• V čísle • Úvod do interpretácie klavírnej hudby •
• Sprievodca slovenskou hudbou • O jazze v Amerike •
• Kto je Sándor Végh? • Osobnosti svetovej hudby • Hommage à Lucia Popp •
• Reakcie na kritiku • Recenzie • Informácie • Servis HŽ •

HUDOBNÝ ŽIVOT '98

č. 7

ROČNÍK XXX. 8 Sk 8. 4. 1998

Hľadajme princíp...

K tradičným zvyklostiam nášho spoločenského života náleží pripomínať si významné výročia či jubileá ako isté medzníky v živote jednotlivca či spoločnosti. Zatiaľ toto pravidlo platí akosi samozrejme u jednotlivcov, menej si už pripomíname výročia významných diel, ktoré sa stali overenými hodnotami - medzníkmi vývoja našej kultúry.

17. marca t. r. uplynulo 60 rokov (od roku 1938), kedy Slovenské národné divadlo na svojom 5. abonentnom koncerte uviedlo popri Čajkovského 4. symfónii premiéru Suchoňovho Žalmu zeme podkarpatskej, op. 12, kantáty pre tenorové sólo, miešaný zbor a veľký orchester. Účinkoval rozšírený orchester SND, Akademické speváckе združenie (dirigent K. Schimpl), Spevokol bratislavských učiteľov (dirigent prof. J. Strelec), Spevokol Zora (dirigent Dr. J. Haluzický). Tenorové sólo spieval Jaroslav Jareš. Dirigentom bol Karel Nedbal, vtedajší umelecký šéf opery SND.

Ako je známe, toto dielo vzniklo na texty básne zo zbierky Vítr z Polonin od Jaroslava Zatloukala, ktorý vtedy pôsobil v Bratislave ako gymnaziálny profesor. Na preklade a úprave textu so skladateľom spolupracoval Ivan Ballo.

J. Kresánek o. i. o tomto diele vo svojej suchoňovskej monografii píše, že kantáta **„je temer každou myšlienkou, ba každým slovom obžalobou fyzickej biedy, zaostalosti, tmárstva, umele nanucovaného ľudu. Cez obžalobu však preniká - v Suchoňovej hudbe ešte väčšmi než v Zatloukalovej básni - spodný tón vzdoru. V básni to charakterizuje veta: „Odtiaľ vyplýva viera vo 'výstrel rána', v 'jar, čo príde s dažďom kvetov', viera v príchod lepších čias".**

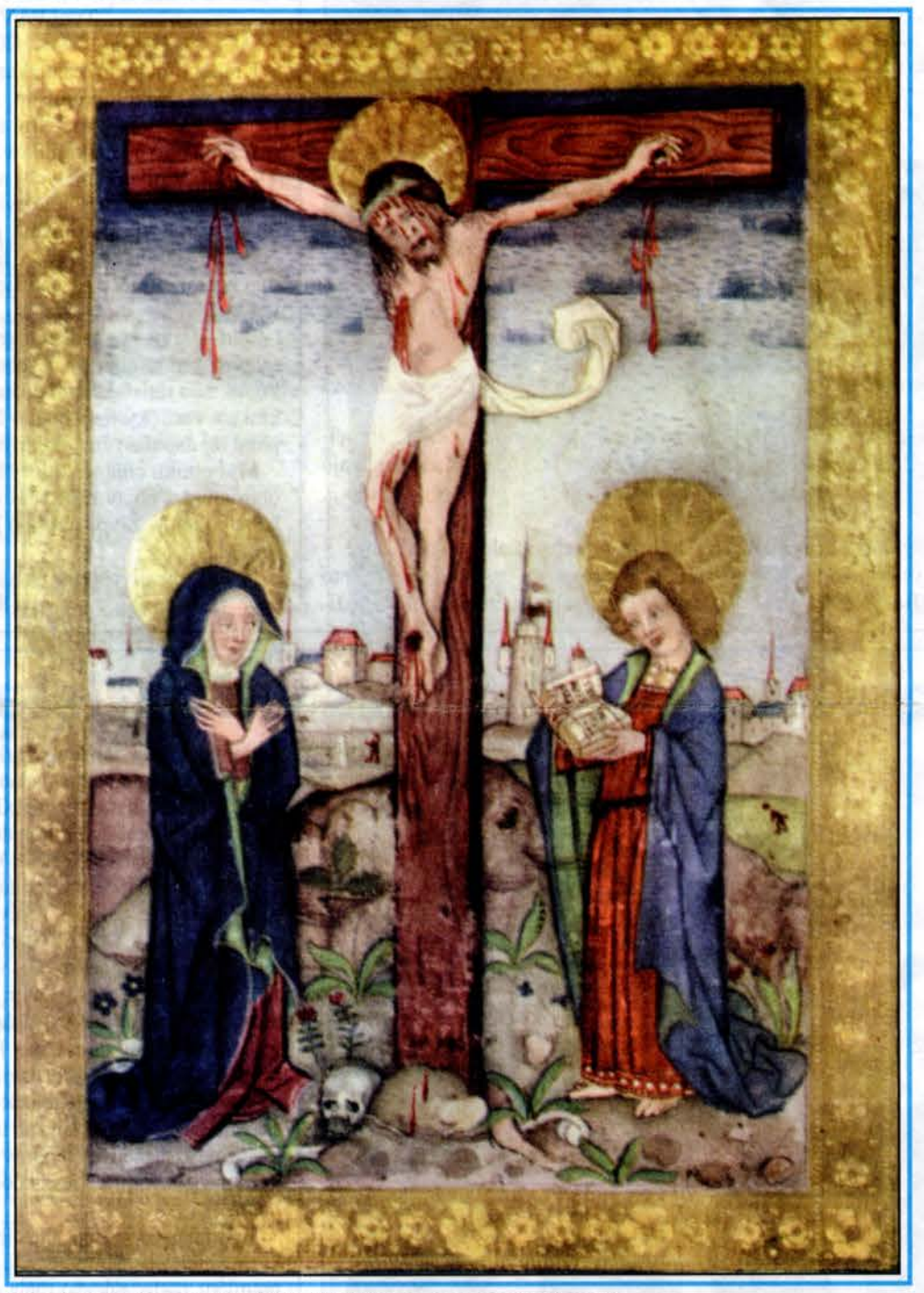
To, čo naznačil Suchoň v Baladickej suite (mimochodom mala premiéru 22. 4. 1936 s Bratislavským symfonickým orchestrom opäť pod taktovkou Karla Nedbala), vrcholí v plnej umeleckej sile a presvedčivosti práve v Žalme. Vzápätí, roku 1940 v Universal Edition vo Viedni, vychádza partitúra Baladickej suity, ako aj partitúra a klavírny výťah Žalmu so slovenským a nemeckým textom. Je to prvý historický prienik nastupujúcej slovenskej hudby do sveta. Slovenský skladateľ dal okolitému svetu signál o jestvovaní novej nastupujúcej národnej a súčasne európskej hudobnej kultúry.

Ladislav Burlas v najnovších Dejinách slovenskej hudby podčiarkuje význam tohto mnou zdôrazneného faktu, keď píše, že Žalm zeme podkarpatskej **„je to úchvatné dielo, výkrik a gesto umelca, ktorý ním reflektoval neblahú minulosť ľudí podkarpatského územia s tušením kataklizmy druhej svetovej vojny. Žalm sa stal trvalým reprezentatívnym dielom slovenskej hudby 20. storočia, dodnes hraným a spievaným doma i v zahraničí".**

Tieto myšlienky sa mi vynorili, keď istý ideológ vyslovil, čo všetko sme pre Slovensko urobili. Nechcem polemizovať so žiadnymi názormi, ani sa hrabať v štatistikách, koľkožekrát sme hrali toto dielo, ktoré prežilo veľkú kantátovú éru a je dodnes vlastne jediným monumentálnym vokálno-orchestrálnym dielom v našej hudbe. Veď obsah, zmysluplnosť skladateľových veršov i nástojčivosť ich transformácie do dramatického hudobného účinku, i jeho etický a mravný postulát sú výsostne aktuálne dodnes. Nehovoriac o tom, že istý čas sa toto dielo mohlo uvádzať iba bez uvedenia mena autora textu...

Sú výročia i jubileá. Sú však aj míľniky nášho krátkeho historického vývoja i kultúrno-národného povedomia. Nerobím advokáta Suchoňovi, a vonkoncom nejde iba o Suchoňa, ale skôr sa iba pýtam, ako a kedy si náš národ, momentálne sa ocitajúci v rôznych ošiaľoch doby, nájde čas a cestu k našim dielam, našim hodnotám. Kto je na to povolaný, aby sa staral o naše kultúrne dedičstvo a bohatstvo. Je pekné, že v čase veľkonočnom zaznievajú skvosty adekvátnej svetovej literatúry. Kedy si ale nájdeme čas na naše hodnoty? Kedy si naša hudba nájde cestu k vydavateľovi, aby sa dostala do sveta, ako tomu bolo pred šesťdesiatimi rokmi? Odpoveď musíme hľadať sami. A rovnako sami musíme hľadať aj riešenie. Opakujem, že nejde o Suchoňa a jeho dielo, ide o princíp..., o vyšší princíp, ktorý by mal smerovať do budúcnosti. Hovoriť nad hrobom, že dielo je večné, je už pomaly banalitou.

MARIÁN JURÍK



Missale Posoniense z roku 1377 - Predkánonový obraz Ukrižovania

Sakrálnosť v slovenskej hudbe

IVAN HRUŠOVSKÝ

Nebudem sa dotýkať zložitej problematiky sakrálnosti, religiozity, duchovnosti v hudobnom umení - tá má svoje značné noetické i terminologické rozpätie a špecifické dimenzie. Možno povedať, že v oblasti religióznej hudobnej estetiky je málo termínov, ktoré majú tak protikladné explikácie, ako je napr. sakrálny, duchovný, liturgický, religiózny a pod. Samozrejme, s výnimkou tých termínov, ktoré majú vžitú jednoznačnú funkciu, vzťahujúcu sa na organizáciu, architektonický priestor, spoločenského užívateľa a pod., z čoho rezultuje napr. chrámová hudba, cirkevná hudba.

(Pokračovanie na 8. str.)

Jubileum bez fanfár ...

Mariánovi Juríkovi k šestdesiatpätke

Občas aj v redakcii je horúco ... Snímka E. Mlynárčiková

Sú dni, na ktoré sa nezabúda, dni, ktoré ostávajú v povedomí jednotlivca i spoločnosti ako symbol a fakt čohosi významného...

Dovoľ mi, vážený kolega a vzácny jubilant, konštatovať, že tých dní sme spoločne zažili neúrekom. Boli to dni krásne, ožiarené slnečným úsmevom i pocitom radosti, ale i také, ktoré zanechávajú v človeku bolesť, trpkosť i smútok ... Taký je život ...

Drahý priateľu, kolega, rovesník! - Dovoľ, aby som pri spomienke na tieto dni vyjadril osobnú úctu Tvojmu celoživotnému dielu. Nemalo ono šťastie stáť vo svetle rámp, v elegancii fraku, či historického kostýmu, nefrekventovalo pred preplnenými koncertnými sieňami. Sú to vari štyri desaťročia náročnej, zdanlivo drobnej, ale doslova mravčej práce na prospech našej hudobnej kultúry.

V deň Tvojho vzácneho životného jubilea sa pripájam medzi úprimných gratulantov jediným slovom: ďakujem! Vďaka za všetko to pozitívne, čím si prispel svojou odbornou erudíciou, organizátorskou zdatnosťou a vždy triezvou uváženosťou - pre dobro ...

Želám Ti, aby si ešte dlhé roky dokázal byť sám sebou ...

Tvoj PAVOL BAGIN

Kráčaš kľukatými cestičkami hudobného života. Nekompromisne, neochvejne. Kráčaš a stretávaš priateľov aj nie priateľov. Žičlivcov aj neprajníkov. Napokon, i Ty máš svojich „bielych a čiernych". My, Tvoje redakčné biele ovečky, si každoročne rady pripomíname jeden deň v znamení Barana. A práve v ten tohtoročný chceme o niečo hlasnejšie zvolať „vivat".

Buď zdravý a čo možno najviac spokojný, veď keď sa obzrieš za seba, môžeš pokojne a so satisfakciou konštatovať, že tie kľukaté cestičky hudobného života si napĺňal (aj napĺňaš) zmysluplným obsahom.

Máš optiku chlapca, ktorý stále dokáže obdivovať a objavovať. Máš dušu záškolaka, bohéma. Život s Tebou je pohoda aj drina ...

Netrať trpezlivosť ostať s nami a náš ...

Tvoja REDAKCIA

Bang on a Can All-Stars v Bratislave

Festival **Večery novej hudby** *otvorí svoj deviaty ročník koncertom najprestížnejšieho súboru súčasnej hudby z New Yorku* **Bang on a Can All-Stars.** *V rámci svojho európskeho turné uvedú* **21. apríla 1998,** *o 19.30 h v Štúdiu 2 Slovenského rozhlasu v Bratislave skladby Davida Lange - Cheating, Lying, Stealing, Julie Wolfe - Believing, Evana Ziporyna - Tsmindao Ghmerto, Michaela Gordona - I Buried Paul a skladbu Briana Eno - Music for Airports.*

Súbor má svoj pôvod v rovnomennom festivale súčasnej hudby, ktorý pred vyše desiatimi rokmi v New Yorku založila trojica vtedy mladých skladateľov **David Lang, Julia Wolfe** a **Michael Gordon.** Ich projekt sa stretol s mimoriadne priaznivým ohlasom a tak sa festival každoročne rozrastal. Roku 1993 sa zrodila idea spojiť najúspešnejších sólistov festivalu do súboru Bang on a Can All-Stars. Repertoár tohto 6-členného ansámblu v obsadení violončelo, kontrabas, klavír, elektrická gitara, bicie a klarinet vychádzal z estetiky festivalu Bang on a Can - hrali hudbu svojich rovesníkov, vychádzajúcu z americkej experimentálnej tradície. Získavali si čoraz väčšie publikum, až sa stali jedným z najžiadanejších súborov na popredných medzinárodných festivaloch súčasnej hudby.

V Bratislave okrem skladieb umeleckých vedúcich súboru uvedú koncertnú premiéru zakladajúceho diela ambientnej hudby, skladbu **Music for Airports** od **Briana Eno.** Bang on a Can All-Stars prinášajú Enovu hudbu vo vlastnej inovovanej podobe. 4-časťovú skladbu upravili pre súbor skladatelia David Lang, Julia Wolf, Michael Gordon a Evan Ziporyn. Zaradením Enovej skladby do svojho repertoáru súbor **Bang on a Can All-Stars** nielen predstavuje logické dôsledky vplyvu amerických experimentátorov na následný vývoj hudby, ale aj nadšenie pre odvážne projekty. Mnohé z nich sú zachytené na CD nosičoch, okrem iného aj vo firme Sony Classical. Hudba pre letiská od Briana Eno vyjde ako CD platňa vo firme POINT.

Bang on a Can All-Stars, ktorého koncerty sú pravidelne zaraďované k Top 10. koncertom klasickej hudby v New Yorku, zažiaria na festivale Večery novej hudby vďaka podpore Trust for Mutual Understanding, Arts Link a USIS. Po tejto ouverture bude festival Večery novej hudby pokračovať od 24. mája do 7. júna koncertmi súborov Opera Aperta, Vapori del Cuore, Požoň sentimentál, Orchester Agon a sólistami Howard Skempton, Daan Vandewalle, Eleonóra Škutová, Daniela Varínska, John Tilbury a ďalší.

OĽGA SMETANOVÁ

Rozhlas nezabúda...

Pred časom som napísala, že "u nás taká obyčaj, keď niekto umrie, akoby ani nebol". Pri počúvaní marcového hudobného vysielania som mala chuť zakričať: "odvolávam!" Najmä 14. marca, keď v relácii Akcenty, rezonancie Marián Jurík s úctou a fundovaným hodnotením spomínal na dve osobnosti nedávnej slovenskej interpretačnej éry - Tibora Gašparka a Michala Karina. Jeho hodnotenia nevychádzali z nostalgických spomienok, ale z kritického pohľadu na interpretáciu týchto majstrov, ktorí zasiahli do rozvoja slovenského interpretačného umenia aj ako organizátori, Gašparek aj ako pedagóg a obaja ako zanietení interpreti pôvodnej slovenskej tvorby. Ukážky z nahrávok poslucháčov presvedčili, že Gašparek a Karin boli umelci európskeho formátu.

V ten istý deň prinieslo štúdio Košice reláciu zo zlatého fondu rozhlasu, ocenenú v súťaži Prix rádio Brno "Premiéra po 60-tich rokoch, repríza po 15-tich rokoch". Autorka a redaktorka Lýdia Urbančíková pod režijným vedením Hany Makovickej v nej pôsobivými prostriedkami, striedaním hovoreného slova a hudby, autentickými vstupmi autora, ktorý spomínal na svoju cestu k tvorbe, plnú prekážok a šťastných i nešťastných náhod, vytvorili zaujímavý a pozoruhodný celok. Bolo v ňom napätie, úvahy na zamyslenie, všetko, čo v hudobnej reči barda východného Slovenska Jozefa Grešáka nachádzame. Bol samoukom, hudba bola jeho osudom, pristupoval k tvorbe s detsky čistou dušou, bez nánosu teórií a pravidiel. Sám si ich tvoril, až keď zaznelo to, čo vymyslel vo svojej hudbe spontánne. Niekedy to bolo naivné, ale postupom času a ľudského zrenia sa veľa z toho ukázalo správne a predchádzalo svoju dobu. A práve túto osobitosť Grešákovej osobnosti sa autorke podarilo vystihnúť. A ukážky z hudby skladateľa, či išlo o tvorbu zborovú, či symfonickú alebo operní, to dokazovali. Zneli Balady, Améby, Zuzanka Hraškovie, Panychída... Premiéru po päťdesiatich rokoch reprezentovala stratená a vo fotokópii nájdená v Štátnej vedeckej knižnici Komorná symfónia z roku 1922-23, ktorú vytvoril Grešák ako 16-ročný. Predviedol ju so ŠFK dirigent Bystrík Režucha, zanietený propagátor Grešákovej hudby. Neviem, či ju zrelý Grešák neupravoval, lebo je v nej to typické grešákovské, čo ma inšpirovalo kedysi povedať, že Grešák je slovenský Janáček. Po vypočutí relácie som si tento názor znova overila a napadla mi ďalšia hriešna, kacírska myšlienka: nebol Grešák predchodcom a súčasne aj dovršiteľom hudby generácie zvanej Slovenská hudobná moderna?

Ďalšou chválou nedávnej minulosti bol operný koncert venovaný sopranistke Anne Martvoňovej a barytonistovi Jurajovi Martvoňovi. V ukážkach zo svetových i slovenských opier si poslucháč mohol overiť, že nielen v súčasnosti, ale i v nedávnej minulosti sme mali spevákov na vysokej úrovni, ktorá sa vyrovnala svetovej prezentácii. Ibaže nemali také možnosti, ako dnes.

Oživovaním nedávnej hudobnej minulosti a dôkazom, že nezabúdame na hodnoty, je relácia STV Prelúdiá života. 2. marca sa v jej rámci uskutočnil rozhovor s mezzosopranistkou Ninou Hazuchovou. S pôžitkom som počúvala inteligentnú a kultivovanú dámu, ktorá na našej opernej scéne roky stvárňovala veľké mezzosopránové úlohy - od temperamentnej Carmen, cez komplikovanú Eboli, nešťastnú Azucenu a veľa ďalších, až po zúfalú Blagotu. V súčasnosti ako úspešná pedagogička vychováva ďalšie generácie spevákov.

Návrat do prítomnosti reprezentovala pravidelná každomesačná relácia Melánie Puškášovej "Stretnutie nad partitúrou". Táto moja obľúbená relácia mi 24. marca na rozhlasovej stanici Devín spôsobila mimoriadne potešenie. Redaktorka hovorila so skladateľom a teoretikom, pedagógom VŠMU Egonom Krákom. Hovorili o jeho skladbe Sonáta pre violončelo a klavír, ktorá premiérovo odznela v interpretácii Jána Slávika a Daniely Varínskej vlani na Týždni novej slovenskej hudby a pre medzinárodný festival MELOS-ETOS si ju vybral francúzsky súbor 2e2m. Iste nie pre jej francúzsky názov Sonate en deux expressions caractéristiques, ale pre jej krásu. Nebojím sa tohto slova, nebojí sa ho ani autor, keď v pútavom a veľmi zaujímavom rozbore svojej skladby ho vysvetľoval ako vznešenosť a pravdivosť, črty, ktoré má európska hudba od svojho vzniku. Tento vzdelaný, kultivovaný skladateľ, teoretik i pedagóg sa v rozhovore dotkol mnohých problémov súčasnej hudby. Jeho ambíciou je predviesť abstraktné myšlienky a idey do hudobnej reči. Na otázku, či sa to vôbec dá, odpovedal kladne. Je to problém hudobného jazyka a jeho vývoja. S tým súvisí aj komunikatívnosť, čo neznamená prispôsobenie sa vnímateľovi, ale zachovanie logiky hudobnej reči. Experiment, novátorstvo neznamenajú len výnimočnosť, ale aj zmysluplnosť. Pre svoju skladbu si vybral violončelo preto, lebo pre tento nástroj je charakteristická vážnosť a vznešenosť, kým pre klavír realita, pravdivosť. A prečo sonáta? Lebo je to najtypickejšia forma európskej hudby.

V závere zaznela celá. Bolo v nej všetko, o čom sa hovorilo.

ANNA KOVÁŘOVÁ

O smooth jazze v Amerike a všeličom inom...

Meno Pavol Kozma fanúšikovia rocku či jazzu spájajú s mnohými interpretmi a skupinami - s Fermátou, Prúdmi, Mariánom Vargom, Martinom Kratochvílom. Ako líder, skladateľ a hudobník pôsobil vo formáciách Esprit a Esprit Band, koncepčne vychádzajúcich z funk štýlu a pop jazzu. V osemdesiatych rokoch získal štipendium na svetoznámej jazzovej škole Berkley College of Music v Bostone. V januári sme ho zastihli na Slovensku, kde prišiel prezentovať svoje nové CD a oficiálne požiadať o účinkovanie na tohtoročných Bratislavských jazzových dňoch.

