Hudobný život

POČNÍK XXXIII
[1]
2001
29,- Sk

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 86 BRATISLAVA

ortréty

KATEGORIZÁCIA HUDBY
RO. STOROČIA

IUDOBNÉ REFLEXIE
FRANCÚZSKA A KÓREY

nodulácie

ON BYRON
TEVE MARTLAND

eriály

LEXANDER MOYZES: 7. SYMFÓNIA
OPERNEJ HISTÓRIE XVIII.

náš hosť

PETER KEUSCHNIG

ONCERTY] HUDOBNÉ DIVADLO]
ECENZIE CD, KNIHY] HUDOBNÉ PROGRAMY

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAK



Mikuláš Galanda: *Gajdoš*. 1936–1937.
Olej, plátno, 69,8 x 80 cm.
Značené vľavo dolu: Galanda
Majetok SNG
Foto: Anna Mičuchová

Mikuláš Galanda (4. 5. 1895 Turčianske Teplice – 5. 6. 1938 Bratislava) – maliar, grafik, ilustrátor a profesor Školy umeleckých remesiel v Bratislave, jedna z popredných osobností slovenskej moderny. Vysokoškolské štúdiá absolvoval na Akadémii výtvarných umení v Budapešti (1914–1916) a na pražskej akadémii výtvarných umení (1923–1927). V Prahe sa Galanda zoznámil s Ľudovítom Fullom, budúcim dlhoročným spolupracovníkom. Akademické vzdelanie si neskôr doplnil na študijných cestách v Paríži a Nemecku. Od roku 1930 pôsobil ako profesor na večerných kurzoch učňovských škôl a v Škole umeleckých remesiel.

V začiatkoch svojej tvorby sa venoval grafike, neskôr hlavne olejomaľbe, kladúc dôraz na využitie pôsobnosti dvoch najzákladnejších maliarskych vyjadrovacích prostriedkov - tvaru a priestoru. Galanda bol vynikajúcim kresliarom, grafikom jemnej línie a náročnej kaligrafie. Ilustroval a upravoval knihy, bibliofílie, robil desiatky exlibrisov pre priateľov a milovníkov umenia.

Obraz *Gajdoš* vytvoril autor na sklonku svojej tvorivej činnosti, keď prevažovala u neho výlučne „slovenská problematika" – vidiecky motív a inšpirácia ľudovým umením. Náročná priezračne konštruovaná kompozícia obrazu, čisté tvary kubistických foriem a plošno-lineárny rukopis nám napovedajú o vplyve Picassovej tvorby obdobia rokov 1927–1936.

ap

OBSAH

2] Osobnosti] Udalosti

Za Bohdanom Warchalom – str. 2
Za Róbertom Stankovským – str. 3
Hold Ide Černeckej – str. 3
Alica Elscheková jubiluje – str. 4
K nedožitým sedemdesiatinám Branislava Krišku – str. 4
Miniprofil HŽ – Anton Steinecker – str. 5
Pocta Edite Gruberovej – str. 6
Súťaž s perspektívou – str. 7

8] Náš hosť

Peter Keuschnig

12] Od diela k dielu

Alexander Moyzes: Symfónia č. 7 op. 50

16] Koncerty

Slovenská filharmónia – str. 16
Brilantný recitál v Mirbachu – str. 16
Bachov rok – ešte raz – str. 17
Primátor Bratislavčanom – str. 17
Trikrát Viedeň 2000 – str. 17
Viedenskí filharmonici a Sir Simon Rattle – str. 19
Harnoncourtov novoročný triumf – str. 20
Zub času, alebo „najväčšia kultúrna udalosť" – str. 21

22] Hudobné divadlo

Operný hrdina vystrúhaný z dreva – str. 22
Bohéma v Košiciach – str. 23
Donizettiovský triumf Edity Gruberovej – str. 24

25] List z Cremony

26] Volá Londýn

27] Z opernej histórie XVIII.

Smetana ako profilový faktor II.

29] Kapitoly z hudby 20. storočia

Kategorizácia hudby 20. storočia

33] Francúzske inšpirácie

34] Hudba, ktorú mám rada

MUDr. Dagmar Volmutová

35] Modulácie

Viedenské odpovede na pochode – Steve Martland – str. 35
Japonské bubny v bratislavskej Aréne – str. 38
Don Byron: klarinetový eklektik – str. 40

43] Recenzie CD] knihy

Poznámky diskofila – str. 46

46] Kam, kedy

Príloha:

Hudobný život – obsah ročníka XXXII (2000)

Vážení čitatelia,

MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA

Hudobný život vstupuje do svojho 33. ročníka, ziaľ, opäť so spomienkou na dve osobnosti, hudobníkov, ktorých odchod poznamenáva tvár nášho hudobného života. Reťazec bolestných odchodov je už naozaj pridlhý…

Na stránkach tohto čísla Vám však okrem smutných správ sprostredkujeme, dúfame, aj rad zaujímavých materiálov a informácií. Pokračujeme našimi dlhodobými seriálmi. Cyklus Od diela k dielu osvetlí jedno z kľúčových diel slovenskej hudobnej tvorby z nezvyčajného uhla pohľadu. Kapitoly z hudby 20. storočia v tomto roku pokračujú, ale namiesto skladateľských portrétov sa ich autorka zameriava na otázky štýlu, vývojových tendencií hudby. Začiatok otvorí pre slovenského čitateľa azda nezvyčajný pohľad na kategorizáciu v oblasti hudby minulého storočia, nadväzujúcu na progresívne vedecké tendencie… Hosťom Hudobného života je tento raz rakúsky dirigent Peter Keuschnig. Jeho pohľad na svoju profesiu je isto nevšedný a názory na súčasnú hudobnú prevádzku sú nielen provokujúce, ale aj hodné zamyslenia: možno nebude až také nemiestne, ak objavíme paralely so slovenskými reáliami, o ktorých (až na výnimky: pozri Kultúrny život z 3. januára t. r.) tak cudne mlčíme, plní spokojnosti s bohatstvom a kvalitou nášho hudobného života. Hľadanie a objavovanie paralel umožňuje v tomto čísle zhodou okolností aj väčší počet celkom iných reflexií o hudobnom živote v hlavnom meste našich susedov… V cykle Z opernej histórie pokračujeme 2. časťou pohľadu na smetanovský repertoár SND; správami o dianí na súčasnej slovenskej opernej scéne sú reflexie o dvoch premiérach v Bratislave a v Košiciach… Naša spravodajkyňa z Londýna nás informuje o hudbe v krajine Ďalekého východu, ktorú navštívila na sklonku minulého roka. List z Cremony umožňuje nahliadnuť do operného života tohto malého mesta na severe Talianska, kým správa z Paríža informuje o súčasnej kultúrnej a špeciálne i hudobnej ponuke francúzskej metropoly.

V moduláciách Vás isto zaujme prevzatý rozhovor so Stevom Martlandom, hudobníkom, pohybujúcim sa na hranici klasickej a tej druhej hudby. Jeho vyjadrenia na adresu hudobného establishmentu sa nápadne podobajú na názory nášho hosťa P. Keuschniga… V minulom čísle sme uverejnili poslednú časť Jazzovej dielne Pavla Bodnára, no s jej autorom už pripravujeme nový seriál, opäť z oblasti „každodennej" jazzovej praxe.

Inšpirujúce čítanie Vám želá a Vaše reakcie očakáva

Vaša redakcia HŽ

Hudobné centrum ponúka

SLOVENSKÝ HUDOBNÝ ADRESÁR 2000

za zníženú cenu 60,– Sk (– 50%)

AKCIA

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
FOTO: K. VYSKOČIL

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

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

ZA BOHDANOM WARCHALOM



FOTO ARCHÍV

Na samom sklonku tisícročia, 30. decembra 2000, naposledy vydýchol profesor Bohdan Warchal, ktorý ako osobnosť po dlhé desaťročia bol stálicou na slovenskom hudobnom nebi. Máloktorý hudobník sa tu tešil takej popularite – a to v užšej hudobnej obci i v najširších poslucháčskych vrstvách – ako práve on. Kdekoľvek sa objavil na koncertnom pódiu – nech to bolo doma či v zahraničí, vo veľkých hudobných centrách či v malých obciach – vždy a všade, bez rozlišovania „významnosti" miesta, rozdával plným priehrštím predovšetkým radosť z hudby v spojení s uplatňovaním najvyšších umeleckých nárokov. Iba s niekoľkými výnimkami sa na pódiu objavoval vždy so svojím Slovenským komorným orchestrom, ktorého zrod sám inicioval, ktorý sformoval na svoj obraz, ktorému sa štyridsať rokov s plným nasadením venoval a s ktorým sa bezvýhradne identifikoval.

Bohdan Warchal sa narodil roku 1930 v Orlovej pri Karvinej na Morave; pochádzal zo sociálne skromných pomerov, ktoré určovali aj začiatky jeho hudobných štúdií. Aj tie však v útlom chlapčenskom veku počas druhej svetovej vojny prerušilo obdobie nútených prác predtým, než po skončení vojny dostali razantnejší a jednoznačný profesionálny charakter. Po absolvovaní Masarykovho ústavu pre hudbu a spev a Janáčkovej akadémie múzických umení v Brne roku 1952 a po pôsobení vo funkcii primáša Brnenského orchestra ľudových nástrojov sa Warchal stal roku 1957 na základe konkurzu koncertným majstrom Slovenskej filharmónie v Bratislave, ktorá sa mu od tej chvíle stala trvalým domovom. Tu čoskoro realizoval svoj sen ešte z čias študentských – sláčikový komorný orchester: bola to hodina zrodu Slovenského komorného orchestra, na ktorého čele stál profesor Warchal štyridsať rokov, vytvárajúc u nás bezprecedentný a ťažko zopakovateľný prípad kontinuity súboru neoddeliteľne spätého s jeho osobnosťou, s jeho špecifickým temperamentom a svojským chápaním hudby. Poznávacím znakom jeho muzicírovania bol popri túžbe po dokonalosti predovšetkým neutíchajúci entuziazmus prenášaný na členov súboru i na obecenstvo. Hoci repertoár Slovenského komorného orchestra zahŕňal všetky štýlové obdobia európskej hudby, počnúc 17. storočím (nezabudnime na jeho neopakovateľné kreácie diel hudobného romantizmu), ťažiskom chýrnych „warchalovcov" bola hudba baroka; Warchalov interpretačný štýl sa pritom na niekoľko desaťročí stal určujúcim modelom pre vnímanie barokovej hudby na Slovensku a zároveň bol vysoko hodnotený aj v zahraničí. Významným dramaturgickým činom boli aj jeho naštudovania, uvádzania a nahrávania kompletných cyklov diel veľkých vedúcich skladateľských osobností európskej hudby 18. storočia. Popritom bol Bohdan Warchal so svojím Slovenským komorným orchestrom inšpiračným zdrojom desiatok nových diel slovenských skladateľov, ktoré uvádzal s rovnakými nárokmi na precíznosť, pregnantnosť, muzikalitu i ušľachtilosť, na svietivosť a sýtosť sláčikového zvuku ako celý európsky repertoár. A s rovnakou oddanosťou odovzdával tento veľký virtuóz huslí svoje majstrovstvo nasledujúcim generáciám na Konzervatóriu a od roku 1980 na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave: mladým adeptom hudobného umenia sa venoval takmer do poslednej chvíle svojej neľahkej, no krásnej a naplnenej životnej púte. S veľkou radosťou spolupracoval aj s najmladšími adeptmi hudobného umenia v rámci jedinečného projektu Čírenie talentov.

Odchodom Bohdana Warchala bude hudba na Slovensku ochudobnená o veľkú, nenahraditeľnú osobnosť. To, čo zanechal: živé spomienky na nepreberné množstvo (okolo dva a pol tisícky) nezabudnuteľných koncertných vystúpení, stovky záznamov na hudobných nosičoch i dlhý rad starostlivo a s nevšednou svedomitosťou vedených žiakov, to všetko sa už dávno stalo nezmazateľnou genetickou súčasťou našej hudobnej tradície. V nej zostáva profesor Bohdan Warchal, nositeľ titulu národný umelec i Radu Ľudovíta Štúra, stále živý. Za to, čo vykonal pre hudbu na Slovensku a pre slovenskú hudbu v zahraničí, mu patrí naša úcta, vďaka a večná spomienka.

ALŽBETA RAJTEROVÁ

Za Róbertom Stankovským (5. 8. 1964 – 6. 1. 2001)


FOTO ARCHÍV

Na začiatku tretieho tisícročia, keď si všetci želáme len to najlepšie, mňa ako koncertného majstra a všetkých členov Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu prekvapila šokujúca správa – náš 36-ročný šéfdirigent Róbert Stankovský je mŕtvy. Jeho pozemská existencia sa definitívne skončila.

Znie to akosi neskutočne a nepravdepodobne, hovoriť v minulom čase o mladom šéfdirigentovi, ktorý ešte pred dvoma mesiacmi s veľkým úspechom dirigoval náš koncert v Kolíne nad Rýnom, kde hudobný kritik vysoko vyzdvihol jeho precíznu dirigentskú techniku a strhujúcu koncepciu menovite *4. symfónie* B. Martinů, po ktorej ešte orchester v nadšenej, strhujúcej atmosfére zahral dva prídavky.

Róbert Stankovský bol takzvaným dieťaťom šťasteny. Dostal do vienka veľký hudobný talent a prirodzenú inteligenciu. Bol humánnym človekom, plným emotívneho dynamizmu a napriek svojmu veku mal za sebou už veľa úspešných koncertov a nahrávok s popredními telesami doma i v zahraničí. 36 CD nosičov, veľké množstvo rozhlasových nahrávok, bravúrne a úspešné koncerty v zahraničí, ktoré sa zákonite končili nadšením obecenstva a prídavkami.

Ako každý tvorivý umelec nosil v sebe stály nepokoj hľadania, ďalších koncertných projektov, nových prístupov a ideí. Práca v Slovenskom rozhlase ho inšpirovala na vypracovanie perfektného traktátu o tvorivej a precíznej práci dirigenta symfonického orchestra pri nahrávaní v štúdiu. Za túto prácu získal docentúru na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, aj úprimný obdiv hodnotiacej komisie.

Cesta Róberta Stankovského k úspechom bola naplnená prácou od raného detstva. Bol tiež výborným klaviristom. I táto skutočnosť ho predurčovala na realistický a hlboko muzikálny prístup k skladbám z rôznych historických období. Pozoruhodný vzťah si vytvoril aj k dielam klasikov slovenskej hudby – obzvlášť mal rád hudbu Alexandra Moyzesa. Jeho mladistvá túžba objavovať nové horizonty ho viedla k novým plánom. Pred dvoma mesiacmi v Kolíne nad Rýnom, len čo dozneli búrlivé ovácie obecenstva, už mal projekt na koncert z krásnych a málo frekventovaných diel Ottorina Respighiho. Bol naplnený túžbou dosiahnuť trvalé pôsobenie hudby na posluchačov bez rozdielu veku.

Oduševnenie a pracovné nasadenie prenášal na svojich kolegov v orchestri a dokázal strhnúť obecenstvo, či už doma v Bratislave, v Tokiu alebo vo Valencii v Španielsku... Snažil sa o demokratizáciu hudobného umenia, dokázal odovzdať krásu a očarujúci zvuk symfonického orchestra v tom najlepšom zmysle slova.

Dirigent Róbert Stankovský s nadšením jemu vlastným si kládol veľké a ťažké úlohy, ktoré v spolupráci s členmi nášho orchestra vždy zvládol s bravúrou a odozvou u obecenstva i hudobnej kritiky. Nezabudnuteľným príkladom toho bolo medzi inými júnové predvedenie skladby Richarda Straussa *Don Quijote*, ktorá pre svoju obťažnosť zaznieva na koncertných pódiách veľmi sporadicky.

Lúčime sa s naším šéfdirifgentom Róbertom Stankovským. Je to ťažké lúčenie, pretože jeho životná dráha sa skončila vo veku, keď iní ešte len začínajú. Jeho veľké pracovné zanietenie a túžba dosahovať stále nové méty, jeho mladistvá dravosť a entuziazmus mu však zaistili v histórii slovenského interpretačného umenia trvalé a veľmi významné miesto.

VIKTOR ŠIMČISKO

Vyznanie kolegu a priateľa

...Píšem tieto riadky s pocitom hlbokého zármutku, smútku a dojatia. V sobotu 6. januára nás nečakane opustil priateľ, kolega, šéfdirigent Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu Róbert Stankovský. Táto neuveriteľná správa nás zastihla ako blesk z čistého neba.

Robo, v Tvojom veku sa neodchádza, hoci v hudobnej histórii nájdeme veľa podobných príkladov. S pocitom smútku si uvedomujem, že Tvoja dirigentská palička už nikdy neoživí žiadnu partitúru. Tvoj odchod je pre nás veľkou stratou. Za redakciu Ti ďakujem za inšpiratívne a pekné chvíle pri výbere diel pre nahrávanie či verejné koncerty. Osobne za nezabudnuteľné postrehy pri študovaní mojich partitúr, najmä *Chvály zeme* a *Symfónie*. Škoda, že už nemôžeš realizovať moju poslednú premiéru, na ktorú som sa tak tešil... Tvoja umelecká stopa ostane navždy prítomná v desiatkach vynikajúcich nahrávok. Budeš nám chýbať...

TVOJ HANUŠ DOMANSKÝ

Hold Ide Černeckej


FOTO ARCHÍV

Ak z triedy vokálneho pedagóga vyjde toľko úspešných žiakov ako v prípade Idy Černeckej, potom neprekvapí, že slávnostný koncert k okrúhlemu životnému jubileu sa uskutoční s päťmesačným posunom. Termínové kalendáre viacerých umelcov boli neúprosne plné, takže desiatka bývalých absolventov, dnes zväčša zrelých interpretov, prišla svojej profesorke odovzdať živý spevácky pozdrav až na predvianočnom koncerte. V Moyzesovej sieni ho usporiadala Art agency Allegro s podporou štátnych inštitúcií a sponzorov.

Nikdy však nie je neskoro: navyše sa vari po prvýkrát podarilo organizátorom predstaviť v jedinom čísle – „La donna è mobile" z Verdiho *Rigoletta* – vzácne kvarteto slovenských tenoristov. Hoci mnohých z nás už tak nenadchýna show trojice P – D – C, priznajme, že naša štvorica v zložení **Peter Dvorský, Miroslav Dvorský, Jozef Kundlák** a **Juraj Hurný** bola nielen originálna, ale i vokálne bravúrna. Nebolo to však iba defilé tenoristov, vďaka ktorému atmosféra bohato navštíveného podvečera neuveriteľne gradovala. Každý zo zúčastnených k nej prispel mierou vlastného talentu a dispozícií. Z banskobystrickej Štátnej opery pricestovala sopranistka **Oľga Hromadová**, ktorá v árii Mimi z Pucciniho *Bohémy* a v duete zo Smetanovej *Predanej nevesty* predstavila svoj svieži, kovový, lyrický soprán. Pedagogicky a koncertne pôsobiaca **Zuzana Vaseková** si vybrala áriu Liu z Pucciniho *Turandot* a duet z Donizettiho *Dona Pasquala*, aby v nich uplatnila mäkkosť a farebnú sýtosť svojho sopránu. Barytonista **Pavol Dvorský** si Wolframom z Wagnerovho *Tannhäusera* pripomenul sólistickú etapu svojej profe-

sionálnej dráhy. Búrlivé prijatie publika si, ako vždy, vyslúžil **Martin Babjak**, a to v prvej časti briskným Rossiniho Figarom, v druhej dvojspevom z Pucciniho *Bohémy*. Basista **Ján Galla** sa dal svojím partnerom z *Predanej nevesty* (Jeníkom bol Peter Dvorský) strhnúť do plnokrvného prejavu, v druhej časti zaspieval áriu Fiesca z Verdiho *Simona Boccanegru*. Po dlhom čase sa v Bratislave predstavil barytonista **Jaroslav Kosec**, protagonista ostravskej opery. V dvoch verdiovských číslach (ária Renata z *Maškarného bálu* a duet z *Dona Carlosa*), ktoré sú mu naturelovo blízke, ukázal zmysel pre formovanie legatovej frázy i zaujímavú, dramatickú farbu materiálu.

Najpríťažlivejšie čísla koncertu pripravili tenoristi, ktorých výsledky najväčšmi ctia pedagogické umenie prof. Idy Černeckej. Stáť vyše dve desaťročia na pozícii prvoodborového tenora v opernom dome Grazu v Rakúsku, to dokáže oceniť ten, čo pozná kvalitu a konkurenciu v tomto súbore. Jurajovi Hurnému sa tento post darí obhajovať dodnes, a to vďaka technicky pevne vedenému hlasu, meniacemu postupne charakter na spinto tenor tmavšej farby, schopnému vždy zažiariť vo výškach a predovšetkým očariť príkladnou kantilénou belcantového štýlu. Predniesol áriu Rodolfa z Verdiho *Luisy Miller* a dvojspev z *Dona Carlosa*. Po duete z *Dona Pasquala* sa vo svojom brilantnom čísle, v árii Werthera z rovnomennej opery Julesa Masseneta, blysol lyrický tenorista Jozef Kundlák. Štíhlym, koncentrovaným tónom vystihol hudobnú atmosféru árie, korunovanej efektne lesklou výškou. Vo výbornej forme sa prezentoval v súčasnosti najžiadanejší slovenský tenorista v zahraničí Miroslav Dvorský. Áriu Cavaradossiho z Pucciniho *Toscy* a dve duetá (*Predaná nevesta, Bohéma*) interpretoval vrúcne sfarbeným, voľne plynúcim tónom, s obdivuhodnou legatovou kultúrou a štýlovou čistotou. Oficiálnu časť programu uzavrel Peter Dvorský, dnes dramatický veristický tenor par excellence, výrazovo strhujúcim, bronzovo timbrovaným Turiddom z Mascagniho *Sedliackej cti*. Po celý podvečer sprevádzal sólistov klavirista **Jozef Malík**. Séria prídavkov vyústila do spoločného prípitku (z Verdiho *Traviaty*) so vzdaním úcty profesorke Ide Černeckej, pedagogičke, ktorá môže byť na svoju celoživotnú činnosť právom hrdá.

PAVEL UNGER

ALICA ELSCHEKOVÁ JUBILUJE



FOTO ARCHÍV

Na sklonku milénia, 21. novembra, oslávila popredná slovenská etnomuzikologička PhDr. Alica Elschekoová, CSc. svoje významné okrúhle jubileum. Jubilantka po vyštudovaní kombinácie hudobnej vedy a národopisu (ukončenom v roku 1954) pôsobila počas celého svojho aktívneho a plodného vedeckého a odborného života v Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Doménou jej záujmu bolo a je dodnes štúdium ľudovej piesne s akcentom na melodickú zložku. Zároveň – najmä pri pomerne sústredenom zameraní sa na otázku piesňových žánrov – je v jej diele prítomná tiež ambícia celostne uchopiť problematiku ľudovej piesne, snaha o jej výskum aj po stránke funkčnej a textovej.

Alica Elscheková sa nezmazateľne zapísala do dejín slovenskej etnomuzikológie už štúdiami, publikovanými doma i v zahraničí a vychádzajúcimi z jej kandidátskej dizertačnej práce, obhájenej v roku 1972: *Etnomuzikologická analýza a klasifikácia*. Základné princípy etnomuzikologickej analýzy, ktoré na základe štúdia bohatého archívneho aj terénneho materiálu Alica Elscheková načrtla, možno považovať v našej odbornej spisbe, ale i v etnomuzikologickej práci pri analýze materiálu z hudobného hľadiska za dodnes neprekonané a platné. Jej kvality ocenili nielen slovenskí bádatelia, ale našli ohlas aj v zahraničí. V tom vidím najväčší prínos bádateľskej osobnosti Alice Elschekovej. Nie však jediný. K ďalším prínosom pre etnomuzikologické bádanie možno priradiť i viaceré priebežné pokusy o syntézu bádania slovenskej ľudovej piesne, publikovanú v prvej verzii spolu s O. Elschekom: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby I.–III.* (1. vydanie Bratislava 1962, II. vyd. 1996); neskôr sú to (opäť vydané v spoluautorstve s O. Elschekom) *Slovenské ľudové piesne* (Bratislava 1980). K najnovším patrí rozsiahla štúdia *Slovenská ľudová hudobná kultúra* v publikácii *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť* (ed. O. Elschek, Bratislava 1996, s. 393–411). A napokon by som ako tretí významný okruh vedeckého záujmu jubilantky rada zdôraznila jej práce týkajúce sa širokej problematiky piesňových žánrov. K zásadným prácam patria najmä jej štúdie, zaoberajúce sa otázkami teórie žánru, obradového folklóru, najmä piesní spievaných pri vynášaní Moreny na Gemeri, svadobných piesní a „svadobných nôt", melodickej zložky kolied či vymedzenia a charakteristiky ľúbostných a záletníckych piesní. Zo žánrovej klasifikácie slovenskej ľudovej piesne vychádza i jedna z jej najnovších prác, dvojjazyčná (slovensko-nemecká) publikácia *Slovenské ľudové spevy – Slowakische Volksgesänge* (Bratislava 1995), či *Slovenské ľudové piesne pre spev a gitaru* (Martin 1999).

Jubilantka patrí tiež k popredným zberateľom slovenských ľudových piesní, a to najmä v oblastiach stredného a východného Slovenska (Gemer), či v lokalitách ležiacich v najbližšom okolí Bratislavy – viď početné zápisy piesní v Centrálnom archíve ľudových piesní v Ústave hudobnej vedy SAV v Bratislave. Je spoluautorkou viacerých vlastivedných monografií obcí, v ktorých sa zaoberala charakteristikou piesňovej kultúry a tradície. Popri spomenutých bohatých publikačných aktivitách by som rada vyzdvihla aj jej prednáškovú činnosť.

K okrúhlemu jubileu želáme ešte veľa tvorivých činov, posúvajúcich naše etnomuzikologické bádanie na poli výskumu ľudovej piesne ďalej.

EVA KREKOVIČOVÁ

K NEDOŽITÝM SEDEMDESIATINÁM BRANISLAVA KRIŠKU

7. januára by sa bol dožil sedemdesiatich rokov operný režisér a pedagóg Branislav Kriška. Tisovecký rodák študoval hudobnú vedu a neskôr opernú réžiu na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne. Od roku 1954 pôsobil jedenásť sezón ako dramaturg a režisér v Štátnom divadle Košice. Tu sa upevňoval jeho režisérsky rukopis, nadväzujúci na premyslenú a koncepčnú dramaturgiu, usilujúci sa o zdivadelnenie opery, o výrazné farebné videnie, korešpondujúce s poetikou predlohy, o hľadanie takého inscenačného tvaru opery, ktorý by tlmočil hlavné myšlienkové posolstvo diela.

(Dokončenie na str. 6)

MINIPROFIL HŽ] ANTON STEINECKER SKLADATEĽ

Narodený 1971 v Bratislave
- štúdium: Konzervatórium Bratislava 1986–1991 – viola a kontrabas, 1991–1992 Konzervatórium Kroměříž – kontrabas, 1993–1995 – súkromné štúdium kompozície u Tadeáša Salvu, 1993–1998 na VŠMU Bratislava (Jozef Sixta, Dušan Martinček), 1995–1996 AMU Praha – kompozícia (Svatopluk Havelka, Juraj Filas), 1998–2000 Artists Diploma na The Jerusalem Rubin Academy of Music and Dance (Mark Kopytman), od roku 1999 doktorand na VŠMU (Dušan Martinček)
- diela komorné (výber): *Klavírne trio* (1994), *Invencie* in memoriam Tadeáš Salva pre husle, alebo violu, alebo violončelo (1994–1995), *Notturno pre Jána Steineckera* pre lesný roh (1996), *1. sláčikové kvarteto* in memoriam Ján Albrecht (1996–1998), *Varianty* pre Pavla Ihringa pre klarinet (1998), *Spomienky* na pamäť priateľom pre perkusie (1998–1999), *Dychové kvinteto* (2000), *2. sláčikové kvarteto* – Chorálové variácie in memoriam Ľudovít Rajter (2000);
- pre zbor/hlas a nástroje: *Jaj, Bože môj!* pre miešaný zbor a cappella (1994), *Es umfingen mich die Wogen des Todes,* kantáta pre barytón, miešaný zbor a komorný orchester (1999–2000), *Pomni Sozdatelja tvojevo!* pre barytón a klavírne trio (2000);
- cena: 3. cena Kompozičnej súťaže v rámci Roka slovenskej hudby (*Jaj, Bože môj!*).



FOTO ARCHÍV

Pochádzate z hudobníckej rodiny. Bola ona tým určujúcim momentom pri rozhodovaní o štúdiu?

Bola. Začal som s husľami, na Konzervatóriu som študoval hru na viole a kontrabase. Hral som dovtedy, kým som si v spojení s prechladnutím nepresilil pravé rameno. To ukončilo moju dráhu hudobníka-inštrumentalistu, takže som nestihol dokončiť ani príslušné štúdium na Konzervatóriu.

Kompozícia ako náhradný program?

Nie, nie. Načas som nevedel, čo ďalej, a po dvoch rokoch som začal s kompozíciou. Odrazu tu bolo odhodlanie, nevyhnutnosť...

Prvý pedagóg kompozície: Tadeáš Salva...

Bol to tu jediný pedagóg, ktorý bol ochotný zaoberať sa mnou seriózne.

Predstava ideálneho pedagóga kompozície?

Mal by vedieť odhadnúť pozíciu svojich žiakov, mal by mať k nim individuálny prístup a vedieť, kam a ako ich usmerniť.

Od samého začiatku ste mali tendenciu študovať mimo svojho rodiska: Kroměříž, Praha, Jeruzalem...

Išlo mi o získanie rozhľadu, iného pohľadu, resp. bola tam aj zhoda okolností. Štúdium v Prahe u Havelku bolo dôsledkom osobnej známosti s ním, v Jeruzaleme som v rámci súkromného pobytu vyhľadal Marka Kopytmana, ukázal som mu skladby a on vyjadril vôľu zaoberať sa mnou. Napísal som tam veľa skladieb, lebo pracovná atmosféra mi veľmi vyhovovala.

Prečo práve Kopytman?

Kopytman od roku 1971 žije v Izraeli, prišiel tam v ťažkých časoch, keď v oblasti kultúry bolo treba začať budovať. Vo svete je známy a uznávaný ako skladateľ i pedagóg. Pre mňa do určitej miery reprezentuje ruský spôsob kompozičného myslenia, ktoré mi je blízke. Predtým som nič o ňom nevedel, ale nemal som čo stratiť. Vrátiť sa vždy dalo. No napokon sme si dobre porozumeli.

Ako žije slovenský študent v Izraeli?

Neľahko: niečo mi dali rodičia, niečo priatelia, trošku som si zarobil a mal som aj sponzora... Stačilo to na najnevyhnutnejšie. No každý týždeň som sa tešil na hodinu s profesorom. Medzitým som stále komponoval. Mohol som sa síce snažiť azda viac si zarobiť, popozerať, ale mne išlo o to, čo najviac sa naučiť v kompozícii...

Návšteva koncertov, účasť na kultúrnom živote?

Nemal som na to finančné podmienky. Študenti majú síce zľavu 20%, ale pre mňa to aj tak bolo drahé. Nehovoriac o tom, že som nemal ani na pravidelnú dopravu z campusu do mesta... Semtam som bol na koncerte, ale okrem toho som radšej komponoval. A stále počúval hudbu.

Akú hudbu?

Mal som so sebou kompaktné disky, okrem toho škola má bohatú knižnicu, plno nahrávok súčasnej hudby, notové materiály, čo napríklad u nás celkom absentuje... Počúvam hudbu aj keď komponujem.

???

Väčšinou pasívne. Keď nad skladbou rozmýšľam, nepočúvam vôbec, trebárs aj niekoľko dní. Keď mám jasno v tom, čo chcem, potom už len píšem a pritom môžem počúvať hudbu.

Akú hudbu počúvate keď komponujete?

Čokoľvek. To, na čo mám práve náladu.

Predstavy o skladateľskej perspektíve?

Nemám predstavy. Chcel by som si v budúcnosti veci zariadiť tak, aby som mohol komponovať.

Dá sa z toho žiť?

To nie, na to by som musel byť veľmi dobrý, musel by som mať iné zázemie, iné možnosti. Zatiaľ sa však ešte musím veľa učiť.

Doterajší zoznam vašich skladieb svedčí o dosť širokom žánrovom zábere.

Domnievam sa, že skladateľ by mal komponovať všetko, aj keď teraz nám radia: komponujte komornú hudbu, lebo skladby s veľkým obsadením vám nikto nezahrá. Širší záber je však vecou toho, čo chce človek povedať. Teraz práve komponujem operu na poviedku Danila Charmsa.

Je vám teda ľahostajné, či vaše diela budú predvedené?

Pravda, je dôležité, aby skladateľ svoje veci počul, aj keď nie každá je majstrovským dielom, lebo sa z toho učí. Sú školy, kde študent-skladateľ niečo napíše a zahrajú mu to kolegovia. Aj v Jeruzaleme to tak funguje.

Je to povinnosť, či iniciatíva študentov?

Funguje to celkom normálne, prirodzene. Aj moje skladby sa v škole pravidelne hrávali. Postavenie súčasnej hudby je v Izraeli celkom iné, ako napríklad u nás. Je súčasťou osnov, počúva sa, hrá sa. Hudba je jednoducho kontinuitný celok – stará hudba, nová hudba... Dejiny hudby sa vyučujú tak, že sa robia analýzy, testy, takže študenti musia veľa počúvať, poznať. Okrem toho sú tam normálne vzťahy medzi študentmi a pedagógmi.

Čím je komponovanie zvláštne, príťažlivé?

Je to práca ako každá iná. Inou otázkou je vec talentu.

Pre koho píšete: pre imaginárne obecenstvo, pre seba...? ▶

Pre nikoho konkrétne, ani pre seba... Samozrejme, teší ma, ak sa moja skladba stretne s pozitívnym ohlasom, ak niekomu niečo povie... No riadiť sa ohlasom poslucháčov, kriktikou nie je možné, veď názory na jednu vec bývajú veľmi rôznorodé...

Koho názor je dôležitý?

Názor ľudí, ktorí vedia hodnotiť mieru profesionálnosti diela.

Teda remeslo...

Sú kompozičné smery, kde profesionalita nie je taká dôležitá. Ale remeslo, o ktorom hovoríme, je abeceda, potrebná na to, aby skladateľ vedel vyjadriť to, čo chce. Preto ho chcem ovládať.

Ideály?

Nemám. Chcem sa čo najviac naučiť, aby som mohol čo najviac povedať...

Ako dlho sa treba učiť?

Celý život... Ale ja som začal neskoro, iba roku 1993...

Podľa čoho rozhodujete o voľbe žánra, obsadenia?

Buď rozhoduje to, čo sa chcem práve naučiť, alebo to, čo chcem vyjadriť určuje formu, obsadenie...

Texty k vašim skladbám sú často biblické.

Pre mňa je to vec presvedčenia, nie módy, ako to dnes dosť často býva. Zo Starého i Nového zákona si sám vyberám a kombinujem texty, podľa zámeru skladby.

Ste hrdý na niektorú svoju skladbu?

Nemyslím si, že by to bolo dôležité.

Čo by ste si vzali so sebou na opustený ostrov?

Bibliu... Ceruzku a papier...

Keď nemám čas alebo možnosť písať, pociťujem akýsi vnútorný tlak. Akonáhle začnem písať noty, cítim sa dobre, uvoľnene.

PRIPRAVILA AR

POCTA EDITE GRUBEROVEJ

Svetoznáma slovenská speváčka, kráľovná koloratúry Edita Gruberová debutovala ako operná speváčka na Slovensku. V Opere Slovenského národného divadla stvárnila roku 1968 Rosinu v Rossiniho *Barbierovi zo Sevilly* (na obr.). Talentovanú poslucháčku Konzervatória v Bratislave, žiaľ, do tejto ustanovizne neprijali. Dve sezóny umelecky pôsobila v Banskej Bystrici, kde stvárnila úlohy svetového aj slovenského operného repertoára a po prvý a posledný raz sa vo svojej umeleckej kariére stretla s muzikálovou úlohou. Vybudovanie železnej opony zabránilo jej paralelnému umeleckému pôsobeniu doma a v zahraničí. Tak mohli dvadsať rokov slovenskí operní diváci počúvať Editu Gruberovú predovšetkým z viedenského rozhlasu a vídavať vo viedenskej televízii.



FOTO J. VAVKO

Umeleckým začiatkom Edity Gruberovej na Slovensku venoval komornú výstavu Divadelný ústav Bratislava. Jej vernisáž bola vo výstavných priestoroch Slovenského inštitútu vo Viedni za osobnej účasti umelkyne. Nad fotografiami a divadelnými bulletinmi, dokumentujúcimi jej jedinú úlohu v SND a naštudované roly na banskobystrickej opernej scéne, si Edita Gruberová zaspomínala na svoje začiatky, na umelcov, s ktorými na Slovensku spolupracovala, na dobový typ líčenia a dobovú inscenačnú poetiku, na okolnosti, ktoré v nej zanechali radostné pocity, ale, žiaľ, aj na tie, ktoré nebolo ľahké preklenúť. Neskrývala radosť z chvíľkového návratu do svojej mladosti a spomienok na svoje umelecké začiatky.

Výstavu pripravili pracovníci Divadelného ústavu Viera Burešová a Jaroslav Blaho a otvorila ju riaditeľka Divadelného ústavu Silvia Hroncová. Všetkým milovníkom umenia Edity Gruberovej sa oplatí pri návšteve Viedne zavítať aspoň na chvíľu do Slovenského inštitútu na Wipplingerstrasse.

MILOSLAV BLAHYNKA

(Dokončenie zo str. 4)

Už v Košiciach sa Kriška výrazne orientuje na slovenskú operná tvorbu (Suchoň, Cikker), na operné diela Leoša Janáčka a Giacoma Pucciniho. Toto smerovanie sa upevňuje v Kriškovom bratislavskom období. V rokoch 1965 až 1992 pôsobil v Slovenskom národnom divadle ako operný režisér a od roku 1972 ako šéfrežisér. V Bratislave pracoval so stabilným inscenačným tímom. Jeho partnermi boli kostýmová výtvarníčka Helena Bezáková a scénický výtvarník Ladislav Vychodil.

Bol typom hľadačskej umeleckej osobnosti. Usiloval sa neprestajne inovovať inscenačné prístupy k opere. Pre jeho inscenačnú poetiku je charakteristické realistické východisko a snaha ozvláštniť ho originalitou, ktorá by pritom korešpondovala s duchom libreta a hudby.

Po odchode zo SND pôsobil tri roky ako umelecký šéf Štátnej opery Banská Bystrica (1993–1996), v závere svojho života sa ako režisér vracal do Košíc, kde umelecky začínal.

Niekoľko inscenácií pripravil v českých operných domoch a v bývalej Juhoslávii.

Významné je Kriškovo pedagogické pôsobenie na Vysokej škole múzických umení. Réžiu začal učiť ako zrelý umelec. Vychoval iba niekoľkých žiakov, ale každý z nich sa prejavil ako samostatná a originálna umelecká osobnosť.

Kriška patrí k zakladateľom profesionálnej opernej réžie na Slovensku. Jeho ambíciou bolo vymaniť opernú réžiu zo zaužívaných klišé, zo zastaraných vzorcov a schém a javiskového aranžérstva a učiniť z nej samostatnú umeleckú sféru, plne zodpovednú za výklad myšlienkového posolstva opery.

M. B.

SÚŤAŽ S PERSPEKTÍVOU

Ten, kto prišiel 18. decembra do Primaciálneho paláca na koncert víťazov 2. národnej husľovej súťaže o Cenu Karola Dobiaša, naskočil do už rozbehnutého vlaku, ktorý sa blížil do svojej cieľovej stanice. Veď koncert víťazov súťaže je len vyčnievajúca špička ľadovca a všetko ostatné – atmosféra súťaže, práca poroty, napätie, koncentrácia na výkony – zostáva pod hladinou pozornosti recenzenta, ktorý prišiel už „len" na záverečný koncert.

Karol Dobiaš, iniciátor a hlavný sponzor súťaže, je husľový virtuóz, ktorý od detstva žije v Kanade. Od roku 1990 začal konkrétnymi činmi napĺňať svoju lásku k Slovensku. Teda nezostal len v rovinách krasorečnenia, ale prišiel medzi mladých slovenských huslistov a inicioval súťaž, ktorá môže prerásť do tradície.

Z víťazov súťaže sa predstavila **Mária Tomišková** (víťazka 1. kategórie – do 18 rokov) *Sarabandou* a *Gigue* z Bachovej *Partity d mol* a 1. časťou Mendelssohnovho *Koncertu pre husle a orchester e mol* op. 64. Jej prejav pôsobil veľmi prirodzene a samozrejme. Krásu Suchoňovej *Fantázie pre husle a orchester* op. 7 som obdivoval v podaní **Milana Paľa**, ktorý získal v rámci 2. kategórie čestné uznanie a cenu za najlepšiu interpretáciu diela tohto skladateľa. Keď je už reč o pôvodnej slovenskej tvorbe, treba spomenúť i ďalšiu povinnú skladbu súťaže *Cadenza per violino solo* (1997) Ladislava Burlasa, venovanú K. Dobiašovi. V rámci záverečného koncertu odznelo v podaní **Melánie Lipkovej**, ktorá v rámci 2. kategórie získala 2. cenu a cenu za najlepšiu interpretáciu tohto diela. Na záver sa **Michal Majerský**, ktorý získal 1. cenu v rámci 2. kategórie, predstavil 2. a 3. časťou *Koncertu pre husle a orchester d mol* op. 47 od J. Sibelia.

Už v úvodnom príhovore upozornil predseda poroty pán Dobiaš na znamenitú úroveň súťažiacich. Koncert víťazov bol toho dôkazom. Verím, že táto husľová súťaž nájde svoje pokračovanie v ďalších ročníkoch, lebo hodnota a zvuk každej súťaže sa spája s tradíciou. Pre naše živoriace hudobné školstvo je takáto súťaž obrovským impulzom.

IGOR BERGER

VÝSLEDKY SÚŤAŽE O CENU KAROLA DOBIAŠA:

1. kategória (do 18 rokov)
1. cena – Mária Tomišková
2. cena – Daniel Turčina
3. cena udelená nebola

2. kategória (do 26 rokov)
1. cena – Michal Majerský
2. cena – Melánia Lipková
3. cena – Jana Illerová

Ďalšie ceny:

Cena za najlepšiu interpretáciu diela E. Suchoňa – Milan Paľo
Cena za najlepšiu interpretáciu diela L. Burlasa – Mária Lipková

Ďalej bola udelená cena Stanislava Jančoviča, starostu Klatovej Novej Vsi (rodiska Karola Dobiaša). Diplom a finančnú cenu za účasť v 1. kategórii udelila odborná porota Zuzane Gašparovej a Andrejovi Baranovi.

Súťaž podporili Karol Dobiaš, Konzervatórium v Bratislave a Nadácia rozvoja umeleckých aktivít „Talent".

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

VOĽNÉ ZOSKUPENIE - ZDRUŽENIE PRE SÚČASNÚ OPERU, fungujúce už druhý rok, plánuje v tomto roku uviesť okrem iného dve operné premiéry slovenských skladateľov. Inscenácia komornej opery Daniela Mateja a Ľubomíra Burgra *My Country (broken heart)* s „historicko-filozofickým podtextom s odkazmi na dejiny európskej opery" vznikne v spolupráci s Hudobnou a tanečnou fakultou VŠMU. Libreto 60-minútovej komornej jednoaktovky Marka Piačeka *Posledný let (Le dernier vol)* o životných osudoch Milana Rastislava Štefánika napísal Egon Bondy. Pod hlavičku Združenia pre súčasnú operu perspektívne prechádzajú aj aktivity Malomestského komorného orchestra Požoň sentimentál, najbližšie piaty koncert cyklu *Lapšanský v Stoke*, na ktorom vystúpi Václav Hudeček.

Voľné zoskupenie a Združenie pre súčasnú operu („právny subjekt zabezpečujúci fungovanie Voľného zoskupenia") založil skladateľ Ľubomír Burgr, člen súboru Požoň sentimentál a alternatívneho divadla Stoka. Všetky produkcie Voľného zoskupenia sa zatiaľ konajú v divadle Stoka, no jeho protagonisti sa spojili s organizátormi festivalu Večery novej hudby a vydavateľom časopisu Trištvrte revue v snahe o získanie spoločného priestoru, ktorý by v Bratislave doslova zastrešoval aktivity, týkajúce sa súčasnej „alternatívnej" scény. as

AKTUÁLNY JANÁČEK

Janáčkova operná prvotina *Šárka* bola uvedená mimo hraníc skladateľovej vlasti po prvýkrát roku 1993 (koncertné predvedenie v Edinburghu). V auguste 2000 vznikla nahrávka diela pod taktovkou Sira Charlesa Mackerrasa. Opera v Giessene pripravuje v súčasnosti nemeckú premiéru diela. Libreto napísal Július Zeyer pôvodne pre Dvořáka, ktorý však nakoniec odmietol zhudobniť túto tému. Básnik najprv nedal súhlas 33-ročnému Janáčkovi k použitiu libreta a Dvořák tiež nereagoval veľmi nadšene po nahliadnutí do ukážky partitúry. Janáček preto dokončil dielo až roku 1925, čím sa *Šárka* stala zaujímavým preklenutím jeho štýlových pozícií z raného a neskorého kompozičného obdobia. la

PREŠPORSKÝ PAGANINI

9. a 10. decembra m. r. sa uskutočnil 4. ročník súťaže Prešporský Paganini, na ktorej sa zúčastňujú mladí huslisti bratislavského kraja. Odborná porota (predseda V. Kořínek) udelila ceny:

1. kategória
1. miesto Imrich Farkaš (ZUŠ Štefánikova)
2. miesto Hana Zigová (ZUŠ Modra)
3. miesto Viera Marinová (ZUŠ Štefánikova)

2. kategória
1. miesto Lucia Baráthová (ZUŠ Exnárova)
2. miesto Simeon Sternmüller (ZUŠ Karloveská)
3. miesto Juliana Gregová (ZUŠ Štefánikova)

3. kategória
1. miesto Soňa Kurucová (ZUŠ Karloveská)
2. miesto František Grega (ZUŠ Štefánikova)
3. miesto Monika Adamová (ZUŠ Petržalka-Daliborovo)

4. kategória
1. miesto Patrícia Sinová (ZUŠ Sklenárová)

Putovný pohár starostu m. č. Staré mesto získal Imrich Farkaš.

M. G.

Peter Keuschnig

JE MNOHOSTRANNÝM DIRIGENTOM, KTORÝ SA VIAC AKO INÍ ZASADZUJE ZA HUDBU SVOJICH ROVESNÍKOV. NA REALIZÁCIU TOHTO CELOŽIVOTNÉHO ÚSILIA UŽ V MLADOSTI ZALOŽIL SVETOZNÁMY VIEDENSKÝ SÚBOR KONTRAPUNKTE, KTORÝ VEDIE DODNES. KEUSCHNIG (1940) JE TROJNÁSOBNÝM NOSITEĽOM CENY ALBANA BERGA, BÝVALÝM DLHOROČNÝM PREZIDENTOM RAKÚSKEJ SEKCIE IGNM, BOL ŠÉFDIRIGENTOM NIEKOĽKÝCH SYMFONICKÝCH, RESP. OPERNÝCH ORCHESTROV, INICIÁTOROM MNOHÝCH ZAUJÍMAVÝCH PROJEKTOV... AJ V BRATISLAVE JE DOBRE ZNÁMY AKO ZASVÄTENÝ TLMOČNÍK HUDBY 20. STOROČIA (HOSŤOVAL OPAKOVANE NA FESTIVALE MELOS-ÉTOS), NO AJ AKO ZANIETENÝ INTERPRET KLASICKÉHO REPERTOÁRA. V ROZHOVORE S ALŽBETOU RAJTEROVOU, KTORÝ SA USKUTOČNIL PRI PRÍLEŽITOSTI JEHO JANUÁROVEHO KONCERTU SO SLOVENSKOU FILHARMÓNIOU, SA KEUSCHNIG PREJAVIL AJ AKO MIMORIADNE KRITICKÝ POZOROVATEĽ TENDENCIÍ VÝVOJA HUDOBNÉHO ŽIVOTA NAŠEJ SÚČASNOSTI.

Váš oficiálny životopis je čoraz stručnejší, hoci je naplnený veľkým množstvom aktivít, pozícií, vyznamenaní. Už na začiatku svojej profesionálnej dráhy ste prejavili široké spektrum záujmov.

