ROČNÍK XXXIII
[5]
2001
29,- Sk

Hudobný život

seriály

DEZIDER KARDOŠ: HRDINSKÁ BALADA

Z OPERNEJ HISTÓRIE XXII.

NEOKLASICIZMUS

FESTIVALY: ŽILINA, SALZBURG

modulácie

CHRISTIAN McBRIDE

náš hosť

HELENA GÁFFOROVÁ

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

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Viera Žilinčanová (1932 Nové Zámky) študovala na VŠVU v Bratislave v rokoch 1950 až 1955. Roku 1956 sa zúčastnila na letnej maliarskej škole Oskara Kokoschku (Schule des Sehens) v Salzburgu. Žije v Bratislave. Maľuje väčšinou portrétne štúdie hláv, postáv, ale i viacfigurálne kompozície. K poetickým sklonom, ktoré obsahujú jej obrazy od začiatku, pristupujú v poslednej tvorbe i prvky surrealistické, čím si vytvorila osobitú poetiku. Jej maľba sa pohybuje v polohe poeticko-lyrického prejavu, v rámci ktorého vytvorila výtvarnú metaforu hudby v spätosti človeka s prírodou. Hudobný motív sa nachádza u Žilinčanovej ako významovo samostatný, ale aj ako súčasť kompozície: inšpirácia umenia umením, ktorá jej pomáha vyjadriť subjektívne city, nálady, vzťahy.

Reprodukované dielo *Koncert I.* pochádza z tematického okruhu koncertov. Impresívne pochopená téma, vykonštruovaná prírodná scenéria čarovného lesného prostredia, slávnostná atmosféra šerosvitu lesa a pritlmených valérov, rozochvené tóny tajuplnej hudby a prítomnosť éterických ženských postáv s hudobnými nástrojmi, to všetko vyznieva v divákovi ako metafora reálneho a neskutočného, je to metafora hudby, imaginácia maľby.

ap

Viera Žilinčanová. *Koncert I.*
Olej, plátno. 1981
Rozmery: 151,6 x 109,5 cm
Foto: Jarmila Učníková
Majetok SNG

OBSAH

2] Osobnosti] Udalosti

K deväťdesiatke operného speváka – str. 2
Pozdrav priateľovi Bázlikovi – str. 2
Režisér – prekladateľ – dramaturg – str. 3
Roman Skřepek jubiluje – str. 3
Čas ohliadnuť sa späť – str. 4
Slovo o Učiteľovi – str. 5
Jubilujúca čembalistka – str. 5
Smrť dirigenta – str. 6
Zomrel Jiří Zahradníček – str. 6
Reagujete: Na margo interview s riaditeľkou HC – str. 7
Miesto pre MUDr. Zuzanu Zálešákovú – str. 8
ESTA Slovakia zavŕšila decénium – str. 8
Miniprofil HŽ – Boris Lenko – str. 9
Talent roka 2001 – str. 10
Viedenská Štátna opera bilancuje a plánuje – str. 11

12] Náš hosť

Helena Gáfforová

15] Od diela k dielu

Dezider Kartdoš: Hrdinská balada

19] Festivaly

Mladí opäť v Žiline – str. 19
Veľkonočný festival v Salzburgu – str. 20

22] Koncerty

Slovenská filharmónia – str. 22
Premiéra v podaní SOSR – str. 23
Na programe dňa: klavír – str. 24
Štátna filharmónia Košice – str. 25
Modrá z neba – str. 26
Beethoven – Abbado – Berlínsky filharmonický orchester – str. 27

29] Hudobné divadlo

Pražania odmietli nového Dalibora – str. 29
Budapeštianske premiéry – str. 30
Po stopách Dona Carlosa – str. 31
Opera za tri groše v Aréne – str. 32

33] Volá Londýn

Hýrivý hudobný Londýn

34] Z opernej histórie XXII.

Medzi dekadenciou, verizmom a renesančnou komédiou

36] Kapitoly z hudby 20. storočia

Neoklasicizmus – súčasť umeleckých tendencií nového realizmu?

40] Hudba, ktorú mám rád

Egon Bondy

41] Modulácie

Christian McBride: kontrabas pre 21. storočie – str. 41
Modrá z neba – str. 44
Nové blues – str. 44
Matiné s Piazzollom – str. 45

46] Recenzie CD] knihy

Poznámky diskofila – str. 50

51] Kam, kedy

Vážení čitatelia,

v májovom čísle Hudobného života akoby sa vrece pretrhlo so spomienkami a hodnoteniami pri príležitosti životných jubileí popredných predstaviteľov hudobného života na Slovensku. Pripájame sa ku gratulantom a jubilantom želáme veľa zdravia a umeleckých úspechov aj v nasledujúcom období... Sme veľmi radi, že sa konečne ozvali hlasy reagujúce na udalosti, ktoré sa nás všetkých viac-menej týkajú: tentoraz na tie, o ktorých vo svojom rozhovore v HŽ č. 3 informovala riaditeľka HC Mgr. Oľga Smetanová... Naším hosťom je klaviristka Helena Gáfforová; rozhovorom s ňou pokračujeme vo voľnom cykle rozhovorov s umelcami-pamätníkmi, ktorí sa významnou mierou podieľali, resp. podieľajú na formovaní nášho hudobného života... Kardošova Hrdinská balada je ďalším článkom v reťazci kľúčových diel slovenskej hudby 20. storočia, prostredníctvom ktorých mapujeme hudobné dejiny tohto obdobia... S radosťou konštatujeme, že hudobné podujatia, ktoré sa zdali byť ohrozené, naďalej prekvitajú, resp. aspoň na veľmi akceptovateľnej úrovni pretrvávajú ďalej – hovoríme o Stredoeurópskom festivale v Žiline, ktorého ďalší ročník sa podarilo realizovať napriek skromným finančným prostriedkom. V celkom iných dimenziách sa pohybuje Veľkonočný festival v Salzburgu, o ktorom tiež prinášame správu... Reflexia koncertného života doma a v zahraničí (v rubrikách Koncerty a Volá Londýn) je bohatá a možno tiež hodná zamyslenia: kde sme a kam kráčame?... Škandál v opere sa konal v Prahe; najmä vďaka nemu sa hudobné divadlo dostalo v Čechách do vedúcich rubrík tlačených aj elektronických médií... Cyklus dejín opery SND prichádza k záveru. Čitatelia si môžu zavzdychať: kde sú časy, keď tu svoje diela dirigovali samotní autori, a to nemenej slávni než Richard Strauss?... Neoklasicizmus je ďalšou zastávkou v cykle Kapitoly z hudby 20. storočia a čitateľ si azda oprávnene položí otázku: ako sa orientovať v záľahe -izmov, v ich vzájomnej prepojenosti?... O tom, akú hudbu má rád, sa čitateľom HŽ v tomto čísle zdôveril český filozof Egon Bondy, ktorý našiel svoj nový domov v Bratislave.

V Moduláciách pokračujeme v cykle o nových tvárach jazzu 90. rokov profilom Christiana McBrida. Referujeme aj o bohatej jarnej bratislavskej úrode podujatí na pomedzí hudobných žánrov.

Dúfame, že májové číslo Hudobného života Vám poskytne mnoho nových informácií i dostatok tém na zamyslenie. Napíšte nám o nich.

Vaša redakcia HŽ

Hudobné vydavateľstvo Opus sa týmto verejne ospravedlňuje pani **Magdaléne Blahušiakovej** a jej priaznivcom za poľutovaniahodný omyl, ktorý vznikol pri výrobe hudobného nosiča operného diela L. Janáčka Jenůfa, v ktorom stvárnila hlavnú postavu. Nedôslednosťou došlo k zámene jej mena, čím boli poškodené jej práva výkonného umelca. Magdaléna Blahušiaková patrí k popredným operným sólistkám a jej umelecké účinkovanie si vážime, o to viac nás celá záležitosť mrzí. Veríme, že bude v našich silách chybu odčiniť.

VYDAVATEĽSTVO OPUS

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, a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PrNS, a.s., vývoz tlače, Záhradnícka 151, 820 05 Bratislava.
Objednávky na predplatné prijíma tiež redakcia časopisu.
Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Podávanie novinových zásielok povolené RPPBA – Pošta 12, dňa 23. 9. 1993,
č. 102/03. Indexové číslo 49215. ISSN 1335 - 4140

NA OBÁLKE
RUKY HUDOBNÍKA (FOTO KAMIL VYSKOČIL)

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

K DEVÄŤDESIATKE OPERNÉHO SPEVÁKA

FOTO ARCHÍV

Obecenstvo opery Slovenského národného divadla v Bratislave malo na jar vojnového roku 1940 novú senzáciu. Pričinil sa o ňu ani nie tridsaťročný barytonista **Franjo Hvastija** (na obr. z inscenácie Snehulienky). Krátko po svojom prvom pohostinskom vystúpení (2. júna ako prológ Leoncavallovho veristického manifestu) dostal sólistickú zmluvu a stal sa jedným z najväčších favoritov hľadiska. Na Hvastiju „sa chodilo"! Slovinský spevák po štúdiách v hlavnom meste domoviny a vo Viedni a po intermezze v zbore ľubľanskej opery zakotvil natrvalo u nás. Kantabilný a farebný barytón korunovala presvedčivá vysoká poloha, ktorá je v tradičnom romantickom repertoári vždy korením speváckej kreácie; Hvastijove partie charakterizovali legatová kultúra, zušľachtený tón bez insitného a naturalistického prvku, vokálna elegancia. Románska – talianska, ale aj francúzska – opera 19. storočia bola tou prvou pôdou, na ktorej umelec mohol naplno uplatniť svoje vokálne prednosti: Rossiniho *Figaro* a prinajmenšom rovnocenne s ním štýlové výkony vo verdiovskom repertoári – otec Germont z *Traviaty*, gróf Luna z *Trubadúra*, Posa z *Dona Carlosa*, Amonasro z *Aidy*, Jago z *Otella* a predovšetkým *Rigoletto*, ktorý je dodnes pre tých prvšie narodených živou spomienkou. Na rebríčku kvality stoja neďaleko aj Hvastijove postavy veristickej literatúry: okrem Tonia aj Pucciniho Lescaut, Scarpia, Marcello z *Bohémy* a konzul z *Madame Butterfly* (v posledných dvoch sme ho v rokoch tesne pred rekonštrukciou budovy opery zažívali takmer pravidelne), napokon plebejec Gianni Schicchi – Hvastijova posledná veľká úloha na scéne SND (1968). K týmto všetkým úlohám pristupujú nárokmi nie nepodobné partie francúzskej klasiky – Gounodov Valentin, Bizetov toreador Escamillo a v partnerstve s legendárnym Arnoldom Flöglom Sancho Panza v Zunovom naštudovaní Massenetovho *Dona Quijota*. Ak v operách nemeckých majstrov nebol Hvastijov zástoj až taký bohatý (svoje belcantové úlohy rozmnožil však Mozartovým Almavivom), tak viac možností sa mu ušlo v klasickej dramaturgii ruskej: vedľa široko klenutej árie Jeleckého z *Pikovej dámy* aj epizujúce monológy *Kniežaťa Igora* a predovšetkým titulná postava Čajkovského *Eugena Onegina* v povestnej inscenácii ruského režiséra Dombrovského (1952).

Česká operná tvorba našla vo Hvastijovi tvárneho interpreta najmä v ústrednom parte Weinbergerovho *Švandu Dudáka* a s jeho menom v hlavnej úlohe sa stretávame aj pri dramaturgicky podnetnom naštudovaní Egkovho *Peer Gynta* (1941).

BJ

POZDRAV PRIATEĽOVI BÁZLIKOVI

FOTO ARCHÍV

Milý Miro,
dovoľ, aby som Ťa pozdravil k Tvojmu jubileu a trochu pospomínal. Ako keby to bolo len nedávno, čo sme sa prvýkrát stretli. Priznám sa, že som si vo svojej „rozháranej" mladosti ani poriadne nevedel uvedomiť, čo dobrého ma stretlo v Tvojej osobe. V mnohom si bol ďaleko predo mnou: v poznaní a chápaní Bacha, v rozvinutom cite pre harmóniu, v skvelej klavírnej pripravenosti a so skončeným štúdiom matematiky na pražskom Karolíne. Bez Tvojej výraznej osobnosti si ťažko viem predstaviť slovenskú hudobnú kultúru, bez tej osobnosti, ktorú by som definoval ako provokujúcu čaro nekompromisnej zahĺbenosti do podstatných vecí človeka. Bol si vždy rytierom, ktorý okamžite tasil, keď niečo nebolo v poriadku (nebolo a nebude toho vždy dosť!). Myslím, že ja som bol autorom výroku, parafrázujúceho francúzskeho encyklopedistu: Keby nebolo Bázlika, museli by sme si ho vymyslieť. Spojenie múdrosti s naivitou je asi znakom čistoty. Preto Tvoj život bol (a asi aj je) zložitý, lebo múdreho a čistého poburuje stretnutie s „chytráctvom".

Neviem definovať priateľstvo, ale určite je vzájomne obohacujúce. Nemôžem nespomenúť mnohé pôvabné príhody z našej mladosti. Napríklad, ako si mi ukazoval svoju diplomovú prácu z topológie a vysvetľoval do neskorej noci, o čo ide. Na každej stránke, plnej matematických výrazov, som obvykle pochopil dva-tri slovenské:... za predpokladu, že... a nasledovala ďalšia záplava matematiky. Ráno, keď sme sa zobudili na Tvojej chate na Kolibe, bol som smädný, ale voda v pohári na nočnom stolíku bola zamrznutá. Rád spomínam, keď si ma niekedy v sedemdesiatom druhom navštívil v Harmónii plný obáv, či sa až tak netrápim nad vyhodením zo Zväzu slovenských skladateľov, že si siahnem na život.

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA

Večerali sme hríby, ktoré som nazbieral (musel som prvý ochutnať).

Mali sme i veľa spoločných priateľov. V Moskve Denisova (tiež matematika), už nebohého Sideľnikova, ktorý si Ťa veľmi vážil, a na Slovensku režiséra Mira Horňáka, ktorého sme spoločne zachraňovali od delíria. Tak sme to „zbabrali", až sa dodnes čudujem, že si nás nenechali na psychiatrii (jeho tak či tak prepustili domov). Bola by to kniha (možno bestseller), keby som chcel pospomínať všetko, čo sme spolu zažili. Vždy by si však vyznieval ako „gödelovský" rytier, prechádzajúci z vyššieho do nižšieho systému a preto chápajúci (ale vždy pripravený tasiť!).

Poznám Tvoje doterajšie dielo a vážim si ho. Necítim sa povolaný odborne ho analyzovať, som však presvedčený, že sa stane objektom výskumu a ocenenia, hoci nežijeme v dobe veľmi priaznivej nášmu žánru.

Milý Miro, dovoľ mi, aby som Ti srdečne i s úctou potriasol ruku k Tvojmu jubileu a zaželal pevné zdravie a ešte veľa krásnych diel.

TVOJ ILJA ZELJENKA

REŽISÉR – PREKLADATEĽ – DRAMATURG

FOTO ARCHÍV

Ako dôkaz neutíchajúcej pracovnej aktivity čerstvého sedemdesiatnika **Júliusa Gyermeka** (nar. 18. apríla 1931) možno prezentovať profilovanie „plagátu" opery Slovenského národného divadla, kde v súčasnosti pôsobí vo funkcii šéfdramaturga. Skladateľská obec ho má v povedomí zasa najmä ako režiséra, ale aj ako libretistu (Urbanec, Frešo) viacerých pôvodných diel. Tých zopár opere rozumejúcich literátov – o to viac však plejáda operných sólistov z čias, keď sa aj na scéne SND spievalo ešte po slovensky – oceňuje Gyermekove preklady operných libriet: živé, hovorové, divadelné, rešpektujúce hudobnú metriku, aj bariéry tvorby vokálu. Za všetky uveďme v zvládnutí hľadania slovenského ekvivalentu k južanskému černošskému argotu brilantne zvládnutú textovú zložku bratislavského hitu sedemdesiatych rokov, Gershwinovej opery *Porgy a Bess*.

História nášho „prvého operného domu" profiloval však Gyermek predovšetkým ako režisér. A hoci jeho debut a poslednú réžiu delí viac ako dvadsať rokov, myslím si, že najvýraznejšie kreslil podobu opery SND v rokoch šesťdesiatych. Podnetné Gyermekove inscenácie z tohto obdobia môžeme, pripúšťam, že značne schematicky, rozdeliť do troch prínosných oblastí. Tou prvou bolo úspešné hľadanie tvaru moderného hudobného divadla, stierajúceho tradíciou nakopené bariéry medzi divadelnými druhmi (operou a činohrou), stavajúce na akčnosti modernej scénografie, najmä však na grotesknom preháňaní hereckého prejavu aj javiskového celku. Egkov *Revízor* (1959) a Brittenov *Albert Herring* (1966) patria k tomu najvydarenejšiemu z literatúry 20. storočia, čo sa v tej dobe v Bratislave inscenovalo.

Iné úspešné riešenie problému predstavovalo hľadanie takej podoby klasických diel, ktorá by obišla všetko podliehajúce dobovej konvencii, všetko popisné, a zvýraznila nadčasové kvality: psychologickú hĺbku a citové dimenzie skladateľskej výpovede. To sa Gyermekovi podarilo v jeho verdiovských inscenáciách, kde pomocou výrazného scénografického náznaku na takmer prázdnom javisku a zložitou prácou so svetlom staval trpiacich i nenávidiacich hrdinov do takmer abstraktného prostredia, zdôrazňujúc univerzalizmus osudov i charakterov. Zároveň bez problémov, ba neraz aj s nečakaným efektom, zvládol svietením nástupy zborových más, inak pôsobiacich v popisnom tvare až komicky. V spolupráci so scénografom Pavlom M. Gáborom vytvorili náznaky verdiovského inscenačného štýlu (nie nepodobného rukopisu „nového Bayreuthu"), ktorý v najčistejšej a najpôsobivejšej podobe predstavili v *Trubadúrovi*, o čosi polemickejšie (v odstupňovaní podľa poradia) v *Maškarnom bále*, *Macbethovi*, *Rigolettovi*. Je paradoxné, že divácky najúspešnejším z týchto verdioviek bol vyše štvrť storočia hrávaný *Nabucco*, sporná úprava ešte spornejšej východonemeckej verzie. K Nabuccovi sa počtom repríz pripája inscenácia Donizettiho *Lucie z Lammermooru* z konca 70. rokov, živená najmä účasťou Petra Dvorského a neskôr Ľubice Vargicovej.

V marci 1969 sa Gyermek podpísal pod javiskový debut Juraja Beneša *Cisárove nové šaty*, pričom sa v atmosfére začínajúcej sa spoločenskej frustrácie spolu s autorom vyslovil syntetickým divadelným tvarom jednoznačne k témam čias. Ešte čitateľnejšie sa o rok neskôr, už v období „previerok" a šikanovaní, vyjadrovala inscenácia Beethovenovho *Fidelia*, nahradzujúca singšpílové dialógy básnicko-občianskym slovom Dominika Tatarku v prednese akéhosi alter ego hlavnej hrdinky (V. Strnisková). Benešova opera a tento *Fidelio* (aj napriek polemickosti zásahu do štruktúry diela) sa spolu s Fischerovým naštudovaním *Gréckych pašií* od Martinů (jeseň 1969) stali najvýraznejším protestom opery SND proti praktikám pookupačného obdobia.

BJ

ROMAN SKŘEPEK JUBILUJE

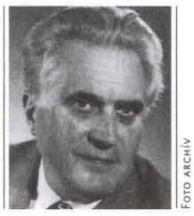


FOTO ARCHÍV

1. apríla sa pri príležitosti svojich sedemdesiatin rozlúčil s postom dlhoročného tvorivého pracovníka Štátneho divadla v Košiciach **Roman Skřepek**.

Narodil sa v Bratislave 9. apríla 1931, na Konzervatóriu študoval u K. Schimpla, popritom na UK hudobnú vedu. Obe školy absolvoval roku 1955. Neskôr študoval externe na VŠMU dirigovanie u Ľ. Rajtera. Po absolutóriu bol krátko dirigentom SĽUK-u, od roku 1957 korepetítorom a dirigentom opery ŠD v Košiciach. Neskôr študoval ako zbormajster party v početných operných inscenáciách, ktoré z dnešného pohľadu považujeme za „zlatý vek košickej opery" (najmä Cikkerov *Beg Bajazid*, Suchoňova *Krútňava*, *Svätopluk*, Hábov *Kalibov zločin* a ďalšie). Ako šéf opery a baletu presadzoval nekonvenčný repertoár, jeho zásluhou sa na scéne košickej opery vystriedali aj hosťujúci umelci zvučných mien.

Skřepek roku 1957 založil Košický komorný orchester, počas siedmich rokov jeho existencie s ním naštudoval viac ako 100 skladieb rôznych štýlových období, pozýval ako sólistov významné osobnosti. Hosťoval za dirigentským pultom Košického rozhlasového orchestra, Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave, ŠKO Žilina, ŠFK Košice a v Bautzene v Nemecku. Keď sa roku 1977 stal pedagógom Konzervatória v Košiciach (tam pôsobí aj naďalej), so školskými telesami uvádzal na verejných podujatiach i v štúdiových rozhlasových nahrávkach málo frekventované skladby.

Skřepek takmer 50 rokov tiež publikuje recenzie, články, kritiky v denníkoch i časopisoch *Hudební rozhledy*, *Slovenská hudba*, *Hudobný život*, prispieva do bulletinov SF, ŠFK, ŠD, je žiadaným porotcom v súťažiach a na prehliadkach.

Kompozíciu študoval u Š. Jurovského; píše orchestrálne skladby, scénickú hudbu, rozhlasové a televízne hudobné scenáre. K ďalším aktivitám Romana Skřepeka nám zostáva len zaželať dobré zdravie, energiu a životný elán!

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

ČAS OHLIADNUŤ SA SPÄŤ

FOTO ARCHÍV

Niekedy sa nám zdá, že v dnešnej dobe už nezostáva miesto na zamyslenie a na úvahu. No občas sa predsa treba zastaviť a obzrieť. Jubileum je pre to najlepšou príležitosťou. V prvý májový deň tohto roku slávil svoje šesťdesiatiny prof. **Juraj Hatrík**.

Dramatické udalosti rokov 1968 a 1989 zanechávali v živote každého z nás stopy, v živote Juraja Hatríka však tie stopy boli a zostali veľké. Jeho dôsledný postoj k sovietskej okupácii roku 1968 bol príčinou ťažkostí, ktoré znášal s neuveriteľnou sebaistotou človeka vedomého si svojej pravdy. Každé desaťročie Hatríkovej 40-ročnej aktivity sa vyznačuje dôsledkami meniacich sa situácií a vzťahov, ktorých korene sú v postojoch jednotlivcov k dianiu.

Prvé desaťročie – 60. roky 20. storočia – už dnes má punc zlatej éry moderného umenia. Hatrík končí štúdium skladby v triede A. Moyzesa na VŠMU. Spolu s *Predohrou* od I. Paríka odznie v podaní rozhlasového orchestra diplomová práca 21-ročného absolventa s názvom *Symfonietta*. V tom istom roku končí aj P. Kolman *Koncertom pre husle a orchester*, kde vďaka Cikkerovej benevolencii mohol na VŠMU uplatniť po prvý raz dodekafóniu. Parík s Hatríkom v triede už vtedy označovanej ako tradicionalistická mohli zaujať precíznosťou formy a inštrumentácie, ale nedávajúcou priestor pre sebavyjadrenie.

Tri roky pôsobí Hatrík na košickom Konzervatóriu. Tu si našiel ženu pre celý život, tu pripravil pre štúdium na VŠMU Jozefa Podprockého a Vladimíra Rusóa, ktorí sa onedlho stali mojimi spolužiakmi. Do Bratislavy na VŠMU sa vrátil opäť k profesorovi Moyzesovi na ašpirantúru v skladbe so zameraním na hudobnú psychológiu. Tu síce v rámci „povinných" skladieb píše *Concertino in modo classico*, ale hudobná verejnosť sa oboznamuje s dielami, ktoré dokumentujú skladateľovo dozrievanie a nové zameranie. Spomeniem *Canto responsoriale*, kde zbor konfrontuje slová o láske od sv. Pavla so slovenským básnikom Vojtechom Mihálikom; *Čakanie*, prvá autorova skladba pre recitátora a komorný súbor na poéziu Jannisa Ritsosa; a najmä introspekciu pre soprán a komorný súbor na vlastné latinské texty. Jej nahrávka v podaní začínajúcej Magdy Hajóssyovej a súboru Hudba dneška pod taktovkou študenta VŠMU Igora Dibáka je na známej sérii CD pod názvom *De profundis*. Kto vie, ako by sa vyvíjala nová slovenská hudba, nebyť augusta 1968...

A teraz prichádza dráma podľa známeho scenára z Nového zákona. Sovietsku okupáciu v auguste 1968 spontánne odsúdil celý národ. Normalizačný režim však stále viac rozširoval svoju moc, takže pod politickým tlakom zas takmer celý národ toto odsúdenie odvolal. Okruh ľudí so svedomím, samozrejme hlavne z umeleckej sféry, ktorí si bezzásadové konanie neosvojili, čakal, či opäť nastanú represálie ako v päťdesiatych rokoch. Logika totalitnej moci je vždy neúprosná a neodvratná. Hatrík musel odísť z VŠMU, bol vylúčený zo Zväzu slovenských skladateľov i z komunistickej strany, a k tomu, samozrejme, patril aj zákaz verejného predvádzania skladieb na koncertoch i v rozhlase. Počas predchádzajúcich piatich rokov na VŠMU som sa s Hatríkom spriatelil, znamenal pre nás, študentov, akýsi signál, že predsa len sa v kompozičnej pedagogike presadí modernejší prístup, než na aký sme si zvykali u vtedajších profesorov. A odrazu nič, vákuum, žiadny Hatrík, žiadny Zeljenka, vitajte, mladá skladateľská generácia, dávame vám možnosť uplatniť svoj talent na koncertoch. Ale práve skladatelia ako Berger a Kolman mi boli v čase štúdií vzormi! Vari ako by reagovali začínajúci mladí umelci, keby dnes došlo k rovnakej situácii? Moju generáciu to rozdelilo.

Polovica 70. rokov priniesla relatívne uvoľnenie. Niektorí zo zakázaných skladateľov opäť dostávajú priestor na koncertných pódiách, medzi nimi sa napokon ocitol aj Hatrík. Spev o ľudskom živote, tak znie podtitul orchestrálnej skladby *Da capo al fine*: bol to neobyčajne krásny zážitok, počuť opäť dielo priateľa, ktorý pre svoj postoj prežil viac ako päť veľmi ťažkých rokov. Azda tomu pomohli aj slová, ktoré som zodpovedným často opakoval, že bez týchto ľudí slovenská hudba nemôže existovať. Každý z nich sa za tie roky dosť vo svojej hudbe zmenil, zvlášť u Hatríka vynikla dôkladne zašifrovaná symbolika odkazov na literárne témy slobody, lásky a znášanlivosti. Potom prišlo predvedenie *Denníka Táne Savičevovej*. Dievča z Leningradu, obkľúčeného fašistickými vojakmi, si jednoducho zapisuje postupne zomierajúcich najbližších príbuzných, podobne ako to robila jej židovská vrstovníčka Anna Franková. Vďaka Hatríkovej hudobnopsychologickej predpríprave na VŠMU som hneď vedel, že táto skladba je aj autobiografiou. Príbuzní tohto dievčaťa sú personifikáciou ľudskej a umeleckej slobody.

Po čase strávenom v dokumentácii Slovenského hudobného fondu nad výstrižkami z novín sa už Hatrík môže čiastočne venovať svojim hudobnopedagogickým projektom. Najprv s deťmi predškolského veku, potom so žiakmi ZUŠ, aj s deťmi zo Zlatoviec. To je dojímavé prepojenie Hatríkových ľudských a odborných kvalít. Neprávom trestaný skladateľ nachádza práve s opustenými deťmi spoločnú reč, v ktorej hudba, výchova, radosť a láska splývajú do jedného celku.

Osemdesiate roky sú akýmsi vyvrcholením politického systému zvaného Absurdistan; moje skúsenosti po Týždňoch novej slovenskej tvorby v rokoch 1978 a 1980 nás s Hatríkom opäť spojili. On už mohol realizovať svoje kompozície, ale nesmel pôsobiť na VŠMU alebo konzervatóriu; mňa síce z VŠMU nevyhodili, začal som učiť kompozíciu, ale vlastné skladby som nemohol počuť. Hatrík sníva sen o lepšom svete v symfónii *Sans souci* a v *Ponorenej hudbe*. V jeho hudbe dochádza k originálnemu prepojeniu: skladateľova aktivita v hudobnej pedagogike nachádza odraz v tvorbe. Nielenže veľkú časť svojej hudby venuje deťom, ako to už tradične býva u skladateľov politicky perzekvovaných, ale tematika a melodika hudby pre deti sa tiež dostávajú najprv vo forme symbolu, potom viac ako systémový prvok do diel „pre dospelých".

Nie náhodou sme sa napokon v novembri 1989 stretli tam, kde bolo treba byť.

Hatrík musel z VŠMU odísť v tridsiatke, vrátil sa ako takmer päťdesiatnik. V uplynulom desaťročí sa podieľal na riešení koncepcie hudobnopedagogického školstva, vytvoril model trojstupňového členenia základných, stredných a vysokých umeleckých škôl, ktorý by už v najbližších rokoch mal pomôcť pri riešení mnohých otvorených problémov. Toto je však len jedna súčasť hudobnej pedagogiky, druhou je metodika, no najmä individuálny vzťah pedagóga a žiaka, ktorý už prejavuje svoje vlastné osobnostné črty v tvorbe. Hatrík má aj niekoľko absolventov v kompozícii, v tomto odbore bol roku 1997 menovaný za profesora. Od roku 2000 je vedúcim Katedry hudobnej teórie.

Každému človeku Pán Boh nadelí len toľko, čo dokáže uniesť. Juraj Hatrík si za svoj postoj v zlých rokoch užil dosť, aj o tom hovorí jeho hudba. Celoživotné dielo, vrátane hudobnopedagogického, je výpoveďou o traume vyvolanej zlom, je hľadaním pravdy a lásky.

VLADIMÍR BOKES

Slovo o Učiteľovi...

Rozprávanie žiaka o učiteľovi. Venované životnému jubileu profesora Jána Vladimíra Michalka

Foto archív

Každému z nás je dané stretnúť v živote človeka, ľudí, ktorí sa preňho stanú darom trvalej hodnoty. Kontakt s týmito ľuďmi vytvára nové smerovanie nášho myslenia, konania. V ich samotnej existencii, práci, v ich utrpení i v ich radosti nachádzame často odpovede na otázky vlastného bytia. Zároveň sú však rôzne priestory, rôzne časy, v ktorých týchto ľudí stretávame. Nie vždy a nie každému je dovolené stretnúť pravého človeka v pravú chvíľu. Preto som veľmi rada, že môžem písať tieto slová s pocitom vďačnosti mladého, hľadajúceho človeka, ktorého sa ujme skutočný *Učiteľ*.

To dievča potulujúce sa po konzervatóriu, žijúce v akejsi rozprávke snov a viery v dobro, vidím dnes už z odstupu pár rokov. Sama som v kontakte s takýmito študentmi. O to viac si uvedomujem, ako títo mladí, šikovní ľudia v podvedomí túžia mať pred sebou niekoho, kto pred nich citlivo narysuje plán cesty, aspoň po určitú hranicu na dohľad... Pocit istoty, pomoci, citlivého vedenia je pre nich niekedy dôležitejší než súhrn informácií, ktoré im má učiteľ sprostredkovať. Ideálne je, keď sa učiteľ stane autoritou profesionálnou a rovnako ľudskou. Tak to bolo s mojím učiteľom.

Na prvý kontakt s profesorom Michalkom musí vari každý vnímavý človek spomínať s pocitom úcty voči prejavu jeho výraznej osobnosti, spontánnej ľudskej sily a energie. Hoci uňho už študujem niekoľko rokov, často ma sprevádza ten istý pocit bázne, ako keď som pred ním hrala prvýkrát.

(S tým iste súhlasia všetci moji spolužiaci... A myslím, že sa pripoja aj k nasledujúcim myšlienkam.)

Ako pedagóg bol a je profesor Michalko vždy ochotný na to, čo je pre pedagóga najťažšie a čomu sa väčšinou vyhýba: prijať zodpovednosť nielen za odborný, profesionálny rozvoj svojho študenta, ale aj za jeho ľudský, osobnostný rast a cit pre duchovný svet. Keď vycítil záujem, ponúknutý priestor, nikdy nezaváhal (oplatí sa – neoplatí?...) Sledoval prácu, zdravie, záujmy svojich študentov, diskutoval vždy s nepredstieraným záujmom o problémoch doma, v škole. Nemuseli sme sa báť povedať čokoľvek: cit pre pravdu, jedna zo základných čŕt jeho osobnosti, je neomylný, pritom zároveň bola nám veľkou pomocou. Vážim si, že pri odborných otázkach a problémoch ponúkol vždy správny názor, ale zároveň dával aj priestor pre môj vlastný pohľad. Ten však musel byť podložený aspoň takými informáciami ako jeho. A to bolo niekedy ťažké kritérium... Ako začínajúci pedagóg viem, nakoľko učenie vyčerpáva. Lenže na profesorovi som si to nikdy nevšimla. Len niekedy mu na očiach bolo vidieť, že v noci pracoval.

Pri jeho hre som asi prvýkrát v živote pocítila spojenie viery a hudby a zároveň viery a života. Keď som s obdivom sledovala jeho improvizácie na službách Božích vo Veľkom evanjelickom chráme, kde bol (ešte donedávna) organistom, vedela som, že nejde len o stvárnenie chorálu, o hudbu „k bohoslužbe". Šlo o prejav vlastnej viery, aktuálnej, živej. Tej, o ktorej tak často hovorí: „...o vieru treba bojovať každý deň odznova. Nikdy si človek nemôže byť istý, že ju má. Jej sila je práve v boji, ktorý bojujeme každý deň..." A tieto slová pri ňom platia.

To isté spojenie duchovného sveta a reálneho života je prítomné aj na profesorových koncertoch. Jeho hra je prirodzená, spevná, pulzuje v nej jeho vlastné presvedčenie, jeho život, jeho viera. Pritom človek nemôže ostať ľahostajný: sila Ducha, ktorá preniká každým taktom, je pre dušu vykúpením z pocitu nezmyselnosti.

Možno sa zdá, že sa v tomto texte opakujú slová sila, energia... Podľa mňa sú to však synonymá osobnosti profesora Michalka. Iste je prirodzené, že ľudia v našom svete, determinovaní rôznymi okolnosťami, majú tendenciu takéto osobnosti skôr poriadne potrápiť než sa dať viesť, aktívne sa zapojiť na dosiahnutie istého cieľa...

Vo svojom kontakte s profesorom Michalkom som pochopila, že to je typ vedúcej osobnosti. Pomáhala som mu preto vždy s radosťou a vo viere v úspech. Bola som svedkom situácií, keď bojoval s ľudskou neschopnosťou, až diletantizmom, necitlivosťou. A to niekedy naraz na niekoľkých miestach. Bojoval vždy do poslednej možnosti. A hoci v boji s nespravodlivosťou a ľudským nepochopením veľa stratil, dokonca aj svoj milovaný organ vo Veľkom kostole, pravde nikdy neostal nič dlžný.

Stale zastáva mnohé vedúce funkcie, ale nie pre meno, povesť, tituly (vlastne to už ani nepotrebuje, jeho hra hovorí za všetko a to je podstatné...). Každá povinnosť je pre neho plnením radostného poslania, ktoré má na zemi. Plnenie zodpovednosti, vzťah človeka pred Bohom.

Je mi niekedy ľúto, keď vidím, ako sa musí aj v škole boriť s bežnými problémami, ktoré by azda mali byť úlohou a radostnou povinnosťou mnohých okolo neho. Je to nedostatok dôvery, strach? Neviem. Profesor hovorieva: „So strachom sa nedá žiť. Strach je nedostatok lásky k životu, viery v Boha. Väčšinu problémov, ktorých sa človek bojí, si vyvoláva sám svojím vlastným strachom..."

Verím, že profesor je človek, ktorý má vo svojom živote veľmi dôležité úlohy. Plní ich. Nesie svoj kríž veľmi statočne. A stále je pritom naplnený víziou krásnej budúcnosti. Budem mu v jeho úsilí pomáhať, kým mi na to Boh dá silu. Verím, že tieto slová spolu so mnou vyslovujú aj všetci tí, čo to robia možno dlhšie ako ja, a budujú spolu s profesorom ten vzácny svet dobra, ktorý je možné vytvoriť na tejto zemi.

Ďakujem Bohu za to, že mi dal toho najlepšieho učiteľa. Prosím, aby mu dal zdravie, silu a radosť zo života. Tú radosť a smiech, ktorý sa objaví na tvárach ľudí, čo sa s ním stretávajú. Určite je mnoho ľudí, ktorí možno mohli písať tieto slová, ktorí majú za čo ďakovať pri profesorovom jubileu. Myslím aj na nich a dúfam, že sa mi podarilo aspoň v náznaku vyjadriť týmto textom aj ich vďačnosť a úprimné blahoželania.

Jediné, čomu celkom nerozumiem je, kde môj profesor berie toľko životnej energie? Kto pomáha jemu v mnohých ťažkostiach tak ako on ostatným načerpať silu, povzbudiť. Keď toto prečíta, určite sa usmeje, pohladí si svoju povestnú bradu a položartom ukáže hore, k nebesám.

Zuzana Ferjenčíková

Jubilujúca čembalistka

Foto archív

Významné životné jubileum nedávno oslávila popredná slovenská čembalistka, členka súboru Musica aeterna, prvá absolventka čembalového odboru na Vysokej škole múzických umení v Bratislave **Marica Dobiášová**. Vzdelanie si doplnila na majstrovských kurzoch v Nórsku, Švajčiarsku a Francúzsku a bola laureátkou čembalovej súťaže Beethovenov Hradec. Pedagogicky pôsobila na PF UK a na Hudobnej fakulte VŠMU v Bratislave. Je zakladajúcou členkou súboru Musica aeterna, s ktorým koncertovala vo väčšine európskych krajín, v Amerike a Afrike. Pravidelne sa venuje sólovému čembalovému repertoáru a komornej hudbe slovenských a európskych skladateľov 17.–20. storočia, pričom uviedla novodobé premiéry kompozícií

(Dokončenie na str. 6)

SMRŤ DIRIGENTA

FOTO ARCHIV

Správa o náhlom úmrtí **Giuseppe Sinopoliho** znamenala pre celú hudobnú obec šok. Vo veku 54 rokov, s taktovkou v ruke, na začiatku tretieho dejstva Verdiho *Aidy* v berlínskej Deutsche Oper (paradoxne, na predstavení venovanom pamiatke Götza Friedricha, niekdajšieho intendanta tamojšieho divadla) podľahol ťažkému infarktu mimoriadny človek. Dirigent, skladateľ, doktor medicíny, archeológ, filozof, pedagóg... Áno, všetky tieto aprobácie spájala osobnosť Benátčana Giuseppe Sinopoliho.

Detstvo prežil na Sicílii, tam ho zasvätili do tajov hudby, dospieval už opäť v Benátkach, aby na tamojšom konzervatóriu získal odborné vzdelanie. Pohrdol však učebnými osnovami a ako autodidakt, ovplyvnený predovšetkým kompozičným štýlom svojho priateľa Bruna Madernu, si vypracoval vlastný skladateľský jazyk. Obdivoval Weberna, ale aj Bouleza, Stockhausena, Kagela. Popri hudbe sa venoval filozofii a medicíne, pričom univerzitu v Padove ukončil prácou o psychiatrických a antropo-kriminologických otázkach. V dirigentskom umení sa zdokonaľoval na Vysokej hudobnej škole u H. Swarowského, no súčasne už bol docentom na katedre elektronickej a súčasnej hudby v Benátkach.

Od polovice 70. rokov sa Sinopoli intenzívne venoval najmä dirigovaniu – opernému i symfonickému – bol pravidelným hosťom najvýznamnejších svetových inštitúcií. Hoci jeho repertoár bol široký, v centre operného záujmu stáli štyria skladatelia: Verdi (zvlášť jeho raná tvorivá perióda), Puccini (spomeňme aspoň viedenskú *Manon Lescaut* s Freniovou a vtedy 35-ročným, famózne spievajúcim Dvorským), Wagner (od roku 1985 je stálym hosťom Bayreuthského festivalu) a Strauss (jeho poslednú viedenskú *Ženu bez tieňa* sme recenzovali v HŽ). Mal som to šťastie, že som spoznal Sinopoliho nielen ako operného a symfonického dirigenta, ale tiež v role skladateľa. Roku 1981 som sledoval v Mníchovskej štátnej opere premiéru jeho najúspešnejšieho diela, opery *Lou Salomé*. Sinopoli sám dirigoval, režíroval Götz Friedrich. Lou Salomé, emancipovaná žena, prvá psychoanalytička, Freudova žiačka, a jej vzťah k štyrom mužom (filozofovi Nietzschemu, ateistickému moralistovi Réemu, básnikovi Rilkemu a orientalistovi Andreasovi) – to je základná dejová línia tejto myšlienkovo bohatej opery. Hudobne však je partitúra transparentná („moja hudba nie je hudbou, z ktorej bolia uši" – povedal Sinopoli) a každý obraz má svojský charakter.

Giuseppe Sinopoli odišiel na zenite svojej kariéry. Zanechal prázdne miesto v úrade hudobného riaditeľa drážďanskej Staatskapelle, blížiaci sa letný Bayreuth bude musieť nájsť nového dirigenta *Prsteňa*; jeho náhla smrť skrížila plány mnohým divadlám. Sinopoli zanechal za sebou obrovský kus poctivej práce, originality a ľudskej múdrosti, zanechal za sebou celý rad nahrávok a CD. Aj vďaka nim je nezabudnuteľný.

PAVEL UNGER

ZOMREL JIŘÍ ZAHRADNÍČEK

Keď pred rokom preberal na javisku pražského ND Cenu Thálie za celoživotné majstrovstvo v opere tenorista **Jiří Zahradníček** (22. 11. 1923 – 8. 4. 2001), vari nik netušil, že zo zaslúženého vyznamenania sa bude tešiť iba dvanásť mesiacov. „Mal som veľké šťastie, že som hosťoval na všetkých českých, moravských a slovenských operných scénach, kde som spoznal mnoho vynikajúcich kolegov a kolegýň," povedal na slávnostnom akte J. Zahradníček a boli to asi jeho posledné slová z dosák, ktoré znamenajú svet a ktoré boli jeho svetom vyše polstoročia.

Hoci v sólistickom zväzku opery SND nezotrval dlho (1964–1969), vyoral mimoriadne hlbokú brázdu na poli slovenskej opernej interpretácie. Počas týchto sezón, ale tiež po roky intenzívneho hosťovania predchádzajúceho i nasledujúceho angažmánu, stvárnil celý rad vypätých tenorových úloh, najmä v oblasti talianskej, francúzskej a českej opery. Bol umelcom nesmierne húževnatým a pohotovým, kolegiálnym, ochotným kedykoľvek vypomôcť, zaskočiť. Nezriedka počas týždňa obliekol i tri rozličné kostýmy tenorových hrdinov, od rossiniovského Lindora či Almavivu po dramatického Kalafa, Manrica či Andreu Chéniera. Tieto rekordy by nemohol lámať bez pevnej techniky a štýlového cítenia, ako aj výbornej psychicko-fyzickej kondície. Jiří Zahradníček bol naslovovzatým „výškarom", čím exponovanejší part interpretoval, tým väčšmi žiaril farbou hlasu, kovom, expresivitou výrazu. A jeho bratislavské triumfy? Offenbachov Hoffmann, Pucciniho Kalaf a Rudolf, Verdiho Manrico, Riccardo a Alvaro, Giordanov Andrea Chénier, Halévyho Eleazar, Belliniho Pollione...

