Hudobný život

ROČNÍK XXXIII
[4]
2001
29,- Sk



seriály

ANDREJ OČENÁŠ: RURALIA SLOVACA
Z OPERNEJ HISTÓRIE XXI.
EXPRESIONIZMUS
DIRIGENTI: KARL BÖHM

modulácie

MARIA SCHNEIDER
GRAMMY DOMA A VO SVETE

náš hostiteľ

MUSIKVEREIN WIEN

KONCERTY] HUDOBNÉ DIVADLO]
RECENZIE KNIHY, CD] HUDOBNÉ PROGRAMY

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Gerrit (Garard) van Honthortst: *Pastierik s píšťalkou*
Olej na plátne, 75,8 x 64,2 cm
Značené vpravo hore: Adr. Blo. Na základe tohto novšieho značenia bolo dielo pôvodne pripisované Abrahamovi Blomaertovi.
Foto: Jarmila Učníková
Majetok SNG

Holanďan Gerrit van Honthorst (1590–1656) bol najúspešnejším utrechtským caravaggistom. Nový spôsob Caravaggiovej maľby spočívajúci na ostrých kontrastoch svetla a tieňa a vyzdvihovanie fyzickej reality našli pochopenie najmä vo Francúzsku a v Holandsku. Honthorst odišiel do Ríma roku 1610, rok po Caravaggiovej smrti. Oslovený jeho štýlom maľby začal experimentovať s „umelými" svetelnými zdrojmi na obraze – sviečky, lucerny, pochodne. Taliani ho preto nazývali „Gherardo della Notte" (Nočný Gherard).

V rannom období jeho tvorby prevláda predovšetkým náboženský motív, od ktorého upustil po návrate do Holandska, kde bol katolicizmus oficiálne zakázaný. Katolík Honthorst sa prispôsobil novej situácii, stal sa členom utrechtského maliarskeho cechu. Roku 1628 podnikol cestu do Londýna, kde portrétoval anglického kráľa a jeho manželku. Kráľovnej Alžbete a jej dcére dával hodiny maľby. Pre kráľovských zákazníkov maľoval predovšetkým alegorické témy i žánrové motívy, ktoré boli ústretové sekularizovanému umeleckému vkusu Holanďanov.

Do tejto kategórie možno zaradiť aj reprodukované dielo *Pastierik s píšťalou.* Realisticky poňatá postava mladého muža – pastierika s píšťalou v ruke – pôsobí teatrálne, čo zodpovedá dobovému vkusu a holandskej senzibilite.

Alena Piatrová

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA

OBSAH

2] Osobnosti] Udalosti

Talent roka 2001 – str. 2
List čitateľa – str. 2
Grand prix Svetozára Stračinu – str. 3
Miniprofil HŽ – Bernadetta Šuňavská – str. 4
Podmienky pre umelcov v Európe – str. 5

6] Náš hostiteľ

Spoločnosť priateľov hudby Viedeň

12] Od diela k dielu

Andrej Očenáš: Ruralia Slovaca

16] Festivaly

Hörgänge 2001 – str. 16
Hudobná jar v Budapešti – str. 17
Schönberg festival, Wiener Festwochen, Osterklang – str. 18

19] Koncerty

Slovenská filharmónia – str. 19
Koncerty v Mirbachu – str. 20
Skladateľské jubileá – str. 21
Viedeň Bratislave – str. 21
Bach na Hrade – str. 21

23] Hudobné divadlo

Rigoletto v Košiciach – str. 23
Arabella a Ariodante v Mníchove – str. 24
Po stopách bel canta – str. 25

27] Volá Londýn

Londýnske koncerty

34] List z Cremony

Z Cremony do Viedne

28] Z opernej histórie XXI.

Priestor pre súčasnú tvorbu

31] Kapitoly z hudby 20. storočia

Expresionizmus – nový obraz tvorby?

35] Veľkí dirigenti

Karl Böhm

38] Hudba, ktorú mám rád

Libor Vaculík

39] Hudobný priemysel

Negramotná slovenská Grammy

41] Modulácie

Špilže mir lidele in jidiš! – str. 41
Maria Schneider: evansovská reinkarnácia – str. 43
Livin' blues 2001 – str. 46
Jazzové sóla – Michael Becker – str. 47

49] Recenzie CD] knihy

Poznámky diskofila – str. 50

51] Kam, kedy

Vážení čitatelia,

na začiatku tohto čísla je správa o nie zanedbateľnom úspechu mladej slovenskej klaviristky. O úspechu, ktorý otvára dvere do sveta väčších šancí, než sa nateraz ponúkajú na Slovensku. Hoci ani tamten svet nie je bez problémov, niektoré problémy tiež nereflektuje primerane ich skutočnej závažnosti, radšej ich odsúva do marginálnej pozície. Nedávno na to poukázala Európska únia, resp. jej predsedajúca krajina Švédsko, keď otvorila diskusiu na tému, ktorá vo svete priority ekonomických problémov, zväčša takmer neriešiteľných nacionálnych, etnických a náboženských napätí nikoho nezaujíma. Zdá sa. Ukázalo sa však, že existujú osvietené krajiny, ktoré svoje (hoci len krátkodobé) zvýhodnené politické postavenie vedia využiť aj na otvorenie tém zdanlivo menej atraktívnych, okrajových, zato veľmi náročných. Prečítajte si správu o prvom európskom diskusnom fóre na tému postavenia umelca, umenia v dnešnej spoločnosti. Dúfajme len, že hlas európskych umelcov bude dostatočne silný, aby bol počuteľný nielen v Európe, ale aj na Slovensku... Hudobný život bol nedávno hosťom viedenského Musikvereinu, jednej z najváženejších svetových hudobných inštitúcií. Vo vyčerpávajúcich odpovediach jej dvoch vedúcich predstaviteľov sa čitateľom ponúka pohľad na spôsob fungovania vzorovej umeleckej inštitúcie v neľahkých trhových podmienkach. Naše rozhovory však kde-čo vypovedajú aj o profesionalite a oddanosti zodpovedných pracovníkov... V seriáli Od diela k dielu nás jeho autor upozorňuje na významné Očenášovo dielo, načrtávajúc ďalšiu kapitolu dejín slovenskej hudby 20. storočia. V Kapitolách z hudby 20. storočia sa autorka cyklu sústreďuje na expresionizmus, poukazujúc o. i. aj na úzke prepojenia medzi jednotlivými druhmi umenia pri hľadaní dobe primeraného výrazu. V rubrike Festivaly referujeme o niekoľkých hudobných festivaloch v okolitých krajinách, kde sa usporiadatelia pretekajú v organizácii atraktívnych podujatí... O hudobnom živote doma i v zahraničí referujeme ako obvykle aj vďaka našim zahraničným dopisovateľom ako aj tým, ktorí neľutujúc vlastné prostriedky na svoje lásky – na koncerty i opery, putujú za nimi do bližších i vzdialenejších krajín. A hľadajú odpovede, možno aj na to, čo vidia a počujú doma... 21. kapitolou Z histórie opery končíme tento ojedinelý, pútavý cyklus. Jeho autor však prisľúbil redakcii ďalšiu spoluprácu na nových projektoch... V sérii Veľkí dirigenti 20. storočia tentoraz pokračujeme portrétom Rakúšana Karla Böhma, ktorého niektorí z nás mohli zažiť ešte v priamych prenosoch Rakúskej televízie...

Výsledkom nášho pokusu o prienik do zákulisia Grammy na slovenský spôsob, resp. porovnanie s podobnými oceneniami v zahraničí, je neveľmi lichotivý obraz o podujatí, ktoré sa teší veľkej pozornosti médií i verejnosti...

V Moduláciách popri sonde do súboru, reprezentujúceho world music na Slovensku, prinášame ďalšiu kapitolu v sérii jazzových fenoménov 90. rokov, ako aj ďalšie jazzové sólo. Recenzie, ponuky hudobných podujatí a programov pre nastávajúce obdobie uzavierajú toto číslo.

Na záver by sme sa chceli zmieniť o tom, čo v tomto čísle – a zatiaľ ani v predchádzajúcich číslach HŽ – nenachádzate: odozvy čitateľov na dianie v hudobnom živote na Slovensku, reakcie na to, čo uverejňujeme v našom časopise. A to napriek tomu, že vás v každom čísle na to neúnavne vyzývame. Radi by sme sa podelili o aktuálnu starosť, ktorú v tejto súvislosti máme. Viacerých čitateľov pobúrili niektoré pasáže v rozhovore HŽ s riaditeľkou Hudobného centra Mgr. Oľgou Smetanovou (HŽ/2001/3). Vieme o tom, lebo nám to dotknutí čitatelia osobne povedali. Celkom prirodzene a samozrejme sme ponúkli priestor na odpoveď, ba navyše: prosili sme o ňu. Reakcia bola zakaždým jednoznačne odmietavá... Prečo? Lebo to je zbytočné? Lebo nemožno reagovať na výpovede riaditeľky-vydavateľky tohto časopisu? Alebo preto, že je nám dobre, keď môžeme protestovať v zákulisí?...

Vážení čitatelia: píšte nám, aj kritické slová! Začnime konečne verejne hovoriť o tom, čo nás trápi, čo sa nám nepáči. Ale, pravda, aj o tom, čo nás teší. Hudobný život je tu pre vás a teší sa na vaše názory, myšlienky.

Vaša redakcia HŽ

Spravodajcu Hudobného centra
AKCENT
nájdete aj na internetových stránkach.
www. hc.sk/akcent

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
„ZLATÁ" SIEŇ VIEDENSKÉHO MUSIKVEREINU (DETAIL)

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

VYHĽADÁVAŤ V DÁTACH UVEREJNENÝCH V TOMTO ČÍSLE MÔŽETE NA ADRESE WWW.SIAC.SK.

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

TALENT ROKA 2001 – JORDANKA PALOVIČOVÁ



FOTO ARCHÍV

Keď sa pred dvoma rokmi vrátil violončelista Michal Ščahel z pražskej súťaže **Talent roka** ovenčený titulom absolútny víťaz, sotvakto vtedy tušil o čo vlastne ide. Jeho následný ročný pobyt na Royal Music Academy v Londýne síce našepkával pôvodcu, poriadateľa či sponzora podujatia, neprezradil však podrobnosti.

Mala som šťastie dozvedieť sa o súťaži viac, keď som tohto roku sledovala jej priebeh na vlastné oči aj uši na semifinále (22. a 23. februára) a finále (22. marca), aplaudujúc výkonu našej klaviristky Jordanky Palovičovej. Jednoznačne získala absolutórium s titulom **Talent roka 2001.**

Veľkorysosť a dôslednosť, s akou je súťaž organizovaná, hovorí o naozaj pevnom zázemí vystužujúcom podujatie. Nehovorím však *len* o finančnej stránke, ktorá reflektuje pre nás neobvyklú sponzorskú žičlivosť (firmy L.L.P., Lovells, PriceWaterhouseCoopers, Yamaha...) a organizačnú premyslenosť dotiahnutú do posledného detailu. Ústrednou postavou súťaže je pán Adam Bager, predseda predstavenstva spoločnosti L.L.P. a PriceWaterhouseCoopers. Sám osobne nielenže vehementne podporuje túto ušľachtilú myšlienku, ale je prítomný na všetkých kolách a segmentoch súťaže ako dôsledný pozorovateľ – je totiž nielen milovníkom hudby, ale aj nadšeným a solídnym interpretom...

Súťaž Talent roka, vyhlasovaná každoročne, apeluje na muzikantskú mládež vo vekovom rozpätí od 14 do 25 rokov, bez ohľadu na nástroj, ktorému sa kto venuje (okrem vokalistov). Je preto – aspoň zdanlivo – ťažko určiť *kto je lepší*, keď vedľa seba, či za sebou hrajú dva celkom odlišné nástroje. Pointa je dosť rafinovaná: V spleti typov, farieb, charakterov... identifikovať TALENT.

Poriadatelia súťaže akoby pozabudli alebo ignorovali hranice, ktoré prelali Česko-Slovensko. Je sympatické, že nechávajú znieť pod jednou spoločnou strechou interpretáciu mladých. Hudbu, ktorá nikdy nerozdeľovala. Skôr naopak.

Zo širšieho výberu prešlo do semifinále 27 účastníkov, z ktorých štyria postúpili do finále. Títo majú možnosť otestovať si svoju zdatnosť priamo s profesionálnym orchestrom, tento rok s Pražskou komornou filharmóniou a dirigentom O. Kukalom. V majestátnej Smetanovej sieni Obecného domu ako sólisti vystúpili okrem dvoch českých finalistov, trombonistovi Robertovi Kozánkovi a klarinetistovi Martinovi Hauptmanovi, naši reprezentanti. Mladučký, 16-ročný flautista z Bratislavy Jozef Hamerník vyslal z pódia zreteľné signály s prísľubom perspektívy. S vyspelou technikou, istým tónom a prekvapujúcim nadhľadom stvárnil Mozartov *Koncert pre flautu a orchester č. 2 D dur* KV 314.

Jordanka Palovičová zaujala už v minuloročnom finále. Tentokrát však zabodovala absolútne aj vďaka skladbe, ktorá jej naturelu vyhovuje bezozvyšku. V Prokofievovom *Koncerte pre klavír a orchester č. 1 Des dur* op. 10 presvedčila zrelým postojom, mimoriadne kultivovanou brilantnosťou, muzikalitou. Získala si priazeň publika, jednoznačné uznanie poroty, ktorá ju dekorovala najvyšším ocenením. Jordanka ako absolútna víťazka v súťaži Talent roka 2001 od budúceho semestra nastúpi na ročný štipendijný pobyt na londýnskej akadémii...

LD

LIST ČITATEĽA

Musica aeterna s Riccardom Minasim (6. marec, Moyzesova sieň)

Keďže uvádzané diela patria medzi „pop" klasickej hudby, dal sa očakávať úspech, no to, čo nasledovalo na koncerte i po ňom, prevýšilo všetky očakávania. Sólista Riccardo Minasi (21 r.) svojou bravúrnosťou, istotou i teatrálnosťou uchvátil preplnenú Moyzesovu sieň. Postava mladého talianskeho huslistu okamžite vzbudila sympatie. Minasiho mimika neraz vyvolala úsmev na tvárach divákov i členov súboru Musica aeterna. Chvíľami pripomínal bábku, ktorej už-už odstrihnú motúziky, a keď prišla na rad Vivaldiho *Jeseň*, predstieral, že zaspáva na svojom nástroji. *Allegro non molto* a *Presto* v časti *Leto* zapôsobili ako rozbuška a pripomínali predstavenie rockových skupín posledných rokov. Táto hudba akoby všetkým prítomným pripla krídla; nasledovalo crescendo až do záverečných ovácií publika, ktoré nešetrilo potleskom a výkrikmi.

Koncert bol vynikajúco zostavený striedaním Vivaldiho *Ročných období* s prekrásnymi dielami Albinoniho. Peter Zajíček hral božsky a Minasiho výkon nezaostával za ansámblom majstra Zajíčka, ktorý opäť ukázal, že ide o skvelé teleso. Búrlivú verziu *Zimy* odmenilo „standing ovation".

Eufória na konci sa miešala s túžbou čím skôr opäť vidieť a počuť týchto hudobníkov pohromade.

MARCO GERBI

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA

GRAND PRIX SVETOZÁRA STRAČINU

16. a 17. marca sa konal v Košiciach 3. ročník súťaže nahrávok hudobného folklóru o **Grand Prix Svetozára Stračinu**, ktorej vyhlasovateľmi a spoluorganizátormi sú Spoločnosť Svetozára Stračinu, Slovenský rozhlas, Národné osvetové centrum, Spolok hudobného folklóru pri SHÚ... Ľudová pieseň, tento „všedný prejav" vzácnych hodnôt našej tradičnej kultúry, zažila na súťaži v Košiciach opäť slávnostné dni. Z produkcie 21 vydavateľstiev zaznelo 60 nahrávok folklórnej hudby zatriedenej v súťaži do troch kategórií. V prvej bol folklór v pôvodných prejavoch, bez zásahu upravovateľa či skladateľa. V predchádzajúcich ročníkoch sa takmer nevyskytol prípad, že by interpretmi nahrávky neboli dedinskí hudobníci – nositelia folklórnej tradície; tentoraz získali prve miesto speváčky z folklórneho súboru Marína vo Zvolene interpretáciou piesní *Do kolesa z Jakubian*. Speváčky sa dokázali do detailu stotožniť s autentickým východoslovenským folklórom spišského regiónu.

V druhej kategórii sa hodnotili rozhlasové nahrávky pripravené folklórnymi súbormi so zásahom upravovateľa alebo spracovateľa vybranej hudobnej predlohy. Na prvom mieste sa umiestnili piesne *Či to vám mamičko* z repertoáru súboru Dúbrava z Prešova.

Tretia kategória patrila hudbe s individuálnym skladateľským vkladom. Autorom víťaznej nahrávky sa stal Jaroslav Stráňavský z Banskej Bystrice, ktorý spracoval pieseň s názvom *Papirosn* od H. Jablokoffa z repertoáru komorného súboru Pressburger Klezmer Band.

Z troch víťazných nahrávok v jednotlivých kategóriách sa stala držiteľkou Grand Prix Svetozára Stračinu nahrávka *Do kolesa z Jakubian*. Súťaž vyvrcholila slávnostným galaprogramom v Štátnom divadle v Košiciach, podstatnú časť koncertu vysielalo Radio Regina. Program s názvom *Tvoja rodina, tvoj domov, tvoja krajina* pripravil Ladislav Bačinský. Dominovala v ňom myšlienka uchovávania a ďalšieho rozvíjania folklórnych tradícií, účinkovali dedinské folklórne skupiny a ľudové hudby z Hanušoviec nad Topľou, Kojšova, Prešova, Košíc a Rejdovej, spolu s hosťujúcimi súbormi Tükös z Maďarska a Natálie Velšmídovej z Čiech.

ALEXANDER MÓŽI

v skratke

HUSĽOVÁ DIELŇA

22. – 24. marca sa v Žiline konala 7. husľová dielňa. Jej vyhlasovateľom bolo Ministerstvo školstva SR, organizátorom ZUŠ L. Árvaya v Žiline, spoluorganizátorom ŠKO Žilina. IMF Melodia a Prvá komunálna banka Žilina sponzorsky podporili mladých huslistov.

Husľové dielne sú ojedinelé súťažné podujatie na Slovensku pre huslistov ZUŠ, spojené s workshopom. Garantom podujatia, náročného a podnetného pre účastníkov i pedagógov, bol tohto roku opäť (ako priebežne od založenia súťaže) nekompromisný hudobník Jindřich Pazdera. Na tohtoročnej súťaži sa zúčastnilo 34 mladých huslistov (o 14 viac ako minulý rok). Nie všetci sa predstavili rovnakou kvalitou, no ich počet prekvapil a potešil organizátorov. Okrem pedagogicko-metodickej časti zahŕňa súťaž aj laureátsky koncert. V Dome umenia Fatra sa popri J. Pazderovi predstavil laureát 6. ročníka Rudolf Patrnčiak z Terchovej, teraz poslucháč žilinského Konzervatória. Laureátkou tohtoročného podujatia sa stala 12-ročná Katarína Mikšíková z Dolného Kubína.

PETER KOBELLA

SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR NA CESTÁCH

Mužská časť SFZ pod vedením hlavného zbormajstra Jana Rozehnala účinkovala od 22. – 28. marca vo Francúzsku. S Orchestre national de Lille pod taktovkou Jean-Clauda Casadesusa uviedol na troch koncertoch diela O. Messiaena (*Chant des deportes*), A. Schönberga (*Ten, čo prežil Varšavu*) a D. Šostakoviča (*Symfónia č. 13*). Spoluúčinkovali sólisti Michailo Ryssov, bas a Robert Hossein, recitácia. Po koncertoch v Lille odznel uvedený program v parížskom Théâtre des Champs Elysées.

V Berlínskom Konzerthause spoluúčinkoval SFZ (v naštudovaní zbormajsterky Blanky Juhaňákovej) 13. apríla s Berlínskym symfonickým orchestrom na uvedení Verdiho *Rediem* pod taktovkou Claus-Petera Flora (sólisti Anne Schwanewilmsová, Lioba Braunová, Glenn Winslade a Ronnie Johansen).

MUSA LUDENS V AUSTRÁLII

Komorný súbor Musa ludens, hrajúci na kópiách dobových nástrojov, účinkoval pod vedením Jána Piptu na národnom multikultúrnom festivale v Canberre. Okrem troch koncertov sa zúčastnil aj na niekoľkých podujatiach vo festivalovom klube na námestí, kde bol konfrontovaný s neobvyklou praxou hry na mikrofón. Mimoriadne úspešné boli koncerty v Národnej knižnici a v kostole sv. Krištofa, nad ktorým prevzal patronát náš zastupiteľský úrad v Austrálii. V hľadisku bol aj predseda auustrálskej vlády a viacerí predstavitelia diplomatických zastupiteľstiev. Program koncertov tvorila hudba, ktorá bola súčasťou repertoára na území Slovenska v 9. – 17. storočí. Pre domáce obecenstvo išlo zväčša o hudbu neznámu, no odborne erudovaní poslucháči nešetrili slovami uznania. Musa ludens účinkovala aj v krajinských spolkoch v Canberre, Melbourne, Sydney a v Gosforde – družobnom meste Nitry. (NB: časť nákladov si súbor musel hradiť z vlastných prostriedkov.)

B. MEDELSKÝ

SPOLOČNOSŤ FERENCA LISZTA v Bratislave venovala svoje pravidelné stretnutie v marci pamiatke Bélu Bartóka pri príležitosti 120. výročia skladateľovho narodenia. Jadrom programu boli spomienky, ktoré Alexander Albrecht zapísal o svojom učiteľovi krátko pred svojou smrťou a ktoré roku 1958 v plnom rozsahu uverejnil maďarský hudobný časopis MUZSIKA. Ukážky z nich ako aj vlastné spomienky na Bartóka a Albrechta zostavila a predniesla Priska Szamáková. Dôstojný spomienkový akt oživila Helena Gáfforová prednesom dvoch miniatúrnych skladieb Alexandra Albrechta a ukážok z Bartókovho cyklu *Pre deti*.

JV

DNI STAREJ HUDBY V SOPRONI (23.–30. jún) sú už tradične späté s majstrovskými kurzami. Tohto roku čaká záujemcov kurz hry na fortepiane pod vedením Malcolma Bilsona, ktorý bude s účastníkmi pracovať na repertoári z konca 18. a začiatku 19. storočia. Vo svojej prednáške bude hľadať odpoveď na tému „Vieme čítať Urtext-edície, a ktoré vôbec? Čo majú s tým spoločné nástroje?"

Pedagogickou hry na zobcovej flaute bude Anne Boekeová, ktorej kurzový program zahŕňa diela Bacha, Telemanna, Frescobaldiho a Dalla Casu... Centrom záujmu kurzov Martina Klietmanna budú nemecké „lieder" Haydna, Mozarta a Beethovena. Kurz barokových tancov pre začiatočníkov aj pokročilých bude viesť Rita Széllová, ktorá okrem toho zasvätí účastníkov hudobných kurzov do tajov neskorobarokovej štvorylky.

MINIPROFIL HŽ] BERNADETTA ŠUŇAVSKÁ ORGAN

- štúdium: Konzervatórium v Košiciach – klavír, organ (E. Dzemjanová), od roku 1997 VŠMU – klavír (T. Fraňová), organ (F. Klinda)
- súťaže: Súťaž slovenských konzervatórií (1995) – 1.miesto; Medzinárodná organová súťaž Schlägel (1998) – laureátka; Medzinárodná súťaž mladých organistov Opava (1998) – 1. miesto, Cena ČHF, absolútne víťazstvo; Medzinárodná organová súťaž J. P. Sweelincka v Gdansku (2000) – 1. cena; 23. ročník súťaže Premio Valentino Bucchi Roma (2000) – 1. miesto
- koncerty: Košice, Kremnica, Bratislava, Praha, Schlägel, Viedeň, Gdansk...
- Gorazdova medaila (1999) udelená Ministerstvom kultúry SR



FOTO ARCHÍV

Spomeniete si, kedy organ vstúpil do vašich snov?

Vyznie to azda nadnesene, ale už od útleho detstva, možno od troch rokov, som bola presvedčená, že budem hrať na organe. Pamätám sa, ako ma mama prvýkrát zobrala so sebou na omšu do levočského chrámu sv. Jakuba. Na organe tam hrala jej priateľka, a keďže som nevedela obsedieť, posadila ma vedľa nej k organu. Spomínam si ešte dnes, ako ma krásny (už viem, že trojmanuálový) nástroj a jeho monumentálny zvuk očarili. Tento zážitok zrejme vo mne vykresal iskru či svetielko, za ktorým som šla. Nikdy som nezapochybovala o tom, že by som mala robiť niečo iné, aj keď priznávam: malé zaváhanie pre mňa znamenal vzťah k matematike, túto „brzdu" som však čoskoro prekonala a na celej čiare zvíťazila hudba. Začala som, zákonite, klavírom a ten ostal dodnes mojou (druhou) veľkou láskou. Oba nástroje zaujímajú v mojom živote rovnocennú pozíciu a aj keď sa dominantne venujem organu, klavír chápem ako časť určitého kontinuitného celku, v ktorom sa nástroje navzájom dopĺňajú. Mojou métou je preniesť onú ľahkosť a čitateľnosť z interpretácie klavírnej na organovú, takisto aj spôsob artikulácie, narábanie s časom, pauzami... Na konzervatóriu aj na vysokej škole som sa zaoberala oboma nástrojmi paralelne. Takže aj keď som „prvoplánovo" organistka, rovnako sa priznávam (aj vyznávam) ku klavíru...

Vaším pedagógom na Vysokej škole múzických umení je prof. Klinda. Čo považujete v jeho pedagogickom prístupe za najväčší klad?

Imponuje mi najmä jeho psychologický prístup, ktorý je veľmi dôležitý najmä v štádiu vysokoškolského štúdia. Nebazíruje na elementárnej technike, na malicherných detailoch, vždy vie s presnosťou „diagnostikovať" eventuálny problém. Neplytvá slovami, primárne stavia na individualitu žiaka.

Zaiste máte favorizované obdobia, skladateľov... podliehajú vaše preferencie premenám v čase a vývoji?

Myslím, že v tomto zmysle všetko postupuje plynule... Mám rada Bacha. Odjakživa. Pritom ani dnes nemôžem s istotou povedať, že mu rozumiem. Momentálne som v štádiu, keď Bachovu hudbu, jeho skladby chápem ako objekt nie na „hranie", ale na „vysvetľovanie". Táto hudba je jednoducho v nás, okolo nás, my ju len objavujeme, modelujeme v čase... Bach je Písmo, almanach pre každého organistu.

Ďalší skladatelia?

Nechcela by som sa interpretačne špecializovať na určitý typ či historickú etapu. Hrám rada všetko, či takmer všetko. Vedela by som menovať azda len pár výnimiek, akými sú trebárs Mendelssohnove organové skladby, vidia sa mi ako nástrojovo nie celkom „jednoznačné". Ďalším autorom, ku ktorému si budem musieť hľadať cestu, je Widor. Jeho skladby sú pre mňa zatiaľ zdĺhavé, uvravené... To však chápen ako momentálny „stav" či pohľad. O niekoľko rokov možno budem hovoriť ináč.

V hudbe, v interpretácii nerobím výnimky. Veľmi rada hrám diela Duprého, je v nich priam v esenciálnej podobe komplexné organové cítenie. Jeho kompozície manifestujú jednak interpretovi, jednak poslucháčovi široký obzor pohľadov a dispozícií, ktoré v nástroji možno ešte stále objavovať.

Váš repertoár i postoje hovoria o vzťahu k súčasnej hudbe...

Áno, aj keď neraz mám pocit, že sa vytráca zmysel pre staré dobré poctivé muzikantské remeslo, pre abecedu harmónie, rytmu, kontrapunktu. Zavše sa kladie väčší dôraz na experiment, skúšanie „za každú cenu". Ak sa autor bez znalosti základného nástrojového fundamentu kompozične obráti na organ len preto, že „dobre znie", nemôže to dobre dopadnúť... Organ so svojím organizmom je veľmi komplikovaný, zložitý, vyžaduje trpezlivosť, čas na oboznámenie sa s najpodrobnejšími nástrojovými nuansami. Len vtedy sa môže pre skladateľa stať vhodným a dôstojným objektom či prostredníkom...

... Olivier Messiaen...?

... Je prototyp organového autora, ktorý nielenže nástroj dôverne poznal a ovládal, ale dokázal tiež posúvať jeho inštrumentálne, výrazové, farebné dispozície – absolútne znalo a zasvätene.

... Jean Guillou...?

...svojský, originálny, pre organistov veľmi inšpiratívny interpret a skladateľ, občas sa však dostáva až na hranicu exhibicionizmu.

Aké typy nástrojov sú vám blízke?

Najmä mechanické. Tie mi garantujú schopnosť vedieť sa následne prispôsobiť akémukoľvek nástrojovému typu. Nepripúšťam si eventualitu, že by ma nejaký nástroj mohol handicapovať, snažím sa vždy na daný nástroj adaptovať a koncipovať preň repertoár. Jednoducho, hovorím si, že na každom organe sa mi musí dariť.

Na Slovensku máme veľa vzácnych historických organov. Oslovili vás zvlášť niektoré?

Obdivujem kremnický organ, rovnako organ vo Veľkom evanjelickom kostole na Panenskej ulici v Bratislave, z moderných nástrojov mám veľmi rada rozhlasový organ.

V uplynulom roku ste zabodovali na dvoch medzinárodných súťažiach – v Gdansku a v Ríme. Aký význam pripisujete súťažiam, aký je váš vzťah k nim?

Priznám sa, nemám rada súťaže. Prirovnala by som ich k zápoleniu vo vrcholovom športe. V dnešnej dobe je to však jedna z mála foriem a možností, ako pretnúť začarovaný kruh izolácie a dať o sebe vedieť. Pozitívum treba vidieť aj v tom, že súťaže rozvíjajú osobnosť interpreta, zoceľujú nervový systém, cibria pohotovosť, ktorá je zvlášť u organistov veľmi dôležitá. No a práve súťaže sú modelovými situáciami, keď človek sám seba najlepšie spoznáva...

Na súťažiach, ktoré som absolvovala, bola väčšina účastníkov mužov a zhodou okolností som bola jedinou ženou-víťazkou. Gdanská súťaž v zmysle súťažného repertoára bola výsostne organová, počnúc skladbami Bacha naprieč štýlmi a literatúrou po Regera, Messiaena až po domáceho súčasníka M. Sawu, ktorého sme hrali na úžasnom päťmanuálovom nástroji... Rímska súťaž zdôrazňovala organ 20. storočia, na rozdiel od európsky ladenej gdanskej toto bola svetová súťaž.

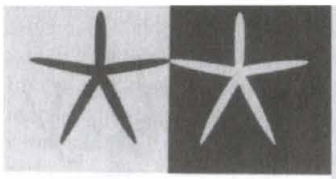
V akom umeleckom štádiu sa práve nachádzate? Aké sú vaše blízke plány, vzdialenejšie perspektívy?

Mám pocit, že som ešte len na začiatku... V bezprostrednej budúcnosti ma toho čaká veľa: koncerty v Gdansku, koncert na Stredoeurópskom festivale koncertného umenia v Žiline, vzápätí absolventský koncert, letné podujatia, príprava na koncert v rámci TIJI, nahrávanie... Myslím, že človek dosiahne niečo vtedy, keď dokáže snívať a ísť za svojím snom.

Čo by ste chceli dosiahnuť ako organistka?

Maximum. Chcem hrať najlepšie ako len dokážem. Inú cestu nepoznám.

PRIPRAVILA LÝDIA DOHNALOVÁ



PODMIENKY PRE UMELCOV V EURÓPE

VISBY, ŠVÉDSKO, 30. 3. – 1. 4. 2001

V EURÓPSKEJ ÚNII OTVORILI DISKUSIU O PODMIENKACH PRE TVORBU A O SOCIÁLNOM POSTAVENÍ UMELCOV.

V rámci švédskeho predsedníctva Európskej únie zorganizovala švédska vláda prostredníctvom ministerstva kultúry Seminár o podmienkach pre umelcov v Európe. Zúčastnilo sa na ňom asi 160 umelcov, pracovníkov ministerstiev kultúry a štátnej správy. Boli zvolené tri skupiny umelcov – výtvarníci, spisovatelia a skladatelia, pretože ich spája podobný spôsob práce (v samote, izolácii, bez potreby byť v pracovnoprávnom vzťahu s inštitúciou) a podobné postavenie v oblasti autorských práv. Za Slovensko sa na seminári zúčastnili Elena Kárová, predsedníčka Slovenskej výtvarnej únie, Zora Rusinová, kurátorka SNG, Marián Škotka z Literárneho informačného centra a Peter Zagar z Hudobného centra. Švédska ministerka kultúry, Marita Ulvskog, v úvodnom prejave zdôraznila, že Švédsko nechce v EÚ zaviesť spoločnú kultúrnu politiku, ide skôr o zmapovanie prístupov jednotlivých krajín a o hľadanie možných riešení.

Téma seminára kladie štyri základné otázky: prečo treba podporovať tvorbu, akú tvorbu treba podporovať, ako ju podporiť a kto má podporu poskytnúť. Problematika je však oveľa zložitejšia a zahŕňa individuálnu podporu, podporu poskytnutú umeleckým dielam v trhovom prostredí, podporu recepcie súčasného umenia, právne a sociálne aspekty tvorivej práce, oblasť autorských práv atď. Organizátori seminára mali dva silné argumenty: v rámci EÚ to bolo prvé stretnutie tohto druhu a prvýkrát sa stretli ľudia rozhodujúci o spôsoboch podpory s tými, ktorým je podpora adresovaná. Jeden z úvodných rečníkov, poľský spisovateľ Jerzy Jarniewicz, predniesol podľa mňa najlepší príspevok celej konferencie, pretože poukázal na hlbšie súvislosti existencie umelca v dnešnej spoločnosti. Nie je až taký problém knihu vydať, ale spropagovať a predať ju. Spisovateľ sa musí zapredať médiám, aby prežil. Musí pristúpiť na hru rozhovorov v spoločenských týždenníkoch, v televíznych *talk show* programoch, verejných čítaní v kníhkupectvách atď.

Ďalšou pozoruhodnou diskutérkou bola prezidentka portugalského Národného kultúrneho centra Helena Vaz da Silva. V úvode prehlásila, že umelci kandidátskych krajín musia prehodnotiť svoje postoje a nečakať od EÚ odpovede na ich otázky. Únia by mala byť aktívna v oblasti kultúry, nemala by však porušovať princíp subsidiarity (nezasahovania do rozhodnutí vlád jednotlivých krajín). Na margo súčasného podporného programu Európskej komisie Kultúra 2000 (podrobnosti v Internete na adrese www.europa.eu.int/comm/culture/index_en.html) uviedla, že medzi organizátormi kultúrnych podujatí panuje frustrácia z toho, že program je príliš zameraný na spoluprácu medzi krajinami, že by sa mal viac zameriavať na národné kultúry, že proces schvaľovania príspevku je príliš zložitý. Komisia by mala posudzovať iba kvalitu projektu, ostatné podrobnosti by mali doriešiť organizátori podujatia. Podľa prezidentky majú umelci zvláštne postavenie medzi profesionálmi, pretože berú na seba veľké riziká a žijú na okraji spoločnosti.

Druhý deň seminára bol venovaný paralelne prebiehajúcim panelovým diskusiám troch skupín umelcov. Skladateľskej sekcii (30 účastníkov) predsedala Patricia Adkins Chiti, prezidentka nadácie Fondazione Donne in Musica z Ríma. Výstup z diskusie, ktorá sa mala vyjadriť k trom témam: 1. sú nové technické vymoženosti hrozbou alebo obohatením pre umelca?, 2. umelec – čudný jedinec?, 3. čo trh je schopný a čo nie je schopný poskytnúť?, obsahuje tieto tézy:

- ako tvoriví umelci chceme v dnešnej informačnej spoločnosti kliesniť cestu pre spojenie etiky, techniky a estetiky;
- vyzývame národné hudobné rady, aby podporovali výmenu informácii medzi skladateľmi a všetky spôsoby individuálnej a kolektívnej propagácie v rámci európskych digitálnych sietí;
- sme presvedčení, že peniaze vybraté ochrannými spoločnosťami za voľné diela (*domaine public*) by sa mali využiť na podporu experimentovania, výskumu a tvorivosti v oblasti súčasnej vážnej hudby;
- vyzývame ochranné spoločnosti, aby si uvedomili dôležitosť experimentovania v oblasti skladby, ktoré je zdrojom nových postupov využívaných neskôr v komerčnej oblasti populárnej hudby; zavedením zvláštnej dane na príjmy z tejto oblasti by sa mal podporiť ďalší výskum;
- berieme na vedomie, že skladatelia súčasnej vážnej hudby po celej Európe nemôžu žiť zo svojej umeleckej činnosti a zo svojich tantiém, v mnohých krajinách je ich príjem hlboko pod hranicou biedy, len zopár krajín poskytuje tvorivé dovolenky, štipendiá, relevantné objednávky, financovanie nahrávok, propagácie atď. (pozn. aut.: odporúčaná výška grantu pre umelca v Európe je 650 000 Sk na 6 mesiacov);
- veľa skladateľov nemôže využívať daňové úľavy, zľavy na DPH pri kúpe potrebných tovarov; navrhujeme, aby sa uskutočnil komparatívny prieskum príjmov skladateľov v Európe;
- uvedomuje si spoločnosť, že mnoho mladých skladateľov nebude nikdy počuť svoje diela pre orchester?; uvedomuje si, akými obmedzeniami pre skladateľa sú zmenšujúce sa počty orchestrov, skúšok venovaných premiére nového diela?;
- štatistiky hovoria o rapídne sa znižujúcej žánrovej pestrosti v rozhlase a televízii pri súčasne sa zvyšujúcej minutáži odvysielanej hudby; v praxi to znamená, že populárna hudba a komerčne zamerané vysielanie vážnej hudby vytláčajú súčasnú hudbu z éteru; vyzývame národné vlády, aby presadzovali základné princípy kvality a možnosti výberu vo verejnoprávnych médiách.

PETER ZAGAR

DA CAPO

televízny magazín zo sveta klasickej hudby

STV1, štvrtok 17. mája, 22. 30

- pripravovaná premiéra Dona Giovanniho v SND
- operný večer v Stoke
- Požoň sentimentál
- Albrechtovo kvarteto

Spoločnosť priateľov hudby Viedeň

Aktívni hudobníci i milovníci hudby všade na svete vedia: „Musikverein" vo Viedni je priestor, ktorý túžia navštíviť, zotrvať v ňom čo možno najdlhšie a najčastejšie. Platí to pre všetkých na jednej i na druhej strane „barikády", teda pre tých na pódiu i pred ním. V čom je mágia tohto pojmu, reprezentovaného domom, kde už vyše 130 rokov žije hudba očarujúca všetkých zúčastnených? Je to len nádhera architektúry, ktorú na námestí oproti najväčšiemu barokovému chrámu mesta roku 1870 postavil slávny viedenský staviteľ Theophil Hansen? Je to akustika, považovaná za bezkonkurenčne najlepšiu na celom svete? Je to atmosféra, ktorú sem od samého začiatku vniesli členovia Spolku priateľov hudby, tí „obyčajní" i tí „čestní", ktorých dlhý rad hneď na samom začiatku existencie tohto spoločenstva zdobí nemenej slávne meno ako meno Ludwiga van Beethovena nasledované mnohými ďalšími nositeľmi európskej hudobnej kultúry? Je to výnimočný zmysel pre jedinečnosť zážitku z hudby, schopnosť chrániť jej atmosféru a kvalitu oddanosťou a láskou napriek ľudským i dejinným úskaliám a v neposlednom rade vôľa zabezpečiť jej budúcnosť prostriedkami do nej investovanými? Je to profesionalita zodpovedných ľudí? Čaro prostredia i jeho premietnutie do tvrdej reality sme sa pokúsili odhaliť priamo pri prameni: hostiteľmi Hudobného života boli generálny tajomník Spoločnosti priateľov hudby vo Viedni Dr. Thomas Angyan a riaditeľ Archívu a zbierky Spoločnosti, hudobný historik Dr. Otto Biba. Zhovárala sa s nimi Alžbeta Rajterová.



Foto P. Schramek

Thomas Angyan – generálny tajomník spoločnosti priateľov hudby

Na úvod: stručná charakteristika Spoločnosti z úst toho najpovolanejšieho...

Spoločnosť priateľov hudby vo Viedni – Gesellschaft der Musikfreunde Wien – je spolkom s 12-členným predsedníctvom, zvoleným valným zhromaždením na štyri roky; jeho ďalšími členmi sú po jednom zástupcovia za mesto Viedeň a za štát Rakúsko, po jednom zástupcovia našich telies – Singvereinu a amatérskeho orchestra Spoločnosti. Toto grémium – riaditeľstvo, uzaviera päťročnú zmluvu s generálnym tajomníkom. Podľa nej je generálny tajomník plnohodnotný, plnoprávny hovorca Spoločnosti, je umelecky aj finančne zodpovedný za jej chod a zastupuje ju navonok. Konkrétne to znamená, že vedenie Spoločnosti mi odsúhlasí raz ročne predkladaný rozpočet, no nemôže nijakým spôsobom zasahovať do mojej činnosti: ja sám rozhodujem o tom, či tento rozpočet splním Beethovenom, Schönbergom, Haydnom či Nonom. Ani v prípade nedodržania rozpočtu mi vedenie Spolku nemôže radiť či nariadiť, aby som hral viac Beethovena, môže iba trvať na splnení finančného plánu. Generálnemu tajomníkovi sa zmluva automaticky predlžuje, ak sa najneskôr pol roka pred jej vypršaním nerozhodne ináč. No keďže predpísaný polročný predstih je prikrátky na akékoľvek plánovanie, musí mať rozhodnutie o výmene generálneho tajomníka aspoň dvojročný predstih. Teraz som vo svojom treťom funkčnom období.



Foto P. Schramek

Je to úloha na doživotie?

Neraz si kladiem túto otázku, no zatiaľ nenachádzam na ňu odpoveď. Od konca druhej svetovej vojny som ešte len tretím generálnym tajomníkom po Rudolfovi Gamsjägerovi (1945–1971), Albertovi Moserovi (1971–1988); ja sám som vo funkcii už trinásť rokov... Rád by som dokončil projekt prestavby našej budovy, plánovaný do roku 2004; o nasledujúcom období som ešte neuvažoval. Ale z dnešnej pozície si neviem predstaviť prácu, ktorá by ma tešila viac než práve táto. Či to teda potiahnem až do penzie, naozaj neviem.

Nastúpili ste po desaťročnom pôsobení v rakúskej Jeunesse musicale. Ako ste sa stali generálnym tajomníkom Musikvereinu?

Bol v tom kus šťastia, lebo ako predseda Jeunesse musicale, ktorej sídlo bolo vtedy v budove Musikvereinu, bol som tu desať rokov prítomný. Môj predchodca Moser a vedenie spolku mali teda dosť príležitostí pozorovať moju činnosť z bezprostrednej blízkosti. Rozhodli sa nevypísať konkurz, ale navrhli ma valnému zhromaždeniu, ktoré ma jednohlasne zvolilo do funkcie. Za iných, „normálnych", okolností by asi priebeh prijímania bol iný.

Aký je to pocit riadiť inštitúciu, ktorej čestným členom bol napríklad Ludwig van Beethoven?

Už od školských rokov som mienil pracovať v kultúrnom manažmente a mojím snom bolo dostať sa na čelo Musikvereinu. To bolo ale nepredstaviteľné vzhľadom na neskutočnú tradíciu tohto priestoru. Len si predstavme, že v sieni, tam, kde sú dnes vyhradené miesta pre vedenie Spoločnosti, sedával Brahms a prizeral sa premiéram svojich diel, a vzadu na

miestach na státie počúval Arnold Schönberg, potom sa cez prestávku stretli... Pridajme akustiku, ktorá je pravdepodobne najlepšia na celom svete. Pre to všetko sa Musikverein radí medzi päť najvýznamnejších koncertných domov na svete. Smieť riadiť jeho činnosť, navyše v meste, kde postavenie hudby vysoko prekračuje svoju kultúrnu hodnotu, je úloha mimoriadne zodpovedná a fascinujúca. Sotva existuje niečo s tým porovnateľné.

Vaša pôvodná profesia?

Som právnik. V školských rokoch som sa učil hrať na klavíri, ale na to treba zabudnúť. Veľmi som sa zaujímal o hudbu, viem noty čítať, rozlíšim dur a mol, ale nie som profesionálny hudobník.

Existujú základné pravidlá, ktoré vo svojej funkcii musíte rešpektovať?

Vo svojich rozhodovaniach som síce celkom slobodný, ale bolo by chybou využiť to na rozbíjanie toho, čo tu existovalo. Obaja moji predchodcovia zaviedli koncertné cykly, ktoré majú veľkú tradíciu a sú už desaťročia vypredané. Cyklus „Veľká symfónia" vznikol roku 1945 ako úžasná novinka. Roku 2001 už nie je taký úžasný, a to ani z hľadiska názvu, ani preto, že v ňom účinkuje stále ten istý orchester – to všetko už nie je dnes aktuálne. Predsa sa však tohto cyklu nevzdáme, lebo má stále veľký počet abonentov (každý z koncertov by som mohol zopakovať aj tretí raz); prečo by som mal sklamať ľudí, ktorí si túto tradíciu ctia? Preto som roku 1988 nezrušil cykly svojho predchodcu, ale postupne som pre veľký záujem verejnosti založil nové cykly: za 10–12 rokov môjho pôsobenia vzrástol počet návštevníkov o 100%. Teda nijaká kríza obecenstva. Počas nastávajúcich desiatich rokov sa dnešný stav určite nezdvojnásobí, preto treba už teraz – a budem o tom hovoriť v súvislosti s našou prestavbou v podzemí – realizovať čosi nové, s perspektívou do budúcnosti, orientované na mladých ľudí, aby sme o ďalšiu generáciu mohli pokračovať aj s tým, čo sa robí hore v sále. No nemôžeme to robiť v cykloch, navštevovaných generáciou, ktorá o to nemá záujem.

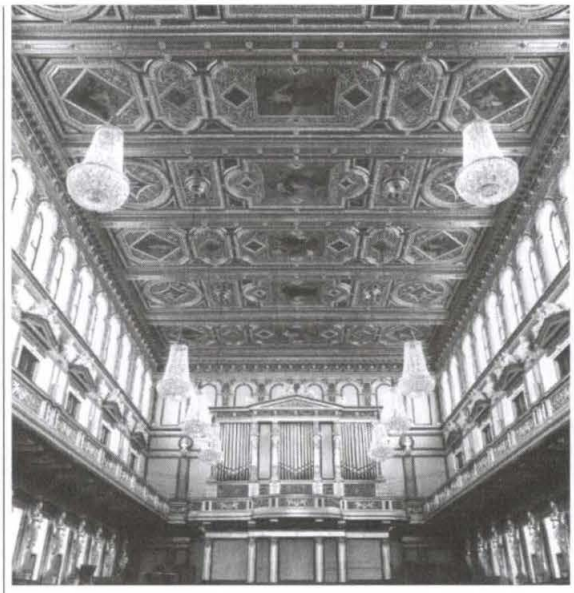


FOTO ARCHÍV

„Zlatá sieň" Musikvereinu

Vo Viedni existujú dva koncertné domy: Musikverein a Konzerthaus. Pri pohľade zvonku sa medzi nimi javí základný rozdiel: Musikverein je orientovaný tradične a Konzerthaus je otvorený, modernejší. Platí to?

