

hudobné **entrum**  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

# hudobný život

12 <sup>2007</sup> 65,- Sk  
ROČNÍK XXXIX

Portrét: Beniamino Gigli /  
Chat: súčasná hudba /  
Čo počúva: Dorota Sadovská /  
Jazz FOR SALE / Film  
a televízia: Frank Scheffer...

9 771335 414008 1 2



hudba **TU a DNES**

Melos-Étos, Večery novej hudby, Next, Wien Modern...

# Nové vydanie klavírnych skladieb pre začiatočníkov

**Tibor Frešo**

## **V detskej izbičke**

**In the Children's Room**

HC 0701



Šesť klavírnych skladieb pre začiatočníkov  
Six Piano Pieces for Beginners

hudobné  **entrum**  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

## ***V detskej izbičke*** od Tibora Freša

Hudobné centrum vydalo vo svojej edícii inštruktívnej literatúry cyklus šiestich klavírnych skladieb pre začiatočníkov *V detskej izbičke* od Tibora Freša. Titul vyšiel viackrát v Štátnom hudobnom vydavateľstve a vo vydavateľstve Opus, no už dlhší čas bol vypredaný, a preto sa Hudobné centrum rozhodlo pre nové vydanie tohto klavírneho cyklu. Skladby z cyklu *V detskej izbičke* (*Koníček, Zajačik, Bábika, Medvedík, Hracie hodiny, Drevený vojačik*) sa už dávno stali súčasťou repertoára mnohých klaviristov-začiatočníkov a takmer každý mladý klavirista pozná aspoň skladbu *Hracie hodiny*, ktorá je súčasťou *Klavírnej školy pre začiatočníkov* (Böhmová, Grünfeldová, Sarauer).

### **Objednávky a informácie:**

Hudobné centrum  
Oddelenie edičnej činnosti  
Michalská 10, 815 36 Bratislava 1  
tel.: +421 (2) 5920 4846 • fax: +421 (2) 5920 4842  
email: [distribucia@hc.sk](mailto:distribucia@hc.sk)  
[www.hc.sk](http://www.hc.sk)

## Editorial

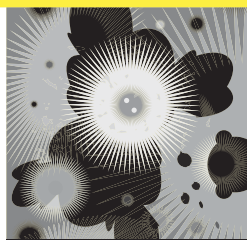
Vážení čitatelia,

dirigent otváracieho koncertu festivalu **Melos-Étos José Serebrier** hovorí v rozhovore pre *Hudobný život* o tom, že čoraz viac súčasných skladateľov píše hudbu, ktorá je „audience friendly“. Publikum – jeho túžby a potreby vo vzťahu k hudbe dneška – je aj jednou z tém decembrového chatu. Väčšina textov posledného čísla roku 2007 sa pohybuje na teritóriu hudby súčasnej, novej, dnešnej či tohto storočia... Vymedzili ho festivaly súčasnej hudby, hudby, ktorá zdanlivo, svojim „jednoznačný“ názvom, evokuje homogenitu. Jej náplň sa pokúšajú pomenovať nielen aktéri našej internetovej debaty ale aj samotné festivaly – svojou dramaturgiou, resp. zacielením na konkrétne skupiny publika. V posledných dvoch desaťročiach vytvorili zaujímavú scénu – s mainstreamom i jeho alternatívami, definovanými generačnými či umeleckými „mantinelmi“.

Reflektujeme aj dlho očakávanú udalosť tejto sezóny, **premiéru novej slovenskej opery Kóma** Martina Burlasa a mozaiku súčasnej hudby dopĺňa pohľad z iného brehu – profil známeho filmového tvorca dokumentárnych a experimentálnych filmov o skladateľoch a hudbe 20. a 21. storočia, holandského režiséra Franka Scheffera, ktorý bol hosťom festivalu Wien Modern.

Zaujímavé čítanie praje

Andrea Serečinová



Melos-Étos



José Serebrier



Gija Kančeli

## Obsah

### Spravodajstvo, koncerty, festivaly

**Melos-Étos, Večery novej hudby, Kvintový Dvojkonzert, (new) music at home, Festival súčasného umenia Košice, Štátny komorný orchester Žilina, Nedelne matiné v Mirbachovom paláci** – str. 2

### Rozhovor

**J. Serebrier: „Čoraz viac skladateľov píše hudbu, ktorá je „audience friendly“.**  
A. Šuba – str. 14

### Téma/Chat

**Súčasná hudba: ľudia „v“ a „v pozadí“ scény súčasnej hudby** – str. 16

### Miniprofil HŽ

**Marek Vrábel** – str. 19

### Hudobné divadlo

**M. Burlas: Kóma** (recenzie premiéry: *M. Mojžišová, A. Serečinová*) – str. 20

**Nesklamať vlastnú ambíciu (ŠO B. Bystrica)** *M. Glocková* – str. 22

**Jasne premyslená kalkulácia (DJZ Prešov)** *M. Timko* – str. 23

**Portrét: Gigli – Carusov nástupca V. Blaho** – str. 24

### Film a televízia

**Transformácie Franka Scheffera** *A. Huber-Hašková* – str. 26

### V zrkadle času

**Igor Dibák** *M. Glocková* – str. 28

### Čo počúva

**výtvarníčka Dorota Sadovská** – str. 29

### Jazz

**Kapitoly z dejín jazzového saxofónu VI. E. Rothenstein** – str. 30

**Ochutnávka na jazzových hodoch: Jazz FOR SALE P. Motyčka** – str. 35

**Recenzie CD, DVD, knihy** – str. 36

**Kam/kedy, Plus Hudobného života** (M. Bajuszová) – 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)

**Externá redakčná spolupráca (jazz):**

Peter Motyčka

**Distribúcia a marketing:** Hana Helemenská (tel: +421 2 59204846, fax: +421 2 59204842, distribucia@hc.sk)

• **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • **Grafický návrh:** Peter Beňo • **Tlač**

**a zalomenie:** ORMAN, spol. s r.o. • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribúteri •

**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@

siposta.sk. Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA

Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka, výtvarná spolupráca:** Lenka

Rajčanová • **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.wiac.sk

V rámci Dní slovenskej kultúry v Sibíri (Sibiu-Hermannstadt), ktorá bola vyhlásená za „Európske mesto kultúry 2007“, reprezentoval slovenské interpretačné umenie organista **Marek Vrábel**. 27. 9. sa predstavil recitálom v starobyľom evanjelickom chráme na slávnom štvormanuálovom Sauerovom organe z roku 1915, ktorý je spojený s menom Jána Levoslava Bellu. Na koncerte odznelo Bellove najreprezentatívnejšie organové dielo *Sonáta-Fantázia d mol*, kompozície F. M. Bartholdyho, J. Grešáka, P. Ebena a d. Koncert sa stretol s veľkým ohlasom aj vďaka kvalitnej propagácii zo strany MZV SR (Ambasáda SR v Bukurešti), ktorá o. i. deň pred koncertom zorganizovala tlačovú besedu, na ktorej Vrábel detailne predstavil dramaturgickú koncepciu svojho koncertu. (mk)



Marek Vrábel [foto: archív]

Violončelistu **Jozef Lupták**, huslistu **Dalibor Karvaj** a klaviristu **Daniel Buranovský** sa v novembri s úspechom predstavili na Medzinárodnom festivale Miguela Bernala Jiméneza v mexickej Morelii. Na festivale účinkovali hudobníci z 18 krajín EU, slovenskí interpretov si usporiadatelia vybrali z ponuky Hudobného centra. Z diel slovenských skladateľov zazneli *Dithyramby pre klavír* H. Domanského a trio *Talizman* V. Godára. Svoje vystúpenie zopakovali na koncerte pre niekoľko stovák poslucháčov zorganizovanom Ambasádou SR v Mexico City. (aj)

## Nedelné matiné v Mirbachovom paláci

**František Pergler**, odborný asistent na Katedre klávesových nástrojov a cirkevnej hudby na VŠMU v Bratislave, lektor odborných seminárov pre učiteľov ZUŠ a zrakovo postihnutých učiteľov hudby, organizátor a dramaturgický spolupracovník Klubu priateľov vážnej hudby v Trenčíne, vyhladávaný recenzent profesionálnych hudobných podujatí, no najmä aktívny klavirista, ponúkol na koncerte 21. 10. cenný interpretačný príspevok. Dramaturgia recitálu reagovala na dve aktuálne výročia: 170. rokov, ktoré uplynuli od úmrtia bratislavského rodáka Johanna Nepomuka Hummela a 70. rokov od úmrtia Mauricea Ravela. Pergler patrí medzi umelcov s veľkým zmyslom pre dôslednosť, o čom svedčí spôsob voľby repertoáru i spôsob jeho realizácie. Na úvod ponúkol päť miniatúr (*Choralmässig, An Alexis, Scherzo, Andantino, Rondoletto*), ktoré sú (okrem poslednej) súčasťou Hummelovej učebnice *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel* (Podrobný teoreticko-praktický návod ku hre na pianoforte...). Na Slovensku zatiaľ nie je bežné stretnúť sa na koncertných pódžiach s podobnými skladbami a ich zaradenie súvisí s Perglerovým obdivuhodným

prehľadom v literatúre určenej adeptom klavírnej hry i s jeho záujmom uchopiť ju z pozície skúseného interpreta. Tento špecifický druh virtuozity tvarovania „malých“ foriem – miniatúr je samozrejmom súčasťou výbavy umeleckých ikon zahraničia a je potešujúce, že aj u nás sa nájdú interpreti, ktorí jej pripisujú patričnú dôležitosť. *Variations sur un thème d'Armide de Gluck op. 57* patria k rozsiahlejším a závažnejším Hummelovým dielam, vytvoreným v duchu brilantnej pianistickej línie, ktorých interpretácia vyžaduje zvládnutie pestrých výrazových i technických výdobytkov klasicizmu. Navyše, ak interpret sleduje aj požiadavku naplnenia jeho charakteristického ideálu, dáva si záležť aj na striktnom dodržaní pokynov, ktoré sa v súvislosti so súčasným typom nástroja realizujú obtiažnejšie ako na dobových nástrojoch, resp. ich kópiách. Bolo evidentné, že Pergler si podobné úlohy vytýčil a výsledkom bola nielen historicky poučená, ale aj poučná a účinná interpretácia. Ravelov cyklus *Miroirs* (Zrkadlá) je dielom, ktoré komprimuje všetky novinky impresionizmu. Názvy častí – *Noctuelles* (Nočné motýle), *Oisieux triste* (Smutní vtáci), *Une barque sur*

*l'océan* (Bárka na oceáne), *Alborada del gracioso* (Šašova ranná serenáda), *La vallée de cloches* (Údolie zvonov) – implikujú autorov charakterový zámer a sú dedikované významným osobnostiam súdobého umenia (Léon-Paul Fargue, básnik, Ricardo Viñes, klavirista, Paul Sordes, maliar, Michel Dimitri Calvocoressi, hudobný kritik a spisovateľ, Maurice Delage, skladateľ), ktoré spoločne s Ravelom tvorili spolkov zvaný „Apaches“ a výrazne sa podieľali na ovplyvňovaní kultúrneho života. Ravelova „programová požiadavka“ vytváraf ilúziu obrazov vynárajúcich sa pri ich pohľade do zrkadla – to všetko kladie na interpreta vysoké nároky a žiada si filozofický prístup k dielu. Perglerov konzistentný koncept dokazuje jeho zmysel aj pre tieto vrstvy interpretácie, nehovoriac o zodpovedajúcej profesionálnej úrovni, na ktorú si všetci radi zvykneme aj na domácich pódžiach ako na pravidlo. Účinkovanie Františka Perglera poukazuje na fakt, že umenie interpretácie hudby nepotrebuje byť podčiarkované nezmyselnou okázalosťou. To, že o podobnú líniu koncertov je záujem, potvrdila plná sála poslucháčov, ktorí pozorne načúvali.

Kamil MIHALOV

Leitmotívom mirbachovského matiné 14. 11. bola viacgeneračná konfrontácia diel súčasných slovenských skladateľov. Prvá zaznela *Kadencia III pre sólové husle, op. 63* Vladimíra Bokesa. Dielo, interpretované **Jozefom Győpósom**, pochádza z voľného cyklu kadencií pre rôzne nástrojové obsadenia. Skladateľ vo svojej tvorbe nadväzuje na poetiku 2. viedenskej školy, obohatenú o „výdobytky“ hudobnej avantgardy a v tomto duchu je skomponovaná i *Kadencia*. Kompozícia v podaní interpreta s dlhoročnými skúsenosťami v oblasti prezentácie súčasnej hudby vyznela umelecky presvedčivo. Győpós správne nepochopil skladateľov zámer: dôsledné spracovanie tém, ktorých počiatokná mechanickosť postupne prerastá do emotívnosti. Bokesovu skladbu vystriedalo *Zahmlené pokušenie pre klavír* Petra Machajdika. Machajdik svoj umelecký rukopis spočiatku formoval v duchu hudobnej avantgardy, využívajúc voľnú improvizáciu, sonorizmus ako aj netradičné techniky hry na hudobných nástrojoch. Neskôr toto smerovanie opustil a začal tvoriť viac v „tradičnom duchu“. Aj *Zahmlené pokušenie* opúšťa avantgardu, ostáva však orientované na zvuk, ktorý mal miestami až impresionistický charakter. Skladba odznela v podaní **Magdalény Bajuszovej**, ktorej prejav zodpovedal názvu i charakteru diela.

Kompozícia znela nesmierne jemne, lyricky, dynamicky zmiernivo a pokojne, s vyváženými kontrastmi. Spolu s bezchybnou technickou interpretáciou bol jej prednes veľkým umeleckým zážitkom. *Hexody pre klarinet a klavír* Jozefa Grešáka zazneli pri príležitosti 100. výročia narodenia skladateľa. Grešák je autorom, ktorý do svojich diel vniesol prvky východoslovenského folklóru i lyrizmu, okorenené pregnatnou metro-rytmickou pulzáciou. Tieto charakteristiky mali i *Hexody*, ktoré priniesli nástojčivosť a dramatismus, zároveň však i témy jemné, smutné, typické pre naše kultúrne prostredie. Skladbu zverili organizátori opäť do rúk mladých interpretov (**Jozef Eliáš**, klarinet, **Vasilena Verbovská**, klavír). Obaja interpreti sa vhodne doplnili v precíznej súhre. Za zmienku stojí aj premyslená dramatická výstavba skladby, pričom zvlášť zarezonoval výkon Jozefa Eliáša. Jeho dôsledné technicko-tematické naštudovanie diela spolu s bohatou výrazovou paletou vytvorili emotívny, neopakovateľný celok. Predposledným dielom boli *Schizofresky pre sólové husle* **Lucie Koňakovskej**. Dielo ma upútalo najmä zaujímavou (akoby židovskou) melodikou, hoci sama autorka konkrétne vplyvy nezdôrazňuje: „*Nebola som prvotne inšpirovaná týmto prostredím ani jeho hudbou*. Schizofresky pre sólové husle sú *neustále sa vyvíjajúcim materiálom kde spočiatku pokojná,*

*až patetická hudba prerastie do „výbuchu“ emócií a dravosti aby sa v závere opätovne upokojila, vrátila sa k pokore a sentimentu.*“ Kompozícia zaznela v podaní **Milana Paľa**, ktorý ju v roku 1998 aj premiéroval. Paľa je hráčom s brilantnou technikou a emotívnym umeleckým prejavom. V jeho podaní zneli lyrické témy ešte lyrickejšie, expresívne miesta ešte viac výbušne a z pokojných úsekov sálal pátos, smútok i nostalgia. V jeho podaní sa dielo stalo majstrovským „koncertom“ plným energie, umeleckej dravosti, virtuozity, sentimentu a nehy.

Záver koncertu patrilo *Salámenným piesňam pre ženský hlas a klavír* **Vítazoslava Kubičku**. Dielo je autorovou výpoveďou o vzťahu k Bohu, ľuďom a životu. Smútok a pátos, sálajúci z tejto kompozície, má byť jeho zmierením sa so životom, pokorou a poctou poslucháčom. Piesne zazneli v podaní mladej skúsenej mezzosopránistky **Denisy Hamarovej** s klavírnym sprievodom **Jany Nagy-Juhászovej**. Hamarová má veľmi pekne „tmavšie“ sfarbený hlas a precitovaný výraz, ktorý bol pre interpretáciu diela obzvlášť vhodný. Krasne, citlivo vospievané témy, výborná práca s vibrátom, presné frázovalenie obidvoch aktériek, ako aj ich dokonalá súhra vytvorili z diela to, o čo sa snažil aj samotný autor: „*aby umenie bolo nosičom správ a dôležitých zvestí ľudom*“.

Soňa RADULOVÁ

## Štátny komorný orchester Žilina

Meno mladého skladateľa Jána Mazáka nie je verejnosti príliš známe. Košického autora na pódiu Domu umenia Fatra predstavila 14. 11. jeho debutová skladba *Per Natalisio (K narodeninám)*. Mazák, sa ako autodidakt v kompozícii hlási k tradičným, overeným postupom, silne preferujúc spontánnosť prvotného nápadu, markantne zvolnenú kantilénu, striednu klasickú harmóniu. Premiérová skladba ako pôsobivý náladový kus z rodu vyššieho populáru svojou ľúbivosťou a nenároč-

kej dominantnosti v kontexte celku. Zrejme aj preto sa jej part chvíľami koncepcne a zvukovo odchytil a bol v kontrapozícii k orchestrálnemu komplexu. Najspornejšie vyznela záverečná *Suíta pre sláčikový orchester* od Leoša Janáčka. V Maisovom poňatí nadobudla každá zo šiestich častí masívne predramatizované obrysy, narušané nevhodne zvolnenou agogikou a členitou dynamikou. Janáčkova neopakovateľne zemitá poézia, originálna krása jeho hudby ostali v ten večer odkryté

*Ej, srdénko moje*, interpretáciou ktorých sa nedávno etablovala aj na prestížnej Dvořákovej súťaži. Druhá vokálna časť, ktorá mala podobný gradačný oblúk ako v piesňovej časti polorecítálu, sa niesla v znamení árií (od Smetanu, Verdiho, Belliniho až po Gounodovu exkluzívnu *Šperkovú áriu z Fausta a Margaréty*). Vokálne aj hudobnícke kvality mladej hudobníčky by si zaslúžili adekvátnu podporu: napríklad vo forme permanentného angažmán či komorných príležitostí, ktoré by stimulovali a rozvinuli



Suchoňovo kvinteto [foto: R. Kučavík]

nou textúrou ulahodí sluchu, reflektuje autorovu úprimnú snahu o vyjadrenie pohody a pocitu harmónie, s nefalšovaným nádychom inšitnej priamochiarosti.

Nemecký dirigent **Georg Mais** mal v rámci programu dvakrát príležitosť predstaviť sa v opusoch W. A. Mozarta (*Symfónia G dur KV 124 a Adagio a fuga KV 546*), v oblasti, ktorá zrejme dokumentuje jeho osobný vzťah k tvorbe klasika. Manifestoval ho adekvátnym vcitiením sa, radostným výrazovým akcentom, no aj presnosťou vo frázovaní. Mais evidentne patrí k pozitívne mysliacim a citiacim umelcom, so zjavným sklonom k exaltovanej vonkajškivosti. Jeho gesto dokáže byť chvíľami predimenzované, akoby mal pred sebou dirigent orchestrálny aparát aspoň so štvornásobne rozmernejším obsadením a tomu zopovedá aj zvukový obraz.

Sólistka večera, japonská huslistka **Kaoru Yamamoto** (F. Mendelssohn Bartholdy *Koncert op. post.*) pôsobila razantne a sebaisto. Vládne jasným, prierazným tónom, schopnosťou nadhľadu, ale aj vedomím sólistic-

len v našich predstavách a (nenaplnených) zvukových prianiach...

Profil žilinskej koncertnej sezóny dotvárajú popri orchestrálnych aj pravidelné komorné a organové koncerty. Novembrový termín (22. 11.) tohto radu siahol do domáceho interpretačného zázemia. Školeniam sopránistky **Ireny Lukáčovej Kubíkovej** na VŠMU a brnianskej JAMU predchádzalo absolútorium „domáceho“ žilinského Konzervatória. O tom, že účinkovanie v dôverne známom prostredí je pre umelca nielen inšpirujúce, ale aj zväzujúce, dosvedčil interpretkin obsahly, náročný programový vstup. Široký záber, od piesňovej tvorby až k áriám, postupne urobil obraz o speváckinej solídnej výbave, jej technickej istote, kultivovanom timbre, disciplíne a zodpovednosti. A možno práve toto najmä v prvých fázach programu (v Belliniho komornom výbere, aj v piesňach R. Straussa) stávalo pred speváčku bariéry, ktoré odstávala len pomaly. Hendikep znásobili občasnú tenziu vo vysokých registroch. Zjavnú sebadôveru Lukáčová nadobudla pri prednese pôvabných piesní z cyklu K. Slavického

jej daností, priniesli uvoľnenosť a pódióvu guráž. Ukázkovo tvorivý citlivý a diferencovaný bol klavírny sprievod **Maroša Klátika**.

**Suchoňovo kvinteto (Ján Figura**, flauta, **J. Kováčik**, hobo, **B. Bieniková**, klarinet, **Š. Ladovský**, lesný roh, **J. Mazán**, fagot) je už 32 rokov kmeňovým telesom ŠKO. Na novembrovom koncerte vytvorilo vhodnú programovú kódu, aj keď, tentoraz zakaždým účinkovalo, v nekompletnej či variabilnej zostave. *Kvarteto* (flauta, hobo, klarinet a fagot) od J. Francaixa znelo komplexne, živo, bez zaváhania a kazov. Pravidelné účinkovanie súboru by nebolo na škodu systematizovať, azda by sa tak dosiahol vyšší kult zvukovej kultúry a eliminovali sa eventuálne intonačné zaváhania. Inšpirujúcim a priaznivo pôsobiacim spoluhráčom v Beethovenovom *Kvintete Es dur* pre hobo, klarinet, fagot a lesný roh bol náš skvelý (a akoby utajený) klavirista **Tomáš Nemeč**, ktorý nebol skúpy ani ako sólista. Potešil publikum ohňostrojom brilancie, muzikantského šarmu a očarujúceho vkladu do Lisztovej *Španielskej rapsódie*.

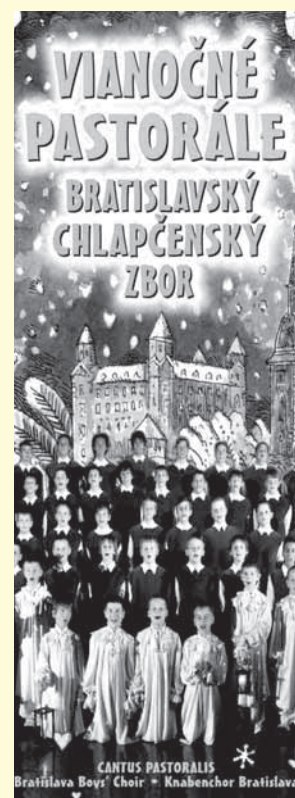
**Lýdia DOHNALOVÁ**

### Tip HŽ

Na **Štedrý večer** odvysielala **Slovenská televízia** hudobný program *Orbis cantus* (réžia M. Homolka), v hlavnej úlohe s jubilujúcim, 25-ročným **Bratislavským chlapčenským zborom**. Hodinový program s vianočne ladenou dramaturgiou prináša záznamy nakrútené v rôznych chrámových a koncertných prostrediach i inscenovanejšie s filmovou atmosférou. Na hudobnej nahrávke participovali rôzne inštrumentálne telesa (Collegium Baroque, Symfonický orchester Slovenského rozhlasu) a okrem zbornajsterky **Magdalény Rovňákovej** aj dirigenti **Branislav Kostka** a **Mario Košík**. Program má aj svoju hviezdu – ako sólista sa predstaví **Miroslav Dvorský**. Duchovný repertoár klasickej hudby (**Vivaldi: Gloria**, **Franck: Panis angelicus**, **Francis Wade: Adeste fideles...**) dopĺňajú koledového hity európskej i domácej proveniencie v rôznych aranžmánoch.

Program vychádza aj na **DVD Vianočné pastorále** s bonusovým strihovým dokumentom telesa, nakrúteným pri príležitosti tohtoročného výročia, fotografiami a s diskografiou, dokumentujúcou štvrtstoročie existencie špičkového slovenského telesa.

(as)



# Melos-Étos 2007

7.–16. novembra, Hudobné centrum

Deviaty ročník medzinárodného festivalu súčasnej hudby Melos-Étos priniesol opäť nielen množstvo zaujímavej domácej i zahraničnej tvorby, naštudovanej kvalitnými domácimi i zahraničnými umelcami, ale zaujal tiež neobyčajne bohatou, objavnou a atraktívnou dramaturgickou ponukou.

Peter HOCHTEL

**B**olo to o. i. zreteľné už zo samotnej „idée fixe“ podujatia, pocte nedávno zosnulému klasikovi slovenskej hudby (jednému zo spoluzakladateľov festivalu), Iljovi Zeljenkovi a žijúcemu klasikovi gruzínskej hudby, Gijovi Kančelimu. Dvoch veľkých mužov východoeurópskej kultúry spája nielen generačná príslušnosť a podstatná časť života prežitá v podobných zložitých spoločensko-politických podmienkach, ale i priateľstvo a predovšetkým pozoruhodná, hlboko pôsobivá tvorba. Tá popri všetkej „vonkajšej“ odlišnosti jasne odráža ich vzácne bohaté vnútorné svety a predstavuje zároveň akési „ostrovy duchovnej slobody“, na ktorých dokázali obaja dôstojne ľudsky i umelecky „prežiť“ v mori totalitného dusna i oceáne posttotalitnej materialistickej prázdnoty.

Zatiaľ čo zasvätenému slovenskému poslucháčovi je veľká časť tvorby Ilju Zeljenku známa, osobnosť Giju Kančeliho (menovaného zvyčajne jedným dychom s Pärtom, Góreckim či Tavenerom), jedného z najdôležitejších predstaviteľov postmoderny, ktorého hudba je niekedy nazývaná (s určitou dávkou nepresnosti) „minimalistickým mysticismom“, „novou jednoduchosťou“ či „novou duchovnosťou“ i drvivá väčšina jeho tvorby je u nás bližšie známa iba pomerne malému okruhu. Dôvody sú rôzne, no takmer 20 rokov po páde komunizmu, ide skôr o problémy „prozaické“ – t. j. finančné, interpretačné či dramaturgické, ale žiaľ i o záležitosti trápne osobné. O to vzácnejšia bola preto možnosť oboznámiť sa na štyroch festivalových koncertoch s kľúčovými, resp. reprezentatívnymi Kančeliho kompozíciami a vychutnať si aj autorovu fyzickú prítomnosť na všetkých koncertoch, či osobné stretnutia a rozhovory mimo nich.

O Kančeliho hudbe sa najmä v zahraničí za posledné roky popísalo veľmi veľa a o dojmy z nej sa počas trvania festivalu podelilo i viacero domácich kritikov a publicistov. Ťažko ich preto ešte raz zhrnúť a neopakovať stokrát povedané. Možno snád len potvrdiť, že jeho hudba pochádza naozaj z akejsi inej dimenzie, onoho „človekom opusteného priestoru“, sveta, v ktorom je čas absolútne relatívnu veličinou, sveta, v ktorom sa (podobne ako v rozprávke) z minút v skutočnosti stávajú hodiny, sveta, v ktorom hudbou ohlušujúco znie aj úplné ticho, sveta, ktorého krehké, uhrančivé čaro s nesmiernou brutalitou rozvráti jediná disonancia a do ktorého „stratného raja“ nás (s katarzným účinkom podobným takmer finále Mahlerovej „*Ósmej*“), dokáže prinavrátiť jediný durový kvartseptakord... Je to hudba nesmierne smutná, až tragická, no paradoxne sústavne plná akejsi tichej nádeje, „*nepremožiteľnej krásy, ktorá sa týči nad silami nevedomosti, slepého fanatizmu, násilia a zla a víťazí nad nimi*“. Hudba plná extrémneho napätia i extrémnych dynamických, rytmických, zvukových kontrastov, no napriek tomu (či skôr pri tom všetkom) neuveriteľne jednoduchá, čistá, prehľadná, zrozumiteľná, neopakovateľne a priam až nepochopiteľne vyvolávajúca tie najväčšie emócie „najbanálnejšími“ prostriedkami; hudba, rozprávajúca o najhlbších a najaktuálnejších problémoch či pocitoch našej doby, avšak celou svojou

podstatou vychádzajúca z bohatej kultúrno-duchovnej tradície a majúca neobyčajný rešpekt pred minulosťou.

Umelecký rukopis Giju Kančeliho je natoľko špecifický a jeho „svetlý žiaľ“ pre jeho kompozície natoľko príznačný, že viac-menej „o tomto“ boli všetky diela, ktoré zazneli; menilo sa v podstate len interpretačné médium a zaujímavo vyznel i vždy odlišný dramaturgický kontext, do ktorého boli zasadené: pôsobivá „liturgia“ pre violu a orchester *Oplakané vetrom*, venovaná pamiatke skladateľovho priateľa, zaznela na otváracom koncerte festivalu (7. 11.) v naštudovaní **Milana Radiča** a **Symfonického orchestra Slovenského**



**rozhlasu** pod vedením legendárneho amerického skladateľa a dirigenta **José Serebriera**, v susedstve dvoch podobne emotívnych žalospevov – pochmúrneho Zeljenkovho *Oświęcim* (s recitátorom **Františkom Ďuríacom**, „hlasy mŕtvych“

so **Speváckym zborom mesta Bratislavy** oživil **Ladislav Holásek**) a expresívnej koncertnej árie *Andromachina rozlúčka* od Samuela Barbera (náročný sólový part predniesla sólistka Metropolitnej opery v New Yorku **Carole Farley**). V dvoch Kančeliho komorných kompozíciách – *Time...and again pre husle a klavír* a klavírnom kvartete *In L'istesso tempo* – bolo možné v úlohe klaviristu vidieť a počuť blízkeho skladateľovho priateľa, dôverného znalca Kančeliho diela a autora hudby veľmi príbuznej „krvnej skupiny“, **Vladimíra Godára**. Jemu a trom špičkovým slovenským „sláčikárom“ (**Jurajovi Čížmarovičovi**, **Milanovi Radičovi** a **Jánovi Slávikovi**) patrila druhá (pomalšia a temnejšia) polovica večera (8. 11.), nesúceho sa v znamení skladateľského dvojportrétu Zeljenka – Kančeli (v prvej časti koncertu pri klavíri ako sólistka i ako komorná hráčka excelovala **Magdaléna Bajuszová**, ktorá o. i. v premiére uviedla Zeljenkovu predposlednú, 23. klavírnú sonátu). Pravdepodobne najsilnejším poslucháčskym zážitkom z Kančeliho (a určite jedným z vrcholov festivalu) bolo prvé slovenské uvedenie slávneho vokálno-inštrumentálneho cyklu *Život bez Vianoc* (10. 11.), s časťami *Ranné*, *Denné*, *Večerné* a *Nočné modlitby*. Štyri rozsiahle sugestívne meditácie, inšpirované pomermi v ateistickom Gruzínsku, svete „povinne“ bez Boha, stelesnenia večného dobra, pravdy a krásy, predniesla pred sálou, ktorá na vyše 2 hodiny doslova zatajila dych **Cappella Istropolitana**, vedená **Jurajom Čížmarovičom**, v spolupráci so ženským vokálnym oktetom (dir. **Elena Matušová**), sólistom Bratislavského

danej v spolupráci s Filmovou a televíznou fakultou VŠMU) bola napokon krátka meditácia *Nach dem Weinen pre sólové violončelo*, historicky prvá Kančeliho komorná kompozícia, ktorú vytvoril v roku 1994 až ako 53-ročný (!) a ktorej prvým interpretom nebol nik menší ako Mstislav Rostropovič. Skladba odznela ako úvodné číslo pozoruhodného koncertu (12. 11.) violončelových meditácií, odrážajúcich sčasti melodické intonácie západo- i východoeurópskej cirkevnej hudby, ktorý zostavil neúnavný propagátor všemožných zaujímavých „konvergencií“ v súčasnej hudobnej tvorbe, **Jozef Lupták**, a ktorý dovedol k prekrásnemu a silnému vrcholu v podobe kompletného uvedenia *Hymnov pre violončelo* a komorný súbor ďalšieho Kančeliho generáčného i umeleckého súputníka Alfreda Schnittkeho.

Čo sa týka interpretácie Kančeliho skladieb, iste by bolo možné nájsť väčšie či menšie chybičky krásy a dalo by sa siahodlho debatovať o tom, či ju „naši“ hrajú vedľa alebo „ešte“ nevedia, či ono príslušné napätie, charakterizujúce skladateľove diela nemohlo byť ešte väčšie, krehkosť ešte krehkejšia, brutalita ešte brutálnejšia, tempá pomalšie, dynamická škála ešte o nejaké to písmenko – dve bohatšia, kontrasty ešte nečakanjšie a ešte kontrastnejšie... a byť pritom konfrontovaný so „vzorovými“, „autorizovanými“ nahrávkami uvedených diel, realizovaných dosiaľ výlučne „vonku“. Áno, dobre, povedzme. Minca má však aj druhú stranu, ktorú by si mal uvedomiť každý, kto by si chcel „hodiť kameňom“. Nik,

premyslieť a potom naživo (bez zastavenia či možnosti strihu a technického vylepšenia záznamu) odhrať celú skladbu od začiatku do konca, znamená pre neho azda to isté, ako prejsť v priamom prenose, pred očami vzrušením doslova „paralyzovaného“ publika, slabo zamrznutý jazer: každý jeho krok musí byť starostlivo odmeraný a zvažovaný, každé zapraskanie ľadu je zlovestné, tlkot srdca šialený, každé zaváhanie i náhla panika sa môže stať osudovou... Ešte jedna poznámka, zvlášť pre tých, ktorí majú Kančeliho diela príliš „napočúvané“ a príliš porovnávajú: problém azda spočíva aj v tejto „napočúvanosti“. Tak ako u Webera či Cagea, ani v prípade tohto autora človek totiž nikdy (zdôrazňujem nikdy) nemôže vstúpiť do toho istého ticha, do toho istého „druhu“ resp. tej „kvality“ či „intenzity“ napätia. Potvrdzujú to napokon aj slová samého skladateľa: „...*Pre mňa nie je dôležité, ako bude moja hudba prijatá, ale ako bude počúvaná, aký stupeň ticha bude v sále...* ...*A keď skončí skladba, nie je dôležité, čo o nej napíše kritika. Dôležitá je sústredenosť, s akou ju ľudia počúvali.*“ Vzhľadom na napísané (i citované) možno s čistým svedomím konštatovať, že dosiaľ najbohatšie stretnutie s Kančeliho hudbou v našich končinách dopadlo viac než dobre. Hudobníci sa držali „statočne“, ľad medzi nimi a publikom sa napriek občasným zaprašťaniam ani raz vyslovene tragicky nepreborel, a tak neskutočné vytrhnutie z času i priestoru, tak koncentrovaný, priam až hmatateľný pokoj i adrenalin, aký ovládol niekoľkokrát „Moyzesku“ i rozhlasové sály, všetok ten hlbokou emóciou nabitý a pritom tak úžasne prostý



Gija Kančeli a dirigent Juraj Čížmarovič pri skúške *Života bez Vianoc* [foto: P. Brenkus]

chlapčenského zboru **Jakubom Kokavcom** a fenomenálnym moravským saxofonistom **Michalom Zpěvákom**. Pekným doplnkom skladateľovho profilu (odhliadnuc od prehliadky filmov s hudbou G. Kančeliho a I. Zeljenku, usporia-

kto dokáže vnímať túto hudbu, určite nemôže povedať, že hrať ju je ľahké; práve naopak, pre jej interpreta je to možno jedna z najťažších psychologických skúšok, ktorej kedy bol a bude tvárou k publiku vystavený. Dôkladne si koncepčne

spev hudobných nástrojov i ľudských hlasov i všetky kontrasty, údery či smutno-smiešne „valčíky“ si mnohí, ktorí boli „pri tom“ (a najmä tí, ktorí boli pri tom prvýkrát) udržia v pamäti ešte veľmi, veľmi dlho... ┘

## Inšpirujúci SOOZVUK

K obrazu súčasnej slovenskej hudby patrí poznanie najnovšej tvorby a filozoficko-estetických východísk najmladšej etablovanej skladateľskej generácie. Po minuloročnom Epoché, kde sa členovia umeleckého združenia Soozvuk predstavili v kontexte dejín slovenskej hudby, dostali na Melose príležitosť uviesť sa aj na medzinárodnej platforme. Na koncerte v Pálffyho paláci odzneli 10. 11. v nastudovaní generačne spriaznených, „kmeňových“ interpretov dieťa 5 najvýraznejších predstaviteľov dnešných tridsiatnikov, pričom o reprezentatívnosti vybraných skladieb svedčí, že viaceré autori zaradili aj na profilové CD SOOZVUK (2005).

