

• V čísle • Kto sa bojí avantgardy • Eugen Indjič o hudbe •

• Zo zahraničných a domácich operných scén •

• Umenie klavírnej hry - Franz Liszt •

• Koncerty • CD recenzie • Informácie •

HUDOBNÝ ŽIVOT '98

č. 18

ROČNÍK XXX.

8 Sk

7. 10. 1998

Posmutnelý čas...

Jeseň odpradáva zvykne hýriť farbami. Tohtoročná jeseň si napodiv drží svoju zdanlivo sviežu zeleň, leto bolo bohaté na zrážky, lístie opadáva iba veľmi pomaly... Zeleň sa silou mocou drží pri sile, avšak neúprosny kolobeh si žiada zmenu. Lístie spríchnie, ochladí sa a opäť príde jar...

Prvé jesenné dni už tradične patria nášmu festivalu Bratislavské hudobné slávnosti. Rád by som zdôraznil slovo **slávnosti**. Overtúra k nim sa kryla, zhodou okolností, s voľbami. Isteže to bola vec veľmi dôležitá, a dúfam, že aj historická udalosť. Volebný akt však netrvá dva dni, je to okamih, o ktorom každý volič je už prakticky pred vstupom do volebnej miestnosti dávno rozhodnutý. Festival sa pripravuje po celý rok a každoročne. V posledných rokoch vždy ťažšie a skromnejšie, a tak nie je namieste ukájať sa jeho dokonalosťou, svetovosťou a deklarovanými podmienkami pre rozvoj kultúry.

Sme totiž pri korení vecí. Slávnosti? Akéže sú to slávnosti. Kto sa o nich dozvie niečo viac kúsok za Bratislavou alebo hranicami našej vlasti. Tohtoročné otváranie našich hudobných slávností na mňa zapôsobilo nesmierne posmutnelo. Bez lesku televíznych kamier, ktoré tak horlivo po celý rok zaznamenávajú neurotizujúce sboje politikov a všakovakých moderátorov, bez účasti diplomatického a štátneho protokolu (tak tomu napokon bolo aj v nevolebných rokoch), aké sú to slávnosti, keď sú skladačkou z lacnej ponuky (nezávideniahodná situácia pre organizátorov a netvrdím, že neboli aj pozoruhodné jednotlivé výkony, ale mohli byť aj lepšie i z domácich zdrojov), keď ich ouvertúra je bez adekvátneho umeleckého programu, aké sú to slávnosti bez účasti významnejších umeleckých osobností v porovnaní napríklad s Prahou, aké sú to slávnosti bez účasti osobností nášho domáceho kultúrneho života (prichádzajú iba autori, ktorí sú hrani, alebo ktorí účinkujú), kde je mladé, zvedavé a spontánne publikum, ktoré kedysi preplňalo koncertnú sieň Reduty aj pri festivalových podujatiach a vytváralo neopakovateľnú atmosféru, kde je nový poslucháč?

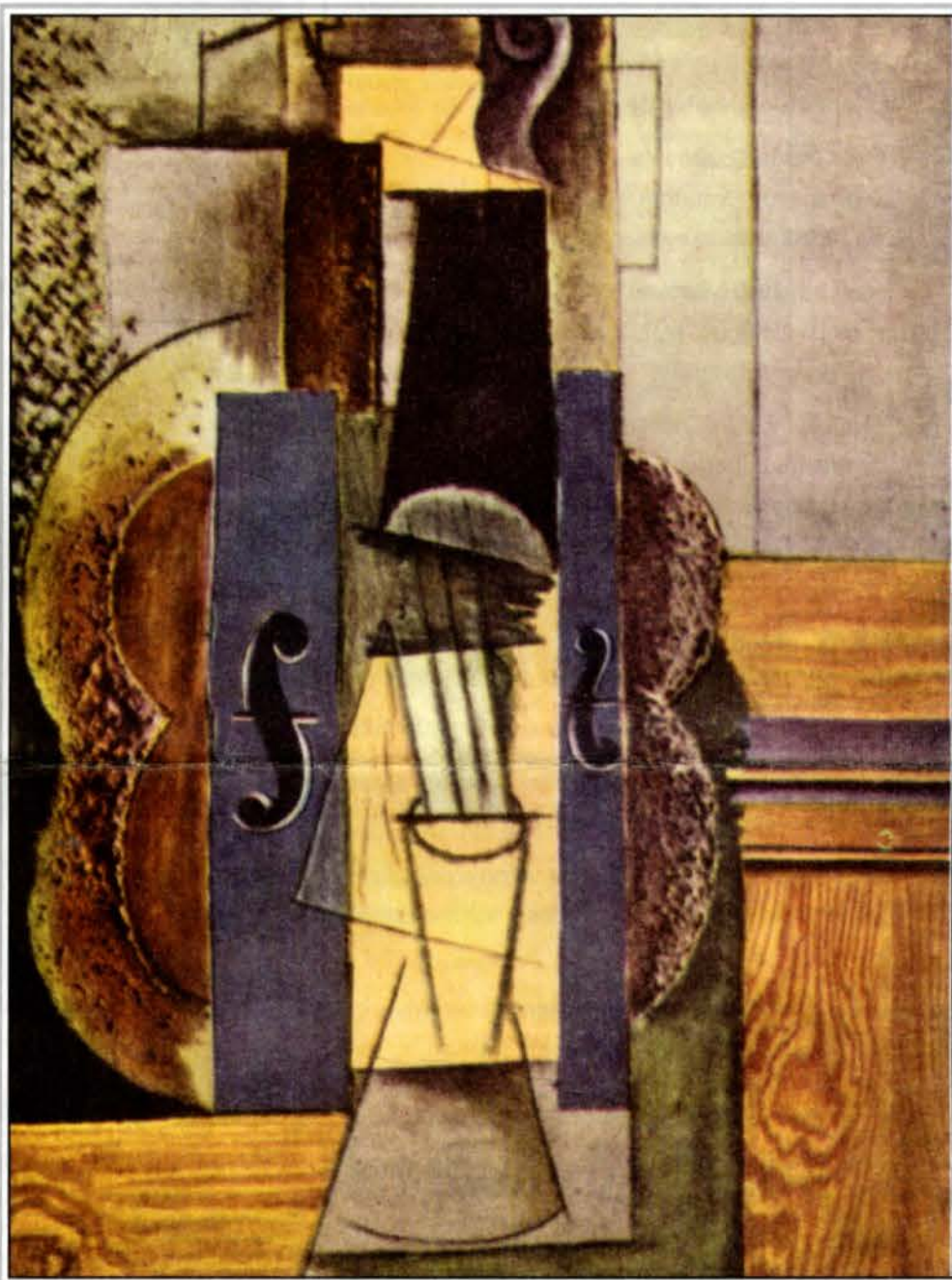
I napriek tomu, že v prvých dňoch festivalu vládlo krásne počasie, vnímal som tieto dni ako posmutnelý čas. Kam sme po rokoch dospeli s našim hospodárskym zázrakom? Dokedy bude hudobné umenie zobrazujúcou, poníženou služkou politickej povýšenosti, dokedy bude hudobná inštitúcia ďakovať jedincovi a potom sa v deň volieb nerozpakuje rozozvučať naše historické: "Zem! Krása bez úsmevu... zúfalé procesie s pokorou modlitby a ostrým kosy... jar, čo príde s dažďom kvetov...", kedy si štát uvedomí, že aj v hudobnom umení má silného partnera v zviditeľňovaní životnej a kultúrnej úrovne národa, že umenie nie je iba ľudovým ornamentom politických slávností... Ako Slovák ma urážalo pozývanie zahraničných hviezd s obmedzenými znalosťami o našich problémoch, kultúre, a možno aj ich vlastnej, v čase, keď sme potrebovali finančné prostriedky na iné užšľachtilejšie zábery, napríklad aj na Bratislavské hudobné slávnosti (pre doktorých vyvolených je ich stále nadostač), aby slávnosťami boli v tom najlepšom svetle a v pravom slova zmysle. Žiaľ, na žiadosti zo SHU o finančné prostriedky sme dostávali skromné, no zväčša negatívne alebo žiadne odpovede.

Posmutnelý čas? Pre koho ako. Prežili sme už všetko. Isteže prežijeme aj tento zneurotizovaný konfrontačný čas, v ktorom jedni vidia nádej, iní pohromu. Dúfajme však, že vzdialenosť medzi vyvolenými a povolanými sa začne skracovať, že poslušnosť (ktorej sa v istých súvislostiach nikdy nedá vyhnúť) nahradí profesionalizmus, kompetentnosť, avšak bez straniekej príslušnosti, že sloboda prejavu nebude výsadou nadradenosti, ale demokracie.

Slávnosti boli, sú a budú. Či tie terajšie boli slávnosťami naozaj, na to nech si odpovie každý, kto sa ich zúčastnil. A kto nie, má možnosť o nich hovoriť v kulodároch. Bolo by však nesmierne užitočné posunúť tento čas do roviny reálne viditeľného života slobodnej, perspektívnej spoločnosti. Pretože v tomto čase, od ktorého očakávame očistu smerujúcu nie k pomste, ale k veľkorysej šľachetnosti, ale aj zodpovednosti, pociťujeme aj byľku neistoty.

Pestré a hrejivé farby jesene a s ňou aj spriaznené hudobné slávnosti v pravom zmysle slova, azda nedajú na seba dlho čakať.

MARIÁN JURÍK



Pablo Picasso: Husle (1913)

Kto sa bojí avantgardy?

CHARLES ROSEN

Prejav Juliana Lloyda Webbera, ktorý predniesol na Svetovom ekonomickom fóre v Davose a ktorý sme uverejnili v HŽ č. 14-15, vyvolal vo svete búrlivý ohlas. V dnešnom čísle prinášame jeden z výrazne protichodných názorov. Myslíme, že nastolená téma je mimoriadne živá a aktuálna aj pre naše domáce prostredie. Redakcia ponúka na reflexiu túto tému nielen muzikológom, publicistom, ale aj skladateľom a koncertným umelcom.

-R-

Kto sa bojí avantgardy? Prinajmenšom Julian Lloyd Webber. Slávny britský violončelista, brat ešte slávnejšieho Andrewa Lloyda Webbera, skladateľa úspešných populárnych muzikálov *Jesus Christ Superstar* a *Mačky*. Vo februári predniesol na Svetovom ekonomickom fóre v Davose reč, v ktorej zaútočil na tzv. "nových fúhrerov vrchnosti vážnej hudby". Mala prekvapujúco široký ohlas: *Daily Telegraph* v Londýne ju uverejnil 7. februára, Paul Griffiths napísal citlivú reakciu do *The New York Times* (v nedeľu 22. marca), a v *Independent* (v Londýne 2. februára) sa objavilo dlhé interview pod titulom "Stop diktátorom modernej hudby".

Myslel som si, že modernistický štýl v hudbe už nepôsobí hrozivo, ak však áno, tak je tento útok povzbudzujúcim znamením toho, že moderna žije a teší sa dobrému zdraviu. Jej raní predstavitelia, samozrejme, sú už dávno mŕtvi a vstúpili na panteón: Schönberg, Stravinskij, Berg, Webern, Bartók sú nespochybniteľnou súčasťou nášho hudobného dedičstva. Najradikálnejší revolucionári nasledujúcich generácií - Pierre Boulez, Elliot Carter, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Sir Harrison Birtwhistle, Sir Peter Maxwell Davies, Milton Babbitt - sú už starší a úctyhodní členovia spoločnosti. Pierre Boulez je dokonca takmer verejnou inštitúciou. Domnievam sa, že je to práve

úctyhodnosť, ktorá desí Lloyda Webbera. Pred štyridsiatimi rokmi prevládali obavy, že títo Mladoturci zničia vážnu hudbu: no ukázalo sa, že obdivujú Bacha, Mozarta, Beethovena, Chopina, Schumanna, Verdieho, Wagnera a Debussyho (ak aj nie vždy i Rachmaninova a Pucciniho). Nepriatelia modernizmu nemôžu akceptovať spôsob, akým avantgarda zabrala hlavný prúd veľkej západnej tradície.

Je však pravdou, že napriek všetkej oddanosti a vášnivému entuziazmu, ktorý títo skladatelia podnecujú, nedobyli si srdcia masového publika. Bežní poslucháči neprijali úplne dokonca ani prvú generáciu s vý-

(Pokračovanie na str. 3)

Ceny Hudobného fondu za rok 1997

Rada Hudobného fondu udelila Ceny Hudobného fondu za rok 1997

Cena Jána Levoslava Bellu

Jozefovi Sixtovi
za dielo 2. symfónia

Cena Fríca Kafendu

Ide Černeckej
za vynikajúcu interpretáciu diel slovenských skladateľov

Cena Jozefa Kresánka

Ivanovi Mačákovi
za výstavu Hold Sarasvatí s prihladením na celoživotné dielo
v oblasti organológie

Cena Pavla Tonkoviča

Miroslavovi Šmídovi
za výrazný umelecký a tvorivý vklad v oblasti folklórnej tvorby

Cena Ladislava Martoníka

za výraznú tvorivú činnosť v oblasti jazzu
Bercovi Baloghovi

Cena Karola Pádívého

Michalovi Galovcovi
za tvorivé a zamerané rozvíjanie dychovej hudby

Ceny kritiky

Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ udelila výročné **Ceny kritiky**, ktoré už tradične vyhlasuje v rámci otváracieho ceremoniálu BHS.

Cena kritiky za rok 1997 bola udelená

Romanovi Bergerovi - za skladateľské, filozofické a umenovedné dielo, ktoré v poslednom období vyústilo do kompozície **Exodus** a knižnej publikácie **Hudba a pravda**.

Petrovi Mikulášovi - za majstrovské interpretačné umenie v svetovom i domácom repertoári, ktorým reprezentuje našu hudobnú kultúru v najvýznamnejších svetových hudobných metropolách.

Bratislavské hudobné slávnosti

Už 34. ročník medzinárodného festivalu Bratislavské hudobné slávnosti začal sa 25. septembra v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca za účasti predstaviteľov kultúrneho a spoločenského života.

V slávnostnom príhovore vyzdvihol generálny riaditeľ Národného hudobného centra Pavol Bagin dlhoročnú tradíciu festivalu. Doplnil, že v tomto roku sa BHS začínajú v deň nedožitých 90. narodenín veľikána slovenskej hudobnej moderny profesora Eugena Suchoňa a otvárací koncert je zároveň otvorením Roku E. Suchoňa, ktorý potrvá do 10. decembra budúceho roku.

V úvode podujatia prevzal z rúk zástupcov Ministerstva kultúry SR poctu Björnstjerna Björnsona za propagovanie slovenskej kultúry v zahraničí Alfons Sans zo Španielska.

Počas otváracieho ceremoniálu prezentoval svoje umenie Spevácky zbor Lúčnica pod vedením dirigenta Petra Hradila.

BHS '98 pripravilo z poverenia Ministerstva kultúry SR Národné hudobné centrum v spolupráci so Slovenskou filharmóniou, Slovenským národným divadlom, Slovenskou televíziou, Slovenským rozhlasom, Magistrátom hlavného mesta SR Bratislavy a ďalšími inštitúciami.

Bratislavské hudobné slávnosti pokračovali večerným otváracím koncertom v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie.

V majstrovskej interpretácii Slovenskej filharmónie, pod taktovkou dirigenta Ondreja Lenárda a Slovenského filharmonického zboru so zbormajstrom Janom Rozehnalom, odznel nezabudnuteľný Žalm zeme podkarpatskej od Eugena Suchoňa a Koncert pre klavír a orchester č. 5, Es dur, op. 73, Ludwiga van Beethovena. V klavírnom sóle exceloval Američan David Lively a v tenorovom parte sa predstavil slovinský spevák Janez Lotrič.

Slovenské národné divadlo v ten istý večer uviedlo baletnú adaptáciu opery Georgea Bizeta Carmen s použitím hudby flamenco gitaristu Paca de Lucía, v režijnom naštudovaní Roberta Balogha.

(TASR)

Pocta Albrechtovcom



Pani Viera Albrechtová, prof. Ivan Parík a primátor Peter Kresánek po odhalení pamätnej tabule.

Za účasti početného publika a predstaviteľov Národného hudobného centra, Hudobného fondu a Slovenskej

hudobnej únie konalo sa 17. septembra t. r. pod záštitou primátora mesta Bratislavy **Petra Kresánka** odhalenie pamätnej tabule **Alexandrovi a Jánovi Albrechtovcom** na dome na Kapitulskej ulici, kde dlhé roky žili a tvorili.

Pred odhalením pamätnej tabule o význame oboch osobností pre našu hudobnú kultúru prehovorili generálny riaditeľ Národného hudobného centra **Pavol Bagin** a predseda Rady Hudobného fondu **prof. Ivan Parík**. Milá slávnosť pokračovala v hudobnej sieni Zichyho paláca, kde skladateľ a teoretik **Vladimír Godár** zhodnotil muzikologické dielo Jána Albrechta. Slovenské kvarteto prednieslo potom Sláčikové kvarteto, op. 19, Alexandra Albrechta. Po ňom nasledoval slávnostný krst knihy Jána Albrechta: Spomienky bratislavského rodáka, ktorú vydalo Vydavateľstvo P. T. Alberta Marenčina. Podujatie sa nieslo v duchu úcty a porozumenia k obom osobnostiam našej kultúry.



V. Albrechtová, P. Bagin a I. Pažítková (v popredí sprava) pri krstnom akte. Snímky E. Mlynáriková

Pamätná medaila Karlovej univerzity

Vedúca Katedry hudobnej výchovy Fakulty humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity **Mgr. Irena Medňanská, CSc.**, 25. septembra prevzala vo veľkej aule pražského Karolína pamätnú medailu Karlovej univerzity, ktorá si tohto roku pripomína 650. výročie vzniku. Ocenenie za dlhoročnú spoluprácu medzi Pedagogickou fakultou Univerzity P. J. Šafárika v Prešove a jej súčasnými dvoma nástupníckymi fakultami a Karlovou univerzitou prevzala I. Medňanská z rúk rektora prof. JUDr. K. Malého, DrSc.

Irena Medňanská je členkou výboru Európskej asociácie pre hudobnú výchovu na všeobecnovzdelávacích školách a vedúcou asociácie učiteľov hudby Slovenska.

Srdečne blahoželáme.

R.

ŠKO Žilina otvoril 25. sezónu

Štátny komorný orchester (ŠKO) Žilina otvoril 10. septembra 25. koncertnú sezónu. V koncertnej sieni Domu umenia Fatra v Žiline, v podaní ŠKO a pod taktovkou rakúskeho dirigenta Georga Kugiho, odzneli skladby Georga Frederika Händla, Felixa Mendelssohna Bartholdyho, Dmitrija Šostakoviča a Jozefa Haydna. Sólistkou koncertu bola huslistka Jung mi Čo z Južnej Kórey.

Program jubilejnej sezóny tohto umeleckého telesa tvoria dva koncertné cykly. Hlavný orchestrálny, v ktorom sa uskutoční 18 premiérových programov, komorný cyklus s 10 programami a uskutoční sa aj päť nedeľných matiné pre deti a rodičov. ŠKO usporiada aj atraktívne vianočné, novoročné, fašiangové a veľkonočné koncerty. Dramaturgia kladie dôraz tiež na Rok Eugena Suchoňa, ktorý vyhlásilo Ministerstvo kultúry SR od 25. septembra tohto roka do 10. decembra roka 1999, na počesť nedožitých 90. narodenín tohto významného slovenského skladateľa a 50. výročia premiéry opery Krútnava.

Počas sezóny sa publiku predstavia vynikajúci dirigenti, okrem iných dirigent ŠKO Leoš Svárovský, Slovák Róbert Stankovský, Rakúšan Georg Kugi a Tsugio Maeda z Japonska. Toto významné profesionálne hudobné teleso sa zúčastní na rôznych hudobných festivaloch na Slovensku a pozvanie má už do Španielska, Holandska, Francúzska, Maďarska, Poľska a Česka.

(TASR)

Kto sa bojí avantgardy?

(Dokončenie zo str. 1)

nimkou Stravinského - a v jeho prípade sú skutočne populárne iba rané balety ruského obdobia, kým neoklasicistické a neskoršie atonálne diela vedia oceniť iba znalci. Lloyd Webber tvrdí, že pokles záujmu publika o vážnu hudbu vo všeobecnosti je spôsobený predovšetkým modernistickými skladateľmi, ktorí tvrdohlavo odmietali skladať takú hudbu, aká sa obecnému páči, a ich spojeniami v hudobných inštitúciách, ktorí nemilosrdne vnucovali ich diela bezmocnému publiku.

Absurdnosť tohto tvrdenia bola okamžite odhalená a Paul Griffith vo svojom článku "Neobviňujeme modernistov za prázdne sedadlá" píše:

"Navyše, myšlienka, že títo alebo hoci ktorí iní skladatelia majú moc odvrátiť ľudí od Beethovena, je smiešna. Naopak, vážna kompozícia je naďalej pevne zviazaná so svojimi koreňmi: jej znakom je úcta k minulosti, nie jej odmietanie. A je pravdepodobnejšie, že poslucháč, ktorý mal zlú skúsenosť s novou hudbou, sa určite vráti k *Eroike* a *Valdštejnskej sonáte*."

