

ROČNÍK XXXII

[11]

2000

29,- SK

Hudobný život

náš host'

DALIA ATLAS

portrét

JOHN CAGE (1)

BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ
SLÁVNOSTI

modulácie

BRATISLAVSKÉ JAZZOVÉ DNI
JAZZ@LINCOLN CENTER

seriály

JÁN ZIMMER: CONCERTO GROSSO
Z OPERNEJ HISTÓRIE XVI.

FESTIVALY] KONCERTY] HUDOBNÉ DIVADLO]
RECENZIE CD] HUDOBNÉ PROGRAMY


hudobné
MUSIC CENTRE SLOVAKI
centrum

Kornel Spányik: *Domáci koncert*. 1907.

Olej, plátno, 77 x 62 cm.

Značené a datované vľavo dolu: Spányik: C.h.B. 1907.

Zbierka Galérie mesta Bratislavy.



K významným bratislavským rodákom patrí nesporne aj maliar Kornel Spányik. Narodil sa 29. októbra 1858 v rodine advokáta. Odborné vzdelanie získal na výtvarnej akadémii vo Viedni a najmä na Akadémii výtvarného umenia v Mníchove u prof. J. Benczura, ktorého tvorba Spányikovo dielo značne ovplyvnila. V rodnom meste sa venoval popri maliarskej tvorbe aj bohatej spolkovej činnosti, okrem iného bol členom a dlhoročným predsedom umeleckého spolku Kunstverein. Do roku 1918 žil striedavo v Bratislave a Budapešti. Kornel Spányik zomrel v Budapešti ako 85-ročný 22. februára 1943.

Výtvarnú činnosť začal maľbou žánrových scén, v ktorých sa inšpiroval neraz humorne ladenými výjavmi zo súčasného života, ale maľoval aj obrazy s historickými a sakrálnymi témami. Bol známy tiež ako portrétista. V zbierkach Galérie mesta Bratislavy sa nachádza, okrem iných, aj portrét jeho sestry, známej opernej speváčky, ktorá pôsobila v milánskej La Scale i v Metropolitan Opere v New Yorku.

Reprodukovaná olejomalba *Domáci koncert* z roku 1907 patrí k obrazom so žánrovou témou. V interiéri – azda – domácej kaplnky, sedí chrbtom k divákovi muž a hrá na harmóniu. Pri ňom stojí žena, ľavú ruku má opretú o masívne kreslo a spieva z nôt. V maliarskom prejave umelca, ktorý citlivo pracuje s farbou a svetlom, cítime realistický názor so zmyslom pre zachytenie intimity chvíle domáceho „muzicírovania“.

Želmíra Grajciarová

2] OSOBNOSTI] UDALOSTI

- Za profesorom Vrteľom – str. 2
K jubileu Miroslava Dudíka – str. 2
Pocta saleziánovi – str. 3
Dúchanie do pahrieb – str. 3
Miniprofil HŽ – Matej Drlička – str. 4
Miesto pre... Rudolfa Hromadu – str. 6

7] NÁŠ HOŠŤ

Dalia Atlas

10] OD DIELA K DIELU

Ján Zimmer: Concerto agrosso op. 7

13] BHS

- Orchestre – str. 13
Komorné orchestre – str. 18
Komorné koncerty – str. 19
Recitály – str. 21
Stará hudba – str. 23
BHS v opere – str. 24
Jazz na BHS – str. 25

27] FESTIVALY

- Dni starej hudby 2000 – str. 27
Medzinárodný Organový festival v Košiciach – str. 29

30] KONCERTY

- Jana Fogašová v SF
Laureáti v Mirbachu
Začiatok sezóny v Košiciach

31] HUDOBNÉ DIVADLO

- Operný Hamlet v slovenskej premiére – str. 31
Salome v Národnom divadle v Brne – str. 32

33] HOMMAGE À ZDENĚK FIBICH**35] VOLÁ LONDÝN****36] LIST Z CREMONY****37] Z OPERNEJ HISTÓRIE XVI.**

Slovanská klasika na scéne opery SND

39] KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

John Cage (1)

43] MODULÁCIE

- Jazzové fenomény 90. rokov – Pohľad do Lincolnovho centra – str. 43
Bratislavské jazzové dni Horizont 2000 – str. 46
Billy Cobham – str. 47
Jazz@sk – str. 47

48] RECENZIE CD

Poznámky diskofila – str. 50

51] KAM, KEDY

v redakčnom príhovore predchádzajúceho čísla sme konštatovali nepriazeň osudu, ktorý tak „štedro“ nadeľuje hudobnej obci roku 2000 odchody významných a nenahraditeľných osobností. Skôr než sa Vám číslo 10 dostalo do rúk, nás zastihla správa o úmrtí prof. Albína Vrteľa...

Novembrové číslo HŽ je ťažiskovo zamerané na reflexiu Bratislavských hudobných slávností. A hoci sme azda nezachytili každé zo 41 podujatí festivalu (z nich bolo 8 repertoárových predstavení Opery SND, tradične 1 operná premiéra a 2 predstavenia hostujúceho pražského ND), uverejnené recenzie sú širokouhlým zrkadlom tohto na Slovensku stále ešte najvýznamnejšieho, lebo najväčšej priazni obecnstva sa tešiaceho hudobného podujatia. Ťažiskom – ako vždy v posledných rokoch – boli symfonické orchestre domáce i zahraničné. Organizátori festivalu si zaslúžia blahoželanie ku skutočnosti, že sa im darí zabezpečiť prostriedky na nákladovo mimoriadne náročné projekty, akými sú práve hostovania symfonických orchestrov. Ak prezentácia orchestrov je zjavne prioritou a dlhodobým projektom organizátorov BHS, potom v oblasti komorných koncertov a recitálov (ktorých zaradenie je samo o sebe potešiteľné) má pozorovateľ skôr dojem ich náhodného výberu, bez čitateľných priorit. Slovenská hudobná tvorba má na BHS trvalé, možno z hľadiska organizátorov primerané postavenie, no koncepciu ani v tejto oblasti nemožno vystopovať. Nie kvantita, ale spôsob prezentácie by v rámci takého atraktívneho podujatia, akým je BHS, azda mohol o ňu zvýšiť záujem domácej verejnosti i zahraničných hostí festivalu. Akoby sa niekto bál nahlas vyriešiť dobré, nosné myšlienky... Jedným z dramaturgických problémov sú v poslednom čase pravidelne zaraďované koncerty z oblasti tzv. starej hudby, ktoré síce v každom prípade zapadajú do širokospektrálnej mozaiky BHS, no ktorých výber svedčí skôr o bezradnosti usporiadateľov...

Potešiteľný je záujem verejnosti o podujatia festivalu. Pre novínarsku obec by bolo potešiteľné, keby popri tom fungovalo aj tlačové stredisko. Spomíname na časy dávno minulé...

Popri reflexii BHS v tomto čísle HŽ všetko „beží“ normálne: hovoríme o seriáloch na pokračovanie, resp. o našich pravidelných rubrikách. Z priestorových príčin však vypadla rubrika Hudba, ktorú mám rád, pravidelná Jazzová dielňa Pavla Bodnára a množstvo drobných správ: v budúcom čísle sa k nim opäť vrátime.

Dúfame, že aj v novembrovom čísle Hudobného života si každý z Vás nájde čosi zaujímavé, inšpirujúce, hodné zamyslenia. Prajeme Vám príjemné chvíle s naším časopisom

Vaša redakcia HŽ

SLOVENSKÁ HUDBA DO SVETA

Editio Bärenreiter Praha v poslednom období prejavuje potešiteľný zvýšený záujem o spoluprácu so slovenskými skladateľmi, resp. s ich dedičmi. Prvým konkrétnym výsledkom tohto záujmu je zmluva o zastupovaní práv na tvorbu Eugena Suchoňa (z ktorej sú vyňaté iba diela vydané v Universal-Edition Wien). Veľmi konkrétne sú aj rokovania o zastupovaní ďalších klasikov slovenskej hudobnej moderny, ako aj s niektorými súčasnými slovenskými skladateľmi, ktoré v niektorých prípadoch už vyústili do zmlúv na jednotlivé hudobné diela.

VYCHÁDZA MESAČNE V HUDOBNO M CENTRE
MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA

ŠÉFREDAKTORKA

PHDR. ALŽBETA RAJTEROVÁ
(TEL./FAX: +421 7 54433716)

REDAKCIA

MGR. LÝDIA DOHNALOVÁ
HUDOBŇA KRITIKA, PUBLICISTIKA
(TEL./FAX: +421 7 54430366)

MGR. ANDREA SEREČINOVÁ
MODULÁCIE, CD RECENZIE
(TEL./FAX: +421 7 54433716)

MGR. ELENA MLYNÁRČIKOVÁ
TAJOMNÍČKA
(TEL. +421 7 54430366)

REDAKČNÁ RADA

MILOŠ BLAHYNKA, ELENA FILIPPI,
JURAJ HATRÍK, PETER RUŠČIN,
MIKULÁŠ ŠKUTA, ZUZANA VACHOVÁ,
PETER ZAGAR, VLADIMÍR ZVARA

MARKETING

MGR. MARTINA BODNÁROVÁ
(TEL. +421 7 54433532)

JAZYKOVÁ ÚPRAVA

DR. TIBOR HROZÁNI

ADRESA REDAKCIE

MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA 1
E-MAIL: HUDOBNYZIVOT@HC.SK

DESIGN A GRAFIKA

© CALDER
JULO NAGY, ZUZANA ČICELOVÁ

SADZBA A LITOGRAFIE

S+S TYPOGRAFIK
ANTON SEDLÁČEK

TLAČ

EXPRESSPRINT, ZDENKA DŔOŠOVÁ

ROZŠIRUJE

PRŇS, A. S., MEDIAPRINT-KAPPA
A SÚKROMNÍ DISTRIBUTÉRI.

Cena jedného čísla 29,- Sk.

Cena ročného predplatného (12 čísiel) 240,- Sk.

Objednávky na predplatné prijíma PRŇS, a. s.,
každá pošta, doručovateľ a obchodné zastúpenie PRŇS.
Objednávky do zahraničia vybavuje PNS, a. s., Košická 1,
813 80 Bratislava.

Objednávky na predplatné prijíma tiež redakcia časopisu.

Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Podávanie novinových zásielok povolené RPPBA -

Pošta 12, dňa 23. 9. 1993,

č. 102/03. Indexové číslo 49215. ISSN 1335 - 4140

NA OBÁLKE

FOTO ŠTEFAN KŔNŔZSI

REDAKCIA HŽ SA NIE VŽDY STOTOŽŇUJE
S NÁZORMI A POSTOJMI VYJADRENÝMI
V UVEREJŇENÝCH TEXTOCH.

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

ZA PROFESOROM VRTELOM

Do huslovej triedy Albína Vrteľa na Štátnom konzervatóriu v Bratislave som prišiel ako 14-ročný žiak. Menší,



trochu silnejší, prísny, ale zároveň citovo angažovaný pán bol pre mňa ideálnym profesorom. Vtedy som, samozrejme, ešte nepoznal jeho komplikovanú životnú cestu, typickú pre celú nastupujúcu generáciu slovenskej inteligencie. Až po prečítaní jeho knihy *Husle s dračou hlavou* a so skúsenosťami a poznaním, ktoré som postupne nadobúdal, som tejto životnej ceste porozumel.

Narodil sa na slovensko-poľskom pomedzí, v Čadci, v rodine murára. Matka bola silne orientovaná kultúrne a hudobne, čo prirodzene poznamenalo vývoj malého Albína. Už ako malý chlapec chcel sa stať huslistom a ničím iným. Zaoštaral si husle, tie s dračou hlavou. Fascinoval sa hudbou, ktorú počúval z rádia. Začínal ako samouk. Už nie najmladší prihlásil sa na skúšky na pražské Konzervatórium, kde sa stal žiakom Jindřicha Bastařa, odchovanca slávneho Otakara Ševčička. Ako sám spomína v už citovanej knihe, v Prahe sa mu podarilo prežiť vďaka podpore a pomoci kysuckých rodákov. Po smrti svojho profesora pokračuje u Voldána a na pražské štúdiá nadväzuje študijný pobyt vo Viedni, žiaľ, už poznačený udalosťami druhej svetovej vojny. Po návrate do vlasti stal sa koncertným majstrom v bratislavskej opere. Už v tom období sa ozývajú problémy s pravou rukou, ktoré sa vystupňujú do tej miery, že zabránia jeho kariére výkonného umelca. Neraz som sa presvedčil o jeho interpretačnom majstrovstve – spomínam si, ako po márnom vysvetľovaní ako treba hrať virtuózne staccato, priskočil ku mne, zobral mi z rúk husle i sláčik a tak zastaccatoval, že mi behali zimomriavky po chrbte. A tak celý zvyšok života zasvätil pedagogickej práci. Bol prísny, pretože vedel, čo je to hrať na husliach, ale bol dobrý, lebo vedel milovať svojich žiakov. Na koncerte si vždy sadol do stredu sály, aby žiakov, nezervózňoval a príjemne sa usmieval. Keď som v hľadisku našiel jeho vládnu tvár, stratil som trému. Za mojich čias študovali uňho takí huslisti, ako Milan

Bauer, Vladimír Javorník, Ivan Minarovič a ďalší, čo ma zaväzovalo vypäť silu a usilovne cvičiť. Keď žiak prišiel na hodinu nepripravený, o päť minút bol vonku („Príď, až keď to naštuduješ!“). Ešte roky po skončení štúdia som sa zavše ráno zobudil celý spotený, lebo sa mi snívalo, že som látku nenaštudoval.

Na práci pedagóga je cenný pretrvávajúci pozitívny vzťah a úzky kontakt. Albín bol nielen vynikajúci pedagóg, ale aj skvelý a kultivovaný človek, celý život sme s ním i jeho rodinou boli dobrí priatelia. Jeho manželka bola autorka libreta mojej opery *Trojruža*, preložila do slovenčiny detskú operu *Konopes...*

Plodný a ľudskouou prežiarovaný život profesora Albína Vrteľa sa naplnil v 83. roku jeho života. Všetci, ktorí sme mali k nemu blízko, si v úcte i láske zachováme jeho pamiatku.

LADISLAV KUPKOVIČ

K JUBILEU MIROSLAVA DUDÍKA

Jubileá sú vždy príležitosťou poohliadnuť sa späť, vŔokol i vpred. To súvisí i s „abrahamovinami“ Miroslava Dudíka.

Z jeho reči, i tej hudobnej, je zrejmé, že Mirovým rodiskom je Myjava. Pochádza z rodiny s bohatou muzikantskou tradíciou – jeho otec hral na husliach, strýko na cimbale... starý otec – Samko Dudík bol vychýrený predník ľudovej myjavskej ľu-



FOTO ARCHIV

dovej hudby. Jeho hudbou boli inšpirované mnohé významné osobnosti a zberatelia ľudových piesní (F. Bartoš, M. Zeman, H. Bím i L. Janáček). Miro v detských rokoch prijímal všetko muzikantské, čo sa v ich rodine odohrávalo. Keď mal 7 rokov, začal chodiť na husle do IŠU. Na Konzervatóriu v Bratislave bol žiakom Aladára MŔziho (1966–1972), na VŠMU pokračoval u prof. Vrteľa a A. HŔblingovej. Od roku 1972 pôsobil v orchestri Opery SND v Bratislave. Keď roku 1976 vznikol OLUN, bol medzi prvými, čo sa prihlásil na konkurz. Stal sa jeho

koncertným majstrom a čoskoro jeho umeleckým vedúcim. OLUN poskytol Mirovi osobitné podmienky v rozhlase pre špecifickú prácu v štúdiách. Súbor si vo svojej dramaturgii vytýčil za cieľ interpretovať folklórnu hudbu blízku autentickým prejavom. Jeho nahrávky sa prostredníctvom medzinárodnej rozhlasovej súťaže Prix de musique folklorique de Radio Bratislava dostávali takmer do všetkých európskych rozhlasových staníc. Počas 25-ročnej práce s OLUN M. Dudík prežil obdobia priaznivého vývoja, ale i časy búrlivé a nežičlivé tomuto žánru. Jeho umeleckú činnosť dokumentujú stovky rozhlasových nahrávok i 15 CDMC nosičov, Zlatý erb vydavateľstva OPUS za disk *Primášova pieseň* z roku 1988, platínová platňa vydavateľstva Diskant (1999).

Pri slávnostnom otvorení 36. ročníka BHS mu Hudobný fond udelil Cenu Pavla Tonkoviča.

K najvzácnejším oceneniam však patria tie, ktoré Miroslav Dudík dostáva od poslucháčov za jeho vystúpenia v rozhlasových a televíznych programoch. Nezapodutelný zostáva jeho jubilejný koncert s OLUN vo veľkej koncertnej sále Slovenského rozhlasu v Bratislave, prepĺnenej množstvom gratulantov z celého Slovenska i zo zahraničia. Koncert bol dôkazom toho, že Miroslav Dudík sa zapísal do vedomia našej širokej kultúrnej verejnosti ako vzácný umelec – huslista, sólista, ktorý výrazne obohatil paletu

našej hudobnej kultúry. Verím, že sa s optimizmom pozerá i do rokov budúcich, k čomu mu z úprimného srdca želáme veľa síl i tvorivých nápadov.

ONDREJ DEMO

POCTA SALEZIÁNOVI

Metropolitná katedrála sv. Jána Krstiteľa v Trnave sa stala na jar (20. mája) svedkom jedinečnej kultúrno-duchovnej udalosti. Slovensko si pripomenulo osobnosť dirigenta, skladateľa a organizátora hudobného života, saleziánskeho kňaza



ARCIBISKUP J. SOKOL S J. SCHULTZOM

Jozefa Strečanského, ktorý roku 1985 zomrel v Belgicku. Pred odhalením pamätnej tabule zneli elegické tóny jeho skladby *Ó, zem ty krásna* (slová A. Žarnov) v interpretácii Cantica Sacra Tyrnaviensis. Tabuľa pripomína zlatú éru chlapčenského zborového spevu, ktorú do histórie Trnavy vpísal salezián Jozef Strečanský ako zakladateľ a dirigent zboru Trnavských saleziánskych spevákoch v rokoch

1938–1945 na Biskupskom gymnázium. Spomienka nedožitého 90. narodenín vyvrcholila medzinárodným koncertom „Pocta saleziánovi Jozefovi Strečanskému“. Koncert otvoril bývalý sólista, žiak J. Strečanského, dirigent Ján Čambal so svojím zborom Schola Cantorum Sanctae Caeciliae z Kladna-Rozdělova (ČR). Svedectvo o stimuloch k hudobnej profesionalite podal bývalý „spevák“, hudobný skladateľ a muzikológ prof. Ladislav Burlas. Vyvrcholením koncertu bolo účinkovanie Bratislavského chlapčenského zboru s dirigentkou M. Rovňákovou a sólistkou D. Tóthovou. Seniori zo speváckej školy Strečanského po skončení koncertu na stretnutí v renovovanom Arcibiskupskom úrade (býv. saleziánsky konvikt) zaplnili priestory melodickými spomienkami z éry saleziánskych operietiek.

Srdce jedinečného harmonikára dotklo mimo rodného Slovenska, ale piesne, ktorými si podmaňoval srdcia, znejú a budú znieť.

A že v starodávnych gymnaziálnych múroch už vyše 30 rokov žije a prekvitá zborový spev, to spôsobujú generácie mladých nadšencov tohto žánru – reprezentantov nielen vokálnej Trnavy, ale aj na širokom medzinárodnom fóre, večne mladého miešaného zboru Cantica nova (roku 1969 založený Jánom Schultzom). Bola to veľká radosť i česť prispieť do oslavného rámca.

JÁN SCHULTZ

DÚCHANIE DO PAHRIEB S FALOŠNOU ISKROU...

Od počiatku roka 2000 Slovenský rozhlas, rádio Slovensko, vysiela cyklickú reláciu *Dúchanie do pahrieb*. Jej iniciátori si predsavzali previesť poslucháčov dejinami na našom území a priblížiť tak hodnoty vytvorené našimi predkami a takto súčasne šíriť hrdosť a poznanie vlastných dejín. Myšlienka záslužná, avšak...

Tridsiata ôsma časť avizovala zaujímavú tému – vývoj hudobnej kultúry na Slovensku v 20. storočí, s poukázaním na politicko-spoločenské podmienky, na osobnosti zakladajúce inštitúcie, školy, telesá, festivaly i na kompozičné prejavy skladateľských generácií. V čase jednej vysielačnej hodiny úloha náročná, ale pri zvolení vhodného postupu zvládnuteľná.

Autor predlohy Ján Sabol ml. siahol po úvahách interpretov pôsobiacich v posledných 3–4 desaťročiach, čím už prvoplánovo úlohu nezvládol. Nezodpovedanou otázkou zostáva aj výber osobností (huslista Peter Michalica, organista Ivan Sokol, tenorista Peter Dvorský), ktorý by zodpovedal skôr relácii o hudobnom umení v reflexii súdobej hudobnej kultúry. Ján Sabol ml. siahol po archívnych rozhlasových materiáloch. Lahšia cesta odporu. Nenaplnil však

ani základnú požiadavku: šírenia vzdelanosti prostredníctvom verejnoprávneho rozhlasu. Ak by niektorý pedagóg estetiky či hudobnej výchovy chcel túto reláciu metodicky využiť ako inšpiráciu vo svojej pedagogickej práci, bezradne by musel hľadať vlastnú cestu. Autor svojím prístupom a textom negoval fundované publikované muzikologické práce a poslucháčom podal skreslený obraz. Čosi sa snažil zahľadiť niekoľkými „nahodenými“ informáciami, ale aj v nich bolo veľa nepresností. (napr. vianočnú omšu *Harmonia pastoralis in F* prísúdil namiesto J. Zruneka Edmundovi Paschovi).

Nemožno ospravedlniť ani postup Slovenského rozhlasu, rádio Slovensko, ktorý reláciu s takou závažnou témou objedná u autora, čo nie je odborníkom, a vylúči muzikológov z východného Slovenska. Reláciu redakčne pripravujú totiž len v Košiciach! Ak pripomeniem nedávnú skutočnosť, že pri konkurze hudobného redaktora sa neuvádzala požiadavka muzikologického vzdelania alebo teórie hudby, tak táto neprofesionálnosť má svoje „logické pokračovanie“.

Vo všeobecnosti pociťujeme prepád vzdelanosti na úrovni základných a stredných škôl,

no presúva sa to aj na vysokoškolskú pôdu. Počas všeobecnozodpovedacieho procesu sa žiak v škole len ojedinele dostane k informáciám aj o hudobnom umení. Nemá si ich ako osvojiť. Kedysi pochopiteľná súčasť inteligentného obzoru sa dnes vytráca. Mládež a deti sú z masmédií zahŕňané preinformovanosťou a s dôrazom na pop-music. Ak si profil Slovenského rozhlasu, rádio Slovensko a rádio Devín porovnáme v týždenných frekvenciách s Českým rozhlasom, stanica Vltava a Praha, tak naši susedia vyjdú z porovnania s veľkým predstihom lepšie.

Reláciu *Dúchanie do pahrieb* sledujem takmer bez prestávky od prvej časti a pri viacerých pokračovaniach som mala dojem, že autorský kolektív vzniká podľa známostí. Inak by iste nebolo toľko faktografických nepresností a nekvalitných relácií. Autori projektu si vytýčili záslužný cieľ, no odborným potenciálom ho nenaplnajú. Oblasť klasickej hudby patrí k menšinovým žánrom v kontexte umení. No Slovenský rozhlas by ju nemal posúvať ešte viac do úzadia.

SILVIA FECSKOVÁ

MINIPROFIL HŽ] MATEJ DRLIČKA KLARINET

Narodený 1976

1989–1993 Konzervatórium v Bratislave (S. Jaško)

1993–1995 Duquesne University Pittsburgh (B. Jackson)

1995–1998 VŠMU (J. Luptáček)

majstrovské kužly: R. Stolzman (1995), T. LeGrande (1995), J. Hlaváč (1997), M. Lethiec (1998)

súťaže: Súťaž slovenských konzervatórií (1. cena, 1993), Medzinárodná súťaž mladých umelcov, Houston (2. cena, 1995), Yamaha Music Foundation Scholarship Competition (1. cena, 1997), Medzinárodná klarinetová súťaž, Sevilla (semifinalista, 1998)

☐ *Do akej miery sa syn známeho klarinetistu mohol sám rozhodovať o svojom budúcom povolani?*

Je pravda, že to bolo akoby „predurčené“. Každopádne som však aj ja sám chcel od malička hrať na klarinete. Neskôr som absolvoval prípravu na zobcovej flaute. Až do puberty sa zdalo, že byť profesionálnym hudobníkom, je mojím prirodzeným cieľom. Napriek tomu, že sa mi na konzervatóriu darilo – vyhral som súťaž slovenských konzervatórií – dostavila sa kríza i pochybnosti, ktorých ma zbavil až kontakt so skvelým americkým pedagógom Bilom Jacksonom. Dodal mi novú motiváciu a chuť cvičiť. Cvičieval som až osem hodín denne a opäť som sa „zbláznil“ do klarinetu.

☐ *Čo bolo tým zázračným svihnutím čarového prútika amerického pedagóga?*

Stačilo, že mi prvýkrát niečo zahral... Je špičkovým hráčom – vo svojich 27 rokoch je prvým klarinetistom v Pittsburskej filharmónii, v jednom z najlepších amerických orchestrov. So záujmom sme so spolužiakmi chodili na koncerty, na ktorých hral a gratulácie v zákulisí neboli vôbec formálne. Bol pre nás naozajstnou autoritou.

☐ *Ako si sa dostal do USA?*

Bolo to vlastne vďaka náhode. Na chodbe konzervatória ma oslovila p. Lintnerová, či by som nechcel ísť hrať do folklórneho súboru Tambaritzans, ktorý pôsobí v Pittsburgu a svojim členom namiesto honorára ponúka štipendium. Takže popri škole som hral v tomto súbore, s ktorým sme pravidelne koncertovali – vystúpili sme takmer vo všetkých štátoch USA. Súbor má v krajine obrovské renomé. Pôvodne hral chorvátsky repertoár, ten sa však

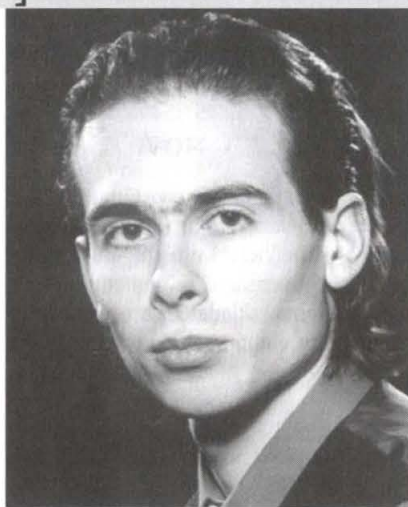


FOTO ARCHIV

postupne rozšíril o srbské, maďarské, slovenské či ruské tanečné i hudobné čísla. Spoluhráči boli síce výborní muzikanti z celého sveta – zväčša zahraniční študenti, no ja jediný som mal akademické hudobné vzdelanie, takže som bol vlastne akýmsi primárom súboru. Navzájom sme sa učili miestne špecifiká – týkajúce sa hudobného frázovania, špeciálnych techník, či výslovnosti. Bola to zaujímavá skúsenosť.

☐ *Americké školstvo je vďačnou témou, takže: pohľad slovenského klarinetistu...*

Asi najvýraznejším rozdielom oproti systému výučby na slovenských konzervatóriách a VŠMU je pozornosť, aká sa na tejto pittsburskej škole venuje štúdiu orchestrálnych partov. Z troch individuálnych hodín do týždňa bola len jedna venovaná etudám a prednesovým skladbám. Zvyšok tvorilo podrobné štúdium orchestrálnych partov vrátane porovnávania rôznych nahrávok. Na hranie v orchestri sa kladie veľký dôraz – už do školských orchestrov sa robia tvrdé konkurzy za plentou. V rámci štúdia nástroja sa dokonca preferuje taký sólový repertoár, ktorý sa najčastejšie vyžaduje na konkurzoch do orchestra – teda najmä Mozartov koncert.

☐ *...hudobnoteoretické predmety?*

Aj tu sa odrazil pohľad, zameraný na praktické uplatnenie sa študentov. Dejiny hudby sa preberajú „v rýchlosti“, ide sa oveľa menej do hĺbky než u nás, na druhej strane sa tu vyučujú predmety týkajúce sa práce s počítačom, napríklad tzv. music technology – práca s hudobnými programami – a študentovi sa ponúka servis v podobe adresárov inštitú-

cií, hudobníkov, návodov, ako napísať dobrý profesný životopis či ako sa pripravovať na konkurz. Vyučuje sa tu však aj filozofia, náboženstvo či angličtina. Mal som dojem, že všeobecné vzdelanie študentov hudby je na oveľa vyššej úrovni než u nás, čo je paradoxné, veď v Európe prevláda názor o polovzdelaných Američanoch... Nevládne tu formalizmus čo sa týka prístupu k štúdiu – platí sa školné, takže študenti sa snažia za svoje peniaze dostať čo najviac.

☐ *Na akej úrovni boli tvoji spolužiaci-klarinetisti a aké majú možnosti uplatniť sa v profesionálnych telesách?*

Mnohí boli výborní – ja som bol takým priemerom... Zostal som s mnohými v kontakte a dozvedám sa, že asi polovica z nich už má miesta v profesionálnych orchestroch.

☐ *Svojho času si mi spomenul, že keby si neštudoval klarinet, asi by si si vybral violončelo...*

Milujem klarinet, no keď som asi pred piatimi rokmi počul Jacqueline du Pré hrať Elgarov violončelový koncert, zmenilo to môj pohľad na hudbu a muzikalitu. Bol som očarený a uvedomil som si, že taký výkon asi ani nie je možný na klarinete. Mnohí klarinetisti to nepočujú radi, no ja neverím okrídlenej fráze, že všetky nástroje sú „rovnocenné“. Podľa mňa husle a klavír svojim spôsobom kralujú nad ostatnými. Majú obrovský sólový repertoár a množstvo interpretov a pri selekcii z takého množstva sa potom darí vzniku kvalitných diel, mimoriadnym interpretačným zjavom i výkonom. Klarinetové koncerty sú často zamerané na exhibíciu – napokon spočiatku ich písali najmä klarinetisti. Ďalšou stránkou, ktorú pri klarinete pocítujem ako handicap, je neschopnosť dokonalej intonácie – tu majú sláčikové nástroje oveľa lepšie možnosti.

☐ *Čo rád počúvaš a čo rád hráš?*

Rád počúvam „salónnu“ francúzsku hudbu: Milhauda, Françaixa a v poslednom čase najmä Piazzollu – tento typ hudby aj rád hrám. No ako interpreta ma naplňajú predovšetkým náročné súčasné skladby, resp. diela hudby 20. storočia, ktorých zápis študujem hodiny, mesiace. V tomto zmysle rád spomínam na stretnutie s Beriovou *Sekvenciou* č. 9, Denisovovou sonátou, Bucchiho

koncertom. Zatiaľ to najťažšie, čím som sa preluskával, je Donatonioho *Clair* – desať strán náročnej klarinetovej „ekvilibristiky“.

☒ *Čo tá, okrem technickej náročnosti, láka na súčasných skladbách?*

Okrem toho, že skladba musí priniesť niečo „nové“, dôležitý je aj určitý komerčný aspekt – okamžite niečím poslucháča zaujať a udržať jeho pozornosť. Mám rád kompozície, ktoré sú pre klarinetistu výzvou. Skladby, využívajúce viaczvuky, dvojité staccata, večný dych... Tieto techniky sa u nás neučia, a preto u nás nie sú takmer vôbec hrávané ani diela, v ktorých sa vyskytujú.

☒ *Okrem získania viacerých medzinárodných cien si získal aj Cenu kritiky na Stredoeurópskom festivale koncertného umenia v Žiline. Dostavil sa „pozitívny tlak“ na tvoju kariéru?*

Nie a na Slovensku to už ani neočakávam. Sľuby boli veľké, no takmer nič

sa nerealizovalo. Mal som zopár koncertov v bratislavskom Mírbachovom paláci. Ešte v rámci žilinskej prehliadky som s Mladými bratislavskými sólistami vystúpil v Žiline, neskôr v Bratislave a Coplandov koncert som hral aj so Štátnou filharmóniou Košice v rámci diplomového koncertu Oskara Rózsua. Nedávno som nahrával klarinetový koncert Paula Chesky so Slovenskou filharmóniou. V poslednom čase som si zvykol, vždy keď mám chuť si sólovo zahrať, poslať ponuku programu do petržalského Cik-cak Centra, kde je každú nedeľu vážna hudba a interpretovi ponechajú v dramaturgii voľnú ruku. Každopádne, nadobudol som dojem, že na Slovensku nemá človek z úspechu na súťažiach nijaké následné výhody...

☒ *... komorná hudba?*

Veľmi rád hrám v klarinetovom kvartete a svojho času som bol členom

dychového kvinteta Comedia del Arte (T. Janošík, I. Danko, N. Ďurček, V. Budzák/I. Bielik). Bolo to šťastné generačné zoskupenie, veľmi nás to bavilo i uspokojovalo. Keď však hobojista Ivan Danko odišiel študovať do Mníchova, prirodzene sme sa rozpadli; zdalo sa nám totiž, že nemá zmysel brať niekoho iného – jednoducho, Ivan by tam chýbal.

☒ *Hral si v dvoch popredných slovenských profesionálnych telesách... čo ďalej?*

Odišiel som z rozhlasového orchestra, pretože mám plány ďalej študovať vo Francúzsku u Michela Lethieca, ktorého som stretol v Piešťanoch na kurzoch. Učím v Nice na Conservatoire Supérieur. Svojho času mi veľmi pomohol – v Seville som potom zahral nad svoje očakávania.

☒ *Čo je tvojím krédom/cielom?*

Hrať prvý klarinet v Newyorskej filharmónii... ☒ as

v skratke

HUDBA BEZ HRANÍC...

2. novembra sa koncertom v Mozartovej sieni Rakúskeho kultúrneho strediska završil 2. ročník medzinárodného projektu zvaného *Hudba bez hraníc v srdci Európy*. Možno pripomenúť, že projekt združuje v rámci medzinárodných relácií mladých skladateľov a interpretov vo vekovom rozpätí od 18 do 33 rokov, zo Slovenska, Maďarska, Rakúska, pričom neuzatvára brány – ako sme sa mali možnosť presvedčiť – ani pred inými národnosťami. Projekt v priebehu uplynulých dvoch rokov dal priestor desiatkam výkonných umelcov a adeptom kompozície na otvorenom, neformálnom fóre vo forme koncertov, workshopov, diskusií, stretnutí... prezentovať a vzájomne konfrontovať umelecké a autorské plody. Iniciátorkou týchto sympatických, virtuálnych „mostov“, zblížujúcich mladých cieľavedomých ľudí okolo umenia, je



UČASTNÍCI VIEDENSKÉHO KONCERTU V MÁJI T.R.

PhDr. Ľubica Kozubová, riaditeľka občianskeho združenia za duchovný, kultúrny a sociálny rozvoj a spoluprácu, ako aj jej syn, talentovaný klarinetista Matej Kozub. Podujatia prebiehali v rôznych

mestách a mestečkách spomenutých krajín (Bratislava, Viedeň, Budapešť, Dudince, Pezinok, Modra).

Každý, kto sa – či už aktívne, alebo ako pozorovateľ – zúčastnil na podujatiach, iste mi potvrdí konštatovanie o neopakovateľnej atmosfére, nasýtenej nezištným entuziazmom. Hodnotiť kompozície, či výkony na koncertoch z pozície „dospeláka“ mi neprichodí vhodné. Všetci zúčastnení dokázali zaujať, presvedčiť nepredstieranou snahou vstúpiť do kultúrneho diania v srdci Európy. A zároveň poslúžiť ako svetlý príklad s ochotou vzájomne si dokázať rozumieť a bez predsudkov komunikovať. Vzor so závideniahodnou myšlienkou. Najmä pre „starších súrodencov“, ktorí zavše nemajú snahu nájsť slovo pre vzájomný dialóg...

L. DOHNALOVÁ

MUSICA DANUBIANA

Koncom októbra sa na pozvanie Maďarskej hudobnej rady, Interart Festival Center Budapešť, Zväzu maďarských skladateľov a Európskej asociácie festivalov uskutočnilo v Budapešti stretnutie zástupcov rôznych hudobných organizácií strednej a východnej Európy. Organizátori a účastníci stretnutia deklarovali potrebu aktivizovať iniciatívu Musica Danubiana, založenej roku 1996, a pokračovať v realizácii jej cieľov odvolávajúc sa na spoločnú kultúrnu tradíciu podunajských krajín. Konkrétne ide o oživenie spoločných hudobných tradícií, o vzájomnú informovanosť a o spoluprácu v oblasti súčasnej hudby. Na seminári, na ktorom sa zúčastnil aj prezident Európskej asociácie festivalov Tamás Klenjászky, odzneli okrem príspevkov účastníkov jednotlivých podunajských krajín aj referáty Fransa der Ruitera (o. i. prezidenta Medzinárodnej hudobnej rady), Miklósa Marschalla (o. i. výkonného riaditeľa Transparency International) a Lidie Varbanovej (programovej riaditeľky Arts and Culture Network v Open Society Institute), ktorí hovorili o potrebe, možnostiach a podmienkach medzinárodnej spolupráce v oblasti kultúry z hľadiska ekonomického, kultúrno-politického a organizačného. Vzhľadom na to, že napriek pozvaniu sa na seminári nezúčastnili zástupcovia organizácií v Rakúsku a Nemecku (okrem zástupkyne KulturKontaktu Austria Annemarie Türkovej), bola vyslovená potreba vyvinúť úsilie zapojiť v budúcnosti aj tieto podunajské krajiny do spolupráce.

Zasadnutia sa konali v nádherom barokovom sídle Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied; súčasťou programu boli koncerty práve prebiehajúceho umeleckého festivalu Budapešťianska jeseň, operné predstavenie novej opery Attilu Bözaya *Posledných päť scén* a koncert vokálneho súboru Schola Hungarica pod vedením riaditeľa Ústavu hudobnej vedy László Dobszaya a Janky Szendreiovej (s ukážkami zo slovenských a maďarských stredovekých hudobných pamiatok).

MIESTO PRE...

RUDOLFA HROMADU,
riaditeľa Štátnej opery Banská Bystrica



FOTO ARCHIV

☒ **Stretávame sa pár hodín pred začiatkom premiéry Pucciniho opery *Tosca* na banskobystrickej divadelnej scéne. Pán riaditeľ, siahli ste po známom, divácky osvedčenom titule. Súbor si však získal kredit najmä vďaka odvážnej dramaturgii. Opúšťate tento trend, alebo *Tosca* iba vyvažuje repertoár do poloh širšej diváckej atraktívnosti?**

– *Tosca* nie je objavným, ale overeným titulom. Prečo dnes v Štátnej opere? Jednak pre nedávnú storočnicu od prvého uvedenia, jednak od inscenácie očakávame divácku rezonanciu, ktorú nevyhnutne potrebujeme. Jej uvedenie neznamená odklon od nášho dlhodobého zámeru robiť objavnú dramaturgiu, samozrejme, vo vyváženom pomere ku kmeňovým repertoárovým dielam. Dosiaľ sa nám to vyplácalo po umeleckej stránke a zároveň sme sa atraktívnou dramaturgiou zviditeľnili doma i v zahraničí.

☒ **Banskobystrické hudobné dni, ktoré dnes *Tosca* otvára, sa pred siedmimi rokmi začali ako „operné“ dni. Znamená širšie koncipovaná náplň úmysel nahrádzať absenciu vážnej hudby v regióne, alebo súbor nemá dosť síl vyprofilovať festival v žánri jemu najvlastnejšom?**

– Zistili sme, že ak predkladáme publiku len vlastnú produkciu, hoci ozvláštnenú hosťami, stretáva sa vlastne počas festivalu s tou istou ponukou ako po celú sezónu. Na pozvanie iného operného súboru nemáme prostriedky. Naším cieľom však bolo osloviť divákov hudobným umením v širšom zmysle slova, teda popri opere i žánrom symfonickým

a komorným, ktorý u nás nemá silné zázemie. Preto sme otvorili dramaturgiu a zmenili názov podujatia.

☒ **Dotknime sa témy umeleckých kontaktov, či konfrontácií. V Čechách existuje celonárodná prehliadka hudobno-divadelných produkcií, keď do Prahy prichádzajú ostatné súbory prezentovať svoje najúspešnejšie počiny. Nebolo by vhodné iniciovať vznik podobnej akcie – v záujme vášho i košického súboru – aj zo Slovenska?**

– Viem o Festivale českého hudobného divadla, boli sme naň pozvaní ako jediný zahraničný súbor s *Jej pastorkyňou* a iba ekonomické dôvody nám nedovolili zúčastniť sa. Súhlasím s vami, že by bolo užitočné nájsť priestor pre vzájomné kontakty medzi divadlami, pre výmenu skúseností, získavanie informácií o slovenskom opernom divadelníctve. Napokon, z našich hosťovaní na BHS, či už s *Bátoryčkou* alebo *Mistrom Scroogeom*, vieme, že pre súbor je to inšpirácia i podnet pre čo najlepšie výkony.

☒ **Popri nápaditej dramaturgii kritika oceňovala otvorenosť Štátnej opery voči mladším, nonkonformným režisérom, ale i dirigentom, ktorí priniesli nové postoje, obohatili kreativitu ansámblu. Budete v tejto línii pokračovať?**

– Samozrejme, je naším programom poskytovať príležitosti mladým a invenčným inscenačným tímom. A to aj s rizikom, že sa nemusí všetko vydať, že nie každý sa s predloženou koncepciou inscenácie stotožní. Zdravá konfrontácia je užitočná, podnecuje tvorivosť. Mienime touto cestou ísť ďalej, lebo nás posúva vpred a divákovi rozširuje obzor.

☒ **Prejdíme k umeleckému súboru. Je dobudovaný v kolektívnych zložkách a sólistickom aparáte?**

– Pokiaľ ide o sólistov, máme svoju vlastnú základňu, ale tiež pravidelne spolupracujeme so stálymi hosťami, či už z Opery SND, alebo z českých divadiel. Myslím, že je to momentálne najvýhodnejší spôsob. Publikum má možnosť spoznávať nové tváre na javisku a, na druhej strane, pomocou vlastných umelcov dokážeme zorganizovať prevádzku. Pokiaľ ide o kolektívne telesá, problémy sú v zbere, kde platové podmienky vonkoncom nie sú motiváciou na zlepšenie situácie.

☒ **Čo si myslíte o koprodukciami? Nevidíte možnosť výmeny inscenácií napríklad s Košicami, alebo divadlami podobného typu v Čechách?**

– V zahraničí je spolupráca medzi divadlami bežnejšia ako u nás. My sme príliš uzavretí, zahľadení do seba, neriešime problémy spoločne. Štátna opera Banská Bystrica do istej miery tento tieň prekračuje, nie však v polohe skutočných koprodukcii. Mám na mysli pozývanie inscenačných tímov: pre pripravovanú Smetanovu *Predanú nevestu* sme oslovili kompletnú zostavu českých tvorcov. V rámci BBHD spolupracujeme so Speváckym zborom mesta Bratislavy pri uvedení Mozartovho *Rekviem*.

☒ **Banskobystrická opera v poslednom období obohatila slovenský divadelný život o viacero slovenských premiér diel svetovej opernej literatúry, sú to napr. Verdiho *Aroldo*, *Ernani*, Pucciniho *Lastovička*. Aká je dramaturgická vízia riaditeľa Štátnej opery?**

– Je v duchu toho, čo ste naznačili. Robiť atraktívny, moderne poňatý repertoár, kde budú mať zastúpenie tituly pre širšie vrstvy publika i také, ktoré prilákajú „fajnšmekrov“ i odbornú kritiku. A navyše sa mienime venovať tiež detskému divákovi, vychovávať si ho tak, aby mal rád operné divadlo. Slovenská tvorba má v našej dramaturgii prvé miesto, hrali sme Beneša, Zeljenku, Cikkeru, v pláne máme Bázlikovu, Štrasserovu a Stoličného opernú rozprávku *Polepetko*.

☒ **Čo pripravuje Štátna opera svojmu publiku v sezóne 2000/2001?**

– Začíname Pucciniho *Toscou*, po nej nasleduje baletná rozprávka *Ferdo mravec* (premiéra 18. novembra), rok končíme muzikálom *My Fair Lady*. Na február 2001 plánujeme baletný projekt Večer súčasnej choreografie, k Veľkej noci v scénickej verzii Bachove *Matúšove pašie*, v marci Smetanovu *Predanú nevestu* a koncom sezóny už spomenutého *Polepetka*. Na sezónu nadväzujú Zámocké hry zvolenské a pre tento letný festival naštudujeme, opäť v slovenskej premiére, *Puritánov* od Vincenza Belliniho. Inscenácia po ZHZ ostane repertoárovým číslom našej Štátnej opery. ☒

ZHOVÁRAL SA PAVEL UNGER

Dalia Atlas

V ISTOM ZMYSLE JE KOLÍSKOU EURÓPSKEJ CIVILIZÁCIE, NA JEHO PÔDE SA ODOHRALI BIBLICKÉ UDALOSTI, NA PÔDE, KTORÁ JE ODVEKÝM MIESTOM NIKDY SA NEKONČIACICH KONFLIKTOV: IZRAEL. NAŠE INFORMÁCIE O TOMTO MLADOM ŠTÁTE NA STREDNOM VÝCHODE SA OBMEDZUJÚ (S MALÝMI VÝNIMKAMI) NA SPRÁVY O VOJNOVÝCH KONFLIKTOCH, O NEZNÁŠANLIVOSTI TAM ŽIJÚCICH NÁRODOV... ČO VIEME O ŽIVOTE ĽUDÍ, O KULTÚRE ŠTÁTU, KTORÉHO TRADÍCIA JE ZMESOU ANTICKEJ, MNOHOVRSTVOVEJ STREDNÝCHODNEJ A MNOHOFAREBNEJ EURÓPSKEJ KULTÚRY, ZO VŠETKÝCH KÚTOV STARÉHO KONTINENTU SEM IMPORTOVANEJ VYHNANCAMI, PRENASLEDOVANÝMI VO SVOJEJ EURÓPSKEJ VLASTI A TŪŽIACIMI VYBUDOVAŤ VLASTNÚ, NOVÚ DOMOVINU? ČO VIEME O KULTÚRE, O UMENÍ TEJTO KRAJINY? ČO O HUDBE? OKREM VŠEOBECNE ZNÁMEJ CELOSVETOVEJ DIASPÓRY NAJLEPŠÍCH ŽIDOVSKÝCH HUDBNÍKOV, OKREM EXISTENCIE IZRAELSKÉHO FILHARMONICKÉHO ORCHESTRA SO ŠÉFDIRIGENTOM ŽUBINOM MEHTOM K NÁM DOTERAZ PRENIKLO PRAMÁLO INFORMÁCIÍ NA TÚTO TÉMU.

Izrael, založený roku 1948, je mladý štát bez vlastnej hudobnej tradície. Tú bolo treba umelo vybudovať na tom, čo bolo k dispozícii: východoeurópska ľudová hudba, piesne z geta, európska umelecká hudba, ľudová hudba oblasti stredomoria, liturgická hudba synagóg. A boli tu skúsenosti európskych prisťahovalcov s európskou inštitucionálnou bázou. Tak v prvej polovici 20. storočia vznikali postupne (hoci úloha v období pred založením židovského štátu bola neľahká): prvá operná spoločnosť (1923), Inštitút pre Novú hudbu (1927, predchodca izraelského ISCM), konzervatórium (1933, dnes Rubinova hudobná akadémia), Palestínsky symfonický orchester (1936, dnes Izraelská filharmónia), hudobno-pedagogické učilište (1945), hudobné oddelenie na Ministerstve kultúry (1948).

O prienik do problémov hudby v Izraeli sa pokúsila Alžbeta Rajterová v rozhovore s Daliou Atlasovou, dirigentkou jedného z dramaturgicky najatraktívnejších koncertov tohtoročných Bratislavských hudobných slávností.

■ Dalia Atlasová nebola v Bratislave po prvýkrát. Začiatkom 90. rokov hosťovala na čele Slovenskej filharmónie, tentoraz bol jej partnerom Symfonický orchester Slovenského rozhlasu...

Ako sa z dievčatka stane dirigentka, čo rozhodne o voľbe tohto – pre ženu dodnes nezvyčajného – povolania?

