

V ČÍSLE: ● Bratislavské hudobné slávnosti '95 - komorné a symfonické koncerty ● Festivalová premiéra v SND ● Skamenený od Juraja Beneša v Štátnej opere Banská Bystrica ● Nové hlasy - z medzinárodných speváckych súťaží ● Anton Webern - autor mlčania? ● Slovenská hudobná avantgarda v 60. rokoch ● Tadeáš Salva v reflexii Romana Bergera ● Literárne a hudobné avantgardy ● Z histórie - Godrova Klavírna škola ● Hommage à Lucia Popp - medzinárodná spevácka súťaž ● Informácie ● Servis HŽ

Hudobný život '95

ROČNÍK XXVII.

8 Sk

8. 11. 1995

20-21

Kultúra Európy, či kultúrna Európa?

Koncepcia Európskej únie na jednej strane nadobúda čoraz reálnejšiu podobu, na strane druhej vystupujú do popredia aj jej problémy. V poslednom čísle časopisu Európsky dialóg zaujal má článok „Mala by mať Európa spoločnú kultúrnu politiku?“ Zložitost tejto témy je načrtnutá hneď v úvode článku, kde sa konštatuje, že „zatiaľ čo komunikačné technológie a nadnárodné spoločnosti si razia cestu do všetkých kútov planéty, čím pojem „globálna dedina“ premieňajú na realitu, európska kultúra je v defenzíve. Dôkazy sú všadeprítomné, od klesajúceho počtu začmudených parížskych kaviarní, až po americkú domináciu na filmových plátnach“ - konštatuje Hilary Smith z Bruselu.

Keďže v nemalej miere súčasťou kultúry je aj hudobné umenie, nebude od veci položiť si „zatiaľ“ teoretickú otázku - kým je ešte čas - či hudobné umenie, alebo povedzme skromne hudba vôbec - alebo len niektorá? - môže byť, alebo bude európska, tak ako jestvuje hudba americká? V spomínanom článku sa síce o hudbe nehovorí, konštatuje sa iba, že EÚ podporuje dve kategórie kultúry: po prvé, tradičné umelecké formy ako je divadlo a literatúra a po druhé, nové umelecké formy - film a televíziu. A tak nahlas uvažujem, že keď sa niektorý náš skladateľ bude cítiť Európanom, či napríklad v encyklopédii alebo v koncertnom bulletinu sa bude uvádzať ako slovenský či európsky autor, či každý, kto vie hrať na klavíri, husliach alebo spievať, bude hneď európskym interpretom a či prívlastok slovenský nebude hanou...

Autori Maastrichtskej zmluvy boli údajne ostrážiti, keď tejto otázke venovali celú kapitolu a o kultúrach hovoria v množnom čísle: „Spoločenstvo bude prispievať k prekvitaniu kultúr členských štátov za rešpektovania ich národnej a regionálnej rozličnosti a súčasne bude vyzdvihovať spoločné kultúrne dedičstvo“. Na papieri to nevyzerá zle, ale skutočnosť bude zrejme iná. Národná kultúra, či umenie, by nemalo byť ničím s čím sa pohrávame ako sa nám kedy (a komu) zachce. Je to príliš drahý zaplatený a ešte drahšie udržiavateľný historický fakt, o ktorého vlastníctve či vzájomnom prepájaní a potrebe komunikácie nerozhodujú jediní, ale národné spoločenstvo. A to rozhoduje o sebe podľa stupňa vzdelanosti, pretože odtiaľ sa rozvíja kľbko súvislostí (jazyková kultúra, estetická úroveň, spoločenská kultúra, schopnosť oddeliť brak od kvality a pod.).

Bach, Mozart, Beethoven a celé stovky skladateľov, literátov, dramatikov, výtvarníkov, boli európskymi a svetovými už dávno. A pribudnú k nim ďalší. Ale nie preto, že sa mechanicky stanú Európanmi, alebo obyvateľmi Európskeho spoločenstva. A tak, by sa vari o tomto probléme malo hovoriť azda v opačnom poradí, aká bude kultúra v Európe, keď dôjde de facto i de jure k Európskemu spoločenstvu, aby nedošlo k narušeniu a pokiveniu proklamovanej národnej a regionálnej rozličnosti a špecifickosti. Podľa môjho presvedčenia, jedine v mnohosti kultúr môže naďalej prekvitať aj kultúra Európy. A to si musí byť vedomý každý štát.

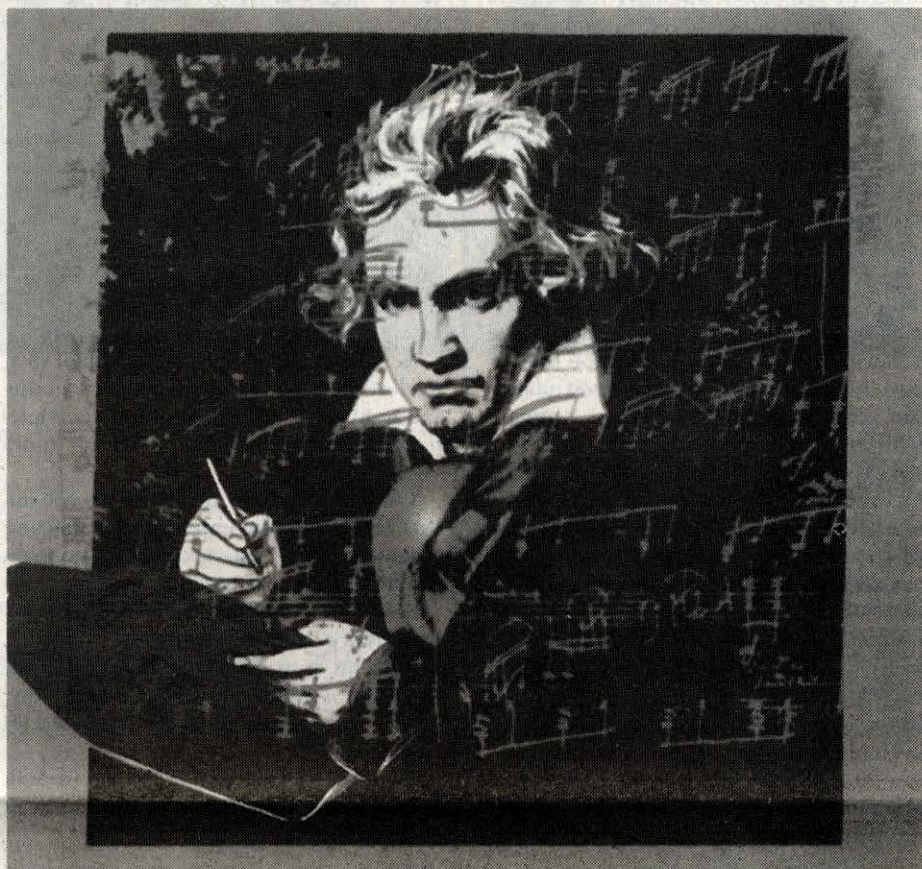
MARLÁN JURÍK

Slávnostné festivalové fanfáry 29. septembra otvorili a 13. októbra zakľúčili oblúk dvojtýždňového sviatku hudby. Bratislavské hudobné slávnosti už tradične znamenajú, na prahu novej sezóny, najväčšiu udalosť v koncertnom živote nielen hlavného mesta, ale doslova, celej republiky.

Čo priniesol 31. ročník festivalu?

V kaleidoskope vystúpení domácich a zahraničných interpretov, sólistov, súborov, orchestrov boli dozaista prekvapenia, radosti z poznaného, sklamania. Jedno je však neodškriepiteľné, v pestrej a bohatej nadielke si každý mohol prísť na svoje a z množstva výkonov iste nie jeden ostane ako svetlý, žiariaci bod v pamäti festivalovej histórie...

V dnešnom čísle prinášame prvú časť reflexie kritikov a recenzentov: IGORA JAVORSKÉHO, IGORA BERGERA, MILOSLAVA BLAHYNKU a LÝDIE DOHNALOVEJ.



Z plagátov BHS pozerali na nás v uplynulých desaťročiach rozličné slávne reprodukcie majstrov štetca. 31. ročník priniesol nie menej slávnú reprodukciu výtvarného stvárnenia Ludwiga van Beethovena, skladateľa viažuceho sa jubilejne k tomuto kalendárnemu roku. Autorom tejto výtvarnej vize je Andy Warhol.

Bratislavské hudobné slávnosti

29. 9.-13. 10. 1995

BRATISLAVSKÝ HODOKVAS SYMFONICKÝ

V čase, kedy dozrieva vinič, jeho listy nádherné žltnú a kľče vydávajú svoje zázračné plody, má aj festivalová séria symfonických koncertov čosi spoločné s hodokvasom. Bratislavské hudobné slávnosti už tradične ponúkajú za plnú náruč stretnutí a zážitkov a človek má občas čo robiť, aby toľko hudobných špeciálov spracoval a strávil. Je to už raz tak, že hody prinášajú slasti aj strasti - záleží na tom, čo je na ponukovom liste. Menu 31. ročníka bratislavského hodokvasu symfonického bolo dostatočne pestré a rôznorodé. Pritom však zohľadňovalo konzumentov nárok na harmóniu ponúkaných špeciálov. Záležalo len na realizačných tímoch, do akej miery okorenia jednotlivé chody. Zážitok nasledoval po zážitku a celkom spontánne som ich zaraďoval do malej bodovacej súťaže prebiehajúcej v ôsmich kolách.

1. kolo, 29. septembra: Slovenská filharmonia I., dirigent Libor Pešek, sólista Julian Lloyd Webber ponúkli tri výrazne diferencované špeciality. Overturea giocosa Ilju Zeljenku splnila úplne perfektnú funkciu ľahkého, delikátneho aperitívu. Libor Pešek v spolupráci s disciplinovanými hráčmi SF optimálne odhadol povahu hudobného materiálu a vo svojom geste eliminoval akýkoľvek pátos a pozerstvo. Bol decentný, kultivovaný a inšpirujúci. Už pri tomto vzdušnom digestíve som si tiško zaspomínal na nádherný rok pôsobnosti Libora Peška vo funkcii šéfdirigenta Slovenskej filharmonie... Zeljenkova vtipná predhra zapôsobilá na môj zážitkový trakt povzbudzujúco. Takáto predpríprava bola vhodným riešením sledu ďalších chodov,

pretože po nej nasledovala Symfónia pre violončelo a orchester Benjamina Brittena - titul, ktorý patrí medzi tie najťažšie stráviteľné veľdiela. Možno, že si niektorý z návštevníkov Reduty ex post povzdychol, a pomyslel si, že mimoriadne disponovaný violončelista Julian Lloyd Webber mohol ponúknuť aj čosi pritažlivejšie, privetivejšie a prízračnejšie. Symfónia naozaj extrémne zatažila obrovské kvantum trudnomyselnosti, ťažoby a akoby nechcela vstúpiť do bezprostrednej komunikácie. Symfónia Benjamina Brittena je sčasti pochmúrna, sčasti doslova strašidelná (horroribilné Presto inquieto), je záhadnou materiou, ktorá vznikla v tvorivom laboratóriu skladateľa hľadajúceho nové cesty a východiska a vzápätí spôsobila výraznú transformáciu jeho poetických orientácií. Ak človek neprerušil očistením neskorších Brittenových opier, ťažko si mohol uprostred úvodného festivalového symfonického hodovania nájsť vzťah k Symfónii. S týmto rizikom musel rátať Julian Lloyd Webber aj Libor Pešek. Na druhej strane však bolo atraktívne vychutnať špecifické britské korenie, ktorým voňalo predvedenie ťažkej špeciality. Brittenova partitúra v rukách Juliana Lloyd Webbera a Libora Peška (tiež už osláňaného atmosférou Liverpoolu) mala svoje opodstatnenie a hrdé poslanie. Zlá náhoda však chcela, že Brittenova skladba nebola dovedená do stavu zážitkovej kompaktnosti. Uprostred diania povolila struna sólistovho violončela a po jej pohotovej výmene sa už nepodarilo dosiahnuť zľadu v ladení s orchestrom. Škoda. Výkon sólistu bol však napriek tomu perfektný.

Ťažobu z Brittena vynahrádili Libor Pešek a

slovenskí filharmonici poslucháčom v druhej polovici koncertu v podobe sugestívneho uvedenia Fantastickej symfónie Hectora Berlioz. V tejto súvislosti som si povzdychol aj ja. Fantastické epizódy z Berliozovej neľahkej mladosti mám síce vo veľkej obľube, vždy sa na stretnutie s nimi teším. Dirigentský intelekt Libora Peška si však viem predstaviť v iných interpretačných konšteláciách. Šarm a rebelstvo Fantastickej symfónie je vždy v popredí a troška mefistofelovsky odvádza pozornosť od vkladu dirigenta. Ale, napokon, v Brittenovej Symfónii mal Libor Pešek dostatok zásluh na „vôbecvzniku“ realizovanej podoby. V Berliozovi by bolo tiež všetko v poriadku, len som vôbec nechápal dezorientáciu hráča na zvony v búrlivom finále. Teatrálne zlovestné signály zvonov prenikli do matérie symfónie ako cudzorodá prísada a troška deformovali a oslabili výsledný dojem.

2. kolo, 2. októbra: Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, dirigent Róbert Stankovský, sólista Imrich Szabó ponúkli program, ktorý mal čosi spoločné s programovým menu otváracieho koncertu Slovenskej filharmonie. Po prvej polovici venovanej skladbám 20. storočia nasledovala druhá polovica zasvätená produktu storočia predchádzajúceho. Len sled nálad bol odlišný. Róbert Stankovský a jeho zverenci ma úspešne navnadili inou metódou - digestívnosť, ľalíkosť a hravosť Zeljenkovej ouvertúry nahradili šarlátom smútku a bôľu vyžarujúceho zo symfonickej meditácie Bohuslava Martinu Památník Lidicím. Presvedčil som sa, že aj

(Pokračovanie na str. 3)

BHS - rovnocenný partner najvýznamnejších európskych festivalov

PRÍHOVOR ŠTÁTNEJ TAJOMNÍČKY

MINISTERSTVA KULTÚRY SR OEGY ŠALAGOVEJ

Bratislavské hudobné slávnosti vstúpajú do štvrtej dekády svojho jestvovania. Za 30 rokov existencie sa náš festival etabloval v rodine najvýznamnejších podujatí svojho druhu v Európe ako ich rovnocenný partner. Ba dokázal obhájiť aj svoju výnimočnosť tým, že snád ako jediný festival na európskom kontinente vytvoril jedinečnú symbiózu tradičnej festivalovej prehliadky v spojení s Medzinárodnou tribúnou mladých interpretov. Je osobitne potešiteľné, že začínajúca európska interpretačná špička štartuje práve u nás. Aj to hovorí v prospech nielen kvality nášho hudobného života, ale aj v prospech konsolidácie vnútorných pomerov Slovenskej republiky a uznania týchto faktov v celoeurópskom kontexte.

Je len prirodzené, že Bratislavské hudobné slávnosti už dávno prekročili rámec Bratislavy, a nielen symbolicky, ale de facto sa stali najvýznamnejšou hudobnou - a v širšom zmysle i kultúrnou udalosťou celej Slovenskej republiky. V duchu tejto reprezentatívnejosti sa jej tvorcovia vždy znova a znova podujímajú predstaviť na festivale - a treba povedať, že úspešne - to najlepšie, čím národná hudobná kultúra disponuje v oblasti tvorby, interpretácie, ale aj teoretickej reflexie. A nie je toho málo. Preto ani nie je možné pri tejto príležitosti spomenúť všetkých domácich zástupcov, ktorí spoluvytvárajú obraz 31. ročníka festivalu. Rovnako aj výpočet zahraničných sólistov, súborov či umeleckých projektov by presahoval rámec tohto príspevku. Preto treba vysloviť úprimné poďakovanie všetkým tým, ktorí prišli náš festival umelecky podporiť. Sú u nás

úprimne vítaní a veríme, že sa stanú jeho ozdobou.

Prirodzene, že náš festival je živý a aktuálny. Preto neprekvapuje, že i dramaturgicky reaguje nielen na výročia hudobných veľikánov - z ktorých spomeniem aspoň 225 rokov od narodenia L. van Beethovena - ale pripomína si aj 50. výročie ukončenia 2. svetovej vojny či 50 rokov OSN.

Tento vonkajší rámec festivalu - a to je najdôležitejšie - je naplnený poslanstvom, prekračujúcim úzky rámec hudby. Prostredníctvom vysokého umeleckého majstrovstva vydáva svedectvo o nás, o našej dobe, spôsobom ničím nenahraditeľným a neopakovateľným.

Som rada, že rezort kultúry, ktorý zastupujem, má aktívnu účasť na kreovaní i podpore podujatia, ktoré sa stalo pýchou celej slovenskej kultúrnej pospolitosti.

Nemôžem tiež nespomenúť podiel všetkých tých, ktorí sa na jeho prípravu podieľali a akýmkoľvek spôsobom prispeli k jeho zdarnému priebehu. Patrí im moja vďaka.

Všetkým účinkujúcim chcem z tohto miesta zaželať mnoho umeleckých úspechov a publiku - trvalý estetický zážitok zo stretnutia s hodnotným umením.

Prajem tiež mnoho zďaru všetkým sprievodným podujatiam festivalu.

Bolo mi ctou prehovoriť na prahu hudobného sviatku Slovenskej republiky, ktorý, verím, že sa natrvalo zapíše do jej hudobnej histórie.

Týmto považujem 31. ročník Bratislavských hudobných slávností za otvorený.



Bratislavské hudobné slávnosti v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca slávnostne otvorila štátna tajomníčka Ministerstva kultúry SR Oegy Šalagová.

NOVÁ SPEVÁCKA SÚŤAŽ

27. 10. 1995 sa uskutočnila tlačová beseda k novej medzinárodnej speváckej súťaži „Homage a Lucia Popp“, za účasti prezidenta súťaže Petra Dvorského a predstaviteľov inštitúcií, ktorí sú jej usporiadateľmi. S myšlienkou vytvoriť súťaž, ktorá by niesla meno Lucie Poppovej, prišlo viacero predstaviteľov slovenského hudobného života. Súťaž sa koná za podpory MK SR, ktoré poskytlo slovenskej umeleckej agentúre Slovkoncert grant, s podporou Ministerstva školstva SR a Magistrátu hlavného mesta Bratislavy. Jej usporiadateľmi sú Slovkoncert, Opera SND, Vysoká škola múzických umení, Slovenská filharmónia a Mestské kultúrne stredisko v Bratislave. Súťaž sa bude konať v dňoch 17.-23. 3. 1996. Ako informovala doc. E. Blahová, pri koncipovaní podmienok súťaže vychádzala z repertoáru Lucie Poppovej a zo snahy vyšpecifikovať profil súťaže tak, aby od prvého ročníka zaujala umelcov svojou náročnosťou a nevšednosťou. Okrem prezidenta súťaže Petra Dvorského je v porote J. Hrubant, Eva Blahová, A. Kürthy, Roman Berger, Brigitte Fassbender. Sekretariát súťaže, ktorý bol vytvorený v Slovkoncerte, rozposlal prihlášky do súťaže a propagačné materiály

približne na 500 adries operných domov, umeleckých škôl, agentúr nielen v Európe, ale aj do USA, Kanady, Japonska, Kórey, Izraelu, a i. Súťaž uvedú dva koncerty komorného orchestra Cappella Istropolitana so zborom Süddeutsches Vokalensemble, dirigentom Rolfom Beckom a sólistami: Sylviou Greenberg, Katalin Halmai, Štefanom Margitom, Petrom Mikulášom s dielami W. A. Mozarta (Davidde penitente, Requiem). Cappella Istropolitana bude sprevádzať tiež záverečný koncert laureátov. Medzinárodná spevácka súťaž sa hlási nielen názvom, ale aj repertoárom k pamiatke veľkej umelkyne Lucie Poppovej, ktorá prvá zo slovenských vokálnych umelcov vstúpila na svetovú scénu a po ktorej nasledoval rad nezvyčajne talentovaných a medzinárodne úspešných spevákov - odchovancov slovenských umeleckých škôl. Želaním usporiadateľov, medzi ktorými nezvyčajne zarezonovala myšlienka súťaže je, aby sa táto aktivita nestala len spomienkou, ale aj východiskom umeleckej kariéry budúcich speváckych generácií.

TATIANA OKAPCOVÁ

Blahoželáme

ALICA ELSCHÉKOVÁ - etnomuzikologička, folkloristka, 65 r. (21. 11.)
IVAN VALENTA - hudobný skladateľ, teoretik, organizátor hudobného života, 55 r. (28. 11.)

KONKURZY

Riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia na tieto miesta:

- člen husľovej skupiny
- vedúci kontrabasovej skupiny
- člen kontrabasovej skupiny.

Prihlášky so životopisom prijíma a informácie poskytuje Kancelária riaditeľa SF, ref. personál. čín., Medená 3, 816 01 Bratislava.

Podmienky a termín konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.

Konzervatórium v Žiline vypisuje konkurz na miesto korepetitora.

Podmienky: vysokoškolské vzdelanie v odbore.

Prihlášky posielať na adresu: Konzervatórium Žilina, Ul. J. M. Hurbana 12, 011 80 Žilina.

OPÝTALI SME SA...

Týždeň slovenskej kultúry vo Švajčiarsku sa neuskutočnil v takom rozsahu, ako bol pôvodne plánovaný. Spýtali sme sa preto slovenského spoluorganizátora tohto podujatia - slovenskej umeleckej agentúry Slovkoncert, čo bolo príčinou.

Vzhľadom na to, že v čase uzávierky HŽ nie je možné reagovať podrobnejšie na priebeh Týždňa slovenskej kultúry, posielam prvú informáciu. Podrobnejšie informácie poskytne riaditeľ agentúry prof. Ferdinand Klinda po 15. 11. 1995.

V dňoch 18.-27. 10. 1995 sa uskutočnil Týždeň slovenskej kultúry vo Švajčiarsku. Hlavný organizátor, agentúra p. Alexandra Jankova PRO MUSICA (Švajčiarsko), s ktorou predtým dvakrát úspešne spolupracovala Štátna opera Banská Bystrica (roku 1994 uviedla Favoritku vo Vevey, roku 1995 Favoritku v meste Zug) nezískala na koncerty vhodných usporiadateľov, vo viacerých prípadoch bol podcenený predpredaj vstupeniek. V dvoch

prípadoch účinkovania Slovenského komorného orchestra a Slovenskej filharmónie dokonca tak, že sa koncerty nemohli uskutočniť. Účinkovanie Štátnej opery Banská Bystrica s operou Luisa Miller vo Vevey bolo opäť dobre zabezpečené a stretlo sa s primeraným záujmom a ohlasom publika. V úsilí pomôcť pri realizácii uvedenej akcie sa Slovkoncert ujal v poslednom štádiu prípravy výroby plagátu a programového bulletinu. Materiály boli zabezpečené na požadovanej obsahovej, výtvarnej a technickej úrovni. Nedôslednosť agentúry PRO MUSICA sa prejavila aj v tom, že napr. na otváracom koncerte návštevníci vôbec nemali k dispozícii tento bulletin a ani plagáty neboli rozmiestnené. Podľa našich informácií úplne chýbala v masmédiách propagácia tohto podujatia. Túto úlohu nemohol Slovkoncert na diaľku zabezpečiť. Možno len s poľutovaním konštatovať, že tento zaujímavý projekt sa nestretol s dostatočným ohlasom verejnosti vzhľadom na uvedené dôvody.

TATIANA OKAPCOVÁ

Za Bohušom Slezákom

Začiatkom jesene sme sa rozlúčili s dlhoročným dirigentom Novej scény, Dr. Bohušom Slezákom. S jeho menom je spätý rozvoj spevoherného divadla na Slovensku za ostatných päťdesiat rokov, predovšetkým bratislavskej Novej scény, kde pôsobil nepretržite takmer štyri desiatky rokov. Napriek tomu, že vyštudoval práva, bol aj absolventom hry na trúbku na bratislavskom konzervatóriu (pričom študoval aj hru na klavír a hudobnú vedu na FFUK), jeho hlavnou doménou sa stalo dirigovanie. Najprv pôsobil krátko ako spevoherný dirigent v nitrianskom ľudovom divadle, potom postupne v Košiciach, Českých Budějoviach, Tepliciach a v Prešove. Napokon sa na dlhé roky stal kmeňovým dirigentom spevoherného súboru Novej scény. Umelecký vývoj tohoto súboru je až do konca osemdesiatych rokov spojený s jeho menom. Stál na začiatku činnosti spevohry NS a postupne tu našťudoval a dirigoval vyše 50 operných, muzikálových a hudobno-komediálnych titulov. Boli to predovšetkým vzorové inscenácie klasických operiet J. Straussa, Lehára, Kálmána, Nedbala, ale aj početné diela autorov slovenskej operety. V roku 1956 premiéroval napr. Dusikovu operetu Hrnčiarsky bál. Patril do povestného novoscénického inscenačného tímu (Kramosil, Slezák, Macháček, Slovák, Vychodil), ktorý sa zaslúžil o muzikálovú konjunktúru v 60. rokoch na scéne NS. V priebehu niekoľkých rokov uviedli vynikajúce aj medzinárodne uznávané inscenácie najznámejších svetových muzikálov: My Fair Lady, Hello, Dolly!, Fidlík, Zorba, West Side Story, Keď je v Ríme nedľa, Loď komediantov...