Študoval som na Konzervatóriu, na Vysokej hudobnej škole a na Univerzite vo Viedni. Bol som klaviristom a hráčom na bicích nástrojoch a popri univerzitnom štúdiu som si tým privyrobil, resp. považoval som to za vyváženie čisto teoretického štúdia praktickou činnosťou. Pre moju hudobnú budúcnosť bolo rozhodujúce stretnutie s Brunom Madernom v čase, keď spolupracoval s Viedenskými symfonikmi – stal som sa jeho asistentom. Raz, keď sám mal nejakú dôležitú prácu, mi celkom bez prípravy „daroval" koncert. Tým ma vrhol do dirigentskej prevádzky, čo nebolo jednoduché práve v kontexte s takým orchestrom ako sú symfonici. Nasledovala Nemecká opera v Berlíne a už som sa z toho nikdy nedostal.



FOTO V. BENKO

Akou dizertačnou prácou ste absolvovali hudobnú vedu?

Študoval som u prof. Schenka, známeho bádateľa v oblasti hudby klasicizmu, u ktorého nebolo možné vybrať si inú tému ako takú, čo bola blízka jeho záujmom. Bola to hudba baroka, čo zase mňa menej nadchýnalo, lebo by som sa radšej bol zaoberal Bergom alebo Webernom. Písal som však o talianskom skladateľovi prelomu z 17. a 18. storočia Nicolovi Matteisovi, ktorý od roku 1700 pôsobil ako koncertný majster viedenskej Dvornej kapely, resp. ako najvýznamnejší skladateľ baletnej hudby po Schmelzerovi. Podarilo sa mi nájsť od neho veľa nového materiálu a na základe toho zhodnotiť jeho tvorbu.

Roku 1965 ste založili súbor Kontrapunkte, ktorý vediete dodnes a ktorý zohral významnú úlohu v hudobnom živote Viedne.

Vždy som sa veľmi zaujímal o novú hudbu a bol som presvedčený, že len za ňu sa môžem naplno zasadiť. Vo Viedni vtedy existoval iba súbor Die Reihe, kde sme všetci účinkovali, prakticky zadarmo a s veľkým nadšením. Ukázalo sa však, že popri avantgarde treba robiť aj niečo iné: pociťovali sme absenciu nadväznosti novej hudby na to, čo bolo pred ňou. Chcel som poukázať na nepretržitú súvislosť s tradíciou, pretože som odmietal pracovať výlučne s avantgardou, ktorá sa dostala do geta, zaujímavého len pre malý okruh ľudí. Mojím cieľom bolo pritiahnuť aj ostatné obecenstvo. Do určitej miery sa to aj podarilo. Dnes však vidím, že všetko bolo márne.

Prečo toľko pesimizmu?

Nie som pesimista, iba realista. Dnešný nezáujem o hudbu je veľmi znepokojujúci.

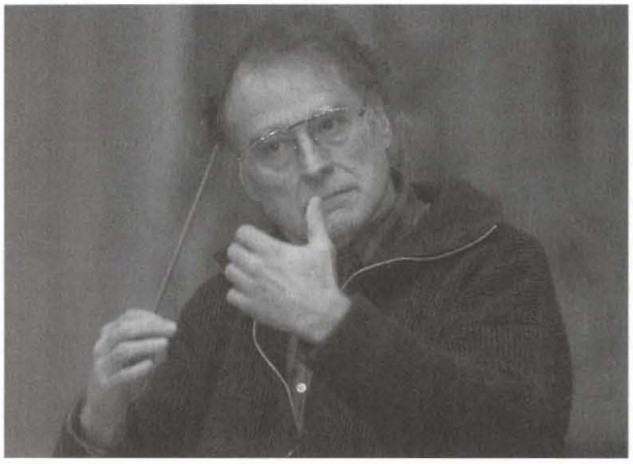
Neustále sa zvyšujúca ponuka hudobných podujatí, aj tých špecializovaných na súčasnú hudbu, hovorí o opaku...

Áno, ale keď sa pozriete pozornejšie, to všetko nemá s hudbou nič spoločné. Ide zväčša o prestížne záležitosti. Predávajú sa už len orchestrálne koncerty (hovorím o Viedni a o Berlíne – tu poznám situáciu z posledného obdobia), lebo ľudí zaujímajú len koncerty veľkých orchestrov s veľkými menami. Ak sa niekomu niečo z programu nepozdáva, resp. ak ho nezaujíma niektorá skladba či skladateľ (a to sa začína už napríklad Pfitznerom), vyjde aj počas koncertu zo sály a dá si šampanské. A je v pohode, aj róby sa vtedy lepšie vynímajú. V Berlínskej filharmónii to takto funguje dvadsať rokov... Neplatí už ani vaše tvrdenie o náraste počtu hudobných podujatí, naopak, nastáva dosť veľký odliv. Možno u vás k tomu ešte nedochádza, ale v Berlíne sa rad-radom škrtajú projekty a v Taliansku, kde som veľa pracoval, sa začal postupný úpadok už v osemdesiatych rokoch... Na projekty, ktoré zostali, nieto peňazí. Súčasná hudba má šancu na niektorých festivaloch. Je zaujímavé, že dnes všetko je možné len v rámci špecifických podujatí. Napríklad festival Wien modern likvidoval modernú hudbu pre celý zvyšok roka. Na jeho podujatia možno vstúpiť prakticky zadarmo, s permanentkou za „babku" navštívite všetky koncerty. Toto zvláštne obecenstvo potom pre zvyšok sezóny zmizne z koncertných siení.

Podobne je to aj u nás. Vidím v tom príťažlivosť inej formy prezentácie. Ale: škodí to hudbe samotnej?
Neškodí to hudbe, ale hudobnej prevádzke. A škodí to najmä počtu koncertov súčasnej hudby. Aj náš súbor Kontrapunkte musel počet svojich koncertov vo Viedni zredukovať. V zásade ide o finančný problém. Veľa sa o tom diskutuje, no vládu to nezaujíma – tá považuje za prioritné problémy s rozpočtom. V Rakúsku už niet ani ministra kultúry.

Je to také dôležité?
Ministerstvo rozdeľuje peniaze. V posledných rokoch za to bol zodpovedný človek, ktorého zaujímali len Rolling Stones, všetko ostatné škrtal. A čo sa raz zruší, už sa nikdy neobnoví... Na druhej strane stúpajú ceny – hudobníkov dnes už nemožno zaplatiť a u nás sa navyše zavádza sociálne poistenie umelcov, čo znamená koniec každého voľného zoskupenia.

Pravdepodobne ide o snahu viac zainteresovať súkromný podnikateľský sektor do financovania kultúry, celkom podľa amerického vzoru.
A vieme, kam to vedie. V Amerike si všetko privlastnila jedna spoločnosť a výsledkom je iba show. Súčasnou hudbou sa zaoberajú len niektoré univerzity, no vzhľadom na veľkosť krajiny je to zanedbateľné.



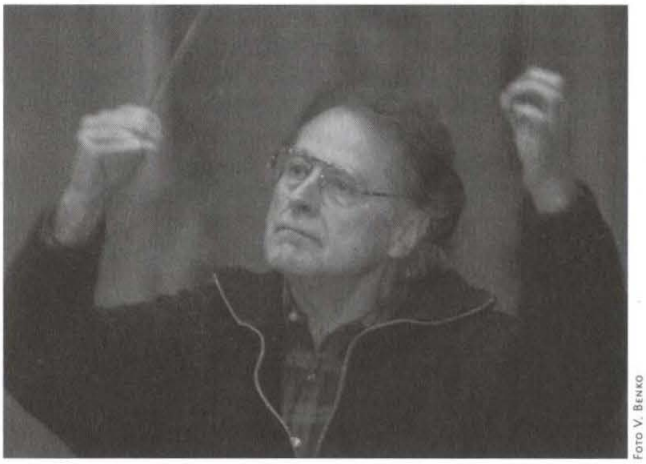


Foto V. Benko

Pre nás, čo pravidelne sledujeme kultúru na západ od nás, je Rakúsko stále vysoko kultúrnou krajinou s mimoriande bohatou ponukou kvalitných a inovatívnych podujatí.
Máte pravdu. Je to jediná krajina, kde je vôbec ešte niečo možné. Platí to najmä pre Viedeň.

Zdá sa nám, že tu nastal výrazný posun od konzervatívnosti k otvorenosti, k modernosti.
A práve tomu v skutočnosti tak nie je. Naopak. Iba krik je väčší. Pre hudbu je to veľmi povážlivé. Predtým sme mali päť súborov pre novú hudbu. Tie pripravili obrovský priestor, na ktorom bolo možné budovať festivaly a pod. Teraz som v programoch Musikvereinu zostal so súborom Kontrapunkte sám, súbor Die Reihe existuje už len pri Rakúskom rozhlase, pre celkom malé, smiešne projekty. Do tretice tu je Klangforum, podporovaný štátom, čo je isto dobré, ale jeho subvencia stačí len na uživenie a prevádzku súboru; na hudbu samotnú peňazí niet. Takisto máme niekoľkých štátnych skladateľov a vôbec to nie sú tí najkvalitnejší, ale tí, čo majú najlepšie kontakty a známosti – sú vývesným štítom. Všetci ostatní – je ich okolo sto – prepadnú cez nemilosrdné sito. To nie je v poriadku. Predtým bolo pole oveľa širšie, iba šumu bolo okolo toho menej.

Teda podľa vás ide o optický klam. Ako to fungovalo predtým, v lepších časoch?
Každý koncert, v ktorého programe bola aj skladba súčasného rakúskeho skladateľa, dostal subvenciu. Hralo sa vtedy veľmi veľa novej rakúskej hudby, až priveľa, čo tiež nebolo dobré. Teraz sme pri opačnom mantineli. Niet už objednávok ani v Musikvereine. Keď som si predtým naplánoval premiéru nového diela, dostal dotyčný skladateľ od ministerstva kultúry objednávku so zaručenou odmenou. Nie veľkou, ale aspoň nejakou. Viedenský Musikverien dnes už takéto podpory nedostáva. Príspevok na naše koncerty bol zredukovaný na tretinu. Hráme už len to, čo zaplatí Musikverein, ktorý usmerňuje program, aby mal zaručenú návštevnosť – príťažliví skladatelia sú napríklad Stravinskij, Janáček, ktorých som vo Viedni presadil práve ja. Na prezentáciu kompozičných noviniek mám dnes dva koncerty oproti niekdajším štyrom. A tie sú tak zle zaplatené, že mám ťažkosti so skúšaním. Podobne je na tom – ako som spomínal – aj súbor Klangforum. A to je hlavný problém: uviesť nové dielo je také drahé, že všetci skladatelia píšu do zásuvky. Proste rozhodujú smiešne, praktické veci... Dnes už ani Rakúsky rozhlas nezadáva objednávky, nerobí takmer nijaké záznamy z koncertov súčasnej hudby.

Zo zahraničnej tlače sa však často dozvedáme o kompozičných objednávkach.
Tie sa dostanú len hŕstke skladateľov, vždy tej istej, z určitých vydavateľstiev. To nie je negatívum, iba konštatujem. Napríklad Schott má svojich skladateľov a z vlastného obchodného záujmu pracuje na tom, aby sa hrali ich diela. Je to uzavretý kruh.

Aspoň to...
Ide o dvoch-troch skladateľov a naozaj nie tých najlepších...

Ako v praxi dochádza k výberu týchto šťastlivcov?
Rozhodujú záujmové skupiny, kontakty, známosti. A politika. A máte ľudí, ktorých vlastne nechcete, ale mať musíte. Všade to tak funguje...

V dejinách, počnúc renesanciou, barokom, to bolo vždy podobné: veľkí mecenáši mali svojich autorov, ktorým poskytli všetko.
Isto. Ale hrali sa aj tí ostatní. Mozart sa netešil takej úcte ako Salieri, ale postupne sa hrali všetky jeho diela už za jeho života...

Poznáte jadro problému?
Podľa mňa zlyhávajú školy. Výlučná orientácia na optiku vďaka televízii a sedeniu pred počítačom vedie k úplnemu zanedbávaniu uší. Na druhej strane všade, kam vstúpite, nepretržite znie hudba, ktorú prijímame pasívne, v dôsledku čoho prestáva existovať zmysluplné aktívne počúvanie. Tí, čo ešte radi chodia na koncerty, sú zasa zneistení spôsobom prezentácie hudby v médiách, ktorý nezodpovedá skutočnosti. Tlač píše o hudbe len preto, aby sa kultúrnopoliticky prejavila. Nikto ju už ani neberie vážne.

Máte návrh na zmenu tohto negatívneho trendu?

Pokračovať vo vlastnej práci, neprestať získavať záujem ľudí. Je pravda, že o hudbu sa vážne zaujímalo vždy len malé percento populácie, ale toto percento je teraz zamerané celkom na minulosť. Vládne totálny historizmus. Sme konzervujúca spoločnosť a rozhodujú ľudia, ktorí sa zaoberajú starou hudbou... Pravdou je aj to, že v poslednom období bola produkcia súčasnej hudby dosť chatrná a nová hudba sa uberá smerom k romantike...

Spomínali ste médiá...

Predovšetkým kultúrne časopisy zodpovedajú za tento posunutý, nepravdivý obraz. Čo je naozaj dobré, si nikto nevšimne a vykrikuje sa o tom, čo za nič nestojí. Prečo sa nehovorí pravda, prečo sa realita neprezentuje taká, aká je?

Asi to všetko súvisí s kultúrnou politikou, so stavom spoločnosti. A na tom ťažko môže jednotlivec niečo zmeniť...

Treba pracovať a byť tŕňom v oku.

Konkrétne? Je potrebné, aby obecenstvo bolo na počúvanie súčasnej hudby pripravené?

Podľa mňa je veľmi dôležité, aby sa informácie pre obecenstvo uverejnili v programoch, ktoré si možno prečítať pred koncertom alebo po ňom. Považujem však za nezmysel koncerty s hovoreným sprievodným textom. Robieval som skla-



dateľské portréty, kde sa sám skladateľ prezentoval obecenstvu, ale ukázalo sa, že obecenstvo nikdy nepoloží otázku, takže diskusia sa nerozvinie a celé podujatie potom nadobudne školácky charakter. Niekedy sa nájde skladateľ, ktorý vie bez opýtania zaujať obecenstvo, ale je to riziko... Stručne: obecenstvo nemusí byť odborne vzdelané, ale je dobré, ak má základné vedomosti a informácie o hudbe.

Konštatovali ste, že kľúčovým problémom pre situáciu v hudbe je školský systém. Náhrada sa hľadá v edukačných programoch hudobných inštitúcií pre školské deti.

Je to veľmi dôležité a robievali sme to so súborom, chodili sme aj do škôl. Najprv sme hrávali pre celú školu, potom sme zistili, že pozornosť je tým väčšia, čím menšie sú skupiny detí, pre ktoré hráme; preto sme začali chodiť do tried, kde učiteľ žiakov vopred pripravil, takže nebolo ťažké nadviazať kontakt, rozhovor. Okrem toho sme vyberali program príťažlivý pre deti (súbory bicích nástrojov, saxofónové kvarteto a pod.). Hudobná výchova je dnes na celkom zlej ceste, lebo sa len teoretizuje a nemuzicíruje, nepočúva sa hudba, nehľadá sa motivácia pre deti.

Doteraz sme hovorili predovšetkým o situácii v súčasnej hudbe, ktorá je stredobodom vášho záujmu. A hoci vás mnohí určite zaradili do zásuvky hudby 20. storočia, váš životopis svedčí o tom, že rovnakou mierou dirigujete aj zvyšný, tradičný repertoár.

Dirigujem všetko – od klasicizmu po súčasnosť. V Miláne som dlhé roky dirigoval na koncertoch v rámci Pomeriggi musicali výlučne klasiku, Schuberta, Brahmsa a len opatrne som sa pokúšal zaradiť aj diela 20. storočia; až neskôr sme tam začali organizovať festival súčasnej hudby... Hudba predbaroková bola už v mojej mladosti doménou Nicolausa Harnoncourta. Vtedy oba súbory, jeho a môj, tvorili tí istí hudobníci, členovia orchestra Viedenských symfonikov. Neraz dirigoval prvú polovicu koncertu Harnoncourt, vtedy violončelista u symfonikov, druhú ja, hráč na bicích nástrojoch a na klavíri tamtiež. Vtedy sme si celkom dobre rozumeli...

Máte osobitné lásky v tristoročnej hudobnej literatúre?

Ťažko sa mi na túto otázku odpovedá. V skutočnosti vlastne nie som hudobníkom. Moje myslenie bolo v najdôležitejšom období života, do 25 rokov, zamerané na filozofiu, kým som nedošiel na to, že tu sa vždy inými slovami hovorí to isté alebo opak, čo je opäť to isté. Nevyrástol som s predstavou, že budem hudobníkom. Mal som hudbu veľmi rád, stále som sa jej popri štúdiu venoval, no zo zdravotných dôvodov som musel aj veľa športovať (dostal som sa aj do olympijského tímu); bol som aj extrémnym horolezcom – prosto robil som veľmi veľa vecí. Denne som bol na koncerte (nie v opere)... Bol som desať rokov hudobným riaditeľom v Theater des Westens, mal som angažmány v Deutsche Oper v Berlíne, aj



Foto V. Benko

vo viedenskej Štátnej opere, vo Volksoper a napriek tomu jednoznačne uprednostňujem koncerty. Moje myslenie smeruje skôr od súčasnosti k budúcnosti. Ak teda mám odpovedať na otázku, čo by som si vzal so sebou na opustený ostrov: možno *Wozzecka*, hudbu Richarda Straussa (*Elektru* a *Salome*), výber z Wagnera. Aj Verdiho *Otella*, nie jeho diela mladosti (neznášam hlasovú akrobaciu)... Veľmi rád sa zaoberám medzižánrami, ale s obľubou som si odskočil aj na opačnú stranu: vo Volksopere som robil mimoriadne úspešný muzikál, ktorý bol svojho času objavom...

Váš prehľad o súčasnej hudbe vám umožňuje orientovať sa v jej rozsiahlom diapazóne. Ako vidíte tendencie jej budúceho vývoja?

Mám pocit, že dnes možno písať všetko. S výnimkou toho, ak sa skladateľ upíše určitému smeru z ekonomických dôvodov. A to je prípad približne 80 % ľudí, stále verných darmstadtskej škole, ktorá je dávno beznádejne zastaraná, ba mŕtva. Jej sú zaviazaní dnes zdanlivo dôležití skladatelia, ktorí neprniesli nič nové, iba veľa teoretizujú. Ďalší smer predstavujú skladatelia, ktorí s tým nechcú mať nič spoločné, označujúc Darmstadt za znásilňovanie. To sú tí, čo sa vyznačujú určitým individualizmom, ktorý mi je celkom sympatický.

Vďaka spolupráci napríklad s Boulezom poznám dôverne aj hudbu, ktorú on reprezentuje; do nej však nemožno vnášať priveľa emócii, pretože tie nie sú veľmi želané. Preto som rád, keď potom pracujem s hudbou, nadväzujúcou na tradíciu a čerpajúcou z nej, s hudbou, ktorú mnohí veľmi rýchlo

označia ako starú, epigónsku. Aj to je tendenčné. Všetko sú to zbytočné slová, reči, ktoré hudbe veľmi škodia... Nie je možné predpovedať, kam to všetko smeruje. Ukáže sa to, ako obvykle, o 30-40 rokov neskôr... Pokiaľ ide o mňa ako dirigenta, nech robím čokoľvek, snažím sa s dielom identifikovať, inak to ani nie je možné.

Nemožno sa spoliehať na selekciu publika?

Publikum reaguje veľmi rôzne. A Darmstadt má tiež svojich stálych neúnavných prívržencov: je to ako tajný spolok, kde sa všetci schádzajú, vzájomne sa poznajú.

Podľa akých kritérií si zostavujete repertoár?

Nemám repertoár v bežnom zmysle slova. Len čo som niečo dirigoval, odložím partitúru, t. j. na rozdiel od mnohých dirigentov nie som zberateľom partitúr. Ak sa k istému dielu náhodou opäť dostanem, snažím sa, aby som ho interpretoval celkom inak. Najradšej sa zaoberám dielom, ktoré som ešte nikdy nedirigoval. Ak sa k niektorej kompozícii predsa vrátim (a musím priznať, že sú aj také, ku ktorým som sa vracal častejšie, napríklad k dielam predstaviteľov druhej viedenskej školy), potom sa snažím dirigovať z inej partitúry, aby som nebol zaťažený vlastným starým pohľadom na ňu, ktorý sa odráža v mnohých mojich záznamoch v notách. Hoci, pravda, celkom nemožno zabudnúť na dielo, s ktorým sa človek už raz dôkladne zaoberal. Vyhýbam sa aj štúdiu s prípadnými nahrávkami, stačí mi partitúra. Chcem si zabezpečiť šancu urobiť niečo celkom na základe vlastného úsudku, vlastnej predstavy. Nezaujíma ma interpretačná tradícia.

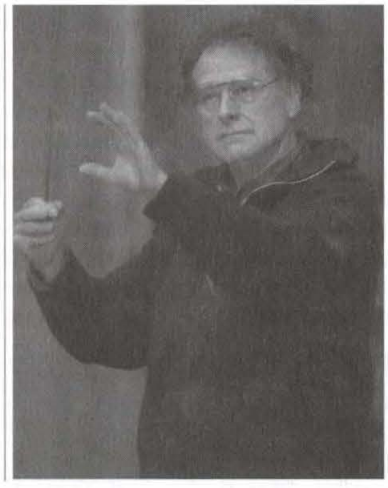


FOTO V. BENKO

Nie je to asi ľahké, keď – najmä v klasickom repertoári – sme priam atakovaní ponukou množstva nahrávok...

Neznášam kompaktné disky, nijaké nemám a tie, ktoré som sám nahral, som si nikdy nevypočul. V súkromí nijakú hudbu nepočúvam. Najradšej mám ticho. Preto rád chodím po horách.

Aký je váš názor na kritické edície?

Je to iste zaujímavé, ale zároveň symptomatické pre dobu: sme múzeum. Nezaujímajú nás partitúry nových diel, ktoré sú často žalostné, ale stará, resp. staršia hudba.

Pracujete s rôznymi orchestrami v rôznych krajinách. Stáva sa, že ste konfrontovaný s telesom, kde nefunguje komunikácia?

Keď prídem niekam po prvýkrát, nemám nikdy problémy. No keď je dirigent pridlho angažovaný u orchestra, môžu vznikať mimohudobné trecie plochy. Preto sa najradšej vraciam na tie isté miesta po 2–3 rokoch; tým si vzájomný vzťah zachováva sviežosť, vzájomnú sympatiu. Aj do Bratislavy chodím rád, vždy ma tu vítajú s otvoreným náručím a práca je veľmi príjemná. Pritom som v rámci festivalu Melos-Étos dirigoval aj programy, voči ktorým orchester spočiatku nebol priveľmi pozitívne naladený. V zásade vždy záleží na prezentácii dirigenta, ktorý musí hudobníkov presvedčiť nielen o svojich schopnostiach, ale aj tým, že sa za študované dielo plnou mierou zasadzuje.

Majú orchestre vzhľadom na svoju zemepisnú polohu určité typické spoločné, resp. rozdielne charakteristické črty? Nazvime to trebárs črtami národnými...

Podľa mňa reagujú rovnako orchestre v regióne Drážďany – Viedeň – Budapešť – Bratislava – Miláno. Orchestre z južnejších oblastí reagujú inak, pričom nám sú bližší Taliani než Francúzi, ktorí reagujú celkom odlišne. Celá západná časť Európy je odlišná. Veľa som dirigoval vo Francúzsku aj v Holandsku a v Anglicku. V týchto oblastiach pociťujeme akýsi odstup, kým tu, v strede Európy, sú reakcie okamžité, rozumieme si.

Existuje ideálny orchester?

Som Viedenčan... Istý čas som paralelne viedol súbor pozostávajúci z najlepších hudobníkov La Scaly, komorný súbor hráčov Berlínskeho filharmonického orchestra a súbor Kontrapunkte, ktorý zasa tvoria Viedenskí filharmonici. Rozdiel medzi nimi spočíval azda v tom, že Viedenčania reagujú asi o tretinu rýchlejšie, a to tak, že mozartovskú tradíciu vnášajú do moderny. Považujem to za mimoriadne dôležité.

Vo svete sú aktuálne mládežnícke orchestre, v ktorých sa mladí hudobníci z rôznych kútov sveta stretnú na niekoľko týždňov. Nemajú spoločnú orchestrálnu tradíciu a neplatí tu ani spoločný regionálny či národný pôvod. Napriek tomu koncerty, ktoré produkujú, sú ako malé zázraky.

Nezabúdajte, že tieto orchestre skúšajú celkom ináč ako profesionálne telesá, sú celkom ináč pripravované, nedostávajú nijakú odmenu, čo považujem za ich nekonečné využívanie. Pre mnohých mladých hudobníkov je to však príležitosť na muzicírovanie a je to aj akási burza talentov: neraz som si z týchto orchestrov vybral hráčov pre svoje projekty. Neslobodno tiež zabúdať, že mladí hudobníci majú čoraz menšiu šancu dostať sa do bežného orchestra – aj tých je totiž čoraz menej. V tejto súvislosti nerozumiem, prečo školy produkujú toľkých hudobníkov, veď príležitostí na uplatnenie je stále menej. A školy zároveň strácajú úroveň; v minulosti totiž boli pedagógmi tí najlepší hudobníci, dnes sa nimi stávajú tí, čo boli ako výkonní hudobníci neúspešní. Našťastie, existujú mimoriadne talenty, ktoré sa presadia samé...

...alebo sa prepadnú v sieti. Viete si predstaviť systém, ktorý by túto zvrátenosť narovnal?

Musí sa nájsť niekto, kto podporí nielen to, čo sa už osvedčilo, čo je dávno etablované, kde niet sporu o kvalite a kde nemôže dôjsť k omylu, ale aj to, čo je naozaj dôležité.

Ste činný pedagogicky?

Nie, ale na viedenskom Konzervatóriu pripravujem s najlepšími poslucháčmi ročne štyri koncerty.

Ste muzikológ. Píšete?

Nie.

Hráte komornú hudbu?

Nie, bol som klaviristom, ale ako horolezec som si v extrémnom teréne dovolil 30-metrový pád, ktorý zanechal stopy.

Trošku riskantný šport pre hudobníka.

Už som povedal, že som nebol hudobníkom, dodnes ním nie som. Ešte stále neviem, čím chcem byť...

...ešte máte čas rozhodnúť sa...

Pochádzam z právnickej rodiny. Starý otec bol prezident Ríšskeho súdu, matka bola prvá sudkyňa v Rakúsku, otec právnik – teda samí právnici, takže bolo celkom samozrejmé, že i ja budem vykonávať túto profesiu. Pripravoval som sa na ňu, no v lete po maturite som si uvedomil, že som skôr za neprávo ako za právo, prečo to teda mám robiť? A odvtedy neviem, čo mám robiť...

Dovolím si citovať vás: to, čo ste robili doteraz – už takmer štyri desaťročia... Zostávajú po takej bohatej a mnohostrannej umeleckej kariére ešte nesplnené sny?

Rád by som dirigoval premiéru diela, o ktorom viem, že je dobré, že bude mať pozitívnu odozvu. Teší ma aj to, keď prídem k orchestru, ktorý nehrá celkom bez záujmu...

Alexander Moyzes
Symfónia č. 7 pre veľký orchester op. 50

Ľubomír Chalupka

S menom Alexandra Moyzesa (1906–1984), najstaršieho príslušníka generácie slovenskej hudobnej moderny, ktorá sa formovala v medzivojnovom období a v ďalších desaťročiach potom prispievala k polyštýlovému vývinovému profilu domácej skladateľskej tvorby, sa spájal prívlastok reprezentatívneho symfonika, autora prvej slovenskej symfónie, po ktorej priebežne písal ďalšie; posledná, *12. symfónia* mala premiéru v roku skladateľovho úmrtia. Vzhľadom na sústavnosť, s akou sa Moyzes vybranému druhu inštrumentálnej hudby venoval, možno predpokladať, že rad jeho symfónií pomôže postihnúť jeho kompozično-technické majstrovstvo, bude dokumentom umeleckého vypätia a osou autorského vývinu, najmä ak vieme, aký dôraz vo svojej pedagogickej praxi kládol práve na útvar symfónie ako na dôkaz technickej pripravenosti adeptov pre skladateľskú profesiu. Vďaka triezvej reflexii prístupného Moyzesovho symfonického odkazu sa však ukazujú nielen progresívne, ale aj limitujúce faktory skladateľovho hudobného myslenia. Už v *1. symfónii D dur* op. 4 (jej prvou časťou roku 1928 absolvoval pražské Konzervatórium a o rok neskôr sa kompletným cyklom predstavil bratislavskému publiku) sa stabilizovali jeho východiskové predstavy o symfónii ako druhu, ktorý sa ani v 20. storočí nemá spreneveriť dedičstvu klasicistickej a romantickej tradície, založenej na tematickom a náladovom kontraste, na evolučnej povahe hudobného procesu, na záväznosti motivických nápadov pre stmeľovanie cyklického celku prostriedkami variačnej techniky, na využití dispozičných možností veľkého orchestrálneho aparátu na vyostrenie kontrastov, na šírku expresie a polyfonickú prepracovanosť nastolených myšlienok.



FOTO ARCHÍV

Mnohé z týchto predstáv, ktorých sa v podstate nevzdal do konca života, boli totožné s estetickým obzorom Moyzesovho pražského učiteľa Vítězslava Nováka a zároveň konfrontované s programom vytvorenia moderného typu slovenskej národnej hudby. Azda preto sa Moyzes už v prvom tvorivom období priebežne vracal k pôvodným verziám svojich orchestrálnych skladieb a dopracovával ich pod tlakom autokritickosti. Po revízii *1. symfónie* rovnako postupoval aj v prípade *2. symfónie* op. 16. Jej prvá verzia z roku 1932 zodpovedala – pravdepodobne inšpirovaná tvorbou Gustava Mahlera – typu vokálnej symfónie (so zaradením 3 piesní na texty Ladislava Novomeského do symfonického cyklu). Jej prepracovanie spočívalo vo vytvorení novej inštrumentálnej časti a vyčlenení piesní do samostatného opusu. V obidvoch symfóniách skladateľ predstavil základné zdroje vlastného poňatia symfonickej konfliktnosti – napätie medzi intímnou atmosférou lyrických adagiových myšlienok a vitálne pulzujúcou hudbou založenou na expresivite gradácií a kontrastov, chápanie finálnej časti ako vrcholu tektonického celku, umožňujúceho konfrontáciu motivických tvarov použitých v prechádzajúcom priebehu, prepájanie typu modálnej diatoniky na báze rozšírenej tonality s impresionistickou farebnosťou a náladovou určitosťou i rodiacu sa náklonnosť k romantizujúcej programovosti. (Už pri premiére prvej verzie *2. symfónie* roku 1933 uviedol jej autor v bulletine zámery – viažuce sa na okrajové časti skladby: „zvýrazniť nekľud vtedajšieho života a túžbu po vyslobodení z neho", resp. „velebné volanie o lepší život"). V časovej blízkosti uvedenia *2. symfónie* vzniklo *Dychové kvinteto* op. 17, ktoré sa stalo základom neskoršieho inštrumentačného dotvorenia do podoby *3. symfónie*. Komorné zvukové prostredie a päťčasťový pôdorys typu suity sprostredkovali tu odklon od romantizujúceho tieňovania kontrastov k rovine neoklasicistického muzicírovania a nadľahčenej gracióznosti francúzskeho typu.

V čase medzi vznikom pôvodného materiálu prvej trojice symfónií a realizáciou ich prepracovanej verzie sa kryštalizoval Moyzesov záujem o osobité transformovanie štrukturálnych osobitostí slovenského piesňového a tanečného folklóru a o vytvorenie vlastného orchestrálneho tlmočenia emocionálnej príchylnosti k domácim koreňom. Už v spievanej suite *Na horách spievajú* op. 15, napísanej roku 1933, sa pri úprave ľudových piesní popri využití charakteristických modálnych tónin a farebne cítenej harmónii, ťažiacej z vyšších tercových zostáv, objavil akcent na idylické vykreslenie prostredia slovenskej prírody i pohybový kontrast, čerpajúci z rytmu ľudového tanca a symbolizujúci prítomnosť človeka v rustikálnom vrchárskom prostredí. Túto štylizáciu považoval Moyzes za vhodnú pre uplatnenie aj na pôde autonómnej opusovej tvorby. Kým v prvých dvoch symfóniách za pohybový kontrast v tanečných častiach zvolil klasický menuet, resp. gavotu, v *Dy-*

chovom kvintete, resp. v *3. symfónii*, v strednom diele scherzóznej tretej časti využil názvuk na charakteristiky autentickej ľudovej inštrumentálnej hudby (metrický presun prízvukov na ľahkú dobu, bourdonový sprievod), a vo štvrtej časti imituje typ pastierskeho preludovania na píšťale. Prehĺbenie ilustratívnych prvkov v inštrumentálnej hudbe s posilnením programovej inšpirácie nachádzame v dvoch skladbách: v predohre *Jánošíkovi chlapci* (1934) a v suite *Dolu Váhom* (1936). V predohre *Jánošíkovi chlapci* sa už kryštalizuje symfonická koncepcia náladovej inštrumentálnej kompozície. Úvodná hudba evokuje prírodné prostredie, sonátová forma umožňuje konfrontáciu kontrastného myšlienkového materiálu, vrcholiaceho v záverečnom zbojníckom tanci. Lapidárnosť nápadov a ich evolučné spracovanie predstavovalo v čase vzniku diela reprezentatívny variant neofolklorizmu, ktorý musel sviežo pôsobiť v kontexte vývoja medzivojnovej európskej hudobnej avantgardy (predohru roku 1936 úspešne uviedli na Medzinárodnom festivale súčasnej hudby v Stuttgarte a zároveň vyšla v Universal Edition vo Viedni). Prvú verziu symfonickej suity *Dolu Váhom* vytvoril Moyzes z hudby pôvodne komponovanej k rozhlasovému pásmu Váh. Tu sa už kodifikoval romantizujúci individuálny štýl, ktorým skladateľ osobite reagoval na folklórne podnety a ktorý sa stal záväzným pre jeho ďalšie tvorivé obdobie.

Uvedomenie si naznačených východísk i stimulov rýchleho tvorivého dozrievania Alexandra Moyzesa umožní objektívne posúdiť i výsledný tvar *7. symfónie*. Dielo vzniklo v prvej polovici 50. rokov, v období, ktoré v duchu simplifikovaných predstáv o „socialistickorealistickej" hudobnej tvorbe vyžadovalo predovšetkým deklaratívnu ideovosť, priamočiaro vyjadrenú vo vokálnych útvaroch dobovo „priliehavými" textami, zjednodušenie kompozičných prostriedkov pod egidou „návratu ku klasikom", národnosť tlmočenú monumentálnou štylizáciou slovenského piesňového folklóru a ľudového tanca ako predpoklad stierania hraníc medzi úžitkovou, zábavnou a tzv. vážnou hudbou. V čase, keď v slovenskej hudbe vznikalo pri napĺňaní týchto vulgárne sociologických predstáv a požiadaviek množstvo konjunkturálnej hudby, zastúpenej masovými piesňami, ľudovými kantátami a tvorbou pre novovzniknuté folklórne súbory, sa od inštrumentálnej tvorby vrátane symfónií vyžadovala predovšetkým programovosť, stavebná prehľadnosť, priorita melodického myslenia, harmonická nekomplikovanosť. Ak sa v pomerne skromnej symfonickej produkcii z tohto obdobia mala zachovať určitá úroveň profesionálnej kompozičnej techniky, museli skladatelia siahnuť po tvorivých kompromisoch, prijať nielen v nadpise (roku 1951 vznikla Moyzesova *6. symfónia „Pionierska"* a *Mierová symfónia* Šimona Jurovského, roku 1955 Kardošova *2. symfónia „O rodnej zemi"*), ale aj v koncepcii písaných diel uplatňovať viaceré dobové normy. K skladateľom, ktorí ochotne podstupovali riziko takýchto kompromisov, patril aj Alexander Moyzes.

Táto ochota vyplývala predovšetkým z toho, že uvedené simplifikujúce normy a požiadavky neboli veľmi vzdialené od predchádzajúceho Moyzesovho štýlového vývoja. To mu umožnilo – na rozdiel od iných príslušníkov jeho generácie – zachovať aj kontinuitu vlastného symfonického myslenia a dosiahnutú úroveň kompozičnej techniky v období pred nástupom totalitnej kultúrnej politiky v roku 1948. Idea programovosti a folklorizujúceho typu národnej hudby, pestovaná cieľavedome v inštrumentálnej tvorbe tejto generácie v rokoch vojnového Slovenského štátu, nielen vystužila definitívnu verziu suity *Dolu Váhom*, dopísanú roku 1945, ale aj poznačila autobiograficky zamýšľanú *4. symfóniu*, premiérovanú roku 1947. V nej sa Moyzes, využijúc staršie náčrtky plánovanej hudby k rozhlasovým hrám *Herodes a Herodias* a *Ľudovít Štúr*, zameral na pôde monumentálneho symfonického útvaru, pôvodne jednočasťového, trvajúceho temer 60 minút, na prehĺbenie techniky monotematického prepracovania vstupných tematických nápadov, siahajúcich od rozsiahleho meditatívneho úvodu cez exponovanie kontrastných nálad a ich dramatickú konfrontáciu k optimistickému záveru. Programovú proveniencu skladby vyložil ilustratívnym spôsobom: „...napriek tiesni, obave a zlej predtuche ľud pracuje, vyspevuje si, i krása slovenskej prírody zostala zatiaľ ušetrená od vojny. Hrozivá nálada sa však vráti a nadobúda také rozmery, že nemožno mlčať. Pokoj a spev doznievajú a zčista-jasna národ stojí pred rozhodnutím. Všetka krása je pridusená, pravda rozšliapaná, iba smrť a skaza sa vlúdili do nášho domova. Náhly zlom ... zvestuje radosť, tanec, opojenie z prichádzajúceho nového života." V tejto symfónii Moyzes prepája model absolútneho typu inštrumentálnej hudby s jej programovým výkladom, zámer po subjektívnej reflexii vojnových udalostí s objektivizovanou predstavou Slovenska, zbavujúceho sa hrôz vojnového ničenia, typ expresívnej hudby, v mnohom blízky symfonickej dikcii Arthura Honeggera a Dmitrija Šostakoviča (ich tvorbu Moyzes nemohol v tom čase poznať), s folklórnymi intonáciami, širokodychosť až zdĺhavosť úvodného obrazu s lapidárnymi myšlienkami vo finálnej časti (v nej sa objavuje zaujímavá štylizácia polky smetanovskej proveniencie, symbolizujúcej povojnové obnovenie Československa). Táto mnohosť sa stala zdrojom nespornej vnútornej rozpornosti i myšlienkovej redundantnosti skladby, ktorú nepreklenul ani dôsledný monotematizmus.

Roku 1948 upravil Moyzes predohru *Jánošíkovi chlapci* pre veľké symfonické obsadenie a vytvoril spievanú suitu pre sólové hlasy, miešaný zbor a orchester *Znejú piesne na chotári* op. 40. Nadviazala na jeho predchádzajúce úpravy slovenských piesní – vokálno-inštrumentálne montáže z konca 30. rokov (*Hore dedinou* op. 31; *Spievajú, hrajú, tancujú*). Spôsob zvukovo monumentálneho prístupu k folklórnemu materiálu, s vystihnutím kontrastných nálad i melodickej aj rytmickej zemitosti slovenského folklóru, Moyzes prirodzene uplatnil pri písaní hudby pre prvý program novozaloženého Slovenského ľudového umeleckého kolektívu (SĽUK) ako profesionálneho štátneho súboru piesní a tancov (v rokoch 1949–1950 bol jeho prvým umeleckým vedúcim). *Zbojnícky tanec* z tohto programu, ktorý sa potom stal základom cyklu *Tance z Pohronia* op. 43, má dvojdielny pôdorys s hudbou navodzujúcou malebný obraz prírodného prostredia, ktorá bezprostredne vyústi do pregnantného tanečného rytmu a atmosféry bujarej veselosti. Roku 1952 napísal pre SĽUK *Piesne z Detvy* a *Valaský tanec*. Táto druhá kompozícia so zhodným tektonickým pôdorysom ako *Zbojnícky tanec* sa stala myšlienkovým základom *7. symfónie*.

Moyzes, nespokojný s monolitom svojej *4. symfónie*, ju prepracoval vyostrením kontrastov medzi jednotlivými časťami cyklu. V snahe o zjednodušenie technicky náročnej monotematickej stavebnosti súčasne siahol po striedmom tvare *Malej vrchovskej symfónie* svojho otca Mikuláša a zdokonalil niektoré jej stavebné jednoduchosti a inštrumentálnu faktúru. Takto upravené dielo – bez podstatného zásahu do melodicko-harmonickej štruktúry pôvodiny – predstavil roku 1949 ako svoju *5. symfóniu* s podtitulom „Ľudová symfónia – Na pamiatku drahého otca". O dva roky neskôr vznikla z hudby staršieho *Concertina* op. 18, ktoré roku 1941 zamýšľal prepísať na klavírny koncert, cyklická päťčasťová *6. symfónia* op. 45, ktorá svojím nadpisom („Pionierska"), ako aj výkladom jednotlivých častí splácala daň dobovým požiadavkám kladeným na programovú inštrumentálnu hudbu. I v celku tejto symfónie sa zračí zreteľ-

ný rozpor medzi jednoduchou až primitívnou hudbou prvej a štvrtej časti a pripomenutím si vlastných prostriedkov evolučného rozvíjania (konfrontácia motívov na pôdoryse sonátovej formy v druhej časti, fugato vo finále) a výrazovej koncentrácie v meditatívnom *Largu* (jeho náladovú moduláciu musel skladateľ „vysvetľovať" na prehrávke ako „zamyslenie sa nad osudom detí v kapitalistických krajinách, ktoré sa nemôžu tak hrať ako naše deti").

V rokoch 1949–1953, teda v čase najtuhšieho tlaku dogmatických kritérií na slovenskú hudobnú tvorbu, napísal Moyzes 25 skladieb. Okrem spomínaných inštrumentálnych opusov, ku ktorým treba priradiť symfonickú predohru *Februárová* op. 48, a kompozícií pre SĽUK pružne napĺňal dobové požiadavky (vytvoril dve kantáty pre miešaný zbor a orchester, nevyhol sa ani úžitkovému primitivizmu častušiek, pochodov a masových piesní). Po vzniku hudby k filmu *Mladé srdcia* op. 49 sa však na temer tri roky odmlčal. Pravdepodobne zbieral odvahu na hudobné pretlmočenie subjektívnych pocitov – na vyrovnávanie sa s odochodom staršej, 18-ročnej dcéry Marty, ktorá zomrela roku 1951. Až koncom roku 1954, v čase, keď sa individuálne stvárnená výpoveď už nehodnotila ako „únik od aktuálnych problémov" a inštrumentálna tvorba začala zaujímať rovnocenné miesto vedľa vokálnych žánrov, začal písať hlboko prežitú hudbu *Larga*, zamýšľaného ako tretia časť koncipovanej *7. symfónie* op. 50, dedikovanej „pamiatke našej drahej dcérušky". (Toto venovanie však nie je vo vydanej partitúre symfónie uvedené.) Dielo dokončil v jarných mesiacoch roku 1955 a v októbri malo premiéru v rámci Prehliadky novej tvorby (spojenej s prvou konferenciou Zväzu slovenských skladateľov) v podaní Slovenskej filharmónie pod taktovkou Ladislava Slováka.

Ak počnúc *4. symfóniou* nachádzame v Moyzesovom koncepte symfonického útvaru popri akcente na kompozično-technickú disciplínu aj stavebné nelogickosti, vedomú simplifikáciu i kontrastovosť, prerastajúcu do rozpornosti, *7. symfónia* nadviazala na tieto limitujúce faktory skladateľovho vývoja. V mnohom sú ešte prehĺbené – celok, plánovaný ako štvorčasťový tradičný symfonický cyklus sa zreteľne rozpadá na dva, temer nesúvisiace hudobné bloky – prvú a druhú časť tvorí v základe *Valaský tanec* pre orchester op. 44, zamýšľaný ako vhodný príspevok pre choreografický program SĽUK-u pre sezónu 1952, aj finále sa viaže na tanečné motívy. Voči hudbe, rutinovane spoliehajúcej sa na nosnosť folklórnych inšpirácií v ornamentálnej a zvukovo preexponovanej podobe stojí tretia časť – romanticky otvorený žiaľ v tónoch, lyricko-meditatívna, vzrušená i katarzne zmierlivo presvetlená tryzna za milovanou bytosťou. Aj keby sme prijali možný programový výklad, totiž chápanie smútku človeka ako súčasti osudu celého spoločenstva a keby sme akceptovali skladateľovu optimistickú vieru v možný bezproblémový prechod „od utrpenia k radosti" – presila tanečnej bujarosti v symfónii, štýlovo ťažiacej z romantickej proveniencie psychologicky neobstojí. Úvodná časť, resp. diel *Pastorale*, prináša ilustratívne priamočiare, idylicky zafarbené intonácie – kombinácia flauty s harfou a čelestou, príznačná pre Moyzesovu predstavivosť farebne malebnej, zvukovo krehkej a impresívnej statiky, evokujúcej krásu horskej prírody Slovenska, sa uplatnila nielen v pôvabných folklórnych žánrových obrázkoch, ale mala tiež svoje miesto už v *1. symfónii* (*Adagio*) a nachádzame ju aj v skladateľovom epilógu – *12. symfónii*. Nie náhodou hlavica vstupnej témy (Pr. 1) je príbuzná začiatočnému motívu zo suity *Dolu Váhom*. Postupné navodzovanie nálady typom introdukčnej symfonickej hudby, pripravujúcej motivické jadrá pre ich následné rozvinutie, našlo pevné miesto vo viacerých Moyzesových dielach, pred *7. symfóniou* (2. a 4. *Symfónia, Jánošíkovi chlapci, Tance z Pohronia*, predohra *Februárová*) i po nej (*Gemerské tance* op. 51). I ďalšia téma, uvedená v anglickom rohu, udržuje vstupnú bukolickú náladu a eliminuje náznaky tematicky kontrastných zdvihov v sláčikoch. Skromnosť exponovaných myšlienok na pôde trojdielnej formy nestačí na symfonické rozvíjanie, preto po krátkom vnútornom rozšírení sa vracia úvodná hudba. Ústi bezprostredne do druhej časti, typu scherza, kde sa naplno rozvinú tri tanečné myšlienky. Moyzesova invencia, ktorá vyrastala z citlivosti na modálne charakteristiky slovenskej ľudovej piesne, preferuje najmä mixolydický a lydický modus, ale v tejto časti našiel miesto aj tzv. chromatický mezotetrachord (Pr. 2) s hiátom uprostred. Zaradenie ľudového tanca do symfonického cyklu, s dôrazom na jeho rytmickú stabilitu, je v celku *7. symfónie* dôležité, dominuje s prihliadnutím na jeho pôvodné choreografické poslanie vo *Valaskom tanci*. V Moyzesovej symfonickej tvorbe sa už predtým naznačilo vo finále *4.* a v *5. symfónii*. Tanečný motív sa využíva expozičným spôsobom, Moyzes rešpektuje jeho základný rytmicko-metrický pôdorys, dvojdobé metrum v rámci časti nikde neporušuje, odvíja sa pravidelne, bez variabilných rytmicko-metrických presahov (s výnimkou presunu prízvuku na ľahkú dobu), štylizáciu ľudovej tanečnosti realizuje priamočiaro, v dostatočnej vzdialenosti od rafinovaných rytmických folklorizmov v hudbe Bartóka či Stravinského. Aj synkopický incipit tretieho motívu *Scherza* (Pr. 3) sa rýchlo nivelizuje. Jediný kontrast vyplýva z rôzneho inštrumentovania motívov, podieľajúceho sa na stupňujúcej živelnosti pohybového pulzu.