Po odchode zo SND pôsobil krátky čas v Kráľovskej nórskej opere v Oslo a v rokoch 1970–1990 bol sólistom opery pražského Národného divadla. Praha mu otvorila nové obzory, svoj taliansky repertoár obohatil o Pucciniho Des Grieuxa, nemecký o Bacchusa z *Ariadny na Naxe* od R. Straussa, Stolzinga z Wagnerových *Majstrov speváko*v, ruský o Musorgského Lžidimitrija a stretol sa i s titulnou postavou Brittenovho *Petera Grimesa*. Na sklonku kariéry, mimoriadne dlhej a plodnej, vychutnával herecké a výrazové špecifiká charakterových figuriek českej tvorby (Skřivánek, Michálek, Benda). V popularite u bratislavského publika mohol z tenoristov konkurovať Zahradníčkovi vari iba Peter Dvorský. Preto ani na Slovensku na tohto sympatického českého umelca, majstra vysokého C, nezabúdame.

PAVEL UNGER

(Dokončenie zo str. 5)

F. P. Riglera a A. Zimmermanna ako aj premiéry súčasných slovenských autorov – I. Hrušovského a V. Kubičku.

Marica Dobiášová nahráva pre rozhlas, televíziu a na zvukové nosiče značiek Opus, Duchesne, Trevak a Slovart. Jej diskografiu tvoria sólové nahrávky, CD s nahrávkami triových sonát a dve desiatky CD s nahrávkami súboru Musica aeterna. Úprimne blahoželáme. (red.)

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

SU-JEONG YU (Južná Kórea), víťazka viacerých medzinárodných klavírnych súťaží, uviedla v apríli na recitáloch v Bratislave a Hlohovci o. i. aj *Mouvements* a *Nové nokturno* Dušana Martinčeka, ktorého mnohé ďalšie diela zaradila do svojho stáleho repertoára, i do pripravovanej nahrávky v rohlase v Séoule.

CANNES CLASSICAL AWARD 2001 v kategórii hudby 18. storočia získal Kolínsky komorný orchester za historicky poučenú interpretačnú prax v spojení s modernými nástrojmi, ktorej sa venuje už desať rokov.

GERARD MORTIER, ktorý v septembri opúšťa post umeleckého šéfa Salzburského festivalu, podpísal so spolkovou krajinou Westfálsko zmluvu na organizovanie nového medzinárodného festivalu od roku 2003, ktorý sa uskutoční v centrách Porúria a možno zahrnie aj flámske teritórium Belgicka.

REAGUJETE

Na margo interview s riaditeľkou Hudobného centra Mgr. Oľgou Smetanovou

V 3. čísle tohtoročného *Hudobného života* bol uverejnený redakčný rozhovor s riaditeľkou Hudobného centra Mgr. Oľgou Smetanovou, v ktorom informovala verejnosť o realizácii svojej koncepcie, stave i perspektívach inštitúcie, na čele ktorej stojí. Rád by som reagoval na tie časti, v ktorých sa dotkla otázky vydávania hudobných periodík. Sama túto problematiku považuje za dôležitú a priamo vyzýva verejnosť na odbornú diskusiu. To je chvályhodné, pretože dôstojne a pravidelne zabezpečovaná reflexia hudobnej kultúry na Slovensku nie je vecou zopár zapálených jednotlivcov, ale slúži identifikácii aktivít širokého profesijného spektra nášho hudobného života, anotuje aktuálnu situáciu a pritom začiera aj do vrstiev uvedomovania si kontinuity s vlastnou minulosťou, s okolitým kultúrnym prostredím, pomáha napĺňať hudobno-kultúrne povedomie slovenskej society. Tým získava legitímne právo na svojej úrovni reprezentovať viaceré z povinností, ktoré sú zastúpené v štatúte Hudobného centra ako štátnej inštitúcie. Štátu, teda Ministerstvu kultúry, by nemalo byť jedno, na akej úrovni a v akých podmienkach sa takáto reflexia zabezpečuje, mal by tak priať vlastnému Centru, aby ju ekonomicky gestoroval. Pani riaditeľka v tejto súvislosti pripomína, že situácia je skôr opačná – ministerstvo má záujem „osamostatniť vydávanie odborných časopisov od štátnych organizácií a ich financovanie zabezpečovať prostredníctvom grantov pre odborné časopisy". To by bolo v poriadku, keby bola doriešená legitimita činnosti občianskych združení a mechanizmus ich financovania. Azda netreba zdôrazňovať, že vydávanie odborne zacielených časopisov nemôže ani v najmenšom konkurovať komerčnej publicistike, preto potrebuje podporu zo štátnej pokladnice.

Vzťah odborných periodík – mesačníka *Hudobný život* a štvrťročníka *Slovenská hudba* – k súčasnej koncepcii Hudobného centra sa javí ako vzťah zaťažený minulosťou: v niečom sa už „rozviazal", inde ešte pretrváva. Toto zaťaženie sa datuje od situácie, ktorú p. riaditeľka pri nástupe do svojej funkcie zdedila od predchádzajúceho vedenia – obidve periodiká boli totiž roku 1997 pričlenené pod pôsobnosť vtedajšieho Národného hudobného centra, pričom gestorom bola na základe „Dohody o spolupráci pri poriadaní aktivít spoločného záujmu" Rada Slovenskej hudobnej únie. Ako jeden zo „spoločných záujmov" sa deklarovala aj vôľa prevziať po zániku hudobného vydavateľstva Opus gesciu nad obnovením edičnej činnosti v oblasti kníh o hudbe, notových materiálov a hudobných časopisov. Po nie najšťastnejšom riešení výsledku konkurzu na miesto šéfredaktora *Hudobného života*, keď došlo k fúzii oboch redakcií s jednou šéfredaktorkou, nastali ťažkosti s finančnou dotáciou oboch periodík – *Hudobný život* bol roku 1998 financovaný z mimorozpočtových zdrojov, roku 1999 ho „utiahlo" Národné hudobné centrum. Prideľovanie prostriedkov na revue *Slovenská hudba* nebolo pravidelné a bolo viac-menej zahalené „tajomstvom". Samostatná redakcia tejto revue vlastne nejestvovala – pracovné zaťaženie nového „spojeného" kolektívu zvyšovalo náročné prebudovanie pôvodnej koncepcie Hudobného života. (Odtiaľ sa datuje aj oneskorená edícia ročníka 1999 *Slovenskej hudby*.) V tomto čase, keď sa pripravovala transformácia Národného hudobného centra, sa na Predstavenstve Slovenskej muzikologickej asociácie (apríl 1999) sformuloval list generálnej riaditeľke sekcie umenia na Ministerstve kultúry SR pani D. Károvej o ochote muzikologického spolku odborne gestorovať revue *Slovenská hudba*.

Už pri prvom stretnutí novej pani riaditeľky po jej inaugurácii s Radou Slovenskej hudobnej únie v septembri 1999 sa ukázala aktuálnosť riešenia momentálnej situácie s časopismi. Deklarovala sa požiadavka vypísať konkurz na miesto šéfredaktora *Slovenskej hudby*. Pani riaditeľka Smetanová sa vyjadrila, že časopisy by mali „postupne odísť spod starostlivosti Hudobného centra". Spolky v ďalších týždňoch navrhli členov do konkurznej komisie i do redakčných rád oboch periodík. Predpokladalo sa, že rok 2000 bude rokom prechodným, keď sa po konkrétnej dohode medzi Hudobným centrom a Slovenskou hudobnou úniou a po inštalácii nového šéfredaktora začne s oným p o s t u p n ý m odovzdávaním „problematickej" revue *Slovenská hudba* do kompetencie Slovenskej muzikologickej asociácie (ďalej SMA).

V interview v HŽ č. 3, po odstupe času, hovorí pani riaditeľka o „plynulom prechode revue Slovenská hudba" (myslí sa jej „odčlenenie" od Hudobného centra, ďalej HC). V skutočnosti udalosti prebiehali takto: v prvej polovici januára 2000 bola SMA informovaná, že HC v tomto roku už nehodlá *Slovenskú hudbu* ďalej vydávať. Po následnom stretnutí s pani riaditeľkou som (ako predseda vtedajšieho Predstavenstva SMA) vyjadril počudovanie nad jej náhlym rozhodnutím. Po septembrovej schôdzi s Radou Slovenskej hudobnej únie sa totiž predpokladalo, že HC ešte zaradí vydávanie *Slovenskej hudby* do svojho plánu rozpočtu na rok 2000. V novovzniknutej situácii som navrhol uzavrieť dohodu o spolupráci medzi HC a SMA, ktorá mala zabezpečiť spomínanú „postupnosť" a spolustarostlivosť o revue. Text takto skoncipovanej dohody však už nevyhovoval, HC bolo rozhodnuté definitívne sa zbaviť „príťaže" *Slovenskej hudby* a nijako nepomôcť. K tomu došlo 4 dni pred uzavretím žiadostí o grantové projekty v roku 2000. V stresovom časovom intervale sa podarilo sformulovať príslušnú žiadosť a požiadať členku Predstavenstva SMA Dr. H. Urbancovú o dočasný výkon funkcie šéfredaktorky revue. Bolo zrejmé, že v situácii, keď SMA nemala isté finančné zabezpečenie vydávania periodika, mohlo to znamenať, napriek rýchlej reakcii SMA, aj jeho „neplynulý" zánik.

K spomínanému „odčleneniu" došlo len striktným písomným vyjadrením pani riaditeľky, k žiadnej ďalšej dohode už nedošlo. SMA sa podujala na riziko, keď bez redakcie, bez redakčných priestorov a príslušného technického vybavenia – lebo HC nebolo ochotné na prirodzené odovzdanie nevyhnutnej agendy – sa koncepcia a štruktúra plánovaných čísiel (tú bolo potrebné podrobne predložiť v žiadosti o grant) rodila doslova v improvizovaných podmienkach. Pretože miestnosť na Michalskej 10, ktorú používali 4 spolky Slovenskej hudobnej únie, nemala príslušné technické vybavenie, musela šéfredaktorka Urbancová často „úradovať" doma alebo na svojom pracovisku v Ústave hudobnej vedy SAV. Svedčí o jej profesionálnej kvalite i ľudskej zanietenosti pre vec, že – po finančnej dotácii z Ministerstva kultúry, ktorá prišla koncom mája 2000 – mohla v takýchto nepriaznivých podmienkach pripraviť 4 čísla Slovenskej hudby (čitatelia môžu posúdiť úroveň prvých troch). Aký bude osud revue v roku 2001, to závisí znovu od porozumenia odbornej komisie, resp. ekonomického oddelenia ministerstva. Isté je, že jej periodicita bude „zákonite" posunutá (dodnes dotácia na časopis totiž neprišla). Aj v súčasnosti pretrváva improvizovaná situácia, s akou sa musí vyrovnávať šéfredaktorka, resp. Predstavenstvo SMA, ak chce zachovať kontinuitu *Slovenskej hudby* – od technických problémov cez tlač až po distribúciu.

Pani riaditeľka Smetanová v onom inter-

view tiež naznačila, že čas „odčlenenia" *Hudobného života* od HC sa blíži. Ak by k nemu došlo, hrozilo by, že ministerstvo nebude akceptovať zaradenie oboch časopisov do žiadostí o grant z pozície občianskych združení, pretože nemusí pochopiť odlišnosť ich zamerania – tým by „prirodzene" jedno periodikum zlikvidovalo druhé. (Inou otázkou je, ktoré občianske združenie by si vydávanie *Hudobného života* zobralo na svoje plecia.) Súčasná úroveň *Hudobného života* po obsahovej i formálnej stránke si nesporne zaslúži, aby časopis pokračoval v doterajšej gescii. Ak sa v prípade štvrťročníka *Slovenská hudba* znesie časový posun v jeho vychádzaní, pretože momentálna legislatíva podpory aktivity občianskych združení je taká, že peniaze prídu koncom prvého polroka a koncom roka treba ministerstvu pripraviť konečné vyúčtovanie, ťažko predstaviteľné by to bolo v prípade mesačnej periodicity *Hudobného života*. Tento časopis usiluje aj o relatívne aktuálne informácie, ktoré by v novom existenčnom priestore nemohol sprostredkovať.

Považoval som za potrebné, napriek nevďačnosti návratov do minulosti, naznačiť genézu súčasného stavu a upozorniť na možné neblahé dôsledky rýchleho rozhodovania vo veci perspektívy *Hudobného života* i *Slovenskej hudby*, pokiaľ v legislatíve trvá nedotiahnutý stav. Vzhľadom na doterajšiu úroveň reflexie našej hudobnej kultúry prostredníctvom oboch periodík sa domnievam, že ich zachovanie by malo byť súčasťou profesijnej cti aj vedenia HC. Režimy, vlády a koncepcie sa menia, svedectvo „litera scripta manet" zostáva.

ĽUBOMÍR CHALUPKA

KALEIDOSKOP]

Víťazom 3. ročníka **INTERPRETAČNEJ SÚŤAŽE KONZERVATÓRIÍ** v hre na bicích nástrojoch (Ostrava 8. - 12. február) v kategórii multipercussion (marimba a vibrafón v 1. kole, zostava viacerých rôznych nástrojov v 2. kole) sa stal poslucháč bratislavského Konzervatória (bolo jediným ne-českým konzervatóriom pozvaným na túto súťaž) **PETER KOSORÍN**. Slovensko bolo zastúpené aj v porote súťaže (Jozef Dodo Šošoka).

GENERACE 2000 sa nazývala česká skladateľská súťaž pre mladých autorov do 30 rokov. V troch kategóriách sa na nej zúčastnilo spolu 37 autorov (zväčša poslucháčov vysokých škôl a konzervatórií) s 57 súťažnými skladbami. Podľa Milana Báchorka (HR) bola úroveň veľmi vysoká a súťaž „reprezentovala veľmi pestrú paletu tvorivých prístupov a názorov".

MIESTO PRE...

MUDr. Janku Zálešákovú, predsedníčku Zväzu slovenských liečebných kúpeľov a žriediel.

Vo svojom rozhovore pre Hudobný život č. 3/2001 informovala riaditeľka Hudobného centra Mgr. Oľga Smetanová o. i. o organizačných zmenách príprav hudobných podujatí na Slovensku. Tie sa týkajú aj letných hudobných festivalov v slovenských kúpeľných mestách: ich organizátormi sa stávajú Slovenské liečebné kúpele (SLK). Podľa našich informácií sa SLK uchádzali o grant MK SR na tento účel. Kedy a ako došlo k tejto organizačnej zmene? Uchádzali sa viacerí záujemci o získanie tohto grantu?

V dôsledku zmien realizovaných v Hudobnom centre sme požiadali o grant Ministerstvo kultúry SR pre letné hudobné festivaly v tých kúpeľných mestách, kde majú dlhoročnú tradíciu. Realitu, že letné hudobné festivaly sa z HC odčlenili, sme vzali na vedomie a podľa platných predpisov sme v stanovenom termíne požiadali o pridelenie grantu na tieto aktivity.

Uvítali ste túto zmenu?

Áno i nie. Na jednej strane máme možnosť viac ovplyvňovať dianie okolo festivalov s prihliadnutím na miestne a regionálne špecifiká. Na druhej strane sme sa ocitli v časovom strese, nakoľko k dnešnému dňu ešte nie je známy výsledok výberovej komisie MK SR a výška grantu.

Čo znamená táto nová situácia pre SLK?

K rozsahu sa budeme môcť vyjadriť až po rozhodnutí Ministerstva kultúry SR.

Aké zmeny vnášate ako nový organizátor do koncepcie hudobných liet?

Dramaturgický návrh sme uviedli v žiadosti o grant. Našou snahou je udržať kvalitu a rozsah festivalov v intenciách predchádzajúcich ročníkov.

K rozhovoru s pani riaditeľkou HC by som chcela ešta dodať: na financovaní sa zo 60% podieľajú kúpeľné podniky a v Piešťanoch i Dom umenia, ale nie kúpeľné mestá ako uviedla Mgr. Smetanová. Preto sa o grant uchádza Zväz slovenských liečebných kúpeľov a žriediel a nie organizácia združujúca kúpeľné mestá. O grant sa uchádzal ten, kto sa na financovaní festivalov podieľa najvyššou čiastkou.

ESTA SLOVAKIA ZAVŔŠILA DECÉNIUM

ESTA Slovakia, Združenie pedagógov sláčikových nástrojov na Slovensku, ktorého cieľom je skvalitňovať metodiku prípravy žiakov všetkých stupňov hudobného školstva, vyhľadávať a podchytávať talenty, orientovať ich na profesionálnu dráhu hudobníkov, dospelo k zavŕšeniu desaťročného rozvíjania svojej prospešnej aktivity. Jeho dušou je **prof. Mikuláš Jelínek**, s príznačným elánom organizujúci semináre a ďalšie podujatia, ktoré už prinášajú ovocie. **16.–18. marca** sa pod jeho vedením v Bratislave konal **10. Národný kongres ESTA** v spolupráci s Hudobnou a tanečnou fakultou VŠMU a s Konzervatóriom v Bratislave. Na kongrese sa zúčastnili poprední domáci i zahraniční pedagógovia, ktorí predniesli niekoľko zaujímavých a podnetných referátov (Mikuláš Jelínek hovoril o potrebe celoživotného štúdia pedagóga, Herbert Steger, Viedeň, o „Alexandrovej technike" ako o pomoci pre fyzické a psychické zdravie inštrumetnalistu, Michael Frischenschlager, Viedeň, o situácii inštrumentálnej pedagogiky v Rakúsku vo vzťahu k stredoeurópskej tradícii, Jindřich Pazdera, Praha, sa zaoberal problematikou súťaží mladistvých. Jubilejný kongres, ktorý pozdravila aj 1. prezidentka ESTA Marianna Kroemerová z Grazu, doplnili hodiny otvoreného vyučovania (prof. Frichenschlager, na obr.) a dva koncerty žiakov slovenských škôl – ZUŠ, konzervatórií i VŠMU. Na tých

FOTO ARCHÍV

sa prejavila užitočnosť spolupráce medzi školami rôznych stupňov: na ZUŠ prideľujú perspektívnym talentom školiaceho pedagóga z konzervatória príslušnej „spádovej" oblasti, ktorý usmerňuje a sleduje vývoj žiaka v triede na kmeňovej ZUŠ. Keď adept prichádza na konzervatórium, dostáva sa zvyčajne do triedy tohto pedagóga. V Bratislave je zase rad vyučujúcich pôsobiacich súčasne na Konzervatóriu i na VŠMU. Na základe úrovne výkonov na koncertoch môžeme konštatovať, že výchova k profesionálnemu ovládaniu sláčikových nástrojov má u nás vzostupný trend.

VČ

MINIPROFIL HŽ] BORIS LENKO

- narodený 1965 v Ružomberku
- štúdium: akordeón na žilinskom Konzervatóriu a na HTF VŠMU v Bratislave
- laureát viacerých národných a medzinárodných súťaží
- 1990 – začiatok sólistickej kariéry
- vystúpenia o. i na festivaloch Večery novej hudby a Melos Étos, ďalej v Rakúsku, Slovinsku, Juhoslávii, Rusku, na Ukrajine, vo Francúzsku a Švajčiarsku
- od roku 1996 spolupracuje so súborom Požoň sentimentál, ďalej kooperuje so súbormi Veni a Vapori del cuore, roku 2001 založil súbor Alea
- účinkuje v akordeonovom duu s Rajmundom Kákonim
- pedagóg na HTF VŠMU v Bratislave od roku 1989
- CD: Choral Fantasia; Požoň sentimentál
- početné svetové premiéry slovenských autorov a slovenské premiéry svetových autorov

Ako sa mladý človek, odhodlaný na hudobnícku dráhu dostane k akordeónu, z hľadiska klasického inštrumentára skôr netradičnému nástroju?

Dostal som sa k nemu náhodne, lebo obaja rodičia náhodou na ňom hrali. Hral som aj na klavíri, ale nikdy som nerozmýšľal o frekventovanosti či etablovanosti akordeónu. Neskôr, počas štúdia, som cítil, že je vnímaný problémovo, ale mne to problémy nespôsobovalo.

Odkedy možno datovať prienik akordeónu do „klasického" hudobného života?

Ako bežná súčasť koncertnej praxe sa začal vnímať asi pred 20–30 rokmi. Korene nedôvery možno azda hľadať v jeho spätosti s ľudovou hudbou. Spočiatku chceli hráči dokázať, že je ako každý iný „klasický" nástroj, preto na ňom v 50. a 60. rokoch prevažne hrali transkripcie organovej a klavírnej literatúry. Myslím, že tým akordeónu veľmi nepomohli, skôr naopak. V tom období tzv. správny akordeonista mal zostavený program približne podľa schémy: Bach (organová skladba) – Scarlatti (klavírny skladba) – romantické dielo – súčasná skladba. Išlo tu skôr o interpretačný profil než o imanentný profil nástroja. Akordeón je však celkom nezávislý nástroj, ktorý nepotrebuje napodobňovať ani porovnávať sa s inými nástrojmi. Nepodobá sa podľa mňa ani na organ. Je to ako keď sa porovnávajú husle s violončelom: napriek spoločným črtám ide v zásade o celkom odlišné nástroje. Až vďaka súčasnej, pôvodnej literatúre sa akordeónu dostáva miesto, ktoré mu prináleží. Inak v zásade nie som proti transkripciám, ale nemyslím si, že to prispieva k vývoju nástroja.

Domovina akordeónu?

Nemecko. Vznikol tam asi roku 1829 ako pomôcka pri ladení: aby sa nemuselo neustále do ladičky fúkať, vytvoril sa mech, ktorý sa pomaly spúšťal. Nástroj sa ďalej vyvíjal v Nemecku a v Rakúsku, pričom vznikalo viacero nástrojových typov. V súčasnosti sa najviac nástrojov vyrába v Taliansku a v Nemecku.

Stal sa nástrojom populárnym...

FOTO ARCHÍV

Lebo sa na ňom dalo hrať akordicky a v zásade jednoducho...

... a bolo možné vziať ho všade so sebou... Na Slovensku sa etablovanie akordeónu v systéme odborného školstva odohralo veľmi skoro.

Slovensko patrilo v oblasti akordeónu vždy k špičke. Bolo tu niekoľko osobností, ktoré sa o to významnou mierou zaslúžili. Napríklad moja profesorka Szőkeová, ktorá „dotiahla" akordeón na vysokú školu a mala šťastie, že hneď mala dvoch mimoriadne talentovaných žiakov – Rajmunda Kákoniho a Tibora Rácza, ktorí vyhrávali medzinárodné súťaže. Našťastie VŠMU to dokázala oceniť a vytvorila podmienky na rozvíjanie interpretačného umenia na tomto nástroji.

Situácia v iných krajinách?

Akordeón je výrazne zastúpený v Nemecku a v Taliansku, tiež v Juhoslávii, Poľsku, Rusku. Ale treba to vidieť diferencovane: napríklad v Juhoslávii je veľmi silný vplyv folklóru na tento nástroj a z hľadiska „klasiky" je vnímaný skôr ako ľudový. U nás nie je akordeón imanentnou súčasťou ľudovej hudby, jeho miesto skôr zaujíma cimbal.

Repertoár: hrávate transkripcie?

Dnes len výnimočne. Sú užitočné ako inštruktívna literatúra, ale dnes už je toľko pôvodnej literatúry, že zľahka zostavím program pre zaujímavý recitál bez Bacha, bez potreby ukázať svoje interpretačné schopnosti v zvládnutí polyfónie 17. a 18. storočia.

Akordeonisti sú vlastne odsúdení na súčasnú hudbu.

Prečo nie? Spočiatku komponovali pre akordeón samotní interpreti skladby nie vždy veľmi kvalitné, zato veľmi virtuózne. Dnes sa situácia veľmi zmenila: skladatelia ho objavujú v inej polohe. Zisťujú, že ide o nástroj veľmi dynamický, farebný, schopný plastickej hry a navyše viachlasný. Rád by som podotkol, že akoredón je nástroj dychový.

Na Slovensku je azda najplodnejší akordeónový skladateľ Juraj Hatrík.

On položil u nás základy kompozície pre tento nástroj.

Akordeón býva súčasťou najrozmanitejších nástrojových zoskupení...

Ustálené súbory, myslím si, neexistujú. Akordeón s gitarou, prípadne s husľami je častá a dobrá kombinácia. Akordeón podľa mňa veľmi dobre znie s bicími nástrojmi, s violončelom. Nie s klavírom. Ale možností je veľa. Sám hrám v súboroch najrozmanitejších obsadení – Veni, Požoň sentimentál.

Aký bol váš profesionálny cieľ po ukončení štúdia? Mali ste pocit priekopníka?

Možno spočiatku. Ale vlastne som chcel iba hrať, pôvodne koncertne. Preto som nebol som rád, keď sa akordeón spájal s folklórom. Dnes viem, že akordeón môže znieť nádherne aj ako ľudový nástroj, rovnako aj vo folkovej hudbe, v jazze... Proste postupne som sa zbavil rôznych komplexov a objavil som nový svet, veľmi rozmanitý a bohatý.

Akordeón je z hľadiska rôznosti žánrov vlastne nástroj bezbariérový.

Je to možné. Je to veľmi širokospektrálny nástroj.

Problémy akordeonistu?

Množstvo typov tohto nástroja, ktorého vývoj ešte nie je ukončený: koncertný typ sa napríklad málo hodí na ľudovú hudbu, ktorá si vyžaduje väčšiu jednoduchosť a razanciu. Ďalej sú tu klávesové a gombíkové nástroje, rôzne systémy konštrukcie nástroja a pod. Sú skladby, ktoré na jednom nástroji zahrám bez problému, na inom už nie.

Je možné striedať gombíkový a klávesový nástroj?

Viacerí sa o to pokúsili, ale je to komplikované. Zdá sa, že gombíkový nástroj bude perspektívnejší. To hovorím ako hráč na klávesovom nástroji, pričom moji žiaci hrajú na gombíkových nástrojoch. Tie sú v istom zmysle jednoduchšie. Pre mňa je však prestup už ťažko mysliteľný, lebo mám svoj typ nástroja už príliš zafixovaný. Kolega Kákoni prešiel na gombíkový nástroj, a dosť dlho si zvykal.

Vaše hudobné záľuby?

Momentálne hrávam Piazzollu a to je obrovské potešenie. Je to ťažké, ale nádherné, a krásne je aj hľadanie podstaty tejto hudby. V súbore Požoň sentimentál je zas skvelý kontakt s kolegami, ktorí sú všetci osobnosťami. A pokiaľ ide o sólistiku: sú skladby, ktoré hrám radšej ako iné, ale prvotný prístup je vždy rovnaký. A mám rád jazz i keď ho hrám len príležitostne – jazz s akordeónom vnímam s rezervou. No domnievam sa, že sú tam ešte skryté možnosti.

Pripravujete sólový kompaktný disk...

Budú na ňom skladby, ktorých väčšina vznikla nedávno. Niektoré napísali slovenskí autori, čo ma tiež teší (Zeljenka, Beneš, Zagar, Piaček, Burgr...), ďalej Kagel, Zorn, Norgard.... Je z veľkej časti hotové. Problémom sú financie.

Umelecké ciele, ideály?

Pracovať a cvičiť. Inšpirovať vznik niečoho nového. Raz za rok naštudovať nový recitál. Zostavovať zaujímavé programy, hľadať súvislosti. Som rád, keď vytvorím koncert, ktorý zaujme – hráčsky, damaturgicky. Keď je v diele skrytá myšlienka...

Darí sa vám to?

Myslím, že v posledných rokoch áno. Mal som možnosť hrať koncerty, ktoré azda mali zmysel.

PRIPRAVILA AR

AJ OPERETA EŠTE ŽIJE...

23.–26. apríla sa v rodisku Franza Lehára uskutočnil 16. ročník **Lehárových dní**. V rámci tohto podujatia prebiehala **6. medzinárodná spevácka súťaž Franza Lehára**, ktorá prezentuje Slovensko ako krajinu s tradíciou vokálneho interpretačného umenia.

Hneď úvodom možno konštatovať, že tohtoročná súťaž mala vysokú umeleckú úroveň, pričom bola zameraná na vokálnu interpretáciu s najvyššími profesionálnymi kritériami pre sopránový a tenorový odbor. Prebiehala v troch kolách.

Kandidáti (účastníci z Maďarska, Česka a Slovenska) v 1. kole interpretovali vo voľnom výbere árie z tvorby F. Lehára a árie alebo piesne zo svetovej operetnej tvorby. Do druhého kola postúpilo 11 účastníkov súťaže s úlohou interpretovať áriu z operetnej tvorby skladateľov národa, ktorého boli súťažiaci príslušníkmi, a voľný výber piesne zo svetového alebo slovenského klasického muzikálu. Podmienky postupu do finálového 3. kola splnili všetci účastníci 2. kola!

Vo finále súťaže boli predpísané mimoriadne náročné povinné skladby.

Soprán: *Giuditta* od F. Lehára („Meine Lippen, sie küssen so heiss"), *Keď rozkvitne nový máj* od G. Dusíka („Poď, uspi ma v objatí")

Tenor: *Giuditta* od F. Lehára („Freunde, das Leben ist lebenswert!"), *Modrá ruža* od G. Dusíka („Spomínam...").

Všetci účastníci finálového kola splnili náročné profesionálne kritériá, pričom ich repertoár v priebehu súťaže mal široký záber. Počas troch dní odzneli skladby Dusíka, Lehára, Kálmána, Offenbacha, Straussa, Loeweho, Stolza, Bernsteina a Gershwina.

Porota, v ktorej boli zástupcovia Českej republiky (I. Pluháčková a V. Drlík), Maďarskej republiky (K. Pittiová a P. Marik) a Slovenskej republiky (Z. Macháček, E. Kittnarová a P. Bagin), mala pri rozhodovaní o udelení ocenení mimoriadne ťažkú úlohu, a to pre veľkú vyrovnanosť súťažiacich.

Výsledky súťaže:

1. cena a súčasne cenu za najlepšiu interpretáciu operety – **Cecília Péterová** (MR)
2. cena – **Mário Fančovič** (SR)
3. cena – **Oľga Bezačinská** (SR)
4. cena – **Petr Horák** (ČR)

Cena za najlepšiu interpretáciu muzikálu – **Peter Svetlík** (SR).

Vynikajúcu oporu mali súťažiaci speváci v **Dušanovi Stankovskom**, ktorý s bravúrou zvládol všetky náročné klavírne party.

Prvé dve kolá súťaže sa uskutočnili pred preplneným auditóriom, pričom obecenstvo vytvorilo účinkujúcim veľmi korektnú a srdečnú atmosféru.

Na záverečnom koncerte, ktorý bol súčasne vyvrcholením 16. ročníka Lehárových dní, účinkovali laureáti súťaže, **Eva Šeniglová** a **Ján Babjak**, ako aj sólisti z Maďarskej republiky – **Zsuzsa Csonková**, **Monika Fischlová**, **Attila Bardóczy** a **Daniel Gábor**. Festivalový orchester dirigoval **Zdeněk Macháček**.

6. medzinárodná spevácka súťaž *Lehárovo Komárno* sa konala za podpory Mestského úradu a primátora mesta Komárno a pod záštitou Ministerstva kultúry SR a ŠFK Pro Slovakia, v gescii Mestského kultúrneho strediska v Komárne. Usporiadatelia vynaložili veľké úsilie o úspešný priebeh súťaže i celého festivalu a pre účinkujúcich i porotu utvorili optimálne pracovné podmienky. Navyše získali veľkorysé porozumenie u sponzorov, čím sa laureátom – mimo morálneho ocenenia – dostalo aj zaujímavej finančnej podpory.

Priebeh a výsledky súťaže potvrdili, že záujem vo verejnosti i u mladej speváckej generácie o operetný žáner stále žije, jeho existencia je opodstatnená a úroveň stále stúpajúca. O to nepochopiteľnejšie sú „slovenské" tendencie na jeho umŕtvenie.

VLADIMÍR TRNAVSKÝ

TALENT 2001

Už po siedmykrát sa 26. apríla v Revúcej, meste s bohatou kultúrnou tradíciou uskutočnila súťaž mladých adeptov kompozície. Od prvého najmä lokálne zameraného ročníka (1995) odviedli organizátori kus užitočnej práce. V posledných rokoch sa Revúca stala centrom tvorivosti mládeže s celoslovenským významom. Ide o jediné podujatie tohto druhu u nás, ktoré od roku 1999 pokračuje jesennými dvojdňovými tvorivými dielňami pre najúspešnejších účastníkov pod vedením skladateľov Milana Nováka, Jozefa Podprockého a Norberta Bodnára. Prvým reálnym úspechom sú dvaja študenti kompozície na Konzervatóriu v Košiciach (a chystá sa tam ďalší).

Keďže o súťaži preniklo doteraz medzi odbornú verejnosť pomerne málo informácií, poohliadnime sa o niekoľko rokov späť...

Iniciátorkou vzniku súťaže Talent bola vtedajšia riaditeľka ZUŠ v Revúcej Eva Skalská, ktorá roku 1993 zorganizovala podujatie v rámci školy. O dva roky neskôr riaditeľ Jaroslav Petr už zapojil ďalšie školy z regiónu, využil svoj kontakt s pedagógmi z košického Konzervatória a s kolegami revúckej ZUŠ súťaž rozbehli. Už ďalší ročník dosiahol celoslovenský rozmer a práve vtedy prijal ponuku garanta Milan Novák.

Súťaž prebieha v troch kategóriách: melodické nástroje (sólo alebo so sprievodom klavíra), harmonické nástroje a komorné súbory. Súťažia deti do 11 rokov, do 14 rokov a do 18 rokov. V dvoch starších kategóriách je podmienkou predloženie notového zápisu. Klavírny sprievod musí byť tiež dielom súťažiaceho, interpretom môže byť aj iné dieťa (nie však dospelý). Z hľadiska žánrov niet obmedzení, napriek tomu sa piesne či skladby „ľahšieho" typu objavujú pomenej. Prevažujú žánrové obrázky s mimohudobnou inšpiráciou z prírody či vykreslenie nálady. U starších už badať snahu po zvládnutí väčších hudobných foriem. Tu sa otvára priestor pre pedagóga, a jeho schopnosť dieťa usmerniť. Nakoľko som sa zúčastnila už na treťom ročníku, môžem skonštatovať, že som zaregistrovala výrazný kvalitatívny posun najmä v najstaršej kategórii: kým predtým prišlo niekoľko šikovných muzikantov-improvizátorov, tohto roku už všetci priniesli dôkladný zápis a skladby mali ucelenú formovú štruktúru. I keď bolo jasné, že vznikali z náhodných, často tanečných či jazzových improvizácií.

Porota, ktorej práca nebola ľahká, sa zhodla na tomto poradí:

skladby pre melodické nástroje:

I. kategória:
1. Zuzana Nagypálová, Revúca
2. Dana Artmanová, Hnúšťa
3. Mária Škultétyová, Valaská

II. kategória:
1. Jakub Nemec, Hnúšťa
2. Peter Beľák, Revúca
3. Peter Klátik, Bratislava

III. kategória:
1. Peter Duchnický, Kežmarok
2. Norbert Lakatoš, Rimavská Sobota
3. Richard Kožoušek, Bratislava

skladby pre harmonické nástroje:

I. kategória:
1. Anastázia Volárová, Bratislava
2. Kristína Šipulová, Polomka
3. Michaela Podolayová, Vrútky

II. kategória:
1. Gabriel Szajkó, Rimavská Sobota
2. Peter Klátik, Bratislava
3. Juraj Magyarics, Bratislava

III. kategória:
1. Peter Duchnický, Kežmarok
2. Norbert Lakatoš, Rimavská Sobota
3. Peter Hrbík, Bojnice

skladby pre komorné súbory:

II. kategória:
1. Peter Klátik, Bratislava

EVA ČUNDERLÍKOVÁ

VIEDENSKÁ ŠTÁTNA OPERA BILANCUJE A PLÁNUJE

Na tlačovej konferencii vedenia viedenskej Štátnej opery v apríli t. r. si mnohopočetná novinárska obec vypočula správu o umeleckých a ekonomických výsledkoch sezóny 1999/2000, ktoré zároveň dostala k dispozícii v 70 stranovej štvorfarebnej reprezentatívnej brožúre, aby mohla nahliadnuť aj do faktov o operných a baletných premiérach, o reperotoári, o obsadeniach, o všetkých aktivitách domu mimo „bežnej" opernej prevádzky, t. j. o detskej opere, koncerte v opere, o predpremiérových prednáškach, o výstavách, o projekte železnej opony, o diskusiách s verejnosťou, o novom grafickom dizajne vrátane loga, platných od septembra 1999, o novom ošatení uvádzačského personálu, o plese v opere, o baletnej škole, baletných produkciách v Odeone, o zahraničných umeleckých zájazdoch, o kooperáciách so zahraničnými opernými domami, o udeľovaní pamätných medailí, o školských projektoch, o prehliadkach budovy Štátnej opery, o rozhlasových a televíznych záznamoch, o prenájmoch, o letných prázdninových programoch, o personálnej kronike členov a pracovníkov Štátnej opery a ď. Teda prehľad kompletnej činnosti obrovskej umeleckej inštitúcie v kocke, prístupný aj pre bežného diváka: stačí si vziať túto všade v budove ponúkanú brožúru a zahĺbiť sa do čísiel, štatistík, faktov. Kontrola štátnej umeleckej inštitúcie verejnosťou je nielen deklarovaná či zákonom stanovená, ale aj celkom hmatateľná. Občan v Rakúsku sa nemusí pýtať, lebo mu zdarma, bez administratívneho otáľania dávajú do rúk hotový produkt – prehľadný, jasný, zrozumiteľný. (Takmer ako u nás, pomyslí si našinec...)

Tlačovku viedol riaditeľ Štátnej opery Ioan Holender v prítomnosti obchodného námestníka (Th. W. Platzer), prevádzkovej riaditeľky (Mag. E. Sobotková), odchádzajúceho šéfdramaturga (Mag. Ch. Wagner-Trenkwitz) i od novej sezóny nastupujúceho (P. Blaha – bude aj šéfredaktorom časopisu Štátnej opery). Popri kompletnej bilancii sezóny 1999/2000 poukázal aj na mimoriadne umelecké a ekonomické úspechy práve sa končiacej sezóny 2000/2001, osobitne zdôrazňujúc nebývalý a ojedinelý fakt vypredaných produkcií opery 20. storočia (Britten *Billy Budd*), ako aj neočakávaný úspech opery pre deti v stane na terase opernej budovy. Doplníme výber údajov v skratke: v sezóne 2000/2001 mala viedenská Štátna opera v reperotári 60 diel, zaznamenala návštevnosť okolo 95% a na vstupenkách inkasovala takmer 260 mil. šilingov od cca 1/2 mil. návštevníkov. Všetky tieto ukazovatele prekročili údaje z predchádzajúcej sezóny.

Ioan Holender oboznámil novinársku obec aj s podrobným repertoárom a plánom predstavení na sezónu 2001/2002.

Pripravujú sa štyri premiéry diel z troch storočí: Belliniho *Námesačná* (v úlohe Aminy sa budú striedať Natalie Dessayová, ktorá spieva aj premiéru, s Ľubicou Vargicovou), Gounodova opera *Romeo a Júlia* (po prvý raz vo Viedni vo francúzskom origináli), Janáčkova *Jenufa* (v koprodukcii s Janáčkovou operou v Brne; dielo uvedú v nemeckom preklade Maxa Broda; Ioan Holender pripomenul, že viedenskú premiéru Jenufy roku 1918 presadil napriek masívnym protestom proti jej uvedeniu vtedy ešte panujúci cisár Karol). Za najvýznamnejšiu dramaturgickú udalosť budúcej sezóny označil Holender inscenáciu novej opery *Der Riese von Steinfeld* od autorskej dvojice Peter Turrini (autor libreta) a Friedrich Cerha (skladateľ). Dielo vzniklo na objednávku viedenskej Štátnej opery (hlavnú úlohu prevzal Thomas Hampson). Obnovené premiéry: *Peter Pan* od Wilfrieda Hillera, *Majstri speváci norimberskí* a *Netopier*. Ioan Holender zároveň pripomenul, že viedenská Štátna opera neplánuje rozšíriť svoj operetný repertoár, ktorý obmedzuje na inscenácie Straussovho *Netopiera* a Lehárovej *Veselej vdovy*. Rovnako sa vyhýba inscenáciám barokových opier, ktoré nie sú kompatibilné s priestorom Štátnej opery a ktorých realizáciu plánuje orientovať do historického a komornejšieho Theater an der Wien. Baletnou premiérou roku 2001/2002 bude Chačaturianov *Spartakus*.

Medzi plánované projekty patrí už tradične priamy prenos prvých dvoch predstavení sezóny 2001/2002 na veľkoplošné plátno na Radničnom námestí vo Viedni – *Nabucco* (1. 9.; medzi účinkujúcimi bude aj M. Dvorský) a *Don Carlos* (2. 9.) a da Ponte cyklus Mozartových opier v Theater an der Wien v júni 2002 – *Figarova svadba, Cosi fan tutte* a *Don Giovanni* – všetky pod taktovkou Riccarda Mutiho.

Pokračuje spolupráca Štátnej opery s Karajanovým Centrom na detských projektoch. Popri baletnej škole Štátnej opery vzniká aj operná škola Štátnej opery (o všetkých týchto projektoch sme už informovali na stránkach HŽ). Viedenská Štátna opera bude hosťovať v budúcej sezóne v milánskej La Scale (Verdiho opera *Jérusalem*), v Bukurešti (koncertné predvedenie Straussovej *Salome*) a v Amsterdame (koncertné predvedenie Straussovej *Ariadny na Naxe*); baletný súbor vystúpi v Bonne s choreografiami na Beethovenovu hudbu.

Vďaka veľkorysému a pomaly všadeprítomnému mecenášovi Albertovi Vilarovi inštalujú vo viedenskej Štátnej opere k 1. septembru dvojjazyčné (nemecké a anglické) titulkovacie zariadenie do zadnej strany operadiel, do zábradlia lóží, balkónov a galérie i do opierok miest na státie. Štátna opera vo Viedni je prvým európskym operným domom, kde sa inštaluje zariadenie už vyskúšané a osvedčené v New Yorku a Santa Fé. AR

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

MOZARTOV DOM AJ VO VIEDNI

Vo Viedni bude v priebehu piatich rokov prebudovaný terajší „Figarov dom" na „Mozartov dom" s bohatým materiálom zo života skladateľa, jeho doby, kultúrneho a spoločenského prostredia. Roku 2006, v Mozartovom roku (250. výročie narodenia skladateľa), bude projekt ukončený. Na ploche 8000 m² vznikne muzeálna a turistická atrakcia s využitím najnovšej techniky a múzejnej didaktiky.

Mozart býval v spomínanom dome tri roky (1784–1787) a roku 1786 tu zložil *Figarovu svadbu*. Dom zostal odvtedy takmer nezmenený a teraz je pamätníkom. Životu a dielu W. A. Mozarta budú venované prvé tri poschodia, ktoré skladateľ v tej dobe skutočne obýval. Na prízemí bude malá predajňa a informačný pult, v suteréne malá koncertná sieň pre 120 návštevníkov.

(Compress Bratislava)

BACH AJ PO ROKU 2000

Usporiadatelia Bachfest v Lipsku (23.–27. máj) už v uplynulom roku hľadali nové prezentácie Bachovej hudby v snahe zabezpečiť príliv netradičného koncertného obecenstva. Hlavnou programovou líniou tohto roku je akcent na tvorbu mladého Bacha, popritom však – podobne ako v minulom, jubilejnom ročníku – bude súčasťou festivalu aj séria jazzových koncertov s názvom Swinging Bach, na ktorých sa bude improvizovať na Bachove kompozície. Novinkou je záver festivalu, ktorý od tohto roku má patriť predvedeniu *Omše h mol*, tentoraz v podaní Tomášsk eho zboru a Gewandhausorchestra a v choreografii Lipského baletu.

