Hudobný život

ROČNÍK XXXII
[12]
2000
29,- Sk

náš hosť

PETER ZAJÍČEK

portréty

JOHANN SEBASTIAN BACH
JOHN CAGE (2)

modulácie

DIANA KRALL A KEVIN MAHOGANY
JAZZOVÁ DIELŇA

seriály

EUGEN SUCHOŇ: METAMORFÓZY
Z OPERNEJ HISTÓRIE XVII.

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

hudobné
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Anton Dominik Fernkorn bol popri Viktorovi Tilgnerovi, Casparovi von Zumbuschovi a Edmundovi Hellmerovi ďalšou významnou osobnosťou rakúskeho sochárstva druhej polovice 19. storočia. Pochádzal z Nemecka, z Erfurtu, kde sa 17. marca 1813 narodil. Ako 23-ročný začal pracovať v Stiglmaierovom kovolejárstve v Mníchove a súčasne študoval v sochárskom ateliéri L. M. Schwanthalera na mníchovskej akadémii. Bol veľmi usilovný, využíval všetok voľný čas na zdokonaľovanie sa v sochárskom remesle. Po ukončení štúdia odišiel roku 1840 do Viedne, kde sa natrvalo usadil. Ocenením jeho talentu bola v roku 1853 ponuka na vytvorenie monumentálneho pomníka arcikniežaťu Karolovi vo Viedni. Pri tejto príležitosti bola založená cisárska kovolejárska dielňa, ktorej vedením bol poverený práve Fernkorn. Dostalo sa mu aj oficiálneho uznania povýšením do rytierskeho stavu. Jeho poslednou prácou bol viedenský pomník princa Eugena Savojského, ktorý bol slávnostne odhalený v roku 1865. V tom čase však už prepukla u neho duševná choroba. Zomrel ako 65-ročný (15. novembra 1878) vo Viedni, v ústave pre duševne chorých.

V sochárskom diele A. D. Fernkorna mala dominantné postavenie pomníková tvorba klasicistického charakteru. Robil tiež fontánové súsošia, sochárske dotvorenie architektúry, portrétne busty a tiež diela komornejšieho charakteru. K tým posledným môžeme zaradiť aj reprodukované dielo.

Hudbu stelesnil ako stojacu ženu v kontraposte, v antickom odeve, ktorá drží pri ľavom boku lýru a pravou rukou na nej hrá. Na hlave má veniec. Socha je statická, bez väčšieho pohybu, akoby uzavretá do seba. Záhyby odevu a vlasy sú modelované s kaligrafickou presnosťou. Po formálnej a obsahovej stránke je zjavná autorova inšpirácia antickým umením.

Galéria mesta Bratislavy má vo svojich zbierkach aj pendant k tejto soche, a to Alegóriu tanca. Obe diela sú vystavené v stálej expozícii stredoeurópskeho maliarstva a sochárstva 19. storočia na 2. poschodí Pálffyho paláca v Bratislave.

Želmíra Grajciarová

Anton Dominik Fernkorn: Alegória hudby. 1859. Patinovaná železná zliatina, výška 125 cm. Značené a datované vpravo dolu na boku: Fernkorn Wien 1859. Zbierka Galérie mesta Bratislavy.

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA

OBSAH

2] OSOBNOSTI] UDALOSTI

Montserrat Caballé v Bratislave – str. 2
Spomíname: Ladislav Kiss, Ladislav Árvay – str. 2
Muzikologická konferencia v Prešove – str. 3
Prehliadka amatérskych organistov v Dudinciach – str. 3
Spevácka súťaž A. Dvořáka – str. 4
Slovenskí víťazi – str. 4
Znovuzrodenie orchestra – str. 5
Orfeus nie nepovšimnutý – str. 5
Miniprofil HŽ – Vladimír Sirota – str. 6
„Hudba na hranici" v Českých Budějoviciach – str. 7
Miesto pre... Moyzesovo kvarteto – str. 8

10] NÁŠ HOSŤ

Peter Zajíček

15] OD DIELA K DIELU

Eugen Suchoň: Metamorfózy

18] FESTIVALY

Nová slovenská hudba – str. 18
Večery novej hudby – str. 21
Dni flámskej hudby v Bratislave – str. 24
Marathon – str. 25
World Music Days – str. 26
Wien modern (Prometeo) – str. 28

29] KONCERTY

Slovenská filharmónia – str. 29
Americký koncert v Slovenskom rozhlase – str. 30
Štátna filharmónia Košice – str. 31
Symfonický orchester Ernö Dohnányiho – str. 31
Martinské zvony – str. 32
Klavír v Mirbachu – str. 32

33] HUDOBNÉ DIVADLO

Pražské operné premiéry: Tosca – str. 33
Fyzici – str. 33
Faidra – str. 34
Dva „iba" repertoárové večery – str. 35
Štart opernej sezóny v Budapešti – str. 36

37] VOLÁ LONDÝN

38] LIST Z CREMONY

39] Z OPERNEJ HISTÓRIE XVII.

Smetana ako profilový faktor I.

42] JOHANN SEBASTIAN BACH

47] KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

John Cage (2)

52] HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

Michal Bogár

53] MODULÁCIE

Čiernobiely dvojprofil: Kevin Mahogany
a Diana Krall – str. 53
Louis Armstrong – str. 56
Dave Douglas vo viedenskom Konzerthause – str. 56
Jazzová dielňa Pavla Bodnára – str. 57
Fragment neobjavuje Ameriku – str. 59

60] RECENZIE CD

Poznámky diskofila – str. 62

63] KAM, KEDY

Vážení čitatelia,

Nenazdali sme sa, a opäť sa uzaviera rok. No tentoraz je to – už naozaj – aj tisícročie, ktoré za sebou zanechávame... Koncom roka 2000 sa ukončil aj rok Johanna Sebastiana Bacha, jednej z najväčších postáv 2. tisícročia. Jej venujeme portrét, načrtnutý významným skladateľom končiaceho sa storočia, Paulom Hindemithom, doplnený o stručnú faktografiu Bachovho života, o informáciu o niekoľkých vydavateľských iniciatívach, ktoré pri príležitostiach, akými sú podobné výročia, dostávajú motiváciu, a možno aj peniaze... S bachovskou témou čiastočne súvisí aj téma rozhovoru s naším hosťom Petrom Zajíčkom, ktorý poskytuje množstvo informácií o starej hudbe a otvára rad problémov, u nás dosiaľ primálo diskutovaných... Do celkom inej dielne nám umožňuje nahliadnuť rozhovor so Stanislavom Muchom, primáriom tohto roku taktiež jubilujúceho Moyzesovho kvarteta. V ďalšom rozhovore tohto čísla, v pravidelnom miniprofile, vyslovuje mladý hudobník a organizátor niekoľko provokujúcich myšlienok – a niektoré by možno stáli za diskusiu... V tomto čísle kompletizujeme aj obsiahly portrét Johna Cagea. (Bach a Cage: aká to kombinácia!) Hneď na prvej strane tohto čísla sme si neodpustili poznámku na adresu bratislavského hosťovania veľkej divy. Okrem u nás dosť nezvyčajných cien vstupeniek nás zarazila najmä skutočnosť, že na ňu nemal prístup ani redaktor, resp. odborný recenzent Hudobného života, hoci, ako o tom svedčili mimoriadne „odborné" reflexie v dennej tlači, novinári pozvaní boli. Žeby Opera SND nebola mala nijakú možnosť ovplyvniť ich výber? Ťažko možno tomu uveriť. Hudobný život pravidelne a dôsledne sleduje činnosť našej prvej opernej scény (čo, keby raz ignoroval premiéru?), dokonca jej histórii dlhodobo venuje osobitný seriál – hádam by bolo primerané, ba až žiaduce, keby redakcia dostala príležitosť aj pri takej nevšednej udalosti, akou bolo účinkovanie Montserrat Caballé. Bola by si to zaslúžila najmä umelkyňa sama, ktorá je naozaj osobnosťou vo svojom odbore, boli by si to zaslúžili čitatelia HŽ a bola by si to zaslúžila slovenská hudobná kultúra. Drobné faux pas? Ako sa to vezme...

V pravidelných rubrikách prinášame správy z domácich i zahraničných festivalov, z operných premiér i „všedných" predstavení, z koncertného života, ktorého kompletné zmapovanie sa stáva čoraz nereálnejším: záľaha koncertov neustáva, odborných recenzentov nepribúda. Aj výber nie je vždy ľahký, ako ukazuje fakt, že nám neraz „ujdú" veci hodné pozornosti. O jednej z nich sa zmieňujeme v čísle... Do pozornosti čitateľov radi odporúčame aj rubriku Hudba, ktorú mám rád, kde sa zo svojho vzťahu k hudbe vyznáva architekt, ktorého pracovný tím zanechal už veľa krásnych stôp, najmä v Bratislave. Hudba reflektovaná v architektúre... Množstvo informácií, medzi nimi nejedna svedčiaca o medzinárodných úspechoch slovenských hudobníkov, završuje našu dvanástku.

A nakoniec už len želania: veľa, veľa zdravia, radosti, pohody, úspechov, i šťastia, a – najmä – krásnej hudby k Vianociam i v novom tisícročí/storočí/roku... Možno malá inšpirácia na voľné dni: ak navštívite Viedeň, neprehliadnite výstavu rekonštrukcí antických gréckych hudobných nástrojov, veď o hudbe tohto veľkého obdobia európskej kultúry vieme pramálo (bližšia informácia v čísle).

Vaša redakcia HŽ

Hudobný život

VYCHÁDZA MESAČNE V HUDOBNOM CENTRE, MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA

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

REDAKCIA
MGR. LÝDIA DOHNALOVÁ
HUDOBNÁ 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
IVANA KOCIANOVÁ
(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 ČÍČELOVÁ

SADZBA A LITOGRAFIE
S+S TYPOGRAFIK
ANTON SEDLÁČEK

TLAČ
EXPRESSPRINT, ZDENKA DÓŠOVÁ

ROZŠIRUJE
PRNS, A.S., MEDIAPRINT-KAPPA A SÚKROMNÍ DISTRIBUTÉRI.

Cena jedného čísla 29,- Sk.
Cena ročného predplatného (12 čísiel) 240,- Sk.
Objednávky na predplatné prijíma PrNS, a. s., každá pošta, doručovateľ a obchodné zastúpenie PrNS.
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 13 35 - 41 40

NA OBÁLKE
GIOTTO: KLENBA, 1302–1305, FRESKA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI

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

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

SERVUS, BEŽNÝ DIVÁK!

FOTO V. BENKO

MONTSERRAT CABALLÉ V BRATISLAVE

„Ty si vedela, že tu včera spievala Montserrat Caballé?" diskrétne a zjavne „previnilo" sa ma v redakcii pýtal kolega (znalec a zanietenec pre vokálne umenie). „Jasné",bodovala som zmúdrelá čerstvým výtlačkom denníka SME (5. decembra). A vzápätí zasvätený komentár pani Matejčíkovej k tejto udalosti koloval skrz „nezasvätené" ruky a zraky ďalších kolegov...

Ozaj, produkcia dámy prvých operných scén sveta musela byť fascinujúca, nezabudnuteľná. Aj preto ju bolo potrebné utajiť a prísne ustrážiť LEN pre „povolaných"-vyvolených. V redakcii sa hneď začali množiť rozličné asociácie. Jednému situácia „elitnej" diváckej klauzúry v SND evokovala vyhriatych, prešľachtených feudálov opájajúcich sa radovánkami z nájomných produkcií. Iný opäčil s paralelou nedávnej červenej minulosti s výsadami „tiežkultúrneho" diváka. Ďalší si pochvaľoval, že Montserrat zažil pred rokmi v lesku zahraničných scén... Všetkých nás unisono potešilo konštatovanie, že pani Caballé „bola naozaj prekvapená znalosťou a záujmom o svet hudby u nás" a dokonca „Mladý dirigent symfonického (!) orchestra SND Rastislav Štúr preukázal okrem erudovanosti v profesii aj znalosť bontónu, keď po každom vydarenom kuse len náznakom bozkával Montserrat ruku".

Túto vzácnu, pre „bežného diváka" (tak sme ostali titulovaní) utajenú produkciu organizovala Slavia Capital k Vianociam pre svojich partnerov. Komu česť, tomu česť... znel náš upokojujúci rezultát, pretože „aj keby sa boli objavili lístky v predaji, zrejme by neboli pre tradičných návštevníkov opery, jeden vyšiel na jedenásťtisíc korún".

Ostali sme mierne v rozpakoch: sme či nie sme tradiční návštevníci. Máme či nemáme začať šetriť na budúce slovenské vystúpenie pani Caballé. Hodlá sa vraj do Bratislavy vrátiť. Možno sa o tom včas dozvieme a podarí sa nám jej (v triolách) zatlieskať, milí kolegovia-bežní diváci...

L. DOHNALOVÁ

SPOMÍNAME

22. októbra nás zastihla smutná správa. Vo veku nedožitých 65. rokov nás opustil vzácny priateľ, kolega, pedagóg **LADISLAV KISS**. Narodil sa v Prievidzi, študoval na bratislavskom Konzervatóriu (organ u I. Skuhrovej). Po jeho skončení učil na Hudobnej škole v Prievidzi (dnes ZUŠ L. Stančeka) a bol jednym z organizátorov spoločenského a kultúrneho života svojho regiónu. Popri pedagogickej práci vyštudoval na VŠMU (u prof. Klindu),pravidelne koncertoval – po roku 1989 v Piaristickom kostole v Prievidzi, v Bojniciach, Kremnici, Bratislave i vo Fínsku. Ako pedagóg vychoval mnohých hudobníkov-amatérov i profesionálov.

NINA MELIŠKOVÁ

5. decembra si naša hudobná verejnosť pripomenula 100. nedožité narodeniny **Ladislava Árvaya** (1900, Bytča – 1967, Rajecké Teplice). Jeho meno sa spája s hudbou a hudobným školstvom v Žiline a v celom Stredoslovenskom kraji.

Vyštudoval hru na husliach na pražskom Konzervatóriu u J. Mařáka a B. Voldana. Na Majstrovskej škole bol žiakom J. Kociána. Už počas štúdií koncertoval doma i v zahraničí. Sľubnú kariéru husľového virtuóza však čoskoro ukončil a obetavo sa venoval rozvoju hudobnej pedagogiky. Usadil sa v Žiline a tu roku 1927 založil Mestskú hudobnú školu, ako jednu z prvých na Slovensku. Sám viedol husľovú triedu, uplatňujúc bohaté odborné vedomosti a poznatky, ktoré načerpal na štúdiách v Prahe. Popri tom bol neúnavným organizátorom hudobného života v meste i na okolí. Ako prvý začal systematicky a fundovane vzdelávať talentovanú mládež. Položil základy terajších ZUŠ v ďalších mestách – Martine, Čadci, Vrútkach a začiatkom 50. rokov rozhodujúcim spôsobom prispel k založeniu Pedagogického oddelenia pre prípravu učiteľov hudby pri Hudobnej škole v Žiline. Škola bola neskôr osamostatnená a roku 1961 pretransformovaná na Konzervatórium v Žiline.

Hudobnému školstvu na strednom Slovensku dal Ladislav Árvay dobré profesionálne základy. Vychoval generácie huslistov. Jeho žiaci naňho spomínajú ako na charakterného, ušľachtilého človeka, ktorý taktne, no nekompromisne usmerňoval svojich zverencov k tým najvyšším umeleckým métam.

L. D.

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA

MUZIKOLOGICKÁ KONFERENCIA V PREŠOVE

V metropole Šariša Prešove sa konala 24. a 25. októbra vo Veľkej aule Metodického centra muzikologická konferencia na tému **Duchovná hudba v premenách času** (Hudobné druhy a žánre). Jej poriadateľmi boli Ústav hudobnej vedy SAV v Bratislave, Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ v Bratislave a Katedra hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity.

MIROSLAV BLAHYNKA A ĽUBOMÍR CHALUPKA (ZĽAVA)

Peter Ruščin v príspevku „Vývoj techniky cantu firmu v katolíckej cirkevnej hudbe 17. storočia" poukázal na tendencie v slovenskej cirkevnej hudbe 17. storočia, reprezentované osobnosťami Benoviča, Dubeloviča, Voglera a ďalších. Autorka referátu „Historizmus a cirkevné hudobné druhy v *Manuale musicoliturgicum Editio latino-slavica* (1853) od Františka Žaškovského", Alexandra Schmidtová, podčiarkla ojedinelosť a význam tejto pamiatky. Vývojovými tendenciami moteta na Slovensku v minulom storočí s prihliadnutím na tvorbu Jána Levoslava Bellu sa vo svojom vystúpení s titulom „Moteto v duchovnej hudbe 19. storočia na Slovensku" zaoberala Jana Lengová. Slovenským skladateľom boli venované tieto referáty: Edita Bugalová „Mikuláš Schneider-Trnavský – omše"; Marianna Bárdiová „Duchovná hudba Jána Móryho"; novoobjavenú áriu *Ubi Jesu quiescis* od skladateľa Jána Liningera vo svojom referáte nielen teoreticky, ale aj vo zvukovej podobe predstavila Katarína Burgrová. Skladateľskej, dirigentskej a pedagogickej osobnosti úzko spojenej s Prešovom, Mikulášovi Moyzesovi a jeho *Ná-božným spevom* sa venoval František Matúš. Poctou k Bachovmu roku bol referát Karola Medňanského „Duchovné árie a piesne v kontexte *Druhej klavírnej knižky pre Annu Magdalénu Bachovú*". Skladateľským postupom Arvo Pärta a štruktúre jeho *Jánových pašií* sa venoval Norbert Adamov.

Koncert duchovnej hudby v Katedrálnom chráme sv. kniežaťa A. Nevského, na ktorom účinkoval Pravoslávny spevácky zbor pri tomto chráme pod vedením dirigentky a umeleckej vedúcej Anny Derevjanikovej, bol živým doplnením jej referátu „Žánrová rôznorodosť v pravoslávnom bohoslužobnom speve".

Ľubomír Chalupka priblížil v referáte „Duchovný svet Tadeáša Salvu" zástoj duchovnej hudby v odkaze tohto skladateľa. Miloslav Blahynka sa vyjadril „K problematike znakovej funkcie duchovnej hudby v opere". Štýlovej analýze a typológii vianočných spevov sa vo svojom príspevku „K žánrovej charakteristike vianočnej tvorby v zbierke Andreja Kmeťa (1863 až 1868)" venovala Hana Urbancová. František Turák vo svojej téme „K polarizácii artificiálnej a nonartificiálnej v súčasnosti so zreteľom na duchovnú sféru" poukázal na štýlovú mnohorakosť duchovnej hudby v oblasti nonartificiálnej hudby, ako aj na jej často nízku umeleckú úroveň. Silvia Fecsková predstavila zbierku mariánskych piesní *Nábožný pútnik* od bardejovského organistu Františka M. Bubíka.

IRENA MEDŇANSKÁ

KALEIDOSKOP]

Na pozvanie najvyšších cirkevných kruhov účinkoval **Bratislavský chlapčenský zbor** v sérii koncertov usporiadaných v berlínskom Dóme. V programe dominovala hudba W. A. Mozarta, odznela však aj *Omša* pre sólo a chlapčenský zbor Miroslava Kroupu a zo staršej slovenskej zborovej literatúry *Vianočné pastorále* Paulina Bajana. V uplynulej jeseni sa Bratislavský chlapčenský zbor predstavil v katedrálach stredného a južného Švédska (Uppsala, Stockholm, Linkoping, Lund a i.) a obohatil svoj repertoár o tvorbu švédskych skladateľov. Na koncertoch pod taktovkou Magdalény Rovňákovej spoluúčinkuje sopranistka Darina Tóthová, klavír, Peter Hochel, organ.

Pri príležitosti osláv jubilejného roka 2000 sa 10. novembra uskutočnil v Kňazskom seminári sv. Františka Xaverského v Banskej Bystrici – Badíne slávnostný organový koncert, na ktorom účinkovali Marián Gregor, Peter Caban a Michal Masný. V ich podaní odzneli skladby Händela, Mozarta, Regera, Boellmana, Vivaldiho, Schneidera-Trnavského, M. G. Fischera, S. Macha a ďalších.

PREHLIADKA AMATÉRSKYCH ORGANISTOV V DUDINCIACH

22.–23. septembra bola v Dudinciach už piaty raz nesúťažná celoslovenská prehliadka amatérskych organistov, ktorá vznikla z iniciatívy E. Žigovej z Podpolianskeho osvetového strediska vo Zvolene, pričom impulz znamenali aj okresné podujatia. Prehliadka sa konala formou tvorivej dielne so záverečným koncertom, na ktorom sa zúčastnilo šesť adeptov. Organ priťahoval a stále láka záujemcov rôznych vekových skupín a rôzneho stupňa interpretačnej úrovne. Nieto hádam u nás hudobného nástroja, ktorý tak súrne potrebuje odborné školenie. A tak bolo počuť, či účastník absolvoval ZUŠ, aspoň v odboroch klavír či iný klávesový nástroj, či konzultuje pravidelne, alebo len občas. Tí, čo nekonzultujú, často prenesú klavírne diela či klavírne výťahy na organ. Našťastie úplných samoukov, ktorí začínajú hrať priamo na organe, sa tu zúčastňuje minimum. Ani talentovaní účastníci, ktorí si trúfnu hrať originálnu organovú literatúru, si bez odborného vedenia však nedokážu poradiť s artikuláciou, frázovaním a agogikou. Tento rok nebolo účastníka, ktorý by bol odborne vedený. Aj tak však odzneli na pozoruhodnej úrovni originálne diela J. S. Bacha, J. Grešáka, L. Vierna v podaní M. Baku a V. Kopca. Tí by obstáli aj na konzervatóriu. Keďže absolventi cirkevnej hudby sa neumiestňujú v kostoloch v potrebnom množstve, ostane ťažisko organovej hudby v kostoloch i v obradných sieňach na amatéroch. Je však potrebné ich podchytiť aj takouto formou. Práve na takejto akcii by si vymieňali skúsenosti, získali podnety a najnutnejšie vedomosti z interpretácie. Problematická sa mi však vidí účasť konzervatoristov. Ide o to, že hlavná cena v podobe sošky sv. Gorazda sa predsa udeľuje. Primerané by bolo, keby konzervatorista-účastník bol študentom maximálne po 2. ročník. Z vyššieho ročníka konzervatória by mal byť zaradený ako hosť.

Prehliadka bola v krásnom kostole Panny Márie Kráľovnej Pokoja na trojmanuálovom digitálnom organe talianskej firmy GEM, vybavenom reproduktormi.

MILAN HRIC

Spevácka súťaž A. Dvořáka

Na 35. Medzinárodnej speváckej súťaži Antonína Dvořáka v Karlových Varoch zažiarili účastníci zo Slovenska už niekoľko ráz. Supernovou sa tohto roku stal konzervatorista zo Žiliny **Pavol Bršlík**. Nenápadný blondín z Kysuckého Nového Mesta má už za sebou viacero úspechov, tento však bol excelentný. Začiatkom novembra mu úspech v silnej konkurencii 130 protagonistov zo šiestich kontinentov radikálne otvoril brány do sveta. Bršlíkov úspech sa dal očakávať, hoci iste by málokto predvídal, že mladý muž vyhrá všetko, čo sa na súťaži vyhrať dalo.Podujatie pod záštitou Ministerstva kultúry ČR a Václava Klausa disponovalo hlavnými i zvláštnymi cenami. Dvadsaťjedenročný Bršlík, ako najmladší spevák vo svojej kategórii, získal l. cenu a dar majiteľa Sklárne Včelnička J.A. Ruckla. Vzácny metrový pohár z modrého skla putoval na Slovensko. V kategórii Junior bol jeho prednes opäť korunovaný absolútnou l.cenou Antonína Dvořáka a Cenou Štátnej opery Praha. Mladý talent získal na súťaži aj dve vedľajšie ceny. Ďalším ocenením boli poukážky na nákup notového materiálu z vydavateľstva Bärenreiter Praha. Predsedom medzinárodnej poroty bol dirigent František Vajnar. Pod úspech v rámci prípravy sa podpísala aj korepetítorka Zuzana Priečinská a Bršlíkova pedagogička Emília Sadloňová.

Účasťou a vzornou reprezentáciou sa splnilo viacero snov a dnes reálne existujú i práva účasti na špičkových podujatiach. Pavol je študent šiesteho ročníka, má ponuky na vystúpenie v Štátnej opere v Prahe, ale aj inde. Po skončení však s najväčšou pravdepodobnosťou bude pokračovať na VŠMU.

Výsledky 35. Medzinárodnej speváckej súťaže Antonína Dvořáka v Karlových Varoch

Kategória Junior Ženy

1. cena Muradymova Natalia, Rusko
2. cena Masaryková Martina, Slovensko
3. cena Kovaljova Alexandra, Rusko
   Kudrjavceva Jekaterina, Rusko

Čestné uznania
Braynova Eugenia, Bulharsko
Hojková Zdenka, Česká republika
Houkalová Irena, Česká republika
Kalivodová Andrea, Česká republika

Muži

1. cena Bršlík Pavol, Slovenská republika
2. cena Paster Maxim, Rusko
3. cena Moravec Josef, Česká republika
   Sólyom-Nagy Máté, Maďarsko

Piesňový odbor

1. cena Bršlík Pavol, Slovenská republika
2. cena Paster Maxim, Rusko
3. cena Houkalová Irena, Česká republika
   Solyom-Nagy Máté, Maďarsko

Čestné uznania
Gusareva Olga, Ukrajina
Kalivodová Andrea, Česká republika
Popova Alla, Ukrajina
Šroubařová Hana, Česká republika

Zvláštne ceny vypísané pre rok 2000
Bršlík Pavol (dve ceny A. Dvořáka a Cena Státního divadla
Jiříková Iveta, Česká republika
Menčikova Tatiana, Rusko
Houkalová Irena, Česká republika
Moravec Josef, Česká republika
Gandi Priti, Slovensko
Novotná Klára, Česká republika
Šrubařová Hana, Česká republika

Lolo Mintál

Slovenskí víťazi

Krátko po úspechu na súťaži J. P. Sweelincka v poľskom Gdańsku zabodovala mladá slovenská organistka **Bernadetta Šuňavská** (VŠMU – prof. F. Klinda) na prestížnej interpretačnej súťaži *Premia Valentina Bucchi 2000* v Ríme. V silnej medzinárodnej konkurencii (pritom jediná žena a najmladšia z účastníkov) získala 1. cenu – súťažila s repertoárom orientovaným na európsku organovú tvorbu 20. storočia. Tohtoročná organová súťaž – popri harfe a vokálnom odbore – prebiehala v troch kolách, v konečnom finále naša organistka s veľkým bodovým rozdielom predstihla argentínskeho a talianskeho účastníka.

Súťažné zaslúžené triumfy otvárajú mladej umelkyni bránu na renomované koncertné pódiá. Tešíme sa a blahoželáme. L. D.

Veľký počet úspechov má na svojom konte osemnásťročný kontrabasista zo Žiliny **Roman Patkoló**. Po jeho súťažnom debute roku 1997 na Celoslovenskej súťaži konzervatórií (1. miesto) nasledovali Kroměříž, Brno, roku 1998 Mníchov (Akademická cena DAAD), USA – Iowa City, Súťaž M. Sperger 2000 v Nemecku (absolútny víťaz). Mladý kontrabasista si získal sympatie mnohých renomovaných umelcov (Annie Sophie Mutter, L. Maazel, Z. Mehta...), ktorí ho podporili a kontaktovali s prestížnymi koncertnými pódiami. Patkoló od roku 1998 študuje v Mníchove, koncertuje v Európe a USA. O úspechoch a raketovej kariére mladého umelca budeme čitateľov s radosťou podrobnejšie informovať v nasledujúcich číslach Hudobného života.

Vyvrcholením 45. sezóny **Žilinského miešaného** zboru sa stalo jeho účinkovanie na 14. ročníku Pražských dní zborového spevu v prvom novembrovom týždni. Súťažný festival bol zaradený do projektu Praha 2000 – európske mesto hudby. Na súťaži sa zúčastnilo 31 speváckych zborov z celej Európy, súťažili v štyroch kategóriách. Žilinský miešaný zbor zvíťazil v D kategórii, zbormajster Štefan Sedlický získal cenu za vynikajúci dirigentský výkon ako najlepší dirigent všetkých štyroch kategórií. Žilinský miešaný zbor sa okrem toho stal laureátom celého festivalu.

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

V auguste t. r. zomrel v Miláne popredný taliansky skladateľ **Franco Donatoni**. Narodil sa 9. júna 1923 vo Verone, študoval na milánskom Konzervatóriu Giuseppe Verdiho a na Konzervatóriu Giovanni Battistu Martiniho v Bologni. Po absolutóriu pokračoval v štúdiách na Accademia di Santa Cecilia v Ríme u Ildebranda Pizzettiho a roku 1954 sa po prvýkrát zúčastnil na Darmstadtských prázdninových kurzoch. Ako jeden z najväčších talianskych skladateľov svojej generácie bol nositeľom radu medzinárodných uznaní a cien.

Na Vysokej hudobnej škole v Hannoveri sa uskutočnil 4. decembra autorský komorný koncert Ladislava Kupkoviča. Odzneli na ňom *Trio B dur pre husle, violončelo a klavír, Serenáda G dur pre štvoro huslí, štyri violy, štyri violončelá a kontrabas* a *Piesne z Kazachstanu pre violu a klavír.*

ZNOVUZRODENIE ORCHESTRA

Orchester hudobnej mládeže – donedávna sen niekoľkých nadšencov, sa vďaka tým, čo sa nezvyknú vzdávať: prof. Milošovi Jurkovičovi, dirigentovi banskobystrickej opery Pavlovi Tužinskému a dlhoročnému predsedovi Slovenskej hudobnej spoločnosti prof. Ivanovi Paríkovi, ako aj vďaka finančnej podpore Ministerstva kultúry SR, Hudobného fondu a Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia, stal skutočnosťou.

V spolupráci s riaditeľmi a pedagógmi slovenských konzervatórií vybral Pavol Tužinský výborných hudobníkov a tak už nič nebránilo obnoviť prácu tohto orchestra, pri začiatkoch ktorého bol vynikajúci pedagóg prof. Ján Pragant a neskôr aj jedna z najvýznamnejších dirigentských osobností Slovenska, prof. Ľudovít Rajter.

Týždeň pracovalo 30 študentov v rekreačnom stredisku v Ľubietovej pod vedením dirigentov **Pavla Tužinského** a **Karola Kevického**, ktorým ako lektor pomáhal klarinetista Štátnej opery v Banskej Bystrici Stanislav Borš. Výsledok ich úsilia sme videli (a najmä počuli) v koncertnej sále ZUŠ v Banskej Bystrici 14. októbra. Na druhý deň sa orchester predstavil na matiné v evanjelickom chráme v Ľubietovej a svoje miniturné zakončil potom večer koncertom vo Valaskej.

Banskobystrická premiéra sa odohrala pred vypredanou sálou v takmer rodinnej, neformálnej atmosfére, ktorú okrem prítomnosti niekoľkých mladých Bystričanov v orchestri podporil aj zdanlivo bezvýznamný detail – pán dirigent vzhľadom na nezvykle teplý podvečer (a možno aj kvôli tréme mladých orchestrálnych hráčov) povolil vystupovať chlapcom bez zväzujúceho fraku – iba v košeliach!

Výkon orchestra bol však mimoriadne koncentrovaný a prejavil sa hneď v úvodnej *Symfónii A dur* (KV 201) od W. A. Mozarta. Tento vrcholný predstaviteľ viedenského klasicizmu je vždy skúšobným kameňom orchestrov, pretože za zdanlivou jednoduchosťou sa skrýva množstvo problémov: požiadavky na takmer matematickú presnosť, vyváženosť nástrojových skupín, intonačná čistota... Možno konštatovať, že orchester sa zhostil úlohy veľmi dobre. V druhej skladbe – *Suite h mol pre flautu a sláčikový orchester* od J. S. Bacha – vystriedal za dirigentským pultom Pavla Tužinského Karol Kevický. O prekvapenie sa postaral **Miloš Jurkovič**, ktorý pohotovo prevzal sólový part po svojej žiačke (náhle ochorela). Príklad majstrovstva, majstrovstvo pedagóga! Po „oddychovom čase", ktorý vyplnilo dychové kvinteto (Joseph Haydn, Šimon Jurovský), predniesol orchester opäť pod taktovkou Karola Kevického tri časti zo suity v starom slohu *Z Holbergových čias* od E. H. Griega a potom už nasledovala *Suita miniature pre malý orchester*, ktorú pre vtedajší Orchester hudobnej mládeže skomponoval roku 1986 Ľudovít Rajter. Pod vedením Pavla Tužinského sa mladí hudobníci opäť vypli do nadšeného výkonu, za čo ich vďačné obecenstvo odmenilo dlhotrvajúcim potleskom. Efektný prídavok – *Tango* od Astora Piazzollu, interpretované bez dirigenta (študenti ho naštudovali vo svojom „voľnom" čase) – bol dôstojnou bodkou za týmto vydareným koncertom.

Treba ešte raz poďakovať všetkým, ktorí sa zaslúžili o (možno už neočakávané) znovuzrodenie Orchestra hudobnej mládeže pri SHS. Veríme, že na budúcu jeseň sa v Banskej Bystrici opäť stretneme a že vystúpenia tohto orchestra sa stanú trvalou súčasťou slovenského koncertného života. No najmä že budú inšpirovať mladých, talentovaných hudobníkov, motivovať ich tak, aby sa aj oni mohli podieľať na tomto krásnom zážitku.

BELO FELIX

ORFEUS NIE NEPOVŠIMNUTÝ

Stáva sa, žiaľ, a je nám to vždy nepríjemné, že dôležitá udalosť hudobného života nenachádza odozvu v našom časopise. Ospravedlňujeme sa za to všetkým čitateľom i tým, ktorí do „nepovšimnutých" podujatí vložili veľa námahy. Tentoraz sa tak stalo, keď sme bez reflexie ponechali podujatie, ktoré považujeme nielen za pozoruhodné, ale za jedinečné a nasledovaniahodné: študentský minifestival Orfeus, pripravený výlučne študentmi Hudobnej fakulty VŠMU. Najviac nás zaujala zreteľná koncepcia, a jej naplnenie, ktoré sa vo všetkých parametroch dôsledne pridržiavalo zvolenej témy. To nie je ľahké: od myšlienky, cez jej tvarovanie až po realizáciu vedie tŕnistá cesta, vyžadujúca si veľa odhodlania, obetavosti a energie. To, že sa celkom osobitú ideu aktuálneho pohľadu na osobnosť a odkaz J. S. Bacha podarilo zaodieť do takej príťažlivej podoby, že sa pritom dbalo na atraktívnosť a najmä na kvalitu jej realizácie, je jedinečné a potešiteľné najmä preto, že iniciátormi i aktérmi boli študenti hudby. Prísľub pre hudbu v novom tisícročí...

ALŽBETA RAJTEROVÁ

RESONANZEN 2001

20.–28. január 2001

Wiener Konzerthaus už po deviaty raz pripravuje čoraz úspešnejší festival starej hudby, zakaždým tematicky zameraný. Tentoraz ide o širokospektrálnu prezentáciu španielskej hudby 16.–18. storočia, ktorá poukáže na žánrové a štýlové bohatstvo v strednej Európe takmer neznámeho hudobného sveta, v kontexte hudby susedných krajín. Renomované účinkujúce súbory, resp. umelci dodávajú tejto španielskej hudobnej prehliadke lesk vysokej kvality: La Capella Reial de Catalunya pod vedením Jordi Savalla (on je každoročným hosťom festivalu Resonanzen), Hespérion XXI, taktiež pod vedením Jordi Savalla, Capilla Flamenca, Ensemble Micrologus, Al Ayre Espanol, The Harp Consort, kontratenorista Andreas Scholl a mnohí ďalší.

Festival dopĺňa prehliadka filmov na tému Stará hudba, diskusný večer s Jordi Savallom, prednáška Prof. A. Kohlera o Španielsku.

Neodmysliteľnou súčasťou festivalu je každoročne usporiadaná veľkolepá medzinárodná výstava staviteľov hudobných nástrojov, tohto roku s účasťou okolo 70 nástrojárskych firiem zameraných predovšetkým na výrobu kópií dobových nástrojov (20. a 21. januára vo foyer Konzerthausu, vstup voľný).

MINIPROFIL HŽ] VLADIMÍR SIROTA VIOLONČELISTA MANAŽÉR

Narodený 1967 v Bratislave
- štúdium: Konzervatórium Bratislava 1982–1988 (Karol Filipovič), VŠMU 1988–1993 (Karol Filipovič); bakalárske štúdium pedagogiky (1993–1995)
- súťaže: popredné umiestnenia na súťažiach slovenských konzervatórií 1984, 1986, cena SHF za najlepšiu interpretáciu skladby slovenského autora (1986)
- člen, sólista, resp. manažér v súboroch: SODAM (Sláčikový orchester detí a mládeže hl. m. Bratislavy 1981–1990), Komorný orchester a Miešaný zbor Konzervatória v Bratislave (1985–1988), Mladí bratislavskí sólisti (spoluzakladateľ); po premenovaní Komorní sólisti Bratislava (člen orchestra od roku 1990, manažér od roku 1992), Symfonický orchester VŠMU – spoluzakladateľ a organizácia (od roku 1994 dodnes); v súčasnosti zamestnaný ako manažér Koncertnej kancelárie HTF VŠMU
- producent koncertnej činnosti a záznamov na zvukové nosiče
- pedagóg: od roku 1989–1999 ZUŠ (violončelo), 1992–1994 (Konzervatórium)

FOTO ARCHÍV

Pochádzate z hudobníckeho prostredia?

V mojej rodine sa nikto nezaoberal hudbou profesionálne. Korene svojej hudobníckej životnej dráhy môžem vystopovať u starých rodičov z matkinej strany: starý otec mal vynikajúci hudobný sluch a stará mama v mladosti maľovala. Matka zdedila hudobné cítenie a nám deťom rada hrávala na klavíri. Fakt, že moja rodina sa nevenuje hudbe profesionálne, považujem skôr za výhodu ako za nevýhodu.

Čo rozhodlo o vašej hudobníckej profesii?

Rodičia veľmi priali (a aj veľa pre to urobili) môjmu hudobnému vzdelaniu, hoci spočiatku netušili, že povedie k profesii. No prajné, preto rozhodujúce prostredie ma obklopovalo od môjho prvého vstupu na ĽŠU až po absolventský recitál na VŠMU v Bratislave. Predovšetkým hudobne i ľudsky vzácne osobnosti: učitelia hlavného nástroja (V. Šoková, K. Filipovič), dirigenti komorných orchestrov (Ľ. Kvasnica, J. Pragant), pedagógovia komornej hry a speváckeho zboru na konzervatóriu (A. Vrteľ a D. Bill) a mnohí ďalší mi dali veľmi mnoho, za čo im patrí poďakovanie. Naučili ma pristupovať k hudbe s úctou a pokorou a čo je nesmierne dôležité – so zodpovednosťou. Dôležitý zlom znamenal môj vstup do komorného orchestra školy pod vedením Ľ. Kvasnicu: vtedy som začal mať hudbu rád. Mal som vtedy tiež možnosť navštevovať skúšky SKO pod vedením B. Warchala, čo tiež patrilo k mojim rozhodujúcim hudobným zážitkom.

Ako došlo k nie celkom bežnej kombinácii výkonného hudobníka a organizátora už v čase štúdia?

Od prvého vstupu na základnú školu som sa zapájal do rôznych organizačných štruktúr tried aj školy. Baví ma práca s ľudmi, rád spájam túžby a ciele ľudí do spoločného smerovania a tento pocit ma motivoval na organizačnú prácu rôzneho zamerania. Viem sa nadchnúť pre dobré a správne veci a rád túto energiu odovzdávam iným.

Možno súbežne na rovnakej úrovni byť aktívnym hudobníkom a manažérom? Zvyšuje čas na cvičenie?

Som toho názoru, že dlhodobo nie je možné dôkladne robiť viac vecí naraz. Navyše práca výkonného hudobníka sa vo svojej podstate odlišuje od manažérskej práce: umelecké povolanie veľmi intenzívne zasahuje do života človeka, ovplyvňuje jeho každodenný priebeh. Na druhej strane je ideálne, ak manažér má priamu hudobnícku skúsenosť, ak pozná život hudobníka takpovediac na vlastnej koži... V súčasnosti hrávam na violončele, vo voľnom čase sa snažím udržiavať si hráčsku kondíciu. Som však pripravený odovzdať jedno alebo druhé (hranie alebo organizovanie) niekomu inému, ak si tieto činnosti začnú navzájom prekážať a ak budem presvedčený, že som, resp. že sme v orchestri našli niekoho, kto bude našej práci dávať skutočný a hodnotný obsah. Aj o týchto veciach diskutujem s kolegami-hudobníkmi... Nateraz pre mňa platí: je krásne koncert zorganizovať a ešte krajšie je si na ňom v orchestri zahrať.

Komorní sólisti Bratislava...

... sa nachádzajú v hudobne nie veľmi vyspelom prostredí, ak zvážime fakt vysokej úrovne hudobného života neďalekej (ďalekej!) Viedne (nie komerčne a turisticky orientovaných kostolných produkcií). Sú to možno tvrdé slová, no slovenské koncertné prostredie musí prejsť hlbokou analýzou, ktorá by mala o. i. zahŕňať aj prieskum pre nás takého prepotrebného obecenstva. Problém priamo súvisí s hudobnou a estetickou výchovou žiakov na základných školách, ktorá je na katastrofálne nízkej úrovni. Základné umelecké školy majú síce vysokú úroveň, no ich dosah je primalý na to, aby vychovali obecenstvo. Umelo udržiavané nízke ceny vstupeniek na koncerty vážnej hudby, nízke ceny hudobných nosičov s vážnou hudbou najmä domácej produkcie oproti vyšším cenám vstupeniek a CD hudby komerčnej tiež prispeli k tomu, že široká verejnosť si neváži koncerty, resp. ďalšie produkcie z oblasti vážnej hudby. Východisko vidím napríklad v postupnom zlučovaní ZUŠ so základnými všeobecnovzdelávacími školami, čím možno dosiahneme stav, že hudobná výchova spojená s hrou na hudobných nástrojoch (i na nižšej úrovni), prípadne s hrou v amatérskych súboroch, vnikne pod kožu budúcich generácií a privedie ich vo väčšom množstve do koncertných sál. Je dobre známe, a skúsenosť to vždy znova dokazuje, že i to najskromnejšie aktívne muzicírovanie či zborové spievanie veľmi pozitívne poznačí mladého človeka, kultivuje ho, dáva mu viac motivácie pre kultúrnejší život... a možno robí ľudí lepšími...

Ďalšou krásnou (!) a dlhou témou je výučba profesionálnych hudobníkov. Aj tu treba úzkostlivo sledovať vývoj vo svete, kde stredné a vysoké školy vychovávajú predovšetkým orchestrálnych a komorných hráčov (pričom treba zdôrazniť aj potrebu výučby hry na dobových nástrojoch a dobovej interpretácie, ktoré u nás neexistujú, hoci sú bežnou súčasťou vyučovania vo svete), učiteľov hudby, pedagógov konzervatórií a vysokých škôl. Na tomto poli čaká slovenské hudobnícke a akademic- ▶

„Hudba na hranici" v Českých Budějovicích

(13.–15. november)

Tí, ktorým tento názov muzikologicko-pedagogickej konferencie, organizovanej Katedrou hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty Juhočeskej univerzity pripomenie známu prácu Petra Dorůžku *Hudba na pomezí*, nebudú ďaleko od pravdy. Podujatie nadviazalo na predchádzajúce dve konferencie (posledná roku 1998), zaoberajúce sa „nonartificiálnou" hudbou a jej vzťahmi k hudobnej pedagogike.

Účastníkov privítal na úvod koncert, na ktorom odozneli *Písničky na slova lidové poezie moravské* od V. Nováka v podaní študentov JAMU a brnianskeho Konzervatória so sprievodom M. Schnierera.

K referátom konferencie.

Príspevok skladateľa Pavla Blatného „Hraniční hudba na počátku 3. tisíciletí" bol zaujímavým nahliadnutím do tvorivej dielne autora. Ukážky z jeho tvorby spolu s video-záznamami dokumentovali kombinovanie prostriedkov Novej hudby s džezom formou konfrontácie alebo syntézy.

Referát Michala Košuta „Hudobný tvorca budúcnosti ako úplne sebestačný solitér" upozornil na tvorbu hudby prostredníctvom počítača, syntetizátora a samplera z aspektov „mimohudobných" (estetických, právnych, morálnych...). Vo vystúpení doplnenom zvukovými ukážkami sa zaoberal aj zmenami v názoroch na postavenie tvorcu, posunom hodnôt atď.

V príspevku slovenského účastníka Bela Felixa „Využitie muzikálu v školskej a mimoškolskej praxi" s podtitulom „detské hudobné divadlo?" bolo možné sledovať autorov názor na význam hudobno-dramatických činností v hudobnej výchove. Video-ukážky predstavili v tejto súvislosti dve autorove diela s výrazným etickým posolstvom.

Blok uvedený referátom Ludmily Peřinovej o diele a umeleckom vývoji skladateľa Daniela Fottó bol venovaný tvorbe s autoreflexiou autora, dotýkajúc sa tém využitia etnickej a historickej hudby, kreatívnej improvizácie, mikrointervalovej počítačovej hudby a pod.

Vyvrcholením bol koncert **Forrótronics** (t. j. Daniela Forró a súboru elektronických nástrojov), na ktorom zazneli v prierezu autorove skladby.

Rudolf Růžička hovoril na tému „Elekroakustická hudba – historie – současný stav a tendence elektroakustické a počítačové hudby".

Príspevok Evy Ferkovej „Perspektívy využívania počítačov pri výuke na vysokých a stredných umeleckých školách" načrtol možnosti využívania výpočtovej techniky študentmi hudby. D. Forró o. i. artikuloval požiadavku, aby skladatelia ovládali kompozičné techniky minulosti, aj mimoeurópske hudobné jazyky. Na túto myšlienku nadviazal Zdeněk Berger v referáte „Hudební hranice umělé a přirozené," kritizujúc europocentrizmus, ktorý diskriminuje hudobné prejavy iných kultúr.

Ako študenta hudobnej výchovy ma zaujala myšlienka využiť improvizáciu pri oboznamovaní študentov s hudobnými prejavmi minulosti i súčasnosti tak európskej, ako aj mimoeurópskej hudobnej tradície.

Na záver zazneli referáty Tomáša Kuhna „Profil Ivy Bittové – tvorba a interpretace" a Evžena Zámečníka „Muzikál Rychlé šípy a hudebně dramatická tvorba pro děti a mládež na hranici věku". Množstvo načrtnutých problémov a informácií dosvedčilo opodstatnenosť tohto podujatia. Spolupráca a podobné stretnutia v Čechách aj u nás by v budúcnosti mohli viesť k tomu, že hudobno-vzdelávacie inštitúcie (to je jedno ktoré) sa nebudú skloňovať podľa vzoru „konzervatórium – konzervatívny – konzervovať" (bonmot jedného zo zúčastnených).

ANDREJ ŠUBA

► ké prostredie ešte veľa práce (možno i v zmene postoja a myslenia ľudí). Dúfam, že v tejto veci si všetci prajeme, aby sme sa od vyspelých hudobných kultúr príliš nevzďaľovali...

O týchto problémoch sa v poslednom čase vedú aj mnohé (skryté i otvorené) diskusie na pôde VŠMU v Bratislave. Veď nikto nepochybuje o tom, že školy vlastne vychovávajú hráčov pre slovenské symfonické a komorné orchestre, teda sú liahňou hráčov, schopných hravo zvládnuť konkurzy a prispievajúcich ku kvalite týchto telies.

Organizačné zázemie v oblasti hudby na Slovensku – to je pole neorané... Vyznieva to tvrdo, no stačí návšteva u susedov, napríklad v Prahe, aby som si to uvedomil: na Slovensku neexistuje trh práce, ani trh cien v hudobnej interpretačnej oblasti. Jednotlivé regióny boli až príliš dlho odkázané na dotácie zo štátnych zdrojov. Pokrivilo to naše ekonomické vzťahy a komunikáciu s usporiadateľmi i umelcov medzi sebou. Situáciu by mohlo azda riešiť zavedenie štúdia hudobného manažérstva na VŠMU v Bratislave (doteraz na Slovensku neexistujúci odbor)...

Aktuálne plány s KSB...

– Na základe takejto analýzy je mi jasné, že sa treba cieľavedomejšie presadiť na zahraničných koncertoch. Po pozitívnej odozve koncertu na Pražskej jari 2000 a po vydarených projektoch tohto roku (niekoľko koncertných zájazdov v Nemecku a Švajčiarsku, 2 nové CD) máme azda nové a väčšie šance v zahraničí (máme ponuky na koncerty v Poľsku, v Prahe, v Karlových Varoch, Rakúsku a Nemecku), no pre nás je dôležité nájsť aj nový spôsob uplatnenia na slovenských a bratislavských pódiách. Tohto roku sa začal prerušovať (konečne!) kontakt domácich usporiadateľov s toľko premieľaným Hudobným centrom, resp. Slovkoncertom. Dúfam, že spomínaný trh práce a cien si začne hľadať svoju tvár.

Životný ideál Sirotu-hudobníka?

Aby mi v hudbe čo najmenej prekážali fyzické, resp. materiálne aspekty muzicírovania.

Životný ideál Sirotu-manažéra?

Pocit, že po koncerte nežiarim iba ja.

Hudobné lásky?

– Tých je veľa! Vedel by som menovať zopár mien – Haydn, Čajkovskij, Mahler, Šostakovič a ď. Ťažko vyberať a s každou novou skúsenosťou ich bude pribúdať... Podľa mňa je veľmi dôležité, aby sa s každou novou skúsenosťou v človeku otvárali nové a krajšie dimenzie jeho duchovnosti.

Rád objavím znova a znova, že som aj violončelista... je nepísaný zákon, že hudobný nástroj je pre muzikanta priateľ verný nadovšetko, ak mu človek venuje čas, tak on mu to viacnásobne vráti... no a rád objavím v sebe aj rozmer organizačne činného človeka. Toto vyrovnávanie dvoch činností na mňa pôsobí pozitívne a rád sa takto zbavujem inak tušenej jednotvárnosti. Je krásne koncert zorganizovať a ešte krajšie si na ňom v orchestri zahrať.

Takže neviem dnes jednoznačne odpovedať na túto otázku.

Som blíženec – azda odtiaľ črta dvojitosti.

MIESTO PRE...

MOYZESOVO KVARTETO

... AK SLÁČIKOVÉ KVARTETO PREDSTAVUJE V EURÓPSKEJ KULTÚRE VÝZNAMNÝ MOST MEDZI NAŠOU MINULOSŤOU A PRÍTOMNOSŤOU, CELÁ DVADSAŤPÄŤROČNÁ ČINNOSŤ MOYZESOVHO KVARTETA DOKAZUJE NIELEN TO, ŽE SI ČLENOVIA KVARTETA TÚTO SKUTOČNOSŤ PLNE UVEDOMUJÚ, ALE ŽE AJ PATRIA K NAJVÝZNAMNEJŠÍM REALIZÁTOROM TEJTO IDEY V NAŠEJ KULTÚRE.

(V. GODÁR)

Uplynulý rok sa v našej muzikantskej obci niesol v znamení výročia večne mladého dvadsaťpäťročného Moyzesovho kvarteta. Zavŕšme rok naplnený hudbou a jej oslavou spomienkami, hodnotením minulého aj prítomného, úvahami o budúcom. Hovoríme s primáriom tejto stálice nášho koncertného umenia Stanislavom Muchom.

Nebudeme sa na tomto mieste zapodievať životopisnými údajmi súboru (sú všeobecne dosť známe a napokon dostupné vo vašej jubilejnej publikácii), napriek tomu by ma zaujímalo, či si dokážete spomenúť na vaše prve spoločné vystúpenia?

Začínali sme veľmi skoro, ako šestnásťroční, teda skutočne dosť dávno na to, aby som si spomenul na konkrétne detaily. Ostala mi v pamäti skôr atmosféra z našich začiatkov. Boli poznačené veľkým nadšením a zanietením. Tie nám vsugeroval profesor Vrteľ, ktorý nás dal dokopy. Od začiatku sme s kolegami mali priateľské vzťahy, čo zaiste ovplyvnilo ďalšie osudy kvarteta. Pán profesor preferoval pri muzicírovaní kvalitu a pocit radosti. V tom čase naša profesionálna tvár bola ešte v plienkach, o to väčšia bola verva. Koncertnú činnosť sme začínali kvartetami Vranického, Haydna, Dvořáka... Publikum nás prijalo, reagovalo pozitívne, zrejme vycítilo, ako veľmi chceme a snažíme sa robiť umenie...

... navyše: vyzerali ste ešte mladšie ako v skutočnosti, tvárili ste sa nesmierne vážne a zanietene, čím ste zabodovali a získali okamžité sympatie...

– Zrejme aj to bol pre nás doping a stimul, ktorý nás zaväzoval. V umení sú potrebné spätná väzba, fluidum a vzájomná komunikácia s publikom. Kvarteto ako súbor má obrovský význam najmä z ľudského hľadiska, každý člen prispieva svojím vkladom, energia sa násobí. Forma a druh sláčikového kvarteta sú vrcholnou intímnou výpoveďou autorov. Nie je náhoda, že najväčší skladatelia siahli po tejto forme až v štádiu umeleckej zrelosti.