Largo, ťažisko a podstata *7. symfónie*, svedčí o skladateľovej koncentrovanosti, emocionálnej hĺbke a presvedčivosti hudobnej výpovede. Autor uplatnil vlastný inštinkt pre symfonicky

Pr. 1



Pr. 2



Pr. 3



Pr. 4



nosné napätie medzi jednotnou meditatívnou náladou vyvierajúcou z melodicky široko vyklenutej vstupnej témy (Pr. 4), a evolučnými variantmi a čiastkovými, kontrastne pôsobiacimi motivickými odvodeninami z exponovaného tvarového celku. Zvolil účinné gradácie i odlivy kulminácie expresivity, osviežil výsostne homofónnu faktúru pripomenutím individuálneho zmyslu pre polyfonickú konfrontáciu kontrastných nápadov, vylúčil väzbu na folklórne zakotvenú melodiku a rytmiku (s výnimkou pripomenutia druhej bukolickej témy z úvodu symfónie). Hudba tretej časti nezaprie názvuky na novoromantickú symfóniu, dur-molovým zakotvením, sústredenosťou a dôstojnosťou pripomína tvorbu Mahlera, priebežnou polytonalitou Honeggera a Šostakoviča. Psychologicky účinné odmlčanie sa celého orchestra na vrchole zvukovej a výrazovej kulminácie, tesne pred záverom s obnaženým nárekom sólového basklarinetu v hlbokých polohách, bolo možno inšpirované podobným miestom v závere Šostakovičovej *10. symfónie*, premiérovanej v Bratislave pol roka pred dokončením Moyzesovho op. 50. Obsahovo zdôvodnená je aj transformácia skladateľovho zmyslu pre optimistické zavŕšenie dramatického symfonizmu do tónov očistnej katarzie, tlmočených sordinovanými sláčikmi a jemným hlasom sólových huslí. Možno bez zveličenia povedať, že koncepcia *Larga* je dostatočne nosná pre samostatnú symfonickú skladbu a že len Moyzesova úcta ku konvenciám viedla k vytvoreniu *7. symfónie* ako cyklického útvaru.

Pr. 5



V rámci zachovávania konvencií sa pripojila k takmer 15 minútovej hudbe *Larga* záverečná časť. Nezaprie svojho autora ako majstra evolučne rozvinutej tematickej práce na pôde rozšírenej sonátovej formy. Predstava symfonického finále ako technicky dômyselnej kombinačnej a variačnej syntézy predchádzajúcich myšlienok, ktorú sa Moyzes usiloval realizovať počnúc *1. symfóniou*, však v prípade *7. symfónie* vyústila do nie celkom presvedčivého zámeru vytvoriť po vrchole ďalší, v mnohom nadbytočný vrchol. Nové tanečné myšlienky (Pr. 5), konfrontované s reminiscenciou na pastorálnu hudbu úvodu, sa znovu viažu na dualizmus idylickosti a tanečnej vitality. V dôsledku použitia prostriedkov sonátovej evolučnosti a exponovaním kontrastného motívu (Pr. 6) nemajú síce natoľko povahu malebného choreografického obrázku, no venuje sa im príliš veľa priestoru. Vzhľadom na Moyzesovu averziu voči modernejším kompozičným zásahom do rytmicko-metrického pôdorysu pôsobí záverečná časť zdĺhavo (má rovnaký časový rozsah ako *Largo*) a jednotvárne.

Pr. 6



Pre dobovú atmosféru bolo príznačné, že po premiére *7. symfónie* sa nepostrehli vnútorné rozpory diela; kritické ohlasy oceňovali, určite pod dojmom hlbokého zážitku z hudby *Larga*, programovú inšpiráciu celej skladby ako závažnú kvalitu, napĺňajúcu ideál „národnej, ľudu zrozumiteľnej hudby". Konštatovanie „stavebnej dokonalosti, myšlienkovej sústredenosti, farebnej mnohotvárnosti orchestrálneho zvuku" (L. Burlas v *Pravde* z 25. 10. 1955), presvedčenie, že Moyzesov nový opus „je bezpochyby najlepšou symfóniou vzniknutou v posledných desaťročiach v československej hudbe" (L. Mokrý v denníku *Ľud* zo 6. 11. 1955) a „znamená veľký prínos do symfonickej tvorby aj v relácii medzinárodnej" (E. Zavarský, *Novosti Bratislavy* 3. 11. 1955) sa rozviedlo aj v knižnej monografii o skladateľovi, ktorá vyšla rok po premiére, kde sa symfónii pripísal model perspektívneho vývoja nielen Moyzesovho štýlu, ale aj celej slovenskej národnej hudby. Reálny vývoj však nastavil hodnotenému dielu i myslenému modelu kritické zrkadlo – bolo zrejmé, že koncepcia výsostne folklórne koncipovaného národného štýlu sa v dovtedy pestovanej forme stáva anachronickou.

Moyzes zachoval jej kontúry ešte v ďalšom opuse – v *Gemerských tancoch*, kde podobne ako v *Tancoch z Pohronia* symfonickým spôsobom rozpracoval pôvodné kompozície pre SĽUK. Pravdepodobne si však začal uvedomovať limity zvoleného riešenia a už v *Koncerte pre husle a orchester* op. 53 opúšťal ornamentálny a monumentalizujúco-oslavný vzťah k folklórnym inšpiráciám v záujme abstraktnejšieho postihovania ich modálnych kvalít, ako aj redukcie zvuku a rozmeru na pôde komorných útvarov. Napísať symfóniu sa nanovo podujal až po temer 15-ročnej cezúre – *8. symfónia* vyrástla znovu z programového impulzu, z protestu voči sovietskej okupácii Československa v auguste 1968. Nastupujúca „normalizácia" v slovenskej spoločnosti na začiatku 70. rokov však znemožnila takto inšpirovanú skladbu uviesť, preto

(Dokončenie na str. 22)

Slovenská filharmónia ako hrdá reprezentantka našej národnej kultúry nastúpila na čele so svojím šéfdirigentom **Ondrejom Lenárdom** k jednému z posledných koncertov druhého tisícročia v dňoch **7. a 8. decembra**. Nemal som však pocit, že závratne sa približujúci časový prelom bratislavských filharmonikov a ich šéfa mimoriadne inšpiroval. Ani tento koncert nevybočil z nekonečného radu hudobných predstavení, ktoré sa aspoň raz týždenne v budove Reduty odohrávajú a o ktorých zodpovedne písať je niekedy nadmieru ťažké. Prečo? Lebo ich priebeh, kvalitatívna úroveň a dramaturgia sa tak veľmi podobajú. Keďže však jedným z ušľachtilých poslaní hudobných kritikov je zachycovať pre neskoršie pokolenia podľa možnosti vernú kroniku hudobného diania, skúsim podať zopár vecných slov o vystúpení aj teraz.

Na úvod *Akademická slávnostná predohra* od Johannesa Brahmsa. Prednesená dosť nezáživne a takpovediac na poloviční plyn, akoby nás hudobníci chceli upozorniť na mizerný stav nášho vysokého školstva a hrozbu zavedenia poplatkov za štúdium. Jedine v tom kontexte by som tento výkon vedel kvitovať. Po náznakoch študentskej bujarosti a majestátu akademickej pôdy zavítal do Reduty najplodnejší, najznámejší a podľa niektorých najlepší slovenský hudobný skladateľ Ilja Zeljenka a jeho *Concertino pre bicie nástroje a sláčikový orchester* (premiéra). Počuli sme dobre známeho Zeljenku, veľa hravých drobných motívov s malým melodickým ambitom, veľa vtipných nápadov, veľa periodicity, trochu melancholie... Necítim sa ako expert na Zeljenku a netrúfnem si odhadnúť, do akej miery sa skladateľ v poslednom čase „opakuje" a do akej miery ide skôr o prácu v mantineloch pevne vyhraneného a osvedčeného štylistického prostredia. V úlohe sólistu sa zaskvel **František Rek**, ktorý na demonštráciu svojich kvalít mal k dispozícii mimoriadne dlhú kadenciu. No skladba bola celý čas farebne veľmi zaujímavá a dala vyniknúť azda každej idio- a membranofónnej zložke inštrumentára Slovenskej filharmónie.

Druhý polčas patril Antonovi Brucknerovi. Tento rakúsky symfonik romantizmu je v Bratislave už dávnejšie nadpriemerne obľúbený, aspoň čo sa týka frekvencie jeho zaraďovania na programy abonentných koncertov. Zároveň si nepamätám ani jednu príležitosť, keď som po vypočutí Brucknerovej symfónie neodchádzal z Reduty sklamaný či znechutený. *Symfónia č. 4 Es dur* pod taktovkou Lenárda napokon vyznela rozhodne lepšie ako nedávne kreácie Alda Ceccata (pričom takéto porovnanie samo osebe ešte nič neznamená). Výsledný efekt by som tentoraz nenazval sklamaním. Lenárdovi sa podarilo udržať kompaktnosť architektúry obrovského hudobného celku, čo je veľké plus. Veď Brucknerove stavebné „monolity" sú náročné hlavne na interpretačné uchopenie makroštruktúry. Ale ináč bol priebeh tejto symfónie, mierne povedané, nezaujímavý. Šéfdirigent SF na agogických a dynamických nuansách či na rozlíšení gradácií príliš nepracoval, alebo to aspoň nebolo počuť. Povrchnosť poznačila aj obsahovú a výrazovú stránku interpretácie, ktorej najviac chýbala typicky brucknerovská veľkolepá dôstojnosť. Počas predvedenia „Štvrtej" sa však striedali lepšie chvíle so slabšími; v tých lepších sa Lenárd odhodlal na väčšiu expresiu, bičoval extatické burácania v unisone, či nápaditejšie oživoval tému poslednej časti. V tých horších sa v súdržnosti orchestrálneho zvuku objavili aj vážne trhliny vrátane smutne známych rytmických „posunutí".

TOMÁŠ HORKAY

BRILANTNÝ RECITÁL V MIRBACHU

Za umelecký triumf – nie v zmysle navštívenosti – možno považovať recitál klaviristky **Silvie Čápovej-Vizváryovej** (**17. decembra**). Pripravil ho Spolok koncertných umelcov v spolupráci s Hudobným centrom. Interpretka dokumentovala svoju závideniahodnú kondíciu, ktorá sa mohla uplatniť v štýlovo rozmanitom repertoári.

Ako všetky veľké talenty, aj Čápová disponuje veľkou zásobou temperamentu. Dramaturgia programu vyžadovala však aj štýlovú disciplínu. Tá sa musela prejavovať paralelne s pribrzďovaním, tlmením zvukového parametra. A práve tento moment sa žiada na jej výkone, vzbudzujúcom úctu, vyzdvihnúť. Hrala s istotou pre ňu príznačnou a, čo je podstatné, i s citovým dotváraním. Hoci amplitúda tvorenia fráz bola do istej miery podmienená špecifikou priestoru i veľkosťou nástroja, treba vyzdvihnúť mieru usmerňovania citov i celkového stvárňovania. Toto konštatovanie sa týka aj *Troch sonát* z K 1 555 od Domenica Scarlattiho – priezračných, elegantných, brilantných, nenásilne plynúcich, no nepotlačujúcich skrytý, tak príkladne na uzde držaný temperament.

Živou muzikalitou, zreteľnou artikuláciou opuncovala klaviristka aj Mozartovu *Sonátu F dur* (KV 280). Dokázala presvedčiť aj hlbokým ponorom do meditatívneho *Adagia* a, samozrejme, i v suverénne sformovávaných okrajových častiach (*Allegro assai, Presto*), plynúcich v okovách ustráženého tempového pulzu.

Aj keď pedant by mohol mať drobnohľadové výhrady voči artikulácii a pedalizácii Chopinovej *Balady As dur* op. 47, aj tak bolo čo obdivovať po stránke stavebnej: plynulosť línií, dynamické tvarovanie vrátane vrcholov a, samozrejme, suverénnu technickú istotu. *Balada* upútala poetickým podtextom, ovládanou vášňou i imponujúcim tónovým vypracovaním.



FOTO ARCHÍV

SILVIA ČÁPOVÁ

Čápová rovnako zaujala aj *Tromi prelúdiami pre klavír* od I. Zeljenku (z roku 1999 – venované Magdaléne Bajúszovej-Dianovskej, ktorá ich premiérovala). Ani tu sa autor nespreneveril svojej príznačnej hudobnej reči (rozvíjanie motivického materiálu kratšieho tónového rozsahu, striedanie taktového označenia, rytmické, neraz ostinatne plynúce plochy). Od interpreta sa vyžaduje aj zmysel pre dávkovanie farieb, účinnú výstavbu

línií a v neposlednom rade i znamenité technické zázemie a tým umelkyňa v potrebnej miere disponuje.

Ak Čápová doteraz vzbudzovala obdiv disciplinovanosťou, jej tvorivý elán sa dostal k slovu v plnej intenzite v Brahmsovej *Sonáte č. 2 fis mol* op. 2. Napriek akustickým handicapom mierne preexponované, no skvelé (bez kazov) zvládnuté tempá fascinovali veľkým prívalom vášne a dramatizmu. Umelkyňa strhla k obdivu príkladnou syntézou jednotlivých zložiek klavíristického umenia par excellence.

VLADIMÍR ČÍŽIK

BACHOV ROK – EŠTE RAZ

Je nesmierne dobré, že sa na veľkolepé výročie najväčšieho z najväčších nezabudlo ani na malom Slovensku a že zopár inštitúcií v rámci festivalu „Bachov rok – Slovensko 2000" usporiadalo až desiatky koncertov. Na jednom z posledných, 6. decembra, vystúpil manželský pár – **Andrea Guľasová** a **Peter Guľas**. Mladá umelecké dvojica sa na svojom recitáli v koncertnej sieni VŠMU venovala, akože inak, výlučne Johannovi Sebastianovi. Väčšia časť vystúpenia patrila pritom už nie celkom neznámemu čembalistovi Guľasovi, absolventovi amsterdamského Konzervatória, ktorý do svojho programu zaradil dve Bachove *Partity* (*c mol* č. 2 a *D dur* č. 4) a *Fantáziu a fúgu a mol*. Pravdu povediac, neviem, kedy som mal naposledy možnosť zažiť čembalový recitál (napokon aktívnych čembalistov na Slovensku môžeme spočítať nanajvýš na prstoch jednej ruky), takže veľmi ťažko sa mi z hľadiska interpretačného výkonu porovnáva. Ale vcelku som z Guľasovho spôsobu pretlmočenia mal prevažne pozitívne dojmy. Najmä dosť rozsiahle partity zvládol ešte ani nie tridsaťročný umelec s obdivuhodnou suverenitou, manuálne bezchybne a s koncepčným nadhľadom. Umne narábal s rozličnými spôsobmi a mierami agogických zásahov, ktorých používanie má na čembale takpovediac osudový význam. „Veľké línie" jednotlivých variácií pod jeho rukami dýchali a mali dosť súdržnosti a cieľavedomého smerovania; ani na zrozumiteľnosť polyfonického pradiva nebolo možné sa sťažovať. Hádam pri kontrapunkticky prísnejších úsekoch, najmä vo *Fúge a mol* Guľas príliš veľa „kúskoval", príliš často sa zastavoval na začiatkoch fráz, čo občas „zaváňalo" manierizmom. Ale ináč bol jeho Bach sebavedomý, energický a zaujímavý.

Sopranistka Andrea Guľasová obohatila čembalový recitál o dve árie z *Matúšových pašií*: „Ich will Dir mein Herze schenken" a „Blute nur, du liebes Herz". Podala taktiež nanajvýš uspokojivý výkon, s decentným tvarovaním dynamického priebehu árií a so sympatickým oduševnením – aj keď sa prehnanému vibratu vyhýbala, jej výrazový prejav v ničom nepripomínal dôverne známu, „štýlovo vernú" strnulosť mnohých vokálnych protagonistov a protagonistiek starej hudby. Azda iba miestami sa jej hlas príliš „rozplýval", na začiatkoch fráz mi chýbalo pevnejšie nasadenie. Na záver jedna faktická informácia: tento, v podstate výborný koncert sledovalo presne 13 (neplatiacich, vstup voľný) divákov. Ale o dobre známych deformáciách bratislavského hudobného života možno nabudúce...

TOMÁŠ HORKAY

PRIMÁTOR BRATISLAVČANOM

Zo širokej ponuky predvianočných podujatí sa vynímal primátorský koncert 13. decembra v Koncertnej sieni SF. Účinkovali **Bratislavskí filharmonici** (Pressburger Philharmoniker). Orchester, ktorého koncertným majstrom je **Josef Skořepa**, tvoria prevažne členovia nášho prvého orchestra a tých dopĺňajú mladí adepti hudobného umenia – študenti.



FOTO ARCHÍV

J. M. HÄNDLER A N. ZNAIDER

S taktovkou sa predstavil **Jack Martin Händler**, ktorý pravidelne diriguje vo svojom rodnom meste pri rôznych príležitostiach, najmä slávnostných. Je známy úsilím uvádzať talentovanú európsku interpretačnú mladú a otvárať jej dvere pre medzinárodnú kariéru. Primátor mesta Bratislavy Jozef Moravčík otvoril akciu a po koncerte udelil Händlerovi cenu za zásluhy pri oživovaní najlepších hudobných tradícií mesta.

Pod Händlerovou taktovkou sme si vypočuli brilantnú ouvertúru k opere *Figarova svadba* od W. A. Mozarta. V jeho prístupe dominovali švih, spád, temperament. Tieto črty poznamenali aj zvukovú podobu predohry. Bola o niečo hutnejšia, než aká sa spája v našich predstavách o elegancii Mozartovho štýlu, aj tempo mohlo byť zdržanlivejšie.

Dominantou večera bolo vystúpenie 25-ročného fenomenálneho dánskeho huslistu **Nikolaia Znaidera**. Už ako 22-ročný získal víťazstvo v súťaži kráľovnej Alžbety v Bruseli (1997). S filharmonikmi uviedol sólový part Beethovenovho *Koncertu D dur pre husle a orchester* op. 61. Nepamätám sa, že by som bol počul niekoho v takomto veku zahrať tento náročný koncert. Dokonalé ovládanie nástroja mu umožňuje tlmočiť filozofickú podstatu skladateľovej hudby. Hral bez pózy, s pokorou vlastnou tým najväčším umelcom. Myslím, že nepreženiem, keď jeho výkon priradím k nezabudnuteľným Schneiderhanovým či Szeryngovým kreáciám tohto opusu. Znaiderova interpretácia plynula ľahko, prirodzene, s osobitým pôvabom, s ušľachtilým dávkovaním a ovládaním tvorivého temperamentu. Spolupráca s orchestrom prebehla bez väčších kolízií, pričom podporila priebojnú tvorivú iniciatívu sólistu.

Obecenstvo zaslúžene odmenilo účinkujúcich dlhotrvajúcimi ováciami.

VLADIMÍR ČÍŽIK

TRIKRÁT VIEDEŇ 2000

V uplynulom kalendárnom roku som mal možnosť zúčastniť sa na troch koncertoch v Zlatej sále viedenskej Spoločnosti priateľov hudby, známej ako Grosser Musikvereinssaal. Ako poslucháč, zvyknutý na štandard koncertov v bratislavských koncertných sieňach som mal opäť – a nie po prvýkrát – pocit, že sa na chvíľu ocitám v hudobnom raji. Kritické ucho prakticky nedostalo ani raz priestor, hudobné produkcie boli totiž zakaždým blízke dokonalosti. Pravda, vždy sa dá polemizovať o koncepcii dirigenta či sólistu, u nás sa však často tak ďaleko ani nedostaneme, nakoľko hodnotenia väčšinou končia pri tom, či orchester hral dobre alebo zle. Je to vždy zásluha alebo vina dirigenta?

„Ako sme hrali?", sa ma však na moje veľké prekvapenie po koncerte **Viedenských symfonikov** pod vedením **Wolfganga Sawallischa** (**30. marca 2000**) opýtal jeden z členov orchestra. Bol som zmätený. Perfekcia, ktorá prežarovala každý detail i celkové predvedenie *1. symfónie e mol* op. 39 Jeana Sibelia i *3. symfónie Es dur* op. 55 Ludwiga van Beethovena, bola fascinujúca. Počas znenia symfonickej prvotiny severského skladateľa som si opakovane kládol otázku, prečo jeho diela nefigurujú v programoch našich filharmonických

koncertov častejšie. Spomenul som si aj na kompletný sibeliovský cyklus, ktorý v Bratislave pred asi 10 rokmi uviedol (a nahral na CD) britský dirigent Adrian Leaper. Nebol som vari sám, komu sa vtedy mágia Sibeliovej hudby celkom neodhalila. Po koncerte Viedenských symfonikov verím, že táto hudba si vyžaduje špičkové predvedenie, a tu som bol jeho nadšeným svedkom. Už teraz sa teším, keď raz nájde do nášho mesta cestu dirigent, ktorý bude poznať kľúč k pochopeniu tejto bizarnej a strhujúcej hudby a bude ho schopný prostredníctvom orchestra odovzdať i obecenstvu tak, ako to dokázal Wolfgang Sawallisch. Tohto majstra starej školy, v minulosti dlhoročného šéfa Viedenských symfonikov, Bavorskej štátnej opery a v súčasnosti Hudobného riaditeľa Phi-



FOTO ARCHÍV

ladelphia Orchestra, som zažil naživo iba raz: v tej istej sále pred štrnástimi rokmi na čele Viedenských filharmonikov. Urobil na mňa dojem klasického nemeckého kapelníka, chladného, rezervovaného, s precíznou dirigentskou technikou, korektného, ale predsa trošku nudného. Pripúšťam, že som vtedy, ako 18-ročný, možno viac obľuboval dirigentov s okázalejšími, efektnejšími gestami. Tentokrát som však so zatajeným dychom sledoval, ako orchester doslova visel dirigentovi na špičke taktovky, okamžite a na vlas presne realizujúc každý minimálny pokyn. Podchvíľou sa mi zdalo, že nehrá veľký symfonický orchester, ale komorný súbor, v ktorom každý hráč vie o tom druhom, pozná svoj i všetky ostatné party, všetko počuje, reaguje na počuté a v každom okamihu na tvorbe zvuku spolupracuje so všetkými zúčastnenými. Súčasne orchester hýril neuveriteľným bohatstvom farieb a dynamiky, pripadal som si ako v jarnom rozkvitnutom lese, v ktorom sa každú chvíľu očiam núkal nečakaný a prekrásny pohľad. To, čo som počul, žiaľ len ťažko môžem porovnať s tým najlepším, čo som počul od slovenských orchestrov. Určite nikdy nezabudnem na úvodné klarinetové sólo v Sibeliovej symfónii, patrí medzi moje hviezdne hudobné zážitky. Aj *Eroica*, ktorá zaznela po prestávke, bola vari najlepšia, akú som kedy počul. Dokonca, i keď ju porovnám s interpretáciou môjho obľúbeného dirigenta Johna Eliota Gardinera s jeho Orchestre Révolutionnaire et Romantique, na ktorej som tiež mal to šťastie sa pre 2 rokmi vo Viedni zúčastniť. U Gardinera bolo všetko dokonalé a takmer neomylné, ale Sawallisch pridal ešte niečo navyše: počítal totiž s priazňou okamihu a so spontánnou tvorivosťou. Výsledkom bol nezabudnuteľný zážitok. (NB orchester hral pod vedením tohto starého majstra, poučený poznatkami z dobovej interpretačnej praxe, v hudbe klasicizmu zodpovedajúcom rozsadení: prvé husle chóricky oproti druhým husliam!).

Bolo nemenej fascinujúcou skúsenosťou byť **29. apríla 2000** pri svetovej premiére *3. symfónie A dur* op. 68 viedenského rodáka Egona Wellesza (1885–1974). Wellesz patril v medzivojnovom období medzi najvýznamnejšie osobnosti hudobného sveta: popri veľkých skladateľských úspechoch zaznamenal pozoruhodné výsledky aj v oblasti muzikológie, obzvlášť dešifrovaním byzantského notopisu. Ako skladateľ sa presadil predovšetkým na operných javiskách (*Alkestis, Bakchantky, Prosperove proroctvá* a ď.). Roku 1933 sa však z úspešného a váženého skladateľa stal razom tvorcom oficiálnou mocou neakceptovaného umenia... K symfonickému žánru sa priblížil až roku 1945, ako šesťdesiatročný. Napokon napísal deväť symfónií, poslednú tri roky pred smrťou. Všetky symfónie, s výnimkou Tretej, boli uvedené ešte počas skladateľovho života. Osud *3. symfónie*, ktorej premiéra v Londýne s BBC Symphony Orchestra pod vedením Sira Adriana Boulta bola už roku 1951 naplánovaná, sa napokon kvôli nedorozumeniam medzi skladateľom a vydavateľom, ako aj v dôsledku antipatie vtedajšieho šéfa BBC voči hudbe tohto štýlu neuskutočnila. Wellesz neskôr vždy uprednostnil premiéru ďalšej novej symfónie a na Tretiu sa postupne zabudlo. Napokon sa o jej skvelú premiéru, takmer 50 rokov po jej napísaní, zaslúžil Fond Egona Wellesza pri Spoločnosti priateľov hudby vo Viedni, **Viedenskí symfonici** a dirigent **Marcello Viotti**. Členitá, na interpretačný aparát mimoriadne nároky kladúca štvorčasťová symfónia, nadväzujúca na schubertovsko – brucknerovsko – mahlerovskú tradíciu, zaznela v špičkovom predvedení. Orchester hral symfóniu ako dôverne známe a obľúbené dielo, hráči vo frázach spolu úžasne dýchali, v artikulácii a dynamike dbali na každý detail. Dielo bolo prijaté obecenstvom s veľkým entuziazmom. Len ťažko si viem predstaviť, ako by to dopadlo, keby si niekto trúfol Welleszovu *3. symfóniu* uviesť u nás... V druhej polovici koncertu zaznela *4. symfónia Es dur „Romantická"* od Antona Brucknera, v ktorej sa bravúrne predviedli so svojím rezonantným zvukom viedenské lesné rohy. Po jej doznení som bol opäť konfrontovaný otázkou „ako sme hrali?", a bol som znovu bezradný. V orchestrálnej šatni som si potom vypočul veľa kritických pripomienok na adresu dirigenta. Odvážil som sa teda na protiotázku: „ako je to možné, že hráte tak dobre aj s menej dobrými dirigentmi?" – „Viete, my si tu nemôžeme dovoliť hrať zle, musíme hrať dobre za každých okolností", znela zarážajúco jednoduchá odpoveď...



FOTO ARCHÍV

E. WELLESZ

Viedenskí symfonici oslávili v uplynulom roku svoje 100. narodeniny. Krátko po svojom vzniku sa pevne etablovali vo viedenskom kultúrnom živote, ale dlho ich prenasledoval mýtus „papierovo slabšieho" orchestra v porovnaní s Filharmonikmi, napriek tomu, že aj oni vždy mali prvotriednych šéfdirigentov: Herbert von Karajan, Wolfgang Sawallisch, Carlo Maria Giulini, Gennadij Roždestvenskij, Georges Prêtre a t. č. Vladimir Fedosejev. Dnes je však tento mýtus definitívne prekonaný, Viedenskí symfonici patria medzi najlepšie orchestre Európy.

Tretí koncert, ktorý som v uplynulom roku vo viedenskom Musikvereine navštívil, bol **18. novembra** koncert hosťujúceho londýnskeho **Philharmonia Orchestra**. Jeho šéfdirigentom je v súčasnoti **Christoph von Dohnányi**, ktorý sa okrem svojich prvotriednych dirigentských výkonov na najvýznamnej-

ších svetových pódiách preslávil i nadšenou propagáciou súčasnej hudby a tvorby dnes už minulosti patriaceho 20. storočia (o. i. v svetovej premiére uviedol v Kasseli roku 1963 operu Jána Cikkera *Mr. Scrooge*). Počas svojho dlhoročného pôsobenia na poste šéfdirigenta Cleveland Orchestra, ako aj na početných nahrávkach, rozširoval obzory publika podnetnými a prekvapujúcimi programovými konfrontáciami. Z mnohých spomeniem aspoň pozoruhodný projekt s dielami A. von Weberna a W. A. Mozarta. Aj na svojom viedenskom koncerte sa predstavil s objavnou dramaturgickou koncepciou: *Nezodpovedaná otázka* v Európe stále ešte príliš málo známeho veľkého priekopníka novodobej americkej (a aj svetovej!) hudby Charlesa Ivesa, *Hudba pre sláčikové nástroje, bicie nástroje a čelestu* Bélu Bartóka a *1. symfónia c mol* op. 68 Johannesa Brahmsa. Ivesova skladba z roku 1906 svojimi kolážovými plochami o niekoľko desaťročí predznamenala vývoj. Do kozmického priestoru pomalých čistých akordických postupov v sláčikoch, hrajúcich *pianissimo possibile* (mal som pocit, že okamih sa stáva večnosťou), vstupuje sólová trúbka s „nezodpovedanou otázkou", o ktorej zodpovedanie sa chaoticky, mimotonálne a neúspešne pokúšajú drevené dychové nástroje, aby trúbka nakoniec opäť nastolila otázku. Jej odpoveď dlho doznieva vo vesmírnom tichu po doznení sláčikov: ich špičky sú už niekoľko milimetrov nad strunami, ale hudba odpovede stále znie. Éterické pianissimá londýnskych sláčikov by som rád počúval celú večnosť... K Bartókovej tvorbe má Christoph von Dohnányi blízko: do jej tajov ho zasväcoval jeho starý otec Ernst von Dohnányi, Bartókov priateľ a vynikajúci interpret jeho diel. Opäť som sa presvedčil o tom, že prvotriedna interpretácia akejkoľvek hudby nemusí byť výsadou orchestrov pochádzajúcich z krajiny pôvodu skladateľa. Žiaden maďarský orchester by sa nemusel hanbiť za rytmický ťah a štýlovú presvedčivosť (vynikajúce violončelové sólo!), ktorú v Bartókovej *Hudbe* demonštroval anglický orchester. Ak by som mal porovnať charakter jeho zvuku a interpretačného štýlu s Viedenskými symfonikmi, mohol by som vari poznamenať, že pokým Viedenčania hrali vždy dynamicky a výrazovo „na doraz", Philharmonia Orchestra si zachovával určitú rezervu. Najviac som to vnímal počas Brahmsovej symfónie (mimochodom komponovanej v období, keď sa Charles Ives narodil), v kulminačných bodoch ktorej by to boli Viedenskí symfonici nesporne celkom „rozbalili", Angličania si však zachovávali odstup. Zdôrazňujem, že to nie je kritická pripomienka, skôr pokus o charakteristiku interpretačného štýlu, nakoľko predvedenie symfónie malo precízne kontúry, jasnú dynamickú gradáciu, o perfektnej intonácii a súhre ani nehovoriac. Dohnányiho koncepcia 1. časti symfónie ma prekvapila: úvod, pričasto hrávaný pomaly na hranici znesiteľnosti, zaznel v plynulo pulzujúcom tempe, v duchu autentických poznámok Brahmsovho premiérového dirigenta Hermanna Leviho. Nasledujúce *Allegro* však bolo nečakane pomalé, akoby medzi ním a úvodom nebola nijaká súvislosť. To je však jediná pripomienka, ktorú si dovolím „na okraj" poznamenať. Veľmi som ocenil zriedkavo hrávanú, prekvapujúco nastupujúcu repetícu expozície prvej časti, ako aj prirodzené, piesňové tempo druhej časti. Pozaunový chorál v štvrtej časti zaznel čisto ako organ, lesný roh a flauta zažiarili nádhernými sólami. Záverečná gradácia bola strhujúca, tu sa vari členovia Philharmonia Orchestra najviac priblížili k svojim výrazovým limitom. Po doznení triumfálneho C dur si publikum dlhotrvajúcimi ováciami márne pokúšalo vynútiť prídavok. V tento večer sa ma našťastie nikto z orchestra nepýtal: „ako sme hrali?"

ADRIAN RAJTER

VIEDENSKÍ FILHARMONICI A SIR SIMON RATTLE

Po takmer dvoch rokoch som opäť raz mal šťastnú príležitosť navštíviť jedno z mesačných nedeľných abonentných matiné **Viedenských filharmonikov** v ich domácom sídle, v „zlatej" sieni viedenského Großer Musikvereinssaalu. Priestor tejto koncertnej siene má špecifickú akustiku a nádherné architektonicko-výtvarné riešenie, čo dotvára celkový dojem z umeleckého zážitku. Filharmonici sú súkromným spolkom, nemajú šéfdirigenta, pri pulte sa striedajú najpoprednejšie dirigentské osobnosti dneška. Jedným z najprofilovanejších je anglický dirigent **Sir Simon Rattle – 3. decembra 2000** dirigoval koncert, o ktorom je reč. Lístky vôbec neboli v predaji vrátane sobotnej verejnej generálky a ďalšieho mimoriadneho koncertu. Nedeľný koncert sa navyše nahrával ako CD live produkcia. Hoci kapacita sály je asi trojnásobne väčšia ako koncertná sieň SF (Reduta), aj tak som bol svedkom neobyčajného záujmu. Už niekoľkosto metrov lemoval chodník na jednej z ulíc špalier záujemcov, ktorí v rukách držali cedule s veľkými literami „Kúpim lístok", takže svoju účasť na koncerte som považoval za malý zázrak.

Auditórium tvoria výhradne príslušníci staršej generácie – abonentky bežne nedostať kúpiť a „dopracovať" sa k nim trvá mnoho rokov. Na prvý pohľad bolo zrejmé, že obecenstvo, to je výkvet rakúskej inteligencie a, súdiac podľa výmeny názorov v prestávke, ide o naozaj zasvätenú hudobnú odbornosť. Mládež sa tlačí vzadu na vyhradenej platforme pod balkónom.

Koncert sa stal výnimočnou umeleckou udalosťou, na ktorú budem dlho spomínať. Rattlea som počul viackrát a obdivujem jeho mnohostrannosť. Či ide o Haydna alebo Bouleza, je rovnako zasväteným, kompetentným, oddaným a suverénnym tlmočníkom ich umeleckého odkazu. Diriguje výhradne naspamäť. Okrem toho pracuje i s orchestrami dobových nástrojov (napr. Orchestra of the 18th Century), pričom získané skúsenosti nezostávajú bez odozvy, pokiaľ ide o Haydna a Beethovena (je zaujímavé, že Mozartovi sa vyhýba).

Z Rattleovej osobnosti vyžaruje osobitá charizma, ktorá nielen pôsobí na orchester, ale prenáša sa aj na poslucháčov. Skromné vystupovanie, honosné, tvárne, funkčné dirigentské gesto a hlboký ponor do organizmu diela, ktoré práve diriguje, ho privádzajú do tranzu, čím fascinuje a strháva orchester do maximálnej tvorivej intenzity a interpretačnej dokonalosti. Viedenskí filharmonici, ako zvukovo diferencovaný a zároveň vzácne homogénny organizmus, reprodukujú aj najjemnejšie farebné, dynamické, štrukturálne, štýlové odtiene toho-ktorého orchestrálneho diela.

Úvodom zaznela *Symfónia G dur* Hob. I:88 od Josepha Haydna. Anglicko, kde sa Haydn v čase svojej zrelosti častejšie zdržiaval a kde bol oslavovaný, má nepretržitú tradíciu pestovania jeho odkazu a je pochopiteľné, že Angličan Rattle získal blízky vzťah k jeho dielu. Uvedená symfónia patrí ku skladateľovým najslávnejším. Vznikla roku 1786 v období medzi „parížskymi" a „londýnskymi" symfóniami. Niekedy ju označujú aj prídavkom „S gajdami" pre jej bizarné efekty v triu. Menuet i trio sú napokon štylizovanými sedliackymi ľudovými tancami a Rattle ich výrazovo i tempovo veľmi rozlišuje. Nápadné je použitie trúbok a tympanov nie v prvej časti, ale práve v druhej časti *Largo*, kde zvyčajne mlčia. To však u jeho anglických súčasní-

kov bývalo občas zvykom. Zaujímavý je i kánon medzi husľami a hlbokými sláčikmi. Rattle túto známu symfóniu oživil originálnym spôsobom, diferencovane odkryl psychologické jemnosti i príkre kontrasty, takže dielo pod jeho rukami rozkvitlo do nádhernej podoby.

Druhé číslo programu nás uviedlo do celkom iného sveta. Na programe boli symfonické kusy z opery *Lulu* od Albana Berga, ktorú rozpracoval autor roku 1929, dielo však zostalo nedokončené. Berg vytvoril z materiálu opery štyri orchestrálne kusy, ktoré do istej miery odzrkadľujú jej dej: úvodné rondo zobrazuje dve ľúbostné scény, záverečné adagio zavraždenie Lulu, končiace sa skľučujúcim výkrikom. Berg dokázal jedinečným spôsobom organicky spojiť dvanásťtónový rad, tento produkt rozumovej konštrukcie, s intezívnym emotívnym nábojom lyrickej nehy. Nazdávam sa, že Berg bol azda jediným z dobových avantgardných skladateľov, ktorý dokázal integrovať takéto vzájomne sa vylučujúce svety do umeleckého diela a vytvoriť veľmi pôsobivú hudbu. Rattle sa plne pohrúžil do primeraného oživenia všetkých fines zložitej partitúry skladby, ktorú v koncertnom predvedení možno počuť iba veľmi zriedka. Orchester brilantne zvládol úlohu, demonštroval všetky registre svojho umenia. Sekcia sláčikových nástrojov svojím nenapodobiteľným, mäkkým, hodvábnym, ľudsky hrejivým prejavom, nesmierne ušľachtilá, kultivovaná hra drevených dychových nástrojov, jedinečná tvárnosť, ľahkosť, čistota plechových dychových nástrojov, ktoré majú čiastočne inú konšrukciu (napríklad lesné rohy) – ťažšie sa ozvučia, ale majú krajší zvuk ako bežné nástroje – napokon majstrovstvo hráčov batérie bicích nástrojov, ktoré som mal možnosť zvlášť podrobne sledovať (sedel som v ich blízkosti) – toto všetko vytvára špecifický „filharmonický" zvuk. Alebo ináč: Nie náhodou sa ujal epiteton „zlatý zvuk" pre charakteristiku Viedenských filharmonikov.

Vyvrcholením koncertu bolo predvedenie *5. symfónie c mol* od L. v. Beethovena, označovanej ako „Osudová". Podľa jednej verzie preto, lebo úvodná téma znázorňuje „klopanie osudu na dvere" tohto osamelého velikána (postupné ohluchnutie, nešťastie v láske atď.). Podľa inej verzie odráža hádku a výbuch hnevu voči svojej domácej (akiste nebol príjemným podnájomníkom). Podľa tretej verzie ho inšpiroval spev istého vtáčika. Vidíme teda názorne, ako veľmi rozdielne sa predstavované obsahy dajú imputovať do symfonickej štruktúry. Vzápätí vyvolávajú bludné idey a asociácie v autonómnej tzv. absolútnej hudbe.

Beethovenova *5. symfónia* patrí dnes vari k najpopulárnejším skladateľovým dielam a vzbudzuje záujem a úctu v najširších vrstvách poslucháčov, a to aj u hudobne menej vzdelaných. Tak to však v dobe vzniku diela vôbec nebolo. Ba práve naopak: Úsudky o tomto diele boli rozpačité. Úplná väčšina poslucháčov symfóniu považovala za chaotickú, nezrozumiteľnú, pridlhú, hlučnú, komplikovanú a ktovie za akú ešte. Tak to vždy bolo v dejinách umenia. Veľkí tvorcovia kráčali pred svojou dobou, lámali a prekračovali platné normy a zaužívané konvencie. Zachoval sa hodnoverný Beethovenov výrok: „Nejestvuje pravidlo, ktoré by nebolo možné narušiť z dôvodu «ešte krajšieho»." Beethoven bol pionierom, avantgardným skladateľom. Trvalo asi štvrť storočia, kým poslucháči začali tušiť význam tohto diela.



FOTO ARCHÍV

S. RATTLE

Beethoven na tejo symfónii pracoval dlho. Svedčia o tom početné zachované skice, umožňujúce pohľad do tvorivej dielne génia. Znova a znova prepracovával, hľadal najlepšie riešenie, škrtal, dopĺňal, zavrhoval, vylepšoval, brúsil... Bol to bolestný, heroický boj, až kým Beethoven nebol s definitívnym tvarom diela spokojný.

Rattle, Viedenskí filharmonici, Beethovenova *5. symfónia* – to bol trojvrchol umeleckej dokonalosti. Dirigentova koncepcia bola dynamická, dramatická, napínavá. Podrobne vymodeloval každú frázu, každý detail, objavoval nové aspekty – vyťažil z diela naozaj všetko. Pritom nepatetizoval, nepreromantizoval, neforsíroval, nepreháňal tempá – bola to jednoducho ideálna, optimálna, vzorná interpretácia, ktorá fascinovala, vzrušila i premohla každého poslucháča.

Po závere obecenstvo spontánne vstalo – standing ovations – a výkrikom nebolo konca. Napokon orchester opustil pódium, ale ovácie pokračovali, dirigent sa opakovane prišiel poďakovať, potom ešte priviedol koncertného majstra, zastupujúceho orchester, ale ani to ešte neznamenalo rozchod vo vare sa nachádzajúceho obecenstva. Bol to zážitok natrvalo.

PAVOL POLÁK

HARNONCOURTOV NOVOROČNÝ TRIUMF

Okolo pol druhej stredoeurópskeho času popoludní prvého dňa roku 2001 už bolo jasné, že prinajmenšom jedna významná tradícia minulého storočia sa aspoň na jeden rok zachová aj pre storočie vychádzajúce: tradícia viedenských novoročných koncertov. Pravdu povediac, vytvorením tejto glosy možno slovenského poslucháča-diváka-milovníka-občana neoslovím tak celkom „pri koreni"; predtým štátna, teraz údajne verejnoprávna Slovenská televízia viedenským Neujahrskonzertom žiadnu dôležitosť nepripisuje, a tak obyčajní ľudia pod Tatrami ani nemusia tušiť, o čo ide. Ide však o obrovskú tradíciu, trvajúcu už sedemdesiat rokov, o dôležitú spoločenskú udalosť v Rakúsku a predovšetkým o nevšedný umelecký zážitok, ktorý svojim obyvateľom každoročne sprostredkuje mnoho štátnych – ak chceme národných, či dokonca verejnoprávnych televíznych spoločností, medzi nimi Maďarská televízia. Vďaka nej vám o ňom môžem referovať aspoň teraz, na magickom prelome tisícročí.

Pre nezasvätených upresňujem, že na viedenskom novoročnom koncerte 1. januára rok čo rok zaznieva čo možno najpestrejší výber tanečných skladieb najväčších majstrov viedenského valčíka, tohto večného symbolu Viedne druhej polovice 19. storočia: valčíky, polky, rýchle polky (Polka schnell), ländlery, ev. skladby iného druhu od Johanna Straussa, jeho otca s rovnakým krstným menom, jeho brata Josepha a ďalšieho Josepha, Lannera. Pocta dirigovať jeden z najstarších a najlepších filharmonických orchestrov na svete, Viedenskú filharmóniu prislúcha vždy iba tým naj... Na pódiu viedenských novoročných koncertov sa vystriedali už azda všetky dirigentské „hviezdy". Televízny divák tak má možnosť zobúdzať sa do nového roka a prekonávať zákonitý hlavybôľ v najlepšej nálade. Silvestrovskú noc môže očistiť ušľachtilým elixírom valčíkov a poliek rodiny Straussovcov, a to vždy v perfektnej interpretácii. K viedenskému novoročnému koncertu patrí niekoľko nepísaných, zato povinných tradičných rituálov: po oficiálnom programe majú nasledovať tri prídavky, po prvom má dirigent spolu s orchestrom zaželať publiku „Prosit Neujahr", ostatné dva prídavky sú *Na krásnom modrom Dunaji* a *Radetzkého pochod*, ktorý obecenstvo sprevádza svojím rytmickým potleskom.

Tradícia však nielen velí a zaväzuje, ale poskytuje tiež istotu a nadchýňa, pomáha začať nový rok – v našom prípade tisícročie! – optimálnym spôsobom, dodáva guráž ku mnohým šľachetným predsavzatiam. Videl som už veľa novoročných prenosov z Viedne a vždy sa na nich oplatilo precitnúť aspoň o tej pol dvanásej... Rok 2001 patril po prvý raz **Nikolausovi Harnoncourtovi**. Všetci, ktorí trochu detailnejšie sledujú „globálny" vývoj hudobnej kultúry, vedia, čo toto meno dnes znamená: jedného z najväčších špecialistov na starú hudbu, ozajstnú teoretickú „kapacitu", ale aj plnokrvného muzikanta a nadšeného objavovateľa všetkého cenného, čo v dejinách hudby vzniklo. Bez preháňania sa mi zdá, hoci pre niekoho to môže byť paradoxné, že lepšie sa nové tisícročie ani nemohlo začať, ako „tandemom" Harnoncourt – Straussovci... Čitateľovi ponúknem zopár izolovaných reflexií, pretože písanie v duchu klasickej kritiky sa mi v tomto prípade zdá neprimerané.

1. Usmievajúci sa hudobníci, samozrejme, každý podľa temperamentu, niekto širšie, niekto menej, ale zjavnú, priam detinskú radosť bolo na nich cítiť. 2. Harnoncourt ako „showman", teda ako dokonalý vysielač hudobných signálov, ktoré dotvára nesmiernym nadšením, spontánnou gestikuláciou a živou mimikou. 3. Absolútna jednotnosť orchestrálneho zvuku – áno, toto sa zvykne častejšie vyzdvihovať, vlastne mala by byť základným kritériom, ale aké sú rozdiely! Na porovnanie: v Mutiho Straussovi spred dvoch rokov sa orchester takmer rozpadával... A Muti tiež nie je hocikto. 4. Harnoncourt ako symbol večnej mladosti. Narodený roku 1929, v podstate „dôchodca", sa dokáže pre mnohými zatracované Straussove valčíky tak nadchnúť, že by ho mohlo obdivovať veľa unudených -nástročných. 5. Čistota a dokonalosť hudobného výrazu. Tajomný začiatok, najmä prvé veľké crescendo „Modrého Dunaja" dostali pod Harnoncourtovou taktovkou takmer brucknerovsko-mystický nádych. Valčíky a polky však nič nestratili ani zo svojej príjemnej idylickosti, či veselej roztopašnosti; toto všetko Harnoncourt zachoval, rešpektoval a pozdvihol k sféram takej preduchovnenosti, ku ktorej sa dokáže priblížiť iba človek so skúsenosťou interpretácie všetkých Bachových kantát. A to už nehovorím o pružnom regulovaní napnutosti valčíkového rytmu, o strhujúcom víre rýchlych poliek, o nekonečne bohatom agogickom obmieňaní, o nežnej lyrike niektorých valčíkov, o najdokonalejšom frázovaní najzasvätenejšieho tlmočiteľa staršej hudby... 6. Vtipná zostava repertoára, hoci tá býva vždy. Z bohatého odkazu rodiny Straussovcov a J. Lannera sa o. i. bolo možné pokochať v rýchlych polkách *Lucifer* (na pódiu sa čert aj objavil, teda jeden z hráčov v maske), *Elektromagnetická*, *Výletný vlak* s vynikajúcou „baletnou" kreáciou dvoch storočných parných rušňov, *Bez starostí*, vo valčíkoch *Dedinské lastovičky z Rakúska*, *Objímam ťa, ľudstvo, v Štajerských tancoch*... 7. Nádherný klip počas „Modrého Dunaja" s reprezentatívnymi zábermi prírodných krás a historických pamiatok Rakúska. 8. *Radetzkého pochod* nakoniec Harnoncourt vôbec nedirigoval, resp. namiesto orchestra dirigoval obecenstvo – teraz tlieskajte viac, teraz menej... 9. Toto všetko, už spomínaná hudobná dokonalosť a ľudská príjemnosť, tak zriedkavá kombinácia veľkosti a pokory vyprovokovali k záverečným ováciám, ktoré sú síce obvyklé, ale málokedy také srdečné a úprimné.

Po minikorektúre tohto skromného textu som si všimol dve viackrát sa opakujúce slová: „dokonalosť" a „nadšenie". Áno, fascinujúci začiatok nového tisícročia vo viedenskom Musikvereinssaal (a prostredníctvom všetkých jednoduchých i multimediálnych nosičov obrazu i zvuku pre miliardu obyvateľov planéty!) možno najjednoduchšie vyjadriť asi týmito dvoma pojmami. Namiesto záveru citujem Harnoncourtove slová, ktoré vyslovil pred novoročným prianím na pódiu:

„Umenie je najkrajší dar Boží. Milujme ho aj v ďalšom tisícročí!"

TOMÁŠ HORKAY

ZUB ČASU, ALEBO „NAJVÄČŠIA KULTÚRNA UDALOSŤ"

Keď začiatkom decembra masmédiá oznámili, že v budove opery SND došlo k najväčšej kultúrnej udalosti roka – bol to koncert slávnej španielskej sopranistky Monserrat Caballé – nebola to pravda. Kultúrnou udalosťou pre Slovensko nemôže byť koncert, na ktorý nemá verejnosť prístup. Ak za komunistov existovali tzv. protokolárne koncerty, ktoré zapĺňali predovšetkým pracovníci ÚV KSS, teraz sa rovnakého hriechu dopúšťajú agentúry, ktoré za horibilné sumy ponúkajú účasť na koncerte vybraným podnikateľom, pracovníkom bankovníctva a diplomatickému protokolu. Táto nedemokratickosť bola potom aspoň čiastočne odčinená televíznym záznamom časti koncertu, odvysielaným na Nový rok na STV 1.