V časoch pôsobenia Rudolfa Gamsjägera (Musikverein) a Petera Weisera (Konzerthaus), teda v 50. a 60. rokoch, bol berlínsky múr maličkosťou v porovnaní s tým, čo sa odohrávalo medzi týmito dvoma inštitúciami. Umelci, ktorí tu vystupovali, nesmeli koncertovať tam, a naopak. To všetko sa celkom zmenilo už v ére Mosera (Musikverein) a Landesmanna (Konzerthaus), ale ľady sa prelomili až v období môjho pôsobenia (Musikverein) a pôsobenia Alexandra Pereiru (Konzerthaus). Zdalo sa nám to naivné a neprimerané dobe. V praxi to znamená, že súbor, ktorý má svoj cyklus v jednom z domov, nebude permanentne zamestnávaný v dome susednom, no neznamená to výlučnosť, a výnimky (mimoriadne príležitosti a pod.) sú možné. Má to logiku, spoluvytvára imidž jedného i druhého domu. Aj dirigenti môžu vystupovať v oboch domoch – tu v jednej, tam v nasledujúcej sezóne. V rámci festivalu súčasnej hudby Wien modern od začiatku spolupracujeme a koordinujeme svoju činnosť, najmä pokiaľ ide o veľké projekty, no nedohovárame sa na každej Brucknerovej symfónii, pretože pri dvakrát 500 koncertoch to ani nie je možné. Podľa môjho názoru však počas sezóny uvádzame v Musikvereine viac súčasnej hudby (ak si odmyslíme festivaly Wien modern a Hörgänge) než Konzerthaus, pretože ju zaraďujeme do miešaných programov. Tento fakt však zámerne na verejnosti príliš neakcentujem, pretože by som mohol stratiť časť svojho obecenstva. Na druhej strane, keď som do cyklu „Veľká symfónia" zaradil novinku rakúskeho skladateľa Kurta Schwertsika, obecenstvo bolo nadšené. Podobne som „zamiešal" Cerhu, Pendereckého, Eröda a i. – teda novú hudbu. Ochraňujem teda imidž tradičného domu a zároveň hrám novú hudbu, iba o tom priveľa nerozprávam. Naša otvorenosť voči novým, mladým prúdom sa bude môcť prejaviť v novej podzemnej koncertnej sieni Musikvereinu. Nebude to však druhý Konzerthaus. Tým by som jedných návštevníkov stratil, a nezískal dostatok iných.

Vaša sezóna je vždy príťažlivá hosťujúcimi prvotriednymi zahraničnými orchestrami...

Ponúkajú ich agentúry, na žiadosť orchestrov najprv do Musikvereinu, lebo všetkých láka nádherná sála, výnimočná akustika, tradícia... Tie, ktoré nemôžem pozvať, idú do Konzerthausu, pričom každý hosťujúci orchester vie, že v jednej sezóne nemôže účinkovať v oboch sálach.

Kompozičné objednávky Musikvereinu...

Máme ich veľa, ale tendencia je klesajúca. Roku 2000 sme zadali osem objednávok, čo bol ojedinelý rekord: štyri sme adresovali veľkým skladateľom, z toho dvom rakúskym – Cerhovi a Ederovi, a Pendereckému a Rihmovi. Zámer bol jednoznačný: Rihm a Cerha predstavujú jednu hudobnoštýlovú orientáciu, Penderecki a Eder druhú. Štyri ďalšie objednávky dostali mladí rakúski skladatelia. V sezóne 2001–2002 plánujem dve veľké a tri malé objednávky, teda menej než predtým, keď objednávky zadané mladým rakúskym skladateľom podporovalo naše ministerstvo (uhradilo 50% každého skladateľského honoráru). Dnes to už takto nefunguje, preto sa počet objednávok znížil na polovicu a tie financujem sám. V princípe každoročne ide o 2–3 mladých a 1–2 renomovaných autorov.

Z akých zdrojov je financovaná vaša činnosť?

Podpora z verejných zdrojov činí necelých 6% celkového rozpočtu: 3,2% od hlavného mesta a niečo vyše 2% od štátu. Je to smiešne málo, najmä zo strany štátu: jeho finančná podpora je už dlhý čas rovnaká. S mestom máme teraz trojročné zmluvy, vďaka čomu môžeme rátať so zmluvne dohodnutou

sumou. Štát mieni prejsť na dvojročné plánovanie príspevkov, čo je dobrý krok. Ďalej asi 94% rozpočtových prostriedkov predstavujú naše príjmy, z toho od sponzorov dostávame maximálne 5-6% (len na našu činnosť, nie na prestavbu budovy). V Rakúsku totiž niet dostatok solventných podnikov, ktoré by poskytli veľkorysú podporu. Kolega v Lucerne dostane od sponzorov rovnakú sumu ako my, ale vo švajčiarskych frankoch. Mládežnícky orchester Gustava Mahlera má silného švajčiarskeho sponzora, ktorý mu na troj-, štvortýždňové letné sústredenie poskytuje sumu predstavujúcu polovicu môjho celoročného sponzorského príjmu. Je to veľký problém, pretože zvyšok musím zarobiť na vstupenkách, na prenájmoch priestorov a pod. Predtým sme mali príjmy z prenájmu na nahrávanie, dnes sa nenahráva a príjmy z tejto položky sa drasticky – o 71% – znížili. Jediným naším nepriamym sponzorom sú Viedenskí symfonici (veľmi štedro dotovaní mestom), ktorých mám k dispozícii za relatívne výhodnú cenu. Síce je to veľmi relatívne, ale predsa výhodnejšie ako Filharmonici...

Aký je podiel vašich vlastných produkcií a produkcií iných usporiadateľov, ktorým siene prenajímate?

65% : 35% v prospech vlastných podujatí, pričom vlastné produkcie (s výnimkou filharmonických abonentných koncertov spadajúcich do rovnakej kategórie) predstavujú to, čo je na tomto dome príťažlivé. Cudzí usporiadatelia k nám neprichádzajú s takými atrakciami ako sú napríklad Cleveland Symphony Orchestra či Berlínski filharmonici. Medzi cudzích usporiadateľov patria traja veľkí: Viedenskí filharmonici so svojimi abonentnými koncertmi a s novoročným koncertom (platia za prenájom, ale keď hrajú v rámci koncertov Spoločnosti, orchestru musím platiť honorár; mimochodom, Filharmonici platia symbolickú čiastku za prenájom svojich kancelárií v našej budove), Jeunesse musicale a Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester. Našu sieň si však pravidelne prenajímajú aj konzervatóriá, Hudobná univerzita, súkromní usporiadatelia...



Foto archív GdMW

Schubertov klavír (Walter & Sohn, Viedeň, asi 1820/1825)

Ste závislý od príjmov zo vstupného. Stáva sa, že vopred viete, že niektorý koncert nie je veľmi atraktívny. Ako riešite tento problém?

Mám finančný plán na celý rok. Sú podujatia, ktoré napriek atraktívnosti účinkujúcich či programu sú veľmi drahé. Ako príklad uvediem cyklus Berlínskych filharmonikov vo februári tohto roku: na šesť koncertov som doplatil spolu takmer 6 miliónov šilingov. Pritom koncerty boli úplne vypredané. Mohol som hádam ísť ešte o niečo vyššie s cenami... Na druhej strane sú koncerty, ktoré nie sú také atraktívne a pritom sú ziskové. Musím to teda vyrovnať: protiváhou série Berlínskych filharmonikov môžu byť recitály, na ktorých zarobím. Produkcia ako *Jana z Arku na hranici* je pre obrovské množstvo účinkujúcich neskutočne drahá, pričom isto neurobí taký vietor ako Berlínčania. No je to práve jeden z tých projektov, ktorý chcem realizovať, pretože ho považujem za dôležitý. Veľa naň doplatím, aj keď bude vypredaný. Preto sa vyhýbam koncertným predvedeniam opier (pravidelne sa im venuje Konzerthaus)...

Mladí umelci...

Mám dva cykly s mladými umelcami. Jeden – „Rising Stars" – je spoločným projektom štrnástich európskych koncertných usporiadateľov (European Concert Hall Organization), ktorí netvoria právnický subjekt, ale dvakrát ročne sa stretávajú, riešia spoločné problémy a plánujú spoločné projekty (v rokoch 1993/1994 bola na ne prizývaná aj Slovenská filharmónia ako veľký koncertný organizátor, s perspektívou účasti na spoločných projektoch... pozn. AR). Jeden z nich je Rising Stars. Mladí umelci vystupujúci v jeho rámci neprechádzajú osobitným výberom, ale navrhujú ich usporiadatelia. Je ich v každej sezóne šesť, a v našom spoločnom cykle sa všetci všade vystriedajú. Je to obrovská šanca pre mladého umelca hrať v šiestich metropolách počas jednej sezóny. Honorár nie je príliš vysoký, ale umelcom uhrádzame cestovné a ubytovanie. Druhý cyklus – Pódium mladých – je čisto rakúskou záležitosťou: rakúsky umelec si musí priniesť svoje obecenstvo, pretože máme po 500 koncertoch v Musikvereine a v Konzerthause a ľudia prídu už len na absolútne programové alebo interpretačné špičky a nepôjdu na Betku Krupičkovú, lebo ju nikto nepozná, aj keď vynikajúco hrá na klavíri. To je obrovský problém pre mladých umelcov. Koncerty v rámci Rising Stars, ktoré robíme napoly s Konzerthausom, majú 250 abonentov a niekoľko desiatok vstupeniek predáme vo voľnom predaji (to je presne kapacita Schubertovej sály v Konzerthause, pričom u nás v Brahmsovej sieni, s kapacitou 600 návštevníkov, je to už kritickejšie).

Ďalšie koprodukcie?

Výsledkom medzinárodnej spolupráce bola aj objednávka pre Mauricia Kagela: *Únos z koncertnej siene* (HŽ o ňom referoval v č. 3/2001, pozn. AR). Objednávka znela na dramatickú akciu v koncertnej sieni, bez kulís. Nevyšlo to celkom podľa našich predstáv, lebo výsledkom bol opäť len koncert... Pripravujeme päťdielny projekt s Clevelandom a Franzom Welserom-Möstom, ktorý sa uvedie vo Viedni, New Yorku a v ďalšom európskom meste. S londýnskym Barbican Centre plánujeme na rok 2004 brahmsovský cyklus s Gardinerom. Spolupráce tohto druhu sa však spravidla týkajú predovšetkým súčasnej hudby.

Zľavy pre študentov?

Na rozdiel od Konzerthausu máme miesta na státie, takže na ďalšie vstupenky zľavy neposkytujeme. Zároveň nebránime tomu, aby si ľudia z miest na státie po prestávke posadali na voľné miesta v sále, na rozdiel napríklad od opery alebo od salzburského festivalu, kde to nie je možné. Dokonca vieme, že na koncerty Rozhlasového symfonického orchestra, ktoré nebývajú vypredané, si ľudia cielene kupujú vstupenky na státie, vediac, že si bez problému posadajú na voľné miesta. Nemám nič proti tomu.

Podnájomníci...

Wiener Gesangverein, Jeunesse musicale, Universal Edition. Všetci platia prenájom vo výške z roku 1914 a chráni ich príslušný zákon. Potešilo by ma, keby sa niektorí z nich odsťahovali, ale to je možné len na základe dobrovoľnosti.

Stojíte pred rozsiahlou prestavbou, rekonštrukciou. Oproti, v Konzerthause, takúto veľkorysú prestavbu absolvovali v uplynulých rokoch „za pochodu", prakticky bez obmedzenia koncertnej prevádzky. Ako to bude u vás?

Predovšetkým: už rok staviame v podzemí, tiež za plnej prevádzky. Našťastie, priamo v budove nemusíme stavať toľko ako v Konzerthause, kde išlo vo väčšej miere o renováciu; tu ide o prístavbu a prestavbu. Rekonštrukciu vo veľkej sále sme už absolvovali v rokoch 1985–1988 a roku 1994 v Brahmsovej sieni. Ide o tri časti stavby: v budove samotnej sa pristavajú výťahy, sanitárne zariadenia, bufetové priestory, vytvorí sa viac prestávkových priestorov, pretože za čias Theophila Hansena ešte neboli prestávky. Ďalší priestor: pivnica (v septembri bude z veľkej časti hotová) – tu vzniknú nové orchestrálne šatne, infraštruktúra, technika, chladenie, vetranie atď., ale aj sklad hudobných nástrojov a najmä nový sklad rukopisov nášho archívu – tam umiestnime naše najväčšie sviatosti. Pod dnešným foyerom pribudne podlažie, kde bude ďalší prestávkový priestor, odtiaľ pôjdu výťahy až na galériu. Vedľa tohto pivničného priestoru je plánované rozšírenie stanice metra (pôvodne tu bolo plánované predĺženie trasy metra, proti čomu sme však vehementne protestovali, takže tento plán sa nerealizuje). Nad touto stanicou, ktorá je 10 m pod zemou, bude priestor pre naše historické nástroje, ktoré sú dnes rozptýlené po celom Rakúsku, na zámkoch a v pivnici Umeleckohistorického múzea, ako aj sklady pre notové materiály (nie pre rukopisy). Zo stanice metra povedú do našej budovy vchody, ktoré budú zvukovo úplne izolované gumovými manžetami. Najvýznamnejšou, najnáročnejšou a najnákladnejšou časťou prestavby je podzemný priestor pod námestím medzi našou budovou a Künstlerhausom, kde 14 m pod zemou vzniknú na dvoch podlažiach dve malé skúškové siene, jeden priestor na prezentáciu našich historických hudobných nástrojov, kde sa však budú konať aj sympóziá, prednášky, recepcie a pod. – pre asi 80 osôb; centrálnym priestorom tu bude Vilarova sieň, nazvaná podľa Alberta Vilara, ktorý nám na tento projekt venoval 80 miliónov šilingov. Táto sieň, vysoká 10 m, sa bude rozprestierať na dvoch podlažiach a jej rozmery i všetky ďalšie parametre budú totožné s pódiom našej veľkej siene; veľký javiskový výťah umožní skúšky s veľkým zborovo-orchestrálnym aparátom. Pravidelne tu bude skúšať Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester, ktorý doteraz pracuje v celkom nevyhovujúcich priestoroch. Občas ho využijú aj symfonici, filharmonici, i Rozhlasový symfonický orchester pred svojimi koncertmi u nás. To je však iba časť využitia kapacity novej siene. Pódium tejto siene sa bude dať celkom zasunúť do podlahy, resp. bude možné vytvoriť priestor pre mladé publikum, ktoré je našou budúcnosťou: etno, edukačné programy, tanec, film, jazz, poloscénické hudobnodivadelné produkcie, slovom všetko, čo osloví mladých ľudí, resp. čo im nenásilne otvorí cestu ku klasickej hudbe. Karajanovo centrum, ktorého detské projekty (HŽ informoval o nich) sa tešia obrovskému záujmu verejnosti, zápasí s priestorom, bude isto jedným zo spolupracujúcich partnerov v tejto novej sále, ktorá pojme do 400 návštevníkov. Nebudú tam teda klavírne recitály, ale netradičné projekty, napríklad aj v rámci festivalu Wien modern... Jednoducho: Musikverein na ceste do budúcnosti.

Otto Biba – riaditeľ Archívu Spoločnosti priateľov hudby, historik s osobitným záujmom o hudbu 18. a 19. storočia, o dejiny interpretačnej praxe a koncertného života, o sociálne dejiny hudby, dejiny hudobných tlačí, dejiny vydávania, publicista, editor

Úvodom trošku histórie – ako inak so strážcom archívu...



Foto P. Schramek

Spoločnosť priateľov hudby vznikla roku 1812 s tromi rovnocennými cieľmi: usporadúvať koncerty, založiť konzervatórium a zhromažďovať všetko, čo dokumentuje hudbu. Konzervatórium Spoločnosti prešlo roku 1909 pod riadenie štátu s názvom K. u. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst, dnes Universität für Musik und darstellende Kunst. Dôvodom na tento prechodu do rúk štátu bola potreba rozhodnúť sa buď pre *numerus clausus*, čo znamenalo obmedzenie počtu prijímaných poslucháčov, alebo pre voľný prístup, ktorý súkromná spoločnosť už nemohla zabezpečiť. Ďalšie dva ciele zostali nezmenené a Spoločnosť sa nimi riadi dodnes.

Archív – to je skrátený názov, presnejšie teda: Archív, knižnica a zbierky Spoločnosti priateľov hudby vo Viedni. Archív je však zároveň jednou z piatich najväčších hudobných knižníc na svete (spolu s The Library of Congress, The British Library, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Österreichische Nationalbibliothek Wien), ale spomedzi týchto piatich knižníc to je jediná súkromná knižnica, všetky ostatné sú štátne, okrem toho je z nich najstaršou: so zhromažďovaním zbierok sme začali už roku 1812. Franz Schubert ako člen nášho predsedníctva, u nás osobne odovzdal jeden svoj autograf. Keď sa vydražovala Beethovenova pozostalosť, bol prítomný aj môj vtedajší predchodca vo funkcii. Keď sa okolo roku 1800 rozpúšťali šľachtické orchestre, dostali sa do našich fondov ich notové materiály. Spoločnosť však zbierala a dokumentovala nielen hudbu z Viedne, z Rakúska, resp. z habsburskej ríše, ale už od roku 1813 sem prichádzali mnohé hudobniny spoza hraníc, napríklad z Marienkirche v Lübecku. Na rozdiel od spomínaných zahraničných knižníc nie sme však výlučne knižnicou. Zbierame aj hudobné nástroje, obrazový materiál, spomienkové predmety (napríklad vlastníme Beethovenovu sluchovú rúru a pod.), teda objekty, ktoré záujemcovia obvykle musia hľadať vo viacerých užšie špecializovaných inštitúciách: tu noty, tam obrazy, inde zasa hudobné nástroje atď. Naši zakladatelia roku 1812 však tvrdili, že skladateľa pochopíme len vtedy, keď zhromaždíme všetko, čo sa ho týka. Dnes sa tomu hovorí celostné videnie.

V útrobách tejto budovy sa skrývajú najvzácnejšie autografy...

Máme ich veľa. Keď si Spoločnosť objedná nové dielo, ktoré zaznie v rámci jej koncertov, dodnes platí, že skladateľ je povinný autograf odovzdať v našom archíve. Keď Schubert venoval svoju veľkú *Symfóniu C dur* Spoločnosti, odovzdal jej

autograf do archívu, napriek tomu, že nebola objednávkou. Máme tu rukopisy pochádzajúce z 12. až po 21. storočie. Medzi absolútne vrcholy patria rukopisy Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Mahlera. Každý, kto sa o týchto skladateľov zaujíma, musí prísť k nám. Nájde tu slávnu partitúru Beethovenovej *Eroiky* s dierou na titulnom liste, alebo *Sonátu „Les adieu"*, Mozartovu *Symfóniu g mol, Klavírny koncert d mol*, Haydnove sláčikové kvartetá op. 17 a 20, jeho koncerty pre trúbku a lesný roh alebo Schubertove symfónie, s výnimkou *Piatej*, celú pozostalosť Brahmsovu, testamentárne odkázanú Spoločnosti, Mahlerovu *4.* a *6. symfóniu*, veľkú časť *Piesne o zemi*, Schumannovu *4. symfóniu* a veľa jeho klavírnej hudby – Jednoducho samé rarity...

Je to prevažne hudba nemeckej proveniencie.

Nie, to by som nepovedal. Je tu veľa uhorskej a českej hudby, a máme aj pramene k dejinám hudby na Slovensku... Idea je jednoznačná: zbierať široké spektrum prameňov. Sústredenie na oblasť habsburskej ríše, kam patrí okrem už menovaných oblastí aj Taliansko a Poľsko, bolo logické. Máme však aj anglické a francúzske pramene, tie však počtom zaostávajú za pamiatkami z habsburského teritória. Netýka sa to iba umeleckej hudby. Zbierali sa aj záznamy ľudovej hudby. Moderným pojmom je zábavná hudba: kde sa však začína? V 19. storočí nebol rozdiel medzi žánrami, preto máme aj veľa tanečnej hudby. Archív sa teda neobmedzuje iba na to, čo znie v tomto dome.



Foto archív GdMW

Titulný list Beethovenovej 3. symfónie so zničeným venovaním Napoleonovi Bonapartovi. Rukopis skladateľa s vlastnoručnými korektúrami.

Aký je prístup k týmto zbierkam?

Záujemca o konkrétne dielo dostane najprv na nahliadnutie mikrofilm, tak ako v ktorejkoľvek knižnici na svete. Ak potom zostáva ešte nejaká nezodpovedaná otázka, dáme na nahliadnutie autograf, ale len príslušnú stránku obsahujúcu nejasnú, problémovú pasáž. Treba sa vyhnúť príliš častej manipulácii s rukopismi. Ich uchovávanie je veľmi zodpovedná úloha. Sme hrdí na naše pekné, moderne vybavené archívne priestory s čističmi vzduchu i s klimatizáciou. Nikdy sa však neslobodno uspokojiť s daným stavom, preto vzniká v podzemí Musikvereinu nový rukopisný archív, akýsi vysoko bezpečnostný trakt, ktorý bude ešte modernejší a lepší.

Výstavy?

Archív pozostáva zo študovne, v ktorej pracujú s našimi materiálmi záujemcovia – muzikológovia, hudobníci, študenti, milovníci hudby. Naše poklady, pravda, nie sú prístupné pre kohokoľvek, preto 2–3-krát ročne vystavujeme vo vlastných priestoroch exponáty podľa aktuálne zvolenej témy, resp. obdobia. O zaujímavostiach archívu informujeme aj v bulletine Spoločnosti.

Čoraz živšia je aj zahraničná výstavná aktivita. V prípade splnenia náročných podmienok prepravy a prostredia, a vtedy, keď sa sledujú vedecké ciele, radi prijímame pozvánky na účasť na výstavách kdekoľvek na svete.

Ako je archív financovaný, resp. do akej miery rozhodujete sám o rozdelení prostriedkov, konkréte o nákupoch nových prameňov?

V rámci celkového rozpočtu Spoločnosti existuje osobitná položka pre archív, resp. pre zbierky. Ide o rozpočet pre každodennú potrebu, na nákup nových publikácií. Keď chcem získať nový vzácny prameň, rukopis, musím si zohnať prostriedky mimo tohto rozpočtu. Oslovujeme sponzorov, priateľov (existuje Spolok priateľov archívu)... Aj drobný lístok od Brahmsa napríklad musím uhradiť z mimorozpočtových prostriedkov. Našťastie stále sa nám darí dopĺňať naše stavy a získavať dôležité novinky.

Ako prebieha objavovanie nových prameňov, ich vyhľadávanie?

Mnoho vecí je ešte v súkromných rukách a tie sa občas objavia na trhu, ten však už nie je taký bohatý ako v časoch, keď som koncom 70. rokov nastúpil do svojej funkcie. Problémom v súčasnosti je fakt, že čoraz viac rukopisov slúži ako investičný kapitál, teda tí, čo ich skupujú, nie sú skutoční zberatelia a znalci, ale so vzácnymi pamiatkami nakladajú ako s cennými papiermi. Deformujú ceny a sú úplne nevypočítateľní: raz kúpia to, raz ono za obrovské ceny, čo znamená, že iritujú a mätú trh. Ocenenie skutočnej hodnoty sa stáva čoraz zložitejším: ak na aukcii majú dvaja záujem o tú istú položku, tá sa stáva enormne drahou, pričom je ľahko možné, že na ďalšej aukcii jej cena prudko klesne. Ak sa však na trhu pohybuje prehľadný počet odborných inštitúcií alebo jednotlivcov, potom cena zodpovedá skutočnej hodnote ponúkaných položiek. Preto treba brať s rezervou aj senzačné správy z aukčných siení o najvyšších dosiahnutých cenách, pri ktorých však zostalo zamlčané všetko to, čo zostalo ležať, lebo nikto o to neprejavil záujem.

Podľa akého kľúča nakupujete hudobné pamiatky?

Konkrétne máme záujem o zaplnenie bielych miest v našich zbierkach. Existujú ťažiská, ktorým venujeme osobitú pozornosť. Patrí medzi ne Brahms, ktorého celá pozostalosť je v našich zbierkach. Našou povinnosťou je aj rozvíjať zberateľskú činnosť týkajúcu sa súčasnosti, resp. bezprostrednej minulosti a vlastne aj budúcnosti. Vzrušujúca je otázka, kto je najdôležitejší z našich súčasníkov, kto je Brahmsom dneška? To budeme vedieť – ako vždy – až o dvadsať rokov. Máme tu napríklad pozostalosť Gottfrieda von Einema, na čo sme veľmi hrdí, pretože veríme, že v hudbe 20. storočia je jednou z kľúčových osobností. Jeho pravý význam však spoznáme až v budúcnosti. Aj význam Gustava Mahlera sa nám odhalil veľmi neskoro, po dlhých rokoch nepochopenia. A Brahmsov význam si svet jednoznačne uvedomil vlastne až v období storočnice jeho narodenia.

Ako je to s oživovaním nemých hudobných prameňov? Existuje mechanizmus koncertnej prezentácie vašich zbierok?

Raz ročne máme koncert s názvom „Z archívu" a v poslednom čase už tradične na ňom hráva Sinfonietta Slovaca zo Ži-

liny, ktorá sa veľmi dobre osvedčila. Dirigent Tsugo Maeda je veľmi príjemný a na rozdiel od väčšiny dirigentov, ktorí majú obavy z neznámych diel i neznámych skladateľov, ho zaujíma i teší práca s objavmi minulosti, berie to ako výzvu. Tieto koncerty sú u publika veľmi obľúbené, tešia sa mimoriadnemu záujmu verejnosti, ktorá z interpretácie vycíti angažovanosť. V minulom roku sme na tomto koncerte prezentovali diela Carla Czerneho, tohto roku je na rade Joseph Lanner pri príležitosti 200. výročia jeho narodenia. Ide väčšinou o tlačou neuverejnené diela, resp. také, ktoré nie sú prístupné v nových vydaniach... Okrem koncertu, venovaného výlučne hudbe zo zbierok archívu, sa sem-tam aj v rámci iných koncertov objaví nejaké neuverejnené dielo. Kontakt archívu so živou praxou je blízky aj v inej oblasti: mnohí dirigenti i ďalší interpreti prídu k nám o radu, resp. hľadajú u nás kontakt so skladateľom. Beethovena sa už nemožno spýtať, čo znamená to či ono v jeho zápise. Ale pohľad na jeho rukopis poskytne odpoveď na mnohé otázky. Je pre nás potešujúce prispieť k tomu, aby umelci nachádzali odpovede na svoje otázky.

Poskytujete vaše zbierky aj pre praktické využitie iných hudobných inštitúcií, resp. zapožičiavate notové materiály mimo Spoločnosti?

Samozrejme, náš archív je tu pre verejnosť, t. j. naše materiály, mikrofilmy, fotokópie poskytujeme aj iným koncertným usporiadateľom, orchestrom a súborom. Na celom svete existuje rad predvedení, nahrávok s poznámkou: z Archívu Spoločnosti priateľov hudby vo Viedni. Napríklad nahrávka diel Antona Eberleho, či súčasná salierovská renesancia sa nezaobídu bez spolupráce s naším archívom, v ktorom je uložená časť pozostalosti týchto autorov.

Viedeň bola v období druhej svetovej vojny značne poškodená. Ako sa zachránili zbierky Spoločnosti?

Mali sme obrovské šťastie. Treba pripomenúť, že počas nacizmu bola Spoločnosť rozpustená. Dosadený riaditeľ domu, ktorý sa naďalej nazýval Spoločnosťou priateľov hudby, bol síce esesákom, pobehoval v uniforme, no bol veľký hudobník a priateľ hudby. Svoju vlastnú vrchnosť oklamal tvrdiac, že všetkých židovských skladateľov z archívu odstránil. Nebola to pravda... Bolo to naše šťastie. Na druhej strane bola zbierka hudobných nástrojov zabavená a odvezená do Umeleckohistorického múzea (Kunsthistorisches Museum) a spoločne s jeho zbierkami uskladnená mimo Viedne. Dostať ich naspäť po vojne bolo nesmierne zdĺhavé a komplikované, nehovoriac o tom, že mnohé exempláre boli ťažko poškodené, pretože ruské vojská otvárali debny, domnievajúc sa, že v nich nájdu zaujímavé cennosti. To, čo zostalo tu v dome, sa dostalo do rôznych skrýší, sčasti súkromných, do bánk a pod. – a zachránilo sa.



G. MAHLER: 4. SYMFÓNIA. AUTOGRAF.

FOTO ARCHÍV GdMW

Charakterizujte stručne vašu zbierku hudobných nástrojov.

Máme okolo 900 historických i mimoeurópskych hudobných nástrojov. Z nich je v súčasnoti 69 vystavených v Zbierke hudobných nástrojov v Umeleckohistorickom múzeu, ostatné sú umiestnené zatiaľ v štyroch skladoch, niečo v našej budove, niečo mimo nej. Tieto sklady sú z hľadiska konzervačných zariadení vynikajúce, ale je to veľmi nepraktické. Práve v súvislosti s terajšími podzemnými stavebnými prácami vznikne aj študijná zbierka (nie múzeum), takže všetky naše nástroje budú v našej budove. Umožníme tak hudobníkom, nástrojárom, aby sa mohli s našimi nástrojmi odborne zaoberať, študovať ich a pod. Spomínaná stála výpožička zostane v Umeleckohistorickom múzeu.

Zapožičiavate svoje nástroje aj pre hudobnú prax?

Na tých nástrojoch, ktoré sú v primerane používateľnom stave, sa hráva už od konca 70. rokov. Po skončení súčasnej pre- a dostavby plánujeme s nimi pravidelné koncerty.

Trvalé výpožičky?

Nerátame s nimi. Nerobia to ani iné zbierky. Predovšetkým nemáme priveľa sláčikových nástrojov (na nich sa musí hrať, aby sa nezničili). Tie, ktoré sú v hrateľnom stave, zapožičiavame na koncerty, pred ktorými účinkujúci hudobníci majú možnosť na nich cvičiť v našich priestoroch.

Rekonštrukcie nástrojov?

To je problém reálneho stavu nástroja. Pokiaľ je v zlom stave, rekonštrukcia by znamenala priveľa zásahov. V tých prípadoch vyrobíme kópiu. No niekedy je škoda nepatrná a tieto nástroje permanentne reštaurujeme vo vlastných priestoroch.

V súčasnosti sa vydavateľstvá sústreďujú na kritické vydania dôverne známeho reperotára, na strane druhej je záujem nahrávacích spoločností sústredený na menej známe diela, na menej známych, zabudnutých skladateľov...

Máme vlastnú edíciu faksimile. Sme spoluvydavateľmi nového súborného urtextového vydania diel Johannesa Brahmsa a Spoločnosť sa zúčastňuje aj na kritických edíciách diel Haydna, Mozarta a Schuberta. No ak chcem mať správny obraz o Beethovenovi, musím porovnať jeho okolie, nielen ho neustále konfrontovať s Mozartom a Haydnom a hľadať progresívne prvky. Anton Eberl mohol použiť určitý postup o desať rokov skôr ako Beethoven, napriek tomu je Beethoven väčší. Ale Eberl nám pomôže pochopiť ho. O Beethovenovi sa môžem vyjadriť len vtedy, ak poznám celé jeho okolie. A pri tomto štúdiu môže vyjsť na povrch sem-tam zaujímavé dielo, ktoré aj uvedieme koncertne. Zaujímavé dielo menej známeho autora vydáme tlačou, lebo je dôležité pre znalosť hudobných dejín.

Andrej Očenáš

Ruralia Slovaca, suita pre sláčiky, dve flauty, dva klarinety, dva lesné rohy, dve trúbky, tympany a cimbal op. 19

Ľubomír Chalupka

Keď sa v rokoch 1956-1958 začala v slovenskej umeleckej obci priebežne vynárať vlna vnútornej očisty tvorivých zámerov a koncepcií od dogmatických nánosov dobovo postulovanej estetiky „socialistického realizmu", nevyhnutne zmývala aj tézu o „národnej forme a socialistickom obsahu" ako ideologickom predpoklade ľudovosti a zrozumiteľnosti umenia. V tomto období sa rozvinula diskusia o „presile a tarche folklóru" (iniciovaná Vladimírom Mináčom na stránkach týždenníka *Kultúrny život*), ktorá nespochybňovala hodnoty ľudovej slovesnosti ako súčasti tradície a identifikovateľnosti národnej kultúry, ale poukazovala na schematické a vulgarizujúce prežívanie sa na tejto tradícii. Aj v okruhu slovenskej hudobnej tvorby bolo aktuálne pripomenúť, že ideu „národného štýlu" nemožno považovať za vyčerpanú len na základe rozvíjania dovtedajších skúseností a postupov, zrodených v medzivojnovej etape vývoja slovenskej hudby zásluhou generácie tzv. slovenskej hudobnej moderny (Alexander Moyzes, Eugen Suchoň a ďalší). Hoci program profesionálnej syntézy kompozičnotechnických prostriedkov vyvinutých v postromantickej fáze vývoja európskej hudby s melodicko-tonálnymi a rytmickými osobitosťami slovenskej ľudovej piesne a tanca, ktorý táto generácia realizovala, znamenal odpútavanie sa od obrodenecko-ochranárskych predstáv 19. storočia o folklóre a predstavoval vyššiu kvalitatívnu úroveň umeleckej štylizácie štrukturálno-výrazových dimenzií viazaných na domácu ľudovú hudobnú tradíciu, bolo žiaduce inovovať ho. Na niektoré jednostrannosti tohto programu, viazané úctou k estetike a tvorivým východiskám českého skladateľa Vítězslava Nováka, pod pedagogickým dohľadom ktorého sa v tridsiatych rokoch formovali viacerí príslušníci slovenskej hudobnej moderny, poukázal po roku 1945 vtedy mladý estetik a kompozičný autodidakt Oto Ferenczy. O desať rokov neskôr sa idea inovácie koncepcie slovenskej hudby rozširovaním zdrojov „národnosti" rodila aj v rámci polemiky okolo simplifikujúcich žánrov tzv. hudby pre súbory. Kvalitatívny rozmer im síce určil A. Moyzes, autor prvého programu pre štátny súbor piesní a tancov (Slovenský ľudový umelecký kolektív), vytvorený roku 1949, ale presunutie slovenskej folklórnej hudobnej tradície do záujmovej sféry dobových ideológov malo za následok (popri nesporne kvalitných úpravách, štylizačných transformáciách a adaptáciách v dielach viacerých skladateľov spomenutej generácie) aj rad výtvorov, v ktorých sa čistota ľudovej hudobnej invencie stávala zdrojom konjunkturálne motivovanej produktivity, s dekoratívnymi, monumentalizujúcimi a schématickými stvárneniami folklórnych elementov. „Symfonizácia" autentických, v slovenských podmienkach ešte stále žijúcich praktík ľudového spevu a nástrojovej hry, vytváranie „ľudových" opusov v okruhu symfonickej, koncertantnej, kantátovej i komornej produkcie viedlo aj k nivelizácii pôvodných hodnôt, príznačných pre ľudové hudobné myslenie. Preto nečudo, že príslušníci mladšej skladateľskej generácie z radov prvých absolventov kompozície na VŠMU síce tvorili z úcty k svojim učiteľom opusy v zmysle zachovávania tradičných noriem spracovania folklórnych inšpirácií (*Pastorálna suita* od Juraja Pospíšila, balet *Zuzka* od Pavla Šimaia, vokálno-inštrumentálna *Balada* Ilju Zeljenku, *Svadobné spevy z Horehronia* Ladislava Burlasa, či *Tatranská poéma* od Ivana Hrušovského), ale v ich tvorivom obzore sa formovali aj iné alternatívy. Burlas a Hrušovský, obaja i muzikologicky školení, považovali za užitočné na ne upozorňovať. Burlas napríklad v rámci svojej polemickej štúdie *Myšlienky o vývine národnej hudby*, uverejnenej roku 1957 v prvom odbornom periodiku *Slovenská hudba*, horlil za prekonanie petrifikovaného štýlotvorného konceptu a anachronickej uzavretosti slovenskej hudby voči nevyužitým podnetom z európskej hudby, pričom upozornil na to, že „... stretávame sa často s priveľmi úzkym a pohodlným chápaním národnosti v hudbe. Sú takí, ktorí namiesto tvorivého postoja k našej ľudovej hudbe okrášľia ju ako tovar, aby sa lepšie míňal. Ponúkajú ho späť ľudu, často znetvorený. Ak hovoríme o formalizme v hudbe, vtedy aj takýto nezodpovedný prístup k ľudovej hudbe je formalizmom, povedzme folkloristickým".



FOTO ARCHÍV

Podobne kriticky naladený Hrušovský konštatoval: „Folklór je dvojsečnou zbraňou. Je mocným zdrojom progresívnej inšpirácie, ale i hodnotou, obsahujúcou konzervatívny, retardačný moment, ktorý pri nesprávnom používaní môže ľahko priviesť hudobné myslenie, stavajúce na folklórnej invencii, k zotrvačnosti„. (*K otázke folklóru*. In: *Slovenská hudba* 2, 1958, č. 6).

Na túto diagnózu sa reagovalo rozmanito – najpohodlnejšie bolo z hľadiska totalitných praktík ideologicky odsúdiť citované myšlienky ako „revizionistické", spochybňujúce „zdravú líniu vývoja slovenskej hudby".

Stanovený problém sa javil zložitejšie v prostredí kompozičnej praxe, hoci viacerí starší skladatelia sa niektorými formuláciami v spomenutých článkoch cítili dotknutí vo svojej samoľúbosti. Bolo zaujímavé, že v zmysle požiadavky ďalších vývinových alternatív slovenskej národnej hudby dochádzalo jednak k priebežnému prehodnoteniu a inovácii individuálnych štýlotvorných koncepcií (v tvorbe príslušníkov slovenskej hudobnej moderny), jednak k následnému odmietnutiu folklórnych inšpirácií, považovaných už za prekonané (z hľadiska tvorivých zámerov vtedy najmladšej skladateľskej generácie). Jedným z tvorcov, ktorého sa dobová diagnóza o životnosti, resp. ďalšej únosnosti folklórnej inšpirácie mohla bytostne dotýkať, bol Andrej Očenáš.

Očenáš, ako jeden z generácie tzv. slovenskej hudobnej moderny, žiak A. Moyzesa a V. Nováka nikdy nezapochyboval o jedinečnej kvalite ľudovej hudobnej tradície. Príchylnosť k nej priebežne potvrdzoval tiež v etape svojej štýlotvornej profilácie na sklonku tridsiatych a v priebehu štyridsiatych rokov a kontinuitne ju utvrdzoval aj v prvých rokoch nastolenia vulgarizujúcej koncepcie „národnej hudby". Na rozdiel od svojich vrstovníkov nepristupoval k folklóru z racionálne motivovaného profesionálneho nadhľadu, získanej rutiny a premyslenej koncepcie vhodného transplantovania štrukturálnych osobitostí slovenskej ľudovej piesne a tanca do nového výrazového prostredia umelej kompozície. Jeho príchylnosť bola viac inštinktívna, subjektívne prežitá, poznamenávaná neustálou väzbou na rázovité dedinské prostredie okolia Banskej Bystrice, v ktorom vyrastal a kde sa mu do pamäti vpísali štrukturálne a prednesové osobitosti autentickej ľudovej interpretácie. Nie náhodou vychádza podstatná časť Očenášovej tvorby z autobiografických koreňov (jednému z dokumentov stvárnenia skladateľovho vlastného zážitkového sveta sme venovali pozornosť v *Hudobnom živote* č. 7–8/2000), čo často vidieť v sprítomňovaní a potvrdzovaní ľrečitosti rodného prostredia väzbou na symboliku ľudových rozprávok a povestí. Skladateľ sa neraz až insitne identifikoval s postavami, fabulami a ideami slovesného folklóru, diktujúcimi epizujúci charakter hudobných transformácií. Ak A. Moyzes, Suchoň a ďalší skladatelia, nastupujúci v tridsiatych rokoch – s výnimkou Dezidera Kardoša pôsobiaceho vtedy na východnom Slovensku – neputovali za folklórnymi inšpiráciami do terénu, ale preberali ich takrečeno z druhej ruky a na základe vlastnej invencie s nadhľadom spracovali a dotvárali, v čom nadväzovali na kompozičnú prax V. Nováka, Očenáš sa viac spoľahol na čírosť pôvodnej ľudovej invencie, ale bez toho, aby ju len citoval, či upravoval. Názov jeho mladíckeho sláčikového kvarteta *Obrázky duše* akoby symbolizoval vnútorne permanentne prežívanú a úprimne deklamovanú citovosť. Osobitosť a nástojčivosť s akou sa stále navracal „ad fontes", k bezpečnej pôde folklórnej proveniencie, k svetu rozprávkových hrdinov – konkrétne stelesnenému v literárnej adaptácii Ľuda Ondrejova o zbojníkovi Jergušovi Lapinovi – paradoxne spôsobila, že azda najmenej zo svojej generácie podľahol lákadlu štylizačných dispozícií tvorby pre súbory „ľudovej umeleckej tvorivosti" po roku 1948, nelákala ho pompéznosť zvukovo predimenzovaných kreácií v rúchu ornamentálnej estetiky päťdesiatych rokov. Profesionálne kompozičné zručnosti ho viedli opakovane k orchestrálnym kompozíciám, tam sa však slabiny skladateľovej invencie odhaľovali v násilnej ilustratívnosti a programovej opisnosti a v menšom zmysle pre dramatické projektovanie väčších tektonických plôch. Daňou za nepresvedčivé exkurzy do sveta mohutného symfonického zvuku a rozmerného aparátu sú Očenášove orchestrálne skladby zo štyridsiatych rokov (dva triptychy symfonických básní *Vzkriesenie*, resp. *Môjmu národu*), prípadne kantátové výtvory (*Spev o KSS*, či cyklus štyroch kantát *Proroctvá*) poplatné dobovej ideológii pestovanej po roku 1948.

Očenáš sa už v prvom tvorivom období pokúšal uplatňovať svoje predstavy o idealizovanom svete ľudových rozprávok a povestí v dielach rozmanitých druhov – v kantáte *Margita a Besná* (1937), balete-pantomíme *Na zbojníckom tanci* (1942), orchestrálnej suite *Povesti o rodnom kraji* (1943) a v hudobnoscénickom pásme *Smrť Jánošíkova* (1948). Neskôr hľadal pravdepodobne ich priliehavejšie stvárnenia v úspornejších komorných dimenziách: z hudby baletu-pantomímy *Na zbojníckom tanci* vytvoril dve klavírne suity *Nová jar* (1954) a *Mladosť* (1956), a za klavírnu adaptáciu *Povestí o rodnom kraji* možno považovať aj suitu *Obrázky z bájí* (1957). Tieto cykly predstavujú kaleidoskopicky pestrý sled pôvabných obrázkov inšpirovaných Ondrejovovou epopejou o ľudovom zbojníkovi Lapinovi, o jeho spätosti s idealizovaným svetom malebnej slovenskej prírody, preplnenej tajomnosťou a fantazijnosťou, ale aj o živote plného chlapského vzdoru, zbojníckej voľnosti a živelného temperamentu. Tu sa najnázornejšie potvrdzovala primárna kvalita Očenášovej invencie, tlmočená na báze suitovej aditívnosti, programovo motivovanej výrazovej určitosti, náklonnosti viac k expozičnému načrtávaniu zreteľných náladových okruhov než k ich dômyselnejšiemu evolučnému spracovaniu. Z tohto podhubia vyrástla aj ďalšia suita, *Ruralia Slovaca*, komponovaná roku 1957, určená takému inštrumentálnemu obsadeniu, aké si dovtedy skladateľ nevyskúšal.

Spojenie skupiny sláčikov s komornou zostavou dychových nástrojov (s dominujúcimi klarinetmi) a so zaujímavou spoluúčasťou typicky ľudového nástroja, cimbalu, tiež poukazuje na Očenášovu lásku k rodnému kraju. Pôvodný názov suity znel „Rozlúčka s mladosťou", je tu teda znovu prítomný autobiografický moment, spomienka na prostredie, ktoré skladateľa ľudsky i umelecky poznačilo. Podtituly jednotlivých častí suity – *Chlapská, Spev hrdinu, Junáci, Zbojníci* – evokujú prienik vlastných zážitkov do sveta aktivity odbojných, vzdorných chlapov typu obľúbeného Jerguša Lapina. Spájanie vzdialenej spomienky na skutočnosť s idealizovanou predstavou sa realizuje v hudobne autentickom prostredí štylizovanej hry ľudových inštrumentálnych kapiel zo stredoslovenského prostredia – kde nástrojové obsadenie spája rozmanitosť artikulačne prednesových fines predníkov, spevňovaných harmonicko-rytmickým sprievodom sláčikovej sekcie so zvukom klarinetu a ozvláštňujúcej farby cimbalu.

V rámci úprav a transformácií folklórnych inšpirácii v tvorbe slovenských skladateľov stálo na prvom mieste uplatnenie melodicko-tonálnych štrukturálnych osobitostí v priestore novo cítenej modálnej harmónie, s akcentom na baladicko-meditatívne a idylicko-impresívne výrazové okruhy; rytmicko-metrický pôdorys ľudového tanca zasa viedol k početným adaptáciám vitálne pulzujúceho, či rapsodicky zvlneného po-

hybu v tanečne pointovaných skladbách. K vrstvám vokálneho prednesu a tanečného prejavu prítomného a čerpajúceho z autentických hudobnofolklórnych tvarov sa sporadicky pridružovalo aj štylizovanie hry ľudových inštrumentálnych skupín, charakterizujúcich aj po zvukovo-farebnej stránke rázovité črty jednotlivých regiónov Slovenska. Hoci v náznakoch sa s týmto typom štylizácie stretávame už v tvorbe Viliama Figuša-Bystrého (hudobno-spevná scéna *Pod Poľanou*, 1937), až generácia formujúca sa v tridsiatych rokoch siahla k jeho vedomému využitiu, a to nie náhodou v prepojení so zbojníckou inšpiráciou – napríklad Moyzes v predohre *Jánošíkovi chlapci* (1934) a montáži *Spievajú, hrajú, tancujú* (1938, čo je zreteľná anticipácia neskorších Moyzesových úprav pre SĽUK, z ktorých vzišli najoriginálnejšie Moyzesove adaptácie – *Tance z Pohronia*, 1951 a *Tance z Gemera*, 1955); Ján Cikker v záverečnej časti *Slovenskej suity* (s názvom *Jano, Jano, ty si zbojník*, kde sa z bohatého orchestrálneho tkaniva skladby nápadne vyčleňuje „cigánska hudba z Poník"); Eugen Suchoň v *Terchovských spevoch* (1950); Dezider Kardoš v úpravách východoslovenských spevov a tancov pre SĽUK (1951) a pod. Očenášova *Ruralia Slovaca* – t. j. „slovenský vidiek" – je síce príbuzná s týmto produktívnym okruhom, nemá však črty úžitkovej kompozície. Stavia na stvárnení kantabilných, pohybových a zvukovo-farebných dimenzií ľudového muzicírovania z rodného selčiansko-priechodského stredoslovenského regiónu s dôrazom na írečitosť prejavu, dynamickosť výrazových nuáns, pestrosť a jasnosť kresby – takej blízkej výtvarnému prejavu insitných ľudových umelcov. V týchto kvalitách spočíva hodnota Očenášovej *Ruralie*, dokumentujúcej vrchol dôležitej etapy jeho dozrievania.