Koncert potvrdil vyhlásenie tvorcov, že ich nespája konkrétny „estetický prúd“, ale skôr priateľské vzťahy a „pribuzné vnímanie súčasnosti“ (resp. slovami Petra Zagara „otvorenosť a snaha byť vypočutý v spoločnosti, ktorá ohluchla od kriku gýča a pseudoumenia.“). A vypočut sa oplatí každého z nich, pretože títo tvorcovia majú (dnes takmer vzácny) vlastný umelecký názor. Skladby, ktoré na koncerte odzneli, predstavujú zaujímavý príspevok do diskusie o súčasnej hudbe. Mierne „dekadentné“, no zvukovo i výrazovo nesmierne sugestívne *Dickinson – Songs* pre ženský hlas a prepravovaný klavír **Mariána Lejavu** si vda-

ka zvláštnej poetike, premyslenej dramaturgii a originálnej práci s textom (efekt preskakujúcej platne evokujúci šialenstvo pri otázke „*Could it be Madness – this?*“ alebo osudové „*and then*“ opakované v *The heart asks pleasure first*) si od svojho vzniku získali neobyčajnú popularitu a majú šancu stať sa skutočnou „klasikou“ (minimálne) domácej piesňovej tvorby. *Vergangene Zeiten* pre komorný súbor **Lukáša Borzika** je výrazne expresívna, krásne farebná a bez akýchkoľvek „prestojov“ bežiacia skladba, ktorá akoby bola (možno v súlade s názvom) prierezom dejín hudby 2. polovice minulého storočia, od avantgardy k postmoderne, resp. kdesi od Bouleza cez Reicha k Schnittkemu. *Sólo pre violončelo Lucie Koňakovskej* je po dlhom čase konečne skladba pre sólový sláčikový nástroj, po ktorom sa neškriabe, nebúcha, kde sa neexperimentuje s pizzicattami, flažoletmi, sul tastami a pontičkami. Dokonca sa zrieka i možnosti viachlasnej hry (s výnimkou krásnej, bachovsky „lomej“ jednodhlasnej polyfónie a efektu prirodzene preznievajúcich strún) a vsádza iba na čistú, lyrickú kantabilnosť a jej uplatnenie vo všetkých čelových registroch. Ústrednou kompozičnou ideou *Losing my religion...* pre komorný súbor **Boška Milakoviča** bola „iba“ akási analýza zvukovej farby dlhých, vydržiavaných tónov a ich vzájomných kombinácií či transformácií – pôsobivá, nádherne vystavaná, hlasovo a dyna-

micky zaujímavo vrstvená a z hľadiska vnímania času dokonale „bezváhová“ skladba. Nuž a napokon *Tiene, sonáta pre husle a klavír* z pera **Lucie Papanetzovej**, skladba, vyznačujúca sa neobyčajnou koncentrovanosťou, syntézou veľkej citovej hĺbky a kompozično-remeselnej zručnosti a hlavne famóznym dramaturgickým „oblúkom“; dielo, ktoré rozhodne stojí za pozornosť všetkých koncertných huslistov a má všetky predpoklady stať sa časom trebárs „klasikou“ domácej komornej hudby ako (vzdialene ho možno trochu pripomínajúca) Godárova *Sekvencia*.

Nie je to ľahké, no ak by som na základe počutých skladieb chcel predsa nejako zadefinovať túto generáciu slovenských skladateľov a napriek odlišnosti ich poetík sa snažil nájsť „spoločného menovateľa“, ako kľúčové by som vydvihol isté znepokojenie, no zároveň (paradoxne) veľký kus nádeje. Ak je na tejto hudbe niečo zvláštne a znepokojujúce, je to jej introvertnosť, smútok, nostalgia, pocit akéhosi „stratenia“ a „hľadania (sa)“, absencia humoru či potreby šokovať akýmkoľvek „pozitívnym“ spôsobom. Ak platí téza, že hudba je nielen odrazom duše tvorca, ale tiež doby, potom to sedí. Pretože táto hudba je práve v tomto smútku i nezvyčajnej hlbavosti skutočne úprimná a jej tvorcovia to s ňou i s nami myslia naozaj poctivo a vážne.

**Peter HOCHÉL**

## SEM – A – TAM Juraja Hatríka a Miloša Betka

V divadle GunaGU uviedli v rámci festivalu Melos – Étos štyri mizanscény, vychádzajúce z kompozícií Juraja Hatríka a Miloša Betka. Vzhľadom na to, že hudobné divadlo nie je často zastúpené v ponuke aktivít slovenského hudobného a divadelného diania, sľubovalo predvedenie zaujímavý zážitok. Základná idea štyroch mizanscén vychádzala z pokusu o stvárnenie dvoch úplne rozdielnych skladateľských poetík a ich priemetu do vizuálnej roviny. Kým Hatrík inklinuje vo svojej tvorbe k sémantickým odkazom a jeho hudba je naplnená istým emočným nábojom, Betko je silne konštruktivistický, smerujúc k úplnej abstraktnosti a akési fyzikálnej podobe hudby. Divadelný tvar vznikol na základe scenára oboch skladateľov, ku ktorému autorsky prispel aj režisér predstavenia **Viliam Klimáček**.

V každom zo štyroch krátkych výstupov bola použitá hudba z jednej zo skladieb spomínaných autorov. V prvej mizanscène to bola kompozícia *Vektor* Miloša Betka. Skladba svojou vnútornou štruktúrou umožňovala rozdeliť sledy tónov do menších sekcií a takto vytvoriť v rámci hudby akúsi podobu časového „strihu“. Zostrihané sekcie boli potom striedané hovoreným slovom – definíciami slova vektor. Tento prvý krátky výstup („definícia celého projektu“) bol nasledovaný mizanscénou trojuholníka ľudských vzťahov, kde hudobnú zložku tvorila kompozícia Juraja Hatríka *Vízia*. Skladba odznela zo záznamu, a preto jej efekt na poslucháča, ako aj jej výpovednú hodnotu, nebolo možné v porovnaní so ži-

vým uvedením hudby v ostatných mizanscénach, prežiť v rovnakých súvislostiach. Vizuálnu rovnu krátkého príbehu stretnutia, zblíženia, znenávidenia a ochladnutia vzťahov zastrešila tanečná choreografia **Petry Fornayovej, Moniky Hornej a Milana Chalmovského**. Myslím, že táto podoba vizuálnej koncepcie najlepšie vystihovala Hatríkovu väzbu na ľudské pocity a zároveň odhalila základnú vlastnosť Hatríkovej hudby. Jeho kompozície sú natoľko „hudobné“ a ich sémantický odkaz je tak silno vtiesený do hudobnej štruktúry, procesu narastania napätia, gradácii, vrcholov a následného doznievania, ako aj konečného pôsobenia na poslucháča, že jeho hudbu (v takej podobe, ako sa objavuje v kompozícii *Vízia*) nie je možné pre potreby divadelného tvaru vnútorne členiť a násilne „trhať“. Preto pri použití jeho kompozícií pre potreby divadla nevzniká priestor pre hovorený text a vizuálna rovina tak plynie spolu s hudbou avšak nenaruša jej štruktúru. Zdá sa, že tanec bol adekvátne zvolenou formou, ako zvizualizovať dianie, príbeh a emócie.

Nasledovala mizanscena hudobne vychádzajúca z idyllickosti Hatríkovej skladby *Klisko 1951* z roku 1998. Prvky recesie (kosák a kladivo) a monotónna herecká akcia, založená na nemožnosti zbaviť sa týchto rekvizít minulosti, boli síce v divadelnom tvare oživením, ale zároveň sa zdalo, že je to v tomto priestore príliš málo. Po druhom výstupe plnom emočného napätia, ktoré umocnil jednoduchý a koncentrovaný pohyb, sa zdala táto mizanscena akási príliš „jednosmerná“, bez hlbších súvislostí. Na druhej strane jednoduchosť kompozície *Klisko 1951* a jej nezaťaženosť silnými emóciami a ich zmenami, asi autorom inú dimenziu rozvíjania súvislostí ani veľmi neumožňovala.

O Betkovej tvorbe je všeobecne známe, že inklinuje aj k hudobnému divadlu a že jeho hudba v určitej svojej rovine znesie rozvrstvenie v čase a priestore a určitú mieru deštrukcie, ktorá je potom nahradená tým dramatickým, teda výpovedou postáv a vystávaním „konfliktov“. Najlepšie sa táto idea pretavila do poslednej mizanscény, ktorej základnú kostru tvorila Betkova kompozícia *Sem – a – Tam*. Správne zvolená hranica nadsázky, humoru, akcie a hudby, vytvorila zaujímavý divadelný tvar. Hudba svojou štruktúrou vymedzovala v tejto mizanscène priestor, prestala byť iba otázkou zvuku plynúceho v čase. Jej pohyb, štruktúra, hustota a ďalšie atribúty vymedzovali postupne priestor javiska a takisto jeho pretváranie. Zdalo sa, že to, čo hlavná postava na javisku zobrazuje s pomocou hudby a svojho pohybu, sa stáva naozajstnou formou, niečím, čo možno vidieť. Treba jednoznačne spomenúť, že hlavná miera úspechu tohto výstupu bola na pleciah klarinetistu **Mateja Drličku**. Ten predviedol divákovi svoje „herecké“ nadanie a najmä správnu mieru spontánnosti. Takto sa ukázal ako mimoriadne flexibilný hudobník, pre ktorého, zdá sa, nie je problém vymaniť sa zo zaužívaného pohľadu na hudobníka klasickej hudby zviazaného frakom a tradíciou.

*Sem – a – tam (vektorové mizanscény)* prišli v rámci festivalu Melos–Étos niečo, čo v Bratislave chýba. Prepojenie umení, nie v rámci konvenčných prístupov, kde jednotlivé prejavy prebiehajú vzdialené od seba, ale v podobe experimentu, ktorý spája zvuk, priestor a pohyb ako dimenzie s mnohými spoločnými prvkami, ktoré treba odhaliť a preniesť na javisko.

**Katarína HAŠKOVÁ**



## Roger Muraro a *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* O. Messiaena

Škoda zmätku hneď v záhlaví bulletinu: prekladateľ si pomýlil predložku a tým celkom zmenil význam názvu skladby, pretože namiesto Dvadsať rozjímaní Jezuliatka sa dielo správne volá *Dvadsať rozjímaní o Jezuliatku* (A takisto ďalšie rozjímania majú byť „...o Otcovi, ...o Panne, ...o Kríži, ...o Čase“, atď.)! Trápnosti prekladateľ vyrobil aj formuláciami ako „hrozný hudobný materiál“, „huhňajúci koncert“, či „volba Ježišovej kože“ atď. Nič to našťastie neubralo neobyčajnej pôsobivosti koncertu 11. 11. v Mozysovej sieni, veď ako Taliani hovoria: „prima la musica, poi le parole“! Hudba, povznesená nad všetky slová, vyjadruje aj nevyjadriteľné – to, čo je za nimi, či medzi nimi.

„Regard“ má vo francúzštine nielen význam rozjímania, ale aj pohľadu, kontemplácie, vzťahu a spomienky. Všetky tieto významy Messiaen vložil do hudby rozsiahleho klavírneho cyklu z roku 1944, ku ktorému napísal aj predslov. Možno preto, lebo zo skúsenosti vedel, aké nedorozumenia vzbudzuje nová a nekonvenčná skladba a čo všetko jej podsúvajú neinformovaní. Tiež preto, lebo nechcel poslucháča iba zmyslovo opantať, ale záležalo mu na ozrejmení myšlienok, ktoré hudbou vyjadruje i na objasnení použitých umeleckých prostriedkov a postupov. Messiaenovo osobný výklad je pri vnímaní jeho hudby vítaný, lebo odhaľuje a sprístupňuje neobyčajne bohatý slovník i gramatiku jeho hudobnej reči, ktorú v roku vzniku skladby predstavil v knihe *Technique de mon langage musical*. Celkom realisticky v nej však píše: „Počas koncertu nebude poslucháča zaujímať použitie netrasonovatelných módo, či neopakovatelných rytmov, ani nemá čas na ich sledovanie. Byť očareným – to jediné bude jeho túžba. Aj sa splní: poslucháč mimovoľne podľahne divotvornému čaru nemožností... tomu chcem prispieť teoretickým výkladom.“ V inom svojom predhovore k vianočnému organovému cyklu *La Nativité du Seigneur* prízvukuje: „Čít a úprimnosť predovšetkým. Ale poslucháčovi tlmočené jasnými a účinnými prostriedkami.“ O nich píše v predhovore.

Rozsiahlosť dvadsaťdielného klavírneho cyklu je sama o sebe opovážlivosťou, lebo ukrýva úskalie monotónnosti, predimen-

zovania a opakovaní sa. Tak ako pri iných svojich veľkých cykloch (orchestrálnych, organových, vokálnych) Messiaen vedel udržať pozornosť a súčasne i koherentnosť diela: jednak prekvapujúcou rôznorodosťou hudobných prostriedkov, techník, motívov, jednak tým, že vykazujú substanciálnu jednoliatosť. Hudobné i obsahové danosti sú uložené kontrastne, ale zároveň súvzťažne do jednotlivých častí diela, ktoré je spojené jedinou cyklickou témou, akoby leitmotívom Boha, stvoriteľa všetkého. Tento motív je v priebehu diela sprevádzaný ďalšími satelitnými témami, ktoré sú nositeľmi obsahovosti jednotlivých častí (téma Hviezdy, Kríža, mystickej lásky, radosti, atď.), predchnutých hlbokou spiritualitou.

Roger Muraro, ako žiak prvej interpretky aj inšpirátorky diela, fenomenálnej klaviristky Yvonne Loriodovej, skladateľovej manželky, je určite jeho najkompetentnejším tlmočníkom, aj takpovediac očitým (či skôr „sluchovým“) svedkom predstáv skladateľa, ktorého dôverne poznal a spolupracoval s ním pri predvedení ďalších skladieb. Podobne, ako pred takmer 20 rokmi, keď v sieni SF Yvonne Loriod spolu so speváčkou Sigune von Ostenovou predviedli Messiaenov cyklus *Harawi*, sme boli účastníkmi celkom mimoriadneho hudobného zážitku. Roger Muraro svojou imponujúcou hrou dvojhodinového diela spamäti preukázal bytostné stotožnenie sa so skladbou. Iba presvedčený vie presvedčiť iných, a práve jeho extatické presvedčenie a následné strhnutie poslucháčov do víru Messiaenovej hudby bolo najväčšou udalosťou večera. Obdivuhodnou a samozrejmovú virtuozitou vládol nad nesmierne ťažkými technickými, ale aj obsahovými danosťami skladby. Jeho hra hýrila farebnosťou tak, ako ju Messiaen vkladá do svojej hudby, ktorá má vytvárať farebnú dúhu a „prizmatický efekt kostolných vitráží“. Muraro vedel geniálne využiť akustiku Mozysovej siene na čarovanie farbami, alikvotnými tónmi klavírnych strún, prostredníctvom obdivuhodnej pedalizácie. Majstrovsky narábal s generálnymi pauzami, s tichom ako súčasťou hudobného procesu. Kridlo Bösendorfer, ktoré niektorí klaviristi nemajú radi, on pohladkal, a vedel prečo.

Pre tých, ktorým religiózna téma možno nie je blízka, prinieslo jeho umenie prinajmenšom ohňostroj vrcholnej klavírnej hry.

Messiaenovo dielo skutočne znamená Parnas modernej pianistiky a javí sa ako extrapolovaná línia, smerujúca od Chopina, cez neskorého Liszta a Debussyho, do konfliktného hudobného vrenia dvadsiateho storočia. Splňa atribút Biblie moderného klavírneho umenia.

Roger Muraro svojím umením štedro obdaroval poslucháčov, ktorí žiaľ zaplnili Mozysovu sieň iba do tretiny. Pritom počet



Roger Muraro [foto: P. Brenkus]

klaviristov, ktorí sa v Bratislave profesionálne venujú nástroju, by iste stačil na naplnenie celej. Prítomných a bezhranične nadšených klaviristov v obecnstve bolo možno 15. Medzi nimi svietili naši veľkí profesori klavíra svojou neprítomnosťou. Azda v ten večer uprednostnili Superstar? Nevedia, o čo prišli. Dobré im tak!

**Ferdinand KLINDA**

Ako sprievodné podujatie sa v rámci festivalu Melos-Étos v dňoch 7.–9. novembra uskutočnilo 9. medzinárodné muzikologické sympóziium na tému *Sacrum a profanum v hudbe 20. storočia*. Organizátorka a vedecká garantka podujatia prof. Naďa Hrkčková pozvala do Bratislavy renomované osobnosti európskej muzikológiez Nemecka (W. Dömling, F. Reininghaus, H. Loos, P. Andraschke, H. Jung a i.), Maďarska (T. Tallián), Poľska (M. Tomaszewski, R. Chlopicka, A. Chlopecki a i.),

Ruska (N. Zeyfas), Litvy, Slovinska (P. Kuret) a Čiech (R. Pečman). Zo slovenských muzikológov svoje príspevky predniesli N. Hrkčková, Y. Kajanová, R. Kolář, J. Lengová, T. Horkay a viacerí muzikológovia v Sekcii mladých. (aj)

9.–11. novembra ako súčasť festivalu a projektu Digital Music Education and Training zorganizovalo Hudobné centrum Medzinárodnú konferenciu a workshop s

názvom *Koniec kontroly? Stratégie pre umelcov v meniacom sa hudobnom priemysle*.

Na podujatí vystúpili riaditeľka HC Oľga Smetanová, riaditeľia Rakúskeho a Poľského hudobného informačného centra Peter Rantaša a Mieczyslaw Kominek, riaditeľ hudobného vydavateľstva Slovak Music Bridge Miloš Betko, výkonný riaditeľ Warner Music pre východnú Európu Jaro Slávik, hudobný futurista Gerd Leonhard, konzultant a psychológ David Jennings a i. (aj)

## Dva aktuálne pohľady na slovenskú hudbu 60. rokov

Koncert v Mirbachovom paláci (11. 11.), ktorý mal napriek sychravému počasiu veľmi dobrú návštevnosť, pritiahol poslucháčov dvomi dramaturgickými akcentmi: tvorbou príslušníkov silnej generácie 60. rokov, ktorí slovenskú hudbu prednedávnom opustili (Jozef Sixta, Ivan Parík, Dušan Martinček, Ivan Hrušovský) a umením **Moyzesovho kvarteta**, známeho dlhoročným cielavedomým a zasväteným výkladom diel slovenských autorov. Sixtovo *Sláčikové kvarteto č. 2* (1984) tvorí vrchol skladateľovho tvorivého oblúka, vystuženého obdivuhodnou jednotou prísnej konštrukčnej disciplíny so zvukovou krásou a nekonvenčným výrazom, ktorú môžu znalci jeho hudby vo variabilných podobách sledovať od začiatku autorovej tvorivej cesty. Symetria uplatnenia nápadov sa vloženie dvoch intermezzí ešte podčiarkuje (tektonicky a voľbou zvukovo-artikulačných kontrastov a intenzitou znenia pripomína Sixtov opus *5. sláčikové kvarteto* B. Bartóka). Paríkova *Hudba pre Miloša Urbáška* je umocnením skladateľovej afinity ku krehkému, smutnolyrickému výrazu a melanchólii odvíjania línií, synesteticky korelujúceho s grafickými listami priateľa výtvarníka. V definitívnej verzii svojho *Sláčikového kvarteta* sa Martinček začiatkom 80. rokov odhodlal obohatiť svoj prejav, cizelovaný najmä v klavírnych sonátach, o nové pohybové i harmonické vzťahy, dodávajúce jeho dielam apelatívnu a priebojnú zvukovosť. Posledné z troch Hrušovského sláčikových kvartet je preplnené premyslenou a subjektívne precítenou koncepciou syntézy tradičnejších postupov s naliehavosťou novej sonoristiky, syntézy charakteristickej pre vrcholné štádium skladateľovej tvorby.

Moyzesovo kvarteto dozrieva ako pestné modranské víno. Interpreti pod vedením primára **Stanislava Muchu** si dokonale rozumejú a svoj úprimný profesionálny vzťah k slovenskej hudbe (ktorý viacerých skladateľov inšpiroval k vzniku nových diel a ich dedikácii telesu) dokumentujú vždy nanovo. Kvality Sixtovej hudby, ktoré v ich podaní môžeme obdivovať na CD, na koncerte ešte umocnili nasadením, muzikalitou a interpretačnou presvedčivosťou. Dokázali sugestívne tieňovať pevné kontúry Paríkovej linearitu a osobito vykreslili kontrasty vážnosti autorovej výpovede. Zážitkom bolo aj predvedenie Martinčekovho kvarteta, kde skladateľ riešil naplnenie intervalu medzi polymetrikou viachlasu a registrom novších sónických dispozícií sláčikových nástrojov. Aj Hrušovského *Sláčikové kvarteto č. 3* zaznelo v intencii porozumenia. Podobne ako pri interpretácii tejto skladby na októbrovom koncerte v Pálffyho paláci,

konanom pri pripomenutí výročia mílnikov Hrušovského životnej dráhy, upútala (tentoraz ešte s väčšou intenzitou) schopnosť hudobníkov obnažiť kľúčové jadrá skladateľovej senzibility – pulzovanie gradácií, expresivnosť kontrastov, vrúcnosť a dôstojnosť adagioových meditácií. Početnému pozornému publiku musela ešte dlho po dohraní posledných tónov v pamäti rezonovať úroveň interpretačnej oddanosti hodnotám.

Zážitkom iného druhu, no nemenej presvedčivým, prýštiacim zo súladu medzi hodnotami skladateľskej výpovede a spôsobom ich adekvátneho interpretačného tlmočenia bol koncert v Malej sále Slovenskej filharmónie (16. 11.), venovaný klavírnemu dielu Romana Bergera a **Ivanovi Buffovi**. Azda prvýkrát v kompletnejšej ponuke (až na *2. klavírnu suitu* z roku 1961) zazneli piliere toho, čo nazývame homogénnosťou, koncentrovanosťou a priebežným cizelovaním vlastnej koncepcie tvorivosti. Berger, sám profesionálne vyškolený klavirista, chápe „svoj“ nástroj v dvojakom významе: ako dôležitý zdroj prieskumu elementárnych vrstiev hudobného štruktúrovania a nosnosti nových vzťahov medzi nimi a zároveň ako tlmočníka expresívnej výpovede v existenciálnom slova zmysle. V dôslednom distancovaní sa od romantizujúcej exhibície, vo viere v askézu a hĺbku ako základov autenticity výpovede sme mohli jednotlivé skladateľove klavírne opusy sledovať v chronologickej následnosti ich vzniku: od takmer inštruktívne koncipovaného cyklu *Piatich štúdií* (vyšli neskôr pod názvom *Invencie*) plánovaných koncom 50. rokov ako „prihláška“ do triedy kompozície, cez časovo blízku *Sonátu 1960*, neskoršiu *Sonátu č. 3* (dedikovanú F. Kafkovi), útvary nabité svojším nachádzaním účinných a harmonických vzťahov medzi zdrojmi racionality a expresivity, až po diela, ktoré vznikli za posledných 16 rokov – „*Soft*“ *November Music* a *Semplice*. V tejto dvojici vrcholí individuálne ladená hĺbka Bergerovej tvorivej filozofie, ktorá sa nezrieka povinnosti vysloviť sa navonok v symbolickej, no v zrozumiteľnej emocionálnej polohe k mnohým problémom a výzvam súčasnosti. Skladateľ medituje a jeho meditácia je naplnená vážnymi a aktuálnymi otázkami o zmysle a nevyhnutnosti tvorivosti.

K tejto úrovni reflexie inšpirovalo interpretačné umenie Ivana Buffu (aktívneho aj skladateľského), ktorý sa zhostil neľahkej úlohy tlmočiť monolit Bergerovej hudobnej filozofie. Pochopil ho ako celok so zmyslom pre diferencovanosť najdôležitejších jadier skladateľovho posolstva – plasticnosť kontrastov a ich tektonickú zmysluplnosť.

Lubomír CHALUPKA

## Tradícia, experiment, súčasnosť

Zo slovenskej interpretačnej scény sa na festivale predstavili rôzne generácie hudobníkov. Mladšiu generáciu reprezentovalo v Malom koncertnom štúdiu SRO (13. 11.) **Zwiebelovo kvarteto**, existujúce od roku 2000. **Marek Zwiebel, Peter Mosorjak, Peter Zwiebel** a **Andrej Gál**, súčasne členovia SKO B. Warchala, nadobudli skúsenosti nielen štúdiom a koncertnou praxou, ale aj vďaka kurzom u hudobníkov zo svetoznámych sláčikových kvartet (Hagen Quartet, Alban Quartet, Bartókovo kvarteto). Môžu sa pochváliť účinkovaním na významných hudobných podujatiach (o. i. Melos-Étos, Nová slovenská hudba) i ocenením na Medzinárodnej letnej akadémii Praha-Viedeň-Budapešť. Svoje zameranie na súčasnú hudbu potvrdzujú aj častým koncertovaním v rámci Štúdia mladých v Slovenskom rozhlase, kde interpretujú hudbu skladateľov, rovesníkov. Aj táto skúsenosť im umožňuje nasadenie a suverenitu pri interpretácii hudby 20. a 21. storočia, ktorú teleso potvrdilo návštevníkom koncertu aj rozhlasovým poslucháčom (SRO tento koncert nahrával) v mimoriadne zaujímavom programe. V dramaturgii bola obsiahnutá hudobná tradícia (G. Ligeti), experiment (G. Crumb) i príklad aktuálnej skladateľskej poetiky (I. Buffa). Na úvod zaznelo



Ivan Buffa [foto: Z. Burianová]

*Sláčikové kvarteto č. 1 (Nočné metamorfózy)* G. Ligetiho. Rok vzniku (1954) určil jeho kompozičný štýl. Ligeti v 50. rokoch demonštroval svoj obdiv k Bartókovi vo svojich vyjadreniach i dielach. V tomto zmysle je *1. sláčikové kvarteto*, v ktorom cítiť folklórne prvky, pestrú rytmickú premenlivosť i lavírovanie medzi tonalitou a atonalitou, vzdaním holdu tradícii. Pre interpretov však Ligetiho kompozičný jazyk prináša rôzne nástrahy, vyplývajúce z rytmických kontrastov, zmien výrazu a striedania diatoniky a chromatiky. „Zwiebelovci“ nedali šancu vnímať Ligetiho dielo ako náročnú kompozíciu, v trojuholníku dielo – interpret – poslucháč dokonale fungovala výmena informácií aj energie.

Percepčne náročnejším dielom bolo *Sláčikové kvarteto* mladého slovenského klaviristu a skladateľa Ivana Buffu. Jeho tvorba ťaží, no nie je zaťažená pozoruhodnými skúsenosťami interpreta, čo mu dovoľuje vydať sa v kompozícii aj na neprebádané teritória hudobného univerza. V Buffovej hudbe cítiť znalosť kompozičného remesla (študoval u J. Podprockého a V. Bokesa), ale aj snahu objavovať a nachádzať nové dimenzie vo zvučnosti, práci s tónovým materiálom a metroritmickými vzťahmi. Nie je jednoduché postihnúť v interpretácii všetky nuansy zapísanej i voľne aleatorickej partitúry. Zwiebelovmu kvartetu sa podarilo vytušiť aj udržať myšlienkovú líniu autorskej práce, v ktorej sa materiál tematicky nevyvíjal, neznásoboval, ale kontrastne modifikoval. Hudobníci zvládli aj náročnú požiadavku na intonáciu v glissandách a mikrointervaloch.

V druhej polovici koncertu zaznela kompozícia *Black Angels* Georgea Crumba, ktorá potvrdila, že kvalitný a významovo naplnený experiment, môže byť obohacujúci pre všetky strany. Množstvo symboliky, netradičných zvukov (hra na sklenené poháre, tam-tamy, hra kovovým plektrom, spev), extrémna dynamika, využívanie nehudobných prvkov (šepot, výkriky), hudobných alúzií a ozvučenie sláčikových nástrojov prostredníctvom mikroportov – to sú prostriedky, ktoré Crumb účelne a efektne použil vo svojom protestnom diele voči americkej vojne vo Vietname. „Zwiebelovci“ zvládli nápor na originalitu produkcie, nekonvenčný prístup, dokonalú súhru, rozmanitú farebnosť a prácu s hudobnými (fľažolety, glissandá, rôzne techniky husľovej hry, držanie huslí ako violončelo) i nehudobnými (recitácia textov) detailmi. Napriek aktuálnosti kompozície, Crumbova hudba vyžadovala aj poznanie tradície, štýlovosť a cit pre vkus a estetiku. Podmienky pre kvalitný umelecký zážitok boli splnené.

Zuzana ADAMKOVIČOVÁ

## Pohľad do kuchyne francúzskych skladateľov

Pozvanie francúzskeho súboru **Les Percussions de Strasbourg** na tohtoročný Melos-Étos bolo šťastným počínom dramaturgie festivalu. Koncert, ktorý sa s podporou Francúzskeho inštitútu konal 15. 11. vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu, bol zaujímavou alternatívou k prevažne „religiózne“ orientovaným programom predošlých podujatí. Šesťčlenná skupina perkusionistov pod vedením **Jean-Paula Bernarda** interpretovala „klasiku“ i skladby súčasných,



Les Percussions de Strasbourg [foto: P. Brenkus]

výhradne francúzskych skladateľov. Je to pochopiteľné, tradícia komponovania pre bicie nástroje vo Francúzsku siaha k Debussyho inšpiráciám gamelanovou hudbou a kontinúálne pokračuje v tvorbe členov „Šestky“, Messiaena, Bouleza a Ď. Arzenál nástrojov zoskupenia je obsiahly a veľmi pestrý: vibrafóny, marimby, zvony, gongy, bubny rôznych tvarov a veľkostí, ale aj ďalšie, menej obvyklé nástroje, ako napr. sirény... Toto všetko bolo v rozhlasovom štúdiu rozostavané akoby na dvoch poschodiach. Prvé dve skladby (ako aj záverečná skladba) zneli z dolného „poschodia“. Úvod patril „klasičke“, Varěsovmu priekopníckemu dielu *Ionisation* (1930-31), ktoré stojí na začiatku emancipácie bicích nástrojov v tradícii západoeurópskej hudby. Hoci je napísané pre 13 hráčov a dirigenta, hudobníci ho dokázali (vďaka rozostaveniu a úprave niektorých nástrojov) zahrať v šiestici. Rytmická presnosť a zohratosť, ktorú tu hudobníci preukázali, bola typická pre celý večer. Ich vzájomné interakcie boli korením pomerne dlhého a náročného programu. *Ionisation*, typické húkaním sirén (ako Satieho *Paráda*), pôsobili sviežo a celkom „súčasne“, možno omnoho súčasnejšie ako veľa z toho, čo na festivale zaznelo... V skladbe Johna Cagea *First Construction (in*

*Metal*) z roku 1939, inšpirovanej gamelanovou hudbou (bez toho, aby išlo o jej imitáciu), zneli výhradne kovové nástroje; tradičné, ale aj napríklad kovové fólie či brzdoité kotúče. Skladba, ktorá má manifestovať nezávislosť od kánonov hudby 19. storočia a zrovnoprávnenie všetkých zvukov, pôsobila dojemom nenútejnej improvizácie – z celého programu bola najmenej „opusovou“.

Z „horného“ poschodia znelo dielo *Chant, récitation, danse* (2007), ktoré Marc-André Dalbavie skomponoval práve pre tento súbor. Pomerne dlhá skladba „ožila“ vo svojej záverečnej fáze, keď si hudobníci začali vymieňať rýchle (miestami trochu konvenčné) rytmické formul-

ky. „Ping-pong“ šiestich bubeníkov, sediacych v rade a víriacych na malých bubienkoch, bol atraktívny tak zvukovo (vďaka perfektne skoordinovanej súhre, v dynamike i akcentoch, sa zvuk plynule prelieval z jednej strany pódia na druhú) ako aj vizuálne, čo náležite ocenilo aj publikum. Po dlhšej pauze, potrebnej na prestavbu „arzenálu“, zazneli dve rozmerne, približne dvadsaťminútové skladby dvoch žiakov Oliviera Messiaena. *Tempus Ex Machina* (1979) Gérarda Griseyho je stvárnením skladateľovho chápania fenoménu času. Po zvukovej stránke asketická skladba zaujala najmä prácou s tichom; zvuk sa pomaly a nebadane rodí z ticha, ktoré krája tlmené klikanie metronómu v slúchadlách na ušiach hudobníkov... Protikladom bola záverečná skladba, *Aera* (1978), ktorú pre súbor napísal Auvegnan François-Bernard Mâche. Skladba hedonisticky hýriaca farbami je akoby kaleidoskopom, prehľadom toho, čo všetko možno získať rôznymi kombináciami nástrojov, ktoré súbor poskytuje. Rozkošné, nádherne samoučelné, typicky francúzske a samozrejme – skvele interpretované. Vďaka Les Percussions de Strasbourg za pohľad do kuchyne súčasných francúzskych skladateľov! Bol to skutočne, tak ako avizoval program, jeden z vrcholov festivalu.

Robert KOLÁŘ

Uverejňujeme recenzie, ktoré redakcia získala do uzávierky decembrového čísla.

Občianske združenie Ad Una Corda usporiadalo 11.–25. 11. v Pezinku **Cyklus benefičných koncertov Organissimo** na záchranu cenného historického nástroja (1863) z dielne významného slovenského organára Martina Šaška v peziňskom Chráme Nanebovzatia Panny Márie. Na 3 koncertoch vystúpili sopranistky Eva Šušková, Andrea Čajová, basista Matúš Trávníček a barytonista Peter Mazalán s klavírnym sprievodom Roberta Pechanca, Moyzesovo kvarteto a peziňský zbor Ad Una Corda (zbormajster Marián Šipoš). Pre darcov bolo zriadené špeciálne konto 666 028 1001/5600 (var. symbol 555).

(www.auc.sk, aj)

Slovenská skladateľka Iris Szeghy získala **výročnú cenu kantónu Zürich za hudbu**. Na slávnostnom odovzdávaní 29. 11. v Zürichu zaznela aj skladateľkina kompozícia *Hesse-Splitter pre hlas a klavír*. Pri príležitosti získania ceny noviny Neue Zürcher Zeitung označili Szeghy za „jednu z malého okruhu skladateľiek, ktoré ovplyvňujú dianie v súčasnej hudbe vo Švajčiarsku.“

(aj, www.fachstellekultur.zh.ch)

2. 12. vystúpil **Balet SND** na scéne pražského Národného divadla s programom 4 moderných choreografií s názvom *Bolero a viac...* od Mária Radačovského a Igora Holováča na hudbu J. S. Bacha, G. Rossiniho, M. Ravela, A. Pärtu a P. I. Čajkovského. **Bratislavská premiéra programu bude 31. 12.**

(snd)



[foto: C. Bachratý]

## Kvintové variácie slovenských skladateľov

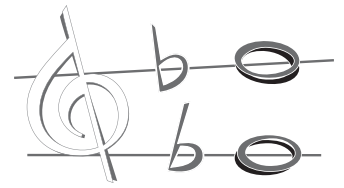
**Vydavateľstvo Slovak Music Bridge, za ktorým stojí najmä úsilie skladateľa Miloša Betka, zavŕšilo Kvintovým Dvojkonzertom v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave nevedný a úctyhodný projekt: komplexnú prezentáciu súborného diela *Kvintové variácie slovenských skladateľov*.**

Štyridsaťštyri slovenských hudobných tvorcov rôznych generácií a štýlového zamerania, z ktorých každý prispel približne 3-minútovou klavírnou miniatúrou do obrovského celku, sa spolu s početnými interpretmi ocitlo v situácii, ktorá nemá na Slovensku obdobu. Na úvod krátka anotácia Slovak Music Bridge: „*Víziou spoločnosti je spoluvytvárať moderný spôsob umeleckej komunikácie medzi tvorcami hudby, interpretmi, hudobnými inštitúciami, iniciátormi a organizátormi umeleckých produkcií a recipientami umeleckých produktov; komunikáciu bez tradičných skreslení a deformácií; komunikáciu, v ktorej si partneri vážia jeden druhého a dokážu reálne oceniť vytvárané hodnoty...*“

Znie to dobre. O to viac ma potešilo, že realita sa predsavzatiam naozaj priblížila. Mnohí sme ocenili už to, že

né, rozumné a relevantné myšlienky. Vidno, že teoreticko-štruktúrne myslenie nie je slovenským tvorcom cudzie a čo sa mi na tom páčilo azda najviac – prejavilo sa aj v jednotlivých kompozičných riešeniach.

Za úctyhodné považujem aj to, že projekt prebehol demokraticky. Nikto nič vopred neposudzoval, netriedil tvorcov na apriori skvelých a marginálnych, hodnotenie ostalo na recipientoch. Prirodzene, môžeme diskutovať, či rozdávanie anketových lístkov s ceruzkami pred koncertom nebolo len ďalším rozptyľovaním (popri projekcii auto-údajov o skladateľoch, ich celkovej tvorbe, konkrétne znejúcom diele a názoroch na „tému“ kvinty počas znenia skladieb). Spočiatku mi projekcia prekážala, potom som si na ňu v záplave hudby zvykol, dokonca som v nej hľadal záchytné body. Pri



hrady tých, ktorí *Variácie slovenských skladateľov* kritizovali v tlači a na webe ako márne štatných peňazí. Ak som spomenul „plytvanie“, azda by som ho vedel vytknúť stratégií s interpretmi. Niekoľko z nich nahrávalo v SRo väčšie komplety z celkového počtu variácií, a nie všetci si všetko, čo nahrali, mohli aj verejne zahrať. Snahou organizátorov, u ktorých som osobne proti tomu protestoval, bolo podľa ich argumentácie maximálne rozšíriť počet zainteresovaných klaviristov. Výsledkom ale nebolo vždy rozšírenie, ale skôr rozptýlenie východiskovej bázy interpretačnej tradície. Je to vec diskusie. Som skôr za silný prvotný názor, ku ktorému môžu alternatívy vznikať až postupne, podľa toho, akú hodnotu a trvanlivosť jednotlivé skladby v priebehu času preukážu. Navyše je nepohodlné a neprirodzené, ak skladateľ musí vo fáze prvého uvedenia koncepcie komunikovať s dvomi rozdielnymi typmi interpretov. Sám totiž do premiéry ešte len hľadá obraz svojej hudby v sebe...