Toto je mimoriadne súdna a rozumná reakcia. Vážne však treba brať nie Lloydove Webberove tvrdenia, ale bizarný jazyk, ktorým sú stylizované, i príčinu nadmerného nafúknutia jeho očividne smiešnej reči tlačou.

Niekoľko Lloyd Webberových viet postaviť na ilustráciu charakteru jeho jazyka a logiky:

"Skladatelia, ktorí pokračovali v logikom vývoji hudby veľkých majstrov (títo, samozrejme, podľa Lloyd Webbera rozhodne nie sú modernistami), boli čoraz väčšími znevažovaní a zosmiešňovaní novými "führermi" vrchnosti vážnej hudby, pre ktorých sa tonalita a harmónia stali nadávkami. Nejde mi o kritiku tohto štýlu (a prečo vlastne nie?), pre hudbu však nemôže byť dobré, ak sa skladatelia obliekajú do zvieračej kazajky. V povojnových rokoch vytvorila západná vážna hudba zhubné "politbyro", ktoré sa ukázalo byť prinajmenšom rovnako účinné, ako jeho pendant na Východe. Napríklad v Amerike boli skladatelia ako Aaron Copland a Samuel Barber odvrhnutí ako staromódní. V Nemecku nemohol Bertold Goldschmidt ani zaznieť."

Tento slovník - "führeri", "politbyro" - je oveľa zaujímavejší ako absurdné tvrdenia: Goldschmidt mal po vojne problémy zaznieť v rodnom Nemecku predovšetkým preto, lebo roku 1935 emigroval do Anglicka a stal sa britským občanom: Coplanda aj Barbera však v rokoch 1945-1975 predvádzali v Spojených štátoch omnoho častejšie ako ktoréhokolvek z "radikálnejších" skladateľov, ako sú Elliott Carter alebo Roger Sessions. Lloyd Webber vytvára dojem, akoby bol v tomto období jednoduché počuť skladby modernistických skladateľov, akoby publikum nemohlo uniknúť pred ich strašnými disonanciami. Samozrejme, opak je pravdou. Navyše, štýl Lloyd Webbera prezrádza jeho intelektuálny zmätok: nikdy som nestretol jediného milovníka avantgardnej hudby, pre ktorého by bola "harmónia" nadávkou, no nepresné skombinovanie slov "führer" a "politbyro" vytvára peknú rovnosť medzi nacizmom a komunizmom.

Zatrpnutosť Lloyd Webbera môže byť medzinárodná, no jej výraz má nadmieru britskú príchuť a pripomína protesty, ktoré sa zniesli na hlavu Sira Williama Glocka, keď prevzal vedenie hudobného oddelenia v BBC v päťdesiatych rokoch a otvoril ho pre najzaujímavejšie súčasné hudobné prúdy. V tom čase bol Symfonický orchester BBC v dezolátnom stave, vedený nekompetentným hudobným riaditeľom (hral som s ním Mozartov koncert na Cheltenhamskom festivale, takže mám s ním istú skúsenosť) a s koncertným majstrom, ktorý systematicky sabotoval predvedenia náročnej súčasnej hudby. Slávne letné Promenádné koncerty v Albert Hall stratili vysoký štandard, nastolený na začiatku storočia Sromom Hamiltonom Hartym, a stali sa zväčša bezvýznamným súhrnom obohratých hitov.

Glock (ešte nie Sir William), vynikajúci hudobník a skvelý klavirista, Schnabelov žiak, bol vydavateľom *Score*, svojho času najvýznamnejšieho časopisu na svete, ktorý sa zaoberal súčasnou hudbou. Transformoval Promenádné koncerty na jeden z najdôležitejších hudobných festivalov v Európe. "Každú noc máme 3000 poslucháčov a nikto nevie, prečo prichádzajú", povedal mi. "Chystáme sa zmeniť program a uvidíme, čo

sa stane." Popri obvyklom Čajkovskom, Beethovenovi, Gilbertovi a Sullivanovi sa zrazu hrala Mozartova zázračná nedokončená opera *Zaida*, Berliozovo *Rekviem* a Stockhausenove *Gruppen*, spolu s mnohými inými neznámymi starými i modernými skladbami. (Stockhausenovo dielo pritiahol iba 2500 poslucháčov, no Glockovi to stačilo.) Orchester BBC ožil menovaním Antala Doratiho a neskôr Pierra Bouleza za šéfdirigenta. Vznikli relácie koncertov komornej hudby (štvrtkové Koncerty na pozvanie), ktoré kombinovali klasické diela a avantgardné súčasné skladby s hudbou obdobia stredoveku a renesancie.

BBC má v britskej kultúre enormnú moc a Glock transformoval hudobný Londýn asi v priebehu roka z nezaujímavého stagnujúceho mesta na jedno z najväčších centier hudby, vnímavé voči dielam všetkých druhov. Glockova politika však vyvolala verejný protest a v parlamente naňho útočili presne takými slovami, aké použil Lloyd Webber. Prezývali ho "gauleiter Glock", ako keby terorizoval čestných milovníkov hudby, nútiac ich počúvať umenie celkom proti britskej tradícii. To, čo v skutočnosti neznesli, nebolo zaraďovanie skladieb súčasnej hudby do programu (človek môže koniec-koncov vypnúť rádio), ale **nová váženosť a akceptácia**, ktorú si získala. Niektorí pracovníci z BBC boli paradoxne rozhorčení: sťažovali sa, že ľudia sa správajú, ako keby Glock zaviedol po prvýkrát súčasnú hudbu do vysie-



Franz Dülberg: Otto Klemperer, drevorez

lania BBC a ignorujú všetky predvedenia predchádzajúcich rokov. Hlavným problémom bola však **nová úcta** voči novej hudbe. Nie som si istý, či sa po Glockovom nástupe do BBC hralo skutočne oveľa viac súčasnej hudby ako predtým, no on našiel spôsob, ako upútať pozornosť, naplniac ju novou vážnosťou. Vyslal orchester BBC na turné do Ameriky, kde počas troch týždňov hral šesť programov náročnej hudby 20. storočia v Carnegie Hall pod taktovkou Doratiho a Bouleza. Niečo podobné by v tom čase nedokázal nijaký americký orchester. Toto bol skutočný začiatok Boulezovej žiarivej medzinárodnej dirigentskej kariéry: o niekoľko rokov neskôr sa stal riaditeľom Newyorskej filharmónie.

Diktátor, führer, politbyro - tieto objavné výrazy sú symptómami iracionálneho odporu. Iracionalita neprimerane jednoducho z nechuti voči štýlu, ktorému nerozumieme alebo nevieme ho oceniť, ale z neuznaného alebo nevedomého strachu, že sme vyradení z chápania niečoho, čo v hĺbke duše cítime, že by sme mali obdivovať. Práve preto sa nám mnohé kritiky z minulosti zdajú byť úplne irelevantné. Beethovenove skladby vo svojej dobe jeho nepriatelia nazývali: sexuálne monštrá. Takisto diela Wagnera a Schönberga boli svojrázne klasifikované ako sexuálne perverzity. Ruskin opísal Whistlerove obrazy ako urážlivý podvod.

Pre túto iracionálnu reakciu je typická viera, že nami nepochopené dielo musí byť zbavené všetkého významu. To vedie k paranoji, podobnej paranoji Lloyd Webbera, že existuje akási spiknutie, ktoré vnucuje publiku podvod. Napríklad Ned Rorem napísal, že nikto nemá skutočne rád hudbu Elliotta Cartera: ľudia iba predstierajú, že sa im páči. A teda množstvo jeho obdivovateľov určite klame. Tento vskutku potreštený výrok je typickým výrazom odporu, nenávisť voči umeniu, ktorému človek nerozumie, alebo skôr voči umeniu, ktoré človek

nie je ochotný chápať.

Vkus je, koniec-koncov, vecou vôle, vecou morálnych a spoločenských rozhodnutí. Aby som uviedol známy príklad z modernistickej literatúry: sme presvedčení, že Joyceov *Odyseus* je zložitý majstrovské dielo a pokúšame sa ho čítať, rozhodnutí azda potvrdiť si jeho uznaním vlastnú kultúrnu nadradenosť. Po začiatčom odpore voči veľkej časti knihy, čo zažíva veľa čitateľov, väčšina z nás sa nakoniec podarí mať z nej veľký pôžitok. Podobne v hudobných dejinách - od Bacha po súčasnosť - sme sa až opakovým počúvaním naučili milovať hudbu, ktorá nás najprv miatla a dokonca odpudzovala. Vždy sa však nájde megalomanský kritik alebo amatér, presvedčený - nech je pozhnané toto presvedčenie - že je tým nevinným chlapčekom, čo vidí, že cisár je nahý.

Nie je nič komickejšie, než odpor voči súčasnému umeniu, pokrytecké rozhorčenie vyvolané jeho náročnosťou. Pamätám si, že som raz prednášal o hudbe Pierra Bouleza a Elliotta Cartera v Cincinnati. V následnej diskusii mi jedna žena predložila ani nie otázku, ako skôr agresívnu a vzdorovitú výzvu: "Pán Rosen, nemyslíte si, že skladateľ má zodpovednosť písať hudbu, ktorej môže publikum rozumieť?" Pri takýchto príležitostiach obvykle slušne reagujem na všetky otázky, nech sú akokoľvek hlúpe, no tentokrát som odpovedal, že otázka sa mi nezdá zaujímavá, no očividný odpor, ktorý ju podnietil, je skutočne veľmi príznačný.

Aby sme pochopili štruktúru mysle, v ktorej sa rodia takéto výzvy, musíme si pripomenúť, že katastrofálna premiéra *Svätenia jari* (na ktorej členovia módného Jockey klubu zorganizovali orgie pískania a sčania) bola nepočúvateľná po prvých pár sekundách. Je pravda, že vysoký fagotový tón, uvádzajúci balet, bol vtedy šokujúci, no je očividné, že nikto nemienil počúvať. Rozsudok bol už vynesý. (Ako sa zdá, nie je všeobecne známe, že druhé predvedenie bolo triumfom: a od tých čias až dodnes sa dielo počúva.) História sa opakuje: keď Boulez zaujal svoje miesto hlavného dirigenta Newyorskej filharmónie, do jedného z prvých programov zaradil tzv. "Pohľadnicové" piesne Albana Berga pre soprán, ktoré sú krátke, krehké a očarujúce. Neuplynulo ani päť sekúnd a už sa tucet či viac starých abonentov pobralo hlučne a ostentatívne von. Nepotrebovali počúvať, už vopred vedeli, čo nemajú radi bez toho, aby to chceli vôbec počuť.

Nie je azda zdravé alebo rozumné rozvíjať si vkus pre všetko. "Nenávidím všetko egyptské," povedal raz Goethe v spoločnosti pri večeri, "a teší ma to: človek musí vždy mať niečo, čo nemusí mať rád." Naše hranice však nie sú znakom morálnej alebo estetickej nadradenosti, ako to predpokladá Lloyd Webber svojimi rečami o diktátoroch i svojím hlúpmym tvrdením, že avantgardný skladateľ pokladá "harmóniu" za nadávku. Napríklad ja sa nezaujímam o hudbu Messiaena, prekáža mi jeho závan dojímavej piety; dokonca, keď mám zlú náladu, opisujem jeho operu ako Svätý František kráčajúci po vtákoch. Keď však vidím, že niektorí z najlepších súčasných hudobníkov, medzi nimi Peter Serkin, Messiaena zbožňujú, uvedomím si, že by som sa tiež naučil milovať jeho hudbu, ak by som sa rozhodol zaoberať sa ňou. Obdivovatelia Messiaena majú jednoznačne pravdu a ja nie: v jeho hudbe je skutočne to, čo v nej počujú.

Náročnosť súčasnej hudby a veľkej časti moderného umenia a literatúry vo všeobecnosti sa často hlúpo pripisuje pokusu umelca adresovať svoje dielo výlučne profesionálom, nechote znížiť sa na úroveň masového publika. Je to naopak: skladatelia, umelci a spisovatelia vždy chceli získať úspech - no podľa svojich vlastných predstáv. Webern raz povedal, že dúfa, že raz počuje pošťára, ako si píska pri práci dvanásťtónový rad, aj keď vie, že je to len utopický sen. Hudba sa dnes skutočne menej hodí na pískanie či hmkanie. Počul som priateľov písať si alebo hmkať melódie Georgea Gershwinu a Harolda Arlena, no nikdy som nikoho nepočul písať si melódiu Andrewa Lloyd Webbera; možno sa pohybujem v zlých kruhoch. V každom prípade som však nerozvinul teóriu, že ide o sprisahanie, ktoré vnucuje diela Andrewa Lloyd Webbera a Stephena Sondheima bezmocnému publiku na úkor znovuoživenia veľkých muzikálov Gershwinu a Arlena.

Spomínam si však, že som vlastne často počul písať si dvanásťtónový rad na Princetone koncom štyridsiatych rokov, keď Princetonský cirkevný zbor uvádzal Schön-

bergovu skladbu *Ten*, ktorý prežil Varšavu s orchestrom Newyorskej filharmónie. Dimitri Mitropoulos prišiel do Princetonu, aby naskúšal zbor. Hneď na úvod zboru povedal, že vie, že tú skladbu nenávidíme, no musíme to pre dobro modernej hudby všetci pretrpieť. Zbor bol šokovaný: v skutočnosti nikto nemal k skladbe nenávisťný vzťah, no úloha martyra - podľa vzoru Savanarolu - svedčala Mitropoulosovi a náročnosť modernej hudby sa tak pozdvihla z roviny problému na mýtus.

Problém náročnosti je v súčasnej hudbe oveľa vážnejší než v súčasnom výtvarnom umení predovšetkým preto, lebo na obraz sa môžete pozrieť v priebehu niekoľkých sekúnd, no dielo musíte počúvať tak dlho, koľ-



Igor Stravinskij

ko trvá. Skladatelia dlho čelili tomuto problému. Keď roku 1939 Schönberg ušiel z fašistického Nemecka na rok do Barcelony, odmietol povoliť predvedenie svojej *Hudby k filmovej scéne*, ktorú Webern navrhol na koncert ISCM. "Zijem tu už pár mesiacov, mám veľa nových priateľov, hrávam s nimi tenis", povedal. "Čo si o mne pomyslia, keď budú počuť tú strašnú hudbu?"

Veľmi je rozšírené nedorozumenie, týkajúce sa záľuby publika v klasickej hudbe. Nie je to ťažká hudba, proti ktorej poslucháči namietajú, no tá ťažká hudba, ktorá je neznáma. Ľudia, ktorí uprednostňujú počúvanie ľahkej hudby, sú zriedka tí, ktorí sa zaujímajú o tzv. vážnu hudbu, alebo tí, ktorí si rok čo rok kupujú abonenty na orchestrálne a komorné cykly. Milovníkov vážnej hudby zasa nepríťahuje práve ľahká hudba, dokonca ani vtedy, keď nenávidia inú zložitú hudbu, ktorej sú vystavení. Návrh pritiahnúť od cudzené obecenstvo späť k súčasnej hudbe zostavovaním programov z diel skladateľov, ktorí píšú v peknom, prijateľnom štýle, je nerealizovateľný. "Poslucháčska" hudba - aby sme použili dnes bežný termín - azda nevyvoláva hlučné protesty, nepodnecuje však ani entuziazmus. Julian Lloyd Webber napríklad navrhuje vrátiť sa k hudbe Malcolm Arnolda, britského skladateľa menšieho významu, ktorý napísal hudbu k filmu *Most na rieke Kwai* a niekoľko vážnych orchestrálnych skladieb.

Azda by publikum nemalo nič proti vypočutiu si diela Arnolda, to však nevyvoláva nijakú vášeň, nanajvýš u niekoľkých anglických kritikov, ktorí sú šťastní, že našli národnú skladbu, ktorá im nejde na nervy svojimi hrôzostrašnými disonanciami. Na druhej strane, pokiaľ ide o Schönberga a Bouleza, ktorí sú ešte vždy kontroverzní, existuje azda väčšina milovníkov hudby, ktorí dúfajú, že nikdy nebudú musieť počúvať ich diela, no takisto je aj významná menšina, ktorá ich bude vášnivo hrať a počúvať. Hlavný problém návrhu Lloyd Webbera teda nie je v tom, že zaujímaví a originálni skladatelia vo všeobecnosti nechcú písať "poslucháčsku" hudbu; skutočný kameň úrazu je v tom, že iba málo hudobníkov má nejakú vášnivú potrebu hrať alebo počúvať tento druh hudby. (Dokončenie v budúcom čísle.)

Preložila Katarína Lakotová

Charles Rosen, americký klavirista a hudobný historik (nar. 1927, New York). Štúdium hry na klavír začal ako veľmi mladý na Juilliard School of Music (1934-1938), pokračoval u M. Rosenthala a H. Kanner-Rosenthal. Súčasne na Univerzite v Princetone študoval románske jazyky a v r. 1951 tu získal doktorát. V úspešnej dvojkarére uprednostnil hudbu. Tento nezvyčajný intelektuál sa preslávil nielen interpretáciou diel Schönberga a Webera, ale tiež pozoruhodnými nahrávkami diel J. S. Bacha, posledných Beethovenových sonát i sonát P. Bouleza. Jeho najvýznamnejším hudobno-teoretickým dielom je *Klasický štýl*: Haydn, Mozart, Beethoven (1971-1972).

Pesaro 1998 - od Rossiniho po rock

PAVEL UNGER

Málokterému zo skladateľských veľikánov minulosti doprial osud to šťastie, že jeho tvorivému odkazu sa venuje taká systematická a láskyplná starostlivosť ako Gioacchinovi Rossiniemu. Azda iba wagnerovský Bayreuth môže svojím monotematickým profilom a sústredením špecializovaných interpretov konkurovať pesarskému **Rossini Opera Festivalu**. A letné Pesaro má jednu výhodu, takpovediac neopernú: je prekrásnym prímorským centrom.

Počas devätnástich ročníkov tohto umelecky a organizačne perfektne pripraveného podujatia publikum i odborná verejnosť z celého sveta mali možnosť zažiť uvedenie okolo 25 rossiniiovských titulov. Pritom dramaturgia festivalu umne kombinovala odhaľovanie neznámych vážnych diel s populárnejšími komickými operami Rossiniho. Pesaro, ako skladateľovo rodisko, je dôležitým strediskom renesancie jeho opery série a práve tu sa uskutočnilo prvé novodobé naštudovanie takých titulov, ako Maometto II, Bianca e Falliero, Ricciardo e Zoraide, či Mathilde di Shabran. Oživovanie zabudnutých Rossiniho opier začalo r. 1949 a kulminovalo od polovice sedemdesiatych do polovice deväťdesiatych rokov (napr. r. 1992 sa vo svete uskutočnilo 33 naštudovaní výlučne tragických opier), pričom v ostatných sezónach badať známky mierneho útlmu.

Devätnásty ročník **Rossini Opera Festivalu** bol venovaný pamiatke **Lucie Valentini-Terraniovej**, jednej z najslávnejších rossiniiovských mezzosopranistiek nášho storočia, ktorá v júni, vo veku 51 rokov, podľahla zákernej chorobe. Zhodou okolností, práve La Cenerentola (Popoluška), v ktorej zosnula umelkyňa spievala titulnú rolu po celý život viac než 170-krát, bola na programe ostatnej letnej sezóny. Išlo o novú inscenáciu jednej z najobľúbenejších Rossiniho komických opier a na festivale sa ocitla po prvý raz. Žáner opery série zastupovala úspešná produkcia Otella (hraná v rokoch 1988 a 1991) a prienikom do nového terénu sa stalo premiérové naštudovanie "teen-opery" Azia Corgiho Isabella, skomponovanej na objednávku festivalu.

Otello aj La Cenerentola pochádzajú z rokov 1816-17. Skladateľ mal vtedy 25 rokov a na svojom umeleckom konte plné dve desiatky javiskových prác. Hoci tvoril v zákratnom tempe, počas jednej sezóny mali premiéry 3-4 opery, partitúry boli plné melodické invencie, vokálnej krásy, vtipu i dramatickosti. Dôkazom sú aj obe spomenuté, žánrovo diametrálne odlišné diela. Brilantnosť a humorný vzlet Popolušky s elektrizujúcim briom ansámblov, ale i množstvom lyrických, melanchóliou nadýchnutých scén - to je jed-

na tvár Gioacchina Rossiniho. Tá druhá, vo svete dávno objavená, no na Slovensku stále utajená, to sú skladateľove vážne opery. Otello, voľne inšpirovaný Shakespearom, je zaradený k najznámejším opusom neapolskej éry skladateľa. K jeho hudobným charakteristikám patrí okrem iného brilantná sopránová partia, napísaná pre Isabellu Colbranovú, ale tiež trojica vypätých tenorových úloh. Tessitura Otella a Jaga zodpovedá typu tzv. barytenora, má ťažisko v strednej polohe, no zdobia ju i náročné výšky. Po titulnom hrdinovi



Otello na Rossini Opera Festivale 1998. V titulnej úlohe Bruce Ford.

druhú najväčšiu rolu má Rodrigo a tá je určená tenorovi d'agilita, čiže vyslovenému "výškarovi". Kombinácia tenorových hlasov v duetoch je nesmierne zaujímavá, premyslená a dramaticky účinná. V 19. storočí bol Otello obľúbeným repertoárovým titulom (existuje tiež vo verzii so šťastným koncom, tá sa však dnes nehraje), avšak i v súčasnosti patrí k trojici najčastejšie inscenovaných Rossi-



Vesselina Kasarova ako Cenerentola a Juan Diego Florez v úlohe Don Ramira v pesarskej inscenácii Rossiniho opery La Cenerentola.

niho vážnych opier.

