

• V čísle • Salzburské reminiscencie - Verdiho Don Carlos •

• - Messiaenov Sv. František z Assisi • Prelúdiá a fúgy V. Bokesa •

• Eva Blahová k piešťanským interpretačným kurzom • Organové festivaly •

• Umenie klavírnej hry • Koncerty • Informácie • Monitor • Servis HŽ •

HUDOBNÝ ŽIVOT '98

č.21

ROČNÍK XXX.

8 Sk

18. 11. 1998

Ako ďalej...?

V uplynulých číslach sme uverejnili dva veľmi dôležité a aj podnetné materiály o stave hudobného umenia v Západnej Európe: vystúpenie Juliana Lloyda Webbera na Svetovom ekonomickom fóre v Davose a jeden z ohlasov od Charlesa Rosena. Nechcem robiť ani jednému z autorov advokáta. Z uvedených materiálov však jednoznačne vyplýva, že situácia vážnej hudby vo svete sa nachádza v stave ohrozenia (škoda, že i napriek našej výzve zostali tieto materiály bez odozvy, akoby sa nás to ani netýkalo!). Naším čitateľom sa to, zrejme, zdá veľmi banálne konštatovanie, pretože v našich podmienkach sme buď tak veľmi izolovaní od okolitého sveta, alebo sme nenapraviteľne naivní - nazdávame sa, že je všetko v poriadku, že všetko je len otázkou času a samo sa naprávi.

Žiaľ, opak je pravdou. Samo sa nič nenapraví. Nazdávam sa, že veci videné z poznávacej turistickej trasy v zahraničí, nemusia byť pravým obrazom skutočnosti (pod tým rozumiem prapodstatu existencie a jej perspektívy). Zrejme nie náhodou Lloyd Webber svoj prejav predniesol na ekonomickom fóre. Lloyd Webber i napriek svojím odporcom si, zrejme, veľmi dobre uvedomil, kam kráča súčasný kapitalizmus, ako ďaleko sa vzdaluje bezbrehý komercializmus životného štýlu od skutočného umenia, ako ďaleko je od ekonomickej prosperity bežného človeka, ako neustále rastú honorárové požiadavky špičkových hviezd. To je však záležitosť iba úzkeho okruhu elitných umelcov (samozrejme, nič nenamietam voči ich umeniu), no veľmi nápadná je odmeňovacia priepasť medzi „elitou“ a skutočne veľmi kvalitnými „neelitnými“ umelcami. A dodajme, týka sa to aj vynikajúcich vedcov, publicistov a pod. Narastajúca priepasť sa aj na západe začína čoraz markantnejšie prejavovať najmä v postavení orchestrov, v diktáte multimediálnych projektov, ktoré sú vo väčšine prípadov nepodchytené zákonom.

V októbri sa vo švajčiarskom Berne konal - pri príležitosti 50. výročia založenia FIM (Medzinárodnej organizácie profesionálnych hudobníkov) - 16. kongres organizácií členských krajín tejto významnej organizácie pri UNESCO. Po prvýkrát sa takéhoto rokovania zúčastnilo aj Slovensko. Na programe rokovania boli aj čiastkové problémy, no k najpodstatnejším patrili požiadavky na adekvátne pracovné podmienky výkonných umelcov v jednotlivých krajinách a ich odmeňovanie. K hlavným témam rokovania patrili legislatívne opatrenia, a to najmä Štatút umelca a ochrana autorských a interpretačných práv voči novým mediálnym systémom.

Osobitnú zmienku si zaslúži **Štatút umelca**, ktorý prijalo UNESCO v júni 1997 v Paríži. Najdôležitejšie okruhy problémov, vybrané zo štatútu, sú: „informácie o šírení informácií, šírení umenia, o sociálnej ochrane umelcov podľa jednotlivých profesií, odmeňovanie, spoločenským uznaním umelcov, o výskume a vzdelávaní, zapojení umelcov do správy vecí verejných, ochrane národných kultúr pred negatívnym vplyvom rozvoja hromadných oznamovacích prostriedkov, presadení zákonov na ochranu autorských práv a i. „Ako vidno, problémov nie je málo. Tento štatút zatiaľ prijala iba Kanada. Naš noví kabinet bude mať čo naprávať aj v tomto smere. Veď len také odmeňovanie umeleckých, tvorivých, vedeckých, publicistických výkonov je u nás na vlni najnižšej úrovni, a to aj v porovnaní s najnovšie stanovenou minimálnou mzdou. Názor, ktorý vo verejnosti ešte stále panuje, že v umení sa „zarába“, je nielen falošný, ale aj umelo presadzovaný a úzko súvisel s proklamovanou pseudoteóriou o „treťoradých umelcoch“.

Dúfajme, že od novej kultúrno-politickej a od nej závislej aj kultúrno-spoločenskej klímy, budeme môcť očakávať čo najobjektívnejšie posudzovanie odborností, pracovných schopností a výkonnosti jednotlivcov i kolektívov, čo možno dosiahnuť nie kádrovaním, ale vytváraním adekvátnych podmienok. Podmienky budú určujúcim motívom kvality (a nie kvantity) nášho umeleckého rozvoja.

MARIÁN JURÍK



Olivier Messiaen nad partitúrami svojej monumentálnej opery Svätý František z Assisi.

Messiaenova meditácia v Salzburgu

MARIÁN JURÍK

Na hlavných plagátoch a vo všetkých propagačných materiáloch, ktorých bolo neúrekom, uvedenie Messiaenovej opery bolo označované ako hlavné dramaturgické ťažisko tohtoročného Salzburského festivalu. Priamym podnetom pre tento projekt bolo predovšetkým 90. výročie narodenia tohto azda najvýznamnejšieho autora druhej polovice 20. storočia, ako smerovanie festivalu k uvádzaniu najvýznamnejších autorov a diel minulosti i súčasnosti v reprezentatívnych projektoch.

Messiaenovo scénické dielo Sv. František z Assisi je kolosálnym opusom. Na jeho predvedenie je potrebný obrovský orchester, ktorý ráta so 16 prímami, 16 sekundami, 14 violami, 12 violončelami a 10 päťstrunovými kontrabasmi, kompletnými drevenými a plechovými nástrojmi, 3 hráčmi na Martenotove vlny, kompletným aparátom bicích nástrojov a 150-členným miešaným zborom. Jeho inscenácia vo Felsenreitschule ráta aj s prírodnou dobovou architektúrou ako aj prírodnou scenériou, trvala od 16.00 h do 22.00 h. s jednou 30-minútovou a jednou poldruháhodinovou prestávkou na večeru, čo však nijakým spôsobom neovplyvnilo účasť a pozornosť publika z celého sveta.

Pokračovanie na str. 4.

Rok Eugena Suchoňa v Cíferi



O hudobných aktivitách západoslovenskej obce Cífer sme už niekoľko razy informovali. Bohatý kultúrny, no najmä hudobný život je tu neporovnateľný nielen s mnohými obcami, ale aj väčšími mestami. Dôkazom je trinásť úspešných hudobných jarí i práve začínajúci cyklus koncertov - Cíferskej hudobnej jeseň.

Jej prvý ročník otvorila milá slávnosť (25. 10.), ktorou Cíferčania prispeli k Roku Eugena Suchoňa. Na domie, kde roky býval za Mikuláša Schneidra-Trnavského MUDr. Š. Bugala, odhalili pamät-

nú tabuľu trom národným umelcom - Mikulášovi Schneidrovi-Trnavskému, Eugenovi Suchoňovi a Gejzovi Dusíkovi, ktorí sa tu stretávali, a Suchoň tu dokonca skicoval svoju operu Svätopluk.

Na odhalení sa zúčastnili nielen rodinní príslušníci - vnuk Schneidra-Trnavského s rodinou, dcéra a syn Eugena Suchoňa s rodinou, manželka a dcéra Gejzu Dusíka, ale aj prvá interpretka piesní trojice skladateľov, národná umelkyňa Mária Kišonová-Hubová, predsedníčka poroty súťaže M. Schneidra-Trnavského prof. Eva Blahová i predseda SHÚ Dr. Marián Jurík. Hostí privítal starosta Cífera Jaroslav Valko, príhovor mala Dr. Edita Bugalová a tabuľu posvätili miestny rím. kat. farár. Miestny miešaný zbor, vedený MUDr. Viliamom Hafnerom, predniesol Suchoňov zbor Aká si mi krásna i Schneidra-Trnavského Hoj, vlasť moja. Na otváracom koncerte Cíferskej hudobnej jeseň predniesli víťazi súťaží Mikuláša Schneidra-Trnavského výber z piesňovej tvorby všetkých troch skladateľov, účinkoval tiež Komorný orchester ZUŠ z Trnavy. Preplnená sieň Domu kultúry dlhotrvajúcim potleskom ocenila účinkujúcich.

Treba ešte pripomenúť, že Cíferčania na svoje hudobné aktivity nedostávajú žiadnu štátnu podporu, všetko financujú z miestnych zdrojov, z rozpočtu Obecného úradu, miestneho odboru Matice slovenskej a z príspevkov miestnych sponzorov.

A. K.



Z otvorenia Cíferskej hudobnej jeseň.

Snímka M. Bulla

Rozdelili ceny SOZA a Cenu G. Dusíka

31. októbra t. r. odovzdávali v STV výročné ceny Slovenského ochranného zväzu autorského (SOZA) spojené s koncertom ocenených diel. Ceny sa udeľujú po druhý raz, Cenu Gejzu Dusíka získava komerčná rozhlasová stanica, ktorá v hodnotenom roku vysiela najviac pôvodnej slovenskej hudby. Cenu SOZA za najúspešnejšiu skladbu mladého autora v oblasti vážnej hudby udelili M. Budošovi, za najúspešnejšiu skladbu mladého autora v oblasti populárnej hudby M. Hladkému (skupina Gladiátor), za najúspešnejšiu skladbu mladého autora v oblasti dychovej hudby a za celkovo najúspešnejšiu skladbu v tejto oblasti J. Balážovi, za najúspešnejšiu skladbu mladého autora z oblasti folklórnej hudby L. Vajdulákovi. Cenou za najúspešnejšiu skladbu v oblasti vážnej hudby ocenili E. Suchoňa za Metamorfózy, za najúspešnejšiu skladbu v oblasti po-

pulárnej hudby M. Žúžiho a P. Dudáka zo skupiny Hex, za najúspešnejšiu skladbu z oblasti folklórnej hudby F. Slavkovského. Cenu SOZA pre najúspešnejšieho autora hudobných diel hodnoteného roka získal K. Peteraj, za najúspešnejšiu skladbu zahraničného autora M. E. a R. G. Stafani, Eric Matthew a MCA MUSIC GMBH, cenu za najúspešnejšie uvádzanie tvorby v zahraničí E. Aresta, za najúspešnejší nosič zvukového záznamu svetového repertoáru hodnoteného roka PolyGram, A. Bocelli, Romanza, za najúspešnejší nosič zvukového záznamu tvorby slovenských autorov hodnoteného roka RK Centrum Universa, R. Kazík, VIANOCE. Do zlatej knihy SOZA zapísali D. Ursínyho. Veľkú cenu za celoživotný prínos slovenskej hudobnej kultúre dostal prof. I. Hrušovský a Cenu G. Dusíka Rádio Nitra.

Hudobná jeseň T. Salvu

Životu a dielu hudobného skladateľa, pedagóga a organizátora hudobného života Tadeáša Salvu je venovaná séria koncertov pod spoločným názvom VI. hudobná jeseň Tadeáša Salvu, ktoré pripravila Katedra hudobnej výchovy Univerzity Konštantína Filozofa (UKF) v Nitre. Ako informovala členka organizačného výboru kultúrneho podujatia Dana Mikulcová, prehliadka, ktorú otvoril 21. 10. koncert poslucháčov katedry v koncertnej sieni Ponitrianskeho mú-

zea v Nitre, vytvára každoročne priestor na prezentáciu výsledkov práce poslucháčov a pedagógov Katedry hudobnej výchovy, akademických speváckych zborov a hosťujúcich sólistov. V tomto roku sa v programe predstavili aj víťazi študentskej vedeckej, umeleckej a odbornej činnosti. Koncert pedagógov naplánovali organizátori na 18. novembra a akademických speváckych zborov na 2. decembra. Všetky koncerty sa konajú v Ponitrianskom múzeu v Nitre.

Spomíname...

Čas neúprosne beží a mnohé osobnosti nášho hudobného života, ktoré sme ešte nedávno stretávali na ich premiérach, zavial prach a príznačná vôňa archívov. Nazdávam sa, že i napriek času, ktorý v priebehu jedného desaťročia tak radikálne zmenil náš život, postoj k minulosti i prítomnosti, by nemal meniť nič na faktoch, ktoré sú pri posudzovaní tvorby.

Skladateľ a dirigent **Tibor Frešo** by sa bol 20. novembra dožil osemdesiatky, keby ho neočakávaná smrť v jeden júlový letný deň nezasiahla na vrboveckej ulici na jeho obľúbenej Babete, aby o hodinu skončil v piešťanskej nemocnici, niekoľko mesiacov pred svojou sedemdesiatkou.

V dobe mohutného nástupu slovenskej hudobnej moderny v tridsiatych rokoch Tibor Frešo prekvapil našu i zahraničnú verejnú neuveriteľne všestranným talentom. Muzikalitku, skvelou hrou na klavíri, dirigovaním a inštrumentálne vyčibrenými farbistými orchestraľnými i komornými partitúrami. Ako jeden z vtedajších najväčších talentov dostal sa na štúdiá skladby k slávnomu skladateľovi a pedagógovi I. Pizzettimu a v dirigovaní azda ešte slávnejšiemu B. Molinarimu na majstrovskú školu Santa Cecilia v Ríme (1939-42). Frešov návrat z Ríma bol očakávaný s najväčšími perspektívami. Možnosti uplatnenia však boli limitované. Po rokoch redaktorského, od režisérskeho a klaviristického pôsobenia v rozhlase, sa od roku 1942 po celý život etabloval predovšetkým ako operný dirigent, s výnimkou sezóny 1952-53, keď bol šéfdirigentom Slovenskej filharmónie. Pochopil Frešo ako dirigenta, znamená poznať ho zblízka. Len tak bolo možné rozpoznať jeho neuveriteľnú pohotovosť, technickú suverenitu, taktováciu virtuozitu v najzložitejších kompozičných procesoch. Z Ríma - a samozrejme aj na základe vlastnej mentality - si do života priniesol neobyčajne vrúcný vzťah k talianskej romantickej opernej tvorbe, najmä k dielu Gioaccoma Pucciniho, ktorého bol jedinečným a nenapodobiteľným interpretom. Druhá stránka Frešovej letory charakterizovali partitúry Richarda Straussa, M. Ravela alebo Paula Hindemitha, či D. Šostakoviča, nehovoriac o dielach jeho súčasníkov, interpretácia pre ktorých vyžadovala popri presnosti detailov aj bohaté kolorované zvukovosť.

Ako autor mal nesmierny šťastný štart absolventskou prácou z Ríma, kantátou *Stabat mater*. Neskôr sa primkol k tvorbe pre deti a mládež, a to nielen inštruktívnymi skladbami, ale aj javiskovými prácami, z ktorých balet *Narodil sa chrobáček* a najmä opera *Martin a slnko*,

preukázali nielen svoju životaschopnosť, ale aj zmysel pre oslovenie detského diváka. V opere François Villon sa pokúsil o nekonvenčnú formu javiskovej hudobno-scénickej kompozície, zreteľne identifikujúcej Frešov zmysel pre divadelnosť. Toto dielo sa stalo jeho umeleckým epilógom.

O osem dní mladší **Bartolomej Urbanec** zomrel o štyri roky skôr ako Tibor Frešo. Obaja boli odchovancami bratislavského Konzervatória, obaja skladateľsky vyšli zo školy A. Moyzesa; Urbanec, najprv Schimplov žiak, sa dirigentsky zdokonaľoval v Prahe u Václava Talicha. Ich cesty však hneď po štúdiu išli protichodným smerom, aby sa nakoniec stretli na doskách, ktoré znamenajú svet. Urbanecovo životné peripetie viedli cez dirigentské posty v SEUK-u, Lúčnici, v rozhlase, funkcionárčenie v bývalom Zväze skladateľov, napokon od r. 1961 sa venoval výlučne tvorbe, a "poznačený" bratislavskými pomermi v uplatňovaní širokých laktov, utiahol sa do Nitry. Urbanec ľudský i umelecký tvoril výstižne charakterizuje aj jeho tvorba. Lyrické a tanečne rozžaténé tance, úpravy ľudových piesní a tancov, opereta *Lúboš*, komická opera *Máje* - i napriek čiastočným úspechom - neboli tou pravou strunou Urbanecovej tvorivej čiary. Po úspešnom uvedení tejto opery, nadošiel som dojem, akoby aj ľutoval, čo všetko predtým napísal. Bol taký posadnutý operou, že takpovediac od notového papiera málokedy odišiel. Nasledovali priam horúčkovo napísané partitúry opery *Tanec nad plačom* (1979), *Majster Pavol* (1980), baletnej suity *Rieka* (1982), nedokončená partitúra komikálnej opery *Velúrové sako* a i. menšie skladby, ktoré Urbanec doslova duševne vyčerpali. Za niekoľko málo rokov vcelk dosiahol Parnas slávnych tvorcov operného neba... Bola to škoda, pretože Bartolomej Urbanec bol rýdzym hudobným talentom, širokého tvorivého rozptylu, schopný tvoriť komunikatívnu hudbu pre široký okruh poslucháčov. Aj v tom bol jedným z priekopníkov. Z jeho tvorivého epilógu však vyplýva aj ponaučenie. S talentom neslobodno zaobchádzať ako so šafranom, ale ako vzácnou liečivou bylinou, ktorú treba dávkovať s mierou a uvažlivo.

Čas bude tým najlepším a najspravodlivejším hodnotiteľom a nové generácie si zrejme nájdu vlastnú cestu a prístup k dielam i osobnostiam našej takmer nedávnej súčasnosti. **MARIÁN JURÍK**



Bartolomej Urbanec



Tibor Frešo

Snímky archív

Konkurz

Generálny riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v opernom zbere SND v hlasových skupinách

- mezzosoprán
- alt
- tenor
- barytón
- bas.

Konkurz sa bude konať 7. 12. 1998 o 10.00 h v skúšobni operného zboru na Gorkého ul. č. 4, Bratislava. Na konkurz sa možno prihlásiť osobne v deň konkurzu na uvedenej adrese. Uchádzači si pripravujú 2 piesne alebo árie klasického repertoáru. Zborová prax je vítaná, nie je podmienkou. Ubytovanie slobodných uchádzačov je možné.

Vladimír Bokes: Prelúdiá a fúgy, op. 53

(Nachádzanie súvislostí súčasného diela)

EGON KRÁK

Stav a úroveň nedávnej i súčasnej skladateľskej produkcie sú pre hudobníka 20. storočia dozaista najdiskutovanejšie a najvzrušujúcejšie. Akiste preto, že tradičné normy a hodnotové systémy pri kontakte s nimi akosi nestačia - treba si vytvárať nové, bezprecedentné prístupy k nim, hľadať nové formy poznávania na ich pochopenie, nemysliteľné bez fantázie, odvahy a jasnozrivosti. Plody to však prináša iba vtedy, ak existujú základy solídnej hudobnej skúsenosti, ktorá je nemysliteľná bez systematického štúdia artefaktov minulosti, bez úcty k hudobnej tradícii a bez kreatívnej schopnosti. Veď čím možno lepšie sytiť umeleckú predstavivosť, než permanentným záujmom o diela svojich predchodcov?

Ak chceme vyslovovať názory na dielo Vladimíra Bokesa, musíme sa uberať naznačeným smerom. Ktosi povedal, že absolútna originalita neexistuje - originalita ako taká tkvie skôr v zanovitej posadnutosti tvorcu skúšať to znova a znova... Vieme, že bez chvejivej rezonancie stáročí by myseľ i duch skladateľa ostali vyprahnuté a neplodné. Nie, nemám na mysli experiment - jeho prínos treba podporovať o to viac, čím plnšie sme schopní pochopiť rozmery skutočných umeleckých hodnôt. Rozpoznanie výnimočnosti umelec-



Snímka M. Jurík

kého diela súčasnosti je jeden z predpokladov existencie zdravého vedomia umeleckej spoločnosti, ktorej kultivovaný stred tvoria skladatelia, interpreti, muzikológovia, hudobní historici, pedagogická obec, vydavatelia a publicisti. V každej z týchto profesií má toto rozpoznávanie iný zmysel. Volám po tejto samozrejmosti v čase, keď treba pozdvihnúť dôstojnosť týchto profesií v deformovanom hodnotovom systéme a v neusporiadaných spoločenských pomeroch. Toto pozdvíhanie treba pripomenúť, lebo ono je právom i povinnosťou hudobníkov - znamená vedome sa zasadzovať o znovuzískanie vážnosti a rešpektu muzikantskej profesie v spoločnosti, ktorá stráca schopnosť rozoznávať umeleckú výnimočnosť a tým aj povinnosť vážiť si ju a odmeňovať.