● *Vrátiac sa do minulosti - obecenstvo na Slovensku vás pozná aj z pôsobenia v skupine Fermáta, ktorá sa orientovala na jazzrock, respektíve dominoval v nej rock. Cítili ste sa v tom období viac ako rockovým alebo jazzovým hudobníkom? Kam by ste sa zaradili žánrovo?*

- Zaradil by som sa ako rockový bubeník. Začal som bubnovať pod vplyvom skupín ako Black Sabath, Deep Purple, Emerson - Lake - Palmer, pričom Palmer bol jeden z mojich hlavných vzorov. Fermáta je vlastne prvá fusion kapela - Fero Griglák a Tomáš Berka boli tiež rockoví hudobníci, čo sa nechali ovplyvniť prúdom vytvoreným jazzovými hudobníkmi. Adaptovali a spracovávali však rockové prvky, kým prípad Fermáty bol opačný - zapáčili sa nám jazzové prvky. Celá Fermáta vyrástla z rocku - nechali sme sa ovplyvniť fusion a transformovali sme to opačne. Zaujímal som sa viac o jazz, o ľudí, ktorí vytvorili fusion, išiel som vlastne k tým pôvodným zdrojom. Tak som sa dostal k jazzu a možno povedať, že som i jazzový hudobník. Koniec-koncov, kvôli tomu som šiel do Spojených štátov študovať na Berkley College of Music.

Pavol Kozma

● *V ktorých domácich skupinách sa definitívne prejavila vaša orientácia na jazz?*

- Po Fermáte, kde som nepôsobil veľmi dlho, som hral nejaký čas s Prúdmi, potom som urobil projekty s Gabom Jonášom - bol to fusion, čo bol viac-menej jazz. Jonáš bol jazzman, ktorého som "zbalil", aby sme robili jazzrock z jazzového a nie z toho rockového pohľadu. Hral som aj s Mariánom Vargom. Ak hovoríme o bývalom Česko-Slovensku, musím spomenúť Jazz Q, kde som hral začiatkom 80-tych rokov päť rokov s Martinom Kratochvílom. Moje meno sa začalo vyslovovať viac, až keď som hral v Prahe. Podobne ako z historického hľadiska Laco Déczi. Na Slovensku väčšmi zažiaril, až keď začal hrať v Prahe. Potom som založil moje kapely Esprit a Esprit Band.

● *Ak rekapitulujeme: po 80-te roky vo vašej kompozícii možno vybadať mnoho vplyvov - rock, pop, funk, jazz... Ktorý z nich bol rozhodujúci pre vašu popularitu?*

- Esprit Band. Bol to nový fusion, ktorý bol viac-menej mix jazzrockových prvkov a funkového rytmu. Moje meno sa stalo populárnejšie, keď som začal hrať s Mariánom a hneď potom s Martinom.

● *Ako vznikla spolupráca s Mariánom Vargom?*

- Krátky čas som s ním hral v roku 1979. Historický bonbónik je takýto: vtedajší Modus a Marián Varga prišli za mnou a stál som medzi biznisovým a komerčným rozhodnutím. Pre Mariána som sa rozhodol z hudobných dôvodov. Jeho hudba a osobnosť mi viac imponovali. Bol to malý sen, chcel som si s ním zahrať. S Mirom Žbirkom sme sa streli pred Priorom a povedal som mu, že Dušan Hájek odchádza a Marián ma volá do kapely. To mu stačilo: ak budem hrať s Mariánom a nie s Modusom, zavolajú Dušana. A tak sa aj stalo. S Vargom som hral rok, potom som sa dostal do Jazz Q.

● *Spolupráca s jazzovými hudobníkmi - bol to ten rozhodujúci inšpiračný a motivačný moment pre štúdium na Berkley College of Music? Je to hádam snom mnohých jazzmanov; treba o vás povedať, že ste jedným z mála Slovákov, ktorému sa podarilo získať štipendium na tejto prestížnej škole (štúdium tu neskôr absolvovali napr. Matúš Jakabčič, Juraj Burian...).*

- Bol to proces, ktorý začal v r. 1974, keď som s Gabom Jonášom vytvoril jazzrockové projekty a počas pôsobenia v Prúdoch som v nich pokračoval a začal som sa s jazzom čoraz viac zoznamovať a zaujímať sa oň. Martin Kratochvíl r. 1978 priniesol z Berkley veľa materiálu, keď som to videl a počul informácie o škole, povedal som si, toto je môj sen, študovať na tejto škole. Na škole, ktorá mi dá, čo chcem. Vtedy sa na konzervatóriu nevyučovala hra na bicie nástroje ako hlavný predmet, nehovoriac o tom, že by sa jazz alebo pop music boli vyučovali. Myslím, že jedine v Brne sa vyučovali "bicie". R. 1986 som si podal žiadosť o štipendium, prijali ma a neskôr mi poskytli štipendium, čo, samozrejme, naštartovalo komplexný proces. Keď som to prišiel oznámiť, istá pani na ministerstve kultúry mi povedala: "myslíte si, že sme cestovná kancelária?" Nedokázal som zariadiť, aby ma vyslali oficiálne. Začiatkom roku 1988 som si zabezpečil pozvánku od sestry z USA. Vlastne ako prvý z Česko-Slovenska som dokončil štúdium.

● *Je Berkley College výlučne jazzová škola?*

- Sú tam aj fakulty orientované na rockovú a populárnu hudbu. Keď som tam prišiel, škola sa perfektne zorientovala a začalo sa s výučbou týchto predmetov.

● *Myslíte, že to súvisí s popularitou týchto žánrov samotných alebo s ich prenikaním do jazzu?*

- Treba povedať, že medzi fakultami je nenápadná vojna, lebo Berkley má hlavne meno ako jazzová škola, čo aj ostane pravdou, lebo jazz sa tam vyučuje v oveľa väčšom rozsahu a koncentrácia jazzových hudobníkov je väčšinová. Je to aj biznis, ale aj uvedomenie si rozvíjania iných oddelení. Škola však ostáva naďalej jazzovo orientovaná na 75 percent.

● *Ako ste sa počas štúdia rozvíjali a ktorým štýlovým smerom ste sa vybrali?*

- Napriek tomu, že som prišiel ako rockový hudobník, zorientoval som sa hlavne v jazzovej hudbe, škola mi dala to, čo som v jazze potreboval. Po skončení školy sa cítim viac jazzovým, než rockovým hudobníkom. Takže je to taká transmutácia.

● *Antitéza: komerčná hudba - umelecká hodnota. Rozhoduje pri výbere štýlu vaša motivácia alebo niečo iné?*

- Použijem metaforu: Keby prišiel Michael Becker a v tom istom čase by prišiel Joe Cocker, tak viete, koho by som si vybral...

● *Nie, neviem. Breckera?*

- No áno. Ale musím byť úprimný, keby prišiel Sting a Brecker...

● *Tak Stinga...*

- To by bolo veľmi ťažké rozhodnutie. Takéto ponuky som však nedostal. Ostal som stále pri jazzrockovej orientácii. Nakoniec to možno vycítiť aj z môjho CD. Niektoré skladby som komponoval ešte na Slovensku, niektoré na Berkley. CD reprezentuje jednu kompozičnú etapu - obdobie pred Berkley poznačené rockom, na Berkley sa moje skladby začali stávať harmonicky bohatšie, baladické, melodicky melancholickejšie, spevnejšie. Skladba I won't forget, napísaná v Spojených štátoch, je orientovaná baladicky až romanticky.

● *Vidíte v tom vplyv jazzu?*

- Aj vplyv jazzu, aj môjho osobného života. V tejto skladbe sa predstavujem prvýkrát aj ako klavirista a v klavírnom sóle cítiť istú vývojovú zmenu.

● *Napriek tomu, že je to inštrumentálne CD, nájdeme tam aj vokálne skladby...*

- Sú tam 3 vokálne skladby. Moje budúce CD bude len vokálne. Tretia skladba je ukážkou. Za tú dobu, čo som sa stal lyricky orientovaný, mám veľa vokálnych skladieb, chcem pripraviť poslucháčov na niečo nové, čo ich bude čakať na mojom budúcom CD.

● *Vidíte v tom istý spôsob reklamy?*

- Správne. Neviem, či niekto vôbec niečo také urobil. Prečo neuviesť na CD ukážky, pripraviť a navodiť atmosféru budúceho CD. (Myslím, že to nie je zlá myšlienka, dal by som si ju patentovať, lebo ak niekto bude o nej počuť, možno ju hneď využije.) Týmto CD sa lúčim s jednou kompozičnou etapou a som rád, lebo predo mnou je ďalšie CD, na ktoré sa veľmi teším. Bude výlučne vokálne, bude tam spievať veľa vokalistiek. Pri komponovaní väčšinou počujem ženský spev, ktorý ma veľmi inšpiruje. Aj na Berkley som sa dostal do styku so speváčkami, ktorých hlas ma inšpiroval a pre ten-ktorý som začal komponovať skladby.

● *Mohli by ste stručne charakterizovať vašu kompozíciu? Vzhľadom na to, že ide o jazzový žáner, zaujímalo by ma, aký je tam podiel improvizácie?*

- Moje staršie jazzrockové skladby sú viac aranžérsky prepracované, improvizačné prvky sú viac limitované, kdežto novšie majú viac improvizačný charakter a dávajú viac priestoru interpretom a improvizácii. Znovu sa dostávame k tomu, že skladby sa viac blížia k jazzovému charakteru, než k rockovému.

● *A to začalo štúdiom na Berkley. Je to už nové obdobie, ktoré je za vami. Ako teda bude vyzerať nasledujúca kompozičná etapa?*

- Budúce CD uzatvorí Berkley etapu, budú tam skladby, ktoré som zložil počas štúdia. Berkleyovské obdobie uzavriem týmto CD. Cítiť v ňom baladickosť, lyrickosť, relax.

● *Môžu fanúšikovia dúfať, že sa CD objaví aj na slovenskom trhu?*

- Som v kontakte s niektorými spoločnosťami a dúfajme, že sa z nich niečo vykľuje. Ak nie, jedno je isté: hovoril som s Petrom Lipom, s ktorým som tiež v kontakte. Zatiaľ to vyzerá optimisticky, že budem účinkovať na tohtoročných Bratislavských jazzových dňoch. Takže ak všetko dobre dopadne, určite prinesiem 1000 kusov na festival, kde si ľudia budú môcť CD kúpiť. Teda: dva plány.

● *Ak vystúpite na BJD, uvažujete aj o novom repertoári z budúceho CD?*

- Áno. Na jazzových dňoch by som mal vystúpiť s dvoma skladbami, ktoré sú na tomto CD a na festivale neodzneli. Väčšina ostatných skladieb budú úplne nové a budú na vokálnom CD - predpokladám, že sa mi ho podarí dokončiť r. 1999. V mojom prípade to znamená zmixovať CD na americkú kvalitu a úroveň.

● *Čo to konkrétne znamená?*

- Ak máte "row" - surový hudobný materiál, všetko je ponahrávané, mixáž je veľmi dôležitá. Surový materiál je trebárs motor auta a ten môže byť fantastický, ale auto si nekúpite bez karosérie. Karoséria však môže byť pekná alebo škaredá. V Amerike je veľa hudby, ktorá nemá veľmi dobrý motor, ale vo väčšine prípadov má veľmi peknú karosériu. Mne trvá dlhšie urobiť karosériu, lebo to stojí veľa peňazí a času. Tým chcem vyjadriť, že do karosérie treba v Amerike investovať. Ľudia nakupujú na trhu podľa karosérie, nie podľa motora.

● *Nedeformuje to potom vkus ľudí? Aké sú súčasné hudobné trendy v USA?*

- Komerčná hudba je v rukách väčšiny, ktorá sa nezaujíma o umelecké hodnoty, pretože producentom ide o masovú výrobu hudby, zaručujúcu vysoké príjmy.

● *Platí to iba pre jazz alebo pre hudbu všeobecne?*

- Aj všeobecne. Vrátiac sa k jazzu - teraz je tam nový trend, ktorý sa menuje "smooth" jazz. Je veľmi problematický, lebo má veľmi málo spoločného s jazzom. Je to síce pekná hudba, ale spôsobuje, že ľudia si myslia, že toto je jazz. Ako napríklad Kenny G. Je reprezentant jazzovej hudby, čo je absolútna hlúposť. Tí ľudia si nevypočujú Johna Coltrana, Milesa Davisa, Herbieho Hancocka, lebo strácajú orientáciu, čo vlastne jazz je.

● *A Kenny G?*

- Je to sentimentálna hudba, dobre urobená "omáčka", on skutočne pekne hrá... Karoséria pekne "zbúchaná", ale jazzu je tam asi 20 percent. A to ešte lichotím. Kenny G je vynikajúci reprezentant smooth jazzu.

● *Americké publikum nemá schopnosť odlíšiť Johna Coltrana od smooth jazzu?*

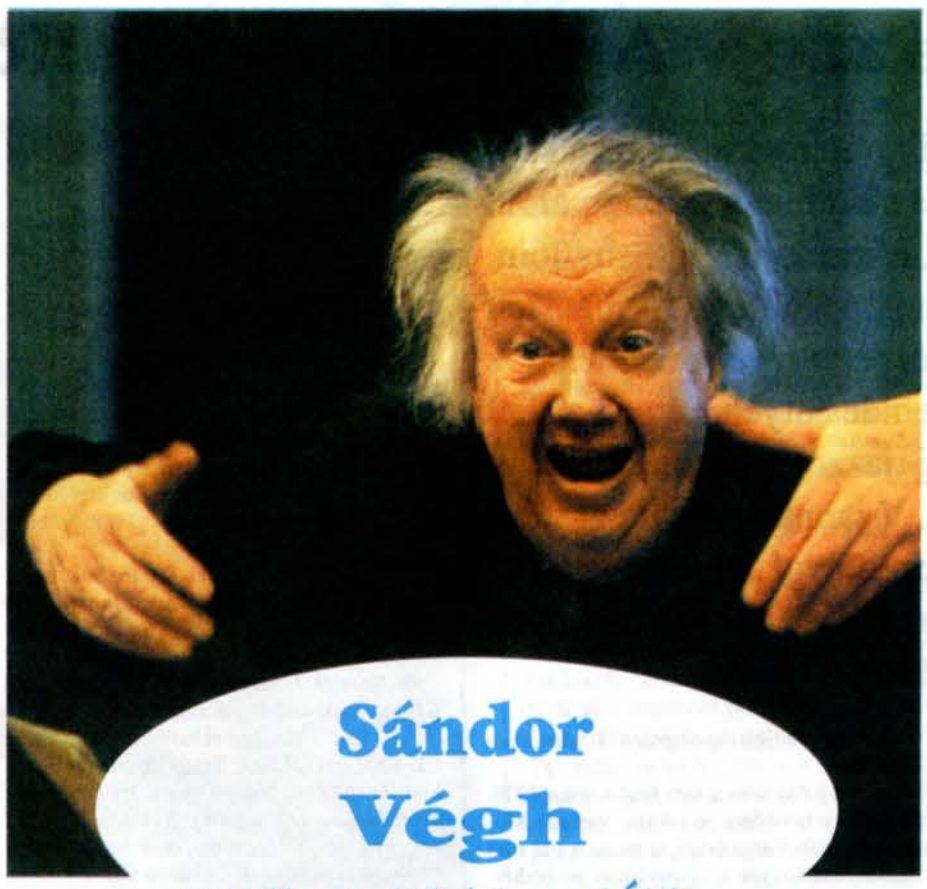
- Nie, pretože nová generácia tento druh hudby začína spájať s jazzom. Slovo jazz je tam, podľa mňa, nesprávne použité. Mohla by to byť napríklad smooth music. Asi by som sa aj ja cítil lepšie, lebo skutoční jazzmani musia byť pobúrení. Jazz je o niečom inom.

● *Môžu za tento krízový stav producenti?*

- Je to problém, pretože tu vlastne môžeme hovoriť o tom, z čoho môže hudobník vyžiť. Môžem vám popravde povedať, že je to ťažké. Je tu veľmi veľa dobrých hudobníkov, aj dosť možností, ale na to, aby sa človek presadil medzi špičku, je tam vážna tlačenica a v rade stoja seriózni hudobníci. Menšina vyžije z hrania jazzu a z mena. Väčšina dobrých hudobníkov z hudby nevyžije. Ako príklad uvediem môjho saxofonistu, ktorý hráva s rôznymi kapelami, v kluboch, ale okrem toho pracuje v kníhkupectve na Berkley. Aby som to dokreslil, v súčasnosti pracujem s počítačovou technikou. Je to dobrá práca, ktorá ma baví a finančne ma zabezpečuje. Nie je to síce ideálne, ale som rád, že mám zamestnanie. Umožňuje mi investovať do mojich projektov.

Pripravila **ZUZANA VACHOVÁ**

Snímky archív



Sándor Végh

Hudba prichádza z hĺbky...

Spomedzi plejády najvýznamnejších interpretov 20. storočia Sándor Végh (17. 5. 1912, Kluž - 7. 1. 1997, Salzburg) predstavuje výnimočný prípad.

Hru na klavíri začal študovať už ako šesťročný. Roku 1924 sa stal na budapeštianskom Konzervatóriu žiakom Nándora Zsolta, Leo Weinera, r. 1926 bol žiakom Jenö Hubaya v hre na husliach a Zoltána Kodálya v kompozícii. Roku 1927 získal prvé ocenenie, 1930-34 venoval sa sólistickej činnosti. Bol zakladajúcim členom Maďarského kvarteta, v ktorom hral 1. i 2. husle. V Barcelone premiérovali (1936) Bartókovo Sláčikové kvarteto č. 5. Vlastné sláčikové kvarteto, ktoré nieslo jeho meno, založil r. 1940, 1941-46 bol profesorom na Hudobnej akadémii v Budapešti, 1946 jeho kvarteto získalo na súťaži v Ženeve 1. cenu a Végh emigroval do Francúska, kde prijal aj francúzske štátne občianstvo. Spolu s Pablom Casalsom vyučoval na Letných kurzoch v Zermatte (1952-62) a v rokoch 1953-69 sa umelecky podieľal na Festivale v Prades. Popri činnosti primária svojho kvarteta pedagogicky pôsobil na konzervatóriách v Baseli, Freiburgu, Düsseldorfe a od r. 1971 na Mozarteu v Salzburgu. Popri tom úzko spolupracoval s najvýznamnejšími dirigentmi, akými v tom čase boli Ernest von Dohnányi, Willem Mengelberg, Ferenc Fricsay, Joseph Krips a mnohí iní. 1968-71 viedol pod svojím menom komorný orchester, od 1979 orchester Camerata Academica Mozartea v Salzburgu. 1962 založil festival komornej hudby v talianskom meste Cervo. Až do konca života bol umelecky mimoriadne aktívny. Vo februári 1997 mal dirigovať Českú filharmóniu s dielami Mozarta a Martinů a v auguste na festivale v Salzburgu. Neočakávaná smrť ukončila jeho bohatú životnú a umeleckú púť. Súc v mnohých prípadoch vnútorne spriaznený so svojím sedmohradským generačným kolegom Sergiu Celibidachem, svojou nevídanou osobnou skromnosťou a tolerantnosťou kliesnil si cestu na hudobný Parnas tým, že sa vždy usiloval nenápadne vnikať do zmyslových súvislostí hudby a ako jej služobník nechával hudbu prejavovať sa vo svojej vlastnej primárnej podstate. Svedčia o tom nielen jeho početné vystúpenia, ale aj zvukové nahrávky realizované predovšetkým pre firmu DECCA. Tu všade sa prejavovala jeho pravá ľudská i umelecká charizma hudobníka par excellence. Svoje krédo vyjadril slovami: *"Som veľmi šťastný, že nie som dokonalý. Neznášam ľudí, ktorí sú perfektní. Sú nudní a nudná je aj ich hra."* Veľa času venoval mladým umelcom, v ktorých videl pokračovateľov slávnych hudobných tradícií. Vo West Cornwal založil medzinárodný hudobný seminár (1972), ktorý pod jeho vedením a za spoluúčasti ďalších svetových osobností získal výnimočné medzinárodné postavenie. Svoje umelecké názory pregnantne vyslovil majster Végh aj v jednom zo svojich posledných rozhovorov pre časopis Fono Forum, z ktorého preberáme podstatnú časť.

● ● ●

● *Maestro Végh, študovali ste v Budapešti. Aký zástoj mala husľová hra v rokoch vašej mladosti?*

- Všetky husľové školy v minulom storočí vyšli z Maďarska. V okruhu 50-tich kilometrov sa narodili Carl Flesch, Jozef Joachim, Jenö Hubay - to všetko boli veľkí huslisti, ktorí ovládli Európu. Počiatok týchto dejín bol v západnom Maďarsku. Auer a Flesch vyštartovali z Maďarska, Auer išiel do Ruska, Hubay si založil svoju školu v Maďarsku, Flesch v Berlíne a Joachim bol otcom všetkých huslistov, aj mojím starým otcom bol... To znamená, že interpretačná línia, ktorú som zdedil, zostala neprerušená. Joachim hral aj v kvartete. Vnímal všetku hudbu optikou komornej hudby. A myslím, že to môžem povedať aj o sebe. Najväčšími dielami sú komorné opusy od Mozarta, Beethovena, Schuberta. Joachim nám dal jednoduchosť. Joachima som nepoznal, ale môj učiteľ Hubay vždy hovoril: Joachim povedal to a to. Čiže mal som s Joachimom živé spojenie.

● *V roku 1936 ste premiérovali piate sláčikové kvarteto Bélu Bartóka. Poznali ste tiež skladateľa? Čo to pre vás znamenalo?*

- V roku 1989 som prišiel do New Yorku peknou nemeckou loďou "MS Europa". Keď sme vplávali do prístavu, práve vyplávala "Queen Elisabeth". Na palube boli Bartókove telesné pozostatky, ktoré práve prevážali do Maďarska. Bol som pri tom - dokonca som od neho dostal obrázok, signovaný 10. októbra 1940 - keď opúšťal Maďarsko. Pozoruhodné sú konštelácie hviezd, ktoré riadia náš ľudský život. Posledné Beethovenove kvartetá sú môj Mount Everest, nikdy som nedokázal naň vystúpiť. Čo sa týka týchto záhadných diel - nemožno ich odhaliť, to nie je niečo, čo možno fiktívne vlastniť, možno to len tušiť, možno sa k tomu len priblížiť, a v tom mi veľmi pomohli Bartókove kvartetá. Boli napísané v čase mojej mladosti a bolo len samozrejmé, že som si ich privlastnil. Ukázali mi cestu k posledným Beethovenovým kvartetám. Svojím duchovným charakterom a záhadným filozofovaním s tónmi. Keď som sa rozprával s jedným maďarským lekárom, ktorý bol v Bartókov posledný deň pri ňom, povedal mi, že posledné, čo Bartók čítal, boli neskoré Beethovenove kvartetá! Na smrteľnej posteli! Je to zvláštne, bol som pri tom, keď Bartók opúšťal Maďarsko a bol som pri tom, keď jeho telesné pozostatky opúšťali Ameriku. Zapodievanie sa s jeho kvartetami a s neskorými Beethovenovými kvartetami, a potom správa, že Bartók ako posledné, tesne pred svojou smrťou, študoval Beethovenove kvartetá - to je neuveriteľné.