Z troch pesarských javísk sa **Cenerentola** dostala na najväčšie, do Palafestivalu. Táto skutočnosť poznačila koncepciu režiséra **Lucu Ronconiho** a výtvarníčky **Mar-**

gherity Palliovej. Hoci najfamóznejšia bola totálna premena scény (Magnificov dom sa prestaval na palác princa Ramira), odohrávajúca sa pred zrakmi divákov pomocou najrozmanitejších figlův javiskovej techniky - a dostala samostatný potlesk - aj riešenia jednotlivých obrazov mali svoju logiku. Nechýbali ani prekvapenia: Magnificove komnaty pripomínali skôr sklad nábytku, boli totiž umiestnené na scéne jedna vedľa druhej, "prelet" Cenerentoly do zámku sa odohral nad javiskom pomocou kaskadérky a tiež ďalšie detaily vraveli o tom, že Ronconi poňal predlohu voľne a uplatnil v nej kus fantázie.

Na čele Orchestra della Toscany stál **Carlo Rizzi**, ktorý mohol

belcantových primadon. Jej tón má vrúcnu farbu, cituplnosť, príkladne frázuje a s dramatickým atakom zdoláva vypäté koloratúrne polohy náročnej roly. Trojica tenoristov, zhodou okolností Američanov, **Bruce Ford** (Otello), **Paul Austin Kelly** (Rodrigo) a **Charles Workman** (Jago), sa vzácné odlišovala farbou a charakterom materiálov, pričom všetci boli technicky a štýlovo zdatní. Krásnym timbrom upútala tiež **Enkeleja Shkosa** ako Emilia. **Corrado Rovaris** na čele toskánskeho orchestra a Pražského komorného zboru si počínal suverénne a zožal, rovnako ako sólisti, veľký aplauz publika.

Ostáva nám už iba festivalová novinka - **Isabella od Azia Corgiho**. Jej autor, skladateľ a muzikológ, okrem iného spolupracoval s Rossiniho nadáciou v Pesare na kritickej revízii Talianky v Alžírii. Práve táto predloha ho podnietila ku skomponovaniu tzv. teen-opery, implantujúcej citácie z Rossiniho originálu do novej štruktúry, poňatej v jazz-rockovom duchu. Zjednodušené a upravené sujetové jadro Talianky sa premieta do nového príbehu Isabelly, po hudobnej stránke skladateľ akceptuje harmonický a melodický model Rossiniho, no premieňa ho do spolumedzi dvomi štýlmi, označených ako "Rock a Ross". Odráža sa to v inštrumentácii, kombinujúcej oba spôsoby vyjadrovania. "Ross-orchester" je umiestnený v orchestrisku a hrá "klasiku", rocková skupina, produkujúca elektronickú hudbu, sedí na javisku.

Úprimne povedané, dojmy zo svetovej premiéry Corgiho Isabelly boli zmiešané. Hoci v Pesare uvádzali, že išlo o koncertné naštudovanie, v skutočnosti to bola poloscénická verzia, v nariadených akciách vyvolávajúca predstavu plyúceho deja. Podobne, okrem zaujímavej myšlienky prepojenia opery 19. storočia s dneškom, nepriniesla mimoriadne silné podnety a ani neukázala, že touto cestou by sa mal operný žáner vyvíjať. Mladý kolektív operných interpretov a rocková skupina Broz ensemble urobili všetko preto, aby premiéra Isabelly vyznela čo najpriateľnejšie.

Ak chcem podať ucelený obraz o tohtoročnom Rossini Opera Festivale, nemôžem nespomenúť dva navštívené koncerty v Auditoriu Pedrotti, nachádzajúcom sa v historickej budove pesarského Konzervatória. Na prvom barytonista **Alfonso Antoniozzi** - s klaviristom **Marcom Boemim** - predniesli veľmi zaujímavé a u nás neznáme ukážky z vokálnej tvorby Saveria Mercadanteho, Gaetana Donizettiho a Gioacchina Rossiniho. Druhý podvečer patrili nesmierne obľúbenému komikovi **Brunovi Praticovi**, ktorý v piesňach majstrov bel canta predviedol dokonalú "one-man-show", sprevádzanú kostýmami prevlekmi, vrátane dámskych toaliet a s voľnou konverzáciou s obecnstvom. A tomu od smiechu až slzy tiekli...

ešte účinnejšie vypointovať rossiniiovské gradácie a recitatívom dať väčšiu dynamiku. Hlavným magnetom sólistického obsadenia bola bulharská mezzo-koloratúra **Vesselina Kasarova** (Angelina), vskutku bravúrna v technike ozdobného, ale i legatového spevu, príťažlivá farbou hlasu i hereckým profilom postavy. Štýlovo čistým a tónovo jasným Ramírom bol mladý **Juan Diego Florez** a **Bruno Pratico** ako Magnifico opäť stavil na osvedčený arzenál komických prvkov. Slabšiu úroveň som však zaznamenal v prípade **Alessandra Corbelliho** (Dandini) a **Lorenza Regazza** (Alidoro).

Otello v réžii a na scéne **Piera Luigiho Pizziho** oslovuje publikum ako príklad ideálnej a dnes zriedka videnej symbiózy kultivovaného klasického divadla s hudobnou poetikou predlohy. Jednoduchá, historizujúca výprava, javisko nenásilne rozdelené na dva priestory, jeho striedme a funkčné otáčanie, štýlové kostýmy - to všetko vytváralo optimálnu atmosféru v historickej budove Teatra Rossini. Režisér viedol všetky postavy k maximálnemu vyzdvihnutiu ich charakteristických črt, pričom plne rešpektoval enormnú záťaž, vyplývajúcu z vokálnych nárokov partov. Inscenácia mala nesmierne šťastie na prvotriedne obsadenie. **Mariella Devia** (Desdemona) je jednou z mála dnešných

Dva operné večery v Macerate

Meno talianskej Maceraty by sa azda nestalo medzinárodne známym, keby sa pred 179 rokmi stovka domorodcov nerozhodla zbúrať časť mestských múrov a zakomponovať do nich veľkolepú elipsoidnú stavbu. Tak vznikla mohutná, neoklasicistická Arena Sferisterio, ktorá spočiatku slúžila populárnym lopťovým hrám, rôznym spoločenským udalostiam, cirkusovým a divadelným predstaveniam. Počas prvej svetovej vojny ju okupovalo a spustošilo vojsko, no po jej zreštaurovaní už začala slúžiť operným múzam. Zaujímavé je vnútro tohto divadla pod voľnou oblohou: pozadie tvorí 90-metrová stena (je to súčasne dĺžka javiska), polkruhový obvod hľadiska je vyplnený súborom elegantných arkád, oddelených 56-mi dórsky-

dospel vo svojej hudobnej reči. Efektne árie, cabalety či zbory, teda zaužívaný pôdorys číslovanej opery, vo Falstaffovi nahrádzajú prekomponované dejstvá s radom brilantných ansámblov, delikátnou orchestrálnou a vokálnou farebnosťou, s drobnokresbou v charakterizovaní postáv i situácií. Je to dielo intímnejšie, stvorené pre vyvážený kolektív interpretov, kde niet priestoru pre romantický pátos a držané vysoké tóny. Možno i preto Falstaff v Macerate chýbal 22 rokov. Skutočne - a nová inscenácia to potvrdila - Falstaff nie je ideálnym titulom pre otvorené javiská pod holým nebom. Napokon, ani vo Verone sa nikdy nehral. Keď sa však vedenie festivalu rozhodlo posledný verdiovský opus opäť vrátiť do života, urobilo

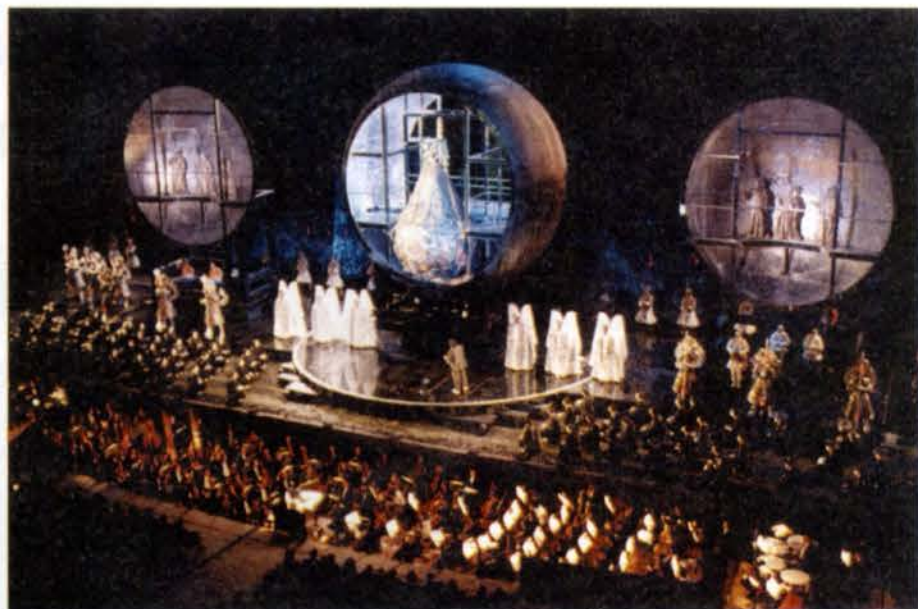


Dominujúcou javiskovou osobnosťou bol Renato Brusson (Falstaff).

mi stĺpmi, čím vzniká vyše sto lôží. Akusticky je Sferisterio vybavená výborným prírodným zvukom, rovnako z každého z 3000 miest je dokonalá viditeľnosť. Po slávnej veronskej Arene je Sferisterio v Macerate sídlom druhého najväčšieho open-air festivalu apeninského polostrova.

34. ročník ponúkol novú produkciu **Verdiho Falstaffa** a v reprízach divákmi vyžiadajú a cenou kritiky Premio Abbiati 1996 ovenčenú inscenáciu **Pucciniho Turandot**, ako i populárnu **Bizetovu Carmen**. Verdiho lyrická komédia je známym dôkazom neuveriteľného vývoja, ku ktorému osemdesiatročný skladateľ

správne, že ho ponúкло renomovanému režisérovi **Gilbertovi Deflovi**. So svojím výtvarníkom **Williamom Orlandim** pred enormnou šírkou scény nekapituloval a vymyslel vcelku zaujímavý i divácky zrozumiteľný projekt. Príbeh rytiera Falstaffa a paničiek windsorských vložil do cirkusovej manéže. Javisko nezaťažil zbytočnými kulisami a popisnými prvkami, ponechal mu vzdušnosť a voľné pole pre herecké akcie. Takáto koncepcia je, samozrejme, náročná pre interpretov, ktorí sa nemajú možnosť skryť za honosne vybavené pódium, ale naopak, musia svoje postavy vykresliť do najmenších detailov. Myslím, že po



Hugo De Ana je režisérom i autorom scény Pucciniho Turandota.

scénickej stránke sa Deflovi podarilo z Falstaffa vyťažiť shakespearovského i verdiovského ducha a kultivovanými prostriedkami komédiu doviesť až k záverečnej fuge "tutto nel mondo e burla".

Bolo asi mimo dosahu dirigenta **Donata Renzettiho** vymodelovať všetky orchestrálne nuansy, rafinované farby a výrazové poltóny. V otvorenom priestore sa trochu utápali, takže skôr možno hovoriť o štýlove vyváženej koncepcii a vhodných tempách. Dominujúcou javiskovou osobnosťou bol **Renato Brusson** v titulnej úlohe, umelec nielen stále vládnucci krásnym, zamatovým a vzorne kantilénovým barytónom, ale aj schopnosťou komickej nadsádzky a práce s výrazovým detailom. So zreteľným odstupom mu sekundoval **Roberto De Candia** ako Ford, pričom k pozitívnym predstaveniam možno priradiť tiež **Evu Mei** ako Nannettu a **Fabia Sartoriho** v role Fentona. Žiaľ, ostatné "paničky", najmä **Tiziana Bellavista** (Alice) a **Elena Zilio** (Mrs. Quickly), k pýcham inscenácie v žiadnom prípade nemohli patriť.

Na rozdiel od Falstaffa ideálnym arénovým titulom je **Pucciniho Turandot**, akoby šitá na monumentálny priestor a pre veľké hlasy. Navyše v podobe, v akej ju servíruje režisér a výtvarník **Hugo de Ana** je skutočnou pastvou pre oči. Spája dimenziu rozprávkovej symboliky s veľkým a originálnym divadelným účinkom. Na javisku dominuje ob-

rovská "nebeská" guľa, z ktorej sa po oboch stranách otvárajú podobné útvary. Sú parketou pre vnútorný svet fadovej princeznej a evokujú predstavu ďalekej, bájnej Číny. Zo svojho piedestálu zostupuje Turandot až po Kalafovom hádankovom víťazstve, aby ju osudný bozk zmenil na príťažlivú mladú ženu v nohaviciach. Všetky výstupy ostatných hrdinov opery, ako aj masové výjavy, sa odohrávajú na širokej javiskovej ploche. Sú aranžované dômyselne, i s nevyhnutnou dávkou vonkajšieho efektu a súzvučia s dynamikou partitúry. Videl som vo svete viacero inscenácií Pucciniho poslednej opery, no tvar Huga de Anu (realizovaný v lanskej sezóne tiež v Bologni) považujem za najnápaditejší, sklbuujúci modernosť s vernosťou autorskému zápisu.

Pod hudobné naštudovanie sa podpísal čínsky dirigent **Lú Jia**, ktorý síce ostal dramatickým kulmináciám partitúry čosi dlhý, zato sa mu podarilo "ustrážiť" obrovský aparát v súzvuoku a presnosti. V pozitívnom svetle sa prezentovali protagonisti predstavenia. Mladá **Francesca Patané** v titulnej partii upútala pevným, kovovým tónom, prenikavými kovovými výškami i farebným spodným - callasovským inšpirovaným - registrom. Stále v skvelej forme je **Nicola Martinucci** (Calaf) a novým objavom sa stáva sopranistka **Carla Maria Izzo** ako Liu.

PAVEL UNGER

Ako si neúctiť Mozarta

Takto paradoxne na mňa dýchol letný večer strávený v pražskom Stavovskom divadle, s Mozartovým **Don Giovannim** na programe. Áno, odohral sa v tých historických priestoroch, kde tzv. opera opier mala pred 211 rokmi svoju premiéru. Prítom išlo o jednu z repríz novej inscenácie diela, ktorou sa na Mozartov odkaz špecializovaný súbor OPERA MOZART prihovára počas celého augusta masám prevažne zahraničného publika.

Strojmi produkcie - v bulletine sa narába s termínom "koncepcia a scenár" - sú svojou nonkonformnosťou známi českí umelci **Daniel Dvořák** a **Jiří Nekvasil**; zhodou okolností od sezóny 1998/99 noví šéfovia Štátnej opery v Prahe. Bolo by naivné očakávať od tohto tvorivého tandemu pietne, tradičné, či aspoň voči partitúre zhovievavé poňatie Don Giovanniho. Rovnako však nemožno - i pri všetkej tolerancii voči tzv. režisérskejmu divadlu - prehliadnuť zreteľné prešľapy, ktorých sa inscenátori dopustili voči poetike diela rovnako v rovine javiskovej, ako aj hudobnej. Ak režisér **Jiří Nekvasil** vidí problém libreta v "nedostatku višľ divadelnú akciu logicky a dôsledne" (prosím, je to jeho uhol pohľadu), ak však východisko hľadá v cielenom odstraňovaní akej-

koľvek logiky, i tej, čo jasne vyplýva z textu a nôt, musí rátať s možným nesúhlasom. Nekvasil pochopil Mozartovu drammu giocoso ako dobrodružné divadlo, lavírujúce medzi vonkajškovou (kostýmovou) barokovou výpravnosťou a bábkovým umením. Tento zámer sa do javiskového diania premieta statickým aranžovaním, vedením postáv sfaby sôch, smerujúcim k fadovo nezúčastnenému odstupu interpretov od stvárňovaných hrdinov.



Don Giovanni v pražskom Stavovskom divadle.

Ani niekoľko svojrázne sa tváriacich výjavov nedáva Nekvasilovmu Giovannimu pečať originality, nehovoriac o novom pohľade na známu tému. Azda až v 2. dejstve sa objavilo vizuálne účinnejšie riešenie stretnutia Giovanniho s Komturom a vyústenia zhýralcovej cesty do "pekla". Priznajme, že veľa príležitostí na rozohratie akcií neposkytla ani scéna Daniela Dvořáka, priestorovo obmedzená, v symbolike slepej uličky možno čitateľná, no značne nepraktická.

Nemálo gracióznosti a spektra výrazových odtieňov chýbalo hudobnému naštudovaniu **Miloša Krejčího**.

Jeho tempová koncepcia oscillovala medzi razanciou a svižnosťou na jednej strane a mdlými recitatívmi na strane druhej. I hra orchestra mohla byť precíznejšia a bohatšia na tieňovanie farieb a výrazu.

Z niekoľkonásobného sólistického obsadenia sa mi navštívený večer ponúkla medzinárodná speváčka zostava. Zvučným a vo forte objemným barytónom obdarený **Ulf Paulsen** (Don Giovanni) zaujal pokiaľ mohol spievať plným hlasom, akonáhle však prišli mäkkšie, rafinovanejšie farbené pasáže, jeho tón stratil zaujímavosť. Leporello **Gustáva Beláčka** by v regulárnych podmienkach mohol nabráť na štýlovej presvedčivosti, tu však bol jeho prejav herecky i vokálne "zošňurovaný" nenáležitým vedením postavy. Žiaľ, v prípade v Čechách žijúcej bulharskej sopranistky **Anny Todorovej** (Donna Anna) a v Rakúsku usadenej Američanky **Elizabetty Bice** (Donna Elvira) iba ťažko možno hovoriť o profesionalite, čo je obzvlášť v prostredí divadla, kde mal Don Giovanni svetovú premiéru, zarážajúce. Málo výrazným Ottaviom bol **Jaroslav Březina**, zato kultivovaným tónom zaspievala Zerlinu **Katarína Vasar** a markantným Komturom bol **Jevhen Šokalo**. Škoda, že letná produkcia Mozartovho Don Giovanniho nemala vyššie ambície, než stať sa turistickým lákadlom.

PAVEL UNGER

Aj hudba - aj pravda

(Impresia na okraj uvedenia skladby R. Bergera Exodus)

...stratili zmysel fundamentálne protiklady; stratili sa základné orientačné body, zmizli predpoklady orientácie. Z priestoru existencie zmizla "vertikála" - v "horizontálnej ploche sprofanovaného sveta ostalo hemženie. "Brownov pohyb". Zmizla "Polárka" - človek už "nevie, kde je sever".

Sféra Múdrosti, "bod Omega", pól Ducha - boli podrobené anihilácii, aby sa všetko stalo doménou protipólu: bola nastolená vláda hmoty. Absolútna moc hmoty. Bol nastolený princíp hmotnej moci. Princíp Pravdy bol anulovaný. "Väčšinou hlasov?" Nie: jednohlasne. Do umŕtveného časopriestoru hmoty a fyzickej moci znel iba jeden hlas: hlas komanda.

(Roman Berger In medias res, 17. 11. 1995)

Aj vtedy prišiel Čas. Exodus. Zdá sa mi, že je jedným z pojmov, ktoré ma v živote najviac rozosmutnievajú. Prežívam a precíťujem ho intenzívne a osobne. Ako dcéra emigranta, ako sestra emigranta. Ako dieťa svojej doby spaľujúcej putá vlastnej podstaty.

Koncert, 13. augusta, ktorý bol na-



Roman Berger

Snímka Marián Jurík

programovaný tak ako bol, vlastne nemal byť tak, ako bol. Uskutočnil sa v rámci Kultúrneho leta, vtedy, keď návštevníci - najmä tí inojazyční, radi "skočia" na atraktívnu ponuku s titulom Organový koncert. Z plagátu sa nič viac, či konkrétnejšie nedozvedia. Radi sa nechajú zlákať, pretože sa im chce zablúdiť do včerajška, s predsta-

vou hudby Bacha, Händla, Buxtehudeho... Nevedia, že program skrýva pre "bežného" poslucháča "inotaj". Rozsiahly projekt, kompozíciu, prvýkrát uvádzanú v kompletnom tvare: Exodus pre organ od Romana Bergera.