Do sveta vás vypravil prof. Vrteľ, ktorý nás opustil práve v roku vášho jubilea. Viem, že pre vás znamenal veľa. Aký je jeho zástoj vo vašom umeleckom živote?

Už počas štúdia na konzervatóriu som si k profesorovi Vrteľovi vytvoril silné puto. Nie je frázou ak poviem, že mi bol druhým otcom. Odkryl mi tajomstvá hudby, snažil sa vždy každému čo najviac nezištne dávať. Bol to senzitívny psychológ, osobnosť veľkých ľudských kvalít. Krásne spomienky mám na posledné roky, keď sme sa stretli na pedagogickej pôde. Nezabudnuteľné boli chvíle, keď sme mali na koncerte študentov. Počúvam jeho slová „trpíš, trpíš?", čo vždy rozviedol do pointy „čo tam po pár falošných tónoch, stráž si ľudský faktor". Správa o jeho smrti nás zastihla počas turné po Španielsku. Som rád, že ešte pred cestou sme ho boli navštíviť a že sme sa rozlúčili... Do poslednej chvíle myslel na tých, s ktorými bol spätý. Obdivujem obrovskú dávku energie, ktorú dokázal investovať do svojho okolia. Pozitívnym myslením prekonával balast a zlo, ktoré nás neraz a často obklopujú. Bol nad všetkým...

V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch umelci, vás vrátane, existovali pod záštitou štátu. Preferovaní a podporovaní boli najmä mladí. Zdá sa, že ideologické výčiny doby sa vás nedotkli ani v zmysle repertoárovom. Ako ste to vnímali?

Nie všetko treba vidieť čierno-bielo. Ani jeden z nás nebol naklonený režimu a predsa sme hrali, napredovali. Azda v tom zohrala úlohu šťastná a priaznivá konštelácia. Cestovali sme na východ aj na Západ, nepociťovali sme nijaké obmedzenia. Repertoár sme si budovali bez ohľadu na svetové strany, aj keď s veľkým dôrazom na domácu tvorbu.

Váš repertoár je neobyčajne široký, ako jediné naše kvarteto máte monopol na uvádzanie domácej tvorby. Veľa autorov ste inšpirovali. Kto vám ako prvý dedikoval skladbu?

– Presne si ani nespomeniem. Prelomový okamih pre nás reprezentovala *Hudba pre štyri sláčikové nástroje* od Ota

STANISLAV MUCHA

FRANTIŠEK TÖRÖK

FOTO M. FÖLDEŠOVÁ

Ferenczyho. Jedným dychom môžem menovať tiež *Zaklínadlá* (s altom) od Ilju Zeljenku. Týmito skladbami sme začali vážne pristupovať a prenikať k súčasnej hudbe. Na pôvodných skladbách je príťažlivé to, že nepoznajú interpretačnú konfrontáciu. V ich myšlienkach sa treba orientovať a hľadať obsahové jadro. Nové umenie nie je prvoplánové. V tomto zmysle je ideálna spolupráca priamo s autorom. Čudujem sa, že v telesách veľa ráz panuje apriórne odmietavý prístup k súčasnej hudbe.

Máte špeciálnu afinitu k určitému štýlu, k filozofii, k autorovi?

– Všetko sa odvíja paralelne s vekom. V začiatkoch sme uprednostňovali romantizmus, postupne sme obsadzovali všetky epochy kvartetovej hudby – od nástupu útvaru až po včerajšok. Všetko závisí od štádia vývoja a situácie. Nateraz ťažko označiť ktorýkoľvek štýl či autora ako prioritný.

Zmenou režimu sa zmenili hodnoty, záujmy, orientácia ľudí. Doba s jej charakteristikami poznačila aj umelcov. Existujete pod strechou inštitúcie, ktorá vám garantuje určité istoty. Ako vnímate objektivitu, ako záujem súčasného publika u nás?

– Možno konštatovať, že spôsob existencie našej spoločnosti sa veľmi odkláňa od duchovnej cesty. Preferovaná je najmä technika, čím dochádza k disproporcii a tým k ohrozeniu duchovného rozvoja ľudstva. Najväčšou chybou v tomto smere by bolo zanedbať mladých. Preto je dôležité usporadúvať kvalitné koncerty, dostatočne propagované. Poskytuje sa tým šanca rozpoznať, že umenie, hudba nikomu nemôže ublížiť. Ako každý, aj ja rád počúvam populárnu hudbu, zaráža ma však jej uprednostňovanie v celkovej mediálnej hierarchii. Nejaký začínajúci spevák vydá prvé cédečko, hovorí a píše sa o tom vo všetkých médiách ako o udalosti. O vážnom interpretačnom umení nikde ani zmienky, pritom našinec musí mesiace, roky tvrdo pracovať, kým odvedie kvalitný výkon...

Jednou z foriem priblíženia sa publiku je aj popularizovanie a isté komercializovanie tzv. vážneho umenia. Podobné tendencie ste prejavili napríklad na vašom jubilejnom koncerte, keď ste muzicírovali v náznakoch kostýmových štylizácií. Stretlo sa to aj s nevôľou...

– Všetko závisí od miery a vkusu. Život sa mení a aj my sa chceme brániť konzervativizmu. Ak niekto hrá Beethovena trebárs v bielom tričku, nemôže ma to rušiť, ak produkuje fantastickú muziku. Skutočné znevažovanie umenia vidím v nekvalite, nevkuse a arogancii. Priblíženie sa publiku môže závisieť aj od experimentu.

Okrem koncertnej činnosti pôsobíte aj pedagogicky.

– Už pred 10–15 rokmi sme spolu s kolegom Lakatošom učili na konzervatóriu. Práca v kvartete a dosť veľká rozcestovanosť nás prinútili túto prácu prerušiť. Druhý raz som sa vrátil, podobne ako F. Török, na Konzervatórium pred štyrmi rokmi. Keď som zistil, že dokážem učiť, začalo ma to priťahovať čoraz väčšmi. Učiteľ sa musí vedieť pozrieť na skladby veľmi dôkladne a detailne. Rovnako ma obohacuje kontakt s mládežou. Myslím, že dôležitý je otvorený, úprimný prístup k študentovi a primeraný tlak – nie primalý, nie priveľký. Študent to dokáže oceniť. Veľkou satisfakciou pre mňa je, keď študenti odo mňa chcú stále viac a viac. Výhodou a zároveň nevýhodou nás, interpretov, je, že všetko sa odohráva v čase.

Ako kvarteto ste dlho pôsobili na Slovensku osamotene. Črtajú sa medzi mladými vaši nasledovníci?

– Na konzervatóriu je momentálne zlá situácia, pretože niet violončelistov. Na VŠMU sú už dve kvartetá. Musím však opäť pripomenúť, že v porovnaní s našimi začiatkami to podobné súbory majú dnes oveľa ťažšie. Kvarteto a práca v ňom je dosť neefektívna, mladí si volia ľahšiu cestu odporu, obracajú sa „k efektnejšej životnej istote". My sme pre hudbu žili oveľa pokojnejšie... Mladí dnes, zrejme, nemôžu nájsť toľko sily, aby investovali prácu, keď výsledok je zavše veľmi chimerický.

Máte úctyhodnú kôpku CD nahrávok. Ktorú by ste uprednostnili?

– Výsledok nie je vždy totožný so vzťahom k istému dielu. Rád by som spomenul málo hrávané kvartetá, ktoré stoja mimo základného repertoára: skladby F. Schmidta, A. T. Grečaninova a J. L. Bellu. Práve jeho kvartetá zaraďujeme radi do programov, nech hráme kdekoľvek a poriadatelia sú ochotní rešpektovať náš názor. Táto hudba publikum prekvapí a fascinuje. Navyše jej zaradenie pôsobí ako oživenie stereotypných programov, ktorých ťažisko spočíva zvyčajne v klasických obohrávaných opusoch. Človek-umelec má postupne, ako dozrieva, predpoklady kvalitatívne rásť. K prvým našim nahrávkam sa vraciame s dávkou nostalgie, aj keď z dnešného pohľadu sme voči nim kritickí. Je to však úprimná výpoveď o nás, o dobe...

Ako ambiciózny a dynamický súbor určite máte nenaplnené sny či umelecké podĺžnosti.

– Chceli by sme skompletizovať nahrávky Beethovenových kvartet – a hlavne hrať. Hrať stále, pokým nám zdravie a energia na to vystačia.

PRIPRAVILA L. DOHNALOVÁ-ŠUSTYKEVIČOVÁ

ALEXANDER LAKATOŠ

JÁN SLÁVIK

FOTO M. FOLDEŠOVÁ

Peter Zajíček

JE UMELECKÝM VEDÚCIM JEDINÉHO DLHOROČNE ETABLOVANÉHO SLOVENSKÉHO BAROKOVÉHO ORCHESTRA, KTORÝ PREVZAL OD JEHO ZAKLADATEĽA PROF. JÁNA ALBRECHTA, A SVOJOU HÚŽEVNATOSŤOU, CIEĽAVEDOMOSŤOU, VYTRVALOSŤOU A V NEPOSLEDNOM RADE UMELECKOU OSOBNOSŤOU VYPROFILOVAL V TVRDEJ MEDZINÁRODNEJ KONKURENCII AKCEPTOVANÝ A UZNÁVANÝ SÚBOR. V ROZHOVORE S ALŽBETOU RAJTEROVOU UMOŽŇUJE ČITATEĽOM NAHLIADNUŤ NA NEĽAHKÚ CESTU K TOMUTO ÚSPECHU, HOVORÍ O TOM, ČO VŠETKO OKREM SAMOTNÉHO MUZICÍROVANIA ZAHŔŇA PRÁCA NA POLI STAREJ HUDBY, O PODSTATE HNUTIA STAREJ HUDBY, KTORÉMU SA SEBE VLASTNÝM NADŠENÍM A TEMPERAMENTOM UPÍSAL PRED TAKMER DVADSIATIMI ROKMI.

Narodili ste sa a vyrástli ste v Trenčianskej Teplej, v prostredí, ktoré malo relatívne ďaleko od centra hudobného diania. Čo vás priviedlo k hudbe – bola ona jedinou alternatívou pri rozhodovaní o budúcej profesii?

– Pochádzam z rodiny, v ktorej som sa ja jediný stal profesionálnym hudobníkom. Starý otec bol vzdelanec, ktorému hudba bola blízka a vytrvalosť vlastná. Otec mal pekný hlas, dobre spieval – počúval som ho na každoročných pašiách v našom kostole. Matka mi nedávno povedala, že vo mne sa to asi všetko stretlo a spojilo do mne vlastnej podoby... Myslím si, že hudbu som mal rád od detstva a dokonca som sa aj sám učil hrať na rôznych hudobných nástrojoch. Ešte pred zavŕšením 15. roku som hral okrem huslí aj na niekoľkých dychových nástrojoch, a hrával som hudbu žánrovo rôznorodú. Nasledovali roky na Gymnáziu v Trenčíne, ktoré malo byť východiskom tej alternatívy, na ktorú sa tešil otec: mal som sa stať elektrikárom-slaboprúdarom. Po dvoch rokoch štúdia na gymnáziu som sa však rozhodol, že to skúsim na konzervatóriu. Rozhodla o tom vlastne istá hudobná redaktorka z Československého rozhlasu, ktorá ma počula hrať na akejsi súťaži a presvedčila ma o správnosti tejto cesty. Spomínam, že som jej povedal, že by som chcel byť dirigentom, pretože hra na husliach je namáhavá. To však vyvolalo iba úsmevy.

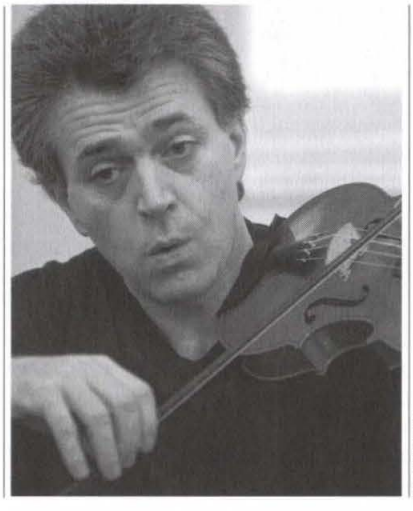


FOTO V. BENKO

S akými – teraz už hudobno-profesionálnymi predstavami ste absolvovali štúdium hry na husliach?

– Na začiatku môjho pobytu na bratislavskom Konzervatóriu som si nekládol veľké ciele. Chcel som študovať a vrátiť sa domov, resp. do Trenčína, ktorý mám dodnes veľmi rád. No po maturite sa objavili aj iné lákavé možnosti a v mojom rozhodovaní nastal malý zlom. Vybral som si štúdium na Vysokej škole múzických umení a na „Univerzite na Kapitulskej" u prof. Jána (Hansiho) Albrechta, ktorý ma sprevádzal až do svojho odchodu. Popri štúdiu na VŠMU u prof. Jána Skladaného som pestoval komornú hru u Hansiho a moja predstava o budúcnosti sa strácala. Hansi mi otvoril oči a srdce.

Bol to on, ktorý rozhodol o vašej orientácii?

– Neviem, či priamo rozhodol, ale určite poskytol ďalšiu možnosť. Moja hudobnícka aktivita bola dosť široká, ale nič nebolo také ušľachtilé, ako komorná hudba v súbore Musica aeterna na Kapitulskej. Hansiho láskavý humor, široký umelecký rozhľad a otvorenosť ma vtiahli do jeho integrovaného domu, kde ma učil rozumieť súvislostiam a nevyhnutnosti vývoja umeleckej kreativity. Vďačím mu aj za to, že ma primäl sledovať hudobný vývoj od raných storočí, čo bolo vtedy pre nedostatok literatúry a informácií náročné. Vďaka Hansimu som spoznal veľa významných osobností, umelcov, aj zo zahraničia, s ktorými dodnes spolupracujem.

Musica aeterna bola spočiatku len domácim, študijným súborom. Aké boli vaše predstavy o jeho budúcnosti?

Na Kapitulskej som začal hrávať pri poslednom pulte roku 1975 ako neskúsený medzi ostrieľanými chlapcami. Bol som fascinovaným pozorovateľom a čoraz viac ma vťahovala atmosféra, ktorú Hansi s hudbou vytváral, až som sa nakoniec prebojoval k prvému pultu.

Spočiatku sa hralo na moderných nástrojoch. Pokúšali ste sa v tom období aplikovať dobové spôsoby hry na hudobných nástrojoch?

– Nie, hrali sme moderným/tradičným spôsobom, pretože išlo o niečo iné: objavovali sme jazyk hudby minulosti počnúc stredovekom, cez Gabrieliho až po vrcholný barok...

Ako došlo k prechodu na dobové nástroje? Je známe, že prof. Albrecht spočiatku nebol nadšencom tejto myšlienky.

Raz – niekedy na začiatku 80. rokov – sa pri spoločnom počúvaní nahrávky Gustava Leonharda, ktorá upútala moju pozornosť, rozprúdila diskusia o tom, čo vlastne hľadáme. Hovorilo sa o dobových nástrojoch a Hansi sa veľmi zdvorilo bránil, až napokon vytiahol argument: na festivale v Brugách počul hrať nejaký – pravdepodobne nie príliš kvalitný – súbor na starých nástrojoch. Bol z toho veľmi sklamaný a nevidel zmysel v novej orientácii nášho súboru, mal z toho obavy. Treba dodať, že vtedy sme mali k dispozícii minimálne informácie a málo nahrávok. V Bratislave bol v tom čase o tejto problematike najlepšie informovaný Bohumil Trefný, umelecký vedúci súboru Chorea antiqua, ktorý ako prvý hral na dobových nástrojoch... Diskusie o nástrojoch však neustali a vďaka tomu, že sme od roku 1986 už boli vo zväzku Slovenskej filharmónie, boli šance na realizáciu môjho sna reálnejšie. Nechal som sa presvedčiť predovšetkým zahraničnými odborníkmi, ktorí nás upozorňovali, že s našou vybavenosťou a spôsobom hry sa v starej hudbe ďaleko nedostaneme. Bolo nám jasné, že nemôžeme a nechceme duplovať SKO, ktorý bol vtedy na svojom umeleckom zenite. Museli sme teda nájsť vlastný zmysel a spôsob existencie.

Veril som, že dokážeme ísť cestou, ktorú sme si vybrali. Nadšenie členov súboru a opakované spoločné návštevy na špecializovaných zahraničných festivaloch nakoniec presvedčili aj Hansiho... Mimochodom, náš prvý koncert na starých nástrojoch bol v novembri 1989...

Začiatok novej éry...

– V septembri toho roku sme hrali po prvýkrát vo Francúzsku, zároveň to bolo posledný raz na moderných nástrojoch. Stala sa vtedy taká zaujímavá vec: dva roky pred „presedlaním" na dobové nástroje sme už hľadali, skúšali, učili sa používať historické techniky hry, o čom sa v Bratislave veľa diskutovalo. Tie dva roky nám však neuveriteľne pomohli: hudobná reč baroka sa nám stala samozrejmou, takže zmena inštrumentára nám umožnila celkom plynule pokračovať v našom úsilí. Zistili sme, že s barokovým sláčikom sa oveľa jednoduchšie artikuluje, že črevové struny so svojím charakteristickým šumom nás vedú do neuveriteľného sveta dovtedy nepočutých alikvotných tónov. Ten zvuk nie je veľký, ale nádherný, plný.

Znie to veľmi jednoducho...

– V zásade išlo o uplatnenie historickej artikulácie a nadovšetko o boj o vieru a vytrvalosť. Mnohí sa v čase prelomu vzdali, čo som rešpektoval. Potrebovali sme veľa trpezlivosti, potrebovali sme ľudí, ktorých hlavným cieľom nie je pohodlný život, ktorí nechcú zahodiť to, čo vedia, ale naopak chcú si rozšíriť obzor. Je mi ľúto, že neinformovaní odborníci si dodnes myslia, že orientácia na interpretáciu starej hudby v zmysle dobových zásad si vyžaduje zabudnutie doterajších zručností, schopností a potrebu celkom nového učenia sa. Nie je to tak. Spokojne by som hneď mohol zasadnúť do symfonického orchestra a hrať symfonický repertoár. Ale v danej chvíli som chcel robiť niečo iné... Začiatky boli ťažké, no vo svete sa veľmi skoro povrávalo, že prvý a jediný barokový orchester v Československu je takrečeno v provincii, v Bratislave. Tešilo ma to...

FOTO V. BENKO

Dnes je Musica aeterna etablovaný súbor...

– Musica aeterna pôsobí v rámci Slovenskej filharmónie a dúfam, že si udržiava dobré meno aj popularitu. Našou úlohou je nezastaviť vývoj, zvyšovať kvalitu, vzdelanosť, historické vedomie, udržať sa na koncertnom pódiu a šíriť dobré meno SF i slovenskej hudobnej kultúry.

– Diapazón vašich záujmov je široký, neobmedzuje sa na prácu so súborom Musica aeterna...

– Teraz je mojím prvoradým cieľom Musica aeterna, no neviem, čo prinesie budúcnosť, veď možností ako sa uplatniť pri dobrom zdraví a kvalite je veľmi veľa. To, čo som chcel dosiahnuť, sa stalo: dieťa Hansiho Albrechta – Musica aeterna – žije a plní svoje poslanie v rámci svojich možností. Pravda, veľa záleží na motivácii a na vedení súboru, no v danej chvíli mnohé je tiež v rukách členov súboru. Ich um a talent by mali byť vyvážené pocitom povinnosti a zodpovednosti. Pokiaľ si udržia pozornosť, pokiaľ dokážu absorbovať nové podnety a informácie, potom je všetko v najepšom poriadku. No, žiaľ, ako všade inde v živote, nie je to vždy tak. Ale taký je život...

Repertoár súboru sa pohybuje v oblasti hudby 17. a 18. storočia, inými slovami centrom pozornosti je hudobný barok a začiatky klasicizmu, pričom sa zdá, že Musica aeterna má osobitne blízky vzťah k francúzskej hudbe, čo sa odzrkadľuje nielen na programoch, ale aj na dávnych aktívnych kontaktoch s francúzskymi hudobníkmi, s Centrom pre barokovú hudbu vo Versailles...

– 17. a 18. storočie poskytuje nesmierne širokú paletu hudby inštrumentálnej i vokálnej. S francúzskou hudbou ide o akési predurčenie: pri prvej návšteve francúzskej barokovej scény spoločne s Hansim Albrechtom som pocítil, že toto je to pravé, „orechové". Je to trocha osobné, ale nebol som ďaleko od pravdy: francúzsky a taliansky hudobný štýl ovplyvnil celú Európu, v dielach mnohých skladateľov došlo k ich syntéze. Nemecký barok je tiež derivátom a zmesou talianskeho a francúzskeho baroka, obohateného určitými národnými, napríklad poľskými alebo českými tradíciami (Telemann).

Kam až môže historicky pokročiť repertoár súboru Musica aeterna vzhľadom na nástroje, ktoré používa, teda na nástroje barokové?

– Hráme aj vrcholný klasicizmus, konkrétne Haydna a Mozarta, no Beethovenove symfónie v našom zložení hrať nebudeme. Máme aj niektoré nástroje, resp. sláčiky primerané po-barokovému štýlu. No rovnako ako v iných parametroch našej činnosti, aj tu ide o kompromis. Treba však podotknúť, že časové predely, v ktorých sa odohrala výmena inštrumentára, nie sú historicky zachytené. Napríklad husle: od barokových nástrojov až po nástroje typu Jeana-Baptista Vuillauma, teda po moderné husle, prešla cesta, ktorá nie je dokonale zmapovaná, pretože vývoj bol v čase i priestore veľmi individuálny a flexibilný. Ale aby som odpovedal na otázku: s nástrojmi približne z rokov 1780–1790 môžeme hrať aj Schuberta, pretože v jeho období sa ešte bežne v praxi používali. Osobne by som veľmi rád uviedol aj Rossiniho sláčikové sonáty, čo by bolo veľmi zaujímavé na dobových nástrojoch... Pokiaľ ide o obsadenie MAe: musíme ho pravidelne dopĺňať o dychové nástroje, čo je, našťastie, čoraz viac možné aj z domácich zdrojov.

Je známe, že sa intenzívne venujete odkrývaniu neznámych pokladov našej hudobnej minulosti: ste pravidelným návštevníkom zahraničných, no predovšetkým slovenských archívov, kde sú uložené vzácne hudobné zbierky spred niekoľkých storočí. Ste teda bádateľom, muzikológom, na druhej strane pravidelne spolupracujete s „autentickými" hudobnými historikmi.

– Práca s prameňmi je mojou veľkou záľubou, no zároveň aj povinnosťou. Úspechy súvisiace s touto mojou amatérskou muzikologickou činnosťou sú vždy tým najlepším zadosťučinením. Tak tomu bolo napríklad v prípade našej francúzskej nahrávky z tvorby J. S. Kussera, či teraz v prípade najnovšieho kompaktného disku venovaného hudbe, ktorú som objavil v Štátnom okresnom archíve v Trenčíne. Každý archívny objav, ktorý ma osloví, je vzrušujúci, najmä ak potvrdzuje európsky kontext. V tomto zmysle bol pre mňa najkrajší záujem Michaela Talbota, významného bádateľa Vivaldiho tvorby. Keď sa dostal k vivaldiovským materiálom zo zbierky z Podolínca, na ktoré upozornil hudobný historik Ladislav Kačic, prejavil veľký záujem spolupracovať na problematike talianskeho concerta. Aj repertoár z Podolínca by sa mal dostať na CD: nejde tu len o Vivaldiho, ale aj o skladateľov, ktorí dláždili cestu veľkým osobnostiam. Dokonca je možné, že sa tam nájdu materiály k doteraz neznámym dielam talianskych skladateľov... Teraz pracujeme na rekonštrukcii dosiaľ neznámych sonát Samuela Capricorna, významného skladateľa, v 17. storočí dlhší čas pôsobiaceho v Bratislave, ktoré som vďaka súpisu archívnych materiálov na Slovensku našiel vo Viedni. Nápadne sa podobajú zbierke concertov Antonia Bertaliho, ktoré som si objednal z B. N. de France. Som napätý a zvedavý, ako vylúštime túto záhadu... Podobných dobrodružných otáznikov, týkajúcich sa minulosti hudby na území Sloven-

ska, je veľmi veľa. Radosť z ich vyriešenia sa podobá radosti z potlesku po dobrom koncerte...

Spolupráca so slovenskými muzikológmi sa veľmi zlepšila; oceňujem ich ústretovosť a som za ňu vďačný. No je načase vytvoriť lepšie podmienky pre edičnú činnosť v oblasti hudobných pamiatok a teoretických prác, také, aké sú samozrejmosťou v mnohých kultúrnych krajinách, kde sa výskumy a vedomosti hudobných historikov zužitkujú aj publikovaním ich prác.

Zaujímate sa aj o bratislavské hudobné tradície...

– Áno, a mal by som chuť vytvoriť prototyp slávneho bratislavského Batthyányiho orchestra a uviesť s ním hudbu, ktorú primas sám počúval.

Už sme sa dotkli otázky dobových hudobných nástrojov. Musica aeterna používa, podobne ako iné súbory tohto druhu, originálne, resp. v zmysle „rebarokizovania" rekonštruované nástroje i kópie...

– Všeobecný trend dnes smeruje ku kópiám. Dobové nástroje, pokiaľ nie sú špičkovej kvality a v originálnom vyhotovení, sú často zdrojom prekážok, vyplývajúcich z ich zlej kvality, citlivosti na zmenu prostredia, na teplotu a vlhkosť vzduchu. No v Európe je dosť špecialistov – nástrojárov, ktorí stavajú nástroje technologicky správne, znelé, vieryhodné a krásne, teda verné kópie dobových nástrojov. Ich neoceniteľná výhoda tkvie v tom, že sú nové, tak ako boli nové ich modely vyrobené v 17. a 18. storočí a ešte neboli vystavené neprajnému prostrediu, vysušovaniu, absentujúcemu napätiu strún a pod., čo určite neprispeva ku kvalite ich zvuku...

FOTO V. BENKO

V čom spočívala úprava pôvodne barokových sláčikových nástrojov pre nové požiadavky v priebehu 19. storočia?

Stradivariho husle mali „dokonalú" barokovú formu i akustickú dimenziu. Keďže neskôr, v 19. storočí, ľudia túžili po väčšom zvuku, museli zmeniť niektoré komponenty nástrojov, ktoré, ak ich dnes chceme používať pre starú hudbu, musíme zrekonštruovať do predpokladaného pôvodného stavu. Našťastie sa zachovalo niekoľko pravých originálov (teda takých nástrojov, do ktorých v priebehu stáročí nikto konštrukčne nezasiahol) a tak máme dôkazy, ktoré slúžia na podporu mnohých argumentov v polemikách o barokových husliach. Vonkajší vzhľad sláčikových nástrojov sa od ich definitívneho vykryštalizovania v 17. storočí zmenil minimálne: upravil sa iba záklon krku, aby bolo možné vyššie napätie strún.

No v skutočnosti ide o celý rad ďalších zásahov, povedal by som o celú procedúru, ktorá sa týka postavenia kobylky, materiálu pre hmatník, pre strunník, uchytenia strunníka, napätia strún – de facto na originálnom nástroji niet ani jednej kovovej súčiastky, len drevo a črevo (s výnimkou, majúcou hodnotu skutočnej rarity: Stradivari údajne na niektorých svojich nástrojoch zvnútra pribil krk iba priloženým na korpus jedným či dvoma železnými klincami). Spätnú úpravu sláčikových nástrojov do barokovej podoby by som stručne nazval ich odľahčením: je to akýsi pendant k prirodzenosti, nenásilnosti príznačnej aj pre interpretáciu starej hudby.

Ako možno „staré" nástroje nadobudnúť – kúpou, zapožičaním, prenajímaním, ako sponzorské dary?

– Sponzorské dary – to je u nás v tejto oblasti neznámy pojem...

Prenájom hudobných nástrojov z múzeí na Slovensku podľa oficiálnej verzie z Ministerstva kultúry zasa „nemá vytvorenú dostatočnú legislatívnu bázu". Vraj nie je možné vyriešiť otázku zodpovednosti za požičaný nástroj. Sám tomu nerozumiem, lebo v zásade všetko je možné. Funguje to v iných krajinách a možno by stačilo poučiť sa. Problém ma zaujíma najmä v súvislosti s kladivkovými klavírmi: nástroje bratislavskej výroby boli slávne v celej Európe, iba my akosi tomu nechceme veriť a priznať sa k tomu. Táto otázka by sa mala dostať viac do centra pozornosti, aby v budúcnosti aj klávesová hudba minulosti mohla zaznieť na štýlovo primeranom inštrumentári... Je tu ešte ďalší problém, spočívajúci v názore mnohých muzeológov, podľa ktorého treba uchovať nástroj ako artefakt v takej podobe, v akej sa našiel a nepripúšťajú nijakú možnosť zásahu, „rekonštrukcie", teda vylučujú nástroj z praxe a ponechávajú mu iba funkciu muzeálneho exponátu... Táto argumentácia je možno z istého hľadiska odôvodnená, nie je však vždy výhodná pre spoločnosť.

Povráva sa, že niektoré naše depozity hudobných nástrojov sú v žalostnom stave a slúžia iba na to, aby sa v nich uskladnené nástroje zaručene veľmi skoro zničili, pričom kustódi veľmi neradi umožnia nahliadnuť do týchto priestorov...

– Neraz som sa o tom už zmienil. Vďaka zahraničným hosťom som začiatkom 90. rokov mal možnosť navštíviť depozity hudobných nástrojov, napríklad v Dolnej Krupej, kde by som sa za iných okolností vôbec nedostal. Musím konštatovať, že som bol na jednej strane potešený, na druhej strane veľmi nemilo prekvapený situáciou, v akej sa nástroje nachádzali, keď napríklad klavír nestál na nohách, ale na kante, prostredie bolo vlhké, resp. som videl nástroje, ktoré by si naozaj zaslúžili pozornosť a po minimálnej oprave by aspoň občas mohli slúžiť živej koncertnej praxi. Nemuseli by byť naladené na extrémnu výšku, veď historické ladenie je relatívne. Praxi starej hudby by to veľmi pomohlo. Viem, že to je predovšetkým otázka peňazí. V nejednej diskusii som sa pokúšal dospieť k riešeniu. Ako som spomínal: výsledkom bolo odvolanie sa na legislatívu... Rád by som prispel k riešeniu tejto situácie, no obávam sa, že nie sú vytvorené podmienky na zmenu. V súvislosti s plánmi privatizácie dokonca hrozila likvidácia aj toho, če sa v depozitoch v Dolnej Krupej vytvorilo... Naštastie k tomu nateraz nedošlo.

Vnucuje sa otázka zmyslu „úschovy" v depozitoch, kde nástroje nikomu a ničomu, ani ukazovaniu, neslúžia, ba naopak, sú odkázané na dožitie. Nebolo by menším zlom, keby sa takéto ohrozené nástroje odpredali, resp. prenajali za prísne určených podmienok na účely praxe?

– To je otázka pre muzeológov, ktorí sa ňou zaoberajú. Mne sa táto situácia zdá veľmi neférová a nespravodlivá voči nástrojom a budeme za ňu raz pykať. Trápi ma, že práve ja sa musím prizerať tomu, ako tieto hodnoty odchádzajú. Nasledujúce generácie sa právom budú pýtať, prečo sme ich zavčasu nezachránili, prečo sme im nezabezpečili vhodné klimatické podmienky, prečo sme ich slušne nezakonzervovali, prípadne prečo ten či onen kus už dávno nebol použitý na pódiu, keď na nič iné, aspoň na demonštráciu nástrojárskej tradície, ktorá bola na Slovensku i v Bratislave veľmi bohatá.

Osobne som presvedčený o možnosti kompromisu v spore muzeológov s hudobnou praxou. Videl som v zahraničí niekoľko múzeí, kde boli vystavené originálne klávesové nástroje a boli v hrateľnom stave. Ich zvuk, ktorý sme si nechali predviesť (myslím konkrétne na istú súkromnú zbierku pri Bostone), bol neuveriteľne krásny. Presvedčil som sa, že je možné dostať originálne nástroje do hrateľného stavu. Je to otázka zložitej starostlivosti o ne, neustáleho merania vlhkosti, napätia a pod. Aj v prípade sláčikových nástrojov určite existujú možnosti v tomto smere, no, ako som už spomenul, u nás je možnosť prestavby nereálna, pretože ide o nástroje zo štátnych zbierok. Iné je, ak sa zachoval nástroj v originálnej a zároveň hrateľnej podobe – a sú aj také. Je veľmi nebezpečné,

ak sláčikový nástroj nie je ostrunený, t. j. nie je vystavený tlaku a napätiu, pre ktoré bol konštruovaný, stráca svoj tvar, uvoľňuje sa vrchná a spodná doska; rovnako ak sa na husliach odlepí vrchná doska a okamžite sa neopraví, nástroj sa celkom „rozíde", lebo luby vždy majú tendenciu otvárať sa. „Zdravé" životné podmienky pre hudobné nástroje sú rovnako dôležité ako zdravé životné prostredie pre človeka. To jasne hovorí proti argumentácii muzeológov, že nástroje treba uchovať v stave, v akom sa našli. Ak sa nemajú celkom zničiť, treba im zabezpečiť základnú starostlivosť (aj v prípade, že sú redukované na výstavný exponát). To by mali mať na starosti odborníci a pohľad na problém by mal byť vecný, racionálny, nie jednostranný.

Stručne: v prípade zachovaných strunových a klávesových nástrojov vidím naozaj veľké možnosti z hľadiska ich opätovného rozoznenia. Zapožičanie sláčikových nástrojov napríklad talentovaným študentom, resp. vynikajúcim hudobníkom by mnohým riešilo aj finančnú situáciu...

Aká je situácia u nástrojov dychových?

– Ich opotrebovanosť je vysoká; no výnimočne sa nájdu aj kvalitné, hrateľné dobové dychové hudobné nástroje...

... ako napríklad sada basetových rohov v Krásnej Hôtke – Betliari, o ktorej sme písali v HŽ/2000/č. 7-8... – Hudobné nástroje potrebujú okrem starostlivosti samotných hráčov aj pravidelnú odbornú údržbu. Ako je to v prípade barokových nástrojov, ktoré sú odkázané na nástrojárov-špecialistov: máme na Slovensku takých?

– V Bratislave, ani na Slovensku nikto taký nejestvuje. Pri tzv. druhom začiatku MAe, keď sme sa preorientovali na staré nástroje, sme si dali súkromné nástroje „prerobiť" na barokové husle, a to v Prahe u majstra husliara M. Komára. V Európe je takýchto vynikajúcich odborníkov veľmi veľa, veď ide len o úzku špecializáciu široko rozvetveného nástrojárskeho remesla. V Bratislave sú zatiaľ len pokusy s poťahovaním sláčikov a s určitými úpravami na nástrojoch, no ja osobne volím inú cestu: v Nemecku mám majstra-husliara, vynikajúceho znalca starých huslí, ktorému môžem svoj nástroj v prípade potreby zveriť. Ľutujem však mladých ľudí, ktorí by mali záujem o interpretáciu starej hudby a nemajú možnosť dostať sa ku kvalitným nástrojom. Cesta do Nemecka, Holandska, Anglicka je pre nich zatiaľ problémom. Nehovoriac o možnosti nadobudnutia kvalitných kópií dobových nástrojov, ktoré sa vyrábajú rovnakou technológiou ako v čase vzniku ich modelu, z rovnakého materiálu, majú zväčša nádherný zvuk i vzhľad a sú pre tamojšie pomery aj prístupné v normálnych cenových reláciách...

FOTO V. BENKO

Osobitným problémom, neoddeliteľným od oživovania hudby minulosti, je ladenie.

– Ladenie je naozaj kapitola sama osebe. Jednotlivé obdobia, krajiny a kultúry, ba aj mestá mali vlastné zásady, ktoré súviseli so stavbou nástrojov, s temperamentom ľudí a predovšetkým s tradíciou. V Európe sa v období baroka ladenie pohybovalo približne od „francúzskeho" ladenia, t. j. 392 Hz pre a^1 (čiže dnešné, moderné znejúce *g*), až po nemecký *Chorton* – 460 Hz, čo je dnešné znejúce b^1. To je jeden problém. K prekvapeniam dochádza, keď napríklad v Taliansku na ceste z juhu – z Ríma cez Mantovu do Benátok na severe prejdeme od ladenia 392 Hz postupne až k 460 Hz. Dôkazom nízkeho „francúzskeho" ladenia sú zachované nástroje, napríklad historický organ v Chapelle Royale vo Versailles. Aj pre dychové nástroje platí celý diapazón ladení: sú to opäť zachované nástroje (napríklad flauty, pozostávajúce z veľkého množstva dielcov, ktorými bolo možné predlžovať alebo skracovať nástroj a tak prispôsobiť jeho tónovú výšku), ktoré svedčia o tom, že v praxi to nebol problém. Pri sláčikových nástrojoch je to podobné, veď zvyšovaním či znižovaním napätia strún sa mení ladenie, pričom treba pripomenúť, že prílišným napínaním dochádzalo neraz k pretrhnutiu strún. Neslobodno však zabudnúť, že v čase, keď sa tieto nástroje vyrábali, stavali sa pre konkrétne prostredie, teda majster husliar vedel, aké ladenie bude potrebné a pri ladení dosák prihliadal na tento fakt, takže nástroje boli z hľadiska akustického optimálne. To súvisí s poučkou tradovanou v baroku: „Začínaj ťahať struny tak, aby si dostal ten najkrajší zvuk, aký tento nástroj poskytuje." Je to veľmi abstraktné, ale veľmi pravdivé. Platilo to nielen pre husle, aj pre violu da gamba a pod. Dedinský hudobník, ktorý si v krčme ladil nástroj, sa riadil len podľa sluchu, tak, aby mal dobrý pocit, aby bol zvuk podľa neho vyrovnaný. Fungovalo to teda celkom prirodzene. K tomu treba dodať, že na sláčikových nástrojoch sa používali určité kalibre strún, teda struny určitej hrúbky, ktorá tiež bola určená pre konkrétny tón. V Ríme sa používala oveľa hrubšia struna a^1 ako v Benátkach. Aj to zaručovalo zdravý zvuk nástroja.

Aké ladenie v tejto výškovej „džungli" používa Musica aeterna?

– Najčastejšie dosť všeobecne zaužívaný kompromis 415 Hz. Je to ladenie, bežne používané v Bachovom období. Neskôr sa v Rakúsku Haydnove symfónie intepretovali aj s ladením a^1 = 428 Hz, čo takisto vieme zo zachovaných hudobných nástrojov.

Historicky poučená interpretácia starej hudby je osobitným, širokorozvetveným odborom. Ako je to s prípravou hráčskeho dorastu na Slovensku?

Naše umelecké školstvo ešte len čaká úloha vytvoriť podmienky pre záujmecov o štúdium starej hudby a o jej interpretáciu. V súčasnosti to u nás ešte stále nie je prvoradé. No riešenie nás neminie. Držím tomu palce a rád by som sa toho dožil, prípadne pomohol.

Vyučujete?

– Externe prednášam na Cirkevnom konzervatóriu i na HTF VŠMU a v prípade záujmu poskytujem konzultácie aj súkromne.

Čo poviete mladému hudobníkovi, ktorý prejaví záujem „konvertovať" na starú hudbu v zmysle historicky poučenej interpretácie?

– Doteraz som nikdy nemal čas príliš teoretizovať. V každom prípade som takého hudobníka vždy pozval, aby to skúsil, s upozornením, že musí mať veľa trpezlivosti, že na začiatku treba preskakovať veľké prekážky a na to je potrebný ten istý talent, tá istá príprva, tá istá zručnosť, akými musia disponovať všetci ostatní hudobníci, teda aj tí „tradiční". Nejde o nič iné. Treba sa zaoberať trošku inými metodikami, vnímať nástroj v kontexte doby, nástroj a sláčik držať v inej polohe než sme zvyknutí pri moderných nástrojoch s modernou technikou hry. Pri týchto základných veciach hneď začíname ťahať sláčik po črevových strunách, hovoríme o výrečnosti, pretože tón a artikulácia sú prvoradé. Treba mať na zreteli množstvo detailov a zároveň vycítiť líniu celej skladby a nájsť bod, ku ktorému všetko smeruje. Mladým záujemcm, ktorí chcú pracovať, umožním nahliadnuť u mňa doma do literatúry, prekladov, ktoré mám k dispozícii... Ako vraví C. Ph. E. Bach, hudobník musí byť predovšetkým vyzbrojený dobrým hudobným vzdelaním, trpezlivosťou a talentom, musí vedieť napodobniť svojho učiteľa alebo dobrého interpreta. Vítaná je tiež schopnosť improvizácie a dobrej harmonickej predstavivosti.

A tak mladí hudobníci pomaly vnikajú do problematiky, odpichujúc sa od základov francúzskeho štýlu prostredníctvom Muffatovej školy, alebo talianskeho štýlu prostredníctvom Geminianiho a Tartiniho spisov; nemožno sa zaobísť bez *Husľovej školy* Leopolda Mozarta v českom preklade (a nie je to jediný vydaný preklad z tejto oblasti). Prosto, dnes už je dosť literatúry, z ktorej sa možno poučiť, kde je všetko jasne napísané.

Napriek nespochybniteľným tendenciám vo svete, napriek rovnako nespochybniteľným úspechom malej, no živej scény starej hudby na Slovensku prevládajú v odborných kruhoch názory svedčiace o neinformovanosti: dobové nástroje sú stále považované za jediné kritérium tohto prístupu k „starej" hudbe, pravá podstata problému máloko-

ho zaujíma. Mnohí považujú nepohodlné intepretačné zásady za putá obmedzujúce muzikantský rozlet. Ako by ste vysvetlili nevyhnutnosť historického pohľadu na hudbu, na jej interpretáciu? Ako by ste presvedčili „neveriacich"?

Pre mňa je najkrajší pocit, keď presvedčím hudbou. Keď zahráme napríklad Mozartovo divertimento a poslucháči, nevediac, že hráme na dobových nástrojoch a podľa spomínaných princípov, spontánne reagujú: „To bol nádherný Mozart!" To nepotrebuje ďalší komentár.

Aby som sa však nevyhol odpovedi: základným záujmom hnutia pre starú hudbu je snaha vrátiť hudbe pôvodný kontext, aby podala informáciu o dobových záujmoch, možnostiach a zámeroch. Medzi základné zásady preto patrí zrozumiteľnosť hudobného textu. Ide predsa o komunikáciu, ktorú dosiahneme zreteľnou artikuláciou, vyváženosťou zvuku a pod. A pokiaľ ide o tzv. výrazovú chudokrvnosť: emocionálny a racionálny vklad interpretov starej hudby často prevyšuje úroveň aktualizovaných (tzv. moderných, súčasných) interpretácií... Popri všeobecných princípoch platí pre každé obdobie iný súbor zásad: v istom období je úzke puto medzi ľudským hlasom a hudobnými nástrojmi a pokyny hovoria o tom, že nástroje majú imitovať hlasy, inokedy je inštrumentálna hudba veľmi vzdialená od vokálnej hudobnej reči... Ak sa sústredíme na jediný nástroj, v každom historickom či štýlovom období nájdeme obecné pravidlá, platné pre celé storočie, ale aj pravidlá, týkajúce sa iba daného nástroja a tiež pravidlá viažuce sa na určité miesto alebo tradíciu... Popritom však netreba zabúdať, že o znejúcom tvare hudby aj v minulosti rozhodovali živí ľudia-hudobníci a nie iba v učebniciach zhrnuté pravidlá, ktoré sú často určené začiatočníkom. Preto dnešná, aj historicky poučená interpretácia zahŕňa inšpiráciu a zámer hudobníkov, podložené racionálnym hudobným vedomím a čo najdôkladnejšími historickými informáciami. Môžem vyjadriť to, čo cítim dnes, alebo aj to, o čom sa domnievam, že mohli hudbou vyjadrovať v danej historickej epoche... Treba zdôrazniť, že seriózni hudobníci nikdy nikoho nechceli presvedčiť o tom, že im ide o historickú autentickosť či totožnosť. Našou snahou a povinnosťou je otvoriť problémy, otvoriť pohľad na podstatu tradície, na základné princípy komponovania a predvádzania hudby v minulosti.

Ideály historicky poučenej interpretácie sa dnes uplatňujú aj v historicky menej vzdialených obdobiach, po klasicizme nasledovali romantickí skladatelia vrátane Brahmsa, Dvořáka, Smetanu...

Aj tu ide predovšetkým o snahu a prirodzený záujem priniesť čo najpravdivejší zvukový obraz. Dnes je všeobecne známe, že pri predvedení napríklad Beethovenových symfónií na dobových nástrojoch možno o. i. počuť aj drevené dychové nástroje, ktoré vo forte pri modernom obsadení celkom zaniknú.

Kritici argumentujú, že hnutie starej hudby s jeho obrovským trhom zvukových nosičov je predovšetkým záležitosť komerčná.

– V žiadnom prípade to nie je **iba** obchod. Dôkazom sú špičkoví interpreti, ktorí hrajú a vedú majstrovské dielne bez nároku na honorár.

Hnutie starej hudby dostalo v posledných rokoch nový rozmer, keď veľkí dirigenti, ktorí stáli pri začiatkoch hnutia starej hudby zväčša s vlastnými súbormi, dnes stoja na čele moderných symfonických orchestrov, sú tam čoraz úspešnejší, lebo hudobníkov i obecenstvo presvedčia o potrebe nového pohľadu na hudbu, ktorý nie je nevyhnutne viazaný na dobové nástroje. Zlé jazyky týmto dirigentom podsúvajú tiež komerčné pohnútky. Vnímate to ako tvrdý kompromis?

– Už som povedal, že aj náš prístup je kompromisom. Prečo by sme ho teda odmietali? Doba, v ktorej žijeme, nie je pre umelcov veľmi priaznivá, pretože problém financovania hudby je celosvetový, lebo prostriedky sa presúvajú inam, než tomu bolo doteraz. Pripúšťam, že niektorí dirigenti, ktorí sa teraz postavia pred symfonický orchester, myslia aj na udržanie svojho doterajšieho renomé. No pre mňa je prvoradá otázka: dobové alebo moderné nástroje? Ak sa rozhodneme pre dobové nástroje, vec je jasná. V prípade, že máme pred sebou orchester s modernými nástrojmi, sú dané aj jeho zvukové možnosti. Čo bude v tom prípade nové? Dirigent – znalec princípov interpretácie starej hudby – osloví svojimi požiadavkami týkajúcimi sa aplikácie princípov rétoriky, historickou analýzou hudby vynikajúcich inštrumentalistov s modernými nástrojmi, ktorí doteraz hrali „moderným" spôsobom, s veľkým vibratom, veľkým zvukom, neodlišujúc frázy, s kontinuálnym tokom hudby... Na vlastné oči a uši som videl a počul moderné orchestre, ktoré vynikajúco hrali starú hudbu, aj Händelovu operu, Mozartove symfónie. V tomto prípade ma vyrušuje malý diapazón alikvotov, ktorý nám, naopak, poskytujú dobové nástroje. Je to možno chyba mojich nárokov, ale vie ma potešiť aj takýto koncert... Všetko je možné...

Spomínaní dirigenti prichádzajú do moderných orchestrov aj s novoformulovanými otázkami výslovnosti, spôsobu čítania textu, pričom zásadne používajú urtexty, teda vydania realizované na základe dôkladného štúdia skladateľských autografov, a po eliminovaní všetkých dodatočných doplnkov v partitúrach. Neexistuje prípad, že by niektorý zo spomínaných dirigentov používal „romantické" noty. Urtext predloží koncertnému majstrovi, ktorý sa neraz búri, lebo s tým má prácu, veď ide o dielo, ktoré „všetci poznajú a hrajú takmer naspamäť podľa tradície" a teraz ho odrazu nespoznajú, toľko je tam zmien, čudných zvukov, rytmov, frázovania (stalo sa s dirigentom Norringtonom, Smetanovou Mojou vlasťou a Českou filharmóniou). Je to však jediná cesta ako sa vrátiť k hudbe takej, akú napísal autor: prinútiť hudobníkov, aby z takého materiálu hrali, aby nehrali Dvořáka, Smetanu s nánosmi toho všetkého, čo sa za storočie nabalilo, čo do tej hudby vôbec nepatrí... Dnes je väčšina profesionálnych hudobníkov vysoko vzdelaná, a vedia, čo majú robiť. Myslím, že by si aj zaslúžili, aby ich mozgový potenciál bol využitý. Vo všeobecnosti by bolo dobré vychádzať z premisy, že interpretované dielo nepoznám, že o ňom musím začať rozmýšľať, aktívne použiť svoje vedomosti. Je potrebné, aby sa reflexia hudby uskutočnila v pravde, to znamená v danom okamihu, nie ako nejaká ďalšia reprodukcia.

Ste predsedom Centra starej hudby...

... ktoré azda postupne pevne zakotví v štruktúre slovenskej hudobnej kultúry. K prioritám jeho činnosti patrí uvádzanie hudby z územia Slovenska, a to diel tu pôsobiacich skladateľov a diel, ktoré sa zachovali v našich archívoch a tvorili súčasť niekdajšieho veľmi pestrého, bohatého a živého hudobného repeortoára. Ide o zabudnutú hudobnú históriu, ktorú sa snažíme oživiť. Budujeme knižnicu, poriadame semináre, stretnutia, interpretačné dielne s významnými svetovým interpretmi, čím čiastočne suplujeme hudobné školstvo. Okrem každoročného medzinárodného hudobného festivalu chceme zaviesť série koncertov venovaných jednému skladateľovi – v nastávajúcom roku by to mali byť Dni Carla Philippa Emanuela Bacha, jednej z kľúčových postáv dejín hudby...

Centrum starej hudby pracuje výlučne na báze dobrovoľnosti, bez vlastných prostriedkov, pričom sa zdá, že výsledky jeho činnosti prevyšujú jeho súčasné postavenie, o čom svedčia aj hodnotenia pozorovateľov zo zahraničia.

Najväčší problém...

Najväčším problémom hnutia starej hudby zostáva dorast, o čom som sa už zmienil.

Najväčší sen...

– Snov je veľa, nateraz je to séria nahrávok s hudbou zo šľachtických a kláštorných archívov na území Slovenska, ktorá dokumentuje priamu nadväznosť tunajšieho hudobného života na ostatné krajiny Európy... Najväčším snom je asi budúcnosť Centra starej hudby: mala by sa z neho stať profesionálna organizácia, alebo súčasť už fungujúcej inej organizácie so zaručeným finančným príspevkom, ktorý by vytvoril priestor pre kreativitu hudobníkov, muzikológov, editorov a pedagógov, aby sa ich um sústredil do zmysluplného reprezentatívneho celku.

Osobný hudobnícky ideál...

– Je ich viac. Záber huslistu, ktorý sa zaoberá historicky poučenou interpretáciou je taký široký a rozmanitý, že nemožno hovoriť o jedinej osobe, ktorá by bola ideálom. Keďže som v oblasti starej hudby takmer autodidakt, využívam svoje pozorovania z koncertnej praxe a z nahrávok a z neustáleho samoštúdia – v tom niet konca. Štýlov, dobových pohľadov, vzorov, ideálov je tak nekonečne veľa, že stále mám pocit akoby som stál na samom začiatku...

Eugen Suchoň
Metamorfózy
päť variácií na vlastné témy pre orchester (klavír)

Ľubomír Chalupka

V retrospektíve dejín slovenskej hudby 20. storočia predstavuje prvá polovica 50. rokov osobitú vývojovú periódu, keď v dôsledku spoločensko-politických zmien po februári 1948 prišlo k simplifikujúcim zásahom do domáceho tvorivého kultúrno-umeleckého prostredia. Aplikácia téz tzv. socialistického realizmu, spojená s vulgarizujúcimi predstavami o demokratizácii hudobnej kultúry, mala za následok ideologicky motivovanú preferenciu takých žánrov, v ktorých sa dobovo presadzované idey mohli priamočiaro uplatňovať a hudobne tlmočiť, teda žánrov vokálnej hudby s primeraným textom (aktuálne boli napríklad masové piesne, typ malej tzv. ľudovej kantáty i rozsiahle kantátové vokálno-inštrumentálne útvary), ako aj programovo (často len v podobe nadpisu, či dedikácie) zaštítených inštrumentálnych kompozícií. Požiadavky ľudovosti a zrozumiteľnosti viedli ku skladbám málo náročným, emblém národnosti v hudbe sa vyčerpával štylizovaným spracovaním pôvodného slovenského piesňového a tanečného folklóru, určeného pre repertoár novovznikajúcich poloprofesionálnych súborov. Predstava „jednotného skladateľského frontu", kontrolovaná novovytvorenou inštitúciou – Zväzom skladateľov, sa mala realizovať presadzovaním kolektívne osvojovaných „správnych" noriem, kontrolou, a v prípade správnosti odmeňovaním výsledkov. Uvedené praktiky si mali osvojiť skladatelia všetkých generácií – od najstarších, narodených ešte v 19. storočí, až po adeptov, vzdelávajúcich sa v kompozičných triedach na vysokej škole. V mene realizácie takejto doktríny sa viacerí skladatelia, najmä tí, ktorí si dokázali vypracovať vlastnú štýlovú sústavu ešte pred rokom 1948, museli vyrovnávať s problémom zjednodušovania a primitivizácie, resp. sa mali zriecť predchádzajúcich „formalistických" štádií vlastnej tvorivosti a písať diela na spoločensko-kultúrnu objednávku so spontánnym, konjunkturálne predpokladaným nadšením. Tento tlak výrazne postihol aj príslušníkov generácie slovenskej hudobnej moderny, nastupujúcej a formujúcej sa v medzivojnovom období. Tak vznikali v rokoch 1949–1956 kantátové útvary aj inštrumentálne programové kompozície Alexandra Moyzesa, Jána Cikkera, Dezidera Kardoša, Šimona Jurovského, Ladislava Holoubka a ďalších(celkove bolo v tomto období napísaných cca 80 skladieb), oslavujúce tú-ktorú politickú udalosť alebo osobnosť.