● *Čo je pre vás fascinujúce na posledných Beethovenových kvartetách?*

- Myslím, že to je celkom iný svet. Trvalo dlho, kým som našiel ten tón, ten zvuk, teda ten záhadný výraz, kde človek nevie rozlíšiť: humor alebo tragika - či oboje! Humor a tragika sú si veľmi blízke. Beethoven vedel, že sa tieto dva protiklady v ľudskej bytosti spájajú. Kto nemá humor, nemôže pociťovať nič z tragiky. A naopak. Mojím najväčším poznaním, ktorému som venoval niekoľko desaťročí, sú neskoré Beethovenove kvartetá.

● *Možno pochopiť neskoré Beethovenove ako aj Bartókove kvartetá z partitúry, alebo musia zaznieť?*

- Všetko, čo znie, je nám bližšie než to, čo vnímame len vizuálne. Čítanie je tiež veľmi dôležité, ale keď necháme diela zaznieť, pristupuje k tomu celkom iná sféra, iný aspekt. Ja musím aj čítať, to pomáha fantázii. Človek je oslobodený od nástroja, od matérie. Keď ale hrám, vynárajú sa na povrch nové veci, iné vplyvy. Oboje je dôležité. Ja ale rád čítam. Nie podľa motta: už sa to hralo. Obzvlášť pri ťažkých kusoch uberá nástroj veľkú časť koncentrácie, pri čítaní a oslobodení sa od nástroja sa všetko koncentruje na podstatu diela.

● *Čo si myslíte o primeranom zvuku?*

- Zvuk je vlastne matéria, síce odmaterializovaná, ale matéria. Čo si myslím o tóne, ktorý k tomu patrí? O tom som dlho rozmýšľal. Ako vlastne nájsť ten záhadný výraz, o ktorom nevieme, či je to tragika alebo humor. Bohužiaľ, nehrám tak dobre na klavíri, že by som sa mohol zaoberať Beethovenovými klavírnymi sonátami, hovoril som ale o nich s Kempffom a rozprával som mu, ako som sa k nim dostal. On išiel inou cestu, z iného aspektu, aby spoznal to záhadné vyjadrenie, ktorým je zvuk.

● *Bol to Furtwänglerov impulz, že ste začali dirigovať?*

- Nebol to Furtwänglerov impulz, ale samotný impulz chcieť dirigovať. On mi otvoril oči pre perspektívne muzicírovanie. Mal som v tomto storočí šťastie, že som stretol toľkých veľkých umelcov: Casals, Kempff, Edwin Fischer, Serkin, Furtwängler. Niekoľkokrát som diskutoval s Furtwänglerom, dokonca sme raz spolu hrali Schumannov Klavírny koncert vo Viedni. Ale len pre vlastné potešenie, nie na koncerte. Dirigovanie som sa nikdy neučil. Ale muzicírovanie, tú veľkú líniu, symfonickú líniu, tú som získal skúsenosťami. Ako celkom mladý som hral pod vedením Bruna Waltera, to som bol ešte žiak Lisztovej akadémie. Pamätám si na Mozartovu Symfóniu g mol, na miesto, kde nastupujú violy, niežeby sa bol stal zázrak, ten krásny pocit prišiel k nám z diaľky. Interpretoval to tak, akoby tento prekrásny začiatok spadol z neba. Urobilo to na mňa veľký dojem. A navyše aj tonalita hrá veľkú rolu. G mol je tragická tonalita u Mozarta. Toto dielo, ako aj Kvinteto g mol napísal po smrti svojho otca. A keď prišiel Bruno Walter dirigovať, aj jeho tvár bola v g mol. On to tragické priniesol so sebou, pozrel sa na nás a na violy. Na to nikdy nezabudnem. Samozrejme, že nechcem pri dirigovaní napodobňovať alebo kopírovať, ale tá myšlienka, ten zrod, ma tak uchvátili, že som si povedal, chcel by som to robiť tak, ako som to zažil. Predtým som nemohol realizovať takýto začiatok, dalo sa to až s mojou Cameratou.

● *Keď vás počujeme s vaším orchestrom, či už na koncerte alebo na CD, uchvacuje nás prirodzenosť, s akou oživujete noty. Máte nejaké tajomstvo?*

- Tajomstvo nemám. Ale predsa, jedno mám: nehľadám štýl, ten príde sám od seba. Myslím, že Beethoven, Mozart, Schubert nechceli komponovať v Beethovenovom, Mozartovom, Schubertovom štýle. Nezamotávam sa teda do štylistických problémov, ale snažím sa chápať hudbu ako hudobník. To je to tajomstvo, prečo správne pochopím Beethovena, Mozarta, Schuberta, Bartóka: pretože nehľadám štýl. Hudba vzniká ako prirodzený dôsledok mojich zážitkov. Je to faktor kultúrny, ktorý jednoducho máme, alebo ho nemáme. Človek má predsa cit, intuíciu, a nepracujem len tak čiste hlavou. Mnohí muzikanti stále hľadajú nejaké pravidlo. Ja nehľadám nič, ono to príde. Hudobný zážitok nám určitým spôsobom prináša aj štýl. Treba sa tomu podvoliť. Keď sa štýl vysoko "vyrajcuje", je to preštylizované. Zážitky v mojom živote mi dali cit, šiesty zmysel, ktorý ihneď všetko triedi. Myslím si, že práve preto nemám žiaden problém so štýlom. Ak sa mi podarí hudbu správne uchopiť, tak potom ju už mám. Každá hudba je totiž pre mňa prapôvodná. Každá prichádza z hĺbky. Voľne spracované: **-mjk-**

Leonie Rysaneková

(1926-1998)

8. marca sa rozletela do sveta správa, že vo Viedni po ťažkej chorobe zomrela vo veku 71 rokov jedna z veľkých hviezd slávnej povojnovej speváckej generácie, rakúska sopranistka Leonie Rysaneková. Na operná scénu vstúpila roku 1949 v Innsbrucku ako Agáta vo Weberovej opere Čarostrelec, prešla všetkými svetovými opernými scénami, umelecky aktívna bola takpovediac do posledných chvíľ svojho života. V lete minulého roka ju zvolili za predsedníčku Viedenských hudobných slávností.

Leonie Rysaneková sa narodila 14. novembra 1926 ako Leopoldina Ryšánková, dcéra českého kamenára. Keďže rodina zostala natrvalo vo Viedni, neskôr si ako umelecké meno zvolila Leonie Rysaneková. Hudobné nadanie zdedila údajne po starom otcovi, ktorý bol dirigentom vojenského dychového orchestra. Leonie Rysaneková sa narodila ako piata zo šiestich detí manželov Petra a Jozefiny Hoeberth Rysanekovcov. Traja bratia zahynuli

počas druhej svetovej vojny a mladšia sestra Lotte bola úspešnou lyrickou sopranistkou vo viedenskej Štátnej opere, avšak presadila sa hlavne v operetnom repertoári.

V rodine Rysanekovcov sa aktívne predvádzalo domáce pestovanie hudby. Keďže Leonie už od raného detstva prejavovala veľký záujem o hudbu, rodičia ju dali študovať spev na viedenské Konzervatórium. Jej učiteľmi boli Alfred Jerger a Rudolf Grosmann, ktorý sa r. 1950 stal jej prvým manželom. Po debute v Innsbrucku bola v sezóne 1950-52 angažovaná v Saarbrückene, kde v jej hlase objavili ideálny wagnerovský soprán (Sieglinda vo *Walkýre*). Už v roku 1951 dostala pozvanie na prvý povojnový wagnerovský festival do Bayreuthu, kde s veľkým úspechom opäť stvárnila rolu Sieglindy vo *Walkýre*. Bayreutským debutom sa začala písať Rysanekovej veľká svetová kariéra. Vystupovala tam takmer každý rok a k Sieglinde pribudla Elza v *Lohengrinovi*, Senta v *Blúdiacom Holanďanovi*, Kundry v *Parsifalovi* a Alžbeta v *Tannhäuserovi*.

V rokoch 1952-54 bola Rysaneková angažovaná do mníchovskej opery, odkiaľ prešla do Štátnej opery vo Viedni, ktorá sa stala jej trvalou domácou scénou. Tu stvárnila celú galériu dramatických sopránových partií v dielach Mozarta, Beethovena, Verdiho, Wagnera, no hlavne Richarda Straussa. Straussove operné hrdinky boli v interpretácii Leonie Rysanekovej hneď na počiatku jej veľkej kariéry v päťdesiatych rokoch novým interpretačným fenoménom. Arabella, Chrysothemis v *Elektre*, Salome, Ariadna v *Ariadne na Naxe*, Danae v *Danainej láske*, Cisárovna v *Žene bez tieňa*, Helena v *Egyptskej Helene* boli považované za interpretačné kreácie, posúvajúce ich tradičné poňatie do nových výrazových vokálno-hereckých polôh. Väčšina týchto opier sa dostala na scénu práve kvôli jedinečnému hlasovému naturelu a hereckému majstrovstvu Rysanekovej. Roku 1964 Herbert von Karajan k 100-mu výročiu narodenia Richarda Straussa pripravil vo viedenskej Štátnej opere svoju slávnu produkciu *Ženy bez tieňa*. Rysanekovej interpretácia Cisárovny bola označená za ideálnu.

V septembri roku 1956 absolvovala v San Franciscu svoj úspešný americký debut ako Senta *(Blúdiaci Holanďan)* a Sieglinde *(Walkýra)*. V októbri 1957 opäť spievala v San Franciscu titulnú postavu vo Verdiho opere *Lady Macbeth*. Bol to opäť Rysanekovej veľký úspech. Predstavenia sa zhodou okolností zúčastnil indendant Metropolitnej opery z New Yorku Rudolf Bing. Verdiho operu Lady Macbeth plánovali aj v New Yorku na 5. február 1959. Hlavnú hrdinku mala spievať Maria Callasová, v tom čase na vrchole slávy primadony assoluta. Callasová však odmietla spievať v priebehu niekoľkých dní také rozdielne postavy, akými sú Violeta a Lady Macbeth, došlo k roztržke medzi Bingom a slávnou speváčkou, ktorá sa skončila dramatickým vypovedaním zmluvy s Callasovou. Ako náhrada sa v Metropolitnej opere zrazu objavila neznáma Leonie Rysaneková. Tento Bingov krok vyvolal síce protichodné názory, avšak jedno je isté: premiéra bola zachránená a pre svetovú opernú scénu sa zrodila nová hviezda, ktorá svojím dramaticky expresívnym hlasom a hereckou štúdiou postavy priniesla do tradičného operného interpretačného chápania nové prvky.

Po tomto senzačnom "záskoku" v priebehu nasledujúcich rokoch spievala Rysaneková v Metropolitnej opere - a samozrejme aj na materskej scéne vo Viedni alebo inde - celú galériu operných postáv: Senta *(Blúdiaci Holanďan)*, Leonora *(Sila osudu)*, Leonora *(Fidelio)*, Alžbeta *(Tannhäuser)*, Sieglinda *(Walkýra)*, Maršálka *(Gavalier s ružou)*, Chrysothemis *(Elektra)*, Salome, Desdemona *(Otello)*, Tosca, Cisárovna *(Žena bez tieňa)*, Ariadna *(Ariadna na Naxe)*, Amélia *(Maškarný bál)*, Elsa *(Lohengrin)*, Abigail *(Nabucco)*. Po Metropolitnej opere prišli s ponukami milánska La Scala, Covent Garden opera z Londýna, parížska, mníchovská opera, hamburská opera a ďalšie scény. Na prelome rokov 1966-67 po prvýkrát spievala v Moskve a Leningrade (Walkýra, Tosca, Fidelio, Otello, Maškarný bál). Roku 1988 v Marseille senzačným spôsobom spievala Klytämnestru *(Elektra)*. Roku 1956 ju viedenská Štátna opera a Bavorská štátna opera v Mníchove poctili čestným titulom Kammersängerin, rakúsky štát jej udelil Kríž 1. triedy za umenie, Viedenskí filharmonici Striebornú ružu a nasledoval celý rad ďalších vyznamenaní v Londýne, Paríži, San Franciscu a i. Spevácke umenie Leonie Rysanekovej je zaznamenané nielen na početných historicky cenných zvukových nahrávkach, ale jej neopakovateľné kreácie v Elektre, Tosce, Lady Macbeth a v Aide boli sfilmované. Po rozvode s Rudolfom Grosmannom sa v decembri 1960 Rysaneková vydala za popredného rakúskeho muzikológa Ernesta Ludwiga Gausmanna.

Leonie Rysaneková takmer štyri desaťročia patrila k vedúcim osobnostiam svetovej opernej interpretácie. Svojím výrazným a bohato znejúcim hlasovým volumenom, schopným bohatej škály výrazových prostriedkov, originálnym dramatickým cítením a hereckým talentom, sa natrvalo zapísala do historických análov svetového operného umenia. Jej pätnásťizbová vila v bavorských Alpách v Altenbeuerne, kde trávila voľné chvíle oddychu a posedenia s početnými priateľmi z umeleckých kruhov celého sveta, osirela.

Sedemdesiatnik Serge Baudo

Nebýva pravidlom, že významný umelec oslavuje životné jubileum mimo svojej vlasti. Svetoznámy francúzsky dirigent Serge Baudo sa rozhodol svoju sedemdesiatku osláviť s Českou filharmóniou v Prahe, ktorej pravidelným hosťom je už od začiatku šesťdesiatych rokov, nehovoriac o tom, že s týmto orchestrom natočil na gramofónové platne takmer celé orchestrálne dielo Arthura Honeggera. Z termínových dôvodov umelca i orchestra oslavoval Serge Baudo svoju sedemdesiatku 8. a 9. januára t. r. v Prahe. S Českou filharmóniou uviedol mimoriadne náročný, ale aj reprezentačný program, ktorý pozostával z veľkého trojčasťového oratória Hectora Berlioza Detstvo Ježišovo a Žalmu č. 80 od Alberta Roussela. Bol to nielen jubilejný koncert, ale aj mimoriadna umelecká udalosť, konštatovala pražská tlač, pretože Berliozovo dielo v Prahe nezaznelo od roku 1913 (na jeho uvedení úspešne participoval aj slovenský basista Gustáv Beláček).

Serge Baudo sa narodil 16. júna 1927 v Marseille ako syn hobojistu Etienna Baudo a synovec violončelistu a dirigenta Paula Torteliera. Študoval na parížskom Konzervatóriu, a to niekoľko odborov. V teórii hudby získal dokonca 1. cenu, ďalej študoval komornú hru, hru na bicie nástroje a dirigovanie (u L. Forestiera). Aj svoju umeleckú kariéru začal ako hráč na bicie nástroje v Orchestri Lamoureux. Roku 1959 začal svoju dirigentskú kariéru ako hudobný riaditeľ rozhlasového orchestra v Nice. V tomto istom roku po prvýkrát dirigoval aj v Prahe Symfonický orchester FOK. *"Atmosféra tejto doby bola veľmi napätá* - spomína Baudo - *ale všetci hudobníci hrali so skutočnou láskou a zanietením."* V Nice pôsobil Baudo do roku 1962, medzitým sporadicky dirigoval na festivale v Aix-en-Provence a v rokoch 1962-65 bol prvým dirigentom parížskej opery. V tomto období sa začala aj jeho umelecky plodná a pravidelná spolupráca s Českou filharmóniou. Jeho koncerty v rámci Pražskej jari, ale aj mimo nej, boli vždy veľkými udalosťami. S dirigentským umením Serge Baudoa sme sa mohli stretnúť aj u nás v Bratislave, keď v rokoch 1964 a 1976 dirigoval Slovenskú filharmóniu.

Počnúc rokom 1966 začala sa Baudoova veľká medzinárodná kariéra. Popri spomínanom hosťovaní v Prahe si ho všimol Herbert von Karajan, ktorý ho pozval do milánskej La Scaly na naštudovanie Debussyho opery Pelléas a Mélisanda. Po Karajanovi prišiel s ponukou rovnako slávny Charles Munch, ktorý mu ponúkol miesto prvého dirigenta v hlavnom francúzskom telese Orchestre de Paris. Tu pôsobil do roku 1970. V rokoch 1969-71 bol hudobným riaditeľom opery v Lyone. Rok 1970 bol pre Serge Baudoa zrejme najúspešnejší z hľadiska medzinárodnej prestíže. V tomto roku totiž debutoval v Metropolitnej opere v New Yorku a vo viedenskej Štátnej opere. Roku 1971 sa stal šéfdirigentom Filharmonického orchestra Rýnske Alpy, na jeden rok sa vrátil do Lyonu, potom nasledoval rad zahraničných turné vrátane Číny a Južnej Kórey.

Baudoova umelecká aktivita v sedemdesiatych rokoch bola obdivuhodná. Precestoval takmer celý svet, nahrával na gramofónové platne v rozličných svetových nahrávacích spoločnostiach. Jeho nahrávka Honeggerovho oratória Johanka z Arcu na hranici si získala veľké medzinárodné ocenenia. Roku 1987 na pôde Symfonického orchestra v Lyone založil Berliozov festival, na ktorom uvádzal predovšetkým málo hrané diela tohto originálneho francúzskeho skladateľa. Jeho doménou je francúzska hudba. Svojím temperamentom jej dáva náležitý esprit, melodickú a zvukovú opojnosť, kvalitné orchestre pod jeho taktovkou znejú v hýrivých farbách. Mnohí poprední francúzski skladatelia mu dedikovali svoje diela, ktoré uvádzal vo svetových premiérach, napr. *Lavinia* (Barraud), *Sinfonia cantata* (Mihalovici), *Et expecto resurrectionem mortuorum* a *La Transfiguration* (Messiaen), *La Mère coupable* (Milhaud), *Tout un monde Lointain* (Dutilleux) a i.

V priebehu doterajšieho pôsobenia na svetových pódiách sa Baudo vypracoval na renomovaného majstra dirigentskej taktovky. V poslednom období sa zaslúžil napríklad o uvedenie Wagnerovej tetralógie Prsteň Niebelungov v Marseille. V cudzine však najradšej diriguje francúzsku hudbu. Na otázku, prečo sa obrátil k Wagnerovi, odpovedal: *"Prečo by nemohol francúzsky dirigent hrať Wagnera? Nevidím pre to jediný dôvod. Navyše nemeckí autori stáli pri mojich začiatkoch v časoch okupácie."* Hoci Baudo dirigoval operu po celý svoj umelecký život, v poslednom období na operu zanevrel. Zrejme nie iba z praktických dôvodov. *"Nedávno som v Zürichu* - hovorí Baudo - *dirigoval operu Samson a Dalila od Camillea Saint-Saënsa. Spieval José Carreras, čo je určite veľký umelec. Podľa mňa sa však hlasovo na úlohu Samsona nehodí, ale spieval ju, pretože je slávny. Agnesa Baltsa, ktorá je tiež slávna, sa mi zverila, že túto úlohu spieva veľmi nerada, ale musí, pretože podpísala zmluvu a chce sa ukázať v Zürichu. Prvý týždeň som skúšal s Carrerasom, druhý týždeň iba s Baltsaovou. Po Carrerasovi prevzal úlohu Domingo a toho som po prvýkrát videl dokonca na premiére. Tak som si povedal dobre, ale bezo mňa. No povedzte, nie je to šialený svet? Odteraz ma žiadna sila nedonúti, aby som dirigoval operu"* - uzatvára svoju spoveď Serge Baudo novinárom.

Serge Baudo i napriek svojmu kritickému extempore voči opere ostane naďalej jednou z významných osobností dirigentského umenia 20. storočia.

Jubilujúca Christa Ludwig

Krátko po úmrtí **Leonie Rysanekovej** *si operný svet 16. marca pripomenul sedemdesiate narodeniny ďalšej veľkej osobnosti vokálneho interpretačného umenia* **Christy Ludwig**. *Jej veľká a dlhá umelecká kariéra sa všeobecne označuje ako vzor pre "organicky sa vyvíjajúci rast speváka".*

Berlínčanka Christa Ludwig sa narodila v rodine spevákov pôsobiacich na nemeckých scénach i vo Viedni. Po štúdiách u svojej matky Eugenie Besalla-Ludwig a Felice Hüni-Mihačekovej vo Frankfurte n/M. roku 1945 mala prvý verejný koncert, o rok neskôr debutovala v operete J. Straussa Netopier vo Frankfurte n/M., následne pôsobila v Darmstadte, Hannoveri, Hamburgu a od roku 1956 patrila po celé desaťročia k reprezentatívnym oporám sólistického ansámblu viedenskej Štátnej opery, kde sa už roku 1954 úspešne uviedla ako Cherubín v Mozartovej Figarovej svadbe. Na viedenskej opernej scéne predstavovala predovšetkým skvelú mozartovsko-straussovskú interpretku novej generácie a súčasne vzbudzovala veľkú pozornosť ako interpretka piesní.

Roku 1959 úspešne debutovala na scéne Metropolitnej opery v New Yorku, 1962 ju Karajan obsadil do svojej legendárnej inscenácie Fidelia ako Leonoru a v rokoch 1966-67 svojím účinkovaním na Bayreutskom festivale nastúpila medzinárodne úspešnú dráhu dramatickej sopranistky. V tomto smere pokračovala v šľapajach svojej matky, ktorá taktiež začínala ako mezzosopranistka a uplatnila sa predovšetkým ako vysoký dramatický soprán.

Kreácie Christy Ludwig v operách *Tristan a Isolda, Parsifal, Prsteň Niebelungov, Carmen, Gavalier s ružou, Žena bez tieňa, Korunovácia Poppey, Elektra* a i. sú významnou súčasťou svetového operného interpretačného umenia, ktorým sa prezentovala takmer na všetkých špičkových operných scénach sveta. Tridsaťpäť rokov na scéne viedenskej Štátnej opery a tridsať rokov na scéne Metropolitnej opery v New Yorku sú dostatočným dôkazom jej umeleckej výkonnosti. Osobitnou kapitolou je jej cieľavedomá orientácia na piesňovú literatúru. Repertoárom od Schuberta až po Mahlerove vokálno-symfonické opusy sa vypracovala k svetovej extratriede.

