriem“; snažím sa zo seba vydať úplne všetko – čas a energiu, ktoré som vložil do štúdia diela, do štúdia skladateľa a jeho hudby. Tieto poznatky potom transformujem do svojich emócií, ktoré sa snažím odovzdať publiku. Po koncerte sa cítim prázdny a potrebujem ďalší čas na „dobitie“; na to, aby som bol fyzicky v poriadku, aj na ďalšie štúdium. Preto len 50 koncertov ročne. Nemôžem fungovať ako „autopilot“. Bol som na niekoľkých koncertoch, kde vystúpil slávny huslista, a ja som z neho mal pocit akoby sa sám seba pýtal: „Prečo to vlastne robím?“ Myslím, že to je najväčšia tragédia, aká môže hudobníka stretnúť.

► A zo žijúcich?

Gidona Kremera a Franka Petra Zimmermanna.

► Prečo sú dnes mnohí opatrní v hodnotení mladej generácie? Vraj stále čakáme na osobnosti typu Oistracha či iných veľikánov 20. storočia...

Vždy je ťažké označiť niekoho, kto žije, za veľkú osobnosť. Ale vezmime si Oistracha – ako tridsaťročný ešte určite nebol „veľkým“, najlepší bol ako 50- až 60-ročný. Takže vek u mnohých zohráva úlohu. Opačným prípadom je Menuhin, ktorý bol na vrchole ako 25-ročný.



...po posledných tónoch v Redute [foto: V. Zacharová]

► Vydavatelia klasickej hudby dnes využívajú marketingové nástroje šou-biznisu – predávajú hviezdy, ktoré sú mladé a krásne. Vyhovuje vám to?

Vydavatelia i manažéri stále viac zabúdajú na to, že medzi zábavou a umením je rozdiel. Naozaj je pre nich mimoriadne dôležité, ako vyzerám, aké mám fotky, či sú sexy... Pre mňa je to úplne nepodstatné, keď chcem, hrám aj bez mejkapu. Samozrejme, vhodné oblečenie a úprava patria ku koncertu, je v tom kus rešpektu voči publiku, azda však nemusím vyzeráť tak, že prítomní muži zabudnú, že hrám na husliach... Dnes je všetko o peniazoch, agenti preberajú honoráre, organizátori ceny vstupeniek. Na konci tohto refazca je však môj koncert, umenie... Chápem, že peniaze sú dôležité, veď aj ja z nich žijem, ale keby nehudobníci okolo mňa – teda manažéri, organizátori, promotéri – občas menej mysleli na peniaze a viac na hudbu, som si istá, že by z toho mali úžitok obe strany... ┘

Julia Fischer (nar. 1983, v Mníchove)

Nemecká huslistka je dcérou slovenskej klaviristky Viery Fischerovej, rod. Krenkovej a nemeckého matematika. Na husliach hrá od štyroch rokov. Roku 1995 zvíťazila na Menuhinovej husľovej súťaži, o rok neskôr na Eurovíznej súťaži mladých interpretov. Už ako dieťa sa stala poslucháčkou Konzervatória Leopolda Mozarta v Augsburgu, ako 9-ročná pokračovala v štúdiu na mníchovskej Hudobnej akadémii u Any Chumachenca. Medzinárodnú kariéru začala ako 15-ročná. Odvtedy spolupracovala s poprednými svetovými dirigentmi a telesami: L. Maazelom, M. Janowskim, Y. Menuhinom, D. Zinmanom, Y. Kreizbergom, New York Philharmonic Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Sächsische Staatskapelle Dresden, Viedenskými filharmonikmi... V októbri minulého roka sa stala najmladšou nemeckou profesorkou – učí na frankfurtskej Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Nahráva pre Pentatone, vlastní husle G. B. Guadagniniho z r. 1750.

► Tvoje idoly v hre na husliach?

Vždy hovorím, že mojím ideálom je hudba. Idolom je niekto, koho chceš nasledovať, niekto, kto ti dáva impulz k ďalšej práci. To všetko nachádzam len v hudbe. Samozrejme, mám rešpekt k mnohým hudobníkom, dirigentom, ktorých mám naozaj rád – napríklad ku Klei-berovi alebo Karajanovi, hoci nemusím súhlasiť so všetkým, čo robili. Ale idol musíš mať rád po všetkých stránkach. Ak mám rád niekoho len z určitej stránky, už pre mňa nie je idolom.

► Skeptici tvrdia, že hra na husliach sa stáva stále viac uniformnejšou, že generácii mladších huslistov chýbajú osobnosti takého formátu ako Oistrach, Menuhin, Stern...

Nejde len o to, že by sa dnes nevyskytovali talentovaní mladí umelci, ktorí by boli osobnosťami. Tí sú, aj budú. Problémom je skôr interpretačný trend v klasickej hudbe, zameraný na technickú stránku. Napríklad Alfred Cortot. V jeho

Oistracha si veľmi vážim ako huslistu i hudobníka. No arménsku hudbu nestačí len poznať, treba ju cítiť. Oistrach je v tomto zmysle ruským huslistom. Preto sa s jeho interpretáciou Chačaturjana nestotožňujem.

klavírnej hre je toľko farieb – človek by ani neveril, že tento nástroj poskytuje také možnosti – ale hrá technicky nedokonale. Ak by chcel robiť kariéru dnes, nemal by napriek svojej osobnosti šancu uspieť. Aj v klasickej hudbe sa presadzuje šou. Napríklad niektoré koncerty Maxima Vengerova: hrá tango, s elektrickou gitarou... Nedá sa samozrejme obviňovať len Vengerova – chcú to aj manažéri. Chcú to, čo sa dá lepšie predať – taká je doba. A potom príde niekto, kto hrá Chačaturjanov *Koncert*... Človek musí vedieť, čo chce. S manažermi či organizátormi koncertov nikdy nerobím kompromisy. Klasickej hudba je pre mňa niečo, čo stojí dokonca vyššie ako náboženstvo. Je niečím nedotknuteľným. ┘



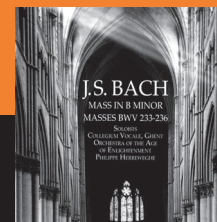
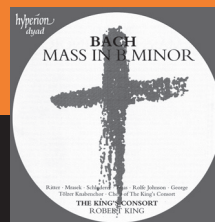
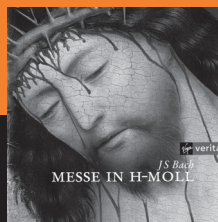
Sergey Khachatryan [foto: archív]

Sergey Khachatryan (nar. 1985 v Jerevane)

Od roku 1993 žije v Nemecku. Roku 2000 sa stal najmladším víťazom v histórii Sibeliovej súťaže v Helsinkách, roku 2005 zvíťazil na Súťaži kráľovnej Alžbety v Bruseli. Spolupracoval s K. Masurom, D. Hardingom, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre National de France, BBC Philharmonic, Philharmonia Orchestra, English Chamber Orchestra... Nahráva pre Naïve Classique. Hrá na stradivárkach, model „Huggins“ z roku 1708, ktoré mu po víťazstve na Súťaži kráľovnej Alžbety prepožičala Nippon Music Foundation.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Omša h mol BWV 232



Johann Sebastian Bach

Andrej ŠUBA

„Najslávnejší Princ, najmilostivejší Pane. S najhlbšou oddanosťou skladám pred Vašu kráľovskú výsosť nepatrný výsledok vedy, ktorý som dosiahol v Hudbe... Najponíženejší a najposlušnejší služobník Vašej kráľovskej výsosti, Johann Sebastian Bach, Drážďany 27. júla 1733.“

Vznik a recepcia diela

Bachova *Omša h mol BWV 232* je s *Umením fúgy* jedným z posledných diel, na ktorých svätotomášsky kantor v Lipsku medzi rokmi 1747 až 1749 pracoval. Znalci Bachovho diela odhadujú, že jednotlivé časti kompozície skladal z fascinujúcej mozaiky dobových i historických hudobných štýlov s prestávkami 25, či dokonca až 35 rokov. Skladateľ celé dielo nikdy nepočul a pravdepodobne o možnosti kompletného uvedenia omše, ktorá v zhudobnení liturgického textu predstavuje kombináciu protestantizmu a katolicizmu, ani neuvažoval. Aj trvanie okolo dvoch hodín vylučovalo uvedenie diela počas liturgie. Carl Philipp Emanuel Bach predviedol revidované *Credo* v Hamburgu v roku 1786, no celá omša zaznela v Lipsku až v 2. polovici 19. storočia. Bolo to štyri roky po tom, ako v roku 1845 aj druhú časť diela publikoval švajčiarsky nakladateľ Hans Georg Nägeli. Ten rukopis omše považovaný za nie príliš hodnotný kúpil z pozostalosti Carla Philippa Emanuela v roku 1805. Omša, ktorá sa v duchu luteránskej tradície skladala najskôr len z dvojice *Kyrie* a *Gloria* (tzv. *Missa*), bola v tejto podobe skompletizovaná v roku 1733. Bach sa prostredníctvom nej uchádzal o titul dvorného skladateľa na dvore Friedricha Augusta II. Saského v Drážďanoch. Koncom 40. rokov 18. storočia sa Bach ku skladbe opäť vrátil. Vytvoril *Credo* a bez akéhokoľvek vonkajšieho impulzu prepracoval vybrané staršie kompozície na zostávajúce omšové časti. Technika tzv. paródie u Bacha však neznamenala mechanické preberanie, ale starostlivý výber, prekomponovanie a pridávanie nového tematického materiálu v súlade s potrebami celku. Hudobný materiál (tzv. inventio) nebol v baroku cenený vyššie ako jeho spracovanie (tzv. elaboratio). Práca na omši predstavovala vyvrcholenie obdobia, v ktorom sa Bach intenzívne zaoberal opisovaním, štúdiom a predvádzaním omšových kompozícií, ktoré siahali od koncertantných omší jeho súčasníkov až k Palestrinovi. Komplikovaná genéza kompozície, rovnako ako Bachom často využívaná technika paródie spôsobila, že staršia bachovská literatúra spochybňovala umeleckú hodnotu jednotlivých častí, aj omšu ako celok. Znalec a editor Bachovho diela Friedrich Smend dokonca neváhal v prvej polovici 20. storočia hovoriť o klesajúcej úrovni smerom k záveru skladby. Dnes sa tejto kompozícii priznáva miesto v tesnom susedstve *Matúšových* a *Jánových paší*.

Hudba ako veda

Zachovaný autograf omše je rozdelený do štyroch samostatných častí: 1. *Missa* (*Kyrie* a *Gloria*), 2. *Symbolum Nicenum*, 3. *Sanctus* a *Hosanna*, 4. *Benedictus*, *Agnus Dei* a *Dona nobis pacem*.

Úvodné *Kyrie I* v tónine *h mol* Bach vystaval ako rozsiahlu päťhlasnú fúgu s úvodným zborovým *Adagiom* a inštrumentálnymi ritornelmi.

Dueto *Christe eleison* (*D dur*) je skomponované v modernom opernom štýle s koncertantným partom v unisone vedených prvých a druhých huslí. Prvý a druhý soprán nastupujú v paralelných terciách, čo



Príklad 1: *Kyrie I* – v téme fúgy sa nachádzajú rétorické figúry *Graduatio* (stupňovanie), *Parrhesia* (nedoškláne tóny) a *Exclamatio* (zvolanie, veľký interval).

podľa niektorých autorov symbolizuje jednotu Boha Otca a Boha Syna, zatiaľ čo nasledujúca imitácia v spodnej kvinte vyjadruje ich odlišnosť. Dueto je v tejto interpretácii analógiou druhej osoby božskej Trojice. Tieto tézy potvrdzujú aj duetá *Domine Deus* (*Gloria*) a *Et in unum Dominum* (*Credo*), ktoré navyše symbolizujú poníženie Krista tóninou subdominanty (t. j. spodnej dominanty) *G dur*.

Záverečné *Kyrie II* je opäť fúgou, tentokrát ale štvorhlasnou, vo *fis mol* a v prísnom kontrapunktickom štýle, vychádzajúcom z vokálnej polyfónie starých renesančných majstrov (tzv. *stylus gravis* typický pre cirkevný štýl), ktorý asocjuje aj použitý 4/2 takt, vedenie hlasov *colla parte* (zdvojovanie partov).



Príklad 2: *Kyrie II* – Bach na viacerých miestach diela píše v archaizujúcom *Stile antico*.

„Nepatrný výsledok“, ktorý Bach dosiahol vo vede, ktorou hudba v 18. storočí stále bola, predstavujú dômyselné imitácie a tesny.

Stretnutie minulosti so súčasnosťou, intelektu s citom je imponantným vstupom do katedrály Majstra.

Hudba ako architektúra

Odkaz na Goetheho je zámerný. Symetrické formy neboli v umení baroka neobvyklé, príkladom môže byť napríklad architektúra. Hľadanie symetrie v Bachových dielach sa stalo aj preto jedným z častých analytických postupov, výsledky asociujú kompozičný zámer. Príkladmi na symetrickú výstavbu väčších celkov sú v Omši časti *Gloria* a *Credo*.

Úvodný zbor *Gloria in excelsis Deo* prináša radostné plesanie, prvýkrát sa ozývajú trúbky ako symbol nebies. Na „zem“ zostupuje hudba v kontrastnom dieli (zmena tóniny, tempa i taktu z 3/8 na 4/4) *et in terra pax*, prechádzajúcom do fúgy, v kontrapunktickom pradiave svieti slovo *pax*. Ária *Laudamus te* obsahuje virtuózný koncertantný part sólových huslí vstupujúci do dialógu so sólovým sopránom. Nasledujúci zbor *Gratias agimus tibi* je rovnako ako *Kyrie II* napísaný *in stilo antico*. Použitie 3 trúbok, ktoré intonujú hlavnú tému a dodávajú zboru vznešenosť, rozširuje počet hlasov na 7. Dueto soprán a tenoru *Domine Deus* s kánonicky nastupujúcimi hlasmi a simultánnymi textami *Domine Deus*, *rex coelestis* a *Domine Fili unigenite* prináša v 2. dieli symbolický kánonický nástup hlasov v prime. Sólové hlasy vychádzajú z inštrumentálnej figúry, ktorá prechádza celou skladbou.

Ária pre alt a koncertantný hoboj d' amore *Qui sedes ad dexteram Patris* obsahuje v 3. dieli tempový kontrast *Adagio*, ktorý dáva prosbe *miserere nobis* zvláštnu naliehavosť. Podobne ako neskôr v *Credo* je v centre pozornosti ukrižovaný Kristus, ktorý sníma hriechy sveta (zbor *Qui tollis peccata mundi* – podľa kantáty BWV 46). Časť *Gloria* uzatvára analogicky k začiatku basová ária *Quoniam tu solus sanctus* (bas je „Vox Christi“) so sprievodom corno da caccia a dvoch fagotov. Prísne symetrická inštrumentálna figúra rohu využíva dva oktávové skoky, ktoré odkazujú na Božiu všemohúcnosť.



Príklad 4: Quoniam tu solus

Tieto symboly sa spolu s trúbkami objavujú v 5-hlasnom zbere *Cum Sancto Spiritu*, tvoreného a cappella a zborovými fúgami, ktorých striedanie s inštrumentálnymi medzihrami evokuje koncert s ripienom a concertinom.

Príklad 5: Symetrická výstavba v *Credo* (spracované podľa W. Blankenburga)

A cappella zbor: Credo in unum Deum A dur, 4/2
Tutti zbor: Patrem omnipotentem D dur, 2/2

Dueto: Et in unum Dominum G dur, 4/4
Zbor: Et incarnatus est h mol, 3/4

Zbor: Crucifixus e mol, 3/2

Zbor: Et resurrexit D dur, 3/4
Ária: Et in Spiritum Sanctum A dur, 6/8

A cappella zbor: Confiteor fis mol, 4/2
Tutti zbor: Et exspecto resurrectionem D dur, 2/2

Úvodné *Credo in unum Deum* je skomponované ako 7-hlasná fúga (5 hlasov + 2 huslové) v archaizujúcom motetovom štýle s cantom firmom prebratým z gregoriánskeho chorálu. *Patrem omnipotentem* je koncertantnou fugou. *Confiteor*, ktoré podobne ako *Credo* tematicky čerpá z gregoriánskeho chorálu a *Et exspecto*, sú tiež fúgy. V centre *Credo* sa v zhode s liturgickým významom tejto časti nachádza trojica obsahovo najzávažnejších zborov celej omše, prezentujúcich vtelenie, ukrižovanie a vstanie z mŕtvych (*Et incarnatus est* – *Crucifixus* – *Et resurrexit*), lemované duetom sopránu a altu *Et in unum Dominum* a basovou áriou *Et in Spiritum Sanctum*. Najstaršou časťou a súčasne centrálnou časťou *Credo* je passacaglia *Crucifixus*, v ktorej Bach čerpá tematický materiál zo svojej kantáty *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12 z roku 1714.

Príklad 6: Ostinátny chromatický lamento bas v *Crucifixus*.

Pohľad na použité tóniny ukáže ich klesanie až k *e mol* (*Crucifixus*), ktorá je v afektovej teórii spätá s výrazom žiaľu a smútku (napr. úvodný zbor *Matúšových pašii*) a následné stúpanie k *Et exspecto*. Ako kompozičný zámer je možné vysvetliť aj striedanie taktov.

Sanctus, patriaci k najstarším častiam omše, Bach skomponoval pôvodne na uvádzanie počas Vianoc v roku 1724. Táto verzia bola ale určená pre odlišné obsadenie. *Hosanna*, s neprepočítelnými tanečnými rytmami, vzniklo podobne ako ako nasledujúce *Agnus Dei* starostlivým prepracovaním starších svetských kantát. Záverečné *Dona nobis pacem* predstavuje hudobnú reprízu zboru *Gratias agimus tibi* z *Glorie*.

K interpretácii

Posledné polstoročie prinieslo v tzv. starej hudbe komplexnejšie chápanie hudobnovýrazových prostriedkov v súlade s dobovou interpretačnou praxou a rétorickým konceptom hudby a zásadne zmenilo pohľad na staré nástroje, frázovanie, artikuláciu alebo tempá. Karajanove alebo Richterove nahrávky dnes počúvame „inými ušami“. Odkedy Nikolaus Harnoncourt koncom 60. rokov 20. storočia prvýkrát nahral *Omšu h mol*, vzniklo niekoľko desiatok nahrávok realizovaných v duchu tzv. historicky poučenej interpretácie, ktorá sa stala „mainstreamom“ pre prístup k Bachovej hudbe. Prinášame krátku charakteristiku troch takýchto naštudovaní.

Britský špecialista na starú hudbu **Andrew Parrott** priniesol ako prvý zvukovú realizáciu hypotézy, ktorá ho v známom „spore o Bachov zbor“ spojila v 80. rokoch 20. storočia s muzikológom Joshua Rifkinom. Parrott v skladbe obsadzuje dvoch spevákov na hlas (hlasy sólistov na niektorých miestach podľa dobovej praxe podporuje tzv. ripienistami). Používa tiež chlapčenské alty, čo reálne zodpovedá situácii v Lipsku, kde Bach nemal k dispozícii kontratenoristov. Z hľadiska detailov ide o minuciózne a brilantné naštudovanie, v ktorom okamžite upúta priezračná sadzba, čo poslucháč ocení najmä v zložitých kontrapunktických častiach. Absolútna kontrola však niekedy spôsobuje určitú stratu „tahu“ (napríklad prílišné „rozartikulovanie“ koloratúr v časti *Gloria*), na druhej strane dostáva „na povrch“ detaily, ktoré na iných nahrávkach ostávajú v pozadí. CD zdobia výkony „barokových div“ Emmy Kirkbyovej a Emily van Evera. Parrottove naštudovanie láme mýtus veľkých obsadení a dokazuje, že ani v „komornom“ obsadení dielo nijako netrpí.

Philippe Herreweghe má výnimočný cit pre vokálnu hudbu, čo si na začiatku jeho kariéry všimli aj authority ako G. Leonhardt alebo N. Harnoncourt, a ponúkli mu spoluprácu. Prvá Herreweghova nahrávka *Omše* (druhá vznikla roku 1996) zaujme nádherným sýtym, kompaktným, plastickým a farebným zborom, ktorému je vzdialená zvuková asketickosť, niekedy spájaná so starou hudbou. Zmysel pre kantabilnosť sa pozitívne premietol aj do veľkoryso vedených fráz, artikulácie, ktorá je viac „legato“, ako aj do „spievajúcich“ nástrojov. Disciplína orchestra, zboru a výkony sólistov sú mimoriadne presvedčivé, interpretačnej perfekcii možno niekedy trochu chýba kontrast a hĺbka. Nahrávka, na ktorej je analytický prístup rovnako dôležitý ako pôžitok z hudby, urobí dojem a má potenciál oslovit aj tých, ktorí starú hudbu príliš „nemusia“.

Často diskutovaným špecifikom naštudovania **Roberta Kinga** sú chlapčenské soprány a alty. V zborových úsekoch dodávajú nahrávke nenapodobiteľnú farbu, no v náročnejších sólových partoch si nemožno nevšimnúť problémy s technikou. Do istej miery sú zapríčinené tým, že chlapci v Bachovej dobe mutovali neskôr, boli teda fyzicky vyspelejší, čo ovplyvnilo aj kapacitu pľúc a tým aj prácu s dychom. Chlapci robia „neplechu“ aj v niektorých zboroch. Dynamické a expresívne Kingove naštudovanie, kde je mnoho vecí „na hrane“ však viac ako ktorékoľvek iné núti uvažovať nad „autenticnosťou“ a našim obrazom Bacha. Určite nenechá ľahostajným. ┘

Diskografia:

- E. Kirkby, E. van Evera (soprány), P. Iconomou (alt), R. Covey-Crump (tenor), D. Thomas (bas), Sólisti Tölzer Knabenchor
Taverner Consort & Players, Andrew Parrott; EMI/Virgin Classics, 1985
- B. Schlick, C. Patriasz (soprány), Ch. Brett (alt), H. Crook (tenor), P. Kooy (bas), Chorus & Orchestra of Collegium Vocale Ghent, Philippe Herreweghe; EMI/Virgin Classics, 1991
- M. Mrasek, M. Ritter (chlapčenské soprány), M. Fraas, M. Schloderer (chlapčenské alty), A. Rolfe Johnson (tenor), M. George (bas), Tölzer Knabenchor, Choir of King's Consort, The King's Consort, Robert King; Hyperion Records, 1997

Literatúra:

- Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2000.
- Blankenburg, Walter: *Einführung in Bachs h-moll-Messe*. Bärenreiter, 2005.

Čo ponúka Nová scéna ako muzikál?

M. David: Traja mušketieri / libreto: L. Fanánek Hagen a L. Vaculík, choreografia a réžia: L. Vaculík, scéna: M. Hollý, kostýmy: R. Šolc, premiéry: 25., 26. a 27. januára, Nová scéna, Bratislava

Aj najnovšiu produkciu Novej scény, „akčnú muzikálovú lovestory“ *Traja mušketieri* sprevádzala tradične bombastická reklama, sľubujúca nevedné zážitky, hviezdy popmusic a všeličo podobné. Keďže táto propagandistická technológia sa na Novej scéne opakuje so železnou pravidelnosťou pri každej premiére, žiada sa pristaviť pri niektorých termínoch i súvislostiach.



Csongor Kassai a Juraj Ďurdiak v *Troch mušketieroch* [foto: archív Novej scény]

O oprávnenosti čerpania štátnych subvencií na produkty dovozovej komerčnej scény sa popísalo nemálo. Napriek mnohým argumentom, spochybňujúcim prax štátneho divadla nahrádzať pôvodnú tvorbu importom obohraných muzikálov z Prahy, sa roky nič nezmenilo. Zriaďovateľ pred týmto závažným systémovým lapsusom vytrvalo zatvára oči.

Nemenej problematická je inscenačná prax Novej scény, ktorá sa už roky uspokojuje s hudbou zo záznamu. Toto riešenie, obhajované finančnými úsporami, je mimoriadne neprofesionálne. Isto, sú niektoré muzikály, ktorých hudba je napísaná pre elektronické nástroje. No klasický muzikál z nahrávky je barbarstvo najvyššieho rángu. Vo vyspelých krajinách sa tiež používajú mikroporty a ozvučovací technika. Ale iba preto, aby podporili prirodzený hlas a nie, aby nahrádzali živý spev a orchester. Mŕtva nahrávka totiž potiera základný

estetický kánon hudobného divadla, teda vznik autentického divadelného zážitku z prebiehajúcej syntézy príbehu, slova, hudby, hereckej akcie, tanca, výtvarnej zložky. Štúdiová nahrávka môže podporiť javiskový výsledok iba jednostranne. Nie je schopná spätnej väzby voči dianiu a atmosféram na javisku. Ale princíp hudobného divadla predsa spočíva vo vzájomnom ovplyvňovaní javiskových akcií a hudby. Jedna zložka z druhej vychádza. Hudba v tomto divadelnom druhu nie je kulisou, ale rovnocenným významovým a dramatickým prvkom. Podcenenie procesu zrodu komplexného divadelného diela v reálnom čase predstavenia je hrubo nekultúrne a zásadne devaluje umeleckú hodnotu. Prax, tolerovaná na Slovensku nemá v kultúrnom svete obdobu!