Prvá časť suity – *Chlapská* – prezentuje pre skladateľa príznačnú dôveru v aditívne radenú formu na pôdoryse reprízovej trojdielnosti; komorné prostredie ľudového muzicírovania sa zdôrazňuje častým exponovaním sólových sláčikov. Úvodný monológ, pre ktorý vytvára protihlas druhá melódia (Pr. 1), obnažuje Očenášovu citlivosť pre nuansy melodicko-rytmickej variability ľudového inštrumentálneho

Pr. 1



prejavu, charakteristické rytmicky zdrobnené zdvihy i finesy ornamentálneho cifrovania hry predníkov. Dôraz na variabilitu má za následok aj inovačné využitie tzv. flexibilnej diatoniky (termín českého teoretika Jaroslava Voleka), ktorá je príznačná pre melodicko-tonálne štruktúry hudby Leoša Janáčka a Bélu Bartóka. Jej podstata tkvie v tom, že modálne tvary nebazírujú na niektorej zo stupníc (hoci na štrukturálnu dôležitosť mixolydickej stupnice ako jeden zo základov valaskej kultúry, žijúcej v jeho rodnom kraji, Očenáš viac ráz upozorňuje), ale sa viažu na intervalovú variabilitu v rámci modálneho priestoru. Aj aditívnosť tektonického pôdorysu, rapsodická živelnosť a temperament i svieža zvuková faktúra sú činiteľmi, ktoré približujú hudbu *Ruralie* k Janáčkovi. Rapsodicky zvlnený tvar vstupnej myšlienky sa nestráca, ani keď vystupuje v prostredí rytmicky pravidelne pulzujúcom, za spoluúčasti cimbalu ako nástroja, ktorý podporuje rytmickú vrstvu kompozície a neobohacuje melodické varianty (podobne použil cimbal aj Stravinskij). V exponovaní vedľajších myšlienok sa posilňuje efekt synkopicky posunutého sprievodu „kontrášskej" vrstvy a v návrate úvodného melodického nápadu zaujme jeho farebné „tieňovanie" dvojicou flauty a klarinetu, v závere časti zvukovo zosilnené celým nástrojovým zoskupením.

V *Speve hrdinu* zaujme rapsodicky zvlnená melodika, príznačná rubátovým predlžovaním záverov fráz i rytmickými zhusteniami – Pr. 2. Očenáš ju viac ráz využíva tak, aby

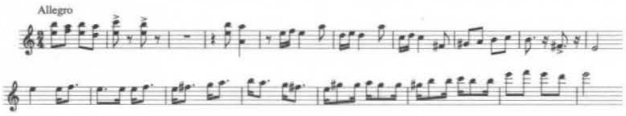
Pr. 2



tvarovo dominovala nad pohybovo pregnantnými ascendenčnými pasážami, sporadicky oživujúcimi základnú elegickú náladu. Jednotlivé varianty intonačných jadier (terciový zdvih a sekundový pokles) sa uplatňujú vo zvukovom prostredí sláčikov. V závere časti sa nepokojná krivka melódie, podporovaná protihlasmi, čiastočne upokojuje v priezračnejšej faktúre, vyúsťujúcej do zvukovo zosilneného monológu, pričom sa zachováva jej rytmická mnohotvárnosť.

Hoci Očenáš zaznamenáva pohybové charakteristiky ľudového tanca v ich lapidárnosti a rytmickej pravidelnosti, pre jeho naturel je príznačné, že sa vyhýba stereotypu, ku ktorému by apoteóza tanečnosti mohla smerovať, preto sa málokedy v jeho faktúre stretneme s ostinatom. Sklon k mnohotvárnosti, ktorá zabezpečuje príslušný kontrast nielen medzi časťami suitového pôdorysu, ale aj v jeho vnútri, sa uplatňuje vo variabilite rytmických motívov, ako ich možno sledovať v tretej časti – Pr. 3 – len ojedinele podporených zmenou

Pr. 3



tempa (v tejto časti ide o krátke lyrické intermezzo). Okrem tohto následného vnútorného dynamizmu sa mnohotvárnosť premieta aj do zaujímavého vrstvenia dvoch nerovnakých pohybov, evokujúcich heterofónnu zvukovosť, ktorú takisto možno identifikovať v ľudovej inštrumentálnej hre. Napríklad motivické jadro *Junákov*, zaujímavé svojou úsečnosťou a repetitívnosťou, zaznievajúce nad figuratívnym pulzom a zosilnené v ďalších hlasoch, osciluje medzi hudbou Janáčka a Stravinského (úzky ambitus, akcentované tóny, zvukové zosilnenia, priezračnosť faktúry). (Pr. 4) Týmito ozvláštneniami, pravdepodobne bez priameho inšpiračného kontaktu so spomenutými skladateľmi, povýšil Očenáš rozmer slovenskej hudby, rastúcej z rozmanito realizovanej adaptácie folklórnych elementov, na vyšší stupeň, dovoľujúci porovnanie

Pr. 4



Očenášových partitúr s tvorbou popredných osobností, reprezentujúcou špecifickú expresivitu neofolklórneho prúdu v európskej hudbe 20. storočia.

Záverečná časť *Regrúti* štylizuje obraz, viažuci sa na odchod dedinských chlapcov na vojnu – spočiatku krátke signály, evokujúce zvolávanie mládencov na nástup, vyústia do pochodového pohybu, navyše konfrontovaného s vrtošivou melódiou, pripomínajúcou ornamentálne figurácie sólových inštrumentálnych úsekov v hre dedinských muzík (Pr. 5). Zvukový rozmer hudby postupne narastá, k vrstve sláčikov sa pripájajú flauty s klarinetmi a vrchol gradácie pointuje lesklý tón dvojice trúbok a lesných rohov s údermi tympanov, kde Očenáš prvýkrát v celej kompozícii „moduluje"



Pr. 5



z komorného prostredia do symfonického plnozvuku, aby monumentálnou pochodovou témou (Pr. 6) zvýraznil slávnostnosť a hrdinskú odhodlanosť „svojich" mládencov. Pochodovosť ako súčasť Očenášovej predstavy radostného a optimistického „zavŕšenia príbehu" (podobne exponoval záver

Pr. 6



symfonickej básne *Slávny návrat* z triptychu *Vzkriesenie*) poukazuje popri originalite *Ruralia Slovaca* aj na to, že napriek spomenutým inovačným postupom, v mnohom priebojným nielen v kontexte Očenášovho vývoja, ale aj v širšom tvorivom profile jeho generácie, sa skladateľ ešte celkom nevzdal klišé programovej ilustratívnosti. Príznačnou črtou pre skladateľov vývoj v desaťročí nasledujúcom po napísaní *Ruralia Slovaca* bolo, že vnútorne sa viac ráz úspešne bránil tomuto klišé, keď jeho hudba – nie náhodou znovu komorná (o. i. *Trio, Fresky, Poéma o srdci, Sláčikové kvarteto č. 2*) – neopisuje, ale intímnym spôsobom vyjadruje nové polohy skladateľovej schopnosti hlbšej a prenikavejšej reflexie.

Ruralia Slovaca sa pri príležitosti premiérového uvedenia na koncerte Slovenskej filharmónie pod taktovkou Ľudovíta Rajtera v januári 1959 stretla s pozitívnym prijatím, oceňovala sa najmä jej „invenčná sviežosť a strhujúci temperament". Napriek týmto kvalitám sa skladba na repertoári objavovala len zriedka, pravdepodobne kvôli nezvyklému nástrojovému obsadeniu. Zaujímavé pre vývojové kontexty slovenskej hudby je, že írečitosť Očenášovej hudobnej reči v *Ruralii* zaujala svetoznámeho dirigenta L. Stokowského, ktorý ju v prvej polovici 60. rokov uviedol v USA.

Pramene:

– partitúra: Bratislava SVKL 1959
– nahrávka: Slovenská filharmónia, L. Slovák, Supraphon 5862; Symfonický orchester bratislavského rozhlasu, O. Lenárd OPUS 9110 1238

Literatúra:

FIŠER, J.: *Andrej Očenáš.* Bratislava SVKL 1955

VAJDA, I.: *Ruralia Slovaca Andreja Očenáša.* In: *Hudební rozhledy* 13, 1960, s. 195–197

HRUŠOVSKÝ, I.: *Andrej Očenáš.* In: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch.* Bratislava, ŠHV 1964, s. 286–300

KRESÁNEK, J.: *Tvorba Andreja Očenáša.* In: *Úvahy o hudbe.* Bratislava Panton 1965, s. 196–203

CHALUPKA, Ľ.: *Vývoj po roku 1945.* In: *Dejiny slovenskej hudby* (ed. O. Elschek). Bratislava, ASCO 1996, s. 273–341

FALTIN, P.: *Slovenská hudobná tvorba po roku 1956.* In: *Slovenská hudba* 23, 1997, č. 3-4, s. 175–210

ELSCHEK, O.: *Slovenská hudba medzi minulosťou a dneškom.* In: *Slovenská hudba 23,* 1997, č. 3–4, s. 211–233

PALOVČÍK, M.: *Andrej Očenáš.* In: *100 slovenských skladateľov.* Bratislava, NHC 1998, s. 90–93

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

STRAVINSKIJ STÁLE AKTUÁLNEJŠÍ

Igor Stravinskij dnes patrí medzi najfrekventovanejších skladateľov nielen spomedzi svojich kolegov z 20. storočia. V dramaturgii najvýznamnejších svetových hudobných inštitúcií sa čoraz viac objavujú osobitné cykly, resp. festivaly venované jeho tvorbe. V rámci jesenného festivalu v Turíne (Settembre Musica 2000) odznelo skladateľových 26 diel. V marci tohto roku v Kansas City realizovali v spoločnom projekte štyroch najvýznamnejších hudobných inštitúcií rozsiahle podujatie, zahŕňajúce koncerty, baletné predstavenia, rodinné a edukačné programy, sympóziá a prednášky za účasti najvýznamnejších muzikológov – expertov na tvorbu Igora Stravinského.

Vo februári a marci t. r. bol na programe Los Angeles Philharmonic pod taktovkou Esa-Pekka Salonena Stravinského festival a s časťou tu uvádzaného programu orchester vystúpil aj v newyorskom Lincolnovom centre. Tu, v Lincoln Center, od marca do mája prebieha séria podujatí – koncerty, zriedkavé filmy a sympózium o tvorbe I. Stravinského. V rámci tohto podujatia uvedú aj novú verziu Stravinského *Petrušku* v podaní bábkara Basila Twista.

Aj newyorská Carnegie Hall venovala vo februári a marci t. r. osobitný cyklus tvorbe Igora Stravinského (Focus on Igor Stravinsky). Stravinskij je okrem toho jedným z „najtancovanejších" skladateľov. V marci t. r. prezentoval Holandský balet Stravinského festival s klasickými choreografiami Balanchina a Nižinského, ako aj s prezentáciou nových choreografií Krzysztofa Pastora a Wayne Eagla... *Svätenie jari* je v súčasnosti k dispozícii v choreografiách Nižinského (pôvodná choreografia), Bauschovej, Béjarta, MacMillana, Neumeiera a Tetleya, ďalej v radikálnych verziách P. Taylora a M. Clarka. Novú verziu tohto baletu pripravuje berlínska Štátna opera v choreografii Angelina Preljocaja.

SYMFÓNIE DYCHOVÝCH NÁSTROJOV Igora Stravinského vyšli nedávno v korigovanej originálnej verzii z roku 1920. Pôvodné vydanie tohto diela obsahovalo aj verziu z roku 1947 a umožnilo vzrušujúce porovnávanie Stravinského dvoch názorov na toto dielo. Editorom nového aktuálneho vydania verzie z roku 1920 je Robert Craft, ktorý použil popri autorskom rukopise aj skladateľove korektúry posledných obťahov z pripravovanej tlače diela z roku 1930, ktoré však v tejto tlači neboli zohľadnené.

(PODĽA B&H – LA)

HÖRGÄNGE 2001 – CERHA 75

FRIEDRICH CERHA (1926, Viedeň) študoval kompozíciu a hru na husliach na Vysokej hudobnej a dramatickej škole vo Viedni, germanistiku, hudobnú vedu a filozofiu na Viedenskej univerzite. Od roku 1956 sa zúčastňoval na Prázdninových kurzoch v Darmstadte ako skladateľ i huslista. Roku 1958 založil s Kurtom Schwertsikom legendárny súbor „die reihe", ktorý ako prvý začal v Rakúsku uvádzať Novú hudbu a ktorému sa čoskoro podarilo urobiť z Viedne (po Paríži, Kolíne a Darmstadte) významné centrum hudobnej avantgardy. Začiatkom 60. rokov dospel Cerha v skladbách *Mouvements pre komorný orchester, Fasce* pre orchester a *Spiegel-Zyklus* pre orchester a mg pás k individuálnemu hudobnému výrazu, reagujúcemu, podobne ako diela ďalších vo Viedni žijúcich skladateľov Ligetiho a Haubenstocka-Ramatiho, na určitú opotrebovanosť darmstadtského serializmu. Niekedy sa títo traja autori zvyknú označovať ako tretia viedenská škola. V rokoch 1959 až 1988 pôsobil Cerha pedagogicky na viedenskej Hochschule für Musik, roku 1960 sa začal profilovať aj ako dirigent so zameraním na Novú hudbu – spolupracoval s najvýznamnejšími svetovými inštitúciami a festivalmi, popri Madernovi, Boulezovi a Gielenovi patril k najžiadanejším európskym dirigentom Novej hudby. Roku 1962 sa začala jeho 15-ročná práca na dokončení 3. dejstva Bergovej opery *Lulu*, ktorá umožnila prvú kompletnú premiéru opery v Paríži roku 1978 pod vedením Pierra Bouleza. Týmto činom Cerha upriamil na seba pozornosť svetovej hudobnej verejnosti. V jeho vlastnej kompozičnej tvorbe dochádza v rokoch 1970–1990 k zmene orientácie smerom k postmoderne – vznikli „antiexpresionistické" opery *Baal, Der Rattenfänger*, komorné diela *Keintate I-II, Eine Art Chansons, 2. sláčikové kvarteto*, kde počuť vplyvy mimoeurópskych hudobných kultúr. V 90. rokoch pokračuje v týchto tendenciách, zameriavajúc sa viac na polyrytmickú a polymetrickú štruktúru skladieb (*Impulse pre orchester, Violončelový koncert*). V súčasnosti pracuje na opere *Der Riese vom Steinfeld*, a to na objednávku viedenskej Štátnej opery.

FRIEDRICH CERHA: *EIN NETZWERK.* 28. zväzok série monografií o skladateľoch 20. storočia „Komponisten unserer Zeit" (v posledných rokoch tu o. i. vyšli monografie o Ligetim a Logothetisovi) v edícii Österreichische MUSIKZEITedition, vo vydavateľstve Laifite. Ide o výber Cerhových prednášok a článkov (niektoré z nich sú publikované po prvý raz) k témam kultúrnej kritiky, hudobnej pedagogiky, vlastnej tvorby a druhej viedenskej školy, ktoré redakčne zostavila manželka Irina Cerhová.

Viedenský festival súčasnej hudby „Hörgänge", zameraný predovšetkým na tvorbu rakúskych alebo v Rakúsku pôsobiacich skladateľov, slávil v marci 10. výročie. Motto tohtoročného festivalu „palimpsest" (pergamenový rukopis viackrát popísaný po zmytí staršieho textu) vyjadruje skutočnosť „dnešnej životnej kultúry, ale aj dnešnej kompozičnej praxe: permanentným hromadením a disponibilnosťou historického materiálu sa v pozadí nášho života vytvorila neprehliadnuteľná a neodstrániteľná historická fólia. Neustále sme konfrontovaní záplavou informácií, prichádzajúcich z všade prítomných masmédií... " Preto aj v Hörgänge 2001 išlo hlavne o určenie súradníc vzťahu medzi skladateľom a jeho „materiálom". Festival sa konal v dňoch 9. – 23. marca vo viedenskom Konzerthause a po prvýkrát aj v novootvorenom Klangtheater ORF.



FOTO ARCHÍV

F. CERHA

V rámci 21 podujatí boli v centre dramaturgickej pozornosti skladby Wolframa Schuriga a Beata Furrera, ktoré sa mali intenzívne dotýkať idey „palimpsest". Zo 60 uvedených diel bolo 25 premiér, teda takmer polovica (porovnaj s festivalom Nová slovenská hudba) – napríklad diela Christiana Ofenbauera, Johannesa Kalitzkeho, Michaela Jarrella, Nadera Mashayekhiho, Gerharda E. Winklera, spoločné dielo skladateľskej skupiny Gegenklang. Konali sa 3 autorské portréty, 2 orchestrálne koncerty (symfonický orchester viedenského a ľubľanského rozhlasu), bol i koncert študentov kompozície zameraný na tvorbu pre deti a mládež. Odzneli tiež diela Arnolda Schönberga/Ferruccia Busoniho, Friedricha Cerhu, Giacinta Scelsiho, Iannisa Xenakisa, autorský koncert Pierra Bouleza. O tom, že Viedeň udržuje krok s dobou, svedčili multimediálne večery – vizualizácia diela „work in progress" Maxa Branda: *Die Astronauten*, live-video-performance „rote zone", dve predstavenia live-electronic-computer-video v Klangtheater ORF. Úroveň festivalu zabezpečovali aj kvalitné domáce a zahraničné súbory – Klangforum Wien, Ensemble Recherche, Ensemble Modern. Za zmienku stojí, že festival bol pomerne prístupný (v prípade záujmu) aj pre našincov – študent by zaplatil za generálny pas 480 šilingov.

Osobne som sa zúčastnil na dvoch podujatiach (14. marca v Konzerthause), venovaných 75. narodeninám **Friedricha Cerhu**. Na popoludňajšej prezentácii Cerhovej knihy *Ein Netzwerk* sa Heinrich Schiff zhováral s autorom, ktorý následne čítal úryvky zo svojej novej knihy. Na večernom orchestrálnom koncerte s názvom „Cerha 75" zazneli dve diela jubilujúceho skladateľa a kompozície od európskych skladateľov strednej generácie M. Jarrella, M. Lindberga a A. Mássona.

Koncert vo Veľkej sieni Konzerthausu bol skutočným zážitkom kvalitnej hudby 20. storočia v kvalitnej interpretácii viedenského **Rozhlasového symfonického orchestra** pod taktovkou fínskeho dirigenta **Petri Sakariho**. Úvodom zaznelo Cerhovo *Monumentum für Karl Prantl* pre veľký orchester (1988) venované sochárovi Karlovi Prantlovi k 65. narodeninám. V deviatich častiach diela sa striedajú charakteristiky Prantlových tvorivých období s meditáciami. V štrukturálne spletitom hudobnom diele dokázal Cerha vytvoriť zaujímavé zvukové plochy, i keď miestami boli príliš inšpirované messiaenovským vtáčím spevom.

Druhá Cerhova kompozícia – 5-časťový *Koncert pre violu a orchester* (1993) – ma až tak neoslovila; akokoľvek to Cerha v sprievodnom texte bulletinu zdôvodňoval, v mnohom mi iba epigónsky pripomínala Bergov *Husľový koncert* – minimálne svojím konvenčným dode-

kafonickým materiálom, usporiadaným do konsonantných akordov, ako aj chorálom v poslednej časti. Švajčiarsky violista **Jürg Dähler** však podal výborný výkon (výrazový i technický), občas rušený zlozvykom glissandového doťahovania dlhých tónov.

V druhej časti koncertu zaznela premiéra tretej verzie diela vo Viedni žijúceho a pedagogicky pôsobiaceho skladateľa Michaela Jarrella (1958) *Koncert pre bicie nástroje a orchester „...un long fracas somptueux de rapide céleste..."* (2001) – „work in progress", podobne ako viaceré autorove diela. Už od prvého tónu vytryskla hudba ako láva a prinášala v porovnaní s Cerhovými dielami úplne odlišný, až cholerický výrazový svet, bohatý na množstvo náhlych zmien. Zo šiestich hráčov na bicích nástrojoch iba jeden má postavenie sólistu – bol ním mladý francúzsky hráč **Florent Jodelet**, výborne interpretujúci svoj náročný part.

Nasledovala *Marea pre orchester* (1990) od čoraz známejšieho fínskeho skladateľa Magnusa Lindberga (1958), ktorá je súčasťou orchestrálnej trilógie. Lindbergova hudobná reč je veľmi drsná, založená na krajnom využití možností seriálnych techník, no v okamihu, keď sa to zdá byť už neúnosné, skladateľ prekvapí nečakaným nápaditým efektom. Vskutku zaujímavé dielo.

Na záver koncertu zaznelo dielo *Rún pre orchester* (1994) od islandského autora Askella Mássona (1953), vychádzajúce zo starej tradície islandských básnikov, ktorí vyrývali svoje verše do dreva. Másson sa snažil preniesť túto techniku do štruktúry a zvuku skladby, čo sa prejavovalo akousi zvláštnou prírodnou rituálnosťou, ktorú viedenské publikum v naplnenej sále ocenilo dlhotrvajúcim potleskom .

V súvislosti s koncertom „Cerha 75", ale aj s celým festivalom Hörgänge 2001 mi často napadali spojitosti s našou Novou slovenskou hudbou – u Rakúšanov je napríklad zaujímavá konfrontácia skladieb domácich autorov so zahraničnými dielami, takisto veľmi oceňujem ucelené dramaturgické zameranie festivalu, ktoré sleduje zvolenú tému („palimpsest"), čo nášmu festivalu domácej tvorby chýba. Sú to dôležité detaily, schopné pritiahnuť nedôverčivé publikum a zatraktívniť festival, inak zrejme odsúdený na slabú návštevnosť. O tej sa vo Viedni hovoriť nedalo napriek tomu, že kultúra je aj na ich pomery drahšia ako u nás.

PAVOL ŠUŠKA

HUDOBNÁ JAR V BUDAPEŠTI

Bohatstvo a rozmanitosť podujatí radí **Budapeštiansky jarný festival** (jeho 21. ročník sa konal od 16. marca do 1. apríla) do triedy megafestivalov: v hlavnom meste sa uskutočnilo 150 podujatí od koncertov symfonickej hudby cez jazz a folk až po film, divadelné predstavenia a výstavy.

Impozantná bola ponuka symfonických, resp. komorných orchestrov: na festivalových pódiách vystúpili všetky budapeštianske orchestre – Budapeštiansky festivalový orchester pod taktovkou Iványa Fischera, Národní filharmonici s dirigentmi Zoltánom Kocsisom a Péterom Eötvösom, Symfonický orchester Maďarského rozhlasu pod vedením Tamása Vásáryho, Symfonický orchester MATÁV pod vedením Alexandra Dmitrieva, Orchester Budapeštianskej filharmonickej spoločnosti s dirigentom Rico Saccanim a Komorný orchester Ferenca Liszta spolupracoval s Mstislavom Rostropovičom. Pestrú paletu tvorili hosťujúce orchestre: Orchester Mannheimskej opery pod taktovkou Ádáma Fischera, Moskovský filharmonický orchester s Jurijom Simonovom, Berlínsky symfonický orchester pod vedením Eliahu Inbala, ďalej Pražský komorný orchester a Israel Camerata Jerusalem.

Z komorných koncertov možno spomenúť len niektoré: klavirista Gergely Bogány zahral v pamätnom dome Bélu Bartóka program, ktorý sám skladateľ zahral v januári 1904 v prešporskom Župnom dome. András Keller a Gábor Csalog uviedli komplet Beethovenových sonát pre klavír a husle, ďalej o. i. hosťovali Lazar Berman, súbor Amadinda, Ensemble InterContemporain, Bartókovo kvarteto...

V Yblovom paláci Štátnej opery hosťoval operný súbor z Mannheimu (*Tristan a Izolda*), Bartókov *Hrad kniežaťa Modrofúza* dostal novú javiskovú podobu, a v Erkelovej opere spievali Éva Martonová a Andrea Rostová. Budapeštianska Komorná opera uviedla Händelovu operu *Orlando*, medzi hosťujúcimi spevákmi sa objavili mená ako Dennis O'Neill a Fiorenza Cossottová. Ojedinelým tanečným podujatím pri príležitosti bartókovského výročia bolo uvedenie pantomímy *Podivuhodný mandarín* v desiatich javiskových podobách v podaní zahraničných súborov pod názvom Festival mandarínov.

Z letmo načrtnutej programovej ponuky som mal možnosť zúčastniť sa na podujatiach prvých štyroch festivalových večerov. Komorný orchester Ferenca Liszta uviedol Bachovu orchestrálnu *Suitu D dur* BWV 1068 a Mozartovu *Symfóniu D dur* KV 504 (Pražskú). Uprostred programu zahral Mstislav Rostropovič Haydnov *Koncert pre violončelo a orchester C dur* a na záver Čajkovského *Variácie na rokokovú tému*. Orchester Ferenca Liszta patrí ľahkosťou, perfektnosťou a elegantnou jemnosťou svojej interpretácie k svetovej špičke a bol rovnocenným partnerom sólistu. Rostropoviča som počul v Prahe pred štyrmi rokmi, keď ma očaril interpretáciou Šostakoviča a Dvořáka na svojom ušľachtilo znejúcom nástroji z roku 1711. Teraz, opäť počúvajúc jeho priam nadpozemskú zvukovú krásu, som si uvedomil a ocenil jeho vycibrenú prispôsobivosť, ktorou sa naladí na obsahový svet diel úplne odlišných štýlov a charakterov.



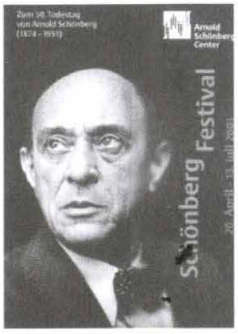
FOTO ARCHÍV

M. ROSTROPOVIČ

Mannheim – mesto dôverne známe z dejín hudby – sa prezentoval dvoma predstaveniami Wagnerovej hudobnej drámy *Tristan a Izolda* a symfonickým koncertom, na ktorom zaznela Mahlerova 7. *symfónia*. Inscenácia Wagnerovho diela pochádza z roku 1982, teraz ju obnovil režisér Harry Kupfer. Jeho práca, bez stôp extravagancie, je vynikajúca vďaka dôsledne premyslenej koncepcii vedenia postáv a modelovania ich charakterov. Scéna – Wilfried Werz – vyžaruje atmosféru, a len v 2. dejstve mi prekážal nádych gýčovitosti. Spevácky tím: Wolfgang Neumann (Tristan), Milan Michailov (Marke), Jane Casselannová (Izolda), Thomas Jesatko (Kurwenal), Peter Bording (Melot), Lioba Braunová (Brangäna) – nepatrí do sféry svetových špičiek (hoci Brangäne v podaní L. Braunovej som tlieskal aj v Bayreuthe) – ale je to výborne stmelený a vyrovnaný kolektív, tlmočiaci Wagnerov „hymnus lásky" na znamenitej úrovni. Na čele predstavenia stojí nový mannheimský generálny hudobný

(Dokončenie na str. 19)

Schönberg Festival



Z iniciatívy Arnold Schönberg Centra a vďaka spojeným silám rakúskych (viedenských) inštitúcií sa pri príležitosti 50. výročia úmrtia Arnolda Schönberga koná od 20. apríla do 13. júla festival venovaný tvorbe tohto veľkého klasika európskej hudby 20. storočia. Rozsiahleho programu tejto doteraz azda najväčšej prezentácie Schönbergovej tvorby na rakúskej pôde sa ujali významné rakúske a zahraničné symfonické orchestre, komorné súbory aj sólisti. Dramaturgia popri autorských koncertoch veľmi inšpiratívne a voľne konfrontuje diela Schönbergove s tvorbou jeho súčasníkov, ďalej s tvorbou ním ovplyvnenou, ale aj s celou paletou jeho predchodcov počnúc hudobným barokom. Popri Schönbergových známych kľúčových dielach zaznie aj rad zriedkavo uvádzaných kompozícií, medzi ktoré patria piesne, kantáty, ódy, ale dôjde aj na scénické čítanie jeho hry *Der biblische Weg*. Súčasťou festivalu sú aj prednášky, round table, workshopy a výstava Arnold Schönberg v Amerike.

Info: www.schoenberg.at

Wiener Festwochen 2001

Wiener Festwochen je širokospektrálny viedenský kultúrny festival, založený roku 1961. Od svojho vzniku je podujatím otvoreným, prezentujúcim avantgardu, experiment, alternatívne formy najmä v oblasti divadla. Popri vlastných produkciách, koprodukciách a hosťovaniach zahraničných produkcií združuje festival viedenských usporiadateľov, ktorí svojimi vlastnými programami prispievajú k vzrušujúcej pestrosti a nevšednosti programu. V oblasti hudobného divadla ponúka festival tohto roku v Theater an der Wien dve mimoriadne inscenácie. Jednou z nich je svojho času superavantgardná opera *Intolleranza* od Luigiho Nona v senzačnej produkcii Združených divadiel mesta Köln. Vykorisťovanie, násilie, vzťah k menšinám, xenofóbia, neofašizmus, obchod s ľuďmi – to sú ústredné motívy, ktoré dodávajú dielu mimoriadnu, i dnes vysoko aktuálnu politickú razanciu... Vlastnou festivalovou produkciou v kooperácii s viedenskou Volksoper bude premiéra opery mladého rakúskeho skladateľa Christiana Ofenbauera *SzenePentesileaEinTraum* (1999-2000)... Tretie hudobnodramatické dielo uvedené v Theater an der Wien na tohtoročnom festivale je Mozartova *Figarova svadba* v produkcii milánskej La Scaly a v kooperácii s Ravennským festivalom... V koprodukcii s Helsinským festivalom a v spolupráci so Schönberg Centrom vo Viedni uvedú v Odeone na jednom večere Schönbergovu jednoaktovku *Erwartung* a duševnú drámu Salvatore Sciarrina *Lohengrin*. Taktiež v Odeone bude premiéra Haydnovej opery *Die Feuersbrunst* (Požiar) v koprodukcii s operou a s bábkovým divadlom v Halle... Mimoriadnou atrakciou bude nesporne produkcia Kunku opery, majstrovské dielo z obdobia dynastie Ming *Mudan Ting* (1598) v 55 scénach, na ktorej realizáciu vo Viedni sú potrebné tri večery.

V spolupráci s Wiener Festwochen sa pripravovuje aj Schönberg Festival. (LA)



Súčasťou Wiener Festwochen je **Internationales Musikfest** – Medzinárodná hudobná slávnosť, ktorú od roku 1947 striedavo organizujú Musikverein a Konzerthaus – dve najsilnejšie a najvýznamnejšie viedenské hudobné inštitúcie. Tohto roku je touto úlohou poverená Spoločnosť viedenského Konzerthausu. Organizátori tohto hudobného festivalu od jeho založenia dbali na tematizovanie jednotlivých ročníkov. Spomedzi mnohých spomenieme témy Faustovská postava v hudbe, Gustav Mahler (touto témou festivalu roku 1967 sa začala veľká mahlerovská renesancia), Vojna a hudba, Romantizmus v hudbe – hudba v romantizme a pod.

Tohto roku spája okolo 60 podujatí spoločný názov „Unterwegs", teda „cestou" či voľnejšie „v pohybe", napĺňajúc ho princípom pohybu, mobility... Do tejto témy sa ľahko vmestia Mendelssohnova *Talianska symfónia*, Straussova *Alpská symfónia* a *Don Quijote*, Schumannovo oratórium *Der Rose Pilgerfahrt* (Púť ruže), Händelovo oratórium *Israel v Egypte*, Berliozov *Harold v Itálii*, Schönbergov *Mojžiš a Áron* (mimochodom v spolupráci so Schönbergovým festivalom). Netreba zvlášť zdôrazňovať, že do Viedne v ešte hustejšej frekvencii ako v „bežnej" sezóne putujú svetové interpretačné špičky ako Pollini, Hampson, Fischer-Dieskau, Schiff, Nagano, Eschenbach, Isserlis, Tretiakov, Bylsma a desiatky ďalších.

Jazz, crossover projekty, kultové skupiny poukazujú na širokospektrálne chápanie pojmu hudba.

Od samého počiatku stála v centre záujmu usporiadateľov aj hudba súčasná, ktorá v tomto období bola na programe častejšie ako v „bežnej" koncertnej sezóne: pravidelne tu zaznievali premiéry či prvé predvedenia najväčších svetových skladateľských osobností ako boli, resp. sú Nono, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Lutoslawski, Penderecki... Mierny úbytok hudby dneška z festivalového programu v súčasnosti vysvetľujú organizátori stále stúpajúcim počtom špeciálnych podujatí venujúcich sa moderne, resp. súčasnej hudbe (aj súbežne s tohtoročným festivalom prebieha festival venovaný tvorbe Arnolda Schönberga pri príležitosti 50. výročia jeho úmrtia).

(LA)

Osterklang Wien

V prvej polovici apríla (7. – 16. apríl) sa vo Viedni koná veľkonočný hudobný festival, ktorý sa zo skromných začiatkov pred niekoľkými rokmi vyvinul v atraktívne podujatie s jarnou/veľkonočnou témou. Dramaturgickými ťažiskami programu boli *Veľkonočné oratórium* J. S. Bacha, *Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži* od J. Haydna, *Kristus na Olivovej hore* od L. v. Beethovena, *La resurrezione* od G. F. Händela, Mahlerova *2. syfmónia*, ale aj Stravinského *Svätenie jari*, neodmysliteľný koncert z tvorby rodiny Straussovcov, *Missa criolla*... Štátna opera prispela uvedením Wagnerovej opery *Parsifal* a Pfitznerovým *Palestrinom*. Medzi účinkujúcimi boli popri Viedenských filharmonikoch a Viedenských symfonikoch aj Orchester Mariinského divadla zo Sankt Peterburgu, Kremerata musica, Camerata Salzburg, Concentus musicus a ď.

V centre mesta sa počas celého festivalu už po štvrtýkrát konal „Anjelský chodník" – projekt, ktorý hrou svetla a hudby oživuje známe, neznáme a nepovšimnuté architektonické prvky na sochách kamenných anjelov mesta. Svetelné inštalácie boli sprevádzané hudbou od klasickej avantgardy až po súčasnú hudbu.

(LA)

KONCERTY

slovenská filharmónia

Keď som si prečítal mená skladateľov, ktorých diela tvorili program abonentných koncertov **8. a 9. marca** (Bloch, Korngold, Rachmaninov), uvedomil som si že i keď pochádzali z rôznorodých kultúr a krajín (Švajčiarsko, Rakúsko, Rusko) spája ich spoločné osudové puto: emigrácia a spoločné prístrešie Spojených štátov amerických. Každý z nich vyoral svoju brázdu na kontinente, ktorý sa stal ich novým domovom.

Ernsta Blocha máme v živej pamäti z minuloročných BHS. Tak ako vtedy, i tentoraz sa nám prihovoril nevšednou hudbou. *Shelomo*, hebrejskú rapsódiu, sme si vypočuli v podaní SF s ruským dirigentom **Alexandrom Dmitrievom** a anglickým violončelistom **Robertom Cohenom**. Osobitné postavenie violončela v tejto kompozícii je v hudobnej literatúre celkom ojedinelé. Pokiaľ sa viem rozpamätať, okrem *Sheloma* azda len *Kol Nidrei* kladie violončelistu do postavenia predspeváka, či synagogálneho kantora, ktorého spev je modlitbou a modlitba spevom. Cohen pochopil, že pod hudobným rozprávaním violončela, pod „odtajnenými" hudobnými frázami, ktoré sú zakliate do paleografických znakov zvitkov, je viac než hudba. Je to rozhovor s Pánom Nekonečna, ktorého meno sa nevyslovuje... Blochova rapsódia má však i vznetlivé momenty. Symfonické, búrlivé, vychádzajúce z atmosféry modliaceho sa zhromaždenia, kde sa monológ mení na dramatický rozhovor s výčitkami, prosbami, otázkami – jednoducho s celou emocionálnou škálou prežívanou človekom. Cohenov výrazový register je celkom ojedinelý: šeptom vyslovované kĺzavé chromatické mezzotetrachordy, náznaky štvrťtónov, žalostné plačlivé nárekы... (Ako kuriozitu uvediem, že i meno Cohen je v uvedených súvislostiach viac než symbolické: v hierarchii izraelských rodov je Cohen ten, čo je v modlitebni prvý „vyvolaný" k tóre...)



FOTO ARCHÍV

R. COHEN

Žasol som nad úrovňou ruského dirigenta A. Dmitrieva, nad tým, čo všetko dokázal z orchestra vyčariť. Blochovej hudbe porozumel zázračne.

Ďalší, tentoraz rakúsky emigrant **Erich Wolfgang Korngold** a jeho *Koncert pre violončelo a orchester C dur* op. 37 sa s celým svojím duchovným odkazom stratil v prepadlisku zabudnutia. Jeho meno bolo uvedené aj v lexikóne nežiaducich autorov (*Lexikon Der Juden in der Musik*) z roku 1941. Korngold sa ako pravý Viedenčan narodil v Brne, podobne ako jeho otec Július, znamenitý viedenský hudobný kritik. Cohenova interpretácia ma opäť utvrdila v názore, že o budúcnosť tohto diela sa netreba obávať, najmä ak je v rukách takýchto veľkých interpretov. Cohen a Dmitriev podčiarkli nielen priezračnú koncertantnosť hudby, ale i svojské koketovanie Korngoldovej kompozičnej reči s hollywoodskou filmovou hudbou; v jeho koncerte sa tento „slovník" objavuje – ale v polohách tvorivej transformácie. Dmitriev je majstrom objavovania vnútorných súvislostí hudby. Je majstrom zladenia farieb hudobných nástrojov, vie dávkovať dynamickú aj dramatickú kresbu orchestra a práve preto bol pod jeho rukami Korngold objavený. V takejto interpretácii sa toto dielo môže dostať medzi najfrekventovanejšie koncertantné violončelové diela.

V poradí tretím veľkým svetobežníkom, zaradeným do programu, bol **Sergej Rachmaninov**. Jeho poéma pre sóla, zbor a orchester *Zvony* op. 35 na text E. A. Poea je rovnako nesmrteľná ako jeho klavírna tvorba. Tak ako každý veľký zjav, i Rachmaninov sa tu vyrovnáva s údelom človeka na tejto zemi. Súzvučne s veľkou poéziou spieva o živote a smrti. Je to výkrik do tmavej noci, do neznáma. Ak mal ruský dirigent dokonale prečítaného Blocha a Korngolda, nemusím ani zdôrazňovať, ako hlboko prenikol do vízie S. Rachmaninova. Rozpoznal význam každej noty, každej pomlčky. Znamenite pripravený zbor sa stal v jeho vízii búrlivým živlom, orchester paletou najrozmanitejších farieb. Zo sólistov najpresvedčivejšie vyznel priezračný zvonivý soprán **Adrieny Kohútkovej**, ako aj dramatický, výrazovo presvedčivý barytón **Sergeja Tolstova**. Žiaľ, tenor **Gurgena Ovsepiana** sa niesol len v jednej výrazovej rovine, i keď by sa bolo žiadalo hľadať plastickejšie vykreslenie.

Z koncertu som odchádzal s presvedčením, že dramaturgia tentoraz objavne načrela do nedávnej minulosti. Bol to prekrásny zážitok.

IGOR BERGER

(Dokončenie zo str. 17)

riaditeľ Ádám Fischer, ktorý dirigoval aj Mahlerovu symfóniu – a to všetko bez partitúry! Kvalitne, vrúcne znejúci orchester pod jeho taktovkou podal v oboch prípadoch strhujúci výkon. Kým u Wagnera som cítil akési naladenie na eruptívnu dramatickosť tmavobordovej farby Wilhelma Furtwänglera, u Mahlera som ocenil markantne izolované charaktery dvoch turbulentných krajných častí a priam mystickej trojice stredných častí, kvôli ktorým dostala symfónia epiteton ornans „piesne noci".

Zoltán Kocsis pred niekoľkými rokmi prevzal orchester (niekdajší Állami Hangversenyzenekar, dnes Národní filharmonici), na čele ktorého stáli kedysi János Ferencsik a Ken Ichiro Kobajashi. Po ich odchode nastal kvalitatívny pokles výkonu orchestra, ktorý nového šéfa nemohol uspokojiť. Koncom predchádzajúcej sezóny však zorganizoval previerku všetkých hráčov pred porotou s medzinárodnou účasťou, ktorá otriasla životom orchestra a ktorej cieľom bolo umožniť vytvorenie kvalitného tímu formovateľného podľa jeho vlastných požiadaviek a predstáv. Dnes sa v tejto novej podobe rodí orchester s ambíciami postúpiť medzi najlepšie európske telesá. O týchto ambíciách svedčil aj koncert, na ktorom zaznela predohra k Wagnerovej opere *Blúdiaci Holanďan*, Mahlerove *Piesne potulného tovariša* a Straussova *Alpská symfónia*. Pôžitok z vyrovnaného zvuku orchestra narušil iba neadekvátny výkon hosťujúceho barytonistu Martina Kränzleho.

JOZEF VARGA

Program abonentných koncertov **22. a 23. marca** bol zostavený z tvorby skladateľov, ktorí stáli na prahu romantizmu: Schubert, Chopin, Mendelssohn. Úvodná *Rosamunda*, predohra k 1. dejstvu scénickej hudby Franza Schuberta D 797 naznačila prednosti i slabiny hosťujúceho dirigenta **Arthura Fagena**. Fagen postavil svoju víziu na perfektnom technickom zvládnutí hudby a na pohrávaní sa s detailom. Každá fráza, každá drobnosť mu bola „zámienkou" k hravej brilantnosti. Bol to, obrazne povedané, seriál drobných prskaviek. Dirigent sa napríklad pohrával so zámenou prízvučných a neprízvučných dôb. Chcel byť svojský, chcel upútať, vniesť do Schubertovej hudby nové drobné prekvapenia – a orchester veľmi citlivo reagoval. Unikal mu však celostný pohľad na Schuberta – brilantnosť zvíťazila nad poetickosťou a čaro viedenského idylického romantizmu pohltila výbušnosť detailu, sila okamihu. V *Rosamunde* mi teda chýbala vízia celostného uchopenia hudby a hlavne rozkvitnutá jarná Viedeň – veď to je Schubert.

Po Schubertovi zaznel Chopin. Jeho *Koncert pre klavír a orchester f mol* č. 2 op. 21 sme si vypočuli v podaní klaviristky **Eleonóry Škutovej**. Plne sa stotožňujem s chápaním tohto výkladu Chopina. Netreba ho prepoetizovať, násilne prebásňovať. Všetko je v hudbe vypovedané. Chopina treba predovšetkým vyspievať (v niektorých jazykoch sa nepoužíva slovo hrať, ale spievať...). Čo mi teda chýbalo u sólistky, bol spev na klavíri. Predovšetkým v kantilénach, no ešte výraznejšie v pasážových úsekoch. Upozorňovali na to už veľké klaviristické legendy v 20. storočí, že tajomstvo, sila a krása prstových pasáží je predovšetkým v ich hlbokej preduchovnenosti. Sú vlastne pokračovaním kantilény. Lenže u Škutovej, povedzme, zaznela kantiléna a z nej odvodená fioritúra či pasáž vyzneli asi tak, ako keby zhaslo svetlo. Intenzita spevu sa prelomila a pasáž už nebola perlivým strapcom, čipkou kantilény, ale tichou harmonickou skrumážou. Preto zdôrazňovali velikáni klavírnej interpretácie potrebu sily v prstoch. U Chopina musia byť pasáže zvlášť zvonivo vyspievané, aby dostali striebristý lesk. Pomalá časť koncertu – *Larghetto* – patrí k najdramatickejším úsekom, ktoré Chopin vo svojom odkaze zanechal. Akési zvláštne klavírne recitatívo, ktoré prichádza ako blesk z neba. Je to možno predtucha smrti – no v interpretácii to takto nezarezonovalo. Žiaľ, i orchester bol miestami prisilný. Treba si uvedomiť, že v Chopinových koncertoch je klavír kráľom. V záverečnej brilantnej a dramaticky výbušnej časti mal klavír zvukovo dominovať. No na gradáciu akoby nebolo síl. Objavili sa i technické prehrešky, malé vykoľajenia... atď. No napriek spomínaným výhradám Škutovej Chopina akceptujem. Po práci na detailoch sa interpretácia dostane na novú rovinu.


FOTO ARCHÍV

E. Škutová

Azda najpresvedčivejšie vyznela *Symfónia č. 3* a mol op. 56 „Škótska" F. Mendelssohna Bartholdyho. Fagen bol v tejto hudbe najpresvedčivejší, hoci aj tu prevažoval pohľad na detail, na hravosť okamihu, na brilantnú roztopašnosť. Jeho gesto je čitateľné, výrečné a svoju koncepciu vie preniesť na všetkých členov orchestra. Osobitosti Schubertovej a Mendelssohnovej hudby sme však z tejto interpretácie nevyčítali. Prienik do jej duchovnej podstaty nebol odtajnený. Zdá sa však, že to sú už tie najväčšie interpretačné méty.

IGOR BERGER

Koncerty v Mirbachu

Albrechtovo sláčikové kvarteto (Zuzana Paštéková a Andrea Illéšová – husle, Ľudmila Hošková – viola, Katarína Kleinová – violončelo) vzniklo na pôde bratislavskej VŠMU roku 1999. Krátky čas umeleckej spolupráce pôvabných mladých žien nás v podvedomí núti prijímať ich výkon s istou mierou tolerancie. Po vypočutí programu v rámci matiné **25. februára** sme však museli tieto prvoplánové pocity do značnej miery zrevidovať.

Výkon kvarteta niesol črty pravého muzikantského zanietenia, vrúcnosti. To, čím mladé hudobníčky zažiarili, bola nielen profesionálna úroveň väčšiny interpretačných komponentov, ale aj na ich vek a skúsenosti imponujúci vyspelý ťah, budovanie fráz. Toto konštatovanie sa týka nielen živých, dravých, temperamentných línií, ale aj schopnosti preniknúť do hĺbky spevných, meditatívnych úsekov, čo sa naplno uplatnilo v úvodnom Dvořákovom opuse 97, v *Sláčikovom kvartete* F dur („Americkom"). Odznelo presvedčivo, no aj tu by sa našli rezervy v tónovom spektre a pri podčiarkovaní filozofického podtextu.

Domácu komornú literatúru zastupovala *Musica dolorosa* Iris Szeghy, v ktorej sa ono doloroso vinie ako červená niť všetkými tromi časťami. Zaujala najmä stredná *Reminiscencia – Allegretto giocoso*.

Záverečné Ravelovo *Sláčikové kvarteto F dur* vzniklo ešte v časoch skladateľových štúdií, aj preto jeho hudobný svet, atmosféra a vykreslenie nálad našli v interpretácii mladého kvarteta priliehavý ekvivalent. Optika pri stvárňovaní zohľadňovala mladícku vrúcnosť i priebojnosť, hoci aj tu by sa našli príležitosti na krehkejšie citové prejavy.

Stalo sa pravidlom, že do dramaturgie cyklu mirbachovských matiné Hudobné centrum zaraďuje prezentácie mladých. Stretávame sa s nádejnými, no už osvedčenými, neraz aj renomovanými umelcami, ktorí dokázali presvedčiť aj v konfrontácii súťaží či interpretačných prehliadok.

4. marca dostal príležitosť poslucháč žilinského Konzervatória, 19-ročný klavirista **Matej Arendárik** (poslucháč D. Švárnej). Zožal už rad trofejí a, naozaj, na jeho interpretácii možno obdivovať mimoriadne technické dispozície, závideniahodnú psychofyzickú výdrž, rozvahu, istotu pamäti, disciplínu v tempe. Ale to, čo mi na Arendárikovom výkone chýbalo najviac, bola pomerne nízka účasť umeleckej nadstavby, citové dotváranie. Pripadal mi ako skvelý architekt, ktorý má k dispozícii veľké množstvo stavebného materiálu, no budove, ktorú naprojektoval, chýba osobitosť. Mladý pianista hrá precízne, s priezračnou artikuláciou, tá je však príliš zemitá, jadrná. Takýto stavebný materiál neveľmi korešpondoval s úvodnými Scarlattiho *sonátami* (D dur, E dur, A dur, B dur).

Nie každý je prívržencom či milovníkom Busoniho transkripcií Bachových diel. Aj keď z hľadiska histórie mali svoj význam, renesancia týchto úprav je dnes dosť otázna. Arendárik sa pokúšal stvárniť v Busoniho úprave známu Bachovu *Chiacconu d mol* (BWV 1004) pôvodne pre sólové husle. Jeho líniám však chýbala filozofická zdržanlivosť tempa, hĺbka výrazu. Dynamická výstavba mohla byť tiež premyslenejšia. Ale aj takto mala skladba svoju logiku, na vek interpreta iste imponujúcu.