Bohuš Slezák dlhé roky spolupracoval so Slovenskou televíziou, Slovenským rozhlasom a vydavateľstvom OPUS. Sporadicky komponoval - je autorom niekoľkých titulov v spevohernom žánri.

M. H.

BRATISLAVSKÝ HODOKVAS SYMFONICKÝ

(Pokračovanie zo str. 1)

jedna aj druhá metóda je rovnako efektívna - ak je realizovaná spôsobom, akým ich realizovali Libor Pešek a Róbert Stankovský. Pamätník Lidicím naplnil nevľúdnu atmosféru Koncertného štúdia Slovenského rozhlasu sýtostou a grandióznou krivkou zvyšujúceho sa napätia. Bol to impozantný vstup a okrem iného upozornil aj na skutočnosť, že smútok môže byť pekný, oslobodzujúci a povzbudzujúci. Druhým chodom rozhlasového večera bola **Symfonická fantázia B-A-C-H Eugena Suchoňa**. Tá si môže z hľadiska komunikability podať ruky s Brittenovou Symfóniou. Zvuk sólového organu v Suchoňovej Fantázii motivuje možno trochu silnejšie, ako sólové violončelo, celok je však rovnako zložitý, komplikovaný a perцепčne mimoriadne náročný. Dirigent, hráči SOSR-u a sólista Imrich Szabó však našli dostatok energie a tvorivého potenciálu k tomu, aby ma vtiahli do osídlen polyli-

a vykúpenie). Sled udalostí vyzeral napohľad atraktívne, vzrušujúco, ale výsledok bol skôr unavujúci a dezorientujúci. Z vystúpenia Zárebcanov ma toho veľa nenadchlo - vari len zvuková opojnosť Messianovej skladby ma dokázala udržať v napätí. Sólistka Jadranka Gašparovič hrala síce výborne, ale koncert Saint-Saënsa zasa výborný nie je, takže jej úsilie sa v mojich zážitkových procesoch minulo účinkom. Koncert orchestra RTV Zárebe ne- splnil základné kritériá pre postup do ďalších kôl tejto malej ligy festivalových zážitkov a ostal „pod čiarou“.

4. kolo, 5. októbra: Ruský symfonický orchester, dirigent Mark Gorenstein, sólisti Konstanty Kulka a Gustav Rivinius.

Mladost niekedy neprináša pochobosť. O tom ma presvedčila mladistvá zostava mladého orchestra (existuje necelých 5 rokov). Ich koncert bol odsúdený na tapacirovanú tuposť Koncertného štúdia Slovenského rozhlasu, kde by podľa môjho názoru patril skôr Jozef „Dodo“ Šoška so svojimi džezovskými hosťami, ktorí chceli ohúriť poslucháčov v Redute prílivom decibelov približne v tom istom čase, ako ruský orchester bojoval proti neprajnej akustike a nadchýňal poslucháčov svojou udatnosťou. Tradícia „džez v Redute“ asi nie je tou najlepšou tradíciou na BHS... Nič to, členovia Ruského symfonického orchestra sa nezľakli a nepoddali sa nepravosti osudu. To isté sa dá povedať o ich sólistoch - skúsenom, možno trochu akademickom, profesorsky prísnom poľskom huslistovi Konstanty Kulkovi a jeho nemeckom koncertnom partnerovi v **Brahmovom Dvojkoncerte a mol op. 102**, rozvážnom Gustavovi Riviniusovi. Vynikajúca zmes lahôdok v slede festivalových koncertov bola pripravená predovšetkým Markom Gorensteinom, dirigentom, ktorý stál pri zrode Ruského symfonického orchestra a ktorý tomuto orchestru odovdáva zrejme obrovské penzum tvorivej energie. Výsledok ich účinkovania na bratislavskom symfonickom hodokvas bol strhujúci - či už sa prejavil v bujarosti, šľavnosti **Glinkovej predohry k Ruslanovi a Ludmile**, alebo vo vážnosti a zvláštnej vzru-

pu a venovali pozornosť trom výrazným špeciálitám pochádzajúcim z kuchyne nemeckého a rakúskeho symfonizmu 19. storočia. **Webernova idyla Im Sommerwind** a **Straussov Don Juan** sú dôsledkami erupcií spôsobených **Beethovenovou 3. symfóni-**

a členovia SF Košice vkročili do diania pochmúrnymi tónmi **Sibeliusovej Finlandie**. Už z tejto skladby sršala vnútorná zovretosť orchestra. Stanislav Macura viedol orchester zrozumiteľným gestom a dostalo sa mu pozitívnej odozvy spoza pultov. Finlandia ako predjedlo ponúkla na jednej strane trochu ťažké vône a chute a na druhej strane aktivovala perцепčný aparát pikantnou priebojnosťou a dravosťou. V košíckom menu mi pripadal problematický druhý chod - **Paganiniho Husľový koncert h mol**. Sólista Massimo Quarta síce zdolal „hámla-



Skvelý dirigent Georges Prêtre dirigoval Stuttgartský symfonický rozhlasový orchester. Snímka archív

nearity, osobitého sonorizmu a vnútorného kinetizmu Suchoňovej hudby. Fantázia B-A-C-H je jedným z exportných diel slovenskej hudby a 2. októbra neostali účinkujúci jej posluchu nič dlžní, nenechali vari nikoho na pochybách, že uvedenie tejto skladby bolo veľkou udalosťou.

Veľkou udalosťou pre mňa bol pohľad do programového menu druhej polovice kultivovanej a výdatnej hudobnickej hostiny. Tam sa nachádzala **2. symfónia Jeana Sibeliusa**. Ak tvrdím, že dielo finskeho skladateľa je v našich končinách veľkou neznámou, potom 2. symfónia je výnimkou. Je pomerne frekventovaným titulom uvádzaným v rámci našich koncertných projektov. Predsa však je potešujúce, ak za partitúrou bizarnej symfónie siahne slovenský dirigent a ešte k tomu na festivalovom hodokvas. Radosť z očakávania sa po koncerte zmenila na radosť z poznania. Róbert Stankovský rozpútal svojím zreteľným gestom na ploche štyroch častí skladby naozaj pravú sibeliusovskú búрку prírodných, archetypálnych živlov. Doloval z partitúry aj najutajenejšie vône a farby, basy doslova hučali stáby akási hudobná prahmota, nad ktorou bol zvráňovaný ušľachtilý hudobný materiál. Vydarili sa aj najťažšie úseky a dokonca aj možno nehrateľný návrat Scherza po intímnom Triu v tretej časti (neprijemne aplikovaná kvartola isto nepotešila hráčov SOSR-u a neteší žiadneho orchestrálneho hráča), aj toto drsné prebudenie vyznelo vydatne a účinne. Šéfdirigent SOSR-u zohral zo Sibeliusovou nádhernou symfóniou poctivú partiu a celý rozhlasový večer sa môjho pohľadu vyrovnal zážitku z otváracieho filharmonického koncertu.

3. kolo, 3. októbra: Symfonický orchester RTV Zárebe, dirigent Nikša Bareza, sólistka Jadranka Gašparovič.

Deň po úspechu SOSR-u som kráčať do Reduty doslova namaškrtený a aj rozmazaný prvými dvoma symfonickými koncertami. Hostia z Chorvátska spôsobili najprv krásy na čelách organizátorov festivalu (ich materiály meškali až do posledných okamihov) a potom spôsobili krásy na čelách poslucháčov. Nebol som sám, kto po koncerte odchádzal z Reduty nespokojený a rozladený. Niečo spôsobila dramaturgia koncertu vyprofilovaná na základe akéhosi A-B-A'-B', kde prvými A boli mystické skladby **Oliviera Messiaena (Et exspecto resurrectionem mortuorum)** a jeho dočasného žiaka **Milka Kelemen (Mageis)** a prvými B zasa skladby prýšiacie zo žriediel unaveného konca 19. storočia reprezentovaného tento raz **Camille Saint-Saënsom (1. violončelový koncert)** a **Richardom Straussom (Smrť**



Róbert Stankovský na čele „svojho“ SOSRu. Snímka M. Jurík

šujúciosti Brahmsovho Dvojkoncertu, alebo v melanchólii v **Čajkovského 5. symfónii** alebo v pôvabe prídavkov z **Čajkovského Sneguročky**. Každý z krokov vedúcich ku vzniku intenzívneho zážitku bol interpretmi realizovaný úplne samozrejme, bol vedený s istotou a v prípade orchestrálnych hráčov s mladistvým presvedčením o význame a zmysle takejto aktivity. Vynikajúce boli sláčiky (a nie len preto, že v Glinkovej predohre sedelo za pultami prímov desať pôvabných dám...), vynikajúce bolo hornové sólo v druhej časti, vynikajúci bol klarinetový povzdych v závere tej istej časti. Plechy ma udivili kultivovanosťou tónu, ktorá sa vzdialila od ostrého ideálu známeho z pôsobnosti ruských orchestrov. Ak teda bola reč o nepravosti akustického priestoru Koncertného štúdia Slovenského rozhlasu, to najlepšie, čo v prvej polovici festivalu odznelo, odznelo práve v KS 1. Ruský symfonický orchester, Mark Gorenstein a sólisti sa suverénne ujali vedenia a ocitli sa v malom bodovaní tesne pred SOSR-om a Slovenskou filharmóniou I.

5. kolo, 6. októbra: Rozhlasový symfonický orchester Stuttgart, dirigent Georges Prêtre.

Lahôdka nasledovala za lahôdkou. Po príjemnom zážitkovom šoku z vystúpenia Ruského symfonického orchestra a jeho hostí nastúpili do kolbišťa hráči RSO Stuttgart a úctyhodná osobnosť Georgesa Prêtre - prvotriedna ozdoba tohtoročných hudobných slávností. Zaobíšli sa bez afektu sólistického vstu-



Otvárací koncert patrilo orchestru SF pod vedením Libora Peška.

Snímka V. Hák

ou. V tomto poradí od dôsledku k príčine odzneli jednotlivé komponenty dramaturgického menu vynikajúceho koncertu. Ak ruský orchester zaujal predovšetkým írečitosťou, nadšením a mladistvou nervnosťou, hostia zo Stuttgartu a majster Georges Prêtre ponúkli odlišný návod na úspech. Stredoeurópska prísnosť, technická disponovanosť, disciplína, trpezlivosť odhadu, eliminácia extrémov sa v ich hre snúbila s dirigentovým zmyslom pre farbitosť a pre výstavbu dramatických diel. Sonorizmus, zvuková vznešenosť a delikátnosť okamihu boli v popredí u Webera, výjavo- vosť a efektnosť gestiky zasa u Straussovi, resp. Donovi Juanovi a v Beethovenovej Eroice. V orchestri fungovalo všetko vo vzácnnej rovnováhe, sekcie si navzájom nemali čo vyčítať, zadarilo sa aj hornistom, ktorí mali sviatok aj v Donovi Juanovi aj v Eroice. Ostali dokonca sily a koncentrácia pre impozantný a nefalchý prídavok, **Beethovenovho Egmonta**. Prosto - darilo sa. Znova som obdivoval korektnosť sláčikovej sekcie, korenistú vôňu drivev a zdravý základ vyžarujúci z plechov. Verím, že to bol štandardný výkon vynikajúceho telesa. Pre našinca bol však chvíľku naozaj festivalovou, sviatočnou. Sledovanosť Georgesa Prêtre nie je u nás všednou udalosťou, a tých niekoľko desiatok minút plynulo v úplne iných časových dimenziách ako býva zvykom. Koncert rozhlasového orchestra zo Stuttgartu a dirigenta Georgesa Prêtre sa v okamihu ocitol vo fiktívnej súťaži na vrchole zážitkov z dovtedajších symfonických udalostí.

6. kolo, 8. októbra: Štátna filharmónia Košice, Košický spevácky zbor učiteľov (K. Petróczi), dirigent Stanislav Macura, sólisti Massimo Quarta, Elena Holíčková, Emília Dzemanová, Pavel Novotný.



Záver s Beethovenovou „Deviatkou“. SF, SFZ, sólisti so šéfdirigentom Ondrejom Lenárdom.

Snímka T. Borský

Zasiahnúť do poradia z prvej polovice symfonických BHS, v ktorom sa držali na špičce hostia zo Stuttgartu, Moskvy a SOSR s prvou zostavou SF vedenou Liborom Peškom bolo pre Košičanov neľahkou úlohou. Navyše, ak statocne vsadili na uvedenie 1. symfónie iného Košičana - Norberta Bodnára v druhej polovici seansy. Napodiv, Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu do tretice zažilo jeden z tých lepších koncertov, ktoré u mňa zabodovali a ktoré ma naplnili atmosférou pohody a pravej muzikantskej radosti. Stanislav Macura

vého draka“ so ctou. Intonačných prešlapov u sólistu aj orchestra bolo síce hojne, uvedomoval som si však, že toto akosi patrí k Paganinimu. Je vari nemožné použiť Paganiniho partitúru s cieľom docieľiť absolútnu čistotu a dokonalosť. Paganiniho Koncert v podaní elegantného, zato však dostatočne temperamentného Taliana Massima Quartu bol príkladom toho, ako zo zlého, nekvalitného produktu skladateľa môže interpret vyčariť atraktívny posluchácky zážitok. Tromfom Košičanov však bola **Bodnárova Symfónia pre sopránové sólo, organ, klavír, zbor a orchester venovaná láske**. Norbert Bodnár ponúka v partitúre svojho oficiálneho symfonického opusu korenistú všehochuť. Základnou ingredienciou je však humor, radosť z robenia radosti (veď čo iné je láska...?), neviazaná koketéria s dejinami hudby a s poslucháčom (láska je alebo mala by byť aj trochu koketou). Pripravil tak produkt, ktorý nemusí byť po chuti každému. Tento produkt je pestrý a huncútsky okorenený na to, aby sa stal všeobecne platnou normou. Každý zo zúčastnených interpretov sa zapojil do procesu vyrábania blaha pre ucho a oko poslucháča a domnievam sa, že po vtipne riešenom závere Symfónie každý z nich mohol povedať, že priložil ruku k zdarnému dielu. Večer košických špeciálov teda dopadol dobre a rozhodne nevypadol z hry, hoci na najvyššie méty nedosiahol.

7. kolo, 9. októbra: Slovinská filharmónia Lublana, dirigent Marko Letonja, sólistka Angelina Réaux.

Priznám sa, nečakal som vopred, že večer slovinsko-amerických špeciálov zaujme miesto na vrchole festivalovej zážitkovej miniligy. Slovinskú filharmóniu aj sólistku z USA síce obchádza zvukové renomé, prax je však prax a konkrétny zážitok je bernou mincou. Mladý

dirigent Marko Letonja vo svojom umeleckom curriculum vitae nemá až toľko superlatívov a impozantných slov, ale opäť - prax je prax. Bratislavské vystúpenie všetkých menovaných individualít aj nomenovaných členov orchestra bolo uchvacujúcim dezertom, ozdobeným najpôsobivejšími polevami a ozdobami. Do ideálnej jednoty sa dostali predovšetkým dve črty osobnosti **Leonarda Bernsteina**. Jeho osobnosti patrilo priamo aj nepriamo celý strhujúci večer, v rámci ktoré-

KOMORNÉ FESTIVALOVÉ PÓDIÁ

Festivalové publikum akosi zákonite viac priťahuje symfonické produkcie, a zatiaľ diania na komorných pódiových ostávajú v druhoplánovej pozornosti. Je to tak asi všade. Aj keď nám ceztridsaťročná história BHS dá za pravdu, že nie raz sa toho v komornej oblasti udialo toľko pozitívneho, že ostatné festivalové zložky chtiac-nechtiac museli opustiť ťažiskové pozície.

Kvarteta:
Zápolského kvarteto
Talichovo kvarteto
Brodského kvarteto
The American horn Quartet

Azda ani jeden ročník neobišiel prezentácie klasickej formácie - sláčikového kvarteta. Nerátajúc účastníkov na TIJI, v priebehu tohtoročného festivalu vystúpili so svojou ponukou tri sláčikové kvarteta. S rozličnou programovou štruktúrou, rôznou orientáciou, príslušnosťou, ale aj estetickým zázemím.



Brodského kvarteto

Snímka T. Borský

Zápolského kvarteto (5. októbra) by sme, vzhľadom ku slovansky znejúcemu názvu, sotva prisúdili do krajiny pôvodu, ktorou je Dánsko. Podľa údajov, toto pomerne mladé zoskupenie (od r. 1993) tvoria členovia rozhlasového orchestra (*Alexandre Zapolski-Jacop Svelberg-Flemming Lave-Vanja Louro*). Tento fakt je čitateľný z interpretačného profilu aj štýlu. Štyria hudobníci sú profesionálmi v dobrom slova zmysle. Sú disciplinovaní, presní, zohľadňujúci postuláty tmočeného textu partitúry. Evidentnou určujúcou silou ansámblu je primárius (A. Zapolski), ktorý svojou osobnosťou inšpiruje a „moderuje“ dianie v organizme skladieb. Oproti pôvodne ohlásenému programu, v mierne skrátenej verzii sme mali možnosť spoznať vzorku z hudobnej histórie kraji-

ny pôvodu telesa, v podobe skladby **Carla Nielsena - Malá suita pre sláčiky a mol**. Pre kvartetovú zostavu ju upravil - (dľa mojej mienky - zdatne) A. Zapolski. Stretnutie (a treba podotknúť, že viac než zriedkavé) so skladbami tohoto skladateľa prináša okrem hudobníckej polahody aj nové prekvapenia, nové odhalenia, pre nás tak málo poznaných zemepisných šírok dejín hudby. Napriek tomu, že v podaní kvarteta sme počúvali raný, opus číslo 1 tohoto autora (rok vzniku 1888), podmanil si nás svojou zvláštnou, tajomnou atmosférou, akousi vzdialenou, ale neutejitelnou ozvenou severu, mystériom jedi-

nečných motivických konštelácií, ale aj decentnou mierou pre proporcie, krehkým pôvabom. Vypočúť si túto, aj keď nie rozsiahlu kompozíciu bolo pre našinca zaiste vitanou a interesantnou exkurziou do málo prebádaného sveta hudby. V druhej časti s kvartetom spolupracovala japonská klaviristka **Yoko Urata Fog**. Vedno nás zaviedli ešte hlbšie k autentickým romantickým žriedlam; **Klavírne kvinteto Es dur Roberta Schumanna** poskytlo všetkým aktérom úctyhodný priestor na vzájomné dialógy, úvahy, brilantné exhibície. Klaviristka prezentovala svoju interpretačnú tvár, prežiarenu grációznosťou, so zmyslom pre detailnú drobnokresbu, ale aj schopnosťou tvoriť umné a pevné línie v klenutých dynamických gradáciách. Jej umelecká koreš-

pondencia s kvartetom, ktorého výrazový ambitus je viac zdržanlivý, vecný, neforsirujúci efekty a afekty - bola zmysluplná, korektná, vypointovaná do delikátnej symbiózy.



Zápolského kvarteto

Snímka archív

Talichovo kvarteto píše svoju umeleckú históriu tri desiatky rokov. Je to naozaj úctyhodná veková bilancia, ktorá sama osebe už čo-to napovedá. V predstavách máme zakódovaný šťavnatý, harmonicky vyvážený, plnokrvný zvukový masív, ktorý je príznačný pre tradíciu vybudovaný český typ sláčikového kvarteta. Talichovo kvarteto (*Petr Messiereur - Vladimír Bukač - Jan Talich - Evžen Rattay*) 6. októbra potvrdilo tento ideál. Jeho festivalové vystúpenie pripravilo však aj rozčarovanie. Okrem prvoplánovej zvukovej a výrazovej komplexnosti, evidovali sme v interpretačnej reflexii niekoľko štrbín. Najskôr spomeniem zostavu programu, ktorá okrem strnulosti bola časove preexponovaná. **Haydnovo kvarteto D dur - op. 64 Hob III.** „pretieklo“ éterom v relatívnej pohode, režijne nerušene - nezanechalo však v pamäti výraznejšiu stopu. Väčším rozčarovaním bol **Dvořákov opus 106 č. 13, kvarteto G dur**. Spomínam si na nejednu hrejivú plnokrvnú kreáciu z proveniencie práve českých kvartiet. (Napokon: kto dokáže zasvätenejšie a zodpovednejšie prerozprávať tie neopakovateľné Dvořákovy hudobné epizódy...?) Interpretačný vklad „talichovcov“ ostal, žiaľ, na hladine priemeru. Nechcem rátať rutinné technické hriechy (zvané šmíra), viac bolestivá bola absencia dvořákovskej duše; kvartetový cyklus nepre-

svedčil - nezaplakal, ale ani neroztancoval. Mal skôr príchut' akademického pergamentu. Jasnú rehabilitáciu v kontexte programu však znamenalo **Klarinetové kvinteto h mol op. 115 Johanna Brahmsa**. Protagonistom bol u nás nie neznámy - ba čo viac - osvedčený, skvelý **francúzsky klarinetista Michel Lethiec**. Sláčiková zostava bola v Brahmsovej skladbe azda silnejšie motivovaná, výsledok bol teda očarujúci. Kvarteto jedným dychom s kla-

rinetistom formovalo nesmierne obsažné hudobné plochy, s absolútnym ponorom a synchronom vykreslilo členitý reliéf výpovede veľkého romantika. Lethiecov klarinet znie krásne, čisto, zmysluplne. Dokáže hierarchizovať každú z fráz - v jej súvislostiach a dôsledkoch, dokáže presvedčiť, fascinovať aj inšpirovať.

Napokon - last but not least (13. októbra) prišlo **Brodského kvarteto**. A znova, mierne „zavádzajúci“, slovansky znejúci názov britského zoskupenia. Nevieť, na aké krédo sa viaže jeho titul, jedno je však jasné: k slovanským, či konkrétne ruským teritóriám má ansámbel viac než blízko. Štyria sláčikári (*Michael Thomas - Ian Belton - Paul Cassidy - Jacqueline Thomas*) ponúkli dramaturgiu atraktívnu, pre „fajnšmekrov“ doslova neodolateľnú: **Stravinskij Tri kusy pre sláčikové kvarteto**, aj **Concertino pre sláčikové kvarteto**, **Dmitrij Smirnov Sláčikové kvarteto číslo tri op. 75** a **Dmitrij Šostakovič 3. sláčikové kvarteto F dur op. 73**. Bol to koncert. Bol to KONCERT - CELOK. Skoncipovaný a postavený tak umne a vkusne, ako sa stáva zriedkavo. Stále počujem ten nalichavý dozvuk, množstvo vyslovených aj nevypovedaných otázok. Prosbu. Modlitbu, výkrik v túžbe po zmierni. Nad tou hudbou, ktorá plynula, ktorá vzišla z ducha a rácia troch

(Pokračovanie na str. 5)

BRATISLAVSKÝ HODOKVAS SYMFONICKÝ

(Dokončenie z 3 str.)

ho dospeli do stavu vyváženosti „vážne“ aj „nevážne“ aktivity veľkého mága hudby 20. storočia. Slovinskí hostia urobili najskôr zadosť navodeniu atmosféry. Skladba **Pavle Mihelčiča** snívajúca o návrate do ticha mala svoj zmysel a zanechala za sebou zdravý dojem. Už pri „regulácii“ sonorizmu nápaditej skladby som spozornel sledujúc počínanie Marka Letonju. Jeho prejav musel fascinovať každého, kto aspoň čo-to vie o práci dirigenta. Už dávno som nevidel na dirigentskom stupienku toľko elegancie, presnosti, disciplíny a zdravého úsudku zároveň. Všetko nasvedčovalo tomu, že asi pôjde „do tuhého“. Nastúpila Angelina Réaux a moje dohady v okamihu nabrali reálny smer. Vážna **Symfónia Jeremia od Leonarda Bernsteina** poskytila dostatok priestoru hráčom orchestra, dirigentovi a v poslednej časti aj atraktívnej a originálnej sólistke. Ani jeden z nich očividne nezaváhal a priestormi Reduty sa šírila neopakovateľná atmosféra proroctva, profánosti a lamentácii. Angelina Réaux vstúpila do symfónie sýtym, pre niekoho možno trochu rozvíbreným vokálom zabezpečeným širokou tessiturou. Pôsobila na mňa ako integrálna súčasť príbehu symfónie, ako postava z deja. Zaciťala rezonanciu s publikom a neváhala - pridala dve lyrické piesne lásky

Leonarda Bernsteina. Po prestávke mala nasledovať orchestrálna **New York Suite od Kurta Weilla**. A tu hľa - Marko Letonja oznámil, že vzhľadom k sympatiám, ktoré sólistka pocítila k publiku, bude táto suita „vokalizovaná“. Angelina Réaux nastúpila, už v civilnom šate, a so šarmom a temperamentom sa zapájala naďalej do koncertného kvasu. Po suite nasledovala ďalšia milá udalosť - vynikajúci Marko Letonja sadol za klavír a spolu so sopranistkou uviedli **Serenádu**, ktorú podľa jeho slov **Leonard Bernstein** venoval k narodeninám Karlovi Böhmovi... Bolo to všetko milé a fascinujúce zároveň. Bola to síce show, ale veľmi vkusná, opierajúca sa o tvrdý profesionalizmus. Asi tak vyzerá hudobnícke nadšenie, nefalšovaná, spontánnosť... Zlatou korunou vystúpenia slovinských hostí bola **West Side Story Suite a pridavky z americkej symfónie Kurta Weilla**. Čo dodať? Perfect! Number One! Slovinská filharmónia sa v mojej bodovacej súťaži vyšvihla vysoko a spolu so Stuttgartským orchestrom ju zdobil veniec víťaza, ktorý dosiahlá odlišnou, zato však účinnou stratégiou.