V minulosti tieto atribúty poznali aj na Novej scéne a vedeli s nimi veľmi kvalitne narábať. Veď inscenácie *My Fair Lady*, *Hello Dolly!*, *Muž z La Mancha*, *Fidlikant na stre-*

che či *West Side Story* posunuli toto divadlo na špicu i v medzinárodnom kontexte.

Označiť produkt Michala Davida ako muzikál je viac než odvaha. Z viacerých dôvodov. Ani hudba, ani libreto totiž nespĺňajú základné kritériá svojho divadelného druhu. Libretisti Lou Fanánek Hagen a Libor Vaculík sa nezaoberali dramatickou výstavbou. Uspokojili sa s mechanickým radením jednoduchých motívov bez hlbšieho významu. Hlavne, aby bol aký-taký dôvod na odspievanie hudobných čísiel. Zakomponovanie rozprávača Alexandra Dumasa a chlapca (asi budúceho čitateľa) vyznieva skôr komicky než dramaticky. Slová, ktoré autori vložili tejto postave do úst, sú len nafúknutými floskulami. Až sa nechce veriť, že by ich napísal Milan Lasica (ako uvádza bulletin). V textoch pesničiek sa ani len nepokúšali o také elementárne drobnosti, ako charakterizácia postáv či rozvíjanie dramatického konfliktu. Spievané čísla sú iba pasívnymi komentármi, opismi. S libretom hudobnodramatického diela má táto zložka *Troch mušketierov* spoločnú len vonkajšiu podobu.

K základným kánonom muzikálu patrí hudobná charakterizácia postáv, rozvíjanie, či aspoň akcentovanie dramatických konfliktov, dotváranie nálad a atmosféry. Všetky tieto poslanie dobrý skladateľ premení na niekoľko šlágrov, ktoré si divák odnáša spolu s ostatnými zážitkami. Michal David bol úspešným pesničkárom 80. rokov minulého storočia. V *Troch mušketieroch* neprekročil svoj tieň ani o piad. Hudobná lektúra diela je skromnou zmesou málo nápaditých motívčekov, ktoré sa donekonečna opakujú. Chýba melodická invenčnosť, ale predovšetkým dramatický ťah. Lebo ďalšou požiadavkou muzikálu je, aby hudobná plocha nielen charakterizovala hrdinov, ale súčasne rozvíjala dej, ponúkala komentáre a predovšetkým dramatické zvraty. David tieto atribúty ako by nepoznal, zato nešetří decibelmi. Skladateľ absolútne necíti javisko. Inak by sa pohrával aspoň s intenzitami, dramatické scény by „napucoval“ bohatou inštrumentáciou, intímne pasáže by stlmil do lyrických pián. Lenže v tomto dielku motívicky chudobná hudba plynie v divokom tempe a ohlušujúcej hlučnosti.

Keďže ani v librete, ani v hudbe niet stopy po dramatickom konflikte, *Traja mušketieri* sú skôr vizualizovaným koncertom popiko-

vých popevkov dvadsať rokov starej proveniencie.

Z chabého diela ťažko vykúzliť ozajstné divadlo. Libor Vaculík bol skvelý tanečník a dnes je vyhranený choreograf. No divadelná réžia je o čomsi inom. Režisér musí rozkrývať postavy, zvyrazňovať motívy, pointovať konflikty. Lenže to by si musel Vaculík ako spoluautor libreta takéto dramatické komponenty načrtnúť už v príbehu, resp. textoch spevných čísel. Keďže literárna zložka diela je nedramatická, režisér nemá z čoho budovať javiskové dianie. Preto každý z účinkujúcich hrá ako vie.

Robiť akékoľvek divadlo s nehercami je veľká odvaha. Keď pred rokmi **Jozef Bednárík** obsadil **Pavla Haberu** do *Evanjelia o Márii*, viedol rockového speváka nástrahami javiskového života veľmi presne a cielavedome. Vyťažil z Haberových daností maximum. Vaculík ako neregisér, ale ani

Svetlých zábleskov je ako šafranu. **Alan Bastien** má viac skúseností, takže jeho D'Artagnan lepšie zapadá do celku. Podobne Athosovia, Porthosovia a Aramisovia (**Josef Vojtek**, **Martin Maček**, **Roman Féder**, **Milan Bartalský** a **Roman Müller**) úročia dávnejšie skúsenosti. Akceptovať možno kde tu démonickú **Katarínu Hasprovú** ako Milady, lenže absolútne pomýlený kostým ju posúva do nevďačnej roviny lascívnej kurtizány. Alternujúca **Martina Michalčová** vďaka väčšiemu ostychu menej pýtala pozornosť. **Sisa Sklovská** Kráľovnú Annu plnšie zaspievala, **Helena Krajčiová** o čosi dramatickejšie zahrála. **Constance Ivany Poláčkovej** bola dievčenskejšia, **Karin Olasová** sa napriek väčším hereckým skúsenostiam strácala. Obaja Richelieuovia (**Csongor Kassai** i **Bohouš Josef**) chceli hrať intrigána, vyšla im však skôr paródia. Podobne aj Rochefortovia (**Milan Bartal-**

spoločnosť z rozpadajúceho sa dreveného balkóna Bonacieuxovej krčmičky (aby sme spomenuli jeden nezmysel za ostatné). Autor šermiarskych súbojov zrejme tiež nemá veľa divadelných skúseností, inak by sa neuspokojil s donekonečna opakovaným základným výpadom duelujúceho začiatočníka. Libor Vaculík mal asi na choreografiu menej času, keď musel sedieť za režijným pultom. Pretože v tanečných plochách tenoraz vystačil naozaj s minimom elegancie, tanečnosti, šarmu, zmyselnosti...

Hudobnú nahrávku ťažko hodnotiť, bola dodaná na kľúč z Prahy. Ak na hudobnom naštudovaní **Eduarda Klezlu** možno niečo oceniť, tak vari len zvládnutie češtiny slovenskými interpretmi. Ale to je na divadlo naozaj málo.

Premena činohry a spevohry Novej scény na hudobnodramatický súbor za 8 sezón stála veľa miliónov z každoročnej štátnej



Troja mušketeri na Novej scéne [foto: archív Novej scény]

ostatní členovia inscenačného tímu, si s nehercami „hlavu nelámali“. Spofahli sa na prvoplánovú popularitu hviezdíček Superstar. A tak chudák **Peter Cmorník** svojimi civilnými reakciami na partnerov ruší aj tú najzákladnejšiu ilúziu divadla. Nevie, ako mimoslovnými výrazovými prostriedkami rozohrať vzťahy, o konfliktoch ani nehovoriac. Kde dovolila hudobná linka, tam načrtnol, o čo D'Artagnanovi ide. No s predvedenou interpretačnou chudobou by nevystačil ani na koncertnom pódii, nieto na divadelných doskách. Podobne dopadli ďalšie magnetny reklamnej kampane Novej scény, Ivan Štroftek a Martin Kelecsényi.

Rozpačito, ba až nedivadelne pôsobia všetci účinkujúci prvej i druhej premiéry.

ský a **Martin Hudec**) zapadli do priemeru. Buckinghamovia (**Kamil Mikulčík** a **Martin Kelecsényi**) vlastne ani nemajú čo hrať. Podobne ako Kráľi Ludovítovia XIII. (**Viktor Horján** a **Juraj Ďurdiak**). Od akože komických figúrok Bonacieuxa (**Karol Čálik** resp. **Ivo Heller**) a Plancheta (**Tomáš Horváth** a **Juraj Bernáth**) naozaj nemožno čakať viac, ako „opozerané šuflíky“.

Muzikál si zvykne zakladať na výpravnosti scény, kostýmov, baletu. Ak kostýmy **Romana Šolca** zväčša uspokojia, scéna **Mareka Hollého** až príliš odhaľuje, že na komerčnom projekte Novej scény chcel niekto ušetriť. Inak by asi Kráľ Ludovít v záverečnej scéne plesu, na ktorom sa má vyjaviť pointa D'Artagnanovho putovania, nevítal

dotácie i nemálo sponzorských miliónov. No nepriniesla žiadnu umeleckú hodnotu, len deformovala umelecký profil jedného divadla a divadelný trh celého Slovenska. Väčšina autorov nevydareného experimentu dnes už v divadle nepôsobí. Čím skôr sa súčasné vedenie divadla preorientuje na serióznou divadelnú produkciu hoci aj ľahšieho zábavnejšieho zamerania, tým skôr sa možno aj na Slovensko vráti muzikál v podobe, dôstojnej svojej definície divadelného druhu i vďačného diváka. Cesta obrody Novej scény bude však trnistá, kľukatá a žiaľ, aj finančne veľmi náročná. No pred fenoménom Nová scéna sa oči donekonečna zatvárať nedajú.

Oleg DLOUHÝ

Autor je teatrológ

Opereta (v Prešove) zomrela..., nech žije opereta!

F. Lehár: Gróf z Luxemburgu / libreto: A. M. Willner-R. Bodanzky-Leo Stein, preklad: P. Petiška a T. Janović, réžia a choreografia: J. Moravčík, dirigent a hudobné naštudovanie: A. Harvan, scéna: V. Seman, kostýmy: A. Kronová, premiéry: 12. a 13. januára, Prešovské operetné združenie, Prešov

Prvý január 2005 sa zapísal do dejín Divadla Jonáša Záborského v Prešove ako čierny deň. K tomuto dátumu bola zrušená spevohra, rozpustili orchester, odišlo množstvo umelcov... Klasickú operetu vyhodili na smetisko zabudnutia ako nepotrebnú haraburdu, aby ju vzápätí vystriedal jej mladší brat, komerčný muzikál. Zanikol súbor, ktorý tu počas vyše šesťdesiatročnej existencie odohral azda celý operetný repertoár. Prípomene, že Spevohra DJZ bola jediným súborom na Slovensku, ktorý sa špecializoval na klasickú operetu. Vyrástlo tu množstvo umelcov, ktorí tu pôsobili celý život, bez možnosti stať sa televíznymi hviezdami, mnohí tu začínali a neskôr odišli na väčšie operné scény... Veľká tradícia operety v Prešove zrazu nikoho

la sa skupinka ambiciózných ľudí, ktorí ju vrátili tam, kde patrí, teda na Veľkú scénu novej divadelnej budovy. Rok po zániku Spevohry DJZ, v januári 2006, založili v Prešove pre všetkých, ktorí majú záujem podporiť vzkriesenie operety, Prešovské operetné združenie. Ministerstvo kultúry SR tiež podporilo projekt združenia pod názvom Záchrana a zachovanie operetného žánru v Prešove. Pomocnú ruku podalo i vedenie DJZ v osobe pána riaditeľa.

A tak dva roky prázdnu jamu orchestriska opäť zaplnili hudobníci, na javisko sa vrátili niektoré hviezdy prešovského operetného neba, vznikol nový Orchester a zbor Prešovského operetného združenia. Množstvo až neveriteľného entuziazmu a nadšenej práce prinieslo plody v podobe premiéry operety Franza Lehára *Gróf z Lu-*

darí sa mu komunikovať s publikom, pozitívne zvýrazňuje rytmickú zložku Lehárovej hudby. Jeho hrdinovia sú plní životnej energie, tanec a spev i próza sú prirodzene integrované.

Hudobné naštudovanie **Adriána Harvana** spája hráčov orchestra do kompaktného celku, jednotlivé nástrojové zoskupenia znejú vyrovnane. Harvan cíti Lehárove melodické línie a optimálne vedie orchester cez dynamické i rytmické zvraty. Dáva priestor vokálnej zložke, tvorí základňu pre sólistov a zbor. Scénická podoba **Vladimíra Semana** a kostýmy **Anny Kronovej** pôsobia harmonicky, vytvárajú pozitívnu ilustráciu deja, pôsobia optimisticky, sú funkčné a dotvárajú atmosféru predstavenia.

I keď predstaviteľ titulnej postavy, **Antona Baculíka**, postihla smola v podobe hlasovej indispozície spôsobenej chorobou, statočne sa s ňou pasoval, aby zachránil predstavenie. **Jana Malová**, v úlohe Angély Didier presvedčila vyrovnanosťou vokálneho, hereckého i pohybového prejavu. Jej tmavší soprán je farebný, výborne znejú jej okrúhle vysoké tóny, zmysel pre frázy a melodické oblúky doplnia emotívny, ale i šibalsky vypointovaný prejav. K tomu sympatický vzhlad a zmysel pre pohyb. Čo viac si možno priať? Je to primadona ako kvet. Pre mnohých bola prekvapením **Adriana Majtnerová** v úlohe Julietty Vermont. Jej zmysel pre komédiu a vyvážený pekný soprán sú príslubom pre budúcnosť. V mladokomickej úlohe Armanda Brissarda sa dobre darilo **Tomášovi Beličákovovi**. Spolu s Adrianou Majtnerovou tvorili zohraný sympatický mladokomický pár. Ostrieľaný **Milan Gerjak** ako knieža Basil Basilowitsch rozveseľoval dávkou situačnej komiky a láskavou iróniou kreoval zaľúbeného starca. **Helena Horváthová** je ako vždy plná energie, vtipná, akcie-schopná, preffikaná, ale i stále šarmantná a elegantná. Predstavila sa ako nestarnúca Stasa Kokosow.

V záverečnom finále si s celým súborom zatancoval (čapášoval) i Jaroslav Moravčík. „Standing ovations“ boli odmenou za obrovský entuziazmus, chuť a silu vrátiť do Prešova, napriek všetkej nepriazni, klasickú operetu. Dúfajme, že tentokrát už netrvalo... Na záver ešte slová Franza Lehára z titulnej strany bulletinu predstavenia: „Opereta nikdy nezomrie. Umierajú len tí, ktorí si s ňou nevedia poradiť.“

Peter BUBÁK



Zo skúšky prešovskej inscenácie *Grófa z Luxemburgu* [foto: A. Žižka]

nezaujímala, hlavne nie pánov poslancov krajského parlamentu.

Keď som odchádzal z posledného predstavenia Cigánskeho baróna, povedal som si, že sem nevkročím, kým sa sem nevráti klasická opereta. Bol som presvedčený, že je to rozlúčka navždy. Priznám sa, že som sem chodieval mnoho rokov a veľmi rád. Pre mňa nezabudnuteľné predstavenia *Čardášovej princeznej*, *Grófkych Marice* či *Veselej vdovy* mi často pomohli zabudnúť na problémy, ktoré prinášal život. Takto cítili mnohí stáli návštevníci z mesta i okolia.

Môj vrodenný pesimizmus však netrval dlho. Opereta v Prešove nezostala ležať na smetisku zabudnutia a nezáujmu. Naš-

xemburgu 12. januára tohto roku na Veľkej scéne DJZ. (Navštívil som druhé predstavenie 13. 1.)

Otvorenie predstavenia režisérom a choreografom predstavenia **Jaroslavom Moravčíkom**, ktorý zvolal: „Opereta zomrela..., nech žije opereta!“, sa stretlo s radosným ohlasom v plnom hľadisku DJZ. Moravčík je choreograf, čo cítiť v jeho koncepcii réžie na každom kroku. Pohyb, rytmus, dynamika predurčujú dianie na scéne. Rešpektuje pravidlá a zvyklosti operety, ctí ich, na druhej strane búra konvencie, statické mení v dynamické, hudbu prezentuje pohybom, ktorý sa nezastaví ani na chvíľku. Vtipne aktualizuje, lyrické spevné miesta citlivo ilustruje baletnou kreáciou,

Hudba medzi životom a smrťou

K dôsledkom politiky národného socializmu na hudobný život Slovenska

SLOVENSKO AKO PRECHODNÝ AZYL

Agata SCHINDLER

Temná etapa európskej civilizácie v politickej, hospodárskej i kultúrnej sfére sa začala 30. januára 1933, kedy sa v Nemecku dostali k moci národní socialisti (NSDAP) na čele s Hitlerom. 7. apríla toho istého roku začal v Nemecku platiť zákon „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ (Zákon na obnovenie štatútu štátnej služby), ktorý obsahoval aj tzv. „Arierparagraf“ (árijský paragraf) a štátni zamestnanci „neárijského“ pôvodu boli, bez ohľadu na vek, prepustení do dôchodku.

Od roku 1933 nachádzame aj v hudobnom živote Slovenska stopy po mnohých hudobníkoch, ktorí boli z rasových dôvodov vylúčení z nemeckého hudobného diania. Na Slovensku našli možnosť krátkodobej sebarealizácie a v neposlednom rade i finančnú pomoc. Dvaja z nich pochádzali dokonca z dnešného územia Slovenska.

Začiatok apokalypsy

Za „neárijska“ sa považoval ten, kto bol potomkom „neárijských“, predovšetkým židovských rodičov a starých rodičov. Na základe tohto zákona prišiel o prácu celý rad (na školách, univerzitách, v divadlách, v denníkoch či v odbornej tlači) skladateľov, koncertných umelcov, hudobných vedcov a pedagógov, pôsobiacich v štátnych službách. Navyše, v apríli 1933 začala činnosť celonemecká inštitúcia „Reichskartell der deutschen Musikerschaft e.V.“ (Ríšsky kartel registrovaného spolku nemeckej hudby), ktorej cieľom bolo systematické mapovanie hudobníkov prostredníctvom dotazníkov. Ten, kto dotazník nevyplnil, nezískal licenčnú kartu, kto nemal licenčnú kartu, nemohol pôsobiť v akejkoľvek hudobnej sfére. Nemohol teda vykonávať svoje povolanie a ostal bez príjmu. V septembri 1933 bola vyššie uvedená inštitúcia premenovaná na Ríšsku hudobnú komoru, ktorá sa stala súčasťou novozaloženej Ríšskej kultúrnej komory. Na základe dotazníka, v ktorom muselo byť uvedené, či má dotyčný „árijský“ resp. „neárijský“ pôvod, bolo možné v kartotéke evidovať a kontrolovať všetkých hudobníkov. Hudobná komora schvalovala nielen nové zamestnanecké pomery, ale i angažmány umelcov na území Nemecka. „Neárijským“ hudobníkom bol znemožnený akýkoľvek zamestnanecký pomer, koncertné turné či jednorazové hosťovanie a neskôr boli z hudobnej komory vylúčení. Ríšska hudobná komora vládla nad repertoárom koncertných siení a hudobných divadiel, z ktorých bolo uvádzanie diel židovských autorov striktné vylúčené. Keď 15. septembra 1935 začali v Nemecku platiť tzv. „Norimberské zákony“, obsahujúce tiež „Reichsbürgergesetz“ (ríšsky občiansky zákon), boli židia vyhlásení za „štátnych

občanov“ bez politických práv. Roku 1936 bol pre židov vydaný oficiálny zákaz vykonávania rôznych druhov povolání, a Ríšska hudobná komora už len pokračovala vo vylučovaní svojich židovských členov, ktorých sa zbavovala na základe interných smerníc už od apríla 1934. Jedinou platformou koncertovania sa pre židovských umelcov stali podujatia Židovského kultúrneho spolku, organizácie, ktorá bola tiež vylúčená z verejného kultúrneho života. V rámci programov tohto spolku smeli vystupovať iba židia, publikum smeli tvoriť tiež iba židia – a to všetko pod prísny dohľadom najvyšších politických orgánov na čele s Goebelsom. Preto od roku 1933 emigrovali z Nemecka do najrôznejších krajín sveta nielen lekári či pekári, ale i celý rad umelcov. Preto hľadali židovskí umelci, ktorí v tom čase v Nemecku ešte žili, horúčkovo možnosti zahraničných hosťovaní. Príčiny hľadania nových životných a umeleckých ciest a dôvody emigrácií boli pre každého jedinca tie isté – všetci mali strach. Pred diskrimináciou a napokon i fyzickou likvidáciou si však každý jedinec a každá rodina vyvinuli vlastnú stratégiu či filozofiu možnosti záchrany, preto sú ich osudy, vo všetkej príbuznosti, rozdielne.



Margita Bokorová v 30. rokoch 20. storočia [zdroj: časopis SemperOper]

Margita Bokorová

Jednou z umelkyň, ktorá v roku 1933 opustila Nemecko, bola židovská sopranistka Margita Bokorová. Ešte 1. júla 1933 spievala v Dráždanskej štátnej opere s mimoriadnym úspechom Zdenku v premiére Straussovej opery *Arabella*, no koncom mesiaca už k členom Dráždanskej štátnej opery nepatrila. V oficiálnej ročenke opery je lakonicky zaznamenané, že Margita Bokorová k 31. júlu 1933 „odišla“. Z júla 1933 ešte pochádza nahrávka výňatkov z *Arabelly*, na ktorej naspievala Zdenku s orchestrom Berlínskej štátnej opery, potom našla definitívne útočisko vo Viedenskej štátnej opere, ▶

► ktorej členkou bola v rokoch 1934–1938. Je známe, že v týchto rokoch hostovala v popredných sopránových operných postavách na významných európskych operných scénach, v londýnskej Covent Garden, v rôznych divadlách v Taliansku, od roku 1935 účinkovala na Salzburger Festspiele, v roku 1938 vo Veľkej opere v Paríži a tiež v Amsterdame. Navyše kritiky, uverejnené na stránkach slovenských denníkov prezrádzajú, že ju prijalo i Slovenské národné divadlo v Bratislave. Po prvýkrát spievala v Bratislave pravdepodobne v roku 1936 v operete *Cigánsky barón*. Z pera Ivana Ballu sa dozvedáme, že Margita Bokorová bola speváčkou „...lahodného sladkého sopránu skvelej kultúry, spievajúca tak muzikálne a s takým vybraným vkusom, hrajúca tak temperamentne, pritom však tak noblesne, prežiarujúca svoj výkon takým neodolateľným osobným kúzлом, že naraz zaujala a znova a znova strhovala obecenstvo k nadšenému potlesku...“. V roku 1937 spievala Bokorová v Bratislave znova. Zdenka Bokesová hodnotila v *Slovenskom denníku* jej hostovanie v Slovenskom národnom divadle v Bratislave takto: „Margita Bokorová a Dora Withová, členky Štátnej viedenskej opery, spievali v piatok v SND, v Bratislave – dvojicu pani Flutovej a Reichovej v *Nicolaiových, Veselých ženách windsorských*. Dokonalé školenie hlasov, krásna výslovnosť, srozumiteľné i v tých najrýchlejších zoskupených slovách, do najmenších detailov vypracovaná súhra a samozrejmá hra, bystro reagujúca na každý pohyb našich hercov, boli prednosťou oboch umelkýň, ktorých výkon po celé predstavenie dominoval. Margita Bokorová, nadaná ľahkým, avšak nie práve neobvykle zabarveným hlasom, ktorý býva prednosťou veľkých speváčok, upúta na prvý raz svižným podaním, muzikalitou, prejavujúcou sa z každého pohybu, z prednesu každej vety, takže jej výkon technicky bezchybný a herecky roztomile podaný robí dojem vzácného umenia...“

Kto bola Margita Bokorová? Napriek tomu, že patrila k popredným sopranistkám 30. rokov 20. storočia, vieme dnes o nej veľmi málo. Podľa údajov hudobných lexikónov prišla na svet ako Margita Wahlová 1. apríla 1905 v Losonczy, v dnešnom Lučenci, no v indexe narodených v roku 1905 v tomto meste sa s takýmto priezviskom, ani pod menom Margita Bokorová, nikto nenarodil. Vieme však, že študovala v Budapešti a vo Viedni, a ako 23-ročná debutovala v roku 1928 v Budapešti. V rokoch 1928 až 1930 pôsobila v Opere v Lipsku. Od 1. augusta 1930 patrila k popredným sólistom Opery v Drážďanoch. Tu úspešne stvárnila celý rad operných a operetných postáv. Keď musela ako 28-ročná Drážďany nedobrovoľne opustiť, zoznam jej úloh pozostával z viac než 40 postáv, ku ktorým vo Viedni pribudli ešte ďalšie. Vo Viedni a v Salzburgu spievala s takými dirigentmi ako Bruno Walter či Felix von Weingartner. Po anektovaní Rakúska Nemeckom, keď začali platiť pre umelcov v Rakúsku rovnaké rasové zákony ako v Nemecku, a Margita Bokorová znovu nemala šancu na angažmán, zahnal ju osud do USA. Tam spievala so závažnými úspechmi v Chicagu, vo Filadelfii, v San Franciscu a v Metropolitnej opere. V roku 1947 bola angažovaná do New York City Opera, ktorej pohostinnosť si však dlho neužila. Margita Bokorová, prvá Zdenka Straussovej *Arabelly*, zomrela po ťažkej chorobe 9. novembra 1949 v New Yorku.