Tí, čo rozumejú opernému spevu, sa aspoň mohli presvedčiť, že Caballé v SND roku 2000 bola len slabým odleskom veľkej speváčky z televíznych prenosov, na ktoré sme sa v sedemdesiatych rokoch mohli pozerať prostredníctvom ORF. Vzhľadom na úctyhodný vek speváčky sa iné ani nedalo čakať. Zub času je predsa neúprosný. Aj Caballé takto len rozmnožila zoznam operných hviezd (Graziella Sciutiová, Anna Moffová, Katja Riciarelliová), ktoré k nám prišli na sklonku svojej umeleckej kariéry a priniesli rozčarovanie svojim priaznivcom. Prítomnosť Caballé na javisku opery SND vojde síce do histórie nášho operného domu ako veľká spoločenská udalosť, umeleckým sviatkom – ako bolo hosťovanie v plnej forme spievajúcej Mirelly Frenniovej v 80. rokoch – však nebola. Aj komentár, sprevádzajúci televízny prenos, a krátky rozhovor s umelkyňou mali viac chybičiek krásy. Pokladať Caballé za nástupkyňu Callasovej je odborným lapsusom. Jediné čo ich spája, je fakt, že aj Katalánka v prvej polovici svojej umeleckej kariéry s obľubou interpretovala úlohy predverdiovského belcanta. Kým však Callasová mu (podobne ako celej opernej interpretácii) dala nový obsah, doplniac virtuózny spev o dramatický obsah a výraz, Caballé sa vrátila k rýdzo virtuóznemu koncertantnému poňatiu. Z neho sa na spomínanom koncerte ešte kde-tu objavilo majstrovské zvládnutie určitej frázy, ale nič viac. Zdvorilým partnerom jej bol Peter Dvorský, striedajúci výborne zvládnuté pasáže s menej vydarenými, pričom kvitujeme, že do repertoára vložil aj niektoré árie z opier, ktoré v SND neinterpretoval.

ŠTEFAN ALTÁN

P. S.

Ešte k televíznemu záznamu bratislavského vystúpenia Monserrat Caballé s Petrom Dvorským: diváci/poslucháči nemali šancu zistiť, čo a kedy sa spieva, resp. hrá (pokiaľ to neboli znalci, resp. fanúšikovia, majúci celý repertoár v malíčku). Bežnú prax titulkov na začiatku každého čísla identifikujúcich skladateľa a názov diela totiž nahradil v závere záznamu titulkový poklus priebehu celého programu. Tu zasa vyhrali tí, čo si vďaka geniálnej pamäti mohli spätnou väzbou doplniť informácie o tom, čo práve videli a počuli. Zrejme tvorcovia hudobných programov našej verejnoprávnej televízie rátajú s profesionálnym masovým divákom. Všetko naopak?

Redakcia

Operný hrdina vystrúhaný z dreva

Azda by stálo za hlbšie zamyslenie, prečo slovenská hudobnodramatická tvorba v poslednom desaťročí nachádza živnú pôdu takmer výlučne na teréne detskej opery. Prečo autorom chýba motivácia, prečo niet zo strany divadiel objednávok, súťaží na vznik nových diel, prečo dnešnú klímu v oblasti hudobného divadla ovplyvňujú apatia a ignorovanie svetových trendov. Za hranicami našej vlasti sa totiž nové operné opusy zjavujú pravidelne, premiérujú sa aj za cenu rizika menšieho kasového efektu. Pri zisťovaní rizika možno čiastočne vystopovať ochotu autorov písať aspoň pre neskúseného, panenského recipienta: tu je predsa len nižšie ako u erudovaných dospelých divákov.

Po ôsmich rokoch od premiéry *Veľkej doktorskej rozprávky* sa prihlásil opäť skladateľ **Milan Dubovský**, aby *Tajomným kľúčom* – tak znie názov nového rozprávkového diela – pokračoval v načatej ceste v ústrety najmladšej vekovej kategórii. Vedno s libretistkou **Jelou Krčméry-Vrteľovou** sa upriamili na voľné spracovanie známej témy o drevenom chlapčekovi Pinocchiovi, aby v tradičnej žánrovej schéme poukázali na princípy mravnosti, spravodlivosti a víťazstva dobra nad zlom. Libreto je citlivo pretkané aj motívmi zo súčasnosti, teda problematikou na pulze dnešného sveta, nevynímajúc z neho svet detí.

Milan Dubovský už vo *Veľkej doktorskej rozprávke* naznačil vlastný spôsob komunikácie s divákom. Spočíva v jednoduchosti kompozičného slovníka, siahajúceho od postromantickej poetiky (v *Tajomnom kľúči* azda až od prameňov dvořákovských – v scéne školy, či donizettiovských – Čaramárova ária v štýle Dulcamaru) až po vyšší populár, v rytmickej chytľavosti hudobných nápadov.

Melodickým leitmotívom opery je Topolienkova pieseň, ktorá sa viacnásobným opakovaním vrýva do pamäti obecenstva. Dubovského zámerom je dotknúť sa širšej palety žánrov, takže jeho vyjadrovací rozptyl siaha od formy ariosa cez hudobne podmaľované parlando, inšpiráciu ľudovou piesňou až po jazz-rockové a rapové inšpirácie. Sú to však iba veľmi opatrné odklony od primárne melodicky cítiacej partitúry. Opatrnosť je vôbec signifikantným znakom skladateľovho štýlu, takže sa vynára otázka, či by nebolo osožné uplatniť v opere priebojnejší, odvážnejšie inštrumentovaný a kontrastnejší hudobný slovník. V *Tajomnom kľúči* Dubovský upúšťa od hovoreného slova ako bezprostredného komunikačného kanála s detským divákom, záver však modeluje v duchu konvencie operety.

Partitúra *Tajomného kľúča* je teda koncipovaná bez rizika, čo ocenia najmä divácke vrstvy do desiatich rokov. Ich vnímaniu konvenuje réžia **Pavla Smolíka**, scénografia **Ladislava Vychodila** a kostýmové návrhy **Ľudmily Várossovej**. Spoločnou snahou inscenačného tímu bolo vtiahnuť deti priamo do deja, čomu je tiež prispôsobená výprava. Časť kulís je postavená priamo v parteri, využíva sa lóža, uličky v hľadisku, často sa hrá pri plnom osvetlení hľadiska. Na javisku sa striedajú rôzne prostredia – svet rezbára Peťka, lunapark, škola, krajina hlupákov, krajina špekulantov – čím tok deja dostáva dynamickosť. Na každý výjav našili inscenátori priliehavé a efektné scénografické vybavenie, nápadité a farebne pestré kostýmy, ako aj temperamentnú choreografiu, využívajúcu žiakov Tanečného konzervatória Evy Jaczovej. Skrátka, Pavol Smolík si s deťmi rozumie, jeho výpoveď je úprimná a bezprostredná.

Pred dirigenta nekladie *Tajomný kľúč* nijaké veľké nároky. **Martin Mázik** i alternujúci **Pavol Selecký** naplnili požiadavky partitúry hravo a bezo zvyšku, z hry orchestra bolo cítiť, že sa s detskými divákmi naladili na spoločnú strunu. Podobný prístup uplatnil tiež zbor, pripravený **Kolomanom Kovácsom**. Rozsiahlejší vokálny part predpísal Dubovský iba ústrednej nohavičkovej postave Topolienka, ktorého interpretka síce nemusí odolávať extrémnym výškam či koloratúram, zato však častá stredná poloha a parlandový štýl si vyžadujú od nej techniku i skúsenosti. **Jana Juríčková** a **Helga Bachová** zodpovedajú charakteru roly typovo i herecky a hoci ide o speváčky stojace na prahu kariéry, ani po vokálnej stránke nesklamali. Z predstaviteľov zápornej úlohy Čaramára bol výraznejší a démonickejší **Ján Ďurčo**, **Svätopluk Malachovský** stvárnil part mäkšie a „mierumilovnejšie". Ďalšie roly sú menšie, vyžadujú si však plné herecké nasadenie. Úspech zožali rovnako dvaja dedkovia Peťkovia (**Martin Malachovský** a **Ladislav Neshyba**), ako aj učiteľky Betky (**Eva Šeniglová** a **Ľudmila Hudecová**), do nárečia, ale i autentických zvukov štylizovaní Havíkovia (**Mikuláš Doboš** a **Pavol Remenár**), mladé predstaviteľky Baby (**Monika Fabiánová** a **Terézia Babjaková**) i ďalší.

Ak sa na prelome storočí (či tisícročí) chceme dotknúť úvahy o budúcnosti opery, nemôžeme z nej vynechať detského diváka. V ňom je dnes zárodok potenciálneho operného fanúšika, na nás – na rodine i divadlách – záleží, ako si ho podchytíme, pripravíme a či v ňom dokážeme zafixovať sponánnu potrebu kontaktu so živým divadlom. Ak teda uvedenie novej rozprávkovej opery je nesporne pozitívnym činom, nemožno súčasne zamlčať sklamanie nad chýbajúcou diváckou ponukou pre vyšší detský vek. *Tajomný kľúč* má svoje generačné limity. Čo však, ak mladší teenager zahorí túžbou po opere? V časoch mojej mladosti bol naporúdzi v bratislavskej opere pomerne pestrý repertoár v nedeľných dopoludňajších termínoch (hrávali sa napríklad *Traviata, Talianka v Alžíri, Krútňava, Čert a Káča*...), dnes sa musia vybrať rodičia s deťmi do divadla večer. A tu už je istá bariéra. Že záujem detí o operu je veľký, že kultivovaných rodín je chvalabohu nadostač, to dokázali obidve premiéry *Tajomného kľúča*. Takže nepodceňme tento vzácny potenciál, buďme voči nemu ústretoví, vytvorme mu podmienky rastu, otvorme mu alternatívy moderného divadla a o plné hľadiská sa vari nebudeme musieť obávať.

PAVEL UNGER

(Dokončenie zo str. 15)

v Moyzesovom vývoji nanovo došlo k prepracovaniu dokončeného opusu nie z umeleckých dôvodov, ale pod politickým tlakom.

Pramene:

Partitúra: Alexander Moyzes: *7. symfónia* pre veľký orchester op. 50. Bratislava, SVKL 1956

Nahrávka: Slovenská filharmónia, dir. L. Slovák, Supraphon 9020 0101, 1958

Literatúra:

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

BURLAS, L.: *Alexander Moyzes.* Bratislava, SVKL 1956

HRUŠOVSKÝ, I.: *Alexander Moyzes.* In: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch.* Bratislava, ŠHV 1964, s. 163–189

MOKRÝ, L.: *Dejiny slovenskej hudby.* Bratislava, UK 1964, s. 114

20 rokov slovenskej hudobnej tvorby v diskusii III. – roky 1953–1964 (úvod Vajda, I.). In: *Slovenská hudba* 9, 1965, č. 7, s. 303–309

MOKRÝ, L.: *Hudba.* In: *Slovenská kultúra 1945–1965* (Zborník, Ed. Rosenbaum, K.). Bratislava, Obzor 1965, s. 75–94

GABAUER, A.: *40 rokov so slovenskou hudbou – Alexander Moyzes a kritika.* In: *Slovenská hudba* 10, 1966, č. 7, s. 285–299

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

CHALUPKA, Ľ.: *Slovenská hudba 20. storočia – Vývoj po roku 1945.* In: *Dejiny slovenskej hudby* (Ed. Elschek, O.) Bratislava, ASCO 1996, s. 273–291

SIKA, T.: *Tvorba Alexandra Moyzesa v rokoch 1955–1984.* In: *Slovenská hudba* 26, 2000, č. 1–2, s. 37–58

CHALUPKA, Ľ.: *Symfonizmus v tvorbe slovenských skladateľov.* In: *Slovenskí skladatelia – Slowakische Komponisten* (Zborník, ed. Hrčková, N.), Bratislava, Stimul 2000, s. 111–120

BOHÉMA v Košiciach

Košičania prekročili svoj tieň

Od nástupu nového vedenia Opery ŠD v Košiciach pred rokom vyvoláva vo verejnosti každý nový operný titul veľký záujem. Po rozpačitom prijatí Čajkovského *Eugena Onegina* odovzdali inscenátori nové naštudovanie populárnej Pucciniho opery *Bohéma*.

Réžie, scény a kostýmov sa ujala **Zuzana Lacková**, hudobné naštudovanie prevzal hosťujúci americký dirigent **Larry Newland**, popri ňom sú dirigentmi naštudovania **Karol Kevický** a **Igor Dohovič**, zbormajstrom bol **Roman Skřepek**, koncertným majstrom **Ivan Ježo**, asistentkou réžie **Mária Kleinová**, svetlá pripravil **Martin Ondrejka**.

Režijný rukopis Z. Lackovej je v Košiciach známy z úspešnej realizácie Mozartovej *Figarovej svadby*. *Bohému* teraz tvorila v novej pozícii šéfky opery, takže bola zviazaná väčšou zodpovednosťou i vedomím, že ide o prezentáciu nielen súboru, ale aj jej samotnej. Dodajme, že u odborníkov, spolupracovníkov a obecenstva dosiahla absolútorium. Dielo zaznelo v origináli po taliansky, Lacková scénograficky akcentovala prostredie Montmartra v Paríži s jeho postavami a figúrkami, ako ich naznačil vo svojej poviedke Henri Murger. Režisérka nezostala len pri tradičnom poznaní modelu jednotlivých postáv, prostredia či situácií, scénografické prvky využila a rozvinula dramaticky. Operu rozčlenila tak, ako to bolo v origináli: na 4 dejstvá, pričom každé bolo situované do iného priestoru a na javisku sa predsa menilo len máločo. Dominantným prvkom boli plátna s projekciou obrazov slávnych impresionistov v dômyselnom výbere (Modigliani, Toulouse-Lautrec, Renoir) a v detailne premyslenom slede, významovo-asociačnom poradí, nasvietení. Už samotné plátno bez projekcie má zmysel pri pretváraní priestoru – otáčaním, zdvíhaním, dokonca uvoľnením z rámu dopĺňa nedopovedanú myšlienku. Medzi dianím na scéne a projekciou známeho obrazu je istý súlad (napríklad pri hodovaní v 1. a 4. dejstve sa premieta zátišie, pri objavení Mimi – ako spomienka – obraz jednoduchej dievčiny, možno práčky, pritom Musettu symbolizuje dáma v klobúku a pod.). Pravdaže, nechýbajú rekvizity, kreslo, piecka a pár drobností. Všetko je dokonale premyslené, aj ľadový opar zimného rána v 3. dejstve, zbor za scénou, Mimi v prázdnom ráme, svetlá – bodové či širokospektrálne. Všetky plátna miznú v okamihu, keď zaznie ária, dueto alebo kvinteto. Vtedy je rozhodujúci hudobný zážitok; poézia javiska má anticipovať citovú hĺbku hudobného výrazu. Závery každého dejstva do posledného okamihu udržiavajú divákovu pozornosť, do posledného taktu „pracujú" s jeho fantáziou: v 1. a 3. dejstve na konci odchádzajú milenci, držiac sa za ruky, do svetla, stávajú sa anonymnými symbolmi lásky, na konci prikryje plátno žijúcich, Mimi a Rodolfo ostávajú na scéne, symbolizujúc tak večnosť lásky. Popri hlavnej režijnej línii nechýbala ani drobnokresba charakterov, osobnostných čŕt každej z účinkujúcich postáv, takisto vtip, živosť a dramatická gradácia, či kontrast alebo využitie javiskového a okolitého priestoru. V neposlednom rade treba vyzdvihnúť aj výber účinkujúcich spevákov, predstaviteľov hlavných i vedľajších postáv, ich alternácií i kreácií.



Foto J. Szücsová

ZÁBER Z INSCENÁCIE

Na slávnostnom predstavení, premiére venovanej 55. sezóne ŠD (vtedy VND) 2. 12., stvárnila postavu Mimi **Katarína Michaeliová**, naplniac predstavu herecky a najmä spevácky. Jej lyrický, mierne dramatický soprán znel vo všetkých polohách vyrovnane, priezračne a s hlbokým výrazom, so zmyslom pre lyriku, ako aj pre dramatický akcent. Adekvátnym partnerom jej bol hosťujúci tenorista **Plamen Prokopiev**; obaja boli zladení farebne (kostýmovo), herecky, ba aj hlasovo. Rodolfo napriek známkam hlasovej únavy presvedčil zamatovou farbou svojho tenoru, bezchybným stvárnením širokej kantilény, ako aj pucciniovským parlandom lyrických, humorných alebo bolestných scén. Mimoriadne pôsobivá Musetta **Michaely Hausovej** mala všetky znaky perfekcionality, s dramaticky presvedčivou diferenciáciou charakteristík, od koketérie cez dobrosrdečnosť, lásku a ľútosť až po preduchovnenosť v záverečnej modlitbe. K najúspešnejším speváckym výkonom treba prirátať výkon Marcella **Sergeja Tolstova** a. h. so širokým výrazovým diapazónom, nosným barytónom a Collina hosťujúceho **Jozefa Benciho** s pôsobivo krásnym basom, s tvárnosťou a bohatosťou výrazových polôh. Schaunard v podaní **Mariána Lukáča** nezaostáva v hereckom a speváckom zladení. Drobné postavy Benoita (**Jozef Havasi**, **František Balún**), Alcindora (**Gabriel Szakál**) dotvorili dejovo-spevácku paletu.

Na 1. repríze sme v úlohe Mimi zaznamenali pôsobivý výkon **Svetlany Tomovej** s muzikálne lyricky krásnym naštudovaním, v úlohe Rodolfa úspešného **Michala Lehotského** s bel cantom, ale miestami aj nazálne tvoreným tónom. Z ďalších, čo sa predstavili na 1. premiére, doplňme stvárnenie Musetty **Tatianou Paľovčíkovou**, Schaunarda a Collina v podaní bratov **Mareka** a **Martina Gurbaľovcov**. Každé z obsadení má svoju vlastnú tvár, možno sa k sebe viac hodia dvojice Tomová–Paľovčíková než Tomová–Hausová, kým ideálne boli Michaeliová–Hausová.

Operu hudobne naštudoval a dirigoval **Larry Newland**, ktorý má nepopierateľný podiel na celkovom vyznení hudobnej zložky diela. Orchester znel bez zreteľnejších chýb, stmelene a v plnom zvuku, vždy v súlade s dianím na scéne. Jednotlivé skupiny boli vyrovnané, témy a tematické úseky zreteľné, dynamicky a farebne tvárne, frázy klenuté, ukončené. Tempá, ktoré volil dirigent, boli miestami pomalšie, než na aké sme zvyknutí, boli však kontrastné a dramaticky účinné. Prínos tohto umelca pre košický operný súbor možno po *Bohéme* považovať za veľký vklad.

Pucciniho *Bohéma* v Košiciach by si zaslúžila sústredenú pozornosť zo strany nielen divákov, ale aj odborníkov, ktorí nezaznamenali, že košická opera už prekročila svoj tieň.

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

Donizettiovský triumf Edity Gruberovej

Anglické dejiny a éra Tudorovcov predovšetkým boli vďačným inšpiračným žriedlom pre tvorbu Gaetana Donizettiho. Portrét kráľovnej Alžbety I., poslednej žijúcej dcéry Henricha VIII. s jeho druhou manželkou Annou Boleynovou, ožil v tvorbe bergamského maestra dokonca v troch variáciách. Najskôr to bola dnes zriedka uvádzaná *Alžbeta, alebo hrad Kenilworth* (pre zaujímavosť: na bergamskom festivale roku 1989 spieval part Leicestera Jozef Kundlák), druhou, oveľa známejšou, je operná dráma *Maria Stuarda*, povestná famózne vygradovanou konfrontáciou dvoch kráľovien, anglickej a škótskej. Nuž a treťou operou s dominantnou pozíciou Alžbety I. je lyrická tragédia *Roberto Devereux*, pochádzajúca z neskoršej periódy nesmierne plodnej tvorby skladateľa. Roberto Devereux je súčasne poslednou operou z tzv. Tudorskej trilógie, nasledujúcou po *Anne Bolene* a *Marii Stuarde*. Po tomto vynikajúcom, vo svete dnes už plne rehabilitovanom diele siahla koncom uplynulého roka po prvýkrát Viedenská štátna opera.

Roberto Devereux sa rodil počas životnej skladateľovej krízy, keď v krátkom čase stratil rodičov, dve deti sa narodili mŕtve a napokon mu zomrela i manželka. Keďže termín neapolskej premiéry sa blížil (október 1837), Donizetti pracoval intenzívne a do novej opery nielenže vložil obrovské skúsenosti, ale hudobný štýl tiež obohatil o nové nekonvenčné riešenia. Dejová osnova stojí na tragických konfliktoch hlavných postáv, odvíjajúcich sa od ľúbostného vzťahu starnúcej kráľovnej k mladému, horkokrvnému grófovi z Essexu. Nie je podstatné, do akej miery fabula kopíruje historickú pravdu, rozhodujúce je, že rovnako libreto Salvadora Cammarana, ako aj hudba Donizettiho vnášajú do diela silný dramatický náboj, citovú dimenziu a opojnú belcantovú kantabilitu.

Rumunský režisér **Silviu Purcarete**, ktorý sa po politickom prevrate vo svojej vlasti úspešne uplatňuje vo svete prevažne v činohernom teréne, sa priznal, že texty číta najradšej cez „filter". Podľa tejto tvorivej metódy bola pochopiteľná jeho koncepcia, vyhýbajúca sa kresbe historickej fotografie (výtvarníkom je **Helmut Stürmer**), dôsledne však modelujúca profily postáv po stránke charakterovej i vizuálnej. Princíp „divadla na divadle", kde scénickou dominantou je konštrukcia s lóžami, umožňuje Purcaretemu napĺňať základnú ideu, verbalizovanú v texte zboru slovami „...kto vládne, nežije sám pre seba". Znamená to asi toľko, že mocní a vládnuci, hoci v hĺbke duše osamotení a trpiaci, sú vždy na očiach verejnosti. Stratu intimity – nielen v politickej realite, ale i v divadelnej fikcii – vyjadruje prítomnosť masy neosobných, čiernych postáv, stále sledujúcich dianie. Odstup od realistickej poetiky si zachováva režisér tým, že hlavní hrdinovia vstupujú do deja akoby z podzemia a na scéne sa začleňujú do toku drámy. Výprava sa počas jednotlivých dejstiev takmer nemení, hýbe sa len závesmi, svietením, no scéna sa využíva i vo vertikálnej rovine. Zlom nastáva v záverečnom obraze, keď sa konštrukcia rozpoltí, mizne z javiska a kráľovná v extatickom vytržení, snímajúc parochňu, ostáva sama s vidinou popraveného milenca.





E. Gruberová, R. Vargas a C. Alvarez

Foto A. Zeininger

Hlavnú pozornosť sústredila na seba ústredná postava, ktorou je i napriek titulu opery kráľovná Alžbeta I. V **Edite Gruberovej** našla Štátna opera fascinujúcu interpretku tejto vokálne, herecky a výrazovo extrémne náročnej primadonskej roly. Umelkyňa v nej odhaľuje nepreberné množstvo výrazových faziet, je bezúhonná v modelovaní belcantovej frázy, precízna v koloratúrach a strhujúca v držaných vysokých tónoch. Hovoriť len o neomylnom vokálnom prejave Edity Gruberovej by bola iba čiastočná správa o predstavení, rovnako brilantný je i jej herecký prejav, podopretý absolútnym stotožnením sa s rolou a zrejme i s Purcareteho koncepciou. Je pochopiteľné, že kreácia takýchto parametrov si ťažko hľadá adekvátnych partnerov. Vo viedenskom *Robertovi Devereux* zanechala veľmi priaznivý dojem debutujúca **Enkelejda Shkosa** ako Sara, albánska mezzosopranistka, ktorá sa už vo svete etablovala najmä v predverdiovskej opere. Jej farebný, sýty a pomerne dramatický hlas výborne korešpondoval s rolou a tiež herecky bola Gruberovej dôstojnou protihráčkou. Trocha v tieni ostal **Ramon Vargas** v titulnej partii, hoci po štýlovej stránke mu nemožno nič vyčítať. Je to kantilénový tenor so zaujímavým, trocha zastretým timbrom, vo výške je však jeho prejav trocha zdržanlivý. Jediným sklamaním premiérového obsadenia sa stal napokon zaskakujúci **Yu Chen** (Nottingham), ktorý zatiaľ po žiadnej stránke nedozrel na prvoodborové pozície v prestížnom opernom dome. V neposlednom rade treba vysoko oceniť výkon dirigenta **Marcella Viottiho**, ktorý z partitúry vyťažil všetky dramatické podnety, pričom s rovnakou starostlivosťou vymodeloval i lyrické odtiene a bol pre sólistov spoľahlivou oporou.

Vo Viedenskej štátnej opere „standing ovations" vonkoncom nebývajú pravidlom. Ak tentoraz pri záverečnej klaňačke publikum túto najvyššiu poctu udelilo Edite Gruberovej, bezvýhradne uznalo, že zažilo svoju obľúbenú umelkyňu v životnej role a na vrchole interpretačných síl.

Pavel Unger

Hudobný život – Obsah 32. ročníka (2000)

Osobnosti, udalosti

AS: WorldWilde Weill Centenary 1-2 / 5
AS: Róbert Pechanec (miniprofil) 1-2 / 8-9
AS: Mirko Krajči (miniprofil) 7-8 / 7-8
as: Matej Drlička (miniprofil) 11 / 4-5
Blaho, J.: K životnému jubileu Márie Hubovej 3 / 2
Blahynka, M.: Šesťdesiatnik Milan Dubovský 7-8 / 4
Bulla, M.: K jubileám Jozefa Strečanského, SDB 7-8 / 4
Červenák, M., Mehly, J.: Profesor Vášа Černý 9 / 5
Čurilla, Š.: Zaväzujúci úspech (V. Košík) 1-2 /5-6
Demo, O.: K jubileu Miroslava Dudíka 11 / 2-3
Dohnalová, L.: Servus, bežný divák! 12 / 2
Dohnalová, L.: Miesto pre... Evu Blahovú 7-8 / 5-6
Dohnalová-Šustykevičová, L.: Miesto pre... Moyzesovo kvarteto 12 / 8-9
E.F.: K nedožitým deväťdesiatinám L. F. Hrdinu 6 / 3
Felix, B.: Znovuzrodenie orchestra 12 / 5
Gašparík, R.: Jubilant Stanislav Hochel 10 / 3
Greňová, K.: Hudobné dedičstvo... (50. výročie VŠMU) 1-2 / 6
Hallon, Ľ.: Majster korepetície (D. Stankovský) 1-2 /2-3
Hatrík, J.: Juraj Beneš. K 2. marcu 2000. 3 / 3-4
Hrušovský, I.: Neuveriteľná sedemdesiatka Ladislava Holáska 1-2 / 3
Chalupka, Ľ.: Nad tvorbou jubilanta. Jozef Sixta 60-ročný 5 / 23
Chalupka, Ľ.: Zamyslenie pri príležitosti životného jubilea Romana Bergera 9 / 3
Ia: Ronald Šebesta (miniprofil) 4 / 5
Ia: Na prahu novej sezóny. Slovenská filharmónia 10 / 6
Ia: Na prahu novej sezóny. Štátny komorný orchester Žilina 10 / 7
Id: Jubilant Bohdan Warchal 1-2 / 2
LD: Karol Kevický (miniprofil) 6 / 4-5
LD: Monika Štreitová-Popelářová (miniprofil) 10 / 4-5
L.D.: Ladislav Árvay (100. nedožité narodeniny) 12 / 2
LV: Doyen Jozef Laborecký 3 / 3
Marenčinová, D.: Štyridsať rokov za dvoma klavírmi 4 / 3
Marenčinová, D.: Košické Konzervatórium v nových priestoroch 4 / 3
Medňanská, I.: Životné jubileum Evy Zacharovej 9 / 4
Miesto pre... Egona Kráka, redsedu Spolku slovenských skladateľov 1-2 / 9-10
Miesto pre... Vladimíra Zvaru, dramaturga opery SND 5 / 8-9
Na prahu novej sezóny. Wiener Konzerthaus, Gesellschaft der Musikfreunde, Viedenskí filharmonici, Viedenskí symfonici, Berlínsky filharmonický orchester 9 / 9
Na prahu novej sezóny (Carnegie Hall, New York Philharmonic Orchestra) 9 / 31
NL, Ia: Na prahu novej sezóny. Wiener Staatsoper 9 / 8
Procházková, V.: Ľubica Čekovská (miniprofil) 5 / 10
R.: K životnému jubileu M. Jelinka 6 / 2-3
Riešenie. Na rade je spevácky zbor SĽUK-u 9 / 5
Ruščin, P.: Životné jubileum Ireny Medňanskej 9 / 4
Schultz, J.: Pocta Saleziánovi 11 / 3
Sirota Vladimír (miniprofil) 12 / 6-7
Struhárová, S.: Mário Fančovič (miniprofil) 3 / 6-7
Struhárová, S.: Sedemdesiatiny ZUŠ J. Rosinského v Nitre 9 / 7
ŠČ: Štvrťstoročie tvorivej práce (J. Podprocký) 1-2 / 3
Škutová Eleonóra (miniprofil) 9 / 6
Šuška, P.: Na prahu novej sezóny. Divadlo Aréna 10 / 7
Šuška, P.: Ceny SOZA 2000 za najúspešnejšie diela 10 / 8
ty: Neumierajú tí, ktorí ostávajú žiť v spomienkach 4 / 4
Unger, P.: Miesto pre... Rudolfa Hromadu, riaditeľa Štátnej opery Banská Bystrica 11 / 6
Varga, J.: Spoločnosť Ferenca Liszta oslavuje 10 / 11
Zeljenka, I.: Blahoželanie P. Šimaiovi (1930) 6 / 2
Zvara, V.: Ján Cikker. Poohliadnutie pri príležitosti 10. výročia smrti skladateľa 1-2 / 4

Nekrológy

Burlas, L.: Na rozlúčku s profesorom Ľudovítom Rajterom 7-8 / 2
Glocková, M.: Za Jánom Hadrabom 1922-2000) 3 / 4
Harnoncourt, N.: Na rozlúčku s profesorom Ľudovítom Rajterom 7-8 / 4
Javorský, I.: Rozlúčka s pedagógom (L. Mokrý) 10 / 3
Kupkovič, L.: Za profesorom Vrteľom 11 / 2
Id: Spomíname (Marián Jurík) 1-2 / 2
Id: Náhly odchod (Dr. Štefan Klimo) 1-2 / 3
Lenárd, O.: Na rozlúčku s profesorom Ľudovítom Rajterom 7-8 / 3
Melišková, N.: Spomíname (Ladislav Kiss) 12 / 2
Michalica, P.: Za profesorom Jánom Pragantom 6 / 3
Parík, I.: Zomrel Oto Ferenczy 5 / 3-4
Popovič, A.: Na rozlúčku s profesorom Ľudovítom Rajterom 7-8 / 3
Prof. Pröhle, H.: Na rozlúčku s profesorom Ľudovítom Rajterom 7-8 / 3
Vajda, I.: Ladislav Mokrý 10 / 2
Varkondová, A. Ch.: Odišla Dita Gabajová 1-2 / 4-5
Zeljenka, I.: Rozlúčka s priateľom (L. Mokrý) 10 / 2

Náš hosť

Rajterová, A.: Dánsko, neznáma hudobná krajina 1-2 / 11-17
Večery novej hudby po desiatich rokoch - D. Matej, P. Zagar (L. Dohnalová) 3 / 8-11
Nástup mladých... Zuzana Lacková, šéfka opery ŠD v Košiciach (P. Unger) 4 / 7-8
Nástup mladých... Mario Košík, šéfdirigent Karlovarského symfonického orchestra (A. Rajterová) 4 / 8-10
Kroumata, súbor bicích nástrojov (A. Rajterová) 5 / 11-13
Karol Petróczi (M. Kornúciková) 6 / 6-9
Ľudovít Rajter in memoriam 7-8 / 11-13
György Sándor (A. Rajterová) 9 / 10-13
Peter Schreier (A. Rajterová) 10 / 12-14
Dalia Atlas (A. Rajterová) 11 / 7-9
Peter Zajíček (A. Rajterová) 12 / 10-14

Štúdie, analýzy, úvahy

Blaho, J.: Z opernej histórie IX. Pri koreňoch mozartovskej tradície 3 / 37-39
Blaho, J.: Z opernej histórie X. Bel canto v nemilosti 4 / 35-36
Blaho, J.: Z opernej histórie XI. Paleta nemeckého romantizmu 5 / 29-30
Blaho, J.: Z opernej histórie XII. Wagnerovské naštudovania v SND 1920-1945. Stretnutia s reformátorom 6 / 37-39
Blaho, J.: Z opernej histórie XIII. Grand opéra a opéra comique na scéne SND 1920-1945. Tragický pátos a úsmevný esprit 7-8 / 31-32
Blaho, J.: Z opernej histórie XIV. Francúzska opéra lyrique v SND 1920-1945. Favoritka obecenstva 9 / 35-37
Blaho, J.: Z opernej histórie XV. Opera SND v rokoch 1920-1945. Verdi - domáci autor? 10 / 28-30
Blaho, J.: Z opernej histórie XVI. Slovanská klasika na scéne opery SND v rokoch 1920-1945. Cár Boris Fiodora Šaľapina 11 / 37-38
Blaho, J.: Z opernej histórie XVII. Smetana ako profilový faktor (I.) 12 / 39-41
Hindemith, P.: Dedičstvo, ktoré zaväzuje (prejav z roku 1950 v rámci Bachfestu Hamburg) 12 / 42-46
Chalupka, Ľ.: Alexander Moyzes. Poetická suita pre husle a klavír op. 35 1-2 / 18-20
Chalupka, Ľ.: Ján Cikker. Cantus filiorum, kantáta pre bas, zmiešaný zbor a orchester op. 17 3 / 14-17
Chalupka, Ľ.: Štefan Németh-Šamorínsky. Bratislavská omša (Missa Posoniensis) pre sóla, zbor, organ a orchester 4 / 11-14
Chalupka, Ľ.: Ján Cikker. Concertino pre klavír a orchester op. 20 5 / 14-16
Chalupka, Ľ.: Oto Ferenczy. Hudba pre 4 sláčikové nástroje 6 / 10-12
Chalupka, Ľ.: Andrej Očenáš. Pľušť, fantázia pre klavír 7-8 / 14-16
Chalupka, Ľ.: Ján Cikker. Spomienky pre dychové kvinteto a sláčikový orchester 9 / 14-17
Chalupka, Ľ.: Dezider Kardoš. Bagately pre klavír op. 18 10 / 15-17
Chalupka, Ľ.: Ján Zimmer. Concerto grosso pre dva klavíry, sláčikový orchester a bicie nástroje op. 7 11 / 10-12
Chalupka, Ľ.: Eugen Suchoň. Metamorfózy, päť variácií na vlastné témy pre orchester (klavír) 12 / 15-17
Kačic, L.: Dittersdorf a Slovensko 1-2 / 38-41
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. Edgar Varèse 1-2 / 38-41
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20.storočia. Erik Satie 3 / 40-44
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. Olivier Messiaen 4 / 37-40
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. Arvo Pärt 5 / 31-34
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. György Ligeti 6 / 40-44
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. Pierre Boulez 7-8 / 33-37
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. Morton Feldman 9 / 38-42
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. Iannis Xenakis 10 / 31-35
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. John Cage (1) 11 / 39-42

Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. John Cage (2) 12 / 47–50
Obuchová, V.: Wernerovci v Bratislave. Nové fakty o pôsobení známej bratislavskej rodiny výrobcov klavírov 1–2 / 48–49
Šebesta, R.: Theodor Lotz. Nástrojár, interpret, skladateľ 7–8 / 38–42
Šišková, I.: Nórske marginálie 7–8 / 43–44

KONCERTY

Altán, Š.: Comenius v Zrkadlovej sieni 7–8 / 29
Altán, Š.: Americký zbor v Bratislave 9 / 30
Altán, Š.: Jolana Fogašová v SF 11 / 30
Altán, Š.: Laureáti v Mirbachu 11 / 30
Berger, I.: Slovenská filharmónia 1–2 / 21–23
Berger, I.: Slovenská filharmónia – február 3 / 18–19
Berger, I.: Slovenský komorný orchester 3 / 19–20
Berger, I.: Dni maďarskej kultúry 4 / 21
Berger, I.: SF v apríli 5 / 20–21
Berger, I.: Združenie komorných hráčov 5 / 22
Berger, I.: Záver sezóny SF 6 / 18–19
Berger, I.: Májový Mirbach 6 / 21–22
Berger, I.: Slovenská filharmónia 12 / 29
Berger, I.: Martinské zvony 12 / 32
Bokes, V.: Sixta v Mirbachu 6 / 20–21
Bokes, V.: Autorský koncert R. Bergera 10 / 24–25
Bugalová, E.: Šesť rúk a jeden klavír 4 / 23
Čárska, E.: Organové koncerty pod pyramídou 6 / 23–24
Čierna, A.: Zámocký koncert v Mikulove 10 / 25
Čierna, A.: „Americký koncert" v Slovenskom rozhlase 12 / 30–31
Čížik, V.: Perglerov Chopin a Debussy 3 / 22
Čížik, V.: Koncerty v Mirbachu 4 / 21–22
Čížik, V.: Viedeň – Bratislava 4 / 23
Čížik, V.: Snaha o bravúru 4 / 23–24
Čížik, V.: Zeljenkova klavírna poetika 6 / 21
Čížik, V.: Viedeň Bratislave 6 / 24
Čížik, V.: Viedeň Bratislave 7–8 / 27
Čížik, V.: Mladí hudobníci Bratislave 7–8 / 28
Čížik, V.: Nezabudnuteľný recitál 9 / 29
Čížik, V.: Fenomenálna klaviristka 9 / 29
Čížik, V.: Klavír v Mirbachu 12 / 32
Čurilla, Š.: Košické zhrnutie 3 / 24
Čurilla, Š.: Február v Štátnej filharmónii Košice 4 / 24
Čurilla, Š.: Záver sezóny v Košiciach 5 / 23
Čurilla, Š.: Na prahu novej sezóny. Štátna filharmónia Košice 10 / 5
Čurilla, Š.: Začiatok sezóny v Košiciach 11 / 30
Dlháňová, B.: Medzinárodný mládežnícky orchester 4 / 23
Dlháňová, B.: Bratislava – Texas 7–8 / 29
Dohnalová, L.: Moyzesovci jubilejne 6 / 25
Dohnalová, L.: Lenka a Cyril D. 9 / 29–30
Fecsková, S.: Poslucháči hudobnej vedy koncertovali... 9 / 31
Horkay, T.: Slovenská filharmónia 3 / 19
Horkay, T.: SOSR vo februári 3 / 21
Horkay, T.: Slovenská filharmónia 4 / 20–21
Horkay, T.: SF v apríli 5 / 19–20
Horkay, T.: Dvakrát SOSR 5 / 21
Horkay, T.: Záver sezóny SF 6 / 17–18
Horkay, T.: SOSR k ukončeniu druhej svetovej vojny 6 / 19
Horkay, T.: Dni bulharskej kultúry 6 / 24
Horkay, T.: SOSR – záverečný koncert sezóny 7–8 / 27
Horkay, T.: Kartinky na organe 9 / 30
Kačic, L.: Dvé poznámky „na okraj" Bachovho roku na Slovensku 6 / 25
Kačic, L.: Trnavské organové dni 2000 10 / 24
Kokavec, M.: Niekedy je menej viac... 7–8 / 28
Polák, P.: Slovenská filharmónia 12 / 30
Puškášová, M.: Mladí mladým 5 / 21
Puškášová, M.: Prvý vydavateľský koncert, alebo... 6 / 22–23
Rusó, V.: Purcell v Trnave 5 / 23–25
Šebesta, R.: SOSR k Trom kráľom 1–2 / 23
Šebesta, R.: Slovenské filharmonické okteto 3 / 20–21
Šebesta, R.: Komorní sólisti Bratislava 6 / 19–20
Šišková, I.: Matiné s J. S. Bachom 4 / 22
Šišková, I.: Dvakrát SOSR 5 / 22
Urbančíková, L.: Symfonický orchester Ernő Dohnányiho 12 / 31–32
Ursínyová, T.: Melodráma – aspoň koncertne 3 / 21–22
Ursínyová, T.: Orientácia na súčasnosť 3 / 22–23
Vachová, Z.: Sting v Bratislave. Koncert ako má byť 4 / 48

FESTIVALY, SÚŤAŽE, PREHLIADKY

Altán, Š.: Mládež spieva 2000 5 / 5–6
Altán, Š.: Zvolenské hry zámocké 2000 7–8 / 19
Berger, I.: BHS (SF – otvárací koncert; Festivalový orchester a zbor; SOSR) 11 / 13–14
Berger, I.: BHS (SF v polčase) 11 / 15–16
Berger, I.: BHS (Kráľovský škótsky národný orchester) 11 / 16–17
Berger, I.: BHS (SF na záver) 11 / 17–18
Berger, I.: BHS (Český komorný orchester) 11 / 18–19
Berger, I.: BHS (Hommage à Brazília; Koncert (sčasti) slovenskej hudby; Šašinovci – Škuta. Polorecitály) 11 / 20–21
Berger, I.: BHS (Benjamin Schmid) 11 / 21–22
Blahynka, M.: Slovenský hosť naWiener Festwochen 7–8 / 26
Blahynka, M.: Hommage à Zdeněk Fibich 11 / 33–34
Bokes, V.: V núdzi poznáš priateľa, alebo Večery novej hudby s Bachom 7–8 / 17–18
Bokes, V.: Dni flámskej hudby v Bratislave 12 / 24
Čárska, E.: Slovenské historické organy 10 / 18
Čárska, E.: BHS (SKO) 11 / 19
Čárska, E.: BHS (Peter Planyavsky; Chorus angelorum ensemble) 11 / 22–23
Čierna, A.: Desiaty raz v Žiline 5 / 17
Čierna, A.: BHS (SOSR; Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester, Moskovský symfonický orchester) 11 / 16–17
Čierna, A.: BHS (Oxford Orchestra da Camera) 11 / 18
Čížik, V.: BHS (Daniel Buranovský) 11 / 21
Čížik, V.: BHS (Gülsin Onayová) 11 / 22–23
Čurilla, Š.: 45. Košická hudobná jar 6 / 14–15
Čurilla, Š.: Košickí konzervatoristi v Japonsku 9 / 7
Čurilla, Š.: Medzinárodný organový festival v Košiciach 11 / 29
Demo, O.: Grand Prix Svetozára Stračinu 6 / 51
Dohnalová, L.: Bratislavská hudobná jar 6 / 14
Dohnalová, L.: Stredoeurópsky festival koncertného umenia v Žiline 5 / 18
Horkay, T.: Galantské hudobné dni '99 1–2 / 23
Horkay, T.: Hudba na Hrade 3 / 23–24
Horkay, T.: BHS (Budapeštiansky festivalový orchester; Štátna filharmónia Košice; Sinfonia Varsovia) 11 / 14–15
Hric, M.: Prehliadka amatérskych organistov v Dudinciach 12 / 3
Jakubcová, D.: Klavírna súťaž Dezidera Kardoša 7–8 / 9
Kačic, L.: Mozartov týždeň 2000 – Bratislava 4 / 15–16
Kačic, L.: Musica sacra – Nitra 7–8 / 20
Karhútová, E.: V pohode a porozumení 9 / 7
Karlíková, M.: Čírenie talentov 2000 7–8 / 8–9
Kovářová, A.: Medzinárodná spevácka súťaž Mikuláša Schneidera-Trnavského 6 / 32–33
la: Wien Modern 2000 10 / 17
L.D.: Slovenskí víťazi (B. Šuňavská; R. Patkoló; Žilinský miešaný zbor) 12 / 4
L.Z.: Pekná hudba 2000 v Banskej Štiavnici 10 / 23
Marton, I.: Varšavská jeseň 2000 10 / 22–23
Martináková, Z.: Nová slovenská hudba (20. ročník) 12 / 18–20
Matej, D.: ARCHIPEL – Musiques d'aujourd'hui 4 / 18–19
Maťašová, H.: World Music Days 2000 12 / 26–27
Medňanský, K.: 12. medzinárodná súťaž J. S. Bacha v Lipsku 10 / 10–11
Mintál, L. Spevácka súťaž A. Dvořáka 12 / 4
N.L.: Haydn stále príťažlivý 11 / 29
Polák, P.: Mozartov týždeň 2000 – Salzburg 4 / 17–18
Polák, P.: Dni starej hudby 2000 11 / 27–28
Procházková, V.: 14. Medzinárodný skladateľský festival. Pärt v profile a (Slovenka) Ľubica Čekovská 4 / 4
Puškášová, M.: Večery novej hudby '99 (jeseň) 3 / 11–13
Puškášová, M. Večery novej hudby 2000 – november 12 / 21–22
R.: Wiener Festwochen 2000 7–8 / 23
RA: Opera v púšti (Santa Fe Opera Festival) 9 / 18–20
Serečinová, A.: Kronos Quartet – cesta späť možná 7–8 / 22
Serečinová, A.: Icebreaker 12 / 23
Šebesta, R.: Konvergencie – nový festival 10 / 19
Šebesta, R.: BHS (Omša h mol) 11 / 23–24
Šebesta, R.: Marathon 2000 12 / 25
Šuška, P.: Festival della Valle d'Itria 2000 9 / 26–27
Šuška, P.: BHS (Francúzske trio) 11 / 19–20
Šuška, P.: Jazz na BHS 11 / 25–26
Unger, P.: Miešaný program Bratislavskej hudobnej jari 6 / 13
Unger, P.: BHS v opere 11 / 24–25
Vachová, Z.: Sedem dní hudby ako fenoménu 5 / 4–5
Varga, J.: Budapeštiansky jarný festival 6 / 16

Vítová, E.: Pražské jaro 2000 6 / 15
Vítová, E.: Z Pražskej jari 2000 7-8 / 21-22
Zvara, V.: Nonov Prometeo na Wien Modern 12 / 28
IX. ročník Detského hudobného festivalu Jána Cikkera (27.-29. 4. 2001) 12 / 51

Hudobné divadlo

Bayer, R.: Prsteň vo Viedni 3 / 29-31
Blahynka, M.: Schönberg a Stravinskij ako hudobnodivadelná konfrontácia 7-8 / 25-26
Blahynka, M.: Salome v Národnom divadle v Brne 11 / 32
Glocková, M.: Diskutabilné veristické divadlo 4 / 25-26
Kačic, L.: Barokové hudobné divadlo v Prahe 9 / 32-33
la: Nová opona viedenskej Štátnej opery 9 / 8
Litschauerová, N.: Potlesk pre baróna 9 / 22
Litschauerová, N.: Orfeus a Eurydika vo Viedni 4 / 26
Marenčinová, D.: Operetná klasika v Košiciach 1-2 / 27
Marenčinová, D.: Atraktívna téma? (Pink Floyd Pictures) 1-2 / 28
Marenčinová, D.: Prečo Tisíc a jedna noc? 3 / 28
Marenčinová, D.: Mauglí v Prešove 5 / 27
Marenčinová, D.: Rozporuplná inscenácia. K premiére E. Onegina v ŠD Košice 6 / 26-27
Procházková, V.: Jenufa v Glyndenbourne - v ríši divov 6 / 29-30
Puškášová, M.: Majstri pevci drakopevci 6 / 31
Serečinová, A.: Beatles alebo John Lennon žije a zomrel v Bratislave 3 / 27
Unger, P.: Klangbogen: Werther v realistickom štýle 9 / 21
Unger, P.: Arena di Verona v znamení Verdiho 9 / 22-23
Unger, P.: Pokus o nový pohľad na Krútňavu 1-2 / 25-26
Unger, P.: Diabolské témy v pražskej Štátnej opere 1-2 / 30-31
Unger, P.: Žena bez tieňa vo Viedni 1-2 / 31
Unger, P.: Prerieden Nápoj lásky 3 / 26
Unger, P.: Grécke pašie opäť v Brne 3 / 31
Unger, P.: Pražské operné premiéry (Martinů: Julietta; Zemlinsky: Es war einmal) 4 / 29
Unger, P.: Kam kráčaš, režisérske operné divadlo? 4 / 30-32
Unger, P.: Werther osviežil repertoár SND 5 / 26-27
Unger, P.: Pražské vzkriesenie Tristana a Izoldy 6 / 27-28
Unger, P.: Poriadna porcia pre absolventov 6 / 30
Unger, P.: Operné inšpirácie 7-8 / 23-25
Unger, P.: Sferisterio di Macerata 2000. Macbeth ako fascinujúce svetelné divadlo 9 / 24
Unger, P.: Pesaro 2000 - zdroj zážitkov a poučení 9 / 27-28
Unger, P.: Salzburger Festspiele 2000 alebo Trójske operné inšpirácie 10 / 20-21
Unger, P.: Operný Hamlet v slovenskej premiére 11 / 31-32
Urbancová, H.: Legenda potulného tovariša. K premiére speváckeho zboru SĽUK-u 7-8 / 53
Varga, J.: Operné premiéry v Budapešti 1-2 / 29-30
Varga, J.: Svetlá a tiene v Macerate 9 / 24-25
Varga, J.: Zrínyi (Nikola Šubič Zrinski) 10 / 26
Varga, J.: Dva „iba" repertoárové večery 12 / 35-36
Varga, J.: Štart opernej sezóny v Budapešti 12 / 36
Vítová, E.: Pražské operné premiéry (Šostakovičova Lady Macbeth; Britten: The Turn of the Screw) 4 / 27-28
Vítová, E.: Pražské operné premiéry. Tosca v Národním divadle; Pflüger: Fyzikové; Česká soudobá operní novinka 12 / 33-35