8. kolo, 13. október: Slovenská filharmónia II., Slovenský filharmonický zbor (Blanka Juhanáková), dirigent Ondrej Lenárd, sólisti Eva Urbanová, Ida

Kirilová, Sergej Larin, Peter Mikuláš.

Prvý vypredaný (zjavne protokolárny) koncert pýšiaci sa **9. symfóniou Ludwiga van Beethovena** mal byť vyvrcholením festivalového hudobníckeho hodokvasu. Mal byť, ale, žiaľ, nebol. Napríklad: sprevádzali ho výjavy mladíci ničím nadchnutí, Leonora III. nesmerovala odnikiaľ nikam. Čo je ešte horšie, celkom zahlušila efektný, rozochvený introdukčný vstup do 9. symfónie. Tá sa začína naozaj divadelne, akoby pri zavretej opona a až pri prvom ráznom tutti začne odvíjať svoj sonátový dej. Tento divadelný efekt bol eliminovaný nevydarenou, chaotickou Leonorou a celá 9. symfónia spóčiatku stratila dych. Filharmonici však majú „Deviatku“ v rukách a v ušiach aj vďaka Jirimu Bělohávkovi (záve-

rečný koncert Pražskej jari 95), hrali ju v lete, v rámci Piešťanského festivalu. V ich práci organizovanej Ondrejom Lenárdom bolo preto cítiť väčšiu istotu a prehľad ako v Leonore. Chýbal však výraznejší akcent, nápad, štipka vonnej esencie, ktorá by poskytla oživujúci impulz pre percipienta. Ani sólistické kvarteto neprispelo vo finále k eskalácii pozitívneho zážitku zo záverečného koncertu. Obdivoval som síce sopranistku Evu Urbanovú z Prahy, že zaskočila za Lubicu Rybársku (tá mala deň pred Beethovenom premiéru Verdiho Trubadúra). Ponúkla veľa pekných okamihov, ale záver jej partu bol rozporuplný, preforsirovaný. Je možné, že sólistka sa dostala do fyziologickej krízy a nemala iné východisko, len tón dynamicky nadsadiť a celkom sa vyčleniť z kvarteta, v ktorom (akože inak) dominoval Peter Mikuláš. Najkompaktnejšie na mňa zapôsobil Slovenský filharmonický zbor. Raz som počul z úst odborníka, že spievať „Deviatku“ a Missu solemnis je čosi ako súťať o zlaté hlasivky. Napriek tomu členovia SFZ stále udržiavali intonačnú „hygienu“, dodržiavali receptúru zo zápisu a ich prejav bol tvorivým pozitívom záveru BHS. Z honosnosti ponuky teda nebolo zrealizované všetko tak, ako mohlo byť a záverečný koncert BHS 95 sa stal spolu s nemastným - neslaným vystúpením orchestra zo Záhrebu ďalším zážitkom, ktorý sa nevyšvihol nad čiaru a tým aj do finále mojej dvojtyždňovej „tribúny symfonických orchestrov“.

IGOR JAVORSKÝ

KLAVÍR INŠPIRUJÚCI - KLAVÍR INŠPIROVANÝ

Daniela Rusó, Ida Černecká, Garrick Ohlson



Mať svoj názor, alebo presnejšie, mať iný názor ako ten druhý je vec normálna a prirodzená. Nielen v živote, ale i v hudbe. Tolerancia je asi toľko ako zniesť a chápať názor toho druhého i keď sa s ním nestotožňujem. Keby sa však hudobný kritik chcel dôsledne pridržiavať takýchto postojov, musel by vo svojich recenziách len s pochopením odsúhlasiť názor interpreta. I tak sa dá písať, lenže výsledný efekt je taký, že sa nikto nič nedozvie. Bol som teda na klavírnom recitáli **Idy Černeckej** a v úvodnej časti programu som si vypočul **Schumannove Detské scény op. 15**. Kto sa dnes rozhodne interpretovať toto dielo má iste prečítané a prehodnotené veľké interpretačné vklady. Nimi už bolo toto dielo obdarované. Výsledný názor je zložitým a dlhým procesom dozrievania a kvasenia. Tak v živote ako i v interpretácii je najkrajšia prirodzenosť. V hudbe to znamená neraz to, že dôverujem tomu čo hrám. Konkrétne v Schumannovom prípade dôverujem v plnej miere jeho klavírnej poetike. O čo väčšmi ju budem pocíťovať a chápať, o to menej ju budem masírovať novonok dotvárať. Prirovnal by som to napríklad k Mahlerovskej tragike, v jeho piesňovom cykle *Piesne o mŕtvych deťoch*. I tu akýkoľvek pokus ešte trochu interpretačne preexponovať napätú strunu ruší zámer skladateľa. Všetko je povedané v hudbe. Len ju treba s pokorou a bážňou vyspievať. Ako pieseň, prsto a jednoducho. A tak je to i so Schumannom. Niekedy je štipka zdržanlivosti viac než emocionálny výkrik. Ani v tempe ani v agogike sa nesmie celok rozpadáť. Nesmie byť uplakáň. To je môj názor. Popri ňom však budem akceptovať i názor odlišný. Každý z nás má svoj vlastný vnútorný svet. A to je práve to krásne. K väčšiemu stotožne-



niu sa s názormi na výzor Schumannovej hudby došlo v **Klavírnej sonáte g mol op. 22**. Dokonca by som mohol povedať, že ženská neha je tu nenapodobiteľná. A tak bola i pre mňa interpretácia poučná a svojím spôsobom i objavná. Môj prvý pocit bol ten, že by som v pedalizácii spravil výraznejšie revízie. Černecká však využíva pedalizáciu na podfarbenie zvukomalby a farebnosti. Hľadá v Schumannovi malé impresionistické zákutia. A to je nový prvok - to je Černeckej malý interpretačný vklad, ktorý stojí za povšimnutie.

K druhej časti programu v podstate niet čo povedať. **Bartókove Štyri smútočné spevy op. 8** podobne ako **Weberne Variácie pre klavír op. 27** považujem za bombónik pre ušši okruh poslucháčov. **Šostakovičove Prelúdium a fuga d mol op. 87** bolo dobrou bodkou za týmto klavírnym recitálom, v ktorom dominovala klavírna tvorba R. Schumanna a hudba 20. storočia. Počúvajúc práve túto druhú časť klavírneho recitálu som si uvedomil, že budúce generácie budú interpretačne pocíťovať túto hudbu ešte diferencovanejšie. Je čas i tu vykročiť po nevyšliapanej ceste. Možno, že prvé kroky sa nám budú zdať ako odklon od tradície. Táto hudba sa totiž už o päť-šesť rokov bude hodnotiť a pocíťovať ako umenie minulého storočia. Možno je v tom trochu nostalgie. No koniec každého storočia je poznačený takýmito pocitmi. Ako sa to všetko premietne v budúcnosti do interpretácie, na to dajú odpoveď konkrétne tvorivé počiny.

Klavírný recitál **Daniely Rusó** v rámci tohtoročných BHS bol v mnohom podnetný



a poučný. Veď ide o interpretku, ktorá je znamenite pripravená popasovať sa so svojimi umeleckými úlohami. Jej festivalový program bol mimoriadne náročný. **Beethovenove Sonáty G dur op. 14 č. 2 d mol op. 31 č. 2 a B dur op. 106 Hammerklavier**, neviem či vôbec existuje väčšia a náročnejšia úloha. D. Rusó hľadá v Beethovenovej hudbe istú výrazovú priamočiarosť. Celý jej interpretačný prejav bol podopretý dôverou v Beethovenovho génia. V jej hre niet falošných balastov, niet vyumelkovanosti. Azda len sústredenosť a tvorivá bázeň. Nie je to Beethoven s mohutnou dynamickou klenbou ani s osudovými výkrikmi. Je to Beethoven hraný s veľkou výrazovou vyváženosťou. Napríklad v Sonátach G dur a d mol bolo cítiť jasnú klasickú priehľadnosť - zatiaľ čo Hammerklavier už vybočuje z akejkoľvek štýlovej zaškatulkovanosti. Beethoven si tu podáva ruku s Bachom a istotne i s generáciami, ktoré prišli po ňom. „Hammerklavier“ je hudba nadčasová a preto večná. Je nemožné ju uchopiť a pretlmočiť do slov a pojmov. Každý takýto pokus by musel už v zárodku stroskotať. Bolo by to skoro to isté ako zobraziť Neviditeľno a Nekonečno. A tak len približne môžeme tušiť, kam Beethoven smeruje. Z tohto hľadiska je Hammerklavier vskutku kľúčovým dielom, ktoré prostriedkami hudobnej reči smeruje k prapodstate bytia. D. Rusó si to v plnej miere i uvedomovala a so všetkou sústredenosťou obnažovala hodnotu Beethovenovej výpovede. Po malej pamätavej kolízii v Sonáte d mol sa rozhodla postaviť si notový zápis Hammerklavieru pred seba, aby sa mohla pokojne sústrediť na to, čo je v hudbe najpodstatnejšie. Mám pocit, že sa jej to podarilo. Zámerne som v mojej re-

cenzii spomenul naprosto zanedbateľný pamätový lapsus. Je to vec, ktorá sa každému môže stať. Takáto epizóda nijako neznižuje hodnotu interpretačného výkonu. Práve naopak, D. Rusó patrí k takým klaviristom, ktorí dokážu predstúpiť pred verejnosť s vrcholnými dielami klavírnej literatúry. Nedávno som pozeral televízny film, v ktorom seba samého predstavoval J. Bulva. Bola to evidentná reklama za účelom získania si popularity. Pri pozieraní tohto filmu som mal pocit, že na „umenie“ sa čoskoro bude robiť reklama podobne ako na toaletné mydlo. Pred poslucháčom zostáva utajená hlavná pohnútka takýchto projektov. Opakovaním sa mu však vsugeruje názor, že tu ide o veľké hodnoty. Spomínam to všetko preto, lebo pri počúvaní hry D. Rusó som si uvedomil, že skutočné hodnoty žijú neraz nepovšimnuté, bez reklamy, často v ústraní.

Nečudujem sa preto, ak sú ľudia dezorientovaní. V takejto spleti názorov možno jeden hlas zanikne. No je dobré, že v dnešnom svete brutality a intolerancie znie Beethovenova hudba...

Už dávno, veľmi dávno nebol v Bratislave klavirista takého formátu ako **Garrick Ohlson** (USA). Jeho festivalový recitál bol venovaný **Chopinovi**. Aj letný pohľad na tento náročný program vzbudzoval rešpekt a úctu. Už v **Troch valčíkoch (As dur, a mol, F dur)** ukázal Ohlson mnoho z toho čím disponuje. Nevšednú úderovú výrazovú škálu - slovom všetko, čo má klavirista vskutku svetového formátu vedieť. V **Troch mazurkách op. 59 (a mol, As dur, fis mol)** sme obdivovali zmysel pre drobnokresbu a cit pre štylizované formulovný tanec. **Allegro de concert A dur op. 46** bolo zaujímavé predovšetkým v tom, že Ohlson vytváral fantasmagóriu ako keby hral sólový a orchestrálny part súčasne. A práve v tejto dvojpolovosti bol zašifrovaný zmysel tohto diela. Vyvrcholením prvej časti programu bolo **Prelúdium cis mol op. 45 č. 25 a Polonéza fis mol op. 44 č. 5**. I tu doku mentoval Ohlson, že všetko s čím prichádza na pódium je do detailov premyslené a prepracované, nič nie je ponechané náhode a predsa je tu vytvorený široký priestor pre muzicirovanie. To je fascinujúce. **Šesť etud op. 25 č. 7-12** hral s takou ľahkosťou a prirodzenosťou, ako keby to boli Clementiho Sonatiny. V **Troch mazurkách op. 56 (H dur, C dur, c mol)** prežíval Ohlson spolu s Chopinom vízie budúcnosti - klavírnu poetiku neskorého romantizmu. Nuž a dokonalou bodkou za týmto koncertom bolo **Scherzo b mol op. 31 č. 2**. Ohlsonova hra pôsobí nesmierne prirodzene a muzikálne, dokáže povedať presne to, čo povedať chce. Je majstrom drobnokresby, detailov, ale i celostného chápania diela. Jeho výraz je priamočiarý - ide po podstate. Klavír mu zvonivo spieva. Zanechal vo mne hlboký zážitok - nevšedný, sviatočný.

IGOR BERGER

VOKÁLNY RECITÁL ANATOLIJA KOČERGU

Vystúpenie ukrajinského **basistu Anatolija Kočergu** sa očakávalo s napätím. Umeleca svetová kariéra sa sľubne rozbehla po našťudovaní Musorgského Chovanštiny s Claudiom Abbadom vo Viedni. A navyše - vokálnych koncertov bolo na tohtoročných BHS menej. Pritom ide o obľúbený a navštevova-

ný typ koncertného podujatia.

Kočerga sa predstavil s repertoárom, ktorý mu je prirodzene najbližší. Spieval **piesne P. I. Čajkovského, S. Rachmaninova a M. P. Musorgského**. V Čajkovskom rozkryl premenlivý a lyrikou presvietený svet nálad, dojmov. Pohyboval sa medzi miernym sentimentom

(**Noč op. 60/9**), a na druhej strane dávkou živelného temperamentu (**Serenáda Dona Juana op. 38/1**). V Rachmaninovi dokázal krásne a presvedčivo vyklenúť melodickú líniu a dať piesniam jednotnú poetickú náladu. V **Piesniach a tancoch smrti M. P. Musorgského** preukázal svoj zmysel pre

dramatickosť a pre spájanie rôznorodých výrazových polôh.

Kočerga je silnou umeleckou osobnosťou. Pri klavíri mu bola vzornou partnerkou Tatiana Fraňová. Volumen spevákovho hlasu je obdivuhodný, schopnosť vžiť sa do vnútorného sveta tej-ktorej piesne je príkladná. Obsahové poslanstvo vokálnych opusov Kočerga tlmochi zasvätené a štýlovo silne a presvedčivo.

Obecenstvo reagovalo na jeho prednes veľmi oživene. Kočergov recitál bol jedným z vrcholov BHS.

MILOSLAV BLAHYNKA

KOMORNÉ FESTIVALOVÉ PÓDIÁ

(Dokončenie zo str. 4)

odlišných a predsa tak nesmierne podobných tvorivých bytostí, sa vznášal chagaleovský opar. Jeden, zjednocujúci osudový vzorec...

O hudobníkoch, ktorí pôsobia spolu ako Brodského kvarteto som dosiaľ nevedela. V dnešnej realite to nepovažujem tak ani za hanbu. Nepovažujem však za podstatný ani reklamný prvok i ich rodopise, ktorý hovorí, že ich imidž dotvára odev z dizajnerského ateliéru Issey Miyake (čo iné ako trhová márnivosť?). Skutočnú tvár a výraz pre mňa určuje ich umenie. Inteligencia, s ktorou prenikajú do hlbok spoznaného, výšok tušeného. Zaviedli nás do raja bizarných vízií. Plného vyzývavých, uličníckych giest

Igora Stravinského, ale aj stíšeného báziľového šepotu pravoslávnej religie. A. Šostakovič. Jeho bezmocná „mančžová“ ironia, vzlyk, pološero violončelového zamatu, bezosné meditácie. Ale aj objav. Krásny objav - Dmitrij Smirnov (t. č. imigrovaný v anglickom kráľovstve), doslova sa topiaci v invencii. Hýriaci hudbou, jej permutáciami - aby sa potram, bez slova - v krehkých flažoletoch vytratil do nezabudnuteľna...

LÝDIA DOHNALOVÁ

Komorný koncert, vrámci ktorého vystúpil **The American Horn Quartet (USA)** odznela pôvodná tvorba ako i transkripcie. Už úvodné **Štyri madrigaly** zo 17. storočia (**Purcell, Bennet, Ward,**

Bateson) dokumentovali profesionálnu zdatnosť tohto komorného telesa. Pravda, poslucháč sa nemusel zmieriť s iným výsledným zvukovým zážitkom. V prípade **Štyroch madrigalov zo 17. storočia** sa poslucháč adaptoval rýchlejšie než napríklad v **Bachovej Fuge č. 16 z Temperovaného klavíra**, alebo v **Brahmových Troch zborových dielach**. Takéto transkripcie (najmä v prípade J. S. Bacha) sú často na hranici hrateľnosti. No i za predpokladu, že všetko dobre dopadne, poslucháč sa pristihne, že sleduje čosi iné, len nie vnútorný zmysel hudby. Najväčším rozčarováním bola transkripcia **Bernsteinovej West Side Story**, najmä preto, že upravovateľ Walter Perkins nie najšťastnejšie zretušo-

val príťažlivú krásu tejto hudby. Čarovné harmonické väzby pokazil vlastnými - slovom dotkol sa hlboko samotnej podstaty hudby. Žiaľ, neraz až na nepoznanie. Takéto úpravy, ktoré nerešpektujú určitú vernosť pôvodného zámeru skladateľa sú skôr parafrázou než transkripciou. Ak sa chce upravovateľ Walter Perkins realizovať ako autor, nech napíše svoju vlastnú *West Side Story*!

Druhá časť tohto komorného koncertu už patrila len pôvodnej tvorbe. Kompozične najzaujímavejší bol nesporné **Humphrey Searle**, ktorého **Prelúdium, Nokturno a Chase op. 72** bolo napísané v duchu kompozičných princípov 2. viedenskej školy. Skladby **Keny Turnera (Fanfare for Barcs a Kvarteto č. 2)** boli skôr poslucháčsky vďačné. V interpretácii tohto telesa bolo možné obdivovať zručnosť, ale i dynamické bohatstvo hry interpretov.

IGOR BERGER

DO ŠERA PONORENÝ TRUBADÚR

Po optimizme, plynúcom z vlaňajšieho ročníka BHS, kedy zástož opery sa aspoň v niekoľkých prípadoch stal hodným festivalu, počas ostatnej jesene sa všetko vrátilo do starých kolají. Divadlo vytiahlo bežné a bez hostov nezaujímavé reprízy (Traviata, Barbier zo Seville), po cudzom súbore, či nebudaj koncertom uvedením zaujímavého titulu ani chýru. Jednoducho, opera SND sa vo festivalovom dianí ocitla v nedostojnej úlohe štatistu. Veľmi sa čudujem, že inak ambiciózne vedenie sa s týmto postavením uspokojilo a nedalo BHS-kám „výpoveď“. Ak už zlyhalo gala predstavenie Pucciniho Bohémy, neverím - aj napriek alibistickým vysvetleniam, že sa vyčerпали všetky možnosti - že pri dobrej vôli nebolo možné zimprovizovať náhradný, pritažlivý večer. Napokon, nemusela to byť práve Bohéma. Mám však ďalšie podozrenie, že Opera SND to s festivalom (alebo naopak) nemyslí celkom vážne. Podopieram ho úvahou nad dramaturgiou. Po vlaňajšku, kedy som si kladol otázku, či Bohéma je titul pre slávnostnú príležitosť dostatočne nosný, ma tentokrát ani Trubadúr nevyviedol z pochyb o zmysluplnosti jeho zaradenia na dominantné(?) miesto sezóny. Samozrejme, nie preto, že jednej z najpopulárnejších verdiviek upieram kredit, ale pokúšam sa vidieť jeho príchod do repertoáru v širšom dramaturgickom kontexte: Ak totiž na prvom slovenskom javisku inscenovali Falstaffa jediný raz začiatkom 30. rokov a - dajme tomu - Ernani, Attila či Sicílske nešpory na ňom dodnes chýbajú, niet sa vlastne o čom baviť. Koniec koncov, nielen Verdim je opera živá.

Režisér Václav Vězník je dnes už zarytým „tradicionalistom“ a týmto rukopisom sa mu darí zásobovať české i slovenské operné divadlá. Raz presvedčí väčšmi - mesiac pred Trubadúrom pražskou Turandot - inokedy menej. Neradno sa však stretávať s jeho prácami príliš často, rýchlo sa totiž znujú. Trubadúra predstavil ako ponurú drámu, zasadenú do tmavého priestoru s anonymným horizontom. Ladislav Vychodil mu pripravil kovovú konštrukciu na točnici, ktorá sa z rôznych uhlov po-

pre opodstatnenosť hostovania príliš málo.

Hudobné naštudovanie Ivana Anguélou uspokojuje koncepciou vyváženosťou, kde tempá a agogika zodpovedali tradícii. Anguélouve ambície zrejme ani nesiahali ďalej, takže je o dôvod menej hľadať v jeho realizácii isté osobitné dirigentské znaky. Ak odhliadneme od nervóznejšieho úvodu 1. premiéry, možno po hudobnej stránke (platí to i na alternujúceho Pavla Seleckého) prijať Trubadúra ako slušnú prevádzkovú verdivku. Pochvalu si zaslúži



Sergej Tolstov - Luna a Lúbia Rybárska - Leonóra.

Snímka K. Marenčinová

kúša vyvolať ilúziu zmeneného prostredia. Odhliadnuc od jedinej výhody, a to plynulosti toku diela, pôsobí scéna monotónne a nevytvára ani napriek náznakom svetelnej réžie dostatočnú atmosféru. Väčšina dramatických stretnutí sa odohráva na stále prítomných schodoch a ani občasná spievanie „na publikum“ neumožňuje silu výpovedi. Za ilustratívnu bublinu považujem aranžmán scény Miserere na spôsob cirkevného pohrebu. Škoda, že na tmavom pozadí nevynikli pôsobivé kostýmy Josefa Jelínka. Vězníkov vklad do Trubadúra sa teda obmedzil na rutinnú aranžérsku prácu, a to je

zborové teleso (zbormajster Naďa Raková), ktoré zaujalo sýtostou farieb i výrazovým vypracovaním partov.

Trubadúr je v prvom rade operou spevákov. V postave Leonory sa po dlhšom čase na premiérovej pozícii ukázala Lúbia Rybárska. Bol to zaujímavý, minuciózne vypracovaný výkon, ktorý mal na viacerých miestach punc štýlovej a estetickéj autenticity. Po zdržanlivom prednesenej vstupnej kavatíne sa hlas sólistky dostal do rezonancie a kulminoval v dramatickom Miserere. Istý otáznik však stojí nad poňatím árie v 4. dejstve, kde výšky síce budili do-

jem mezza voce, podľa mojej mienky išlo však skôr o markirovanie. Alternujúca Lúlia Larinová pôsobila nevyrovnanne. Strednej polohy prekvapujúco chýbala farebná sýtosť a legátová pružnosť, výšky zasa zneli ostro. Prednosťou Rumunky Andy-Luisey Bogzy je krásny, mäkký timbre i dobrý vokálny vkus. K dosiahnutiu plného úspechu jej chýba technické doriešenie vysokej polohy. Ida Kirilová prezentovala v Azucene technickú suverenitu, vďaka ktorej nemá s partom problémy. Potešilo tiež obohatenie jej výrazového registra o expresívnejšie akcenty. Špeciálne v tejto partii však trocha chýba tmavšia a razantnejšia nižšia poloha, po hereckej stránke zas viac oduševnenosti. Debutujúca Marta Beňáčková má výhodu v dramatickejších stredoch, pričom bez badateľnejšej ujmy vyspievala i horné okrajové tóny. Z hľadiska štýloveho spievala korektne, vo vokálnom výraze sa žiada vygradovať polohu vzdoru v scéne z 3. dejstva.