Leo Kestenberg

Meno Leo Kestenberg je známe predovšetkým v oblasti hudobnej pedagogiky, ale pôsobil aj ako kultúrny politik a klavirista. Z rodného Ružomberka, kde sa narodil 27. novembra 1882 v židovskej rodine, viedli jeho ďalšie životné cesty od Prahy cez Liberec až do Berlína. Po študijných rokoch v Žitave, Berlíne a v Drážďanoch získal meno ako klavirista, keďže bol v Berlíne žiakom skladateľa a klaviristu Ferruccia Busoniho. Pedagogicky pôsobil na berlínskych konzervatóriách a organizoval v rámci sociálno-demokratickej osvetovej činnosti koncerty pre široké vrstvy. V roku 1918 sa Kestenberg stal referentom pre hudobné záležitosti na Pruskom ministerstve vedy, umenia a národnej osvety, od roku 1922 bol tiež vedúcim hudobného oddelenia Centrálného inštitútu výchovy a vyučovania, v roku



Margita Bokorová v 30. rokoch 20. storočia [zdroj: časopis SemperOper]

1929 ministerským radcom. V tom čase pracoval na vzniku reformy vyčovania hudby, ktorá je dodnes známa pod názvom „Kestenbergova reforma“. Vďaka iniciatíve a ctížiadostivosti aj v iných oblastiach ho mnohí nazývali „hudobným diktátorom“ či „hudobným pápežom“. Pri príležitosti jeho 50. narodenín novembrové číslo odborného časopisu *Die Musik* v roku 1932 vysoko hodnotilo jeho organizačnú a publikačnú činnosť. V decembri 1932 prišlo k zosadeniu Kestenberga z funkcie ministerského radcu. Predchádzali tomu udania ako „je žid“, „rodený cudzinec“ a podobne. Keď sa 30. januára 1933 dostali k moci národní socialisti, výstražné listy a telefonáty donútili Kestenbergu v marci toho istého roku emigrovať. Ušiel do Československa, kde ako jeden z mála emigrantov z Nemecka našiel adekvátne uplatnenie v Prahe.

Spočiatku sa živil ako súkromný učiteľ klavíra a usporadúval privátne prednášky, na ktoré pozýval zámožnejšie publikum. Ako klavirista hrával a prednášal v nemeckom vysielaní Českého rozhlasu a spolu s Aloisom Hádom bol jedným z iniciátorov založenia Spoločnosti pro hudební výchovu, ktorá vznikla 11. júna 1934 v Prahe. V nej pracovali spoločne až do roku 1938 českí a nemeckí odborníci ako napríklad Vladimír Helfert, Dobroslav Orel, Václav Talich, Georg Szell či Viktor Ulmann. Lavicovo orientovaná organizácia usporiadala viacero kongre-

sov i napriek faktu, že sa zmieta v celom rade problémov, vyplývajúcich z hroziacej politickej zmeny. Jednou z jej posledných aktivít bolo usporiadanie Kongresu pre ľudovú pieseň so zvláštnym zreteľom na jej význam v hudobnej výchove v ČSR v dňoch 2.–4. júna 1938 v Bratislave a 4.–6. júna 1938 v Trenčianskych Tepliciach. Tu sa Leo Kestenberg navždy rozlúčil s územím, na ktorom pred desiatkami rokov začal vnímať krásu ľudovej piesne – aj tej slovenskej. Vo svojej autobiografii, ktorú písal v Tel Avive koncom 50. rokov minulého storočia ako zrelý človek, si spomína na svoje detské roky v Ružomberku, na svoju matku, ktorá

Dela Lipinskaja

Dela Lipinskaja, ruská umelkyňa pôsobiaca v Nemecku, bola medzinárodne uznávanou, mimoriadne nadanou šansonierkou. Jej popularita sa rovnala popularite Fracúzky Yvette Guilbertovej. V Nemecku a v susedných krajinách vystupovala začiatkom tridsiatych rokov s pôsobivými satiricko-zábavnými programami. Známa bola i na Slovensku. V roku 1932 hosťovala napríklad v Slovenskom národnom divadle v Bratislave. V hodnotení jej vystúpenia vyzdvihol recenzent „*mimické pohyby, hlas, gesto atď. Z rôznych filmov,*

Keď sa 30. januára 1933 dostali k moci národní socialisti, výstražné listy a telefonáty donútili Kestenberga v marci toho istého roku emigrovať. Ušiel do Československa, kde ako jeden z mála emigrantov z Nemecka našiel adekvátne uplatnenie v Prahe.



Leo Kestenberg, portrét z jeho životopisnej knihy *Bewegte Zeiten* (1961)

mu v ranom veku pospevovala ľudové piesne, nemecké, židovské a slovenské. Kestenbergova pokroková orientácia a židovský pôvod ho prinútili v októbri 1938 emigrovať z Prahy do Paríža. Z Francúzska ho osud emigranta viedol v decembri toho istého roku ďalej – do Palestíny. Po prechodnom pôsobení v Palestíne Orchestra, založil v roku 1945 Seminár pre hudobnú výchovu v Tel Avive, v ktorom pôsobil ako učiteľ a riaditeľ. Bol tiež spoluzakladateľom Izraelskej hudobnej akadémie, na ktorej tiež pôsobil. Takmer slepý zomrel 13. januára 1962 v Tel Avive.

z toho množstva filmových hviezd a ‚mesiacov‘, sgúľaný v akýsi perličkový rad, ktorý potom Lipinskaja svojím vlastným spôsobom prepracovaný podáva ako vlastný celok. Má svojich päť smyslov nadpriemerne vyvinutých na to, aby to cudzie perie ofarbila vlastnou individuálnou schopnosťou, pravda, silným množstvom, aby zatieniť cudzie, svietilo jej svetlo. (...) Večer bol potrebný už aj preto, aby sa poznal cengot pravého zlata od falošného.“

V súvislosti s nástupom vlády nemeckých nacionalistov v roku 1933 sa Lipinskaja stala jednou z tých v Nemecku pôsobiacich umelkýň, ktorých verejné vystupovanie bolo spočiatku nežiaduce a krátko na to zakázané. Jej pôsobenie v Nemecku sa takmer zo dňa na deň obmedzilo iba na koncerty, ktoré smeli uskutočňovať len židovské kultúrne organizácie pre výlučne židovské publikum. Keď bola Lipinskaja v roku 1934 hosťom takejto židovskej organizácie v Drážďanoch, recenzentka Eva Büttnerová o jej vystúpení napísala: „*Dela Lipinskaja priniesla do Drážďan jej už viackrát vyskúšaný pôsobivý program. I keď my, židia, dnes nie sme v dôsledku tragickej situácie v nálade, aby sme mohli srdečným smiechom či úsmevom reagovať na dvojznačnosť, napriek tomu sa sugestívnej umelkyni podarilo s jej šarmom, odvahou, jej koketnosťou a iróniou zaujať i rezervované publikum.*“ Dela Lipinskaja hľadala už od začiatku roku 1933 možnosti koncertovania a zárobku v okolitých krajinách, kde jej židovský pôvod zatiaľ nebol prekážkou. Vo februári 1933 ju prijalo znova Slovenské národné divadlo v Bratislave, o vystúpení písal v denníku *Slovák* Fraňo Dostalík. V roku 1935 hodnotil článok v *Slovenskom východe* jej košické vystúpenie, v tom istom roku koncertovala Dela Lipinskaja opäť v Slovenskom národnom divadle v Bratislave. O rok neskôr bola zasa na území Slovenska, tentokrát vystúpila v Banskej Bystrici. Autor recenzie košického vystúpenia v denníku *Slovenský východ* uvádza, že išlo o koncert v rámci Lipinskej európskeho turné, v roku 1935 informuje recenzia pod značkou „fis“ v *Slovenskom denníku*, že „*Dela Lipinskaja, cestujúc teraz práve strednou Európou, spievala (...) v SND*“. Ak mali obaja recenzenti pod pojmom slova turné na mysli tradičné cestovanie s batožinou za koncertmi z jedného mesta do druhého, tento výrok platí. Dela Lipinskaja však cestovala za svojimi koncertmi, navyše s kufrom plným obáv o svoju budúcnosť. Jej osud je dodnes nevyjasnený.

Richard Tauber

Slávou opradený tenorista Richard Tauber (nar. 16. mája 1892 v Linci, zomrel 8. januára 1948 v Londýne), spievajúci Mozarta rovnako úspešne ako Lehára, nemohol začiatkom roku 1933 pochopiť, že on, zožinajúci búrlivé potlesky a rozprávkové honoráre na celom svete, by mohol ako „polovičný žid“, a k tomu Rakúšan, spadať pod zákony novej politickej moci v Nemecku. V roku 1933 bol však aj on donútený ujsť z Berlína do Viedne. Do roku 1938 pôsobil vo Viedenskej štátnej opere a v londýnskej Covent Garden, súčasne hosťoval na rôznych zahraničných javiskách. I na Slovensku, v krajine, ku ktorej mal zvláštny vzťah. Slovenské kúpele Piešťany totiž ▶

► v roku 1929 vrátili Tauberovi silno poškodené zdravie pohybového ústrojenstva. Uzdravením sa mu vrátilo i to najcennejšie, čo mal – jeho hlas, čo mu umožnilo návrat na operné a operetné javiská. Svoju vďaku vyjadril viacerými koncertmi v Piešťanoch. O jednej z jeho opätovných návštev v roku 1931 sa z novín *Slovenská politika* dozvedáme: „V stredu večer konal sa v Piešťanoch v Grand Hoteli Royal koncert známeho komorného speváka Richarda Taubera v prospech pohorelco v Važci. Na koncerte spieval (...) piesne z Lehárových diel a dirigoval tiež niekoľko kusov z jeho operiet. Koncert zahájil čs. vyslanec v Londýne Ján Masaryk, ktorý uvítal Richarda Taubera a prítomné obecenstvo v slovenskej, anglickej a nemeckej reči. (...) Koncert bol rádiom prenášaný takmer do všetkých európskych staníc. (...) Koncertu zúčastnilo sa asi tisíc osôb. (...) S vyslancom Jánom Masarykom dostavili sa na večer mnohí členovia v Piešťanoch sa nachádzajúcej anglickej aristokracie. Čistý výnos koncertu obnáša 25.000 Kč, z ktorých umelec sám venoval 1.000 Kč. (...) Za šlachetný čin sú nemeckému spevákovi Richardovi Tauberovi povdační nielen važtánski pohorelci, ale celé Slovensko (...)“. Ďalšie hostovania Richarda Taubera na Slovensku už nepatrili do jeho šťastného obdobia. Na Slovensko prišiel už v situácii, keď bol z nemeckých javísk vyhostený. Ivan Ballo predstavil v *Slovenskej politike* Richarda Taubera, hosťujúceho

Veľkolepým koncertom položili Piešťany základ k fondu pre stavbu kúpeľného rím. kat. kostola

ch. — Piešťany, 23. júla.

Temer 15tialcov katolícke Piešťany majú do-
diaľ iba jeden kostol, a to farský chrám, veľmi
vzdialený od kúpeľnej časti mesta. Je síce u kolo-
národového mostu mála kaplnka, sviak pre nábo-
ženskú potrebu Piešťan to však nestačí. Preto
už dávnejšie sa usilovalo o to, aby bol pre kúpeľ-
nú časť Piešťan postavený chrám nový. Medzi
časom Piešťany veľmi vzrástli a potreba nového
kostola stala sa neodkladnou. O stavbu usiloval
sa nielen piešťanský starosta a rím. kat. farár Šin-
delár, ale i riaditeľstvo kúpeľov. Konečne bol te-
raz daný prvý základ k fondu pre výstavbu tohoto
kostola, a to koncertom svetovej úrovne, ktorého
čistiť siak bol venovaný tomuto fondu.

Koncert bol v sobotu 20. t. m. o 21. hod. v
sále hotelu Royal v Piešťanoch. Ažkoľvek vstupné
bolo veľmi vysoké: 100, 70, 50; 30 a 20 Kč, sál
bol do posledného miesta obsadený, a to vynikajú-
cim obecenstvom nielen z radov domácich, ale me-
novite kúpeľných hostí. Medzi obecenstvom bol
i rožňavský biskup Michal Bubník, gen. riaditeľ
Živobanky dr. Preis a iní.

Hosti privítal starosta Piešťan Šindelár a pre-
hovoril aj biskup Bubník, ktorý spomenul, že pred
30 rokmi, keď bol práve piešťanským kaplánom,
rokovalo sa už o možnostiach výstavby druhého
chrámu. Prejavil potešenie nad tým, že základy k
tomuto plánu kladú sa práve dnes, kedy Piešťany
svojím neobyčajným vzrastom priamo si vynucujú
nový chrám zasvätený tomu najväčšiemu lekáro-
vi — Bohu, nádeje a dtechy to všetkým nemoc-
ných. Poďakoval sa iniciátorom bratom Wintrov-
com a všetkým, ktorí akokoľvek prispeli k finanč-
nej podpore fondu pre výstavbu kostola.

Program koncertu samotného bol akútne vy-
sokej úrovne. Zahájený bol predhrou k roman-
tickej operete „Zem úsmevom“, ktorú dirigoval
svetochýrny spevák Richard Tauber. Nasledoval
potom husľový koncert berlínskeho husľového vir-
tuóza Wernera Gebauera, ktorý sa doprovodu 32-
členného orchestru a za dirigovania generálneho
riaditeľa hudby prof. Ernsta Wandela z Brém
predviedol štýlom veľkého umelca husľový koncert
D-dur, I. vetu od N. Paganiniho a kadenciu od
Ossipa Schmiricha. K vŕbi zaujímavosti treba po-
doznieť, že počas tohoto čítala strbla sa nad Pie-
šťanmi veľká búrka, ktorá spôsobila poruchu v
elektrickom osvetlení, takže umelec Gebauer hral
niekoľko minút v úplnej tme. Potom spevák Tauber
zaspejval za doprovodu orchestru vŕbatky z Le-
hárovej operety „Giuditta“. Po prestávke zahrál
orchester za dirigovania kap. Obrudu symfonickú
báseň „Vltava“ z cyklu „Má vlast“ od Bedricha
Smetanu. Milým prekvapením bol výťahok z opery
„Predaná nevesta“ od B. Smetanu, ktorý krásne
zahovoril R. Tauber. Veľký potlesk vyvolalo i to
číslo programu, v ktorom Tauber zaspejval z Le-
hárovej operety „Zem úsmevom“ dve piesne, a to
„Vždy a úsmevom“ a „Ja svoje srdce dám“. Kon-
cert bol zakľúčený symfonickou medzitrou k ro-
mantickej operete „Spievajúci sen“, ktorú zložil
Richard Tauber a ktorú sám dirigoval.

Recenzia koncertu R. Taubera v dobovej tlači (1935)

V roku 1935 sa Richard Tauber podieľal ako sólista a dirigent na koncerte v Piešťanoch, ktorým bol založený základný fond pre výstavbu kúpeľného rímsko-katolíckeho kostola. Obsadenie Rakúska hitlerovským Nemeckom vyštvalo napokon rode-
ného Rakúšana do Londýna a ukončilo definitívne i Tauberove
hostovania na území Slovenska.

Okrem spomínaných umelcov stretávame v slovenskej den-
nej tlači od roku 1933 i ďalšie mená, ktoré boli eliminované
z nemeckého verejného hudobného života, a teda i z oficiálnej
tlače. *Slovenský denník* si napríklad v roku 1935 pripomenul
80. narodeniny popredného, z moravských Ivančíc pochádzajú-
ceho hudobného historika Quida Adlera, ktorý bol v tom čase
profesorom na univerzite vo Viedni, no v Nemecku už persona
non grata... Ten istý prameň informoval aj o vystúpení vtedaj-
šieho šéfa opery Slovenského národného divadla Karla Nedbala
vo vysielaní pražského rozhlasu, kde Nedbal uvádzal o. i. *Tri-
partitu* židovského skladateľa Vladimira Vogla, patriaceho tiež
k prenasledovaným v Nemecku. Autor novinovej správy uvá-
dza: „Vladimír Vogel, dnes bezmála 40-ročný, patrí k najvýraz-
nejším zjavom súčasnej ruskej hudby a jeho tvorba ani na chvíľu
nezapre rodové súvislosti s ňou, nech je ako orientovaná k západu
– Vladimír Vogel totiž študoval v Berlíne a donedávna žil v Ne-
mecku; i teraz žije mimo svojej vlasti, vo Švajčiarsku.“ Koncert
pre violončelo a orchester francúzskeho skladateľa Dariusa Mil-
hauda, ktorého diela sa pre jeho židovský pôvod už na nemecké
koncertné pódia nedostali, zaznel 8. októbra 1937 pod taktov-
kou dirigenta Karla Nedbala v Slovenskom národnom divadle
na prvom z piatich abonementných koncertov Osvetového sväzu
pre Slovensko. V Bratislave dostal v roku 1937 príležitosť hrať



Richard Tauber v 20. rokoch 20. storočia, v období jeho pôsobenia v Drážďanoch

[zdroj: archív Saskej krajinskej knižnice]

Slovenské kúpele Piešťany v roku 1929 vrátili Tauberovi silno poškodené zdravie pohybového ústrojenstva. Uzdravením sa mu vrátilo i to najcennejšie, čo mal – jeho hlas...

v roku 1934 na scéne Slovenského národného divadla v úlohe Rudolfa v Pucciniho *Bohème*, ako slávnú a veľkú hviezdu. Ballo píše: „Je oslňujúcim majstrom spevu, užívajúcim svojho hlasu s bravúrou, užívajúcim najdelikátnejších fines technických (...). Zriedka sa počujú také, priam čarovné pianissima, také skvostné nuancovanie, fráza taká široká, hladká a ľahká, ako u Richarda Taubera. Všetko to dalo zabudnúť, že hlasové prostriedky slávneho speváka neostaly nedotknuté zubom času...“.

i židovský huslista Nathan Milstein, pochádzajúci z Odessy a v tom čase žijúci vo Viedni, ktorého vystúpenia na nemeckom území v tom čase neboli možné. Zaujímavosťou je, že do Bratislavy nebol pozvaný slovenskou kultúrnou organizáciou, ale nemeckým Hospodárskym klubom.

Pozvania na hosťovské vystúpenia podobného druhu sa od konca roku 1938 stali v dôsledku celej reťaze politických zmien už nemysliteľnými...

„Svedectvo“ Dmitrija Šostakoviča

MARGINÁLIA VĎAČNÉHO ČITATEĽA *

Juraj HATRÍK

„Raz, už neviem kde, som čítal starú modlitbu. Stálo v nej asi toto: „Pane, daj mi silu, aby som zmenil to, čo nemám silu uniesť. Pane, daj mi silu, aby som uniesol to, čo nemôžem zmeniť. Pane, daj mi múdrosť, aby som rozlíšil jedno od druhého. Niekedy ju nenávidím. Môj život speje ku koncu a ja nemám ani silu, ani múdrosť...“

Dmitrij Šostakovič



D. Šostakovič [foto: archív]

Toto prenikavé vyznanie cítujem ako jadro tejto podivuhodnej, dojmavej knihy. Uniká z neho bolestný záchvev melanchólie a skepsy, vyžaruje do celého jej textu, bliká množstvom drobných i väčších svetielok vo všetkých jej myšlienkových a výrazových polohách. Šostakovič vie, že „o minulosti je potrebné hovoriť len pravdu, alebo o nej nehovoriť vôbec.“ Neostýcha sa prejavovať, že ho to bolí. Prijíma preťažku úlohu svedka, s trpkou úprimnosťou berie na seba povinnosť i zod-

povednosť voči tým, ktorých videl trpieť a umierať... „Keď sa obzerám späť, nevidím nič, len trosky. Len hory mŕtvych. A na tých troskách nechcem stavať žiadne nové Potemkinove dediny. Pokusím sa teda hovoriť iba pravdu. Nie je to však jednoduché...“

Iniciátor a editor Šostakovičovho *Svedectva*, exilový ruský muzikológ Solomon Volkov vznik knihy na jednej strane ulahčil svojou nesporne pozitívnu motiváciou voči osobnosti a dielu tvorcu, empatickou prenikavosťou, s ktorou ho dokázal podnecovať a usmerňovať, no na strane druhej prispel tiež k tomu, že kniha je natrvalo poznačená nejedným tajomstvom, ba dokonca pochybnosťami o autenticite prezentovaného textu. V odpovedi editorovi českého prekladu Václavovi Kučerovi, na prosbu poskytnúť pre porovnanie ruský originál, vykresľuje v liste z 5. mája 2005 zložitý osud knihy a nakoniec píše: „... Potom, už na Západe, v preťažku minútu života som bol nútený rozlúčiť sa s rukopisom *Svedectva*, mne tak drahým. Ten je teraz súčasťou súkromnej zbierky a ja k nemu nemám prístup...“ Mám na stole práve noviny a v nich správu, ktorá sa zmieňuje o súbornej výstave Renoirových diel v Londýne. Asi tretina vystavovaných obrazov pochádza zo súkromných zbierok... Nechcem tým naznačiť, že sovietska propaganda a konformná časť domácej inteligencie, ktorá exilové zahraničné vydanie spochybnila, mala pravdu. Ale aj Volkov vie svoje a po pravde sám dodáva: *Habent sua fata libelli...*

Nebudem pokračovať po tejto línii, nie je podľa mňa, či presnejšie pre mňa produktívna; máme pred sebou silné a inšpiratívne dielo a neprehľadná bibliografia kníh a článkov pre i proti ma nevzrušuje, nie som historik.

Symfónia spomienok a úvah

Volkov zoradil a prepojil Šostakovičove monológy, poznámky, aforizmy na rozmanité témy – tak, ako si ich tesnopisom zaznamenal (nahrávať nesmel) – do zmysluplného celku. Už po prvom prečítaní som nadobudol dojem, že materiál krúži okolo niekoľkých základných „tém“ a tie sa, priam šostakovičovsky, v strhujúcom symfonickom toku rozvíjajú, vetvia, prelínajú, aby získavali stále nové a nové významy i kontexty. Práve táto plnosť a plasticnosť si ma získala. Bulvárny nádych okolo celého „prípady“ dodnes pretrvávajú; je mi protivné sprisahanecké pozmurkávanie a páranie jemne a umne spleteného celku vyťahovaním jedinej, „stalinistickej“, protikomunistickej nitky. Stráca sa tým práve „symfonická“ polylogická štruktúra, v ktorej na pozadí témy „Stalin“, vinúcej sa naozaj od začiatku do konca v mraziavej nástojčivosti popod a ponad všetky myšlienky, znejú vždy ďalšie. Pred napísaním týchto riadkov som si *Svedectvo* prečítal znova a inak; urobil som si čosi ako „partitúru“, do ktorej som krížom cez vertikály jednotlivých kapitol zaznamenal horizontálny pohyb a distribúciu najfrekvencovanejších mien a problémov. Ako prvý krok stačil menný register. Cantus firmus „Stalin“ obopína niekoľko hlavných, ťažiskových „diskantových“ línii, ktoré sa vinú knihou od začiatku do konca, hoci každá má svoju špecifickú kulmináciu; Glazunov – Mejerchold – Prokofiev – Musorgskij – Stravinskij – Zoščenko – Čechov – Gogol... V ďalšej vrstve nachádzam akési „protihlasy“, ktoré sa vynárajú príležitostne, ale prenikavo, aby zosilnili a podporili základný účinok: ▶

* Esej vychádza z českého prekladu Šostakovičovských pamätí, ktorý v roku 2006 pod názvom *Svedectví – Paměti Dmitrije Šostakoviče zaznamenal Solomon Volkov* (preklad H. Linhartová, V. Sommer, editor V. Kučera) vydala Akademie múzických umění v Prahe. Citáty v kurzíve sú slovenským prekladom českého textu.