– Nikdy som sa nerozhodla stať dirigentkou. Ako dirigentka som sa narodila. To nie je vtip. Bola som tzv. záračným dieťaťom a veľmi rýchlo som sa vyvíjala. Podľa svedectva rodičov som začala rozprávať už osemmesačná, ale na hudbu, ktorá u nás doma znela veľmi často, som aktívne reagovala údajne dokonca už skôr, keď som v súlade s rytmom pohy-

bovala rukami. Takže bolo to vlastne celkom jednoznačné... Už v škôlke som vedela, čo to je dirigovanie, a vtedy som hovorievala rovesníkom, že som dirigentkou. Moji „spolužiaci“ – škôlkári mi to doteraz, kedykoľvek sa s nimi stretnem, pripomínajú. Bolo to teda celkom prirodzené, dirigovanie som mala v sebe zakódované. Štúdium hudby som začala klavírom – pomerne neskoro, desaťročná, ale postupovala som veľmi rýchlo a ako 15-ročná som už bola koncertnou klaviristkou. Rubinovu hudobnú akadémiu v Jeruzaleme som vyštudovala za rok. Hrala som s orchestrami, ktoré ma nabádali dirigovať, ale v Izraeli to narážalo na nepochopenie, pretože prevládal názor, že to nie je povolanie pre ženu, nech radšej zostanem pri klavíri, navyše s takým nadaním, alebo nech som speváčka či skladateľka – aj tie odbohy som totiž študovala. Nuž, ale ja som chcela iba jedno: dirigovať. Absolvovala som ako klaviristka, ale v tejto škole potrebovali klaviristu pre dirigentskú triedu, kde boli samí chlapi, v tom čase asi dvanásť. Bez



Foto ŠTEFAN KONČIŠI

problému som im hrala z partitúr, pretože som študovala partitúry od samého začiatku štúdia hry na klavíri. Keď som z nich hrala, snažila som sa do hry vniesť farby orchestra. Farby sú totiž pre mňa veľmi dôležité aj pri dirigovaní a dúfam, že to počuť aj pri spolupráci s orchestrami. Ani jeden zo spomínaných poslucháčov dirigentskej triedy sa nestal dirigentom, iba ja... Na štúdium dirigovania som však musela odísť so svojej vlasti, ktorú veľmi milujem, kde aj žijem, no kde mi toto štúdium neumožnili. Začali ma brať vážne, až keď som mala na konte ceny z troch medzinárodných dirigentských súťaží.

■ Kto vás teda zasväcoval do tajov dirigovania?

– Študovala som u viacerých významných svetových dirigentov, ako boli Franco Ferrara, Sergiu Celibidache, Hans Swa-

rowsky, Pierre Boulez. U každého z nich som zväčša zotrvala len krátko, lebo som sa chcela vyhnúť nebezpečenstvu imitácie. Okrem toho, keď som začala študovať dirigovanie, bola som už vyštudovaná hudobníčkou – absolventkou Rubinovej akadémie v Jeruzaleme. Vlastne som potrebovala iba dirigenskú techniku. Na tej som šťastie mohla pracovať sama. Pritom každý z týchto veľkých pedagógov mi dal niečo iné. Od Celibidacheho som dostala zmysel pre farby. U Ferraru som sa naučila objavovať genialitu skladateľov. A Swarowsky, ten veľký učiteľ, bol schopný za čo najkratší čas poskytnúť optimium informácií. Od neho som sa naučila byť pedagógom. Sama som totiž už vtedy vyučovala hru na klavíri. Swarowsky tiež bol ten, čo ma posielal na súťaže, pretože podľa neho inak by som sa so svojou skromnou povahou nedostala k dirigovaniu. V rozpätí 1 a 1/2 roka som sa teda zúčastnila na troch medzinárodných súťažiach a dostala som hneď aj ceny – ako prvá žena na svete. Boli to ceny zo súťaží v Taliansku (súťaž Guido Cantelli), Anglicku (súťaž Liverpool Royal Philharmonic Orchestra) a v USA (Mitropoulosova súťaž). Swarowsky ma zakaždým pripravoval týždeň pred súťažou. V Mitropoulosovej súťaži som dostala cenu od Leonarda Bernsteina. Tá spočívala o. i. v štipendiu na pobyť

ostatné izraelské orchestre (spolu ich je päť), o orchestroch v Európe a v USA ani nehovoriac.

■ Ste zakladateľkou orchestra Pro musica v Izraeli. S ním ste realizovali rozsiahly edukačný program. Bol jedinou možnosťou existencie tohto súboru?

– Naš edukačný program bol dôsledkom toho, že naša krajina potrebovala kvalitný orchester, ktorý by plnil takúto funkciu. Potreba vzdelania širšej verejnosti ma zároveň viedla k ďalšej činnosti, ktorú doteraz vykonávam: pôsobím ako profesorka na vysokej škole Technion v Haife, kde mám symfonický orchester a zbor a aj profesúru: je to môj dar vlasti. Izrael je veľmi mladá krajina, ktorá potrebuje talenty... Podobne ako Perlmana a Zuckermana, aj mňa chcel Isaac Stern vziať do Spojených štátov, aby som si tam vybudovala kariéru, no odmietla som. Musela som zostať tam, kam patrí, tam, kde musím odovzdať všetko, čoho je môj talent schopný.

■ Po orchestri Pro musica ste však založili aj ďalšie telesá...

– Spomínala som už Symfonický orchester a zbor Technion. Začiatkom 90. rokov som založila vynikajúci sláčikový orchester Atlas Camerata, s ktorým som absolvovala aj viac



DALIA ATLAS NA BHS

v Tanglewoode. Dostala som tiež ponuku stať sa asistentkou v Metropolitan Opere, pozval ma Leopold Stokowski, aj Eugene Ormandy – všetko som odmietla, lebo som chcela začínať vo svojej vlasti. Pre mňa bolo dôležitejšie vystúpiť dvakrát týždenne so svojim vlastným orchestrom na koncertoch so sprievodným slovom pre ľudí, ktorí nikdy predtým takúto hudbu nepočuli. Pretože u nás v Izraeli sú ľudia z celého sveta, niektorí z nich boli nekultúrni, nevzdelaní... Preto sme dlhé roky chodili hrať do škôl.

Neskôr som sa zúčastnila na ďalších súťažiach, získala som Stokowského cenu, Cenu Villa-Lobosa v Brazílii a cenu Eugena Ormandyho. Ten totiž, keď mal 80 rokov, sa rozhodol dať cenu žene-hudobníčke, skladateľke, dirigentke alebo sólistke. Hľadalo sa na celom svete a rozhodnutie padlo na mňa. Vzápätí ma pozvali dirigovať Filadelfský orchester – bola to časť tejto ceny.

■ Vďaka úspechu na súťažiach ste začali hosťovať v rôznych krajinách sveta.

– Súčasťou cien, ktoré som vyhrala, boli pozvania dirigovať, napríklad do BBC, koncert Liverpool Royal Philharmonic Orchestra, do USA... Až na to som dostala pozvanie dirigovať aj vo vlastnej krajine. Ale potom som už dirigovala Izraelskú filharmóniu, vynikajúci Izraelský rozhlasový orchester a všetky

zájazdy v USA, vo Francúzsku, nahrávali sme Schubertovo *Kvinteto*, ktoré som sama aranžovala pre orchester. Nahrávka mala vynikajúcu odozvu u kritiky.

■ Ako je to s akceptovaním ženy-dirigentky v súčasnosti?

– Tu sa situácia zlepšila. Dnes už je veľa žien-dirigentiek a som rada, že sa aj v tejto oblasti veci vyvíjajú. Je to otázka času: boli časy, keď sa objavila prvá lekárka-žena, prvá sudkyňa... Som rada, že som bola priekopníčkou, a dnes som si istá, že uprostred 21. storočia bude najmenej 50 % žien-dirigentiek.

■ To znamená, že aj vaša dirigenská kariéra sa vyvíjala pozitívne.

– Dosiaľ som dirigovala v 30 krajinách 70 orchestrov. SOSR je 71. orchester. Rada pracujem s rôznymi orchestrami v rôznych krajinách, lebo vnímam celý svet ako rodinu: hudba naozaj spája ľudí. Rada pozorujem rôzne spôsoby hry orchestrov. Aj tu, na Slovensku, vnímam rozdiel, špecifickosť orchestra. Pravda, rozdielne vnímam aj orchester, ak stojím pred ním ako dirigentka, alebo v sieni ako poslucháča.

■ Váš obľúbený repertoár?

– Dodnes mám v repertoári 750 partitúr. Snažím sa totiž na každom koncerte dirigovať iný program, pretože veľmi rada študujem nové diela. V tom sa azda odlišujem od väčšiny

ostatných dirigentov, ktorí majú svoj stály repertoár a s ním cestujú po svete. Ja, naopak, sa snažím objavovať nové veci. V každej krajine, kde dirigujem, sa snažím uviesť aspoň jedného tamojšieho skladateľa. Usporiadateľov vždy žiadam o zaslanie partitúr a z tých si vyberám skladbu, ktorá sa mi páči. Dirigujem aj diela, ktoré sú predmetom môjho hudobnovedeckého výskumu.

■ Predpokladám, že aj váš koncert v rámci BHS, na ktorom ste popri kompozícii Leonarda Bernsteina dirigovali najmä diela Ernesta Blocha, súvisí s vašim výskumom.

– Presne: Bloch. Ako som sa k nemu dostala? Asi pred štyrmi rokmi som začala s výskumom jeho tvorby. Počas tohto výskumu som zistila, že mám do činenia s mimoriadne osobitou a zaujímavou postavou a nádhernou hudbou. Z Blochovej tvorby sú známejšie iba tri kompozície, okolo 70 % jeho tvorby nebolo nikdy predvedenej, niektoré diela dodnes nevyšli tlačou. Môj blochovský projekt začal ponukou nahrávacej spoločnosti, ktorá ma vyzvala, aby som nahrála niektoré jeho diela s Royal Philharmonic Orchestra v Londýne. Nahráli sme Blochovu poslednú symfóniu (je autorom siedmich symfónií), ktorú nikto nepoznal. Doteraz som realizovala zvukový záznam jeho štyroch symfónií, aj symfonických básní. Diela, ktoré sme so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu uviedli teraz, v rámci BHS, zazneli v Blochovej mladosti v USA a odvtedy ich nikto nehral. Mimochodom, Bloch je aj autorom opery a želala by som si, keby sa Opera Slovenského národného divadla zaujímala o jej predvedenie (bola by to príležitosť nielen a predovšetkým pre toto jedinečné dielo, ale aj pre môj návrat na Slovensko, kde sa cítim veľmi dobre). Opera *Macbeth* je komponovaná na Shakespearov text. Je to nádherná hudba. Na spomínanom CD som z nej nahrála dva orchestrálné výňatky a na tej istej nahrávke je aj Blochova skladba *Memorial*, doteraz nikdy nepredvedená, ako aj suite *Židovské básne*. Bloch bol nesmierne zaujímavou osobnosťou: často striedal kompozičný štýl, vždy bol veľmi precízny a zároveň veľmi spontánny, navyše veľmi inteligentný. Mal všetko, čo je potrebné pre to, aby bol veľkým skladateľom.

■ Vráťim sa k vášmu rozsiahlemu repertoáru: nemáte predsa len nejaké preferencie?

– Nikdy nedirigujem skladbu, ktorú nemilujem. A milujem veľmi veľa hudby. Keď som bola mladá, bol mojím bohom Brahms, neskôr Mahler... Ale zistila som, že ľudská bytosť je samá zmena. Vo chvíli, keď dirigujem nejakú skladbu, mám pocit, akoby som bola jej autorom. Dokonale ju poznám, veď okrem analýzy hudby robím aj analýzu grafologických.

■ Dirigujete z rukopisov?

– Vždy nazriem do autografov. Z nich možno vyčítať charakter skladateľovej osobnosti. Táto muzikologická, grafologická práca mi pri jej štúdiu umožní preniknúť hlboko do partitúry – natoľko, až sa ť dielom stotožním.

■ Ste nadšenou občiankou svojej vlasti – Izraela. Začiatky v tejto krajine neboli jednoduché ani v oblasti hudby.

– Toscanini vybudoval Izraelskú filharmóniu, ktorej zakladateľom bol Hubermann. Ten doviedol z celého sveta najlepších židovských hudobníkov, takže sa z nej stal vynikajúci orchestr. Najmä sláčikové nástroje sú prvotriedne. Teraz sa postupne zakladajú ďalšie orchestre: je to mladá krajina, ktorá nemá na ne peniaze.

■ Izrael nie je chudobná krajina...

– Keď máme peniaze, použijú sa na bezpečnosť, ktorá je absolútne prioritná.

■ V posledných rokoch zosilnela imigrácia z Ruska do Izraela. Prichádzajú aj hudobníci...

– Prišlo ich odtiaľ 6 000. Samozrejme, že miesta nebolo pre všetkých a všetci nepatrilí k tým najlepším. Ale po ich príchode som sa rozhodla vybudovať sláčikový orchestr, pozostávajúci výlučne z ruských hudobníkov: Atlas Camerata Orchestra. Všetci členovia sú Rusi, koncertný majster je Izraelčan. Chcela som totiž kombinovať dve rôzne školy: koncertný majster môže ovplyvniť hru všetkých ostatných.

■ V čom spočíva rozdiel medzi ruskými a izraelskými hudobníkmi?

– Bolo to rôzne vibrato, rôzny prístup k hudbe. Ale podarilo sa nám všetko sklbiť. Pracujem veľmi precízne na každom, i tom najmenšom detaili. Napríklad spôsob interpretácie Mozarta bol v Rusku veľmi odlišný od jeho ponímania v Izraeli. Nevieť prečo, ale bolo to vždy trochu tvrdé. Pracovala som teda na štýle...

■ Súčasná izraelská hudba?

– Naši skladatelia v tomto storočí (v predchádzajúcich obdobiach žili v diaspóre) sa museli popasovať s problémom vytvoriť izraelský kompozičný štýl. Za tým účelom naši muzikológovia nahliadli do minulosti. Ale naša minulosť je dve-tritisíc rokov stará. Došli na to, že zo všetkých komunít na celom svete bola jemenská tradícia najizolovanejšia, preto si uchovala tradíciu. Vybrali sa teda jemenské piesne a zhudobňovali sa. Bol to Ben Chaim, čo s tým začal. No keď som začala s výskumom Blochovej kompozičnej tvorby a keď som nahrála jeho tri symfonické básne, zistila som, že melódie ním „vymyslené“ boli veľmi príbuzné melódiám, ktoré pri spomínanom výskume objavili, resp. zapísali muzikológovia. Bloch ich písal 50 rokov pred Ben Chaimom, ktorý sa snažil vytvoriť izraelský národný štýl. V jednom zo svojich listov Bloch napísal, že má odkaz na štýl z Biblie...

■ K čomu by ste prirovnali hudobný život a tvorbu v Izraeli?

– V kultúre, mentalite sme priklonení viac k európskej tradícii – veď naši predkovia prišli z Európy –, hoci životný štýl je skôr americký. Napríklad moji predkovia boli sčasti rabíni, sčasti kantori – teda nečudo, že som dirigentka...

■ Osobitná kapitola: Izrael a Richard Wagner. Doneďavna bol zákaz uvádzať jeho diela.

– Už to neplatí. Wagner nebol Hitlerovým súčasníkom. Hitler si z neho iba urobil národného skladateľa a použil jeho hudbu ako sprievod k transportom Židov do koncentračného tábora. Bolo to citovo veľmi delikátne. Ja osobne milujem Wagnera a dirigovala som jeho diela všade na svete. Nie však v Izraeli, a to kvôli sympatiám voči ľuďom, ktorí prežili všetky tie hrôzy, ktorí sú stále nažive a v ktorých Wagnerova hudba zrejme evokuje spomienky na holokaust.

■ Vaše súčasné a budúce plány...

– Keďže robím rozsiahly výskum a potom jeho výsledky uplatňujem v praxi, teda koncertne uvádzam a nahrávam diela, resp. autorov, ktorí sú a boli predmetom môjho výskumu, dostala som pozvánku od kanadskej vlády, aby som v Kanade urobila výskum tamojšej hudby. Po mojich prvých dvojmesačných pobytoch v Kanade bude mojou úlohou tieto diela dirigovať. Bola som veľmi prekvapená, keď som zistila, že Kanada má okolo tisíc skladateľov. Niektorí sú veľmi dobrí, no málokto o tom vie, lebo Kanada je kultúrne ešte stále veľmi izolovaná... ■

Ján Zimmer

Concerto grosso pre dva klavíry, sláčikový orchester a bicie nástroje op. 7

Lubomír Chalupka

V prvej etape vývoja slovenskej hudby po roku 1945, v štádiu estetického i spoločenského upevňovania relatívne jednotnej poetiky skladateľskej generácie, neskôr nazvanej slovenská hudobná moderna, formujúcej sa v predchádzajúcom období, bolo aktuálne očakávať nástup mladých autorov, ktorí mohli rozšíriť a obohatiť rozmer domácej kompozičnej tvorby novými, sviežimi koncepciami. Po Otovi Ferenczym, ktorý sa rezolútne prihlásil o toto právo *Hudbou pre štyri sláčikové nástroje* (písali sme o nej v *Hudobnom živote* č. 7–8/2000) i publicistickou aktivitou, sa veľké nádeje vkladali do talentu Jána Zimmera (1926 Ružomberok – 1993 Bratislava). Zimmer už ako 19-ročný ukončil organovú triedu na Štátnom konzervatóriu v Bratislave, kde priebežne študoval aj klavír v triede Frisca Kafendu, neskôr Anny Kafendovej a kompozíciu u Eugena Suchoňa. Druhý nástrojový odbor absolvoval roku 1947 a skladateľské štúdiá o rok neskôr. Už pri prvej prezentácii na verejnosti, kde mladý Zimmer hral Čajkovského *Klavírný koncert b mol*, sa konštatovalo jeho „robustné nadenie i fantazijnosť“ (*Čas*, roč. 4, č. 140, s. 4) a pri príležitosti vlastnej interpretácie *Sonáty č. 1 pre klavír* aj kvalita tesného prepojenia interpretačnej a kompozičnej tvorivosti. Dispozície pre koncertnú činnosť Zimmer potom, v rokoch osobnostného rastu i dozrievania, priebežne overoval a rozvíjal temer výlučne na viacerých vlastných opusoch určených klavíru, resp. organu.

V školskom roku 1948–1949 sa Zimmer zdokonaľoval v kompozícii na Hudobnej akadémii Ferenc Liszta v Budapešti u Ferenc Farkasa. V tomto prostredí napísal trojčasťový *Koncert pre klavír a orchester* op. 5, s ktorým sa onedlho predstavil bratislavskej verejnosti na jednom z prvých koncertov Slovenskej filharmónie. Kritika v uvedenej novinke postrehla kvalitnú technickú pripravenosť skladateľa, ocenila brilantnosť a sýtosť klavírneho zvuku, harmonickú priebornosť a zmysel pre kontrasty. Autor sa oprel o tradíciu virtuózneho romantického klavírneho koncertu s dôrazom na virtuóznitu a expresívnosť sólového partu i farebnú bohatosť orchestrálnej inštrumentácie. V týchto základoch predstavuje prvé dielo svojho druhu v slovenskej hudobnej tvorbe (ak

odhliadneme od introvertného záberu *Concertína* Jána Cikke-
ra z roku 1942). Už v ňom sa prejavila nápadná črta Zimmerovej invencie: dôraz na konštruktivizmus, viazaný na výber a využitie tvarového modelu v podobe refazca pasáží, monorytmickosť a pravidelnosť pohybovej pulzácie, záujem o akord chápaný nie natoľko v prostredí harmonických vzťahov, ale v prvom rade ako nositeľ priebornej až drsnej zvukovosti, myslenie na úrovni rozšírenej tonality, intelektuálny vklad do formovo-tektonického plánu. V ďalšom diele, *Klavírnom*

kvintete op. 6, ktoré vzniklo roku 1950, Zimmer tieto dispozície uplatnil na pôde komorného a vyrovnaného dialógu medzi partom klavíra a sláčikových nástrojov. Jadrom kompozičnej stratégie sú nápadné tematické tvary a ich farebno-zvukové variovanie.

Tým, že Zimmer študoval v triede Eugena Suchoňa (bol jeho jediným žiakom, pretože Suchoň roku 1948 prešiel ako profesor teoretických predmetov na Vysokú školu pedagogickú a výchovu komponistov sa už viac nevenoval), rozširoval si odborné vzdelanie v Budapešti a zaujímal sa o aktuálne dianie (v lete roku 1949 sa v Salzburgu zúčastnil na šesťtýždňovom kurze kompozície u amerického skladateľa Davida Lee Diamonda v rámci „Seminar in American Studies“), prekračoval ambície doma budovanej tradície Moyzesovej skladateľskej školy. Individuálnu štýlovú orientáciu i úroveň kompozičného talentu predstavil v *Concerte grosso* pre dva klavíry, sláčikové a bicie nástroje op. 7, ktoré písal roku 1950. Už názov prezrádza rozšírenie inšpiračného zázemia – popri väzbe na prvky romantickej virtuozity, určitej honosnosti a priebornosti výrazu rovnako dôležité miesto venoval Zimmer aj prehĺbeniu štruktúrálnej disciplíny prostredníctvom dômyselnej kontrapunkticko-imitačnej práce. V tom rozvinul požiadavky a predstavy svojho učiteľa Suchoňa, týkajúce sa disciplíny invencie, rovnováhy medzi hodnotou nápadu a dômyselnosťou jeho technického spracovania, regulovaní vztahu medzi spontánnosťou muzicírovania a intelektuálnym nadhľadom. Zároveň prehĺbil tie postupy, prítomné už v predchádzajúcich opusoch, ktoré inklinujú k neobarokovej štylizácii, založenej na úspornosti, prísnom



FOTO ARCHÍV

keho skladateľa Davida Lee Diamonda v rámci „Seminar in American Studies“), prekračoval ambície doma budovanej tradície Moyzesovej skladateľskej školy. Individuálnu štýlovú orientáciu i úroveň kompozičného talentu predstavil v *Concerte grosso* pre dva klavíry, sláčikové a bicie nástroje op. 7, ktoré písal roku 1950. Už názov prezrádza rozšírenie inšpiračného zázemia – popri väzbe na prvky romantickej virtuozity, určitej honosnosti a priebornosti výrazu rovnako dôležité miesto venoval Zimmer aj prehĺbeniu štruktúrálnej disciplíny prostredníctvom dômyselnej kontrapunkticko-imitačnej práce. V tom rozvinul požiadavky a predstavy svojho učiteľa Suchoňa, týkajúce sa disciplíny invencie, rovnováhy medzi hodnotou nápadu a dômyselnosťou jeho technického spracovania, regulovaní vztahu medzi spontánnosťou muzicírovania a intelektuálnym nadhľadom. Zároveň prehĺbil tie postupy, prítomné už v predchádzajúcich opusoch, ktoré inklinujú k neobarokovej štylizácii, založenej na úspornosti, prísnom

formovom rozvrhu a triezvosti až vecnosti. Nevzdal sa však záľuby v kontrastoch, preto hudba *Concerta* napriek niektorým afinitám k tvorbe Stravinského a Hindemitha disponuje rozmanitejším inšpiračným záberom: preskupovanie romantických konvencií s impresionisticky modelovanými inštrumentačnými nápadmi, prepracovanosť až určitá vecnosť imitácie polyfónie, výber drsných akordických konštelácií, sriedaný s melodickou dikciou blízku folklórnej inšpirácii. Tento záber tvorí zvláštny výsledok, ktorý je nielen charakteristický pre túto skladbu, ale tvorí aj dôležitú konštantu, určujúcu následný vývoj Zimmerovej skladateľskej tvorby a jej individuálne črty.

Concerto grosso je štvorčasťou skladbou. Nielen jej druhové určenie, ale aj názvy jednotlivých častí – *Introduzione*, *Misteriosamente*, *Toccata*, *Passacaglia a fuga* – no aj tonálna jednota, keď všetky časti cyklu sú tonálne zakotvené in C, poukazujú na skladateľov vzťah k barokovým zriedkam inštrumentálnej hudby. To viedlo k určitému obmedzeniu a selekcii – voči evolučne rozvinutému a zvukovo hýrivému *Klavírnemu koncertu* č. 1, rozvrhnutému na bezmála trištvrthodinovú plochu, je op. 7 úspornejší a lakonickejší, trvá 16 minút, bohato inštrumentovaný orchestrálny aparát v op. 5 bol vystriedaný skupinou sláčikových nástrojov, pričom v traktovaní bicích nástrojov neuvolnil Zimmer priestor pre možné kombinácie ich sonických kvalít, ale zveril im úlohu akcentovania gradačných miest v skladbe a zvýraznenia akordických útvarov. Napriek voľbe dvoch klavírov je výsledný zvuk koncertantnej vrstvy striedmejším, menej virtuóznym, pretože romantizujúce prvky sú tu potlačené v prospech barokovej konvencie, vyžadujúcej rovnocenný dialóg medzi sólovými partmi a sprievodom.

Prvá časť má charakter stručného (trvá len 2 minúty) vstupu, založeného na pravidelne plynúcom pohybe, pripomínajúcom prelúdium alebo invenciu. O tom, že Suchoň pre Zimmera znamenal nielen pedagogickú, ale aj skladateľskú autoritu, svedčí výber niektorých melodických modelov, intervalovým zoskupením nápadne pripomínajúcich Suchoňovu invenciu. Zimmer zvlášť obľuboval väzbu sekundovo-kvartovú, ktorá je príznačná pre melodiku Suchoňových skladieb od *Malej suity s passacagliou* cez *Baladickú suitu* až k *Žalmu zeme podkarpatskej* a tvorí špecifické jadro modálneho diatonického myslenia, zakotveného v osobitej transformácii štruktúrnych prvkov slovenského piesňového folklóru. Táto väzba v rozmanitých mutáciách (s využitím aj zväčšenej kvarty a čistej kvinty) bola oporou Zimmerovej predstavivosti nielen v *Concerte grosso*, ale aj v jeho ďalších koncertantných a symfonických opusoch. V *Introdukcii* inklinuje plynulosť melodického pohybu aj k motivickej tvarovosti (Pr. 1) a ku gradácii, pointovanej tesne pred vrcholom drsnými akordmi (sekundovo-septimové zahustenia oktávy).

Pr. 1



Druhú časť koncipoval Zimmer v záujme vyostrenia protikladu medzi melodicky presne určeným motivickým tvarom a sonicky pointovanými girlandami pasáží a figurácií vo vysokých registroch klavíra s dôrazom na impresionisticky čítanú nejasnosť, priezračnosť a akýsi opar, z ktorého sa postupne vynára melódia. Výberom prostriedkov (flažolety v sláčikoch, trblietavý zvuk klavírov), podporujúcich zvláštnu atmosféru, sa v *Misteriosamente* demonštruje Zimmerova odvaha začrieť do

zdrojov, v slovenskej tvorbe dovedty nezužitkovaných (príbuznosť s hudbou Mauricea Ravela prezráda okrem iného aj stavba melodického motívu – Pr. 2), i jeho záujem experimentovať aj za cenu prudkého kontrastu (v čom sa dajú vystopovať aj podnety z tvorby Bélu Bartóka).

Pr. 2



V nasledujúcej časti dominuje klavírne duo, prinášajúce sviežu a pohybovo vitálnu hudbu, náznakovo pripomínajúcu až jazzom inšpirovanú invenciu. Zimmer tak nadväzuje na podobné miesto v prvej časti svojho *Klavírneho koncertu* op. 5, kde sa objavuje citát zo známej klavírnej skladby Jaroslava Ježka *Bugatti step*. Črty virtuozity a určitej konštruktívnosti, prítomné v tvorbe tohto českého skladateľa, ktoré tvoria nezanedbateľnú súčasť Zimmerovej predstavivosti, boli znova ničím novým, čo obohatilo výrazový rozmer dovedejšej slovenskej hudby. Sviežosť *Toccaty*, pevná konštrukcia a jasnosť diatoniky naznačujú súvislosti medzi *Concertom grosso* slovenského autora a rovnako nazvaným dielom Bohuslava Martinů z roku 1937 (kde je aj totožné obsadenie dvoch klavírov s orchestrom).

Záverečná časť tvorí vyvrcholenie cyklu, nielen rozmerovo – trvá rovnako dlho ako predchádzajúce tri časti spolu, ale aj tektonicky. Naplno odhaľuje Zimmerovu dôveru v koncentrujúce možnosti polyfonicko-imitačnej disciplíny. Téma *passacglie*, podčiarkujúca dôležitosť kvartových intervalov v autorovej melodicko-konštruktívnej invencii (Pr. 3), zaznieva v hlbokých

Pr. 3



sláčikoch ako základ 17 variácií, kde sa do protihlasov a zvukovej premenlivosti premieta aj myšlienkový materiál, využívaný v dovedejšom priebehu *Concerta grosso*. Gradačný oblúk sa nerieši typom prekomponovanej štruktúry, ako je to v Suchoňovej *Malej suite*, ale skôr brahmsovským aditívnym spôsobom navrstvovania nových inštrumentačných nápadov. Po cezúre nasleduje dvojité *fuga*, kde voči východiskovej téme *passacglie* postavil Zimmer melodický tvar (Pr. 4), podčiarku-

Pr. 4



júci folklórny základ jeho motivickej predstavivosti. V prostredí fúgovej evolučnosti sa prezentujú všetky kvalitatívne črty Zimmerovho štýlu, založené na kontraste a nápaditosti.

Concerto grosso naštudoval pri príležitosti jesennej Prehľadky novej slovenskej tvorby v roku 1951 Ladislav Holubek so Slovenskou filharmóniou a spoluúčasťou autora a Zity Strnadovej-Parákovéj. Bolo to v období, keď sa v prostredí slovenskej hudobnej tvorby už začali uplatňovať totalitné praktiky estetiky tzv. socialistického realizmu, ktoré posudzovali novovznikajúcu tvorbu optikou ideologicky motivovaných dogmatických pravidiel a požiadaviek. Strážcom týchto pravidiel bol Zväz československých skladateľov, založený roku 1945, a tam sa zaviedla prax priebežnej kontroly hudobnej a najmä ideologickej kvality nových skladieb. Obligátnou súčasťou

prehrávkou bola diskusia, kde sa prítomní skladatelia a kritici vyslovovali k prezentovanej kompozícii a k autorovmu zámeru. Dvadsaťpäťročný Zimmer bol tvorcom, ktorý inklinoval k typu absolútnej hudby, štruktúrne konzekventnej a kontrastne pointovanej – tak, ako ho prezentovali jeho skladby od *Klavírnej sonáty cez Klavírny koncert a Klavírne kvinteto až ku Concertu grosso* op. 7. Zároveň však bol autorom, ktorý pravdepodobne uvažoval aj o vyššom, než len remeselnom základe umeleckej tvorby, preto hľadal aj jej ideovo-obsahové zázemie. Na spomenutej diskusii predstavil svoj nový opus ako prejav tzv. nukleárnej teórie, založenej na „nehmatateľnom energetickom duševnom vlnení fyzicko-biologického pohybu“. Neuvedomil si, že v situácii, keď vo vtedajšej slovenskej spoločnosti jediným oficiálne prijateľným názorom bol ateistický materializmus, takáto výkladová formulácia umeleckej tvorby musela prítomných nesporne frapovať. To viedlo, v zhode s dobovo krátkymi spjmi, nielen k obvine- niu skladateľa z „najhlbšieho idealizmu“, ale aj k odmietnutiu samotnej skladby – lebo v čase, keď sa vyžadovali súčasné témy a v triedne motivovanej optike posudzovania umelec-kej tvorby sa epocha baroka stotožňovala s epochou feudaliz- mu, sa musel už názov skladby javiť ako podozrivý a tak sa mu pripísal zámer „kriesiť historické tradície“ (Nováček). „Vi- na“ Zimmera sa videla taká veľká, že v zápale oduševneného odsúdenia skladby sa ani po odstupe štyroch rokov od premiéry nezaznamenali nijaké jej klady, lebo „smutno je člove- ku, keď vidí, že talent sa dostáva na šikmú plochu, do doty- ku autorit formalistického sveta, ostáva potenciálne nevyuži- tý, v izolovanosti od historických potrieb doby nevyhnutne vädne, podlieha vnútorným rozporom, stráca sebadôveru a perspektívy a stojí osamotene s hrstkou tých, ktorí mu tlie- s- kajú a ktorí tým tliekajú minulosťou.“ (Nováček, s. 244.) V takto zacielenej „argumentácii“ sa, pochopiteľne, nemohli postrehnúť viaceré štruktúrne súvislosti medzi slovensky zakotvenou melodikou Zimmera a jeho učiteľa Suchoňa a v paušálnom obvine- ní sa objavili výroky, dokumentujúce vulgarizmus vtedajšej doby: „A čo, keď si postavíme otázku národnosti. Bez hraníc je táto skladba, zvučiaci spevnosť slo- venského ľudu, budovateľa epopejí, ide takmer naprázdno okolo úš skladateľových, ani jeden tón z fujary, ani jeden ryt- mus tancujúceho ľudu po práci nezaletel do duše národne prázdnej“. (Tamže.) Takto ostro fomulovaný odsudok mal za

následok nielen morálny, ale aj existenčný postih skladateľa: Zimmer bol roku 1952 prepustený z miesta pedagóga teore- tických predmetov na bratislavskom Konzervatóriu a až do konca života sa venoval kompozícii bez pracovných záväzkov voči konkrétnej inštitúcii.

V ďalších dielach, napísaných po osudnom *Concerte grosso*, pristúpil Zimmer k určitej revízii prostriedkov, ktoré dovtedy uplatňoval. Už v *Klavírnom koncerte* č. 2 z roku 1952 sa zriekol ostrejších disonancií a prudších dynamických kontrastov, na- vyše ho pripísal „oslave statočnej práce baníkov“ a neskôr usiloval aj o programové žánre (symfonické básne, kantáta). Druhu klavírneho koncertu a koncertantnej tvorby, písanej v podstate na objednávku vlastnej predstavy a interpretač- ných dispozícií, však zostal verný po celý svoj život (*Klavírny koncert* č. 7 pochádza z roku 1985 a *Concertino classico pre violu a komorný orchester* z roku 1990 – v tejto súvislosti treba upo- zorniť na to, že heslo „Ján Zimmer“ v publikácii 100 sloven- ských skladateľov uvádza neúplný zoznam Zimmerových opusov s absenciou dôležitých kompozícií!). Ani model baro- kového muzicírovania skladateľ neopustil – už v *Concertine pre klavír a sláčikový orchester* op. 19 z roku 1955 sa k nemu vrátil. Tvorivé zámery uložené v *Concerte grosso* op. 7 sa teda nestali epizodickými či pomýlenými, ale ich prostredníctvom možno študovať a pochopiť vývoj i limity Zimmerovej skla- dateľskej osobnosti. ■

Pramene:

Concerto grosso pre dva klavíry, sláčikové a bicie nástroje op. 7 – nahrávka (Ján Zimmer, Miloš Váňa, Symfonický orchester bratislavského rozhlasu, dir. Tibor Frešo. Fonotéka Hudobného centra č. 36)

Literatúra:

NOVÁČEK, Z.: *Súčasná slovenská hudobná tvorba*. Bratislava: Veda 1955. Kol.: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava, Veda 1957, s. 494–496.

ŠAMKO, J.: *Pohľad na symfonickú tvorbu Jána Zimmera*. In: *Slovenská hudba* 2, 1958, č. 2, s. 55–61.

HURŠOVSKÝ, I.: *Ján Zimmer*. In: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava, ŠHV 1964, s. 335–368.

DLHÁŇOVÁ, B.: *Ján Zimmer – život a dielo*. [Rigorózna práca] Bra- tislava: FFUK 1980.

STANČÍKOVÁ, M.: *Klavírne koncerty Jána Zimmera*. [Diplomová práca] Bratislava: FFUK 1995.

CHALUPKA, L.: *Slovenská hudba 20. storočia. Vývoj po roku 1945*. In: *Dejiny slovenskej hudby* (Ed. O. Elschek), Bratislava, ASCO 1996.

BACHLEDA, S.: *Ján Zimmer*. In: *100 slovenských skladateľov*. Národné hudobné centrum, Bratislava 1999, s. 298–300.

K A L E I D O S K O P]

Kompletná nahrávka Šostakovičovej ope- rety *Moskva Čerjomušky*, na ktorú na Západe pred niekoľkými rokmi upriamil pozornosť časopis BBC Music, teraz vyšla na značke Chandos. Dielo, produkt chruščovského od- mäku, je satirou na socialistickú bytovú výstavbu a na „čachre“ s ňou spojené; v bý- valých socialistických krajinách bolo vďaka nesporne povinným inscenáciám dobre zná- me, no teraz sa stalo „salónnym“ aj pre Zá- pad, ktorý po uvedenej nahrávke pristupuje aj k jeho uvedeniam naživo. (podľa Sik-Welt)

Pamäti Dmitrija Šostakoviča, vydané muziko- lógom Solomonom Volkovom štyri roky po skla- dateľovej smrti, sa stretli od začiatku s kontro- verzným prijatím, veď sám skladateľ nemal možnosť kontroly nad textom. „Pamäti“ sú zau- jímavé predovšetkým výpovedami, ktoré skla- dateľ v strachu pred následkami nemohol uve- rejniť ani vysloviť.

K A L E I D O S K O P]

Šostakovičovo prvé stretnutie so zapisova- telom týchto pamätí Solomonom Volkovom sa uskutočnilo pri príležitosti skladateľovho zámeru napísať predslov k Volkovovej publi- kácii o leningradských skladateľoch, neskôr, po Volkovovom presídlení do Moskvy (zho- dou okolností do priameho Šostakovičovo- ho susedstva), sa obaja častejšie stretávali. Volkov si vyžiadal Šostakovičov súhlas na posmrtné vydanie zaznamenaného materiálu na Západe, ktorý tam najprv tajne dopravil a po vlastnom vystaňovaní do USA roku 1976 po prvýkrát vydal. V zápätí sa objavili protesty zo Šostakovičovho blízkeho okolia. Pred dvoma rokmi dokonca v Nemecku usporiadali sympóziu na túto tému. V rušti- ne pamäti dodnes nevyšli. Práve vychádzajú- ci nový, kvalitnejší a najmä precíznejší ne- mecký preklad z ruského originálu vychádza teraz v mníchovskom vydavateľstve Propy- läen.

NA PRAHU NOVEJ SEZÓNY...

...no vlastne v čase, keď sa už naplno roz- behla, predstavilo vedenie Symfonického or- chestra Slovenského rozhlasu novinárskej ob- ci program verejných koncertov tohto nášho významného symfonického telesa pre sezónu 2000/2001. Aj SOSR, ako každá hudobná inštitúcia na Slovensku, bojuje o možnosť pl- nohodnotnej existencie. No vedenie orchestra vyjadriло radosť nad tým, že verejné koncerty vôbec môže organizovať...

Popri fakte, že SOSR má jedinečnú možnosť propagácie svojej činnosti prostredníctvom vlastného média, urobilo jeho vedenie všetko pre to, aby v rámci možnosti bola programo- vá ponuka atraktívna pre široké poslucháč- ske vrstvy: jednotlivé koncerty majú zreteľnú dramaturgickú líniu, zameranú na celospo- ločenské udalosti, ročné obdobia či národnú hudbu. A sem sa pohodlne vmestí aj súčasná slovenská hudba, domáci interpreti i zdaniло menej atraktívny program. Držíme palce!

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA OTVÁRACÍ KONCERT

Už tridsiata šiesta jeseň nám prináša sviatky hudby. Zrelosť veku nášho festivalu dokazuje jeho samotná existencia a schopnosť prežiť všetko to, čomu sme sa nemohli vyhnúť.

Otvárací koncert **22. septembra** so Slovenskou filharmóniou a dirigentom **Liborom Peškom** bol štartom veľkého hudobného maratónu, ktorý trval do 6. októbra. Glinkova predohra *Ruslan a Lydmila* bola vlastne tohtoročnou festivalovou predohrou. Vieme, že to bola predohra i k veľkej epoche ruskej hudby. Pre-



V. KRAINEV, V POZADÍ L. PEŠEK

dohra však jednou nohou stojí na ruskej pôde a druhou na západoeurópskej pevnine. Spevná ľahkosť talianskej hudby i rodiaceho sa európskeho romantického entuziazmu tvorivo žije zhmotnená v každom tóne. Pešek pochopil Glinkovu predohru ako vznepnú, brilantnú hudbu, ako Rossiniho na ruský spôsob v tom najlepšom slova zmysle. Brilantnosť však bola čerstvo naučená, nebola „uležaná“ – čo je vec času, v ktorom sa všetko naučené stáva samozrejmejším.

Veľkým zážitkom prvého festivalového koncertu bolo uvedenie Prokofievovho *Koncertu pre klavír a orchester č. 3 C dur* op. 26 so sólistom **Vladimírom Krainevom**. Nedokončený rukopis tohto koncertu bol v skladateľovej batožine, ktorá ho sprevádzala na cestách jeho emigrácie. Prokofiev nemohol v sebe zaprieť ruského skladateľa s veľkým intelektuálnym zázemím, v ktorom dominovali tektonická priamočiarosť, transparentná, no pritom mnohvrstvá práca s členením procesu hudby v čase, schopnosť s jemnou poetickou iróniou vstupovať do rozmanitých slohov. Klavír mu nebol len nástrojom, ale celým orchestrom – čo dokonale pretlmočil vo svojej interpretácii znamenitý ruský klavirista V. Krainev. Dialóg s Liborom Peškom

a orchestrom SF bol skutočným koncertným zápolením. Ohňostroj nápadov a paleta farieb v skvelom interpretačnom osvojení – to bol jedinečný zážitok z prvého festivalového dňa.

Programovým završením otváracieho koncertu bola Beethovenova *Symfónia č. 3 Es dur (Eroica)* op. 55. Návraty k nej sú nepretržitým znovuzobrazovaním a objavovaním už poznaného. I Beethoven v tejto symfónii dospel k poznaniu, že jeho hudba nebude chválospevom človeka, ale činu hrdinstva. Skladateľ tu zvíťazil sám nad sebou i ako človek, nakoľko hodnoty časovo ohraničené a politicky motivované preklenul a premietol na hodnoty nadčasové a všeludské. Sklamanie a poznanie stoja vo vzájomnom susedstve ako fenomény, ktoré k sebe patria – podobne ako poznanie a východisko (i keď prišlo, ako vieme, dodatočne). *Eroica* prirodzene patrí do kmeňového repertoára každého veľkého symfonického orchestra (samozrejme, i do repertoára orchestra Slovenskej filharmónie).

Libor Pešek ako vždy i tentoraz dokázal strhnúť orchester k presvedčivému výkonu.

FESTIVALOVÝ ORCHESTER A ZBOR

Slovenská premiéra omše *Missa de tempore in aevum* talianskeho skladateľa Flavia Colussa dokázala zaplniť **24. septembra** Koncertnú sieň Slovenskej filharmónie. Zdá sa, že myšlienka „I Popoli uniti dal Nome del Signore“ je túžbou ľudí, snom možnej jednoty, a to i napriek odlišnostiam jazykovým či náboženským. Ak skutočne táto myšlienka zarezonovala v poslucháčoch, tak sa netreba obávať o budúcnosť tejto planéty.

Do interpretácie tejto veľkej vízie budúcnosti boli zapojené **Festivalový orchester, Festivalový zbor** pozostávajúci zo Speváckeho zboru mesta Bratislavy, členov SFZ, Speváckeho zboru Konzervatória, Lúčnice, súboru Musica vocalis, sólistov **Adrieny Kohútkovej** a **Josefa Kundláka**. Skladateľ – v jednej osobe i dirigent – dokázal skĺbiť tento veľký vokálne-inštrumentálny kolos s dvoma asistentmi G. R. Presuttim a G. D'Angelom. Myšlienka z úvodu tejto recenzie „Národy spojené v mene Pánovom“ nebola len sprievodnou verbálnou ideou diela, ale bola aj tvorivo premietnutá do celého kompozičného procesu. Napríklad: prepojenosť biblických textov s poéziou Eliu Pecoru, texty omšového ordi-

nária a propria, využívanie starovekých jazykov – okrem latinčiny gréčtina, aramejčina, hebrejčina, starosloviencina a ďalšie. V kompozičnej práci sa táto viacvrstvosť odrazila jednak v polyštýlovosti, jednak vo využívaní najrozmanitejších kompozičných techník. Multiprocesový tok hudby, hovoreného slova, recitácie, aleatorických zhlukov, farebných klastrov, to bol len prvý vonkajší jav tvorivého procesu skladateľa. Ten druhý, vnútorný, vyrastal z hudobných elementov mediteránnej hudby. Skôr, než zazneli evokácie na gregoriánsky chorál nastolil Colusso hudobnú víziu pohanského sveta so všetkou proporcionálne dávkovanou divokou triviálnosťou: miestami akoby išlo o filmovú hudbu k širokouhlému panoramatickému veľkofilmu z čias založenia rímskeho impéria. Čoraz čitateľnejšie sa objavovali prvky synagogálnej hudby, napodobňovanie šófarov v polohách zámernej monumentalizácie, až kým neprišlo *Sanctus*, kde sa namiesto tohto latinského slova použil jeho archaickejší ekvivalent v jazyku ivrit „Kadoš“. Etymologická zámena za starozákonné biblické slovo je vždy verbálnou „náhradou“ za tetragramaton, teda za meno Božie, ktoré sa píše, ale nevysslovuje. Ďalšia časť – *Labyrinthus* – bola prekrásnym blúdením v spleti slohov. Táto orientácia sa jednoznačne prelomila v záverečných dvoch častiach *Sancta Maria* a *Agnus Dei*, kde sa Colusso odpútal po stránke hudobnej od „zemskej príťažlivosti“ a vzlietol na krídlach čarovnej kantilény (*Sancta*



A. KOHÚTKOVÁ, J. KUNDLÁK A DIRIGENT F. COLUSSO

Maria) kdesi do nebies. Stále sa pridrižoval modálnych idiémov a gregoriánskeho chorálu. Jednoznačne treba vyzdvihnúť interpretačný vklad sólistov Kohútkovej a Kundláka. Vlastne celý koncert, ktorý sa konal v rámci Veľkého jubilea roku 2000, podčiarkol základnú dramaturgiu a filozofickú orientáciu nášho hudobného festivalu. Je to túžba po možnej jednote národov a náboženstiev pri zachovaní všetkej rôznorodosti.

SYMFONICKÝ ORCHESTER SLOVENSKEHO ROZHLASU

K veľkým festivalovým zážitkom patrili koncert **26. septembra** v Koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu s účasťou **SOSR, Speváckeho zboru Lúčnica** (solistov: **J. Juřčkovéj** – soprán, **D. Hamarovej** – mezzosoprán, **T. Babjakovej** – mezzosoprán, **M. Mačuhu** – barytón) a violončelistu **Eugena Procháca**. Pod vedením renomovanej izraelskej dirigentky **Dalie Atlasovej** sme si vypočuli slovenskú premiéru symfónie pre orchester z roku 1916 – *Izrael* – od Ernesta Blocha. V skutočnosti nešlo len o slovenskú premiéru, ale v širších súvislostiach i o premiéru stredo-európsku.



D. ATLASOVÁ A E. PROCHÁC

FOTO ŠTEFAN KÖNÖZSI

Ak niekto označí Blochov *Izrael* ako výkrik oneskoreného romantizmu, tak sa dotýka len vonkajškivosti tohto symfonicko-vokálneho diela. *Izrael* ani tvorivou inšpiráciou nesmeruje len do sveta židovských sviatkov. Je i prorokou víziou – roku 1916 ešte len snom rojkov o národe, ktorý sa raz vráti tam, kde zapustil svoje historické korene. Z hľadiska hudobného nastoľuje dielo fragmenty synagogálnych idiómov, čitateľné torzá nielen zo spevu, ale aj intonačných zvláštností jazyka ivrit. Je to istá náhodná, ale často sa vyskytujúca polygenéza Janáčkovej „nápevkovej“ teórie. Bloch identifikoval prvú časť ako sviatok Jom kipur, teda Deň zmierenia. Pri pohľade na všeludský rozmer tohto sviatku sa nemožno pridŕžovať len ortodoxného etymologického prekladu, akým je „Dlhý deň“ (deň pôstu a pokánia), ale najmä významu „Posledný deň“ (teda predobraz Božieho súdu). Preto je hudba plná obrazov, kajúcnikov, prosbou za odpustenie. Napokon i upokojenie celého tohto nepokoja je konečným zmiernom človeka s Bohom – a opačne.... Rád by som zdôraznil práve

v súvislosti s týmto dielom, že stredo-európska premiéra Blochovho *Izraela* svojím významom posúva náš festival k veľkým európskym festivalovým podujatiam.

K ďalším veľkým zážitkom večera patrili *Tri meditácie* (z *Omše*) pre sólové violončelo, sláčikový orchester, organ a bicie nástroje z roku 1977 od Leonarda Bernsteina. Nepochopenie tvorby tohto skladateľa spočíva najmä v našom čierno-bielom pohľade na otázku epigónstva i na to, že ho nechápeme v takých súvislostiach tvorivého procesu, akou je napríklad technika koláže – spojenie istých použitých celkov do nových väzieb. A to je práve Bernstein. Jeho meditácie sú nepretržitým rozhovorom jednotlivca so svetom, ktorý ho obklopuje. Je to istá zámena za opotrebovaný koncertantný dialóg medzi violončelom – sólovým nástrojom – a sláčikovým orchestrom (sláčikový nástroj so sláčikovými nástrojmi – človek s ľuďmi...). Dialóg nemá len povahu rozhovoru, ale aj nezodpovedaných a nezodpovedateľných otázok, takých, aké si Bernstein kládol nielen ako skladateľ, ale aj ako teoretik a literát (porovnaj jeho prácu s rovnomenným názvom...). Odpoveď nachádzame v záverečnej časti – *Molto adagio* – skutočnej oáze pokoja, prekrásnou nirvánou, do ktorej vstupuje violončelo, (jednotlivec) s dozvkami nepokoja. Víťazí pokojná krása hudby. Violončelista Eugen Prochác podal v tomto diele neuveriteľne zrelý výkon.