Naozaj neviem, či letný čas, s teplejšími grádmi nad 30 °C, je časom súcim pre vnímateľa na filozofické úvahy, do hĺbok podstaty ľudského bytia. V tom - iba v tom - vidím onen dramaturgický omyl. Aj dôvod úniku publika nepripraveného na fatálne otázky, očakávajúcего z chrámu na Panenskej ulici čosi iné... (Škoda, že o takýto titul neprejavila záujem dramaturgia BHS...)

Komponovať pre organ nie je vôbec jednoduché. My, muzikanti máme zväčša pred zrakom jeden klavírny manuál, po ktorom rozprestierame hudobné predstavy. Organ vo svojej majestátnosti a "mnohoznačnosti" dokáže pripraviť aj zradu. Je však predstavaný na formulovanie a tlmočenie neľahkých, vážnych tém. Berger je na jeho zvuk geneticky naviazaný. Podobne ako "jeho" interpret Ján Vladimír Michalko. Dokázali sa stretnúť na jednom bode, v priesečníku siločiar opisujúcich Umenie.

Ak bol Exodus pre niektorých organistov "nehrateľný", Michalko ho pojal spolutvorivo a očividne s ním nadviazal vhodný dialóg.

Štvorčasový cyklus - ako autor priznal - nemal v úmysle postaviť ako naratívnu kulisu, ilustráciu k biblickému rozprávaniu 2. Knihy Mojžišovej. Jeho hudba je kontempláciou v univerzálnom časopriestore. Hovorí o Človeku, o jeho večnej téme. S myšlienkou na večnú tému SLOBODY. Procesu oslobodzovania sa "nasmerovaného k spiritualite" (cit.).

Prvá časť (Musica profana. Dies irae.), oproti ďalším trom, je koncipovaná kvázi "neorganovo". Hemží sa intervalovými skokmi, vnútornou tenziou, akýmsi pulzom "očakávania". Tvorba a bytosť českého skladateľa M. Kabeláča veľmi zreteľne oslovili Bergera v jeho tvorivosti. Druhá časť (Labyrint. BACH) plynie ako Memento, ako apel i plachá sponď s citátom a rozvedením Kabeláčovej témy i s nesmrteľným hudobným idiomom plynúcim z anagramu B a c h. Paradoxne (?), aj keď nie neobvykle, vnímame po subjektívnej meditácii Žalmu. Finále. Prečo? Azda je to aj v spojení s tým apriórnym poznaním, že vzniklo ako prvé z cyklu. V ňom však tkvie fažisko aj pointa v hymne - chorále Hrad prepevný... Odpoveď-skusmá - nie axioma, na oné večné otázky. Tie, ktoré nás súria, oslovujú nás a pália na možno zabudnutých fliačikoch ľahostajnosti na mapách vlastnej duše. **LÝDIA DOHNALOVÁ**

Podmanivá virtuosita

Vystúpenie **Petra Toperczera** - juniora (ČR - 6. septembra) v rámci nedeľňajšieho matiné, usporadúvaného Národným hudobným centrom v Mirbachovom paláci, môžeme s istou dávkou nadnesenia považovať za vstupnú akciu novej koncertnej sezóny. Za veľmi vydarený štart!

Meno syna známeho slovenského klaviristu, profesora pražskej AMU, bude vždy zvädzať na porovnávanie s otcom, v ktorého umeleckých šľapajách sa rozhodol kráčať. Ešte pred príchodom na koncert som si povedal, že ho budem počúvať a hodnotiť tak, ako keby mal iné priezvisko, iné podmienky pre rast, pôvod atď. Predpokladal som, že iste bude výborne vyškolený v parametroch klavírneho remesla a aj v oblasti výrazu bude nadväzovať perspektívy. Po vypočutí

musím s nemalou radosťou konštatovať, že tieto predčasné súdy padli, lepšie povedané musia sa uberať diametrálne odlišným smerom. Lisztov Petrarcov Sonet č. 123 (ktorý hrávam aj ja) zahral s takým citom, poézou, s takou erotickou meditáciou, pred ktorou musí kapitulovať i ten najzaujatejší recenzent. Atmosféra, množstvo farieb, krehká neha, vášnivá dravosť, šumivé pavučinové i brilantne lesklé trilky, zámerne šetrenie s dramatickými polohami si ma úplne podmanili! Aj ďalšia skladba z 2. zväzku Lisztových Rokov putovania (Talianko) - Danteho Sonáta (Après une lecture de Dante. Fantasia Quasi Sonata) ešte rozšírila naše poznanie nemalých možností tohto klaviristu. Zaujalo ma, ako narábal s agogikou - nerozpakoval sa pri širších plochách

vychádzajúc z pomalšieho pulzu, cez stupňovanie výrazu, ktoré postupovalo ruka v ruke s narastaním tempa i dynamiky. Vychádzali tak sugestívne gradácie, ktoré poslucháča dvíhali zo stoličky! Ten, kto počíta preklepy, si pri tom len málokedy prišiel na svoje; ten čo hodnotí hudbu, osobnostný vklad, vzťah racia s emóciami, musel byť však plne uspokojený. Tí zaujatejší mohli vytknúť, že dynamické vrcholy v minipriestore hrmeli. Liszt však znesie, ba priam vyžaduje od klavíra orchestrálne vrcholy. A Toperczer ich mal!

Aj k odlišnému španielskemu koloritu opusov I. Albéniza (zo Španielskej suity, op. 165 Tango a mol, č. 2 a zo zbierky Španielske piesne pomerne frekventované Prelúdium č. 1) si dokázal interpret nájsť svojský, ale presvedčivý vzťah. Bol to akoby pohľad cez impresionistické okuliare - vo farbách, rytmoch, bez zbytočného preháňania, ale za plnej účasti južan-

skej zemitosti a samozrejme, tak ako u Liszta, podmanivej virtuosity.

Záver recitálu vzdal hold M. Ravelovi. Odznali tri časti z cyklu Couperinov náhrobok. Iný kolorit, iná pulzácia, inak formované plochy veľkého majstra. Tu sa bolo treba zdisciplinovať, citlivo miešať farby, udržať napätie stavby, odvažovať gradácie. A aj v tejto mnohoznačnej problematike obstál Toperczer-muzikant skvele.

Nečudo. Úspech obrovský, obecnosť nadšená. I ružička sa našla. (Prečo taký skromný dar za taký veľký výkon? Šetríme zase tam, kde nemáme?) Usmiaty mladík, ktorému zrejme hra i reakcia divákov pôsobí potešenie, pridala Etudu č. 5 podľa Paganiniho od F. Liszta. Jej koncepcia svojou mnohotvárnosťou, ale i jednotou búrila u nás zažitú kliše - predovšetkým v elegancii, ľahkosti, striedmej pedalizácii (o drsnosti dramatismu je zbytočné hovoriť). Gratulujeme!

VLADO ČÍŽIK

Letné stretnutie klaviristov - pedagógov

Slovenská sekcia EPTA - Európskej asociácie klavírných pedagógov za účinnej podpory riaditeľa Istropolisu A. Luknára, Slovenskej hudobnej spoločnosti a riaditeľa bratislavského Konzervatória Petra Čermána, usporiadala v dňoch 24.-26. augusta v Bratislave podujatie, zaradené do letného cyklu pravidelných stretnutí klaviristov-pedagógov. Zásahu na príprave a zorganizovaní tohto sympózia, na ktorom sa zúčastnili poprední odborníci, má predovšetkým známa umelkyňa, klaviristka **Eva Fischerová-Martvoňová**. Jej pričinením si podujatie získalo sympatie a obľubu, čoho dokladom bola i bohatá účasť frekventantov kurzu z celého Slovenska. Trojdňový program bol zameraný predovšetkým na oživenie hudby pianistu a skladateľa J. N. Hummela (1778-1837) - pri príležitosti 220. výročia narodenia tohto významného bratislavského rodáka. **Miloslav Starosta** z VŠMU sa podrobne zaoberal jeho životom a dielom, fun-

dovane hovoril o pedagogike klavírnej hry, o vývoji techniky a histórii vývoja hudobných nástrojov - predchodcov dnešného klavíra. Podrobne sa zaoberal Hummelovou **Veľkou klavírnou školou**, ktorá bola považovaná za najznamenitejšiu školu výuky až do čias Fr. Liszta (podrobnejšie pozri Hudobný život, č. 10). Klavírnú tvorbu J. N. Hummela priblížili ukážky v presvedčivom podaní **Zuzany a Stanislava Zamborských** (Nocturno, op. 99, 4-ručne) a **Petra Pažického** (Capriccio, op. 49). V interpretácii P. Pažického zazneli i skladby C. Debussyho a F. Chopina. **Alena Vlasáková** z Prahy so svojou 14-ročnou dcérou Haničkou, študentkou hudobného gymnázia, vychádzala vo svojom referáte zo svojich neobyčajne bohatých pedagogických skúseností. Zamerala sa na Základy umeleckej techniky u žiaka ZUŠ. Kládla dôraz na utváranie umeleckej techniky hry na klavíri, pri ktorej by nemalo dochádzať k jej odlučo-

vaniu od hudby. Klavírna technika je individuálna, každý klavirista hrá iným spôsobom. V detskej pedagogike sú sformulované zásady ako postupovať a realizovať výuku. V metodike treba však spájať hudobnú predstavivosť s realizáciou zvuku. I keď usilovnosťou a drilom možno dosiahnuť pekné výsledky, závisí od pedagóga, ako dokáže žiaka stimulovať. Hudba je totiž jazykom citu a tak žiak musí byť vedený hudbou. Na 10-tich klavírných etudách - od C. Czerného až po F. Chopina - rozobrala vhodnú interpretáciu zložitých technických problémov, nádhorne poeticky stvárných hudbou.

Posledná žijúca žiačka Bélu Bartóka, slovenská klaviristka **Helena Gáfforová**, sa vo svojich spomienkach preniesla do r. 1935-37, keď v Budapešti absolvovala 2-ročný profesorský kurz. Priblížila priebeh hodín hry na klavíri u Bélu Bartóka. Z Bartókových kompozícií sme si v interpretácii tejto vzácnej umelkyne vypočuli 4-časťové cyklické dielo Klavírnú suitu a zo 4. zv. Defom, inšpirovaného slovenskou melodikou, zahrála 3 časti: Lúčenie, Baladu a Rapsódiu. Klavírny recitál **Zuzany Paulechovej-Šťasnej** obsahol diela rôznych štýlových období (J. S.

Bach, D. Scarlatti, W. A. Mozart, M. Ravel, C. Debussy, E. Suchoň: Malá suita s pasacagliou a Toccata). Bol to muzikálny, umelecky distingvovaný, precízny výkon. Problematiku 4-ručnej hry teoreticky i prakticky priblížila renomovaná dvojica manželov **Věry a Vlastimila Lejskovcov z Brna**. Cenné bolo najmä ich spoločné klavírne vystúpenie; interpretovali pozoruhodné 4-ručné inštruktívne skladby Vlastimila Lejska: Duetinka, duettina, duetta.

V záverečnom bloku vystúpila už po druhýkrát v Bratislave **Asztalos Tunde** z Budapešti na tému Práca s defmi pri klavíri. Svoje vystúpenie venovala otázkam výuky rytmu. Zdôrazňovala osobnosť dieťaťa a predsavzatie učiteľa mobilizovať detskú predstavivosť a fantáziu. V praktických ukážkach pracovala so žiakmi rôznych vekových kategórií. Zaujal najmä posledný výkon žiaka ZUŠ, ktorý dokázal brilantne improvizovať na danú tému, pričom prejavil neobvyklý talent a kompozičné schopnosti. Celé stretnutie prebiehalo v inšpirujúcej atmosfére a bolo prínosom pre našich pedagógov - klaviristov.

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

Medzinárodné interpretačné kurzy Piešťany '98

Čo povedal Eugen Indjič o hudbe?

Koniec júla 1998; v jednej z tried piešťanskej ZUŠ venuje mi pred vyučovaním zopár minút popredný klavirista európskej koncertnej scény. Je odzbrojujúco bezprostredný, veselý, priateľský a ochotný rozprávať sa na tému: čo znamenajú kurzy pre mladých hudobníkov. V Paríži žijúci klavirista Eugen Indjič sa celkom rád zapojil do "profesorskej ankety" na túto tému. Pred rozhovorom, zaznamenaným na mg pás, som nadohľadla pocit, že "hrať u Indjiča" je dozaista veľký zážitok, že hrať na klavíri je ľahké, že dokáže nemožné, ba možno by naučil hrať aj mňa...(!) V Bratislave ho poznáme nielen z koncertného pódia Reduty, ale aj ako člena poroty Medzinárodnej klavírnej súťaže J. N. Hummela. Na piešťanských kurzoch nie je po prvýkrát, niektorí jeho poslucháči teda môžu nadväzovať na hodiny z minulých ročníkov. Z rozprávania študentov viem, že sa uňho zapisujú nielen preto, že je vychýreným špecialistom na klavírnú literatúru romantizmu, ale aj z čisto ľudských pohnútok. Kontakt s ním je jednoducho inšpiratívny.

● Keď som mal 8 rokov a počul som prvú platňu s hudbou Chopina, rozhodol som sa, že sa hneď naučím hrať túto skladbu. Vtedy mi mama kúpila pianíno za 30 dolárov a od Chopina som sa začal učiť hrať na klavíri a spoznávať hudbu. On bol a navždy ostal mojim najobľúbenejším skladateľom obdobia romantizmu. Pre mňa romantická literatúra začína niekde uprostred Beethovena, celé 19. storočie - to je už "zlatá éra" pre klaviristov. Samozrejme, mám rád aj modernú hudbu, aj ju hrám.

Legendárny ruský klavirista-pedagóg Genrich Nejgauz povedal: **Nehľadajte seba v hudbe, hľadajte hudbu v sebe!**

● To je krásny výrok, nepoznal som ho. Áno, v tomto zmysle interpreti hrajú niekedy tak, aby ukázali seba v skladbe. Napríklad - zmenia u Chopina agogiku, dynamiku, miesto forte hrajú piano, aby ukázali, že sú originálni. Ja si naopak myslím - seba treba skryť, aby hudba "vyšla zvnútra".

Môžete porovnávať úroveň študentov, ktorých ste mali na rôznych kurzoch z tohoročnými frekventantmi v Piešťanoch?

● Myslím si, že úroveň študentov je celkovo veľmi dobrá. Sú tu veľmi dobrí študenti zo Slovenska, z pražskej Akadémie, aj viacerí zahraniční. Rozprával som sa už o tom napr. s pánom Lazarom Bermanom. Sám som absolvoval mnohé kurzy v zahraničí, napr. na Julliard School a i. Niektorí by sa na-

skladieb a vedeli to sami aplikovať. Bolo by síce jednoduchšie, keby napr. hrali Beethovenovu Appassionatu a ja by som im presne po taktach povedal: "toto sa hrá takto a toto takt". Hrali by síce lepšie, ale iba túto jednú skladbu. Toto by pre nich nebolo prínosom. **Musia počas celého roka myslieť na tieto základné princípy a vedieť ich použiť v rozličných štýloch a skladbách.**

Keď začínate študovať novú skladbu od neznámeho skladateľa, nie Chopina, alebo stratenú sonátinu Clementiho, ako hľadáte správne tempo, dynamiku, výraz, s akými pocitmi vnímate úplne neznáme dielo, ktoré vám nič neevokuje a pre ktoré nemáte interpretačnú predlohu? Pomáha vám nejaký inštinkt?

● To je zaujímavý problém. Záplava CD urobila dostupnou hudbu všetkých období. Keď je to celkom moderná skladba, "zaberie" veľa času. Napr. študujem novinku a celý čas si myslím: prečo sa to vlastne učím? Ale musím povedať, že niekedy, keď je to veľmi ťažká skladba, kde musím riešiť veľa technických problémov, sa ťažko odhaľuje jej "kvalita", najmä ak chýbajú historické paralely...

Vysvetlite mi, prečo pre koncertného umelca nie je problémom hrať jednu a tú istú skladbu (napr. Chopinovo Prelúdium č. 2) nespočetnekrát - na rôznych pódioch, pri rozličných príležitostiach; prečo ho to neomrzí, ba dokonca mu to spôsobuje radosť.

rých skladateľov, ktorých diela hrávate? Upresním - ako sa vyvíja interpretačný pohľad na tvorbu jedného skladateľa u toho istého interpreta?

● Pamätám si, keď som bol mladým klaviristom, mal som radšej molové skladby Mozarta, s dielami v durových tóninách som necítil spriaznenosť, akoby sa mi ťažšie hrali. Teraz vidím, že to bol veľmi naivný pohľad, teraz už v Mozartovi vnímam aj obsah medzi notami, medzi notovými riadkami, cítim hĺbku a krásu jednoduchých hudobných tém... Napr. mám rád Brahmsa, jeho klavírne koncerty, ale pred klavírnymi dielami jeho posledného obdobia dávam prednosť jednoduchším skladbám, napr. Mozartovým...

Máte vo svojom repertoári skladby, ktoré nehrávate pred publikom?

● Áno. Keď som bol mladý, hrával som veľa Bachových skladieb. No potom, pod vplyvom rôznych puritánov, že túto hudbu treba hrať len jedným spôsobom, a na clavecine a pod., som opustil túto oblasť literatúry - nie je možné venovať sa všetkému... takže Bacha nehrávam pred publikom. Kedysi klasická dramaturgia klavírneho recitálu väčšinou začínala Bachovou Partitou, nasledovala klasická sonáta Beethovenova, potom Chopin atď. Dnes sme "predávaní" koncertným marketingom ako špecialisti na Chopina, Brahmsa, Lisztu. Aj platne si ľudia kupujú radšej od "klaviristov-špecialistov".

Zdá sa, že koniec 20. storočia je obdobím "špecialistov na niečo"...

● A napriek tomu to akosi ide dolu vodou... Legenda amerického pianizmu, Vladimír Horowitz, vraj povedal, že keď niekto chce byť veľkým klaviristom, musí byť na začiatku klavírnym virtuózom. Je to pravda?

● Z jeho pohľadu má pravdu, virtuozita vždy pomáha. Keď hráte väčšinou nevirtuózne na koncertnom pódii, je to možno jedno. Ja nemám rád taký typ klaviristu, ktorý chce "ukázať" ako hrá oktavý alebo akordy v rýchлом tempe. O toto nejde... v hudbe to nie je hlavné. **Technika je iba predpoklad, to vždy hovorím študentom.**

Jedna pražská študentka - klaviristka - vyslovila v ankete myšlienku, že súčasťou pedagogickej práce je túžba prejsť cestu k interpretačnému umeniu spolu so študentom nanovo. Aj s možnosťou riešiť po novom všetky technické problémy, ktoré mal na začiatku každý. Prináša vám pedagogická práca s mladými hudobníkmi uspokojenie?

● Závisí to od študentov a ich chuti pracovať. Keď mám veľmi talentovaných muzikantov v triede, ktorí rýchlo chápú moje pokyny, je to radosť. Navyše, keď vidím, že sú spokojní s tým, ako sa nám spolu darí. Ale aj práca s menej talentovanými študentmi je pre mňa rovnako zaujímavá, často sú medzi nimi oveľa príjemnejší, menej problematickí mladí ľudia a možno s nimi zájst aj na pivo... **Na kurzoch je tiež veľmi interesantné vyučovanie, lebo tu mám v triede akési malé publikum a môžem ukázať, ako sa drží správne ruka, tvorí tón, predhrávam, spolu sa i zasmiejeme a hodina má celkom iný charakter... Vidím na nich, akí sú šťastní, keď sa dozvedajú niečo nové. Vtedy som aj ja naozaj šťastný, keď im môžem toto všet-**

ko sprostredkovať. Je to viac než príjemné. Dáva mi to uspokojenie.

Patríte ku pianistickej špičke na koncertných pódioch celého sveta a súčasne ste vyhladávaným pedagógom. Ako vnímate postavenie hudobného pedagóga na sklonku tohto storočia, v porovnaní s minulým storočím. Čo sa zmenilo najviac?