V titulnej postave chcel Ján Lotrič predovšetkým dokázať, že „céčka“ sú jeho najsilnejšou devízou. S takou stretotou, akú demonštroval na premiére, môže ísť pokojne aj do La Scaly. Mnohé iné pasáže, kde treba dať vyniknúť mäkkej, elegantnej fráze (za všetky spomeniem áriu Ah si, ben mio...) však vyzneli priam provinčne. Gúrgen Ovsjepeian je opačný prípad: grációzne pôsobí jeho stredný register, má krásnu kantilénu a vie dať i potrebný dramatický akcent. „Syndróm“ výšok a z toho plynúca nutnosť transpozície stretty nižšie, však upiera jeho kreácii rozmer nadlokálnosti. Luna pražského Ivana Kusnjera sa cítil najlepšie vo výškach, kde má jeho baryton krásny kovový lesk a nevšednú razantnosť. V kantiléne však uprednostňujem poňatie Pavla Mauréryho, ktoré je výrazovo pestršie, aj keď možno natoľko ne dominuje nad orchestrom. Novoangažovaný Sergej Tolstov priniesol do roly Lunu peknú lyrickú farbu, cit pre taliansku frázu, no i napriek tomu považujem jeho obsadenie za neobzretné. Dramatický rozmer roly mu zatiaľ a najmä na javisku, s ktorým nemá skúsenosti, nie je prístupný. Súčasná inscenácia nemá šťastie na obsadenie roly Ferranda. Každému z jej predstaviteľov chýba čosi iné: Vladimírovi Kubovčíkovi zmysel pre verdivový štýl, Martinovi Malachovskému estetika tónu a Mikulášovi Dobošovi jeho farba a lesk.

A ešte poznámka pod čiarou. Všimnime si, že v premiérových obsadeniach kvarteta hlavných úloh je pomer slovenských a zahraničných sólistov 4:6. Aj keď jednoznačne vítam otvorenosť speváckeho ansámbľu smerom von, dovoľm si len ticho upozorniť, že prílišné uspokojenie nad súčasným stavom vokálneho umenia u nás by mala nahradiť trpezlivosť sebareflexia. Skutočne, nepodľahnime sebaklamu, že sme svetoví!

PAVEL UNGER

Aktuálna reč Skameneného

Každý deň, keď sa na plagátoch slovenských operných divadiel objaví premiérové uvedenie domácej tvorby, patrí medzi sviatočné. Tieto dni totiž prichádzajú vďaka vzácnosti - jednak preto, lebo pôvodných diel pre hudobné divadlo sotva pribúda, ale tiež z celkom pochopiteľných obáv súborov o návštevnosť takýchto inscenácií.



Simon Svitok (Janko) v opere J. Beneša Skamenený. Snímka R. Miko

S plným vedomím rizika krátkého javiskového života (kiežby som sa mylil!) sa štátna opera v Banskej Bystrici ujala opery - balady Juraja Beneša Skamenený. Autor môže byť ozač hrdý: jeho komorné dielo sa dostalo na slovenské javisko už po treťi raz (plus uvedenie v Londýne roku 1992), čo sa okrem Suchaňa a najlepších Cikkerových opusov jeho žijúcim kolegom nepodarilo. Nazdávam sa, že to nie je náhoda. Dramaturgia banskobystrickej opery siahla po Benešovi Skamenenom aj preto, lebo mala silné tušenie, že obsah - programový i hudobný - tohto neuniformného útvaru môže dnes veľa povedať. Môže oslovíť ako slovacikom, libretistickou inšpiráciou v poézii Janka Kráľa i orchestraciou, ale aj ako nadčasové podobenstvo lásky a pravdy.

Benešov originálny, zvukomalebný a rytmicky pregnantný hudobný jazyk je v tomto, v poradi druhom diele pre divadlo (premiéra Skameneného sa uskutočnila roku 1978 v Divadelnom štúdiu VSMU v Bratislave), prispôbený komornej ploche v inštrumentácii i vokálnom vybavení. Orchester tvorí sedem nástrojov, zaujímavá je minorita sláčikov a prítomnosť cimbalu, spevácke party sú rozdelené med-

zi protagonistov Janka a Hanku, epizodný zástož matky a šesťčlenný chór.

„Išlo mi o myšlienkový svet Kráľovej poézie, nie o divadelnú realizáciu balady, preto sedem scén opery nebazíruje na časových a dramatických proporciách“ - povedal svojho času Juraj Beneš. Režisér banskobystrickej produkcie Martin Bendik išiel azda ešte ďalej. Neviazal sa krčvito na text, ale inšpiroval sa jeho zmyslom. Každý z obrazov dostal svoju programovú náplň, realizovanú na javisku prostredníctvom vkusnej štylizácie a apelatívnej symboliky. Bendikov výklad Skameneného vonkoncom nie je prvoplánový, núti diváka zamyslieť sa, hľadať súvislosti medzi slovom, hudbou a dianím na scéne. Je to prosto typ divadla, ktoré nestačí vidieť iba raz.

Produkcija pritom nie je nákladná. Scéna podľa výtvarného návrhu poslucháčov VSMU Mareka Hollého a Eriky Gadušovej je jednoduchá, moderná a tesne nadväzuje na režijnú koncepciu. Sugestívne je jej svetelné a farebné dotvorenie. Ani kostýmy bezhlavo nekopírujú folklór, ale sú platným výrazovým prostriedkom.

Partitúra Skameneného je svojou komornosťou a transparentnosťou neľahká. Benešova práca so slovom, jeho rytmickým členením a farbením, je komplikovaná a vyžaduje muzikálnych interpretov. Mladý dirigent Igor Bulla po Verdieho Luise Miller znova prejavil svoj talent, nuž bude zaujímavé sledovať jeho umeleckú budúcnosť. Titulnú postavu stvárnil dvadsaťtriročný barytonista Simon Svitok, ktorý typovo i nepatetickým herectvom výborne zapadol do koncepcie predstavenia. Svoj part zvládol spoľahlivo i po vokálnej stránke. Na navštívenej 2. premiére zaujala tiež debutujúca Jana Pastorková (Hanka), ktorej lyrický hlas získal na farebnosti i obsažnosti a, prekvapil muzikalitou. Nemožno obísť ani chór, tvorený prevažne sólistami opery (M. Tomanová, E. Lucká, D. Kunková, P. Schneider, J. Zemko, I. Zvarík) a rolu matky v podaní Aleny Stopkovej.

Banskobystrické naštudovanie Skameneného by nemalo ostať bez povšimnutia i mimo regiónu, zaujímať by sa oň mohla i Bratislava. Inscenácia, nehovoriac o diele samotnom, si to zaslúži.

PAVEL UNGER

Turandot - zážitok pre zrak i sluch

Nebýva spravidla dobrým znamením náhla zmena na vedúcom poste umeleckej inštitúcie počas rozbehnutého projektu. Štátna opera v Prahe, ktorej existenciu a vnútrosúborové problémy v minulých sezónach kulminovali, má od jari novú riaditeľku. Svetoznáma česká mezzosopranistka Eva Randová, po nere realizovaných zámeroch s brnenskou operou, napokon prevzala kormidlo jednej z dvoch pražských operných scén. Vedomá si mnohých problémov, prevažne finančného rázu, ujala sa funkcie s odhodlaním dať divadlu vlastnú tvár. Hoci - ako to z jej rozhovoru v júnovom Opernwelt vyplýva - profilovanie súboru je proces, vyžadujúci dlhší čas.

Po obnovení Donizettiho Nápoja lásky, koncom lanskej sezóny, bola prvou skutočnou premiérou Randovej éry Pucciniho Turandot. Labutiu pieseň obľúbeného predstaviteľa talianskeho verizmu zverila do rúk inscenačného tímu, ktorý by mal byť stabilnou oporou divadla. Tvori ho režisér Václav Vězník, scénograf Ladislav Vychodil a kostýmový tvárnik Josef Jelínek. Táto zostava už vopred dávala tušiť, že javiskový tvar Turandot bude skôr klasický a štýlovo čistý.

Optický dojem, tvorený na základe Vychodilovej výpravy (vzdialene pripomínajúcej bratislavskú podobu diela z roku 1965) a jelínkových kostýmov zaujme hneď na prvý pohľad. Na tmavom pozadí sa vynímajú veľkorysé atmosférovými prvkami, konkretizujúcimi dejisko príbehu. V hádankovej scéne sa predozadným tiahom dostáva do centra podla monumentálne schodisko, ktoré spolu s bočnými plochami tvorí priestrané a farebné efektne prostredie pre rozohratie masových výjavov. Tie v poňatí Václava Vězníka, nevšedného majstra aranžovania, dostávajú dynamický náboj s patričnou dávkou dramatického napätia, prameniaceho z hudby. Vězníkova réžia je v dobrom slova zmysle tradičná, zaujme nielen vkusným makroskopicným účinkom, ale tiež presvedčivým formovaním situácií a profilovaním postáv. Z nich netradične plasticky vynieva hlavná hrdinka opery. Vězník poňal Turandot nie ako statickú „princeznú z ľadu“, ale ako rozpoltenú bytosť, vnútorné bojujúcu medzi bezcitnosťou a utlmovanými emóciami, medzi nedostupnosťou a zvodnosťou, medzi hrdosťou a ženskou zraniteľnosťou.

Pri obsadzovaní tejto roly mal šťastie, lebo ukrajinská sopranistka Tamara Kucenko je nielen skvelou speváčkou, ale rovnako plnokrvnou herečkou osobnosťou. Ako typ hlasu síce nie je „hochdramaticke“, avšak jej kovovo lesklý, štíhlo vedený a dynamicky tvárny tón sa bez námahy nesie ponad orchester a kulminuje v výborne náročných vysokých polohách. Ďalšou výbornou kredáciou je Liu v podaní Lívie Aghovej. Počul som bývalú bra-



Tamara Kucenko (Turandot), Lívia Ághová (Liu) a J. Šokalo (Timur) v Pucciniho Turandot na scéne pražskej Štátnej opery.

Snímka O. Pernica

tislavskú sólistku po niekoľkých rokoch, počas ktorých jej „strieborný“, inštrumentálne vedený lyrický soprán získal na objeme i celkovej výrazovej prezencii. Michael Pabst (Kalaf) je vo Viedenskej štátnej opere a ďalších významných scénach zamestnávaný prevažne v nemeckom odbore, no i napriek tomu mal jeho pucciniovský hrdina potrebnú legátovú kultúru a lesk vysokých tónov. Po prvýkrát som počul ukrajinského basistu Jevhena Šokala (Timur) a jeho ušľachtilý, zamatovaný hlas priam šokoval. Aby som bol kompletný, výborný bol Roman Janáček na čele tria ministrov a Jurij Gorbunov ako Mandarín. Skrátka, premiérové obsadenie Turandot - a to nebýva v Prahe pravidlom - mohlo smelo súperiť s ktorýmkoľvek európskym operným domom.

Štátnu ruku mala riaditeľka Štátnej opery tiež vo voľbe dirigenta. Ešte pomerne mladý Talian Enrico Dovico výborne cítil drámu a architektúru pucciniovských gradácií a kontrastov. Orchester i zbor viedol s prehľadom a istotou, ako i s evidentnou snahou vyťažiť z nich širokú škálu dynamických a výrazových odličností.

Štart Štátnej opery do novej sezóny vyšiel nad očakávanie. Ďalšími avizovanými premiérami sú Čarovná flauta, Káta Kabanová a Boris Godunov.

PAVEL UNGER

Úroda speváckych talentov

Máloktoľ umelecký odbor má toľko medzinárodných súťaží ako speváci. Jarné a letné súťaže priniesli nové mená, no aký bude ich ďalší osud často nezávisí od výsledku súťaže. Súťaž však dáva nádej i perspektívu.

Jednou z prestížnych medzinárodných speváckych súťaží je súťaž **Nové hlasy**, ktorú poriada Bertelsmann-Stiftung v Güterslohe. Na čele poroty už niekoľko rokov stojí významný operný režisér a skúsený operný intendant **August Everding**. V porote tohto roku sa objavil Ioan Holender riaditeľ viedenskej štátnej opery, zo speváčok Eda Moser a Birgit Nilsson a i. Z 57 účastníkov súťaže 18 národností víťazne: 1. tenorista **Gwyn Hughes Jones** (15 000 DM) z Walesu, 2. nemecký basbarytón **Hans Müller-Brachmann** (10 000 DM), 3. fínsky basista **Sami Luttinen** (5 000 DM). Osobitnú cenu za operetnú interpretáciu získala česká sopranistka **Martina Janková**.

Odmeny po 3 000 DM získali ruský tenorista Alexander Kravec, rakúsky basista Reinhard Mayr a japonský tenorista Shigehiro Sano. O tom, že táto súťaž je aj finančne prestížne dotovaná svedčí skutočnosť, že nadácia všetkým finalistom financuje ešte majstrovské kurzy. Záverečný koncert „nových hlasov“ sa konal za bohatej účasti odborného publika, početných intendantov nemeckých operných diviel, zástupcov európskych operných domov, kritikov, agentúr, ale aj kultúrnych a politických osobností.

V Budapešti už po druhý raz sa uskutočnila ďalšia zaujímavá medzinárodná spevácka súťaž. Súťažilo sa v rámci jedného diela a to v interpretácii opery *Čarovný nápoj* od G. Donizettiho. Súťaž organizuje budapešťská nadácia „Operart“ v spolupráci s Maďarskou

štátnou operou a Teatrom Filarmonico Verona. Súťaže sa zúčastnilo 46 súťažiacich zo 14 krajín. Na čele poroty bola slávna mezosopranistka Joan Sutherlandová, v porote ďalej boli jej manžel dirigent Richard Bonyng, zástupca Budapešťskej a veronskej opernej scény, nadácie Operart a zahraniční operní kritici. Porota rozdelila ceny nasledovne: víťaznou Adinou sa stala nemecká sopranistka **Natalie Karl**, Nemorinom ruský tenorista **Nikolaj Doroškin**, najlepším Belcorom boli taliansky barytonista **Marco di Felice** a maďarský basbarytón **Zoltán Kelemen**. Porota udelila ceny aj ďalším úspešným účastníkom. Víťazi si zaspievali operu okrem Budapešti aj trikrát vo Verone.

V Norimberku sa po piaty raz konal majstrovská spevácka súťaž. Táto súťaž vyžaduje zvládnutie širokého operného, oratoriálneho,

piesňového, event. aj muzikálového repertoáru. Porota pod vedením **Seny Jurinac** udelila ceny nasledovne: 1. cena nemecký basbarytón **H. Müller-Brachmann** (v Güterslohe bol druhý), 2. cena barytón **Jochen Kupfer** a **Natalie Karl** (v Budapešti bola najlepšou Adine a v Norimberku zaujala Margaretou z Gounodovho Fausta), 3. cenu porota prisúdila Norimberčanke **Ulrike Klakow** a čestné uznanie si odniesol **Hans Griepentrop**.

Na 14. medzinárodnej speváckej súťaži **Belvedere-Hans Gabor** vo Viedni, ktorá sa konala v Theater an der Wien, spomedzi početných účastníkov porota udelila ceny takto: 1. cenu sopranistke **Marine Meščerjakovej** z Ruska (okrem 1. ceny získala aj celý rad ďalších osobitných cien), 2. cenu získala portugalská sopranistka **Elisabete Matos**, 3. cenu mezzosopranistka **Claudia Mahnke** z Nemecka. Ďalšie ceny získali Irina Popova z Bulharska, Gerhard Siegel z Nemecka a Arutjun Katchinian z Arménska. Pre úplnosť dodávame, že medzi finalistami bola aj Agneša Tóthová z Bratislavskej VSMU.

INFORMÁCIE

● **Lipská opera** v spolupráci s Letnou akadémiou Mozarteu v Salzburgu založili „Europäische Opernwerkstatt“. Overtúrou k tomuto prvému podujatiu v roku 1977 bude premiéra opery gruzínskeho skladateľa Giju Kančeliho.

● Po dlhých prieťahoch vo vedení francúzskej Národnej opery v Bastille, ministerská rada odporučila do funkcie riaditeľa tejto inštitúcie 55-ročného Huguesa Galla s tým, že mu bude podliehať umelecké i ekonomické vedenie opery.

● Na jeseň 1996 nastúpi do funkcie šéf-dirigenta Wiener Volksoper izraelský dirigent Asher Fisch.

● Novým intendantom Českej filharmónie sa stal Miroslav Klat, ktorý bude zodpovedať predovšetkým za hospodárske záležitosti.

● **Mauricio Kagel** získal od Juhonemeckého rozhlasu v Baden Badene cenu Karl-Schzuka-Pries vo výške 15 000 Mariék za rozhlasové dielo *Nah und Fern*.

● Medzinárodné hudobné centrum oznamuje, že od 19. do 25. novembra 1995 uskutoční sa v Sydneji 12. Svetový kongres na tému Umenie a médiá v 21. storočí.

● Vo veku 90 rokov v New Orleans zomrel trúbkar **Percy Humphrey**. Bol najstarším aktívnym jazzovým hudobníkom a dlhé roky viedol Eureka Brass Band. Vo veku 77 rokov v Los Angeles zomrel ďalší z významných svetových jazzových hudobníkov brazílsky gitarista **Laurindo Almeida**, ktorý sa preslávil skladbami v rytme bossa-nova. Za svoju hudbu k filmu o Hemingwayovi získal Oscara. Jazzovú scénu opustil aj jazzový spevák **Earl Coleman**, ktorý zomrel vo veku 69 rokov v Manhattane. Preslávil sa najmä so spolupúčkovaním s **Charlie Parkerom** a **Sonny Rollinsom**.

● 17. júla t. r. zomrel v Drážďanoch vo veku 58 rokov skladateľ **Rainer Kunad**. Narodil sa v roku 1936 v Chemnitz a pôsobil ako pedagóg skladby na Vysoké hudobnej škole v Drážďanoch. Vedľa **Siegfrieda Matthusa** a **Uda Zimmermanna** patrili k hlavným reprezentantom a skladateľskej špičke povojnovej generácie bývalej NDR. Najvýznamnejšie tvorivé úspechy získal ako operný skladateľ dielami **Maitra Pathelin**, **Vincent**, a **Majster a Margarita**, okrem toho komponoval balety, orchestrálne, komorné a vokálne diela a v poslednom období sa venoval sakrálnemu hudbe.

● Vo veku 84 rokov zomrel francúzsky dirigent rumunského pôvodu **Charles Bruck**. Ako dirigent bol žiakom a neskôr asistentom slávneho **Pierre Monteuxa**. V rokoch 1955-65 viedol rozhlasový symfonický orchester v Strassbourgu, 1965-70 symfonický orchester ORTF v Paríži. Bruck bol zanieteným a uznávaným interpretom-spezialistom na modernú hudbu. O. i. bol premiérovým dirigentom **Prokofievovej** opery *Ohnivý anjel*.

● Vo veku 88 rokov zomrel v Londýne ďalší svetoznámy dirigent **Anatole Fistoulari**. Tento kyjevský rodák ako „záračné dieťa“ vo veku 7 rokov dirigoval Čajkovského *Patetickú symfóniu*. Po roku 1940 žil v Londýne - prechodne aj v Paríži - a dlhé roky spolupracoval s Londýnskou filharmóniou, ktorá sa jeho zásluhou vypracovala medzi špičkou svetových orchestrálnych teles. Bol vyhladávaným hosťujúcim dirigentom v celej Európe, USA i Austrálii, a mimoriadne úspechy získal ako interpret symfónií **Gustava Mahlera**.

● **Nemecké opery** sa pripravujú na zájazdy do Izraela. Lipská opera bude v máji budúceho roku hosťovať v Tel Avive s inscenáciou **Schönbergovej** opery *Mojsíš a Aron* v réžii židovského dramatika a režiséra **George Taboriho**. Berlínska Nemecká opera sa pripravuje na svoje druhé izrael-

ské hosťovanie. V Tel Avive uvedie Mozartovu *Čarovnú flautu* a **Verdiho** *Maškarný bál*. Začiatkom roku 1998 sa Nemecká opera pripravuje na svoj siedmy zájazd do Japonska s dielami **Wagnera** a **Straussa**.

● **Festival Wien modern**, ktorý sa koná každoročne na jeseň v hlavnom meste Rakúska od roku 1988 a je zameraný okrem retrospektívy na medzivojnovú avantgardu aj na najnovšie kompozičné trendy, bude v tomto roku mať dramaturgickú dominantu v hudbe z Talianska. Z jednotlivých osobností budú dominovať **Mauricio Kagel** a rakúski autori **Francis Burt** a **Herbert Grassl**. Festival bude pozostávať z 25 koncertov s medzinárodnou účasťou orchestrov, komorných ansámblov a sólistov, z seminárov, výstav, besied s autormi, na Vysoké hudobnej škole bude sympóziom na tému „*Folgen der Wiener Schule*“ a uvedú tiež niekoľko filmov a rozhlasových kompozícií **Maurice Kagela**.

● Vo vydavateľstve Piper v Mníchove vyšla zaujímavá kniha biografických reportáží „*Celibidache - der andere Maestro*“ od **Klausa Umbacha**. **Hans-Peter Riesel** je autorom pútavého rozprávania o skladateľoch a ich manželkách (**M. Gluck**, **M. A. Haydn**, **C. Mozart**, **C. Schumann**, **C. Mendelssohn**, **P. Strauss**, **C. Wagner**, **C. Weber**, **G. Mahler**). Kniha pod názvom *Komponisten und ihre Frauen* vyšla vo vydavateľstve Droste v Düsseldorfe. Do tretice: **Heinrich Lindlar** vydával vo vydavateľstve Musik & Theater v Zürichu zaujímavú monografickú prácu: **Igor Stravinsky. Lebenswege/Bühnenerker**. Autor prináša nový fundovaný pohľad na Stravinského dramatickú tvorbu a všima si predovšetkým jeho vzťah k významným súčasníkom, skladateľom, dirigentom, literátom, výtvarníkom, tanečníkom a pod.

● V dňoch 23.-25. novembra t. r. uskutoční sa v Prahe v Paláci kultúry 1. ročník hudobnej, filmovej, knižnej, výtvarnej a ďalšej umeleckej tvorby (dramatická tvorba, tanečná a pohybová tvorba, zábavná tvorba, ručná umelecká tvorba, umelecké školy, poriadateľské a umelecké agentúry a i.). Celý projekt sa koná pod názvom **MÚZA '95** a poriada ho správa veľtrhov **TE-RINVEST, s.r.o.**

● **Luciano Pavarotti**, ktorý v októbri oslávil svoje šesťdesiatiny vydal druhú časť nahrávky **Pavarotti** a jeho priateľa. Slávny tenorista si tu k „spolupráci“ prízval nové hviezdičky z pop hudby i rockového speváka **Bryana Adamsa**. Nahrávka, žiaľ, nezbudila príliš lichotivé uznanie, skôr konštatovanie, že **Pavarotti** sa čím viac vzdaluje umeleckým hodnotám a stále viac a viac sa približuje k šoubiznisu populárnej hudby. Že chce byť stále hviezdou, dosvedčuje to údajne aj fakt, že po rokoch opustil svoju manželku, schudol a nepopiera ani svoj intímnejší vzťah s vlastnou sekretárkou.

● **Platinovú platňu** za 400 000 predaných zvukových nosičov odovzdali 8. októbra na koncerte v Prahe sopranistke **Gabriele Beňačkovéj**, ktorým pripomenuli 25. výročie jej umeleckej činnosti. Jej spevácky recitál otvoril súčasne činnosť nadácie **Musica noster amor**, ktorej poslaním je propagácia zásadných projektov českej hudobnej kultúry a všestranná pomoc mladým talentom. Publikum pripravilo speváčke a klaviristovi **Ronaldovi Schneiderovi** nadšené ovácie. V programe koncertu zazneli piesne **Antonína Dvořáka**, **Richarda Straussa** a **Mikuláša Schneider-Trnavského**, ako aj árie starých majstrov a **W. A. Mozarta**. **Platinovú platňu** odovzdal umelkyňa huslista **Václav Hudeček**. Z koncertu nahrál **Supraphon** živý záznam, ktorý vyjde na CD.

Podľa zahr. tlač. mj-

Naši v Bad Nenndorfe

Na rozdiel od neukončeného Týždňa slovenskej kultúry v Berne akosi v tichosti, bez informácií v médiách (na škodu veci) pripravil Slovkoncert v spolupráci s Evanjelickou cirkevnou obcou v nemeckom kúpeľnom meste **Bad Nenndorf**, jubilejné dvadsaťte Letné hudobné slávnosti (26. augusta - 10. septembra t. r.). Tento festival programovo obsiahli takmer výlučne slovenskí umelci.