V programe sa žiadalo počuť aj skladbu menšiu, poetickejšiu, meditatívnejšiu.

Túto medzeru do istej miery vyplnilo Brahmsovo *Intermezzo*, ktoré mladý umelec zahral ako prídavok. Mimoriadny Arendárikov technický fond sa zaskvel v Zeljenkovej *Toccate* ako modernom pendante vyjadrenia úcty pamiatke J. S. Bacha. Skriabinova *Poème satanique* op. 36 bola ďalšou príležitosťou na obdivovanie istoty nielen technickej, ale aj vo výstavbe línií. Len citové dotváranie sa uplatňovalo akosi priskromne...

Z hľadiska pochopenia obsahu diela najviac výhrad možno vzniesť voči Lisztovej *Danteovskej sonáte* (z cyklu *Roky putovania*). Tvorivý zreteľ zdôrazňoval istotu virtuóznych krkolomností, priebojnosť zvuku. Neraz sa žiadalo zmierniť intenzitu a bravúru, šetriť dynamickými vrcholmi a viac sa zamerať na filozofický podtext klavírnej faktúry.

Záverom možno skonštatovať, že Arendárikov fenomenálny technický arzenál by sa mal stať východiskom pri prehlbovaní výrazu, pestrejšej tónotvorbe, preciťovaní nuáns. Jeho vývoj by sa mal formovať na jednoduchších poetických či meditatívnych skladbách.

VLADIMÍR ČÍŽIK

SKLADATEĽSKÉ JUBILEÁ – KONCERTNE

Spojiť dve životné jubileá do jedného koncertu býva istou cnosťou v núdzi pri dramaturgickej príprave nedeľných matiné Spolku slovenských skladateľov v Mirbachovom paláci. Keď sa **11. marca** pripomenulo nedožité 80. výročie narodenia **Ota Ferenczyho** spolu s **Lacom Kupkovičom** a jeho 65 rokmi, rozhodne bolo možné očakávať zaujímavú konfrontáciu. Komorný koncert bol postavený na dvoch dielach, a to na Ferenczyho *Hudbe pre štyri sláčikové nástroje* z roku 1948, pred ktorou odzneli Kupkovičove *Tance z Panónie* (1984). Porovnanie týchto diel je priam poučné: Ferenczy vo veku 27 rokov vytvoril skladbu, v ktorej popri mimoriadnom talente doslova počuť nesmierne úsilie prekonať typický slovenský konzervativizmus, túžbu stať sa súčasťou Európy, zmarenú práve v čase dokončenia skladby – už viac ako pred polstoročím!; a Kupkovič, ktorý sa do tejto Európy po sovietskej okupácii Československa viac-menej nedobrovoľne dostal, v orwellovskom roku 1984 tvorí *Tance z Panónie*, kde 48 ročný bývalý hlavný slovenský avantgardista s dojatím spomína na roky strávené v súboroch Mladé srdcia a Lúčnica, existujúcich vlastne práve vďaka nešťastnému februárovému zmrazeniu európskych ambícií nášho človeka. Je to konfrontácia skutočne úžasná, až mýtická. A ďalší pozoruhodný aspekt: Ferenczyho *Hudba* nenapodobiteľne zrelo s desaťročným predstihom anticipuje štýl generácie šesťdesiatych rokov, operetné prvky v Kupkovičových *Tancoch* v takom istom časovom intervale avizujú estetiku, na ktorú si zvykáme v tvorbe skladateľov združených do súboru Požoň sentimental. Iste, tento obraz dáva zostava programu poslucháčovi, ktorý počúva obe diela s vedomím ich historického kontextu. Je samozrejmé, že keby sme na konfrontáciu vybrali iné diela tých istých skladateľov, napríklad *Veselicu* a *Mäso kríža*, viedlo by to k opačným záverom. Asi práve takýto stav patrí k slovenským špecifikám.

Do podobnej tlačenice súvislostí sa dostal Pavol Bagin so svojím *Triom pre husle, violu a violončelo*. Skladateľ svojimi novými dielami presviedča, že patrí k osobnostiam svojej generácie, že sa mu darí obísť stereotypy všednosti. *Trio* akoby hľadalo zlatú strednú cestu v dileme, ktorú formulujú Ferenczy a Kupkovič. Polyfonicky bohaté úvodné časti sú zavŕšené tanečným finále, téma ktorého nevdojak pripomína záver *7. symfónie* od Alexandra Moyzesa.

V súboji kompozičných ideí vynikajúco zabodovali interpreti. V recenzii na prvom mieste musíme zdôrazniť výkon **Moyzesovho kvarteta** pri predvedení Ferenczyho *Hudby*, violončelista **Ján Slávik** s klaviristkou **Danielou Varínskou** si dokonale zamuzicírovali v Kupkovičových *Tancoch* a v tejto ťažkej konkurencii sa v Baginovej skladbe skvele predstavilo sláčikové trio v zložení **Zuzana Paštéková** (husle), **Ľudmila Hošková** (viola) a **Katarína Kleinová** (violončelo).

VLADIMÍR BOKES

VIEDEŇ BRATISLAVE

Vďaka cyklu Viedeň Bratislave má bratislavské obecenstvo príležitosť spoznať niektoré osobnosti či ansámbly zo širokej palety rakúskeho interpretačného umenia. **19. marca** vystúpilo v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca **Collegium Viennense**. (Termín – na Jozefa – nebol práve najšťastnejší: počet divákov nedosahoval ani tridsiatku.) Súbor – dychové okteto s continuom – má pomerne vysoké profesionálne parametre. Hoci jeho členovia (Peter Schreiber, Thomas Machtinger – hoboje; Kurt Franz Schmid, Kurt Schmid – klarinety; Michel Gasciarino, Markus Hartner – lesné rohy; Gottfried Pokorny, Andor Conka – fagoty; Michael Seifried – kontrabas) vo zvukovej homogénnosti nedospeli k ideálu (dosahuje sa ozaj veľmi ťažko), spoľahlivá intonácia a najmä muzikantský švih sú pre nich conditio sine qua non. Obsadenie súboru je flexibilné, hoci sa predovšetkým orientuje na opusy klasickej dychovej harmónie („Harmoniemusik") prednostne rakúskej proveniencie. Svoj repertoár si rozširuje aj štúdiom v archívoch a uvádzaním neznámych diel. Collegium Viennense hosťuje v krajinách susediacich s Rakúskom a nahral rad kompaktných diskov.

V bulletine nebolo v profile telesa uvedené meno umeleckého vedúceho. Postavenie všetkých je zrejme rovnocenné. V priebehu koncertu sme nedokázali postrehnúť, že by niekto svojich spoluhráčov „ťahal". Z interpretačného hľadiska azda najvydarenejšou skladbou bola úvodná *Partita Es dur* od J. N. Hummela. V sólach sa z vysokého priemeru vymaňovali 1. klarinetista a 1. hobojista. Vyskytovali sa však sotva postrehnuteľné zakolísania najmä na začiatku rýchlejších častí (napríklad v *Partite B dur* od Ignaza Pleyela). Isté rozpaky navodzovali štyri časti z *Una cosa rara* od Vincenta Martina y Solera (inštrumetácia pre dychovú harmóniu: Johann Nepomuk Wient). Zažiarila iba prskavkovitá úvodná *Sinfonia*, akoby umelci vložili do nej všetok tvorivý elán, pričom ďalšie časti odzneli už skôr remeselne. Záverečná *Serenáda Es dur* KV 375 od W. A. Mozarta tiež vykazovala menšie tempové a zvukové neistoty. Oba menuety mali však pravý tanečný spád a priliehavé tempo.

VLADIMÍR ČÍŽIK

BACH NA HRADE

Organizátori jubilejného Bachovho roka – Slovensko 2000 mali dobrý nápad: usporiadať v spolupráci s Hudobným centrom, Spolkom koncertných umelcov, Hudobným múzeom SNM a s finančným príspevkom MK SR cyklus piatich Bachovi venovaných koncertov, ktoré nepresne označili ako „komorné" (štyri podujatia boli s koncertným organom a tie sotva možno označiť týmto termínom).

Na prvom koncerte vystupovali

Miloš Jurkovič (flauta) a **Marica Dobiášová** (čembalo) s flautovými sonátami J. S. Bacha (BWV 1033, 1020, 1031, 1034), pri niektorých obstaral obligátny generálny bas **Jozef Podhoranský** (violončelo). M. Jurkovič sa v kultivovanom prednese nie neúspešne snažil o priblíženie „modernej" flauty dobovej interpretačnej praxi: striedmy, tlmený zvuk, non vibrato, ozdoby, pričom M. Dobiášová prispôsobila čembalový part požiadavkám sólistu, zreteľne artikulovala a podala technicky perfektný výkon.

Na druhom koncerte preukázal náš popredný organista **Ján Vladimír Michalko** svoje kvality v interpretácii výberu z Bachovho *Umenia fúgy* BWV 1079, tohto zložitého a náročného diela. V jeho sústredenej hre zaujala starostlivo uvádzaná, diferencovaná, farebnou kombináciou pútavo, pritom štýlovo prezentovaná registrácia jednotlivých častí, ako aj vzorná tempová a rytmická disciplína.

Na ďalšom, programovo trocha nesúrodom koncerte s **Petrom Reifersom** (organ) a **Jozefom Luptákom** (violončelo) som sa, žiaľ, nemohol zúčastniť. Na štvrtom koncerte cyklu vystúpila okrem **Petra Hanzela** (fagot) **Eva Kamrlová**, ktorá predniesla Bachove významné organové skladby (*Prelúdium a fúgu a mol* BWV 543 a *Fantáziu a fúgu g mol* BWV 542) v celej majestátnosti a mnohotvárnosti, impozantne zvládnuté aj po architektonickej stránke. Umelkyňa využila všetky možnosti hradného organa, vzácneho nástroja, výborne disponovaného najmä pre barokovú hudbu.

Záverečný koncert bol v rukách organistu **Vladimíra Rusóa**; jeho spoločenský ohlas bol negatívne poznačený pre nezmyselné poriadanie iného Bachovho koncertu v tú istú hodinu na inom mieste, pod čo sa podpísali niektorí spoloční usporiadatelia (ja sám som sa na ňom tiež nemohol zúčastniť).

Určitým nedostatkom celého cyklu bola absencia aspoň stručných sprievodných textov ku skladbám v programovom bulletine. Čo už vie bežný návštevník koncertov napríklad o *Umení fúgy*?

PAVOL POLÁK

KRITIK NA PÓDIU

Nebýva zvykom, že hudobný kritik verejne vystúpi na pódiu a predstaví sa v úlohe interpreta... Koncertná aktivita muzikológa Vladimíra Čížika nadobúda v posledných rokoch pozoruhodné rozmery čo do intenzity, sústavného štúdia nového repertoáru i kvality interpretácie. Bolo by teda vari správnejšie písať o výkone klaviristu **Vladimíra Čížika**, aj keď v povedomí hudobnej verejnosti naďalej zostáva jeho hudobno-publicistické pôsobenie.

Neraz sme mali možnosť počuť ho v sólových recitálových vystúpeniach, reflektujúcich aktuálne udalosti a výročia hudobnej histórie. Na ich organizácii sa aktívne podieľa Nadácia J. N. Hummela a Obnova kultúrneho dedičstva mesta Bratislavy. V súčasnosti možno konštatovať, že tento mimoriadne zanietený hudobník našiel svoje publikum a môže sa tešiť z jeho záujmu.

Nie vždy sa podarilo uskutočniť uvedené koncerty v akusticky optimálnych priestoroch a s kvalitným nástrojom. Výsledný efekt interpretácie preto často nezodpovedal investovanému úsiliu. A tak sa **22. februára** v Koncertnej sále Konzervatória v Bratislave (na jednom z mála ešte fungujúcich klavírov zn. Steinway u nás) mohli viac ako inokedy prejaviť Čížikove interpretačné kvality.

V zodpovednom naštudovaní *7 klavírnych kusov* od Ilju Zeljenku upútala precízna artikulácia rytmickej štruktúry hudobných detailov. Náladový kontrast pôvabných miniatúr sa interpretovi podarilo spojiť do homogénneho tvaru.

Zo Suchoňových *Metamorfóz* si Čížik vybral prvé tri časti (štvrtú časť zahral ako prídavok). V jeho podaní zaujali najmä elegicko-meditatívne úseky. Premyslene uplatnil diferencovaný zmysel pre zvukovú výstavbu veľkých plôch. Azda len odvážnejším použitím rubata sa nie vždy ubránil nadmernej tempovo-rytmickej uvoľnenosti, ktorá zvádza prevažne expresívnych interpretov Suchoňovej hudby.

Z dvoch etud J. N. Hummela z op. 125 (č. 2 a č. 1) sa najmä v prvej Čížikovi podarilo klasickú disciplínu formy naplniť poetickým hudobným obsahom.

Orchestrálne znejúca *Balada g mol op. 24* od E. H. Griega vytvorila autentickú severskú atmosféru s prevahou tmavších odtieňov a zaujala zamatovo-lyrickou vrúcnosťou melodiky. Sugestívna interpretácia by zniesla i bohatšie narábanie s pedálom, čo by umocnilo odlíšenie charakteru jednotlivých variácií a gradovanie formy pred záverom skladby.

V. Čížik zavŕšil koncert dvoma prídavkami (okrem už spomenutej 4. časti Suchoňových *Metamorfóz* aj *Petrarcov sonet* č. 123 z jeho staršieho repertoáru).

Veľmi pekne navštívené podujatie bolo dedikované pamiatke Dr. Mariána Juríka, významného slovenského muzikológa, zakladateľa *Hudobného života*, a bratislavského rodáka Viliama Dobrucké ho, murára a skvelého speváka. Ich osobnosti priblížili v hodnotných príhovoroch Lýdia Dohnalová a Ľuba Ballová.

FRANTIŠEK PERGLER

KALEIDOSKOP

„KOLOTOČ DIRIGENTOV"

Pod týmto titulom vyšiel v rakúskom denníku *Kurier* článok, mapujúci aktuálne premiestňovanie dirigentov vo vedúcich postaveniach.

Lorin Maazel končí svoje pôsobenie na čele Orchestra Bavorského rozhlasu. Pôvodne oznámil, že sa bude venovať už len kompozícii, podľa najnovších správ sa však od roku 2002 stane šéfdirigentom Newyorských filharmonikov, kde končí **Kurt Masur**, ktorý prechádza ako šéf do Orchestre National de France. Maazelov ročný plat v New Yorku bude činiť cca 1,5 mil USD.

Mariss Jansons si po odchode zo šéfovskej pozície v Oslo ponecháva funkciu na čele Pittsburského orchestra. **Christoph Eschenbach** nastúpi do šéfovskej funkcie vo Filadelfii po **Wolfgangovi Sawallischovi**, **Franz Welser-Möst** sa stáva šéfom v Clevelande po odchádzajúcom **Christophovi Dohnányim**, pričom si ponecháva funkciu šéfa v Zürišskej opere. **Sir Simon Rattle** nastupuje na čelo Berlínskeho filharmonického orchestra po Claudiovi Abbadovi, ktorý sám už nehodlá prevziať nijakú šéfovskú funkciu, ale bude spolupracovať s berlínskym orchestrom ročne na jednom veľkom projekte. Rattle po ňom prevezme aj šéfovstvo salzburského Veľkonočného festivalu.

Daniel Barenboim zostáva šéfom Berlínskej štátnej kapely potom, čo „zohnal" pre svoj orchester ďalšie finančné prostriedky. **Christian Thielemann**, nová dirigentská hviezda, údajne očakával pozíciu pri niektorom z amerických orchestrov, zatiaľ však zostáva šéfom v berlínskom Theater des Westens. **Zubin Mehta** predĺžil svoju zmluvu s mníchovskou operou do roku 2006, zostáva doživotným šéfom festivalu Maggio Musicale Fiorentino a šéfdirigentom Israel Philharmonic Orchestra. **James Levine** je neohrozeným šéfom newyorskej Metropolitan Opera a ďalej zostáva šéfom Mníchovských filharmonikov. **Riccardo Muti** odmietol ponuky z New Yorku a Mníchova a zostáva šéfom milánskej La scaly a častým hosťom Viedenských filharmonikov. **Seiji Ozawa** sa stáva prvým dirigentom viedenskej Štátnej opery, kým Bostonský orchester, kde doteraz pôsobil, hľadá jeho nástupcu. **Antonio Pappano**, hudobný riaditeľ v Brusseli, nastupuje v tejto funkcii v londýnskej Covent Garden opere.

Rigoletto v Košiciach úspešne

150. výročie prvého uvedenia Verdiho opery *Rigoletto* si opera Štátneho divadla v Košiciach pripomenula takmer presne na výročie premiéry (11. 3. 1851). Košičania mali k tomuto dielu vždy blízky vzťah; po prvýkrát tu bolo uvedené už roku 1853, v novodobej histórii v marci 1948 v hudobnom naštudovaní Radovana Fest-Spišiaka, v réžii E. Manniho a I. Godina, s opernými spevákmi, ktorí sa sem vracali po dlhoročnom účinkovaní na zahraničných scénach (Viedeň, Kluž, Stuttgart). Až ďalšie inscenácie mali profesionálnych režisérov: roku 1953 J. Šeregij, 1959 B. Kriška a 1985 D. Bargárová. Pri celkovom pohľade na 55 rokov košickej opernej dramaturgie, ktorá preferovala najmä talianskú tvorbu, bolo tohtoročné, v poradí piate, uvedenie *Rigoletta* logické a dobre načasované.

Vedenie divadla zverilo naštudovanie Rigoletta inscenačnému tímu: režisér **Martin Bendik**, dirigent **Karol Kevický**, scénografia **Marija Havran** a kostýmy **Mona Hafsahlová**, choreografia **Oleksander Knablo**, z ďalších spomeňme zbormajstra **Romana Skřepeka** a asistentku réžie **Máriu Kleinovú**. Peter Jakubkovič zostavil bulletin, ktorý dizajnom (čierny podklad) ani obsahom nespĺňal svoju úlohu, najmä pri absencii informácií o hosťujúcich umelcoch.



FOTO ARCHÍV

G. VERDI: RIGOLETTO. SCÉNA Z PREDSTAVENIA

Režisér Martin Bendik sa podujal na neľahkú úlohu aktualizovať dej opery do súčasnosti, čomu podriadil všetky vizuálne stránky, nechal vyznieť hudobnú zložku, zmenil „funkciu postáv", ale nie ich charakter. Šašo Rigoletto sa na javisku objaví v civile ako „hlavný Vojvodov pätolízač", Sparafucile, v nápadnom kožienom kabáte, je nájomným vrahom, jeho sestra Maddalena v efektnom oblečení kurtizány práve tak dobre zapadá do obrazu dnešnej doby ako Vojvoda, milionársky boss v kontraste s mravne čistou Gildou v jednoduchom oblečení. Popritom je tu zabávajúca sa spoločnosť v karnevalových maskách, vždy v kontraste farieb čiernej a červenej. V civile sú aj ďalšie postavy, Vojvodova kvázi suita zhýralých zamaskovaných mužov, nechýbajú postavičky ochranky, tanečníc, elegantný Monterone, skromná Giovanna. Scéna je po celý čas chmúrna, šedivá až čierna, naznačujúca prítomnosť múrov, domov, obydlí. Len cez „okná" vidíme do interiéru honosného paláca, či do izbietky Gildy. Náznakovosť scény, vzťahov, akcií, premyslená koncepcia a prekvapivo zrozumiteľná aktuálnosť drámy dávajú režisérovi a jeho spolupracovníkom za pravdu. Podarilo sa im zdôrazniť myšlienku, že aj v súčasnosti prežívame osobné tragédie charakterovo rozdvojených ľudí, že sú medzi nami novodobí zbohatlíci bez morálky, ovládajúci okolie silou svojich peňazí, ktorí sa neštítia ponižovať, ničiť životy Monteroneovcov, Gíld, Rigolettov. Divák prijme aktulizovanú podobu diela, najmä ak sa mu neodopiera krása a citový náboj Verdiho hudby. Sú však situácie, ktoré bolo treba scénicky dotiahnuť, zmeniť, domyslieť. Nie je prípustné, aby sa počas veľkej Rigolettovej árie v 1. dejstve posúval „dom", aby Gilda, načúvajúc dialóg v krčme, bola po celý čas na scéne a pod. Záver s vrecom a bábkou, ako aj zjavenie Gildy na „vode" sú diskutabilné a žiadajú od diváka priveľa zhovievavosti voči možno až gýčovému záveru.

Najcennejšie je hudobné naštudovanie opery mladým dirigentom Karolom Kevickým, ako aj obsadenie vynikajúcich spevákov.

Orchester znel plnohodnotne, dirigent sa sústredil na zvukovú rovnováhu a dynamickú jednotu so scénou. Dodržiaval vhodné tempá (miestami rýchle), neprekrýval sólistov. Každá ária, dueto či kvarteto mali v orchestri oporu, vypracované detaily, dynamické oblúky a dramatické vrcholy. Kevického „rukopis" bolo možné rozoznať aj v speváckych výkonoch. Najkrajšia bola súhra v kvartete 3. dejstva: plná citu, dramatického chvenia a hudobnej krásy. Umelecký zážitok mali diváci aj z jednotlivých výkonov: náročnú postavu Vojvodu kvalitne vytvoril **Michal Lehotský** s klenutou svietivou kantilénou, podarilo sa mu odstrániť nazálne tóny, jeho hlas zodpovedal dramatickým nárokom. Vo výstupe s Maddalenou využil svoj šarm a herecké dispozície. Hlavný predstaviteľ opery Rigoletto, muž dvoch tvárí (čo bolo zvýraznené aj nasvietením), našiel svojich vhodných predstaviteľov vo **Františkovi Balúnovi** a **Pavlovi Maurérym.** Obaja sa s Rigolettom vyrovnávajú niekoľko rokov, Mauréry v Bratislave, Balún v Košicich. Ich výkony boli spevácky zrelé, dramaticky gradujúce. Veď postava patrí k najkrajším partom lyrického barytónu. Koloratúrna sopranistka **Margaréta Vajdová** ako Gilda bola najväčším prekvapením, má nádhernú tvorbu tónu, čistý, okrúhly a znelý hlas, techniku pripomínajúcu spevácku techniku E. Gruberovej. Výrazovo bola najsústredenejšia hlavne pri tvorbe pián a pri gradáciách. Rovnakým prekvapením bola altistka **Denisa Hamarová**, jej vstup na javisko s patričným efektom znásobila plnosť a ohybnosť altu; bola vždy presná, muzikálna. Partnerom jej bol pohotový **Martin Gurbaľ** s basovými, vždy vyrovnanými tónmi. Monterone **Juraja Šomorjaia** mal patričnú dramatickú váhu aj tragiku výrazu. Z nových tvárí spomeňme alternujúceho Vojvodu **Jána Vaculíka**, **Petra Bergera** ako Borsu. Rovnocennými alternácimi boli **Viera Hronská**, **Jozef Benci**, **Marián Lukáč**, **Marek Gurbaľ** a ďalší.

Po predchádzajúcich úspešných inscenáciách (*Netopier, Bohéma*) odovzdalo ŠD Košice dielo avantgardné, hudobne cenné a pôsobivé.

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

Arabella a Ariodante v Mníchove

Keď si začiatkom minulej sezóny Mníchov, rodisko Richarda Straussa, slávnostným cyklom pripomenul polstoročnicu úmrtia skladateľa, v repertoárovej vzorke chýbala *Arabella*. Toto reprezentatívne dielo Straussovej zrelosti sa po rekordne dlhej pauze 24 rokov v polovici marca vrátilo do programovej ponuky Bavorskej štátnej opery v novom naštudovaní.

Arabella je posledným plodom spolupráce skladateľa s básnikom Hugom von Hofmannsthalom, ktorý sa drážďanskej premiéry roku 1933 už nedožil. Richard Strauss stál v tom čase na prahu sedemdesiatky a po spracovaniach najrozmanitejších námetov sa upriamil na tému jemu vždy blízku: o mladých srdciach, ich citoch, stretnutiach. Dej opery je síce situovaný do Viedne roku 1860, samotné dielo však vyžaruje skôr atmosféru metropoly rozpadajúcej sa monarchie. Režisér novej inscenácie, štyridsiatnik **Andreas Homoki** (dezignovaný šéfrežisér berlínskej Komickej opery od roku 2002), sa jednoznačne hlási k zasadeniu príbehu do doby vzniku *Arabelly*. Situácia Waldnerovcov parafrázuje pomery finančne krachujúcej rodiny s nostalgiou za rozpadnutou habsburskou ríšou. Homoki umiestňuje s výtvarníkom scény a kostýmov **Wolfgangom Gussmannom** dej do jednotného hracieho priestoru, pretože presadzuje názor, že kresba realistického koloritu je dnes anachronizmom. Prvotnou témou sú osudy ľudí, ich stretnutia a zblíženia. Hotelová izba postavená na šikmej ploche, so stenami vnorenými pod úroveň bielej dlažby, s cudzorodým nábytkom každú chvíľu odsúvaným exekútormi, to je základné prostredie, symbolizujúce situáciu po uši zadlženej rodiny. Waldnerovci si však musia zachovať dekórum a v hoteli, za ktorý už nedokážu platiť, očakávajú vykúpenie v podobe bohatého ženícha staršej dcéry Arabelly.

Režisér sa teda sústreďuje výlučne na postavy, vytvárajúce rôzne smutno-humorné situácie. A tie sú vskutku pestrofarebné: ku komike a čudáctvu smerujúci manželský pár Waldnerovcov, Mandryka, charakterizovaný ako napoly Blúdiaci Holanďan a farbiar Barak, Arabella ako lyrická hrdinka nesmiernej čistoty a napokon Zdenka, ktorá z núdze musí nosiť chlapčenské prestrojenie. Z tejto mozaiky postáv zložil režisér vkusnú a vtipnú „lyrickú komédiu". Isteže, nová mníchovská *Arabella* môže vyvolať rozpaky najmä nad nemenným scénickým obrazom, ide však o licenciu inscenátorov, ktorú – podľa mojej mienky – vcelku prijateľne obhájili.

Mimo polemiky stojí hudobné naštudovanie rakúskeho dirigenta **Petra Schneidera**, osvedčeného interpreta najmä nemeckej opernej literatúry. Straussovský orchester rozozvučal do príslovečnej farebnosti a emotívnosti, pričom mal dômyselne prepracovaný každý výrazový detail. Mníchovské operné teleso patrí k najlepším v Európe, takže dokázalo dirigentovo poňatie reflektovať v plnej miere a pripraviť tak silný zážitok. Hviezdou večera sa podľa očakávania stala americká sopranistka **Renée Flemingová** ako Arabella. Repertoárovo nevyhranená, mnohostranne orientovaná umelkyňa sa so straussovskou hudobnou poetikou, podľa mojej mienky, stotožnila dokonale. Dlhé, klenuté legatové oblúky, mäkké, zamatové, no technicky pevné výšky, sýta stredná a hlboká poloha – to je báza, na ktorej Flemingová stavia výrazový profil svojej hrdinky. Ten je dôkladne premyslený, vypointovaný do najjemnejších dynamických a farebných odtieňov. Ak k tomu prirátame očarujúci vzhľad umelkyne a fluidum jej osobnosti, máme pred sebou portrét Arabelly, akú si vari ani Richard Strauss nevysníval. Jej partnerom v úlohe Mandryku bol mníchovský rodák **Wolfgang Brendel**. Impozantný barytonista, ktorý v poslednom čase trocha stratil z farebnej krásy tónu, si s vypätou tessitúrou partu poradil bez badateľných problémov. Jednako však jeho dramatickému poňatiu roly občas chýbal pastelovejší kontrast a uvoľnenejšie modelované frázy. Útla **Rebecca Evansová** stvárnila Zdenku výsostne lyricky, jej hlas sa – okrem ostrejšej najvyššej polohy – počúval vcelku príjemne. Kovovým leskom a razanciou tónu prekvapil tenorista **Raymond Very** ako Matteo. **Catherine Wyn-Rogersová** bola spoľahlivou Adelaidou, **Alfred Kuhn** skôr parlandovým Waldnerom a **Iride Martinezová** komorným, no v koloratúrach presným sopránom vyzbrojenou Fiakermilli.

Do termínového susedstva s blokom predstavení *Arabelly* sa dostala vlaňajšia inscenácia u nás nehranej opery *Ariodante* od **Georga Friedricha Händela**. Využil som teda príležitosť zoznámiť sa s dielom, ktoré sa čoraz častejšie objavuje na plagátoch zahraničných divadiel. Táto 266-ročná „dramma per musica", žánrovo blízka barokovej baletnej opere, má šancu uspieť za podmienok slohovo vycibrenej interpretácie a zaujímavého inscenačného modelu. Pri takmer dvesto minútach čistej hudby inak hrozí nuda. Mníchovčania, využívajúc kontakty svojho intendanta Sira Petra Jonasa s jeho bývalým pôsobiskom v English National Opera, pripravili *Ariodanta* ako koprodukciu londýnskeho a Waleského národného divadla s Bavorskou štátnou operou. Nie je to však jediný händelovský projekt, súbor ponúka tiež *Xerxa* a *Rinalda*.

Inscenácia **Davida Aldena**, postavená na kulisách a v kostýmoch **Iana MacNeila**, nebazíruje na jednote štýlových prostriedkov. Dej je situovaný do sály paláca, zdobenej nástennými maľbami s kryštáľovými lustrami, pričom na horizonte sa otvára ďalšia hracia plocha na zvýraznenie mizanscén. Zmeny obrazov umožňuje efektná, zrkadlová revuálka, opticky vťahujúca diváka priamo do diania. Hoci inscenácia je režijne premyslená a vedenie postáv prísne špecifikované, predsa len dĺžka jednotlivých dejstiev, až po chvíle baletných finále (v sugestívnej choreografii **Michaela Keegana-Dolana**), je na hranici únosnosti.

Pod hudobné naštudovanie sa podpísal špecialista na barokovú hudbu **Ivor Bolton**. Bol zárukou štýlovo čistého muzicírovania, pričom sám hral continuo. V titulnej úlohe dominovala **Ann Murrayová** ako slohovo presná a technicky korektná speváčka. Farebne sýtym a obsažným hlasom zaujala **Joan Rodgersová** (Ginerva), lyrickou čistotou sopránu **Julie Kaufmannová** (Dalinda) a sonórnym basom **Umberto Chiumo** v postave škótskeho kráľa. Problematickejšie vyznel kontratenorový part Polinessa v neistom podaní **Christophera Robsona**.

PAVEL UNGER

Po stopách bel canta

Operné predstavenia v Parme, Bologni a Miláne

Ak prvé mesiace roku 2001 zrkadlili v repertoároch operných domov predovšetkým storočnicu úmrtia Giuseppe Verdiho, tak v talianskom teréne sa tento fakt vynímal priam esenciálne. A hoci Verdi v programoch dominoval, nie iba jeho tvorivým odkazom žili divadlá polostrova počas minulého mesiaca. Po stopách bel canta na trase Parma – Bologna – Miláno ma sprevádzali Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti a Giuseppe Verdi.

Celý operný rok v Parme, neďaleko Verdiho rodiska, sa odohráva pod hlavičkou „Verdi Festival 2001". Jeho otvoreniu, na ktorom zaznelo skladateľovo *Rekviem* pod taktovkou Valerija Gergieva, predchádzala jesenná Medzinárodná spevácka súťaž Márie Callasovej, ktorej laureáti dostávajú príležitosť vystupovať v inscenáciách počas celej sezóny. *Maškarný bál* v koprodukcii s Mariinským divadlom v St. Peterburgu (pod vedením V. Gergieva), *Simon Boccanegra* s Claudiom Abbadom či gala večer bezmála dvadsiatky hviezdnych sólistov pod taktovkou **Zubina Mehtu** dávajú festivalu punc svetovej kvality. Jediným skladateľom-výnimkou v monotematickom verdiovskom roku je Vincenzo Bellini. Jeho dvojstoročnicu narodenia si totiž pripomenieme začiatkom novembra. A práve inscenáciu jeho *Normy* som v parmskom Teatro Regio navštívil.

Nebolo to však predstavenie celkom bežné. Belliniovský orchester znel v trochu iných farbách, než sme zvyknutí. Dôvodom tejto zmeny bola nová edícia partitúry a jej interpretácia na dobových nástrojoch. O prvú skutočnosť sa v úsilí rekonštruovať historickú podstatu predlohy postaral **Maurizio Biondi**, o druhú, na čele orchestra **Europa Galante**, dirigent a huslista v jednej osobe **Fabio Biondi**. Uvedenie Normy v rámci verdiovského roku neznamená iba poctu Bellinimu, ale poukazuje aj na historickú kontinuitu belliniovsko-donizettiovského štýlu s rukopisom mladého Verdiho. Parmská *Norma* teda prekvapila najmä po hudobnej stránke. Súbor Europa Galante vznikol roku 1989 z iniciatívy Fabia Biondiho a spočiatku sa sú-streďoval na oživovanie talianskej barokovej hudby. Využívajúc dobové nástroje alebo ich kópie siahali ambície telesa potom ďalej. Celkom netradične až do sfér bel canta, interpretovaného za bežných okolností moderným orchestrálnym vybavením. Fabio Biondi je neustálym hľadačom štýlu čo najvernejšie, nie však dogmaticky, reštaurujúceho originál. Tak sa dostal až k Belliniho *Norme* a tú predstavil po prvýkrát v novej podobe. Keďže je tiež huslistom, občas svoj nástroj (z roku 1795) berie do rúk a od dirigentského pultu sa aktívne zapája do hry. Zvuková poetika tejto verzie má síce o čosi menej „šťavy", tónovej energie a farebnej sýtosti, no vďaka oduševneniu mladých inštrumentalistov je vzdialená akejkoľvek rutine a pôsobí inšpiratívne.



FOTO ARCHÍV

NORMA. J. ANDERSONOVÁ A D. BARCELLONOVÁ

Režisérom inscenácie je **Roberto Andè**, ktorý s výtvarníkom **Giovannim Carlucciom** ostával v polohe náznakovo štylizovanej atmosféry dejiska. Napokon, záruka historickej rekonštrukcie príbehu z 50. rokov pred naším letopočtom je iluzórna a bezúčelná. Andè vychádza z hudby, postavy a aranžmány sa odvíjajú z predstáv skladateľa, a to je dôležitejšie než uplatňovanie samoúčelných aktualizačných prvkov. Titulná úloha druidskej kňažky Normy je jedným z kľúčových belcantových kritérií. Po epoche dobových primadon a uzavretí éry Callasová-Sutherlandová-Caballé dnes možno umelkyne špecializované na daný sloh zrátať vari na prstoch jednej ruky. Američanka **June Andersonová** rozhodne patrí do kategórie bel cantu blízkych sopránov. Jej mladodramatický materiál je vybavený spoľahlivou technikou, takže v prejave si neodpustí nijakú ozdobu či držanú výšku. Hoci hlas má farebne trocha chladnejší, vo výraze skôr kontrolovaný než spontánny, a azda občas i mierne opotrebovaný, jej Norma je stále silnou, ba až charizmatickou osobnosťou. Iným typom je mladá Talianka **Daniela Barcelonna** (Adalgisa), ktorej timbrovo bohatý, dramaticky sa rozvíjajúci mezzosoprán vnáša do interpretácie výrazovú naruživosť a oduševnenie. Aj napriek odlišným naturelom oboch protagonistiek boli ich spoločné dvojspevy úplne precízne, v koloratúrach bezchybné a štýlovo ladené na spoločnej strune. V dvoch mužských postavách vystúpili laureáti spomenutej Callasovej súťaže. Jej víťazom sa stal 25-ročný ruský basista **Ildar Abdrazakov** (nemýľme si ho so známejším Askarom Abdrazakovom), ktorý ako Oroveso očaril nevšednou krásou hlasu, skvelou technikou a príkladným frázovaním. Finalista súťaže, kórejský tenorista **Shin Young Hoon**, spieval korektne, s nespornými danosťami pre talianske opery, no pre part Polliona je jeho materiál príliš lyrický. Zapamätať by sme si však mali meno mladej **Svetlany Ignatovitchovej**, ktorá v malej role Clotildy upozornila na svoj zaujímavý mezzosoprán.

Za **Lucreziou Borgiou** do Bologne som cestoval cielene. Priznám sa, je to moja obľúbená Donizettiho dráma. Do Teatro comunale sa v tejto sezóne dostala po Wagnerovom *Blúdiacom Holanďanovi* a Rossiniho *Ceste do Remeša* pred dvoma „verdiovkami" (*Un- giorno di regno* a *Aida*), ako aj *Májovou nocou* od Rimského-Korsakova. *Lucrezia Borgia* uzrela po prvýkrát svetlo sveta na Vianoce 1833 v Miláne, pričom Donizetti ešte pred ňou v tom istom roku premiéroval tri tituly – v Ríme *Il Furioso all'isola di San Domingo* a *Torquato Tasso* a vo Florencii *Parisinu*. 36-ročný rodák z Bergama bol v tom čase už zrelým autorom, schopným pomocou libreta Felice Romaniho pretlmočiť Hugovu predlohu do strhujúcej

hudobno-dramatickej podoby. Benátky a Ferrara 16. storočia sú dejiskami osobnej tragédie smutne známej Lucrezie Borgie, matky, ktorá omylom otrávi vlastného syna. Dielo má nielen pevnú a prepracovanú štruktúru drámy, ale i celý rad skvostných belcantových hudobných čísel.

Nová bolonská inscenácia vzišla z tvorivej dielne režiséra **Marca Martinelliho** a scénografa **Edoarda Sanchiho**. Doménou prvého z nich nie je operný žáner, takže jeho prístup k dielu nebol poznačený žiadnym klišé. Svoju koncepciu postavil na niekoľkých pilieroch: vychádzal z tézy nebezpečnej prekliatej lásky matky a syna, z charakterokresby rozporuplnej postavy Lucrezie a napokon z názoru, že nejde o historickú, na dané storočie viazanú látku, ale o nadčasový príbeh. Z týchto premís sa zrodila vizuálna podoba inscenácie, ktorá svojou nekonvenčnou symbolikou určite podnieti diskusie. Z výtvarného hľadiska scéna popiera akékoľvek dobové zasadenie deja bez popisnosti, pokiaľ ide o postredie či čas. Tvorí ju akási mohutná elipsa, ktorej vnútro je hlavnou platformou dejových konfliktov. Tento tunel, ozvláštnený imaginatívnymi projekciami a farebne-svetelnými podnetmi, sa podľa situácií otáča, aby sa v poslednom obraze uzavretím dna zmenil na obrovský kalich jedu. Jeho smrtonosné útroby symbolicky pohlcujú hlavných aktérov drámy. Podstatné na Martinelliho odvážnej réžii je, že cíti hudobne a svoj projekt moderného režijného divadla nevynáša nad skladateľa.



LUCRECIA BORGIA. M. DEVIA A G. FIDIANOTI

FOTO ARCHÍV

O dôstojné pretlmočenie donizettiovskej partitúry sa postaral na čele orchestra a zboru Teatro comunale di Bologna dirigent **Daniele Callegari**. Ako umelec dôverne oboznámený s talianskou opernou tvorbou 19. storočia vniesol do partitúry na jednej strane dramatický vzlet, na strane druhej dal kantilénam potrebný pokoj a plastickú líniu. Štvorica hlavných postáv bola obsadená alternatívne, pri mojej návšteve vystupovalo druhé obsadenie. Mladá, iba 27-ročná sopranistka **Jekaterina Morosovová** sa začína udomácňovať v európskom opernom teréne. Je to hlas nevšednej krásy a farebnej poézie, podporený znamenitou vokálnou technikou, takže ani extrémne vypätý a koloratúrami vybavený part Lucrezie jej nerobí problémy. Jednako si však myslím, že k nemu pristúpila príliš skoro. Pri všetkom rešpektovaní zákonitostí štýlu predsa len zatiaľ nedokázala otvoriť väčší rozmer drámy a možno i bytostne sa stotožniť so psychologicky komplikovanou postavou Borgie. Neznámy španielsky tenorista **Salvador Carbo** ako Gennaro spieval neľahkú rolu veľmi solídne, má technicky vypracovaný lyrický tenor, isté výšky a štýlovú frázu. Bas **Tigrana Martirossiana** je miestami trocha drsnejší, čo však s charakterom postavy Dona Alfonsa celkom korešponduje. Sklamala ma iba mladá poľská mezzosopranistka **Agata Bienkowska** ako farebne neveľmi výrazný Maffio Orsini. Takmer všetci predstavitelia menších postáv boli zhodní s obsadením milánskej La Scaly, kde uviedli Lucreziu Borgiu pred necelými tromi rokmi v réžii Huga de Anu.

TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

Po belliniovsko-donizettiovskom chodníčku som sa napokon dostal do verdiovského cieľa v hrdej, potenciálnymi divákmi beznádejne obliehanej milánskej La Scaly. Pán domu Riccardo Muti, hudobný riaditeľ divadla, zasvätil sezónu 2000/2001 pamiatke Giuseppe Verdiho. Z jedenástich operných titulov je sedem verdiovských, dominujú však najhranejšie diela strednej tvorivej periódy. K nim pristúpi mladícky *Un giorno di regno* v podaní súboru z Parmy a dve verzie *Falstaffa*, z ktorých v Busette zreštaurujú historickú podobu z roku 1913. V jesennej časti sezóny sa uskutoční projekt „Veľké divadlá Verdimu" s hosťovaním Viedenskej štátnej opery s *Jérusalemom* (dirigent Zubin Mehta), Mariinského divadla zo St. Peterburgu s vlastnou verziou *Sily osudu* (dirigent Valerij Gergiev) a napokon produkciu *Luisy Miller* privezie mníchovský Prinzregenten-Theater pod taktovkou Lorina Maazela.

Traviata bola súčasťou cyklu „Trilogia verdiana", obsahujúceho ešte *Rigoletta* a *Trubadúra*. Ide o staršiu produkciu z roku 1990, ktorá sa však už po piatykrát vracia do repertoára. Dôvod jej obľúbenosti je prostý. **Liliana Cavaniová** (réžia), **Dante Ferretti** (scéna) a **Gabriella Pescucciová** (kostýmy) vytvorili inscenáciu, ktorá svojou prísnou konzervatívnosťou a klasickou čistotou verne odzrkadľuje atmosféru celého príbehu. Na javisku je všetko ako v skutočnosti, každý detail, každá rekvizita, každý kostým či herecké gesto zodpovedajú duchu doby. Viem, že sa nájde nemálo oponentov štýlu tzv. operného múzea, no po skúsenostiach najmä z nemeckých javísk, kde bývajú aj verdiovské diela znásilňované do nezmyselných aktualizácií, pôsobí na mňa Cavaniovej čistá inscenácia ako balzam. Tvrdím to aj napriek tomu, že sa nepovažujem za odporcu moderného hudobného divadla. Milánska *Traviata* je však vítaným kontrastom a žne úspechy.



LA TRAVIATA. SCÉNA Z 2. DEJSTVA – A. ROSTOVÁ

FOTO ARCHÍV

Pochopiteľne, garantom atraktívnosti večera je osobnosť **Riccarda Mutiho**. Na to, aby orchester, zbor, či sólisti splnili jeho predstavy do bodky, môže pri dirigovaní pokojne sedieť a nepotrebuje veľké gestá. Nad ansámblom bdie priam hypnotizujúcim pohľadom a keďže všetko je dokonale vybrúsené, predstavenie sa odvíja bez chybičky. Mutiho koncepcia je verná jeho zásadám, to znamená, že sa pridržiava originálu. Niet miesta pre nepísané vysoké tóny, ale ani pre škrty, preto v 2. dejstve odznieva často vynechávaná barytónová cabaletta Germonta staršieho. Celkovo je Mutiho *Traviata* nesmierne výrazovo diferencovaná, emocionálne bohatá, nuansovaná. Orchester i zbor podávajú vynikajúce výkony.

Do titulnej postavy sa po vyše troch rokoch vrátila maďarská sopranistka **Andrea Rostová**, od čias Callasovej milánskej Violetty (1956) prvá rodom netalianska interpretka Traviaty. K jej výsadám patria absolútna istota a ľahkosť, s akou zdoláva technické nástrahy partu, pričom Rostovej tón je síce primárne lyrický, nie však svetlý a ľahký. Z týchto daností dokáže čerpať aj po koloratúrnom prvom dejstve a formovať z nich dramatický vývojový oblúk. Ak by som predsa len čosi Rostovej vyčítal, tak je to isté manko v mezza voce i v osobitosti timbru. **Giuseppe Sabbatini** (Alfredo) je dnes jedným z najkompetentnejších talianskych lyricko-spintových tenorov, jeho kultúra frázovania je príkladná, hlas má kovový lesk a interpretácia veľkú dávku elegancie. Rovnako spoľahlivým a štýlovo autentickým Giorgiom Germontom bol barytonista **Roberto Frontali**.

PAVEL UNGER

LONDÝNSKE KONCERTY

SOUTH BANK & BARBICAN CENTRE

Marec bol v rýchlom slede udalostí londýnskeho koncertného života dozaista bohatým mesiacom.

South Bank Centrum v skratke: sériou koncertov tu oslavovali 75. narodeniny Hansa Wernera Henzeho, vystúpila Dresdner Staatskapelle na čele s Bernardom Haitinkom (Mozart: *Pražská symfónia* a Bruckner: originálna verzia *3. symfónie*), uskutočnil sa tu závideniahodný počet orchestrálnych koncertov súčasnej hudby – nateraz asi najprogresívnejší z komorných orchestrov je Britten Sinfonia, ktorá spoločne s jazzovým skladateľom a klaviristom Richardom Rodneym Bennettom (skomponoval hudbu k filmom ako napríklad *Vražda v Orientexprese* a *Štyri svadby a jeden pohreb*) uviedla Purcella, Bennetta a Debussyho/Kernisa. Patricia Rozariová (soprán), Martyn Brabbins (dirigent), skladateľ James MacMilla (rozprávač) a Philharmonia Orchestra sa predstavili spoločným inovačným koncertom so Smirnovovým *Twighlight* (Súmrak) a skladbou Eleny Firsovej *Pred búrkou* op. 70 – koncert bol zdarma (!). Orchestra of the Age of Enlightenment uviedol ako pokračovanie priekopníckej orchestrálnej série časť Paríž v rokoch 1770: Mozart, Philidor, Gossec, Grétry, Gluck a Haydn. Zaujímavým bol taktiež koncert Kráľovského Concertgebouw Orchestra so šéfdirigentom Richardom Chaillym, Vladimirom Repinom (husle) a Mišom Majským (violončelo): Webern a Brahms a sled hudobných udalostí zavŕšil recitál vynikajúceho francúzskeho klaviristu Francois-Frédérica Guya (Bach, Šostakovič, Prokofiev).



FOTO ARCHÍV

S. CHANGOVÁ

Barbican Centre v skratke: v marci pokračovala vynikajúca séria koncertov na vrchole stojaceho London Symphony Orchestra s názvom Česká jar. Daniel Gatti spoločne s Royal Philharmonic Orchestra uviedli sériu koncertov pozostávajúcich z Mozartových symfónií, Prokofievových klavírnych koncertov (Michail Rudy a Jean-Philippe Collard – klavír) a z Musorgského a Elgara. Midori – jedna z najvyhľadávanejších a najtalentovanejších mladých huslistiek – sa predstavila so sonátami Bacha, Beethovena a Respighiho. BBC National Orchestra of Wales a City of London Sinfonia sa pod taktovkou Richarda Hickoxa (umelecký vedúci oboch telies) predstavili s odvážnym programom Britten/Šostakovič – Majstri 20. storočia. English Chamber Orchestra premiéroval novu skladbu Davida Mathewsa *New York* a o dva týždne na čele s Christianom Zachariasom (dirigent a klavír) a sopranistkou Felicity Lottovou uviedli Mozartove árie a *Klavírny koncert č. 22* KV 482. S ďalšou, tentoraz londýnskou premiérou sa predstavili BBC Symphony Orchestra s Donaldom Runniclesom a *Druhou symfóniou* Aarona Kernisa.