Je symptomatické, že tieto úvahy sa logicky vynárajú vtedy, keď predmetom nášho hodnotenia je dielo slovenského skladateľa. Prelúdiá a fúgy, op. 53, Vladimíra Bokesa - to je výnimočné dielo našej súčasnosti. Svedčí o tom mnoho znakov, ktoré v tejto úvahe nebudú predmetom analýzy, lež predmetom hodnotenia. To, že sa v centre pozornosti ocitá Bokesovo dielo s prívlastkom výnimočné, spôsobuje zážitok i skúmanie. Vybral som si Bokesovo dielo, lebo ono samo volá po hodnotení, ktoré nebude ani obvyklé, ani lakonické. Prináša totiž javy a súvislosti, ktoré treba správne pomenovať a tým prekročiť rámec tradičnej normatívnej terminológie. Ide totiž o dielo, v ktorom autor dlhodobou, systematicky a cieľavedome riešil svoj tvorivý postoj k svetu, človeku, poznaniu a umeniu, v ktorom vyslovil, ba priam zverejnil svoj stav kompozičného a ľudského poznania. Toto svedectvo vzbudzuje úctu hudobníka, pretože v ňom jasne vidieť, ako a čím prekračuje informačné a obsahové pole tradičného umeleckého diela. Hudobník hneď zaregistruje, že je výsledkom vytrvalého hľadania a nachádzania riešení kompozično-teoretických fenoménov tvorby, nad ktorými zvyčajne i kultivovaný "artofil" s bázňou a rešpektom skloní hlavu. Bokes totiž nenapísal hudbu na objednávku - nebol inšpi-

rovaný pôvabným okamihom, ktorý inak tak veľmi teší, ale bol zjavne dlho a výdatne strávaný onou posadnutosťou skladateľa, smerujúcou k poznaniu nových kompozičných priestorov a možností.

Kríza skladateľského remesla (čoraz častejšie sa zdôrazňuje tento rozmer na úkor umenia, hoci práve deficit remeselnej stránky kompozičného umenia je typický pre naše časy) by sa mohla javiť ako dramatická, ale len tomu, kto nerozozná rozdiel medzi šustrom a majstrom... A predsa musíme na prahu 21. storočia konštatovať, že opravdiví umelci sa zmenili iba veľmi málo - pred našimi očami sa ustavične rodí umenie, ktoré i vo virvare doby dokazuje v tichu svojej ideovej veľkosti a umnosti koncepcie triumf vôle, fantázie a predstavivosti nad bezduchosťou a všednosťou masovosti, nad neosobnosťou doby a nad izolacionizmom ľudských spoločností. A tak stále je tu čas poukazovať na skvelé a výnimočné umenie stojace opodiaľ od huriačku zábavného priemyslu, napučených počt módnych výstrelkov, od podvodu a prázdnoty happeningov a prejavov agresivity konzumnej spoločnosti. Prišiel čas zaujať stanovisko k dielu slovenského skladateľa v spoločnosti, ktorá sa, chudera, zmieta v hodnotovom chaose a postkomunisticky-boľševickom vkuse tak silne preto, lebo si dovoľí vyvíjať sa v atmosfére pochybnej vzdelanosti. Spoločnosť, ktorá má neuveriteľné problémy s definovaním oblastí vážneho umenia a ktorá zatiaľ nie je schopná pochopiť výnimočnosť umenia ako reálneho javu bez toho, aby si ho treštuhodne zamieňala s elitárstvom.

LUX AETERNA

Ak ten-ktorý skladateľ dokáže udržať úroveň kompozičného remesla v umeleckej rovine a princíp hľadania je jeho presvedčením, pravdepodobne v jeho živote príde čas, kedy miera jeho tvorivej odvahy, skúsenosti a schopnosti na okamih prekročí hranice poznania. V okamihu tvorivej aktivizácie, záblesku oslňujúceho svetla podobného precitnutiu, nastáva jedinečný stav kulminácie, v ktorom sa rodí jedinečné dielo. Je veľmi málo tých, ktorých toto precitnutie navštívilo, alebo v ňom dokonca nejaký čas spočinuli ako v predčasnej nirváne. Je to stav prejavujúci sa radostným jasom rozumu, vyrovnanosťou mysle, silou vôle a veľkosťou zámeru. Bez toho, aby sme tento stav duchovna mystifikovali, možno o ňom hovoriť ako o neočakávanej a vzácnej skutočnosti s neodhadnuteľnými následkami. Veľké osobnosti vedy a umenia takéto okamihy opísali vecne a prirodzene, pretože ho zažili. Vieme však o ňom aj to najpodstatnejšie - navštívila iba tých, čo oplývajú bohatstvom ducha a poznania...

Je úplne jedno, či vonku zúri agresívny ateizmus, degenerujúci materializmus alebo mystický náboženský fanatizmus - svet myslenia a umenia žije v tichu pracovni a biblioték, kam ošiaľ spoločenských zmien zasahuje len sporadicky. A v hre svetla a tmy, plnej bázne a samoty, sa odohráva ľudská kreativita. Pax vobiscum. Blažení všetci, čo sa v tejto hre ocitli.

ARS MAGNA SCIENDI

Cyklus Prelúdií a fúg, op. 53, predstavuje jedinečné informačné pole, ktoré pochopíme až vtedy, keď odhalíme líniu, ktorej je logikou pokračovaním. Jej charakteristickým znakom je prastará európska teoreticko-vedecká dimenzia kompozičnej logiky. Okrem toho, že vzbudzuje úctu a rešpekt ako skvelé dedičstvo tradície, učí nás rozumieť lepšie rozmanitosti hudobnej krásy v estetickom zmysle slova. V aristotelovskom zmysle nám ukazuje krásu ako logický produkt rozumu a uvedomovania si jej ušľachtilosti. Toto poznanie nás núti i dnes reštituovať tie pozície umenovedy, ktorá neprípúšťa umenie a jej teoretické základy spolu s vedou k jednému stolu. Je tento aspekt umenovedy skutočne pre súčasný stav myslenia akoby plodom incestu - a malo by preto umenie pokorne kľáčať pri nohách oficiálnej vedy ako zajatík pri nohách Sargonových? Na to nech dá odpoveď vývoj a úroveň kompozičných techník - veda, ktorá je umením. Veľkí duchovia vždy akceptovali tradíciu i poznanie a vedeli, že či už veda či umenie, obe skúmajú i tvoria spoločne.

Bokes a jeho dielo sú obrazom súladu vzájomne si nekonkurujúcich ideových koncepcií, nevystavujúcich na obdiv vzájomnú nad-

"Ak nemyslíme priveľmi na usporiadanie ani na vypracovanie diela, aj najlepšia invencia bude ako opustená Ariadna: pôvabná, krásna, ale bez podpory, ochrany a štítu."

(Johann Mattheson: Der Vollkommene Capelmeister, 1739)

radenosť. Vyjadrujú božský súlad, sú prameňom pokoja - poslucháč ho vníma v základnom tvare ako primárny komunikačný kanál.

Hudba nie je **obefou** racionálnej a emocionálnej rozpoltenosti, naopak, je jeho **dieľom** - o to krajším, o čo je konflikt vášnivejší. Hudba nikdy nie je **iba** produktom logiky, alebo **iba** improvizácie. Hudba je a bude predovšetkým výsledkom harmonického súladu, ktorého mieru a obdivuhodnosť však v konečnom dôsledku určí ľudský rozum. Blaženost je v poznaní krásy, a rozum je úžasný prejav ducha.

Bokesovo dielo je svedectvom priam dokonalého súladu. Visí na rovnakej zlatej niti, na akej sa hompálajú zrelé plody jedinečnej európskej polyfónie. Túto niť po stáročia súkajú géniovia našej kultúry a s neodolateľným úsmevom ju odvíja pôvabná Ariadna, obdarovaná darmi ducha európskej civilizácie. Jedným z nich je premenlivý európsky viachlas, plný napätia a hierarchických princípov. Aditívny, imitačný, kánonický, permutačný, harmonický, synchronne-diachronný kontrapunkt. Pre laikov kabala, šifrovaný jazyk vedeckej povahy à la Pic de la Mirandole. Jeho súlad, logiku a krásu síce dobre počujú, ale fortieť im uniká, zostáva neodhalený.

Po kryptogramoch a imitačných hračkách Guillaumea de Machaut, po Ockeghemovi - astronómovi - prichádza konečne Josquin Des Prés so svojou kozmopolitnou superpolyfóniou a objavom párovej kánonickej imitácie. Vedecký **charakter** organizácie hudobnej sadzby je skutočnosťou! Stačí čítať Tinctorisa. Nasleduje geniálny aplikátor Tallis, alebo konsonančný majster "dobré deklamované kontrapunktu" Adriaan Willaert. Detailistu Verdelota vystrieda askét Palestrina, aby dokončil imaginárny spor o vedeckom charaktere kompozície na prahu baroka - definitívnym získaním vertikálneho korelátu kontrapunktu v podobe harmonického vedomia. Bez Josquina Des Prés by to bolo nemožné.

Rodí sa fúga, ktorej protestantskí muzikanti určila Ordnung, neskôr kanonizovaný Bachom. Bol to on, ktorý vo výčinoch Talianov vracia pietistický pokoj deštruovanej sadzbe starých majstrov. Ach, Bože môj, aký to prekrásny anachronizmus! *Dobre temperovaný klavír* - prvý klenák na klenbe katedrály teórie "kompozičnej vedy". A nasledujú ďalšie - Bokes ich dobre pozná, privráva sa zrozumiteľným jazykom. Mozart nemá čas a trepezlivosť venovať sa projektom tohto druhu - jeho úloha je iná a, neborák, nemá mnoho času... Zanechal však stopy: veľa vedel o *Stavbe* i o Bachovom precedense! Rovnako Beethoven, samotársky technik, čo nezľomnosťou a vzdorom buduje "svoju vlastnú stavbu". Beethoven - chemik - rozleptá fúgový organizmus, hľadajúc príčiny jeho fungovania - a ukáže, že fúga vôbec nestojí na dogme tematizmu! Na novú *Stavbu* však už nemá síl... Prichádza Antonín Rejcha a jeho 36 fúg, ďalej Klengel, ktorého obrovité *Canons et Fugues* zostávajú stále neobjavené. V čase, keď je už polovica *Stavby* takmer zaklenutá, prichádza Paul Hindemith a jeho *Ludus tonalis*. Ten, ktorý "zanechal hudobnú teóriu po istých stránkach v lepšom stave, než v akom ju našiel" (W. Thomson), pridáva konečne ďalší kameň. A to aj novú kompozičnú teóriu, ktorá zďaleka nie je iba náukovou teóriou harmónie čo do počtu. Revitalizuje totiž interval a jeho - povedzme - nerovnaké a nestále gravitačné napätie. Nerovnaké preto, lebo intervaly sú odjakživa rôzne a nestále preto, lebo vývoj konsolidačných teórií toto napätie relativizoval vo svojej premenlivosti.

A konečne je to tu! Hudba našej doby naučila pochopiť zmysel a význam intervalu. A tým sa vlastne všetko začína akoby odznovu. Po schizme Arnolda Schönberga, ktorý zrovnoprávnil - takpovediac nefyziologicky - všetky intervaly a tým poprel ich rôzne odstredivé sily, sa ocitáme akoby na rozhraní. Cítiať ešte v ústach trpké plody zdrvujúcej dodekafonickej logiky, nepochybujeme už o hrejivom teple hierarchického intervalového prostredia. Jeho podoby však po Hindemithovi akosi **nápadne** vyhasli... Všetka česká Schönbergovi - mal odvalu zrovnoprávniť intervaly - treba ho obdivovať. Jeho *Harmonie-*

lehre a Style and idea sú trvalou súčasťou skladateľovho vedomia. Ale nebol to práve on, ktorý napokon vyhlásil: "So ist alles Wahnsinn was Ich gedacht habe..."? A nedokazujú vari skladby amerického obdobia, že ustúpil zo svojho intervalového egalitárstva? Nezatracoval by som dodekafonizmus - priniesol diela, ktoré obnažili nečakané výrazové hlbiny. A potom - vždy bolo zrejmé, že to, čo je a navždy zostane v Schönbergovej tvorbe cenné, je "imponujúce, priam fanatické hľadanie nových svetov", ako to r. 1935 napísal Ivan Ballo (Hrčková, Litera 1996). Nádherne povedané - lenže napríklad fašistov, alebo komunistov nikdy nezaujímalo hľadanie "tých druhých". Jedni vymysleli Entartete Kunst a druhí buržoázny nacionalizmus a paternalistickú kultúrnu politiku. Dielo skazy v kultúre a umení vždy dokončujú posluhovači - dotkli sa to aj Bokesa, ktorého hľadanie nasmerovali k boľševickému autodafé jednoducho preto, lebo boli a stále sú bezočiví a hlúpi.

A sme pri koreni problému. Bokesove *Prelúdiá a fúgy* v istom zmysle prekračujú uzavretosť dvanásťtónového systému tak pozoruhodne, že slovenský hudobník to nesmie prehliadnuť. Bokes prerazil stôlnu a objavil nové priestory pre existenciu i organizáciu dvanásťtónov tak, ako to na Slovensku neurobil doposiaľ nikto. Pre hudobníka je to zážitok, pre teoretika objav a pre skladateľa satisfakcia. Toto víťazstvo umu a fantázie je akoby výsledkom humanizácie hudobného jazyka. To však stále je iba základ výnimočnosti UMENIA. Logika vedeckej teórie dáva dych životu, ale umenie dáva životu zmysel, ktorý tkvie v nádhre jestvovania. Bokesovo dielo dostalo nový zmysel, lebo jeho objektívna krása je v logike súladu, v novom usporiadaní, je produktom nového poznania. Bokesova hudba k tomu nezadržateľne smerovala už dlhší čas - zrodila sa nová koncepcia hudby. Ars magna sciendi. Bokesov hudobný kozmos, svet jeho znejúcich sfér.

OPUS HERMETICUM

Prelúdiá a fúgy Vladimíra Bokesa sa týčia pred nami vo svojej paranormálnej prostote ako svedectvo jedinečného precitnutia. Je také definitívne, sebaisté a svojské, že miera jeho presvedčivosti je neuveriteľne vysoká. Autorov zámer je zreteľný - Bokes vytvoril čitateľné dielo, jednoznačne zasadené do continuity európskej kompozičnej tradície: diptych, tento dnes už klasický model novodobej kompozičnej ekvilibristiky. Žeravé znamenie od r. 1722. Máme pocit priznania kompozičného vierovyznania. Je to ako prijatie výzvy, ale najmä svedectvo pochopenia dôsledkov významu *Stavby* - katedrály "kompozičnej vedy", túžby zaklenúť ďalší úsek klenby... Táto ambícia, tento akt umeleckého hermetizmu, príklad čistej vedy v umení, treba správne pochopiť. Je demonštráciou nevšednej sily tvorivého intelektu, na ktorú musí byť každá spoločnosť hrdá. Je zároveň vyslovením kréda, že skladateľ musí byť vždy viac než len "konštruktérom hudby", viac než len remeselníkom a výrobcom spotrebného tovaru.

Pre skladateľa je fúga ako tajomná formula - jej slová ostávajú rovnaké, ale zakaždým otvára nové útroby. Je ako nemenná modlitba s neustále sa obnovujúcim významom. Jej koncentrácia je obrovská, potrebuje teda prelúdium ako antitický a možno i umocňujúci prvok. U Bokesa prekvapilo oboje - symbióza vo vnútri diptychu i dominancia fúgy. Je to neočakávané, bizarne tvarované, vo vnútri inak konfliktné, než sme to poznali v dielach predchodcov. Mnoho zostalo zdanlivo potvrdené - Bokes však otvoril mnoho rovin svojrázneho kompozičného riešenia: v logike tonálneho plánu cyklu, v premenách, či skôr vo vývoji tematickej stability, v kombinačnej sile intervalovej logiky, v princípe motivickej dominancie, v rovine harmonických fenoménov, v proporcionality, v ponímaní linearity a pod. Bokesova kontextuálna kompozičná logika je taká bohatá a viacrozmerná, že jej patrí úcta. A pritom prvý pohľad zdanlivo klame - fúgy vyzerajú dosť všedne, nenápadne. Ježia sa svojou filigránskou kontrapunktickou sadzbou, ktorej syntax je nám povedomá. V hĺbke

(Pokračovanie na str. 11)

(Dokončenie zo str. 1)

Salzburg '98

La Cité céleste - Das himmlische Jerusalem

Pod týmto názvom bola v Salzburgu - ale aj v Kolíne, Berlíne, Luxemburgu, Drážďanoch, Görlitz, Mainzi, Paríži a Vroclavi - otvorená výstava o živote a diele O. Messiaena. Výstava ponúkla veľa možností prekročiť zvyčajný autobiografický rámec a možno povedať, že vyčerpávajúco poukázala na vzťahy skladateľa k histórii, literatúre, teológii a maliarstvu, ale aj k ornitológii, astronómii a mineralógii. Desaf "zastavení" výstavy rešpektuje biografickú chronológiu iba čiastočne; pretože ona viac-menej iba dotvára centrálnu tému tak, aby výstava vytvorila plastický obraz o tejto fascinujúcej a bohatej umeleckej osobnosti. Koncentrické kruhy každého zastavenia smerujú k početným priesečníkom medzi jednotlivými tematickými oblasťami, s akcentovaním ich mnohokrát hudobných i duchovných aspektov.

Prvé zastavenia sa venujú tvorivým a duchovným koreňom Messiaenovej tvorby. Jeho traja najvýznamnejší učelia, Paul Dukas, Maurice Emmanuel a Marcel Dupré, sa o. i. podieľali na formovaní jeho zmyslu pre myslenie v komplexných hudobných štruktúrach a pre prijímanie antických a mimoeurópskych vplyvov. Avšak aj fascinácia detstvom, čudesné, rozprávkové momenty, dali výraznú pečatľ umeleckej tvorbe skladateľa.

Ďalšie zastavenia hovoria o tom, že po A. Schönbergovi vychádzali od Messiaena najdôležitejšie impulzy pre rozvoj novej hudby. Svojich žiakov - medzi nimi Pierrea Bouleza, Karlheinz Stockausena, Iannisa Xenakisa, Georgea Benjamina a Tristana Muraila - poznal laskavým pohľadom na mimoeurópske a ďaleko do histórie siahajúce hudobné a kultúrne tradície.

Jednotlivé "zastavenia" výstavy a jej dokumentácia veľmi zreteľne nasvedčujú, že takmer celé Messiaenovo dielo je poznačené konfrontáciou s teológiou. Prameň jeho religiózneho myšlienkového bohatstva, vlastné spisy i dokumenty jeho činnosti ako organistu v parížskom kostole Sainte-Trinité, ilustrujú hlboké religiózne determinanty jeho hudby, ktoré sú osobné a súčasne nadčasové.

Ako nevyčerpatelný zberateľ ideí a zvukových objektov Messiaen sa nechal inšpirovať hlasmi vtákov, ktoré si pozapísal na tisíce a ktorými preplnil svoje diela. Takisto sa nechal inšpirovať hviezdami, ktoré sa u neho objavujú ako mnohorako variovateľný leitmotív. Azda najväčším prínosom Messiaenovho novátorstva je hľadanie nových spojení zvuku a farby. Bol vari najposlednejším, "avantgardistom" - ale v pravom zmysle slova takým, ktorý sa objavne zaoberal asociovaním komplexnosti harmónie so zvukovými a farebnými kombináciami. Scénické dielo Svätý František z Assisi je vari najvýrečnejším svedectvom Messiaenovej geniality.

Kde sú korene Messiaenovho operného

ho opusu?

Roku 1975 oslovil Messiaena Rolf Liebermann, vtedajší riaditeľ Parížskej Grand Opéry, či by nechcel pre tento operný dom napísať nové pôvodné dielo. Messiaen istý čas váhal, no napokon súhlasil. Toto jeho kladné rozhodnutie súvisí s dojmami a zážitkami, ktoré pociťoval už v dvadsiatych rokoch, keď bol študentom parížskeho Konzervatória a ktoré si sta-



Dawn Upshaw v úlohe Anjela.

roastivo zaznamenával. Z predobrazov františkánskej témy, z ktorej sa Messiaen poučil, Theo Hirsbrunner spomína: "28. februára 1920 uviedli Paysages franciscains od Gabriela Pierného a 9. júna toho istého roku La légende de Saint Christophe od Vincenta d'Indyho, konzervatívneho wagneriána, ktorý mal značný vplyv na vtedajšiu mladú francúzsku skladateľskú generáciu v období pred prvou svetovou vojnou. 19. júna 1922 bola opäť uvedená Debussyho Le martyre de Saint Sébastien a 25. marca 1923 uviedli Le mystère de Jésus Debussyho žiaka André Capleta. K týmto dielam by sme mohli ešte pridať ďalšie, ako Fra Angelico Paula Hillemachera (9. júna 1924) - anjel z Messiaenovho diela mal vyzerať, akoby vystúpil z obrazu renesančného florentínskeho maliara -, Le Cantique des Cantiques Artura Honeggera (16. júna 1926) s hymnickou vážnosťou a predovšetkým Le Cantique au Frère Soleil (12. januára 1928) od Roberta Siohana, neskoršieho Messiaenovho kolegu na konzervatóriu. Ide o diela vysoko náročné na religioznosť, čo sa malo prejaviť i v profánnej oblasti na koncerte alebo na javisku. Tieto diela naznačujú, že kresťanstvo sa opäť začalo brať vážne po rokoch voľnomyšlienkarstva, čiernych omší a okultizmu, ktoré prevládali počas dekadentného Fin de siècle. V literárnej oblasti sa snažili o obnovu katolicizmu Charles Péguy, ktorý už r. 1914 padol vo vojne, a Paul Claudel. Tieto snahy často mali veľmi úzkoprsý a doktrínny charakter. Dvadsať rokov v Paríži sú nielen

"années folles" neviazanosti tých, ktorí "sa tentoraz z toho dostali"; nie sú to len roky antiburžoázných manifestácií Jeana Cocteaua a Erika Satieho".