Na otváracom koncerte sa predstavili manželka **Höltingovci**, **Jozef Podhoranský** a **Imrich Szabó**, ktorí predniesli diela **J. S. Bacha**, **W. A. Mozarta** a **J. G. Albrechtsbergera**. Vokálno-inštrumentálny súbor **Musa Ludens** uviedol reprezentatívny výber staroslovenských liturgických spevov z 12.-17. storočia. Na záverečnom koncerte **Peter Mikuláš** najprv predniesol výber z Biblických piesní **Antonína Dvořáka** a potom v kvartete s **Magdalénou Hajóssyovou**, **Martou Beňačkovou** a **Ludovítom Ludhom** boli sólistami **Dvořákovho** oratória *Stabat Mater*. Spoluúčinkoval zbor **St. Gotthard-Kantorei** z **Bad Nenndorfu** a **Rozhlasový komorný orchester** z **Hannoveru**. Dirigoval **Klaus**

Peter Rhode.

Súčasťou festivalu boli aj literárne večery. Na jednom, pod názvom „Slovo a mlčanie“, prezentovali prof. **Manfred Jährichen** z Berlína a recitátorka **Christine Razum**, básnické dielo **Milana Rúfusa**. V ďalšom večere vystúpil dr. **Anton Srholec** a napokon 6. septembra t. r. na večere nazvanom „Ako znie slovenská hudba“ mal prednášku prof. **Dr. Ladislav Burlas**. K festivalu bol vydaný veľmi slušný programový bulletin, ktorý redigovali **Angelika Bower** a **Klaus Peter Rode**, ktorý podal stručné, ale obsahovo hutné a výstižné informácie o slovenských účastníkoch podujatia. Malý, lokálny festival. Ukazuje sa, že aj takéto podujatia bez zbytočných „tlačekových“ prívěskov, je užitočný a svojou koncentráciou na veci podstatné, urobí možno viac, ako festivaly prepchaté bežnými sezónnymi produkciami. Ešte keď sa naučíme vlastné dobré aktivity propagovať (bez piva a párkov) múdrou publicistickou formou, budú možno v zahraničí o nás vedieť viac pozitívneho, ako doteraz.

M. J.

Nové podoby Mozartovho domu

13. októbra bolo v tzv. Mozartovom dome na Ventúrskej ulici v Bratislave slávnostné otvorenie činnosti Rakúskeho veľvyslanectva, ktoré si túto budovu v roku 1993 prenajalo a zrekonštruovalo. Pôvodne **Pálffyho** palác, v rokoch 1945-89 Dom politickej výchovy KSS a do roku 1992 sídlo Verejnosti proti násiliu, sa konečne „pretransformoval“ do podoby, keď bude slúžiť užitočnému diplomatickému hnutiu a kultúrnemu životu nášho hlavného mesta. O týchto plánoch informoval na následnej tlačovej konferencii veľvyslanec Rakúskej republiky **Dr. Maximilián Pammer** (mimo chodcom po slovenskone), **Mgr. Stella Avallone**, kultúrna atašé, sponzori a zástupkyne výtvarného umenia.

V Mozartovom dome pripravili naši rakúski partneri na začiatok svojej činnosti v novom sídle symbolickú akciu - **TÝŽDEŇ SALZBURSKEJ KULTÚRY**, ktorou chcú prinavrátiť toto historicky významné miesto hudbe slávneho salzburského rodáka **W. A. Mozarta**. 6. novembra t. r. sa na otváracom koncerte v Mozartovej sále predstavila naša **Jordana Palovičová** s mladým rakúskym klaviristom **Gottliebom Walischom** a predniesli diela mladého Mozarta. Nasledujúci deň patrili prezentácii projektu **Mozartovej obce na Slovensku**, ktorého iniciátorom je **Dr. Pavol Polák**. Na tomto projekte sa podieľajú **prof. Miloš Jurkovič**, predseda Slovenskej hudobnej spoločnosti, **Dr. Rudolf Angermüller**, generálny sekretár medzinárodnej nadácie **Mozarteum**, ako aj senátny radca **Dr. Heinrich Klier**



Pri príležitosti otvorenia svojho nového sídla vydalo Rakúske veľvyslanectvo CD nahrávku venovanú raným dielam **W. A. Mozarta** interpretáciou našej **J. Palovičovej** a **G. Walischa** z Rakúska.

zo Salzburského združenia pre kultúru.

V ďalších dňoch odznela prednáška o opere **Helmuta Edera** „Mozart v New Yorku“, ktorá bola napísaná pre Salzburské hudobné slávnosti. Ďalej je tu prezentovaná výstava dvoch mladých Salzburčaniek **Lisy Kunit** a **Moiry Zoitl**, **Tanečné divadlo Edity Braunovej** a záver bude v Slovenskej filharmónii s dirigentom **Christianom Ganschom**. K tomuto Týždňu salzburskej kultúry vydala firma **Musica** CD nahrávku **J. Palovičovej** a **G. Walischa** s ranými dielami salzburského rodáka. Okrem toho na Zelenej ulici č. 7, kde sa nachádza Kultúrne centrum Rakúskeho veľvyslanectva, je k dispozícii čítareň a knižnica. Rakúske veľvyslanectvo opäť ukázalo ako sa propaguje a zviditeľňuje národná kultúra v zahraničí. Koncertný život Bratislavy bude tak opäť každú druhú stredu o 17.00 h obohatený o dramaticky zaujímavé alebo aspoň poučné programy.

KLAVÍRNA ŠKOLA MICHALA GODRU „ANLEITUNG ZUM KLAVIERSCHLAGEN“ V SÚVISLOSTI S DOBOVÝM TANEČNÝM REPERTOÁROM

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ

Klavírna škola Michala Godru „Anleitung zum Klavierschlagen“ je jednou z mála zachovaných pamiatok z územia Slovenska, ktorá svojím repertoárovým zameraním dokumentuje výskyt tanečných foriem a ich kultúrno-spoločenskú potrebu v prvej polovici 19. storočia. Rukopisná zbierka sa toho času nachádza v Hudobnom archíve Matice slovenskej v Martine. Podrobnejšie sa ňou zaoberala vo svojej štúdií Eva Michalová v Hudobnom archíve 6 z roku 1982. Autorka tu však analyzuje viac 1. časť zbierky - teoretickú, ktorá je skráteným odpisom klavírnej školy Franza Paula Riglera (1736-1797), pričom 2. časť zbierky, obsahujúcu dobový tanečný repertoár prenecháva len všeobecnejším úvahám. Napriek tomu, že väčšina autorov slovenskej hudobnej historiografie označuje ako vlastníka celej školy slovenského literáta Michala Godru (1801-1874), ostáva táto otázka i naďalej otvorená vzhľadom na nedostávajúcu primárno-pramennú základňu, osvetľujúcu túto problematiku a neukončený komplexný hudobnovedný výskum pamiatky. (O samotnej osobe Michala Godru sa máme možnosť dozvedieť len z útržkovitých hesiel v Encyklopédii Slovenska, v Dejinnách slovenskej literatúry a podobne - monografické spracovanie tejto významnej osobnosti slovenskej histórie, žiaľ, doteraz absentuje.)

Úvodná teoretická časť Godrovej zbierky pozostáva zo siedmich kapitol a podobne ako Riglerova predloha podáva stručný návod k výuke klavírnej hry. Keďže Riglerova škola vyšla poslednýkrát tlačou v roku 1798, môžeme na základe Godrovho odpisu dokumentovať jej obľúbenosť a popularitu aj v nasledujúcich desaťročiach 19. storočia. 2. časť Godrovej klavírnej školy je jej praktickou časťou, nie je už odpisom z Riglerovej školy a obsahuje 59 tancov a 6 piesní. Písané sú štyrmi rozličnými rukopismi, z ktorých je zatiaľ identifikovaný iba rukopis Michala Godru. Pri dvoch tancoch v Godrovej škole sa nachádza rok 1814. Môže určiť jej približný dátum vzniku, i keď pamiatka mohla vzniknúť aj o niečo neskôr ak by išlo len o odpis z určitej pôvodnej predlohy, ktorá však doteraz nie je známa. Na základe obsahu zbierky, v ktorej nájdeme rôzne pochody, napríklad Francúzsky pochod alebo Triumfálny pochod na víťaznú bitku pri Belehrade, môžeme poukázať na jej spätosť s napoleonskou dobou, kedy boli pochody veľmi obľúbené a teda jednoznačne zaradiť Godrovu klavírnú školu do obdobia začiatku 19. storočia.

Tanečný repertoár Godrovej klavírnej školy je v porovnaní s tanečným repertoárom pamiatok zachovaných z nášho územia (napríklad zo 17. storočia pochádzajúcou Victorisovou tabulatúrou, Pestným zborníkom, z 18. storočia pochádzajúcim Zborníkom Anny Szirmay-Keczerovej, Uhrovskou zbierkou, Linovou zbierkou, zbierkou z Lubenika) omnoho heterogénnejší. Nachádzajú sa tu spoločenské tance rozšírené v tom čase po celej Európe, napríklad *ländler*, *deutsch*, *ecossaises*, *contra-danse*, *menuet*, *marsch*, ale vidieť tu i vplyvy domácej ľudovej kultúry v tancoch *verbung*, *valachisch*, *kozakisch*, *ungarisch*, *hungaricus* a v slovenskej ľudovej piesni *Vyletela holubička*.

Najpočetnejšiu skupinu v zbierke tvoria módne európske spoločenské tance z prelomu 18. a 19. storočia. Najviac z nich sú zastúpené *ländler*-y (16). Sú zapísané v skupinkách, podobne ako ostatné tance zbierky. Charakteristické sú pre ne tri typy melódií: 1. sekundový postup, 2. rozložené akordy, 3. figuratívny pohyb. Melodika vychádza z rytmu, ktorý tým, že prenáša ťažisko z prvej doby na inú dobu v takte, vytvára dojem pravidelného pohybu. Po formovej stránke tu nachádzame rôzne jeho typy. Až 14 z nich je písaných v dvojdielnej forme, teda môže ísť pravdepodobne o tance časovo staršie, príp. vzhľadom na charakter zbierky môže táto forma poukazovať na ich úžitkovú funkciu. V jednom *ländleri* je využitá aj forma trojdielnosti, založená na zásade da capo a jeden z nich nesie i vykryštalizovanú podobu *ländlera*, s využitím *Tria*. Podobné typy starších i novších foriem môžeme vidieť v zbierke aj u *menuetu* a nemeckého tance *deutsch*.

Další tanec *deutsch* (5), je spolu s *ländlerom* často literatúrou označovaný ako predchodca valčíka. V Godrovej škole preukazuje je bližšie charakterové príbuznosti s valčíkom tanec *deutsch*; využitím bodkovaného rytmu naruša pravidelnú metrickú trojdobovosť viditeľnú napríklad v *ländleri*, a tým vlastne zdôrazňuje a predlžuje prvú dobu v takte. Tanec *deutsch* sa tu celkovo aj využitím spevnejšej melodiky stáva živším a rýchlejšim, podobne ako valčík.

Druhým najviac zastúpeným tanečným druhom v zbierke je *ecossaises* (13). Podľa charakteristiky F. M. Böhma ide o rýchly kruhový tanec v 2/4 takte, tancovaný na šľachtických bálach od polovice 18. storočia približne do roku 1830. *Ecossaises* z Godrovej školy sú formovo včlenené do malej jednodielnej a dvojdielnej formy. Po kompozičnej stránke sú nenáročné, ich melodická invencia je založená na rytmickom striedaní alebo opakovaní určitého motívického modelu, pozostávajúceho z tónov rozloženého kvintakordu, či stupnicového behu. Charakter skladby určujú 16-tiny, vo vrchnom hlase, ktoré tvoria jej rytmickú kosť. V *Ecossaises* s dvoj-

dielnou formou sa pridávajú aj triolové pohyby, rôzne melodické ozdoby a prirazy. Na vyváženosť rytmického prvku často stojí v bese harmonický sprievod v akordoch.

Pendantom *ecossaises* bol hlavne od revolučných rokov konca 18. storočia *contra-danse*, pri ktorom sa počas tance striedalo viacero tanečných párov. Jeho vyvinutejšia forma prevládala počas 19. storočia pod názvom štvorylka. V Godrovej klavírnej škole sú *contra-danse* dva, zapísané odlišnými rukopismi. Majú dvojdielnu formu a ich typická neviazanosť a živosť je tu zvýraznená v jednom prípade techniku tzv. *murkybasov* v lomených oktávach a kvintách, alebo v druhom prípade opakováním 16-nových triol počas celého trvania skladby.

„Kráľ tancov“ a pýcha šľachtických tanečných bálov 17. a 18. storočia *menuet*, je v Godrovej zbierke zastúpený štyrmi tancami. I keď zmenou spoločenských pomerov sa jeho typická „ušľachtilosť“ stáva už menej atraktívnou, nezaujímať nás už úplne. Ako to vyplýva i z Godrovej školy, zostáva i naďalej súčasťou tanečného repertoáru, či už pri domácom muzicovaní, meštianskych tanečných večierkach, alebo i v naďalej pretrvávajúcich šľachtických bálach. V Godrovej zbierke nájdeme až pri dvoch *menuetoch* označenie *Redout*. Tzv. *reduty* boli v tej dobe veľmi obľúbené maskarné bály. Tvorili jeden z najžiadanejších typov tanečných večierkov, na ktorých sa zabávala tá najširšia generácia populácie. V zbierke sú ako *redutové* tance označené okrem *menuetov* ešte dva tance *ecossaises* a tri tance *deutsch*.

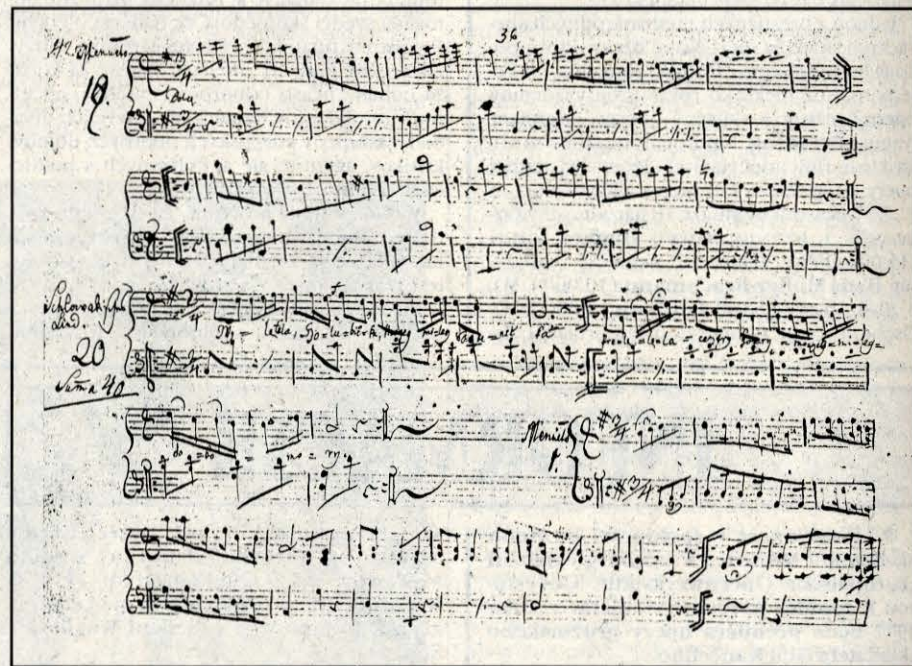
V Godrovej škole sa ďalej nachádza 5 pochodov, označených nemecky *marsch*. Ich príbuznosť s tancom je podmienená ich rytmickou štruktúrou, ktorá navodzuje dojem chodeného tance. Vzhľadom na to, že existuje niekoľko druhov pochodov nie je zvláštnosťou, že aj v Godrovej škole objavíme jeho rozličné typy, ako napr. populárny francúzsky pochod k bitke pri Belehrade v 4/4 takte s fanfárovitým úvodom a záverom, ale i dvojdielne pochody v 2/4 takte.



Majú tu dvojtrojdielnú formu, ešte bez tria. Výskyt týchto pochodov v zbierke, zvlášť francúzskeho pôvodu, potvrdzuje jej približný čas vzniku, teda obdobie napoleonských vojen.

Najzaujímavejšiu časť Godrovej klavírnej školy tvoria tance, ktoré sa viažu k nášmu územiu: *verbung*, *valachisch*, *kozakisch*, *ungarisch*, *hungaricus* a popri nich i jedna slovenská ľudová pieseň *Vyletela holubička*. Aj keď kvantitatívne netvorí väčšinu zbierky (je ich celkovo len 12), sú vyjadrením hudobného výrazu domáceho prostredia a významným dokumentom prenikania vplyvov ľudovej kultúry do tanečného repertoáru.

Najviac je v zbierke zastúpený *verbung* (5). Korene tohoto tance nájdeme ešte v roku 1715, odkedy sa v Uhorsku datuje existencia stálej armády. Ku genéze *verbungovej* hudby sa vyslovilo už niekoľko autorov; J. Kresánek spája jej tradíciu s ľudovou hudbou našej valašskej kultúry, B. Bartón naopak hľadá genézu *verbungovej* ľudovej hudby v piesňach maďarských pastierov sviň. Hudba *verbungu* nadobúda okolo r. 1800 už svoje typické znaky: bodkovaný rytmus v 2/4 takte, obľukovitú melódiu, dur-molové čítanie. Všetky tieto črty môžeme nájsť aj vo *verbungových* tancoch v Godrovej škole. Tance sú založené na opakovaní dvoch kontrastných dielov, čím vytvárajú malú dvojdielnu formu. Z celej zbierky patria k najspevnejším tancom. Opierajú sa o melodiku slovenských ľudových piesní s jej príznačnou nápaditosťou harmonických modulácií, využívajúce pritom sekundárne citlivé tóny subdominantnej a dominantnej tóniny (lydickej kvarty, zv. 2 - hiatus). Bohaté sú tiež aj na variačnú prácu s množstvom melodických ozdôb - triol, prirazov, ktoré sa už v tom čase objavujú v interpretačných manierách cigánskych ľudových kapiel, najplodnejších rozšíro-



vateľov *verbungového* štýlu. Spôsob interpretácie týchto kapiel však často dokázal zatieniť pravú podstatu *verbungovej* melodiky. Jeho charakter poväčšine závisel od určitých regionálnych osobností tej-ktorej kapely, ktorá melódiu rôzne cifrovala a menila. Preto len s opatrnosťou môžeme súhlasiť s tak jednoznačným tvrdením maďarskej muzikológie (napr. Gejza Papp v publikácii *Hungarian Dances*), že pôvod *verbungového* štýlu nachádzame len v maďarskej hudbe.

Najtypickejšie črty slovenského ľudového

skej piesne.

Z tejto trojice tancov preukazuje najvýraznejšie vplyvy slovenskej melodiky *ungarisch*, uhorský tanec. Po rytmickej stránke nesie všetky znaky *verbungového* štýlu, teda bodkovaný rytmus, šestnástinové hodnoty, ale po melodicko-nej stránke je písaný v stupnici, pre slovenskú ľudovú pieseň azda najcharakteristickejšej, v lydickej C dur. Keďže súčasťou mnohonárodnostnej Rakúsko-Uhorskej monarchie začiatkom 19. storočia boli aj Slováci, pojem „uhorský“ sa vzťahoval prirodzene aj na nich. Ako to vyplýva z dobových označení vtedajších tancov, boli v rôznych jazykoch, napr. *ungarische*, *hongroises*, *magyar*, *zingarese*, a teda na ich formovaní a charaktere mohli participovať rôzne etniká. Hudba týchto tancov mohla mať svoje korene tak v maďarskej ako aj slovenskej kultúre. Jej výslednú podobu potom dotvárali cigáni, najtypickejší nositelia *verbungového* štýlu v bývalom Uhorsku, ktorí hrali spamäti. Určitú melódiu, ktorá v skutočnosti žila v množstve variantov, vkomponovávaním typických reálií ich príslušného regiónu si svojky pretvárili a menili. Túto informáciu nám zachytáva už dobová správa bratislavského hudobníka Henricha Kleina z roku 1800, citovaná G. Pappom. Spomínané skutočnosti sa v plnej miere vzťahujú aj na uhorský tanec v Godrovej klavírnej škole.

Z celej zbierky nemôže ostať bez povšimnutia aj slovenská ľudová pieseň *Vyletela holubička*, podpísaná slovenským textom. Jej výskyt v Godrovej škole, spolu s ďalšími piatimi piesňami na nemecký text, je podmienený pravdepodobne ich spoločenskou potrebou, kedy popri tanci spoločnosť rozveselovali i spevné vločky. Formová štruktúra piesne je rozdelená na dve periódy 5+5 taktov. Sprievod v úvodných taktach je založený na princípe *murkybasov*, typických pre obdobie klasicizmu, ktorý spolu s pohybom melódie vytvárajú zámerné sledy paralelných kvint a môžu navodzovať dojem akési tonálnej neurčitosti, či harmonickej necitlivosti. Sprievod však hneď prechádza do tonálneho harmonickeho sprievodu a príkladne tým poukazuje na stretu dvoch hudobných štýlov - dozrievajúceho klasicizmu a rodiaceho sa romantizmu.

Godrovu klavírnú školu môžeme teda zaradiť medzi takú pamiatku pochádzajúcu z nášho územia, ktorá svojím výlučne tanečným a sčasti piesňovým repertoárom tvorí reprezentatívnu ukážku pestovania úžitkovej hudby v svojej funkčnej rôznorodosti - ako inštruktívna literatúra, hudba na počúvanie, zábavu - a pomáha nám dotvárať dobový obraz o spoločnosti a jej formách zábavy v prvej tretine 19. storočia.

Záverom snáď ešte krátko zamyslenie. „Anleitung zum Klavierschlagen“ Michala Godru svojím repertoárom predstavuje nielen dôležitý historický prameň k dejinám hudobnej kultúry na Slovensku, ale odráža i stav základného hudobného školstva svojej doby. Výuka sa opierala o aktuálny kultúrno-spoločenský život plesov a zábav, ako aj o ľúbivú slovenskú melodiku ľudových piesní. V porovnaní s repertoárovou úrovňou vyučovania na desiatich ZUŠ, ktorá prešľapuje už niekoľko desaťročí predovšetkým po štandardnej literatúre „sarauroviek, czernyoviek, knižoček“ a pod. (nebolo by možno zlé uskutočniť prieskum ich obľúbenosti aj u samotných žiakov), sú skladbičky Godrovej školy pre nás prinajmenšom podnetom na zamyslenie. Nemuseli by sme preto s daným stavom mlčky súhlasiť, prip. čakať na nejaké západné (a drahé) vydavateľstvá, ale skúsiť si vážiť naše vlastné duchovné hodnoty, o ktorých možno ani nevieme, že ich máme. A naši najmenší to určite ocenia...

Financovanie fondom Pro Slovakia

TADEÁŠ SALVA in memoriam

ROMAN BERGER

„Podľa plodov bude strom poznávaný.“

Ako sa priblížiť k týmto zvláštnym plodom, ktoré nám zanechal Tadeáš Salva? Ako sa priblížiť k ich skrytej podstate a významu? Existuje nezávislé, autonómne bytie hudby. Ale paralelne s ním existuje to, čo by sme mohli nazvať „hudba pre nás“ a táto „hudba pre nás“ je tu pre nás potiaľ, pokiaľ sa nás dotkne, pokiaľ do nás udríe alebo ma pohladí alebo mnou otrásie, vytrhne ma zo všednosti a jej ilúzií. A je tu pre nás potiaľ, pokiaľ sa jej otvoríme. Zdá sa mi, že nie je teraz vhodná chvíľa na úvahy o tom prvom - ak chcete, objektívnom spektre hudby Tadeáša Salvy. Hoci sa mu aj tak nemôžeme vyhnúť. Prvým krokom k tajomstvu Salvovej hudby je totiž podľa mňa uvedomenie si, že je to hudba, ktorá nás núti vysloviť základné otázky. Sformulovať základné problémy hudby a umenia v nej. Bez hypotetických odpovedí sa nepriblížime k podstate veci. Samozrejme: hypotézy sú nutne subjektívne, sú plodom intuitívneho dotyku, sú preto nevyhnutne krehké, spojené s neistotou, s rizikom. Je za nimi vedomie skutočnosti, ktoré lapidárne vyjadril Karl Popper: „Wir wissen nicht, wir raten nur“.

Ďalším krokom na ceste hľadania a hľadania - toho nutne osobného, teda aj subjektívneho, bude prvok výsostne osobný a subjektívny: asociácie. Aspoň dve z asociácií, ktoré hudba Tadeáša Salvy vo mne vyvolávala a vyvoláva.