FOTO ARCHÍV

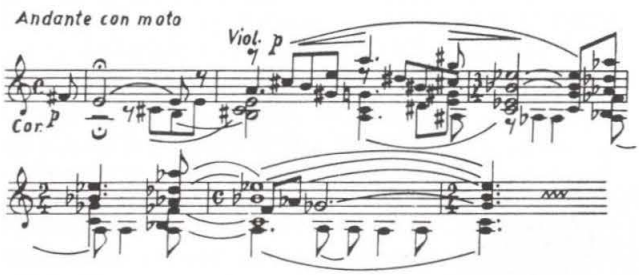
Generačný druh menovaných skladateľov, Eugen Suchoň, sa síce dokázal vyhnúť spomenutej simplifikácii, ako jediný z nich nenapísal skladby z okruhu žiadaných žánrov, no na vlastnej koži musel skúsiť tlaky totalitných dobových názorov, korigujúce individuálnu umeleckú predstavu, keď bol nútený prijať revízne zásahy do svojej opery *Krútňava*, nasledujúce po jej premiére v decembri 1949. O rok neskôr sa ujal komponovania hudby k filmu s revolučnou tematikou *Boj sa skončí zajtra*. Jeho svedomie však nedovoľovalo prispôsobiť sa, aj v tejto skladbe Suchoňova vlastná predstavivosť a skúsenosť eliminovala úžitkovosť filmovej hudby a prevládajúcu opisnosť a viedla k hudbe plnej dramatických kontrastov a emocionálneho napätia, ktorého účinnosť uplatnil už vo svojej opernej prvotine. (Z hudby k filmu skladateľ neskôr – o 25 rokov – vytvoril symfonický obraz *Prielom*). Ešte polemicky zreteľnejšie sa Suchoň postavil voči dobovým vulgarizmom v kompozičnej praxi – v máji 1953 dokončil cyklickú skladbu *Metamorfózy – päť variácií na vlastné témy vo forme symfonickej suity*, pričom paralelne vznikla aj klavírna verzia (podobne si skladateľ počínal aj v prípade fixovania svojich starších cyklických skladieb – *Malej suity s passacagliou* op. 3 ako aj *Baladickej suity* op. 9).

Polemiku viedol Suchoň najmä na úrovni umeleckého identifikovania sa s predchádzajúcim vlastným tvorivým vývojom: *Metamorfózy* sú koncipované ako autobiograficky motivovaný reminiscenčný opus, prezentujúci skladateľovo vnútro a jeho emocionálne reakcie na zážitky a životné skúsenosti z rokov 1935–1945. V takto určenom programovom zázemí a vo väzbe na konkrétnu chronológiu sa Suchoňova skladba radí k podobne zakotveným reminiscenčným opusom slovenskej hudby – k *4. symfónii Es dur* Alexandra Moyzesa a k *Spomienkam* Jána Cikkera, ktoré vznikli roku 1947. Radí sa k nim dômyselnosťou stavebnej práce, prepojenou s emocionálnou účinnosťou kontrastov, zabudovaním spo-

mienky na vojnové roky evokujúcej dramatizmus, napätie a protest. Koncentrovanosťou variačnej práce, schopnosťou budovať kompozične celistvé plochy prostredníctvom invenčných buniek na úrovni mikrotektoniky, jednoliatosťou zvuku, napätím medzi tvarovou príbuznosťou a výrazovou kontrastnosťou jednotlivých variantov ich prekonáva. Vnútorná jednota päťčasťového cyklu sa posilňuje citáciou, priebežným pripomínaním tém ich prenášaním z časti do časti, pričom sa intervalové kontúry tém zachovávajú a mení sa ich charakter. Tento konštruktívny spôsob vnútornej disciplíny v rámci cyklu, ku ktorému ho viedol učiteľ na Majstrovskej škole v Prahe Vítězslav Novák, ctiteľ Brahmsa a Francka, uplatnil Suchoň už v dvoch skladbách z mladosti – v *Malej suite s passacagliou* op. 3 a v *Klavírnom kvartete* op. 6. V *Metamorfózach* inklinuje k symbolickému zakotveniu tém, každá z nich sa viaže nie natoľko na osoby, ale na emócie, situácie a zážitky uložené v skladateľovej pamäti. Zaujímavosťou je aj riešenie cyklickej stavby: z hľadiska časového a formového rozvrhu ide o postupne sa rozširujúce časti a komplikovanejšie členené celky – od počiatočného prelúdia po evolučne rozvinutú sonátovú formu. Prvé tri časti, ktoré nasledujú attacca a trvajú kratšie než štvrtá s piatou časťou, vytvárajú vlastne trojčasťovú kompozíciu. *Metamorfózy* Suchoň dedikoval Václavovi Talichovi, klavírnu verziu diela pripísal svojej manželke Herte Schischitzovej.

Vstupný nápad, hoci rozsahom skromný, predstavuje motivický komplex (Pr. 1) zložený z tvarových elementov, zá-

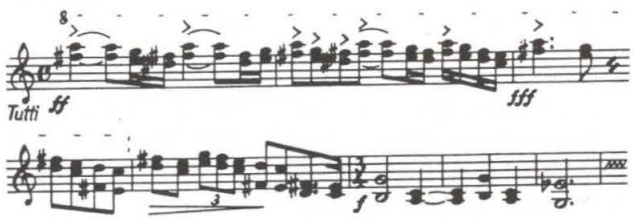
Pr. 1



väzných pre celé dielo. Celotónový pokles, prednášaný lesným rohom, znie ako zvolanie v horách, ktoré vyvolá rezonanciu – po poklese o kvartu nižšie sa dvoma stúpajúcim krokmi čistej kvarty stručne rozvinie a pohyb sa preruší malosekundovým poklesom. Komplex je ukončený rapsodicky zvlneným kvartovým skokom, pripomínajúcim predlžovanie koncov, príznačné v niektorých slovenských ľudových piesňach. Motivický celok charakterizovaný ako asymetricky kontúrovaná pohybová vlna je príznačný pre otvorený typ Suchoňovej melodickej invencie, ktorý sa výrazne uplatnil vo *Fantázii pre husle a orchester* (1947) i v *Krútňave*, jeho intervalové kvartovosekundové jadro pripomína vedľajšiu myšlienku druhej časti *Sláčikového kvarteta* op. 2. i ústredný tvar *Malej suity s passacagliou*. V stručnom rozvrhu komplexu možno nachádzať jednak genézu rozsiahlejších, gradačne zvlnených melodických nápadov v ďalších častiach skladby, jednak vzájomné pomery medzi tvarovou určitosťou melicko-rytmicky určených myšlienok a sonicko-farebnou statikou záveru komplexu, a sledovať pomer medzi imitačno-polyfonickou väzbou tém a homofónne traktovanou zvukovou výslednicou. Okrem uvedených súvislostí, ktoré koncentrovaný tvar vstupného komplexu generuje, možno sekundovokvartovú odpoveď v sláčikoch dešifrovať aj ako sled tónov, symbolizujúci (podľa I. Vajdu) iniciálky Suchoňovej budúcej manželky. Azda preto sa tento sled, objavujúci sa v nasledujúcich častiach cyklu, spája s jemnou lyrikou, ale aj s vášnivejšou intonáciou.

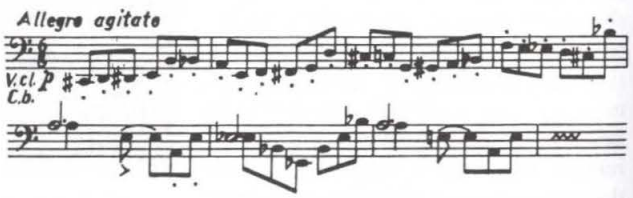
V nasledujúcom priebehu (už na pôde druhej časti) sa v nezmenenom tempe *Andante* objaví melodicky rozšírený variant témy (kvarta sa mení na kvintu). Podobne ako východiskový tvar, aj táto rozšírená podoba zaznie trikrát. Predstavuje jadro lyrickej citovosti a vrúcnosti, ku ktorej sa skladateľ vracia na miestach, žiadajúcich akýsi výdych po nápore až dramaticky vypätých tónov (napríklad v záverečnej časti). Takýmto kontrastným nápadom, podmieňujúcim prvé gradačné vypätie v skladbe, je rapsodicky vzrušivý, rytmicky zahustený pulz motívu, ktorý obnažuje dôležitú pozíciu maloterciového intervalu (možno sa s ním stretnúť pri stavbe rozsiahlejších melodických nápadov i akordických štruktúr v *Baladickej suite*, *Fantázii pre husle* i v opere *Krútňava*) (Pr. 2).

Pr. 2



Repríza témy vo flaute upokojuje dramaticky zvlnenú atmosféru a rozplynie sa v doznievajúcom akorde. Tretia časť *Allegro agitato* stavebne zodpovedá trojdielnemu scherzu s krátkym úvodom s centrálnym triom a kódou. Signál v tvare deformovaného sekundovokvartového jadra vstupného motívu sa ozýva najprv nesmelo v klavíri a dychoch a postupne sa rozširuje do celého orchestra, zväčšujúc svoj objem a stupňujúc vzrušivosť (dominujú imitačné väzby signálov na pomere zväčšenej kvarty). Po secco akorde v celom orchestri a tlkote fagotu a violončela (evokujúceho tlmené volanie o pomoc) sa ozve téma fugáta (hlavná téma scherza) charakteristická chromatickým zahustením základného sekundovokvartového jadra a rýchlo pokrývajúca priestor všetkých dvanástich tónov v oktáve. (Pr. 3) V záverečných kvintových

Pr. 3

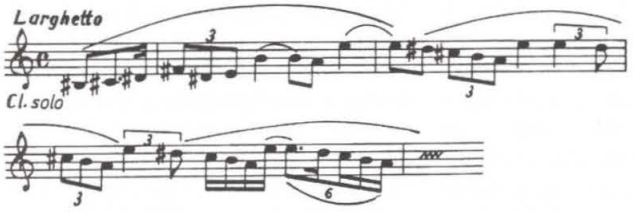


skokoch témy sa využíva pomer zväčšenej kvarty, tento pomer funguje aj v imitačných väzbách duxu a comesu vo fugáte, prudko sa rútiacom vpred. (Výstavba tohto dielu pripomína tiež Suchoňove staršie skladby – zväčšená kvarta sa v polyfonických súvislostiach objavila v *Sláčikovom kvartete*, vzrušený pohyb zvlnený kvintovými skokmi je prítomný v scherze *Klavírneho kvarteta*). Po troch gradačných vrcholoch a krátkej spojke sa ozve kontrastná hudba *Tria*, nesená v gracióznej až žartovnej podobe. Popri variante stúpajúceho pohybu uzavretého ozvenou čistých kvárt odvodenom z ústredného motivického tvaru, ktorý zaznieva v hoboji, sa dvakrát exponuje motív z 2. časti, budovaný z paralelizmov malých tercií. Návrat hudby z úvodu, založený na kvintových signáloch, sa kombinuje s fugátom – pri jednej z exponovaných

tém v sláčikoch sa uvádza jej inverzia v skupine drevených dychových nástrojov, čo svedčí o Suchoňovej konštruktívnej vôli uvádzať pohyb do vzájomných súvislostí. Prísnosť kontrapunktických väzieb v Suchoňovej hudbe však prekrýva emocionálna nasýtenosť nápadov, vzrušenosť a kontrasty (podobným spôsobom Suchoň kompenzoval linearitu zvukovosťou a expresivitou už v *Klavírnom kvartete*). Kvôli účinku stupňujúcej gradácie vytvoril augmentovaním kvintových skokov z témy nový variant, ktorý dominuje v závere dialógu medzi polyfonickými líniami a priamo sprostredkuje kódu – vo víre pocitov hrôzy z vojnového besnenia (podľa slov skladateľa scherzo evokuje atmosféru konca tridsiatych rokov a obdobia druhej svetovej vojny) sa hudba nakrátko preruší a zdvihne k znepokojujúcemu (*Sostenuto*) lamentu s prvkami chorálu, v sláčikoch sa objavuje citát beethovenovskej otázky „Musí to byť?", atmosféra kontemplácie pripomína záverečnú časť *Baladickej suity*. Trvá však krátko, lebo prudko pulzujúcim pohybom scherza, ktorý dvakrát zasiahne do tohto reflexívneho prostredia, časť náhlivo končí.

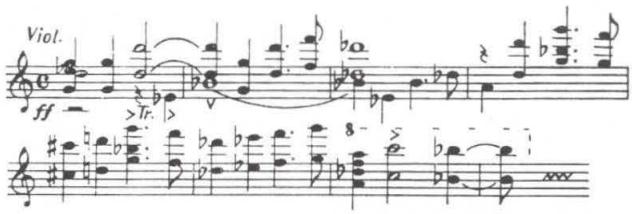
Štvrtá časť cyklu začína bukolicky, až idylicky, ale bez náznaku sentimentality – trilky v sláčikoch, figurácie v klavíri sprostredkujú výsostne sonickú plochu, atmosféra zodpovedá lyrickým miestam v husľovej *Fantázii*, resp. charakteristike horskej prírody v 1. obraze *Krútňavy* (tento typ hudby Suchoň využil neskôr v 5. skladbe cyklu *Obrázky zo Slovenska – Horalskej suite*.) Figurácie vyrastajú zo sekundovokvartového jadra. Na tomto pozadí sa najprv vo violončelách ozve úvodná téma, ktorú vystrieda sólo klarinetu s pastorálnou melódiou (znovu odkazujúcou na intonačné prostredie *Krútňavy*). (Pr. 4). Po návrate úvodnej témy v husliach sa idylická nálada končí. Predstavuje vlastne introdukciu k ďalšiemu priebehu, kde sa vo viacerých dramaticky exaltovaných vlnách ozvú variácie, či lepšie povedané metamorfózy ústredných jadier kompozície – rytmicky obmenený paralelizmus tercií (zmenených z malých na veľké a stúpajúcich), monumentálne znejúci sekundovokvartový sled, pripomínajúci lesklým zvukom podobný tvar i výrazovú atmosféru prvého dielu *Žalmu*. V slede tematickej evolučnej premenlivosti sa pripomenie aj melodický roztúžený variant ústrednej témy, aký sa zjavil v druhej časti. Návrat k atmosfére introdukcie podčiarkuje Suchoňovu tendenciu k trojdielnej uzavretosti hudobného toku, napĺňaného kontrastmi danými procesom priebežného metamorfovania vstupných tematických jadier.

Pr. 4



V záverečnej piatej časti cyklu vrcholí proces evolúcie a obmeňovania. Skladateľ v snahe docieliť účinné vyvrcholenie tu siahol po tvaroch, ktoré tvorili pointu gradačných vĺn – predovšetkým využíva kvartovokvintové jadrá a zároveň v zmysle cyklickej retrospektívy pripomína témy z predchádzajúcich častí. Najprv v lesklom zvuku lesných rohov a v trúbkach zaznievajú fanfáry veľkosekundových poklesov z úvodu skladby, obohacovaných kvartovotritónovými skokmi, ako anticipácia víťazstva, radosti z ukončenia tragických zážitkov z vojny. Po tejto introdukcii sa ozve téma, ktorú možno chápať ako nový variant kvintovokvartových signálov (Pr. 5), tvoriaca základ dvoch gradačných vĺn. Na ňu nadväzuje augmentovaný tvar lydického poklesu z pastorálnej klarinetovej témy zo štvrtej časti, ako aj pohyb budujúci na paralelizme veľkých tercií. Po krátkom predele citujúcom pastorálnu tému začína evolučný diel, kde sa skladateľ vracia ku všetkým témam (s výnimkou úvodnej), ktoré využil v predchádzajúcich častiach. K nim pripája ďalší variant – záverečnú tému s kvintovým zdvihom, zaznievajúcu najprv v lesnom rohu (Pr. 6), aby ju následne prebrali všetky skupiny symfonického orchestra. Je to téma definitívneho potvrdzovania radostnej nálady, kde skladateľ v záujme vygradovania azda najviac zjednodušil svoje vyjadrovacie prostriedky a podčiarkol romantizujúci základ exponovanej výrazovej hladiny. Dominuje durová tónina – konkrétne *E dur*, ktorá aj v predchádzajúcich skladbách (*Klavírne kvarteto, Krútňava*) symbolizovala pohodu, vyrovnanosť, optimizmus.

Pr. 5



Pr. 6

Metamorfózy premiérovo uviedol Ľudovít Rajter so Slovenskou filharmóniou v októbri 1953, klavírnu verziu o mesiac neskôr nahrala v rozhlase skladateľova manželka Herta. Nadšené ohlasy kritiky z Bratislavy, podobne ako ohlasy po uvedení skladby na jar 1954 v Prahe zhodne oceňovali „...vysoké umelecké majstrovstvo, sviežu hudobnosť, dokonalé ovládnutie formy, bohatú inštrumentačnú predstavivosť". Zámer podčiarknuť kontinuitu a umeleckú autenticitu svojho individuálneho štýlotvorného rastu a dozrievania v reakcii na podnety osobného i spoločenského charakteru, teda zaangažovanie tvorivého subjektu do plánu kompozície sa však vymykalo z ideologických predstáv na umeleckú tvorbu u nás začiatkom päťdesiatych rokov z pozície vulgarizovanej esteticko-kritickej optiky. Preto tvrdenie, že *Metamorfózami* sa Suchoň stal „umeleckým srdcem slovenského národa" (J. Tvrdoň v *Svobodnom slove* z 13. 5. 1954) sa korigovalo výhradou, že hoci skladba je majstrovsky skomponovaná, jej inšpirácia „priamo ovládala skladateľovu tvorivú myseľ a nepripustila nič iné, ...potlačila závažné objektívne témy" a nepredstavuje tak žiadaný „ostrý ideový hrot do dneška" (Z. Nováček).

Autobiografické zakotvenie i použité kompozičné prostriedky na báze modálnej diatoniky určili *Metamorfózam* pozíciu diela reminiscenčného, završujúceho významnú etapu Suchoňovho vývoja. Tento zámer podčiarkol skladateľ aj v nasledujúcom inštruktívno-pedagogickom cykle *Obrázky zo Slovenska* (1956). V tom čase však – v súvislosti s intenzívnou prácou na opere *Svätopluk* – silnelo u Suchoňa presvedčenie o potrebe ísť ďalej a prekonať štádium určitej osobnej krízy, vyplývajúcej z danej viazanosti na „tritónový štýl" (ako sa sebakriticky v roku 1955 vyslovil v jednom z listov adresovaných svojmu

(Dokončenie na str. 22)

NOVÁ SLOVENSKÁ HUDBA

20. ročník, 11.–18. 11. 2000, Bratislava

Pod týmto názvom sa konal 11. – 18. novembra 20. ročník festivalu, ktorý bol vždy zameraný na prezentáciu novšej i staršej produkcie slovenských skladateľov, podľa možnosti čo najširšieho okruhu a všetkých vekových kategórií. Podobne ako v predchádzajúcich ročníkoch, aj tentokrát dominovala komorná tvorba (11 koncertov), úvodný koncert bol zostavený z diel pre sláčikový orchester, záverečný koncert zo symfonickej a koncertantnej tvorby, pričom malým návštevníkom bola venovaná detská opera *Majstri pevci drakopevci* od Igora Dibáka, detský koncert Skladatelia – diela – interpreti, na ktorom sa svojou tvorbou i osobne predstavili skladatelia Juraj Hatrík, Víťazoslav Kubička a Ivan Valenta a detský koncert „Prežijú rok 2000", v interpretácii žiakov ZUŠ.

Vo svojom stručnom hodnotení sa nebudem zaoberať každým koncertom a každou skladbou, ale pokúsim sa zamerať predovšetkým na diela, ktoré vo mne zanechali väčšiu odozvu. Z tohto aspektu si nenárokujem objektívnosť a nechcem tým ani vzbudiť dojem, že skladby, o ktorých nehovorím, by si nezaslúžili pozornosť. Dokážem si predstaviť, akou genézou prechádza zrod umeleckého diela, a pokladám za nedôstojné vyslovovať súdy či „všeobecne platné" kritiky na základe jedného počutia. Predostieram len svoje osobné dojmy...

Príjemným prekvapením pre mňa bolo nedeľné matiné (**12. 11.**) z tvorby najmladších autorov, ktorí buď ešte študujú na VŠMU, alebo sú jej nedávnymi absolventmi. Napriek tomu, že uvádzaní autori patria do takmer spoločnej generácie, prejav každého je výrazne odlišný, čo dáva tušiť perspektívu pokračovania vývoja polyštýlovej orientácie slovenskej hudby. K najzaujímavejším skladbám (z môjho pohľadu) patrili: *Sonáta pre violu a klavír* od **Juraja Vaja** so silným dynamickým nábojom, spájajúca impresionistické i avantgardné výrazové prostriedky s asociáciami na postupy moderny (napríklad Hindemith) s využitím sonoristických ozvláštnení (hra na strunách klavíra, spev klaviristu a hra na tamburíne), ktoré jej dodávali potrebné napätie; *Flauto sólo* od **Jany Kmiťovej**, ktoré napriek mladosti autorky pôsobilo veľmi vyzreto (premyslená a dobre cítená stavba vo vzťahu k použitému materiálu) a zároveň neošúchane (upútala zaujímavá sonoristika, trochu na spôsob Crumba aj s artikuláciou hovoru do nástroja, popri zachovaní jemnej nenásilnej výrazovosti); skladba *Dark* pre hoboj a klavír od **Ľubice Čekovskej**, ktorá vyrastala z jediného motivického jadra, „holisticky" sa posúvajúceho do iného zorného uhla (akoby otáčanie nasvieteného diamantu, vytvárajúceho stále nové varianty), pričom autorka výborne vystihla vo vzťahu k celku nosnosť a zvukovú pútavosť zvoleného materiálu. Zaujímavý bol aj *Sonet* pre flautu a tri sláčikové nástroje od **Lucie Papanetzovej**, ktorý odrážal bohatú zvukovo-výrazovú predstavivosť autorky, v tejto skladbe však menšiu vydarenosť motivicko-tematickej práce a cit pre formu. Svojou koncepciou a miestami extrémnymi kompozičnými postupmi upútalo aj *7 Bagatel* pre dychové kvarteto od **Mariána Lejavu**; v nich autor spája racionálne konštruktívne postupy (symetrická formová výstavba, tvarovanie materiálu) s prekvapivými výrazovými podobami (dramatické až hektické pískanie na píšťalách v extrémne vysokých polohách, mnohozvuky na dychových nástrojoch v štvrtej centrálnej časti), ale aj s jasnými asociáciami na Weberna.

Exoticky v rámci festivalu vyznel v divalde Stoka koncert súboru **Požoň sentimentál** (**14. 11.**), ktorého produkcia má zrejme viac povahu filozofickú ako hudobnoumeleckú. Zdá sa, že cieľom Požoňu je nastavovanie pokrivených zrkadiel, v ktorých sa odrážajú deformované, smiešne až absurdné obrazy, vyvolávajúce smiech, u niekoho aj odpor či nevôľu. Analogickú funkciu má i kabaret, ktorého účinok je ešte vystupňovaný pádnosťou a významovosťou slovnej a divadelnej akcie. Najvydarenejšie a najväčší smiech vyvolávajúce boli aj teraz tie prejavy, ktoré spájali hudbu a spev na sémantický text, ako **Burgrova** „pieseň" *There is one problem, you know*, vysmievajúca sa z malosti Slovenska a Slovákov, alebo **Matejova** skladba *Bargain Happiness* na text o manipulácii telenákupom, či *Urban Songs* na hudbu **Mareka Piačka** a spev **Egona Bondyho**.

Dalo by sa povedať, že kvintesenciou celého festivalu bol jediný autorský koncert venovaný tvorbe **Romana Bergera**. Tento tvorca sa akosi vždy vymykal zaradeniu, či už ku generácii, alebo k štýlovej reprezentácii. Je akýmsi „osamelým bežcom" v slovenskej kultúre, ktorý dodnes nebol v dostatočnej miere „pochopený". Od extrémneho nadšenia po odznení orchestrálnych *Transfomácií* v 60. rokoch až po súčasnú „nevšímavosť" (málo početná účasť na koncerte bola až zarážajúca), to sú len odvrátené strany toho istého javu. Roman Berger pritom patrí k najpozoruhodnejším tvorcom ako v oblasti „muzikogenézy" (autorov termín), t. j. hudobnej tvorby, tak v oblasti hudobnej reflexie. V zahraničí to už dávno postrehli... Autorský koncert bol zostavený z troch diel: v prvej polovici zaznela *Sonáta pre husle a klavír s motívom Karola Szymanowského* v precítenej interpretácii Pavla Bogacza a Dany Šašinovej. Už pri prvom počutí odráža dielo rukopis svojho tvorcu, sledovateľný od spomínaných *Transformácií*, aj keď nie vo svojom výraze či štýlovej orientácii. Spojnicou je spoločná logika tvarovania materiálu od určitého východiska až po zdanlivo nezlučiteľné podoby oproti pôvodnému tvaru. Tejto myšlienke predchádzala hypotéza o zlučiteľnosti aj diametrálne rozdielnych spôsobov organizácie hudobného materiálu (od tonálnych cez modálne až k atonálnym postupom, od deterministických až k stochastickým procesom), overovaniu ktorej zasvätil Berger celoživotné tvorivé snaženia tak v kompozíciách, ako aj vo vedeckých reflexiách o hudbe, umení, kultúre a živote. Zrejme tu niekde môžeme nájsť odpoveď na otázku, prečo Bergerove skladby pôsobia tak hutne, komplexne, apelatívne, čo možno povedať aj o tejto skladbe, ktorú pre jej polymorfnosť, výrazovosť, v neposlednej miere i dĺžku

trvania možno skôr priradiť k orchestrálnym dielam. Trochu odľahčenejšie pôsobila *Uspávanka* pre mezzosoprán a klavír (Denisa Šlepkovská a Daniel Buranovský), v ktorej varieta tvarovania obsahovala polohy od zložitejších podôb až po typický uspávankový model, pričom autorova schopnosť prepojenia odlišných výrazových svetov je naozaj obdivuhodná. *Requiem da camera s témou Witolda Lutoslawkého* pre husle, violončelo a klavír v podaní Zuzany Paštékovej, Teodora Brcka a Dany Varínskej bolo slovenskou premiérou (prvé uvedenie v Poľsku sa stretlo s veľmi pozitívnym ohlasom). Zvláštny názov diela „svetské rekviem" bol inšpirovaný názorom P. Tillicha, že o umení možno hovoriť vtedy, ak daný artefakt je nasmerovaný na „vyjadrenie poslednej pravdy o človeku", a tiež myšlienkou Jána Pavla II.: „dokonca dnes má človek morálne právo spievať, ak jeho spev je výrazom lamentu, protestu alebo nádeje".[1] V tomto zmysle obsahuje táto Bergerova skladba úžasnú duchovnú esenciu, naliehavý „lament" nad súčasnou kritickou situáciou, nad stratou ľudského citu a pokory. Účinnosť diela umocňoval tematický materiál, ktorý konvergoval s podmanivou témou zo začiatku Lutoslawského *4. symfónie*, prejavujúcej sa často s konsonantou tonálnou výrazovosťou, ale aj s tematikou ľudovej piesne. Preduchovnenosť diela, sila výpovede, prameniaca z autorovej vnútornej potreby „prehovoriť" – to muselo osloviť každého vnímavého poslucháča.

Zážitok z celého koncertu bol umocnený vynikajúcimi a bytostne precítenými interpretáciami.

Z ďalších koncertov a diel zaujal komorný koncert (**13. 11.**), venovaný interpretáciám **Moyzesovho kvarteta**. V jeho podaní zazneli staršie i novšie diela slovenských autorov: podmanivé sláčikové kvarteto *Neha* od **Vladimíra Godára**, ktoré je vybudované na jednotnom princípe opakovania jednoduchých melodicko-rytmických modelov, spoločného harmonického základu (frygický modus od *e*) i postupov, výrazovo pripomínajúcich hudbu Arva Pärta; provokujúci **Záznam siedmeho dňa** pre sláčikové kvarteto a mg pás od **Martina Burlasa**, v ktorom hudba z pásu asociuje zvuky krochkania a celkový výraz je drsnejší, štýlovo na spôsob minimal music (nedostatkom v tomto uvedení bola príliš hlasná hudba z pásu, ktorá prehlušila akustický zvuk sláčikového kvarteta); veľmi subtílne a emocionálne pôsobivé *Trio pre husle, violu a violončelo* od **Ivana Hrušovského**, ktorého kompozičné prostriedky, vyrastajúce z pevných pozícií tradície, s využitím harmonických i sonoristických postupov hudby 20. storočia, sú podriadené predovšetkým želanému výrazu (dielo obsahuje krásne lyrické až nostalgické kantilény v 1. a 2. časti, silne účinné polyfonické postupy v kombinácii so sonoristickými efektmi v 3. časti a pod.); *Sláčikové kvarteto* od **Petra Zagara** bolo vybudované na permanentnom obmieňaní hudobných tvarov na spôsob minimal music, ktoré nadobúdali stále nové tvary, asociujúce rôzne, až vzdialené výrazové svety, napríklad časté alúzie na folklór, tie však vyplynuli zo spôsobu tvarovania materiálu; *Sincerely* pre sláčikové kvarteto od **Jevgenija Iršaia** bolo skomponované na objednávku Moyzesovho kvarteta, ktorému je aj venované (názov je odvodený z pozdravu na záver v listu, t. j. kompozícia predstavuje určitú formu listu, a to nielen autora interpretom, ale aj interpretov, ktorí ho adresujú svojim poslucháčom; ich kryptogramy mien ako podpisy sú zašifrované do záverečného tematického materiálu). Táto skladba, silne dramaticky cítená, si vyžaduje adekvátnu interpretáciu. Problém spočíva v pochopení celku, ktorý tvorí sled svojím výrazom a hierarchiou rozdielnych úsekov, usporiadaných na základe premyslenej vnútornej logiky. Tieto úseky treba interpretovať s permanentným vedomím celku, aby sa nestratil ťah a napätie, čo si vyžaduje veľkú koncentráciu i hráčske kvality, ktorými Moyzesovo kvarteto nesporne disponuje. Chýbalo mi však väčšie vnútorné dynamické napätie, ktoré možno dosiahnuť len na základe neustáleho uvedomovania si celku.

Iršaiova hudba (podľa doterajších mojich skúseností) je charakteristická dynamickosťou, vášnivosťou a temperamentom. Používa bežný, tradíciou overený materiál, ktorý stavia do nových kontextov. Nevypracoval si taký štýlový prejav, ktorý by bol vystavaný na rovnakých manierach a postupoch, pretože tie mu vyplynú z charakteru materiálu, aký si zvolil za východisko. Akoby mu sám materiál diktoval spôsob spracovania, a to vedie k vzniku analogických situácií, vyvolávajúcich pocit poznaného. Nie sú to však citáty prenesené z iných konkrétnych diel, ale analógie, ktoré vyplynuli z tvarovania materiálu.

V rámci festivalu zaznela ešte jedna Iršaiova skladba: klavírne trio *Hard-Šabes* (**16. 11.**) v interpretácii autora (klavír) a dvoch členov Moyzesovho kvarteta – Stanislava Muchu (husle) a Jána Slávika (violončelo) a tá podľa môjho názoru patrila k najpozoruhodnejším. Všetky spomínané atribúty Iršaiovej hudby tu vyzneli v ešte vyhranenejšej podobe – konfrontácie úsekov dramatického, dynamicky vypätého a výbušného temperamentu s výrazom lyrickým a meditatívnym vyvolali vo mne pocit splývania akejsi „anjelskej" a „diabolskej" hudby. Autor v programovom bulletine uviedol, že dielo obsahuje rôzne hudobné, literárne a spoločenské alúzie a citáty, o. i. aj pôvodné židovské nápevy, ale podľa môjho názoru tieto citáty a alúzie vznikli na základe možností tvarovania zvoleného materiálu a samotných skúseností autora, ktorý ich usmerňoval. Samotná hudba pritom nepripomína štýl či dielo nejakého konkrétneho „citovaného" skladateľa. Je svojská a originálna práve v schopnosti autora odhaľovať nové kontexty. A vôbec, čo je vlastne citát? Aj jazykový prejav pozostáva z permanentných citátov tých istých slov daného jazyka, pričom myšlienka nimi formulovaná už nemusí byť citát. Dané slová nadobúdajú novú kontextovú i významovú súvislosť, podobne aj v hudbe používanie tých istých hudobných tvarov či postupov neznamená, že sa cituje aj kontext.

Nové možnosti prepojenia výrazových prostriedkov súčasnej a starej hudby (najmä obdobia renesancie) ukázali *Listy z môjho mlyna* pre flautu, klarinet, violončelo, klavír, gitaru a vibrafón od **Egona Kráka**, ktoré zapôsobili jemným lyrickým výrazom, delikátnou inštrumentáciou a spôsobom využitia štýlotvorných prvkov svetskej renesančnej hudby.

Z ďalších skladieb ma oslovila premiéra *3. sonáty pre klavír „Scream of butterfly"* od **Petra Martinčeka** vo veľmi precítenej a poetickej interpretácii Jordany Palovičovej, pri ktorej som, podobne ako u Iršaia, mala pocit, že autor odhalil podstatu zvoleného materiálu (tiež veľmi jednoduchého), ktorá determinuje vývoj diela, samozrejme za predpokladu, že autor má čo a vie ako vypovedať. Skladbu *Sonata per contrabasso e pianoforte in memoriam R. M. Rilke anche E. Meister „Liebe, Sinn und Not"* od **Juraja Hatríka** v podaní manželov Šašinovcov charakterizoval precítený a introvertný výraz s pôsobivými zvukovo-fa-

rebnými postupmi (zaujímavé kombinácie spodných registrov klavíra s kontrabasom). Hatrík mal vždy sklony k programovosti a aj tu hudba vystihuje obsah filozofujúcich textov básní Rilkeho a Meistera, hovoriacich o ústredných témach človeka – o živote, smrti a láske.

Zaujímavé boli aj premiérovo uvedené *Venovania No. 1* pre klavír od **Dušana Martinčeka** v podaní Márie Hacskóovej, kde sa zaujímavým spôsobom konfrontuje výrazový svet minulosti a súčasnosti (asociácie na Bacha, Stravinského, Bartóka a iných, ktorým sú jednotlivé časti venované), a to v brilantnej a virtuózne pôsobivej klavírnej štylistike.

Namiesto premiéry *9. klavírnej sonáty* od **Ilju Zeljenku** zaznela z dôvodov ochorenia klaviristky v podaní Daniela Buranovského jeho *6. sonáta*, ktorá prezrádza autorov rukopis, vykryštalizovaný už v 70. rokoch (bunková kompozícia, polymetria a polyrytmika, jasná logika výstavby). Aj táto sonáta je výborne klaviristicky postavená, v istom zmysle sa mi núka analógia s Beethovenovým cyklom klavírnych sonát, nie však svojím štýlom či výrazom, ale zameraním (už dnes sú súčasťou repertoáru mnohých klaviristov). Zaujímavá a posluchácky vďačná bola aj skladba *Dievča a strom* (tri baladické prelúdiá pre dvoje huslí s vokálno-klavírnymi incipitmi) od **Juraja Hatríka** s využitím modálnych melodických tvarov ľudovej piesne a echových efektov. V rámci festivalu sa premiérou skladby *Ave, maris stella* pre soprán, husle a violončelo (Jana Pastorková, Peter Krajniak a Jozef Lupták) prezentoval **Pavol Malovec**. Skladba svojím meditatívnym a introvertným výrazom a preduchovnenosťou je blízka Pärtovej estetike. Odlišnú štýlovú i myšlienkovú orientáciu predstavovala nová skladba **Mariána Krajčoviča** *004* pre husle, gitaru, kontrabas/basovú gitaru a bicie nástroje, kde sa kombinujú rôzne hudobné žánre: spočiatku vážna hudba, blízka skôr atematickej a atonálnej hudbe, neskôr niečo na spôsob minimal music, za tým rocková a nakoniec folková i jazzová hudba. Táto „prehliadka" žánrov a štýlov nebola rušivá, bola naopak sympatická. *Šalamúnove piesne* od **Víťazoslava Kubičku** vznikli na objednávku ako hudba k evanjelickým bohoslužbám. Hudba je tu viac pokorná, stojí v službách biblického textu a jeho významu, ktorý sa snaží umocniť, pričom svojím hudobnovýrazovým prejavom prekvapivo stojí bližšie hudbe reprezentantov staršej slovenskej hudobnej moderny. **Tomáš Boroš** patrí skôr k filozofujúcemu typu skladateľov. Vo svojich skladbách navodzuje problém tematickej práce a výstavby, ktorý sám vedome rieši akoby proti srsti, zámerne „proti prúdu" a „proti všetkým". Možno je jeho cieľom narušenie zabehaných stereotypov, čo zároveň u poslucháčov vyvoláva obranné reflexy. Aj samotný názov *29 variácií na slávu Panny Márie* pre violončelo a klavír, ktorých nakoniec bolo len 19, „pretože po trinástej som stratil prehľad",[2] by u väčšiny poslucháčov vyvolalo očakávanie skôr introvertnej konsonantnej duchovnej hudby než takej, v ktorej sa narúša symetria medzi očakávaným a reálnym hudobným výrazom. **Iris Szeghy** nemala šťastie na uvedenie svojej premiéry *Story* pre hlas a mg pás, a tak namiesto nej zaznela staršia skladba *In Between* pre hoboj a mg pás. Napriek tomu, že som toto dielo už predtým počula v inej interpretácii, takmer som ho nespoznala. V podaní Zuzany Grékovej vyznela plastickejšie, s väčším dynamickým oblúkom a zvukovo-výrazovými polohami (v hobojovom parte sa využívajú netradičné spôsoby hry).

Svojou dramatickou vypätosťou, motivickým bohatstvom i štýlovým prejavom originálna je *Balada* pre sólové violončelo od **Tadeáša Salvu**, ktorá zaznela v mimoriadne vystihujúcej interpretácii Eugena Procháca. *Musique pour Grock No. 4* pre fagot a violončelo od **Juraja Beneša** je hudba, v ktorej prevláda napätie nad uvoľnením, čo ju stavia skôr do polohy posluchácky ťažšie stráviteľných diel. Svojou koncepciou zaujímavé boli aj *Aberácie* pre sláčikové kvarteto od **Petry Bachratej**, inšpirované procesom aberácie v genetike (skladateľka absolvovala aj štúdium medicíny) a vystavané zo subtílnych zvukových premien, čo si však vyžaduje značné nároky na interpretáciu (dochádzalo k stagnácii procesu, ktorý môže byť dôsledkom tak kompozičnej nedotiahnutosti, ako aj neadekvátnej interpretácie?!). *Dychové kvinteto* od **Antona Steineckera**, ktorého podstatou je rozvíjanie motivického materiálu v úspornom priestore a vzťahy, rezultujúce z kombinácie piatich samostatných partov, ešte viac utrpelo nedostatočne zvládnutou interpretáciou (dielo si totiž vyžaduje veľkú presnosť tak v odohratí toho, čo je v notách, ako aj v súhre). Svojou hĺbkou, introvertným charakterom ma upútalo aj *Trio pre husle, violu a violončelo* od **Pavla Bagina** (v precítenej interpretácii členiek Albrechtovho kvarteta – Z. Paštékovej, L. Hoškovej, K. Kleinovej), ktorý od revolúcie 1989 prechádzal prerodom vo svojom kompozičnom prejave smerom k akcentácii väčšieho ponoru a vnútornej zážitkovosti v oblasti výrazu.

Na záverečnom orchestrálnom koncerte v podaní Slovenskej filharmónie pod vedením Bystríka Režuchu zazneli orientáciou, obdobím vzniku i generačne veľmi rôznorodé kompozície. Mala som pocit akejsi neuveriteľnej divergentnosti, dramaturgickej roztrieštenosti, hoci zrejme to bol zámer organizátorov. Znelo tu všetko, od slávnostnej predohry *Petite ouverture solenelle* od **Ľudovíta Rajtera** (asociujúcej štýl neskorého nemecko-rakúskeho romantizmu), cez *Koncert pre cimbal a orchester* op. 70 od **Juraja Pospíšila**, v ktorom sa stretajú prvky domácej i svetovej moderny i romantickej lyrickej výrazovosti, cez skladbu *Vnútorný obraz* op.44 (hudobný obraz pre klarinet a komorný orchester) od **Róberta Gašparíka**, silne subjektívnu, svojím vyznením neoromantickú a programovú (mnohé pekné pasáže pôsobili na mňa miestami až príliš „uhovorene" – redundantne), ďalej k premiére *Variations concertantes d'une thème de Zděnek Fibich* od **Vladimíra Bokesa** pre klavír a orchester, ktorá ma zaujala najviac práve schopnosťou prepojiť vtipným spôsobom totálne odlišné svety romantickej tradície, avantgardy a dokonca na záver až „drzo" umiestnenej ľudovej piesne „Po valašsky od zeme", až po záverečnú *Slovenskú suitu* z roku 1943 (!) od **Jána Cikkera**, ktorá svojou popisnou „slovenskosťou" alla nacionalistické cítenie za slovenského štátu vyznela dosť paradoxne (či veľavravne?) v dnešnom kontexte i v kontexte celého festivalu NSH.

Bilancia novej tvorby však vôbec nie je pesimistická. Ukazuje sa, že mnohí slovenskí tvorcovia chcú – a majú nielen dôvody, ale aj schopnosti účinne prehovoriť...

Poznámky

[1] Citované podľa programového bulletinu Nová slovenská hudba. Bratislava 2000, s. 27.

[2] *Op. cit.*, s. 30.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

VEČERY NOVEJ HUDBY 2000 – NOVEMBER

Jedenásty ročník alternatívnej festivalovej platformy súčasnej hudby ponúkol publiku dramaturgický prvok ako ozvenu celosvetových osláv 250. výročia úmrtia J. S. Bacha. S 250 YEARS AFTER sa aj Bratislava zaradila k mestám, v ktorých na počesť tohto výročia festivalová dramaturgia iniciovala a zhromaždila celý rad zaujímavých skladieb, najmä v júnovej časti medzinárodného festivalu. Novembrová prehliadka ponúkla viac hudby s ťažiskom v improvizácii, v hudobných inštaláciách, a s tým všetkým i seminár. Tak sa Dvorana VŠMU na jeseň stala pôdou, kde majú miesto takéto podujatia, menej už publikum. Kde sú davy mladých hudobných experimentátorov?

Napriek tomu, čo uvádzam, Večery novej hudby 2000 (8. 11.–20. 11.) odštartovali serióznym koncertom komponovanej hudby. Mala som možnosť sledovať iba dni od 9. do 11. novembra, preto spomínam tento koncert len pre úplnosť. Old Master's Voice, to bol nápad D. Mateja, ktorý inicioval vznik skladieb. Poviem to jeho slovami: „Bol to Anton Webern, ktorý ma inšpiroval, aby som študentom navrhol zvoliť vlastnú cestu, ako sa 'prepísať' cez skladbu svojho majstra. Viacerí z nich sa na to dali. Prizval som aj starších kolegov a z ich transkripcií/inštrumentácií vznikla akoby suita, ktorú člení niekoľko ritornelov." V rámci projektu zazneli fragmenty z diel Bacha, Beethovena i Mozarta, ale aj osvietená úprava Bachovho Ricercaru od A. Weberna (Matej-Piaček-Zagar, Lejava, Pepucha, Milakovič, Bokes). Aj keď som nepočula ich skladby, nazdávam sa, vedená dojmami z júnovej časti festivalu, že možno aj táto „ars combinatorica" priniesla svoje autorské ovocie. Posluchač aj tak rozhodne podľa vlastného uváženia...

Navštívila som tri ozvučené hudobné inštalácie so súborom **Vapori del Cuore**, na ktorých hosťovali **John Oswald** z Kanady, **Otomo Yoshihide** z Japonska a **Marián Varga**. Záver patril energickému finišu skvelého anglického súboru **Icebreaker**.

9. novembra vystúpil Kanaďan **John Oswald**. Skladateľ, ktorý už opustil vymedzenia klasickej kompozície a slobodne narába s cudzím hudobným materiálom (napríklad s Bachom) rovnako ako s nahrávkou konkrétnej skladby, aby to všetko potom premenil na nový autorský čin zaznamenaný na páse. Oswald hovoril o skladbách, technike a spôsobe ich vzniku. Občas sa v záplave mnohých kratších skladieb stalo, že si už ani nepamätal, akou metódou dal celok dohromady. Jeho zásadou totiž je nevracať sa k metóde už objavenej. S potešením vynachádza vždy nové a nové kolážové postupy. John Oswald je aj zručný saxofonista, pôsobil na scéne tiež ako interpret. Na koncerte s ním inšpiratívne spoluúčinkovali hráči z Vapori del Cuore aj s uvedením dlhej kolektívnej improvizácie, ktorá sa po úsekoch menila podľa toho, aký inštrument a nápad v celkovom zvuku prevládal. Aby ste mali lepšiu predstavu o šírke Oswaldových hudobných záujmov, vyberám informáciu z bulletinu, kde sa uvádza, že J. Oswald je riaditeľom Mystery Laboratory v Kanade a hudobným riaditeľom North American Experience. Je nositeľom ceny za „cieľavedomosť, inováciu a dlhodobý prínos pre kanadskú hudbu. Jeho hudba má zarytých zástancov aj odporcov, čoho dôkazom sú dve krajnosti: považujú ho za 'pravdepodobne najvýznamnejšieho kanadského skladateľa', na druhej strane sa dočkal označenia 'najväčšieho šialenca na tejto planéte'."

Z Oswaldovej tvorby zaznel v Bratislave len veľmi malý výber, ním komentovaný koncert mal chvíľami charakter koncertu výchovného. Skladby mali najrôznejšiu zvukovú podobu, a to vo výberovej spolupráci s členmi súboru Vapori del Cuore. Zaujímavú metódu opísal pri vzniku nahrávky s Glen Gouldovou interpretáciou Bachovej skladby. Za základ si zobral Gouldovo „spievanie" pri interpretácii časti z Bachových *Goldbergových variácií* a potom dal počítaču príležitosť toto spievanie zaznamenať. Spracovanie tohto materiálu vyústilo do posluchársky veľmi zaujímavej skladby, kde zážitok bol tak trochu ovplyvnený počutým výkladom.

9. novembra dopoludnia sa uskutočnil seminár, v rámci ktorého J. Oswald predstavil svoju metódu nazvanú „Plunderphonia" (plunder, angl. plieniť, rozkrádať). Pocit vnútornej slobody večného experimentátora sa v skladbách prejavil rozličné. „Plunder" je čosi ako transformácia existujúcej hudby tak, aby bol zdroj hudby zrejmý. Každá skladba je potom novým projektom, bez vopred daných pravidiel. Autor: „Porušujem pravidlá, ale ani ich nevytváram." Pre „plunderfóniu" potrebuje Oswald nahrávku nejakej skladby a v hlave ideu, čo možno s takým materiálom robiť. V Bratislave predstavil napríklad úryvky zo spracovaní Beethovenových kvartet, ktoré stvárnili Kronos Quartet a Modern Quartet a v ktorých sme naozaj spoznávali pôvodné úseky „zdroja", ale i varianty vrstvené v pásmach či kolážach. Ďalej Oswald vyhľadal 24 svetových nahrávok symfonickej básne Richarda Straussa *Tak riekol Zarathustra*, vybral z neho tému užívanú v amerických filmových „odyseách". Všetky nahrávky tejto témy začnú znieť naraz od jedného tónu, aby sa v priebehu niekoľko minút trvajúcej zmeny rozišli na rozličných bodoch, podľa toho, ako ktorý dirigent vnútorne cítil priebeh vesmírnych fanfár. Školáckou matematikou spočítané množstvo hráčov 24 orchestrov dáva tušiť, že tak získal mega-orchester (24-krát sto hráčov). Zvuk telesa a skladby by som každému priala počuť! Originálnu plunderfonickú skladbu komponoval Oswald pre belgickú televíziu. V súvislosti s týmto typom komponovania autor uviedol, že nikdy nezatajuje zdroj hudobného originálu, lebo neznáša plagiátorstvo. Dokonca mal súdny spor s nahrávacou firmou M. Jacksona, ktorá mu zakázala šíriť CD, na ktorom sa „poihral" aj s Jacksonovým hitom. O jeho plunder-nahrávky iných známych skupín, spevákov či skladateľov je medzi nahrávacími firmami veľký záujem. Toľko o „plundrovaní" hudobných diel. Oswald svojou provokačnou metódou komponovania mnohých dráždi, nevyhovuje akademickým kruhom, oslovuje azda viac mladých a mladších, aj keď si nemyslím, že toto by mala byť tá pravá cesta do budúcnosti skladateľského remesla. Ale, kto vie? Kto sa odváži predpovedať niečo, čo sa za pomoci nových „nosičov" hudobného záznamu vyvíja

tak neuveriteľne rýchlo? Na obranu Johna Oswalda musím ešte uviesť, že sa nevzdal ani obyčajnej akustickej hudby. Je vynikajúcim hráčom na saxofónoch, improvizátorom, ktorý strháva ostatných. Pod jeho magickým vplyvom na spoluhráčov ostal v Dvorane VŠMU zážitok aj z kolektívnej improvizácie, v ktorej každý zo zúčastnených (Piaček, Burgr, Zagar, Burlas, Matej) priniesol do „dream" prúdu originálne hudobné nápady.

Istým variantom predošlého koncertu bolo vystúpenie ďalšieho mága, tentoraz japonského skladateľa, ktorý okrem hry na gitare je aj „manipulátorom s gramofónmi a elektronikou" – **Otomo Yoshihide**. Keďže sa pohybuje vo viacerých žánrových polohách až po jazz, jeho hudba je veľmi otvorená a mimo akýchkoľvek zaradení. Vo svojej krajine je veľmi cenený ako autor filmovej hudby k umeleckým filmom. Aj on prispel do série bachovských zastavení, uvádza totiž: „Myslím na to, že Bachova partitúra je iba znak a že môže byť materiálom na remix. Pokúsim sa ju prečítať veľmi pomaly a vypočujme si, čo sa s tým stane."

S Yoshihidom sme sa v mnohých skladbách ocitli v ríši pianissima, pracoval so svojím aparátom veľmi delikátne, každý zvuk a vrstvenie malo svoje miesto, aj keď moment náhodnosti tam bol tiež veľký. Základom jeho skladieb bol jemný zvuk, cinkanie, šuchoty, miniatúrne detaily, pohrávanie sa s farebnosťou. V prvej skladbe dokonca iba toto a nad tým dlho znejúce stúpajúce a klesajúce tóny. Aj pohľad na „manipulátora" Yoshihida, pomaly sa vynárajúceho spoza spleti drôtov, prístrojov, gramofónov a iných technických zázrakov na veľkom stole, poskytoval jeho hudbe ďalší vizuálny rozmer. V improvizačnej vložke spolu s J. Oswaldom našli títo dvaja „manipulátori" spoločnú reč (plus súbor Vapori del Cuore). Pripomínalo to predošlý koncert, ale napriek tomu klobúk dolu pred odvahou prezentovať publiku takúto fajnšmekerskú, dynamicky nevýbojnú, pokojnú a nie na efekt stavanú hudbu, ktorá vzniká počas jazdy a je postavená na osobných hráčskych ambíciách i schopnosti podriadiť sa hudobnej nálade celku. Možno práve preto sa na pozadí Danielových „manipulátorských" výkonov na druhom stole s nahrávkami na CD a zvukových efektov s rôznymi objektmi každý „vaporista" mohol prezentovať podľa vlastnej letory.

Do tretice všetko dobré. Aj hosťovanie **Mariána Vargu** malo príchuť senzácie, čo sa odrazilo prvýkrát v plnej sále Dvorany. Marián Varga sa ohlásil samostatnou vlastnou fanfárou na syntetizátore, potom hral s Yoshihidom krátky vtipný kus, exceloval na klavíri i syntetizátore, pričom nezostal nič dlžný „bachománii", keď v druhom spoločnom výstupe zacitoval z Bachovej fúgy. Vo všetkých skladbách udivoval svojou pianistickou zručnosťou a neutíchajúcou improvizačnou pohotovosťou. Napriek tomu bol typicky stručný; v tom sa prejavila jeho dlhoročná prax zručného pesničkára, čo zároveň popieral v sólových výstupoch, kde dominoval typický vargovský expresívny hudobný prejav. Dokonca ani v duách s O. Yoshihidom sa nedal strhnúť na mystické naťahovanie času, naopak, vystihol moment a vtipnou pointou zabodoval. Večer gradoval v kolektívnej zábavnej improvizácii; bola to koláž elektroakustickej hudby, kakofónie, vokálu, popu, rozhlasových správ a „požoňskej lyriky".

Tak toto som zažila počas troch večerných koncertov v Dvorane VŠMU, kde sa konali koncerty novembrovej časti Večerov novej hudby 2000.