Slovenská premiéra Blochovej epickkej rapsódie *Amerika* (za spoluúčasti speváckeho zboru Lúčnica) nám predstavila dielo, ktoré sa pravdepodobne stane dramaturgickou stálicou všetkých európskych symfonických koncertov. Už v prvom počutí – prvej informácii – poslucháč postrehne majstrovské sklbenie citátov amerických, indiánskych a černošských piesní s tvorivým svetom Blochovej symfonickej imaginácie. Blochova *Amerika* nie je lacným plagiatom, nie je zmesou citátov. Je to svieža, živá hudba, ktorá nesporne vstúpi do povedomia ďalších generácií.

Na záver treba spomenúť skvelú, skromnú dirigentku Dalju Atlasovú, ktorá so ženským šarmom a čarom svojej charismatickej osobnosti strhla orchester, solistov i zbor Lúčnice k hodnotnému vysoko profesionálnemu výkonu.

IGOR BERGER

BUDAPEŠTIANSKY FESTIVALOVÝ ORCHESTER

Jedným z najslávnejších a najkvalitnejších symfonických orchestrov v strednej Európe je Budapešťiansky festivalový orchester (BFO), založený roku 1983. V rámci tohtoročných BHS sa objavil **27. septembra** i v hlavnom meste SR – s veľmi zvláštnou dramaturgiou. *Symfonické minúty* op. 36 [nie Symfonické minúty, ako uvádzal program, pozn. red.] od Ernő Dohnányiho predstavovali ozajstnú poslucháčsku „bombu“. Aj keď kompozičný štýl autora nesie všetky znaky unaveného konzervativizmu, dôverne známeho z neskororomanticky inšpirovanej tvorby prvej polovice 20. storočia skladateľov nie práve tej najvý-



I. FISCHER

FOTO ŠTEFAN KÖNÖZSI

nimočnejšej invencie, kontrastný, nezáväzne zostavený cyklus krátkych hudobných útvarov sa počúval vcelku dobre, najmä vo famóznom podaní Dohnányiho krajanov. Za dirigentským pultom stál vynikajúci **Iván Fischer**, zakladateľ BFO, a vďaka rozhodnému veleniu hrali „jeho“ hudobníci nesmierne disciplinovane, jednotne, so zmyslom pre variabilitu a v konečnom dôsledku až vyrážali dych. Za touto efektnou, „ohňostrojitou“ hudbou nasledovala Ravelova *Šeherezáda*, hovoríaca o známej orientálnej legende v troch poémach pre soprán a orchester. Táto skladba má veľmi homogénny, miestami až jednotvárný charakter, so znakmi precitliveného impresionizmu, ireálnej snovosti,



W. NIELSENOVÁ

FOTO ŠTEFAN KÖNÖZSI

éterickej tajuplnosti, zväčša je pomalá a tichá, s množstvom najjemnejších odtieňov. Interpretácii speváčky **Wendy Nielsenovej** fažko možno niečo vážne-

jšie vyčítať – bola adekvátna, citlivá, suverénna.

Po prestávke prišla na rad Dvořákov *Siedma*, jedno z najhrávanejších diel symfonického repertoára. Ťažko povedať, prečo ju museli na svoj program nevyhnutne zaradiť aj I. Fischer a BFO. Z hľadiska tektonickej a logickej koncepcie vyznela symfónia veľmi dobre, s patričným temperamentom a výrazovou silou. Ale opäť, ako takmer pri každej „nečeskej“ interpretácii Dvořáka, mi bytostne chýbala oná povestná slovan-ská mäkkosť a neha, esenciálna súčasť Dvořákovho citového a hudobného sveta. Namiesto zdôraznenia zásadne evolučného charakteru tejto hudby narábal Fischer skôr s mohutnými stavebnými blokmi. Na druhej strane mu nemožno uprieť precízne frázovanie; to však pri nedostatočnej rezonancii Dvořákovskej citovej exprese málo pomohlo. Ako celok by som však koncert hodnotil ako veľmi dobrý, i keď záverečné ovácie sa mi zdali trochu prehnané.

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

Budapešťanov o večer neskôr, **28. septembra**, vystriedali východniari – podľa starého dobrého zvyku, že Štátna filharmonia Košice na BHS má mať svoje vystúpenie. I tentoraz mi najviac prekážala dramaturgia. Kým počas uplynulej filharmonického sezóny koncerty v Redute trvali často len niečo vyše hodiny čistého času, tento večer to bolo asi dve a pol hodiny! Čiže nemálo poslucháčov muselo „utiecť“ na posledné spoje. Ale aj dramaturgické zloženie považujem za chaotické a nesúrodé. Najprv *Tretia symfónia* slávneho poľského súčasníka Henryka Mikołaja Góreckého, „Symfónia žiaľnych piesní“. Hodinový prúd tragických pocitov a emócií dirigent **Tadeusz Strugała** zvládol vcelku dosť priemerne. Hoci pretlmočenie tohto monotónneho pomalého kolosu so značnou redukciou výrazových prostriedkov by muselo byť i pre tých najväčších pekelnou dávkou. Pod Strugaľovou taktovkou dielo jeho krajana málo dýchalo, znelo pomerne staticky, s nedostatočným pohybovým oživením, unavujúco, strnulo. Sopranistka **Zofia Kilanowiczová** na mňa zapôsobila oveľa sympatickejšie, hudobne oveľa viac uspokojila, s prirodzenou schopnosťou nuansovať, jemne pracovať so svojim hlasovým a výrazovým arzenálom a s patričnou ci-

tovou expresiou, nie však teatrálnou. Škoda, že som sa z programu nedozvedel, o čom tá symfónia vôbec je (napríklad spojitosti s druhou svetovou vojnou) a čo za „trhák“ v súčasnej vážnej hudbe nedávno predstavovala. Monopol na písanie bulletinov pre bratislavské koncerty sa javí ako čoraz škodlivejší.

Aram Chačaturian a jeho dlhočinný *Husľový koncert d mol* prišli na rad po prestávke. Vitálny, ľudový, samopašný tok množstva hudobných myšlienok mal neuveriteľne ďaleko od Góreckého nekonečného tragizmu. Ale keby to bol aspoň cielený, zmysluplný kontrast! Veď napríklad objemnosťou sa dielo arménskeho majstra Góreckému takmer vyrovnalo. Chačaturianov krajan **Jean Ter-Merguerjan** vynikal absolútne suverénnym prejavom, kultivovaným tónom a neomylnou virtuozitou, dôsledným prepracovaním interpretačných parametrov a premyslenou stavbou. Zato mu chýbal hlbší citový ponor. Po dvoch „automatických“ sólových prídavkoch (Bach, čo iné!) ľudia začali hŕfnie odchádzať... Asi ich možnosť pokochať sa v tvorbe ďalšieho poľského súčasníka Wojciecha Kilara zvlášť nefascinovala. A, samozrejme, posledné autobusy. Napokon Kilarova symfonická báseň *Krzesany* (neviem po poľsky, takže netuším, o čo autorovi šlo) mi nijaký prevratný zážitok neprichystala. Divoké rytmické hrmoty, pseudoluďový gýč, obrovské sonórne fresky, mohutný rachot na hraniciach barbarizmu, vzorový redukcionizmus... Inak nič mimoriadne. Košických filharmonikov však treba pochváliť za výdrž a profesionalizmus.

SINFONIA VARSOVIA

Aj do tretice musím šomrať nad festivalovou dramaturgiou. Opäť nesúrodá, nelogická, náhodná. Reč je o vystúpení orchestra Sinfonia Varsovia **29. septembra** v príjemných priestoroch Slovenského rozhlasu. Veď si uvážte – Bach, Penderecki, Prokofiev! Medzi interpretmi prevažovali Poliaci, no hudobnej „čate“ velil Brazílčan **José Maria Florencio Jr.** A nanajvýš spoľahlivo a primerane, ani jednému štýlu a žánru nezostal podstatne dlhý, vedel sa prispôbiť krkolomnému striedaniu hudobných jazykov. Bachove *Brandenburské koncerty č. 3 a 4* zazneli s prirodzenou sviežosťou, plynulým dynamickým zvlnením, s temperamentom a agogicky

maximálne striedmo; pravda, na transparentnosť polyfónie pri poznaní výkonu veľkých bachovských špecialistov môžeme mať trochu vyššie nároky. Veľmi ma však zarazilo zaradenie *Čembalového koncertu d mol* od lipského majstra, často hrávaného i na klavíri – v spracovaní pre organ a orchester! Asi nikto nepochybuje o podstatných technických a výrazových rozdieloch v hre na organe a na čembale. (Okrem toho koncert vznikol pôvodne pre husle.) Hádám nie je príliš zmysluplné transkribovať ktorékoľvek Bachovo dielo na ktorýkoľvek hudobný nástroj. A keď tento večer ani **Ivan Sokol** najoslnivejšie nezažiaril... Na tento výkon bude najlepšie zabudnúť.

V druhej polovici sme absolvovali mohutný skok v čase a na Mýtnej ulici zneli tóny *Violončelového* (pôvodne violového) *koncertu* Krzysztofa Pendereckého, popri Góreckom druhého najväčšieho žijúceho skladateľa v Poľsku. Pendereckého hudobná reč je neporovnateľne vecnejšia, realistickejšia, dynamickejšia, ako je to v prípade Góreckého redukcionizmu. Žiaľ, program neinformuje o tom, z ktorého roku skladba pochádza... Mladý violončelista **Andrzej Bauer** sa s týmto neľahkým kúskom popasoval prinajmenšom zdatne, po každej stránke suverénne, pričom sa mu podarilo preniknúť dosť hlboko k významovej podstate diela. Rozlúčili sme sa tónmi Prokofievovej *Klasickej symfónie*. A bol to záver vynikajúci; Florencio a Sinfonia Varsovia túto populárnu skladbu sprístupnili precízne, s vybrúseným zvukom, so smyslom pre výrazové nuansy a s oduševnenou iskrou. Človeka celkom poteší fakt, že v chudobnej Brazílii sa okrem futbalových virtuózov rodia aj schopní dirigenti...

TOMÁŠ HORKAY

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA V POLČASE

Wagner, Liszt, faustovská tematika a Schillerova poézia – to bola základná myšlienková os festivalového koncertu **30. septembra** v Koncertnej sieni SF. **Slovenská filharmonia**, mužská časť **Slovenského filharmonického zboru** a dirigent **Ion Marin** (Rumunsko/Rakúsko) dostali za úlohu stvárniť diela týchto veľikánov hudby 19. storočia.

Wagnerova *Faustovská predohra*, zdá sa, len nakusla večnú tému Mefista. Bolo to len krátke pristenie sa pri veľkej téme, ktorá z hľadiska Goetheho literárnej predlohy potrebuje široký tvorivý priestor. Napriek tomuto zahľadaniu sa na veľkú tému je Wagnerova hudba majstrovská – akcentujúca práve zdroj premenlivosti ako zákon života v čase. A či Wagnerova „večná melódia“, prítomná v každom jeho diele, nie je faustovskou transformáciou večnosti do sveta hudby? I v tejto predohre ju počúť a cítiť.



I. MARIN

Pred návratom k faustovskej myšlienke v Lisztovej rovnomennej symfónii odznela v programe ďalšia slovenská premiéra – Franz Liszt: *An die Künstler*, na básne Friedricha Schillera. Dielo pre sóla, zbor a orchester (sólisti **Igor Pašek** – tenor, **Simon Šomorjai** – tenor, **Ján Ďurčo** – barytón, **Juraj Peter** – bas) patrí k veľkým poetickým plátnam tohto majstra, a jeho čas ešte len príde. Myslím na čas, v ktorom sa plnohodnotne zohľadní revolučný hudobný prínos tohto Európana. V rovinách teoretického skúmania vieme, že bol zdrojom inšpirácie nielen pre Wagnera, ale i pre celú ďalšiu generáciu (nehovoriac o hudbe 20. storočia). No obec poslucháčka vníma jeho hudbu, najmä orchestrálnu a orchestrálno-vokálnu, veľmi zdržanlivo. V spomínanom diele Liszt vzdal hold umeniu na krídlach Schillerovej poézie, zaspieval hymnus vďakyvdzania múzam. Sólové party boli vnútorne zabudované do zborovej sadzby. Mali v sebe prvok, ktorý spoznáваме v úlohe predrečníka či pred-

speváka. Na rozdiel od klavírnej tvorby v tejto hudbe poslucháč nebude obdivovať technickú dokonalosť jeho jazyka. Lisztova reč je zvnútornená, zahľadená do poetickkej vízie slova. Žiaľ, čo sa veľmi často stáva na našich koncertoch, to sa stalo i teraz. Veľká časť poslucháčov po prestávke opustila auditorium, a to i napriek tomu, že za dirigentským pulcom stál umelec, ktorý v budúcnosti určite vážnym spôsobom prehovorí do hierarchie najvýznamnejších dirigentských osobností – **Ion Marin**. Jeho gesto je čitateľné, kontakt s orchestrom bezprostredný, spontánny – no predovšetkým nesmierne muzikálny. To potvrdil i záver koncertu – Lisztova *Faustovská symfónia* (v jej záverečnej časti opäť vystúpil mužský zbor SF a v tenorovom sóle **Jozef Kundlák**). Liszt ako jeden z najväčších intelektuálov 19. storočia nevidel v postave Fausta len novodobého Adama – teda človeka, ktorého opäť oklamal Satan, ale i večnú túžbu človeka prekonať smrť a žiť večne. Mefisto nebol pre Liszta len nepriateľom života, ale predovšetkým nepriateľom Boha – Stvoriteľa života. To Liszt, zapodievajúc sa teologickými otázkami, vedel. Preto dokázal vo *Faustovskej symfónii* nastoliť Princíp, ktorý stojí nad silami zla. Veď Mefisto či Satan, to je jedno a to isté (hebrejské slovo Satan znamená ten, čo rozdeľuje – delí, možno i zastavuje). To by však bola veľká téma, púšťať sa do identifikácie tohto tajomného sveta. Liszt, ktorý poznal pokušenia a úskalia života, na sklonku života nachádzal i východiská. Preto *Faustovská symfónia* je veľkou spovedou, kde Faustom je sám Liszt.

V skvelej interpretácii orchestra, mužského zboru SF, sólistu J. Kundláka a I. Marina bol to opäť znamenitý festivalový zážitok.

IGOR BERGER

SYMFONICKÝ ORCHESTER SLOVENSKEHO ROZHLASU

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu v Bratislave, ktorý **2. októbra** v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie so dirigentom **Andrew Parrottom** uviedol diela Edwarda Elgara, Igora Stravinského, Aarona Coplanda a Vladimíra Godára, stihol podobný osud, ako vystúpenie Oxfordského komorného orchestra: znížený záujem publika. Netradičná dramatur-

gia, preverujúca schopnosti orchestrálnych hráčov doslova po skupinách – na úvod zaznela Elgarova *Introdukcia a Allegro* pre sláčikové kvarteto a orchester, po nej nasledovali málo hrávané *Symfónie dychových nástrojov* – vyvrcholila uvedením jednej z najlepších slovenských kompozícií – mýtu podľa Otara Čiladzeho – *Dariačangin sad* pre violu, violončelo a orchester od Vladimíra Godára. Pod rukami **Andrewa Parrotta** a za spoluúčinkovania violončelistu **Jozefa Luptáka** a violistu **Vladimíra Mendelssohna** vyrástol mýtus hlboko na-



A. PARROTT, J. LUPTÁK A V. MENDELSSOHN

zerajúci do duše človeka, strhávajúci ho so sebou do bezbrehých, neohraničených hlbín vlastného podvedomia, opájajúc ho zvukovým fluidom a zaväzujúc ho na maximálnu koncentráciu. **Dariačangin sad** sa opäť raz stal hudobnou udalosťou – udalosťou 36. ročníka BHS. Nedá mi však na tomto mieste nespomenúť vystúpenie gréckej klaviristky **Rity Bouboulidiovej**, ktorá nemohúce plávala nad klaviatúrou, snažiac sa zo všetkých síl zapojiť do priebehu *Koncertu pre klavír a orchester* od Aarona Coplanda. Ani skvelý výkon orchestra a dirigenta jej však nebol vodidlom. A tak mi len zostáva zamyslieť sa nad adekvátnosťou výberu sólistov na festivalové koncerty, veď ani orchester, ani dirigent si takúto prezentáciu na medzinárodnom festivale naozaj nezaslúžili.

ALENA ČIERNA

KRÁLOVSKÝ ŠKÓTSKY NÁRODNÝ ORCHESTER

K vrcholným tohtoročným festivalovým zážitkom patril i koncert **Royal Scottish National Orchestra** s dirigentom **Walterom Wellerom**, **3. októbra** v Koncertnej sieni SF. V programovej skladbe tohto koncertu sa objavili mená skladateľov Paul Dukas, Edward Elgar a P. I. Čajkovskij.

Dukasov *Učeh čarodej* patrí k posluchácky obľúbeným a frekventovaným dielam: je brilantnou orchestrálnou freskou, v ktorej sa skladateľ inšpiroval Goetheho baladou *Der Zauberlehrling*. Dukas tu zhudobnil svet fantazijného-rozprávkového, groteskného až sarkastického. Hravosť a tajomný opar, kde človek nezvládne stroj, roztržitý učeh si nevie spomenúť na zaklínadlo, ktorým by zastavil chod stroja na výrobu vody. To všetko je pre Dukasa „zámienka“ na rozpútanie príťažlivej a sviežej hudby, ktorá v skvelej interpretácii strhla do posledného miesta zaplnené auditorium SF.

Ďalším veľkým interpretačným zážitkom bolo predvedenie *Koncertu pre violončelo a orchester* e mol op. 85 Edwarda Elgara s violončelistom **Borisom Pergamenščikovom**. Z hľadiska koncertantného uchopenia ide o tradičný inštrumentálny koncert. Hudobná reč die-



B. PERGAMENŠČIKOV

FOTO ARCHIV

la je však zakorenená v anglickej hudbe, v jej dávnych archaických tvaroch, ktoré dokázal Elgar rozviesť a rozohrať. Pergamenščikov vniesol do tejto hudby rozmanité nálady. V meditáciách siahol až na dno tajomných svetov, do šepotov, ktoré evokujú tichú samotu človeka. Na strane druhej rozohral výbušnosť, temperament, vzrušené gradácie – slovom, všetky registre nástroja. Orchester mu bol znamenitým partnerom so schopnosťou sprevádzať i koncertovať, viesť zmysluplný rozhovor.

Nevedné kvality tohto orchestrálneho telesa i dirigenta sme oceňovali v Čajkovského *Symfónii* č. 4 h mol op. 36. Predovšetkým: interpreti mali dielo dokonale prečítané a naštudované, žiadna približnosť, žiadna náhoda. Rozumeli každému duchovnému záchvevu, každej note, každej pomlčke. Mal som pocit, že noty na pulkoch sú

len dekoráciou, že každý hráč i pri poslednom pulte ovláda svoj part naspamäť. Nuž a čo sa týka výrazu – bolo tam všetko, čo reflektuje ruské duše: smútok a beznádej, romantická canzona a predovšetkým bolesť – obrovský batoh tragiky a na tvári grimasa smiechu. Škótsky orchester s nemeckým dirigentom prečítal a pochopil ruskú hudbu priam majstrovsky. Obnažil všeludský rozmer hudby, schopnosť pochopiť i to „cudzie“, či presnejšie zdanlivo cudzie. Ukázalo sa, ako hlboko môže preniknúť človek do sveta umenia, ako môže dokonale chápať, rozumieť prostredníctvom tej najuniverzálnejšej reči, akou je hudba. Orchester pôsobil ako jeden celkom homogénny celok, dorozumievajúci sa dokonalou súhrou a vzájomným počúvaním.

Nadšené publikum sa nevedelo rozlúčiť s orchestrom a dirigentom. Nasledovali ako prídavky Brahmsove *Uhorské tance* a potom famózný škótsky tanec, ktorý zdvihol poslucháčov zo stoličiek. Bol to prekrásny večer, so skutočne festivalovou atmosférou.

IGOR BERGER

NIEDERÖSTERREICHISCHES TONKÜNSTLERORCHESTER

Rakúsky orchester **Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester** s nórskym dirigentom **Arildom Remmereitom** (4. október) stavil na overený romantický repertoár plný rozprávkových mýtov, exotických rytmov i piesňovej kantilény, naplnenej bolesťou i smútkom a beznádejou. S odchádzajúcim 19. storočím, ktoré v procese sebauvedomovania znamenalo prelomovú etapu, vstúpil do hudby aj prvok gigantizmu. Diela museli byť nádhernejšie, exotickejšie, a farbistejšie ako predtým. Všetkého muselo byť viac. V podaní uvedeného orchestra však dielam, uvádzaným v prvej polovici koncertu, vždy niečo chýbalo. Predohre k rozprávkovej opere *Oberon* od Carla Mariu von Webera chýbala romantická poetika rozprávkového námetu. Po rozpačitom úvode nasledovala rozpačitá *Španielska symfónia pre husle a orchester* d mol op. 21 od Eduarda Lahu, ktorej chýbali exoticky ladené pregnantné rytmy a hýrivosť farieb inštrumentácie nepodporila virtuózne vystavaná sólistická zložka. Rakúska huslistka **Karin Adamová** sa zaskvela až v dlhej kantiléne tretej časti, kde naplno rozospievala svoj nástroj z cremonskej dielne A. Guarneriho. Azda

práve tento moment bol rozhodujúcim v získaní publika, ktorému sa mladá huslistka odvdáčila *Scherzom capriciosom* od F. Kreislera/J. S. Bacha.

Ak sa prvá polovica nevyvíjala zo šedého priemeru, tak druhá polovica koncertu pôsobila o poznanie presvedčivejšie. Široko rozospievaná bolestná i tanečná kantiléna Schubertovej *Symfónie* č. 8 C dur („*Velkej*“), o objavenie ktorej sa zaslúžil Robert Schumann, prekvapila ušľachtilým zvukom nielen sláčikov, ale i nástrojov dychových a dôstojne tak zavŕšila večer s rakúskym orchestrom.

MOSKOVSKÝ SYMFONICKÝ ORCHESTER

O tom, že v prípade hviezd koncertného neba zaplní Koncertnú sieň SF aj program zostavený z avantgardných diel, ma 5. októbra presvedčilo vystúpenie **Moskovského symfonického orchestra** s dirigentom **Vladimírom Zivom** a svetoznámu gruzínskou huslistkou **Lianou Isakadzeovou**. Po dramom démonickým obraze sabatu čarodejníč v romantickej fantázii Modesta Petroviča Musorgského – *Noc na Lysej hoře*, ktorému trochu chýbala oná príslovecná ruská duša, strhla famózna interpretácia *Koncertu pre husle a orchester* č. 1 D dur od Sergeja Prokofieva v podaní Liany Isakadzeovej orchester k brilantnému výkonu. Bravúra i nonšalantnosť, britkosť a záдумčivosť sa odvíjali v strhujúcom výkone huslistky, ktorú publikum nechcelo pustiť z pódia. Zvukovo podmanivá, filozofujúca i šokujúca mýtická *Symfónia* č. 6 od gruzínskeho skladateľa Giju Kančeliho zavŕšila večer s Moskovským symfonickým orchestrom, ktorého meno je už roky symbolom vysoko profesionálneho výkonu, hlbokého prieniku do filozofickej a umeleckej podstaty interpretovaných diel a lákadlom do festivalovej koncertnej siene.

ALENA ČIERNA

SF NA ZÁVER

Definitívnu bodku za tohtoročným hudobným festivalom boli *Piesne z Gurre* (*Gurrelieder*) Arnolda Schönberga. Roku 1911 – teda v čase, keď toto veľdielo uzrelo svetlo sveta, priniesla jeho hudba množstvo otáznikov. Ako ďalej...?! Bol to posledný výkrik romantizmu do tmavého priestoru budúcnosti. Dnes je všetko jasnejšie, ale vtedy pred Schön-

bergom a jeho generáciou stála nová zapечатená brána. Arnold Schönberg do nej vstúpil ako prvý. Nie *Piesňami z Gurre*, ale tým, čo po nich nasledovalo. No už v tomto diele revoltuje. Jeho romantizmus je na pokraji smrti. Revoltuje svojou hudbou, revoltuje geniálnou Jacobsenovou poéziou (po smrti svojej milovanej Tove Waldemar spieva „Pane, mal by si sa zapýriť: žobrákovi jedinú ovcu usmrtiť...“). Schönberg už počuje záver novej hudby, no v tomto okamihu spieva svoju roztrúzenú poslednú romantickú pieseň pre sóla, zbor a orchester. Nikdy sa nezriekol tohto svojho romantického dieťaťa. Dokonca už ako veľký reformátor sa k tejto hudbe hlásil: „...Keby som ešte raz mohol napísať Pieseň z Gurre...“. Gurrelieder sú dielom nielen monumentálnym, ale predovšetkým nádherným. Komornú, duchovne zvnútornenú poéziu Jacobsena Schönberg dramaticky rozvrátil. Obrazne povedané, vykrikol krehkosť básnického slova. Dal mu nový vesmírny rozmer a bolesť ako výčitku predostrel Stvoriteľovi – nie v hneve, ale v zúfalstve.... *Pieseň z Gurre*, to je oceán hudby – nekonečný prívál vlnobitia nápadov. Je to sopečná činnosť emócií. Láva, ktorá sa rúti na poslucháča.

Tejto obrovskej interpretačnej úlohy sa znamenite zhostili SF a SFZ, **Spevácky zbor mesta Bratislavy** s dirigentom **Ondrejom Lenárdom**, ďalej sólisti **Susan Owen** – soprán (USA), **Barbara Hölzl** – mezzosoprán (Nemecko), **Glen Winslade** – tenor (Austrália), **Helmut Wildhaber** – tenor (Rakúsko), **Anton Keremidhtchiev** – bas (Bulharsko, Taliansko) a rozprávač **August Zirner** (Nemecko).

Čo povedať na záver festivalu? Azda len toľko, že umenie je nesmrteľné a človek v ňom. Nuž a posolstvo tohtoročnej dramaturgie? Azda len v skratke:

Hudba nie je len chválospevom – ódou na človeka, ale aj chválospevom činu hrdinstva (Beethoven *Eroica*).

Hudba volá po jednote národov a náboženstiev pri zachovaní všetkej rôznorodosti (*Omlša* Flavia Calussa).

Dobrym smerovaním nášho festivalu bude i v budúcnosti objavná dramaturgia (E. Bloch – *Izrael, Amerika*; L. Bernstein – *Omlša*).

Faustovská myšlienka je zdrojom večnej inšpirácie, i večného nebezpečenstva (F. Liszt – *Faustovská symfónia*).

Náš festival bol skutočným sviatkom uprostred uponáhlaných vtedných dní.

IGOR BERGER

OXFORD ORCHESTRA DA CAMERA

Overený klasicko-romantický reper-toár, možnosť naživo počuť hviezdne mená známe z početných nahrávok a zvukový hedonizmus – to sú fenomény, ktoré publikum lákajú do festivalových koncertných siení. Na okraji záujmu publika stoja koncerty komorného charakteru, či koncerty s netradičnou „novátorskou“ dramaturgiou a koncerty, na ktorých sa bratislavskému publiku prezentujú málo známi interpreti. Opätovne ma o tom presvedčil pohľad do poloprázdnej Koncertnej siene Slovenskej filharmónie pri vystúpení špičkového anglického komorného orchestra – Oxford Orchestra da Camera, či neskôr pri vystúpení Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave s dirigentom Andrewom Parrotom. Oba orchestre vsadili na neošuchanú dramaturgiu.



OXFORDSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER
I. FÁBERA – D. IVRIO

Oxford Orchestra da Camera s mladučkým anglickým dirigentom **Damianom Ioriom** sa **23. septembra** vtipne uviedol briskným, kúzelným dielkom až pantomimického charakteru od Alfreda Schnittkeho „*Moz-Art à la Haydn*“, pendantom ktorého by mohla byť Haydnova Rozlúčková symfónia fis mol. Scénicky poňaté predvedenie – samotné príchody a odchody hráčov, ladenie, nezvyčajné zrkadlové posadenie orchestra a v neposlednom rade i herecký prejav dirigenta len umocnili skvostnými nápadmi prešpikovanú krátku Schnittkeho skladbičku. V haydnovskobachovských inšpiráciách pokračoval aj v ďalších skladbách – „*BACH*“ (*Back At Charlie's House*) od Denisa Betra a *A Millennium Surprise* od Iana Balfoura. Kryptogram B-A-C-H bol výzvou pre mnohých skladateľov rôznych štýlových období. V roku 250. výročia úmrtia tohto veľikána hudby sa ním dal inšpirovať aj Denis Betro, ktorý v hľadaní súvislostí pokračoval a tak vzniklo dielo, v kto-

rom znejú metamorfózy hudobných tvarov a riffov skvelého jazzového hudobníka 40.–50. rokov Charlieho „Yardbird“ Parkera a citácie Bachovej témy. Pomerne neprehľadný zvukový tok v závere prejde do vzájomného dialógu a nečakane končí. Šťastnejšiu ruku mal pri komponovaní svojho diela *A Millennium Surprise* Lord Ian Balfour, prezident Oxford Orchestra da Camera, ktorý siahol po slávnej téme *Andante* z Haydnovej *Symfónie č. 94* s názvom „*Surprise*“. Pre spochybňovateľov i vyznávačov inšpirácie ako stále živého prameňa hudobnej produkcie všetkých čias uviedol orchester „Oxfordskú“ *Symfóniu č. 92 G dur* od Josepha Haydna. Milovníci klasickej hudobnej literatúry si prišli na svoje – plný, bohatý a kompaktný zvuk sláčikov, dokonalé zvládnutie štruktúry a architektoniky diela charakterizovali uvedenie tejto symfónie. Z dramaturgickej línie, v ktorej dominovali dielo a osobnosť Josepha Haydna, sa vymykalo vari len uvedenie *Koncertu pre hoboj a orchester* od Bohuslava Martinu v podaní slovenského hobojistu **Igora Fáberu**, ktoré bolo značne príležitostným naštudovaním pre festivalový koncert. Igor Fábera však potvrdil svoje kvality – technicky dokonalá, plne sústredená hra zapôsobila na všetkých poslucháčov.

Vtip, šarm, pochopenie aj oduševnené muzicírovanie umocnené neobyvklou zvukovou krásou tohto orchestra ma nenechali na pochybách o tom, že do Bratislavy zavítal špičkový komorný orchester, ktorého postihol v tomto meste na Dunaji rovnaký osud ako mnohé iné svetovo renomované komorné orchestre na Bratislavských hudobných slávnostiach (Academy of Saint Martin in the Fields, Ensemble Orchestral de Paris) – nezaujeme publika.

ALENA ČIERNA

ČESKÝ KOMORNÝ ORCHESTER

Český komorný orchester Olomouc s dirigentom **Tomášom Koutníkom** vyrástol a dozrel z podhubia moravskej tradície komorného muzicírovania. V priebehu svojej trinásťročnej existencie účinkoval už takmer vo všetkých významných európskych krajinách. Na BHS zavítal **27. septembra**. Opäť som bol svedkom zaplneného auditória v Moyzesovej sieni, čo sa stalo príznačné nielen pre symfonické, ale už i pre

komorné koncerty v rámci celého tohtoročného festivalu.

Český komorný orchester sa nám predstavil *Sinfonietou da camera* od Otomara Máchu – hudbou, v ktorej dominovala nepretržitá brilantná, priam koncertantná rozohratosť celého orchestra. Z hudby vyžarovala svieža úsmevnosť i nepretržitá hravá spevnosť. Mácha tu dáva znamenitú príležitosť komornému orchestru zakonzertovať si v tom najlepšom zmysle slova – rozohrať komorný orchester a dať mu šancu ukázať interpretačné hodnoty.

Koncert pre gitaru a orchester A dur op. 30 od Maura Giulianiho so znamenitým uruguajským gitaristom **Alvarem Pierim** bol sondou do sveta klasicizmu a špeciálne do koncertantnej literatúry pre gitaru a komorný orchester. Giuliani v tomto diele dokumentuje znalosť nástroja. Pozná čaro, ale i mieru koncertantného zápolenia. Pozná hranice toho okamihu, kde gitara musí dominovať poetickou nehou, spevnou kantilénou alebo svojou prízračnou symfonickou pulzáciou. Vie udržať komorný orchester ako partnera a navyše vie vyčariť pôsobivú invenčnú hudbu, ktorá v hodnotnej interpretácii našla priaznivý ohlas u publika.

Po prestávke odznela Salieriho *Sinfonia in D (Veneziana)* (predohra k opere *La scuola dei gelosi*). Hudba dobre napísaná – prítiažlivá pre interpretov a pôsobivá pre poslucháča, ktorý sa už odučil počúvať diela skladateľov, čo počas svojho života žili na výslni a neskôr v tieni svojich súčasníkov. Pre mňa bol Salieri i so svojou *Sinfoniou* poučný najmä v tom, že používa isté zovšeobecňujúce, najfrekvencovanejšie kompozičné postupy hudobného klasicizmu, čo vo verbálnej sfére je kompilovaním istých fráz, ktoré, ako vieme, majú i v tvorivom procese kompozičných velikánov svoju funkciu – no pritom okrajovú. Salieriho kompozičný eklekticismus je však vkusný, profesionálny. Mám pocit, že budúcnosť bude voči nemu zhovievavejšia.

Do kategórie menej frekvencovaných skladateľov z prelomu 18. a 19. storočia patrí i Carl Czerny. Jeho *Koncert pre 4-ručný klavír a orchester C dur* op. 153 sme si vypočuli so znamenitým klavírnym duom z Izraela (**Yaara Tal** a **Andreas Groethuysen**). Czerného brilantný sloh i v tomto koncertantnom diele nadväzuje na jeho etudy a klavír-

nu školu, kladúcu do popredia perlivé, trblietavé prstové pasáže a vôbec celú abecedu klavírnej hry, na ktorej v tom najlepšom zmysle slova budovali i ďalšie kompozičné generácie. Klavírne duo z Izraela pochopilo toto dielo v rovinách virtuóznej radosti z muzicírovania a predovšetkým i z istého nadhľadu, v rámci ktorého sa stalo dielo akceptovateľné. Virtuozita bola skôr chápaná ako hravosť, spevné pasáže pôsobili úsmevne a poeticky. Bola to nostalgická spomienka na roky učňovské a tovarišské. Ukázalo sa, že inteligentný a vysoko profesionálny prístup dáva opodstatnenosť i tejto hudbe. Nemusíme sa k nej znižovať, môžeme sa jej prívetиво a vrúcne prihovoriť.

IGOR BERGER

SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER

Umelecké majstrovstvo Bohdana Warchala na čele **SKO** obdivujeme štyri desiatky rokov. Jeho povestná umelecká iskra zapalovala šnúru citového naladenia pódii od malých mestečiek Slovenska až po svetové hudobné metropoly. Živil sa spätným odrazom, ktorý on prvý vyslal ako zápalný lúč a ten rozvibroval city a otvoril srdcia. Nepamätám sa za tie roky na koncert bez jeho svietivého sláčika; práve v jubilejnú štyridsiatu musel na koncerte v rámci BHS **1. októbra** zveriť vedenie svojmu žiakovi. Sám ako pozorovateľ z lôže sa tešil z hudby, vyžarujúcej zo zlatistej trúbky



G. TOUVRON

jeho dávneho francúzskeho priateľa **Guya Touvrona** i omladeného Slovenského komorného orchestra, na ktorého čele hosťoval **Ewald Danel**. Ten vyšiel z Warchalovej školy, prax koncertného majstra i ľudský súlad s profesorom sa odzrkadlili v jeho prístupe i v prejave súboru. Hudba to však bola iná, i keď hraná s plným nasadením.

Bola to dojímavá súhra, odraz spokojnosti z úrody, ktorej semienka zasievala jediná duša po celých štyridsať rokov. Výsledkom je monolit, ktorého súdržnosť dodáva energiu. Pomáha prekonávať problémy. Je to najviac, čo človek môže za svoje celoživotné dielo dostať. Takéto situácie preveria sily kolektívu. A ten sa držal statočne. S dávkou entuziazmu, kreativity a súdržnosti dokázali svojmu majstrovi, že držia s ním, s jeho a svojou vierou vo vlastné sily. Znela hudba vo vyladenej harmónii s vynikajúcim G. Touvronom – hudba Händela, Marcella (v úprave pre trúbku), Schuberta, Bacha, Respighiho, Martinů a Zeljenku. Sila zážitku z koncertu sa natrvalo vpíše do pamäti každého vnímavého poslucháča.

ETEĽA ČÁRSKA

FRANCÚZSKE TRIO

Prvé nedeľné matiné v rámci Bratislavských hudobných slávností sa nieslo v duchu francúzskej hudby. V Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca sa **24. septembra** predstavilo **Francúzske trio** v zložení: **François Leleux** – hoboj, **Jean François Duquesnoy** – fagot, **Emmanuel Strosser** – klavír. Skvelá hudba, skvelí interpreti. Ich program mal jasnú a nápaditú dramaturgiu, odvíjajúcu sa v niekoľkých rovinách: popri stáliciach Camille Saint-Saënsovi, Francisovi Poulencovi a Paulovi Hindemithovi (jediný nefrancúzsky skladateľ programu) bolo bratislavské publikum oboznámené s tvorbou menej známych skladateľov 20. storočia Jeana Francaixa, André Joliveta a Thierryho Pécoua. Druhú rovinu dramaturgie tvorila prezentácia samotných hráčov Francúzskeho tria, ktorým jednotlivé skladby umožňovali ukázať svoje interpretačné a technické schopnosti. Treba povedať, že úspešne. A napokon tretiu rovinu tvorilo rozdelenie programu do dvoch častí – každá obsahovala tri skladby, počínajúc sonátou pre sólový nástroj a klavír, končiac klavírnym triom. Francúzi teda pristúpili k prezentácii svojej kultúry (ako vždy) dôsledne a zodpovedne.

Sonáta pre fagot a klavír od Camille Saint-Saënsa vdýchla koncertu hneď od začiatku šarm a noblesu. Jean François Duquesnoy sa predstavil ako zrelý fagotista s krásnym tónom vo všetkých registroch. Kontrastný myšlienkový

svet priniesla skladba súčasného autora Thierryho Pécoua *Perroquets d'azur* (Azúroví papagáji) pre sólový hoboj. Vyznačovala sa bohatstvom sonoristických nálad, čo logicky prináša aj zvýšené technické nároky na hráča – rýchle skoky medzi vzdialenými registrami a polyfonická štruktúra, skrytá v týchto skokoch, rôzne typy nástrojovej hry atď. Hobojista François Leleux zvládol technické aj interpretačné úskalia bez väčších problémov, farba jeho tónu však bola príliš nejasná a zašuštaná.

Prvú časť koncertu ukončilo *Klavírne trio* od Jeana Francaixa, naozaj invenčná skladba, v ktorej cítí všetky správne korene francúzskej hudby ako aj stopy súčasnosti. Upúťali schopnosti klaviristu Emmanuela Strossera udržať tah skladby, všetci hráči však boli rovnocennými partnermi.

Ako prvá po prestávke zaznela svieža *Sonáta pre hoboj a klavír* od Paula Hindemitha, ktorá svojou vecnosťou a rýdzoťou vhodne obstála vo „francúzskej“ dramaturgii programu. Nasledovala *Sonatina pre hoboj a fagot* od André Joliveta, zaujímavá svojou tretou časťou *Ostinato*, kde autor použil jazzové rytmické prvky. Aj s touto odlišnou polohou sa vedeli hobojsa s fagotistom dobre vyrovnáť, skladba rytmicky pulzovala.

Záver koncertu patril trojčastovému *Klavírnemu triu* Francisa Poulenca. Lepší záver si azda ani nebolo možné predstaviť, pretože Poulencova hudba je v súčasnosti mimoriadne aktuálna. Tentoraz priniesla množstvo až parodických alúzií na barokovú a klasicistickú hudbu. Klavírne trio zaujalo každou svojou časťou aj ako interpretačný výkon. Osobitne treba spomenúť druhú časť *Andante*, kde si hobojsa definitívne napravil reputáciu krásnym precítnym hudobným fráz.

Koncert Francúzskeho tria, ktorý sa stretol s veľkým diváckym záujmom, bol príjemným a kvalitným nedelňým zážitkom a znovu potvrdil, že umelecké hodnoty sa vedia (často plnohodnotnejšie) šíriť aj prostredníctvom malého komorného obsadenia.

PAVOL ŠUŠKA

HOMMAGE À BRAZÍLIA

Komorný koncert **26. septembra** v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca bol venovaný 500. výročiu objavenia Brazílie. Je preto celkom prirodzené, že takto

zacielená dramaturgia dokázala zaplniť koncertné auditórium takmer do posledného miesta. Navyše i účinkujúci **Teresa Verderová** – soprán (Portugalsko) a **Piñero Nagy** – gitara (Portugalsko) boli exotickým magnetom pre poslucháčov.

Aké však bolo sklamanie, keď v ich interpretácii zaznelo *Päť portugalských tradičných piesní* Fernanda Lopesa-Gracu. Z množstva problémov by som na prvom mieste spomenul sopranistku T. Verderovu, ktorá nebola na túto náročnú úlohu hlasovo a technicky dostatočne pripravená. Tieto prekrásne ro-



P. NAGY

FOTO ARCHIV

mance si vyžadujú predovšetkým strhujúci vnútorný temperament (nie temperament predstieraný...), širokú dynamickú škálu hlasu a register farieb. Jej soprán bol zastretý nepretržitým šumom, šelest sprevádzal každý tón. Navyše, keď sa sopranistka dostávala do najkrajšieho horného sopránového registra, objavil sa kŕč a tlak na hlasivky. Pociť forsírovania a množstva technických problémov zákonite odpútal pozornosť od vnímania podstaty diela. Podobne utrpeli i *Štyri brazílske modinhas*, či *Modinha* (Ária – Cantilena z *Bachianas Brasileiras* č. 5) Heitora Villa-Lobosa. Nakoľko sopranistka zápasila s technickými problémami, celá jej výrazová škála bola len predstieraná. Gitara bola zvukovo i výrazovo nevyvážená, hoci mala tvoriť integrálnu súčasť celku: je tu viac než rovnocenným partnerom a nie sekundárnym sprievodným nástrojom.

V *Deviatich španielskych ľudových piesňach* Federica Garcia Lorca boli problematické i transkripcie gitaristu Piñeira Nagy. Poézia čarovních španielskych piesní v neadekvátnej transkripcii a v nepresvedčivej interpretácii – to bol záverečný a azda i výsledný „zážitok“ z koncertu.

IGOR BERGER

KONCERT (SČASTI) SLOVENSKEJ HUDBY

Je prirodzené, že na BHS sa v poročene vyváženej miere objavuje i slovenská tvorba. **3. októbra** sa tak stalo v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Program: Jozef Sixta – *Sláčikove kvarteto* č. 2, Juraj Beneš: *Quartetto d'archi* č. 4, Roman Berger: *Semplice*, Dmitrij Šostakovič *Klavírne kvinteto g mol* op. 57.

V podaní **Moyzesovho kvarteta** sme si vypočuli hudbu J. Sixtu, s nenapodobiteľným rukopisom, ktorý dôverne poznáme. Na prvý pohľad je to transparentný racionalizmus, „železná“ logika postupov, ktoré však v žiadnom prípade neoslabujú pútavosť výpovede. Sixtova architektúra je vlastne klenbou, oblúkom – má svoje čarovné peripetie nielen racionálne, ale i fantazijné. Reťazce sekvencovitých postupov sa vplietajú do kontrapunktickej sadzby. Moyzesovo kvarteto skvele dotváralo dynamickú a tektonickú stavbu kvarteta – poslucháč mohol so zreteľnou čitateľnosťou sledovať živý tok hudby, nepretržité prúdenie myšlienok, splietanie a stretávanie sa hlasov – jednodu v mnohosti...

Premiéra Benešovho diela *Quartetto d'archi* č. 4 vo mne rezonovala. Som presvedčený, že patrí ku skladateľovým najvydarenejším dielam. Na rozdiel od J. Sixtu som nemal možnosť bližšie sa oboznámiť s rukopisom. Preto moje výpovede budú iba hodnotením z prvého počutia. Z vlastnej skúsenosti však môžem povedať, že v mnohom sa človek môže potknúť pri premiérovom hodnotení – pritom dojem z prvého stretnutia býva zväčša veľmi spontánny a pravdivý. Beneš buduje svoje dielo z fragmentov, črepín a úlomkov romantickej hudby. Sú to transparentné torzá, z ktorých skladateľ akoby chcel vytvoriť nostalgickú mozaiku. Proces je však nezvratne nasmerovaný do postupného oslabovania romantických fragmentov – výsledný obraz smeruje skôr do súčasnosti, než do minulosti. Obraz idyllickej minulosti sa stráca a svet, ktorý nás obklopuje, sa so všetkou naliehavosťou pred nami otvára. Tento konfrontačný charakter je svieži, pútavý, má svoje hudobné čaro. Záverečná reminiscencia je však opäť návratom – „nákazlivou“ túžbou opäť sa obzrieť a zahľadieť kamsi do minulosti... Skvelá interpretácia v prí-

pade tohto diela nebola len jednorazovým vkladom, investíciou pre jednu príležitosť.

Osud diela nezávisí od vôle skladateľa či recenzenta, dokonca nezávisí ani od tej generácie, v ktorej sa dielo zrodilo. Prajem dielu, aby sa prihovorilo i ďalším pokoleniam.

V interpretácii **Daniely Varínskej** sme si vypočuli *Semplice* Romana Bergera, skladbu pre klavír, nadväzujúcu na *Francúzsku suitu in h*. V úvodnej vstupnej časti kompozícia navodzuje jednoznačný intervalový pocit totožnosti. Sémantický znak tohto pojmu netreba rozoberať. Možno ho chápať i ako komponent večnosti, nekonečnosti – Dokonalosti. Autor však vie, že ju musí porušiť – zostúpiť k nedokonalému tvaru. Ten sa rodí postupne, „ťažko“. Roman Berger cíti bolestnú stratu totožnosti. Rodí sa teda tvar. Jednoduchý, priezračný, zoskupený z intervalových rozmanitostí. Na hranici „únosnej“ objemnosti sa zastaví a začína sa práca a jeho skúmanie, tvorivé obhliadanie. Atomizácia, záber na detail, hľadanie vnútorných súvislostí – až do „vyčerpania“ možnosti. Záver je jediné možné východisko – návrat k totožnosti – k Dokonalosti. To je stručný – nedokonalý popis môjho zážitku, ktorý bol umocnený skvelou interpretáciou.

Záverečná časť koncertu patrila Dmitrijovi Šostakovičovi a jeho *Klavírnemu kvintetu g mol* op. 57 (**Moyzesovo kvarteto, Daniela Varínska** – klavír). Je to hlas volajúceho na púšti, ktorý varuje pred príchodom veľkých nebezpečenstiev. Táto profatická hudba je rozochvená strachom, ale i vznetlivou odvahou. Volá o pomoc pretože tuší blížiacu sa beznádejnosť života – vojnu a mier s agresívnou príchuťou. Táto hudba má náš obdiv a úctu. Počúvame ju s nadšením – lebo je súčasťou hodnôt, ktoré považujeme za nesmrteľné.

ŠAŠINOVCI – ŠKUTA POLRECITÁLY

Polrecitál Šašinovcov **5. októbra** v Moyzeovej sieni tvorili dve sonáty: Schubertova *Sonáta a mol „Arpeggione“* a premiéra Hatríkovej komorného diela *Sonata per Contrabasso e Pianoforte in memoriam R. M. Rilke anche E. Meister*. Schubert v „kontrabasovej“ sonáte potvrdil svoje nevyčerpatelné melodické bohatstvo. Pre večnú schopnosť spievať, tva-

rovať kantilénu a pracovať s ňou ostáva Schubert veľkou stálicou v panteóne nesmrteľnosti. Svet Schubertovej komornej hudby zostáva vždy svätou a sviatočnou chvíľou, veď spieva stále o tom istom – v láske a smútku, o živote ako o krátkom rozkvitnutí, o zorničke ranného romantizmu, o čarovnej Viedni na prelome 18. a 19. storočia... To všetko je v Schubertovej hudbe a ešte čosi, čo nemožno slovami vyjadriť. Poetické čaro – večná mladosť jeho hudby. Šašinov kontrabas znel v Schubertovej hudbe nežne a poeticky. Bolo to láskanie sa s nástrojom – v pôsobivom rozhovore s klavírom.