Konferencie, semináre, odborné podujatia

Bakičová, V.: Koniec, ktorý sa nekoná? (K 5. medzinárodnému sympóziu v rámci festivalu Melos-Étos) 1-2 / 7
Bárdiová, M.: O dychovej hudbe medzinárodne 10 / 10
Čížik, V.: Pamiatke Chopina 1-2 / 6
Dlháňová, B.: Tvorivé dielne M. Lapšanského 1-2 / 6
Dlháňová, B.: Letný klavírny seminár 10 / 9
Dohnalová, L.: Drábske semináre 10 / 9
la: Capita Selecta. Early Music Amsterdam 3 / 5
Medňanská, I.: Muzikologická konferencia v Prešove 12 / 3
Molnárová, M.: Next Generation v európskych festivaloch 3 / 6
Sláviková, Z.: Vidím - počujem 5 / 6
Šuba, A.: „Hudba na hranici" v Českých Budějoviciach 12 / 7
Važanová, J.: Hudba a menšiny 7-8 / 10

Zo zahraničia

AP: Prekračovanie hraníc so slovenskou hudbou 6 / 36
Medňanský, K.: Hudobný pozdrav z Lipska 6 / 35-36
Pažitná, K.: List z Cremony 11 / 36
Pažitná, K.: List z Cremony 12 / 38
Procházková, V.: Londýnske operné kráľovstvo 1-2 / 34
Procházková, V.: Volá Londýn 3 / 32-33
Procházková, V.: Slovák v Londýne (rozhovor s D. Jenisom) 3 / 33-34
Procházková, V.: Posol kúzla zvuku (rozhovor s J. Bělohlávkom) 4 / 33-34
Procházková, V.: Komplex na 11 hektároch (Londýnske koncertné siene, I.) 5 / 28
Procházková, V.: Londýn. Orchestre, sólisti, dirigenti (I.) 6 / 34
Procházková, V.: Londýnske koncertné siene II. Royal Albert Hall 7-8 / 30
Procházková, V.: Londýnske koncertné siene III. 9 / 34
Procházková, V.: Londýnske koncertné siene IV. Wigmore Hall a St. John's 10 / 27
Procházková, V.: Presýtené londýnske publikum? 11 / 35-36
Procházková, V.: Moskovský rozhlasový symfonický orchester v Londýne 12 / 37
Schmidtová, A.: Bobby McFerrin v Regensburgu 3 / 25
Varga, J.: Viedenské impresie 3 / 36
Vítová, E.: Opera '99. 4. ročník festivalu hudebního divadla 1-2 / 33
Zagar, P.: Problémy s posolstvom 1-2 / 35
Zagar, P.: O kontinuite (Made in America) 3 / 35

Hudba, ktorú mám rád

Michaela Jurovská 1-2 / 47
Kamil Vyskočil 3 / 45
Roman Kováč 4 / 43
Doc. MUDr. Peter Kukumberg, PhD 5 / 39
Ján Berger 6 / 45
Ľubomír Feldek 7-8 / 45-46
MUDr. Pavol Breier 9 / 43
Tomáš Janovic 10 / 38
Michal Bogár 12 / 52

Modulácie (Jazz, World Music)

AS: Vlado Šmidke, producent jazzových relácií v rádiu Hviezda FM 1-2 / 57
AS: Neřež - Navarrová - Sklo. Vianočný koncert 1-2 / 52
Dorůžka, P.: Průvodce po World Music. Západní Afrika 1-2 / 53
Dorůžka, P.: Průvodce po World Music. Hudba z nádražného hotelu 3 / 49
Dorůžka, P.: Průvodce po World Music. Youssou N'Dour a Cheikh Lô 4 / 45
Frederiksen, O.: Marrákeš, kultúrne a hudobné centrum Maroka 5 / 50-51
Jazzová dielňa Pavla Bodnára. Dvojhlasné voicingy 3 / 50-53
Jazzová dielňa Pavla Bodnára. Aranžovanie I. 4 / 51-53
Jazzová dielňa Pavla Bodnára. Aranžovanie II. Guide line 5 / 46-48
Jazzová dielňa Pavla Bodnára. Štvorhlasné voicingyl. 6 / 48-51
Jazzová dielňa Pavla Bodnára. Štvorhlasné voicingy II. Approach notes a ich harmonizácia 7-8 / 55-58
Jazzová dielňa Pavla Bodnára. Funkcia akordu vs tenzie 9 / 47-50
Jazzová dielňa Pavla Bodnára. Akordické stupnice v kontexte dur 10 / 43-44
Jazzová dielňa Pavla Bodnára. Akordické stupnice, akordy a ich tenzie v kontexte mol 12 / 57-58
Krekovič, S.: Mike Stern zažiaril v Lucerne 4 / 49
Pekáriková, M.: Potichu... (rozhovor so Zuzanou Homolovou) 7-8 / 48-49
Pekariková, M.: Hudba v pohybe. Medzinárodný festival na Morave 10 / 45
Prochác, E.: Yes opäť len u susedov... 6 / 47
re: Poľsko 9 / 51
Rebro, A.: Svet nezávislých jazzových značiek. Telarc Jazz. Zvuk zvučných mien 3 / 48
Rebro, A.: Svet nezávislých jazzových značiek. Enja Records 4 / 44
Rebro, A.: Svet nezávislých jazzových značiek. Jazzpoint Records 5 / 44
Rebro, A.: Montreux Jazz,Festival 5 / 45
Rebro, A.: Svet nezávislých jazzových značiek. ESC Records 6 / 46
Rebro, A.: Svet nezávislých jazzových značiek. Boheme Music. Ľadoborec z Moskvy 10 / 42
Rebro, A.: Dobrofest Trnava 2000 10 / 46
Rebro, A.: Bratislavské jazzové dni Horizont 2000 11 / 46
Rebro, A.: Biely Cobham. Trenčiansky jazzový festival 11 / 47
Rebro, A.: Dave Douglas vo viedenskom Konzerthause 12 / 56
Rebro, A.: Svet nezávislých jazzových značiek. Dreyfuss Jazz 7-8 / 54
Rusó, V.: Poznámky k starej rómskej hudbe 7-8 / 50-52
Serečinová, A.: Modrý Američan (rozhovor s P. Cardarellim) 1-2 / 50-52
Serečinová, A.: Juraj Tatár, hrajúci - mysliaci 5 / 42-43
Serečinová, A.: Fragment neobjavuje Ameriku 12 / 59
Šuška, P.: Olinka Orphea v Bratislave 10 / 45

Vachová, Z.: Improvizácia na tému spevák (rozhovor s P. Lipom) 4 / 46-47
Vachová, Z.: Jazz v KGB. Cennet Jönsson ako hosť 5 / 45
Valentovič, V.: Klezmer hudba už aj na Slovensku 1-2 / 52
Wasserberger, I.: Posolstvo jazzu VIII. Parciálna inventúra 1-2 / 54-56
Wasserberger, I.: Jazzové fenomény 90. rokov. Béla Fleck: comeback bendža 9 / 44-46
Wasserberger, I.: Jazzové fenomény 90. rokov. Nicholas Payton, New Orleans a nová generácia trubkárov 10 / 39-40
Wasserberger, I.: Jazzové fenomény 90. rokov. Pohľad do Lincolnovho Centra 11 / 43-45
Wasserberger, I.: Jazzové fenomény 90. rokov. Čiernobiely dvojprofil. Kevin Mahogany a Diana Krall 12 / 53-55
Wasserberger, I.: Louis Armstrong (1901-1971). Malé poznámky k veľkému jubileu 12 / 56

Hudobný priemysel

AS: Tisícročie v znamení fúzií? 1-2 / 37
Ia: „Na okraj" hudobného veľtrhu vo Frankfurte 5 / 25
Nezmari (Music Forum, Divyd) 3 / 46
Hudobný veľtrh Frankfurt 2000 5 / 36-38
Serečinová, A., Zagar, P.: Rádio snov? 1-2 / 36
Serečinová, A.: Internet, hudobné médium nového milénia 7-8 / 54

Recenzie – CD

Alexander, J.: Poznámky diskofila 10 / 49
Alexander, J.: Poznámky diskofila. 160-krát Vivaldi! 11 / 50
Alexander, J.: Poznámky diskofila. V jednom hoteli s Piazzollom 12 / 62
Bodnár, P.: Keith Jarrett. The Melody at Night, With You 4 / 55
Bugalová, E.: Marimba. Martin Opršál 4 / 54
Čížik, V.: Beethoven. Piano Sonatas 7-8 / 64
Dohnalová, L.: Giya Kancheli. Lament 1-2 / 59
Dohnalová, L.: Peteris Vasks. Concerto „Distant Light"; Symphony for Strings „Voices" 3 / 55-56
Dohnalová, L.: Arvo Pärt. I am the true vine 5 / 52
Dohnalová, L.: Contemporary Slovak Organ. Ilja Zeljenka 6 / 52-53
Dohnalová, L.: Ivan Hrušovský. Komorná hudba 6 / 53
Horkay, T.: Mozart. Serenade „Eine kleine Nachtmusik" K 525; String Quartet in D major K 575; String Quartet in G major K 387 11 / 48
Hrušovský, I.: Choral Music and Choirs from Denmark '95 3 / 56
Hrušovský, I.: Two Centuries of Classical Music. The Danish Experience 7-8 / 63-64
Jurčo, M.: Jana Kocianová. Evanjelium 7-8 / 62
Kačic, L.: John Dowland. In Darkness Let Me Dwell 4 / 54
Kačic, L.: In Paradisum. Music of Victoria and Palestrina 6 / 52
Kačic, L.: Adoratio Crucis 6 / 52
Kačic, L.: Renaissance of the Spirit. The Music of Orlando di Lasso and his Contemporaries 7-8 / 59
Kačic, L.: Antonio Vivaldi. Gloria, RV 589, Magnificat, RV 611, Concerti, RV 243 & 563 7-8 / 59
Kačic, L.: Che soave armonia. 9 / 52
Kačic, L.: Flos Florum 9 / 52
Kmeťová, E.: Chopin. The Piano Concertos 1-2 / 59
Kmeťová, E.: My Favorite Sonatas. Brahms, Chopin, Liszt, Schubert, Schumann, Scriabin, Tchaikovsky 1-2 / 59
Kmeťová, E.: Arnold Schönberg. Franz Schubert. Klavierstücke 1-2 / 60
Krekovič, S.: Kronos Quartet Performs Alfred Schnittke 1-2 / 60
Krekovič, S.: Roscoe Mitchell and the Note Factory. Nine to Get Ready 4 / 56
Krekovič, S.: Bill Frisell. Ghost Town 7-8 / 61
Krekovič, S.: Michael Mantles. Songs and One Symphony 7-8 / 62
Krekovič, S.: Grand Slam. Live at the Regattabar 10 / 48
Krekovič, S.: The Very Best of John Coltrane 10 / 48
Krekovič, S.: Barber & Meyer. Violin Concertos 11 / 48
Krekovič, S.: Joshua Redman. Beyond 12 / 60-61
Martináková, Z.: Works for Clarinet. Sharon Kam meets Krzysztof Penderecki 1-2 / 60-61
Pekariková, M.: Orkiesta P. W. SW. Mikolaja. Kraina Bojnów 3 / 58
Piaček, M.: Philip Glass: Dracula 3 / 57
Polák, P.: Johann Sebastian Bach. Mass in B minor BWV 232 / Wolfgang Amadeus Mozart. Requiem KV 626 7-8 / 59-60
Polák, P.: Händel / Deutsche Arien, Georg Philipp Telemann / Quartette 11 / 48-49
Polák, P.: Mozart. Requiem KV 626. Exsultate jubilate 11 / 49
Potoček, M.: Compay Segundo. Cien Anos de Son 1-2 / 62
Potoček, M.: YAT-KHA. Dalai Beldiri 1-2 / 62
Potoček, M.: Huong Thanh. Moon and Wind 3 / 57-58
Potoček, M.: El Sikameya. Atifa 5 / 53-54
Potoček, M.: Oceania 5 / 54
Potoček, M.: Maria Salgado. Siete Modos de Guisar. Las Berenjenas 6 / 54-55
Potoček, M.: Carlos Nunez. Os Amores Libres 7-8 / 63
Potoček, M.: Virginia Rodrigues Nos 10 / 49
Rebro, A.: Pat Matheny. A Map of the World 3 / 57
Rebro, A.: Wynton Marsalis. Marsalis Plays Monk 4 / 56
Rebro, A.: Pat Metheny. Trio 99-00 5 / 53
Rebro, A.: Bill Frisell. Ghost Town 7-8 / 61
Rebro, A.: Bebel Gilberto. Tanto Tempo 10 / 48
Rebro, A.: Wynton Marsalis Septet. Selection from the Village Vanguard Box 11 / 49-50
Steinecker, A.: Johannes Brahms. The Piano Concertos 6 / 53-54
Šebesta, R.: Claudio Monteverdi. L'Orfeo 1-2 / 58
Šebesta, R.: Nicolaus Harnoncourt. A Celebration 1-2 / 61
Šebesta, R.: G. F. Händel. Agrippina, Armida, Lucrezia 9 / 53
Šebesta, R.: Vivaldi. Concerti della Natura 9 / 53
Šuška, P.: Hevia. The Other Side 12 / 61
Šuška, P.: Love 4 Money 12 / 61
Unger, P.: Vincenzo Bellini. I Capuletti e i Montecchi 1-2 / 58
Unger, P.: Portrait. Ľubica Vargicová 1-2 / 58
Unger, P.: Richard Strauss. Lieder 3 / 55
Unger, P.: Dagmar Pecková. Wagner, Schönberg, Zemlinsky, Brahms 5 / 52
Unger, P.: Sumi Jo. Only Love 5 / 52
Unger, P.: Wolfgang Amadeus Mozart. Die Entführung aus dem Serail 7-8 / 60-61
Unger, P.: Ludwig van Beethoven. Fidelio 7-8 / 61
Unger, P.: Gioacchino Rossini. Tancredi 10 / 47
Unger, P.: Dolora Zajick. The Art of the Dramatic Mezzo-Soprano 12 / 60
Urbancová, H.: Hrochoť 6 / 54
Urbancová, H.: Rezija 9 / 53-54
Ursínyová, T.: Rachmaninov: Songs, Glinka: Songs 3 / 55
Vachová, Z.: Film Music by Zhao Jiping. Electric Shadows 4 / 55
Vachová, Z.: Peter Lipa & Band. Bistro 4 /
Vachová, Z.: Peter Cardarelli. Bratislava Blue 4 /
Vachová, Z.: Mark Turner. Ballad Session. 5 / 53
Vachová, Z.: A Film by Carlos Diegues. Music by Caetano Veloso. Orfeu 6 / 55
Wasserberger, I.: Daniel Barenboim and Guests. Tribute to Ellington 1-2 / 61
Zagar, P.: Silentio. Arvo Pärt: Tabula Rasa, Philip Glass: Company, Vladimir Martynov: „Come in", Arvo Pärt: Darf ich 12 / 60
Zappner, V.: Ján Hajnal. Monk's Tatra Dream 10 / 47

Recenzie – Knihy

Brezová, A.: Juraj Mašinda. Slovenská klavírna škola 5 / 54
Burlasová, S.: Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre. Editor: H. Urbancová 7-8 / 65-66
Krbaťa, P.: Zuzana Sláviková. Učiteľ hudby na prahu 21. storočia 12 / 62
Krekovič, S.: Miles Davis a Quincy Troupe. Miles - Autobiografia 7-8 / 64-65
Krekovič, S.: Yvetta Kajanová. Slovník slovenského jazzu 7-8 / 65
Pečman, R.: Ingeborg Šišková. Obraz vývoja hudobného klasicizmu v Európe až po osobnosť Ch. W. Glucka 4 / 58-59
Šipka, M.: Mr. Scrooge a operná tovrba Jána Cikkera. Na vydanie pripravila M. Bárdiová 7-8 / 67
Urbancová, H.: Vladimír Godár. Kacírske quodlibety 4 / 57-58
Vajda, I.: Mistrík, M. a kolektív: Slovenské divadlo v 20. storočí 7-8 / 66-67

Rôzne

Dlháňová, B.: Ustanovujúci snem EMU Slovakia 6 / 3-5
Duka-Zólyomiová, E.: Hudobný kabinet Univerzitnej knižnice v Bratislave 10 / 36-37
Molnárová, M.: Svetové hudobné organizácie - EFA / AEF. Rozhovor s T. Klenjánszkym 4 / 41-42
Plencnerová, L.: Požičovňa archív Hudobného fondu 5 / 35

Novembrové číslo Hudobného života prinieslo zaujímavý článok z londýnskeho hudobného prostredia. Uvedomila som si, že pestrá ponuka koncertov, operných predstavení a iných kultúrnych podujatí v takom veľkomeste, akým je Londýn, stavia hudbe naklonenému človeka pred nepríjemnú úlohu, vybrať si z toho to naj... A jeho rozhodnutie ovplyvňujú viaceré faktory: vlastná preferencia a obľúbenosť hudobných žánrov a interpretov, skúsenosti, predsudky, hudobná kritika a v nemalej miere aj propagácia. A často sa stane, že človek sa sklame a oľutuje svoj výber. Našťastie či „naneštastie" sa vám toto v Cremone prihodiť nemôže. Hudobný život tohto mesta, mnohonásobne menšieho ako Londýn, sa sústreďuje do Divadla Ponchielli (divadlo nesie názov talianskeho operného skladateľa a rodáka z Cremony Amilcara Ponchielliho), ktorého scéna slúži ako divadelnej dráme, tak aj opere a koncertom. Okrem toho sa koncerty konajú v Dóme, v kostoloch, v paláci Cittanova, v koncertnej sieni a jazzové koncerty v paláci Cattaneo. Kultúrne podujatia sa väčšinou nekryjú a zainteresovaní môžu sledovať všetko, čo Cremona z hudobného hľadiska ponúka. Posledné tri mesiace minulého roka boli obdobím opernej sezóny, na ktorú v januári nadviazala koncertná sezóna. Všetkých päť predstavení poslednej opernej sezóny vzišlo zo spolupráce divadla Ponchielli s niektorým z divadiel okolitých miest: Brescia, Bergamo, Pavia, Como.


BARRABAS


LE COMTE ORY

Opernú sezónu otvorila *Anna Bolena* od Gaetana Donizettiho. Toto u nás menej známe dielo takmer wagnerovských rozmerov (trvá štyri hodiny), bolo dôležitým medzníkom v Donizettiho tvorbe. Skladateľovi sa podarilo vymaniť spod vplyvu Rossiniho a veľkej opernej tradície 18. storočia. Po úspešnej premiére *Anny Boleny* roku 1830 v Miláne sa Donizettimu otvorili dvere do prestížnych viedenských a parížskych divadiel. Dielo sa časom vytratilo z repertoára a o jeho znovuobrodenie sa roku 1957 zaslúžila Maria Callasová.

Podľa dobových kritík dosiahla opera obdobný úspech ako svojho času v Miláne. Uvedenie *Anny Boleny* v divadle Ponchielli v Cremone ako prvého diela začínajúcej sa opernej sezóny vzbudilo nesmierny záujem nielen zo strany operu milujúcich Cremončanov, ale prilákalo návštevníkov aj z iných miest Talianska i zo zahraničia. Opera vznikla spoluprácou divadla Ponchielli s divadlom Donizetti v Bergame a zožala veľký úspech, aj keď nádeje, ktoré sa vkladali do gréckej sopranistky – predstaviteľky Anny Boleny, naplnila skôr mezzosopranistka v úlohe jej priateľky a sokyne, Giovanna di Seymourová.

Sľubný začiatok, no úspechy nepoznačili celú opernú sezónu. Hneď v poradí druhá opera bola „nevydarená". Náročné virtuózne pasáže Belliniho *Normy* nezvládla ani sopranistka, ani tenorista, čo vyvolalo búrlivé reakcie publika. Pískaním a hlasnými pokrikmi „bú" častovalo obidvoch hlavných protagonistov.

Belliniho vrcholné dielo malo podobný osud ako *Anna Bolena*. Po premiére roku 1831 bolo opätovne uvedené na scénu až roku 1955 v podaní „božskej" – ako ju Taliani nazývajú – Marie Callasovej.

Aj tretie operné predstavenie – Pucciniho *Bohéma* – vyvolalo rozpaky publika. Neboli to výkony spevákov, ale moderné poňatie a režijná a scénografická aktualizácia, čo nenašlo pochopenie u publika tak silne sa pridržajúceho tradície.

Nezabudnuteľným však zostane zážitok z uvedenia dvoch jednoaktoviek: dodekafonickej opery *Barrabas* a polytonálnej opery *Mito di Caino*, tematicky sa opierajúcich o *Starý* a *Nový Zákon*. Prvú z nich skomponoval v rokoch 1981–1985 Camillo Togni (1922–1993) podľa rovnomenného diela rakúskeho básnika Georga Trakla. Ústrednou postavou deja je vrah Barrabas, vyvolený národom, omilostený a uprednostnený pred Ježišom Kristom. Vo všetkých piatich scénach je postavou nemou a úlohu rozvíjania deja preberajú postava mladého muža a zbor. Pozoruhodná je autorova inšpirácia maliarskym umením, konkrétne dielami Tiepola, Veroneseho a Noldeho, čo sa premietlo do koncepcie scény. Do uvedenia v Cremone bolo dielo predvedené trikrát, vždy v koncertnej podobe a iba jediný raz kompletne. Ešte rýchlejšie upadla do zabudnutia jednoaktovka *Mito di Caino* od Franca Margolu (1908–1992), ktorá od svojho zrodu (1938–1939) zažila jedno jediné predvedenie roku 1940 v Miláne. Cremonské publikum neprejavilo o tieto diela dostatočný záujem, čo sa, samozrejme, odzrkadlilo na návštevnosti. Ale ani táto skutočnosť a ani názor cremonskej kritiky, že „ak sa operné dielo neudrží v repertoári, je to – česť výnimkám – preto, lebo si to nezaslúži, čo platí aj pre dvojicu Togni–Margola a ich spomínané diela", mi nevedia zotrieť ten hudobný zážitok, s ktorým som z tohto predstavenia odchádzala. Lebo opera, to je spojenie drámy a hudby, pohybu a tanca, jej neodmysliteľnou súčastou je scéna, kostýmy a svetelné efekty. A zjednotiť jednotlivé zložky, zladiť prácu všetkých zaangažovaných, vytvoriť produkt, ktorý osloví poslucháča-diváka a poskytne mu umelecký zážitok... to je umenie. A tieto dve jednoaktovky pričinením umeleckej dvojice Monica Contiová – réžia a Giacomo Andrico – scéna a kostýmy, i svojou interpretačnou úrovňou umením boli.

Bodkou za opernou sezónou bola Rossiniho hudobná veselohra *Le Comte Ory*.

Milánska La Scala otvorila opernú sezónu v decembri. Svetoznáme operné divadlo orientovalo svoj repertoár na klasické talianske diela a sezónu začalo Verdiho *Trubadúrom*. Predstavenie, na ktorom sa zúčastnilo viacero významných politických činiteľov, sprevádzal hlasný aplauz i pokriky „bú" a „hanba". O podobnom, často až nespoločenskom správaní publika (a to hlavne tzv. „loggionistov", sediacich v najvyššie položenej časti hľadiska – loggione), som sa mohla presvedčiť aj v Cremone. Bude talianske publikum podobne reagovať aj na výkony interpretov počas nastávajúcej koncertnej sezóny?

KRISTÍNA PAŽITNÁ

VOĽNÁ ZÓNA

DŇOM I NOCOU ...

REFLEXIE O KÓREI A JEJ NIELEN HUDOBNEJ KULTÚRE (1)

V marci minulého roka kórejský prezident Kim-Dae-džung navštívil 11 európskych štátov a počas návštevy Nemecka deklaroval snahu o zabezpečenie stáleho mieru a spolupráce so Severnou Kóreou. Tento akt dobrej vôle vyvolal v politických kruhoch ďalekosiahle diskusie a neskôr bol dokonca ocenený aj Nobelovou cenou. Všetky masmédiá sa zhodli na tom, že jeho vyhlásenie bolo historickou udalosťou a súčasne začiatkom procesu zjednocovania oboch krajín. Južná Kórea sa javí ako neobyčajne progresívna krajina. Je evidentné, že sa práve ocitá na križovatke starého a nového, tradície a ultramodernosti, ktorá čoraz viac zasahuje do života, vyvolávajúc tak mnohé dilemy v mysliach ľudí. Soul možno porovnať s akýmkoľvek vyspelým veľkomestom – je viac americký ako európsky, čo je podmienené prítomnosťou amerických vojsk v krajine. Mesto žije nepretržite 24 hodín, nočný Soul je rovnaký ako za dňa. V krajine, veľkej približne ako Maďarsko, žije 45 miliónov obyvateľov, čo ju radí na štvrté miesto na svete čo do počtu obyvateľov na km² (450 obyvateľov na km²). V Soule je sústredená približne štvrtina obyvateľov (11 miliónov), využitá je každá „piaď" zeme, na štandardných osemprúdových cestách doprava nikdy neutícha, množstvo podzemných pasáží supluje nákupné centrá a trhy, ktoré sa nezaobídu bez jedného či dvoch podzemných a štyroch až šiestich „nadzemných" poschodí, ak ich tak možno nazvať, pretože Kórejčanom akoby okná nevyhovovali a v budovách takéhoto typu ich radšej nahrádzajú neónovým osvetlením. Soul v podstate nemá historickú časť mesta v našom ponímaní, ak neberieme do úvahy areály záhrad a palácov. Je úplnou samozrejmosťou, že medzi mrakodrapmi zrazu nájdete opustenú drevenú stavbu plnú farebných kreácií v tradičnom štýle, alebo zabočíte do jednej z mnohých vedľajších uličiek a nájdete krásny budhistický chrám s duchovnou atmosférou prestúpenou vôňou kadidla a jemným zvukom drevených zvonov a gongov.





FOTO ARCHÍV

Hudba v živote kórejských ľudí má osobitné postavenie. Nedá sa hovoriť len o samotnej hudbe, pretože tá sa u ľudí neodmysliteľne spája s tancom, piesňami a vôbec všetkými aspektami života. Jej korene siahajú do čínskej a japonskej histórie, no pritom je celkom samostatná a autonómna. Kórejské dejiny sa začínajú rokom 2 333 pr. Kr., čo je určite úctyhodný časový rozmer, na ktorý sú Kórejčania hrdí a čo nezabudnú spomenúť pri každej príležitosti. Kórejská hudba, na rozdiel od európskej, nemá fixované ladenie (mení sa podľa hudobného nástroja) a používa rozdielne mody – ide o niekoľko jednoznačne odlíšiteľných pentatonických modov, ktoré sa európskemu poslucháčovi môžu javiť akoby falošné či nedoladené, kým si na ne naše ucho nezvykne. Klasická či tradičná kórejská hudba, podobne ako čínska, využíva všetkých 12 poltónov temperovaného ladenia, ale pre mody si z nich vyberá len špecifické tóny. Najdôležitejšie sú však „chytľavé" rytmy, ktoré akoby až nabádali do tanca. Rytmus je kľúčovým prvkom a niekedy je dôležitejší než samotná melódia. Od čínskej hudobnej tradície, ktorá má mnoho spoločného s japonskou, sa kórejská hudba líši tým, že kým tie majú formu, sú organizované, systematické a sledujú určitý cieľ, kórejská hudba je neorganizovaná a emocionálna. Kým metrum japonskej a čínskej hudby je väčšinou párne, kórejská hudba sa vyznačuje nepárnym metrom a nepravidelnými rytmickými tvarmi (changdan). Tvorenie jednotlivých tónov je dôležitejšie než samotná melodika a dôsledkom toho sú bohato ornamentálne zdobené inštrumentálne a vokálne plochy. Harmónia v tejto hudbe akoby ani neexistovala, je samozrejmé, že napríklad skupina súčasne znejúcich nástrojov, využívajúcich ornamentálne prvky, vytvára určitú heterofóniu, no tá je viac-menej náhodná. Kórejská hudba využíva okolo 65 hudobných nástrojov. Niektoré boli importované z Číny a prežili iba vďaka hudbe dvorov či v nových kompozíciách, iné majú domáci pôvod. Ich zvuk je obyčajne mäkký a jemný.

Hudba sa v Kórei všeobecne rozdeľuje na dve kategórie: klasická či tradičná a ľudová hudba. Elitná klasická hudba znela v sídlach panovníkov a ich dvoranov. Jej princípy sú zakotvené vo filozofii „Yueh", čo znamená, že základ hudby spočíva v hľadaní Tao – dosiahnutia harmónie duše a tela. Klasická hudba je preto pomalá, nikdy nie je ani príliš smutná, ani príliš veselá, ale skôr reguluje emócie, je akoby ponorená do prúdu vlastných myšlienok, po zvukovej stránke je sýta a grandiózna. Je to komplexná koncepcia inštrumentálnej hudby a piesní, sprevádzajúca rozličné ceremónie, bankety a konfucionistické obrady. Predvádzajú ju zmiešané súbory strunových, dychových a v Kórei neodmysliteľných bicích nástrojov. Ľudová hudba je jej pravým opakom. Odráža a zachytáva emócie obyčajných ľudí a ich každodenného života. Je živá a plná vzrušenia a entuziazmu. Obyčajne sa rozdeľuje do dvoch skupín: na hudbu ľudí a hudbu pre ľudí. Prvú skupinu tvoria amatérske zoskupenia, najčastejšie skupiny hráčov na bubnoch. Druhú skupinu reprezentujú profesionálne produkcie a žánrovo sem patria *p'ansori* a *sanjo*. Akúsi medziskupinu tvorí šamanská hudba, ktorá je úzko spojená s ľuďmi, ale pritom profesionálne interpretovaná. P'ansori je niekedy až päťhodinový zložený epický útvar pre sólového speváka-rozprávača sprevádzaného bubnom zvaným *puk*. Pozostáva z piesní (*sori*), rozprávania a dialógu (*aniri*) a dramatickej akcie (*pallim*). Sanjo sa vyvinul z p'ansori, ľudových piesní a šamanskej hudby juhozápadnej provincie Cholla. Je vystavaný na rôznych melódiách hraných na sólovom nástroji, ktorý sprevádza bubon *changgo*.

(Dokončenie v budúcom čísle.)

VANDA PROCHÁZKOVÁ

Smetana ako profilový faktor II.

Jaroslav Blaho

Dalibor je skvostná opera pre veľké javiská. Premyslená a vyvážená v stavbe, vrúcne lyrická aj monumenálne hrdinská, plná romantického pátosu, ale aj reflexie. Námet, podľa niektorých pripomínajúci *Fidelia* (žena sa v chlapčenskom prevleku dostane do väzenia za milovaným mužom s úmyslom oslobodiť ho), je dostatočne nosný, dramaticky spracovaný a „operný". Nie je to ani rozprávka, ani „ľudová" opera, zakorenená v českom vidieckom prostredí; historické reálie a súvislosti sú skôr vonkajškové, ilustrujúce a kolorujúce. Je to navyše opera pre hŕbu veľkých a krásnych hlasov: predovšetkým pre dva agilné soprány – temnejší a tragizujúcejší Miladin, jasavejší Jitkin. Popri náročnom ústrednom tenorovom parte, ktorý sa pohybuje vo výrazovom rozpätí medzi introvertnými spomienkami na priateľa a ohnivou „kabaletou", je to rozsahom neveľký, kantabilný tenorový part Vítka. Široké barytónové kantilény kráľa Vladislava pripomínajú romantického Wagnera, inak však má táto Smetanova opera k dielu bayreuthského žreca rovnako ďaleko ako Verdiho *Otello*. Princíp, inšpirácia tu nesporne je, ale vyjadrenie princípu je naskrze originálne. Zaujímavý je aj basový part žalárnika Beneša, takže iba basbarytónovému veliteľovi hradnej stráže Budivojovi sa ušlo menej vďačného spievania.

Prvým Daliborom v SND bol hosťujúci slávny Karel Burian (1920), pravda, už za zenitom – po ňom len o čosi menej slávnejší Teodor Schütz. Až po oboch hosťoch sa v role objavil domáci Roman Hübner. Po prvej Milade Hany Kramperovej prišla do roly ďalšia dramatická sopranistka Pírková; Dobřena Šimáňová dokonca od Jitky prešla k Milade, ktorú v SND prvých rokov spievali pohostinsky aj Kristína Morfová, aj Ema Destinová (21. 2. 1923), aj Marie Veselá. *Dalibor* sa hrával v Bratislave s nezmyselnými škrtmi, až Pavel Dědeček vo svojom naštudovaní (1924) otvoril druhý väzenský obraz s dvoma skvelými monológmi ústredného hrdinu („Ha, kým to kouzlem" a „Nuž, buď si tak"). Neskôr sa tento obraz opäť vypúšťal, a to až do smetanovského cyklu roku 1934. V prípade *Dalibora* sa príliš nevyznamenala ani scénografia. Po Jarešovi, ktorého hlavným výtvarným prvkom na historicky štylizovanej scéne bol viacnásobne použitý gotický oblúk, prišla ťažká, priestorovo prehustená, preto aj stiesnená „rytierska" výprava Ladvenicu, pričom ozajstný dobový kolorit s dramatickým členením priestoru ponúkla dielu zasa až Krsova scéna. V tomto predstavení z roku 1933 sa však nevyhla popisnostiam Vilímova réžia. Na preľudnenom javisku pohyboval sa ešte aj Miladin panoš, ktorý sa v librete iba kuso spomína – zbytočnou popisnosťou bol zasa v poslednom obraze „popravčí" sprievod na čele s rozprávkovo hrôzostrašným katom. Zato Karel Nedbal svoje naštudovanie skvele gradoval, dosahujúc hudobný vrchol v rozmernej ľúbostnej scéne prvého väzenského obrazu. Po hosťujúcich Miladách obliekla tento kostým skvelá Milada Formanová, oporou naštudovania bol aj Hübnerov Dalibor, Zavřelov Vladislav, Flöglov žalárnik a dvojica Blaho – Bartošová ako plebejský pár Vítek – Jitka.



Foto archív

Dalibor (1924). M. Minařová

Český vidiek v komorných *Dvoch vdovách* iba tušíme kdesi za príbehom. *Dve vdovy* – to je český statkársky salón, opera ani nie „ľudová", ani nie „divácka"; nie titul pre poobedňajšie predstavenia. *Dve vdovy* sú smetanovské a české *Così fan tutte*. Delikátna, elegantná záležitosť. Aj keď prvé bratislavské uvedenia tejto opery v dvadsiatych rokoch hodnotila kritika ako vcelku štýlové, skutočnú noblesu im dalo až naštudovanie Karla Nedbala z roku 1929. Opieralo sa o charakterovo nekonvenčnú smutnú vdovicu Anežku Marie Řezníčkovej (už pred ňou spievala v SND teno part iná mezzosopranistka, Marta Krásová – po odchode Řezníčkovej siahol Karel Nedbal po tradičnom obsadení dramatickým sopránom a zveril part Milade Formanovej), udivujúcej bohatstvom vokálnych farieb, ktorá sa v „koprodukcii" s brilantnou dramatickou koloratúrou Evy Hadrabovej (Karolína) a sýtou, subretný odbor prerastajúcou Lidunkou Heleny Bartošovej pričinila o ozajstný festival ženského smetanovského spevu! Po odchode Hadrabovej do viedenskej Štátnej opery prevzala práve Bartošová partiu Karolíny a Lidunku ponúkla mladej absolventke akadémie Zite Frešovej. Jednu zo svojich najlepších smetanovských postáv vytvoril v Ladisla-



Foto archív

Dve vdovy (1943). H. Bartošová (Anežka) a M. Medvecká (Karolína)

vovi Dr. Janko Blaho, pričom nadviazal na elegantného Ladislava Bronislava Chorovića z rokov dvadsiatych. Bodrý, nie chvastúnsky, ale jemne komicky modelovaný a smetanovskou mäkkou kantilénou oplývajúci Mumlal stal sa jednou z profilových rolí basistu Zdenka Ruth-Markova.

Koncom mája 1935 Ivan Ballo v Slovenskom denníku napísal: „Máme Dve vdovy, ktoré nám môžu závidieť i v Prahe." Vo februári nasledujúceho roka šestica bratislavských sólistov s Karlom Nedbalom predviedla svoje *Dve vdovy* v „zlatej kapličke" nad Vltavou. Predstavenie, na ktorom sa zúčastnil aj prezident Beneš, znamenalo pre bratislavskú operu obrovský úspech. Svorne ho priznala aj česká kritika. „Karel Nedbal vie plne vystihnúť komorný štýl tejto najpôsobivejšej Smetanovej opery; svižnými tempami, detailne vypracovanými dynamickými rozdielmi, lyrickou líniou celkového výkonu dokazuje svoj vnútorný a prežitý pomer k Smetanovej tvorbe." (*Lidové noviny*) „Nedbal dal scherzovým úsekom rytmický švih, lyrickým vášnivosť širokých melodických línií a dramatický spád. Je pružný, ale vždy presný, práve tak, ako je temperamentný i disciplinovaný zároveň." (*Venkov*)

Za Slovenského štátu naštudovali *Dve vdovy* umelecký šéf súboru Josef Vincourek, režisér Vilím a výtvarník Vécsey, ktorý k vcelku sivému, nezaujímavému interiéru pripravil živý, malebný, vari až prihonosný exteriér – záhrada bola skôr zámockým parkom (aj s Amorkovou sochou) šľachtickej rezidencie. K sólistom, ktorí sa s dielom stretli už v tridsiatych rokoch, pribudla Karolína Marky Medveckej a Lidunka, vlastne Ľudmilka Gizely Veclovej (poslovenčeniu sa nevyhol ani Mumlal, z ktorého sa stal Mrmľoš).

V malom českom mestečku žijú a nenávidia sa dvaja vážení konšeli Malina a Kalina. Zápletka *Tajomstva* spočíva v tom, že Malinova sestra, stará panna Róza, je zaľúbená do Kalinu a dcéra Blaženka sa tajne stretáva s Kalinovým synom Vítom. Príbeh sa, samozrejme, končí zmierlivo, dvojitým sobášom a podaním si rúk. Je skoro symbolické, že práve príbeh *Tajomstva* naštudoval Karel Nedbal ako svoju poslednú bratislavskú premiéru pár dní po autonómii (26. októbra 1938) a že to bolo opäť *Tajomstvo*, posledná premiéra českého operného titulu za samostatného Slovenského štátu, ktorá akoby napovedala nové spolužitie oboch národov.

V Zunovom naštudovaní (1920) zažiaril zo sólistov Jan Konstantin v úlohe Kalinu, neskôr jedna z barytónových opôr pražskej scény – v obnovenom naštudovaní Vincourkovom (1926) dostala sa k životnej úlohe panny Rózy dvadsaťpäťročná Marta Krásová. Z naštudovania Karla Nedbala (1930) hodno spomenúť celú plejádu interpretov: Flöglovho Malinu a Zavřelovho Kalinu, Peršlovej Rózu a Blahovho Víta. Od premiéry sa do konca tridsiatych rokov v postave Blaženky vystriedali Vlasta Posltová, Žofie Napravilová, Helena Bartošová, Milada Jirásková. V rázovitej postavičke vyslúžilca Bonifáca triumfovalo charakterizačné spevácke i herecké umenie Ruth-Markova, ktoré obstálo aj v konfrontácii s hosťujúcim Bonifácom Emila Pollerta (1931).

Teplú romantickú atmosféru sa pokúsila vyčariť Vécseyova výprava v už spomínanej Vilímovej a Vincourkovej inscenácii z júna 1944. Škoda, že rozprávkovú iluzívnosť narúšalo nedokonalé svietenie, ktoré vytváraním tieňov až príliš upozorňovalo na sufitný charakter dekorácie! V naštudovaní sa objavilo niekoľko menej preferovaných mien, napríklad vokálne príjemný, javiskovo však trocha nevýrazný Kalina slovenského barytonistu Imricha Gála. V úlohe murárskeho majstra podstúpil svoj operný, až prekvapujúco vyzretý krst člen činoherného súboru František Zvarík.

Napriek preferencii Smetanovej tvorby sa na scéne SND pevnejšie neuchytila jeho prvotina *Braniboři v Čechách*. Do repertoára sa dostali za tie dve desaťročia medzivojnovej ČSR vlastne iba dvakrát a aj to v súvislosti s projektom smetanovského cyklu. Roku 1921 ich naštudoval Ferdinand Ledvina, roku 1933 – kto iný ako Karel Nedbal. O čosi zaujímavejšie boli na našej scéne osudy skladateľovho epilógu, rozprávkovo-romantickej *Čertovej steny*. Premiérovali ju takisto dvakrát, pod taktovkou Nedbalovcov (1924 Oskarovou a 1932 Karlovou). Bolo to v tom čase neobvyklé, ale prvú *Čertovu stenu* študovali celý mesiac! V rámci dosť chabých technických javiskových možností výtvarník Jareš a režisér Knittl v zásade vystihli rozprávkový opar príbehu, dodali mu malebnosť aj historický kolorit, pričom Jarešova výprava bola podľa hlasov kritiky z jeho smetanovských scénografií vari najvydarenejšia! Možno preto, že dielo predtým nikdy nedirigoval, pristupoval Oskar Nedbal k partitúre s pietou a oddanosťou, bez ambícií ukázať „ako to cítim a robím ja", zato s nemenším zápalom. Výsledok bol jednoznačný, o úspech sa pričinili aj sólisti, menovite Gejza Fišer (Vok), Jaromír Soukup (Rarach), Zdeněk Knittl (Jarko) a Marie Žaludová (Katuška) – ale hľadisko pri prvej repríze menej známeho titulu už zívalo prázdnotou!

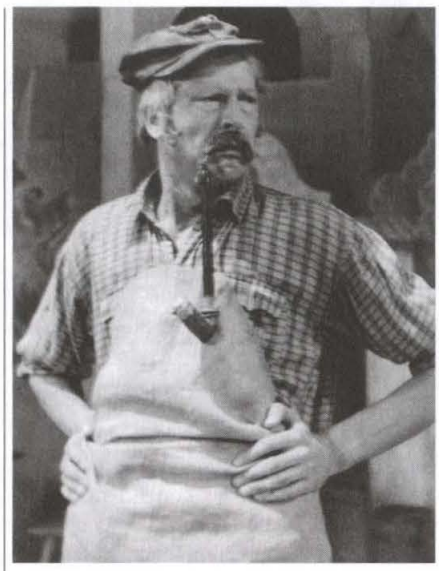


Foto archív

TAJOMSTVO. F. ZVARÍK (MURÁRSKY MAJSTER)

Ozajstných ovácií sa dostalo naštudovaniu Karla Nedbala. V sólistickej zložke mu dominoval jedinečný Rarach Arnolda Flögla, u ktorého „majstrovstvo spevácke snúbi sa s nepreberným fondom invencie charakterizačného umenia" (Ballo). Zmysel pre smetanovský vokálny štýl a plastickejšie vykreslenie postavy preukázal aj Karel Zavřel v postave Voka. Treťou sólistickou dominantou naštudovania bol Beneš Zdenka Ruth-Markova. Ale vysoký štandard mali aj ďalšie kreácie – Hájkov Michálek, Blahov Jarko, dráždivo pôvabný „nohavičkový" Záviš Marie Řezníčkovej, poetická Hedvika dvadsaťdvaročnej Žofie Napravilovej, dievčenská Katuška Terky Proschingerovej.

Zatvárame dvere galérie bratislavských smetanovských naštudovaní v rokoch 1920–1945. Veľa špičkových hudobných činov; zápasy, často aj márne, o adekvátnu javiskovú podobu; desiatky skvelých kreácií, merateľných vo vtedajšom bohatom smetanovskom československom kontexte. Všetko je to minulosť, bez veľkých slov slávna minulosť našej reprezentačnej scény. Vďaka dnešným aspoň sporadickým reprízam *Predanej nevesty* sme, chvalabohu, celkom nezabudli, že existuje aj operný skladateľ Bedřich Smetana. Chcel som pripomenúť, že v istých obdobiach bol v SND dokonca faktorom profilovým!

JAROSLAV BLAHO

KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

KATEGORIZÁCIA HUDBY 20. STOROČIA A NIEKTORÉ FAKTORY VPLYVU

Zuzana Martináková

Séria článkov, ktorá približne jeden kalendárny rok vychádzala pod názvom Kapitoly z hudby 20. storočia, bola zameraná na charakteristiku tvorby i názorov niektorých skladateľských a umeleckých osobností, vybraných z dlhodobo pripravovaného rozsiahleho projektu. V druhej časti seriálu sa budeme venovať kategorizácii hudby 20. storočia a tendenciám, štýlovým okruhom i hnutiam, ktoré zohrali významnú úlohu z aspektu jej formovania. V predkladanom úvode sa snažíme zohľadniť aj najnovšie trendy v oblasti vedy, ktoré otvárajú pohľad na vývoj skúmaného javu z iných, ako doteraz bežných aspektov. Patrí k nim predovšetkým metodológia systémovej teórie a progresívna vedná disciplína synergetika, ktorá skúma všeobecné zákony a zákonitosti samoorganizujúcich a samoregulujúcich systémov, prítomných napríklad v oblasti bioorganizmov – a tým aj v oblasti kreatívnych činností človeka. Pokračovaním tejto úvahy budú v nasledujúcich číslach HŽ pojednania o spomínaných tendenciách v hudbe ako sú futurizmus, expresionizmus, serializmus, avantgarda, hnutie fluxus, determinizmus a indeterminizmus, postmoderna, minimal music, meditativ music a pod. aj z aspektu estetických a filozofických názorov.

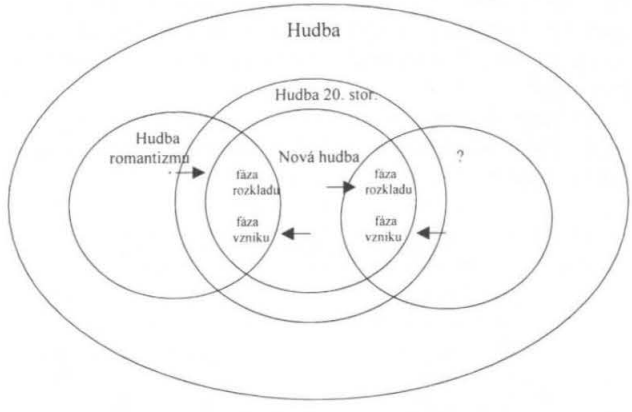
Každá kategorizácia je zákonite spojená so simplifikáciou. Napriek tomu každá kategorizácia, aj keď v simplifikovanej podobe, môže viac alebo menej postihovať skúmaný jav, v našom prípade *hudbu 20. storočia*. Čím je jav komplexnejší a dynamickejší, tým ťažšie je postihnuteľný. Vyžaduje použitie náročnejšieho metodologického prístupu, ktorý daný jav skúma z aspektu celostnosti a komplexnosti. V súčasnosti najprogresívnejšou vedeckou metodológiou je systémová teória, ktorá na skúmaný jav nazerá ako na systém, na rozdiel od menej celostných prístupov nie vo svojej izolovanosti, ale v interakcii s okolím, s inými systémami, vlastnými subsystémami i makrosystémami, pričom popri štruktúre[1] (spôsob organizácie elementov) skúma tiež funkcie a procesy systému. Procesy vedú k zmenám v dynamických systémoch, ktoré vyvolávajú určité spoločné zákonitosti – a práve tieto si všíma synergetika,[2] náuka o súvislostiach. Ústrednou oblasťou skúmania sú samoregulujúce a samoorganizujúce systémy, ku ktorým patria rôzne javy v biológii, tiež v sociológii a lingvistike.

Pokúsme sa nazerať na *hudbu 20. storočia*[3] ako na systém a pomocou systémovej teórie a synergetiky skúmať procesy, ktoré viedli k zásadnejším zmenám, čím sú relevantné pre náš cieľ – t. j. pre *kategorizáciu hudby 20. storočia*.