Ak som na začiatku spomenul, že projekt *Variácie slovenských skladateľov* nemá na Slovensku obdobu, predsa som na niečo zabudol. Pred necelým rokom sme namiesto tradičnej prehliadky Nová slovenská tvorba zažili festival Epoché, kde sa slovenská hudba ocitla v reprezentatívnom historickom priereze (od historických koreňov, cez zabúdané zakladateľské osobnosti, cez množstvo ukážok priamych vplyvov a filiácií až k súčasnosti), chápanom ako prezentácia najvýznamnejších hodnôt. Na túto nadľudskú úlohu sa podujal jeden človek, Vladimír Godár. Urobil dramaturgiu, napísal texty, vplýval na výber interpretov. Skladateľská obec sa prispôbila vôli jedinca. Výsledok, ktorý si zaslúži najvyššie uznanie, mal ale tiež niektoré znaky, voči ktorým by sa mohla pokojne zdvihnúť vlina kritiky, ako na Betkov projekt. Projekt *Variácie slovenských skladateľov*, odhladnuc od jeho celkom rozdielného obsahu a poslania, mal voči *Epoché* určité prednosti. Časovou neúmernosťou koncertnej prezentácie je zaiste diskutabilným, umelecky fluktuujúcim, ale spravodlivo, bez zapájania osobných názorov a predsudkov predloženým výsledkom, reprezentatívnu vzorkou myslenia slovenských autorov súčasnosti. A skladby sú všetky vydané i nahrané. Za seba môžem vysloviť iba vďaka. A obdiv k vytrvalosti a húževnatosti realizátorov. Taký zmysluplný „zjazd skladateľov“ sme tu ešte nemali...

Juraj HATRÍK



Jevgenij Iršaj [foto: J. Uhlíková]

sa niekomu podarilo sústrediť záujem inak ľahostajnej a roztrúsenej slovenskej skladateľskej obce do jedného bodu. Betko a jeho tím postupovali metodicky a veľmi taktne. Jediné základné štruktúrne obmedzenie na interval kvinty (nehovoril by som o „tému“...) bolo potrebné, aby celok získal aspoň určitú koherentnosť. Výsledok ukázal, že väčšina autorov sa tomuto „handicapu“ dokázala hrať vyhnúť; zadanie fungovalo ako intelektuálna výzva, preto má výpovednú hodnotu aj množstvo výrokov o význame, histórii a postavení kvinty v európskej hudbe. Často išlo o vtip-

skladbách, ktoré ma hudobne najviac oslovili, ma rušila opäť... Rozhodne ju nepovažujem za nič, čo by sa malo stať trvalou súčasťou koncertných prezentácií. Ale bola aspoň nevtieravá, dávala vecný priestor samotným autorom a netvárila sa ako „umenie“, čo som už tiež zažil na koncerte festivalu súčasných mladých autorov v úplne neznesiteľnej podobe...

Skvelou stránkou Betkovho projektu je rozsiahla, dôkladná dokumentácia vzniknutých skladieb: všetky sú nahrané, vydané, archivované ako faksimile a kompletne dostupné cez internet. Neboli preto celkom spravodlivé vy-

## Festival súčasného umenia Košice

5. ročník, 5.–13. novembra, Štátna filharmónia Košice, Hudobná spoločnosť Hemerkovcov



Štátna filharmónia Košice a Hudobná spoločnosť Hemerkovcov pripravili jubilejný 5. ročník festivalu, ktorý má napriek krátkemu trvaní svoj stály okruh priaznivcov. Súčasťou festivalu sú aj podujatia z oblasti literatúry, výtvarného umenia a hudobnej vedy. Keďže muzikologické konferencie sa konajú každý druhý rok, sté výročie narodenia Jozefa Grešáka si organizátori pripomenuli seminárom s prezentáciou monografie Štefana Čurilla. Podľa pôvodného dramaturgického zámeru, prezentovaného v bulletine ŠfK malo nasledovať 5 koncertov, z nich jeden monotematicky venovaný Grešákovej tvorbe. Keďže práve tento sa napokon do programu nedostal, spomienka na najvýznamnejšiu skladateľskú osobnosť východného Slovenska zostala na úvodnom seminári. Žiadne slovo však nenahradí znejúcu hudbu, preto tu ukážka z tvorby skladateľa mala rozhodne zaznieť! (Aspoň v reprodukovanej podobe, veď minimálne polovica Grešákovej tvorby je zaznamenaná na nahrávkach SRo v Košiciach.) Doc. Irena Medňanská v zastúpení vydavateľov Čurillovej knihy *Hľadanie hudobného tvaru a času* (Prešovský hud. spolok Súzvuk, ŠfK, Mestský úrad Bardejov) zdôraznila význam publikácie. Ján Marhulík a Jozef Krajčí z Bardejova potešili útlým reprezentačným bulletinom *15 ročníkov Organových dní Jozefa Grešáka v zrkadle času (1993-2007)* a vzácnym darom pre ŠfK – rukopisom doposiaľ stratenej Grešákovej skladby *Zemplínske variácie pre sóla, miešaný zbor a orchester na básnickú zbierku Návraty Pavla Horova* z roku 1965. O tom, ako sa filharmónia venovala Grešákovej tvorbe je v knihe príspevok riaditeľa Júliusa Kleina a pripomenul to aj oddaný propagátor skladateľa Bystrík Režucha. Slová Jozefa Podprockého o priateľstve a charakteristických znakoch Grešákovej hudobnej reči mali zásadný význam a prispeli k spomienke na citlivého bohéma.

Na prvom koncerte festivalu zaznela opera Mareka Piačeka *Posledný let – 12 pohľadov na M. R. Štefánika*. Napriek téme a spracovaniu atraktívnym pre mladších i starších sa v hľadisku Domu umenia zišli poslucháči v počte, ktorý zodpovedal len násobku účinkujúcich. Farba hlasu Františka Kovára, kvalitná interpretácia a minimálne téma autora boli mimoriadne pôsobivé. Výkony zboru, sólistov a dirigenta **Mariána Lejavu** si tiež zaslúžili väčšiu odozvu. Napriek úvahám o únosnosti použitia mg. pásu s

dialógom, konfúznosti formy – opera, oratórium alebo využitia tematického materiálu a frekvencie jeho uvádzania...

Koncert študentov Konzervatória Košice upozornil na najmladšiu generáciu skladateľov. Oceniť treba dramaturgiu večera: z 8 skladieb bolo až 5 premiér. Prvotiny Alexeja Temnov, Michala Paľka a Gregora Regeša (z tried J. Podprockého a N. Bodnára) zazneli spolu s dielami L. Kupkoviča (*Prsto-klad*), N. Bodnára (*Take it*) a J. Vajóla (*...pre hoboj, včelo a klavír*). Zvláštnu pozornosť si získal Temnov *Dychovým triom* s pôvabnou rytmickou hrou nástrojov, no najmä rondom pre sláčikové kvarteto *Karavána* s neobvyklou programovosťou a humorom. Paľkova *ABDOBA* pre cimbal a violončelo bola citlivou reflexiou na tragédiu členov folklórneho súboru Hriňovčan. Autor (cimbal) a **Gregor Regeš** (violončelo) vytvorili zvukový obraz, ktorý gradoval hrubo akcentovanými tónmi, smerujúcimi v ohromnom zvukovom napätí až k tragédii a záverečnému úzkostlivému tichu. Regeš predstavil *Dva kusy pre klavír* (**Gabriela Ujpálová**, klavír) s dobre zvládnutou klavírnou faktúrou a rapso-dicky efektou, možno až príliš rozľahlou plochou a uviedol premiéru *Suity pre sláčikový orchester, bicie nástroje, írsku flautu a klavír*, ktorú sám naštu-doval a dirigoval. Regešova hudba je živá, všetko v nej spieva, prekvapuje vtipnými nápadmi, rytmickou a inštrumentáciou.

Komorný koncert **Jána Slávika**, **Ladislava Fančoviča** a **Branislava Dugoviča** bol príslubom mimoriadnych interpretačných výkonov. *Sonáta pre klarinet* Phyllis Tate sa pohybuje od punktualizmu a minimal music k sonorizmu a až tonálnym pasážam. Hravosť a lyrika potvrdili renomé výrazovo i technicky vyspelých umelcov. „Mäkký“ tón L. Fančoviča prechádzal do rozospievaného violončela v skladbe *Musical Remake* J. Iršaja, ktorá priniesla „komunikáciu“, „komentovanie“, „dopĺňanie“ a spoločné spievanie obidvoch nástrojov.

Jedinou premiérou bola *Corrente d amore* pre klavír a violončelo **Mariána Lejavu**. Autor hľadá nové tóny, farby, pohráva sa s charakterom nástrojov, zvukovými extrémami. Fúkanie, prázdne struny, ultrapianissimo mali svoje obsahové opodstatnenie. *Sonatina pre klavír* Ladislava Burlasa, venovaná jubileu skladateľa, exponovala lineárne hudobné myslenie – intelektuálnu hru s tónmi, klavírnym estetickým ideálom a dramatickými či meditativnými náladami. *Štyri kusy pre klarinet a klavír* Albana Berga tematicky, štýlovo i farebne pripomenuli diela Lejavu i Tate. Vrcholom večera sa oprávnené stalo *Trio* Petra Zagara. Nevyhýba sa tonálnej hudbe, tvorí kompaktný myšlienkový projekt s krátkymi exkurziami do hudobnej minulosti. Všetci traja interpreti ho hrali s veľkou virtuozitou a zápalom.

Záverečný koncert bol súčasťou projektu *České sny 2007*. Pražský



Epoque Quartet [foto: archiv]

**Epoque Quartet** sa predstavil skladbami multiinštrumentalistu **Petra Wajsara** so spoluúčinkovaním huslistky a speváčky **Gabriely Vermelho**. Mimoriadne náročný program pre sláčikové kvarteto hrajúce s ozvučením, v počítačovej kombinácii s nahrávkami ďalších, zväčša bicích nástrojov, vokalizovaním a častým deformovaním tónov a netypicky použitými nástrojmi uvádzal zvlášť mladých ľudí do vytrženia. Skladby *Senor Mouse* Chicka Coreu alebo *Gypsy eyes* Jimiho Hendrixa skutočne vzbudzovali obdiv.

**Lýdia URBANČÍKOVÁ**

Štátna filharmónia Košice absolvovala 3. 11.–14. 11. turné v Nemecku s nemeckým dirigentom **Alexandrom Schwincom**. V programe z diel Brahmsa, Beethovena, Dvořáka, Schumanna a Respighiho sa orchester predstavil na pódiumoch 7 nemeckých miest. Sólismi turné boli víťazi prestížnych medzinárodných súťaží, huslista **Keisuke Okazaki** (Japonsko) a klavirista **Özgür Aydin** (Turecko). Koncerty ŠfK navštívilo v Nemecku približne 5000 poslucháčov a stretli sa s kladnou odozvou u poslucháčov i v tlači.

(šfk)

Vedúci skupiny kontrabasov Slovenskej filharmónie **Rastislav Sokol** sa ako jediný slovenský hudobník zúčastnil v roku 2007 turné **World Orchestra for Peace**, ktorý dirigoval svetoznámy **Valery Gergiev**. Teleso, v ktorom pôsobia najlepší hudobníci z renomovaných orchestrov z celého sveta, založil v roku 1992 Sir Georg Solti. Dôvodom vzniku bola podľa Soltiho slov demonštrácia „výnimocnej sily hudby ako veľvyslancu mieru“. Na koncertoch v európskych metropolách zazneli o. i. Berliozove a Prokofievove skladby *Rómeo a Júlia*.

(aj)

10.–19. 12. vystúpil slovenský violončelista **Eugen Prochác** spolu s iránskym klaviristom **Amirom Saarrafov** v Iráne. Na 4 koncertoch zazneli diela F. Francoeura, A. Dvořáka, M. Nováka, L. Kupkoviča, I. Zeljenku, M. Rostropoviča a Ď. Súčasťou turné E. Proháca boli aj interpretačné semináre na teheránskom konzervatóriu.

(lz)

29. a 30. 11. sa **Slovenská filharmónia** predstavila so svojim novým šéfdirigentom **Petrom Ferancom** v Prahe. V Dvořákovej sieni Rudolfiny uviedla *Spomienky op. 25* J. Cikkeru, *Koncert pre husle a orchester D dur op. 35* P. I. Čajkovského s huslistom **Daliborom Karvayom** a *Vtáka Ohniváka* I. Stravinského. Koncert sa uskutočnil v rámci projektu kultúrnej výmeny národných orchestrov 2007–2011 v srdci Európy.

(sf)

**Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala** (um. vedúci Ewald Danel) koncertoval 8. 12. v **parížskom Kostole Sv. Magdalény**, kde uviedol diela A. Corelliho, J. S. Bacha, F. Manfrediniho, J. Podprockého a B. Brittena.

(sf)



Jozef Kolkovič [foto: M. Šimkovičová/Hevnetia]

## Večery novej hudby 2007

Sedem koncertov, interpreti zo Slovenska, USA, Holandska, Rakúska, Kanady a Dánska. Medzi hostí festivalu patrili tento rok o. i. rakúske trio Trapist, speváčka Anne La Berge alebo holandský skladateľ Piet-Jan van Rossum. Hudobný život prináša analytický pohľad Ivana Buffu na nový klavírny cyklus Jozefa Kolkoviča v interpretácii Magdalény Bajuszovej a na vystúpenie súboru Veni ensemble, ktorý si tento rok pripomína 20. výročie svojho založenia.



18. ročník medzinárodného festivalu, 13.–22. októbra a 8. decembra, Slovenská sekcia ISCM

Na úvodnom koncerte festivalu (13. 11.) zaznel cyklus *Deviatich prelúdií* slovensko-amerického skladateľa Jozefa Kolkoviča. Skutočnosť, že autor bol aktívnym hudobníkom, pozitívnym spôsobom poznačila aj jeho klavírne skladby – umeleckým výsledkom tejto skúsenosti je plasticnosť klavírnej sadzby, jej prirodzený dynamizmus a hlavne autorova aktívna a citlivá viacdimeziálna prítomnosť v každom momente procesuality kompozície. Skladateľ dokáže vnímať časový priebeh svojich skladieb hľadiac akoby z obidvoch brehov naraz; sledujú kompozíciu i jej konečnú realizáciu v tom istom momente. Autorova rocková minulosť predstavuje v tomto prípade do jeho hudobnej poetiky prínos. Napokon vplyv nonartificialnej hudby má v slovenskej hudbe (ako priamy dialóg s týmto žánrom, alebo v podobe pozitívneho vzťahu k nemu) v rámci všeobecnej muzikantskej rozhladenosti tradíciu (označenie „quasi rock“ v *Semplice* R. Bergera, kompozície M. Burlasa, J. Vajó, R. Gašparíka i predstaviteľov najmladšej skladateľskej generácie).

Kolkovičove *Prelúdiá* majú klasické pomenovania (*Melódia*) i typické názvy hudobnej moderny (*Povrchy*), no zväčša originálne poetické tituly (*Zvony, ktoré privolali diabla, Kolibričie nebesá*), jemne lákajúce k mimohudobnej reflexii. Autorovi pomáhajú dodržať stanovený hudobný zámer, nie sú teda primárne zdrojom dejovej deskriptívnosti. V tej

to súvislosti pripomínajú Debussyho *Prelúdiá* alebo Rachmaninove *Etudy-Obrazy*. Zreteľne však „počuť“ kolibrička, mohutné akordické zvony (najväčší ako chromatický cluster), aj hymnus v archaických kvintových paralelizmoch či voľne rytmizovanú impresiu Kleopatrinho sna.

Zaujímavým je však aj ich počet, charakteristický skôr pre magickú hranicu symfónií (klavírny cyklus boli pridelené skôr párne čísla 12, 24 alebo 48).

Existuje niekoľko základných, často nenápadných hudobných komponentov, prítomných vo všetkých *Deviatich prelúdiách*, ktoré im dodávajú základnú energiu, dynamizmus a čo je najdôležitejšie, pomáhajú ich udržať ako cyklický formový útvar. Sú nimi najmä opakovaný tón (instrumentálny evolučný motor, ktorý objavil už Scarlatti, rozvinul Beethoven aj Schumann a do úplnej dokonalosti priniesol Prokofjev), trilok (univerzálny melodický aj rytmický, veľmi dynamický komponent) v v avantgardnej klavírnej literatúre zaujímavo využitý Beriom, ktorý splynul do absolútnej chromatiky, tak hojne naposledy využité Ligetim. Popritom beethovenovská tercia spolu s tritónom (Bartók, Lutoslawski) tvoria akýsi základný harmonický skelet, ktorým sú vytvárané harmonické aj melodické štruktúry a z nich následne polyfónna klavírna sadzba. Je napriek tomu udivujúce, ako obsahová nasýtenosť pred-

určuje *Prelúdiá* k samostatnosti. Každé si je možné predstaviť osobitne ako súčasť klavírneho recitálu, každé svoju výpoveď načrtne, vyrozpráva i dopovie. Majú svoju charakteristickú figuráciu, hudobné napätie, osobitý priebeh i keď sa po dosiahnutí istého momentu pri kompletom uvedení začínajú na seba akoby ponášať. V závere sa už zdalo, že sa kruh uzavrie v relatívne podobnej koncepcii využitia použitých prostriedkov bez väčšieho zlomu. A predsa: ukončenie cyklu prinieslo čistý tón c k poslednému možnému momentu zvratu, ktorý „visel“ celý čas „vo vzduchu“, čakajúc na vhodný okamih. V závere (*Lud hmyly*), sa materiál vrátil k východiskovému bodu, k čistote a jednoduchosti, aby autor v skrátenej rekapitulácii svojho spôsobu hudobného vyjadrovania ešte naposledy rozvinul to, čo poslucháč naplno vnímal trištvrte hodinu.

*Prelúdiá* sú teda akosi originálnou exkurziou toho najlepšieho, čo najtalentovanejši autori klavírnej literatúry zanechali. J. Kolkovič v nich rešpektuje to, čo nástroju „sedí“: široké akordické štruktúry umiestňuje v spodných registroch, užšie zasa vo vrchných, využíva klaviristické oktávy, jednotlivé modely oktávovo transponuje, pričom akordy vytvára rozmanito, farebne s decentným využitím clustrov. Je v nich teda mnoho rachmaninovskej klaviristickej farebnosti a fantazijnosti, ivesovskej nekonečnosti výpovede a virtuozity,

## (new) music at home

5. ročník Cyklu koncertov v šamorínskej synagóge, 4.–9. septembra, Slovenská sekcia ISCM, At home gallery

Festival, ktorý sa v šamorínskej synagóge uskutočnil piatykrát, sa už tradične koná v spolupráci Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu a galérie At home gallery, ktorá v synagóge sídli. Aktuálny ročník priniesol širokú škálu projektov so zaujímavou dramaturgiou.

Cyklus otvoril 4. 9. koncert maďarského zoskupenia *Trio lignum* (Csaba Klenyán a Lajos Rozmánh, klarinety, György Lakatos, fagot), nazvaný podľa známej Machautovej kompozície *Ma fin est mon commencement*. Odznela zaujímavá, z časti netradičná koncepcia, spájajúca autorov obdobia renesancie (des Prés, Byrd, Bull), s kompozíciami klasicizmu (Haydn) a skladbami maďarských

skladateľov 20. storočia (Adám Kondor, Laszlo Sáry, József Sári). Trio Lignum tak v spojení starého a nového prinieslo otázku aktuálnosti starej hudby v kontexte tvorby súčasnej. Úplne do bodky tak naplnili odkaz Machautovej skladby, kde sa idea konca a začiatku popiera ich vzájomným prepojením. Treba povedať, že všetky skladby interpretovali títo traja skvelí hudobníci na moderných nástrojoch, a preto otázka vernosti a „autenticnosti“ interpretácie starých diel nie je na mieste. V každom ohľade však skladby interpretovali mimoriadne citlivo, využívajúc naplno akustické možnosti priestorov synagógy.

Ďalším projektom (9. 9.) bolo premietanie filmu *A guest of Life* v réžii Tibora

Szemzöa. **Tibor Szemzö** je skladateľ a interpret, ktorý sa začal intenzívne venovať aj filmu a *A guest of Life*, ktorý je umeleckým spracovaním života a osudov jedného z najznámejších maďarských mysliteľov a mystikov Alexandra Csoma, je jeho prvým celovečerným filmovým debutom. Netradičnú mozaiku vytvára kombinácia animovaného filmu a dokumentárnych záberov z Tibetu, kde Csoma pôsobil. Spôsob spracovania filmu (animované sekcie, mdlé obrazy nakrútené na Super-8) ako aj zvláštna expresivnosť Szemzöovej hudby, ponúkli zvláštny až „atmosferický“ a nostalgický pohľad na život tak jedinečnej osobnosti.

Trojicu septembrových podujatí uzavrel koncert zoskupenia *Žena s blchou* pod vede-

ním **Juraja Vajó**. Mladá formácia z Košíc priniesla do synagógy obraz o tom, ako sa dá svojisky a vynaliezavo nazeráť na súčasnú hudbu. Zoskupenie sa pôvodne venovalo najmä alternatívnemu rocku, dnes si v rámci svojich hudobných improvizácií „odsťočí“ aj do oblasti artificialnej a multimedialnej hudby. Na koncerte zazneli tri kompozície Juraj Vajó: poloimprovizovaná kompozícia *Music for tape and various instruments*, založená na spojení hudby z pásu, kde sa prelína hlas 2-ročného dievčatka s recitovaním básne Williama Blakea a so živými nástrojmi a dve kompozície *...pre hoboju violončelo a klávesové nástroje* a *...pre synagógu*, ktoré mali v Šamoríne premiéru. Na koncerte zazneli

ligetiovskej polyrytmickej linearity a messiaenovskej rozpinavosti. Klavír znie nenásilne a slobodne.

Cyklus je v slovenskej klavírnej hudbe ojedinelý a nepriamo nadväzuje na podobné klavírne projekty D. Martinčeka, M. Bázlika (*Prelúdiá*), I. Zeljenku (*Sonáty*), J. Beneša (*Nokturná*) či V. Bokesa (*Sonáty, Prelúdiá a fúgy*). Autor zároveň definívne potvrdzuje tendenciu posledných rokov, formovať hudbu do zrozumiteľnejších kontúr s porozumením pre prirodzenú percepciu poslucháča ako aj akustické správanie nástroja v priestore, stáva sa adresnejšou, zachovávajúc si však pritom svoju tvár, čoho dôkazom je napríklad aj vývoj klavírnej tvorby u takej ikony európskej avantgardy, akou je P. Boulez (od klavírných *Sonát* či *Structures*, až k poslednej klavírnej kompozícii *Incises*), ale aj u ďalších autorov (Ligeti: *Etudy*, S. Sciarrino: *Quattro notturni De la nuit* a pod.)

Z hľadiska interpretácie bol počín **Magdalény Bajuszovej** význam a zároveň najideálnejším momentom završenia dlhodobého umeleckého projektovania a realizácie, keď interpret skladbe ešte viac pomôže a dotvára ju s hlbokým empatickým ponorom. Bohatosť nálad, pestrosť a nesmierná náročnosť klavírnej textúry donútili interpretku k absolútnemu výkonu a zároveň ponúkli poslucháčovi možnosť komplexne kochať sa jej klavírnym umením. M. Bajuszová siahla po partitúre s pre ňu typickou poctivou analytickou exaktnosťou, v každej fráze dokázala nájsť jej hudobnú pointu a vďaka technickej vybavenosti kreaovala jednotlivé pasáže so železnou precíznosťou. Spontánnosť M. Bajuszovej sa vždy snúbi s vopred premyslenou dramaturgiou interpretácie. Ani tentokrát nechýbala emocionálna nasýtenosť, nápaditosť v detaile, vtip a bravúra, či kontrolovanie celkového priebehu formy. Klaviristka nič nepreháňala, ani nič neriskovala. Farebnosť klavírneho zvuku

bola podriadená jej videniu štruktúry, ktorú formovalo najmä výrazné stelesnenie sa s rytmikou a pulzáciou, rozmanité pasáže boli v plastickom legáte zreteľné, farebné, poetické; akordické pásma kompaktné, mäkké aj zvonivé. Prvé predvedenie kompozície i umenie klavírnej hry sa vzájomne dopĺňali a iba málokterý autor si môže vychutnať takúto skladateľovi vernú, ale aj vlastným intelektuálnym vkladom obohacujúcu, tvorivú a nápaditú realizáciu vlastného diela.

Štvrtým podujatím Večerov bol koncert **VENI ensemble** (17. 10.), nesúci sa v atmosfére symbiózy dvoch časopriestorovo vzdialených, no poeticky príbuzných výrazových svetov, vnímajúcich hudbu predovšetkým ako médium plynúceho pokoja.

Na úvod zaznela *Acteren, even niet acteren...* (*Konať, chvíľu nekonať...*) pre violu a klavír holandského skladateľa Piet-Jan van Rossuma, intímnosťou a čistotou presiaknuté rozsiahlejšie dielo, citlivo rešpektujúce charakteristiku oboch nástrojov, ktoré vo svetovej premiére uviedli violista **Peter Zwiebel** a klavirista **Ivan Šiller**. V Rossumovej hudobnej poetike je výrazové *con fuoco* rovnako dobromyseľné, nekonfliktné, no svojsky živelné ako jeho *dolce* či *leggiero*, nestrácajúc prepracovanosť jemnej rytmickej pulzácie. Prístup interpretov bol veľmi citlivý a koncentrovaný: Šillerov prirodzený zmysel pre rytmické čítanie textúry poskytoval stabilné prostredie pre súznenie, ale najmä tvorivé kreovanie farieb P. Zwiabela.

*Dve skladby pre klarinet a sláčikové kvarteto* Mortona Feldmana sú pokusom o atomizáciu hudobnej textúry snád v ešte radikálnejšej podobe ako u Weberna. Krátke rytmické floskuly sú umiestnené do miniatúrneho časového priestoru, druhým protipólom je niekoľkonásobné zväčšenie spomínaných atri-

bútov. Vzniká obrovská časová plocha, zostavená z dlhých pulzujúcich alebo statických línií. Akoby sa tá istá hudba sláčala a rozpínala v čase i priestore.

Oboch autorov spájal svojský temperament v akomsi uzavretom priestore vlastnej jemnosti, z ktorej pramenilo časté, no nie samoučelné využívanie koloristického sveta flažoletov. Spoločná bola tiež schopnosť vnímať a následne kompozične skonštruovať obrovské časové plochy a udržať kompaktnosť zúčastnených nástrojových rodín.

Rytmicky pravidelným rozdeľovaním metrickej štruktúry na nepravidelné

**Šebesta**. Situáciu so stoickým pokojom kontroloval aj huslista **Štefan Eperješi** s violončelistom **Andrejom Gálom**, pričom ich dokonalé zachovanie pokoja a tichej dynamiky sa nádherne dopĺňali s tvorením neobyčajného množstva požadovaných zvukov a bohatstvom farieb, čo si vyžadovalo veľké skúsenosti z oblasti komornej i sólistickej hry a absolútnu technickú zdatnosť, v čom nezaostávali ani ďalší spoluúčinkujúci, huslista **Peter Mosorjak** a violista **Peter Zwiebel**.

Nie je nič interpretačne náročnejšie, ako realizovať „holú pravdu“, skom-



Magdaléna Bajuszová [foto: M. Šimkovičová/Hevheta]

časti (napr. 5–7 osmín v 3/4 takte), nepravidelné metrické prvky (5/34 takt) pôsobiace ako „vykofajenie“ či využitie niekoľkých dlhších generálnych páuz (ticho je súčasťou materiálu v hud. procese) a nespočítanými opakovaniami modelov kladié v skladbe *Klarinet a sláčikové kvarteto* Feldman extrémne nároky na hráčov, ktorí sa 45 minút nesmú ocitnúť mimo nastoleného základného pulzu, pričom najťažšiu úlohu v tomto zmysle bravúrne zvládol klarinetista **Ronald**

ponovanú v krehkých líniách, tichej dynamike a pokojnom plynutí v akoby nekonečnom čase, ostať pri komorných dialógoch v medziach technickej perfekcie a zároveň sa nebrániť pódiovej inšpirácii. Aj vďaka spomínaným interpretom máme na Slovensku možnosť sa stretnúť a absolútnym technickým zvládnutím textu, pochopením akéhokoľvek výrazového sveta a slobodným, vysoko profesionálnym muzicírovaním.

Ivan BUFFA



Trio Lignum [foto: archív festivalu]

aj skladby Erwina Schulhoffa (*Sonáta pre husle sólo*) a Ivana Buffu (*For Atti pre gitaru*). Mladí košíckí hudobníci priniesli do synagógy svojský, možno miestami ešte trochu nesmelý pohľad na problematiku

improvizovanej hudby a miešania rôznych hudobných žánrov.

Predposledným koncertom cyklu, ktorý sa odohral už v októbri, bol koncert dua **Eugen Prochác** a **Rajmund Kákoni**.

Poslucháčom ponúkli zaujímavý výber skladieb slovenských (M. Piaček, J. Hatrík, I. Zeljenka, D. Matej, M. Lejava) a svetových skladateľov (A. Piazzola, S. Gubajdulina), čerpajúc čiastočne dramaturgiu z nového CD tohto *Visions*, ktorú doplnili niektorými kompozíciami s tvorby staršej generácie slovenských skladateľov a diel svetovej tvorby. Ponúknutá škála skladieb otvorila otázku vzájomného spojenia violončela a akordeónu a ich následného použitia v kompozíciách. Toto nezvyčajné zvukové spojenie je vo viacerých rovinách inšpirujúce a jeho možnosti a takmer neobmedzenú možnosť vzájomnej kombinácie predviedli na koncerte obaja interpreti v plnom rozsahu.

Záver cyklu patril zoskupeniu **Solamente naturali**, ktoré v Šamoríne predstavilo vybrané krátke skladbičky z *Uhrovej zbierky a Melodária Anny Szirmay-Keczerovej*. Strhujúca a najmä mimoriadne presvedčivá

„hra s hudbou“, ktorú Solamente naturali na koncerte ukázali, bola naplnená mimoriadnou dávkou ľudskej, ale najmä hudobnickej pozitivity. Navyše tieto ukážky ľudovej podoby barokovej hudby na území Rakúska-Uhorska sa stali zaujímavým dramaturgickým spojením, ktoré z piatich podujatí cyklu koncertov naozaj vytvorilo kruh, cyklus, niečo čo so sebou prinieslo naplnenie Machautovskej vízie spojenia začiatku a konca. Staré sa v závere cyklu opäť spojilo so starým. Medzitým však koncerty a podujatia priniesli do synagógy v oblúku jednotlivých koncertov rôznorodé podoby hudby, vrátane situácie, kedy hudba vzniká improvizáciou priamo na koncerte. Tým sa v Šamoríne počas piatich večerov vytvoril priestor na konfrontáciu hudby v jej najrozmanitejších podobách.

Katarína HAŠKOVÁ

## Rozhovor

## Čoraz viac skladateľov píše hudbu, ktorá je „audience friendly“

Na youtube možno nájsť historický záznam, na ktorom diriguje s Leopoldom Stokovským 4. symfóniu Charlesa Ivesa. Hovorí, že legendárny hudobník chcel svojimi úpravami Bacha preniesť jeho hudbu do koncertných siení a s obľubou nazýva svoje početné nahrávky „bestsellermi“. Otvárací koncert festivalu Melos-Etos dirigoval americký dirigent a skladateľ José Serebrier.

Pripravil: Andrej ŠUBA

**■ Ako dirigent i skladateľ sledujete hudobnú scénu už niekoľko desaťročí. Kam sa za ten čas posunula súčasná hudba?**

V čase, keď som prvýkrát prišiel do Ameriky, vznikla moja 2. symfónia. Vo Washingtone ju zahrli štyrikrát, v Kentucky trikrát, čo stačilo, aby som sa vtedy stal jedným z troch najhranejších žijúcich skladateľov v USA. Dnes sú skladatelia ako John Adams, ktorých diela sú hrané niekoľko stokrát. To je neuveriteľná zmena. Súčasná hudba vtedy udržovala obecenstvo v úctivej vzdialenosti od koncertných siení. Napríklad keď moja manželka Carole Farley spievala Bergovho *Wozzecka* pod taktovkou Zubina Mehtu, neboli schopní predat lístky. Tak zmenili oznam na „Schubert, Beethoven“ a keď ľudia prišli, konalo sa prevkapanie. S Leopoldom Stokovským som dirigoval premiéru 4. symfónie Charlesa Ivesa, ktorú som neskôr uviedol aj sám s London Philharmonic a situácia bola podobná. Manažment avizoval všetko ostatné, ale Ivesa radšej nie. A v Anglicku je to tak dodnes. S výnimkou BBC Orchestra, ktorý je silne dotovaný štátom a môže si dovoliť uvádzať súčasnú hudbu, anglické orchestre nehrajú veľa súčasnej hudby.

**■ Ide o všeobecnejší jav. Prečo je to tak?** Doba sa zmenila. Dnes už skladatelia nepíšu stovky diel ako Vivaldi, nepíšu ani desiatky symfónií ako Mozart. Vtedy to bola hudba určená na zábavu. Ľudia sú zaneprázdnení a svet im navyše ponúka množstvo inej zábavy. Klasická hudba sa bohužiaľ stala menšinovým umením. Ale musí byť ďalej tvorená, inak sa z nej stane múzeum. Dnes je ale šanca, aby klasická hudba zase získala väčšiu popularitu, pretože čoraz viac skladateľov po celom svete

píše hudbu, ktorá je „audience friendly“, na rozdiel od doby, kedy skladatelia písali najmä pre úzku komunitu. Táto hudba bola síce intelektuálne zaujímavá, no nebola „audience friendly“. No táto kvalita musí byť vo vzťahu k súčasnej hudbe veľmi starostlivo zvažovaná. Je to zvláštne, napríklad Beethoven bol vždy „pred“ publikom, Mozart v tomto zmysle písal prístupnejšiu hudbu. A pritom boli obaja rovnako veľkí. Rovnako existuje názor, že hudba musí byť „nová“. Sibelius, Rachmaninov alebo Glazunov však písali v neaktuálnom štýle, v čase, keď Stravinskij alebo Schönberg robili úplne iné veci. No ich hudba je tiež veľká a dôležitá...

**■ Vráťme sa späť k postaveniu klasickej hudby v spoločnosti... Veríte vo „výchovu publika“?**

V USA ani Anglicku nie je hudobnej výchove na školách pripisovaná dôležitosť. Mój priateľ, známy skladateľ filmovej hudby Michael Kamen, založil v Amerike Mr. Holland Opus Foundation. Vychádzal zo skutočnosti, že väčšina amerických stredných škôl nevládní nástroje. Tiež som túto nadáciu podporil, pretože každý hudobník si je vedomý toho, ako úroveň hudobnej výchovy na školách súvisí s nezaujímavosťou poslucháčov o klasickej hudbe. Naproti tomu v juhoamerických krajinách, napríklad Venezuele, existuje veľký záujem o výučbu hudby. Nie nevyhnutne z dôvodu profesionálnej kariéry, no kvôli možnosti lepšie porozumieť tomuto úžasnému umeniu.

**■ Ako by ste porovnali situáciu v súčasnej hudbe v Európe a USA?**

Európa má v hudbe veľké tradície, z ktorých v Amerike vychádzame. No v súčasnosti u nás existuje veľké množstvo vynikajúcich skladateľov, oveľa viac ako kedykoľvek predtým. Novým fenoménom je, že mnohí skladatelia sú schopní žiť z komponovania. Predtým to dokázali len ľudia ako Samuel Barber alebo Aaron Copland, inak skladatelia učili alebo šoférovali taxíky, ako Phillip Glass, jeden z najúspešnejších amerických hudobníkov súčasnosti. Raz, v čase keď bol ešte pomerne neznámy, som si v New Yorku zobral taxík, v ktorom si vodič púšťal Schönberga. Ktorý taxikár počúva Schönberga? „Ja som skladateľ!“ povedal a dal mi svoju vizitku. Dnes, aj vďaka svojej filmovej hudbe, je miliónárom. V Európe je náročnejšie žiť z komponovania, je šťastím dostať sa do silného vydavateľstva.

**■ Hovoríte, že mnoho skladateľov žije z komponovania, pričom štátna podpora v európskom ponímaní neexistuje. Ako je to teda možné?**

K dispozícii je množstvo rôznych podpôr, i keď menej ako kedysi. V minulosti existovali napríklad granty od Rockefellerovej alebo Fordovej nadácie. Ja som získal dvojročný grant od Rockefellerovej nadácie, čo mi umožnilo byť rezidentným skladateľom Cleveland Orchestra. Súčasťou bola aj možnosť priležitostne dirigovať Cleveland Philharmonic. Tento grant už neexistuje, bol bohužiaľ zastavený. Existuje tiež organizácia, ktorá vysiela skladateľov z celých Spojených štátov na krátkodobé rezidenčné pobyty do orchestrov. Potom je tu samozrejme federálna National Endowment for the Arts, od ktorej som kedysi získal grant na napísanie baletu. Ako 19-ročný som získal podporu od Guggenheimovej nadácie, bol som myslím najmladším, kto ju kedy dostal. Peniaze z takéhoto grantu vám umožnia venovať sa celý rok len komponovaniu, ale financovanie prostredníctvom grantov aj tak nedokáže pokryť všetky náklady na živobytie. Napríklad aj taký úspešný autor ako William Bolcom stále učí na University of Michigan, napriek tomu, že napísal štyri úspešné opery. A opery sú v Amerike veľmi dobre platené.

**■ Narodili ste sa v Uruguaji. Ovplynulo toto prostredie nejakú vašu hudbu?**

Mój pôvod je čisto slovanský, pochádzam z poľsko-ruskej rodiny. To, že som sa narodil v Uruguaji, je v podstate náhoda. Mój otec tam vtedy krátko pracoval ako inžinier pre spoločnosť z Filadelfie. Bolo to veľmi inšpirujúce kultúrne prostredie v oblasti literatúry, divadla i hudby. V tom čase bolo v krajine mnoho vynikajúcich hudobníkov, ktorí počas vojny i po nej opustili Európu. Napríklad Erich Kleiber, jeden z najväčších dirigentov, ktorý niekoľko rokov viedol ako šéfdirigent orchester v Montevideu. Mal som tiež veľké šťastie na pedagófov. Mojm učiteľom kompozície bol Guido Santorsola, fantastický hudobník z Talianska alebo huslista Jascha Fidlom, ktorý bol spolu s Heifetzom žiakom Leopolda Auera.