Helena Gáfforová

ČLENOVIA HUDOBNEJ OBCE VEĽMI DOBRE VEDIA OCENIŤ ĽUDSKÚ I UMELECKÚ SPOĽAHLIVOSŤ A ZODPOVEDNOSŤ SVOJICH PARTNEROV, HOCI SA TIETO DOBRÉ VLASTNOSTI VLASTNE STÁVAJÚ PROBLÉMOM ČI TÉMOU NA ZAMYSLENIE AŽ VTEDY, KEĎ PRESTANÚ FUNGOVAŤ. NO SÚ MEDZI NAMI TAKÍ, NA KTORÝCH SA MOŽNO STOPERCENTNE SPOĽAHNÚŤ, KTORÍ NIKDY NEZLYHAJÚ. A NEBRÁNI IM V TOM ANI VYSOKÝ VEK, NA KTORÝ BY SA MOHLI POĽAHKY VYHOVORIŤ. AK SA TAKÁTO SPOĽAHLIVOSŤ SNÚBI S VYSOKOU MIEROU TALENTU, UMELECKEJ KVALITY A POKORY, POTOM AZDA MOŽNO HOVORIŤ O MALOM ZÁZRAKU... HELENA GÁFFOROVÁ, KLAVIRISTKA, DÔVERNE ZNÁMA STOVKÁM SLOVENSKÝCH HUDOBNÍKOV Z MNOHO DESAŤROČÍ TRVAJÚCEJ SPOLUPRÁCE, JE TAKÝMTO VZÁCNYM PARTNEROM. SAMOZREJMOSŤ, S AKOU CELÝ ŽIVOT SLÚŽI HUDBE BEZ OKÁZALOSTI A SNAHY UPOZORŇOVAŤ NA SVOJU OSOBU, JEJ DODÁVA ZRIEDKAVÉ ČARO, SPOJENÉ S NEMALOU DÁVKOU HUMORU A SEBAIRÓNIE. AJ TO VYŠLO NAJAVO V ROZHOVORE, V KTOROM SA ALŽBETA RAJTEROVÁ SNAŽILA POODHLAIŤ KORENE SKVELÉHO ČLOVEKA. NEBOLO TO ĽAHKÉ: PANI GÁFFOROVÁ BOLA NATOĽKO NEZAUJATÁ SVOJOU OSOBOU, ŽE SA DOTERAZ NEPOSTARALA O SYSTEMATICKÚ DOKUMENTÁCIU SVOJEJ PREBOHATEJ UMELECKEJ ČINNOSTI. SPOLIEHA SA NA VYNIKAJÚCU PAMÄŤ.

Začnime pri koreňoch: váš otec bol vychýrený profesor na Evanjelickom lýceu v Bratislave...

Pôvodne sa menoval Viktor Majerík, pochádzal z obce Mezőberény v Békéšskej župe, kde bol starý otec železničiarom. Počas štúdia na univerzite si zmenil meno na Magyar Győző (Viktor). Neskôr žila rodina v Lučenci, aj na území dnešného Rakúska, kde sa v burgenlandskom Oberschützene otec zoznámil s mamou, ktorá bola veľmi krásna. Zosobášili sa roku 1901 a presťahovali sa do Prešporku, kde najprv bývali vonku (!) na dnešnej Sasinkovej ulici. Otec tu dostal zamestnanie – bol učiteľom a kňazom. Pôsobil ako profesor dejepisu a zemepisu na evanjelickom lýceu, ale keď ho cirkev potrebovala, napríklad v období väčších sviatkov, požiadali ho o „výpomoc" v chráme na Panenskej ulici. Okrem toho písal učebnice, z ktorých sme sa učili. Hral na husliach, čo bolo nevyhnutné pri učiteľskom povolaní.

Foto P. Schramek

Mama hrala asi veľmi dobre na klavíri. Lenže po vydaji mala rad-radom deti, nemala čas a ja som ju vlastne nikdy v živote nepočula hrať. Starala sa o domácnosť, štvoro detí, a navyše o študentov-podnájomníkov a stravníkov, ktorí trošku vylepšovali rodinný rozpočet. Učiteľský plat bol totiž veľmi nízky. Preto písal otec učebnice, ktoré mu ilustrovala moja staršia sestra, výtvarne veľmi nadaná. Chodila na hodiny ku Gustávovi Mallému, ale v štúdiu nepokračovala: vydala sa a jej manžel si neželal, aby študovala vo Viedni, hoci na to boli možnosti, neskôr mala deti a k umeniu sa viac nedostala. Celý život smútila za tým, že nemohla robiť to, na čo mala nadanie.

Vo vašej obývačke stojí staré krídlo...

Je to klavír, ktorý dostala mama asi v šestnástich rokoch. Veľmi ho mám rada, lebo má dušu, hoci je to nástroj s viedenskou mechanikou, teda s trošku ťažšie chodiacou klaviatúrou.

Cesta k hudbe...

O mojej ceste k hudbe vlastne nemožno hovoriť, lebo hudba bola vždy so mnou. Skôr než som sa naučila rozprávať, som neustále spievala. Asi ako trojročná som dvoma rukami hrala melódie, ktoré hrali alebo spievali moji starší súrodenci. Základy hry na klavíri som dostala od svojej tety. Ale, ako to pri vyučovaní v rodine býva, nebrala som to vždy príliš vážne, vynechávala som hodiny... Teta však raz počula na koncerte prof. Németha, vtedy učiteľa na Mestskej hudobnej škole. Páčila sa jej jeho hra a keď som mala 10 rokov, zaviedla ma k nemu. Veľmi som jej za to vďačná, lebo tým predurčila celé moje ďalšie štúdium. Németh ma prijal ako súkromnú žiačku, skúšky som absolvovala na Mestskej hudobnej škole.

Ako vyučoval?

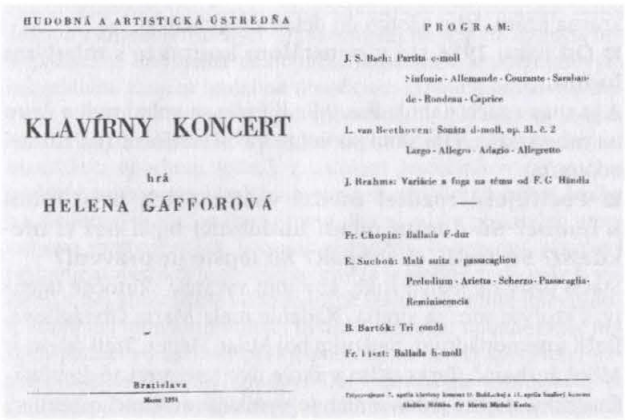
Németh bol fantastický pedagóg, s ktorým sme preberali obrovské množstvo literatúry. Dodnes to hovorím posluchačom vysokej školy, ktorí celý rok hrajú jednu skladbu: každé dva týždne som dostala na pult novú skladbu. Nemusela dosiahnúť pódiovú zrelosť, ale išlo o to, dôkladne sa s ňou oboznámiť. Dnes to už nie je v móde. Németh veľmi často spomínal Bartóka, veď sám bol jeho žiakom na Vysokej hudobnej škole v Budapešti. Bacha (Dobre temperovaný klavír) i Beethovena (sonáty) vyučoval z Bartókovych vydaní. Hrala som uňho aj Bartókove skladby, najmä skladby ľudového charakteru a *Rapsódiu pre klavír a orchester* op. 1 sme hrávali na dvoch klavíroch. Jeho pedagogická metóda bola totožná s metódou Bartókovou.

U Németha som absolvovala nižšie i vyššie konzervatoriálne triedy. Zároveň som maturovala na lýceu a nadväzne som štyri roky externe študovala na Vysokej hudobnej škole Ferenca Liszta v Budapešti – naďalej ako žiačka Némethova.

Kedy ste študovali u Bartóka?

Po absolutóriu v odboroch klavír a teória som sa mohla rozhodnúť pre umeleckú alebo pedagogickú dráhu. Németh mi odporučil pedagogický smer. Systém bol taký, že vyššie kurzy – umelecký alebo pedagogický – bolo možné študovať u kohokoľvek, nemusel to byť pedagóg vysokej školy. Rozhodla som sa pre štúdium u Bartóka, ktorý už vtedy na škole nevyučoval. Németh mi napísal odporúčajúci list so žiadosťou, aby si ma vypočul a zaradil ma medzi svojich žiakov. Bartók si ma trpezlivo vypočul a súhlasil. Bola som jeho žiačkou v rokoch 1935–1937. Prvý rok som žila v Budapešti v podnájme u istej, vtedy známej maliarky. Cvičila som na prenajatom klavíri. Raz týždenne som chodila na súkromné hodiny k Bartókovi do jeho bytu na Csalán utca. Ďalší rok som raz za dva týždne dochádzala z Bratislavy do Budapešti.

Porozprávajte o Bartókovi.
Charakteristickou črtou jeho pedagogickej metódy bolo predohrávanie. Bolo to fantastické. Dodnes, vždy keď zasadnem za klavír, si na neho spomeniem. Bol takou osobnosťou, že sa mi na celý život vryl do pamäti. A jeho oči! Ani jedna fotografia ich nemohla zachytiť také, aké boli v živote... Bartók bol veľmi zdvorilý. Aj z listov, ktoré od neho mám, vyžaruje neuveriteľná zdvorilosť, ktorú prejavoval aj voči mne, vtedy iba 21-ročnej študentke – dnes je to nepredstaviteľné! Oslovoval ma vždy „veľavážená slečna Magyarová"... „Vám oddaný BB"... a pod. Jeho hodiny boli nezabudnuteľné. Nikdy nepozeral na hodinky a najmä – opakujem: všetko predohrával. Mala som dojem, že vôbec nemusí cvičiť. Všetko hral dokonale. Hodiny prebiehali tak, že som niečo zahrala, vstala som, aby zahral on, potom ja, opäť on – a tak to išlo stále. Keď sa


HUDOBNÁ A ARTISTICKÁ ÚSTREDŇA

KLAVÍRNY KONCERT

hrá

HELENA GÁFFOROVÁ

Bratislava

PROGRAM:

J. S. Bach: Partita c-moll
Sinfonie - Allemande - Courante - Sarabande - Rondeau - Caprice

L. van Beethoven: Sonáta d-moll, op. 31. č. 2
Largo - Allegro - Adagio - Allegretto

J. Brahms: Variácie a fúga na tému od F. G. Händla

—

Fr. Chopin: Ballada F-dur

E. Suchoň: Malá suita s passacagliou
Preludium - Arietta - Scherzo - Passacaglia - Reminiscencia

B. Bartók: Tri rondá

Fr. Liszt: Ballada h-moll

mu niečo nepáčilo, zahral sám... Jeho hra bola úžasná – to sa nedá opísať, dalo sa to len cítiť. Hodina vždy začínala Bachom – hrala som najprv *Partitu B dur* a potom celý klasický klavírny reperotoár – Mozarta, Beethovena, Schumanna... Na Némethov podnet som Bartóka požiadala, aby so mnou vypracoval svoju vlastnú skladbu. Zadal mi *Allegro barbaro*. Repertoár bol teda pestrý a bohatý, veľa som musela hrať spamäti.

V tom čase bol Bartók ešte veľmi avantgardným skladateľom.
Pre mňa nie, lebo u Németha som si na jeho hudbu zvykla, bola pre mňa vždy celkom prirodzená.

Mali ste s Bartókom kontakt aj po absolutóriu?
Po dokončení štúdia som sa s ním už nestretla, veď čoskoro odišiel do Ameriky. Odkedy jeho pozostatky preniesli z Ameriky do vlasti, pri každej návšteve Budapešti sa zastavím pri jeho hrobe.

Boli ste hotovou klaviristkou s vynikajúcimi a vzácnymi vysvedčeniami. Aké ste mali predstavy o svojej profesionálnej budúcnosti?
Roku 1937 som sa vydala. V tom istom roku som v Prahe urobila štátnicu z klavíra, aby som mala oprávnenie vyučovať. A ako ďalej? Myslela som si, že budem koncertovať, cestovať po svete... Nestalo sa tak kvôli mojej nemožnej povahe: ani raz v živote som nešla do nejakej koncertnej kancelárie, aby som požiadala o vystúpenie. Keď dali, dobre, keď nie, tiež dobre. Okrem toho vtedy boli v móde Macudzinski a Karin. Sem-tam sa mi niečo ušlo.

Konkrétne...
Hrávala som aj v zahraničí, ale nikdy nie ako sólistka. Veľmi často som bola v bývalej NDR, v bývalom Sovietskom zväze – v krajinách, kam sa vtedy chodilo. Bolo to v rámci zájazdov VŠMU, ale aj prostredníctvom Slovkoncertu; s Milošom Jurkovičom a s Viktorom Šimčiskom sme precestovali celý Sovietsky zväz. S prof. Jurkovičom som bola aj v Španielsku.

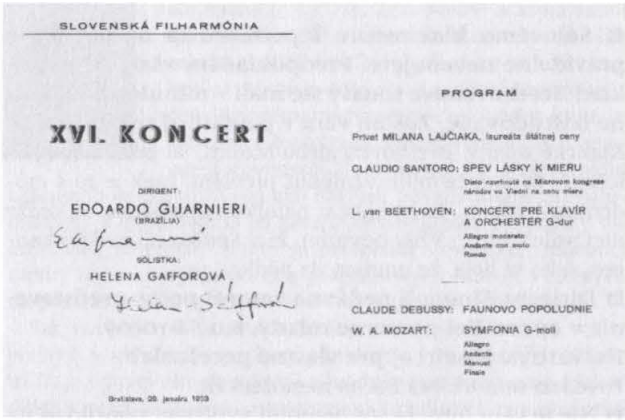
Z vašich sólových vystúpení si pamätám Klavírny koncert Štefana Németha-Šamorínskeho...
Začiatkom 90. rokov som ho opäť hrala s Ľudovítom Rajterom. Naštudovala som však všetky Némethove klavírne skladby. Mala som ich rada a považovala som to za svoju povinnosť, i keď to podľa môjho manžela v tom čase nebolo prospešné pre moju kariéru.

Škoda, že vašich verejných sólových vystúpení bolo tak málo...
Jednou z príčin bolo aj to, že pre mňa bolo súkromie mimoriande dôležité. Nebola som schopná celé dni sedieť len za klavírom. Profesor Németh ma vždy nabádal, aby som hrala denne aspoň dve hodiny. Ale v mladosti som paralelne študovala na gymnáziu. Po vydaji tu bola domácnosť a veľa žiakov: vyučovala som už od svojich 16 rokov. Po mojom nástupe na VŠMU roku 1954 som sa ich postupne musela vzdať, lebo som na škole dostávala náročné skladby na korepetovanie. Bola som vtedy na VŠMU jediná korepetítorka pre inštrumentalistov, ale spolupracovala som aj s prof. Korínskou. Okrem toho som mala úväzok v Divadelnom štúdiu VŠMU. A posledných 8–10 rokov už pracujem výlučne s flautistami. Vďaka tejto činnosti poznám celú komornú inštrumentálnu hudbu, najmä sonáty. Zvážte: každoročne som mala asi štyroch absolventov. Ak to vynásobíme počtom 47 rokov – je to takmer 150 adeptov hudby, s ktorými som intenzívne spolupracovala.

Teraz, žiaľ, sa mi dostane málo nových skladieb, pretože už všetko poznám, takže noty si nemusím ani domov nosiť. Hoci, nedávno som hrala Ibertovu skladbu, kde flautistka hrá krásnu melódiu, a ja sa môžem za klavírom prizabiť. Ale mám z toho radosť, beriem to ako novú výzvu.

Predpokladám, že ste sa ľahko učili nové skladby.
Až priľahko. Za hodinu som urobila toľko, ako iní za päť hodín. Preto som nemala ani trpezlivosť dlhšie pracovať.

Technické problémy?
Mojím problémom sú veľmi malé ruky. Nonu obsiahenm, decimu už nie. A u Schumanna ich je strašne veľa. Je to skutočný handicap.


SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

XVI. KONCERT

DIRIGENT:
EDOARDO GIJARNIERI
(BRAZÍLIA)

SÓLISTKA:
HELENA GAFFOROVÁ

Bratislava, 28. januára 1959

PROGRAM

Privítanie MILANA LAJČIAKA, laureáta štátnej ceny

CLAUDIO SANTORO: SPEV LÁSKY K MIERU
Dielo vyvolané na Mierovom kongrese národov vo Viedni na obranu mieru

L. van BEETHOVEN: KONCERT PRE KLAVÍR A ORCHESTER G-dur
Allegro moderato
Andante con moto
Rondo

CLAUDE DEBUSSY: FAUNOVO POPOLUDNIE

W. A. MOZART: SYMFÓNIA G-moll
Allegro
Andante
Menuet
Finale

Ako cvičíte?
Začínam prstovými cvičeniami, lebo inak by sa pokazili ruky. Obľúbila som si vlastné cvičenia, ktoré hrám od každého tónu v rôznej rytmizácii. Hrám ich každý deň, v každej situácii. Podľa možnosti si to neodpustím, aj keď som na cestách. Stačí desať minút na udržanie kondície. Etudy hrám, keď mám čas. Hrala som všetky známe etudy, predovšetkým Chopina. Ale nikdy som nehrala Skriabina. Ani neviem prečo. Možno ich Németh nemal rád.

Váš obľúbený skladateľ?
Od detstva mám dvoch najobľúbenejších: jedným je Bach, bez ktorého hudby nemožno žiť. Je ako vzduch, voda... Druhým je Schumann. Jeho hudbu vnímam tak, akoby som ju sama komponovala. Ale, pravda, aj ostatných milujem – Chopina, Beethovena, Mozarta – je to všetko dokonalá hudba.

Ste obdivuhodne mladistvá...
Vždy tvrdím: nechcem sa hádať, ale mám 18 rokov...

Napriek tomu sa spýtam: nepociťujete dnes rozdiel v technickej zručnosti oproti rokom mladosti?
Našťastie vôbec nie. Ani v skokoch, ktoré sú nebezpečné a vo vyššom veku hrozí, že sa človek netrafí. Nerobí mi to nijaké ťažkosti, zatiaľ. A veľmi ľahko zvládam zmeny, aj na poslednú chvíľu. Németh napríklad vedel, že aj tesne pred koncertom mi môže dať akýkoľvek nový interpretačný pokyn, lebo ho bez zaváhania zrealizujem.

Učenie spamäti?
Vždy som sa veľmi ľahko učila naspamäť. Aj teraz sa občas niečo naučím – nedávno to bol Bartók. Ale už to nepotrebujem... A vlastne som odporne lenivá.

DEUTSCHES NATIONALTHEATER WEIMAR
Freitag, den 13. Mai 1966, 20.00 Uhr
9. SINFONIEKONZERT
DER WEIMARISCHEN STAATSKAPELLE
Dirigent: Gerhard Pflüger
Solistin: Helena Göllner, Bratislava, Klavier
ANTON WEBERN
Passacaglia für Orchester, op. 1
STEFAN NÉMETH-SAMORÍNSKY
Konzert für Klavier und Orchester
Allegro con brio
Quiete
Allegro
PAUSE
MAX REGER
Zum 50. Todestag des Komponisten
Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart, op. 132
Thema: Andante grazioso
Variationen: 1. Largo
2. Poco agitato
3. Con moto
4. Vivace
5. Quasi presto
6. Sostenuto
7. Andante grazioso
8. Molto vivace
Fuge: Allegretto grazioso

Stefan Németh-Samorínsky

Helena Göllner,
Schülerin Ilonka Samorínskys und später Béla Bartóks, ist eine der bekanntesten Persönlichkeiten des tschechoslowakischen Konzertlebens. Noch 1965 in einer Gastspielreise der Klavierkünstler, wirkte sie die schönsten Erfolge sowohl als Solistin, als auch in der Kammermusik und im Konzertsaal.
Sie ist ausgezeichnete Interpretin der Werke erfolgreicher Komponisten, sowie ihrer beiden Lehrer Bartók und Németh-Samorínsky.
Derzeit ist sie Professorin an der Musikhochschule in Bratislava.

Sólovému klavírnemu repertoáru sa už dávnejšie pravidelne nevenujete. Predpokladám však, že napríklad Beethovenove sonáty ste mali v minulosti dôkladne naštudované. Zostali vám v pamäti, aj technickej?
Klasické sonáty, Beethoven alebo Mozart, sú tak úžasne položené, že tam nemôže vzniknúť problém. Inak je to s modernou hudbou. To by som si natoľko nepamätala. A keďže niet príležitosti... Vždy hovorím, že v Spolku mi nedajú koncert, lebo sa boja, že umriem na pódiu...

Dirigent Sinopoli nedávno zomrel počas predstavenia v opere. Bol pomerne mladý, len 54-ročný... Hrávate na klavíri aj pre vlastné potešenie?
Povedala som už: bez Bacha nemôžem žiť.

Nie je vám ľúto, že ste nemohli vyučovať napríklad na VŠMU? Veď málokto má podobnú pedagogickú prípravu.
Nie. Ani som nechcela. S tým súvisí veľa papierovačky a navyše človek nie je na pódiu. Som rada, že na škole ma ešte stále nechajú hrať. Mám rada publikum. Ak je dobré. Lebo existuje aj nepríjemné obecenstvo. Ale môže sa stať, že tam sedí jediný človek, pre ktorého hrám. To na pódiu okamžite cítite.

Komorná hudba iného obsadenia než nástroj s klavírom?
V minulosti som mala kvarteto, žiaľ, len niekoľko rokov. A dlhé roky sme hrali s Viktorom Šimčiskom, s Milanom Teleckým. Teraz mám málo príležitosti. Študenti, s ktorými pracujem, potrebujú klavírny „sprievod", t. j. hrám originálne skladby – sólový nástroj (konkrétne teraz flauta) s klavírom, alebo klavírne výťahy/úpravy sólových koncertov.

Hrávali ste štvorručne?
Mala som veľmi príjemného partnera na štvorručnú hru, Dr. Zoltána Hrabussaya, bratislavského mestského archivára. Bol absolventom pražského Konzervatória. Jeho manželka bola očná lekárka, nedávno zomrela 94-ročná. Dodnes nosím ku klavíru dioptrie, ktoré mi predpísala, keď som mala asi 45 rokov. Ich dve deti chodili ku mne na klavír. Sám Hrabussay bol spolužiakom môjho brata. Vynikajúco poznal celú klavírnu literatúru. Hrávali sme spolu na dvoch klavíroch alebo štvorručne veľké množstvo literatúry. Zomrel roku 1976... S Némethom sme tiež hrávali štvorručne, aj koncertne. Bola to krásna práca, lebo všetko do detailu vypracoval.

Od roku 1954 ste v neustálom kontakte s mladými ľuďmi...
A ja som z nich najmladšia. Mladí ľudia sa veľmi radi a často na mne smejú. Oni sami sú veľmi vážni, seriózni (na rozdiel odo mňa).

Pociťujete rozdiel medzi vaším a ich prístupom k hudbe? Sú dnešní mladí hudobníci lepší než tí niekdajší? Sú zrelší, či naopak? Sú lepšie pripravení?
Stačia prsty na jednej ruke, aby som vyrátala skutočné talenty, s ktorým som sa stretla. Nadanie mala Marta Országhová. Ďalší s mimoriadnym nadaním bol Milan Bauer. Tretí talent je Miloš Jurkovič. Teraz mám v škole dve talentované dievčatá-flautistky, najmä jedna z nich je vynikajúca. Všetci ostatní sú len usilovní a šikovní. Talent pocítite inak, vnútorne. Je to veľmi dobrý pocit, je to ako oslobodenie.

V čom sa prejavuje toto mimoriadne nadanie?
Neviem to povedať. Iba to cítim.

Aké želanie by ste si chceli ešte splniť?
Nemám nijaké želanie. Iba zdravie. A chcela by som cestovať. Hoci nie som si istá, či by som uniesla kufre... Rada by som išla do Anglicka, ešta raz do Paríža...

Ako trávite voľný čas? Počúvate hudbu?
Mám veľa LP nahrávok, z nich veľké percento som ešte vôbec nepočula. Ale prehrávač už nie je bohvieaký a tiež nieto času. Deň tak uletí povinnosťami, že sa ani nenazdám, a je večer. A to si sadám k televízoru, lebo samotu nič tak dobre nezaženie, pretože tam počujete ľudskú reč. Rada pozerám nemecké psychologické detektívky. A nájdu sa aj dobré filmy. Okrem toho lúštim krížovky, najradšej špeciálne rakúske krížovky. Podnecujú fantáziu.

Máte pocit, že ste niečo nestihli, zmeškali?
Nie. Neuvažujem nad takými otázkami. Len ľutujem, že som stratila všetkých blízkych, ktorých som tak veľmi milovala: rodičov, dvoch manželov, troch súrodencov. Teraz už niet koho milovať. No vo všetkom mi veľmi pomáha optimizmus a humor, ktorý som zdedila po starom otcovi.

Na čo zo svojho života si spomínate najradšej?
Vlastne iba na rodinu. Na rodičov a na súrodencov. Často myslím na to, akým šťastím je mať takých rodičov, akých som mala ja. Koľkí mladí ľudia trpia, ktorým sa také šťastie neušlo. A pritom je to vlastne náhoda...

Najkrajšie hudobné spomienky?
Hodiny klavíra u Németha. Vždy som z nich odchádzala nadšená. Podobne to bolo s Bartókom. Hoci som s ním súkromne prehovorila pramálo. Iba sa zakaždým pýtal na Alexandra Albrechta...

Dezider Kardoš

Hrdinská balada pre sláčikový orchester op. 32

Ľubomír Chalupka

Jednou z charakteristických čŕt slovenskej hudby 20. storočia bola priebežne oživovaná náklonnosť skladateľov k programovým inšpiráciám, záujem hudobne tlmočiť konkrétne námetové okruhy i v čisto inštrumentálnych útvaroch. Vyplývalo to jednak z určitého „nedosýtenia" vývojového profilu slovenskej hudby romantickou epochou, jednak z citlivosti hudobníkov na viaceré podnety, ktoré sprevádzali budovanie slovenskej národnej hudby na modernej profesionálnej úrovni. Poznávaním početných programovo motivovaných kompozícií možno vystopovať vývojové peripetie slovenskej hudobnej tvorby za posledných sto rokov, vyčleniť v nej konštantné i dominantné inšpirácie, ktoré upevňovali, rozvíjali i transformovali jej tradíciu, sledovať uplatňovanie nových podnetov, určovať prvky, podieľajúce sa na špecifickej expresívnosti slovenskej hudby. Už v prostredí formujúcej sa generácie slovenskej hudobnej moderny v 30. rokoch sa objavovala nápadná afinita skladateľov k témam čerpajúcim z národnej histórie, či z obdivu k slovenskej prírode, ktoré uvoľňovali dispozície pre romantizmom nasýtený rapsodicko-dramatický či idylicko-impresívny prejav. Do výrazového rozkmitu slovenskej programovej hudby, siahajúceho od monumentalizujúco oslavných tónov až k lyricko-epizujúcej deskripcii, prenikali aj nové tóny, sprevádzajúce aktuálne témy, motivované protestom proti sociálnej nespravodlivosti, či neskôr proti vojnovej apokalypse. Tie generovali nové dramatické polohy, uvoľňovali priestor pre baladickosť, reflexiu a meditáciu, prepletenú expresiou vzdoru, bolesti a výkriku. Je nesporné, že v kontakte s týmito podnetmi silneli predpoklady pre kompozično-technické, umelecké i ľudské dozrievanie skladateľov.

FOTO ARCHÍV

Skúsenosť slovenských skladateľov s týmto žánrom sa dostala do vážnej konfrontácie s požiadavkami, ktoré na sklonku 40. rokov do slovenského kultúrneho prostredia vniesli doktríny socialistického realizmu po zmene spoločenského zriadenia roku 1948. Zo sústavy téz, normatívne vymedzujúcich kategórie národnosti, demokratickosti a zrozumiteľnosti hudby, i z ambície ideologicky podriadiť umeleckú prax kultúrnopolitickým predstavám sa zrodil ambitus požadovaných tém orientovaných na monumentalizáciu prítomnosti, heroizovanie budovania novej spoločnosti, na triedne a ideologicky motivované svetonázorové presvedčenie a na oslavu politických udalostí či osobností. Hoci priamočiaremu zhudobňovaniu týchto námetov vyhovovali viac vokálne žánre s príslušnými textami, vhodne volené nadpisy či dedikácie zabezpečovali žiadanú programovosť aj v inštrumentálnych kompozíciách (programové symfonické predohry, suity z hudby k filmom, symfónie alebo koncertantné útvary). Záviselo od vnútornej sily a talentu, nakoľko jednotliví skladatelia dokázali reagovať – neraz s konjunkturálnym zámerom – na túto dobovú spoločenskú objednávku, eliminovať nebezpečenstvo simplifikácie a nízkej kompozičnej náročnosti a presahovať úroveň prostej úžitkovosti programových kompozícií.

Bolo vývojovo prirodzené, že na situáciu, keď voľba „pokrokovej" témy ospravedlňovala aj technicky a umelecky nepresvedčivé výsledky a zliterárňovanie hudby paralyzovalo jej špecifické možnosti, odpovedali postupne jednotliví skladatelia sebaanalýzou a odhodlaním nadviazať na predchádzajúce profesionálne artikulované štádiá svojho individuálneho vývoja. Impulzy na zmenu tvorivej stratégie prichádzali aj z mimoumeleckej oblasti. Čiastočné uvoľňovanie tuhej ideologizácie spoločenského života, ku ktorému dochádzalo v polovici päťdesiatych rokov v krajinách vtedajšieho socialistického tábora, intenzívne prenikalo aj do sféry kultúry a umenia na Slovensku. V tom čase sa v slovenskej hudbe otvoril vážny problém jej ďalšieho vývojového smerovania. Popri prehodnocovaní pestovanej folklórnej koncepcie národnej hudby, popri požiadavke otvoriť priestor pre dovtedy málo zúžitkované podnety z tvorby medzivojnovej európskej hudobnej avantgardy sa deklarovala aj jednostrannosť dobových programotvorných intencií a obhajovala autonómnosť hudobno-kompozičného tvaru. Viaceré z týchto nových vývojových dispozícií slovenského hudobného umenia, na ktoré upozornil roku 1957 vtedy 30-ročný muzikológ a skladateľ Ladislav Burlas v štúdii *Myšlienky o vývine národnej hudby* (*Slovenská hudba* 1/ 1957/č. 2, s. 54–59) a ktoré začali spontánne napĺňať samotní skladatelia, sa však zakrátko ocitli v paľbe ideologicky motivovanej kritiky. Ambícia odmietnuť predchádzajúce tendencie reglementácie umeleckej tvorby, ktoré sa súbežne s hudobnou sférou vynárali aj v prostredí slovenskej literárnej tvorby a výtvarného umenia, bola odsudzovaná ako chybná, považovaná za „revizionistickú" a imputoval sa jej zámer „destabilizovať výdobytky socialistickej revolúcie". Preto sa pre oblasť slovenskej hudobnej tvorby znovu vytýčila priorita programových žánrov, vhodných na posilnenie ideovej konzistentnosti kompozičných zámerov.

Tak sa vo vývoji slovenskej hudby v druhej polovici 50. rokov prejavili v súvislosti s pozíciou a funkciou programových žánrov tri fázy: v prvej ešte doznievali pôvodné programotvorné východiská s petrifikovanými námetovými okruhmi i prostriedkami určenými na ich hudobnú deskripciu, v druhej fáze (pokrývajúcej roky 1957–1958) došlo k oslabeniu až averzii voči ideologicky infiltrovanej programovej kompozícii v záujme vyzdvihnutia kvalít absolútnych žánrov, prehĺbenia kompozičného majstrovstva i rozšírenia výrazového diapazónu. V tretej fáze, na konci 50. rokov, sa deklarovali staronové priority i funkcie programovo koncipovaných hudobných útvarov a zdôrazňovala sa ich spoločenská účinnosť. Uvedené fázy, prebiehajúce vždy v krátkom časovom intervale, preverovali schopnosť jednotlivých skladateľov reagovať na sprostredkované požiadavky. To sa bytostne dotýkalo naj-

mä mladších príslušníkov slovenskej hudobnej moderny, prvých odchovancov Moyzesovej kompozičnej školy, čo sa na sklonku 40. rokov, v čase vyzretých umeleckých a ľudských základov dostala do ideologicky manipulovaného prostredia, v ktorom musela rezignovať na vlastné východiská a ochotne napĺňať dobové požiadavky kladené na hudobnú tvorbu. Nie všetkých príslušníkov tejto generácie sa rovnako dotkli vývojové zmeny v druhej polovici 50. rokov. Najzávažnejšou inováciou vlastného kompozičného štýlu prechádzal v tomto období Dezider Kardoš.

Po premiére Kardošovej *2. Symfónie*, dokončenej a uvedenej roku 1955, sa toto dielo chápalo ako prototyp novej programovej kompozície – podtitul *O rodnej zemi* evokoval zámer priblížiť (podľa dobového skladateľovho výkladu) „osudy slovenského národa za druhej svetovej vojny". Ale už nadpisy jednotlivých častí symfónie: *Život ľudu v prvej republike po Mníchove; Obdobie okupácie, porážka fašizmu; Obraz radostných osláv na východoslovenskej dedine* asociovali viac ilustratívnu a popisnú programovosť, keď hudobné prostriedky poslúžili na evokáciu plagátovo schematickej reality. Hoci sa Kardoš v tejto symfónii dostal nad úroveň využitia zvukových možností symfonického aparátu svojich predchádzajúcich orchestrálnych skladieb (*1. symfónia*, 1942; symfonická predohra *Moja rodná*, 1946; *Východoslovenská predohra*, 1951), nie je to dielo, ktoré by presiahlo úzke dobové ašpirácie. Monumentalita, zvuková predimenzovanosť a najmä začlenenie tanečnej veselice, vyrastajúcej z typu úžitkovej hudby pre folklórne súbory, do symfonického cyklu oslabili pôsobnosť tohto diela. V snahe potvrdiť profesionálne zázemie svojej tvorivosti zriekol sa Kardoš v ďalšom diele simplifikujúcich rekvizít dobovej programovej kompozície. Roku 1957 dokončil *Koncert pre orchester*, kde demonštroval suverenitu v narábaní s jednotlivými farebnými kvalitami nástrojov a nástrojových skupín, zvýšil údernosť a dravosť svojej hudby, vyostril protiklady medzi eruptívnosťou, vitalitou i drsnosťou dramatických myšlienok a krehkou lyrickosťou široko klenutých spevných motívov, podčiarkujúcich slovenskosť kompozície. Najviac nových čŕt vyplýva z afinity *Koncertu* slovenského skladateľa k rovnako nazvanému dielu veľkej osobnosti maďarskej i svetovej hudby Bélu Bartóka – ten istý tektonický pôdorys (päťčasťovosť symetrického typu), rozkmit výrazových polôh, v ktorom majú svoje miesto aj sarkazmus, burlesknosť aj irónia, podobné akordické štruktúry (Kardoš exponuje najmä kvarto-tritónové útvary), pestré modálne prostredie, i presunutie rytmicko-metrickej dimenzie a sonoristickej sugestívnosti na primárne miesto kompozičnej štruktúry. Virtuozita v narábaní s dispozíciami veľkého symfonického aparátu, fantazijnosť premien motivických tvarov na báze evolučnej formy, sýtosť zvuku i plastické kontrasty sa stali individuálnymi konštantami zrelého Kardošovho štýlu, potvrdzovanými i v ďalších podobne motivovaných koncertantných dielach (*Res philharmonica*, 1971; *Filharmonický koncert*, 1990).

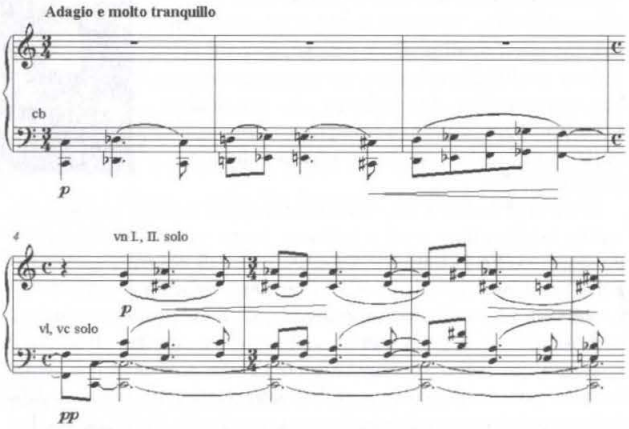
Roku 1959, keď sa na pôde blížiaceho sa Zjazdu socialistickej kultúry mala deklarovať oddanosť slovenských i českých umelcov pôvodným ideám socialistického realizmu, vrcholila tvorivá odpoveď na výzvu, ktorú vyhlásil Zväz slovenských skladateľov pri príležitosti blížiaceho sa 15. výročia Slovenského národného povstania a ktorá mobilizovala autorov napísať pôvodné skladby. Na túto výzvu zareagovalo viacero skladateľov, zastupujúcich rôzne generačné vrstvy, štýlové východiská i zámery – medzi nimi aj Kardoš skladbou, ktorú nazval *Hrdinskou baladou*, dedikovanou „Neznámym hrdinom Slovenského národného povstania".

Pri písaní novej kompozície sa mohol Kardoš oprieť o výsledky, aké dosiahol v predchádzajúcich skladbách. Programovú inšpiráciu však už nestvárnil schematickým spôsobom, príznačným pre *2. symfóniu*, nevybral si ani priestor a zvuk veľkého symfonického orchestra, ktorý mu umožnil rozihrať kaleidoskopické spektrum farieb a nálad v *Koncerte*. Jeho pohľad na udalosť z novodobých dejín Slovenska nie je historizujúco konkrétny, ale reflexívny a aktualizujúci, nie je apoteózou víťazstva, ale siaha k hlbšiemu prieniku – k typu humanisticky všeobecne platnej výpovede – tak, ako sú v zážitkovom spektre človeka univerzálne prítomné bolesť, utrpenie, smútok. Je to pohľad, ktorý síce eviduje aj radosť z víťazstva, aj možnosť porážky, ale viac si všíma podstatu bytia a konania človeka v konkrétnej situácii, odhaľuje dimenzie ľudských osudov, je preto pritlemný, sústredený a vážny. Tomu zodpovedá aj redukcia bohatého inštrumentačného spektra na sekciu sláčikových nástrojov. Extrovertnosť virtuóznych gest nahradili baladicky nástojčivá, znepokojivá a intenzívna reflexia a meditácia. Čierno-bielu optiku, ťažiacu z bezproblémového víťazstva dobra nad zlom, ktorá poznamenala značné množstvo rovnako inšpirovaných diel slovenskej hudby z konca 50. rokov, nahradil Kardoš v *Hrdinskej balade* úctou k „neznámym hrdinom", úctou k ich odhodlaniu vzdorovať a protestovať proti situácii, keď nebolo možné mlčať a prečkať. Je to vášnivý spev o veľkolepej ľudskej odvahe, i keď dôsledky tejto odvahy boli neisté a tragické. Takéto programové zameranie a posolstvo predstavuje nesporne kvalitatívne novú dimenziu v produkcii slovenskej hudby 50. rokov.

Sugestivitu tohto posolstva viazal Kardoš na činitele koncentrovanosti, vnútornej štrukturálnej skĺbenosti, dramaticky účinného nastoľovania kontrastných situácií. Jednočasťová kompozícia vyrastá z premysleného napätia, dosahovaného evolučne projektovanou variabilitou niekoľkých motivických jadier, vrcholiaceho v gradáciách a následných odlivoch, pointovaného melodicky, rytmicky, harmonicko-tonálne i zvukovo-farebne. Kardoš ako prvý zo slovenských skladateľov obnažil nové sonoristicko-výrazové dispozície mnohonásobne delených sláčikov, zvláštny pôvab drsnosti, daný polyakordickou a polytonálnou konfrontáciou pásiem a tvarov. (Partitúra skladby predpokladá účasť 16 prvých a 14 druhých huslí, 12 viol, 10 violončiel a 8 kontrabasov.) Hudba *Hrdinskej balady* je inštrumentáciou i koncepciou blízka *Divertimentu* (konkrétne 2. časti) B. Bartóka, či *2. symfónii* Arthura Honeggera (diel nie náhodou inšpirovaných tieňom druhej svetovej vojny).

Skladba sa začína tichým zvukom kontrabasov. Hlboké polohy Kardošovi slúžia na evokáciu spočiatku tlmenej, neskôr nepokojnej meditácie – pripomeňme začiatok strednej časti *2. symfónie* či predposlednú časť *Koncertu pre orchester*. Vo voľbe motivického tvaru sa premietajú charakteristické elementy Kardošovho melodického i rytmického myslenia. Vstupný malosekundový pokles, symbolizujúci vzlyk, afekt žiaľu a bolesti a následný rytmický pohyb (Pr. 1) sú základnými bunkami; transformáciou ich melodic-

Pr. 1

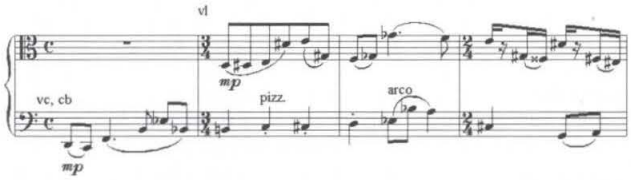


kého pohybu a rytmickej artikulácie dosahuje skladateľ dramatické pulzovanie celej skladby. Stúpajúci pohyb postupne vyplní priestor zmenšenej kvinty tak, že opisuje melodické štruktúry tzv. flexibilnej diatoniky, charakteristickej pre lineárne myslenie vo vrcholných Bartókových dielach (*Hudba pre strunové nástroje, bicie a celestu, Sláčikové kvartetá č. 5 a č. 6, Koncert pre orchester*). Pokles na východiskový tón dáva impulz nariekavému zvuku sólového kvarteta, jeho sonórnosť pramení z efektu navzájom disonujúcich kvarto-kvintových súzvukov. Výber týchto intervalov so sprostredkujúcou úlohou tritónu, bol príznačný už pre rané štádiá

Kardošovho vývoja – poukazuje na väzby s charakteristickými melodicko-tonálnymi štruktúrami starších vrstiev slovenského piesňového folklóru, ktoré svojho času zaujali aj Bartóka. (Na ich funkciu v harmonicko-tonálnej organizácii Kardošovej *Klavírnej suity č. 2* z roku 1937 a klavírneho cyklu *Bagately* z roku 1948 sme poukázali v *Hudobnom živote* č. 9/1999, resp. č. 10/2000).