Podobne ako Schubert i Hatrík v svojom diele vedie dialóg sám so sebou. Cez poéziu Rilkeho a Meistera vyslovuje myšlienku, ktorú všetci nosíme v sebe („Ty moja husto zalesnená myšlienka na smrť...“ alebo „...zomieranie, čo vstáva zo života...“). Hatríkova *Sonáta* je skladba, v ktorej dialektické chápanie obopínajú lásku, bolesť i smrť. Je to hudba s večnou témou života a zomierania. Hudba hovorí naliehavo – v úprimnosti prvotného spontánneho impulzu, zrodu pocitu, iskrenia chvíle. Pri ich počúvaní som zabudol na všetky nepotrebné veci, počul som presvedčivú a sugestívnu výpoveď. Až v závere som sa prebudil z hudobného sna, ktorý bol krátky a bohatý.

Po prestávke zaznela – namiesto programovaných *Prelúdií a fíg D*. Šostakoviča v podaní Eleonóry Škutovej – hudba J. S. Bacha: *Tocatta d mol* BWV 913, *e mol* BWV 914, *fis mol* BWV 910, *D dur* BWV 912 v podaní **Mikuláša Škutu**. Touto zmenou v programe sa výrazne rozšírilo zastúpenie hudby J. S. Bacha na tohtoročných BHS. Mikuláš Škuta stvárnňoval spomínané diela s bážňou a pokorou. Bol hlboko zahľadený do hudby, ktorá sa azda najväčšími priblížila k dokonalosti, sústredený na veľkú úlohu. Zhostil sa jej znamenite.

IGOR BERGER

DANIEL BURANOVSKÝ

Klavirista **Daniel Buranovský** má v poslednom čase za sebou niekoľko výrazných tvorivých úspechov. Je v najlepších mužných rokoch – plný vitality, odvahy popasovať sa s náročnými opusmi. Svedčí o tom aj dedikácia *Sonáty č. 6* od Ilju Zeljenku, ktorej premiéru zaradil na svoje festivalové vystúpenie ako úvodné číslo (**23. september** v Moyze-

sovej sieni). Zeljenka viaceré opusy venoval našim popredným umelcom. Preto aj toto venovanie Buranovskému je vyznamenaním a súčasne potvrdením jeho špičkovej kvality. Škoda, že programový bulletin neuviedol špecifikáciu častí či tempových hladín, o stručnom komentári ani nehovoriac.

Buranovský, známy hlbokým citovým a filozoficko-meditatívnym ponorom, dostal pre uplatnenie tejto prednosti priestor v strednej hlbavej časti. Aj okrajové (pochopiteľne, rýchlejšie) časti zvládol veľmi presvedčivo s dravým zanietením pre dramaticky vyhotrené plochy. Niektoré použité rytmické modely i motívy pripomínajú ďalšie Zeljenkove skladby. Môžeme teda vysloviť hypotézu, že mali svoju programovú remiscenčnú úlohu. Zeljenka v sonátach predostiera poslucháčovi svoje momentálne duševné pocity, problémy, svoj pohľad na svet. V Buranovskom našiel autor seriózneho (naštudoval dielo spamiäti), vynikajúceho tlmočiteľa.

Z Rachmaninových opusov vybral Buranovský dve *Prelúdiá (D dur a g mol)* z op. 23 a tri (*h mol, gis mol a Des dur*) z op. 32. Pri ich stvárnení výdatne ťažil zo svojej technickej pohotovosti, bravúry, gradačných schopností (dramatické úseky mohli byť čo do dynamických línií rozvážnejšie – *Prelúdiium g mol*). Veľmi slušne sa popasoval s viacvrstvosťou Rachmaninovho klavírneho štýlu. Niekedy však spevná artikulácia (napr. v *Prelúdiu gis mol*) mohla byť prirodzenejšia.

S koncepciou záverečnej *Sonáty h mol* od F. Liszta nemožno celkom súhlasiť. Klavirista sa nedokázal vyhnúť istej maniere vo vedení lyrických úsekov v nepodstatnom predlžovaní ťažkých dób. Niektoré tempá, obyčajne virtuózne exponované, boli zbytočne prehnané, akoby toto dielo bolo prostriedkom exhibičnej virtuozity, bravúry a nie autobiografickou sponou s filozoficko-meditatívnym podtextom. Skĺbenie striedajúcich sa náladových rovín nemalo nadväznosť a tak *Sonáta* síce vyznela fantazijne bohato, s radom krásnych úsekov, ale dosť rozkúskovane.

VLADIMÍR ČÍŽIK

BENJAMIN SCHMID

Medzinárodný deň hudby a mieru, ktorý pripadá na **1. október**, bol už v dopoludňajších hodinách zasvätený J. S. Bachovi. V Zrkadlovej sieni Prima-

ciálneho paláca sme si v podaní rakúskeho huslistu **Benjamina Schmid** vy počuli popri J. S. Bachovi (*Sonáta č. 3 C dur BWV 1005, Partita č. 2 d mol BWV 1004*) i dve sonáty E. Ysayea (*G dur op. 27/5 a d mol op. 27/3*). Celá skladba



B. SCHMID

FOTO ARCHIV

programu bola určená sólovým husliam.

V rukách J. S. Bacha sa stávajú sólové husle celým orchestrom. V plnom rozsahu to dokumentuje spomínaná *Sonáta C dur*, v ktorej počujeme spleť hlasov a harmonických súvislostí. V tomto diele Bach obnažuje dušu nástroja, rozohráva všetky registre. No robí to spôsobom hlboko zvnútorne-ným, ako keby išlo o sakrálnu hudbu. B. Schmid zvládol nemalé úskalia tejto rozkošatej hudby. Sústredil sa na zvládnutie diela viac než na jeho vnútorné pochopenie. Po tejto svätej hudbe zaznel Eugène Ysaye a jeho rustikálna *Sonáta G dur* – hudba svetská s brilantným leskom, svieža, vďačná pre interpreta i poslucháča. Mal som pocit, že táto poloha bola po stránke výrazovej zvládnutá presvedčivejšie. Pravda, náročnosť a hĺbka Bachovej hudby sa nedajú merať s nikým a s ničím....

Po prestávke znel opäť E. Ysaye, jeho známa a vyhľadávaná *Sonáta d mol* (Balade). V husľovej literatúre je to dielo kľúčového významu, v ktorom skladateľ doslova „zmapoval“ svojho interpreta. Huslista tu má len dve možnosti: buď pád do priepasti, alebo výstup na výslnie. Rakúsky huslista zvládol majstrovsky znetlivé romantické čaro tejto hudby.

Záverčná Bachova *Partita č. 2 d mol* má, prirodzene, iné významové určenie než úvodná sonáta. Tance (*Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga*) načierajú plným priehrstím do sveta, ktorý bol pre J. S. Bacha rovnako prítiažlivý. Je to svet profánny – a ten bol v živote i v tvorbe celkom vyvážený so svetom sakrálnym. Partita patrí k frekventovaným dielam

pre sólové husle, je v nej obsiahnutá celá epocha barokovej hudby. Vznešenosť, krása a dokonalosť.

Huslista B. Schmid v tomto náročnom programe presvedčil poslucháčov ako profesionálne zdatný umelec. Jeho výkon nemožno však ani preceňovať. Bol korektný, no nie strhujúci. Jeho technická zdatnosť ešte nie je nasmerovaná k najvyšším cieľom. Taký náročný program, s akým sa predstavil B. Schmid, by bol však veľkou skúškou pre každého umelca.

IGOR BERGER

PETER PLANYAVSKY

Dómsky organista, pedagóg a vedúci oddelenia cirkevnej hudby na Hudobnej univerzite vo Viedni **Peter Planyavsky** je zvyknutý na veľkorozmernom nástroji hrávať hudbu všetkých čias. Preto si aj pre romantický organ vo Veľkom ev. kostole (**1. október**) zvolil dramaturgiu zostavenú zo skladieb od Nicolau-sa Bruhnsa (17. stor.) cez Johanna Sebastiana Bacha, Felixa Mendelssohna Bartholdyho, Franza Schmidta po vlastné improvizácie vo finále.

Každý interpret-organista konfrontuje prax „suchého“ priestoru koncertnej siene s plnohodnotným – i keď náročnejším – akustickým zvukom chrámu. Planyavsky sa vehementne vložil do úlohy predstaviť chrámový organ v celistvosti. Hral sa s registráciou, akustikou, tempom, dynamikou. Nie vždy v normách a pravidlách štýlu, školy autora: podiel jeho vlastného názoru bol silne evidentný. Hudbou dokázal podnietiť i oslovit, vniesť nové pohľady do známych textov. V Mendelssohnovej *Sonáte č. 4 B dur* a v Bachovom *Koncerte G dur BWV 592* Planyavsky v aktualizovanej podobe tlmočil hudobný pohľad súčasníka. Bachovi venoval väčšiu pozornosť vzhľadom na skladateľovo dvojité jubileum. Zo skladieb jeho naturelu najviac konvenovalo trio *Allein Gott in der Höhe sei Ehr* BWV 664, svojou technikou brilanciou zaiskril v *Toccate a fúge F dur* BWV 540. Bratislavskému rodákovi Franzovi Schmidtovi vzdal poctu v *Prelúdiu a fúge A dur*. Obraz svojej interpretačnej praxe chrámového organistu zavŕšil improvizáciou na luteránsky chorál „Hrad prepevný...“. Romantický nástroj mu poskytol farebnú, zvukovú i dynamickú paletu, ktorú využíval vo svojej fantázii a ktorou prezentoval svoj vnútor-

ný svet. Realizoval svoje interpretačné predstavy v hudbe, ktorá síce naplnila priestory chrámu, ale pritom poslucháčovo očakávanie zostalo nenaplnené...

To, že organová hudba na Slovensku žije, dokazujú naplnené auditoriá organových koncertov, napríklad i cyklu Pod Pyramídou. Vynikajúca garnitúra slovenských organistov by si tiež zaslúžila jedno vystúpenie v rámci BHS. Napokon, bol by to iba návrat k dobrej tradícii...

ETELA ČÁRSKA

GÜLSIN ONAYOVÁ

Turecká klaviristka **Gülsin Onayová** študovala na parížskom Konzervatóriu pod vedením viacerých pedagógov. Táto skutočnosť sa premietala nielen do jej reprodukčného štýlu, ale tiež dramaturgicky podmienila časť programu pekne navštíveného festivalového podujatia (**4. október** v Zrkadlovej sieni Prima-ciálneho paláca).

Onayová svojím zjavom a šarmom, ale i suverénnym technickým prejavom si dokáže podmaniť poslucháčov. Nemožno jej uprieť citovú účasť na interpretácii, zmysel pre vystihnutie slohotvorných špecifik, dodržiavanie hraníc štýlovej konvencie. Hudobné oblúky má premyslené, nemá technické zábrany, s rozvahou, ale i účasťou tvorivého temperamentu dávkuje parametre svojej hry. V špičke pyramídy jej tvorivého zreteľa dominujú elegancia, ľahkosť, brilancia, znaky typické pre francúzsku klavírnu školu.

Úvodná *Partita č. 1* (BWV 825) od J. S. Bacha mala svih, prirodzený spád, ľahko plynula, no čo je hlavné: dominovala v nej osobitá atmosféra s dávkou filozofickej meditácie.

Jediným romantickým opusom, ktorý do svojho rozsiahleho programu Onayová zaradila, boli *ABEGG Variácie* op. 1 od Roberta Schumanna. Tu graciózne pýtala schopnosťou modelovať vzdušne priezračné pasáže. Chýbala však väčšia miera poetickosti, ktorá je vlastná tomuto klavírnemu lyrikovi. Pri stvárnení pasážových gírlánd opriadajúcich tému stavila na bravúru.

Prvú časť programu uzavrela umelkyňa *Sonátinou op. 15* od svojho krajana A. Adnana Sayguna (z roku 1938). Prezentovala ju s nadšenou vervou, bravúrou a s úctyhodnými, nie však prehnanými gradačnými vrcholmi. Autor sa v tomto opuse priklonil k folkloristickej vlne hudby prvej

polovice nášho storočia; používa mody odvodené z ľudovej tvorivosti.

Druhá časť programu sa niesla v znamení francúzskych skladieb. V Debussym (menej hrávané opusy: *Ballade* a *Danse*) sme mohli k parametrom klavírsky pridať aj zmysel pre farby, ich citlivé tieňovanie, trblietanie a pohrávanie sa s nimi. Opus z pera menej známeho postimpresionistu Florenta Schmitta s názvom *Et pan, au fond des blés lunaires, s'accouda* (z cyklu *Mirage* op. 70 č. 1) sa dočkal v jej podaní zrejme svojej bratislavskej premiéry. Zaujal sviežim využívaním rytmických modelov, premenlivých harmónií i plasticky formovanými líniami.

Náročný opus *Gašpar noci* od Mauricea Ravela potvrdil spomenuté interpretačné kvality a zároveň poukázal na závideniahodnú fyzickú kondíciu Günsin Onayovej: bez náznaku únavy, s plným nasadením zdolávala stavebné i technické úskalia, čo zaslúžene rezonovalo u prítomných poslucháčov.

VLADIMÍR ČÍŽIK

CHORUS ANGELORUM ENSEMBLE

Počúvam nahrávky súboru **Chorus angelorum** a v pamäti hľadám súvislosti so živým vystúpením na tohtoročných BHS v Klariskách. Iste, každé verejné vystúpenie má svoje pozitíva i negatíva – podobne ako nahrávka. Živý kontakt s publikom inšpiruje, nabíja energiou, ktorá sa vyladuje do harmonickeho zážitku. V každom vystúpení sa takáto harmónia dá nájsť, ak vnímame duše tých, čo sa k nám z pódia prihovávajú a odovzdávajú svoje poznanie v súznení s historickým spoločenstvom. Hudba dokáže najvýraznejšie vyjadrovať, ale súčasne necháva priestor pre vlastnú poslucháčovu kreativitu. Preto každý nachádza oslovenie hudbou v súlade so svojou duševnou i duchovnou hĺbkou.

Neúnavnú prácu všestrannej osobnosti **Egona Kráka** si nesmierne vážim. Zasahuje do rôznych oblastí slovenského hudobného života, svojou neúnavnou energiou sa snaží dotknúť „nevercov“ tak z oblasti histórie, ako aj hudby súčasnej. Hlbokú duchovnú podstatu dokumentuje vlastným kompozičným zameraním. Nezaváha v náročných organizačných podmienkach, prizýva do svojho súboru zahraničných inštrumentalistov i spevákov, ktorí poznajú techniky interpretácie starej hud-

by z vlastnej praxe v iných ensembloch. Obrazy slávnej histórie hudobných veľčín chce Krák v živjej podobe predstaviť i slovenskému publiku. A tak sa v jeho objavnej dramaturgii vyskytujú mená skladateľov, hudbou ktorých sa zaoberajú úzko špecializované súbory. Uviesť na pódium náročnú hudbu jednej z osobností frankofónskej hudby 15. storočia, Jeana Ockeghema, bola odvaaha i pocta (**28. september**). Pre festivalové pódium predovšetkým to druhé. Hodnotiť výkony je zbytočné. Pochvala tohto činu sa rovná pochopeniu hudby nesmiernej duchovnej sily, ktorá sa nevytráca ani z odstupe stáročí, ani rôznymi interpretačnými pohľadmi. A interpreti z rôznych kútov Európy, združujúci sa pod hlavičku Chorus angelorum ensemble, urobili kus záslužnej práce v precitovaní hudby, ktorá v každom čase vie osloviť a obohatiť. A na tom má zásluhu predovšetkým dramaturg, umelecký vedúci a dirigent Egon Krák.

ETELA ČÁRSKA

OMŠA H MOL

36. ročník Bratislavských hudobných slávností si výročie J. S. Bacha pripomenul uvedením viacerých skladateľových významných diel – jedným z nich bola **25. septembra** vrcholná sakrálna kompozícia – *Omša h mol*, ktorá by sa v kontexte Bachovej tvorby dala charakterizovať ako celoživotné dielo, vznikajúce postupne približne od roku 1714 až takmer do konca skladateľovho života (1749). Intenzita a hĺbka hudobnej výpovede a zároveň široký hudobný aparát potrebný na uvedenie diela preduchujú nielen nároky, s ktorými sa stretne každý pokus o čo najlepšie umelecké stvárnenie tejto kompozície, ale aj zriedkavosť v jej uvádzaní (aspoň u nás). Problémovosť interpretácie určite pocítili aj členovia orchestru **Sächsisches Kammerorchester Leipzig** a zboru **Favorit und Cappellchor Leipzig**, participujúci na koncerte pod vedením svetoznámeho speváka a dirigenta **Petra Schreiera**, či sólisti tohto projektu **Antje Perscholková** (soprán), **Elisabeth Wilkeová** (alt), **Marcus Ullmann** (tenor), **Jörg Hempel** (bas) a **Hansjörg Albrecht** (organ). Najväčší vplyv na konečný umelecký tvar diela mal Peter Schreier, ktorý počas svojej kariéry prenikal aj do oblasti dobovej (historickej) interpretačnej

praxe, a to prostredníctvom spolupráce s Nikolausom Harnoncourtom. Tento interpretačný svet zanechal na Schreierovi nezmazateľné stopy. Najdôslednejšie sa prejavili v korektnom (historicky podloženom) počte hráčov orchestra a zboru. V interpretácii bolo badať pokusy o zatraktívnenie diela pomocou tempových kontrastov (vplyv harnoncourtovských tempových koncepcií) a dôraz na detailné frázovanie, no hlbšie porozumenie a najmä informačný „background“ pre barokovú interpretačnú prax u Schreiera absentovali. Menej, ale predsa rovnaký problém poznačil aj orchester a dokonca na starú hudbu špecializovaný zbor; tomuto širokému hudobnému aparátu chýbala zjednocujúca ideová a štýlová základňa. Zrejme v tom tkvie jadro problémov nielen tejto, ale aj mnohých iných produkcií akademických (moderných) orchestrov a umeleckých zoskupení. Teda v tom, že hrajú na moderných nástrojoch, ale v nesúrodosti názorov jednotlivých členov telesa na spôsob, akým sa má dielo interpretovať. V konfrontácii so špecializovanými telesami na starú hudbu by toto stvárnenie vo väčšine umeleckých kritérií nepresvedčilo. Na druhej strane máme možnosť porovnávať ho s množstvom iných akademických produkcií, v súvislosti s ktorými bol tento koncert určite pozoruhodný. Orchester kvalitatívne ťahali najmä dychoví hráči, ktorí napriek niektorým výkyvom patrili k ozdobám orchestra a celého hudobného aparátu. Pomerne kompaktný prejav zborovej zložky odhalil rezervy v intonácii (najmä v sopráne) a slabšiu homogénnosť jednotlivých hlasov. Tento nedostatok pravdepodobne zvýraznil menší (ale historicky podložený) počet spevákov v jednotlivých hlasoch (v každom po šesť).

Zo sólistov dominovala altistka Elisabeth Wilkeová, ktorá disponuje pomerne veľkým rozsahom (spievala aj sopránové party), silným a farebne pôsobivým hlasom. Spomedzi spevákov sa dokázala štýlovo najčistejším spôsobom vyrovnáť so svojím partom. Pomerne dobrý dojem zanechal aj tenorista Marcus Ullmann, ktorý polohou hlasu a solidnou technikou vyhovoval potrebám extrémne vysokých a technicky náročných sólových úsekov. Sopranistka Antje Perscholková a basista Jörg Hempel síce predviedli snaživý výkon, ale ich momentálna hlasová disponovanosť

nekešpondovala s potrebami tejto náročnej kompozície.

Určitým neprehliadnuteľným negatívom bolo (vzhľadom na charakter a povahu diela) umiestnenie koncertu v sieni Slovenskej filharmónie. Niet pochýb o tom, že toto dielo by najlepšie vyznelo v tradičnom chrámovom prostredí.

RÓBERT ŠEBESTA

BHS V OPERE

Nie je nijakou novinkou, že Bratislavské hudobné slávnosti sú v prvom rade tribúnou symfonickej a komornej hudby. Opera je v ich programovej štruktúre žánrom doplnkovým. Tento stav by bol prijateľný, keby hudobnodramatické umenie slovenskej metropoly malo svoj vlastný festivalový priestor, v ktorom by sa prezentovali hosťujúci umelci, súbory, prípadne sa uvádzali tituly v koncertnej forme. Priestor pre konfrontáciu chýba Bratislave ako soľ. Chýba obom stranám: publiku, ochudobňovanému o možnosť preklenutí stabilnú programovú ponuku; súboru, kde nieto dosť podnetov na reálne porovnanie umeleckých kvalít, konkurenciu, pohľad do zrkadla.

Ambície bratislavskej opery sa zatiaľ týmto smerom neuberajú, vedenie a dramaturgia divadla sú zahľadené a azda i zalúbené do seba (viď HŽ č. 5, kde sa za dramaturgický úspech jubilejnej sezóny vydávajú *Nabucco* i *Krútnava*), európsky kontext je vnímaný iba prostredníctvom individuálnych úspechov najužšieho výberu slovenských vokálnych sólistov.

Bratislavské hudobné slávnosti, ktorých je Opera SND spoluosporiadateľom, daný stav upravovať zrejme nebudú. A tak divák pod ich hlavičkou i naďalej bude nachádzať bežné repertoárové predstavenia a medzi nimi zopár „bonusov“. K nim v poslednom ročníku patrili hostovanie opery **Národného divadla** v Prahe s dvoma predstaveniami Janáčkovej *Jej pastorkyne*, vystúpenie známeho gruzínskeho tenoristu **Badriho Maisuradzeho** vo Verdiho *Aide* a premiéra Thomasovho *Hamleta*. Nový titul v repertoári je predmetom samostatnej recenzie, takže teraz sa zastavme pri hosťoch.

V bilancii vzájomných kontaktov národných operných scén Slovenska a Česka zjavne prevládajú vystúpenia Bratislavčanov v Prahe, pričom je potešiteľné, že v poslednom desaťročí sa periodicita výmen súborov stala pravidelnou. Po vy-

še štyroch rokoch sme privítali ND s *Jej pastorkyňou* a pokiaľ ide o Janáčka, v pražskom podaní sme videli naposledy roku 1972 inscenáciu *Z mŕtveho domu*. Jej pastorkyňa nie je v repertoári novinkou, v hudobnom naštudovaní **Jiřího Bělohlávka** a v réžii Josefa Průdka mala premiéru roku 1997. Odvtedy sa teší záujmu nielen doma, ale i na zájazdoch v Japonsku, Hongkongu a v koprodukcii sa dostala do Lisabonu.

Dotyky s operným odkazom Leoša Janáčka patria v bratislavskom prostredí k sviatkom. Janáček dlhodobo absentuje v ponuke, čo je v rozpore s medzinárodným dramaturgickým trendom, navyše popritom, že janáčkovské produkcie na javisku SND vždy mali punc mimoriadnej kvality. Tá je do značnej miery daná samotnou partitúrou. O majstrovstve a neporovnateľnosti skladateľovej hudobnej reči je zbytočné hovoriť zoširoka. Spomenúť ich však musím v nadväznosti na zhladnutú inscenáciu kvôli verzii, s ktorou Pražania pricestovali. Ide totiž o úpravu Karla Kovařovica, skladateľom autorizovanú, v ktorej je otvorená bežne vynechávaná ária Kostolníčky v 1. dejstve. Ide o akýsi neurgický bod, kde jedna z kľúčových postáv príbehu v skratke rekapituluje svoju minulosť. Pokiaľ sa pamätám, o správnosti zaradenia tejto árie sa pred premiérou viedli polemiky a Eva Randová odmietla do tejto verzie vstúpiť.

Režisér **Josef Průdek** a výtvarník **Petr Peřina** inak nekráčajú cestou experimentu, ale na strohej, prevažne z dreveného materiálu zhotovenej scéne rozohrávajú dianie s dôrazom na jeho emocionálnu silu. Miera folklorizmu je potlačená na nevyhnutnú atmosférotvorbu, do popredia sa dostáva úsilie presne modelovať charakter postáv a kľúčové dramatické situácie. Netradične rieši Průdek záver opery, znázorňujúc pokus Števu o návrat k Jenúfe. Dominantou pražskej *Jej pastorkyne* sú však hudobné naštudovanie Jiřího Bělohlávka a výkon orchestra. Vyvierajú z hlbokého pochopenia janáčkovského skladateľského slovníka, zo stotožnenia sa s jeho emocionalitou, kantabilitou a výrazovou špecifickosťou. Neobyčajne presvedčivo kreslí atmosféru jednotlivých scén, hudobné portréty postáv, inšpiruje orchester do diferencovanej, citovo plnokrvnej interpretácie.

Hoci tentoraz nevyšlo obsadenie nevlastných bratov súrodencami Dvorskými a neprišla ani Eva Urbanová, aspoň v úlohe Lacu sme videli **Petra Dvor-**

ského. Jeho janáčkovské skúsenosti sú staršieho dáta, no dnes možno povedať, že s daným slohom si náš „talianky“ tenor výborne rozumie. Je skutočnou osobnosťou javiska, jeho prejav je výrazovo nuansovaný, oduševnený, má dramatickú výbušnosť i citové jadro. **Heleňa Kaupová** je senzitívnu, primárne lyrickú Jenúfu. Vďaka volne znejúcemu hlasu bez problémov dosahuje i dramatické vzopätie partu, takže jediným mankom je nie dosť rezonančná hlboká poloha. Mezzosopranistka **Jindřiška Rainerová** (Kostolníčka) má v polohách vyrovnaný hlas, takže dokáže zvládnuť i sopránovú vysokú polohu, no jej tónový objem má svoje citelné limity. Tie jej bránia rozvinúť kulminačné vokálne plochy do želateľných dramatických rozmerov a tým dať kľúčovým scénam punc komplexnej gradácie. Solídny profil ľahkovážneho Števu vytvoril lyrický tenorista **Jan Ježek**, z ďalších rolí výrazne zapôsobil **Ivan Kusnjer** ako Stárek. Pre úplnosť dodávam, že v prvom



L. ÁGHOVÁ

z dvojice bratislavských predstavení vytvorila postavu Jenúfy **Livia Ághová**.

V repríze Verdiho *Aidy* sa po dlhom čase na javisku Opery SND objavil hosťujúci sólista

s medzinárodným renomé. Gruzínsky tenorista **Badri Maisuradze** do tejto kategórie nesporne patrí a vzhľadom na svoj vek má šancu čoskoro preniknúť medzi elitu svetových dramatických tenorov. Jeho hlas znel vskutku impozantne, nešetril objemom a intenzitou tónu. Jeho vokálna kreácia kulminovala vo fascinujúco dlhých, farebných a technicky bezpečných výškach. Nebol to však Radames odspievaný v jedinej dynamickkej rovine, naopak, Maisuradze vie používať odtiene, vie spievať v piane (záverečná scéna), ale tiež part vypointovať náležitými dramatickými akcentmi. Aj keď s aranžmánom inscenácie si nerobil veľké starosti, stal sa právom stredobodom obdivu obecnstva. Je preto ťažké pochopiť, prečo mu vedenie divadla prisúdilo ako partnerku v titulnej postave neznámu ruskú sopranistku **Lýdiu Tolstovovú** (pre korektnosť dodávam, že nevystupovala ako hosť BHS, ale SND),

ktorá sotva môže obstáť i na provinčnej scéne. Chvilami ostrý a nekultivovaný tón, hneď nato priam subretná farba, výrazová hystéria, nepochopenie štýlu a ďalšie elementárne nedostatky nadobro diskvalifikovali toto podivné hosťovanie. Z domácich sólistov znel tónovo jadrne a farebne Amonasro **Sergeja Tolstova** a prijateľná bola i Maneris **Jitky Sapa-ra-Fischerovej**, hoci talianska parketa nie je jej doménou. Za dirigentským pul-tom stál hosťujúci **Peter Feranec**, ktorý nelahké predstavenie viedol s prehľadom a zmyslom pre verdiovský výrazový pulz.

PAVEL UNGER

JAZZ NA BHS

Tohtoročné Bratislavské hudobné slávnosti boli, ako sviatok tzv. vážnej hudby v porovnaní s predchádzajúcimi ročníkmi štedrejšie na koncerty, zamerané na jazzovú hudbu alebo na skladby autorov vážnej hudby nejakým spôsobom modifikované do jazzovej podoby. V súčasnosti, keď sa fúzie rôznych štýlov a žánrov stávajú čoraz aktuálnejšie tak v oblasti tzv. populárnej, ako aj v oblasti vážnej hudby, by takáto dramaturgia festivalu nemala byť ničím výnimočnou. K výberu programu na takýto typ koncertov však treba pristupovať (hlavne v kontexte BHS) mimoriadne obozretne, pretože publikum chodí na tieto podujatia takmer vždy – je pritom rozdiel, či sa mu ponúkne repertoár zaujímavý z hľadiska umeleckého, alebo len z hľadiska komerčného. Na tohtoročných BHS sa uskutočnili tri koncertné večery, ktoré boli vyslovene zacielené práve na prezentáciu fúzie jazzu a vážnej hudby alebo len samotného jazzu.



THE SWINGLE SINGERS

FOTO ŠTĀN KŤOVŠŤI

Prvý koncert bol zároveň jedným z hlavných „trhákov“ festivalu – dňa **24. septembra** sa vo Veľkom evanjelickom kostole predstavilo legendárne vokálne okteto **The Swingle Singers**. Pôvodne francúzska, dnes už britská

skupina má za sebou takmer 40 rokov medzinárodne úspešného pôsobenia. Jej špecialitou je uvádzanie skladieb majstrov európskej hudby v jazzových úpravách, hlavne diel z obdobia baroka – J. S. Bacha, Händela, ale aj Beethovena, Chopina, Musorgského, skladateľov Novej hudby, a, samozrejme, aj známe hity modernej populárnej hudby, napríklad Beatles. V súčasnosti je umeleckou vedúcou súboru sopránistka **Joanna Forbesová**, jeho zakladateľom bol **Ward Swingle**, ktorého úctyhodné aranžmány dodnes tvoria ťažisko koncertného repertoáru. Tak to bolo aj v Bratislave. Už od prvých taktov bolo zrejmé, že máme do činenia so špičkovými (mladými) profesionálmi, ktorí majú svoje vystúpenie do detailu premyslené. Zbor vystúpil bez dirigenta, a cappella, skladby spieval väčšinou len na vokály bez textu. Spevom často imitoval rôzne hudobné nástroje, napríklad trúbku, kontrabas, bicie nástroje, jednotliví členovia sa predstavili aj ako sólisti. Počas koncertu zbor viackrát menil svoje rozostavenie, obohatené aj o vtipné divadelné prvky. Išlo jednoducho o vystúpenie výnimočného súboru, čo však treba zohľadniť aj pri uplatnení náročnosti kritérií jeho hodnotenia.

Program koncertu bol rozdelený do dvoch častí – každú otvárala fúga z *Umenia fúgy* J. S. Bacha. V prvej polovici koncertu zazneli rôzne skladby od J. S. Bacha, Händela, Vivaldiho v zaujímavých úpravách, avšak miestami trochu hlasovo nejednotlivo a intonačne neisté. Uvedená bola aj skladba britského súčasného autora Michaela Nymana, sonoristicky pôsobivá, ale pridlhá. Po prestávke sa už na nás vyvalil „nárez“ Bachových fúg, ktoré swingovali, ako sa patrí. Nasledovala premiéra skladby Petra Zagara *Love In A Life* na báseň Roberta Browninga, napísaná priamo pre súbor. V rámci iného programu by dielo vyznelo určite uspokojivo a zaujímavo, no v kontexte repertoáru The Swingle Singers pôsobilo trochu mdlo – myslím, že (technické) možnosti tohto súboru neboli dokonale využité, čo je škoda, pretože príležitosť písať pre taký zdatný zbor sa tak často neopakuje. V nasledujúcom *Air* od J. S. Bacha sa ako sólista predstavil tenorista **Andrew Gray** s pôsobivým expresívnym prejavom, jeho hlasový materiál ma však sklamal. Celkovo možno skonštatovať, že speváci The Swingle Singers sú exce-

lentnými zborovými hlasmi v rámci komorného obsadenia, v sólistických výkonnostiach však nie sú ničím výnimoční. Aj v jednodielnosti hlasových skupín vznikali občas problémy, čo je ináč v poriadku, no v prípade takého slávneho a renomovaného súboru som predsa len čakal ešte lepší výkon. Posledné skladby boli z repertoáru Beatles – zákonite ma napadlo porovnať zbor napríklad s legendárnymi Take 6, z čoho mi vyšlo, že The Swingle Singers mali radšej zostať pri fúgach J. S. Bacha, ktoré robia bravúrne. Záver programu patril fúge, pôvodne z *Estro Harmonico* od Vivaldiho, neskôr prepísanej J. S. Bachom. Nadšené publikum si vyžiadalo ešte niekoľko prídavkov – z nich treba spomenúť virtuóznou a vtipnú úpravu Letu čmeliaka od Rímskeho-Korsakova.

Koncert The Swingle Singers napriek uvedeným výhradám nesporne patril k vydareným dramaturgickým činom BHS, z ich vystúpenia bolo cítiť snahu o technickú dokonalosť a najmä expresivitu podania, čo je pre publikum to najpodstatnejšie.

Ďalší jazzový večer sľuboval zážitok z kvalitného českého a slovenského jazzového umenia: **4. októbra** sa uskutočnil v Koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu koncert **Big Bandu Gustava Broma** pri príležitosti 60. výročia vzniku orchestra.

60 rokov existencie telesa v česko-slovenských podmienkach, to nie je jednoduché. Veď samotný fakt, že na Slovensku dnes nemáme vlastný big band, svedčí o krízovom stave (nielen) v tejto oblasti. Pritom o kvalitných interpretov, aranžérov, skladateľov núdzu nemáme – dokazuje to aj personálne obsadenie hráčov v Big Bände Gustava Broma pod vedením slovenského dirigenta **Vladimíra Valoviča**, ako aj prevaha aranžmánov od **Matúša Jakabčica**.

Orchester vznikol roku 1940 v Brne a jeho zakladateľ a dirigent **Gustav Brom** mu dokázal za tie dlhé roky získať medzinárodné renomé, o čom svedčia aj uznania od Bennyho Goodmana, Duka Ellingtona či Counta Basieho. Vystriedalo sa v ňom niekoľko generácií jazzmanov bývalého Československa, jeho typický „sound“ určovali vždy aranžéri z vlastných radov, najmä trubkár **Jaromír Hnilička** a dnes najmä gitarista Matúš Jakabčič. Po smrti G. Broma roku 1995 prevzal vedenie orchestra Vlado Valovič.

Big Band Gustava Broma teda oslavoval. Bola to oslava plodná na dobrú hudbu a skvelú náladu v sále. Hudobníci pôsobili spontánne, čo navodilo atmosféru typickú pre jazzové koncerty. V prvej časti programu boli uvedené najmä diela od „dvorných“ skladateľov orchestra. Zaznelo *Prelúdium z Jazzovej omše* od J. Hniličku, ktorej premiéra bola pred niekoľkými rokmi v Bratislave. Nasledovali dve skladby od M. Jakabčica – z nich ma zaujala hlavne *One for E. M.*, ťažká skladba s modernou zvukovosťou a harmóniou, bohatá na polyrytmy a metrické zmeny. Na jednom mieste tu aj vznikla určitá rytmická kolízia, no pohotovú a vtipnú zásah Jakabčica našťastie zabránil rozpadu orchestra. Ďalšia skladba od barytónového saxofonistu **Pavla Pivarčího** *Exorcist* sa pohybovala v inej kategórii a pôsobila trochu nudne. Nasledoval *Sun Rife* od kontrabasistu **Juraja Grigláka** a aranžmány M. Jakabčica, dielo s krásnou melódiou a harmóniou a nápaditou inštrumentáciou. Sólo na tenorovom saxofóne tu mal **Štěpán Markovič**, skvelý pražský saxofonista. Pozoruhodná bola aj *Samota* pre sólový trombón a big band od trombonistu **Michala Motýľa**, výborne podaná a aranžérsky posadená. Posledné tri skladby pred prestávkou patrili prvému hosťovi večera, spevákovi **Bercovi Baloghovi**, ktorý zaspieval známe „standardy“ *The Lady Is A Tramp*, *Cheek To Cheek* a *Route 66*. Berco Balogh sa od svojho štartovného úspechu na Bratislavskej lýre 1987 vypracoval na zaujímavého speváka so širokým štýlovým záberom, od hip-hopu, soulu, až po jazz, funky. Jeho vystúpenie na koncerte ešte zvýšilo výbornú atmosféru v sále a bolo vydarenou bodkou prvej časti večera.

Po prestávke „bromovci“ hneď na úvod predstavili svojho druhého hosta, klaviristu **Gabriela Jonáša**. Ten hral s nimi potom na syntetizátore až do kon-

ca večera, pričom vo svojich „hammondových“ sólach ponúkol kvalitné improvizácie. Program druhej časti koncertu tvorilo šesť „standardov“ v úpravách M. Jakabčica, Grega Hopkinsa, Franka Foster a J. Hniličku. Najmä Jakabčicove aranžmány sa vyznačovali typickým rukopisom svojho tvorcu, ktorý sa stáva pre štýl orchestra charakteristický, jedinečný a veľmi perspektívny. Hráči boli po prestávke uvoľnenejší, človek mal niekedy pocit, že sa ocitol v šesťdesiatych rokoch. Jednotlivé sekcie, aj samotní hráči orchestra dostali dostatočný priestor ukázať svoje interpretačné schopnosti. Treba vyzdvihnúť najmä sekciu saxofónov, ktorá má v Štěpánovi Markovičovi a **Rudovi Březinovi** záruku kvality. Takisto rytmika dokázala udržiavať „drive“, predovšetkým zásluhou gitaristu M. Jakabčica, kontrabasistu Juraja Grigláka a hosťujúceho bubeníka z Poľska **Martina Jahra**. Gesto Vlada Valoviča však mohlo byť razantnejšie, pretože v dôležitých okamihoch sa orchester naň spoliehal.

Oslava 60. výročia Big Bandu Gustava Broma sa vydarila. Publikum v plnej sále prijalo tento dlhý koncert s nadšením a moje myšlienky ovládla zvedavosť, ako sa budú kvalita a štýl orchestra vyvíjať ďalej.

Deň po vystúpení „bromovcov“, čiže **5. októbra** sa v Moyzesovej sieni uskutočnil koncert poľského klaviristu **Leszeka Mozdzera**, ktorý prezentoval svoj pohľad na fúziu jazzu a vážnej hudby – hral skladby Fryderyka Chopina v jazzovej interpretácii, popretkávané vlastnými kompozíciami a improvizáciami. Myšlienka to bola lákavá a sympatická, o čom svedčila aj sála nabitá do posledného miesta. Mój záverečný dojem z koncertu však bol už trochu horší.

Leszek Mozdzera je známy jazzový klavirista, ktorý pravidelne spolupracuje

s hviezdami svetovej jazzovej scény Les-terom Bowiem, Archiem Sheppom, Bus-terom Williamsom, Zbigniewom Namys-łowským atď. (s nimi však nehraje Chopi-na), je nositeľom prestížnych poľských jazzových ocenení. Jeho hra sa vyznačuje brilantnou virtuositou, v improvizáciách cítiť príklon k štýlu Keitha Jarretta, o čom sme sa mohli presvedčiť aj na koncerte BHS. Chopin v jeho podaní vyznel zo začiatku zaujímavo, no po čase sa ma zmocňovalo stále väčšie pocity prázdna. Množstvo virtuózných pasáží, ale hudby, z ktorej by mal človek zážitok, bolo málo. Naopak, niekedy sa poslucháč mohol pozastaviť nad spôsobom, akým Mozdzera Chopina pretváral. Preparácia klavíra uterákom a rôzne iné netradičné spôsoby hry vyznievali skôr samoúčelne. Nakoniec si to odniesla jedna basová struna, ktorá nevydržala a praskla. Chudák klavír v Moyzesovej sieni! Skladby navyše nasledovali za sebou (nevedno prečo) bez potlesku – až po *Nokturne Fis dur* op. 15 č. 2, pôsobivom svojím spracovaním, ľudia konečne zatlieskali. Poslucháč zrejme pri väčšine skladieb nevedel, kedy končia, pretože Mozdzera často hneď na ne nadväzoval vlastnými kompozíciami. Treba však uznať, že jeho vystúpenie bolo v podstate úspešné, ľudia si vyžiadali dva prídavky, i keď veľa „hudbyznalých“ poslucháčov počas koncertu poodchádzalo.

Dramaturgii tohtoročných Bratislavských hudobných slávností sa teda podarilo ponúknuť poslucháčom v rámci tzv. malých hudobných žánrov zaujímavú paletu troch koncertov, z ktorých dva naplnili moje očakávanie kvalitného umeleckého zážitku. Potvrdilo sa, že tento typ hudby môže byť rovnocenným partnerom hudbe, označovanej niekedy ako umelecká, a že má svoje prvé miesto na festivale tohto typu.

PAVOL ŠUŠKA

K A L E I D O S K O P]

VÝSTAVA

Herbert von Karajan Centrum vo Viedni sprístupnilo začiatkom novembra vo svojich priestoroch na Kärtner Ringu výstavu dokumentov dlhoročnej spolupráce operného režiséra Otta Schenka so scénickým výtvarníkom Güntherom Schneider-Siemssenom, ktorá sa začala roku 1963 spoločnou inscenáciou Straussovho *Gavaliera s ružou* vo Frankfurte. Spolupráca oboch umelcov zanechala stopy v Nemecku, Rakúsku i v Spojených štátoch, kde v newyorskej Metropolitan Opera slávili spoločné úspechy. Výstavu dokumentov dopĺňa krátky film

K A L E I D O S K O P]

s výňatkami z opier a ďalšími dokumentmi spolupráce. Výstava je otvorená vždy od utorka do soboty v popoludňajších hodinách.

Mládežnícky orchester Gustava Mahlera, ktorého členmi od založenia orchestra sú aj slovenskí hudobníci, pripravuje svoje turné na rok 2001: od októbra do decembra prebiehajú konkurzy v 20 krajinách Európy (v Bratislave sa konal 10. novembra), ktoré v januári vyhodnotí medzinárodná porota. Prijatí členovia budú prizvaní k spolupráci na veľkonočný a letný zájazd orchestra.

K A L E I D O S K O P]

Veľkonočný zájazd 2001 sa začne už po tretkrát koncertom v rámci Medzinárodných hudobných týždňov v Luzerne, kde MOGM v úlohe sídelného orchestra bude spolupracovať po prvýkrát s dirigentom Marissom Jansonsom. Na programe je Brahmsova *4. symfónia*, Schumannov *Koncert pre klavír a orchester* (so sólistom Radu Lupu) a Musorgského *Obrázky z výstavy*. Po koncertoch v Luzerne nasledujú vystúpenia v Torine, Paríži, Londýne, Grazi, Salzburgu (Veľkonočný festival) a Viedni (Musikverein). O letnom zájazde a programe zatiaľ neboli poskytnuté informácie.

DNI STAREJ HUDBY 2000

Po piatykrát sa v Bratislave uskutočnili v čase od 9. do 15. októbra 2000 **Dni starej hudby**, ktoré pripravilo Centrum starej hudby. V rámci hudobných festivalov na Slovensku má toto podujatie svojím špecifickým programom nezastupiteľné miesto a spestruje paletu nášho hudobného života. Stará hudba nie je označením určitého štýlu, obdobia či druhu, ale takto nazývame hnutie oživenia hudby zašlých storočí na originálnych či autentických nástrojoch na základe aplikácie pravidiel historickej predvážzacej praxe, ktoré sa rovnako uplatňujú aj v oblasti vokálnej hudby. Cieľom týchto snažení nie je prezentácia hudobného múzea, ale práve naopak: poznanie, že oživenie starej hudby prostriedkami a praktikami doby jej vzniku nám jej poslanstvo a umelecké hodnoty priblíži bezprostrednejšie a transparentnejšie, ako keď je táto hudba neraz zakrytá nánosmi neskorších epôch.

Hranice starej hudby sa neustále rozširujú, zasiahli klasicizmus, ba aj raný romantizmus. Počnúc 18. storočím sa však popri historizujúcich praktikách rovnocenne uplatňujú aj „moderné“ prístupy, existujú vedľa seba a nie je na tom nič zlé. Napokon, všetci pionieri hnutia starej hudby sa stali akýmisi oboživiteľníkmi, pracujú nielen so „starými“, ale aj s „modernými“ súbormi – staré praktiky však ani tu nezostali bez ozveny.

Dramaturgia tohoročných Dní bola pútavá, mala široký záber, prezentovala rôzne obdobia, rôzne druhy a formy, hudbu rôznych národov, štýlov, pamätala na rôzne miesta konania koncertov (Veľký a Malý evanjelický kostol, Hudobná sieň Bratislavského hradu, koncertná sieň Klarisiek, Slovenská národná galéria, Dóm sv. Martina). V programe boli aj jedna prednáška a majstrovský kurz (VŠMU), stará i nová slovenská tvorba.

V rámci jubilejného roku J. S. Bacha boli dva koncerty venované jeho tvor-

vému odkazu, jeho hudba zaznela i na ďalších dvoch koncertoch. Možno konštatovať dobrú návštevnosť, potešiteľný bol živý záujem mladého obecnstva. Osobitnú zmienku si zaslúži tiež obsahovo a výtvarne vzorne riešená programová kniha.

Na koncerte 10. októbra odznela komorná hudba klasicizmu pre klavír a kvarteto dychových nástrojov, čo je obsadenie, aké u nás len zriedka na koncertoch počuť. Na originálnych nástrojoch hra-

li **Daniela Varínska** (hammerklavier) a **Maria Theresia Ensemble** (M. Brandisz – hoboja, R. Šebesta – klarinet, R. Linner – prirodzený roh, K. Siebmannová – fagot). Starostlivo vybraný program pozostával z *Klavírneho kvinteta Es dur KV 452* od W. A.



FORTEPIANO CARLA SCHMIDTA, PRESSBURG 1846

Mozarta a *Klavírneho kvinteta Es dur op. 16* od L. v. Beethovena. Maria Theresia Ensemble je súborom s medzinárodnou zotavou (hobojista z Maďarska, fagotistka z Rakúska). Je to reprezentatívne, dobre zohraté, zvukovo homogénne teleso. Osobitnú zmienku si zaslúži technicky brilantne hrajúci cornista, ktorý na prirodzenom rohu hravo a bezchybne predniesol všetky krkolomné pasáže svojho partu. Klaviristka zvládla svoj part štýlovo čisto, so zreteľnou artikuláciou a spolu s dychovou sekciou sa komorný súbor veľmi dobre zhostil svojej úlohy, čo práve v prípade klasicizmu vôbec nie je také samozrejmé. Po počiatočnom rozohratí

v prvej časti Mozarta sa súbor rýchlo zorientoval a druhá časť skladby, jedna z najnádhernejších pomalých častí Mozartovej komornej tvorby, vyznela so sústredenou výrazovou hĺbkou. Vôbec možno povedať, že umelecká hodnota tejto Mozartovej skladby vysoko prevyšuje Beethovena a z tohto aspektu poradie skladieb v programe mohlo byť aj opačné. Jediná poznámka sa týka zvukovej rovnováhy klavíra a ostatných nástrojov. Pri modernom inštrumentári zvyčajne klavír suverénne dominuje nad ostatnými nástrojmi v komornej súhre. Tu to bolo skôr naopak. Bol by býval ešte na mieste trochu decentnejší, komorný zvuk dychového súboru. Celkový dojem z koncertu však bol veľmi dobrý.

Daniela Varínska ešte raz vystúpila na sólovom recitáli s týmto nástrojom. Ide o hammerklavier z dielne bratislavského výrobcu klavírov Carla Schmidta z roku 1846. Tu sa dali kvality tohto vzácneho nástroja zhodnotiť lepšie. Úvodom pred koncertom podala **Eva Szórádová**, naša špecialistka na staré hudobné nástroje, ilustráciami spestrený odborný výklad dejín hammerklaviera a jeho konštrukcie. D. Varínska vybrala repertoár z tvorby raného romantizmu, teda približne z doby postavenia nástroja. V Schumannovej *Klavírnej sonáte g mol op. 22* umelkyňa dobre vystihla krehký svet skladateľovej zasnenej senzibility, na druhej strane sa však zdalo, že zvuk bol niekedy splývavý, rozmazaný, ako keby sa použilo priveľa pedála. To však možno je

skôr vecou konštrukcie nástroja, ako priliehajú sordiná na struny a reagujú pri rýchlych pasážach. Prejavilo sa to i v skladbe F. Mendelssohna Bartholdyho *17 Variations sérieuses d mol op. 54*, jednej z najvydarenejších autorových klavírnych skladieb. Konštruktívne štruktúry diela boli akoby „zaliate“ brilantnými figuráciami rôzneho druhu. Tie síce tvoria integrálnu súčasť skladby, veď sú to variácie, ale zastreli nosné línie a myšlienky skladby.