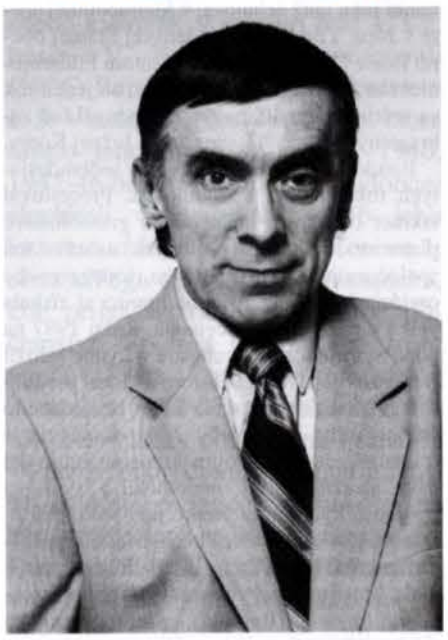
Hudba ju sprevádzala aj súkromným životom: jej prvým manželom bol vynikajúci bas-barytonista Walter Berry a druhé manželstvo uzavrela s francúzskym režisérom Paul-Emile Deiberom.

MARIÁN JURÍK

UMENIE KLAVÍRNEJ HRY

Otázky umeleckej interpretácie hudobného diela sú stále aktuálne. Keďže v súčasnosti je u nás absolútny nedostatok hudobnej literatúry, ktorá by mladým adeptom interpretačného umenia či muzikológie, pedagogiky, hudobnej kritiky a publicistiky poskytla dostatočné poznatky o tejto problematike, dnešným číslom začíname uverejňovať KAPITOLY Z HISTÓRIE KLAVÍRNEHO UMENIA A PEDAGOGIKY KLAVÍRNEJ HRY **od popredného pedagóga a koncertného umelca** prof. Miloslava STAROSTU.

Úvodné slová o interpretácii a pedagogike klavírnej hry



Pohľady do histórie sú neraz poučné. Je tomu tak i v umení a v pedagogike klavírnej hry, ktorým venujem nasledujúce kapitoly. Láskavý čitateľ sa v nich stretne s poznatkami, ktoré po stáročia rozvíjali naši umeleckí predkovia, skladatelia, interpreti, pedagógovia, teoretici v oblasti hudobných i nehudobných vied, metodológovia i výskumníci. Umenie klavírnej hry spolu s jej pedagogikou tvoria iba jednotlivé články bohatej hudobnej histórie, ktoré v istých obdobiach jej vývojového procesu, najmä v období 19. storočia, nadobudli i dominantnejšie postavenie. To najmä vďaka búrlivému demokratizačnému procesu v prejavoch spoločenského i kultúrneho života mnohých krajín západnej Európy v období po francúzskej revolúcii. V dôsledku toho sa najmä v prostredí meštianskej spoločnosti rýchlo šírila okrem iného i obrovská vlna záujmu o amatérske pestovanie hudobných aktivít, medziiným i klavírnej hry. Klavírna pedagogika sa tomu rýchlo prispôsobila, dôkazom čoho je okrem iného rýchlo postupujúci rozvoj škôl a na druhej strane i tvorba účelných, niekedy až veľmi zjednodušených inštruktívnych študijných materiálov. Tie zjavne vychádzali v ústrety, ba priamo podporovali zjavnú masovosť záujmu o štúdium a muzicírovanie.

Interpretačné umenie veľkých predstaviteľov klavírnej hry bolo vždy prepojené plodnými vzájomnými vplyvmi s oblasťou klavírnej pedagogiky. Tvorivé väzby existovali oddávna aj vo vzťahu k iným oblastiam hudobnej umeleckej sféry, predovšetkým vo vzťahu ku kompozičnej činnosti. Mnohí významní skladatelia boli spravidla súčasne aj vynikajúcimi klaviristami. Aj tomuto javu vďačí dnešná klavírna literatúra za svoje bohatstvo. Klavír sa stal postupne univerzálnym hudobným nástrojom, schopný výrazného sólistického i komorného prejavu, ktorý navyše zohral svoju významnú úlohu aj v oblasti propagácie novej tvorby v širších kontextoch. Uvedené väzby a vzájomné vplyvy si podrobnejšie všimneme v ďalšej kapitole.

Ciele dnešnej, naozaj kultúrne plnohodnotnej klavírnej pedagogiky možno vari formulovať obsažnejšie, než by mohlo azda vyplývať z jej strohého pomenovania ako predmetu špecializovanej činnosti. Nie je to teda iba výchova pianistov, interpretov, hoci ona je dôležitou zložkou našej pedagogickej práce. V širšom hľadisku dnešných nárokov - rovnako na interpreta ako i pedagóga v odbore umeleckej pedagogiky - sa však zrkadlia oveľa všestrannejšie požiadavky. Predovšetkým ako ciele v oblasti prehlbovania citovej výchovy detí a mládeže, ako potreba pestovania lásky k hudbe. Je to vskutku náš prepotrebný príspevok k možnému zušľachťovaniu ľudského rodu: to je vari i jeden z najdôležitejších predpokladov ďalšej nádejnej a zmysluplnej existencie hudobného umenia v jeho budúcom vývine.

Medzi každodennými úlohami klavírnej pedagogiky nachádzame teda jej zameranie sa na výchovu hudbou - prostredníctvom klavírnej hry - a patrí k nim nevyhnutne i výchova hudobných interpretov, amatérov i profesionálov. Pedagóg by mal byť však v prvom rade dobrým psychológom a hudobníkom. Mal by byť preniknutý veľkou láskou k hudbe a vštepovať ju všetkým naokolo... Samozrejmá je jeho interpretačná erudícia.

Ako je to však s interpretáciou a ako sa poddáva toto umenie výchove? Aký je jej vzťah k pedagogike? Veď interpretácia má predovšetkým výrazné osobnostné a teda i jedinečné črty, pokým úlohu klavírneho pedagóga je potrebné chápať i v širších, objektívnejších súvislostiach.

> *"Pedagóg musí v interpretácii žiaka stále rozpoznávať, či ona zodpovedá idei umeleckého diela, i keď je nový obraz možno iný ako ten, ktorý vyrástol samotnému pedagógovi z vlastných duševných síl (...) vychádzajúc z toho treba povedať, že pedagogické štúdium umeleckých diel musí byť pochopené ešte hlbšie a obsiahlejšie, než štúdium interpreta. (...) Píšem tieto myšlienky iba preto, aby som rozhodne a všeobecne zamietol žalostnú formuláciu - ako cieľa štúdia - "stať sa iba pedagógom". Pretože v skutočnosti viem, že v sporoch o poznanie celistvosti idey umeleckého diela sa veľký interpret a ozajstný pedagóg nemôžu nikdy stotožniť."*
>
> *Carl Adolf Martienssen*

Na vysoký piedestál kladie Martienssen vo svojich prácach úlohu a zodpovednosť pedagóga klavírnej hry. Pedagóg má teda navyše ešte ďalšie úlohy: viesť vývoj svojich zverencov v celej šírke danej problematiky. Výchovné ciele predsa nespočívajú iba vo vzťahu k hudobnej matérii. Ich zameranie je oveľa širšie. Zušľachťovanie osobnosti žiaka predpokladá často hlboké pochopenie jeho vnútorných psychologických procesov, pestovanie vkusu, estetického cítenia, prehlbovanie jeho vzdelanostnej i emocionálnej úrovne. Úlohy tvorivého pedagóga klavírnej hry sú mnohostranné a v rôznych krajinách sa nimi zapodieva rozsiahla metodická literatúra. V nasledujúcich kapitolách sa pokúsime aj o stručný prehľad niektorých zásadných poznatkov histórie i súčasného aktuálneho stavu vývoja nášho predmetu - umeleckej pedagogiky. Budeme sa v nich venovať požiadavkám na výchovu tvorivého učiteľa klavírnej hry, svoju pozornosť zameriame i na otázky individuality žiaka a na problémy individuálnej metodiky klavírnej hry, na otázky psychologických predpokladov jej úspešného a tvorivého vyučovania.

> *"Vyvrcholením individuálneho klavírno-pedagogického umenia je viesť žiaka vytrvalo a energicky k chápaniu umeleckého diela s jeho vlastnými zákonitosťami. Treba ho študovať bez akýchkoľvek osobných dodatkov, nevynechať ani najmenší z pôvodných textových predpisov tvorcu. Napokon však treba žiakovi dodať i odvahu k naplneniu umeleckého diela plnokrvnosťou vlastného života.*
>
> *Skúsený pedagóg by mal usmerňujúco zasahovať do hry pokročilého žiaka najmä vtedy, ak si interpretácia mladého pianistu protirečí s ideou umeleckého diela. (...) Vychovávať žiakov k chápaniu umeleckých diel a napriek tomu neprekážať rastu ich vlastného života - v tom spočíva zrelosť pedagogického umenia.*
>
> *Klavírny pedagóg to však dokáže iba vtedy, ak sám ostane stále umelcom vo svojej práci, neuzavrie sa - ako sa to často stáva - do úzkeho priestoru vlastného "sveta ideí" a neodcudzí sa životu a svojim žiakom."*
>
> *Carl Adolf Martienssen*

Interpretácia ako zvláštny druh umeleckej činnosti

S pojmom interpretácie sa nestretávame vo všetkých umeniach. Napríklad v architektúre, maliarstve, či sochárstve je neznámy. Tu sa vytvorenie umeleckého diela rovná jeho interpretácii. Dielo síce žije svojím vlastným životom, vnímajú ho stále nové generácie, hoci ich spôsob vnímania môže byť odlišný od toho, ktorý bol bežný v čase vzniku diela. Ono tu však jestvuje v nezmenenom tvare uchované v matérii, raz a navždy súčasne interpretované svojím tvorcom.

Dávnejšie tomu bolo podobne i v hudobnej oblasti. No iba podobne. Na rozdiel od spomenutých druhov umenia musíme hudobné dielo predsa pri každom uvedení vytvárať v tónoch, čase, priestore, akoby odznova. Podobne je tomu i v herectve, či tanečnom umení. Od čias baroka, kedy boli rozdiely medzi hudobnou tvorbou a interpretáciou (v zmysle špecializácie) menej vyhranené, až nevedomé, nastal výrazný posun vo vývine interpretácie v zmysle jej oddeľovania sa od kompozičného umenia. Tento vývin prebiehal postupne, pričom v 18. storočí bol ešte menej znateľný, v nasledujúcich storočiach však už stále zreteľnejší. Pokým v baroku hovoríme o prejavoch istého univerzalizmu v podobe jednoty, prepojenia procesu tvorby a jej interpretácie (a to od myšlienky - inventio, cez jej uspokojivé spracovanie - collocatio, až po dobré a krásne prednesenie celého výtvoru - ellocutio, čo sú pojmy prevzaté z rétoriky spomínaných čias), v nasledujúcich obdobiach dochádzalo k nárastu umeleckej špecializácie práve v interpretačnej oblasti.

Malo to svoje príčiny, o ktorých treba pohovoriť. Jednou z nich je umelecké nadanie pre interpretáciu, potreba intenzívneho každodenného tréningu i mnohé ďalšie vlastnosti, ako napríklad umelecký cit pre interpretačné stvárnenie diela, výdrž, temperament, či hlasové predpoklady speváka, ktoré môžu skladateľovi i celkom chýbať. Neustále sa vyvíjajúca oblasť nástrojovej techniky, ale aj iné hľadiská, ako je napríklad šírka spoločenského uplatnenia sa hudobného diela, zdôvodňujú potrebnú špecializáciu v hudobnej interpretácii. Nehovoriac ani o tom, že u hudobných diel, ktoré si k svojmu uvedeniu vyžadujú veľké kolektívne aparáty, ťažko vravieť o autorskej interpretácii. Ba práve tu sa môžeme oprávnene domnievať, že neexistencia, či zaniknutie dôkladnej interpretačnej praxe v dávnejších časoch má svoj podiel na tom, že mnoho hudobných diel sa nedožilo našich čias vo svojej vernej podobe, pokým na druhej strane máme takéto architektonické, maliarske, či sochárske diela.

Pozrime sa teraz trocha podrobnejšie na oblasť hudobnej interpretácie. Predovšetkým samotný notový zápis je iba relatívne primeraným prostriedkom - jednou z možností grafického fixovania výsledného zvukového obrazu hudobného diela. Napriek tomu, že notácia má za sebou stáročný vývin a neustále sa ďalej vyvíja, predsa len podáva hudobné dianie iba nepresne, približne, hmlisto, nemožno ju stotožňovať napríklad s originálnymi tvarmi výtvarných diel. Presnejšie je v nej zafixovaný vlastne iba jeden parameter - tónová výška hudby. Ba dokonca i ona sa chápala pred sto či dvesto rokmi inakšie ako dnes, zmenila sa od tých čias totiž výška ladenia (o niečo viac, než o poltón nahor!), takže...

Notácia teda načrtáva iba všeobecné obrysy hudobného diela, v ich hraniciach sú možné nesčíselné varianty zvukového dešifrovania každého detailu. To práve dodáva hudobnej interpretácii tvorivý charakter. Treba mať pre ňu i zvláštne nadanie, intuíciu, talent. Výsledné znenie hudby, ktoré nazývame i hudobným obrazom, je teda závislé i od toho, ako dokáže umelec prečítať, čo je "napísané" medzi riadkami, ba i medzi notami. Od toho často závisí umelecká presvedčivosť interpretovaného hudobného diela.

Veľkí umelci v rôznych obdobiach zhodne zdôrazňovali tieto kvality interpretačného umenia. Spomeňme napríklad Franza Liszta, Antona Rubinštejna, Ferruccia Busoniho, Josefa Hofmanna, Alfreda Cortota a ich úsilie o presadzovanie myšlienky slobody interpreta. Pochopiteľne, interpreta - umelca.

> *Zákonodarcovia však požadujú, aby interpret podával strnulé znaky a pokladajú interpretáciu za tým dokonalejšiu, čím viac sa pridržiava týchto znakov. Ale to, čo sa vytratilo zo znakov, hoci i proti vôli skladateľa, napríklad z jeho inšpirácie, to by mal opäť vytvoriť interpret svojím vlastným oduševnením. Pre zákonodarcov sú samotné znaky to najdôležitejšie, chcú ich počuť viac a viac, nové umenie tónov sa má odvodzovať zo starých znakov, iba ony samotné vraj predstavujú umenie tónov.*
>
> *Ak by to záviselo od zákonodarcov, musela by určitá skladba zaznievať stále v rovnakom tempe, bez ohľadu na to, kto a za akých okolností by ju hral.*
>
> *Notácia, zápis hudobných skladieb je najskôr geniálnou pomôckou na zachytenie improvizácie, aby ju bolo možné znova oživiť. No ich vzťah je asi taký ako vzťah portrétu k živému modelu. Interpret musí teda opäť uvoľniť meravé znaky a priviesť ich k pohybu.*
>
> *Tradícia je životu odňatá sadrová maska, ktorá, prejdúc časom mnohých liet a rukami nesčíselných remeselníkov - dovoľuje nám napokon iba domnievať sa o svojej podobe s originálom.*
>
> *Ferruccio Busoni*

Teda umelecké interpretačné dielo zodpovedá skôr pojmu *nový*, než hromadeniu pochybných, či bezcenných kópií. Navyše, ak (podľa myšlienok Busoniho) je každá interpretácia vlastne transkripciou, no už druhou transkripciou hudby. Jej prvou transkripciou je samotná notácia hudobného nápadu, tvaru, diela jeho skladateľom.

S podobnými problémami sa stretávame i v herectve, v tanečnom umení. *Existuje päťdesiat spôsobov na vyslovenie slovka "áno", päťsto spôsobov na vyslovenie slovka "nie"! (G. B. Shaw).* Odlišujú sa tak, ako veľké úlohy a diela v podaní rôznych interpretov. Vychádzajúc zo schémy hudobného zápisu, dá sa objasniť možnosť množstva rôznych výkladov umeleckého diela. Je to sťa fotografia človeka z rôznych uhlov, rôzneho výrazu, či ako more, dnes také, zajtra inakšie (Skrjabin). Ba i samotní autori hrávajú svoje diela po každý raz inak! A čo potom rôzne verzie celých diel, rôzne ossia?

Hudobné dielo je teda ako živá bytosť, ako dieťa, ktoré sa rodí a vyvíja, možno ani zďaleka nie takým spôsobom, ako si to predstavovali jeho rodičia. Hudobné diela rastú a vyvíjajú sa s vývinom času. Je to zákonité a pre hudbu výhodné. V tomto procese dochádza k určitej kryštalizácii (pokiaľ ide o interpretáciu i vnímanie poslucháča), ale na druhej strane azda aj k istej regenerácii hudby.

Kde sú však hranice práv interpreta pri výklade diela a hranice interpretačnej slobody? To je jedna z najzávažnejších otázok hudobného interpretačného umenia. Pri jej riešení dochádzalo i v minulosti k rôznym prejavom nespokojnosti, sporom, k stretávaniu sa rôznych hľadísk.

Treba si uvedomiť, že i samotná diferenciácia hudobnej interpretácie sa uskutočňovala podľa rôznych hľadísk. Napríklad podľa toho, či išlo o kategórie takzvanej sólovej interpretácie, sólistiky so sprievodom, komornú, orchestrálnu interpretáciu, dirigovanie a podobne.

V 19. storočí prišlo v skúmanej oblasti k veľkému vývinu, ale aj k prvej veľkej kríze, a to najmä v oblasti pianistiky. Kríza súvisela s otázkou práv interpreta a zneužívania interpretačnej slobody. Kazil sa tým často nielen text, ale aj samotný zmysel hudby. Voči prejavom takzvaných "salónnych" virtuózov (samotné slovo virtuóz zaznievalo vtedy v takmer pejoratívnom zmysle) dvíhali svoje hlasy hudobne erudované osobnosti skladateľov, kritikov aj interpretov. Skladatelia súčasne začali postupne presnejšie fixovať grafické záznamy svojich diel.

Teda - pokým skladatelia dôverovali interpretom (napríklad obdobie baroka, klasicizmu), ponechávali im oveľa väčšiu slobodu v oblasti interpretačnej tvorby než neskôr. Len si uveďme príklady improvizačných momentov v hudobnom zápise, v oblasti ornamentiky, doplnkov textu, ale napríklad i priestorov pre voľné kadencie a prechody v klasických koncertoch, ďalej napríklad otázky označovania tempa, artikulácie a iné znaky, ktoré boli istým dôkazom spoločného myslenia a vyjadrovacieho jazyka. Takto sa isté zúženie interpretačných práv javí ako výsledok historického procesu, ktorý nastal ako reakcia na zneužívanie týchto práv.

Niektorí pianisti v prvej polovici 19. storočia si svojimi extrémnymi prejavmi slobody zamieňali význam hudobnej interpretácie až s druhom cirkusovej akrobatiky. Z tejto slepej uličky vyviedol klavírnu interpretáciu ako jeden z prvých Franz Liszt. V mladosti síce tiež splatil svoju daň ľahkomyseľnému narábaniu s hudbou, ale neskôr dokázal dokonale podriadiť svoju fenomenálnu techniku a výraznú individualitu požiadavkám hlbokého odhalenia obsahu interpretovaných hudobných diel. Vždy však ostal prívržencom tvorivej slobody interpreta, nie otrockým "čítarom". V jeho stopách kráčal vynikajúci predstaviteľ ruskej a svetovej pianistiky Anton Grigorievič Rubinštejn a mnohí ďalší.

Problém "interpret a dielo" sa opäť vyostril začiatkom 20. storočia v súvislosti s pôsobením jednej z najväčších postáv pianistov, komponistov a mysliteľov desaťročí polisztovského obdobia - Ferruccia Busoniho. Jeho novátorstvo v interpretácii bolo však na míle vzdialené od výstrelkov salónnych pianistov 19. storočia. Naopak, vyznačovalo sa mimoriadne vážnym vzťahom k interpretovaným dielam odhaľovaním ich nových či pôvodných tvarov napriek ustáleným a tradičným zvyklostiam interpretácie tejto doby. Pri všetkej vernosti textu v teórii i praxi Busoni bránil pevne pozície interpretačnej slobody vo vzťahu umelca k textu, ktorej sa pridržiavali i najvýznamnejší z jeho súčasníkov (ako D'Albert, Pachmann, Paderewski, Hofmann, Isay, Kreisler, Casals, Nikisch, Mahler, Rachmaninov, Šaljapin a iní).

V tridsiatych rokoch 20. storočia znova vzbĺkol spor, ktorého aktérmi boli dvaja znamenití hudobníci - Igor Stravinskij a Alfred

Cortot. V tom období sa technicky upevnila možnosť prvých dokonalejších gramonahrávok, fixujúcich už okrem tónových výšok aj ostatné (viac-menej relatívne platné a subjektívne) parametre textu v jeho jedinečnom podaní. Bolo možné konfrontovať grafický záznam so samotným znením hudobného diela. Stravinskij sa na základe tohto stal vášnivým zástancom podľa neho jedine správneho - autorizovaného tvaru zvukovej podoby hudobného diela, ktorý mali interpreti v budúcnosti už bez zbytočného mudrovania iba kopírovať. Cortot mu v tom ostro odporoval. Podľa neho musí hudobný interpret vytvárať diela akoby nanovo. Bez tejto spolutvorby by sa totiž z nich stali iba mŕtve kópie, vhodné leda ak do vitrín múzeí. Stravinskij súhlasil s tým, že jeho pozícia sa nezhoduje s chápaním interpretácie ako umenia, o interpretoch sa vyjadroval iba ako o remeselníkoch, ktorých úlohou je doslova plniť to, čo predpísal skladateľ. No človeka v žiadnom prípade nemožno porovnávať s bezduchým strojom.

Otázky interpretácie sa riešili v každej epoche svojským spôsobom. Je to proces, ktorý nemôže byť raz a navždy dovršený. Dnešné hľadiská vyplývajú z tvorivých činov minulosti. Pritom napríklad otázky interpretačného štýlu, ale najmä problémy týkajúce sa vzťahu interpret - poslucháč, sú rozpracované iba čiastočne, hoci im prikladáme veľký význam. Je v nich i dnes veľa sporov, prebieha tu ďalší vývin. Jedno je však isté: dosah interpretačného umenia závisí do značnej miery od úrovne vzdelania, kultúrnosti a pripravenosti vnímateľa. Ako vo vede, tak i v umení si každá problematika vyžaduje primeranú prípravu vnímania, rozvoj racionálnych, vôľových, jazykových, citových a ďalších psychických horizontov človeka.