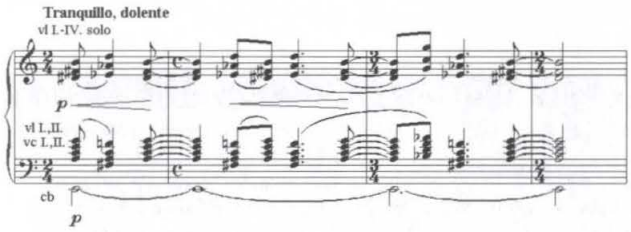
Vstupný motivický tvar rozvíja skladateľ rozširovaním melodického ambitu s dôležitým postavením kvartových jadier a rytmicko-metrickou nerovnakosťou fráz. (Pr. 2) Tieto jadrá za-

Pr. 2



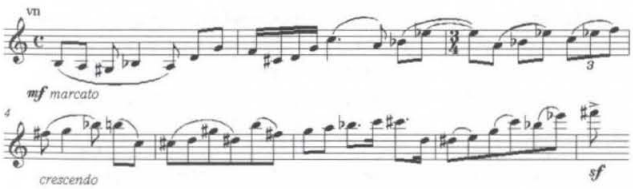
bezpečujú harmonickú rovnocennosť horizontálnych a vertikálnych štruktúr, jednotu pohybovo diferencovaných línií a akordických tvarov. Melodické oblúky vyrastajú z postupného obohacovania diatonických štruktúr chromatickými prvkami. Kardoš, až na výnimky, nepracuje so stabilizovanými modmi; dominuje plynulá oscilácia medzi diatonikou a chromatikou (túto osciláciu – prerastanie diatoniky chromatikou, resp. opačne, presvetľovanie hustejších chromatických kumulácií diatonickými jadrami, či intervalovými kostrami – možno sledovať už v jeho *Koncerte pre orchester*). V rámci evolučných premien melodických tvarov nezanedbáva Kardoš formotvornú funkciu motívu, napriek akcentovaniu niektorých intervalov. Motivické komplexy nadobúdajú na šírke, vzájomná väzba melodicko-rytmického profilu sa posilňuje v evolučných fázach skladby. (Pr. 3)

Pr. 3



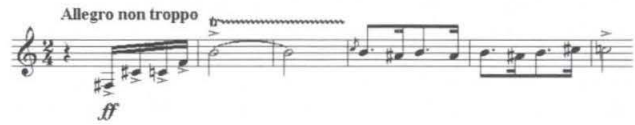
Zmnožením hlasov, dosahovaným viacnásobným delením sláčikov (partitúra predpokladá 60-členný sláčikový orchester), sa otvára cesta k sónickým inováciám. Skladateľ však nenivelizoval kontúry motivických tvarov, nesiahol ani k novším artikulačným možnostiam nástrojov. Viac ráz konfrontuje plnozvuk s redukovanými zostavami: podobne účinne ako sólové kvarteto na začiatku skladby znie jeho zosilnený variant, kde zreteľne vystupuje viacpásmovosť polyakordicky a polytonálne projektovanej faktúry. Nápadná je najmä konfrontácia terciových a neterciových (kvarto-tritónové a kvintové súzvuky) útvarov, kde sa rovnako uplatňuje disonujúci efekt veľkej septimy, resp. jej enharmonickej hodnoty – zmenšenej oktávy. (Pr. 4)

Pr. 4



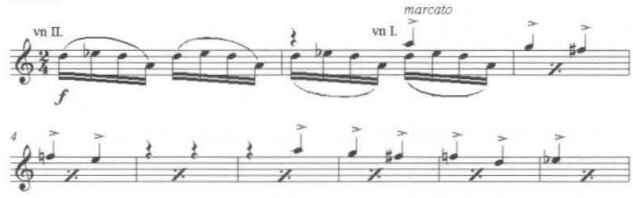
Rezignovaný pohyb pizziccata violončiel a kontrabasov v úzkom maloterciovom priestore je náhle prerušený vzostupnou vzrušenou figúrou vo violách. (Pr. 5) Táto figúra anticipuje dynamickejší profil stredného úseku kompozície a jej hlavica vytvára ostinatovú vrstvu, nad ktorou zaznieva ostro akcentovaný pulz

Pr. 5



pochodu. Nie je to pochod heroického typu, ani alúzia smútočného pochodu, nesie v sebe čosi zlovestné. Pripomína – azda intervalovou štruktúrou (sekunda, kvarta) a skoncentrovaným dramatizmom na malej ploche – hudbu Leoša Janáčka (*Sinfonietta, Taras Buľba*) a klesajúce sledy pochodovej intonácie evokujú ovzdušie úvodnej časti Šostakovičovej *7. symfónie*. (Pr. 6) Pochodo-

Pr. 6

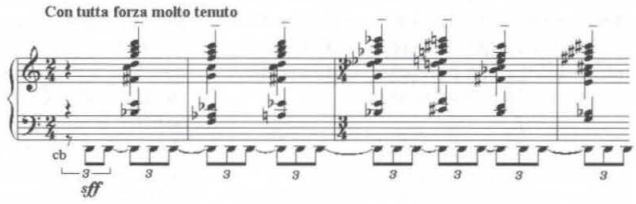


vý pulz sa udržiava, postupne sa rozširuje a konfrontuje s novým motívom, zodpovedajúcim štylizácii sarkastického tanca. Nápadné kvarto-tritónové jadrá jeho štruktúry posilňujú apelatívnosť, rozhodnosť a podmieňujú aj osobitú pozíciu zväčšenej kvarty v modálnom priestore. (Pr. 7) Kardoš rozvíja melodické línie tak, že so

Pr. 7

vzrastom ich expresivity sa zároveň stiera tonálna určitosť, zvyšuje sa hladina hlasitosti, hudba prechádza do vyšších polôh. Pulzovanie vzrušeného toku, kvartové jadrá v melodike, otvorenosť a nepravidelnosť fráz pripomínajú expresivitu Suchoňovej *Baladickej suity*. Polymodálne štruktúry zodpovedajú stupňovaniu pohybového vzruchu a napätia. Na vrchole tohto procesu zaznie chorálová intonácia, variujúca úzkoambitový melodický model, drsná v polyakordických (paralelizmus durových kvintakordov, zahustených kvartovými súzvukmi) a polytonálnych súvislostiach, podopretá synkopicky rozvlnenou zádržou tónu. (Pr. 8) Vážna, dôstojná nálada sprevádza skladateľovo pripomínanie obetí Povstania. Psychologicky účinne pôsobia odlivy napätia, prieniky vyrovnanej-

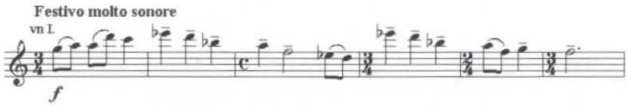
Pr. 8



Pr. 9

šej a radostnejšej hudby. Presvietenie zabezpečuje zdanlivo jasná, prudko stúpajúca a tanečne pointovaná myšlienka, nie je to však spontánny tanec, ale skôr jeho karikatúra (Pr. 9), pretože v spodných hlasoch sa objavujú evokácie elegickej a melancholickej atmosféry. Prirodzene pôsobí návrat elegických vzdychov z úvodnej hudby – spomienka na osud hrdinov neustále dolieha, nástojčivo preráža cez zdanlivý pocit víťazstva. Ani slávnostne rozjasaný spev v modálne jasnej mixolydickej tónine (Pr. 10) nie je definitívnym optimistickým záverom, v momente najväčšej gradácie hudba dramaticky prudko poklesne k durovému kvintakordu zahustenému sekundami, k akémusi mementu či spomienke. Baladický príbeh sa nemôže končiť zmierlivo, osudy jeho hrdinov znepokojujú.

Pr. 10



Hrdinská balada otvorila novú etapu umelecky zaangažovanej výpovede v slovenskej hudbe koncentrovanou reflexiou navonok príležitostnej témy. Hoci po niektorých kompozičných postupoch uplatnených v tejto skladbe siahli aj iní autori, Kardoš dosiahol vyšší stupeň organickej jednoty technickej dokonalosti, formovej skĺbenosti so sugestívnym výrazom. Je to programová skladba, ale ťaží z výsostných hudobno-tektonických zákonitostí. Na jej kvalitách mohol skladateľ stavať aj v ďalšom decéniu vývoja slovenskej hudby, keď svoje skúsenosti i hľadačský nepokoj uplatnil v rade pozoruhodných inštrumentálnych kompozícií (*Symfónie č. 3, č. 4, č. 5, Partita* pre 12 sláčikov).

Premiérové uvedenie *Hrdinskej balady* v októbri 1959 Slovenskou filharmóniou pod vedením Ľudovíta Rajtera sa stretlo s pozitívnym ohlasom kritiky, oceňujúcej „zaujímavú zvukovosť a stavebnú kompaktnosť". Bolo príznačné pre dobu, že prezentácia diela v Prahe o tri mesiace neskôr vyvolala námietky voči „preexponovaniu chmúrnej stránky udalosti" na úkor „svetla a väčšej nádeje, v ktorú slovenský partizán a všetok český ľud veril".

O zložitosti doby svedčí aj fakt, že kým Kardoš ako skladateľ v *Hrdinskej balade* tlmočil nekonvenčnú mieru individuálnej a autentickej reflexie požadovaného námetu z umelecky presvedčivých a humanisticky motivovaných pozícií, súčasne ako popredný funkcionár Zväzu slovenských skladateľov horlil na zjazdových tribúnach v Prahe i Bratislave (jún, resp. december 1959) za reglementáciu tvorivých zámerov umelcov, presadzoval triedne poňatie kompozičnej tvorby a kritizoval nastupujúcich mladých skladateľov za ich nekonvenčné hľadania. Tento vnútorný rozpor si musel Kardoš riešiť v ďalšom období – o. i. aj v novom postavení vysokoškolského pedagóga kompozície.

Pramene:

Dezider Kardoš: *Hrdinská balada pre sláčikový orchester op. 32* – partitúra, SHF; nahrávka OPUS DV 5733, Slovenská filharmónia, Ľ. Rajter

Literatúra:

FALTIN, P.: *Hrdinská balada Dezidera Kardoša.* In: *Slovenská hudba* 4, 1960, č. 5, s. 234–238

DONOVALOVÁ, V.: *Niektoré vývojové črty slovenskej programovej hudby.* In: *K problematike súčasnej hudby* (Zborník, ed. J. Kresánek). Bratislava SAV 1963, s. 102–116

HRUŠOVSKÝ, I.: *Dezider Kardoš.* In: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch.* Bratislava, ŠHV 1964, s. 254–274

VAJDA, I. – JURÍK, M.: *20 rokov slovenskej hudobnej tvorby v diskusii.* In: *Slovenská hudba* 9, 1965, č. 7, s. 303-309; č. 10, s. 422–432

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

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

FALTIN, P.: *Slovenská hudobná tvorba v rokoch 1956–1965.* 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

ZVARA, V.: *Dezider Kardoš.* In: *100 slovenských skladateľov.* Bratislava, Národné hudobné centrum 1998, s. 140–144

v skratke

LUX MIRANDAE SANCTITATIS (1994) s podtitulom Priestorové oratórium k pocte sv. Anežky Českej je názov vokálnoinštrumentálnej kompozície Mareka Kopelenta, ktorej premiéra vo februári t. r. vzbudila značnú pozornosť verejnosti. Netradičné oratórium je koncipované pre priestor Kláštora sv. Anežky v Prahe, kde bolo aj predvedené v podaní Komorného orchestra Pražských symfonikov, miešaného zboru Pragae Singers a detského zboru Radosť, so sólistami a pod taktovkou Tomáša Hanusa a Jana Svejkovského.

ČESKÁ FILHARMÓNIA organizovala roku 2000, keď Praha bola jedným z hlavných kultúrnych miest Európy, osobitný cyklus venovaný českej orchestrálnej hudbe od 18. storočia do súčasnosti. Podľa dramaturga Jaroslava Smolku bol tento cyklus motivovaný najmä faktom, že od roku 1989 sa ČF veľmi málo venovala tomuto repertoáru a najmä zanedbávala súčasnú domácu tvorbu. Na realizáciu tohto dramaturgického zámeru pozvala ČF deväť českých symfonických orchestrov (popri pražskom FOK a SO Českého rozhlasu to boli orchestre z Olomouca, Plzne, Hradca Králového, Ostravy, Zlína, Teplíc a Brna), sama prispela jedným koncertom. Ohlas cyklu bol podľa prof. Smolku veľmi priaznivý najmä v radoch českej odbornej hudobnej verejnosti, menej uspokojivý bol záujem širšej verejnosti. ČF popritom zaradila do svojich tradičných abonentných cyklov aj diela českých a nečeských autorov, ktoré stáli v ľubovoľnom kontexte k Prahe. (Podľa HR.)

VLADIMIR ASHKENAZY sa obáva zániku Českej filharmónie kvôli prístupu politikov k financovaniu kultúry. Najlepší mladí hudobníci sa podľa neho totiž nechcú zúčastniť na konkurzoch do ČF z existenčných dôvodov. Sponzoring dosiaľ nie je v ČR taký silný, aby mohla ČF existovať bez štátnej finančnej podpory, povedal Ashkenazy. Šéfdirigent ČF požaduje pre svoj orchester od štátu väčšiu samostatnosť v nakladaní s peniazmi, ktoré orchester získava v cudzine. (Podľa HR.)

SYMFONICKÝ ORCHESTER HL. MESTA PRAHY FOK dostane od sezóny 2001-2002 nové umelecké vedenie. Dlhoročný hosť na čele pražských orchestrov Serge Baudo sa ujme funkcie šéfdirigenta a do funkcii prvého dirigenta nastúpi Zdeněk Mácal, pred svojou emigráciou pred niekoľkými desaťročiami designovaný šéfdirigent FOK.

MEDZINÁRODNÝ HUDOBNÝ FESTIVAL PRAŽSKÁ JAR bude mať nového riaditeľa. Tohtoročná Pražská jar (12. máj – 3. jún) je dramaturgicky ešte dielom v decembri zosnulého riaditeľa Olega Podgorného, preto jeho nástupca Roman Bělor, doterajší (od roku 1992) riaditeľ Symfonického orchestra hl. mesta Prahy – prevezme novú funkciu až 1. júla. Festival Pražská jar, ktorý je organizačne všeobecne prospešnou spoločnosťou, bude tohto roku financovaná mestom Praha (asi šestina rozpočtu), ministerstvom kultúry (ďalšia šestina rozpočtu), príspevkami sponzorov (asi tretina rozpočtu) a príjmami zo vstupeniek (plánovaný rozpočet na rok 2001 je cca 65 mil. Kč).

JAN HUS-TICHÝ, dlhoročný dirigent pražského Národného divadla, zomrel koncom decembra 2000 po autohavárii. Jeho dirigentská kariéra sa začala záskokom za Karla Ančerla na predstavení *Hoffmannových poviedok* roku 1945. V čase svojho pôsobenia v opere ND (do roku 1986, keď odišiel do dôchodku) dirigoval 71 operných inscenácií klasického i súčasného (najmä českého) repertoáru. Dirigoval predstavenia opery ND na mnohých zahraničných zájazdoch súboru a jeho umenie je trvalo zaznamenané aj na početných zvukových aj zvukovo-obrazových nosičoch.

ČESKÉHO LEVA za hudbu získal za rok 2000 Jan Jirásek za hudbu k filmu *Kytice* (režisér F. A. Brabec).

MLADÍ OPÄŤ V ŽILINE

Keď pred desaťročím dodýchavali trenčianskoteplické prehliadky mladých interpretov, z pléna zaznela otázka – čo ďalej. Vypustiť tento „relikt onej doby", či pokračovať... Súdne hlasy trvali na dodržaní kontinuity. Skvelé, žičlivé žilinské prostredie so sieťou škôl, konzervatóriom, kultivovaným publikom a v neposlednom rade aj s vlastným orchestrom a koncertným priestorom sa pri „fatálnom" váhaní prihovorili a dobrá myšlienka zvíťazila.
Tohtoročný 11. ročník žilinského festivalu mladého koncertného umenia nás teda mohol znovu ubezpečiť o svojom význame, zmysluplnosti, osožnosti. Uvedomujeme si jeho dosah čoraz zreteľnejšie, zvyknutí v poprevratových rokoch vnímať priam refrénovité vzdychy o neprajnosti osudu smerom ku kultúre, umeniu, hudbe. Energia, čas a vôľa, ktoré mladí ľudia investujú do „nenávratového" terénu interpretačného umenia v súčasnosti, nenachádza adekvátne spoločenské echo. Napokon, vieme prečo – a preto prevolajme – nech žijú podujatia typu žilinského festivalu...

Tento rok som z festivalu zažila torzo: štyri z ôsmich koncertov, napriek tomu ma hrial pekný pocit z umenia a ambícií krásnych mladých ľudí. Spomeniem vokálny koncert, na ktorom vystúpili laureáti – okrem iných, aj našej ostatnej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského. Prezentácia troch spevákov bola dramaturgicky trochu nešikovne konštelovaná: chorvátska mezzosopranistka **Janja Vuleticová**, náš nádejný tenorista, tohtoročný absolvent žilinského Konzervatória **Pavol Bršlík** a pôsobivý ukrajinský basista **Alexander Cymbaljuk** defilovali za sebou v priam školáckom či estrádnom striedaní. Priaznivejšie by boli vyzneli ucelené bloky, v ktorých by dostal konfrontačný priestor na gradáciu vlastných dispozícií osobitne každý z troch spevákov. Najmenej miesta sa ušlo chorvátskej mezzosopranistke. Zamatový hlas, prirodzená kultúra a muzikalita vynikli najmä v árii Saint-Saënsovej Dalily. Cymbaljuk vlastní hlas, ktorý je výsadou príslušníkov východoeurópskych krajín. Bas s kovovým leskom, nostalgickým povlakom aj pátosom Slovana, je doslova predestinovaný na dramatické kreácie. Z vokalistov napokon naša nádej Pavol Bršlík. Jeho prejav reflektuje nielen prirodzenú hlasovú danosť, ale aj disciplínu a vôľu dosahovať vyššie umelecké méty. Oslovil ma najmä v piesňovej časti, v príkladnom prednese výberu z cyklu *Slzy a úsmevy* Schneidera-Trnavského, ale aj v náročnom Suchoňovom opuse *Pohľad do neznáma*. Dúfajme, že na Bršlíkovo doterajšie dobré pedagogické vedenie a opateru nadviaže i ďalšie odborné školenie a zo sľubného fondu vymodeluje hlas, ktorý môže mať šancu obstáť v profesionálnej konkurencii.

Z inštrumentalistov mi zaimponovalo duo **Majnaričová – Itoi**, t.j. chorvátska klaviristka s japonskou huslistkou. Dokonalá súhra a absolútne vyrovnané muzikantské partnerstvo vynikli *v Sonáte č. 3* a mol op. 25 L.van Beethovena, ale najmä v Enescuovej *Sonáte č. 3*. Bizarný hudobný tvar, ktorý vyrástol z pomerne stereotypnej modálnej osnovy, obe mladé umelkyne minuciózne vypointovali, ozmyselnili aktuálnym pohľadom. Ak je reč o duu, o komornom partnerstve, v prípade týchto mladých dám – príslušníčok etnicky od seba vzdialených kultúr – je namieste konštatovať absolútne emancipovanú pozíciu oboch nástrojov.

Štvorručné klavírne duo **Villarceax** (Alexandra Sostmannová a Judith Moschová) z Nemecka vsadilo na dramaturgicky nie práve najšťastnejšiu kartu. Stravinského *Svätenie jari* v tejto transkripcii by azda vyznelo priaznivejšie v inej programovej súvislosti alebo s kulisou podujatia iného rangu než je pódium mladých. *Svätenie jari* je nasýtené barbarskými disonanciami, drsnými kontrastmi, asymetriou. Nie je poslucháčsky ľúbivé, v zmysle vynaloženej interpretačnej práce sa adekvátne nezavďačí, čo je škoda... Napriek tomu mi klavírne duo svojou zdatnosťou a odvahou konvenovalo.

FOTO ARCHÍV

ZÁBER Z OTVÁRACIEHO KONCERTU – ŠF KOŠICE

Na žilinskom festivale každoročne dostávajú príležitosť víťazi súťaží konzervatórií. Tohto roku, bez výraznejšieho akcentu, viac štandardne, azda so známkami trémy, vystúpili štyria adepti: organistka **Daniela Belancová**, violistka **Veronika Žabková**, akordeonista **Milan Osadský** a kontrabasista **Jozef Novotný**.

Ďalší sólisti festivalu, **Filip Kováč** (lesný roh) a trubkár **Ľubomír Kamenský** nemali šťastie vo voľbe sprevádzajúceho ansámblu, ktorá v ich prípade padla na súbor **Komorní sólisti Bratislava**. Orchester, tentokrát vedený rakúskym dirigentom **Michaelom Dittrichom** (známym u nás o.i. z pôsobivých nahrávok „resuscitovaných" kompozícii Salieriho), dvoch mladých sólistov nepodporil, ani neinšpiroval. Kamenského pekný tón aj muzikantská iskra ostali „zahádzané" v hlušine „povinnej jazdy" sprevádzajúceho súboru a Kováčov lesný roh sa utápal v neasertívnych dialógoch ostatných štyroch spoluhráčov v Mozartovom *Kvintete Es dur*. Komorní sólisti akoby si hľadeli len svoje ciele. Napriek vehementnej snahe nevyznela v ich podaní príliš priaznivo ani Krauzeho skladba *Aus aller Welt stammende*, nezavďačili sa interpretáciou ani apartnej Godárovej *Emmeleie* a azda najmenej zo všetkých Čajkovského *Serenáda C dur*, ktorá volá po nehe, lyrike, spevnosti, ale aj vášni a širokom srdci hudobníkov...

LÝDIA DOHNALOVÁ

Festival koncertného umenia otvárala **Štátna filharmónia Košice.** Vždy, keď príde na žilinský festival orchester, o ktorom viem, že má za sebou únavnú cestu, generálku na pódiu a „zbiehačku" so sólistom, ktorý je v pozícii hodnoteného výkonu, to všetko v jeden deň a vzápätí aj odchod, hráčom skutočne nezávidím. To je tá odvrátená strana života profesionálneho hudobníka, sólistu aj orchestrálneho hráča.

Takmer plná sála na úvodnom koncerte bola vďačná za uvedenie Bartókových žánrových hudobných obrazov *Magyar képek* op. 97. Nazdávam sa, že rustikálna rozmanitosť tohto diela s folklórnymi inšpiráciami publikum zaujala. S pochopením bolo prijaté aj vystúpenie najmladšieho účastníka festivalu, maďarského klaviristu **Pétera Tótha**, ktorý dostal Cenu prednostu Krajského úradu v Žiline. 18-ročný klavirista preukázal v technicky náročnom Lisztovom *Dance macabre*, že zaslúžene získal 2. cenu na minuloročnej

(Dokončenie na str. 20)

VEĽKONOČNÝ FESTIVAL V SALZBURGU

Po 35. raz sa v tohtoročnom veľkonočnom Salzburgu konal exkluzívny medzinárodný hudobný festival, ktorý roku 1967 založil Herbert von Karajan so zámerom zabezpečiť si na uvádzanie Wagnerových opier vlastnú scénu, akýsi protipól Bayreuthu. Jeho najväčším partnerom v tomto úsilí sa stal Berlínsky filharmonický orchester, ktorý vtedy stál pod Karajanovým umeleckým vedením. Prvých desať rokov naozaj dominoval Wagner: na začiatku to bol Nibelungov prsteň, nasledovali jeho ďalšie opery. Štruktúra desaťdňového festivalu je odvtedy stabilná: operná premiéra a tri orchestrálne, resp. orchestrálno-zborové koncerty v podaní Berlínčanov, v niektorých ročníkoch (v posledných rokoch pravidelne) jedno orchestrálne matiné s hosťujúcim orchestrom. Všetky štyri podujatia sa v rámci festivalu dvakrát zopakujú a predávajú sa ako kompletný cyklus.

V rade medzinárodných salzburských festivalov – Letných slávnostných hier, Mozartovho týždňa (v januári), Turíčnych koncertov a ďalších alternatívnych a paralelných festivalových podujatí je Veľkonočný festival nesporne najexkluzívnejší. Jeho obecenstvo je od Karajanových čias stabilné – veľká časť návštevníkov sa tu rok čo rok stretáva, častokrát sediac na tých istých miestach vo Veľkom festivalom dome (preto nečudo, že publikum „odrástlo" a mladých návštevníkov je pomenej). Sú to tí skalní návštevníci, ktorí nesú veľkú časť finančnej ťarchy tohto aj po tejto stránke mimoriadne exkluzívneho podujatia. Popri sponzoroch (príspevok z verejných prostriedkov je vzhľadom na výšku nákladov zanedbateľný) sú to členovia, priatelia, podporovatelia festivalu, ktorí okrem pravidelného ročného príspevku majú právo prednostne si zakúpiť lístky za mimoriadne vysoké vstupné.

Tento exkluzívny, kamenný systém, ktorý, mimochodom, poskytuje návštevníkom naozaj vrcholné umenie (ktoré zároveň je vystavované neúprosnej odbornej kritike) po príchode do vedenia festivalu „prevzdušnil" a oživil Claudio Abbado, Karajanov nástupca vo funkcii hudobného riaditeľa Berlínskeho filharmonického orchestra. Predovšetkým otvoril festival mládeži organizovanou účasťou na skúškach podľa premysleného plánu, poskytujúceho prihláseným žiakom salzburských škôl kompletný pohľad do zákulisných príprav operných inscenácií. Súčasťou programu pre mládež je aj Abbadom vymyslený a koncipovaný paralelný cyklus komorných koncertov vo veľkej sieni Mozartea, kde za „smiešne" a v rakúskych podmienkach naozaj prístupné ceny abonentných vstupeniek znie hudba v nemenej exkluzívnom podaní ako na „hlavných" festivalových podujatiach: nositeľmi programov tohto cyklu sú opäť členovia Berlínskeho filharmonického orchestra, resp. ich početné komorné zoskupenia, doplnené poprednými sólistami. Abbado dosia- ▶

(Dokončenie zo str. 19)

Medzinárodnej súťaži F. Liszta vo Weimare. Disponuje veľkou rukou a klavírnou technikou, ktorá mu umožňuje ľahko zvládať ťažké lisztovské „makabrózne" akordy a pasáže, nestrácajúc prehľad o dianí v orchestri. Dirigent **Zsolt Hamar** sa predstavil najmä v Dvořákovej „osmičke" ako skúsený adept dirigentského remesla, ovenčený mnohými cenami zo súťaží a s pestrým zoznamom hosťovačiek. Jeho Dvořákova *8. symfónia* bola v podaní ŠFK dobrým profesionálnym výkonom, hoci s drobnými chybičkami krásy...

Festival pokračoval komorným koncertom, na ktorom sa predstavili v Izraeli žijúci violončelista **Gabriel Faur**, pôvodom z Bukurešti, a slovenská organistka **Bernadetta Šuňavská**. G. Faur mal pestrý program, v ktorom predviedol svoje momentálne predpoklady interpretovať Bachove sólové violončelové suity, zaujal v Hindemithovej *Sonáte pre sólové violončelo* op. 25-3 a rovnako zabodoval v brilantných *8 variáciách na Paganiniho Capriccio č. 24* od autorov Hansa Ottermunda – Jánosa Starkera. Skromný, šikovný, nadaný...

Vystúpenie 23-ročnej slovenskej organistky **B. Šuňavskej** okamžite zaujalo vyzretosťou. Rovnováha technických parametrov sa snúbila s bohatstvom výrazu a adekvátnou registráciou Lisztovej chorálovej fantázie a fúgy *Ad nos, ad salutarem undam*, G 624. Šuňavská všetkým pripomenula, že Liszta vie „prečítať" po svojom, lebo v chorálovej fantázii našla delikátne lyrické úseky a vdýchla im až chopinovský ráz. Obdivovali sme jej koncepciu veľkého celku a v závere plasticitu polyfónneho pradiva fúgy. Práve Šuňavská bola jednou z najväčších favoritiek na Cenu kritiky.

Tá sa však – taký bol výsledok spočítania bodov od medzinárodnej odbornej poroty – celkom oprávnene ušla slovenskému harfistovi **Ladislavovi Pappovi**, ktorý v polorecitáli predviedol viaceré polohy svojho všestranného talentu, aj schopnosť prekonať na pódiu nástrahy nie celkom kvalitného nástroja (je zvyknutý na vynikajúci nástroj zapožičaný od istého renomovaného výrobcu hárf). L. Papp postavil repertoár na pôvodných skladbách troch štýlových období (C. Ph. E. Bach, E. P. Alvars, B. Britten a H. Renié), preukázal mimoriadny cit pre štýl, farby nástroja a jeho nevšedné inštrumentálne špecifiká. V ten večer súperil s českým klaviristom **Štěpánom Kosom**, ktorý je v Bratislave známy napríklad z Hummelovej súťaže, kde získal 3. cenu. Zaspomínala som si a môžem konštatovať, že interpretačná podoba ním uvedených Lisztových *Etud podľa Paganiniho* odvtedy výrazne dozrela a Š. Kos nimi úspešne gradoval svoje vystúpenie. Ježkova *Toccata* v jeho poda ní bola posledným pódiovým výkonom, ktorý hodnotila medzinárodná porota na čele s Franzom Müllerom-Heuserom z Nemecka.

LADISLAV PAPP

FOTO ARCHÍV

Zložité posudzovanie umeleckej úrovne rozmanitých pódiových kreácií trinástich sólistov a komorných zoskupení i dirigentských výkonov potrápilo iba porotu, ktorá osvedčeným bodovacím systémom určila nositeľa **Ceny kritiky za rok 2001,** harfistu **Ladislava Pappa.** Cena bola vyhlásená na koncerte minuloročného víťaza, violončelistu **Michala Sťahela.** Ten si na prezentáciu vybral pódiovú lahôdku, Čajkovského *Variácie na rokokovú tému pre violončelo a orchester* op. 33, ktoré predniesol v sprievode **ŠKO Žilina.** Záverečný koncert bol vyvrcholením festivalu, najmä jeho druhá polovica, keď exceloval aj orchester pod taktovkou **Olivera Dohnányiho.** Podobne ako v úvodnej Fallovej suite *Čarodejná láska*, aj v Beethovenovej *Symfónii č. 3 Es dur „Eroica"* op. 55 znel na pódiu pozoruhodný výkon orchestra i dirigenta. Umeleckou úrovňou vyrovnaný XI. stredoeurópsky festival koncertného umenia v Žiline mal správnu gradáciu.

MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ

► hol aj to, že tento mládežnícky program s názvom Kontrapunkty získava úctyhodnú finančnú podporu spolkovej krajiny a mesta Salzburg. Úžitok je vzájomný: veľké festivaly nie sú len hltačmi peňazí, ale pre krajinu i mesto sú významným ekonomickým prínosom.

Veľkonočný festival roku 2001 (ktorý, mimochodom, podľa hrdého vyjadrenia svojho ekonomického vedenia, nielen že nebol stratový, ale umožnil splatiť aj dlhy z minulých rokov) sa v hlavných dramaturgických akcentoch niesol v znamení Verdiho a Beethovena. Centrom záujmu bola inscenácia Verdiho opery *Falstaff* pod taktovkou **Claudia Abbada**, v réžii Angličana **Declana Donnellana** so scénou **Nicka Ormeroda**. Hudobne aj inscenačne nesmierne náročné dielo, oscilujúce na pomedzí symbolu a zemitej reality, je zakaždým nemalým problémom pre realizátorov; Verdi tu, na konci svojej koncepčne bohatej opernej tvorby, siahol po prostriedkoch komorného divadla v dramaturgii deja i hudby. Na obrovský priestor javiska salzburského Veľkého festivalového domu si inscenátori vždy musia nájsť správny kľúč. No diferencovaná, delikátna konverzačka *Flastaffa* s neustálym pohybom osôb, kde prakticky chýbajú veľké dejové i hudobné plátna, kde veľké vzdialenosti účinkujúcich môžu narušiť jednotu diania, je v tomto kontexte mimoriadne ťažkým orieškom. Režisér a scénograf sa vyhli akýmkoľvek pokusom o radikálny rozchod s inscenačnou tradíciou. Azda možno pripísať ich anglickej zdržanlivosti, že rozpustilosť a neviazanosť nikdy nevyústili do násilného zveličenia či nevkusu, hoci Boitovo libreto k tomu môže zvádzať. No v scéne windsorského parku v treťom dejstve by divák očakával viac rozihrané a viditeľné (nielen počuteľné) lesné začarovanie hlavného protagonistu. Scénickým efektom s plným využitím šírky javiska bolo záverečné veselé stolovanie všetkých účinkujúcich. Neviem, či som bola jediná, čo si pri pohľade na tento obraz spomenula na Leonardovu *Poslednú večeru*...

Na úspechu inscenácie, kde všetky parametre boli ideálne zladené, zohrané a skĺbené, sa vo veľkej miere podieľali hudobne i herecky jedineční speváci na čele s vynikajúcim **Ruggierom Raimondim** v úlohe Falstaffa, s **Luciom Gallim** ako Fordom, **Massimom Giordanim** ako Fentonom; **Enrico Facini** spieval Dr. Cajusa, **Anthony Mee** Bardolfa a **Anatolij Kočerga** Pistolu. Na čele ženských protagonistiek stála skvelá **Carmela Remigiová**, jej dcéru Nanettu stvárnila **Dorothea Röschmannová**, pani Quicklyovú **Larissa Diadková** a pani Pageovú **Stella Doufexisová**. **Európsky festivalový zbor** pripravil zbormajster **Winfried Maczewski**, dlhoročný spolupracovník Veľkonočného festivalu. Obsadenie, o ktorom možno hovoriť len v superlatívoch. A predsa: kráľom večera bol **Berlínsky filharmonický orchester**, teleso, ktoré iba raz ročne sedí v orchestrálnej jame, a to práve na Veľkú noc v Salzburgu. V spolupráci s Claudiom Abbadom, ktorý diriguje s maximálnym uvoľnením, zjavným potešením a neuveriteľnou energiou, majúc všetko pod neomylnou kontrolou, produkuje orchester hlavné impulzy predstavenia bez známky krčovitosti, neistoty či momentu náhody, s nádherne transparentným a mnohofarebným zvukom.

C. Remigio (Alice Fordová) a R. Raimondi (Sir John Falstaff)

Foto Ruhwalz

Podobným zážitkom boli aj orchestrálne koncerty. Dva Abbadove programy boli zostavené výlučne z diel Ludwiga van Beethovena (4. a 7. symfónia), kde orchester i dirigent zopakovali neprekonateľné majstrovstvo už preukázané vo februári vo Viedni v kompletnom beethovenovskom cykle. Oslavovaný **Maxim Vengerov** hral Beethovenov husľový koncert s akoby odmaterializovaným, čírym tónom, s rafinovanou dokonalosťou, zdanlivo bez záujmu o historický interpretačný rozmer, v čom koncepčne nesporne nestál na jednej lodi s Abbadom, ktorého novo prečítaný a realizovaný Beethoven bol predmetom obdivu už v spomínanom viedenskom cykle Berlínčanov. Vysoká miera muzikality dirigenta a sólistu však umožnila vzájomné bezproblémové stretnutie. Skvelý, klasický a vari nekritizovateľný **Maurizio Pollini**, tohto roku významný spolutvorca dramaturgie festivalu, si tiež zopakoval februárový viedenský úspech v *5. klavírnom koncerte*.

Zubin Mehta dirigoval tretí koncert Berlínskeho filharmonického orchestra s Haydnovou Symfóniou D dur č. 96 a s Brucknerovou 4. symfóniou. V hanbe však nezostal ani **Mládežnícky orchester Gustava Mahlera**, ktorý v Salzburgu pravidelne hosťuje v rámci svojho veľkonočného turné. Pod taktovkou **Marissa Jansonsa** hral Brahmsa (*4. symfónia*) a Musorgského *Obrázky z výstavy*, ktorých majstrovská interpretácia opäť potvrdila osobitý fenomén mládežníckych orchestrov, spolupracujúcich iba príležitostne; fenomén, ktorého výsledkom je nečakane vysoko kvalitný umelecký produkt.

Tohtoročné salzburské Kontrapunkty stáli pod umeleckým vedením Maurizia Polliniho, ktorý zostavil program s dominujúcou tvorbou L. van Beethovena, a to s dielami málo frekventovanými (kánony, piesňový cyklus *An die ferne Geliebte*, *Škótske piesne*, *Septeto*, *Variácie pre klavír a flautu*). „Kontrapunktmi" k nim boli diela Bouleza, Beria, Stockhausena a svetové premiéry skladieb M. Stroppu, B. Furrera a M. Pintschera komponovaných na objednávku Veľkonočného festivalu. Interpretačné jadro tohto cyklu tvorili komorné zoskupenia Berlínskych filharmonikov a nemenej významní sólisti – Ph. Landgridge, A. Kirchschlagerová a ďalší, ako aj, samozrejme, M. Pollini. Berlínski hudobníci tu odkryli jedno z tajomstiev svojho majstrovstva: komornú hudbu. V ich podaní dostávajú potešiteľný zmysel a prirodzenosť niekedy aj ťažšie stráviteľné kompozičné novinky.

A aby si niekto nemyslel, že pre Berlínskych filharmonikov sa hudba začína Haydnom a končí Stockhausenom, na jednom večere vystúpil v Salzburgu (mimo festivalového programu) aj jazzový súbor členov tohto orchestra, a to v primeranom priestore, pred primeraným publikom, v primeranom nočnom čase, a – pravda – v primeranej kvalite.

Jednoducho: radostná Veľká noc.

Alžbeta Rajterová

slovenská filharmónia

Zdá sa to neskutočné, no 52. koncertná sezóna vstupuje do svojho finále. Pripomenuli mi ho koncerty SF **29. a 30. marca** s dirigentom **Ondrejom Lenárdom**.

Posun času – jeho prchavú pominuteľnosť v reťazci večnosti – nám pripomenula najmä premiéra Hatríkovej symfonickej básne pre veľký orchester – *Litánie okamihu*. Priam biblická sila a krása Lundkvistovej poézie, svojou múdrosťou pripomínajúca najkrajšie myšlienky Šalamúna, nemohla neinšpirovať čerstvého šesťdesiatnika Juraja Hatríka. Počúvajúc *Litánie okamihu* a skladateľovo hudobné a filozofické uvažovanie o čase a večnosti, nemohol som sa zbaviť istého sentimentálneho „prehrešku". Spomenul som si totiž, že som dnes už zrelého skladateľa po prvý raz stretol pred polstoročím ako chlapca a počúval jeho prvé romantické klavírne skladbičky, na ktoré možno už aj on sám zabudol. Spomínam to preto, lebo v *Litániach* nežije len prchavá pominuteľnosť okamihu prítomnosti, ale i minulosť, chlapčenská tvár, čaro detstva a mladosti. Autor tu odvážne vystúpil z tlačenice špekulatívnosti a zaspieval pieseň večného romantika. Hra zvonov v úvode a závere tohto hudobného uvažovania o čase, jeho pominuteľnosti a večnosti je symbolom chvíle v hravej znejúcej podobe. Kto však blúdil po severe vie, že táto hra vežových hodín, zvonov a zvončekov je atmosférou, v ktorej sa zrodila poézia inšpirujúca túto hudbu. Najmä zvonkohra vo vysokých polohách pre svoje ochudobnené vnímanie alikvotných tónov navodzuje pocit chladu a severu. Z tejto rozprávkovej zvonkohry, kde čaro zvuku a hra farieb dávajú zabudnúť na odkrajovanie času a pominuteľnosti, začína sa rodiť autorov komentár k časopriestoru. Hravé, tanečné, priam riekankovo čisté kreácie sa striedajú s bolestivou zádumčivosťou, i s prekrásne čistými harmonicky priehľadnými harmóniami. Hatrík je priamočiary v obnažovaní svojej citovosti, vrúcnosti. Ide za svojím hlasom. Je to hudba plná nápadov, farebne pestro rozohratých myšlienok. Považujem to za jeden z vrcholov nielen doterajšej skladateľovej tvorby, ale i za jeden z vrcholov slovenskej orchestrálnej tvorby. Z premiérovej interpretácie vyžarovala sústredenosť, profesionalita i muzikantská iskra.

V prvej časti koncertu sme si vypočuli ešte Čajkovského *Variácie na rokokovú tému* pre violončelo a orchester op. 33 v podaní mladého talentovaného violončelistu **Jozefa Luptáka**. Luptákova hra je prirodzená, samozrejmá, muzikantsky presvedčivá. Tón je spevný a nosný. No zameral by som sa na dokonalejšiu intonačnú čistotu hry najmä v technicky exponovaných úsekoch, v citlivých polohách nástroja a v exponovanom tempe. Súhra s orchestrom bola znamenitá. I tie najchúlostivejšie stretnutia (a je ich dosť) zapadali do seba s ľahkou hravosťou. Po prestávke odznela *Symfónia č. 3 F dur* op. 90 Johannesa Brahmsa, ktorý v dramaturgii abonentných koncertov SF patrí k najfrekvetovanejším autorom. Kiežby to trvalo i naďalej. SF má Brahmsove symfónie nielen prečítané a naštudované, ale i zažité a interpretačne uležané. Bolo by však dobré, keby orchester SF výraznejšie načrel do polôh stíšených, komorných. Táto tendencia zo strany dirigenta tu bola, len nenašla vždy plné pochopenie a odozvu v orchestri. Krivdil by som však orchestru SF, keby som zatracoval jeho výkon. Nie: bol to Brahms profesionálne zvládnutý, hraný so zanietením a so snahou podať čo najlepší výkon.

Program koncertov **5. a 6. apríla** opäť potvrdil, čo dokáže prilákať poslucháčov do našich koncertných auditórií. Bol to predovšetkým Dvořákov *Koncert pre violončelo a orchester h mol* op. 104, ktorý sme si vypočuli s orchestrom SF, bulharským dirigentom žijúcim vo Švajčiarsku **Mischom Damevom** a s violončelistom **Raphaelom Wallfischom**.

Wallfischov Dvořák bol v sólistickom parte dynamický, farebný. Svojou racionálnou prepracovanosťou bol však rozdrobený na navzájom izolované úseky. Sólista síce pozorne počúval orchester, čo je síce dobré, no zároveň, žiaľ, často strácal sólistickú nezávislosť. Dirigent Mischa Damev vniesol do Dvořákovej hudby neopodstatnenú nervozitu. Jeho gesto bolo nezrozumiteľné, neurotické. Je prirodzené, že orchester bol rozkolísaný, nejednotný. Nečudo – hrať dôverne známe dielo pod takto rozpačitým gestom musí byť namáhavé. Azda i preto sólista úzkostlivo kontroloval gesto dirigenta – aby sa nestratil. „Sólistom" z núdze bol teda bulharský dirigent, ktorý s obrovským gestom – s pátosom hraničiacim až s komickosťou, zmietol čaro Dvořákovej hudby a komplikoval veci prirodzené a samozrejmé. Žiaľ, ani Wallfischova intonácia nebola presvedčivá. A tak krása a veľkolepé čaro Dvořákovej hudby zákonite utrpeli. Poslucháč sa nemôže odovzdať hudbe, keď je sústavne frustrovaný interpretačnými prehreškami zo strany dirigenta i sólistu. Hovoriť preto o interpretačnej koncepcii nie je možné. A to by mala byť nosná téma recenzie – nie poukazovanie na elementárne nedostatky.

V druhej časti koncertu odznela u nás málo známa *Symfónia č. 2 Es dur* op. 63 Edwarda Elgara – skladateľa, ktorý je inak v rámci abonentných koncertov SF často frekventovaný. Nebudem sa rozpisovať o tejto rozsiahlej symfónii. Je to riava hudby, sú to reťazce neprežitého vlnenia, ktoré doliehajú na poslucháča. Najväčším prekvapením pre mňa bolo, že dirigent Damev zvládol toto romantické dielo s oveľa väčším pokojom a sústredenosťou ako Dvořákov koncert. Cítil sa zrazu bezpečnejší, slobodnejší – čo sa zákonite prejavilo i na výkone orchestra. Elgarova symfónia kladie na všetky nástrojové skupiny enormné požiadavky technické a fyzické: obrovské kvantum hudby zamestnáva neustále celý orchester. Nekonečné modulačné pásma sú rozohraté v technicky exponovaných behoch sláčikových nástrojov. Dychové nástroje na hrote toho vlnobitia spievajú večnú kantilénu. Kiežby mal orchester s dirigentom ešte týždeň času na to, aby mohol toto obrovské dielo doladiť a dotiahnuť k ešte vyššej interpretačnej dokonalosti.

FOTO ARCHÍV

Zdá sa, že proces kryštalizácie a ďalšieho interpretačného profilovania Slovenského komorného orchestra nesúceho už dnes vo svojom samotnom názve meno Bohdana Warchala pokračuje ďalej. Pripomenuli nám to abonentné koncerty SF **19. a 20. apríla**.

Priznám sa, že po predchádzajúcich stretnutiach s SKO som neočakával prevratnejšie zmeny či prielom k vyššej interpretačnej kvalite. Mýlil som sa – tento komorný orchester je v procese výrazného umeleckého vzostupu. Potvrdila to už Suita Es dur pre sláčikový orchester *La Lyra* Georga Philippa Telemanna. Oproti nedávnej minulosti znel v tomto diele celý komorný orchester kompaktnejšie, husle Ewalda Danela (na obr.) prenikavejšie. K slovu sa dostala opäť prirodzená hravosť, radosť z muzicírovania a vznetlivá muzikalita. Pritom Telemannova *La Lyra* nepretržite osciluje medzi neskorým barokom a koketujúcim rokokom. Je to hudba hlboko inšpirovaná talianskym barokom a ešte väčšmi talianskou ľudovou melodikou. Interpretovať dielo stojace na hranici dvoch slohov

je vždy úloha nesmierne náročná. Navyše Telemannov zostup k elementom talianskej, sicílskej ľudovosti je tak frapantný a čitateľný, že neraz vedome vybočuje z akejkoľvek slohovej jednoznačnosti. A práve táto živelná ľudovosť bola v interpretácii prekrásne zvýraznená. Po stránke výrazovej je to najpremenlivejšia suita akú poznám. Princíp kontrastu, zmeny a frekvencie je tu dôsledne pretlmočený. Celok je preto nesmierne pôsobivý.

Do celkom iného sveta nás voviedlo *Concerto grosso D dur* op. 6 č. 4 Arcangela Corelliho. Koncertantnosť a koncertantné zápolenie ovláda celé dielo. SKO sa na túto úlohu dôsledne pripravil. Nič nebolo prenechané náhode, každý detail bol dôsledne prepracovaný. A tak Corelliho hudba zaliatá slnkom vyznela prekrásne – čarovne, ako veľký výkrik radosti, zmyslové i duchovné opájanie sa svetom. Je to spev o kráse života, o jeho márnosti a pominuteľnosti. Taká bola aj interpretácia: výbušná, neraz hedonisticky neústupčivá, inokedy zvnútornená, duchovná. Vďaka dôslednej pripravenosti SKO na túto úlohu mohol poslucháč vychutnať čaro Corelliho hudby.