Celkom iný (zvukový) obraz sa naskytl v druhej časti koncertu, na programe ktorej bola vrcholná geniálna *Sonáta B dur D 960* od F. Schuberta. Na-

stala situácia, ktorú by som charakterizoval ako tajuplné splynutie interpreta s tvorcom. Varínska vyniesla na povrch a verne tlmočila nezmernú hĺbku Schubertových zámerov a hudobného myslenia. Pod jej prstami hammerklavier preukázal všetky farebné fazety zvuku, ktoré sa na modernom krídle nedajú dosiahnuť. Bol to fascinujúci, neobyčajný výkon, ktorý si zaslúži plný obdiv.

Ďalší koncert, opäť celý v znamení J. S. Bacha, bol podujatím významným už aj preto, že prvýkrát na Slovensku zaznela jeho *Hudobná obeť* na originálnych nástrojoch. Dielo predviedol súbor **Solamente naturali**, jedno z viacerô združení umelcov, grupujúcich sa okolo Musica aeterna v zložení: M. Valent (umelecký vedúci – husle, viola), Ľ. Habartová a Z. Hrubšová (husle), M. Bernášková (flauta), P. Šesták (viola), P. Krivda (viola da gamba), M. Štrýncl

rinette Troostová (barokové husle) a **Jacques Ogg** (čembalo). Holandsko možno popri Veľkej Británii považovať za veľmoc v oblasti interpretácie starej hudby, o čom svedčí dlhý rad vynikajúcich umelcov a súborov. Túto povesť potvrdili aj uvedení umelci v Bratislave. Vybrali si vrcholné diela barokovej husľovej literatúry – H. I. F. Biber, J. S. Bach, G. Ph. Telemann a kus od G. Muffata pre sólové čembalo. Umelci v prednesených skladbách popri technickej suverenite nástrojovej hry striktné a podrobne sledovali požiadavky historicky adekvátnej predvážacej praxe. Záverečné číslo – *Sonata* L. Boccheriniho – sa akosi nehodilo do ináč „seriózneho“ programu; nie preto, že skladba patrí už do ďalšej epochy, klasicizmu, ale pre svoju páčivú, málo náročnú umeleckú úroveň, hoci sa zdá, že sonáta je derivátom je-

▼ vzoru slávnej kráľovskej kapely Ľudovíta XIV. a sólisti **F. Couderc**, **J.-F. Lombard**, **J.-F. Novelli**, **A. Marzoratti**. Zakladateľom súboru a jeho dirigentom je **Olivier Schneebeli**, ktorý viedol bratislavský koncert. Na programe figurovali skladby H. du Monta (*Cantemus Domino*, *Magnificat*), M.-A. Charpentiera (*Symphonies pour un reposoir*) a N. Berniera (*Cum Invocarem*).

Schneebeli vchoval zbor špeciálne a cielene pre túto epochu a pre oblasť francúzskej, najmä ranej barokovej hudby. Je zasväteným znalcom tejto tvorby s podrobnými vedomosťami príslušnej predvážacej praxe. Takto vyzbrojený pristupuje k rekonštrukcii a oživeniu tejto tvorby v našej dobe. Schneebeli vypracoval zbor do nenapodobiteľnej, nádhernej zvukovosti a so vzácnou štýlovou čistotou dáva tejto hudbe všetko, čo jej patrí. Či už



J. OGG A M. TROOSTOVÁ



ZÁVEREČNÝ KONCERT DSH 2000

(violončelo), P. Guľas (čembalo). Na chromatizmy bohatú tému skladby, ktorú Bachovi dal pruský kráľ Friedrich II., spracoval skladateľ do podoby trinástich častí. *Hudobná obeť*, predstavujúca jeden z vrcholov kontrapunktického umenia, je milníkom európskeho ducha a kvintesenciou abstraktného, absolútneho hudobného myslenia. Dielo kladie mimoriadne a osobitné nároky na oživenie, aby sa vyjavili pevné kontúry a jasné, obnažené línie kontrapunktickej skladobnej štruktúry. Myslím, že po počiatočnom „rozbehu“ sa to členom súboru pod pevným vedením M. Valenta v plnej miere a rozsahu úspešne podarilo. Početné obecenstvo napäto sledovalo túto, aj na posluš náročnú, skladbu.

14. októbra sa konal recitál, na ktorom vystúpilo duo z Holandska: **Ma-**

ho symfónie d mol s príméním *La casa del diavolo*, ktorej vášnivý výraz svedčí o príslušnosti k hnutiu „Sturm und Drang“. Prednes, pravda, bol nápaditý a vtipný, mal švih. Čembalista u Muffatta preukázal všetky registre svojho majstrovstva. J. Ogg na druhý deň predpoludním poriadal aj majstrovský kurz na VŠMU, kde s dvoma mladými slovenskými adeptmi čembalovej hry ukázal svoj rozhľad a vynikajúce pedagogické schopnosti.

Vyvrcholením Dní starej hudby bol záverečný koncert 15. októbra v Dóme sv. Martina, na ktorom popri inštrumentálnom súbore **Musica aeterna** vystúpili francúzski umelci z Centra barokovej hudby vo Versailles – zbor **Les Chantres de la Chapelle** a **Les Pages de la Chapelle** (v Bratislave spolu 22 spevákov) formované podľa

ide o kontrapunktické línie, alebo o harmonické súzvuky – špeciálne školené, vzdušné, ľahké, zvonivé, tvárne, výrazovo diferencované hlasy všade bezprostredne odkrývajú celú šírku a hĺbku tejto, u nás prakticky neznámej, hudby. Každý z vokálnych sólistov má odlišné hlasové zafarbenie a zdalo by sa, že tu môže dochádzať k diskrepanciám, ale nie je to tak; v skutočnosti vytvorili „jednotu v mnohosti“ a mohli sme obdivovať dokonalosť a štýlovú rýdzosť a angažovanosť ich prejavu. Musica aeterna, ktorá spolupracuje s týmto súborom tiež v zahraničí, sa perfekne a s nadhľadom zhostila svojej úlohy a s vokálnou zložkou vytvorila zvukovo homogénny, vyrovnaný celok. Tento koncert sa zlatými písmenami zapísal do análov Dní starej hudby. ■

PAVOL POLÁK

MEDZINÁRODNÝ ORGANOVÝ FESTIVAL V KOŠICIACH

Koncom septembra sa vo východoslovenskej metropole uskutočnil už tridsiaty ročník Medzinárodného organového festivalu, ktorý sa darí organizovať s podporou Štátnej filharmónie, farského úradu sv. Alžbety (koncerty sa konajú v katedrále), mestských úradov, zastupiteľských úradov a inštitúcií, ale aj Krajského úradu Košice. Tohtoročný festival akcentoval v dramaturgickom pláne tvorbu J. S. Bacha, o čom sme sa mohli presvedčiť už v úvodnom koncerte, keď *Koncert pre organ a sláčikový orchester d mol BWV 1052* (úpravu pre organ a kadencie realizoval J. Podprocký) hral dramaturg festivalu **Ivan Sokol**. Prítomnosť a účasť Ivana Sokola, Evy Kamrlovej, **orchestra ŠF** s belgickým dirigentom **Alfredom Walterom** mali byť zárukou dôstojného, sviatočného otvorenia festivalu. Všetky doterajšie vystúpenia I. Sokola, ktorých som bol svedkom, sa vyznačovali precíznosťou a umeleckou presvedčivosťou. Rytmické nepresnosti, neustále tempové vlnenie, nezohody v súhre, ako aj neschopnosť sledovať sólistu v tomto prípade možno pripísať na vrub dirigenta. Svet

Bachovej hudby je mu pravdepodobne cudzí a tým sa snaženie výborne pripraveného sólistu minulo účinku. V skladbe Ilju Zeljenku *Concerto grosso* pre organ a sláčikový orchester (názov skladby obháji azda iba sám autor) dominovala **Eva Kamrlová**. Sólistka však musela obmedzovať zvuk nástroja k neprimerane obsadenému orchestru. V záverečnej *Symfónii č. 6 A dur* A. Brucknera sa orchester s dirigentom vypáli k sugestívnemu výkonu.

Ján Vladimír Michalko mal na koncerte festivalu samostatný recitál s pestrým programom (J. S. Bach, S. K. Elert, F. Mendelssohn Bartholdy, A. Pärt, L. Rajter a vlastné improvizácie).

Vystúpenie amerického organistu **Davida di Fiore** bolo príjemným prekvapením. Sólista sa rozohral k perfektnému výkonu, rešpektujúc všetky štýlové požiadavky hraných skladieb. Prezentoval typické črty francúzskej interpretačnej školy (študoval a pôsobil v Paríži), ktoré sa najvýraznejšie prejavili vo *Fantázii a fúge g mol BWV 542* J. S. Bacha. V *Suite Carmelita* J. Francaixa, *Sonáte na 94 žalm* J. Reubkeho, či

v skladbe E. Bossiho *Studio Sinfonico* dokázal využiť brilantnú štylizáciu, čím dosiahol maximálny účinok.

Nemecký organista **Gisbert Schneider** si zo širokej organovej tvorby starostlivo vyberá diela, ktoré sú mu blízke. Už v *Sonáte č. 4 a mol op. 98* J. G. Rheinbergera bolo pôžitkom sledovať jeho nápaditosť a stavebnú logiku. V Bachovom *Prelúdiu a fúge Es dur BWV 552* avizoval majstrovstvo, ktoré rozvinul a potvrdil v *Sonáte č. 4 B dur op. 65* F. Mendelssohna Bartholdyho.

Na záverečnom koncerte festivalu sa predstavil popredný rakúsky organista **Peter Planjavsky**. V *Prelúdiu a fúge G dur* N. Bruhnsa i *Liturgických kusoch* A. P. F. Boelyho plne uplatnil svoju elegantnú brilantnosť, vynikajúci technický fond. Jeho hudobné cítenie je prirodzené, dynamická škála a práca s registrami dostatočne široká, avšak vždy primerane decentná. To všetko dokázal uplatniť v dielach J. S. Bacha *Concerto G dur BWV 592*, Chorálovej predohre *Valet will ich dir geben BWV 735*, ale aj v *Prelúdiu a fúge A dur* F. Schmidta. ■

ŠTEFAN ČURILLA

v skratke

HAYDN STÁLE PRÍŤAŽLIVÝ

V prvej polovici septembra prebiehal v Eisenstadte ďalší ročník Medzinárodných Haydnových dní, ktorých príťažlivosť sa odvíja od dlhoročného pôsobenia Josepha Haydna v tomto meste v službách Esterházyovcov. Nečudo, že na festival prichádzajú vynikajúce hudobné telesá a sólisti, ako aj návštevníci (priaznivci Josepha Haydna z Veľkej Británie sú tu každý rok) a že festival je od prvého do posledného dňa celkom vypredaný.

Tohto roku podujatie prebehlo s ďalšou hviezdou vokálneho umenia: piesne J. Haydna, W. A. Mozarta a L. van Beethovena spieval Peter Schreier. Návštevníci koncertov mali možnosť porovnať Haydna v podaní súborov muziciujúcich na starých nástrojoch (The Academy of Ancient Music s dirigentom Paulom Goodwinom, Anima Aeterna a Salomon String Quartet) a na nástrojoch moderných (Oxford Orchestra da Camera, ktorý tohto roku hosťoval aj na BHS, Litovský komorný orchester s dirigentom Saulisom Sondeckisom a „domáci“ orchester – Rakúsko-maďarská filharmónia). Centrom pozornosti bol tohto roku

klavír, ktorému usporiadatelia okrem koncertu (duo Kutrowatz) venovali aj seminár na tému Haydn a klavír. Od roku



HLAVNÍ PREDSTAVITELIA OPERY – REZIA (ESTERI LAMORISOVÁ) A ALI (LAURENT KOEHL)

1994 ponúka festival návštevníkom aj opernú inscenáciu Josepha Haydna, a to ako dlhodobý projekt intendanta

podujatia Dr. Waltera Reichera. Tohto roku to bola „turecká“ opera *L'Incontro improvviso* (Nepredvídané stretnutie), ktorej dej sa ponáša na libreto Mozartovho *Únosu zo serailu* a Gluckovej opery *Pútnici do Mekky*. Dielo hudobne našťudoval Ádám Fischer so svojím orchestrom (Maďarsko-rakúska filharmónia) a s medzinárodným obsadením. Operu režíroval Laurence Dale, scénografom bol Hartmut Schörghofer. So skvelým tímom realizovali jednoduchú, no nápaditú a pôsobivú inscenáciu. Pripomeňme, že opernou scénou v Eisenstadte je pódium Haydnovej siene na zámku Esterházyovcov, bez javiskovej techniky...

Nadšený ohlas u obecnstva vzbudila tiež predohra, považovaná za stratenú. Partitúra opery ležala dlho v archíve – v 50. rokoch ju objavili v Petrohrade v knižnici Saltykova-Šcedrina. Na obnovení premiéry v Eisenstadte roku 2000 (po prvý raz zaznela roku 1775) ju uviedli v originálnej verzii. (Operu *L'Incontro improvviso* spoznali aj hudbymilovní obyvatelia vtedajšieho Pressburgu, a to v nemeckej verzii v podaní Erdödyho opernej spoločnosti.) N.L.

JANA FOGAŠOVÁ V SF

Príklad Jany Fogašovej nám názorne dokazuje, ako život (ten všeobecne ľudský, ale aj umelecký) závatne naberať na obrátkach. Kým jej starší kolegovia v súbore opery SND sa dočkali svojho CD až potom, keď sa z nich stali vyzreté umelecké osobnosti, mladá mezzosopranistka ho má už teraz, na prahu svojej (len 6 rokov trvajúcej a doma nie príliš zviditeľnenej) kariéry. Zatiaľ čo Babjak skromne krstil svoje CD v Zichyho paláci, Rybárska a Míro Dvorský v Rozhlasovej sieni, Fogašová sa dostala až do Koncertnej siene Slovenskej filharmónie, kde ju na koncerte (**20. októbra**) sprevádzal náš najlepší symfonický orchester. Mladá umelkyňa tu ukázala nesporný talent, odvahu, entuziazmus a dve krásne róby, no poodhalila čosi aj zo svojich umeleckých rezerv. Tri zo šiestich spievaných čísel neboli vybrané práve najšťastnejšie. Pre áriu Saint Saënsovej Dalily, tejto najosudovejšej zvodkyne opernej literatúry, má speváčka dnes v hlase ešte málo dráždivého tepla a výrazovej sily. Ľudskou podstatou je jej zrejme oveľa bližšia dievčenská Oľga z Čajkovského *Onegina*, ktorej part však ideálne sedí skôr altom než mezzosopránom. Napokon najmä druhá časť árie Donizettiho *Favoritky* si žiada značný dramatismus prejavu, aký je lyrický materiál Fogašovej schopný dosiahnuť len zdanlivo istou ostrosťou tónu. Najlepšími číslami koncertu boli obe okrajové čísla, úvodná cigánska pieseň z *Carmen*, ktorá dnes na koncertných pódiiach začína vytláčať obohratú habaneru, a ária z Rossiniho *Turka v Taliansku*. V nich dominovali uvoľnenosť, pohyblivosť speváčkinho hlasu a spontaneita prejavu. Pokiaľ si mladá umelkyňa bude uvážlivo vyberať svoje operné postavy, získa trocha väčší „zábal“ svojho inak pekného tónu a výrazovo dozrie, čaká ju iste slubná spevácka dráha. Dirigent **Rastislav Štúr** si zgustol na orchestrálnych číslach programu, pri sprevádzaní speváčky však zabudol, že tento orchester nesedí v „jame“ opery SND. Vytiahol na povrch mnohé nuansy jednotlivých inštrumentálnych partov, voči nuansom vokalistky bol však menej ohľaduplný.

LAUREÁTI V MIRBACHU

V rámci nedeľných matiné v galérii mesta Bratislavy – v Mirbachovom paláci – vystúpili **29. októbra** dvaja mladí vokalisti, ktorí tohto roku získali významné ocenenia – prvú, resp. druhú cenu na poslednom ročníku medzinárodnej speváckej

súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského v Trnave. Tenorista **Pavol Bršlík**, ktorý je študentom posledného ročníka žilinského Konzervatória, preukázal v našich pomeroch zriedkavé predpoklady pre komorné koncertné spievanie. Tieto svoje danosti demonštroval vo výbere zo Schneiderovho cyklu *Slzy a úsmevy*, Dvořákových *Cigánskych melódií* a vo výbere z Čajkovského romancí. Bršlíkov prejav je výrazovo dostatočne bohato nuansovaný a dynamicky variabilný. Zvláštnosťou je pomerne časté používanie falzetu s veľmi plynulým prechodom k plnému hlasu, v ktorom by sa ešte kde-tu žiadalo istú ostrosť nahradiť skôr guľatosťou tónu. Basista **Štefan Kocán** študoval na VŠMU u Hany Štolfovej-Bandovej, v súčasnosti je žiakom J. Nesterenka vo Viedni. Vplyv tohto veľkého ruského speváka je v prejave mladého basistu jasne čitateľný (o. i. v snahe v prospech vokálneho výrazu produkovať aj esteticky menej pekné, drsné tóny). Aj pri tejto výrazovej kvalite nájde mladý sólista vzhľadom na veľký a farebne pútavý hlasový volúmen vhodné uplatnenie predovšetkým na opených pódiiach. O priaznivý dojem – Kocán spieval piesne Schneidera-Trnavského, Rachmaninova a Musorgského (*Piesne a tance smrti*) – sa zaslúžila aj klaviristka **Jana Nagy-Juhászová**, podobne ako v prvom prípade **Zuzana Priečinská**.

Š. ALTÁN

ZAČIATOK SEZÓNY V KOŠICIACH

Otvárací koncert 32. sezóny orchestra Štátnej filharmónie Košice pod vedením šéfdirigenta **Tomáša Koutníka** bol príjemným prevkapaním, veľkým umeleckým zážitkom. Uvedenie Hindemithovej symfónie *Maliar Mathis* vyznelo vo vzácné monolitnej a muzikantsky vzrušujúcej koncepcii. Dirigent sa mohol opierať o stmelený, vyrovnaný a znamenite pripravený orchester. Jeho gesto bolo čitateľné, kontakt s orchestrom bol priam príkladný.

Ivan Moravec, jeden z popredných európskych klaviristov, bol sólistom *Koncertu pre klavír a orchester a mol op. 54* od R. Schumann. Jeho interpretácia zdôrazňovala patričný romantický pátos a jeho výrazový register obsiahol širokú škálu klavírnej poetiky. Tónová kultúra vynikla v širokodýchých úsekoch, technicky exponované pasáže vyrastali z hudobného organizmu diela celkom prirodzene a presvedčivo. Čajkovského predohra – fantázia *Romeo a Júlia* potvrdila, že dirigent veľmi dobre cíti aj túto hudbu, dokáže zdôrazniť jej atmosféru i široko klenutú melodickú líniu

a farebnú premenlivosť. Orchester a jeho šéfdirigent si právom môžu na svoje konto pripísať jeden z ďalších výrazných umeleckých úspechov.

Druhý koncert sezóny (19. október) mal byť spostením a príležitosťou pre diváka spoznať a porovnať tvorbu A. Salieriho a W. A. Mozarta, aj poodkryť mýtus ich vzájomného vzťahu. Dve predohry k Salieriho operám odzneli v primeranom nastudovaní a diváka presvedčili, že Salieri je brilantný skladateľ, avšak genialitu Mozarta nedosiahol. V pomerne vzácne u nás uvádzanom *Recitátive a Ronde pre soprán, klavír a orchester*, ktoré Mozart napísal roku 1786 pre anglickú speváčku A. S. Storaceovú, sa sólisticky predstavila maďarská sopranistka **Krisztina Lakiová**. Jej hlasu chýbajú strieborný jas a tónová brilantnosť koloratúry. Speváčkinmu prejavu sa, žiaľ, prispôbil aj orchester s hosťujúcim dirigentom **Michaelom Dittrichom**: odlišný bol výkon klaviristu **Pavla Novotného**, technicky precízny, kultivovaný, čo si zaslúži plné uznanie. Schubertova „Veľká“ symfónia *C dur* pri všetkej kráse a dôvtipe kompozičnej práce už len rozsahom jednotlivých častí stráca na účinnosti. Pokus Michaela Dittricha presvedčiť vlastnou koncepciou sa nevydaril. Dlhé, dynamicky monotónne plochy, nepodstatnené tempové kontrasty dielu neprospejú, ale skôr ho urobili neprehľadným a fádny.

Slávnostný koncert pod záštitou Generálneho konzula Českej republiky k 62. výročiu vzniku Československej republiky bol zostavený z tvorby zakladateľov českej národnej hudby. *Koncert pre husle a orchester a mol* od A. Dvořáka zaznieva často z koncertných pódii a preveruje umelecké sily sólistov. Sólistka **Veronika Pešková-Jarůšková** hrala technicky bezpečne, znelým, výrazným tónom a spolu s dirigentom **Tomášom Koutníkom** boli spolupracovníkmi prijateľného výsledného tvaru.

Z tvorby B. Smetanu odznela predohra k opere *Libuša* a dve symfonické básne: *Hakon Jarl* a *Valdštejnov tábor*. Koutník viedol orchester k hladkej a elegantnej hre, dokázal, že sa nebojí orchestrálnych farieb, ani tempových krajností, lyrickej kantilény, ani ohromujúceho pátosu. Takmer plná sála Domu umenia prežívala koncert so vzrušením – bol to umelecký zážitok a pôžitok sledovať, ako orchester reaguje na dirigenta, ako je dirigent v dokonalom kontakte s orchestrom a ako cieľavedome realizuje svoj zámer. ■

ŠTEFAN ČURILLA

Operný Hamlet v slovenskej premiére

Duše priaznivcov francúzskej opernej romantiky mohli v úvode novej sezóny opäť zaplesáť. Bezprostredne po inscenácii Massenetovho *Werthera* dostali do daru ďalší titul spriaznenej hudobnej poetiky, a to *Hamleta* od Ambroisa Thomasa. Na doskách **Opery SND** sa shakespearovská hudobno-dramatická inšpirácia objavila v slovenskej premiére. Z dramaturgického hľadiska je to voči francúzskej literatúre gesto veľkorysosti, no tiež istej opatrnosti, keď obe diela dátumom prvých uvedení delí necelé štvrtoročie.

Skladateľský rukopis Ambroisa Thomasa nereprezentuje vyhranený štýl, tvoril zväčša v duchu opery lyrique, no v *Hamletovi* možno zreteľne badať odraz doznievajúcej vlny tzv. grand opery. Meyerbeerovská konvencia sa premieta do päťdesťstovej štruktúry *Hamleta*, do začleneného rozsiahleho baletného čísla, veľkých zborov a v neposlednom rade do využitia vokálnej virtuozity koloratúrneho sopránu. Dielo je menej pompézne, má svoje dramatické jadro i emocionálnu otvorenosť, celkovo však invenčne nie je dost' vyvážené. Po vedľa prepracovaného partu titulného hrdinu a vypointovaných ansámblov nachádzame v predlohe nemálo triviálnej, povrchno popisnej hudby. Vďaka dramaturgickému zásahu bolo publikum ušetrené retardujúcej baletnej vložky, tá bola zredukovaná na únosnú mieru. Skrátka, ide o partitúru, ktorej význam netreba preceňovať a ktorej oživením na druhej strane získavame prehľad o francúzskom hudobnom vkuse v polovici 19. storočia. Pokiaľ si dátum zrodu *Hamleta* dáme do kontextu s dianím v Európe, zistíme, že rovnaký ročník majú Boitov *Mefistofele*, Smetanov *Dalibor* i *Majstri speváci norimberskí* od Richarda Wagnera. A to už sú rozdiely markantnejšie.

Režijný post prvého bratislavského *Hamleta* obsadil **Pavol Smolík**, ktorý si do tímu pozval tých istých spolupracovníkov ako vo *Falstaffovi* a *Nápoji lásky* v uplynulej sezóne. Autorom scény je **Vladimír Čáp**, kostýmy navrhla **Ludmila Várossová**. Opreli sa o pôvodnú verziu opery, v ktorej sa *Hamlet* stáva novým kráľom (známa nahrávka s Milnesom a Sutherlandovou sa končí *Hamletovou* smrťou, ide o londýnsku úpravu), čo síce nie je shakespearovské finále, no zato thomasovský originál. Historická vernosť sa však nestala tabu pre inscenátorov, ktorí sa ňou len inšpirovali. Ponúkli *Hamleta* nadčasového v rovine výkladovej i scénografickej, kde myšlienkové a emocionálne poslanstvo môže oslovit i dnešného diváka. Čápova výprava uzatvára horizont sférickou klenbou (cez ňu preniká iba duch mŕtveho kráľa) a dianie sústreďuje do poloprázdného zošikmeného javiskového priestoru. Vkladá do neho niekoľko pohyblivých konštrukcií, symbolických znakov a v druhej polovici obrovskú bustu

kráľovnej. Ťažiskom vytvárania atmosféry jednotlivých scén je práca so svetlom a farbami. To sú nesporné pozítiva inscenačnej výpovede, ku ktorým patrí i dramaticky účinné riešenie pantomímy v 2. dejstve pomocou nadrozmerých bábok.

Hoci sa Smolík s Čápom šikovne vyhli zvodom efektnej výpravnosti na spôsob štýlu veľkej opery, zavše sa s ilustračnou popisnosťou nedokázali rozlúčiť. Pohrebným sprievodom počas predohry znázorňovali prehistóriu deja, pomerne veľa si pomáhali baletnou duplikáciou situácií a napokon ani hra so závojom u kráľovského páru nepôsobila príliš vynachádzavo. Komplikovanejšie miesta, predovšetkým zjavenie ducha mŕtveho *Hamletovho* otca, vyšli problematickejšie, najmä keď navyše zlyhávala ozvučovacia technika. Kostýmy *Ludmily Várossovej* zvyrazňujú zámer réžie príbeh časovo nezakotviť, no práve ich tvary a farebná opulentnosť (s výnimkou jednoducho a civilne odetého ústredného hrdinu) najväčšmi reflektujú podnety grand opery. Nanajvýš spornou zložkou inscenácie je choreografia **Eleny Zahorákovovej**.

Hudobné naštudovanie Thomasovej opery sa v rukách **Dušana Štefánka** nestalo zábezpečkou kvality produkcie. Dirigentovi totiž romantická a emocionálne podfarbená poetika nie je naturelovo príliš blízka, takže jeho poňatie sa odvíjalo skôr v polohe vecnej než náladovo viacvrstvej a výrazovo diferencovanej. Partitúra dostala základné kontúry, priamočiaru dynamickú krivku, no zákutia farebných odtieňov, či ostrejšie kontrasty boli iba naznačené. Navyše, ani orches-

ter nemal, osobitne na prvej premiére, svoj deň.

Ak jedným z hlavných motívov naštudovania *Hamleta* v bratislavskom divadle bolo ideálne spevácke obsadenie ústredných partíí, tak obe premiéry tento argument mimoriadne nezdôraznili. Tvrdím to i napriek tomu, že výkony väčšiny protagonistov boli hodné pozornosti. Titulnú rolu na prvej premiére stvárnil **Vladimír Chmelo**, technicky výborne pripravený barytonista, ktorý bez problémov zvláda rozsah partu a dominuje v koncentrovaných, kovovo lesklých výškach. Po výrazovej i hereckej stránke má však zatiaľ portrét dánskeho princa iba načrtnutý a je zrejme otázkou počtu repríz, kedy zatlieskame komplexne zvládnutej postave. Pre alternujúceho **Jána Ďurča** je *Hamlet* priveľkou porciou. Má síce pre jeho charakterokresbu dosť interpretačnej odvahy, chýbajú mu však predovšetkým rýdzo vokálne kvality. Ďurčov barytón nemá tzv. fókus, tónu v piano by prospelo viac farby, vo vyššej polohe ľahkosti a jadrnosti. **Martin Babjak** na prvých dvoch predstaveniach nevystúpil. Premiérovou *Oféliou* bola **Lubica Vargicová**, ktorej doménu sú

(Dokončenie na str. 32)



J. ĎURČO, O. KLEIN, J. GALLA, D. HAMAROVÁ

FOTO K. MAJERČIKOVÁ

Salome v Národnom divadle v Brne

O uvedení Straussovej *Salome* sa v Brne uvažovalo už na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Prisilné podobnosť o prístupe vládnuceho ateizmu k veciam viery a duchovna, ktoré vzťah krutej princeznej k prorokovi nepriamo prináša, spôsobilo, že vtedy zostalo iba pri úvahách. K tomuto prevratnému dielu v dejinách modernej opery sa dramaturgia brnianskej opery vrátila až po dvadsiatich rokoch.

Premiéra *Salome* v Janáčkovom divadle (13. októbra) ukázala, že Brno má pre interpretáciu Straussovho diela, naplneného maximálne koncentrovanou hudobnou i divadelnou expresiou, veľmi dobré predpoklady.

Predovšetkým je to vklad režiséra **Zdenka Kaloča**, skúseného činoherného tvorca, ktorý niekoľkokrát plodne zasiahol do režijného výkladu opery (posledný raz pred dvoma rokmi silnou a s posolstvom diela rezonujúcou inscenáciou Janáčkovej opery *Z mŕtveho domu*). Kaločovi, ktorý sa v činohre špecializuje na ruskú klasiku, hlavne na Dostojevského, bol myšlienkový svet Wildovej a Straussovej *Salome* nepochybne blízky. Spevákovi viedol

k expresívne ladenému herectvu, ktoré smerovalo k divadelne presvečivému vykresleniu jednotlivých ľudských typov a ich individualizovaného rozmeru. Paralelne s kompaktnou hudobnodramatickou výstavbou opery sa tak odvíjal jej javiskový tvar, ktorého expresivita, celistvosť a výrazové smerovanie reagovali adekvátne a paralelne na kvalitu partitúry.

Scéna a kostýmy **Jany Zbořilovej** vychádzali z atmosféry fin de siècle a výtvarnej secesie, avšak ich princípy aplikovala výtvarníčka v makroštruktúre scénického riešenia, nie v detailoch a ich ornamentálnom ráze. Vznikol tak zaujímavý interval medzi biblickým prostredím, dobou vzniku diela a našou súčasnosťou. Akoby sa tieto tri časové roviny navzájom prelínali. Významný bol zástoj choreografky **Renáty Vynikalovej**. Pre tanec siedmich závojev sa jej podarilo vytvoriť takú koncepciu, ktorú pri veľkej technickej náročnosti a výrazuplnosti zvládla predstaviteľka hlavnej úlohy, teda speváčka, a nie tanečnica, so strhujúcim účinkom.



N. KOSTENKO (SALOME) A R. SADNIK (HERODES)

Foto J. HALLOVA

Dirigent **Jan Zbaviteľ** viedol orchester korektne so snahou diferencovať základné výrazové polohy diela. Interpretáciu hlavných úloh pripravili domáci i hosťujúci umelci. Ruská sopranistka **Natalia Kostenková** má farebne bohatý dramatický soprán, schopný vystihnúť aj jemné výrazové nuansy. Postava Salome dala silný zmyselný rozmer, bez toho, že by skĺzla k naturalizmom alebo k forsírovaniu. Rakúsky tenorista **Roman Sadnik** do roku 1998 interpretoval barytónové postavy, takže jeho tenor má aj dnes, dva roky po zmene odboru, zaujímavé tmavšie zafarbenie. Herodes v jeho podaní mal strhujúci expresívny rozmer. Expresionistickými princípmi sa vyznačovalo aj Sadnikovo herectvo, silne oživené, turbulentné. **Richard Haan** ako Jochanaan zladil hudobný výraz s duchovným rozmerom svojej postavy, ktorá v kľúčových dramatických a prelomových chvíľach zaujíma nekompromisný a jasne vyjadrený postoj (napríklad Jochanaanov odpor voči Salome). Bezškrupulóznosťou a očarenosťou mocou sa vyznačovala postava Herodias v podaní

Adriany Hlavsovej, takisto speváčky uchopená s vyhraneným expresionistickým nábojom. V ďalších postavách vystúpili sólisti operného súboru Národného divadla Brno.

Salome vyniká zladenosťou inscenačnej a hudobno-interpretáčnej zložky. Je strhujúcim divadlom, vyznačujúcim sa jedinečným expresionistickým rozmerom. Ten vystupuje ako ideá fixe zo všetkých kreácií aj z použitých inscenačných postupov a je činiteľom, ktorý dáva inscenácii jednotu, sugestivitu, napätie a základnú myšlienku o vzta-

hu moci a viery, násilia a duchovna. Hoci je v opere tento vzťah zobrazený bez akýchkoľvek príkras, s naturalistickým expresionistickým křčom, signalizuje nielen večnú aktualizáciu tohto vzťahu v dejinách ľudstva (menia sa iba jeho rámece a použité prostriedky), ale aj možnosť obrody morálky a duchovného rozmeru ľudí. Toto podobstvo priniesla brnianska *Salome* v pôsobivom inscenačnom stvárnení. ■

MILOSLAV BLAHYNKA

(Dokončenie zo str. 31)

suverénne výšky a bezpečná koloratúra technika. Nie je síce typom vrúcne sfarbeného sopránku, no evidentná bola jej snaha o prácu s dynamikou, ako aj sýtejšie kolorovanie hlbších polôh. **Adriana Kohútková** zasa akcentuje odlišnú dimenziu partu. Jej komornejší, no farebne teplejší materiál znie plasticky a v polohách vyvážené, v ekvilibristike ozdobného spevu je však o poznanie zdržanlivejšia než jej alternantka. Kráľa Claudia stvárňuje **Ján Galla** priamočiarejšie, voľbou drsných výrazových odtieňov, avšak v jeho vokálnom prejave stále cítiť technicky nedostatočne vyrovnané registre. Claudius **Petra Mikuláša** je aristokratickejší, bohatší na diferencovanie charakteru, hlasovo strieda celú škálu farebných a výrazových nuansí. **Denisa Šlepkovská** ako kráľov-

ná Gertrúda sa musí vyrovnávať s dramatickým rozmerom partu, tam siaha až po rezervy svojho fondu, pokiaľ však rola nadobúda menej vypätú polohu, je jej prejav farebne vrúcny a plastický. Tenorová úloha Laertes je o poznanie menšia, pričom obaja jej predstavitelia, skúsený a celkom bezpečný **Jozef Kundlák**, ako aj mladý, talentovaný, štíhlym lyrickým materiálom vybavený **Otokar Klein** sa jej zhostili bez podľznosti.

Takže, parafrázujeme na záver Hamletovo povestné „byť či nebyť?“ Hrať, či nehrať Hamleta? Ako dramaturgickú raritu, popri pestrom a vyváženom repertoári, pravdepodobne áno. Pri pohľade na súčasný bratislavský divadelný plagát je však zrod tejto inscenácie trocha priveľký luxus. ■

PAVEL UNGER

HOMMAGE À ZDENĚK FIBICH (1850–1900)



Zdeněk Fibich je skladateľom viacerých paradoxov. K jedným z najvýraznejších patrí pomerne vysoké ocenenie jeho diela v českej hudobnej historiografii na jednej strane a tomu nezodpovedajúca recepcia jeho diela na strane druhej. Fibich vniesol do českej hudby nové tóny a nové podnety. Hoci nebol typ skladateľa-novátora, ako principiálne nová sa môže z odstupe času javiť jeho dôsledná snaha otvárať v českej hudobnej kultúre okná do Európy. Z tohto hľadiska sa javí ako organický článok lumírovského hnutia. S najvýraznejšou osobnosťou tohto hnutia, Jaroslavom Vrchlickým, spájala Fibicha nielen spolupráca na spoločných projektoch, ale aj príbuzná estetická a umelecká orientácia.

Pri príležitosti Fibichovho dvojitého jubilea som mal možnosť zúčastniť sa v Prahe na podujatiach venovaných tejto osobnosti. Hoci tri dni (20.–22. októbra 2000) sú len malým výsekcom tohtoročných pražských fibichovských aktivít, v ich rámci sa odohralo veľa dôležitého, boli akýmiś malým, ale koncentrovaným fibichovským festivalom.

VEDECKÁ REFLEXIA

Medzinárodnú vedeckú konferenciu venovali usporiadatelia trom témam: Fibichovi, problematike melodrámy a otázke secesie (art nouveau) v hudbe. Stretli sa na nej najvýznamnejší českí fibichovskí bádatelia (Vladimír Hudec, Věra Šustíková, Jaroslav Jiránek, Jaroslav Smolka, Miroslav K. Černý, Jiří Vysloužil) s príslušníkmi mladších generácií. Zaujímavý bol záujem o Fibicha zo strany prítomných zahraničných muzikológov (Graham Melville-Mason z Veľkej Británie, Nors S. Josephson z USA, Patrick Devine z Írska, Herman Jung, Helmut Loos a Jobst Fricke z Nemecka). Jediným zástupcom Slovenska bol autor týchto riadkov.

Popri čisto odborných problémoch sa ako Ariadna niť konferenciou tiahla myšlienka o postavení Fibicha v súčasnej českej kultúre, o snahe zladíť vedecký a historický pohľad na Fibicha s jeho aktuálnym obrazom prezentovaným verejnosti.

Konferencia mala vysokú odbornú úroveň, jej spiritus movens, neúnavný český fibichovec, sedemdesiatosemročný Jaroslav Jiránek, sa usiloval vytvoriť také spektrum referentov, aby každý príspevok priniesol iný uhol pohľadu, takže rokovanie konferencie bolo maximálne koncentrované.

FIBICH NA KONCERTOCH

Jedna z tém konferencie, problematika melodrámy, našla svoje vyznenie i v pridružených akciách. Takým bol koncert na počesť medzinárodnej vedeckej konferencie, na ktorom poprední pražskí herci a recitátori (Otakar Brousek, Marta Hrachovinová, Marie Málková, Bořivoj Navrátil, Hana Maciuchová a Jiří Klem)

za klavírnej spolupráce Daniela Wiesnera predniesli všetky Fibichove koncertné melodrámy (*Štedrý večer, Pomsta kvetín, Večnosť, Vodník, Kráľovná Ema a Hakon*).

Zhodou okolností práve na tomto koncerte sa konala prezentácia novej nahrávky týchto melodram. Tri z melodram – *Štedrý deň, Vodník a Hakon* sú na CD nosiči nahraté dvakrát – v klavírnej a Fibichom vytvorenej orchestrálnej verzii.

Vzťah recitovaného slova a hudby z výrazového aj interpretačného hľadiska tak mohli účastníci konferencie posúdiť na konkrétnych príkladoch. Všetci umelci sú naslovovzatí špecialisti na prednes melodramy. Večer bol nanajvyš inšpirujúci.



A. DVOŘÁK, J. KAČA, Z. FIBICH (SEDIACI), K. BENDL, J. B. FOERSTER, K. KOVAŘOVIC (HORE ZLAVA)

Nemenej inšpirujúci bol koncert z Fibichových skladieb v interpretácii zahraničných umelcov. Vystúpili na ňom nemecká sopranistka Christina Klugeová – interpretovala Fibichove piesne na nemecké texty, a v nemeckom preklade predniesla melodrámu *Pomsta kvetín*. Jej partnerkou bola klaviristka Anita Kelleřová, ktorá na koncerte samostatne predniesla klavírny cyklus *Z hôr*. Na Slovensku žijúca japonská sopranistka Nao Higano spievala *Šesť piesní*, kde klavírny

part predniesla Sachiko Kayahara, Japonka žijúca v Prahe. Sachiko Kayahara bola partnerkou i recitátorkou Marte Hrachovinovej, ktorá (hoci nie je zahraničnou umelkyňou) predniesla melodrámu *Štedrý deň* v angličtine. Americký recitátor Simon Williams predniesol za klavírnej spolupráce Daniela Wiesnera výber monológov *Pelopa z Hippodamie*. Vzrastajúci záujem o Fibicha zo strany zahraničných umelcov je nepochybne dobrým signálom.

VÝSTAVA

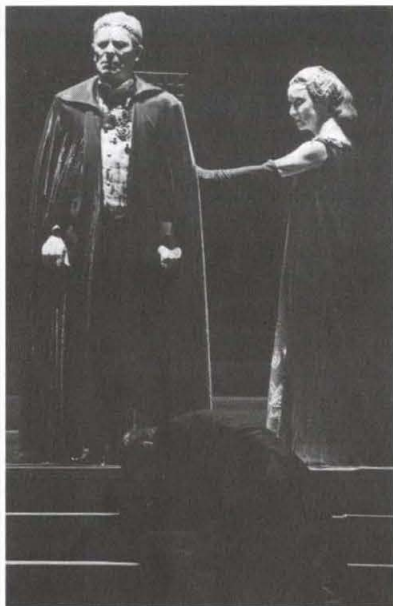
Výstava v Lobkovicovom paláci na Pražskom hrade predstavuje Fibicha nielen ako skladateľa a významnú kultúrnu osobnosť druhej polovice minulého storočia, ale aj ako človeka. Kurátorka výstavy, fibichovská bádatelka a pracovníčka Múzea českej hudby Věra Šustíková koncipovala výstavu ako širokospektrálne plátno. Zaujme na nej veľký podiel originálnych materiálov. Rodinné obrazy, fotografie a iné ikonografické dokumenty, Fibichove kresby a náčrty, osobné predmety, ukážky z korešpondencie, partitúry, osobne vyrobené klavírne výťahy, náčrty a skice ku kompozíciám, ale aj rôzne kuriózne predmety vytvárali pestrú, no koncepcne zladenú mozaiku. Fibich bol náruživým fajčiarom cigár a nemenej náruživým zberateľom motýľov. Na výstave nechýbali ani exempláre reprezentujúce tieto jeho záujmy. Práve takéto sympatické drobnosti veľmi príznačne dokresľovali Fibichov ľudský rozmer.

Dobovými fotografiami a návrhmi scén a kostýmov boli zároveň veľmi dobre dokumentované všetky premiéry opier a melodram vrátane zahraničných, ktoré sa uskutočnili počas Fibichovho života.

Svojím spôsobom bola ako vrchol Fibichovských aktivít očakávaná premiéra poslednej časti trilógie *Hippodamia – Smrť Hippodamie*. Naštudovali ju v spolupráci činoherného a operného súboru Národného divadla Praha. Inscenácia už pred premiérou vzbudila rozpaky: rozchýrilo sa totiž, že herci budú mať mikroporty. Inscenátori týmto riešením chceli vyvážiť vzťah hudby a slova, ktorý by inak zostal problematickým. Novšia generácia činoherných umelcov nemá už taký vzťah k recitovanému slovu, ako generácia ich otcov a starých otcov. Z divadiel, vrátane pražského národného, vymizla veršovaná dráma a tituly vyžadujúce deklamačnú precíznosť a nosnosť prednášaného slova. Celkový civilný prejav, ku ktorému moderné divadlo smeruje a ktorý sa preniesol aj do kamenných divadiel, a poetika Fibichových melodram nemajú spoločného menovateľa. Z interpretácie bolo cítiť, že hlavne mladšia generácia hercov nemá s týmto typom prednesu vôbec nijaké skúsenosti. Takisto fakt, že interpretácia Fibichových scénických melodram nemá v Prahe kontinuálnu inscenačnú tradíciu, sa podpísal pod celkové vyznenie inscenácie.

Operný režisér **Josef Průdek** zostal v zajatí operných vzorcov a schém, inscenoval dielo do istej miery sošne, oproti tomu kostýmy **Evy Farkašovej-Zálešáckovej** poukazovali na interval medzi antikou (anticky oblečený chór) a dobou vzniku diela (hlavní hrdinovia v ošatení Fibichových a Vrchlického čias). Scénická výtvarníčka tým pravdepodobne chcela naznačiť, že vo Vrchlického dramatickej básni sa nachádza aj čosi príznačné pre koniec 19. storočia, atmosféra ako v Ibsenovi alebo Strindbergovi. Inšpirujúca, pocit antického Grécka vytvárajúca a zároveň osudovo uzavretá scéna **Jána Zavarského** patrila k silným stránkam inscenácie.

Dirigent **Bohumil Kulínský** dal partitúre vzlet, farebnosť aj náležité romantizujúce vyznenie; musel strážiť vzťah hovoreného slova k hudbe, ktorý je vo Fibichovej partitúre veľmi presne definovaný. Aj z tohto hľadiska sa so svojou úlohou vyrovnal dobre. Z predstaviteľov hlavných úloh najsuggestívnejšie zapôsobili výkony nestora českého herectva **Radovana Lukavského** v úlohe Pevca a **Bořivoja Navrátila**, ktorý vytvoril strhujúco turbulentného a deklamačne vzorného Martilla. Hippodamiu stvárnila **Hana Maciuchová**.



A. ŠVEHLÍK (PELOP) A H. MACIUCHOVÁ (HIPPODAMIA)

Usilovala sa hrdinku čo najviac poľudšitiť, typ bezškrupulózneho bojovníčky a intrigánky by Maciuchovej pravdepodobne nesedel. Išlo o umelkynin debut na doskách Národného divadla Praha. Pelopa naštudoval **Alois Švehlík**. Dobre vystihol hrdinovu váhavosť a nerozhodnosť, takže rovnako ako Maciuchová svojím hereckým poňatím smeroval viac do atmosféry fin de siècle než do antiky. U predstaviteľov mladších postáv bola cítiť neskúsenosť s prednesom recitovaného slova sprevádzaného hudbou (**Ondřej Vaněk** ako Atreus, **Michal Jagelka** ako Thyestes, **Tomáš Peťřík** ako Chrysispos, **Jana Janěková** ako Airopa).

Problémom inscenácie nebolo použitie mikroportov, údajne aj staršie naštudovania scénických melodram zápasili s vyváženosťou hovoreného slova a orchestralnej hudby, ale určitá inscenačná rozpačitosť, za ktorou bol cítiť nedostatok tradície a menšia zaangažovanosť.

Možnosť, aby sa z Fibicha stal receptívne adekvátne prijímaný skladateľ, nastáva možno práve v súčasnosti, keď dochádza k odmietaniu civilizizmu, strohosti, keď vzrastá záujem o mýty, o historizmus, o romantiku. Obluba secesie by mohla podnietiť záujem hudobnej verejnosti o Fibicha. Pri rozlúčke po konferencii mi profesor Hudec povedal, že mi praje, aby som sa dožil roku 2050 a na fibichovskej konferencii k 200. výročiu narodenia referoval o nových dvoch slovenských operných inscenáciách Fibicha. Aj to by bol úspech. ■

MILOSLAV BLAHYNKA

SFF A SFZ NA CESTÁCH

Slovenská filharmónia vystúpila 15. novembra v Linzi. Koncert v Brucknerhause dirigoval Yoichiro Omachi, známy bratislavskému obecnstvu z hostovania v Opere SND (*Madame Butterfly* a *Rigoletto*). Niekdajší asistent a tlimčik Herberta von Karajana je nositeľom významných rakuských a rumunských štátnych vyznamenaní a čestným profesorom Tokijskej hudobnej univerzity. Na koncerte v Linzi uviedol so SF diela Čajkovského, Francka a Brucha (solistom jeho husľového koncertu bol Jaji Hattori).

Slovenský filharmonický zbor (zbormajster Jan Rozehnal) hosťoval na tohtoročnom festivale súčasnej hudby vo Viedni (9. novembra). Pod taktovkou Ernsta Theissa, v spolupráci s Bruckner Orchester Linz sa podieľal na uvedení diela A. Petrosiana *Nárek*.

Od 17. do 25. novembra hosťuje SFZ (zbormajsterka Blanka Juhaňáková) vo Francúzsku, kde s Orchestre national de Lille pod taktovkou Jean-Clauda Cassadesusa uvedie na koncertoch v Lille a na záver zájazdu v parížskom Théâtre de Champs Elysées Verdiho *Requiem*. Sólistické kvarteto je naozaj zaujímavé: Michele Langrangeová, Grace Bumbryová, Miroslav Dvorský a Simon Estes.

V januári 2001 odcestuje SFZ (zbormajster Jan Rozehnal) už po druhýkrát na Kanárske ostrovy, kde počas 7-dňového pobytu uvedie v Las Palmas a v Santa Cruz de Tenerife v spolupráci s Orquesta Filarmónica de Gran Canaria pod taktovkou Adriana Leopera (známeho z pôsobenia v Bratislave) Janáčkovu *Jej pastorkyňa* v koncertnej verzii.

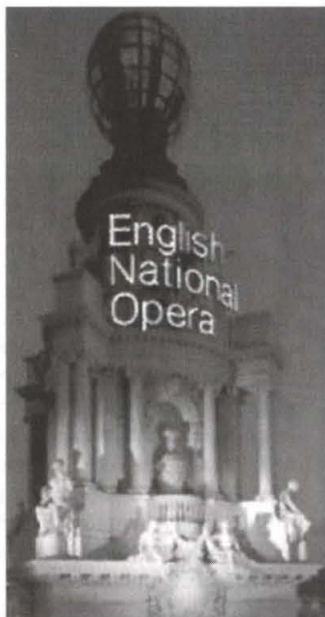
Jubilujúce **Moyzesovo kvarteto** absolvovalo koncom októbra umelecké turné v šiestich španielskych mestách. V programe koncertov interpretovalo skladby J. Haydna, J. L. Bellu a A. Dvořáka a I. Zeljenku. Zájazd organizovala pražská umelecká agentúra Heleny Neumannovej v spolupráci so Slovenskou filharmóniou.