Samotná interpretácia patrí medzi tie tvorivé prejavy, ktoré sa ťažko poddávajú slovným formuláciám. Ľahšie možno hovoriť o materiálnej stránke hry, ktorá je vyznačená v notácii. O predstave sa hovorí oveľa ťažšie, oblasť citov, duševného diania, čítania medzi notami, či medzi riadkami sa prejaví vo svojom celku iba v priebehu samotnej interpretácie umeleckého diela. Pritom obe stránky musia vytvoriť

celok. Hrať noty, hoci správne, ešte zďaleka nepostačuje na to, aby sa vytvorila životná predstava umeleckého diela. Dielo sa vyvíja časovo i technicky (už sme sa dotkli problému takzvanej autorskej koncepcie). Treba vychádzať z práva interpreta na individuálnu koncepciu. Takáto sloboda však vyžaduje veľa zodpovednosti i technického majstrovstva. Ak spôsob interpretácie zodpovedá obsahu hudby, potom hovoríme o štýlovej interpretácii. Individuálne osobitosti tu nájdeme aj medzi interpretáciou diel jedného autora rovnakým interpretom. Atribúty jedinečnosti v interpretácii sú tým viac vlastné rôznym tvorivým osobnostiam interpretov. Jedinečnosť interpretácie ostáva zachovaná i pri najobjektívnejšom štúdiu, zohľadňovanie presného textu je tu však podmienkou aj pri najväčších individuálnych osobitostiach interpreta. Nadmerné podčiarkovanie svojho "ja" môže dielo až falzifikovať (z myšlienok Jozefa Hofmanna).

Podrobné rozvedenie týchto a ďalších téz týkajúcich sa interpretácie, by značne prekročilo rámec tejto kapitoly. Isté je, že budeme nepretržite pokračovať v skúmaní podstaty, ktorej sme sa už dotkli: v prípade klavírnej pedagogiky ide o jej príspevok k rozvoju duševných schopností, ktoré sú v prvom rade reflexiou osobnosti, prehlbovanie všeobecnej kultivovanosti, rozvoj imaginárnych aj analytických schopností, ktoré dávajú hudobnému dianiu interpretačný výraz. Súčasnú hudobnú pedagogiku treba sústrediť na dostatočne hlboké preniknutie do samotnej podstaty umenia, ktoré si nárokuje tlmočiť, na prebúdzanie a živenie lásky k hudbe. Ak by sa niekomu vari zdalo, že to nepatrí do lekcií klavírneho vyučovania, potom ho treba usmerniť, napríklad v zmysle slov Alfreda Cortota: *Veď ja nechcem dávať klavírne lekcie, ale lekcie lásky k umeniu!* Takéto zameranie podčiarkne presvedčivosť interpretácie.

> *Interpretovať znamená znova vytvárať dielo, ktoré hráme... Hudba musí byť nebezpečne a veľkolepo nákazlivá. Predpokladá, že ju dostatočne ľúbite, zasvätíte jej celý život, že s ňou neuzavriete zväzok z vypočítavosti a iba s priemernými predstavami. Musíte jej neprestajne obetovať horúcu dušu a všetky zdroje svojej predstavivosti a lásky... Hudba musí žiť v nás a s nami.*
>
> *Alfred Denis Cortot*

Naše úvodné úvahy smerovali k tomu, aby sme poukázali na skutočnosť, že vo vývoji umeleckej hudobnej interpretácie a jej špecializácií sa v priebehu posledných zhruba 250 rokov od seba značne vzdialili jednotlivé faktory pôvodne (ešte v období hudobného baroka) komplexnej, univerzálnej tvorivosti. Už Ferruccio Busoni sa pokúšal o nápravu, keď si kládol vysoké kompozičné, interpretačné i pedagogické ciele a na základoch Bachovho pedagogického systému mienil stavať nový systém i v klavírnej pedagogike. Na základe dôkladného štúdia hudby francúzskych, talianskych i nemeckých barokových majstrov sa Béla Bartók usiloval vo svojom pedagogickom systéme o istú nápravu zaužívaných postupov, a to opäť univerzálnym spôsobom - ako komponista i pedagóg. V ostatných desaťročiach 20. storočia sa aj v metodologických prácach reprezentantov významnej ruskej školy (Grigorija Kogana, Genricha, Nejgauza, Jakova Milštejna a iných) ozývali výrazné kritické tóny na adresu súčasných tendencií vo výchove interpretov:

> *"Dozrel už čas na to, položiť rozhodnejšie otázku o zblížení medzi 'kompozičným' a 'interpretačným' prvkom v hudobnej pedagogike. Verbálne je táto myšlienka u nás, hoci nie všetkými, akceptovaná, ale predovšetkým ešte nedostatočne presadzovaná do praxe. Nie je vari jasné, že proces oddeľovania interpretačného od kompozičného vzdelania už pokročil príliš ďaleko a začína práve pôsobiť negatívne na hudobné vzdelanie? Nie je jasné, že už aj samotný interpretačný proces je nanajvýš vhodný na prebudenie tvorivej fantázie a taktiež samotný čistý kompozičný prístup je vhodný na prebudenie a posilnenie tvorivých prvkov interpretácie? A netreba vari dokazovať, aký plodný a dôležitý je účinný kontakt medzi komponistom a interpretom už od školských lavíc. Komponisti by však mali mať možnosť nadobudnúť hodnotné interpretačné vzdelanie (až po prirodzené zlúčenie dvoch hlavných odborov). A interpreti by mali dostať možnosť zúčastniť sa kompozičného vzdelávania - počnúc aktívnym muzicírovaním a improvizáciou, v ďalšom postupe prostredníctvom uvedenia do najjednoduchších kompozičných foriem a napokon aj pomocou voľnej skladobnej tvorby.*
>
> *Od detstva musí nachádzať interpret podmienky, v ktorých sám môže tvoriť hudbu, alebo prinajmenšom sa aspoň pokúšať o jej tvorbu, aby v praxi zažil proces vzniku hudobného materiálu. Opakujem ešte raz: celé naše úsilie by sme mali nasmerovať nie na rozdelenie, ale na zjednotenie oboch tých voľakedy nedeliteľných hudobných prvkov - potom budú mladí komponisti čoskoro lepšie komponovať a mladí interpreti lepšie hrať. A protirečenia, ktoré v kompozično-interpretačnej oblasti ešte vždy existujú, nájdu svoje prirodzené riešenia."*
>
> *Jakov Milštejn*

Slovami citátu zo štúdie Jakova Milštejna s názvom "O tendenciách vo vývoji interpretačného umenia, kritiky interpretácie a výchovy interpretov", uzatváram úvodnú kapitolu venovanú klavírnemu umeniu a pedagogike klavírnej hry.

Literatúra

Busoni Ferruccio: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1916.

Cortot Alfred: O interpretácii, cit. z ruského vydania článkov A. Cortota - "Články, materiály, dokumenty, zostavil Adžemov, K. Ch., Moskva, Muzyka, 1965.

Cortot Alfred: Principes rationnelles de la technique pianistique, Paríž 1928.

Josef Hofmann: Piano Playing.

Josef Hofmann: 250 questions about piano playing answered by J. Hofmann, Philadelphia 1909.

Kogan Grigorij Michailovič: Vybrané spisy II, Moskva, Sov. kompozitor, 1972.

7. Martienssen Carl Adolf: Schöpferischer Klavierunterricht, Lipsko 1954.

Milštejn Jakov: O tendenciách vo vývine interpretačného umenia, kritiky interpretácie a o výchove interpretov, Moskva, cit. z nemeckého prekladu v zborníku "Notate zur pianistik", Lipsko, 1976.

SPRIEVODCA HUDBOU

ĽUBOMÍR CHALUPKA

V nedostatku pôvodnej literatúry pramení aj náš druhý seriál, ktorý sme zamerali ako sprievodcu po slovenskej hudbe. Autorom seriálu je doc. Dr. Ľubomír Chalupka, CSc., ktorý ho koncipuje ako ZLATÝ FOND SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY 20. STOROČIA, **reflektujúci všetky významné diela našej hudby, s ktorými sa poslucháč môže - alebo mal by sa - stretnúť na koncertoch, v rozhlase, televízii či na zvukových nosičoch.**

Onedlho sa končiace storočie je v dejinách slovenskej hudobnej kultúry epochou, v ktorej sa uskutočnil významný skok z rojčivých obrodeneckých štádií hľadania zdrojov národného štýlu na úroveň kreativity, schopnej umelecky vyspelým spôsobom podávať svedectvo o dobe, o krajine, ľuďoch, svedectvo, ktoré ašpirovalo nielen na náročnosť výpovede, ale inšpirovalo sa aj okolitým prostredím. Vývoj slovenskej hudby vo vzájomnom spolupôsobení väzieb na domáce etnické korene, s úsilím neuzatvárať sa pred svetom a dokázať s ním vlastnými hodnotami rovnocenne komunikovať, sprevádzal vznik diel, ktoré možno považovať za reprezentatívne potvrdzovanie progresivity takejto komunikácie. V nasledovnom seriáli chceme podčiarknuť známe hodnoty a kvôli rekonštrukcii historickej pamäti a vedomiu kontinuity pripomenúť i diela, ktoré napriek svojim kvalitám a významu upadli do zabudnutia. Výberový charakter seriálu neumožňuje, pochopiteľne, venovať pozornosť všetkým dielam, žánrom i osobnostiam, ktoré závažným spôsobom artikulovali progresívnosť dejinného obrazu slovenskej hudby 20. storočia.

K upriameniu pozornosti na historickú genézu slovenskej hudby súčasnosti sme sa rozhodli aj z dôvodov nedostatočnej pramennej základne, slúžiacej záujemcom o vlastnú hudobnú kultúru. Hoci máme k dispozícii stále užitočný titul od I. Hrušovského Slovenská hudba v profiloch a rozboroch, fakt, že vyšiel pred vyše 30 rokmi, vyžaduje doplnenie, ale i rekonštrukciu. Doterajšie výklady slovenskej hudby 20. storočia neboli ušetrené od niektorých deformácií a jednostranností. Bola to predovšetkým redukcia prínosov na nacionalistickom základe, vychádzajúca z romantických výkladov o národnej hudbe a stroho oddeľujúca vývoj slovenskej hudby od vývoja hudby na Slovensku. Ďalšou fikciou bola téza o slovenskej hudbe ako kultúre malého národa, spojená s obranársko-ochranárskymi tendenciami.

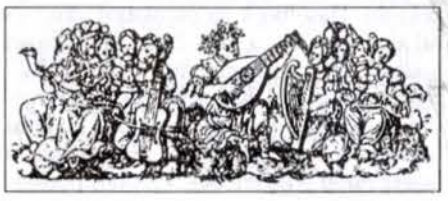
Iným zdrojom redukcie a tendencie bola ideologická infiltrácia historiografického výkladu, ktorá nadlho vyradila z dejinného hodnotového spektra cirkevnú, resp. duchovnú tvorbu. Objavili sa tiež koncepcie monoštýlovosti, vyzdvihujúce len jeden esteticko-tvorivý program ako jedinečný a dostačujúci pre podstatu vyvíjajúcej sa slovenskej hudby.

Pozoruhodný kvantitatívny a kvalitatívny nárast, charakterizujúci skladateľskú tvorbu na Slovensku za uplynulé obdobie, nemožno postrehnúť bez vedomia plurality, po-

lyštýlovej a polygeneračnej vrstevnatosti i polygenézy, bez pochopenia dejín nie v zmysle priamočiareho vývoja, ale výsledku protirečení, zlomov, kríz i východísk z nej.

Pri výklade dejín slovenskej hudby 20. storočia ako organického prepojenia s dejinami hudby na Slovensku nemôže byť udržateľná téza o zakladateľoch národnej hudby, už aj z toho dôvodu, ako ukázala novšia slovenská hudobná historiografia, že proces zrodu hudby na Slovensku ako kompozične vyspelého umenia má svoju dlhšiu vývinovú genézu a 20. storočie v tomto predstavuje významný stupeň dovršenia predchádzajúcich úsilí a nie štart z "nulového" bodu.

Náš seriál chce venovať pozornosť vybraným dielam, nielen z čisto teoreticko-analytického pohľadu, ale začleniť ich aj do vývinového kontextu, lebo až z neho možno pochopiť a rekonštruovať hodnoty a prínosy. Preto netvorí iba sled čiastkových pohľadov na jednotlivé partitúry, ale ich prostredníctvom chce ponúknuť vybrané kapitoly z dejín tvorivej kreativity ako súčasti hudobnej kultúry na Slovensku v 20. storočí. Obracia sa predovšetkým na záujemcov z radov mladšej generácie, chce byť oporou pre povedomie o dejinách slovenskej hudby ako hodnototvornom procese. Je výberom zo zamýšľaného Sprievodcu slovenskou hudbou, ktorý by nadviazal na spomínaný starší titul I. Hrušovského. (Vzhľadom na dostupnú prácu I. Vajdu o slovenskej opere, seriál nezahŕňa hudobno-dramatické scénické diela.)



Sakrálnosť v slovenskej hudbe

(Dokončenie z 1. str.)

Poľský teoretik Bohdan Pociej vo svojej inšpiratívnej štúdii Sacrum v súčasnej poľskej hudbe píše o "sacrum" v hudobnom umení veľmi zaujímavo, hoci občas trochu kontradiktoricky. Dovoľte mi citovať niekoľko myšlienok "...prvok svätosti je v skutočnosti 'hodnotou' z celkom inej sféry. A možno ani nie je až tak 'hodnotou', ako skôr absolútnym kritériom hodnoty, ktoré nám umožňuje v okruhu hudby kresťanskej kultúry určiť absolútnu mieru a hierarchiu hodnôt". A opäť: "Ak totiž... svätosť umiestnime na vrchol všeobecnej, vždy a všade záväznej hierarchie 'rebríka' hodnôt, vtedy hudbu poznačenú autentickým znamením svätosti, hudbu, v ktorej sa sacrum podstatne prejavuje, musíme uznať za najhodnotnejší druh hudby." A napokon: "Plný prejav 'sacrum' musí byť vždy spätý s plnosťou hudobnej hodnotnosti; svätosť sa prejavuje v osobitnom sústredení, v koncentrovaní všetkých kvalít hudobného diela okolo sakrálneho centra a v osobitnej vnútornej intenzite hudby! Tvrdenie, že sacrum, prvok, duch svätosti nobilituje hudbu, treba chápať takto: svätosť prežitá a pochopená skladateľom je mohutným inšpirátorom a absolútnym imperatívom, pobáda invenciu a zároveň ju očisťuje, zušľachťuje; vyžaduje si najväčšie tvorivé úsilie...". "Hudba skutočne sakrálna... preniknutá prvkom svätosti - je hudbou najväčšej inšpirácie a najvyššej skúšky; možno preto je - od Bachovej smrti - taká zriedkavá, na rozdiel od množstva polí pestovania religióznej hudby v širokom zmysle".

Pociej má trochu problémy s diferencovaním sakrálneho a duchovného, do čoho sa vsúva problematika - profánneho - ako pendanta k sakrálnemu. U Pocieja v hudbe výrazne preniká profánne do sakrálneho a opačne. Píše: "Ako neraz klame splývanie hraníc, neostrosť obrysov, neurčitosť sfér sacrum a profanum! Ako ľahko si možno popliesť a zámenne používať sacrum s religióznosťou! Ako sa ľahko preženie - či už nadmerne rozširujúc alebo zužujúc sféru svätosti!" Pojmy "duchovnosť", "duchovná hudba" u Pocieja potom rezultujú z uvedeného prenikania, penetrácie profánneho so sakrálnym, čo je pre mňa prijateľná konklúzia, ku ktorej sa prikláňam. Otázny je pre mňa náznak hierarchie sacrum a spirituality (duchovnosti) v tom zmysle, že sacrum je akousi podmienkou duchovnej hudby ("Prostredníctvom sacrum zjaveného v hudbe sa dotýkame nezvyčajne fascinujúceho komplexu problémov duchovnosti v hudbe, duchovnej hudby...").

Myslím, že vzťah sakrálneho a duchovného je vecou komplementarity, významového doplňovania. Nie každá duchovná hudba je sakrálna, ale každá sakrálna hudba musí obsahovať znaky svätosti, t. j. najvyššej duchovnosti. V pojme sacrum je obsiahnutá relígia, ale aj liturgia. Každá liturgická hudba, postupujúca podľa istých kánonov, je sakrálna - bez tohto momentu si ju neviem predstaviť. A liturgia prebieha na pôde náboženskej viery, t. j. relígie - religiózna hudba je teda sakrálna. V tomto zmysle dovolím si nesúhlasiť s Pociejom, ktorý sa snaží trochu oddeľovať religijnú hudbu od sakrálnej. Duchovnosť, duchovná hudba je podľa môjho názoru absolútnou hodnotou, v nekonečnom priestore tohto súcna sa rozprestiera sféra hodnôt od silných prienikov profánnej hudby až po najvyššie prejavy sakrálnosti.

Vo vývine slovenskej hudby, resp. hudby na Slovensku je silne zakódovaná kresťanská religiózna hudba s výraznými znakmi sakrálnosti bez ohľadu na to, či išlo o katolícku (to vo väčšine), alebo protestantskú chrámovú hudbu. Možno povedať, že do 20. storočia, kedy dochádza k zlomu, bola takmer celá tvorba a reprodukcia na území bývalého Horného Uhorska (t. j. dnešného Slovenska) usmerňovaná záujmami a potrebami cirkví, so samozrejmou výnimkou ľudovej hudby a neskôr vznikajúcej národnej hudobnej kultúry. Starí páni, Bella, Mikuláš Moyzes, Schneider-Trnavský, čiastočne Figuš-Bystrý a iní sa dokázali v 19.-20. storočí podeliť so svojimi hudobnými záujmami o službu národu i cirkvi súčasne. Tým dôstojne zavŕšili éru ceciliánskej reformy a spolu s mnohými skladateľmi menšieho významu (Rosinský, Stanček a i.) zaplnili chrámy svojou relatívne vyspelou tvorbou. Nemožno nespomenúť bratislavskú školu s menami Alexander Albrecht a Štefan Németh-Šamorínsky. Hoci stála viac bokom od slovenskej národnej orientácie, vniesla do svojej chrámovej tvorby ducha súčasného európanstva. Celkove sa zakončila veľká epocha klasicko-romantickej religióznej hudby viedenskej a českej proveniencie veľkými skladateľskými menami Bellu a Schneidra-Trnavského, ktorí naplnili - ako poslední mohykáni - ideu romantickej chrámovej hudby, ale nenaznačili ďalšie kroky vpred.

Už spomínaný zlom nebol pre slovenskú hudbu síce osudový, skôr zákonitý, ale svojím spôsobom nepozorovane narušil jej podstatu. Prišlo obdobie takmer absolútnej absencie sakrálnej hudby, trvajúce niekoľko desaťročí. Uvádzam tri hlavné dôvody tohto negatívneho stavu, hoci si myslím, že ich bolo nepomerne viac, ale vo vzájomnom prepojení boli v istom zmysle paradoxné.

Slovenská hudba vstupuje do svojej profesionálnej fázy, nachádza predovšetkým svoj zmysel v realizácii a naplnení výrazných národných znakov, v kontakte so súčasnou európskou hudbou, predovšetkým s českou, a vo vytvorení širokého žánrového priestoru. Všetko ostatné musí ísť bokom, niet času na prehodnocovanie duchovnej hudby.

Silné presadzovanie moderných skladateľských techník v bežnej profánnej hudbe i dôsledné antiromantické postoje vtedajších mladých skladateľov (30-te a 40-te roky) viedli k javu, ktorý by sa dal nazvať akousi bezradnosťou voči modernej sakrálnej tvorbe v európskom kontexte, čo vyplývalo z neznalosti veci.

Najnegatívnejšie stopy však zanechala komunistická diktatúra po roku 1948 s jej dôsledným marxistickým ateizmom. Nová duchovná tvorba sa nepripúšťala, skladatelia sa ju neodvažovali písať predovšetkým z existenčných dôvodov. Do médií (rozhlas) sa postupne dostávala aj duchovná hudba, avšak výlučne staršia, barokovej a klasicko-romantickej epochy.

Už hlavní predstavitelia slovenskej hudobnej moderny, Moyzes, Suchoň a Cikker, absentovali s duchovnou tvorbou, hoci nastolili kánony modernej slovenskej profesionálnej hudby. Suchoň sa dotkol sakrálnosti v jednom zo svojich najväčších diel, v Žalme zeme podkarpatskej nevzťahuje sa natoľko na názov (žalm), ako na posolstvo skladby. Žalm nie je sakrálne dielo, ale hlboko humanistické, s ostrým sociálnym podtextom: príklad na vzájomné prenikanie profánnosti a sakrálnosti, sústredenej do apelačnej modlitby. Suchoň sa modlí aj ku koncu života v Slovenskej omši pre jednohlasný zbor bez sprievodu a v Troch modlitbách pre jednohlas, v dielach evokujúcich gregoriánsky chorál.

Podobne Cikker pod tlakom doby (druhá svetová vojna) otvára priestor pre svoje prenikavé humanistické cítenie v dielach Cantus filiorum, Vojak a matka, Vianočná kantáta, Meditácia pre orchester a i. Chýba tu však dielo s priamou religióznou funkciou, hoci v Cikkerových viacerých dielach, najmä v operách (Mister Scrooge, Vzkriesenie) k "sacrum" už nie je ďaleko.

Alexander Moyzes si vo svojej bohatej a v podstate zakladateľskej tvorbe nenašiel miesto pre duchovnú hudbu. Jediným "zavadením" o ňu bola úprava, resp. prepracovanie Slávnostnej omše C dur od jeho otca Mikuláša Moyzesa.

Veľká tradícia slovenskej duchovnej tvorby - aspoň u skladateľských špičiek - na niekoľko desaťročí končí. Snáď poslednými "výkrikmi" v 40-tych a 50-tych rokoch boli dve diela: kantáta Stabat mater pre soprán, tenor, miešaný zbor a orchester z roku 1940 od vtedy mladého skladateľa Tibora Freša, skladba vrúcna, výborne inštrumentovaná, ale trochu eklektická. Nedávno ju opäť uviedli. Druhým dielom bola dosiaľ neuvedená kantáta pre miešaný zbor a orchester Magnificat z roku 1951 od Jána Zimmera.

Vo vzduchu visela potreba nových tvorivých činov mladej generácie, ktorá prichádzala na scénu v 60-tych i nasledujúcich rokoch. Neboli mnohí, ktorí sa odvažovali čeliť ideologickému teroru a písať duchovnú hudbu, hoci s vedomím, že partitúry zatiaľ môžu odložiť. Nachádzali nové, dosiaľ neoverené kompozičné prostriedky, ktoré aplikovali aj na religióznu tvorbu. Týmito modernizáciami otvárali ďalšie perspektívy jej rozvoja. Existovala aj alternatíva, že skladateľ, najmä v dielach s liturgickým textom, zámerne vynechával sakrálne slová, alebo skracoval text. Niekoľko takých skladieb sa najmä v 80-tych rokoch dožilo koncertnej premiéry. Medzi nimi boli aj moje dve diela: Triptych pre miešaný zbor na originálny pravoslávny liturgický text a oratórium Canticum pro pace (s textovým úryvkom Epištoly sv. Pavla Korinťanom).