Po prestávke sme sa ocitli akoby na inej hudobnej planéte. Veď Schönbergova *Zjasnená noc* op. 4 je predzvesťou najväčšej revolúcie v hudbe 20. storočia. Je to rekviem romantickej hudby a predtucha čohosi nového, čo sa ešte nemohlo narodiť. Nemôžem písať len o interpretácii a zamlčať Schönbergove geniálne, nepretržité narušovanie tonálnej gravitácie. Preto to večné dynamické rozkolísanie a výrazový nepokoj v hre – preto tá večná expresívna nejednoznačnosť a rozduchávanie hudobnej hladiny. Ten, kto interpretačne pochopí *Zjasnenú noc*, je na najlepšej ceste pochopiť nielen celého Schönberga, ale i jeho celú hudobnú reformu. Danel a SKO to dokázali. Bol to Schönberg hraný s veľkým citovým rozmachom – vrúcny, spontánny, muzikantsky bohatý. Veď *Zjasnená noc* je veľká báseň v reťazci smrti starého a zrodu nového. SKO interpretáciou tohto diela naznačil svoje ďalšie možné smerovanie. Lebo *Zjasnená noc* nevedie interpretov len k pochopeniu hudby 19. storočia. Schönberg nebol len kliatbou a požehnaním hudby 20. storočia, ale i križovatkou. Znamenité stvárnenie raného Schönberga azda predurčuje Ewalda Danela a SKO roztvoriť nožnice do slohového obdobia, ktoré predtým nebolo jeho doménou. Nech je teda znamenitá interpretácia tohto diela pre SKO poučením a motiváciou k hľadaniu nových, rozličných ciest. I pre mňa bol tento koncert poučný, pretože recenzent nemôže byť arbitrom, ale musí byť pokorným služobníkom – hlasom, ktorý sa pokúša hľadať pravdu. Raz úspešnejšie – inokedy menej...

IGOR BERGER

PREMIÉRA V PODANÍ SOSR

V Koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu sa **28. apríla** uskutočnil benefičný koncert zorganizovaný Ligou proti rakovine. Na programe boli diela A. L. Scarmolina a Tomáša Rojčeka v podaní **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** pod taktovkou **Joela E. Subena** (Scarmolino) a **Štefana Róbla** (Rojček).

Anthony Louis Scarmolin (1890–1969) je pre naše publikum neznámy skladateľ. Narodil sa v Taliansku a ako desaťročný sa s rodičmi presťahoval do USA. Na Nemeckom hudobnom konzervatóriu v New Yorku študoval hru na klavíri u Berthy Cahnovej. Jeho pôvodný zámer stať sa koncertným klaviristom bol zmarený zranením ruky. Bol to však podnet ku komponovaniu. Dva roky po návrate z francúzskeho frontu, kam odišiel v roku 1917 a kde bol členom vojenskej kapely (ako klarinetista a klavirista), sa stal dirigentom na Emersonskom lýceu v New Jersey, kde pôsobil do roku 1949. Scarmolin je autorom viac ako 1150 opusov – inštruktívnych skladieb, piesní, zborových a sakrálnych diel, salónnej a komornej hudby. Skomponoval aj osem opier a tri symfónie.

Tomáš Rojček (1979) je v tomto roku absolventom Konzervatória v Bratislave, kde študuje kompozíciu v triede S. Hochela a hru na klavíri u B. Starostovej. Napriek svojmu mladému veku má za sebou už niekoľko významných prezentácií: kompozície pre Medzinárodný veľtrh v Brne (1996–1998), orchestrálnu skladbu *Minus sedem* uvedenú v televíznom vysielaní ako hudobný klip a autorsky sa podieľal na albumoch Romantica (1998) a Poetica (1999).

V prvej polovici koncertu odzneli premiéry. Scarmolinove *Battaglie perdute* (Prehraté súboje) – prológ pre barytón a orchester (1919), s kórejským barytonistom **Kyu-Hee Cho**, a absolventská práca Tomáša Rojčeka *Svadba planét* – symfonický obraz. Druhú polovicu vyplnila Scarmolinova lyrická komédia v jednom dejstve *Sereneta interrotta* (Prerušená serenáda) (1913). Sólistami boli rakúska sopranistka **Judith Halászová**, španielsko-argentínsky tenorista **Pablo Cameselle** a už spomínaný **Kyu-Hee Cho**. Spoluúčinkoval **Zbor Konzervatória v Bratislave** (zbormajster **Dušan Bill**).

Scarmolinov kompozičný štýl pripomína Pucciniho opery, Rojčekov rukopis evokuje skôr filmovú a scénickú hudbu.

V Scarmolinových skladbách dominovali melodické línie s „farebným" sprievodom kontrastných nástrojov. Inštrumentácia alla Puccini bola však málo prepracovaná, miestami nie dobre posadená. Dielam chýbala logickejšia dramaturgická línia, boli rozkúskované až nudné, bez ťahu a väčších kontrastov, ktoré si vokálno-inštrumentálne skladby tohto typu nevyhnutne vyžadujú. Gestá dirigenta Joel E. Subena pôsobili rozpačitým dojmom, boli nepresné, čo spôsobovalo, že nástupy jednotlivých nástrojových skupín boli miestami rozkolísané. Rozsadenie orchestra sťažovalo súhru hráčov v aj tak už dosť tupej akustike tejto sály. V *Prehratých súbojoch* orchester v niektorých pasážach prekrýval barytonistu, čo bolo do istej miery spôsobené jeho menším hlasovým fondom. V *Prerušenej serenáde* som nepostrehol ani len náznak komickosti, ako to bolo uvedené v bulletine, a dramatickosť opery udával skôr spôsob deklamácie sólistov než tok hudby. Vokálna zložka, sólisti a zbor, podali veľmi dobrý, zvukovo vyvážený, intonačne čistý výkon. Škoda menšej zrozumiteľnosti textu v zborovom parte.

Oproti Scarmolinovi sa *Svadba planét* Tomáša Rojčeka vyznačovala dobrou inštrumentáciou. Neboli v nej hluché miesta, nástrojové party boli dobre posadené, autor využil široké možnosti zvukového aparátu od jednotlivých sól až po plnú šírku orchestra. Skladba bola tektonicky prepracovanejšia, mala ťah, dramaturgiu, vynikajúce a načasované prechody tém. Bola plná kontrastu. Dirigent Štefan Róbl spolu s orchestrom vynikajúco naštudovali neľahkú partitúru diela kladúceho vysoké nároky na interpretáciu, ktorá sa vyznačovala širokým dynamickým ambitom a pestrosťou farieb. Všeobecne podal orchester veľmi dobrý výkon. Sóla dychových i sláčikových nástrojov boli skvelé, intonačne čisté, vyznačovali sa inštrumentačným majstrovstvom hráčov. Publikum reagovalo na túto skladbu standing ovation.

Myslím, že Tomáš Rojček je perspektívny mladý skladateľ. Pre mladých skladateľov je veľmi dôležité, aby ich skladby boli predvedené, a mohli si v praxi overovať správnosť svojich myšlienkových pochodov. Treba preto poďakovať všetkým sponzorom za to, že prispeli k realizácii tohto koncertu. Škoda však, že popri skladbe mladého slovenského skladateľa nezazneli diela vyššej umeleckej kvality, ktoré by poslucháčovi aj interpretom poskytli plnohodnotný zážitok.

ANTON STEINECKER

NA PROGRAME DŇA: KLAVÍR

V MIRBACHU...

FOTO ARCHÍV

Ladislav Fančovič, poslucháč VŠMU a zároveň i viedenskej Hudobnej univerzity, dostal na matiné v Mirbachovom paláci (**1. apríla**) príležitosť v rámci recitálu otestovať si lisztovský repertoár, ktorý pripravuje na súťaž v Budapešti. Mladý človek plný elánu a energie sa vždy rád popasuje s náročnou lisztovskou faktúrou. V tomto smere obstál Fančovič na výbornú s hviezdičkou. To, čím však zaujal najviac, bola schopnosť využiť svoj technický arzenál pri dôslednom dešifrovaní obsahu skladieb. Platí to o príkladne poetickom, delikátne spevnom stvárnení koncertnej etudy *Šumenie lesa* s premyslenou výstavbou, širokým farebným spektrom, vypracovanou polyfóniou, sýtym dramatizmom, istotou skokov a nezlyhávajúcou gradáciou. Nebola to virtuózna exhibícia, ale tvorivou inšpiráciou nasýtené tvarovanie fráz, ako aj celku. Príkladným tieňovaním tónu, spevnosťou, eleganciou i ovládanou vášňou zaujal v *Transcendentnej etude č. 10 f mol*, ktorou vynikol už pred dvoma rokmi na Hummelovej súťaži. Mladíckemu elánu možno pripísať niekoľko neistôt v závere náročnej *Campanelly*, ktorá aj napriek tomu mala príkladne tvarované a poeticky presvetlené línie. Zaujal aj vzorovým prepojením virtuozity s plastickou diferenciáciou v *Legende E dur* č. 2. Azda viac sostenuta v niektorých, najmä úvodných úsekoch by prospelo presvedčivejšiemu stvárneniu šiestej *Uhorskej rapsódie*. Fascinoval suverénnou ľahkosťou bleskových oktáv oboch rúk a súčasne akcentovaním tanečného charakteru skladby.

Záver tohto mimoriadneho recitálu patril rozsiahlej a na pochopenie obsahu takej náročnej *Sonáty h mol*. Boli sme očarení, pretože úroveň jej interpretácie môže konkurovať nahrávkam tých najväčších umelcov. Čistota skokov, zreteľnosť, sugestivita, spevné meditácie, scherzovité fugato... to boli tehličky, ktoré sa podieľali na presvedčivej výstavbe monumentu. Fančovič do detailov rešpektoval notový záznam a pritom vtlačil skladbe pečať svojej osobnosti. Bolo nad čím žasnúť, čo obdivovať, možno i závidieť, ale najmä zaslúžene tlieskať a volať „bravo"! Fančovič ukázal veľa a dokázal, že je majstrom, ktorého možnosti presahujú výkony kolegov jeho vekovej kategórie.

Ivan Gajan (**22. apríla**) zaradil klavírne opusy dvoch autorov – Mozarta a Chopina. Z klaviristického hľadiska podal vynikajúci výkon. Presvedčil o svojej muzikalite i fascinujúcej technickej istote. Svojím tvorivým temperamentom opuncováva všetky skladby repertoáru. Nie je typom rafinovaného, na tónové detaily zameraného hudobníka. Túto črtu sme mohli pozorovať aj v Mozartovi (*Fantázia d mol* KV 397 a *Sonáta B dur*, č. 13 KV 333). Jeho Mozart je plnokrvný, so sýtym, hutným tónom, žije, spieva, dýcha i prekypuje. V rámci vlastnej optiky ženie Gajana temperament zavše príliš dopredu, vkusne sa však dokáže vrátiť do pôvodného tempa. Nespolieha sa na pódiovú inšpiráciu; svoj interpretačný prístup má premyslený, hoci isté výrazové rezervy by sa ešte našli v meditatívnych polohách.

Tak ako hráva Buranovský všetky balady, Gajan, ktorý tiež vyšiel z triedy prof. Kállaya na žilinskom Konzervatóriu, sa zasa podujal na súborné predvedenie Chopinových scherz. Môžeme konštatovať, že jeho snaha bola korunovaná úspechom. Hral s rozmachom, technické problémy tu nahustené akoby preňho neexistovali. Agogiku mal premyslenú, hral uvoľnene, s veľkým odpichom, elánom aj istotou. Možno by sa niekedy žiadalo zamerať viac na precíznejšiu rytmickú kresbu či na tónotvorbu. Jeho podanie bolo skôr virtuózne ako poetické, hoci aj táto výrazová sféra bola v jeho prednese obsiahnutá.

Gajan je typom interpreta so sklonom vyzdvihovať dramatický nerv, výrazne uplatňovať dravý temperament a dôkladne zužitkovať nemalý technický arzenál. Vzbudzuje obdiv, fascinuje a vyvoláva zaslúžený, spontánny ohlas.

NA VŠMU...

Na katedre klávesových nástrojov Hudobnej fakulty VŠMU ukončili v tomto roku svoje štúdiá vynikajúco pripravení klaviristi, ktorí sa predstavili na diplomových recitáloch.

Z triedy Idy Černeckej to boli **Kamil Mihalov** (**6. apríla** v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca) a **Zuzana Zamborská** (**26. apríla** v Mirbachovom paláci).

Mihalov si predsavzal zvládnuť neľahkú úlohu: popasovať sa o. i. s Musorgského cyklom *Obrázky z výstavy*. Jeho iniciatíva priniesla bohaté ovocie. Nanajvýš presvedčivo demonštroval vynikajúce parametre, ku ktorým sa počas štúdií dopracoval. Naučil sa cieľavedome využívať hudobnú inteligenciu, nezlyhávajúcu techniku, v nadstavbe usmerňovať citový fond. Stal sa majstrom v narábaní s tónom i s výrazovými nuansami. Jednoznačne to demonštroval v tieňovaní a odlíšení výrazu promenád. Viaceré obrázky vykresľoval priam objavne. Nikde nezakolísal technicky (ani v *Chatrči baby Jagy*). Veľmi presvedčivo vyznela záverečná *Veľká brána kyjevská*: jasne sme počuli pozadie bitia zvonov, nad ktorým sa klenula krásne plasticky vedená širokodychá vedúca myšlienka. Podmanivá bola aj atmosféra *Katakomb* či vypracovanie kontrastných tém *Dvoch židov*. Mihalovove *Kartinky* sú veľkým tvorivým činom, hodným tých najnáročnejších pódií. Treba vyjadriť uznanie tak interpretovi, ako aj jeho pedagogičke.

Aj v štyroch z Rachmaninovových *Prelúdií* op. 32 (č. 1, 5, 6 a 10) demonštroval mladý klavirista priebojnosť svojej muzikality, plastiku plôch a suverénne zvládnutú techniku. Aj záverečná *Sonáta Fis dur* op. 53 od Alexandra Skriabina upútala bohatstvom meniacich sa emócií, fantázie, dravosti i nostalgie. Slová na to nestačia...

Aj **Zuzana Zamborská** svojím recitálom profilovala méty, ku ktorým počas štúdií dospela. Má zmysel pre minucióznu prácu, jej výrazovou dominantou je poézia napríklad Schumannovho sveta. Láska k tomuto autorovi ju sprevádza už od detských rokov. Ak ho nezaradila do diplomového recitálu, tak sa mu aspoň priblížila v Brahmsových *Variáciách na Schumannovu tému* op. 9.

Schopnosť preniknúť do hĺbky obsahu, uplatniť zmysel pre dôkladnosť, disciplínu, rozvinúť rozsiahlu paletu náladových kontrastov využila v širokodychých plochách *Sonáty A dur* (D 959) od Franza Schuberta. Do iných náladových okruhov sa dostávala pri interpretácii Skriabinovej *Sonáty gis mol* op. 19 č. 2. Objavila v nej rad polôh od nostalgickej melanchólie a vrúcnosti cez vzruch až k dramatickému spádu.

Útla Japonka **Mayuko Kida** (z triedy T. Fraňovej) je iného osobnostného založenia. Jej tvorivý temperament hýri pastelovými farbami. A ako taký sa znamenite uplatnil v miniatúrach japonských autorov (Akira Miyoshi: výber z cyklu *Denník mora* a Toru Takamitsu *Kresba stromu v daždi*). Opuncovala ich delikátnym tieňovaním tónu, iskrivým vzruchom, elegantnou, osobitou atmosférou. Menením farieb, harmónií i modov sú tieto skladby blízke skladbám európskych impresionistov. Kida sa predstavila **21. apríla** v Moyzesovej sieni a odohrala svoj program na klavíri zn. Bösendorfer, kto-

rý sa svojím perlivým tónom pričinil o eleganciu, filigránsku precíznosť perlivých pasáží. Dispozície nástroja prispeli aj k presvedčivému stvárneniu trilógie skladieb cyklu *Gašpar noci* od Mauricea Ravela, čo možno pokladať za vrchol programu. Girlandy perlivých pasáží, ohňostroj nuáns, skvele postavené línie a ich vzájomné skĺbenie doslova fascinovali. Rachmaninovova *Sonáta b mol* op. 36 vzbudila obdiv aj vzhľadom na interpretkin krehký fyzický fond, ktorý bol v zdanlivom rozpore s jej technickou bravúrou. Dramaticky hutné vrcholy svojou hlučnosťou síce trochu provokovali, ale silou výpovede a kvalitou všetkých parametrov sa napokon presunuli na periériu pozornosti.

26. apríla sme v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v prednese **Jordanky Palovičovej** opäť vycítili obsažné muzikantstvo, ktorým ovplyvňovala a modelovala jej rast pedagogička Daniela Varínska.

Mladá umelkyňa už počas štúdií neraz vysoko zabodovala, a to nielen na domácom pódiu. Ako jediná z diplomantov včlenila do svojho recitálu barokového autora (D. Scarlatti: *Sonáty Es dur – L 142 a e mol – L 325*). Preukázala v nich zmysel pre precíznu artikuláciu, muzikantský švih. Pokračovala (zasa ako jediná) Beethovenovou *Sonátou As dur* op. 112, ktorú stvárnila s veľkou dávkou disciplíny, prežiarila svojím mladistvým osobnostným vkladom. Ešte viac zaujala v Lisztovej *Danteovskej sonáte*. V nedávnej minulosti sme toto dielo niekoľkokrát počuli v prevažne virtuóznom podaní, odhaľujúcom jeho kompozičné nedostatky. Palovičová, zrejme v zhode s názormi svojej pedagogičky, zohľadňovala typicky romantickú inšpiráciu prvou časťou *Peklo z Božskej komédie*. Pospájala do súvislého celku viacero náladových polôh – tajomnosť, dramatickosť, citové rozochvenie, výbuchy zúfalstva. Veľmi účinne dávkovala výrazový význam pomlčiek. Za vrchol jej nesporného majstrovstva pokladáme záverečný cyklus *Zrkadlá* od Mauricea Ravela. Fascinovala bohatým dávkovaním farieb od najjemnejších pavučinových až po hutné vrcholy, pre poslucháča dokázala navodiť priam trblietavý dojem zrkadlenia zvukov.

Každý z diplomantov sa formoval pod vedením osobnosti slovenského klavírneho umenia. Všetci sú veľmi dobre pripravení. Ako obstoja a využijú svoje talenty, to nezáleží len na nich. Kiežby idealizmus, s ktorým svoje záverečné vystúpenie pripravili, uplatňovali a mohli zúročovať aj v živote. VŠMU je k čomu gratulovať!

VLADIMÍR ČÍŽIK

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

Koncertná sezóna ŠF Košice dosiahla svoj vrchol v marci, keď vďaka dobre koordinovanému dramaturgickému plánu kulminovala cyklom štyroch marcových koncertov. Zásluhu na tom majú výkony sólistov, orchestra a dirigentov. Na úvodnom marcovom koncerte sa ako sólistka predstavila **Zuzana Rzounková**, ktorej študijné začiatky sa viažu na košické Konzervatórium. Aj keď *Koncert pre lesný roh a orchester č. 2 Es dur* KV 417 od W. A. Mozarta neobsahuje veľa virtuóznosti, bohato využíva spevnosť a charakteristické inštrumentálne efekty. Zaujala prítomné publikum a presvedčila o svojich hráčskych kvalitách. Tóny z jej nástroja plynuli a umocňovali výsledný pôsobivý tvar.

Dirigent **Karol Kevický** tempovo a výstavbou mierne zaváhal v predohre k opere *Čarostrelec* od C. M. Webera, svoj dôvtip, rozhľadenosť a dirigentskú pohotovosť však naplno uplatnil v Mendelssohnovej *Symfónii č. 3 a mol* op. 56, „Škótskej", ktorá zaujala celkovou výstavbou, ale aj dirigentovou schopnosťou umocniť myšlienkovo bohaté dielo, zdôrazniť jeho spätosť s ľudovými intonáciami a pôsobivo načrtnúť meditatívne úseky. Mladý slovenský violončelista **Michal Sťahel** bol sólistom Dvořákovho *Koncertu pre violončelo a orchester h mol* op. 104. Aj keď o jeho technickej vybavenosti a interpretačných schopnostiach netreba polemizovať, na zvládnutie všetkých výrazových daností diela zrejme ešte nedozrel. Skladba ako celok sa mu drobila na nesúrodé úseky, chýbali jej vnútorný ťah, plná hráčska angažovanosť a hráčska dravosť i suverenita, ale aj intonačná precíznosť. Tón jeho nástroja sa strácal v súzvuku orchestra.

Americký dirigent **Charles Ansbacher** do prvej časti koncertu zaradil dielo amerického skladateľa filmovej hudby (*Fidlikant na streche, Čeľuste, Schindlerov zoznam, Hviezdne vojny...*) Johna Williamsa *Cowboy Overture*. Predohra, ktorá prvýkrát zaznela v Bostone roku 1980, je melodická, nápaditá, výborne inštrumentovaná. *Symfonické tance z West Side Story* od Leonarda Bernsteina boli spestrením a obohatením koncertu. Skladba inštrumentačne, farebne bohatá, inšpirovaná černošskými intonáciami, odznela v precíznom a brilantnom naštudovaní a na jej úspechu sa podieľali rovnako dirigent ako orchester ŠF.

Dominantou tretieho marcového koncertu bola vynikajúca maďarská huslistka **Katalin Kokasová**, ktorá okrem Beethovenovej *Romance pre husle a orchester F dur* op. 50 hrala Bartókov *Koncert pre husle a orchester č. 1* op. posth.; Interpretácia Bartókovho dvojčasťového diela bola technicky čistá, vypätá, s priezračným tónom a patričným zanietením. Obe časti koncertu pochopila tak, že v každej zaujal koncepčne odlišný, výrazovo kontrastný prístup. *Symfóniu č. 3 F dur* op. 90 od J. Brahmsa predniesli filharmonici na záver koncertu s dokonalým pochopením pre jej výrazové a myšlienkové zameranie. Dirigent **Tomáš Koutník** vybudoval veľké gradačné plochy zvlášť v dvoch krajných častiach tak, aby zvuková výslednica nepôsobila ako ploché gesto. V pôvabne rozospievanom scherze tretej časti pôsobivo zneli violončelá. V celej symfónii dominovala nevšedná kultivovanosť zvuku, jemnosť pradiva motivických súvislostí a konečne ušľachtilosť tónových kvalít inštrumentalistov predstavovali mimoriadny klad interpretácie.

Vynikajúco disponovaný mladý český huslista **Pavel Šporcl** bol perfektne pripravený a jeho hráčska suverenita v *Koncerte pre husle a orchester h mol* op. 61 od Edwarda Elgara bola obdivuhodná. Časté rapsodické zmeny, množstvo spríbuznených motívov, veľkolepo chápaná klenba koncertu inšpirovali oboch aktérov, no predovšetkým sólistu do plného hráčskeho zaujatia. Šporcl je perfektný, hráčsky istý tvorivý typ interpreta, s obdivuhodnou technickou suverenitou. Jeho husle zázračne svietili, v dialógoch a medzihrách muzicíroval, pričom každú frázu elasticky stvárnil a výrazne pointoval, ani jedna pasáž mu nevyznela mechanicky. Dva prídavky: *Paganiniada* v úprave Nathana Milsteina a *Capriccio č. 5* od N. Paganiniho, boli zahrané s najväčšou hráčskou suverenitou a dokonalosťou. Pôvodom anglický dirigent (žije v USA) **Kirk Trevor** zaradil do programu koncertu dielo anglického autora Georga Butterwortha *Shropshire Lady* a Elgarovu kompozíciu *Enigma – variácie* op. 36. Téma so štrnástimi variáciami, ktoré sú označené iniciálkami autorových známych, charakterizovaných hudobnými prostriedkami, vyznela s precíznou koncepciou, bohato farebne a účinne vo výraze. Zaujala ľahkosť, s akou Trevor zjasňoval najzložitejšie miesta hudobnej štruktúry, mal prepracovaný doslova každý takt, takže hudba sa zmocňovala poslucháčov práve cez túto úplnosť. Boli sme svedkami prepojenia fantazijne vlnivých figurácií dychových nástrojov s metricky pevným podkladom nástrojov sláčikových.

Uvedenie Franckovej *Symfónie d mol* možno považovať za vydarenú kreáciu **Tomáša Koutníka**. Bola to interpretácia, akú môžeme sledovať len ojedinele. Samotné rozvrstvenie tempa, dynamiky a orchestrálnych farieb s precíznym modelovaním detailov – to bolo na dirigentovom poňatí to najcharakteristickejšie. Aj orchester doslova dýchal s dirigentom. Franckova hudba sa prihovárala zrozumiteľnou a plne akceptovateľnou rečou, znela presvedčivo, podmanivo a zreteľne. V jednotlivých častiach symfónie sa členovia orchestra doslova prekonávali, ich výkon patril k špičkovým. Dirigentova ľudská a umelecká zrelosť odkryla hĺbku Franckovej hudby.

Koncert pre klavír a orchester č. 2 g mol op. 22 od Camilla Saint-Saënsa pôsobil v podaní francúzskej klaviristky **Marie Catherine Girodovej** sústredene i poeticky. Jej hra sa vyznačovala množstvom farebných odtieňov, brilantnosťou, kantabilnosťou. Klavír pod jej prstami znel kultivovane, kryštáľovo čisto vo všetkých dynamických stupňoch. V súhre s orchestrom to bol dôkaz vzájomného rešpektovania, schopnosti viesť vzájomný dialóg.

Aj *Pavana pre mŕtvu infantku* od Mauricea Ravela presvedčila, že dirigent dokáže orchester inšpirovať na precízny výkon.

Ivan Sokol na svojom Veľkonočnom recitáli v Dóme sv. Alžbety opäť potvrdil, že je technicky všestranne vybaveným hráčom, ktorý vždy zaujme muzikálnosťou a sympatickým bezprostredným prejavom. Má veľký cit pre farby nástroja a s organom Dómu si plne rozumie aj napriek jeho nevyhovujúcemu stavu. (Technický stav nástroja nie je vlastne dobrou vizitkou ani pre jeho organistov a odďaľovanie jeho opravy vyvolá čoraz väčší rast nákladov.) Všetky uvedené skladby boli registrované suverénne. Program nesledoval lacný efekt, ale bol dramaturgicky zaujímavý. Sokol ho koncipoval tak, aby sa zaň mohol postaviť celou svojou umeleckou osobnosťou. V strede jeho záujmu je aj naďalej dielo J. S. Bacha a hudba tohto autora ho sprevádza takmer na každom jeho koncerte. *Fantáziu a fúgu g mol* BMV 542 a *Pastorále* BMV 590 hral Sokol so zmyslom pre logickú výstavbu celku a kultúru zvuku, vkusne a štýlovo. Slovenskú organovú tvorbu reprezentovala *Missa brevis* pre sólový organ od Ivana Paríka. Pokojný priebeh šiestich častí tohto diela Sokol odlíšil registračne, dynamicky a tempovo. *Sonáte č. 3 G dur* op. 88, „Pastorálnej" od J. Rheinbergera ťažko niečo vytknúť, ale nie je možné ju ani zvlášť pochváliť. Záverečné *Adagio* a *Postlúdium* od Leoša Janáčka vyzneli so zmyslom pre farebnosť, zvukovú vyváženosť, nič tu nebolo nadsadené, všetko logicky smerovalo ku kulminačným bodom kompozície. Pamätám sa veľmi dobre na všetky Sokolove koncerty v Košiciach, na jeho súborné uvádzanie skladieb, preto aj v tejto súvislosti konštatujem jedinečnosť a umeleckú pôsobivosť recenzovaného večera. Škoda, že ich je už tak málo.

ŠTEFAN ČURILLA

v skratke

VIEDENSKÁ HUDOBNÁ MÍLA je názov nového projektu, ktorý ohlásil magistrát rakúskeho hlavného mesta pri príležitosti 200. výročia Theater an der Wien. Hudobná míla je „prechádzkou slávy" po stopách klasickej hudby na trase Theater an der Wien – Sezession – Musikverein – Štátna opera – Stephansplatz. V prvej fáze realizácie projektu dôjde k zvečneniu 80 osobností dejín hudby

na chodníkoch tejto trasy formou hviezd. V ďalšej fáze dôjde každoročne k rozšíreniu týchto chodníkových stôp o ďalšie 3 – 5 osobnosti. O výbere rozhoduje výbor, ktorého členmi sú významné rakúske a medzinárodné osobnosti. Komentár k projektu vyslovil popredný viedenský hudobný historik Otto Brusatti: „Keď v polomere 1 1/2 km okolo Štátnej opery narysujeme pomyselný kruh, vznikne nám priestor zahŕňajúci veľkú časť európskej hudobnej histórie posledného tisícročia. Pracovali tu všetky 'hviezdy' ako Mozart, Beethoven, Strauss i Schönberg. Tu však 'vynašli' aj klasiku a modernu a položili základy na celom svete uznávanej vážnej hudby. Je to najúžasnejšia hudobná míla tohto sveta."

Náklady na projekt vo výške asi 10 mil. ATS poskytnú Spojené divadlá Viedne z prostriedkov získaných zo zahraničných aktivít. Mesto Viedeň zabezpečí iba uloženie pamätných kameňov do dlažby. Prvú hviezdu na viedenskej dlažbe dostane Wolfgang Amadeus Mozart.

(Podľa Compress)

HUDOBNÁ JAR TREBIŠOV 2001

Mestské kultúrne stredisko v Trebišove bolo organizátorom tohtoročnej hudobnej jari. V programe prvého z dvoch koncertov účinkovala ŠF Košice so sólistami z Južnej Kórey (Sang-Hwan – dirigent, Seong-Eun Kim – husle, Kyeong-Seung Kang – viola). Uviedli diela W. A. Mozarta a F. Mendelssohna Bartholdyho.

Účinkujúcimi v programe druhého koncertu boli pedagógovia, terajší a bývalí žiaci Základnej umeleckej školy v Trebišove. Program ich koncertu bol prehľadom hráčskej vybavenosti i dôkazom prepojenia pedagogickej práce s koncertnou činnosťou. Keď som si vypočul celý koncert, získal som presvedčenie, že trebišovská ZUŠ a jej pedagógovia sú zárukou nielen odbornej práce, ale aj príležitostných koncertných vystúpení. S dobrým pocitom konštatujem, že tradícia hudobných jarí aj v menších mestách východného Slovenska sa začína obnovovať a dokazovať svoju opodstatnenosť. ŠČ

HUDOBNÝ ŽIVOT
si v Bratislave možno zakúpiť aj
V NOVINOVÝCH STÁNKOCH
na týchto miestach:
Michalská ulica
Šafárikovo námestie
Jesenského ulica
Karloveská ulica
Svätoplukova ulica
ulica Schneidera-Trnavského
Obchodná ulica
Dulovo námestie
Carrefour
Petržalka
Polus Center
Vajnorská
Hlavná železničná stanica

Beethoven – Abbado – Berlínsky filharmonický orchester

Koncerty vo Viedni

O aktuálnych interpretačných trendoch Beethovenových symfónií

V uplynulých dvoch desaťročiach sa interpretačné trendy hudby baroka, klasicizmu a romantizmu, najmä pod vplyvom hnutia starej hudby, radikálne transformovali. Nové energia, ktorú toto hnutie prinieslo, neostala obmedzená iba na hudobníkov, hrajúcich na autentických nástrojoch, ale postupne sa rozšírila i do moderných symfonických orchestrov. Ukázalo sa totiž, že záleží v prvom rade na tom, **ako** sa na nástroji hrá, a až v druhom rade na nástroji samotnom. A preto keď dnes počujeme hrať špičkové svetové symfonické orchestra Mozarta, Haydna či Beethovena, máme neraz pocit, že hrá orchester na dobových nástrojoch. So štandardnými interpretáciami, nesúcimi individuálnu pečať veľkých majstrov 20. storočia, s nejednoznačnou (hoci často krásnou) zvukovou masou a svojvoľnými tempovými riešeniami je, zdá sa, pomaly definitívny koniec. Do hudby sa vrátil jej pôvodný život.

To, že počúvam úplne nového Beethovena, som si po prvýkrát uvedomil pri počúvaní nahrávok Rogera Norringtona a najmä počas kompletného uvedenia symfónií roku 1999 vo Viedni s Orchestre Révolutionnaire et Romantique pod vedením Johna Eliota Gardinera (HŽ/1999, č. 6). Jeho viedenský cyklus i CD nahrávku som považoval za beethovenovský projekt storočia. Gardiner i Norrington (a okrem nich i Bruggen, Hogwood a ď.) realizovali Beethovena na dobových nástrojoch, v snahe priblížiť sa spôsobom hry a tempami k dobovému zneniu. Gardiner mal už k dispozícii výsledky bádania britského muzikológa a dirigenta Jonathana del Mara, ktorý venoval viac ako 10 rokov hľadaniu a porovnávaniu Beethovenových rukopisov, korektúr, prvotlačí atď. Na konci tohto bádania je kritické *urtext* vydanie partitúry a orchestrálneho materiálu, dielo, ktoré môžeme označiť za jeden z najvýznamnejších praktických muzikologických projektov v dejinách hudby.

Rozsah a význam del Marovej práce človek docení, keď si pozorne prelistuje revízne správy k jednotlivým symfóniám, presne zaznamenávajúce, komentujúce a odôvodňujúce každú zmenu (či skôr návrat k originálu) oproti doteraz bežne dostupným notovým materiálom. Tieto zmeny, resp. opravy siahajú od nepatrných detailov (napríklad chýbajúce dynamické označenie v jednom hlase) cez korekcie vo frázovaní, až po zásahy do inštrumentácie (v prípade 9. symfónie je to okolo 2000 opráv!).

Pozorné, tvorivé štúdium a realizácia del Marových partitúr, inšpirované aj poznaním zvukových možností dobových nástrojov, môže priniesť Beethovena znejúceho celkom novo, vzrušujúco, revolučne. Takéhoto Beethovena som mal možnosť počuť vo februári vo Veľkej sále Spoločnosti priateľov hudby vo Viedni. Boli to historické chvíle.

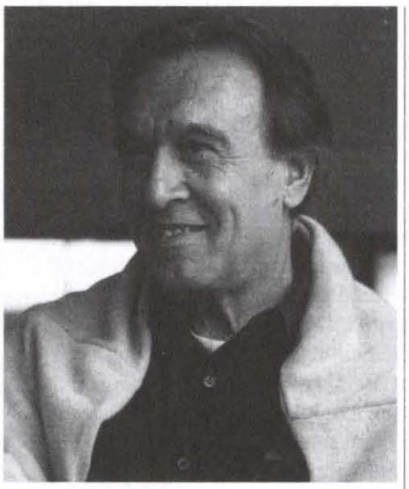


Foto archív

Claudio Abbado

Dirigent

Pred prvým koncertom cyklu kompletného uvedenia Beethovenových symfónií a klavírnych koncertov panovalo v sále neobyčajné napätie. Príčinou nebol Beethoven (veď jeho symfónie znejú vo Viedni pravidelne a často), ani Berlínski filharmonický orchester (orchestre najvyšších svetových kvalít koncertujú vo Viedni prakticky každodenne), ani sólistka (Martha Argerich), ale dirigent: **Claudio Abbado** totiž vo Viedni účinkoval prvý raz po 3 rokoch. Viedeň vďačí Abbadovi za mnohé: nielen za roky spolupráce s Viedenskými filharmonikmi, ktorých produktom boli špičkové koncerty a nahrávky, za inšpirujúce a nezabudnuteľné inscenácie vo Viedenskej štátnej opere, ale aj za otvorenosť a zbavenie sa pút neodôvodneného konzervativizmu (festival Wien Modern, patriacim medzi najvýznamnejšie a najnavštevovanejšie festivaly súčasnej hudby na svete, je Abbadovým dielom). Ako to býva, žiaľ, v dejinách pravidlom (a Viedeň je na takéto dejiny veľmi bohatá), veľkí duchovia nemávajú na ružiach ustlané: Abbadov odchod z postu hudobného riaditeľa viedenskej Štátnej opery, i rozviazanie jeho spolupráce s Viedenskými filharmonikmi sprevádzali disonancie. Ale viedenské publikum ho dodnes priam bezvýhradne miluje. Abbado je neobyčajne charizmatická osobnosť. Vyžaruje z neho súčasne pokoj i vášeň. Jeho gestá sú prekrásnou a súčasne veľmi účelnou, hudbu predznamenávajúcou choreografiou. Jeho prítomnosť na čele orchestra pôsobí jednoznačne, ale nie „maestrovsky". *Primus inter pares*... Pred skúškou 9. symfónie sa orchestru a dirigentovi poďakoval za nezabudnuteľné zážitky generálny tajomník Spoločnosti priateľov hudby Dr. Thomas Angyan. S jeho slovami, že tieto koncerty posunuli kritériá beethovenovskej interpretácie na dlhé roky do takmer nedostižných dimenzií, možno iba súhlasiť. Po ňom prehovoril predseda orchestrálnej rady, ktorý s pohnutím vyslovil Abbadovi vďaku za privilégium môcť pracovať pod jeho vedením a môcť s ním pri tomto projekte splynúť do absolútnej umeleckej harmónie a dovtedy netušenej dokonalosti. Mal som pocit, že i teraz som svedkom historického okamihu...

Abbado patril vždy medzi najprogresívnejších dirigentov: rovnako propagovaním súčasnej hudby ako aj tvorivým a muzikologickým bádaním podloženým prístupom k štandardnému repertoáru. V tejto súvislosti treba spomenúť najmä jeho verdiovské inscenácie v milánskej Scale, Schubertove symfónie s Chamber Orchestra of Europe, Mahlerove symfónie s Viedenskými filharmonikmi, ako aj inscenácie Musorgského *Chovanščiny* a *Borisa Godunova* vo Viedni, Salzburgu a Berlíne. Rovnováha spontánnosti a intelektuálnej kontroly charakterizovala i jeho interpretácie s Berlínskymi filharmonikmi. To, že na pultoch bol notový materiál z edície J. del Mara bolo rovnako prirodzené, ako veľkosť orchestra prispôsobená logickým vnútorným zákonitostiam Beethovenovej hudby (poväčšinou sláčiky v obsadení 10-8-6-4-2) a detailná znalosť frázovania, tempových a dynamických pomerov. Pri tom všetkom to bola pod jeho vedením nádherná, slobodne dý-

chajúca hudba, ktorej však nechýbali ani ostré kontrasty a jasnosť a čitateľnosť sadzby. (Detailnejšie o „jeho" Beethovenovi pri recenzii nahrávok.)

Orchester

Berlínsky filharmonický orchester je neraz označovaný ako najlepší orchester na svete. Aj keď sú takéto výroky v oblasti umenia vždy prinajmenšom diskutabilné, v prípade tohto orchestra vari ťažko nájsť racionálny protivýrok. Uvažujúc nad kvalitou tohto telesa, ktorá je absolútne neporovnateľná s najlepšími výkonmi najlepšieho orchestrálneho telesa na Slovensku, som si kládol otázku o zmysle a význame kontinuity a tradície. Berlínsky filharmonický orchester vznikol totiž pred 119 rokmi (1882), a počet jeho šéfdirigentov od tých čias sa dá vypočítať na prstoch jedinej ruky: Hans von Bülow, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Claudio Abbado. Takmer 120 rokov a iba 5 šéfdirigentov! Je logické, že každý z týchto veľkých majstrov zanechal na štýle hry orchestra hlbokú a nezmazateľnú stopu. Ani na okamih nepochybujem, že každý mal v úcte dedičstvo svojich predchodcov, ktoré kultivoval, rozvíjal a súčasne obohacoval. A tak, počúvajúc dnes koncerty tohto telesa, je v jeho hre stále prítomný duch Bülowa, a jeho prostredníctvom i Brahmsa, Brucknera i Wagnera... Energia, ktorá vyžarovala z orchestra v každom okamihu počas všetkých koncertov s Beethovenovými dielami, i na oboch skúškach, ktoré som mal možnosť navštíviť, bola strhujúca. Plné nasadenie od začiatku až do konca, bez výnimky u každého hráča. Sledovať violončelovú a kontrabasovú skupinu bol už len vizuálne fascinujúci zážitok. Nevdojak som si spomenul na slová Charlesa Burneyho z jeho Hudobného cestopisu 18. storočia, v ktorom popísal slávny mannheimský orchester ako „armádu generálov"... To isté sa týka i hráčov na drevených dychových nástrojoch (drevená flauta!) a ostatných nástrojových skupín.

Dokonalé ovládanie každého detailu Beethovenových symfónií nezmenšuje ani skutočnosť, že viedenským koncertom predchádzal ten istý projekt v Ríme a CD nahrávka v Berlíne, teda že celý cyklus bol „obohratý". Po interpretácii štandardného repertoára, ktorá sa k takejto úrovni aspoň približuje, túžim...

Klaviristi

Popri symfóniách zaznela na viedenských koncertoch Berlínskeho filharmonického orchestra i predohra *Egmont* a všetky klavírne koncerty. Bola to veľkolepá prehliadka klaviristov, od najmladšej, do veľkého hudobného sveta práve vstupujúcej generácie, až po najslávnejších interpretov posledných desaťročí.

Veľkou neznámou bol pre mňa sotva 22-ročný Talian **Gianluca Cascioli,** ktorý sa predstavil s *1. klavírnym koncertom C dur*. Dokonalá technika, pokojné, sebavedomé vystupovanie, schopnosť sledovať dianie v orchestri paralelne s vlastnou hrou svedčia o jeho nevšednom talente a predznamenávajú mu veľkú budúcnosť. Zo začiatku som bol bezvýhradne nadšený, fascinovala ma prehľadnosť jeho hry a jeho časté, nikdy nie náhodné pohľady smerom do orchestra. Už v priebehu prvej časti však čoraz častejšie začal používať podľa mňa nie celkom logické agogické zmeny, v rozpore s orchestrálnym sprievodom, čo viedlo opakovane k menším kolíziám v súhre. Docielil tým to, že moja pozornosť sa postupne odkláňala od hudby a čoraz viac sa upriamovala na jeho hru. Moje úvahy o primeranosti jeho interpretácie vyvrcholili počas kadencie prvej časti. Nepamätám sa, že by som bol počul niekedy kadenciu tak neprimerane dlhú – trvala okolo 7 minút! Od tej chvíle som sa už pre Cascioliho hru napriek technickej brilantnosti nevedel nadchnúť. Chýbala jej najmä empatia. Cascioli má však o budúcnosť postarané, v jeho kalendári figurujú najvýznamnejšie koncertné sály, orchestre i dirigenti. Čas ukáže, kam ho jeho cesta dovedie.

2. klavírny koncert B dur predniesla **Martha Argerich**, a to už bol celkom iný svet. Jej interpretácia mala jasný plán i precíznu realizáciu a aj súhra s orchestrom bola dokonalá. Ak ma niečo na Argerichovej hre prekvapilo, bolo to nadštandardné (ale nie nad rámec dobrého vkusu presahujúce) používanie pedálu.

Jevgenij Kissin bol ešte nedávno zázračným dieťaťom a dnes je agentúrami dôsledne „vyrábanou" hviezdou. Pred koncertom som bol trošku skeptický, obával som sa, že jeho mediálny imidž sa v hre prejaví ako viac-menej prázdna virtuozita. Veľmi som sa však mýlil. Kissin mi s Beethovenovým *3. klavírnym c mol* koncertom pripravil nezabudnuteľný zážitok. Presadzovanie svojej osobnosti zanechal v pozadí. Dominovala hudba. Keď som privrel oči, nechcelo sa mi takmer veriť, že počúvam hru sotva 30-ročného interpreta. Zdá sa mi neprimerané pustiť sa do analýzy detailov. Kissinov Beethoven, pravda v harmonickej spolupráci s dirigentom a orchestrom, bol úchvatný. Po doznení Klavírneho koncertu Kissin pridal ešte rondo *Die Wut über den verlorenen Groschen* op. 129, s priam dych vyrážajúcou virtuozitou. Ale opäť to nebola bezduchá *tour de force*, technika ostala pokorne v službách hudby.