Okrem koncertných zážitkov mám aj postreh navyše: súbor Vapori del Cuore je súborom otvoreným, do ktorého podľa potreby môže pristúpiť akýkoľvek dobrý sólista, ale jeho najcennejšia devíza je v schopnosti improvizovať, v nekonvenčnom prístupe k hudbe komponovanej a k tej „free". Súbor má v zostave nástroje od syntetizátorov, zvukových objektov cez flauty, klarinety, husle, elektrické gitary, klavír po elektroniku každého druhu, CD-prehrávače, mg pásy až po detské hrkálky. Všetci členovia súboru sú dobrými inštrumentalistami, pripomínajú partu dobre zohratých jazzových hráčov. Všetci sa venujú aj komponovaniu, čo je, samozrejme, prínosom pre ich muzikantskú vybavenosť. Sú teda disponovaní nielen pre interpretáciu súčasnej hudby, ale – a to konštatujem celkom rada – aj pre typ hudby, ktorá vzniká pred zrakom a sluchom poslucháča. Je to podnetné, lebo prítomnosťou pri vzniku takejto hudby sme všetci v tej chvíli zapojení do hudobného univerza. Mám podozrenie, že tí istí chlapci zo súboru sa v tejto konštelácii bavia rovnako dobre ako v sentimentálnom „Požoni".

Dovolím si povedať, že práve táto improvizovaná hudba z hudobných inštalácií vo Dvorane bola tou „najnovšou", aká práve v Bratislave v tých dňoch vznikla.

MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ

(Dokončenie zo str.17)

priateľovi, kritikovi Ivanovi Ballovi, žijúcemu v Prahe). Nebolo pre neho možné rozvíjať invenciu na zjednodušujúcej úrovni *Metamorfóz*. Preto sa Suchoň zameral na hľadanie a potvrdzovanie takej kompozičnej paradigmy, ktorá síce nemala negovať materiálové a kompozično-štýlové východiská jeho predchádzajúcej tvorby, ale potvrdzovala najmä rozšírenie tvarovej i výrazovej sústavy a akcentovala drsnejší zvukový ideál v prostredí dvanásťtónovej modality – čo postupne prezentoval v mnohých opusoch zo 60. rokov, kde sa idylizujúca fantazijnosť, rapsodická vzrušenosť a patetizujúca monumentálnosť charakteristická pre Suchoňovu hudbu po *Svätopluka* transformovali do tónov novej introvertnosti, sugestívnosti i expresie.

Pramene:

partitúra – Bratislava, SVKL 1959

nahrávka – SOBR, O. Lenárd, LP 9310 1949, Bratislava, OPUS; resp. K. Havlíková (klavírna verzia) LP 9111 0017, Bratislava, OPUS

Literatúra:

ZAVARSKÝ, E.: *Eugen Suchoň*. Bratislava, SVKL 1955.

NOVÁČEK, Z.: *Súčasná slovenská hudobná tvorba*. Bratislava, VEDA 1955.

HRUŠOVSKÝ, I.: *Eugen Suchoň*. In: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava, ŠHV 1964, s. 190–219.

KRESÁNEK, J.: *Metamorfózy, nové symfonické dielo Eugena Suchoňa*. In: *Úvahy o hudbe*. Bratislava, Panton 1965, s. 153–168.

BURLAS, L.: *Jednota a vývoj v diele Eugena Suchoňa*. In: *Musicologica Slovaca* 1, 1969, č. 2, s. 187–199.

DONOVALOVÁ, V.: *Slovenská hudba v rokoch 1949–1956*. In: *Slovenská hudba* 13, 1969, č.8, s. 295–304; 14, 1970, č. 5–6, s. 150–160.

KRESÁNEK, J.-VAJDA, I.: *Eugen Suchoň*. Bratislava, OPUS 1978.

JEGOROVOVA, V.: *Eugen Suchoň*. Moskva, Sovetskij kompozytor 1987.

HRUŠOVSKÝ, I.: *Orchestrálna tvorba Eugena Suchoňa*. In: *Hudobný život* 20, 1988, č. 20, s. 12

VAJDA, I.: *Úvod do symboliky Eugena Suchoňa*. In: *Slovenská hudba* 24, 1998, č. 1–2, s. 47–58.

CHALUPKA, Ľ.: *Eugen Suchoň a 12 tónov v oktáve*. In: *Slovenská hudba* 24, 1998, č. 1–2, s. 5–35.

ICEBREAKER

Posledným večerom novej hudby jesennej časti tohtoročného festivalu bol dramaturgický „prídavok" (Encore) v podobe vystúpenia britského súboru Icebreaker. Aj keď koncert, ktorého pointou bolo uvedenie 50-minútovej skladby Michaela Gordona *Trance* (ďalej zaznela *Hudba pre Róberta Dupkalu* od Martina Burlasa a *Baby Bear's Bed* od Gordona McPhersona), možno v očiach všetkých nesplnil predstavu onej šľahačky na torte, už samotný fakt, že Bratislava mala opäť možnosť spoznať jeden z fenoménov naozaj súčasnej hudby, stojí za pozornosť i obdiv organizátorov festivalu. Náladu na pódiu i v hľadisku trochu poznačilo takmer polhodinové zdržanie začiatku koncertu i zrejmá únava hudobníkov, v ten deň absolvujúcich cestu z Prahy, kde hrali večer predtým. Toto bezpochyby skvelé a pozoruhodné zoskupenie som mala možnosť počuť pred rokom v rámci ich trojdňového viedenského festivalu (pozri HŽ 1999/11), preto môžem potvrdiť, že zvyknú byť naozaj v lepšej forme. Icebreaker každopádne využíva niektoré mechanizmy príznačné skôr pre populárnu hudbu – ide nielen o väzbu na určitý typ repertoáru (post-minimalizmus, skladby využívajúce rytmickú virtuozitu, komplementárne rytmy, pravidelnú pulzáciu ako analógiu k beatu v pope), ale aj o pódiovú prezentáciu a image, ktorý okrem obligátneho zvukového zosilnenia cez aparatúru a použitie elektrifikovaných nástrojov často zahŕňa svetelné efekty a video. A aj keď sa môže zdať, že v prípade pódiovej prezentácie ide len o vylepšujúci obal, skúsenosti z popmusic dokazujú, že práve „technika" a spôsob prezentácie bývajú dôležitou (ak nie často podstatnou) súčasťou informácie, ktorá má na prijímateľa kľúčový dopad. Takže po skúsenosti so sugestívnym viedenským vystúpením na mňa bratislavský koncert Icebreaker pôsobil ako „slabo odetý" chudobnejší príbuzný. Napokon, je to asi normálne, veď dôvody, prečo na slovenskom festivale chýbalo video, či svetelná show, budú asi každému jasné. Aj keď uspokojovanie sa aspoň s tým málom, čo máme, býva označované za kontraproduktívny symptóm slovenskej reality, momentálne mi v tejto súvislosti naozaj nenapadá nič motivujúcejšie.

Už zložením pozoruhodný súbor Icebreaker (základnú zostavu tvorí 11 členov, hrajúcich na 2 panových píšťalách / flautách /, dychových syntetizátoroch, 2 saxofónoch, 2 klávesových nástrojoch, elektrických husliach, elektrickom violončele, elektrickej gitare, basovej gitare a perkusiách) založili roku 1989 v Londýne James Poke a John Godfrey, nesympatizujúci s hlavným akademickým prúdom novej hudby v Anglicku – naopak, očarení produkciou holandských skladateľov ako Diderik Wagenaar, Guus Janssen a predovšetkým Louis Andriessen. Aj prvým kusom v repertoári Icebreaker bol Andriessenov *Hoketus* – „gigantická tancujúca machine humaine". Icebreaker sa vo svojej nespokojnosti s hermeticky uzavretou elitárskou scénou novej hudby rozhodol produkovať zvuky, „ktoré by boli vzrušujúcejšie a zároveň prijateľnejšie". Ponúka duchovne spriazneným skladateľom nedogmatický prístup k interpretácii, na jednej strane využívajúci pozitíva „klasicky" školených hudobníkov, na strane druhej ich otvorenosť voči rockovému cíteniu, „drsnému" tvoreniu tónu ale aj schopnosť polyrytmickej ansámblovej virtuozity. Práve „obsesívne" vyzdvihovanie rytmickej zložky a pulzácie má na poslucháča fyzický dopad, ktorý ho vťahuje do „akcie" podobne ako rocková či etnická hudba. Keď Američan Michael Gordon, jeden zo zakladateľov americkej formácie Bang on a Can All Stars (mimochodom, tá sa už tiež objavila v Bratislave), spoznal Icebreaker, údajne zistil, že skupina, akú si vysníval pre svoje kompozície, už existuje. Skladba *Trance*, ktorú Gordon skomponoval práve pre Icebreaker a ktorá sa medzitým stala kultovým dielom postminimalizmu, dokáže napriek svojmu 50-minútovému trvaniu spoľahlivo udržať pozornosť poslucháča. V typickom kuse pre Icebreaker čerpá Gordon z minimal music, ambientu, súčasného jazzu, etnickej hudby a odvoláva sa aj na techniky šamanistických rituálov. Zdanlivo bežný, dnes už na prvý pohľad ničnehovoriaci mix je však v tomto prípade dramaturgicky zaujímavo vystavanou a sugestívnou kompozíciou.

Takže napriek „všetkému" koncert Icebreaker možno považovať za inšpirujúce podujatie, ktoré však, žiaľ, ušlo pozornosti mnohých Bratislavčanov.

ANDREA SEREČINOVÁ

v skratke

JOHN ADAMS V PARÍŽI

15. decembra sa v Parížskom Châtelet uskutočnila premiéra Adamsovho oratória *El Ñino* (Dieťatko) v réžii Petera Sellarsa, ktorý je aj spoluautorom libreta, pod taktovkou Kenta Nagana. Obsahom celovečerného diela pre sóla, zbor a orchester je príbeh a mystérium Narodenia Ježiša, podkladom libreta sú výňatky z Biblie a ďalšie mimokánonické náboženské texty, ako aj mladšia hispánska poézia. Tá v básňach mexických autorov Juany Ines de la Cruz a Rosaria Castellanosa vnáša ženský pohľad na narodenie ako kontrapunkt k mužskej perspektíve, príznačnej pre kresťanskú tradíciu. Latinskoamerický vplyv, ktorý čoraz viac prevažuje v Adamsovej tvorbe, sa odrazil aj v španielskom názve diela. Sellarsova réžia, kombinujúca javiskové dianie s choreografiou a filmom, zdôrazňuje tento hispánsky nádych použitím výtvarných prác mexicko-americkej umelkyne Eleny Cervantesovej.

El Ñino rozpráva príbeh Márie, Jozefa a Ježiša prostredníctvom uzavretých čísiel, striedavo narratívnych a reflektívnych – tak, ako je tomu v Händelovom *Mesiášovi*. Podobne ako Händel, ani Adams nespája jednotlivé osoby príbehu s určitou hlasovou polohou: Máriu reprezentuje mezzosoprán i soprán, barytón spieva úlohu Jozefa a je i hlasom Boha, herolda a rozprávača. Trio kontratenoristov spĺňa úlohu rozprávačov. Miešaný zbor je tretím komentátorom drámy; Adams mu prisúdil najväčšiu úlohu od čias svojej opery *The Death of Klinghoffer* roku 1991.

V Jubilejnom roku 2000 sa na celom svete uskutočnil rad predvedení Bernsteinovej *Omše*, vrátane produkcie v katedrálach v Rouen, vo Vilniuse a v Santiagu de Compostella. Najvýznamnejší z týchto koncertov bol nesporne vo Vatikáne, v Sala Nervi, za prítomnosti vatikánskeho protokolu. Predvedenie mohlo sledovať aj 8000 záujemcov zhromaždených na Námestí sv. Petra. (podľa info B & H)

Dni flámskej hudby v Bratislave

Flámska hudba – hudba západnej časti Belgicka, centrom ktorej je historické mesto Gent – nie je dosiaľ na Slovensku príliš známa. Preto treba vyjadriť vďaku organizátorom festivalu, ktorý nám pomohol viac sa zorientovať v hudobnej kultúre tohto významného regiónu západnej Európy. Podtitul festivalu – Hudobný most Gent-Bratislava 2000 – nás núti pozrieť sa podrobnejšie na mapu Európy a rozmýšľať, koľko takýchto mostov u nás treba postaviť, a to nielen do Gentu, aby Bratislava a Slovensko neboli zotrvačne označované ako čierna diera nášho kontinentu.

Festival pozostával z troch koncertov, vhodne diferencovaných; azda len voľba termínu (30. október až 2. november) zaprícinila v súvislosti s tradičnými sviatkami Všetkých svätých menšiu návštevnosť. Najmä recitál klaviristu **Andrého de Groote** bol týmto handicapom poznačený: v akusticky nie celkom vhodnej koncertnej sieni Zichyho paláca som narátal 20 ľudí vrátane účinkujúceho. V posledných rokoch pri koncertoch súčasnej hudby už nie sme zvyknutí na problémy tohto druhu. Na prvom koncerte sa predstavili nášmu publiku skladatelia Daniel Gistelinck (1948), Lucien Posman (1952) – obaja pôsobia na konzervatóriu v Gente, Boudewijn Buckinx (1945) a Daniel Schroyens (1961). Gistelinckova *Letná hudba pre klavírne trio* z roku 1999 akoby nadväzovala na stále blízku tradíciu novej vecnosti a parížskej Šestky, obohacujúc ju pritom o prvky modálnej hudobnej techniky. Podobnú orientáciu počuť aj v *Haiku* – piesňach pre soprán a klavír od Posmana, adekvátne interpretovaných speváčkou **Magdou Blahušiakovou** a klaviristom **Dušanom Šujanom**. Zdá sa, že preklad posúva krehkú japonskú poéziu ďalej od orientálnej exkluzivity, skladateľ zasadzuje text do európskych postmoderných vzťahov. Buckinxovo *4. sláčikové kvarteto* ide po štýlovej stránke o niečo ďalej. V Bruseli pôsobiaci autor je známym belgickým teoretikom postmodernizmu, čo sa zreteľne odráža aj v jeho hudbe. Prehľadné štruktúry kvarteta sústavne narušujú vpády disonantných malosekundových ostinat.

Najviac ma upútali dve diela v Londýne pôsobiaceho Schroyensa. Pieseň *Benediction* (v podaní tých istých interpretov ako už spomenutý Posman) zaujala súladom mäkko vedenej melodickej línie sopránu s harmonicky bohatým sprievodom klavíra, no a jeho *Klavírne kvinteto* z roku 1993 spája minimalistické prvky s tradíciami darmstadskej školy takým presvedčivým spôsobom, akoby vôbec nebolo kontradikcie medzi týmito dvoma zdrojmi. Toto dielo by iste bolo prínosom pre Melos-Étos alebo pre Večery novej hudby. Samozrejme, hlavne pri tejto skladbe, ale aj v predtým spomenutých, treba vyzdvihnúť zodpovedný interpretačný prístup **Sláčikového kvarteta** pod vedením **Jozefa Luptáka** a zvlášť klaviristu **Dušana Šujana**. Koncert bol doplnený dielami Romana Bergera a Marka Brezovského, ku ktorým sa vrátim v závere recenzie.

Klavírny recitál **Andrého de Groote** 31. októbra bol zostavený z diel Fréderica van Rossuma (1939), Césara Francka (1822–1890) a belgického impresionistu Josepha Jongena (1873–1935), ktorého *Toccata* bola dramaturgickým prínosom programu. Žiaľ, z technických príčin (klavír bez tretieho pedála) z programu vypadlo dielo Franklina Gyselincka (1950) a recitál bol zavŕšený tradičnými prídavkami, medzi ktorými dominovala *Barcarola* od Fryderyka Chopina. Náročný program klavirista prezentoval veľmi spoľahlivo, veď iste nie je ľahké hrať v krajine, ktorá len v jednej generácii má také interpretačné osobnosti ako Dana Varínska, Ida Černecká, Stanislav Zamborský a Marián Lapšanský. V tom možno spočívala malá počiatočná labilita, de Groote sa však dobre rozohral a predstavil nám na spoľahlivých kompozičných základoch vybudované dielo *Al dila dell'oscuro* z roku 1987, autorom ktorého je van Rossum. Franckove *Prelúdium, Chorál* a *Fúga pre klavír*, predstavujúce autorovo vrcholné tvorivé obdobie ku koncu života, ako aj spomenuté Jongenovo dielo sú dokladmi bohatých tradícií hudby v tomto regióne.

Záverečný koncert 2. novembra v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca bol poznačený dramaturgickými zmenami, realizovanými zrejme v náhlosti. Namiesto pôvodne plánovaných Bratislavských komorných sólistov dirigoval **Anton Popovič Komorný orchester Akadémia** a v programe namiesto Hummela odznela na úvod *Sinfonia in B* od Haydnovho kontrabasistu Johanna Mathiasa Spergera. Opäť sme sa stretli s dielami D. Gistelincka a B. Buckinxa. Prvý z nich je autorom krátkej piesne *Het land van amen* pre soprán, harfu a sláčiky (spievala nádejná študentka VŠMU Karin Varkondiová), klavírny koncert druhého (sólistka **Elena Letňanová**) má podtitul „Good Company". Obe diela sa vyznačujú podobnými črtami, ako je uvedené v recenzii prvého koncertu, azda výraz a jazyk orchestrálnych skladieb sú o niečo prehľadnejšie. *Omaggio per archi* od posledného z predstavených flámskych skladateľov Hansa Vermeulena (1961) dáva do tohto kontextu citát zo začiatku *Nedokončenej symfónie* Franza Schuberta.

Záver patril Góreckému. Jeho *Klavírny* (vlastne čembalový) *koncert* so sólistkou **Elenou Letňanovou** tvoril temperamentnú bodku za festivalom, i keď musím povedať, že som si po návrate z koncertu dosť dlho lámal hlavu nad mapou Európy: čo má katovický Poliak Henryk Mikolaj spoločné s mostom medzi Bratislavou a Gentom? Nič to, hlavne že sme počuli dobrú hudbu v dobrom predvedení. Letňanová tu dokázala prekonať stres, spôsobený rôznymi problémami v dôsledku personálnej únie sólistky a organizátorky, citeľný najmä na prvom koncerte pri interpretácii Bergera. Aj tak jej patrí vďaka.

Napokon stručná poznámka k slovenskému zastúpeniu v prvom koncerte. Bergerova *Soft November Music I* odznela v poslednej dobe na našich pódiách častejšie, aj v lepšom podaní Letňanovej. V tomto kontexte reprezentovala slovenskú hudbu, menovite jubilujúceho skladateľa Romana Bergera, predstaviteľa generácie 60. rokov. Na druhej strane Dušan Šujan predviedol dve klavírne sonáty (*Túžba, Cesta*) od Marka Brezovského, ktorý ako mimoriadny, ale problémový talent tragicky zomrel vo veku 20 rokov (1974–1994). Vzhľadom na skutočnosť, že išlo o festival *flámskej* hudby, bolo by bývalo azda vhodnejšie uviesť len jednu z nich, samozrejme, nie na záver koncertu. V každom prípade je zaujímavé porovnanie „neflámskeho" zastúpenia v dramaturgii. Góreckého a Bergera spájajú Katovice a vysoká profesionalita, Bergera a Brezovského spája Bratislava a mimoriadne intenzívna expresivita, ktorej zdroj by bolo vhodné osvetliť pri inej príležitosti, Góreckého a Brezovského spája otvorenosť voči ľahším žánrom folklórnej, resp. populárnej hudby. Azda sú Katovice pilierom toho mosta, ktorý spája Bratislavu a Gent? Iste, to je iba metafora.

Vladimír Bokes

MARATHON 2000

V dňoch 18.–19. novembra som sa ako účinkujúci i ako posluchač zúčastnil na 7. ročníku medzinárodnej prehliadky súčasnej hudby MARATHON soudobé hudby v Prahe. Žiaľ, nemal som možnosť sledovať priebeh celého podujatia.

Do diania som vstúpil in medias res, počas vystúpenia islandského súboru či skôr malého orchestra **CAPUT ensemble**, ktorý sa predstavil skladbou *Caput Concerto No. 1* domáceho autora Snorri S. Birgissona. Interpretačne i kompozične veľmi korektne zvládnutá partitúra ma zviedla hlavne k premýšľaniu o úskaliach písania súčasnej hudby pre formácie s klasickým inštrumentárom bez dostatočného odstupu od tradície. Nemôžem sa ubrániť dojmu, že priveľká časť takejto hudby sa vyznačuje vnútornou strnulosťou, a pokiaľ autor nedisponuje výrazným talentom a vážnymi dôvodmi pre komponovanie v tomto duchu, je výsledkom všeobecná únava zo súčasnej hudby.

Sliezske kvarteto z Poľska uviedlo po dve sláčikové kvartetá H. M. Góreckého a K. Pendereckého. Špičkový výkon súboru umožnil sústrediť sa hlavne na finesy a nosnosť týchto dvoch reprezentatívnych, no vo svojej hudobnej štruktúre veľmi odlišných kvartetových diel druhej polovice 20. storočia. Górecki vďaka prepracovanosti svojich skladieb manévruje v podstate v bezpečnej vzdialenosti od zóny obsahovej vyprázdnenosti, aj keď na sústredené počúvanie jeho druhého kvarteta som musel svoju pozornosť zmobilizovať. V prípade dvojice Pendereckého kompozícií ma pri počúvaní prvého z nich (č. 1, 1962) prekvapilo, ako jasne môže byť čitateľná hudobná integrita tvorcu diela, ktoré pozostáva z materiálu „nehudobných" a hudobných zvukov, pričom ich symbióza bola čo do zmysluplnosti nespochybniteľná. Druhé kvarteto (1968) vyznelo o poznanie menej presvedčivo a poukázalo na úskalie, ktoré prináša mechanické používanie zvukových efektov. (Zlé jazyky tvrdia, že Penderecki bol vlastne vždy hlavne virtuóznym „pľundrovačom" nápadov odpozeraných naokolo.)

V poslednom bloku odznela najprv skladba Martina Smolku *Houby a nebe*, ktorá v bezchybnej interpretácii (**Sliezske kvarteto a Helena Vedralová**, spev) vzbudila údiv i otázniky nad tvorivým zámerom tohto tradične sarkastického, „cool" kritika každej tvorivej lacnoty. Na záver sa predstavil pražský **AGON orchestra** doplnený o hráčov **Caput ensemble** pod taktovkou **Petra Kofroňa** v skladbe *Pyramidy hledí do věčnosti* Zbyňka Vostřáka (1920–1985). Skladba z roku 1975 pôsobila prekvapujúco sviežo a podľa mňa bola príkladom účelného narábania s tradičným veľkým telesom a s jeho rozvetvenými zvukovými možnosťami.

Program 19. 11. otvoril opäť Agon orchestra s výberom orchestrálnych aranžmánov Franka Zappu. Musím priznať, že som sa azda neprezieravo nechal prvými dvoma skladbami odradiť od ďalšieho zotrvania v sále, pretože v oboch bol príliš zrejmý neskrývaný príklon autora k osvedčeným postupom a efektom orchestrácie na americký spôsob. Tí, ktorí zotrvali do konca, sa údajne dočkali dvoch výborných kusov v závere vystúpenia Agonu. Na tomto mieste musím vysloviť obdiv vedúcim predstaviteľom tohoto telesa, ktorí z prostredia pražských orchestrálnych hráčov (úrovne porovnateľnej s ich bratislavskými kolegami) dokázali presvedčiť, nadchnúť a asi aj vychovať pre súčasnú hudbu hudobníkov v počte jedného až dvoch obsadení symfonického orchestra. (Nezaznamenal som medzi nimi nijaké náznaky pokútneho usmevu či skrytého sabotovania...)

Nasledovalo vystúpenie bratislavského **Veni ensemblu** s autorským koncertom Martina Burlasa. Ako spoluúčinkujúci sa obmedzím na tlmočenie osobného, veľmi dobrého dojmu z vysokej miery koncentrácie, ktorú sa nám podarilo na koncerte dosiahnuť. Hudba Martina Burlasa sa vyznačuje svojským výberom hudobného materiálu, vzbudzujúcim spočiatku rozpaky, nakoniec však dosahujúcim prekvapujúco charakteristický a silný účinok, poukazujúc na mimoriadnu vnímavosť a výraznú osobnosť tohoto už dávno nie mladého slovenského tvorcu (za akého ho dlho a notoricky označovali viacerí koryfeji slovenskej kritiky). Za zmienku určite stojí aj sústredený výkon dirigenta **Mariána Lejavu**, ktorý vo svojom debutovom vystúpení so súborom Veni na neľahkej pôde medzinárodného festivalu ani v náznaku nezaváhal a potvrdil svoj obraz perspektívnej novej postavy na poli seriózneho pestovania súčasnej hudby na Slovensku.

Po našom vystúpení nasledoval **Tibor Szemzö** a jeho **The Gordian Knot Company** z Maďarska. Predstavil sa s jediným konceptom, v ktorom sebe vlastným spôsobom nechával pomaly plynúť simplicistné slučky na elektronicky generovanom podklade, do ktorého sám „prednášal" verše Bélu Hamvasa. Napriek projekcii prekladu sa oplatilo vnímať výrazný hlas a intonáciu Szemzöho prednesu aj ako zvláštnu zvukovú vrstvu s nosnosťou sóla, ktoré oscilovalo nad podkladom plynúcim takmer bez obmien. Jediná spochybňujúca otázka sa vynárala v súvislosti s dĺžkou takto postaveného nevariabilného konceptu, kvôli čomu nemálo posluchačov sálu predčasne opustilo.

Posledné dva súbory festivalu znamenali zároveň jeho dva vrcholy, každý však v inej časti hudobného spektra.

Prvé stretnutie s nemeckým súborom **Kammerensemble Neue Musik Berlin** a s hudbou Helmuta Oeringa bolo pre mňa objavom nového hudobného sveta, ktorý vo všetkých dimenziách kompozície aj interpretácie predstavoval symbiózu klasických pravidiel a techník s prenikavým zmyslom pre nontradicionalistický, alternatívny hudobný prejav a „nehudobnú" zvukovosť. Takto vysoko kvalitná produkcia by musela byť akceptovaná aj v tradičných, dnes už konzervatívnych hudobných centrách à la Darmstadt, napriek tomu som ani na okamih nezacítil únavnú sterilnosť európskeho mainstreamu. Z počutého som nadobudol presvedčenie, že ide o umelecký prejav vrcholne dobový, so silou mienkotvornosti. Osobitne som ocenil vynikajúcich hudobníkov súboru, ktorí sa vo všetkých nástrojových skupinách prezentovali vysoko inteligentným prístupom k interpretovanej hudbe i k svojim nástrojom. Zvlášť sa treba zmieniť o speváčke **Salome Kammerovej**, ktorá sa predstavila ako vedúca osobnosť súboru a vysoko kvalitná interpretka súčasnej hudby.

Poslednou formáciou prehliadky bol anglický **Icebreaker**. Predstavil sa jedinou, trištvrtehodinovou kompozíciou Michaela Gordona pod názvom *Trance*, patriacou bezpochyby k najlepším pokusom v rozvíjaní odkazu Stevea Reicha a predstavujúcou príklad amerického pohľadu na formovanie jazyka súčasnej hudby. Gordonova hudba v podaní súboru Icebreaker bola pre mňa novým zmyslovým aj kultúrnym zážitkom.

Marathon soudobé hudby je výborným priestorom na prezentáciu hľadania alternatívy v súčasnej hudbe. Svojou osobitou klímou výrazne kontrastuje s tradičnými megapodujatiami typu Wien modern, alebo Varšavská jeseň.

RONALD ŠEBESTA

World Music Days 2000

Medzinárodný festival súčasnej hudby – Svetové dni hudby – každoročne organizuje Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu (ISCM). Tohtoročný „megafestival" alebo „hudobný veľtrh" sa konal v Luxemburgu v dňoch 29. 9. – 8. 10.; z 29 koncertov bolo 14 v Luxemburgu, zvyšok v okolitých mestách (Echternach, Diekirch a Clervaux), dokonca vďaka neveľkým vzdialenostiam i za hranicami, napr. v Nemecku (Saarbrücken) a vo Francúzsku (Metz). Slovenskú sekciu ISCM zastupoval na tomto fóre skladateľ a pedagóg Vladimír Bokes.

Medzinárodná porota 77. ročníka Svetových dní hudby vybrala zo skladieb, ktoré navrhla Slovenská sekcia ISCM, vaše prelúdiá a fúgy. V koho interpretácii zazneli?

Dve prelúdiá a fúgy (*Es dur* a *F dur*) zazneli v podaní Béatrice Rauchsovej, ktorá je sólistkou i komornou hráčkou a ktorá sa intenzívne venuje aj interpretácii súčasnej hudby. Je zároveň profesorkou klavírnej hry na Konzervatóriu v Luxemburgu. Mal som možnosť vopred počuť jej interpretáciu skladby švédskeho skladateľa Larsa Ekströma s Filharmonickým orchestrom z Luxemburgu a potom sme spolu prekonzultovali moju predstavu o celkovom predvedení diela. Zaznelo v koncepcii, s ktorou sa stotožňujem. Niesol som so sebou niekoľko exemplárov *Prelúdií a fúg* z pripravovaného druhého vydania (HF). Hneď po koncerte boli rozobrané.

– Zabezpečiť okrem domácich aj účasť popredných svetových orchestrov a sólistov je veľmi náročné a nie každá hostiteľská krajina WMD si to môže dovoliť. Aké bolo proporcionálne zastúpenie v Luxemburgu?

– Luxembursko je malý štát, má približne toľko obyvateľov ako Bratislava. Hlavné mesto je zasadené do terénu s roklinami, obklopené nádhernou prírodnou scenériou, so starou architektúrou a množstvom historických pamiatok. Asi 100-tisícovým mestom preteká rieka Alzette s približne 100 mostmi a s meandrami. Množstvo koncertov bolo mimo centra, vďaka čomu sme mali možnosť vidieť krásne architektonické pamiatky v mestách Echternach, Diekirch s kostolom zo 6. storočia, alebo Clervaux s významným benediktínskym kláštorom.

Sídli tu perfektná kultúrna inštitúcia Orchestre Philharmonique du Luxembourg, vynikajúci komorný orchester Luxembourg Sinfonietta a menšie komorné zostavy, napríklad Quatuor de Saxophones de Luxembourg, ktoré sa tak, ako aj sólisti, o. i. aj spomínaná Béatrice Rauchsová či huslistka Vania Lecuitová, predstavili na festivale. Ťažisko festivalu však tvorili zahraničné orchestre a súbory súčasnej hudby: BBC Symphony Orchestra London, Ensemble Intercontemporain – IRCAM, Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, Ensemble Modern, Musikfabrik, Miso Ensemble Portugal, „Das neue Ensemble" Hannover, Tanztheater Basel, Ensemble Continuum New York, Arditti String Quartett, Orchestre de Flûtes Français, Pražský komorný orchester, Ensemble Antipodes.

– Svetové dni hudby sú vlastne najširšie koncipovanou platformou, prostredníctvom ktorej môžeme sledovať vývoj súčasnej hudby. Čo vás ako skladateľa a teoretika najviac zaujalo z pestrej medzinárodnej ponuky skladieb, väčšina ktorých vznikla v období posledných piatich rokov? Aké sú prognózy vývoja hudby?

– V programe boli zastúpení skladatelia, ktorých považujeme za reprezentantov novej hudby druhej polovice 20. storočia – Xenakis, Feldman, Ives, Schönberg, Schnittke, Holliger, Boulez, Kopelent, Henze, Pousseur, Rihm, Berio, Tan Dun, Murail. Aspoň takú veľkú skupinu tvorili aj autori, ktorých tvorba môže veľa napovedať o obraze hudby o 10-12 rokov. Predstavujú sa vďaka interpretácii vynikajúcich súborov ako napríklad Ensemble Intercontemporain, Arditti Quartett, Ensemble Modern. Arditti uviedol diela skladateľov J. Bohlina, H. Paredesa, J. Dillona. Tieto skladby boli štýlovo porovnateľné svojou tendenciou rozvíjať tradície darmstadtskej školy. V programe tohto súboru bolo aj kvarteto tatárskeho skladateľa R. Kallimulina z Kazane s istými protichodnými znakmi. Tú istú črtu bolo možné pozorovať v koncepcii programu všetkých tzv. svetových súborov. Na festivale odznelo vyše 10 skladieb autorov hostiteľskej krajiny; ich štýlová a výrazová orientácia je o poznanie tradičnejšia než tvorba okolitých štátov; aj tak sa tu objavili pozoruhodné skladby napríklad M. Wenglera alebo mladého M. Pütza. Podobné zastúpenie patrí k prirodzeným právam a výhodám organizujúcej krajiny a má konkrétny význam z hľadiska propagácie národnej hudby a jej šírenia v medzinárodnom kontexte. Zreteľným príkladom je napríklad Rumunsko, ktoré hostilo WMD 1999: zo zastúpených rumunských autorov na tomto festivale si medzinárodná porota vybrala na prezentáciu v Luxemburgu nie náhodou až 5 vynikajúcich skladieb.

– V ISCM je stále silnejšia tendencia, aby tvorba všetkých národných sekcií bola každoročne zastúpená na tomto medzinárodnom fóre. Aká bola situácia v Luxemburgu?

– Ak porovnáme veľkosť štátu a zastúpenie na WMD, tak účasť jedného slovenského skladateľa posúva zastúpenie nášho štátu na popredné miesto. V skutočnosti však ťažisko festivalu – viac než polovicu – predstavuje tvorba skladateľov zo západnej Európy. Ďalšie významné regióny sú: východná Európa (bývalý východný blok), východná Ázia, prekvapujúco Latinská Amerika (Mexiko, Venezuela, Uruguay), až potom Austrália a USA.

Snaha prezentovať každú národnú sekciu vedie k zaujímavým záverom;

– máme možnosť zoznámiť sa s tvorbou, o ktorej musíme veriť, že reprezentuje umeleckú úroveň daného štátu, potom podľa nej posudzujeme úroveň tamojšej hudobnej kultúry,

– pravidelná účasť i menej známych regiónov na festivale vytvára u nich intenzívnejší vzťah k novým technológiám v hudbe; celkový dôsledok rozširovania je teda pozitívny.

Samozrejme, preferencia tvorby skladateľov zo západnej Európy má svoj význam. Nemusíme sa báť syndrómu eurocentrizmu, pretože festival posledných 20 rokov sa konal o. i. v Toronte, Hongkongu, Soule či Mexico City.

Z hľadiska poznávania a vzájomného tvorivého ovplyvňovania je určite zaujímavé realizovať festival vždy v nových i vzdialených krajinách, vďaka čomu sa jednotlivé regionálne prvky dostávajú do kontextu s novými technológiami, čo určite pozitívne pôsobí na orientáciu ďalšieho vývoja hudby. Jedným z príkladov by mohla byť napríklad prezentácia pozoruhodného diela čínskeho

skladateľa Tan Duna, žijúceho v USA – *The Gate: Orchestral Theatre IV*, a naopak európske technológie vnímané očami Číňana, žijúceho a pôsobiaceho v USA.

– Okrem tohto autora môžete ešte spomenúť skladby, ktoré vás zaujali?

– Súčasťou festivalu boli aj priestorové a zvukové inštalácie (Bambuso sonoro, Mechanical Sound Sculptures, Klangzonen), video a zvukové inštalácie (Caprice, Medusahead, Le grand appui). Tanečné divadlo z Bazileja uviedlo dva programy – spojenie tanca s elektroakustickou hudbou. Veľmi zaujímavým podujatím bolo scénické predvedenie skladby Mortona Feldmana *For Philip Guston* v úprave domáceho skladateľa Marcela Wenglera s názvom *Transplantation* (cca 5 hodín!).

Pre mňa najväčším zážitkom bola skladba Nemca Wolfganga Rihma *Jagden und Formen Zustand X/2000* v podaní súboru Ensemble Modern z Frankfurtu. 45-minútovú skladbu možno označiť ako apoteózu tanca v rýchlom 6/8 takte.

– Zastupovali ste Slovenskú sekciu ISCM aj na valnom zhromaždení. Ktorými hlavnými okruhmi sa okrem bežnej agendy zaoberalo?

– Valné zhromaždenie sa vo svojej bežnej agende zaoberalo predovšetkým tromi okruhmi problémov:

– otázkou členstva sekcií, ktorú otvoril britský delegát Christopher Fox otázkami národnej sekcie Walesu a Severného Írska. Štatút hovorí, že môže byť len jeden zástupca z jednej krajiny. Týka sa to aj iných štátov;

– nielen štáty východnej Európy majú ekonomické problémy. Otázku vysokého členského nastolila zástupkyňa Argentíny. Tento problém ostal otvorený;

– otázka kvality a hodnotenia vybratých skladieb. Veľmi zaujímavé pre mňa bolo, že otázku nastolili jednak delegáti postkomunistických krajín, jednak emigranti z týchto krajín.

S cieľom hlbšie sa zaoberať niektorými okruhmi problémov boli vytvorené tri pracovné skupiny orientované na tieto oblasti;

– vzájomné informácie a komunikácia – obsahom práce tejto skupiny bola v prvom rade vzájomná využiteľnosť počítačovej techniky medzi sekciami a aj od jednotlivých národných sekcií smerom k výboru, resp. k členom výboru ISCM. Tak ako vo všetkých iných odvetviach, aj v hudbe nadobúda tento typ komunikácie stále väčší význam;

– festivaly súčasnej hudby – obsahom bola problematika festivalov súčasnej hudby vôbec (nie iba v rámci ISCM). Nastolila sa otázka regionálnych festivalov ako napríklad Musica Danubiana a ich vzťahu k ISCM. Často diskutovaným problémom je frekvencia WMD (raz ročne, dvakrát ročne alebo ako bienále). Spomedzi návrhov zvíťazil doterajší model ako kompromis. Budúci festival bude na jeseň roku 2001 v Yokohame;

– hudobná výchova a vzdelávanie – témou boli otázky hudobnej výchovy a vzdelania. Skúsenosti z vyspelých krajín hovoria, že hudobná avantgarda a výchova sú oblasti, ktoré možno spojiť. S týmito otázkami súvisí návrh usporiadať v rámci WMD v Yokohame sympózium s názvom „avantgarda a vzdelávanie".

– Hovorili ste o vzájomnej komunikácii a informovanosti. Aký je váš názor na našu komunikáciu a propagáciu slovenských aktivít v rámci ISCM?

– ISCM každoročne vydáva časopis New Music Magazin. Musím, žiaľ, konštatovať, že sa v ňom nevyskytli informácie zo Slovenska za posledné roky (od 1996), hoci povinnosťou sekcie je každoročne posielať správu o aktivitách. Takto dochádza k paradoxu, že vďaka odbornej tlači a iným informáciám, prípadne osobným kontaktom, všetci vedia o mimoriadnych aktivitách novej hudby na Slovensku, no konkrétne systematické písomné informácie neexistujú. Pritom vôbec nejde o to, či je organizátorom priamo národná sekcia ISCM, Spolok skladateľov, Hudobná únia, alebo regionálne združenie. Toto je interná vec každého štátu. Hlavné je registrovať a informovať o množstve a kvalite podujatí.

Na záver: Svetové dni hudba 2000 boli podľa slov súčasného prezidenta ISCM najlepšie organizované za posledných 5 rokov. Ako sa vyjadril Paul Helminger, starosta mesta, Luxemburg je hrdý na to, že môže hostiť túto renomovanú medzinárodnú udalosť. Erna Hennicot-Schoepgesová, ministerka kultúry, nielen finančne, ale i morálne podporila festival. Podľa nej je povinnosťou spoločenských autorít podporovať súčasnú tvorbu a odporúčať ju ako integrálnu súčasť do školských programov, vychovať tak publikum hudby. Verím, že keď sa v najbližšom desaťročí naša krajina stane hostiteľom WMD, nájde adekvátnu morálnu i finančnú podporu autorít.

PRIPRAVILA H. MAŤAŠOVÁ

KALEIDOSKOP

GYÖRGY LIGETI bol stredobodom mnohých medzinárodných jesenných hudobných podujatí: na festivaloch v Metz a v Gütersloh zaznel široký prierez jeho tvorbou. V Metz sa okrem toho 10. novembra konala premiéra jeho novej kompozície *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* na texty Sándora Weöresa pre mezzosoprán a štyroch hráčov na bicích nástrojoch v interpretácii súboru bicích nástrojov Amadinda a Katalin Károlyiovej. Ďalšie predvednia sa uskutočnili v Huddersfielde, Gütersloh, Rotterdame a Londýne.

Flámska opera v Amsterdame v spolupráci s Dolnosaskou štátnou operou v Hannoveri uviedla v novembri belgickú premiéru opery *Le Grand Macabre* a v Hamburgu zaznie 20. januára premiéra *Hamburského koncertu* pre lesný roh a orchester.

HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI nedávno dokončil dve nové zborové diela: premiéra diela pre zbor a súbor *Salve, sidus Polonorum* bola v Hannoveri v rámci EXPO 2000 v podaní varšavskej Národnej filharmónie pod taktovkou Hernyka Wojnarského, ktorí dielo uvedú vo februári aj vo Varšave. *Salve, sidus Polonorum* je trojčasťovou kantátou na pamiatku poľského biskupa a českého svätca Vojtecha, ktorý zomrel mučedníckou smrťou roku 997. Libreto zahŕňa poľské texty a melódie z 15. storočia venované sv. Vojtechovi.

Ďalšie Góreckého nové dielo *Lobgesang* pre miešaný zbor a zvonkohru, ktoré je pozdravom Gutenbergovi pri príležitosti 600. výročia jeho narodnia, vzniklo na objednávku mesta Mainz a tu malo v auguste aj svoju premiéru.

ELLIOTT CARTER sa tohto roku opäť stal nositeľom prestížnej Gramphone Award, ktorú získal už roku 1999 za nahrávku *Kvinteta pre klavír a sláčiky* (Arditti Quartet a Ursula Oppens). Tohto roku dostala cenu za súčasnú hudbu nahrávka Carterovej *Symfónie* a *Koncertu pre klarinet a orchester* v podaní Michaela Collinsa, BBC Symphony Orchestra a London Sinfonietta pod taktovkou Olivera Knussena (DG).

Carterovo dielo *Asko Concerto*, objednané súborom rovnakého mena, malo svoju premiéru v podaní Asko Ensemble pod taktovkou Olivera Knussena v apríli t. r., odkedy zaznieva na početných svetových koncertných pódiách.

(podľa info B & H)

Nonov Prometeo na Wien modern

Luigi Nono (1924–1990), jedna z kľúčových osobností povojnovej seriálnej hudobnej avantgardy, umelec, ktorý sa nedal odradiť neúspechmi a celý život išiel za svojím umeleckým i občianskym presvedčením, komponoval v porovnaní so svojimi rovesníkmi a druhmi Stockhausenom a Boulezom hudbu expresívnejšiu a nezriedka aj sprostredkujúcu mimohudobné idey. Ak Vladimír Godár nedávno napísal, že povojnová avantgarda dobývala neznáme teritóriá a postmoderná doba smeruje k „poľudšteniu" dobytých území, v tvorbe talianskeho avantgardistu prebiehal zápas o „poľudštenie" nových sfér umeleckého prejavu ešte dávno pred nástupom postmoderny. Nono videl seba a svoju hudbu v konkrétnej historickej situácii – to sa prejavovalo v jeho prístupe k dodekafónii (ktorú neprestal cítiť v spojitosti s jej expresionistickými koreňmi), ale i v aktuálnych politických výpovediach, uložených vo viacerých jeho dielach.

Zatiaľ čo v hudobnoscénických dielach *Intolleranza* 1960 (1961) a *Al gran sole carico d'amore* (1974) ľavičiar Nono úderným, aj keď neschematickým spôsobom nastoľuje témy sociálnej nerovnosti, násilia a hrôz vojny, v jeho poslednom hudobnodramatickom opuse *Prometeo* (1984) už nenájdeme nijakú priamu politickú tendenciu. *Prometeo*, monumentálna, vyše dvojhodinová kompozícia pre dvoch recitátorov, šesť sólových hlasov, zbor, štyri orchestrálne skupiny, dvoch dirigentov a live elektroniku, nemá súvislý, logicky usporiadaný dej. Prostredníctvom úryvkov z Aischylových a Hölderlinových textov, z textov Waltera Benjamina a iných autorov, ktoré zostavil Massimo Cacciari, sa v deviatich častiach skladby z rôznych strán a často len asociatívne tematizuje základná téma diela, ktorou je svojrázne interpretovaný prometeovský mýtus. Pre Nona Prometeus nie je v prom rade ten, kto priniesol ľuďom oheň a slobodu; skladateľ chce chápať mýtického hrdinu širšie, ako symbol veľkého ľudského problému: vôle, túžby po čomsi inom.

Nonov *Prometeo* je dostupný ako nahrávka na CD, ale živých uvedení zažil, vzhľadom k extrémnym nárokom na interpretačný aparát, zatiaľ iba niekoľko. Preto keď som zistil, že je na programe tohoročného festivalu Wien modern (v podaní **Ensemble Modern Orchestra, Freiburského zboru sólistov** a **Experimentálneho štúdia rozhlasovej spoločnosti Südwestfunk vo Freiburgu**), nechcel som si túto zriedkavú príležitosť nechať ujsť. Nejde síce o javiskové dielo, plánovaných vizuálnych efektov vrátane svetelnej réžie sa skladateľ postupne zriekol a *Prometeo* sa napokon vykryštalizoval ako útvar síce dramatický, ale nie scénický, ako dráma v hudbe, alebo ako hovorí podtitul: tragedia dell'ascolto. Avšak stereonahrávka nemôže sprostredkovať účinok, daný priestorovým rozmiestnením štyroch nástrojových skupín, spevákov a dvanástich reproduktorov, ktoré predpisuje skladateľ a ktorého konkrétna realizácia závisí od zvukového režiséra daného naštudovania (tentokrát ním bol **André Richard**).

Prvý dojem z uvedenia vo viedenskom Konzerthause: rozdiel medzi nahrávkou a živým uvedením nie je taký veľký, ako by človek očakával. Nijaké kúzla na spôsob akuzmatickej hudby, nijaké zvukové objekty, letiace vzduchom. Priestor ako jeden z centrálnych kompozičných prostriedkov, avšak využívaný subtílnym, nie prvoplánovo efektným spôsobom. Pomalý, väčšinou pokojný hudobný tok, tvorený farebnými plochami, ktoré na prvý pohľad akoby žili každá pre seba, bez vzájomného súvisu. Zvukové farby, ktoré poznáme aj z iných Nonových kompozícií: ostro disonantné, apokalypticky burácajúce súzvuky plechov a naopak pianissimové zborové pasáže a cappella. Text je, pravda, takmer úplne nezrozumiteľný, avšak je akoby „rozpustený" v hudbe: pri jeho čítaní zistíme, že hoci akusticky vlastne nie je prítomný, tvorí skutočný a pevný základ hudobnej expresie.

Prometeo nemá dej, ktorý by bolo možné sledovať, nemá (vnímateľný) text, a nemá ani zmyslovo postihnuteľnú formovú výstavbu. Dielo sa však vyznačuje fascinujúcim gestom naratívnosti – je mohutným hudobným rozprávaním bez príbehu a bez lineárneho časového priebehu, rozprávaním, ktoré pred naším vnútorným zrakom rozkrýva šíre priestory zázračného mýtického času, neznámu a nedoziernu planinu, ktorou putujeme nevedno kam. Ako hovorí sám skladateľ: „Treba hľadať, blúdiť, ísť vpred; akoby sme išli po vode, žiadna diaľnica. [...] Verím, že dnes človek má viac ako kedykoľvek predtým možnosť a schopnosť študovať, nachádzať nové cesty a objavovať vrcholy, ktoré sú vyššie ako nebo, nové priestory, nové planéty, priepasti, fantázie."

Po dvoch hodinách sa poslucháč preberá zo stavu akejsi meditácie, navodenej a usmerňovanej skladateľom, ale zároveň slobodnej. Nie, nie je „pohnutý", neodnáša si „posolstvo". Nato je *Prometeo* príliš abstraktný a ťažký, príliš veľa je v ňom neprístupného, neuchopiteľného. Rozlúštenie, kľúč k tomu neuchopiteľnému pritom sotva možno nájsť v ideovo-filozofickej koncepcii diela, ako ju slovne formulovali zostavovateľ textovej koláže M. Cacciari a skladateľ. Jedno je však, myslím, isté: Nonov *Prometeo* je ozajstný mýtus, teda príbeh, ktorý sa odohráva mimo nášho času a nášho sveta, a predsa s našim bytím úzko súvisí – tak úzko, že jeho prežívaním spoznávame sami seba, „spomienkou" naň odkrývame svoju vlastnú prítomnosť a budúcnosť.

VLADIMÍR ZVARA

v skratke

Drážďanská Semper-Oper sa v sezóne 2000/2001 sústreďuje na premiéry nových diel. S veľkým napätím je očakávaná premiéra nového diela Petera Ruzicku (dezignovaného šéfa Salzburského letného festivalu) *Celan – Musiktheater in sieben Entwürfen*, ktorého ústrednou postavou je židovský básnik Paul Celan, pochádzajúci z Černovice v Bukovine neskôr žijúci v Paríži. Premiéra opery, ktorá vznikla na objednávku Drážďanskej opery, sa uskutoční v marci 2001, dirigentom bude Marc Albrecht, režisérom Claus Guth. V priamej nadväznosti na túto operu je aj Ruzickova orchestrálna skladba *Nachklang. Spiegel für Orchester*, vytvorená roku 1999 na objednávku Bundesjugendorchester a v lete 2000 uvedená vo viacerých mestách Nemecka a Poľska. Podľa skladateľovho komentára vzniklo dielo bezprostredne po dokončení opery *Celan* a vychádza z jej orchestrálnych pasáží: „doznievanie". Ústrednými témami kompozície – hudobnými i poetickými – sú skladateľove „permanentné" témy: Celan, Webern, Mahler. (podľa Sikorski Info)

P. Ruzicka, ktorý v súčasnosti patrí k najhranejším nemeckým skladateľom, mal 20. októbra ďalšiu premiéru: *Erinnerungen. Spuren für Klarinette und Orchester* zazneli v rámci Donaueschinger Musiktage v podaní Smyfonického orchestra SWF Baden-Baden pod taktovkou Lothara Zagroseka so sólistkou Sharon Kamovou.

KONCERTY

slovenská filharmónia

V poradí 52. koncertná sezóna už má za sebou štart. **26. a 27. októbra** odznela Berliozova dramatická symfónia pre sóla, zbor a orchester op. 17 *Romeo a Júlia*. Interpreti (**SF** a **SFZ**, dirigent **O. Lenárd**, sólisti **J. Sapara-Fischerová** – alt, **Ľ. Ludha** – tenor, **P. Mikuláš** – bas), ako aj poslucháči boli hneď na prahu novej sezóny postavení pred nemalú úlohu: interpreti museli naštudovať, stvárniť a poslucháči pochopiť toto monumentálne dielo, prihovárajúce sa svojou nevšednosťou.

Shakespeare, prebásnený Émilom Deschampsom, sa ocitol v rukách veľkého reformátora európskej hudby 19. storočia, ktorý sa rozhodol prebásniť túto drámu na symfóniu. Berlioz však nechcel pretvoriť len príbeh, ale skôr atmosféru, scenériu (*Ples, Júlia na balkóne, Romeove ružové snenie, Jasná noc...* atď.). Vyslobodil sa z popisnosti, zavrhol otrocké puto textového náčrtu a slobodne, nezávisle sa pustil do obrovskej tvorivej práce. A výsledkom niekoľkomesačného tvorivého zápasu bola hudba, ktorá otriasla Francúzskom. Nečudujme sa, veď i dnes počúvame fatálne Berliozove hudobné vízie ako hudbu stvorenú z vône kvetín, z jemnej noci, z tichej opustenej záhrady Kapuletovcov, z Júlinho pohrebného sprievodu...

Parížska kritika vôbec nepochopila Berliozovu skladbu. Paradoxne mu vyčítala, že nepochopil Shakespeara. Berlioz však chcel stvoriť svojho vlastného Romea a Júliu. I keď spievajú vo Verone, v horúcom talianskom vzduchu, jeho hudba je francúzska. Čarovné zbory i hudba, to je reč jeho krajiny. Bolo by však pochabé, keby sme sa tvárili, že sme konečne Berliozovho Romea pochopili. Veď sám autor sa priam prorocky tohto nepochopenia obával: ani nie tak zo straty poslucháčov ako od dirigentov.

Ondrej Lenárd mal dôkladne prečítanú partitúru. Navyše jeho doménou sú vokálno-inštrumentálne žánre, čo potvrdil i v tomto prípade. Rovnako prepracované boli i rozsiahle orchestrálne úseky. Berlioz je veľkým majstrom farieb – je prvým romantickým impresionistom. Slovenský filharmonický zbor bol na svoju veľkú úlohu znamenite pripravený zbormajsterkou **B. Juhaňákovou**. Krásna výslovnosť a zrozumiteľnosť francúzskeho slova boli presvedčivo zvládnuté. Juhaňáková pochopila dvojjedinú spätosť slova a hudby, čo premietla i do svojho naštudovania. Zo sólistov bol najpresvedčivejší Peter Mikuláš, spievajúci v najlepšej forme. Jeho expresivita a muzikalita boli strhujúce, francúzština pôsobila tak dokonale, ako keby spieval v materinskej reči.

Naštudovanie a predvedenie Berliozovho *Romea a Júlie* považujem za veľký dramaturgický čin. Skoncetrovalo sa tu obrovské úsilie, vôľa a talent v službách veľkej myšlienky. Návraty k takýmto monumentálnym hodnotám nie sú každodenné. Je dobré pripomínať si ich nevšednosť. Zastaviť sa uprostred nezmyselne uponáhľaného sveta a hľadať skutočné hodnoty. Berliozova hudba nám ich nástojčivo pripomenula.

Abonentný cyklus D a E v novej filharmonickej sezóne sa začal **9. a 10. novembra**. Slovenská filharmónia hrala pod taktovkou dirigenta **Kimbo Ishii Eto**, spoluúčinkoval **Roman Mešina** (fagot).