Mondénny a snobský spôsob parížskeho života bol Messiaenovi cudzí. Nemalo to nič spoločné s detskou nevinnosťou jedenástročného mládenca, ktorý prišiel z provincie (narodil sa 10. decembra 1908 v Avignone), ktorého verne strážiла nežná matka a ktorý poslušne navštevoval hodiny na konzervatóriu. Celý život zostal verný svojmu postoju, ktorý bol nezlučiteľný s cirkusom a music-hallom, a ako vždy prízvukoval, stiesnenosť zo škaredosti a stresu veľkých miest akými sú Paríž a New York.

Keď sa rozhodol pre tento františkán-

sky námet, študoval Legendu o troch pútnikoch od Giovanni de Ceprana, Život svätého Františka po jeho obrátení od Thomasa de Celana, Správy o bratovi Leovi a jeho druhoch, Cnosť svätého Františka od Bonaventuru a ľudové legendy zozbierané v zbierke Fioretti. V Messiaenovom diele však chýbajú prv-



Dirigujúci Kent Nagano.

ky, ktoré by mohli vyvolať určité napätie alebo nedorozumenie: napríklad vzťah medzi Františkom a jeho priateľkou svätou Klárou neberie do úvahy. V opačnom prípade by mohol na javisku nevyhnutne vzniknúť fatálny dojem ľúbostného dueta. Messiaen by bol rád pribral do svojho znenia opery historiku skrotení vlka z Gubbio (21. kapitola vo "Fioretti"), keby nebolo problematickým vierohodné zobrazenie zvierat. Tak isto neprevzal konflikt medzi Františkom a jeho otcom, pretože, ako sa Messiaen sám priznal, nechcel sa vystaviť podozreniu, že si verejne odreagúva vlastný oidipovský komplex v čase, v ktorom si umelci robia meno tým, že vydávajú publiku napospas svoje najosobnejšie problémy. Skladateľ nás však vovádza priamo do centra príbehu diela, v ktorom sa dramatický dej nevyvíja konfliktne; ale priamočiaro a postupne.

Messiaenovo dielo nie je, ako sa dalo očakávať, operou v tradičnom zmysle slova, nie je hudobnou drámou vo wagnerovskom ponímaní, je to individuálny hudobno-scénický tvar (v programovom bulletine je použité pomenovanie "Františkánske scény v troch dejstvách"), s bohatou hudobnou a scénickou modifikáciou jednotlivých obrazov, ktoré ťažko popísať v jednom článku.

V nadväznosti na formovú netradičnosť Messiaenovho diela, odvíja sa aj jej scénická a hudobno-interpretácia realizácia. Autorom scénickej, pôvodnej salzburskej inscenácie, bol svetoznámy divadelný režisér Peter Sellars, na ktorého konte je niekoľko novátorských režijných koncepcií. Sellars využil hrádne múry Felsenreitschule ako funkčnú architektúru, voči ktorej presadil veľkú škálu plochu a "ozvláštnil" ju vari štyridsiatimi televíznymi obrazovkami. Ťažisko celej inscenácie je na postave Sv. Františka, ktorý, s výnimkou štvrtého obrazu, je neustále na scéne. Pôvodný i terajší predstaviteľ Sv. Františka, znamenitý belgický barytonista José van Dam (ktorý má už veľké skúsenosti s rozľahlými dielami H. Berliozu), tu odvádza fascinujúci výkon. Nielen po spevackej, ale aj psycho-fyzickej hereckej stránke. Part Sv. Františka je koncipovaný raz ako dialóg s bratom Leonom či zborom, inokedy sú to veľké monológy, vyžadujúce veľkú schopnosť výrazovej koncentrácie, ale aj výrazovej šírky. Na interpretácii predstaviteľa Sv. Františka stojí celá dramatická výstavba diela, v dôsledku čoho niektorí publicisti prirovnávali Messiaena k Wagnerovi.

Z hľadiska celkového dojmu rozhodujúcu funkciu má Messiaenova hudba. Je zaznamenaná v ôsmich veľkých partitúrach, obsahujúcich údajne vyše 7000 taktov. No pre pozitívne vyznenie diela najväčší prínos malo hudobné nastudovanie a predvedenie japonským dirigentom Kentom Naganom, ktorý je zrejme novou veľkou hviezdou dirigentského neba. Nagano sa mimoriadne úspešne prejavil už na mnohých svetových podujatiach (k jeho osobnosti sa ešte vrátíme) a k jeho posledným veľkým úspechom patria salzburská scénická produkcia Stravinského Oidipus Rex a Žalmovej symfonie, taktiež s P. Sellarsom. Messiaenovu partitúru Nagano nastudoval so svo-

jím Hallé orchestrom na neuveriteľnej špičkovej úrovni. Bolo priam hedonistickým pôžitkom sledovať jeho temperament, presnosť, neuveriteľnú technickú variabilitu gest, ale hlavne inšpiratívne kreovanie Messiaenovej partitúry, z ktorej "vydoloval" neuveriteľné bohatstvo zvukových, farebných krás a rytmických prvkov. Vynikajúcim partnerom Hallé orchestra bol Arnold Schönberg Chor, ktorý sa vyznamenal nielen perfektným zvládnutím rytmických a intonačných "záľudností", ale aj ako kreatívny, dynamický scénický činiteľ.

Šesť predstavení Messiaenovej kompozície sa naozaj tešilo veľkému záujmu návštevníkov. Môžem bez obáv povedať, že drvivá väčšina návštevníkov sa vrátila na svoje miesta aj po poldruhodinovej prestávke, ktorá - napokon v útulnom a na občerstvenie vďačnom okolitom prostredí - aj dobre padla na premýšľanie. Dobré oblečené publikum, o ktorom zvykne hovoriť snobské, však na záver predstavenia neváhalo odmeniť účinkujúcich a inscenátorov nadšeným aplauzom. Toto stretnutie s Messiaenovým dielom mi dalo viac, ako všetko, čo som dosiaľ o jeho tvorbe čítal a počul. Bola to veľká meditácia o láske, šťastí, obetavosti, ale aj veľkom tajomstve HUDBY.



Výjav z opery - brat Leon a sv. František.

DON CARLOS

Zajatci v labyrinte moci

Verdiho opera Don Carlos je vari najzložitejším inscenačným orieškom zo všetkých jeho oper. Mnohí režiséri sa pokúšali osvetliť politické pozadie tejto témy rôznymi výrazovými prostriedkami. Výsledky boli zväčša diskutabilné. O nový pohľad na tému moci sa pokúsila pôvodná inscenácia Don Carlosa na tohtoročnom Salzburskom festivale.

René Leibowitz vo svojej zaujímavej štúdii nazvanej **Don Carlos alebo fantómy pološera**, tvrdí, "že Don Carlos je jedným z najbláznivejších Verdiho výtvorov, a to vysvetľuje ťažkosť, s akými sa skladateľ stretol pri jeho dokončovaní." Autor týchto riadkov si zase myslí, že je to Verdiho dramaturgicky a formovo najjednoduchší dramatický útvar s problémom pre jej inscenátorov a pre divákov, poslucháčov i odborníkov témou večných sporov.

Zásadný inscenačný problém Verdiho Don Carlosa spočíva v opernom spracovaní námetu libretistami Josephe Mery a Camille du Loclem, za skladateľovej spoluúčasti, podľa Schillerovej drámy. U Schillera ide, podľa môjho názoru, o otázku schillerovského ponímania slobody vo vzťahu k dejinám, u Verdiho ide iba o otázku moci. To je na jednej strane dôvod, prečo sa 54-ročný Verdi podujal zhudobniť tento námet pre Paríž, ale aj príčina, prečo toto dielo v rokoch 1867 a 1886 neustále revidoval. Verdiho totiž zaujal predovšetkým motív otcovskej nenávisti, materinskej lásky a synovskej obete.

V Schillerovej predlohe ide o boj dvoch najprotirečivejších tendencií: na jednej strane útlaku a tmárstva, na druhej túžby po slobode a poznání.

V centre Verdiho opery stojí Filip II., kráľ s charakteristikou váhavca a egoistu. Historik nám sprostredkováva obraz, aký mali o ňom súčasníci: "Vidíte ho ako pavúka, takpovediac nehybne sediaceho uprostred svojej siete, ustráchaného, zasiahnutého v svojom kráľovstve" (Braudel). - Reinhold Schneider ho vidí - ako "kráľa na pokraji pozemských možností, víťaziaceho v znamení zániku, vystaveného násilnosti, poslednej metafyzickej opustenosti". Takto nám ho tiež Verdi vykreslil na začiatku 3. dejstva, keď sa mu už dávno vymklo

dianie z rúk dejiny reprezentuje len ako privátna osoba. Moc už nie je v Don Carlosovi viazaná na jednu osobu, je to inštitúcia, aparát. Toto si Filip neuvedomuje. V tom spočíva jeho zlyhanie.

Naproti tomu dôležitú úlohu tu hrá postava Veľkého inkvizítora, ktorou reaguje Verdi opäť na súčasnú politiku. V postave inkvizítora vyjadril svoju nenávisť ku katolíckej cirkvi ako inštitúcii, svoje opovrhovanie pápežom Piom IX. Ale aj tu Verdi prechádza z humanity premenenej na beštialitu do novej ľudskosti, keď na konci autodafé "una voce dal cielo" necháva zaznieť nebeský hlas. Tento pretrhne na moment logiku teroru.

Približne z takéhoto ideového pohľadu vychádzali aj salzburskí inscenátori Don Carlosa v štvor-



Sergej Larin (Don Carlos) a Carlos Alvarez (Posa).

dejstvovej verzii z roku 1884. Režisér, scénický i kostýmový výtvarník v jednej osobe **Herbert Wernicke** (známy svojím hľadáním styčných bodov minulosti a súčasnosti v Borisovi Godunovovi a i. dielach) sa rozhodol pre verziu bez prvého obrazu, ktorý sa svojou mysterióznosťou ukazuje ako zbytočný. Wernicke hneď na začiatku opery vťahuje poslucháča do chladného kráľovského prostredia, charakterizovaného vysokým stĺporadím, fontánou a minimálnymi rekvizitami. Hlavnými Wernickeovými výrazovými prostriedkami sú vysoká, chladná architektúra, symbol moci a osamelosti, striedanie bielej a čiernej farby ako symbolu života a smrti. V kostýmoch i v architektúre, presne v intenciách citovanej myšlienky z Leonarda da Vinciho. Wernicke nehraje žiadnymi veľkými gestami. Všetko je strohé, presné, jasne charakterizované a formulované. Na zdanlivo bezprostredne a jednotvárne plynúcom živote kráľovského dvora sa však odohráva krvavá intrigánska

"Svetlé telo bude o to žiarivejšie, čím väčším tieňom bude obklopené".

Leonardo da Vinci:
Zošity.



Lorin Maazel

hra. Wernicke je veľmi citlivým režisérom. Jeho režijné postupy neprekážajú hudbe, ale naopak, vytvárajú pre ňu nový priestor (napokon Wernicke skôr ako sa stal výtvarníkom, študoval dirigovanie, hru na klavíri a flautu).

Kľúčovou postavou Wernickeho inscenácie je Rodrigo, markýz Posy, ktorý je tu symbolom Filipovho mocnárkeho chápania dejín a politiky. Tak ako Verdi v Rodrigovi, stelesňuje svoj vlastný patriotizmus, tak ho charakterizujú aj inscenátori. Rodrigovu smrťou sa Verdi lúči s vlastnými ideálmi, ktoré oplakáva vo veľkom žalospeve. Túto hudbu z pôvodnej verzie z roku 1867 prevzali aj salzburskí inscenátori do svojej verzie (o. i. stala sa aj východiskom pre Lacrimosa v Rekviem).

Rozvíjanie intríg stavia Wernicke vždy do protikladu s okolím a prostredím, ktoré zdanlivo nenačúva, ale práve naopak. Veľký inkvizítor sleduje každé Filipovo konanie. Na kontrastoch bielej a čiernej farby (iba inkvizítor má tradičný fialový kostým) sa odohráva veľké intrigánstvo poučné aj pre súčasnosť. Jeden príklad za mnohé: keď kráľovná Alžbeta má prijať tajomný odkaz od Dona Carlosa, dámska spoločnosť sa "korektne" obráti a dámy zdanlivo nezaujato hrajú bedminton. Zdanlivo sa nič nedeje, ale "uši" sú v pohotovosti a posielajú správu hneď ďalej. Tak je to aj v prípade Carlosovej a Rodrigovej prisahy. Všade prítomné uši. Lebo diktátor bez donášačov je bezmocný. Centrálnym momentom celej inscenácie, a myslím, že aj Wernickeovým divadelným majstrovstvom, je "autodafé". Bohato kolorovaný sprievod vzdáva poctu a hold namyslenému diktátorovi obklopenému štítmí, mečmi, zakuklencami, ale aj novodobými, modernými "ochrancami" (bodygardmi?) s modernými zbraňami. Autodafé končí veľkou procesiou, na jej záver na nosidlách nesú skarikovanú, zúboženú Pannu Máriu ako výsmech inkvizícii. Je to mimoriadne silne a divadelne účinné miesto, s veľkou hyperbolizáciou diktátorskej moci, ktorá mala jednu spoločnú črtu aj s našou súčasnosťou... Napokon všetky postavy sa stávajú zajatcami v labyrinte moci individua, hnaného egoistickými vášňami. Nesuverénne mu kráľovi padnú za obeť syn Carlos i priateľ Rodrigo i napriek zdanlivo suverénnej inštitúcii moci. A keď sa na konci opery stretne minulosť Karola V. s prítomnosťou, euforistické zvolanie nebeského hlasu zaznieva ako volanie po večnosti ako večná túžba po slobode a

láske...

Veľmi nekonvenčné bolo aj hudobné naštudovanie opery **Lorinom Maazelom**, ktoré ortodoxným vyznávačom bel canta nebolo celkom po chuti. Pod Maazelovou taktovkou v salzburskom festivalovom dome opäť vládla obrovská disciplína. Každý sa musel podriaďiť dirigentovej taktovke a jeho hudobnej koncepcii. Maazel volil voľnejšie tempá ako býva zvykom, nedovolil spevákke individuálne forsírovanie ako prejav dramatickosti, tá vyplývala z kontrastného formulovania hudobných myšlienok, ich frázovania, harmónie a detailne vypointovanej dynamiky. Jednoducho povedané, bola to "fajnová" muzikantská kreácia všetkých hlasov, ktorá v divadelnom priestore a v citlivom orchestrálnom pradiave ukázala Verdiho partitúru v novom svetle.

V úlohe Filipa II., španielskeho kráľa, namiesto pôvodne avizovaného Samuela Rameya, spieval **René Pape**, ktorý sa svojím krásne sfarbeným a vnútornou dramatickosťou prežiarovým hlasom spevácky a herecky stal adekvátnym interpretom. V úlohe španielskeho infanta Don Carlosa exceloval **Sergej Larin** s rovnako perfektným partnerom **Carlosom Alvarezom** v úlohe Rodriga, markíza Posy, ktorí vytvorili výbornú dvojicu mužských hlasov.

Spolu s nimi veľmi dobré spevácke kvarteto dotvárali **Georgina Lukacs** (Alžbeta z Valois) a **Yvonne Naef** (Princezna Eboli). Štandardným hlasom bol Veľký inkvizítor **Paula Plishku**.

Viedenský filharmonici, Zbor Viedenskej štátnej opery (zbormajster Winfried Maczewski) podali vynikajúci výkon, plný šľachetnej zvukovej krásy a na scéne spoluúčinkoval Orchester Mozarteu zo Salzburgu. Nová pôvodná salzburská inscenácia Verdiho Don Carlosa bola umelecky jedným z ťažiskových podujatí, v ktorom sa naplnila predstava súčasného vedenia festivalu - uvádzať aj známe diela v novom, modernom duchu a poňatí, zodpovedajúcom súčasnému umeleckému trendu na vrchole 20. storočia. Wernickova a Maazelova predstava o prekonaní "handicapov" tejto opery len potvrdila známou skutočnosť, že o životnosti a hodnotách tvorcovho diela, aj problematického, vždy rozhodne **tvorivá, dôkladne premyslená a majstrovská interpretácia**. A tá tu, i pri rôznych názoroch na výklad schillerovskej témy, v každom prípade bola.

MARIÁN JURÍK



Titulný list bulletinu k Don Carlosovi.

Snímky archív

Večer piesní a árií

Tretí koncert cyklu Z klenotnice velkánov hudby v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (21. 10. 1998) sa uskutočnil za mizivej účasti publika, na čom má iste nemalý podiel aj nedostačujúca propagácia. Mestské kultúrne stredisko a Slovkoncert nesplnili všetky podmienky, nevyhnutné pre dobré zabezpečenie výsledku podujatia. Prejavilo sa to v nedostatočnej dramaturgickej kvalite, v zmenách programu a jeho zverejnení v bulletine.

V programe účinkovali mladí talentovaní sólisti opery SND: sopranistka **Kludia Demerová** a basista **Gustáv Beláček**, s klavírnou spolupracou **Jany Nagyovej-Juhászovej**. V programe sa striedali piesne a operné i koncertné árie, čo pripomínalo dávnejšie praktiky, keď vedľa Habanery z Carmen vzápätí alebo pred ňou zaznela častuška. V programe by vhodnejšie vyznel výber z piesňovej tvorby, akú volil basista. Výber sopranistky sám o sebe nebol zlý, nevhodný však v kombinácii s programom partnera. Začala ľudovými piesňami Eugena Suchoňa a pekný, jednoduchý prednes uplatnila aj v interpretácii Rachmaninovových romancí (Sen, Zaľúbila som sa, Jarné vody). Zaujala totiž formovaním plynulého toku melódií, so zreteľnou artikuláciou a výrazom vnútorného precítenia namiesto vonkajskosti, správdzanej gestami a inými prejavmi. Takto to bolo správne a keďže išlo o koncertný výkon, umelkyňa sa tohto interpretačného tvaru pridrižovala aj pri prednese koncertných árií W. A. Mozarta (KV 579, 524), L. v. Beethovena (Ach, perfido) a dokonca aj pri árii Eleonory z Trubadúra od Verdiho. Iné je, že tieto skladby v programe nemuseli byť. Umelkyňa ich zvládla však na dobrej úrovni a patrí jej vďaka.

Gustáv Beláček sa dôsledne zameral iba na piesňový repertoár. Urobil dobre. Je to premýšľavý typ umelca, ktorý pre svoju interpretáciu hľadá čo najúčinnejšiu formu. No zdá sa, že tým prednes niektorých skladieb utrpel. Spôsobilo to



Gustáv Beláček

Snímka M. Jurík

úsilie o prehlbovanie výrazu znejúceho tvaru. Piesne Frica Kafendu na slová Sv. Hurbana-Vajanského a Jána Smreka vedia viac zaujať ľahko rozvíjanou, vnútornou citenou melódiou, než nápadnými tempovo-dynamickými modeláciami. Tento spôsob je bližší iba Piesni, v poradí tretej z uvedených. (Iba okrajovo poznamenávam, že treba rešpektovať pôvodné názvy piesní, lebo Kafenda určil prvej z uvedených názov Listy a nie Jeseň. Druhú pieseň z cyklu Štyroch... na slová Vajanského nazval Nápis na dome. Aj to bolo potrebné v programe uviesť). Prílišný vonkajský prednes

nezodpovedal ani charakteru Dvořákových Biblických piesní (umelec vybral päť). Aj po rokoch mi utkvelo v pamäti uvedenie celého cyklu Věrou Soukupovou. Bol to najdokonalejší prednes, aký som kedy počul. Spočíval v hlbokom, introvertnom, kontemplatívnom ponore do obsahu každej skladby, čo navonok pôsobilo ako vrúcna modlitba, v každej piesni iná a predsa spoločne tvoriaca umelecký celok veľkej hodnoty. Pritom sa nepociťovala absencia gest, ani nežiaduce dramatizovanie prednesu. Hoci treba pripustiť, že interpret má právo na vlastný názor, Beláčkovu ponímanie Dvořákových Biblických piesní by sa žiadalo ešte konzultovať so skúsenosťami iných odborníkov. Beláčkovmu prednesnému charakteru plne vyhovujú piesne Franza Schuberta. Umelec im dal švih, elán a vitalitu. Na adresu dramaturgie však poznamenávam, že v programe by bolo správne uvádzať jednotlivé piesne v zaužívanom poradí: slovenský názov piesne, v zátvorke pôvodný názov a číselné údaje opusu a zoznamu skladieb.

Umelec pekne predniesol aj tri piesne Ilju Zeljenku so spoluúčasťou flauty a violončela. Na štyroch malých bubienkoch hral sám sólista. Keďže neboli uvedené v programe, možno predpokladá, že išlo o novinky decentného melódicko-výrazového tvarovania. Na záver obaja sólisti predniesli kontrapunkticky riešenú Ave Máriu od Donizettiho. V nej, podobne ako v celom programe, mali plnú podporu v zodpovednej klavírnej spolupráci.

MICHAL PALOVČÍK

O dobrej hudbe

Medzinárodné - a nebudaj - svetové podujatia akéhokoľvek druhu konané u nás, sú v zmysle zviditeľňovania viac než vítané. Radi ich ozdobíme tým, na čo môžeme byť pyšní. Šťastím pre Európsku konferenciu pre evanjelické cirkevnú hudbu bol organizačný tím, ktorý zasvätené dokázal ponúknuť z domáceho kultúrneho rezervoára, dovolím si tvrdiť, to najreprezentatívnejšie. Jeden zo spoluporiadateľov, J. V. Michalko, odporučil spomínanej konferencii dramaturgicky exkluzívny program. Súbor skladieb, ktoré, zdalo by, sa škoda "minúť len tak"... Zdalo by sa. Publikum, teda účastníci konferencie, viac než vnímavo akceptovali všetko, čo odznelo vo veľkom kostole na Panenskej. Všetky tri skladby zaradené do programu neplynuli "len tak", ale ako som pozorovala, oslovili vnímavých rôznokrajných účastníkov, ktorí okrem svojho vierovyznania chcu a dokážu vyznávať aj krédo o jednej a jedinej hudbe. O dobrej hudbe.