Keď odhliadneme od Českej jari (Bohemian Spring), ktorú má na svedomí London Symphony Orchestra (ďalej LSO), zdá sa, akoby Barbican trochu pokrivkával popri jubilejnom súperovi South Bank (tohto roku slávi 50. výročie otvorenia). Ten sa snaží prilákať návštevníkov okrem iného aj množstvom voľných koncertov vo foyer centra – ide o jazz, komornú hudbu a world music. Česká jar je komplexným projektom zahŕňajúcim nielen už spomínané a dramaturgicky vynikajúco zostavené koncerty LSO, ale aj filmový festival (filmy Miloša Formana), koncert National Youth Orchestra of Great Britain (Dvořák *Violončelový koncert* s Lynnom Harrellom ako sólistom a Suk *Asrael* s Jiřím Bělohlávkom) a dva koncerty Českej filharmonie (20. apríl: Mozartov *Klavírny koncert* KV 466, Prokofievova *5. symfónia*; 21. apríl: Straussove *Štyri posledné piesne*, Mahlerova *5. symfónia*, dirigent a klavirista Vladimir Ashkenazy, soprán Inger Dam-Jensenová). Česká jar sa síce nezačala Smetanovým cyklom *Má vlast*, ale koncertom s nemenším účinkom – Dvořákovou *Stabat Mater* (London Symphony Chorus). Jiří Bělohlávek si vybral zaujímavých sólistov: Janice Watsonová (nahradila indisponovanú Evu Urbanovú), Dagmar Pecková, Valentin Prolat a Peter Mikuláš. Výkon Dagmar Peckovej ma celkom očaril. Akoby umelecky i vokálne ustavične rástla, jej v celom rozsahu ušľachtilý tón, prekrásne sýto-tmavé zafarbenie, dokonalé frázovanie, dychová opora (ktorou v začiatkoch do takej miery nedisponovala) a pripravenosť jej určite zabezpečia spoluprácu so špičkovými dirigentmi. Druhý koncert otvorilo Sukovo *Fantastické scherzo*, nasledoval opäť Dvořák, tentoraz *Husľový koncert* so Sarah Changovou a nakoniec dva razy Janáček: *Šumařovo dítě* a *Sinfonietta*, ktorej čara sa londýnske publikum nevie nasýtiť – ide už o tretie predvedenie za posledný rok. Sarah Changová podala na svoj vek (19) úctyhodný výkon, no i napriek sebavedomému vystupovaniu má určite ešte na čom pracovať, a Jiří Bělohlávek obidivuhodným spôsobom viedol gigantické symfonické dielo. Ďalší koncert mal komorný charakter (Dvořák a Suk). LSO od prvého pultu dirigoval koncertný majster Alexander Barantschnik. Barantschnik, pôvodom z Ruska, je fenomenálnym huslistom – v symfonickom orchestri to nepočuť natoľko ako pri komorných koncertoch. Škoda, že neúčinkuje aj ako sólista, lebo má na to všetky predpoklady. Bolo to jedno z jeho posledných londýnskych účinkovaní, od budúcej sezóny bude koncertným majstrom San Francisco Symphony, čím Londýn stratí fascinujúceho hudobníka.

21. marca odznel ukážkový koncert Colina Davisa: Dvojkoncert a Rapsódia pre violu a orchester od Bohuslava Martinů (svoje kvality potvrdil Paul Silverthorne, vedúci violovej skupiny v LSO a v London Sinfonetta, dnes vyhľadávaný violový sólista) a Dvořákova *7. symfónia* – do podobného vytrženia sa vypredaná sieň v Barbicane dostane len málokedy. Janáček (*Večné evanjelium* – s Andreou Dankovou, soprán, Vladimírom Doležalom, tenor, a *Taras Bulba* s Dankovou, Alastairom Milesom a s London Symphony Chorus) a Dvořák (*Symfonicke variácie* a *Te Deum*) boli náplňou predposledného marcového koncertu opäť s dirigentom Colinom Davisom. Po ostrieľanom Petrovi Mikulášovi bola Andrea Danková druhou slovenskou reprezentantkou v tejto sérii. S intonačne neľahkým partom (*Evanjelium*) sa vysporiadala vzorne, jej hlasu nechýbalo potrebné dynamické nasadenie a pevnosť, ako aj esteticky tvorené začiatky a konce fráz. Za chybičku krásy bolo možno považovať zrozumiteľnosť s väčším dôrazom na dikciu textu, ktorá by súčasne pomohla vokálny prejav viac vymodelovať a sčasti aj odľahčiť. Vladimír Doležal disponuje veľmi pekným timbrom, ale tón tvorí príliš násilne, čo vyvoláva dojem preťaženosti až ťažkopádnosti. Bolo to cítiť hlavne v nižších tónoch, kde si takýmto spôsobom čiastočne vypomáhal. V marci Českú jar zavŕšila Smetanova *Má vlast* pod vedením Colina Davisa a na začiatku apríla pokračuje zaujímavým, rovnako odvážnym zborovým koncertom (London Symphony Chorus, dirigent Stephen Westrop): Zelenka *Da Pacem*, Janáček *Omša Es dur*, Petr Eben *Pražské Te Deum*, Dvořák *Štyri zborové piesne* op. 29, Novák *Štyri básne* op. 47 a Martinů *Päť českých madrigalov.*

VANDA PROCHÁDZKOVÁ

Z OPERNEJ HISTÓRIE XXI.

Priestor pre súčasnú tvorbu

Jaroslav Blaho

V čase, keď Zuna a po ňom Oskar Nedbal profilovali prvé sezóny slovenskej národnej reprezentačnej opernej scény, dočkal sa sedemdesiatnik Leoš Janáček konečne domáceho i medzinárodného uznania: ako žijúci český klasik i ako prvý z bohatej palety predstaviteľov súčasnej českej hudby. Na rozdiel od dôb, keď takmer jeden a pol desaťročia musel čakať na uvedenie *Jej pastorkyne* v ND, pre medzivojnovú opernú Bratislavu bol už celkom prirodzene repertoárovou potrebou. Napriek tomu sa zdá, že vzťah vedúcich osobností medzivojnovej opery SND k dielu lašského barda nebol rovnako ústretový. Kým Zuna popri *Jej pastorkyni*, ktorá sa pre svoj moravsko-slovácky námet aj v časti slovenskej kultúrnej verejnosti chápala ako kompenzácia neexistujúcej národnej opery, s úspechom uviedol rok a pol po brnianskej premiére aj *Kaťu Kabanovovú*. Oskar Nedbal sa s rozširovaním pohľadu na Janáčkovo javiskové dielo neponáhľal a počas celého svojho bratislavského pôsobenia vystačil na plagáte s opernou podobou Preissovej rustikálnej drámy. Zato pre Karla Nedbala bol už mŕtvy majster autorom profilovým: viaceré naštudovania a obnovovania *Jej pastorkyne*, nová *Kaťa Kabanovová*, po prvý raz *Líška Bystrouška* a tesne pred núteným exodom z Bratislavy aj skladateľov epilóg – smutná pieseň ponížených o slobode, v ktorej však nechýba lúč nádeje: *Z mŕtveho domu*. Zostáva otázka: prečo potom nie aj *Brouček* a *Makropulos*? Odpoveď treba hľadať v Nedbalovom citlivom a kritickom zvažovaní možností obsadenia ústrednej postavy oboch diel. Pre part a postavu českého maloměšťaka, putujúceho fantastickým svetom dávnej minulosti vesmírneho priestoru, nemal Karel Nedbal vhodného predstaviteľa. Nemohol staviť ani na hlasovo skôr drsného a herecky jednostrunného charakterového tenoristu Františka Hájka, ani experimentovať s mäkkým lyrickým materiálom Janka Blahu, predestinovaným pre smetanovské a mozartovské partie a výrazovo sa v tých rokoch uspokojujúcim prevažne s „milovníckym" klišé. *Vec Makropulos* Karel Nedbal niekoľkokrát ohlasoval, k realizácii však nedošlo. Akoby Nedbal váhal zveriť herecky exponovaný part Eliny primadone svojich veľkých premiér Milade Formanovej, presadzujúcej sa jednoznačne viac v mäkkých polohách ušľachtilého ženstva (Fidelio, Kaťa Kabanovová) než v kostýmoch extravagantných vampov (Katarína Izmajlovová), medzi ktoré istým spôsobom patrí aj postava Čapkovej tristoročnej hrdinky.



FOTO ARCHÍV

A. SEHNALOVÁ (KOSTOLNÍČKA), 1920

Janáčkovské bratislavské premiéry patrili v parametroch hudobných naštudovaní vždy medzi udalosti. Takou bola už prvá bratislavská premiéra *Jej pastorkyne* režiséra Vilíma a dirigenta Vaněka (15. 4. 1920) s Hanou Kramperovou v postave Jenufy a s dominantným výkonom Alby Sehnalovej (Kostelníčka), kulminujúcim v strhujúcom finále druhého dejstva. Ešte v tej istej sezóne sa v SND predstavila legendárna pražská premiérová Kostelníčka Gabriela Horvatová. Kvalitné naštudovania diela pokračujú naštudovaním Vaněkovým (1922) i Bohuša Tvrdého (1926). V tom druhom niekdajšia Karolka Dobřena Šimáňová exceluje už v Kostelníčke a Hübner po Števovi preberá Laca. Prejav Šponarovej Jenufky je však predstavám o vidieckom dievčati vzdialený a aj Chorovič je na bujného Števa prilyrický a primäkký. Šimáňovej tragédka dostáva skvelú partnerku v Jenufe Evy Hadrabovej v naštudovaní Karla Nedbala z augusta 1928. Obe dámy sú najväčšími tromfami pri úspechu predstavenia vo viedenskom Stadttheatre v ďalšom roku. Vzápätí po odchode Hadrabovej do Viedne preberá jej part Helena Bartošová, debutujúca v tomto titule kedysi postavičkou pastiera Jana. Svojím hlbokým ponorom do psychológie postavy, svojím introvertným prejavom a prostým realistickým herectvom pokračuje v intenciách Jenufky Hadrabovej. V tomto období sa Janko Blaho objavuje v úlohe Števa.

Pri oslavách desiateho výročia SND vystupuje v *Jej pastorkyni* kvarteto mníchovských a viedenských sólistov. Viac priestoru majú pochopiteľne dámy – Ella Fleschová (Kostelníčka) a česká mníchovská primadona Marie Nežádalová (Jenufa). V obnovenom Nedbalovom naštudovaní z roku 1932 vynovuje sa konečne aj vizuálny tvar inscenácie (scé-



FOTO ARCHÍV

M. MEDVECKÁ (JENUFA) ŠT. HOZA (LACO), 1941

nograf prof. Krs, kostýmy Olgy Frýdovej), len Ivan Ballo pripomína, že Vilímov tvar sa stále viac pohybuje vo vodách naturalizmu než janáčkovského realizmu. V tomto predstavení sa k jednej zo svojich prvých operných postáv dostáva Štefan Hoza (Laco), ktorý neskôr prekladá dielo do slovenčiny (!). Vincourkova a Vilímova *Jej pastorkyňa* z decembra 1941 patrí k významným činom bratislavskej opery vojnových sezón, aj keď oproti Krsovmu baladickému realizmu je Vécseyova výprava popisnejšia a Kostelníčka herecky i hlasovo talentovanej začiatočníčky Ludviky Svobodovej sa predsa len nemôže porovnávať s profilovou kreáciou Šimáňovej. S Bartošovou alternuje Jenufku Marka Medvecká a v postavách nevlastných bratov objavuje sa potom na dlhé roky osvedčená dvojica Blaho – Hoza. V epizóde Jana registrujeme devätnásťročnú členku operného zboru Annu Mányiovú. Tušil vtedy niekto, že o pätnásť-dvadsať rokov to bude vedúci lyrický soprán súboru (Hornungová, neskôr Martvoňová)?

Prvá bratislavská *Kaťa Kabanovová* (24. 3.1923) predstavuje jeden z najväčších umeleckých činov Zunovho prvého bratislavského pôsobenia. Publikum srdečne aplaudovalo dirigentovi, aj javiskovému tvaru režiséra Munclingera a výtvarníka Hurta, ktorému v interiéroch nechýbal ruský kolorit, zato o čosi viac iluzívnosti v obrazoch nočného sadu či nábrežia Volgy počas letnej búrky. Ovácie sa dostali aj výbornej titulnej hrdinke Hany Pírkovej, aj prítomnému skladateľovi. Skvelú protagonistku malo aj druhé naštudovanie diela v SND (Karel Nedbal, Bohuš Vilím, Ľudovít Hradský) roku 1935. Kritika vrátane viedenskej, ktorá sa vtedy pravidelne unúvala na bratislavské premiéry, chválila citlivo bohatú, cudne expresívnu Kaťu Milady Formanovej, Nedbalovo temperamentné, rapsodické poňatie partitúry, ktoré sa nepresadzovalo zbytočnými fortissimami, ale skôr nehou výrazu a komornosťou zvuku. Zvukovo bohato zneli však orchestrálne pasáže (úvod k druhému dejstvu) a k výslednej plasticite isto prispelo aj konečne rozšírené orchestrisko. Klasickú postavu samodurného kupca Dikého vytvoril Arnold Flögl, v Borisovi sa uplatnil nový tenorista Jaroslav Jaroš, v nekomplikovanej dvojici zaľúbencov Varvary a Kudrjaša si zamuzicírovali Bartošová s Blahom.

Na neinvenčnosť réžie i choreografie doplatilo naštudovanie *Líšky Bystroušky* (18. 5. 1934). Inscenátori rezignovali na metaforicko-filozofickú polohu príbehu a inscenovali z neho iba prvý plán. Koncepčnej neujasnenosti nepomohli ani kostýmy požičané z pôvodnej brnianskej premiérovej inscenácie. Sýtou farebnosťou a nevnucujúcou sa meditatívnosťou sa však opäť blysol Nedbal so svojím orchestrom a traja z plejády predstaviteľov postáv a postavičiek: hravá, vtipná i citová Bystrouška Heleny Bartošovej, Lišiak čerstvej Egemovej absolventky Zity Frešovej a revírnik Arnolda Flögla, ktorý rolu stvárňoval už vo svetovej brnianskej premiére.

V nervóznych a pohnutých septembrových dňoch roku 1938 premiérovali Nedbal s Vilímom *Z mŕtveho domu*. Možno námet, možno pohnutá doba spôsobili malú návštevnosť predstavení, z ktorých prvé bolo venované 1. výročiu úmrtia prezidenta-osloboditeľa (TGM), druhé desiatemu výročiu skladateľovej smrti. Plné uznanie si odnieslo hudobné naštudovanie (napriek sedemnástim sláčikom a dvanásťčlennému mužskému zboru) – zato na javisku sa žiadalo viac drsnosti vo vykreslení väzenského prostredia i viac individualizovania jednotlivých typov. Autobiografickú postavu Gorjančikova vytváral Karel Kalaš, Filku Morozova Jaroslav Jaroš, Placmajora Arnold Flögl, Šiškova Karel Zavřel (jeho spoveď patrila k vrcholom predstavenia). V chlapčenskej úlohe Aljeju alternovali Milada Jirásková a Zita Frešová. Karel Nedbal sa po desiatich rokoch lúčil s Bratislavou vskutku dôstojne a voľbou titulu tak trochu aj symbolicky!

V prvých dvoch dekádach existencie opery SND dostalo sa na jej javisko úctyhodné číslo pôvodných diel súčasnej českej opernej tvorby. Výber, pravda, tak trochu pôsobiaci náhodne (najmä za Oskara Nedbala), programovejšie bol predsa len zacielený v tridsiatych rokoch. Z tohto aspektu pátram však po vzťahu Karla Nedbala k tvorbe vtedy už štyridsiatnika Bohuslava Martinů: na bohatej palete súčasnej českej tvorby v SND absentuje!

Vysoký funkcionár štátnej správy a podpredseda družstva SND Emanuel Maršík dostal sa na plagát dvoma naštudovaniami opery *Čierne lekno* (1921, 1928). Fantastický a krvavý námet nesie impresionizmom poznačená hudba s hustou inštrumentáciou, ktorú údajne ocenil aj Richard Strauss. Komornejší, konverzačno-lyrický sloh je príznačný pre druhú Maršíkovu operu *Študentská láska* (1925) zo života umeleckej bohémy, kde v českých variantoch Mussety a Mimi očarili Žaludová s Krásovou. Šéf opery ND v Brne František Neumann napísal podľa Schnitzlerovej drámy *Liebelei* operu *Milkovanie*. Dielo, vyznačujúce sa profesionálnou inštrumentáciou a citom pre javisko, naštudoval v SND Bedřich Holeček (1926). Skvelý herecký výkon v hlavnej úlohe podala Helena Bartošová; v komickej úlohe Teodora prekvapil idol bratislavských operymilovných študentiek Zdeněk Otava.



FOTO ARCHÍV

MARŠÍK: ČIERNE LEKNO – H. KRAMPEROVÁ (1922)

Dirigent opery SND v rokoch 1923–1939 Zdeněk Folprecht premiéroval v Bratislave dve svoje javiskové dielka: roku 1925 artistnú commediu del'arte podľa bratov Čapkovcov *Lásky hra osudná* (dirigent Oskar Nedbal) a o desať rokov neskôr jednodejstvovú „scénickú symfóniu" na rozprávkový orientálny námet *Zlomené srdce*. Tvar, v ktorom sa vokál a ženský zbor za scénou prelínajú s hovoreným slovom a herecká akcia s tancom a pantomímou (choreografia: pražská Viera Dolčí-Sladká), bol vďačným terénom pre činoherného avantgardného režiséra Viktora Šulca, ktorý – podľa Ivana Ballu – vytvoril na javisku „symfóniu farieb, tvarov a pohybu". Po brnianskej premiére (1922) dočkal sa aj bratislavského uvedenia *Sedliak Jakub* – jediná opera Oskara Nedbala. Dielo na motívy hry Lope de Vegu inscenoval skladateľ s režisérom Vilímom v SND roku 1928. Nedramatickému libretu nepomohlo ani prenesenie deja zo Španielska na Slovensko: hudba je nedbalovsky invenčne bohatá, invencia však neutriedená, nie v službe drámy, ale skôr ilustrácie. Veľa pozornosti naštudovaniu, oficiálne osobnosti na premiére, výborný Ruth-Markov v titulnej úlohe – napriek tomu o skutočnom úspechu premiéry možno sotva hovoriť.

Na jar roku 1929 naštudoval Oskar Nedbal mladícke dielo K. B. Jiráka z roku 1913, operu *Žena a Boh* na libreto posledného predstaviteľa českej básnickej dekadencie Jiřího Karáska z Lvovíc. Na farebne pestrej, v tvaroch s kubizmom koketujúcej scéne Jána Ladvenicu rozohral Vilím antický príbeh o osude bohočloveka Appolonia (G. Fišer) a jeho lásky Tarsie, ktorú virtuózne spevácky i herecky stvárnila E. Hadrabová. Hadrabovej Tarsia vyrástla na postavu veľkej psychologickej hĺbky, v ktorej sa neskrotná vášeň prelína so zbožnou cudnosťou. Aj v tejto role Hadrabová očarila Viedeň a pootvorila si dvere do Staatsoper. Mimoriadnu domácu i zahraničnú popularitu dosiahla v období pred druhou svetovou vojnou opera Jaromíra Weinbergera *Švanda Dudák*, komponovaná veľmi voľne podľa Tylovej hry. Dielo z roku 1927 hrali ešte pred bratislavskou premiérou (1931) aj vo Vroclave, pražskej nemeckej opere, v Baseli, Ľubľane, Berlíne, Budapešti, Viedni, Helsinkách, Sofii a dokonca aj v Metropolitan opere. V SND sa mu dostalo luxusnej výpravy – bohaté kostýmy, bohaté tvary dekorácií, ozajstný „ladvenicovský" farebný ohňostroj. K tomu Viscusiho vkusná choreografia, Vilímova rutinovaná réžia a kvality Nedbalovho hudobného naštudovania. Navyše výrazovo bohatý výkon Vlasty Posltovej v postave Dorotky. Až nečakaný úspech u publika, kasa „ako sa patrí", deväť repríz v sezóne, merateľných iba s reprízami *Predanej nevesty*!



Foto archív

WEINBERGER: GAJDOŠ ŠVANDA. SCÉNA J. LADVENICA

Prínosom zrejme nebolo mladícke dielo Rudolfa Karla *Ilsenino srdce* (1929), lyrická komédia s tragickým koncom zo života bohémy na libreto – čuduj sa, svete (!) – K. H. Hilara. Spoločensky i umelecky silnejšie rezonovala Karlova „dvořákovská" *Smrt kmotřička* (1935) – akýsi moderný variant prostonárodnej rozprávky na libreto Stanislava Loma, popredného dramatika a riaditeľa pražského ND. Na bratislavskom javisku toto dielko s hlboko morálnym posolstvom v scénickej realizácii (Vilím, choreograf Pirnikov) zaostávalo za kvalitami Vincourkovho hudobného naštudovania, aj za tvorivým prínosom viacerých sólistov (Peršlová v úlohe Smrti, Flögl v úlohe potulného muzikanta, Frešová, Hoza, Bartošová).

Jediného predstavenia (nič nového pod slnkom, Haydnov *Svet na Mesiaci* sa roku 1967 hral takisto jediný raz!) sa dožila v SND roku 1930 jednoaktovka *Poupě* od Otakara Ostrčila; dvoch repríz v tom istom roku meditatívna dvojdejstvová legenda na libreto Júliusa Zeyera *El Christo de la Luz* od Janáčkovho žiaka Vladimíra Ambrosa, v čase premiéry síce „iba" riaditeľa hudobnej školy v Břeclavi, ale v období prvej svetovej vojny a krátko po nej dirigenta známej londýnskej Carl Rosa Opera Company. Operný kapelník a neskôr autor filmových hudieb Miloš Smatek sa roku 1931 pokúsil o „slovenskú" operu *Čachtická pani*. Populárny slovenský historický horor, nedramaticky libretisticky spracovaný do podoby operného textu Quidom Mariom Vyskočilom a Elenou Krčméry-Smatkovou priniesol málo napätia a dramatických stretov, veľa rečnenia a málo konania, neživotné, papierové postavy. Hlučná hudba bez výraznejšej architektúry plnila iba ilustratívnu funkciu a Ballo ju označil za typicky „kapelnícku", imitujúcu Janáčka, Nováka, verizmus i folklór. Prvú operná Bátoryčku na slovenskom javisku vytvorila Mariči Peršlová.

Najinšpiratívnejším dielom súčasnej českej tvorby na javisku SND tridsiatych rokov bola Křičkova *Hipolyta* (1936). Úsmevný renesančný príbeh, vtipná, invenčná hudba tak trochu v štýle Wolff-Ferrariho (duchaplná hudobná konverzácia – malý zbor – arietta). Titulnú postavu vytvárala Formanová, pastiera Castracana Hübner, paduánskeho básnika Alessandra ako jednu zo svojich prvých náročných príležitostí mladý barytonista Otakar Krauss (po vojne jedna z opôr Covent Garden a bayreuthský Alberich). Skvostnú parodickú etudu opitého murára Mattea predviedol Arnold Flögl.

Čo do počtu titulov je zástoj súčasnej českej opernej tvorby na javisku SND medzivojnového obdobia vskutku impozantný. Nemožno opomenúť, že patinu súčasnosti mali vtedy aj hodnoty dnes už výslovne klasické (Foerster, Kovařovic, Novák, Ostrčil, Křička) a že z toho ďalšieho prešlo kvalitatívnym sitom histórie len máločo. Predovšetkým, samozrejme, opery Leoša Janáčka.

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

LOS ANGELES OPERA, ktorej novým umeleckým šéfom je Plácido Domingo, zverejnila svoje najbližšie repertoárové plány. Centrálnym projektom bude Wagnerov *Nibelungov prsteň* s dirigentom Kentom Naganom (novým hudobným šéfom v Los Angeles) a v réžii Petera Mussbacha. Spoluprácu na tomto projekte prisľúbila trikova firma Industrial Light Magic, ktorá zabezpečila efekty filmov *Hviezdne vojny* a *Jurský park*. Prvá premiéra (*Zlato Rýna*) bude v máji 2003, nasledujú premiéry *Valkýry* (september 2003), *Siegfrieda* (marec 2004) a *Súmraku bohov* (máj 2004). Domingove plány na rok 2001 zahŕňajú Čajkovského *Pikovú dámu* v koprodukcii s opernými divadlami v Madride a Washingtone, Wagnerovho *Lohengrina* v réžii Maximiliana Schella v spolupráci so sanktpeterburským Mariinským divadlom (s týmto operným domom plánuje Domingo v budúcnosti koprodukcie pri naštudovaní Offenbachových *Hoffmannových poviedok* a Musorgského *Borisa Godunova*), Lehárova *Veselá vdova* v koprodukcii s operou v Zürichu a koncertné predvedenie Schönbergovej opery *Mojžiš a Áron* pod taktovkou Kenta Nagana pri príležitosti 50. výročia skladateľovho úmrtia. Roku 2002 plánuje Domingo scénické predvedenie Bachovej *Omše h mol* v réžii Achima Freyera, ďalej nové inscenácie Pucciniho *Turandot* a Bartókovej jednoaktovky *Hrad kniežaťa Modrofúza* s režisérom Williamom Friedkinom. Plácido Domingo sa objaví vo svojom dome aj ako dirigent Verdiho *La Traviaty* a Mozartovej *Čarovnej flauty*. Z repertoára súčasnej hudby plánuje Domingo inscenácie diel Luciana Beria a Johna Williamsa.

Najveľkorysejší sponzor v oblasti hudby súčasnosti Alberto Vilar prisľúbil podporu týchto veľkolepých projektov. (podľa h)

VIVA VERDI bol názov festivalu viedenskej Štátnej opery pri príležitosti 100. výročia úmrtia skladateľa. Hudobný život o tomto podujatí opakovane informoval. Mimoriadne úspešný projekt možno vyjadriť aj číselne: v období od 8. do 31. januára sa uskutočnilo 24 predstavení s 97,25 % návštevnosťou a s predanými vstupenkami v hodnote 32,8 mil. ATS.

JUSSI BJÖRLING, zvolený čitateľmi časopisu Classic FM za najlepšieho tenoristu, odsunul svojich kolegov Dominga a Pavarottiho na druhú a tretiu priečku. Ďalšie miesta obsadili Enrico Caruso (4.), Andrea Bocelli, Carlo Bergonzi, Ian Bostridge, Peter Pears, Nicolai Gedda, Benjamino Gigli.

EXPRESIONIZMUS – NOVÝ VÝRAZ DOBY?

Zuzana Martináková

POJEM EXPRESIONIZMUS[1] AKO OZNAČENIE PRE URČITÝ UMELECKÝ SMER V 20. STOROČÍ JE ZNAČNE KONFÚZNY. TEORETICI UMENIA HO VYMEDZUJÚ ROZDIELNE, AJ KEĎ SA V URČITÝCH CHARAKTERISTIKÁCH ZHODUJÚ. NIE JE DOKONCA ANI JASNÉ, ČI IŠLO O UMELECKÝ ŠTÝL, ALEBO O HNUTIE. NÁZOROVO JEDNOZNAČNEJŠÍ SÚ KRITICI V PRÍPADE FUTURIZMU A DADAIZMU, KEĎ ICH POKLADAJÚ ZA UMELECKÉ HNUTIA, V KTORÝCH SA ANGAŽOVALI UMELCI ROZDIELNYCH ŠTÝLOVÝCH SMEROVANÍ VRÁTANE EXPRESIONIZMU. Z TOHTO ASPEKTU BY SME EXPRESIONIZMUS MALI SKÔR POVAŽOVAŤ ZA UMELECKÚ ORIENTÁCIU NEŽ ZA HNUTIE, AJ KEĎ HNEĎ V ÚVODE TREBA ZDÔRAZNIŤ, ŽE ZASAHOVAL VIACERÉ ŠTÝLY A SUBŠTÝLY RÔZNYCH DRUHOV UMENIA.

Pokúsme sa vyjsť z jadra, v ktorom sa všetky interpretácie zhodujú. Vo všeobecnosti chápu *expresionizmus* ako *germánsko-nordický fenomén*, prejavujúci sa najmä vo výtvarnom umení (Munch, Ensor, predstavitelia skupiny Die Brücke v Drážďanoch a Der blaue Reiter v Mníchove), tiež v poézii, próze, dráme (Strindberg, Wedekind, Kokoschka, George, Hebbel, Mombert, Döblin, Trakl), ale aj v hudbe (najmä Arnold Schönberg a skladatelia druhej viedenskej školy), divadle a vo filme. V skutočnosti treba hlbšie korene hľadať vo *fauvistickom hnutí*, ktorého názov sa síce zrodil až roku 1905,[2] súvisí však už s tendenciami prejavujúcimi sa približne od roku 1890, keď sa najmä Vincent van Gogh a Paul Gauguin snažili odpútať od impresionizmu, kladúc dôraz na vlastné farebné videnie so zámerom zvýrazniť emocionálny účinok – expresiu. Fauvisti prestali vnímať výtvarné umenie v priamom vzťahu so zobrazovaným predmetom, pričom prostriedky ako farba, línia a forma im neslúžili na to, aby pomocou nich niečo zobrazili, ale na bezprostredné vyjadrenie. Túžba umením zobraziť vlastné pocity bola determinovaná celkovou kultúrno-spoločenskou klímou konca 19. a začiatku 20. storočia. K slovu sa dostali Kierkegaardov revolučný mysticizmus, Heideggerov existencializmus, rozlišovanie apolónskeho a dionýzovského umenia a dôraz na mýtus u Nietzscheho (mysticizmus sa prejavil najmä v umení symbolizmu), zdôrazňovanie sociálnej tematiky v románoch a drámach (napríklad u Ibsena a Strindberga), ale najmä Freudova psychoanalýza, ktorá získala najväčšiu podporu v krajinách, kde sa darilo expresionizmu. Freudov dôraz na podvedomie, Bergsonovo vciťovanie a dôraz na subjektívne vnímanie skutočnosti charakterizujú aj postoje umelcov, z ktorých viacerí podliehali duševným krízam a depresiám (napríklad van Gogh, Munch, Ensor, Kirchner, Grosz a ďalší). Dôraz na subjektívne emocionálne prežívanie možno pokladať za dôsledok romantizmu, aj keď v rovine filozoficko-estetickej išlo skôr o proklamácie nového umenia, namiereného proti romantizmu (napríklad impresionizmu) a umeniu galérií.

Za výrazne expresionistické sa pokladá umenie **Edvarda Muncha** (1863–1944), v ktorom sa vyskytujú dekadentné a morbídne motívy (žena ako upír, zlo, sexuálna skazenosť a pod., hrôza, utrpenie, choroba, smrť atď.). Už roku 1892 vyvolala jeho výstava v Berlíne veľký, tzv. munchovský škandál; vtedajšie nacionalisticky a konzervativisticky orientované kruhy totiž pokladali výstavu za príliš „pokrokovú" a už po dvoch dňoch ju zavreli. Tento škandál podnietil vznik skupiny **Berliner Sezession**, ktorej cieľom bolo oboznamovať verejnosť s novovznikajúcim nielen nemeckým, ale aj európskym umením, čo samo osebe stačilo na to, aby ich nacionalistické kruhy označili za „zradcov" a ich orientáciu za antinemeckú. Silnú expresívnosť a emocionálnu pôsobivosť vyžarujú aj obrazy belgického maliara **Jamesa Ensora** (1860–1949), ktoré v mnohom (farebné fantazijné videnie, zobrazovanie ľudí ako škľabiace sa pokrytecké masky v ošklivých grimasách, ale aj ako príšery a smrtky, ktoré pripomínajú umenie Hieronyma Boscha) anticipovali umenie symbolizmu, fauvizmu i expresionizmu.



E. L. KIRCHNER: BRÜCKE (ZNAČKA), 1905

V takomto ovzduší sa roku 1905 v Drážďanoch sformovala skupina **Die Brücke** (názov asocioval predstavu prechodu do budúcnosti). Založili ju štyria študenti architektúry: **Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel** a **Fritz Bleyl**, ktorí síce maľbu neštudovali, no videli v nej prostriedok pre sebaoslobodenie a vyjadrenie sociálneho posolstva. Neskôr, v rokoch 1906–1908 k nim patril **Emil Nolde**, pridali sa tiež **Max Pechstein, Otto Müller**, Švajčiar **Cuno Amiet**, Fín **Akseli Gallén-Kallela** a **Kees van Dongen** (parížsky fauvista, pochádzajúci z Holandska). Vo svojom programe vytýčili boj proti zavedeným poriadkom a utvorenie jednotného umeleckého spoločenstva, ktorého myšlienku už hlásali Gauguin a van Gogh. Tvorili spolu v jednom priestore (niekdajšom mäsiarstve), inšpirujúc sa predstavou stredovekého útulku ako alternatívy k ateliérom výtvarníkov. Zámerne maľovali rovnako, aby vznikali pochybnosti o autorstve (obrazy nepodpisovali), s cieľom vylúčiť akýkoľvek individualizmus a subjektivizmus,[3] pretože im išlo najmä o „výraz (expresiu) doby". Príčinu možno vidieť aj v odmietaní romantickej predstavy tvorivého génia a tiež v objavení anonymného umenia Afriky a Oceánie. Podobne ako fauvis-

ti, aj oni zdôrazňovali význam farieb a ich vzťah, čím chceli tvoriť akési „charakteristické akordy prenikavých tónov" (inšpirovali sa Gauguinovou koncepciou expresívnej harmónie línií a farieb). Dôraz kládli na plošné zobrazovanie a frontálnosť bez perspektívy (tú už realizoval Munch), čím popierali zmysel reality. Akýkoľvek predmet bol pre nich len nositeľom farebnej kompozície a výrazom (expresiou) pocitov. Neskôr sa aktivita skupiny Die Brücke presunula do Berlína, kde roku 1913 zanikla. Franz Marc označil jej príslušníkov neskôr v almanachu *Der Blaue Reiter* (Modrý jazdec, 1912) ako **Die Wilden**[4] (analogicky k fauvistom), a zaradil k nim aj **Berliner Neue Sezession** a **Neue Künstlervereinigung München**, ktorého rozpadom roku 1911 vznikla skupina **Der Blaue Reiter** v zložení: **Vasilij Kandinskij**, **Franz Marc**, **Alexej Georgievič Javlenskij**, **Alfred Kubin**, **August Macke**, neskôr sa pridal **Paul Klee**. Marc zdôraznil na jednej strane príklon Divokých (Die Wilden) k mystike a prastarým elementom umenia a na strane druhej nezáujem o postimpresionizmus a kubizmus:

„Ich myslenie má iný cieľ: svojou prácou vytvoriť symboly, ktoré patria na oltáre nastupujúceho duchovného náboženstva, za ktorými sa stráca technický výrobca. Výsmech a nerozumnosť budú im ružami na ceste."[5]



V. Kandinskij: Jazdec. Z almanachu Modrý jazdec

Der Blaue Reiter bol oproti Die Brücke oveľa rôznorodejší, orientovaný kozmopoliticky a mnohostranne (zaujímali sa o najnovšie poznatky vedy a techniky ako teória farieb, psychológia vnímania atď.; Kandinskij vo svojej tvorbe napríklad aplikoval výsledky z pozorovania mikroskopom, zaoberal sa syntézou a vzťahom vedy a umenia, logiky a intuície). Roku 1911 usporiadal Der Blaue Reiter prvú výstavu, na ktorej sa popri vlastnej tvorbe prezentovali diela Francúzov **Roberta Delaunaya** a **Henri Rousseaua**, ruských futuristov **Davida** a **Vladimira Burľjukovcov** i výtvarné práce **Arnolda Schönberga**, ktorý sa už dlhší čas priatelil s Kandinským a ďalšími pokrokovými výtvarnými umelcami. Kandinskij vo svojich spisoch hovorí o asociáciách medzi farbami a hudbou, pričom on inklinoval k hudbe abstraktnej a odsudzoval programovú hudbu; práve z tohto aspektu mu bol blízky **Alexander Skriabin**, ktorý chcel prepojiť hudbu so svetlom a farbami (vo svojej kompozícii *Prométhée, La poème du feu* pre zbor, klavír a farebný klavír z roku 1911, kde jednotlivé zvuky mali korešpondovať s príslušnými farbami, plánoval spojiť hudbu, slovo, plastický pohyb, svetlo a vôňu, čo sa mu v tej podobe nepodarilo zrelizovať), a atonálny Schönberg, hoci neskôr uznával aj jeho dodekafonickú metódu. Kandinskij sa sám inšpiroval hudbou v dielach, v ktorých usporadúval a rozmiestňoval farby na plátne tak, akoby zapisoval noty do partitúry. Výber farieb mal byť motivovaný psychologicky podmieneným pocitom, ktorý sa spája s konkrétnou farbou, čo umožňuje predvídať jej účinok na percipienta:

„Farba v sebe skrýva ešte málo známu, ale reálnu, evidentnú silu, pôsobiacu na celé ľudské telo".[6]

Odmietavý postoj zaujal voči futuristom, ktorým vyčítal ich slabomyseľné popieranie „špinavých farieb" (hnedá, šedá) a nedostatočnú technickú zručnosť i umeleckú hodnotu.

„Ľahkovážnosť a prenáhlenosť sú dnes charakteristické pre mnohých radikálnych umelcov, ktorými sú aj futuristi... pokazili aj to dobré v ich ideách. ... Takíto umelci sa len môžu tešiť, že naša umelecká kritika je impotentná."[7]

Na druhej výstave Der Blaue Reiter roku 1912 boli vystavované diela Kleea i umelcov skupín Die Brücke, Neue Sezession Berlin, ďalej Arpa, Braquea, Delaunaya, Deraina, Picassa, Vlamincka, Gončarovovej, Larionova a Maleviča, teda autorov, ktorých nemožno všetkých pokladať za expresionistov. Aj Kleeova početná tvorba (okolo 10 000 diel) sa vymyká zaradeniu do jednej štýlovej orientácie. Jeho diela možno interpretovať mnohorakým spôsobom, čo zodpovedá



E. Nolde: Berlínsky tanečný lokál, okolo r. 1910

jeho predstavám o špecifických danostiach výtvarných diel. Tvrdil, že kým hudobné dielo sa musí počúvať v takom poradí, v akom je skomponované,[8] výtvarné dielo má tú nevýhodu, že nediktuje spôsob pozorovania, čo divákom dovoľuje ľubovoľne meniť poradie čítania jeho súčastí a tým si aj utvoriť celú škálu možných prístupov jeho percepcie a interpretácie.

Znaky expresionizmu má tiež tvorba viacerých umelcov z obdobia pred prvou svetovou vojnou: **Maxa Beckmanna**, výtvarne i literárne činného **Oskara Kokoschku** (rodák z Viedne, v Berlíne patril do skupiny umelcov okolo časopisu *Der Sturm*), **Lyonela Feiningera** (inšpiroval sa kubizmom, čiastočne futurizmom a sám sa pokladal za expresionistu, aj keď odmietal príslušnosť k nejakému spolku), **Egona Schieleho** (vzbudzoval škandály a bol dokonca krátko väznený za svoju „pornograficky" orientovanú tvorbu), **Maxa Ernsta** (po vojne jeden z hlavných reprezentantov surrealizmu). Na obrazoch týchto umelcov možno pozorovať vždy nejaký prebytok – nadmerné zveličovanie (utrpenie, ošklivosť, deformácia postáv atď.), čo viedlo k názoru, že hlavnou charakteristickou črtou expresionizmu je emocionálne preexponovanie (zveličenie).[9] Dôležitou platformou pre prezentáciu i konfrontáciu často provokujúcich myšlienok expresionistov bol berlínsky časopis Herwartha Waldena *Der Sturm* (vychádzal v rokoch 1910–1932).

V oblasti hudby sa v súvislosti s expresionizmom najviac cituje meno **Arnolda Schönberga**, ktorý bol spriaznený s Kandinským a so skupinou Der blaue Reiter. Už od roku 1904 bol vo Viedni aktívny v boji za presadzovanie nového umenia a po fáze vyrovnávania sa s romantickým dedičstvom (wagneriánstvom) dospel roku 1908 k novému štýlu, v ktorom sa odpútal od tradičnej dur-molovej tonality k prejavu, ktorý dostal nie celkom správny názov atonalita.[10] Prvým dielom tohto „atonálneho" štýlu je cyklus piesní na poéziu expresionistického básnika Stefana Georgeho *Das Buch der hängenden Gärten* (Kniha visutých záhrad), ktoré býva označované tiež ako prvé expresionistické dielo. Z ďalších diel sú to najmä monodrámy *Erwartung*, *Die glückliche Hand* a *Pierrot lunaire* pre recitátora a komorný súbor na 21 expresionistických básní Alberta Girauda, kde použil Sprechgesang, ďalej *Päť orchestrálnych kusov* a *Šesť malých klavírnych kusov*. Schönbergov prejav preferujúci disonanciu a popierajúci tematizmus vyhovoval estetike expresionistického psychologizujúceho výrazu. Kandinskij v liste adresovanom Schönbergovi v roku 1911 napísal:

„Myslím si práve, že naša dnešná harmónia sa nenachádza na geometrickej ceste, ale priamo na ceste antigeometrickej, antilogickej. A táto cesta je cestou 'disonancií v umení', teda takisto v maliarstve, ako aj v hudbe. A 'dnešná' maliarska a hudobná disonancia nie je nič iné ako konsonancia 'zajtrajška'."[11]

V niektorých teoretických reflexiách sa Schönbergovo celé tzv. atonálne obdobie (1908–1921) pokladá za expresionistické, hoci dodekafonická tvorba neznamenala zásadný prelom po stránke výrazu. Takéto ohraničenie je však podmienené aj rozkvetom expresionizmu vo výtvarnom umení a najmä skupinou Der blaue Reiter, v rámci ktorej sa Schönberg prezentoval tiež ako maliar (od roku 1908 sa aktívne venoval aj výtvarnému umeniu). V liste Kandinskému z roku 1911 píše:

„Pravdepodobne neviete, že ja tiež maľujem. ... Aj keď maľujem celkom ináč, nájdete spoločné body. ... Predovšetkým v tom, že ste zdanlivo veľmi málo predmetný. Ja tiež nemôžem veriť, že maľba musí byť nevyhnutne predmetná. ... Ale keď už raz umelec dospel tam, že užitím rytmov a zvukových hodnôt túži len po výraze, tak ‚objekt v maľbe' prestal patriť len reprodukujúcemu oku."[12]

Hrôza i nezmyselnosť vojny (expresionistov stála veľa životov) sa zákonite odrazila v umení i spôsobe života. Predvojnová podoba expresionizmu zažila v nových vojnových a povojnových podmienkach výrazné zmeny. K slovu sa viac dostávajú expresionistické divadelné hry (Reinhard Goering, Fritz von Unruh, Ernst Barlach)[13] a film (nemý film *Kabinet Dr. Caligariho*) v spojení s výtvarným umením (príslušníci berlínskej skupiny umelcov Der Sturm Walter Reimann, Walter Röhring a Hermann Warm vytvorili a pomaľovali kulisy k filmu *Kabinet Dr. Caligariho*), a ich cieľom je rozbiť tradičný pohľad, podoby, výraz pokrivením perspektívy, groteskným výrazovými prostriedkami s dôrazom na silný výrazový účinok. Expresionizmus v tomto štádiu na jednej strane vyjadroval v umení beznádej – akýsi „zúfalý výkrik človeka", ktorý stratil ilúzie a oddal sa neviazanému životu, na druhej strane hľadal východisko v politickom radikalizme, ktorému sa oddali viacerí nielen expresionistickí, ale aj a najmä avantgardní umelci. Sympatizovali s Októbrovou revolúciou (v Rusku podľa pravoslávneho kalendára padla na november, preto si roku 1918 založili skupinu **Novembergruppe**, ku ktorej patril aj skladateľ a spisovateľ **Hans Eisler**), zaoberali sa sociálnymi otázkami, problematikou výchovy, vzťahu umenia a publika, anonymitou umelca v beztriednej spoločnosti, sympatizovali s ľavicovo orientovanou revolúciou vo Weimare, do ktorej vkladali svoje nádeje. Táto revolúcia však bola onedlho zradená a pravicová sociálna demokracia nedokázala splniť program, ktorého cieľom bolo zničenie feudálnych dogiem a feudálneho spôsobu riadenia. Bezmocnosť zmeniť túto situáciu sa po období nádejí odrazila v rezignácii na spoločenské dianie a v cynizme, ktoré sa v umení prejavili v novom umeleckom smere, akomsi novom realizme so socialistickým podtónom. Opäť sa k slovu prihlásila nová figuratívna tendencia vo výtvarnom umení a nový realizmus, tzv. neonaturalizmus, ktorý dostal názov *Neue Sachlichkeit* (Nová vecnosť).[14] Satira, irónia a pokrivenie hodnôt sú hlavné atribúty, ktoré si programovo vytýčilo aj hnutie dadaizmu, zrodené v podmienkach vojny a vrcholiace niekoľko rokov po vojne v Nemecku.

Z hľadiska definície expresionizmu, najmä v zdôrazňovaní expresívneho pátosu, sa Nová vecnosť pokladá často za jeho vyústenie, novú fázu, aj keď v skutočnosti sa opiera o realistické zobrazenie. Vo výtvarnom umení sa za jeho hlavných predstaviteľov pokladajú **Otto Dix** a už spomínaní **George Grosz** a **Max Beckmann**, ale možno sem zaradiť aj niektoré diela Noldeho a ďalších. K najčastejším námetom patrili najmä hrôzy vojny,[15] sociálne problémy s vypasenými a obmedzenými meštiakmi, znudenými generálmi na jednej strane, biedou, utrpením a prostitúciou na strane druhej (sympatizovali so socialistickou revolúciou), čo ich priblížilo k dadaistickému hnutiu, o presadenie i rozvoj ktorého sa v Berlíne zaslúžil sám Grosz ako „Dadamarschal". Nová vecnosť bola však v súvislosti s výstavou v Mannheime roku 1925 postavená do protikladu k expresionizmu:

„Na rozdiel od expresionizmu Nová vecnosť chce skutočnosť odrážať objektívne a presne (veristicky). Pritom však zobrazovaná skutočnosť môže preexponovaním nadobudnúť aj príšerný, takmer surrealistický charakter; to privodilo názov štýlu magický realizmus."[16]

V tridsiatych rokoch stupňujúci sa nemecký nacionalizmus znamenal tvrdý zásah do rozvoja pokrokového avantgardného umenia. Roku 1933 boli zriadené „očistné" komisie na odstránenie nežiaduceho umenia z múzeí, galérií a výstavných siení. Aj keď viaceré aktivity opozície smerovali k záchrane umenia expresionistov ako nemeckého a nordického fenoménu, nevyhlo sa roku 1937 označeniu „entartete Kunst" (zvrhlé umenie), čo znamenalo zničenie či konfiškáciu veľkého množstva diel, zákaz činnosti umelcov, z ktorých mnohí museli odísť do exilu.