Snáď prvým tvorcom, ktorý sa netajil svojím náboženským presvedčením a svojimi skladbami zaujal rezistentný postoj voči minulému režimu, bol dnes už nebohý Tadeáš Salva. V dielach: Canticum Zachariae pre soprán a komorný orchester (1963), Requiem aeternam (1967), Litaniae lauretanae pre miešaný zbor (1969) a Mša glagolskaja (1970) otvára opäť cestu k opustenej liturgickej kompozícii, ale s netradičným arzenálom kompozičných prostriedkov i s novým pohľadom na zhudobňovanie nemenných textov.

Postupne pribúdali ďalšie kompozície, ktoré síce nemali priamu liturgickú formu, ale svojím prenikavým či aktuálnym duchovným posolstvom a apelačnou humanistickou funkciou bezprostredne prechádzali, či aspoň sa dotýkali jadra "sacrum". Predovšetkým diela Romana Bergera (napr. De Profundis), Mira Bázlika (Canticum i Canticum Jeremiae), Jozefa Malovca, Ivana Paríka, Juraja Beneša (opera Hostina), Juraja Hatríka (Ponorená hudba), Petra Kolmana (Monumento per 6 millioni) a i. signifikujú prudký rast duchovnosti, humanistického videnia sveta a výslovného i keď nevyslovovaného odporu voči pokleslej morálke režimu. V tomto kontexte nemožno zabudnúť na veľký objav slovenskej hudby, Vladimíra Godára, najmä na jeho oratórium Orbis senzualium pictus z roku 1984. Značný generačný rozptyl, spájaný spoločnou snahou o duchovný protest, prejavil sa napr. aj v tom, že sa začali objavovať diela so sakrálnym nábojom aj u starších skladateľov (napr. L. Holubek: kantáta Genezis).

Rok 1989 je rokom druhého, tentoraz už pozitívneho zlomu vo vývine slovenskej hudby. Voľnosť tvorenia, možnosť slobodne reprezentovať Ducha v jeho nekonečnej podobe, zasiahla všetky generácie. Vladimír Bokes tvorí niekoľko liturgických skladieb, podobne Jozef Podprocký, Stanislav Hochel, upozorňuje na seba Pavol Krška, Peter Cón, Peter Martinček, Peter Zagar a i., Ladislav Kupkovič sa vracia ku chrámovej hudbe. Vyslovene špecifická v slovenskom kontexte je elektroakustická hudba, ktorá prispievala k prehlbovaniu duchovna viacerými dielami, najmä u Petra Kolmana, Romana Bergera (tu predovšetkým), Ivana Paríka a i.

Uvedené poznámky v žiadnom prípade nemôžu nahradiť podrobnú štúdiu, už dnes veľmi potrebnú. Sú len sondou, z ktorej sa vynárajú zaujímavé skutočnosti o osudoch slovenskej hudby v jej bohatom rozvrstvení.

IVAN HRUŠOVSKÝ

Znejúca dokonalosť

Zásluhou neúnavných a všestranných aktivít **Karola Kopernického,** intendanta komorného orchestra hl. mesta SR Bratislava **Capella Istropolitana,** sa už tradične každý rok v marci koná v týždennom odstupe dvojica koncertov pod heslom "Hommage à Lucia Popp", ktoré sú zasvätené pamiatke našej predčasne zosnulej svetoznámej sopranistky. Hlavným aktérom podujatia je uvedený rozšírený orchester, v spolupráci so zborovými telesami, sólistami a hosťujúcimi dirigentmi.

Na prvom z koncertov tradične figuruje Mozartovo Rekviem KV 626 spolu s ďalšou skladbou, na druhom sa každý rok uvádza iné veľké vokálno-inštrumentálne dielo. Koncerty sa tešia mimoriadnemu záujmu poslucháčov a konajú sa v dôstojnom spoločenskom rámci vo vypredanej koncertnej sieni SF.

Organizátori mali pri výbere dirigenta prvého koncertu (8. 3.) šťastnú ruku. Bol ním šéf súboru starých nástrojov "Wiener Akademie", známy rakúsky dirigent a organista **Martin Haselböck.** O jeho vystúpení možno hovoriť len s najväčším rešpektom. Haselböck sa preukázal ako vynikajúci znalec a tlmočník Mozartovej hudby. Prvú časť koncertu tvorila **"veľká" Symfónia g mol KV 550.** Možno povedať, že sa táto produkcia zapíše zlatými literami nielen do análov "Hommage à Lucia Popp". Haselböck vystihol podstatu výpovede tohto diela, ktoré ako málokteré iné vyjadruje pod zdanlivo hladkým povrchom fatalistickú rezignáciu, nadobúdajúcu miestami zúfalú podobu. Počiatočné takty sa vyznačili určitou zvukovou askézou, ktorá sa v priebehu sústredeného tematického rozvinutia stupňovala do dramatických polôh. Interpretácia sa vyznačovala vysokou kultúrou a vyváženosťou. Dynamika bola diferencovane odstupňovaná. Keď sa opakovala nejaká fráza, táto bola o zdanie jemnejšia. Piano znelo neobyčajne mäkko, frázovanie bolo plastické, výrazovo vypäté úseky zneli s príslušným dôrazom. Aj sekcia dychových nástrojov sa primerane zhostila svojej úlohy a napomáhala vytvoreniu zvukovej homogenity. Proste bol to perfektný, vzorný výkon.

Niečo podobné možno povedať aj o predvedení **Mozartovho Rekviem KV 626.** Dôležitú úlohu zohráva spoluúčinkujúci zbor. **Spevácky zbor mesta Bratislavy,** na čele so svojím zbormajstrom **Ladislavom Holáskom,** má toto dielo vo svojom repertoári, ale taký presvedčivý výkon ako na tomto koncerte sme ešte nepočuli. Technicky i výrazovo náročný zborový part bol dôkladne a dokonale pripravený. Ako príklad uveďme Kyriefúgu, ktorého šestnástiny v tempe neraz počujeme buď "rozplývavo", keď sa zbor po jednotlivých tónoch "šmýka", alebo síce tóny oddeľuje, ale pritom "meká". V prípade tohto predvedenia každá šestnástina bola správne odsadená, každý tón diferencovaný, a to mnohé, i známe zbory, nedokážu. Iba v časti "Confutatis", kde sa líčia pekelné muky a v kontraste k tomu sa ozývajú hlasy blažených, tieto by sa mohli zvýrazniť ešte éterickejšie, vrúcnejšie, "anjelskejšie". Vcelku Rekviem vyznelo vo všetkej dôstojnosti, dramatickej sile a sústredenosti. Iba sólové vokálne kvarteto (Simona Šaturová, Jutta Geister, Ľudovít Ludha, Peter Mikuláš), napriek kvalitám jednotlivých hlasov, dostatočne nevytvorilo požadovanú štýlovú a výrazovú jednotu. Dirigenta Martina Haselböcka by sme radi opäť privítali v Bratislave.

Titul nášho príspevku sa vzťahuje na prvý z dvojice koncertov. Dosť rozdielne na mňa zapôsobil druhý koncert (15. 3.), na programe ktorého bolo jedno z vrcholných oratoriálnych diel barokovej epochy - **Mesiáš od Georga Friedricha Händla,** ktoré v Bratislave nebolo uvedené skoro 25 rokov. Koncert dirigoval nemecký dirigent **Enoch zu Guttenberg,** spoluúčinkoval **Český filharmonický zbor Brno** (zbormajster **Petr Fiala**), sólistami boli francúzska sopranistka **Hélène Le Corre,** naša altistka **Marta Beňačková,** anglický tenorista **Paul Agnew,** nemecký barytonista **Ulrich Wand.** Predvedenie ma akosi iritovalo. Cítil som sa ako v nejakej cudzej krajine, kde sa mi nepodarilo patrične aklimatizovať a zorientovať sa. Toto mohutné dielo stojí na určitých štrukturálnych pilieroch, ktoré sú základom kompozičnej koncepcie, sú akosi nedotknuteľné a v podstate sa rešpektujú, a to či už romantizujúcim, historizujúcim alebo akýmkoľvek iným interpretačným poňatím. A tieto piliere sa pri tomto predvedení riadne rozkolísali. Nie, neboli zborené, tým menej chcem povedať, že by nezostal kameň na kameni. Ale čudný a svojrázny prístup dirigenta k niektorým základným princípom artikulácie, frázovania, dynamiky, tempa, tlmočenia diferencovaných afektov atď. som nedokázal dostatočne dešifrovať. Napriek týmto výhradám treba vyzdvihnúť skutočnosť, že toto dielo svojimi umeleckými hodnotami, i námetom, má také výnimočné postavenie, že aj v takejto podobe môže vyvolávať silné estetické účinky, takže časť obecenstva, ktoré naplnilo koncertnú sieň tak, že doslova praskala vo švíkoch, predvedenie prijalo so značným ohlasom. Veľkú zásluhu na celkovom vyznení mal krásny, transparentný, ľahký, svetlý čistý zvuk zboru, ktorý sa u nás uviedol veľmi sympaticky. Zo sólistov predovšetkým vynikal veľmi tvárny a v štýlovom prednese barokovej hudby špeciálne školený tenorista, s ktorým nemohol držať krok kultivovaný, ale hlasove a v hĺbkach menej priebojný barytón. Krištáľový soprán a zamatový alt veľmi dobre zvládli technicky a štýlovo náročné party.

PAVOL POLÁK

K výmene názorov o festivale

Už skôr som sa chcel na stránkach Hudobného života vyjadriť k uplynulému ročníku festivalu **Melos-Étos**. Pre nával iných povinností sa k tomu vraciam až teraz, súc vyzvaný šéfredaktorom časopisu. V zásade vidím štyri okruhy problémov:

1. koncepcia festivalu,
2. hudba 20. storočia či hudba súčasná,
3. zastúpenie slovenských skladateľov,
4. personálna únia skladateľov a člena výboru.

Ak za koncepciu považujeme zameranie len na niektoré štýly súčasnej hudby, vtedy skutočne Melos-Étos pod mojím vedením je nekoncepčný. Naozaj si ale myslím, a v tom predpokladám aj podporu ďalších členov festivalového výboru, že takýto prístup k dramaturgii by mal za následok stratu záujmu u publika. Dnešná dramaturgia principiálne stavia na účinkoch kontrastu, ako to bolo možné sledovať napríklad v programe nemeckého súboru Ensemble Musica Temporale. Ak je zaujímavé v rámci jedného koncertu radiť takéto kontrasty, iste to má svoj význam i v kontexte festivalu.

Pojem "súčasná hudba", používaný v podtitule festivalu od roku 1993, nemienim obhajovať. Myslím, že organizovanie festivalu hudby 20. storočia v poslednom jeho desaťročí je anachronizmus, a kto si doteraz nenašiel cestu ku Schönbergovi, Stravinskému, Bartókovi, Webernovi či Bergovi, ten ju nebude hľadať ani vtedy, keby sme na Slovensku našli priestor pre desať festivalov hudby 20. storočia. Ja by som pozitívum tejto novej orientácie - ak to vôbec novou orientáciou je - našiel napríklad v tom, že Bratislavské hudobné slávnosti sa vo väčšej miere ako na začiatku 90. rokov venujú práve hudbe 20. storočia. Tam totiž ona podľa mojej mienky patrí. Ak platí, že "Melos-Étos je čosi medzi BHS a Večermi novej hudby," potom by Melos-Étos mal preberať podnety z Večerov a BHS z festivalu Melos-Étos. Nevidím na tom nič zlé, skôr sa mi to zdá byť prirodzené. Po minulom roku však náš festival má istý náskok, a tým je záujem publika.

I. ročník festivalu Melos-Étos skutočne preferoval tvorbu autorov, ktorí boli perzekvovaní v rokoch 1971-76. Ako však dobre vieme, roky komunistickej totality trvali až do roku 1989 a teda okamžite po tejto informácii musí nasledovať otázka, či po tomto roku 1976 už nebol prenasledovaný či zakazovaný nik. (Neviem, prečo stále musím pripomínať "skladateľov v zátvorke", do ktorej nás so Sixtom v roku 1977 dal Michal Palovčík v Pravde.) Práve táto orientácia prvého ročníka priniesla tvrdú kritiku, a dodnes si myslím, že opodstatnenú. Od roku 1993 je mojou snahou rozšíriť úzky kruh zastúpených slovenských autorov, myslím, že prehľad uverejnený v Slovenskej hudbe (nie úplný) túto snahu dokumentuje. Áno, Zuzana Martináková má pravdu, keď spomína, kto nebol v programe festivalu zastúpený a mal byť. Považujem to za svoju chybu, že som nenašiel dosť argumentov na presvedčenie mojich kolegov vo festivalovom výbore, aby tam práve tieto mená figurovali. Dramaturgia má tiež svoje návyky a tie sa naozaj ťažko prekonávajú. Na druhej strane ale nečakajte, že sa nejako výraznejšie budeme vracať k histórii. To by bol prvý krok procesu, končiaceho splynutím s BHS.

Postavenie skladateľa v úlohe člena festivalového výboru je skutočne ťažké. Na jednej strane sa musí akceptovať zásada, že člen výboru nesmie preferovať vlastné diela, na druhej strane táto dôsledne uplatňovaná zásada môže viesť v našich podmienkach k tomu, že takýto skladateľ prestane byť hraný. Myslím, že existuje akceptovateľný kompromis, a ten sa osobne snažím realizovať. Nie som typ organizátora, ktorý všetko vedie železnou rukou, o tom snáď nemusím nikoho presvedčať. Skôr mi ide o vytvorenie priestoru pre iniciatívu aktívnych. Juraj Beneš ponúkol festivalovému výboru svoju spoluprácu roku 1996, keď vtedajší výbor sa takmer rozpadol a nebolo nikoho, kto by túto nevďačnú a nezaplatenú prácu robil. Beneš o spomínanej zásade vie a ja viem, že s ňou nesúhlasí. Mám ho preto zakazovať? Tú radosť mu predsa neurobím. Výsledkom je teda skutočnosť, ktorú si všimla Zuzana Martináková, a nielen ona. Musím však napísať, že ak by na Slovensku bolo viac príležitostí na prezentáciu novej tvorby, možno by si túto disproporciu v programe festivalu málokto všimol. Avšak túto jedovatú reakciu odmietam, jednoducho neznášam štvavý tón vo vyjadrovaní, i keď práve ten vládne dnes v medziľudskej komunikácii.

Mrzí ma, že sa nestretol s priaznivejšou odozvou Ohanovský projekt francúzskeho súboru 2e2m. Podľa mojej mienky je to reprezentačná osobnosť francúzskej hudby; chyba bude niekde inde, napríklad v nepripravenosti akceptovať isté hodnoty. Takisto ma mrzí, že toľkých vedela rozčúliť orientácia rakúskeho súboru Wien 2001. Lenže práve takéto veci vždy k festivalu súčasnej hudby patrili a patria.

VLADIMÍR BOKES

K recenzii Ladislava Kačica

Na polceste (HŽ 5/1998)

Ako producent CD nahrávky *Latin Church Music* s tvorbou Jána Šimbrackého pre vydavateľstvo Slovart Records s vokálnym a inštrumentálnym súborom Camerata Bratislava pod vedením Jana Rozehnala považujem za svoju povinnosť zaujať stanovisko k recenzii Ladislava Kačica, nakoľko obsahuje popri "vecnej" kritike i zmätočné a hrubo zavádzajúce informácie.

Nahrávka bola realizovaná začiatkom septembra 1996. Ladislav Kačic bol osobne prítomný na všetkých nahrávacích frekvenciách, počas ktorých z času na čas konzultoval s dirigentom Janom Rozehnalom a občas veľmi vecne korigoval artikuláciu, frázovanie a pod. Môžem zodpovedne prehlásiť, že absolútna väčšina jeho pripomienok bola rešpektovaná. Menoslov svedkov uvedených skutočností obsahuje booklet nahrávky.

Vzhľadom na to, že Ladislav Kačic spolupracoval na edícii Šimbrackého diel s Richardom Rybaričom, bolo samozrejmé, že som ho z poverenia firmy Slovart Records požiadal o napísanie odborného sprievodného textu do bookletu. Text som obdržal koncom septembra, teda po realizácii nahrávky! Vydanie titulu bolo v nasledujúcom období z finančných dôvodov zablokované, k finálnej fáze (výroba bookletu, lisovanie nosičov) mohol Slovart prikročiť až v lete 1997. V tomto období som pána Kačica požiadal o originálne dobové nemecké citácie, uvedené v jeho texte v slovenskom preklade. Obdržal som ich listom z 11. augusta 1997, teda 11 mesiacov po nahrávaní. Všetko bolo zdanlivo v poriadku, dva týždne po tom, faxom zo 7. septembra však Ladislav Kačic kategoricky zakázal publikovanie svojho textu.

Toľko teda ku "krátkej" spolupráci Ladislava Kačica na tomto titule, ktorý však v skutočnosti poznal od prvých výhonkov a bez jeho odbornej pomoci by vari ani nebol mysliteľný. Je naozajstnou ironiou, že pán Kačic bol desať mesiacov k nahrávke celkom prirodzene lojálny. "Vyššie" príčiny, ktoré zapríčinili jeho prudký názorový obrat, azda najlepšie pozná on sám.

Bezprostredne by som chcel reagovať na pasáže o úrovni bookletu. V čase, keď Ladislav Kačic zakázal použitie svojho textu, bola realizácia už v plnom prúde. Bolo teda odrazu potrebné v krátkom čase pripraviť nový text a nemecký i anglický mutáciu. Chyby boli zapríčinené aj týmto stresom - mea culpa! Prečo však Kačicovi prekáža informácia, že "celkový počet jeho zachovaných skladieb takmer nepresahuje pol stovky", keď on sám v Dejinách slovenskej hudby (1996, s. 86) konštatuje, že "od Šimbrackého (...) sa zachovalo päť desiatok skladieb", vo svojom pôvodnom texte k nahrávke píše, že "úplne alebo čiastočne sa zachovalo vyše 50 skladieb" a o 51 zachovaných skladateľových dielach hovorí aj Richard Rybarič v Dejinách hudobnej kultúry na Slovensku (s. 81), naozaj nerozumiem. To, že Deus in adjutorium meum intende "je vlastne verzikulum k responzóriu Domine ad adjuvandum me festina" je z nahrávky vari jasné každému, kto pozná význam pojmov verzikulum a responzórium. Mimochodom, o tejto takej "významnej" skutočnosti nestratil Ladislav Kačic vo svojom už citovanom texte ani slovo...

Čo ma však na recenzii najviac šokovalo, to neboli konkrétne odborné pripomienky (o tých sa dá vždy diskutovať), ale hrubý urážlivý tón, ktorý, domnievam sa, nemá v odbornej hudobnej tlači na Slovensku obdoby. **Dôrazne protestujem proti označovaniu kohokoľvek za "fušera", "nepoctivého robotníka", ako aj proti nechutným podobenstvám o "litroch potu"** a pod. Ak sú takéto urážky namierené proti človeku, ktorý na vysokej úrovni reprezentuje Slovensko v zahraničí, je to pravdepodobne len ďalší symptóm chronickej a veľmi rozšírenej choroby v našich zemepisných šírkach: neschopnosti úcty k osobnostiam. Jan Rozehnal už roky odvádza na čele Slovenského filharmonického zboru špičkovú profesionálnu prácu s veľkým internacionálnym ohlasom a uznanie si vyslúžil i ako umelecký vedúci komorného zboru Camerata Bratislava od významných zahraničných odborníkov v oblasti autentickej interpretácie starej hudby (Andrew Parrott, John Toll, Jan Kleinbussink a ď.). Nahrávka sakrálnych kompozícií J. Gallusa a K. Haranta s Cameratou pod Rozehnalovým vedením bola vysoko hodnotená vo francúzskom odbornom časopise Diapason, pričom za najväčší objav bol považovaný práve vynikajúci výkon zboru. Je možné, aby na tom dirigent nemal zásluhu?

Veľmi smutné a zarážajúce je aj to, že svojím textom Ladislav Kačic tvrdo zatína do vlastných radov. Ako špičkový, európsky rozhľadený hudobný historik mal vždy blízko i k "živej" hudbe, poznal dôverne a zvnútra problémy hnutia starej hudby na Slovensku, bol jedným zo zakladajúcich členov Centra starej hudby. Jeho slovo má váhu. Ak je nahrávka skutočne taká zlá, pýtam sa veľmi naliehavo, prečo si po nahrávke pán Kačic nenašiel čas (a mal na to 11 mesiacov!), aby ju s dirigentom, zástupcami zboru a producentom podrobil vecnej analýze, a prečo kolegiálne neporadil nahrávku nevydať? Počkať si na jej vydanie a potom ju tvrdo kritizovať, sa mi v kontexte uvedených skutočností javí ako nelojálne, nemorálne a úskočné. Pýtam sa teda opätovne, je nahrávka skutočne taká katastrofálna, alebo tu ide o osobnú a plošnú likvidáciu osobnosti Jana Rozehnala, alebo o ešte niečo celkom iné?

Podobizeň hnutia starej hudby na Slovensku, ktorú Ladislav Kačic chtiac-nechtiac (?) načrtol vo svojej recenzii, strúha - najmä na nezainteresovaných - bizarnú grimasu. A pritom toto hnutie potrebuje nadšenie, tímovú spoluprácu historikov, praktických hudobníkov i laikov, ako aj vecnú a konštruktívnu kritiku a profesionálnu mediálnu podporu. Ladislav Kačic to vie (čo napokon jednoznačne formuloval i vo svojom článku o súbore Musica aeterna v HŽ č. 4/1998), a tak mi neostáva nič iné, ako dúfať, že štýl textu *Na polceste* nie je emanáciou zla, ale iba náhodným nekonštruktívnym výlevom negatívnych emócií.

ADRIAN RAJTER

Odpoveď na kritiku

Johann Wolfgang von Goethe napísal peknú vetu: Künstler, schaffe, aber rede nicht." Snažím sa pridržať tejto myšlienky. Aspoň v tom, že som doteraz nikdy verejne nepolemizoval s kritikou na moju hudobnú činnosť. Tentoraz však Goetheho sentenciu poruším, pretože sa musím jednoducho brániť proti hrubosti, s ktorou Dr. Ladislav Kačic napadol v recenzii moju nahrávku (Hudobný život č. 5 z 11. 3. 1998 pod názvom Na polceste). Ide o CD záznam s tvorbou Jána Šimbrackého v latinskom jazyku, ktorú som realizoval so speváckmi a hráčmi súboru Camerata Bratislava v septembri roku 1996. Je mi úzko, keď si uvedomím, že človek, ktorý v osobe Dr. Kačica pre mňa stelesňoval pokoru a miernosť, sa znížil k takému brutálnemu útoku a k takým ťažkým urážkam. Z jeho kritiky kypí zloba a pritom nie som si vedomý dôvodu, prečo si pocity nenaplnených (alebo azda zmarených) túžob rieši prostredníctvom hudby a odborného hudobného periodika. Chcem zaujať stanovisko k všetkým jeho výhradám a dokázať, že sa recenzent v mnohom, mierne povedané, mýli. Bol by som povďačný redakcii Hudobného života, keby v niektorom z ďalších čísiel poskytla priestor aj pre moju odbornú obhajobu tohto záznamu.