Ilja Zeljenka skomponoval práve pre túto udalosť (rozumej konferenciu) Psalmus 84 pre miešaný zbor, basbarytón (G. Beláček) a sláčikový orchester (Komorní sólisti, dir. E. Danel). Zeljenka je profesionál. Autor, ktorý nemusí prosiť invenciu o vnučenie. Jeho intelekt, životné a najmä kompozičné skúsenosti dokážu zmapovať č o k o ľ v e k. Akýkoľvek predobraz. Akýkoľvek inšpiračnú muštru. (Hospodin neodoprie blaž tým, čo chodia bez úhony...) Zhudobnený Žalm 84. je pekná hudba. Prijímame ju apriori ako hudbu univerzálnu. Ani nie duchovnú. Z jej kontextu sa totiž hlási človek so svojou hriechnosťou aj smrteľnosťou. Pozemšťan, ktorý v spleti asteroidov úporne hľadá svoje miesto.

V tom istom čase ako znel organový Exodus - Finále Romana Bergera, o niekoľko metrov južnejšie sa žhavia vstupné festivalové fanfáry k BHS. A o niekoľko sto kilometrov severnejšie ansámbl zvaný Danish trio vzdával na Varšavskej jeseni prostredníctvom skladby tohto autora hold W. Lutoslawskému (premiéra Requiem da camera). Tento

zvláštny synchrón som si uvedomila, keď som sa opäť ponárala do fatálnej filozofie Bergerovho Exodusu. Jeho "finále" som znova pocítovala, s dosť krátkym časovým odstupom, ako výzvu, hudbu rozpriadajúcu dialóg. Mimoriadne prekvapenie pre mňa znamenala interpretácia. Dosiaľ sme vnímali Exodus vo výlučnom, zainteresovanom a vehementnom stvárnení J. V. Michalku. Pretlmočenie jeho žiackou, Zuzanou Ferjenčíkovou, vyznelo ako precitnutie "z inej strany". Skladbu (či časť z projektu) pochopila nielen v celostnom tvare, ale ozrejmla jej tušené zákutia, znežnila a zvrúcnila ich dôslednou minucióznou kresbou. Skutočná pohoda a zrelá tvorivosť, ktorú by sme azda ani neočakávali od takej mladej, krehkej bytosti...

Pred viac ako dvadsiatimi rokmi skomponoval Miro Bázlik Canticum pre sopran, zbor a komorný orchester. Skladba sa zaslúžene úspešne rozbehla po svete. Nespomínam ju náhodou. Veľmi zreteľnú paralelu počujem aj cítim v skladbe, ktorá - aj keď nie premiérová, predsa však novo a objavne - odznela na tomto koncerte. Cantium Jeremiae pre soprán (I. Neshybová), basbarytón (L. Neshyba), husle (J. Skořepa), miešaný zbor (SEUK - zbormajster B. Kostka) a sláčikový orchester (Komorní sólisti Bratislava - dir. E. Danel) na libreto z biblického Plaču Jeremiášovho zostavil Ivan Valenta. Zo štvorčasového celku hovorí nesmierna spontánnosť, ktorá autora viedla pri komponovaní. Hudba je evidentne umenie, v ktorom sa nedá predstierať - ani klamať.

Ak si v tejto chvíli predstavujem skutočne syntetický hudobný jazyk, hovoriaci dikciou konca 20. storočia, tak si túto predstavu ozvučím hudbou Bázlikovej skladby. Je v nej bohatstvo aj poučnosť, logická štruktúrna zomknutosť. Bázliková vízia v rešpekte k archetypom velebiacim hudobné krásno. Je v nej konštelácia symbolov naznačujúcich tušené priestory duchovna, aj konkrétny "dej" hovoriaci nadčasovou umnosťou. Prvé tri časti - kvázi obrazy - pripravujú gradáciu, ktorá dostáva veľkorysý a veľkolepý priestor v pointe vo vlastnom hudobnom organizme oratória. V ňom tkvie poznanie, apel, prebudenie... O peknom umení, o peknej hudbe sa dá veľa hovoriť. Aj veľa mlčať. Každou žilou, každou vlásočnicou v tichosti zažívať všetko, čo bolo povedané, aj naznačené...

Rada by som uverila zázraku. Chcela by som sa v tejto neprajnej dobe dožiť chvíle, kedy by som si túto skladbu mohla kedykoľvek, pocítiac žiadzu, zopakovať. Prehrať. Trebárs z kompaktdisku...
LÝDIA DOHNALOVÁ

S jazzom ubiehajú roky...

Pre SLOVAK YOUNG SWING GENERATION - big band Konzervatória Žilina bol uplynulý rok piatym rokom existencie. Pre orchester bol tento rok výnimočný, lebo mladí jazzmani dostali šancu zahráť si na Bratislavských jazzových dňoch Corgoň '97. Vyvrcholením osláv 5. výročia vzniku mali byť koncerty v Martine, Trenčíne a v Žiline. Používam výraz "mali byť", pretože organizátori kultúry v Trenčíne dva dni pred koncertom podpísanú zmluvu zrušili. Ťažko sa to vysvetľovalo hosťovi orchestra, významnému dirigentovi a famóznemu jazzovému klaviristovi **Johnovi Whitnemu** z USA... Odškodnením za toto sklamanie bola vynikajúca atmosféra na koncerte v Martine, kde sa jazzové publikum len formuje, ale hlad po dobrom jaze tam cítí.

Na žilinskom koncerte v Dome umenia Fatra milovníci hudby mohli produkciu Johna C. Whitneyho doslova vychutnať. Prvá polovica podujatia bola venovaná boju proti drogám. Patrila Štátnemu ko-

mornému orchestru Žilina, ktorý pod Whitneyovým vedením predniesol Pistonove Divertimento pre 9 nástrojov, Brazílske bakchanálie č. 5 od Villa-Lobosa a Klasickú symfóniu od Sergeja Prokofieva. Zvyšok večera však prebralo do svojich rúk jubilujúce zoskupenie SLOVAK YOUNG SWING GENERATION, ako vždy s dirigentom Miroslavom Beloridom. V novom obsadení, ktoré sa mení z roka na rok, ale v tej istej kvalite opäť dokázali rozprúdiť krv v žilách ich starých aj čerstvých fanúšikov. Jedným z hlavných lákadiel večera však bola premena Johna C. Whitneyho z dirigenta na klaviristu, speváka, ale hlavne šoumena. Sympatický pán si hneď získal srdcia celej sály (nehovoriac o členoch big bandu, ktorí na spoluprácu s ním budú ešte dlho spomínať). J. C. Whitney si "odskočil" z košického koncertu so Štátnou filharmóniou a publikum v Žiline priviedol doslova do varu - niet divu, veď ako často môžu jazzoví fanúšikovia v Žiline vidieť osobnosť svetového formátu? Nadchol virtuóznym klavírnym balzomom, jeho spevácky feeling bol palzomom na všetky jazzovo cítiace duše vo Fatre. Spolu s big bandom zahráli skladby Samba kinda



John C. Whitney s Miroslavom Beloridom

Snímka archiv

way Johna la Barbera, Centerpiece autora Harry Sweets Edisona, energickú skladbu autorskej dvojice Quincy Jonesa a Bena Golsona Cool Joe, Mean Joe (Killer Joe), alebo pôsobivé jazzové aranžmány známej druhej časti Dvořákovy Novosvetkej symfónie (sopransaxofónové sólo Radovan Tariška). Veľmi vďačná bola aj pocta zosnulému spevákovi Frankovi Sinatrovi piesňou New York v podaní dua Whitney - Belorid, a tiež skladba, ktorá odznela ako prídavok - Ellingtonove Take love easy v obsadení J. C. Whitney - klavír, M. Belorid - spev, po ktorom oprávnené nasledovali búrlivé standing ovations. Big band so svojím dirigentom Miroslavom Beloridom a sólistami R. Tariškom (altsaxofón), B. Beloridom (trombón), P. Markuljakom (gitara), L. Batkom (altsaxofón), P. Mihálom (trúbka), M. Pastříkom (tenorsaxofón) a P. Čudekom (basgitar) nám ako obvykle dokázali, že si úspech zaslúžia. Okrem sólistov treba vydvihnúť vynikajúci výkon trubkára M. Oboňu, a tiež na bicích nástrojoch Tomáša Gálla.

Myslím, že nebudem ďaleko od pravdy, ak poviem, že sme si všetci z Fatry odnášali dlhotrvajúci umelecký zážitok.

(A ešte niečo: Po koncerte na recepcii sa John C. Whitney prejavil ako veľmi príjemný a priateľský človek a všetkým čitateľom poslať pozdrav.)

KATARÍNA ŠOŠOVICOVÁ

John C. Whitney
For THE READERS OF
HUDOBNÝ ŽIVOT

Organové dni na východe a západe

Na otváracom koncerte bratislavských **Dní organovej hudby** sa predstavila slovenská umelkyňa žijúca v Taliansku, **Zuzana Janáčková**. Z jej vystúpenia viac utkvela druhá polovica programu. Umelecky hodnotnou je najmä Toccata od E. Gigouta. Po technickej stránke zaujala virtuozitou a interpretačným tvarom. Veľký zmysel pre farebnosť, nadfahčenosť a náladovú bohatosť umelkyňa poskytla Sinfónia d mol od G. Morandiho, z ktorej vyťažila pôvabné hudobné obrazy, formované mnohými výrazovo-interpretáčnymi prostriedkami. Z novej tvorby sólistka uviedla Prelúdium a fúgu g mol od D. Duprého, dielo modernejšieho znenia. V Buxtehudeho Passacaglii hustejšia registrácia prerývala tému natoľko, až sa strácala. Možno sa tak stalo nezvyklosťou na tento nástroj.

Švajčiarska umelkyňa **Verena Lutzová** z Zürichu sa zamerala výlučne na hudbu 18. storočia. Uviedla skladby neznáme, z nich zvlášť zaujímavá je Suita de 5e ton od F. d'Agincourta, komponovaná v mišolydickej tónine; skladba svojimi ôsmimi časťami navodila romantizujúce nálady, vždy inej farebnosti, formovo uvoľnené, inšpirujúce k tvorivému interpretačnému vkladu. Jej určitým protikladom je Schnitzerova III. sonáta A dur, s kontrastnou pozíciou častí, obsahom však jednotná, kompozične disciplinovaná. Tieto odlišnosti skladieb interpretácia náležite vyzdvihla, pričom u oboch umelecké výsledky v rozhodujúcej miere ovplyvňovala technická suverenita. Bachovo Prelúdium a fúga C dur (BWV 547), častejšie hrávané a teda dobre známe, poskytli námet na úvahu o správnosti "ozvučovania" Bachovej a vôbec barokovej tvorby. V súčasnosti sa dostáva do popredia veľký zvuk. Ním však trpí reliéfnosť a prehľadnosť. Medzi odborníkmi sú v tomto smere celkom protichodné názory. Zdá sa, že toto dielo by znieslo väčšiu pestrosť registrácie, markantnejšie nástupy témy, ktorá sa vracia vyše 50-krát, a vôbec domýšľanie v optimistickej nálahe. Zdá sa však, že otázky dotýkajúce sa interpretácie Bacha budú pretrvávajúť i naďalej.

Sympatický dojem zanechala mladá slovenská organistka **Monika Melcová**. Jej hra vzbudzovala pocit radosti, po-

vzbudzujúcich nálad a dobrého kontaktu s poslucháčmi. V programe osobitne prevládali improvizáciami na témy z obecnstva. Rozvíjala ich v pozoruhodnej forme variácií so zmenami tempa, dynamiky, rytmických a agogických modifikácií. Obdivuhodná je jej umelecká predstavivosť, opierajúca sa o skvelú technickú pripravenosť a harmonické cítěnie. Do programu zaradila aj niektoré menej známe diela (Pange lingua od M. de Grignyho z 18. storočia, ale aj Sicilianu od M. Duruflého a Dvanásť fantázií J. Alaina). Nápaditou registráciou oživila obe francúzske diela, ktorým nechýbala elegancia a decentný šarm. Vrcholy jej koncertného vystúpenia tvorili Bachove diela: Toccata, Adagio a Fúga C dur (BWV 564) a Fúga G dur (BWV 577). Veľké pedálové sólo v Toccate, spevnosť v Adagiu a nestrojená radosť z fúgy, ktorej dux tvorí jednoduchý motív, pôsobili v prednese umelkyne ako samozrejmosť. Bol to pekný zážitok.

Nemecký sólista **Helmut Peters** tiež zaujal hrou i výberom skladieb. Po Bachovej Partite (BWV 767), s jej parlandovým úvodom a skvelým vygradovaním, umelec predniesol Köhlerove Variácie na Spohrovu tému, op. 33. Známy improvizátor prejavil svoju tvorivú nápaditosť aj v tejto skladbe a potvrdil, čo dávno vieme; že patrí medzi veľikánov improvizáčného majstrovstva. Umelec predniesol aj Mendelssohnovu VI. sonátu d mol. Toto nádherné dielo dokumentovalo autorovu hĺbku vzťahu k religioznej tematike. Sólista dodal skladbe výrazný emotívny vklad. Pôsobivo vyznel aj Veľký chór D dur od A. Guilmana a ešte viac Cinq Pièces, 1891 od T. Dubois, ktorých nálady pojali širokú interpretačno-výrazovú škálu, sólistom tlmočenú s presnosťou a vycibreným vkusom.

Veľký umelecký zážitok poskytol publiku švajčiarsky umelec **Josef Buchner**. Vo svojich 69-tich rokoch patrí medzi najskúsenejšie osobnosti vo svojom odbore. Je všestrannou osobnosťou - pôsobí aj ako dirigent a pedagóg. Praktiky dirigenta, ku ktorým patrí úsilie o tvorbu krásnych oblúkov, široko klenutých línii, umelec prenáša aj do svojej organovej hry. Zdôrazňuje zmysel pre monumentalitu tektoniky, pritom nezanedbáva ani elementár-

nu drobnokresbu vo vynikajúcej artikulácii. Predniesol Toccata a fúgu F dur, Trio-sonátu č. 4 a Fantáziu a fúgu g mol (BWV 540, 528, 542) od J. S. Bacha. V dielach volil svojský prístup vo zvukovosti i registrácii. Nie je príliš hutný, ale tiež bez známok askézy či príliš strohých tvarov. Museli sme však konštatovať, že ani jeho nápaditosť a vyspelý umelecký vkus nedodali Mendelssohnovej V. sonáte D dur väčšiu hodnotu. Nad ňou vysoko prečnieva spomínaná VI. sonáta d mol. Vynikajúcu bodku jeho programu tvorili Variácie, op. 20, od M. Duprého, v ktorých sólista demonštroval všetky prednosti svojho umenia: veľké umelecké cítěnie a zmysel pre farebnosť, funkčnosť registrácie, cit pre výstavbu, osobitosť tvarovania každej variácie s dôrazom na jednotiaci tematický fenomén.

Rovnako ako M. Melcová, radosť prítomným urobil ďalší slovenský organista **Peter Reiffers**. Oproti pôvodnému návrhu svoj program trochu nadfahčil, nie však na škodu veci. Milo prevapil viacerými skutočnosťami, najmä však tým, že do programu zaradil aj slovenské skladby M. Schneidera-Trnavského (Šesť prelúdií pre organ) a Baladu J. Grešáka. Každé z uvedených diel pôsobilo dojmom drahokamu. Málo hrávané skladby však žalujú na nezaujím našich organových umelcov, ktorí sa radšej ženú za programovou svetovosťou, než by mali záujem o sprístupňovanie tvorby domácich autorov. Grešáková Balada, vybudovaná na malom motíve, je dielom, hodným každého koncertného programu. Druhým veľkým Reiffersovým prevkypením boli jeho znamenité improvizácie. S hudobnou tematikou pracuje nezvyčajne plánovite, precízne, suverénne a muzikálnosť prevyšuje všetky iné, akokoľvek vysoké faktory jeho hry. Máme v ňom umelca, na akého môžeme byť hrdí. Samozrejme, že hral aj Bacha a v ňom rešpektoval súčasné interpretačné postupy veľkého zvuku. Umelecký prínos zaznamenal Finálnym B dur, op. 21, od C. Francka, ktoré tvorilo dôstojný záver náročného koncertu.

Záver cyklu organových koncertov patril rakúskemu umelcovi, kňazovi a pedagógovi **Johannovi Trummerovi**.



Monika Melcová

Aj v jeho decentne zostavenom programe našli uplatnenie menej známe diela. Úvod tvorila VII. toccata od G. Muffatta zo 17. storočia a iba o niečo mladší je Magnificat D dur od J. F. Dandrieua. Znala v nich celá plejáda zvukových prevkypení, ktoré obohacovali výrazovosť. Jeho zásluhou sme konečne počuli čosi aj z chorvátskej organovej hudby 18. storočia od neznámeho autora, dielo, ktoré má čo povedať aj súčasnosti. Starú tvorbu zastupovala aj V. sonáta D dur od C. E. Ph. Bacha, prirodzene, odlišná od štýlu jeho otca, čo však v porovnaní s nasledujúcimi chorálmymi skladbami a Prelúdiom a fúgou C dur (BWV 547) od J. S. Bacha, nezdá sa byť veľkým posunom dopredu vo vývine umeleckej tvorby tej doby. Výraznejšie sa líši od obidvoch diel J. F. Doppelbauera z Partity pre organ (1955), ktoré Intrádou, Ostinátom a Capricciom naznačilo nevyhnutnosť obohacovania zvukových štruktúr.

Záverom iba dve malé pripomienky: dramaturgia by mala hľadať formu, ako zabezpečiť na týchto koncertoch väčšiu účasť slovenskej organovej tvorby a organizátori by mali porozmýšľať o účinnejšej propagácii tohto úspešného podujatia.

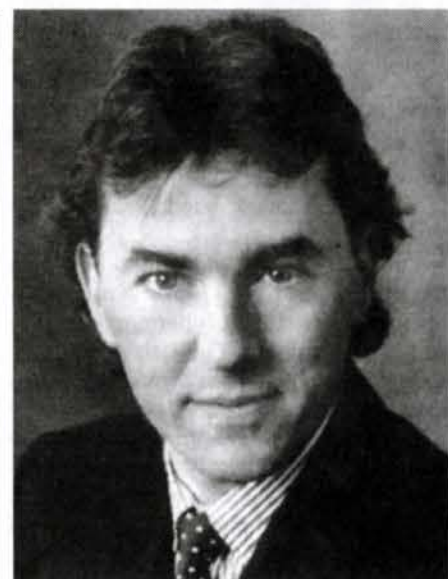
MICHAL PALOVČÍK

Novú koncertnú sezónu Štátnej filharmónie Košice už tradične predchádza **Medzinárodný organový festival**. Päť koncertov (17.-28. 9.) bolo skutočným sviatkom a umeleckým zážitkom, a z hľadiska dramaturgie zostavených z tvorby dvoch pilierov organovej literatúry - z tvorby J. S. Bacha a skladateľov hudby 20. storočia. Výkony všetkých sólistov plne uspokojili a presvedčili, že nehľadali iba konvenčné cesty striedania vypätých a "oddychových" skladieb. Všetci prevapili neobyčajne vydatým ušľachtilým plnom, ktoré malo barokovú fahkosť, precíznym tlmočením notového záznamu, vynikajúcou hráčskou technikou, ale aj osobným vkladom.

Na otváracom koncerte za spoluúčasti **orchestra Štátnej filharmónie** sa predstavil **Ivan Sokol** v Koncerte pre organ a sláčikový orchester C dur (Hob. XIII: 1) J. Haydna a **Andreas Meisner** (SRN) v Symfónii č. 1 d mol pre organ a orchester, op. 42, F. A. Guilmana. Vo výkone Sokola sme obdivovali preňho typickú presnosť, vypracovanie aj najmenších detailov, rovnováhu v rytmickej pulzácii, vyvážené tempá, využívanie bohatstva farieb nástroja, sólistické sebavedomie, ako aj osobný tvorivý vklad. Koncert v oblasti koloristiky a vedenia hlasov ešte na poli barokovej hudby, avšak harmonicky už klasicistický, dokázal Sokol podať výbojne a sólisticky presvedčivo. Andreas Meisner vytvoril atmosféru nezabudnuteľného zážitku, ale aj okamihov poznania krásy a majstrovstva. Umelec preukázal klasickú disciplinovanosť, presvedčivé narábanie s tempom a agogikou, pričom výsledný tvar netrpel úzkoprýmym opatrníctvom, ale bohato využil mužný patetizmus s intímnu

meditáciou i dravým drsným záverom. Meisner bol presvedčivý, plne koncentrovaný, s účinnou a presvedčivou koncepciou. Nemecký **dirigent Walter Hilgers** bol v sprievodoch pozorný a precízny, plne rešpektujúci sólistov a v Symfónii č. 1 c mol, op. 11, F. Mendelssohna-Bartholdyho neobyčajne disciplinovaný a pritom muzikantský. Svojej úlohy sa zodpovedne zhostil aj orchester ŠF.