**■ Spomínate vplyv európskej hudobnej emigrácie – a čo latino rytmy v prvej časti vašej Partity?**

Áno, ale to je spolu s klavírnou sonátou jeden z mála príkladov, kde som ako nostal-

gickú reminiscenciu použil latino rytmy. V Južnej Amerike ma inšpirovalo najmä kultúrne prostredie, navyše už ako 16-ročný som odišiel do USA. Väčšina mojich skladieb má skôr slovanský charakter.

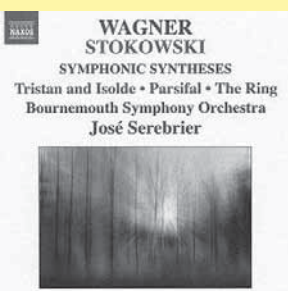
**■ ... napríklad sentiment *Elégie pre sláčky alebo Smútočného pochodu*?**

Určite. *Partita (2. symfónia)*, z ktorej pochádza *Smútočný pochod*, sa stala mojou prvou nahrávkou, v čase keď som bol ešte študentom Curtisovho inštitútu. Skladbu nahral orchester v Louisville, ktorý získal grant od Rockefellerovej nadácie na súčasnú hudbu. Čoskoro sa stal veľmi známym, lebo za 10 rokov nahral veľké množstvo diel Stravinského, Schönberga, Hindemitha, Villa-Lobosa alebo Ginasteru. LP bola bohužiaľ príliš krátká, tak dirigent vypustil *Smútočný pochod*. Nahrávka sa čoskoro stala veľmi úspešnou. Oveľa neskôr uviedol túto skladbu v New Yorku aj Leopold Stokowski, ktorý mal v tom čase už vyše 80 rokov. Nechcel dirigovať skladbu s názvom *Smútočný pochod*, preto som zmenil názov na *Poema Elegiaco*...



**■ Aké boli v čase vášho príchodu do USA kontakty s európskou avantgardou?**

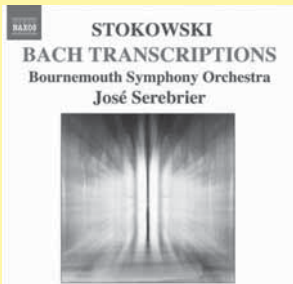
Povedomie bolo, ale kontakt nebol zvlášť intenzívny. Keď som v Baltimore spolu s Jamesom Levinom vyhral dirigentskú súťaž, sponzorovanú Fordovou nadáciou, stretol som tam Stockhausena. Hral som veľa hudby Bruna Maderna, no myslím, že americké kompozičné školy boli orientované inak. Väčšina vecí sa v tej dobe diala tu v Európe. Dá sa povedať, že akademici na univerzitách boli orientovaní na atonalitu, elektroniku, potom tu boli experimenty Varésa a Cagea a samozrejme postromantici ako Samuel Barber alebo Walter Piston.





**Spomenuli ste Stokowského. Údajne ste sa zoznámili, keď nahrádil Ivesovu 4. symfóniu vašou skladbou...**

Bolo to tak. Ives 4. symfóniu nikdy nepočul, ani nevedel či bude niekedy zahráná. Písal hudbu a pracoval pritom v úspešnej poisťovacej firme, bol v USA pionierom poisťovníctva. Jeho mimoriadne náročná, imaginatívna a neobyčajná hudba pôsobila na súčasníkov ako Boschove maľby. Stokowski sa pokúšal o premiéru diela v Houstone, začal skúšať, ale orchester to nebol schopný zahráť. V tom čase som bol ako študent vo Filadelfii a poznal som jedného violončelistu z orchestra. Zaujímal sa o moju 1. symfóniu a zobral ju ukázať do Houstonu Stokowskému. Nemohol som vedieť, čo sa stane. Aj toto vypovedá, aký bol Stokowski. Mohol to byť hudobník od posledného pultu alebo ktokoľvek z obecnstva, on ho bral vážne. Premiéra mala veľký úspech, no absolútne bez ohlasu v tlači, lebo v ten deň bol vypustený Sputnik...



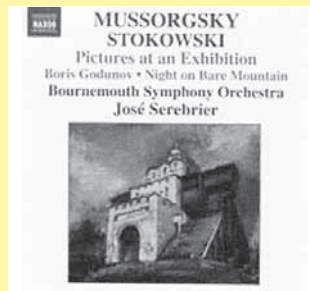
**Neskôr ste s ním spolupracovali ako dirigent...**

Po štúdiu na Curtisovom inštitúte som išiel pracovať do Minneapolisu s Antalom Doratim, mojim učiteľom dirigovania. Stokowski v tom čase v New Yorku organizoval svoj posledný orchester, American Symphony Orchestra. Oslovil ma, či

nechcem byť druhým dirigentom. Pracovali sme spolu 5 rokov, dirigovali sme veľa koncertov v Carnegie Hall a urobili množstvo nahrávok, napríklad spomínanú Ivesovu 4. symfóniu. Bol to úžasný zážitok. Keď som vyhral súťaž v Baltimore, pozval nás George Szell s Jamesom Levinom do Clevelandu, kde som bol rezidenčným skladateľom a dirigentom Cleveland Philharmonic. Stokowski mal vtedy takmer 90 rokov, chcel sa vrátiť do Anglicka a ja som už nechcel byť druhým dirigentom.

**Na vašich posledných nahrávkach pre Naxos dirigujete Stokowského úpravy Bacha, Wagnera a Musorgského. Názory na tieto transkripcie sú rôzne...**

Nahrávky, o ktorých hovoríte, neboli mojim nápadom. Ponuka prišla od Medzinárodnej spoločnosti Leopolda Stokowského. Najskôr som odmietol, pretože som tieto skladby nikdy nediigovala okrem toho existujúcim množstvom verzií, mnohé nahral sám Stokowski s Philadelphia Orchestra. No presvedčili ma, lebo mnohé z nahrávok iných dirigentov sú staré a neznejú príliš dobre. Podľa mňa, ak sú tieto transkripcie zahraté správne, znejú fantasticky. Nahral som napríklad Stokowského verziu Musorgského *Obrázok z výstavy*, ktorá získala tri nominácie Grammy. Potom sme urobili koncertné turné s The National Youth Orchestra of Spain, hrali sme v Berlíne a Londýne. DVD vyjde vo februári v Naxose. Tieto Musorgského veci inštrumentovalo viac ako 50 ľudí. No Stokowski je iný, ako Rus je podľa mňa bližšie Musorgského idiomu. Čo sa týka problému Bach-Stokowski, v 1. polovici 20. storočia Bacha upravoval takmer každý. Bola to snaha preniesť jeho hudbu z chrámov do koncertných siení pre širšie publikum. Navyše Stokowski bol pôvodne organistom, takže Bachove diela dôverne poznal a dokázal priblížiť zvuk orchestra organu. Viem, že niektorí tvrdia, že je v tom priveľa romantizmu. No ak chcete



počuť Bacha, môžete ísť na iný koncert, toto je Bach-Stokowski a po hudobnej stránke to funguje. Po veľkých úspechoch predchádzajúcich nahrávok je mojím najnovším projektom na žiadosť Stokowského spoločnosti CD *Wagner-Stokowski: Symfonické syntézy*. Vyšlo len nedávno a už je bestsellerom. Okolo roku 1912 Wagner nebol s výnimkou Metropolitankej opery v Amerike hraný, ľudia ho nepoznali. Stokowski nemenil orchestráciu jeho diel, ale urobil symfonické syntézy: napr. vzal predohru, *Liebesnacht* z 2. dejstva, *Liebostad* z 3. dejstva *Tristana* a namiesto sopránu dal niekde hoboju, niekde flautu, namiesto barytónu violončelo a pod. Je to jedna z najlepších nahrávok, aké som kedy urobil. V súčasnosti uvažujem nad posledným projektom Stokowského transkripcí...

**Po pomerne dlhom období ste sa v roku 2003 3. symfóniou vrátili ku komponovaniu...**

V poslednej dobe som urobil niekoľko zaujímavých projektov: pre Warner nahrávam symfónie Glazunova, Čajkovského symfónie som robil pre švédsky label BIS. Pre nich som nahral tiež *Carmen Symphony* podľa Bizeta, ktorá mimochodom získala Grammy v kategórii latino a onedlho vyjde druhýkrát v interpretácii US Marimba. Urobil som tiež CD *Tango in Blue*, nazvané podľa mojej skladby, s tangami Stravinského (*Tango* bolo prvou skladbou, ktorú v Amerike napísal), moju

orchestráciu a doplnenie Satieho skice, Piazzollu, Barbera, Goulda a iných. Ale pýtali ste sa na 3. symfóniu... Naxos ma oslovil, aby som urobil nahrávku mojich skladieb s Toulouse National Chamber Orchestra, ktorý mám veľmi rád. Sólista v jednej zo skladieb vypadol a keďže už bolo všetko objednané, musel som za 2 týždne napísať novú skladbu. Titul *Symphonie mystique* nepochádza odo mňa. Názov vymysleli členovia orchestra, ktorým sa zdalo „mystické“, že sa tempo sa spomaľuje a hlas akoby prichádzal z dialky.

**Moja posledná otázka sa týka otváracieho koncertu festivalu. Ako sa vám spolupracovalo s orchestrom?**

Veľmi dobre, ideálne. Spolupráca bola efektívna – 100%, nie viac ako to, 1000-percentná. Hudobníci sú veľmi a hlboko oddaní hudbe. Počul som, že orchester má problémy, čo dnes nie je nič neobyčajné. Mnoho rádii v Európe – v Nemecku, Taliansku alebo Anglicku – sa snaží zbaviť svojich orchestrov a viaceré už zanikli. V Anglicku som sa snažil trochu pomôcť dvom orchestrom BBC, ktoré mali byť zrušené. Dúfam, že sa tento orchester podarí zachrániť, lebo zrušenie by bolo zločinom. Sú v ňom viacerí hudobníci, ktorí sú – čo sa týka intonácie, rytmu – skutočne výnimoční... S dobrým dirigentom musia hrať vynikajúco. Verím, že sa nielen udržia, ale sa budú ďalej a s úspechom zlepšovať. Skutočne sa mi s nimi robilo veľmi dobre. Napríklad skladba Ilju Zeljenku bola „logisticky“ veľmi náročná: rozprávači, dva zbory, orchester... Podobá sa to riadeniu dopravy na križovatke. No som rád, že som mohol toto zaujímavé dielo dirigovať a dúfam, že sa mi ho podarí ešte niekde uviesť. Skladateľ má vlastný jazyk, ktorý pôsobí nezávisle od doby, kedy dielo vzniklo, a to je dôležité. ─

Americký dirigent a skladateľ **José Serebrier** sa narodil v r. 1938 v rusko-poľskej rodine v Uruguaji. Ako 17-ročnému mu Leopold Stokowski premiéroval v USA 1. symfóniu. S dirigentskou legendou spolupracoval 5 rokov ako 2. dirigent v American Symphony Orchestra v Carnegie Hall. Neskôr na pozvanie Georga Szella pôsobil ako sídelný skladateľ Cleveland Philharmonic.

Serebrier patrí k hudobníkom s najväčším počtom nahrávok, ktoré realizoval s orchestrami ako London Symphony Orchestra, London Philharmonic, Royal Philharmonic, Scottish Chamber Orchestra, English Chamber Orchestra, New York Philharmonic a i. Získal 39 nominácií Grammy za CD pre spoločnosť Naxos, BIS, Warner, Sony/BMG a d. Serebrierova *Symphonie mystique* získala nomináciu Grammy za „Najlepšie dielo roku 2004.“

[www.joseserebrier.com](http://www.joseserebrier.com)

CHAT:

## Ľudia „v“ a „v pozadí“ scény súčasnej hudby

TÉMA:

### Súčasná hudba: chceme ju hrať / chceme ju počúvať?

Scéna súčasnej vážnej hudby je na Slovensku už pomerne zaujímavou štruktúrovaná. Má svoj festivalový mainstream i alternatívu. Jednotlivé podujatia si podelili publikum a delia si aj potenciálne finančné prostriedky. Ako vyplynulo z nášho chatu, peniaze môžu byť neurotizujúcim faktorom nielen pri organizácii ale aj vzájomnej komunikácii. Veľkou témou súčasnej hudby však naďalej zostáva predovšetkým jej publikum...

**Miro Tóth:** Ako sa darí na Slovensku súčasnej hudbe? Má dnes dostatočný priestor?

**Martin Buras:** Asi tak ako filmu. Nie veľmi, a má to veľa príčin, napr. nie príliš veľký záujem širšieho okruhu ľudí, povrchná podpora inštitúcií...

**Peter Zagar:** Myslím si, že súčasná hudba zaplňuje priestor, ktorý si vydobyla...

**Ivan Marton:** Súčasná vážna hudba je na Slovensku popoluškou medzi umeniami. Uvádzame ju, hráme ju, ale či sa počúva, to si nie som – po skúsenosti s tohtoročným Melosom – istý.

**PZ:** Súčasná hudba má málo poslucháčov, ale to je skôr dôsledok, než vopred existujúci problém.

**IM:** Na tohtoročnom Melose sme mali umelecky veľmi hodnotný program s prvotriednymi umelcami – a návštevnosť bola prekvapujúco nízka.

**MB:** Ale boli aj horšie navštevované ročníky.

**IM:** Myslím, že iba jeden (2001). V roku 1999 sme na Melose mali švédsky súbor Kroumata a Štúdio I v Slovenskom rozhlasu praskalo vo švíkoch. Na štrasburských perkusionistov prišlo tohto roku sotva 200 poslucháčov...

**Slávo Krekovič:** Ja mám pozitívne skúsenosti s mladšou generáciou poslucháčov, ktorá je veľmi aktívna a hladná po nových podnetoch – dokáže si hudbu stiahnuť trebárs aj z internetu. Iná vec je, že táto skupina nie je veľká a reprodukováná hudba nenahrádza koncertný život ani dosť domácej tvorby, ktorá by bola na úrovni doby.

**MB:** Slávo – mne sa zdá, že za posledných 20 rokov práve možnosť reprodukcie znížila vážnosť hudby (ale nie je to možno pravidlo).

**PZ:** Problém je čiastočne v prezentácii a čiastočne v hudbe.

**SK:** Ja si myslím, že v hudbe nie je až taký problém – neustále vzniká. Otázka je, aké má možnosti prezentácie alebo napríklad presadenia mimo lokálneho kontextu. Druhá otázka je, nakoľko je „súčasná“ a nakoľko má čo povedať aj mimo tohto kontextu.

**MB:** Presne tak. Mimo lokálneho kontextu sa zväčša presadí to lepšie.

**PZ:** Slávo, to, či je hudba súčasná, je problém hudby, nie?

**SK:** Áno, ale myslím, že aj u nás existuje hudba súčasná aj kvalitná aj zaujímavá, dokonca možno často zaujímavejšia ako napríklad v susedných Čechách.

**IM:** Súhlasím s Petrom Zagárom, je to problém hudby.

**MT:** Ozrejmíte, prosím, v čom je teda „problém“ súčasnej hudby?

**MB:** V tom, že pod tou súčasnou si každý predstavuje, našťastie, niečo iné.

**SK:** Skôr vidím problém v tom, že ak aj takúto originálnu a živú súčasnú hudbu u nás nájdeme, veľmi ťažko ju vieme nejakým spôsobom podporiť. Možno by som ten problém teda skôr naformuloval ako obmedzenú schopnosť spoločnosti podporiť vlastný rozvoj.

**MB:** Ale to tí povedia v každom štáte...

**SK:** Možno áno, ale u nás je to ešte vypuklejšie a má to kritické dôsledky. Napríklad v podobe averzie voči všetkému novému, inému a (u nás ešte bohužiaľ) neznámemu.

**MB:** ...lebo na malom priestore všetko krásne vyniká. :-)

**PZ:** Podľa mňa je problémom súčasnej hudby to, že nehovorí jazykom, ktorému by rozumeli také počty poslucháčov, aké očakávame na koncertoch.

**MT:** A má mať súčasná hudba plné sály?

**IM:** Menšinové žánre majú svojich stabilných poslucháčov. Ale vôbec neviem odhadnúť, aká hudba rezonuje u širokých poslucháčskych vrstiev.

**SK:** To, čo hovorí Peter, môže znamenať, že naše očakávania sú príliš veľké. V každom prípade, ak mám tiež použiť príklad z našej vlastnej skúsenosti, na festivale Next sa na návštevnosť nemôžeme sťažovať – A4 býva plná. Aj za programom si celkom stojím, je porovnateľný s renomovanými zahraničnými prehliadkami. Horšie je to s peniazmi.

**MB:** Sály nemusia byť plné, skôr by som čakal úprimnejší záujem.

**IM:** Niečo iné je zaplniť A4 a iné zasa zaplniť Redutu...

**SK:** To iste áno. Myslím, že sa zhodneme na tom, že u nás má súčasná hudba pomerne málo poslucháčov. To však neznamená, že nemôžu existovať účinné nástroje na jej podporu... Ako problém vnímam, keď ani tieto nástroje nefungujú.

**MT:** Možno by bolo zaujímavé urobiť Next v Redute... :-)

**SK:** Napríklad vo videnskom Konzerthause je už pár rokov Nová sála venovaná len novej hudbe, a uvádzajú tam pomere súčasné veci. Ale je pravda, že tú novú sálu majú o poznanie menšiu ako je naša Reduta.

**PZ:** Otázka znela, či majú byť plné sály. Myslím si, že sály ako Reduta, SRo 1, nové SND nemajú byť plné... To sa dá očakávať iba v prípade malého počtu skladateľov.

**IM:** Naopak, ja si myslím, že plné sály sú vytúženou metou všetkých organizátorov hudobných podujatí. Bol som tento rok na Varšavskej jeseni a úprimne som závidel – každý koncert nabitý, takmer 700 ľudí...

**SK:** Ja som zase zažil aj vo Viedni koncerty, kde bolo 30 ľudí, napríklad na koncerte súboru Icebreaker, ktorý hral aj u nás na Večeroch novej hudby. No považujem to za normálne. Napríklad v Berlíne sú miesta s kapacitou do 100 ľudí. V každom z nich sa však hráva súčasná hudba rôznych podôb asi dvakrát týždenne.

**IM:** Ide skôr o to, čo považujeme za menšinový žáner. Reich určite nie je menšinovým žánrom. Mal som dojem, že ani Kančeli nie, ale ukazuje sa, že jeho hudba je ezoterickou, ktorá široké masy málo oslovuje.

**MT:** Skúsme ísť ďalej. Čo najviac vplyva na dramaturgiu festivalu súčasnej hudby? Osobný vkus organizátorov alebo snaha zaplniť prázdne miesto v slovenskej hudobnej kultúre? (predpokladám, že najviac peniaze...)

**IM:** Všetko spolu.

**PZ:** Súhlasím.

**SK:** Peniaze vplyvajú iste značne a sú dosť obmedzujúcim faktorom pri našej dramaturgii, ktorá chce ľuďom ukázať živé a súčasné hudobné prejavy. K motivácii však stále prispieva aj pocit, že táto hudba by sa u nás inak vôbec neobjavila.

**IM:** V tomto ročníku Melosu absencia peňazí nebola hlavným problémom.

**MT:** Slávo, naznačuješ, že iba na Nexte je súčasná hudba?

**SK:** Na takto položenú otázku sa samozrejme nedá odpovedať inak ako „nie“. Ale je pravda, že festival sme založili pred ôsmimi rokmi s tým, že nám v ponuke podujatí u nás chýbal priestor na prezentáciu práve tých aktuálnych prejavov. Teda nie niečoho, čo už patrí skôr do histórie alebo k všeobecnému vzdelaniu. Osemročná skúsenosť hovorí



Zábery z festivalov Next a Melos-Étos [foto: archív festivalov]

zatiaľ toto: nikto sa nám v tom až tak nepokúša konkurovať (čo je trochu škoda), zaznamenávame zvýšený záujem publika aj médií, takže reakcie sú pozitívne. Iné je to s verejnou podporou, ktorá v posledných rokoch dramaticky klesla. To považujem za paradox a prejav istej zotrvačnosti prostredia, ktoré u nás nereaguje na nové veci pružne. Myslím tú časť prostredia, ktorá môže ovplyvňovať napríklad túto podporu. Tu vidím paradox – poslucháči reagujú, ale napriek tomu sme minulý rok dostali po úspešne rozbehnutých ročníkoch z ministerstva kultúry zrazu nula korún. Z toho sme boli šokovaní. Až po odporúčaníach od renomovaných osobností sme nakoniec malú podporu získali... Prítom na avantgardu sa u nás len ťažko dajú získať sponzori, takže toto rozhodnutie znamenalo takmer zánik festivalu. Ešte šťastie, že máme výborné vzťahy so zahraničnými kultúrnymi inštitútmi a veľvyslanectvami, ktoré nám držia palce v tom, čo robíme.

**PZ:** Číže témou je teraz rozdeľovanie grantov?

**IM:** To by som nebol rád.

**MB:** Ale veď všetky komisie vždy boli a budú subjektívne...

**SK:** Áno, komisie môžu aj musia byť subjektívne. Ale ak po šiestich rokoch po všetkých stránkach úspešný festival súčasnej hudby u nás dostane žiadnu alebo len symbolickú podporu, beriem to ako neštandardnú situáciu. Prítom na minulom ročníku hrali na Slovensku vôbec po prvýkrát napríklad Pan sonic, za ktorých sa nehanbí ani parížske Centre Georges Pompidou alebo festival MaerzMusik v Berlíne.

**IM:** Nevim či mám na to teraz reagovať ako člen príslušnej ministerskej komisie... Myslím, že nejdeme správnym smerom.

**PZ:** Na druhej strane, nemali by sme túto tému tabuizovať...

**MB:** Ja viem len toľko, že napätie pri podporách vždy bolo a bude, to je prirodzené, treba to strážiť, to je všetko.

**SK:** Chcel som len na príklade zo života vyjadriť, v čom vidím ja jeden z problémov súčasnej hudby u nás – ani hudobná obec sa nevie zhodnúť na tom, čo je „súčasná“, čo by sa malo podporovať a v akom rozsahu.

**MB:** Prečo je napríklad na Arte viac dobrej hudby, aj súčasnej, ako v našich médiách?

**PZ:** Martin, preto, lebo vo Francúzsku a v Nemecku žije viac osvietených ľudí ako u nás.

**IM:** Aj v Poľsku, v Litve a pod.

**MB:** Tak som to aj myslel, to sa musí postupne meniť aj u nás, ak nepríde vojna...

**SK:** Na „osvietenosť“ populácie vplyva určite mnoho faktorov. Okrem iných aj celková úroveň vzdelávania, či fakt, že sme spoločnosťou, ktorá je v urbanizácii oneskorená za európskym priemerom o zhruba pol storočia. S tým sa však dá niečo robiť.

**MB:** Ja pomaly začínam byť rád, že sme oneskorení...

**PZ:** Je možné, aby sa hudobná obec dohodla na tom, čo je súčasné?

**MB:** Ťažko.

**MT:** Aké atribúty má mať súčasná hudba?

**MB:** Súčasná hudba by mala hocjakým jazykom hovoriť o súčasných problémoch...

**SK:** Ja by som to rozdelil na dve roviny. V tej prvej rovine ide o živú, autentickú tvorbu, ktorá vzniká dnes a ktorá používa aktuálne estetické prostriedky. Druhá, kontextuálna, spočíva v porovnaní domácej tvorby s tým, aká hudba sa dnes tvorí „vo svete“, alebo v našom kultúrnom okruhu. To môže tiež vrhnúť trochu svetla na našu schopnosť či neschopnosť byť súčasťou dnešného umeleckého diania. Hovorím samozrejme o hudbe, ktorá je inovatívna a historicky „nová“, nie o všetkej hudbe, ktorá v súčasnosti znie. Pretože dnes znie aj Beethoven.

**PZ:** Nikdy sa všetci nezhodneme: toto je súčasné, a toto už nie. Ale: je *Musica for 18 Musicians* súčasná hudba? Má už 30 rokov...

**IM:** Mojim hlavným problémom po tohtoročnom Melose je empaticky vycítiť, na akú hudbu reagujú súčasní poslucháči, čo ich oslovuje, čo odpudzuje a pod. V tom sa cítim dosť bezradne. Bratislavské jazzové dni sú plné, Chick Corea takisto, ale Messiaen so špičkovým klaviristom, či excelentný súbor bicích nástrojov necháva poslucháča chladným. Prítom Reicha všetci „zožrali“. Je hudobný minimalizmus to, čo rezonuje?

**PZ:** Pán Marton, to je ten „problém“ hudby, o ktorom som v úvode hovoril.

**SK:** Myslím, že odpoveďou na túto otázku je čiastočne zotrvačnosť prostredia, ktorému chvíľu trvá, než sa isté veci stanu hlavným prúdom. A tiež to podľa mňa hovorí o istej dynamike vo vývoji žánrov – Corea sa stal komerčne zaujímavým, podobne ako niektoré „veľké mená“ klasickej hudby typu Carrerasa. Ale aj Reich.

**MB:** Corea a jazz je pre mňa cesta najľahšieho odporu a nezaujíma ma. Minimalizmus priťahuje u nás, lebo sme tých 20 rokov pozadu, to je za trest.

**MT:** Takže sa zhodneme na tom, že sme 20 rokov pozadu?

**PZ:** Minimalizmus jednoducho oslovuje viac ľudí ako Messiaen, to nie je chyba dramaturga, ani interpreta.

**SK:** Áno, nie všetko sa môže stať masovým hlavným prúdom, už aj kvôli svojej povahe. Reich je skrátka prístupnejší ako Messiaen, veď práve minimalistci chceli „zatočiť“ s dovtedajšou avantgardou... a podarilo sa im to.

**MB:** Ale stihol ich zaslúžený trest.

**SK:** Na druhej strane, vo vyspelých spoločnostiach sa dnes považuje za spoločensky vhodné ísť aj na koncert Messiaenovej hudby, pretože to už patrí k všeobecnému rozľahu. A ak hovoríme o minimalistoch vo všeobecnosti – trest ich podľa mňa stihol paradoxne v podobe komerčného úspechu, ktorý často viedol k vyprchaniu náboja v ich hudbe...

**IM:** S tým súhlasím.

**MB:** Presne...

**PZ:** Chcel by som sa vrátiť k položenej otázke. Alebo sme ju už zodpovedali?

**SK:** Či sa hudobná obec zhodne na tom, čo je súčasná hudba? Myslím, že nie. Ale to má korene už aj v tom, že dnes existuje tak mnoho „hudieb“, že udržať si prehľad je dosť ťažké.

**IM:** Hudobná obec sa na tom určite nezhodne a ani by to nebolo vhodné.

**MT:** Myslíte, že za hranicami Slovenska je „súčasnejšia“ súčasná hudba?

**PZ:** Ak sa nezhodneme na tom, čo je *súčasná*, potom ani na tom, čo je *súčasnejšie*.

**SK:** Napriek tomu sú isté indikátory, ktoré môžu napomôcť – to je ten kontextuálny pohľad. Ak napríklad nejaký súbor vystupuje na festivale Wien Modern, môžeme ho považovať za súčasnú hudbu. Zaujímavý posun však nastane, keď príde ten istý súbor do Bratislavy a často je vnímaný – a to aj odborníkmi – ako nejaký avantgardný výstrelok. V tomto prípade podľa mňa takéto porovnanie o nás niečo vypovedá.

**MT:** Slávo, chceš tým povedať, že žijeme v hudobne konzervatívnom štáte?

**MB:** Ja si myslím, že celé umenie a štýly vznikli aj preto, lebo sa ľudia nevedia dohodnúť na jednom prístupe, a to je veľmi dobre.

**SK:** Pri zostave koncertnej dramaturgie v priestore A4 alebo festivalu Next si často hovoríme, že „toto by malo byť skôr na Jazzových dňoch“, alebo „toto sa hodí skôr na Melos“. Ibaže nakoniec to urobíme my, pretože trochu inovatívnejšie veci si často inde nenájdu priestor.

**IM:** Melos má pomerne jasný dramaturgický profil, odlišný od Večerov, Nextu a pod.

**PZ:** Slávo, ale kto je ten arbiter? Kto rozhodne, že to je tak, ako to vidíš ty?

**SK:** Peter, veď predsa vieme, že arbiter neexistuje. Môžeme však porovnať programy slovenských koncertných domov a festivalov so zahraničnými. Môžeme počítať, koľko diel, nahrávok alebo projektov u nás vzniká. Môžeme zistiť, koľko našich umelcov pozývajú do zahraničia. Môžeme sa však aj pýtať, ako je možné, že to, čo sa inde prezentuje na veľkých a renomovaných festivaloch, sa u nás deje na až priam „experimentálnej“ pôde. V tomto je istý neodškriepiteľný posun, už len oproti našim západným susedom. Možno je to však aj tým, že napríklad pred pár rokmi začali dramaturgiu Wien Modern robiť ľudia, ktorí mali okolo 25 rokov... Takže iste je tu aj generačný posun videnia.

**PZ:** Možno treba hovoriť konkrétne. Myslíš napr. Sharpa?

**SK:** Áno, napríklad Eliotta Sharpa. A podobne, nie som si ani istý, ako by bol u nás prijatý, podporený či vnímaný John Zorn, keby náhodou mal v úmysle nás poctiť svojou návštevou. Vo Viedni hral napríklad v Konzerthause, v





**Martin BURLAS**  
skladateľ  
V novembri mu  
uviedli premiéru  
opery *Kóma*, ktorá  
vznikla na  
objednávku SND.



**Slávo KREKOVIČ**  
muzikológ  
Je dramaturgom  
a organizátorom  
festivalu Next, A4  
- Nultého priestoru  
a šéfredaktorom  
časopisu ¾.



**Ivan MARTON**  
muzikológ a hudobný  
producent  
Je predsedom  
medzinárodného  
festivalu  
súčasnej hudby  
Melos-Étos.



**Miro TÓTH**  
muzikológ a  
saxofonista  
Venuje sa  
„preskupovaniu“  
cca 25 ľudí v rámci  
intermediálne /  
improvizačných zosku-  
pení Frutti di mare a  
Musica falsa et ficta.



**Peter ZAGAR**  
skladateľ  
Je členom  
festivalových výborov  
Melos-Étos a Večerov  
novej hudby.

Prahe na festivale Alternativa. U nás si ho však v Redute neviem predstaviť, hoci jeho skladby hral Boris Lenko aj na ktoromsi Melose.

**MB:** Nepočít nás návštevou, okrem iného preto, lebo je drahý... Praha ho zvládla niekoľkokrát, treba ísť tam.

**SK:** Je drahý, lebo je jedným z najvýznamnejších žijúcich skladateľov a hudobníkov, no keď som pustil úryvky z jeho klasických skladieb z 80. rokov na konferencii v rámci BHS, vyvolalo to dosť veľký údiv...

**PZ:** Takže, v čom je problém? V tom, že Sharpa nepozve Melos, alebo že nikto na neho nepríde?

**MB:** Keď bol v A4, nebolo veru veľa ľudí. To je škoda aj naša hanba...

**SK:** Myslím že Sharp je jedným z veľkých mien súčasnej hudby a robí ambiciózne projekty, na ktoré rozpočet festivalov ako je Next, bohužiaľ, nestačí. Čiže na Melose si ho viem predstaviť. Ale napokon, vystupoval na Večeroch novej hudby, ktorým práve takáto poloha vyhovuje.

**PZ:** A prišlo tam cca 25 ľudí...

**SK:** Nuž, v Saalfeldene na ňom bolo 3000... Ale to bol iný projekt, o dosť „prístupnejší“.

**PZ:** Slávo, prečo podľa teba v Bratislave prišlo len 25 ľudí?

**SK:** Prečo prišlo málo ľudí na Sharpa, to viem ťažko posúdiť. V každom prípade, ja som tam bol. Moje skúsenosti hovoria, že aj pri menej známych umelcoch príde – pri dostatočnej propagácii – na niektoré koncerty aj celkom početné publikum. Možno je to aj tým, že vtedy ešte praveľdne miesto pre koncerty tohto druhu neexistovalo a samotná A4 vznikla až o čosi neskôr. Dnes by to možno bolo inak, určite to súvisí aj s vytváraním istého návštevníckeho zázemia.

**MT:** Pán Marton, myslíte si, že je John Zorn vhodný pre Melos-Étos?

**IM:** Práve si pozerám na internete heslo John Zorn, viem o ňom málo... Ktovie, možno by bol zaujímavý pre Melos...

**MB:** Musíme sa vyrovnat s tým, s čím aj v politike – sme provincia. Dlhो trvá, kým sa z provincie stane niečo iné, nebudaj centrum.

**MT:** Myslím, že John Zorn je už podobne ako Reich žijúci klasik, a mohol by prilákať veľké publikum. Je vhodný aj pre Next, aj pre Melos.

**IM:** Áno, ale Melos by museli robiť tí 25-roční – veď prečo nie?

**SK:** Myslím, že to nie je podmienkou... Podľa mňa najzaujímavejšie veci robil Zorn koncom 80. rokov, aj keď stále je celkom vitálny. Ale ak chceme vedieť niečo o súčasnej tvorbe, musíme sa poobzerať ešte po iných menách. Aj toto je podľa mňa úlohou festivalov súčasnej hudby. A v ideálnom prostredí sa takéto festivaly dopĺňajú. Aj keď dochádza k istým prelínaniam (napríklad don@u.com hrali na Večeroch a tento rok sú na Nexte, Martina Burlasa hrali na všetkých festivaloch súčasnej hudby vrátane Nextu, pritom mu uvádzajú aj operu v SND...), každý ma svoje miesto, všade je ten kontext trochu iný. Zorn by mohol byť na Melose aj na Nexte, ale pokojne aj na BHS, len asi s iným projektom. Niekde by mohli hrať jeho sláčikové kvarteta, inde by zase improvizoval s Otomom Yoshihidem...

**PZ:** Slávo, súhlasím s tebou v tom, že Melosu chýba niečo ako off-Melos. ...a chýba to aj BHS.

**SK:** Ja si vlastne myslím, že mu „off-Melos“ nechýba, aj keď by som iste privítal v jeho programe „súčasnejšie“ veci. Mne sa tento rok napríklad páčilo predvedenie Crumbovho kvarteta *Black Angels*, ale potom som si uvedomil, že ide o skladbu z roku 1970. No hlavne chýba adekvátna podpora iných projektov. Nech ich je čo najviac a čo najrôznejších.

**MB:** Ja ako osobný problém vidím to, že akýkoľvek väčší priestor nie je možné zaplniť maximálnou kvalitou a aj keď viem, že ide o moju subjektívnu mierku, nemôžem sa jej vzdať...

**SK:** Ja som tiež priaznivcom menších priestorov, plných kvalitatívne aj kvantitatívne.

**MB:** A ako sa to dá zaplniť?

**SK:** Nuž, keď ste hrali s over4tea v A4, mal si pocit, že bol priestor prázdny?

**MT:** Over4tea hrali na Nexte, tam je vždy plno...

**MB:** Myslel som skôr, že keď máš urobiť 4 dni alebo týždeň len z kvalitnej hudby, naraziš na problém, že jej tolko nie je, alebo nie je možné zostaviť ideálny program.

**SK:** Ja si myslím, že sú festivaly, kde ten kvalitný program existuje a že by to išlo aj u nás, ibaže to chce vzácnu zhodu dramaturgickej rozhladenosti, rôznorodosti, veľkorysého financovania a volných termínov v diároch umelcov... Preto sa bežne zvykne robiť dramaturgia aj na rok-dva dopredu. U nás je to nemožné, iba ak v štátnej inštitúcii.

**MT:** Takže, čo na záver?

**PZ:** Súčasná hudba má mnohé podoby, no nie všetci chcú počúvať všetky tieto podoby... A u nás má masové publikum iba zlomok súčasnej hudby.

**SK:** Ja by som masové publikum ponechal jeho osudu a sústredil sa aspoň na vytváranie možnosti pre tých, ktorých hudba zaujíma, či už poslucháčsky alebo ako tvorcov.

**MB:** To áno, budeme musieť...

**IM:** Znova opakujem – nerád by som masové publikum ponechal jeho osudu, zaujíma ma, na čo spontánne reaguje.

**SK:** Nuž, ja myslím, že to asi nebude nič z oblasti súčasnej (umeleckej) tvorby...

**PZ:** Žiada sa mi povedať, že Reich to je... ale je to súčasné pre teba, Slávo?

**SK:** Pre mňa je Reich žijúcim klasikom. Hoci sa mi páčia aj jeho novšie veci, súčasná hudba v zmysle živej tvorby, ktorá by riešila aktuálne hudobné otázky jazykom dneška, to podľa mňa asi nie je...

**MB:** Lenže aj u Reicha nádeš také rozdiely v kvalite skladieb, že nevieš, čo s tým...

**PZ:** Hovorím o najlepšom Reichovi...

**MB:** ...ten zľudovel.

**SK:** S najprezratnejšími vecami prišiel Reich v 60. rokoch, podobne ako Beatles. A považovať Beatles za súčasnú hudbu je síce možné, ale predsa len sa odvtedy už veľa udialo... Ja som mal na mysli živú súčasnú hudbu bez žánrového obmedzenia, čisto len „hudbu dnešnej doby“.

**PZ:** Kde je tvoja hranica súčasnosti?

**MB:** Hranica doby nemá obmedzenia, prepáčte... ani kvalita...

**SK:** Iste. A je zrejme, že žiadna pevná hranica neexistuje. Ale za súčasné, zaujímavé ale aj potrebné podporovať považujem: 1. živú hudbu, ktorá vzniká dnes (myslím autorsky, nielen tú, ktorá „znie dnes“ v podaní interpretov), 2. ktorá má isté kvalitatívne parametre, ktoré zvykneme považovať za hodnototvorné – napríklad autentickosť, inovatívnosť, istú estetickú neošuchanosť. A z vlastnej skúsenosti som rád, že súčasná hudba vzniká, že vzniká dobrá a že vzniká aj u nás. A že snáď je iba otázkou blízkeho času, kedy bude považovaná za potrebnú.