4. klavírny koncert G dur zaznel v interpretácii **Marie João Piresovej.** Pod jej prstami presvedčivo ožívali orfeovské motívy tohto diela: Orfeova nežná harfa v úvode koncertu Tempo druhej časti bolo plynulé a prirodzené.

Keď na pódium vyšli spolu Claudio Abbado a **Maurizio Pollini**, bolo jasné, že publikum bude svedkom hviezdnych okamihov. Týchto dvoch veľkých mužov spája blízke priateľstvo od ranej mladosti, nespočetné spoločné koncerty a nahrávky a neobyčajná duchovná spriaznenosť. Od prvých akordov **5. klavírneho koncertu Es dur** som mal dojem, že počúvam jediného interpreta, napriek tomu, že na pódiu boli sólista, orchester i dirigent. Súlad duší bol dokonalý...

Adrian Rajter

KALEIDOSKOP

Wolfgang Sawallisch ukončí sezónou 2002–2003 svoje pôsobenie ako hudobný riaditeľ Filadelfského orchestra. Jeho nástupcom sa od sezóny 2003–2004 stáva klavirista a dirigent Christoph Eschenbach.

Kent Nagano, šéfdirigent Nemeckého symfonického orchestra v Berlíne, bol prestížnym časopisom *Musical America* menovaný za dirigenta roka 2001.

Novým hlavným hosťujúcim dirigentom **The New World Symphony** sa od septembra t. r. stane **Alasdair Neale**. Neale je v súčasnosti šéfdirigentom San Francisco Symphony Youth Orchestra a hosťujúcim dirigentom San Francisco Symphony, kde úzko spolupracoval s Michaelom Tilsonom Thomasom, ktorý stojí na čele The New World Symphony. (VP)

Skladateľ Karlheinz Stockhausen sa spolu s americkým skladateľom populárnej hudby Burtom Bacharachom a americkým priekopníkom syntezátorovej hudby Robertom Moogom stal nositeľom tohtoročnej švédskej Polárnej hudobnej ceny. Stockhausen oznámil, že finančnú čiastku tejto ceny (220 000 DM) použije na podporu kurzov pre mladých hudobníkov.

Pražania odmietli nového Dalibora

Požiadavka nastaviť českej národnej opernej tvorbe zrkadlo času sa v tamojšom hudobnom prostredí ozývala už dlhšie. Po desaťročia sa totiž Smetanove i Dvořákove javiskové diela uvádzali v dogmatickom klišé a až v posledných sezónach prišli prvé pokusy odtabuizovať danú tému. Pražské Národné divadlo sa pod súčasným vedením nebráni prieniku trendov moderného režisérskeho divadla, takže logicky musel nastať deň, keď sa zrúti tradícia aj na poli inscenovania českej tvorby.

Prvou operou Bedřicha Smetanu, ktorú dostalo publikum naservírovanú v provokatívne nekonvenčnom balení, bol v predposledný aprílový večer *Dalibor*. Po ňom zrejme príde v budúcej sezóne *Čertova stena* v režii kontroverzného Davida Pountneyho. Tentoraz osobou, povolanou na radikálny rez, bol v českom činohernom teréne dobre známy **Jan Antonín Pitínský**. Vlani inscenoval v ND Wagnerovho *Tristana a Isoldu*, vtedy však svojím výkladom hladinu príliš nerozčeril. No Dalibor bol iný. Prečítal ho činohernými očami a narazil na viacero problémov a dosiaľ nezodpovedaných otázok. Pokúsil sa napríklad uvažovať nad skutočným vzťahom Dalibora k mŕtvemu Zdenkovi (adorácia tohto priateľstva je hlavným motívom Daliborovho partu), pretože ide o dominantnejšiu väzbu ako v prípade ľúbostného zblíženia sa s Miladou. Aby túto rovinu zhmotnil, prikomponoval do žalárového obrazu nemú postavu, akýsi prízrak Zdenka s husľami. Hlavným otáznikom Pitínskeho koncepcie, opretej o výtvarný model **Tomáša Rusína**, bola miera zmysluplnosti odstránenia historického zakotvenia a prenesenie deja do nadčasového priestoru. Tvrdenie, že ide o tému výsostne súčasnú (T. Rusín v bulletine), možno prijať iba ak z nadhľadu. Ťažko totiž sprítomniť rytiersky svet 15. storočia. Azda si možno zo sujetu osvojiť moralitu, zidealizovať v osobe Dalibora princíp politickej obete, jednako však povesť ostane povesťou. Aby som bol spravodlivý, Pitínskemu nešlo o vytvorenie Dalibora tretieho tisícročia, skúšal však, či sa jeho idea ujme i v novoveku, i v dobe Smetanovej. Táto bezbrehosť výkladu, podčiarknutá bezatmosférovou javiskovou výbavou (neveľmi čitateľné symboly), narazila na bariéru nepochopenia. Prostriedky, s ktorými inscenátori pracovali, neboli príliš nápadité, ani originálne. Javisko takmer bez kulís, zato hojne využívané projekcie, civilné kostýmy – to všetko sú známe postupy a ani pre Prahu nie sú novinkou. Viac sa očakávalo, že Pitínský predvedie detailnejšiu prácu so sólistami i komparzom, že bude psychologicky hĺbavejší. Ani profil Dalibora, posunutý od rytierskej heroickosti k sentimentálnym brehom, nestačil na to, aby sme mohli hovoriť o zreteľnejšej a vyhranenejšej režijnej koncepcii. Tak sa napokon stalo to, k čomu dochádza asi v dvoch tretinách aktualizovaných inscenácií, že divák si musel položiť otázku, akýže to malo zmysel.

Foto archív

Dalibor – E. Urbanová (Milada), J. Vacík (Dalibor), 1941

Viac som očakával tiež od hudobného naštudovania. Dalibor v pražskom Národnom divadle bol vždy doménou vedúcich dirigentských osobností (Talich, Kromholc, Košler) a smetanovských znalcov. **Bohumil Kulínský**, ktorý sa bez väčších skúseností s hudobnodramatickým žánrom stal pred štyrmi rokmi šéfdirigentom opery, zostal smetanovskej partitúre čosi dlžný. Najmä v orchestri chýbalo viac delikátnych odtieňov, citlivejšie formovaného zvuku, pričom ani technické a rytmické nepresnosti neboli výnimkou. Zborové party pripravil **Pavel Vaněk**.

Eva Urbanová sa vrátila k Milade, ktorou pred 11 rokmi v Prahe debutovala, a predstavila ju vo veľkom dynamickom oblúku. Má stále pôsobivé pianá, no hlas dokáže bez problémov vygradovať do expresívneho forte, čo hojne využíva. Tón znie farebne a vyrovnane v každej polohe, predsa však hrozí isté nebezpečenstvo z forsírovania výšok. Milada veristické výrazové efekty nepotrebuje. Tenorista **Jan Vacík** sa pohybuje zväčša na nemeckých scénach a jeho prizvanie do titulnej roly bolo šťastným riešením. Lyricko-dramatický tenor, formovaný nemeckou vokálnou estetikou, je technicky istý a dokáže bez ťažkostí zdolať lyrické, senzitívne plochy Daliborovho partu i jeho dramatické kulminácie. Po hereckej stránke sa Vacík prispôsobil Pitínskeho poňatiu postavy, skôr senzitívnemu než vzdorovito heroickému. **Vladimír Chmelo** (Vladislav) svoju úlohu odspieval korektne, po stránke výrazovej a štýlovej mu však smetanovská noblesná kantiléna príliš nesedí. **Luděk Vele** (Beneš) bol bez maskovania mladým žalárnikom (komicky sa počúvajú jeho slová o štyridsiatich rokoch služby), vokálne s istými problémami vo vyššej polohe. Sklamaním bolo obsadenie mladého páru **Danou Burešovou**, tónovo ostrou a intonačne nepresnou Jitkou a nevýrazným minitenorom **Adama Zdunikowského** v role Vítka. **Jiří Sulženko** bol tónovo markantným Budivojom.

Netajím, bol som zvedavý, aké reakcie vyvolá nekonvenčný pražský Dalibor v diváckych radoch. Keď po dlhom váhaní vstúpili na pódium inscenátori, strhla sa búrka „bú", akú som ešte v Prahe nezažil. Publikum dokázalo, že sa nebojí vyjadriť vlastný názor a – tak, ako to je vo svete – vie i hlasno zaprotestovať. Pitínskeho tím sa zdvorilo uklonil a rýchlo zmizol do zákulisia. A Bratislavčan si uvedomil, že už iba naši diváci všetko slušne strávia a zakaždým ešte poďakujú.

Pavel Unger

Budapeštianske premiéry

Giacomo Puccini: Manon Lescaut

Premiéra Pucciniho tretej opery bola roku 1893 v Turíne a o niekoľko mesiacov neskôr, roku 1894, ju uviedli už v Budapešti. Odvtedy tu je – s prestávkami – trvalou súčasťou dramaturgie, no od roku 1961, po triumfálnom novonaštudovaní Lamberta Gardelliho s nezabudnuteľnou dvojicou Erzsébet Házyovou a Róbertom Ilosfalvym, je konštantným pilierom repertoára. Po štyridsaťročnom živote tejto produkcie sa dramaturgia Štátnej opery na scéne Erkelovho divadla rozhodla dať dielu novú tvár i javiskovú podobu. Žiaľ, snaha celkom nevyšla a tak som z premiéry odchádzal s rozpačitými dojmami. A to preto, lebo inscenátori (režisér **Péter Valló**) presunuli dej prévostovského diela z konca 18. storočia o sto rokov neskôr, teda do doby vzniku Pucciniho opery. Následkom tejto násilnej „modernizácie" je nepreklenuteľný rozpor v oblečení, veď celé druhé dejstvo je vlastne galantnou, rokokovou situáciou. A navyše: koncom 19. storočia už nesúdili nemravné dievčatá na trest vyhnanstva do Ameriky.

Popri tejto inscenačnej dvojkoľajnosti však boli spevácke výkony našťastie na vynikajúcej úrovni. **Ilona Tokodyová** je stále prvotriednou a strhujúcou Manon, práve tak ako **Péter Kelen** vášnivým des Grieuxom. Treba poznamenať, že jeho hlas zostal po dlhej a ťažkej chorobe predsa len intaktný a jeho strhujúca dramatickosť nič nestratila zo svojej intenzity, takže po jeho impulzívnej výčitke „Tu, tu, amore?..." lietali iskry najvyššieho napätia. **Lajos Miller** v úlohe seržanta Lescauta a **Sándor Sólyom-Nagy** ako Geronte de Revoir sú výborne vypointované postavy. S radosťou konštatujem, že náš **Otakar Klein** ako Edmund v tejto exkluzívnej spoločnosti obstál výborne.

Dielo naštudoval a diriguje „domáci Talian" **Rico Saccani**. Uprednostňuje hrubým štetcom nanášané sýte farby, v dôsledku čoho stráca účinnosť chartakteristická drobnokresba partitúry.

Pietro Mascagni: Sedliacka česť

Podobným posunom deja sa vyznačuje aj režijná koncepcia **Judity Galgóczyovej** v novej inscenácii tohto diela. Zaujímavá je inscenačná história „veristických dvojčat" – *Sedliackej cti* a *Komendiantov* v Budapešti. Ich pôvodné uvedenie je z roku 1995 v Erkelovom divadle, režisérkou už vtedy bola J. Galgóczyová. Teraz však *Sedliacka česť* dostala novú tvár, kým *Komedianti* zostali v nezmenenej, ináč veľmi vydarenej podobe. Pôvodná budapeštianska režijná koncepcia veľkonočnej sicílskej tragédie bola síce pochmúrna, netradičná, no veľmi sugestívna, preto ťažko chápem jej stiahnutie z reperotára. Tá terajšia je bližšie k zaužívanému štandardu, no je heterogénna a nemá pevné kontúry. Neirituje ma ľúbostný akt počas predohry (o čo delikátnejšie je riešená táto scéna vo Viedni!), ale irituje ma, keď Turiddu prichádza na akejsi starej motorke, keď sa negujú tradičné sicílske zvyky, keď sú kostýmy akoby z predvčerajška (Alfiovi v elegantnom svetlosivom oblečení ťažko uveriť, že práve prichádza od kováča).

FOTO ARCHÍV

Sedliacka česť – E. Somogyiová a J. Gurbán

Žiaľ, ani hudobná zložka ma nevedela uspokojiť. **Eszter Somogyiová** je síce spoľahlivou Santuzzou, ale nie je presvedčivá, práve tak ako jej partner **Attila Wendler**. Ironiou obsadenia je fakt, že priam dokonalé výkony podávajú epizódne postavy – vynikajúca **Tamara Takácsová** ako Mamma Lucia a efektná **Erika Gálová** ako pôvabná Lola.

Spevácky tím *Komediantov* podáva neporovnateľne lepšie výkony. Hoci **Józsefovi Hormaimu** lepšie "sedia„ Wagnerove postavy, **Eszter Sümegiová** je vynikajúcou Neddou a **Tamás Busa** dramaticky robustným Toniom. Obe diela diriguje **Géza Oberfrank**.

Béla Bartók: Hrad kniežaťa Modrofúza

V roku 120. výročia narodenia skladateľa a 90. výročia vzniku diela je samozrejmé, že *Hrad kniežaťa Modrofúza*, operamystérium od Bélu Bartóka, dostal novú inscenačnú podobu na javisku Yblovho paláca.

Dielo, ktorého svetová premiéra sa uskutočnila na tejto scéne roku 1918, malo tu doteraz vyše 400 repríz v šiestich interpretačných variantoch. Od roku 1945, keď obnovili prekrásnu inscenáciu Gustáva Oláha, sa až do roku 1981 zrodili ďalšie štyri varianty. Najnovšia produkcia je dielom „mladej gardy" a vo svojej komplexnosti sa markante líši od produkcie predchodcov.

FOTO ARCHÍV

Na javisku orchester s dirigentom P. Oberfrankom

Režisér **Balázs Kovalik** sa vracia totiž k najpôvodnejším textovým predstavám Bélu Balázsa a inscenuje dielo predovšetkým ako mystérium. Už v hovorenom, baladickom prológu je nastolená otázka: „Hol a színpad: kint-e vagy bent?" (Kde je javisko: vonku a či vnútri?). V týchto slovách je zakódovaná základná režisérova koncepcia. Na javisku nie je, ako obvykle, hrad, lebo hradom je duša, psyché muža, ktoré chce spoznať a ovládať žena. Ich dialóg sa odohráva na predĺženom javisku a za nimi na stupňovito sa zvyšujúcom javisku je umiestnený – v čiernych rovnošatách – orchester, ktorý je týmto spôsobom zapojený do celkového diania, čo je samozrejmé, veď on je vlastne nositeľom všetkej krásy diela. Priam šokujúci, no prekrásny a veľmi účinný je moment, keď po zdvihnutí opony pred mohutným orchestrom stoja Modrofúz, Judita a medzi nimi dirigent, ktorý zarecituje baladický text spomínaného prológu. Počas jeho posledných slov svetlo postupne zhasína a začína sa odvíjať dej, resp. boj medzi mužom a ženou. Vnútro jednotlivých komnát je iba (ale veľmi vtipne) symbolicky naznačené a pri otvorení piatych dverí, za neopisateľného jasu majestátneho C dur, sa celé

javisko zaleje svetlom, aby postupne opäť nastala tma v zmysle Modrofúzových posledných slov: „És mindig is éjjel lesz már... éjjel... éjjel..." (A vždy už bude noc... noc...) V tejto úplnej tme sa stratí aj samotná postava Modrofúza.

Na čele predstavenia stojí potešiteľne talentovaný mladý **Péter Oberfrank** (syn Gézu Oberfranka), ktorý mimoriadnou koncentrovanosťou, pregnantnosťou a krásne prepracovanou zvukovosťou tlmočí náročnú a strhujúcu Bartókovu partitúru. Na spevácke kvality a prekrásny, dokonale ovládaný hlasový materiál **Andrey Meláthovej** som poukázal už v minulosti, rovnako ako aj na vynikajúceho, krásnym tmavým materiálom disponujúceho **Pétera Frieda**. Výkony oboch boli na najvyššej úrovni, a to po stránke speváckej, ako aj – čo je mimoriadne dôležité – po stránke artikulačnej.

Priznám sa, že mám toto dielo veľmi rád a že táto svojrázna interpretácia mi poskytla ten najčistejší emocionálny zážitok.

Bartókovo mystérium je už tradične spojené s pantomímou *Podivuhodný mandarín*, a to v doteraz neprekonanej verzii **Gyulu Harangozóa** z roku 1956. Brilantný výkon podali nová predstaviteľka Dievčaťa **Dolores Castillová**, ako aj **Péter Oberfrank** na čele orchestra.

Emil Petrovics: C'est la guerre

Petrovics skomponoval svoju jednoaktovku na libreto Miklósa Hubayho roku 1961. Dej sa odohráva v poslednej fáze vojny, koncom roku 1944. Manželský pár skrýva vo svojom byte priateľa-dezertéra. Za tento čin ho v zmysle štatariálnych predpisov čaká trest smrti. Zlomyselná a pomstychtivá domovníčka, ktorej manžel i dvaja synovia sa stali obeťami vojny, sa postará o to, aby sa ich konanie odhalilo, čím sa zavŕši ich osud.

Libreto svojou prepracovanosťou a zahustenosťou priam volá po zhudobnení. O tom, že skladateľ vytvoril predlohe adekvátny hudobný rámec, svedčí životnosť diela aj 40 rokov po jeho vzniku a v dôsledku toho oprávnenosť nového inscenačného prístupu. Parlandový charakter vokálnych línií je vzhľadom na potrebu zrozumiteľnosti textu rozhodujúcim prvkom hudobného spracovania, na ktorom ma najviac zaujala s bohatou fantáziou realizovaná orchestrácia. Hlavní protagonisti – **Tamás Busa** (manžel), **Mária Zempléniová** (manželka), **Attila B. Kiss** (dezertér) – podávajú vyrovnané výkony, no **Mária Sudliková** excelovala v úlohe domovníčky. Predstavenia pevnými rukami viedol **János Kovács**.

Jozef Varga

Po stopách Dona Carlosa

Licet mihi praefari... ako hovorievali starorímski literátori. Dovoľte mi teda úvodom prezradiť afinitu, ktorá ma viaže k španielskemu kultúrnemu dedičstvu, a to hlavne k obdobiu, v ktorého epicentre stoja cisár Karol V. a kráľ Filip II. Nečudo teda, že som sa – využijúc príležitosť – vybral na cestu, ktorej hlavným hrdinom bol potomok uvedených dvoch panovníkov – Don Carlos.

Moje prvé kroky v Madride smerovali do svetoznámeho múzea Prado, z ktorého nesmierneho bohatstva som sa zameral „iba" na Tiziana, Velasqueza a ďalších umelcov tvoriacich v spomínanom období, a to hlavne na objednávku panovníkov. Po návšteve Prada nasledoval výlet do pompézneho letného kráľovského sídla Aranjuezu, kde sa začína aj Schillerova trúchlohra o Carlosovi slovami: „Die schönen Tage von Aranjuez sind nun zu Ende." A záverom, ako summa summarum dojmov z uvedených návštev, som videl a počul najnovšiu produkciu madridského Teatro Real – Verdiho *Dona Carlosa*.

Moje „úvodné štúdiá" boli veľmi dôležité pred návštevou operného predstavenia, ktoré bolo vlastne koncentrovaným súhrnom všetkého toho, čo som predtým videl.

Filip II. (Museo del Prado)

Foto archív

Verdiho opera *Don Carlos* v jej „talianskej" štvordejstvovej podobe bola siedmym titulom prebiehajúcej sezóny madridskej opery. Na moju veľkú radosť tu zazneli aj také scény (vieme, že Verdi toto dielo často prepracovával), ktoré sa sotva objavujú na našich scénach. Takou je aj prvá scéna 2. dejstva, nočný ples v záhrade kráľovnej, kde si Alžbeta pred svojím odchodom z plesu vymení plášť a masku s princeznou Eboli, v dôsledku čoho si prichádzajúci Carlos myslí, že stojí pred milovanou kráľovnou. Podobne oná cituplná, krásna scéna, ono malé rekviem v druhej scéne 3. dejstva, keď do Carlosovej väznice prichádza kráľ a lúči sa s mŕtvym Posom.

Za to, že tieto dve scény ožili, možno vďačiť režisérovi, slávnemu Argentínčanovi **Hugovi de Ana**, ktorý je súčasne autorom scény i kostýmov. Po inscenáciách *Lucrezie Borgie* v La Scale, *Nabucca* vo Verone, *Aidy* v Macerate je to moje štvrté stretnutie s jeho nevšedným umením. A tu musím poznamenať, že počas tých šiestich desaťročí, čo holdujem opernému umeniu, som v Budapešti i vo Viedni videl celú sériu pamätihodných predstavení tohto diela, ale stojace až na hranici dokonalosti som ešte nevidel. Samotná monumentálna scéna nie je vernou kópiou skutočných dejísk, hoci v poslednej scéne sa objaví mohutná busta Karola V., ktorú som videl v Prade, a v pozadí autodafé scény, ktoré pripomína hlavný oltár v bazilike El Escorial – ale tá atmosféra, ktorú de Ana obrazmi navodí – je úžasne pravá. A k tomu nádherné kostýmy, ktoré sú vernými kópiami z obrazov visiacich v Prade – človeku sa dych zastaví.

A potom samotná režisérska práca, tá chýrna drobnokresba situácií, do detailov vyšperkované odtiene charakterov postáv a ich vzájomných vzťahov dovŕšia geniálnu jednotnosť tohto nevšedného tlmočenia, v ktorom nič nie je samoúčelné, ale všetko pramení z dejín a zo samotnej hudby diel.

No a speváci – špičková svetová elita! Mužských predstaviteľov som už poznal: priniesli všetko to, čo som od nich aj očakával, ale s dámami a s dirigentom som sa tu stretol po prvý raz. **Roberto Scandiuzzi** (Filip II.) akoby oživil známy portrét visiaci v Prade! Teraz ma vďaka režisérovi neočaril už len hlasovým materiálom, ale aj veľkolepým profilom trpiaceho muža a nekompromisného tyrana. **Dmitri Hvorostovsky** (Markíz Posa) je elegantný šľachtic a impulzívny bojovník slobody s prekrásnym barytónom. Jeho slovný duel s Filipom je prvým vrcholom predstavenia. **Luis Lima**, kedysi vynikajúci Don Carlos, je dnes, žiaľ, už za svo-

jím zenitom. Jeho krásne sfarbený, zaoblený mäkký tenor dostal drsnejší povrch, no vďaka uznávaným hereckým danostiam je jeho Carlos stále strhujúcou postavou. **Norma Fantiniová** (Alžbeta) disponuje tmavšie zafarbeným dramatickým sopránom, výborne uplatneným vo veľkej scéne „Tu che le vanita..." **Carolyn Sebronová** (tmavofarebná Eboli) bola pre mňa najväčším prekvapením. Impozantne veľký a krásny mezzosoprán, ktorý vedela adekvátne uplatniť už aj v minucióznej piesni „Neigardin del bello...", triumfoval vo veľkej árii „O don fatale....". Zaujímavá koncepcia postavy – akýsi odpor voči kráľovnej vycítiť už aj v prvej náhradnej scéne.

Na čele solídneho a vyrovnaného orchestra stál **Antonello Allemandi**, osobnosť adekvátne modelujúca melodické oblúky, lyrickú hĺbku partitúry, no predovšetkým uprednostňujúca dramatické vrcholy.

Záver: hviezdna hodina par excellence!

P. S. Keď som vzal do ruky vyše pol kila vážiaci programový bulletin, zasmial som sa: v duchu sa mi vynoril onen niekoľkomiligramový, ktorý sme dostali pri premiére *Panny orleánskej* v Bratislave.

FOTO ARCHÍV

Z madridského pobytu som si odniesol ešte ďalšie spomienky, a to na Bachove *Matúšove pašie* v predvečer Kvetnej nedele v Auditorio Nacional de Música – podľa mňa najkrajšej z mne známych koncertných sienní (New York, Berlín, Madrid) postavených v 20. storočí. Na čele Orquesta y Coro Nacionales De Españas stál **Rafael Frübeck de Burgos**, sólistami boli **Ruth Ziesaková**, **Iris Vermillionová**, **James Taylor**, **Peter Edelmann** – syn legendárneho otca Otta Edelmanna, pričom part evanjelistu interpretoval **Christoph Prégardien**, part Krista vynikajúci **Olaf Bär**. Kto už počul toto Bachovo veľdielo v podaní **Petra Schreiera**, tomu prekážal vláčny, málo vyprofilovaný romantický nádych dirigentovej koncepcie i to, že nerešpektoval dôsledne da capo v áriách. No záverečný zbor bol nezabudnuteľne krásny.

JOZEF VARGA

OPERA ZA TRI GROŠE V ARÉNE

Zdá sa, že divadlo Aréna sa pomaly dostáva z krízy, v ktorej sa ocitlo na prelome rokov 2000 a 2001, keď tlačou prebehli správy o plánovanom odchode svetoznámeho míma Milana Sládka. Dôvodom sú ekonomické problémy, s ktorými súbor už dlhšie zápasí. Situáciu komplikovalo aj dokončovanie rekonštrukčných prác na budove Arény, čo sa prejavilo i skromnou programovou ponukou divadla – od januára sa tu hrala iba vydarená pantomimická klauniáda pre deti *O divnej čiapke*. Našťastie sa situácioa zmenila a 5. a 6. apríla súbor potešil svojich priaznivcov premiérou bábkovej podoby diela B. Brechta – K. Weilla: *Opera za tri groše*. (Sládek však dodnes svoj odchod z divadla nevylučuje.)

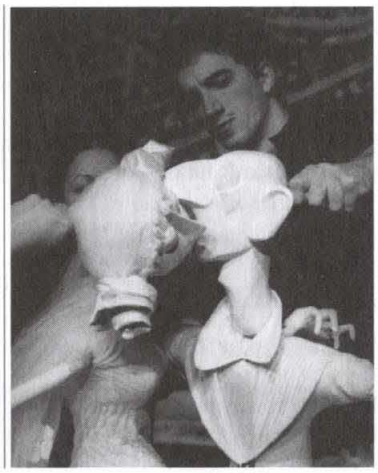


FOTO ARCHÍV

Pri inscenovaní tohto diela si **Milan Sládek** (réžia a výtvarný návrh bábkových postáv), ktorý má už podobnú skúsenosť z realizácie Mozartovej *Figarovej svadby* ako bábkovej opery, zvolil metódu odkrytého voľného vedenia bábok v priestore, kombinovaného s pantomimickým vyjadrovaním hercov, čo je v spojení s *Operou za tri groše* svetovým unikátom. Bábky vyrobila **Ursula Beate Linke** a spolu so scénou **Štefana Hudáka** a kostýmami **Jána Kocmana** boli výtvarne i výrazovo pôsobivé. Nahrávka Weillovej hudby bola zverená „orchestru" **Antona Kubasáka** – celá partitúra, okrem saxofónov, bola realizovaná na kvalitných syntetizátoroch, schopných verne imitovať živé nástroje. Texty postáv v preklade Martina Porubjaka nahovorili poprední bratislavskí herci, ktorí aj naspievali (v rôznej kvalite) piesne s textami prebásnenými Ľubomírom Feldekom.

Uvedením *Opery za tri groše* ako bábkového divadla stavil Sládek na riziko – hra je časovo pomerne rozsiahla (3 dejstvá) a bratislavské publikum nie je zvyknuté chodiť na celovečerné bábkové predstavenia. Preto sa dá iba ťažko odhadnúť životnosť takejto inscenácie. Lepšie by som ako divák prijal adaptáciu hry v skrátenej forme.

PAVOL ŠUŠKA

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

PROGRESÍVNA DRAMATURGIA

V predchádzajúcom čísle HŽ sme informovali o zaujímavých dramaturgických plánoch riaditeľa Losangeleskej opery Plácida Dominga. Podobne progresívne tóny prichádzajú aj zo San Franciska, kde sa novou generálnou riaditeľkou opery stala Pamela Rosenbergová, doterajšia riaditeľka Stuttgartskej opery. V jej päťročnom dramaturgickom pláne figurujú o. i. popri Messiaenovej opere *Saint Francois d'Assise* (v americkej premiére) diela súčasníkov Bernda Aloisa Zimmermanna, Wolfganga Rihma, Györgya Ligetiho a Luigiho Nona, ďalej projekt Americký Faust s uvedením radu známych diel na tému Faust (Berlioz, Busoni, Boito), doplnených objednávkou na dielo od amerického skladateľa. Hudobným riaditeľom v San Franciscu je Donald Runnicles.

ŽENA – HUDOBNÁ RIADITEĽKA

Stala sa ňou medzinárodne mimoriadne úspešná mladá dirigentka Simone Youngová, a to v Opere Australia, ktorá vznikla zlúčením Štátnej opery Victoria, operou v Sydney a Ozoperou v Melbourne. Janáček, Britten, R. Strauss, Šostakovič, francúzska a ruská opera budú stáť v centre jej pozornosti v nasledujúcom období.

Hýrivý hudobný Londýn

Keď som v programe **Barbican Centra** objavila meno **Philippe Herreweghe**, zároveň som sa rozlúčila so šancou získať vstupenky. Na moje veľké prekvapenie však koncert tohto velikána v oblasti interpretácie barokovej i súčasnej hudby nebol vôbec vypredaný, a tak sa mi nakoniec dvakrát splnil sen. Po prvý raz, keď som bez čakania držala v rukách lístok na jeho koncert a druhý raz po koncerte. Flámskeho dirigenta Herrewegha určite netreba osobitne predstavovať: jeho repertoár siaha od renesancie až k modernej hudbe, najlepšie nahrávky zahŕňajú diela Bacha, Rameaua, Lullyho a Charpentiera, ale aj Brahmsa, Faurého či Schönberga, je zakladateľom o. i. vokálnych súborov Collegium Vocale Gent (1970), Ensemble Vocale Européen (špecializuje sa na renesančnú hudbu) a inštrumentálnych telies ako Orchestre des Champs-Elysées (založený roku 1990, oživujúci predromantický a romantický repertoár na dobových nástrojoch) a hosťuje na čele Viedenských filharmonikov, Orchestra of the Age of Enlightenment či Concertgebouw Orchestra. Do Londýna prišiel so zaujímavým programom: Schütz *Musikalische Exequien* a Stravinského *Okteto* a *Omša*. Herreweghe sa v hudobných kruhoch preslávil najmä živým a historicky poučeným prístupom k barokovej hudbe, čo spolu s **Collegium Vocale Gent** a **Ensemble Modern** nesporne potvrdil aj na tomto koncerte. V mysli sa mi vynoril iba jediný z anglických zborov, ktorý by sa špičkovému telesu mohol vyrovnať, a to Gardinerov Monteverdi Choir, v ktorom taktiež sólisti spievajú aj obligátne zborové partie, najmä kvôli súdržnosti predvedenia.

Ďalší koncert s energickým dirigentom – tentokrát **Richardom Hickoxom** – sa v Barbicane uskutočnil s komorným orchestrom **City of London Sinfonia** a so sólistom **Paulom Lewisom** (klavír). Hickox sa stáva čoraz vyhľadávanejším dirigentom hlavne anglickej tvorby 20. storočia. Možno aj preto si pre svoju sezónu vybral nezvyčajnú kombináciu diel Šostakoviča a Brittena. Zriedkavo uvádzané, rané a čiastočne aj sporné Brittenove diela – *Variácie na tému Franka Bridgea* a *Young Apollo* uviedol so suverenitou a veľkým zmyslom pre vypracovanie detailov, ktorý Hickoxovi v minulosti často chýbal. Dokonca aj hlásateľ BBC Radia 3, ktoré vysielalo koncert priamym prenosom, to komentoval ako novoobjavenie šarmu zaznávaných skladieb. Ťažiskom programu však bola Šostakovičova *Komorná symfónia* a *Koncert pre klavír, trúbku a orchester* op. 35 (Nicholas Betts, trúbka). Po tejto elektrizujúcej skladbe obecenstvu doslova behal mráz po chrbte. Paul Lewis sa pri každej príležitosti (a tých v poslednom čase rapídne pribúda) prejavil ako nadpriemerne talentovaný sólista, schopný s nesmiernym citom pre štýl a technickou bravúrou zahrať diela od klasicizmu až po 21. storočie. Nie nadarmo je jedným z Brendelových najobľúbenejších žiakov a všetka česť, že i napriek rýchlej sláve zostal skromný a sám sebou – z vlastnej skúsenosti viem, že každý orchester s radosťou víta jeho spoluprácu.

Do trojlístka najzaujímavejších koncertov v apríli, ktoré sa uskutočnili v Barbicane, pridám ešte nevšedný koncert **The National Youth Orchestra of Great Britain (NYO)**, pod otcovsky prísnym vedením **Jiřího Bělohlávka**. Pódium bolo doslova zaplavené mladými inštrumentalistami (vyše 150 hráčov!!!) s vekovým priemerom 16 rokov. Myšlienka na založenie špičkového telesa pozostávajúceho z najtalentovanejších mladých hráčov Británie bola nesporne geniálna. Žiaci z obvykle na hudbu orientovaných škôl môžu takto nielen skúsiť život orchestrálneho hráča, ale aj na profesionálnej úrovni spolupracovať s poprednými inštrumentalistami, sólistami, dirigentmi, skladateľmi a v neposlednom rade aj s manažmentom orchestra. Zakladateľkou bola charizmatická Ruth Railtonová, ktorá od roku 1948 až do minulého roku stála na čele orchestra. Koncepcia telesa sa postupne kryštalizovala cestou neraz až nadľudského úsilia a zápasov. V súčasnosti financuje štát iba 2% z celoročných nákladov, zvyšok musí získať zo súkromných zdrojov a od sponzorov. NYO každoročne mení svoje zloženie a prijímacie skúšky sa uskutočňujú pre všetkých hráčov (aj členov) každoročne na jeseň. Teleso sa potom stretáva 4-krát ročne na intenzívnych kurzoch, ktoré hráčom ponúkajú okrem spoločných skúšok a hodín pre jednotlivé nástrojové skupiny aj workshopy kompozície, majstrovské triedy s poprednými sólistami, recitál koncertného majstra, lekcie drámy a tanca, ako aj mnohé iné možnosti na pestovanie tvorivosti a tímovej spolupráce. Takáto výučba trvá 8 hodín denne (aj cez víkendy) a posledné stretnutie dirigentsky viedol práve Bělohlávek. V minulosti NYO spolupracoval s radom známych osobností, napríklad s Rogerom Norringtonom, Ivánom Fischerom či Mstislavom Rostropovičom, v súčasnosti je jeho prezidentom Colin Davis a šéfdirigentom Yan Pascal Tortelier. 10. apríla bol na programe Dvořákov *Violončelový koncert* s veteránom Lynnom Harrellom a v druhej polovici zaznelo trochu nezvyčajné dielo, pravdepodobne aj v snahe zaradiť tento koncert do cyklu Česká jar – Sukov *Asrael*. Úroveň orchestra bola vzhľadom na jeho vekový priemer ohromujúca a s čistým svedomím môžem konštatovať, že by u nás zahanbil aj mnohé profesionálne telesá. Navyše je úžasné sledovať, s akým zápalom sa títo mladí ľudia chopia výnimočnej príležitosti.

Do neďalekého **South Bank Centra** som tiež zavítala na niekoľko neobyčajných koncertov. Taktiež vo mne zanechali silný zážitok, umocnený príjemnými priestormi. Za všetky spomeniem koncert **Philharmonia Orchestra** v spolupráci s jedinečným dirigentom **Esa-Pekka Salonenom**, ktorý bol vo svojich začiatkoch jeho hosťujúcim dirigentom. Všetko, čo Salonen diriguje, je naplnené svojským životom a aj tie najkomplikovanejšie či sporné diela dostávajú v jeho podaní zmysel. Svojím plnokrvným temperamentom, možno neočakávaným od fínskeho dirigenta, dokáže okamžite nakaziť orchester i publikum. V prvej polovici koncertu sa oddal pozoruhodným hudobným meditáciám nad Šostakovičovým *1. husľovým koncertom* s nemenej fenomenálnou ruskou huslistkou, momentálne žijúcou v Londýne, **Viktoriou Mullovou**. Kritici jej prejav síce komentovali ako chladný, no čoraz viac sa presviedčam, že Angličania a špeciálne Londýnčania jednoducho nemajú pochopenie pre hlbokú tragiku Šostakovičovej hudby a od sólistu očakávajú prinajmenšom prehnané gestá ako dôkaz hudobného prežívania. Mullová nie je umelkyňou kompromisov a k podobnej teatrálnosti by sa nikdy neznížila. Jej hra je technicky a intonačne geniálna, navyše aj nesmierne sugestívna: je to hudobníčka, ktorá sa vyjadruje v tisícich farbách, spostredkujúc nezabudnuteľné a racionálne nepostihnuteľné chvíle. Celkom prirodzeným spôsobom okolo seba šíri auru jedinečnosti, podobne ako to bolo napríklad u Sviatoslava Richtera... V druhej polovici koncertu Salonen uviedol Mahlerovu *1. symfóniu*, no v koncepcii, v akej ju azda ešte nikto z návštevníkov nepočul, s neuveriteľnou plastickosťou zvuku a dynamiky.

Viktoria Mullová

Foto archív

Vanda Procházková

Z OPERNEJ HISTÓRIE XXII.

Medzi dekadenciou, verizmom a renesančnou komédiou

Jaroslav Blaho

Oskar Nedbal si z osobnej skúsenosti veľmi dobre pamätal slávne predvojnové viedenské premiéry opier **Richarda Straussa**. Preto po jeho príchode do Bratislavy bolo iba otázkou času, kedy si s malým ansámblom trúfne na niektoré z operných diel tohto hýrivca orchestrálnej zvukovosti. Pred plným domom a s veľkým ohlasom sa v Bratislave v decembri roku 1927 ako prvý objavil *Gavalier s ružou*. Nedbal sa opäť raz vyznamenal. Predstavil partitúru so všetkým jej švihom, vtipom, aj trpkosťou a ironiou. Mužné črty zvýraznil tam, kde hrozila sentimentalita. Opájal sa zvukom neveľkého, ale kvalitného orchestra. Šimáňovej maršalka mala potrebnú dávku noblesy i erotiky, v kantilénach Sophie žiaril striebristý lyrický soprán Vlasty Posltovej, teplou „gemütliche" komickosťou zmierňoval drastické črty charakteru barónа Ochsa Zdeněk Ruth-Markov. Najvýraznejšou kreáciou bol však chlapčensky pôvabný Octavian Marty Krásovej. V epizóde intrigána Valzacchiho mihol sa začínajúci Dr. Janko Blaho, ktorý sa k tejto figúrke potom vrátil po viac ako troch desaťročiach (1956), keď medzitým kraľoval v inom, krátkom, „výšľape" – v exponovanej árii Talianskeho speváka (1936). V porovnaní s chválami na adresu hudobného naštudovania označili recenzenti Viscusiho réžiu za bezradnú – Wintersteinerova výprava sa zrejme inšpirovala viedenskou: svedčí o tom dekorácia prvého dejstva – salón s výraznou tapetou, ťažkými závesmi, rokokovým nábytkom.

Octavian (M. Krásová)

Foto archív

Druhé bratislavské stretnutie so Straussom sa uskutočnilo už o necelý rok, v októbri 1928. Nový umelecký šéf telesa Karel Nedbal s režisérom Bohušom Vilímom premiérovali *Elektru*. Opäť pred vypredaným hľadiskom a s úspechom ešte väčším, než akého sa dožil krátko predtým *Gavalier*. Referent *Grenzbote* konštatuje vzácnu harmóniu všetkých zložiek predstavenia. Bohatý zvuk a ostrá farebnosť charakterizovali orchester, aj keď Antonín Hořejš (*Robotnícke noviny*) našiel medzi strhujúcou výrazovou vášňou aj plochy akademizmu (výstupy Klytaimnestry). Ladvenica navrhol striedmu, vzdušnú, predsa však anticky monumentálnu scénu: réžia dramaticky členila a dramaticky narábala aj so svetlom, farebným tónovaním odlišujúc atmosféru jednotlivých výstupov. Výsledkom bola dusná nálada, ovzdušie tragiky, k čomu svojím mierne štylizovaným pohybom a expresívnym gestom prispeli aj herci. Nečudo, keď sa v *Robotníckych novinách* objavilo konštatovanie, že „tak dokonalú réžiu sme v Bratislave nevideli od Kvapilovej Rusalky!" Z kvinteta protagonistov (Fišerov Orestes, Blahov Aigysthos, Peršlovej zbytočne herecky démonizovaná Klytaimnestra) vynímala sa vokálne i fyzicky príťažlivá Chrysothemis Evy Hadrabovej a Dobřena Šimáňová v titulnej postave, extatickosť svojho speváckeho, hereckého a pohybového prejavu exponujúca až na hranice únosnosti (vokálna únava).

Elektru (9. 1. 1929) a *Gavaliera* (11. 1. 1929) dirigoval v Bratislave Richard Strauss. Pre prvú polovicu *Elektry* volil voľnejšie tempá ako Karel Nedbal, od príchodu Oresta sa však hudobný tok rapídne zrychľoval, spejúc k tragédii, vo zvukovej výrazovej hektike naberajúcej dimenzie „desivej vízie" (Ivan Ballo). Čaro a noblesu si zachovávalo Straussovo tempovo rýchlejšie poňatie *Gavaliera*, pričom v páčivých valčíkových partiách „iskry britkej ironie a sarkazmu z nich len tak sršali" (Ballo). Obe predstavenia boli veľkým sviatkom a autor v *Slovenskom denníku* osobitne ocenil neveľký, ale schopný orchester a výborné ženské sólistky v *Elektre*.

Vo februári 1930 naštudoval Karel Nedbal s Vilímom *Salome* a opäť presvedčil, že „i skromnými prostriedkami (málo sláčikov, 2 kontrabasy – pozn. BJ) možno vyjadriť hustotu harmónie i farbistosť straussovskej inštrumentácie" (-df– v *Národnom denníku*). Príbeh jednoaktovky situoval Ladvenica na palácovú terasu, len mierne vertikálne členenú a dobovo charakterizovanú štyrmi antikizujúcimi stĺpmi. Kameňom úrazu naštudovania bola hosťujúca predstaviteľka titulnej roly Božena Vaněčková-Exnerová, ktorá narýchlo nahradila

Salome, 1930

Foto archív

Hadrabovú: štíhly, nepriebojný materiál. Peršlová (Herodias) zbytočne forsírovala; výraznejší, aj keď vo voľbe prostriedkov priverjstický, bol Hübnerov Herodes. Sošného proroka stvárnil spoľahlivo Karel Zavřel, jeden zo svojich prvých povestných záskokov „na poslednú chvíľu" predviedol Janko Blaho v neľahkom parte Narrabotha.

Viac než naštudovanie *Salome* sa úrovni prvej bratislavskej *Elektry* a *Gavaliera* priblížila československá premiéra viedenskej verzie *Ariadny na Naxe* (12. decembra 1931). Vyzname-

nal sa opäť Nedbalov orchester, podľa jednej z kritík pôsobiaci, akoby v ňom hrali samí koncertní majstri. Dirigent dokázal hudobne rozlíšiť práve tak dve polohy príbehu (neskorobarokové dejové reálie a antikizujúce divadlo na divadle), ako aj jeho dve žánrové roviny (seria a buffa). Dianie na javisku malo rokokový švih, ktorý však chýbal ťažkopádnej, farebne ostrej Ladvenicovej výprave. Hybným motorom predstavenia boli pohybová rozpútanosť a vkusný humor kvinteta komediantov, ktorému dominovala vokálne vzdušná a herecky tvárna Viera Zachová-Strelcová v postave Zerbinetty. Jednu zo svojich skvelých „nohavičkových" úloh stvárnila Marie Řezníčková (Skladateľ) a Bacchus sa priradil k najlepším rolám Romana Hübnera. Ariadnu spievala Dr. Vanda Fuxová.