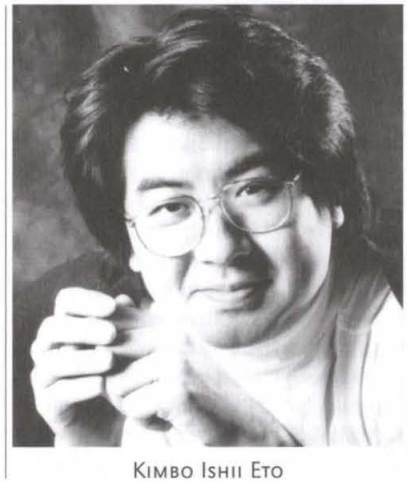


FOTO P. SCHAAF

KIMBO ISHII ETO

Skôr, než sa budem venovať recenzii koncertu, musím si spolu s poslucháčmi položiť otázku, ktorá súvisí s dramaturgiou abonentných cyklov AB a CD. Hľadal som v ich programovej skladbe opodstatnenie. Žiaľ, nenašiel som ho. Dôvody: dramaturgické? programové? Podiel domácich a zahraničných umelcov je v oboch cykloch vyvážený... Bolo by azda dobré v úvodnom príhovore vysvetliť zámery jednotlivých programových cyklov, aby poslucháč vedel, komu sú adresované, ako sú špecifikované, čo sledujú, koho oslovujú.

K samotnému koncertu: Mozartova predohra *Idomeneo* KV 366 je klasická, s operou funkčne previazaná predohra; po jej doznení človek priam počuje, ako sa dvíha divadelná opona. V inom priestore sa správa veľmi cudzorodo, čo nie je jej nedostatok. Je to povaha diela, ktoré som takto vnímal napriek veľmi dobrej interpretácii.

S tvorivým odkazom Jana Antonína Koželuha sa dnešný poslucháč stretáva zriedkavo. Čas posunul tohto vzdelaného skladateľa do ústrania. V *Koncerte pre fagot a orchester C dur* však vystupuje do popredia Koželuhova majstrovská zdatnosť vo výstavbe koncertantnej formy a znalosť sólového nástroja. Jeho hudba je od začiatku do konca konglomerátom univerzálneho hudobného slovníka obdobia klasicizmu. Súčasťou tvorivého procesu je vždy i kompilácia, pravda, proporčne dávkovaná a vyvážená osobnostným vkladom. U Koželuha je však rovnováha porušená v neprospech osobnostného vkladu. Tohto „nedostatku" sa dokázali vyvarovať len najväčší z najväčších. Z Koželuhovej hudby vyťažil maximum fagotista **Roman Mešina**. Jeho hra je uvoľnená, tón spevný, technika celkom samozrejmá. Neupozorňuje poslucháča na technickú náročnosť partu – práve v jeho podaní je všetko prirodzené a neproblematické. Mešina našiel znamenitého partnera aj v orchestri i v dirigentovi. Tak vznikol krásny koncertantný dialóg.

Program koncertu pokračoval predvedením Schubertovej *Symfónie č. 3 D dur*, v ktorej sa skladateľ vymanil z blahodarnej mladíckej závislosti od veľkých vzorov a vykročil ako pútnik po vlastnej ceste. Hudba tejto zázračnej symfónie objavuje nový svet, novú slobodu. Vzďaľuje sa od minulosti, kráča do nového neznámeho sveta rodiacej sa nespútanej fantázie. Všadeprítomná je iskra prchavej vidiny. Každá melódia je zrodom i lúčením zároveň. Schubert objavil nové cesty, nové východiská pre symfóniu ako výpoveď. Vystúpil z tlačenice epigónov viedenského trojhviezdia a objavil svet viedenských lesov, čarovných záhrad v Schönbrunne, svet ľudových zábav. To všetko žije v tejto symfónii spolu s nespútanou mladíckou iskrou.

Dirigent **Kimbo Ishii Eto** priam choreograficky prežíval príťažlivosť hudby. Svoju „nákazlivú" iskru preniesol i na orchester a výsledok bol znamenitý. Krásny umelecký zážitok.

IGOR BERGER

Dvojica abonentných koncertov SF **23. a 24. novembra** sa stala skutočným sviatkom slovenskej hudobnej kultúry a umeleckou udalosťou číslo jeden v rámci tohtoročnej sezóny SF. Na programe boli dve vzácne, závažné, zriedka uvádzané diela, ktoré sa v uváženej dramaturgii k sebe veľmi dobre hodili. Na programe prvej časti boli *Štyri vážne spevy* op. 121 od Johannesa Brahmsa. Sólistom bol protagonista nášho koncertného (ale aj operného) spevu basista **Peter Mikuláš**, ktorý bol ideálnym interpretom tohto neskorého reprezentačného diela autora. Brahms tu vychádza z vážnej, asketickej sféry svojej duchovnej tvorby, z biblických textov, a vytvára celkom osobitnú atmosféru, ktorá reflektuje jeho úvahy o bytí, živote a posledných veciach človeka. Mikuláš túto atmosféru adekvátne vystihuje, je priam predurčený na stvárnenie tohto náročného cyklu, ktorý patrí k najvzácnejším orchestrálnym piesňam hudobnej literatúry. Mikulášova hudobná inteligencia, jeho tvárny, kultivovaný, sonórny, krásne zafarbený bas, hlboké citové prežitie, široký register výrazových odtienkov stáli v službách verného tlmočenia skladateľových zámerov. Aj ochestrálny sprievod pod spoľahlivým vedením **Ondreja Lenárda** bol umelecky primeraným partnerom.

Druhú, hlavnú časť koncertu vyplnila *6. symfónia a mol* od Gustava Mahlera. Toto dielo sa celkom vymyká z bežnej symfonickej tvorby. Obrovský orchestrálny aparát – viac ako 50 dychových, bicích a ďalších nástrojov s ešte početnejšou sekciou sláčikových nástrojov – potreboval Mahler na primerané pretlmočenie svojich neobyčajných koncepcií so všetkými zamýšľanými výrazovými, dynamickými, farebnými nuansami a zvukovými kombináciami. Mahler túto symfóniu označil ako svoju „tragickú". Apokalyptická vízia bezmedzného zúfalstva, bezútešného pesimizmu, bezvýchodiskovej hrôzy, ničivej sily i sarkastickej grotesky symfonická literatúra ešte nezaznamenala v takej miere (napr. ani u Šostakoviča). Jediný sám Mahler dokázal túto líniu v nedokončených fragmentoch a skicách k svojej *10. symfónii* ešte stupňovať, avšak tieto torzovité úryvky nie je možné ozvučiť.

Vyvrcholenie symfónie tvorí obrovské, polhodinové finále s dvojnásobným sonátovým rozvedením, zložitým kontrapunktom, zvláštnou polyodiou. Dvakrát (nie trikrát, ako je uvedené v programovom bulletine) zaznie v extrémnych, brutálnych vrcholoch hrozný, tupý úder veľkého kovového kladiva. Protikladom tejto kataklyzmy sú miesta tichej samoty plné svetla, rajskej, priam nadpozemskej blaženosti, pohody a pokoja s pastorálnym zvukom kravských zvoncov a ďalších nástrojov. Príkrejšie výrazové kontrasty už nie je možné si predstaviť.

Pri tejto príležitosti treba poznamenať, že symfónia výsostne patrí od začiatku do konca do oblasti tzv. absolútnej hudby a je výrazom rozorvaného skladateľovho vnútra, ktorého príčiny nepoznáme a ani uhádnuť nemôžeme. Preto všetko úsilie vnášať do diela akýkoľvek mimohudobný obsah či asociácie je problematické a nikam nevedie (sprievodný text programového bulletinu).

Primerane oživiť tento symfonický kolos patrí k náročným úlohám celého aparátu účinkujúcich, predovšetkým však dirigenta. Výrok Mahlera-dirigenta o tom, že nejestvuje dobrý orchester alebo zlý orchester, ale iba dobrý dirigent alebo zlý dirigent, sa plnou mierou potvrdil i v tomto prípade. Sme radi, že v osobe šéfdirigenta SF Ondreja Lenárda máme zapáleného apoštola Mahlerovho symfonického diela, ktorý u nás pravidelne a neúnavne prebojúva jeho tvorivý odkaz. Bez jeho iniciatívy by sme len veľmi zriedka mali možnosť počuť nesmrteľnú hudbu tohto majstra.

Uvedenie *6. symfónie* Gustava Mahlera, ktorá u nás odznela iba jediný raz v máji roku 1979, bolo ozajstným tvorivým činom. O. Lenárd hlboko vnikol do zložitej štruktúry tohto monumentálneho diela a dokázal suverénnym nadhľadom pretlmočiť podstatu Mahlerovho posolstva do znejúcej podoby. Jeho prístup mal špecifické znaky originálnosti. „Neodkukal" koncepciu iných početných nahrávok. Lenárdova interpretácia išla svojou vlastnou cestou. Bola značne rýchlejšia a zvukovo drsnejšia, surovšia, ako býva zvykom. Priznám sa, že som bol sprvu konšternovaný, nepáčilo sa mi to, ale postupne som sa „vpočúval" do tejto koncepcie, uvedomil som si, že dirigent týmto prístupom „odmýtizoval" hyperromantické nánosy, očistil a zmodernizoval dielo a tým ho priblížil k našej rýchlej, drsnej, hektickej, nervóznej súčasnosti na rozhraní tisícročia.

Dirigent priam úzkostlivo dbal o zachovanie všetkých, v partitúre vyznačených agogických a dynamických pokynov, o nespočetné diakritické znamienka, akcenty, dôrazy atď., následkom čoho tok hudby bol stále pútavým, živým, pulzujúcim organizmom. Nevyskytli sa žiadne „hluché" fádne miesta, pôsobiace unavujúco, čo by sa stalo, keby sa nevenovala dostatočná pozornosť práve týmto podrobným pokynom. V Lenárdovej interpretácii aj najzložitejšie miesta, najdramatickejšie, najspletitejšie polyfonické a polyodické štruktúry pôsobili jasne, dôrazne, vzrušujúco, rovnako ako prekrásne lyrické, jemné, tiché, transcendentné pasáže. Dirigent mal celý aparát účinkujúcich pevne v rukách. Bola to od prvých takmer do posledných taktov napínavá dráma. Iba fatálny, bezvýchodiskový záver mohol byť prednesený v pomalšom, stále voľnejšom pohybe. V posledných 33 taktoch skladateľ predpísal trikrát stupňujúce sa spomalenie tempa pred záverečným tutti-fortissimo akordom. To by bolo ešte pôsobivejšie vygradovalo tragický náboj diela.

Možno povedať, že orchester prekonal sám seba. Všetky nástrojové skupiny, sólistické partie, nástrojové kombinácie, orchestrálne tutti boli technicky brilantné a zvukovo celkom homogénne. Zaslúžený úspech a ovácie poslucháčov patrili dirigentovi a orchestru, v neposlednej miere však i Mahlerovmu géniu.

PAVOL POLÁK

„AMERICKÝ KONCERT" V SLOVENSKOM ROZHLASE

Po rokoch dramaturgickej práce som 9. novembra vymenila technicky dokonale vybavenú hudobnú réžiu za akusticky nedokonalé prostredie Koncertného štúdia, aby som sa započúvala do prvých tónov koncertu, otvárajúceho novú koncertnú sezónu Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave. Moje obavy z nedužitého zvuku sa chvalabohu nenaplnili, práve naopak, bola som milo prekvapená sýtym a plnokrvným tónom, ktorý sa šíril z koncertného pódia.

Mottom večera bola „Amerika" – krajina poskytujúca útočisko mnohým prisťahovalcom na začiatku 20. storočia, krajina dnes zvelebovaná i kritizovaná. Pod taktovkou amerického dirigenta **Denisa Burkha** zazneli diela, reprezentujúce amerických skladateľov z konca 19. a 20. storočia – Arthura Foota, Georgea Gershwina a Carlosa Franzettiho.

Symfonická predohra *Francesca da Rimini* od Arthura Foota, skladateľa žijúceho na konci 19. storočia, nezaprela inšpiračný zdroj – Danteho *Božskú komédiu* a do nej zakomponovaný infernálny príbeh Francescy da Rimini, stvárnený Čajkovským v strhujúcej symfonickej fantázii. Hudobná reč Arthura Foota sa vyznačuje výrazne reflexívnymi črtami, dokonca melancholickosťou, v ktorej sa strieda rozvážnosť s vrtošivou silou, nie však vášnivosťou, aká sa ozýva v dielach Čajkovského, Liszta či Rachmaninova. Azda aj preto nevyzneli presvedčivo v podaní orchestra kontrastné nástupy melodických línií, drobnokresba nálad, smerujúca k dynamickému a tematickému vrcholu celej skladby. Vzhľadom na náhle ochorenie nórskej huslistky Ragin Wenk-Wollfovej, ktorá mala uviesť *Koncert pre husle a orchester č. 3* od Jenö Hubaya, zaznel na koncerte populárny symfonický obraz Georgea Gershwina *Američan v Paríži*. Jeho uvedenie však bolo pre mňa sklamaním. „Američanovi" chýbala iskra a lesk éry amerického jazzu, či už v sólových kadenciách trúbky, ktorá sa nedokázala bezo zvyšku vyrovnať s úskaliami partitúry, alebo v rytmicky pregnantných sláčikoch, ktorých zvuk sa v nástupoch trieštil. Skvostná partitúra, hýriaca pestrou, dynamickou ilustráciou ruchu ulíc, vyznela napriek snahám orchestra sucho a nevýrazne. Prekvapením preto bolo plné pochopenie a stotožnenie s emotívnou a hlboko ľudskou výpoveďou *Prvej symfónie* od argentínskeho skladateľa Carlosa Franzettiho. Filozofia diela a elegický zvukový obraz, v ktorom skladateľ bez pátosu, násilia, vypočítavosti a pozérstva nad smrťou milovanej ženy vytvoril oslavu života, nesporne intenzívne oslovili amerického dirigenta Denisa Burkha, bojujúceho so zradnou Parkinsonovou chorobou. Predvedeniu dokonale zažitého diela kraľovali kantiléna sláčikov a súzvuk orchestra, spájajúceho sa v meditatívnom, no vrúcnom, šťavnatom súzvuku. Premiérové uvedenie symfónie v Koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu v Bratislave tak rozdelilo koncert na dve zážitkové polovice.

„Americký koncert" priniesol cenné poznanie u nás dodnes neznámeho amerického repertoáru a štýlu, i keď môžeme ľutovať, že namiesto Gershwinovho „Američana" nezaznel pôvodne avizovaný Hubayho *Husľový koncert*. Napriek zmäteným pocitom z prvej polovice koncertu som sa presvedčila, že Symfonický orchester Slovenského rozhlasu je dobre pripravený na svoju novú koncertnú sezónu.

ALENA ČIERNA

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

Dominantou abonentného koncertu ŠF Košice pod taktovkou **Bystríka Režucha** bol *Koncert pre klavír a orchester č. 2 G dur* op. 44 od P. I. Čajkovského v podaní Zuzany **Štiasnej-Paulechovej**. Pre košické publikum to bolo prvé uvedenie a súčasne splnenie prísľubu uvádzať aj menej hrávané skladby svetových autorov. Sólistka bola výborne technicky disponovaná a jej hra mala potrebnú nosnosť. Vo výraze sa žiadalo viac vnútornej diferenciácie dvoch základných náladových okruhov – tematických plôch v prvej a poslednej časti.

Predohra k opere Ruslan a Ludmila od M. I. Glinku predstavila orchester ŠF vo výbornej dispozícii. Režucha dal dielu patričný ťah a v orchestri našiel plné pochopenie pre realizáciu svojej predstavy. Aj v Šostakovičovej *Symfónii č. 9 Es dur* op. 70 mohol dirigent ťažiť z kvalít orchestra a budovať i v detailoch pevnú stavbu diela. Uvedenie symfónie aj pri pomerne zrýchlených tempách bolo skutočným zážitkom a vrcholom celého večera.

Koncert v rámci Festivalu sakrálneho umenia poskytol po dlhom časovom odstupe priestor pre uvedenie *Symfónie č. 3* (*Liturgickej*) od Arthura Honeggera. Symfónia je vlastne drámou v troch častiach, pričom každá má názov jednej časti latinskej omše za mŕtvych. Dirigent volil cestu intenzívnej exploatácie a vybudoval silne emotívne dielo, ktoré je pre dnešného poslucháča aktuálne, poučné a zrozumiteľné.

Za spoluúčasti **Zboru sv. Cecílie** pri Dóme sv. Alžbety a sólistov opery Štátneho divadla – **S. Tomovej**, **G. Hübnerovej** (študentka VŠMU), **M. Lehotského a M. Gurbaľa** – zaznela Haydnova *Missa in Angustiis d mol* (Neslonova omša) Hob. XXI:11 od J. Haydna. Aj keď kvality zboru sú nepopierateľné, pravdepodobné poblémy počtu skúšok ovplyvnili výsledný tvar, k čomu prispel orchester aj organista, takže dielo nedosiahlo patričnú mieru pôsobivosti. Iba výkony sólistov boli na požadovanej úrovni... Na tomto mieste hodno vyjadriť ľútosť nad tým, že hudobné skvosty, dokumentujúce košickú históriu, zapadajú prachom. Zachované omše s kompletným materiálom od Andreja Žaškovského ml., Antona Husku, Oldřicha Hemerku a ďalších by si zaslúžili pozornosť a miesto na koncertnom pódiu.

V programe benefičného koncertu v spolupráci s poliklinikou Košice-Juh odznela predohra k opere *Don Giovanni* a *Koncert pre husle a orchester č. 4 D dur* KV 218 od W. A. Mozarta (dirigentom a sólistom bol **Juraj Čižmarovič**) a *Rekviem d mol* KV 626 (spoluúčinkovali zbor **Collegium technicum** a štvorica sólistov: **T. Paládiová**, **G. Hübnerová**, **M. Lehotský** a **M. Gurbaľ**) pod taktovkou **Mariána Vacha**.

Na koncerte v rámci Roka J. S. Bacha uviedol **Ivan Sokol** adventné a vianočné predohry z *Orgelbüchlein*: *Prelúdium a fúgu a mol* (BWV 543) a *e mol* (BWV 548). Sokol je vybavený vynikajúcou hráčskou technikou a hrá spôsobom, v ktorom nielen obdivujeme virtuozitu, ale máme zároveň aj pocit, že všetko prebieha v plnej „pohode". Dielo J. S. Bacha dôverne pozná a s najväčšou samozrejmosťou preniká do podstaty skladieb a buduje ich presvedčivý a dokonalý tvar. Novým poznatkom v jeho interpretácii je akceptovanie súčasného trendu – hry prelúdia a fúgy bez zmeny registrácie. Aj keď rešpektujeme tento trend, ide – obzvlášť v rozsiahlej *Fúge a mol* – o diskutabilný názor.

V programe spoluúčinkoval **Peter Mikuláš**, ktorý spieval dve árie z *Omše h mol* BWV 232 a áriu z *Vianočného oratória* BWV 248. Jeho krásny, sýty hlas, ktorý znie vyrovnane v celom rozsahu, nadchol publikum až do srdečného ohlasu.

ŠTEFAN ČURILLA

SYMFONICKÝ ORCHESTER ERNŐ DOHNÁNYIHO

Hosťovanie zahraničného telesa býva na našich pódiách udalosťou, najmä ak ide o doposiaľ málo známy orchester, tak ako to bolo v tomto prípade (**19. septembra** v košickom Dome umenia). Úroveň, dramaturgia a výkony hosťujúcich i domácich umelcov však bola prekvapením.

Orchester z Budapešti nás postupne presviedčal o svojich kvalitách a prednostiach: sláčiky má virtuózne, zladené, expresívne, dychy presné, mäkké, zvučné. Azda v úvodnej Dvořákovej *Českej suite* by sme prijali viac ľahkosti, tanečnosti najmä v úvodnej časti, kým *Polka* vyznela graciózne, *Romanca*, vyvážene, furiant vo *Finále* v adekvátnom tempe a dynamickom vyvrcholení. Zásluhu na úspechu tejto i ďalších skladieb mal dirigent **Georg Kugi** z Rakúska, ktorý orchester viedol s noblesou, sústredene a s muzikantskou vervou.

Dominantou koncertu bola „veľká zoologická fantázia pre dva klavíry a orchester" *Karneval zvierat* Camilla Saint-Saënsa. Sólisti **Ludmila Kojanová**

a **Pavel Novotný** dodali svojim partom osobitý štýlový a obsahový rozmer.

Druhá časť koncertu bola venovaná tvorbe maďarských skladateľov Györgya Orbána (1947) a Zoltána Kodálya. V Orbánovej skladbe *Veronské náčrty* sme spoznali romanticky cítiaceho skladateľa, štvorčasťové dielo s nápaditou tematikou, plnosťou zvuku, inštrumentačnými farbami, virtuóznou gradáciou a záverom. Populárne Kodályove *Tance z Galanty* dali priestor vynikajúcim sólam v orchesteri, ale aj dramatickému, štýlovému a presvedčivému výkonu tvárneho orchestra pod taktovkou talentovaného dirigenta.

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

MARTINSKÉ ZVONY

11. novembra, v predvečer osadenia nových zvonov v Dóme sv. Martina, sa konal benefičný koncert, na ktorom účinkoval Orchester Hudobnej akadémie TIJI (UNESCO) s dirigentom **Jackom Martinom Händlerom**. Na programe boli Mozartov *Koncert pre flautu a orchester D dur* K. V. 314 s flautistom **Jozefom Hamerníkom** a Haydnova *Symfónia f mol* Hob. I:49.

Mladý sólista Jozef Hamerník (študent Konzervatória v Bratislave a Univerzity Mozarteum v Salzburgu) interpretačne dotvoril krásu Mozartovej hudby, pričom sa sústredil na to najpodstatnejšie – na muzicírovanie. Mohol si to dovoliť aj preto, že technickú abecedu diela mal dokonale naštudovanú. Počúval orchester a orchester počúval jeho. Koordinátorom tohto šťastného dialógu bol dirigent **J. M. Händler**.

Bezprostredne po tomto diele nasledovala Haydnova symfónia s rozsiahlou a mimoriadne závažnou úvodnou adagiovou časťou, ktorá je myšlienkovým pilierom celej symfónie. Haydn tu predznamenal možnú reformu symfónie, ktorú v klasickej podobe etabloval, no na jej reforme sa už nezúčastnil. Túto úlohu prenechal ďalším generáciám. Zostal však neprekonateľným majstrom melódie, sviežeho hudobného nápadu, a to ako obdivovateľ ľudovosti a vidieka. Uvoľňoval prísnu vznešenosť baroka a rozväzoval jazyk novému slohu, ktorý sa rodil veľmi spontánne.

V neregulárnych podmienkach chrámu, kde chlad pôsobí na všetky hudobné nástroje, podal orchester vcelku dobrý výkon. Drobné technické kolízie dychových nástrojov považujem za dôsledok vplyvu prostredia. Verím, že nové storočie prinesie so sebou i nové tvorivo pretavené chápanie Haydnovej hudby, veď počúvať Haydna v podaní novonastupujúcich generácií znamená objavovať ho pre nové storočie a možno i tisícročie.

IGOR BERGER

KLAVÍR V MIRBACHU

S **Norou Škutovou** sa v rámci nedeľných matiné v Mirbachovom paláci stretávame pomerne často ako s komornou hráčkou. Domácej a zahraničnej tvorbe nášho storočia sa však venuje aj ako sólistka. Samostatný recitál (**5. novembra**) pomohol doplniť mozaiku postupného načrtávania jej interpretačného profilu.

Zaujalo *Nocturno No. 3* z pera Juraja Beneša. K pochopeniu obsahu diela prispel autorov komentár v bulletine (zatiaľ to nie je pravidlo, skôr rarita hodná chvály). Skladateľ vysvetľuje, že mu nešlo o romantickú idylu chopinovského razenia, že sa usiloval poodhaliť clonu vnútorných bojov, pochybností, ktoré zmietajú každým tvorivým človekom. Pre tento zámer sa rozhodol – a podľa nášho názoru veľmi šťastne – uprednostňovať ticho, pauzy. Pokiaľ používa a rozvíja motívy, nepresahujú rozsah hexachordu. V priebehu kompozície zaznievajú citáty či náznaky na diela Bacha, Chopina, Beethovena. K úspešnej rezonancii diela prispela značnou mierou aj interpretka: jej hra niesla pečať účinného zapájania citlivo vybrúsených odtienkov mikroštruktúr do napätých plôch. Tvorili kamienky mozaiky, ktorá jasne a logicky tvorila ucelený obraz. Klobúk dolu pred takým prístupom k súčasnej tvorbe!

Ďalším autorom 20. storočia bol Olivier Messiaen, z ktorého tvorby odzneli tri opusy. S predchádzajúcim Benešovým duševným obnažovaním kontrastovala skladba *Déchifrage I.* s meditatívnym oparom. Po Chopinovej *Sonáte* (o nej ďalej) vygradoval program výberom dvoch častí z cyklu *Regarde sur l'Enfant Jésus*. Umelkyňa budovala dielo na kontraste lyriky a vášnivosti, ústiacom do dramatických, dynamicky i technicky značne exponovaných širokých línií. Zapôsobili sugestívne. Natískala sa otázka, či by sa tieto širokodyché línie nedali formovať s ešte dôkladnejšou úvahou a pritom redukovať množstvo vrcholov.

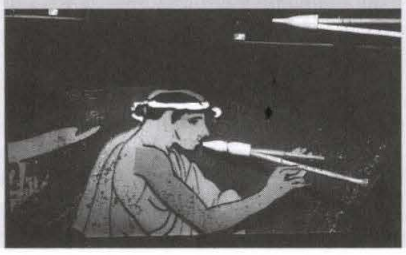
Pre interpreta súčasnej hudby je rovnako typická ambícia prezentovať sa aj klasickým repertoárom. Škutová zaradila do programu známu Chopinovu *Sonátu b mol* op. 35. Buranovský ju hráva od konzervatoriálnych štúdií a dnes ju má už po všetkých stránkach priam prešpekulovanú, čo však neuberá na jej citovom dotváraní – skôr naopak! U Škutovej sme nemali ešte dojem, že by už dosiahla také štádium. Miestami utrpeli aj čistota kresby i stavebný účinok plôch. Priveľa priestoru patrilo vzruchu, dramatizmu, amplitúde dynamiky i tempovému vlneniu. Bude ešte potrebné niečo sem-tam domyslieť, azda i zmeniť, dotiahnuť i držať viac na uzde temperament. Ideál sa ešte nedosiahol ani pri formovaní kantilény a v jej zapájaní do celkovej línie (najmä v kontrastnom *Triu Scherza*).

Umelkyňa iste dostane príležitosť na ďalšie samostatné vystúpenia. Zatiaľ uprednostňuje pódiovú inšpiráciu, no vo vývoji možno ísť ešte ďalej a v tom jej držíme palce!

VLADIMÍR ČÍŽIK

NEPREHLIADNITE] NEPREHLIADNITE] NEPREHLIADNITE]

MUSIK DER GÖTTER / HUDBA BOHOV
25. NOVEMBER 2000 – 7. JANUÁR 2001
MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, VIEDEŇ



Výstava prezentuje rekonštrukcie antických a byzantských hudobných nástrojov – strunových, fúkacích i bicích – z Makedónie (spolu 80 objektov) zapožičané z Múzea pre antické grécko-byzantské a postbyzantské hudobné nástroje v Tesalonikách.

V antickom Grécku mala hudba mimoriadne postavenie, bola neodmysliteľnou súčasťou svetského i náboženského života. Tomuto jej postaveniu zodpovedalo množstvo i kvalita hudobných nástrojov. Už v treťom tisícročí pr. Kr. sa používali strunové nástroje, od šiesteho storočia pr. Kr. sa používal notový systém pozostávajúci zo symbolov z ionskej abecedy, ktorý umožnil presnú reprodukciu melodickej línie.

Výstava je otvorená denne (okrem pondelka) od 10.00 – 17.00 hod.
Adresa: Museum für Volkskunde
Laudongasse 15-19, A-1080 Wien
e.mail: office@volkskundemuseum.at

Múzeum je v blízkosti Univerzity a Votivkirche. Električky č. 43 a 44 (zastávka Lange Gasse), č. 5 a 33 (zastávka Laudongasse), autobus 13 A (zastávka Laudongasse).

Pražské operné premiéry

TOSCA V NÁRODNÍM DIVADLE

Může-li Národní divadlo disponovat možností obsadit **Evu Urbanovou**, je víc než jasné, proč zvolilo nastudování Pucciniho *Tosky*. V současnosti nejúspěšnější česká pěvkyně, která Tosku zpívala také na scéně Metropolitní opery, by měla tuto efektní roli předvést i českým milovníkům Pucciniho díla. Jestliže se jejími partnery stali **Peter Dvorský** (Cavaradossi) a **Ivan Kusnjer** (Scarpia), pak se dalo předpokládat, že nová inscenace bude zákonitě excelentní. Tak však vyšly pouze pěvecké výkony jmenovaných umělců. Hudební nastudování dirigentem **Oliverem Dohnányim** postihovalo dramatičnost, kterou k samotnému dramatickému příběhu Sardouovy hry ještě navýšila Pucciniho hudba. Problém inscenace *Tosky* tkví v nehudebním režii **Vladimíra Morávka**. Režisér slaví mnoho úspěchů na poli činoherním a to zřejmě vedlo k pokusu režírovat také operu, v domnění, že je to jedno a totéž. Režisér je sice imaginativní a cítí divadlo bytostně, to však ještě není dost pro operu. Tam by měl v prvé řadě cítit hudbu a domnívám se, že v opaku je problém. Neumím si jinak vysvětlit, jak je možné tolik hudby „zazdít" v miniprostoru okénka, kam režisér situoval podstatnou část děje. Hudba mu z něj přetéká všemi póry ven, a on aranžuje na celé zbývající ploše druhoplánové děje, které neilustrují, nedoplňují, neoslovují, ale pouze ruší. Režijní idea o snové retrospektivě vyplývá snad jen z tištěného programu a z konce závěrečné scény. Fandím symbolu v opeře a novým výkladům. Tento však nevyšel z prostého důvodu – popírá Pucciniho hudbu rozporem, který režie vyvolává. Scéna **Aleše Votavy** a kostýmy **Alexandry Gruskové** jsou natolik vázané na režijní ideu, že o nich samostatně netřeba hovořit. Neuměla jsem si představit, že by mohla dobře obsazená operní inscenace dojet na režii. Je to možné. Pěvci byli svázáni výkladem i prostorem a tak jejich perfektní výkony vzbuzovaly lítost či zlost nad tím, že je někdo marnotratně poškozuje. Scarpia je překrásná role a Ivan Kusnjer této příležitosti dokonale využil. Nebyl zlý, ani odpudivý. Jen neústupný. Barevně bohatě valérovaný, sytý hlasový fond dýchal dramatičností a „nadvládou" nad vším dějem. Jeho Scarpia nebyl démonický, ale působil zhmotnělou zlovůlí. Peter Dvorský podal mimořádně kvalitní pěvecký výkon, hlas se rozpukl ve vší barevnosti, jak si jej pamatujeme z předchozích let. Postava Cavaradossiho je v jeho podání lidská i vzpurně vzdorující, je plnohodnotná. Eva Urbanová předvedla majestátní Tosku. Vznostností postavy, vědomím si výjimečnosti a jistotou pěveckého projevu. Slavná árie ve třetím dějství, dokonale propracovaná v dynamické i obsahové rovině, pak byla ukázkou vynikajících možností, jež jsou doménou pěvkyně. Hudba opery *Tosca* musela nakonec zvítězit, právě díky pěvcům. Režisér Morávek však neměl dostat příležitost k seznamování se s hudbou na první scéně a s tak dobrými pěvci.

E. URBANOVÁ (TOSCA)

P. DVORSKÝ (CAVARADOSSI) A E. URBANOVÁ (TOSCA)

FOTO H. SMEJKALOVÁ

PFLÜGER: FYZIKOVÉ

Státní opera ve svém obdivuhodném úsilí nezůstala u jedné soudobé operní novinky, ale konfrontovala ji nastudováním švýcarské opery **Andrease Pflügera** podle slavné Dürrenmattovy hry Fyzikové. Přestože konfrontace s Faidrou láká, není k ní předpoklad. Švýcarský soudobý autor zhudebnil vynikající hru a mohl již kalkulovat s jevištním tvarem úspěšného díla. Cit, s nímž si skladatel vybral hru ke zhudebnění, souvisí se smyslem pro druh humoru dramatika samého a projevil se v hudební nadsázce ironizujících pasáží opery. Ani Pflügerova soudobá opera není oslňující v novém, ne-

TH. HAY (VOSS) A M. KLEIN (NEWTON)

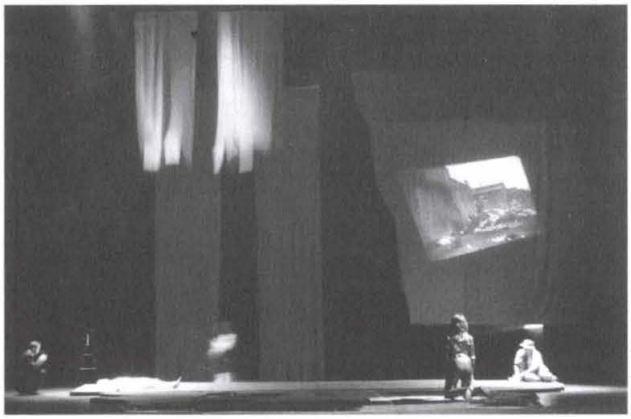


FOTO J. PTÁČEK

FYZICI. SCÉNA D. DVOŘÁK

známém či experimentálním světle. Splňuje však základní: skladatel zhudebnil úžasně působivou hru, z níž za čtyřicet let nic neodvál čas, a hudební složka hře nepřekáží, ba dokonce přináší ironicko-komediální prvek. Nad inscenací ve Státní opeře se sešli dirigent **Richard Hein**, režisér **Anton Nekovar**, scénograf **Daniel Dvořák** a kostýmní výtvarník **Jan Uličný**. Nikdo z nich neměl lehký úkol, žádný z interpretů či inscenátorů. Andreas Pflüger představitelům postav „vnutil" svou melodickou hereckou intonaci a tak jeho vklad je pro vyznění celku nejdůležitější. Richard Hein nastudoval partituru s odpovědností k novému dílu a s porozuměním pro „stylové proměny", jimiž skladatel charakterizuje rychlé zvraty v jednání postav v blázinci. Opera stejně jako činohra klade hlavní váhu na postavy tří fyziků v kontrapunktu k jejich ošetřující lékařce Mathildě von Zahnd. Tónově krásný a sytý mezzosoprán **Beaty Marie Vorwerk** dostal v hlavní ženské roli velikou pěveckou příležitost, stejně jako možnost výrazné herecké práce. **Yvetta Tannenbergerová** jako sestra Monika rovněž udivovala jednotou výrazu pěveckého a hereckého, neboť její role je tzv. jedinou normální osobou. Tři velké příležitosti připadly představitelům fyziků **Michaela Reniera** (Einstein), **Mariana Řehoře** (Möbius) a **Manfreda Kleina** (Newton). Každý z pěvců měl svá nejsilnější místa, Möbius – ze tří fyziků nejzajímavější – obdivuhodně svou roli rozkošatěl. V rámci působivého celku hudebně vtipnými a interpretačně brilantními se ukázaly „trojzpěvy" hlavních postav. Operní inscenace přinesla i zajímavé epizodní role v podání **Dagmar Vaňkátové** (paní misionářová) a zejména vynikající výkon **Thomase Hay** v roli kriminálního inspektora. Režisér Nekovar se snažil udržet operu ve stejné dějové přitažlivosti, jakou známe z činoherní podoby hry. I když v druhé půli se určité slabiny díla objevují a tím i temporytmus představení klesá, režijní vedení bylo zjevně nápomocné představitelům a v celistvosti stavby vtipné. Scéna Daniela Dvořáka nesla na svých bedrech tíhu pochopení – na tak velkém jevišti dát divákovi pocit důvěrné intimity malých soukromých prostor. Scénograf se jako vždy vyrovnal se svým úkolem mistrovsky, s hlubokou znalostí práce s prostorem a hudbou. Čas ukáže, bude-li za padesát let známější hra či opera (a nelze si neuvědomovat paralelu s *Věcí Makropulos*). *Fyzikové* stáli za vidění a slyšení. A Státní opera má další bod na kontě úspěšné dramaturgie.

ČESKÁ SOUDOBÁ OPERNÍ NOVINKA

Státní opera Praha vypsala mezinárodní soutěž Nová opera pro Prahu a jejím vítězem se stal **Emil Viklický** s operní prvotinou *Faidra* (libreto **Evy Petrové**). Ta byla premiérována na jevišti tohoto divadla tvůrčím týmem **Michael Keprt** (dirigent), **Jiří Nekvasil** (režisér), **Daniel Dvořák** (scéna) a **Simona Rybáková** (kostýmy). To, co se zdálo být tak nosné předem – idea o ženské pomstychtivosti, jak byla na podkladu mýtického příběhu zpracována Euripidem i Racinem, se v opeře samé ztrácí v „povídání" doktora jako jedna z řady mravoličných ukázek lidských slabostí. Pokud dávný příběh divák nezná předem, zůstane po celé představení v zajetí prvoplánového děje o citovém vztahu dvou členů vojenské zá-

FAIDRA. SCÉNA D. DVOŘÁK

FOTO J. PTÁČEK

FAIDRA. ZÁBER Z INSCENÁCIE

kladny. Ten je sám o sobě mělký a ne dosti zřetelný. Tolik k problému libreta. To, co se zdálo být lákavé předem – jazzová minulost skladatele, se v opeře samé omezuje v jednom náznaku s elektronickou kytarou. Posluchač zůstane v zajetí toku hudby ochuzené o tyto výjimečné skladatelovy schopnosti. Scénograf a režisér předvedli skvělou práci. Evokovali jednoduchou zkratkou pojetí prostoru a detailními znaky režijní práce atmosféru cituprostého prostředí, v němž láska jako hlavní motor příběhu zaniká v hluku motorů letadel a v ostrých protisvětlech. Vzhledem k tomu, že se nemění dějiště (jednota času, prostoru a děje je zachována), Daniel Dvořák využil nekonečně prodloužených nástupních schůdků k letadlu jako prostorovou metaforu k rovinám děje, jež jsou si vzdáleny tisíciletími a přitom tak blízké. Režisér Nekvasil tento odcizující prvek, umístěný na studeném technickém jevišti, zabydlel logickou profesní činností postav, setrvalým šumem neosobních statistů a naplnil jeviště činorodou prací. Možná, že kdyby bylo pěvcům lépe rozumět, mohla se od tohoto obecného pozadí víc odrazit dějová linie příběhu, spíše skoupá na slovo. Titulní roli ztvárnila **Jana Sýkorová** tak dobře, že dodala postavě věrohodnosti i tam, kde se jí nedostává. Znělý, sametově potemnělý mezzosoprán prorážel nad orchestrem, zněl vroucně i vzdorně. Také **Jitka Svobodová** jako její kamarádka Fébe jí byla zvučnou partnerkou a dramatickou spoluhráčkou. U mužských rolí Doktora a Filipa jde o ne dost jasně vyřešený spor, která z rolí má převahu. Není to čitelné ani z hudebního vyjádření, neboť postava Doktora je natolik důležitá pro dějovou linii, že významem přetahuje hlavní roli Filipa. Snad proto zkušenější a herecky výraznější **Oldřich Kříž** jako Doktor v mém vnímání převážil nad Filipem, jehož však dobře ztvárnil i zazpíval **Václav Sibera**.

Myslím si, že Faidra Emila Viklického není převratnou novinkou s posunem struktury žánru, novým významem slova či jinou melodikou řeči. Rovněž ji však nepovažuji za neúspěšnou či nic neřešící. Pokouší se spojit setrvalou lidskou vlastnost se současným během života, nese prokazatelnou snahu spojit rovinu děje a mýtu hudbou okázale neexperimentální. Mrzí mne spíš to, že po shlédnutí novinky si nejsem jista, jaký dojem chtěl autor v divákovi vyvolat: není to hra faktů, není to tragedie, není to psychologická črta, není to dokument. Je to jakási konfrontace platnosti mýtického příběhu v současnosti, z něhož pro mne nevyplývá, komu skladatel nadržuje – jestli mýtu nebo současníkům.

EVA VÍTOVÁ

DVA „IBA" REPERTOÁROVÉ VEČERY

Neboli to premiéry, neboli to nové naštudovania, ani večný magnet Edita Gruberová neúčinkovala a ani ono preslávené „bú" nezaznelo na konci predstavení. Skrátka: boli to „iba" bežné repertoárové večery viedenskej Štátnej opery – *Fidelio* od Ludwiga van Beethovena a *Don Carlos* od Giuseppe Verdiho, pripomínajúce však takmer hviezdne hodiny.

Obe repertoárové predstavenia viedenskej Štátnej opery som si vybral preto, lebo som chcel počuť a vidieť **Falka Struckmanna** v úlohe Pizarra a stretnúť sa s dirigentom **Jánosom Kulkom**, ktorého poznám ešte zo študentských rokov v Budapešti.

FOTO ARCHÍV

G. WINBERGH (FIDELIO)

Priam muzeálna, no stále živá inscenácia *Fidelia* pochádza z obdobia Otta Schenka a Günthera Schneidera-Siemssena a dočkala sa práve 173. predstavenia, verne vyjadrujúc Beethovenov humanistický odkaz. Iskra, ktorej žiara presvietila celé predstavenie, vyprskla v orchestrisku, kde na čele famózneho telesa a celého predstavenia stál – aj u nás uznávaný – **Leopold Hager**. Už samotná predohra navodila atmosféru nevšednej inšpirácie a klasicky čistého beethovenovského štýlu udomácneného vo Viedni, preto nečudo, že po zaznení fulminantnej predohry *Leonóra III.* sa strhol uragán nadšenia. Hager ako spiritus rector presnosťou a strhujúcim elánom bol zábezpekou mimoriadneho napätia priebehu celého predstavenia.

Od Struckmanna som dostal presne to, čo som očakával – symbiózu hereckého prejavu a hlasového materiálu: teda zo žuly vytesaného Pizarra par excellence. Ako Leonora debutovala vo Viedni vynikajúca **Gabriela Maria Rongeová**, a to plnohodnotným výkonom. **Ildikó Raimondiová** je vo všetkých komponentoch ideálnou Marzellinou. **Gösta Wimbergh** ako Florestan ma príjemne prekvapil. Nedávno bol Tristanom na tejto scéne a v Zürichu sa chystá na mladého Siegfrieda, čo svedčí o úspešnej zmene orientácie do hrdinského odboru. **Franz Josef Selig** disponuje zvučným basom, no po hereckej a výrazovej stránke zostal veľa dlžný charakteru žalárnika Rocca.

Scénická verzia, priam asketicky strohá, no dusnú atmosféru inkvizície plne evokujúca inscenácia *Dona Carlosa*, ktorá sa zrodila vo fantázii **Pier Luigi Pizziho**, je takisto priam historická a zažila práve svoju 44. reprízu. Jánosa Kulku som pred niekoľkými rokmi stretol v St. Gallene ako interpreta Straussovej *Salome*. Teraz ma presvedčil aj o tom, že je plnohodnotným tlmočníkom hudby Giuseppe Verdiho. To, čo produkoval so svojím orchestrom, mi pripomínalo žeravú lávu; bol to diapazón farebných odtieňov bordovej farby medzi krajnými odtieňmi.

FOTO ARCHÍV

C. ALVAREZ (DON CARLOS)

Keď som počúval **Roberta Scanduzziho** v úlohe Filippa II., mimovoľne sa mi v pamäti vynorili interpreti tejto postavy od legendárneho Mihálya Székelya cez Nikolaja Gjuzeleva, Jevgenija Nesterenka, Reruccia Furlanetta po Nikolaja Gjaurova, no komplexnosť tohto majestátneho tyrana som plne vycítil u prvého a posledne spomenutého umelca. Scanduzzi uchváti človeka vzácne krásnym zamatovo mäkkým hlasovým materiálom, pričom celkový charakter vládcu posúva akoby na vedľajšiu koľaj.

Carlosa v podaní **Keith-Ikaia Purdyho** som stretol po tretíkrát a musím konštatovať grandiózny vývoj jeho hlasového materiálu, čím sa dostal právom do spoločnosti špičkových te-

noristov. Hoci jeho Carlos je menej aristokratický a menej odtienený ako Carlos Louisa Limu, predsa svojím vášnivým temperamentom odhaľuje ďalšiu tvár nešťastného infanta. Ako vždy výborný **Carlos Alvarez** bol aj tentoraz ušľachtilým Posom veľkého formátu. Sadzovočierny a markantný bas **Kurta Rydla** je predestinovaný predovšetkým na tlmočenie hrdinov Richarda Wagnera. No jeho majestátne agresívny Hlavný inkvizítor je azda práve tou talianskou postavou, pri ktorej je jeho hlasový kolorit plne akceptovateľný.

Miriam Gauciová bola sugestívnou, veľmi smutnou Alžbetou, čo sa odzrkadľovalo už v jej romanci „Non pianger, mia compagna..." a vyvrcholilo v bolestivom lúčení s Carlosom. Princeznú Eboli interpretovala s veľkým záujmom očakávaná **Waltraud Meierôvá**. Jej výkon ma opätovne nútil porovnávať, veď som sa stretol už s celou plejádou interpretiek tejto mimoriadne zložitej postavy. Ale ako interpretka je v mojej pamäti zakódovaná slávna Grace Bumbryová. Waltraud Meierová – slávna Sieglinde, Izolda, Ortruda, Kundry – bola teraz tou Eboli, čo sa priblížila k môjmu meradlu, pričom perfektne zdolala tri náladovo odlišné vrstvy intrigánskej princeznej.

No a o zbore – Ernst Dunshirm – „iba" toľko, že na tejto úrovni spievajú na našom kontinente už iba v Bayreuthe na Zelenom pahorku.

JOZEF VARGA

ŠTART OPERNEJ SERZÓNY V BUDAPEŠTI

Dramaturgia prebiehajúcej sezóny maďarskej Štátnej opery je zameraná na oslavy tisícročia založenia uhorského štátu. V ich rámci sú uprednostňované diela domácich autorov, o. i. Bartóka (*Hrad kniežaťa Modrofúza*), Petrovicsa (*C'est la guerre*).

Prvou udalosťou tejto programovej orientácie v sezóne 2000/2001 bolo vzkriesenie opery-oratória *István király* (*Kráľ Štefan*) od Dezsö Kókaiho, ktorý čerpá národnohistorický námet z obdobia rokov 970–1038. Kókai, príslušník po-bartókovskej a po-kodályovskej generácie napísal svoje dielo roku 1938 pri príležitosti 900. výročia úmrtia kráľa Štefana. Jeho hudobná reč je ľahko zrozumiteľná, priehľadná, priam populárna a vyrastá z liturgickej a národnej melodiky. Kulminačnými bodmi sú scény pokrstenia mladého Vajka, ktorý pri krste dostáva meno Štefan, ďalej jeho korunovácia a napokon apoteózne obetovanie krajiny a koruny Panne Márii.

Scénická realizácia renesancie tohto diela je spoločnou produkciou hudobného **Gymnázia sv. Štefana** so Štátou operou: zbor a orchester (pod taktovkou **Kálmána Zámborského**) tvoria žiaci gymnázia, sólové party spievajú členovia opery (**András Molnár**, **István Berczelly**).

V predvečer výročia revolúcie roku 1956 sa uskutočnila premiéra víťaznej opery miléniovej opernej súťaže *Posledných päť scén* popredného maďarského skladateľa Attilu Bozayho, ktorý získal prvenstvo medzi ôsmimi kandidátmi. Už počas kompozície ťažko chorý Bozay krátko po prezentácii svojho diela pred porotou zomrel, inštrumentáciu opery dokončili jeho traja žiaci Zoltán Kovács, Zsófia Tellérová a Gyula Fekete. Podkladom libreta Bozayovho diela je päť posledných scén (z celkom 15 scén) veľkolepej Madácsovej drámy *Tragédia človeka* (slovenský preklad pochádza od Pavla Országha Hviezdoslava, v prebásnení Ctibora Štítnického inscenovali dielo v druhej polovici 60. rokov na scéne DPOH, Luciferom bol vynikajúci Ctibor Filčík). Za veľkolepú réžiu Bozayovej opery bol zodpovedný **Miklós Gábor Kerényi**, pod hudobné naštudavanie sa podpísal **Ádám Medveczky**. V dlhej plejáde úičinkujúcich vynikli pôvabná mladá **Mónika Gonzálesová** ako Eva vo svojej prvej veľkej úlohe na scéne Štátnej opery, **B. Attila Kiss** ako Adam, ktorý vynikajúco zvládol objem partu s vysokou tessitúrou, **Attila Réti** ako Lucifer s krásnym tmavým barytón a vynikajúcou dikciou, a majestátny **Csaba Airizer** v úlohe Pána.

JOZEF VARGA

v skratke

Premiéra opery ***L'amour de loin*** fínskej skladateľky **Kaija Saariaho**, nositeľky Nordickej hudobnej ceny (HŽ o tom informoval), v rámci tohtoročného Letného festivalu v Salzburgu sa stretla s veľkou odozvou kritiky aj obecenstva. Obsah opery tvorí osud trubadúra Jaufré Rudela, zaznamenaný v rukopisoch 12. storočia. Rudel vo svojich piesňach oslavoval krásnu ženu – grófku z Tripolisu, ktorú nikdy nevidel, až sa rozhodol ju vyhľadať, no po dobrodružnej moreplavbe ochorel a po dosiahnutí svojho cieľa zomrel v náručí túžobne ospevovanej ženy. Obsahom opery, ktorej libreto napísal libanonský novinár a spisovateľ Amin Maalouf, je prekračovanie hraníc medzi Východom a Západom, medzi ženou a mužom.

Kaija Saariaho vo svojich kompozíciách spája skúsenosti s počítačovou a elektronickou hudbou a s tradičným nástrojovým obsadením, no, ako vraví: „Myslím si, že ešte stále nemáme k dispozícii niečo, čím by sme mohli nahradiť tradičné hudobné nástroje. Sú takou dôležitou súčasťou našej kultúry, že ja nie som ochotná sa ich vzdať." Rafinovaná konštrukcia jej kompozícií sa skrýva pod oscilujúcimi zvukovými plochami. No skladateľka sa vyhýba ich vysvetľovaniu, pretože „Cítenie a myslenie by nemali byť od seba oddelené." O používaní elektronických a počítačových prostriedkov a postupov Saariaho hovorí, že to neznamená, že „hudba sa takto stáva 'technickou' alebo chladnou. Je to len jedna z možností rozšíriť zvukovofarebnú paletu, vyskúšať si niektoré veci." (podľa Süddeutsche Zeitung) (la)

BERLÍNSKA OPERNÁ KRÍZA?

Po zjednotení Nemecka nastala v Berlíne situácia paralelne pôsobiacich troch veľkých operných divadiel: Opery Unter den Linden (bývalá NDR), Nemeckej opery Berlín (bývalý západný Berlín) a Komickej opery (bývalá NDR). Všetky tri z verejných (mestských, spolkových) prostriedkov financované divadlá majú svoju tradíciu a v minulosti sa vďaka vysokej úrovni produkcií tešili aj veľkému záujmu obecenstva. V posledných rokoch však dochádza propri permanentne vzrastajúcich nákladoch všetkých troch divadiel k problémom v dôsledku absencie akejkoľvek koordinácie, ktorá vedie k sčasti sa prekrývajúcemu, resp. zúženému repertoáru, k znižovaniu umeleckej úrovne produkcií a najmä k čoraz menšiemu záujmu publika. Kultúrny senátor Berlína Christoph Stölzl preto ako východisko k riešeniu situácie predložil rozsiahly projekt, ktorý predpokladá spoluprácu Opery Unter den Linden a Nemeckej opery Berlín, pri zachovaní ich úplnej autonómie. Cieľom toho projektu je popri úsporách aj rozšírenie repertoára, zvýšenie umeleckej kvality i návštevnosti. Je prirodzené, že projekt má napriek svojej racionálnosti aj rad zarytých odporcov. Obe strany však si uvedomujú nevyhnutosť riešiť takmer už patovú situáciu berlínskych operných divadiel. (la)

Moskovský rozhlasový symfonický orchester v Londýne

Na koncert legendárneho **Moskovského rozhlasového orchestra** s dirigentom **Vladimirom Fedosejevom** (20. november, Royal Festival Hall) sa Londýn tešil už dlhší čas. Angličania aj v hudbe slepo obdivujú všetko ruské a pred našimi východnými susedmi majú obrovský rešpekt. Ruskí sólisti ich doslova fascinujú a o ruských orchestroch tu všeobecne prevláda názor, že hrajú „akoby im išlo o život". Dramaturgicky sa tento koncert ničím zvláštnym nevyznačoval, práve naopak, striktne sa pridržiaval klasickej šablóny: predohra – koncert – symfónia. Prvým číslom programu bola predohra k opere *Májová noc* od Nikolaja Rimského-Korsakova. Premiéra tohto diela, ktoré je voľnou adaptáciou Gogoľovej poviedky, bola 21. januára 1880 v Mariinskom divadle. Rimskij-Korsakov sa neustále zaoberal problémom ako čo najlepšie štrukturálne usporiadať svojský hudobný materiál a výrazne originálne hudobné myšlienky. Tento problém riešil aj v *Májovej noci.* Introdukcia predohry so širokým sólom lesného rohu má parametre takmer beethovenovskej intenzity a náboja, kontrastujúce so skladateľovými pasívnymi melódiami v ďalšej časti. Skladba si vyžaduje veľký symfonický orchester vrátane 2 hárf a gongu. Fedosejev a jeho zverenci nemali žiaden problém s vystupňovanou intenzitou farebnej škály, čomu bola podriadená aj súhra jednotlivých nástrojových skupín. Už od prvých taktov však bolo zrejmé, že príťažlivosť hudobného telesa (pod ktorú sa podpísali také osobnosti ako Stokowski, Mravinskij, Fitelberg, Abendroth, Sanderling, samotný Fedosejev a ďalší) vyplýva z inej podstaty než u väčšiny britských orchestrov: lyrickejší prednes na rozdiel od lyrickej laxnosti a niekedy až strohej zvukovej presnosti, crescendá a decrescendá realizované na rozľahlejších plochách, často zámerne zvukovo nevyvážené hlavne vo vyšších dynamických úrovniach na rozdiel od neustálej snahy o dosiahnutie úplne vyrovnaného zvukového ideálu, striedmejšie tempá na rozdiel od často rýchlejších temp u britských súborov, zreteľná diferenciácia jednotlivých formových častí na rozdiel od snahy o akési formové zjednotenie, eruptívna a náruživá plnosť a farebnosť zvuku na rozdiel od subtílnej sonority... Pritom však, samozrejme, nemožno konštatovať, čo je správnejšie, o to tu ani nejde. Ide skôr o existujúce štýlové odlišnosti, ktoré nemožno brať do písmena vážne, pretože mnohé závisí aj od hraného repertoára – na ruských romantických skladbách sa mohli oveľa výraznejšie prejaviť než napríklad v dielach druhej viedenskej školy.