Prvý obraz je z Oravy, z horskej celodennej túry, kedysi v 50-tom roku. Išiel som sám, dlhé hodiny som nestretol „živú dušu“. Zrazu z diaľky, akoby s voňavým závanom vetra, prišiel spev. Neskôr som uvidel odkiaľ: na protihľahom svahu, na lúke hrabala akási žena seno a spievala. Komu spievala tá žena na Orave? S kým komunikovala? Kto bol jej „adresátom“? Adresátom kantilény zvlnenej tie hory nakoľo - tej nostalgické kantilény či - ak chcete - tej nostalgické zašifrovanej nielen do línií, ale do samotného hlasu, do zvuku...

Druhý obraz je tak povediac „malevičovský“: bola noc ako na jeho „Čiernom štvorci“ - noc v Slovenskom raji. Z lesa sa zrazu vyručil voz s konským záprahom, na ňom štyria chlapi. V tej tme som ich nevidel. Iba som počul štvorhlas: záračný, divoký, tvrdý. Aké to boli akordy? Aká harmónia? Určite nie podľa šina. Bola to asi harmónia tej noci v roklinách a hviezd nad hlavou. Bola to harmónia nielen tých čudných drevorubačských intervalov, ale aj intervalov medzi dnom kaňonu a skalnatými útesmi: medzi rozheganým rebriňákom a Veľkým vozom na oblohe, medzi tou kamenistou cestou dolu brehom, ozlomkrky a životnou Cestou ľudí aj koní... Možno by sa tu namiesto pojmu „harmónia“ - povedal by som: pojmu s historickým balastom, lepšie hodil pojem, ktorý v poslednej dobe pripomenul Igor Podracký - pojem eufónie?

Z kontextu týchto a podobných obrazov - zážitkov akési nepochopiteľnej a neuchopiteľnej celistvosti, celistvosti úplnej a živej a tajomnej sa mi vynára hudba Tadeáša Salvy. Ale aj opak je pravdou: z nej, zo Salvovej hudby sa vynášajú tie obrazy, maľované nielen viditeľnou farbou a líniou, ale rovnako súčasne a paralelne aj tónmi a zvukmi. Je tu akási magická jednota počutého a viditeľného, počutého a viditeľného. Akoby sugerovala, že je za ňou ešte ďalší plán. Ďalší horizont - horizont Neviditeľného a Nepočutého. Salvova hudba sa vynára z tajomného ticha tak, akoby bola za ňím iba skrytá, akoby čakala na vhodný okamžik, na vhodný priestor. A potom sa za to ticho zrazu schováva - náhle alebo postupne - tak ako treba. Nežjavuje sa v podob-

be foriem vymyslených, vydestilovaných zo živej tkane hudobných organizmov, zjavuje sa v podobe tvarov - životných, životaschopných, vývojaschopných - zdá sa, že nekonečného-vývoja-schopných, nabitých záhadnou energiou a túto energiu vyžarujúcich... Vynášajú sa nie témy, nie motívy v bežnom zmysle. Vynášajú sa stavy, procesy, udalosti - Ingardenove „ontologické formy“ - formy Bytia, univerzálne formy premietnuté do zvukovej substancie. Podobne ako v uvedených spomienkach - aj u Salvy prichádza „cantabile“ odkiaľsi tak, že nerozlišíte melos lúky vo svahu od melosu človeka. Aj u Salvy počujete ten nočno - lesný štvorhlas a viete, že pýtať sa na zásady polyfónie či kontrapunktu by bolo smiešne a slabomyselné: veď sa tu hlási polyfónia existencie, kontrapunktom hlasu túžby je hlas sklamaní, inverziou hlasu radosti je hlas smútku a retrogradný pohyb nás prenáša nielen k začiatku hudobného tvaru či procesu, ale akoby k začiatkom Všetkého.

To je azda jeden z podstatných orientačných bodov: hudba, o ktorej hovorím, nás nielen vracia v čas späť, ale prenáša nás z času historického do času mýtického, do času „arché“. Do mýtického univerza. A ako ukázal Mircea Eliade - mýtus ruší - anuluje historičnosť. Návrat k mýtu je podľa všetkého základom umenia v prísnom zmysle slova.

Tadeáš Salva teda nemusel oživovať historické formy, formové schémy - musel krotiť, regulovať živel zvuku vyvierajúci z „arché“, z „Hlbiny“ Bytia, ktorá nie je iba kde - si „tam“, vo sférach klasickej metafyziky, ale aj „tu a teraz“ viac: v každom z nás, s tým, že vo väčšine prípadov zavalená blastom histórie. Mohli by sme povedať, že Salva neveril, že skladateľ stojí pred akýmsi mýtym, neutrálnym „tónovým“ či hudobným alebo akustickým „materiálom“. A že jeho úloha nespočíva vo viac alebo menej originálnom usporiadaní tohto „materiálu“. Sotva si myslel, že je tu ten „materiál“ a tie „formy“ - schémy - jedno aj druhé abstraktá vyprodukované racionalistickým prístupom k hudbe - pardon: ani nie k hudbe, ale k „hudbe in vitro“, a že im treba prepoziť akási „obsah“. Som presvedčený, že Salva táto pseudodialektika netrýpala. Salvova hudba mi hovorí, že Jeho svet, Jeho skutočnosť - skutočnosť, ako ju vnímal a prežíval, nebola rozsekaná na kusy - neboli to „disiecta membra“. Osud ušetril Salvu od kľatby racionalistickej mechanistickej „fragmentácie Skutočnosti“ - aby som použil termín veľkého Davida Bohma.

Salva nebol racionalista, Salva nebol vďaka tomu ani postihnutý chorobou racionalizmu - vidinou dokonalosti. Smeroval, alebo presnejšie - bol nasmerovaný ku Pravde. Nie k tej pravde logického kalkulu, ale k Pravde Bytia, ktorá sa manifestuje dialketikou Kosmosu a Chaosu, ktorej tušenie núti umelca prekročiť hranice finitného, zmapovaného sveta - sveta - „miesta“ jeho 1000-krát prešľapovaných chodníčkov - prekročiť do infinitného, nezmapovaného „priestoru“ (Yi Fu Tuan). Stručne hovoriac: historizmus nebol Salvov problém. Prečo? Bol totiž príslušníkom zvláštného druhu, zvláštnej „rasy“, alebo povedané s Martinom Rázusom: „zvláštnej fajty“, bol reprezentantom - v slovenskej hudbe azda najvyhranenejšieho - typu, ktorý Eliade označuje termínom „archaický človek“. Archaický človek žije v každej historickej dobe - aj v tej našej. Je - ako som to už naznačil - v každom z nás. Iba správidla umlčaný. Podľa Eliadeho „archaický človek“ je ten, pre ktorého „...ani predmety vonkajšieho sveta, ani ľudské činnosti samy o sebe nemajú žiadnu vnútornú hodnotu. Predmety a činnosti nadobúdajú hodnotu a

tým sa stávajú aj reálnymi(!), keď sa nejakým spôsobom podieľajú na realite, ktorá ich presahuje.“

„Určitá skala sa stane posvätnou, pretože už jej samotná existencia je hierofániou, skala je nestlačiteľná, nezraniteľná, je niečím čím nie je človek. Odoláva času, jej realita sa umocňuje trvaním.“ Pokiaľ ide o ľudskú činnosť - „ich hodnota nevyplýva z bezprostredného fyzického prejavu, ale z toho, čo reprezentujú prvotný úkon, opakujú mýtický príklad.“ Stručne hovoriac „archaický človek“ je zakotvený v realite Mýtu. Archaický človek už akoby svojou existenciou prevádzal fenomenologickú operáciu „epoché“ vo vzťahu nie je len k predmetnému svetu či ku svetu ľudských činností: on uvádza do zátvorky - „zátvorkuje“ de facto celé dejiny, relativizuje - ruší ich zdanlivo samozrejmu platnosť a nároky.

Nazdávam sa, že kategória „epoché“ je - bude pri reflexii Salvovho diela nepostrádateľná. Má napokon v našich reláciách ešte jednu funkciu: odhaľuje kontexty v rámci samotnej slovenskej hudby, vedie na ich stopu.

Domnievam sa, že kategória „archaického človeka“ nás približuje nielen k fenoménu diela Tadeáša Salvy, približuje nás k problematike umenia vôbec, k problematike, ktorá bola pôsobením scientizmu a historicizmu v rovine pozitivisticko-redukcionistickej „totality“ podrobená chronologickej čistke. Z horizontu reflexie umenia zmizli, alebo sa doň nedostali podstatné kategórie: Bytie a Existencia, Absolútne, Mysterium, záračno, princíp Života, princíp Tvorby, zmizli také pojmy ako Sacrum a Profanum, Nekonečno a Konečno, Symbol etc. Zmizli, alebo sa nezmeslili. Keď sa zmestili - boli podrobené dezinterpretácii v rámci všeobecného brain-washingu, v kontexte všeobecného „new-speaku“.

Odišiel umelec, pre ktorého tieto kategórie boli určujúce. Určovali smer Jeho Cesty. Odišiel umelec, ktorý vedel, že tieto kategórie sú všeobecne určujúce - záväzné pre každého. Že svojvoľu v umení je možná, pretože existujú absolútne hodnoty a univerzálne princípy a že umenie je umením potiaľ, pokiaľ je cestou k Ním. Môže zaznieť námetka: Salva - „archaický človek“? - veď bol reprezentantom Novej hudby či avantgardy, veď medzi Jeho vzormi bol po celý život na poprednom mieste Lutoslawski - a tak ďalej. Odpoveď by som videl nasledovne: pred desiatimi rokmi na seminári „Hudba a matematika“ v Lubochni predostrel som hypotézu, že v Novej hudbe nachádzame elementárne hudobné tvary a ich transformácie (rovnako elementárne). Uviedol som k tomu rad príkladov. Dnes by som si dovolil vysloviť túto hypotézu radikálnejšie: Nová hudba bola v dejinách vždy inváziou arché - vpádom mýtického vedomia do stojatých vôd umenia domestifikovaného, zotročeného históriou - nota bene zdesinteretovanou históriou - zredukovanou na minulosť. Za fasádou reči a terminológie dobového profesionalizmu, za jazykom odvodeným z aktuálnej paradigmy filozofie a vedy sa v Novej hudbe skrývali a skrývajú archetypy a štruktúry mýtu. Myslí, že keby to tak bolo, potom by sa tým riešila spomenutá dilema. Na tomto mieste by som chcel začať výpoveď, ktorou som pred dvoma rokmi ukončil esej napísanú k 80-tinám Lutoslawského. Potrebujeme ten citát aj pri Salvovi: „mýtus (...) sa týka celku skutočnosti (...), preto oslovuje celok človeka (...), mýtus je absolútne záväzný pre celé bytie človeka. Logos a ratio sú záväzné iba pre účelové správanie sa (...). Pravdou vo vyššom zmysle je poznanie, ktoré sa vymyká operáciám logického a experimentálneho myslenia (...).



Nezabudnuteľný a neopakovateľný výtvarný výraz Tadeáša Salvy. Snímka archívu

Protikladom pravdy nie je omyl, ale to, čo je nepôvodné, neživé a netvorivé (...). Mýtus je moc, tvorí tvar (...). Tvar je tvorí element sveta (...). Vo tvare sa zjavuje Bytie.“

Existujú tri roviny zjavenia: prítomnosť nesmierneho sa prejavuje ako tvar cez ľudské telo, prostredníctvom činnosti (napr. stavba chrámu), napokon prostredníctvom „slova“. Reč nie je nástroj, ako niečo urobiť zrozumiteľné. Jazyk ako taký je pravdou mýtu. Jazyk nie je nič iné ako tvar (...) je sám mýtom (...). Každému mysliacemu človeku musí byť zrejmé, že chápať pôvod reči v účelnosti by bolo nezmyslom. Jazyk je záraz ako mýtus sám, pretože zárazom je každé zjavenie pravdy v tvare. „Pravda sa môže zjaviť len sama (...). Tým, čo ukazuje pravdu, je večná pravda: bohyňa Múza (...). Jej zrodenie znamená záraz zrodu umenia (...). Múze vďačíme za to, že existuje hudba, v ktorej zvukoch môže prehovoriť Bytie (...). V pravde Bytia zjavuje najhlbšia bolesť slávu božského.“ (Walter F. Otto: Mýtus a slovo, in: Mýtus, Epos a Logos, PomFil Praha 1991)

Tu sa dostávame k poslednému aspektu Salvovej Cesty „k pravde Bytia“. Priblížim sa k nemu zdanlivo okľukovo. Teraz - včera a dnes, v týchto chvíľach sa zišli ľudia z celého sveta v Osvientimi. Aby sa poklonili obetiam Holocaustu. Aby sa zamysleli nad podobnými zločinmi páchanými aj dnes. Ako vieme, krátko po Apokalypse uverejnil Karl Jaspers „Otázku viny“, v ktorej popri vine kriminálnej, politickej, morálnej vymedzil aj vinu transcendentálnu: „Existuje solidarita medzi ľuďmi ako ľuďmi, v dôsledku ktorej je každý spoluzodpovedný za všetko bezprávie a nespravodlivosť vo svete...“. Potom Adorno vyslovil svoj povestný postulát mlčania: po Osvientime a Hirošime ostalo už iba mlčanie...

K otázke „mlčania hudby“ sa po 50-tich rokoch vrátil Ján Pavol II., vyjadril sa v tom zmysle, že aj človek našej strašnej epochy má napokon právo spievať, hrať, komponovať, ak jeho hudba bude lamentom nad ľudským nešťastím, alebo protestom proti zlu a bezpráviju, alebo výrazom nádeje...

Inakšie povedané: človek sa nedopusť Jaspersovej „transcendentálnej viny“ nezodpovednosti „za

všetko zlo a bezprávie“, ak jeho hudba pramení z „hlbky duše“, to znamená ak je v súlade s imperatívom Kázne na hore - najmä s tým „plačte s plačúcimi“. Tvorca Biblickej ontológie - Paul Tillich sa k tejto otázke vyslovil jednoznačne: „Umelecký štýl je poctivý len vtedy, ak vyjadruje skutočnú situáciu človeka a jeho doby“. Tu musíme konštatovať, že sa Tadeáš Salva na svojej „Ceste k pravde Bytia“ dostal spomedzi nás azda najďalej. Jeho „umelecký štýl je poctivý“, pretože „vyjadruje skutočnú situáciu človeka a jeho doby“. Nevyjadruje ju vďaka tomu, že Jeho hudba sa dá zaradiť do takej či inej kategórie, ale vďaka tomu, že vyjadruje ľudský lament, protest a nádej. Jeho spev bol oprávnený, pretože bol výrazom nielen archaického živelu v akomsi abstraktnom ontologickom či kozmologickom zmysle: ten Salvovský živel zvuku bol neoddeliteľný od živelného ľudského zvuku, od ľudského hlasu, ktorý nadobúda najväčšiu silu, najvyššiu prenikavosť vtedy, keď už nestačí pojem ani slovo ani veta - keď sa ozve už iba plač. V plači sa koncentruje pravda ľudského bytia, v plači sa zahusťuje do nerozdeliteľnej jednoty to všetko, čo určuje „skutočnú situáciu človeka“. Myslí tu, samozrejme, na zvláštnu, unikátnu Tadeášovu skladbu pomenovanú „Plač“. Ale myslím tu aj na celý rad ďalších Jeho skladieb, ktoré hoci pomenované inakšie - prinášajú podobné posolstvo. Podobne ako v tej skale, o ktorej hovorí Eliade, teda ako v tej posvätnéj skale, alebo v posvätnéj hore, v posvätnom strome - v ich symbolickom odolávaní času nachádzame hierofaniu, nachádzame symboly toho čo trvá, toho, čo sa stále opakuje - symboly Sacrum - nachádzame aj v ľudskom plači tú istú „odolnosť“, nezrušiteľnosť. Chcelo by sa povedať, že plač je žiľvom ľudskej existencie. Žiadalo by sa tu povedať ešte veľa. Nie je to žiaľbohu možné. Zacitujem iba presnú vetu Igora Podrackého: „Nepomenujem, nedám pojem - prázdne slovo, na intímnou vec.“

A ešte raz pripomeniem tajomný paradox Waltera Otto: „V pravde Bytia zjavuje najhlbšia bolesť slávu božského.“

HIS, 27. 1. 1995

Financované fondom Pro Slovakia

O VZŤAHU LITERÁRNEJ A HUDOBNEJ AVANTGARDY

MILOSLAV BLAHYNKA

O vzťahoch medzi literárnou a hudobnou avantgardou 20. storočia nie je možné hovoriť na tomto mieste komplexne. Chcel by som sa preto vo svojom príspevku zamerať na niektoré aspekty vzťahov medzi týmito dvoma umeleckými fenoménami a poukázať na niektoré paralely, hlavne v estetickéj rovine.

Pojem avantgarda sa v literatúre prvýkrát v súvislosti s umením vyskytol už v roku 1825. V rozhovore umelca, vedca a priemyselníka, ktorého literárnym otcom bol saint-simonista Olinde Rodrigues, hovorí umelec k svojim partnerom: „My umelci budeme vašim predvojom, vašou avantgardou, moc umenia je v skutočnosti najbezprostrednejšia a najrýchlejšia. Máme zbrane všetkého druhu: keď chceme medzi ľuďmi šíriť nové myšlienky, píšeme ich na mramor alebo na plátno, popularizujeme ich poéziou a spevom, používame striedavo lýru alebo flautu, ódu alebo pieseň, históriu alebo román, máme otvorené dramatické javisko a predovšetkým na ňom vyvolávame elektrizujúci a víťazný vplyv. Obraciam sa na predstaviteľov a city ľudí, pretože bude vždy našou povinnosťou rozvíjať najživšiu a rozhodujúcu akciu, a ak sa dnes javí naša rola ničotná, alebo aspoň veľmi druhotná, je to preto, že umeniu chýba to, čo je podstatné pre jeho energiu a úspech: spoločný podnet a všeobecná myšlienka.“

Rodrigues v mnoha ohľadoch diagnostikoval aj antcipoval tvorivé a estetické intencie avantgardy. Aj keď sa označenie avantgardný v hudbe a literatúre vžil až okolo roku 1910, myšlienky z roku 1825 na nás pôsobia akoby pochádzali o oných osemdesiat päť rokov neskôr. Reprezentanti saint-simonovskej filozofie si uvedomovali, že umenie aj so svojím univerzom nemôže stáť mimo štruktúr spoločenského života. Z interakcií medzi hudbou, literatúrou, prípadne aj divadelným umením vyplývalo, že jedno umenie môže byť ovplyvňované, podmienené, prípadne aj inšpirované iným umením.

V dejinách literatúry sa často ako predzvest avantgardného myslenia označuje Rimbaudov list Paulovi Demenymu z roku 1871. Slávny francúzsky básnik sa tu vyslovil proti veršovej kánonickosti, proti statickej opisnosti, proti dekoratívnosti a rétorickosti súdobého básnického umenia. Použil pritom aj hudobnú symboliku naznačujúcu, že jeho kritika súčasného

umenia z individuálnych avantgardných pozícií má aj širšiu než čisto literárnu platnosť. „Nikdy sa správne nehodnotil romantizmus. A kto by ho bol hodnotil? Kritici? Romantici, ktorí dokazujú, že pieseň je iba zriedkakedý dielom, to jest myšlienkou tmočenou a pochopenou spevákom? Lebo Ja je niekto iný. Ak sa z medi stáva poľnica, nie je to celkom jej vina. To je pre mňa zrejme: pomáham svojej myšlienke pri pôrode, pozerám sa na ňu, počúvam ju: nasadím slák; symfónia sa rozbúri v hĺbinách, alebo vyrazí jedným skokom na scénu.“

Z tejto, ale aj z iných formulácií Rimbaudovho listu možno odvodiť podstatné črty avantgardizmu, ktorý, aj keď ho poetika konca 19. a prelomu storočia zatlačila do pozadia, opäť vystupuje v hudbe, literatúre, maliarstve a ďalších umeleckých druhoch okolo roku 1910.

Avantgarda mala ambíciu pôsobiť smerom k umeleckej a spoločenskej obnove. Paralelnosťou a takmer sústavnou prítomnosťou oboch týchto cieľov sa avantgarda odlišuje od univerzálneho modernizmu, ktorého inovácie sa sústreďujú predovšetkým, alebo takmer výlučne na estetické ciele. V literatúre tento trend reprezentuje napríklad Joyce, v hudbe napríklad Ralph Vaughan Williams, alebo Ravel. Týmto dvoma cieľmi sa avantgarda odlišuje aj od revolučného umenia, ktoré v časoch nástupu avantgardy bolo aktuálnym umeleckým fenoménom a ktoré nepovažuje umelecké inovácie za prvotnú záležitosť.

Avantgarda - a to tak hudobná ako aj literárna - súvisí so vznikom „masovej spoločnosti“. Jej kultúrny paradox súvisí s tým, že na jednej strane sa vytvárajú podmienky na to, aby „masa“ populácie mala určitý voľný čas, ktorý by mohla venovať aj kultúre, na druhej strane mechanizmy „masovej spoločnosti“ fungujú tak, že ako kultúrna potreba univerzálnejšie než umenie vystupuje zábava v svojej širokej variete javov, vrátane zábavného priemyslu založeného na zásadách „konzumu“.

Umelci, reprezentanti avantgardy tento trend buď podvedome, alebo uvedomelo reflektovali a vyvodili z neho tvorivé konzekvencie. Často reagovali na agresivitu spoločenského prostredia podobne agresívne. Napríklad Marinetti reflektuje situáciu okolo roku 1910, kedy vznikajú prvé futuristické manifesty tak-

to: V roku 1909 zatiaľčo vlastenci sa uspokojili s tým, že polemizovali s oponentmi sna o veľkom Taliansku dneška, sme my, futuristi, vnucovali miliónmi manifestov s tisícami zhromaždení v divadlách a na námestiach svoju smelú bojovnú vieru, upevňovali sme svoje hrde a novátorské talianske legendárnymi pástami a obuškami.“

S inou dávkou netolerancie sa stretneme v podobnom čase aj u hudobných futuristov. Luigi Russolo píše v roku 1913: „Beethoven a Wagner dlhé roky dojímali naše srdcia. Ale teraz ich už máme dosť. Pre nás sú väčším pôžitkom kombinácie lomozu ulíc, spaľovacích motorov, áut a pracujúcich mäs, než opakované počúvanie povedzme Eroicy, alebo Pastorálnej.“

Iniciatívu hudobných futuristov podrobil kritike Ferruccio Busoni, ktorý v článku Futurizmus hudobného umenia z roku 1912 položil futuristom dve otázky: či poznajú naozaj všetko staré skôr než začnú tvoriť nové - a či majú aj talent.

V podobnom intervale ako Busoni k Russolovi stojí v Taliansku literárny vedec a filozof Benedetto Croce voči predstaviteľom futurizmu ústiaceho do fašizmu. Croce v literatúre, podobne ako Busoni v hudbe, stál na čisto antropocentrickom stanovisku. Preto zdôrazňoval pozitívnu úlohu intuície pri tvorbe aj pri vnímaní umeleckého diela. „To, čo obdivujeme na ozajstných umeleckých dielach, a my to nazývame životom, jednotou, kompaktnosťou, plnosťou umeleckého diela,“ píše Croce. Taliansky estetik odsudzoval nezjednotený protiklad niekoľkých rôznych stavov duše, ktorý sa prejavuje u nedokonalých alebo falošných tvorcov umelcov a ktorý vedie autorov k tomu, že konštituuju falošnú jednotu založenú buď na abstraktnej ideji, ktorá nemá s umením nič spoločného alebo na mimoestetickom vzrušení citov. Toto Croceho stanovisko je reakciou na jednostrannosť avantgardy aspoň v tom zmysle, ktorý tu naznačil profesor Výsloužil - že nie všetko, čo sa avantgardou nazývalo, aj v skutočnosti avantgardou bolo a s odstupom času môžeme ako avantgardné hodnotiť.

Croceho súčasník a prívrženc František Xaver Šalda chápe avantgardné umenie ako fenomén, ktorý by mal smerovať k životnej plnosti a bohatosti foriem. Od avantgardného ume-

nia očakáva sústredený a prísny zmysel pre tektonickú a formovú čistotu. Nová látka podľa neho sama o sebe nestačí na obrodzenie umeleckej produkcie, paralelne s ňou alebo pred ňou musí ísť vynachádzavosť novej metódy. O jazyku básnických avantgardných diel hovorí, že sa vedome vzdal svojej melodizačnej a harmonizačnej funkcie, chce a musí byť len akýmsi krčom, záchvatom, ktorý reaguje na rozpad a rozklad modernej spoločnosti.