Po uvedení štyroch hlavných operných diel skladateľa Karel Nedbal straussovský záber dramaturgie už nerozširoval. Napokon *Žena bez tieňa* či *Egyptská Helena* by pre bratislavské publikum (a nielen tých rokov) boli príliš ťažko stráviteľnou porciou; škoda, že sa mu už nepodarilo zrealizovať „viedenskú" *Arabellu*, na ktorú čakáme dodnes. V decembri 1936 vrátil sa však na plagát *Gavalier s ružou*. V krátkom časovom slede necelého desaťročia už v tretej výrazne originálnej koncepcii hudobného naštudovania. Po predsa len v princípe romantizujúcom Oskarovom poňatí a ironizujúcom prístupe autora priniesol tentoraz Karel Nedbal večer plný muzikantskej hravosti a akéhosi odstupu: vláčne tempá Oskara Nedbala a rýchle valčíkové pasáže, ktoré pár rokov predtým predviedol Strauss, vystriedal rýchlo plynúci hudobný tok, ktorý sa zbytočne nepristavoval ani pri citovo plnších lyrických miestach partitúry. V javiskovej zložke inscenácie však kritike chýbali šarm a esprit, neraz nahradený drastickým nevkusom. Vyznamenali sa protagonisti: tmavým, zamatovým sopránom tvarovaná Formanovej maršalka, noblesne zdržanlivá a predsa s intenzívnym výrazom, v ktorom dominovala tklivá, tichá rezignácia nad pominuteľnosťou vecí; distingvovaná, étericky panenská Sophie Milady Jiráskovej i Bartošovej Octavian, v scénach, keď je preoblečený za komornú, azda príliš karikujúca, čo Ivan Ballo pripisuje na vrub režiséra. Oproti jemnej, dobráckej komickosti Zdenka Ruth-Markova vyznačoval sa Flöglov Ochs svetáckymi črtami, ale aj drsnejšou komikou. V tejto inscenácii *Gavaliera* vystúpil v roku 1937 aj jeden z najpreslávenejších interpretov Ochsa tých čias, sólista viedenskej Štátnej opery Alfred Jerger.

Je zaujímavé, že omladený súbor za Slovenského štátu trúfol si práve na azda najnáročnejší straussovský „oriešok" – na prvú *Elektru* v slovenčine. Pripravil ju dirigent Josef Vincourek, režisér Bohuš Vilím na scéne Jozefa Valentína a v preklade Márie Oravcovej v máji 1943. V oblasti hudobného naštudovania patrila realizácia tejto náročnej partitúry k najvýznamnejším činom opery SND vo vojnovom období vôbec. Ale priniesla aj zaujímavé scénické riešenie – horizontálne i vertikálne pestro členenú scénu, schodmi, dverami a tvarom okien tak trochu pripomínajúcu hrobku. Postavy Chrysothemis a Elektry v ich protipólovosti výrazne odlišovali maska, účes i kostým: kým Chrysothemis pripomínala klasicky vyrovnané postavy antických váz, Elektra sa roztrhanými handrami, strapatým účesom a výrazným prekreslením masky blížila k expresionistickej kreatúre. V strednej polohe pozoruhodný dramatický soprán Ludviky Svobodovej-Dubovskej (Elektra) mal v okrajových polohách ešte značné rezervy a obsadenie začínajúcej speváčky do partie takej vypätej sa hodnotilo ako značne riskantné. Do Klytaimnestry sa vrátila Marici Peršlová, k Octavianovi pridala svoju druhú straussovskú postavu Helena Bartošová (Chrysothemis), prvým po slovensky spievaným Orestom bol Emil Schütz.

Z tvorby medzi novoromantizmom a módnym verizmom na jednej a klasikou hudobnej moderny 20. storočia na druhej strane uviedla opera SND roku 1929 dvojdejstvovú *Monu Lisu* od nemeckého skladateľa **Maxa von Schillingsa**, dirigenta a intendanta viacerých popredných nemeckých divadiel, ako aj letného festivalu v baltickom Sopote. Dielo s prológom a epilógom, v ktorom sa súčasnosť prelína s históriou, malo premiéru roku 1916 a je silno poznačené verizmom, prerastajúcim až do naturalizmu. Prevažná časť príbehu sa odohráva vo Florencii 15. storočia. Tomuto prostrediu navrhol Ladvenica najmä v exteriéri zodpovedajúcu dekoráciu. Titulnú rolu vytvorila Eva Hadrabová.

Mozartovská ľahkosť, šarm a konzekventnosť stavby zo zdanlivo krehkého materiálu; rossiniovský humor, invencia a bohatstvo južnej vokálnej melódie; straussovský orchester, zachovávajúci si inštrumentálnu farebnosť v stlmenom rozmere a nevtieravej komornosti – to je tvorba napol Nemca a napol Taliana **Ermanna Wolf-Ferrariho**. K tomu sa pridružujú divadelne vďačné námety, ako je napríklad do jednoaktovky spracovaná anekdota o žiarlivom manželovi, ktorý, ako sa neskôr ukáže, nemá soka v milencovi svojej ženy, len v jej fajčiarskej záľube. Jednoaktovku *Zuzankino tajomstvo* uviedol Milan Zuna v jeden večer s Leoncavallovými *Komediantmi* roku 1922. Manželskú dvojicu brilantne vokálne i herecky stvárnili dvaja inteligentní umelci – poľský barytonista Lešek Reychan a sotva dvadsaťdvaročná Marta Krásová.

Vo svojich komédiách sa Wolf-Ferrari rád vracal k postavám a postavičkám Carla Goldoniho. Svieže predstavenie *Štyroch grobianov* (1934) podpísali dirigent Folprecht a režisér Vilím. Ladvenica sa pokúsil vytvoriť typicky benátske prostredie – strechy, terasy, balkóny, k tomu ešte sušiaca sa bielizeň. V ansámblovom tvare, ktorý nesie deväť zhruba rovnocenných postáv, sa popri oporách (Flögl, Ruth-Markov, Zavřel, Blaho, Formanová, Bartošová, Řezníčková) vyznamenali mladí sólisti – basista Karel Kalaš a prevažne v operete obsadzovaná Margita Česányiová. Presne o desať rokov sa k *Štyrom grobianom* vrátil (opäť s Vilímom) dirigent Juraj Viliam Schöffer. Aj Valentinova výprava akoby sa bola inšpirovala predchádzajúcim riešením. V komických figúrkach sa opäť pretekali Flögl s Ruth-Markovom, z obsadenia tridsiatych rokov zostali Bartošová, Česányiová, Blaho – pribudli Medvecká, Gabajová, Schütz, Jevtušenko.

S Blodkovou obľúbenou operou *V studni* hrala sa na jeseň 1937 ďalšia Wolf-Ferrariho goldoniovská jednoaktovka, tentoraz v slovenskom preklade Arnolda Flögla – *Zvedavé ženy*. Karel Nedbal „rozohral orchester vo vír šelmovsky švitoriacich hlasov a hravých i dravých rytmov, v jagavý ohňostroj farieb" (Ivan Ballo). Herci v týchto komédiách už tradične hrali s chuťou a zápalom, medzi nimi aj ďalšia mladá Slovenka – Zita Frešová (Kolombína).

Elita bratislavskej prvorepublikovej kritiky, ovplyvnená českou opernou estetikou, verizmus jednoznačne odmietala.

(Dokončenie na str. 39)

FOTO ARCHÍV

NÍŽINA – H. BARTOŠOVÁ (MARTA), F. HÁJEK (PEDRO), 1942

M. BECKMANN: AUTOPORTRÉT AKO KLAUN (1921)

NEOKLASICIZMUS – SÚČASŤ UMELECKÝCH TENDENCIÍ NOVÉHO REALIZMU?

Zuzana Martináková

PRVÁ SVETOVÁ VOJNA VYVOLALA NOVÝ ESTETICKÝ A FILOZOFICKÝ POSTOJ, KTORÉHO PODSTATOU BOLO SPOCHYBŇOVANIE AKÝCHKOĽVEK HODNOTOVÝCH KRITÉRIÍ: VÁŽNE UMENIE PRESTALO STÁŤ NA PIEDESTÁLI VYVOLENÝCH, DO POPREDIA SA TLAČILI ÚŽITKOVÉ UMENIE, ZÁUJEM O KABARET, CIRKUS, VARIETÉ, ZÁBAVNÚ HUDBU A JAZZ, O VŠETKO, ČO MÔŽE VYVOLÁVAŤ NOVÝ POCIT. S TÝM SÚVISELO VOĽNÉ ZAOBCHÁDZANIE S TZV. VEĽKÝMI HODNOTAMI MINULOSTI I PRÍTOMNOSTI SPOLU S VYUŽÍVANÍM TECHNÍK PARÓDIE, SATIRY, HUMORU, CYNIZMU A V NEPOSLEDNOM RADE SEBAIRÓNIE (MAX BECKMANN: *AUTOPORTRÉT AKO KLAUN*, 1921), ALE AJ UVOĽNENIE MORÁLKY A SEXUÁLNYCH VZŤAHOV, VZNIK MÓDY ODHAĽUJÚCEJ NAHÉ TELO, FEMINIZMUS V BOJI ZA ROVNOPRÁVNE POSTAVENIE ŽIEN A PODOBNE. BOLI TO – PODĽA NESKORŠIEHO OZNAČENIA – TZV. ZLATÉ DVADSIATE ROKY, HOCI ICH SPREVÁDZALI ŤAŽKÉ SOCIÁLNE POMERY, HOSPODÁRSKA INFLÁCIA, POLITICKÉ ROZČLENENIE NA SOCIALISTICKÝ A KAPITALISTICKÝ TÁBOR. VOJNA VŠAK ZNAMENALA PREDEL A TÚŽBU PO NOVÝCH HODNOTÁCH: „NAŠA DOBA JE NEPATETICKÁ, MY SI NECENÍME VEĽKÉ GESTÁ, ALE ROZUM A REALITU."[1]

Celková kultúrno-spoločenská i politická klíma v 20. rokoch umožnila pluralitu umeleckých smerovaní. Uvedomovanie si absurdnosti a nezmyselnosti vojny viedlo už počas jej trvania k vzniku dadaizmu, po vojne k surrealizmu a k novej fáze expresionizmu, naďalej však dožíval aj impresionizmus[2] a rôzne podoby neskorého romantizmu. Predvojnový expresionizmus sa rýchlo vyžil (najmä pre svoj naivný pátos) a uvoľnil miesto konkrétnejšiemu veristickému a realistickému umeniu. Hnutie futurizmu a dadaizmu bolo spojené s predstavou nového antirealistického a antitradičného umenia a viedlo k vzniku konštruktivizmu a abstraktného umenia na jednej strane a surrealizmu na strane druhej. Medzi jednotlivými smerovaniami však existovali prieniky – ako napríklad medzi dadaizmom a nemeckým expresionizmom, ktorý vyústil do umenia tzv. novej vecnosti u Grosza a Dixa, alebo do surrealisticky orientovaného expresionizmu v umení Schieleho a Ernsta, či prienik medzi futurizmom a expresionizmom u Feiningera a podobne. V zásade však išlo o dve hlavné línie: 1. odklon od reality k nadrealite (surrealizmus), či k pokrivenej realite až k jej rozkladu (abstrakcionizmus) so zdôrazňovaním odklonu od tradície; 2. návrat k realite v podobe zobrazovania aktuálnych tém s kritickým i zábavným podtónom; návrat k úžitkovému a zábavnému umeniu a k staršej než romantickej tradícii, pričom všetky tieto hnutia a smerovania spájala spoločná snaha negovať subjektivizmus romantizmu a impresionizmu. Druhá línia našla svoj odraz v *neonaturalizme* vo výtvarnom umení i literatúre, v *novej objektívnosti* či *vecnosti* (new objectivity, Neue Sachlichkeit) vo výtvarnom umení a hudbe, v *novom realizme* (alebo sociálnom realizme) s kritickým sociálnym podtónom, ale aj v umeleckej orientácii *neoklasicizmu*,[3] prejavujúceho sa najmä v hudbe a čiastočne aj v ostatných umeniach.

Za prvé dielo, ktoré rozpútalo vlnu neoklasicizmu, sa pokladá spievaný balet *Pulcinella* od Igora Stravinského na témy Pergolesiho, ktorého premiéra bola 15. mája 1920 v parížskej Opere. Vznikol na objednávku Sergeja P. Ďagileva (libreto vytvoril podľa neapolskej poviedky Ďagilev spolu s Massinom, ktorý bol autorom choreografie, scénu a kostýmy vytvoril Picasso) s cieľom oživiť postavy commedia dell'arte. Nápad vytvoriť dielo na Pergolesiho hudbu však nebol náhodný a vyplynul na jednej strane z bežnej praxe v balete, kde sa používala hudba rôznych štýlových období pre nové typy choreografie i námetov, na strane druhej zo vzrastajúceho záujmu publika o hudbu baroka, ktorá sa v tom čase vďaka hudobno-historiografickým výskumom a notovým transkripciám dostávala stále viac do povedomia (okrem Bacha išlo najmä o skladateľov ako D. Scarlatti, Monteverdi, Pergolesi, Lully). Z tohto aspektu nepredstavovala Stravinského hudba k baletu *Pulcinella* nič mimoriadne nového,[4] napriek tomu vyvolala vlnu protestov zo strany hudobných kritikov, ktorí takýto spôsob práce s hudbou iného skladateľa pokladali za znevažovanie a neúctu voči tradícii. Neskôr Stravinskij napísal, že balet *Pulcinella* začal komponovať priamo na Pergolesiho partitúre, akoby išlo o korigovanie jeho vlastnej skladby, čo potvrdzuje aj výsledný efekt. *Pulcinella* presne sleduje základnú melodicko-harmonickú líniu a formotvorné princípy vrátane celkového členenia, pričom v niektorých úsekoch (číslach) dochádza k menšej či väčšej deformácii na spôsob Stravinského harmonického myslenia. Takýto prístup Stravinskij neskôr ospravedlnil vnútornou potrebou aktívneho prístupu k hudbe minulosti, ktorú bolo treba prispôsobiť rytmu súčasnosti. Na rozdiel od puritánskych kritikov, ktorí hudobnú klasiku rešpektovali, neoklasicisti ju milovali:

„Mal som sa riadiť predovšetkým úctou – alebo láskou? Čím sme motivovaní, keď túžime po nejakej žene? Úctou alebo láskou? ... Pre tvorbu je potrebná dynamika, hybná sila a ktorá takáto sila je silnejšia ako láska? A tak, keď som si položil túto otázku, bola tým pre mňa vyriešená."[5]

Historizmus v umení sa však prejavil už skôr v rôznych podobách. Picasso roku 1907 tvoril svoje kubistické diela na pozadí inšpirácie Ingresovými maľbami (napríklad *Les Demoiselles d'Avignon*) a v 20. rokoch sa tiež pokúšal o neoklasicistický[6] prejav v maľbe (*Tri ženy pri fontáne*, 1921). Erik Satie už koncom 19. storočia vnáša historizmus do svojich diel: v *Trois Sarabandes* (1887), v ktorých kombinuje barokovú formu sarabandy s liturgickým charakterom melódie a s nonovými a undecimovými akordmi na modálny spôsob, v *Gymnopédiách* (1988), ktoré pripomínajú grécku antiku, v *Gnossiennes* (1890) a tiež v balete *Uspud* (1892), ktorý bol reakciou na wagnerovský kult, ale svojím odosobneným „objektívnym či vecným" výrazom aj na impresionizmus, a tiež v štyroch prelúdiách *Danses gothiques* (1893) a *Messe des Pauvres* (1895), ktoré svojimi modálnymi harmóniami a inšpiráciou gregoriánskym chorálom pripomínajú stredovek. Historizmus, najmä čo sa týka návratu k antickým mýtom a tematike, charakterizuje však už symbolizmus na konci 19. storočia a secesiu v umení na prelome 19. a 20. storočia, vtedy však bol podnietený odlišnými kultúrno-spoločenskými

P. Picasso: Pimpinella a Pulcinella (1920)

podmienkami. Vznik neoklasicizmu koncom prvej svetovej vojny a najmä po jej skončení bol motivovaný pocitom znovunastolenia istoty, poriadku a čistoty ako reakcie na vojnový a povojnový chaos, ktorý by malo zaručiť tzv. klasické[7] umenie. Aj Picassov návrat k tradičným líniám klasického umenia je daný odlišnými pohnútkami ako v kubistickom období v podobe inšpirácie Ingresom. Z tohto aspektu je v skutočnosti neoklasicistická až Satieho *Sonatine Bureaucratique* (1917), ktorá je akousi karikatúrou Clementiho *Sonatiny in C* op. 36 č. 1, a zároveň dobovým výsmechom byrokrata, ktorý, sediac vo svojej kancelárii, zažíva rôzne dobrodružstvá (prvá časť *Allegro*), pričom sníva o povýšení (druhá časť *Andante*) a pri hudbe Clementiho opúšťa svoju kanceláriu (posledná časť *Vivace*). V skutočnosti sa Satie vysmieva maloburžoáznemu spôsobu života, ku ktorému patrí uznávanie klasickej overenej hudby a zvládnutie základov hry na klavíri drilovaním Clementiho skladieb.

Satie nebol vo svojich neoklasicistických pokusoch ojedinelý. V tom istom roku dokončil Prokofiev svoju *Klasickú symfóniu*, v rokoch 1917–1919 vznikli *Le tombeau de Couperin* Maurica Ravela a mnohé diela inšpirované hudbou alebo témami minulosti (aj Satieho symfonická dráma pre 4 soprány a malý orchester *Socrate* z roku 1918 na výber Platónových textov sleduje vokálnu dikciu gregoriánskeho chorálu, čím prispieva k odlišnému typu neoklasicizmu ako Stravinského *Pulcinella*), tie však vznikali nezávisle na sebe. Duch doby bol vhodný na zrod umeleckého štýlu, ktorý svojou čistotou, krásou formy a návratom k podstate umenia bol reakciou na patetický expresionizmus, na divoké futuristické, dadaistické a avantgardné výboje, ale aj na romantizmus (najmä Wagnerovho typu) a impresionizmus, predovšetkým na ich subjektivizmus a vnášanie mimohudobných pocitov a obsahov. V tomto ohľade si najmä v Nemecku boli blízke estetika *novej vecnosti* (novej objektívnosti) na jednej strane a *neoklasicizmu* na strane druhej, čo dokladá Hindemithova tvorba 20. a 30. rokov. Vznik neoklasicizmu bol anticipovaný už tendenciami viacerých skladateľov koncom 19. storočia (Reger reagoval na romantický subjektivizmus záujmom o Bacha, Brahms sa inšpiroval predromantickou hudbou, ale aj mimo Nemecka dochádzalo k podobným ambíciám napríklad u Francka, Saint-Saënsa a iných), naplno sa však rozvinul až po prvej svetovej vojne, a to vďaka novému životnému pocitu. Paul Bekker vo svojej knižke *Neue Musik*, ktorá vyšla v Berlíne roku 1920, požaduje návrat k Bachovej hudbe, ktorá na rozdiel od klasicisticko-romantického osamostatnenia melódie a podradenia harmonickej a metrorytmickej zložky ponúka ich rovnoprávne využívanie a tiež inšpiráciu pre odlišné formové zákonitosti ako v sonátovej forme. Jeho názor bol v súlade s novými úvahami Ferruccia Busoniho, v tom čase žijúceho v Berlíne, vidiaceho, na rozdiel od svojich vízií novej hudby v *Náčrte novej estetiky hudobného umenia* z roku 1906, po prvej svetovej vojne budúcnosť hudby v *mladom klasicizme* ako nevyhnutnom štýle, ktorý prekoná romantizmus. Podľa Busoniho má byť nové hudobné umenie staré a nové zároveň, zamerané na dosiahnutie krásnej formy, pričom nesmie byť ničím iným než samotnou hudbou bez subjektívnych emócií, zmyselnosti a metafyziky. Aj keď sa v praxi tieto idey v takejto prísnej podobe nerealizovali, svedčia o duchu doby.

Ťažká situácia po prvej svetovej vojne viedla na jednej strane k ostrej sociálnej kritike, ktorá našla vhodné pole pôsobnosti v realisticky poňatom umení (drsný realizmus až s naturalistickými prvkami vo výtvarnom umení, prevaha dokumentárnych filmov, predmetné umenie), na druhej strane zároveň k túžbe po zábave a k záujmu o zábavné umenie a ľahké múzy, čo spôsobilo vzrast záujmu o úžitkové umenie (rozkvet Bauhausu a tým umenia dizajnu, tiež úžitkovo poňatej architektúry; v hudbe rozvoj kabaretnej, varietnej, zábavnej a jazzovej hudby a ich vnášanie do oblasti vážnej hudby).

Hindemith vo svojej *Kammermusik Nr. 1* op 24a (1921), ktorá sa považuje za jeho prvé neoklasicistické dielo, vykazujúce afinity s bachovským concertom a suitou, paroduje foxtrot. V jeho viacerých skladbách z rokov 1923–1927 možno pozorovať vnášanie prvkov zábavnej hudby, paródie rôznych známych skladieb a štýlov, ale aj humorné a netradičné interpretačné pokyny (napríklad v *Suite „1922"* pre klavír: „Neber ohľad na to, čo si sa naučil na hodinách klavíra. ... Pokladaj klavír za zaujímavý druh bicieho nástroja a podľa toho s ním zaobchádzaj."), ktoré už dávno pred ním sprevádzali Satieho skladby. Tento postoj súvisel aj s dadaistickými paródiami a blufmi (v 14-časťovom klavírnom cykle *In einer Nacht, Träume und Erlebnisse* op. 15 z roku 1919 napríklad v 12. časti s názvom *Zlý sen* Hindemith paroduje Rigoletta, v 9. časti sa ironicky vysmieva z programovej hudby *Kuckuck und Uhu frei nach Humperdinck*). Za typicky neoklasicistický v uplatnení barokových foriem a kontrapunktických techník sa pokladá tiež Hindemithov piesňový cyklus *Das Marienleben* na Rilkeho básne (1923).

V Paríži už na prelome storočí panovala jazzová móda, aj keď sa nekombinovala s vážnou hudbou (výnimkou je Satieho balet-pantomíma *Jack in the Box* z roku 1899 pre klavír, v ktorej sa inšpiruje jazzom). Prvým skladateľom vážnej hudby, ktorý prvý vo svojej tvorbe použil ragtime, je opäť Satie v balete *Parade* (1917). Paradoxne v roku vzniku tohto baletu Satie založil umeleckú skupinu *Nouveaux Jeunes* (Tailleferre, Poulenc, Milhaud a Koechlin), o dva roky neskôr sa transformujúcu na skupinu *Les Six* (parížska Šestka: Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc, Durey a Tailleferre), ktorá v presadení neoklasicizmu i spomínaných inšpirácií zábavnou hudbou zohrala významnú rolu. V spolupráci so Satiem, Stravinským, Ďagilevom, Picassom a ďalšími umelcami sa zrodila nová predstava umenia, ktorá mala zodpovedať novému duchu doby (*l'esprit nouveau*, termín, ktorý presadzoval Apollinaire v súvislosti so Satieho baletom *Parade*, ktorého výrazové prostriedky spolu s kostýmami a choreografiou pokladal za akýsi druh superrealizmu alebo nadrealizmu). Hovorcom Šestky a autorom známeho pamfletu *Le Coq et l'Harlequin* (1918)[8] bol Jean Cocteau, ktorý v tejto zbierke aforizmov vystihuje nový umelecký program a hlavné zásady, dané odmietaním Wagnerovho dedičstva, akademickosti parížskej Scholy canto-

rum, symbolizmu a nejasnosti impresionizmu, kultu géniov a božskej inšpirácie. Cieľom týchto mladých umelcov bolo nadviazanie kontaktu s dobou, vlastným okolím a konkrétnym konzumentom umenia, pričom ozdravenie „vážnej" hudby videli v prepojení so zábavnou hudbou, čím nivelizovali rozkol medzi vysokým a nízkym umením. Zábava, šport, kabaret, varieté, cirkus a music-hall i konkrétny každodenný život tvorili východisko v ich tvorbe. Vznikla umelecká estetika music-hallu, ktorá tiež súvisela s civilizačným trendom spoluúčasti na modernom veľkomestskom živote. Civilizmus sa tak prelína s futurizmom, dadaizmom, ako aj neoklasicizmom, ktorý treba ponímať v širšom zmysle návratu k barokovým i starším princípom hudobného umenia, a tiež k rôznym podobám zábavnej hudby, vrátane mestského i dedinského folklóru (jazz sa tiež chápal ako africký folklór). Vznikol celý rad skladieb inšpirovaných jazzom, ale aj juhoamerickým (najmä brazílskym) folklórom, často v kombinácii s tematikou antických drám, biblie, významných historických udalostí: Milhaudov balet *Vôl na streche* (1920) na brazílske tanečné šlágre, symfonicko-jazzový balet *Stvorenie sveta* (podľa námetu Aischylovej Oresteie), opery *Únos Európy*, *Opustená Ariadna*, *Oslobodený Theseus* (1927) a iné; Honeggerovo oratórium *Kráľ Dávid* (1921), biblická dráma *Judith* (1925), opera *Antigone* (1927), ďalej dobovou zábavnou funkciou podnietené diela *Rugby*, *Pacific 231*, Poulencove piesne v duchu estetiky music-hallu. Aj Stravinskij sa inšpiroval jazzom v opere-balete *Príbeh vojaka* (1918), v *Rag-time* pre 11 nástrojov a v *Piano-Rag-Music* (1919), vytvoril tiež viaceré diela v klasicistických formových útvaroch a na antický námet: scénické oratórium *Oidipus rex* (1927) vychádza z barokovej oratoriálnej praxe a obsahuje alúzie na Bacha, Händela, Glucka, ale aj Verdiho, Musorgského a ruský folklór, balet *Apollon musagètes* (1928), ktorý etabloval neoklasicizmus ako vedúcu štýlovú orientáciu na tanečnej divadelnej scéne. Roku 1927 zažila veľkú senzáciu prvá opera s jazzovými inšpiráciami *Johny spielt auf* od Ernsta Křenka, vznikla tiež spevohra *Mahagonny* Kurta Weilla na Brechtov text a roku 1928 zaznel v Carnegie Hall v New Yorku Gershwinov hudobný obraz *Američan v Paríži* pre orchester, tri saxofóny a autoklaxón, v ktorom sa premiešavajú ragtime, blues a charleston v súlade s autorovým zámerom sprostredkovať svoje dojmy z Paríža. Novému duchu doby zodpovedala aj Satieho predstava hudby ako pozadia (dospel k nej uvedomením si rozdielu vnímania zábavnej hudby, ktorú možno na rozdiel od hudby vážnej „konzumovať" pri pohárikuvína, či družnom rozhovore), nazval ju *Musique d'ameublement* („nábytková" hudba), t. j. hudbou, ktorá je podobne ako nábytok súčasťou životného prostredia.

Vplyv francúzskej dobovej klímy 20. rokov sa odrazil aj v českej hudbe (odklon od nemeckej tradície bol po prvej svetovej vojne motivovaný aj politicky), najmä v tvorbe B. Martinů, E. F. Buriana, P. Bořkovca, I. Krejčího, J. Ježka, ktorých tvorba vykazuje podobné znaky s neoklasicizmom v inšpirácii klasicistickými formami a zábavnou hudbou (najmä kabaretnou hudbou a jazzom). Čiastočne sa neoklasicizmus odrazil aj v tvorbe B. Bartóka, najmä v inšpirácii barokovými a klasicistickými formami v dielach z obdobia 1926–1937, no svojím výrazom je jeho tvorba viac expresionistická. V USA neoklasicizmus poslúžil v tvorbe Coplandovej a Harrisonovej ako alternatíva namiesto amerického národného romantického umenia, kým v Anglicku sa za predstaviteľov neoklasicizmu pokladali od konca 30. rokov Britten a Tippet, ktorí nadviazaním na romantizmus zúročili tiež vplyvy alžbetínskych madrigalistov, Purcella a európskej hudobnej tradície.

Odlišné pohnútky možno pozorovať v Rusku, kde vznik realizmu a neoklasicizmu súvisel s ideológiou porevolučného obdobia. Začiatkom augusta 1920 uverejnili sochári Naum Gabo a Antoine Pevsner *Manifest realizmu*, v ktorom vyhlásili, že umenie sa musí opierať o život, prírodu a jej zákony. Ich manifest bol kritikou vtedajšej umeleckej avantgardy, najmä však kubizmu a futurizmu, ktoré sa ocitli v slepej uličke. Podľa nich priestor a čas sú jediné formy, v akých sa odvíja život. Gabo a Pevsner z tejto predstavy odvodili priestorové konštrukcie a pohyblivé skulptúry, ktoré boli špecifickou predstavou reálne existujúcich zákonitostí a nie objektov, ako to bolo v prípade predmetného realizmu. Celkovo sa Rusko ocitlo na špici vývoja umenia v tvorbe experimentálnych a avantgardných umeleckých kreácií, ktoré neboli v prvých rokoch po októbrovej revolúcii v rozpore s novou ideológiou, pretože umelci verili v jej pokrokovosť. Ešte roku 1920 vznikla v duchu spomínaného konštruktivizmu *Veža Tretej Internacionály* od Vladimíra Tatlina, ktorá sa krútila okolo vlastnej osi a mala vyjadrovať nevyhnutnosť poznania prírodných zákonov, t. j. zákonov konštrukcie a matematiky na to, aby revolúcia mohla dosiahnuť svoje ciele. Zakrátko tento typ realizmu, ako aj všetky formy avantgardných tendencií v Rusku prestali vyhovovať ideologickým požiadavkám nového proletárskeho umenia a kultúry (Lenin vo svojom spise *O proletárskej kultúre* z roku 1920 požaduje zblíženie umenia s národom) a ruské avantgardné umenie bolo tak odsúdené existovať už len v zahraničí. V Rusku nastalo obmedzovanie tvorivej slobody vytýčením metódy *socialistického realizmu*, ktorej hlavné požiadavky boli ľudovosť, zrozumiteľnosť a straníckosť, čo v kombinácii s ruským patriotizmom v praxi, žiaľ, viedlo k závažnému poklesu kvality: tvorili sa primitívne pochody, budovateľské piesne, kantáty, oslavujúce čelných straníckych predstaviteľov a revolúciu. Sympatizovanie s proletariátom charakterizuje aj niektoré umelecké tendencie v zahraničí, označované niekedy aj pojmom *sociálny realizmus* (napríklad v Berlíne Proletárske divadlo Erwina Piscatora, ktoré vzniklo roku 1920 a už o rok bolo policajným zásahom zakázané; mnohé výtvarné, divadelné a filmové kreácie, poukazujúce na sociálnu nerovnosť a biedu v Európe i USA). Na rozdiel od socialistického realizmu nemali oficiálne nadiktovanú umeleckú metódu, ktorá by ich nútila znižovať umeleckú kvalitu. Analógie s metódou socialistického realizmu možno skôr vidieť v nacionalistickom umení fašistického Nemecka, ktoré za „entartete Kunst" vyhlásilo umelecké diela temer všetkých umeleckých smerovaní prvých dekád 20. storočia a vyžívalo sa podobne v primitívnych pochodoch, agitátorských piesňach a takisto primitívne transformovanom národnom folklóre (nie náhodou vzrástol opäť záujem o Wagnera ako typického reprezentanta nemeckej národnej hudby).

Situácia v Rusku zasiahla mnohých umelcov, z ktorých viacerí sklamaní vývojom po revolúcii emigrovali do zahraničia (Lourié, Chagal), alebo boli zatlačení do úzadia (Roslavec, Mosolov). Prokofiev v rokoch 1923–1932 žil v zahraničí, kde spolupracoval najmä s Ďagilevom v Paríži a kde sa stal jedným z hlavných predstaviteľov neoklasicizmu. Spolu so Šostakovičom patrili k vedúcim skladateľským osobnostiam v Rusku, ale ani ich neobišla kritika za formalizmus ich hudby. Šostakovič neskôr na margo tejto situácie poznamenal, že jednoduchým vložením vhodného angažovaného textu do hudby sa z pôvodne formalistického diela stane dielo, zodpovedajúce požiadavkám socialistického realizmu.[9]

Realizmus po prvej svetovej vojne nadobudol v jednotlivých umeleckých smeroch rôzne podoby. Jednotiacim momentom je v zásade túžba po jasnosti, prehľadnosti, objektívnosti, ktorá bola reakciou na chaotické udalosti vojny i umelecké hnutia futurizmu, čiastočne dadaizmu, ale aj mnohoznačnosť expresionizmu. V tomto zmysle je aj realizmus v podobe konštruktivizmu (Naum Gabo a Pevsner), odrážajúci zákonitosti v prírode, objektivizovaný, logický, výrazovo čistý a vzbudzuje asociácie s konštruktivizmom Schönberga, Weberna a Berga v povojnovom vývoji, a to v etablovaní dodekafónie s jej prísnymi logickými zákonitosťami. Konštruktivizmus, resp. geometrický abstrakcionizmus bol jednou z ciest, po ktorej sa začal uberať prežitý expresionizmus (Kandinskij realizoval počas pôsobenia v Bauhause po roku 1921 svoje abstraktné konštrukcie, ktoré nazval *Kompozície*, Mondrian hovoril o umení ako o pravdivej vízii reality, pričom mal na mysli umenie geometrickej abstrakcie, ktoré objasňuje zákonitosti vesmíru, Theo van Doesburg vo svojom *Manifeste konkrétneho umenia* z roku 1930 hovoril o potrebe umenia zbaveného individualizmu a svojvôle). Zrejme nie náhodou pôvodní reprezentanti expresionizmu skupiny Modrý jazdec Kandinskij i Schönberg, si zvolili podobnú cestu v odlišných umeleckých médiách.

Tiež sformovanie umeleckého smeru *nová vecnosť* (Neue Sachlichkeit, new objectivity) roku 1923 bolo vývojovým dôsledkom expresionizmu, oproti ktorému mala byť realita zobrazovaná objektívne a presne (veristicky). Pri takomto zobrazovaní však mohlo dôjsť k pokriveniu reality, ktorá takto mohla dostať až surrealistický charakter, pričom takéto umenie sa označovalo pojmom *magický realizmus*. V takomto zmysle aj vznik surrealizmu (ohlásený Bretonom v roku 1924) sa opiera priamo o realitu, v tomto prípade však realitu sna a podvedomia, ktorú v plnej nahote odhalil Freud. Obraz Reného Magritta *La découverte* (1927) je realitou a irealitou zároveň, čo možno povedať o veľkej väčšine surrealistických výtvarných diel (dôležitým momentom je predmetné zobrazovanie, aj keď v absurdných situáciách). *Neoklasicizmus* má s uvedenými smermi tiež spoločný záujem o používanie jasných a subjektivizmu zbavených výrazových prostriedkov, pričom konfrontuje minulosť so súčasnosťou väčšinou pri zachovaní čistých a jasných foriem. Logické zákonitosti zvíťazili nad emocionálnym pátosom. Z tohto aspektu aj inšpirácie mimo oblasti „vážnej" hudby majú svoju logiku, pretože umenie so zábavnou funkciou (jazz ako černošský folklór, zábavná hudba ako mestský i dedinský folklór)[10] je zbavené prehnanej nadutosti a subjektivizmu.

FOTO ARCHÍV

R. MAGRITTE: LA DÉCOUVERTE (1927)

Všetky podoby realizmu sa ukázali ako zákonitý vývojový dôsledok cyklicky sa striedajúcich periód subjektivizovaného, emocionálneho a viac iracionálneho umenia s periódami umenia objektívneho, emócie zbaveného a racionálneho.

Poznámky

[1] Tieto slová, ktorých autorom bol architekt Ludwig Mies van der Rohe, boli v súlade s názormi umelcov weimarského Bauhausu začiatkom 20. rokov.

[2] Jedno z vrcholných diel impresionizmu *Vodné ruže* od Clauda Moneta vznikli v rokoch 1918–1921.

[3] Hudobný neoklasicizmus podrobne analyzuje Josef Bek vo svojej knižke *Hudební neoklasicismus*. Studie ČSAV, Academia Praha 1982.

[4] Dokonca už roku 1917 vznikol na objednávku Ďagileva podobným kolážovitým spôsobom zo Scarlattiho hudby balet *Le donne di buon umore* od Vincenza Tommasiniho.

[5] STRAVINSKIJ, I.: *Kronika mého života*. Praha 1937, s. 105–106

[6] Termín neoklasicistický poukazuje na príslušnosť k neoklasicizmu, podobne ako termín klasicistický poukazuje na príslušnosť ku klasicizmu. V prípade neoklasicistického umenia však nešlo o návrat len k umeniu obdobia klasicizmu, ale k umeniu staršiemu, v prevažnej miere k umeniu baroka. V tomto zmysle išlo v skutočnosti viac o tendencie návratu ku klasike, teda o akúsi neoklasiku v umení, tento termín sa však neujal.

[7] Klasické tu znamená širšie poňatie umenia ako veľkého a hodnotného umenia na rozdiel od užšie vymedzeného umenia obdobia klasicizmu.

[8] *Le Coq* (kohút) z názvu predstavuje u Cocteaua nové progresívne tendencie, kým Harlequin naopak všetko staré a spiatočnícke.

[9] V Rusku sa sformovala opozičná skupina podpriemerných skladateľov RAPM (Rossijskaja associacija proletarskych muzykantov), ktorá kritizovala a obmedzovala už existujúcu ASM (Associacija sovremennych muzykantov).

[10] V Donaueschingene sa roku 1926 riešil problém mechanickej a zábavnej hudby, pritom koncerty zo skladieb pre dychový orchester mali byť riešním zábavnej a vážnej hudby. Cieľom bolo vzájomné zblíženie interpretujúcich a prijímajúcich umelcov a ľudí (SCHUBERT, G.: *Hindemith*. Hamburg 1981, s. 46).

(Dokončenie zo str. 35)

Ba taký jasnozrivý duch, akým nesporne bol mladý Ivan Ballo, sa vyjadroval o talianskej „mladej škole" priam nenávistne. O to viac prekvapuje, s akým priaznivým ohlasom sa na stránkach bratislavskej tlače hodnotí pravidelné obnovovanie **d'Albertovej** *Nížiny* (vrátane Ballovho prijatia), ktorá v nejednom ohľade predstavuje priam esenciu toho, čo sa tak priečilo zástancom operného realizmu, národných škôl a wagnerovskej reformy! Umelci však nepochybne divadelne dobre napísané dielo s efektnými vokálnymi partmi hrali a spievali radi. Blízke bolo dirigentom Holečkovi (1924), Folprechtovi (1931 a 1937) i Holoubkovi (1942), zemitému realizmu Vilímovmu, ktorý rád koketoval s javiskovým naturalizmom, aj sólistom. Marta patrila k profilovým úlohám Šimáňovej, Formanovej a najmä Bartošovej, ktorá sa k nej dostala cez rozkošnú epizódu slúžtičky Nuri. V prvom naštudovaní kraľoval v parte Pedra oceľový tenor Zdenka Knittla, neskôr tenor Hübnerov i charakterový materiál Františka Hájka (nezabudnuteľného opitého mužíka z Nedbalovho naštudovania *Ruskej Lady Macbeth*). V úlohe bohatého zloducha Sebastiana vystriedal za Slovenského štátu Zavřela Schütz, kým klasickým starcom Tomasom viacerých naštudovaní bola majestátna postava Arnolda Flögla. S bratislavskými predstaveniami d'Albertovej *Nížiny* sa v období prvej štvrťstoročnice SND spája ešte jeden málo známy dátum: 18. mája 1931 vystúpili v tejto opere na našom javisku traja poprední sólisti viedenskej Štátnej opery: barytonista Hermann Wiedermann (Sebastiano), významný wagnerovský tenorista Gunnar Graarud (Pedro) a naša slávna rodáčka, prešovská sopranistka Rose Pauly (Marta).

HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

EGON BONDY

básnik a filozof

Naša rodina mala v pražskom Národnom divadle lóžu a tak som už od útleho detstva chodil raz za mesiac na operné predstavenia. Ako desaťročný som už mal prehľad o klasickom opernom repertoári. Vojna prerušila moje kontakty s operou, kam sme v tom čase mali zakázaný vstup, no po jej skončení sa objavili nové hudobné lásky – boogie-woogie, Glenn Miller a bebop. Nasledovalo očarenie beatnickou generáciou – nielen v zmysle umeleckom, ale aj čo sa týka životného štýlu. Aj my v Prahe sme zažívali to opojenie bebopom, ktoré opisuje Kerouac. Pôsobili tu dva výborné bebopové orchestre, väčšina hudobníkov z nich po roku 1948 emigrovala.

Asi ako dvadsaťpäťročný som pri hľadaní zahraničných staníc na svojom elektrónkovom rádiu zrazu narazil na hudbu, ktorá sa mi veľmi páčila. Bolo mi jasné, že to nie je bebop... Išlo o Mozarta, ktorý ma priviedol do koncertných sál. Roky som však spoznávanie tohto repertoára bral ako akési doplnenie kultúrneho vzdelania, hudba bola pre mňa popri iných záujmoch akýmsi „zvyšným statkom". Až neskôr som si zrazu uvedomil, že bez nej nemôžem byť... Stala sa popri literatúre a výtvarnom umení mojou bytostnou, životnou potrebou. Nemajúc hudobné vzdelanie som empiricky plával od jedného diela k druhému a zisťoval, čo sa mi páči. S mojou družkou Júliou sme si začali pravidelne kupovať platne a chodiť na koncerty.

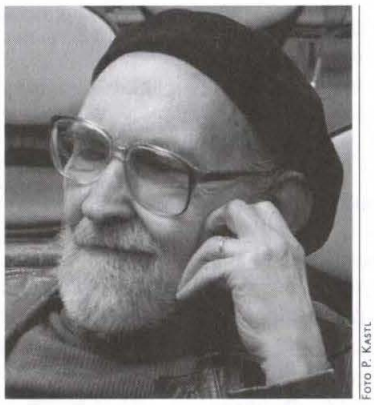


FOTO P. KASTL

Podobne ako pre mnohých mladých ľudí, aj mojou prirodzenou „bránou" do hudby 20. storočia bol Stravinskij. Objavil sa v mojom živote po roku 1948, v čase, keď sa z neho začal vytrácať bebop... Obľúbil som si Stravinského ruské „divoké" obdobie až po *Príbeh vojaka*, neoklasicizmus sa mi zdal už ťažký...

Asi ako päťdesiatročný som sa dostal do úzkeho kontaktu s predstaviteľmi Novej hudby v Čechách: s Petrom Kofroňom, ľuďmi okolo súboru Agon, dr. Léblom, ktorý bol teoretikom českej verzie Stockhausenovej darmstadtskej školy. Títo ľudia ma zoznamovali s najnovšími trendmi v súčasnej hudbe. V Plastic People of Universe som sa nestretával len z dnešného pohľadu s nekonvenčným rockom. Pôsobili tu dve sekcie, ktorých obsadenie sa často prelínalo: prvá hrala rock, tá druhá zase pod názvom DG 307 experimentálnu hudbu, využívajúcu princípy Novej hudby.

Pôvodným povolaním som básnik a ako básnik špecificky reflektujem a prežívam nielen hudbu, ale aj ďalšie umenia: za všetkým vidím a počujem príbeh. Za obrazom, fotografiou, ale aj hudobnou kompozíciou. Hudba, ktorá ma zaujme, ma privádza do hlbokého emocionálneho dojatia a vzrušenia: či už je to Schönberg alebo ľudová pieseň. Podľa tohto „primitívneho" kľúča si potom vyberám skladby, ktoré počúvam. Chladným ma nechávajú, povedzme, Beethoven, Schubert. Aj keď viem, že napríklad Schubert u svojich súčasníkov vzbudzoval hlboké citové zaujatie.

Intenzívne na mňa pôsobí ľudová hudba z celého sveta a vôbec hudba inšpirovaná etnickou hudbou: od Janáčka, Stravinského cez Messiaena až po Požoň sentimentál. To, čo robí Požoň sentimentál, je podľa mňa dôležitým vývojovým článkom. Vo svete ide už o prúd, reprezentanti ktorého si správne uvedomujú, že pojem etnickej hudby musíme rozšíriť aj na folklór veľkomiest – hudbu, ktorá vznikala od polovice 19. storočia až do polovice 20. storočia, než ju zahlušili masmediálne šlágre a diskotéky. Fascinuje ma stredoeurópska tradícia mestského folklóru, ktorá je jednotná od Baltického mora až po Jadran. World music dnes popri množstve záslužnej práce prináša, samozrejme, aj problémy spojené s komercionalizáciou. Záslužné je sprístupnenie rôznorodej etnickej hudby publiku na celom svete, ktoré nám pomáha vyjsť z nášho europocentrizmu, a toto sprístupnenie, pochopiteľne, často prináša určitú štylizáciu. (Však aj baroková ľudová pieseň bola dôsledne „upravená" zberateľmi a editormi 19. storočia.) Napokon, autentický, „live" folklór je podľa mňa predovšetkým pre vedcov. Pestovať donekonečna len zakonzervované, nemenné prejavy by bolo asi neprirodzeným zásahom do vnútorného pohybu hudby. Takže: sprístupnenie áno, komercionalizácia nie.