► tragický a rozporuplný generál Tuchačevskij – Rimskij-Korsakov – Čajkovskij – maliar detského portrétu Šostakoviča Boris Kustodijev – excentrická pianistka Maria Judina – muzikológ s geniálnou pamäťou Ivan Sollertinskij – poetka Anna Achmatovová – „naš najlepší a najnadanejší“ básnik Majakovskij – v ceste za kariérou konformný filmový režisér Ejzenštejn... V tretej vrstve a určite aj v ďalších a ďalších, lebo faktúra *Svedectva* je naozaj bohatá, sa objavuje rad mien a postáv, postavičiek, prenikavých karikatúr i láskavo-zlomysefných, ba aj rozporných, no vždy trefných poznámok či marginálií. Ťažko vyberať... Zbabelý, závistlivý skladateľ a funkcionár Chrennikov v scéne so Stalinovým kárajúcim telefonátom v prospech a za prítomnosti Šostakoviča. Chytrácky Muradelli, ktorý „historické“ stránke uznesenie proti svojej opere premieňa absurdnou sebakritickou klauniádou na svoj osobný prospech a prítahuje proskribovaným kolegom. Naivný, dobrácky povznesený režisér Stanislavskij, zdráhajúci sa uveriť, že väčšina jeho súčasníkov žije „na kope“ v absurdných komunálnych bytoch. Ale aj nočný strážnik Prejs a bývalý mladistvý kriminálnik Ionin, pracujúci so Šostakovičom na librete *Nosa*, hoci pred oficiálnou históriou figuruje v tejto úlohe Mejerchold. Statočný skladateľ Šiljajev, čo po zastrelení Tuchačevského nezvesil jeho portrét zo steny svojej pracovne. Básnik Icik Feffer, ktorého z gulagu nastrčili na fingovanú recepciu s jeho priateľom, americkým spevákom P. Robesonom, aby ho po nej odviekli nazad zomrieť... Na viacerých miestach je toto sekundárne pletivo spomienok náhle zosilnené a hlbšie tematizované – Šostakovič akoby mimochodom, spontánne, ale s hrozivou naliehavosťou vydá svedectvo z najprekvapujúcejších a najtajnejších hlbín svojej osobnosti. Určite sa nedá povedať, že by mená „najvyššieho kalibru“ ako sú Lion Feuchtwanger, André

zaznieva jej napomínanie: „*Ste príliš vzdialený Bohu. Bezpodmienečne potrebujete blízkosť Božiu.*“ A reaguje trochu ako malý, vzdorovitý chlapec – prikresluje tejto blúznivej, ale charismatickej postave „fúzy“, spomínajúc so zhovievavou iróniou, ako počas svojich vystúpení recitovala básne, ako sa mníšsky, excentricky obliekala... Epizódu s jej nočným nahrávaním Mozartovho *Klavírneho koncertu č. 23* s cieľom splniť z večera na ráno Stalinovu paranoickú požiadavku na gramofónovú platňu s týmto dielom, jej list, v ktorom tyranovi ďakuje za štedrý honorár a sľubuje, že sa za neho bude modliť, aby mu Boh odpustil jeho ťažké zločiny, spomína Šostakovič s neskrývaným rešpektom a drásavým pocitom vlastnej viny a zbabelosti... Na druhej strane tvrdo dopadá jeho suchý humor „*neosvieteného pesimistu*“ na spoluvynálezcu vodíkovej bomby a následne autora „*bolestínskej brožúrky*“, „*bojovníka za mier*“ Andreja Sacharova. Svojho milovaného Musorgského zasa „bráni“ pred nálepkou „*hlboko náboženského človeka*“ v konflikte s nikým menším ako „*novoslavjanofilom*“ A. Solženicynom. Súčasne odraža obvinenie tohto typu kultúrnych intelektuálov, že vo svojej *14. symfónii*, venovanej téme všemocnej a vševládnej smrti „*ohovára svetový poriadok*“. V závere 7. kapitoly reaguje na Musorgského slová: „*Nemáme sa čím upokojovať – neexistuje žiadna útecha...*“ sebatrýznivým priznaním: „*Celou svojou bytosťou cítim, že je to tak, ale môj rozum hľadá logické zadné vrátka..., umiernené sa drží predstavy – čo človek vytvoril, to pretrvá jeho smrť. A ten neznesiteľný Musorgskij mi hneď odporuje: Už zasa tá mäsová guľička ľudského sebeckta – a pekne s chrenom, aby človeku vyhrkli aj slzy...*“ Inou veľkou „diskantovou“ témou, ktorú Šostakovič prezentuje bez výhrad a s hlbokou, neotrasiteľnou úctou, je Čechov. Šiesta kapitola, trocha mátuco nazvaná *Hudba pre ľud*, začína vyznaním: „*Milujem Čechova... Keď ho čítam, sám sa niekedy poznávam... Čechovov život je vzorom čistoty a skromnosti, ktorú nevystavoval na obdiv, skromnosti vnútornej...*“ Ako všade, kde sa z hĺbky a úprimne identifikuje, aj v prípade Čechova sa akoby „v negatívne“ zjavuje Šostakovič sám – v zrkadle postoja skúma a kriticky posudzuje vlastnú tvár: „*Ešte som si neosvojil Čechovovu najdôležitejšiu zásadu. Pre neho sú si všetci ľudia rovní. Zachytí ich a čitateľ musí sám rozpoznať, čo je dobré a čo nie. Čechov zostáva úplne nestranný. Keď však čítam Rotšildove husle, srdce mi krváca. Kto tu má pravdu, kto je vinný? Kto to zariadil tak, že život pozostáva zo samých strát? Moja duša sa chúlí do seba.*“



J. M. Dobrodinský, D. Šostakovič, V. Záborský (Praha, 1957) [nepublikovaná fotografia zo súkromného archívu Ludovíta Almásyho]

Šostakovičove pamäti ako otvorená partitúra...

Malraux, Georg B. Shaw, Paul Robeson či Romain Rolland obstáli pred Šostakovičovou pamäťou dobre a so ctou; obviňuje ich z neúprimných, rozporných, prinajmenšom naivných postojov voči totalitnej realite vo svojej krajine: „*Ludia, neverte humanistom. Neverte prorokom. Neverte žiarivým vodcovským osobnostiam. Za mizerný groš váš všetci zradia... Neublížujte druhým, skúste im pomáhať. Človek predsa nemusí chcieť zachrániť naraz celé ľudstvo. Skúste pomôcť aspoň jediný raz jedinému človeku, zachrániť ho. To je oveľa ťažšie...*“ S rovnakou vášnivou zahanbuje povrchných vykladačov svojich tragických symfónií vyznaním: „*Väčšina mojich symfónií sú náhrobné kamene... Rád by som napísal skladbu za každého, kto zahynul. Ale to je nemožné. Preto im venujem všetku svoju hudbu...*“

Šostakovič odmieta falošný peniaz teatrálného humanizmu, ale aj neprežitý, formálny náboženský postoj, akúkoľvek lacnú, kvázi duchovnú útechu. V spomienkach na klaviristku Judinu mu neustále

Moja pomyselná „partitúra“ *Svedectva* je najviac nabitá vzťahmi a synergiou zúčastnených „tém“ práve v spomínanej šiestej, ale aj v predchádzajúcich dvoch kapitolách. Vo štvrtej spomienky krúžia okolo takmer smrteľnej rany, ktorú Šostakovičovi a jeho dielu zasadil stalinizmus – pamfletu *Chaos miesto hudby*. Zdanlivo nečakane, ale vlastne zákonite – po obrovskom úspechu opery *Vidiecka Lady Macbeth* dopadol 28. januára 1936 zo stránok *Pravdy* na Šostakovičov život, tvorbu, na celú, nielen hudobnú kultúru ako železná päť. Tragické motívy osudov Mejercholda, Tuchačevského, Zoščenka a popri nich naplno aj motív osudu samotného Šostakoviča tu zápasia s monštrum „Stalin“, „*pavúkom, zabijajúcim každého, kto sa dostane do blízkosti jeho siete*“. Šostakovič, v umnej dramaturgii S. Volkova, v tejto kapitole rozvíja tému útlaku v širokom časovom rozpätí, až do obdobia, kedy Chruščov „naprával“ chyby minulosti a nastala doba „rehabilitá-



D. Šostakovič [foto: archív]

cie“. Jej pochybnú hodnotu, znamenajúcu vlastne, že sa poststalinistická doba v podstate nepoučila a pokračovala v pretváraní, charakterizuje Šostakovič britkou anekdotou z doby cára Mikuláša I. Ten na sťažnosť istého generála, ktorému husár uniesol dcéru, vydal šalamúnske rozhodnutie; v ňom manželstvo zrušil a nariadil pokladať dievča za pannu. Šostakovič sucho dodáva: „Napriek tomu sa mi nedarí, aby som sa cítil ako panna...“ V piatej kapitole *Od Leningradskej k Babiemu Jaru* (Achmatovová a Zoščenko) možno pozorovať kompozičnú a tematickú stratégiu, ktorá je typická pre celú knihu, ale tu je majstrovsky a ťažiskovo využitá; popri uvažovaní o veciach, ktoré dali kapitole názov a ktoré sú v laickom povedomí aj našej hudobnej obce o Šostakovičovi dosť známe a ukotvené, sa tu zrazu, akoby neorganicky, nečakane vynára azda najhlavnejšia téma knihy popri Stalinovi – Glazunov... V akomsi „rozvedení“ kulminuje, hoci jej bola zasvätená celá trpkonezná 2. kapitola, obsahujúca spomienky Šostakoviča na mladosť a konzervatoriálne hudobné štúdium. Uvažoval som, prečo... A vychádza mi, že táto glazunovovská kulminácia pointuje druhú základnú líniu knihy – popri línii konfrontácie s pocitom viny, vlastnej nemohúcnosti a zmaru „šedivého a nešťastného života“ – líniu polemiky o tom, či bolo správne, že zostal, že neemigroval, že sa dal celý život týrať a ponižovať, že neopustil Rusko.

je až neprimerane a obsedantne kritický, vyčíta mu dokonca niektoré profesionálne nedostatky, napr. neschopnosť inštrumentovať, navyše mu pripisuje meštiacke maniere, snobizmus, povznesenosť. Vo všeobecnosti je Šostakovič k Západu – k bulvárnym novinárom, ktorí kladú nepodstatné a hlúpe otázky, ku rôznym konjunkturálnym návštevám, ktoré odtiaľ mal a ktoré sa upínali iba na politikum jeho života a práce – kriticky až nemilosrdne zaujatý... Ako starý človek nad hrobom si uvedomuje, že po období, kedy bol politicky využitý (najmä počas vojny a v rokoch po nej), prišiel práve v etape jeho umeleckého bilancovania a definitívnej meditatívnej zrelosti očividný nezaujem – prestal byť „atraktívny“.

Nie je možné v krátkej marginálii postihnúť otvorený vesmír tejto knižky – je v nej sila a plnosť, ale aj rozpornosť a nekonečný smútok Šostakovičovho života. Kto túži po pravde ľudského údelu, mal by po nej siahnuť. Poskytuje – napriek ťaživému pozadiu – obrovskú katar-ziu. Napadá mi na záver na prvý pohľad nepochopiteľná myšlienka fyzika Nielsa Bohra (popamäti ju parafrazujem): „U skutočnej pravdy je pravdou súčasne aj jej opak...“. Šostakovič na mnohé nemá odpoveď, v mnohom je rozporný, ba aj nespravodlivý. Ale mohutne a s geniálnou imagináciou priesťor pre takúto komplexnú pravdu otvára... ┘

Prvé vydanie Šostakovičových pamätí pod názvom *Testimony* vyšlo v roku 1979 vo vydavateľstve Harper & Row, Publishers, Inc. v New Yorku a hneď od začiatku vzbudilo ostré polemiky, týkajúce sa autenticity textu.

Ide o Šostakovičove spomienky zaznamenané začiatkom 70. rokov 20. storočia v Rusku mladým muzikológom **Solomonom Volkovom** (1944), so skladateľovým súhlasom tajne prenesené na západ a vydané po jeho smrti. Spočiatku ideologické odmietanie kritických úvah prominentného sovietskeho skladateľa ako podvrhu sa postupne, najmä v USA, premenilo na len pomaly doznievajúci muzikologický spor o „kompilát“, ktorý sťažovala nedostupnosť pôvodného rukopisu. Dnes sa zdá, že



v prípade Volkovovej redakcie textu knihy ide pravdepodobne o podobný problém ako sú „spoluautorstvá“ Stravinského *Kroniky* alebo *Rozhovorov s Robertom Craftom*. Naznačuje to aj sám Volkov, keď priznáva, že v čase redigovania knihy nemal dostatok skúseností a dnes by k textu pristupoval opatrnejšie. Kniha je napriek tomu príjmaná ako Šostakovičove ľudské a umelecké svedectvo.

Solomon Volkov pôsobí na Ruskom inštitúte na Columbian University v New Yorku. Je autorom článkov o ruskej hudbe a kníh ako *Šostakovič a Stalin* (2004), *Z Ruska na západ: Hudobné spomienky a reminiscencie Nathana Milsteina* (1990) alebo *Balanchineov Čajkovskij* – rozhovorov s choreografom Geomom Balanchineom. (aj)

Dvakrát Taliansko: od bel canta ku grand opere

G. Meyerbeer: Il crociato in Egitto/dirigent: E. Villaume, réžia: P. L. Pizzi, 18. januára, Teatro La Fenice, Benátky

V. Bellini: La Sonnambula/dirigent: P. Fournillier, réžia: H. de Ana, 20. januára, Teatro Filarmonico, Verona

Oprašovanie zabudnutých operných diel, ktoré odštartovala v polovici 50. rokov minulého storočia renesancia vážnych titulov bel canta, pozvoľne pokračuje do dnešných dní. V archívoch je stále čo objavovať, rekonštruovať a po rozšírení obzoru o nepoznané kapitoly hudobnej histórie napokon volá aj samotný divák.

V jednej z tých tajomnejších komnát – a pre slovenského diváka dosiaľ zamknutých – sa skrýva aj javiskové dedičstvo Giacomina Meyerbeera. Rodený Berlínčan svoje najvýznamnejšie opery skomponoval pre Paríž. Hoci je hlavným reprezentantom francúzskej grand opery, jeho tvorba začala oveľa skôr. Obdobie, v ktorom formujúcu sa estetiku mladého autora ovplyvňovala nemecká hudba a najmä prudký vpád oper Meyerbeerovho o pol roka mladšieho roves-

prechádzalo po premiére mnohými európskymi scénami, potom z nich však zmizlo. O prvé novodobé uvedenie sa zaslúžili opäť Benátky, v prekrásnom zrekonštruovanom Teatro La Fenice, v sérii januárových predstavení. Pod hudobné naštudovanie sa podpísal **Emmanuel Villaume** (dirigoval v Bratislave na ostatných BHS aj v rámci abonentnej sezóny), réžia a scénografie sa zhostil **Pier Luigi Pizzi**. Nejde o ľahkú predlohu. V partitúre sa stretávajú vplyvy nemeckej hudby 18. storočia, cítiť v nej veľký prienik estetiky talianskeho bel canta, ale už aj pokusy uplatniť štruktúru tzv. tableau, žánru vlastného grand opere. Dejová osnova stojí na historickej báze a stavia osobné osudy hrdinov do konfrontácie s konfliktmi verejnými a náboženskými. Pier Luigi Pizzi, ktorý je režisérom aj autorom scény a kostýmov,

Ciofi, ktorá sa s vypätou polohou a ozdobami partu vysporiadala čestne. Počul som ju však spievať aj sviežejšie (pravidelne vystupuje na Rossini Opera Festival v Pesare), teraz znela jej nižšia poloha o čosi matnejšie. Veľkú postavu Armanda, pôvodne určenú kastrátovi (v Paríži, rok po benátskej premiére, ju interpretovala už Giuditta Pasta, prvá Belliniho Norma) stvárnil americký kontratenorista **Michael Maniaci**. Veľký rozsah partu a jeho technické nároky zvládol obdivuhodne, predsa však tento typ hlasu konvuluje skôr barokovej hudbe. Brazílsky tenorista **Fernando Portari** (Adriano) imponoval šťavnatým, objemným a rozvoja schopným hlasom, dobrí boli aj **Marco Vinco** (Aladino) a **Laura Polverelli** (Felicia).

Do Mekky letnej opernej turistiky som vkročil s nádejou. Veronská Arena síce v januári otvára brány len záujemcom o prehliadku (sezóna 2007 v nej začne 22. júna premiérou *Nabucca*), no mimo nej je celoročne k dispozícii Teatro Filarmonico. V ňom uzrela v januári svetlo sveta nová inscenácia opery Vincenza Belliniho *Námesačná* (*La Sonnambula*). Magnetom jej rodného listu bolo meno svetoznámeho argentínskeho režiséra **Huga de Ana**. Videl som niekoľko jeho prác (*Lucreziu Borgiu* v La Scale, *Semiramis* a *Turandot* na festivaloch v Pesare a Macerate), pričom zakaždým ma mierou invencie a výtvarného vkusu nadchol. Jeho *Námesačná* však priniesla ľadovú sprchu. To, čo ponúkol ako režisér a scénograf v jednej osobe, nemožno nazvať inak ako operným múzeom, okoreným poriadnou dávkou gýča. Je síce pravda, že predloha svojou sentimentálno-melancholickou náladou a zakotvením vo švajčiarskej vidieckej prírode dáva isté limity, no režisér sa ich ani nepokúsil nalomiť. Mienil fotografovať dobu, mienil útočiť na emócie, azda sa chcel aj opájať melódiami, no účinok značne minul cieľ. Navyše, postava, na ktorej *Námesačná* stojí a padá, postava Aminy, nenadchla ani vokálne. A to aj napriek tomu, že **Eva Mei** patrí k vyhľadávaným interpretkám daného odboru. Vyspievala síce všetky, aj okrajové tóny partu, zdolala koloratúry, no farbou hlasu, ušľachtilosťou legátovvej frázy a výrazovým prienikom pôsobila nezúčastnene. Oveľa väčšmi zaujal mladý ruský tenorista **Dmitry Korchak** (Elvino) s hlasom vrúcnnej farby, šťavnatý, štýlovo frázujujúci, skrátka belcantová fazóna. Solidným Rodolfom bol **Giovanni Furlanetto** a v menšej postave Lisy sa zablysla iba dvadsaťročná **Alessandra Marianelli**. Za dirigentským pultom stál Francúz **Patrick Fournillier**, ktorý sa však s belliniovským štýlom zvlášť neidentifikoval.

Pavel UNGER



Z benátskej inscenácie *Križiak v Egypte* [foto: archív divadla]

níka Gioachina Rossiniho, uzatvára hrdinská melodráma *Križiak v Egypte* (*Il crociato in Egitto*). Premiéru mala v benátskom Teatro La Fenice počas karnevalovej sezóny roku 1824. Je šiestou a poslednou operou, skomponovanou pre Taliansko. Ďalšou v poradí, *Robertom diablom*, sa začala úspešná parížska perióda skladateľa.

Dôvodov uviesť *Križiaka* v benátskom La Fenice bolo viacero: vznikol pre to isté divadlo a na texty toho istého libretistu (Gaetana Rossiho) ako posledná Rossiniho opera písaná pre Taliansko (*Semiramide*), je poslednou významnou operou s partom milovníka, určeným kastrátovi a po prvýkrát vnáša do deja interreligiózne zrážky, prítomné v jeho neskorších grand operách. Dielo úspešne

nepoňal Meyerbeerovu operu ako výpravné, dobovo viazané divadlo. Historickou inšpiráciou je nadýchnutá iba kostýmová zložka, zatiaľ čo scénické aranžmán je jednoduché a opreté o symboliku. Objavujú sa dva základné varianty – mohutná loď na svetlom horizonte, alebo interiér s posteľou a paravanmi. V dejových zápletkách nie je ľahká orientácia, podstatnejšou v tejto opere sú však hudba a spev. Inštrumentácia je už pomerne bohatá, schopná farbami diferencovať atmosféru. Novinkou sú rozsiahle úvodny kveľkým áriám, ale aj vyčlenenie časti orchestra za scénu. Emmanuel Villaume sa zhostil partitúry s veľkou dávkou nadšenia a neostal jej nič dlhý. Protagonistkou večera bola renomovaná belcantová sopranistka **Patrizia**

Mimoriadne udalosti v Drážďanoch

Julia Fischer, Yakov Kreizberg a Manfred Honeck

Keď mladá huslistka **Julia Fischer** dávala cez prestávku koncertu **Drážďanskej filharmónie** (28. januára) – na ktorom hrala pod taktovkou rusko-amerického dirigenta **Yakova Kreizberga** Mendelssohnov *Husľový koncert e mol* – autogramy, opýtala som sa, či rozumie slovensky. Jej odpoveď v peknej slovenčine ma posmelila požiadať ju o autogram pre Hudobný život. Hrial ma pocit, že jedna z najvyhládavanejších huslistiek svetových koncertných siení má korene na Slovensku, že je dcérou mimoriadne nadanej klaviristky, ktorú poznali Košice uprostred šesťdesiatych rokov 20. storočia pod menom Viera Krenková.

23-ročná výnimočne nadaná mníchovská huslistka Julia Fischer má za sebou už závažné úspechy. Vo veku, keď iní interpreti zvládajú posledné ročníky umeleckých škôl, sa stala profesorkou vysokej hudobnej školy vo Frankfurte nad Mohanom a je najmladšou nemeckou profesorkou vôbec. Ročne stojí 80-krát na tých najvýznamnejších svetových pódiumoch a spolupracuje so špičkovými dirigentmi a orchestrami. Navyše, je aj klaviristkou. Čo možno očakávať od koncertu so sólistkou Juliou Fischerovou? Asi všetko, čo patrí k mimoriadnej udalosti. Už keď sa objavila na pódiume, akoby vyšlo slnko. Na jej interpretácii náročného a krásneho sólového partu Mendelssohnovho *Koncertu* nebolo badať potiaže žiadneho charakteru. Ba práve naopak. Mimoriadnou muzikalitou obdarovaná umelkyňa čerpala technicky brilantne a umelecky presvedčivo z hĺbky, lyriky i perlivej sviežosti Mendelssohnovej hudby. Jej akoby samozrejme virtuozita a prirodzená muzikalita sa preniesli na celý orchester, ktorý pod vedením Yakova Kreizberga súznel s huslistkou v jednoliato ponímanom diele. Frenetický potlesk dlho neutíchal a Julia Fischer absolvovala celý rad klaňačiek.

Yakovovi Kreizbergovi a *11. symfónii* Dmitrija Šostakoviča patrila druhá polovica koncertu. Šostakovičov veľkolepý štvorčasťový opus našiel v dirigentovi vášnivého protagonistu programového diela, ktorého hlavnou myšlienkou je téma revolúcie. Napriek tomu, že v roku 1957 dokončená symfónia nesie názov *Rok 1905*, jej podstatnú revolučnú myšlienku dávajú novšie výskumy do súvislosti s potlačením maďarského povstania v roku 1956

– dielo teda v každom prípade pojednáva o nespokojnom a utláčanom národe. Dirigent Kreizberg sa za dirigentským pultom premenil doslova na bojovníka. Šostakovičovú inštrumentálne farebnú hudobnú reč, charakterizovanú spleťou tematického a rytmického materiálu (v neposlednom rade z verných citátov revolučných a robotníckych piesní), stvárnil do hodinového jednoliatego grandiózneho celku akoby bez jediného nadýchnutia sa. Svojou koncepciou a silnou osobnosťou vybičoval orchester k maximálnemu umeleckému a technickému výkonu. Rodený Petrohradčan Kreizberg nemohol Šostakovičovi, pochádzajúcemu z toho istého mesta, urobiť lepšiu službu.

V roku 1951, keď Drážďany ležali ešte v troskách po ich bombardovaní 13. februára 1945, začala domáca **Staatskapelle Dresden** uvádzať pravidelné koncerty, venované pamiatke mŕtvych obyvateľov a zničenému mestu. Takmer každý rok v tento deň zaznela v interpretácii orchestra omša za mŕtvych, najčastejšie rekviem. Tohto roku si tento špičkový orchester pripomenul vojnové inferno už 54-krát a za dirigentský pult si pozval Zubina Mehtu. Na troch večeroch malo pod jeho taktovkou odznieť Mozartovo *Rekviem*. Mehtova choroba však postavila za pult **Manfreda Honecka**, čerstvého hudobného riaditeľa Pittsburgh Symphony Orchestra. Zaskočil za Zubina Mehtu nie je ničím vďačným. No Honeckovi sa podarilo individuálnym rukopisom dosiahnuť jednoliatu interpretáciu a vytvoriť dôstojnú atmosféru. Namiesto potlesku sa publikum odvrátilo povstaním a hrobovou minútou ticha.