Zatiaľ však dôrazne protestujem proti označeniu mojej osoby za "nie poctivého robotníka - fušera", "snaživého robotníka bez základných vedomostí o hudbe 17. a 18. storočia" a iných surových invektív. Medzi mojimi spolupracovníkmi je známe, že sa na svoje hudobné projekty svedomito pripravujem. Nahrávku Šimbrackého diel som nosil v hlave osem mesiacov, samozrejme, s patričným fundamentom štúdia notovej predlohy, prameňov a vôbec všetkého, čo bolo k danej problematike prístupné. Je zarážajúce, ako sa Dr. Kačic "vykrútil" zo spoluzodpovednosti za túto nahrávku. Veď o Šimbrackom som s ním konzultoval počas celej prípravy na nahrávku a Dr. Kačic bol okrem toho prítomný na každej nahrávacej frekvencii. Jeho poznámka o "vyšších" dôvodoch prerušenej spolupráce je nepravdivá.

Z celej jeho recenzie vyplýva, že všetci interpreti boli dobrí, len Rozehnal pokazil, čo sa dalo. Dovoľujem si podotknúť, že ak by to bola pravda, potom nahrávka nie je "sfušovaná", ako tvrdí autor. Keď už chcel vyliať toľko jedu, tak použil celý arzenál. Napadnutie môjho predvedenia Schützovho I. dielu Musikalische Exequien (otvárací koncert na Dňoch starej hudby 1997) je o. i. v rozpore so slovami Andrew Parrotta, ktorý mi prišiel po koncerte zablahoželať. Urážky ďalších mojich nahrávok s Cameratou Bratislava sú už len dovŕšením skazy. (Prečo sa autor pamfletu napríklad nezmieňuje o inej mojej nahrávke s Cameratou - o titule Gallus-Harant: Masses and Sacred Works - ktorá bola ocenená francúzskou prestížnou cenou Diapasonu?) Slová ako "drastickým spôsobom zničiť" sa azda používajú iba pri popise vojnových hrôz. Mimochodom, jablkom sváru - ako zasvätenci vedia - nie je CD so Šimbrackého tvorbou, ale práve posledná nahrávka Cameraty (P. G. Zrunek: Missa I. pro festis Natalitiis). Tu konflikt nevznikol odlišným názorom na hudbu, ale z mimohudobných excitácií autora kritiky, ktorý chcel využiť Cameratu na vyriešenie svojich osobných problémov.

Je mi ľúto, že v závere recenzie stavia Dr. Kačic členov Cameraty proti mne (robí to s úmyslom vpustiť džina zla do tohto hudobného spolku?). Píše, že speváci Cameraty sú s dirignetmi Johnom Tollom, Andrew Parrottom a inými veľmi dobrí, nesmie však pritom byť Rozehnal. Len sa pýtam: Kto to vlastne všetkému naučil speváckov Cameraty, kto s nimi roky pracoval a hľadal cesty k interpretácii tzv. starej hudby? Pri všetkej úcte k spomínaným majstrom - predsa nemožno vychovať zbor počas jednorazového hosťovania, ktoré spolu s cestou zvyčajne netrvá ani celý týždeň.

Chcem poznamenať, že (citujúc autora) sa necítim byť strateným prípadom, že, dúfam, až tak veľmi neničím starú slovenskú hudbu a že i na malom Slovensku (hoci nie som Slovák) si svoju prácu odvádzam zodpovedne.

Rád by som vedel od Dr. Kačica, či si uvedomuje, čo všetko môže svojím článkom spôsobiť? Či si uvedomuje, že členovia Cameraty musia veľa obetovať pre túto činnosť? Že musia zo svojho platiť skúšobnú sálu? Či vie, že Rozehnal po nociach prepisuje noty "starej hudby"? Či vie, že Rozehnal zo svojho platí nielen rozmnožovanie notových materiálov, ale o. i. aj telefonáty v súvislosti s organizáciou prevádzky súboru? Či vie, za akých podmienok súbor Camerata realizuje svoje nahrávky, bez finančných prostriedkov, v stresových časových limitoch a pod.?

Keď je posudzovaná nahrávka zlá, prečo tak ostro protestoval v listoch ministrovi kultúry SR (z 28. februára 1997) a vedeniu Slovenskej filharmónie (zo 14. marca 1997), že koncert Cameraty Bratislava, na ktorom mali odznieť Šimbrackého diela v rámci abonentného cyklu SF (24. mája 1997), z "prevádzkových dôvodov" odpadol?

A na záver. Notový materiál Šimbrackého, Zarewutia, Zruneka je dávno vydaný a každému k dispozícii. Až akýsi Rozehnal došiel na to, že by mohol "zložiť partiu" a pokúsiť sa to všetko nahrať na zvukové nosiče v intenciách historickej interpretácie, ktorá nemala na Slovensku nijakú tradíciu.

Inu - za dobrotu na žobrotu.

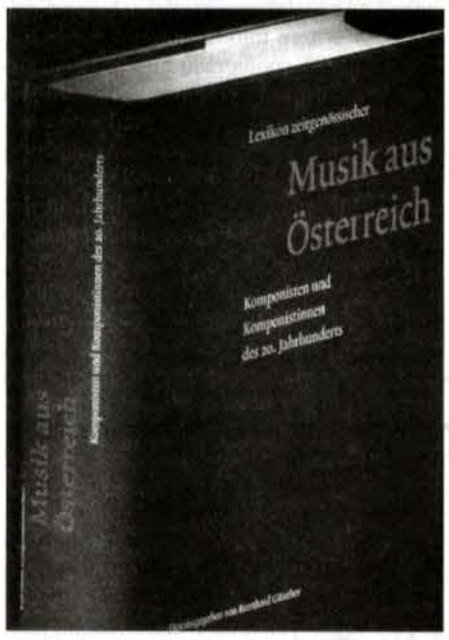
JAN ROZEHNAL

Hudba z Rakúska

Rakúske hudobné informačné stredisko *(mica)* vydalo v týchto dňoch dlho pripravovaný lexikón skladateľov a skladateliek žijúcich na území Rakúska - **Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich / Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts.**

Autorsky sa na knihe podieľal Bernhard Günther spolu s ďalšími 24-mi spolupracovníkmi. Projekt mimoriadnych dimenzií bol pripravovaný takmer štyri roky a jeho finančnými garantmi boli Federálne ministerstvo vedy, dopravy a umenia, Oddelenie kultúry mesta Viedeň, AKM a Austro Mechana.

Ako sa dozvedáme z úvodu knihy, *mica* vzniklo z iniciatívy hudobných kurátorov



Lothara Knessla a Christiana Scheiba s podporou federálneho ministra Dr. Rudolfa Scholtena (roku 1994).

Predkladaný lexikón sa stal prvým veľkým projektom *mica*, ktorého cieľom je sprístupniť súčasnú hudbu z Rakúska v súhrnnej slovníkovej forme. Koncentruje sa na tvorcov a tvorkyne druhej polovice 20. storočia tvoriacich v oblasti tzv. umeleckej hudby.

Vytvoriť prehľadného sprievodcu po takej bohatej a diverzifikovanej hudobnej kultúre ako je súčasná rakúska, zrejme nebolo jednoduché. Pre proces nutnej selekcie si autori jasne definovali kritériá, ktoré im pomáhali pri výbere osobností vhodných na zaradenie do lexikónu. Kritérií bolo celkom desať, pričom najdôležitejšie boli prvé tri:

1. Narodenie alebo trvalé bydlisko skladateľa v Rakúsku umožnilo aj zaradenie cudzincov trvalo žijúcich a tvoriacich v Rakúsku. Kvôli prehľadnosti sú v apendixe lexikónu uvádzané aj zoznamy skladateľov rozčlenené podľa geografického registra (s. 1231).

2. V kompozičnej tvorbe skladateľa nedominujú žánre ľudová hudba, pop, rock, alebo tradičný jazz. Zaradením tohto kritéria autori lexikónu jasne definujú svoje zameranie na skladateľov tzv. vážnej hudby. Samozrejme, tento termín chápu v súlade so súčasným trendom veľmi široko a do prehľadu zaraďujú aj skladateľov venujúcich sa improvizovanej hudbe, performance, zvukovým inštaláciám a vizuálnemu umeniu. Vynechávajú oblasť populárnej hudby, vrátane hudby k reklame, filmu, operetu, muzikál atď.

3. Deliacou čiarou na zaradenie skladateľa do lexikónu bol rok narodenia 1914. Vzhľadom na to, že tento limit vyradil z lexikónu známe osobnosti rakúskej hudby, ako napríklad Gustav Mahler, Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Ernst Křenek a i., autori dômyselne včlenili do lexikónu úvodnú kapitolu "K prvej polovici 20. storočia", ktorá v historickom prehľade o rakúskej hudbe umožnila logickú prítomnosť spomínaných osobností.

Zaradenie požiadavky viacerých verejných uvedení diel (4.), ako aj dôležitých medzinárodných prezentácií (5.), či vysielania rozhlasovými stanicami (6.) zaručujú, že skladatelia sú renomovaní a o ich tvorbu je záujem.

Ďalšími kritériami, na ktoré sa prihliadalo, boli publikácie (7.), objednávky a granty (8.), nahrávky (9.) a nakoniec skladateľské ceny (10.).

Výsledkom takto pripravenej selekcie je lexikón s heslami o 424-och skladateľoch (z toho 44 skladateliek, vrátane ženských osobností z histórie). Heslá, často obsahujúce fotografiu skladateľa, pozostávajú z informácií o štúdiu, pokračujú prehľadom profesionálnej aktivity, oficiálnymi oceneniami, dôležitými koncertmi, resp. uvedeniami diel a objednávkami. Texty charakterizujúce štýl autora sú buď od skladateľa samotného, alebo od iného autora vybraného po konzultácii so skladateľom. Často sú tam zaradené texty už publikované buď v bulletinoch koncertov, alebo v iných slovníkoch či odborných publikáciách. Dominantou hesiel je kompletný zoznam diel vrátane obsadenia, minutáže, premiéry diela, vydavateľa a nahrávky. Tieto informácie sú doplnené diskografiou a bibliografiou, prípadne odkazmi na ďalšiu relevantnú literatúru. Cenné je, že lexikón uvádza po prvýkrát mená a prehľad tvorby mnohých mladých skladateľov v pomerne detailnej podobe.

Apendix ďalej prináša prehľad tematicky zoradenej literatúry odporúčanej na ďalšie čítanie, žánrový index s uvedením mien skladateľov, ktorí sa danou oblasťou zaoberajú, a už spomínané geografické členenie.

Prehľadné je aj zoradenie skladateľov podľa dátumu narodenia a dátumu úmrtia. Index skladateľov v závere apendixu je dôležitou pomôckou pri vyhľadávaní.

Grafická úprava knihy, ktorá má 1268 strán, je veľmi profesionálna, podriadená textu, umožňujúca pohodlnú prácu s publikáciou.

Kniha vyšla v nemeckom jazyku s pomerne rozsiahlym anglickým prekladom úvodu a záveru. Jej distributérom je hudobné vydavateľstvo Doblinger.

Lexikon zeitgenossischer Musik aus Österreich je momentálne najpodstatnejším a najserióznejším dostupným informačným zdrojom o súčasnej hudobnej kultúre Rakúska.

OĽGA SMETANOVÁ

Užitočný pohľad späť

Po dlhom čase sa na našom trhu opäť objavila reflexia slovenskej hudby 20. storočia. Ak si odmyslíme encyklopedicky stručnú kapitolu v najnovších Dejinách slovenskej hudby (SAV), možno povedať, že poslednou publikovanou prácou na túto tému je Burlasova Slovenská hudobná moderna. Na rozdiel od Burlasa či kolektívu autorov už spomínaných Dejín, Naďa Hrčková vo svojej knihe Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra pristupuje k tomuto problému zo zorného uhla, ktorý je, jednoducho povedané, nový. Kým predchádzajúce práce iných autorov sa niesli v duchu postihovania logiky vývoja profilovania sa umelecky náročnej národnej hudby, prevažne v zmysle hudobného materiálu ako takého, Hrčková sa zamerala na zmapovanie sociologických, kulturologických, estetických a v neposlednom rade i kultúrno-politických korelátov vývoja slovenskej hudobnej kultúry 20. storočia (prirodzene, koreniacich vo vrcholnom romantizme konca 19. storočia), predovšetkým však najmä rokov 1918-48, s ambíciou postrehnúť a dovidieť niektoré dôsledky špecificky vyprofilovanej tradície hudobnej kultúry ako takej aj ďalej, prakticky až do súčasnosti. Na tomto mieste treba poznamenať, že práca bola dokončená ešte pred rozdelením republiky.

V knihe sa objavujú nové myšlienky na tému česko-slovenských vzťahov, podopreté množstvom dobových prameňov, ktoré ilustrujú ochranársko-trpiteľský vzťah "staršieho brata k mladšiemu" za prvej republiky, ako i prekonanie idey čechoslovakizmu, na čom sa podieľala tak mladá slovenská hudobná tvorba a kritika, ako aj osvietení českí intelektuáli a muzikológovia (najmä Helfert), ktorí boli schopní pochopiť pôvodnú slovenskú tvorivosť a potreby. Osvieżujúco pôsobia i citácie fantazmagorických úvah A. Kolíska typu: "Slovenská hudba je prameň a pud, je organická, mäkká, no húževnatá, lietajúca, no nerozpiata... Treba povedať, že zmapovanie osobnosti A. Kolíska a jeho mnohostranného pôsobenia na Slovensku je nové a objavné a Hrčková mu

NAĎA HRČKOVÁ

Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra

venovala pomerne veľký priestor nesporne i preto, že materiál, ktorý o ňom zhromaždila, je nielen obsiahly, ale v prvom rade zaujímavý a tým i nosný. Veď A. Kolísek bol jednou z kľúčových osobností formovania česko-slovenskej štátnosti, ktorá postupne vyrástla z česko-slovenského mýtu, kvitnúceho v druhej polovici 19. storočia.

Cenné sú myšlienky na adresu inštitucionálnych stereotypov hudobnej kultúry, už od jej začiatkov po roku 1918, v zmysle potreby jej vedúcich činovníkov, pôsobiť reprezentačne, ktorá sa mimochodom prejavuje ešte i dnes, ako aj vykreslenie obranárskych postojov po roku 1918, a to nielen v súvislosti s prvým koryfejom hudobnej vedy na Slovensku - Dobroslavom Orlom.

Na rozdiel od Orla, ktorého osobnosť sa autorka snaží vylíčiť čo najobjektívnešie s už známymi zápormi, ale i nespornými kladmi, jeho neskorší nástupca Jozef Kresánek sa javí Hrčkovej ako istý (ak môžeme použiť silnejšie slovo) ideál, ideál ľudských a odborných kvalít. V knihe možno vo forme podkapitoly nájsť i nekrológ, ktorý Hrčková napísala po Kresánkovej smrti.

Za objavné môžeme označiť i spracovanie takej témy, akou je hudobná kritika po roku 1918. Hrčková je jediná autorka na Slovensku, ktorá sa venuje fenoménu hudobnej kritiky aj vedecky (pozri: Hudobná kritika a hodnotenie). Cez prizmu hudobnej estetiky sa Hrčková dostáva k problémom súčasnosti i nedávnej minulosti. Zaujíma ju problematika komerčného tlaku na hudobnú kultúru, ono "vykalkulované nadbiehanie hudobnej obce rastúcim konzumným záujmom, bezobsažnej príjemnosti z virtuózneho a povedomého".

Z posledných kapitol cítiť určitú citovú väzbu autorky k problematike v tom zmysle, že Hrčková pred rokom 1989 rozhodne nepatrila k nomenklatúrnym kádrom. Keďže pôsobila na poste vysokoškolského pedagóga, snažila sa - napriek perzekúciám po vstupe vojsk - aj naďalej presadiť ako kritička. Táto skúsenosť určuje onen iný charakter posledných kapitol v porovnaní s tými, ktoré sa zaoberajú obdobím pred rokom 1968. Je to prirodzené, pretože autorka musí zaujímať postoje k faktom, procesom a ľuďom, s ktorými mala osobnú skúsenosť. Hrčková sa však ani nemieni tvárit ako objektívny sudca doby. Ide jej skôr o prezentovanie vlastnej optiky, čo nie je chyba, skôr naopak. Takto napísaná práca je ešte čítavejšou.

NORBERT ADAMOV

SLOVENSKÁ FILMOVÁ HUDBA

Doc. Juraj Lexmann je zrejme u nás jediným muzikológom, ale aj historikom, ktorý sa systematicky venuje bádaniu a spracovávaniu problematiky filmovej hudby. Pred rokom Ústav hudobnej vedy SAV vydal v ASCO Art and Science jeho prácu **Slovenská filmová hudba 1896-1996.**

Po jeho základnej práci **Teória filmovej hudby** (1981) a popri čiastkových prácach a pedagogickej činnosti v tejto oblasti, položil veľmi seriózne a muzikologicky precízne formulované základy pre teoretické a estetické kritériá kladené na filmovú hudbu, ktorá, na rozdiel od autonómnej koncertnej tvorby, má svoje bohato členené špecifiká.

Koncepčne je Lexmannova kniha štruktúrovaná ako hodnotiace dejiny vývoja filmu a filmovej hudby v úzkej nadväznosti na podmienky kultúrneho vývoja na Slovensku a v záverečnej časti ponúka výstižný encyklopedický prehľad autorov a filmových diel. V tomto zmysle možno konštatovať, že práca ponúka komplexný pohľad na storočnicu slovenskej filmovej tvorby z hľadiska hudobného.

Po stručne, ale výstižne formulovanom úvodnom pohľade na historický vývoj tejto tvorivej profesie na Slovensku, najrozsiahlejšiu a najzávažnejšiu časť tvorí ústredná kapitola **Zložitá cesta k umeniu na pôde štátnej kinematografie - roky 1945-1969.** Je to komplexná rekapitulácia dobových estetico-tvorivých prúdení, čo môžeme označiť za "zlatý vek slovenskej profesionálnej, pôvodnej filmovej hudby".

Popri dokumentaristicky precízne spracovanej vecnej stránke textu, Lexmann sa nezrieka estetických kritérií, najmä tvorby z rokov 1945-69, čo je v podstate obdobie najväčšieho kvantitatívneho, ale aj estetickonázorového rozptylu staršej i nastupujúcej skladateľskej orientácie. Je veľmi sympatické, že Lexmann toto obdobie hodnotí veľmi vecne a triezvo, bez hysterizujúcich politických podtextov a komplexov. V centre jeho pozornosti je predovšetkým hudba a jej profesionálna stránka. Jeho konštatovanie, že *slovenská filmová hudba sa rozvíjala pomaly a dlho, ale od začiatku mala vysoký profesionálny štandard, umeleckú úroveň a národnú štýlovú svojbytnosť,"* osobne považujem za veľmi šťastnú, triezvu a objektívnu východiskovú pozíciu práve k obdobiu rokov 1945-46, teda k tvorbe na pôde štátnej kinematografie. Lexmann si všíma všetky

podstatné osobnosti slovenského skladateľského zázemia a je až neuveriteľné, ako významne sa práve na Slovensku do filmovej produkcie zapojila práve skladateľská špička. Neostalo iba pri "remesle", ale došlo aj k naplneniu mnohých individuálnych tvorivých ambícií, či experimentov, ktoré boli zväčša aplikované obojstranne, teda vo filme i autonómnej koncertnej tvorbe.

Ďalšou časťou Lexmannovej práce je pohľad na špecifiká filmovej hudby, o ktorých bežný poslucháč vlastne nemá ani potuchy a v tomto smere knižka poslúži aj ako užitočná učebnica filmovej estetiky i kompozičnej profesie.

Vysoko kvitujem Lexmannovo záverečné zamyslenie sa nad filmovou hudbou po roku 1990, keď výstižne konštatuje, že *"politický medzník roku 1989, ktorého cieľom bolo obnovenie demokracie, je výraznou determinantou podmienok filmovej tvorby. Umelecké dôsledky sa, samozrejme, neprejavili hneď ani v dramaturgii, ani v režisérskom spracovaní filmov, a už vôbec nie v ich hudobnom ozvučení: umelecký vývoj má svoje vlastné zákonitosti - politické a ekonomické podmienky sa v ňom premietajú len sprostredkovane a oneskorene. Vznikla však nová situácia ako základňa pre nové motivácie, aktivity a ambície. A najmä iné spôsoby, ako sa dostať k tvorbe".*

Čas, hoci len veľmi krátky, dal Lexmannovym myšlienkam za pravdu. Dnes všetci veľmi presne vieme, kam sa dostala slovenská filmová profesia a s ňou aj talentovaný, bohatý a schopný hudobný tvorivý fond našich skladateľov. Aké budú ďalšie osudy tejto profesie u nás, to dnes zrejme nevie nik... (Alebo možno áno...).

MARIÁN JURÍK

Vyslanec

Organizácia OSN pre výchovu, vedu a kultúru (UNESCO) vymenovala za jedného zo svojich vyslancov dobrej vôle ruského violončelistu a dirigenta Mstislava Rostropoviča (70). Počas slávnostného vymenovania v parížskom sídle UNESCO prisľúbil, že "bude pracovať, aby urobil každého šťastným," ako to robil po celý svoj život. Vyslancami dobrej vôle UNESCO sú už napríklad operná speváčka Montserrat Caballé a Jean Michel Jarré.

Zomrela Galina Uľanovová

Vo veku 88 rokov zomrela 22. marca v Moskve legendárna ruská primabalerína Galina Uľanovová. V moskovskom Boľšom teatri Uľanovová pôsobila 16 rokov a po zakončení dráhy aktívnej baletky pôsobila ako baletná majsterka. G. Uľanovová sa narodila 8. januára 1910 v Sankt Peterburgu. Od roku 1944 do roku 1960 vystupovala ako jedna z popredných sovietskych primabalerín na scéne Boľšovo teatra. Získala mnoho ocenení nielen doma (titul národnej umelkyne ZSSR, hrdina socialistickej práce, cenu prezidenta Ruskej federácie), ale aj v zahraničí.