● Veľmi jednoduché - peniaze. Ekonomika všetko zrelativizovala. Môžem povedať, že nielen na Julliard School klesá úroveň, ale napr. aj Moskovské konzervatórium má problémy. Keď ešte hrával Liszt, boli iné časy, nemusel sa starať o všetko, ako my dnes. Napr. Rosina Levinová z Julliard School sedela s Van Cliburnom, keď hral na Čajkovského súťaži v Moskve a varila mu čaj, starala sa o neho, on vtedy vyhral a to bol "chef d'oeuvre" jej pedagogického umenia. Nejgauz v Moskve a jemu podobní - žili iba hudbou, to bolo fantastické... Dnes z Ruska utekajú vynikajúci pedagógovia na Západ, lebo potrebujú lepšie podmienky na život a profesiu... sám to vidím, napr. aj v Paríži... Viete, keď dostanete za hodinu 100, 200 dolárov a stane sa to normou - je z toho neskôr iba biznis, aj keby ten študent ako dobre pracoval. Stráca sa pritom práve ľudský kontakt, to otcovské puto, ktoré bývalo medzi študentom a jeho pedagógom. Nie je tajomstvom, že tí najtalentovanejší nemajú dosť peňazí na štúdium u najlepších pedagógov, najmä študenti z východných krajín. Riešením je udeľovanie štipendií podľa prísnych pravidiel práve tým, ktorí majú talent, ale nemajú prostriedky. No stretol som sa aj s prosbou: pošlite nám bohatých študentov, lebo inak nebude škola fungovať... Je to teda ekonomický problém, ktorý dopadá na hlavu pedagóga, teda aj na ich postavenie, ale rovnako na hlavy študentov.

Sledujete aj premeny v publiku?

● Isteže. Mení sa aj publikum, napr. v Amerike, keď ste išli na koncert do Carnegie Hall začiatkom druhej polovice tohto storočia, bolo tam veľa emigrantov z Európy, čo udávali tón - poznali koncertných umelcov, rozoznávali všetky odtienky v interpretácii Vladimíra Horowitza na jeho recitáloch - a dnes? - tlieskajú uprostred sonáty... všetko akoby išlo dole vodou. Yehudi Menuhin raz po jednej súťaži v Paríži povedal, že publikum je svojím spôsobom vlastne nekultúrne. Parížske publikum bolo vtedy nespokojné, lebo porota určila prvenstvo inému kvartetu a nevybrala americké kvarteto, ktoré sa mu viac páčilo, lebo robilo "show" pre oči, kým tamní hudobníci boli skromní; ale "iba" výborne hrali.

Je to celosvetový problém, aj u nás by sa našli podobné príklady, peniaze - koncertný život, úroveň. Ako je to v Paríži, kde žijete?

● Koncerty sú tam veľmi drahé. Lístok na známy orchester s dobrým sólistom stojí aj 100-200 dolárov. Nie je to vina umelcov. Prenájom sály v Paríži stojí napr. 50 000 dolárov a aby sa vrátili prostriedky naspäť, musia byť drahé lístky. Takže veľké peniaze zarábajú tí, čo vlastnia veľké sály, nie umelci. A publikum platí a platí... Pamätám si, pred dvadsiatimi rokmi nebol problém sa dostať na koncert v Prahe, neviem ako je to dnes... Dokonca aj z nekomerčných koncertov Svjatoslava Richter a v jednej francúzskej "stodole" na vidieku - výraz umelcovej revolty - sa neskôr stala snobská záležitosť, bola to príležitosť pre bohatých, vedeli, že "tam treba ísť".

Ste známy klavirista, darí sa vám. Máte ešte nejaké nespĺnené veľké túžby?

● Mám, čoraz menšie a menšie...

Chcete sa vari stať čoraz menším a menším klaviristom?

● To sa nikdy nevie... Teraz mi stačí, že plne prežívam krásne chvíle tu, v Piešťanoch, a som trochu smutný, že už sa to končí. Veľmi mám rád tieto piešťanské týždne so študentmi, rád sa s nimi smejem, prechádzam, zabávam, učím ich... A čo bude? Čím sme starší, tým menej sa obzeráme a menej si plánujeme na dlhé obdobie.

Koncertovať, učiť a nahrávať neprestanete?

● Dúfam, že zatiaľ nie...

Tiež som si v duchu želala, aby tento umelec neprestal so žiadnou zo svojich aktivít.

Prípravila MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ



E. Indjič je všade stredobodom pozornosti.

Snímka M. Jurík

zdával, že v New Yorku to musí byť super, ale ja si myslím, že tu je to ako keby lepšie, na vzostupnej úrovni. Interpretačné kurzy v New Yorku vrcholili v 50-60-tych rokoch.

Zvyknú sa k vám niektorí študenti vrátiť?

● Áno, sú aj takí. Dokonca aj 24-roční, ktorí prišli prvýkrát, keď mali 15 rokov.

Moja obľúbená otázka, ktorou pravidelne "unavujem" profesorov na tomto kurze: vznikne medzi študentom a pedagógom dobrý kontakt napriek krátkemu času? Čo možno stihnúť v takom krátkom čase a čo na hodinách uprednostňujete?

● Závisí to od toho, s kým "robíte". Za dvanásť dní sa usilujem sprostredkovať im hlavné princípy - ako tvorí tón, ako "postaviť" formu skladby, ako rozoberať detaily, modelovať dynamiku - a to všetko takým spôsobom, aby to vedeli preniesť aj do iných

Je nejaké skryté tajomstvo v opakovaných návratoch ku niektorým skladbám?

● Sú skladby, ktoré môžete hrať - obrazne povedané - aj 24 hodín denne, ale sú aj také, s ktorými to jednoducho nejde. Myslím, že všetka romantická hudba, ale nielen ona, bola napísaná "na báze emócií". Napr. Chopin, Beethoven, Mozart, ale aj klasici hudby 20. storočia dokázali s neomylnou presnosťou vložiť do skladieb všetko tak, že ani opakované prehrávanie im nemohlo ublížiť. Hudobné myšlienky, obsah, dynamiku, harmóniu, zvuk, tón... prežívame vždy nanovo ako estetický zážitok z hudby. Hovoril som napr. s mnohými interpretmi - hrajú vždy s nasadením emócií, a to im umožňuje prežívať skladbu nanovo.

V priebehu mnohých rokov vašej koncertnej praxe zmenili ste názory na niektoré

BEETHOVEN IN BERLIN
Silvestrovský koncert
Cheryl Studer - Jevgenij Kissin -
Bruno Ganz
Berlínska filharmónia
Claudio Abbado - dirigent
Deutsche Grammophon / PolyGram
435 617 - 2

Silvestrovské či novoročné koncerty sú tradíciou v mnohých vyspelých kultúrnych mestách sveta. Každá krajina si tieto dni pripomína v duchu vlastných spoločenských tradícií s akcentom na charakteristické črty svojho kultúrneho povedomia. Vo väčšine sveta patrí tento deň alebo večer pravdepodobne zábave, smiechu a vtipným historkám. V berlínskom Schauspielhause slávili Silvestra 31. decembra 1991 naozaj nekonvenčným spôsobom, o čom svedčí aj dokument vo forme live nahrávky, ktorú na našom trhu ponúka firma PolyGram.

Ako vyplýva z názvu CD nahrávky, silvestrovský večer v Berlíne v roku 1991 patril hudbe bonnského rodáka Ludwiga van Beethovena. To by napokon nebolo nič zvláštne. Zaujímavá je však dramaturgia nahrávky. Obsahuje Hudbu k Goetheho dráme Egmont, op. 48, Koncertnú áriu Ah! Perfido, op. 65, Predohru Leonora III., op. 72a a napokon Fantáziu c mol pre klavír, zbor a orchester, op. 80. Prekvapením na tejto dramaturgii v silvestrovský deň je najmä zaradenie Beethovenovej hudby ku Goetheho tragédii (trvá vyše 31 minút), ktorá sa aj na bežných koncertoch hrá veľmi zriedkavo (neviem, či sa u nás niekedy hrala celá). Táto rozsiahla kompozícia so sopránovým sólom (vynikajúca Cheryl Studerová) a precíznym recitátorom Brunom Ganzom ožila pod Abbadoxou taktovkou neuveriteľne životodarne. Predohra, vokálne partie, medzihry i recitácia sú



vďaka Abbadoxovej koncepcii skĺbené do kvázi cyklického celku, v ktorom Beethovenova hudba nadobúda zreteľné črty skladateľovho zrelého kompozičného prejavu, ktorý poznáme z jeho symfónií či opery Fidelio. Abbado dal jednotlivým číslam náležitú dynamickú, rytmickú, ale aj agogickú rovnováhu, čím túto zdanlivo okrajovú a málo kontrastnú skladateľovu partitúru oživil zaujímavým a príťažlivým spôsobom.

Ak Cheryl Studerová excelovala v Egmontovi a v koncertnej árii Ah! Perfido, tak mladučký Jevgenij Kissin (nar. 1971, svoju veľkú kariéru začal roku 1988 vďaka Herberovi von Karajanovi), ktorý je azda najmladšou veľkou hviezdou na klavírnom koncertnom nebi, v plnom rozsahu ukázal svoje technické prednosti, ale aj štýlovo vybrúsený vkus vo Fantázii c mol. Ak k týmto pozitívnym črtám priradíme aj predohru Leonora III, v ktorej sa ukázali Berlínski filharmonici, dostávame plastický obraz o tomto nevšednom, umelecky nanajvýš náročnom koncerte. Iniciátori koncertu, ale hlavne jeho umeleckí aktéri potvrdili, že spoločensky a umelecky plnohodnotný silves-

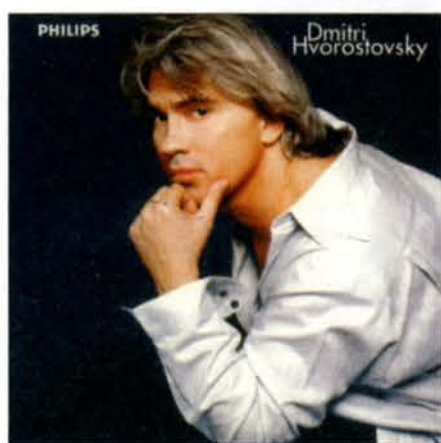
trovský večer možno stráviť aj takýmto spôsobom. (V domácich pomeroch však odporúčam nenapodobňovať!)

ARIE ANTICHE
Dmitri Hvorostovsky
Philips / PolyGram 456 543 - 2

Jeho tvár je raz anticky krásne tvarovaná, inokedy je to démon, alebo novodobý intelektuál. Podľa toho, aký kostým si na účinkovanie alebo fotografovanie vyberie. Napriek tomu v speve zachováva jednu tvár.

Dmitrij Hvorostovský je v každom prípade nateraz nielen vyhľadávaným spevákom, intelektuálnym umelcom, ale aj obľetovaným idolom nežnejšieho pohlavia. Nás však teraz zaujíma to prvé.

Keďže v našich domácich zemepisných šírkach jeho meno nie je frekvencované, nezaškodí azda uviesť niekoľko biografických faktov.



Dmitrij Hvorostovský sa narodil r. 1962 v sibírskom Krasnojarsku, kde na tamjšej vysokej škole študoval spev u Jekateriny Jofelovej. Od počiatku svojej speváckej kariéry sa sústreďuje na interpretáciu ruskej a talianskej belkantovej vokálnej literatúry. Po počiatočnom pôsobení v domácom prostredí sa v lete 1989 stal víťazom interpretačnej súťaže BBC "Cardiff Singer of the World". V decembri toho istého roku debutoval s veľkým úspechom v londýnskej Wigmore Hall. Po newyorskom debute roku 1990 sa jeho medzinárodná kariéra začala rozvíjať neuveriteľne rýchlym tempom. Spieva na koncertných pódiiach a operných scénach takmer všetkých svetových hudobných metropolí. Ťažisko jeho dramaturgie spočíva v ruskej opere (Eugen Onegin, Piková dáma, Jolanta) a hlavne v talianskej literatúre (Don Carlos, Komedianti, Favoritka, Traviata, Sedliacka česť a i.), v repertoári má však aj Gounodovho Fausta i Mozartovu Figarovu svadbu, no najmä bohatý piesňový repertoár. Systematicky sa však venuje staršej vokálnej literatúre, čoho dôkazom je aj CD nahrávka symbolicky nazvaná *Arie Antiche*.

CD platňa *Arie Antiche* má veľmi pestrú a zaujímavú dramaturgiu. Devätnásť vokálnych čísiel zachytáva široké, reprezentatívne spektrum rozsiahleho barokového obdobia: sú tu zastúpení G. Carissimi, A. Vivaldi, Ch. W. Gluck, G. Giordani, G. F. Händel, A. Caldara, F. Durante, A. Scarlatti, G. Caccini, Marc' A. Cesti - niektorí viackrát - a jeden Anonymus (*Nina* v aranžmáne D. Hvorostovského). Spreádzajúcim telesom je *Academy of St Martin in the Fields* s dirigentom *Sir Neville Marrinerom*. Ideálna realizačná zostava, krásny repertoár. Čo si možno želať viac. Navyše, keď Hvorostovského barytón oplýva krásnym, ušľachtilým a vysoko kultivovaným hlasovým materiálom, bohatou výrazovou škálou, ktorá sa i napriek tomu, že sa venuje belkantovej opernej literatúre, nikde nedostáva nad mieru únosného emocionálneho afektu. Hvorostovského prejav sa i vo vrúcnej kantiléne nevzdáva trizievneho nadhľadu. Každý takt, fráza, dynamika, deklamácia sú

pod prísnu výrazovú kontrolou tendencie tzv. starej hudby, ktoré sú zrejme už definitívne zbavené romantizujúcich nánosov a falošných zjednodušujúcich predstáv o jej interpretácii. Nie hlas, ale hudobný výraz, tvorivé pretlačenie notového i literárneho textu stoja v popredí jeho skvelej umeleckej interpretácie.

CD nahrávka presvedčivo potvrdzuje oprávnenosť veľkého záujmu svetových scén, festivalov, dirigentov a režisérův o jeho osobnosť. Zhodou okolností patril aj k hviezdám tohtoročného salzburského festivalu, keď s Valerijom Gergijevom a Viedenskými filharmonikmi skvele interpretoval Musorského Pieseň a tance smrti.

Ťažko povedať, čomu z recenzovanej nahrávky dať prednosť. Každá ária má svoje kúzlo, každá je vzácnou miniatúrou z veľkej barokovej epochy, ktorá sa nám niekedy (hlavne zásluhou interpretov) zdá ľahká, fádna, či univerzálne jednostrunná. Práve na tomto repertoári a v tomto vydaní možno inšpiratívne poznávať základné princípy umeleckej interpretácie jednej veľkej štýlovej epochy. Preto odporúčam túto nahrávku (nahráná bola v januári 1997 v londýnskom Henry Wood Hall) nielen milovníkom príjemnej hudby a krásneho spevu, ale najmä mladým adeptom speváckeho umenia a snáď aj každému pedagógovi. Samozrejme, nikomu nevnučujem tento titul ako jediný možný interpretačný ideál. Ale ako prejav silnej, originálnej tvorivej individuality, ktorá aspoň na autora týchto riadkov pôsobí nesmierne inšpiratívne. Hodnotu CD platne zvyšuje aj obsažná a výtvarne veľmi vkusne koncipovaná textová vložka.

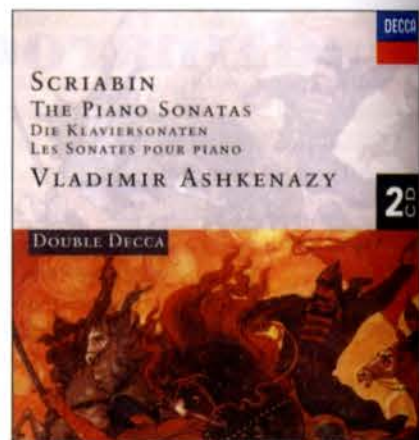
ALEXANDER SKRJABIN
Klavírne sonáty
Vladimír Aškenazy - klavír
DECCA / PolyGram 2 CD
452 961 - 2

"Skrjabin, podobne ako Schönberg, je príkladom horúčkovitého experimentovania a náhlivého radikalizmu avantgardy raného 20. storočia" - konštatuje nemenovaný autor na začiatku sprievodného textu k Skrjabinovým 10 klavírnym sonátam. Na jednotlivých opusoch sa usiluje poukazať na postupný skladateľov vývoj - od romantizujúcej klavírnej virtuozity až po atmosféru desiatej sonáty, v ktorej cítiť "echo" C. Debussyho, ale aj predzvesť Messiaena.

Súvislé počúvanie po sebe idúcich sonát iba potvrdzuje opodstatnenosť tohto konštatovania. Roky ich vzniku - prvá, opus 6 z roku 1892 sa kryje s absolvovaním klavírneho štúdia u V. Safonova a desiatá vznikla už vlastne v závere jeho tvorivého vývoja, dva roky pred smrťou. V tomto zmysle klavírne sonáty mimoriadne plasticky a čitateľne dokumentujú skladateľovu vývojovú kompozičnú spirálu. Povedané inými slovami, sonáty predstavujú most medzi rozšírenou romantickou tonalitou a vyabstrahovanými prvkami impresionizmu a expresionizmu. Klavírna faktúra sonát, ich kompozičné štýlistické prvky poukazujú viac na vplyv klavírneho štýlu Chopina a Liszta, než ruskej klavírnej školy. Svojimi početnými klavírnymi skladbami, no hlavne desiatimi klavírnymi sonátami, vytvoril Skrjabin, obrazne povedané, kompendium romantickej a postromantickej klavírnej štylizácie, ale aj hráčskej virtuozity, naznačujúc cestu vývoja hudby 20. storočia.

Interpretácia Skrjabinových klavírných sonát je v centre pozornosti mnohých ruských, ale aj neruských klaviristov. Systematickú pozornosť im venuje klavirista a dirigent **Vladimír Aškenazy** (t. č. šéfdirigent Českej filharmónie).

Aškenazy, rodák z Gorkého (1937), žiak Lva Oborina, laureát Chopinovej



súťaže vo Varšave, kráľovnej Alžbety v Bruseli, Čajkovského v Moskve, bol krátko po svojich veľkých medzinárodných úspechoch pre svoje občianske postoje, ktoré sa začiatkom šesťdesiatych rokov kryštalizovali aj v bývalom Sovietskom zväze, systematicky kádrovaný, čo vyústilo do obmedzovania jeho zahraničnej koncertnej činnosti. Roku 1963 sa pri prvej príležitosti rozhodol pre emigráciu spolu so svojou manželkou, Islandkou. Island si tak vysoko vážil jeho ľudskú a umeleckú osobnosť, že mu táto krajina r. 1972 udelila nielen štátne občianstvo, ale mu poskytla všetky optimálne podmienky na slobodný umelecký rozvoj. Aškenazy to plne využil. Založením festivalu v Reykjavíku a svojou pedagogicko-organizátorskou činnosťou aktivizoval tamojší nerozvinutý hudobný život, čo sa odrazilo aj v jeho menovaní za čestného člena Kráľovskej hudobnej akadémie v Londýne, a v početných poetách a vyznamenaniach. Odvtedy vystupuje ako islandský klavirista a dirigent.

Ako klavirista sa Aškenazy zapísal do medzinárodného povedomia ako vynikajúci interpret Beethovena, Brahmsa, Chopina, Rachmaninova, Skrjabina a Prokofieva. Jeho gramofónové nahrávky získali celý rad významných medzinárodných ocenení a pamätná je jeho komorná spolupráca s Jaqueline du Pré, Pinchasom, Zuckermanom a Itzakom Perlamanom. Jeho nahrávky Skrjabinových sonát pre firmu DECCA vznikali so značným časovým odstupom v rokoch 1972 až 1984 v nahrávacom štúdiu v Londýne.

Aškenazy je typom moderného umelca, pre ktorého notový text je základným materiálom pre vlastnú tvorivú reflexiu. Jeho klavírný štýl spočíva často označovali za veľmi dramatický, s kovovým zvukom, širokým pátosom a s vonkajšími virtuóznymi efektmi. To bolo azda v období jeho súťažných rokov, kde fascinoval brilantnou technikou. Jeho hra však časom dostala introvertné črty smerujúce k myšlienkovej obsažnosti hraných skladieb. Vyspelá virtuózna technika, bohatá diferencovaný zvuk nástroja, masívne akordické pasáže, širokospektrálna dynamika a vnútorný tvorivý zápal sú devízou aj jeho interpretácie Skrjabinových sonát. Ak v prvej sonáte dominuje Aškenazyho brilantný virtuózný štýl, v štvrtej sonáte sa ľahko vznáša v éterických zvukoch a akordických štruktúrach, v ôsmej sonáte podčiarkuje skrjabinovskú tragičnosť, drsnosť až útočnú agresivitu. Napokon v deviatej sonáte (Čierna omša), ktorú možno považovať za skladateľovu vrcholnú majstrovské dielo, v plnej sile a presvedčivosti podčiarkuje skrjabinovskú kontemplatívnu a drsnú útočnosť.

Nahrávka desiatich Skrjabinových sonát je z časových dôvodov doplnená ešte klavírnymi skladbami Quatre Morceaux, op. 51 a op. 56, Deux Danses, op. 73, a Deux Poèmes, op. 32. Aškenazyho CD je, samozrejme, určená najmä náročnejším diskofilom, pre ktorých Skrjabinova hudba nie je terra incognita. V každom prípade sa z času na čas opäť vrátiť do minulosti, aby sme lepšie poznali súčasnosť.