Na **Medzinárodnom mládežníckom festivale v Brémach** (SRN) sa po prvýkrát zúčastnili i reprezentanti zo Slovenska – študenti bratislavského Konzervatória. Počas 9 dní sa venovali intenzívnej príprave na vystúpenia, nácvik trval až 8 hodín denne. Napriek tomu si stihli prezrieť krásy Brém a navštíviť Medzinárodný veľtrh v Hannoveri. Bratislavským konzervatoristom – Lucii Chovanecovej, Veronike Lenartovej, Matejovi Sutorovi, Ivanovi Palovičovi, Ludovítovi Karovi a Pavlovi Konečnemu sa splnila ich túžba – reprezentovať Slovensko za hranicami vlasti čo najlepšie. Dôkazom toho boli dva koncerty – v Bassumskom kostole a brémskej filharmónii Die Glocke. M.PESSELOVÁ

Toho roku (v auguste) by sa bol dožil 100 rokov **Vojtech Jarušek**, na ktorého si pamätníci môžu spomenúť ako na huslistu a hudobného skladateľa, autora populárnej a tanečnej hudby skladieb, ktoré boli frekventované na koncertoch v kúpeľných mestách, ale aj na nahrávkach Slovenského rozhlasu. Tlačou vyšlo veľa jeho kompozícií najmä v edícií zborníkov Slovenské tanečné piesne.

PRESÝTENÉ LONDÝNSKE PUBLIKUM?

Leto a obdobie festivalov je za nami a opäť sa ocitáme akoby skokom v novej sezóne. Londýn je jedno veľké trhovisko hudby, kde si poslucháč môže „nakúpiť“ skoro všetko (čo sa týka hudby), až do úplného presýtenia. V lete tu prebieha slávny festival Proms, ktorý tohto roku uviedol 70 koncertov v rozpätí dvoch mesiacov. Program bol mimoriadne zaujímavý: veľa premiér, prvotriednych interpretov, orchestrov, sólistov... až si na to človek tak zvykne, že si niekedy položí otázku: „Vážim si to ešte vôbec?“ I medzi tými najpoprednejšími umelcami je už len veľmi málo súborov či osobností, ktoré si zachovali vlastný štýl, hodnoty, svojský jedinečný výklad partitúry a hlavne viditeľnú radosť z toho, čo robia. Najskôr som chodila na všetky „dobré“ koncerty, potom len na tie, ktoré sú „dobré a zaujímavé“ a ktoré nemám vo svojej rozsiahlej diskografii, no po tohtoročných Proms chodím už len na koncerty, keď som si istá, či dúfam, že mi prinesú niečo nové a hlavne hodnotné. Londýn je doslova zaplavený umelcami veľkých a zručných mien: keď sa pozriete na večerný program, bude viac než pravdepodobné, že napríklad Michael Tilson Thomas bude dirigovať Mahlera a Prokofieva s London Symphony Orchestra v Barbicane, Takáčovo kvarteto bude hrať repertoár 20. storočia vo Wigmore Hall, recitál Gidona Kremera sa má čochvíľa uskutočniť v Queen Elizabeth Hall, Royal Festival Hall na druhom konci South Bank Centra ponúka Moskovský rozhlasový symfonický orchester s dirigentom Vladimirom Fedosejevom a klaviristom Freddy Kempfom, v Royal Opera House Covent Garden sa práve uvádza *Tristan a Isolda* pod Haitinkovou taktovkou a v English National Opera je v pláne Monteverdiho *Korunovácia Poppey*... Ako si má z toho všetkého poslucháč vybrať a hlavne, čo si má o tom myslieť? Najhoršie je, keď sa rozhodnete pre koncert umelca, ktorého dôverne poznáte z jeho nahrávok, začnete sa tešiť na nezvyčajný hudobný zážitok, no na koncerte sa vás zrazu zmocní pocit sklamaní – výnimočný hudobný zážitok sa napriek mojej pripravenosti a veľkému očakávaniu nedostavil a zostal len pocit čohosi celkom priemerného. Možno i takáto skúsenosť súvisí s faktom, že Londýn už približne tri roky trpí obrovským poklesom návštevnosti koncertov klasickej hudby. Čoraz častejšie som svedkom toho, že už ani Simon Rattle s populárnym Orchestra of the Age of Enlightenment a sólistkou Anne Sofie von Otterovou nedokážu zaplniť prvý balkón v Barbicane, a to už ani ne-



ENO, INTERIÉR

hovorím o balkóne druhom. Problém začína byť naozaj akútny a ešte akútnejší je pre menšie komorné združenia či sólistov. Dnes som sa zúčastnila na stretnutí reprezentantov skoro všetkých popredných londýnskych orchestrov, ktoré každý polrok organizuje Asociácia britských orchestrov dobrovoľne združujúca všetky orchestre vo Veľkej Británii. Najdiskutovanejšou bola otázka čoraz menšej návštevnosti v Londýne, strach z prežitia i z toho, či sa nájde nejaké východisko. Mnohé orchestre našli okrem svojej londýnskej rezidencie dočasný domov v regionálnych divadlách. Takéto suplovanie predstavuje (v záujme získania financií) len dočasné riešenie, lebo pre orchestrálnych hráčov, o manažmente ani nehovoriac, je ustavičné cestovanie príliš vyčerpávajúce. Je zaujímavé, že mimo Londýna ani čo by neexistoval neustále prítomný zlý sen všetkých manažérov „ako zaplniť koncertnú sieň“.

Dva hlavné operné domy, Royal Opera House a English National Opera, na rozdiel od koncertných siení, sa na problém s návštevnosťou nemôžu sťažovať. Súvisí to hlavne s tradíciou, ktorá u konzervatívnych Angličanov udiera na správnu strunu – a možno to znie paradoxne –, ale i s akýmsi zánietením, ak nie láskou k opere u londýnskeho publika. Veľmi zaujímavý je program English National Opera (ENO) na novú sezónu. Ak chcete počuť *Bohému* či *Manon Lescaut* v angličtine, určite tam za touto raritou zájdite, pretože stratégiou ENO je spievať všetky opery v angličtine, vraj aby boli dostupnejšie širokým vrstvám obyvateľstva. Jej umelecký riaditeľ Paul Daniel sa

v jesennej sezóne rozhodol výhradne pre taliansku hudbu. Má odrážať 400-ročnú tradíciu – od operných prapočiatkov (Monteverdi: *Korunovácia Poppey*) až po 20. storočie (Dallapiccola: *Väzeň*, Berio: *Folk Songs* a Rota: *La Strada*). Sezónu otvorila nová produkcia *Manon Lescaut* (Puccini), po nej sa opery-chtivý divák môže zoznámiť s *La Giocondou* (Ponchielli), podiviť sa nad *Korunováciou Poppey*, zabaviť sa nad Rossiniho *Turkom v Taliansku* alebo vyplakať sa pri Pucciniho *Bohému*, nasleduje už spomínané 20. storočie a potom späť

rovno k pravdepodobne najfrekvencovanejšej a viac ako chronicky známej opere *Nabucco*. December ponúka Verdiho *Rekvie*m v scénickom predvedení, s kostýmami a choreografiou, pričom tentoraz vedenie opery urobilo výnimku, či nemalo na výber (?!), a povolilo ho spievať v latinčine. Všetky predstavenia tejto sezóny majú jeden spoločný menovateľ – scénografa Stefanosa Lazaridisa. Pretože scéna a interiér ENO sa práve rekonštruujú, Lazaridis vynachádzavo včlenil lešenie, ktorým je pódium obklopené, do svojho návrhu a tak práce môžu pokračovať i počas rušnej zimnej sezóny. Mnohí to považujú za geniálny nápad a scéne to dodáva svojráznosť, hoci vedenie ENO sa priznalo, že na reakciu publika čakalo so zatajeným dychom. A čo ďalšia sezóna v ENO? Január bu-



de svedkom náročného Wagnerovho *Prsteňa*. *Zlato Rýna* bude však predvedené v koncertnej verzii. Ďalšími veľmi zaujímavými produkciami budú *Dobrodružstvá Líšky Bystroušky* (réžia David Pountney), *Lady Macbeth z Mcenska* (Šostakovič), *The Rape of Lucretia* (Britten), *From Morning to Midnight* (Od rána do polnoci, svetová premiéra od Davida Sawera) a Pucciniho *Plášť*, *Sestra Angelika* a jedinečná komická opera s neumierajúcou životnou múdrosťou *Gianni Schicchi*. Na scénu sa dostane i konzervatívnejší program, ako napríklad *Don Giovanni*, Verdiho *Falstaff* alebo *Barbier zo Sevilly*, čo však na svojráznosti a odvahe celej koncepcie nič nemení. ENO si dokázala vychovať pomerne stále publikum, ktoré neodolá ani súčasnej opere, najmä, keď ide o britského skladateľa. Napríklad posledné predstavenie pred rokom uvedenej a na objednávku písanej opery *The Silver Tassie* od Marc-Anthonya Turnagea malo 98%-nú návštevnosť, z čoho 16 % boli ľudia, ktorí do opery prišli po prvý raz. Ako vysvetlenie môže poslúžiť fakt, že ide o operu, ktorá si azda ako prvá v histórii zvolila za svoju priamu inšpiráciu futbal. Odhliadnuc od veľmi populárneho námetu medzi britskou verejnosťou, je to v dnešnej dobe nepochybne závažné číslo. Aj ostatné štatistiky sú zarážajúce: Poulencove *Karmelitánky* – 78 %, Händelov *Semele* – 83 %, Brittenov *Peter Grimes* – 80 %, Händelova *Alcina* – 85 %, Mozartove opery *Figarova svadba* – 93 % a *Čarovná flauta* – 90 % a Pucciniho *Bohéma* – 88 %. ENO za ne vďačí rôznym faktorm. V prvom rade patrí medzi ne nízka cena vstupeniek a rôzne zľavy pre študentov i dôchodcov, ako aj pre tých, čo sa rozhodnú zakúpiť si vstupenku súčasne na tri a viac predstavení. Ceny sa pohybujú v rozpätí od 2.50 do 52 libier za najlepšie miesta, 112 miest na sedenie za 3 libry sa predáva iba v deň predstavenia. Študenti si v deň predstavenia môžu zakúpiť najlepšie miesta iba za 12.50 libry, čo u bežného pracujúceho občana znamená ekvivalent asi za dve odpracované hodiny.

Royal Opera House Covent Garden taktiež ponúka množstvo zaujímavých inscenácií pre milovníkov i špecialistov. Od ENO sa líši hlavne medzinárodnými a pokiaľ možno slávnymi hlavnými predstaviteľmi a dirigentmi. Štyri inscenácie sú priamymi objednávkami operného domu (Wagner: *Tristan a Isolda*, Rossini: *La Cenerentola*, Hans Werner Henze: *Boulevard Solitude* a Čajkovskij: *Pikova dáma*). Verdiho *La traviata* a Belliniho *Pier-Luigi Pizzi* sú do programu zaradené kvôli výročiu svojich tvorcov: Giuseppe Verdi zomrel roku 1901, čo je 100 rokov od narodenia Vincenza Belliniho. Sezónu otvorilo obnovené predstavenie Pucciniho *Tosky* v pôvodnej réžii Franca Zeffirelliho; ako Mario Cavaradossi sa predstavil Roberto Alagna (dirigent Carlo Rizzi). Ďalšie dve zaujímavé inscenácie sú *Billy Budd* od Brittena (dirigent Richard Hickox, réžia Francesca Zambella, Billy Budd: Simon Keenlyside) a *Káta Kabanová* (dirigent Simone Young, réžia Trevor Nunn, Káta: Amanda Roocroftová). Pokiaľ ide o návštevnosť Royal Opera House; stačí stručne: napríklad lístky na *Tristan a Isoldu* boli vypredané už v septembri. ■

VANDA PROCHÁZKOVÁ

Cremona – rodisko Claudia Monteverdiho – je starobylé talianske mestečko, rozprestierajúce sa v Pádskej nížine, vzdialené asi 70 km od Milána, hlavného mesta Lombardie. Známa svojím Dómom v lombardsko-románskom štýle a Torrazzom – 111 m vysokou zvonnicou z 13. storočia, je Cremona jedným z obľúbených turistických stredísk severného Talianska. Ale tým skutočným motívom väčšiny prichádzajúcich

návštevníkov je dlhoročná husliarska tradícia, ktorá vyvrcholila v 16. – 18. storočí a ktorá doteraz formuje hudobno-kultúrny profil mesta. Aj mesiac október sa niesol v duchu tejto tradície. Okrem stálych expozícií hudobných nástrojov (Múzeum A. Stradivariho, Salón hudobných nástrojov Komunálneho paláca, Organologicko-didaktické múzeum Medzinárodnej husliarskej školy) mali obdivovatelia husliarskeho umenia a dobových nástrojov možnosť navštíviť výstavu historických hudobných nástrojov cremonskej husliarskej školy. Za posledných sto rokov je to jedna z najkompletnejších zbierok tohto druhu. Vystavované exponáty pochádzali z verejných, ale predovšetkým zo súkromných zbierok z Talianska, Anglicka, Francúzska, Nemecka, Švajčiarska, USA a Japonska. Približne tridsať nástrojov zoskupených podľa husliarskych rodín (Amati, Ruggeri, Gennaro, Rogeri, Guarneri, Stradivari, Storioni, Bergonzi, Cerutti, Rota) bolo svedectvom zrodu a vývoja husliarskeho umenia v Cremona od renesancie po romantizmus. Súčasťou výstavy bol aj dokumentačný materiál (sobášne listy, kúpno-predajné zmluvy, testamenty, záznamy v matrike), ktoré poskytol Štátny archív mesta Cremona. V rovnakom období prebehol aj IX. ročník súťaže sláčikových nástrojov „IX. Concorso triennale di strumenti ad arco“. Táto súťaž o „najlepšie vyrobené“ husle, violu, violončelo a kontrabas píše svoje dejiny od roku 1976 a odvtedy sa pravidelne koná každé tri roky. Tento rok sa na nej zúčastnilo 249 husliarov z 33 krajín sveta (zastúpené bolo aj Slovensko) s celkovým počtom nástrojov 380, z toho 223 husiel, 99 viol, 47 violončiel a 11 kontrabasov. Najväčšie percento prihlásených bolo z Talianska (36%), Japonska (14%), Nemecka (7%) a Poľska (5%). Medzinárodnej porote zloženej z piatich husliarov a piatich inštrumentalistov predsedal Charles Beare. Hudobné nástroje sa hodnotili z hľadiska konštruktívneho (technická úroveň, montáž, kvalita laku, celkový štýl práce) a akustického (farba zvuku, sila tónu, vyrovnanosť strún, ovládateľnosť nástroja). Víťazmi vo všetkých kategóriách (pričom v kategórii violončiel cena udelená nebola) sa stalo Nemecko. Bodkou za celým podujatím bol koncert Talianskych sólistov na víťazných hudobných nástrojoch tohto a predchádzajúceho ročníka súťaže. Z dominujúceho talianskeho repertoára najviac zaujalo *Concerto pre sláčikové nástroje* od talianskeho skladateľa Nina Rotu (1911–1979). Sprievodnými podujatiami bol XIII. Obchodný salón hudobných nástrojov a doplnkov pre výrobu sláčikových nástrojov „Cremona Mondo-musica“ a výstava súčasného brazílskeho husliarskeho umenia „Brazíl 500“ ako súčasť osláv 500. výročia objavenia Brazílie. Čo dodať na záver? Asi len toľko, že napriek zlému počasiu, častým dažďom a nebezpečne vysokej hladine rieky Pád boli októbrové dni v Cremona skutočným zážitkom pre všetkých, ktorí sú naklonení kultúre, hudbe a predovšetkým husliarskemu umeniu. ■

KRISTÍNA PAŽITNÁ

Slovanská klasika na scéne opery SND v rokoch 1920–1945

Cár Boris Fiodora Šal'apina

Jaroslav Blaho

Pri veľkom počte premiér, ktorý v nepriamej úmernosti súvisel s nízkou reprízovosťou – a tá zas s pomerne úzkym diváckym zázemím len čosi vyše stotisícovej slovensko-česko-nemeckomaďarskej medzivojnovej Bratislavy – nestratila sa v repertoári opery Slovenského národného divadla ani slovanská klasika. A to aj napriek tomu, že na plagáte sa to len tak hmýrilo titulmi klasiky českej. Darmo, či sa to niekomu páči, alebo nie – bratislavská opera do roku 1938 bola organickou súčasťou českej opernej mapy, a to nie iba svojím personálnym zložením. Toto konštatovanie, pravda, nič nemení na formáte jej umeleckého profilu, no najmä pozitívneho vplyvu pri postupnom formovaní slovenského inscenačného i hudobno-interpretáčného umenia neskorších desaťročí.

Slovanská klasika v dramaturgii medzivojnového SND je predovšetkým klasika ruská a v nej, samozrejme, **Piotr Iljič Čajkovskij** so svojím *Eugenom Oneginom* a *Pikovou dárou*. Dva príbehy, ktorým práve operná podoba zaručuje pretrvávajúcu životnosť mimoruského prostredia, hoci nik nepochybuje o myšlienkových a umeleckých kvalitách Puškinovho veršovaného románu či nevelkej poviedky. *Eugen Onegin* sa s mimoriadnym úspechom stretol na bratislavskom javisku už v otváracíj polsezóne SND (23. 4. 1920). Pripravili ho dirigent Ledvina, režisér Vilím a z kvarteta protagonistov sa výhrady kritiky dotýkali len speváckeho a hereckého stvárnenia titulného hrdinu barytonistom Zvachom, zato vysoko sa hodnotila Kramperovej Tatiana, Sehnalovej Olga, Geitlerov Lenskij, aj figúrka Francúza Triquetta v podaní Mirka Horského, jedna z profilových postaviek buffo tenora a dlhoročného umeleckého tajomníka súboru.

Väčšie výhrady mala kritika voči orchestrálnej zložke ďalšieho naštudovania Dědečkovho (14. 9. 1923), aj voči nezodpovedajúcej vizuálnej zložke. A inektívy neminuli ani sólistické obsadenie, kde Václav Novák mal pre lyrického hlavného hrdinu primohutný orgán, Krásová pre Olgu nedostatok dievčenského temperamentu. Vokálne pozoruhodná Marie Žaludová svoju Tatianu priveľmi tragizovala – postava viac sedela alternujúcej, dievčensky snivej Dobřene Šimáňovej. Zo sólistov si palmu víťazstva odniesol autentický Lenskij Bronislava Choroviča, dojímavý mákčnosťou a plasticnosťou tónu, aj prostým hereckým výrazom.

Priaznivejší ohlas mala tretia inscenácia opery (17. 12. 1925). Aspoň v rámci finančných možností a dobových predstáv o nárokoch na inscenovanie opier zaujala javisková podoba

Logikou vzťahov medzi dramatickými postavami, ale aj koloritom, ba dokonca aj takou nekaždodennosťou, že baletné scény neboli „exhibičnou vložkou“, ale organickou súčasťou príbehu! Zásľuhu na týchto pozitívach mal isto režisér, ruský emigrant a hosťujúci basista sólistického ensemblu A. Kulikovskij, ktorý vytváral aj postavu Gremina. Nová bola Tatiana Marie Šponarovej a Onegin Zdenka Otavu v jeho jedinej bratislavskej sezóne (!).

Udalosťou sa stala premiéra *Eugena Onegina* z februára 1934, iste aj preto, že to bolo prvé dielo svetovej opernej klasiky naštudované v slovenskom preklade. Autorom bol Arnold Flögl. Básnický text bol v novej podobe dostatočne poetický, obsahovo adekvátny a predovšetkým (určite aj preto, že ho vytvoril spevák) sa dobre spieval. Inak prísny Ivan Ballo dokonca konštatoval, že slovenčina Čajkovskému a Puškinovi svedčí viac

ako čeština. Kritika chválila Vincourkovo hudobné naštudovanie, Pirnikovovu choreografiu aj Vilímovu réžiu, hoci scénická zložka opäť dielu zostala čosi dlžná zásluhou „pozberaných“ kostýmov. Tatianu spievala mladučká Napravitová (neskôr zrelá Formanová), Olgu Řezníčková, Onegina Zavřel, Lenského ako jednu zo svojich prvých operných postáv Štefan Hoza, Gremina Flögl. Vďaka naštudovaniu v slovenčine mohol byť *Eugen Onegin* jednou z prvých premiér súboru v čase „poslovenčovania“ repertoáru v máji 1939. Bartošová vytvárala svoju prvú Tatianu, novoangažovaná Dita Gabajová Olgu a na premiére sa v ústrednom parte, zatiaľ pohostinsky, predstavil mladý český barytonista Emil Schütz.

Bratislavské osudy dramatickejšej a divadelne vari aj vďačnejšej *Pikovej dámy* neboli už zďaleka také priaznivé. Tých zopár medzivojnových predstavení pripisujeme inscenácii z roku 1927, obnovenej v roku 1932. Holečkovo svedomité hudobné naštudovanie s klasickým Hermanom Romanom Hübnera (jedna z jeho najväčších rolí), dievčenskou Lízou Šponarovej a výrazovo prekvapujúco bohatou grófkou Marty Krásovej, ktorá už vtedy svojím majstrovstvom prekryla handicap mladosti pri stvárňovaní stareny – to všetko nestačilo vzbudiť väčší záujem verejnosti. Viac sa darilo obnovenému Folprechtovmu naštudovaniu, ktoré bolo temperamentné, malo spád, kontrasty a vrcholy, vzorne vypracovaný orchester, pričom kritik, nik menší ako Alexander Moyzes, zaregistroval v Národnom denníku aj štýlovosť rokokovej pastorely. Horšie v reflexiách kritiky obstála Vilímova inscenácia, najmä pre nedostatok financií na iluzívnejšiu scénografickú zložku. „Hrozná bola výprava,



ROMAN HÜBNER V PIKOVEJ DÁME

Foto archiv

dekorácie a kostýmy z každého kúta zohnané... Bolo nutné z grófkinej ložnice spraviť umrlčiu komoru?“, pýta sa Moyzes. Hübnerov Herman sa zalúbil tentoraz do Lízy Heleny Bartošovej a v maniackom posadnutí zapríčinil smrť starej grófkyni v podaní Mariče Peršlovej.

Dlho sľubovaný *Boris Godunov* dostal sa napokon do repertoáru 10. apríla 1927, šesťnásť dní po náročnej premiére *Lohengrina*. Že napriek určitému časovému stresu naštudovanie splnilo očakávania, na tom majú zásluhu dirigent Bohuš Tvrďý i režisér Václav Jiříkovský. Tvrďého stavba sa vyznačovala ostrými hranami, rytmickými pointami, akousi hudobnou vecnosťou, strohým realizmom. Na bratislavské pomery až prekvapujúco hutne zneli zbory. Jiříkovský profesionálne zvládol náročné masové výjavy, komponoval dramaticky účinné mizanscény, nápadito pracoval so svetlom na štýlovo jednotnej scéne Gustava



N. MELNIKOV AKO BORIS GODUNOV

Wintersteinera. V titulnej postave presvedčil ruský barytonista Nikolaj Melnikov, herecky plastický v tradíciách ruskej opernej školy aj interpretačnej tradície postavy, gradujúci svoj výkon i po vokálnej stránke. Sonórnym basom upútal pozornosť hosťujúci Dr. Kolář v postave Pimena, Chorovič spieval Dimitrija a Hübner charakterový part Šujského. Blaho s Ruth-Markovom sa predstavili v komickej dvojici potulných mníchov – už o rok však Blaho obliekol kostým Gríšku-Dimitrija (v predstavení s hosťujúcim Baklanovom). Prvou bratislavskou Marinou Mnišek bola Marta Krásová. V júni roku 1930 počula tohto *Borisa Godunova* v pražskom divadle Varieté československá politická honorácia na čele s prezidentom Masarykom (v Prahe dirigoval Oskar Nedbal a Borisa spieval Fiodor Šalapin). V jesenných predstaveniach sa potom v titulnej postave zaskvel novoangažovaný Arnold Flögl.

Ako prvú premiéru sezóny 1932/33 uviedla opera SND v československej premiére **Musorgského Soročinský jarmok**. Tímovej práci (Vincourek, Vilím, Ladvenica), ktorá si zvolila Čerepninovu úpravu diela, dominovala tvarovo i farebne hýrivá výprava. Nepohrdla kubistickými líniami, ba dokonca do maľovaného pozadia zakomponovala siluetu kravy. Zdá sa, že celkom nemal pravdu Jaroslav Květ, keď sa v Robotníckych novinách pýtal „prečo tie zakriveniny? Veď hudbe neodpovedajú“ – grotesknosti, pitoresknosti, barbarizmom a expresionizmu partitúry svedčali Ladvenicove tvary až-až. Samotné



SOROČINSKÝ JARMOK – SCÉNA (J. LADVENICA)

predstavenie bolo komickým hereckým koncertom dvojice vedúcich basistov súboru, Flögla (Čerevik) a Ruth-Markova (kmotor), kým Peršlová svoju panovačnú a chlípnu Chivriju preexponovala až do drsnej grotesknosti. Mileneckú dvojicu Parasky a Hricka vytvorili Terézia Proschingerová a Dr. Janko Blaho.

Až do 21. júna 1941 sa ruská klasika v dramaturgii SND počítala ako prejav sympatií k veľkému východnému spojencovi tútorskej ríše mladého samostatného štátu. **Musorgského Chovanščinu** naštudoval súbor vo Flöglovom preklade (26. 10. 1939). K veľkému výkonu sa vypol orchester pod Vincourkovou taktovkou, výborne zneli aj zbory, doplnené intenzívnym náborom nových síl začiatkom sezóny (zbornajster Vladimír Meličko). Vilímova réžia rešpektovala realistický rámec historického príbehu, rutinovane zvládla masové scény na Ladvenicovej scéne, ktorá viac upútal v exteriéroch (drevené stavby, zvonica, cibuľovité veže pravoslávnych chrámov) ako v interiérových obrazoch – ich výtvarno prezrádzalo skôr inšpiráciu stredomorskou renesanciou, či pozdnu Byzanciou). Z kvalitného sólistického ensemblu vyčnievali Flöglov Ivan Chovanskij a vizionárka Marfa v podaní novej akvizície súboru, ruskej mezopranistky Jelizavety Evertovej, hlasovo sýta a výrazovo i herecky mimoriadne presvedčivá. Inscenácia Musorgského opery sa ukázala ako jeden z najvýznamnejších umeleckých počínov opery SND počas vojnových sezón!

Takýmto ojedinelým dramaturgicko-inscenačným vkladom do histórie našej prvej scény bola už v prvej bratislavskej sezóne Karla Nedbala (22. 12. 1928) československá premiéra rozprávkovej satiry *Zlatý kohútik* od **Nikolaja Rimského-Korsakova**. Nedbalovo naštudovanie, Jiříkovského réžia a fantaskná scéna viedenského Miguela Urvancova oslovili aj pražskú, viedenskú a peštiansku kritiku, ktorá sa unúvala navštíviť bratislavskú premiéru – navyše opera SND predviedla dielo v jeho rakúskej premiére aj počas májového turné do Viedne na javisku Stadttheatra (1929). Nedbalov hudobný tvar vynikal zvukovosťou, farebnosťou, zvýraznením motívického bohatstva hypertrofickej partitúry. Zo sólistov vynikol Ruth-Markovov cár Dodon, Kolářov vojvoda Polkan, Řezníčkov Zlatý kohútik, Janko Blaho v extrémne exponovanom parte Astrológa i obe alternantky pohyblivej partie Šemakanskej princeznej – Eva Hadrabová, resp. Maša Kolárová.

Všeobecne možno konštatovať, že naštudovania ruskej opernej klasiky v SND rokov 1920–1945 patrili k profilujúcim dramaturgickým aj inscenačným udalostiam. To už nemožno povedať o naštudovaní chorvatského *Nikolu Šubiča Zrinského* od **Ivana Zajca** (1925), ani poľskej *Halky* od **Stanislava Moniuszka** (1928). Obe premiéry možno z časového odstupu hodnotiť skôr ako záslužné prihlásenie sa ku klasickým hodnotám spriatelenej slovanských kultúr než ako prejav dramaturgických ambícií. V Zajcovej historickej tragédii podčiarkol dirigent Bedřich Holeček črty hudobnej monumenality, z hľadiska hudobného naštudovania prijala kritika aj Vincourkovu Halku. Problémom v oboch prípadoch boli skôr konvenčné Viscusiho réžie a najmä „zlátané“ dekorácie a biedna práca so svetlom. V Halke kritiku oprávnene pobúrili aj slovensko-maďarské kostýmy! Bohatým hlasovým fondom a ľudskými črtami obdaril Zdeněk Otava Zajcovho Zrinského – v Halke stála v popredí taktiež hlavná predstaviteľka v podaní Dobřeny Šimáňovej.

V porovnaní s ostatnými národnými a štýlovými školami nebolo tej slovenskej opernej klasiky na scéne prvorepublikového SND veľa – skôr málo. A čo dnes? Ešteže pripravovaná premiéra **Čajkovského Panny orleánskej** trochu vylepší nulovú bilanciu! ■

JAROSLAV BLAHO

KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

JOHN CAGE (1)

Zuzana Martináková

„Pred štúdiom Zenu – človek bol človekom, hory boli horami. Počas štúdia Zenu – veci sa stali konfúznymi. Po štúdiu Zenu – človek bol človekom, hory boli horami. Vysloviac toto, opýtal som sa Dr. Suzukiho: ‘Aký je rozdiel medzi tým pred a tým potom?’ Odpovedal: Nijaký rozdiel, len nohy sú trochu nad zemou.“¹



- Narodený 5. 9. 1912 v Los Angeles; otec technik a vynálezca (roku 1912 vynášiel ponorku)
- v detstve sa učil hrať na klavíri
- 1928 – štúdium na Pomona College v Claremonte (Kalifornia); prvý básne a úvahy o dráhe literára
- 1930 – štúdium v Paríži – architektúra u Goldfingera, klavír u Lazara Lévyho; začína maľovať; cesty (Capri, Biskra, Mallorca, Madrid, Berlín); prvá kompozície na Mallorke
- 1931 – návrat do USA; záhradník v moteli v Santa Monica

- 1968 – člen National Institute of Arts and Letters
- 1971 – presťahovanie zo Stony Point na Manhattan
- 1977 – Shisuko Yamamoto začína s úspešnou liečbou Cageovej artritídy kĺbov makrobiotickou diétou (Cageovi ho odporučila Yoko Ono)
- 1978 – zvolený za člena American Academy of Arts and Sciences; prvá kompozícia pre vlak *Il Trenò*
- 1979 – prvá rozhlasová hra *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake*
- 1982 – pri príležitosti 70. narodenín – 14-hodinový koncert „John Cage and Friends“
- 1984 – prvé experimenty na IBM počítači
- 1986 – čestný doktorát na California Institute of the Arts
- 1987 – 24-hodinová nonstop relácia WDR „NACHTCAGETAG“; menovaný za profesora pre poetiku na Harvard University na akademický rok 1988/89; prvý ľahký infarkt vo Frankfurte
- 1989 – hudobná cena mesta Kioto
- následkom ťažkého infarktu Cage zomrel 12. augusta 1992

- a prednášky o modernom výtvarnom umení a hudbe u žien v domácnosti; súkromné štúdium kompozície u Richarda Buhliga
- 1933 – štúdium harmónie a kontrapunktu u Schönbergovho žiaka Adolpha Weissa v New Yorku a zároveň mimo európskej a populárnej hudby u Henryho Cowella na New School for Social Research v New Yorku
- 1934 – štúdium kontrapunktu a analýzy u Arnolda Schönberga v Los Angeles
- 1937 – štúdium knihárstva; Cage zakladá kvarteto bicích nástrojov; skladateľ a korepetitor baletnej triedy v Seattli; zakladá orchester bicích nástrojov
- 1938 – na pozvanie Lou Harrisona prednáša na letných kurzoch na Mills College v Kalifornii, kde sa zoznámil s László Moholy-Nagyom
- 1939 – Cage sa presťahuje do San Francisca, kde spolupracuje na koncertoch pre bicie nástroje s Lou Harrisonom
- 1941 – na pozvanie Moholy-Nagyho prednáša experimentálnu hudbu na Chicago School of Design
- 1942 – sťahovanie do New Yorku; kontakty s umelcami a predovšetkým s tanečníkom Merceom Cunninghamom
- 1943 – prvý koncert zo slávnej série Cageových koncertov a prednášok v Museum of Modern Art
- 1946/47 – štúdium indickej filozofie a zen-budhizmu; stály korepetitor a hudobný vedúci baletnej skupiny Merce Cunningham Dance Company
- 1948 – prednášky na Black Mountain College v North Carolina; Cage tu organizuje Satieho festival
- 1949 – pobyt v Paríži, kde sa zoznámil so Sergeom Niggom a Pierrom Boulezom; zaoberal sa tu životom a dielom Satieho
- 1950 – po návrate do USA kompozície na báze náhodných operácií pomocou starej čínskej knihy I-Ting
- 1952 – stretnutie s Robertom Rauschenbergom a vznik prvého happeningu
- 1954 – presťahovanie na vidiek – Stony Point v Rockland County v novozaloženej anarchistickeo-pacifistickej kooperatíve; prvý koncertné turné do Európy (s Davidom Tudorom)
- 1956–1958 – profesúra na New School of Social Research v New Yorku
- 1958 – uvedenie skladby *Concerto for Piano and Orchestra* v Town Hall v New Yorku vyvolalo jeden z najväčších škandálov v dejinách hudby; prednášky na Medzinárodných prázdninových kurzoch Novej hudby v Darmstade
- 1958–1959 – elektronická realizácia skladby *Fontana Mix* v Studio di Fonologie della Radio-Televisione Italiana v Miláne; Cage bez konkurencie vyhral v televíznom kvíze o hrách 6 miliónov lír, ktoré venoval na kúpu autobusu pre Merce Cunningham Dance Company
- 1962 – spoluzakladateľ Newyorskej mykologickej výskumnej spoločnosti
- 1963 – uvádza Satieho *Vexations* v Záhrebe
- 1965 – prezident nadácie Cummings foundation a riaditeľ nadácie pre Contemporary Performing Arts

John Cage je azda najzáhadnejšou, najdiskutovanejšou, najprijímanejšou i najodmietanejšou postavou umeleckého i neumeleckého sveta 20. storočia. Vymyká sa akejkoľvek charakteristike, akémukoľvek pokusu o definíciu či kategorizáciu. Len čo postihneme jednu stránku jeho osobnosti a diela v nádeji, že zodpovedá skutočnosti, v zápätí pochopíme, že iná stránka jeho neuveriteľne mnohostranného ja tej prvej odporuje. Zvláštny paradox,² tak dobre známy v logike – to je hádam to najvýstižnejšie označenie pre život a tvorbu Johna Cagea.

K poznaniu, že život i tvorba Johna Cagea je plná takýchto zvláštnych paradoxov, som dospela veľmi neskoro. Dlhो predtým som sa snažila prísť na podstatu jeho tvorivej cesty, hľadajúc záchytný bod, racionálnu logiku. Napokon som dospela k záveru, že najväčšou chybou bola práve moja snaha odhaliť a pochopiť ju. Celá podstata zrejme spočíva v tom, že John Cage sa vymyká bežnej logike, ak len neprijmeme oné paradoxy, ktoré sú súčasťou vyššej logiky...

Celá táto úvaha nebude teda výkladom príčin Cageovej zvláštnej orientácie, ale len akýmsi naznačovaním ciest (opierajúc sa o jeho životopis), ktoré on sám nastúpil a nikdy nedokončil. Podobne ako v orientálnej filozofii, podľa ktorej zmysel nespočíva v dosiahnutí cieľov, ale v kvalite prežívania ciest, smerujúcich k nim, alebo: pád listu zo stromu na jeseň, aj keď predstavuje jeho zánik, je najkrajším zážitkom jeho krátkej existencie...

John Cage pravdepodobne zdedil po otcovi objaviteľské dispozície: každá jeho reakcia, každá jeho výpoveď, každý jeho – či už slovesný, hudobný, výtvarný alebo multimediálny prejav – je permanentným objavovaním a tiež permanentným narúšaním symetrie vnímania cez rúcanie stereotypov a konvencií.

Už ako mladý študent kompozície u Richarda Buhliga vynášiel roku 1931 kompozičnú metódu, založenú na 25-tónových radoch a na striktnom zákaze opakovania tónov (vplyv Schönbergových racionálnych operácií s 12-tónovým radom

Výber z tvorby

Quest, prvá časť je improvizácia pre objekty, mikrofóny, zosilňovač a reproduktor, 2. časť je notovaná pre klavír (1935); *Quartet* pre 4 hráčov na bližšie neurčených bicích nástrojoch (cca 1935); *Trio* pre 3 hráčov na bicích nástrojoch (cca 1936); *Imaginary landscape No. 1* pre dva gramofóny s variabilnou rýchlosťou, platne s nahrávkami jednotlivých frekvencií, klavír a 1 činel pre 4 hráčov (1939); *First Construction (in Metal)* pre bicie sexteto (1939); *Second Construction* pre bicie kvarteto (1940); *Bacchanale* pre preparovaný klavír (hudba k baletu) (1940); *Living Room Music* (text: Gertrude Stein) pre 4 hráčov/recitátorov (1940); *Third Construction* pre bicie kvarteto (1941); *Double Music* (v spolupráci s Lou Harrisonom) pre bicie kvarteto (1941); *The City Wears a Slouch Hat* pre el. prístroje a bicie nástroje (1941); *Imaginary landscape No. 3* pre bicie sexteto, vrátane el. prístrojov (1942); *Imaginary landscape No. 2* pre bicie kvinteto vrátane el. prístrojov (1942); *Credo in US* pre bicie kvarteto vrátane klavíra, rádia a gramofónu (hudba k baletu) (1942); *In the Name of Holocaust* pre preparovaný klavír (hudba k baletu) (1942); *Amores* pre preparovaný klavír a bicie trio (1936–1943); *A Book of Music* pre dva preparované klavíre (1944); *Four Walls*, tanečná dráma (1944); *Three Dances* pre dva preparované klavíry (1944–1945); *Party Pieces* (spolu s Henry Cowellom, Lou Harrisonom a Virgilom Thomsonom) pre neurčité obsadenie (melodické nástroje) (cca 1944–1946); *The Seasons. Ballet in One Act* (choreografia Merce Cunningham) pre klavír alebo orchester (1947); *Experiences*, 1. časť pre dva klavíry, 2. časť pre hlas (1944/1945–1948); *Sonatas and Interludes* pre preparovaný klavír (1946–1948); *String Quartet in Four Parts* (filmová hudba ku Calderovým dielam) pre preparovaný klavír (1949–1950); *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950–1951); *Haiku* pre klavír (1950–1951); *Imaginary Landscape No. 4 or March No. 2* pre 12 rádií (24 hráčov) (1951); *Music of Changes* pre klavír (1951); *Seven Haiku* pre klavír (1951–1952); *Imaginary Landscape No. 5* (choreografia Jean Erdman) pre 42 ľubovoľných gramoplatní (1952); *Water Music* pre preparovaný klavír (klavirista používa tiež rádio, 3 píšťaly, 2 nádoby na vodu a hracie karty (1952); *4'33"* pre ľubovoľný nástroj alebo kombináciu nástrojov (1952); *For M. C. and D. T.* pre klavír (Happening na Black Mountain College spolu s Cunninghamom, Tudorom, Rauschenbergom, Richardsom a Olsonom) (1952); *Music for Carillon No. 1* (1952); *Music for Piano 1* (1952); *Music for Piano 2*; *Music for Piano 4-19*; *Music for Piano 20* (1953); *Music for Carillon No. 2*; *Music for Carillon No. 3* (1954); *34'46.776" for a Pianist*; *31'57.9864" for a Pianist* pre preparovaný klavír, ad. lib. s pridanými nástrojmi (1954); *26'1.1499 for a String Player* pre jeden alebo viac ľubovoľných štvorstrunných sláčikových nástrojov, ad. lib. s pridanými nástrojmi (1953–1955); (1953); *Music for Piano 21-36*; *37-52* (1955); *27'10.544" for a Percussionist* pre jeden alebo viac bicích nástrojov (1956); *Music for Piano 53-68*; *69-84* pre jeden alebo viac klavírov (1956); *Radio Music* pre 1-8 rádií (1956); *Winter Music* pre 1-20 klavírov (1956); *Concerto for Piano and Orchestra* (1957–1958); *Music Walk* pre jedného alebo viacerých klaviristov na jednom klavíri, ktorí tiež používajú rádiá, svoje hlasy a prípadne aj ďalšie nástroje (1958); *Fontana Mix* mg. pás alebo ľubovoľný spôsob a počet účinkujúcich (1958); *Music for Amplified Toy Pianos* pre ľubovoľný počet elektricky zosilnených hračkárskych klavírov (1960); *Music for Carillon No. 4* pre elektronickú zvonkohru so sprievodom, ktorý pozostáva z hlbokých, drevených, tupých zvukov a rekurzívnych procesov, live alebo nahraných (1961); *Atlas Eclipticalis* pre 87 hlasov (nástroje a dirigent, ktoré môžu byť ľubovoľne kombinované) (1961–1962); *Music for Piano 85* pre klavír a live electronics (1962); *Rozart Mix* pre najmenej 88 magnetofónových slučiek na 12 magnetofónoch, obsluhovaných minimálne 4 technikmi (1965); *Variations V. 37 Remarks re an Audio-Visual Performan-*

je tu evidentný) s cieľom zlepšiť štruktúru diela. Tomu podriadil aj presne vypracovaný systém rytmických a metrických modelov, ktoré sa v rôznych vrstvách kompozície dodržiavali veľmi dôsledne. Bola to len krátka perióda, nakoľko už roku 1933 ho Henry Cowell v New Yorku zasvätil do základov orientálnej i populárnej hudby a sprostredkoval mu svoju klavírnú techniku hry clustrov a netradičnej hry na strunách klavíra. Odporúčal mu aj štúdium kontrapunktu a harmónie u Schönbergovho žiaka Adolpha Weissa, aby sa nakoniec dostal priamo k Schönbergovi do Los Angeles. Stalo sa tak už roku 1934, a to napriek tomu, že Cage si nemohol dovoliť Schönberga zaplatiť. Ako náhradu za vyučovanie mu však musel prislúbiť, že celý svoj život zasvätil hudbe. Do istej miery a najmä svojiským spôsobom Cage svoj sľub dodržal, pretože sa hudbou (ale nielen hudbou) síce celý život zaoberal, no nie ako „klasický“ skladateľ. Schönberg neskôr presne vyjadril podstatu Cageovej kreativity v hudbe, keď raz na otázku, či mal v Amerike nejakých pozoruhodných žiakov, odpovedal, že jedného predsa len mal, a to Johna Cagea, aj keď vraj „on nie je skladateľ, on je vynálezca – geniálny.“³ Pravdepodobne pritom ani netušil, že Cageov otec bol skutočne vynálezcom.

Dôležitým podnetom pre rozvinutie Cageovho všestranného umeleckého nadania bolo v tom čase spoznanie jedného z prvých priekopníkov abstraktného filmu kinematografa Oskara Fischingera, ktorý si uňho objednal filmovú hudbu. Fischingerov výrok, že *zvuk je dušou neživého predmetu*, sa stal pre neskorší Cageov vývoj určujúci. Podnietil ho na tvorbu takmer výlučne pre bicie nástroje, ktorej sa venoval približne desať rokov.⁴ Počas štúdia u Schönberga na University of California v Los Angeles (UCLA) sa Cage stal roku 1937 hudobným poradcom tamojšej skupiny moderného tanca i korepetítorom v baletnej triede Bonnie Birdovej a odvtedy sa už spolupráci s tancom do konca svojho života nevyhol. Venoval sa tiež štúdiu knihárstva, pričom spolu s ostatnými kolegami založil kvarteto bicích nástrojov. Ešte roku 1935 sa Cage oženil so Xeniou Andrejevnu Kashevaroffovou, dcérou ruského pravoslávneho kňaza z Aljašky, ktorá na Cageov podnet začala študovať hru na bicích nástrojoch a až do rozpadu ich manželstva (1945) pôsobila v Cageovom orchestri bicích nástrojov, ktorý založil počas krátkeho pôsobenia v Seattli (1937–1939). Bolo to obdobie, keď sa Cage v oblasti tvorby venoval najmä skladbám pre bicie nástroje: *Quartet* pre štyroch hráčov na bližšie nešpecifikovaných bicích nástrojoch z roku 1935 bol zároveň prvým dielom s použitím elektronických prístrojov (mikrofón, zosilňovač, reproduktor), *First Construction (in Metal)* pre bicie sexteto (1939), *Imaginary landscape No. 1* pre dva gramofóny s variabilnou rýchlosťou, platne s nahrávkami jednotlivých frekvencií, klavír a 1 činel (1939), *Second Construction* pre bicie kvarteto (1940), *Living Room Music* na text Gertrudy Steinovej pre 4 hráčov alebo recitátorov, ktorí používajú rôzne predmety, nachádzajúce sa v obývačke na spôsob bicích nástrojov a jeden melodický nástroj s rozsahom *c'-dis'* (1940); tiež tvorbe určenej pre tanečné skupiny: *Bacchanale* (choreografia Sybilla Fortová), prvá zo série hudieb k baletu a tancu pre preparovaný klavír (1940).

Významný posun v Cageovom živote znamenalo stretnutie s popredným výtvarníkom Lászlóm Moholy-Nagyom počas letných kurzov na Mills College v Kalifornii roku 1938, kam ho pozval prednášať Lou Harrison. Po presťahovaní do San Francisca o rok neskôr podniká Cage rad koncertov pre bicie nástroje s Lou Harrisonom a roku 1941 na pozvanie Moho-

ly-Nagya prijal profesúru pre experimentálnu hudbu na Chicago School of Design, kde sa zároveň stal korepetítorom v tanečnej triede Katherine Manningovej. Tu sa spoznal a spolupracoval s ďalšími poprednými maliarmi – Markom Tobeyom a Morrisom Graveom. V tom čase vytvoril a zrealizoval na objednávku CBS (Columbia Workshop) svoju rozhlasovú show *The City wears a Slouch Hat* (1941), ktorá pozostávala z 250-stranovej partitúry, plnej zvukových efektov, napodobňujúcich zvuky, hluky a šumy mesta, pričom pravdepodobne použil aj elektrické prístroje a početné bicie nástroje.⁵

Roku 1942 sa Cage presťahoval do New Yorku, kde spoznal výrazné osobnosti vtedajšieho umeleckého sveta: maliara Maxa Ernsta, zberateľku Peggy Guggenheimovú (u nich spočítku býval), Pieta Mondriana, André Bretona, Virgila Thomsona, Marcela Duchampa a tiež tanečníka Mercea Cunninghama, ktorý sa stal jeho najbližším priateľom a spolupracovníkom. Cage v tom čase vytvoril celý rad ďalších skladieb k baletu pre preparovaný klavír a rôzne iné obsadenie s využitím bicích nástrojov i elektrických prístrojov na choreografiu Mercea Cunninghama, ako aj Jeana Erdmana, Valerie Bettisovej a Wilsona Williamsa: *Totem Ancestor* pre preparovaný klavír (choreografia Merce Cunningham) (1942), *And the Earth Shall Bear Again* pre preparovaný klavír (choreografia Valerie Bettisová) (1942), *Primitive* pre preparovaný klavír (choreografia Wilson Williams) (1942), *In the Name of Holocaust* pre preparovaný klavír (choreografia Merce Cunningham, 1942), *Ad lib* pre preparovaný klavír (choreografia Merce Cunningham a Jean Erdman, 1943) a iné.

7. februára 1943 zrealizoval Cage v Múzeu moderného umenia (Museum of Modern Art) koncert, pozostávajúci výlučne zo skladieb pre bicie nástroje, ktorý predstavoval jeho osobný debut a zároveň otvorenie Cageovej neskôr preslávanej série newyorských koncertov a prednášok. Pod jeho taktovkou tu uviedol v podaní Orchestra pre bicie nástroje (ktorý sám vytvoril a v ktorom účinkovala aj jeho manželka Xenia) vlastné skladby (*Construction in Metal*, *Imaginary Landscape No. 3* a *Amores*, kde okrem bežných bicích nástrojov použil aj kvetinače, brzdy z automobilov, bzučiak, rapkáč a iné) i diela Lou Harrisona, Henry Cowella, Jose Ardévola a Amadea Roldana. Cage sa týmto koncertom dostal do širšieho povedomia verejnosti a bol považovaný za špecialistu v používaní bicích zvukov a za radikálneho experimentálneho umelca.