Kongres

V dňoch 27. a 28. marca t. r. stretlo sa v Bratislave Združenie pedagógov sláčikových nástrojov na Slovensku. Rokovanie viedol prezident slovenskej asociácie ESTA prof. Mikuláš Jelínek. Na kongrese odzneli prednášky prof. Juraja Hatríka „Rozvoj detskej hudobnej predstavivosti a kreativity pre uplatnenie v nástrojovej praxi". Dr. Mariána Juríka „K problematike umeleckej interpretácie hudby s prihliadnutím na sláčikové nástroje". O problémoch interpretácie Bachových sólových sonát prednášal prof. Bohdan Warchal a interpretačný kurz pre violončelistov viedol prof. Gerhard Mantel, prezident ESTA v Nemecku. -r-

ŠKO Žilina do Belgicka

Na koncertný zájazd so sólistom, 12-ročným Daliborom Karvayom, odcestoval Štátny komorný orchester Žilina 19. marca do Belgicka. V meste Turnhoutpod uskutoční dva koncerty pod taktovkou dirigenta Hermanna Engelsa. Ďalším sólistom bude mezzosopranistka Lucienne van Deyck a spoluúčinkovať bude belgický ženský zbor Voca Lisa a speváckе zbory konzervatórií Mechelen a Leuven.

Na koncerte odznejú diela Gioacchina Rossiniho, Richarda Wagnera, Felixa Mendelssohna- Bartholdyho, Ludwiga van Beethovena, Jana Van der Roosta a Vaughana Williamsa.

Východna v novom termíne

Tohtoročný 44. ročník folklórneho festivalu v rázovitej podtatranskej obci Východná, sa uskutoční počas posledného júnového víkendu 26. - 28. júna. Je to o týždeň skôr, ako bývalo zvykom. Organizátori tým vychádzajú v ústrety širokej verejnosti, ktorá sa chce zúčastniť na celonárodných oslavách sv. Cyrila a sv. Metoda alebo na tradičnej levočskej púti veriacich. Uviedol pre TASR predseda organizačného štábu Folklórneho festivalu Východná Jaroslav Uhel.

Trojdňový folklórny sviatok tvorí program nazvaný Východniarska šou alebo Hutoraci hore hlavy v podaní súboru Železiar z Košíc a folklórnej skupiny Drišľak. Pre milovníkov vážnejšieho žánru je pripravený koncert - Národná tradícia v tvorbe hudobných skladateľov, ktorý je venovaný národnému umelcovi Eugenovi Suchoňovi. Tí, ktorí sa chcú báť vydávať alebo ženiť majú možnosť navštíviť komorné vystúpenie dedinských folklórnych skupín Mágie v ľudovej kultúre. Predstaviť sa náročnému publiku budú môcť aj začínajúce hviezdy folklóru na voľnom pódiu pre neúčinkujúcich v areáli amfiteátra v bloku Talenty. Detské folklórne súbory Kopaničiarik z Myjavy, Piľsko z Oravského Veselého, Telgárčok z Telgártu a Krôčik z Plachtiniec sa rozospievajú a roztancujú v programe Deti a ich svet. Trojdňový sviatok ľudovej kultúry vyvrcholí v nedeľu 28. júna galaprogramom - Chodníkmi predkov, v ktorom sa predstaví takmer všetkých približne tisíc účinkujúcich zo Slovenska a zo zahraničia.

Venované Suchoňovi

Jubilejný 20. ročník festivalu zborového spevu Viliama Figuša-Bystrého sa uskutoční v Banskej Bystrici 23. až 26. apríla a predstaví sa na ňom 13 banskobystrických, šesť zahraničných a tri hosťujúce speváckе zbory zo Slovenska. V tomto roku organizátori venovali festival Eugenovi Suchoňovi, ktorý by sa bol dožil 90. rokov.

Festival otvorí 23. apríla o 19.00 h prvý chrámový koncert vo Farskom kostole. Pokračovať bude počas nasledujúcich troch dní výchovnými, ale aj festivalovými koncertmi detských i dospelých speváckych zborov, odbornými seminármi, stretnutiami so skladateľmi, dirigentmi a hosťami, klubovými večerami.

Podujatie pripravilo mesto Banská Bystrica, Park kultúry a oddychu, Univerzita Mateja Bela, banskobystrické Literárne a hudobné múzeum, Národné osvetové centrum Bratislava a Asociácia speváckych zborov Slovenska.

„Hudba života" na CD

Americkí biológovia čoskoro predstavia CD s „hudbou života". Každá aminokyselina - stavebná jednotka proteínov - bude mať na ňom svoj tón. Vedúca projektu, profesorka Mary Anne Clarková z Texas Wesleyan University vo Fort Worth, sa už teší, ako bude na vlastné uši počuť proteíny spievať. Najmelodickejší proteín je vraj kalmodulín, ktorý sa nachádza vo väčšine buniek. Znie ako latinsko-americká hudba, tvrdí Clarková. Verí, že audionahrávka hudby tela pomôže pri výuke študentom genetiky či chémie bielkovín.

Concertino Praga 1997

Člen európskej Únie hudobných súťaží mládeže (E.M.C.Y.)

predseda -	Jiří Tomášek	Česká republika
členovia -	Evžen Rattay	Česká republika
	Miroslav Langer	Česká republika
	Ida Černecká	Slovensko
	Steen Frederiksen	Dánsko
	Maximilian Blumencron	Rakúsko
	Petru Munteanu	Nemecko

Porota posúdila súťažné nahrávky 43 kandidátov (13 klaviristov, 18 huslistov, 12 violončelistov) zo 17 krajín: Arménsko, Bulharsko, Česká republika, Juhoslávia, Kanada, Lotyšsko, Maďarsko, Mongolsko, Poľsko, Rakúsko, Rumunsko, Rusko, Slovensko, Slovinsko, Nemecko, Španielsko, Ukrajina.

Ceny boli udelené nasledovne:

KLAVÍR

1. cena Dmitrij Demjaškin, Rusko
Gerhard Vielhaber, Nemecko

2. cena nebola udelená

Čestné uznanie

Lauma Skride, Lotyšsko
Arta Arnicane, Lotyšsko

Diplom za najlepšie predvedenie povinnej skladby
Viktor Kalabis: Akcenty č. 4, č. 8 - Jean Sylvestre, Kanada

HUSLE

1. cena nebola udelená

2. cena Korbinian Altenberger, Nemecko
Marjolaine Locher, Nemecko

Čestné uznanie

Johannes Happenhofer, Rakúsko
Michael Hsu, Nemecko

Diplom za najlepšie predvedenie povinnej skladby -
Bohuslav Martinů: Impromptu, 2. a 3. veta - Korbinian Altenberger, Nemecko

VIOLONČELO

1. cena nebola udelená

2. cena Claudius Popp, Nemecko

Čestné uznanie

Boris Stansky, Rusko
Sergej Suvorov, Rusko

Diplom za najlepšie predvedenie povinnej skladby -
Petr Eben: Suita balladica, 3. veta - Lukasz Frant

Cena Heleny KARÁSKOVEJ - Dmitrij Demjaškin

(Túto cenu udeľuje minister školstva Českej republiky absolútnemu víťazovi na pamiatku zakladateľky súťaže redaktorky Heleny Karáskovej.)

Držitelia cien získavajú titul "Laureát Concertina Praga", ktorý musia obhájiť na koncerte víťazov v Prahe, ako i na ďalších koncertoch v rámci Juhočeského festivalu CP v júni 1998.

Cena pre Pavarottiho

Luciano Pavarotti prevzal v New Yorku ocenenie medzinárodného spoločenstva ako "posol mieru Spojených národov". Cenu mu udelili za snahu "pomôcť pripútať pozornosť svetovej verejnosti k vznešeným cieľom a úlohám zakotveným v Charte Spojených národov". Písomné ocenenie nesie podpis generálneho tajomníka OSN Kofiho Annana a Pavarottimu ho odovzdala jeho námestníčka Louise Frechettová v druhý deň svojho pôsobenia v novovzniknutom úrade. Pavarotti vyhlásil, že ide o najlepšiu kritiku jeho života. Dodal, že v súčasnosti sa podieľa na budovaní hudobného strediska pre deti v Bosne a Hercegovine a že sa bude angažovať v ďalšom projekte v Libérii. Dal najavo, že pod záštitou OSN je pripravený pôsobiť ďalej predovšetkým pri obnove vojnou zničenej Bosny.

Cena pre Ladislava Pappa

Prvé miesto a Cenu Franza-Josepha Reinela získal mladý slovenský harfista Ladislav Papp, poslucháč 4. ročníka bratislavského Konzervatória, na medzinárodnej súťaži vo Viedni. Na súťaži sa zúčastnilo 28 harfistov z Európy i zo zámoria. Slávnostné odovzdanie cien má byť v júni na koncerte vo Viedni.

Stančekova Prievidza

Prievidza sa každoročne stáva dejiskom mnohých hudobno-kultúrnych podujatí, ktoré v tomto regióne poslucháči srdečne vítajú. Väčšinu z nich organizuje tunajšia ZUŠ L. Stančeka pod vedením jej riaditeľa Mgr. Jozefa Krška. Niektoré podujatia sa stávajú dokonca tradíciou. Školský symfonický orchester a detský speváckу zbor Úsmev pravidelne účinkujú na výchovných ako aj na "veľkých" vianočných a novoročných koncertoch. Miešaný speváckу zbor Rozkvet spolu s orchestrom každoročne spríjemňujú veľkonočné a vianočné omše. Dobrou tradíciou sa stal festival detských speváckych zborov "Prievidza spieva", dokonca s medzinárodnou účasťou.

Pri príležitosti nedožitého 100. výročia narodenia "patróna" prievidzskej ZUŠ Ladislava Stančeka, usporiadala ZUŠ v spolupráci s Okresným úradom a Maticou slovenskou v Prievidzi súťažnú prehliadku mladých spevákov pod názvom "Stančekova Prievidza". Novej súťaže sa zúčastnilo 47 spevákov zo ZUŠ v Prievidzi, Novákoch, Bojniciach, Nitrianskom Pravne, Žiline, Martine a Trenčíne. Súťažilo sa v piatich kategóriách podľa veku (ktorý sa pohyboval od 7 do 30 rokov!). Porota v obsadení: Mgr. Dagmar Livorová, Lýdia Kubišová a Beata Ritterová rozhodla takto:

v kategórii "A" 7-9 rokov

1. miesto	Dominika Kulavjaková	(ZUŠ Nitrianske Pravno)
2. miesto	Veronika Mihová	(ZUŠ Žilina)
3. miesta	Zuzana Hartmannová	(ZUŠ Prievidza)
	Zuzana Pojezdalová	(ZUŠ Nitrianske Pravno)

v kategórii "B" 9-12 rokov

1. miesto	Markéta Palečková	(ZUŠ Žilina)
2. miesta	Veronika Maljačková	(ZUŠ Žilina)
	Jarmila Pašková	(ZUŠ Nitrianske Pravno)
3. miesto	Daniela Moravčíková	(ZUŠ Prievidza)

v kategórii "C" 12-14 rokov

1. miesto	Ivana Regešová	(ZUŠ Nováky)
2. miesto	Daniela Bakošová	(ZUŠ Trenčín)
3. miesta	Denisa Plášková	(ZUŠ Trenčín)
	Zuzana Strečanská	(ZUŠ Nitrianske Pravno)

v kategórii "D" 14-18 rokov

1. miesto	Andrea Čajová	(ZUŠ Trenčín)
2. miesto	Lucia Tunáčková	(ZUŠ Prievidza)
3. miesta	Drahoslava Zaťková	(ZUŠ Bojnice)
	Lenka Bulková	(ZUŠ Martin)

a v kategórii "E" nad 18 rokov

1. miesto	Ing. Martina Drexlerová	(ZUŠ Prievidza)
2. miesto	Jaroslav Čiliak	(ZUŠ Prievidza)
3. miesta	Andrea Kasalová	(ZUŠ Prievidza)
	Michal Soukup	(ZUŠ Trenčín)

KATARÍNA ŠOŠOVICOVÁ

(Neoznačené materiály sú zo servisu TASR.)

Národné hudobné centrum Slovkoncert

19. 4. - 10.30 h **Bratislava, Mirbachov palác**
Ivan Gajan, klavír
Mozart, Schubert, Chopin
V spolupráci so Spolkom koncertných umelcov

22. 4. - 19.30 h **Bardejovské kúpele, a. s., LD Astória**
Klavírny recitál
Kamil Mihalov
Beethoven, Chopin, Liszt, Suchoň

22. 4. - 19.00 h **Spišská Nová Ves, MKC, Koncertná sála Reduty**

23. 4. - 18.00 h **Poprad, MsKS, Sála ZUŠ**
Husľový recitál
Dalibor Karvay, husle
Daniel Buranovský, klavír
Vitali, Suchoň, Paganini, Saint-Saëns, Massenet, Wieniawski

26. 4. - 10.30 h **Bratislava, Mirbachov palác**
Jozef Lupták, violončelo
Eleonóra Slaničková-Škutová, klavír
Bach, Rajter, Brahms

30. 4. - 19.00 h **Žiar nad Hronom, MsKS, Rímskokatolícky kostol**
Vokálny súbor **OCTET SINGERS**
Blanka Juhaňáková, dirigentka
Händl, Rosinský, Bella

Slovenská filharmónia

9. 4. - 19.00 h, Koncertná sieň SF
16. 4. - 19.00 h
17. 4. - 19.00 h
Slovenská filharmónia
Brnenský filharmonický zbor
Dirigent: *Ondrej Lenárd*
Zbormajster: *Stanislav Kummer*
Sólisti: *Adriana Kohútková*, soprán
Ida Kirilová, alt
Ľudovít Ludha, tenor
Gustáv Beláček, bas
M. Hanák: Missa archaica in D (premiéra)
J. Haydn: Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži, Hob. XX:2

21. 4. - 19.00 h, Moyzesova sieň SF
Musica aeterna
Umelecký vedúci: **Peter Zajíček**
Sólista: *Pierre Hantal*, čembalo
W. F. Bach: Sinfonia F dur
J. A. Benda: Koncert pre čembalo a sláčiky g mol
C. Ph. E. Bach: Sinfonia B dur Wq. 182/2
C. Ph. E. Bach: Koncert pre čembalo

23. 4. - 19.00 h
24. 4. - 19.00 h
Slovenská filharmónia
Dirigent: *Ondrej Lenárd*
Sólista: *Václav Hudeček*, husle
A. Dvořák: Koncert pre husle a orchester a mol, op. 53
G. Mahler: Symfónia č. 6 a mol
N. Rimskij Korsakov: Šeherezáda, op. 35

Opera a balet SND

15. 4. - 19.00 h G. Verdi: **La Traviata**
16. 4. - 19.00 h V. Bellini: **Námesačná**
17. 4. - 19.00 h G. Bizet: **Carmen**, balet
18. 4. - 19.00 h G. Puccini: **Tosca**
21. 4. - 19.00 h G. Verdi: **Rigoletto**
22. 4. - 19.00 h G. Puccini: **Bohéma**
23. 4. - 19.00 h G. Verdi: **Otello**
24. 4. - 19.00 h O. Nedbal: **Andersenove rozprávky**, premiéra
25. 4. - 11.00 h O. Nedbal: **Andersenove rozprávky**
25. 4. - 17.00 h O. Nedbal: **Andersenove rozprávky**
27. 4. - 19.00 h A. Dvořák: **Rusalka**
28. 4. - 19.00 h L. Minkus: **Don Quijote**, balet
29. 4. - 19.00 h G. Verdi: **Don Carlos**
30. 4. - 19.00 h W. A. Mozart: **Cosi fan tutte**

Nová scéna

8. 4. - 19.00 h EVANJELIUM O MÁRII
9. 4. - 19.00 h EVANJELIUM O MÁRII
17. 4. - 11.00 h PLES V HOTELI SAVOY
17. 4. - 19.00 h PLES V HOTELI SAVOY
18. 4. - 19.00 h HANA HEGEROVÁ - koncert
19. 4. - 19.00 h HANA HEGEROVÁ - koncert
20. 4. - 19.00 h HANA HEGEROVÁ - koncert
23. 4. - 19.00 h STRATENÍ V NEW YORKU
26. 4. - 19.00 h VŠMU
27. 4. - 19.00 h JéPé Z VŔŠKU - divadlo Nitra
28. 4. - 19.00 h BRATISLAVSKÉ DIVADLO TANCA
28. 4. - 19.00 h BRATISLAVSKÉ DIVADLO TANCA

Cena pre L. Szeghyovú

Iris Szeghyová získala 2. cenu na medzinárodnej kompozičnej súťaži "Jihlava '98" za skladbu Song Sung in Arden.

Oznam

California percussionist hľadajú diela pre sólo bicie a duo pre klavír a bicie nástroje.
Kontakt: Patti Cudd, 9256 - H Regents Road, La Jolla, CA 92037.

Štátna opera Banská Bystrica

14. 4. - 18.30 h Emmerich Kálmán: **Grófka Marica**
16. 4. - 18.30 h Otto Nicolai: **Veselé paničky Windsorské**
17. 4. - 18.00 h Emmerich Kálmán: **Grófka Marica**
19. 4. - 18.30 h **Black Blanc Beur** (Francúzsky tanečný súbor)
Podujatie sa koná v rámci "Týždňa francúzskej kultúry"
21. 4. - 18.30 h Giacomo Puccini: **La Rondine** (Lastovička)
23. 4. - 18.30 h Otto Nicolai: **Veselé paničky Windsorské**
25. 4. - 18.30 h Giuseppe Verdi: **Luisa Miller**
28. 4. - 18.30 h Ján Cikker: **Mister Scrooge**
29. 4. - 18.30 h **Sattó - tanec vetra**
S prispením Štátneho fondu PRO SLOVAKIA
30. 4. - 19.00 h **VI. ročník Detského hudobného festivalu Jána Cikkera**
Účinkuje **SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER** pod vedením **Bohdana WARCHALA.**

Zájazdy:
8. 4. - 19.00 h E. Kálmán: **Grófka Marica**, MsKS Levice
30. 4. - 19.00 h **Sattó - tanec vetra**, SŠD - DJGT Zvolen

Bohéma klub
15. 4. - 18.00 h **Prvé testimónium akcie CANTICUM SACRA**

Medzinárodná súťaž

Queen Elisabeth International Competition for Composers
odbor: **kompozícia** (skladby pre klavír a symfonický orchester)
termín: 24. 5. 1999
podmienky
a) vekový limit: neudaný
b) vstupný poplatok: neudaný
uzávierka: 5. 1. 1999
I. cena: 200 000 BEF
kontaktná adresa:
Secretariat of the Queen Elisabeth International Music Competition of Belgium,
20, rue aux Laines, B - 1000 Brussels, Belgium
tf: +32 2 513 00 99
fax: +32 2 514 32 97
e-mail: Elisabeht@skynet.be
http://www.art-events.be/elisabeth

Objednávka predplatného na dvojtýždenník
HUDOBNÝ ŽIVOT

Hudobná súčasnosť - Rozhovory s osobnosťami domácej i svetovej hudobnej scény - Portréty skladateľov a interpretov - Seriál o hudobnej tvorbe - Koncertný život - Recenzie knižných noviniek a CD nahrávok - Opera, opereta, muzikál - Informácie zo zahraničia - Profily slávnych osobností - Rozhlas a televízia - Festivaly doma a v zahraničí - Hudobný život v regiónoch - Fejtóny - Inzercia - Servis HŽ

Objednávky posielajte na adresu:
HUDOBNÝ ŽIVOT, Michalská 10, 815 36 Bratislava

Priezvisko, meno, titul .....
Adresa ..... PSČ .....
Hudobný život objednávam pre .....
Presná adresa .....
Predplatné hradí .....
Adresa ..... PSČ .....
Objednávam Hudobný život od čísla ..... Počet výtlačkov .....
Podpis .....

Cena jedného čísla 8,- Sk, celoročné predplatné 192,- Sk, polročné predplatné 96,- Sk vrátane poštovného. Pri objednávkach do zahraničia + poštovné.

Štátna filharmónia Košice

16. 4. - 19.00 h, Dom umenia
ŠF Košice
Dirigent: *Charles Olivieri-Munroe*
Miloš Jurkovič, flauta
A. Borodin: Knieža Igor, predohra
W. A. Mozart: Koncert pre flautu a orchester č. 1 G dur
L. van Beethoven: Symfónia č. 5 Osudová

21. 4. - 19.00 h, Dom umenia
ŠF Košice
Kafé koncert v spolupráci s firmou JUSTINA Košice
MUSICA Bratislava - súbor barokovej hudby
Eva Plesníková, soprán
Ivan Ťažký, viola da gamba
Antoni Sawitz, zobcové flauty
Ján Holička, čembalo
Bach, Händel, Telemann, Purcell, Scarlatti, Lully

21. 4. Zájazd ŠFK do Turecka
Medzinárodný hudobný festival v Ankare

25. 4. - 19.00 h
ŠF Košice
Dirigent: *Róbert Stankovský*
Adriena Kohútková, soprán
Ida Kirilová, alt
Miroslav Dvorský, tenor
Peter Mikuláš, bas
Spevácky zbor mesta Bratislavy, zbormajster: *L. Holásek*
A. Dvořák: Stabat Mater

26. 4. - 19.00 h
ŠF Košice
Dirigent: *Róbert Stankovský*
Marián Lapšanský, klavír
J. L. Bella: Slávnostná predohra Es dur
S. Rachmaninov: Klavírny koncert č. 2 c mol, op. 18
W. A. Mozart: Requiem

HUDOBNÝ ŽIVOT - dvojtýždenník. Časopis Slovenskej hudobnej únie. Vychádza v Národnom hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava. Šéfredaktor: Dr. Marián Jurík. Redakcia: Katarína Žigová (jazyková redaktorka), Mgr. Lýdia Dohnalová (hud. kritika, publicistika), Mgr. Elena Mlynárčiková (tajomníčka redakcie). Adresa redakcie: 815 36 Bratislava, Michalská 10. Tel./fax redakcie: 07/533 03 66, šéfredaktor tel.: 07/533 35 32, fax: 07/533 01 88. Tlačia Nitrianske tlačiarne, a. s., 949 50 Nitra. Rozširuje PNS, a. s., objednávky na predplatné prijíma každá pošta, doručo ieľ, predajňa PNS a stredisko PNS. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS, a. s., Expedičné stredisko - vývoz tlače, Košická 1, 813 81 Bratislava. Objednávky na predplatné prijíma tiež redakcia časopisu. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Podávanie novinových zásielok povolené RPP BA - Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. Indexové číslo 49215.