**MB:** Teraz vážne: čokoľvek chce povedať o dnešnom pociť čokoľvek, je podľa mňa súčasné...

**MT:** Myslím, že to je dobrý záver.

**MB:** To som nechcel, fakt.

**MT:** :-)

## miniprofil

### Ako si sa dostal práve k organu a ako sa vyvíjal tvoj vzťah k tomuto nástroju?

Veľmi priamočiaro – môj otec je už takmer 40 rokov organistom v Sabinove. Ako malý miništrant som sa vždy na konci sv. omše ponáhlal na chór a otec mi dovolil zahrať si, hoci som ešte nedočiahol na pedále. Keď som sa v desiatich rokoch dozvedel, že hru na organe je možné aj študovať, o inej alternatíve som nerozmýšľal. V štrnástich ma prijali na košické Konzervatórium.

### Nebolo pre teba rozporuplné, že si sa rozhodol pre organ ako duchovný nástroj a na Konzervatóriu nebola v tých časoch možnosť špecializácie na cirkevnú hudbu?

Budova Konzervatória susedila s nádherným Premonštrátskym kostolom, kde bol malý organ. Hoci som vedel, že môžem byť sledovaný, bolo pre mňa normálne odbehnúť a cez prestávku počúvať organ. Rozporuplné to nebolo, pretože o týchto záležitostiach som často hovoril s rodičmi, ktorí ma vždy vedeli správne usmerniť. Okrem toho bol každý môj pobyt doma spojený s tým, že som preberal v kostole služby za otca. Neskôr som pojem „duchovná“ alebo „spirituálna“ hudba pochopil v oveľa širších než len cirkevných súvislostiach, nielen ako službu pre chrám a spoločenstvo veriacich.

### Čím bolo vtedajšie štúdium hry na organe odlišné v porovnaní so situáciou, akú dnes zažívajú napríklad tvoji študenti?

Predovšetkým v tom, že bezproblémové účinkovanie v ktoromkoľvek chráme berú moji študenti ako samozrejmosť. Okrem toho máme úžasný prístup k informáciám, možnosť cestovať, získať štipendia a dostať sa k výborným nástrojom. Ja som mal šťastie, že ako študent Konzervatória som so speváckym zborom prešiel západnú Európu a koncertoval na nádherných nástrojoch. To ma ešte viac utvrdilo v tom, že štúdium tohoto nástroja je niečo úžasné.

### Ako vám pedagógovia na Konzervatóriu „vysvetľovali“ duchovnú literatúru pre organ?

Veľkú duchovnú hĺbku Bachových chorálov som sa usiloval pochopiť cez ich texty, ktoré som si sám prekladal z nemčiny, ostatné bolo len „medzi riadkami“. Uchvacovala ma samotná hudba a bolo pre mňa dôležité snažiť sa pochopiť, čo hrám. Hra na organe pre mňa znamená istý spôsob prežívania vlastnej spirituality. Je pre mňa zaujímavé nachádzať v hudobných dielach zašifrované duchovné posolstvá. Aj preto teraz pracujem na doktorandskej téme *Spiritualita a náboženské obsahy v organových dielach Petra Ebena*.



[foto:P. Kastl]

## MAREK VRÁBEL (1973)

### organ

**Narodený:** 1973, Košice  
**Štúdiá:** 1987–1993 Konzervatórium v Košiciach paralelne absolútórium-organ (E. Dzemjanová), klavír (P. Kaščák)  
 1993–1998 VŠMU (organ J. V. Michalko)  
 od r. 2000 doktorandské štúdium na VŠMU (I. Sokol)  
 Od roku 1997 je pedagógom hry na organe, od roku 2000 vedúcim odboru Cirkevnej a organovej hry na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave.  
**Kurzy:**  
 účasť na zahraničných majstrovských interpretačných kurzoch (J. Guillou, S. Landale, R. Smits)  
**Spolupráca s orchestrami:**  
 ŠF Košice, ŠKO Žilina, SF Bratislava  
 Absolvoval viac ako 100 koncertných recitálov, 34 zahraničných koncertných ciest (Mníchov, Frankfurt, Praha, Viedeň, Lubľana, Štokholm, Varšava...), nahral 3 CD.

### Ktorý skladateľ organovej tvorby ťa najviac ovplyvnil?

Jednoznačne Peter Eben, ktorého tvorbe som venoval aj svoje doktorandské koncerty a s ktorým som mal pekný vzťah. Začalo sa to, keď počas môjho štúdia na Konzervatóriu navštívil Košice. Najprv ma uchvátil ako charizmatičký človek. Improvizoval a prednášal o svojej hudbe, venoval sa nám s plným nasadením. Potom sme hrali jeho autorský koncert. Oslovilo ho, že som ako jediný hral jeho *Fantáziu z Nedelnej hudby* naspamäť a daroval mi svoje noty.

### Bol si s ním odvtedy v kontakte?

Na festivale Smetanova Litomyšl som hral jeho *Te Deum* pre zbor, organ a dychové nástroje. Bol v hľadisku a hoci boli prítomní aj vysokí štátni predstavitelia, prišiel ma pozdraviť na javisko a dal mi svoju vizitku. Uchovávam si aj krásnu korešpondenciu s ním. Keď dostal nahrávku z môjho koncertu, ešte v ten deň mi telefonoval, či nechcem ďalšie noty.

### To znamená, že nielen on ako človek a skladateľ oslovil teba, ale rovnako v tvojej interpretácii našiel niečo, čo ho zaujalo...

Ako človek mal ku každému srdečný a priateľský prístup. Ale snáď to bolo aj tak, ako hovoríš. Keď som mu poslal nahrávku svojho prvého doktorandského koncertu, nechcel veriť, že je to živý záznam. Bolo pre mňa veľkým zážitkom, že som mohol s jeho synom Marekom Ebenom uviesť ako prvý slovenský interpret jeho poldruhodinový *Labyrint sveta a raj srdca* na texty J. A. Komenského. Pred viac ako 15 rokmi som tento cyklus počul improvizovať samotného Ebena a ani mi nenapadlo, že budem mať raz možnosť predviesť tieto úžasné improvizácie ako koncertnú skladbu.

### Čo pre teba dnes znamená byť pedagógom a vychovávať nové generácie?

Učím veľa a učím rád. Myslím si, že dobrý interpret by mal aj učiť, pretože ak neverbalizuje všetky interpretačné problémy na ktorých pracuje, nemôže napredovať. Rovnako, každý žiak niečo naučí svojho pedagóga. Okrem toho som vlastne už tretia generácia pedagógov v našej rodine.

### Okrem pedagogickej činnosti mnoho koncertuješ – aký je rozdiel medzi hraním v koncertnej sále a v kostole?

Mám radšej koncerty v kostole. Nielen z akustického hľadiska, ale hlavne preto, že už samotný sakrálny priestor a prítomnosť bohostánku pre mňa ako veriaceho človeka mnoho znamená. Musím priznať, že mám rád priamy kontakt s publikom v koncertnej sále, napriek tomu však uprednostňujem sakrálny priestor.

Pripravila  
**Magdaléna TSCHMUCK**

## Osamelosť zázrakov je stále väčšia a väčšia...

M. Burlas: *Kóma* / text: J. Olič-M. Burlas / réžia: R. Ballek / hudobné naštudovanie: M. Lejava / scéna: T. Ciller / pohybová spolupráca: M. Horná / Štúdio SND, Bratislava, premiéra: 24. novembra

V prvý deň Bratislavských hudobných slávností, v nepochopiteľnej časovej kolízii s otváracím koncertom, uviedlo Slovenské národné divadlo premiéru jednodejstvovej opery Martina Burlasa *Kóma*. Po *Údele* (Stoka 2000) tak skladateľ predstavil druhé dielo, nesúce druhové označenie „opera“.

Objednávka *Kómy* zo strany SND je stará tri roky (éra Mariána Chudovského), premiéra sa po rôznych peripetiách dostala na plagát až za súčasného vedenia. Keďže okrem rozprávkových titulov (Dubovského *Veľká doktorská rozprávka* a *Tajomný kľúč*, Kupkovičova *Trojruža*) a Benešovej hamletovskej opery *The Players* (2004) ide o jediné nové slovenské dielo, premiérované po Novembri 1989 na javisku národnej scény,

výdatný záujem najmä zo strany odbornej society bol pochopiteľný.

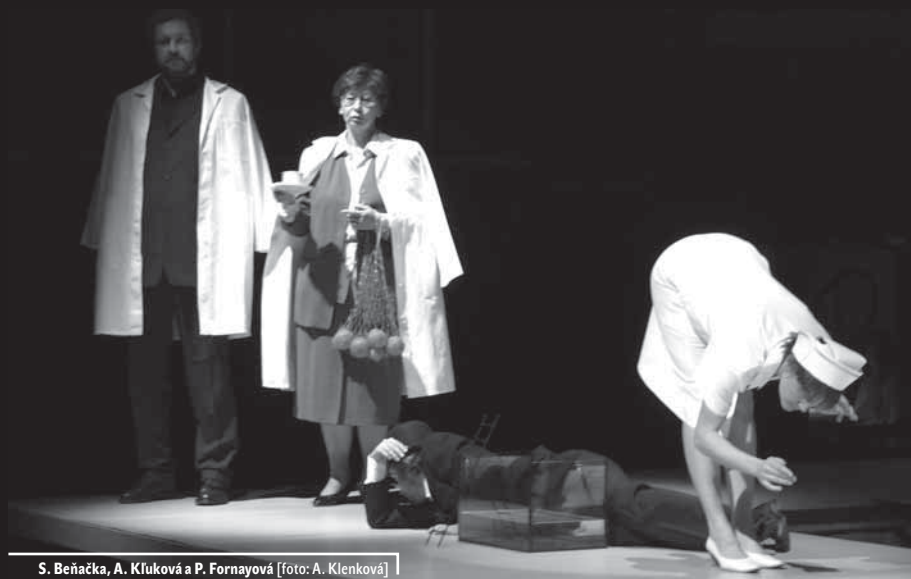
Komorný charakter diela, medzižánrovosť inscenácie (kombinácia operných, činoherných a tanečno-pohybových prvkov) i jej personálne zakotvenie v prostredí alternatívneho divadla predurčili *Kóme* za hrací priestor Štúdio SND. Balkón na zadnom portáli a prepadisko („bazén“) uprostred javiska využil výtvarník Tom Ciller ako scénické komponenty.

Diváci sedia v sále, trinásťčlenný orchester čaká na dirigenta. Marián Lejava schádza po schodoch z balkóna. Nenáhľivo kráča malým javiskom, po rebríku zide do bazéna. Jeho ležérna chôdza anticipuje jeden z hlavných znakov Burlasovho diela

– pomalé tempá, ktoré len veľmi zriedkavo naruší náznak kontrastu či vzruchu. Po krátkučkej predohre sa na štyroch obrazovkách, upevnených na zábradlí balkónu, striedajú titulky, vecne predstavujúce tvorivý tím a protagonistov. Po nich nasleduje siahodlhý prúd maličkých písmeniiek – menoslov „a ďalších“. Režisér Rastislav Ballek žmurkol na divákov: pred nimi je monotónny tok nejdeja, čakanie na pointu.

Okrem orchestrálnych hráčov a dirigenta stojí v jame muž v čiernom obleku s chaplinovským klobúkom. Jeho verná kópia sa mátožne pohybuje po javisku, spomalene si utiera čelo, chrúme keks. Keď sestra dovezie na manipulačnom vozíku rovnako oblečeného Pacienta (Pavol Remenář), dedukujeme, že muži predstavujú jeho alter egá. Nápad možno nie celkom originálny, ale v našom prípade účinný. Cez nich sa pokúsime nahliadnuť do vnútorného sveta ústredného hrdinu, ktorý celú operu presedí v meravej polohe na nemocničnom kresle. Jeden z mužov balansuje po vonkajšom zábradlí balkóna (žeby príčina Pacientovho stavu? – to však zrejme nie je dôležité), druhý mu podkladá maliarsky rebrík. Prvý zlezie, druhý ostáva visieť prelomený cez véčko rebríka. Rebrík ako symbol sa na scéne opakuje ešte dvakrát: ako schodíky do bazéna orchestriska a v miniaturizovanej forme ako rebríček do (alebo z?) malého akvária. Sestra ho cez lievik trúbkovitej konštrukcie naplní modro sfarbenou vodou. Výživa Pacienta?

Okrem Sestry a trojjediného Pacienta vystupujú v inscenácii lekári (tenor a štyria nemí štatisti) a Pacientovi príbuzní – matka, otec a priateľka. No nekomunikujú me-



S. Beňačka, A. Kľuková a P. Fornayová [foto: A. Klenková]

### Glosa

#### Demontáž nadoraz

Ten, kto sa už stretol s tvorbou Martina Burlasa, zrejme neočakával pred premiérou jeho novej opery nič, čo by pripomínalo tradičný operný tvar. Tešila som sa na zvláštny Burlasov smútok, atmosféru absurdity, spojenie, resp. konfrontáciu typického nihilizmu, antiprogramizmu a všeobjímajúceho relativizmu s oficiálnym prostredím kamennej opernej inštitúcie. Hodina, strávená s novou slovenskou operou, ma však uvrhla do vlastného, rozpačitého smútku. Nasledujúce riadky nech sú vnímané viac ako otázky, než ako odpovede – tie prenechám na špecialistov, operných kritikov a teatrologov.

Burlasova *Kóma* v oboch základných rovinách – ako partitúra aj inscenácia – zámerne

dekonštruuje / demontuje žáner. Dramaturgia partitúry pracuje s uzatvorenými, ale monologickými číslami, je nedejová a „neoperná“ v zmysle anitdramatizmu, statickosti, monotónnosti ako aj nezvyčajne nízkym počtom speváckych vstupov. Všetko vymenované sa dá a treba chápať ako zámer, ako skladateľov legitímny program. V tejto rovine mi na premiére prekážalo jediné. Burlas skomponoval priezračnú, monotónnu hudbu (evokujúcu stojatú, len občas rozvlnenú vodnú hladinu – napokon voda je výrazným motívom inscenácie: „handra, ktorá neutiera, iba tečie, sa dá utrieť iba vodou“, „vodopád bez vody – iba pád“), realizovanú zväčša v pomalých tempách v komornom ansámblí a vstupujúcu do interakcie nielen so speváckymi ale aj s nahratou hudbou, zostavenou z typických burlasovských dehumanizovaných skrečov, vytvárajúcich akési ostináta. Ide teda o materiál, dosť citlivý na interpretáciu, odkázaný na

intonačnú presnosť a precíznu ansámblovú súhru, bez možnosti skrytých nedokonalostí v rámci skupiny – žiaľ, ani jedno ani druhé nedosahovalo na premiére žiaduce parametre.

Inscenácia Rastislava Balleka na prvý pohľad sleduje skladateľov zámer – domovský žáner tiež zo svojho pohľadu demontuje. Scénografia je minimalistická, jej komponenty majú malé rozmery („veci sú nič, menej než sny“), u spevákov je citelná snaha o odosobnený (civilný?) vokálny prejav, nevidieť žiadne typické operné prehrávanie, gestá a mimika sú čo najúspornejšie, až sa nakoniec zdá, akoby nikto ani nehral... („smrť je matkou krásy“) Paradoxne, napriek reálne malému priestoru Štúdia SND vzniká dojem nezaplneného, priveľkého javiska. Intencie režiséra minimalizovať výrazové prostriedky spevákov a hercov sú v racionálnej rovine tiež programové a logické – Burlas predsa chce byť „civilný“, nepatetický, rúcajúci konvenciu... No

dzi sebou. V Burlasovej opere nenájdete žiadny ansámbl či zbor, len sedem spievajúcich monológov na aforizmy Jiřího Oliča. Postavy v miniatúrnych, abstraktných, často absurdných textových formách naznačujú pocit, náladu, obavu, traumy. Vzťahy neexistujú. Netušíme, čo cítia či necítia k Pacientovi. Režisér naznačuje, že priateľka (**Denisa Hamarová**) má bližšie k jeho otcovi (**Stanislav Beňačka**). Matka (**Anna Kluková**) s konvenčnou sieťkou pomarančov – povinnou výbavou každej nemocničnej návštevy – vyzerá načisto odosobnene. Spievajúci lekár (**Marián Pavlovič**) pôsobí frustrorane, jeho nemá kolegovia takmer nepretržite sledujú futbalový zápas na štyroch obrazovkách. Jedinou žijúcou postavou inscenácie je Sestra (vynikajúca **Petra Fornayová**). Roznáša kávu, empaticky posluži ako stolček i stolička, raz je vláčna mačička a hneď zase živočišna samička – v sôle s roztočenou podprsenu jej patrí jediný kontrastný moment počas hodinového monotónneho hudobného prúdu.

Monotónnosť je ústredným pocitom z Burlasovho diela. Minimum nôt, minimum slov, absencia kontrastu – antidramaturgia. Hudba sama osebe je na počúvanie príjemná. Zvoleným inštrumentálnym obsadením (sláčiky, plechové dychy, klavír, syntetizátor použitý ako ladené bicie) sledoval skladateľ tmavší mäkký zvuk, podčiarkujúci meditatívnosť a vláčnosť melodického toku. Je však skrz naskrz neoperná. A nedivadelná. Neposkytuje žiadny kontrast, žiadnu dramatickú situáciu, žiadnu gradáciu. Koláž pomalých hudobných čísiel. Ako málo skladateľ bazíroval na naplnení operných kánov, dokladuje aj jediná ária Pacienta, skomponovaná v takmer nespievateľnom rozsahu (a to Pavol Remenár nepatrí k spevákom, čo by bojovali s poldruha oktávou).

Opera sa končí do stratená, banálne: Sestra po službe berie uterák, vyzlečie sa do plaviek, na hlavu si natiahne plaveckú čiap-

ku, ponatiera sa krémom a rozloží sa pri orchestrálnom bazéne. Pointa ostala skrytá. Keby nám dramaturg Vladimír Zvara v bulletine nenašepkal, že Pacient sa nakoniec „prebúdzá, bilancuje a po zrelej úvahe opúšťa to, čo ešte včera bolo jeho svetom“, asi na to neprídeme. Za všetko hovorí šepot, ktorý zaznel blízko mňa po doznení posledných tónov: „*To je už koniec?*“ Nepočuli sme ho v hudbe, nepochopili sme ho z inscenácie.

Ak by sa na Slovensku ročne premiérovalo aspoň jedno súčasné operné dielo, dala by sa *Kóma* vnímať ako autorská výpoveď,

ru a systematicky iniciujúcom vznik nových diel, by sa na Burlasovu *Kómu* neupierali oči kultúrnej obce tak intenzívne a so zaväzujúcim očakávaním. Koncentrácia kolegov z hudobnej i divadelnej brandže na premiére bola hustá. A rozpaky z diela citeľné.

„*osamelosť zázrakov je stále väčšia a väčšia / minulosť v zámkoch, budúcnosť v kľúčoch / získať pár minút náskoku je len otázka času*“ (monológ Pacienta)

Nebolo by spravodlivé očakávať od Martina Burlasa zázrak. Ani liek na podvýživu súčasnej opery. No cez objednávku od

„*osamelosť zázrakov je stále väčšia a väčšia / minulosť v zámkoch, budúcnosť v kľúčoch / získať pár minút náskoku je len otázka času*“ (monológ Pacienta)

autonómny experiment, na ktorý má skladateľ nárok. No v kontexte (ne)uvádzania pôvodných diel v Slovenskom národnom divadle titul vyvoláva otázku. V normálnom prostredí, cielene rozvíjajúcom svoju kultú-

SND získal pred kolegami pár minút náskoku. Jeho princíp antidramaturgie vyzerá na zamknutú cestu. Existuje kľúč pre budúcnosť?

Michaela MOJŽIŠOVÁ



Kóma - pacient a personál na scéne, hudobníci v „bazéne“ [foto: A. Klenková]

snaha o stlačenie operného / divadelného pátosu až nadoraz vedie akoby k absencii akéhokoľvek hereckého gesta (s výnimkou tanečného prejavu) a vyvoláva skôr dojem bezradnosti („*najdokonalejší kruhový objazd nemá žiadny výjazd*“). A otázky. Prečo vlastne Burlas a Ballek stoja o klasické operné médium? Prečo nezostávajú na pôde alternatívneho divadla, s hercami / speváčkami, ktorí poetiku „nehrania“ ovládajú a sú v nej presvedčiví? Zo zámernej „neštylizovanosti“ hereckého a vokálneho prejavu (myslím hlavných predstaviteľov – spevákov) vzniká totiž akási neštylizácia, prejav, ktorý necháva chladným (a to aj napriek množstvu symbolov a metafor v texte, scénografii i v pohybe).

Po prečítaní výborne zostaveného bulletinu, v zaujímavých textoch odkrývajúceho rôzne roviny diela, vzniká pocit, že je o inom predstavení. Je tu dokonca zverejnený „dej“ opery – dovoľm si povedať, že na základe zhladnutého samotným

divákovi nedešifrovateľný. Divák *Kómy* je totiž v inej pozícii ako návštevník tradičného operného predstavenia, v základných rysoch zrozumiteľného aj napriek zvyčajnej jazykovej bariére. Burlasova opera je nedejová, inscenačne a herecky statická, zámerne nekonkrétne a jej nosným médium je text, zložený z aforizmov a snových fragmentov – to, čo sa deje „okolo“, je ich vizualizáciou, výkladom. Na tomto mieste si dovoľm ponúknuť jediné „odpoveď“. Interakcia textu a ostatných zložiek tu vo väčšine prípadov nefunguje, a to z banálneho dôvodu – každý, kto chodí do opery, vie, že spevákovi zväčša nie je dobre rozumieť. Divák sa tak nemá čoho „chytiť“, na scéne sa totiž zámerne „nič“ nedeje (najciteľnejšie je to v inštrumentálnych častiach), jednotlivé vrstvy (hudba, text, scénografia, konanie postáv) sú paralelné, bez styčných bodov („*pohybuješ sa medzi bodom A a bodom B, bod F /Šťastie/ sa nachádza na susednej priamke*“), her-

ci takmer nevstupujú do interakcie, a tak pohybovú a scénografickú symboliku kvôli nezrozumiteľnosti textu často niet k čomu priradiť. (Čo tak využiť monitory na scéne aj ako titulokovacie zariadenie?) Takže: ak aj divák je majiteľom komunikačných kódov k tomuto typu divadelnej poetiky, *Kóme* podľa mňa „neporozumie“, lebo mu nie je dopriate to podstatné – adekvátne vnímať text.

Hodinu, strávenú na novej slovenskej opere, som sa nemohla zbaviť pocitu premárnenej šance. Premýšľam, do akej miery inscenácia asi uspokojila Martina Burlasa („*každá vec sa po dopade na zem mení na inú, viac-menej podobnú originálu*“). Pre SME sa vyjadril, že oslovil Rastislava Balleka preto, že si bol istý, že jeho dielu neublíži. No, neviem...

Andrea SEREČINOVÁ

(citáty v kurzíve sú fragmentmi z textu opery *Kóma*)

## Nesklamaj' vlastnú ambíciu?

**C. Orff: Kráľ a múdra žena /** réžia: J. Svoboda / libreto: C. Orff / hudobné naštudovanie: I. Bulla / scéna: J. Valek / kostýmy: E. Kleinová

**I. Stravinskij: Príbeh vojaka /** réžia: J. Svoboda / libreto: C. F. Ramuz / hudobné naštudovanie: I. Bulla / scéna: J. Valek / kostýmy E. Kleinová / choreografia: J. Dolinský

Štátna opera Banská Bystrica, premiéry: 19. a 20. októbra

Operný súbor Štátnej opery v Banskej Bystrici dlhodobo prezentuje pozitívny vzťah k netradičnému profilovaniu dramaturgie. To sú známe fakty. Nesklamaj' vlastnú ambíciu – asi tak by sa preto dala stroho charakterizovať posledná októbrová premiéra. Spojenie Orff a Stravinskij právom evokovalo jej pokračovanie.

*Die Kluge* je v originále opera v dvoch scénach. V Banskej Bystrici sa zmenila na tragikomickú hudobnú rozprávku so slovenským znením *Kráľ a múdra žena* a dorobenými rýmovanými textami vlastnej licencie na úvod a záver (A. Lukáčová). Výsledný javiskový tvar však pripomínal

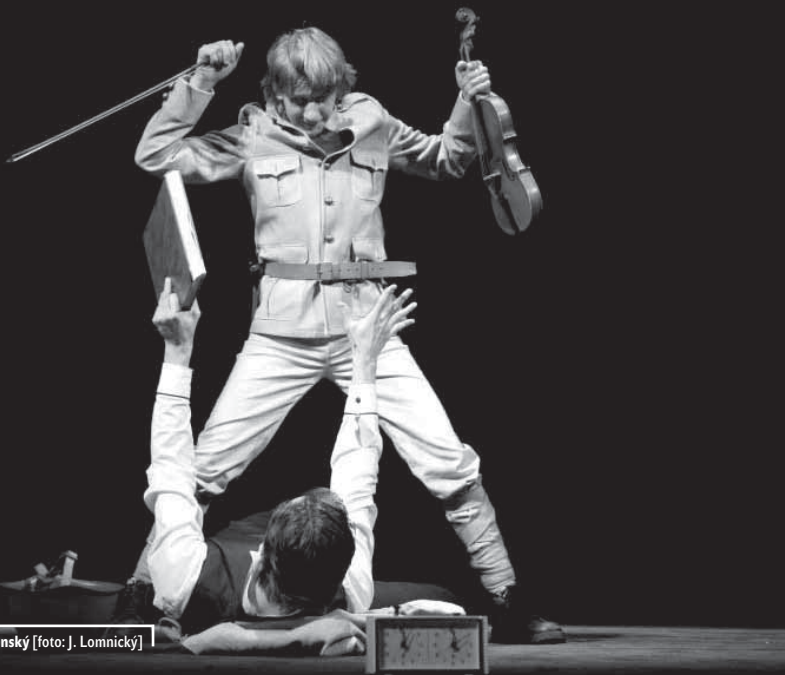
cizelovanou divadelnou poetikou (nielen) deti systematicky zdívaldňuje. Alebo má operný súbor pre „*Kráľa*“ adresáta inej vekovej kategórie? V tom prípade, sorry. Ešte šťastie, že sa na javisku objavilo aspoň trio komediantov-vagabundov (**Dušan Šimo, Šimon Svitok, Marián Hadraba**), ktorým jediným neskyol úsmev na tvári a zachraňovali svojimi výstupmi nielen premárnenú šancu, ale aj podcenenie inscenovať „iba“ rozprávku.

*Príbeh vojaka* je v podstate tiež rozprávka. Ale aká! Spojenie s Orffom má preto logické vysvetlenie a navyše, práve Stravinskij drží spomínanú ambíciu. V divadle mal svo-

ca nazvyš a tanečníci zažívajú svoj svetový boom. Tak poďme na veľké plátno! Tak znel asi imperatív inscenátorov. Možno, že aj autori by mali radosť! Ich pôvodná askéza či z núdze cnosť z roku 1918 sa zmenila v roku 2007 nielen na rozdivadelný priestor celého javiska, ale aj javiskového poschodia v horizontálnom členení scény, ba hralo sa aj z hľadiska a nepríjemne svietilo do hľadiska. Iba muzikantské „orchestrálne“ torzo ostalo fixne torzom a trvale ukryté v jame – okrem klaňacky. Výnimkou bola vyčnievajúca a nasvietená „busta“ huslistu. Ani v tejto ruskej rozprávke „rozprávka“ nefungovala. Tu však nie z bezmocnosti, ale zámerne. Zmenila sa na symbolický prostriedok s výpovednou hodnotou permanentného boja dobra a zla. Z čerta (a z jeho predpísaných prevlekov) ostalo iba akési mefistovské svedomie s kontrastným protipólom. Niekde uprostred sa podľa dramatickosti textu posúval hlavný antihrdina – zablúdený vojak z prvej svetovej vojny. Jednoducho: činohra s vyhraneným priestorom tanečného divadla a s dominantným menom aj výkonom diabla: **Jozef Dolinský**. On bol absolútnym princípálom s všadečitateľným a prítomným rukopisom. Celkom legitímne som sa počas produkcie pohrávala s diabolskou myšlienkou: naozaj bol režisérom Juraj Svoboda? Parlandované texty sa nedeklamovali do hudby ortodoxne, ale neboli prekážkou. Kvôli zrozumiteľnosti išli cez mikroporty. O spev tu naozaj nešlo. Ten nespevne suplovali sólo nástroje v tanečných vstupoch (valčík, ragtime, tango). Náročné rytmy, permanentné zmeny, tematika za pultom – víťazom nemohol byť nikto iný než dirigent so skvelou čitateľnosťou gesta – **Igor Bulla**. Aj keď práve rytmicky ťažká paritúra pôsobila interpretačne miestami naozaj ťažko a postrádala potrebnú ľahkosť aj grotesku.

Aj s odstupom času mi ostala kolekcia nezodpovedaných otázok: budú sa tieto „rozprávkové“ dvojčky znášať trvalo? Nebola tentokrát ambícia iba dočasným samoúčelom? Orff sa mohol spriatelíť v dueli aj s iným autorom. Alebo na banskobystrickom javisku chýbal už iba on, cár Igor? Je pravda, že aj v Česku je populárny a naši susedia v Budapešti ho o pár dní spremiérujú tiež. Stravinskij je asi cool. Prečo teda nie aj v Banskej Bystrici.

**Mária GLOCKOVÁ**



V. Sabo a J. Dolinský [foto: J. Lomnický]

skôr tragický obrázok bezradnosti režiséra **Juraja Svobodu**, ktorý má síce už právo sem-tam aj pozabudnúť na poetiku dieťaťa, ale nemôže mu ju naservírovať prvoplánovo a nezrozumiteľne. Záchranou mala byť asi **Eva Kleinová**, ktorá pôvabné kostýmy síce vystrihla z rozprávkového sveta priam ukážkovo, ale na javisku pôsobili osamotené iba smutno-krásne. Obávam sa, že ponúkaný režijný „strih“ deti nezaujme. Navyše, ak v meste existuje špičkový divadelný súbor (nielen) pre deti Na rázcestí, ktorý vy-

je autorskú premiéru. *Die Kluge* bola remakom kedysi uvedenej *Múdrej ženy*. *Príbeh vojaka* je v princípe Antigesamtkunstwerk. Tým je definovaný realizačný princíp. Ak by sa mal konzekventne rešpektovať Stravinského a Ramuzov zámer (hrať všetci na javisku minimalizovanými prostriedkami a s využitím princípu zrkadla), potom v tomto prípade došlo nielen k porušeniu, ale aj k nepochopeniu. Avšak zhovievavosť je v tomto prípade určite na mieste. Dôvodov je viac: nie je vojna, muzikantov je dokon-



## Jasne premyslená kalkulácia

František z Assisi / réžia a libreto: M. Kákoš / hudba: G. Dušík / choreografia: J. Moravčík / Divadlo Jonáša Záborského, Prešov, premiéra: 16. novembra

V prešovskom DJZ vsadili na divadelne nevyškúšaného, no potenciálnym divákom dobre známeho koňa – Františka z Assisi. Stáročia uctievaného človeka nenásilia, pokory, milovníka chudoby, trubadúra spievajúceho chvály o Božom tvorstve. Po autorskom muzikáli z dielne Martina Kákoša (libreto a réžia), Gaba Dušíka (hudba), Martina Sarvaša (texty piesní) a Jaroslava Moravčíka (choreografia) ma však opantal smútok. Načo sa tvorcovia, pre ktorých je svätcov život a poslanstvo španielskou dedinou, púšťajú do podobného projektu? Nič na tom, že sa v bulletine vyznávajú zo svojej takmer lásky k Františkovmu príbehu. V DJZ sme z neho videli len úlomky. Ba dokonca sa zdalo, akoby celá inscenácia išla proti Františkovmu životu – primnoho ostalo zdeformované. Cesty sú rôzne, ale tvorca by nemal zabúdať, že v divadle, okrem úsilia o estetiku, ide aj o etiku. Mal by byť za svoje dielo zodpovedný a je žiaduce, aby cítil aj zodpovednosť za publikum.

Režisér **Martin Kákoš** vsadil výstupy a scény do klišeovitých apriórnych vzťahov. Apriórnosť hneď od začiatku vystrnadí z príbehu o assiskom svätcovi akýkoľvek priestor pre hľadanie a pochybnosti. Františkov život ich pritom poskytuje neúrekom, len v úvodnej fáze takého náročného projektu bolo treba študovať, študovať, študovať... Muzikál sa začína Františkovou smrťou – banálnym prológom – a ňou autor libreta dramatický príbeh rámcuje. Od začiatku zmieta nášho hrdinu súboj dobra a zla, a táto schéma pretrváva až do záveru muzikálu. Na konci nám tvorcovia servírujú „nádherný“ gýč – malé blondavé dievčatko v bielych šatôčkach prichádza spoza portálu na javisko, v rukách biele kvietky a biele husličky. Chytí dušu mŕtveho Františka a zavedie ju k pánbožkovi do nebička. Nebyť klaňačky a elementárnej slušnosti, človek by z divadelnej sály najradšej utiekol. Je vôbec možné v 21. storočí rozprávať o duchovných skutočnostiach ľudského života tak naivne?! Takáto infantilná obraznosť by asi urazila aj čítanie stredovekého človeka.

Sentimentalita nie je mystika. František nevnímal chudobu ako sociálne a politické stanovisko, ale ako žité mystické gesto. Najdôležitejším okamihom svätcovho života, ku ktorému sa jednoducho vracal, bolo obrátenie. Túto udalosť tvorcovia obišli. Nenaznačili nič z Františkovho bolestného hľadania, pochybnosti, nič zo zázraku poznania, že Boh sám stačí a všetko je márne. Scény zo života sv. Františka režisér radí vedľa seba chaoticky a náhodne, stráca sa v nich akýkoľvek dramatický oblúk. Hlavný hrdina nebol v prešovskom muzikáli skutočným člo-

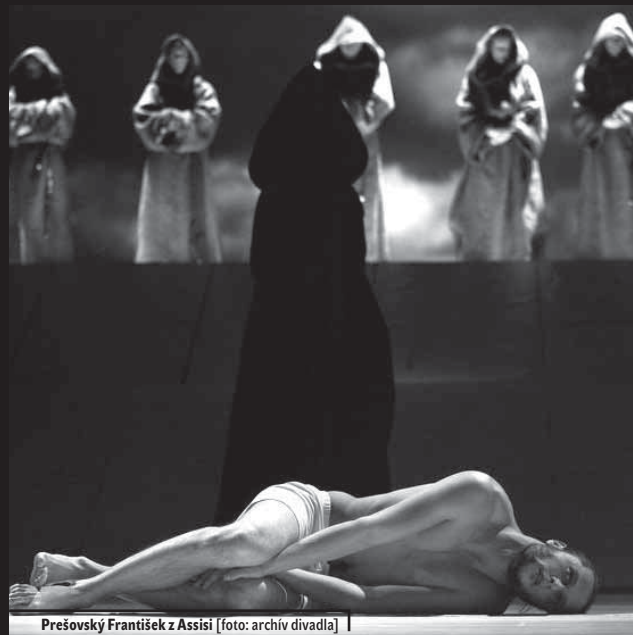
vekom, ale len schémou. Nedozvedáme sa o jeho vnútornom boji, o hľadaní odpustenia hriechov, či o jeho vzťahu ku Kláre z Assisi. Aj tu autor „prešovského príbehu“ deformuje Františkov príbeh. Robí z neho zhýralca, ktorý chce Kláru len za každú cenu zviest. Scestné je i titulovanie „otec František“. Svätec sa celý život nechal volať „brat František“ a rád, ktorý založil, sa nazýval a nazýva „menší bratia“ – fratres minores. Režisér a libretista Martin Kákoš neporozumel tomu, že assiský svätec postavil svoje spoločenstvo na anarchistickej princípe, kde platí horizontálna poslušnosť a nie klasická pyramídová – vertikálna, aká je systémom Cirkvi. A tej bol František poslušný, hoci sa pohyboval po tenkom ľade – nebyť prezieravosti a mystického života, mohol skončiť pred inkvizíciou. Darma sme tieto kontexty hľadali v prešovskom muzikáli – do schematickeho príbehu sa nezmestili.

Hudobnej zložke muzikálu chýba akýkoľvek spoločný menovateľ. V hudbe **Gaba Dušíka** sa ozývajú motívy a inšpirácie z iných hudobných diel. Chvíľu počujeme Vangelisovo *Dobytie raja*, inokedy nás nemilo prekvapí syntetizátorová nemohúcnosť, pripomínajúca hudobné čísla obľúbenej skupiny Senzi Sensus. Vzápätí sa z reproduktorov ozve pochodový rytmus à la *Pieseň práce*, pri scéne s križiakmi akoby sme počúvali platňu skupiny Tublatanka *Žeravé znamenie osudu*, zavše sa pritrafi akýsi pseudogregoriánsky chorál. Neobjavná a eklektická znôška všeličoho, to je asi najjemnejšia a najpresnejšia charakteristika. Skladateľ neprihliadal na neškolené hlasy a chýbajúcu spevácku techniku činohercov. Mnohé hudobné čísla sú písané mimo ich hlasového rozsahu, dočkali sme sa i falošne zaspievaných tónov. Ani predstaviteľ Františka **Marek Geišberg** nespieva svoj part vždy čisto a jeho hlas sa s ním občas beznádejne trápi. Navyše nepriemerane hlasná reprodukovávaná hudba ohlušovala, takže spevákom bolo rozumieť len s veľkou námahou.