Foto archív

Freddy Kempf

Zlatým klincom programu mal byť náročný *3. klavírny koncert* Sergeja Rachmaninova v podaní **Freddyho Kempfa**. Koncert, premiérovaný 28. novembra 1909 v USA, je venovaný klavírnemu virtuózovi Josephovi Hofmannovi, ktorý, paradoxne, koncert nikdy verejne neuviedol. Príčiny sú sporné, Hofmann mal výhrady k jeho štruktúre, no historici uvádzajú, že Hofmannove ruky boli primalé na to, aby sa vysporiadali s obrovskými intervalmi. Sporná bola aj dĺžka koncertu, preto existujú dve verzie: skrátená Rachmaninovova verzia – skladateľova reakcia na značné popremiérové výhrady kritikov k dĺžke diela, a pôvodná verzia, ku ktorej sa interpreti neskôr vrátili a ktorá zaznela aj na tomto koncerte. Od Moskovského rozhlasového orchestra by sa dal očakávať sólista typu Michaila Pletneva. Práve to sa nestalo a dramaturgia koncertu sa postarala o kuriózny výber sólistu. Bol nim Freddy Kempf, mladý talentovaný anglický klavirista, do ktorého hudobná verejnosť vkladá veľké nádeje. Koncertný kalendár 23-ročného Kempfa nebol ale vždy taký preplnený ako teraz, keď sa stal miláčikom britského aj moskovského publika. Po raketovom štarte – ako 8-ročný predviedol Mozartov *Klavírny koncert* KV 414 s Royal Philharmonic Orchestra a roku 1992 sa stal najmladším víťazom prestížnej súťaže BBC Young Musician of the Year – prišli trpké roky, keď o už takmer dospelého klavíristu agentúry stratili záujem. Obchod jeho otca v tom období skrachoval a teenager Kempf musel nakoniec predať i Steinway, na kúpu ktorého si zobral pôžičku. O tomto období hovorí: „Problém bol v tom, že som nebol správnym produktom pre koncertné siene, s ktorým agentúry spolupracovali. Bez nahrávacieho kontraktu som nikdy nemohol vypredať veľké koncertné siene, a to bolo ich prioritou." Zlom v jeho kariére nastal až roku 1998, keď získal 3. cenu na Čajkovského medzinárodnej klavírnej súťaži, ktorá vyvolala množstvo protestov zo strany publika aj tlače. Práve tá ho označila za „hrdinu súťaže". Dnes patrí Kempf k najvyhľadávanejším mladým sólistom a vo vrecku má exkluzívny kontrakt s nahrávacou firmou BIS. Kempf sa vášnivo venuje aj komornej hudbe a má vlastné „Kempf trio". Terajšiu slávu však neberie na ľahkú váhu, dokonca má k takejto situácii aj isté výhrady: „Pred Čajkovského súťažou som mohol experimentovať, skúšať nové skladby alebo nový spôsob interpretácie môjho stáleho repertoára. Toto riziko si však už nemôžem dovoliť vo Wigmore Hall, v Züricher Tonhalle alebo v Tokyo Suntory Hall. Snažím sa nečítať kritiky, no tie vychádzajú a čakajú na to, aby som sa nimi zaoberal. Je to však stále lepšie než predtým, keď nijaké ani nevychádzali." Pre zaujímavosť: Kepmf sa oženil s ruskou klaviristkou, špecialistkou na Skriabinovu tvorbu.

Kempf je určite výrazný talent, no po rozpačitom Rachmaninovovom koncerte som mala pocit, akoby mu tento repertoár „nepasoval". Vyžaduje si hlbokú expresivitu, postavenú na presvedčivej technike, ktorá u tohto mladého klaviristu ešte len dozrieva. Silný melodický náboj koncertu vyznel v jeho podaní plocho a bez výrazu, melodické línie neboli dostatočne klenuté a hudobným myšlienkam chýbala plastickosť. Koncert pôsobil zbytočne unáhlene, i keď Kempfa treba pochváliť za citlivú súhru s orchestrom. Bola som svedkom toho, ako sa Kempf vie výborne vysporiadať s klavírnou tvorbou nemeckeho romantizmu, no na Rachmaninovovu klavírnu expresiu musí ešte asi dorásť.

V druhej časti koncertu zaznela Čajkovského *5. symfónia e mol* op. 64, ktorú Moskovskí rozhlasoví symfonici na čele s Fedosejevom priviedli do priam úplnej dokonalosti. Londýnskemu publiku, nie príliš zvyknutému na väčšie emotívne výkyvy, doslova vyrazili dych.

Vanda Procházková

A. Monillerot: Antonio Stradivari. Stradivariho múzeum

Ak by bolo možné cestovať v čase a priestore a posunuli by sme sa na časovej osi do roku 1700, na námestí Piazza Roma v Cremone by sme našli jezuitský kostol sv. Dominika, v okolí ktorého bývali a pracovali majstri-husliari. Ak by sme chceli navštíviť jedného z tých najväčších, stačilo by zaklopať na čísle 1239 a spýtať sa: „Je pán Stradivari doma?" Dnes by sme kostol sv. Dominika darmo hľadali. Bol zničený roku 1869 a na jeho mieste vyrástli moderné budovy a mestský park. Od čias Antonia Stradivariho mesto postupne menilo svoj profil, ale tradícia zostala. Cremona bola a je aj naďalej centrom husliarskeho umenia, čoho dôkazom je vyše sto evidovaných a možno ešte raz toľko neevidovaných aktívne činných nástrojárov. Okolo sláčikových nástrojov sa točí aj hudobný život v Cremone, ktorý v duchu tejto tradície riadi a organizuje niekoľko inštitúcií.

Medzinárodná inštitúcia pre sláčikové nástroje – Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad arco podporuje husliarske umenie formou súťaží, seminárov, kongresov a komerčných salónov. Z jej iniciatívy sa každé tri roky koná Medzinárodná súťaž sláčikových nástrojov, ktorej IX. ročník prebehol v októbri t. r. (písali sme o nej v novembrovom čísle HŽ). Roku 1983 usporiadala prvý ročník **Medzinárodnej súťaže sláčikových kvartet** a roku 1976 komerčný salón **Cremona Mondomusica**, orientovaný výlučne na manuálne vyrobené a nesériové produkty vysokej kvality. Najmladším podujatím (od roku 1998) je **Medzinárodná interpretačná súťaž Antonia Stradivariho** pre mladých talentovaných huslistov, ktorej druhý ročník je stanovený na apríl roku 2001.

Druhou dôležitou inštitúciou je **Asociácia výrobcov sláčikov a sláčikových nástrojov** (**Consorzio Liutai & Archettai Antonio Stradivari Cremona**), ktorej cieľom je rozvíjať súčasné husliarske umenie, samozrejme, s ohľadom na tradíciu. Spolu s vyššie menovanou inštitúciou vytvorila **Centrum husliarskeho umenia v Cremone**, ktoré usiluje o zblíženie dvoch strán tej istej mince – tých, čo sláčikové nástroje vyrábajú, s tými, ktorí na nich hrajú. Tento účel spĺňa aj **Stála výstava súčasného husliarskeho umenia**, ktorá podáva ucelený obraz o sláčikových nástrojoch a o sláčikoch vyrobených v Cremone. Expozícia je prístupná širokej verejnosti a umožňuje nielen obdivovať vystavené exponáty, ale aj vyskúšať si ich a prípadne na mieste aj zakúpiť. Posledným projektom spomínanej Asociácie je zavedenie značky **Cremona Liuteria**, ktorá by mala vstúpiť do platnosti roku 2001. Značka je prvým krokom k ochrane a záruke kvality hudobných nástrojov vyrobených v Cremone.

Roku 1970 vznikol z iniciatívy švajčiarskeho podnikateľa, mecenáša a milovníka hudby Waltera Stauffera (1887–1974) **Inštitút hudobnej vedy – Fondazione di Musicologia Walter Stauffer**. Inštitút prispieva k vytváraniu priaznivých podmienok pre výučbu husliarskeho remesla, dejín hudby, hudobnej vedy a hry na sláčikových nástrojoch, finančne podporuje doktorandov v ich vedeckom bádaní a financuje knižnicu Medzinárodnej husliarskej školy. Okrem toho už 13 rokov organizuje bezplatné Kurzy zdokonaľovania sa v hre na sláčikových nástrojoch.

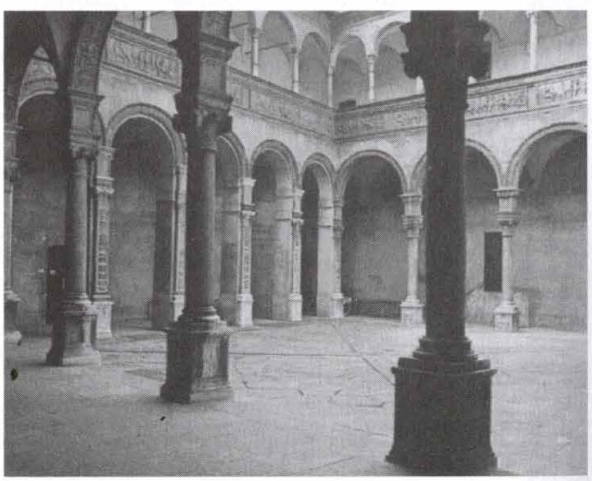
V Cremone má sídlo už spomínaná **Medzinárodná husliarska škola A. Stradivariho – Scuola Internazionale di Liuteria A. Stradivari**. Jej založenie roku 1938 smerovalo k vytvoreniu centra pre profesionálne vzdelávanie a výchovu vysoko kvalifikovaných odborníkov v oblasti hudobného nástrojárstva s ohľadom na tradíciu klasickej husliarskej školy v Cremone. V areáli školy sa nachádza didakticko-organologické múzeum, kde sú vystavené predovšetkým sláčikové nástroje, pracovné nástroje, formy a modely.

Spomeňme ešte fakt, že v Cremone má sídlo **Fakulta hudobnej vedy a paleografie**, založená roku 1952, doteraz jediná svojho druhu v Taliansku.

Na záver niekoľko web-stránok pre všetkých, ktorí by sa radi dozvedeli ešte niečo viac: www.entetriennale.com, www.cremonaliuteria.it, www.cremonaviolins.com .

Čitatelom Hudobného života želám príjemné prežitie vianočných sviatkov.

Kristína Pažitná



Palazzo Fodri – sídlo Ente Friennale

Z OPERNEJ HISTÓRIE XVII.

Smetana ako profilový faktor I.

Jaroslav Blaho

V histórii medzivojnovej opery Slovenského národného divadla je dielo Bedřicha Smetanu nepochybne repertoárovou prioritou: čo do počtu premiér a repríz, preferencií, významu; ako terén pre budovanie a zveľaďovanie profesionálnych schopností súboru, ako objekt jeho programovej a umeleckej profilácie. V českej hudobnej obci tých rokov sa Smetana tešil priam posvätnej úcte – ako skladateľ aj ako majster nad majstrov. Nečudo, že popasovať sa so Smetanom a získať vavríny a uznanie práve na základe smetanovskej interpretácie bolo (a v Čechách vari dodnes aj je) ambíciou všetkých dirigentov, režisérov, sólistov. Počas prvých necelých dvoch dekád svojej existencie pripravila opera SND tri tzv. smetanovské cykly: roku 1921 a potom v rokoch okrúhlych smetanovských výročí (1924 a 1934). **Milan Zuna** uviedol všetky skladateľove opery s výnimkou poslednej *Čertovej steny*, **Oskar Nedbal** nenaštudoval len Smetanovu prvotinu *Braniborov v Čechách*. **Karel Nedbal** roku 1934 hral všetky Smetanove dokončené opery, teda *Braniborov, Predanú nevestu, Dalibora, Libušu, Dve vdovy, Hubičku, Tajomstvo* i *Čertovu stenu*. Kompletný smetanovský cyklus si vtedy mohlo dovoliť uviesť iba pražské ND!

FOTO ARCHÍV

A. FLÖGL (KECAL)

Aj keď javiskovému tvaru naštudovaní sa vo všeobecnosti nevenovala obzvláštna pozornosť, smetanovské inscenácie dvadsiatych rokov mali aspoň štýlovo jednotnú výpravu, zhotovenú akad. maliarom Jaroslavom Jarešom priamo pre jednotlivé tituly. Nebola teda, ako sa často stávalo, skombinovaná z arzenálu fundusu! Aj keď táto scénografia bola prevažne maliarska, aspoň základne rozčlenila javiskový priestor pre potrebné mizanscény a rešpektovala dobový kolorit príbehov. Modernejší a funkčnejší výtvarný rámec dala potom väčšine premiérových titulov smetanovského cyklu Karla Nedbala výprava prof. **Krsa** začiatkom tridsiatych rokov. Zato sa napriek bohatej inscenačnej tradícii na českých javiskách hľadala často réžia. Najmä **Vilímove**, inak poctivo prepracované a remeselne zručne v priestore nahodené inscenácie sa nevyhli naturalistickým prvkom, ktoré do štylizovaného sveta Smetanových ľudových rozprávok i historizujúcich povestí nepatrili. Prvorepublikové „Predanky" hrešili zväčša na hrubú fraškovitosť Kecala, debilitu Vaška, pričom komediantská scéna mala neraz blízko k revuálnej operete!

Punc najvyššej umeleckosti mali však hudobné naštudovania a **Karel Nedbal** bol aj v československých reláciách považovaný za smetanovského dirigenta par excellence! Popri Mozartovi bol práve Smetana jeho srdcovou záležitosťou, nečudo teda, že jeho dirigentský rukopis v dielach salzburského i litomyšlského rodáka mal mnoho spoločných čŕt.

Po česky zazneli Smetanove opery po prvý raz v Bratislave ešte za monarchie, počas hosťovania brnianskej opery v rokoch 1902 a 1905 (okrem *Braniborov* a *Čertovej steny*)! Vo februári 1919 vítalo v Bratislave prvú československú vládu *Predanou nevestou* pražské Národné divadlo so všetkými svojimi hviezdami. V decembri toho istého roku naštudoval *Predanú nevestu* s ochotníkmi prof. Miloš Ruppeldt. Napokon iným Smetanovým dielom – *Hubičkou* – otváralo v budove Mestského divadla 1. marca roku 1920 svoju činnosť Slovenské národné divadlo. V ňom mal Smetana svoje prioritné domovské právo. Na ňom rástla prvá generácia slovenských operných profesionálov, veď sa hrával aj počas vojnového slovenského štátu (pravda, len *Predaná nevesta, Hubička, Dve vdovy* a *Tajomstvo*).

V období 1920–1938 *Predaná nevesta* prakticky neschádzala z repertoára. Objavovala sa na plagáte v sériách obnovených naštudovaní, najmä v dvadsiatych rokoch, keď sa sólistická skladba súboru zo sezóny na sezónu výraznejšie menila. Po prvom, muzikantsky rutinovanom naštudovaní Ferdinanda Ledvinu (3. apríla 1920) prišla na jeseň 1921 od základu preštudovaná „Predanka" Zunova, spevná, plná smetanovského mužného lyrizmu, vláčna a farebná v orchestrálnom zvuku. **Oskar Nedbal** (august 1923) nadchol nepočutým ťahom sláčikov, bujarým temperamentom, menej už prehnanými tempami a dynamikou, ktorá za minimálnu hladinu považovala forte. Na javisku sólisti boli teda tak trochu ukrátení. Nebol to jediný prípad, keď si slávny symfonický dirigent poplietol divadlo s koncertnou sálou. Jeho medzinárodné koncertné a skladateľské úspechy ešte pred vznikom ČSR, jeho veľkorysé bratislavské projekty (zájazd do Barcelony a Madridu, prizývanie slávnych sólistických osobností) a v neposlednom rade aj Nedbalova charizmatická osobnosť s tragickým koncom prispeli ku vzniku legendy o veľkom opernom dirigentovi, ktorá – tak ako väčšina legiend na potešenie celej slovenskej hudobnodivadelnej, ba aj širšej kultúrnej verejnosti – pretrváva dodnes.

Po **Holečkovi** a **Vincourkovi** sa pod ďalšiu *Predanú nevestu* podpísal **Karel Nedbal**. Dal jej lyriku, pričom sa vyhol

sentimentalite, švih a humor (hoci mnohí tvrdili, že je „suchár"), presnú, premyslenú a dramaticky i divadelne zdôvodnenú architektúru naštudovania, diferencovaný a iskrivý zvuk orchestra, vypracované party sólistov s pokusom dosiahnuť introvertnosť výrazu, spevnosť v „jame" aj na javisku! Takýto Smetana býval umeleckým sviatkom, a neplatí to iba pre predstavenie *Predanej nevesty*. Preplnené hľadisko vítalo prvú po slovensky spievanú Predanú nevestu 11. mája 1940: v kontexte vtedajšej umeleckej úrovne opery SND v nadpriemerne kvalitnom Vincourkovom hudobnom naštudovaní a v novej jazykovej podobe **Arnolda Flögla** a **Ľuda Ondrejova**, ktorá sa neuspokojovala s mechanickým poslovenčovaním Šabinovho textu, ale hľadala preň adekvátne slovenské výrazy, neprehrešovala sa proti partitúre, ba dokázala aj vyjsť v ústrety spevákom!

Stačili neúplné dve desaťročia, aby sa z interpretov postáv a postavičiek *Predanej nevesty* na bratislavskom javisku vytvorila pestrá a výkonnostne pozoruhodná galéria! Pri jej prehliadke nemožno sa nepristaviť pri Mařenke **Hany Kramperovej, Dobřeny Šimáňovej, Marie Žaludovej, Marie Šponarovej, Heleny Bartošovej** (od 1926), **Žofie Napravilovej** i **Zity Frešovej** a **Marky Medveckej**, ktoré Mařenku spievali už v slovenčine. Vedľajšia sekcia sa začína lyrickým mládencom **Geitlera** a **Šimka** a dramatickejším Jeníkom **Knittla** a **Hübnera**. K nim pristupuje 23. septembra 1924 **Dr. Janko Blaho,** v tridsiatych rokoch potom aj **Štefan Hoza**. Je tu Kecal **Peršlov** a **Soukupov**, ale predovšetkým mäkší, pritom furtácky Kecal moravského Slováka **Zdenka Ruth-Markova** a sarkastický, všetkými masťami mazaný a nápadmi najmenej na tri koncepcie postavy oplývajúci (tvrdí Ivan Ballo) Kecal Hanáka (či Martinčana?) **Arnolda Flögla**. Až do roku 1932 bola rola Vaška vyárendovaná pre umeleckého tajomníka súboru **Mirka Horského**, ktorý ju iba v SND spieval 126-krát! Vašek dominuje v Horského albume komických smetanovských figúrok pred Skřivánkom z *Tajomstva* a neopakovateľnou epizódkou strážnika z *Hubičky*. Úlohu mladšieho Míchovho syna prevzal po Horskom **Hájek**, za slovenského štátu sa v nej nakrátko objavil dokonca začínajúci **Rudolf Petrák.**

V prehliadke by sme mohli pokračovať takmer klasickým **Křepelovým** principálom, **Peršlovej** Hátou, alebo poobdivovať všetky tie Esmeraldy, veď v kostýme pôvabnej komediantky sa objavovali súčasné, najmä však budúce primadony súboru. Prvá Esmeralda **Alba Sehnalová** ju spievala zarovno so svojou strhujúcou Kostelníčkou, hneď po debute v prvej lesnej žienke (*Rusalka*) vhupla do pestrého kostýmu Esmeraldy **Helena Bartošová**, vyšiel aj experiment s vychádzajúcou mezzosopránovou divou **Mariou Řezníčkovou** (1927) a táto úloha patrila aj k prvým profesionálnym príležitostiam Flöglovej žiačky **Gizely Veclovej**.

Začiatkom roka 1924 predstavil Oskar Nedbal *Predanú nevestu* (spolu s *Rusalkou*) v Barcelone a v Madride, v hlavnom meste Španielska za osobnej účasti panovníka Alfonsa XIII. na predstavení. Úspech turné poistil réžiou **Jaroslava Kvapila** na scéne pražského **Josefa Weniga** – sólistický súbor na čele so **Žaludovej** Mařenkou posilnili prominenti pražského ND **Otakar Mařák** (Jeník) a **Jiří Huml** (Kecal). O rok vyviezol Oskar Nedbal *Predanú nevestu* na javisko viedenského Burgtheatra a spolu so Žaludovou žali najväčšie úspechy. V tom istom roku hosťovala v SND v Smetanovej opere sólistická zostava z Viedne na čele s **Hüni-Mihacsekovou**, **Gallosom** a autentickým českým Kecalom viedenského Čecha **Karla Norberta Novotného**. Mladá **Rossette Andayová** spievala Ludmilu a naša **Mariči Peršlová** po nemecky (aby sextet „Rozmysli si Mařenko" aj jazykovo ladil) Hátu. Pri príležitosti štátneho sviatku 27. októbra 1927 odohrali v SND sté predstavenie *Predanej nevesty*, na jeseň roku 1936 dvojsté. Frekvencia titulu pri počte premiér a delení sa o javisko s činohrou, operetou a baletom skutočne obdivuhodná!

O veľké večery s najpopulárnejšou Smetanovou operou sa pričinili aj hosťujúci umelci: popri klasickej Ostrčilovej pražskej Mařenke **Ote Horákovej** aj dve české primadony pôsobiace vo Viedni – **Zdenka Ziková** (1933) a **Jarmila Novotná** (1936). Z Prahy do Bratislavy si prišli Jeníka zaspievať historické zjavy českej opery **Otakar Mařák, Richard Kubla, Josef Masák**. Kecala v SND spieval vedúci český basista Kovařovicovej éry v ND **Emil Pollert**, aj jeho medzinárodne uznávanejší nástupca **Vilém Zítek**, aj český basista z Metropolitan **Pavel Ludikar** – a, samozrejme, v priebehu rokov niekoľkokrát **Karl Norbert**. V *Predanej neveste* u nás hosťovali aj reprezentačné zjavy slovanských operných kultúr – poľské sopranistky **Sari** a **Bandrowska-Turska**, cez vojnu potom chorvátsky tenorista **Josip Gostič**.

FOTO ARCHÍV

HUBIČKA (1941) – ZD. RUTH-MARKOV, J. GABČOVÁ, J. BLAHO, M. MEDVECKÁ

Akokoľvek bolo v období prvej ČSR postavenie *Predanej nevesty* v dramaturgii opery SND výnimočné, predsa bola to iná Smetanova opera, ktorá v marci roku 1920 činnosť prvej národnej slovenskej opernej scény otvárala – *Hubička*. Naštudovali ju dirigent Ledvina, režisér Vilím, ústredný pár tvorili **Kramperová** (Vendulka) a **Geitler** (Lukáš). Aj *Hubička* sa stala kmeňovým repertoárovým číslom prvých dvoch desaťročí SND. Zuna „vhĺbil sa do mäkkosti a bohatstva Smetanovej partitúry. Ovládol svojou silnou umeleckou individualitou toto dielo tak, že priamo žiarilo" (*Slovenský denník*). Hýrivou zvukovosťou orchestra oslnil *Hubičkou* Viedeň Oskar Nedbal (1924), poéziou prostého, neafektovaného lyrizmu nadviazal na strýkov viedenský úspech synovec Karel (1935). Dlhé roky bola problematickou stránkou bratislavskej *Hubičky* sivá, nepoetická dekorácia, poskladaná veru aj zo starších výprav. Až pre inscenáciu smetanovského cyklu z roku 1934 navrhol prof. **Krs** farebne bohatú scénu mäkkých línií, adekvátnu duchu diela – dedinskú izbicu plnú sviatočnej pohody, nočný les, prestúpený rozprávkovým tajomnom, aj žiarivú prírodnú scenériu, prebúdzajúceho sa dňa v poslednom dejstve. O podobný iluzívny obraz sa pokúšal **Ladislav Vécsey** vo Vincourkovom naštudovaní z roku 1941. Atmosféru jednotlivých obrazov narúšalo však amatérske svietenie, najmä

v exteriéroch vrhali sufity nepatričné tiene na iné časti dekorácie a bolo po ilúzii.

Venduliek sa na bratislavskom javisku v prvom období vystriedalo vari ešte viac ako Mařeniek: **Kramperová, Žárská, Šimáňová, Šponarová**, neskôr **Bartošová** a **Medvecká** (v naštudovaní z roku 1941). V tridsiatych rokoch spievala Vendulku aj Nedbalova a Šulcova Leonora z Fidelia a Katarína Izmajlovová – **Milada Formanová**, ktorej dramatický, ale mäkký materiál a zvnútornený spevácky prejav sa pričinil o spomínaný viedenský úspech. Vo Vendulke upozornila na svoj talent aj mladá absolventka Hudobnej a dramatickej akadémie **Terka Prošingerová** – žiaľ, priskoro ju zhltla výpravná veľkoopereta. Stabilné boli posty **K. Zavřela** (Tomeš), **M. Peršlovej** (Martinka), **A. Flögla** (otec Paloucký), klasickým pašerákom Matúšom bol **Z. Ruth-Markov**, po Horskom prevzal úložku strážnika **F. Hájek**. Neveľký part Barče so skvostnou „škovránčou piesňou" patril medzi primadonské príležitosti – v dvadsiatych rokoch sa v ňom blysli **Sehnalová** i **Žaludová**, v ére Karla Nedbala **Bartošová**, vo vojnových sezónach **Frešová-Hudcová**.

Ak *Predaná nevesta* bola „la pietra del paragone" – „skúšobný kameň" oprávnenosti ambícií dirigentov i spevákov, ak *Hubička* plnila aj poslanie „ľudových" a popoludňajších predstavení (proti čomu v roku 1934 protestoval v tlači Ivan Ballo), tak ďalšia Smetanova opera *Libuša* bola titulom pre štátne sviatky a mimoriadne politické príležitosti. Dirigent **Vaněk** mal ako prvú bratislavskú Libušu k dispozícii bulharskú primadonu pražského ND **Kristínu Morfovú**. Už pre toto naštudovanie navrhol **Jaroslav Jareš** archaické obrazy českého dávnoveku v duchu výtvarného historizmu Mikoláša Aleša (zrubové stavby, palisádové ploty, romantizujúca mohyla, veľkolepo rozkošatená koruna lipy). Jednotlivé epizódy Libušinho proroctva sa ilustrovali na spôsob živých obrazov. Pravda, syčanie stroja na výrobu pary, ktorá mala prispieť k atmosfére zjavenia, vidiny, rušilo efekt celej scény.

Bolo nepísaným pravidlom, že slávnostnú národnú operu dirigovali iba umeleckí šéfovia. **Zuna** vystaval dielo do veľkolepých dramatických gradácií a mnohí práve túto *Libušu* považovali za najväčší umelecký čin jeho prvého bratislavského obdobia. Zunovým štýlovým Přemyslom bol **Jan Konstantin**, čoskoro výkonná sila Ostrčilovho súboru, dvojicu **Sehnalová-Kramperová** vo dvoch náročných sopránových partoch titulnej hrdinky a Krasavy nahradili neskôr **Pírková** so **Šimáňovou**.

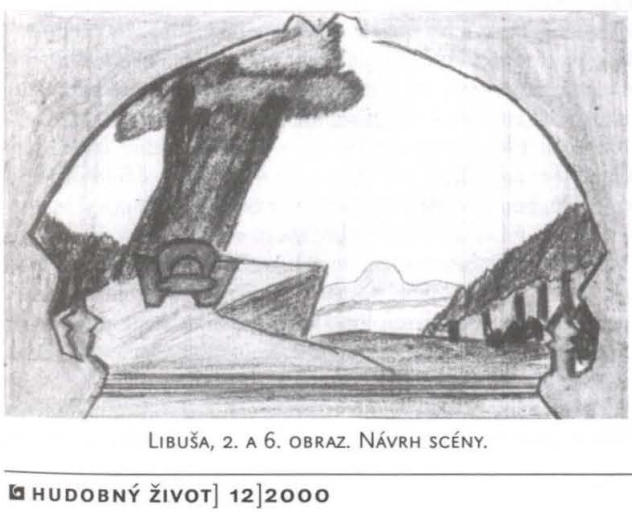
Foto archív

M. Minařová

Po Zunovi preštudoval *Libušu* **Oskar Nedbal**. Podľa prísnej kritiky chýbal jej pokojnejší tok i majestát, monumentalitu neraz nahrádzala prvoplánová zvuková kvantita, chýbali dramatické pointy, stratila sa aj vášnivá lyrika obrazu pri mohyle. Nedbalova prítomnosť za pultom a rešpekt, ktorý vzbudzoval, nemohli nahradiť vypracovanosť orchestra, pre čo existuje jediný recept – skúšky. A tých bolo málo. Až v hymnickom finále opery bol Nedbal-symfonik konečne vo svojom živle! Impozantnou Libušou bola **Minařová**, skvelý bol aj Přemysl pražského **Václava Nováka**. **Hurtova** réžia sa snažila vychádzať z dramatického toku a obsahu hudby, namiesto „živých obrazov" proroctva sa rozhodla pre statickú projekciu, čím však zmysel kňažninho proroctva vyznel plocho. Ani to, že sa namiesto sídla budúcich českých kráľov Hradčian objavil na projekčnom plátne československý štátny znak, vyzneniu diela nepridalo.

Pre *Libušu* Karla Nedbala opäť navrhol novú, šťastnú výpravu prof. **Krs**. Aj **Vilímova** réžia sa tentoraz vyhla naturalizmom, bola štylizovaná, obmedzila sa na podstatné. K Libuši dospela v závere svojej bohatej umeleckej činnosti **Dobřena Šimáňová**, štýlovým Přemyslom bol **Karel Zavřel**. Jedinečná bola Krasava mladučkej **Žofie Napravilovej** – dievčenská, vášnivá. V januári 1934 predstavil Nedbal svoju Libušu vo viedenskej Volksoper s obrovským ohlasom (o vavríny sa delil najmä s novou protagonistkou **Miladou Formanovou**) a tento úspech zopakoval aj v novembri toho istého roka. Ivan Ballo vtedy napísal: „Taktovka Karla Nedbala dokazovala tohoto večera pravé divy." A ešte jedna významná udalosť spätá s posledným bratislavským predvojnovým naštudovaním Libuše: 12. decembra 1936 vystúpila pohostinsky v titulnej role mladá chorvátska sopranistka **Zinka Kuncová**, spolupracujúca už so skvelým súborom pražského Nového nemeckého divadla. O tri-štyri roky neskôr jej meno už žiarilo najjasnejšími farbami na plagátoch Metropolitan Opera, kde sa udržalo dobré dve desaťročia, ibaže v trochu pozmenenom znení. Áno, jednou z posledných bratislavských *Libuší* bol pravdepodobne najväčší verdiovský soprán povojnovej éry: **Zinka Kunc-Milanov**.

Jaroslav Blaho



Libuša, 2. a 6. obraz. Návrh scény.

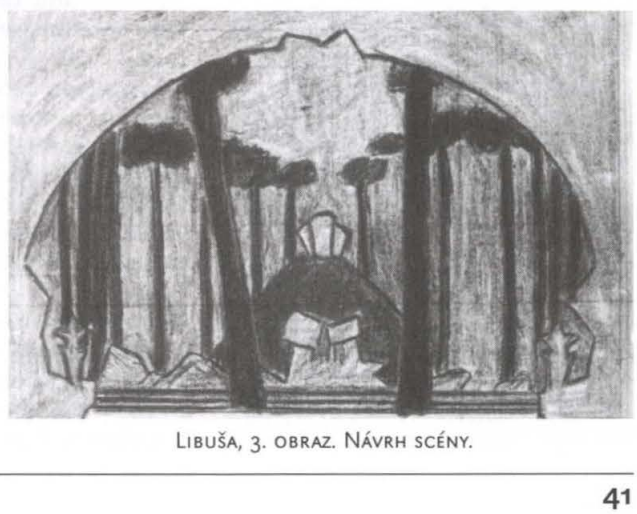
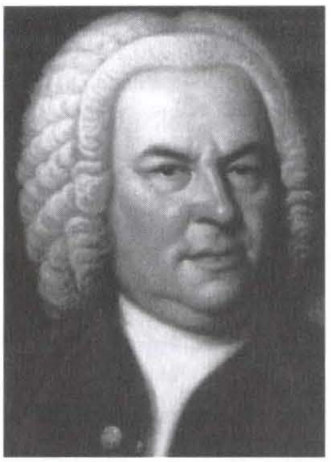


Foto J. Ptáček

Libuša, 3. obraz. Návrh scény.

Život v dátach

1685 – 21. 3. narodenie Johanna Sebastiana Bacha v Eisenachu
23. 3. krst J. S. Bacha
1693–1695 návšteva latinskej školy v Eisenachu
1694 – 3. 5. pohreb matky Elisabeth Bachovej, rod. Lämmerhirtovej
1695 – 20. 2. smrť otca Johanna Ambrosia Bacha
1696–1700 návšteva lýcea v Ohrdrufe
1700–1702 zborista-žiak v Michaeliskirche v Lüneburgu
1702 – 2. polrok uchádzanie o miesto organistu v kostole sv. Jakuba v Sangershausen
1703 – marec-september dvorný hudobník vojvodu Johanna Ernsta von Sachsen-Weimar vo Weimare
júl posudok na organ v Neue Kirche v Arnstadte
9. 8. prijatý do funkcie organistu v Neue Kirche v Arnstadte
1705/06 na prelome rokov troj-, štvormesačná cesta do Lübecku
1707 – 15. 6. prijatie do funkcie organistu kostola Divi Blasii v Mühlhausene
17. 10. sobáš s Mariou Barbarou Bachovou v Dornheime
1708 – jún povolaný na miesto organistu a komorného hudobníka vojvodov Wilhelma Ernsta a Ernsta Augusta vo Weimare
29. 12. krst dcéry Cathariny Dorothey
1710 – 20. 11. narodenie syna Wilhelma Friedemanna
1713 – december konkurz na miesto organistu v Halle
1714 – február stiahnutie žiadosti o prijatie do funkcie organistu v kostole U. L. Frauen v Halle
2. 3. menovanie za koncertného majstra vo Weimare
8. 3. narodenie syna Carla Philippa Emanuela
1715 – 11. 5. narodenie syna Johanna Gottfrieda Bernharda
1716 – 28. 4.–2. 5. posudok organa v kostole U. L. Frauen v Halle
1717 – 5. 8. povolanie na miesto dvorného kapelníka kniežaťa Leopolda Anhaltsko-Köthenského do Köthenu
jeseň cesta do Drážďan, stretnutie s Louisom Marchandom
6. 11.–2. 12. internácia a prepustenie z weimarskych služieb
16. 12. posudok organa Paulinerkirche v Lipsku
1718 – máj/jún cesta do Karlových Varov
1720 – máj/júl cesta do Karlových Varov
7. 7. pohreb Marie Barbary Bachovej
november cesta do Hamburgu a uchádzanie sa o miesto organistu v Jakobikirche
Brandenburské koncerty, 1711–1720
1721 – 3. 12. sobáš s Annou Magdalenou Wilckeovou
1722 – 16. 4. smrť brata Johanna Jacoba Bacha v Štokholme
december uchádzanie sa o miesto kantora v Tomášskom kostole v Lipsku
Dobre temperovaný klavír I
Jánove pašie
1723 – 7. 2. predvedenie konkurzovej kantáty BWV 22
5. 5. podpísanie zmluvy
22. 5. presťahovanie do Lipska
30. 5. prvé predvedenie kantáty v Nikolaikorche
november posudok a zasvätenie organa v Störmthali
Magnificat
1724 – 26. 2. narodenie syna Gottfrieda Heinricha
7. 4. prvé predvedenie Jánových pašií
25. 6. posudok a zasvätenie organa v Gere
1725 – 19. – 20. 9. organové koncerty v Drážďanoch
1726 – 5. 4. krst dcéry Elisabethy Juliany Friederiky
november začiatok tlačených vydaní vlastných diel



Pri príležitosti 200. výročia úmrtia J. S. Bacha roku 1950 predniesol Paul Hindemith (1895–1963), jeden z najvýznamnejších skladateľov a hudobných teoretikov 20. storočia, v rámci Bachfestu v Hamburgu pozoruhodný prejav, ktorý v mnohých aspektoch nestratil svoju aktuálnsť aj na prelome tisícročí. Hindemith, jeden z prvých priekopníkov nového pohľadu na hudbu minulých storočí, sa od roku 1920 intenzívne venoval problémom hudby od stredoveku po barok a veľmi skoro presadzoval potrebu návratu k dobovým nástrojom, obsadeniam a hráčskym technikám. V rokoch 1945–1953 organizoval pre Collegium Musicum na univerzite v Yale cykly koncertov starej hudby. Váhou svojej osobnosti tak dodáva aj dnešnému hnutiu starej hudby punc dôveryhodnosti a nevyhnutnosti. Z jeho hamburského prejavu, tohto dnes už historického a zároveň aktuálneho dokumentu, prinášame „zostrih": takmer celú prvú časť, kde Hindemith – azda ako prvý – vyslovuje potrebu odmýtizovania Bachovej osobnosti i tvorby, bez akejkoľvek známky dehonestácie, a stručné úryvky z druhej časti. V nej autor rozvíja svoje chápanie Bachovho dedičstva a nášho záväzku voči nemu v zrkadle kvantitatívne (v pomere k tvorbe predchádzajúcich rokov) zníženej skladateľovej produkcie posledných desiatich rokov jeho života. (Prednáška vyšla knižne vo Frankfurte, Insel – Verlag, 1953.)

Paul Hindemith

Dedičstvo, ktoré zaväzuje

... Neraz som si kládol otázku, či by sa v roku nespočetných bachovských prejavov ... sám oslávenec od nich nedištancoval so svojím trošku nevrlým saským mrmlaním. Jeho dobre vyvinutý zmysel pre proporcie by pravdepodobne urážalo, ako ho tie dve slová: „Bach a..." nasledované nejakým podstatným menom spojili so všetkými možnými pojmami tohto sveta a celého vesmíru.

Alebo už si odvykol čudovať sa? Čo nezvyčajné sa mu mohlo prihodiť po tom, čo ho počas 200 rokov od jeho skonu každá nová generácia chcela vidieť v zmenenej podobe; šklbala, analyzovala, vysvetľovala, komentovala ho v jeho dielach; v knihách, obrazoch a sadrových bustách ho vniesla do všetkých domácností – skrátka po tom, čo sa skrz-naskrz stal pamätníkom. Zdá sa mi, že neustále pozeranie sa na jeho pomníky nám zastrelo pohľad na opravdivú postavu Bacha-človeka a na jeho diela. Už aj najoriginálnejší a najvýznamnejší z jeho pomníkov, totiž dodnes neprekonané súborné vydanie jeho diel, urobil svoje na zahmlenie tohto pohľadu. ... Ale poznatky o vlastnom skladateľovom vzťahu k svojim dielam nám celkom chýbajú. ... Sám skladateľ sa vyznačoval nezvyčajnou mlčanlivosťou vo vzťahu ku svojej tvorbe, mnohé sa stratilo, čo by nám umožnilo jasnejší výhľad...

Aj to, čo sa dozvedáme zo životopisov, podporuje náš sklon vidieť sochu namiesto živého človeka. Prvé biografické poznámky, ktoré vyšli čoskoro po jeho smrti, sú také útržkovité a legendárne, že z neho robia priam rozprávkovu bytosť. Neskôr z neho urobili martýra, ktorý sa obetuje pre svoju tvorbu; spokojného hrdinu, ktorý sa musí oháňať na všetky strany, lebo zlý svet neuznáva jeho veľkosť a kde len môže pokúša sa obmedzovať jeho misiu; vzpriameného dobráka, nepoznajúceho faloš ani strach; vševedúceho mudrca, ktorý nielen denne produkuje zázraky svojím umením, ale má aj priamy prístup k vesmíru a ducha sveta pozná takpovediac osobne.

Tak sa stal tým, akým sa nám denne zjavuje: od života vzdialenou postavou v kabáte s krídlami, vždy s parochňou na hlave. Ak okolnosti nedovolia vyhnúť sa

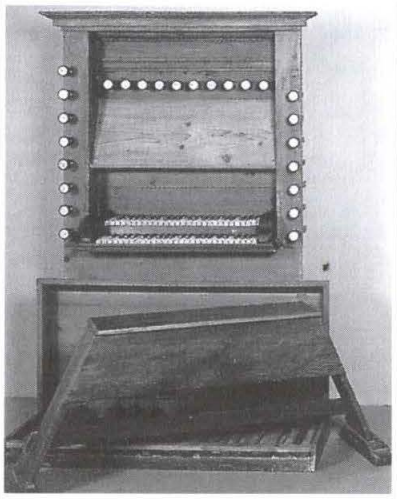


FOTO ARCHÍV

BACHOV ORGANOVÝ HRACÍ STÔL, NEUE KIRCHE ARNSTADT

tomu, aby umelé figuríny nahradili živé bytosti, potom by sme im aspoň nemali dovoliť, aby sa ako živé bytosti tvárili. Pripusťme však, že k tejto náhradnej konštrukcii prispel aj náš hrdina. Okrem nôt, ktoré máločo vypovedajú o jeho ľudských vlastnostiach, ako jediné osobné prejavy zanechal len okolo 70 listov, väčšinou vysvedčenia a odporúčania pre žiakov, alebo siahodlho dokumentujúce aféry, ktoré pravdepodobne nikto z nás nepovažuje za hodné pozornosti veľkého muža. Len desatina týchto písomností má o niečo osobnejší charakter, ale kupodivu ešte viac zavádzajú a sklamú toho, kto v nich hľadá veľké umelecké alebo ľudské posolstvá. To, ako súvisí vynikajúca umelecká postava s osobným položerom, nadľudská intuícia s malichernosťou, v nejednom ohľade objasnil výskum posledných desaťročí. Muž, osobnosť sa z rozprávkovej podoby pomaly opäť mení v človeka, zo žiarivého hrdinu sa napriek jeho slabostiam stáva láskyhodný spoluobčan, pamätník z kameňa a bronzu sa mení na mäso a krv. Spoznávame muža, ktorý v malomeštiackom prostredí a s malomeštiackym životným postojom po celý život vytvára od tohto celkom nezávislý svet svojej umeleckej tvorby. Zdá sa, že malichernosti každodennej ne-kompozičnej práce vybavuje s trošku sebatrýzniacou zaťatosťou. Zjavne svorne žije so svojou rodinou, nemá s ňou však priveľa šťastia. Jeho prvá žena zomiera po trinásťročnom manželstve. Jedenásť detí zomrie buď hneď po narodení alebo v ranom detstve. Z ďalších deviatich sa piati stávajú hudobníkmi. Jeden z nich sa zadĺži, po tom, čo ho otec vrelo odporučil na miesto organistu, žije neusporiadaným životom, utečie a čoskoro nato zomrie. Štyrom ďalším, s celkom odlišným hudobným názorom, musí otec pripadať ako nepochopiteľné a azda nepotrebné rezíduum dávnominulej hudobnej epochy – tak ako sa nám dnes javia skladatelia s presvedčením píšuci v štýle Wagnera. Jeden zo synov ho nazýva „starou parochňou". A vôbec, jeho synovia asi neboli vzorom rodinnej lásky, ak súdime podľa toho, ako sa pustili do otcovho dedičstva a ako jeho vdovu, svoju matku a macochu zanechali v biede, takže nakoniec zomrela ako žobráčka a mala pohreb chudobných. Ďalší syn je slabomyseľný, zo štyroch dcér sa len jedna vydá, tri umrú ako panny. Bach je dobrotivý a pohostinný človek, ktorý neodmieta drobné radosti dňa. Ako dobrý hospodár dbá na svoje výhody, najmä finančné. Ako to často býva u osobností, ktoré v umení a vede vytvárajú diela veľkých hodnôt a naproti tomu vo veciach každodenného života rozmýšľajú malicherne, aj on sa neraz utápa v malichernostiach, najmä keď sa domnieva, že mu ukrivdili – a domnieva sa často. V nekonečných listoch svojim nadriadeným vehementne argumentuje, aby tak presadil svoje názory. Ak si prečítame zistenia jeho protivníkov, nepotvrdzujú bezpodmienečne priepastnú zlomyselnosť sveta, ktorý ho obklopuje. Vyčítajú mu všeličo nepekné, medzi iným (čo nám vzhľadom na jeho hudobnícky pocit zodpovednosti pripadá zvláštne) nedbalosť v práci. Niekedy asi dosť vyčíňal, dokonca roku 1717 ho jeho chlebodarca, weimarský vojvoda, ktorý mu naozaj nebol zle naklonený, nechá na mesiac zatknúť. ...

Pamätníky, rozprávkový lesk, ktorý spájame s ním nielen ako s osobou, ale aj ako s výkonným hudobníkom, možno musíme po tom všetkom čiastočne zrevidovať. ...Viac-menej si ho predstavujeme uprostred nikdy nekončiaceho organového plnozvuku, ktorý sa v jeho neskorších rokoch rozšíri na neustále narastajúce hučanie. Avšak organy za čias Bacha nehučali, naše veľkolepé organy, napodobňujúce plný orchester, vtedy neexistovali. Zvuk organa bol síce mnohofarebný, ale štíhly a trošku ostrý, bez mazlavých prímesí, ktoré pre mnohých dnešných poslucháčov vytvárajú typický organový zvuk. Počas posledných 35 rokov života – teda jeho polovice! – Bach už nezastával funkciu organistu. Hoci je pravdepodobné, že dosť často hrával na organe, uprednostňoval čembalo. Pri tých nemnohých príležitostiach, ako boli jednostranný závod s Marchandom a vystúpenie u Friedricha II. v Potsdame, ktoré jeho hráčsku slávu prudko posunuli vpred, hral na čembale a nie na organe.

1727 - 17. 10. predvedenie Smútočnej ódy BWV 198
1728 - 10. 10. krst dcéry Reginy Johanny
1729 - február niekoľkodenný pobyt na dvore vo Weissenfelsi
23.–24. 3. smútočné oslavy za kniežaLeopolda Anhaltsko-Köthenského v Köthene
15. 4. prvé (asi) predvedenie Matúšových pašií
jar prevzatie vedenia Collegium musicum
jún Händelov pobyt v Halle a neúspešné pozvanie do Lipska
1730 - 23. 8. podanie sťažnosti na Lipskú mestskú radu kvôli úpadku chrámovej hudby
1731 - dokončenie Klavier-Übung I
september organový koncert v Drážďanoch
1732 - apríl presťahovanie do prestavanej Tomášskej školy
21. 6. narodenie syna Johanna Christopha Friedricha
september posudok organa v Martinskirche v Kasseli
1733 - 25. 4. smrť dcéry Reginy Johanny
23. 6. zamestnanie syna Wilhelma Friedemanna Bacha ako organistu v Sophienkirche v Drážďanoch
júl cesta do Drážďan
27. 7. odovzdanie Omše h mol BWV 232 v Drážďanoch
1734/35 december/január prvé predvedenie Vianočného oratória
1735 - jar Klavier-Übung II. vychádza tlačou
jún cesta do Mühlhausenu
5. 9. narodenie syna Johanna Christiana
1736 - júl začiatok veľkého sporu s prefektom mesta Lipsko
19. 11. vymenovanie za kurfirstko-saského dvorného skladateľa
1. 12. organový koncert vo Frauenkirche v Drážďanoch
1737 - jar odstúpenie od vedenia Collegium musicum
jeseň zamestnanie Johanna Eliasa Bacha ako domáceho učiteľa a privátneho sekretára
1738 - Carl Philipp Emanuel Bach sa stáva čembalistom korunného princa, neskoršieho kráľa Friedricha II. Pruského
28. 4. Huldigungskantate BWV Anh. 13 pre kurfirsta Friedricha Augusta II. Saského a jeho rodinu
1739 - 27. 5. smrť syna Johanna Gottfrieda Bernharda
september Klavier-Übung II. - tlačené vydanie
október obnovenie činnosti Collegium musicum
1741 - august cesta do Berlína
1742 - 22. 2. krst dcéry Reginy Susanny
31. 10. odchod Johanna Eliasa Bacha
Dobre temperovaný klavír II
1743 - december posudok na organ v Johanniskirche v Lipsku
1746 - 16. 4. zamestnanie Wilhelma Friedemanna Bacha ako organistu v kostole U. L. Frauen v Halle
24. - 24. september spolu s Gottfriedom Silbermannom posudok organa v Naumburgu
1747 - 7. - 8. 5. návšteva na dvore kráľa Friedricha II. v Potsdame
jún vstup do Spoločnosti hudobných vied
september Hudobná obeť vychádza tlačou
1749 - 20. 1. sobáš Elisabethy Juliany Friederky Bachovej a Johanna Christopha Altnickola
8. 6. Konkurz Gottloba Harrera na miesto kantora
1750 - január zamestnanie Johanna Christopha Friedricha Bacha ako dvorného hudobníka v Bückeburgu
koniec marca/začiatok apríla dve očné operácie
Umenie fúgy, 1745–1750
28. 7. smrť Johanna Sebastiana Bacha

J. S. Bach ako edičný program

250. výročie úmrtia J. S. Bacha bolo príležitosťou nielen na nespočetné festivalové a koncertné produkcie, na vydanie kompletnej skladateľovej tvorby na zvukových nosičoch (HŽ o tom informoval v priebehu roka), ale bol aj motiváciou pre oblasť vedeckú a edičnú. Najväčšie svetové vydavateľstvá sa pretekali v nových, urtextových i praktických vydaniach. Bez akéhokoľvek nároku na kompletnosť uvádzame niektoré z nich:

Universal Edition Wien – Wiener Urtext Edition
je vedecko-kritická edícia pre prax s textovou informáciou v jazyku nemeckom a anglickom (prípadne francúzskom). V úvode informuje o diele, jeho vzniku a hudobnohistorickom význame, o písomných prameňoch a o problémoch textovej redakcie, ako aj o edičnej metóde. V kritickej správe podáva informáciu o editorských rozhodnutiach a poukazuje na nezrovnalosti, ktorých korene neraz siahajú až k skladateľovi. Notový text vzniká po výskume a porovnávaní všetkých prístupných prameňov – autografov, prvotlačí, odpisov, tlačových predlôh. Edícia vychádza v spolupráci s vydavateľstvom **Schott**.

Z tvorby J. S. Bacha vyšli zatiaľ sólové, resp. komorné diela, o. i. Dobre temperovaný klavír I a II, Anglické a Francúzske suity, Invencie a Sinfonie, Partity, Chromatická fantázia a fúga, Taliansky koncert, Sonáty pre husle a b. c., Sonáty pre husle a čembalo, Suity pre sólové violončelo.

Universal Edition okrem toho vydala v osobitnom katalógu diela inšpirované J. S. Bachom, o. i.:
A. Berg: Koncert pre husle a orchester (1935)
E. Krenek: Parvula corona musicalis (1950)
L. Kupkovič: Präparierter Text 4 (1968)
A. Pärt: Credo (1968), Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte... (1976/1984)
W. Rihm: Maximum est unum (1996)
A. Schönberg: Variácie op. 31 (1926/1928)
J. Yu: viaceré skladby pre rôzne obsadenia.
Úpravy diel J. S. Bacha od H. Birtwistla, H. von Bülowa, V. Gui-a, A. Honeggera, A. Schönberga, A. Weberna a ď.