Expresionizmus v hudbe podobne ako vo výtvarnom umení nemožno jasne definovať, nakoľko zasahuje viaceré štýlové tendencie. Prvá publikovaná aplikácia termínu expresionizmus v hudbe sa objavila pravdepodobne až roku 1918 v článku rakúskeho skladateľa Heinza Tiessena a o rok neskôr v eseji Arnolda Scheringa *Die expressionistische Bewegung in der Musik*.[17] Najčastejšie sa v súvislosti s expresionizmom spomínajú Schönberg a skladatelia druhej viedenskej školy **Alban Berg** a **Anton Webern**, čo tiež vystihuje rozporuplnosť tohto termínu – ich hudba je totiž výrazovo značne rozdielna. Bergovu tvorbu charakterizuje viac lyrický podtón, aj keď vo svojich *Štyroch piesňach* op. 2 (1908–1910) siahol po expresionistickej poézii Friedricha Hebbela a Alfreda Momberta. Expresionistický dramatický výraz charakterizuje však jeho operu *Wozzeck* (1917–1922) na námet Georga Büchnera



A. Schönberg: Vízia Krista

(1813–1837), ktorého dramatická tvorba bola objavená na začiatku 20. storočia a považovaná za anticipáciu expresionizmu. Aj operu *Lulu* (1928–1935) komponoval Berg na expresionistický námet dvoch Wedekindových hier *Erdgeist* a *Die Büchse der Pandora*, ktoré majú spoločný názov *Lulu*. Obe sú silnou sociálnou kritikou spoločenských pomerov, produkujúcich biedu, utrpenie, korupciu a prostitúciu. Za expresionistickú sa pokladá tiež Webernova tvorba, tá sa však vymyká dramatickému pátosu a je bližšia konštruktivizmu (racionalizmus, prísna dodekafonická metóda a serializmus viacerých parametrov výstavby hudobného diela), resp. abstrakcionizmu.

Popri tejto trojici viedenských skladateľov sú za typicky expresionistické považované operné a hudobnodramatické diela na námet expresionistických alebo predexpresionistických dramatikov. Prototypom nemeckej expresionistickej opery je *Salome* (1905) od **Richarda Straussa** na námet rovnomennej hry Oscara Wilda na morbídny námet, vhodný na kritiku dekadentnej spoločnosti konca 19. storočia. Za expresionistickú sa pokladá aj časť tvorby **Bélu Bartóka** a najmä jeho opera *Hrad kniežaťa Modrofúza* (1911), balety *Drevený princ* (1916) a *Zázračný mandarín* (1919) a niektoré komorné diela; viaceré diela z prvého obdobia **Igora Stravinského**: balet *Svätenie jari* (1913), choreografická kantáta *Svadba* (1917), *Príbeh vojaka* (1918); i niektoré **Prokofievove** a **Šostakovičove** diela (napríklad opera *Lady Macbeth*), čiastočne **Janáčkova**, **Honeggerova**, **Křenkova**, **Hábova** atonálna huba a **Hindemithova** tvorba.



Časopis Der Sturm s Kokoschkovou kresbou a drámou Mörder, Hoffnung der Frauen, 1910

Operné jednoaktovky Paula Hindemita *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919, na námet rovnomennej Kokoschkovej hry), *Sancta Susanna* (1921, na námet Augusta Stramma) hovoria o problematike ženy a muža, o sexuálnych zvrátenostiach, neurotických psychózach a pod. V súvislosti s Hindemithom sa hovorí o Novej vecnosti, hoci transfer tohto termínu určeného pre výtvarné umenie, pre ktoré mal byť charakteristický návrat k predmetnej realite, do oblasti hudby je problematický. Hudba totiž nemá onen predmetný záchytný bod, ktorý umožňuje definovanie objektívnosti, neutrálneho (desubjektivizovaného) vzťahu k realite. Hindemith sa v 20. rokoch dištancoval od pátosu hudobného expresionizmu, reprezentovaného najmä Schönbergovou školou. V tom čase sa už slovo expresionizmus v literatúre i v hudbe používalo skôr v dehonestujúcom význame. Oproti pátosu expresionizmu sa zdala Hindemithova hudba viac „vecná", desubjektivizovaná, pozbavená dramatického pátosu.

Expresionizmus vo výtvarnom umení, literatúre, dráme i hudbe prijal do seba viacero, aj vzájomne kontrastných, štýlových tendencií. Z tohto aspektu je označením pre širšiu orientáciu, je demonštráciou postoja, korešpondujúceho s viacerými umeleckými prejavmi a filozoficko-estetickými názormi. Prehnaný pátos, zveličovanie, psychologizácia situácie, dramatické stupňovanie, dôraz na subjektívny výraz a iracionálne podvedomé reakcie je len jedna z jeho tvárí, tá, ktorá priamo súvisela s romantizmom, s jeho predstavou tvorivého génia a individuálnymi subjektívnymi pocitmi, kým druhá tvár kráčala cestou rozchádzajúcou sa s touto tradíciou, smerujúcou k anonymite, k objektivizácii a racionalizácii, k zdôrazňovaniu „disonantných", bežnú predstavu krásy narúšajúcich ideálov. Obe však spájal apel, výkrik človeka do tmy, nesúhlas s konvenčnými i reakčnými tendenciami doby... ◘

Poznámky

[1] Nebudeme brať do úvahy pojmy expresionistický v zmysle expresívny, ako emocionálne predimenzovaný, ktoré nájdeme v umení minulosti i súčasnosti, aj keď práve takéto zveličovanie hralo svoju úlohu v umení 20. storočia, ktoré označujeme pojmom expresionistické.

[2] Roku 1905 vystavovali na Jesennom salóne v Paríži svoje diela Matisse, Derain, Rouault, Vlaminck, Manguin a iní, ktorých kritik Louis Vauxcelles nazval les fauves (šelmy; v Nemecku boli prekladaní ako Die Wilden).

[3] V skutočnosti išlo tiež o subjektivizmus.

[4] MARC, F.: *„Die Wilden" Deutschlands.* In: *Der Blaue Reiter.* Leipzig 1986, s.104–105

[5] *Op. cit.*, s. 105

[6] In: *Der Blaue Reiter.* Leipzig 1986, s. 127

[7] KANDINSKY, W.: *An Herwarth Walden.* In: *Der Blaue Reiter.* Leipzig 1986, s. 212–213

[8] Klee pochádzal z hudobníckej rodiny a sám bol výborný hudobník.

[9] Roku 1914 vyšla kniha *Der Expressionismus* od novinára Paula Fechtera, v ktorej autor prvýkrát použil výraz expresionizmus ako označenie pre výrazový a estetický prejav maliarov skupiny Die Brücke a Der Blaue Reiter. V tejto knihe dodatočne definuje expresionizmus ako hnutie, ktoré vzniklo v Nemecku v rokoch 1905–1914, pričom nezohľadňuje jeho prepojenie s fauvizmom a inonárodnými umeleckými tendenciami.

[10] Nešlo o popretie vzťahov k tónovým centrám, ale o striktné zákonitosti tonálnej harmónie.

[11] In: *Der Blaue Reiter.* Leipzig 1986, s. 270–271

[12] In: *Der Blaue Reiter.* Leipzig 1986, s. 285

[13] Rozkvet expresionistického divadla zažil len krátke obdobie existencie od roku 1918 do roku 1923.

[14] Tento pojem zaviedol historik umenia Gustav Friedrich Hartlaub, ktorý ako riaditeľ mannheimskej Kunsthalle (1923–1933) vystavoval výtvarné diela pod týmto označením.

[15] Grosz sám sa na základe mobilizácie musel na vojne aktívne zúčastniť.

[16] *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts.* Braunschweig 1987, s. 264

[17] In: *Einführung in die Kunst der Gegenwart.* Leipzig 1919

KARL BÖHM

28. 8. 1894 (GRAZ) – 14. 8. 1981 (SALZBURG)

Adrian Rajter



FOTO ARCHÍV

„V hudbe nestrpím žiadne kompromisy.
V živote som splodil dosť veľa problémov,
ale v mojej hudbe som bol vždy úprimný a priamy."

Mladosť a štúdiá

Na želanie otca študoval Karl Böhm právo. Želanie bolo motivované osobnou skúsenosťou: Böhm senior ako právnik Mestského divadla v Grazi pravidelne prichádzal do kontaktu s frustrovanými, málo zarábajúcimi spevákmi operného súboru. Svojmu synovi chcel zabezpečiť lepšiu budúcnosť. Nebránil mu v hudobných aktivitách, ale „keď budem mať istotu, že dosiahneš niečo naozaj veľké, môžeš počítať s mojou plnou podporou. Ale štúdium práva Ti dá istotu, že budeš môcť nastúpiť do mojej kancelárie, ak sa Ti to s hudbou nevydarí." Böhm napokon právo doštudoval vďaka prižmúreným očiam pedagógov: im, jeho otcovi i jemu bolo vtedy totiž už jasné, že hudba definitívne zvíťazila.

Vďaka odporúčaniu dirigenta Franza Schalka (ktorému Böhmov otec významne pomohol na začiatku kariéry) roku 1913 študoval vo Viedni harmóniu, kontrapunkt a kompozíciu u Eusebia Mandyczewského, jedného z posledných priateľov a blízkych spolupracovníkov Johannesa Brahmsa. Súčasne navštevoval prednášky dejín hudby Guida Adlera na viedenskej Univerzite. Bol pravidelným hosťom vo Viedenskej dvornej opere, kde zažil všetky veľké hviezdy tých čias vrátane Enrica Carusa, ktorý na neho urobil veľký dojem. Caruso už vtedy dostával honoráre astronomických výšok, čo mladého Böhma spočiatku roztrpčovalo. Keď ho však počul po prvýkrát, skonštatoval: „Ten muž je na nezaplatenie". Spomedzi dirigentov filharmonických koncertov bol jeho favoritom Felix Weingartner.

Po šťastnom vyviaznutí z armády počas prvej svetovej vojny sa roku 1916 stal korepetítorom opery v Grazi. Hoci dirigovanie nikdy neštudoval , čoskoro sa mu naskytli i prvé dirigentské príležitosti: najprv dirigoval ženský zbor počas jedného divadelného predstavenia (do denníka si vtedy poznamenal: „Zbor spieval katastrofálne. Na vine bol – dirigent!") a krátko na to viedol scénickú hudbu vo Verdiho Aide (u hudobníkov spôsobil rozruch tým, že vo štvorštvrťovom takte dirigoval druhú dobu doprava namiesto doľava). Po roku intenzívnej korepetítorskej práce dirigoval Böhm 17. októbra 1917 prvé celovečerné operné predstavenie: *Der Trompeter von Säckingen* od Nesslera. Pôvodne 5-hodinové dielo skrátil na znesiteľné dveapolhodiny a dirigentský debut sa skončil triumfálnym úspechom. Počas osláv 150. výročia narodenia L. van Beethovena roku 1920 dirigoval v Grazi Fidelia. Po prvom predstavení kritiky priam súperili v chválospevoch a Böhm dostal ponuku prevziať od nasledujúcej sezóny funkciu šéfa opery. Napokon sa však všetko vyvinulo inak...

Kariéra

Napriek istej pozícii v Grazi sa Böhm roku 1920 rozhodol prijať pozvanie Bruna Waltera dirigovať konkurzné predstavenia na miesto 4. kapelníka v Mníchovskej opere. Na *Čarostrelca* i *Madame Butterfly* mal k dispozícii iba hodinovú skúšku. Predstavenia boli úspešné a Bruno Walter sa po druhom z nich Böhma opýtal: „Ako sa Vám páči Mníchov?" Po kladnej odpovedi dodal: „Aj Vy sa páčite Mníchovu!" Keď Böhm poznamenal, že v Grazi sa má stať šéfom, Walter odvetil: „Milý mladý priateľu, vo svojom živote som získal trpkú skúsenosť, že v našej kariére sa každý skok kruto vypomstí. Tento skok dopredu treba potom trikrát dobiehať. Nezištne Vám radím, zostaňte tu. Vypracujete sa a mnohému sa naučíte. Prijmite pozíciu v Mníchove." Böhm zostal. V bavorskej metropole získal obrovskú prax dirigovaním celého bežného repertoáru, no najmä hlboké umelecké impulzy vďaka spolupráci a priateľstvu s Brunom Walterom. Böhm vo svojej biografii konštatuje, že vďaka Walterovi sa mu otvoril a priblížil svet Mozartovej hudby. (Ako je známe, Böhm sa postupne stal jedným z najväčších mozartovských interpretov svojej doby.) V Mníchove sa dostal do aktívneho kontaktu tiež s operami Richarda Straussa, ktoré sa neskôr stali jeho doménou. *Gavaliera s ružou* i *Ariadnu na Naxe* tu uviedol po prvýkrát bez jedinej skúšky a vďaka Böhmovej sebadôvere, presnej dirigentskej technike, jasnej koncepcii, ako aj vynikajúcemu orchestru a vokálnemu ansámblu obe predstavenia mali grandiózny úspech. Veľká straussovská a mozartovská speváčka Maria Ivogünová dokonca poznamenala, že sa pri speve cítila lepšie, než so Straussom samotným... Počas pôsobenia v Mníchove Böhm dirigoval okolo 700 operných predstavení.

Po Mníchove nasledoval Böhmov prvý šéfovský post: roku 1927 sa stal generálnym hudobným riaditeľom v Darmstadte. Tu mal konečne viac možností dirigovať koncerty (v Mníchove bola táto úloha prakticky výlučne v rukách hudobného riaditeľa). Roku 1931 uviedol i Bergovu operu *Wozzeck*, podľa skladateľových slov v ideálnom naštudovaní. Nečudo, jasnú koncepciu Böhm preniesol na celý aparát na nemenej než 34 skúškach!

Na vrchole

Je všeobecne známe, že výstupom na dirigentský Olymp je koncertovanie s Viedenskými filharmonikmi. Karl Böhm stál na čele tohto orchestra po prvýkrát roku 1933. Bola to láska na prvý pohľad. Odvtedy až do svojej smrti dirigoval filhar-

monikov približne 450-krát. Roku 1967 ho vymenovali za čestného dirigenta. Niekoľko týždňov pred smrťou Böhm o svojom vzťahu k tomuto orchestru povedal: „Miloval som ich tak, ako je možné milovať človeka."



FOTO ARCHÍV

M. Cebotariová, R. Strauss a K. Böhm po skúške Mlčanlivej ženy (Drážďany 1935).

Po krátkom intermezze v Hamburskej opere sa Böhm roku 1934 stal na deväť rokov hudobným riaditeľom Drážďanskej štátnej opery. Nástup do tejto funkcie sprevádzala problematická situácia v súvislosti s jeho predchodcom Fritzom Buschom, ktorý sa napriek nežidovskému pôvodu dostal do nemilosti nacistického režimu. Böhma napriek priateľstvu s Buschom dlho sprevádzal nepravdivý chýr, že Buscha z funkcie vytlačil. Na svoje pôsobenie v saskej metropole spomína:

„Čas v Drážďanoch bol vari môj umelecky najplodnejší, pretože som vtedy, napriek nepriaznivej a po vypuknutí vojny dokonca krajne napätej politickej situácii, mal možnosť presadiť umelecky to, čo sa mi už neskôr nikdy nepodarilo: vybudovať skutočný súbor. Tento súbor som mal k dispozícii na všetkých skúškach a umožnil mi naštudovať najnáročnejšie ansámblové opery, predviesť ich štyri-päťkrát a neskôr v tom istom obsadení znovu po jedinej skúške v takej kvalite ako na premiére."

V Drážďanoch bol Böhm opäť mimoriadne vyťažený: za pultom v opere stál 689-krát a navyše 10-krát ročne viedol orchestrálne koncerty. Medzi jeho hviezdne okamihy patrili svetové premiéry Straussových opier *Die schweigsame Frau* (Mlčanlivá žena, 1935) a *Daphne* (1938). Strauss našiel popri Clemensovi Kraussovi v Böhmovi svojho druhého zasväteného dirigenta. Strauss mu navyše ponúkol ešte hlbší ponor do Mozartovej hudby: upozornil ho na fakt, že Mozart bol vlastne vynálezcom nekonečnej melódie, ako aj na jeho fenomenálnu schopnosť zmeniť náladu a charakter na minimálnej ploche („Spomeňte si na dva pomalé takty vo finále 2. dejstva *Dona Giovanniho*, potom, ako Leporello pozval masky, bezprostredne pred tragickým ‚maskovým' tercetom: vidíte, milý priateľu, keby som bol napísal tieto dva takty, rád by som za ne dal tri moje opery").



FOTO ARCHÍV

Gratulácia R. Straussovi k 80. narodeninám.

Roku 1943 sa Böhm presťahoval z Drážďan do Viedne. Ako hudobný riaditeľ Štátnej opery (1943–1945) bol priamym svedkom bombardovania viedenskej opery 12. marca 1945 (!). Po vojne ho stihol podobný osud ako mnohých jeho kolegov (vrátane Furtwänglera, Kraussa, Knappertsbuscha a ďalších): dvojročný zákaz dirigovania. Dôvodom nebolo obvinenie z kolaborácie, ale iba holý fakt, že počas fašizmu pracoval tak ako vždy. Preto bolo pre Böhma veľkou satisfakciou, keď roku 1955 mohol vo Viedni otvoriť zrekonštruovanú budovu Štátnej opery.

Medzitým však v rokoch 1950–1953 riadil nemecké sezóny v Teatro Colon v Buenos Aires, ktoré sa pod jeho vedením stalo jednou z popredných svetových operných scén.

Jeho druhé obdobie (1954–1956) vo funkcii hudobného riaditeľa viedenskej Štátnej opery sprevádzali veľmi protichodné a pre Viedeň signifikantné udalosti. Divadlo i hudobná verejnosť ho po podpise päťročnej zmluvy vítali s ováciami, na jeho počesť usporiadali dokonca fakľový sprievod. Postupne sa však začali množiť intrigy, podplácanie návštevníkov miest na státie, aby „vyrobili" neúspech, rokovania o nástupcovi za jeho chrbtom. Pod tlakom týchto skutočností Karl Böhm roku 1956 po sotva dvoch rokoch pôsobenia na svoju funkciu rezignoval. Jeho nástupcom sa stal Herbert von Karajan. Böhm sa po tom všetkom rozhodol už nikdy neprevziať oficiálnu funkciu. Až do konca jeho života však trvala intenzívna a radostná tvorivá spolupráca s Viedenskými filharmonikmi.

Hoci po roku 1956 už nikde nezastával funkciu šéfdirigenta, bol jedným z najzamestnanejších dirigentov. Pravidelne koncertoval a nahrával s Viedenskými a Berlínskymi filharmonikmi (kompletná nahrávka Mozartových symfónií), drážďanskou Staatskapelle, Londýnskym symfonickým orchestrom, hosťoval v Metropolitnej opere a zastával kľúčovú pozíciu v Salzburgu.



FOTO ARCHÍV

S O. Kokoschkom v Luzerne.

Mimoriadne plodná bola Böhmova spolupráca s Bayreuthským festivalom, hoci počas vojny jeho vzťah k Wagnerovej hudbe ochladol. (Nečudo, Wagner bol Hitlerovým obľúbeným skladateľom. Od uvádzačov Mníchovskej opery sa Böhm dozvedel, že Hitler po prvom dejstve Tristana podpisoval v lóži rozsudky smrti!). Vďaka pozvaniu Wielanda Wagnera a stretnutiu s dirigentom Karlom Muckom, ktorý vďaka kontaktom s Cosimou Wagnerovou patril medzi najzasvätenejších znalcov autentických predstáv Richarda Wagnera o interpretačnom štýle jeho hudby, dostal nové wagnerovské impulzy. V Bayreuthe dirigoval *Prsteň, Majstrov spevákov norimberských* i *Tristana a Izoldu*. Všetky opery vtedy inscenoval Wieland Wagner. Roku 1966 vznikla i legendárna *live* nahrávka Tristana s fenomenálnymi spevákmi Birgit Nillsonovou a Wolfgangom Windgassenom v titulných úlohách. Podľa pôvodného projektu mala byť nahrávka výsledkom zostrihu samostatných predvedení jednotlivých dejstiev a dvoch kompletných predstavení. Ukázalo sa však, že hudobný ťah bol

oveľa jednoznačnejší pri kompletných predvedeniach. Böhm vo svojej autobiografii spomína: „Práve pri takom diele, ako je Tristan, ktoré musí byť jediným crescendom, od prvého roztúženého a-f vo violončelách až po posledný akord v Izoldinej smrti, plným veľkej vášne, sa dá toto všetko dosiahnuť iba pri živej nahrávke. Tento extrémny výraz a veľká línia sú pri akokoľvek minucióznej štúdiovej práci nedosiahnuteľné."

Nová hudba

Hudba súčasníkov mala v Karlovi Böhmovi vynikajúceho a nadšeného interpreta. Už v Mníchove zaradil do repertoára Ravelovu *Španielsku hodinu* a Stravinského *Slávika*. Od roku 1931 často dirigoval najmä Bergovu operu *Wozzeck*, a to nielen v Nemecku, ale aj v Neapole i Buenos Aires. Špeciálne miesto v Böhmovom repertoári mali opery Richarda Straussa.



Foto archív

S Wielandom Wagnerom v Bayreuthe.

Karl Böhm roku 1940 opakovane a s veľkým úspechom dirigoval *Baladickú suitu* Eugena Suchoňa. Uviedol ju s Drážďanskou filharmóniou v starej Semper Opere ako zahraničnú premiéru a krátko na to s Berlínskym filharmonickým orchestrom i s Viedenskými filharmonikmi. Spolupráca medzi Suchoňom a Böhmom nebola jednoduchá, nakoľko, súdiac podľa Suchoňových spomienok (Podmanený svet, 1981), Böhm s orchestrom nepracoval podľa skladateľových predstáv a na jeho poznámky bol veľmi citlivý. Došlo i k drobným nedorozumeniam, ktoré sa však bezo zvyšku rozplynuli v triumfálnych úspechoch skladateľa i dirigenta.

Osobnosť a dirigentský štýl

„Jeho gestá boli niekedy primalé, nikdy som nevedela presne, kde je. Ale keď som počúvala, všetko bolo jasné." (Christa Ludwigová)

Mal malé, jemné, priam funkcionalistické, skôr navrhujúce, než popisné gestá. Kto ho však videl dirigovať, vie, že z neho sršala pulzujúca energia, ktorá ho na vypätých miestach niekedy donútila i na ľahký výskok. Na skúškach pracoval s orchestrami mimoriadne detailne, na nepozornosť reagoval podráždene. Manierizmus a sentimentalita mu boli cudzie, jeho krédom bola transparentnosť: jasnosť sadzby a štruktúry nikdy neobetoval prirýchlym alebo pripomalým tempám. Jeho zjav, interpretačný štýl, dirigentská technika nenasvedčovali, že by bol hviezdou. Nebol človekom médií, pre svoju kariéru nepotreboval umelé impulzy zvonku. Mal však nezvyčajnú schopnosť stiahnuť sa do úzadia a umožniť, aby hudba pôsobila zdanlivo bez sprostredkujúceho interpretačného medzičlánku. Vďaka tejto schopnosti získal priazeň najvýznamnejších svetových orchestrov i najširšej hudobnej verejnosti.



Foto archív

S W. Backhausom (1959).

Ťažiskom jeho koncertného i operného repertoára boli diela Mozarta, Straussa a Wagnera, veľkú pozornosť však venoval i Beethovenovi, Brahmsovi, Brucknerovi, Haydnovi, Schubertovi i Bergovi.

Z myšlienok

Najťažšia na Albanovi Bergovi je jeho notácia, ktorá však patrí k duchu jeho hudby. Dalo by sa totiž – a ja by som to dokázal – partitúru prepísať bez jedinej zmeny tónu a dynamiky tak, že by opera bola oveľa ľahšie čitateľná. Potom by to však už nebol Bergov Wozzeck. V prípade Lulu Berg zjednodušil – možno trošku aj na môj podnet – zložitosti notácie. V tejto súvislosti sa môžeme zmieniť aj o výroku Richarda Straussa: „Čím rýchlejšie komponujem, tým pomalší je môj zápis".

...keď všetci na pódiu nie sme presvedčení, nepresvedčíme ani naše publikum!

Čo sa týka dirigenta, zastávam názor – či už v opere alebo v koncertnej sieni, – že by mal robiť iba také pohyby, ktoré sú nevyhnutné na to, aby s orchestrom rytmicky a výrazovo komunikoval. Všetko nad tento rámec je show, ktorú od dirigenta ani jeden orchester na svete nekúpi. Gestá teda nemajú byť samoúčelné, ale jednoducho majú byť výrazom jeho prežívania hudby. V tejto súvislosti chcem povedať, že som šťastný, že na svete existuje miesto, kde treba posudzovať dirigenta iba podľa počutia a nie zrakom: v bayreuthskom Festspielhause!

U Viedenských a Berlínskych filharmonikov začínam tam, kde s menej dobrými orchestrami končím, respektíve musím skončiť.

Pri skúšaní dirigent má byť, ba dokonca musí byť učiteľsky dôsledný, aby mohol všetky skladateľove nuansy zohľadniť, pričom však pri predvedení už nemá myslieť na to, či hráč na lesnom rohu zvládne ťažké miesto, alebo nie, lebo v takom prípade ho určite nezvládne. Zažil som neuveriteľné veci. V Drážďanoch bol sóločelistom pán Hesse... (...) Raz som dirigoval spamäti Brucknerovu symfóniu a omylom som si iba pomyslel, že violončelá majú nastúpiť na tomto mieste, bez toho, aby som sa tým smerom pozrel. Pán Hesse nastúpil ako jediný – priskoro. Dal som mu rukou signál a po koncerte som sa ho opýtal: „Hesse, Vy ako jediný nastúpite na nesprávnom mieste?" – „Pán profesor, mal som pocit, že chcete, aby som nastúpil."

Diskografia (výber)

L. van Beethoven: Symfónia č. 6 (Wiener Philharmoniker, DGG)
L. van Beethoven: Symfónia č. 9 (Norman, Fassbaender, Domingo, Berry, Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, DGG)
L. van Beethoven: Koncert pre klavír a orchester č. 5 (Pollini, Wiener Philharmoniker, DGG)
L. van Beethoven: Missa solemnis (Stader, Radev, Dermota, Greindl, Chor der St. Hedwigs-Kathedrale, Berliner Philharmoniker)
L. van Beethoven: Fidelio (Deutsche Oper Berlin, Decca)
A. Berg: Wozzeck (Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, DGG)
A. Berg: Lulu (Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, DGG)
J. Brahms: Koncert pre klavír a orchester č. 1 (Pollini, Wiener Philharmoniker, DGG)
J. Brahms: Koncerty pre klavír a orchester č. 1 a 2 (Backhaus, Wiener Philharmoniker, Decca)
A. Bruckner: Symfónie č. 3 a 4 (Wiener Philharmoniker, Decca)
W. A. Mozart: 46 symfónií (Berliner Philharmoniker, DGG)

(Dokončenie na str. 38)

HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

LIBOR VACULÍK

choreograf a režisér

Hudba – to je osem až desať hodín môjho pracovného dňa... Takže hneď na začiatku musím priznať, že niekedy bývam hudobne preťažený a vychutnávam ticho.

Ale vážne: od detstva som inklinoval skôr ku klasickej hudbe a neskôr som počúval predovšetkým hudbu, na ktorú som tancoval a staval choreografie. Napríklad nikdy mi nič nehovorilo disko... Ako tanečník a choreograf som v rámci štúdií musel prejsť určitým hudobnoteoretickým výcvikom i hodinami obligátneho klavíra, no klavirista sa zo mňa nestal, a dnes obdivujem každého, kto ovláda hru na nejakom hudobnom nástroji.



FOTO JURAJ DURDIAK

Teraz pripravujem pre bratislavský Balet SND Jarreho *Zvonára z Notre Dame* – francúzsky balet z roku 1963. Aj keď táto hudba, samozrejme, vychádza z literárnej predlohy Victora Huga, vďaka svojej popisnosti, veľavravnosti a dramatickosti mi ponúka ďalšie možnosti vymýšľať nové scény a obohacovať samotný príbeh na scéne.

Ako choreograf sa snažím s hudbou mentálne stotožniť a umelecky ju vyvážiť – nestrápniť ju, neponížiť, jednoducho vytvoriť choreografiu ako jej rovnocenný umelecký pendant. Hudba by prosto nemala vyčnievať o nejaké tie tri „hlavy" nad tým, čo diváci vidia... V dielach, ktoré nie sú na prvé počutie veľmi komunikatívne, dokáže, podľa mňa, vizuálna zložka často prelomiť prvotnú bariéru a človek si uvedomí, že ide o úžasnú hudbu. Sám som sa nedávno ocitol v takejto pozícii, keď som videl úžasnú inscenáciu Alfreda Radoka, a to *Wozzecka* od Albana Berga. Priznám sa, že samotná hudba by ma asi neoslovila.

Začal som síce svojou profesionálnou hudobnou „preťaženosťou", no pravdou je, že svoj život by som si bez hudby nevedel predstaviť. Keď mi je ťažko, prichádza na pomoc práve hudba: Schubert, Mahler, Janáček, Dvořák... Na druhej strane, aj tie menej šťastné okamihy mi pomáhajú byť umelecky „pravdivým" na scéne. Nedávno som s Bralenom inscenoval Janáčkov klavírny cyklus *Po zarostlém chodníčku* a moje vtedajšie osobné problémy a rozpoloženie tak korešpondovali s touto hudbou, že som na polhodinový cyklus postavil choreografiu za štyri dni. Išlo to akoby samo...

Mám veľmi rád Mahlera, najmä *4. symfóniu*; inscenoval som *Piesne o mŕtvych deťoch, Piesne potulného tovariša, Pieseň o zemi...*

Pokiaľ ide o hudbu 20. storočia a súčasnú hudbu, mám rád Schnittkeho, Pärta, robil som choreografie na Suchoňovo *Sláčikové kvarteto*, Godárovu hudbu... Nemám hlbší vzťah k atonálnej hudbe.

Snažím sa však žánrovo neobmedzovať: keď si chcem oddýchnuť, vypočujem si napríklad Celine Dion alebo filmovú hudbu – v poslednom čase z filmu *Zamilovaný Shakespeare*. Často ma pri počúvaní filmovej hudby prekvapí, aká je sebestačná, samonosná. Alebo opereta: prelúskavam sa teraz cez Johanna Straussa, pretože v SND budem režírovať *Noc v Benátkach*. V Košiciach pripravujem réžiu a choreografiu Rapošovho baletu-oratória *Peter a Lucia*.

Za najgeniálnejšiu baletnú hudbu považujem Prokofievovho *Romea a Júliu*.

Mojím snom je inscenovať Smetanovu *Moju vlasť*. Fascinuje ma najmä *Vltava*. Táto hudba je programová, no ja k nej stále hľadám ten správny kľúč. Počúvam, pokúšam sa na ňu „siahnuť", no cítim, že by som bol trápny, že by som sa nedokázal priblížiť kvalite Smetanovej hudby. Takže: možno neskôr...

Viem, že jestvujú rôzne názory na to, či je choreograf kompetentný „vykladať" hudbu, ktorá žije svojím vlastným životom a pôvodne nebola určená pre javisko. Myslím si, že ak ide o kvalitný „výklad", tak prečo nie: počujete krásnu hudbu, vidíte kvalitnú choreografiu a vzniká nový estetický zážitok. No ak sa vám nepáči choreografia, zavrite oči a počúvajte len hudbu, v nej je všetko...

(Dokončenie zo str. 37)

W. A. Mozart: Requiem (Mathis, Hamari, Ochman, Ridderbusch, Konzertvereinigung Wiener Staastopernchor, Wiener Philharmoniker, DGG)
W. A. Mozart: La Clemenza di Tito (Staatskapelle Dresden, DGG)
W. A. Mozart: Cosi fan tutte (Wiener Philharmoniker, DGG)
W. A. Mozart: Don Giovanni (Orchester Národného divadla Praha, DGG)
W. A. Mozart:: Idomeneo (Staastkapelle Dresden, DGG)
W. A. Mozart:: Le nozze di Figaro (Deutsche Oper Berlin, DGG)
W. A. Mozart: Die Zauberflöte (Berliner Philhamoniker, DGG)
M. Réger: Mozartove variácie op. 32 (Berliner Philharmoniker, DGG)
R. Strauss: Eine Alpensinfonie, Don Juan, Also sprach Zarathustra, Till Eulenspiegel, Festliches Präludium, Ein Heldenleben, Tod und Verklärung, Der Tanz mit den sieben Schleiern (Staatskapelle Dresden, Berliner Philharmoniker, DGG)
R. Strauss: Arabella, Ariadna auf Naxos, Capriccio, Daphne, Elektra, Frau ohne Schatten, Rosenkavalier, Salome, Die Schweigsame Frau (DGG)
R. Wagner: Der fliegende Holländer (Bayreuther Festspiele, DGG)
R. Wagner: Tristan und Isolde (Bayreuther Festspiele, DGG)
R. Wagner: Der Ring des Nibelungen (Bayrether Festspiele, Philips)

Bibliografia (výber)

– BÖHM, K. *Ich erinnere mich ganz genau.* Die Autobiographie des großen Dirigenten. Diogenes Verlag, Zürich 1968
– ROEMER, M.: *Karl Böhm.* Berlin 1966

Negramotná Slovenská Grammy

9. marca sa v DK Zrkadlový háj už po desiaty raz odovzdávali **Výročné ceny Hudobnej akadémie Artmedia za rok 2000** – „ľudovo" nazývané ako slovenská Grammy. Organizátori obohatili výročný 10. ročník viacerými rekordnými číslami – počet kategórií sa rozrástol z pôvodných 11 na 22, rekordný bol aj počet členov Hudobnej akadémie s hlasovacím právom (vyše 250). Oproti minulým ročníkom však tohto roku narástli aj negatívne reakcie – odovzdávanie cien, ktoré sa vo svete, resp. vo svojej americkej kolíske, snaží byť reprezentantom toho najlepšieho, čo sa za rok udeje v hudobnom priemysle, sa už vopred stretlo s odmietavým postojom niektorých vydavateľstiev, slovenskej pobočky Medzinárodnej federácie fonografického priemyslu (IFPI), nominovaných umelcov i médií.

„Slovenskej Grammy" nemožno uprieť pozitíva, ktoré sú aj odrazom desiatich rokov udeľovania týchto cien pod hlavnou organizáciou Zväzu autorov a interpretov (ZAI) – cena sa stala napríklad odrazovým mostíkom pre skupiny Hex, I.M.T. Smile či Janu Kirschner. Každoročným výhradám, ktoré tohto roku vrcholili, by sa dalo vyhnúť, pokiaľ by organizátori v snahe o objektívnosť a dobré renomé nezabúdali osloviť kompetentné organizácie, resp. jednotlivcov.

Tohto roku sa zriadili 4 nové kategórie z oblasti vážnej hudby a tzv. ľudovej/zábavnej hudby – Interpret, Interpretka, Súbor a Album roka, čo si zaslúži pochvalu. Podľa našich informácií by sa však tieto kategórie možno ani nevytvorili, keby od spolupráce nebola odstúpila IFPI, kvôli čomu bol ZAI nútený oslovovať ďalšie inštitúcie, schopné finančne podporiť akciu – napríklad OZIS (Ochranný zväz interpretov Slovenska). Do Hudobnej akadémie s hlasovacím právom členov boli z oblasti vážnej hudby prizvaní iba zástupcovia OZIS a Hudobného fondu, neboli však oslovené ďalšie relevantné inštitúcie, ako napríklad Hudobné centrum, Slovenská hudobná únia, ani redakcie mesačníka Hudobný život či revue Slovenská hudba, teda médiá, ktoré sa venujú odbornej publicistike, nehovoriac o jednotlivých publicistoch, skladateľoch, predajcoch nosičov tzv. nekomerčných žánrov, vydavateľstvách, agentúrach, vedeckých pracoviskách – napokon stačí si zalistovať v Slovenskom hudobnom adresári. (Akceptovaním širšej odbornej obce z oblasti vážnej hudby by sa určite podarilo vyhnúť takému lapsusu, akým bola nominácia skladateľa Ivana Hrušovského ako Interpreta roka v kategórii vážna hudba...) Je to tak, že hlasovacie právo získa len ten, kto „má na to"...?

Keď si už predovšetkým rock-popové zloženie Akadémie „všimlo" vážnu hudbu, nepochopiteľné zostáva, prečo sa neudeľovali ceny pre jazz, blues, world music, folk, gospel, alternatívny rock, elektronickú tanečnú hudbu a pod. – jednoducho pre menej komerčné žánre populárnej hudby v širšom zmysle slova. Opäť: je to preto, že za nimi nestoja žiadne inštitúcie, ktoré by mohli finančne prispieť organizátorom? Ako záplata pôsobili nominácie pre niektorých zástupcov tejto scény v iných kategóriách: Peter Lipa a Adriena Bartošová v kategórii pop, Juraj Griglák v kategórii inštrumentalista roka, skupina Ghymes v kategórii ľudová/zábavná hudba, Oskar Rózsa za album alternatívnej skupiny Bezmocná hŕstka v kategórii producent roka. Z nich však získal akurát Peter Lipa Grand Prix za celoživotný prínos pre slovenskú populárnu hudbu.

O vážnej hudbe, jazze, world music a ďalších žánroch rozhodovali členovia Hudobnej akadémie, u ktorých sa dá predpokladať záujmová i profesionálna orientácia predovšetkým na oblasť rocku a popu – úplný menný zoznam nebol organizátor redakcii schopný (alebo ochotný?) poskytnúť... Hudobnú akadémiu tvoria členovia ZAI (autori a interpreti populárnej hudby), producenti (populárnej hudby), zástupcovia veľkých vydavateľstiev (zase väčšinou pop-rock), OZIS a Hudobného fondu (tie síce pôsobia najmä vo sfére vážnej hudby, resp, jazzu, no dostali zanedbateľný počet hlasov) a akreditovaní novinári väčšinou z dennej tlače.

Pozrime sa na niektoré Grammy v zahraničí:

V Česku sa udeľujú ceny Akademie populární hudby, ktorej zoznam členov je na rozdiel od slovenskej ceny k dispozícii na internete. Hlavné ceny sa udeľujú iba v 6 kategóriách, okrem nich sa však udeľujú aj tzv. žánrové ceny v 6 kategóriách: folk a country, jazz a blues, etnická a alternatívna hudba, tanečná scéna a rap & hip hop, hard a heavy, videoklip. Podľa štatútu Akademie populární hudby je v Rade APH zastúpená prostredníctvom svojho predsedu aj Sekce hudebních publicistů, ktorej členovia majú hlasovacie právo na udeľovanie hlavných cien. V prípade žánrových cien majú dokonca výhradné hlasovacie právo, čiže o ich udeľovaní nehlasujú všetci členovia APH, ale iba odborníci zo Sekce hudebních publicistů (!). Kategóriu vážnej hudby v českej Grammy síce nemajú – už v názve Akademie populární hudby je však jasne vymedzené jej záujmové pole. Napokon v oblasti vážnej hudby operuje renomovaný časopis Harmonie so svojimi každoročnými cenami. (Že by riešenie aj pre Slovensko?)

V Poľsku udeľuje Akademia fonograficzna ceny Fryderyki v 25 kategóriách – z nich má jazz dve kategórie: jazzový album a jazzový interpret, vážna hudba má 6 kategórií: stará, komorná, sólová, symfonická, vokálna a súčasná hudba (!). Akademiu tvorí 458 členov, z toho 299 je za populárnu hudbu, 125 za vážnu hudbu, 34 za jazz – krásne pomerné zastúpenie.

V Maďarsku neudeľuje ceny akadémia, ale organizácia fonografických výrobcov MAHASZ. Ceny Arany Zsiráf (Zlatá žirafa) sa udeľujú v 18 kategóriách, kde nechýba kategória jazzu a world music – tohto roku bola nominovaná aj skupina zo Slovenska Ghymes za album *Smaragdváros*. Kategóriu vážnej hudby tu nemajú.

V Nemecku udeľuje Deutsche Phono-Akademie ceny Echo pre populárnu hudbu (všetky žánre) s 29 kategóriami a ceny Echo Klassik pre vážnu hudbu s 28 kategóriami.

Vo Veľkej Británii udeľuje Voting Academy ceny BRIT Awards v 15 kategóriách výlučne v oblasti rock-popu a Classical BRIT Awards v 8 kategóriách – jednou z nich je aj cena kritiky. Za správne výsledky tu ručí agentúra, sčítavajúca hlasy pri parlamentných voľbách.

Napokon v USA sa tohto roku udeľovali Grammy v 100 kategóriách, čo najpodrobnejšie mapujúcich štruktúru hudobného priemyslu, hlasovalo 17 000 členov Recording Academy.

Nie nadarmo sa tieto ceny zvyknú nazývať cenami Akadémie... Vznešený názov Akadémia naznačuje, že ju tvoria odborníci... „Akadémia" zvyčajne počas „akademického" roka sleduje novinky a dianie v hudobnom priemysle. Napríklad v Česku trvá akademický rok od 1. 8. do 30. 11. nasledujúceho roku. Potom „akademici" vyhodnocujú svoje zistenia.

Všetko závisí, samozrejme, od financií a veľkosti trhu, aj z uvedených údajov je však zrejmé, že zahraničné ceny Grammy sa organizujú v snahe po maximálnej objektívnosti, s ktorou ide ruka v ruke zainteresovanie odborníkov, poskytnutie pomerného priestoru tzv. nekomerčným žánrom i transparentné podávanie informácií.

V radoch nespokojencov sa už dnes ozývajú hlasy volajúce po vlastnej „vylepšenej" Grammy, takže ak nedôjde vo „filozofii" doterajšieho udeľovania cien Hudobnej akadémie k zásadným zmenám, môže sa stať, že po prvenstve v počte súťaží krásy bude Slovensko organizovať aj najviac Grammy...

Pavol Šuška

Výročné ceny Hudobnej akadémie Artmedia za rok 2000

Spevák roka v kategórii pop: Richard Müller
Speváčka roka v kategórii pop: Jana Kirschner
Skupina roka v kategórii pop: No Name
Album roka v kategórii pop: No Name / *Počkám si na zázrak*
Interpret roka v kategórii vážna hudba: Martin Babjak
Interpretka roka v kategórii vážna hudba: Ľubica Vargicová
Súbor roka v kategórii vážna hudba: Slovenský komorný orchester
Album roka v kategórii vážna hudba: Ľubica Vargicová / *Portrait*
Interpret roka v kategórii ľudová/zábavná hudba: Ján Berky Mrenica ml.
Interpretka roka v kategórii ľudová/zábavná hudba: Darina Laščiaková
Súbor roka v kategórii ľudová/zábavná hudba: Diabolské husle
Album roka v kategórii ľudová/zábavná hudba: *Diabolské husle – XXL Music*
Objav roka: Robo Papp

Inštrumentalista roka: Andrej Šeban
Počin roka: hudobné vysielanie TV Luna
Skladba roka: Igor a Roman Timkovci za skladbu skupiny No Name *Žily*
Producent roka: Juraj Kupec za album skupiny No Name *Počkám si na zázrak*
Audionahrávka roka: Juraj Kupec, Ivan Jombík, Mirko Širáň za album Andreja Šebana *Bezvetrie*
Text roka: Igor a Roman Timkovci za text skupiny No Name *Žily*
Videoklip roka: Vlado Struhár za videoklip skupiny I.M.T. Smile *Tajné milovanie*
Obal roka: Michal Hořava s použitím fotografií Jana Saudka za obal albumu *Richard Müller a hosté*

Cena Grand Prix s uvedením do Siene slávy: Peter Lipa

43rd Grammy Awards

UDEĽUJE AMERICKÁ RECORDING ACADEMY

VYBRANÉ KATEGÓRIE

Nahrávka roka
Beautiful Day / U2: All That You Can't Leave Behind (Interscope Records)
Album roka
Two Against Nature / Steely Dan (Giant Records)
Pieseň roka
Beautiful Day / U2: All That You Can't Leave Behind (Interscope Records / Polygram)

Najlepší vokálny album tradičného popu
Both Sides Now / Joni Mitchell (Reprise Records)
Najlepšia rocková pieseň
With Arms Wide Open / autori: Scott Stapp & Mark Tremonti (Creed); z platne Human Clay (Wind-Up / Tremonti / Stapp Music)
Najlepší rockový album
There Is Nothing Left To Lose / Foo Fighters (RCA/Roswell Records)
Najlepší album alternatívnej hudby
Kid A / Radiohead (Capitol Records)
Najlepší rhytm & blues album
Voodoo / D'Angelo (Cheeba Sound / Virgin Records America)
Najlepší rapový album
The Marshall Mathers LP / Eminem (Aftermath Entertainment / Interscope Records)
Najlepší country album
Breathe / Faith Hill (Warner Bros.)
Najlepší bluegrassový album
The Grass Is Blue / Dolly Parton (Sugar Hill Records)
Najlepší New Age album
Thinking Of You / Kitaro (Domo Records)
Najlepší album súčasného jazzu
Outbound / Béla Fleck & The Flecktones (Columbia Records)
Najlepší jazzový vokálny album
In The Moment – Live In Concert / Dianne Reeves (Blue Note Records)
Najlepšie jazzové inštrumentálne sólo
(Go) Get It / Pat Metheny: Trio 99>00 (Warner Bros.)
Najlepší jazzový inštrumentálny album
Contemporary Jazz / Branford Marsalis (Columbia Records)
Najlepší album veľkého jazzového ansámblu
52nd Street Themes / Joe Lovano (Blue Note Records)
Najlepší album latinského jazzu
Live At The Village Vanguard / Chucho Valdés (Blue Note Records)
Najlepší salsa album
Masterpiece/Obra Maestra / Tito Puente & Eddie Palmieri (RMM Records & Video Corp)
Najlepší album tradičného blues
Riding With The King / B.B. King & Eric Clapton (Reprise Records)
Najlepší album súčasného blues
Shoutin' In Key / Taj Mahal & The Phantom Blues Band (Hannibal Records)
Najlepší album súčasného folku
Red Dirt Girl / Emmylou Harris (Nonesuch Records)
Najlepší album pôvodných obyvateľov Ameriky
Gathering Of Nations Pow Wow / rôzni interpreti; producenti: Tom Bee & Douglas Spotted Eagle (Soar)

Najlepší reggae album
Art And Life / Beenie Man (Virgin Records America)
Najlepší world music album
João Voz E Violão / João Gilberto (Verve Records)
Najlepšia pôvodná hudba pre film, televíziu alebo iné vizuálne médiá
American Beauty / skladateľ:Thomas Newman (DreamWorks Records)
Najlepšia inštrumentálna kompozícia
Theme From Angela's Ashes / skladateľ: John Williams; CD: Angela's Ashes – Music From The Motion Picture (Sony Classical/Sony Music Soundtrax; Publisher: Ensign Music Corp. & Songs Of Universal Inc.)
Najlepší historický album
Louis Armstrong: The Complete Hot Five And Hot Seven Recordings (Columbia/Legacy Recordings)
Technicky najlepší album – klasická hudba
Dvořák: Requiem, Op. 89; Sym. No. 9, Op. 95 „Z nového světa" zvuk: John Eargle (Delos International)
Najlepší album – klasická hudba
Shostakovich: The String Quartets / Emerson String Quartet (Deutsche Grammophon)
Najlepšia orchestrálna interpretácia
Mahler: Sym. No. 10 / Sir Simon Rattle, Berliner Phil.; CD Mahler: Sym. No. 10 (EMI Classics)
Najlepšia operná nahrávka
Busoni: Doktor Faust / Kent Nagano, Kim Begley, Dietrich Fischer-Dieskau, Dietrich Henschel, Markus Hollop, **Eva Jenis** (Erato)
Najlepšia zborová intepretácia
Penderecki: Credo / Helmuth Rilling, Oregon Bach Festival Choir, Oregon Bach Festival Orch. (Hänssler Classic)
Najlepšia sólová inštrumentálna interpretácia (s orchestrom)
Maw: Violin Concerto / Joshua Bell, husle; Sir Roger Norrington, London Phil. Orch. (Sony Classical)
Najlepšia sólová inštrumentálna interpretácia (bez orchestra)
Dreams Of A World (Works Of Lauro, Ruiz-Pipo, Duarte, Etc) / Sharon Isbin, gitara (Teldec Classics International)
Najlepšia interpretácia komornej hudby
Shostakovich: The String Quartets / Emerson String Quartet (Deutsche Grammophon)
Najlepšia vokálna interpretácia – klasická hudba
The Vivaldi Album (Dell'aura al sussurrar; Alma oppressa, Etc.) Cecilia Bartoli, mezzosoprán, Arnold Schoenberg Chor, Giovanni Antonini, Il Giardino Armonico (Decca Records)
Najlepšia súčasná kompozícia – klasická hudba
George Crumb: 70th Birthday Album, Star-Child, autor: George Crumb (Joseph Alessi, trombone; Susan Narucki, soprano; Various Artists; Warsaw Phil. Cho.; Thomas Conlin; The Warsaw Phil. Orch.); (Bridge Records)
Najlepší klasický crossoverový album
Appalachian Journey (1B; Misty Moonlight Waltz; Indecision, Etc.); Yo-Yo Ma, violončelo; Edgar Meyer; kontrabas, Mark O'Connor, husle (Sony Classical)
Najlepšie krátke hudobné video
Learn To Fly / Foo Fighters, režisér: Jesse Peretz (RCA/Roswell)
Najlepšie dlhé hudobné video
Gimme Some Truth – The Making Of John Lennon's Imagine Album / režisér: Andrew Solt (Capitol Records)

Špilže mir a lidele in jidiš!
(Zahraj mi pesničku v jidiš!)