**Boris Srník** (brat Lev) sa ako jediný výborne zhostil svojich speváckych sôl i herec-

kých partov a bol aj najplastickejšou postavou Kákošovej inscenácie.

Texty piesní (**Martin Sarvaš**) neobohacujú a nerozvíjajú príbeh. Divák márne očakáva nový uhol pohľadu či ďalšiu dramatickú



Prešovský František z Assisi [foto: archív divadla]

vrstvu príbehu. Piesne zväčša iba ilustrujú a nedramaticky znásobujú to, čo sme predtým videli v hereckej akcii. Sú len pseudolyrickými záchvevmi, poeticky nasýteného výrazu v nich niet. Textári piesní by som doporučil, aby si prečítali spisy Františka z Assisi (napr. *Pieseň brata Slnko*, *Chvály*) a v nich sa zoznámil s tým, čo je to poetický text.

K pár vizuálne svetlým chvíľam patrilo obrazy Františkovho výstupu na horu La Verna, kde dostal od Boha Kristove rany – symbol utrpenia. Scénograf použil bielu elastickú plachtu, ktorú herci natiahli cez horizont vytvorený z praktikáblo. František sa na nej kĺzal a padal ako v snehu. Obraz ešte dotvoril režisér zvukom pískajúceho vetra. Žiaľ, bolo to zrejme jediné, čo stálo za pozornosť.

Je „plný dom“ a divadlo „praská vo švíkoch“, vstupenky sú dopredu vypredané. Zbožný ľud na východe Slovenska dlhšie lačnel po podobnej téme a konečne sa dočkal. No kým vo Františkovom živote sa hlboko stretla forma s obsahom a vonkajšie s vnútorným, v prešovskom divadle sa tak nestalo ani náhodou. Umenie ustúpilo lacnému gýču. Ktosi sa nám znovu pokúša ukradnúť dušu – a dobre ju predať...

**Martin TIMKO**  
Autor je teatrolog

portrét

## Gigli – Carusov nástupca

O post „prvého tenoristu“ po smrti Enrica Carusa súperili v minulom storočí viacerí. No len popularita Beniamina Gigliho od 20. rokov do polovice 50. rokov sa takmer vyrovnala Carusovej sláve. Za nepísaného Carusovho nástupcu ho pasuje aj fakt, že ako člen Metropolitnej opery v rokoch 1920–1931 po ňom prevzal väčšinu úloh a pravidelne otváral operné sezóny. Jeho hlas sa – v porovnaní s Carusom – zachoval v technicky dokonalejšej kvalite na početných nahrávkach. V novembri uplynulo 50 rokov od smrti tohto veľkého tenoristu.

Vladimír BLAHO



a dramaticky účinný. Pozoruhodnou bola tiež elasticnosť jeho tónu a schopnosť plynulo prechádzať od plného hlasu k mezza voce, v čom sa mu dodnes nikto nevyrovnal. Ideálnym príkladom je nahrávka Nadirovej árie z *Lovcov perál*, ktorá pôsobí akoby bola spievaná polohlasom. V Gigliho interpretácii prevládala extrovertnosť, na rozdiel od Giuseppe di Stefana však jeho prejav pôsobil skôr uvedomelo než spontánne a jeho špecifikom bol istý druh plačlivého výrazu. Dôkazom spevákovho zmyslu pre efekt sú nepísané vysoké tóny na niektorých jeho nahrávkach (napríklad vysoké „h“ v *Lamento di Federico* z Cileovej *Arlézanky* alebo v árii *Pazzo son, guardate* v árii z *Manon Lescaut*). Ak sa nám dnes javí tento štýl prekonaný, v Gigliho časoch zaberá na publikum neobyčajne účinne.

dujúci rok počas 5-mesačného zázjazu po Latinskej Amerike v slávnom Teatro Colón v Buenos Aires a 26. 11. 1920 debutoval (opäť ako Boitov Faust) v Metropolitnej opere. Práve záväzky v tomto prestížnom divadle (vytvoril tu 17 postáv a odspieval 375 predstavení) spôsobili, že sa na európske javiská dostal až neskôr. V berlínskom divadle Unter den Linden spieval až v roku 1929, v londýnskej Covent Garden v roku 1930, v Parížskej opere v roku 1934 a v Salzburgu (*Verdiho Requiem*) v roku 1936. Po skončení angažmánu v MET absolvoval v Európe 80 vystúpení ročne, popri významných divadlách (už v roku 1929 vystúpil aj v Prahe, Viedni a v Budapešti) spieval na koncertných turné a čoraz častejšie sa obracal k širokému publiku. Okrem Veronskej arény koncertoval v Benátkach na Námestí sv. Marka (pred 20 000 poslucháčmi), vo florentskej Giardino di Boboli, na nádvorí neapolského Castel Nuovo, na námestí v Cremona, v priestornej padovskej Sala della Ragione, v rímskych Caracallových kúpeľoch a na športovom štadióne nesúcom jeho meno v rodnom Recanati. Počet koncertov na úkor predstavení rástol v poslednej fáze jeho umeleckej dráhy. Posledné predstavenie absolvoval v roku 1954, posledný koncert 25. mája 1955 vo Washingtone.

### Charakter hlasu a spôsob interpretácie

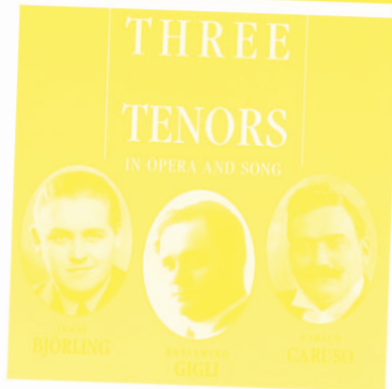
Kto sa dostane k Gigliho nahrávkam z rokov 1918–1930, musí byť prekvapený, o aký lyrický materiál išlo. A pritom aj v tomto období spieval Gigli Turidda zo *Sedliackej cti* (už v 2. roku svojej kariéry, t. j. v roku 1915) a André Cheniéra (v Metropolitnej opere v roku 1921), čo sú pomerne dramatické úlohy. Za schopnosť zvládnuť ich vďačil predovšetkým tomu, že jeho hlas bol ideálne posadený na dychu a aj pri svetlejšej farbe a mäkkosti tónu dokázal byť dostatočne nosný

### Gigli na pódiumoch

Traduje sa, že Beniamino Gigli (20. 3. 1890 – 30. 11. 1957) začínal umeleckú dráhu v talianskych provinčných divadlách. Nie je to celkom tak, lebo po debute v Rovigu (Enzo v *Gioconde*, 1914) a predstaveniach vo Ferrare odišiel spievať do Palerma, Neapolu a Ríma. Tamojšie divadlá Massimo a San Carlo patria v Taliansku k najpoprednejším a hoci rímske divadlo Costanzi ich povest nedosahuje, predsa len to je najväčšie operné divadlo hlavného mesta. Už 28. 12. 1918 spieval Gigli Fausta v Boitovom *Mefistofelovi* v milánskej La Scale, nasle-

### Repertoár

Môže sa zdať, že v Gigliho repertoári, ktorý obsahoval takmer 60 úloh, bola slabšie zastúpená predverdiiovská belcantová opera. Treba si však uvedomiť, že v tom období z nej žilo len niekoľko opusov. Giglimu nevyhovoval virtuózný Rossini, z Belliniho spieval iba *Elvina* z *Námesačnej* a Gualtieri z *Piráta*, vystupoval v tom čase v najhrávanejších Donizettiho operách (*Lucia di Lammermoor*, *Nápoj lásky*, *Lucrezia Borgia*, *Favoritka*, istou raritou bol *Poliuto*). Z rovnakého dôvodu (v tom čase ešte nedošlo k znovuobjaveniu raných Ver-



diho oper) bol obmedzený aj Gigliho verdivovský repertoár (dominoval Vojvoda z *Rigoletta*, Alfréd z *Traviaty* a Ricardo z *Maškarného bálu*). Až v roku 1937 sa Gigli odvážil spievať aj Radama z *Aidy* a následne ďalšie dramatické úlohy z iných repertoárových oblastí (v 1941 Dona Josého z *Carmen*, v 1942 Cania z *Komediantov*). Lyrickému naturelu umelca vyhovovala aj francúzska opera (Des Grieux z *Manon*, Gounodov Romeo, Meyerbeerov Vasco de Gama z *Afričanky*, Wilhelm Meister z *Mignon*), no ku Gounodovmu Faustovi sa dostal len okrajovo v roku 1935. Repertoárové rarity na lyrickom i dramatickom póle predstavujú Mozartov Don Ottavio a Wagnerov Lohengrin. Najbohatší bol Gigliho veristický repertoár, veď veristické tituly (najmä do roku 1930) v Taliansku ale aj v USA „leteli“. Vytvoril až 6 kreácií v Mascagniho operách, 5 v Pucciniho, 3 v operách Čileu a Giordana, ale aj v dielach Montemezzioho, Alfana, Zandonai a Petriho.

### Gigli na nahrávkach

Od polovice 30. do konca 40. rokov nahral Gigli okrem množstva recitálov 9 operných kompletov: tri najznámejšie Pucciniho opery, veristické dvojčky, *Aidu*, *Maškarný bál* a *Carmen*. O jeho Chénierovi (nahrávka z roku 1941) napísal jeden z najprísnejších vokálnych kritikov Rodolfo Celletti, že napriek niektorým populistickým efektom zostáva vo farebnej pestrosti a vokálnom majstrovstve dodnes neprekonaný. Celletti obdivuje vysokú úroveň interpretácie neľahkého partu Dona Josého na Gigliho nahrávke vo veku 59 rokov. Za najkvalitnejší výkon na kompletach považuje jeho Cania z roku 1934, pričom vyzdvihuje „*fenomenálnu vyrovnanosť registrov, kovový zvuk a ľahkosť, s akou zdoláva každú frázu*“. Z Gigliho recitálov treba oceniť interpretáciu neapolských canzonet, v ktorých vystihol ich sladkosť a efektnosť. Dôkazom technickej suverenity sú záznamy jeho „rozlúčkových koncertov“ z roku 1953 (z Ríma a San Rema), na ktorých udivuje relatívnou sviežosťou (na rozdiel od záznamu koncertu z Carnegie Hall z apríla 1955, kde je už úbytok síl zjavnejší). Gigliho popularitu zvýšilo aj 15 filmov, ktoré dokumentujú jeho spevácke umenie. ┘



# Transformácie Franka Scheffera

Andrea HUBER-HAŠKOVÁ

**Viedenský festival súčasnej hudby Wien Modern rozšíril svoj profil o nový žáner - v rámci filmového minifestivalu priblížil to najdôležitejšie z dokumentárnej tvorby holandského režiséra Franka Scheffera. Scheffer sa už dve desaťročia intenzívne venuje dokumentárnej filmovej tvorbe o hudbe a skladateľoch 20. a 21. storočia.**

**Dokument o hudbe ako umenie, nie vzdelávací projekt**

Pri nahliadnutí do programu *Retrospektívy Franka Scheffera* si človek nevedojak predstavil prednášky z dejín hudby s využitím filmov o hudobníkoch ako pedagogickou pomôckou. *Retrospektíva* naozaj priblížila celú paletu najväčších osobností hudobnej histórie od začiatku 20. storočia: Gustava Mahlera, Arnolda Schönberga, Igora Stravinského, Edgara Varésa, Pierra Bouleza, Elliota Cartera, Karlheinz Stockhausena, Luciana Beria, Johna Cagea... Diela Franka Scheffera však nesledujú žiadne metodické účely a už vôbec neprinášajú biografické a ani hudobno-historické informácie.

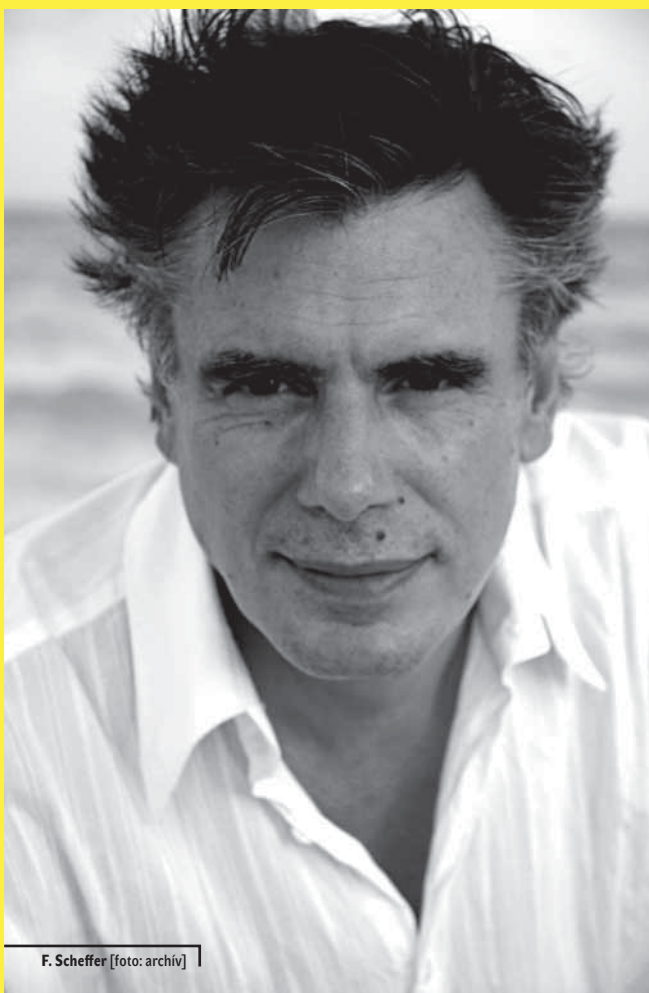
Existuje niekoľko markantných rozdielov medzi Schefferovou filmovou tvorbou a tradičným vzdelávacím dokumentárnym filmom. Frank Scheffer sa s osobnosťami, o ktorých točil, stretával osobne, dlhší čas ich sprevádzal a intenzívne sledoval. Vo svojich filmoch ich nechal pôsobiť bez akýchkoľvek vlastných dodatočných komentárov, ako sa s tým často stretávame vo vzdelávacích filmoch. Tým zvýšil koncentráciu na to podstatné – na hudbu a jej tvorcov. Sám často pripomína, že tým prvoradým je v jeho filmoch hudba a filmové umenie ju nemá prekryť. Od vzdelávacích dokumentárnych filmov sa Schefferove filmy odlišujú aj tým, že autor sa v nich nevyhýba humoru alebo napätiu. Mimovoľne tým poukazuje aj na to, že súčasná hudba vôbec nemusí byť len pre zasvätených, ktorí jej po všetkých stránkach porozumejú. Schefferovi sa darí „pobaviť“ svoje publikum bez toho, aby ubral filmu na umeleckej kvalite a intelektuálnej náročnosti. Naopak, metóda, ktorou pracuje, je premyslená a do hĺbky prepracovaná.

Filmová metóda, založená na hudobných kompozičných princípoch, je asi najdôležitejším charakteristickým znakom Schefferových filmov: ako sám hovorí, jeho filmy sú výsledkom transformácie metódy a pravidiel hudby alebo toho-ktorého hudobného diela do filmového umenia. Na

*je to najčistejšie a najslobodnejšie zo všetkých umení. Všetci ostatní umelci odpozerávajú túto slobodu práve od skladateľov. Toto je aj moja cesta umelca – využívam cestu alebo metódu hudby vo svojich filmoch, transformujem ju do princípov filmového umenia.“* Na hudbe ho fascinovali predovšetkým štruktúry diel: „*Filmy sú staré 100 rokov, ale skladatelia sa zaoberajú štruktúrami už 500-600 rokov. Obe tieto umenia majú spoločné to, že sú umeniami času. Mňa zaujíma rytmus, reminiscencia, návrat myšlienok, spomienky na ne a s tým súvisiaci predpoklad, čo príde... Práve v týchto prvkoch sa hudba stretáva s filmom.“*

## Transformácie do filmu

Jednou z ukážok prepojenia kompozičného princípu a filmu je Schefferov film *Nineteen Questions*, približujúci skladateľa Johna Cagea. V interview s ním využíva Scheffer Cageov kompozičný princíp náhody. Otázky a požadovaná dĺžka odpovedí sú vybrané náhodným spôsobom (ako napr. „*nasleduje 24 sekúnd o Ronaldovi Reaganovi*“...). John Cage, majster náhody, sa na tomto experimente očividne pobavil. V ďalších dokumentárnych dielach je schefferovská transformácia vážnejšia, idúca priamo do hĺbky konkrétnych kompozícií. Tak je to napríklad vo filmoch o hudbe Stravinského a Schönberga. Vo filme *Final Choral* o Stravinského *Symfónii pre dychové nástroje* preberá Scheffer výstavbu tejto kompozície: „*Táto symfónia je kompozičnou montážou. Stravinskij zmontoval do jednej kompozície rôzne časti, ich vzájomné spojenia sú dosť tvrdé. Presne ten istý charakter má aj môj film. Prebral som Stravinského štruktúru a potom som ju päťkrát zvážil. Skladba má desať minút, môj film päťdesiat.*“ Paralela so Stravinského *Symfóniou* je aj v závere: odznenie celej skladby v závere filmu zodpovedá záverečnému chorálu



F. Scheffer [foto: archív]

vytvorenie dokumentárnych filmov o skladateľoch využíva ich vlastné kompozičné princípy.

Pri hľadaní štýlu svojej práce sa Frank Scheffer nechal inšpirovať Kandinským: „*Hľadal som zmysluplný spôsob, ako robiť filmy o skladateľoch. Našiel som pritom jedno miesto v Kandinského diele Über das Geistige in der Kunst, kde hovorí, že hudba*

na konci symfónie. Film o Schönbergovi **5 *Orchestral Pieces*** má úplne iný charakter. Je založený na štruktúre Schönbergovho zlozomového diela *5 orchestrálnych kusov*, v ktorom Schönberg definitívne opúšťa tonalitu. Sám sa o skladbe vyjadril: „*Nie je tam žiadna architektúra, žiadna výstavba. Je to neprerušené striedanie farieb, rytmov a nálady.*“ Frank Scheffer prebral tento princíp, pričom kládol veľký dôraz na emocionálnu obrazovú výpoveď: „*Schönbergova hudba je plná emocionality, Artur Rosenauer ho pokladá za najemocionálnejšieho skladateľa 20. storočia.*“ Každá z piatich častí filmu je úplne iná, obrazovo zodpovedá charakteru konkrétneho orchestrálneho kusu. Ako obrazový materiál Scheffer využíva snímky hudobných skúšok, monológy interpretov Schönbergovej hudby, interpretácie a voľné ilustrácie.

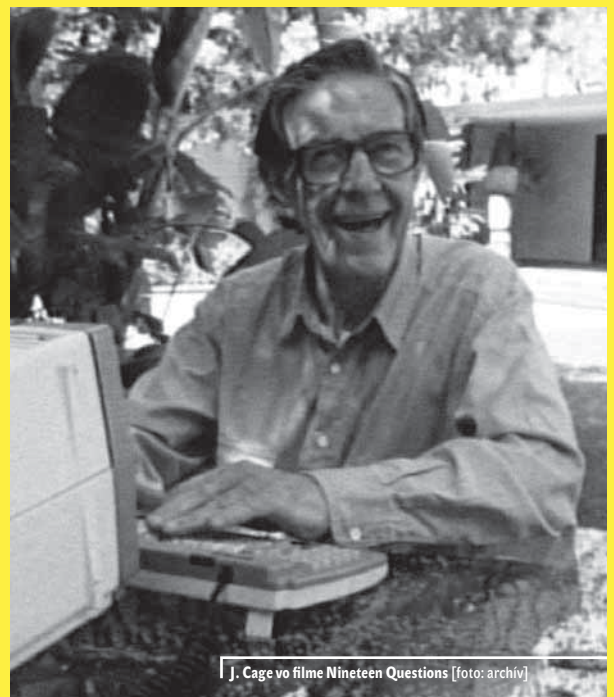
Jeho najslávnejším dielom je film **Conducting Mahler** z roku 1996. V ňom sa Frank Scheffer sústredil na výraz tvárí dirigentov pri skúšaní a predvedení Mahlerových diel. Frank Scheffer si položil otázku, ako najlepšie by sa dala „ukázať“ komplexná Mahlerova hudba. Jeho riešenie: „*Pohľady dirigenta na hudobníkov, to je to najsilnejšie v orchestrálnej práci. A práve to najzaujímavejšie publikum nevidí, pretože*

*rade aj nervozitu, či sa Stockhausenov experiment podarí.*“ Kamera sleduje najprv hudobné skúšky členov kvarteta v štyroch separátnych miestnostiach pod energickým vedením samotného Stockhausena, potom skúšky vo vrtuľníkoch a napokon bláznivú svetovú premiéru – sláčikové kvarteto hrané zo štyroch helikoptér lietajúcich nad mestom. Možnosť sledovať zblízka nervozitu hudobníkov, byť súčasťou celého napätia, k tomu pohľady z vtáčej perspektívy a zmes silnej hudby a neprikrášaného hluku vrtuľníkov, to všetko sprostredkovalo publiku hypnotizujúci zážitok. Film si zaslúžil poľtlesk a Stockhausenovi sa splnil sen („*Snívalo sa mi, že hudba lieta*“).

#### Súčasná hudba nielen pre expertov

Princíp transformácie hudobnej kompozície nie je vo filmoch Franka Scheffera

toch s názvom *Doku-Konzert*. Spojením dvoch disciplín – live hudby a dokumentárneho filmu o nej sa ponúka publiku a tiež účinkujúcim nová skúsenosť a hodnota navyše. Prostredníctvom spoznania



J. Cage vo filme *Nineteen Questions* [foto: archív]

**„Hudobná tradícia 20. storočia vyzerá na začiatku ako rieka. Táto rieka, to je Gustav Mahler. Rieka sa čoskoro delí na dve ramená – sú nimi Arnold Schönberg a Igor Stravinskij. Z nich sa oddeľujú stále ďalšie a ďalšie ramená a rieky... Po druhej svetovej vojne vzniklo more, a dnes sa nachádzame v oceáne.“**

*Frank Scheffer, režisér dokumentárnych filmov o skladateľoch 20. a 21. storočia*

*hľadá celý čas dirigentovi na chrbát.*“ V tomto filme má publikum možnosť detailne sledovať fascinujúcu nekontrolovanú mimiku a presné pohyby rúk dirigentov Riccarda Chaillyho, Simona Rattla alebo Claudia Abbada, čím naberá sila Mahlerovej hudby skutočne kozmické rozmery.

Takmer paralelne s filmom *Conducting Mahler* natočil Frank Scheffer aj svoj kultový film **Helicopter String Quartet**. Film zaznamenáva proces prípravy a priebeh svetovej premiéry tejto nezvyčajnej Stockhausenovej kompozície: „*V tomto filme ide o dobrodružstvo – vzniká v ňom hudobné dielo. Z tohto dôvodu som tu použil pohyblivú kameru, metódu direct cinema, ktorou som sprostredkoval divákovi atmosféru, emócie z miesta udalosti a v neposlednom*

na prvý pohľad viditeľný. Z tohto pohľadu boli úvodné slová režiséra pred každým filmom pre publikum na Wien Modern užitočné, i keď nie nevyhnutné, ako sám objasňuje: „*Je to niečo podobné, ako povedal Robert Craft o Mozartovi: Znalci rozumejú, čo urobil, ostatným ľuďom sa to páči aj bez tohto poznania.*“ A toto je možno ten najdôležitejší prínos Franka Scheffera pre súčasnú hudbu: kým profesionálni znalci nachádzajú v jeho filmovej tvorbe zaujímavé paralely a objavujú štruktúry, laické publikum môže prostredníctvom jeho filmov nájsť vlastný vzťah k novej hudbe. Frank Scheffer ju sprístupňuje (aj) širšiemu v publiku. Zámer priblížiť alebo sprostredkovať súčasnú hudbu sleduje Frank Scheffer aj v špeciálnych projek-

autora diela, jeho osobnosti a pohnútok k tvorbe sa poslucháčom otvára nový pohľad a s ním otvorené dvere k prežitiu a „pochoopeniu“ skladby.

Tvorbe Franka Scheffera predchádzajú analýzy hudobných diel, stavba jeho filmov je odvodená z partitúr. Možno mnohým napadne otázka, či je Frank Scheffer sám hudobníkom alebo hudobným vedcom. Jeho odpoveď je jednoznačná: „*Nie, neviem ani čítať noty. Avšak: Po prvé, milujem hudbu. Po druhé, mám dobré uši, viem správne počúvať. Po tretie, keď potrebujem porozumieť partitúre, opýtam sa muzikológov. Je to tak v poriadku. Noty sú idiómom hudobníkov, ja som filmový tvorca. Pozerám sa na svet cez šošovku, myslím v montážach a v pohyboch kamery.*“

**Frank Scheffer** (nar. 1956, Venio, Holandsko) je tvorcem dokumentárnych a experimentálnych filmov. Študoval na Akadémii dizajnu v Eindhovene, na Art College v Den Haagu a na Holandskej filmovej akadémii v Amsterdame. K jeho ranej filmovej tvorbe patria dokumenty o Tomovi Waltsovi alebo o dalajlamovi. V roku 1985 vytvoril svoj prvý experimentálny film s hudobnou tematikou *Wagnerov Prsteň*, trvajúci 3,5 minúty. V ďalších rokoch úzko spolupracoval s Johnom Cageom na viacerých konceptuálnych filmoch. Preslávil sa v roku 1996 filmom *Conducting Mahler*, ktorý nakrútil na Mahlerovom festivale v Amsterdame r. 1995. K vrcholom jeho tvorby patria filmy *Final Choral* (o Stravinskom), *5 Orchestral Pieces* (o Schönbergovi), *Sonic Acts* (scéna elektronickej hudby od Stockhausena po DJ Spookyho), *Éclair* (o Boulezovi)... Jeho najbližšia cesta vedie do Iránu ku skladateľovi Naderovi Mashayekhmu. V roku 2007 prevzalo Filmové múzeum v Amsterdame do svojho archívu kompletné Schefferovo dielo.

# Igor Dibák Učím ako Cikker – nič múdrejšie som nevymyslel

Prípravila Mária GLOCKOVÁ



**Igor Dibák patrí ku generácii slovenských skladateľov, ktorí si po nástupe do praxe osvojili filozofiu návratu k dielam klasi-  
kov 20. storočia. Zostali zároveň verní aj tradíciám domácej tvorby, skladateľskému odkazu a slovenskej piesni. Skladateľ,  
ktorý bol dlhé roky televíznym i rozhlasovým dramaturgom.**

**Patríš ku skladateľskej garnitúre, ktorá si písala v čase štúdií do indexu pedagóga hlavného predmetu Jána Cikkeru. Ako si na neho spomínaš?**

V čase mojich štúdií existovali dve skladateľské osobnosti: Alexander Moyzes a Ján Cikker. Podľa nich boli na škole „moyzesovci“ a „cikkerovci“. Tí prví mali bližšie k teoretizovaniu, druhí boli konštruktérmi, racionalistami. My, cikkerovci, sme boli najrozmanitejšia skupina. Napokon stačí uviesť mená Pavol Šimai, Miroslav Bázlik, Ilja Zeljenka, Dušan Martinček, Juraj Beneš aj Martin Burlas.

**Aká forma štúdiá dominovala? Bol Ján Cikker prísny pedagóg?**

V triede Jána Cikkeru platilo iba jedno nikdy neporušiteľné pravidlo: raz do týždňa byť na hodine s pánom profesorom. Vtedy neexistovalo nič, iba rozhovory a otázky – kto čo počúval, čítal, zaujímavé videl, aký koncert bol v Redute, čo hrali v opere. Ján Cikker potom rozhodil svoje informačné darčeky a my sme utekali priamo do kníhkupectva s hudobníkmi vedľa Manderláku. Všetko, čo sa dalo, sme si hneď objednali. Aby sme mali vlastné. Možno aj preto dnes nemám problém s odbornou literatúrou, partitúrami, nahrávkami. Cikker do nás zasial vlastnícke túžby, a to mi ostalo dodnes. Neprestal som dopĺňať a kupovať...

**Spomínaš si na svoje prvé opusy?**

Cikker nás nechal v štúdiu slobodných, nikomu nevnucoval žiaden štýl. Ved' by sme mu v tom čase ani poriadne nerozumeli. Nestaral sa do nás ani o nás. Tým nás aj skúšal, ako sa vieme systematicky postaviť k prípadnej budúcej profesii. Preto na poslednú chvíľu niekedy aj prekvapil: Ukáž a hneď! A potom začal otáčať, prezerať a nabádať: Skús to ešte takto, daj to do iného kľúča, napíš „raka“, prerytmizuj, prerob, urob nové a tak dookola. Za dva roky som „nakomponoval“ veľmi málo, avšak pamätám si, že som musel takmer do odpadnutia harmonizovať dve slovenské ľudové pesničky: *Vysoko zornička a Ej, pofukuj, povievaj*.

**Patríš ku garnitúre slovenských hudobných skladateľov, ktorá od vzniku Akadémie umení v Banskej**

**Bystrici spoluvytvárala profil katedry kompozície na Fakulte múzických umení. V súčasnosti ju vedieš. Aké skúsenosti máš s budúcimi skladateľmi?**

Okrem troch „vlastných“ poslucháčov kompozície mám ešte aj dirigentov a zbornajstrov. So všetkými robím to, čo som získal od svojho pedagóga. Nič múdrejšie som nevymyslel. Na prvých seminároch robíme najmä s ľudovou piesňou pri klavíri: k pravej sa vždy pridá ľavá ruka, v melódii už so sekundovým posunom a neskôr aj s posunom taktov. Slovenská ľudová pieseň na rôzne spôsoby. Tak chutí u mňa nielen prvý seminár. Starodávne cikkerovsky a máličko už aj dibákovsky.

**Tvoja generácia zvykne tvrdiť, že dnešní mladí sú iní ...**  
...chýba im trpezlivosť. Sú nedočkaví! Ale to všetko spôsobil technický boom, čo je pre nich absolútne perfektné. Oni nemajú dnes problém s nahrávkou, notami, koncertom, zahraničím. Myslím si, že nadbytok informácií je im niekedy aj na škodu. Nevážia si potom celkom normálne maličkosti, drobnosti. V tom sú rozhodne iní, ale zato sú v dobrom agresívnejší a idú za svojím cieľom.

**V roku 1986 si nastúpil na post šéfredaktora Hlavnej redakcie hudobného vysielania v Československej televízii v Bratislave. V čase tvojho pôsobenia mala hudba v televíznom vysielaní už svoje štruktúrované žánre – spravodajstvo, publicistiku, dokumentárne aj náučné relácie, rôzne pásma. Určite si mal aj „vlastný“ priestor, do ktorého si investoval najviac úsilia...**

Boli to bezkonkurenčne BHS, ktoré prechádzali televíziou od roku 1965 nepretržite, neskôr aj so sprievodnými podujatiami Tribúna mladých umelcov, Interpódium a spravodajstvom BHS. K zaujímavému obdobiu patrili 60. roky, kedy sme prechádzali na telemagnetický záznam. Mohli sme tak nielen zvýšiť, ale aj špecifikovať programovú kapacitu.

**Médiom televízie malo aj neodmysliteľný politický parameter, ktorý sa najmä v historických spoločenských zlomoch dokázal správať nebezpečne skartačne a „zneškodniť“ určite mnoho zaujímavého materiálu ...**

V archívoch sme mali tisíce relácií a autorských

scenárov či námetov. V časoch politických čistiek, najmä po roku 1970, sa mnoho záznamov vymazalo aj chybnými politickými rozhodnutiami. To sú fakty.

**A čo priestor pre umeleckú avantgardu...**

Vysielanie podliehalo kontrole ÚV KSS a tvorba bola prezentovaná podľa direktív, podliehala schvaľovaciemu procesu. Treba však pripomenúť, že nie všetko sa vymazalo z politických dôvodov, ale aj z nedostatku záznamového materiálu, na ktoré bolo uvalené embargo. Týkalo sa to najmä hudobno-dramatického žánru. Medzi prvé originálne počiny v oblasti televíznej opernej tvorby patrí Salvova *Margita a Besná* v réžii Petra Weigla, hoci sa tiež nevyhla istým ideovým korekciám.

**Po prvom pokuse s operou *Svietnik* si pristúpil k napísaniu baletu. Išlo o prvý pôvodný televízny balet v histórii slovenskej televízie s neslovenským námetom...**

Peter Štilicha ma upozornil na Gogoľovu poviedku *Portrét*. V tom čase televízia v cykle filmov *Pre pamätníkov* uviedla český film, ktorý túto tému spracovával. Neskôr som sa dozvedel, že ruský skladateľ Vinogradov napísal podľa Gogoľovej poviedky operu. Pre tento žáner rozhodol aj fakt, že v Československu bola v tom čase umelecky silná garnitúra mladých baletných umelcov – Vaculík, Černá, Dúbravik. Dokonca sa ukazovala možnosť, že choreografom a režisérom by mohol byť Pavel Šmok. Nakoniec balet nerealizoval, pretože v tom čase pripravoval pre MET *Predanú nevestu*. Realizácie sa ujal Boris Slovák.

**Čo by si chcel vrátiť späť a opraviť, keby si mal dnes kompetencie?**

Vrátiť sa do rokov 1986–1988, kedy sa nám podarilo nahráť v rozhlase operu Eugena Suchoňa *Svätopluk* a potom ju v STV realizovať ako filmový prepis. Bola to doba, kedy sa dali „vydupať“ peniaze a vytvoril celovečerný operný (!) film. Dnes je to v kategórii snov. V tých časoch bol *Svätopluk* najdrahší film, ktorý sa vyrobil na Kolibe. Stál viac než 16 miliónov korún. \_|

**Igor Dibák (1947, Spišská Nová Ves)** je autorom mnohých orchestrálnych, komorných, hudobno-dramatických aj inštruktívnych diel. Skomponoval celý rad koncertantných skladieb pre rôzne nástroje, televíznu operu *Svietnik*, detskú operu *Prorok Rak*, televíznu operu *Silvester* a i. Je autorom prvého slovenského televízneho baletu *Portrét*.

V rokoch 1969–1979 pôsobil ako dramaturg, od roku 1987–1990 ako šéfredaktor Hlavnej redakcie hudobného vysielania Československej televízie v Bratislave. V rokoch 1979–1986 bol šéfredaktorom Hlavnej redakcie hudobného vysielania v Čs. rozhlase v Bratislave. Po vzniku Akadémie umení v Banskej Bystrici (1997) sa stal interným pedagógom na Katedre kompozície.

čo počúva...



o počúvam? Keď sa potrebujem sústrediť na slová, ako napríklad teraz pri písaní, prekážala by i stíšená inštrumentálka. Najlepšie je ticho, aspoň to naše relatívne – mestské s ručovou hudbou dopravy a ľuďmi zvonku. Spozna zavretých dverí kúpeľne ho dotvára zapnutá práčka, ako aj šum ventilátora z počítača, ktorý mám na dosah. Keď dopíšem, prejdem do izby nazvanej ateliér, pustím si známe CD a ponorím sa do práce. V rádiu je ťažké nájsť vhodnú hudbu na maľovanie, ale poteší ma nehudobný žáner – hovorené slovo z čítaní na pokračovanie, strhujúci príbeh.

Z hudobných nástrojov nám v rodine jednoznačne vládne klavír. Stará mama prešla trpkým údelom klavírnej virtuózky v prvej polovici minulého storočia. Druhá stará mama sa klavíru venovala tiež s nadšením, avšak bez náležitých vzdelaní. Aj ona mala v byte veľké krídlo, zaberajúce tretinu izby.

Na rozdiel od jasného a čistého zvuku krídla prvej starej mamy, v klavíri tej druhej prežívali na drobných kúskoch zeleného filcu mole. Prispievali k zvláštnemu tlmenému, ba zasneženému klavírnemu zvuku, ktorý mala tak rada. Roky som ho počúvala spozna sklenených dverí môjho ateliéru. A podvečer ku mne prichádzajú tóny ďalšieho klavíra – zo spodnej časti domu. Bez notových zápisov ich môj otec usporadúva do vlastných skladieb. Ako vedec, matematik a hudobný samouk často relaxuje pri klavíri, fascinovaný hľadaním vzťahov medzi tónmi a poltónmi, akordmi a študovaním teórie harmónie. Občas mu je ľúto, že ako dieťa klaviristky nedostal riadne hudobné vzdelanie. Aby sa mne a súrodencom dostalo aspoň to základné, o to sa pričínila aj naša teta, ktorá bola učiteľkou hry na klavíri. Sedem rokov Ľudovej školy umenia položilo môj základ vzťahu a gramotnosti v klasickej hudbe a hlavne užitočné uvedomenie, že k umeniu patrí aj sebadisciplina.

Ak práve nie som odcestovaná alebo zavalená povinnosťami na materskej, tak k môjmu novembru patrí nielen Mesiac fotografie, ale aj Večery novej hudby. V roku 1997 sa mi podarilo získať ich hlavného organizátora a skladateľa Daniela Mateja na skomponovanie skladby *Jaune, bleue, rouge* k môjmu projektu *Luminia* v Trnavskej synagóge. Výstava sa skladala iba z farebného svetla, prenikajúceho zafarbenými oknami do prázdneho interiéru synagógy a z

# Dorota Sadovská

výtvarníčka



foto: R. Ferstl

Matejovej hudby. Ďalší spoločný projekt s názvom *Vingts regards* vznikol v roku 2000 pre šamorínsku synagógu At Home Gallery.

Nemenej ma tešila spolupráca s Martinom Burlasom. V roku 2003 sa nechal inšpirovať video-materiálom, nasnímaným pre moje dve videá. Ním skomponovaná hudba určila ich finálny zostrih. Ešte v tom istom roku



Obálka časopisu-katalógu SADO

boli obe videá uvedené na festivale InOut v Prahe. Na veľkom monitore priamo na Staromestskom námestí sa na Burlasovu hudbu veľmi pomaly pohybovala zmes ľudských tiel (*Slough*). Zábery z druhého videa s názvom *Coccons* ako aj ďalšie výstavy sa nachádzajú v aktuálnom pokračovaní môjho experimentálneho autorského katalógu-časopisu *SADO*.