Šalda a Croce upozornili na primárnosť umeleckej a estetickéj stránky avantgardy. Vedľa tendencií k jednostrannostiam alebo ku komplexnej výpovedi jestvoval aj odstredivý pohyb. Z nejedného prekliateho básnika alebo avantgardného hudobníka sa stal poeta alebo musicus laureatus. Nejednen avantgardný výtvarník začal portretovať štátnikov - ako napríklad Kokoschka Masaryka.

Energia avantgardy začala v takých prípadoch hľadať nové priestory pre svoju aktivizáciu, v ktorých by mohla prejať svoje obrodzujúce, oslobodzujúce tendencie. Niektorí teoretici, napríklad Adorno, ale aj samotní umelci, zastávali názor, že najpodstatnejším účelom moderného umenia je znepokojovať a pôsobiť proti všeobecnému vkusu, rušiť každú harmóniu - a to aj za cenu, že v prítomnej dobe stratí toto umenie publikum. Vo Filozofii novej hudby vykreslil Adorno predstavu hudby ako listu v zapečatenej fľaši. V súčasnosti ju síce nikto nepočúva, pre budúcnosť zachová posolstvo ozajstnej humanity a nefalšovaného poznania.

Dnes, po takmer storočných skúsenostiach s avantgardou a viacročnými skúsenosťami s postmodernou, ktorá znova prichádza na scénu so zmyslom pre pestrú realitu, pre figuratívnosť a predmetnosť, v literatúre pre dej a postavu, v hudbe pre melodickosť, sa nám zdá, že Adornove predstavy môžeme korigovať či doplniť výrokom avantgardne, nie však militantne uvažujúceho a zároveň neavantgardne komponujúceho skladateľa Ferruccia Busoniho, ktorý vo svojom Náčrte novej estetiky hudobného umenia povedal: „Hudba sa zrodila slobodná a jej určením je slobodnou zostať.“

(Z konferencie Hudobné avantgardy 20. storočia a národné kultúry.)

ANTON WEBERN - autor mlčania?

MARIÁN JURÍK

Päťdesiate výročie smrti Antona Webera (15. 9. 1995) prešlo v tichosti rovnako, ako sa tento „autor mlčania“ objavil na hudobnej scéne Európy. Desiat rokov po Weberovej smrti napísal Igor Stravinskij slová, ktoré obrátili pozornosť hudobného sveta k jeho jedinečnému tvorivému odkazu:

„15. september 1945, úmrtný deň Antona Webera, by mal byť dňom smútku pre každého, kto je schopný vnímať jeho hudbu. Webera si musíme čítať nielen ako veľkého skladateľa, ale aj ako ozajstného hrdinu. Odsúdený k naprostému neúspechu v hluchom, nevedomom a ľahostajnom svete, nezložený brúsil naďalej svoje diamanty, tie žiarivé diamanty, ktorých pôvab tak dokonale poznal.“

Tieto slová napísal Stravinskij v roku 1955 a azda boli aj určitou pohútou pre mladé povojnové skladateľské generácie, že pod egidou Novej hudby, obrátili pozornosť k hlavným predstaviteľom druhej viedenskej školy, u ktorých hľadali obrodzujúcu inšpiráciu pre nové tvorivé myslenie. Toto Stravinského prehlásenie možno považovať aj za akúsi neoficiálnu rehabilitáciu. Treťou ríšou zatracovanú hudobnú avantgardu, ktorá revolučným spôsobom zmenila názor na systém dovtedajších kompozičných metód. V podobnej situácii boli aj skladatelia tzv. východnej Európy, pre ktorých Weberova, Bergova a Schönbergova hudba bola zakázaným ovocím, ktoré mohlo ohroziť a pokaziť dojímavosť zrozumenia a optimistickú hudbu socializmu. V chaose a poryvoch povojnovej doby bolo objavovanie všetkého „čo už bolo“ a súviselo s modernou, nežiaducim javom. K tejto „terra inkognita“ patrili aj Weber, ktorého hudbu sme u nás až na krátku retroavantgardnú vlnu v šesťdesiatych rokoch poznávali aspoň sporadicky, no najmä z nahrávok a partitúr. Vzácnou výnimkou po dlhú, dlhoočinnú dobu sa stalo uvedenie jeho diel na Bratislavských hu-

dobných slávnostiach '95 (ktoré si azda jediní spomenuli na jeho úmrtné výročie), keď zaznela jeho raná skladba Im Sommerwind v podaní stuttgartského rozhlasového orchestra a jeho zrele reprezentatívne dielo Klavírne variácie op. 27 v interpretácii Idy Černeckej.

Tento nenápadný, skromný, tichý muž, narodený 3. decembra 1863 vo Viedni, v rodine banského inžiniera Karola von Webera, vyrastal v prostredí plnom sociálnych a politických antagonizmov a azda aj preto jeho citlivá duša ho nasmerovala hľadať útechu a poslanie v umení. Preto najprv študoval hudobnú vedu, ktorú ukončil doktorátom u G. Adlera a po osvojení si historických súvislostí hudobného umenia, stal sa v rokoch 1904-8 žiakom Arnolda Schönberga.

Webernova cesta k vlastnej hudbe však bola zložitá. Najprv tu boli existenčné starosti, ktoré riešil dirigentskou činnosťou na rôznych operných scénach, o. i. i v Prahe. Historické dokumenty jednoznačne dokazujú, že Weber mal vynikajúce dirigentské dispozície. Ako hosť vystupoval vo viacerých európskych mestách ako dirigent klasickej i súčasnej symfonickej literatúry. Vyznamenal a predovšetkým ako interpret symfónií Gustáva Mahlera; osobitne blízky vzťah mal k meditatívnej hĺbke jeho hudby. Webernova interpretácia Mahlerovej 8. symfónie bola údajne kongeniálna a jedine jeho ľudské vlastnosti, skromnosť, nevťieravosť mu stáli v ceste stať sa dirigentskou hviezdou. K tomu mal však Weberov duševný a umelecký svet príliš ďaleko. Blížšia mu bola práca pri dirigovaní robotníckych symfonických koncertov a práca zbormajstra viedenského Robotníckeho mužského speváckeho spolku, s ktorým dokázal našťudovať mimoriadne zaujímavé a náročné programy. Jeho sociálno-demokratické zmýšľanie ho viedlo k potrebe estetickéj výchovy širokých vrstiev. Napokon ho jeho vlastné sociálne postavenie hudobníka v Tretej ríši (keď po-

daktorí skladatelia žili v blahobyte) odsunulo na perifériu hudobnej scény a musel sa živiť súkromnými hodinami. Prvý koncert venovaný jeho tvorbe sa uskutočnil v roku 1931 a potom dlho nič. Na sklonku života 1941 sa stal tento už zrelý, vyhranený autor lektorom a korektorom Universal Edition. V tomto smere sa dejiny opakovali viackrát...

Anton Webern „bol považovaný za ezoterika celkom obráteného do seba, ktorý Schönbergove objavy jednostranne vyhroutil. Pozeráť sa na neho ako na osobnosť, ktorého dielo kvie vo vlastných poznatkoch, ktoré za svoj účinok vďacia len sebe - to nenapadlo nikoho. Až naráz, pred niekoľko málo rokmi sa Webernov odkaz začal meniť a jeho vplyv na mladú generáciu bol tak spontánny, ako prírodný úkaz“ (W. Zillig).

Prvé neopúšťané Webernove skladby vyrastajú z romantickej tradície. Po Mahlerovi, to bol Wayner, Brahms a Reger, s ktorých tvorbou sa Weber intenzívne zaoberal, študoval ju, ale aj kriticky hodnotil. Zlom nastal až v Schönbergovej škole. „Celý tento prevrat začínal vtedy, keď som začal komponovať. Celkom aktuálnou záležitosťou sa stal v dobe, keď som bol Schönbergovým žiakom“ - konštatuje Webern v roku 1932. V závere štúdií píše Webern orchestrálnu Passacagliu b mol op. 1. (1908), ktorá naznačuje jeho budúcu autorskú orientáciu v tom zmysle, že tematická práca „neprebíha motivicko-psychologicky, ale stavia motivické prvky do zrkadlových vzťahov“ (H. Eimert). Keď v tom istom roku vyšli Schönbergove Klavírne skladby op. 11, prvé „atonálne“ kompozície, začíná sa meniť aj kompozičné smerovanie nielen Webera, ale aj A. Berga. Pod Schönbergovým vplyvom mení sa celý Webernov tvorivý profil, do popredia vystupuje maximálna koncentrovanosť hudobných myšlienok, stručnosť, subtilná ly-

rika, ale aj veľká sila zážitku. Jeho Šesť bagatel pre sláčikové kvarteto (1913) vysoko hodnotí práve A. Schönberg:

„Pomyslite si, koľko zdržanlivosti je treba, aby sa človek vyjadroval tak stručne. Každý pohľad sa dá rozšíriť na báseň, každý vzdych na román. Ale vyjadriť celý román jediným gestom, vyjadriť šťastie jediným vzdychom - takú koncentráciu nájdeme len tam, kde rovnakou mierou absenteje precitlivenosť. Týmto skladbám rozumie iba ten, kto vyznáva vieru, že tóny môžu vyjadrovať len to, čo inakšie ako tónmi vyjadriť nemožno.“

V Piesňach na ľudové texty op. 17 Webern po prvýkrát vo svojej tvorbe uplatňuje princípy dvanásttónovej sústavy. A počnúc rokom 1927 sa nenecháva „obmedzovať“ iba dvanásttónovým systémom, na rozdiel od Schönberga ide dopredu. Namiesto tematických vzťahov nastupujú do popredia vzťahy od tónu k tónu, nový význam nadobúda interval i pauza, ale aj agogické prvky, k tónovému radu priraduje rad rytmický, dynamické a výrazové možnosti tónu sú vyjadrené v seriálnych vzťahoch. Z jeho 31 dokončených opusov vrchol jeho tvorby tvorí Variácie op. 27 a 30, Koncert op. 24, Symfónia op. 21 a tri kantáty. Koncert opus 32, ktorý mal mať klasický formový pôdorys, komponovaný seriálne, zostal nedokončený. Písal ho v Mittersill, kde slúžil ako vojak. Tu 15. septembra 1945 sa stal náhodnou obeťou šarvátok amerických vojakov, keď ho smrteľne zasiahla guľka. Bolo to v čase, keď už Európa štyri mesiace oslavovala vytúžený mier.

Keď v šesťdesiatych rokoch prežívala Webernova hudba „dočasnú renesanciu“, zasiala svoje plody aj do vtedajšej slovenskej skladateľskej generácie. Čo hovorí Webernov odkaz dnešným generáciám neviem posúdiť. Viem však isto, že hovorí o avantgarde bez Webera a celej druhej viedenskej školy, je ako hovoriť o baroku bez Bacha, ktorého si Webern obrovsky ctí, ktorý mu bol spolu s celou nizozemskou školou východiskom. Azda práve preto bol priekopníkom avantgardy, lebo vedel čo bolo pred ním, a čo by malo prísť po ňom.

Financované fondom Pro Slovakia

K vývoju slovenskej hudobnej avantgardy v 60. rokoch

LUBOMÍR CHALUPKA

O avantgardne motivovanom úsilí v umeleckej tvorbe možno hovoriť vtedy, ak pretrvávajúce podmienky, vedúce k uzavretosti, normativnosti, statike a mentálnej uspôsobenosti kultúrneho prostredia vyvolajú rozhodnú reakciu zameranú na hľadanie nových, neoverených a dynamizujúcich zdrojov, prostriedkov a inšpiračných okruhov v záujme ich presadzovania do vývojového kontextu. V rámci novodobej profesionálne orientovanej slovenskej hudby prichádzali tieto úsilia vždy vtedy, keď sa objavili iniciatívne osobnosti a generácie zoskupenia, ktoré zmysel svojej činnosti videli v odstraňovaní izolatívnych bariér, porušovaní ustrnutej etnickej sebareflexie prostredníctvom kontaktu s podnetmi z inšpiratívneho prostredia európskej hudby. Prvé úsilia tohto druhu - ak zanedbáme osamotené vystúpenie J. L. Bellu v 70. rokoch minulého storočia, resp. introvertný štýlový postoj A. Albrechta v polovici 20. rokov - sa v slovenskej hudbe sústavnejšie prejavili v medzivývojovom období v nástupe generácie tzv. slovenskej hudobnej moderny. Avantgardným sa stal ich programovo realizovaný model špecifickej syntézy domácich folklórnych prvkov so selektívne osvojovanými podnetmi z postromantickej fázy vývoja európskej hudby ako určujúci reprezentatívnu úroveň a kvalitu moderného prejavu slovenskej hudby, vo viacerých rovinách prekračujúci jej tradície a skúsenosti. Takéto úsilie sprevádzalo v r. 1945-48 kompozičné i teoreticky argumentovaný zápas osamoteného mladého skladateľa Ota Ferenczyho o rozšírenie inováčného dynamizmu a apercpečného prahu slovenskej hudby. Po r. 1948 sa však začalo obdobie „premyslenej“ umeleckej izolácie už profesionálne etablovanej slovenskej hudobnej tvorby, jej vyviazanosti z európskych súvislostí a ideologicky primitívnej reglementácie tvorivých zámerov i kompozičných prostriedkov.

Bolo vývojovo prirodzené, že práve v rámci tejto striktnéj systémovej uzavretosti sa zišlo v histórii slovenskej hudby pozoruhodné, kvantitatívne i kvalitatívne bohaté profilované generáčnité vystúpenie mladých skladateľov, manifestujúcich koncom 50. a v priebehu 60. rokov nekompromisný polemický postoj k vtedajšej nedostojnej situácii slovenskej hudby. Tento postoj sa utvrdzoval znovu osobitou generáčnou potrebou zaujať vlastné stanovisko k možnostiam a zdrojom novej štýlovej orientácie slovenskej hudobnej tvorby najmä poznávaním a prijímaním nevyužitých prostriedkov a podnetov z hudby 20. storočia. Prehodnocovanie domácej hudobnej tradície jednak prostredníctvom jej rozširovania, ale najmä rôzneho stupňa jej negácie sa stalo základným jadrom dynamizácie polyštýlového pohybu v domácej hudobnej tvorbe a živote. Bolo viazané na dôslednú inováciu technickomateriálových elementov, výrazových okruhov, druhovo-žánrových typov, námetových zdrojov i tvorivých prístupov a estetických názorov. Tieto špecifické umelecké zábery sa realizovali v uvedenom období priebežne, nástupom jednotlivých generáčnych vrstiev i postupným uvoľňovaním spoločenského priestoru pre ich realizáciu. Na tomto mieste chceme v krátkosti pripomenúť jednotlivé fakty, mená i kľúčové zábery a ciele aktivity tejto generácie.

Prvú etapu formovania tejto aktivity možno nazvať latentnou, prebiehajúcou v druhej polovici 50. rokov. Mladí absolventi kompozície na VŠMU, ktorí neskôr spoluvytvárajú avantgardný profil vývoja slovenskej hudby, vstúpajú v tom čase do života pomerne nepresvedčivo. Jednak sa ešte prispôbujú tradičionalistickým orientáciám bratislavskej školy i po jej skončení - v r. 1955 absolvoval J. Pospíšil, v r. 1956 Pavol Šimai a Iľja Zeljenka (u J. Cikera), v r. 1957 Ladislav Burlas a v r. 1957 Ivan Hrušovský (u A. Moyzya) - a s výnimkou Zeljenku sa primárne nesústredili na kompozičnú činnosť (Šimai odišiel na ďalšie štúdiá k P. Dessauovi do Berlína, Pospíšil začal pedagogicky pôsobiť na konzervatóriu, Burlas a Hrušovský ešte pred ukončením kompozičného vzdelania absolvovali muzikologické štúdiu na bratislavskej filozofickej fakulte a venovali sa viac vedecko-publikačnej aktivite). Samostatné tvorivé zábery a postoje však boli zároveň v tom čase tvrdo eliminované kultúro-politickou praxou strážcov tradícií a noriem tzv. socialistického realizmu, karhajúcich prirodzenú túžbu po poznani hodnot a podnetov, dovtedy v slovenskej hudbe nezúžitkovaných. Keď v r. 1957 v 2. čísle novozaloženého mesačníka Slovenská hudba uverejnil L. Burlas štúdiu Myšlienky o vývoji slovenskej hudby, v ktorej uvažoval z esteticko-kritických pozícií o potrebe zbaviť slovenskú hudbu štýlovej normativnosti a uzavretosti voči tvorbe 20. storočia, najmä voči poznávaniu hodnôt hudby popredných predstaviteľov medzivývojovej európskej avantgardy, stala sa táto potrebná úvaha zdrojom obvinenia autora z dobovo „môdného“ revizionizmu a zaujatia ne-

dôverčivého až ostražitého postoja vtedajších oficiálnych k záujmovým okruhom mladej generácie. Preto sa na praniéri odmietavého postoja ocitol I. Zeljenka, ktorý v r. 1957-59 invenčným spôsobom vyrovnával tak s Prokofievom a Stravinským v 1. klavírnej sonáte a orchestrálnej Karikatúre ako aj s expresionizmom Druhej viedenskej školy v 2. klavírnom kvintete. K smeru Zeljenkových kompozičných hľadání možno zaradiť aj aktivitu časti vtedajších študentov na VŠMU - Petra Kolmana, Ladislava Kupkoviča, Ivana Paríka, Mira Bázlika a Romana Bergera, ktorí sa, počnúc r. 1958 začínajú sústavnejšie zasadať za hlbšie poznávanie hudobnej tvorby 20. storočia v komplexnejšom šírke. Keďže na škole, s výnimkou seminára analýzy vedeného O. Ferenczyom nemali k nej žiadny prístup, zorganizovali v spolupráci s poslucháčom hudobnej vedy na FFUK Petrom Faltinom, neskorším teoretikom a zanieteným propagátorom avantgardnej orientácie mladej generácie osem prehrávok cyklu Seminár hudby 20. storočia, v rámci ktorého odznali diela Stravinského, Hindemitha, Bartóka, Schönberga, Berga, Weberna, ale aj aktuálne novinky z tvorby Bouleza (Kladivo bez pána), Stockhausena (Kontrapunkt) i Nona (Il canto sospeso). Seminár čoskoro zanikol, pretože samostatná a nekonvenčná aktivita mladých bola trňom v oku vtedajších centrálnych zväzových orgánov. (Je zaujímavé v tejto súvislosti spomenúť, že vrstovníci mladých skladateľov z oblasti literatúry i výtvarného umenia mali v tom čase už vytvorené špecifické možnosti a priestor pre prezentáciu svojej tvorby i názorov).

Ďalšiu etapu formovania generáčnej iniciatívy charakterizuje narastajúca miera kompozičného sebadovedomia, úmerná vzniku nových skladieb, zreteľne dokumentujúcich vzťah ku kľúčovým podnetom z 2. viedenskej školy - spomeňme tvorbu Petra Kolmana, Mira Bázlika, Ivana Paríka, Jozefa Malovca a Romana Bergera z r. 1960-64. Hoci išlo o pozitívny vzťah, u každého z menovaných skladateľov sa realizoval individuálne. Kolman sa od absolventského koncertu pre husle a orchester, prebájanúcom okrem podnetov z okruhu dodekafonickej techniky i reflexiu Bartókovej a Hindemithovej hudby sústredil v ďalších dielach na konzekventne sledovanú líniu postwebernovského vývoja seriálnej techniky (Dve časti, Partecipazioni) i ako prvý v slovenskej hudbe skúmal možnosti prepojenia prísne prekomponovanej štruktúry so sonickými vrstvami odvodenými z fines tzv. malej aleatoriky s osobitou expresiou (Štyri orchestrálne kusy, Panegyrikos, Monumento). V určitom protiklade ku Kolmanovi reagoval M. Bázlik na prostredie 2. viedenskej školy primknutím sa k výrazovému zázemiu a tektonickej disciplíne tvorby A. Berga, spojeným s inováčným vzťahom k tradícii bachovského kontrapunktu (Hudba pre husle a orchester, 5 piesní na čínsku poéziu, Tri skladby pre 14 nástrojov). I. Parík prekážal intenzívnym záujmom o webernóvske podnety už ako študent (Dve piesne na texty starojaponských básnikov z r. 1958) a ďalej ho rozvinul v klavírnej tvorbe (Piesne o padajúcom listu) i v rade sonát pre rôzne sólové nástroje spôsobom decentnej miniatúry, sústredenej na sonickú pôsobivosť detailov. V tomto období začal písať J. Malovec, absolvent pražského AMU v triede J. Řidkeho a V. Sommera (štúdiá ukončil už v r. 1957), pre tvorbu ktorého je charakteristický hravý a konštruktívny autorský prístup k normám seriálnej techniky (Bagately pre sláčikové kvarteto, Dve časti pre komorný orchester, Malá komorná hudba), nevďojak anticipujúci typ „minimal music“ (Kryptogram I. pre basklariet a bicie).

Popri využívaní podnetov z rakúskeho expresionizmu možno v slovenskej avantgardne orientovanej tvorbe tohto obdobia nachádzať aj zreteľné väzby na tvorivý odkaz iných klasicov hudby 20. storočia, napr. Bartóka a Hindemitha v zrelých študentských kompozičiách R. Bergera (klavírna Sonáta a Suita, Trio pre dychové nástroje, Suita v starom slohu pre strunové a bicie nástroje), Prokofievovho neoklasicizmu (2. symfónia in C I. Zeljenku, Simple ouvertúra pre orchester a viaceré klavírne opusy ďalšieho mladého absolventa D. Martinčeka).

Začiatkom 60. rokov sa začal v rámci sledovanej iniciatívy uplatňovať aj záujem o experimentálne štádium tvorby. Cieľavedomé vyústenie našiel v podmienkach a možnostiach, ktoré poskytovalo prístrojovo skromne vybavené Zvukové pracovisko bratislavského televízneho štúdia. Tu začali zásluhou Zeljenku, Malovca a Bergera vznikať prvé elektrogénne kompozície, určené najmä pre dokumentárny film a rozhlasové účely, ale určené aj závažnejším zámerom (Zeljenka v tomto prostredí vytvoril hudbu k nerealizovanému baletu Kozmos a hudobne sa spolupodieľal na kvalite novej vlny slovenského filmu - hranom debuto režiséra Š. Uhra Slnko in sieti). Za súčasť

experimentálnej tvorby možno považovať aj projekty L. Kupkoviča, ktorý azda práve preto, že bol skladateľským autodidaktom (na VŠMU absolvoval v triede husľovej hry), dovolil si najzreteľnejšie porušovať žánrové okruhy, materiálovú základňu i spektrum zvukového a výrazového ideálu dovtedajšieho vývoja slovenskej hudby. Jeho nápady boli inšpirované tvorivým prostredím darmstadtských kompozičných kurzov, v tvorbe K. Stockhausena, R. Haubenstocka-Ramatiho, E. Browna, M. Kagela. Náročnosť interpretačného oživenia jeho, ale i viacerých partitúr nastupujúcej generácie skladateľov vyvolala otázku ich začlenenia do dramaturgie koncertného života. Preto začal Kupkovič sústreďovať okolo seba nadšencov pre avantgardnú orientáciu v záujme ich interpretačnej špecializácie. Aktívna činnosť súboru Hudba dneška, ktorá začala v januári r. 1964, znamenala závažnú dynamizujúcu udalosť i stimul pre skladateľskú aktivitu. Súbor mal variabilné obsadenie s početným zastúpením bicích nástrojov. Jeho koncerty prenikavo zvýšili tradične laxný záujem publika o avantgardne orientovanú tvorbu. Dramaturgicky orientoval Kupkovič súbor na ten tvorivý okruh, ktorý rešpektoval darmstadtské kritériá Novej hudby - seriálne určene štruktúra vzťahov medzi tónmi i ďalšími kompozičnými parametrami, aleatorická otvorenosť formy, mobilizácia nekonvenčného zvukového ideálu.

Presvedčivý, argumentačne silný, rozhľadnosťou po súdobých tendenciách európskej kompozičnej tvorby i ich koreňoch imponujúci tlak generácie mladých skladateľov viedol k tomu, že sa z oficiálnych miest prestalo s rezervovaným a podozrievavým postojom k ich tvorbe. V tom čase vďaka pre upevnenie spoločenskej pozície mladej generácie vykonala publicistická činnosť muzikológa P. Faltina a nekompromisne orientovaného skladateľa P. Kolmana. Kým Kolman sa snažil o propagáciu postwebernovskej orientácie svetovej hudobnej avantgardy 50. rokov ako jedinečného žriedla progresívneho vývoja slovenskej hudby, Faltin presadzoval na pozadí širšej transformácie podnetov autonómne kvality slovenskej hudby.