Americká organistka **Janice Beck** v skladbách M. Duruflého, P. Deckera, F. Mendelssohna-Bartholdyho, J. S. Bacha, J. Alaina a L. Vierna zaujala hráčskou precíznosťou, štýlovou čistotou a zmyslom pre výstavbu. Repertoár má dostatočne obohraný, koncepčne vykryštalizovaný. Vo vypracovaní artikulácie (čiže v detailoch) i v zmysle intonačnom bol jej výkon nad štandardom, dobre sa vyrovnávala aj s technicky náročnými miestami. Rezervy však bolo cítiť najmä v osobnostnom vklade - v tom, čo nazývame muzikantskou iskrou, či individualitou. A práve v Bachovi inklinuje skôr k trochu svojráznemu nadhľadu. V jej výkone bol dostatok suverénosti, emocionálneho vkladu však už menej. Anglický organista **Thomas Trotter** dokázal vo všetkých skladbách programu (J. S. Bach, W. A. Mozart, L. Rogg, J. Stanley, Ch. H. H. Parry, E. H. Lemare a S. Prokofiev) skvelú technickú vybavenosť dokonale podriadiť presnému pretlmočeniu notového záznamu. Náročné party hral s ľahkosťou, muzikalitou a temperamentom. Obohatil tohoročný festival predovšetkým o výber skladieb domácich autorov. Pri vysoko dominujúcej brilantnej technike plne využil farebnú stupnicu dómskeho organu. Kým v Bachovej Fan-



Thoman Trotter

tázií a fúge g mol, BWV 542, dominovala prísna slohovosť v primeranom tempom a registračnom cítění, s vybudovaním pôsobivých gradácií, v ostatných skladbách potvrdil svoje technické majstrovstvo s nenápadnou agogikou, ktorá mu bola podkladom na prejavenie vynikajúceho zmyslu pre plasticnosť. Jeho práca s registrami je lahodná, rytmus má správnu pulzáciu a oživuje skladbu zvláštnym, účinným pohybom. V úprave klavírnej Toccaty S. Prokofieva bol Trotter nezabudnuteľný v technickom a mysliteľskom majstrovstve.

V Belgicku pôsobiaci **Karol Golebiowski** bol sólistom posledného koncertu festivalu. Jeho hra oplýva technickou zrelosťou a širokou škálou výrazových schopností. S vzácnou muzikalitou do-

kázal vo všetkých skladbách navodiť určité vnútorné napätie. Hudobný prejav Golebiowskeho vychádzal z celku a plnosti zvuku a transformoval sa do vzrušene plynúceho toku hudby. Formová ucelenosť, účinná a nápaditá registrácia, ale aj dynamická stavba ovládli priebeh skladby. Platí to predovšetkým o Fantázii A dur C. Francka, Benedictus M. Regera, ale aj o dvoch skladbách O. Messiaena, v ktorých interpret načrel do ich umeleckej hĺbky. Je hráčom, ktorý má rád plnosť zvuku, nevystavuje ho však na obdiv, ale podriaďuje hudobnému priebehu.

V rámci festivalu sa uskutočnil aj koncert k 50. výročiu založenia **Košického speváckeho zboru**, ktorý dirigoval **Karol Petrőczy**, v druhej polovici spoluúčinkovala ŠF a dirigent **Bystrík Režucha**. Zvlášť pôsobivý a umelecky presvedčivý bol výkon zboru v prvej polovici programu. Jeho hlasová kultúra, vyrovnanosť, rytmická precíznosť a pohotovosť reakcií boli v príjemnej zhode. Výsledkom bol pôsobivý umelecký dojem zo širokého výberu à capella zborov, s úvodným a záverečným zborom E. Suchoňa.

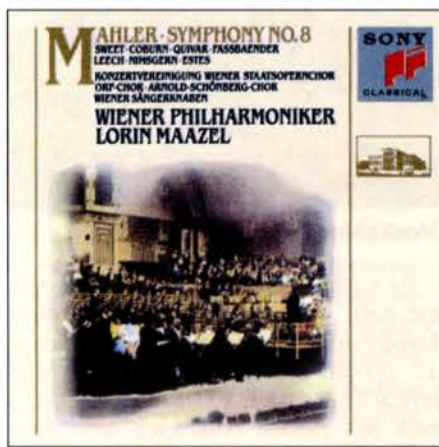
S príjemným pocitom môžeme záverom konštatovať, že Košice tak ako v predchádzajúcich ročníkoch privítali významných organových umelcov. Rozdiel bol iba vo vyrovnanosti ich výkonov, medzi ktorými nebol nedotiahnutý, či slabší výkon. Na perfektnej organizácii má zásluhu dramaturg festivalu Ivan Sokol, ako aj vedenie Štátnej filharmónie. Veľký počet návštevníkov na koncertoch v Dóme sv. Alžbety potvrdil záujem o túto hudbu, ktorá v Košiciach má svojich verných a "oddaných" poslucháčov.

ŠTEFAN ČURILLA

In margine Mahler - Maazel

Gustav Mahler Symfónia č. 8, Es dur

Sweet - Coburn - Fassbaender -
Leech - Nimsger - Estes Konzert-
vereinigung Wiener Staatsopern-
chor-ORF/Chor Arnold Schoen-
berg Chor - Wiener Sängerknaben
Viedenský filharmonici
Lorin MAAZEL - dirigent
Sony Classical S2K 45754



Interpretácia Mahlerových symfónií svetovými dirigentmi má svoju dlhú a bohatú tradíciu. Tomu zodpovedá aj množstvo adekvátnych nahrávok, pretože každý z nich sa istým spôsobom usiloval priniesť nové čiastkové alebo aj väčšie individuálne náhľady na Mahlerovo geniálne symfonické dielo. Spomeňme aspoň tých najvýznamnejších, ktorí sa zaslúžili o mahlerovskú tradíciu: Felix Weingartner, Willem Mengelberger, Bruno Walter, Otto Klemperer, Hermann Scherchen, Eugen Ormandy, Sir Georg Solti, Erich Leinsdorf, Leonard Bernstein, Herbert von Karajan, Bernard Haitink, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Lorin Maazel a mnoho iných, ktorí práve cez Mahlerovo dielo reflektovali podstatu umeleckej interpretácie ako špecifického tvorivého fenoménu.

Pri príležitosti 150. výročia vzniku orchestra **Viedenských filharmonikov** nahrala firma Sony Classical - na prelome 80-tych a 90-tych rokov komplet všetkých Mahlerových symfónií s **Lorinom Maazelom**, ktorého spolupráca s Viedňou je veľmi zaujímavá.

Pre mladšie generácie diskofilov azda nezaškodí pár slov o Maazelovej osobnosti.

Lorin Maazel (6. marca 1930 Neuilly sur Seine pri Paríži) bol vskutku zázračným dieťaťom. Od piatich rokov hral na husle, ako 8-ročný dirigoval orchester univerzity v Idaho, ako 9-ročný dirigoval Newyorskú filharmóniu na tábore mladých hudobníkov v Interlochene v štáte Michigan a napokon r. 1940 ho Arturo Toscanini osobne pozval dirigovať dva koncerty jeho NBC orchestra. Tak sa zrodila nová veľká hviezda americkej hudobnej scény. Maazel však skôr než nastúpil profesionálnu dráhu hudobníka, študoval na pittsburskej Univerzite matematiku, filozofiu a cudzie jazyky, popri tom študoval harmóniu, kontrapunkt a kompozíciu. Istý čas pôsobil ako primárius vo **Fine Arts Quartete**. Roku 1951 ho Kussewitzky pozval na festival do Tanglewoodu dirigovať Stravinského Žalmovú symfóniu. O rok neskôr získal Fulbrichtovo štipendium, ktoré mu umožnilo jednoročné štúdium barokovej hudby v talianskej Catanii. Nasledovali koncertné vystúpenia vo Florencii, Miláne, Viedni, Berlíne a i. Veľmi dôležitým zlomom v jeho prudko stúpajúcej kariére bol rok 1960, keď ako prvý Američan dirigoval v Bayreuthe, a to Wagnerovho Lohengrina (r. 1980 napr. celý *Ring*). Bol to rok jeho razantného nástupu do "šfiku" najvýznamnejších európskych dirigentských "stars". Roku 1961 absolvoval s orchestrom francúzskeho rozhlasu turné po Austrálii, o rok neskôr po Severnej Amerike, r. 1962,

zožal veľký úspech s Mozartovým Don Giovannim v Metropolitnej opere, r. 1963 debutoval na Salzburskom festivale s Mozartovou Figarovou svadbou a napokon r. 1964 sa stal nástupcom Ferenca Fricsaya na čele Berlínskeho symfonického orchestra. Tento post zastával až do roku 1975 a súčasne v rokoch 1965-71 bol aj generálnym riaditeľom Nemeckej opery vo vtedajšom Západnom Berlíne. Maazel však postupne obsadzoval najlukratívnejšie posty. Napríklad v r. 1970-72 bol popri Ottovi Klempererovi šéfdirigentom Nového filharmonického orchestra v Londýne, r. 1972 sa stal nástupcom legendárneho Georga Széla na čele Clevelandského filharmonického orchestra, s ktorým do roku 1982 popri rozsiahlym svetovom repertoári uviedol množstvo premiér súčasných amerických autorov. Po krátkom intermezze s Národným orchestrom Francúzska prijal Maazel roku 1982 umelecké vedenie viedenskej Štátnej opery ako prvý umelec nemeckého pôvodu. Konzervatívne, na tradičnom, prevažne talianskom repertoári zhýčkané publikum, ako aj časť viedenskej kritiky, ale aj štátna byrokracia - nedokázali pochopiť umeleckú progresivnosť Maazelovej osobnosti a najmä jeho dynamickú pracovnú produktivitu. Maazel, otvorený voči všetkým hodnotám minulosti i súčasnosti, vo Viedni narazil na tvrdý odpor pri presadzovaní novínok a nového interpretačného štýlu, nehovoriac o tom, že nebol ochotný podriaďovať sa manieram speváckych hviezd. Napokon roku 1984, po rôznych intrigách, Maazel zmluvu zrušil a do viedenskej opery sa vrátil až roku 1995, keď prijal záskok na dirigovanie Straussovej Elektry na zázname v New Yorku. Viedenská opera vďaka nemu tu slávila jeden zo svojich najväčších triumfov.

Maazel však medzitým aktívne hosťoval vo všetkých svetových hudobných metropolách, no hlavne sa venoval nahrávaniu gramofónových platní. Jeho diskografia obsahuje vyše 300 nahrávok klasickeho i moderného repertoáru. Za zmienku stojí jeho veľkolepý zájazd s Pittsburským symfonickým orchestrom r. 1955 do Pekingu, Šanghaja a Japonska s dielami Richarda Straussa a Johanna Straussa, ako aj veľké americké turné s týmto orchestrom počas Olympijských hier v Atlante r. 1996 i veľkolepé hudobné naštudovanie Straussovej Elektry v Salzburgu a Wagnerovej opery Tristan a Isolda v Mníchove.

Vzťah Maazela k Viedni sa napokon vrátil do pôvodných kolají. Viedeň si uvedomila, čo v osobe Maazela mohla stratiť a tak mu bol k 150. výročiu existencie Viedenských filharmonikov zverený jeden z najnáročnejších projektov - nahrávka Mahlerových symfónií. Na dokreslenie jeho postavenia poslúži aj celý rad vyznamenaní (napr. *Légion d'Honneur*, alebo titul čestný, doživotný dirigent Izraelskej filharmónie), ku ktorým si Maazel 1996 mohol pripísať aj "*Zlatú čestnú medailu hlavného mesta Viedne*", čím boli umelo narušené vzťahy doriešené. Nateraz sa opäť zintenzívnili Maazelova spolupráca s Viedenskými filharmonikmi i s operou.

K Mahlerovi sa Maazel posledne vrátil 17. a 19. mája t. r., keď vo viedenskej Štátnej opere s Viedenskými filharmonikmi naštudoval a uviedol skladateľovu 8. symfóniu. Bola to spomienka na deň úmrtia Gustava Mahlera (18. mája 1911). na tejto produkcii - na ktorej som mal možnosť sa zúčastniť - sa okrem Viedenských filharmonikov, podieľal obrovský realizačný aparát pozostávajúci zo Zboru štátnej opery, Zboru Bavorského rozhlasu, Wiener Sängerknaben s vokálnymi sólistami: Júlia Varády, Deborah Polaski, Juliane Banse, Marjana Lipovšek, Anna Gonda, Johann Botha, Monte Pederson, Jan Hendrik Rootering. Jednopolhodinovú skladbu dirigoval Maazel s absolútnym prehľadom, pokojom, jas-

nými gestami (bez divadelného efektu), spamäti a hlavne s výnimočným porozumením pre filozofickú podstatu skladateľovej konfesie.

Mahlerova 8. symfónia Es dur, je vskutku nezvyčajným dielom v symfonickom žánri. Je to dielo neobyčajne silnej inšpirácie a intuitívnej imaginácie. Po jeho dokončení r. 1907 - teda štyri roky pred smrťou - Mahler holandskému dirigentovi Josefovi Willemovi Mengelbergovi na adresu skladby o. i. napísal: "*Práve som dokončil svoju ôsmu - je to najväčšie zo všetkých diel, ktoré som doteraz vytvoril. A také zvláštne obsahom i formou, že sa to nedá opísať. Predstavte si, že začína znieť a zvučať Vesmír. Že to už nie sú ľudské hlasy, ale obiehajúce planéty a slnká... Všetky moje predchádzajúce symfónie boli prelúdiami k tejto symfónii. V ostatných dielach vládne ešte celkom subjektívna tragika, toto dielo je veľkým darcom radosti... je to posolstvo lásky v bezcitných časoch*".

Mahler bol aj prvým dirigentom svojej 8. symfónie. K jej realizácii potreboval obrovský aparát, čo v jeho dobe nebolo ľahké získať. Pre zaujímavosť azda nezaškodí uviesť priebeh skúšok. Z korešpondencie sa dozvedáme, že Mahler trval na dôkladných skúškach. "*Toto nie je žiaden zborový výlet, ale vážne a veľmi náročné podujatie*" - zdôvodňoval svoje požiadavky. Keďže nijaké mesto ich nemohlo splniť, prípravné skúšky sa konali vo Viedni, Lipsku a Mníchove. Od 5. septembra vyžaduje Mahler obrovské pracovné vypätie pre všetkých účinkujúcich: 8. septembra 4 hodiny pre orchester, detský zbor a sólistov, 9. september bola veľká skúška s deťmi a sólistami, 10. septembra boli dve 4-hodinové skúšky a potom 11. septembra bola predĺžená posledná skúška.

Premiéra 8. symfónie sa uskutočnila 12. 9. 1910 v Mníchove za prítomnosti excelentného publika. Medzi tromi tisícami návštevníkov nechýbali také osobnosti, ako boli: z dirigentov Bruno Walter, Willem Mengelberger, Otto Klemperer, Leopold Stokowski a ďalší, zo skladateľov Alfredo Casella, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern a i., spisovateľa Thomas Mann, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Gerhard Hauptmann, režisér Max Reinhardt, speváčka Lilli Lehmannová, Siegfried Wagner a celá plejáda kráľovských výsostí.

Mahlerova 8. symfónia je vystavaná na dvoch myšlienkových témach. Prvá časť má základ v latinskom svätodušnom hymne "*Veni, creator spiritus*". Je to text, ktorý zapísal v 9. storočí biskup Hrabanus Maurus v Mainzi.

Druhá časť popri svojej symfonickej formovej kontinuite (pozostáva z pomalej vety, Scherza a Finale), aplikuje v závere symfónie ako základnú myšlienkovú osnovu Goetheho Fausta. Goetheho vízie podnietili Mahlera k bohatstvu tematického materiálu a hlavne majstrovskej polyfónnej práci v narábaní s obrovským inštrumentálnym a vokálnym aparátom. Tu sa Mahler dostal až na hraničné možnosti polyfonickej práce. Mahler to považoval na zvučiace *Universum*. "*To už nie sú ľudské hlasy, ale planéty a slnká, ktoré okolo nás obiehajú*" - tvrdil.

Veľmi zaujímavé je porovnávať Maazelovu live realizáciu Mahlerovej obrovskej symfónie so zvukovou nahrávkou staršieho dáta. CD nahrávka je na vysokej interpretačnej a zvukovej úrovni. Maazelova koncepcia v nahrávke sa v zásade nelíši od jeho live predvedenia. Samozrejme, živé predvedenie má vždy isté čaro, je priamou komunikáciou. Poslucháč na koncerte je vtiahnutý do hudobného procesu, v ktorom reálny zvuk vokalistov, orchestra, ale aj akcia dirigenta umocňuje zážitok. V CD nahrávke však vynikajú isté minuciózne partie, najmä v intermezzách druhej časti, kde je orchester snímaný veľmi plasticky, s dôrazom na zvukovú mäkkosť sláčikových nástrojov, krásne znejú sólistické prejavy dychového nástrojov. V živom predvedení ma viac fascinoval spevácky prejav.

Najmä stále perfektnej Júlie Varády, dramatický soprán Marjany Lipovšek alebo krásny, sýty alt Anny Gonda, či kovovo priezračný tenor Johana Bothu. V CD nahrávke vyniká skúsená Brigitte Fassbaenderová, prierazný tenor Richarda Leecha a svetivé soprány Sharon Sweet a Pamela Coburn. Mahlerova partitúra si žiada dokonalé posadené hlasy s veľkou dychovou schopnosťou udržať hlasovú priebojnosť aj v husto inštrumentovaných miestach.

Čo sa týka zborových partií, poznať istý rozdiel. Oproti Zboru bavorského rozhlasu dávam jednoznačne prednosť viedenskému Schönbergovmu zboru (ktorého kvality sa prejavili aj na iných projektoch - posledne na Messiaenovej kompozícii Sv. František z Assisi - pozri str. 4), ktorý sa svojou zvukovou priebojnosťou, deklamačnou perfektnosťou, farebnosťou zmocňuje mahlerovskej kompozície naozaj vzorne a azda aj jedinečne. Osobitnú kapitolu tvorí, pochopiteľne, orchester Viedenských filharmonikov, ktorí tu prezentujú celú škálu svojich zvukových predností: mäkké, šťavnaté sláčiky, priezračné dychy (so skvelými prvými hráčmi na hoboji, klarinete, lesnom rohu a najmä zvukovo bohato dimenzované plechy. Je to orchester, ktorý má Mahlerovu partitúru v krvi a tak na koncerte bola radosť počúvať, ako sa Maazel mohol "hrať" s detailami a orchester reagoval ako jeden človek. (A vôbec po doznení poldruhodinovej partitúry som nevidel, že by "maestro", tak mu totiž vo Viedni hovorili, bol unavený. Nepotreboval uterák okolo krku ako po ťažkom zápase v ringu, ani utieranie potu bielou šatkou. 78-ročný dirigent bol na konci produkcie svieži, tak ako na začiatku. Mahlerovu partitúru mal zrejme v malíčku).

Mahlerova 8. symfónia v živom predvedení i zvukovej nahrávke Lorinom Maazelom nielenže vo mne zanechala hlboký dojem, ale bola dôkazom, že rozmery ľudského potencionálu nemusia byť



v tvorivej reflexii ohraničené. Maazel, vzdelaný interpret (ale aj kultivovaný skladateľ, a dodnes vynikajúci huslista) erudovaný v racionálnych vedeckých, ale aj filozofických a humanitných disciplínach, sa mi i napriek mnohým iným mahlerovským, vskutku zasväteným, interpretom (do istého času som nekompromisne obdivoval Bernarda Haitinka - a jeho mahlerovskú prioritu mu v istom zmysle slova dodnes vôbec neberiem) javí, predsa len o čosi bližšie k súčasnému vnímaniu nielen Mahlerovej 8. symfónie, ale aj hudby vôbec. Podľa môjho názoru sa Maazel šťastne zbavil interpretačných klíš romantického pôvodu. Hudba sa naozaj nemusí robiť veľkými gestami, násilnými dynamickými gradáciami, združujúcimi fortissimami a hlavne teatrálnymi dirigentskými kreáciami. Maazel fascinuje racionálno-emocionálnou "zhodou", citlivo vrstvenými výrazovými, hlavne agogickými a dynamickými prostriedkami, pri dodržiavaní myšlienkového podstaty interpretovanej skladby. Maazel, zrejme poučený svojimi mahlerovskými interpretačnými predchodcami, nachádza sa vo svojej najzrelejšej tvorivej interpretačnej fáze, kde nadhľad nad nespútanou emocionálnosťou prináša to pravé zrkadlenie tvorivej intuície, ktorú interpret práve týmto spôsobom môže veľmi účinne preniesť na poslucháča. **MARIÁN JURÍK**

Umenie klavírnej hry

MILOSLAV STAROSTA

...Počas mojej prvej návštevy Londýna mi Wiliam Steinway ukázal vo svojej obchodnej spoločnosti rôzne koncertné klavíry. Spomenul, že deň predtým si tam bol pre svoje pripravované vystúpenie vybrať klavír mladý ruský čarodejník Vladimír Horowitz.

"A aký je ten klavír, tam v rohu?" spýtal sa Horowitz.

"To je Hofmannov klavír", odpovedal Steinway.

"Josefov vlastný klavír?", spýtal sa Horowitz s úctou v hlase. Zaváhal a povedal: "Prosím... smiem sa ho dotknúť?"...

...O niekoľko rokov neskôršie na jednom z Hofmannových nezabudnuteľných recitálov v Carnegie Hall v New Yorku, sledujúc interpretáciu Chopinovej Sonáty b mol, Sergej Rachmaninov sedel mlčky niekoľko okamihov a potom povedal: "Ďalšie dielo odchádza z môjho repertoáru. Od čias Antona Rubinštejna som nič podobné nepočul. To nemožno napodobiť. Je to skutočná hudba, jediný spôsob jej hrania a nik iný to nedokáže lepšie..."