A akú hudbu si opakovane vpušťať do ateliéru? Pri maľovaní akrylových plátien sýtou farbou bol mojim osobným hitom *Pergolesi – Quando Corpus morietur* a kratučké *Amen* s chlapčenským zborom z jeho *Stabat Mater*. Nablízku mohol byť aj ľahučký *Rossini*, vyvážený naprieč storočiami čoraz populárnejším *Erikom Satiem*. Počas červeno-tmavomodrého obdobia vládli swingové a jazzové výberovky z prvej polovice 20. storočia, ale nepohrdla som ani súčasným *Mark O'Connor's Hot Swing Trio*. Pri malbe antiportrétov

nezabúdam na *Bluegrass Sessions* a *Bélu Flecka*, výberovku ženského bluegrassu s *Alison Kraussou* a *Claire Lynchovou*. Daždívim predpoludňami pristanú gitarový *Chet Atkins*, *Jorge Cardoso*, francúzsky *George Brassens*. Krv v žilách mi kedýkoľvek rozprúdia *The Cultural Heritage Choir* (pre mňa najvýraznejšia hudobná spomienka na Kaliforniu), rómsky *Točkolotoč*, *Věra Bílá* či husľový nadšenec *Didier Lockwood*. Naopak, na upokojenie a sústredenie by som vložila do prehrávača zádušné *Vladimíra Godára* alebo obskurný jazzový soundtrack od *Milesa Davisa* k filmu *Ascenseur pour l'échafaud*.

Pravdupovediac, v súčasnosti si hudbu dávkujem o niečo striedmejšie, lebo najviac mi spieva moja dcéra a aj keď spí, počúvam cez monitor a snímač na inom poschodí jej dych. Ale to je už iná hudba... ┘

**Dorota Sadovská (1973)** – výtvarníčka, skúmajúca presahy maľby a fotografie. Zaoberá sa aj výtvarnou inštaláciou a video-artom. Má za sebou množstvo prestížnych výstav (Slovensko, Česká republika, Rakúsko, Poľsko, Maďarsko, Nemecko, Írsko, Taliansko, Francúzsko, Španielsko, USA). Vydáva vlastný časopis-katalóg pod názvom *SADO*. ([www.sadovska.sk](http://www.sadovska.sk))



John Coltrane [foto: archív]



Ornette Coleman [foto: archív]

## Kapitoly z dejín jazzového saxofónu VI.

# Od modality k avantgarde

Erik ROTHENSTEIN

Jazzové dianie v USA na prelome 50. a 60. rokov bolo nesmierne bohaté na novátorské koncepty a prelomové nahrávky. Album *Kind of Blue* (1959) z dielne Milesa Davisa, predznamenávajúci obdobie modálneho jazzu, naznačuje uvoľňovanie harmonických vzťahov a poukazuje na možnosti rozsiahlych akordických plôch. Davisov súputník John Coltrane sa v tom istom roku akoby vracia o krok späť k harmonickej sofistikovanosti a nahráva prelomový album *Giant Steps*. O rok neskôr prekvapuje na albume *Free Jazz: A Collective Improvisation* svojou revolučnou koncepciou voľnej skupinovej improvizácie altsaxofonista Ornette Coleman.

**Z**a prvý skutočný sólový projekt **Johna Coltranea** (1926–1967) býva vďaka excelentnému výberu hudobníkov (trubkár Lee Morgan – trombonista Curtis Fuller) a kompozíciám takmer výlučne z autorskej dielne považovaný album *Blue Train* (Blue Note 1957) v hardbopovom duchu svojej doby. Dvojica skladieb *Moment's Notice* a *Lazy Bird* však predznamenáva nesmierne dôležitý album *Giant Steps* (Atlantic Records 1960) s novým harmonickým konceptom, nazvaným *Coltrane Changes*. V októbri 1958 popísal jazzový kritik Ira Gitler na stránkach magazínu *Down Beat*

revolučný štýl Coltraneovej hry termínom „*sheets of sound*“ – zvukové plachty. Coltraneove arpeggia a patterny vyznievali natoľko extrémne rýchlo, že popri aktuálnom tóne akoby „viseli“ vo vzduchu aj tie predošlé a ťažisko spočívalo na horizontálnej línii. Taktové čiary stratili svoj prvotný význam, podobne ako dovtedy používané klasické harmonické spoje, ktoré sa začali schválne „obchádzať“. Nesmierna prítlačivosť tohto štýlu spočíva v dovtedy nevidanej otvorenosti a voľnosti improvizácie, kvôli ktorým často nebolo možné jednoznačne definovať tóninu, v ktorej sa Coltrane pohyboval. Klavirista kapely (v tom období najmä Thelonious Monk),

oboznámený s technikou, využíval len základné akordické tóny a táto tóninová neurčitost otvárala viacero možností.

### Giant Steps

Johna Coltranea, nazývaného Trane, by sme podobne ako Davisa mohli prirovnať k štýlotvornému Pablovi Picassovi. Ten počas svojho „modrého obdobia“ (1901–1904) výrazne nevyčnieval a v dejinách výtvarného umenia by pravdepodobne „zapadol“, pokiaľ by z tejto periódy nevyšiel. Neskôr však, podobne ako priekopníci „abstraktného“ jazzu – saxofonisti



Coltrane a Ornette Coleman, stál pri zrode abstraktného umenia. Trane sa spočiatku výrazne neodlišoval od svojich hardbopových kolegov. Zlom v jeho tvorbe nastal až počas spoločného hrania s Monkom v rokoch 1957–1958, keď začal experimentovať s modernou harmóniou a vytvárať „zvukové plachty.“

Podobne ako Picasso deformoval a „rozložil“ tvary na svojom obraze *Slečny z Avignonu* (1907), Coltrane v kompozícii *Giant Steps* z rovnomenného albumu s novým harmonickým konceptom *Coltrane Changes* „rozložil“ oktávu. Na tomto jeho pravdepodobne najznámejšom albume nachádzame skladby, ktoré neskôr prešli do štandardného jazzového repertoára. V nádhерnej balade *Naima*, pomenovanej na počesť Traneovej ženy, objavujeme pedálové tóny, ktoré sa stávajú signifikantným znakom zvukovosti jeho kapely počas 60. rokov. Trane ich špeciálne používal pri skladbách so španielskym alebo indickým koloritom. Oproti Davisovi, ktorý v tom období harmóniu zjednodušoval, vydal sa Coltrane spočiatku opačným smerom, aby sa neskôr navrátil k modálnemu spôsobu hrania. Podobne ako u bopero, bol preňho charakteristický záujem o harmonickú komplexnosť. Do známych skladieb včleňoval nové akordy, tak ako to pred ním robili napríklad Art Tatum, alebo Don Byas. Skladba *Countdown* zo spomínaného albumu je v skutočnosti Davisovou témou *Tune Up* s takmer zdvojnásobeným počtom akordov. Napísanie titulnej skladby *Giant Steps* vnímal Coltrane ako prostriedok získavania zručnosti v improvizácii na sled akordov, vzdialených od seba veľkými

tercie rozdelil Coltrane oktávu na trojicu tonálnych centier, ku ktorým priradil príslušné dominanty. Skladba s netypickou 16-taktovou štruktúrou sa pre svoju komplikovanosť a rafinovanosť stala skúškou pre improvizátorov, podobne ako *All the Things You Are* vo swin-

terom. Na albume *My Favorite Things* sa Trane po prvýkrát predstavuje ako soprán saxofónista. Už predtým obdivoval Sidneyho Becheta, klarinetistu a soprán saxofonistu starej swingovej generácie, rovnako ho ovplyvnil o niečo mladší súčasník Steve Lacy. Coltrane soprán saxofón spo-

Príklad č. 1 Téma Coltraneovej skladby *Giant Steps* z rovnomenného albumu (Atlantic Records 1960) s harmonickým konceptom *Coltrane Changes* a fragment sóla.

govom období, alebo Gillespieho *Con Alma* v bebop. V prvom príklade sledujeme tému skladby ako aj fragment sóla (Pr. 1) a v nasledujúcom ukážku, ako by vyzeral B diel známeho štandardu *All the Things You Are* s aplikovaním konceptu *Coltrane Changes*. (Pr. 2)

Po „dobrodružstvách“ s *Giant Steps* a *Coltrane Changes* pracoval Coltrane na vlastnom poňatí modálneho konceptu. Titulná skladba nasledujúceho albumu *My Favorite Things* (Atlantic Records 1961) je modálnou interpretáciou známej piesne muzikálu *The Sound of*

pularizoval, vďaka nemu bol tento nástroj priradený do štandardného jazzového inštrumentára a viacerí hráči (Dave Liebman, Joe Farrell, Steve Grossman...) ho pod jeho vplyvom začali frekventovanejšie využívať. Ďalšou ukážkou je fragment soprán saxofónového sóla skladby *Softly as in a Morning Sunrise* z koncertného záznamu *Live! At the Village Vanguard* (Impulse! 1961). Traneovým sólovým nástupom stúpa „energia“ celej kapely, čo žiaľ nie je možné zachytiť v notovom zázname. Podobne ako „Cannonball“ Adderley (porovnaj sólo skladby *Work Song* z

minulej časti seriálu *Zrodienie modálneho konceptu*) vychádza aj Coltrane z molovej pentatoniky, ktorú obohacuje o veľkú nónu. Odlišnosť jeho prístupu naznačuje opustenie bopového jazyka a kvartové postupy nad klavírnym compingom McCoy Tynera. (Pr. 3)

Množstvo poslucháčov pozná len Coltraneove rýchle „medium up“ skladby plné energie a strhujúcich liniek. Pri hraní pomalých melódií bol však, čo sa počtu tónov týka, pomerne

striedmy a energiu sústredil do zvuku nástroja, prípadne multifonických pasáží. Známa je interpretácia nádhерnej Ellingtonovej balady *In a Sentimental Mood* s krásnou rytmicko-melodickou klavírnou figúrou samotného autora

Príklad č. 2 Harmonická schéma B dielu štandardu *All the Things You Are* s aplikovaním konceptu *Coltrane Changes*.

intervalovými skokmi. Tie majú len niekoľko spoločných tónov a improvizujúci hudobník je v podstate nútený robiť obrie kroky (anglicky „giant steps“). Tóny melódie plynú rytmicky zároveň s harmóniou. Prostredníctvom veľkej

*Music* autorskej dvojice Rodgers–Hammerstein. Coltrane vychádza z originálnych akordov, avšak improvizuje len nad dvojakordovým patternom. Podobné prvky nachádzame aj na jeho ďalších albumoch s meditatívnym charak-

Príklad č. 3 Fragment sóla vychádzajúci z molovej pentatoniky obohatenej o veľkú nónu v skladbe *Softly as in a Morning Sunrise* z koncertného záznamu *Live! At the Village Vanguard* (Impulse! 1961).

na albume *Duke Ellington & John Coltrane* (Impulse!, 1962). Až na niekoľko taktov hrá Coltrane v podstate iba tému, avšak výsledkom je nesmierne koncentrovaná hĺbka výpovede namiesto povrchných efektov. Odlišná tónina umožnila Coltraneovi použitie jeho typického zvuku v hornom (diskantovom) registri nástroja. K ďalším známym baladám patria *Lonnie's Lament* z albumu *Crescent*, alebo *Naima*.

Pre svoj koncept potreboval Trane kapelu, ktorá by s ním držala krok a podporovala ho. Po roku 1960 vystriedal niekoľko kontrabasisťov. Po Steveovi Davisovi angažoval Jimmyho Garrisona, vnímavého kontrabasisťu, vyplňajúceho zvukový priestor medzi bicími nástrojmi a klavirom. Garrison spopularizoval techniku, pri ktorej rozoznieval naraz viacero strún, príležitostne „vybrnkával“ gitarovým spôsobom. Bubeník Elvin Jones ignoroval relatívnu jednoduchosť svojich predchodcov, vytvoriac komplexný polyrytmický štýl hrania, pri ktorom v štvordobom metre mnohokrát frázuje na tri, namiesto párných dvoch, alebo štyroch. Prízvukovanému potvrdeniu prvej doby v takte sa priam vyhýbal. Jeho koncepcia je pevná a remeselne bravúrne zvládnutá s uvoľneným swingujúcim charakterom. Elvin Jones bol pravdepodobne najnepostrádateľnejším členom Coltraneovho klasického kvarteta a nahradil sa ho nepodarilo ani univerzálnym, moderným a skúseným bubeníkom Royom Haynesom, čo pozorujeme na albume *Selflessness* (Impulse! 1965) v skladbe *My Favorite Things*. Celkový „sound“ Coltraneovej kapely smeloval klavirista McCoy Tyner, ktorého otvorené kvartové voicingy ponúkali spoluhráčom dojem stability. Jeho osobitý hudobný jazyk čerpal z lineárneho spôsobu hry Buda Powella, blokových akordov Reda Garlanda a impresionisticky farebných voicingov Billa Evansa. Zostava, ktorá do dejín vošla ako „klasické kvarteto“, nahrala jeden z najrešpektovanejších albumov jazzovej histórie *A Love Supreme* (Impulse! 1965).

Začiatkom 60. rokov ovplyvnil Trane **Johna Gilmora** (1931–1995), ktorý bol saxofonis-

tom Sun Ra Arkestra. Pri improvizácii na modálnu tému *Impressions* z rovnomenného albumu (Impulse! 1963), na ploche ktorej sa strieda dvojica dórskych módov (forma AABA), však Gilmoreve nápady „recykloval“ samotný Coltrane. Pod jeho vplyvom prehodnotili svoj štýl a včlenili novátorské Coltraneove výdobytky do svojho hudobného jazyka nielen mladší, ale aj mnohí etablovaní kolegovia. Po Parkerovi „nastavil“ vyššiu latku saxofónovej hry a vytvoril celý repertoár patternov, ktoré sa stali bežnou gramatikou saxofonistov po celom svete. Na svojich obdivovateľov mal nesmierny spirituálny dosah, silu jeho osobnosti a význam pre moderný jazz sa doteraz nepodarilo prekonať.

### Coltrane versus Getz

Ďalším nesmierne dôležitým veľikánom tenorsaxofónu bol Coltraneov vrstovník **Stan Getz** (1927–1991), vďaka svojmu vrúcnemu lyrickému tónu nazývaný tiež „The Sound“. V polovici 40. rokov hrával v saxofónovej sekcii Four Brothers bigbandu Woodyho Hermana, ktorej zvláštnosťou bolo jej štvorčlenné obsadenie bez altsaxofónu. Jej členov, tenorsaxofonistov Zoota Simsa, Herbieho Stewarda a Stana Getza ovplyvnil predovšetkým Lester Young. Sekciu s unikátnym zvukom doplnil excelentný bopový barytónsaxofonista Serge Chaloff. Getz sa vyprofiloval ako osobitý, ťažko jednoznačne štýlovo zaraditeľný hudobník. Nebol boperom v pravom slova zmysle, využíval len minimum „parkerovských“ alebo „gillespieovských“ fráz. Jeho špecifický melodický prístup k improvizácii a dlhé „plynúce“ osminové reťazce boli podobne ako u Lestera Younga odlišné od bopového rytmického konceptu a melodické frázy evokovali skôr vplyvy európskej klasickej hudby.

V tomto kontexte je nutné spomenúť nesmierne dôležitý jav v živote jazzových hudob-

níkov – rasizmus. Nezriedkavo boli černošskí hudobníci prinútení vstupovať do klubov zadným vchodom a zaobchádzali s nimi ako so sluhami, ktorým sa ponúka láskavá možnosť hrania. Mnohých nesmierne hnevalo, že za hudbu, ktorú vymysleli ich predkovia a vrstovníci, dostávali omnoho menší honorár ako ich bieli kolegovia. Tabu prelomil až Benny Goodman, ktorý do svojej skupiny angažoval černošských hudobníkov. Na druhej strane, beloší hudobníci, napríklad Stan Getz, museli intenzívnejšie bojovať o uznanie u svojich černošských kolegov. Getzov jemný, tichý vzdušný tón a svojrázne linky sa spočiatku ťažšie presadzovali v ex-



Stan Getz [foto: archiv]

presívnom bopovom kontexte. Predovšetkým na jeho raných nahrávkach badať snahu približovať sa afroamerickej expresivite. Počas 50. rokov však získal uznanie a popri Rollinsovi a Coltraneovi sa stal najznámejším tenorsaxofonistom americkej scény. V roku 1958 sa presťahoval do Dánska a napriek tomu, že po svojom návrate nahral umelecky hodnotný album *Focus* (Verve 1961), nezískal už popularitu svojich vrstovníkov. Jeho renesanciu boli 80. roky, počas ktorých sa navrátil k akustickému kvartetu a ostal vyrovnaným, nikam sa nenáhliacim umelcom. Svoj obrovský talent pre baladický prejav potvrdzuje napríklad na albume duet s klaviristom Kennym Barronom *People Time* (Verve 1992), ktorý nahral tri mesiace pred svojou smrťou. Počujeme tu Getzov zmysel pre krásu, vkus a eleganciu, ale aj pre bolesť a lásku.

Ukážku 4. príkladu – sólo zo skladby *All the Things You Are* – nájdeme na koncertnom albume *Jazz at the Philharmonic* (Verve 1960). Pred Getzom sa ako sólisti predstavujú Coleman Hawkins a Don Byas. Hawkinsovo sólo sme rozoberali v druhom dieli seriálu, venovanom swingovému obdobiu. Môžeme jasne sledovať rozdielny prístup „čierneho“ štýlu oproti generácie mladšiemu „bielemu“ bopu – termínu, ktorý popri kategórii „cool“ vymýšľali kritici kvôli zatriedeniu Getza a jeho nasledovníkov. Pre tenorsaxofón je skladba v *B dur* [*Bb dur*]\*, priebežne však moduluje, aby sa v poslednom A dieli znova navrátila do materskej tóniny. Sólo

pôsobí nesmierne vzdušne, pretože Getz aj na ploche dlhých osminových reťazcov nezabúda na dlhšie či kratšie pauzy medzi frázami a skladbu tak necháva „dýchať“. Podobne, dokonca ešte výraznejšie pracovali s voľnými plochami jazzmani s „coolovým“ prístupom (Lee Konitz, alebo Miles Davis). V porovnaní s Coltraneom – ktorého sólo rovnakého štandardu *All the Things You Are* z albumu Johnnneho Griffina *A Blowing Session* sme rozoberali v minulom čísle

harmonický spôsob hry. Getz na druhej strane, podobne ako Lester Young, je vertikálnym hráčom a melódia v „klasickom“ nehopovom ponímaní hrá v jeho improvizáciách dôležitú úlohu. V uvedenom sólo skladby *All the Things You Are* sa v B durových [Bb dur] pasážach bez ohľadu na harmóniu neustále vracia k tonike. Vo fragmente sólo v záverečnom A dieľi prvého chorusu Getz čaká a pomocou predtaktia (nábehu) nastúpi na tón B [Bb] v treťom takte, na

štvrtého chorusu (D1) sledujeme Getzovo polyrytmické hranie (tzv. „3 cez 4“), ktoré by boperi pravdepodobne vyjadrili pomocou rytmického modelu. V Getzovom dlhom osminovom reťazci vnímame polyrytmus len na základe melodickej frázy, v ktorej zohráva ústrednú úlohu opäť tón B [Bb]. Ďalej sledujeme zriedkavý substitučný akord, striedme použitie nedoškálnych chromatismov a rozklad danej harmónie, po ktorých nasleduje jediná double-timeová pasáž v celom sólo. (Pr. 4)

**Freejazzové uvoľnenie**

Známu tému zo spomínaného albumu *Giant Steps*, molové blues *Mr. P. C.* hrával Coltrane začiatkom 60. rokov s famóznym multiinstrumentalistom, altaxofonistom, basklarinetistom a flautistom **Ericom Dolphy** (1928–1964). Dolphy bol známy nielen ako geniálny avantgardný inštrumentalista, v ničom nezaostávajúci za bopovými veľikánmi, ale aj ako nesmierne príjemný a skromný človek. Pre Coltranea napísal aranžmány na úspešnom albume *Africa/Brass* (Impulse! 1961) a niekoľko dní po jeho vydaní spolu nahrávali ďalší výnimočný projekt *Olé Coltrane* (Atlantic Records 1962). Nezabudnuteľným ostáva jeho basklarinet v balade *Naima*, alebo ďalšie sólo v skladbách *India* (album *Impressions*) a *Spiritual (Live! At the Village Vanguard)*. Okrem toho participoval na nahrávkach kontrabasistu Charlesa Mingusa, ktoré patria k najhodnotnejším príspevkom afroamerickéj kultúry 20. storočia. Dolphymu neboli cudzie rôznorodé hudobné prístupy – hrával kompozície Edgara Varèseho v orchestri Gunthera Schullera

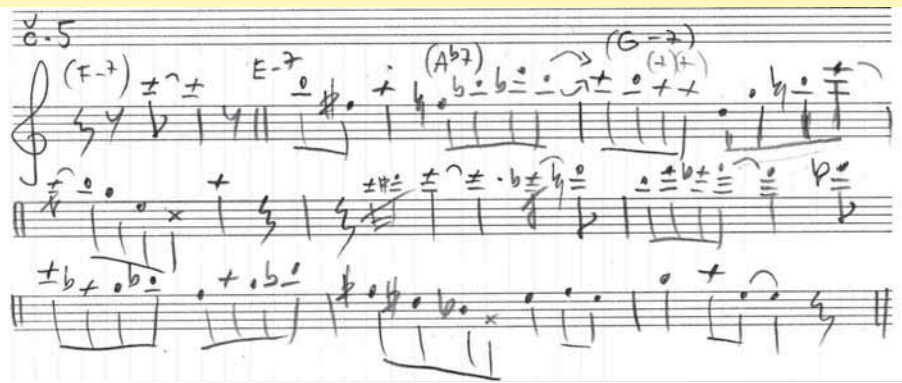
Príklad č. 4 Fragment sólo Stana Getza zo skladby *All the Things You Are* z koncertného albumu *Jazz at the Philharmonic* (Verve 1960).

– sa Getzovo sólo sa nesie vo veľkých melodickej oblúkoch s menšou dramatickosťou. Do svojich línií len veľmi zriedka vkladá substitučné akordy. Traneov prístup je horizontálnejší, s „hustými“ doubletimeovými pasážami, s množstvom substitúcií a bopových fráz. Možno povedať, že neustále „sype“ tóny. Aj keď mal Coltrane zmysel pre melódiu, jeho improvizácie sú takmer „nemelodicke“ v tradičnom zmysle slova. Napriek používaniu „parkerovských“ fráz nenájdeme v jeho líniách bopovú lyriku Parkera či Rollinsa, pretože uprednostňoval

ktorom doslovne „tancuje“ prostredníctvom harmónie *F7*. Vďaka špecifickému tónovému a rytmickému poňatiu znie úplne odlišne, ako napríklad Sonny Rollins, ktorý tiež využíval tento spôsob „skackania“ na jednom tóne (porovnaj rozbor sólo skladby *Tune Up* v jednom z predchádzajúcich seriálov venovaných hardbopu). V nasledujúcej sekvencii s ústrednou úlohou tónu B [Bb] sa tento nábeh neustále opakuje. Getz používa málo chromatismov, prvoradou je preňho melodickej sekvencia (výskyt tónu C<sup>#</sup> v 10. takte). V ďalšom fragmente z prvého A dieľu



Obálka Colemanovho albumu *Free Jazz* (Atlantic 1961)



Príklad č. 5. Fragment sóla *Impressions* z albumu *Coltratology*.

a Johna Lewisa, ktorý bol pokusom o syntézu klasickej, jazzovej a avantgardnej hudby. Na vlastných koncertoch často vystupoval sólovo a dlhé minúty držal publikum v napätí. Pre jazzový svet bolo šokom, keď ako tridsaťšesťročný zomrel v Berlíne, potom, čo mu ako diabetikovi stanovili nesprávnu diagnózu.

Na Coltraneu vplýval aj dodnes žijúci free-jazzový multiinštrumentalista, hráč na altsaxofóne, husliach a trúbke **Ornette Coleman** (1930). S Colemanovou kapelou (avšak bez lídra) nahrál Coltrane v roku 1960 album *The Avant-Garde* (Atlantic Records 1966), jeho vplyv sa prejavil tiež na albume *Ascensions* (Impulse! 1965), evokujúcom priekopníku Colemanovu snímku *Free Jazz: A Collective Improvisation* (Atlantic 1961). Mnohé ďalšie skupiny v tom období realizovali nahrávky kolektívnej improvizácie, avšak ich osamotené pokusy sa nedostali do povedomia. Coleman angažoval dvojicu kvartet bez harmonického nástroja – vlastné (Coleman, trubkár Don Cherry, kontrabasista Charlie Haden, bubeník Ed Blackwell) a Dolfyho (Dolph, trubkár Freddie Hubbard, kontrabasista Scott LaFaro, bubeník Billy Higgins). Pri skupinovej improvizácii nebol presne stanovený aranžmán, priebeh skladby, dĺžka chorusov, ani harmónia. Počas jej priebehu sa vyskytovali tonálne centrá, ktoré však neboli dohodnuté vopred. Pojem free ostal zaužívaný pre „otvorený“ spôsob hry, v ktorom nie je dané metrum, harmónia, téma, ani tónina. Hudobníci free jazzu však často využívali aspoň niektorú z týchto zložiek hudobnej organizácie. Hudba Colemanovho ansámblu vykazuje znaky určitej hierarchie s konštantným tempom kontrabasu a bicích, ktoré zväčša sprevádzajú sólové nástroje. Hudobníci ostávajú limitovaní vlastnými rozhodnutiami, závislými od vzájomného počúvania sa. Pokiaľ Coleman mení tóninu, snaží sa to robiť logicky, ostávajúc v nej tak dlho, aby mohli jeho spoluhráči reagovať. Primárnu je melódia pred harmóniou.

Tieto výdobytky včlenili do svojej hry ďalší nasledovníci, napríklad tenorsaxofonista **Albert Ayler** (1936–1970), ktorý danú harmóniu a rytmickú štruktúru „nasledoval“ nesmierne voľne a tiež uprednostňoval zoskupenia bez harmonických nástrojov. S free jazzom sa spájalo aj Coltraneovo meno, aj keď sa v jeho tvorbe

vyskytoval v nepatrnej miere. Jeho nahrávkam nechýba hudobná organizácia a v striktnom zmysle slova nemožno hovoriť ani o modálnom hraní, pretože okrem materiálu z daného módu využíval Coltrane aj tóny mimo neho. Ďalšou ukážkou je fragment sóla *Impressions* z albumu *Coltratology*. (Pr. 5)

V roku 1963 angažoval Miles Davis novú rytmickú sekciu – klaviristu Herbieho Hancocka, kontrabasistu Rona Cartera a v tých časoch len sedemnásťročného bubeníka Tonyho Williama. Popri spomenutej Coltraneovej rytmike to bola najvýznamnejšia sprievodná sekcia v 60. rokoch, ktorá mala vplyv aj na neskoršie dianie v jazze. Členom kapely bol aj moderný tenorsaxofonista **George Coleman** (1935), ktorého však neskôr Williams z kapely vytlačil, pretože na jeho vkus hral príliš perfektne a tradične. Na jednom z koncertov, na ktorom Davis zo zdravotných dôvodov nehral, Coleman opustil tradičné hranie a hral „free“. Williams sa mohol od vytrženia zbláznit, no bolo neskoro a Coleman po niekoľkých albumoch (napríklad *Seven Steps to Heaven*, *My Funny Valentine*, *Four and More*) kapelu skutočne opustil.

Vystriedal ho nový tenorsaxofonista **Wayne Shorter** (1933), ktorý prišiel od Arta Blakeyho a zvukovosť Davisovho kvinteta sa jeho príchodom zmenila dramaticky. Vo svojich sólach ukázal nesmierny zmysel pre melódiu, jeho improvizácie boli akoby vopred komponované s pevnou konštrukciou a logickou kontinuitou. S veľkým pôvabom a dravosťou zároveň hral nezvyklé intervaly. V priebehu 60. rokov opúšťa bopový prístup, z jeho slovníka sa strácajú spleť osminové refazce a jeho linky nadobúdajú hladšie kontúry, odkazujúce na európskych klasikov Ravela, Debussyho alebo Satieho. Svoje najlepšie improvizácie nahrál po Davisovom boku, napríklad bravúrne sólo v skladbe *Eighty-One* na albume *E.S.P.* (Columbia 1965). Strednú časť sóla by sme mohli vytrhnúť z kontextu a použiť ako samostatnú kompozíciu. Zúčastnil sa na nahrávaní prelomových projektov *In a Silent Way* a *Bitches Brew* v roku 1969, kde hral na soprán saxofóne. Tieto kontexty prispeli k vzniku jazz-rocku a tandem Shorter–Zawinul podnikol vznik kapely Weather Report. Na jej póde Shorter výrazne zmenil svoj štýl – na-

miesto dlhých melodických fráz hrával skôr krátke skupiny nôt, striedajúce sa s prázdny tichými plochami a dlhými notami. Do nového štýlu zapadli bohatý zvuk perkusí, konverzná basová figúra oslobodená od čistej sprievodnej funkcie a „chruplavý“ zvuk syntezátorov. Shorter uspel v prechode z pozície jazzového sólistu ku kolektívnemu improvizátorovi.

Vývoj jazzu neustále napreduje, aj keď mnohí namietajú, že koncom 20. storočia začal stagnovať a postrádať dynamiku, ktorú mal predtým. Rovnako sa objavujú názory, že posledné štvrtstoročie neprineslo nič nové a „marsaliovska generácia“ v podstate iba zdokona-



Wayne Shorter [foto: archív]

lila to, čo vymysleli veľkí hudobníci pred ňou. Jazz vyrástol z afro-americkéj tradície blues, pracovných piesní, gospelov či spirituálov. Pri svojej ceste priniesol množstvo nových trendov a inkorporoval vplyvy okolitého sveta. Stále však ostáva otvorenou kapitolou. Dôkazom sú napríklad altsaxofonisti **Steve Coleman** (1956) a **Kenny Garrett** (1960), ktorí do svojich improvizácií včleňujú hip-hopové výrazové prostriedky černošských get. Z výdobytkov jazzu ťaží na druhej strane do značnej miery súčasná populárna hudba, alebo world music. Netušime však, čo priniesie ďalší vývoj... ┘

\* V texte používame pre zrozumiteľnosť aj americký spôsob terminológie v hranatých zátvorkách. Autorom transkripcí je E. Rothenstein.

# Ochutnávka na jazzových hodoch

Peter MOTYČKA

**Košický festival Jazz FOR SALE pod hlavičkou občianskeho združenia Forsa už dávno presiahol status lokálneho podujatia. Pribúdajúcimi ročníkmi vstupuje do povedomia čoraz razantnejším a rovnocennejším konkurovaním kultovým Bratislavským jazzovým dňom, ktoré, žiaľ, na obhajovanie svojho výsostného statusu už dávnejšie rezignovali.**

Festival je tradičnou súčasťou dramaturgicky rôznorodých **Višegrádskych dní**, ktoré každoročne popri hudobných (tento rok napríklad Sukúv komorný orchestr, Andre Ochodlo & Atelier Klezmer Band, Buty) a divadelných predstaveniach (Štúdio L+S, Slovenské národné divadlo, Teatr Formy, Divadlo bez zábradlí), zahŕňajú vernisáže autorov, reprezentujúcich krajiny regiónu. Špecifikom festivalu zostáva premyslená, logicky vystavaná a často objavná dramaturgia, mapujúca pozoruhodných umelcov reprezentujúcich krajinu Višegrádskej štvorky. Mnohých festivalových účinkujúcich „objavia“ dramaturgovia ďalších domácich podujatí často až po rokoch, ako to bolo v prípade renomovaných umelcov ako Anna Maria Jopek, Hiromi, Pavel Jakub Ryba či Leszek Możdżer. O etablovaní festivalu, prerastajúceho regionálny rozmer, svedčí poldruha desiatky úspešných ročníkov a výpočet osobností, ktoré ho pocitli svojou účasťou – napr. americký gitarový experimentátor Willie Oteri, alebo kontrabasové legendy George „Jirí“ Mraz a Aladár Pege.

V sobotu 3. novembra otvorila aktuálny 16. ročník mierne progresívna, avšak nie príliš originálna vízia fusion jazzu v podaní maďarskej formácie **Fusio Group**. Tá nakoniec ostala jediným rozčarovaním ináč výnimočne zostaveného večera. Nasledujúce **Vertigo Quintet** predchádzali fámy jedného z najunikátnejších, aj keď v našich končinách ešte stále dôkladne schovávaných klenotov česko-slovenskej scény. Mladický energické zoskupenie tvorí trojica Slovákov a dvojica Čechov, na jedinú výnimku (saxofonistu **Marcela Bártu**) absolventov pražskej Vyššej odbornej školy Jaroslava Ježka. Pred dvoma rokmi vydalo Vertigo eponymnú štúdiovú nahrávku, prekvapujúcu vyzretou hráčskou predstavivosťou, atmosféricky rozľahlými plochami a zvukovosťou oscilujúcou medzi progresívnou severskou scénou a filozofiou povestného mníchovského vydavateľstva ECM. Košický koncert bol súčasťou ich doteraz najväčšieho dvojmesačného turné zahŕňajúceho okrem Slovenska, Maďarska a Českej republiky aj Španielsko, Francúzsko a Veľkú Britániu. Zároveň propagoval aktuálny klubový záznam *Live u Staré Paní* (Amplión Records 2007), ktorý prekvapil otvorenosťou rôznorodým vplyvom (prítomnosť sláčikového kvarteta Vladana Malinjaka a speváčky Lenky Dusilovej). Podobne ako festivalový koncert s novým projektom originálnej mixtúry dokonale vybrúseného hudobného jazyka kvinteta a éte-

rického prejavu violončelistky a speváčky **Doroty Barovej**. V spojení s jej domácim zoskupením **Tara Fuki** zaznela na pódiu krehká, atmosférická a poslucháčsky prístupnejšia symbióza moderného jazzu, world music a súčasnej hudby. **Vertigo Quintet** v snahe hľadania svojej podstaty síce postúpilo o krok ďalej, na druhej strane kapela počas svojho niekoľkoročného pôsobenia doteraz nevyčerpala všetky možnosti, ktoré im ponúka vzájomná pódiová komunikácia. Tá napriek veku členov kapely funguje tak, ako u žiadneho iného telesa v tomto teritóriu. S plasticky tvárnym vokálom sa nádherne viazala predovšetkým zvukovosť trúbky **Oskara Töröka**, nemožno zabudnúť na unikátnu rytmiku (**Vojtěch Procházka** – **Daniel Šoltis** – **Rastislav Uhrík**). Hudba Vertiga nie je štýlovým plagiátom, ale vlastnou značkou rešpektujúcou zákonitosti improvizovanej a komponovanej hudby. Snáď toto ojedinelé zoskupenie objavia aj bratislavskí promotéri, pretože o Vertigu ešte budeme zaručene počuť!

Už dávno nielen v rodnom Poľsku rešpektovaný klavirista **Leszek Możdżer** predstavil za nevídaného ohlasu publika magickú zvukovosť, ktorú práve tento umelec dokáže vytvárať na zdanlivo tónovo „netvárnom“ nástroji. Możdżerova klavírna preparácia ako prostriedok k zastretým, tlmeným či alikvotným métam predstavuje poslucháčovi priestor akoby z iného sveta. Nezáleží na tom, či sa klavirista vyjadruje prostredníctvom jednoduchých priezračných melódií (*Incognitor*), rytmicky spleťtých vzorcov (*So What* Milesa Davisa), alebo osobitej transformácie chopinovského materiálu

na ploche jednej z mazuriek ikony poľskej hudby. Pred tými, ktorí doteraz Możdżera nepoznali, sa otvoril nový priestor klavírnej (vonkoncom nielen jazzovej) poetiky. A nadšený umelec prisľúbil účasť na nasledujúcom ročníku. Opäť v Košiciach, pretože Bratislava ho popri masových headlineroch Marcusovi Millerovi či Al di Meolovi ešte nestihla spoznať.

Hviezdou prvého festivalového večera mal byť svetoznámy francúzsky huslista **Didier Lockwood**. Spojitosť s višegrádsym regiónom načrtla podnetná konverzácia s domácim klaviristom **Mikim Skutom**, ktorá aj napriek drobným rytmickým kolíziám potvrdila Skutovo univerzálne majstrovstvo adaptácie so sólistom. Pauzu, spôsobenú technickými problémami s hammond organom, vyplnil Lockwood virtuóznym sólovým majstrovstvom nielen v duchu tradičnej swingujúcej „grappeliavskej“ tradície, ale rovnako prostredníctvom kreatívneho využívania zvukových slučiek či elektronických efektov. Päťdesiatjednorročný huslista disponuje neslýchanou škálou hlasových farieb a efektov (zvukomalebné imitovanie vlaku alebo škrekotu čajok), pri ktorom sa mnohým zastavil dych. Naopak, spojitosť Lockwooda s vlastným kvartetom a koncertným programom z posledného albumu *Globentrotter* nebola taká prekvapivá ako jeho sólové a duové výstupy. Prvý z troch večerov festivalu Jazz FOR SALE však v každom prípade ponúkol viac intenzívnych a ohurujúcich momentov ako ktorékoľvek iné podujatie tohto druhu v poslednom čase. ┘



Vertigo Quintet [foto: archív]

## klasika



**Zehetmair Quartett**  
**Béla Bartók**  
**String Quartett N. 5**  
**Paul Hindemith**  
**String Quartett N. 4**  
 ECM 2007/distribúcia Divvy

Zehetmair Quartett vznikol v roku 1994, ale na prvé turné sa vydal až v roku 1998. Tento dlhý čas umeleckej latencie je pozoruhodný, nezvyklý a svedčí o originálnom prístupe členov telesa k spoločnej práci. Predovšetkým: hrajú i skúšajú spamäti a dlhá a náročná je individuálna príprava. Neudržiavajú v pohotovosti celý repertoár, ale sústreďujú sa na jeden program (súbor diel), s ktorým podnikajú rozsiahle zájazdy. Po ich absolvovaní začínajú hneď študovať ďalšiu zostavu. Dve kvarteta na recenzovanom CD: Bartókove *Sláčikové kvarteto č. 5* (1934) a Hindemithove *Sláčikové kvarteto č. 4* (1921) nahrali v roku 2006.