MARIÁN JURÍK

Umenie klavírnej hry

MILOSLAV STAROSTA

Franz Liszt (uvádza sa aj ako Ferenc von Liszt - do šľachtického stavu povýšený r. 1859), geniálny klavirista, skladateľ i pedagóg maďarského pôvodu. Narodil sa 22. októbra 1811 v Raidingu (Doborján), zomrel 31. júla 1886 v Bayreuthu. Jeho otec Adam bol správcom esterházyovského majetku poblíž rakúskych hraníc, matka Anna, rod. Lagerová, bola pôvodom Rakúšanka.

Už ako dieťa účinkoval na verejných koncertoch a aj jeho kompozičné pokusy sa datujú raným detstvom. - Koncertovať začal ako 9-ročný v Soproni a 26. novembra 1820 účinkoval v Bratislave, v paláci Esterházyovcov. Tu získal aj štedrý príspevok od uhorských magnátov na ďalšie hudobné štúdium. Ako 12-ročný ukončil osemnásťmesačné štúdium u Carla Czerného, svojho jediného profesionálneho učiteľa hry na klavíri. Jeho prvým učiteľom bol jeho otec, priemerný, ale nadšený amatér. U Czerného zvládol o. i. spamäti všetky Prelúdiá a fúgy z Bachovho Temperovaného klavíra a dokázal ich aj transponovať. Vo Viedni sa konali aj Lisztove pamätné celovečerné recitály: 1. 12. 1822 a 13. 4. 1823, na ktorom bol prítomný aj Beethoven. Pretože bol už hluchý, sedel blízko klavíra a ohromený chlapcovou hrou ho po koncerte pred obecnstvom vyobľbil, čo určite zanechalo v Lisztovi nezmazateľné stopy. - Vo Viedni Liszt študoval kompozíciu u Antonia Salieriho (1821-23), neskôr v Paríži u F. Paëra a A. Rejchu. Na parížske Konzervatórium ho L. Cherubini ako cudzinca neprijal.

Triumfálna cesta mladého Liszta začala koncom r. 1823, kedy sa presťahoval do Paríža. Meno ešte len 13-ročného Liszta bolo už európskym pojmom. V 24. rokoch sa presťahoval do Švajčiarska a na istý čas opustil koncertné pódia, kam sa však po historickom súperení s Thalbergom v Paríži čoskoro vrátil. Roku 1842 a 1843 koncertoval v Sankt Peterburgu a Moskve, v r. 1847 v Ode, Kyjeve a Jelizavetgrade. Najväčší rozkvet jeho slávy sa viaže na rok 1838-1847. Jeho umenie obdivovali vo všetkých, čo len trochu významnejších kultúrnych centrách Anglicka, Nemecka, Francúzska, Švajčiarska, Talianska, Španielska, Portugalska, Belgicka, Holandska, Poľska, Ruska, Rakúska, Uhorska, Turecka.

Lisztovo klavírne umenie dozrievало s jeho ľudským vývojom, čo dokazuje jeho pianistická dráha i kompozičná činnosť. Ako jeden z prvých kliesnil nové cesty umenia klavírnej hry. Hoci v mladosti bol ovplyvnený preexponovanými virtuóznymi prejavmi a dobovým "hlúpmym vkusom" (k čomu sa neskôr priznáva vo svojich Lettre d'un bachelier de musique à Monsieur Adolphe Pictet z r. 1838), čoskoro vydiedol pianistiku zo slepej uličky samoúčelnej virtuozity.

Lisztovo klavírne umenie v prvom rade charakterizovali nové princípy dramaturgie sólistických klavírných večerov, ktoré ako prvý uviedol do života. Večery boli nielen nezvyčajne rozmanité, naplnené novými myšlienkovými dimenziami diel starších i súčasných skladateľov, ale aj jeho vlastnými kompozíciami. Významnou mierou tiež prispel k propagácii Beethovenových diel - často z nich zostavoval celé svoje koncerty; ako prvý po dlhšom čase uviedol Klavírný koncert Es dur i posledné sonáty. Kvalitnou hudbou a jej kvalitnou interpretáciou šírili osvetu a vzdelanosť. Liszt zdôrazňoval zodpovednosť povolaných voči umeniu, spoločnosti, ale aj vlastnému talentu, pretože "genialita zaväzuje".

Obsah hudobného diela bol Lisztovou prvoradou požiadavkou. Mnohé pramene však dokladajú aj veľkú interpretačný vývin tohto neobyčajného zjavu. Počiatková vášnivnosť jeho hry a jej technická oslnivosť postupne ustúpili umeleckému nadhľadu, z Lisztovho prejavu sa vytrácali nadbytočné obtiaže a do popredia prenikal hudobný obsah.

A táto evolúcia našla odraz aj v Lisztovej tvorbe - jeho skladateľský vkus sa zjednodušil, čo možno sledovať v jeho rôznych dielach, najmä v nových verziách jeho Transcendentálnych etud i Etud na Paganiniho tému.

Prvú verziu Transcendentálnych etud napísal Liszt ako šesťnásťročný (1826) pod názvom "Etuda v 48 cvičeniach". Vari podľa vzoru J. S. Bacha si zaumienil vytvoriť po dvoch etudách v každej dúrovej i molovej tónine. Dvanásť dokončených štúdií bolo usporiadaných v tóninovej postupnosti: C dur, a mol, F dur, d mol, B dur, g mol atď. Boli komponované pomerne jednoducho, v štýle C. Czerného. Zaujímavé je to, čo sa s nimi udialo neskôr. Totiž **12 veľkých etud**, uverejnených r. 1839 ako **druhá verzia**, vychádza práve z týchto jednoduchých skladieb, no sú fantasticky transformované a rozšírené. Lisztova "transcendentálna" technika sa v nich uplatňuje v podobe najkrkolomnejších technických obtiaží. Jednotlivé skladby ani v jednej verzii (z rokov 1826 a 1839) ešte nemajú názvy. Roku 1847 Liszt uverejnil štvrtú štúdiu samostatne (s trocha pozmeneným záverom) pod názvom "Mazeppa", čím ju programovo prispôbil známemu príbehu, ktorý medzitým spracovali Byron i Victor Hugo.

Napokon r. 1852 Liszt vydal celý cyklus znova ako **Transcendentálne etudy (Etudes d'Execution Transcendente)** a v tejto podobe sú známe i dnes. Je to **tretia verzia**, v ktorej okrem dvoch skladieb má každá etuda i svoj názov. Druhá i tretiu verziu venoval Liszt C. Czernému. Porovnaním troch verzií vidíme Lisztovu pianistickú i kompozičnú evolúciu. Posledné dve verzie sa okrem pridaných názvov odlišujú aj tým, že tretia verzia do istej miery zahľadzuje abnormálne technické obtiaže druhej verzie.

História vzniku rôznych verzií Etud na Paganiniho tému je nemenej poučná. Už r. 1832 napísal Liszt

Veľkú bravúrnú fantáziu na Paganiniho La Campanellu (téma runda z Paganiniho Koncertu č. 2 h mol, op. 7). Nasledovalo r. 1838 šesť **Transcendentálnych štúdií podľa Paganiniho**, z ktorých tretia je opäť La Campanella, spracovaná tentoraz oveľa striednejšie. Napríklad jej rozsah sa zužuje z 350 taktov prvej verzie na 140 taktov! Napokon r. 1851 vyšla prepracovaná a zjednodušená verzia **Šiestich etud podľa Paganiniho**, dnes všeobecne známa Štvrtá štúdia (Arpeggio) vyšla neskôr v troch rôznych zneniach, dve pochádzajú z r. 1838, tretia (zapísaná na jednej notovej osnove) z r. 1851. Obe verzie Liszt venoval Klare Schumannovej. Etudy sa vo verzii z r. 1838 opäť hemžili obtiažami, ktoré zrejme bránili ich dobrej interpretácii i prvotriednymi klaviristami. A tak sa vo verzii z r. 1851 objavili podstatne zjednodušené, v záujme lepšej hrateľnosti. Pritom sa to udialo s takým majstrovstvom, že výsledok nie je chudobnejší, ale ešte účinnejší.

"Liszt nevynašiel svoju transcendentálnu techniku iba preto, aby oslňoval svojich poslucháčov a dokázal, že je lepším klaviristom než jeho rivali. Uplatňoval ju preto, že pomocou nej dokázal vyčariť nové, takmer orchestrálné efekty na klavíri, čím ne-

mán, Hans von Bronsart, Karl Tausig, Peter Cornelius, Konrad Ansorge, Raffael Jozeffy, Alexander Winterberger a iní.

Od roku 1848 pôsobil Liszt vo Weimare. Závažný pianista odstupoval a vlády sa užímal skladateľ, dirigent, organizátor, jedna z ústredných postáv nemeckej hudby. Do Weimaru smerovali cesty osobností umeleckého sveta. Mesto sa stalo "Mekkou" hudby. Liszt tu obklopovali jeho žiaci. Naďalej podnikal koncertné cesty ako dirigent: do Talianska, Rakúska, Holandska, Francúzska, Nemecka, Uhorska, Anglicka. Významnou mierou podporoval a ovplyvňoval nové hudobné umenie, a to nielen svojich súčasníkov, ale aj budúcich skladateľov (C. Debussy, M. Ravel). Vniesol do umenia tónov veľa nového, čím európsky hudobný vývin posunul o veľký kus dopredu.

Známy je Lisztov vzťah k Prahe a jeho styky s B. Smetanou, ktorého Lisztova osobnosť i umenie silne inšpirovali. Významné sú Lisztove vzťahy k Bratislave, kde mal veľa priateľov. Bol tu päťnásťkrát ako klavirista, dirigent, či neskôr ako vzácny hosť pri uvádzaní svojich diel. Možno povedať, že Bratislava sa do Lisztovho života do istej miery zapísala podobne, ako Praha do Mozartovho. Stala sa naozaj lisztovským mestom, s ktorým nemohol súperiť žiadne iné - s výnimkou Weimaru. Vytvoril sa tu okruh Lisztových ctiteľov, ktorí sa s láskou starali o šírenie jeho diela.

Lisztov tvorivý záber je neobyčajne široký.

Franz Liszt

"...Liszt má veľké mysliteľské schopnosti a väčšmi, než záujmy umenia, ktoré si vyvolil, ho zamestnávajú výskumy rôznych škôl, ktoré sa zaoberajú riešením veľkých otázok, zahrnujúcich nebo i zem." (H. Heine)

porovnateľne rozšíril svoje vyjadrovacie možnosti..." (H. Searle: Hudba F. Liszta).

K zvukovo-technickým objavom sa pripájala i typická lisztovská "klavírna inštrumentácia" s využitím krajných registrov klavíra bez zbytočného preplňovania stredov. Vynikne to napríklad porovnaním Schumannových a Lisztových transkripcií rovnakých diel Paganiniho. Okrem iného pozorujeme nový spôsob harmonizácie, "často náznakovo, v širokých fahoch, s reliéfnym modelovaním základných opôr harmonickej kostry, pričom ostávalo veľa priestoru pre voľné vznášanie sa výrazného prednesu melódie." (G. M. Kogan: Lisztova pianistická dráha).

Ku koncu štyridsiatych rokov 19. storočia dosiahol Liszt apogeuum svojho pianistického rozvoja, vystúpil na najvyšší vrchol, aký kedy umenie klavírnej hry poznalo. Úspech umelca nadobudol s ničím neporovnateľné, rozprávkové rozmery. A práve vtedy Liszt navyždy prerušil profesionálnu koncertnú činnosť. V septembri 1847, vo veku necelých 36 rokov, usporiadal v Jelizavetgrade (na Ukrajine) svoj posledný koncert. Počas tridsiatich deňatich rokov, ktoré ešte veľký hudobník prežil, sa už viac neobjavil na pódii, ak nerátame niekoľko príležitostných dobročinných koncertov. Venoval sa naďalej kompozičnej, ale i dirigentskej, pedagogickej a organizátorskej činnosti. Vo Weimare zastával od r. 1842 miesto dvorného dirigenta a bol stredobodom kruhu umelcov i učencov. Roku 1859 sa stal čestným prezidentom Nemeckého hudobného spolku. Od roku 1861 žil v Ríme, kde prijal nižšie rádové svätenie (1865). Tu vzniklo i veľa chrámovej hudby. Roku 1870 opäť nadviazal styky s weimarským dvorom a žil ako uctievaný a oslavovaný hudobník striedavo v Ríme, Weimare a Budapešti, kde sa r. 1875 stal prezidentom Uhorskej hudobnej akadémie, založenej na jeho podnet.

Liszt bol neobyčajne vzdelaným človekom. V hudbe sa významne zasadzoval za umenie H. Berlioza, R. Wagnera, bol propagátorom diel L. van Beethovena, Fr. Schuberta a mnohých iných. Bohaté je jeho kompozičné dielo v oblasti klavírnej, orchestrálnnej i chrámovej hudby, ale i vokálnej hudby (mužské zbory, 60 piesní s klavírnym sprievodom). Nové reprezentatívne kompletne vydanie Lisztovho diela vyšlo r. 1994 v Budapešti v Editio Musica. Celé dielo je rozdelené do 10-tich sérií. Iba originálne klavírne diela sú zhmútené do 18 zväzkov I. série. Vofné úpravy a transkripcie pre klavír prináša 24 zväzkov II. série. Ďalšie obsahujú transkripcie a úpravy pre 4-ručný klavír a pre dva klavíry, diela pre väčšie nástrojové obsadenia, diela pre organ a organ so sprievodom iných nástrojov, orchestrálné diela, diela pre klavír a orchester, vokálne diela s klavírom, vokálne diela s orchestrom a s viacerými nástrojmi, zborové diela i capella. Iba podrobný prehľad I. a II. série tvorí 85-stránkovú knižku EMB s pripojeným registrom.

Z Lisztových žiakov spomeňme aspoň najvýznamnejších: Hans von Büllow, Eugène d'Albert, Alfred Reisenauer, August Stradal, Bernhard Stavenhagen, Paul Lamond, Arthur Friedheim, Moritz Rosenthal, Emil von Sauer, Alexander Siloti, Martin Krause, Karl Klindworth, Sofia Menter, István Tho-

Okrem hudobnej tvorby bol činný i literárne. (Okrem iných prác je autorom knihy "Chopin", ktorá je prvým životopisom jeho veľkého súčasníka a priateľa.) Rôznymi okruhmi činnosti Liszta sa v európskej hudobnej kultúre zapodieva pomerne rozsiahla biografická a memoárová literatúra, ale i metodologický výskum. K zachovaniu jeho umeleckého i pedagogického odkazu prispeli mnohí jeho priatelia žiaci. Cenným prínosom k interpretácii Lisztových diel je Liszt-Pädagogium, ktoré vydala v Lipsku r. 1901 významná nemecká klavírna pedagógka a hudobná spisovateľka Lina Raman. Pôsobila v Norimbergu a Mnichove a je tiež autorkou rozsiahleho Lisztovho životopisu Franz Liszt als Künstler und Mensch (3 zv. Lipsko, 1880-1894). Ďalším z autorov literárneho spracovania života i tvorby bol napríklad Peter Raabe, autor Liszts Schaffen (Stuttgart, 1931), i Jakov Milštejn svojím dvojzväzkovým dielom, F. Liszt (Moskva, 1956).

Významný nemecký klavírný pedagóg Carl Adolf Martienssen v záverečných dieloch svojej práce Schöpferischer Klavierunterricht nám približuje Lisztovu metodu vyučovania klavírnej hry a v niektorých konkrétnych princípoch navrhuje jej aktualizáciu. Martienssen sa hlási k Lisztovmu pedagogickému odkazu a jeho geniálnu umeleckú intuíciu považuje za základ vlastnej metodiky.

"Toto jadro mojej individuálnej metodiky vyučovania klavírnej hry je vo svojej podstate základným tajomstvom veľkých učiteľských výsledkov Franza Liszta. Používal túto metodu intuitívne a tiež veľmi jednostranne, ako na to ešte poukážem. Intuitívne a jednostranne používali túto metodu aj jeho žiaci. Tak som ju aj prevzal od oboch svojich učiteľov, priamych Lisztových žiakov (...). Učenie o individuálnom vyučovaní klavírnej hry rozširuje a pozdvihuje veľké intuitívne poznatky Franza Liszta k jasnej uvedomenosti. Vo svojej jednostrannosti by mohli byť užitočné iba malému počtu obzvlášť výnimočných talentov."

Danou problematikou sa budeme podrobnejšie zaoberať v kapitole venovanej tomuto učencovi a pedagogovi, ktorý vyrastal pod pedagogickým vplyvom dvoch priamych Lisztových žiakov - Alfreda Reisenauera a Karla Klindwortha. Aké základné duševné sily, vyplývajúce z geniálnej Lisztovej intuície, tvorili podľa Martienssena tajomstvo úspechu jeho pedagogiky? Ide o dva duševné stavy, ktoré by mali byť vlastné každému žiakovi do tej miery, aby mohol kedykoľvek prechádzať z jedného stavu do druhého. V krátkosti ich možno charakterizovať ako dva navzájom čiastočne protikladné, ale doplnujúce sa princípy psychického prístupu k štúdiu a interpretácii hudobných diel. Prvý z nich je prísne objektívny, konštrukčný prístup základných psychických síl a ich zložiek k štúdiu zameranému na interpretáciu hudobného diela, druhý je subjektívny, slobodný prejav osobnosti každého interpreta, ktorý sa prejavuje v momente vlastnej tvorivej interpretácie. Táto Lisztova intuícia je "analogická i s Goetheho vedecovou intuíciou: aj tu musí čisto osobnému výkladu každého vedeckého učenia neustále predchádzať triezvy a iba na vnútornom podstate objektu zameraný pohľad."

Lisztova schopnosť vziť sa do duševného sveta iných a do ich diel sa stala základom jeho interpretačného i pedagogického pôsobenia. Z jeho pedagogickej praxe sa niekedy ako príklad tolerantného pohľadu múdreho pedagóga, ktorý ponecháva svojmu zverencovi po uspokojivej príprave diela dostatok umeleckej voľnosti na jeho realizáciu podľa osobných predstáv, uvádza: *"Hráte tú skladbu celkom inakšie ako ja, avšak hráte ju tiež presvedčivo"*; inokedy zasa na ilustráciu vyzdvihnutia istých kritérií, potrebných obmedzení, najmä voči neporiadku či fuho-vôli: *"Nehráte tú skladbu správne, vaša hra je nelo-gická"*.

"Jeho lapidárna jednoduchá metóda v technickom a umeleckom vedení svojho žiaka bola takáto: na technické školenie odporúčal svojim žiakom výlučne klasickú techniku. Počas svojho prvého weimarského pobytu poslal všetkých, technicky nedostatočne pripravených žiakov na "liečenie" k Theodorovi Kullakovi do Berlína. Klasickou technikou malo prebiehať aj štúdium skladieb. Až pri osobnom vžití sa do obrazov skladieb mohol každý hrať "ako mu zobák narástol". Táto jednoduchá trojitosť viedla však k cieľu - ako to vyplýva zo spätného pozorovania - iba pri práci s obzvlášť veľkými, výnimočnými talentmi, práve takými, ktoré vošli do dejín hudby ako veľkí reprezentanti vynikajúcej Lisztovej školy."

Martienssen ale na základe hlbšieho štúdia týchto postáv dospel k záveru, že vynikajúci reprezentanti Lisztovej školy sa pôvodne vyznačovali mimoriadnym virtuóznym nadaním a neskôršie sa preslávili ako koncertujúci virtuózi. Oproti nim mnohí nadaní nemeckí interpreti ustupovali do pozadia, čo bolo prekvapujúce. Z toho vyplývalo aj jeho presvedčenie o potrebe rozšírenia lisztovskej metodiky, k čomu sa ešte vrátime.