Dobová kritika⁶ po podobnom koncerte pre bicie nástroje roku 1945 hodnotila Cagea veľmi pozitívne: „Výsledný efekt vo všeobecnosti na prvé počutie trochu pripomína indonézsky gamelan orchester, aj keď vnútorná štruktúra Cageovej hudby vôbec nie je orientálna. Jeho dielo sa v skutočnosti dotýka dvoch rozdielnych tradícií západného modernizmu. Jednu z nich reprezentujú „bicie“ experimenty, ktorých počiatky tvoria Marinettiho futuristickí výrobcovia hluku a ktorých pokračovaním je hudba Edgarda Varësa, Henry Cowella



J. CAGE PREPARUJE KLAVÍR

FOTO ARCHIV

ce pre najmenej zakaždým 5 magnetofónov, krátkovlnných vysielateľov, oscilátorov, zosilňovačov a reproduktorov, ako aj objektov, kontaktných mikrofónov, iných elektrických prístrojov a tanečníkov (1965); *Variations VI* pre veľké množstvo zvukových systémov (jeden zvukový systém pozostáva zo zvukových zdrojov, komponentov a reproduktorov) (1966); *Variations VII*, multimediálna kompozícia (1966); *Musircircus*, prizvané osoby musia na rovnakom mieste v rovnaký čas niečo predviesť (1967); *Reunion* (spoluúčinkujúci: David Behrman, Lowell Cross, Gordon Mumma a David Tudor) pre veľký počet elektrických hudieb, riadených šachovou hrou na elektrickej šachovnici (1968); *HPSCHD* (spolupráca Lejaren A. Hiller ml.; podľa L. van Beethovena, F. Busonih, F. Chopina, L. Moreau Gottschalka, L. A. Hillera ml., W. A. Mozarta a R. Schumanna) pre 1-7 elektricky zosilnených čembál a 1-51 mg pásov (spolu 2-58 reproduktorov) (1967-1969); *Not Wanting to Say Anything About Marcel* (spolupráca: Calvin Sumsion) – 4 konštrukcie, každá s ôsmimi plexisklami na drevenom podstavci, tiež dve litografie (1969); *Song Books (Solo for Voice 3-92)* (podľa autorov: Norman O. Brown, Victor Cousin, Merce Cunningham, Marcel Duchamp, Léon-Paul Fargue, Buckminster Fuller, Johann Wolfgang von Goethe, George Heard Hamilton, James Joyce, Marshall McLuhan, Wolfgang Amadeus Mozart, Platon, Erik Satie, Friedrich Schiller, Franz Schubert, Henry David Thoreau a podľa iných prameňov) pre ľubovoľný počet hlasov s alebo bez 1. elektrických zvukových transformácií, 2. pridaných nástrojov, 3. mg pásov, 4. rekvizít, 5. dia obrázkov (1970); *Sixty-two Mesostics re merce Cunningham* (text: M. Cunningham) pre elektricky zosilnený hlas (1971); *Bird Cage* pre 12 mg pásov v miestnosti s voľným pohybom ľudí a voľným lietaním vtákov (1972); *Etcetera* (choreografia: M. Cunningham pod názvom *Un jour ou deux*) pre orchester s mg pásom a 3 dirigentmi (1973); *Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts* pre ľubovoľné nástroje a/alebo hlasy a mg pás (obligátny) (1974); *Etudes Australes* pre klavír (1974-1975); *Inlets* (iný názov *Improvisation II*) pre 4 účinkujúcich s mušľami, čiastočne naplnenými vodou a oheň (live alebo reprodukovateľný) (1977); *Pools* (iný názov *Improvisation IIA*) pre vodou naplnené mušle (1 interpret) a mg pás (1977); *Variations VIII* pre ľubovoľný počet hráčov, ktorí podľa možnosti vyludzuju zvuky na objektoch, nachádzajúcich sa na mieste uvedenia (1978); *A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-One Waltzes, and Fifty-Six marches for Chicago and Vicinity* pre zakaždým jedného alebo viacerých účinkujúcich alebo poslucháčov alebo zhotoviteľov magnetofónových nahrávok (1978); *Paragraphs of Fresh Air* pre jednu rozhlasovú stanicu s 11 zvukovými zdrojmi (magnetofóny, audiokazety, gramofóny, mikrofóny, telefónne spojenie), 4 obsluhovačov prístrojov, ktorí hrajú aj na nástrojoch a 1 speváka (1979); *Thirty Pieces for Five Orchestras* (1981); *A House Full of Music* pre ľubovoľný počet účinkujúcich (1981-1982); *Instances of Silence*. Inštalácie pri použití kazetových magnetofónov (1982); *Postcard from Heaven* pre 1-20 hár, ad lib. s el. prístrojmi (1982); *Ryoanji*. 5 hlasov, ktoré môžu byť vzájomne rôzne kombinované, k tomu obligátne bicie nástroje alebo inštrumentálny súbor z 20 ľubovoľných nástrojov (1983-1985); *Europera 1*, opera v jednom dejstve, tiež pre koncertantné uvedenie (1985-1987); *Europera 2*, opera v jednom dejstve, tiež pre koncertantné uvedenie (1985-1987; spoločné uvedenie opier pod názvom *Europera 1 & 2*); *Voiceless Essays* (podľa Henryho Davida Thoreaua), inštalácia s 18 magnetofónmi (1985-1986/1987), *Four – string quartet* (1989); *Fourteen* pre komorný súbor (1990); *Europera 3 & 4* pre klavír a reprodukovateľný sprievod (1990); *Europera 5* (1991); *Nohpera* (1991); *103* pre orchester (1991); *Eighty* pre orchester (1991); *Twenty-six, twenty-three and twenty-eight* pre orchester (1991); *One* pre prednášajúceho (1992).

a Georga Antheila, ktorí napriek dôkladnému poznaniu orientálnych metód sú vo svojom výraze západní. Druhou tradíciou je, dosť paradoxne, atonálna hudba Arnolda Schönberga. Koncert bol zážitkom po každej stránke.⁷

Tieto i predchádzajúce aktivity, spojené s tvorbou pre prepravovaný klavír, bicie nástroje a elektronické prístroje boli odrazom Cageovho postoja k zmyslu i poslaniu hudby, ktorý prezentoval už roku 1937 vo svojej prednáške *Future of Music: Credo*,⁸ kde predpovedá vývoj hudby v budúcnosti. Cage ju rozčlenil do dvoch vzájomne sa striedajúcich textov: prvý (písaný veľkými písmenami) je nositeľom hlavných myšlienok, druhý (len začiatkové písmená viet sú veľké) má charakter vysvetľujúceho textu navodených hlavných myšlienok v prvom texte:

VERÍM, ŽE POUŽÍVANIE HLUKOV
(vysvetľujúci text)
PRI TVORBE HUDBY
(vysvetľujúci text)
BUDE POKRÁČOVAŤ
(vysvetľujúci text)
A VZRASTAŤ, AŽ KÝM NEDOSPEJEME K HUDBE, PRODUKOVANEJ ELEKTRICKÝMI PRÍSTROJMI,
(vysvetľujúci text)
KTORÉ UMOŽNIA NA HUDOBNÉ ÚČELY
VYROBIŤ AKÝKOLIEK ZVUK A VŠETKY PRE NÁS POČUTELNÉ ZVUKY. FOTOELEKTRICKÉ, FILMOVÉ A MECHANICKÉ MÉDIÁ PRE SYNTETICKÚ PRODUKCIU HUDBY
(vysvetľujúci text)
BUDÚ VYNÁJDENÉ. KÝM V MINULOSTI EXISTOVAL ROZPOR MEDZI DISONANCIOU A KONSONANCIOU, V BLÍZKEJ BUDÚCNOSTI BUDE ON EXISTOVAŤ MEDZI HLUKOM A TAKZVANÝMI HUDOBNÝMI ZVUKMI.
SÚČASNÉ METÓDY KOMPOZOVANIA, PREDOVŠETKÝM TIE, KTORÉ SÚ ZALOŽENÉ NA HARMÓNII A JEJ VZŤAHOCH KU ŠPECIFICKÝM ZVUKOVÝM STUPŇOM, BUDÚ NEVHODNÉ PRE SKLADATEĽA, KTORÝ BUDE KONFRONTOVANÝ S CELÝM ZVUKOVÝM PRIESTOROM.
atď.

Z aspektu Cageovho celkového vývoja i formovania vtedajšej i neskoršej umeleckej avantgardy zohral dôležitú úlohu jeho názor o prítomnosti neustále znejúceho hluku:

„Nech sme kdekoľvek, to, čo stále počujeme, je hluk. Keď si ho nevnímate, ruší nás. Ak mu načúvame, pokladáme ho za fascinujúci. Zvuk nákladného auta pri rýchlosti 50 míľ za hodinu. Statické výboje pri hľadaní rozhlasových staníc. Dážď. Chceme tieto zvuky zachytiť a ovládať, využívať ich na spôsob nie zvukových efektov, ale hudobných nástrojov. ... Ak máme k dispozícii štyri zvukové záznamy, môžeme skomponovať i uvádzať kvarteto pre výbušný motor, vietor, tlkot srdca a zosuv pôdy.“⁹

Ďalej Cage hovorí o postavení hudby pre bicie nástroje, pre ktoré sú všetky zvuky možné, dokonca aj tie, ktoré akademičtí zakázali. Predpovedá budúcnosť hudby, ktorá je zbavená závislosti od základného tónu, pričom jedinou spojnicou s minulosťou bude princíp formy.

„Aj keď veľké formy nebudú také ako v minulosti, raz ako fúga, inokedy ako sonáta, predsa s nimi budú vzájomne korešpondovať: a to princípom organizácie a všeobecnou ľudskou schopnosťou myslenia.“¹⁰

Poznámky

- CAGE, J.: *Silence*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1973, s. 88.
- Je to paradox, založený na výroku, ktorý sám sebe odporuje; napríklad výrok Krétana Epimenidesa: „Všetci Krétania sú luhári.“ Ak je výrok pravdivý, tak Epimenides hovoril pravdu a potom nemôžu byť všetci Krétania luhári. Ak klamal, potom výrok nie je pravdivý.
- KOSTELANETZ, R. *John Cage. An Anthology*. New York 1991, s. 53.
- Počas tohto obdobia nadobudol veľkú zbierku bicích nástrojov, ku ktorej patrili aj rôzne predmety, vydávajúce zvuky, ako sú plechovky, autosúčiastky, kovové a plechové predmety a pod.
- Táto verzia diela sa stratila; existuje len druhá verzia pre bicie nástroje.
- Známy kritik Virgil Thomson v recenzii *Expressive Percussion*, uverejnenej 22. 1. 1954 v *New York Herald Tribune*.
- THOMSON, V.: *Expressive Percussion*. In: KOSTELANETZ, R. *John Cage. An Anthology*. New York 1991, s. 72–73.
- Publikované in: CAGE, J.: *Op. cit.*, s. 88.
- The Future of Music*. In: CAGE, J.: *Op. cit.*, s. 3.
- CAGE, J.: *Op. cit.*, s. 5–6.

Dokončenie v budúcom čísle.

K A L E I D O S K O P]

NOVÉ PAŠIE

Jánove pašie Sofie Gubajdulinovej vznikli na objednávku Internationale Bachakademie Stuttgart; svetová premiéra nového diela sa uskutočnila v septembri t. r. v Stuttgarte za veľkej pozornosti verejnosti i médií (ďalšie predvedenie bolo následne v rámci Berliner Festwochen). Sankt Peterburský zbor a Orchester Mariinského divadla pod taktovkou Valerija Gergijeva doplnili sólisti Natalia Korneva, Viktor Lucjuk, Fedor Mozaev a Gennadij Bezzubenko. Autorka o svojom diele: „Bolo pre mňa veľkým šťastím dostať kompozičnú objednávku na *Jánove pašie* od Bachovej spoločnosti. Dielo malo byť napísané v ruštine. Predvedenie sa malo uskutočniť tak vo vlasti objednávateľa (Nemecko), ako aj vo vlasti skladateľky (Rusko). Od samého začiatku som si bola vedomá veľkých ťažkostí pri napísaní „pašii“, v ruštine: tradícia rusko-or-

K A L E I D O S K O P]

todoxnej cirkvi nedovoľuje používanie hudobných nástrojov - ani v rámci bohoslužby, ani v rámci iných cirkevných obradov. Niet nijakého iného vonkajšieho, technického prostredníka medzi človekom a Bohom - iba tvoj hlas a sviečka v твоjich rukách...“

Water Passion after St. Matthew pôvodom čínskeho skladateľa Tana Duna, od roku 1987 žijúceho v USA, mali svetovú premiéru taktiež v septembri v Stuttgarte, a to v podaní Komorného zboru RIAS, so sólistami z USA pod taktovkou autora. Tan Dun je jedným z najúspešnejších a najvyhľadávanejších súčasných skladateľov mladšej generácie, ktorého povest' nadobudla dnešné rozmery najmä po uvedení jeho opery *Marco Polo* a *Symfónie 1997*, napísaných k oslavám návratu Hongkongu do zväzku s Čínou.

K A L E I D O S K O P]

Vo svojej tvorbe hľadá Tan Dun spojenia medzi kultúrnymi tradíciami Východu a Západu.

Bustu Alfreda Schnitkeho odhalili v apríli t. r. v hamburskej Musikhalle za prítomnosti Iriny Schnitkeovej po koncerte Symfonického orchestra Severonemeckého rozhlasu pod taktovkou Christopa Eschenbacha, v rámci ktorého Gidon Kremer uviedol skladateľov 4. koncert pre husle a orchester. Autorom busty je pražský výtvarník Milan Knobloch, ktorý je tiež autorom busty Gustava Mahlera v hamburskej Štátnej opere. Alfred Schnitke pôsobil v posledných rokoch svojho života aj ako profesor kompozície na Vysokej hudobnej škole v Hamburgu. Náklady na bustu prevzali Irina Schnitkeová, Christel Heinrichová z Berlína, Musikhalle Hamburg a hudobné vydavateľstvo Sikorski.

modulácie

Pohľad do Lincolnovho centra

INŠTITÚCIA, ĽUDIA A ORCHESTER

Jazz v Lincolnovom centre (**Jazz at Lincoln Center**, oficiálna skratka J@LC) je najmladšou z dvanástich súčastí Lincolnovho centra (najstaršou je Newyorská filharmónia). Zárodok vzniku J@LC bol big band, ktorý roku 1988 v „centre“ zostavil Wynton Marsalis pôvodne pre sériu koncertov venovaných Dukovi Ellingtonovi (už vtedy vznikol názov **Lincoln Center Jazz Orchestra** – v skratke LCJO). Lenže Marsalis už mal „nohu vo dverách“ a podarilo sa mu presvedčiť zainteresovaných, že jazz ako najoriginálnejší americký prínos do hudby si zasluhuje samostatnú inštitúciu. Jej vznik sa datuje od sezóny 1990–1991, úplnú ekonomickú a organizačnú samostatnosť má J@LC od roku 1996. Umeleckým šéfom (Artistic Director) inštitúcie je od začiatku **Wynton Marsalis**, ktorý je priam ideálnym kandidátom na túto funkciu: spĺňa všetky vekové, rasové i odborné predpoklady natoľko, až vzniká dojem, akoby ho po zadaní potrebných požiadaviek vytvoril počítač. Marsalis totiž od začiatku svojej kariéry vyniká rovnomerne v umeleckej i v jazzovej hudbe a v propagácii jazzu. Ešte pred spoluprácou s Lincolnovým centrom sa prejavil ako vynikajúci pedagóg (napríklad na kurzoch v Tanglewoode či v didaktických televíznych programoch) a ako leader rôznych zoskupení zase preukázal bezpečný cit pre objavovanie talentov, ktoré motivuje k ďalšiemu rastu. Navyše Marsalis ako flexibilný hudobný skladateľ je ochotný a schopný vytvoriť aj rozsiahle objednávkové diela, ktoré už svojimi vonkajšími znakmi zvyšujú prestíž dotovanej inštitúcie.

To, že sa J@LC sprofesionalizoval (začínali s tromi zamestnancami, no v súčasnosti je v rôznych oddeleniach zamestnaných 50 pracovníkov), je predovšetkým zásluha šéfproducenta a riaditeľa **Roba Gibsona** (Executive Producer and Director), ktorý túto funkciu prijal roku 1991. Na rozdiel od Marsalisa je riaditeľ Gibson širšej verejnosti takmer neznámy. Zo životopisu sa dozvedáme, že pochádza z Atlanty (nar. 1958). Už ako štrnásťročný začal organizovať jazzové koncerty a pred odchodom do New

„JAZZ V LINCOLNOVOM CENTRE JE NAJ-
VÄČŠIA NEZISKOVÁ ORGANIZÁCIA NA SVE-
TE, ZAMERANÁ NA OCENENIE A POROZU-
MENIE JAZZU, A TO CEZ INTERPRETÁCIU,
VÝCHOVU A VYDAVATEĽSKÉ AKTIVITY. REZI-
DENČNÝ ORCHESTER – SVETOZNÁMY LIN-
COLN CENTER JAZZ ORCHESTRA, S KTO-
RÝM SPOLUÚČINKUJÚ VÝZNAMNÍ HOSTIA,
ŠÍRI JAZZ AKO AMERICKÝ UMELECKÝ PRE-
JAV A PRODUKUJE MNOŽSTVO PROGRA-
MOV PRE OBECENSTVO RÔZNYCH VEKO-
VÝCH A VZDELANOSTNÝCH KATEGÓRIÍ.“

CITÁT Z OFICIÁLNEHO BULLETINU

JE URČITE ZAUJÍMÁVÉ, ŽE BÉLA FLECK DO-
KÁŽE HRÁŤ NA BENDŽO AKO NIKTO PRED
NÍM A ŽE NICHOLAS PAYTON UŽ AKO DVAD-
SAŤSEDEMROČNÝ MÁ ZA SEBOU POSTAVENIE
VEDÚCEJ OSOBNOSTI MEDZI TRUBKÁRMI
SVETOVEJ SCÉNY. IMPOZANTNÉ VÝSLEDKY SI
VŠIMNEME, AJ KEĎ SA BUDEME ZAOBERAŤ
ĎALŠÍMI OSOBNOSŤAMI 90. ROKOV, AKO
SÚ NAPRIKĽAD BRAD MEHLDAU, MARIA

SCHNEIDEROVÁ, DIANA KRALLOVÁ... JAZZOVÁ SCÉNA SA NE-
MÔŽE SŤAŽOVAŤ NA NEDOSTATOK NOVÝCH TALENTOV, KTORÉ
ČASTO V NEUVERITEĽNE MLADOM VEKU PRODUKUJÚ FASCINU-
JÚCU A ZVLÁŠTNÝM SPÔSOBOM VYZRETÚ HUDBU. ICH PRÍČINE-
NÍM JE LÍNIA INOVOVANEJ A PREHODNOTENEJ JAZZOVEJ TRA-
DÍCIE KONTINUÁLNA. ZÁKLADNÝM PROBLÉMOM JAZZU JE VŠAK
JEHO PRECHOD K VÝRAZNEJ MENŠINOVOSTI, KTORÁ VEDIE AŽ
K UZAVRETÍU SA DO ÚZKEHO, LEN MEDZI SEBOU KOMUNIKUJÚ-
CEHO OKRUHU ĽUDÍ. JAZZU AŽ DO ROKU 1990 CHÝBALA RE-
PREZENTATÍVNA INŠTITÚCIA, KTORÁ BY TÚTO HUDBU EFEKTÍVNE
A NA ŠPIČKOVEJ ÚROVNI ŠÍRILA AKO KULTÚRNY JAV ZASLUHU-
JÚCI SI MATERIÁLNU A ORGANIZAČNÚ PODPORU.

Yorku bol šéfom dvoch prestížnych medzinárodných festivalov (v Atlante a Montreux). Okrem práce v Lincolnovom centre produkuje Gibson jazzové akcie pre Biely dom a Múzeum moderného umenia. V súčasnosti sa však viac venuje budúcnosti ako súčasnosti. Podarilo sa mu získať obrovské finančné zázemie na výstavbu novej budovy, v ktorej bude niekoľko koncertných siení (najväčšia pre 1100 divákov), nahrávacie štúdiá, prednáškové sály a to všetko s najmodernejším technickým vybavením. Nové sídlo J@LC má byť otvorené roku 2003.

Tandem Marsalis–Gibson dokázal za desať rokov dosiahnuť priam neuveriteľné výsledky; spoločne vybudovali inštitúciu, aká nemá v doterajšej histórii jazzu obdobu.

AKTUÁLNA REKAPITULÁCIA

Pokusme sa spriehľadniť rozsiahle aktivity, a to tak, že ich zadelíme do rámcových kategórií. Hlavnou osou sú **koncerty LCJO**, ktorý strávi každoročne až šesť mesiacov na sponzorovaných zájazdoch v rôznych končinách sveta a zvyšok roka v New Yorku a v amerických mestách. Sezóny 1998/1999 a 1999/2000 celkom prirodzene prebiehali v duchu Ellingtonovej nedežitej storočnice. Vznikli koncertné programy: *Jump For Joy* (LCJO + hostujúci klavirista John Lewis), *America in Rhythm and Tune* (koncert obsahoval aj menej známe skladby Duka Ellingtona, časti z jeho súit a pod.) a vrcholnou udalosťou bol **spoločný koncert LCJO s New York Philharmonic** (dir. Kurt Masur), kde filharmónia uviedla o. i. časti z Griegovho *Peera Gynta* a big band zasa tie isté časti v Ellingtonovej úprave.

Prebiehajúca sezóna je, prirodzene, venovaná storočnici Louisa Armstronga. *Pocta Armstrongovi* prebieha na desiatkach koncertov rámcovaných do obdobia od 4. júla 2000 (sto rokov od dátumu, ktorý Armstrong uvádzal ako deň svojho narodenia a ktorý má v Amerike symbolický význam ako dátum štátneho sviatku) do 4. augusta 2001 (podľa nedávno objavených dokumentov vtedy uplynie sto rokov od skutočného narodenia Armstronga). Okrem **tematických koncertov** má LCJO svoj priebežne dopĺňovaný „všeobecný“ koncertný program – s dôrazom na spomínaného Ellingtona, ale aj na Thelonia Monka, Charlieho

Mingusa, okruh Counta Basieho a i. Orchester vytvára rôzne **tematické programy** ako napríklad *For Dancers Only* (znovuoživenie hudby pre tanec) či *Latin Tinge in Big Band Jazz* (historický prierez uplatnenia juhoamerických vplyvov). Na koncertné cykly v New Yorku pozýva LCJO aj hosťujúcich prominentov. Samostatné cykly sú venované rozvíjaniu zanikajúcej tradície jam session, ďalej sú tu tematicky profilované série klavírných recitálov (v predchádzajúcej sezóne), duetov (v teraz prebiehajúcej sezóne) a pod.

VÝCHOVA, PREDNÁŠKY, KURZY

V našom prehľade sme len veľmi zjednodušene naznačili rôznorodosť koncertných aktivít, ktoré zasahujú široké spektrum obecnstva – od tých s bezplatným vstupom až po elegantné dobročinné gala večery s astronomickým cenami lístkov. Ale v J@LC venujú veľkú pozornosť aj ďalším aktivitám. V dvojročnom cykle usporadúvajú monumentálnu **súťaž školských orchestrov** (High School Jazz Band Competition), ktorá má názov *Essential Ellington*. Súťaž prebieha v dvojročných cykloch. Prihlásené orchestre dostanú (často bezplatne) partitúry transkripcií Ellingtonových nahrávok a nahrávky troch skladieb povinne zašlú porote. Posledný ročník súťaže takto zasiahol neuveriteľné množstvo 55 tisíc žiakov (z USA a Kanady). Do finále (bude 17. a 18. 5. 2001) vyberie porota každoročne 15 big bandov. Vybrané orchestre navštívia odborníci z Lincolnovho centra, ktorí im pomôžu v príprave na finále. Finále v newyorskej Avery Fisher Hall je zároveň festivalom študentského jazzu a v jeho rámci prebiehajú majstrovské kurzy podľa nástrojov, jam sessions a verejné skúšky LCJO. Všetci finalisti dostanú finančnú podporu pre rozvoj jazzových aktivít v škole. Samostatnou akciou voľne pridruženou k súťaži je prázdninový **kurz pre leaderov amatérskych orchestrov** (Band Director Academy), ktorý je otvorený pre všetkých záujemcov a ponúka kurzy dirigovania, vedenia nácviku, improvizácie a pod.

Od roku 1992 má vynikajúcu návštevnosť séria *Jazz pre mladých* (Jazz for Young People). Ide o neformálnu sériu tematických hodi-

nových stretnutí, ktoré vedie Wynton Marsalis v duchu tradície slávnych Bernsteinových koncertov. Program kombinuje živú hudbu, vizuálne pomôcky (úryvky z filmov, fotografie) a zaujímavé rozprávanie (vrátane príhod a anekdot). Ďalšou súčasťou práce s deťmi je novinka tejto sezóny – multimediálna a interaktívna séria troch prednášok pod názvom *The Louis Armstrong Curriculum Project* s témami: *Kto je Louis Armstrong?*, *Čo je blues?* a *Čo je bebop?* Ďalšia nesmierne zaujímavá séria *Hovory o jazze* (Jazz Talk) ponúka o. i. tieto prednášky: Nick Catalano hovorí o svojej pripravovanej knihe venovanej Cliffordovi Brownovi, dlhoročný redaktor *Down Beatu* Ira Gitler vedie rozhovor s Bennym Golsonom, známy historik Dan Morgenstern informuje o prírastkoch ním vedeného archívu Louisa Armstronga. Atraktívnym spôsobom je riešený mesačný program *Jazz vo filme*, kde vzácne filmové ukážky uvádzajú teoretici a hudobníci (napríklad: Dianne Reevesová prednáša o jazzovom speve, Terence Blanchard komentuje ukážky hraných filmov s jazzovým backgroundom, Ken Burns uvádza program o jazzových dokumentárnych filmoch).

J@LC v Prahe

Napriek tomu, že za posledných desať rokov sme v Prahe zažili všetličo a návštevy svetových špičiek jazzu prestali mať charakter výnimočnosti, pobyt LCJO v Prahe znamenal nový druh zážitku. Základným dôvodom nezvykle dlhého pobytu (predtým LCJO v Prahe účinkoval v rokoch 1995 a 1998 na štandardných koncertoch) bola európska premiéra rozsiahlej Marsalisovej skladby *All Rise*. O uvedenie kompozície bol veľký záujem; uchádzali sa o ňu prestížne miesta ako napríklad Berlínska filharmónia či La Scala. Praha zvíťazila predovšetkým vďaka dvořákovskej symbolike a svojmu kultúrnemu imidžu (prirodzeným predpokladom bolo nemalé sponzorské zájatie). No a ja som získal možnosť doplniť si všeobecné informácie o pohľad recenzenta.

Počas šiestich dní v Prahe uviedol LCJO v rámci troch koncertov dva programy (dvakrát *All Rise* a *For Dancers Only*), ďalej majstrovskú triedu pre trubkárov a program *Jazz pre mladých*. Z tejto



ponuky som sa nezúčastnil na majstrovskej triede a na Jazze pre mladých; mám však informácie o tom, že obe podujatia naplno splnili svoj účel. Veľkým zážitkom bola uvítacia party v rezidencii amerického veľvyslanca. O úvodnú „náladovú hudbu“ sa postaralo trio Emila Viklického, ktoré ma potešilo prítomnosťou Laca Troppa. Ten po rôznych životných peripetiách (keď sa zdalo, že pre zdravotné problémy s hrou na bicie už definitívne skončil) je v súčasnosti vo svojej životnej forme. Keď Troppa vystriedal Američan Herlin Riley (LCJO), nebolo to na intenzite swingovania vôbec cítiť. Večer po príchode „marsalisovcov“ zo skúšky v Rudolfiné teda pokračoval ako jam session. Bolo príjemné sledovať, ako títo profesionáli stále nemajú hudby „dosť“ a ako sa snažia získať pre svoje improvizácie čo najväčší priestor. Okrem dominujúceho leadera mimoriadne zaujali sóla saxofonistu Wessa Andersona, ktorý bol členom už niekdajšieho Marsalisovho septeta (a v tejto zostave sme ho roku 1989 mohli vidieť na Bratislavských jazzových dňoch), a najmä nováčik orchestra – skvelý mladý klavirista Farid Barron. Plnokrvný big band, skvelé sóla a nápadité aranžmány charakterizovali samostatný program s názvom Len pre tanečníkov (*For Dancers Only*). Tanečný parket tvorilo prízemie hľadiska Lucerny a obecenstvo sa skutočne po prvých dvoch-troch skladbách roztancovalo (mladí dosť toporne, radost' však bolo pozerat' sa na staršie páry, ktoré si pripomínali niekdajší jive, boogie-woogie, foxtrot a pod.). Čo sa týka repertoáru a jeho predvedenia, názov koncertu naznačoval niečo iné, než čo sa skutočne dialo na pódiu. Dbovej tanečnej hudby bolo málo, chýbali speváci, takže išlo skôr o perfektný jazzový koncert (často s dlhými sólamí) s repertoárovým zameraním na Basieho, Ellingtona či latinoamerickú hudbu. Premeditovaná myšlienka tancujúceho obecenstva ako symbol návratu ku koreňom jazzu zvlášť nepomohla, ale ani neškodila.

VŠETCI POVSTALI...

S rozpakmi musím referovať o vyvrcholení pobytu LCJO, a to o uvedení rozsiahlej Marsalisovej kompozície (koncert s dvoma prestávkami trval 3 hodiny) v podaní LCJO, Českej filharmónie (s dirigentom Vladimírom Válkom) a zboru Morgan State University. Skladba má dvanásť častí rozdelených na tri štvordielne celky (ide o symbolickú štruktúru bluesovej dvanástky) a vznikla z podnetu Kurta Masura, ktorého zaujala myšlienka prezentácie newyorskej filharmónie s jazzovým orchestrom. Celý projekt mi pripadal na jednej strane vy-kalkulovaný na efekt vonkajšej monumentálnosti (je to ten typ monštrózneho akcie, na ktorej sponzori radi participujú a prispievajú k jej objednávkovej komerčnosti), na druhej strane ide v istých kruhoch o efektívnu propagáciu jazzu, čím sa nepochybne zvyšuje autorita tejto hudby. Dojem bezbrehej eklektickosti trval počas prvých dvoch celkov (8 skladieb): Marsalis sa v nich snažil z núdze (nedostatok jednotiacieho kompozičného východiska) urobiť cnosť (mozaika všetkých možných postupov: európsky romantizmus, Stravinskij, minimalizmus a pod.). Nesúrodý celok (v ktorom nechýbali krásne, prekvapujúce momenty) bol vyumelkované zviazaný nafičknutou ideologizujúcou tézou. Posúďte sami: „Dvadsiate storočie je storočím komunikácie. Dvadsiate prvé bude storočím integrácie. Viac ako kedykoľvek predtým sa dnes hovorí o globálnom spoločenstve. Hľadanie už prebieha a až sa navzájom nájdeme, žiara vzájomného poznania pozdvihne naše duše.“

Aby nevznikol omyl, Marsalis je skutočne skvelým trubkárom a podarilo sa mu zostaviť vynikajúci big band. V tomto smere sa v *All Rise* našiel v záverečných štyroch skladbách, v ktorých prezentoval to, čomu skutočne rozumie: štylizoval pre zvuk big bandu (rozšíreného o sláčiky a gospelový zbor), výjavy neworleanskeho života (voodoo dancing, vlak a parník, tanečná zábava, pohreb a extaticky rozstlieskané gospelové bohoslužby). Táto skvelá, konzistentná a efektná hudba strhla preplnené Rudolfinum do akoby nekončiacich sa ovácií. Naozaj všetci povstali. ■



KONTAKTY A ADRESY

Jedným zo zámerov J@LC je poskytnúť informačný a metodický servis, takže záujemci nemusia váhať s kontaktovaním (dovoliť si pripomenúť, že v inštitúcii si potrpia na presné uvedenie titulov...).

Jazz at Lincoln Center
140 West 65th Street
New York, NY 10023-6969
telefón: 212-875-5599

Informácie na webovej stránke: www.jazzatlincolncenter.org

Wynton Marsalis, Artistic Director
Rob Gibson, Executive Producer and Director
Michele Schroeder, Education Manager
Mary Fiance Fuss, Director of Public Relations
e-mail: mfuss@jazzatlincolncenter.org

EDIČNÁ ČINNOSŤ

Pre potreby súťaže vyšlo 29 partitúr Duka Ellingtona, prednedávnom vyšlo prvých šesť partitúr novej edície *Essential Jazz*, ktoré zahŕňajú roky 1918–1927 (transkripcie nahrávok zoskupení Red Hot Peppers, Original Dixieland Jazz Band, Hot Seven), a postupne budú vydané ďalšie partitúry základných nahrávok jazzovej evolucionie. Všetky vydané partitúry sú predajné.

DISKOGRAFIA LCJO

(všetky tituly vyšli na rôznych labeloch vydavateľstva Columbia Jazz, resp. Sony Music)

1992 Portraits by Ellington
1993 The Fire of the Fundamentals
1994 They Came to Swing
1997 Blood on the Fields
Jump Start and Jazz
1999 Sweet Release and Ghost Story
Live in Swing City
Big Train

OBSADENIE LCJO V ROKU 2000

trúbky: Wynton Marsalis, Seneca Black, Ryan Kisor, Marcus Printop
trombóny: Vincent Gardner, Andre Hayward, Ron Westray
saxofóny: Wess Anderson, Walter Blanding, Jr., Victor Goines, Ted Nash, Joe Temperley
klavír: Farid Barron
kontrabas: Rodney Whitaker
bicie nástroje: Herlin Riley

Bratislavské jazzové dni Horizont 2000

TOHTOROČNÉ BRATISLAVSKÉ JAZZOVÉ DNI HORIZONT (20. 10. – 22. 10.) SA PREHUPLI DO NOVÉHO ŠTVŔSTOROČIA SVOJEJ EXISTENCIE NAOZAJ VEĽKORYSO. VÝŤAŽILI OBE KONCERTNÉ SÁLY BRATISLAVSKÉHO PKO A OPROTI MINULÉMU JUBILEJNÉMU ROČNÍKU PONÚKLI KVANTITATÍVNE BOHATŠÍ PROGRAM, PESTREJŠÍ ŠTYĽOVÝ ZÁBER A V ŠPIČKÁCH OPĚT PRESVEDČILI O ODŮVODNENOSTI SVOJHO VÁŽENÉHO POSTAVENIA MEDZI EURÓPSKYMÍ JAZZOVÝMI FESTIVALMI.

S kvantitou srobočajne spája aj prítomnosť balastu, čomu sa dá v prípade, že si chcú organizátori BJD ďalej vytyčovať rokmi overenú stratégiu, pravdepodobne z finančných dôvodov asi ťažko vyhnúť. Aj keď konštatovanie „menej je niekedy viac“ by bolo banálne, pravdou zostáva, že „menej“ býva menej únavné a spracovanie menšieho kvanta informácií bez, inak nutného, triedenia určite efektívnejšie. Ustálená dramaturgia mala (z pohľadu psychológie poslucháča) isté nedostatky v riešení večerov v Spoločenskej sále, kde sa sobota i nedeľa niesli neaktívne v znamení vždy jedného typu zostavy (sobota: komba vedené saxofonistami, nedeľa: klavírne triá). Tieto a podobné výhrady sú však detailami v porovnaní s večným festivalovým problémom nekvalitného ozvučenia, zasahujúcim väčšinu skupín s počtom členov viac než 3.

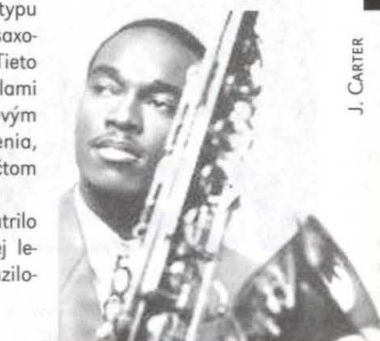
K highlightom prvého večera patrilo vystúpenie tria belgickej gitarovej legendy **Philipa Catherina** a brazílskej americkej speváčky **Bebel Gilberto**. Catherine predstavil v uvoľnenejšej a údernejšej podobe program zo svojho posledného CD *Guitar Groove*. V jeho hre sa spájala skúsenosť jedného z popredných predstaviteľov jazzrockovej éry 70. rokov s francúzskej mainstreamovej gitary. Potvrdilo sa, že na vytvorenie ucelenej skladby stačí často len jednoduchý rytmický motív alebo zdanlivo triviálny popevok. Zvyšok môže byť vecou pôsobivého spracovania. Objav brazílskej scény Bebel Gilberto, speváčka s kráľovským „rodokmeňom“ (jej otcom je slávny brazílsky gitarista Joao Gilberto), nenaplnila úplne očakávania, prameniace z referencií aktuálneho a neobyčajne úspešného CD debutu *Tanto Tempo*. So svojou skupinou iba zopakovala nielen to, že bossa nove pristane vkusná samplingová dekorácia, ale aj to, že v jej prípade netreba bossa novu vnímať dôsledne ako „jazzový sambu“.

Sobotný večer priniesol vydarené vystúpenia talentovaného amerického gitaristu s corryellovským zvukom **Rona Afifa** so slovenskými spoluhráčmi (J. Griglák – kontrabas, G. Jonáš – klavír, M. Valihora – bicie) a tria amerického tenorsaxofonistu a flautistu **Lewa Tabackina**. Jedným

z (mojich) vrcholov festivalu bolo vystúpenie ďalšieho Američana **Kurta Ellinga**, ktorý svojím výkonom rýchlo ozrejmil dôvody relatívne nedávneho raketového štartu medzi svetovú speváčku špičku. Elling je ne-

obyčajne muzikálny spevák s vyspelou technikou a predstavivosťou, ovládajúci svoj hlas s istotou špičkového instrumentalistu. Má širokú zásobu výrazových polôh a schopnosť imitovať hudobné nástroje. Zväčša štandardný repertoár mu poskytuje široké možnosti uplatniť dispozície veľkého hlasového fondu so širokým rozsahom. Koncertná prezentácia v prípade takéhoto fenoménu ukázala pochopiteľne oveľa viac, než ako sa kedy vošlo na ktorúkoľvek z jeho nahrávok.

Nedefný program sľuboval nielen nezvyčajný zážitok v podobe vystúpenia nonkonformného projektu **Electric Groove Band** amerického saxofonistu **Jamesa Cartera**, ale aj vystúpenie v súčasnosti asi najvýznamnejšieho anglického tenorsaxofonistu **Tommyho Smitha**. Jeho meno je v širších poslucháčskych kruhoch prakticky neznáme. Stačí podoknúť, že bol údajne prvým anglickým hudobníkom, s ktorým roku 1988 podpísalo zmluvu slávne jazzové vydavateľstvo **Blue Note Records**. Kto sa zoznámil aspoň s niektorými z jeho nahrávok, pozná ho ako disponovaného hudobníka s vlastným slovníkom i ako veľmi osobitého skladateľa s dramatickým myslením, schopného aj na relatívne malých plochách podať veľa informácií. Program Smithovho koncertu pozostával ziaľ zo štandardov, čo, samozrejme, nijako nezatenilo jeho hráčsky rozmer, nebol však dostatočne výstižnou prezentáciou celej jeho osobnosti. O to vyčerpávajúcejšiu vlastnú charakteristiku si pripravil na záver BJD impozantný **James Carter**. Jeho živočíšny prístup k hre na tenor- a soprán saxofóne bol akosi školou rozširovania zvukových možností týchto nástrojov, hraničiacou až s obsesívnym potieraním bežného zvukového ideálu. Spoluhráči (J. L. Johnson – gitara, J. Tacuma – basgitarra, C. Taborn – klávesové nástroje, C. Weston – bicie) fungovali na rovnakej vlnovej dĺžke, horšie to už bolo so zvukármi. To by už však mali riešiť tí povolanejší... ■



J. CARTER



T. SMITH



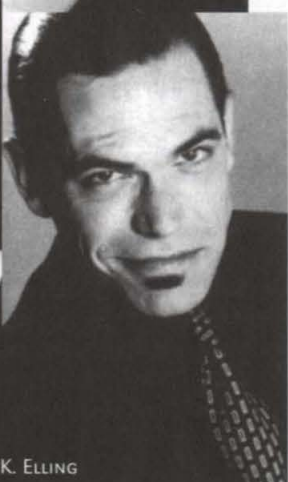
B. GILBERTO



R. AFIF



L. TABACKIN



K. ELLING



P. CATHERINE

J. Tacuma – basgitarra, C. Taborn – klávesové nástroje, C. Weston – bicie) fungovali na rovnakej vlnovej dĺžke, horšie to už bolo so zvukármi. To by už však mali riešiť tí povolanejší... ■

AUGUSTÍN REBRO

Billy Cobham

Trenčiansky jazzový festival

Trenčiansky jazzový festival zažil na svojom VII. ročníku vyvrcholenie nečakané a výnimočne lákavé. Vystúpenia jazzových hviezd, s ktorými sa môže stotožniť dokonca i generácie širšie rozvrstvené publikum, nepatria v našich zemepisných šírkach stále k bežným javom. Meno bubeníckej legendy Billyho Cobhama však aj vďaka „mýtickej“ minulosti dokáže dodnes nezanedbateľne rezonovať u generácie dvadsiatnikov aj u jeho generáčnych súputníkov, vekovo siahajúcich vysoko nad 50.

Cobhamov bubenický i skladateľský zenit sa spája so 70. rokmi. Formujúce skúsenosti z tohto obdobia sa s ním ako červená niť ťahajú (podobne ako mahavishnovský mýtus) dodnes. Nech už sa pohybuje v akomkoľvek obsadení, strieda plnokrvnú fusion so svojisky ponímanou podobou jazzového mainstreamu, jeho rukopis je vždy viac než čitateľný. Ako človek zjavne „trpiaci“ nadprodukciami (stačí si prejsť zoznam jeho autorských nahrávok) sa Cobham v priebehu svojej vyše 30-ročnej profesionálnej kariéry zákonite stretáva aj s fázami tvorby inšpiračne menej obdarovanými. V posledných rokoch sa podstatná časť jeho aktivít sústreďuje v Európe, čo mu, zdá sa, celkom prospieva. Vo svojich aktuálnych európskych projektoch operuje relatívne úspešne na dvoch protipóloch: v skupine s nemeckými hudobníkmi Paradox siaha niekedy až po hardrockových možnostiach klasickej triovej zostavy (bicie, gitara, basgitar), v severskej skupine **North By Northwest** sa naopak obracia k intímnejším sféram akustického jazzu. Práve s posledne menovanou formáciou si **11. októbra** pod trenčianskym hradom vyslúžil neutíchajúci ohlas (nielen) trenčianskeho publika. Podľa dvoch posledných nahrávok (*Nordic* a *Off Color*) by sa mohlo zdať, že potenciál **North By Northwest** je v dlhodobějších perspektívach do určitej miery obmedzený. Trenčín však privítal úplne novú a pestrejšiu zostavu tejto švédsko-americkéj formácie, s dvoma dychovými nástrojmi (Scott Stroman, USA – trombón, Kennet Jönssen, Švédsko – soprán saxofón), kontrabasom Johanna Lundberga (Švédsko) a s jediným „elektrickým“ prvkom skupiny, farebne pestrými klávesmi Marca Ubedu (Švédsko). Po prvých sekundách bolo zrejmé, že koncertné ozvučenie bude na slovenské pomery nezvyčajne optimálne, bez zbytočných decibelov a s poskytnutím detailnej čitateľnosti nástrojov, až po úroveň najmenších zvukových nuansov Cobhamovej špecifickej práce s činelní (čo je neporovnateľné s nepolepšiteľným, zväčša nefunkčným dunivým ozvučením Bratislavských jazzových dní).

Hudba **North By Northwest** sa zdanlivo tvári ako moderný jazzový mainstream. Plná ostinát, modalita a vďaka Cobhamovej urputnej priamočiarosti často až ostentatívne „neswingujúca“ (žeby 70. roky?) by však bola ľahko napasovateľná i na plnoelektrickú zostavu. Aj nezanedbateľný autorský príspevok nových Cobhamových spoluhráčov (nehýba ani typická severská lyrika) akoby rešpektoval jeho záľubu v zložitej metrickej organizácii, z čoho pramení aj istý špekulatívny rozmer prezentovanej hudby (že by stále tie 70. roky?). Niektorí by hovorili o akademickosti, iní zas o severskom chlade. Isté rezervy v spontánnosti však kompenzovala rytmická vitalita, s akou Cobham dokáže neustále vnášať hybné impulzy do plynutia i zdanlivo matematických konštrukcií. Mýtus o Cobhamovej bubeníckej originalite platí dnes, keď ho už neobklopuje plejádka epigónov ako v 70. rokoch, možno dvojnásobne. Aj keď zasvätencom do jeho 30-ročného hudobného odkazu už pravdepodobne neprekvapí nepoznanými hráčskymi finesami.

Prijímať nové impulzy zvonka je jedno z riešení, ako zostať stále aktuálny. Davisovský patent s „mladou krvou“ má svoje výhody a Cobham nie je prvý ani posledný, čo ich uznáva a využíva. Vždy je však otázkou, na čo staviť. Zdá sa, že severský recept na večnú mladosť môže byť uspokojivý. **■**

AUGUSTÍN REBRO

jazz@sk] jazz@sk] jazz@sk]

Nazrieť na Bacha očami jazzmana a na jazz očami majstra kontrapuntru – to bolo métou tvorcov podujatia **Bach in Jazz & Jazz in Bach**, ktoré sa **7. novembra** uskutočnilo v Slovenskom rozhlase. Koncert zorganizovala Agentúra AP projekt, ktorá sa podpísala pod sériu podujatí k Bachovmu roku. Výťažok zo vstupného putoval na zbierku na špeciálny prístroj, ktorý dokáže zo vzorky krvi určiť predispozície na vybrané druhy rakoviny. Dramaturgiu koncertu tvoril výber zo skladieb J. S. Bacha, ktoré zazneli v „pôvodnom znení“ i podrobené jazzovému spracovaniu, ako aj známe jazzové štandardy, v aranžmánoch a improvizovaných úsekoch využívajúce kontrapuntru, resp. inak poukazujúce na inšpiráciu jazzu klasickou hudbou. Autor koncepcie väčšiny aranžmánov, klavirista Pavol Bodnár, si k realizácii projektu prizval klaviristu Mikuláša Škutu, saxofonistu Dušana Húščavu, kontrabasistu Jozefa Brisudu, bicistu Csabu Csendesu, Komorných sólistov Bratislava a vokálnu skupinu Close Harmony Friends.



P. BODNÁR



M. ŠKUTA

as

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

Mníchovské vydavateľstvo **ECM Records** pripravilo na jesenný trh novinky svojich ťažiskových hudobníkov Charlesa Lloyda a Keitha Jarretta. Album *The Water Is Wide* tenorsaxofónového veterána **Charlesa Lloyda** pozostáva zo skladieb D. Ellingtona, B. Strayhorna, tradicionálov a nanovo spracovaných Lloydových starších skladieb. Novými členmi Lloydovho komba sú klavirista Brad Mehldau a spoluhráč z jeho tria, kontrabasista Larry Grenadier. Po úspešnom minuloročnom comebacku **Keitha Jarretta** v podobe sóloveho albumu *Melody At Night, With You*, sa na scénu vracia i slávne Jarretovo trio so spoluhráčmi Gary Peacockom (kontrabas) a Jackom Johnnetom (bicie). Programom nového albumu *Whisper Not* sú tradične štandardy. Popri známých baladách *Whisper Not* (B. Golson), *Chelsea Bridge* (B. Strayhorn), alebo *Round Midnight* (T. Monk), i klasické bopové *Bouncing* (B. Powell), *Groovin' High* (D. Gillespie) a *Sandu* (C. Brown)

www.ecmrecords.com
www.divyd.sk



Svoj debutový album vo vydavateľstve **Stretch Records** nahral americký trubkár **Roney Wallace**. *No Room For Argument* je hudobným posunutím tohto odchovanca Milesa Davisa do teritórií elektroniky a samplov. V modernom predvedení sa na albume ocitli i skladby ako *A Love Supreme*, alebo *Filles De Killimanjaro*. Spoluhráčmi sú Steve Hall a Antoine Roney (tenor a soprán saxofóny), Geri Allen a Adam Holzman (klávesové nástroje), Buster Williams (kontrabas), Lenny White (bicie) a programátor samplov Jeanty. Medzi novinkami vydavateľstva sa nachádza i album *Transition* bubeníka **Dave Weckla**, nahratý v kvartetovom obsadení: Tom Kennedy (basgitar), Brandon Fields (tenor a soprán saxofón), Steve Weingart (klávesové nástroje).