Agata SCHINDLER

Pre Ludoviku
Zingel
Agata Schindler

„Grandezza da Camera“ 28. januára, Konzerthaus, Viedeň

Festival Resonanzen, tento rok tematizovaný podtitulom *Pomp, Glanz und Glorie*, priniesol posledný januárový týždeň do Viedne hviezdy starej hudby. Ten, kto sa však nerozhodol dostatočne rýchlo, mohol exkluzívnych hostí, akými boli napríklad The King's Consort, Les Arts Florissants, Andreas Scholl alebo Paul O'Dette, obdivovať len na plagátoch. Mesiac pred otváracím koncertom festivalu bolo v obehu posledných pár lístkov, abonentky zmizli ešte v decembri. Predposledný koncert festivalu patril famóznym dychárom z talianskeho súboru **Zefiro**, ktorí do preplnenej Mozartovej sály priniesli komornú hudbu vrcholného nemeckého baroka. V programe sa striedali skladby využívajúce plný zvuk dychového kvinteta (2 hoboje / hoboje d' amore: **Alfredo Bernardini**, **Paolo Grazzi**, 2 prirodzené rohy: **Dileno Baldin**, **Francesco Meucci**, fagot: **Giorgio Mandolesi**, čembalo: **Luca Gugliemi**) ako Telemannova *Overtúra F dur TWV 55:F5*, *Concerto D dur TWV 44:D2* a Händelove *Zwei Airs HWV 410 & 411* a *Marsch F dur HWV 346*) s triovými sonátami Johanna Friedricha Fascha (*Sonáta d mol pre 2 hoboje, fagot a basso continuo FWV N:d1*) a Johanna Joachima Quantza (*Triová sonáta G dur K. 46 pre hoboje, fagot a basso continuo*). Lahkosť, s akou hudobníci ovládali staré nástroje, bola imponujúca. Brilantné pasáže boli vždy zreteľné a zahraté so samozrejmosťou, ktorá sa v hobojoch približovala až improvizáčnej ľahkosti. Kantabilnosť podporená frázovaním a artikuláciou asociovala dobovú požiadavku, aby inštrumentálna hudba čo najviac vychádzala z ľudského hlasu. Zohraný ansámbel sa navyše celý čas mohol oprieť o spoľahlivé continuo, v ktorom (tak ako aj v sólových



partoch) zažiaril plastickým stvárnením basovej línie fagotista G. Mandolesi. Hra súboru bola vzdialená akejkoľvek statickosti, v momentálnej inšpirácii sa hráči nevyhýbali riziku, čo v prirodzených rohoch prinieslo pár tónov „mimo“. Pri nárokoch, ktoré kladú tieto bezventilové nástroje na interpretov, však išlo o maličkosti. V tomto zmysle bolo mimoriadne efektným kúskom *Trio D dur pre hoboje d' amore*, prirodzený roh a basso continuo Johanna Gottlieba Grauna, v ktorom upútal pohyblivosťou a ambitom práve exponovaný part prirodzeného rohu. Ešte nikdy som nepočul publikum pri komornom koncerte tak kričať od nadšenia... Zephyros bol podľa gréckej mytológie bohom mierneho vetra vanúceho zo západu. Zefiro však vo Viedni narobili celkom slušný víchor.

Andrej ŠUBA

Kam za „operou“ v Prahe?

Predaná nevesta

úprava a réžia: Jan Schmid, Studio Ypsilon, Praha

Už desať rokov zabáva Štúdio Y svoje publikum svojím, či lepšie povedané sebestoňým spôsobom opožďovania rodinného striebra – českej národnej opery *Predaná nevesta*. Možno je v tom aj kúsok symboliky, že tesne za chrbtom Národného divadla úspešne prebieha „rozklad“ národného pokladu. A to rozklad naozaj dôkladný.

Nad rampou úsporného javiska (chvíľami máte pocit, že sa naň všetci protagonisti ani nemôžu zmestiť) vejdú farebné májové stužky, uprostred javiska nad zloženými praktikáblami sa týči samotný máj. Scénu uzatvára a ohraničuje stena z poskladaných puzzle. Kým májové stužky sú jasné a žiarivé, stenu už nahlodal čas – jej farby sú vyblednuté, len vzdialene pripomínajú svoju sýtu podobu. Niektoré časti skladačky už (alebo ešte stále?) chýbajú.

Scéna je veľmi presným kľúčom k inscenácii. Puzzle tvoria síce jednoznačný obrázok, ale zložený z mnohých tvarom rôznorodých dielov. Jednotlivo by diely mohli byť súčasťou čohokoľvek, dokonca môžu byť samé o sebe aj zábavné, ale iba ako celok dávajú zmysel. Keď ich začnete skladať, nie vždy uložíte správny diel na správne miesto, ale môžete ho bez obáv vybrať a nahradiť. Nakoniec získate jednoliaty obraz a žiadny diel vám nezvyší. Ak áno – určite patrí do inej skladačky.

Rovnaký princíp použili inscenátori aj na *Predanú nevestu*. Vytvorili dadaisticko hravé, surrealistické, recesieplné plnokrvné patadivadlo. Inscenáciu plnú absurdných spojení, ktoré vo svižnom tempe pôsobia nielen na vašu bránicu, ale aj na intelekt. Vtiahnu vás do kolotoča obrazových kompozícií, situačných gagov, slovných hračiek v rozsahu od zvukomalebnosti až po historické odkazy a hudobných aranžmánov od štylizovaných operných ponášok cez operetu, lyrické folkové a pesničkárske výstupy až po rómku melódiku. Výstupy, ktoré na začiatku môžu pôsobiť ako komicky samoučelné jednotlivosti, sa v priebehu inscenácie menia a vstupujú do významových prepojení. A všetko je to okorené vynikajúcimi hereckými výkonmi a posunmi vo výklade postáv.

Mařenka (**Jaroslava Kretschmerová**) je zamilovaná a obligátne tvrdohlavá, ale keby sa prišetril iný vhodný ženich, asi by sa dlho nenechala prehovárať. Jeník (**Marek Eben**), elegantný aj



J. Lábus ako Kecal
[foto: archív divadla]

v kroji, podľa všetkého už jedno dievčenské (ale chudobné) srdce zlomil, Vašek (**Petr Vacek**) kokce, lebo ho matka preúčala z ľaváka na praváka, Mícha (**Rostislav Novák**) je pod papučou svojej lakomej ženy, Krušina (**Jan Jiráň**) zadlžený, Smetana (**Miroslav Kořínek**) už hluchý, Dvořák (**Pavel Nový**) k nelibosti svojich rodákov straší návratom z Ameriky. Z Indiána sa vykluje Róm a zo scény na vás zuby ceria Mikimausovia s veľkými ušami. Jedine Kecal (**Jiří Lábus**) ostáva verný svojej povesti, až vám ho je s tou medvedou hlavou v závere aj ľúto. Nebol jediný, koho úmysly neboli práve nezištné.

Predaná nevesta je síce predovšetkým o inteligentnej zábave, ale s nahorklým koncom. Aj keď všetko sa skončí dobre – Jeník a Mařenka sa zmieria, Vašek je spokojný, Kecal má hlavu medveda – ale ponad všetky tie malé české vojny sa natiahne mocná ruka biznisu v podobe reštituenta zbohatlíka Dvořáka, ktorý si z moci vlastníckej privlastní aj ľudské osudy a právo rozhodovať za iných. Veď o čom vlastne *Predaná nevesta* je? Predsa o obchode. A ešte aj výhodnom.

Zuzana NEMCOVÁ

Autorka je teatrologička



Ešte viac New Yorku...

Záča to vyzerať tak, že čím viac chodím v „Big Apple“ na koncerty, tým sú lepšie, aj keď by si jeden myslel, že to už veľmi nejde. Aby som však dlho nezdržoval poézniu: **Carnegie Hall, 8. decembra, Chicago Symphony Orchestra, Pierre Boulez, Mahler: Symfónia č. 7 e mol.**

Ani neviem, kde mám začať. Chicago Symphony Orchestra patrí, napriek rozsiahlej diskusii na túto tému, medzi amerických „Veľkých 5“ symfonických orchestrov. Podľa kritikov sú lepší ako „New York“, „Cleveland“ alebo „Filadelfia“, aj keď im vyčítajú trošku nekonzistentné výkony pod Barenboimom. Zatiaľ sa nevie, kto ho nahradí (klebetí sa o Kentovi Naganovi, ktorý je momentálne v Montreali, kde panuje tradičný francúzsky odborársky bordel...) a dočasným dohliadateľom je práve Pierre Boulez, spolu s Haitinkom. Newyorský výkon Chicagčanov bol skvelý takmer bez akýchkoľvek výhrad.

Chicago má tradične silné plechy a Mahler to len potvrdil. Vysoké nároky, kladené partitúrou najmä na lesné rohy, boli splnené do bodky. Hornová skupina, vedená Daleom Clevengerom, (navštívil už dva razy aj Bratislavu, aj keď v úlohe dirigenta) nevyrobila jediného „kanára“, ladila perfektne a vo fortissime znela ako trúby posledného súdu. Aj všetky ostatné skupiny boli rovnako dobré. Malinké zaváhania sa objavilo jedine v súhre, keď posledné pupty viol občas meškali oproti zvyšku, najmä pri unisonach

s prímami a sekundami, ktoré píše Mahler dosť často. Príčinou bolo zrejme netradičné posadenie orchestra, keď Boulez vymenil violy s čelami, a tak posledné pupty nevideli na svojho lídra, ale najmä nepočuli dobre primy a sekundy. Prvému trumpetistovi sa podaril pomerne neslýchaný kiks, no všetko to boli len zanedbateľné detaily.

Súhra bola dokonalá a vyvážená jednotlivých skupín, vrátane tých za scénou, tiež. Znili špičkové individuálne výkony a zjavné bolo vrcholné zaujatie každého hráča. Akustika v Carnegie Hall je samostatným fenoménom, a v tomto prípade to bolo priam úchvatné. Počuteľné boli nielen všetky tóny háry (a to v kontexte s akoukoľvek inštrumentáciou), ale aj chúd'atko mandolína, bezohľadne umiestnená na chvoste prvých huslí. Sedel som presne na opačnom konci a počul som každú notu.

Mahlerova Siedma, aj keď na pódiách trošku zanedbávaná, je úchvatný kus. Dve „nočné hudby“, fanfáry, ländler, pochody, ponurý úvod a jasavý záver dávajú príležitosť k vytvoreniu veľmi energického a kontrastného obrazu. Boulezova koncepcia smerovala inde. Snáď kvôli väčšej celistvosti, súdržnosti či ľahšej zrozumiteľnosti diela potlačil všetky kontrasty a nivelizoval ich. Jeho dirigentská technika a extrémne striedne gesto nedávali veľmi príležitosť vášnivým erupciám, ktoré by možno Mahlerovi príliš neuškodili. Niekedy sa zdalo, že strhnutí Mahlerovou hudbou, hrajú hudobníci trošku inú symfóniu, než dirigent dirigoval. A pánboh zaplať za to. Bol som nadšený a asi tisíc Newyorčanov tiež.

Ked' bolí telo...

Aktivný výkon predstavuje pre hudobníka neraz fyzickú záťaž. Ambulanciu MUDr. Dany Novákovej, odborníčky v oblasti fyzioterapie, navštevujú aj pacienti z muzikantskej branže, najmä hráči na kontrabase, violončele, husliach, ale tiež klaviristi a hráči na rozličných dychových nástrojoch. „U hudobníkov sa problémy vyskytujú najčastejšie z dôvodu vynútenej polohy hlavy, hrudníka či končatín pri držaní hudobných nástrojov. Dlhodobé sedenie alebo státie v rôznej pozícii pri hraní tiež prispieva k preťaženiu chrbtice a môže byť príčinou vertebrogénnych ťažkostí (s chrbticou).“ Dlhotrvajúce preťažovanie určitých svalových skupín, nevykompenzované vhodnými pohybovými aktivitami, vedie k rozvoju svalovej dysbalancie. Zvyčajne sa pod kontrolou nervového systému do činnosti striedavo zapájajú statické svaly, ktoré udržiavajú postoj aj dynamické svaly, zabezpečujúce dynamické činnosti.

Mozog na základe vstupných informácií vytvára príkazy (nemusia byť vedomé), ovládajúce činnosť svalov, čiže aj pohyby celého organizmu. Pri súčasnom životnom štýle sa oveľa častejšie a dlhobdobejšie využíva sed a stoj (škola, počítač, televízor, aj hranie na hudobných nástrojoch), pričom dochádza k preťaženiu statických svalov, ktoré sa skracujú z dôvodu nútenej pozície. Na druhej strane dynamické svaly, využívané v akcii, vtedy nie sú zaťažované, čím sa ochabujú a vzniká svalová nerovnováha (dysbalancia). Pri mimoriadnych nárokoch na takto porušenú sústavu, ako napr. náhly, prudký pohyb, sa kĺbové útvary môžu dostať do polohy, v akej sa kĺb zablokuje, a to pre medzistavcovú platničku, ktorá sa dostane medzi kĺbové plošky v extrémnej, nefyziologickej pozícii. Bolesť, ktorá je varovným signálom práve preťaženého svalu, kĺbu či chrbtice, zväčšenie svalového napätia, zmeny v koži a podkoží nútia organizmus zastaviť, zmeniť polohu, zaťaženie a nasleduje obranné postavenie chrbtice. Neskoršími obrannými mechanizmami sú i výrastky na kostiach ako následok nesprávneho zaťažovania, opakovania blokad a porúch platničiek. Kostné zmeny sú snahou organizmu o podporu porušenej statiky pri nesprávnom postoji a zabránenie nežiaducim krajiným polohám.

„Najčastejšie vertebrogénne ťažkosti nielen u hudobníkov sú v krčnej a hrudnej oblasti, spre-
vádzané svalovou dysbalanciou. Pri tzv. cervikokraniálnom syndróme môžu bolesti z oblasti krčnej chrbtice vyžarovať do záhľavia a často

aj celej hlavy, spánkovej oblasti, prípadne očí. Spojený môže byť s nevoľnosťou, napínaním na vracanie, zvracaním, niekedy aj závratmi. Pri častom cervikobrachiálnom syndróme vystreľujú bolesti do končatín, s trpnutím ruky a prstov. V rámci zretazenia sú časté bolestivé ramená, lakte, prípadne aj zápästia.“

Preveniou sa možno problémom vyhnúť či ich aspoň oddialiť, a to najvhodnejšie pravidelným cvičením, ku ktorému treba tiež pristupovať opatrne. „Športovanie a cvičenie by nemalo byť nárazové, stačí malé preťaženie svalového korzetu a svaly sa môžu porušiť, natiahnuť či

vhodné spájať s rôznymi cvikmi na chrbticu. Hudobníkom ako aj všetkým pracujúcim vo vynútennej polohe sa odporúčajú pravidelné prestávky s využitím na precvičenie a ponatahovanie svalov.

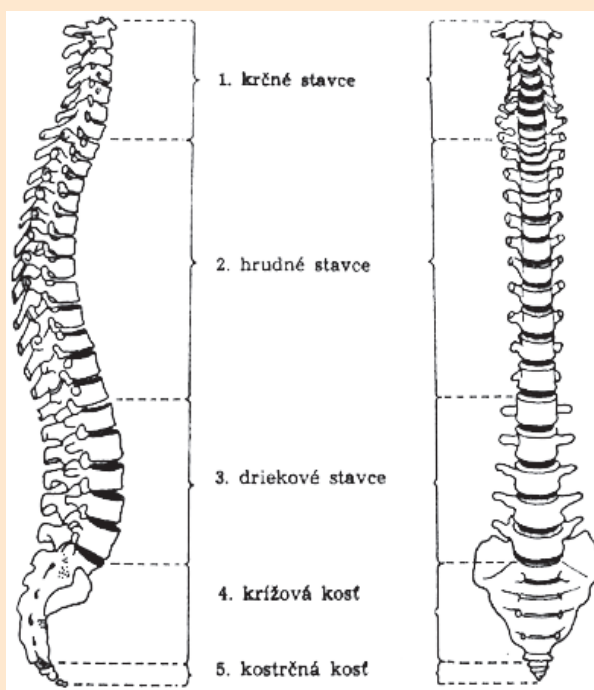
K riešeniu ťažkostí napomáhajú najmä rehabilitačné cvičenia, pri dlhodobom zanedbaných stavoch je potrebná i medikamentózna liečba, prípadne injekcie a infúzie. Sprievodnými, tzv. pasívnymi terapiami sú fyzikálne procedúry ako masáž na uvoľnenie svalov, vodoliečba či elektro-
liečba. Zároveň sa odporúča dodržať kľudový režim, pretože intenzívne preťažovanie môže stav zhoršiť. „Najdôležitejšie však zostáva cvičenie, ktoré je aktívnym riešením,“ konštatuje MUDr. Nováková, „pacienti by mali k problému pristupovať aktívne, všimnúť si polohu pri práci, správne zaťažovať chrbticu a celý pohybový aparát a najmä spolupracovať, čiže denne cvičiť, ale aj psychicky i fyzicky relaxovať a dodržiavať predpísanú pohybovú kultúru, a to najlepšie ešte pred nástupom ťažkostí, ale aj po odznení bolestivých príznakov.“

Pri sedení by mali byť stôl a stolička nastavené tak, aby mal uhol pri došliapaní celými chodidlami na zem pri položených celých predlaktiach v lakti 90 stupňov, čím sa odľahčia trapézové svaly krku. Tento uhol treba dodržať i v kolenách a bedrových kĺboch. Pre lepšiu fixáciu chrbtice v krížovej oblasti by operadlo na chrbát malo byť vyššie. Vhodné je zdynamizovanie sedu, už pri miernej bolesti chrbtice zmeniť polohu a prejsť sa. Pri problémoch s chrbtom pomáha i aktívna forma sedu (na fitlopte či PC vankúšoch na dynamický sed, k dispozícii sú dokonca špeciálne stoličky pre dynamický sed). „Hudobníci to

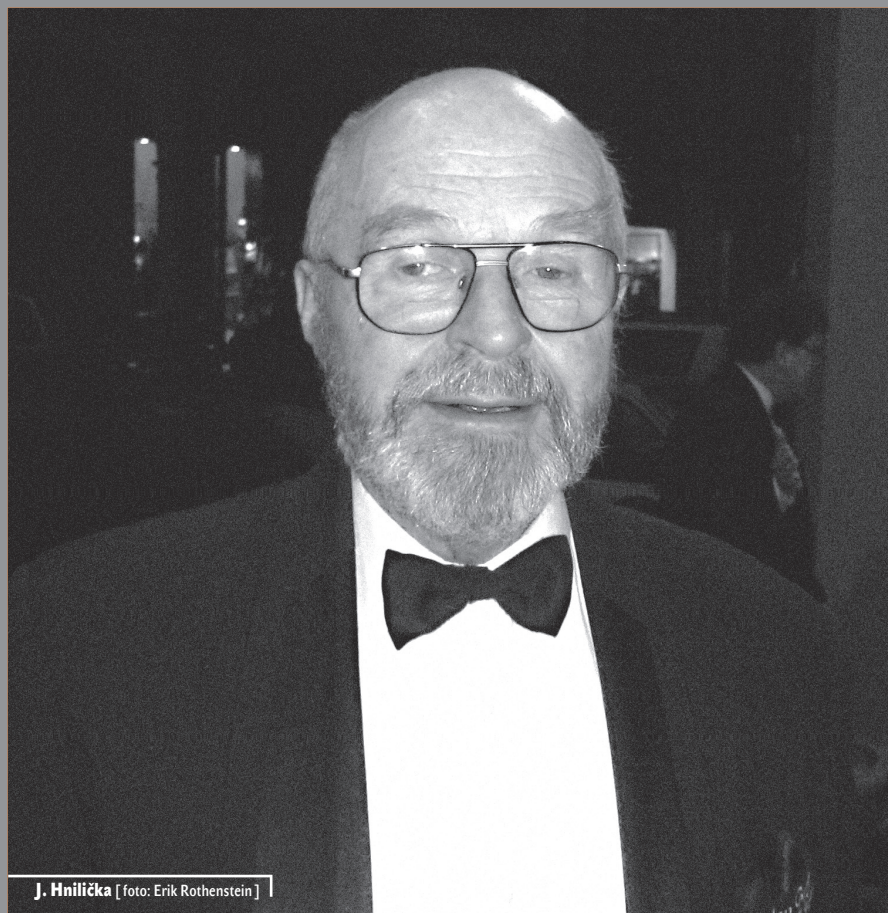
môžu síce dodržiavať ťažšie, no tieto zásady sa dajú uplatniť aspoň pri cvičení,“ hovorí MUDr. Nováková. Preventívne by tiež „neuškodilo“ aspoň raz ročne absolvovať rehabilitačné preliečenie, zahŕňajúce cviky, masáže či vodoliečbu.

V každej činnosti sa odrážajú citové postoje. Všetko príjemné vykonávame radi, presnejšie, dôslednejšie a organizmus je menej vystavený novej poruche koordinácie, čiže aj poškodeniu svalových či väzivových štruktúr. Stres, nevhodné prostredie zväčšujú svalové napätie, a tým nastupujúci bludný kruh bolesti, čiže s napätím svalstva i celkovým držaním tela nesporne úzko súvisí tiež psychika. A tak si aj napriek súčasnej uponáhľanej dobe treba zachovať duševnú pohodu...

Pripravila **Eva PLANKOVÁ**



pretrhnúť. Ak cvičiť, potom pravidelne, aspoň trikrát za týždeň, ideálne denne.“ Odporúča sa plávanie, nie však s hlavou nad hladinou, čo predstavuje záťaž na krčnú chrbticu, ale skôr s ponorenou hlavou, prípadne plávanie na chrbte, čo je základným plaveckým spôsobom pri bolestiach chrbta. Plávanie možno vhodne doplniť chôdzou vo vode, posilňujúcou svalstvo trupu. Bicyklovanie je pri ťažkostiach s chrbticou tiež dobré, tu však treba dodržať zásadu vyrovnaného chrbta, čiže mať správne nastavenú výšku sedadla a riadidiel. Taktiež jazda na koni prináša nielen vyváženosť svalových skupín, ale aj psychické uvoľnenie a jazdca núti držať chrbticu v chránenej pozícii. Pre chrbticu je ideálny i beh na bežkách na rovine s pravidelnou striedajú-
cimi pohybmi. Uvedené športy je ale zároveň



J. Hnilička [foto: Erik Rothenstein]

V zrkadle času... Jaromír Hnilička

Erik ROTHENSTEIN

Sedíme v šatni bratislavskej Reduty, kde pred skoro 60 rokmi začínal ako študent konzervatória, debatujeme a čakáme na „prvý výkop“ orchestra na ples. Stačí položiť len jednu malú otázku a okamžite sa vyleje more príhod, smutných i veselých, takých, aké priniesol život. Jaromír Hnilička – trubkár, skladateľ, aranžér, muzikant telom i dušou – je členom Big bandu Gustava Broma neuveriteľných 56 rokov. Svojimi skladbami i hrou pomáhal vytvárať tvár česko-slovenského jazzu...

Jardo, v nedeľu 11. februára si mal 75 rokov. Prajem ti všetko najlepšie. Stále hrávaš, si aktívnym hudobníkom. Ako sa cítiš?

Ďakujem, je to zatiaľ dobré.

Kolko už vlastne hráš na trúbke?

Od roku 1952, to som mal 20 rokov...

Začal si až tak neskoro?

Predtým som hral na klavíri. Kamarát, čo býval v susedstve, mal „trumpetu“, na ktorej nehral. Požičal mi ju, a tak som si to skúšal. Keď mi komunisti zakázali študovať na konzervatóriu, prišiel som do Bratislavy, kde to

našťastie nebrali tak prísne. No na prijímačky na klavír prišlo asi 150 ľudí a prijať mohli len dvadsiatich. Bolo to beznádejné, a tak som sa vrátil domov, asi dva týždne som cvičil na trúbke a na druhý termín som sa prihlásil s trúbkou. Skončilo to úspešne.

Narodil si sa však v Bratislave...

Áno, otec bol z Kolína, bol veliteľom kasárni v Petržalke. Mama bola z Tereziína. Bývali sme oproti Stollwercku. Žili sme tu do tridsiateho deviateho, mám veľa pekných spomienok. V Brne sa necítim doma – keď prídem do Bratislavy, je tu pohoda a všetko je v poriadku...

Prečo ste sa odsťahovali?

Otec bol dôstojníkom československej armády a moja mamička pochádzala z veľmi bohatých pomerov – dedko bol totiž bankovým riaditeľom. Po príchode Nemcov na Slovensko sme sa tu stretávali s nacionalistickými náladami. Na prechádzke na nás kričali: „Čechy do pytyla, pytel do Dunaja!“. Keď sa raz otec vracal z práce, strieľali po ňom a v aute mal 9 priestrelov. Povedal, že nemá zmysel tu zostať, zbalili sme sa a s tromi kuframi sme odišli do Čiech. Všetko tu zostalo... Otec bol však taký masarykovský vojak, že pred Nemcami stihol ukryť tri autá s vojenským materiálom. Po vojne si pre to vojsko prišlo a ani mu nepoďakovali.

Po vojne si sa sem vrátil na konzervatórium. U koho si študoval?

Študoval som tu do tretieho ročníka. Najprv u Gabriela, to bol koncertný majster vo Filharmónii, neskôr prišiel profesor Schnoubel. To bola výborná postava: predseda výboru komunistickej strany vo Filharmónii, ktorý na prvom zájazde do Švédska utiekol. Ale bol to výborný pedagóg, neopustil vôbec nič. Keď som išiel nepripravený na hodinu, mal som strach, no keď ma pochválil, bol som veľmi hrdý. Okrem toho tu bola výborná učiteľka klavíra, pani Masaryková. Vela som sa u nej naučil. Dokázala ma tak vyprovokovať, že som nakoniec nevedel, čo mám skôr cvičiť – obligátny klavír alebo trúbku...