Liszt ako pedagóg nešetril námahou ani časom a svojim žiakom vždy dôkladne "predviedoval" úryvky z diel hudobnej literatúry. S obľubou predhrával najmä Beethovenove diela. A jeho žiaci spomínali, že toto Lisztovo "cvičenie" vždy krásne znelo, čo je veľmi dôležitý poznatok. Na Lisztových vyučovacích hodinách boli totiž často prítomní nielen nadaní žiaci, ale aj rôzni návštevníci, zvedavci, ktorým Liszt veľkodušne dovolil načúvať. Možno sa domnievať, že práve oni často počuli iba náhodné úryvky z pedagogického procesu, ktoré nemuseli byť ani podstatné, ani fažiskové. A dozaista sa na Lisztových lekciiach občas zúčastňovali aj primitívni pedagógovia a rôzni pedagogickí "úbožiaci", ktorí potom hrdo hlásali to, čomu sa tu "naučili". A napáchali lisztovskej metodike a jeho pedagogickému umeniu viac škody, než osohu. Počuli totiž napríklad iba taký výsek vyučovania, kedy Liszt odporúčal cvičiť všetky, skladby pred vlastnou interpretáciou zreteľne, jasne a čisto. Po návrate na svoje pôsobiská z ich veľkého vzoru ostala iba hlasná, tvrdá hra, bez akejkoľvek účasti umeleckého ducha. *"A tak sa postupne drina a biľovanie stali veľmi príznačnými črtami pianistického cvičenia v niektorých nemeckých hudobných centrách. Lisztove rady boli mienené ako tréning, vychádzajúci zo zvukovej tvorivej vôle. Inakšie by Liszt nedokázal myslieť. Jeho nadaní žiaci pocítili túto zákonitosť podvedome a už nedokázali inak myslieť. Ale to, čo urobili z veľkého vzoru pedagógickí úbožiaci, možno nazvať pianistickým a hudobným barbarstvom."*

Podľa Liszta cvičenie má byť svedomité až do najmenších detailov nielen navonok, ale i zvukovo krásne. Tým žiakom, pre ktorých bolo prifažké splniť naraz všetky detailné požiadavky prípravy umeleckého diela, odporúčal postupne zameriť pozornosť na jednotlivé prvky: na správne tóny, inokedy uprednostniť rytmickú zložku textu, potom kvalitu tónu, samostatne a diferencovanú vedenie jednotlivých hlasov a pod. Je to vlastne pomocný postup, ale pedagogicky účinné do popredia posunutý dôležitý psychický proces rozdeľovania pozornosti, ktorý pri štúdiu prispieva k prehĺbeniu vnímania detailov i celkového zmyslu huby. Liszt odporúčal cvičiť nové hudobné diela, ale aj opakováť starší repertoár **klasickou technikou**, s úplným popretím vlastného ja. Pri interpretácii sa však vlastné ja malo zrazu náhle prejavíť, a to oddanosťou interpretovanému dielu. A všetko mala umožniť technika, vlastná každému interpretovi. Teda naplno, bez postupností, zapojením vlastných tvorivých síl. Ku klasickej technike sa pridávajú k Martienssenovej analýze ešte dva druhy techniky, ktoré sa zrodili už v umeleckej praxi Liszta a jeho významných súčasníkov: prvým je **extatická - romantická technika** "spievajúcich podušiek", ktorá je technikou pohybov predlaktia, vrátane voľne visiaceho lakťa, a tzv. váhovej hry (hry tiažou), druhým je **expanzívna technika** s pohybmi pružného, zľahka fixovaného ramena. Čitateľa s týmito pojmami podrobnejšie zoznámime v kapitole venovanej C. A. Martienssenovi.

Ako výrazný príklad Lisztovej starostlivosti o klavírnú techniku možno uviesť jeho obsiahle trojzväzkové dielo "Technische Studien", vydané až po Lisztovej smrti (1886).

"Už v mladosti bol Lisztov duševný obzor neporovnateľne širší v porovnaní s inými hviezdami vtedajšieho pianistického neba..." (G. M. Kogan)

"Všetci pianisti nie sú viac, než pianisti. Pri ich počúvaní si okázlený pruznosťou, ktorou prekonávajú technické obtiaže. Inak je tomu vtedy, keď hrá Liszt: nemyslíš na prekonávanie obtiaže, klavír sa stráca, objavuje sa hudba. V tomto zmysle Liszt, od tých čias, čo sme ho počuli naposledy, urobil neuveriteľné pokroky. K jeho kvalitám pribudol pokoj, ktorého sa mu predtým nedostávalo."

(H. Heine)

"Heine správne pochopil, že objavenie sa pokoja v Lisztovej hre, jeho schopnosť ovládať sa, svedčilo nie o úpadku, ale naopak o rozkvetu jeho talentu, o dosiahnutí syntézy živelného a vedomého princípu, čo dokazuje väčšiu umeleckú zrelosť interpreta." (G. M. Kogan)

Donizettiovský Donizettiho Don Pasquale

Aj keď sa niektorí slovenskí teatrológovia snažia vzbudiť záujem slovenských operných divadiel (až štyroch!) o predverdivovskú opernú romantiku, systematickejšia odozva prakticky abscentuje. Až na pár výnimiek sa belliniovsko-donizettiovský archív vyprázdňuje zvyčajne iba notoricky osvedčenými titulmi. Zdá sa, že k dôvodu archaickosti dobových libriet pristupuje ako argument neinscenovanosti aj oveľa závažnejší problém. Je ním nemožnosť bezproblémového kompletného obsadenia ústredných partov v bezúhonnej interpretácii belcanta. Výnimkou nie je ani operný súbor v Banskej Bystrici, i keď v minulých rokoch práve tu "ožili" v celoštátnych premiérach niektoré zabudnuté opusy Gaetana Donizettiho. K úspešným patrila tootsieovsky ladená komédia z divadelného prostredia Viva la mamma. Dielo, ktoré znamenalo boom najmä inscenáciou v bratislavskej Komornej opere s názvom Maniere teatrali, a jednoaktovka Zvonček, kde sa prvýkrát stretli otec a syn Babjakovci. Z posledných donizettiovských tragických diel bola ovenčená zahraničnou reprezentáciou La Favorita, a to aj zásluhou výnimočnej scénografie Petra Čaneckého a kostyméra Aleša Votavu. Potom už súbor ponúkal iba osvedčenú klasiku: Nápoj lásky a v poslednej premiére na konci minulej divadelnej sezóny už v druhom naštudovaní Dona Pasquale. Ten sa vrátil na javisko po tridsiatich štyroch rokoch. Dosť na to, aby sa nepomínalo a hlavne neporovnávalo naštudovanie predchádzajúce. Pod tohto Pasquale sa podpísal slovensko-český inscenačný tím. O vizuálnu zložku sa kompletne zaslúžili ostravskí hosťujúci divadelníci: **Jiří Meřínsky** režiou, **Alexander Babraj** scénografiou a **Eliška Zapletalová** kostýmami. Dirigentom bol domáci **Pavol Tužinský**.

Pasquale v závere sezóny (premiéra 19. júna) znamenal rozhodne oddych. Prirodzene pre diváka. Aspoň tak boli premiéro-

ví priaznivci divadla nachystaní. Komédia typu dell'arte našla inovované operné ekvivalenty v sólistickom kvartete. Popri hlavných charakteristikách, prevzatých z historickej minulosti, bola štvorica dotvarovaná o niekoľko novších prvkov: starý hlupák Pasquale získal s konštantne padnutými trakmi aj polohu stareckej demencie a senility; dottore Malatesta bez náčinia bol jednorazovým depotným injekčným psychoterapeutom; z Noriny, ktorá sa vynorila z kúpeľovej peny, sa neskôr stala trénovaná fitnesska na stacionárnom bicykli a Ernesto sa musel najprv uspokojiť s úlohou bezradne stojaceho tka v portáloch, ktorý nepresvedčivo vzbĺkol láskou na novo. Celá známa intriga sa začína už od hudobne brilantnej predohry, pričom je inscenovaná akousi retrovlnou. V nej je don Pasquale hudobníkom - počas violončelového sóla je identický s orchestrálnym partom; potom je snívajúcim bigamistom - kostýmovaný tanečný dublér s dvoma tanečnicami je mladíčkou pripomienkou - a napokon je realitom s nádychom latentného alkoholika a milovníka portrétnych maľby. Tam je aj pôvod jeho pobláznenia sa z lásky. Ak jednotlivé obrazy dvojdejstve opery (tri dejstvá režisér kumuloval v intenciách buffy) doplníme o niekedy fúzaté fóry z crazykomédie (pády, facky, grimasy a pod.), môžeme sa priamo zastaviť pri vrchole diania. Je ním skutočný kočiar, pôsobiaci, žiaľ, v prvých radoch obrovito a z pohľadu až hororovo, scénograficky umiestnený pod gýčovitými maľovanými girlandovými kulisami. Tam sa hudobne javia zaľúbenci Norina a Ernest ako "nahí v trní": vysoko nad javiskom a - zdá sa - bez odposluchu, boli najmä prvopremiéroví interpreti - **Alžbeta Trgová** a **Ján Vaculík** - vokálne neharmonizujúcim párom, miestami takmer nepočúvateľným. Ak porovnáme premiéry, potom rozhodne vyššia interpretačná profesionalita patrila "tým druhým". Tam krafovala Norina.



Alžbeta Trgová a Igor Lacko v banskobystrickej inscenácii Don Pasquale.

Snímka René Miko

Margaréta Vajdová bola ideálnou predstaviteľkou, poľahky zvládla aj koloratúru, bola technicky istá, intonačne bezproblémová. Excelovala hneď v úvodnej kavatine. Vokálne výborným bol aj **Zoltán Vongrey** (Malatesta). Striedme herecké prostriedky mu umožnili naplno sa koncentrovať na spevácky výkon. Farebnosť, hlasová zrozumiteľnosť, ale najmä bezproblémovosť výšok bola pre mňa príjemným zážitkom. Alternant **Šimon Svitok** bol, žiaľ, viac hercom než operným spevákom. Aj Pasquale druhej premiéry prerástol prvopremiérového **Igora Lacku**. Ruský basista **Andrej Izugrafov** upozornil na svoj sýty bas už v Čarovnej flaute; tentokrát preukázal dispozície v hlasovom ambite, ako aj v pohyblivosti recitatívnych úsekov. Ak možno voči jeho prejavu niečo namietat, potom je to príliš silný ruský akcent, ktorý - najmä v recitatívoch - miestami nabúraval rytmické

hodnoty partu. Hosťujúci Ernesto, lyrický tenor **Alexander Vovk**, zaujal najmä bezproblémovou vyššou polohou. Menej zdatným už bol ako milovník.

Dirigent **Pavol Tužinský**, výborne citiaci hudobnú frazeológiu, predsa len bol na niektorých miestach v nesúhre so spevákmi. Išlo najmä o miesta s tempicko-agogickou zmenou. Myslím, že tento rytmický "úlet" má na svedomí práve druhé interpretačné zrýchlené obsadenie. Dovolilo si oveľa viac a náročnejšie hudobno-výrazové diferenciácie.

Premiérkou Dona Pasquale dostala divadelná obec ľúbivú inscenáciu. Počas nej si divák skutočne oddýchne, pobaví sa a "svojím" zatlieska. Na Pasquale však určite pôjde častejšie divák, ktorý znesie prívlask tok donizettiovský. Až v druhom rade opere náročnejší.

MÁRIA GLOCKOVÁ

Figarova svadba ako ornament

W. A. Mozart: Figarova svadba. Komická opera. Libreto: Lorenzo da Ponte. Preklad: Jela Krčmeryová. Dirigent: Igor Dohovič. Réžia, scéna a kostýmy: Zuzana Lacková a. h. Premiéra 19. a 21. 6. 1998 na scéne Divadla J. Borodáča v Košiciach.

Osem alebo deväť repríz Mozartovej komickej opery Figarova svadba po jej premiére 1. mája 1786 vo Viedni až do decembra toho istého roka, nehovorí o jej neúspechu. Svedčí o tom, že z repertoáru vypadla jednoducho pod silným tlakom vtedy Talianmi veľmi favorizovanej opery Una Cosa Rara španielskeho skladateľa Martina y Solera, ktorý nebol až takým zanedbateľným skladateľom, ako sa traduje. Naopak, o úspechu Mozartovej opery výrečne hovorí fakt, že viedenské obecnstvo si na predstaveniach opery vynucovalo ďalšie opakovania jednotlivých árií, duet, ansámblov. Už v januári nasledujúceho roka zažiarila s ešte väčším úspechom v Prahe, kde jej druhé predstavenie dirigoval sám Mozart.

Figarova svadba - skutočný hudobný skvost medzi operami - sa vie zajať ešte žiarivejšie, ak sa jej inscenáciou dostane minimálne taká pozornosť zo strany tvorcov, ako v prípade jej premiéry v Košiciach. Pri jej spoločnej príprave sa stretol kolektív mladých, kvalitných a ambiciózných, názorovo veľmi blízkych umelcov, ktorí si porozumeli takpovediac "na prvý dotyk". Z týchto dotykov vyrástla inscenácia bez zádrhov ako komplexný hudobnodramatický útvar s jasne vybudovanou vnútornou komunikačnou sieťou medzi jednotlivými zložkami, ale aj navonok, smerom k obečenstvu.

Inscenácia ma oslovila najmä svojou vnútornou čistotou krásou línií, ktoré sa vynášali akoby z ničoho, aby v úchvatnej jednoduchosti vytvorili ornament, rezonujúci až v hlbine duše. Ani Mozart by si nemohol priať lepšiu premiéru svojej opery ako bola táto košická, v opere DJB. Jednotliví sólisti, režisérka, dirigent, orchester i zbor prenikli k podstate jeho hudby, v ktorej

nachádzali bohatú inšpiráciu pre vlastný umelecký názor. Súlad, v akom potom tieto názory spoločne v inscenácii zneli, bol nádherný.

Mladá režisérka **Zuzana Lacková a. h.** s jasnozrivosťou svojho veľkého talentu odkryla to, čo je zakódované v hudbe a librete opery: človeka, ženu, muža, vzťahy. Nechcela a ani nepotrebovala atraktívne kulis, či vyčakanú grófkynu spálňu, záhradné altánky alebo pompézne kostýmy. Stačila jej na javisku jediná kocka, ktorá bola dostatočne javiskovo variabilná, keďže je viacozmerná a teda zrozumiteľná aj ako symbol. Z. Lacková je vzácnym zosobnením nielen výbornej režisérky, ale aj rovnako dobrej výtvarníčky, preto scénu a kostýmy navrhovala sama. Okrem obrovskej kocky, uzatvárajúcej, ale aj otvárajúcej herecké akcie, bola na oceľovošedom javisku jedinou rekvizitou viacúčelovo využívaná hodvábná (šedivá) plachta, za každým pri zmene scény *kódujúca* aj určitý, vždy iný znak, a zopár stoličiek.

Tento asketizmus si režisérka prísne ustrážila aj v kostýmoch, ktoré potvrdzovali fakt, že v jednoduchosti je krása. Vo farbe boli diferencované len veľmi nepatrne, od bielej, cez strieborno-šedivú, po slaboružovú. Tento jedinečný výtvarný konglomerát umožnil sólistom rozohrať a vyjadriť v speve, gestách, mimike, pohľadoch, skrytých stiskoch rúk a letmých bozkoch to, čo skrýva i Mozartova hudba - vzájomné vzťahy postáv a takto dotvoril javiskový ornament v jeho líniách.

Obe premiéry priniesli niekoľko výborných výkonov. Zaslúžili sa o ne mladí sólisti s vekovým priemerom 23 rokov! Takmer všetci sú absolventmi košického Konzervatória alebo sú ešte jeho žiakmi - Gabriela Hübnerová, Marián Lukáč, Mi-

riam Maťašová. Boli to výkony vo všetkom presvedčivé. Inscenácia bola prehliadkou novej, mladej, sympatickej a dynamickej speváckej generácie. Zuzanka **Michaela Hausovej** žiarila sviežosťou hlasu a hudobnou precíznosťou. **Svetlana Tomová** priniesla v grófke Rosine novú - možnú dimenziu smerovania hlasu v mladodramatickej polohe. Figaro mal dvoch predstaviteľov. Na prvej premiére sa veľmi dobre v tejto postave cítil **Martin Masloviak**, na druhej premiére prekvapil ucelenou koncepciou postavy nádejný **Marián Lukáč a. h.** Podobne sa prvýkrát na javisku o priazeň uchádzala **Gabriela Hübnerová a. h.** Jej Cherubino vynikol farebnou krásou hlasu mladučky speváčky a tak i ona, ako aj **Miriám Maťašová** na prvej premiére, vytvorila rozkošnú postavu prelietavého pážaťa. Do speváckeho výkonu elegantného **Michaila Adamenka** v úlohe grófa Almavivu sa vlúdilo, najmä na druhej premiére (sólista spieval obe), trochu viac tempového nesúladu. Basista **Martin Gurbaľ** (Bartolo) sa zaskvel v árii 1. dejstva. V charakteristickej postave Basilia sa vynímal **Michal Lehotský**. Marcellinu príťažne vy-

kreslila **Viera Hronská**, Antonia spieval **Štefan Hundža**, v miní úlohe Barbariny zaujala **Gréta Lenártová** (v 2. premiére **Dana Laššáková**), Dona Curzia spieval **Gabriel Szakál**.

Hybnosť, akou sa vyznačovali krásne Mozartove ansámby, bola hlavným zdrojom celého hudobného naštudovania opery mladým, len 25-ročným dirigentom **Igorom Dohovičom**. Páčili sa mi tempá. Mali svoj výraz, svoje opodstatnenie. Dirigent sa nebál svižného tempa, poznal však aj jeho hranice. Nechýbala ani spevnosť v pomalých hudobných plochách. Možno ešte uvažovať o krajšej zvukovej symbióze drevených a sláčikových nástrojov a tiež škoda aj niekoľkých intonačných úletov, najmä na 2. premiére v skupine sláčikových nástrojov. K hudobnej jednote prispel naštudovaním zborov **Roman Skřepek**.

Inscenácia Figarovej svadby dala symbolicky veľkú bodku za premiérami tohtoročnej sezóny. Bola príkladom úžasnej umeleckej koncentrácie, disciplíny a zároveň umeleckého rozletu.

DITA MARENČINOVÁ



Michal Lehotský (Basilio), Michaela Hausová (Zuzanka) a Michail Adamenko (gróf Almaviva).

Snímka Ondrej Ber

Rozhlasoví speváciovia na EXPO '98 v Lisabone

Prvého septembra 1998, v deň štátneho sviatku Slovenskej republiky, sa na mnohých miestach impozantného výstavného areálu svetovej výstavy EXPO '98 v Lisabone ozývala slovenská hudba, či už pôvodná alebo hudba v podaní slovenských interpretov. Folklor zastupovali bratia Muchovci a hudobno-tanečná skupina SEUKU, rock hrala skupina Gladiátor, Peter Lipa jazzoval so skupinou Andreja Šebana a jediným telesom, ktoré malo vo svojom programe popri súčasnej tvorbe aj hudbu minulých storočí, bol Detský a mládežnícky spevácky zbor Slovenského rozhlasu v Bratislave. Nebolo

vďaka iniciatíve Ondreja Francisciho, svojho prvého dirigenta, spieva už 14 rokov pod vedením súčasnej dirigentky Janky Rychlej, ktorej cieľavedomé vedenie vtlačilo svoju pečatť tomuto stále mladému telesu. V priebehu rokov prechádzajú zborom generácie detí, ktoré na svoje účinkovanie v tomto kolektíve spomínajú ako na jedno z najkrajších období svojej mladosti, čo potvrdzujú aj také hviezdy - bývalé členky DMSZ - ako sú Edita Grüberová a Magda Hajóssyová. Program, ktorý naše teleso uviedlo na Promenádnom pódii EXPO '98, bol zámerne zložený tak, aby okrem spomínaných autorov



ľahkou úlohou zaujať Mozartovými a Bachovými skladbami, alebo hoci aj dielami našich skladateľov Ivana Hrušovského, Ilju Zeljenku, Mirka Krajčího a ďalších výstavné publikum, ktoré inklinovalo celkom prirodzene k trochu odľahčenejšej hudobnej produkcii, ale treba hneď povedať, že sa to našim deťom podarilo. V tejto súvislosti stojí za povšimnutie, že jedna z troch vecí, ktorú nesmel žiadny návštevník preniesť cez elektronicky kontrolovaný vstup na výstavu, bol zdroj akustického znečistenia prostredia: prehrávač. Vďaka tomu ako aj skutočnosti, že vedenie výstavniska obmedzilo používanie miestneho rozhlasu na najnutnejšiu možnú mieru, sa vytvorilo prostredie, v ktorom hudba mala možnosť zapôsobiť. Príklad hodný nasledovania, zvlášť u nás.

DMSZ, ktorý vznikol pred 45 rokmi aj

zazneli aj úpravy slovenských ľudových piesní a černošských spirituálov a tak oslovil aj menej koncertne vzdelané publikum. Pestrá dramaturgia a starostlivá príprava, ktorá zahŕňovala aj dve týždenné sústredenia počas školských prázdnin a dva koncerty v rámci Piešťanského hudobného leta, slávila úspech. Obecenstvo nešetilo potleskom a na výkone našich detí bolo poznať, ako ich to vzpružuje a spievali celý koncert bez známok únavy. Nebolo to tak celkom samozrejmé, veď slovenská výprava mala ubytovanie 115 kilometrov od Lisabonu v preslávenom pútnickom meste Fatima, čo veru neprispievalo k dokonalému odpočinku pred výkonom. Napriek tomu koncerty DMSZ 1. aj 2. septembra mali veľmi dobrú úroveň a podľa reakcií obecnstvá rozhodne prispeli k pozitívnej prezentácii našej expozície. **MILOŠ JURKOVIČ**

Bratislavský chlapčenský zbor vo svete

12 celovečerných koncertov v mestách Montreal, Ottawa, Owen Sound, Toronto, Midland, Hamilton a St. Catharines - to je bilancia koncertnej cesty Bratislavského chlapčenského zboru po Kanade. Dominantou pobytu spevácičov bola účasť na Medzinárodnom hudobnom festivale na Niagarských vodopádoch, kde sa zúčastnili zbory a orchestre mladých hudobníkov. Cieľom festivalu o. i. bolo zoznámiť účastníkov s kanadskou tvorbou a interpretačným ideálom. Telesá si doma pripravili 7 skladieb kanadských autorov v trvaní 40 min. a na festivale spolu so skúseným kanadským dirigentom Paulom Halleym sa tieto diela študovali. O úspechu našich spevácičov, dirigentky Magdalény Rovňákovej, klaviristky Viery Doubkovej a sólistky Dariny Tóthovej svedčí pozvanie na ďalší ročník festivalu i ponuky na koncertné účinkovanie v Kanade. Koncerty Bratislavského chlapčenského zboru zneli najmä v katedrálach, dominovala teda sacrálna hudba svetová i slovenská.