Zehetmairovo kvarteto, dnes už ovcenčené množstvom cien, známe v Európe, Japonsku i USA, spočiatku prekvapilo a trochu zaskočilo odbornú verejnosť. Sami priznávajú (súdiac podľa interview Anselma Cybinského s primárom Thomasom Zehetmairom), že ich prístup k práci prináša nové polohy vo vzťahu k tlmočeným partitúram i dielam. Často (a v tomto prípade najmä u Bartóka) akoby potierali doterajšie interpretačné zvyklosti. Hranie spamäti berú ako príležitosť venovať sa s väčším nahlľadom súhře, vzťahom hlasov v kontexte celku, z čoho rezultuje veľké množstvo presne, až frapujúco jasne vymodelovaných nuáns. Zehetmair výslovne zdôrazňuje, že piano, jemnosť a prekreslenosť dosiaľ nepovšimnutých detailov majú u nich prednosť pred plným zvukom kvarteta. A skutočne: Bartókovo *5. sláčikové kvarteto*, ktoré sa hráva ako robustný architektonický celok, s rustikálnym apetitom a ťahom,

s drsnou emočnou gestikou, je odrazu horúčkovitou vidinou, v ktorej prevláda bartókovské „nočné“, prízračné výrazivo, vynára sa ako zo sna množstvo morfológických detailov, takmer „mikrofotografických“ momentiek, bizarných signálov – akoby to ani nebola hudba, akú sme v diele dosiaľ hľadali a očakávali. Obrovský cit pre farbu a artikuláčny finesy pôsobí ako „röntgen“, prežiaruje a presvetľuje faktúru až „na kosť“ do hĺbky niekoľkých nových, nepoznaných vrstiev. To všetko sa deje veľmi premyslene a disciplinované – každý afekt, tobôž vrchol, či architektonická väzba sú v tejto lekárnicke vyváženej koncepcii dvojnásobne svieže a naliehavé. Dojem „zväčšeniny“ však u Bartóka spôsobuje, že štruktúrna hierarchia je napokon predsa len iná – význam diela sa posúva, transformuje... Originálny prístup pomáha zosilňovať účinok najmä pomalých plôch. Rýchle úseky a časti, napr. záverečné *Presto* v obrovských tempách, v neuveriteľne brilantnej dikcii si sice zachovávajú až grafickú plasticitu a presnosť, ale paradoxne strácajú archetypálny, rustikálny ťah. Mne osobne sa to (pri všetkej úcte) vidí nebartókovské.

Inak sa zehetmairovský prístup ukazuje v Hindemithovom *4. sláčikovom kvartete*. Staromajstrovská plasticita, preimitovanosť faktúry, rozvážna dynamika kontrastov, prirodzená spevnosť línií atď., sa javia v tejto hudbe osobnejšie, intímnejšie a vrúcejšie. Hindemithova hudba dokáže absorbovať posadnutosť tohto súboru extrémnymi dynamickými kontrastmi, nápadným modelovaním malých segmentov vo väčších tvaroch, závrtnými tempami. Je v tomto podaní jednoducho skvelá, objavná, emočne nasýtená, bez kvapky akademickej nudy, ktorá sa občas nad hindemithovskými kreáciami vznáša ako výsledok mylného presvedčenia, že tento autor je predovšetkým zahľadený do minulosti. V tomto dojme sa zhodujem aj s prijatím nahrávky u zahraničnej kritiky, ktorá napospol vypichuje dokonalosť a objavnosť hry Zehetmairovho kvarteta v tomto diele. Je to súbor skvelých individualít, s precíznym „centrálnym mozgom“ vyhraneného názoru, do detailu vyšľachtenej pracovnej metódy, obdarený vysokou muzikalitou. Hoci Zehetmair v citovanom interview tvrdí, že zápis skladateľa je pre nich prvoradý,

nie som o tom po týchto dvoch ukážkach skalopevne presvedčený. Suverenita v tomto prípade je podľa mňa len predpokladom, ale nie zárukou rovnako kvalitných výsledkov. Som preto zvedavý na ich ďalšie nahrávky.

**Juraj HATRÍK**



**Reinhold Friedl**  
**Xenakis (A)Live!**  
 CD+DVD  
 Asphodel 2007

*Xenakis (A)Live!* je už tretí xenakisovský projekt agilného vydavateľstva Asphodel zo San Francisco. Od predchádzajúcich dvoch – *Kraanerg* (1997) a *Persepolis. Remixes* (2002) – sa však zásadne odlišuje: neprezentuje žiadnu kompozíciu (resp. jej remix) od známeho grécko-francúzskeho skladateľa a nebol ani inšpirovaný žiadnym jeho konkrétnym opusom. A predsa je v ňom „prorok necitovosti“, ako Xenakis kedysi nazval Milan Kundera, namočený až po uši.

Friedlov Xenakis je koncipovaný ako posmrtná pocta veľkému skladateľovi (zomrel roku 2001 vo veku 79 rokov). Na prvé počutie je dedikácia prekvapujúca, najmä pre znalcov Xenakisovej hudby. Zvukový monolit, ktorý sa poslucháčovi takmer celú hodinu odvíja, je perцепčne dosť vzdialený všetkému, čo by aspoň v náznakoch pripomínalo exaktne koncipované štruktúrovanie tónov či elektronických zvukov, aké dômyselný architekt zvukov i priestorov vo svojej „stochastickej“, „strategickej“ či „symbolickej“ hudbe dôsledne uplatňoval. Počúvaním skrátka nič také neidentifikujete. Sofistikovaný *son bruit* v podaní Friedlovho súboru Zeitkratzer (klavír, husle, violončelo, kontrabas, klarinet, trúbka, tuba, perkusie a elektronika) je príliš živelné a hutné procesované, než aby mohol mať niečo spoločné so svetom virtuálnej matematickej kombinatoriky. Namiesto snahy stelesniť pohyb myslenia prostredníctvom tónov,

čo bolo kedysi jedným zo zámerov Xenakisovej kompozičnej techniky, stelesňuje ho prostredníctvom amplifikovaných zvukov. Skrátka, zodpovedá zvukovému ideálu doby, ktorá vymenila abstraktný jazyk (a)tonálnych reprezentácií za cluste živých zvukov „neušľachtileho“ pôvodu, vibrujúce vo viroch agogických procesov. Amplifikácia sa v tomto prípade nevzťahuje len na hlasitosť, ale na komplexné procesuálne gesto sémantizačnej a estetizačnej extenzie. Friedl a jeho empatickí spoluhráči amplifikujú Xenakisa podobným spôsobom ako kedysi John Cage amplifikoval význam Joycea či Duchampa alebo Roland Barthes význam Sollersa. Inými slovami, aktuálne prekladajú jeho posolstvo dobe a prostrediu, ktorá už Xenakisa vníma a interpretuje v dekonštruujúcich kontextoch. V tomto prípade sa amplifikujúca interpretácia snaží rozpustiť nedotknuteľnosť posvätej ikony „Xenakis“ v zmysluplnom dialógu, ktorému sú úplne cudzie generačné, kultúrne i technologické diferencie. Na projekte nie je fascinujúce iba to, že kultúrny fenomén, ktorého sa trúfalo zmocniť, rekontextualizuje bez akýchkoľvek historických a poetických zábran, ale tiež to, že ho traktuje s presvedčivou erudíciou (konceptuálnou i remeselnou) a tá z počúvania albumu dôveryhodne vyžaruje a prekrýva značne odlišný background interpretátorov. Viac než spôsob syntaktickej a kombinatorickej práce so zvukmi, Friedlov Zeitkratzer spája s Xenakisom skôr jeho pojem „masy“, t. j. dynamickej zvukovej štruktúry, nereprezentovateľnej tradičnými prostriedkami tónovej hudby.

Ak Friedlova hudobná koncepcia vzdaluje projekt stochastickému indeterminizmu, jeho vizualizácia na pripojenom DVD ho naopak približuje ku kinematografickej maľbe, akú si Xenakis predstavoval koncom 50. rokov vo svojich *Poznámkach o elektronickom geste*. Komplexné elektronické gesto je dnes už samozrejma skutočnosť, a tak vizualizácia Friedlovho projektu nie je lacným odkazom na slávne Xenakisove intermedialné aktivity, ale prirodzeným životným postojom i tvorivým krédom intermedialného bytia nového tisícročia. Kvalitu tohto bytia dokonale stelesňuje video umelec Lillevan, ktorý už v minulosti vizualizoval zaujímavé projekty z katalógov progresívnych vydavateľstiev a interakcia medzi

zvukom a pohyblivým obrazom je tiež dôležitou maximou kreatívneho tímu Rechenzentrum, ktorého je členom. Lillevan premenil Friedlovu verziu Xenakisa na horúce multimedium, rozpúšťajúce návyky separovanej percepcie v audiovizuálnych zábleskoch legendárneho mesta Persepolis, mnohokrát resuscitovaného politickou i umeleckou fikciou (jeho seduktívnym náhražkám kedysi neodolal ani nekompromisný skladateľ, keď prijal diskutabilnú objednávku na megalomanské oslavné multimedium od iránskeho šacha). Akokoľvek, Lillevan utkal z technických, na nepoznanie dekonštruovaných obrazov perzskej metropoly, živé tkanivo, vibrujúce v rytmoch a rastroch pesterj audiovizuálnej palety. Tá ale za svoju pestrosť vďačí predovšetkým bezprostredným dotykom hudobníkov s procesom, čo má zrejme zdôrazniť aj slovíčko (*a*) *live* s výkričníkom v názve projektu. Procesuálna živosť je tu povýšená na tvorivú stratégiu a kreatívnu úlohu zohráva aj v percepcii.

**Jozef CSERES**



**Przemek Dyakowski,  
Leszek Możdżer  
Melisa  
Outside Music 2007/  
distribúcia Hevhetia**

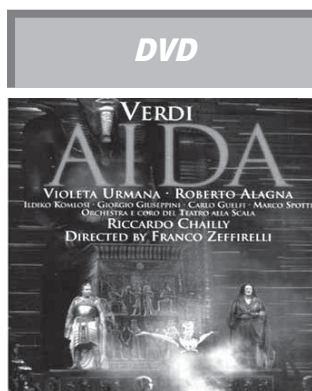
Jedným z najväčších prekvapení Poliaka Leszka Możdżera bol nevidaný ohlas domáceho publika na magickú zvukovosť preparovaného klavíra jeho sólového projektu *Piano* (ARMS Records 2004). Esencialitu Możdżerovskej klavírnej poetiky „v priamom prenose“ bolo možné okúsiť na pôde čoraz výnimočnejšieho trojdňového festivalu Jazz FOR Sale 2007 v Košiciach. Prírastkov rozmanitej możdżerovskej diskografie s aktuálnym vročením nájdeme hneď niekoľko. Tým posledným je koncertné CD a DVD tria *Możdżer - Danielsson*

– *Fresco Live* (Outside Music 2007), ktoré jeho iniciátor neskromne nazýva Leszek Możdżer Dream Team. Mimochodom predaj predchádzajúcich dvoch radových albumov *Time* (2005) a *Between Us and the Light* (2006) prekonával v Poľsku platinové méty. Menej nápadným sa na prvý pohľad javil dialóg so švédskym kontrabasistom a violončelistom Larsom Danielssonom pod názvom *Pasodoble* (ACT Music 2007), ktorý poslucháčovi predostiera rozmanitú škálu špecifických spôsobov osobitej rytmickej pulzácie dvoch rovnocenných nástrojov.

Tretí titul *Melisa* je v skutočnosti „możdżerovským“ predstavením gdańského saxofonistu Przemka Dyakowského. Dôvod spolupráce so sedemdesiatročným „harcerom“ poľského jazzu bol prozaický: „*Przemek je originálnym a inovatívnym saxofonistom, nesmierne dôležitým elementom poľskej jazzovej scény a počas svojho dlhoročného pôsobenia pomohol mnohým hudobníkom okolo seba. Popri tejto rôznorodej a bohatej spolupráci však nikdy nenachádzal čas a priestor na realizáciu vlastných projektov.*“ Iniciátor a producent Możdżer uchoпил koncepciu nahrávky ako koordináciu sólistov v prospech vyššieho celku na pomedzí voľného spontánneho konceptu a aranžmánov v tradičnom ponímaní. Napríklad v citlivo namiešanej zvukomalbe flauty Ireneusza Wojtczaka a elektronických klávesov v autorskej *Romance del Sol*. Práve táto premenlivá, pozvoľná pulzácia, ako aj vyzretá tónová subtilnosť Dyakowského altsaxofónu pozdvihujú *Melisu* na piedestál výnimočnosti. Klavirista čiastočne oprostil svoj výrazovo bohatý rukopis a sústreďuje sa na pozorné načúvanie spoluhráčom. Úvodná *Melisa* napriek tomu nezaprie możdżerovskú éterickú klavírnu drobnokresbu, nádhrou je nonšalantná zaoblenosť vibrafónu Dominika Bukowského a spevnosť kontrabasových línií Janusza Mackiewicza. Rubatovo slobodné kompozície *The Legend of the Baltic Sea*, alebo adaptácia tradicionálu *The Sailor* prekvapujú ako harmonickou voľnosťou a otvorenosťou, tak melodickou nostalgickosťou s detailne vykreslenou atmosférou rozľahlosti zobrazeného priestoru.

Samotný Możdżer prispel dvojicou tém a prekvapil svojím bezprostredným nesmelým vokálom v záverečnom bonusovom tracku *Larry the Rebel of Love*. Počas mierne bizarného popevku je poslucháč priamym svedkom uvoľnenej štúdiovej atmosféry prelínajúcej sa celým projektom. Tú však znalci posledných Możdżerových albumov považujú za obligátnosť. Nie nadarmo nazvala poľská kritika *Melisu* „*nesmierne rafinovanou nahrávkou určenou dospelému poslucháčovi*“. Priaznivé reakcie Możdżera s Dyakowským nesmierne povzbudili a v nasledujúcom roku sa vraj môžeme tešiť na ďalšie z prekvapení poľskej jazzovej scény.

**Peter MOTYČKA**



**Giuseppe Verdi  
Aida  
V. Urmána, R. Alagna,  
C. Guelfi, I. Komlosi,  
M. Spotti  
Orchestra e Coro del Teatro  
Alla Scala  
dir. R. Chailly, scéna a réžia  
F. Zeffirelli  
2DVD, DECCA/Universal  
2007/distribúcia DivyD**

Verdiho *Aida* patrí k operám, ktorých naštudovanie je, vzhľadom k častému scénickému uvádzaniu i nahrávaniu, náchylné k interpretáčnym klíšé a najrôznejším deformáciám. Je síce pravda, že geniálna hudba tohto diela veľa znesie (viď produkcia v SND), nie je však na škodu, ak sa občas nájde dirigent, ktorý okrem špičkovej interpretácie dielo očistí a pozrie sa naň nezaťaženým pohľadom. Inscenácia *Aidy* z milánskej La Scaly z decembra minulého roku priniesla práve takýto pohľad. Jeho autorom je dirigent Riccardo Chailly. Nepriniesol „novú“ *Aidu*, ale cez precíznu artikuláciu, frázo- vanie, dynamiku, tempá

a predovšetkým tektoniku prináša túto notoricky známu partitúru spôsobom, že počujeme veci, ktoré sme predtým nepočuli, alebo akoby boli zahalené hmlou a ukryté niekde v kúte. Jeho *Aida* je jemne štrukturovaná, citlivá a s jasne stanovenými mantinelmi pátosu. Práca dirigenta s jedným z najlepších operných orchestrov je úplne bezchybná, zbor spieva spôsobom, nad ktorým zastáva dych a v hlavných úlohách sa prezentuje silná spevácka zostava. Titulnú úlohu Chailly zveril dramatickej speváčke Violette Urmána. Všeobecné označenie „speváčka“ je úplne namieste, keďže Urmána sa bez problémov pohybuje v altových, mezzosopránových i sopránových úlohách. Litovská speváčka sa výborne vysporiadala so širokým dramatickým registrom komplikovanej postavy od introvertných lyrických až po vypäté patetické miesta. Aidinu sokyňu Amneris presvedčivo predstavila v mimoriadne dramatických farbách maďarská mezzosopranistka Ildikó Komlósi. V postave Amonasra sa zaskvel vynikajúci taliansky barytón Carlo Guelfi. Jediné s obsadením tenorovej hviezdy Roberta Alagna sa dá ťažko zmieriť. Jeho nezdravo znejúci, značne opotrebovaný a miestami zle intonujúci Radames bol najslabším členom sólistického ansámbľu.

Pokiaľ hudobné naštudovanie a predvedenie bolo (až na jednu výnimku) na špičkovej úrovni, o vizuálnej zložke predstavenia sa to žiaľ povedať nedá. Réžisér a scénograf Franco Zeffirelli sa vrátil do La Scaly po dvadsiatich rokoch. Ak niekto očakával, že tento umelec svetového mena za taký dlhý čas prešiel kus cesty a prinesie súčasný pohľad na klasiku, hlboko sa mýlil. Jeho *Aida* je opulentná, patetická a plná starých klíšé. Bombastická scéna s kaširovanými egyptskými motívmi, práca so spievajúcim hercom spočívajúca iba v gestách, ktoré majú operní speváci pravdepodobne vrozené: rozhadzovanie rúk, velavravné pohľady a posúvanie sa po scéne štýlom „náhrobný kameň“. Podčiarknuté a zhrnuté: DVD záznam inscenácie *Aidy* z Teatro alla Scala Milano prináša mimoriadny zážitok z hudobnej zložky. Predstavená režijná koncepcia a scénografia dnes už v divadle tejto úrovne neobstojí.

**Jozef ČERVENKA**

## knihy

Jozef Grešák



**Štefan Čurilla**  
**Jozef Grešák. Hľadanie hudobného tvaru a času.**  
 Prešovský hudobný spolok  
 Súzvuč, Štátna filharmónia  
 Košice 2007

Autor, známy hudobný pedagóg a publicista, pracoval na vytvorení monografie o „bardovi“ hudby na východnom Slovensku J. Grešákom viac ako dve desaťročia, aj preto bolo jej vydanie zvlášť očakávané v odborných kruhoch. Načasovanie k 100. výročiu narodenia skladateľa je chvályhodné, dlhé časové rozpätie prípravy sa žiaľ neprejavilo na rozsahu knihy. Z jej celkového rozsahu 123 strán (vrátane fotografií, dokumentov a resumé) tvorí autorov text približne dve tretiny. *Životopisné črty, Kompozičné začiatky, Učiteľský ústav, Cesty hľadania, Obdobie návratu, Hľadanie hudobného tvaru a času a d. sú kapitoly, v ktorých autor spracoval život a tvorivý zápas skladateľa. Najvýraznejšie sa však venoval rozboru jednotlivých skladieb, kde prejavil svoje veľké hudobno-teoretické znalosti, čo je práve v prípade Grešákovej tvorby obzvlášť záslužné, keďže názor na kvalitu niektorých skladateľových diel je dodnes nezjednotený. Cenné sú aj autentické citácie z rozhovorov so skladateľom, kde čitateľ rozpoznáva zložitost a súčasne aj jednoduchosť i úprimnosť jeho zmyšľania, názory a vízie, ktoré iste otvorenejšie odhalil pred svojimi blízkymi priateľmi, medzi ktorých autor knihy patrilo. Orientácia v celoživotnom diele skladateľa nebola pre autora vôbec ľahká, keďže Grešák i jeho vnuk Richard Zimmer sa systematickému ukladaniu a chráneniu notového materiálu venovali len okrajovo, ba niektoré skladby sa dodnes nenašli. Známá je situácia s*

Grešákovou operou *Zlatulienka* (1925), ktorú spoločne s operou *Radúz a Mahuliena* Fraňa Dostálíka posudzovali J. Suk, F. Kafenda, M. Sch.-Trnavský, O. Zitek a Š. Kréméry na objednávku československého umeleckého klubu v New Yorku. Pod vplyvom mojich osobných spomienok na rozhovory s Grešákom v rokoch 1971–1987 by som hľadala tieto noty v Paríži, kde vraj Grešák, podobne ako Dostálík, svoju operu odoslal. Š. Čurilla sa historickým faktom okolo objavenia a dôkazom o dobe vzniku *Komornej symfónie* venoval len okrajovo, niektoré fakty o prvom uvedení diel sú správne len ak pripustíme, že štúdiová nahrávka v rozhlase nemá historický význam. V celej knihe nenájdeme zmienku o podiele hudobného vysielania Slovenského rozhlasu v Košiciach i Bratislave na živote a tvorbe skladateľa. V kapitole o životných osudoch mladého Grešáka by boli dotvorili jeho profil fakty o jeho prvom účinkovaní v rozhlasovom vysielaní 26. 5. 1928, kde v čase od 18.45 do 19.55 v rámci programu Radiojournalu zahrál svoje *Dve balady pre spev a klavír (Išiev Janík, Zabili Janička)* s p. Skývovou-Habrmanovou, o ktorých v knihe nenájdeme žiadnu zmienku. Potom zazneli takisto „naživo“ *Tri skladby (Súmrak, Nálada, Po všetkom)*, ktorých premiéru Čurilla uviedol síce s presným dátumom, ale bez udania rozhlasového vysielania a aj bez upozornenia na článok Dr. Vojtěcha Měrku (prvého šéfa hudobnej redakcie v Košiciach) z 24. 5. 1928, ktorý musel mať pre čerstvého maturanta rozhodujúci význam. Uviedol v ňom o. i., že Grešák „už vytvoril symfonickú báseň Sedmíkráska, Sonatínu pre husle a klavír.“ Bol vôbec prvý, kto spomenul Grešákov kontakty s Radovanom Fest-Spišiakom, vtedajším dirigentom Budapeštianskej opery, ktorý pri návšteve svojho rodného mesta „zasvätil talentovaného Grešáka do tajov hudby.“ Měrka tu spomenul aj novú operu *Maryša* a cyklus *Zima pre zbor, sóla a orchester, Klavírne trio* a iné skladby. Neuvedenie týchto a podobných skutočností mi prekážalo rovnako ako chýbajúca bibliografia.

Lýdia URBANČIKOVÁ

Musicologica Slovaca et Europaea XXIV

## HUDBA V SÚČASNEJ LITURGIÍ

**Musicologica Slovaca et Europaea XXIV.**  
**Hudba v súčasnej liturgii**  
**Rastislav Podpera (ed.)**  
 Ústav hudobnej vedy SAV,  
 Bratislava 2006

Zborník štúdií je výsledkom spolupráce odborníkov na výskumnom projekte *Nová paradigma kresťanskej liturgickej hudby v slovenskom sociálnom prostredí*. Odbornej verejnosti ponúka pohľad na rôzne dimenzie uvažovania o hudbe v liturgii a prináša najnovšie poznatky v bádani v danej oblasti na Slovensku i v zahraničí.

Pilotná štúdia R. Podperu *Hudba v súčasnej liturgii ako predmet výskumu* sa snaží komplexne zmapovať prostredie súčasnej liturgickej hudby u nás a vymedzuje základné terminologické, systematické a koncepcné východiská pre jej výskum.

Tematicky by sa dali príspevky rozdeliť zhruba na tri okruhy: reflexie o tradičných hudobných liturgických formách, gospelová hudba a tematicky rôznorodé štúdie, úvahy.

Do prvého tematického okruhu by sme mohli zaradiť úvahu V. Dufku, SJ *Liturgické slávenie ako základné východisko pre chápanie rituálnej hudby*, štúdiu I. Pawlaka *Spor o miesto piesne v liturgii*, na ňu voľne nadväzujúcu štúdiu R. Adamka *Využitie tradičných hudobných foriem v súčasnej liturgii na Slovensku* a prácu A. Konečného *Teologické odôvodnenie novej tvorby liturgických spevov antifón, kvázi-antifón a verzikulov*.

Gospelovej hudbe sa venujú Y. Kajanová v štúdiu *Nová paradigma liturgickej hudby: globálne versus lokálne*, N. Adamov v úvahe *Staré versus nové: konfrontácia na poli slovenskej liturgickej hudby v 90. rokoch 20. storočia*, J. Jakubíková v štúdiu *Gospelová hudba: terminologické otázky a vývoj tohto žánru na Slovensku* a S. Grich *Premeny gospelovej hudby na Slovensku*.

Medziobradového ducha do zborníka vnáša štúdia Š. Marinčáka:

*Problematika prekladov bohoslužobných textov v Katolíckej cirkvi byzantského obradu na Slovensku z hudobného hľadiska. V úvahe Ikonicitu hudby v liturgii* sa J. Zeleiová zameriava na komunikatívnu stránku liturgickej hudby. Historiograficky je poňatý príspevok G. Ragana *Celoživotné dielo J. Jaloveckého a jeho vplyv na koncilovú reformu na Slovensku*.

Záverečná štúdia B. Mráčkovej je zaujímavým komentárom k II. dokumentu *Universa Laus: Hudba v kresťanských liturgiách*.

Zborník štúdií *Hudba v súčasnej liturgii* predstavuje liturgickú hudbu ako neustále sa rozvíjajúci fenomén, ktorý na jednej strane zachováva tradíciu, no na druhej strane reaguje na nezadržateľnú zmenu v spoločnosti, kultúre, ako aj v chápaní liturgie. Autori dúfajú, že nové poznatky a výsledky výskumov budú vhodným príspevkom k príprave nového liturgického spevníka v katolíckej konfesii.

Júlia POKLUDOVÁ

## Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc

**Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc**  
**Studia ethnomusicologica III.**  
**Hana Urbancová (ed.)**  
 Ústav hudobnej vedy SAV,  
 Bratislava 2006

Vianociam v tradičnej hudobnej kultúre sa v rámci etnomuzikologického bádania venuje pomerne veľká pozornosť. V rámci edičného radu *Studia ethnomusicologica* po kvalitnej publikácii *Vianoce a hudba* (ed. Hana Urbancová, 2002) viazanej hlavne na slovenskú hudobnú kultúru vyšiel ďalší zaujímavý zväzok: *Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc*. Publikácia, ktorá má ambíciu doplniť a obohatiť pohľad na vianočný repertoár, pestovaný na území Slovenska, pretože jeho obraz na tomto teritóriu je nesmierne rozmanitý a variabilný, prináša mnohé nové a dosiaľ nepublikované poznatky z prostredia etnických menšín. Editorka Hana



Urbancová zostavila zborník tak, aby reflektovala najvýznamnejšie minority u nás: Nemcov, Maďarov, Rusínov, Chorvátov a Rómov. Vianoce sú sviatkom, ktorého základ a charakter je predovšetkým náboženský – etnické menšiny, ktoré sú podrobené skúmaniu majú katolícku, evanjelickú, gréckokatolícku alebo pravoslávnu konfesiu. V úvode je napriek tomu podľa môjho názoru veľmi účelne zaradená aj štúdia, viažuca sa k židovskému sviatku Chanuka. Tento sa síce spája s obdobím zimného slnovratu, no slávi sa približne v období Vianoc a svojou povahou korešponduje so skúmanou problematikou. Jeho autorka Jana Kropuchová približuje pôvod Chanuky, chanukové zvyky, piesne a v podstate rekonštruje tradíciu slávania Chanuky na Slovensku. Dozvedáme sa o živote a osude židov u nás, o ich rodinných zvykoch, významných rabínoch, ktorí ovplyvnili jednotlivé židovské komunity. Ukážky transkripcí spevu košického rabína Yossi Steinera názorne ilustrujú spôsob interpretácie chanukových piesní v súčasnosti.

V štúdiu pod názvom *Ein Kind zu Bethlehem...* Hana Urbancová predstavuje výsledky svojho dlhodobiejšieho výskumu piesňového materiálu Nemcov na Slovensku. Veľmi komplexne popisuje liturgiu a obyčaje nemeckej minority, jej piesňový repertoár v kontexte stredoeurópskej a regionálno-lokálnej tradície, historické vrstvy vianočného repertoáru Nemcov na Slovensku, jeho regionálno-lokálne špecifiká. Charakterizuje hudobnosťové znaky vianočných piesní, ako aj jednotlivé piesňové typy v kontexte spevnej príležitosti. Precízne koncipované kapitoly sú doplnené obrazovou a notovou prílohou. Vzhľadom na to, že hudobná kultúra nemeckej menšiny u nás nebola v minulosti z rozličných dôvodov vyhľadávanou témou, je táto štúdia jednou z mála prác, ktoré celistvo prezentujú repertoár Nemcov na Slovensku. Na jej základe si čitateľ dokáže vytvoriť pomerne konkrétnu predstavu o zaujímavej hudobnej tradícii, ktorá sa časom môže na našom území stať minulosťou.

Mikuláš Mušínska sa v štúdiu *Vo Viflejemi novina...* zaoberá vianočnými zvykmi a piesňami Rusínov a Ukrajincov Slovenska. Toto etnikum sa hlási k náboženstvu východného obradu, čo výrazne determinuje

aj rodinné a výročné zvykoslovie. Podľa autora môžeme obzvlášť na príklade vianočného repertoáru pozorovať množstvo archaických pohanských prvkov, včlenených do kresťanského náboženstva a ich postupné splynutie v prospech vytvorenia nových obradov, čo dokumentuje od predvianočných sviatkov až po koniec obdobia Vianoc. Porovnáva tradičný repertoár Rusínov a Ukrajincov, ktorý zjavne dôverne pozná, s repertoárom Slovákov na východnom Slovensku. Poukazuje na obojstranné obohacovanie sa oboch etníc, ako i „živote a osude“ tohto repertoáru počas minulého spoločenského zriadenia. Čítane tejto kapitoly predstavuje prienik do pre nás v mnohých ohľadoch „exotickej“ kultúry východného obradu.

Andrea Pelleová predkladá štúdiu o vianočných zvykoch a piesňach našej najväčšej menšiny – Maďarov. Zoznamuje čitateľa so spevnými príležitosťami ako aj piesňovým repertoárom v období od Štedrého večera do Troch kráľov. Ako jediná z autorov zborníka sa precíznejšie venuje textovej stránke skúmaného repertoáru a uvádza aj hudobnosťovú a typologickú charakteristiku. Veľmi zaujímavá je aj analýza slovensko-maďarských vzťahov v repertoári vianočných piesní, kde autorka poukazuje na celý súbor spoločných prvkov v maďarskom a slovenskom vianočnom repertoári. Isté znaky však samozrejme smerujú k širším európskym väzbám – to je však špecifikum tohto fenoménu vo všeobecnosti. Každopádne si však odlišnosti, na ktoré autorka poukazuje, zaslúžia osobitnú pozornosť. To je však už podnetom pre ďalšie skúmanie.

*Išla Marija k milim bradarom...* je názov príspevku Jadranky Važanovej, týkajúci sa vianočných piesní Chorvátov v okolí Bratislavy. Napriek tomu, že slovenskí Chorváti nemali až do roku 1989 žiadne inštitúcie, dokázali si čiastočne uchovať jazyk vo forme čakavského nárečia, ako aj špecifický piesňový repertoár. Výskumy tohto repertoáru podľa autorky vykazujú silné znaky západoslovenskej piesňovej tradície, ale aj znaky tradičnej chorvátskej kultúry materskej krajiny a vplyvy kontaktov s moravskými a burgenlandskými Chorvátmi. Na základe typológie vianočných piesní, ktorú vypracovala H. Urbancová, vytvo-

řila rozšírený typologický systém chorvátskych piesní na základe ich tematiky. Jednotlivým piesňovým typom sa ďalej venuje podrobnejšie. Ak keď tento repertoár nepredstavuje homogénny materiál, poskytuje čitateľovi cenný obraz o vianočných tradíciách a hudbe v prostredí chorvátskej komunity.

Poslednou štúdiou zväzku je *Karačoňa avel le Romenge...* Jany Belišovej. Približuje vianočné piesne slovenských Rómov. Aj keď tieto sviatky nie sú zakorenené v tradíciách rómskeho etnika, Rómovia prebrali ich oslavovanie od majoritnej spoločnosti. Koledovanie, obchôdzky so spevom a ľudové hry sa v mnohých oblastiach stali ich doménou. Jana Belišová však uvádza, že základnou motiváciou tohto konania nebolo želanie prosperity roľníkom a hospodárom, ale osobný prospech. Chápali ho ako zárobkovú činnosť. Z príspevku však rozhodne nevyplýva, že by Vianoce pre Rómov nemali duchovný rozmer. Oslavujú ich obvykle v kruhu širokej rodiny. Mnohé tvrdenia autorky sú podložené častokrát humornými citáciami samotných Rómov. Čitateľovi je približená aj typológia, texty a širšie kontexty rómskych piesní.

Autori jednotlivých štúdií vo viacerých prípadoch predstavujú

jediných odborníkov na danú problematiku na Slovensku. Všetky príspevky majú v návaznosti na moderné etnomuzikologické trendy charakter porovnávacích štúdií. Čitateľ má možnosť na základe komparácie pomerne plasticky spoznať povahu skúmaného materiálu a získať tak predstavu o vzťahu hudobných tradícií konkrétnych minorít k väčšinovej, slovenskej tradícii, ako aj o ich väzbe na materskú krajinu, prípadne európsky kontext. Cenný informačný materiál predstavuje priložené CD, ktoré obsahuje reprezentatívny výber archívnych historických i zvukových súčasných záznamov jednotlivých skúmaných repertoárov. Takto môže každý pocítiť čaro piesní, ktoré by za normálnych okolností nemal možnosť počuť.

Napriek všetkým špecifikám a odlišnostiam hudobnej tradície Vianoc jednotlivých etnických skupín má tento fenomén spoločný kresťanský základ. Symbolizuje vieru v dobro, mier a spolupatričnosť. Spája nielen obyvateľov územia Slovenska, ale aj väčšinu ľudí na západnej pologuli. Aj o tom hovorí publikácia *Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc* a preto si ju treba prečítať.

**Alžbeta LUKÁČOVÁ**



# hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

- 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 hodin, Nedela 10–19 hodin
- Telefón: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudobniny@barvic-novotny.cz
- www.hudobniny.com, 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





*pozýva na sviatočné koncerty  
v bratislavskej Redute*

**30. 12. 2007 o 16.00 h**

***Predsilvestrovský koncert***

**členov Slovenského komorného orchestra  
B. Warchala s husľovým virtuózom,  
členom orchestra  
Viedenských filharmonikov  
Tiborom Kováčom**

**31. 12. 2007 o 16.00 a 1.1. 2008 o 19.00**

***Silvestrovský a Novoročný koncert***

**členov Slovenskej filharmónie  
a Slovenského filharmonického zboru  
so sólistkou Opery SND Jolanou Fogašovou  
pod taktovkou stáleho hosťujúceho dirigenta SF  
Leoša Svárovského**

*prekvapte vstupenkami svojich blízkych,  
darujte im originálny hudobný darček  
v novom roku 2008*

**informácie o všetkých koncertoch nájdete na  
[www.filharmonia.sk](http://www.filharmonia.sk)**

**pokladnica SF, Reduta, Palackého 2, otvorená v pracovných dňoch okrem stredy:  
13.00 – 19.00 h, v stredu: 8:00 – 14.00 h a hodinu pred koncertom.  
Rezervácie: [vstupenky@filharmonia.sk](mailto:vstupenky@filharmonia.sk)**

Mediálnym partnerom Slovenskej filharmónie je Hudobný život.

# hudobný život

3

A. Šubert: *Beethoven Omnia in mei f. j.* / Historka: „Smotrovo“ D. Sostakoviča / A. Rebro: *Spomienky na Mahavishuu Orchestra / Skladateľ a trubkár Jaromír Hnilčík*

# hudobný život

4

Rozhovor: Miroslav Dvorský / Seriál: *Hudba medzi životom a smrťou* / Jazz: *Kapitoly z dejín jazzového saxofónu I.* / Skladba mesiaca: *Ligetio Lontano...*

# hudobný život

5

L. van Beethoven: „*Sonáta mesačného svitu*“ / *Hudba medzi životom a smrťou: Deti z Terezie* / E. Rothenberg

# hudobný život

6

Inšpirujúca symboliza teórie a praxe: I. Hrušovský a L. Burlas / Beethoven: *Sonáta op. 81a Es dur „Les Adieux“* / rozhovor: L. Urbanciková / portrét: P. Tonkovič

# hudobný život

Antológia slovenskej populárnej hudby /

# hudobný život

2007 65,- SK ROČNÍK XXXIX

portrét: I. Godin / rozhovor: L. Burlas / skladba mesiaca: *Berliozov Rimsky karneval* / história: *Hudba v koncentračnom tábore Sachsenhausen / Kapitoly z dejín jazzového saxofónu: Hardbop...*

# hudobný život

2007 65,- SK ROČNÍK XXXIX

Chat: M. Drtíčka vs. J. Lupták / L. Kupkovič: *Mišo križa* / Skladba mesiaca: *Rachmaninovov 3. klavírny koncert* / Jazz: *Joe Zawinul, Nothing but Swing Trio / Čo počúva: Daniel Pastirčák...*

# hudobný život

2007 65,- SK ROČNÍK XXXIX

Portrét: V. Silvestrov / Debussy: *Rytmy pre klavír* / História: *Liszt ako pedagóg, Liszt ako žovák v posledných chvíľach života / Vlastnými slovami: E. Fischerová-Martvoňová / Alternatíva: duo Tucan...*

# OPERA

Múzeum či divadlo