Inou spomienkou je príbeh Leopolda Godowského. Každý klavirista pozná Godowského obľúbenú a ťažkú transkripciu skladby Johanna Straussa Künstlerleben. Málokto zvládol jej strašidelnú obťažnosť. Godowsky rozprával, že keď mal túto skladbu čerstvo dokončenú, zahral ju Hofmannovi. Hofmann požiadal, či si ju môže ešte raz vypočuť. Popoludní opäť požiadal o zahranie úžasnej skladby. Hofmann sa o niekoľko dní vrátil. "Sadol si", povedal Godowsky, "a zahral moju skladbu tak bezchybne, že som sa bežal pozrieť, či môj rukopis mám ešte stále doma. Prirodzene, bol tam. Josef si ju skutočne zapamätal iba po troch počutiach. A opojený jeho hrou som už iba počúval..."

Abram Chasins

JOSEF HOFMANN

Od 6-ich rokov, kedy svojimi výkonomi priam elektrizoval poslucháčov v rodnom Poľsku, Hofmann bol bezpochyby jedným zo zázrakov hudobného sveta.

Josef (Casimir, tiež Kazimierz) Hofmann (skladateľský pseudonym Michael Dvorsky), významný americký klavirista poľského pôvodu, jeden z najvýraznejších predstaviteľov modernej svetovej pianistiky konca 19. a prvej polovice 20. storočia, narodil sa 20. januára 1876 v Podgorce pri Krakove, zomrel 16. februára 1957 v Los Angeles. Hofmannov otec Kazimierz absolvoval hru na klavíri na viedenskom Konzervatóriu, bol tiež dirigentom krakovskej opery. Matka Matylda bola speváčkou v tej istej opere. Od troch rokov ho hudobne vzdelával otec i staršia sestra. Od r. 1878 Hofmannovci žili vo Varšave. Tu ho ako 8-ročného počul hrať na koncerte s orchestrom i Anton Rubinštejn. Hral Mozartov Koncert pre klavír a orchester d mol pod taktovkou svojho otca. Rubinštejn vtedy vyhlásil, že nič podobné sa dosiaľ na svete ešte neudialo. Otec, povzbudený úspechom, rozhodol sa venovať svoje sily budúcej koncertnej kariére nadaného syna; onedlho nasledovali koncertné cesty 12-ročného chlapca do Viedne, Berlína, Londýna, Paríža, Nemecka a Škandinávie. Ako 10-ročný ohromil Berlín prednesom Beethovenovho 1. koncertu pre klavír a orchester pod taktovkou Hansa von Bülowa. V USA debutoval 29. novembra 1887. Chlapec v bielom námorníckom obleku, na obrovskom javisku Metropolitnej opery, svojou hrou vzbudil také vzrušenie, akoby "anjel sledoval diabla". Hral Beethovenov Koncert pre klavír a orchester C dur, Rameauove Variácie, Chopinovo Nocturno Es dur, Berceuse, Valčík e mol, transkripciu Webera-Liszta Polacca a niekoľko voľných improvizácií. Dirigoval Adolfa Neuendorffa. Keď dohral, publikum bolo doslova otraseané. Súčasný najvýznamnejší americký kritik W. J. Henderson nazval chlapca "zázrakom". Nasledovala dva a polmesačná triumfálna cesta s 52 koncertmi. Skončila ale neočakávane, keď Spoločnosť na ochranu detí toto počínanie označila ako "vykorisťovanie dieťaťa". Vtedy sa objavil vzácny sponzor, americký miliónár Alfred Corning Clark, ktorý Hofmannovmu otcovi ponúkol

50 tisíc dolárov na ďalšie vzdelávanie chlapca s podmienkou, že nebude koncertovať do svojich 18-ich rokov. Hofmannovci ponuku prijali, vrátili sa do Európy, kde Josef študoval najprv v Berlíne u Moritza Moszkowského a potom dva roky u Antona Rubinštejna, a to ako jeho jediný súkromný žiak. V rokoch 1892-1894 dochádzal na intenzívne hodiny hry na klavíri z Berlína do Drážďan, kde absolvoval 40 plodných stretnutí. Niekoľko postrehov o Rubinštejnovom vyučovaní uverejnil vo svojej knihe Piano Playing (Philadelphia 1907, New York 1908). A tak sme sa priamo od Hofmanna dozvedeli, ako Rubinštejn rozvíjal jeho talent. A ani Rubinštejn sa netajil tým, že sa nikdy nestrelol s talentom, ktorý by sa vyrovnal genialite tohto chlapca. Po dovŕšení 18-ich rokov (1894), so súhlasom svojho pedagóga, obnovil koncertné cesty po Európe i Amerike.

Často hrával v Londýne aj v iných anglických mestách, uctievali ho v USA i v Južnej Amerike, v strednej Európe a obdivovali ho aj v predrevolučnom Rusku. Napríklad len počas sezóny 1912-13 mal v sanktpeterburskom Dvoranskom sneme 21 recitálov (!), zatiaľ čo poprední klaviristi tu hrali raz - dva razy za sezónu. Za 6 mesiacov uviedol 242 diel, z toho 73 veľkých. Koncerty v Sankt Peterburgu boli triumfálne, vždy do posledného miesta vypredané.

Americkému publiku trvalo dlhšie, kým rozpoznalo jeho veľkosť. Ako sa sám Hofmann zmienil, jeho nútený odchod z pódia mal veľmi vážne následky. Hoci mu tu kedysi aplaudovali ako zázračnému dieťaťu, v dospelom veku si musel odzovnu získavať publikum. Napokon jeho talent aj tu triumfálne prerazil, a to bez prehnanej publicity, ktorá bola Hofmannovi vždy cudzia.

Od r. 1899 Hofmann žil trvale v Amerike. V rokoch 1926 až 1938 bol činný aj pedagogicky, bol tiež riaditeľom Curtis Institut of Music vo Philadelphii. Medzi jeho najvýznamnejších žiakov patrili Shura Cherkassky i Terezita Karenó (dcéra slávnej klaviristky), ako aj známy americký skladateľ, klavirista a hudobný kritik Abram Chasins. Jeho najbližšou pedagogickou spolupracovníčkou bola známa ruská klaviristka, bývalá profesorka sanktpeterburského Konzervatória, I. A. Vengerova.

V rokoch 1905 až 1935 bol Hofmann považovaný za najznamenitejšieho interpreta romantickej klavírnej literatúry. Rachmaninov mu venoval svoj 3. klavírný koncert. Ťažisko jeho repertoáru tvorili diela Beethovena, Mendelssohna-Bartholdyho, Chopina, Schumannu, Lisztu, Rubinštejna. Nehral Brahmsa ani hudbu 20. storočia. Skomponoval vyše 100 skladieb, o. i. niekoľko symfónií i klavírných koncertov. Dokonca bol aj vynálezcom v odbore mechaniky a získal 70 patentov (o. i. skladacie korčule, automobilové súčiastky, ako napr. tlmiče, vzduchové pružiny, stierače a i.).

Josef Hofmann je autorom dvoch kníh zaoberajúcich sa hrou na klavíri:

Piano Playing vyšla r. 1907 vo Philadelphii a r. 1908 v New Yorku. Autor ju venoval klaviristovi ruského pôvodu - Konstantinovi Šternbergovi.

250 Piano Questions answered by Josef Hofmann (1909), (250 odpovedí J. Hofmanna na otázky o hre na klavíri). Obe diela boli vydané v roku 1914 v jednom zväzku, ktorý bol preložený do viacerých jazykov.

Úvod prináša všeobecný názor na klavírnú hru, vlastné skúsenosti zo štúdií i koncertnej činnosti, zaoberá sa estetickou interpretáciou i metodikou hry na klavíri. Hofmann vyslovuje názor, že možno hovoriť najmä o materiálnej (čiže v grafickej podobe zaznamenané) stránke interpretovanej hudby. O predstave sa hovorí ťažšie, oblasť citov a ďalších duševných prejavov (odhaľovanie zmyslu hudby, čítanie medzi riadkami, či dokonca medzi notami) sa najplnšie prejavuje až pri interpretácii. Autor analyzuje časový i technický vývoj diel, problém tzv. autorskej koncepcie. Zapodieva sa otázkami i právom interpreta na individuálnu koncepciu a na individuálny styk s obecnosťou. Sloboda v umení však vyžaduje technické majstrovstvo. Podľa Hofmanna existujú klaviristi s technikou, ktorí však nie sú ozajstnými umelcami!

Ďalšie kapitoly sú venované základným

okruhom: klavír a klavirista, klavír a orchester, klavirista a hudobné dielo. Popri základných úvahách nachádzame v Piano Playing i niekoľko Hofmannových podmienok pri našajúcich úspech: cvičiť by sa malo najmä ráno, kedy je zaručená maximálna psychická sviežosť a z nej vyplývajúca dobrá koncentrácia na prácu. Klavirista by nemal cvičiť naraz dlhšie než jednu až dve hodiny. Po každej polhodine by si mal urobiť päťminútovú prestávku. Cvičenie treba striedať s prechádzkami, prípadne s inou činnosťou. Tým sa lepšie zafixujú nové vnemy a dosiahnu výraznejšie výsledky. V procese prípravy je potrebné počuť a fyzicky cítiť každý tón bez zbytočných medzier v predstave. Nie je účelné cvičiť v príliš silných dynamických rámcach, pretože interpretácia sa stane hrubou. Hofmann tu navrhuje jedno z možných riešení: a) predstava patričnej dynamiky, b) zadržanie sily, c) výsledná zvuková realizácia iba s miernou dynamikou. Pochopiteľne, tento postup nie je jediný - občas treba vystriedať spôsoby práce: napríklad hrať plnou dynamikou, aby sa nedosiahol opačný extrém - nejasná hra.

Pri cvičení sa musia spájať racionálne faktory s emocionálnymi prejavmi. Dôraz sa kladie na intenzívne štúdium, ktoré môže mať rôzne formy: čítať možno i bez klavíra, ďalej je to cvičenie z textu na nástroji, bez textu na nástroji - hra spamäti, cvičenie z textu bez nástroja a napokon memorovanie bez textu i nástroja (v instrumentálnej hudbe vari najťažšie a najmenej používaný spôsob práce, ktorý bol Hofmannovi veľmi blízky). Prestávky tiež skvalitňujú pamäť, treba ju však preverovať v rôznych podmienkach.

Technické či prstové cvičenie netreba časovo preexponovať, stačí polhodinky denne; Hofmann zrejme nebol ich propagátorom a dodáva, že rovnaký účinok (pokiaľ by išlo napríklad iba o rozohrávanie sa pred výkonom) možno dosiahnuť i zohriatím rúk v teplej vode. Technické cvičenia možno dopĺňovať i vlastnými cvičeniami, prípadne účelne volenými úryvkami z diel klavírnej literatúry. Hofmann radí, ako možno po spracovaní oddeleného úryvku skladby vložiť takýto úsek čo najúčinnejšie do celku. Odporúča postupnú "montáž": najprv napríklad pridať iba jeden takt zo štruktúry pred daným úsekom a jeden takt za úsekom, potom dva takty pred a dva takty za úsekom, potom tri a až postupne treba zapojiť náročný detail do celku. Za veľmi účinnú metódu na udržiavanie obsiahleho repertoáru Hofmann považoval hru skladieb za sebou systémom istého kruhového návratu po uplynutí určitého časového intervalu podľa obsažnosti repertoáru tak, aby sa každá skladba udržiavala (metóda kruhu). K týmto poznatkom a podmienkam pripojil Hofmann ešte niektoré drobné rady o pedalizácii, akustike a iné. Dielo treba zahrať dva až tri razy pred obecnosťou, aby potom začalo zodpovedať predstavám interpreta.

V Piano Playing sú tiež úvahy o tónotvorbe a technike, používaní pedála, štýlovej interpretácii.

Mimoriadne pútavá je kapitola o Antonovi Rubinštejnovi, v ktorej sa dotýka jeho pedagogickej činnosti a najmä práce s mimoriadne talentovaným žiakom. V závere rekapituluje podmienky úspechu klaviristu. Čo je nevyhnutné?

Predovšetkým talent. Absolútny sluch nie je podmienkou, ale dôležitá je schopnosť aktívne počúvať (sluchové vnímanie, počúvanie, ako fyziologická vlastnosť každého človeka, sa líši od vedome zameranej pozornosti sluchovej sféry, od vedomeho počúvania sa hudobníka). - Dôležité je zavčas začať s hudobným vzdelávaním, pretože deti sú najvnímavejšie medzi ôsmym až desiatym rokom, potom táto schopnosť postupne slabne. - Významnú úlohu už od detstva zohráva kvalitný pedagóg, ktorý nemusí byť virtuóz, ale musí byť dobrý hudobník a psychológ. No najdôležitejšia je však tvrdá, úporná práca.

250 odpovedí o klavírnej hre autor rozdelil do niekoľkých okruhov: technika, rozpätie, nástroj, označenia a názvoslovie, Bach, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, cvičenia, etudy, polyrytmika, frázovanie, rubato, koncepcia, pamäť, čítanie z listu, etika atď.

Odpovede na otázky technického charakteru idú ruka v ruku s riešením estetických a etických problémov. Hoci kniha bola zostavená zo súboru odpovedí na otázky čitateľiek amerického časopisu Ladies Home Journal, svojou erudovanosťou a dôvtipom

upúta aj odborníka.

O osobnosti Josefa Hofmanna sa veľa dozvedáme od Abrama Chasinsa, ktorý prvú kapitolu svojej knihy Speaking of Pianists (New York, 3. vydanie, 1985) venoval svojmu umeleckému idolu - Hofmannovi. Približuje nám jeho umenie, pedagogické majstrovstvo i najlepšie roky jeho koncertnej kariéry. Chasins spomína, ako sa r. 1926 stal Hofmannovým žiakom, keď ho pozval na európske koncertné turné - popri koncertoch v Londýne, Paríži a Berlíne mu dával lekcie hry na klavíri.

Vykresľuje tiež nezabudnuteľnú atmosféru koncertu pri príležitosti 50. výročia Hofmannovho prvého vystúpenia na americkej pôde v Metropolitnej opere (28. 11. 1937). Charakter tejto udalosti určil i program podujatia. Hofmann hral dielo svojho učiteľa - Rubinštejna - Koncert pre klavír d mol, vlastné dielo - Chromaticon pre klavír a orchester a sólové skladby Chopina, ktoré dlhé roky koncertne predvádzal. Symfonický orchester Curtis Institutu dirigoval Fritz Reiner, teda školy, kde bol Hofmann dlhé roky riaditeľom. Z koncertu jestvuje i zvukový záznam, ktorý bol vydaný až v r. 1955. Dnes, keď sa pomerne uspokojivo rekonštruujú historické zvukové snímky veľkých majstrov minulosti, máme, žiaľ, veľmi málo priamych záznamov hry tohto veľikána - poväčšine sú to nahrávky z dvadsiatych a tridsiatych rokov. Okrem neúcty voči zachovaniu kultúrnych hodnôt je to aj dôsledkom mimoriadnych nárokov Hofmanna na kvalitu vlastného umeleckého odkazu. - Hofmannov posledný koncert sa uskutočnil 19. 1. 1946 v New Yorku.

Dobry pedagog nemusi byt virtuozom, ale mal by byt dobrym hudobnikom i psychologom. Musi dobre poznat svoje remeslo. Ziak sa nikdy nema usilovat oslepit svojho posluchaca technikou, ale obstatnit jeho srdce a city, vniesť do jeho vedomia uslactilil hudobne myslienky. Sarlatanstvo treba nahradit ponorenim sa do podstaty diela... za kazdych okolnost sa drzte školy kultivujucej uprimnost a pravdivost v hudbe! Hudba musi vdy prebuzdat, podporovat to, co je v nas najlepšie. V opačnom prípade si nezasluhuje pozornost, ale skor pasivny odpor.

Josef Hofmann

"Vždy som sa považoval za šťastlivca", spomína Chasins, "lebo prvý raz som Hofmanna počul hrať už vo svojom ranom veku a pritom som bol už dosť vyspelý na to, aby som mohol študovať niektoré dielo z jeho repertoáru, lebo som mohol počuť veľa skladieb z jeho programov aj na koncertoch iných umelcov - tak som získaval základ pre hodnotiace kritériá. Vtedajšia štandardná úroveň bola nadpriemerná, pretože to bolo obdobie veľkých klaviristov. Pri počúvaní Hofmanna niekedy bolo cítiť blízkosť Antona Rubinštejna. Postupom času som si uvedomil, že Hofmann bol uznávaný na celom svete ako jeden z tých, ktorí sa stali pokračovateľmi Lisztu. Verejnosť vždy obdivovala umelcov osobitnej úrovne a celistvosti. Niektorí sa vyznačujú štylistickou dokonalosťou alebo technickou virtuozitou, iní uslactilou melodickosťou alebo bohatou farebnosťou. Hofmann mal každú z týchto kvalít. Vyznačoval sa dokonalým sebaovládaním a tiež prirodzenou prudkosťou, jeho tónotvorba siahala od mrazivého chladu až k vrúcnej vášnivosti, k nevidaným farebným odtieňom, čo mali svoj pôvod skôr v zmenách kvality tónotvorby, či v zmenách vyvažovania zložiek faktúry, než v narastaní či ubúdání intenzity zvuku. Jeho rytmus bol premenlivý od metronomickosti až po rapsodickosť a pritom nestrácal svoju základnú pulzáciu. Bol dramatickým inštrumentárom klavíra..."

"...s Miscom Levitzkim bol som na Hofmannovom recitáli. Obaja sme boli omráčení jeho interpretáciou Schumannovej Fantázie C dur. Vedel som, že Hofmann zdieľa môj obdiv k nádhernému umeniu Levitzkého, a preto som sa odvážil mu vysloviť naše pocity. Pozrel na nás a povedal: "Hral som to dielo Antonovi Rubinštejnovi, keď som mal šestnásť či sedemnásť rokov. Po skončení hodiny mi Rubinštejn povedal: "Chlapče, hráte tú skladbu celkom perfektne, ale nechcete veľa o nej vedieť do dvadsiatich rokov." Hofmann sa na okamih odmlčal a dodal: "Je tomu už vyše tridsať rokov a viem, že je to ríša, ktorú som začal skúmať."

(Abram Chasins)

Eva Blahová:

"...byť prísny a kritický najmä k sebe."



Snímkou M. Jurík

Veľmi početnou skupinou medzi mladými interpretmi na 10. ročníku piešťanských majstrovských kurzov boli speváci. Mali možnosť výberu medzi tromi pedagógmi, všetky tri mená boli zárukou vysokej profesionality a tvrdých nárokov (J. Nesterenko, S. Kopčák, E. Blahová). Študenti vyberali podľa vlastných ambícií, svojho umeleckého naturelu a chuti vstúpiť do letného "schnellkurzu", v ktorom niet času na zdĺhavé vysvetľovanie.

Povesť prof. Evy Blahovej, skúsenej vokálnej pedagogičky, jej aj v tomto roku zabezpečila početnú triedu adeptov spevu. Stála pri zrode týchto kurzov ako prvá pedagogička spevu. Bohatá prax z mnohých speváckych súťaží, kde býva členkou porôt a podobných letných kurzov v zahraničí, jej prináša ovocie - vie odhadnúť, v kom sú aké umelecké perspektívy a ktoré zložky speváckej techniky treba najviac posilniť. Na krátkom kurze musí pedagóg nájsť spôsob, ako pomôcť mladému speváčkovi a to je najťažšie. Vie, že pedagóg sa musí sústrediť na najdôležitejšie body, aby mal študent pocit, že na kurze sa veľa naučil. Teda, nie je to len práca

s veľkým repertoárom na koncerty, súťaže, konkurzy... Ako vraví - práce je veľa...

● Zdá sa, že letný spevácky kurz sa nevyhnutne začína akousi "muzikantskou diagnózou", ktorá slúži na vytýčenie hlavných úloh pre speváka a pedagóga. Na čo kladiete v úvodných hodinách najväčší dôraz?

Paleta problémov je pestrá - vek, hlasové zaradenie, každý spevák je na inom stupni vývoja. Dosť podrobne sa venujem technike spevu. Hľadám hlavné problémy - napr. dychové, posadenie hlasu, rozšírenie hlasového rozsahu, dynamickú škálu - a musím to modelovať na piesňach alebo arietiach. Táto fáza práce je pestrá.

● Viac vás poteší, ak sa študent drží vašich vokálnych zásad, alebo keď ide svojou vlastnou cestou?

Moji študenti sa nevedia vzdialiť od mnohých vytýčených zásad. Vždy sledujem svojich absolventov, lebo keď vkladám do nich svoju energiu a vedomosti, chcem vidieť, ako napredujú a v prípade potreby ich usmerňujem. Naším poslaním je o. i. objavovať talenty na kurzoch, lebo je tu ponuka z celej Európy. Už sa mi to stalo neraz. Speváci obzvlášť potrebujú, aby im v istej fáze kariéry niekto systematicky podával pomocnú ruku. Kontakty, ktoré mám, im môžem ponúknuť a použiť v ich prospech. Tak získajú príležitosti, aby svoj talent mohli rozvinúť a uplatniť aj na operných scénach.

● Iste to nie je jediný dôvod, prečo si spevák udržiava dlhodobý kontakt s bývalým pedagógom.