V prvých septembrových dňoch účinkoval zbor v rovnakom zložení vo Švajčiarsku. V Katedrále sv. Petra v Ženeve, na pozvanie Stálej misie SR pri Úradovní OSN, odznel veľký chrámový koncert, ktorého sólistkou bola naša popredná sopranistka Ľubica Vargicová.

Bratislavský chlapčenský zbor sa v októbri opäť predstaví vo Viedenskej opere. Po úspešných kreáciách na tejto poprednej svetovej opernej scéne je to už piata koncertná sezóna spolupráce s bratislavskými spevákmi. **ab**

František Ďuriač v Draculovi

Deň po slávnostnej premiére sériového uvádzania muzikálu Dracula na Slovensku sa 12. 9. publiku v bratislavskom Istropolise po prvýkrát predstavil aj prvý slovenský predstaviteľ hlavnej postavy grófa Dracula - pôvodne operný spevák František Ďuriač. Na debut svojho kolegu bol zvedavý aj najznámejší Dracula Daniel Hůlka, ktorý sledoval prvú časť predstavenia v hľadisku. Publikum prijať nového interpreta hlavnej úlohy rovnako pozitívne ako každé predstavenie tohto muzikálového bestselleru - niekoľkomínútovým potleskom a 'standing ovation'.

"Dracula bol najťažšia úloha, akú som v živote robil, a to som spieval Wagnera a aj moderné, ťažké veci. Ešte nikdy som však žiadnemu projektu nevenoval toľko času a takým intenzívnym spôsobom, ako tomuto muzikálu. Počas troch mesiacov sme skúšali každý deň približne osem hodín," po-

vedal F. Ďuriač v rozhovore pre TASR po skončení svojho muzikálového debutu.

"Muzikál je však predsa len trochu iné spievanie než klasické operné, i keď sa v ňom dá využiť aj klasická spevácka technika. Postavu Dracula po vokálnej stránke možno porovnať s ktorýmkoľvek verdivským alebo pucciniiovským partom. Je to ťažké spievanie avšak s tým, že operných tónov by tam malo byť čo najmenej," doplnil.

Ako prvý slovenský Dracula sa určite nevyhne porovnávaniu s najznámejším predstaviteľom tejto postavy D. Hůlkom. "Každého umelca budú vždy s niekym porovnávať - tomu sa nevyhne. Záleží od jednotlivca, či porovnávanie s niekym vynikajúcim je pre neho stimulom v pozitívnom slova zmysle alebo negatívom. Ja som zatiaľ z porovnávaní vždy čerpal, bola to pre mňa veľká škola a stimul," konštatoval F. Ďuriač. **(TASR)**

„HIS-áci z Európy“ na koncerte

(Úvaha o „otváraní možností“)

Nededa poskytuje mnoho príležitostí ako prežiť dopoludnie. Zvolila som si koncert v Mirbachovom paláci. 13. septembra navštívila Bratislavu početná skupina riadiacich pracovníkov Hudobných informačných stredísk nielen z celej Európy, ale aj z Ameriky, Kanady a Austrálie, kde sú členské inštitúcie Medzinárodnej asociácie Hudobných informačných stredísk. Pricestovali z Viedne, kde prebiehala od 10. do 15. 9. 1998 výročná konferencia odborných pracovníkov HIS. Keďže mojou úlohou bolo napísať niekoľko postrehov z koncertu, ktorý bol pre nich usporiadaný, zdržím sa úvah o pracovných hodinách hostí a budem sa venovať ich oddychovo-pracovným chvíľam - teda nedelnému koncertu.

Čo si vypočuli zahraniční "his-áci", čo ich mohlo na koncerte zaujať. Účinkoval súbor OPERA APERTA ENSEMBLE s dramaturgiou hodnou zamyslenia i príjemných umeleckých špekulácií. Zoznámili sa s typom telesa, ktoré patrí k najmladším u nás. Má sľubné renomé, programovo uvádza repertoár "klasicisticko-romantickej tradície a hudby 20. storočia", sledujúc touto polarizáciou vyššie ciele. Hostia nepochybne porozumeli názvu "otvorené dielo", lebo vyjadruje základný prvok umelcovej slobody - môcť sa rozhodnúť kedy, ako a čo bude tvoriť, a akým spôsobom bude šíriť hudbu historickú a súčasnú. U starších zahraničných hostí som predpokladala istú znalosť slovenskej hudobnej scény, vysoké percento zúčastnených mladších a mladých odborných pracovníkov "na tom pracuje"... Je to napokon jedna z hlavných úloh informačných stredísk - zhromažďovať informácie o hudobnom živote, osobnostiach a tvorbe a pomáhať šíriť ich mimo domácej súradnice.

OPERA APERTA ENSEMBLE zahraničným účastníkom umožnila spoznať staršiu a strednú generáciu prostredníctvom ich tvorby, ktorú - paradoxne - všetci štyria autori komponovali vo svojich mladých a mladších rokoch. Tak sa kvinteto "26-ročného Zeljenku" stretlo na koncerte s triom "41-ročného Sixtu", a spolu sme si vypočuli trio "25-ročného Martina Burlasa" i kvinteto "35-ročného Zagara". Pri počúvaní ich komorných diel som si potvrdila poznanie, že veľké generačné rozpätie medzi Zeljenkom, Sixtom a Burlasom i Zagárom sa premietlo v týchto komorných skladbách do veľkého rozpätia rozmanitých, dobou podmienených väzieb na rôzne techniky, štýlové dominanty hudby 20. storočia. Že každý z tejto štvorice sa napájal z iných inšpiračných zdrojov, pričom každé z týchto diel nesie výraznú pečatť svojho autora a jeho smerovania. Zdanlivú predurčenosť vo výbere postupov pre daný opus diktovala doba, tvorivá orientácia, osobné inklinovanie k hudobnému materiálu spracovanému prísnymi konštruktívnymi postupmi, až po uprednostňovanie hudobných postupov na báze skôr sonoristických kvalít.

Poznajúce súčasnú tvorbu Ilju Zeljenku bolo iste zážitkom, najmä pre domáce publikum, počuť jedno z jeho raných diel. Trikrát "allegro moderato", alebo Zeljenkovo 2. klavírne kvinteto z r. 1958 pripomenulo, aký veľký skok urobil jeho autor od svojho I. klavírneho, tak trochu romantizujúceho kvinteta z r. 1953. V 2. kvintete už nik nepochyboval, že mladý Zeljenka odvážne posunul svoje tvorivé ambície vo väzbe na progresívne tradície európskej moderny a "vybavil" kvinteto expresívnym dravým výrazom a nahustenou energiou ostrých kontrastov, jednak melodických, harmonických i rytmických, jednak zdôrazňovaním nástrojových partov, napr. úlo-

hou violončela v 3. časti, či punktualistickým klavírom. Vyhranený výraz a autorský postoj Zeljenku vystriedalo koncízne Trio pre klarinet, violončelo a klavír od J. Sixtu z r. 1981. To, čo už roky obdivujeme na skladateľskom rukopise Jozefa Sixtu, je jeho obdivuhodná schopnosť docieľiť cez prísne tvarovaný hudobný materiál, tvorený často imitáciami technikami, maximálny účinok znejúcej hudobnej abstrakcie - hudba pôsobí svojou vnútornou krásou, usporiadanosťou a jasnosťou autorovej koncepcie. Azda ocenili zahraniční hostia Zeljenkov i Sixtov príspevok do pokladnice komornej hudby. Celkom odlišne zapôsobil skladba z r. 1980 - 13 pre klarinet a sláčikové trio od Martina Burlasa - interesantná štúdia farebných zvukových plôch vyraďujúcich z dlhých znejúcich clustrov, z harmónií rastúcich zo štvrtínov a sekúnd, chvejivých sonórnych vibrát klarinetu a delikátnej koloristiky sláčikových nástrojov. Dynamika, kontrast a rytmus ako formotvorný činiteľ, v službách nástojčivého výrazu, ktorý aj s odstupom času stále pôsobí neopotrebovanosťou tohto spôsobu komponovania v slovenskom kontexte. (Fenómén, ktorý v našich podmienkach "spôsobuje" neopotrebovanosť, je jej "neopočúvanosť", keďže súčasná pôvodná tvorba sa uvádza vo viac-menej uzavretých spoločenstvách záujemcov o nové hudobné prúdy.) Veľmi umne vystavané Kvinteto pre husle, violu, violončelo, klarinet a klavír od Petra Zagara z r. 1996/98 bolo dôstojným vyvrcholením tohto koncertu. Skladba s najčerstvejším dátumom vzniku by mohla signalizovať, ako vyzerá časť tvorby v tomto okruhu slovenských skladateľov, napriek tomu je to iba o autorovom smerovaní. Zagarov kvinteto nezapiera možné konfrontácie s neoklasickými prvkami, rytmická miestami až bartókovsky robustná, polyrytmus, party nástrojov, najmä klarinetu podložené vytríbenosťou autorského zámeru a realizácie hudobných myšlienok. Gradácia ako súrodý zvuk, zvuk ako informácia, informácia ako pointa. Napokon, hudba hovorí iba o hudbe...

Na koncerte je všetko jasné, hudba doznela, účinkujúci dohrali, "profesionálne publikum" profesionálne tleska, autori prítomní, spokojní hudobní laici sa tešia tiež. Zazneli ukážky z komornej tvorby a predpokladám pozitívny ohlas v kruhoch zástupcov európskych a zámorských hudobných informačných stredísk. Možno o tom svedčí aj kuloárová informácia, že súbor OPERA APERTA ENSEMBLE azda pôjde na festival do Walesu atď... Jedna z participujúcich inštitúcií, Hudobné informačné stredisko pri HF, sídli na Medenej ulici. Medená je od slova med. Verím, že naďalej bude táto firma "pozitívne vodivá", aby o slovenskej hudbe nešli do zahraničia iba medové nitky... **MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ**

30. sezóna košických filharmonikov

Dramaturgický zámer na nastupujúcu koncertnú sezónu a najstarší organový festival na Slovensku - Medzinárodný organový festival (MOF) predstavil novinárom na tlačovej besede (11. 9.) riaditeľ Štátnej filharmónie Košice Július Klein.

28. ročník MOF, ktorý sa konal od 17. do 28. septembra v košickom Dome umenia a Dóme sv. Alžbety, sa niesol v znamení premiérových vystúpení pozvaných umelcov. Na renomovanom podujatí, pripravenom svetoznámych slovenským organistom Ivanom Sokolom, ktorý sa predstavil na otváracom koncerte, účinkovali sólisti z Nemecka, USA, Anglicka a Belgicka. Do programu festivalu bol zaradený aj koncert venovaný 50. výročiu založenia Košického speváckeho zboru učiteľov so sprievodom orchestra ŠFK.

V programovej ponuke jubilejnej 30. sezóny košických filharmonikov zaznejú diela génirov svetovej hudobnej tvorby i domácich skladateľov. V rámci osláv Roka Eugena Suchoná sa viaceré koncerty venované práve skladbám slovenského hudobného veľikána. Symfonický orchester bude viesť Tomáš Koutník (ČR), ktorý od tohtoročnej sezóny prijal funkciu šéfdirigenta. Filharmonici však budú účinkovať aj pod taktovkou ďalších renomovaných dirigentov, napríklad Petra Feraneca z Moskvy, Georga Kugiho z Rakúska, Lubomíra Mála z Čiech i ďalších. Do programu sú zaradené mimoriadne populárne vianočné, novoročné i predveľkonočné koncerty s príznačným repertoárom. Sezóna vyvrcholí medzinárodným festivalom Košická hudobná jar, ktorej otvárací koncert sa uskutoční 16. apríla 1999. V rovnaký deň pred 30 rokmi sa konal prvý koncert vtedy novovzniknutej ŠKF. **(TASR)**

Cithara Aedicaulae '98

19. - 24. október 1998

Na XVI. ročníku medzinárodného festivalu klasickej gitarovej hudby Cithara Aedicaulae '98, ktorý sa tohto roku uskutoční opäť na zámku v Topoľčiankach, vystúpia poprední slovenskí a európski interpreti vážnej gitarovej hudby. Autori festivalu - Pavol Sika a Ján Labant - pripravili pre vás opäť bohatý a umelecky náročný program, ktorý je vo svojej hlavnej línii nasledovný:

Otvorenie festivalu 19. 10. o 17.00 h spojené s vernisážou a koncertným vystúpením nitrianskeho komorného telesa Collegium cantorum

Gitarové recitály: (vždy o 19.00 h)

- 19. 10. Michael Langer (Rakúsko)
- 20. 10. Eva Kavuckjaková (Slovensko)
- 21. 10. Milena a Valentin Valčevovci (Bulharsko)
- 22. 10. Ján Labant (Slovensko)
- 23. 10. Marcin Dylla (Poľsko)
- 24. 10. Oscar Herrero (Španielsko)

Besedy s interpretmi vždy o 21.00 h po koncertoch.

Majstrovské gitarové kurzy sa uskutočnia v dňoch 19.-21. 10. 1998.

Riaditeľ festivalu: PhDr. Pavol Sika, Mikovinyho 18, 949 01 Nitra
tel.: 0905/27 41 11

Dramaturg festivalu: Mgr. Ján Labant, Mydlárska 2, 010 01 Žilina
tel.: 089/62 22 87

Tajomník festivalu: Ing. Cyril Šabo, Parková 1, Topoľčianky
tel.: 0814/811 11

Kancelária: agentúra ORIGINÁL, Svätoplukovo nám. 4, 949 01 Nitra
tel./fax: 087/52 57 10; e-mail: original@isternet.sk

Národné hudobné centrum - Slovkoncert

- 20. 10. - 19.00 h Nitra, Nitrianske múzeum
Dalibor Karvay, husle
Daniel Buranovský, klavír
- 21. 10. - 19.00 h Trnava, Zrkadlová sieň Trnavského divadla
Peter Michalica, husle
- 21. 10. - 19.00 h Prešov, PKO, sála PKO
Husľový recitál
Dalibor Karvay, husle
Daniel Buranovský, klavír
Vitali, Paganini, Saint-Saëns, Massenet, Wieniawski

Divertimento Musicale

pod týmto názvom pripravuje bratislavské Národné osvetové centrum už po 13-krát celoštátnu prehliadku neprofesionálnych komorných a symfonických telies. Pozývame milovníkov hudby 17. októbra do Domu kultúry v Pezinku, kde sa prehliadka bude konať. V programe vystúpia i hostia zo zahraničia.

Objednávka predplatného na dvojtyždenník
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.

Slovenské národné divadlo Opera a balet

- | | | | |
|-------------------|--|-------------------|---|
| 8. 10. - 19.00 h | L. Minkus: Don Quijote (balet), BHS | 21. 10. - 19.00 h | W. A. Mozart: Così fan tutte |
| 9. 10. - 19.00 h | G. Verdi: Aida , BHS | 22. 10. - 19.00 h | G. Verdi: Trubadúr |
| 10. 10. - 19.00 h | G. Bizet: Carmen , (balet) | 23. 10. - 19.00 h | G. Verdi: La Traviata |
| 12. 10. - 19.00 h | G. Verdi: Rigoletto | 24. 10. - 11.00 h | Snehulienka a 7 pretekárov (balet) |
| 13. 10. - 19.00 h | G. Verdi: Sila osudu | 24. 10. - 17.00 h | Snehulienka a 7 pretekárov (balet) |
| 14. 10. - 19.00 h | D. Rapoš: Deti Titanicu (balet) | 26. 10. - 17.00 h | G. Puccini: Tosca |
| 15. 10. - 19.00 h | V. Bellini: Námesačná | 27. 10. - 19.00 h | B. Smetana: Predaná nevesta |
| 16. 10. - 19.00 h | Paquita, Paganini: Šeherezáda (balet) | 28. 10. - 19.00 h | Paquita, Paganini: Šeherezáda (balet) |
| 17. 10. - 19.00 h | G. Puccini: Tosca | 29. 10. - 19.00 h | A. Dvořák: Rusalka |
| 19. 10. - 19.00 h | W. A. Mozart: Čarovná flauta | 30. 10. - 19.00 h | P. I. Čajkovskij: Labutie jazero (balet) |
| 20. 10. - 11.00 h | W. A. Mozart: Čarovná flauta | 31. 10. - 19.00 h | G. Verdi: Aida |
| 20. 10. - 19.00 h | G. Bizet: Carmen (balet) | | |

Východoslovenské štátne divadlo Košice

DIVADLO J. BORODÁČA KOŠICE

- 10. 10. - 19.00 h **Oliver!**
- 13. 10. - 19.00 h **Aida**
- 14. 10. - 19.00 h **Revízor**
- 17. 10. - 19.00 h **Bludný Holanďan**
- 18. 10. - 19.00 h **Na skle maľované**

DNI ČESKEJ KULTÚRY

- 19. 10. - 17.00 h **Divadelný spolok Kašpar - Proměny**
- 20. 10. - 19.00 h **Divadlo Y - Predaná nevesta**
- 22. 10. - 17.00 h **MD Brno - Radúz a Mahulena**
- 20.00 h **MD Brno - Radúz a Mahulena**
- 23. 10. - 10.00 h **Choreopastorále**
- 27. 10. - 19.00 h **Barbier zo Seville**

- 30. 10. - 19.00 h **Teátermacher, I. premiéra**
- 31. 10. - 19.00 h **Teátermacher, II. premiéra**

DIVADLO J. ZÁBORSKÉHO PREŠOV

- 13. 10. - 19.00 h **Poľská krv**, premiéra
- 14. 10. - 10.00 h **Vlk a sedem kozliatok**
- 19.00 h **My Fair Lady**
- 15. 10. - 18.30 h **Čardášová princezná**
- 17. 10. - 19.00 h **Poľská krv**
- 20. 10. - 10.00 h **Oliver!**
- 21. 10. - 19.00 h **Oliver!**
- 22. 10. - 10.00 h **Oliver!**
- 23. 10. - 10.00 h **Oliver!**
- 19.00 h **Oliver!**
- 24. 10. - 19.00 h **Oliver!**
- 28. 10. - 18.30 h **Sweet Charity**
- 29. 10. - 18.30 h **Sweet Charity**

Štátny komorný orchester Žilina

Dom umenia Fatra

- 15. 10. - 19.00 h **Koncert ŠKO Žilina**
Mozart: Divertimento D dur KV 136
Haydn: Symfónia č. 101 "Hodiny"
Beethoven: Symfónia č. 3 "Eroica"
Dirigent: **Tsugio Maeda** (Japonsko)
- 18. 10. - 10.30 h **Nedefné matiné pre rodičov s deťmi**
"V kráľovstve komornej hudby"
Ján Labant, gitara
Barokové kvarteto
Suchoňovo kvinteto
Jana Tarinová a Karol Kevický, moderátori
- 20. 10. - 19.00 h **R. Leoncavallo: Bohéma**
Koncertné predvedenie opery
Učinkujú sólisti SND a Komornej opery v Bratislave
Spevácky zbor Opery SND
Dirigent: **Marián Vach**

Štátna opera B. Bystrica

- 9. 10. - 17.00 h G. Verdi: **La Traviata**
Dirigent: **Pavol Tužinský**
- 15. 10. - 18.30 h P. I. Čajkovskij: **Eugen Onegin**
Dirigent: **Jaroslav Krátký**, ND Praha
- 22. 10. - 18.30 h W. A. Mozart: **Čarovná flauta**
Dirigent: **Pavol Tužinský**
- 28. 10. - 18.30 h J. Hubač: **Stará dobrá kapela**, premiéra
- 30. 10. - 18.00 h G. Donizetti: **Don Pasquale**
Dirigent: **Pavol Tužinský**

Bohéma klub

- 14. 10. - 18.00 h **Talenty Konzervatória J. L. Bellu**
- 21. 10. - 18.00 h **Koncert absolventov štúdia hudobnej pedagogiky FHV UMB v Banskej Bystrici**
- 28. 10. - 18.00 h **Autorský večer** študentiek Gymnázia na Mládež. ulici
(E. Rakovanová, L. Medvedová, V. Kubišová)

Konkurz

Riaditeľstvo Konzervatória v Bratislave, Tolstého č. 11, vypisuje konkurz na miesto pedagóga sluchovej analýzy, javiskovej reči a hry na akordeóne.

Požadované vzdelanie VŠMU, AMU, JAMU. Termín konkurzu prihláseným uchádzačom oznámime písomne.

Prihlášky posielajte na adresu: Konzervatórium
Tolstého č. 11
811 06 Bratislava