Systém **HUDBA 20. STOROČIA**, ako súčasť suprasystému **HUDBA**,[4] možno považovať za dynamický, otvorený (neustále podliehajúci zmenám) a emergentný systém,[5] v ktorom pôsobia:

1. sily vedúce k zmenám, fázovým prechodom a pod.,
2. potreby z okolia systému, ako napríklad potreby človeka, spoločnosti, kultúry a pod.,
3. parametre usporiadania v synergetickom zmysle,
4. emergentné zákony riadiace samoreguláciu.

Pokúsme sa skúmať tieto aspekty v systéme **HUDBA 20. STOROČIA**. Sily, ktoré pôsobia na formovanie i zmenu systému, sú v zásade dve: 1. konkurujúce a 2. kooperujúce. Konkurujúce sily vnášajú do systému destabilizáciu, kooperujúce naopak vedú k stabilizácii systému. Tieto sily môžu byť vyvolané *potrebami* z okolia systému; napríklad ak bola situácia na prelome 19. a 20. storočia v Európe vhodná na zmenu štýlu v hudbe (umení) vyvolaná *potrebami inovácie*, u umelcov i príjemcov umenia začali pôsobiť *konkurujúce* (súťažné) *sily*,[6] z ktorých jedna usilovala o zachovanie starej paradigmy[7] a druhá o jej rozbitie. Na začiatku 20. storočia tak v hudbe jednu silu reprezentuje snaha o pokračovanie vývojovej línie romantizmu, kým druhá, konkurujúca sila „nového umenia", vyplynula z *potreby inovácie*. Procesy, vyvolané týmito silami, spôsobili destabilizáciu systému (tu subsystému **HUDBA ROMANTIZMU**) a viedli k vzniku nového subsystému. V tomto prípade sa nový subsystém (podobne ako nová paradigma) rodí vo fáze rozkladu starého subsystému a oba subsystémy sa tak nachádzajú vo vzťahu prieniku. V skutočnosti v **HUDBE 20. STOROČIA** sa prelínajú tri (aj keď nie celé) subsystémy (posledná fáza subsystému **HUDBA ROMANTIZMU**, subsystém **NOVÁ HUDBA**[8] a fáza vzniku i fáza existencie nového subsystému, ktorého označenie nie je ešte vykryštalizované):



V samoorganizujúcich systémoch väčšinou nejde o procesy deterministické,[9] ale stochastické,[10] pravdepodobnostné (napríklad frekvencia štýlov v hudbe sa riadi stochastickými procesmi vzniku a zániku), súvisiace so snahou o mnohodimenzionálnu optimalizáciu systému, ktorá v priebehu vývoja môže podliehať zmenám. V komunikačných systémoch, ku ktorým patrí aj hudba, to znamená tendenciu po optimalizá-

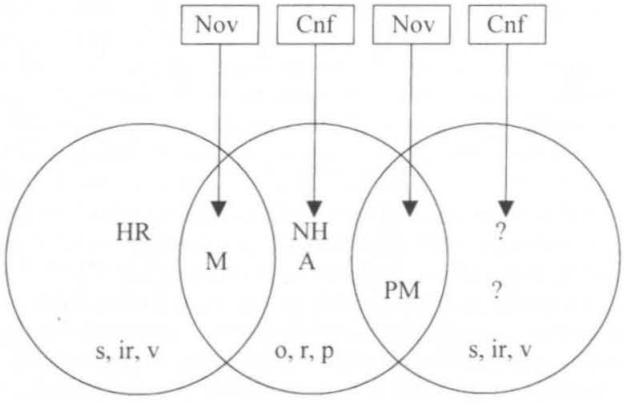
cii situácie v procese komunikácie medzi vysielajúcou a prijímajúcou stranou. V ľudskom správaní možno pozorovať vo všeobecnosti neustálu snahu *o minimalizáciu námahy*, ktorá v komunikačných systémoch spôsobuje vytváranie konkurujúcich síl na oboch stranách komunikačného kanálu. Táto minimalizácia námahy sa týka:

- minimalizácie zaťaženia pamäti,
- minimalizácie zaťaženia tvorenia (kódovania) i vnímania (dekódovania),
- minimalizácie zaťaženia produkcie i reprodukcie.

V praxi to znamená, že pri minimálnej námahe sa má dosiahnuť optimálny efekt; v procese komunikácie môže však tento cieľ narážať na stret dvoch protikladných snáh, ktoré opakovane spôsobujú destabilizáciu systému, smerujúceho v ďalšej fáze ku kompromisu a tým k optimalizácii procesov, vyvolávajúcich stabilitu systému. Ozrejmime si to na niekoľkých príkladoch.

Príjemca v procese vnímania hudby (určitého hudobného diela) nechce namáhať svoju pamäť a „tlačí" tak na tvorcov (resp. dramaturgov), aby vytvárali (resp. predkladali) diela pre neho jednoduché, zrozumiteľné a povedomé (t. j. buď diela známe z tradície, resp. diela, ktoré bazírujú na tradičných a overených postupoch), čím sa *unifikuje inventár hudby*,[11] pričom *diverzifikácia* sa obmedzuje na vyžadovanie rôznych spôsobov interpretácie tých istých hudobných diel. Pokiaľ v danom komunikačnom systéme existuje medzi príjemcami a tvorcami *kooperujúca sila*, nachádza sa systém v stave *stability* a pomerne malej možnosti zmeny. Táto situácia je dobre známa z mimoeurópskych hudobných kultúr, ktoré sú oveľa stabilnejšie ako európska hudba. Ak však začne pôsobiť *konkurujúca sila*, systém sa ocitne v stave *destabilizácie* a dochádza k zmene a následne k *diverzifikácii inventára hudby*. V našom prípade sa tvorca bráni algoritmickým (známym, zabehaným) postupom, pretože pre neho je príznačná tendencia po kreativite, individuálnom prejave. Tlačí tak na príjemcu, ktorý musí vynaložiť väčšiu námahu na pamäť, vnímanie i dekódovanie umeleckého diela, čo vyvoláva nevôľu, odmietanie a škandály, nám dobre známe z období takýchto premien v hudbe. Vzájomným *usúvzťažnením*[12] takýchto síl dochádza k optimalizácii procesov a k novej stabilizácii systému. Tento pohyb od destabilizácie ku stabilizácii a opačne, ktorý charakterizuje aj procesy v hudbe 20. storočia, je výsledkom samoorganizujúcich a samoregulačných zákonitostí, vyvolávaných i podmieňovaných *potrebami a požiadavkami* jeho okolia.

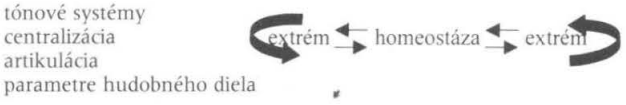
Pokúsme sa o simuláciu procesov v hudbe 20. storočia vytvorením systémovo-teoretického modelu systému **HUDBA 20. STOROČIA:**



V určitých fázach, keď je situácia v danom systéme stabilizovaná, dochádza k *potrebe inovácie* (Nov), ktorá v našom prípade spôsobí, že starý subsystém **HUDBA ROMANTIZMU** (HR) už nevyhovuje novým požiadavkám a potrebám a vchádza do fázy dožívania. Zároveň sa rodí nový subsystém **NOVÁ HUDBA** (NH), ktorý vstupuje do fázy vznikania, tzv. obdobia hudobnej **MODERNY** (M), charakterizovateľnej ako obdobie postupného prekonávania znakov starej paradigmy. Táto fáza je prienikom záverečnej fázy zániku hudby romantizmu (štýlový prejav neskorého romantizmu). Dochádza tak k destabilizácii systému (v našom prípade subsystému HR), k chaotickej situácii, danej koexistenciou starých i nových prejavov. Systém zákonite musí prejsť do fázy stabilizácie a poriadku, čo je umocnené aj potrebami a požiadavkami z okolia, z ktorých, na rozdiel od predchádzajúcej požiadavky inovácie, dominuje *požiadavka konfirmácie* (Cnf), t. j. potvrdenia situácie. Pôvodne sa stupňujúca potreba inovácie viedla v podobe rôznych prejavov hudobnej **MODERNY** k rozpadu HR a k vzniku nových koncepcií v hudbe, označovaných pojmom **NOVÁ HUDBA**, resp. hudobná avantgarda, ktoré sú na rozdiel od M negáciou tradície a starej paradigmy. V tomto štádiu, aj vzhľadom na vyššie uvedenú *požiadavku konfirmácie* dochádza k stabilizácii subsystému **NOVÁ HUDBA**, nakoľko väčšina vznikajúcich prejavov sa riadi princípmi tejto novej paradigmy. Subsystém NH po dlhšej dobe stabilizácie zákonite musel prejsť do fázy destabilizácie, ktorú vyvolala opäť *požiadavka inovácie* zvonka, t. j. z okolia. Rodí sa nový subsystém, ktorého počiatočnú fázu charakterizujú prejavy **POSTMODERNY** (PM), odmietajúcej prejavy novej hudby a avantgardy a inšpirujúcej sa tradíciou európskej i mimoeurópskej hudby. Je to prvá fáza novej paradigmy, pre ktorú ešte nepoznáme označenie, vieme však vypočítať jej základné znaky. K tomu ale potrebujeme vysvetliť pojem *rekurzie* a tzv. *feedback* (spätného) efektu.

V samoregulujúcich a samoorganizujúcich systémoch existujú *regulátory*, ktoré vyrovnávajú extrémne situácie v systéme. V mechanických systémoch, akým je napríklad vykurovací systém v byte, regulátor zamedzí prílišnému prehrievaniu alebo ochladzovaniu. V samoregulujúcich systémoch, akými sú systémy v prírode, nájdeme tisíce príkladov (o. i. už spomínané regulovanie populácie líšok a zajacov). V hudbe existujú tiež *regulátory* a tzv. *feedback efekt*, ktorý udržuje systém v homeostáze; ak hudba speje k stavu, keď sa príliš expanduje racionálny prístup (r), objektivizácia a odosobnenie (o) alebo prísny konštruktivistický prejav (p), nastúpi regulátor, ktorý ju začne posúvať k opačným pólom, t. j. k iracionalite (i), k subjektivizácii (s) a voľnému prejavu (v), čím vlastne dochádza k spätnému efektu. Niekde medzi týmito prejavmi sa nachádza stav homeostázy. Wiener, zakladateľ kybernetiky, popisuje dva typy feedbacku: pozitívny a negatívny spätný efekt. Pozitívny je taký, ktorý vedie k vyostreniu a k destabilizácii systému a negatívny vedie z chaosu von smerom k stabilizácii systému, na spôsob neustálych cyklov. V prírode tieto cykly reprezentujú neustále zrody a zániky, zmnožovanie a zmenšovanie rôznych živých organizmov a spoločenstiev a pod. Podobné rekurzívne procesy môžeme pozorovať aj v hudbe. V dejinách európskej hudby sú to striedania spomínaných paradigiem so spomínanými kontrastnými vlastnosťami (objektívno-konštrukčné kontra subjektivistické, racionálne kontra iracionálne, prísne kontra voľné): napríklad renesancia kontra barok, klasicizmus kontra romantizmus, nová hudba kontra postmoderna, resp. hudba v súčasnosti, ktorá uprednostňuje iracionálny až mystický

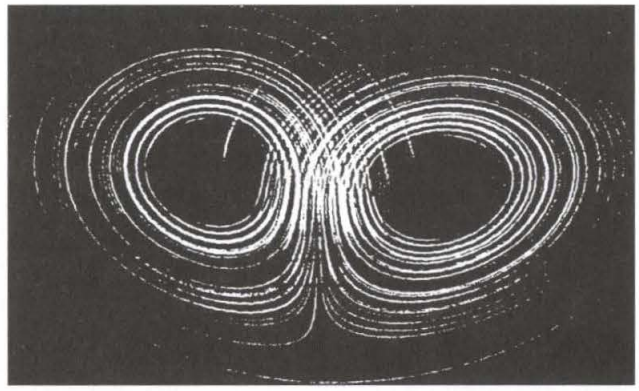
a duchovný rozmer oproti konštrukčným a racionálnym postupom novej hudby. Spätný efekt a rekurzívne procesy však prebiehajú aj v rámci jednotlivých subsystémov na rôznych rovinách a sú podmienené spomínanými potrebami a požiadavkami z ich okolia. Ukážme si ich na modeli:



Ak sa tónové systémy v hudbe začnú extenzívne rozširovať, nastane extrémna situácia a regulátor, spustený aj požiadavkou minimalizácie vnímania spôsobí, že sa vráti do optimalizačného stavu rovnováhy (homeostázy). V hudbe sú to dva základné tónové systémy: pentatonika a heptatonika,[13] ktoré fungujú v rozličných hudobných kultúrach sveta. Ďalšie tóny, ako štvrťtóny či iné mikrointervaly sú len ozvláštňovaním základných piatich, resp. siedmich tónov. Pokusy vytvoriť viactónové systémy (napríklad dodekafónia) zákonite stroskotali, pretože percepčný systém človeka nie je uspôsobený na vnímanie systémov s extrémnym množstvom tónov. Podobne základný princíp rovnováhy centralizácie a decentralizácie nesmie byť extrémne prekročený, pretože nastane opäť neakceptovateľná situácia zo strany príjemcu. Väčšina typov hudobných systémov bazíruje na dvoch hlavných centrách: hlavný tón,[14] resp. akord, či súzvuk (finalis, tonika a pod.) a kontrastný tón (tenor, dominanta a pod.). Snaha zrovnoprávniť viac tónov, dokonca 12 (dodekafónia), predstavuje extrém a zákonite vedie k návratu k menšiemu počtu tónov (k homeostáze). Aj v oblasti artikulácie existujú ohraničené možnosti. Využívanie extrémnych polôh hry, rýchlosti hry, neprirodzených spôsobov vyludzovania tónu, či už hlasom alebo nástrojom, vyžaduje enormné nároky tak na interpreta ako aj na poslucháča, pričom spomínaná minimalizácia úsilia spôsobuje návrat do normálnych prirodzených polôh, spôsobov hry a artikulácie. V spôsobe exponovania jednotlivých parametrov hudobného diela dochádza tiež k samoregulujúcim procesom. Ak sa príliš preženie dĺžka skladby, náročnosť formového, metrorytmického, harmonického a pod. riešenia, nastáva podobne neúnosná situácia z hľadiska interpretácie i percepcie. Známy princíp efektivity nedá na seba čakať a pre interpreta je naštudovanie nového, náročného a posluchácky nevďačného diela primálo efektívne, aby po ňom s radosťou a často siahal. Aj poslucháč sa vyhýba prijímaniu takýchto diel. Tvorca je „donútený" smerovať k optimalizácii v komunikačnom kanáli a smerovať k homeostáze. Príkladov by sme mohli uviesť ešte oveľa viac, avšak už aj z tohto výpočtu sú niektoré konzekvencie vývoja hudby v 20. storočí evidentné.

Zamyslime sa ešte nad niektorými ďalšími faktormi, ktoré dokresľujú zložitosť procesov v samoorganizujúcich systémoch a aplikujme ich na kategorizáciu hudby 20. storočia.

Synergetika objavila tzv. *order parameter*, t. j. parameter usporiadania, ktorý systémom či subsystémom „hovorí, ako sa majú správať".[15] Takýmto parametrom usporiadania je v našom prípade ľudská potreba, ktorá spôsobí, že sa systém hudba, resp. niektorý jej subsystém vyvíja určitým smerom k cieľu, v ktorom sa môže ustáliť. K parametrom usporiadania patria vyššie spomínané potreby ako: minimalizácia zaťaženia pamäti, vnímania a dekódovania, optimalizácia stavu v hudbe, či parametrov skladby, efektivita produkcie i reprodukcie, ale aj potreba inovácie či konfirmácie atď. Tieto zároveň vyvolajú procesy, ktoré sú vo fyzike popísané ako *dynamické atraktory*. Existujú rôzne typy atraktorov: bodový, cyklický a chaotický atraktor. *Bodový atraktor* vzniká v situácii, ktorú možno prirovnať tvaru misky, predstavujúcej bazén príťažlivosti pre guľôčku, ktorú do misky vhodíme. Táto guľôčka sa bude chaoticky (indeterministicky) pohybovať po dráhach (trajektóriách) až sa nakoniec ustáli v jednom bode na dne misky. *Cyklické atraktory* (známe ako Lorenzov atraktor) sú charakteristické pre systémy s periodicky sa opakujúcimi trajektóriami (napríklad voľne zavesené kyvadlo) a *chaotické atraktory* (tiež nazývané ako zvláštne) predstavujú systémy, ktoré sa neustália v nijakom bode, ani na nijakej presne opakovanej dráhe, ale dráhy bodov tohto systému sú stále chaotické.



Zložitejšie evolučné systémy – a takým je aj hudba so svojimi, nami skúmanými subsystémami – sú charakterizované zložitými procesmi, ovplyvňovanými viacerými parametrami usporiadania súčasne a tiež procesmi, ktoré sa skôr podobajú cyklickým a chaotickým atraktorom. Z tohto aspektu vznik jednotlivých tendencií (štýlových prejavov, ale aj zmien v oblasti jednotlivých parametrov hudobného diela a pod.) v hudbe 20. storočia nebol vyvolaný lineárnymi dynamickými, t. j. deterministickými procesmi a nemožno ho vypočítať či odvodiť z predchádzajúceho vývoja. Potreba inovácie vo fáze rozkladu hudby romantizmu viedla k zmene a k novej paradigme, ktorej niektoré vlastnosti sú, ako sme uviedli vyššie, predvídateľné, nie sú to však konktrétne kroky a postupy vedúce k vzniku expresionizmu, futurizmu, determinizmu v podobe seriálnej a multiseriálnej hudby, neskôr k indeterminizmu v podobe aleatorických koncepcií, hnutiu fluxus a pod. Z uvedeného výpočtu by bolo možné predvídať zákonitú zmenu z deterministických koncepcií na indeterministické (a v budúcnosti zase naopak), nie však presne spôsob, ktorý túto zmenu bude reprezentovať. Určitá potreba zvonka (napríklad spomínaná ľudská potreba inovácie) pôsobí ako parameter usporiadania a „zotročuje" všetky ostatné procesy smerom k jasnému cieľu – t. j. k novosti umeleckého prejavu. Prejavy, ktoré pritom vznikajú, majú onen charakter „novosti", ktorý však môže nadobudnúť nespočetné množstvo podôb.

Tento stručný náčrt faktorov, pôsobiacich na povahu hudby 20. storočia a tým aj na spôsob jej kategorizácie, zďaleka nie je vyčerpávajúci. Jeho cieľom je skôr snaha ukázať zložitosť evolučných a samoorganizujúcich systémov, akým je aj HUDBA a jej podsystémy a podnietiť k inému uvažovaniu o hudbe, ako to bolo ešte donedávna. Ak prijmeme tézu, že HUDBA je samoorganizujúci a samoregulujúci systém, potom musíme uznať, že popri variabilných entitách (pravidlách), daných konvenciami v jednotlivých historických obdobiach

(spôsob rozvíjania a spájania akordov vo funkčnej tonálnej harmónii a i.), existujú aj invariantné entity (zákony), ktorých odhalenie by malo byť cieľom vedecky orientovanej muzikológie.

Poznámky

[1] ako napríklad v štrukturalizme

[2] Zakladateľ synergetiky je Herman Haken.

[3] Už tu musíme vymedziť, čo rozumieme pod pojmom **HUDBA 20. STOROČIA**, ktorý nezahŕňa globálne tendencie v hudbe na celom svete, ale tendencie, ktoré sú dôsledkom európskeho vývoja a v tomto zmysle sa pojem rozširuje aj o časť tendencií v hudbe USA, resp. iných štátov a kontinentov, ktoré na tento vývoj nadviazali.

[4] Systémy v skutočnosti neexistujú, sme to my, ktorí na skúmané javy nazeráme ako na systém. Ak na hudbu nazeráme ako na systém, je ona zároveň súčasťou vyššieho systému (makro-, supra-, resp. megasystému), ktorým je umenie, umenie je ďalej súčasťou vyššieho systému kultúra a pod. Závisí od uhla pohľadu, čo budeme považovať za východiskový systém, od ktorého sa odvíjajú vzťahy k sub– i suprasystémom.

[5] Emergentný systém je taký, ktorého vyššia forma existencie vzniká na základe nižšej formy, z aspektu vývoja nadobúdajúcej nové súvislosti.

[6] Synergetika popisuje viaceré biologické samoorganizujúce systémy, kde pôsobia tieto sily: ak sa v zápase medzi líškou a zajacom premnožia zajace, začínajú sa množiť líšky, pretože majú dostatok potravy, tým však ubúda zajacov, čo vedie k situácii, že líšky majú menej potravy a tým sa nemôžu premnožovať a opakovane.

[7] Teóriu paradigiem podnetným spôsobom rozpracoval Thomas Kuhn v knihe *Štruktúra vedeckých revolúcií*. Pravda, Bratislava 1981.

[8] Termín **NOVÁ HUDBA** je len pomocný, nakoľko evokuje prejavy povojnového obdobia v Európe a nie celý subsystém, ktorý v tomto vymezení trvá približne od začiatku 20. storočia a doznieva dodnes.

[9] Vznik nasledujúceho stavu sa dá vypočítať z predchádzajúceho, ktorý ho determinuje.

[10] Daný stav nastane pravdepodobnostne v rámci väčšieho počtu faktorov, ktoré ho môžu spustiť na základe zákonitosti pravdepodobnostného rozdelenia (pri väčšom množstve hodov kocky narastá pravdepodobnosť výskytu všetkých strán a pod.)

[11] Unifikácia inventára znamená dosiahnutie stabilného, málo sa meniaceho počtu diel, hudobných systémov, tvarov, akordov, intervalov a pod.).

[12] Termín usúvzťažnenie je známy zo synergetiky a znamená vzájomný zápas, ktorého výsledkom bývajú kompromisy na oboch stranách, t. j. príjemca je ochotný zaťažiť svoje pamäťové a percepčné receptory a tvorca zase zohľadňuje niektoré požiadavky príjemcu.

[13] Pentatonika bazíruje na piatich a heptatonika na siedmich hlavných tónoch, z ktorých sú ďalej zdôrazňované dva tóny: základný (finis, tonika a pod.) a kontrastný (tenor, dominanta a pod.).

[14] resp. akord či súzvuk s rovnakou funkciou.

[15] Porovnaj HAKEN, H.: *Synergetics. An Introduction*. Springer, Berlín 1978.

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

HANS ERICH APOSTEL (22. 1. 1901 – 30. 11. 1972), významný rakúsky skladateľ, sa narodil pred 100 rokmi. Die Viedne prišiel študovať k Schönbergovi a Bergovi a natrvalo sa tu usadil. Počas svojho života bol vysoko uznávaným skladateľom, korepetítorom a pedagógom, po smrti neprávom upadol do zabudnutia. K jeho žiakom patrila aj Manon Gropiusová, dcéra Almy Mahlerovej. Pre svoje názory o umení patril v čase nacizmu v Rakúsku k nežiadaným umelcom. Od roku 1946 bol Apostel prezidentom rakúskej sekcie IGNM. Vo svojej kompozičnej tvorbe (komorná hudba, piesne, orchestrálne diela) aplikoval zásady dodekafónie a rad jeho diel poukazuje na silnú afinitu s výtvarným umením.

la

Nový PÄRT

Pri príležitosti osláv 200. výročia narodenia významného anglického teológa Johna Henryho Newmana (1801–1890), odporcu poreformačného liberalizmu a sekularizácie štátu (roku 1845 konvertoval od anglikanizmu ku katolicizmu a stal sa rektorom Katolíckej univerzity v Dubline, roku 1879 kardinálom), zhudobnil Arvo Pärt jeden z jeho najpopulárnejších textov v diele *Littlemore Tractus* pre zbor a organ. Premiéra bude vo februári v Littlemore, v mieste Newmanovho pôsobenia. Pärt dokončil aj novú verziu (pre 17 sláčikov) svojej partitúry *Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler* (prvá verzia z roku 1989 pre organ).

ALEXANDER MOSOLOV napísal roku 1926 operu *Hrdina*, ktorej premiéra sa mala uskutočniť roku 1928 v Baden-Badene. Nikdy k nej však nedošlo, takže pripravované predvedenie pod taktovkou Christiana von Borriesa bude premiérou po 73 rokoch.

FERENC FARKAS (1905–2000), významný maďarský skladateľ a pedagóg zomrel v októbri m. r. Študoval v Budapešti u Alberta Siklósa a Leo Weinera, neskôr v Ríme u Ottorina Respighiho. V 30. rokoch žil prechodne v Kodani a vo Viedni, od roku 1935 pôsobil ako pedagóg na rôznych hudobných učilištiach, od roku 1948 ako vedúci kompozičnej triedy na Vysokej hudobnej škole Ferenca Liszta v Budapešti. Jeho žiakmi boli generácie maďarských skladateľov, m. i. György Kurtág, Sándor Szokolay, Emil Petrovics. Zanechal rozsiahle žánrové spektrum kompozícií, ktoré sú svedectvom veľkého majstrovstva, mimoriadneho vzdelania, málokedy sa však dotýkali avantgardných tendencií doby.

la

CENTRUM PAULA HINDEMITHA v Chalet de Lacroix v Švajčiarsku, neďaleko Blonay, miesta Hindemithovo posledného odpočinku, od roku 1968 neustále rozširuje svoje aktivity i priestory. Okrem každoročného hudobného festivalu a majstrovských kurzov, seminárov, workshopov sa Centrum snaží pôsobiť v duchu Hindemithových ideí a intencií. Otvorenosť voči všetkému rodiacemu sa, novému, záujem o hru na historických nástrojoch, každoročné kurzy pre violistov, hudba a medicína, s osobitným akcentom na špecifické diagnózy ako dôsledky vykonávania hudobníckej profesie naznačujú širokospektrálnosť aktivít Centra Paula Hindemitha, ktoré chce byť centrom vysoko odborným a zároveň živým a dynamickým, miestom stretnutí a rozhovorov.
(Viac na internetovej stránke: www.hindemith.org)

Mesto Hanau udeľuje v dvojročných intervaloch (alternujúc s cenou bratov Grimmovcov) CENU PAULA HINDEMITHA za umenie a ľudskosť. V oblasti hudby sa toto vyznamenanie (10.000 DM) udeľuje za mimoriadne kompozície, za aktivity v oblasti hudobnej pedagogiky a ď. Prvým nositeľom tejto novej ceny sa stal jazzový trombonista Albert Mangelsdorff.

HANS WERNER HENZE prevzal z rúk brata japonského cisára a prezidenta Japan Art Association Princa Hirachiho Preaemium Imperiale Award, cenu, ktorú každoročne udeľujú „... vynikajúcemu skladateľovi našej doby".

GYÖRGY LIGETI prevzal v októbri m. r. prestížnu Sibeliovu cenu, ktorej prvým nositeľom bol roku 1953 Jean Sibelius a po ňom o. i. Paul Hindemith, Dmitrij Šostakovič, Igor Stravinskij, Benajmin Britten, Olivier Messiaen a Krzysztof Penderecki.

(podľa zahraničných zdrojov la)

Francúzske inšpirácie

Úcta ku kultúre, potreba až hlad po umení je dedičstvo, ktoré prenášajú Francúzi svojou históriou po skúsenostiach stáročí. Charakterizuje ich azda najviac, vedno s potrebou dosahovať každú zmenu štrajkom. Vidieť to na každom kroku. Honosné projekty nazvané *grands travaux* (veľké práce) dodali lesk každej vláde. Mitterandova sa podpísala pod projekt Veľký Louvre, vďaka ktorému v jeho objekte vyrástli moderné pyramídy. Naznačila tiež líniu stredovej čiary, pretínajúcu Paríž. Pomyselne predlžuje dominantný Víťazný oblúk o ďalší oblúk zvaný La Défense, situovaný na severozápade mesta. A nie je len architektonickou pastvou pre oči, ale aj perspektívnym prísľubom. V novom tisícročí majú totiž vzniknúť ďalšie oblúky v jednej línii, až k moru. V La Défense sídlia inštitúcie, obchodné centrá a, ako ináč, svoje miesto tu majú umelecké diela. Azda nikto tak nemyslí na umenie ako na integrálnu súčasť vznikajúcich celkov ako práve Francúzi. Nie je bez zaujímavosti, že práve vo štvrti La Défense sa nachádza socha slovenského výtvarníka J. Jankoviča.

Pripomeniem unikátne *Cité de la Musique* na severovýchode Paríža vo štvrti La Villette, Národnú knižnicu, Arabský inštitút či Operu Bastille. Stala sa vyhľadávaným miestom medzinárodnej melomanskej turistiky a začas umožnila oddych veľkej parížskej opere Garnier, potrebný na jej obnovu. Trvalo to dva roky. Jej vnútro sa dnes skvie krásnymi farbami, Chagallove maľby na strope ožili. Domáci a zahraniční obdivovatelia prechádzajúci jej galériou na špičkové operné a baletné produkcie, okrem krásy budovy vdychujú i atmosféru historických udalostí s ňou spojených.

Od môjho odchodu z Paríža prešli tri roky a napriek nepretržitému kontaktu som počas svojho posledného pobytu spozorovala množstvo novôt v oblasti umenia, kultúry. Skončila sa recesia, trh práce sa vylepšuje, kríza je predbežne zažehnaná. Z tvárí kultúrnych pracovníkov zmizlo napätie, ktoré do nich vtláčali neistota a strach zo straty zamestnania. Múzeá a výstavné siene sú rovnako preplnené, ako boli počas mojich šiestich parížskych rokov, koncertné siene a kostoly, ktoré niekedy nedokázali zaplniť všetky miesta bez toho, aby nespustili z ceny, sú dnes naproti tomu beznádejne vypredané. Parížu sa vodí dobre. Profitujú z toho všetci: domáci, zahraniční návštevníci a hlavne umelci.

Objavujem novoinštalovanú sochu generála de Gaulla pred Veľkým palácom na Elyzejských poliach, teším sa z Eiffelovky, ktorá sa počas celého roka slávnostne lúči s tisícročím a každú hodinu večer sa prvých 10 minút trbliece množstvom svetielok.

Reprezentatívna výstava *Méditerannée* zhromaždila výtvarné diela impresionistov a postimpresionistov. Na tom istom mieste, vo Veľkom paláci, je výstava nazvaná *Vízie budúcnosti*. Upútala ma *Babylonská veža* od Lucasa van Valckenborgh zo 16. storočia i mnohé iné výtvarné diela. V Múzeu Orsay obdivujem práce litovského hudobníka a výtvarníka Čurlionisa, o sálu ďalej sa neviem odtrhnúť od veľkolepej výstavy slávneho choreografa a tanečníka Nižinského. Symbolizuje vzťah dvoch kultúr, spriaznených cez veľké umenie, vzťah azda najhlbší vo svetovom kontexte – Ruska a Francúzska. Na francúzskom juhu, kde som žila, som ho pochopila. Je výsostne iracionálny a všadeprítomný. Francúzi s nostalgiou spomínajú na imigráciu ruských šľachticov z roku 1917, ktorí sa zväčša začali živiť taxikárením... S rezervou a skepsou sledujú „nových Rusov", ako volajú ich dnešných krajanov – zbohatlíkov, účastníkov korupčných škandálov, povrchných, nevítaných hostí... A z Nižinského výstavy je už len kúsok k mojim obľúbeným impresionistom – koľkýkrát už stojím v prítmí Degasovej siene a snažím sa vtlačiť si do pamäti tú nádhernú pastelovú modrú jeho tanečníc alebo obraz Krista od Odillona Redona! A pravdaže Rodin... a znovu idem postáť pri sochách Camille Claudelovej.

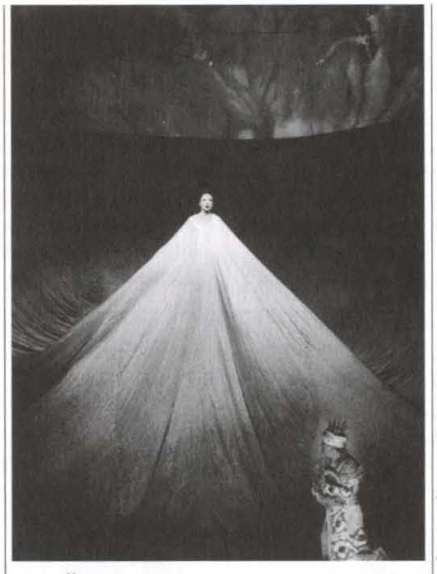


FOTO ARCHÍV

Čarovná flauta v Opéra Garnier. P. Beczala (Tamino), N. Dessay (Kráľovna noci)

Počas návštevy mám šťastie na organový koncert Marie-Claire Alainovej z Bachovej tvorby v kostole des Blanc Manteaux, v pôvabnom Le Marais. Sledujem každonedeľný recitál organistu Jeana Guilloua v kostole St. Eustache v Les Halles. Každé z podujatí, ktoré som mala možnosť vidieť, by si zaslúžilo samostatnú recenziu. Zastavím sa však až v prestížnom Théâtre des Champs Elysées, kde som si vypočula Verdiho *Requiem* so Slovenským filharmonickým zborom a s Miroslavom Dvorským medzi sólistami. Nevidela som jediné prázdne miesto. Popri mne prejde francúzsky premiér Lionel Jospin, sedím na meter od neho. Takmer nedýcham od rozrušenia. Situácia vskutku nie všedná. V Paríži sa v ten večer totiž koná premiéra Donizettiho opery *Lucia di Lamermoor* a mnoho ďalších lákavých podujatí. No SFZ má v Paríži obrovský kredit. Určite k nemu prispel aj ním interpretovaný Schönbergov *Mojžiš a Áron*, ktorý patrí k nezabudnuteľným zážitkom. 24. november s Verdiho zádušnou omšou sa k nim priraďuje. Sólisti so zborom tu majú kľúčovú úlohu. Za dirigentským pultom stojí Jean-Paul Cassadesus, zbor pripravila Blanka Juhaňáková, sólistické kvarteto tvoria okrem nášho Mira Dvorského arménska sopranistka Hasmik Papianová, americká mezzosopranistka Grace Bumbryová a americký basista Simon Estes. Skvelé obsadenie, skvelý výkon.

Umelecké zážitky z cesty zavŕšila moja návšteva inscenácie Mozartovej *Čarovnej flauty*. Premiéra v Opere Garnier sa na moju veľkú radosť uskutočnila aj napriek štrajku... Vo Francúzsku to ináč nejde. Sledujem poloscénické uvedenie. Scéna je konštantná, speváci v kostýmoch iba naznačujú, ako by mala „kompletná" inscenácia vyzerať. Realistická réžia (Benno Besson) a gýčová scéna (Jean-Marc Stehlé), uchyľujúca sa k rozprávkovému obrazu vrátane zvieratiek na pódiu, je adresovaná skôr medzinárodnému publiku zo zámoria. Ono tvorí návštevnícke gros tejto prestížnej scény. Ani kostýmy neočarili. Tri dámy sa objavujú v čiernych priesvitných šatách a odhaľujú nie vždy pôvabné telá, Monostatos vytŕča svoje holé tlsté brucho. Ale to je, pravdaže, zámer. Obrovský Matti Salminen v úlohe Sarastra má chvíľami problém so súhrou s orchestrom, ale to je iba nervozita z nepríjemnej situácie. Skoro nájde svoju silu a do konca predstavenia je jedným z jeho pilierov. Iván Fischer diriguje korektne, avšak unavený z toľkých vyjednávaní, trochu bez espritu. Hudobná stránka je napriek tomu veľmi silná. Okrem Tamina poľského tenoristu Piotra Beczalu, ktorý ma sklamal belcantovým štýlom, nesvedčiacim Mozartovi, ma potešili hlavne sólistické spevácke výkony. Stretnutie s francúzskou sopranistkou Natalie Dessayovou, miláčikom publika, mi nahrádza nekompletnosť predstavenia. Je to vynikajúca Kráľovná noci. Pamina Dorothey Röschmannovej, Papageno Detlefa Rotha a Papagena Gaely Le Roi priniesli do inscenácie nielen sviežosť mladosti, ale hlavne vysoko profesionálne výkony...

Viera Polakovičová

HUDBA, KTORÚ MÁM RADA

MUDr. DAGMAR VOLMUTOVÁ

lekárka – foniatrička

Hudba je jediná moja záľuba, ktorá ma od malička sprevádza celým životom. Všetky ostatné koníčky – tanec, čítanie, šitie sa v jednotlivých životných obdobiach menili, viac alebo menej zaberali môj voľný čas, resp. aj zanikli. No hudba je pre mňa nielen záľubou, ale aj oddychom, relaxom a radosťou. Utiekam sa k nej aj v ťažkých chvíľach choroby.

Narodila som sa v Bratislave, do môjho štvrtého roka sme bývali v „Živnodome" – v budove, kde sídlila Nová scéna. Pamätám sa, že sme s rodičmi chodili cez schodisko priamo do hľadiska na rozprávky a že môj prvý ples z baletnej školy sa konal tiež v Novej scéne, a to keď som mala štyri roky. Potom sme bývali v Starom meste neďaleko Národného divadla...

Rodičia nemali hudobné vzdelanie, ale otecko veľmi rád spieval. Mala som pocit, že v kostole ho počuť najlepšie. Vôbec celá naša rozvetvená rodina bola veľmi spevavá. Spievali sme na všetkých rodinných oslavách – hlavne ľudové piesne. Od malička som vraj bola veľmi muzikálna, rada som tancovala, spievala a už ako štvorročná som chodila do baletu. Rodičia často spomínali na príhodu z toho obdobia, ktorá zrejme ovplyvnila moje smerovanie. Na návšteve u známych som videla klavír a ten mi tak učaril, že som stále dobiedzala, že chcem „hudbiku, do ktorej sa pichá prstom", a, samozrejme, k nemu „točivú stoličku". Mamičke dlho trvalo, kým pochopila, čo to vlastne chcem. Keď ma v prvej triede prihlásili do hudobnej školy, darmo ma presviedčali na husle, mojou jedinou túžbou bolo vedieť hrať na klavíri. Keďže sme doma klavír nemali a v tom čase boli poradovníky na kúpu pianína, chodila som cvičiť do požičovne hudobných nástrojov na Kamennom námesti. Veľmi veľký vplyv na mňa mala nepochybne moja učiteľka klavíra, ktorá si ma veľmi obľúbila a objavila vo mne hudobný talent. Pri klavíri som dokázala sedieť dlhé hodiny – najprv v požičovni, kde som vďaka dozorujúcej tete mohla zostať oveľa dlhšie, než ako som mala predplatené a mohla som si dokonca vyskúšať aj hru na organe a na husliach. Keď som asi po štyroch rokoch dostala svoj nový klavír – pianíno, bol to pre mňa ten najväčší dar a poklad. V klavírnej triede pani učiteľky, s ktorou sme sa mali veľmi rady, som strávila podstatne viac času, než ako trvali moje hodiny – vlastne som tam trávila predpoludnia namiesto školskej družiny a počúvala som ostatné deti. Pani učiteľka dbala o to, aby sa mi prednesové skladby, ktoré som mala hrať, páčili. Všetko mi vopred zahrala a vedela mi z tváre vyčítať, či sa mi páčia alebo nie. Ocenila som to, keď som bola staršia a na prechodnú dobu som mala inú učiteľku... Od šiestej či siedmej triedy ma pripravovala na konzervatórium a považovala za samozrejmé, že budem klaviristka, resp. mi navrhovala hru na organe, pretože som mala veľmi dlhé prsty. No v tom čase mi už učarovala medicína a tak, keď som si podala prihlášku na strednú všeobecnovzdelávaciu školu, bola veľmi dotknutá, že som pohrdla jej dlhoročnou prípravou. Svoje rozhodnutie som odôvodnila tým, že v Bratislave sa uplatnia len 4–5 najlepší klaviristi. A čo tí ostatní? Môžu len učiť klavír, čo som nechcela. Napriek rozhodnutiu neprihlásiť sa na konzervatórium, som na klavír chodila ďalej a dokonca som pokračovala aj počas štúdia na Lekárskej fakulte. Často som hrávala štvorručne, sprevádzala som huslistov, dokonca aj husľové trio. Hrala som veľmi rada, často a, samozrejme, v posledných rokoch už nie podľa školských osnov; skladby som si vyberala sama, také, ktoré sa mi páčili. Hlavne na vysokej škole mi bola hra na klavíri oddychom. V tom čase som vedela improvizovať, takže som si hrou na klavíri a spevom vybíjala energiu, nervozitu a aj strach zo skúšok.



FOTO ARCHÍV

Moju lásku k hudbe ovplyvnil nepochybne aj ďalší pedagóg – náš učiteľ slovenčiny a hudobnej výchovy, ktorý pravidelne organizoval pre žiakov návštevy v Opere SND. Ako deti sme sedávali na 2. balkóne – na „kakaši" – a bol to pre nás obrovský zážitok. Prvá opera, ktorú som videla ako asi desaťročná, bola *Madame Butterfly*. Pamätám sa, že sa mi tak veľmi páčila, až som plakala. Páčila sa mi hudba, kostýmy a bola som nadšená celkovou atmosférou divadla. Odvtedy som nevynechala ani jedno predstavenie. Chodila som do opery pravidelne a pomerne často; dokonca aj na rande sme neraz išli do opery. Pravda, boli obdobia, keď nebol čas ani na klavír, ani na divadlo – keď ma čakali štátnice, a neskôr, keď boli naše deti malé. No akonáhle odrástli, opäť som sa k svojim záľubám vrátila.

Mám rada ľudovú hudbu a ľudové piesne, operety, organovú hudbu, ale predovšetkým milujem operu a najmä talianske opery, ktoré dokážem hodiny počúvať z nahrávok. Ale najväčším pôžitkom a zážitkom je pre mňa počúvať operu priamo v divadle. Hoci chodím do opery pomerne pravidelne, i tak je každý večer strávený v SND pre mňa slávnosťou. Zabúdam pri tom na starosti, na únavu a na stres po celotýždňovej práci v ambulancii, oddávam sa len hudbe. Hudba ma fascinuje, napĺňa ma pôžitkom, radosťou. Možno práve ona v spojení s mojou profesiou mi pomohla prekonať zdravotnú krízu po úraze a vrátiť sa k svojej práci.

Málokomu sa v živote podarí to, že sa profesia snúbi so záľubou a stane sa koníčkom. Mne sa to podarilo, vlastne náhodou. Keď som po opakovaných zdravotných problémoch menila špecializáciu otolaryngológa za foniatra, skúsená kolegyňa-foniatrička mi zdôrazňovala výhody hudobného vzdelania pre foniatra. Vtedy som však v tomto odbore videla len prácu s nepočujúcimi a s deťmi s poruchou reči. Až roku 1988 som sa začala častejšie stretávať s pacientmi – hlasovými profesionálmi. Táto časť mojej odbornosti ma veľmi zaujala a začala som sa intenzívne venovať hlasovým poruchám, špeciálne profesionálov. Rýchle som pochopila, že moja záľuba mi bude veľmi pomáhať pri každodennej praxi foniatra. Svojich pacientov poznám nielen po ich zdravotnej stránke, ale poznám aj ich prácu – po stránke hudobnej, teda ich spevácke roly. Snažím sa počuť operu v obsadení viacerými spevákmi, pretože každá osobnosť prináša do danej roly čosi nové. Poznám hrtan, teda hlasivky, a poznám aj obťažnosť jednotlivých spevných partov i repertoár jednotlivých spevákov. Snažím sa poznať aj náročnosť a vplyv hlasovej záťaže na hlasivky v jednotlivých rolách u konkrétnych spevákov, prípadne individuálne riziká pre hlasivky. Pomáha mi to pri hodnotení nálezu. Samozrejme, vďaka hudobnému vzdelaniu – hre na klavíri – hodnotím hlasový rozsah po stránke nielen laryngo-stroboskopickej, ale aj hudobnej.

Mám radosť a veľmi si cením, že som dokázala vzbudiť manželov záujem o hudbu a že ma vždy ochotne sprevádza do opery, takisto ako moja 19-ročná dcéra, ktorá zrejme zdedila moju lásku k hudbe a medicíne. Neraz zasadneme ku klavíru spolu...

VIEDENSKÉ odpovede na pochode

RAKÚSKA METROPOLA UŽ OSEMNÁSŤ ROKOV PRISPIEVA DO MOZAIKY MEDZINÁRODNÝCH FESTIVALOV SÚČASNEJ HUDBY OKREM INÉHO AJ PODUJATÍM, KTORÉMU V PRAVOM SLOVA ZMYSLE PRISTANE PRÍVLASTOK ALTERNATÍVNE. IDE O KAŽDOROČNÉ NIEKOĽKODŇOVÉ FESTIVALY ORGANIZOVANÉ WIENER MUSIK GALERIE, KTORÉ ZASTREŠUJÚ AKTIVITY NA ROZHRANÍ JAZZU, POPULÁRNEJ HUDBY A ARTIFICIÁLNEJ HUDBY. PREJAVY, OCITAJÚCE SA NA PODUJATIACH VIEDENSKEJ „HUDOBNEJ GALÉRIE", BY BOLI INAK Z POHĽADU DRAMATURGIE BEŽNÝCH FESTIVALOV SÚČASNEJ HUDBY ČI JAZZOVÝCH FESTIVALOV BEZPRIZORNÉ. V PODSTATE IDE O RÔZNORODÚ ZMES HUDBY „MIMO KATEGÓRIÍ", KTORÚ TVORIA AUTORI S ODLIŠNÝM BACKGROUNDOM, NO S PODOBNÝM „SVETONÁZOROM". NÁJDEME TU ROZSIAHLEJŠIE JAZZOVÉ KOMPOZÍCIE „TRETIEHO PRÚDU", IMPROVIZOVANÚ HUDBU, ALE AJ REPREZENTANTOV SÚČASNEJ ARTIFICIÁLNEJ HUDBY, CÍTIACICH SA MIMO HLAVNÉHO PRÚDU, PODPOROVANÉHO ESTABLISHMENTOM, A VÝRAZNE OVPLYVNENÝCH JAZZOM ČI POP-MUSIC.

V POSLEDNÝCH ROKOCH SA ŤAŽISKO DRAMATURGIE FESTIVALOV PRESUNULO Z IMPROVIZOVANEJ HUDBY NA KOMORNÝ JAZZ, TRETÍ PRÚD A POSTMINIMALIZMUS.

ZATIAĽ ČO MINULOROČNÝ FESTIVAL MONOTEMATICKY POSKYTOL TROJDŇOVÝ PRIESTOR PREDOVŠETKÝM BRITSKEJ FORMÁCII ICEBREAKER, VLAŇAJŠIE PODUJATIE POD NÁZVOM *ANSWERS IN PROGRESS* (24.–26. OKTÓBRA 2000) PREDSTAVILO ŠESŤ UMELCOV A PROJEKTOV: TENORSAXOFONISTU ELLERY ESKELINA, TRUBKÁRA RAJESHA MEHTU, KLAVIRISTU OSKARA AICHINGERA, GITARISTOV JAMESA EMERYHO A ANDREASA WILLERSA A ANGLICKÉHO POSTMINIMALISTU STEVEA MARTLANDA. STEVE MARTLAND POSKYTOL ORGANIZÁTOROM FESTIVALU ROZHOVOR, KTORÝ PUBLIKUJEME VĎAKA LÁSKAVÉMU DOVOLENIU WIENER MUSIK GALERIE A THOMASA MIESSGANGA.

Thomas Miessgang: ***Pán Martland, umeleckých spojencov máte skôr v Holandsku než vo Veľkej Británii. Zdá sa, že najmä Holanďan Louis Andriessen mal na vašu tvorbu nesmierny vplyv. Ako došlo k tomuto spojeniu?***

Študoval som na univerzite v Liverpoole a chystal som sa na postgraduálne štúdium. Rozmýšľal som o Cambridgei, no potom som stretol Andriessena. Mal práve v Liverpoole koncert a môj holandský kamarát mi navrhol, aby som na ten koncert išiel a zoznámil sa s Andriessenom. Urobil som to a okamžite som sa do tejto hudby zamiloval. Potom som mu poslal partitúru jednej mojej skladby so žiadosťou, či by som mohol študovať uňho v Haagu. Predstavil mi úplne nový hudobný vesmír, ktorý som dovtedy vôbec ani len netušil. Na univerzite vám ukazujú veci z jednej perspektívy. Učia vás síce všetko o vývoji hudby 20. storočia, no za hodnotnú a relevantnú súčasnú hudbu sa považuje prúd odvíjajúci sa od Schönberga a jeho školy: Boulez, Stockhausen, Berio, Birtwistle. Prístup k informáciám o inom type hudby máte na univerzite veľmi obmedzený. Minimalizmus sa buď ignoruje, alebo považuje za menejcenný. Pritom minimal music už vôbec nie je novinkou. Táto forma hudby je tu už vyše tridsať rokov a za ten čas sa rozvinula do množstva rôznych smerov.