Ludský hlas je živý organizmus - to je ľudská anatómia. Vokálni pedagógovia majú študenta "rozpitvaného" nielen po technickej a vokálnej stránke, ale aj po psychickej, čo je tiež veľmi dôležité pre speváka. Musíme ho poznať vo všetkých situáciách, hlas reaguje temer na všetko. Mám teóriu, že nie je dobré mať veľa hlasových pedagógov, napr. ja som tiež mala len jedného. Ludský hlas možno veľmi ľahko "pokaziť, rozladiť", no s nápravou je to ťažšie. Ak si žiak nájde pedagóga, ktorý mu vyhovuje po všetkých stránkach, tak pri ňom ostane a doplní si to napr. kurzmi. Neskôr obaja zistia, že už stačí iba telefonický rozhovor, počuť predstavenie, koncert,

malé povzbudenie...

● Dva týždne na kurze vo vývoji spevákovho nástroja, ktorý má v hrdle, nie je veľa. Môže to pomôcť v prípade, keď je študent evidentne zle vedený? Dá sa vôbec niečo podniknúť?

Mám skúsenosť, že sa dá urobiť dosť. Sami počujú na hodinách iných spevákov. Práve porovnávanie môže veci urýchliť. My však nesmieme popliesť speváka, aby nestratil odvahu spievať, musíme stavať na tom, čo je dobré v jeho speve, povzbudiť ho a na modelových situáciách predviesť nové prvky. To je vec skúsenosti pedagóga. Nie je tajomstvom, že najväčší speváci nie sú vždy dobrými pedagógmi, lebo aj to sa treba učiť. Moja metóda vychádza práve z týchto predpokladov, ovládanie technickej stránky spevu je len jednou zo zložiek, dôležitý je tiež systém pedagogických postupov. Tu, na kurze, navyše niet času na omyly - pracujeme ako rýchla záchranná služba, určíme nielen diagnózu, ale aj liečbu je v našej kompetencii. Môžem povedať, že je to veľmi vyčerpávajúce pre pedagóga. Okrem rozprávania musíme aj predspevovať, takže niekedy po dvoch dňoch mám pocit, že už strácam hlas...

● Prečo si v lete "nenaordinujete" sama pre seba oddych? Je to tým, čo tvrdia všetci profesori na kurze, že im táto činnosť prináša veľmi veľa radosti napriek profesionálnej únave?

Áno, je to tak, viem, že budem mať problémy, ale na druhej strane, mám veľkú radosť, keď vidím, ako mi mladí speváci "rastú pod rukami". Keď sa napríklad chystajú na súťaž, nemôžu ostať tri mesiace bez dohľadu, potrebujeme si spoločne udržiavať repertoár a na toto sú letné kurzy ako stvorené. Mám takéto kontakty s mnohými študentmi... Spevák nemôže cvičiť 8 hodín denne a dohnať zameškané mesiace, spevákovo hlas je k dispozícii maximálne 3 hodiny denne. O to väčšou satisfakciou je, keď sa vydarí koncert, napr. v bratislavských Klariskách, prvý na tomto kurze... To je naša, aj ich odmena.

● Akú máte skúsenosť so speváckymi z neeurópskych krajín? Klaviristi a huslisti z ázijských krajín sa už dávno prebojovali svojou vytrvalosťou medzi európskou interpretačnú špičku. Aká je situácia medzi speváckymi podobných kurzoch?

V prvom rade sú nesmierne usilovní, je až zarážajúce, čo dokážu napr. za 24 hodín nastudovať! Ich húževnatosť môže slúžiť ako vzor. Napriek tomu, že taliančinu a nemčinu neovládajú úplne, pracujú veľmi dobre s textom a na hodinách sú pripravení dokonale. Jedna z mojich študentiek z Japonska prerazila dokonca na taliansku opernú scénu, čo je veľmi náročné, lebo Taliani dlho nechceli pustiť ázijských spevákov na ich javiská. Nikoho, kto by nespĺňal ich predstavy o speve. Po poslednej speváckej súťaži v Trevisi všetky hlavné ceny obsadili napr. kórejskí speváci, a spomínaná Japonka bola druhá...! Iba

sopránov bolo prihlásených sto! Teraz už pochopili nemecké, aj talianske divadlá, že študentov, ktorí prišli z týchto krajín do Európy - a tým veľmi finančne podporili tunajšie hudobné umelecké školstvo - nemožno prehliadať. Ich azda genetická vlastnosť - usilovnosť, pedantnosť, skromnosť - im prináša ovocie v podobe stále častejších zaslúžených úspechov.

● Hudobné umenie láme predsudky. V interpretáčnom svete neplatia zákony národných a národnostných hľadísk, dôležitý je iba umelecký výkon. Prináša to neuveriteľný pestrosť do koncertného života v celosvetovom meradle. Má, podľa vás, takýto vývoj budúcnosť, alebo sa časom jednotlivé hudobné kultúry opäť uzavru do seba a budú si rozvíjať vlastné hudobné umenie na domácom piesečku?

Keď počúvate známe klavírne dielo z CD a neviete, kto je interpretom, pri splnení istých štandardných interpretačných kritérií nemožno uhádnuť, či hrá japonský, európsky alebo americký klavirista. V speve je to podobné. Navyše, súčasne s hudobnou zvedavosťou týchto ázijských krajín sa dostala európska hudba na ich kontinent, je to daň za vzájomné ovplyvňovanie. Veľmi často sa stretávam s tým, že títo študenti vedia dokonale kopírovať spevácke štýly rôznych európskych popredných spevákov. Stretávam sa s tým aj na kurzoch v zahraničí...

Prepojenie medzi hudobnými kultúrami sa odráža na vzniku rôznych medzinárodných hudobných akadémií, ktoré nesmierne obohacujú študentov z celého sveta. Mám možnosť pôsobiť na takejto "Mozart Academie"... V európskom prostredí sa títo študenti dokážu uvoľniť z vlastnej introvertnosti a dajú nahliaďnúť aj do svojej duše. To je veľmi cenné. Preto - pre mňa - aj pre všetkých to môže byť obohacujúce, lebo to nie je každodenná skúsenosť.

● Vokálny pedagóg a jeho žiak: to je zaisťte veľmi špecifické spojenie profesionality s ľudskou stránkou dlhodobého procesu vyučovania. Do akej miery sa dá prekročiť miera oficiálneho a intímneho v takomto vzťahu?

Po prvé - snažím sa im pomôcť dozrieť na spevácku osobnosť. To je základ nášho vzťahu. K tomu musím pripraviť pôdu, nesnažím sa miešať do ich súkromia, môžem iba poradiť. Veľmi zložitou je otázka - kedy si má založiť rodinu talentovaný spevák, speváčka, to je veľmi chvilostivý problém. Tu naozaj môžem iba usmerniť... Ale snažím sa byť priateľkou, sú to vlastne moji budúci kolegovia a možno aj priatelia...

● Máte umelecké krédo, ktoré stojí nad inými?

Mojou zásadou je: musíš byť vždy nadpriemerný. Ak si spevák plánuje priemernosť, aj tak dopadne. Vedieť ich k cieľavedomej profesionalite, lebo tá je zárukou zvládnutia aj umeleckých problémov v kariere. Ak niekto chce robiť toto povolanie, musí mať vnútornú disciplínu a byť nesmierne prísny a kritický predovšetkým k sebe.

Pripraviť: MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ

Jedným z hostí dekana Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU, prof. Stanislava Zamborského a Asociácie učiteľov hudby Slovenska, bol Dr. Hegyi István, docent Univerzity Janusa Pannoniusa v Péči. Jeho prítomnosť na Slovensku nebola náhodná. Najprv sa k nám dostala správa o jeho najnovšej knihe, venujúcej sa tradíciám hudobnej výchovy vo svete (Világunk zeneoktatási öröksége. A zenetanítás kisciklopédiája. Janus Pannonius Tudományegyetem, Pécs 1996). Potom nasledovali kontakty a hľadanie možnosti predstaviť autora na vybraných univerzitách na Slovensku. Dr. Hegyi sa stretol s pedagógmi a študentmi na vysokých školách v Prešove, Banskej Bystrici, v Nitre a Bratislave. Prednášky boli zamerané na vybrané témy z knihy a na impulzy, ktoré viedli autora k napísaniu knihy. Prednášateľ sa zamerával na oboznámenie prítomných so súčasným stavom hudobnej výchovy v Maďarsku a novšími tendenciami pri výchove k tvorivosti.

Doc. Dr. Hegyi István je absolventom Lisztovej hudobnej akadémie. Roku 1966 získal diplom stredoškolského profesora hudby a zborového dirigovania. Potom pôsobil deväť rokov na Strednej umeleckej škole v Péči a od r. 1975 prednášal na Vysoké škole pedagogickej a na Lisztovej hudobnej akadémii v Péči. Od r. 1980 pôsobil jeden školský rok v Bagdade na Music and Ballet School a o desať rokov neskôr sa stal hosťujúcim profesorom na Indiana University of Pennsylvania v USA. Venuje sa dejinám hudobnej výchovy vo svete, etnomuzikológii a zborovému dirigovaniu. V súčasnosti pripravuje knihu o európskej ľudovej hudbe.

Kniha Tradície hudobnej výchovy nášho sveta vznikla ako výsledok dlhého a systematického zhromažďovania údajov a poznatkov. Ako pramenný materiál autor použil odbornú literatúru, knihy, štúdie a články. Ďalšie poznatky získal osobnými kontaktmi, návštevou mnohých vysokých škôl a vlastnou vyučovacou praxou. Rukopis bol dokončený po r. 1990.

Tradície hudobnej výchovy nášho sveta

O pohnútkach, ktoré ho viedli k napísaniu knihy, autor píše: "Spracované témy som považoval za dôležité z viacerých dôvodov. V čase socializmu sme boli takmer úplne izolovaní od zahraničia, bez možnosti vycestovať za odbornými informáciami. Okrem Kodályovej metódy a jej výsledkov v školskom systéme sme nemali možnosť poznať iné spôsoby vyučovania. Okrem nášho povinného plánu a osnov som považoval za užitočné oboznámiť sa s ďalšími metódami práce, fungujúcimi paralelne vedľa seba v štátnych, cirkevných a súkromných školách. Považoval som za dôležité ponúknuť pomocnú literatúru na prípravu pre štúdium v zahraničí alebo pre učiteľov pripravujúcich sa vyučovať v zahraničí... Jednou z najdôležitejších pohnútok k napísaniu knihy bola potreba poznať spôsoby, formy a náplň vyučovania hudobnej výchovy vo svete a presvedčiť čitateľa, že hudobná výchova je súčasťou spoločného kultúrneho bohatstva ľudstva, preto ju treba poznať v čo najširšom meradle."

O obsahu ďalej hovorí: "Kniha oboznamuje čitateľa s činiteľmi ovplyvňujúcimi hudobnú výchovu. Sú to medzi inými: spoločenské zriadenie, miestna ľudová hudba, cirkevné a etnické tradície, hospodársko-ekonomické možnosti štátu, vzťah k zábavnej hudbe a podobne." Vyučovanie hudby ovplyvnilo v jednotlivých vývinových obdobiach typy existujúcich škôl (kláštorne, cechové, palácové, collegia musica, univerzity), určité smerovania v učebných osnovách, ako boli napr. učebnicové piesne v 19. storočí, obohatenie vyučovacieho procesu o domáce a inonárodné ľudové piesne, šírenie "music corner" - hudobných kútikov, tzv. kreatívne hnutie, programové vyučovanie, alebo polariácia vysokoškolského vyučovania v 20. storočí. Kniha zachytáva krátke dejiny vyučovania hudby na všetkých typoch škôl od materskej školy až po hudobné akadémie v jednotlivých

štátoch a kontinentoch so zreteľom na úlohu hudby a jej miesto vo všeobecnom vzdelávaní. "Nespočetné množstvo nových vyučovacích metód a veľa výskumov v zahraničí vyžadujú, aby sme mali pred sebou neustále nové výsledky. To však nie je možné bez takých kníh, ktoré ponúkajú pomoc v rýchlej orientácii a v udržiavaní kontaktov rôzneho druhu" - zdôvodňuje I. Hegyi svoje zámery.

Kniha prináša isté uzávery a ponaučenia najmä pre vyučovanie hudby v Maďarsku. Okrem iného umožňuje porovnávať domáce výsledky s metódami vyučovania v jednotlivých krajinách. Spracované výsledky sú v knihe naozaj bohaté. Kniha prináša prehľad o hudobnej výchove podľa jednotlivých kritérií približne v sto krajinách Európy, Ázie, Afriky, Ameriky a Austrálie. Okrem dejín hudobnej výchovy ponúka pomoc v podobe malého lexikónu so zachytením najdôležitejších výsledkov práce mnohých hudobných pedagógov sveta. K jednotlivým témam je pripojená odborná literatúra, prehľadné tabuľky o dejinách hudobnej pedagogiky, inštitúcií a typov. Množstvo mien a vecných údajov je v registri na konci knihy.

K jedinečnosti knihy (rozsah 395 strán) patria prílohy. Prvou časťou príloh je malý lexikón významných osobností, reformátorov školstva, autorov mnohých metód vyučovania, kníh o hudbe a skladateľov. Čitateľ nachádza údaje o dôležitých metódach a koncepciách hudobnej pedagogiky.

Približne 200 strán práce sa zaoberá krátkymi dejinami jednotlivých štátov, dejinami ich hudobnej výchovy, štruktúrou školstva rôzneho stupňa, vnútroškolskými a mimoškolskými problémami, špeciálnymi hudobnými inštitúciami, preberaným učivom, učebnými plánmi, používanými pracovnými metódami, možnostami získavania hudobnopedagogických hodnôt, výsledkami práce vynikajúcich hudobných peda-

gógov a i. Prehľadné mapky jednotlivých štátov uľahčujú prehľad v opisovanej problematike.

Súčasťou príloh knihy je prehľad vedeckých inštitúcií a spoločností. Táto časť knihy ponúka užitočnú pomoc pre záujemcov o hudobné inštitúcie, spoločnosti, organizácie v zahraničí s opisom ich základných funkcií, pracovných výsledkov, kontaktných adries, bohatstvom knižných fondov a podobne. Osobitná kapitola je venovaná prehľadu odbornej literatúry predovšetkým v anglickom, nemeckom a maďarskom jazyku. Každý tematický okruh je zoradený podľa abecedného poradia autorov. Záujemca nájde potrebné informácie aj o výskumných témach, ktorým sa venujú jednotlivé vedecké kolektívy a jednotlivci na univerzitách a výskumných pracoviskách, vybrané témy obhájajúc diplomovacie práce v USA a i.

Z novších trendov hudobnovýchovného procesu predstavil I. Hegyi dve experimentálne hudobné školy z Maďarska, ktoré úspešne aplikujú Kodályovu koncepciu jednak pri výchove improvizáčnych schopností v nástrojovej hre a pri komplexnej múzickej výchove, kde sa spája hudobný prejav s pohybom a výtvarnými predstavami. Kým manželka Apagyí Mária a Lantos Ferenc učia deti v súkromnej hudobnej škole v Péči improvizovať vyhľadávaním kontrastných plôch hrania rôzneho druhu v komornej hre a maľovaním počutých hudobných farieb, rytmov, melódických línií a foriem, Kokas Klára experimentuje s hudbou a pohybom. Jej výchovno-diskovými rovinami sú predovšetkým antropologická ľudská báza, životné tempo, biorytmus, detský temperament, kontaktné zóny človeka, potreba ľudskej komunikácie, prirodzené čítanie a hľadanie paralelných východísk v hudobnom pohybe so životnými situáciami. Okrem muzikoterapeutických výsledkov so zdravotne handicapovanými ľuďmi sa jej darí objavovať skryté emocionálne rezervy medzi deťmi a vlastnými rodičmi. Jej základným východiskom je umelecky hodnotná hudba osvedčených kvalít.

ALEXANDER MÓZI

ŠKO v Japonsku

Štátny komorný orchester (ŠKO) Žilina odcestoval 27. októbra na trojtýždňové koncertné turné do Japonska. Je to jeho tretie hosťovanie v krajine vychádzajúceho slnka. Japonskému publiku sa predstaví so siedmimi koncertmi na najprestížnejších pódioch Tokia, okrem iných v Tokio Geijutsu Gekijo, Casars Hall, Kyurian Hall, či Kioi Hall. Všetky sú žilinskému ŠKO známe už z predchádzajúcich záznamov.

Pod taktovkou japonských dirigentov T. Maedu a M. Nakajimu uvedie skladby Antonína Dvořáka, Ludwiga van Beethovena, Wolfganga Amadea Mozarta, Josefa Haydna a Johanna Straussa. Uvedie tiež premiéru skladby japonského skladateľa Yumi Akimota Romanca, ktorú napísal pre ŠKO Žilina. So speváckymi zbormi Tokio Ladies' Singers a Shiki-no-kai uvedie orchester Dvořákovu Omšu D dur.

16. kongres FIM

Pri príležitosti 50. výročia založenia FIM (Medzinárodnej organizácie hudobníkov), tejto významnej organizácie pri UNESCO, bol na 9. až 11. októbra t. r. zvolaný do Bernu 16. kongres organizácií členských krajín. Ako aktívna organizácia s platným členstvom bola ÚNIA (Odborový zväz profesionálnych orchesterálnych hudobníkov Slovenska) pozvaná na rokovanie. Rozhodnutie Rady predsedov a Výkonného výboru padlo na viceprezidentku ÚNIE p. Miklovičovou a člena výboru p. Dufeka.

Rokovaniu predchádzal slávnostný koncert a spoločenské stretnutie, kde účast' slovenskej delegácie v úvodnom prejave osobitne privítal a ocenil prezident FIM, pretože na rokovaní sa zástupcovia Slovenska zúčastnili prvýkrát.

Program rokovania bol veľmi obsiahly - jednotlivé zväzy predkladali svoje požiadavky najmä na pracovné podmienky výkonných umelcov v jednotlivých krajinách (materiály z kongresu budú k dispozícii jednotlivým profesionálnym orchestrom na Slovensku).

Hlavnými témami rokovania kongresu boli pracovné podmienky, legislatívne opatrenia (štatút umelca v rámci UNESCO), ochrana diel na nosičoch v rámci autorského zákona, nespokojnosť s trendom znižovania štátneho financovania umenia, zodpovednosť štátu za umeleckú tvorivosť v 21. storočí a stratégia boja za interpretáciu živej hudby.

KAROL PETŐCZ

ZO ZAHRANIČIA

● Symfonický orchester Českého rozhlasu pripravil na túto sezónu zaujímavý 1. ročník koncertného cyklu nazvaný "Vinohradské koncerty Symfonického orchestra Českého rozhlasu", ktoré sa budú konať v Majakovského sále na Vinohradoch. Koncertný cyklus je dramaturgicky zameraný na populárne skladby symfonického repertoáru, ktoré odražia predovšetkým pozitívne stránky ľudského života bez tragických a vážnych ľudských či filozofických konfliktov. Od tohto cyklu sa očakáva zvýšenie záujmu poslucháčov o tzv. bezkonfliktnú, komunikatívnu hudbu a kultivovanie estetického vkusu poslucháčov.

● Na letných prázdninových hudobných slávnostiach v zahraničí sa čoraz častejšie objavujú diela súčasných skladateľov. Napríklad japonský skladateľ Toshio Hosokawa bol "sídelným" skladateľom Medzinárodnej akadémie Mozarteum v Salzburgu, kde ako dirigent predstavil aj tradičný japonský súbor Yūsei. Ako autor bol ďalej zastúpený na programoch festivalov v Amsterdame, Benátkach, Brisbane, Darmstadte a Tokiu.

Festival v Luzerne uviedol zase diela známeho švajčiarskeho skladateľa Heinza Holigera, a to Štyri japonské básne a vokálny cyklus Zem a nebo. Ruský skladateľ Rodion Ščedrin bol začiatkom augusta prítomný v londýnskej Royal Albert Hall na svetovej premiére svojho 5. koncertu pre orchester, ktorý s ulsterským orchestrom predviedol Dmitrij Sitkoveckij. Na letných festivaloch zazneli ďalej diela Krzystofa Pendereckého v nórskom Stavangeri, lotyšského skladateľa Petersia Vasksa hrali na viacerých festivaloch v Nemecku atď.

● Aj britské letné festivaly priniesli nie-

koľko zaujímavých produkcií. Do repertoáru Brittenovho festivalu v Aldeburghu sa dostala svetová premiéra opery *Hey Persephone* od Deirdre Grinina. Na festival v Brighthtone sa zo Švédska presťahovala nová opera *Marie Antoinette* od Daniela Börtza. Na opernom festivale v Glyndebourne uviedli novú inscenáciu Janáčkovej opery *Káťa Kabanová* v naštudovaní dirigenta berlínskej Komickej opery Yakova Kreizberga a režiséra Nikolausa Lehnhoffa.

● V letnom období prebieha aj najväčší operný festival v USA, ktorý sa konal na renovovanej scéne v Santa Fé v štáte Nové Mexiko. Na repertoári bola opera švédskeho skladateľa Ingvara Lindholma *Hra snov*, Straussova *Salome*, Berliozova *Blažena a Beneš*, Pucciniho *Madame Butterfly* a Mozartova *Čarovná flauta*. Na festivale v Charlestone bola o. i. uvedená Janáčkova *Jej pastorkyňa* a v Saint-Louis zase *Káťa Kabanová*.

- Sanktpetersburské Mariinské divadlo hosťovalo v letnom období celý mesiac na scéne Metropolitnej opery v New Yorku po skončení tamjšej oficiálnej opernej sezóny. Sanktpetersburský súbor so svojho kmeňového repertoáru uviedol šesťkrát operu Knieža Igor, štyrikrát operu Ruslan a Ludmila a Mažeppu, trikrát Zásnuby v kláštore a na gala-koncerte úryvky z oper Boris Godunov, Eugen Onegin, Piková dáma, doplnené o scény z Verdiho sanktpetersburskej verzie Sily osudu a Otella. Na všetkých predstaveniach účinkovali sólisti divadla pod taktovkou svojho šéfa a hlavného hosťujúceho dirigenta Metropolitnej opery Valerija Gergijeva.