NIE JE TO NIČ NOVÉ – KEDYSI HUDBA UZAVRETÝCH KOMUNÍT SA DNES STÁVA SÚČASŤOU GLOBÁLNEJ KULTÚRY A ŠOUBIZNISU. AŽ NA TO, ŽE PRI UVEDOMENÍ SI HISTORICKÝCH SÚVISLOSTÍ VÄČŠINE ĽUDÍ AKOSI ZOVRIE HRDLO. NAPRIEK TOMU KLEZMER ZOSTÁVA PREDOVŠETKÝM RADOSTNOU, VESELOU HUDBOU, KTORÁ UŽ DÁVNO PRESTALA BYŤ ZÁLEŽITOSŤOU VÝLUČNE HUDOBNÍKOV ŽIDOVSKÉHO PÔVODU. TRI JAZYKY V NÁZVE JEDINEJ SLOVENSKEJ KLEZMER KAPELY AKOBY STELESŇOVALI HLAVNÉ PRINCÍPY SÚČASNEJ KLEZMER SCÉNY: LOKÁLNE, TRADIČNÉ A GLOBÁLNE...

PRESSBURGER KLEZMER BAND.

Je klezmer na Slovensku doma?

Dlho sme si mysleli, že klezmer nemal na Slovensku tradíciu – ak, tak len na východe, kam prirodzene prenikal vplyv silných ortodoxných komunít z Podkarpatskej Rusi. Nedávno sme sa však stretli v bookletoch ku klezmerovým kompiláciám s údajom „krajina pôvodu: Slovensko", takže na našom území určite pred druhou svetovou vojnou pôsobili kapely hrajúce klezmer. Napokon v Bratislave stále v niektorých rodinách žije jidiš a mnohí si pamätajú niektoré piesne – aj keď ide skôr o univerzálny repertoár, nie o ten, ktorý sa viaže na slovenské teritórium. Nepoznáme mená kapiel – išlo o ľudových muzikantov-profesionálov v pravom slova zmysle, hrávajúcich napríklad na svadbách a pohreboch. Prax hrávania pod konkrétnym názvom, „značkou", vznikla až pod vplyvom nahrávacieho priemyslu a komercionalizácie tohto žánra v Spojených štátoch. Napokon, ak hovoríme o Podkarpatskej Rusi, tak tá bola roky súčasťou česko-slovenského územia, takže by sme tunajšie židovské komunity mohli vnímať aj ako súčasť našej histórie.

Vďaka schopnosti asimilovať lokálne prvky, ktorá je typická pre klezmer podobne ako aj pre cigánsku hudbu, mal klezmer v rôznych častiach Európy rôzne prejavy a dnes podlieha najmä vplyvom americkej kultúry. Hudba Pressburger Klezmer Band vzniká tiež v konkrétnom „časopriestore"...

Netušíme, či klezmer tak, ako ho hráme my, korešponduje s tým, ako sa hral, povedzme, pred druhou svetovou vojnou na území Slovenska. Vlastne nás to ani veľmi nezaujíma, pretože súčasným trendom v klezmere je skôr hľadanie vlastného výrazu a štýlu, spájanie s inými žánrami a touto cestou by sme sa chceli uberať aj my. Samozrejme, nevyhneme sa konfrontácii s tým, čo nás hudobne formovalo a čo sa nám páči. Ide však skôr o nevedomé podliehanie týmto vplyvom v spôsobe hry a celkovej štylizácii. Viacerí členovia PKB hrávali vo folklórnych súboroch a z našej hry napríklad často cítiť záľubu v „cifrovaní". Pokiaľ ide o priamu a vedomú inšpiráciu slovenským folklórom, máme v repertoári skladbu, v ktorej sme skombinovali klasické klezmer tance s goralskými motívmi zo Suchej Hory, je to však skôr výnimka.

Aký je ešte – okrem folklóru – hudobný background členov PKB?

Klavirista je pôvodne jazzman, kontrabasista a bubeník boli členmi bigbeatovej kapely Volvic pič, speváčka študuje spev na konzervatóriu... Všetci sme náhodou chodili na Základnú umeleckú školu Miloša Ruppeldta na Panenskej ulici v Bratislave.

Čo je esenciou klezmeru?

Predovšetkým typické nástrojové obsadenie: klarinet, husle, kontrabas, akordeón a v tradičných kapelách nesmel chýbať cimbal. Charakteristické sú aj aranžmán či ornamentika s typickými melizmami. Zaujímavé je, že v devätnástom storočí boli hlavným nástrojom husle, ktoré začiatkom minulého storočia začal vytláčať klarinet, a to z čisto praktických dôvodov – vzhľadom na úroveň dobových nahrávacích technológií bol nástrojom ľahšie snímateľným než husle. V súčasnosti do obsadenia pod vplyvom jazzu a pop-music preniká basová gitara, saxofón alebo syntetizátory. V USA, kde je tradícia jazzových big bandov, vznikli klezmer brass bandy, ktoré však na druhej strane pripomínajú populárne balkánske dychovky. Klezmer z Balkánu dosť splýva s miestnym folklórom – či už s dychovkami, alebo cigánskymi kapelami.

Jestvuje v rámci štýlu klezmer systém štandardového repertoáru?

Udržiava sa tradičný repertoár, ktorý je dostupný aj v notových materiáloch. Na dobrej úrovni je aj teoretická literatúra, najmä z pera amerických autorov. Dnes sa dajú kúpiť učebnice aranžovania v klezmer, ktoré sú pomôckami nielen pre aranžovanie tradičného repertoáru, ale aj pre komponovanie v štýle klezmer. Klezmer sa stáva odpoveďou skôr na otázku „ako?" než na otázku „čo?". Jeden z najuznávanejších klezmerových inštrumenta-



FOTO ARCHÍV

PRESSBURGER KLEZMER BAND

Slovo **KLEZMER** *(z hebrejského klei-zemer) sa prekladá ako nástroj spevu, ktorým sa v dnešnom zmysle slova myslí najmä hudobník. Klezmer je tradičným hudobným prejavom aškenázskych Židov, spojený s jazykom jidiš a geograficky kopírujúci východnú časť Európy: od Lotyšska cez Litvu, Poľsko, Ukrajinu, Rusko, Slovensko, Maďarsko, Rumunsko, Moldavsko, krajiny bývalej Juhoslávie, Grécko až po Turecko. Klezmer vychádza z chasidských piesní a židovskej liturgickej hudby a podobne ako hudba Rómov asimiluje lokálne prvky, zvyčajne miestnej ľudovej hudby: inak znie klezmer kapelye zo strednej Európy a inak napríklad z Balkánu. Vďaka viacerým emigračným vlnám židovského obyvateľstva v minulom storočí, ako aj dôsledkom tragických udalostí počas 2. svetovej vojny, vznikla silná klezmer scéna v USA, odkiaľ prenikajú do celého sveta vplyvy revivalistického hnutia, vhodne zapadajúce do konceptu módnej world music. Klezmer je živým, stále sa meniacim organizmom predovšetkým vďaka svojej schopnosti asimilovať a fúzovať - svoje plody priniesli v druhej polovici minulého storočia kontakty s americkou kultúrou: big bandy, vplyvy jazzu, latinskej hudby, pop-music - to všetko dnes nájdeme aj pod značkou klezmer. Práve v USA bol klezmer objavený aj hudobným priemyslom: v prvej polovici 20. storočia sa na americkom kontinente preslávili aj prostredníctvom gramofónových nahrávok napríklad huslista Abe Schwartz, klarinetisti Harry Kandel, Dave Tarras a Naftule Brandwein. Jedným z prvých priekopníkov povojnovej fúzie jazzu a klezmeru bol klarinetista a saxofonista Sam Muziker. Ďalším významným bodom vo vývoji klezmeru bol začiatok jeho spomínaného revivalu v sedemdesiatych rokoch minulého storočia. K najznámejším pojmom súčasnej klezmer scény patria: fenomenálny klarinetista Giora Feidman, tradicionalistickí The Klezmorin, bigbandový The Klezmer Conservatory Band, či pop-rockoví The Klezmatics. Klezmer dnes teda prirodzene predstavuje aj rôzne úrovne hudobnej komunikácie: od tradičnej hudby, cez moderné rock-popové aranžmány až po artificiálne, „nezaraditeľné" koncepty trubkára Dava Douglasa či klarinetistu Dona Byrona.*

PRESSBURGER KLEZMER BAND *je zatiaľ jedinou klezmer kapelye na Slovensku. Súbor vznikol roku 1995 a po prvých vystúpeniach v rámci podujatí bratislavskej Židovskej náboženskej obce sa predstavil širšiemu publiku v slovenských mestách a v Prahe. V hudbe PKB sa na pôde tradičnej hudby klezmer stretajú vplyvy slovenského, rómskeho, ruského i rumunského folklóru spolu s prvkami typickými pre jazz a populárnu hudbu. V marci tohto roku nahrávali členovia PKB svoje prvé CD.*

Pressburger Klezmer Band hrá v tomto zložení:

Linda Ballová - spev (študentka bratislavského Konzervatória)

Andrej Werner - husle (právnik, kedysi študent bratislavského Konzervatória)

Miro Lago - klarinet (informatik, niekdajší člen Armádneho umeleckého súboru)

Daniel Alexander - viola (lekár)

Samuel Alexander - kontrabas, spev (poslucháč bratislavského Konzervatória a Ekonomickej univerzity)

Martin Oros - bicie nástroje (projektant)

Pavol Šuška - klavír, spev (študent hudobnej teórie na VŠMU a hudobnej réžie na bratislavskom Konzervatóriu)

as

listov, argentínsky klarinetista Giora Feidman, predtým roky pôsobiaci v Izraelskej filharmónii, hráva bez problémov ako prídavok Gounodovu *Ave Maria* v štýle klezmer...

Veľa amerických kapiel hrá takmer výlučne inštrumentálny repertoár, vy skôr inklinujete k spievaným formám...

Máme tiež niekoľko inštrumentálnych skladieb, no naozaj väčšinu repertoáru tvoria skladby so spevom - publikum reaguje spontánnejšie jednak na text, jednak na prítomnosť speváčky na pódiu, tá má totiž viac možností udržiavať kontakt s publikom a, napokon, okrem nej sme tam sami muži... S príchodom Lindy do PKB súvisí aj určitý repertoárový posun - naša predchádzajúca speváčka Silvia Nürnberger inklinovala skôr k tradične ponímanému klezmeru, ako aj k izraelským piesňam, ktoré stoja mimo klezmeru - v súčasnosti by sme sa radi vydali progresívnejšou cestou: už máme v repertoári pôvodné skladby s prvkami reggae, bossa novy, tanga a čo sa týka tradičného klezmer repertoáru, perspektívne nás zaujímajú skôr rarity. Kapelu sme rozšírili aj o bicie a tie samy osebe naznačujú posun ku komunikatívnosti so širším publikom. Aj vo svete je teraz trendom venovať sa skôr vlastnému, pôvodnému repertoáru a tradičný repertoár zase prezentovať po novom.

Pokiaľ ide o komunikáciu s publikom - premýšľali ste nad spievaním v slovenčine?

Principiálne nie sme proti, zatiaľ sme však mali len jeden slovenský text, s ktorým sme neboli spokojní. Jidiš, ktorá preberá veľa slov z nemčiny, sa nám však zdá ako pre mnohých zrozumiteľný jazyk a okrem toho využívame aj texty v „univerzálnej" angličtine.

Ktoré z populárnych klezmer formácií považujete za svoje vzory?

Predovšetkým The Klezmatics, s ktorými sme sa osobne zoznámili po koncerte v Prahe. Poznajú naše nahrávky a sme s nimi v kontakte. Zaujímavú fúziu s jazzom robí americká skupina The Maxwell Street Klezmer Band, Linda zase rada počúva napríklad Chavu Alberstein.

Dnes sú centrom svetovej klezmer scény Spojené štáty americké. Aká je situácia v Európe, kolíske tohto štýlu?

Paradoxne sa dnes klezmeru najlepšie darí v Nemecku, krajine, ktorá iniciovala zánik európskych židovských enkláv a druhú vlnu emigrácie do USA. Pôsobí tu množstvo klezmer kapiel, kde hrá veľa hudobníkov nežidovského pôvodu, a Nemci vôbec veľmi fandia hudbe klezmer. V Berlíne sídli Klezmergesellschaft, ktorej cieľom je rozširovať kruhy priaznivcov klezmeru a monitorovať európske kapely. Tohto roku vznikne pod hlavičkou tejto spoločnosti klezmer orchester a prebehnú kurzy. Pomaly sa klezmer scéna prebúdza aj v Poľsku, ale takmer len s nežidovskými hudobníkmi, pretože tu z niekoľkých miliónov zostalo len asi päťtisíc Židov. Na Ukrajine však žije stále okolo 400 000 Židov a jestvujú tu aj klezmer kapely.

Aké príležitosti má slovenská klezmer kapela?

Donedávna sme pravidelne hrávali v bratislavskej kaviarni Grémium a perspektívne plánujeme presunúť naše pravidelné aktivity do petržalského Klubu Za zrkadlom, kde sme koncom minulého roka absolvovali už dva veľmi úspešné koncerty, dramaturgicky zasunuté do rámca world music - popri nás vždy vystúpil aj hosť: najprv to bola ľudová hudba Šuku Bartoša z Čierneho Balogu, potom flamencová formácia Lagrima a v máji plánujeme koncert so skupinou Ghymes.

Hrávame na podujatiach organizovaných židovskými náboženskými obcami na Slovensku, v lete sa chystáme vystúpiť

(Dokončenie na str. 47)

Maria Schneider: evansovská reinkarnácia

V JAZZE 90. ROKOV MAJÚ BIG BANDY ZVLÁŠTNE MIESTO. ZATIAĽ ČO COMBÁ A NAJLEPŠÍ SÓLISTI VYUŽÍVAJÚ POMERNE ŠIROKÚ PALETU UPLATNENIA SA A V ICH FUNGOVANÍ EXISTUJE KOMERČNÝ POTENCIÁL DOPLŇUJÚCO SPOJENÝ SO SYSTÉMOM DOTÁCIÍ, ORCHESTRE Z POCHOPITEĽNÝCH DÔVODOV ZNÁŠAJÚ JESTVUJÚCE EKONOMICKÉ A ORGANIZAČNÉ PROSTREDIE PODSTATNE ŤAŽŠIE. PRETO OFICIÁLNU (T. J. V JAZZOVÝCH KRUHOCH ZNÁMU A ŠIRŠIE UZNÁVANÚ) SCÉNU DNES TVORÍ LEN ÚZKY OKRUH ANSÁMBLOV A SKLADATEĽSKO-ARANŽÉRSKYCH OSOBNOSTÍ. PODĽA ZHODNÝCH VÝSLEDKOV JAZZOVÝCH ANKIET NA SCÉNE POSLEDNÉHO DESAŤROČIA DOMINOVALI (A V SÚČASNOSTI SÚ AJ NAJRELEVANTNEJŠIE) ŠTYRI ZOSKUPENIA: MINGUS BIG BAND, LINCOLN CENTER JAZZ ORCHESTRA, MARIA SCHNEIDER ORCHESTRA A COUNT BASIE ORCHESTRA.

EVANESCENCIA A INÉ ZÁVISLOSTI

Poradie uvedených štyroch orchestrov uvádzame podľa poslednej ankety kritikov Down Beatu (v ďalších anketách je len nepatrne varírované). Aj keď Maria Schneider Orchestra, umiestňujúci sa spravidla na 2.–3. mieste, paradoxne často vlastne ani neexistuje, v priebehu viacerých rokov v ňom dochádza len k málo personálnym zmenám. Band Marie Schneiderovej je príležitostne zostavovaným ansámblom pre konkrétne, časovo ohraničené príležitosti: nahrávania, koncertné zájazdy, prípadne séria vystúpení v newyorských kluboch a jeho hudobníci majú iné, z existenčného hľadiska primárne, záväzky. Schneiderovej sa darí lepšie ako bandleaderke v kategóriách aranžérov; túto často buď vyhráva, alebo je súčasťou silnej trojky, ktorú s ňou tvoria ešte Bill Holman a Wynton Marsalis. Ak si uvedomíme, že Bill Holman je už aranžérskym veteránom (nar. 1927) – preslávil sa začiatkom 50. rokov ako jeden z tvorcov soundu tzv. progresívneho jazzu orchestra Stana Kentona – s neobyčajne úspešným comebackom v 90. rokoch (napríklad albumy *Briliant Corners. The Music Of Thelonious Monk*, JVC, 1997 a *Further Adventures*, Koch, 1998) a že fenomén 80. rokov – Wynton Marsalis – sa ako aranžér dal „do služieb" historického materiálu, ostáva Maria Schneiderová v tomto smere najvýraznejšou novou, resp. novátorskou osobnosťou posledného desaťročia. To, samozrejme, neznamená, že by nebola poplatná väzbám na jazzovú históriu.



Uvedené údaje naznačujú, že bigbandová scéna často priamočiaro nadväzuje na osobnosti minulosti. Dva (Mingus, Basie) zo štyroch špičkových orchestrov sú spojené s konkrétnymi menami už nežijúcich osobností. Trend „posmrtných" orchestrov má asi hlbšie kauzálne súvislosti a veľké postavy modernej éry vyžarujú impulzy na reinterpretáciu a tvorivé rozvíjanie ich repertoáru a hudobného myslenia. V niektorých prípadoch (napríklad posmrtné orchestre Basieho a Ellingtona) sú veľké mená „ochrannými známkami" s nezanedbateľným komerčným dopadom. To, že ide o proces so všeobecnou platnosťou, dokazuje aj domáca scéna – konkrétnym príkladom je aktivita Vladimíra Valoviča pri udržaní a rozvíjaní odkazu Gustava Broma, ktorá okrem čisto hudobného aspektu zahŕňa množstvo sympatických momentov: napríklad jednotu českej a slovenskej scény, propagáciu stále zriedkavejšie sa vyskytujúceho bigbandového soundu, rámec pre spoluprácu hudobníkov rôznych generácií a zameraní, v iných súvislostiach už nenachádzajúcich k sebe cestu a pod.

V naznačenom reinkarnačnom trende má Maria Schneiderová zvláštne postavenie, ktoré sama vo viacerých rozhovoroch popísala ako závislosť od minulosti, z ktorej sa organicky rozvíjajú jej novátorské tendencie. Tie navonok dokumentuje už aj tým, že všetky (tri) jej doterajšie albumy obsahujú výlučne jej vlastné kompozície, čo je samo osebe na súčasnej veľkoorchestrálnej scéne dosť atypické. Napriek tomu sa Schneiderovej pôsobenie právom pociťuje ako pokračovanie diela Gila Evansa, jednak pre jej osobné väzby s týmto novátorom orchestrálneho zvuku, jednak a predovšetkým pre jej spôsob hudobného uvažovania. Túto prepojenosť Schneiderová zvýraznila už názvom svojho prvého a zatiaľ najznámejšieho albumu: *Evanescence*.

IHRISKO PRE MUŽOV?

V povojnovej histórii veľkoorchestrálneho jazzu prichádzajú na um dve ženy, ktoré vynikajúcim spôsobom zasiahli do tejto sféry. Je to predovšetkým americká Japonka Toshiko Akiyoshi (nar. 1929), ktorej orchester bol od polovice 70. do konca 80. rokov považovaný za najlepší jazzový big band a aj v „babičkovskom veku" sa v priebehu 90. rokov stále udržiava v prvej desiatke orchestrov (aj keď už väčšinou „v druhej päťke"). Za ďalšiu predchodkyňu Schneiderovej môžeme považovať Carlu Bleyovú (1938), tá však výrazne vybočuje z vývojovej línie big bandov a hodnota jej diela je predovšetkým v avantgardných kompozíciách, ktorým podriaďovala zostavovanie svojich orchestrálnych zoskupení. Nie je bez zaujímavosti, že obe veľké postavy dnes už jazzovej histórie zhodne označili za svoj základný inšpiračný zdroj Gila Evansa.

To určite nič nemení na fakte, že bandleaderská a aranžérska profesia je vyslovene mužskou záležitosťou. Aj pod vplyvom už naznačených ekonomických tlakov sa bigbandové zázemie – okrem slávnych ansámblov, tvoriacich pomyselnú špicu ľadovca – spolieha na nadšencov, často vynikajúcich hráčov, ktorí sa namiesto hrania golfu alebo chodenia na pivo, stretávajú s kamarátmi-kolegami pri pestovaní inej ušľachtilej zábavy. Z odbornej tlače sa dozvedáme o množstve málo známych (pre nás neznámych) orchestrov vynikajúcich kvalít. A práve toto zázemie rozhlasových, školských a rôznych príležitostných orchestrov tvorí najdôležitejšiu existenčnú bázu Marie Schneiderovej, ktorá k orchestrom prichádza ako hosťujúci expert, pričom kontakty s ňou sú pre hudobníkov zdrojom poučenia a vzpruhou do ďalšej aktivity. Ten, kto pozná prostredie big bandov a typológiu orchestrálnych hráčov, ocení fakt, že mladá, atraktívna žena dokáže hudobníkov zaujať svojimi profesionálnymi kvalitami: skladateľskými, aranžérskymi a dirigentskými.

AKO SA STAŤ ARANŽÉRKOU ČÍSLO JEDEN?

Maria Schneiderová pochádza z farmárskeho mestečka Windom (Minnesota), kde sa narodila v stredostavovskej rodine 27. novembra 1960. Od detstva sa chcela venovať hudbe: už ako päťročná uprosila rodičov, aby jej kúpili klavír, a potom rada usilovne cvičila. Jej prvým dôležitým zdrojom poučenia a inšpirácie sa stala miestna rázovitá postava – klaviristka Evelyn Butlerová, ktorá bola organistkou v metodistickom kostole a výborne hrala stride piano. Okrem hudobného vplyvu bola pre vnímavé nadané dieťa inšpiratívna zvláštna „divoká a excentrická" povaha jej učiteľky. Schneiderová neskôr ku klavíru pribrala aj husle a klarinet, ale ako inštrumentalistka nijako nevynikala. Akoby intuitívne sa pripravovala na aranžérsku profesiu a s nástrojmi sa len oboznamovala. Od mladosti ju fascinovalo predovšetkým komponovanie a už na strednej škole spolužiakom a rodinným príslušníkom venovávala k rôznym sviatkom svoje skladby.

Študovala dlho a na viacerých školách. Titul Bachelor of Music získala na univerzite v Minnesote, kde absolvovala hudobnú teóriu a kompozíciu, potom pokračovala v štúdiách na univerzite v Miami (Master's degree) a na Eastman School of Music (Rochester, N.Y.). Prelom v jej vývoji znamenali unikátne postgraduálne štúdiá u majstrov jazzu. Roku 1985 sa presťahovala do New Yorku, kde získala štipendium (National Endowment for the Arts Grant) na štúdium u Boba Brookmeyera. V rozhovore pre internetový *Jazz Magazine* Schneiderová spomína, že spolupráca s jazzovým gigantom jej síce mnoho poskytla, no zároveň v nej vyvolala zábrany. Uvedomila si, že aj taký invenčný a vzdelaný hudobný skladateľ a trombonista má existenčné ťažkosti a rozhodla sa venovať kompozícii ako záľube – s tým, že sa živila rozpisovaním partitúr.

Najdôležitejší posun priniesla trojročná spolupráca (od konca roku 1985) s Gilom Evansom. Schneiderová sa k nemu dostala práve cez prácu „rozpisovačky". Jeden z jej zamestnávateľov – hudobný skladateľ Tom Pierson – sa opýtal na jej hudobné záľuby a Maria Schneiderová mu so strhujúcim nadšením rozprávala o Evansovi. Pierson sa podujal oboch zoznámiť: vďaka šťastnej konštelácii mal Evans práve mnoho práce a tak ju hneď požiadal, aby sa stala jeho asistentkou. Okrem rozpisovania ju poveril aj aranžovaním a čoskoro už pracovala na veľmi prestížnych objednávkach. Roku 1986 napríklad spolu s Evansom inštrumentovala scénickú hudbu k hollywoodskému filmu *The Color of Money* (režisér Martin Scorsese, v hlavných úlohách Paul Newman a Tom Cruise) a roku 1987 aranžovala časť repertoáru pre zájazdový program Stinga. Samozrejme ešte závažnejšie boli ďalšie kontakty s majstrami jazzu; už samotný fakt spolupráce s Evansom jej priniesol objednávky na aranžmán a skladby pre orchestre Woodyho Hermana a Mela Lewisa (išlo o pomerne zriedkavú príležitosť, keď Schneiderová vytvorila úpravy v konvenčnom bigbandovom idióme).

MARIA SCHNEIDER O EVANSOVI

„ODJAKŽIVA MILUJEM INŠTRUMENTÁCIE GILA EVANSA, KTORÉ VÝRAZNE OVPLYVNILI MOJU HUDBU. ALE KEĎ SOM S NÍM SPOLUPRACOVALA, NIKDY NEOČAKÁVAL, ŽE BUDEM PÍSAŤ TAK AKO ON, A NIKDY MI NEDÁVAL TECHNICKÉ INŠTRUKCIE, AKO MÁM ČO ROBIŤ. ĽUDIA SA MA PÝTAJÚ: AKÝ MAL NA TEBA VPLYV? – A JA ODPOVEDÁM, ŽE TO BOLO PODOBNÉ AKO V DETSTVE S PANI BUTLEROVOU. PREDOVŠETKÝM MA INŠPIROVAL SVOJOU OSOBNOSŤOU. PREDTÝM BOLI NIEKTORÉ MOJE PRÁCE EVANSOVI POPLATNÉ, PO PRIAMOM STRETNUTÍ SOM HO AKOBY PRESTALA POCIŤOVAŤ AKO HUDOBNÝ VZOR. NA DRUHEJ STRANE MÁM TERAZ VÝČITKY, ŽE SOM MALA VIAC VYUŽIŤ JEHO BLÍZKOSŤ. MALA SOM ZÁBRANY, ABY SO MNOU NEMRHAL SVOJ DRAHOCENNÝ ČAS."

DON WILLIAMSON: INTERVIEW WITH MARIA SCHNEIDER (JAZZ MAGAZINE, WWW.VISIONX.COM

EMANCIPOVANÁ DIRIGENTKA NA CESTÁCH

Spolupráca s Gilom Evansom trvala až do jeho smrti (marec 1988); Schneiderová si myslela, že vstup do veľkého sveta jazzu bol len epizódou v jej živote a že sa naďalej bude živiť rozpisovaním partitúr. Vďaka rôznym šťastným zhodám okolností a, samozrejme, predovšetkým vďaka jej schopnostiam sa tak nestalo. Pomáhala jej vdova po Evansovi, ktorá z času na čas iniciovala vystúpenia „posmrtného" Gil Evans Orchestra pod vedením Schneiderovej. Vrcholný úspech tohto ansámblu znamenalo vystúpenie na Spoleto Festival (Charleston, South Carolina) roku 1993, kde Schneiderová dirigovala skladby z legendárnych albumov Gila Evansa a Milesa Davisa (*Miles Ahead, Porgy & Bess* a *Sketches of Spain*). Ďalší dôležitý krok znamenalo založenie vlastného orchestra roku 1989, s ktorým vystúpila (spočiatku bez nároku na honorár) vo viacerých newyorských kluboch; neskôr sa jeho domovským miestom stal klub Visiones, kde vystupovala, podľa možností, každý pondelok.

V newyorských kluboch a na festivaloch spoznali Schneiderovú mnohí vedúci orchestrov, zhodne fascinovaní jej konceptom, a od začiatku 90. rokov (ešte skôr, než vyšiel jej prvý album) dostávala pozvania hosťovať s rôznymi orchestrami, ako aj množstvo objednávok na skladby rôznorodého zamerania. Aktivita hosťujúceho dirigenta a autora sa stala jej základnou existenčnou bázou: hosťovala napríklad s Carnegie Hall Orchestra, pre ktorý napísala skladbu *El Viento*, roku 1995 dostala objednávku na pôvodnú skladbu uvedenú na festivale v Monterey a roku 1994 uviedla s Norbotten Big Band (Švédsko) a Jeanom Toots Thielemansom svoju skladbu pre ústnu harmoniku a orchester. Pohostinne účinkovala s rozhlasovými big bandmi v Kolíne, Ľubľane, s Danish Big Band, UMO Orchestra (Fínsko), Dutch Metronome Orchestra a ďalšími.

Spoločným menovateľom všetkých týchto a mnohých iných hosťovaní je nadšenie, s akým Mariu Schneiderovú prijímajú orchestrálni hráči. Je to o zvláštnejšie, že jej prístup sa odkláňa od tradičného bigbandového soundu. Ako sama hovorí: „Typický big band nepotrebuje dirigenta. Svojím spôsobom akoby hudba hrala sama od seba." Jej spôsob lineárneho, samostatného vedenia hlasov a rozloženie sekcií do variabilných celkov umožňuje dať každému hudobníkovi pocit interpretácie sólového partu a zároveň členov orchestra nabáda, aby sa počúvali a vzájomne na seba reagovali. Nemá rada pozeranie do nôt, jednotlivé party predspevuje alebo prehráva na klavíri a pokiaľ ide o demonštráciu tempa a frázovania, predvádza priam tanečné kreácie.

(ZATIAĽ) TRI ALBUMY

V porovnaní s nabitým kalendárom hosťovaní a vystúpení je diskografia Marie Schneiderovej veľmi skromná. Ide tu skutočne o hudbu pre hudobníkov a komerčný potenciál jej platní sa nemôže rovnať známym skupinám sféry straightahead jazzu. Okrem toho nahráva výlučne vlastné skladby a pripraviť materiál na platňu, ako aj nacvičiť nové skladby je náročné (i keď sama pripomína, že má v šuplíkoch množstvo zatiaľ nerealizovaných kompozícií).

Svoj prvý album *Evanescence* presadila Schneiderová atypickým spôsobom. Ani všetka sláva v anketách a na festivaloch nepresvedčila firmy o tom, že by jej nahrávky mali vydať.

„*Evanscence* som realizovala na vlastné náklady z peňazí našetrených rozpisovaním, hosťovaním a podobne. Stálo ma to 30 000 dolárov. Keď som nahrávky prezentovala Matthiasovi Winckelmannovi z Enja Records, bol nadšený, rozhodne ich chcel vydať, ale ponúkol za ne len 10 000. Po rokoch sa táto strata zmenšila na zanedbateľnú sumu, a to vďaka tantiémam." Zriedkakedy nájdeme taký názorný príklad rozporu umeleckého a komerčného aspektu. Prijatie albumu však bolo impozantné, vrátane nominácie Grammy, 4 a 1/2 hviezdičky od recenzenta Down Beatu, pričom viaceré európske časopisy ho označili za album roka. Nasledovalo množstvo pozvaní na prestížné festivaly, a to s kompletným orchestrom (zvlášť triumfálne bolo vystúpenie na Berliner Jazztage 1996). Okrem kompozícií zaujali aj sólistické výkony relatívne málo známych newyorských hudobníkov. Najčastejšie sa v tejto súvislosti spomínajú trubkár Tim Hagans, tenorsaxofonista Rick Margitza (ten zažil svoje minúty slávy vďaka účinkovaniu s Milesom Davisom) a klavirista Kenny Werner. Okrem titulnej kompozície z deviatich skladieb vyniká lyrická reminiscenčná balada *Last Season* (sólista Tim Hagans).

V ďalšom roku (1995) vydala Schneiderová už za legitimných podmienok druhý album *Coming About* (ďalšia nominácia Grammy), ktorý opäť vyvolal jednoznačné nadšenie. Ústrednou kompozíciou je trojdielna suita *Scenes from Childhood* (34 min.), v ktorej by sme darmo hľadali hravé detské melódie: ide skôr o hudobnú štúdiu depresívnych stavov dospievania (strach, neistota, strata ideálov). Ďalšou zaujímavosťou je prepracovaná verzia Coltranovej skladby *Giant Steps* a vôbec najväčší úspech na albume znamenala kompozícia *El Viento*, ktorá je reminiscenciou na Evansove partitúry zo *Sketches of Spain*.

Pre avantgardný baletný ansámbel Pilobolus Dance Theater napísala Maria Schneiderová hudbu a ich spoločný projekt bol vynikajúco prijatý na American Dance Festival v Kennedyho centre. Schneiderová pristúpila k tejto práci s veľkým zanietením, pracovala nezvyčajne dlho a prvýkrát bola nadšená sama sebou: „Som spokojná, balet znamená novú úroveň môjho písania." Baletnú hudbu, ako aj niektoré ďalšie skladby nahrala v januári 2000 na album *Allégresse*. Mienka recenzentov je zaujímavým spôsobom nejednoznačná. Napríklad Jack Bowers v internetovom časopise *All About Jazz* (www.allaboutjazz.com) píše, že *Allégresse* by mohlo byť synonymom pre zdĺhavosť a niekedy aj únavnosť, navyše málo z toho, čo Schneiderová napísala, „swinguje". Napriek tomu jej priznáva nezvyčajnú skladateľskú invenciu, fascinujúce, nezvyklé farby a vyzdvihuje skvelé sóla jej hudobníkov (i keď ad libitum pasáží je nezvyčajne málo), medzi ktorými zaujme aj davisovská trubkárka Ingrid Jensenová. Bowers končí recenziu slovami: „Dôraz je na nádhere formy, potlačená ostala prvoplánová výrazová energia. Je to prístup, čo nie je ani ženský, ani mužský. Ide o zaujímavú hudbu, ktorú zhodou okolností napísala žena. Napriek všetkým výhradám môžem *Allégresse* bez váhania odporučiť, nie však tým, čo hľadajú basieovskú rytmiku, šteky trúbok a reťazec improvizácií. Je to hudba pre citlivých, mysliacich ľudí, čo v Spojených štátoch znamená veľmi úzky okruh poslucháčov."

K uvedenému dodajme, že Maria Schneiderová vie, čo chce a na koho sa môže spoľahnúť. Aj keď nevydáva každý rok nový album, množstvo fanúšikov big bandu a špecializovaní záujemcovia jej rozumejú, majú ju radi a vytvárajú jej existenčné zázemie. Jej kariéra nie je závislá od aktuálnych trendov a podľa všetkého to tiež bude ona, čo bude v budúcnosti spoluurčovať vývoj z pozície čela ankiet odborných časopisov.

MARIA SCHNEIDER
DISKOGRAFIA
(Enja Records)



1994
Evanescence

Skladby: *Wyrgly, Evanescence, Gumba Blue, Some Circles, Green Piece, Gush, My Lament, Dance You Monster to My Soft Song, Last Season.*

Obsadenie: Scott Robinson, Rick Margitza, Tim Ries, Mark Vinci Rich Perry – saxes + cl., fl., piccolo, bass cl. a i.Tim Hagans, Laurie Frink, Greg Gisbert, Tony Kadleck – tp. Larry Farrell, John Fedchock, Keith O`Quinn – tb., George Flynn – tuba + bass tb., Kenny Werner – p., Ben Monder – g., Jay Anderson– b., Dennis Mackrel – ds., Eddie Rivera, Emdin Rivera – perc., Bill Bates Singers.

1995
Coming About



Skladby: *El Viento, Love Theme From Spartacus, Scenes From Childhood*: Part 1 – Bombshelter Beast, Part 2 – Night Watchmen, Part 3 – Coming About, Giant Steps, Waxwing.

Obsadenie: Scott Robinson, Rick Margitza, Tim Ries, Mark Vinci, Rich Perry – reeds, Tim Hagans, Laurie Frink, Greg Gisbert, Tony Kadleck – tp., George Flynn, Rocky Ciccarone, Larry Farrell, Keith O`Quinn – tb., Frank Kimbrough – p., Tony Scherr – b., Ben Monder – g., Tim Horner – ds.,



2000
Allégresse

Skladby: *Hang Gliding, Nocturne, Allégresse, Dissolution, Journey Home, Sea of Tranquility.*

Obsadenie: Scott Robinson, Rick Margitza, Rich Perry, Charles Pillowm Tim Ries – reeds, Tony Kadleck, Greg Gisbert, Laurie Frink, Ingrid Jensen, Dave Ballou – tp., George Flynn, Larry Farrell, Rocky Ciccarone, Keith O`Quinn – tb., tuba, Frank Kimbrough – p., Ben Monder – g., Tony Scherr– b., Tim Horner – ds., Jeff Ballard – perc.

MY ONE AND ONLY LOVE

Improvised chorus by Michael Brecker

Wood/Mellin



Transkripcia Pavol Bodnár

MY ONE AND ONLY LOVE

(Wood-Mellin)
Sólo: Michael Brecker, tenorsaxofón
Notový zápis sóla, ktoré odznelo na BJD 1987 v rámci koncertu Michael Brecker Band.

Sólo Michaela Breckera je veľmi zaujímavé a typické svojou rôznorodosťou, bohatosťou prostriedkov artikulácie a hudobných myšlienok. Preto stojí za to ho podrobnejšie rozobrať.

Sólo je plné prefukov, glisánd, výrazných dynamických kontrastov, akcentov a charakterizuje ho ostrý, špecifický „breckerovský" tón, široký tónový rozsah, melodické reharmonizácie, bohatá rytmická členitosť, pri ktorej cítiť jeho funk-jazzovú minulosť zo skupiny Brecker Brothers. Notový zápis i akordické značky sú transponované pre tenorsaxofón do *F dur*.

Diely A sú iba voľnou variáciou melódie. Povšimnutiahodná je tu nádherná kadencia v 8. takte na konci prvého dielu A. Vyznačený úsek je melodikou harmonického spoja *C#mi7-F#mi7*. Je to kadencia s už spomínanou melodickou reharmonizaciou (pozri HŽ 2001/ 2, 3).

V takte č. 14 použil Brecker rozklad septakordov *DmiMaj9* a *DmiMaj7*. Akord *G7(13,#11, 9)*, ktorý možno označiť aj ako *DmiMaj9/G* alebo *A/G7* je typickou sekundárnou dominantou *V7/V*.

V 15. takte je použité poltónové vybočenie. Vyznačený úsek v tretej dobe je vybočením motívu (*Gmi7*) o poltón smerom nahor (*G#mi7*), ktorý sa vzápätí vracia naspäť do pôvodnej tóniny.

V **dieli B** nastupuje rytmika do double-time feelingu. Znamená to, že bicie nástroje i basgitara navodzujú svojou hrou pocit dvojnásobne rýchlejšieho tempa. Vzniká tak napätie, pri ktorom sa Brecker púšťa do rytmicky komplikovanejšieho frázovania s triolovým cítením doby, využívajúc i také malé rytmické hodnoty ako sú štyriašesťdesiatinové noty.

V takte 18 je zaujímavá melodická reharmonizácia za použitia *Es-durovej* pentatoniky v dominante *E7(#9)*. Ide o *poltónovú reharmonizáciu smerom nadol*. Pri tomto type reharmonizácie sa vyskytujú v melodike jednak tenzie alterovanej stupnice (*b9, #9, #11, b13*) a veľká septima. Práve táto veľká septima spôsobuje dizonantnejší charakter poltónovej reharmonizácie smerom nadol v porovnaní s použitím alterovanej stupnice.

Efektnou je i melodická reharmonizácia v 20. takte. Vyznačený úsek je melodikou akordu *Fmi7* v mieste akordu *E7(#9)*. Táto reharmonizácia sa nazýva *poltónová reharmonizácia smerom nahor*. Ak by sa používal iba materiál molovej melodickej stupnice *FmiMaj7*, išlo by o melodiku E alterovanej stupnice. Tóny *es, ktoré* sú veľkými septimami v akorde *E7(#9)* sú však z materiálu stupnice *f-molovej prirodzenej*, resp. *dórskej*. Efekt použitia oboch vyššie spomenutých typov melodických reharmonizácií je podobný.

Z rytmického hľadiska je lahôdkou prvá polovica 23. taktu, kde sú obidve doby členené tak, že tri dvaatridsatinové sextoly tvoria spolu navzájom osminovú triolu. Prízvuky sú na prvú a piatu notu sextol. Melodika tohto taktu je tiež zaujímavá. Je založená na kombinácii celotónovej a chromatickej stupnice. Akcentované noty na začiatku sextol tvoria kompletnú *D-celotónovú* stupnicu (*whole tone scale*) a akcentované noty na konci sextol tvoria zas *Es-celotónovú* stupnicu. Spojením materiálu oboch stupníc dostaneme chromatickú stupnicu. (Keďže chromatická stupnica obsahuje najviac povolených i nepovolených tenzií, melodické tvary z nich vytvorené majú najdizonantnejší charakter).

Keďže poznám koncepčný prístup M. Breckera k príprave „stratégie" výstavby sóla, nezdá sa mi náhodné, že v mieste najväčšieho vrcholu skladby zvolil na dominante *D7* najdizonantnejšiu melodickú reharmonizáciu, ktorá vyúsťuje v 24. takte do upokojujúcej elegantnej kadencie *Gmi7- C#mi7-F#7-F9/6* podobne, ako je to v tom istom takte u jeho kolegov Jeffa Andrewsa a Mike Sterna (pozri HŽ 2001/ 2,3).

M. Brecker je jedným z najvýraznejších tenorsaxofonistov „pocoltraneovského" obdobia a imponuje mi poctivou a dokonalou koncepčnou prípravou.

(Pozn. Pripomíname, že v súvislosti s akordickými značkami používame anglický pravopis.)

(Dokončenie zo str. 42)

na viacerých festivaloch world music v Česku. Nedávno sme vystúpili na prvom ročníku Etnofestivalu *Ako spolu žiť* v Pezinku a pravidelne vystupujeme v Prahe.

Akú má úroveň klezmer scéna v Čechách?

V Prahe *existuje* niekoľko kapiel, v Brne je klezmer orchester, no na každoročnom reprezentačnom purimovom plese, ktorý v Prahe organizuje Nadácia židovskej obce v Prahe v spolupráci s Českou úniou židovskej mládeže, hráva posledné roky Pressburger Klezmer Band...

Klezmer je známy ako svetská, najmä tanečná hudba - spracúva aj tristnejšie námety?

Máme v repertoári skladbu *Lekho Neraneno, ktoré sú vlastne* modlitbami, jestvujú aj texty s náboženskou tematikou, napríklad o rabínoch, no naozaj väčšina skladieb je veselých, svetských. Frank London z The Klezmatics napríklad nahral spolu s Klezmer brass all stars CD *Di Shikere Kapelye* s typickým pijanským repertoárom legendárnej rovnomennej balkánskej kapely. Čo sa týka tých smutnejších tém - existuje rozsiahly repertoár z obdobia holocaustu: partizánske piesne, piesne o povstaní vo varšavskom gete a samozrejme piesne, ktoré vznikli priamo v koncentračných táboroch. Tento repertoár sa všeobecne považuje tiež za klezmer a my by sme ho radi raz spracovali.

Rozumiete jidiš?

Nie, dnes už na Slovensku hovorí jidiš veľmi málo ľudí - predovšetkým starší ľudia na východe. Samozrejme, musíme rozumieť textom, ktoré interpretujeme. Pri hľadaní repertoáru sa zvyčajne automaticky dostaneme k jeho anglickému prekladu, napríklad cez internet.

Je revivalistické hnutie klezmeru aj šancou udržať jidiš?

Možno áno. Napokon, často sa popri rôznych festivaloch a podujatiach venovaných klezmer organizujú aj kurzy jidiš.

Na vašom CD sa ako blesk z čistého neba objaví blok slávnych ruských piesní, ktoré máme v pamäti skôr v hrdinských a budovateľských aranžmánoch sovietskych súborov: Kaťuša, Kalinka... Prečo vlastne „kvitnú jablone i hrušky" v štýle klezmer?

Pôsobí to asi najskôr ako recesia, no má to aj svoje hlbšie dôvody. Stalin v období pred druhou svetovou vojnou zriadil na Kryme kolchoz, kam sa umiestňovali len židovskí roľníci. Vznikla tu napríklad pieseň o bratovi Abrahámovi, ktorý ide na traktore a tete Lee na mláťačke... Takže „Kaťušu" a „Kalinku" sme zaradili na dokreslenie tejto dobovej atmosféry. Málokto asi vie, že napríklad známa „Tumbalalajka" je súčasťou klezmer repertoáru a že autor "„Kaťuše" bol Žid.

S Lindou Ballovou, Andrejom Wernerom a Pavlom Šuškom sa zhovárala Andrea Serečinová

festival

Livin' blues 2001

Medzinárodný festival bluesových a rhytm&bluesových skupín a jednotlivcov **Livin' blues** žije v povedomí verejnosti už deväť rokov. Zastrešujú ho petržalský Dom kultúry Lúky, Slovenská bluesová spoločnosť a desiatky jednotlivcov, ktorí sa na ňom podieľajú organizačne i dramaturgicky. K tradičnej dramaturgii tohto jednodňového festivalu (17. 3.) patrí nemalý počet zahraničných účinkujúcich, najmä z krajov českých, poľských, maďarských a rakúskych. Tento rok však až na dve výnimky mapoval festival výlučne slovenskú (presnejšie povedané bratislavsko-trnavskú) scénu. Jedným zo zahraničných hostí bola maďarská formácia **Blues Fools** s hráčom na harmonike Matyasom Pribojszkim, v európskom meradle uznávaným a oceňovaným. Táto hutne znejúca formácia, zvukom pripomínajúca elektrické obdobie tvorby Muddy Wattersa, bola headlinerom celého večera.

Za vynikajúci nápad považujem vytvorenie dvoch bluesových scén, elektrickej a akustickej. Paralelné dianie na dvoch scénach odzkadľovalo jednak dve krajné polohy tejto hudby i jej rytmicko-sonoristických štádií, jednak vhodne vytváralo odlišné nálady a atmosféry.

Spoločnými znakmi formácií **Žalman Brothers Band**, **Jozef Barina & The Meditating Four**, **Second Band** a **Blues Mother-In-Law**, ktoré sa okrem iných predstavili na „elektrickej" scéne, boli silná inšpirácia a nadväznosť na britský rhytm&blues 60. rokov, blues-rocková, voľne a veľmi priamočiaro plynúca (niekedy až nudiaca) rytmika a klasická dvanásťtaktová schematická forma. To, čo sa odohrávalo nad týmto základom, najviac prezrádzalo o schopnosti vcítiť sa do tejto vysoko emotívnej hudby. Jedným zo smutných uvedomení si bolo potvrdenie už stokrát napísaného a povedaného, že blues nie je len o technickej dispozícii. To, čo robí blues osobitým štýlom nie je prstová gymnastika, ba ani neustále sa dokola opakujúcich dvanásť taktov, ale práve cítenie a frázovanie. Tu platí viac ako inde staré známe „... nothing but the feeling...". Druhým podstatným elementom blues sú texty. Väčšina bluesových štandardov má sociálny podtext, vyjadrujú určitú nevôľu a revoltu, na strane druhej však nachádzame výsostne intímne blues o láske, často s jemným erotickým nádychom. Táto sujetová plocha je blues najbližšia a dokresľuje jeho osobité fluidum. Slovenskému blues však často chýba práve táto spätosť s textom a textárom sa zväčša „darí" zanechať rozpačitý, niekedy až naivne banálny pocit. Prínos týchto kapiel vidím v sprostredkovávaní repertoáru britských kapiel, ktoré sú našej mentalite predsa len bližšie ako bluesmani z Delty.