TM: ***Nemali ste predtým, než ste sa stretli s Andriessenom, nijaký kontakt s minimal music?***

Nie, nikdy! No, keď som sa s ním zoznámil, zistil som, že uprednostňujem holandskú verziu minimalizmu. Zdala sa mi ostrejšia, hlasnejšia, drsnejšia. Už sa toľko nestarala o prepracovanosť systému, ako napríklad hudba Stevea Reicha. Holandský minimalizmus nebol tou hudbou z „Východného pobrežia" – ak mi rozumiete. Prevyšoval všetok zvuk, ktorý na mňa dovtedy doliehal. Nikdy som sa ten zvuk však nesnažil imitovať. Poslúžil mi skôr ako inšpirácia vo všeobecnej rovine.

TM: ***Boli ste už „hotovým" skladateľom v čase, keď vašu umeleckú cestu skrížil tento Holanďan?***

Vôbec nie. Nemal som ani poňatie o kompozičnej technike. No napriek tomu si nepamätám konkrétny prípad, že by to vyučoval



FOTO H. HASSIEBER

STEVE MARTLAND BAND VO VIEDNI

Andriessen. Naše hodiny boli dosť neortodoxné. Neustále som rozprával. Keď sa hodina skončila, povedal som si: Bola to úžasná hodina! A pritom Andriessen povedal možno dve slová: na začiatku „dobrý deň" a na konci „dovidenia".

TM: ***Znie to skôr ako psychoterapia než ako hodiny kompozície.***

A tak to aj bolo. Bol som ohúrený touto pôsobivou postavou. Študoval som v cudzej krajine, kde som nikdy predtým nebol, kde som nikoho nepoznal a ani som nemal peniaze. Bola to ťažká situácia. Potreboval som Andriessena, no na druhej strane mi rozsah projektu, ktorý som predložil, naháňal strach. Bol ku mne veľmi milý a na môj život mal neuveriteľný vplyv. No veci, ktoré sme preberali, mali faktický charakter a boli takpovediac pri zemi – nič „vysoké". Napríklad: „Prečo ste použili túto notu v akorde? Znie to hrozne. Dajte tam túto, bude to lepšie." Keď sa obzriem dozadu, musím povedať, že som v podstate samoukom. No, keby som uňho neštudoval, dnes by som nemohol komponovať.

TM: ***V porovnaní s veľkými medzinárodnými hviezdami, ako sú Philip Glass a Steve Reich, je Louis Andriessen stále okrajovou postavou, len taktak známou za hranicami svojej krajiny.***

Áno, no mení sa to. V Amerike sú dnes už informovanejší o jeho hudbe a reputáciu si získava aj v Anglicku. Súhlasím však s tým, že pre Nemecko neexistuje. Ale to súvisí s tamojšou mentalitou: neráta sa im nič okrem nemeckej hudby. Medzi Andriessenovými nasledovníkmi nájdete skladateľov, ako sú Michael Gordon, ľudia z Bang on a Can v USA alebo z Icebreaker vo Veľkej Británii. Samozrejme, toto nie je mainstream, nijaká Newyorská filharmónia. Ale takto to chce sám Andriessen – chce zostať v undergrounde. V rámci svojej estetiky vylučuje symfonický orchester – kvôli politickému presvedčeniu. Louis Andriessen je staromódny hippie zo 60. rokov, stále verný socializmu tejto éry. A toto je ďalší, pre mňa dôležitý, bod. Som tiež socialistom. Takže politicky asi vysielame na tých istých vlnových dĺžkach.

> ***„Pre mňa súčasnú hudbu dneška tvorí rap, hip-hop, dance music, elektronická hudba. Tie najnovšie zvuky, ktoré dnes počujete, sú rôznymi manifestáciami elektronickej tanečnej hudby."***

TM: ***Možno vaše dielo vnímať v politických kontextoch? Ako opozíciu voči spoločnosti a jej inštitúciám, ktoré charakterizujú hierarchie a mechanizmy výlučnosti?***

Absolútne. Usilujem sa o opozíciu voči tradičnej forme organizácie súčasnej vážnej hudby, západnej artificiálnej hudby – akokoľvek to už nazveme. Snažím sa nájsť inú cestu. Preto som založil vlastný súbor, Martland Band, pre ktorý som vytvoril väčšinu svojej hudby. V Británii ma štve najmä kultúrny teror establishmentu. Na vedomie sa tu berie len hudba, napísaná pre London Sinfonietta, pretože pre Britov tento súbor reprezentuje kánon tradície hudby 20. storočia. Takže voči tomuto druhu konzervativizmu protestujem. Festivaly, BBC a ľudia, ktorí propagujú takúto hudbu, si objednávajú orchestrálne diela a myslia si, že propagujú Novú hudbu. Ale to je nezmysel. Toto nie je spôsob, ako vytvoriť akúkoľvek novú hudbu – iba variácie na starý štýl, odvíjajúci sa od Schönberga, Bouleza a spol. To, čo bolo dobré na ranom minimalizme, na raných dielach Stevea Reicha, to bola estetika, ovplyvnená a formovaná nezápadnou hudbou. Pohnalo to vpred vývoj naozaj nového hudobného jazyka 20. storočia. Nielen Schönberg vytvoril nový jazyk, podarilo sa to aj Reichovi. Samozrejme, strážcovia oficiálnej kultúry to nebudú akceptovať, no napriek tomu je to tak. Minimalizmus má základ v hudbe iných kultúr – pacifickej oblasti a Afriky. Tento názor dnes pomaly získava podporu a minimal music je akceptovaná stále väčším počtom ľudí. No dodnes ju podujatia, ako je Salzburský festival, nezaradia do svojej dramaturgie – radšej budú oslavovať Bouleza, ktorý je z ich pohľadu ikonou radikalizmu. V skutočnosti je najneškodnejším, najkonvenčnejším a najkonzervatívnejším žijúcim skladateľom. A to je aj dôvod, prečo ho tieto inštitúcie bez obáv uvádzajú a oslavujú. Hrať Andriessena na Salzburskom festivale by mohlo byť nebezpečné. Tento Holanďan raz nazval hudbu Elliotta Cartera, Bouleza a ďalších „exukutívnou modernou". A trafil klinec po hlavičke.

TM: ***Čo je „nebezpečné" na – povedzme Andriessenovej – hudbe?***

Odvíja sa to už od inštrumentácie. Ak píšete pre elektrické gitary, bicie a saxofóny a zároveň aj pre klasické nástroje – čo je presne to, čo začal Andriessen – tak potom to nie je nič bezpečné, nič, čo by sa dalo kategorizovať. A spôsobuje to veľké problémy konvenčným ľuďom.

TM: ***Pravdou však je aj to, že Stockhausen určite nie je príslušníkom onej „exekutívnej moderny" a že mladí dídžeji a producenti digitálnej hudby sú nadšení jeho elektronickými nahrávkami, ako sú*** **Telemusik** ***či*** **Hymnen.**

V tomto s vami súhlasím. Je naozaj zaujímavé, že ľudia ako Aphex Twin sú plní obdivu voči Stockhausenovi, ktorý mal k popu vždy zvláštny vzťah, hoci ho obžaloval z primitivizmu. Mával k nemu tento komentár: „Prečo musí byť všetko v štvorštvrťovom rytme? Prečo chcú popoví hudobníci robiť len tanečnú hudbu?" To predsa odporuje jeho vlastným, transcendentálnym názorom na hudbu. Stockhausen je každopádne jednou z najdôležitejších postáv hudby 20. storočia. Je mi ľúto, ale nie je to Pierre Boulez. Samozrejme, toto nemôžem povedať konzervatívnym ľuďom v inštitúciách. Vôbec by nechápali, o čom hovorím.

TM: ***Hovorili ste o vzájomnej závislosti umenia a spoločnosti a o svojej nedôvere voči tradičným formám hudobnej organizácie. Z toho by sa dalo vyvodzovať, že improvizácia je pre vás príležitosťou byť hudobne slobodný – aj keď ste skladateľom. O tie najvzrušujúcejšie hudobné experimenty posledných rokov sa postarali hudobníci ako John Zorn, Anthony Braxton či Butch Morris, ktorí sa snažili o vyvážený balans hudobných štruktúr a improvizácie za účelom kombinácie najväčšej možnej slobody s organizovaným hudobným priebehom.***

Musím vás sklamať – nie som zvlášť naklonený improvizácii. Chápem, že napríklad bicista potrebuje určitý stupeň slobody. No, keď príde rad na basistu, už to nie je možné – ten vytyčuje základy harmónie a musí hrať to, čo som napísal. Nikdy by som mu nedovolil ignorovať to improvizáciou. Aj klavír má v mojej skupine svoju úlohu, takže myšlienka, že by náhle prešiel do improvizovaného komentára mnou napísanej hudby, je pre mňa tiež nepredstaviteľná. Čo sa týka kompozície, som fašistom.

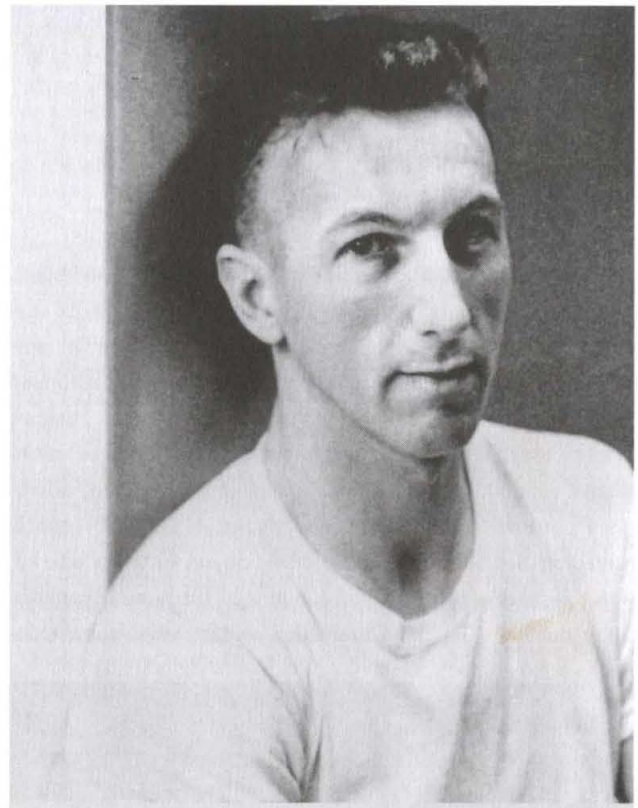
TM: ***Vaša hudba je často veľmi hlasná. Má zvuk a razanciu rockovej hudby, no na druhej strane využíva komplikované rytmické a harmonické štruktúry. Je hlavný rozdiel medzi „tradičnou" klasickou hudbou a vašou hudbou v onom fyzickom, telesnom aspekte?***
Na zvuku veľmi záleží. Pri nahrávaní to ani nie je také dôležité, no keď hráte naživo, vzniká úplne iná energia. Komplikované rytmické textúry, čiastočne odvodené zo stredovekej hudby, dokáže publikum ťažko dešifrovať. Je to však urobené tak, aby sa to akoby odrážalo v tejto katedrále hlučnosti. Ide o veľmi špecifický zvuk.

TM: ***Pracovali ste aj s rockovými hudobníkmi – napríklad s Test Department alebo so psychedelickými space-rockermi zo Spiritualized na festivale v Edinburghu. Aké to bolo?***
Bolo to v poriadku. Ľuďom sa to páčilo, dokonca sa im to páčilo asi oveľa viac než mne samému. Bol to zaujímavý experiment a v podstate to fungovalo. No s ľuďmi z pop-music sa veľmi ťažko spolupracuje. Vo väčšine prípadov ide o obrovský problém s ich egom, čo do určitej miery chápem. V rockovej hudbe je spevák-autor piesne ústrednou postavou. Keď vyjde na pódium, musí si publikum celkom podrobiť. Myšlienka spolupráce s takzvaným skladateľom potom týchto ľudí odstrašuje. Náhle majú pocit menejcennosti a zdá sa im, že toho o hudbe nevedia dosť. Potom sú tu však aj takí hudobníci ako Jason Pierce zo Spiritualized, ktorí sú akýmisi zvukovými prieskumníkmi a mladých ľudí konfrontujú so zvukmi La Monte Younga, Terry Rileyho alebo s mojimi kompozíciami.

TM: ***Hovorili sme o minimalizme a moderne, o dance music, new electronic a hip-hope. Ako vidíte budúcnosť hudby? Bude posadnutosť štruktúrou, ktorá bola v Adornových očiach meradlom kvality, nahradená sústredenosťou na nuansy zvukových farieb?***
Dlhší čas to už ide týmto smerom. V popovej elektronike už trojminútová skladba nič neznamená. Dnes sa produkujú oveľa dlhšie tracky, využíva sa repetitívnosť a zrejmé je užívanie si radosti z jednotlivých timbrov. Prirodzene, súvisí to s tým, že tieto zvuky sú funkčné. Produkujú sa pre nedeľné party v kluboch, kam si ľudia donesú svoju dávku extázy a kde hudba musí byť hlučná. Nie je to hudba na počúvanie, ale na tancovanie. Toto spojenie medzi zvukom a kolektívnym zážitkom z pohybu sa úplne vytratilo v hudbe avantgardy.

TM: ***Nemá celosvetovo prebudený záujem o latinskú hudbu súvis s tým, že sa západná hudba príliš vzdialila folklórnym festivalom, tancu a rituálu?***
Som o tom presvedčený. Prvýkrát som bol na Kube pred pár mesiacmi a počul som tam niekoľko kapiel. Keď som sledoval basovú linku, tie neustále synkopované časti melódie, uvedomil som si, že počujem ten istý rytmus, aký je v mojej skladbe *Beat the Retreat*. A spomenul som si na to, ako mi jeden poslucháč povedal, že táto skladba má silný latinský feeling. Nezamýšľal som sa nad tým, pretože som vtedy nevedel nič o kubánskej hudbe. No táto moja osobná skúsenosť bola len jedným príkladom všeobecného trendu: hudba budúcnosti bude hybridom, farebnou zmesou, zdokonaľovanou najmä prisťahovalcami z východných krajín, ktorí sa usadia v Rakúsku, Taliansku či Anglicku. Nemajú peniaze, prostriedky, no majú vízie, ktoré vytvoria zvuky budúcnosti.

PREKLAD AS (KRÁTENÉ)



STEVE MARTLAND (1959) sa narodil v Liverpoole a kompozíciu študoval u Louisa Andriessena. Martland „filtruje" pôsobivú zvukovú zmes rockových griffov, jazzových synkop a dynamických odtieňov prostredníctvom vnútorne komplikovaných štruktúr svojich kompozícií a tak spoluvytvára akýsi revitalizovaný prúd súčasnej vážnej hudby, komunikujúci so žánrovo rôznorodým publikom.

VÝBER Z DISKOGRAFIE:

Remix (Maarten Altena Octet), Claxon 1987, ART 1990

Wolf-Gang (Steve Martland Band), Facd 1992

The Factory Masters: Steve Martland; *Crossing the Border, Remix, Shoulder to Shoulder, Principia, American Invention* (Steve Martland Band, Residentie Orkest den Haag, G. Bouwhuis, C. van Zeeland), Catalyst 1995

Remix (Icebreaker), Century 1996

Dance Works (Orkest de Volharding), CHR 1998

Street Songs (King`s Singers, E. Glennie), RCA 1998

world

Japonské bubny v bratislavskej Aréne

V BRATISLAVSKOM DIVADLE ARÉNA SA V RÁMCI TÝŽDŇOV JAPONSKEJ KULTÚRY USKUTOČNILI V DŇOCH 11. A 12. 10. 2000 ZAUJÍMAVÉ PREDSTAVENIA SÚBORU TRADIČNÝCH JAPONSKÝCH BUBNOV **FUGAKU TAIKO** (*FUGAKU* JE INÝ NÁZOV PRE VRCHOL HORY FUDŽI A *TAIKO* ZNAMENÁ BUBON). SKUPINA PATRÍ K ŠPIČKE MEDZI PODOBNÝMI SÚBORMI, KTORÝCH JE V JAPONSKU OKOLO 800 A KTORÝCH POČET STÁLE STÚPA.

Zážitok z koncertu Fugaku Taiko v Bratislave bol strhujúci, i keď som mal vopred trochu obavy z toho, ako môže slovenský alebo európsky poslucháč vnímať celovečernú produkciu japonských bubnových rytmov. Tradičné európske vnímanie hudobného zážitku ráta s bohatstvom melódií i harmónie, preto by sa nezasvätenému poslucháčovi mohli zdať jednotlivé skladby z produkcie Fugaku Taiko, postavené predovšetkým na rytmickej zložke, ako jednotvárne či navzájom si podobné. Môj pozitívny dojem však bol o to silnejší, že všetky skladby, ktoré bubeníci hrali, mali konkrétneho autora – Tsujoši Yamaučiho, vedúceho súboru. Očakával som totiž skôr spontánnu improvizovanú alebo tradičnú hudbu bez konkrétneho autorstva. Tsujoši Yamauči, samozrejme, vychádzal z bohatých tradícií, všetko však bolo do detailu premyslené a nacvičené s japonskou presnosťou. Skladby neboli vôbec nudné a mali vlastnú kompozičnú logiku. Súbor sa predstavil v zložení 5 hráčov (3 muži, 2 ženy), používal všetky spomínané druhy taiko doplnené o malé činely. Vystúpenie malo i choreografický rozmer – hráči medzi jednotlivými údermi robili množstvo fyzicky náročných pohybov, ktoré pripomínali tanec či nejaký druh bojového umenia. Výsledný dojem bol zvýraznený typickým oblečením hráčov a choreografickým výstupom tradičných drakov, vytvárajúcich medzi hráčmi rôzne obrazce. Popritom sa bubeníci „dorozumievali" rôznymi výkrikmi a výskotom. Fascinujúca bola najmä obrovská koncentrácia hráčov na jednotlivé údery – najmarkantnejšie to bolo cítiť pri sóle jedného z nich na najväčšom naga-do taiko s priemerom vyše 1,5 m, keď hráč každému úderu venoval maximálnu energiu už počas prípravy, s následným rýchlym zasadením úderu presne do stredu bubna, pričom tempo rytmu sa stále zvyšovalo. Hru na taiko si teda naozaj veľmi dobre viem predstaviť ako súčasť fyzickej terapie, ako ju praktizujú vo Fugaku-kai. Akási kombinácia hudby a športu...



SÚBOR FUGAKO TAIKO

V prvom prídavku sa japonskí bubeníci-terapeuti prejavili aj ako veľmi otvorení a srdeční ľudia, keď zišli z pódia medzi ľudí v hľadisku a núkali im, aby aj oni pocítili liečebnú silu taiko hrou na tomto nástroji. Aj keď publikum reagovalo trochu zdržanlivo, vzájomné sympatie boli evidentné. Po niekoľkých osobných skúsenostiach bol tento koncert pre mňa ďalším potvrdením toho, že medzi Japoncami a Slovákmi existuje niečo, v čom si veľmi dobre rozumejú a v čom sú si blízki. Škoda len, že takýchto inokultúrnych koncertov (nielen japonských) na podobnej úrovni sa v Bratislave nekoná viac.

Hra na taiko bola v Japonsku rozšírená už od staroveku. Pôvodne bolo taiko používané ako nástroj na mimohudobnú nonverbálnu komunikáciu pomocou rytmických signálov, keďže jeho zvuk sa výborne šíri aj do veľkých diaľok. Takisto sa využívalo počas náboženských rituálov alebo rôznych osláv. Súčasťou ľudovej kultúry sa stalo v období šogunátu Tokugawa (17.–19. stor.), no masovému záujmu sa začalo tešiť až v posledných rokoch 20. storočia. Dnes už jestvuje množstvo nových skupín, ktoré sa od seba odlišujú najmä počtom hudobníkov a používanými druhmi taiko. Každý súbor svojím prejavom reprezentuje určitú oblasť Japonska s charakteristickými regionálnymi rytmickými zvláštnosťami.



naga-do taiko

V súčasnosti je tento tradičný, pôvodne menšinový nástroj už masovo rozšírený a odhaduje sa, že na ňom hrá asi 100 000 ľudí v Japonsku a množstvo skupín v zahraničí, zložených z príslušníkov iných národov. Záujemcom o združovanie ponúka členstvo Celojaponská asociácia hráčov na taiko i nadácia Nippon Taiko, ktorá bola spoluorganizátorom bratislavského koncertu Fugaku Taiko. Významný podiel na popularizácii tohto ľudového nástroja malo aj vystúpenie súborov taiko na záverečnom ceremoniáli Zimných Olympijských Hier v Nagane roku 1998.

Bubny taiko možno rozdeliť do troch skupín. ***Naga-do taiko*** *má cylindrický tvar, vyrobený je z jedného kusa dutého kmeňa stromu keyaki a výška jeho tónu sa nedá regulovať.* ***Oke-do taiko*** *je vyrobené z viacerých pozdĺžnych kusov dreva toho istého stromu, ktoré sú pospájané a tvoria telo bubna. Výška jeho tónu je laditeľná. Tretí druh* ***šime taiko*** *sa od oke-do taiko odlišuje len svojím malým a plochým tvarom. Na všetky druhy sa udiera hrubšími paličkami. Výroba jedného bubna je časovo veľmi náročná, kedysi trvala 10 rokov, dnes ho Japonci dokážu urobiť aj za rok. Najväčšie existujúce taiko má priemer 267 cm a jeho výroba trvala 5 rokov.*



oke-do taiko

Taiko sa nevyužíva len ako hudobný nástroj, známy je i jeho pozitívny vplyv na psychické a fyzické zdravie človeka – preto sa používa v muzikoterapii a pri výučbe na školách.

Tieto možnosti sa odrážajú aj v aktivitách súboru Fugaku Taiko. Skupina vznikla roku 1977 pri inštitúcii Fugaku-kai, ktorá je neziskovou sociálnou organizáciou pre mentálne a/alebo fyzicky postihnutých ľudí a sídli na úpätí hory Fudži v meste Gotemba. Všetci jej členovia sú terapeutmi vo Fugaku-kai a sú hudobníkmi-amatérmi. (Pacienti Fugaku-kai majú tiež svoje vlastné súbory.) Počas vyše 20 rokov svojej existencie súbor získal renomé po celom Japonsku. Ročne usporadúva okolo 100 koncertov a pravidelné sú jeho vystúpenia v Národnom divadle v Tokiu. Skladby, ktoré skupina hrá, sú všetky pôvodnými dielami a vychádzajú z mýtov, legiend a prírody, obklopujúcej horu Fudži.



šime taiko

PAVOL ŠUŠKA

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

12. januára **zomrel LUIS FLORIANO BONFA**, jeden z priekopníkov bossa novy. Brazílsky gitarista a skladateľ sa narodil 17. 10. 1922 v Rio de Janeiro a na sólovú dráhu sa vydal začiatkom päťdesiatych rokov. Autor viac než 500 kompozícií sa preslávil r. 1959 vďaka soundtracku k filmu Marcela Camusa *Čierny Orfeus*, ktorý predstavil bossa novu širokému medzinárodnému publiku. Roku 1991 ešte Bonfa vydal CD *The Bonfa Magic* a pred štyrmi rokmi album *Almost in Love* s brazílskou speváčkou Ithamarou Koorax, ktoré však bolo prístupné len na internete.

Vo veku 88 rokov zomrel 11. januára kapelník a skladateľ LES BROWN, autor jedného z najväčších hitov 40. rokov, piesne *Sentimental Journey*. Brown sa narodil 14. 3. 1912. Pieseň *Sentimental Journey* preslávila Doris Dayová, v štyridsiatych rokoch vystupujúca s Brownovým úspešným swingovým big bandom. Svoju Band of Renown založil Brown r. 1936 a dostal sa s ňou aj do Guinessovej knihy rekordov ako leader najdlhšie jestvujúcej hudobnej inštitúcie v pop-music. Ako swingový interpret vystúpil ešte pred piatimi mesiacmi. as

Jedným z minuloročných vianočných prekvapení bolo neplánové vydanie nového albumu gitaristu a speváka **JOHNA PIZZARELLIHO** s názvom *Let There Be Love*. Druhá nahrávka jedného z najznámejších súčasných interpretov repertoáru tzv. Great American Songbook v americkom vydavateľstve Telarc sprevádza poslucháča 70-ročnou piesňovou históriou, siahajúcou od *Tin Pan Alley*, cez skladby zo 40. a 50. rokov, až po Pizzarelliho pôvodnú tvorbu. Z nesmrteľných štandardov tu nájdeme napríklad *These Foolish Things*, alebo *Stompin' At The Savoy*. Ako hosť si na albume zahral i Johnov legendárny otec Bucky Pizzarelli.



21. februára sa uskutoční v Los Angeles 43. ročník udeľovania cien GRAMMY. Za jazz sú nominované o. i. tieto albumy: *Yes Please* skupiny Fourplay a *A Brighter Day* od Ronny Jordana („najlepšia nahrávka moderného jazzu"), *Prime Directive* Davea Hollanda a *In&Out* dua Martial Solal–Johnny Griffin („najlepšia jazzová inštrumentálna nahrávka") či album Maria Schneider Orchestra *Alegrésse* („najlepšia big bandová nahrávka")

www.divyd.sk
www.telarc.com gr

Divoká jazda na 97,2 MHz
Countrypanoráma
s Jankou Dolákovou
rádio forte
nedeľa 18.55 - 19.55
www.forte.sk
BRATISLAVA 97,2 / BANSKÁ BYSTRICA 99,5 / ZVOLEN 92,6
ZÁPAD 90,8 / ZÁPAD-SEVER 88,0 / JUH-STRED 88,0 MHz

Don Byron: klarinetový eklektik

SCÉNU DEVÄŤDESIATYCH ROKOV POZNAMENAL NOVÝ TYP OSOBNOSTÍ. ICH PRÍSTUP K HUDBE RADIKÁLNYM SPÔSOBOM A VO VIACERÝCH SMEROCH RÚCA STARÉ STEREOTYPY. NOVINKOU JE NÁSTUP VŠESTRANNE ERUDOVANÝCH ČERNOŠSKÝCH INTELEKTUÁLOV, KTORÍ DO JAZZU VNÁŠAJÚ SPOJENIE SPONTÁNNOSTI A RACIONALITY A TÝM POPIERAJÚ DOTERAJŠIE PREDSTAVY O „ČIERNOM" A „BIELOM" PRÍSTUPE. NOVÍ ČERNOŠSKÍ HUDOBNÍCI PREFERUJÚ NAMIESTO MONOTEMATICKÉHO ROZVÍJANIA DEDIČSTVA VLASTNEJ IDENTITY „PLANETÁRNY" KONCEPT, V RÁMCI KTORÉHO SÚ ICH „MAJETKOM" TIE NAJRÔZNORODEJŠIE KULTÚRNE PREJAVY A PRI VÝBERE SPOLUHRÁČOV NEMÁ NIJAKÝ VÝZNAM KRITÉRIUM FARBY PLETI. DÔKLADNÉ VZDELANIE, TEORETICKÉ UCHOPENIE PROBLÉMU, ZÁUJEM O SPOLOČENSKÉ A POLITICKÉ OTÁZKY, SPOJENIE RACIONALITY A SPONTANEITY, TO SÚ VÝCHODISKÁ, ZA KTORÉ SA NEHANBIA, ALE NAOPAK, UVEDOMELE SA K NIM HLÁSIA. ICH PRÍSTUP SA ZVYKNE NAZÝVAŤ AJ POSTMODERNÝ KONCEPTUALIZMUS.

NÁVRAT KLARINETU

Don Byron vydal svoj prvý samostatný album roku 1992 a od roku 1994 sa nepretržite, suverénne a s veľkým náskokom umiestňuje na čele – môžeme smelo povedať – všetkých jazzových ankiet (napríklad anketa kritikov Down Beatu z augusta 2000 priniesla nasledovné výsledky: Don Byron: 190 hlasov, Buddy DeFranco: 82, Ken Peplowski: 67, Eddie Daniels: 56, a v čitateľských anketách je rozdiel v prospech Byrona ešte výraznejší). Nejde len o Byronovo permanentné prvenstvo medzi ostatnými kolegami, ale zároveň aj o comeback nástroja. Klarinet bol v ére swingu priam jej symbolom – nástupom bebopu sa však jeho niekdajší prvoradý význam v jazze zmenil na okrajový. Z klarinetistov modernej éry Byron v dobrom spomína vlastne len Tonyho Scotta – blízky mu je predovšetkým Scottov priekopnícky význam v spájaní jazzu s hudbou ďalekého Východu (Scottove projekty v tomto smere spadajú do začiatku 60. rokov, čiže vznikli o desaťročia skôr, než začal existovať termín world music v aktuálnom význame). Za svojich predchodcov Byron ďalej považuje predovšetkým klarinetistov éry swingu. Obdivuje predovšetkým ellingtonovského klarinetistu Jimmyho Hamiltona, ktorého plný, hutný tón a virtuózne ponímanie je skutočne predobrazom Byronovho spôsobu hry. Slová obdivu má aj pre Artie Shawa, no chladný je voči Bennymu Goodmanovi. K jeho swingovému odkazu sa nevyjadruje a Goodmanovo podanie Mozarta, Bartóka a iných diel klasického repertoáru označil za smiešne pre každého, kto sa zaoberá sólovým klarinetom vo „vážnej" hudbe.

Na prvý pohľad najnápadnejším znakom Byronovho prístupu je protikladnosť žánrov, ktorým sa venuje. Pri jeho mene sa okrem jazzu zvyknú objavovať spojenia ako salsa, klezmerský klarinet, progresívna funky music, etnický pop či avantgarda 20. a 30. rokov. Zaoberá sa dielom takých rôznorodých osobností, ako sú Ellington, Varèse, Schumann, Mahler... a mohli by sme ešte pokračovať. Pritom Byron (a niektoré s ním spriaznené osobnosti) neponíma rôznorodé kontrastné polohy hudby „dojmologicky", ale k tomu-ktorému počinu pristupuje s dôkladnou teoretickou predprípravou.

Zrovnoprávňovanie žánrov od triviálnych po exkluzívne prejavy (ako aj všetkého, čo sa nachádza medzi týmito krajnými pólmi), to je spôsob vnímania, ku ktorému Byron inklinuje už od detstva. Tvrdí, že dodnes rozvíja predovšetkým hudbu, ktorá ho obklopovala v detstve. Narodil sa v černošskej štvrti newyorského Bronxu (8. novembra 1958) a rodičia ho systematicky konfrontovali s rôznymi druhmi hudby. Otec hral na kontrabase v tzv. calypso bandoch populárnu hudbu Jamajky, Trinidadu a pod. Matka – amatérska klaviristka – ho brala na koncerty newyorskej filharmónie a doma počúval najmä jazzové platne. Asi osem blokov od ich domu hral afrokubánsky big band, ktorý viedol Machito, o dve ulice ďalej znelo organové trio, a toto všetko stihol počuť Byron počas cesty do školy, kde hral v žiackom big bande.

ŽIAK GEORGEA RUSSELLA A ČERNOŠSKÝ KLEZMER

Na rozdiel od svojich vrstovníkov, ktorí sa zamerali na straight-ahead jazz a už ako dvadsaťroční koncertovali, nahrávali platne pod vlastným menom a obsadzovali popredné miesta v anketách, Don Byron dlho formálne i neformálne študoval a jeho kariéra sa začala až v 90. rokoch. V priebehu 80. rokov malo najväčší vplyv na formovanie jeho osobnosti štúdium na New England Conservatory v Bostone. Absolvoval „klasický" klarinet (u Joea Allarda) a neskôr kompozíciu v oddelení Third Stream Music (o. i. u Georgea Russella). Byron počas štúdií nadviazal úzke priateľstvo predovšetkým s učiteľom – altsaxofonistom Hankusom Netskym, ktorý roku 1981 založil prelomovú skupinu Klezmer Conservatory Band (KCB). Typický klezmerský repertoár skupiny tvorili piesne prevažne v jazyku jidiš (uspávanky, ľúbostné piesne, revolučné a vojnové songy a najmä piesne a tanečné inštrumentálne skladby pre svadby). Inováciou Netskyho bol koncept prepojenia klezmerskej hudby s jazzovou virtuozitou a feelingom. Don Byron bol hudbou skupiny nadšený, zaujal ho aj fakt, že dominujúcim nástrojom tejto hudby je klarinet (má vlastne obdobné postavenie ako primáš v cigánskych a stredoeurópskych ľudových kapelách), a sám sa ponúkol, že by si so skupinou príležitostne zahral. Svet hudby z rusínskych a poľských „štetlov", ako aj hudba amerických chasidov medzi dvoma vojnami fascinovali Byrona natoľko, že v KCB ostal šesť rokov. Spolu s ďalšími virtuóznymi jazzmanmi v skupine (najmä trubkárom Frankom Londonom a trombonistom Davidom Harrisom) sa pričinil o vznik nového typu americkej klezmerskej hudby a o jej začlenenie do široko akceptovaného riečiska world music. Podnety KCB potom ďalej rozvinuli viaceré formácie, z nich najznámejšou je Klezmatics (Frank London a iní), ktorej spojenie autentických postupov a free jazzovej štylizácie sa dostalo do povedomia pod názvom „chasidská nová vlna" (Hassidic New Wave). Ešte ďalej v tomto smere (v zmysle kompaktnosti syntézy free jazzu a názvukov klezmerskej hudby) zašlo kvarteto Masada (o. i. John Zorn – as, Dave Douglas – tp), ktoré malo nedávno v Prahe nesmierne zaujímavý koncert. Podstatou ich hudby je rozvíjanie klasického free jazzu Ornettea Colemana, v ktorom na kolorit prejavu v rôznorodej miere spolupôsobia prvky židovskej hudby.

Byron získal u špecializovaného klezmerského obecenstva nesmiernu autoritu a renomé najlepšieho klarinetistu tohto žánra. Jeho niekoľkoročná klezmerská epizóda vyvrcholila po odchode z KCB vydaním druhej platne pod vlastným menom: *Don Byron plays the Music of Mickey Katz*. Ako názov napovedá, ide o reinterpretácie skladieb z repertoára v 50. rokoch v USA nesmierne populárneho ľudového rozprávača (historky zo židovského života rozprávané s kvázi maďarským akcentom a s primiešanými všeobecne známymi jidiš výrazmi) a hudobného parodistu (bravúrne úpravy známych populárnych melódií v konvencii orchestra Spikea Jonesa

a ďalšie hudobné klauniády). Koncertná podoba tohto projektu mala nesmierny, priam kultový úspech a zabezpečila Byronovi komerčné uplatnenie a pozornosť médií.

Experiment s mnohorakosťou

Ešte počas účinkovania s KCB Byron pôsobil v posmrtnom orchestri Dukea Ellingtona, kde hral na barytónsaxofóne party Harryho Carneyho (vo svojich projektoch hráva na saxofónoch len výnimočne) a, samozrejme, v plnej miere sa tu prejavili jeho bravúrne dispozície swingového klarinetistu. Vďaka tomuto angažmán a ďalšiemu štúdiu Ellingtonovho diela sa táto línia v Byronovej hudobnej mozaike stala dodnes trvajúcou konštantou. Ako experta na Ellingtonovu hudbu ho prizval aj Daniel Barenboim do svojho ellingtonovského projektu (pozri recenziu CD v HŽ 2000/1–2)

Po skončení štúdií Byron opäť začal pôsobiť v New Yorku, kde čoskoro získal dvojaké postavenie, jednak ako popredný inštrumentalista, jednak ako iniciátor a výstižný glosátor hudobného diania. Začiatkom 90. rokov štyri sezóny pôsobil ako umelecký riaditeľ na Brooklyn Academy of Music, kde založil a formoval alternatívny festival Next Wave, ďalej tu viedol vzdelávací kurz a organizoval i uvádzal víkendové jazzové koncerty. Ako hudobný skladateľ začal písať hudbu k nemým filmom a na objednávku Kronos Quartet napísal sláčikové kvarteto *There Goes the Neighbourhood* (premiéra na koncerte Kronos Quartet v Londýne, 1994).



Don Byron

V rôznorodej skladateľskej aktivite Byrona by sme mohli pokračovať (napríklad zvučka ku kreslenému seriálu *Tom a Jerry*, hudba k hranému filmu režiséra Paula Austera *Lulu on the Bridge* a i.), no Byronovým skutočne závažným prínosom do súčasnej scény je jeho koncept profilovania vlastných projektov. V tomto smere jeho spôsob uvažovania na roky dopredu predznamenala už jeho albumová prvotina z roku 1992 *Tuskegee Experiments*. Už mená autorov skladieb (Byron, Ellington, Robert Schumann) naznačujú zámer artificiálneho repertoárového konceptu (namiesto typicky jazzovej prevahy interpreta tu ide o zrovnoprávnenie interpretačnej a kompozičnej stránky a zároveň o postavenie hudby rôznych etáp do spoločného rámca). Tento spôsob už pred Byronom (a niekedy aj s Byronovou spoluúčasťou) presadzoval v niektorých svojich projektoch gitarista Bill Frisell, ktorý v *Tuskeggee Experiments* spoluúčinkuje a ktorý patrí k základným umeleckým partnerom Dona Byrona.

Kumulácia funkcií: historik a novátor

Roku 1996 mal nečakane veľký úspech Byronov projekt *Bug Music*, v ktorom k svojim dovtedajším záujmom a schopnostiam pridal aj pohľad historika a muzikológa. Znuvurealizoval tu partitúry troch ansámblov raného swingu (do r. 1935, v obsadení od kvinteta až po big band), a to Raymonda Scotta, Johna Kirbyho a Dukea Ellingtona. Špecialista na toto obdobie historik Harvey Pekar vyzdvihuje, že Byron objavil tri zabudnuté hudobné predvedenia a jeho oduševnelá a pritom historicky presná interpretácia „dosiahla dokonalejší výsledok, ako ostatné tzv. repertoárové orchestre, vrátane Orchestra Lincolnovho centra". Hlavným Byronovým spolupracovníkom na tomto projekte bol klavirista Uri Caine. Odvtedy vydávajú spoločné projekty pod jedným alebo druhým menom, zamerané na historické rekonštrukcie, alebo na transkripcie diel klasických skladateľov pre kuriózne obsadenia. V tomto smere pripomeňme albumy, ktoré vyšli pod Cainovým menom a na ktorých Byron participuje. Sú to napríklad *Wagner In Venezia* (1997, Winter & Winter) a *Mahler In Toblach* (1999, Winter & Winter), obe obsahujúce transkripcie diel majstrov pre bizarné obsadenia, s dominujúcou harmonikou a klarinetom. Priamo na album *Bug Music* nadväzuje spoločný projekt Cainea a Byrona (vyšiel pod Cainovým menom), v ktorom pod názvom *The Sidewalks of New York: Tin Pan Alley* zachycujú v historicky vernom poňatí repertoár slávnej newyorskej „ulice piesní" z obdobia od konca 19. storočia do konca 1. svetovej vojny. Medzi piesňami sú jednak dodnes známe skladby pretrvávajúce v repertoári dixielandových skupín (napr. *Some Of These Days, Memphis Blues, Waiting For Robert E. Lee* a pod.), jednak dokonale zabudnuté piesne – medzi nimi aj raná skladba Irvinga Berlina s nechcene komickým názvom: *Cohen Owes Me Ninety-Seven Dollars.*

V tom istom období sa Byron venoval aj diametrálne odlišným typom expresie. Málo známou epizódou je jeho spoluúčinkovanie s avantgardnou, kolektívne vedenou skupinou President's Breakfast. Jej členovia sa zaoberali hudbou ovplyvnenou Edgarom Varèsem a prinášajúcou aleatorické postupy (štúdie farieb a rozrôznenia zvukovosti, nezvyklé disonancie, nečakané zmeny dynamiky). A naopak, ku konvencii straightahead jazzu sa Byron čoraz intenzívnejšie prikláňal v newyorskom centre avantgardy, v klube Knitting Factory, kde tvoril často konzervatívnejšie krídlo tamojšieho zoskupenia hudobníkov (napr. CD: *No-Vibe Zone*, 1996).

Čistá hudba vs agitka

Album *Music For Six Musicians* (1995) znamená nostalgický návrat do Byronovho detstva a prináša rôznorodú štylizáciu hudby juhoamerickej proveniencie. Väčšinu skladieb napísal Byron sám, inšpirovaný napríklad začiatkami afroamerickej hudobnej syntézy, ale aj spomínajúc na calypso bandy, v ktorých hrával jeho otec a, samozrejme, na tanečnú hudbu salsa, dominujúcu v miestnych kluboch. Po rôznych experimentoch rozvinul v *Music For Six Musicians* naplno tradičnú nastrojovú virtuozitu v rýchlych tempách (napríklad virtuózne štylizácie rumby), a tiež podmanivý, niekedy až prehnane sentimentálny lyrizmus. Zvláštnosťou je napríklad interpretácia starého tanga *La Estrellita*, ktoré Byron hrá sám, bez sprievodu. Už na tejto platni sa začala Byronova spolupráca so spevákom a recitátorom menom Sadiq, ktorá dostala výraznejší význam v ďalšom projekte – umeleckej politickej agitke; je ňou ťažko rozlúštiteľný album *Nu Blaxploitation* z roku 1998. Problémom je, že nepoznáme, no najmä nedostatočne preciťujeme reálie, na ktorých je idea albumu postavená. Ide tu o hudobno-politické komentáre, kde v hovorených pasážach dostáva na dosť veľkých plochách priestor recitátor a autor textov Sadiq (hudba je väčšinou Byronovým dielom). Scenár vyzerá zjednodušene takto: úvodná skladba *Alien* hovorí o údajných fašizujúcich praktikách americkej cudzineckej polície voči emigrantom z Haiti, potom nasleduje neformálna konverzácia v rámci skladby *Domino Theories* I (jednoducho o domine ako

hre), hudobno-slovné komentáre na témy zavraždenia Abnera Louima v skladbe *Blinky* (osobne vôbec neviem o koho ide), príbeh Dodi Al Fayeda a princeznej Diany (*Dodi*), popis zatknutia privandrovalca (*I'm Stuck*) a v ďalšej narácii (*Domino Theories - Part II*) rozpráva Byron o svojich skúsenostiach so súčasnými podobami rasizmu. Celý projekt dopĺňa funky jam (skladby *Mango Meat, Hagalo, Fencewalk*), venovaný skupine Mandrill (opäť pre nás, myslím, neznámej), a skladba *If 6 Was 9*, pripomínajúca éru psychedelic music a jimiho Hendrixa.

Zatiaľ posledný Byronov album *A Fine Line: Arias & Lieder* (2000) sa od programovosti vracia k riešeniu hudobného problému. A opäť konzekventnosťou sebe vlastnou Byron najprv nastolí otázky a potom nasledujú hudobné dôkazy jeho hypotéz. Tentoraz si Byron predsavzal oponovať nespievateľnosti (non-singability) veľkej časti súčasnej hudby. Zostavil album, ktorý upozorňuje na rôznorodé možnosti prístupu k piesňam - dovtedy protichodné princípy (bel canto, scat, crooning, background vocal) v jeho ponímaní môžu existovať vedľa seba a dopĺňať sa. Prizval jednak speváčku s opernou erudíciou Patriciu O'Callaghanovú (Bernstein: *Glitter and Be Gay,* Stevie Wonder: *Creepin'*), zaujímavú ukážku scatového spevu tu uplatnil Mark Ledford (v unisone s Byronovým klarinetom spieva skladbu Ornettea Colemana *Check Up*), k vrcholom projektu patrí sólo Byronovho basového klarinetu v *It's Over* (Roy Orbison) a nechýba tu ani pocta konvenčnej pop music Henriho Manciniho, ktorého pieseň *Soldiers In The Rain* je poňatá v konvencii backgroundového vokálu a sólového klarinetu. Zvláštnosťou Byronových projektov je presunutie notoricky známych interpretov do inej, pre nich novej polohy. Tak je to aj v prípade Cassandry Wilsonovej, ktorú namiesto jej vyhranenej jazzovej štylizácie spoznávame ako interpretku brodwayského muzikálu (Stephen Sondheim: *The Ladies Who Lunch*), popri speve naratívne sprostredkujúcu príbeh, kladúcu rétorické otázky a do prejavu vsúvajúcu anekdoty a vtipné postrehy.

Subjektívna rekapitulácia

Byron nás núti zaujať postoj: môžeme obdivovať jeho všestrannosť i hĺbku ponoru do možností nástroja. Množstvo vedomostí, vyžadujúce dešifrovanie jeho hudby, však sťažuje vytvoriť si k nemu onen intímny (možno už staromódny) vzťah, aký máme napríklad k velikánom moderného jazzu, keď každé z mien ako sú Coltrane, Rollins, Davis či Peterson predstavuje vyhranený svet sám osebe. Konzervatívnejší poslucháč chce mať svojich hrdinov jasne definovaných v mozaike svojho súkromného hudobného majetku a chce mať pre rôzne typy hudby rôzne, aspoň rámcovo špecializované osobnosti. Taký zvláštny fenomén akým je Byron, každopádne rozširuje náš obzor a dáva nám iný typ zážitku, než na aký sme doteraz v oblasti jazzu boli zvyknutí. Postavenie Byrona v súčasnej hudbe dobre vystihuje charakteristika New York Times: „Don Byron sa sám vlastnoručne pričinil o revival nástroja, ktorého umieračikom bol koniec swingovej éry. Navyše nám ukázal nový teoreticky podložený prístup bez školometskej pretencióznosti. Vždy, keď Byron prehodnocuje hudbu nedocenenej osobnosti jazzu, alebo spája hip-hop s jazzom spôsobom, ktorý odrádza pravoverných jazzmanov, nielen objavuje nové hudobné teritórium, ale zároveň nám tiež dokazuje, že je kryptoteoretikom, ktorý prepisuje históriu hudby." A ešte dodajme: v každom prípade ide o človeka, ktorý si aj v budúcnosti zaslúži, aby sme jeho raz triviálnu, inokedy zasa ťažko pochopiteľnú hudbu pozorne sledovali a pred vyslovením kritického súdu autocenzúrou preskúmali mieru svojich vlastných schopností, potrebných na jej absorbovanie.

Don Byron
Diskografia

1992

Tuskegee Experiments (Nonesuch)



Obsadenie: Don Byron - cl., Joe Berkovitz - p., Bill Frisell - g., Lonnie Plaxico - b., Ralph Peterson Jr. - dr. a i.
Skladby: Waltz for Ellen *(Byron),* Tuskegee Strutter 's Ball *(Byron),* Next Love *(Byron),* Main Stem *(Ellington),* Diego Rivera *(Byron),* Tuskegee Experiment *(Byron),* Auf einer Burg *(Schumann).*

1993

Don Byron Plays the Music of Mickey Katz (Elektra Entertainment)



Skladby o. i.: Litvak Square Dance, Mechaye War Chant, Hong Kong .

1995

Music for Six Musicians (Nonesuch)



Obsadenie: Don Byron - cl., basový cl., Sadiq - recitácia, voc., Garaham Haynes - cornet, Edsel Gomez - p., Bill Frisell - g., Lonnie Plaxico - b., Ralph Peterson Jr. - dr. a ďalší.
Skladby: Uh-Oh Cango *(Byron/Sadiq),* Shelby Steele *(Byron),* Rodney King *(Byron),* I` ll Chill on the Marly Tapes *(Byron),* Estrellita *(Ponce),* For Ross Perot *(Byron),* Crown Heights *(Byron),* Importance of Being Sharpton *(Byron).*

1996

Bug Music (Nonesuch)

Obsadenie: o.i. Don Byron - cl., bs., arr., autor sprievodného textu, Uri Caine - p., Craig Harris - tb., Steve Wilson - as. a big band.

No-Vibe Zone: Live at Knitting Factory (Knitting Factory)



Obsadenie: Don Byron - cl., Uri Caine - p., Kenny Davis - b., David Gilmore - g., Marvin Smitty Smith - dr.
Skladby: WRU *(Ornette Coleman),* Sex/Work *(Byron),* Allure of Entanglement *(Byron),* Tangerine *(Mercer/Schertzinger),* Tuskegee Strutter's Ball *(Byron).*

1998

Nu Blaxploitation (Blue Note)



Don Byron: cl., bs., percussion, James Zollar - tp., Curtis Fowlkes . tb., Uri Caine - p., David Gilmore - g., Sadiq - recitácia, viacerí hráči na bicie nástroje, vokálna skupina.
Skladby (pokiaľ neuvedené ináč, tak od Dona Byrona): Alien, Domino Theories - I, Blinky, Mango Meat, Interview, Schizo Jam, Dodi, I' m Stuck, Fencewalk, Hagalo, Domino Theories - Part II, If 6 was 9 *(Hendrix),* Furman.

1999

Romance with the Unseen (Blue Note)



Obsadenie: Don Byron - cl., Bill Frisell - g., Drew Gress - b., Jack DeJohnette - dr.