● Rakúske mesto Linz bolo od 28. augusta až do 4. októbra európskym kultúrnym mes-

tom, pretože dokázalo prepojiť najrozmanitejšie umelecké projekty. Popri tradičných a známych podujatiach, ako sú Ars Electronica a Brucknerov festival, uviedli celý rad nezvyčajných projektov, ktoré sa konali na netypických miestach, napr. v požiarnej zbrojnici, na kúpalisku, v parku, v továrni a pod. S myšlienkou európskych kultúrnych miest prišla ešte roku 1983 vtedajšia grécka ministerka kultúry Melinda Mercouriová, ktorá hľadala spôsob ako vyjadriť spojenie medzi priemyslom, obchodom, ekonomikou, kultúrou a umením. Prvým takto koncipovaným mestom kultúry boli roku 1985 Atény. Podľa tohto vzoru rakúsky Linz pripravil podobný jednomesačný projekt. V programe sa prelínali viaceré tvorivé profesie - hudba, literatúra, film, tanec, divadlo, opera a digitálne umenie. Veľkou udalosťou bol koncert Brucknerovho orchestra, ktorý popri skladbách Alexandra Mossolova, Mauricea Ravela uviedol svetovú premiéru orchesterálnej verzie slávnej skladby Mikisa Theodorakisa *"Canto General"* na text Pabla Nerudu za dirigovania autora.

● Generálny riaditeľ Metropolitnej opery v New Yorku, Joseph Volpe, rozviazal pracovnú zmluvu so slávnym manželským speváckym párom Robertom Alagmom a Angelou Gheorghiovou. Obaja umelci si totiž chceli uplatňovať právo spolurozhodovať o režisérovi, ktorým mal byť slávny taliansky režisér Franco Zeffirelli, o výprave a kostýmoch. Joseph Volpe pri tejto príležitosti v tlači odôvodnil svoje rozhodnutie tým, že nikto z 50 špičkových umelcov, vrátane Pavarottiho alebo Dominga, si neuplatňovali právo na schvaľovanie inscenáčnych plánov. Rozhodnutie Volpeho je údajne konečné.

Podľa zahr. tlače: mj

ŠFK sa vrátila z Mexika

Orchester Štátnej filharmónie Košice sa 25. októbra vrátil z dvojtyždenného koncertného turné v Mexiku, kde sa predstavil ako vôbec prvý symfonický orchester zo Slovenska. V koncertných sálach miest Metepec, Durango, Monterrey, Guadalajara, Mexico City ŠFK odohrala 8 koncertov. V prvej časti programu košícký orchester vyšiel v ústrety španielskemu temperamentu mexických poslucháčov skladbami Donna Juanita (F. Suppé), Carmen (G. Bizet) a Orfeus v podsvetí (J.

Offenbach). Tento ľahší žáner vyvažovali sólové koncerty Gershwinu, Mozarta, Rossiniho, alebo Rodriga a predovšetkým Symfónia č. 9 "Novosvetská" Antonína Dvořáka. Za dirigentským pultom sa striedali Tomáš Koutník (jeden z najlepších českých dirigentov, ktorý od tejto sezóny prijal funkciu šéfdirigenta ŠFK) a rakúsky dirigent Georg Kugi, ako sólisti sa predstavili Július Klein (klarinet), Sun-Woo-Yang (flauta) a Dan Kajetanicz (klavír). Podľa slov riaditeľa ŠFK

Júliusa Kleina to bolo jedno z najúspešnejších, ale zároveň najnáročnejších koncertných turné. Väčšina mexických miest sa nachádzala v nadmorskej výške nad 2000 metrov, s čím sa museli v krátkej dobe vyrovnávať predovšetkým hráči na dychové nástroje.

Účinkovanie ŠFK v Mexiku je úspechom o to väčším, že v súčasnosti je pokles záujmu o vážnu hudbu celosvetovým javom, príťažlivé a žiadané sú predovšetkým telesá s názvami Vienna, London... Štátna filharmónia Košice presvedčila predovšetkým svojou umeleckou pripravenosťou a špičkovou kvalitou.

(Dokončenie zo str. 3)

Vladimír Bokes: Prelúdiá a fúgy, op. 53

je to celkom inak. Novotvary sú zrozumiteľné až v plynulom toku hudby, v procese pohybu času. Akoby Bokesove *Prelúdiá a fúgy* oživovala neznáma sila, ovládajúca parametre v ich prvotnej anabiotické nemohúcnosti. Tento oživujúci akt je svetlom možno práve preto, že zaznelo nové arkánium: nič nepovýšiš nad interval, ak si nepochopil, čo je to skutočná harmónia... Je dokonané - opus hermeticum dalo svoju jasnú odpoveď.

LINGUA HUMANA

Anton Webern určil východisko hudby našej doby výrokom: "Najvyšším princípom každého stvárnenia myšlienky je zákon zrozumiteľnosti". Je veľmi dôležité správne pochopiť stvárnenie myšlienky v kontexte zrozumiteľnosti. Tárany o probléme komunikácie medzi autorom a publikom úplne zahaliť podstatu zrozumiteľnosti. Tá však nie je predmetom našich úvah. Mimochodom, pravidlo stredovekých cirkevných otcov znelo: reč kazateľa nech je jasná. Bezmyšlienkovitosťou a bezduchosťou sa vážny autor homilii, ani autor hudby zaoberať nebude.

Ak je bohatstvo ideí produktom múdro diferencovaného hudobného materiálu a miera jeho usporiadania i vnútorných súvislostí ju výrazne neprekryva, potom logika vzťahov formotvorných činiteľov bude v podstate optimálna (alebo i nevšedná), teda i zrozumiteľná. Idea pritom nie je doslova produktom matérie - je iba primárne spúšťacím mechanizmom na formovanie čohosi, čo jej v konečnom dôsledku zabezpečí krásu jestvovania - je produktom matérie, ktorá v amorfnej podobe, bez oživujúceho gesta idey, neznamená vôbec nič. Priorita duchovného nad hmotným - ľahšie uveríme tomu, čo nemožno dokázať, ale je to pritom krásne... Preto som vždy miloval Kandinského - lebo mal odvahu to priznať.

Hudba je zrozumiteľná vtedy, keď je v nej nevyhnutne prítomná krása a logika neverbalizovateľného bohatstva idey. Pri hudobnej formulácii ideových kvalít a posolstiev platia tie isté pravidlá, ako pri každom inom jazyku - kto ignoruje silu, múdrosť a odrazový fenomén tradície, nikdy nepochopí princíp tejto formulácie.

Prelúdiá a fúgy, op. 53, Vladimíra Bokesa zaujmú nádherne zrozumiteľným, ľudsky prívetivým a ideovo bohatým hudobným jazykom. Vytvoril ho duch, ktorý trpezlivo a cieľavedome smeroval k ideálu zrozumiteľnosti hudby vo svojom hudobnom svete, ktorý je, mimochodom, i svetom každého opravdivého hudobníka. Jazyk tejto hudby nie je zložitý a neprístupný - je svedectvom erudície, predstavivosti a poznania tvorcu, ktorý vníma svet okolo seba so všetkými protirečeniami. Vďaka hlbokkej obraznosti, nevšednej logike a schopnosti rezultovať zo svojho poznania, je tento jazyk zrozumiteľný pre niekoho viac, pre iného menej. Je to ako s Thomasom Mannom, alebo Martinom Heideggerom.

Už úvodná Passacaglia nás stavia pred tri intervalové "stavy": rozpínavý úvod basovej figúry, sekundový šum ako antitéza statiky a napokon krik veľkých septím v hornom registri (ktoré superpozične citujú úvod). Fúga D dur je priam klasicky čičkájúca - je ako účtív pozdrav veľkému predchodcovi. Podobne je tomu so svištivým Prelúdiom gis mol. No čím ďalej, tým viac sa postupne strácajú relikty starého sveta, akoby opus hermeticum zaklial minulosť. Prelúdiu B dur nevysloví meno BACH, iba ho šepce v nádeji, že ktosi pochopí... fúga svojou tematickou hlavou nesignalizuje vzdáľovanie, nie je to akési caput mortuum tradície, ale iba neosobná citácia. Tercia v Prelúdiu e mol akoby bola nostalgickou reminiscenciou. A nasleduje konsonančný konflikt - fúga Es dur akoby sa pohrávala s "citlivosťou tó-

nov" a relativizovala ich smerový charakter. Na scénu vstupuje imitačný princíp (a mol), double ako "mocnina" toho, čo nás delí od všetkých známych hudobných kultúr - polyfónie. Mimochodom, milá spomienka na Debussyho Skákajúce tercie. Fúga Des dur nás stavia pred nové problémy ambitu - hudba žije v novom "priestore", register i poloha už prestávajú byť vazalom sadzby. A vrcholný paradox - fúga g mol dosahuje hraničný stav "vertikálnej fúgy": to, čo ju ženie vpred v lineárnom zmysle slova, je iba redukovaná repetitívna hlava témy na jednom tóne... Tesne pred záverom cyklu sa ozve apoteóza kvintakordu (fis mol). Posledný diptych C dur je tajomstvom človeka, ktorý vie, že harmónia je súlad a hierarchicky vybudovaný intervalový systém. Systém krásny, logický a dokonalý.

Toto všetko však potrebuje výklad aj "iného" umenia - nastal čas interpreta. Takého, ktorý zaktualizuje neuveriteľnú asociáciu šírku Bokesovho cyklu. A bude sa vyznačovať primeranou výbušnosťou prednesu, istou robustnosťou a odvahou vysloví hudobný text, kryštalizujúci v rozmeroch novej sadzby. Tento text potrebuje dobre artikulovanú pianistickú reč, akúsi svojráznu rétorickú kvalitu, rázne gesto a suverénnu manieru tematickej a motívickej mimiky. Táto "mimika" totiž oživa pred našimi očami a ušami ako následok nevšednej skladateľskej predstavy, čo poslucháč chce a musí počuť. Vyžiadalo si to mnoho pianistických novotvarov, dráždivý relativizmus prednesového gesta zakliateho v útrobach agogiky.

Stalo sa! Nahrávka Bokesovho diela, ktorú realizoval Stanislav Zamborský, má všetko, o čom sme hovorili. Posúva navyše Bokesovu lingua humana ešte ďalej - do univerzálneho citového sveta. A pritom sa Zamborského interpretačný prístup vyznačuje optimálnym súladom temperamentu a rezervovanosti. V hre sa neklamne zjavuje akýsi spiritus movens -

žiarivo vyniká neobvykle číra priestorová ilúzia Bokesovho polyfónneho kozmu. Človek si nevdojak spomenie na Rodiona Ščedrina, na jeho prednes Polyfónneho zošita. Ani Glenna Goulda s jeho islamsky prudnou a pritom dokonalou artikulačnou logikou by sme pri tejto príležitosti nemali obísť.

Zamborský dopovedal to, čo Bokesovo dielo samo nikdy nevysloví, čo vlastne žiadne dielo samo vysloví nemôže. Dopovedal to plne zrozumiteľným jazykom rovnocenného hudobníka. Vdýchol život latentným dynamickým elementom partitúry, zrealizoval "espace polyphonique", onen rozpínajúci sa priestorový kontrapunkt. Podobne to kedysi urobil Sviatoslav Richter so Šostakovičovými Prelúdiami a fúgami. Bokesove *Prelúdiá a fúgy* nadobudli v Zamborského hre vzrušujúcu plasticitu plynutia. Ukázal veľký cit pre modelovanie krehkej intervalovej hierarchie hudobného jazyka, dodal nevšedný a sémioticky bohatý obraz premenlivého fúgového tematicizmu - pochopil, že sú to zmeny, ktoré nelenze sa nedajú zapísať, ale ani vysvetliť.

Pianista sa podriadil kráse i logike autora, čím sa do hry dostalo aj individuálne videnie hudobníka - sprievodný znak umeleckej serióznosti. Zamborského koncepcia Bokesových *Prelúdií a fúg, op. 53*, je výnimočným činom v čase, keď podmienky hudobníkov a cena ich umeleckej práce na Slovensku dramaticky kolísu, nie sú najpriaznivejšie ani najprehľadnejšie. Tento umelecký výkon je jednou z najlepších ukážok toho, ako slovenský hudobník tvorí i napriek provizórnym spoločenským pomeroch v neuspokojenom štáte. Je dokladom, samozrejme, profesionality v prístupe k výnimočnému dielu súčasnosti. Nemať by preto ostať bez odozvy v obci hudobníkov, pretože je súčasne mementom - úrovne postoja k dielu súčasnej hudby.

EGON KRÁK

Národné hudobné centrum - Slovkoncert

18. 11. - 15.00 h **Michalovce, MsKS**
19. 11. - 19.00 h **Bardejovské kúpele, BLK, LD Astória**
ARS QUARTETT ŽILINA
Lubomír Kudja, husle
Ján Glasnák, viola
Kveta Glasnáková, violončelo
Ján Labant, gitara
Leclair, Vivaldi, Haydn, Beethoven, Mangoré, Tellemann
22. 11. - 10.30 h **Bratislava, Mirbachov palác**
Denisa Šlepkovská, mezzosoprán
Ján Salay, klavír
Výber piesní z tvorby svetoznámych skladateľov
V spolupráci so Spolkom koncertných umelcov
23. 11. 18.00 h **Tmava, Zrkadlová sieň Tmavského divadla**
Peter Michalica, husle
Jana Martinčeková, klavír
Pergolesi, D. Martinček, P. Martinček, Beethoven, Mozart, Kreisler-Pugnani, Gounod
24. 11. - 19.00 h **Rimavská Sobota, MsKS, sála MsKS**
Bratislavské klarinetové kvarteto
Matej Drlička, klarinet
Jozef Eliáš, klarinet
Vladimír Kanta, klarinet
Peter Drlička, basklarinet, umelecký vedúci
Hummel, Desportes, Kubicka, Smith, Gyulai-Gaál, Bernstein
25. 11. - 18.00 h **Nové Mesto nad Váhom, Výstavná sieň MKS**
Bratislavské klarinetové kvarteto
Matej Drlička, klarinet, Jozef Eliáš, klarinet
Vladimír Kanta, klarinet
Peter Drlička, basklarinet, umelecký vedúci
Ulrich Ulmann, spr. slovo Hummel, Desportes, Ku-

bička, Smith, Gyulai-Gaál, Bernstein

28. 11. - 16.00 h **Bratislava, MKS Gaštanová 19**
Slažnosť a Pre tú bláznivú Pavlinu
Divadelné predstavenia
Viera Strnisková, herecká rola
Božidara Turzonová, herecká rola
Vladimír Durdík, herecká rola
29. 11. - 10.30 h **Bratislava, Mirbachov palác**
Boris Lenko, akordeón
Piazzolla, Ligeti, Eben, Zeljenka
30. 11. - 19.00 h **Nitra, Ponitrianske múzeum**
Peter Mikuláš, bas
Marián Lapšanský, klavír
Dvořák, Suchoň

HUDBA NA HRADE

Cyklus komorných koncertov v Hudobnej sieni Bratislavského hradu
V spolupráci so Spolkom koncertných umelcov pri Slovenskej hudobnej únii a Hudobným múzeom Slovenského národného múzea

8. 11. - 17.00 h **Michal Šťahel**, violončelo
Ivana Pristašová, husle
Eleonóra Škutová, klavír
Brahms, Martinu, Saint-Saëns, Prokofiev, Godár
22. 11. - 17.00 h **Kamila Kevická**, organ
Eva Blahová, mezzosoprán
Marek Vrábel, organ
Guilain, Bach, Reger, Eben, Dvořák
29. 11. - 17.00 h **ARMONIA SLOVACCA**
Karol Kevický, dirigent
Ján Figura, flauta
Ján Labant, gitara
Machado, Mozart, Barrios, Mangoré, Gašparík, Tirao, Gounod
6. 12. - 17.00 h **Miloš Jurkovič**, flauta
Ivan Sokol, organ
Bach, Tunder, Händel, M. Moyzes, A. Moyzes, Weaver, Parík

Spoločnosť sveta Stračinu
Slovenský rozhlas
Spolok hudobného folklóru pri SHÚ

vyhlasuje súťaž

GRAND PRIX SVETOZÁRA STRAČINU

Predmetom súťaže je hodnotenie a ocenenie audionahrávok v kategóriách autentického folklóru, folklórnej hudby realizovanej na pôdoryse partitúr a v kategórii, kde je folklórny materiál základným prvkom umeleckej tvorby.

Do súťaže sa prijímajú nahrávky hudobného folklóru a hudby inšpirovanej folklórom z vlastnej produkcie hudobných vydavateľstiev, rozhlasových štúdií a pod., teda subjektov zaoberajúcich sa produkciou audionahrávok, vlastniacich právo na ich šírenie s pôsobnosťou na území Slovenska.

Súťažný odposluch sa uskutoční 17. marca 1999 v Slovenskom rozhlasu v Bratislave.

GRAND PRIX SVETOZÁRA STRAČINU - medaila, diplom a finančná odmena bude vyhlásená a odovzdaná na slávnostnom koncerte.

Prihlásiť sa možno písomne, resp. telefonicky: Spoločnosť sveta Stračinu, Palisády 59, 811 06 Bratislava, tel. 07/36 10 97

Slovenský rozhlas, Redakcia ľudovej hudby, P. O. Box 55, Bratislava 15, tel. 07/431 34 71

najneskôr do 31. decembra 1998.

Prípadným záujemcom budú na požiadanie zaslané Súťažné podmienky na rok 1999 a Štatút súťaže GRAND PRIX SVETOZÁRA STRAČINU.

Nová scéna

20. 11. - 19.00 h VELKÉ UCHO
21. 11. - 19.00 h REVÍZOR
22. 11. - 19.00 h STRATENÍ V NEW YORKU
23. 11. - 11.00 h JOZEF A JEHO FAREBNÝ PLÁŠŤ

24. 11. - 19.00 h TRI V TOM - divadlo West
25. 11. - 19.00 h BDT
26. 11. - 19.00 h BDT
27. 11. - 19.00 h BDT
28. 11. - 19.00 h PLES V HOTELI SAVOY
30. 11. - 19.00 h GRÓFKA MARICA
30. 11. - 19.00 h ANJEL - divadlo West

Štátna filharmónia Košice

26. 11. - 19.00 h **FESTIVAL SAKRÁL-NEHO UMENIA**
Dom umenia
Dirigent: Tomáš Koutník (ČR)
Spev: Svetlana Tomová, Gabriela Hübnarová, Michal Lehotský, Martin Gurbaľ
Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety (zbormajster: V. Gurbaľ)

29. 11. - 20.00 h
Evanjelický kostol

F. Durante: Magnificat B dur
F. Schubert: Symfónia č. 4 "Tragická"
J. Haydn: "Theresienmesse" omša B dur
KONCERT V RÁMCI TÝŽDŇA BOJA PROTI DROGÁM
Ivan Sokol, organ
Božidara Turzonová, umelecký prednes
J. S. Bach a citácie z Biblie

Štátna opera B. Bystrica

- V. ročník Banskobystrické hudobné dni 13. - 20. 11. 1998
18. 11. - 18.30 h **Najkrajšie operné árie**
(Učinkuje orchester Komornej opery Bratislava a sólisti SND Bratislava)
19. 11. - 18.30 h **Musica aeterna**
Umelecký vedúci: Peter Zajíček
Sólisti: Kamila Zajíčková, soprán
Martina Lesná, flauta
20. 11. - 18.30 h **Saxofónové kvarteto Bohemia** (Praha)
24. 11. - 18.30 h **L. Janáček: Jej pastorkyňa**
Dirigent: Igor Bulla, 2. premiéra
- BOHÉMA KLUB**
25. 11. - 18.00 h **Hudobný salón Jána Petrusa**

Štátny komorný orchester Žilina

23. 11. - 19.00 h **BENEFIČNÝ HUSLOVÝ RECITÁL**
Dom umenia
Fatra
Juraja Čizmaroviča
Výťažok koncertu bude venovaný NSP v Žiline - deťom s poruchami reči, hlasu a sluchu
Niccolo Paganini a Eugene Ysaye
26. 11. - 19.00 h **KONCERT ŠKO ŽILINA**
Dom umenia
Fatra
Ján Figura, flauta
Juraj Čizmarovič, husle
Dirigent: Leoš Svárovský, Haydn: Nocturno č. 2
Martinů: Koncert pre flautu, husle a orchester (slov. premiéra)
Čajkovskij: Sláčiková serenáda, op. 48

Ponuka

Predáme koncertné krídlo zn. Shiedmayer Soehne, plnopancier, 80-ročné, viedenský typ s anglickou mechanikou, čierny lesk, slonovinové klávesy, vyrezávaný stojan na noty, vymenené basové struny a kolíky, naladený, vynikajúci zvuk, funkčný, vhodný aj pre ZUŠ. Cena: 140 000,- Sk, možnosť splátok. Tf: 0847/38 21 65, 0905 497 044.

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.

Upozornenie

V súvislosti s prečíslovaním účastníckych telefónnych staníc upozorňujeme na zmenu čísla Slovenskej hudobnej únie:

tf: 07/544 352 91
fax: 07/544 301 88

Dovoľujeme si oznámiť spolupracovníkom i abonentom, že od 1. novembra t. r. sú prečíslované naše telefónne stanice: šéfredaktor: 544 335 32
redakcia: 544 303 66 (tf/fax)

Redakcia