Českí hostia zo skupiny **Kaderus Blues** ťažili z vlastnej, veľmi expresívnej podoby elektrického blues, do ktorého pretavovali jednak prvky moravského folklóru, jednak svoje skúsenosti z bigbítových kapiel, pričom dôležitý bol i živý kontakt s publikom. Využívaním akustických (občas i elektrických) gitár v kombinácii s rôznymi perkusiami, napríklad s obrovským pochodovým bubnom „funusákom", vytvárali osobitú, veľmi otvorenú klubovú atmosféru. A že to títo páni vedia aj „tvrdšie", to dokázali prídavkom v Hendrixovej *Foxy Lady*.

V odlišných polohách sa pohyboval **Band Silvie Josifoskej**, ktorý nás neustále presviedčal o absurdite delenia hudby do rôznych škatuliek. Silvia sa repertoárovo pohybovala v období rozkvetu čierneho soulu a citlivými vokálnymi nuansami, nástupmi na neurčitej tónovej výške i frázovaním do tejto hudby vnášala zároveň výraznú jemnosť i chladnú drsnosť. Jej rovnocenným partnerom bola výborná rytmika: basista Martin Gašpar (ten sa ukážkovo predviedol v sóle Davisovej skladby *Tutu*), bicista Igor „Ajdži" Szabó a gitarista Martin Zajko.

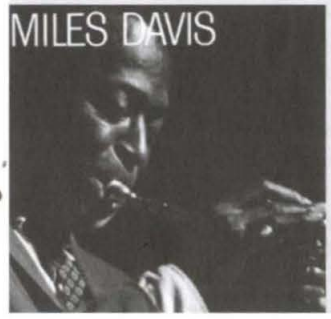
Akustická scéna na poschodí sa mohla pochváliť odviazanejšou (ba pri záverečnom jam session až neviazanou) komornou atmosférou. Posedávanie pri stolíkoch, šero svetiel z chodby, debatujúci a počúvajúci bluesmani tvorili viac než príjemné prostredie pre inšpiračný a pocitový element, na ktorom je táto hudba postavená. V projekte **Jingo Blues Yard** sa predstavil dobrista Dušan Janďourek. Jemne zastretá a pritom zvonivá zvukovosť nástroja je sama osebe inšpiráciou pre každého hráča na dobre. Slide technika sa snaží prenášať maximum vokálnych nuáns a fráz na túto chladne pôsobiacu kovovú gitaru. Janďourek čerpá z dedičstva starého Delta blues a jeho hlas má schopnosť toto posolstvo aj prenášať. K vrcholom patrilo určite vystúpenie gitaristu a speváka **Juraja Turteva**, ktorý svoju poctu starým černošským majstrom rozšíril o kategóriu slovenské blues. Okrem klasického repertoáru zaznievali aj jeho už udomácnené štandardy *Zuza blues*, *Päťnohý pes*. Dokázal vyťažiť nielen zo starých foriem, ale v akustickom podaní sa tiež priblížil melodike claptonovského štýlu.

Festival sa končil voľnejším priebehom na akustickej scéne ako jam session s veľmi dobrou atmosférou medzi účinkujúcimi i v hľadisku. Bola to príjemná bodka za podujatím a verím, že čosi z tejto atmosféry a neviazanosti zostane na Slovensku a v blues aj v budúcnosti.

PETER MOTYČKA

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

Nedožité 75. narodeniny **Milesa Davisa** si v tomto roku pripomína spoločnosť Columbia vydaním ôsmich CD, ktoré sú prírastkom k úspešnej edícii *Miles Davis Series*. V apríli pribudne päť nahrávok zachytávajúcich prvú etapu Davisovej kariéry pod Columbiou, z obdobia rokov 1955 – 1961: *'Round About Midnight*, Davisov debut v tomto vydavateľstve, sextetový album *Milestones* s altsaxofonistom Cannonballom Adderleym, kompletný záznam z koncertu v Newporte z roku 1958 s vtedajším Davisovým nováčikom klaviristom Billom Evansom, ďalšiu živú nahrávku *Jazz At The Plaza* (tiež 1958) a nakoniec výberové CD z minuloročného vydania kompletných nahrávok Davisa s Johnom Coltraneom, oceneného dvoma Grammy. Na máj je pripravené vydanie CD kompletu *The Essential Miles Davis*, ktorý vznikol v spolupráci s vydavateľstvami Savoy, Capitol, Prestige, Blue Note a Warner a mapuje viac než 40-ročnú Davisovú kariéru. V júni sa očakáva koncertný album *Miles Davis At Fillmore East*, nahratý len mesiac pred vydaním pamätného *Bitches Brew* a posledným prekvapením bude septembrové vydanie *The Complete In Silent Way Sessions* na 3-CD.



www. miles-davis.com

gr

KLASIKA



JEVGENIJ KISSIN
CHOPIN
BMG 2000, 090266-35352-1

Talent 29-ročného ruského klaviristu Jevgenija Kissina už preverila a potvrdila jeho niekoľkoročná kariéra. Ako dvanásťročné zázračné dieťa získal svetovú pozornosť legendárnou interpretáciou dvoch Chopinových klavírnych koncertov vo Veľkej sále moskovského Konzervatória a o tri roky neskôr (ešte v časoch socializmu) debutom na Berliner Festspiele s Čajkovského *1. klavírnym koncertom* pod vedením Herberta von Karajana a s Berlínskymi filharmonikmi. Obe LP platne, ktoré zaznamenali uvedené koncerty, prenikli aj na československý trh. Kissinov úspech sa šíril závratnou rýchlosťou a ako sa ukazuje, vyvrátili sa všetky neprajné proroctvá, ktoré predpovedali jeho kariére rýchly pád. Dnes síce ešte mladý, ale už zrelý umelec koncertuje po celom svete (približne 60 koncertov ročne) s obrovským úspechom, nahráva a vyhráva rôzne prestížne svetové ceny (napríklad Edison Klassik či Grand Prix v Paríži). Len pred pár mesiacmi vzrušila aj naše slovenské prostredie informácia o koncerte Kissina v Prahe pod vedením Vladimíra Ashkenazyho. Kto sa na koncert nedostal a zároveň sa zmieril s tým, že Kissina ani v dohľadnej dobe neprivíta napríklad Slovenská filharmónia, nech si rozhodne vypočuje Kissinovu najnovšiu CD nahrávku z apríla 2000 (mimoriadne kvalitná akustická nahrávka bola realizovaná v štúdiu vo Freiburgu na nástroji Steinway & Sons, vyrobenom v Hamburgu).

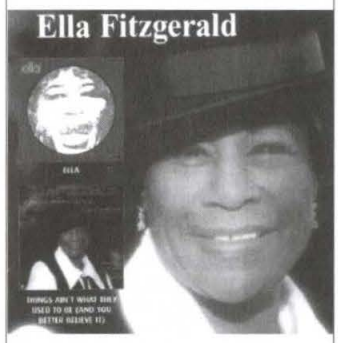
Pre Kissina bola Chopinova hudba od počiatku veľkou výzvou. Okrem spomínaných debutových koncertov nahral ešte ďalších päť sólových CD so Chopinovou hudbou (naposledy získal uznanie roku 1999 so Chopinovými *Baladami*). Pomyselný kruh uzatvára teraz opäť sólovým CD venovaným Chopinovi, s tromi centrálnymi dielami skladateľa: *24 prelúdiami op. 28, Sonátou b mol č. 2 op. 35 (so smútočným pochodom)* a *Polonézou As dur op. 53.*

Smer a vízia Kissinovho Chopina sa dajú zreteľne rozpoznať aj bez detailných analýz jednotlivých skladieb už podľa ich prvého počutia. Kissinovi sa podarilo Chopina úplne ovládnuť: skladateľovi ponúka rovnocenný dialóg dvoch umelcov (tieto Chopinove diela vznikali približne v terajšom Kissinovom veku). Okrem technickej perfekcie, miestami na hraniciach možností klavírnej hry, vysiela Kissin sondu na krehké pomedzie Chopinovej introvercie a extrovercie. Akoby ho tieto dva svety osudovo vťahovali. Skáče medzi balansujúcimi kontrastmi, vychytáva tie najlatentnejšie vrcholy, heroicky vyhráva, teší sa, tancuje, poletuje, padá, ponára sa, trúchli, pochybuje, rezignuje, umiera a opäť bojuje. O týchto emocionálnych rozmeroch a mikrozáhadách Chopinovej hudby nás Kissin presviedča od počiatočných tónov CD. Jeho Chopin je presiaknutý temperamentom, neskrotnou mladíckou vášňou i plačúcim lyrizmom. Rozhodne mu neprináleží označenie akademika. Popri dvoch doteraz pravdepodobne neprekonaných interpretáciách Chopinových diel (najmä prelúdií) v podaní Marthy Argerichovej a Maurizia Polliniho (ak nepočítame extravaganciu Iva Pogoreliča) je Kissinov Chopin ďalšou výraznou interpretačnou výpoveďou. Nevylučujem, že „klasici", ktorí si rutinným počúvaním utvorili na Chopinovu hudbu ten „svoj" nemenný názor, môžu byť v detailoch pobúrení Kissinovým nepokojom a vzrušenou hrou (realizátori CD tu navyše ponechali všetky Kissinove emočné sprievodné vyjadrenia, napr. v 12. či 16. prelúdiu alebo v 1. časti *Sonáty* počuť úsečný dupot na pedál, pri smútočnom pochode zase tichý spev a vzdychy). Avšak práve pri detailnom počúvaní (a premýšľaní) Kissinovej interpretácie si uvedomujeme prítomnosť aj tohto rozmeru skladateľovej hudby: že Chopin nebol len zasnený a uplakaný rojko, ale aj búrlivák s hrdosťou Poliaka a s láskavou, širokou slovanskou dušou.

Posledná Kissinova nahrávka by určite nemala chýbať v žiadnej CD zbierke klaviristov či milovníkov hudby.

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ

JAZZ] WORLD MUSIC



ELLA FITZGERALD
ELLA / THINGS AIN'T WHAT THEY USED TO BE (AND YOU BETTER BELIEVE IT)
Warner Music 2000

Ona je génius! Lepšie vyjadrenie mi nenapadá v súvislosti so speváčkou, ktorá nemala žiadne hudobné ani spevácke školenie a dokázala spievať v rámci takého širokého štýlového záberu. Ellu Fitzgeraldovú (1917–1996), „prvú dámu jazzu" tituloval renomovaný časopis Downbeat nepretržite18 rokov ako najlepšiu jazzovú speváčku. Ona však celý život zostala skromná. Jej kariéra sa začala roku 1935 v orchestri Chicka Webba, odvtedy spolupracovala s množstvom najlepších muzikantov a big bandov, napríklad s Buddy Richom, Dizzy Gillespiem, Ray Brownom (ktorý bol štyri roky jej manželom), Jimom Hallom, Oscarom Petersonom, Louisom Armstrongom, s big bandami Duka Ellingtona a Counta Basieho. Nahrala okolo 70 albumov, z ktorých akoby zapadli do zabudnutia práve dva tituly, v minulom roku remastrované na jednom CD pod hlavičkou vydavateľstva Warner Music: *Ella* (1969) a *Things Ain#t What They Used To Be (And You Better Believe It)* z roku1971. Oba albumy spája ľahšie žánrové zameranie, ktoré im však vďaka rozumnej miere a dobrému vkusu vôbec neuberá na kvalite. Počujeme tu vplyvy soulu, rhythm and blues, swingu, samby, takže by sme tieto albumy mohli hodnotiť aj ako pozoruhodný vklad vo sfére fúzií. K prevzatým šlágrom 60. rokov, aranžérsky a najmä Elliným spevom pretaveným do osobitej originálnej podoby patria beatlesovky *Got To Get You Into My Life, Savoy Truffle*, Robinsonova *Get Ready*, Floydova *Knock On Wood* v prehľadných aranžmánoch a podaní big bandu Richarda Perryho na albume Ella a Wonderova *Sunny, A Man And A Woman* z rovnomenného slávneho filmu, sinatrovka *Willow Weep For Me*, či Black Coffee z repertoáru Peggy Lee, v náročnejších aranžmánoch big bandu Geralda Wilsona na druhom CD. Ella viac scatuje a improvizuje na *Things Ain't...*, hlavne v záveroch piesní. Na oboch albumoch speváčka dokazuje svoju pozoruhodnú schopnosť „prevteliť sa" do pôvodných spevákov (väčšinou mužov) prevzatých piesní, najmä z repertoáru Beatles a Sinatru a zároveň obohatiť tento repertoár o osobný interpretačný vklad. To, že sa zrelá 52-ročná speváčka vydala do týchto ľahších hudobných sfér, bolo možno spôsobené aj snahou po odpútaní sa od ťažkej životnej chvíle, ktorú prežívala – diagnostikovali jej totiž diabetes. CD je vydarenou, kvalitne remastrovanou kompiláciou, ktorá má bezpochyby historickú hodnotu.

PAVOL ŠUŠKA

KNIHY

AMANTIUS AKIMJAK
GREGORIÁNSKY CHORÁL V STREDOEURÓPSKOM PRIESTORE
Trnavská univerzita1998, ISBN 80-7142-063-8

Túto knihu slovenského teológa Amantia Akimjaka som objavila nedávno náhodne v knižnici. Pôvodné knihy s podobnou tematikou na Slovensku zatiaľ nevyšli (ak nerátame historicky zameranú knihu Richarda Rybariča o vývoji európskeho notopisu), preto je jej vydanie (ako aj oneskorené recenzovanie) nanajvýš potrebné. Podľa úvodných autorových slov sa 1. kapitola venuje „genéze a vývoju gregoriánskeho chorálu s dôrazom na jeho rozkvet, úpadok a následnú obnovu", 2. kapitola „osobitne predstavuje prenikanie gregoriánskeho chorálu do jednotlivých krajín stredoeurópskeho priestoru s dôrazom na jeho používanie v minulosti a súčasnosti" a 3. kapitola sa venuje „gregoriánskemu chorálu v súčasnosti ako osobitej vede, pestovanej v rôznych, najmä kláštorných strediskách a na Pápežskom inštitúte v Ríme, ako aj jeho podobe uverejnenej v dnešných vydaniach gregoriánskeho chorálu".

Keďže A. Akimjak patrí k špecialistom, ktorí sa v posledných rokoch venujú príprave nového liturgického spevníka na Slovensku (spolu s ďalšími autormi z oblasti teológie a muzikológie), posledná kapitola je priamym príspevkom k tejto kolektívnej

práci. Je to zároveň najprínosnejšia časť knihy, pretože prezentuje autorove samostatné výskumy. Zamerané sú na povatikánsku liturgiu, ktorá – ako je známe – priniesla radikálnu reformu liturgie a v jej rámci aj hudby. Navyše gregoriánsky chorál ako hudobný prejav nadobudol touto zmenou v liturgii opäť po stáročiach dominantné postavenie. Preto je príprava nového spevníka či výklad zmeneného používania spevov v bohoslužbe veľmi záslužnou prácou.

Po odbornej stránke sa však nedá pristúpiť nekriticky k prvým dvom kapitolám knihy. Podobné práce sa nemôžu zaobísť bez prepojenia dvoch vedných disciplín – teológie (liturgiky) a muzikológie. Obe zložky – hudba i liturgika – sú v liturgickej hudbe rovnocenné a ku skúmanému problému vyžadujú rovnaký odborný prístup. Túto zásadu nenapĺňa najmä prvá kapitola knihy (genéza a vývoj gregoriánskeho chorálu), ktorá je nekritickým kompilátom dávno známych informácií. Predovšetkým v nemeckej jazykovej oblasti vyšlo k tejto téme nespočetné množstvo kníh (napríklad od autorov: Fellerer, Apel, Wagner, Scharnagl), o heslách v encyklopédiách a lexikónoch ani nehovoriac. Túto kapitolu by sme mohli považovať za akési „skriptum" pre študentov, keby publikovaný text nemal poznámkový aparát, ktorý je atribútom vedeckej práce. Je naozaj potrebné napríklad citovať poznámkou fakt, že na písanie neum sa zaviedli dve čiary – červená a žltá, odvolávajúc sa navyše na literatúru, ktorá údaj taktiež prebrala (s. 80)? Autor sa neúmerne zameriava na analýzu najstaršieho obdobia a k ďalším osudom chorálu až po rok 1903 (vydanie *Mota propria*) sa vyjadruje nelichotivo kriticky. Len jeden príklad: Akimjak pejoratívne popiera zásluhy regensburských historikov a hudobníkov v polovici 19. storočia na opätovnom zavedení chorálu do života, nespomína ani ich mená (Proske, Haberl, Ett, Witt a i.), nevyzdvihuje hnutie cecilianistov, obrovský pohyb a rozmach chorálu nielen v strednej Európe (až do oficiálneho vydania *Editia Vatikana* na základe francúzskych výskumov začiatkom 20. storočia) a zavrhuje na túto dobu prelomové regensburské vydanie *Editia medicaea* z roku 1871. Tieto názory sú ahistorické. V súčasnosti sa predsa na toto rozporuplné obdobie katolíckej hudby a na boje medzi Francúzmi a Nemcami nepozerá z pozície „víťazstva lepšieho", ale ako na historický fakt, ktorý vyústil do omylu jednej strany.

Aj druhá kapitola prináša viacero prekvapení. Venuje sa vývoju chorálu na Slovensku, v Čechách, v Poľsku a Maďarsku. Opäť ide – až po povatikánske obdobie – o kompilát z doterajšej literatúry, doplnený poznámkovým aparátom. Vyjadrím sa len k Slovensku. I keď autor uvádza, že vychádza zo štúdie L. Kačica o počiatkoch jednohlasného spevu na Slovensku (*Dejiny slovenskej hudby*, 1996), bez uvedenia priamej reči (citácie) preberá kompletný Kačicov text bezo zmeny na celých piatich stranách (99–104)! Prevzatý text sa končí v 15. storočí a potom autor preskočí rovno do súčasnosti k platným slovenským liturgickým spevom. Azda sa tým nechcelo povedať (resp. nepovedať), že päť storočí na Slovensku chorál neexistoval – pretože tomu tak nie je. V 19. storočí sa práve na Slovensku už v 50. rokoch prostredníctvom oficiálnej liturgickej knihy *Manuale musico-liturgicum* od F. Žaškovského dostal gregoriánsky chorál aj medzi ľud, pričom v Čechách to bolo až o dvadsať rokov neskôr (*Vesperale Romanum*,1875). V celej kapitole autor nevyzdvihol odkaz Cyrila a Metoda a slovienskú liturgiu (v Čechách áno), dôležitý medzník v našich cirkevných dejinách, či význam vysvätenia katolíckeho kostola v Nitre (cca. 829), ako – v autorom analyzovanom európskom priestore – najstaršieho kostola a neskoršieho biskupstva (v Čechách naopak spomína rok 845, keď „bola skupina českých pánov pokrstená v bavorskom Rezne". Nota bene, Rezno, uvádzané na viacerých stranách knihy, je Regensburg a do slovenčiny sa neprekladá podľa českého Řezno.)

Zmätenosť a rozporuplnosť z uvedenej habilitačnej práce, ktorá prešla trojnásobnou oponentúrou a dvojnásobnou jazykovou redakciou, mi dovoľuje vyjadriť iba záverečnú nádej: že v budúcnosti sa pristúpi aj zo strany slovenských teológov, ktorí sa chcú zaoberať históriou slovenskej cirkevnej hudby, k vydávaniu pôvodných prác, vychádzajúcich zo základného výskumu našich dobových hudobných prameňov, resp. k spolupráci so slovenskými hudobnými historikmi. Malo by nám spoločne záležať na objektívnom poznaní našej vlastnej hudobnej kultúry a jej prezentovaní zahraničiu.

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ

POZNÁMKY DISKOFILA



Antonín Dvořák *je naozajstným hitmakerom klasického repertoáru. Napriek tomu sa jeho* ***husľový koncert (a mol op. 53)*** *neobjavuje tak často na koncertných pódiách či v katalógoch nahrávacích firiem ako napríklad Brahmsov, Čajkovského, Mendelssohnov či Bruchov koncert. Dôvod je jasný: mimoriadna technická náročnosť sólového partu, ktorý si niektorí sólisti zvyknú častočne upravovať. Nemôžem si v tejto súvislosti nespomenúť na Bohdana Warchala – skvelého interpreta tohto diela – ktorý sa zvykol rozohrávať hraním ťažkých pasáží Dvořákovho koncertu…*

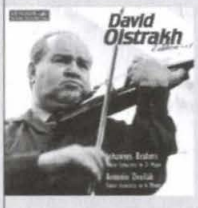


Novým príspevkom k intepretácii tohto husľového koncertu je disk firmy Teldec (2000, 4509-96300-2) s ***Maximom Vengerovom*** *a Newyorskou filharmóniou pod vedením Kurta Masura. Dvořáka tu síce netradične, zato veľmi vhodne dopĺňa husľová* ***Sonáta e mol op. 82*** *od Edwarda Elgara, o ktorom je známe, že bol veľkým Dvořákovým ctiteľom a že dokonca hral ako huslista pod jeho taktovkou v skladateľovej* ***6. symfónii.***

Vengerov patrí k huslistom z výkonnostnej triedy „bez technických problémov" a nie je to ináč ani v Dvořákovi. Aj tu je suverénny, no jeho prejav akoby nebol dosť spontánny – aj keď ide o živú nahrávku (k tomuto dojmu prispievajú aj zmazané potlesky). Orchester podáva tiež príkladný výkon, trochu mi vadí veľká agogika na začiatku po prvom vstupe sólistu. Vengerov je bezpochyby vynikajúcim huslistom a virtuózom v pravom zmysle slova, no mojím dvořákovským favoritom je už niekoľko rokov ***Josef Suk****, ktorý tento koncert nahral roku 1960 s Českou filharmóniou a Karlom Ančerlom (Supraphon 110601-2011). Práve v porovnaní so Sukom je Vengerovov prejav menej oduševnený (nechcem priamo povedať, že málo „český"…). Sukov tón je vrúcny, plný romantickej nehy a vzrušenia a toto všetko podáva s vkusom a inteligenciou. Sukov prejav je oveľa vyzretejší a „skúsenejší": Vengerov je napríklad v druhej časti oveľa agogickejší, no jeho hra nepôsobí tak prirodzene ako Sukova. Obdivuhodný je aj orchestrálny sprievod Českej filharmónie, ktorá bola v 60. rokoch v kombinácii s taktovkou K. Ančerla vo vynikajúcej forme: krásne drevá a bezkonkurenčné legendárne lesné rohy.*

Dvořákov koncert nahral aj ďalší veľký huslista – ***Isaac Stern*** *(Sony, SK2K-64339). Jeho poňatie Dvořáka je virtuóznejšie než Sukovo. E. Ormandy však vedie Philadelphia Orchestra „symfonicky" a Stern akoby zvukovo miestami zostával v tieni orchestra. V druhej časti mi Stern vrúcnosťou pripomína Suka, no tretia časť nemá potrebný švih a sólista akoby minul energiu už v prvej časti.*

Často sa vravieva, že ***David Oistrach*** *„nevedel" hrať Dvořáka. Nikdy som si to nemyslel a aj na tomto mieste by som chcel prispieť k zničeniu tohto mýtu: vypočujte si jeho nahrávku z roku 1949! Samozrejme, zvuk nahrávky – najmä orchestra – nespĺňa dnešné kritériá, no Oistrachove husle sú zosnímané famózne. Jeho tón je úžasne vrúcny, Adagio má nádherný oblúk a interpretáciu celého diela charakterizuje absolútny ponor do ducha skladby. Orchester pod vedením K. Kondrašina občas pokrivkáva za sólistom a ja si v duchu predstavujem, ako by Oistrach znel v ideálnej dobovej kombinácii s Českou filharmóniou a Václavom Talichom…*



Dvořákov koncert nahrali ďalší skvelí huslisti: I. Perlman, V. Příhoda, Midori, S. Mintz, R. Ricci, U. Ughi, P. Frank či G. Demeterová.

A ešte jedna poznámka k Vengerovovi: dnes sú v móde mladí „cestujúci" vituózi, chrliaci jedno CD za druhým. Aj za cenu, že nie každé povedie k ich vlastnej spokojnosti. No dajme sa prekvapiť – taký skvelý mladý huslista, ako je Vengerov, sa možno o dvadsať rokov vráti k nádhernej Dvořákovej hudbe a vtlačí jej úplne inú pečať, poznačenú rokmi skúseností i „rokmi putovania"…

JURAJ ALEXANDER

KAM KEDY] APRÍL – MÁJ

BRATISLAVA

OPERA A BALET SND

Pi 20. 4. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
So 21. 4. M. Dubovský: Tajomný kľúč
So 21. 4. R. Leoncavallo: Komedianti
P. Mascagni: Sedliacka česť
Po 23. 4. G. Verdi: Rigoletto
Ut 24. 4. W. A. Mozart: Čarovná flauta
St 25. 4. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
Št 26. 4. W. A. Mozart: Únos zo Serailu
Pi 27. 4. G. Donizetti: Nápoj lásky
So 28. 4. V. Patejdl: Snehulienka a sedem pretekárov
So 28. 4. A. Thomas: Hamlet
St 2. 5. P. I. Čajkovskij: Panna Orleánska
Št 3. 5. B. Smetana: Predaná nevesta
Pi 4. 5. G. Verdi: La Traviata
So 5. 5. M. Dubovský: Tajomný kľúč
So 5. 5. M. Jarre: Zvonár z Notre Dame
Št 10. 5. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
Pi 11. 5. A. Boito: Mefistofeles
So 12. 5. G. Puccini: Tosca
Po 14. 5. G. Verdi: Nabucco
Ut 15. 5. V. Patejdl: Snehulienka a sedem pretekárov
St 16. 5. W. A. Mozart: Čarovná flauta
Št 17. 5. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
Pi 18. 5. G. Verdi: Rigoletto

NOVÁ SCÉNA

So 21.4., Ne 22. 4. Hamlet
So 28. 4., Ne 29. 4., Po 30. 4. Dvanásť stoličiek
Pi 4. 5., So 5., 5., Ne 6. 5. Hamlet
Po 7. 5. Dvanásť stoličiek
St 9. 5., Št 10. 5., Pi 11. 5. Niekto to rád horúce
Ut 15. 5. Dvanásť stoličiek
Str 16. 5., Št 17. 5.,Pi 18. 5. Beatles

DIVADLO ARÉNA

Št 26. 4., Pi 27. 4. So 28. 4., Ne 29. 4. B. B. Brecht-K.Weill: Opera za tri groše

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Št 26. 4., Pi 27. 4. KS SF
SF, Kazuhiko Komatsu, dir., Juraj Bartoš, trúbka
A. Arutuňan, A. Dvořák
Št 3. 5., Pi 4. 5. KS SF
SF, SFZ, Martin Sieghart, dirigent, Jan Rozehnal, zbormajster, A.Kohútková, soprán, Denisa Šlepkovská, alt, Jozef Kundlák, tenor, Gustáv Beláček, bas
L. van Beethoven, F. Schubert
Ut 8. 5. KS SF
SF, SFZ, Petter Sundkvist, dirigent, Blanka Juhaňáková, zbormajsterka, L. Ághová, soprán, J. Fogašová, alt, M. Dvorský, tenor, P. Mikuláš, bas
L. van Beethoven
Ut 15. 5. Moyzesova sieň
Moyzesovo kvarteto, Harald Nerat, viola, Hagen Wappler, violonč.
R. Strauss, L. van Beetoven, J. Brahms
St 16. 5. KS SF
SF, Rastislav Štúr, dirigent, Peter Šaray, husle
M. I. Glinka, J. Sibelius, P. I. Čajkovskij
Št 17. 5., Pi 18. 5. KS SF
SKO Bohdana Warchala, Jaroslav Krček, dirigent, Nao Higano, soprán
G. F. Händel, J. Suk
So 19. 5. KS SF
SF, Ondrej Lenárd, dirigent
Nadané deti - žiaci hudobných škôl

HUDOBNÉ CENTRUM

Mirbachov palác - Začiatok 10.30 h
Ne 29. 4. Ján Vaculík, tenor, Dalibor Hrda, bas, Dušan Stankovský, klavír
Dvořák, Schubert, Verdi
Ne 6. 5. Enikő Ginzeryová, cimbal, Peter Guľas, čembalo
Vajda, da Rore-Rogniono, J. S. Bach, Beneš, Chiesa, Zeljenka, Kurtág
Ne 13. 5. HC v spolupráci so Spolkom slov. skladateľov
H. Bachová, soprán, K. Hlistová, husle, I. Sovová, husle, J. Hatrík, klavír, M. Masaryková, soprán, B. Černakovič, husle, M. Štreitová-Popelářová, flauta, R. Koza, lesný roh, K. Keblovská, klavír, M. Vavro, kontrabas, D. Šašinová, klavír, R. Šašina, kontrabas
Koncert pri príležitosti životného jubilea Juraja Hatríka - výber z tvorby
20. 5. HC v spolupráci so Spolkom koncertných umelcov
Komorný súbor Musik for a while
P. Zajíček, Z. Hrubšová-Kováčová, husle, P. Krivda, viola da gamba, J. Struhárik, teorba, A. Ferienčíková, čembalo, J. Pastorková, soprán
Lambert, Leclair, Rameau, Caldara, Conti

MKS BRATISLAVA

Koncertná sieň Klarisky
19. 4., 21. 4., 25. 4., 19.00 h
Diplomové koncerty
Helga Bachová, spev, Alena Medková, spev, Gabriela Némethová, dirigovanie, Denisa Benčová, gitara
Klub Čierny havran
26. 4., 19.00 h
Večer šansónov
Beate Sunny
27. 4., 19.00 h
Večer šansónov
Edita Moravská
Andrea Zimányiová a dievč. hud. skup. Margot

SLOVENSKÝ ROZHLAS

Ne 6. 5. Koncertné štúdio SRO, 10.30 h
Organové koncerty pod Pyramídou
Irena Chřibková, organ
A. Guilmant, J. S. Bach, F. Couperin, P. Eben a ď.
Št 10. 5. Koncertné štúdio SRO, 19.30 h
Koncert k výročiu ukončenia druhej svetovej vojny
SOSR, Mirko Krajči, dirigent, Jozef Podhoranský, violonč.
A. Dvořák, P. Kolman, S. Barber
St 16. 5. Slovenský rozhlas - Štúdio 5, 19.00 h
Jazz pod Pyramídou
S. Josifoská, spev, G. Jonáš, klávesy, R. Tariška, altsaxofón
Št 17. 5. Slovenský rozhlas - Štúdio 2, 18.00 h
Ľúbosť, ľúbosť
OĽuN vedie Peter Parničan

KOŠICE

ŠTÁTNE DIVADLO

So 21. 4. Rigoletto
Pi 26. 4. Svetlý žiaľ, Carmen, premiéra
So 28. 4. Svetlý žiaľ, Carmen
Po 30. 4. Eugen Onegin

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA

St 25. 4., PKO Prešov, **Št 26. 4.,** MKS Snina, **Pi 27. 4.,** MKS Humenné
ŠFK, Július Selčan dirigent, Alberto Acuña Rodriguez, Július Klein, fagot
W. A. Mozart, F. W. Kramář

Košická hudobná jar
Dom umenia, 19.00 h
3. - 21. 5.

ŽILINA

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER

Dom umenia Fatra

XI. Stredoeurópsky festival koncertného umenia
22. 4. - 28. 4. 2001

Št 10. 5. Koncert ŠKO Žilina a poslucháčov VŠMU v Bratislave a Konzervatória v Žiline
Karol Kevický, dirigent, M. Krajčo, gitara, Lea Slivková, flauta, K. Zajacová, violonč., P. Bršlík, tenor
L. Papanetzová, M. Giuliani, W. A. Mozart, P. I. Čajkovskij a ď.
Št 17. 5. Komorný koncert s udelením literárnych cien prednostu KÚ
B. Bieniková, klarinet, F. Figura, husle, E. Patkoló, husle, Z. Baláž, viola, P. Šimčík, violonč., I. Gajan, klavír
W. A. Mozart, L. van Beethoven, S. Prokofiev

BANSKÁ BYSTRICA

ŠTÁTNA OPERA

Št 19. 4. G. Puccini: Tosca
So 21. 4. B. Smetana: Predaná nevesta
Št 26. 4. G. Verdi: Rigoletto
Pi 27. 4. Obrázky mladosti - pri príl. 30. výr. súboru MLADOSŤ

RÁDIO DEVÍN / VÝBER HŽ

Ne 15. 4.
21.00 B. Martinů: Grécke pašije
Po 16. 4.
10.00 Veľkonočné operné matiné
Ut 17. 4.
13.35 Victime paschali laudes - veľké témy nielen v organovej hudbe
St 18. 4.
17.00 Kultúra Veľkej noci - feature
Št 19. 4.
19.35 Orchestre National de France, dir. L. Slatkin
Pi 20. 4.
12.00 Spievajú Linha Singers
Ne 22. 4.
13.05 Z hud. ponuky EBU - Varšavský štátny filharm. orch. a zbor dir. K. Kord
20.00 Hudba a mýtus
21.00 C. M. Weber: Oberon
22.05 SOSR diriguje Dr. Ľudovít Rajter
Ut 24. 4.
13.35 Súčasná organová tvorba
St 25. 4.
9.15 The Chopins Solists
19.35 Skladatelia, diela, interpreti (Schnittke, Kančeli)
Št 26. 4.
12.00 S. Richter hrá J. S. Bacha
23.30 Hudba 20. storočia (M. Bázlik, V. Bokes)
Pi 27. 4.
16.00 Hviezdy konc. pódií (V. Fedosejev)
Ne 29. 4.
13.05 Z hud. ponuky EBU - Saarbrucken Radio Symphony Orchestra
19.15 Dialógy s hudbou (G. Enescu)
Po 30. 4.
13.35 I. Pogorelič hrá sonáty D. Scarlattiho
Ut 1. 5.
15.10 Spieva Sh. Milnes (Rossini, Bellini, Verdi a ď.)
Št 3. 5.
19.35 Orchestre de la Suisse Romande, dir. K. Sanderling
Pi 4. 5.
23.05 Musica slovaca (Cikker, Moyzes, Suchoň)
Ne 6. 5.
10.30 Organové koncerty pod Pyramídou (I. Chřibková)
13.05 Symf. orchester BBC dir. E. Krivine
Št 10. 5.
19.30 Koncert k výročiu ukončenia druhej svet. vojny

VÝSTAVY

Musik in der Malerei / Hudba v maliarstve
Palais Harrach
Viedeň, Freyung 3
4. apríl – 1. júl 2001
Otvorené denne
10.00 – 18.00 h

Symphonia Hungarorum
Tisíc rokov hudobnej kultúry v Uhorsku
Budapešť, Történeti Múzeum (Hrad)
30. marec – 29. október 2001

K O N K U R Z] K O N K U R Z]

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia
na 2. fagot
Konkurz sa uskutoční 6. 6. 2001 o 13.00 h v Koncertnej sieni SF.
Podmienky konkurzu: absolutórium konzervatória alebo VŠ.
Povinné skladby: W. A. Mozart: Koncert B dur pre fagot a orchester
C. M. Weber: Koncert F dur pre fagot a orchester
Hra z listu – notový materiál si prihlásení uchádzači môžu vyzdvihnúť v SF.
Prihlášky so životopisom prijíma a informácie poskytuje personálne oddelenie SF, Medená 3, 816 01 Bratislava.

K O N K U R Z] K O N K U R Z]

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia na
2. hoboj
Konkurz sa uskutoční 5. júna 2001 o 13.00 h v Koncertnej sieni SF.
Podmienky konkurzu: absolutórium konzervatória alebo VŠ.
Povinné skladby: W. A. Mozart: Koncert C dur KV 314 + kadencie
R. Schumann: Tri romance
Hra z listu – notový materiál si prihlásení uchádzači môžu vyzdvihnúť v SF. Prihlášky so životopisom prijíma a informácie poskytuje personálne oddelenie Slovenskej filharmónie,
Medená 3, 816 01 Bratislava.

K O N K U R Z] K O N K U R Z]

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do Slovenského komorného orchestra na miesto **huslistu** a na miesto **violončelistu.**
Požadované vzdelanie: VŠ príslušného umeleckého smeru.
Konkurz sa uskutoční 9. a 10. 6. 2001 v Koncertnej sieni SF.
Termín a podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.
Prihlášky so životopisom prijíma a informácie poskytuje manažér SKO a personálne oddelenie Slovenskej filharmónie, Medená 3,
816 01 Bratislava.

K O N K U R Z] K O N K U R Z]

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do Slovenského filharmonického zboru
do hlasových skupín: **soprán, alt, tenor, bas.**
Konkurz sa uskutoční: 15. 5. 2001 o 13.30 h – soprán, alt
17. 5. 2001 o 13.30 h – tenor, bas
v skúšobni SFZ Bratislava – Reduta, Medená 3.
Požadované vzdelanie: konzervatórium alebo VŠ.
Uchádzači sú povinní informovať sa o konkurzných podmienkach u manažéra SFZ.
Prihlášky so životopisom prijíma a informácie poskytuje manažér SFZ.

K O N K U R Z] K O N K U R Z]

Riaditeľstvo Konzervatória v Košiciach vypisuje súbeh na tieto miesta interného pedagóga s nástupom od 1. 9. 2001:
1 pedagóg povinného klavíra
1 pedagóg hlavného odboru spev
Požaduje sa vysokoškolské vzdelanie v príslušnom odbore, pedagogická prax je vítaná.
Konkurz sa uskutoční 12. 6. 2001 o 9.00 h na Timonovej ul. č. 2 v Košiciach. Prihlášky zašlite do 15. 6. 2001 na adresu školy.
Súčasťou prihlášky je profesný životopis a overená kópia dokladu o vzdelaní.

K O N K U R Z] K O N K U R Z]

Hudobný život

JEDINÝ ODBORNÝ HUDOBNÝ MESAČNÍK NA SLOVENSKU
ČÍTAJTE – ROZŠIRUJTE – OBJEDNAJTE SI NA ADRESE REDAKCIE

Chýbajú vám staršie čísla Hudobného života – ročníky 1999 a 2000?

Chcete si skompletizovať niektoré naše seriály?

Máte jedinečnú šancu získať jednotlivé staršie čísla v cene à 10,– Sk.

Píšte, faxujte, mejlujte na adresu redakcie.

WORLD MUSIC? – JAZZ?

Počúvajte relácie trojice

Vlado Šmidke – Igor Krempaský – Karol Navrkal

každý piatok o 23.00 h

HVIEZDA FM

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

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

VKV 104, 4 MHz SV 792 kHz

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

Sobota
Športkoktail 13.00
Hudobné pozdravy 14.05
Bratislavská revue 15.05
Nedeľa
Nedeľníček 10.00
Hudobné pozdravy 14.05
Kultúrna revue 15.00
Ľudia z križovatiek 17.00
Ozveny dňa 17.30

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

Hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

ČASOPISY • MUZIKOLOGICKÁ LITERATÚRA • NOTY

ČASOPIS

Hudobný život ..... 29.– Sk

MUZIKOLOGICKÁ LITERATÚRA

100 slovenských skladateľov ..... 250.– Sk
Slovník slovenského jazzu ..... 150.– Sk
J. Albrecht – Človek a umenie ..... 350.– Sk
J. Kresánek – Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného ..... 90.– Sk
J. Kresánek – Človek a hudba **NOVINKA** ..... 135.– Sk
M. Filip – Súborné dielo I. ..... 120.– SK
M. Filip – Súborné dielo II. ..... 150.– Sk
L. Burlas – Hudba–komunikačný dynamizmus ..... 50.– Sk
B. Režucha – I. Parík – Ako čítať partitúru ..... 45.– Sk
F. Klinda: Organ v kultúre dvoch tisícročí **NOVINKA** ..... 450.– Sk
Y. Kajanová: The Book of Slovak Jazz **NOVINKA** ..... 250.– Sk

NOTY

J. L. Bella – Súborné dielo A I – Klavírne skladby ..... 280.– Sk
A. Albrecht – Sonáta F dur pre klavír ..... 149.– Sk
J. S. Bach – Malé prelúdia ..... 60.– Sk
J. S. Bach – Pätnásť dvojhlasných invencií
Pätnásť trojhlasných sinfónií ..... 99.– Sk
C. Czerny – Prvé cvičenia op. 599 ..... 80.– Sk
S. Heller – Etudy ..... 80.– Sk
V. Kořínek – Slovenské ľudové piesne ..... 80.– Sk
J. F. Mazas – Melodické etudy pre husle, op. 36 ..... 80.– Sk
F. Sor – Etudy ..... 60.– Sk
J. L. Bella – Komorná hudba pre sláčiky ..... 150.– Sk
J. L. Bella – Skladby pre husle, violončelo (fagot alebo harmónium)
s klav. sprievodom ..... 150.– Sk
M. Schneider–Trnavský – Prelúdiá pre organ ..... 120.– Sk
E. Suchoň – Slovenská omša, Tri modlitby ..... 30.– Sk
Sonáty pre zobcovú flautu (ed. A. Savič) **NOVINKA** ..... 215.– Sk

Slovenský hudobný adresár ..... 120.– Sk

Objednávky posielajte na adresu: Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava
tel: 07/54 43 35 32, 0903 477 330, fax+tel: 07/54 43 37 16, E-mail: slovedit@hc.sk

Predajne, v ktorých si môžete kúpiť časopis Hudobný život:

BRATISLAVA
MUSIC FORUM (Palackého 2)
PAVIAN MUSIC – ARTFORUM (Kozia 20)
SLOVENSKÝ TATRAN (Michalská 25)
BONTONLAND SLOVAKIA (Michalská 25)
KNÍHKUPECTVO ZEVA (Jesenského 12)
GUMP (Lazaretská 13)
DIVYD (Bartókova 6)
EX LIBRIS (Michalská 4)
Dr. HORÁK (Medená 19)
KONZERVATÓRIUM (Tolstého 11)
HUDOBNÝ FOND (Medená 29)
FFUK – KATEDRA HUDOBNEJ VEDY (Gondova 2)
THE JUNGLE CAFE (Obchodná 42)

KOŠICE
HUDOBNINY BARTHA (Komenského 5)

PREŠOV
KNIHY – PAPIERNICTVO (Hlavná 29)

ŽILINA
KNÍHKUPECTVO ARTFORUM (Bottova 2)

NITRA
ASPEKT (predajňa v budove Univerzity K. F.)
POD VŔŠKOM (Kupecká 7)

TRNAVA
REMEDIUM – KNIHA (Hlavná 29)

KEŽMAROK
COLOUR MUSIC (Hlavné nám. 3)

Štátna filharmónia Košice

46. KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR 2001

Generálny sponzor

Bank Austria Creditanstalt Slovakia a.s. · HypoVereinsbank

Medzinárodný festival sa koná pod záštitou prednostu Krajského úradu v Košiciach a primátora mesta Košice

---

štvrtok **3.5.**
Dom umenia
o 19.00 hod.
vstupné: 120-100-80,-

Otvárací koncert 46. KHJ v spolupráci s Generálnym konzulátom ČR v Košiciach

Štátna filharmónia Košice
dirigent: **Domonkos HÉJA** (MR)
klavír: **Igor ARDAŠEV** (ČR)

***J. BRAHMS** * Symfónia č. 1 c mol*
** Klavírny koncert č. 1 d mol*

Dom umenia
o 18.00 hod.

Vernisáž výstavy obrazov akademického maliara Andreja SMOLÁKA (výstava potrvá do 1. 6. 2001)

---

utorok **8.5.**
Dom umenia
o 19.00 hod.
vstupné: 80,-

Jazzový koncert

KALTENECKER TRIO (MR)
Zsolt KALTENECKER
Horváth József BARCZA
András MOHAI

štvrtok **10.5.**
Dom umenia
o 19.00 hod.
vstupné: 120-100-80,-

Koncert v spolupráci s Kultúrnym inštitútom MR a Generálnym konzulátom MR v Košiciach

Štátna filharmónia Košice
dirigent: **Ondřej KUKAL** (ČR)
violončelo: **Csaba ONCZAY** (MR)

***M. BRUCH** * Kol Nidrei (pre violončelo a orchester)*
***E. BLOCH** * Schelomo (Hebrejská rapsódia pre violončelo a orchester)*
***A. BRUCKNER** * Symfónia č. 4 Es dur „Romantická"*

---

utorok **15.5.**
kostol sv. Trojice
o 20.00 hod.
vstupné: 80,-

Komorný koncert

SOLAMENTE NATURALI
súbor starej hudby

PURCELL * HÄNDEL * TELEMANN

štvrtok **17.5.**
Dom umenia
o 19.00 hod.
vstupné: 100-80-60,-

Štátna filharmónia Košice
dirigent: **Tomáš KOUTNÍK** (ČR)
husle: **Dalibor KARVAY**

***V. GODÁR** * Via Lucis*
***F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY** * Husľový koncert e mol*
***M. P. MUSORGSKIJ** * Obrázky z výstavy*

---

sobota **19.5.**
Vsl. galéria
Hlavná 27
o 19.00 hod.
vstupné: 80,-

Komorný koncert v spolupráci s Rakúskym kultúrnym centrom

ARON QUARTETT (Rakúsko)
Ludwig MÜLLER
Barna KOBORI
Georg HAMANN
Christophe PANTILLON

***L. VAN BEETHOVEN** * Sláčikové kvarteto č. 6*
***A. SCHÖNBERG** * Sláčikové kvarteto č. 4*
***F. SCHUBERT** * Sláčikové kvarteto d mol „Smrť a dievča"*

štvrtok **24.5.**
Dom umenia
o 19.00 hod.
vstupné: 120-100-80,-

Koncert v spolupráci s Poľským inštitútom

Štátna filharmónia Košice
dirigent: **Jerzy SWOBODA** (PR)
soprán: **Dorota RADOMSKA** (PR)

***W. A. MOZART** * Symfónia č. 29 A dur*
** 2 koncertné árie pre soprán:*
- „Vado ma dove"
- „Schon lacht der holde Frühling"
***H. M. GÓRECKI** * „Symfonia pieśni żałosnych"*

---

pondelok **28.5.**
Dom umenia
o 19.00 hod.
vstupné: 80,-

Literárno-hudobný večer

KAHLIL GIBRAN * *PROROK*

číta: **Boris FARKAŠ**
harfa: **Ivana BOGGEROVÁ**

štvrtok **31.5.**
Dom umenia
o 19.00 hod.
vstupné: 250-210-170,-

Záverečný koncert 46. KHJ

G. VERDI * *REKVIEM*

Štátna filharmónia Košice
dirigent: **Ondrej LENÁRD**
soprán: **Magdalena BLAHUŠIAKOVÁ**
alt: **Jitka SAPARA-FISCHEROVÁ**
tenor: **Jozef KUNDLÁK**
bas: **Peter MIKULÁŠ**
Slovenský filharmonický zbor, Bratislava - zbormajsterka: **B. Juhaňáková**

---

sobota **12.5.**
Štátne divadlo
o 19.00 hod.

SÚČASŤ FESTIVALU - PREDSTAVENIE OPERY ŠTÁTNEHO DIVADLA V KOŠICIACH

G. VERDI * *RIGOLETTO*

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

PREDAJ ABONENTIEK: 26. 3. - 17. 4. 2001 • PREDAJ VSTUPENIEK od 18. 4. 2001 • Vstupenková pokladnica ŠFK-Dom umenia (tel.: 095-622 0763) pondelok-štvrtok 14.00-16.00 hod.