Myslím, že si dokonca aj zaskakoval v Slovenskej filharmónii.

Áno, asi tri mesiace som bol stálou výpomocou, keď bol môj profesor chorý. Veľmi sa mi tu páčilo. To bol vrchol môjho života.

Ty si sa však od mlada živil hudbou...

Áno, hrával som v Bratislave s cikáckym, pretože otca komunisti zatvorili do koncentráku na Mírove, a tak som nemal žiadne peniaze. Hrával som s množstvom cigánskych kapiel a odvtedy viem zahrať pesničky od akéhokoľvek tónu. Keď Cigán začne hrať napr. od *fis*, ja sa musím prispôbiť a začať tiež od *fis*, inak by som vyzeral ako hlupák...

Tu teda pramení tvoja láska k cimbalovke a k ľudovej hudbe...

Vieš, čo som robil? Keď som si zarobil nejaké peniaze, išiel som do jedného podniku – neviem už ako sa volal, myslím že Srdiečko (keď ideš dole Michalskou ulicou, je to na rohu, tam, kde ulica zahýba doľava) – hrala tam renomovaná kapela, nejakí Farkašovci. Dal som im 80 korún – čo bolo vtedy dosť peňazí – nech hrajú, čo sa im najviac páči. Najprv sa dohadovali a potom spustili... To som miloval. Hrali ako blázni: dvadsať minút, pol hodinu... normálne jam session, tam sa hrali chorusy! Dal som si flašu vína a počúval som. No keď som to urobil asi desiaty raz, prišiel za mnou

čašníka a povedal mi: „Súduh, nerobte to, ľudia mi odchádzajú“.

Na Slovensku sa v tom čase hrávalo tango, kým v Čechách už bol populárny swing...

Moment, žiaden národ na svete nemá také pekné tangá, ako sú tie slovenské! Ja som sám skomponoval tri slovenské tangá, ktoré sme potom hrali.

Vtedy tu fungovalo viac kapiel i podnikov so živou hudbou ako dnes...

Áno, hralo sa všade. Okrem Carltonu ešte asi na desiatich miestach. Keď som si chcel zahrať, vzal som trúbku a išiel som. Boli tu muzikanti ako Jarda Schejbal, Mimi Lánik a bol tu Siváček...

Big band...

Áno, swingový big band bol snom každého muzikanta. Mne sa nakoniec podarilo dostať sa tam. Boli tam výborní chlapci, Jelšovský hral na trúbke, Henter na tenorsaxofóne, alebo klavirista... hneď si spomeniem, nedávno som ho videl. To bol sviatok, keď sme išli hrať. Boli tu aj dobré speváčky.

Ako si sa dostal k Bromovi?

Raz cez prázdniny sme s kapelou, ktorú zostavil Tonda Schubert, hrali v Umeleckej besede. Hral tam na barytón aj Jozef Hruška, ktorý vzápätí nastúpil k Bromovi. Asim tam vychválil, pretože jedného dňa mi na Kapucínskej 13 na dvere zaklopal pán Brom a povedal: „Pán Hnilička zbaľte sa, behom dvoch týždňov po vás prídem, nastupujete u mňa v orchestri.“

Ako to vtedy vyzeralo v Bromovom orchestri?

Všetci sme boli naočkovaní americkým jazzom. Vzniklo však pnutie medzi starými „swingármí“ a mnou, pretože som prišiel s cool jazzom. To bolo vtedy moderné. Neraď hrali to, čo som písal, a tak som sa nechal prehovoriť na ten ich swing, a neľutujem to.

Kde si sa naučil aranžovať?

Ako rádioamatér som si postavil rádio. Naladil som buď Mníchov – americké armádne rádio, alebo Viedeň – Blue Danube a nahrával som na röntgenové snímky. Fungovalo to tak, že sa vyrobila špeciálna prenoska, ktorá ryla do snímky. Napríklad na snímke s tuberkulózou som mal Stana Kentona. Asi tri minúty hudby, bola to veľká technická vymoženosť... Počúval som hitparádu, napríklad pieseň *Four Brothers* hrali aj niekoľkokrát za deň, takže som si vždy niečo zapamätal a zapísal do nôt.

Zapisoval si takto celý big band?

Áno, dodnes si viem v hlave prehrať *Trumpet Blues*, aj s tými kiksami, čo tam má Harry James... Boli to hodiny práce. Vtedy mi ešte fungovala pamäť... (smiech)

Jazz v tých časoch nebol oficiálne podporovaný, no vy ste napriek tomu veľa koncertovali a cestovali aj do zahraničia. Ako sa to darilo?

Keď sme hrali jazzový koncert, mali sme vždy plno, pretože časť obyvateľstva, ktorá neoslavovala Lenina, to vnímala ako protištátny čin. Hrávali sme turné po celej republike, boli sme v Maďarsku, v Poľsku, celej východnej a západnej Európe, neskôr v Kanade, Indii...

Spočiatku to však nebol veľký band...

Keď som prišiel do Brna, kapela sa akurát predstavovala. Hrali dva saxofóny, tuba, trúbka, lesný roh, trombón a rytmika. To bolo veľmi zaujímavé, opisovali sme veci od Shortyho Rodgersa. Vo východnom Nemecku to malo veľký úspech – ľudia ten repertoár poznali a po prvých taktach začali vždy kričať. Hrávali sme niekedy až šesťkrát denne.

Šesťkrát?

Áno, o jedenástej sme začali a končili sme okolo druhej ráno...

Ako je možné, že vás režim akceptoval?

To je jednoduché. Pragokonzert povedal, že Brom zarába toľko a toľko peňazí, a tak síce „papaláši“ trpeli, no nechceli prísť o peniaze. Aj Supraphon predával obrovské počty našich platní.

Znamená to, že ste mali na tie časy slušné zárobky?

(smiech) Zarábal som vtedy viac ako minister, to ich muselo štváť.

Plné sály však určite neboli len odrazom toho, že na vás publikum chodilo z „trucu“. Boli ste dobrá kapela...

V kapele boli veľmi prísni kritici, najmä Franta Navrátil. Keď som hral v sekcii, veľmi som

sa snažil, aby sa na mňa neotočil, že hrám zle. Vnútna kritika orchestra bola silná a oveľa dôležitejšia ako kritika poslucháčov. Navzájom sme sa strážili.

Ako sa neskôr kapela rozrástla na big band?

Začali sme chodiť na zájazdy a usporiadatelia chceli spevákov. A tí mali aranžmány pre veľkú kapelu, čo sa nedalo adaptovať na oktet. Brom pribral dva trombóny, dve trúbky a štyri saxofóny. To už bol malý big band.

V 60. rokoch ste sa dostali medzi 10 najlepších svetových big bandov...

Áno, bol sa na nás pozrieť jeden jazzový disc-jockey, ktorý vysielal na Music USA, a na koncert v Lucerne priviedol nejakých Američanov. Tak sme sa dostali do toho hodnotenia, no myslím si, že to bolo trochu prehnané, tie americké kapely hrali určite lepšie...

Vzápätí sa vám otvorila cesta do západnej Európy...

To bolo dobré. Poslucháči tu boli veľmi erudovaní. Keď som zahral v sóle nejaký odporovaný harmonický fór, ozval sa v sále šum, ľudia to pochválili.

A tvoje vlastné projekty?

Mal som dlhé roky zbor. Aj sme veľa nahrávali. Až k nám raz prišiel jeden režisér a povedal: „Chlapci a dievčatá, ale hlavne dievčatá, vy môžete spievať už len za plentou.“ Za tie roky sme dosť zostarli. Ale dodnes viem Hniličkovo dixilendovo sirotci. Sirotci preto, lebo nás opustil kapelník a Hniličkovo preto, lebo Pepa Audes vždy hovorieval: „No toto sú typické hniličkovo nápady“. Mám aj Trio komorného jazzu – v pôvodnej zostave hrali Juraj Kalasz na kontrabase a Roman Pokorný. Boli sme na šnúrach v Poľsku, Čechách... Teraz hrá na base Olda Svoboda a Láda Káňa na klavíri. V máji tohto roku budeme hrať v Prahe na podujatí Jazz na hrade.

Ako znáša manželka to, že si často preč?

To je najväčší jazzman, akého poznám! Natáča mi na mini disk jazz z rádia a vyberá to najlepšie. Úplne perfektná.

Nemyslíš už na odpočinok? Veľa si toho prežil, v kapele sú noví hráči, Tibor Lenský robí manažéra, Vlado Valovič prevzal kapelu... Dokedy plánuješ hrať?

Dokedy to pôjde.

(Usmieva sa a zaklope rukou o stôl.)

Máš nejaké prianie?

Kapela začína byť štúdiou... Skupín, v ktorých sa zídu muzikanti kvôli nahrávke a potom idú domov, je veľa. Chcel by som, aby sa zachovala tvár orchestra, ten šťavnatý sound. Takže: nech má kapela veľa kšeftov a nech je dobrá atmosféra.

Myslel som niečo osobné...

Mohol by som povedať zdravie, šťastie... , ale hlavne: nech to dobre hrá. ┘

Jaromír HNILIČKA

(nar. 11. 2. 1932 v Bratislave)

Hru na trúbke vyštudoval na bratislavskom Konzervatóriu. Roku 1956 sa stal členom Orchestra Gustava Broma, v ktorom je dodnes aktívny nielen ako hudobník, ale aj autor aranžmánov a jazzových skladieb. Najznámejšou je *Jazzová omša* z roku 1968, skomponovaná na objednávku nemeckého nahrávacieho štúdia vo Villingene. S K. Velebným pripravil projekt nahrávok úprav ľudových piesní *Týnom tánom* (1970). Pedagogicky pôsobil na viacerých jazzových kurzoch a brnianskom Konzervatóriu.

VÝBER Z DIELA:

Suita pre trúbku, 1962

Kyrie eleison, 1962

Jazzová omša, 1968

Concertino pre klavír

a jazzový orchester, 1972

Noli tangere circulos meos

pre jazzový big band

a zbor, 1971

Hymnus straeorum moraviensis, 1990





Mahavishnu Orchestra [foto: archiv]

Spomienky na Mahavishnu Orchestra

Augustín REBRO

Vo vývojovej špirále sa 70. roky dostali do stredobodu záujmu nielen v rámci intenzívneho recyklovania vtedajšej zvukovosti, ale aj prostredníctvom comebackov najvýznamnejších skupín či cez obľúbené tribute projekty. Mahavishnu Orchestra, slávna a nepochybne najplyvnejšia skupina jazzrocku resp. fusion, čakala na hudobné pocty takmer 30 rokov od vydania albumu *Inner Worlds* (1976), ktorý bol jej labuťou piesňou.

Mahavishnu Orchestra patrilo vo svojej dobe a predovšetkým vo svojej prvej zostave (John McLaughlin – gitara, Jan Hammer – klávesy, Jerry Goodman – husle, Rick Laird – basgitar, Billy Cobham – bicie) k najrešpektovanejším skupinám fusion a jeho vplyv sa odrazil aj ďaleko za hranicami jazzu. Určil štýlové i hráčske normy, normy vzájomnej komunikácie a stal sa vzorom energetického vyžarovania pre každú skupinu. Ťažko povedať, či sa odvtedy niekomu ešte podarilo dosiahnuť túto métu, každopádne sa o to pokúšalo nemalo skupín a hudobníkov i z tej najvýznamnejšej sféry. Chick Corea, Pat Metheny, John Abercrombie, Larry Coryell, Al Di Meola, Steve Morse a nespočetné množstvo ďalších veličín (o nižších „leveloch“ ani nehovoriac) prehodnocovalo pod vplyvom Mahavishnu Orchestra dovtedajšie resp. budovalo od základov svoje predstavy o znení, zostave a vyžarovaní svojich skupín. Mahavishnu Orchestra bol prvý plne elektrifikovaný „jam band“, ktorý dokázal v absolútnej jednote spojiť najvzrušujúcejšie a najaktuálnejšie poetiky 60. a začiatku 70. rokov.

Ponúkol – ako sa zvykne zjednodušene konštatovať – na najvyššej úrovni fúziu hendrixovskej rockovej výrazovosti, „slobodu“ modálnych experimentov Johna Coltranea a niektorých charakteristík indickej hudby (jej spiritualitu i rytmické a melodické postupy). Výsledkom bola ohromujúca komplexnosť hudby. V kombinácii s hráčskou excelentnosťou postavil MO takmer nedosiahnuteľné hranice nielen pre svojich súčasníkov, ale aj pre nasledovníkov, ktorí by sa v budúcnosti chceli pustiť do oprašovania ich niekdajšieho repertoáru. Možno aj preto sa donedávna vzdávali repertoárové pocty a nahrávali tribute albumy všetkým možným skupinám, len nie MO. Okrúhle tridsaťročné jubileum zániku skupiny bolo, samozrejme, nenávratnou motiváciou a nenaplnil v dobe retro módy aj túto časť verejnej objednávky by bolo „neospravedliteľné“. Minimálne z komerčných dôvodov...

The Mahavishnu Project

Jeden z najväznejších pokusov oživiť mahavishnuovský odkaz sa zrodil v roku 2001 v New

Yorku. Bubeník Gregg Bendian, odchovanec Pata Methenyho, Ornetta Colemana a Johna Zorna, inicioval založenie repertoárovej skupiny, ktorej cieľom je koncertné uvádzanie skladieb Mahavishnu Orchestra. Členmi skupiny sa stali gitaristi Pete McCann a neskôr Glenn Alexander, huslista Rob Thomas, basgitarista Stephan Crump, neskôr nahradený Davidom Johnsenom a klávesák Steve Hunt, ktorého post v súčasnosti zastáva Adam Holzman, odchovanec Milesa Davisa a Wayne Shortera. Mahavishnu Project sa stal veľkou koncertnou atrakciou aj preto, že nie je celkom typickou repertoárovou skupinou, ktoré sa snažia byť verným obrazom svojho vzoru (viď napr. plejádu beatlesovských klonov). Má typovo bližšie k americkým posmrtným big bandom (Charles Mingus, Gil Evans, Count Basie, Duke Ellington...), ktorých cieľom je odkaz revitalizovať a improvizácie dotvárať. Aj keď nijako významne sice odkaz Mahavishnu Orchestra neposúva, na ich koncertných show sa človek môže nadýchať trochu z dávnej atmosféry koncertov MO a nechať sa unášať vlastnou muzikalitou členov projektu v rozšírených improvizovaných chorusoch. Mahavishnu

Project už precestoval na turné Ameriku i Európu a predstavil ucelené koncertné programy, zostavené podľa jednotlivých albumov: *Inner Mounting Flame*, *Birds of Fire*, *Between Nothingness & Eternity* a tiež *The Lost Trident Sessions* podľa nedávno objaveného a predtým nevydaného štúdiového albumu MO z roku 1973. Podobne ako u Mahavishnu Orchestra, je aj v prípade skupiny Mahavishnu Project úspešnejšou fázou obdobia, spojené s repertoárom prvej zostavy MO. Súvisí to nielen s jeho obľúbenosťou, ale, zdá sa, že aj s väčším vnútorným spriaznením a zažitím tejto časti repertoáru u hudobníkov. Potvrďuje to aj záznam z amerického turné skupiny Mahavishnu Project z roku 2003 *Phase 2* (Aggregate Music). V porovnaní s ich minuloročným albumom *Return to the Emerald Beyond* (Cuneiform Records), ktorého obsah tvorí materiál z albumu MO *Visions of Emerald Beyond*, pôsobí oveľa presvedčivejšie. Mahavishnu Orchestra sa v tejto etape výraznejšie dotkol inšpirácií vážnou hudbou, v jeho rozšírenom obsadení vtedy figurovali aj dychové či sláčikové nástroje a nahrávka vznikala v štúdiu s využitím overdubingov. Preto nebola nikdy ako celok koncertne predvedená, čo síce Mahavishnu Project „dohnal“, ale aj s problematickými momentmi, akými sú napr. nevhodný výber speváčky (suplujúcej niekdajšiu Gayle Moran) a slabšie emocionálne spriaznenie s touto etapou. Každopádne však predstavuje Mahavishnu Project v celej svojej šírke veľmi príjemné pripomenutie histórie.

Visions Of An Inner Mounting Apocalypse

Ďalší s mahavishnuovských „tributov“ vznikol v americkej spoločnosti Shrapnel Label Group, v ktorej patria tribute albumy k podstatným článkom edičnej politiky a ich počet v katalógu sa v súčasnosti blíži k číslu dvadsať. Spoločnosť združuje tri vydavateľstvá – rockové Shrapnel Records, Tone Center Records, zamerané na elektrickú fusion a bluesové Blues Bureau Records. Ich spoločným a dominantným záujmom je prezentácia elektrickej gitary vo funkcii moderného „mužského“ nástroja, ktorý má v hudbe reprezentovať rockovú priamočiarosť, hutnosť a razantnosť v spojení s čo najväčším hráčskym, výrazovým či improvizátorským potenciálom a žánrovým „nadhľadom“. Preto sa okolo spoločnosti neraz združujú gitaristi s pomerne rozdielnym žánrovým pôvodom (od nemeckého heavymetalového Michaela Schenkera až po špičku modernej elektrickej fusion a bluesrocku, reprezentovanej napr. Scottom Hendersonom), no so spoločným záujmom prezentovať svoje hráčske schopnosti.

Bolo len otázkou času, kedy sa niekto z producentov (väčšinou ide o aktívnych gitaristov) tohto vydavateľstva chopí výzvy, ktorá s blížiacim sa jubileom MO visela vo vzduchu. Tým rozhodným bol americký gitarista Jeff Richman, ktorý svoj projekt *Visions Of An Inner Mounting Apocalypse* z roku 2005 nielen organizačne zastrelil, ale aj aranžoval. V typických intenciách vydavateľstva je i tento album predovšetkým prehliadkou gitaristov, vzdávajúcich hold svojmu gitarovému idolu Johnovi McLaughlinovi. Zišlo sa ich na albume desať: Steve Lukather, Mike Stern, Steve Morse,

Jimmy Herring, Frank Gambale, Warren Haynes, David Fiuczynski, Greg Howe, John Abercrombie a už spomínaný Jeff Richman. S podporou excellentnej rytmiky bývalých McLaughlinových spoluhráčov – Vinnie Colaiuta (bicie), Kai Eckhardt (basgitar), Mitchel Forman (klávesy) a Jerry Goodman (husle) – posunul Richman originály bližšie k súčasnosti, zhtutnil a zvyraznil ich rockový rozmer, čo-to zjednodušil a pripravil tak gitaristom ideálny priestor pre exhibíciu. Je zrejme, že v takomto ponímaní sa trochu vytráca pôvodný komplexný charakter mahavishnuovských kompozícií, no treba povedať, že vzhľadom na priority spoločnosti Shrapnel Label Group nejde o nič nečakané, skôr naopak. Každý, kto sa zaujíma o produkciu jej sublabelu Tone Center, určite ocenil all stars session, jej poctivé dotiahnutie do detailov, pestrosť a neraz i výnimočnosť hráčskych poetík, ako aj jej zaujímavý emocionálny rozmer. Svedčia o tom aj zväčša zhodné a veľmi pozitívne ohlasy.

Meeting Of The Spirits

Do inej kategórie patrí minuloročný tribute *Meeting Of The Spirits* ex-člena prvej zostavy Mahavishnu Orchestra, bubeníka Billyho Cobhama. Ide o bigbandový tribute, očakávaný, pravdepodobne, málokým, a to aj napriek tomu, že sú dnes bigbandové spracovania „klasikov“ fusion v kurze (v posledných rokoch vyšli big-bandové pocty napr. Jacovi Pastoriovi, skupinám Weather Report a Brecker Brothers). Projekt vznikol z iniciatívy producenta nemeckého vydavateľstva In & Out Music (u nás distribuuje DIVYD) Olafa Stötzlera a je výnimočný vo viacerých smeroch. Vďaka Cobhamovi má autentický rytmický fundament, čo pri počúvaní znovu potvrdzuje dôležitosť jeho niekdajšej role v MO. Bigbandové aranžmány sú moderné, ideálne zohľadňujú a rešpektujú podstatu McLaughlinových kompozícií, a ešte ich aj sviežo dotvárajú. Ich autorom je Angličan Colin Towns, výnimočný zjav medzi súčasnými bigbandovými skladateľmi a aranžérmi, ktorý nielenže vedie vlastný pozoruhodný big band Mask Orchestra, ale má s poctami aj cennú (a cenenú) skúsenosť. Ako líder WDR Big Band má na konte poctu Kurtovi Weillovi (*The Theatre of Kurt Weill* – ACT Music, 2000) a veľkú pozitívnu odozvu (od publika i kritiky) si získalo jeho spracovanie skladieb Franka Zappa (*Frank Zappa's Hot Licks and Funny Smells* – Provocateur Records, 2005). Townsov rukopis na *Meeting Of The Spirits* je účelný a efektívny zároveň a nemecký HR-Bigband hrá pod jeho vedením s veľkým entuziazmom a nasadením.

Radio.string.quartet

Podobne ako Cobhamova bigbandová pocta, rovnako nečakanou je aj transformácia mahavishnuovského odkazu do formátu sláčikového kvarteta. Mladé rakúske sláčikové kvarteto radio.string.quartet uchopilo výzvu s iskrivým nasadením, mladickou odvahou a s vkusom, čo potvrdzuje aj práve vychádzajúci album *Celebrating the Mahavishnu Orchestra* (ACT Music / DIVYD). S projektom vystúpili na minuloročnom Berlin

Jazz Festival. Radio.string.quartet vzniklo roku 2000 na podnet rakúskeho skladateľa a akordeonistu Klausu Paiera, ktorý potreboval teleso na nahrávanie svojho CD *Movimiento*. Líder kvarteta, huslista Bernie Mallinger sa vtedy chopil jeho ponuky s presvedčivosťou, ktorá CD zabezpečila nomináciu na Amadeus Award. Ako hlavný aranžér pristúpil Mallinger k mahavishnuovskému programu s veľkou odvahou a dovolil si posuny, ktorým nechýba nápad, dômyselnosť, farebnosť či vtip a ktoré sú obrazom jeho hlbokého osobného vzťahu k originálom.

Spracovanie presvedčilo samotného Johna McLaughlina natoľko, že vyslovil nesúhlas so všetkými, čo takémuto pokusu nedôverujú a sám ho odporučil. Dokonca prispel sprievodným textom k nahrávke: „*Keď som dostal demo CD s kompozíciami, ktoré som písal pre Mahavishnu Orchestra, v interpretácii sláčikového kvarteta, predstavoval som si niečo veľmi pochybnej kvality... Od prvého tónu som bol ale obarený tým, ako si táto skupina dokázala „osvojiť“ moju hudbu a pretaviť ju na svoj obraz. Hlboko sa ma dotkol význam improvizácie v ich spracovaní. Oni skutočne improvizujú a prítomná je tu dokonca aj atmosféra dávnych rokov... Bol to skutočný pôžitok.*“

Jazz do Filharmónie!

Posledný januárový deň zaplnili bratislavská Reduta do posledného miesta fanúšikov orchestra Bratislava Hot Serenaders. Ukázalo sa to, čo mnohí už dávno vedeli – že jazz PATRÍ do klasickej koncertnej sály. A nielen ten „starý“. Jazzové cykly majú už tradične mnohé významné koncertné sály a inštitúcie – stačí sa obzrieť do najbližšej metropoly, Viedne. Renomovaný Konzerthaus ponúka v tejto sezóne až 18 jazzových koncertov a – aby sme zašli ešte „ďalej“ – viac než 20 koncertov pod hlavičkou world music...

Koncert Serenaders „hlasoval“ ZA jazz vo filharmónii nielen nadšeným prijatím u početného publika, ale aj nápadným zapasovaním do „nabýskaných“ priestorov Reduty zo začiatku minulého storočia. Ten, kto aspoň raz v živote zažil Bratislava Hot Serenaders v ich domovskej „sále“ – bratislavskom dome kultúry na Nivách, musel v Redute okamžite začuť inú vôňu dobového repertoáru. Autentické účesy, kostýmy i staré nástroje – to všetko vyznievalo akosi inak obklopené zlatými štukami a pod krištáľovým lustrom, než v klubovom prostredí „kultúrneho domu“. Priestor Reduty (v ktorom sa mimochodom kedysi tancovalo) ideálne násobil ilúziu starých čias. Ak by sme „filharmonicky“ koncert Serenaders vnímali ako dramaturgický test, bolo by to príjemné poznanie. Aj keď jeho programovanie do cyklu Junior bolo jasným zásahom vedľa a zdrojom humorných narážok moderujúceho šéfa orchestra Juraja Bartoša, na ktorých sa zabávalo vekovo zrelé publikum.