Ďalšiu etapu profilovania mladej generácie v druhej polovici 60. rokov sprevádzala stabilizácia i prehľbovanie úsilia o integráciu slovenskej hudby s aktuálnymi dobovými podnetmi. Aj keď v určitej fáze reflexie týchto podnetov možno zaznamenať určitú uniformitu, viaceré novovznikajúce diela presvedčujú o pružnom naplňaní avantgardnej orientácie a o schopnosti samostatne a invenčne riešiť kompozičné problémy. Pozornosť zasluhuje absolventská skladba R. Bergera Transformácie, prekládajúca rozpory medzi modálne a seriálne organizovanými väzbami, i medzi prísne určenou a improvizáčne utváranou formou, ďalej myšlienkovu prenikavo koncipované posolstvo o funkčnosti vzťahu medzi tradičným a novším poriadkom v hudbe i súlade medzi tvarom a ideou v opere Peter a Lucia i v oratóriu Dvanásť Mira Bázlika. Osobitým spôsobom sa začal vyhranovať tvorivý profil J. Malovca, od r. 1965 realizujúceho svoje elektroakustické autonómne kompozície v novozaloženom Experimentálnom štúdiu bratislavského rozhlasu. (Jeho skladba Ortogenesis získala významné medzinárodné ocenenie na súťaži v USA.) Rad mladých absolventov sa skompletizoval nástupom poslednej autorskej vrstvy - Juraja Hatrika, Jozefa Sixtu, Tadeáša Salvu (absolvoval v Poľsku na Vysokej škole v Katowiciach) a Juraja Beneša. Zaujímavé je, že príslušníci tejto najmladšej vrstvy sa nepriklonili k stabilizovanému typu Novej hudby 50. rokov. Riešili vzťah k nemu samostatne i polemicky - Hatrik programovo synkretickým podhúbim svojich vokálno-inštrumentálnych opusov (Canto responsoriale, Čkanie), Sixta sonicko-tektonickým prehodnocovaním možnosti vzťahu prísne určenej intervalovej štruktúry a jej asynchronným znením (Sláčikové kvarteto, Asynchronia, Variácie, Punctum contra punctum), Salva sústredením sa na nové modely vokálnej expresivity i aleatorickej kompozície z poľskej skladateľskej produkcie, Beneš zreteľnou negáciou prostredníctvom neoklasicistických podnetov a Stravinského poetiky epického divadla (opera Cisárovo nové šaty).

Za vyvrcholenie avantgardného úsilia v slovenskej hudbe sledovaného obdobia možno považovať ideu o realizáciu Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu, ktorej duchovným otcom a organizačným vedúcim sa stal P. Faltin. Išlo o modelový pendant darmstadtských prezdninových kurzov, kde okrem konkrétnej prezentácie skladieb zaujímal dôležité miesto blok prednášok. Seminár sprostredkoval inšpiratívnu medzinárodnú platformu pre stretnutie na slovenskej pôde s poprednými osobnosťami súdobých vývojových tendencií i pre prezentáciu slovenskej verzie avantgardy v konfrontačne zdravere atmosfére

vzájomnej výmeny skúseností a informácií. Uskutočnili sa v rokoch 1968-70. Participovali na nich špičky európskej teórie (U. Dibelius, H. P. Reinecke, C. Dahlhaus, J. Patkowski) i skladateľskej praxe (K. Stockhausen, G. Ligeti). Stockhausenova idea - kolektívna skladba západonemeckých autorov Ensemble, priamo inšpirovala vznik jej slovenskej verzie, projektu Profily, ktorý na základe variabilnej prístrojovej i nástrojovej stereofónie predstavil mozaiku skladieb Malovca, Paríka, Kolmana a Kupkoviča. Nekonvenčný realizačný zámer sa o rok neskôr rozvinul do podoby happeningu - pod názvom Ad libitum predstavoval vlastne posledný z registra provokatívnych nápadov L. Kupkoviča, realizovaný na domácej pôde. K nim možno prirátat aj na Smoleniciach 1969 uvedený Preparovaný text tohto autora, montážovo-kolážovým spôsobom ironicky komentujúci finále Beethovenovej 9. symfónie.

V rámci Smolenických seminárov sa vytvoril funkčný priestor i pre prezentáciu domácich elektroakustických kompozícií - v r. 1969 odznali diela J. Malovca (Punctum alfa), Kolmana (D 68), R. Bergera (Elégia), I. Paríka (Vežová hudba) o rok neskôr Malovcov Tabu, Parikov Hommage a Croft, Kolmanov Omaggio a Gesualdo. Zároveň sa na poslednom ročníku prezentovali nové zborové kompozície - Litanie lauretanae T. Salvu a Hry I. Zeljenku - prezentujúce originálny vzťah autorov k podnetom z tzv. Novej hudby.

Uskutočnenie Smolenických seminárov bolo, žiaľ, labutou piesňou avantgardne motivovanej kompozičnej i organizačnej iniciatívy generácie 60. rokov. Obdobie po roku 1970 zabrzdiť slubne sa rozvíjajúcu dynamiku vzťahu slovenskej a svetovej hudby. Vedomie, že na Slovensku nebude možné uplatňovať a rozvíjať vlastné predstavy viedlo niektoré vedúce osobnosti 60. rokov k nútenej emigrácii - v r. 1968 odišiel P. Šimai, o rok neskôr sa v Nemecku usadil P. Faltin a L. Kupkovič, P. Kolman sa vysťahoval do Rakúska. Slovenská hudobná tvorba sa znovu nadlhšie vyviazala z prirodzenej siete medzinárodných súvislostí a väzieb. Československo prestalo byť členom ISCM, neobnovili sa Smolenické semináre, zanikol súbor Hudba dneška, administratívnym zásahom bola zrušená teoretická revue Slovenská hudba, objektívne informujúca o trendoch v súdobej domácej i zahraničnej tvorbe.

Príslušníci generácie 60. rokov si v tomto decéniu vytvorili pevnú základňu a štýlové predpoklady pre vyhranovanie a trženie vlastnej tvorivej orientácie a dokázali aj po r. 1970 v menej priaznivých podmienkach bez zásadného popretia svojich východiskových pozícií sa vyrovnávať s ďalším smerovaním slovenskej hudby. Jej vývojové etapy zbavovali svojím charakterom sledovanú generáciu avantgardného postavenia. Tendencia utlmoovania a prekonávania pôvodnej dynamicky projektovanej orientácie nebola však iba výsledkom tlaku praktík tzv. normalizačného obdobia v domácom pomeroch, ale aj všeobecne charakteristickým trendom vývoja európskej hudby v druhej polovici nášho storočia. Po fáze avantgardne projektovaného hľadacstva nových, nevšedných a zaujímavých materiálových kvalít a organizačných princípov hudobnej štruktúry nastúpilo obdobie tzv. postmoderny, reagujúcej v mnohom protikladne na východiská a istoty Novej hudby 50. a 60. rokov. Tento vývoj napokon nanovo podčiarkol polyštýlový koncept profilovania hudobnotvorivej aktivity v našom storočí, v ktorom avantgardne motivované úsilie tvorili významnú, ale nie jedinú alternatívu. Historickou zásluhou slovenskej hudobnej avantgardy zostáva jej základný podiel na dynamizácii vývoja slovenskej hudby povojnovej éry rozrušením stabilizujúcich, sedimentačných a izolatívnych tendencií. Vedela sa kriticky postaviť proti spochybňovaniu tohto procesu a mnohé prvky, zdroje a techniky, ktoré sa koncom 50. a v 60. rokoch mohli v našom prostredí javiť ako cudzie a neprijateľné, obhájila ako historicky oprávnené, z hľadiska akcelerácie vývojovej línie slovenskej hudobnej kultúry významné a akceptovateľné. Zároveň skladatelia bojujúci za orientáciu, sústredení na novosť a nekonvenčnosť kompozičných techník a neobvyklé koncepcie sa v tvorivej praxi 60. rokov dokázali pomerne skoro vyrovnat s impozantnou šírkou podnetov v dostatočnej vzdialenosti od schematických a eklektických podôb ich preberania. Návraty ku dielam, vznikajúcim v hektickom a inšpiratívnom prostredí vzniku a vývoja avantgardne nasmerovaných zámerov v slovenskej hudbe, smerovane generácie formujúcej sa a dozrievajúcej v 60. rokoch zreteľne dokumentujú, že naša hudobná kultúra získavala v tomto období cenné skúsenosti, ktoré upevňovali jej profesionálny a rozhladený status, otvorený autentickej kreativitete.

Financované fondom Pro Slovakia

Hommage à Lucia Popp



Medzinárodná spevácka súťaž

Bratislava
17.-23. marec 1996

Záštitu prevzal predseda Národnej rady SR **Ivan Gašparovič**

Predseda súťaže **PETER DVORSKÝ**
Organizátori súťaže: **Slovkoncert, slovenská umelecká agentúra, Opera Slovenského národného divadla, Vysoká škola múzických umení, Slovenská filharmónia, Mestské kultúrne stredisko Bratislava**

s podporou **Ministerstva kultúry SR, Ministerstva školstva SR, Magistrátu hlavného mesta SR Bratislavy**

PODMIENKY SÚŤAŽE

1. Súťaž sa koná od 17. do 23. marca 1996. Je verejná.
2. Súťaž sa koná v dvoch kategóriách a môžu sa na nej zúčastniť speváci a speváčky, ktorí do 17. marca 1996 neprekročili vek 32 rokov (ženy) a 35 rokov (muži).
3. Termín uzávierky zaslania prihlášky do súťaže je 1. 1. 1996 (rozhoduje dátum na poštovej pečiatke).
4. Účastníci súťaže zaplatia zápisné vo výške 100 DM (súťažiaci z krajín s nekonvertibilnou menou 500 Sk). S prihláškou do 1. 1. 1996 je nutné poslať zápisné na č.

konta ČSOB 8002-0702101383/7500. Inak prihláška nebude akceptovaná.

5. Pred otvorením súťaže preukáže kandidát totožnosť a vek.

6. Poradie súťažiacich sa určuje losovaním dňa 17. 3. 1996. V prípade neprítomnosti súťažiaceho losuje za neho pracovník sekretariátu súťaže. Poradie skladieb si určuje súťažiaci sám.

7. Súťaž je trojkolová, v poslednom kole súťažiaci účinkuje so sprievodom orchestra.

8. Spievanie v origináli je podmienkou.

9. Spievanie spomiat je podmienkou okrem koncertných árií v 3. kole.

10. Na požiadanie poroty predloží súťažiaci porote vlastný notový materiál.

11. Po ukončení každého kola hodnotí porota výkony súťažiacich a rozhodne o postupujúcich.

12. Porota má právo zlúčiť alebo neudelit ceny, prípadne udeliť viac cien, okrem 1. ceny, ktorá je nedeliteľná v mužskej aj ženskej kategórii.

13. Rozhodnutie poroty je konečné. Zloženie medzinárodnej poroty bude oznámené pred začiatkom súťaže.

14. Záverečný koncert s vyhlásením výsledkov súťaže bude 22. 3. 1996. Program koncertu určí porota po dohode s laureátmi.

15. Laureáti sú povinní účinkovať na záverečnom koncerte bez nároku na honorár.

16. Súťažiaci súhlasia s prípadnou verejnou nahrávkou rozhlasu, televízie v priebehu súťaže bez nároku na honorár.

17. Ak súťažiaci nemá vlastného korepetitora, na písomné požiadanie mu Sekretariát zabezpečí klavírny sprievod. Sekretariát má právo vyzvať účastníka o dodanie klavírneho materiálu v predstihu.

18. Súťažiaci a korepetitori majú zaistené a hradené ubytovanie od 17. marca 1996 počas aktívneho pôsobenia v súťaži. Postupujúcim do 2. a 3. kola poskytne Sekretariát súťaže diéty.

CENY

Pre medzinárodnú spevácku súťaž sú vypísané tieto hlavné ceny, pričom ženy a muži budú hodnotení osobitne:

1. cena 60 000 Sk

2. cena 40 000 Sk

3. cena 20 000 Sk.

Držitelia cien získajú súčasne titul laureáta súťaže.

Cena opery SND - vystúpenie v opere SND.

Cena Slovkoncertu - koncert na Bratislavských hudobných slávnostiach.

Cena Cappely Istropolitany - koncert v rámci komorného cyklu v Bratislave.

Cena SHF za najlepšiu interpretáciu slovenskej skladby.

Okrem toho budú udelené osobitné ceny, ktoré budú oznámené pred začiatkom súťaže.

REPERTOÁR

1. kolo

a) Ária z oratória 17. alebo 18. storočia (nie však z tvorby G. F. Händla)

b) operná ária G. F. Händla

c) 2 piesne 20. storočia podľa vlastného výberu od týchto autorov: B. Britten, A. Berg, S. Barber, D. Eben, F. Poulenc, Z. Kodály, D. Šostakovič, I. Stravinskij, A. Schönberg, E. Suchoň

2. kolo

a) 2 piesne F. Schuberta na text J. W. Goetheho

b) 2 piesne z tvorby R. Straussa alebo H. Wolfa

c) ľubovoľná operná ária J. Haydna, L. v. Beethovena alebo W. A. Mozarta, avšak nie z repertoáru predpísaného pre 3. kolo

3. kolo

koncertná alebo operná ária W. A. Mozarta so sprievodom orchestra

soprán

No, no che non sei capace KV 419

Vorrei spiegarvi oh, Dio KV 418

Ah, lo prevedi KV 272

Ach, ich fühl' 's, es ist verschwunden, ária Paminy z 2. dejstva opery Čarovná flauta KV 620

Crudele! Ah, no, mio bene! Recitativ a ária Donny Anny z 2. dejstva opery Don Giovanni KV 527

mezzosoprán, alt

Ombra felice KV 255

Io ti lascio, oh cara, addio KV 621 a (Anh. 245)

Parto, parto, ma tu ben mio, ária Sexta z 1. dejstva opery La Clemenza di Tito KV 621

tenor

Per pietà, non ricercate KV 420

Clarice cara mia sposa KV 256

Dalla sua pace, ária Dona Ottavia z 1. dejstva opery Don Giovanni KV 527/540a/

barytón

Rivolgete a lui lo sguardo KV 584

Finch'han dal vino, ária Dona Giovanniho z 1. dejstva opery Don Giovanni KV 527

Ehn Mädchen eber Weibchen, ária Papagena z 2. dejstva opery Čarovná flauta KV 620

bas

Per questa bella mama KV 612

Io ti lascio, oh, cara, addio KV 621a (Anh. 254)

In diesen heil'gen Hallen, ária Sarastro z 2. dejstva opery Čarovná flauta KV 620

Kontakt: Slovkoncert, Michalská 10, 815 36 Bratislava

Tel.: 33 45 38, 33 45 61

Fax: 33 26 52

Kedy Kde Čo

8. november

SND Bratislava P. I. Čajkovskij: Eugen Onegin (19.00)

Moyzesova sieň SF Melos-Étos - Moskovský súbor pre súčasnú hudbu, A. Vinogradov, dir. (16.30)

Ensemble Accroche note (19.30)

ŠD Košice G. Verdi: Aida (19.00)

Empírové divadlo Hlohovec Marcel Štefko, klavírny recitál: Mozart, Beethoven, Chopin, Rachmaninov (18.30)

Piešťany, Kongresová sála Orchester KO, dir. M. Vach Operné árie (16.00)

9. november

SND Bratislava G. Verdi: Trubadúr (19.00)

Moyzesova sieň SF Bratislava Melos-Étos - Sonata a tre DAMA DAMA (16.30)

SRO Štúdio 2 Melos-Étos Dvojportrét Globokar - Chabot (19.30)

ŠD Košice J. Haydn, W. A. Mozart; ŠFK, dir. Ch. Pollack (19.00)

Vranov nad Topľou DK Klavírny recitál Marián Lapšanský (16.30)

Sečovce ZUŠ Klavírny recitál Marián Lapšanský (10.00)

Bardejovské kúpele LD Astória Klavírny recitál Marián Lapšanský (19.30)

10. november

SND Bratislava P. I. Čajkovskij: Labutie jazero (19.00)

SF Bratislava Koncert pri príležitosti založenia Mozartovej spoločnosti - SF, M. Kožená, dir. Ch. Gansch (19.30)

Reduta, Div. št. VŠMU Melos-Étos L'art pour l'art (16.30)

Moyzesova sieň SF Melos-Étos - Arditti String quartet; Nancarrow, Scelsi, Xenakis, Ligeti (19.30)

ŠD Košice P. I. Čajkovskij: Labutie jazero (19.00)

ŠF Košice 2x Koncerty pre školy, ŠF, dir. Ch. Pollack

Bardejov MsKS Klavírny recitál M. Lapšanský (18.30)

11. november

SND Bratislava J. Offenbach. Hoffmannove poviedky (19.00)

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca Melos-Étos - I. Černecká, S. Zamborský, D. Buranovský; I. Parík, R. Berger, V. Bokes (10.30)

SRO Štúdio 5 Bratislava Melos-Étos - Koncert elektroakustickej hudby (16.30)

SRO Štúdio 1 Bratislava Melos-Étos - Štátna filharmónia Brno, Brnenský filharmonický zbor, I. Matyášová, M. Beňacková, I. Pasek, F. Ďuriac, dir. R.

Bernas; Ch. Ives, J. Beněš: Requiem (premiéra) (19.30)

ŠO Banská Bystrica P. I. Čajkovskij: Eugen Onegin (1. premiéra) (18.30)

Piešťany, Kongresová sála Dámsky komorný orchester, D. Šašinová, dir. E. Šarayová-Kováčová; Albinoni, Vivaldi, Stamiz, Britten, Malovec (16.00)

12. november

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca Bratislava Melos-Étos - J. Čizmarovič, T. Svitek, V. Kellyová, Bratislavské dychové oktet, Slovenské filharmonické trio, Bakalárske dychové trio; P. Malovec, M. Pláček, J. Pospíšil, P. Bagin, V. Bokes (10.30)

Moyzesova sieň SF Bratislava Melos-Étos - Moyzesovo kvarteto, A. Hrubovčák, J. Luptáček, J. Lupták, V. Godár; H. M. Górecki (16.30)

Dóm sv. Martina Bratislava Melos-Étos; SF, Mládežnícky zbor Echo, Akademický spevácky zbor Tempus, Technik, Detský a mládežnícky zbor SRO, P. Mikuláš, dir. H. Górecki; H. M. Górecki: Amen, Beatus Vir (19.30)

ŠKO Žilina Nedelne matiné pre rodičov s deťmi (10.30)

Židovská synagóga Trnava Židovské piesne a próza (18.00)

13. november

Moyzesova sieň SF Bratislava Melos-Étos - D. Ruso, N. Škutová-Slaničková; K. Volans, Gy. Ligeti, O. Messiaen (16.30)

SRO, štúdio 2 Bratislava Melos-Étos Componenensemble; Z. Serej, Z. Jeney, L. Vidovszky, J. Sáry, Gy. Kurtág, A. Szöllösy (19.30)

14. november

SND Bratislava G. Bizet: Carmen (19.00)

Moyzesova sieň SF Bratislava Melos-Étos - Veni ensemble, dir. A. Popovič; Ch. Wolff, D. Matej, A. Cameron, M. Burlas, M. Pláček, P. Graham (16.30)

Kostol ev. cirkvi, Panenská, Bratislava Melos-Étos - Hilliard ensemble (19.30)

ŠF Košice Kafe koncert - Swing Band Košice

ŠO Banská Bystrica G. Donizetti: Nápoj lásky (18.30)

15. november

SND Bratislava G. Donizetti: Lucia di Lamermoor (19.00)

Moyzesova sieň SF Bratislava Melos-Étos - Moyzesovo kvarteto; Kančeli, Zagar, Iršai, Šimai, Tavener (16.30)

Moyzesova sieň Bratislava Melos-Étos Ensemble wiener Collage (19.30)

16. november

SND Bratislava G. Verdi: La Traviata (19.00)

SRO štúdio 1 Bratislava Melos-Étos - Ch. M. Moosmann, organ (16.30)

Moyzesova sieň SF Melos-Étos - ŠKO, J. Čizmarovič, J. Galla, dir. L. Svárovský; T. Takemitsu, J. Malovec, V. Godár, A. Pärt, A. Schnittke (19.30)

Trenčianske Teplice, Kúpeľná dvorana Večer s operou a operetou E. Horná, P. Šubert, D. Stankovský (19.30)

ŠD Košice Weil, Brecht: Žobrácka opera (19.00)

17. november

SND Bratislava L. Delibés: Coppélia, 1. premiéra (19.00)

Moyzesova sieň SF Melos-Étos; E. Krák, M. Košut, M. Bázlik, J. Hatrík (16.30)

SF Bratislava Melos-Étos - SF, K. Nikkanen, dir. P. Keuschni; P. Kolman, J. Adams, W. Lutoslawski (19.30)

ŠD Košice Medzinárodný festival grécko-katolíckych zborov (19.00)

ŠO Banská Bystrica BOD P. I. Čajkovskij: Eugen Onegin (18.30)

19. november

Bratislavský Hrad Hudba na hrade - M. Beňacková, P. Mikuláš, L. Marcinger; Strauss, Ravel, Schneider-Trnavský, Wolf, Honnegger (17.00)

Mirbachov palác Bratislava Komorný koncert SKU pri SHU - Košické kvarteto, P. Hanzel; J. Fiala, J. Haydn (10.30)

ŠD Košice Sněhulienka (14.30)

ŠKO Žilina Orchester KO Bratislava dir. M. Vach, A. Kohútová, S. Šomorjai, Lúčna, BCHZ; Moýart, Schubert, Lloyd Webber (19.00)

ŠO Banská Bystrica BOD - Koncert spirituálov a gospelov - Close Harmony Friends (18.30)

Mestská radnica B. Bystrica BOD - Jurovského kvinteto; Mozart, Bach, Kršek (10.30)

Prievidza, kostol Piaristov I. Kirilová, J. Ďurďina, O. Šebesta (17.00)

18. november

SND Bratislava L. Delibés: Coppélia, 2. premiéra (19.00)

ŠO Banská Bystrica BOD Symfonický orchester B. Bystrica, dir. O. Lenárd; koncert z diel J. Čikera (18.30)

20. november

SND Bratislava L. Delibés: Coppélia (19.00)

ŠO Banská Bystrica BOD Komorný orchester ŠO Banská Bystrica (18.30)

21. november

SND Bratislava J. Massenet: Don Quichotte (19.00)

Moyzesova sieň SF Bratislava Musica aeterna, P.

Zajíček, K. Zajíčková, M. Lesná; G. Benda, F. Benda, J. Stamiz (19.30)

ŠD Košice G. Verdi: Aida (19.00)

22. november

SND Bratislava G. Verdi: Trubadúr (19.00)

SF Bratislava SKO, B. Warchal, P. Farkaš; Vivaldi, Schubert, Mozart (19.30)

II. banskobystrické operné dni 1995
17.-23. november 1995

PIATOK 17. 11.

18.00 Foyer Štátnej opery Aleš Votava - vernisáž výstav

18.30 ŠO P. I. Čajkovskij: Eugen Onegin, 2. premiéra

SOBOTA 18. 11.

14.30 Bohéma klub Seminár o minulosti, prítomnosti a budúcnosti Štátnej opery Banská Bystrica

18.30 ŠO Koncert z diel Jána Čikera; Symfonický orchester ŠO Banská Bystrica, E. Holíčková, F. Livora, Zbor ŠO, ASZ J. Čikera, dir. O. Lenárd

NEDEĽA 19. 11.

10.30 Obradná sieň Mestskej radnice Jurovského kvinteto, spoluúčinkuje Š. Svitok; Mozart, Bach, Rejcha, Krška

18.30 ŠO Koncert spirituálov a gospelov; súbor Close Harmony Friends

PONDELOK 20. 11.

18.30 ŠO 1. Komorný orchester ŠO Banská Bystrica, L. Figurowá; Ľ. Figurová; Ľ. Figura, husle; J. Figura, flauta; Bach, Martinů

2. P. Hindemith: Vrah, nádej žien, opera v jednom dejstve Sancta Susanna, opera v jednom dejstve

Predstavenie poslucháčov a absolventov VŠ-MU

UTOROK 21. 11.

10.30 ŠO J. Beněš: Skamenený opera-balada v 7 obrazoch

18.30 ŠO G. Verdi: La Traviata

STREDA 22. 11.
18.30 Večer tanca - Tanečné konzervatórium Bratislava

ŠTVRTOK 23. 11.

18.30 ŠO G. Verdi: Luisa Miller

OPRAVA

V HŽ č. 19 v rubrike Blahoželáme sme nesprávne uviedli údaje pri jubilatovi V. Čuchranovi. Správne má znieť - Vladimír Čuchran, akordeonista, koncertný umelec, pedagóg, vedúci akordeónového oddelenia na košickom konzervatóriu. Redakcia sa ospravedľuje.