2000

A Fine Line: Arias & Lieder (Blue Note)



Obsadenie: Don Byron - cl., basový cl., Uri Caine - p., Jerome Harris - b., Paulo Bragga - dr. Speváci: Patricia O'Callaghan, Mark Ledford, Cassandra Wilson.
Skladby: Check Up *(Coleman),* Zwielicht *(Schumann),* Glitter and Be Gay *(Bernstein),* Basquiat *(Byron),* It 's Over *(Orbison),* Creepin' *(Wonder),* Nessun Dorma *(Puccini),* Soldier in the Rain *(Mancini),* Reach Out I 'll be There *(Dozier/Holland),* Ladies Who Lunch *(Sondheim),* Larghetto *(Chopin).*

KLASIKA



Music from Trenčín

Musica aeterna / P. Zajíček, K. Zajíčková
Slovart Records SR – 0042

Pozoruhodným umeleckým činom môžeme nazvať najnovšie CD prestížneho slovenského barokového orchestra Musica aeterna *Music from Trenčín*. CD *Hudba z Trenčína*, ktoré vydala spoločnosť Slovart Records, prináša reprezentatívny výber hudby z 18. storočia, zachovanej v archívoch mesta Trenčín. Ideovým tvorcom a dramaturgom projektu je umelecký vedúci súboru Musica aeterna Peter Zajíček, ktorý vybral a pripravil reprezentatívny a štýlovo ucelený repertoár z hudby obdobia raného klasicizmu, predstavujúci okrem známych autorov (ako sú Václav Pichl, Jan Antonín Koželuh či Carl Ditters von Dittersdorf) tiež tvorbu menej známych skladateľov: Vigilia Blasia Faitelliho (1710–1768), F. Marianusa Königspergera (1708–1769) a Nicolu Porporu (1686–1768). Mimoriadnou zásluhou P. Zajíčka je podnietenie mesta Trenčín na spoluprácu pri tomto projekte, ktorý je obojstranne výhodný. Na jednej strane CD spĺňa všetky kritériá vysoko kvalitného prezentačného materiálu mesta Trenčín, odkrývajúc hĺbku kultúrnych (v tomto prípade hudobných) aktivít a tradícií tohto mesta, na strane druhej podáva širokej odbornej i amatérskej verejnosti neoceniteľnú informáciu o kvalite a type hudby, ako sa v tomto významnom meste v minulosti realizovala. Musica aeterna sa na CD predstavuje vyzretým a kompaktným prejavom, ktorý je zrejme odrazom koncepčnej práce (súbor má vytvorené kvalitné podmienky pre umelecký rast najmä vďaka štátnej podpore) a jednotnej štýlovej predstavy o interpretácii hudby tohto obdobia. Skladby talianskych skladateľov Faitelliho, Porporu, ako aj J. A. Koželuha poskytujú významný priestor prezentácii umeleckých kvalít sopranistky Kamily Zajíčkovej, ktorá je jednou z mála slovenských vokálnych špecialistiek na starú hudbu. V spomínaných kompozíciách K. Zajíčková dominuje predovšetkým štýlovou čistotou (tá je jej tradične silnou stránkou), ďalej stabilnou intonáciou a adekvátnym hlasovým prejavom, ktorý svojou subtílnosťou a umiernenosťou vo vibrate vhodne korešponduje s charakterom a typom hudby spomínaných skladateľov. Svoju inštrumentálnu zručnosť a umeleckú vyzretosť prezentuje súbor Musica aeterna najmä v Pichlovom triu a Dittersdorfovej kasácii, ktoré svojou prepracovanejšou štruktúrou patria k náročnejším kompozíciám oboch autorov. Určitá nerovnomernosť v rozložení náročnosti sa prejavuje v rámci použitého inštrumentára, pretože prvé husle dominujú v oboch spomínaných kompozíciách. Ich sólové využitie nie je až také prekvapujúce, najmä ak si uvedomíme, že Pichl i Dittersdorf boli vo svojej dobe uznávanými huslistami.

RÓBERT ŠEBESTA

Safri Duo Lutosławski, Bartók, Helweg With The Slovak Piano Duo

Chandos Records 1995, 9398

Táto nahrávka nepatrí práve k tým najčerstvejším. Päť rokov však nie je taká dlhá doba, ktorá by vylúčila recenzovanie CD nahrávky, najmä ak to od jej vzniku ešte nikomu nenapadlo a najmä, ak ide o takých vynikajúcich predstaviteľov slovenského hudobného umenia, ako je klavírne duo Aleš Solárik – Peter Pažický, ktorí sa ocitli na titule renomovaného britského labelu. Už 14 rokov fungujúca dvojica predvádza svoj kumšt výhradne na dielach 20. storočia – teda vlastne toho minulého... Z nich dve predstavujú už takmer „klasiku". Lutosławského iba päť a pol minúty trvajúce *Variácie na Paganiniho tému* na slávne 24. capriccio upravila Marta Ptasazynska, pričom k pôvodným dvom klavírom pridala aj dvoje bicie nástroje – v tejto podobe sa Variácie prvýkrát objavujú na zvukovom nosiči. Vďaka nášmu klavírnemu duu a dvojici dánskych bicistov Safri duo znie táto úderná skladbička v plnej zvukovej paráde, strhujúco a s mohutným švihom. Ani Bartókovej *Sonáte pre dva klavíre a bicie* nemožno nič vážnejšie vyčítať. Naopak, zdá sa mi, že umeleckému naturelu dvojice Pažický – Solárik toto dielo nadmieru vyhovuje. Bartókovi v ich interpretácii nechýba dostatok agresívnej sily až brutality, ale ani ľudovej roztopašnosti či iných charakterových odtieňov hudobného štýlu Bélu Bartóka. Ešte stále mladí klaviristi perfektne pracujú s gradáciami, s decrescendami, vynikajúco frázujú, v záujme celku nerezignujú na prácu s detailami a naopak. Solárik a Pažický majú skutočný zmysel pre kontrasty – čo mi u našich hudobníkov veľmi často chýba – či už dynamické alebo výrazové (divoký temperament okrajových častí kontra „nočné" či „lesné" meditácie pomalej časti). Bezchybná zvuko-priestorová kvalita, ako aj spoluúčinkovanie dánskeho Safri dua dotvárajú ozaj vysokú úroveň nahrávky Sonáty. Poslednou kompozíciou na CD je *Americká fantázia na témy z West Side Story* z pera Kim Helwegovej. Skladba vznikla roku 1994, špeciálne pre naše klavírne duo. Možno to od kúpy cédečka niekoho odradí, no ja som z tohto produktu nemal najlepší dojem – nie pre nedostatky v hre našej klavírnej dvojice, ale pre slabú invenčnosť autorky. Je to typický prípad „príživníctva" na vysokých kvalitách skladateľskej hviezdy Leonarda Bernsteina: harmonicky jednotvárnou fantáziou bez jediného vlastného melického nápadu sa tiahnu neprestajné ostinatá piesne *America*. Najväčšiu spokojnosť mi na konci – inak farebne a zvukovo brilantnej – skladby zabezpečila doslovná kompaktná citácia z tejto piesne. Nahrávka pochádza podľa všetkého z koncertu; preto podľa všetkého, lebo v bulletine som nenašiel odkaz na čas a miesto jeho konania, hoci kašľania a búrlivé potlesky boli evidentné. Napriek spomenutým nedostatkom, toto CD vrelo odporúčam.

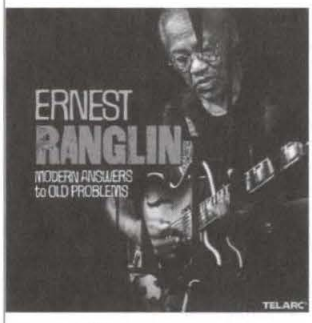
TOMÁŠ HORKAY

JAZZ] WORLD

Ernest Ranglin Modern Answers To Old Problems

Telarc 2000, 83526, distribúcia DIVYD

Ernest Ranglin (1932) je osobnosťou, ktorá významne zasiahla do viacerých štýlov nonartificiálnej hudby. Tento černošský gitarista a skladateľ pochádzajúci z Jamajky je považovaný za zakladateľa hudby štýlu *ska* (mimochodom, učil hru na gitare legendu reggae Boba Marleyho). Od mladosti sa však venoval aj jazzu – často vtedy spolupracoval so známym klaviristom (vtedy ešte teenagerom) Monty Alexandrom. Začiatkom 60. rokov odišiel do Anglicka, kde získal angažmán v legendárnom Ronnie Scott`s Jazz Club a čoskoro sa na určitú dobu stal európskym jazzovým gitaristom č. 1. Odvtedy vydal už mnoho albumov, spolupracoval s veľkým počtom slávnych hudobníkov a spevákov, napríklad Son-



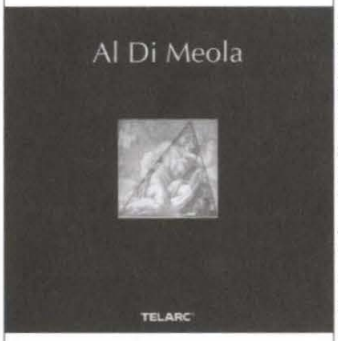
nym Rollinsom, Prince Busterom, Jimmym Cliffom, Rayom Charlesom, Daveom Youngom atď. Jeho hudba predstavuje syntézu karibských a afrických ľudových prvkov s jazzom, blues a rockom – nájdeme tu teda prvky reggae, ska, afrorocku, afrobeatu, rhythm & blues, jazzrocku, funky. Je to, jednoducho, world music.

Aj najnovší album *Modern Answers To Old Problems* možno charakterizovať ako polyštýlovú syntézu. Ranglin si prizval na spoluprácu autentických rytmických hráčov z Nigérie (Orefo Orakwue – basová gitara, Olalekan Babalola – kongá, perkusie, Olakunle Ayanlowo – „hovoriaci" bubon), čo albumu dodáva africký charakter, ktorý, samozrejme, môžeme v jednotlivých skladbách diferencovať – iné vplyvy nájdeme v skladbe *Memories of Senegal*, iné zasa

v *Swaziland*. 10 skladieb albumu je založených prevažne na opakujúcich sa rytmických ostinatách a harmonicko-melodických postupoch, typických pre tradičnú africkú hudbu – na tomto základe však cítiť i pozadie ďalších spomínaných štýlových vplyvov, predovšetkým jazzu, ale aj ska a reggae. Všetky skladby sú pôvodné, 5 napísal samotný Ranglin a 5 je spoločným dielom viacerých zúčastnených hráčov. Album je zaujímavý hlavne svojou atmosférou, ktorá intenzívne vyžaruje z nekonečných ostinatných rytmov, čím poslucháča dostáva do extatickej hladiny bezčasového vnímania hudby. Skladby sú však aj melodicky nápadité a farebne bohaté, takže albumu sa nedá v podstate nič zásadné vyčítať. Akurát presnosť artikulácie rytmických modelov v jednotlivých nástrojoch pokrivkáva (týka sa to i samotného Ranglina) – v prípade tenorsaxofonistu Denysa Baptistea sa pridružili aj intonačné a „tónové" problémy. Príjemným prekvapením je spev Sylvie Tella, výbornej speváčky tmavého altového zafarbenia s pôsobivým výrazom – jej spev nie je poňatý sólisticky, ale má rovnocenné postavenie s ostatnými melodickými nástrojmi. Klávesista Joe Bashorun podporuje atmosféru skladieb zaujímavými zvukovými efektmi a aj v sólových improvizáciách prejavuje dostatok invencie a virtuozity – najmä v skladbe *Profiles*. Rytmickým hráčom z Nigérie poskytujú pevný základ Tony Allen – bicie nástroje a Chris Franck – perkusie, rytmická gitara, berimbau. Dobrá spolupráca jednotlivých zložiek rytmiky sa prejavuje hneď v prvej skladbe albumu *Memories of Senegal*, kde sa striedajú 7-dobé rytmy s rytmami 8-dobými. Samotný Ernest Ranglin je ako gitarista vo svojich sólach zaujímavý nápaditosťou (skladba *What a Day)* i celkovým hĺbavým výrazom svojej výpovede. Treba ešte spomenúť známeho tenorsaxofonistu Courtney Pinea, ktorý si zahral zrejme ako predajné lákadlo albumu len v skladbe s prvkami samby *Inflight* – jeho výkon je, samozrejme, excelentný, akurát nepriaznivo poodhaľuje slabšie výkony domáceho Joea Bashoruna, ktorému sa však tiež občas podaria zaujímavé improvizácie (napríklad v skladbe *Outernational Incident*).

Aj keď najnovší album Ernesta Ranglina nepovažujem, najmä kvôli celkovým rytmickým nepresnostiam, za vrchol ľadovca world music, jazzu, ska ani reggae, určite by som ho zaradil k špičke najbližšej nižšej kategórie. Oplatí sa vypočuť si ho, pretože svojou bezčasovou atmosférou hudobnej výpovede patrí k zážitkom, ktoré vnímavého poslucháča obohatia.

PAVOL ŠUŠKA



AL DI MEOLA
THE GRANDE PASSION
Telarc 2000, cd-83481, distribúcia DIVYD

V edičnej politike amerického vydavateľstva Telarc jednoznačne prevažuje príklon k „tradičným hodnotám". Konkrétne v jazze je vydavateľstvo zjavne naklonené konzervatívnejšej podobe mainstreamu. Znamená to tiež, že ak sa pod Telarcom objavia i hudobníci zďaleka nie z „petersonovskej" generácie veteránov, musia spravidla vyhovovať štýlovým záujmom vydavateľstva. Najväčšou výnimkou v tomto smere je nepochybne gitarista Al Di Meola. Nech sa jeho púť pod Telarcom vyvíja akokoľvek (Di Meolov vianočný album *Winter Nights* patrí svojím zameraním medzi typické produkty vydavateľstva), predsa sa stále ťažko vníma ako jeho organická súčasť. Nemení na tom nič ani fakt, že svoj posledný projekt *The Grande Passion* vytvoril s „osladzujúcou" podporou orchestrálneho aparátu. Niekto môže považovať angažovanie slákov a dychov za Di Meolovu daň vydavateľovi, Di Meola naopak tvrdí, že písať pre symfonické teleso bolo jeho dávnym snom. Chrbtovou kosťou celého projektu je Di Meolova medzinárodná akustická formácia World Sinfonia, ktorá znie po desaťročí svojej existencie veľmi kultivovane. Toto zoskupenie, ktoré je svojbytným organizmom so živou vnútornou pulzáciou a vlastným výrazovým potenciálom, vôbec nie je odkázané na často až zbytočnú podporu a dodatočnú kultiváciu aj tak priemernými orchestrálnymi aranžmánmi. Skladby bez symfonickej účasti to potvrdzujú azda najlepšie. Za všetky môže hovoriť jedna z troch skladieb z pera Astora Piazzollu, reprezentujúceho popri Di Meolovej vlastnej tvorbe druhú povinnú repertoárovú stránku World Sinfonie. Slávne Piazzollovo *Libertango* je presvedčivo heroické aj bez orchestrálnej pompéznosti. *The Grande Passion* môže, vďaka zrejmým dôvodom, znieť zdanlivo ako príliš uhladený album. World Sinfoniu s hosťujúcim Johnom Patituccim (kontrabas) tu však počujeme možno vo vrcholnej forme a Al Di Meola sa napriek všetkej bravúre vo veľkej miere vystríha svojich často bezúčelných technokratických hráčskych výstrelkov. A to je pre album nepochybným prínosom.

AUGUSTÍN REBRO

KNIHY

ULRICH MICHELS
ENCYKLOPEDICKÝ ATLAS HUDBY
Lidové noviny, Praha 2000, 611 s.
ISBN 80-7106-238-3

Koncom minulého roka sa na slovenský knižný trh dostala unikátna príručka hudby od Ulricha Michelsa *Encyklopedický atlas hudby*. Nejde o celkom nové dielo – prvý diel bol v nemeckom origináli vydaný už roku 1977 (druhý diel 1985) pod názvom *dtv Atlas Musik*. Doteraz bola táto kniha preložená do desiatich jazykov (o. i. aj do japončiny) a stala sa mimoriadne populárnou príručkou či učebnicou hudby. Jej príťažlivosť spočíva v ojedinelom koncepčnom riešení: takmer polovica publikácie (všetky párne strany s výnimkou niekoľkých úvodných strán, záverečného zoznamu prameňov a literatúry a registra) je venovaná farebným ilustráciám, notovým ukážkam, schémam, grafom, vyobrazeniam, mapám a pod. Vizuálna stránka pomáha pochopiť obsahovo koncentrovaný text prinášajúci prehľad základov a dejín hudby.

Atlas je rozdelený na systematickú a historickú časť. Systematická časť stručne hovorí o hudobnej vede, jej štruktúre a niektorých disciplínach: akustike, fyziologickej akustike, psychologickej akustike, fyziológii hlasového ústrojenstva, organológii, hudobnej teórii, druhoch a formách. Najväčší priestor je venovaný historickej časti, ponímanej ako stručné a prehľadné kompendium dejín európskej hudby od raných prehistorických hudobných prejavov cez antiku, stredovek, renesanciu, barok, klasicizmus, 19. storočie až k hudobným prúdom 20. storočia.

Členenie textu do jasných tematických celkov spolu s prehľadnou grafickou úpravou pomáhajú čitateľovi pri orientácii v zložitej problematike hudobnej histórie. Pri každom hudobnom období ponúka Michels čitateľovi krátky exkurz do všeobecných dejín, uvádza najdôležitejšie historické medzníky, myšlienkové a svetonázorové prúdy, estetické náhľady doby a uvádza tiež paralely s inými druhmi umenia. V centre pozornosti stoja hudobnovyjadrovacie a štýlotvorné prostriedky, podieľajúce sa na profilovaní hudobnej reči jednotlivých hudobnohistorických období. Vzácnou devízou týchto dejín hudby je, že v zrozumiteľnej forme podávajú tie problémy, ktoré sa v mnohých učebniciach obchádzajú, prípadne sú vyložené nejasne. Dôsledné štruktúrovanie textu prináša zdôraznenie hierarchizácie problémov, dôležitej najmä pre tých, čo sa s dejinami hudby stretávajú v takom rozsahu po prvýkrát.

Popri komplexnom uchopení problematiky dejín hudby neobchádza Michels ani občasnú až minucióznu hudobnú analýzu vybraných diel, vždy za pomoci konkrétnej hudobnej ukážky (notového zápisu, schémy).

Český preklad knihy vznikol ako práca mladých muzikológov a poslucháčov hudobnej vedy Karlovej univerzity v Prahe. Nie náhodou si práve najmladšia generácia hudobných vedcov uvedomovala akútnu potrebu kvalitnej prehľadnej príručky ako východiska pre ďalšie špecializované bádanie. Prekladové práce sa uskutočnili pod odbor-

ným dohľadom starších muzikológov (Jaromír Černý, Jarmila Gabrielová, Jitka Ludvová, Pavel Kurfürst a i.), ktorí sa postarali aj o aktualizáciu a doplnenie niektorých okruhov (nové spracovanie elektrofonických hudobných nástrojov, štruktúry hudobnej vedy). Samostatne koncipovaná kapitola o dejinách hudby v českých krajoch stručne a kompaktne dopĺňa obraz hudby na českom území. Grafická stránka českej verzie bola stvárnená nanovo. Cenným prínosom je uverejnenie zoznamu prameňov a literatúry, i keď dnes už trochu zastaraného.

Kniha vyšla v sympatickom malom formáte a na rozdiel od nemeckého originálu v jednom diele. Možno ju odporúčať všetkým, čo sa pripravujú na skúšky z dejín hudby od maturitných až po štátnicové (na rôznych typoch vysokých škôl), ale aj tým, pre ktorých je hudba životným spoločníkom. Treba len dúfať, že sa na pulty našich kníhkupectiev dostane v dostatočnom množstve a tak vyplní akútnu absenciu tohto druhu hudobnej (učebnicovej) literatúry.

EVA SZÓRÁDOVÁ

SLOVENSKÍ SKLADATELIA – SLOWAKISCHE KOMPONISTEN

STIMUL – Centrum vzdelávania a informatiky FiF UK, Bratislava 2000

Pred vyše dvoma rokmi (28. – 31. októbra 1998) sa v Bratislave uskutočnilo medzinárodné kolokvium *Slovenskí skladatelia* so zámerom zmapovať najmä sociálne postavenie našich tvorcov; nedávno vďaka Katedre hudobnej vedy FiF UK a Nadi Hrčkovej uzrela svetlo sveta tlačená správa z jeho priebehu, čiže zborník. Čitateľovi sa tak dostáva do rúk pestrá zbierka faktov, štandardných štúdií a polemických, miestami až krajne vyhrotených stanovísk ku všetkému, čo sa skladateľského povolania týka.

Jedno z takých stanovísk predniesol Jaroslav Pašmik z Prahy. V Pašmikovom dotazníku totiž istá skupina skladateľov uvádza, že komponovanie je pre nich skôr koníčkom: na základe toho pražský študent cynicky navrhuje, aby sa v prípade týchto autorov namiesto „profesie" hovorilo skôr o „sociálnej role". Pritom sám Pašmik priznáva, že táto degenerácia na „koníčka" je skôr vynútená, pretože „komponovaním vážnej hudby sa dnes vo svete uživí málokto!".

Dva „západné" príspevky vypovedajú o tom, že byť skladateľom nemusí byť ani vo svete vyspelého kapitalizmu práve ideálne. Dagfin Koch z Oslo hovorí o dlhom boji, ktorý majú za sebou nórski hudobní tvorcovia, za svoje sociálne a ekonomické práva; dnes tento boj vníma ako celkom úspešný. Na druhej strane Irmgard Bontinck a spol. z Viedne poukazujú o. i. na fakt, že celá tretina rakúskych skladateľov zarába „zle" (menej ako 9000 ATS) a iba u 18 % tvorí kompozičné remeslo viac než polovicu príjmov!

Z historických, teoretických a analytických referátov krátko spomeniem paralelnú komparáciu Norberta Adamova, ktorý na hudobnom materiáli dvoch rekviem od Ivana Hrušovského a Tadeáša Salvu demonštruje, v čom sú tieto diela podľa neho „postmodernistické" a v čom „modernistické".

Yveta Kajanová v referáte *Axiologické vzťahy v bipolaritnej slovenskej hudbe* upozorňuje na niektoré špecifické črty organizácie hudobného materiálu vo vážnej a populárnej hudbe (antagonizmy a presahovania v štruktúre, prednese, zvuku, experimentovaní), a to na množstve konkrétnych príkladov zo slovenského prostredia.

Jana Kalinayová sa obracia do vzdialenejšej minulosti a skúma aspekty skladateľského povolania a jeho kryštalizácie v 17. storočí na Slovensku.

Jedinú serióznejšiu autorskú sebareflexiu ponúka „bulharský Nemec" Bojidar Spassov v príspevku *Skladateľská a hudobnovedná analýza*, ktorý na príklade spoločenského prijatia niektorých svojich skladieb opisuje „neprekonateľnú silu nedorozumení".

Niekoľko viet k najpolemickejším referátom, s ktorými si dovolím aj ja trochu zapolemizovať. Irisz Szeghy nastoľuje problém feminizmu a diskriminácie žien. Ako však autorka poznamenáva, tento problém u nás nie je témou ani v celospoločenskom meradle, nieto ešte v kontexte hudobnej kultúry. Lenže útlak žien (to je už moja poznámka) bude existovať dovtedy, dokiaľ bude realitou sociálny útlak ako taký a spoločensko-ekonomický systém – kapitalizmus, ktorý tento útlak a nerovnosť medzi ľuďmi umožňuje a prehlbuje. Viacero prednášajúcich vyhlasuje, že samotné komponovanie málokoho dokáže existenčne zabezpečiť – až na prípad, keď tvorca podľahne diktátu trhu a začne sa orientovať komerčne. Bude to však ešte „poctivá tvorba, nezávislá od tlaku zvonka", po akej volá Daniel Matej? Významný predstaviteľ našej najmladšej generácie vo svojom zásadnom referáte s vtipným názvom *Što délať?* (tiul historicky dôležitej Leninovej brožúry z r. 1902, pozn. aut.) konštatuje, že „európsky mainstream prestal súvisieť so životom" a odkazuje na undergroundové kluby, kde sa v posledných 25 rokoch ozajstné experimenty vraj konajú. Matej varuje zároveň pred stále masívnejším prenikaním zákona tovaru aj do súčasnej vážnej hudby. Naopak, dlhoročná autorita českej muzikológie Ivan Poledňák popri úvahách o tradícii a modernosti atakuje nedostatočnú mediálnu atraktivitu slovenských a českých skladateľov, čím trpí „image hudobnej scény" a „ich potencionalita na hudobnom trhu". Nuž domnievam sa, že atraktivita v súčasných médiách je to posledné, o čo by sa tvorca mal snažiť.

Naozaj osudovú otázku kladie Zuzana Martináková: *Ktorá hudba prežije rok 2000?* Martináková stavia do protikladu novosť a emocionalitu súčasnej hudby, ako aj „kabinetnú" hudbu s hudbou „funkčnou" a dospieva k básnickej otázke: „Je náhodné, že v priebehu tohto dlhého vývoja sa nič nové neobjavilo?" Je náhodné, že podobné, s odpustením reakčné, postoje sú dnes také populárne?, pýtam sa ja.

Hlavná organizátorka kolokvia a editorka zborníka Naďa Hrčková uvažuje o osude slovenskej hudby a slovenských skladateľov. Vyzdvihuje tradície étosu, humanity, utrpenia atď. a podčiarkuje existenciálny tlak, pod ktorým skladatelia na Slovensku tvorili (v podobe útlaku národného, sociálneho, politického atď.).

Egon Krák sa vo svojom emotívne ladenom referáte, plnom šťavnatej verbálnej virtuozity, dopúšťa mnohých protirečení – ako je napríklad požadovanie „štátnej podpory" či „zodpovednosti štátu za kultúru", a jedným dychom odmietanie „koncepcie kultúry", údajne zaväňajúcej „paternalistickým despotizmom boľševikov". Tu trochu odbočím. Krákov vzácne „boľševofóbny", z asi dvoch tretín politicky zameraný príspevok zavádza pozoruhodný termín „permanentná proletárska revolúcia". Neuveriteľné, čo za myšlienky môže čiernobiely výklad našej nedávnej histórie stvoriť! O permanentnej revolúcii hovorí totiž akýsi Lev Davidovič Trockij, ten však pod tým rozumie niečo celkom iné, niečo, čo bytostne smeruje proti stalinskej a neostalinskej diktatúre z rokov 1948–1989. Krák žiada tiež „usporiadané pomery", „fungujúcu ekonomiku" – zabúda pritom, že súčasný neoliberalizmus, považujúci všetky sféry a produkty ľudskej činnosti za tovar, práve svojím usporiadaným fungovaním ohrozuje existenciu o. i. profesie skladateľa vážnej hudby.

Reálny a úprimný pohľad na slovenskú hudbu nám napokon prináša Frieder Reininghaus, hudobný kritik z Kolína nad Rýnom. Reininghaus priznáva, že slovenská hudba je bežnému západoeurópskemu poslucháčovi v podstate neznáma. Vzbudenie serióznej pozornosti medzinárodnej verejnosti je tiež otázkou šťastia. Aby sme sa však v návale kultúrnych produktov neutopili, „potrebujeme... dvíhanie úrovne kvalifikovanej kritiky, ktorá je schopná orientovať". Dodávam: Áno, samozrejme! Ibaže pri terajšom spoločenskom, finančnom a morálnom ocenení práce hudobného kritika, ktoré je na Slovensku spomedzi aktérov hudobného života najnižšie, sa na to čo len pomyslieť rovná vedeckej fantastike.

Zborník je určite zaujímavý a môžem ho každému odporúčať. Nakoniec, na vytvorenie vlastného názoru potrebuje človek informácie „z prvej ruky".

TOMÁŠ HORKAY

NOVINKA HUDOBNÉHO CENTRA

YVETTA KAJANOVÁ

THE BOOK OF SLOVAK JAZZ

Cena: 250,- Sk / 10,- USD

POZNÁMKY DISKOFILA



KEĎ UHÁDNEŠ MOJE MENO...

CD tria Nadja Salerno-Sonnenberg (husle) – Sérgio a Odair Assadovci (gitary) ma zaujalo hneď na prvé počutie. Meno vynikajúcej huslistky, hrajúcej s kremerovskou vervou a šťavou, mi sprvu akoby nič nevravelo, až kým som nezačal pátrať v útrobách svojej súkromnej diskotéky. Takže: Nadja Salerno-Sonnenberg pochádza z Ríma a jej profesný životopis sa len tak hemží cenami z prestížnych súťaží a spoluprácami s renomovanými dirigentmi a telesami (Muti, Levine, Masur, Mehta, Hogwood...). Ako 8-ročná sa presťahovala do USA, kde začala študovať na Julliard School u slávnej Dorothy DeLay. Roku 1988 napríklad získala výročnú Ovation Award pre debutujúceho umelca. Spomínal som síce svoju diskotéku, no pravdou je, že mojou prvou domácou „stopou" po Nadji Sonnenberg bol videozáznam, na ktorom pracuje ako mladá huslistka pod Perlmanovým vedením na kurzoch v americkom Aspene. Sonnenberg realizovala viacero nahrávok pre EMI a Nonesuch a ja vlastním CD z roku 1994, na ktorom hrá v Brahmsovom ***Triu pre klavír, husle a lesný roh*** *op. 40 a v Čajkovského* ***Klavírnom triu*** *op. 50 (EMI).*

*Ukázalo sa, že ani bratia Assadovci nie sú až takou veľkou neznámou. Koncom sedemdesiatych rokov sa dokonca objavili v Bratislave ako účastníci Tribúny mladých interpretov TIJI v rámci BHS. Pôvodom Brazílčania dnes žijú, tak ako aj Nadja Sonnenberg, v USA. Participovali aj na úžasnom CD venovanom Morfeovi, bohovi spánku, v hlavnej úlohe so skvelou sopranistkou Dawn Upshaw (**Songs to Morpheus**, Nonesuch 1996, 7559-79364-2). Assadovci citlivo sprevádzajú Upshawovú na troch trackoch, pričom starší Sérgio sa tu predstavuje aj ako aranžér Dowlandovej piesne a árií Monteverdiho a Händela. V zápätí som ich mená objavil aj na dvoch piazzollovských tituloch:* ***El Tango*** *Gidona Kremera (Nonesuch 79462-2) a* ***Soul of the Tango*** *Yo-Yo Ma (Sony Music 1997).*



Vráťme sa však k onomu CD bez mena. Áno, zabudol som prezradiť, že CD, ktoré ma inšpirovalo k tomuto písanému monológu, nemá názov. (Vyšlo roku 2000 na značke Nonesuch pod číslom 7559-79505-2). Každopádne, je dôkazom toho, ako sa aj ženy-interpretky dokážu plnohodnotne zaradiť do šíku hudobníkov, schopných improvizovať a pohybovať sa na pôde žánrových crossoverov. Mám na mysli, samozrejme, tých „klasicky" školených hudobníkov. Nadja Sonnenberg nielen disponuje všetkými atribútmi špičkovej sólistky, ale je doma aj v polohe, ktorú preslávil Kremer svojimi piazollovskými nahrávkami – okorenenej kaviarenským kvázi jazzovým feelingom a improvizáciou. Všetky skladby na tomto CD pochádzajú, okrem skladby ***Nuages*** *od fenomenálneho Djanga Reinhardta, z pera Sérgia Assada, ktorý sa prostredníctvom nich vydáva na prechádzku po strednej Európe a Stredozemí. Skvelo sú spracované* ***Gypsy Songs****, ktoré sa priznávajú k maďarskému pôvodu. Z nich skladba* ***Coming Home*** *mi veľmi pripomína* ***Rókatánc*** *(Tanec líšok) zo suity pre sláčiky od L. Weinera, ktorú sme hrali v SKO. V jej závere sa Nadja s Assadovcami blysnú v pekelnej figúre v unisone.*

Zaradenie a interpretáciu Reinhardtovej skladby ***Nuages*** *nemôžem vnímať inak, ako poctu tria fenomenálnemu gitaristovi a jeho častému spoluhráčovi, huslistovi Stéphanovi Grappellimu.*

Intonácie flamencovej ***Andalucie*** *mi vzdialene pripomínajú* ***Trojrohý klobúk*** *od Manuela de Fallu. Husle tu raz vynikajúco sekundujú protihlasu gitár, inokedy zas nekompromisne dominujú. Sonnenberg vo výškach doslova laškuje s hmatníkom nástroja.*

Fantasy on Dark Eyes *nie je ničím iným než fantáziou na ruské* ***Oči čierne****. Assadova skladba* ***The Chase*** *zase pripomenie svet nádherných gitarových prelúdií Villa-Lobosa.*

Dlhá sólová kadencia huslí je prebudením v Oriente, či skôr v skladbe ***Istanbul****. Akoby sme miestami počuli Ravelovho* ***Tzigana****. Aj keď je táto husľová kadencia zahraná majstrovsky, je trochu pridlhá – viac než štyri minúty, na to treba (bez urážky) predsa len asi toho Kremera... Koniec husľového sóla ohlásia perkusie a potom sa už začína naozajstný tanec čarodejníc: skvelé dialógy huslí a gitár, vzájomné odpovede, gitarové dvojhlasy, husľové glissandá a čary sláčikom – jednoducho Orient.*



Skladba ***Tatras*** *nemá ako jediná žiaden podtitul, geograficky približujúci jej inšpiráciu, pre mňa sú však asociácie jednoznačné. Úvodné gitarové flažolety v melancholickom prelúdiu predsa musia byť prebúdzaním kdesi pod Nízkymi Tatrami! Žeby spomienka Assadovcov na pobyt na Slovensku?*

Mojím súkromným favoritom je však ***Vardar`s Boat****, skladba, odvolávajúca sa na macedónske korene. Nadja Sonnenberg je tu fakt skvostná – od úvodného sóla podfarbovaného gitarovým bourdonom až po záverečný fade out s trilkami a glissandami. Melancholiu a smútok macedónskej melódie nenarúša ani nepravidelné metrum plné akcentov.*

Spomínal som, že CD Nadji Sonnenberg a bratov Assadovcov nemá zvláštny názov. Každopádne mu však nechýba „ksicht". Dnes, keď sú médiá plné „globalizácie", ma v súvislosti s týmto CD napadá slovo „europeizácia" a vôbec z neho nemám strach. Naopak, znie veľmi zvukomalebne – najmä ak prichádza spoza oceána...

JURAJ ALEXANDER

KAM KEDY] JANUÁR - FEBRUÁR

BRATISLAVA

Opera a balet SND

Pi 19. 1. S. Prokofiev: Romeo a Júlia, 1. premiéra
So 20. 1. S. Prokofiev: Romeo a Júlia, 2. premiéra
Po 22. 1. G. Verdi: Aida
Ut 23. 1. G. Verdi: Falstaff
St 24. 1. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
Št 25. 1. G. Verdi: Rigoletto
Pi 26. 1. G. Verdi: Nabucco
So 27. 1. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
So 27. 1. G. Verdi: La Traviata
Po 29. 1. R. Leoncavallo: Komedianti, P. Mascagni: Sedliacka česť
Ut 30. 1. G. Verdi: Rigoletto
31. 1. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
Št 1. 2. G. Puccini: Tosca
Pi 2. 2. A. Adam: Giselle
So 3. 2. M. Dubovský: Tajomný kľúč
So 3. 2. G. Donizetti: Lucia di Lammermoor
Po 5. 2. B. Smetana: Predaná nevesta
Ut 6. 2. A. Thomas: Hamlet
St 7. 2. C. Orff: Carmina burana, G. Verdi: Rekviem
Pi 9. 2. J. Massenet: Werther
So 10. 2. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
So 10. 2. G. Rossini: Barbier zo Sevilly
Po 12. 2. G. Verdi: La Traviata
Ut 13. 2. P. I. Čajkovskij: Luskáčik
St 14. 2. W. A. Mozart: Čarovná flauta
Šr 15. 2. G. Puccini: Bohéma
Pi 16. 2. A. Thomas: Hamlet
So 17. 2. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
St 21. 2. G. Verdi: Otello

Nová scéna

Po 22. 1. Niekto to rád horúce
Pi 26. 1. Kubo
Ne 28. 1. Niekto to rád horúce
Po 29. 1. Beatles
Ut 30. 1. Beatles
St 31. 1. ...na vaše hroby
Št 1. 2., Pi 2. 2., So 3. 2. Kubo
Ne 4. 2., Po 5. 2., Ut 6. 2., St 7. 2., Št 8. 2. Niekto to rád horúce
Pi 9. 2., So 10. 2., Ne 11. 2. Beatles
Ut 13. 2. Strom - SĽUK
St 14. 2., Št 15. 2. Kubo
Pi 23. 2. Hamlet, 1. premiéra
So 24. 2. Hamlet, 2. premiéra

Slovenská filharmónia

Ut 23. 1. Foyer SF
Moyzesovo kvarteto, T. Janošík, flauta, K. Turnerová, harfa
Roussel, Beethoven
Št 25. 1., Pi 26. 1. Koncertná sieň SF
SF, A. Ceccato, dirigent, M. Rizzi, husle
Berg, Brahms
St 31. 1. Koncertná sieň SF
SF, O. Lenárd, dirigent
Čajkovskij
Št 1. 2., Pi 2. 2. Koncertná sieň SF
Musica aeterna, Camerata Bratislava, J. Rozehnal, dirigent, P. Zajíček, um. vedúci
J. S. Bach
Št 8. 2., Pi 9. 2. Koncertná sieň SF
SF, O. Lenárd, dirigent, I. Sokol, organ
Dvořák, Reinberger, Čajkovskij
Ut 13. 2. Foyer SF
Musica aeterna, A. Popovič, dirigent, P. Zajíček, um. vedúci, husle K. Zajíčková, soprán, M. Dobiášová, čembalo
Abel, Haydn, Mozart, J. Ch. Bach
Št 15. 2., Pi 16. 2. Koncertná sieň SF
SF, J. Loughran, dirigent, N. Tamai, husle
Elgar, Dvořák, Beethoven
Ut 20. 2. Foyer SF
Slovak Brass Quintet
Morley / Motýľ, J. S. Bach / King, Debussy / Kulesha, Evald, Crespo a ď.
St 21. 2. Koncertná sieň SF
SF, E. Danel, dirigent
Mozart
Št 22. 2., Pi 23. 2. Koncertná sieň SF
SKO, SFZ, L. Fančovič, klavír, K. Zajíčková, soprán, P. Noskaiová, mezzosoprán
Mozart, Händel

Slovenský rozhlas

Št 8. 2. Koncertné štúdio SRo, 19.30 h
Romantický koncert
SOSR, R. Štúr, dirigent, M. Škuta, klavír
Čajkovskij, Strauss
Ne 11. 2. Koncertné štúdio SRo, 10.30 h
Organové koncerty pod Pyramídou
E. Kamrlová, organ
Št 15. 2. Slov. rozhlas - Štúdio 2, 18.00 h
V novom roku v novom šate
OĽuN a jeho hostia, umel. vedúci Miroslav Dudík

Hudobné centrum

Mirbachov palác - Začiatok 10.30
Ne 14. 1. M. Kormanová, akordeón, Z. Gréková, hoboj, M. Štreitová-Popelářová, flauta, Andrea Mudroňová, klavír
Kubička, Piaček, Parík, Zeljenka, Dubovský
Ne 21. 1. D. Šebestová-Zsapková, flauta, J. Zsapka, gitara
Coronel, Cordero, Pujol, Martinček, Borne
Ne 28. 1. M. Sťahel, violončelo, S. Ilario, klavír
Schumann, Cassadó, Granados, de Falla, Piazzolla
Ne 4. 2. F. Török, husle, A. Lakatoš, viola, J. Slávik, violončelo, M. Turner, flauta
Koncert venovaný 210. výr. úmrtia W. A. Mozarta
Ne 11. 2. Societa Rigata
Nejtek, Buffa, Vajo, Lejava, Graham
Ne 18. 2. I. Černecká, klavír, F. Pergler, klavír
Svet detí v tvorbe R. Schumanna a G. Bizeta
Ne 25. 2. Albrechtovo sláčikové kvarteto
Dvořák, Szeghy, Ravel

Divadlo Aréna

Ne 4., 11., 18. február - 15.00
M. Sládek-R. Dubovský-Ľ. Feldek: O divnej čiapke
Vstupenky: Divadlo aréna, BIS (tel. 07 54431707), PKO (54433867), Cd ŠOPA (tel. 0905 509710), Dr. Horák (tel.: 54435667)
milan.sladek@ba.sknet.sk
Zmena programu vyhradená.

KOŠICE

Štátne divadlo

Ne 28. 1. Luskáčik
Ut 6. 2., St 7. 2. Giselle
Pi 9. 2. Nabucco
Po 12. 2. Pink Floyd, V rytme
St 14. 2. Bohéma
So 24. 2. Aida

Štátna filharmónia

Št 25. 1. Dom umenia, 19.00
Moyzesovo kvarteto
Mozart, Dvořák, Beethoven
Ut 30. 1., St 31. 1. Dom umenia
Koncerty pre mládež „Barok v hudbe"
ŠFK, K. Kevický, dirigent, sprievodné slovo
Št 8. 2. Dom umenia, 19.00
Piesňový recitál
E. Šporerová, alt, S. Krivčíková, klavír
Janáček, Dvořák, Martinů, Brahms, Mahler
Št 15. 2. Dom umenia, 19.00
ŠFK, S. Macura, dirigent, Y. Kawami, husle, D. Trgina, viola
Prokofiev, Mozart, Beethoven
Št 22. 2. Dom umenia, 19.00
ŠFK, T. Koutník, dirigent, L. Brabec, gitara
de Falla, Rodrigo, Stravinskij
Ut 27. 2. Dom umenia, 19.00
Neviem, čo so sebou (Kafé koncert)
E. Šuranová, spev, M. Burašová, klavír, T. Labanc, čembalo, M. Hanzély, didgeredoo, J. Hrubovčák, dychové nástroje
Linha, Nux, Frescobaldi, Torelli, Scarlatti, Bach

BANSKÁ BYSTRICA

Štátna opera

Po 5. 2. My fair Lady
Ut 6. 2. Sedliacka česť, Komedianti
So 10. 2. Hallo, Dolly
Ut 13. 2. Jej pastorkyňa
St 14. 2. Ferdo Mravec
Št 15. 2. Tosca
Ut 20. 2. My fair Lady
Ut 27. 2. Nabucco

ŽILINA

Štátny komorný orchester

Št 18. 1. Dom umenia Fatra, 19.00
ŠKO, L. Svárovský, dirigent, N. Dondalski, husle
Suk, Mozart, Dvořák
Št 1. 2. Dom umenia Fatra, 19.00
Komorný koncert
G. Winischhofer, husle, R. Majtánová, klavír
Beethoven, Brahms, Paganini, Debussy, Sarasate, Kreisler
Ne 11. 2. Dom umenia Fatra, 10.30
Nedeľné matiné pre deti a rodičov
Hudobné fašiangové veselenie
ŠFK, K. Kevický, dirigent, J. Tarinová, scenár a moderovanie
St 21. 2., Št 22. 2. Dom umenia Fatra, 19.00
Fašiangové koncerty ŠKO
ŠKO, Ch. Pollack, dirigent, K. Torbová, klavír
Gershwin, Copland, Bernstein

Rádio Devín / Výber HŽ

Št 25. 1.
00.30 Z tvorby Romana Bergera
09.15 Ovídiove metamorfózy - C. L. Dittersdorf
19.35 Záznam koncertu z kult. a kongresového centra v Luzerne (EBU)
23.30 Premiéry na festivale Nová slovenská hudba
Pi 26. 1.
16.00 Hviezdy koncertného pódia (E. Ormandy)
23.05 Musica Slovaca (Hrušovský, Pospíšil, Bagin, Burlas)
So 27. 1.
19.59 G. Verdi: Rekviem (priamy prenos z milánskej katedrály sv. Marka)
Po 29. 1.
22.05 Spomienka na šéfdirigenta SOSR R. Stankovského
Št 1. 2. 19.35 Viedenskí filharmonici na festivale v Salzburgu
So 3. 2.
15.00 Beethovenov oravský priateľ M. Zmeškal
Ne 4. 2.
13.05 Záznam komorného koncertu zo Španielskej sály v Prahe
19.15 Dialógy s hudbou (Schönberg a druhá viedenská škola)
20.00 Čo nového vo svete hudby
21.00 G. Bizet: Carmen
Po 5. 2.
00.30 Z tvorby J. Pospíšila
Ut 6. 2.
15.40 Spieva A. Gheorgiu
Št 8. 2.
19.30 Priamy prenos koncertu SOSR-u (Čajkovskij, Glinka)
So 10. 2.
00.30 Z tvorby I. Zeljenku (Symfónia č. 6, Štruktúry)
Ne 11. 2.
10.30 Organové koncerty pod Pyramídou (E. Kamrlová)
21.00 G. Verdi: Macbeth
Po 12. 2.
10.15 Krása Janáčkových tónov (Taras Bulba, Symfonietta)
Ut 13. 2.
00.30 Z tvorby V. Bokesa (Sláčikové kvarteto č.3, Variácie na tému J. Haydna)
Št 15. 2.
10.20 Spievajú bulharskí operní speváci
19.35 BBC Symphony Orchestra diriguje Sir A. Davis (Elgar, Mozart, Strauss)
Ne 18. 2.
19.15. Dialógy s hudbou (Osobnosť S. Prokofieva)

Jungle Club

Bratislava, Obchodná ul.

JAZZ] JAZZ] JAZZ]

každý pondelok o 20.00

- slovenskí a zahraniční interpreti
- novinky v jazz-mixe Vlada Šmidkeho



Mozartov týždeň 2001

Bratislava 18.–25. február 2001

4. ročník medzinárodného festivalu Mozartovej hudby pod záštitou primátora hlavného mesta SR Jozefa Moravčíka

Program

Nedeľa, 18. február – 9.00
Trojičný kostol, Župné nám.

Svätá omša s duchovnou hudbou W. A. Mozarta
Sólisti a cirkevný spevokol kostola
dirigent: **P. Čačko**
organ: **A. Rosa**
W. A. Mozart: Missa brevis C dur KV 259 („*Orgelsolo-Messe*")
W. A. Mozart: Laudate Dominum (z „*Vesperae solennes*" C dur) KV 339

Nedeľa, 18. február – 18.00
Primaciálny palác

Štátny komorný orchester Žilina
dirigent: **L. Svárovský**
sólisti: **R. Vlatković** *lesný roh*,
F. Figura *husle*
W. A. Mozart: Symfónia č. 7 D dur KV 45
M. Bázlik: Concertino pre Mozarta – premiéra
W. A. Mozart: Koncert pre lesný roh a orchester č. 3 Es dur KV 447
W. A. Mozart: Symfónia č. 36 C dur KV 425 („*Linecká*")

Pondelok, 19. február – 9.30
HTF VŠMU, Zochova ul.

Majstrovský interpretačný kurz
R. Vlatković *lesný roh*

Utorok, 20. február – 17.00
Mozartova sieň Rakúskeho veľvyslanectva, Ventúrska 10

Čítanie z Mozartových listov
Liliana Niesielska

Štvrtok, piatok, 22. a 23. február – 19.00
Koncertná sieň SF

Slovenský komorný orchester
Slovenský filharmonický zbor
umelecký vedúci: **E. Daniel** *husle*
zbormajster: **J. Rozehnal**
sólisti: **L. Fančovič** *klavír*
K. Zajíčková *soprán*
P. Noskaiová *mezzosoprán*
W. A. Mozart: Koncert pre klavír a orchester č. 9 Es dur KV 271 („*Jeunehomme*")
G. F. Händel: Dixit Dominus (HWV 232)
G. F. Händel: Laudate pueri dominum (HWV 237)

Sobota, 24. február – 18.00
Primaciálny palác

Quartetto d'Archi di Venezia
L. Boccherini: Sláčikové kvarteto D dur op. 8 č. 1
W. A. Mozart: Sláčikové kvarteto G dur KV 387
L. Boccherini: Sláčikové kvarteto G dur op. 52 č. 3
W. A. Mozart: Sláčikové kvarteto C dur KV 465 („*Disonantné*")

Nedeľa, 25. február – 18.00
Primaciálny palác

Cappella Istropolitana
dirigent: **H. Zehetner**
sólistka: **U. Payer** *klavír*
W. A. Mozart: Serenáda D dur KV 100
W. A. Mozart: Koncert pre klavír a orchester č. 8 D dur KV 246 („*Lützow*")
W. A. Mozart: Symfónia č. 28 C dur KV 200

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

Hlavní organizátori

Mozartova obec, Bratislava,
PAT-EX, Slovenská umelecká agentúra, s.r.o.

V spolupráci

Rakúske veľvyslanectvo a Rakúske kultúrne centrum
Talianske veľvyslanectvo a Taliansky kultúrny inštitút
Veľvyslanectvo Spolkovej republiky Nemecko
Veľvyslanectvo Českej republiky
Slovenská filharmónia, Mestské kultúrne stredisko