Ak je Reduta pre bratislavský orchester „hot music“ priestorom, zvyšujúcim jeho známy za autentickosť, iným jazzovým žánrom, vrátane tých najaktuálnejších trendov, by dodala „glanz“. A do Filharmónie by prišlo nové publikum... Jazz je dnes bohato štruktúrovaným hudobným svetom s vlastnou históriou, interpretačnou tradíciou a kultúrovaným publikom. Do exkluzívnych priestorov patrí.

Andrea SEREČINOVÁ

čo počúva...

Peter Beňo

Autor novej grafickej koncepcie Hudobného života



DEPEŠÁK ALEBO METALISTA?

Táto svetonázorová otázka polovice 80. rokov sa ma v čase jej najnaliehavejšej aktuálnosti akosi nedotkla. Na chodbe základnej školy v Košiciach som niečo také evidoval, no keďže som nebol majiteľom žiadneho magnetofónového prehrávača, bola pre mňa orientácia vo svete pop-hudby veľmi zložitá. Skrátka, nebol som „in“. To ale neznamená, že by som hudbu nevnímal. Otec, tancujúci vo folklórnom súbore, ma naučil to základné: *Na kráľovej holi*. Dedo mi zase spieval rôzne piesne, ktoré si hádam sám vymýšľal, takže k spevu som zase nemal až tak ďaleko. No popová vlna tej doby ma minula.

DVOŘÁK A SMETANA

Keď som mal asi tak desať-dvanásť rokov, dostali sa mi do uší Dvořáková *Novosvetská* a Smetanova *Má vlast*. S týmito dielami som doslova žil, pamätal som si ich takmer celé a celé dni som si ich len tak ticho pospevoval sám pre seba. Nadšenie pre tieto symfónie trvá v podstate dodnes. V určitých etapách som objavoval stále nové hudobné a obsahové súvislosti v symfonickom cykle *Má vlast*, doslova ma opantávala záverečná skladba *Blaník*, s jej rytmickým a jednoliatym úvodom, a so záverom, kde sa postupne ozývajú všetky „refrény“ predchádzajúcich skladieb. Prirovnal by som to k známej panoráme Hradčan, ktorú vidíte celý čas plošne (aj vďaka starej zelenej stokorunáčke) a zrazu vás uchváti pohľad z inej strany, kedy kompozičné vzťahy v panoráme vnímate v nových súvislostiach. V tom období mi ešte preletel ušami Gershwin a iná klasika, ale skutočný prievan prišiel až vzápätí.

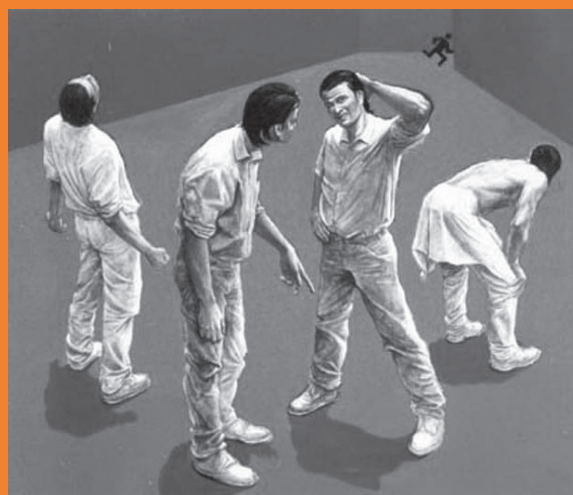
FASCINOVANÝ „BÍTLŠÁK“

Ležal som na posteli v letnom tábore na Martinských holiach a do uší mi plynula hudba z kamarátovho walkmanu. Bol začiatok 90. rokov a tento prístroj sa stal prirodzenou súčasťou našej siluety. Piesne sa vrývali do mo-

jej hlavy a zakrátko ju vyplnili azda celú. Dva roky som potom behal po trhoch a kamarátoch, zhŕňajúc kazety s liverpoolskou štvoricou, až kým som nemal kompletnú kolekciu. Každá páska sa okamžite stávala malým dobrodružstvom. Prirodzene som začal mať radšej tú uzavretú a (v dobrom slova zmysle) prešpekulovanú polohu The Beatles, ktorá prinášala množstvo revolučných inovácií – a ešte k tomu v noblesnom šate. Prežíval som úžasné chvíle odhaľovania čara hudby, zvukov, myslenia a tvorby. Spolu s Beatles som si začal lepšie uvedomovať význam slova umenie.

PEVNINY, VRCHY A PRÍBEHY

Na „šupke“ priniesol kolega (dnes slávny bábkarský režisér) Gejza Dezorz niekoľko CD s akýmsi monotónnym polospevom rozliehajúcim sa v jednoliatych hudobných podkladoch. Počas niekoľkých týždňov počúvania tejto hudby pri práci v ateliéri sa vo mne stupňovala túžba po tejto spievanej „takmerpróze“. Čas pomaly dozrieval a ja som sa stával súputníkom v príbehu Deža Ursinyho. Jeho piesne sa do mňa pomaly a silno vrývali. Slová Ivana Štrpku v Ursinyho vecnom a napriek tomu emotívne silnom speve mi zneli tak prirodzene, akoby vychádzali z mojej vlastnej hlavy. Drobné príbehy chodcov, detí a vtákov, ohňa, vody a snehu, ciest,



Štyria + 1 (z cyklu *Klony*), olej na plátne, 1999

izieb a misiek... Boli a sú aj našimi príbehmi, o ktoré dennodenne zakopávame a v ktorých je nám skrze piesne poodhalený jediný a ten najväčší príbeh... Ursinyho tvorba sa pre mňa stala jednou z konštánt, ktorá sa dá preniesť aj do iných sfér umenia. Deklaruje fakt, že aj jednoduchými a elementárnymi výrazovými prostriedkami sa dá dosiahnuť silný účinok. Inak povedané: „*Za málo peňazí veľa muziky.*“ Keď sa

mi to niekedy v práci podarí, som spokojný.

POSTMODERNÉ OBJAVY

V poslednej dobe sa mi zaujímavá hudba zjavuje viacej nečakane. Nemám v úmysle pátrať po niečom úchvatnom. Taktiež nedokážem zasvätiť svoj vkus jednému dominantnému žánru. Skôr ma baví nachádzať (pre mňa) nečakané súvislosti vo všetkom možnom. Pre ilustráciu spomeniem snád iba jeden zaujímavý objav z čias, keď som pracoval na tvorbe počítačových hier. Soundtrack k japonskej počítačovej hre *Katamari Damacy*. Hneď v úvode môže byť poslucháč zaskočený zvláštnym, trochu infantilným mrmlaním ústredného motívu a vzápätí tou istou melódiou rozpracovanou v explozívnej kompozícii, kde sa prelína elektronika s americkou westernovou hudbou 50. rokov. Ďalej nasleduje sprcha, síce vykradnutých, ale dobre spracovaných motívov od hip-hopu, nu-jazzu cez barokovú hudbu, new wave až po čosi, čo by sa dalo označiť ako japonský Dalibor Janda... To všetko v dôkladne premiešanom a miernou uletenosťou okorenenom pestrom guláši, ktorého sa však dá celkom rýchlo prejesť. Rýchla, konzumná, možno povrchná kultúra, no určite podnecujúca k hlbším úvahám. ─

Peter BEŇO (1978) je výtvarník a grafik na voľnej nohe. Počas štúdií malby a sochy na VŠVU v Bratislave sa zúčastnil na niekoľkých kolektívnych výstavách v Košiciach, Bratislave, Senici a v Martine.

klasika



**Kaspar Joseph Mertz
Guitar Music
Martin Krajčo,
Radka Krajčová
Diskant 2006**

CD Martina Krajča a Radky Krajčovej *Kaspar Joseph Mertz – Guitar Music* je vzácnym prírastkom do knižnice nahrávok hudby prešporského rodáka, gitaristu a skladateľa Kaspara Josepha Mertza. Mertz sa narodil v roku 1806 na Laurinskej ulici v Bratislave a tomuto mestu zasvätil značnú časť života a tvorby (pôsobil tu do roku 1843). Patrí k významným postavám ranoromantickej gitarovej hudby, zanechal po sebe rozsiahle dielo pre gitaru sólo, gitarové duo a gitaru a klavír, ktoré dodnes nie je úplne známe.

M. Krajčo a R. Krajčová si vybrali ukážky z Mertzovej tvorby pre sólovú gitaru a kompozícií pre dve gitary. Vo svojej sólovej časti (tracky 1–8) predstavuje M. Krajčo skladby, ktoré Mertz napísal a interpretoval na koncertoch v období svojho pôsobenia v dnešnej Bratislave (*Zwey Polonaisen und Mazurka op. 3* – koncert v Pálffyho paláci v roku 1834; *Le Carnaval de Venice op. 6*, variácie na známu benátsku pieseň *Mamma mia cara* – koncert na akadémii Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina v roku 1840) a kompozície, ktoré neboli publikované počas hudobníkovho života (*Pianto dell' Amante, Grande Fantaisie „Harmonie du Soir“, Le Gondolier*). Výber je zároveň koncipovaný tak, aby ukázal viaceré črty Mertzovej skladateľskej osobnosti: vlastnú autorskú tvorbu (tracky 1, 3–8) i spracovania populárnych ľudových motívov (track 2).

Na prvé počutie disk zaujme zvukom gitary. M. Krajčo disponuje nadštandardnou kvalitou tónu, ktorou vytvára jedinečné zvukové prostredie presahujúce bežnú determinovanosť gitarovej zvukovosti. Okrem brilantne zvládnutých virtuózných častí – ktoré pre Krajča nie sú prekážkou pre intenzívnosť hudobnej výpovede, je azda najvýnimočnejšou črtou v jeho hre neobyčajná a originálna schopnosť stvárniť krátke ozdobné improvizatívne pasáže a kantilénové úseky (*Pianto dell' Amante; Le Carnaval de Venice op. 6*). Jedinečné je tiež stvárnenie tanečných foriem (*Zwey Polonaisen und Mazurka op. 3*), kde Krajčove uvoľnené a nonšalantné podanie evokuje salónny charakter tancov ranoromantickej klavírnej tvorby.

Do výberu gitarových duet (track 9–15) zaradili Krajčovi skladby, či verzie doteraz nepublikovaných skladieb (okrem *Ständchen a Mazurky*), dostupné v opisoch v Rakúskej národnej knižnici vo Viedni a v „Bojje Collection“ v štokholmskej *Statens Musikbibliotek*. Výber zahŕňa pôvodnú tvorbu K. J. Mertza (track 9–11), Mertzove spracovania ľudových tém (track 13, 14) i autorove transkripcie skladieb iných skladateľov (track 15). Duetová časť nezaostáva za celkovou výnimočnou zvukovosťou CD. Radka a Martin Krajčovi tu dospievajú k jednoliatosti prejavu a plnému, farebne bohatému zvuku. Do pozornosti by som dala azda „*La Rage*“ *Premier grand Fantaisie concertante*, ktorá zaujme zvláštnymi kompozičnými efektmi, posilnenými výbornou interpretáciou, no bez povšimnutia by sa nemalo zaobiť ani podanie a výber bonusového tracku – transkripcia *Mazurky op. 7 č. 1 Fryderyka Chopina*.

CD Martina Krajča a Radky Krajčovej predstavuje hodnotný výsledok dlhodobého bádania a práce s kompozičným jazykom K. J. Mertza. Tvorí ucelený, autentický a sugestívny názor na Mertzov hudobný odkaz a vkladá mu pečať jedinečnosti i vážnosti nielen v gitarovom repertoári, ale aj v širšom koncertantnom repertoári ranoromantickej epochy.

Denisa BENČOVÁ



**Mozart Piano Works
Ladislav Fanzowitz
Diskant 2006**

Nahrávka obsahuje málo uvádzané Mozartove diela, ktoré môžu oslovit znalcov ako doklad kompozičného majstrovstva, predvídavosti a hudobno-výrazovej mnohoversťovitosti skladateľovej tvorby. Dramaturgiu CD možno preto hodnotiť pozitívne. Interpretove predstavy a ich realizácia sú však často konfrontované s názormi na štýlovú interpretáciu hudby 18. storočia. Klavirista účinne spojil *Allegro a Andante* zo *Sonáty F dur KV 533 s Ransom KV 494. Allegro* (ako neskôr *Gigue G dur KV 574*) je zahrané s pozoruhodným scarlattiovským flérom. Ťažiskom je *Andante*, poukazuje už na budúcnosť, interpretačne ho však treba chápať v intenciách hudby 18. storočia – malo by sprostredkovať triezvosť a rovnováhu hudobného obrazu a formy. Práve tu klaviristovi unikajú typické znaky štýlu 2. polovice 18. storočia. Nehovoriac o význame ekonomickosti úhozu, dodávajúceho hudbe špecifické možnosti vo výraze i zvuku. Aj v iných skladbách cítiť v prístupe k Mozartovi expresívne založeného tradicionalistu v zmysle veľkej pianistiky, ktorý diela chápe ako „hru pre hru“. Dochádza k spĺvaniu – frázy, témy a motívy nie sú vždy logicky diferencované. Pedál je používaný ako zjednocujúci prostriedok, nie ako zvláštna farba. Chýba racionálne zosúladenie interpretácie s harmóniou a formovou výstavbou. Voľbe tempa v pasážach, pri opakovaní tém alebo formových úsekoch všeobecne nevenuje interpret dostatočnú pozornosť, nehovoriac o pravidelnom zrýchľovaní tempa. Vďaka uvedenému skladby strácajú formové kontúry a pôsobia ako prejav inštinktívnosti. Škoda, že taká nádherná brilantná hra,

bezchybná technika a klaviristické sebavedomie trpia na tomto CD spomínanými chybami.

Aplikujúc skúsenosti z hry skladieb 19. storočia interpretuje Fanzowitz najpresvedčivejšie *Rondo a mol KV 511*, odkazujúce na C. Ph. E. Bacha, zároveň anticipujúce už Schuberta až Chopina. Naproti tomu časti *Suity KV 399* sú málo štylisticky diferencované, najmä *Courante* – transfer, prehodnotenie barokovej linearity do klasicizmu, je interpretovaná viac na spôsob J. S. Bacha ako Mozarta.

V *Menuete D dur KV 355* chýba skladateľom kódovaný šarm štylizovaného tanca. *Prelúdiá KV 626 a a 284 a* sú efektne skladby so zmenami hudobných nálad, ktoré rovnako vyžadujú v interpretácii dištancovanosť od príkladu Bacha a obrat k priehľadnejšej a vo výraze vzdušnejšej interpretácii. Najznámejšou skladbou nahrávky je *Fantázia d mol KV 397*, zahraná s výraznou hudobnou expresívnosťou. *Rondo D dur KV 485* mohli vyznieť poetickejšie a s diferencovanejším úhozom. Podobne *Adagio b mol KV 540*, kde klavirista inštinktívne pochopil rozdiel Mozartovej štylistiky medzi inštrumentálnym a vokálnym štýlom.

Bolo by nespravodlivé uprieť interpretovi umeleckosť. Problémom je schopnosť správneho výberu. Klavirista dokáže upútať neobyčajnou, miestami až extatickou hudobnosťou a pianistickou veľkorysnosťou, ktoré pristanú viac hudbe 2. polovice 19. a 20. storočia. Zmyslom pre štýlovú interpretáciu hudby 18. storočia však na tomto disku nepresviedča. Interpret je tiež autorom sprievodného bookletu. Je zaujímavé, ak interpret podáva informáciu o svojej tvorivej práci. Ak však autor vytvorí text kompilačnou metódou, bol by korektný aspoň odkaz na prameň. Mnohé diskutabilné konštatovania si to vyžadujú, v tomto prípade by bolo lepšie spoľahnúť sa na texty autorizované odborníkom. Prekvapila ma aj nízka úroveň výtvarného spracovania obalu disku, predstavujúca niečo medzi naivitou a nevкусom, ktorá môže kupujúceho skôr odradiť.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ



P. I. Čajkovskij: Manfred, symfónia podľa Byrona h mol op. 58
Slovenská filharmónia,
Peter Feranec
Slovenská filharmónia 2006

Čajkovského programová symfónia s názvom *Manfred* nepatrí k najfrekventovanejším dielam vrcholného romantizmu, určite však k jeho klenotom. Námet tragického hrdinu, jednej z emblematických postáv 19. storočia odmietol zhudobniť najprv Berlioz a ani Čajkovskij ho sprvu neprivilal s nadšením (išlo o Balakirevov nápad). Keď však zavítal do Davosu a nadýchal sa atmosféry švajčiarskych Álp, zmenil názor a symfóniu *Manfred* dokončil rýchlo a s takým zaujatím, až v dôsledku vnútornej identifikácie upadol do depresii.

Z veľkolepého tragického príbehu literárneho a hudobného romantizmu a jeho reflexie skladateľom som na nahrávke Slovenskej filharmónie v hudobnej réžii Petra Feranca a v zvukovej réžii Emila Nižňanského a Huberta Geschwandtnera cítil pramálo. Nechcem byť samozrejme nespravodlivý a nechcem túto platňu kompletne „odpísať“, veď miestami sprostredkováva interpretačné majstrovstvo nášho národného orchestra.

Nemyslím si však, že práve toto CD by pre SF mohlo patrične spíňať reprezentačnú úlohu. Hudobná a zvuková kvalita sa zväčša pohybuje okolo priemeru, nemilo chápaného „standardu“. O skutočnej výstavbe možno hovoriť len miestami, pre hudobnú koncepciu by som použil prívlastky statická, jednorozmerná, nezáživná. Najlepšie na mňa pôsobili určité lyricky vášnivé, dramaticky vypäté, zvukovo exponované miesta; najhoršie naopak scherzové či orgiasticky trblietavé, pri ktorých mi chýbali vzdušnosť, ľahkosť a pôvab. Aby som si vypomohol talianskym názvoslovím, v 2. časti som nepočul *Vivace con spirito*, ale skôr *Allergretto*

commodo, v 4. časti zas *pesante* namiesto *con fuoco*... Široké melodické oblúky v 3. časti majú však silu a expresiu. No pre charakter ústredných motívov symfónie je na tejto nahrávke skôr než zúfalstvo z krutého osudu príznačná akási pohodlná zádumčivosť.

Práve táto pohodlnosť, dovoľm si povedať až povrchnosť, poznačila do nemalej miery celú nahrávku. Od nepatrného využívania agogických prostriedkov cez „navenené“ frázovanie po slabšie diferencovanie zvuku, dynamiky a hudobného priestoru. Pri náročnejšom, prísnejšom posudzovaní a najmä v medzinárodnej konfrontácii obstojí celková kvalita tejto platne podľa môjho názoru iba s rezervou. Prečo by sme však na náš filharmonický orchester číslo jedna nemohli mať tie najvyššie nároky?

Tomáš HORKAY



Sergej Rachmaninov Symfónia č. 2 e mol op. 27, Scherzo pre orchester d mol, Tance z opery Aleko Cincinnati Symphony Orchestra, Paavom Järvi
Telarc 2007 / distribúcia Divyd

Novinka z produkcie nahrávacej spoločnosti Telarc je pokračovaním radu nahrávok Cincinnati Symphony Orchestra s estónskym dirigentom Paavom Järvi, ktoré majú podľa Järviho predstaviť známe aj menej známe orchestrálne diela v novom svetle. Järvi, ktorý sa úspešne etabloval ako interpret diel skladateľov z prelomu 19. a 20. storočia (napr. roku 2003 nahral pre spoločnosť Virgin zaujímavé CD s kantátami Jeana Sibelia), tentoraz siahol po Rachmaninovi.

Symfónia e mol (dokončená a uvedená v roku 1908) je jedným z charakteristických príkladov súmraku žánru romantickej symfónie, v ruskej hudbe stelesneného napríklad symfóniami Alexandra Glazunova. Rozľahlá forma, nad-

stavovaná priradením ďalších a ďalších epizód, iskričky espritu ponorené do rôsolu sentimentálnosti a letargie, typickej pre *fin de siècle*. Ale aj vynikajúco zvládnuté kompozičné remeslo a brilantná inštrumentácia, vďaka ktorým orchester môže ukázať, čo vie. Napriek tomu, že Rachmaninov s týmto dielom úporne zápasil (napokon, ťažisko jeho tvorby neleží na poli symfónie), 2. symfónia môže zaujať, ak je dobre a nápadito interpretovaná.

Začnem celkovými dojmami z nahrávky symfónie. Tie sa totiž na mnohých miestach dajú opísať slovami „jedným uchom dnu – druhým von“. Problém nie je ani natoľko v interpretácii – orchester hrá so zaniatením, čisto, presne a bez nejakých vážnejších lapsusov – ani v samotnej kompozícii, hoci miestami rozvláčnej. Hlavným dôvodom je zvuk nahrávky. Ten je síce vyvážený, no s tendenciou stierať rozdiely medzi individuálnymi hlasmi dychových nástrojov. Drevá sú po väčšinu času pohltené zvukom sláčikov; plechy (najmä trúbky a trombóny) počuť veľmi slabšie, čo je na veľkú škodu v prvej časti aj vo finále. Práve týmto častiam chýba výraznejší ťah, ktorý by dokázal udržať pozornosť poslucháča po celú dobu ich trvania (tj. vyše 18, resp. 13 minút).

Järviho podanie symfónie teda začína byť zaujímavé od scherza. Nechýba mu sviežosť, temperament ani pekné, citlivo použité dynamické kontrasty. Ani tu by však nezaškodili trochu živšie tempá. Najlepšie vyznieva tretia časť, *Adagio*, v ktorom si prídu na svoje všetci milovníci Rachmaninovovej lyriky. Súvislý prúd meditatívnej hudby tu dobre zapadá do zvukového riešenia nahrávky.

Okrem symfónie nám CD ponúka ešte symfonické *Scherzo*, Rachmaninovovu skladbu zo študentských čias, ešte celkom v štýle Mendelssohna, a dva tance – *Ženský* a *Mužský* – z jednoaktovky *Aleko*. Sympatické, hoci ešte pomerne silno eklektické prídavky po dlhej symfónii. Podanie je elegantné, naštudovanie dôsledné. Podobne ako v symfónii mu však chýba viac farebnosti, viac zvukovej živosti a pestrosti.

Kvalitná a poctivá interpretácia, ktorá ale vyžaduje veľkú dávku koncentrácie a trpezlivosti.

Robert KOLÁR



Pavol Bodnár & InterJAZZional Band ecceJazz
Hevhetia 2006

Hovorí sa, že dobrí sólisti ešte nemusia vytvoriť dobrý orchester. Klavirista, skladateľ a aranžér Pavol Bodnár sa obklopil tými najlepšimi – mená ako Radovan Tariška, Stano Palúch, Martin Valihora alebo Juraj Griglák netreba predstavovať. Výsledok vôbec nie je taký pesimistický, ako by sa mohlo zdať z prvej vetvy.

Album *ecceJazz* je najnovším projektom Pavla Bodnára a obsahuje takmer výhradne jeho kompozície resp. aranžmány. Štyri písmená latinského „ecce“ sú zároveň iniciálami anglických slov *Eclectic, Central European, Caribbean* a *Emotional*. Tie označujú štyri kategórie, pod ktoré spadá dvanásť trackov tohto CD. Do prvej patria skladby, kde sa vyskytnú chromatika alebo dvanásťtónový rad (*Twelve Passions, Some Other Indiana, Chromatic Adventure*), do druhej témy inšpirované ľudovými piesňami (napr. *Páslo dievča pávy, Široký jarčok*), do tretej karibské inšpirácie (*Have A Good Time In Puerto Rico*) a do štvrtej pomalšie skladby venované manželke a dcére (*3 Roses 4 Martina, Moonlight Cherry*).

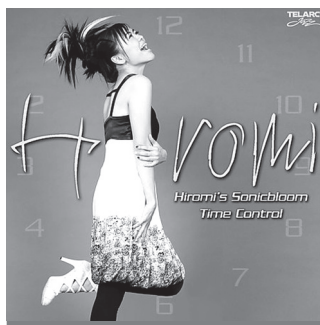
Okrem štyľovej pestrosti Bodnár využíva aj experimenty s formou či rytmom. Obsadenie je premenlivé – basový part zabezpečujú striedavo Tomáš Baroš, Štefan Bartuš a Juraj Griglák (všetci traja skvele); poľského tenorsaxofonistu Borysa Janczarského v niektorých skladbách striedal Radovan Tariška. Napriek tomu sa podarilo zachovať jednotný zvuk celého albumu; najmä vďaka Bodnárovmu klavíru a Valihorovým bicím, doplnenými perkusiami Eddyho Portellu, a zrejme tiež vďaka tomu, že žiadny zo sólistov nedominuje ostatným.