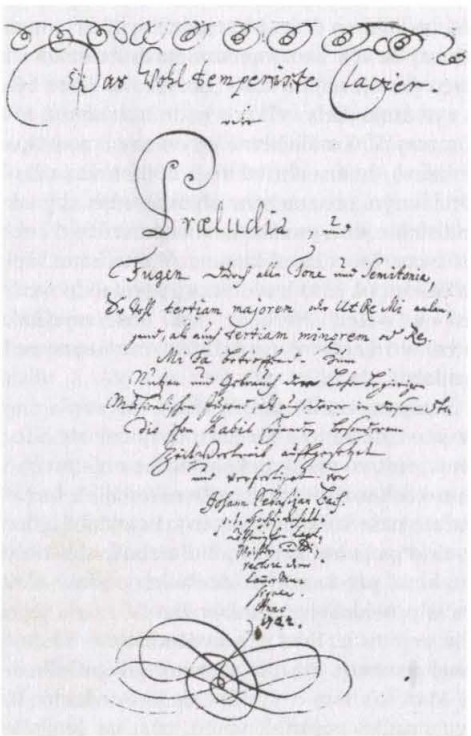
Bärenreiter – Das Bach-Programm
Vydavateľstvo Bärenreiter začalo pred polstoročím realizovať veľkolepý projekt edície Neue Bach-Ausgabe, ktorá prezentuje Bachovo súborné dielo najmodernejšími edičnými metódami, opierajúc sa o výsled-

Nemenej búrlivého si ho predstavujeme ako zbormajstra, strhávajúceho svojich tomášskych spevákov do mohutných zvukových obrazov. Natoľko mohutne to ale nemohlo znieť, keďže nedeľnú kantátu predvádzal s hlasmi iba 16 chlapcov a mládencov, s podporou azda ešte menšieho orchestra. Hoci školský zbor pozostával – ak choroby neznížili jeho počet – z 50–60 spevákov, musel byť rozdelený na štyri rôzne chrámové služby. Keď sa všetci stretli, napríklad na každoročnom predvedení pašií, každý dvojzbor v Matúšových pašiách mohol byť obsadený najviac 25–28 spevákmi. Trochu úbohé v porovnaní s dnešným „normálnym" obsadením, pri ktorom vidíme zborové a orchestrálne davy, podľa možnosti v rozsahu poloviečného pešieho pluku pod vedením jediného veliteľa; často sa zdá, že celá tá pompéznosť má slúžiť iba na jeho oslavu. Skromnosť obsadenia, ako aj zvukové a hráčske osobitosti vtedy používaných hudobných nástrojov ešte vždy považujeme za tie faktory, ktoré skladateľa neznesiteľne obmedzovali. Domnievame sa, že keby bol mohol mať veľké zborové obsadenie, bol by ho s radosťou používal; dozaista už mal vidiny beethovenovského či dokonca wagnerovského orchestra a keby to bolo bývalo možné, cvrlikajúce čembalo by bol rád zamenil za moderné koncertné krídlo. Nič tomu nenasvedčuje. Ak nás nepresvedčí to, že Bachova zväčša polyfonická zborová sadzba môže zreteľne zaznieť iba s malým obsadením – celkom v protiklade k Händelovej zborovej technike, rátajúcej s plno obsadenými anglickými zbormi – potom stačí starostlivo študovať jeho orchestrálne partitúry (štyri suity a šesť Brandenburských koncertov), a uvidíme, ako vychutnáva minuciózne jemnosti zvukovej vyváženosti týchto malých inštrumentálnych skupín, vytvárajúcich rovnováhu, ktorú často už zdvojovanie hlasov niekoľkými nástrojmi narúša rovnako, ako keby sme sopránové línie Pamininej árie načrtávali ženským zborom. Môžeme si byť istí, že Bachovi nadovšetko postačovali vokálne a inštrumentálne prostriedky, ktoré mal k dispozícii; a keď nám záleží na reprodukovaní jeho hudby tak, ako si ju on predstavoval, potom musíme rekonštruovať vtedajšie predvádzacie podmienky. Potom nepostačí čembalo ako continuový nástroj. Museli by sme inak ostrunit naše sláčikové nástroje; museli by sme použiť dychové nástroje s vtedy zaužívanou menzúrou a v ladení nástrojov by sme museli zrekonštruovať aj vzťah medzi *Chorton* a *Kammerton*.

Ak sme spoznali Bacha ako človeka a praktického hudobníka, musíme sa tiež triezvo pozrieť na jeho pedagogickú činnosť, na schopnosť zachovať a rozvíjať jeho hudobné poznanie, aby sme sa vyhli tomu, že aj tu naše nadšenie vyčarí podobu protirečiacu svojmu originálu. Zdá sa, že ako učiteľ mal všetky prednosti a nedostatky impulzívneho, hudbou

Wechmar, mlyn Veita Bacha, ktorý sa sem v 16. storočí presťahoval z Uhorska.

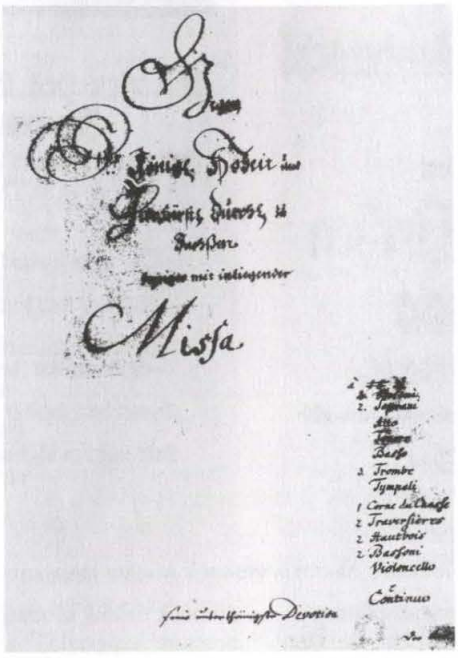
Foto archív



Dobre temperovaný klavír, 1722

prekypujúceho tvorcu, tak ako ich aj dnes pozorujeme u mnohých menších géniov: proti neoceniteľnému daru otvoriť študentovi bezprostredný pohľad do tvorivej dielne a umožniť mu účasť na tvorivom procese, stojí umelecká netrpezlivosť, ktorá je v ustavičnom spore so školskou prevádzkou. Zdá sa tiež, že doktrinárske vyučovanie často nahradili radostné chvíle hrania a počúvania hudby. Aj v jeho každodennej pedagogickej práci so zborom, učiteľa asi dosť často nahradil umelec, ak uveríme lipským dokumentom. Možno sa domnievať, že sa lepšie cítil na svojich skorých postoch, vo Weimare a v Köthene, v prostredí zručných hudobníkov, ktorých nemusel vyučovať, než v spoločnosti večne nedisciplinovaného, umelecké požiadavky nikdy celkom nesplňajúceho zástupu tomášskych žiakov. Príznačné je konštatovanie lipskej rady krátko po Bachovej smrti: na uvoľnené miesto potrebujú namiesto kapelníka kantora a „pán Bach bol síce veľký hudobník, ale nebol pedagóg".

K teoretickému pozadiu svojho umenia sa správal indiferentne. Ak sa súčasníkom javil svojím kompozičným štýlom ako predstaviteľ zašlých čias, potom sa nám svojou takmer výlučnou zameranosťou na praktické muzicírovanie musí javiť ako jeden z prvých majstrov, ktorí sa rozišli so stredovekým typom umelca, s tým typom, ktorý v sebe spájal prísne vzdelaného vedca a vzletného fantastu. Možno to znie zvláštne, lebo sme si zvykli vidieť Bacha ako stelesnenie akademického, na vede odchovaného hudobníka. Vyplýva to z banálneho názoru, že ten, kto píše fúgy, musí byť učencom. Ku kontrapunktickej práci, samozrejme, treba o niečo viac než číre citupIné rojčenie, ale s vedou táto práca nemá nič do činenia, rovnako ako vedecké metódy nikdy nemožno aplikovať na umeleckú tvorbu. To isté sme zažili v nedávnych desaťročiach s Maxom Regerom. Nebol tiež obklopený pre hudobníka bezvýznamnou gloriolou doktrinára, hudobného učenca? Ak niekedy jestvoval naivný hudobník, ľahostajný voči vedeckému poznaniu a priam zúrivý v impulzívnom tvorení, bol ním práve Reger. Bachova hudobná povaha musela byť podobná, hoci uňho možno vždy pozorovať triezvy nadhľad, ktorý mu nedovolil upadnúť do prepiatosti a stratiť sa v triviálnosti.



OMŠA H MOL – TITULNÝ LIST

Ak by takýto plnokrvný hudobník mal vážny záujem o vedeckú stránku hudby, o teóriu, bol by v tom čase našiel dostatok potravy. Bol to čas, keď sa učenie francúzskeho hudobníka Rameaua odvážilo prevrátiť harmonický systém, takmer 500 rokov nedotknutý, keď naslovovzatí praktici ako Tartini v Taliansku hľadali všeplatné zásady hudobného materiálu a zaobchádzania s ním. Aj v Nemecku sa zúrivo bojovalo pre a proti novým, zvonku prenikajúcim teóriám. Triezvi teoretici ako Marpurg sa sporia s takými konzervatívnymi praktikmi ako bol Kirnberger, ktorý sa po Bachovej smrti núdzovo snažil prepojiť jeho pedagogické metódy do väčších teoretických súvislostí. Začínajúci hudobný žurnalizmus Scheibeho a Matthesona stojí zoči-voči jasnému teoretickému pohľadu inteligentných znalcov kompozičného remesla ako bol Daube. Bach stojí mimo tejto trmy-vrmy. Síce využíva nové výdobytky hudobnej teórie, dvanásťtónové rovnomerné ladenie, ale zjavne len ako vítanú praktickú pomôcku na realizáciu svojich ďalekosiahlych tonálnych fantázií. Napokon, podkladom jeho techniky je generálny bas, ktorý nijako nemožno považovať za všeplatný sadzobný princíp, ale len za štýlovo podmienený pracovný regulatív, ktorý spolu s Bachom odchádza do hrobu. Jeho syn, Philipp Emanuel, píše v liste Kirnbergerovi: „Môžete spokojne nahlas povedať, že moje zásady i zásady môjho otca sú protirameauovské."

ky výskumu Inštitútu J. S. Bacha v Göttingene a Bachovského archívu v Lipsku. Predslovy a kritické správy sprevádzajú túto edíciu rovnako ako cenovo výhodné študijné partitúry a notový materiál (hlasy) pre prax.
Neue Bach-Ausgabe sa stala modelom pre súborné vydanie v edícii **Bärenreiter Urtext.** Bäremreiter okrem toho vydal rad kníh na tému J. S. Bach: dokumenty, analýza diel, faksimile a ď.

Breitkopf & Härtel vydáva komplet Bachovej tvorby v tzv. malej edícii určenej pre hudobnú prax. Edíciu dopĺňajú diela „o Bachovi": kompozície R. Schumanna, J. Bauera, J. N. Davida, F. Busoniho, E. Denisova, M. Regera, F. Schenkera a ď., ako aj knihy: Bach-Werke Verzeichnis (malé vydanie, 1998), faksimile, dokumenty, texty k vokálnym dielam, monografie (Schweitzer, Spitta) a viaceré štúdie k životu a tvorbe J. S. Bacha.

Schott vydáva okrem spoločnej urtextovej edície s Universal Edition praktické notové vydania, knihy (aj populárne, napr. sprievodcu koncertmi), CD-ROM Bachovej klavírnej tvorby a ď.

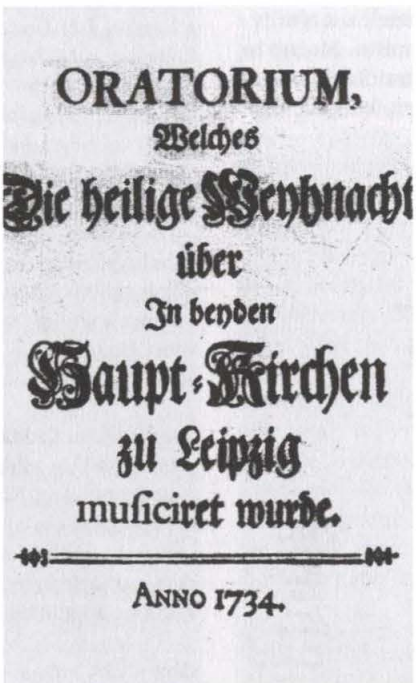
Vydavateľstvo **CARUS** (Stuttgart) vydáva praktickú edíciu zohľadňujúcu najnovšie výsledky bádania. Nemecké texty vokálnych skladieb akutalizuje do moderného pravopisu, každé dielo je doplnené úvodom a edičnými zásadami. K partitúram vychádza kompletný notový materiál.

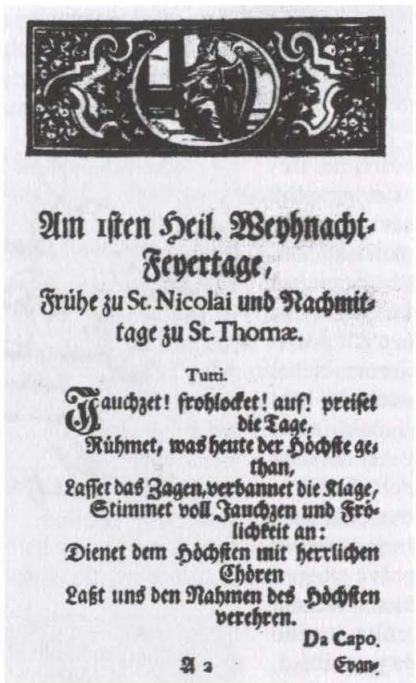
Okrem toho vydáva série „Staršej bachovskej rodiny" a „Synovia Johanna Sebastiana Bacha", ako aj knihy o Bachovi: muzikologické (Thübinger Beiträge, Bach Compendium), zborníky z konferencií, libretá, faksimile, pohľadnice a pod.

VÝSTAVA

Od júna do októbra tohto roku sa konala v Erfurte, domove mnohých generácií bachovského rodu, durínska krajinská výstava na tému Der junge Bach – weil er nicht aufzuhalten... (Mladý Bach – lebo ho nemožno zastaviť...), za posledných 50 rokov najrozsiahlejšia bachovská expozícia v Nemecku. Sčasti multimediálna výstava umiestnená v gotickom chráme bývalého dominiánskeho kláštora (Predigerkirche) ukázala 500 vzácnych exponátov poznášaných sem z rôznych archívov a zbierok sveta. Veľkolepú výstavu dopĺňali rozsiahly edukačný program a pravidelné koncerty.

Máme právo povedať: ak jeden spôsob hudobnej tvorby je zastúpený Marpurgom, Rameauom a Daubem, potom uprednostňujeme ten druhý, možno menej intelektuálny, zato však priamo z nebies prichádzajúci a nás dojímajúci spôsob tvorby takého umelca, akým je Bach. Nie sme pritom celkom spravodliví. Po prvé, v porovnaní s Bachom je každý hudobník, aj ten najnadanejší, už vopred znevýhodnený. Čo Bach urobil v hudbe, to nevyhnutne zatieni všetko vôkol neho. Po druhé, aj hudobník ako Bach môže svoje vízie zrealizovať len vtedy, keď má k dispozícii usporiadaný hudobný systém, čo umožňuje len prípravná práca múdrych teoretikov. Z ich bádania musia pochádzať všetky sadzobné predpisy a ich školské pravidlá harmónie, náuky o melódii a konštrukcie formy. Práve preto sa musíme vystríhať pred tým, aby sme pracovný a pedagogický systém, ktorý spočíva v práci génia pozostávajúcej z licencií a vizionárskych krátkych spojení, upravili pre všeobecné použitie. Nemôžeme si osvojiť Bachove spôsoby výučby a učenia bez hrozby toho, že síce používame všetky jeho praktické posunky na výrobu dutého zvuku, ale pritom nespĺňame ani jeden z predpokladov platných pre neho a pre jemu rovných.


ORATORIUM,
Welches
Die heilige Weyhnacht
über
In beyden
Haupt-Kirchen
zu Leipzig
muſiciret wurde.
ANNO 1734.


Am 1ſten Heil. Weyhnacht-Feyertage,
Frühe zu St. Nicolai und Nachmittage zu St. Thomæ.
Tutti.
Jauchzet! frohlocket! auf! preiſet die Tage,
Rühmet, was heute der Höchſte gethan,
Laſſet das Zagen, verbannet die Klage,
Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an:
Dienet dem Höchſten mit herrlichen Chören
Laßt uns den Nahmen des Höchſten verehren.
Da Capo.
A 2 Evan-

TLAČ TEXTU VIANOČNÉHO ORATÓRIA VYDANÝ K PRVÉMU PREDVEDENIU, 1734

Sľúbil som, že budem hovoriť o tom, čo sme od Bacha zdedili, a o našom záväzku voči tomuto dedičstvu. ... Nechcel by som hovoriť o dedičstve v reálnom zmysle. Ono dedičstvo, jeho hudba, je v srdci každého z nás zahniezdené tak, ako dielo máloktorého majstra. ... To, čo na oslavu tohto umenia a jeho vlastníctva ešte možno povedať, sotva prekoná všetko to, čo už raz bolo povedané, všetky tie banálnosti alebo nezáväzný entuziazmus, ak nechceme upadnúť do technických, historických alebo estetických úvah, ktoré nie sú zaujímavé pre neodborníka. Najlepšiu službu pre toto umenie a jeho tvorcu urobíme vtedy, ak ho budeme predvádzať v jeho intenciách a tým sa staneme vždy znovu nadobúdajúcimi majiteľmi.

Dedičstvo, o ktorom hovorím, je všeobecné, obsiahle a nadhudobné. Na poznanie tohto dedičstva nepotrebujeme obchádzku prostredníctvom počúvania a pochopenia jeho hudby, ktorá nám bude vždy svietiť ako nikdy nedosiahnuteľný cieľ, ale stačí, ak sa budeme pridržiavať toho, čo vieme o jeho práci mimo čisto umeleckého aspektu: o jeho postoji k tvorivému poslaniu...

Aký bol jeho postoj?...

Akoby na jeho tvorbu [posledných desiatich rokov života, pozn. red.] odteraz padol tieň melanchólie. Vo vzťahu k Brahmsovým kompozíciám sa vyslovilo zlé slovo melanchólie nemohúcnosti. V prípade Bacha nemožno hovoriť o nemohúcnosti, lebo práve niektoré diela posledných desiatich rokov ukazujú dovtedy ním, ani nikým iným nedosiahnutú umeleckú silu. Ale keďže nemožno zaprieť melanchóliu, máme právo uvažovať o melanchólii sily – a tým sme našli, domnievam sa, riešenie všetkých záhad...

Zmysel práce, smer jej pôsobenia, známka, ktorú naliepa iným – to všetko sa teraz [ku koncu života, pozn. red.] stáva prídavkom, a azda len príveskom tvorivého konania. Toto konanie sa samo o sebe stalo ... nezávislým od ... všetkého, ako slnko od života... Takým nezávislým, že na svoje bytie nakoniec nepotrebuje už ani zobrazenie v umeleckom diele. Stalo sa myšlienkou, zvlieklo všetky náhody a nedostatky tvarovania, a ten, kto tak vysoko vystúpil, po prekonaní materiálnosti prenikol k čírej myšlienke. Uvedomením si tohto ideového cieľa nepopierame však všetko umenie? Lebo pre nás, čo sme nemohli vystúpiť tak vysoko, je tvorivou myšlienkou sformovaný tvar to, čo nazývame umením, elementom, bez ktorého, čo i len v malých dávkach, náš život nie je hodný žitia, ba dokonca by bol nemožný. Odpoveď aj na túto otázku sa nachádza hlboko pod ním, ktorý dospel k ľudsky možnej dokonalosti. Je na konci; stojí, ako je napísané v perzskej básni, pred závesom, ktorý nikto neodhrnie...

To teda je to najcennejšie, čo sme s Bachovou hudbou zdedili: pohľad až na koniec možnej dokonalosti človeka; a poznanie cesty, ktorá tam vedie: neodvratné, vedomé učinenie toho, čo bolo ako nevyhnutné spoznané, ktoré však, ak chce dospieť k dokonalosti, napokon musí prerásť nevyhnutnosť...

Zamýšľať sa, hľadať tú istú cestu k dokonalosti – viac nemôže urobiť nik...

Ako vieme, tento vrchol je pre nás nedosiahnuteľný, keďže sme ho ale zhliadli, už ho nesmieme stratiť z očú; vždy nám bude musieť slúžiť ako ukazovateľ. Ako všetky ostatné faktory umeleckého pôsobenia je symbolom. Symbolom pre všetko ušľachtilé, po čom túžime tou lepšou časťou nášho bytia...

Ak sa raz hudbe podarilo nasmerovať nás s celou našou bytosťou na ušľachtilosť, urobila potom to najlepšie. Ak skladateľ natoľko zdolal svoju hudbu, že mohla to najlepšie učiniť, potom dosiahol to najvyššie.

Bach to najvyššie dosiahol.

KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

JOHN CAGE (2)

DEFINÍCIE

Zuzana Martináková

Štruktúra v hudbe je jej rozčleňovanie na sled častí od fráz k dlhým úsekom. Forma je obsah, kontinuita. Metóda sú prostriedky kontroly kontinuity od noty k note. Materiál hudby je zvuk a ticho. Integrácia tohto je komponovanie.

Okolo roku 1945 Cage prežíval osobnú krízu, ktorú sprevádzal rozchod so Xeniou i hľadanie zmyslu tvorby. Východisko našiel vo východnej filozofii, ktorej hlavné myšlienky mu spočiatku sprostredkovala Gita Sarabhai[2], základy zenbudhizmu zasa Dr. Daisetz T. Suzuki na Columbia University v rokoch 1946–1947. Povaha zenových výrokov mala veľmi blízko ku Cageovej logike paradoxov, ktorá sa odteraz mohla naplno rozvinúť. Pochopil nezmyselnosť snaženia a honby za dosiahnutie cieľov západného človeka, ale aj spôsob jeho myslenia i umeleckej tvorby.

„Pozoroval som, že všetci z tých skladateľov komponovali rozdielne. Ak je umenie komunikáciou, potom všetci sme používali rozdielny jazyk. Ocitli sme sa v situácii babylonskej veže, keď už nikto nikomu nerozumel. Tak som stál pred rozhodnutím nájsť iný zmysel, alebo sa všetkého vzdať... Práve vtedy sem prišla jedna hudobníčka z Indie3 znepokojená vplyvom západnej hudby na indické tradície. Počas šiestich mesiacov intenzívne študovala západnú hudbu u viacerých pedagógov. Bol som s ňou skoro každý deň. Predtým, než sa vrátila do Indie, dozvedel som sa od nej o tradičnom zmysle tvorby hudobného diela v Indii: 'upokojovať vedomie, aby bolo schopné vnímať božské vplyvy'...

Spočiatku sme si mysleli, že Východ s nami nemá nič spoločné; že k nemu nemáme prístup. Teraz vieme viac. Od orientálneho myslenia sme sa naučili, že tieto božské vplyvy sú v skutočnosti prostredím, v ktorom sa nachádzame. Ego so skromnou a pokojnou mysľou neprekáža prúdeniu dovnútra prostredníctvom našich zmyslov a snov. Naším životným snažením je splývať so životom, ktorý žijeme, a umenie nám v tom môže pomôcť."[4]

V tomto období sa Cage stal stálym korepetítorom a tiež hudobným vedúcim Merce Cunningham Dance Company, s ktorou koncom 40. rokov podnikol celý rad ciest do zahraničia vrátane Európy.[5] Neskôr, roku 1988, sa o svojej dovtedajšej netradičnej spolupráci s tancom vyjadril takto:

„Strávil som väčšiu časť svojho života v štyridsiatych, päťdesiatych, šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch ako skladateľ a korepetítor tanca väčšinou s Merce Cunninghamom, nie aby som hral na klavíri v jeho triedach (hoci som aj to robil), ale na predstaveniach s jeho skupinou. ... Keď som prvýkrát spolupracoval s modernými tanečníkmi ako skladateľ, chceli odo mňa hudbu prispôsobujúcu sa tancu na rozdiel od klasického baletu, proti ktorému bojovali a kde sa tanec prispôsobuje hudbe. Považoval som ich záľuby a averzie za politikum, tak som im navrhol spoločnú dohodu ... medzi choreografom i skladateľom... Boli sme schopní spolupracovať nezávisle a nepredpojato; všetko vždy dopadlo na našu spokojnosť. ...

Ale v súčasnosti, posledných dvadsaťpäť rokov, sme presunuli záujem od štruktúry k procesu, odkloniac sa od delenia celku na časti, a k priblíženiu sa k niečomu bez začiatku, stredu a konca, k niečomu ako počasie. Pred touto zmenou smerom k procesu sme začali strácať pojem času oddelene od priestoru. Používali sme aj oči aj uši. Divadlo. Časopriestor."[6]

Tento presun od štruktúry k procesu charakterizuje celú Cageovu tvorbu, nielen kompozície pre tanec v uvedenom období.

„Teraz používam vo svojich skladbách time-brackets.7 Je to ako proces obsahujúci štruktúry, ktoré môžu akokoľvek dlho trvať, môžu sa začať a skončiť v akomkoľvek čase v rámci time-bracket. Mám rád voľnosť a, samozrejme, ak spolupracujem s inými, páči sa mi, ak je náš vzťah apolitický a anarchický. Ani čas, ani priestor vo svojej podstate nemôžu byť ničím, pretože všetko na svete potrebuje oboje. Môžete povedať, že priestor a čas nie sú veci ako tie, ktoré majú tri rozmery. ... Alebo môžete povedať, že neexistuje čas nezávisle od každého z nás. Každý z nás má svoj vlastný čas."[8]

K poznaniu, že čas a dĺžka zvuku sú najdôležitejšou veličinou v hudbe, dospel Cage už vo svojich kompozičných začiatkoch, keď sa zaoberal tvorbou skladateľov druhej viedenskej školy a neskôr Satieho. V prednáške na Satieho festivale na Black Mountain College v lete 1948 uprednostnil Weberna a Satieho pred Beethovenom:

„Ak uznávate, že zvuk je daný svojou výškou, hlasitosťou, farbou a dĺžkou a že ticho ako protiklad a tým dôležitý partner zvuku je dané len svojou dĺžkou, dospejete k záveru, že zo štyroch charakteristík hudobného materiálu, trvanie, to znamená dĺžka času, je tá najzákladnejšia. Ticho nemôže byť vyjadrené pojmom výška alebo harmónia: len pojmom dĺžka trvania. To stavia Satieho a Weberna k objaviteľom tejto hudobnej pravdy, ktorá, ako sa z muzikológie dozvedáme, bola zjavná v našom stredoveku a u všetkých hudobníkov všetkých čias ... na Východe."

Pobyt v Paríži roku 1949 venoval Cage ešte bližšiemu spoznávaniu života a tvorby Satieho. Zoznámil sa tu tiež s Pierrom Boulezom, ktorý v tom čase bol prívržencom serializmu a spolutvorcom multiserializmu – totálnej determinácie v procese organizácie hudobného materiálu. Odlišne orientovaný Cage, ktorý presiakol východnou filozofiou, postupne dospel k poznaniu, že medzi determinizmom a indeterminizmom nie je protikladný vzťah. Mnohé diela, komponované s jasným zámerom a prísne deterministicky, môžu znieť podobne ako tie komponované bez zámeru a indeterministicky. Uvedomoval si navyše veľký rozdiel medzi intenciou vnášanou skladateľom a percepciou, ktorá je podmienená samotným poslucháčom.

„Príhoda, ktorú niekedy rozprávam v tejto súvislosti, je o návšteve u hrnčiara Hamadu v Japonsku. Prišiel som k nemu práve vtedy, keď zhotovoval nádobu, sediac za hrnčiarskym kruhom a pritom povedal: ‚Nezaujímam sa o výsledky. Zaujímam sa len o chôdzu k nim.' Teda to, čo v skutočnosti hudba bez intencií chce, pomocou tých alebo iných prostriedkov, ktoré môžu byť divadelné, architektonické alebo akékoľvek iné, je dať najavo poslucháčovi, že počúvanie diela je jeho vlastná aktivita – že hudba, takpovediac, je viac jeho než skladateľova."9

Po návrate z Európy sa okolo Cagea zoskupili mladí skladatelia – Morton Feldman, Earl Brown a Christian Wolff, ktorí sa neskôr aj vďaka Cageovým podnetom stali hlavnými reprezentantmi americkej avantgardnej hudby. Cage koncom 50. rokov vyjadril podstatu ich orientácie:

„Brownova notácia, kde sa priestor rovná času, smeruje v súčasnosti k jemnejšiemu spresneniu pokynov. K opačnej tendencii smeruje Wolffovo zavedenie zvyškov a čiastkových skupín (grupettos) v trvaní, Feldmanove grafy poskytujú v rámci obmedzení obrovskú voľnosť v procese interpretácie."10

V tom čase (roku 1950) sa Cageovi dostala prvýkrát do rúk (prostredníctvom Christiana Wolffa) stará čínska kniha *I-ťing* (Kniha premien), ktorá zásadne vstúpila do jeho života i tvorby. Táto kniha, ktorej vek siaha do veľmi dávnej minulosti (zachovali sa len opisy zo začiatku nášho letopočtu), je pozoruhodným výkladom makro– i mikrosveta na základe „binárneho kódu" – plnej a prerušovanej čiary, ktorej kombinácie do trojíc a v ďalšom pláne do dvoch trojíc (hexagramov) vyjadrujú všetky najznámejšie úkazy a pojmy.

Druhú časť knihy tvorí orákulum aj s návodom, ako vypočítať daný stav, pričom jednotlivé predpovede nie sú definitívnym rozsudkom, ako je to v prípade západného veštenia, ale popisujú možnosti a návod, ako sa v tej-ktorej situácii treba zachovať, aby sa osud vyvíjal priaznivým smerom. Tieto alternatívy a predovšetkým celkový charakter knihy, ktorý vyjadruje podstatu premien života a sveta, t. j. ich dynamickú, procesuálnu stránku, inšpirovali Cagea na nový pohľad na proces kompozície, jej interpretácie i percepcie. Knihu premien *I-ťing* spoznal práve vo vhodnom čase, keď si už uvedomoval, že seriálna hudba, založená na prísnom determinizme, je v rozpore s prirodzenými zákonitosťami.

Prvou kompozíciou, v ktorej použil metódu náhodných operácií, bola *Music of Changes pre klavír* (Hudba premien, čiže názov odvodený od „Knihy premien) z roku 1951. Všetky tóny a ich vlastnosti boli získané z hexagramov, ktoré odvodil hádzaním troch mincí (pre každý údaj šesť hodov = 1 hexagram), čo si vyžiadalo enormné úsilie a čas. Cageovým zámerom bolo vynájdenie kompozičnej metódy, ktorá by bola nezávislá od intencií tvorcu.

„Takto je možné vytvoriť hudobnú skladbu, ktorej priebeh je oslobodený od individuálnych záľub a pamäti (psychológie) a tiež od literatúry a 'tradícií' umenia."11

V procese kompozície síce dochádza k indeterministickým postupom, konečná verzia je však presne fixovaná a neumožňuje voľbu pre interpreta (na rozdiel napr. od kompozičnej metódy Mortona Feldmana).

Popri stovke skladieb a umeleckých projektov, ktoré Cage vytvoril, jedna „kompozícia" patrí k jeho najznámejším: *4'33* pre ľubovoľný nástroj alebo kombináciu nástrojov (1952). Prvým interpretom bol David Tudor;12 počas celých štyroch minút a tridsiatich troch sekúnd interpret „hrá" ticho, čiže nič, prerušované len nehlučným pohybom pri kladení rúk na klaviatúru, ktoré symbolizovalo začiatok každej z troch častí. Táto kompozícia v skutočnosti pozostáva zo zvukov okolia (prostredia i reakcií poslucháčov). „Moju obľúbenú skladbu počujeme vždy, keď sme ticho."13 Vznik „diela" *4'33* je v podstate odrazom skúseností autora s procesom vnímania hudby.

„Obyčajný poslucháč vníma hudbu veľmi selektívne. Počas koncertu sleduje určité momenty ako melodické tvary a snaží si ich pre seba uchovať, aby sa ubránil pred útokom tónov a zvukov všedného života. Keď zostarne, tak jeho pamäť je týmito obrazmi taká obsadená, že už nič iné v nej nemá miesto. Preto celý okolo neho znejúci život bez vybraných akustických udalostí odmieta."14

Dôležitým impulzom vzniku tohto diela boli obrazy Roberta Rauschenberga, celé pomaľované buď čiernou alebo bielou farbou: „Biele maľby boli prvé; moja tichá skladba prišla neskôr."15 Je len pochopiteľné, že takýto druh umenia vyvolal rozličné, aj odmietavé reakcie. Cage neskôr napísal:

„Stále viac a viac som si uvedomoval ... že mám uši a môžem počuť. Vo svojom diele som sa snažil na to poukázať; môžete to nazvať potvrdením života. Život veľmi dobre plynie aj bezo mňa a to vám chce tlmočiť aj moje tiché dielo 4'33, ktoré ste tiež nemuseli akceptovať."16

Paradoxne dielo, spočiatku kritikou vnímané ako žart, si neskôr však získalo rešpekt aj u serióznych kritikov a estetikov umenia.

V spolupráci s Rauschenbergom vznikol roku 1952 aj prvý happening v histórii tohto typu umenia s názvom For M.C. and D.T. na pôde Black Mountain College, kde sa prelínali Rauschenbergove maľby, Cunninghamov tanec, dia-obrázky, zvuky z fonografu, magnetofónov, rádií, poézia Charlesa Olsona, recitácia M. C. Richardsa z hornej priečky rebríka a hra na klavíri Davida Tudora. Uprostred tohto diania sedeli diváci, čo bolo dovtedy nezvyčajné. 17

Koncepcia ticha a prázdna súvisí so spomínaným Cageovým prerodom, podmieneným aj intenzívnym štúdiom zenu a východnej filozofie. Približne od druhej polovice 40. rokov bola každá Cageova produkcia ovplyvnená týmto novým pohľadom. Napríklad *Lecture on Nothing* (Prednáška o ničom), ktorú napísal v štruktúre a forme niektorých svojich skladieb (napríklad *Sonatas and Interludes, Three Dances*). Text je rozčlenený na 5 veľkých častí, z ktorých každá pozostáva z určitého počtu menších častí (I. = 7, II. = 6, III. = 14, IV. = 14, V. = 7), každá menšia časť pozostáva z 12 riadkov (pritom nemusí byť

FOTO ARCHÍV

J. CAGE A D. T. SAZUKI V JAPONSKU (1960)

každý riadok vyplnený slovami, dokonca napríklad v poslednej V. časti prvé dve menšie časti pozostávajú zo samých prázdnych riadkov; 12 riadkov odkazuje na dodekafonickú metódu). Dôležitou súčasťou textu sú opakujúce sa vety na spôsob refrénu, napríklad „If anyone is sleepy let him go to sleep" (Ak je niekto ospalý, nechajte ho ísť spať). Samotný text obsahuje výroky podobného typu ako: „Som tu a nemám čo povedať. Ak sú medzi vami takí, ktorí potrebujú niekam ísť, nechajte ich kedykoľvek odísť. To, čo vyžadujeme, je ticho, ale ticho si vyžaduje, aby som pokračoval v rozprávaní... Nemám čo povedať a hovorím: to a to je poézia, ktorú potrebujem."[18] Po skončení prednášky odpovedal Cage na otázky z pléna šiestimi vopred pripravenými odpoveďami (vplyv filozofie zenu je tu evidentný). Tie odpovede zneli:

„1. To je veľmi dobrá otázka, nechcem ju pokaziť odpoveďou. 2. Z toho ma rozbolí hlava. 3. Keby ste počuli spievať Mariu Freundovú Schönbergovho Pierrota Lunaira minulý apríl v Palerme, pochybujem, že by ste položili takúto otázku. 4. Podľa poľnohospodárskeho kalendára toto je nepravá jar. 5. Prosím, opakujte otázku... A ešte... A ešte... 6. Už nemám nijaké odpovede.

Cageove prednášky boli väčšinou šokujúce, prijímané buď s veľkým nadšením, alebo s odmietaním. Raz sa ho M. C. Richards spýtal, prečo niekedy neurobí konvenčnú a informatívnu prednášku, ktorá by bola pre poslucháčov najprekvapujúcejšia, pretože by ju nik neočakával. Cage však odvetil: „Nerobím tieto prednášky preto, aby som šokoval ľudí, ale z túžby po poézii."[19] Veľmi dobre si totiž uvedomoval, že poézia obsahuje hudobné prvky ako čas a zvuk, ktoré ju spájajú s hudbou. Cage teda nachádzal v poézii hudbu a v hudbe poéziu, čoho dôkazom sú jeho textové, hudobné i multimediálne kreácie.

Opäť netradičnú a objavnú metódu použil Cage v *Music for Piano 21-52* (1955). Zobral si hárky transparentného papiera, a z prvého urobil vzorovú stranu, na ktorej bez akýchkoľvek nôt narysoval štyri dvojice notových osnov, nad i pod nimi nechal dosť priestoru pre pomocné čiary (deväť nad a šesť pod notovou osnovou), pričom medzi osnovami bol ešte priestor pre čiaru, ktorá slúžila na záznam rôznych hlukov a šumov, tvorených rukou, alebo predmetom vo vnútri klavíra (nad čiarou) alebo na vonkajší korpus klavíra (pod čiarou). Na základe náhodných operácií pomocou knihy *I-ťing* dostal Cage počet tónov pre ďalšie strany. Hárok prázdneho transparentného papiera položil tak, aby boli ľahko viditeľné body, pričom z nich vytvoril taký počet, ktorý zodpovedal počtu tónov pre dané strany, predtým odvodenému z náhodných operácií. Takýto list potom položil na vzorovú stranu a zaznačil dané body do osnov a čiar (ďalej ešte hádzal mince, aby odvodil použitie husľového alebo basového kľúča), tiež zo 64 možností z knihy *I-ťing* odvodil typy artikulácie a posunky. Takto pripravená skladba navyše necháva voľnosť v interpretácii dĺžky i dynamiky jednotlivých tónov i celého cyklu, ktorý je rozdelený do dvoch dvojíc po 16 kusoch (*21-36; 37-52*). Môžu sa hrať jednotlivo či všetky, prípadne súčasne s *Music for Piano 4-19*. Tento podrobnejší popis môže oprávnene vyvolať pochybnosti o úlohe skladateľa ako tvorcu či autora takéhoto diela. V tom je práve zašifrovaná podstata kreatívnosti Cagea, ktorý svoj komentár k týmto klavírnym kusom končí otázkou: „Čo vlastne bolo komponované?"[20] Skutočným zmyslom takejto činnosti je tvorba, ktorá nie je ovplyvnená zámerom či cieľom, podobne ako je to v prírode.

Prvok náhody Cage využíva rôzne. V skladbe *Atlas Ecliptical* pre 87 hlasov tvoria party nástrojov i dirigenta hviezdne mapy v ľubovoľnej kombinácii (dokonca je možná aj elektronická verzia – 1961–1962). Cage tu použil astronomické mapy z observatória vo Wesley. Neskôr v *Etudes Australes* pre klavír (1964–1965) mu poslúžili hviezdne mapy, kúpené počas pobytu v Československu.

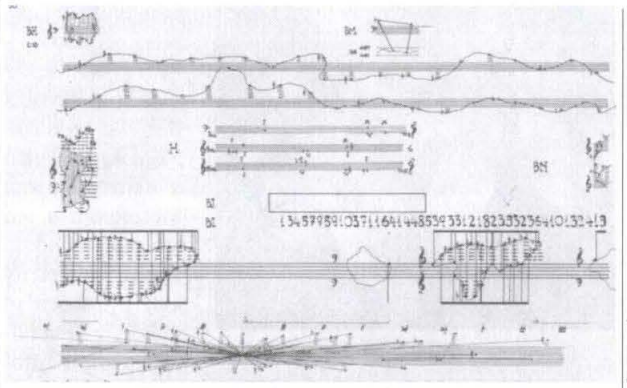


FOTO ARCHÍV

CONCERT FOR PIANO AND ORCHESTRA

Popularita Cagea začína koncom 50. rokov vzrastať doma i v zahraničí. *Concert for Piano and Orchestra* vyvolal po jeho predvedení v newyorskej Town Hall (1958) jeden z najväčších škandálov v histórii hudby, pretože skladba narušila dovtedajšie istoty v oblasti percepcie. Koncepcia koncertu je celkom nekonvenčná: neexistuje partitúra, len jednotlivé party nástrojov, dokonca aj dirigent má svoj part, ale jeho úlohou nie je vedenie orchestra a sólistu, ale znázorňovanie pohybu hodinových ručičiek vlastnými rukami, čo ho stavia do roly akéhosi živého chronometra (pri premiére v Town Hall ním bol Merce Cunningham). Hlavným Cageovým zámerom bolo prezentovať čo najväčšie množstvo netradičných spôsobov hry na nástrojoch: údery päsťami na klávesy, hra na strunách rôznymi možnými spôsobmi, hra jedného hráča na dvoch tubách zároveň, hra na trombónovom nátrubku a pod., čo, samozrejme, pôsobilo ako ohromný chaos. Táto idea má svoje pozadie v Cageovej záľube v zbieraní a poznávaní rôznych druhov húb, ktorých neuveriteľná viariabilita viedla k predstave uplatnenia veľkého množstva kompozičných prístupov v rámci jednej kompozície. Hráči majú v *Concerte* možnosť voľby poradia častí, môžu dokonca hrať len časť koncertu, alebo ho kombinovať s inými skladbami autora (napríklad *Arie*; *Solo for Voice 1* alebo *2*; *Fontana Mix* a iné). Cage túto metódu chápal ako určitý návod na uskutočňovanie individuálnej slobody v rámci kolektívnej solidarity. O pár mesiacov (v septembri) sa uskutočnilo uvedenie tohto diela v Kolíne nad Rýnom, klavírny part opäť interpretoval David Tudor, „dirigoval" však sám Cage: bol to dôležitý medzník vo vývoji vtedajšej hudobnej avantgardy. Cage výrazne ovplyvnil mnohých európskych skladateľov (Kagela, Stockhausena, Schnebela, Bussottiho, Lutoslawského a i.), aj keď oveľa viac svojím prístupom k procesu tvorby ako tvorbou, či nejakou štýlovou orientáciou. Cageovi sa tak definitívne otvorili dvere do Európy, ktorej hudobné dianie bolo už z prísnych racionalistických koncepcií unavené a túžilo po novej slobode a možnostiach. Už v lete 1958 bol Cage pozvaný prednášať v rámci Medzinárodného prázdninového kurzu Novej hudby do Darmstadtu a neskôr sa svojou prednáškou „Indeterminácia. Nové aspekty formy v inštrumentálnej a elektronickej hudbe" s úspechom prezentoval na Svetovej výstave v Bruseli. Nasledovalo pozvanie Luciana Beria do milánskeho Studio di Fonologia della Radio-Televisione Italiana, kde počas štyroch mesiacov realizoval svoju skladbu *Fontana Mix*[21] pre mg pás alebo ľubovoľný spôsob a počet účinkujúcich (spracovania tejto skladby sú: *Aria*; *Sounds of Venice*; *Water Walk*). V rámci

FOTO ARCHÍV

EUROPERA 1 (CHRISTINA ANDREOU)

pobytu v Taliansku Cage absolvoval rad koncertov s Beriom Bussottim, s Terezou Rampazziovou a Heinz-Klausom Metzgerom a len tak mimochodom vyhral televízny kvíz o hubách (6 miliónov lír venoval na kúpu autobusu pre Merce Cunningham Dance Company).

Nový škandál vyvolal Cage o pár rokov neskôr v Záhrebe, kde v Pocket Theatre zrealizoval prvé uvedenie Satieho skladby *Vexations* (pozostáva z témy a jej 840-násobného zopakovania), ktoré vtedy trvalo 18 hodín a 40 minút. Jeho hudba i prednášky sa stali súčasťou mnohých festivalov súčasnej hudby, Cage dostával viaceré objednávky na nové diela i pozvánky na pobyt. Roku 1972 Hans G. Helms produkoval o Cageovi film *Bird Cage*[22] *– 373'20'958" for a Composer* pre WDR. Cage v tom istom roku vytvoril kompozíciu s názvom *Bird Cage* pre 12 magnetofónov, ktoré jeden účinkujúci rozostaví v miestnosti, kde sa ľudia voľne pohybujú a vtáci voľne lietajú. Spolu s Davidom Tudorom podnikol veľké európske turné. Začalo sa obdobie veľkej slávy.

Pri príležitosti Cageových 70. narodenín (1982) bol zrealizovaný v Symphony Space v New Yorku štrnásťhodinový koncertný maratón s názvom „John Cage a priatelia", kde boli popri sebe uvedené diela Cagea, Feldmana, Browna a Wolffa. Usporiadali sa výstavy partitúr a grafických prác Johna Cagea vo viacerých múzeách (Whitney Museum, New York; Philadelphia Museum of Art; Albright-knox Gallery Buffalo); Frank Scheffer natočil video *Imaginary Conversations* s Johnom Cageom a Elliottom Carterom, Peter Greenaway vyrobil pre BBC film *John Cage. A Music Circus*; zúčastnil sa na viacerých festivaloch a koncertoch po celom svete, kde znela jeho hudba.

V druhej polovici 80. rokov sa Cage začína venovať aj opernej tvorbe:[23] *Europeras 1 & 2* (1985-1987); *Europeras 3 & 4* (1990); *Europera 5* (1991); *Nohpera* (1991). Všetky hlavné atribúty jeho životnej filozofie, jeho postoja k tvorbe a umeniu tu možno pozorovať azda v ešte vyhranenejšej podobe. Cageov príklon k anarchii i odmietanie akejkoľvek vlády a foriem útlaku sa prejavili v koncepcii hudobných diel, v ktorých jednotliví zúčastnení majú slobodu voľby a dirigent nie je vládcom, ale rovnocenným spoluúčinkujúcim. V *Europeras 1 & 2* dokonca Cage nepredpisuje nijakého dirigenta, existuje len časová kontrola pomocou vlastných hodiniek každého účinkujúceho. Východiskom bola úvaha: *„Všetko* skomponovať by bolo priveľa..., ale *nič* skomponovať... by bolo predsa len primálo pre objednávateľa, ktorý očakáva slušné dielo za svoje peniaze. Tak sa vyvinulo stredné riešenie: *niečo* skomponovať."[24] Materiál tvoria výňatky z rôznych opier, reprezentujúcich rôzne štýly európskej opernej tradície (vyňaté boli diela, na ktoré sa vzťahovali autorské práva). Tieto úryvky jednotliví speváci a hráči realizovali v rámci časových vymedzení (*time brackets*), pričom o spôsobe výberu nielen tematických úryvkov, ale aj spôsobu osvetlenia, výberu kostýmov a scénických obrazov a ďalších divadelných prvkov rozhodovali náhodné operácie. Rezultátom bolo akési chaotické správanie, ničím nepodmienené a vzájomne totálne nezávislé (osvetlenie sa nevzťahuje na akcie na javisku, kostýmy nesúvisia s obsahom a štýlom spevu, orchestrálne party sú tiež vzájomne nezávislé a pod.), vyvolávajúce dezorientáciu vo vnímaní a tým aj akúsi komickosť situácie. Všetko tu prebieha akosi samo od seba, na spôsob samoorganizujúcich systémov, ktoré nachádzame v prírode.

„Divadlo je podľa mojej skúsenosti najkomplexnejšia forma umenia... Nechajte ho spoluexistovať, neudržiavajte ho násilne v spoluexistencii. Inými slovami: život existuje bez vlády. ... Môžete ho žiť takým spôsobom, z ktorého máte radosť. Je to na vás... Skúsenosť s operou je ako sen. ... Europeras – žiadna opera. ... Musíme sa oslobodiť od páči sa mi a nepáči sa mi."[25]

John Cage odišiel z tohto sveta, ale jeho myšlienky a činy žijú svojím bohatým a nezávislým životom, inšpirujúc neuveriteľne široké a rôznorodé oblasti umenia, filozofie, života... Paradox však naďalej zostal sprievodným faktorom, pretože filozofi pokladajú Cagea za umelca, výtvarníci za hudobníka, hudobníci za filozofa a výtvarníka, akoby nebol dosť „dobrý" či charakteristický pre ich vlastnú profesionálnu oblasť. Dôležité je, že každý sa s jeho názormi a tvorbou snaží vyrovnať. Kameň mudrcov možno objaviť zrejme v tom, že Cage vedome nezotrvával na pozíciách nejakej ustálenej paradigmy, či už v hudbe, umení, filozofii i v živote samotnom. Ukazuje len smer, možnosti, a len pre toho, kto sám chce...

„Hudba, ktorou sa zaoberám, nemusí byť nevyhnutne nazývaná hudbou. Nenachádza sa v nej nič, na čo by sa dalo spomenúť. Nijaké témy, len aktivity tónov a ticha. Ten, pre koho počúvanie tohto predstavuje poučný zážitok, spozná, že ucho s radosťou a uspokojením vníma zvuky všedného života. Nespravodlivému výberu sa zasadil koniec, prekonal sa rozkol medzi duchovným a materiálnym, medzi umením a životom."26

Poznámky

[1] CAGE, J.: *Forerunners of Modern Music*. In: *Silence*. Middletown, Connecticut, 1973, s. 62.
[2] Gita Sarabhai bola pekná mladá žena z bohatej indickej rodiny, ktorá prišla do USA študovať západnú hudbu, pričom si vybrala štúdium kontrapunktu a súčasnej hudby u Johna Cagea. Nakoniec sa však Cage od nej učil o tradíciách a zmysle indickej hudby i filozofie.
[3] Gita Sarabhai.
[4] KOSTELANETZ, R.: *John Cage*. An Anthology. New York 1991, s. 11.
[5] Cage získal roku 1949 cenu Academy of Arts and Letters (1000 USD) a za „rozširovanie hraníc hudobného umenia formou preparovaného klavíra" štipendium Guggenheimovej nadácie (2400 USD), ktoré použil na koncertné cesty.
[6] CAGE, J.: *Time (Three Autokus)*. In: *Musik-Konzepte, Sonderband John Cage II*. München 1990, s. 265.
[7] Time-brackets je niečo ako časové zátvorky, určité časové vymedzenia.
[8] CAGE, J.: *Time...*, s. 265.
[9] KOSTELANETZ, R.: *Op. cit.*, s. 11.
[10] *Op. cit.*, s. 52.
[11] *Op. cit.*, s. 59.
[12] Marverick Concert Hall, Woodstock, New York.
[13] KOSTELANETZ, R.: *Op. cit.*, s. 108.
[14] DIBELIUS, U.: *Moderne Musik I. 1945-1965*. München 1991, s. 210.
[15] CAGE, J.: *Silence...*, s. 98
[16] KOSTELANETZ, R.: *Op. cit.*, s. 118.
[17] Cage ešte v tom istom roku navštívil prvýkrát vo svojom živote jednu synagógu v Novom Anglicku, v ktorej zhromaždení sedeli v strede presne tak, ako on umiestnil publikum počas svojho happeningu v Black Mountain.
[18] CAGE, J.: *Lecture of Nothing*. In: *Silence...*, s. 109.
[19] CAGE, J.: *Foreword*. In: *Silence...*, s.
[20] CAGE, J.: *To Describe the Process of Composition Used in Music for Piano*. In: *Silence...*, s. 61.
[21] Jeho hositeľkou bola signora Fontana.
[22] Ide o narážku na meno Cage, ktoré v angličtine znamená klietka.
[23] Heinz-Klaus Metzger a Rainer Riehn, budúci dramaturgovia Opery vo Frankfurte, oslovili roku 1985 Cagea, aby pre Operu vo Frankfurte vytvoril operné dielo (tak vznikli *Europera 1 & 2*).
[24] METZGER, H.-K.: *Europas Oper*. In.: *Musik-Konzepte, Sonderband John Cage* II. Munchen 1990, s. 74.
[25] ZUBER, B.: *Entrümpelung. John Cage* Europas 1 & 2. In: *Musik-Konzepte...*, s. 101.

IX. ROČNÍK
DETSKÉHO HUDOBNÉHO FESTIVALU JÁNA CIKKERA
27. APRÍLA AŽ 29. APRÍLA 2001

Súčasťou festivalu je Detská interpretačná súťaž (DIS)
v hre na drevených dychových nástrojoch (okrem zobcových fláut) a v hre na plechových dychových nástrojoch

Vyhlasovateľ: Ministerstvo školstva SR
Organizátor: ZUŠ J. Cikkera, Banská Bystrica
Na festivale sa podieľajú: MÚ v Banskej Bystrici, OÚ v Banskej Bystrici, AUHS, Slovenský hudobný fond a sponzori.

PROGRAM FESTIVALU

27. 4. (piatok)
12. 00 – 16.00 príchod účastníkov, prezentácia v ZUŠ, Štefánikovo nábr. 6, ubytovanie
18. 00 otvorenie festivalu – 1. festivalový koncert vyžrebovanie poradia súťažiacich v 1. kole DIS
večeru si zabepečia účastníci sami

28. 4.
8.30–16. 30 1. kolo DIS v sólovej hre na drevené a plechové dychové nástroje
2. festivalový koncert
Po koncerte oznámenie mien súťažiacich postupujúcich do 2. kola

29. 4.
8.30 – 12. 00 2. kolo DIS v sólovej hre na drevených a plechových dychových nástroje seminár pre pedagógov
14. 00 vyhlásenie výsledkov DIS
koncert najúspešnejších účastníkov DIS

SÚTAŽNÝ PORIADOK

DIS sa môžu zúčastniť všetci záujemcovia, ktorí spĺňajú podmienky súťaže bez ohľadu na typ školy, ktorú navštevujú. Súťaž nie je určená riadnym žiakom konzervatórií. Časové limity v jednotlivých kategóriách sú záväzné a prosíme o ich dodržanie. Notový materiál súťažných skladieb treba predložiť v 1 exemplári porote. Transkripcie sa povoľujú. Mladší súťažiaci môžu súťažiť vo vyššej kategórii. Hra spamäti nie je podmienkou.