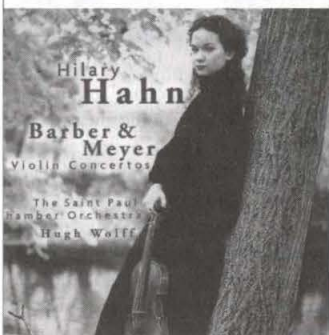
www.concordrecords.com
www.divyd.sk

KLASIKA

BARBER & MEYER VIOLIN CONCERTOS

Hillary Hahn, The Saint Paul Chamber Orchestra / Hugh Wolff
Sony Music 2000, 0890292000

Sú skladatelia, ktorých tvorba je pre vývoj hudby akými „zlatým telatám“ – zbožňovaná, možno až príliš preceňovaná, na druhej strane samozrejme aspoň spočítanú zatracovanú a tiež často nepochopenú. V každom prípade



si však umenie (dnes už minulé) dvadsiateho storočia nemožno predstaviť bez hudby a myšlienok osobností ako Satie, Varèse, Cage, Schönberg, Stravinskij, Davis, Zappa či Zorn. Bez Samuela Barbera áno. Hudba tohto Američana, ktorý v tomto storočí prežil celý život, býva priravnávaná k neskorým romantikom, tvorbou patriacich ešte do duchovnej klímy predchádzajúcej epochy. Tonálna hudba, široko klenuté chytľavé melódie, bohatá inštrumentácia a silno (až naivne) emocionálny výraz u Barbera odkazujú na Pucciniho, Čajkovského, či azda Dvořáka. Je to hudba taká ľubozvučná, že sa ani nemožno čudovať, že jeho *Adagio pre sláčiky* sprediváza slogan „najhrávanejšia kompozícia od amerického autora“. Na *Koncert pre husle a orchester op. 14* z roku 1939 sa táto charakteristika v podstate tiež hodí. Tento virtuózný kus (vychádzajúci z klasickeho modelu rýchla-pomalá-rychla) je zásobnicou lyrických melódií a konsonantných harmónií, uvrhujúcou atonálne pokusy Schönberga i jeho nasledovníkov, ako aj Cageovské zvukové experimenty aspoň na chvíľu do zabudnutia. V hlavnej úlohe sa tu predstavuje deväťnásťročná Hillary Hahn. Pekná, talentovaná a usilovná huslistka, ktorá má od svojho orchestrálného debutu v roku 1991(!) za sebou už viacero nahrávok a pred sebou teda nepochybne dráhu úspešnej koncertnej umelkyne:

nie náhodou je jej meno na obale napísané väčšími písmenami ako mená autorov hudby, čo sa stáva v dnešnej dobe príznačným trendom! Nebolo by teda zrejme vhodné kaziť Hillary radosť, keď nás v krátkom texte zasväčuje do tajov zrodu ďalšej skladby na tomto CD, svojho času sa vynárajúcej z útrobov jej faxu – huslový koncert jej venoval a stránku po stránke faxoval kontrabasový virtuóz a skladateľ Edgar Meyer (*1960). Aký romantický bol vznik tejto skladby, taký je aj jej naturel. Svetová premiéra nahrávky tohto kusu nám umožňuje čosi vytušiť o spriaznenosti Meyera s Barberom, aspoň čo sa týka neavantgardných tvorivých pozícií. Meyer na svojej kompozičnej dráhe tiež stavia na diatonických základoch, ale v jednej z dvoch častí tohto – opäť: nie veľmi výrazne koncertantného diela – spoznáme, že ide o skladateľa, ktorý prišiel aj do styku s minimalizmom. Ibaže neprevzal jeho radikálnosť a tvrdohlavosť, ale len to, čo nenarušá jeho lyrický idiom. Človeku pripadá až zvláštne, aká hudba sa dnes píše: Meyerova tvorba nie je experimentálna, ale príjemne sa počúva. A to je dnes jedným z hlavných kritérií pri výbere hudby a zrejme aj dramaturgie albumov. Hillary hrá výborne a to isté platí aj o komornom orchestri. Iste by si zaslúžili repertoár, ktorý je zaujímavý nielen pre široké vrstvy priateľov tej pravej „klasickej hudby“...

SLAVOMÍR KREKOVÍČ
GGG

MOZART SERENADE „EINE KLEINE NACHTMUSIK“ K 525, STRING QUARTET IN D MAJOR K 575, STRING QUARTET IN G MAJOR K 387

Mozes Quartet
Diskant 1999

Pokiaľ viem, Moyzesovo kvarteto je v súčasnosti jediné pravidelne koncertujúce a nahrávajúce sláčikové kvarteto na Slovensku. Teleso, organizačne patriace pod správu Slovenskej filharmónie, dovŕšilo tohto roku 25 rokov svojej existencie. Pri tejto príležitosti nahralo aj uvedené CD, pozostávajúce výhradne z diel W. A. Mozarta. Podľa sprievodného textu (okrem slovenského aj v nemeckom a anglickom jazyku) uskutočnilo kvarteto za štvrtstoročie viac ako tisíc koncertov. Jednoduchým výpočtom dostaneme štyridsať vystúpení za

rok, čo je veľmi slušný priemer; k tomu ešte pristupuje nahrávanie pre rozhlas v rôznych krajinách i pre rôzne nahrávacie spoločnosti.

Kvantitatívny rozmer umeleckej práce Moyzesovho kvarteta je naozaj úctyhodný. Pri pohľade na možnosti hodnotenia interpretácie Mozartových sláčikových kvartetov a *Malej nočnej hudby* (spoluúčinkuje Zoltán Janikovič – kontrabas) sa vynárajú rôzne eventuality. Treba oceniť perfektnú zohratosť členov kvarteta, presnosť pri reflektovaní základných hudobných parametrov, logický oblúk pri výstavbe prednesených diel. Chvályhodná je tiež umelecká serióznosť prístupu k interpretácii a vysoká hráčska disciplína. Moyzesovcom nikdy nejde o lacné efekty, vždy sa im darí nachádzať rovnováhu racionálnych náhľadov a citového ponoru, čo najmä u Mozarta nie je najľahšie. No práve tvorba nesmrteľného majstra viedenského klasicizmu skrýva tisíce iných, často zákerých interpretačných problémov a ťažkostí, s ktorými sa vyrovnávajú iba tí naj... Už tradične najväčší deficit Moyzesovho kvarteta spočíva vo frázovaní, v tvarovaní malých a najmenších hudobných jednotiek („vzdychové“ motívy...), ktorým chýba o niečo väčšie dynamické vyklenutie, no i senzibilita a elasticita. To platí pre všetky diela na tejto platni. Druhou problémovou oblasťou je nedostatočná výraznosť, nedostatočné odlišenie jednotlivých hudobných charakterov a nálad, teda: najmä finálovým časťam chýba viac dynamizmu a vzletu, pomalým viac lyrizmu a spevnosti a pod. K tejto oblasti by som zaradil možno zámerne opatrne dynamické kontrasty. Mozart však nespriemňuje iba božské výšiny akejsi „apolónovskej“ harmónie, ako nám tvrdí klišé, ale najmä v neskorších dielach aj záblesky zúfalstva, bolesti a pochybností, ako napríklad v drsných výkrikoch druhej časti *Kvarteta G dur*. Tam by sa určite zišlo viac a ostrejších dramatických protikladov. Nakoniec by som hráčom Moyzesovho kvarteta doprial viac slobody, uvoľnenosti a spontánneho elánu namiesto – často zväzujúcej – rutiny.

Moyzesovmu kvartetu treba k peknej štvrtstoročnici zablahoželať. Bola by však škoda, keby sa jeho členovia s dosiahnutými výsledkami uspokojili.

TOMÁŠ HORKAY
GGG

HÄNDEL / DEUTSCHE ARIEN GEORG PHILIPP TELEMANN / QUARTETTE

Dorothea Röschmann, Akademie für alte Musik Berlin
harmonia mundi 2000, HMC 901689,
distribúcia DIVYD

CD nahrávka, ktorá nedávno vyšla v *harmonia mundi*, je niečo pre „fajnšmekrov“. Obsahuje deväť nemeckých árií od Georga Friedricha Händela, ktoré dopĺňajú dve kvarteta od Georga Philippa Telemanna. Händel



skoncipoval tieto árie v Anglicku v rokoch 1724–1727 na osvietenské texty B. H. Brockesa. Netvorí nijaký cyklus; autor ich skomponoval v čase, keď skladal talianske opery; zrejme to boli oddychové miniatúry. Svojím melodickým bohatstvom a štýlovým zameraním inklinujú už do oblasti tzv. galantnej hudby, ktorej zárodok vrte vtedy vznikali. Na druhej strane sa Händel priam ortodoxne pridržiava hlavnej teoretickej požiadavky afektovej teórie, súvisiacej so zásadami barokovej hudby. Podľa jej hlavnej tézy sa v jednej časti kompozície bolo treba pridržiavať iba jedného, hlavného afektu a sústredenej jednoty kompozície z toho vyplývajúcej. Uvedené árie sú koncipované vo forme tradičnej árie da capo, teda ABA. Stredné časti týchto árií však netvorí voči krajným časťam nijaký kontrast. Tým ich sled pôsobí v súvislej následnosti monotónne i napriek tomu, že sú skutočnými perliami áriovej literatúry. To si zrejme uvedomili aj zostavovatelia nahrávky a tak do polovice i záveru vložili dve Telemannove kvarteta. Udivuje ma, pravda, jedno: čo tam hľadá Telemann, keď Händel skomponoval množstvo komorných skladieb vhodných pre potrebné kontrasty?

Nemecká sopranistka Dorothea Röschmannová je známou a žiadanou interpretkou hudby 18. storočia; vystupuje na prominentných operných scénach, s poprednými dirigentmi a na početných festivaloch. Sprevá-

dza ju Akademie für alte Musik Berlin, ktorá patrí medzi špičkové súbory starej hudby s originálnymi nástrojmi. Sprievod k áriám je koncipovaný pre jeden melodický hlas a generálny bas. V tejto nahrávke je vrchný hlas striedavo obsadený husľami, violou d'amore, flautou, hobojom, kým v generálnom base účinkujú popri violončele a kontrabase striedavo lutna, organ, čembalo. Súbor zasvätené sleduje požiadavky dobovej interpretačnej praxe. Röschmannová disponuje krásnym, vo všetkých polohách vyrovnaným, tmavo zafarbeným dramatickým sopránom značného objemu. Svojím intenzívnym vibratom, priebojným a razantným spôsobom stvárňovania veľmi pôsobivo a bezprostredne oslovuje poslucháča. Je zaujímavé, že v tomto prípade pojmy „tmavý“ a „soprán“, „vibrato“ a „hladký“ zvuk sprevádzajúceho súboru, „dramatický“ hlas a „lyrické“ árie netvorí nijakú diskrepanciu, skôr naopak, interpretácia tvorí harmonickú jednotu.

Telemannove kvarteta (samozrejme, nejde o sláčikové kvarteta, tie vtedy ešte nejestvovali, ale o kvarteta pre dva-tri melodické hlasy a generálny bas) boli koncipované ako stolová hudba. Vo vyšších spoločenských kruhoch bývalo zvykom hudobne podmaľovať labužnícke radovánky tráviaceho traktu. Zatiaľčo prvá z dvoch na CD publikovaných suití nesiahá nad konvenčný priemer, druhá suita svojou invenciou a spracovaním spĺňa nároky koncertného predvedenia, teda nie je iba sprievodom ku gurmánskym príležitostiam. Akademie für alte Musik touto nahrávkou dokazuje svoje vysoké kvality.

PAVOL POLÁK


MOZART REQUIEM KV 626

E. Ameling, B. Scherler, L. Devos, R. Soyer, Chorus and Symphony Orchestra of the Gulbenkian Foundation / M. Corboz

EXSULTATE JUBILATE

R. Hansmann, Wiener Barockensemble / T. Guschlbauer
 Erato 0630-12744-2

Joseph Haydn v jednom zo svojich výrokov v súvislosti s Mozartom uviedol, že keby Mozart nebol napísal nič iné ako sláčikové kvarteta a *Requiem*, už to by stačilo na jeho nesmrteľnosť. Mozartovo *Requiem*, toto tajomstvom opradené dielo, sa teší veľkej obľube u milovníkov hudby, o čom svedčí nemalé množstvo CD nahrávok – kto by ich aj spočítal? Len nedávno som recenzoval jednu nahrávku *Requiem* (HŽ 7-8/2000) a už je tu nová (vlastne stará, reedícia z roku 1976). Rozdiel medzi touto a skôr hodnotenou nahrávkou je ako deň a noc. V tomto prípade ide o portugalskú nahrávku. Účinkujú zbor a symfonický orchester Gulbenkianskeho fondu s dirigentom Michelom Corbozom a sólistami Elly Amelingovou (soprán), Barbarou Scherlerovou (alt), Louisom Devosom (tenor)

a Rogerom Soyerom (bas). Pýtal som sa seba samého, či treba takúto nahrávku zo vzdialenej krajiny po štyrstočom odstupe znovu vydať. Veď ide o portugalských umelcov u nás v podstate neznámych. Po vypočutí diela som však zmenil názor. Ide o nahrávku, ktorá si zaslúži osobitnú pozornosť pre svoj zvláštny prístup; okrem iného odzrkadľuje skutočnosť, akými premenami odvtedy prešli výklad a interpretačný prístup k tomuto dielu. Ale aj v porovnaní s inými prominentnými historickými nahrávkami (napr. Bruno Walter s Newyorskou filharmóniou, Karl Böhm s Viedenskými filharmonikmi) posúva táto interpretácia skladbu do inej polohy. Dôstojnosť, majestätnosť a hlboký ponor do spirituálnej, duchovnej, nábožensky orientovanej roviny stojí v popredí základnej koncepcie. Hyperromantický, subjektívny prístup, neraz nie v súlade s notovým zápisom, to je druhá výrazná črta interpretácie diela. Okrem veľkého symfonického orchestru spoluúčinkuje obrovský, mamutí zbor. Zvláštnosťou nahrávky je



i neobyčajné, až štyri sekundy trvajúce doznievanie zvuku, čo by svedčilo o akustike veľkého chrámu, no slabé vybavenie obalu nahrávky bez bukletu ani len slovom miesto nahrávky nespomína. Nemôžeme detailnejšie recenzovať nahrávku – zabralo by to veľa miesta. Preto ako príklad si všimneme aspoň začiatok prvej a druhej časti. Začiatok – *Introitus* – je mimoriadne pomalý. Nástup zboru v 8. takte „Requiem aeternam“ sa začína pianissimo, hoci Mozart vyslovene predpisuje forte. Všetky kompozície na *Requiem* sa začínajú ticho, čo je v súlade s textom. Mozart však úmyselne žiada forte. Mozartovo *Requiem* má podľa môjho úsudku priam revolučný charakter. Sú mnohé miesta, ktoré to dosvedčujú. Či už je táto revolúcia obrátená proti konvenciám cirkevnej hudby, avangardných kompozičných princípov, či o výraz vnútorného protestu z tušenia blízkej smrti, to nemožno na tomto mieste analyzovať. Je to možno jediné Mozartovo dielo so silne autobiografickými črtami a napríklad osobný strach pred posledným súdom možno vycítiť z veľmi expresívneho *Rex* či *Confutatis*. Preto má zbor hlasne kričať „Requiem“ a Mozart nechce piano? Interpret má vychádzať zo skladateľovho zápisu. Druhá časť, *Tuba mirum*, sa začína neobvykle vlečúcim sa tempom, tok hudby viazne. Takto sa začína basové sólo. Ale nástup tenoru „mors stupebit“ je zrazu v podstate svižnejšom tempe, ktoré sa ďalej zrýchľuje najmenej na dvojnásobok rýchlosti začiatku, aby sa v poslednej tretine zasa celkom spomalilo. V partitúre nijaké tempové zmeny nie sú zaznamenané. V závere je obrovské ritardando. A takýmto spôsobom dirigent svojvoľne traktuje celé dielo. Na druhej strane však nemožno uprieť pútavú, sugestívnu pôsobnosť interpretácie, ktorá ide svojimi nekonvenčnými a originálnymi cestami. Treba ešte doplniť, že kvarteto sólistov má vynikajúcu hlasovú i výrazovú úroveň, aj kvalita akusticko-technickej stránky nahrávky je nevšedne dokonalá a transparentná.

Na CD nahrávke je ešte Mozartovo moteto *Exsultate jubilate* KV 165 s celkom iným obsade-

ním a koncepciou. Theodor Guschlbauer diriguje Viedenský barokový orchester, sopránové sóla spieva Rotraud Hansmannová. Ide o štandardnú nahrávku skladby. Nahrávka je neskoršieho dáta a nehodí sa ako doplnok k *Requiem*.

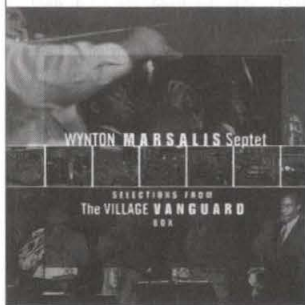
PAVOL POLÁK


JAZZ

WYNTON MARSALIS SEPTET SELECTION FROM THE VILLAGE VANGUARD BOX

Columbia, ck62191

Zanietenie, s akým sa sesterské spoločnosti Columbia a Sony Classical starajú o svoju najprominentnejšiu jazzovú celebritu, Wyntona Marsalisa, je chvályhodné. Byť pripravený zaznamenať každé pohnutie tvorivého génia však nemusí vždy priniesť



svoje očakávané ovocie. Najmä ak frekvencia tvorivých vzplanutí u niekoho je niekoľkonásobne vyššia ako u bežného smrteľníka. Ak počítam dobre, zaznamenané Marsalisovo skóre za minulý rok je sedem CD (edičný projekt *Swinging Into the 21st*). Tohto roku má za sebou zatiaľ sedem kompletných nahrávok z koncertov vo Village Vanguard, CD *Marcia Suite* a najnovšie i výberové CD zo spomínaného kompletu (slovami „deväť cédé“). Marsalisovo obchodné bodovanie na našom trhu je pritom, čo sa týka nahrávok z posledných dvoch rokov, podľa mojej skúsenosti takmer nulové. Príčiny sú minimálne dve: Marsalisova „treťoprúdová“ artificialita a zbytočná nadprodukcija. Poslucháč, zavalený v krátkom čase množstvom nahrávok od jedného autora s takým širokým žánrovým záberom, nemá vlastne inú možnosť, len rezignovať. Výsledkom „bezprecedentnej“ obchodnej stratégie môže byť potom zo strany poslucháča akurát prehliadanie vecí nielen menej významných,

ale aj vecí skutočne hodných pozornosti. Čo, predpokladám, nebolo cieľom.

Album *Selections From The Village Vanguard Box* sprístupňuje, ako prozaicky napovedá i názov, spôsobom akejsi dokumentárnej skratky ilustratívne momenty z kompletu, zaznamenávajúceho na 7 CD obdobie účinkovania septeta W. Marsalisa v newyorskom klube Village Vanguard v rokoch 1990–1994. Rovnako ako CD-komplet, i toto CD je dramaticky koncipované ako sprievodca virtuálnym koncertným týždňom, v ktorom každý deň (resp. večer) zachytáva určitú štýlovo-repertoárovú stránku septeta. V pestréj skratke tak môžeme sledovať čím všetkým toto slávne Marsalisovo kombo (samozrejme, i Marsalis sám) počas svojej existencie prešlo. V jeho zábere možno objaví odkaz Ellingtona, Armstronga, Monka, ako aj odkaz černošských bohoslužieb alebo estetiky dávneho New Orleansu a marching bandov. Repertoár, známy z viacerých štúdiových albumov septeta, znie vo svojej koncertnej projekcii aj pre akustické danosti klubu plochejšie, z dôvodu zvukovej izolovanosti jednotlivých nástrojov zdanlivo menej rafinované, či dokonca konzervatívnejšie a niektoré zvukovo-kombinačné aranžérske efekty, typické pre Marsalisov rukopis sú akoby potlačené. Hráčsky a improvizátorský štandard a úroveň skupinovej súhry sú však obdivuhodné a len potvrdzujú superlatív, ktoré sa v tomto smere zvyknú zo septetom spájať. Priznám sa, že keď sa mi pred časom dostala táto nahrávka do ruky, pokladal som ju len za promo sprievodcu spomínaného kompletu. Keďže sa nedávno objavila už aj na trhu, bude jej cieľom pravdepodobne uspokojenie kúpneho záujmu aj menej finančne disponovaných marsalisofilov, bez investičných prostriedkov na celý vanguardský komplet. Možno ju však vnímať aj ako výberovú nahrávku septeta, určenú milovníkom best-of-iek, ktorá aj vďaka tomu, že bola realizovaná v jednom prostredí a za rovnakých situácií, znie možno kompaktnejšie, než by znela identická výberovka zo štúdiových albumov. Aký však bude jej ďalší osud v záplave Marsalisových albumov je i z naznačených dôsledkov otázne.

AUGUSTÍN REBRO

POZNÁMKY DISKOFILA

160-KRÁT VIVALDI!

Spoločnosť Warner Music zaradila do kolekcie 40 reedícií v „miernejšom cenovom pásme“ na značke Erato aj staršiu nahrávku Vivaldiho **Štyroch ročných období** z roku 1973 so súborom **I Solisti Veneti** pod vedením **Claudia Scimoneho**. Tento fakt ma inšpiroval rekapitulovať a preveriť svoje súkromné „zásoby“ tohto skvostného diela.

☑ *Do krvi sa mi, samozrejme, spoľahlivo dostala svojho času interpretácia Bohdana Warchala, ktorú sme tak často hrávali v SKO. Štyri ročné obdobia sme nahrali na LP roku 1975 pre OPUS (91110399). Je to nahrávka s dominujúcimi sólovými husľami Bohdana Warchala, ktorý vryva telesu svoju koncepciu založenú na bazírovaní rytmickej zložky a pravidelnej pulzácie. Tempá sú adekvátne a veľmi zreteľné, málokedy sme sa od nich odkláňali. Napokon to dávalo Warchalovi-sólistovi aj pocit určitej istoty. I keď mal Warchal blízko k „cifrovaniu“ – veď počas svojej skvelej kariéry hral často aj ľudovú hudbu – bol voči Vivaldiho zápisu vždy veľmi pokorný a nemenil ho. O svojom názore na to, ako hrať Vivaldiho, nás – členov SKO – dokázal presvedčiť a ja sám som sa s ním stotožnil.*

Dodnes ma vo Vivaldiho dielach fascinuje violový part. Napríklad pri hraní prvej časti, Jesene, som sa vždy opájal hrou kolegov violistov – či už to bol rytmicky prísny Ján Cút alebo romantik Kornel Klatt – lahodne sa vlnili vo vodách tej krásy...

☑ *Začiatkom šesťdesiatych rokov bola u nás jediná dostupná nahrávka maďarského vydavateľstva Qualiton (dnes Hungaroton), kde hrá vynikajúci huslista a pedagóg Dénes Kovács. Maďarský rozhlasový orchester hrdá pod vedením L. Gardelliho, ktorý vyoral v maďarskom hudobnom dianí významnú brázdú ako dirigent budapeštianskej opery. Sólistický prejav D. Kovácsa je precízny, veľmi vkusný a presvedčivý, čo mu umožňuje brilantnú techniku. Nahrávka vznikla koncom 50. rokov (LPX 1102, na LP nie je žiaden dátum) a ako začínajúci konzervatorista som ňou bol očarený.*

☑ *Keď sa začiatkom 60. rokov vo „vládnej budove“ objavili I Solisti Veneti pod taktovkou Claudia Scimoneho, všetci sme boli úplne ohúrení. Vždy ma najviac oslovovala úvodná časť Jesene, ktorá je na nahrávke I Solisti Veneti (Erato 0630-12822-2) veľmi teplá, pôsobí upokojujúco oproti tej našej s Warchalom, na ktorej sme viac zdôrazňovali rytmický charakter hudobného toku. Leto hrajú Taliani oveľa rýchlejšie než SKO a veľmi vitálne. „Kukučka“ sólových huslí a violončela na začiatku Leta je tempovo skvelá – violončelo úplne priradene naskakuje do šestnástok sólových huslí. Sólista Piero Toso sa predstavuje ako veľký huslista s nadhľadom, vynikajúco podporovaný prvým violončelistom, ktorý mu skvelo sekunduje. Stredná časť Zimy je nádherná vo svojej jednoduchosti a cudnosti, vždy keď sme ju hrali, bol som dojatý – v niečom mi pripomína áriu*

Lauretty „Oh mio babbino caro“ z Pucciniho opery Gianni Schicchi, možno je to tou prostotou a krásou, ktorá vnímať aj v interpretácii P. Tosa a celého ansámbľu.

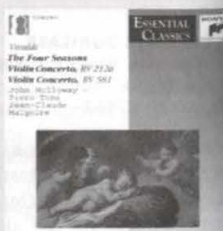
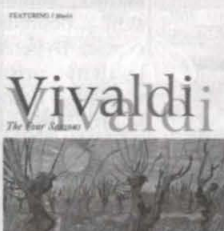
☑ *Vlastným aj nahrávku legendárnych Musici di Roma na čele s Robertom Micheluccim zo 70. rokov (Philips Classics 1993, 45005-2), ktorá znie mákšie a spevnejšie ako SKO, čo súvisí možno aj s vynikajúcimi nástrojmi hudobníkov. Orchester má oslnivý zvuk a z celej nahrávky vyzaruje zvláštny pokoj, o perfektnom výkone R. Micheluccia ani nehovoriac.*

☑ *Skvelá je nahrávka súboru Europa Galante s famóznym Fabiom Biondim (OPUS111 z roku 1991). Ide o tzv. historicky poučenú nahrávku s dobovými nástrojmi, ktorú charakterizujú živé, rapsodicky hrané tempá a výrazné dynamické zlomy. Absolútne presvedčivé sú však aj lyrické úseky. Biondi má úžasnú techniku, ktorá nikdy nie je samoúčelná. Sprievod huslí v druhej časti Jari vytvára spolu so „štekejúcimi psami“ viol dokonaly obraz vidielkej idylly. Prvá časť Leta s „kukajúcimi“ sólovými husľami a violončelom zase spolu s komentárom tutti orchestra ponúka vydatenú ilúziu letného dňa. Všade dominuje osobnosť virtuóza Fabia Biondiho, ktorého som mal šťastie počuť a vidieť pri prezentácii svojich kompaktných diskov v obchodnom dome v Paríži. Zima je nostalgická, s nádhernou ilúziou padajúcich vločiek v podaní husľových staccat. Idyllické pizzicata v druhej časti, nad ktorými spieva pastier svoju clivú melódiu, prechádzajú do virtuózneho záverečnej časti. Skvelý zvuk nahrávky vynikajúco podporuje aj zreteľne nahratý part čembala.*

☑ *Nahrávka Johna Hollowaya s La Grande Écurie et la Chambre du Roy (pod vedením J.-C. Malgoire) pôsobí oproti búrlivému Biondimu cudne. Ide tiež o historicky poučenú interpretáciu, no starsieho dáta (Sony 1978, SBK 47662). Dynamicky sa pohybuje v užšom rozpätí a pomalšie tempá na mňa pôsobia trochu unavené. Jednoducho, chýba mi tam viac vzruchu, šťavy. Úplne rovný, nonvibratový prejav mi príliš nevyhovuje, no akceptujem ho. Musím však uznať, že sólista sa predstavuje v technicky vynikajúcej forme.*

To bolo zopár subjektívnych postrehov na dielo, ktoré som hral 160-krát...

JURAJ ALEXANDER



KAM KEDY] NOVEMBER – DECEMBER

BRATISLAVA

OPERA A BALET SND

Po 20. 11. G. Verdi: Aida
Ut 21. 11. V. Patejdl: Snehulienka a sedem pretekárov
St 22. 11. B. Smetana: Predaná nevesta
Št 23. 11. G. Verdi: Nabucco
Pi 24. 11. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
Po 27. 11. G. Rossini: Barbier zo Sevilly
Ut 28. 11. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
Št 29. 11. G. Puccini: Bohéma
Št 30. 11. A. Boito: Mefistofeles

NOVÁ SCÉNA

So 18. 11., Ne 19. 11. Beatles
Ut 21. 11. KEAN IV – Mestské divadlo Brno
St 22. 11., Pi 24. 11. Nieкто to rád horúce
Ne 26. 11. Výstrelly na Brodway – Divadlo pod Palmovkou
Ut 28. 11. Nieкто to rád horúce
So 2. 12., Ne 3. 12. Nieкто to rád horúce
Ut 5. 12. ...na vaše hroby
Pi 8. 12. Beatles
Ne 10. 12., Po 11. 12. Nieкто to rád horúce
Ut 12. 12., Št 13. 12. Kubo
Ne 17. 12. Nieкто to rád horúce

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Začiatky koncertov o 19.00 hod.
So 18. 11. Koncertná sieň SF
 SF, B. Režucha – dir., Z. Zamborská, klavír,
 B. Bieniková, klarinet, E. Ginzeryová, cimbál
 L. Rajter, J. Pospíšil, R. Gašparík, V. Bokes,
 J. Cikker
Št 23. 11., Pi 24. 11. Koncertná sieň SF
 SF, O. Lenárd – dir., P. Mikuláš, bas
 J. Brahms, G. Mahler
St 29. 11. Koncertná sieň SF
 O. Lenárd – dir., O. Jánoška, husle
 J. Haydn, W. A. Mozart, F. Schubert
So 2. 12. Koncertná sieň SF
 Camerata Bratislava, J. Rozehnal – dir.
 Z. Zarevutius, C. Debussy, F. Poulenc,
 W. z Szamotul, J. S. Bach
Ut 5. 12. Moyzesova sieň
 Moyzesovo kvarteto, V. Brunner, flauta
 I. J. Pleyel, W. A. Mozart, A. Dvořák
Št 6. 12. Koncertná sieň SF
 SKO, B. Warchal – um. vedúci, R. Šašina,
 kontrabas
 G. B. Plaatti, Friedrich II. Velký, J. S. Sperrger,
 G. Torelli, A. Corelli
Št 7. 12., Pi 8. 12. Koncertná sieň SF
 SF, O. Lenárd – dir., F. Rek, bicie nástroje
 J. Brahms, I. Zeljenka, A. Bruckner
Št 14. 12., Pi 15. 12. Koncertná sieň SF
 SF, SFZ, L. Svárovský – dir., J. Rozehnal –
 zborn., B. Krajný, klavír, L. Vermerová –
 Nováková, K. Bytnarová, V. Doležal,
 G. Beláček, spev
 L. van Beethoven, J. S. Bach
Ut 19. 12. Moyzesova sieň
 Musica aeterna, P. Zajíček – um. vedúci,
 K. Zajíčková, soprán, P. Zajíček, V. Gre-
 nerová, husle, M. Bernáškova, flauta
 P. A. Locatelli, G. B. Sammartini, G. Tartini,
 A. Vivaldi, A. Scarlatti

HUDOBNÉ CENTRUM

Mirbachov palác Bratislava, Začiatok 10.30 h
Ne 19. 11. Peter Pažický a Aleš Solánik, klavír
 Mozart, Brahms, Krajčí, Chopin, Lejsek

Ne 26. 11. Ján Figura, flauta, Ján Labant,
 gitara, Bibiána Figurová, klavír
 I. Bázlik, J. Ibert, D. Leisner, C. Chamina-
 de, I. Savio a d.
Ne 3. 12. Mládežnícky spevácky zbor ECHO
 Adventný koncert
 O. Šaraj – dir., G. Némethová, klavír
 Albrechtsberger, Arcadelt, Saint – Saëns, Kil-
 leen, Thompson, Dvořák, Eben, Kodály a d.
Ne 10. 12. I FIATI
 S. Bicák, fagot, umel. vedúci, V. Rašková,
 flauta, M. Šintal, hobo, P. Maurér, klarinet
 Koncert z tvorby slovenských skladateľov
Ne 17. 12. Silvia Vizváryová, klavír
 D. Scarlatti, W. A. Mozart, F. Chopin, I. Zel-
 jenka, J. Brahms

MESTSKÉ KULTÚRNE STREDISKO

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
 15. 11. – 19.00
 Viedeň Bratislave
 Klavírny recitál
 John Ferguson (USA)
 Variations on America: Gershwin, Copland,
 Bernstein, Bolcom
 Klub Čierny havran, Biela 6
 17. 11. – 19.00
 Country, folkové a trampské večery Ivana
 Terry Zemana
 Jednofázové kvasenie, Harvestri
 30. 11. – 19.00 h
 Pesničkári slovenskí
 Ján Kulich (Prievdza), Róbert Hulej (Dolný
 Kubín)
 Klubová verzia známeho televízneho cyklu
 Uvádza Hana Daubnerová
 Divadlo GUnaGU
 Klub Čierny havran, Biela 6
 29. 11. – 19.30
 Big Bastard Beat Band of Bratislava
 Koncert metapopovej skupiny divadla
 GUnaGU

BRATISLAVA HOT SERENADERS

So 9. 12. 16. 30 h
 Kongresová sála Piešťany
Ne 10. 12. 19. 00 h
 Cultus Nivy, Bratislava

DIVADLO ARÉNA

Ne 19. 11. O divnej čiapke
Pi 24. 11., So 25. 11. Carmen
Ne 26. 11. O divnej čiapke
Št 30. 11. Grand Pierrot, Sólovky M. Sládka

K O Š I C E

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA

St 22. 11. Dom umenia
 ŠFK, M. Vach – dir., Collegium Technicum –
 zborn. K. Petrůči, T. Paladiová – Pa-
 tovciková, G. Hübnerová, S. Šomorjai,
 M. Gurbaľ, spev
 W. A. Mozart
Ne 26. 11. Evanjelický kostol
 Komorný koncert v rámci Roku Bacha
 I. Sokol, organ, P. Mikuláš, spev
 J. S. Bach
St 29. 11. Dom umenia
 Literárno – hudobný večer

M. Kňažko, R. Corfydyr, umel. prednes,
 M. Dravecká, čembalo
 A. de Saint Exupéry: Citadela

ŠD KOŠICE

Pi 1. 12. Bohéma
Po 4. 12., Ut 5. 12. Deti Titanicu
St 6. 12. Operná klubovka
 (Mareček, Spišák, Šmáliková)
Št 7. 12. Giselle
Pi 8. 12. Bohéma
Ne 10. 12. Netopier
Pi 15. 12. Pink Floyd, V rytme
Ne 17. 12. Nabucco
Ut 19. 12., St 20. 12. Luskáčik

BANSKÁ BYSTRICA

ŠTÁTNA OPERA

So 18. 11. J. Pauer: Ferdo Mravec (1. pre-
 miéra)
Po 20. 11. J. Pauer: Ferdo Mravec (2. pre-
 miéra)
Ut 21. 11. G. Puccini: Tosca
Št 23. 11. Kantátový koncert
 V. F. Bystrý, J. Cikker, V. Didi, J. L. Bella
Pi 24. 11. Operné soirée
 G. Donizetti, G. Verdi, P. I. Čajkovskij,
 G. Rossini
Ut 28. 11. M. Stewart-J. Herman: Hello,
 Dolly!
Št 30. 11. G. Verdi: Ernani

Ž I L I N A

ŠKO

Ne 19. 11. Dom umenia Fatra
 ŠKO, M. Maurer – dir., Spevácky zbor mes-
 ta Bratislavy – zborn. L. Holáček, B. Gor-
 zynska, husle, M. Maurer, viola, N. Higa-
 no, H. Štolfová – Bandová, O. Klein,
 G. Beláček, spev
 W. A. Mozart
Št 30. 11. Dom umenia Fatra
 Symfonický orchester žil. Konzervatória
 K. Kevický a M. Bohunický – dir., P. Bršík
 J. Pastorková, spev
 J. S. Bach, E. Suchoň, I. Parík, G. F. Hän-
 del, W. A. Mozart
St 6. 12. Dom umenia Fatra
 Koncert k 100. výr. nar. Ladislava Árvaya
 ŠKO, B. Urban a K. Kevický – dir., F. Figura,
 J. Pazdera, husle
 J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven
Ne 10. 12. Dom umenia Fatra
 Predvianočné matiné
 Členovia ŠKO Žilina, K. Kevický – dir.,
 J. Tarinová – moder.
St 13. 12. Dom umenia Fatra
 Vianočný koncert k Roku J. S. Bacha
 Organový recitál Zuzana Ferjenčíková
 J. S. Bach, C. Franck, A. Guilimant,
 Z. Ferjenčíková

RÁDIO DEVÍN / VÝBER HŽ

Po 20. 11.
 0.30 Z tvorby J. Pospíšila
 20.30 Koncertné sezóny
 EURORÁDIA 2000 /2001
 Satelitný prenos z Varšavy

St 22. 11.
 13. 35 Akadémia starej hudby hrá symfóniu
 W. A. Mozarta na starých nástrojoch
Št 23. 11.
 00. 00 Z hudobnej ponuky EBU (Trio Wan-
 derer)
 23. 30 Hudba 20. stor. (Parík, Zeljenka,
 Beneš)
Pi 24. 11.
 11. 00 Hrá SOSR (Šostakovič: Symfónia
 č. 10, dir. L. Slovák)
 16. 00 Hviezdy konc. pódii (A. Rubinstein)
Ne 26. 11.
 10. 35 Nedefinované matiné (Wagner, Beetho-
 ven, Mendelssohn Bartholdy)
 13. 05 Koncert BBC Symphony Orchestra
 dir. C. Davis, J. Kissin, klavír
 21. 00 A. Dvořák: Čert a Káča
St 29. 11.
 13. 35 Stará hudba (J. B. Lully)
Št 30. 11.
 10. 20 Priezre operou Kráľ Artur od
 H. Purcella
 23. 30 O. Messiaen: Mystické vízie v hudbe
Pi 1. 12.
 12. 00 Beatles concerti grossi – P. Breiner
 16. 00 Hviezdy konc. pódii (Ph. Entremont,
 klavír)
Ne 3. 12.
 13. 05 Záznam z koncertu Orchestra mla-
 dých G. Mahlera, dir. P. Boulez
Ut 5. 12.
 15. 10 Vokálo – inštrumentálna tvorba
 (G. Rossini: Messa di gloria)
Št 7. 12.
 00. 00 Z hudobnej ponuky EBU – Italian
 Youth orchestra
 19. 30 Priamy prenos koncertu SOSR –
 Vianočný koncert
Pi 8. 12.
 13. 35 Čaro na štyroch strunách
So 9. 12.
 19. 35 BHS 2000 – Moskovský symf.
 orchester
Ne 10. 12.
 19. 15 Dialógy s hudbou (Novátorstvo
 a humanizmus B. Bartóka)
Ut 12. 12.
 15. 10 Spieva R. Scottová
Št 14. 12.
 12. 00 Komorné drobnosti z Kanady
Pi 16. 12.
 19. 29 Metropolitan opera 2000/2001 –
 R. Wagner: Blúdiaci Holanďan, satelit.
 priamy prenos
Št 21. 12.
 12. 00 Pochta Bachovi (The Swingle Singers)
Ne 24. 12.
 10. 05 J. J. Fux: Missa Corporis Cristi
 10. 35 Svätocnné matiné (Bruckner, Čajkov-
 skij, Janáček)
 19. 15 Dialógy s hudbou – O duši, boles-
 tiach i nádejách
 20. 00 Zvony duše
Po 25. 12.
 13. 35 Piesne zimných nocí
 19. 35 Slovenské historické organy
Pi 29. 12.
 16. 00 Hviezdy konc. pódii (M. Argerich,
 klavír)
Ne 31. 12.
 20. 00 Čo nového vo svete hudby na Sil-
 vestra

KAM KEDY] NOVEMBER – DECEMBER

FESTIVAL BACHOV ROK – SLOVENSKO 2000

So 2. december – 17.00
Evanjelický kostol Sv. Trojice, Strečnianska ul., Bratislava-Petržalka
Organový koncert: *Bach in C*
Anna Predmerská-Zúriková

St 6. december – 19.00
Dvorana VŠMU, Zochova 1
Komorný koncert: J. S. Bach
P. Guľas – čembalo, A. Guľasová – soprán

St 13. december – 18.00
Slovenský rozhlas, Štúdio 2
Paralely – III. časť cyklu: *Bach – Chopin*
Miro Bázlik – klavír

Ne 17. december – 17.00
Veľký evanjelický kostol Panenská ul.
Bach: Suita č. 3 D dur BWV 1068
Magnificat D dur BWV 243
Solamente naturali – Musica vocalis
N. Kiss, P. Noskaiová, M. Pospíšil,
Stephen Stubbs – dirigent, lutna, čembalo

St 20. december – 19.00
Slávnostný záver festivalu
Veľký evanjelický kostol Panenská ul.

Organový koncert (B-A-C-H)
Liszt, Schumann, Reger, Bach
Ján Vladimír Michalko – organ
Vstup voľný

Hudobná a tanečná fakulta VŠMU
Študentský festival súčasnej hudby

ORFEUS 2000

Slovenská súčasná hudba a J. S. Bach
30. november – 2. december

KONCERTY

Št 30. november – 19.00
Hudobná sieň Bratislavského hradu
Bach, Bachratá, Beneš, Čekovská

Pi 1. december – 17.00
Mozesova sieň
Bach, Bokes

Pi 1. december – 19.30
Mozesova sieň
Bach, Beneš, Bázlik, Berger, Milakovič,
Papanetžová

So 2. december – 19.30
Veľký evanjelický kostol, Panenská ul.
Bach, Hatrik, Lejava, Steinecker,
Bach/Hochel, Berger

KONFERENCIA

1. – 2. december od 9.00 do 12.00
Hudobná a tanečná fakulta VŠMU

Pi 1. december
„Hudba Johanna Sebastiana z pohľadu
teológa, matematika, filozofa
a hudobného skladateľa“

So 2. december
Round-table
prednášajúcich, skladateľov, interpretov,
študentov a pozvaných hostí
Financuje ŠFK Pro Slovakia
Spoluorganizátori
Evanjelický a. v. cirkevný zbor v Bratislave
SNM – Hudobné múzeum
Bratislavská informačná služba

MEDIÁLNI PARTNERI HUDOBNÉHO ŽIVOTA

Slovenský rozhlas, Rádio regina Bratislava

Mýtna 1, P.O.BOX 55, 817 55 Bratislava
Tel.: 57273750-9, 57273764, Fax: 52495585

VKV 104, 4 MHz SV 792 kHz

Pondelok – Piatok

Rádiobudík 5.00
Rádiotr práce 8.35
Hudobné pozdravy 11.05
Spektrum 15.05
Ozveny dňa 17.30
Zo zlatého fondu 20.05
Nočná galaxia po-štv. 22.30

Sobota

Športkoktail 13.00
Hudobné pozdravy 14.05
Bratislavská revue 15.05

Nedeľa

Nedeľníček 10.00
Hudobné pozdravy 14.05
Kultúrna revue 15.00
Ludia z križovatiek 17.00
Ozveny dňa 17.30

KONKURZ] KONKURZ]

Slovenská muzikologická asociácia vypisuje konkurz na obsadenie miesta **šéfredaktora** revue Slovenská hudba. Konkurz sa uskutoční v pondelok dňa 11. decembra 2000 o 16.00 h na Michalskej ulici č. 10 v zasaďačke Slovenskej hudobnej únie.

Podmienky:

odborné muzikologické vzdelanie, skúsenosti s edičnou činnosťou.

Prihlášky zasielajte do 30. novembra 2000 na adresu Slovenská hudobná únia, Michalská 10, 815 36 Bratislava.



Generálny riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri Opery a baletu SND:

– hráč na tube

Podmienkou prijatia je absolútorium konzervatória, VŠMU, JAMU, AMU. Konkurz sa bude konať 18. 12. 2000 o 9. 30 h v skúšobni orchestra Opery SND, Gorkého č. 2, 815 86 Bratislava. Písomné prihlášky s krátkym životopisom posielajte na uvedenú adresu najneskôr do 15. 12. 2000.



Ústredný riaditeľ Slovenského rozhlasu vypisuje KONKURZ

do Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave na voľné miesta

- člen violončelovej skupiny
- hráč na 1. flaute a pikole
- člen skupiny bicích nástrojov

Podmienkou je ukončené konzervatórium (maturita). Závaznú prihlášku, podrobný životopis a kópiu dokladu o vzdelaní pošlite na adresu: Slovenský rozhlas, orchestrálna kancelária, Mýtna ul. 1, 817 55 Bratislava 15 do 1. decembra 2000. Termín konkurzu, miesto konania ako aj ďalšie podmienky oznámime uchádzačom písomne.

BURZA] BURZA] BURZA]

Predám plnopancierové kvalitné pianino zn. Scholze (tmavohnedé). Cena 50 000,- Sk prípadne dohodou. Tel.: 07 62311297.

Oprava

V predchádzajúcom čísle Hudobného života (10/2000) sme uverejnili správu o úspechu našej mladšej organizácie na Medzinárodnej súťaži J. O. Sweelincka v Gdaňsku. Nedopatrením bola Bernadetta Šuňavská premenovaná, čím sa jej, ako aj čitateľom ospravedľujeme.

Na strane 10 toho istého čísla HŽ v závere článku *O dychovej hudbe medzinárodne* má predposledná veta znieť takto:

„Bola zároveň poslednou, ktorú organizoval zakladateľ a dotvedajší predseda IGBE Prof. Wolfgang Suppan (Universität fur Musik und darstellende Kunst in Graz). Novým predsedom sa stal Dr. Bernhard Habla (Hochschule fur Musik und darstellende Kunst in Graz - Expositur Oberschutzen, Pannonische Forschungstelle).“

Autorke a čitateľom sa ospravedľujeme.

Redakcia

Divoká jazda na 97,2

MHz



Country panoráma s Jankou Dolakovou

radio forte nedeľa 18.55 - 19.55

www.forte.sk

BRATISLAVA 97,2 / BANSKÁ BYSTRICA 99,5 / ZVOLEN 92,6
ZÁPAD 90,8 / ZÁPAD-SEVER 88,0 / JUH-STRED 88,0 MHz

WORLD MUSIC? – JAZZ?

Pouvajte relácie trojice
Vladom Šmidke – Igor Krempaský – Karol Navrkal
každý piatok

HVIEZDA FM

100,3 MHz (Bratislava) – 88,8 MHz (Nitra) –
97,6 MHz (Banská Bystrica) – 98,8 MHz
(Liptovský Mikulas)

7.12. začiatok o 18:00

Peter Wajsar & Lunovis (CZ)

audiovizuálny projekt - video: BASE

Franz Hautzinger (A)

štvrt'ónová trúbka

Bob Ostertag & Phil Minton (USA, UK)

laptop + hlas

Improvizovaná hudba

audiovizuálne performance

elektroakustická tvorba

<http://www.atrakt-art.sk/next2000>

NEXT 2000

hudobný a multimedialny festival

bratislava, 7. a 8. december 2000

Filmový klub 901, račianska 59

experimentálna scéna

avantgardný jazz

live electronics

8.12. začiatok o 18:00

Jon Rose & Veryan Weston (UK)

husle + klavír

Studio CH&K&K (PL)

saxofón, počítač, elektronika

Irène Schweizer & Han Bennink (CH,NL)

klavír + bicie

sprievodné podujatie: **projekcia českých experimentálnych filmov**

ústky v predpredaji: Dr. Horák, Medená ul., Bratislava - Pavian music (ARTFÓRUM), Kozia ul., Bratislava

organizátori: ATRAKT ART - Združenie pre aktuálne umenie a kultúru, Kultúrny magazín Trištvrté revue, FK 901, Spolok F v rámci cyklu intermedialnych podujatí Atrakt art v FK 901

podujatie podporili: Ministerstvo kultúry SR, ŠFK Pro Slovakia, Hl. mesto SR Bratislava, British Council, Pro Helvetia, Rakúske kultúrne centrum, Veľ'vyslanectvo Holandského kráľ'ovstva, Poľ'ský inštitút, Americké veľ'vyslanectvo, V-Invest, Volkswagen Bratislava, denník SME, Hudobný život, rádio TWIST, rádio B1, televízia LUNA, Slovenský rozhlas

Hudobné centrum

■ Spolok
koncertných umelcov
pri Slovenskej
hudobnej únii

■ Hudobné múzeum
Slovenského
národného múzea

■ S finančným príspevkom
Ministerstva kultúry
Slovenskej Republiky

Predaj vstupeniiek
hodinu
pred začiatkom koncertu
v mieste konania koncertu

■ Ceny vstupeniiek: 80,-Sk
Študenti, dôchodcovia,
zdravotne
a telesne postihnutí,
vojaci:
40,-Sk

■ Vstup cez
Viedenskú bránu

HUDBA NA HRADE



*Cyklus
komorných koncertov venovaný
250. výročiu úmrtia*

Johanna Sebastiana Bacha

Hudobná sieň Bratislavského hradu



Nedeľa / 19.11.2000 / 17.00h

MILOŠ JURKOVIČ - flauta, MARICA DOBIÁŠOVÁ - čembalo
JOZEF PODHORANSKÝ - violončelo
J. S. Bach

Nedeľa / 26.11.2000 / 17.00h

JÁN VLADIMÍR MICHALKO - organ
J. S. Bach

Nedeľa / 3.12.2000 / 17.00h

JOZEF LUPTÁK - violončelo, hlas
J. S. Bach, P. Zagar, J. Iršai, E. Bloch, N. Paganini
konvergencie I-IV
PETER REIFFERS - organ
J. S. Bach

Nedeľa / 10.12.2000 / 17.00h

EVA KAMRLOVÁ - organ, PETER HANZEL - fagot
J. S. Bach, B. Marcello

Nedeľa / 17.12.2000 / 17.00h

VLADIMÍR RUSÓ - organ
J. S. Bach