Pravdepodobne najväčším prínosom celého projektu je kompozičný vklad Pavla Bodnára. Jeho spracovania ľudových piesní v nepárnych metrách sú duchaplné a zaujímavé aj po harmonickej stránke, aj ďalšie tituly ako napríklad *Twelve Passions*, *3 Roses 4 Martina* či *The Water Song* sú nosnými, celkom dobre zapamätateľnými témami.

Album otvára *Peacock Girl I.*, meditácia na pieseň *Páslo dievča pávy* v podaní dvojice Bodnár – Palúch. Jemný baladický tón; krásne nasnímaný zvuk huslí Stana Palúcha. *Peacock Girl II.* prináša rýchlejšiu variáciu tejto piesne v 5/4 takte a zaujímavé sóla Rada Tariška aj Stana Palúcha. *Twelve Passions* a *Some Other Indiana* sú typické svojou rytmickou energiou; obsahujú vydarené sóla Štefana Bartuša, Tomáša Baroša aj fantasticky swingujúceho Valihoru a „konverzáciu“ Palúch – Janczarski. Od *Peacock Girl III.* prechádza album do pokojnejšej fázy. S Bodnárom na známu tému tentoraz medituje vynikajúci maďarský spevák Winand Gábor. Jeho príjemný hlas a prirodzený, spontánny prejav patria z interpretačného hľadiska (popri bicích Martina Valihoru) k tomu najlepšiemu na tomto CD. V niekoľkých ďalších skladbách sú jeho partnerkami speváčky Téli Márta, Silvia Josifoska a Elsa Valle. *A Deep Brook (Hlboký jarček)* ozvlášťuje svojou trúbkou Ľubor Priehradník, ale aj Štefan Bartuš ďalším vydareným sólovým vstupom. Po uspávanke *Moonlight Cherry* prichádza záverečné *Portoriko*. Hlas kubánskej speváčky Ely Valle a perkusie Eddyho Portellu mu dávajú silný nádech autentickosti a dávku južanskej pohody i spontánnej ľahkosti.

Určite nie je na tomto albume všetko ideálne. Pri prvom kontakte mi trochu prekážala štýlová heterogénnosť, tiež pocit hektickej štúdiovej práce (počť to najmä na *Peacock Girl II.*), možno nie celkom ideálny klavírny aj kontrabasový zvuk, možno dlžka niektorých stóp... Časom však prevládli pozitívne dojmy. Je dobré, že sa na Slovensku podarilo zrealizovať tento projekt a ostáva dúfať, že Pavol Bodnár bude svoje skladby spolu s ďalšími kvalitnými hudobníkmi interpretovať aj naďalej. Ich potenciál ešte len čaká na svoje plné využitie. Každopádne, *ecceJAZZ* je atraktívnym titulom, po zvukovej aj vizuálnej stránke. Netreba váhať.

Robert KOLÁŘ



Hiromi
Hiromi's Sonicbloom
- Time Control
Telarc 2007/distribúcia DivyD

Japonská klaviristka a skladateľka Hiromi Uehara môže pôsobiť navonok placho a nemeslo. Dojem introvertnej východoázijskej odmeranosti vyvolávajú aj zasnené fotografie z bookletov jej štyroch albumov. Na domácich pódiiach sme až vďaka jej bubeníkovi Martinovi Valihorovi mali možnosť presvedčiť sa o torzovitosti počítačových dojmov a zažiť energickú pódiovú prezentáciu jej originálnej koncepcie. Na Bratislavských jazzových dňoch táto drobná, usmievať sa dievča predstavovala pripravovaný projekt *Spiral*, kde oproti predchádzajúcim albumom kládla dôraz na motívickú prácu a formovú výstavbu svojich kompozícií (prototyp „trojčlenného orchestra“ v impresionisticky farebnej suite *Music for Three-Piece Orchestra*). Predchádzajúce projekty Hiromi – debutový *Another Mind* (2003) a *Brain* (2004) sprevádzal značný marketingový rozruch. Výsledkom bolo viac ako 100 000 predaných kusov len v samotnom Japonsku a ocenenie Jazzový album roka od Recording Industry Association of Japan. Kritika im napriek tomu vycítala zvukovú jednotvárnosť, prílišnú koncentrovanosť a nekompaktnosť výrazových prostriedkov. Aktuálny obrat niekoľkoročného zohraného tria smerom k aktuálnej kvartetovej koncepcii Hiromi's Sonicbloom na albume *Time Control* je však vykúpením pre všetkých, ktorých predchádzajúca šablónovitost a mierne stereotypná zvukovosť neuspokojovala. Príchod nekonvenčného gitaristu Davida Fiuczynského narušil mantrickú jingovosť a priniesol zemitější esencionalitu i explozívne experimentátorské hľadačstvo. Za objavnou, nielen zvukovo novátorskou expanziou stojí Fiuczynského univerzálnosť a žánrová nevyhranenost, ktorú poslucháči vyhľadávali na jeho predchádzajúcich projektoch *Screaming Headless Torsos*, *KIF*, *Lunar Crash*, alebo *Black Cherry Acid*. Hlavná aktérka Hiromi predkladá *Time Control* ako denníkovú reflexiu hektického diania okolo seba. Novátorský koncept Hiromi's Sonicbloom ukotvuje dvojica protichodných pylófov – kánonický presná formová štruktúra a

improvizačná uvoľnenosť. Razantnosť Fiuczynského ostinatých gitarových riffov úvodnej *Time Difference* pomkyná hudbu kvarteta k dravej art-rockovej bezbrehosti alebo funkovo groovujúcej tanečnosti (*Time Out*). Nesmieme farebná rôznorodosť pražcových i bezpražcových gitar pootvárať aj Hiromine sónické limity smerom k tvorivému hľadaniu aj na klávesnici syntezátorov. Celok pôsobí tak

kompaktné, že špičkový rytmický tandem Tony Grey a Martin Valihora poslucháč vníma ako samozrejmosť. Sférickosť záverečnej *Time's Up* potvrdzuje, že dimenzionálne odlišná koncepcia Hiromi-Fiuczynski bola skvelou voľbou. Tiež príslubom ďalších projektov, ktoré by sa spoločnými koncertnými aktivitami mohli rozvinúť do nečakaných rozmerov.

Peter MOTYČKA

KONKURZ DO SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia - na miesto **1. hráča na lesnom rohu**

Konkurzy sa uskutočnia v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie dňa 13. 4. 2007 (piatok) o 13.00 hod.

Požadované vzdelanie: Konzervatórium - absolutórium alebo VŠ príslušného umeleckého smeru.

Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk a prihláseným uchádzačom budú zaslané písomne spolu s pozvánkou na konkurz. Prihlášky so životopisom zasielajte písomne alebo e-mailom do 30. 3. 2007 na adresu:

Slovenská filharmónia, Medená 3, 816 01 Bratislava, e-mail: aheizerova@filharmonia.sk

KONKURZ DO SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia - na miesta **tutti hráčov do skupiny huslí** - na miesta **tutti hráčov do skupiny viol**

Konkurzy sa uskutočnia v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie dňa 7. 5. 2007 (pondelok) o 9.00 hod.

Požadované vzdelanie: Konzervatórium - absolutórium alebo VŠ príslušného umeleckého smeru.

Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk a prihláseným uchádzačom budú zaslané písomne spolu s pozvánkou na konkurz. Prihlášky so životopisom zasielajte písomne alebo e-mailom do 23. 4. 2007 na adresu:

Slovenská filharmónia, Medená 3, 816 01 Bratislava, e-mail: aheizerova@filharmonia.sk

BN hudobniny

1883 noty z celého sveta

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

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ
KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

kam / kedy

Bratislava

Opera a Balet SND – Historická budova

Št 22. 3. Bizet: Carmen
So 24. 3. Puccini: Tosca
Ut 27. 3. Puccini: Bohéma
Št 28. 3. Donizetti: Dcéra pluku
Št 29. 3. Puccini: Turandot
Pi 30. 3. Bartók: Hrad kniežata Modrofúza
So 31. 3. Mascagni: Sedliacka časť / Leoncavallo: Komedianti
Št 4. 4. Donizetti: Lucia di Lammermoor
Št 5. 4. Veľkonočný koncert, Verdi: Requiem
So 7. 4. Verdi: Aida
Št 11. 4. Puccini: Bohéma

Slovenská filharmónia

Št 22. 3., Pi 23. 3. 19.00 h
 SF, SFZ, H. Rilling, dirigent, S. Houda Šaturová, NN, J. Březina, P. Mikuláš, Mozart: Omša c mol KV 427
Ut 27. 3. 19.00 h
 Koncert v spolupráci s The International Holland Music Sessions
 G. Coppola, klavír
 Brahms, Debussy, Liszt, Granados
 J. Wronko, husle, G. Boeters, klavír
 Prokofiev, Ysaÿe, Wieniawski
Št 29. 3., Pi 30. 3. 19.00 h
 SF, SFZ, V. Válek, dirigent,
 B. Kelemen, husle, A. Kohútová,
 M. Lehotský, I. Kusnjér
 Bartók, Orff
Ne 1. 4. 16.00 h
 Veľkonočný koncert
 SKO B. Warchala, E. Danel, um. vedúci,
 husle, meditácie: A. Srholec
 a D. Pastirčák
 Haydn Sedem posledných slov...
Ut 3. 4. 19.00 h
 Panochovo kvarteto
 F. X. Richter, Martinů, Fibich
Št 5. 4. 19.00 h
 SF, SFZ, P. Mauffray, dirigent
 Schubert, Cherubini
Ut 10. 4. 19.00 h
 Zwiebelovo kvarteto
 M. Drlička, klarinet,

R. Šašina, kontrabas
 S. Tanejev, Rossini, Françaix, Gershwin
Št 12. 4., Pi 13. 4. 19.00 h
 Maďarský národný filharmonický
 orchester, Z. Kocsis, dirigent, klavír
 Liszt, E. Dohnányi, Bartók, Kodály
So 14. 4. 19.00 h
 Svetom operety
 SF, P. Tužinský, dirigent
 B. Ferencová, O. Klein
Ne 15. 4. 19.00 h
 Bundesjugendorchester, Ph. Auguin,
 dirigent
 Wagner, R. Strauss

Slovenský rozhlas

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Št 28. 3.
 Benefičný koncert
 SOSR, M. Košík, dirigent,
 T. Kinoshita, klavír
 Beethoven, Schumann
Št 29. 3.
 SOSR, M. Košík, dirigent,
 T. Saito, husle
 Beethoven, K. Kishi, Schumann
Št 18. 4., Št 19. 4.
 SOSR, M. Košík, dirigent,
 E. Škutová, klavír
 Hatrík, M. Kroupa, Brahms

Organové koncerty pod Pyramídou

Ne 25. 3. W. Golonka
 J. S. Bach, M. Surzynski, Reubke
Ne 15. 4. L. Fassung
 J. S. Bach-M. Widor, J. Brahms,
 R. Schumann, L. Fassung

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci 10.30

Ne 25. 3. D. Šašinová, klavír
 J. S. Bach, Suchoň, Bartók
Ne 1. 4. Z. Bouřová, viola,
 J. Podhoranský, violončelo,
 I. Gajan, klavír
 Pärt, Šostakovič, Hummel, Bruch
Ne 15. 4. S. Jaffé, husle,
 R. Patočka, husle
 J.-M. Leclair, Ysaÿe, Prokofiev,
 J. Halvorsen

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Št 22. 3. 19.00 hod., piesňový recitál
 E. Garajová, mezzosoprán,
 M. Lapšanský, klavír
 Schubert, Mahler, R. Strauss,
 Debussy, E. Granados, J. Nina
Ne 25. 3. 16.00 hod.
 Nedelné matiné pre deti a rodičov
 „Zvieratká ukryté v hudbe“
 ŠKO Žilina, K. Kevický, dirigent
 scénar a moderovanie: J. Tarinová
Št 29. 3. 19.00 hod.
 ŠKO Žilina, K. Kevický, dirigent
 J. Pazdera, husle, K. Daniš, husle
 - laureát Husľovej dielne 2006
 Beethoven, Wieniawski,
 Brahms
Št 4. 4., Št 5. 5.
 Veľkonočné koncerty
 ŠKO Žilina, J. Vodňanský, dirigent
 R. Metro, E. Fotí, 4-ručný klavír
 Z. Belas, soprán,
 H. Štolfová-Bandová, alt
 M. F. Fox, tenor, M. Mikuš, bas
 L. Kožuloh, Händel

16. – 21. 4. XVII. Stredoeurópsky festival koncertného umenia

Banská Bystrica

Štátna opera (18.30)

Št 22. 3. Bizet: Carmen
So 24. 3. Lehár: Veselá vdova
Ne 1. 4. 16.00 h. V. Kubíčka:
 Evanjelium podľa Lukáša
Ut 3. 4. Puccini: Sestra Angelika,
 R. Leoncavallo: Cigáni
Ut 10. 4. Rossini: Barbier zo Sevilly
Št 11. 4. G. Bregovič – D. Dinková:
 Gypsy roots, tanečné divadlo
Pi 20. 4., So 21. 04. K. Molčanov:
 Macbeth I. – I. II. premiéra

Košice

Štátna divadlo Košice

Ne 25. 3.
 Operný galakonzert
 J. Obrazcová a hostia
Po 26. 3. 10.00, 19.00
 Romeo a Júlia, tanečné divadlo

So 1. 4. 15.00, 19.00

Operetné galapredstavenie
 Národné divadlo Miškolc, výber
 z operetných melódii
Št 4. 4. Gounod: Faust a Margaréta
Št 5. 4. Requiem, balet
Ut 10. 4. Charleyho teta,
 hudobná komédia
Št 11. 4. Verdi: La Traviata
Št 12. 4. 10.30 Lehár: Veselá vdova
Pi 13. 4. Dvořák: Rusalka
So 14. 4. Romeo a Júlia,
 tanečné divadlo
Št 17. 4. Puccini: Bohéma
Pi 18. 4. Charleyho teta,
So 21. 4. Mozart: Čarovná flauta

Štátna filharmónia Košice

Št 29. 3. 19.00 h.
 ŠfK, Z. Müller, dirigent,
 R. Frič, klavír
 Musorgskij, Rachmaninov,
 Rimskij-Korsakov
Ut 3. 4. 19.00 h
 Benefičný koncert ŠfK,
 In Wook Park
 Joo-Hee Suh, husle
 Beethoven, Mozart, Dvořák
Št 11. 4. 19.00 h
 Mládežnícky filharmonický
 orchester Rochester
 D. Harman, dirigent
 L. Bernstein, G. Gershwin,
 A. Dvořák, B. Bartók
Št 12. 4.
 Hudba v nemocnici: Nemocnica
 Košice - Šaca, a.s.
 Komorný orchester ŠfK,
 K. Petrőczy, dirigent
Ut 17. 4.
 Brass Band ŠfK
Št 19. 4. 19.00 h
 ŠfK, J. Swoboda, dirigent,
 I. Ženatý, husle
 Beethoven

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky HC

Asociácia učiteľov hudby Slovenska,
 VŠMU a Metodicko-pedagogické
 centrum Bratislavského kraja pozývajú
 na seminár **Pedagogická Dvorana
 2007** na tému
*Je Orffov odkaz aktuálny? – Tvorivé
 adaptácie a paralely Orffovo*

Schulwerku v hudobnom vzdelávaní v slovenských podmienkach.
 Prednášajúci: J. Hatrík, E. Jenčková,
 M. Blažeková, T. Pirníková.
 Súčasťou semináru je tvorivá
 dielňa lektorky Českej Orffovej
 spoločnosti Lenky Pospíšilovej.
 Miesto a termín konania:
 Dvorana HTF VŠMU, Zochova 1,
 Bratislava, 12. – 13. 4. 2007
 Info: auh@hplus.sk,
 hatrik@vsmu.sk

Zahraničné festivaly

Händel Festspiele

31. 5. – 10. 6. 2007, Halle (Saale),
 Nemecko
 Info: www.haendelfestspiele.halle.de

Zahraničné súťaže

Medzinárodná spevácka súťaž Giuseppe di Stefano „I Giovani e l'Opera“

2. – 6. 5. 2007, Trapani - Erice,
 Taliansko
 Vek: do 35 rokov k 2. 5. 2007,
 Uzávierka: 7. 4. 2007
 Info: segreteria@lugliomusicalet-
 rapanese.it, www.lugliomusicalet-
 rapanese.it

Európska husľová súťaž József Szigeti – Jenő Hubay

3. – 14. 9. 2007, Budapešť
 Vek: nar. po 1. januári 1975,
 Uzávierka: 1. 5. 2007
 Info: liskay.maria@hu.inter.net,
 www.filharmoniabp.hu

Zahraničné kurzy

Majstrovské kurzy kráľovnej Alžbety, klavír 2007

22. – 25. 5. 2007, Brusel
 Vek: do 32 rokov, Uzávierka:
 2. 4. 2007 Info: info@qeimc.be,
 www.qeimc.be

Medzinárodné majstrovské kurzy s prof. Yurim Simonovom

3. – 14. 7. 2007, Budapešť
 Kategória: dirigovanie
 Uzávierka prihlášok: 1. 4. 2007
 Info: filharm@hu.inter.net,
 www.filharmoniabp.hu

Za Klárou Havlíkovou-Bartoškovou...
(15. 10. 1931 Martin – 2. 2. 2007 Bratislava)

Kláru Havlíkovú zažila generácia dnešných päťdesiatnikov až sedemdesiatnikov na koncertných pódiiach počas niekoľkých desaťročí minulého storočia ako umelkyňu plnú vnútornej energie, známu svojou húževnatosťou i fenomenálnou pamäťou – na hudbu i jazyky. Dlhé roky bola poprednou reprezentantkou slovenského klavírneho umenia doma i v Európe. Bola vernou propagátorkou najmä klavír-

neho odkazu Eugena Suchoňa. Od jeho *Kontemplácií* (v r. 1964) premiérovu naštudovala (a v nadväznosti aj nahrála) každé Suchoňovo nové klavírne dielo. Hoci postupne (niekedy i súbežne) začali prinášať svoje pohľady na Suchoňa aj mladší interpreti, Klára Havlíková bola dlho prvá a do konca Suchoňovi verná. Ale študovala a s nadšením uvádzala aj ďalších európskych skladateľov 20. storočia. Na pani Kláru si budeme spomínať v kontexte uvedenia viacerých skladieb nielen Šostakoviča, ale aj Debussyho, Martinů, Prokofieva, Honeggera, Bartóka, Hindemitha, Brittena, Stravinského či skladieb slovenských autorov (Ciklera, Jurovského, Kafendu, Kardoša, Paríka, Hrušovského...) Zo

starších štýlových období jej brilantnej prstovej technike, odchovej zvlášť pianistickou školou Anny Kafendovej (Konzervatórium v Bratislave) a R. Macudziňského (VŠMU) „sadla“ tiež baroková a klasicistická literatúra (Scarlatti, Händel, Bach, J. A. Benda, Rameau, J. K. Vaňhal, Haydn, Mozart...). Rada sa venovala i romantizmu (Schumann, Brahms, Chopin, Franck...), z ktorého si vyberala uvážene najmä komornejšie, subtilnejšie diela.

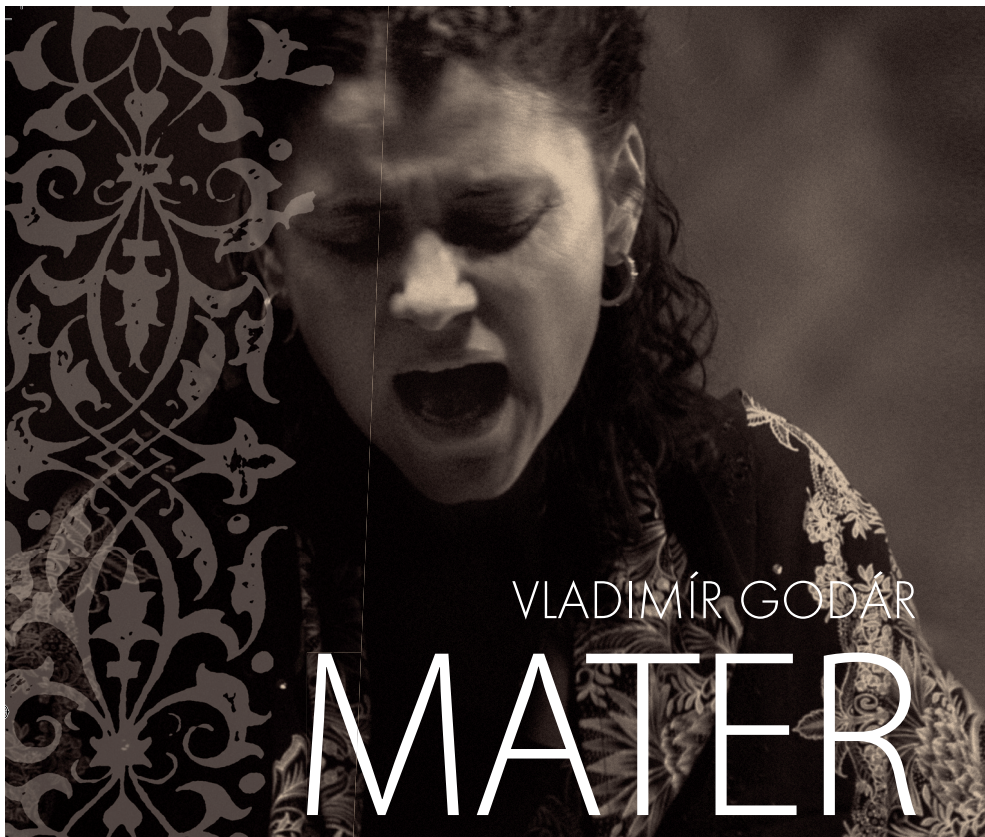
Hrala vo vyše 20 krajinách Európy a Ázie. Popritom naštudovala každý rok jeden recitálový program a 1-2 klavírne koncerty. Jej bezprostrednosť a otvorenosť v komunikácii boli príznačné. Tešili ju nadšené slová poslucháčov, ale aj recenzentov. Zvlášť opakovala tie slová, kde sa písalo, že „hrá na klavíri s technikou muža, ale senzitivnosťou dámy“ (The Tehran Journal, 10. 3. 1973), či chválu prísneho dr. Igora Podrackého

(Hudobný život 1973, č. 5), ktorý ocenil, že „...jej Suchoň je osobný a osobnostný... dynamické vrcholy a náhle akcenty, sforzáta uplatňuje výrazne, ale vždy so zreteľom na celok.“

Od sezóny 1972/1973 bola viac rokov sólistkou Slovenskej filharmónie. Veľa nahrávala pre Supraphon, rozbiehajúca sa a následne neobyčajne produktívny OPUS, ale aj pre Slovenský rozhlas a bývalú Československú televíziu.

Nestihla som zísť na poslednú návštevu k pani Kláre, netušiac, že sa zberá na odchod. A tak chcem aspoň odkázať, že nech už bola generácia klaviristov „po nej“ akokoľvek technicky a výrazovo dokonalejšia či iná, Klára Havlíková zostáva pre naše koncertné umenie nezabudnuteľnou osobnosťou: v mnohom prvou a neopakovateľnou...

Terézia URSÍNOVÁ

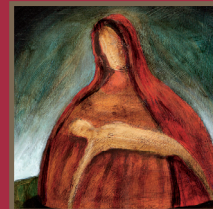


VLADIMÍR GODÁR

MATER

IVA BITTOVÁ

& SOLAMENTE NATURALI
ZBOR KONZERVATÓRIA V BRATISLAVE
DIRIGUJE MAREK ŠTRYNCL



24.4. o 19,00 hod.

Veľký evanjelický Kostol na Panenskej, Bratislava

Predpredaj vstupeniek : Dr.Horak, Medená 19, Artforum, Kozia 20, BKIS, Klobočnícka 2, Divyd, Klobočnícka

www.hudba.info, www.ticketportal.sk a predajná sieť **ticketportal**
www.ticketportal.sk 02 7 329 333 23

Vstupné : 350,- Sk predpredaj 450 Sk na mieste, Dôchodcovia : 200,- Sk

www.bittova.com, www.solamentenaturali.sk, www.vladimirdogar.host.sk

Hlavní partneri >



e-on

Mediální partneri >

ázet

kam do mesta

tyždeň

hudobngnet

Devín



www.hudba.info

Svedectvá a osudy tvorby hudobných majstrov

Na pripojených CD ukážky zo známych a charakteristických hudobných diel

www.ikar.sk, www.media-klub.sk

SLOVENSKO 2007

Rossella Locatelli

SOPRÁN

TALIANSKO



Ars Lirica
SEGRETIATO ARTISTICO - DANKART
KATEX S.R.O.

• KOŠICE • GENOVA • MILANO • PARIS •

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