DIS V HRE NA DREVENÝCH DYCHOVÝCH NÁSTROJOV

Vekové kategórie a časové limity

I. kategória do 13 rokov k 28. 4. 2001
1. kolo 3 – 5 minút
2. kolo 3 – 5 minút

II. kategória do 15 rokov k 28. 4. 2001
1. kolo 4 – 7 minút
2. kolo 4 – 7 minút

III. kategória do 19 rokov k 28. 4. 2001
l. kolo 5 – 10 minút
2. kolo 5 – 10 minút

Súťažný program
1. kolo – neurčujeme povinný repertoár, vyžadujeme, aby súťažný program obsahoval kontrastné, tempovo odlišné skladby. To platí aj v prípade interpretácie cyklických skladieb.
2. kolo – súťažný repertoár musí byť iný ako v 1. kole.

DIS V HRE NA PLECHOVÝCH DYCHOVÝCH NÁSTROJOCH

Vekové kategórie a časové limity

I. kategória do 13 rokov k 28. 4. 2001
1. kolo 3 – 5 minút
2. kolo 3 – 5 minút

II. kategória do 15 rokov k 28. 4. 2001
l. kolo 4 – 6 minút
2. kolo 4 – 6 minút

III. kategória do 19 rokov k 28. 4. 2001
1. kolo 5 – 10 minút
2. kolo 5 – 10 minút

Súťažný program
1. kolo – súťažiaci prednesú skladby rôzneho charakteru.
2. kolo – súťažiaci prednesú kontrastné, tempovo odlišné skladby. Súťažný repertoár musí byť iný ako v 1. kole.

POROTA A OCENENIA

1. Výkony súťažiacich hodnotí odborná porota zostavená z pedagógov VŠMU, konzervatórií a ZUŠ.
2. Súťažiaci, ktorí postúpia do 2. kola, budú podľa počtu získaných bodov ocenení umiestnením v zlatom, striebornom a bronzovom pásme.
3. Súťažiaci, ktorý v DIS získa najväčší počet, bodov bude ocenený titulom Laureát Detského hudobného festivalu Jána Cikkera.

ORGANIZAČNÉ POKYNY

Prihlášky posielajte len na nami predpísanom formulári, vyplnené strojom alebo paličkovým písmom do 31. januára 2001 na adresu

Základná umelecká škola Jána Cikkera
Štefánikovo nábr. 6
974 00 Banská Bystrica

Účastnícky poplatok je 600,– Sk za osobu (t. j. 600,– Sk za pedagóga, 600,– Sk za korepetítora, prípadne 600,– Sk za pozorovateľa). Túto sumu uhraďte poštovou poukážkou typu C na horeuvedenú adresu do 28. 2. 2001. Na zadnú stranu poštovej poukážky uveďte mená účastníkov, za ktorých je účastnícky poplatok platený. Cestovné hradí účastníkom vysielajúca organizácia. Stravovanie (v študentskej jedálni) a ubytovanie (internátneho typu v okolí Banskej Bystrice) hradí všetkým účastníkom festivalu organizátor. V prípade, že Vám tento typ ubytovania nevyhovuje, odporúčame Vám využiť hotelové služby vo vlastnej réžii. Účastnícky poplatok sa v prípade neúčasti nevracia.

HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

MICHAL BOGÁR

architekt

Neviditeľné mesto

Niekedy sa mi stane, že náhodný zvuk mi pripomenie určitú konkrétnu situáciu, tvár či priestor – bežný zvuk, jeden z mnohých, ktoré k nám denne doliehajú cez pootvorené okná, alebo presakujú cez steny bytov. Sú to zvuky mesta, ktoré nás obklopuje, pulzuje vonku za bránou, o ulicu ďalej, alebo o poschodie nižšie. Niekedy jeho prítomnosť iba nebadane pocítime, keď napríklad metro rozochveje podlahu v kine či v pasáži. Je to mesto plné príbehov a vzťahov, ktoré iba tušíme, počujeme. Je neviditeľné, má však veľkú imaginatívnu schopnosť a energiu. Každý máme s ním svoju osobnú skúsenosť.

Hudba je pre mňa takýmto neviditeľným mestom – má svoju vlastnú architektúru, vnútorné princípy, nespočetné množstvo rukopisov, tajomné objekty aj mystické miesta...

Vnímanie hudby sa mi prirodzene spája s konkrétnymi miestami, ktoré sú mi blízke a mnohé z nich sú určite v Bratislave. Od mala som býval v starom meste – nazval by som to v strategickej polohe, odkiaľ bolo asi rovnako blízko do filharmónie ako do opery. Veľmi často som v poslednej chvíli vybehol a utekal na koncert a potom sme stáli v Redute niekde pri zadnej stene. Vtedy ma, samozrejme, vôbec nezaujímala typológia koncertných siení, ich pôdorysy a akustika. Počúval som muziku.

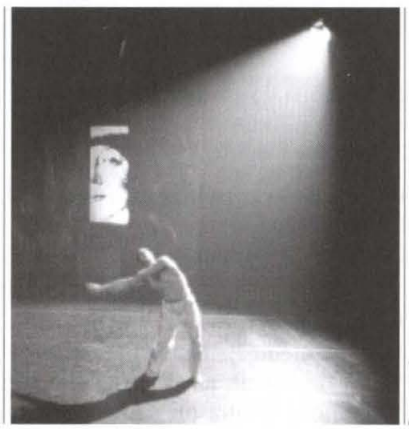


FOTO ARCHÍV

Táto téma ma spontánne začala zaujímať až omnoho neskôr – počas mojej študentskej praxe na Fakulte architektúry Technickej univerzity v Delfte. Dvadsiate storočie zanechalo v Holandsku niekoľko vynikajúcich hudobných siení či domov hudby. Videl som sály ako De Doelen v Rotterdame, konzervatórium v Den Haagu či Muziek-centrum v Utrechte, ktoré je nádherným dielom Hermanna Hertzbergera. Všetky som poctivo naštudoval, nafotografoval a „napočúval"... Bol to silný impulz a v tejto téme som pokračoval aj v študentskej súťaži na domácej fakulte, kde som sa venoval zadaniu dostavby areálu Slovenskej filharmónie v Bratislave. Neskôr som si vybral Dom slovenskej hudby s koncertnou sieňou ako tému pre svoju diplomovku a vtedy som prvýkrát mal príležitosť konzultovať vlastný návrh aj so špecialistami – akustikmi.

Piate ročné obdobie

Hudba a tanec sú témou, ktorú vnímam rovnako veľmi intenzívne. Dobrá tradícia medzinárodných prehliadok moderného scénického tanca priviedla v minulých rokoch do Bratislavy veľa kvalitných súborov a v rámci ich predstavení aj mnoho súčasnej hudby. Medzi nimi sa predstavilo aj viacero slovenských choreografov. S niektorými z nich sme ako architekti-scénografi mali možnosť spolupracovať. Jedným z prvých predstavení, ktoré vzniklo so študentmi VŠMU, bola kompozícia *Cherchez la femme* choreografa Vojtecha Suchomera s hudbou Jaroslava Filipa, neskôr to bol *Quartet* Anny Sedlačkovej, *Five lines* Marty Polákovej a ďalšie.

V rámci festivalov tanca sme sa koncom 80. rokov stretli aj s Brunom Gentym, francúzskym choreografom, ktorý prišiel na Slovensko najprv so súborom Philippa Tressera a neskôr prezentoval vlastné choreografie ako sólista, alebo ich naštudoval so slovenskými tanečníkmi. Počas jeho pracovných stáží v Bratislave vznikla v našich diskusiách myšlienka pripraviť spoločný projekt a tá postupom času v debatách, scénických náčrtoch a korešpondencii dostala konkrétny tvar – *Piate ročné obdobie* (na obr.). Predstavenie vzniklo ako medzinárodný projekt, na ktorom sa zúčastnili francúzski, rakúski a slovenskí tanečníci, hudbu k nemu zložil Olivier Genty a scénografiu sme vytvorili s kolegami Ľubom Králikom a Ľudom Urbanom. Veľmi príťažlivá poloha pre náš ateliér – naraz sa tu spoluvytváral príbeh, jeho vizuálna podoba aj hudobná zložka.

V inej polohe sme boli pri práci na scénickom predvedení diela Arvo Pärta *Jánove pašie*. Do tejto spolupráce nás prizval Ján Rozehnal, ktorý dielo naštudoval na pôde Slovenskej filharmónie roku 1996, pričom jeho cieľom bolo priradiť mu po prvýkrát aj vizuálnu podobu. Tu sme pracovali s vyslovene minimalistickým slovníkom výrazových prostriedkov – s projekciou a svetlom. Tejto práci vďačím za možnosť celkom intímneho stretnutia s hudbou, kde som nazrel aj do obdobia študovania diela.

Osobných a blízkych stretnutí s hudbou, ktoré mi zostali v pamäti ako živé momentky, je mnoho. Pre mňa sú to určite koncerty Slovenského komorného orchestra pod vedením pána Warchala, ktoré sú mi obzvlášť blízke, dni gitarovej hudby na bratislavských nádvoriach, nedeľné matiné v Mirbachovom paláci, organové koncerty na Bratislavskom hrade... Intenzívnym zážitkom bol pre mňa napríklad aj koncert súboru Burning Bush. Dodnes mám pred očami obraz preplnenej Moyzesovej siene, kde v závere koncertu všetci diváci spontánne spievali spolu s hudobníkmi... vzácna chvíľa spolupatričnosti, vzájomného pochopenia a priblíženia.

Keď hovorím o hudbe, vynoril sa mi ešte jeden obrázok, mne najbližší – večerný obrázok nášho dvojročného syna, ako s jasným a vážnym pohľadom zaspáva so slúchadlami na ušiach – počúva *Štyri ročné obdobia*. Potajme sa naňho niekedy dívame s Máriou. Je to úplné sústredenie – premenenie. Takúto hudbu mám rád – hudbu, ktorá nás premieňa, prepája naše mysle, vytvára v nás naše vlastné Piate ročné obdobie plné neviditeľnej hudby ...

IGOR WASSERBERGER] JAZZOVÉ FENOMÉNY 90. ROKOV

Čiernobiely dvojprofil Kevin Mahogany a Diana Krall

PAMÄTNÍCI SCÉNY 50. A 60. ROKOV NÁM ASI DAJÚ ZA PRAVDU, ŽE V PREDDISKOTÉKOVEJ ÉRE BAROVÉHO ENTERTAINERSTVA BOLI V NOČNÝCH KLUBOCH EVERGREENOVÉ (UŽ VTEDY „STARÉ") PESNIČKY ZNEHODNOCOVANÉ NADMERNÝM POČTOM PREDVEDENÍ RÔZNORODEJ ÚROVNE. PRITOM KONKRÉTNE NA SLOVENSKU SME V TOMTO SMERE BOLI NA TOM POMERNE DOBRE. SKUPINY GUSTAVA OFFERMANNA (BAR HOTELA DEVÍN) I JURAJA BERCZELLERA (TATRA REVUE) A, SAMOZREJME, SPEVÁCI S NIMI ÚČINKUJÚCI, INTERPRETOVALI PIESNE AMERICKEJ „VEĽKEJ PÄŤKY" (BERLIN, KERN, GERSHWIN, RODGERS, PORTER) A INÝCH AUTOROV NA ÚROVNI, KTORÁ SA UKÁZALA PO SKONČENÍ ÉRY PRÍSNEJ IZOLÁCIE MEDZINÁRODNE AKCEPTOVATEĽNÁ. AJ VO „VEĽKOM SVETE" BOLI V TOM OBDOBÍ SPEVÁCI – EVERGREENOVÍ PESNIČKÁRI SO SWINGOVÝM CÍTENÍM – V OČIACH PRAVOVERNÉHO JAZZMANA NA STRANE KOMERCIE, KTORÁ ROZMIEŇALA AUTENTICKÉ (UMELECKY RELEVANTNÉ) HODNOTY JAZZU. TENTO POHĽAD SEKTÁRSKEJ VYHRANENOSTI IDEÁLU „ČISTÉHO JAZZU" POSTIHOL ČASTO AJ VÝZNAMNÉ OSOBNOSTI ŽÁNRU: NAPRÍKLAD PRECHOD NAT KING COLA OD KLAVÍRA K MIKROFÓNU SA INTERPRETOVAL AKO STRATA DOBRÉHO KLAVIRISTU V PROSPECH PESNIČKÁRSKEJ KOMERCIE. K OBRAZU JAZZOVEJ SCÉNY DRUHEJ ČASTI 90. ROKOV VŠAK PATRÍ NEČAKANÉ UMELECKÉ A KOMERČNÉ UPLATNENIE SPEVÁKOV, KTORÍ DO RACIONÁLNEJ ODPOETIZOVANEJ POSTMODERNEJ ÉRY VNIESLI OPÄŤ POHĽAD, VYZDVIHUJÚCI KRÁSU PÔVODNEJ MELÓDIE, SO SROZUMITEĽNÝM A ÚPRIMNE PRECÍTENÝM PODANÍM TEXTOV S TEMATIKOU ROMANTICKEJ LÁSKY, S NENAHRADITEĽNÝMI REKVIZITAMI MORA HLBOKÉHO AKO NAŠE CITY, MESIACA A HVIEZD, VERNOSTI CEZ VŠETKY PREKÁŽKY TELA A DUŠE...

ROMANTICKÝ TREND 90. ROKOV

O znovuaktualizovaní poetického inventára v rokoch deväťdesiatych možno (mimo rámca nostalgie pre pamätníkov) úspešne pochybovať. Do služieb interpretácie baladických sentimentálnych evergreenov a hitov swingovej éry sa však dali jednak najlepší inštrumentalisti novej generácie, jednak speváci, ktorí v uplynulých piatich rokoch zaznamenali spomedzi nových mien na jazzovej scéne najvýraznejšie úspechy. A vo všeobecnom jazzovom povedomí ako najdôležitejšie osobnosti konca dekády pociťujeme v tomto smere **Dianu Krallovú** a **Kevina Mahoganyho**.

Z pozície „koreňov" si vieme ťažko predstaviť kontrastnejšie osobnosti, ako sú Mahogany a Krallová. Recenzent Newsweeku poznamenal, že fotografie Krallovej mu skôr pripomínajú reklamu modelov firmy DKNY než portréty jazzovej speváčky. Navyše reprezentatívna blondína ani nie je Američanka, narodila sa (16. 11. 1964) v kanadskom meste Nanaimo (Britská Columbia) a z otcovej strany je nám dokonca pôvodom blízka (sama presne nevie, či pochádza z českej alebo slovenskej rodiny). Na druhej strane Kevin Mahogany má z jazzového hľadiska ten najautentickejší možný background. Podstatnú časť života prežil v Kansas City (kde sa narodil 30. 7. 1958) a vizuálne svojou majestátnou plnoštíhlou postavou nielen pripomína slávnych černošských spevákov tohto mesta (ako napríklad Jimmy Whiterspoon, Jimmy Rushing, Big Joe Turner a pod.), ale aj rozvíja ich tradíciu spájania blues so swingovým repertoárom. I keď východiskové pozície Krallovej a Mahoganyho sú diametrálne odlišné, obaja majú vo svojom hudobnom vývoji mnoho spoločného.

Krallová i Mahogany si už v rannom štádiu svojej kariéry uvedomili, že na súčasnej scéne nevystačia s talentom spojeným s usilovnosťou, a obaja získali dôkladné vzdelanie. Aj keď piesne, ktoré tvoria ich repertoár, poznajú, milujú a spievajú od detstva, možné modality interpretácie repertoára študujú s odbornou dôslednosťou. To im umožňuje spoľahlivý cit pre štýlové nuansy: vedia, z ktorého historického predvedenia majú vychádzať, ako inovatívne pristúpiť k východiskovému modelu s tým, že mu zachovajú úctu (a obdiv) a zároveň interpretácii dodajú svieži charakter osobnostnej výpovede. Obaja vo svojich najúspešnejších albumoch rezignovali na prvoplánovo inovatívny prístup, nesnažia sa o nadnesené uplatnenie jazzovej štylizácie (zhodujú sa napríklad v postupnom opustení alebo zmenšení podielu scatového vokálu) a vyzdvihujú krásu pôvodnej piesne. Obaja v tom istom období (najmä v rokoch 1998 až 1999) dosiahli u jazzového publika postavenie najvýraznejších nových osobností jazzového spevu (vyhrali svoje kategórie napríklad v čitateľskej ankete Down Beatu roku 1999) a zároveň zasiahli i priaznivcov svojich idolov (napríklad pamätníkov spevákov sinatrovskej éry), čo podporilo nezvyčajne vysoké náklady ich platní.

INŠPIRÁCIE A VPLYVY

Vzťah Diany Krallovej k jazzovým baladám a k pop music starších čias siaha do detstva v rodnom meste. Hrať na klavíri sa začala učiť už ako štvorročná, rodina sa každú nedeľu schádzala na spoločné muzicírovanie (obaja rodičia boli schopní klaviristi) a otec bol navyše zberateľom platní: mal rád najmä spievajúcich klaviristov Fatsa Wallera a Nat King Cola. Okrem nich si Diana Krallová obľúbila Franka Sinatru: „Bola som jeho obrovskou obdivovateľkou. Znamenal koniec jednej éry a už v detstve som cítila, že nič podobné sa nebude opakovať. Stále ho považujem za najlepšieho speváka pop music všetkých čias."

Prvý veľký hit Franka Sinatru *All Or Nothing At All* („modrooký" ho pôvodne nahral roku 1939 s orchestrom Harryho Jamesa) má Diana Krallová v repertoári už od čias, keď ako pätnásťročná začala vystupovať v reštaurácii v rodnom meste (po rokoch túto pieseň nahrala na album *Love Scenes*). V tom období, presnejšie roku 1981, sa zúčastnila súťaže pre mladé talenty na jazzovom festivale vo Vancouveri a vyhrala ročné štipendium na bostonskú Berklee College. Zo školy sa po roku opäť vrátila domov. Šťastnou zhodou okolností ju v Nanaimo počul slávny kontrabasista a exmanžel Elly Fitzgeraldovej Ray Brown, na ktorého urobila veľký dojem. Rozhodol sa Diane pomôcť a vybavil jej ďalšie štipendium. Roku 1983 odišla do Los Angeles študovať ku klaviristovi a spevákovi Jimmy Rowlesovi: „Dokážem sa učiť len od človeka, ktorého hudbu obdivujem. Jimmy ma viedol k tomu, aby som sa definitívne zamerala na spev a klavír. Jeho obľúbenou piesňou bola *How Deep Is The Ocean*, ktorú odvtedy spievam takmer na každom svojom vystúpení, pričom si vždy naňho spomeniem."

Kevin Mahogany pochádza z mesta, kde blues a swing vytvorili jednotnú tradíciu. Pôvodne chcel byť saxofonistom: už

ako dvanásťročný bol členom saxofónovej sekcie 18-členného žiackeho big bandu. Na barytonsaxofóne hral aj počas štúdií na rôznych stupňoch škôl. Rozhodnutie stať sa spevákom prišlo až po skončení štúdia na univerzite (Baker University v Baldwin City), keď mal už 23 rokov. Odvtedy sa koncentruje na spevácku kariéru. Jeho niekdajší prejav sa však podstatne líši od dnešného. Spočiatku ho zaujímali predovšetkým scatový spev a vokalíza: študoval nahrávky Jona Hendricksa, Ala Jarreaua, Oscara Browna a ďalších podobne zameraných spevákov. Postupne našiel jeho prierazný barytón uplatnenie v miestnych kluboch, okrem toho sa venoval vyučovaniu spevu a písal články do novín. V období 1981–1991 viedol v Kansas City vokálne sexteto, zamerané na rhythm and blues a populárnu hudbu. V tom čase všetko nasvedčovalo tomu, že Kevin Mahogany ostane lokálnou hviezdou, o ktorej však nebudú v jazzovom svete veľa vedieť. Zmena nastala roku 1992. Impulz prišiel zaujímavým spôsobom: z Nemecka. Majiteľ tamojšej firmy Enja Records počul Mahoganyho nahrávky z festivalu v Kansas City a rozhodol sa nahrať s ním album *Double Rainbow*. Potom už udalosti dostali rýchly spád.

Napriek úspechom sa Mahogany aj naďalej angažuje v rôznych profesiách. Vyučuje jazzový spev, vydáva odborný časopis *The Jazz Singer* a účinkoval vo filme Roberta Altmana *Kansas City*, kde stvárnil postavu inšpirovanú životom Big Joe Turnera.

Romanca a scény lásky

Úspech prvého albumu Kevina Mahagonyho pre firmu Enja prekonal všetky očakávania. V priebehu ďalších troch rokov nahral pre túto značku štyri albumy a od roku 1995 nahráva pre Warner Brothers. S úspechmi jeho platní prišli pozvania na prestížne festivaly a prvé miesta v anketách. Zaujímavé je, že v mnohostrannom prejave Kevina Mahoganyho získavajú stále väčšiu obľubu baladické evergreeny, ktorým sa aj čoraz cieľavedomejšie venuje.

Doterajším vyvrcholením tohto smerovania je najznámejší Mahoganyho album ***My Romance*** (1998). Repertoár tvoria notoricky známe štandardy „barového" charakteru (*Teach Me Tonight, Everything I Have Is Yours, Stairway To The Stars*), ale aj nezvyčajne pôsobivé podanie jazzovej balady *Lush Life* (Billy Strayhorn), ktoré považujem za najvydarenejšiu nahrávku tejto skladby. Všetky skladby sú v „slow" tempe a Mahogany v nich vyzdvihuje „slaďácky" charakter piesní bez toho, aby sklzol na vábivú platformu gýču. Nevtieravý jazzový feeling zabezpečujú výraznou mierou aj kapacity v sprievodnej skupine, najmä klavirista Bob James, ktorý štylizuje harmonický pôdorys piesní podľa postupov Billa Evansa a príjemným prekvapením je i prítomnosť Michaela Breckera, prezentujúceho menej známu stránku svojho umenia. Predstavuje sa ako melodik, obdivujúci Hawkinsa, Webstera a ďalších klasikov tenorsaxofónu.

Mahogany vo svojej „romanci" v niekoľkých smeroch vybočil z princípov profilovania predchádzajúcich albumov. Inovoval svoju charakteristickú formulu zmiešaného repertoára (štandardy, vlastné skladby, blues – soul, jazzové témy – vokalíza) a namiesto tradície spevákov rodného mesta ako barytonista vedome (výrazom i repertoárom) nadviazal na svojich, dnes už pomerne málo známych, černošských predchodcov – špecialistov na balady z éry 50. rokov, ako sú Billy Eckstine a Johnny Hartman. V Down Beate recenzent albumu *My Romance* napísal: „Balady sú vždy testom kvality jazzového speváka a v tomto prípade sú dojemne pôsobivé, pritom nie príliš sentimentálne. Je to vec citu a vkusu a v tomto smere len málo spevákov môže konkurovať výrazovej sile Kevina Mahoganyho."

Ak bola pre Mahoganyho *My Romance* pravdepodobne istým vybočením a napriek mimoriadnemu ohlasu ostane zrejme len jednou z jeho polôh, doteraz najúspešnejší projekt Diany Krallovej ***Love Scenes*** (1997) logicky vychádza z jej úspešného snaženia prejsť od menšinovosti (jazzové kluby vrátane dvoch vystúpení v Prahe) do mainstreamu záujmu (napríklad koncerty v Carnegie Hall, rozsiahle články v nehudobných bulvárnych i serióznych časopisoch typu Vanity Fair, Time, Newsweek a pod.), čo potvrdzujú aj nespočetné ocenenia vrátane viacerých nominácií a cien Grammy. Obsadenie tria bez bicích nástrojov jasne dokumentuje Krallovej neslabnúce inšpirovanie sa nahrávkami tria Nat King Cola z obdobia konca 40. rokov (Nat King Colovi venovala svoj predchádzajúci album *All For You*) a treba povedať, že dokonalosť výsledku prekonala rámec „pocty" a má všeobecnejšiu platnosť. Jazzový feeling, idúci nad rámec uvoľneného retra, je vo veľkej miere zásluhou fenomenálnej rytmiky, ktorú tvoria azda najfrekventovanejšie nové mená svojich nástrojov: gitarista Russell Malone (v poslednej ankete kritikov Down Beatu v auguste 2000 bol šiesty, čo je z mladých osobností najlepšie umiestnenie, pričom kategóriu „talent zasluhujúci väčšie uznanie" vyhral) a kontrabasista Christian McBride (v spomenutej ankete štvrtý). Úspech *Love Scenes* je zaujímavým fenoménom konca 90. rokov: z platne sa predalo za rok viac ako pol milióna nosičov, čo znamenalo „zlatú platňu" (v celej histórii jazzu to patrí k vzácnym výnimkám), postavenie najlepšie predávaného jazzového interpreta konca milénia a efektívnu propagáciu jazzu aj medzi nešpecializovaným obecenstvom.

Striedanie na začiatku nového tisícročia

Pred nedávnom vyšla Mahoganyho platňa *Pussy Cat Dues* (venovaná hudbe Charlieho Mingusa), ktorá by po výlete do repertoáru baladických evergreenov naznačovala prehĺbenie jazzovej orientácie speváka smerom k inšpiračným zdrojom moderného a avantgardného jazzu. Lenže: pozor na prenáhlené závery; nahrávka totiž vznikla ešte päť rokov pred jej vydaním, a to roku 1995. Každopádne, môžeme predpokladať, že Mahogany i po opadnutí aury najvýraznejšej novej tváre jazzového vokálu konca 90. rokov bude pokračovať, vďaka svojim všestranným schopnostiam, navádzajúcich k tvorivému nepokoju, vo využívaní kontrastne rôznorodého repertoáru a hľadaní ďalších inšpirujúcich spoluhráčov pre nové úlohy. Mahogany, ktorý sa už stal stálicou scény, musí zákonite ďalej odovzdať štafetu nového objavu a toto postavenie najlepšie pristane hosťovi posledných Bratislavských jazzových dní – **Kurtovi Ellingovi**. Ten syntetizuje rôznorodé smery jazzového prejavu (za svoje najvýraznejšie inšpiračné zdroje pokladá Betty Carterovú, Franka Sinatru a Jona Hendricksa) do uceleného vyhraneného prejavu, v ktorom ako inovácia a „trademark" pôsobí jeho vynález tzv. *ranting* – čiže súvislé improvizované texty na improvizovanú hudbu (čo je vlastne kríženec scatu a vokalízy).

Diana Krallová po nečakanej intenzite ohlasu na *Love Scenes* ďalej efektívne ťaží z nostalgie po romantike spevákov minulosti. Potvrdzuje to zatiaľ jej posledný album *When I Look In Your Eyes*, ktorý nahrala so sláčikovým orchestrom a s viacerými hosťujúcimi prominentnými sólistami. Aranžérom projektu sa stal starý majster inštrumentalizácie evergreenov Johnny Mandel (meno si získal najmä vďaka spolupráci s Frankom Sinatrom a Barbrou Streisandovou). Krallová tu dokonca vo viacerých nahrávkach opustila svoju „obojživelnosť" a sústredila sa výlučne na spev (sprevádza ju klavirista Benny Green). Zdá sa, že kariéra Krallovej naďalej bude prinášať radosť z krásnej interpretácie štandardov s neomylným jazzovým feelingom. Na pomyselnom mieste prvej dámy jazzového spevu však cítime striedanie v podobe comebacku azda najvýraznejšej osobnosti uplynulých 15 rokov a tou je **Cassandra Wilsonová** (prvé CD vydala roku 1985). Mimochodom, aj ona svojho času (ak sa nemýlim, koncom 80. rokov) účinkovala na Bratislavských jazzových dňoch, a to ešte predtým, než získala postavenie novej veľkej osobnosti jazzového spevu. Každopádne, prípadné vystriedanie na čele ankiet v žiadnom prípade neoslabí spontánny ohlas koncertov a nahrávok Mahoganyho a Krallovej. Ich nevšedný úspech dokazuje, že spomienky na repertoár a štýl veľkých spevákov minulosti budú aj v budúcnosti jedným z pilierov vokálu v jazzovom idióme.

DISKOGRAFIA

DIANA KRALL

1993

***Steppin Out* (Justin Time)**

Prvý samostatný album vznikol v Los Angeles v spolupráci s Ray Brownom a v reedícii vyšiel v rozšírenej podobe r. 1998 (GRP Records).

1995

***Only Trust Your Heart* (GRP Records)**

Pokračujúca spolupráca s Ray Brownom (v niektorých skladbách ho vystriedal Christian McBride) a s hosťujúcimi sólistami (Stanley Turrentine – tenorsaxofón) priniesla prvý širší úspech.

1996

***All For You* (Impulse)**

Kompakt dedikovaný Nat King Colovi znamenal skutočný prelom v jej kariére. Obsadenie: Russell Malone – g., Paul Keller – b., Steve Kroon – percussion. O.i. tu nahrala skladby: *Boulevard Of Broken Dreams, I`m Thru With Love, Deed I Do, If I Had You.* Album priniesol množstvo ocenení: nomináciu na Grammy (v kategórii Najlepší jazzový vokál), rekordných 70 týždňov sa umiestňoval v rebríčku Billboardu (najlepšie predávané jazzové platne) a dokonca sa umiestnil v ankete New York Times, mapujúcej desať najlepších platní za rok 1996.

1997

***Love Scenes* (Impulse)**

Russell Malone – g., Christian McBride – b. Album nominovaný na Grammy získal „zlatú platňu" za náklad presahujúci 500 000 nosičov.

1999

***When I Look In Your Eyes* (Impulse)**

Štandardy predovšetkým z repertoáru Franka Sinatru (vrátane *I've Got You Under My Skin*), v aranžmáne pre sláčikový orchester (Johnny Mandel). Album bol nominovaný na Grammy vo viacerých kategóriách (vrátane Album roka) a zvíťazil hneď v dvoch (Najlepší jazzový vokálny výkon a Najlepší zvuk).

***Have Yourself Merry Little Christmas* (Impulse)**

Sampler piesní s vianočnou tematikou z rôznych období. Ide o rozšírené vydanie EP, ktorá pôvodne vyšla na značke GRP (1998).

KEVIN MAHOGANY

1993

***Double Rainbow* (Enja)**

Debutový album absahuje vokalízu na jazzové témy (*All Blues, Dat Dere, Confirmation*), ako aj Mahoganyho vlastné skladby a menej známé štandardy. Sprievodná skupina: Kenny Barron – p., Ray Drummond – b., Lewis Nash – dr. (a hosťujúci sólisti).

1994

***Songs & Moments* (Enja)**

Vynachádzavé aranžmán (väčšinou John Hicks) pre dvanásťčlenný orchester, v ktorom participovali o.i. Arthur Blythe – as., Kevin Eubanks – g., John Hicks – p., Ray Drummond – b, Marvin Smith – ds.

***You Got What It Takes* (Enja)**

Sprievodná skupina: Benny Golson – ts., James Williams – p., Michael Formanek – b., Victor Lewis – dr.
Známe evergreeny (*Sophisticated Lady, Here`s That Rainy Day, God Bless The Child, My Funny Valentine* a i.), otextované jazzové témy (*Yardbird Suite, Stockholm Sweetin*) a i.

1996

***Portrait* (Warner Brothers)**

1997

***Another Time, Another Place* (Warner Brothers)**

1998

***My Romance* (Warner Brothers)**

Monotematický album známych baladických evergreenov.
Sprievodná skupina: Bob James – p., Charles Fambrough – b., Billy Kilson – dr., Michael Brecker alebo Kirk Whalum – ts.

2000

***Pussycat Dues: The Music Of Charles Mingus* (Enja)**

Poctu Charlesovi Mingusovi (napr. skladby *Eclipse, Reincarnation Of A Love Bird, Goodbye Pork Pie Hat, Better Get Hit In Your Soul*) nahral Mahogany v Nemecku s big bandom WDR, ktorý viedol (a album aranžoval) Bill Dobbins. Na projekte participovali aj členovia niekdajšieho Mingusovho orchestra (Charles McPherson – as., Jimmy Knepper – tb.).

Louis Armstrong (1901–1971)

Malé poznámky k veľkému jubileu

Sú veci, ktoré radšej nemali byť nikdy preskúmané. K takým snáď patrí pomerne nedávne objavenie dokumentov, ktoré dokazujú, že Armstrong sa nenarodil v deň, ktorý vytrvale po celý život uvádzal ako dotyčný dátum (4. júl 1900) a ktorý tak vynikajúco vyhovoval autorom jazzových článkov. Poskytoval totiž východisko pre trefné paralely o tom, čo Armstrong znamenal pre Ameriku a jej hudbu. Musíme sa teda zmieriť s tým, že sa nenarodil v deň amerického sviatku a že „nový" dátum jeho narodenia je 4. august 1901 (dátum úmrtia ostáva samozrejme nezmenený – 6. júl 1971).

Zmena narodeninovej symboliky nemá, prirodzene, žiadnu hlbšiu konzekvenciu. Louis Armstrong ostáva naďalej modelovým príkladom amerického prínosu k hudbe tohto storočia. Životné jubileá velikánov jazzu efektívne vyvolávajú záujem verejnosti a inštitúcií a sú skvelou propagáciou celého jazzu. Ak si pri Ellingtonovi kultúrny svet pripomenul osobnosť, ktorej skladateľsko-aranžérsky prínos napomohol k zaradeniu jazzu medzi vrcholné umelecké prejavy, tak Armstrongovo jubileum pripomína samotnú podstatu vzniku tohto žánra i jeho špecifickosti. Zo všetkých velikánov jazzu Armstrong najpresvedčivejšie dokázal, že podstatou jazzu je osobnostná výpoveď. K jeho menu sa neviaže skladateľské dielo, ale pretvorenie existujúceho repertoáru (najčastejšie dobových populárnych piesní) do jedinečného tvaru.

Za vznikom nijakého hudobného smeru nemôžeme vidieť len jedného človeka. Armstrongova kvalitatívna a koncepčná prevaha nad súčasníkmi nás však oprávňuje konštatovať, že práve on ako prvý vo vyzretej podobe manifestoval onen ťažko definovateľný, ale presne cítený pocit swingu, ktorý bol v jeho spôsobe frázovania prítomný už v nahrávkach zo začiatku 20. rokov. Môžeme mu pripísať zásluhu transformácie neworleanskej kolektívnej hudby do umenia veľkých sólistov, ktorí sa stali hybnou silou jazzovej evolúcie. Armstrong upozornil aj na ďalšie jazzové špecifikum – individualizovanú tvorbu tónu. Je to zvláštny fenomén: Armstrongov spôsob hry na trúbku ľahko rozpozná každý v jazze orientovaný poslucháč, a to aj napriek množstvu verných napodobenín. Nehovoriac o jeho spôsobe spevu, ktorý pojem krásna v jazze dokumentoval lapidárnym spôsobom. Mimochodom, sčasti mylne sa Armstrongovi pripisuje „vynález" scatového spevu (tento spôsob bol už predtým bežnou praxou v starom New Orleanse), ale je pravda, že práve on tento spôsob ako prvý spopularizoval, dal mu pevný rámec a východiskový tvar.

Napriek širokej akceptovanosti Armstrongovej hudby, ktorá spája do unikátnej jednoty aspekty umeleckej hodnoty a popularity, skutočný pôžitok z jeho nahrávok si vyžaduje odbornú erudíciu – istý druh evolučného povedomia. Len tak doceníme jedinečnosť jeho najlepších nahrávok z pomerne úzkeho prelomového obdobia, predovšetkým z rokov 1925–1927. Na druhej strane, napriek enormnému uznaniu odbornej verejnosti a hudobníkov všetkých generácií, zažil Armstrong aj ostrú kritiku. Časť jazzových špecialistov sa nevedala zmieriť s tým, že sa od konca 40. rokov stal súčasťou sveta populárnej kultúry a že jeho hudba prinášala opakovanie zaužívaných stereotypov. Gunther Schuller dokonca vyjadril názor, že Armstrong by mal dostávať mimoriadnu penziu (ako Sibelius vo Fínsku) na dôstojné prežitie zvyšku života bez toho, aby večer čo večer spieval *Blueberry Hill* a *What A Wonderful World*. Domnievam sa, že Armstrong by bol z podobného riešenia hlboko nešťastný a škodu by to znamenalo aj pre svet populárnej hudby jazzovej oblasti (nikto nemôže tvrdiť, že v tomto období už nešlo o kvalitnú hudbu). Mnoho kritiky (osobne som presvedčený, že neoprávnenej) vyvolalo tiež jeho správanie na pódiu. Jeho maniere vyznievali ako nadbiehanie obecenstvu a nevyhovovali predstavám o image černocha-umelca, vedomého si prínosu hudby svojej rasy. A pritom práve Armstrong presvedčivosťou svojho umenia vykonal tú najväčšiu službu pre vec zrovnoprávnenia rás.

Jazzový fanúšik by si podobné (kacírske) myšlienky ani nemal pripustiť. My, čo sme zažili atmosféru Armstrongovej návštevy v Prahe roku 1965, môžeme potvrdiť to nesmierne, a v takejto miere ojedinelé, nadšenie pre jazz, ktoré sa z pražskej Lucerny rozšírilo do celého Československa. Zalistoval som si v starej Melodii (1965/4), kde Otakar Žák píše: „Redakce Melodie mne postavila před nesnadný úkol – napsat kritický a zřazující článek o Armstrongovi. To však vyžaduje chladnou a objektivní mysl a proto se bojím, že se má objektivita rozpadne v žalostné trosky, jde-li o takový předmět. Je to asi jako psát kriticky o první lásce." No a je veľmi príjemné zistiť, že svoje pocity z Armstronga nemusíme meniť ani s odstupom štyroch desaťročí.

IGOR WASSERBERGER

Dave Douglas vo viedenskom Konzerthause

Americký trúbkar Dave Douglas patrí k tomu málu hudobníkov, ktorým sa podarilo v relatívne krátkom čase zaradiť medzi absolútnu jazzovú špičku. Počínajúc sólovým debutom *Parallel Worlds* z roku 1993, sprievodným javom jeho produktívnej kariéry sa stalo pravidelné získavanie prestížnych ocenení od renomovaných amerických periodík, čo vyvrcholilo v tomto roku štvornásobným prvenstvom v Medzinárodnej ankete kritikov časopisu Down Beat: v kategóriách Hudobník roka, Trubkár roka, Skladateľ roka (v podkategórii Talent zasluhujúci širšiu pozornosť) a Album roka (za sextetovú nahrávku *Soul On Soul*). Douglas sa presvedčivo dokáže pohybovať nielen na platforme viacerých jazzových štýlov, ale je tiež schopný plnými hrsťami načierať aj do výrazových prostriedkov súčasnej vážnej hudby a nepovšimnutá uňho nezostáva ani „folklórna" ponuka rôznych kultúr. To všetko mu dovoľuje byť až podozrivo rôznorodým, čo najlepšie ilustruje nezvyčajne pestrý záber jeho projektov. Pri nahrávaní početných albumov postupne vystriedal až osem rôznych obsadení. Jedným z nich je i kvarteto Charms of the Night Sky, nazvané podľa rovnomenného a kritikmi vysoko hodnoteného albumu z roku 1998, ktorého členmi sú Douglasovi častí spoluhráči: akordeonista Guy Klucevsek, huslista Mark Feldman a hráč na kontrabase Greg Cohen.

Súčasťou európskeho turné, zorganizovaného na podporu najnovšieho Douglasovho albumu *A Thousand Evenings*, bolo aj novembrové vystúpenie kvarteta vo viedenskom Konzerthause. Program koncertu bol sám osebe výstižným zrkadlom Douglasovej všestrannosti. V jednotlivých skladbách sa predstavil ako autor, ktorý nemá zábrany pri kombinovaní žánrov či špecifických postupov a hudobných foriem prevzatých z rôznych kultúr. Ako dobrá ilustrácia môže poslúžiť napríklad dvojdielna skladba *The Branches*, skomponovaná na objednávku Ashkenaz Festival of Yiddish Culture v Toronte. Je venovaná židovsko-americkému klarinetistovi Davovi Tarrasovi, údajne tvorcovi štýlu klezmer. Skladba však siaha ďaleko za tradíciu klezmeru a zároveň zlučuje dve krajné polohy Douglasovho hudobného jazyka. Tá prvá, vážnejšia, vyrastá z akéhosi prieniku modernistických výdobytkov súčasnej vážnej hudby a avantgardnejších snažení na newyorskej downtown scéne. Druhá, populárnejšia, syntetizuje Douglasove poznatky zo štúdia hudby rôznych kultúr – môžu ju reprezentovať klezmer, štylizované argentínske tango ale aj odkazy na balkánsku dychovku. Koncert vo viedenskom Konzerthause však ukázal, že aj táto na prvý pohľad bohatá zmes môže, pri všetkej svojej pestrosti a slušnej kondícii jednotlivých hudobníkov, občas pôsobiť trochu jednotvárnym dojmom.

AUGUSTÍN REBRO

JAZZOVÁ DIELŇA PAVLA BODNÁRA

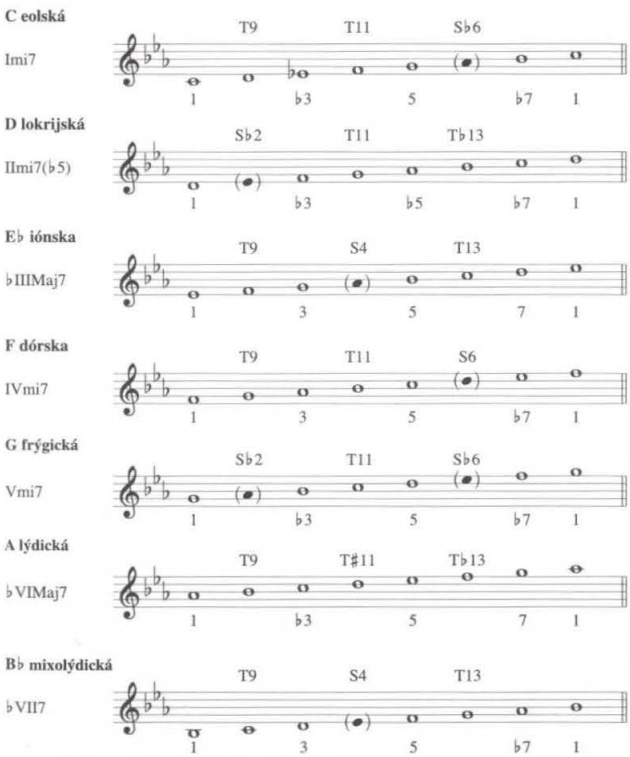
Akordické stupnice, akordy a ich tenzie v kontexte mol

V JD 2000/9 a 2000/10 som analyzoval harmonické funkcie a ich akordické stupnice v durovej tonalite. V tejto časti sa pre úplnosť budeme zaoberať molovou modalitou, konkrétne tromi molovými modálnymi stupnicami. Ich spoločným charakteristickým intervalom je malá tercia.

Keďže **molová prirodzená (eolská) stupnica** je prirodzeným módom VI. stupňa durovej stupnice, všetky akordické stupnice diatonických akordov eolského módu sú totožné s akordickými stupnicami durovej modality (HŽ 2000/10), posunuté o dva stupne (Pr. 1). Táto skutočnosť umožňuje plynulú moduláciu z dur do paralelnej mol tóniny.

Príkladom použitia eolského módu v populárnej hudbe je napríklad začiatok piesne *We are the Champions* (Freddy Mercury, The Queen), alebo prvá časť refrénu skladby *Slzy tvý mámy* od skupiny Olympic.

Pr. 1 *Akordické stupnice a povolené tenzie diatonických akordov molovej prirodzenej stupnice*

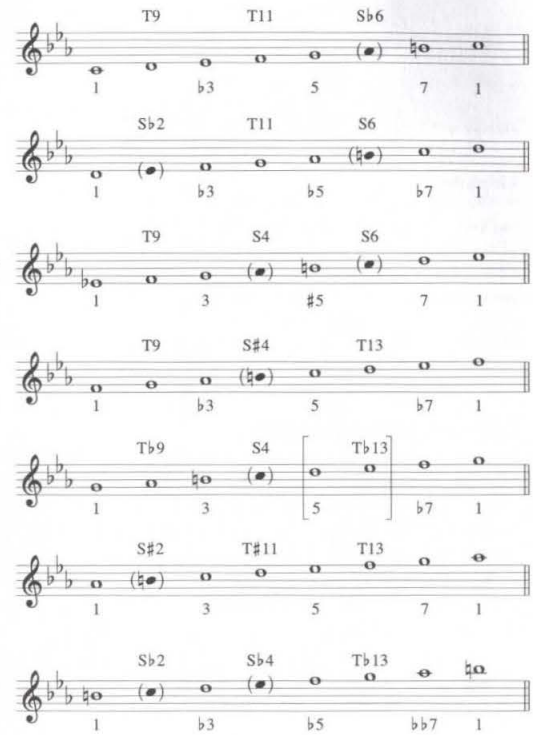


Čistá eolská modalita sa však využíva iba zriedkavo, pretože molový akord na dominantnom piatom stupni neumožňuje účinné rozvedenie do toniky, inak povedané: eolská stupnica neobsahuje na V. stupni dominantný septakord.

Na zefektívnenie rozvedenia dominanty do toniky sa zvykne používať **molová harmonická stupnica** s charakteristickým zvýšeným siedmym stupňom.

Terminológia stupníc tu je dosť zložitá kvôli terciovému skoku, tzv. hiatu. Problému s nazývaním základných akordických stupníc sa vyhneme tak, že uvádzame stupeň, od ktorého sa konkrétna stupnica tvorí a skratku MHS (molová harmonická stupnica).

Pr. 2 *Akordické stupnice a povolené tenzie molovej harmonickej stupnice*



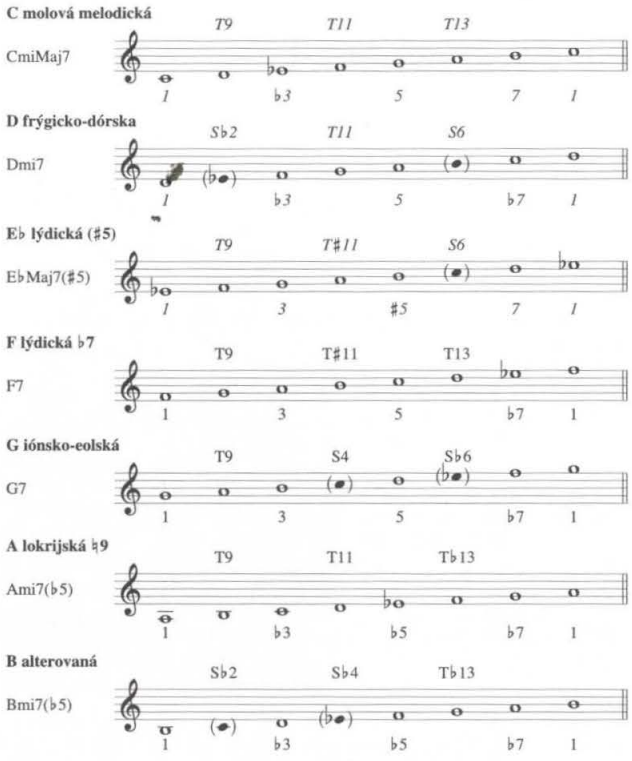
Zvláštnou, novou stupnicou tu je stupnica *lýdická(♯5)* na ♭III.stupni v mieste akordu *♭IIIMaj7(♯5)*. Ide o prirodzený modus ♭III. stupňa **molovej melodickej stúpajúcej stupnice.**

Najširšie využitie z prirodzených modov molovej melodickej stupnice majú *alterovaná stupnica, lokrijská ♮9, lýdická ♭7* (spomenuté v HŽ 2000/10) a *frýgicko-dórska*.

Používajú sa nasledovne:

alterovaná stupnica	vo funkciách primárnych či sekundárnych dominánt
lokrijská ♮9	vo funkciách II mi7(♭5)
frýgicko-dórska	vo funkciách V7sus
lýdická ♭7	vo funkciách substitučných sekundárnych dominánt a dominánt so špeciálnou funkciou

Pr. 3 *Akordické stupnice a povolené tenzie diatonických akordov molovej melodickej stúpajúcej stupnice:*

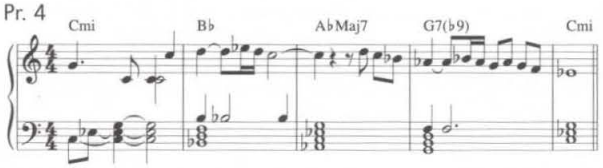


Modal Interchange

Len málo skladieb je verných výlučne jednej modalite. V rámci rôznych modálnych systémov dochádza k miešaniu akordov. Napríklad jedna zo základných molových kadencií využívaných v populárnej hudbe (Pr. 4: *Cmi-B♭7-A♭Maj7-G7-Cmi*) je zmiešaninou akordov *molovej prirodzenej* a *molovej harmonickej stupnice*:

V prehľade akordov molových modálnych stupníc sú zvýraznené funkcie, tvoriace základnú molovú kadenciu.

Pr. 4



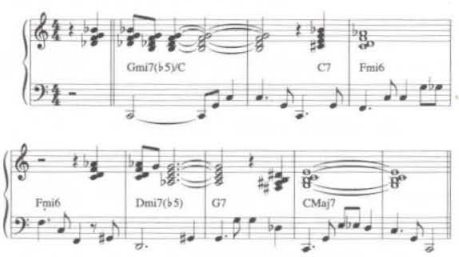
Molová prirodzená stupnica: **I mi7**, II mi7(♭5), ♭III Maj7, IV mi7, V mi7, ♭VI Maj7, **♭VII 7**

Molová harmonická stupnica: ImiMaj7, II mi7(♭5), ♭IIIMaj7(+5), IV mi7, **V7**, **♭VI Maj7**, VII dim7

Molová melodická stupnica: ImiMaj7, II mi7, ♭IIIMaj7(♯5), IV7, V7, VImi7(♭5), VIImi7(♭5)

Toto prepožičiavanie akordov medzi jednotlivými modalitami sa v americkej literatúre nazýva *modal interchange*. *Modal interchange* sa vyskytuje nielen medzi molovými modalitami, ale aj medzi durovými i molovými modalitami navzájom.

Pr. 5



Modal interchange v štandarde What Is This Thing Called Love

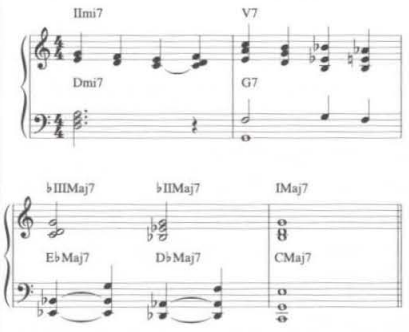
Molová modalita si v záverečných dvoch taktoch „prepožičiava" durovú toniku *(C dur)*.

Doškálne substitúcie v molových modalitách

Dominantné septakordy sa rozvádzajú buď do prislúchajúcej toniky, alebo do iných funkcií. V druhom prípade ide o klamné rozvedenie (*deceptive resolution*). V jazze sa okrem hlavných hlavných doškálnych tonických substitúcií (*IIImi7* a *VImi7*) používajú na klamné rozvedenie nasledovné funkcie: *♭II Maj7, ♭VI Maj7, ♭III Maj7, ♭VII Maj7 a IVmi7(♭5)*. Niektoré z týchto akordov pochádzajú z molových modálnych systémov.

♭IIIMaj7 *– doškálna substitučná tonika (♭III. stupeň molovej prirodzenej stupnice)*. Napríklad v tónine *C dur* je to akord *E♭Maj7*, ktorý môže byť cieľom klamného rozvedenia dominanty *G7* (Pr. 6).

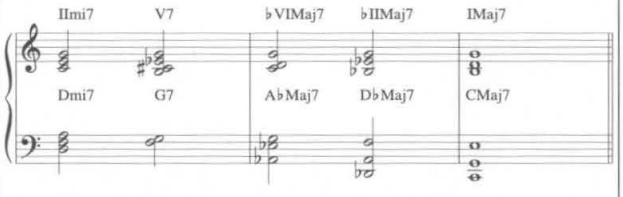
Pr. 6



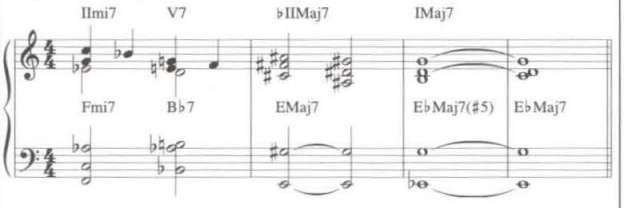
♭VIMaj7 *– doškálna substitučná subdominanta (♭VI. stupeň molovej prirodzenej stupnice)*. V tónine *C dur* je to akord *A♭Maj7*, ktorý môže byť cieľom klamného rozvedenia dominanty *G7* (Pr. 7).

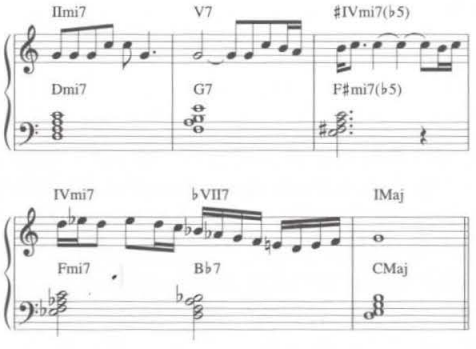
♭IIMaj7 *– alterovaná molová subdominanta, ♭II.stupeň frýgickej modality*. V tónine *Es dur* je to akord *Emi7*, ktorý môže byť cieľom klamného rozvedenia dominanty *B7* (Pr. 8).

Pr. 7



Pr. 8



Cieľom klamného rozvedenia dominanty býva aj harmonická funkcia ***♯IVmi7(♭5)***. Ide o *substitučnú alterovanú toniku*.

Pr. 9