Vyrastal som v rodine vysokej buržoázie, no denne sme si spievali ľudové piesne – nie šlágre, známe z rádia. Vtedy to však bolo celkom bežné a mne to zostalo dodnes. Naozajstná, spontánna ľudová tvorivosť v našich končinách už zanikla. Dnes si už málokto sám od seba zaspieva. Tým sa ochudobňuje kultivovanosť človeka. Človek, ktorý v sebe nemá tradíciu svojej vlastnej etnickej hudobnej kultúry, je veľmi ochudobnený. V tomto zmysle hrozí ľudstvu istá menticída – krutá deštruktívna skaza zničením prirodzenej ľudskej tvorivosti. Ľudstvo, ktoré by bolo obraté o schopnosť spontánnej tvorivosti, by bolo spustnuté tak ako zničená príroda.

Nikdy som si nemyslel, že by som mohol hudbu študovať ako muzikológ, nesnažil som sa ju spoznať z hľadiska vedeckého či historického. Mal som svojej práce neúrekom a nezostávalo mi veľa času nazvyš. Hovoril som si: prečo by som nemohol byť len milovníkom? Vyberal som si skladby, ktoré sa mi momentálne páčili a podľa toho, ako sa vyvíjal môj sluch. A tak je to stále – nie som odborníkom, mne sa hudba strašne páči a za mnoho vďačím aj mojim mladým bratislavským priateľom.

DA CAPO

televízny magazín zo sveta klasickej hudby

STV2, nedeľa 3. júna, 21.55

- dokument o medzinárodnom festivale súčasného tanca BRATISLAVA V POHYBE

repríza: 4. jún, 17.30 STV2

Christian McBride: kontrabas pre 21. storočie

NIEKTORÉ DÔLEŽITÉ OSOBNOSTI JAZZOVEJ SCÉNY Z EXISTENČNÉHO HĽADISKA LEDVA PREŽÍVAJÚ, INÍ NADANÍ A KOMPETENTNÍ ZASE MRHAJÚ SVOJ TALENT V HUDBE, KTORÁ ICH NIE JE HODNA. EŠTE ANI NIE TRIDSAŤROČNÝ KONTRABASISTA PATRÍ V TOMTO SMERE K ÚZKEJ VRSTVE „VYVOLENÝCH": MÁ VIAC PRÁCE, NEŽ DOKÁŽE STIHNÚŤ, A PRIJÍMA LEN PONUKY, KTORÉ MU UMELECKY VYHOVUJÚ. TAJOMSTVO JEHO ÚSPECHU SPOČÍVA V ISTEJ DVOJAKOSTI: CHRISTIAN MCBRIDE DOKÁŽE TOTIŽ „SLÚŽIŤ" I „VIESŤ". ZATIAĽ ČO SLUŽBA INÝM JE PRIRODZENÝM ÚDELOM KONTRABASISTOV, LEN VYBRANÉ A VÝNIMOČNÉ OSOBNOSTI JAZZU DISPONUJÚ „KONCEPCIETVORNÝM" ROZMEROM, KTORÝ BY SME V PRÍPADE KONTRABASISTOV MOHLI NAZVAŤ *MINGUSOV SYNDRÓM*.

AMBÍCIE A REALITA

Christian McBride dosiahol všetko, o čom môže mladý kontrabasista len snívať, no predsa nie je spokojný. Jadro jeho nespokojnosti spočíva v tom, že, ako sám tvrdí, 80 % svojej energie venuje leaderským aktivitám a pritom obecenstvo ho vníma predovšetkým cez optiku sidemana: „Od roku 1994 som hral priemerne približne na dvadsiatich albumoch ročne. Teraz (r. 2000) participujem asi na deviatich a stále mám z toho zlý pocit. Predstavujem si ľudí kupujúcich platne najrôznejších interpretov, ktorí si pri pohľade na obsadenie povzdychnú: zase Christian. Ja sa skutočne snažím koncentrovať na vlastné projekty a v budúcnosti to chcem ešte zvýrazniť." Leaderské aktivity mu však doteraz priniesli „len" štyri tituly, z nich prvé tri v podaní príležitostných zoskupení All Stars. Až štvrté CD nahralo McBridovo terajšie kvarteto (rozšírené o viacerých hosťujúcich prominentov).

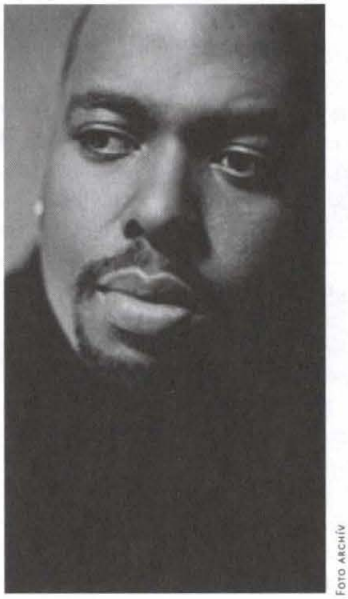


FOTO ARCHÍV

Sila Christiana McBrida spočíva predovšetkým v jeho všestrannosti. Veľké osobnosti súčasnej scény sú presvedčené, že práve jeho spôsob hry na kontrabase najlepšie podporí ich hudobné predstavy. V tomto smere môžeme uviesť nezvyčajne rôznorodé mená. Bestsellerový album Diany Krallovej *Love Scenes* (pozri HŽ 2000/12) vďačí za svoj úspech v nezanedbateľnej miere McBridovmu poňatiu rytmicky strhujúceho a harmonicky vynachádzavého „kráčajúceho basu", ktorý sa stal jedným z pilierov novej aktuálnosti tohto retroswingového počinu. Diana Krallová sa celkom logicky odvtedy obracia na McBrida a snaží sa ho získať aspoň pre vystúpenia mimoriadneho významu (napríklad koncert v Carnegie Hall, niektoré festivaly a pod.). V celkom odlišnej podobe spoznávame McBrida na najnovšom albume Johna Scofielda (*Works For Me*, Verve 2001), kde – podľa recenzenta Down Beatu – je rytmika albumu (Mc Bride a bubeník Billy Higgins) azda najstrhujúcejšou na súčasnej scéne. Scofield tu prezentuje rôznorodé štylistické podoby od colemanovského raného free jazzu, cez rhytm and blues až po fusion. Keď sme sa už dostali k tomuto albumu, pripomeňme aj unikátnu kombináciu ďalších osobností, ktoré Scofield pozval na realizáciu svojich skladieb: o. i. Kenny Garrett – as. a Brad Mehldau – p. Samozrejme, tieto dva príklady len zjednodušene naznačujú možnosti uplatnenia McBrida ako sidemana, pretože počet albumov, na ktorých participuje, už presiahol číslo 120, takže vymenovanie jeho leaderov by pripomínalo register lexikónu súčasnej jazzovej scény.

MIMORIADNY TALENT A ZRIEDKAVÁ CIEĽAVEDOMOSŤ

„V okamihu, keď som sa dotkol kontrabasu, som, samozrejme, ešte nemohol vedieť, kam ma to zavedie, no bolo mi jasné, že to je to, čo chcem robiť po celý život." Takto spomína Christian McBride na prvé stretnutie so svojím nástrojom, ktorý dostal do rúk, keď mal osem rokov. Na kontrabas mal aj rodinné predurčenie. Jeho otec Lee Smith (rozviedol sa, preto ten rozdiel v menách) bol slávnym kontrabasistom a v 70. rokoch mal významné postavenie na scéne vo Filadelfii (v tomto meste sa Christian McBride narodil 31. 5. 1972). Začiatkom 70. rokov bol módnym trendom svetovej pop music tzv. *Philadelphia sound*, ktorý kombinovaním černošského soulu a latinskoamerickej hudby nadviazal na *Motown sound*. Lee Smith sa ako člen najznámejších formácií tohto smeru – Delfonics, Blue Magic či Billy Paul – stal spolutvorcom *Philadelphia soundu*. Príbuzným McBrida bol aj známy predstaviteľ jazzovej avantgardy – strýko Howard Cooper hral na kontrabase vo „vesmírnom" orchestri Sun Ra (Sun Ra Solar Orchestra).

Christian McBride od detstva spájal svoj talent s nezvyčajným zápalom pre nástroj. Študoval klasický kontrabas a už ako trinásťročný bol členom mládežníckeho symfonického orchestra (Philadelphia Youth Orchestra). V tom čase začal hrať aj s miestnymi soulovými a swingovými orchestrami. Vďaka príležitostnému jam session s Wyntonom Marsalisom, ktorý bol jeho hrou nadšený, sa o „zázračnom" kontrabasistovi z Filadelfie dozvedeli viacerí newyorskí hudobníci, čo onedlho viedlo k zaujímavým ponukám. Ešte pred odchodom do New Yorku absolvoval McBride umeleckú strednú školu (High School for the Creative and Performing Arts), kde jeho spolužiakmi boli neskôr slávne osobnosti: hráč na hammond organe Joey DeFrancesco, členovia skupiny Boyz II Men, vznikla tu prvá slávna hiphopová skupina The Roots. Po absolutóriu roku 1989 získal štipendium na Julliard School of Music a prechod do New Yorku bol už bezproblémový.

Vďaka Marsalisovi prišiel Christian McBride do svojho nového pôsobiska už známy a s „bianco" kreditom. Svojou všestrannosťou a strhujúcim prejavom však prekonal očakávania. Už v prvom semestri sa stal členom skupiny saxofonistu Bobbyho Watsona (ten sa preslávil o. i. tým, že v poslednom období života Arta Blakeyho viedol Jazz Messengers). Keď McBride dostal ponuku

na niekoľkotýždňový zájazd so skupinou Roya Hargrova (s ktorým odvtedy sústavne spolupracuje pri rôznorodých príležitostiach), rozhodol sa prerušiť štúdiá. Toto angažmán (ako aj povesť „Marsalisovho objavu") zapríčinilo, že McBride sa vo všeobecnom (jazzovom) povedomí jednostranne zaradil do kategórie postmarsalisovských „mladých levov", hlásajúcich ideál „čistého" jazzu a rozvíjajúcich vykrištalizované postupy jazzovej histórie.

McBride považoval po odchode zo školy za najlepšie vzdelanie možnosť hrať s čo najväčším počtom prvotriednych hudobníkov. Po niekoľkomesačnom pôsobení u Hargrova bol dva roky (1991-1992) stálym členom kvinteta Freddyho Hubbarda a v čase, keď táto formácia nepracovala, účinkoval v skupinách klaviristu Bennyho Greena a tenorsaxofonistu Bennyho Golsona. Roku 1993 vystriedal množstvo formácií; hral o. i. v skupine Joshua Redmana a širšiu popularitu mu prinieslo účinkovanie v combe „Special Quartet" Pata Methenyho, kde prvýkrát hral so svojím „osudovým" bubeníkom Billym Higginsom.

Narodil sa leader

Firma Verve usporiadala roku 1994 pri príležitosti 50. výročia svojho založenia mamutí a z viacerých aspektov pozoruhodný koncert v Carnegie Hall, ktorý sa stal skvelou propagáciou jazzu. Úlohy hostiteľa sa ujal Herbie Hancock, uvádzajúci jednak stále formácie, jednak nečakané, kvázijamsessionové zoskupenia. Tento koncert pred niekoľkými mesiacmi vysielala na pokračovanie Česká televízia a viackrát som si ho pozrel z videa - zaujal ma o. i. vydarený spôsob spájania archívnych ukážok s dianím na pódiu. V čase konania koncertu ešte meno Christian McBride nefigurovalo v anketách a svoj prvý album len nahrával. Participujúci hudobníci však presne vedeli, s kým chcú hrať, a tak pre obecenstvo málo známy kontrabasista postupne vystúpil s osobnosťami ako Betty Carterová, Pat Metheny, Joe Henderson či Roy Hargrove. Základným východiskom McBrida bolo uplatnenie techniky walking bassu. Všeobecne sa prijalo tvrdenie, že tento spôsob hry, skvelo uplatňovaný v 40. rokoch Oscarom Pettiforodom a do dokonalosti privedený v priebehu 50. rokov Rayom Brownom (najmä na jeho nahrávkach s Oscarom Petersonom), už neposkytuje priestor pre inovatívne zdokonaľovanie. Hudobnícky plebiscit jubilejného koncertu však ukázal, koho hviezdy považovali v tomto smere za kontrabasistu č. 1. McBride bol na začiatku svojej kariéry Brownovým obľúbencom: ten ho prvýkrát počul roku 1991 a odvtedy ho pozýva k rôznym spoločným projektom (vrátane albumov). Na spomínanom jubilejnom koncerte firmy Verve si tiež zahrali spolu a napriek tomu, že dávam prednosť originálu pred nasledovníkom, v tomto prípade urobím výnimku: v duete dvoch kontrabasov mi McBride pripadal v sólach vynachádzavejší, intonačne precíznejší a jeho drive strhujúcejší. Čo, samozrejme, nezmenšuje zážitok zo samotného Browna ako osobnosti, ktorá daný spôsob hry vytvorila.

Niekoľko týždňov po koncerte, v januári 1995, už vyšiel prvý McBridov album, vhodne nazvaný *Gettin To It*, pričom ono „idenie do toho" len utvrdilo jeho postavenie v jazzovom mainstreame. Sám označil CD za ťažiskové, dôkladne akustické a priamočiare. Repertoár priniesol osvedčenú zmes evergreenov a pôvodných skladieb. Zakotvenie v tradícii podčiarkla nahrávka skladby Neala Heftiho *Splanky*; na jej interpretáciu si McBride pozval dvoch prominentných kolegov: Raya Browna a Milta Hintona (odvtedy obsadenie troch kontrabasov: McBride, Brown v kombinácii s niektorým z ďalších protagonistov tohto nástroja viackrát obnovili). Kým v prvom albume išlo z personálneho hľadiska o generačnú výpoveď a hlavnými partnermi boli osobnosti, ktoré mali na McBridov vývoj veľký vplyv (Roy Hargrove, Joshua Redman...), o rok neskôr v druhom albume *Number Two Express* dôkladne zmenil východiská: „Image kváziklona Ray Browna mi nevyhovoval a neodzrkadľoval moje ambície. Počúvam fusion 70. rokov, v ktorej som aj vyrastal a rozhodol som sa vyjadriť túto stránku svojho cítenia. Pozval som najlepších hudobníkov vrátane Chica Coreu a Jacka DeJohnetta, ktorí spolu nehrali odkedy opustili Milesa Davisa." Priam senzačnosť obsadenia zvýrazňuje aj prítomnosť dvoch saxofonistov - tiež z niekdajšieho okruhu Milesa Davisa - a to Kennyho Garretta a Garyho Bartza (žiaľ, nehrajú tu nikdy spolu, podobne sa Corea strieda s Kennym Barronom). V niektorých skladbách tu McBride uplatnil svoju špecialitu - realizáciu fusion konceptu na akustickom kontrabase. Expres č. 2 dokumentuje kvalitatívne prehĺbenie McBridovej kompozičnej práce (napísal šesť z desiatich skladieb), z nich zvlášť pôsobivá je skladba *EGAD* (vystavaná okolo štyroch základných kontrabasových tónov). Zvláštnosťou tejto zaujímavej a nedocenenej platne je aj dueto kontrabas - perkusie (Mino Cinelu) v skladbe Freddieho Hubbarda *Little Sunflower*, ktorú McBride poňal ako poctu svojmu niekdajšiemu kapelníkovi. Pod elektrickú basovú gitaru (v štýle pripomínajúcom Pastoria) nahral na kontrabase multiplaybackom ešte tri ďalšie hlasy.

Rodinná záležitosť

Napriek populárnemu konceptu a atraktívnosti obsadenia *Number Two Express* v predajnosti výrazne zaostal za McBridovým prvým titulom. Ukázalo sa, že jednostranné zaškatuľkovanie je veľmi ťažké náhle prerušiť. Aj preto bol tretí album *A Family Affair* pokusom zamerať sa popri fusion a straight-ahead v štylizovanej podobe na soul, rhythm and blues a pop music 60. a 70. rokov. Producentom projektu sa stal klávesista George Duke, ktorý je majstrom v preštylizovaní a v zjednocovaní rôznorodých vplyvov. Úvodná skladba *I`m Coming Home* je spomienkou na soul jazz a kvinteto Canonnballa Adderleyho, titulná skladba je z repertoáru skupiny Sly And Family Stone, dve skladby sú poctou Steviemu Wonderovi (nezaslúžene zabudnutá Wonderova balada *Summer Soft* a McBridova skladba *Or So You Tought*, ktorú spieva wonderovským štýlom vokalistka Vesta). Tým sa inšpirácia rockom a pop music nekončí: nájdeme tu skladbu z repertoáru Kool&The Gang (*Open Sesame*), Earth, Wind and Fire (*I`ll Write a Song for You*) i poctu Jamesovi Brownovi (McBride: *Brown Funk*).

Kým názov *A Family Affair* symbolizuje spolupatričnosť rôznorodých žánrov, názov ďalšieho titulu *Sci-fi* odráža vedeckofantastickú tematiku viacerých skladieb. Hudobne ide o dôslednejšie pokračovanie fusion línie 70. rokov; McBride uvádza ako inšpiračné zdroje Mahavishnu Orchestra, V.S.O.P. a Weather Report. Opäť tu nachádzame pocty veľkým predchodcom, tentoraz aj v podobe uvedenia ich skladieb. McBride zaujímavo poňal kompozíciu filadelfského spolurodáka Stanleyho Clarka (*Butterfly Dreams*), ktorého hudbu sledoval od raného detstva, a uvádza tu aj skladbu basového kúzelníka Jaca Pastoria (*Havona*). Novinkou je, že tu figurujú členovia aktuálneho McBridovho kvarteta a že tento základ je rozšírený o prominentných hostí. K vrcholom albumu patrí nahrávka McBridovej skladby *Lullaby for a Ladybug* (s Dianou Reevesovou a Herbiem Hancockom, ktorý účinkuje aj v McBridovej skladbe *Via Mwandishi*, napísanej na jeho počesť).

CHRISTIAN MCBRIDE
DISKOGRAFIA

(Kompletná ako leader a výber z kolektívnych titulov, pokiaľ nie je uvedené inak, na značke Verve)

1995

Gettin To It

Obsadenie: Christian McBride - leader, b., Roy Hargrove - tp., Steve Turré - tb., Joshua Redman - saxes, Cyrus Chestnut - p., Ray Brown, Milt Hinton - b., Lewis Nash - dr.

Skladby (pokiaľ nie je uvedené inak, autorom je Christian McBride): In a Hurry, The Shade of the Cedar Tree, Too Close For Comfort (Bock/Holofcener/Weiss), Sitting on a Cloud, Splanky (Hefti), Gettin to it, Stars Fell on Alabama (Parish/Perkins), Black Moon, King Freddie of Hubbard, Night Train (Forrest/Simpkins/Washington).

Parker's Mood

Roy Hargrove - tp., Stephen Scott - p., Christian McBride - b.

1996

Number Two Express

Obsadenie: Christian McBride - leader. b., Chick Corea, Kenny Barron - p., Gary Bartz, Kenny Garrett - as., Steve Nelson - vib., Jack DeJohnette - dr., Mino Cinelu - perc.

Skladby: Whirling Dervish, Youthful Bliss, Tone For Joan's Bone (Corea), EGAD, Miyako (Shorter), Divergence, Jayne (O.Coleman), A Morning story, Grove, Little Sunflower (Hubbard).

1997

Fingerpainting: The Music of Herbie Hancock

Obsadenie: Nicholas Payton - tp., Christian McBride - b., Mark Whitfield - g.

Skladby (všetky od Hancocka): Fingerpaiting, Driftin, Chameleon, Tell Me a Bedtime Story, Eye of the Hurricane. The Kiss, Speak Like a Child, The Sorcerer, Dolphin Dance, Chan`s Song.

Super Bass (Telarc)

Ray Brown, John Clayton, Christian McBride - b.

1998

A Family Affair

Obsadenie: Christian McBride - leader, el.b., b., keyb., Will Downing, Vesta - voc., Russell Malone - g., Tim Warfield - ts.,Gregory Hutchinson - dr., Munyungo Jackson - perc., George Duke - producent.

Skladby: I'm Coming Home (Bell/Creed), A Dream of You, Family Affair (Stewart), Theme from Our Fairytaile, Or So You Tought, Summer Soft (Wonder), Brown Funk, Open Sesame (Kool And the Gang), Wayne's World, I'll Write a Song For You (Bailey/Beckmeier/McKay).

2000

Sci-Fi

Obsadenie: Christian McBride - el.b., b., keyb., leader, producent, Ron Blake - saxes, David Gilmore - g., Rodney Green - dr., Dianne Reeves - voc., Herbie Hancock - p., James Carter - bas. cl.

Skladby: Aja (Becker/Fagan), Uhura's Moment Returned, Xerxes, Lullaby for a Ladybug, Science Fiction, Walking on the Moon (Sting), Havona (Pastorius), I Guess I'll Have to Forget, Butterfly Dreams (Clarke), Via Mwandishi, The Sci-Fi Outro

KRÍZA Z NADBYTKU

Okrem koncertovanmia a nahrávania sa Christian McBride ako uznávaná veličina jazzovej scény venuje aj ďalším činnostiam. Ako skladateľ získava prestížne objednávky: Wynton Marsalis ho poveril napísaním skladby pre sólový kontrabas a big band, ktorú pod názvom *Blues In Alphabet City* viackrát uviedol LCJO s autorovou participáciou. McBride získal grant od National Endowment for the Arts na kompozíciu pre jazzové kvarteto a 60-členný miešaný zbor (pod názvom *The Movement Revisited* ju uviedli na festivale v Portlande). V oblasti jazzovej pedagogiky má Christian McBride popredné postavenie, čo odzrkadľuje aj jeho nová funkcia umeleckého vedúceho prázdninových kurzov inštitútu Thelonia Monka, predtým viedol majstrovské kurzy na Berklee School of Music, je hostiteľom týždenného televízneho programu Jazz Chat a prednáša na konferenciách jazzových pedagógov.

Práve v úspešnej mnohorakosti vidí samotný McBride aj svoje obmedzenie. Cítí, že ešte nevyčerpal v plnej miere svoj neobyčajný talent. My k tomu dodajme, že Christian McBride ako najlepší kontrabasista novej generácie (reprezentanti: Reginald Veal, Avery Sharpe, Ugonna Okegwo, Charnett Moffett, Scott Coley, Avishai Cohen...) nie je novým Charlesom Mingusom (ktorý zásadne inovoval poňatie hry na kontrabase a posunul vývoj jazzu) ale novým veľkým eklektikom, typickým produktom postmodernej éry, vďaka ktorému tradičné postupy akustickej i elektrickej podoby jeho nástroja nadobudli nový stupeň kvality. McBridova technická dokonalosť a výrazová sila inšpirujú ku vzniku množstvo nahrávok rôznorodého zamerania. V tomto smere bude Christian McBride určite oporou jazzovej scény aj v budúcnosti.

Modrá z neba

Koncerty, odohrávajúce sa v modlitebni Zborového domu Cirkvi bratskej, majú zvláštne čaro. Pozitívna energia tohto priestoru sa vždy dokáže pretransformovať i do dramaturgie a interpretácie prezentovaného programu. Tak to bolo aj v prípade koncertu s názvom *Modrá z neba*, ktorý 20. apríla usporiadala Slovenská sekcia ISCM v rámci cyklu „3 koncerty".

Modrá z neba nebol len názov programu, ale aj súboru, ktorý ho prezentoval. Presnejšie: išlo o voľné zoskupenie hudobníkov Modrá z neba / appendix CONSORT, zložené z členov rôznych bratislavských skupín a orchestrov, ktoré pôvodne pod menom appendix CONSORT roku 1996 založil Daniel Matej s Ronaldom Šebestom a Petrom Zagarom. Na koncerte účinkoval i príležitostný zbor MODRÁ Z NEBA choir. Umeleckým vedúcim celého zoskupenia je Daniel Matej, ktorému v naštudovaní náročnejších úsekov asistovali dirigent a klávesista Marián Lejava a zbormajsterka Zuzana Žňavová, obaja študenti VŠMU.

Hudba zoskupenia MODRÁ Z NEBA je štýlovo a žánrovo ťažko zaraditeľná, pohybuje sa medzi minimal music, konceptualizmom, meditatívnou hudbou, elektronickou tanečnou hudbou, alternatívnym rockom, afroamerickým a mestským folklórom a popom. Program koncertu pozostával z jedenástich piesní a siedmich improvizačných variácií „recyklujúcich" tieto piesne, ako aj hudbu súborov, v ktorých jednotliví hráči pôsobia. Autorom väčšiny skladieb bol Daniel Matej (do programu zaradil svoje nové i staršie piesne), na výslednom tvare sa však výrazne prejavovala tvorivosť všetkých hudobníkov. Matej bol aj ústrednou postavou na pódiu – obsluhoval CD prehrávače, sampler, gramofón, spieval a občas i komentoval piesne (až rockerským spôsobom).

Spomeňme tie najzaujímavejšie skladby. Úvodná *Are You Washed? (from [Three] Songs And Refrains* – ďalej len 3S&R) pre zbor a cappella pripomínala spirituál, tu sa však prejavila intonačne a hlasovo nižšia úroveň zborového telesa. V nasledujúcej variácii *for Jimmy Hendrix and Igor Stravinskij* zahral Karol Kompas sólo na elektrickej gitare na podklade mixov z CD prehrávačov a elektroniky. *Wenn wir in höchsten Nöten seyn (No. 1),* vychádzajúca z luteránskeho chorálu, bola trochu aj hudobným divadlom – zbor bol postavený do kruhu a magicky deklamoval text chorálu. *Mayby* mala podmaňujúci meditačný ťah, *Titanic (Lullaby)* od Lowella Masona a Kate Newmanovej absurdne navodzovala námornícku atmosféru. V nežnej *111* bolo možno nájsť starobluesové prvky. Pieseň Gavina Bryarsa (predstaviteľ hnutia Fluxus) *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* ma „nakazila" svojou výraznou melódiou, vo valčíkovom úseku tu dominoval akordeón Borisa Lenka. Matejova *Believe It, Or Not! (from 3S&R)* by sa dala označiť ako alternatívny gospelsong, kde spevák Matej za sprievodu zboru vyburcoval publikum ako pravý showman do spontánneho potlesku (tlieskalo sa až na záver koncertu). Pomalá *Really? (from 3S&R)* so spevom Petra Zagara (inak hrajúceho na klavíri) bola inšpirovaná renesančnou hudbou, v jej komornom obsadení krásne vyzneli flauta Moniky Štreitovej, viola Petra Šestáka, violončelo Andreja Gála a basklarinet Ronalda Šebestu. *Ha-le-lu-ja* pre hlas, nástroje a elektroniku tvorila myšlienkový vrchol programu, zaujímavosťou tu bola Lejavova a Zagarova hra na ladených fľašiach. Koncert sa skončil netradične odchodom účinkujúcich počas pustenej sekvencie hlasu zo záznamu, na čo postupne začalo odchádzať aj publikum.

Vyše hodinový program *Modrá z neba* sa jeho tvorcom vydaril – bol pozitívne ladený a v hudobnej i obsahovej rovine sa vydarene prelínali recesia s absurditou, čo sa v slovenských pomeroch často nestáva. Tieto vlastnosti napokon dokázalo rozpoznať i rôznorodé a dosť početné publikum.

NA POMEDZÍ] NA POMEDZÍ] NA POMEDZÍ] NA POMEDZÍ]

Nové blues

Zaujímavý koncert s názvom *Nové blues pre klavír* sa konal 26. marca v hudobnom štúdiu č. 2 v Slovenskom rozhlase. Protagonistom koncertu bol holandský klavirista **Marcel Worms** (nar. 1951), prezentujúci pozoruhodný projekt fúzie blues a vážnej hudby, do ktorého od roku 1997 prispeli viac než 80 kompozíciami mnohí poprední skladatelia z 25 krajín sveta. Marcel Worms s týmto programom už vystúpil napríklad na známom North Sea Jazz Festival v Haagu (1999) a aj na festivaloch Novej hudby v Rumunsku, Brazílii, Argentíne a Číne (tohto roku ho uvedie na Varšavskej jeseni). Koncert usporiadalo Hudobné centrum v spolupráci s Veľvyslanectvom Holandského kráľovstva v SR.

Každý skladateľ, ktorý prispel do projektu, mohol narábať s charakteristickými bluesovými elementmi („blue" tóny, harmonicko-formová stavba) úplne voľne, mohol rátať aj s improvizáciou klaviristu. Výsledok bol zaujímavý: individuálnym využitím elementov a princípov blues, ktoré je pôvodne afroamerickou svetskou ľudovou piesňou, sa odhalila kultúrna odlišnosť skladateľov ale aj spoločné korene jednotlivých skladateľov. Komunikácia na platforme blues sa ukázala ako možná a príkladná.

Program koncertu v Bratislave bol prispôsobený našim kultúrnozemepisným podmienkam – odznela premiéra skladby *Bolero Blues* od Iris Szeghy, uvedené boli skladby autorov a autoriek z Česka, Chorvátska, Juhoslávie, Macedónska, Rumunska, ale aj z Holandska, Izraela, Mozambiku, Brazílie a USA – celkovo 19 skladieb. Marcel Worms dokázal svojou osobnosťou a výstižným odľahčeným komentárom medzi skladbami vytvoriť v sále uvoľnenú a príjemnú atmosféru, adekvátnu prezentovanému programu. Koncert bol dramaturgicky dobre skoncipovaný, zaujali ma najmä *Pristhina Blues* (2001) od **Rafeta Rudi** (1949) z Kosova, využívajúce striedanie metra, typické pre albánsku ľudovú hudbu, *Ancient City Blues* (1999) od **Alona Nechushtana** (1974) z Izraela, tvorené polyštýlovými variáciami na tradičnú melódiu a skladba *Who's got the Blues* (1987) od **Emila Viklického** z Česka (1948), ktorá síce nevznikla pre Wormsov projekt, je však príkladom fundovanej kompozície v tradičnom bluesovom štýle.

Vyvrcholením koncertu bola premiéra *Bolero Blues* (2000) od **Iris Szeghy**. Autorka zvolila cestu od čistého tvaru k deštrukcii, oscilujúc medzi Ravelovým *Bolerom* a bluesovými elementmi, medzi jazzom a Novou hudbou. Skladba vyústila do hudobného divadla, v ktorom Worms bezradne utiekol zo sály od narastajúceho chaosu v hudbe, čo publikum ocenilo spontánnym potleskom.

Zaujímavá bola i nasledujúca skladba od brazílskeho autora **Jorge Antunesa** (1942) *Blues* (2000), začínajúca sa príchodom Wormsa do tmy v sále, svietiaceho modrým svetlom z baterky. Autor totiž vychádzal z teórie korešpondencie farieb a tónov, podľa ktorej tónu *d* zodpovedá modrá farba – svoje *Blues* sa snažil zasadiť do atmosféry modrej aury okolo tónu *d*, dodržiavajúc pritom základné bluesové princípy.

Posledné dve skladby, ako aj prídavok programu sa pohybovali viac v prostredí jazzu a world music, kde Marcel Worms mohol dobre preukázať svoje improvizačné schopnosti. V tomto smere ma však jeho hra sklamala, najmä po technickej stránke – virtuózne pasáže boli nevyrovnané, zmysel pre držanie tempa chýbal. Tieto nedostatky sa však prejavovali počas celého koncertu – niektoré skladby pôsobili až nenacvičeným dojmom. Našťastie atraktívnosť repertoára dokázala tieto medzery prekryť, čo by v inom prípade publikum iste neodpustilo. Napokon, v hudbe sú podstatnými výraz a obsah, technika by mala byť iba sprostredkovateľom týchto atribútov.

PAVOL ŠUŠKA

Matiné s Piazzollom

Premiéra súboru ALEA

Na nedeľnom matiné v Mirbachovom paláci sa 18. marca predstavil nový súbor súčasnej hudby ALEA v zložení: **Boris Lenko** – umelecký vedúci, akordeón, **Stanislav Palúch** – husle, **Daniel Buranovský** – klavír a **Ján Krigovský** – kontrabas. Ako hosť vystúpil violončelista **Eugen Prochác**. Teleso vzniklo začiatkom tohto roku s myšlienkou zamerať sa na hudbu Astora Piazzollu, no v pláne má i podnietiť skladateľov stredoeurópskeho regiónu písať nové diela, inšpirované rôznorodou tanečnou hudbou.

Astor Piazzolla (1921–1992) napísal veľké množstvo skladieb (asi 300 táng, hudbu k viac než 50 filmom, k divadelným hrám a baletom), ktoré považujú za svoje dedičstvo nielen priaznivci tzv. populárnej hudby ale aj tej „vážnej" – v závislosti od prevažujúceho hudobného typu v jednotlivých skladbách. Piazzolla hral od svojich deviatich rokov na bandoneóne, kompozíciu začal študovať ako 19-ročný u argentínskeho skladateľa Alberta Ginasteru. Roku 1955 získal za svoju *Sinfoniettu* štipendium francúzskej vlády a odišiel študovať do Paríža k Nadji Boulangerovej, ktorá ho nabádala k vytvoreniu vlastného originálneho kompozičného štýlu, stavajúceho na tradíciách tanga. Kozmopolitný Paríž však v jeho hudbe zanechal i jazzové vplyvy. Po návrate do Argentíny založil zoskupenie El Octeto de Buenos Aires, ktoré sa stretlo s nepochopením tradične zmýšľajúceho domáceho publika. Roku 1960 založené Quinteto Tango Nuevo sa neskôr stalo jeho najznámejšou skupinou. V 70. rokoch sa postupne presadzoval v Európe a počnúc 80. rokmi sa medzi najrenomovanejších hudobníkov rôznych žánrov, ktorí hrali jeho skladby, resp. s ktorými vystupoval zaradili napríklad Mstislav Rostropovič, Kronos Quartet (suita *Five tango sensations*), Gidon Kremer a Kremerata Baltica, jazzoví virtuózi ako Joe Zawinul, Pat Metheney, Gary Burton či speváčka Grace Jonesová.

NA POMEDZÍ] NA POMEDZÍ]

Piazzollova hudba, ktorá je fúziou tradičného argentínskeho tanga, európskej vážnej hudby 20. storočia a jazzu, by sa stručne dala charakterizovať ako umelecké spracovanie tanga, pričom skladby sa vyznačujú inštrumentačným a kontrapunktickým majstrovstvom. Jeho kompozície možno rozdeliť do dvoch kategórií: „prepracované" diela s presným notovým zápisom (napríklad *Soledad, Tangata)* a „voľnejšie" skladby, v ktorých mali hudobníci veľký priestor pre improvizáciu (napríklad *Libertango).* I v prepracovaných skladbách sa však od interpretov vyžaduje tvorivý prístup k partom, v zmysle jemných agogických nepresností, tzv. inegalité. O rôznorodosti Piazzollovej hudby najlepšie svedčia odlišné nahrávky tých istých skladieb. *V* zahraničí trvá už niekoľko rokov piazzollovský „boom" – existujú súbory zamerané na Piazzollovu hudbu, organizujú sa koncerty, jeho hudbe sa venujú tí najkvalitnejší umelci (Daniel Barenboim, Yo Yo Ma, Gidon Kremer a iní).

Na koncerte v Mirbachovom paláci zazneli Piazzollove skladby oboch spomínaných kategórií, napísané prevažne pre Quinteto Tango Nuevo – súbor ALEA vystúpil v podobnom zložení, zatiaľ s absenciou gitary, s ktorou sa v budúcnosti počíta. Interpretácii mierne chýbala rytmická ľahkosť a „drive", čo zrejme súviselo s „pôvodom" väčšiny hráčov vo vážnej hudbe. Najmä podanie voľnejších skladieb pôsobilo trochu akademicky. Túto absenciu však vyvážila osobná zanietenosť a muzicírovanie hudobníkov. Na druhej strane: keď sa Gershwin môže interpretovať dvojakým spôsobom – „klasicky" i „jazzovo" – prečo by sa nemohol i Piazzolla?

V každom prípade je veľmi pozitívne, že na Slovensku vznikol súbor, zložený z fundovaných muzikantov, ktorý je schopný okrem Piazzollu zahrať hádam aj iný typ hudobnej fúzie (hrať iba Piazzollu je zrejme v slovenských pomeroch prehnané) – dúfajme, že deklarovaná vôľa podnietiť skladateľov napísať nové diela sa podarí naplniť, zaujímavé by boli i transkripcie skladieb jazzu, world music, alternatívnej scény atď., približujúce sa kompozíciám vážnej hudby. Bolo by však možné čerpať aj z existujúcej literatúry 20. storočia – tzv. tretieho prúdu, skladieb inšpirovaných jazzom: od Ivesa, Stravinského, Milhauda, Coplanda či Schulhoffa. O zmysluplnosti takejto cesty svedčil aj tento piazzollovský koncert, ktorý sa stretol s pozitívnym ohlasom v preplnenej sále.

PAVOL ŠUŠKA

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

MAJITEĽKA LENNONOVEJ TVÁRE?

S bizarnou reakciou sa stretla anglická výtvarníčka Joanne Shaw, ktorá poskytla svoje tlače inšpirované fotografiami Johna Lennona pre aukciu organizovanú liverpoolskou strednou školou, kedysi navštevovanou slávnym hudobníkom. Jedna z tlačí bola priložená v ďakovnom liste Lennonovej vdove Yoko Ono za jej príspevok tejto škole vo finančnej tiesni. Nasledoval výhražný list newyorských právnikov Yoko Ono, upozorňujúci výtvarníčku na to, že vdova po Lennonovi je majiteľkou autorských práv na všetky Lennove fotografické podobizne a preto jej obrázky vychádzajúce z Lennových fotografií nie sú v súlade so zákonom, podobne ako ich použitie pre aukciu. „Umelec môže maľovať, čo chce", háji sa výtvarníčka, zaskočená reakciou „majiteľky" slávnej tváre.

INTERPRETI V OFENZÍVE

Napriek tomu, že **Napster**, internetová služba umožňujúca bezplatné vymieňanie si hudobných súborov, bol po tom, čo sa niekoľkokrát prípadmi porušovania autorských práv interpretov a vydavateľov zaoberali americké súdy, nútený prejsť k „spolupráci" so svojimi „protivníkmi", jeho kroky v nich zrejme nevyvolávajú prílišnú dôveru. Americká asociácia nahrávacieho priemyslu síce vyjadrila v súvislosti s používaním technológie, blokujúcej sťahovanie nepovolených piesní na stránkach Napsteru potešenie nad tým, že „Napster podniká stále viac krokov, aby vyhovel súdnym nariadeniam". Ozývajú sa však hlasy, že mnohí už prišli na to, ako tieto zábrany obísť manipuláciou s názvami súborov. Druhá strana teda nelenila a od mája testuje používanie **Songbird**, akéhosi internetového vyhľadávača, ktorý údajne interpretom umožní monitorovať kto a ako na internete nakladá s ich hudbou. Songbird bol predstavený v londýnskom sídle IFPI.

cnn, as

KLASIKA

Alfred Brendel / Schubert Piano Sonatas (D575, 894, 959, 960)

Philips 2000, 456573-2

„Nebol som zázračné dieťa. Nemám fotografickú pamäť a nehrám ani rýchlejšie než ostatní. Nečítam dobre z listu a musím spať denne osem hodín. Nikdy neruším vystúpenia z princípu, len vtedy, keď som naozaj chorý."

Alfred Brendel, jeden z najväčších klaviristov našej doby, naozaj vyvracia vžité mýty o tejto umeleckej profesii. Nielen ignorovaním spomínaných „paradigiem", ale aj šírkou svojho aktívneho umeleckého a intelektuálneho záberu: od výtvarného umenia, cez hudobnú publicistiku až po písanie poézie: „Moja kariéra sa vyvíjala tak pomaly a pozvoľna, že niečo nie je v poriadku buď so mnou alebo s tými ostatnými v tejto profesii. Literatúra – jej čítanie i písanie – ako aj vnímanie výtvarného umenia mi zabrali dosť času, a tak viem naozaj ťažko vysvetliť, kedy a ako som stihol naštudovať všetky tie skladby..."

Brendelovým vydavateľom je spoločnosť Philips, ktorá okrem iného zaradila v rokoch 1998–1999 jeho nahrávky do veľkolepého CD projektu, mapujúceho najväčšie osobnosti klavírnej hry 20. storočia a tohto roku s ňou klavirista oslavuje svoje sedemdesiatiny. Na trhu už je antológia *The Art of Alfred Brendel* obsahujúca 25 diskov, pribudnú ešte tri nové tituly, reedície dvoch Brendelových kníh, profil BBC dokumentujúci jeho 50-ročnú kariéru a okrem týchto „záznamových" aktivít bude mať publikum možnosť zhliadnuť a počuť klaviristu naživo v sérii koncertov po celom svete. Brendelov repertoár zreteľne ohraničuje – napriek jeho nespornej šírke – päť dominánt: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert a Schumann, s ktorými sa spájajú niektoré interpretove prvenstvá či zásluhy; Brendel bol napríklad prvým klaviristom, ktorý nahral kompletné Beethovenovo klavírne dielo a významnou mierou sa zaslúžil o etablovanie Schubertových sonát do koncertného života.

Aj keď Philips využíva pri „oslave" klaviristovho životného jubilea – napokon, tak, ako iní – svoj bohatý archív, dvojdisk so štyrmi Schubertovými sonátami nepatrí k nijakým lacným gestám. Ide o relatívne mladé live nahrávky (z rokov 1997 – 1999) troch „zrelých" sonát (G dur D894, A dur 959, B dur 960), už predtým Brendelom nahratých v štúdiách – tu sa ponúka možnosť porovnaní – a jednej z raných sonát (H dur D575), ktorú interpret zaznamenal na nosiči prvýkrát. Je známe, že Schubertove klavírne sonáty komunikujú s inými autorovými komornými dielami a s jeho piesňovou tvorbou. V Brendelovom podaní jednotlivé témy i motívy nielen pomalých častí naozaj nádherne spievajú a vynárajú sa v nich príznačné atmosféry Schubertových piesní: lyrickosť, pokoj, ale aj tragika a mrazivá magickosť (*Andantino* v D959). Mnohé frázy majú zase úžasný ťah: namiesto klaviristových prstov akoby tóny vyludzovali sláčiky (napríklad v *Allegre* v D575). Brendel majstrovsky mení nálady na mikro– i makroploche. Asi najdelikátnejšie sa to prejavuje v *Scherze* v D960, kde zdanlivú apoteózu radosti relativizuje smutnými vzdychmi na vrcholoch krátkych fráz.

Dvojdisk prináša záplavu nádhernej hudby, pri počúvaní ktorej vás možno tiež napadne kacírska otázka, komu za ten zážitok vlastne vďačíte viac: skladateľovi či klaviristovi?

Andrea Serečinová

Sir Georg Solti / Last recording Bartók – Weiner – Kodály

T. Daróczy, A. Agache, Budapest Festival Orchestra, Choir of Hungarian Radio & TV
Decca 1998

V lete roku 1997 navštívil Sir Georg Solti rodné Maďarsko. Posledný krát. Jeho životný kruh sa uzavrel presne na mieste, kde sa pred desaťročiami otvoril. Solti študoval na Lisztovej akadémii v Budapešti pod vedením Dohnányiho, Kodálya, Bartóka a Weinera. O 70 rokov neskôr ten istý Solti na pôde tej istej inštitúcie realizuje nahrávku diel svojich pedagógov, netušiac, že práve píše poslednú bodku do zoznamu vyše 250 nahraných diel, pod ktoré sa ako dirigent podpísal. Poslednou nahrávkou Sir Georga Soltiho sú Bartókova *Cantata profana*, Weinerova *Serenáda op.3* a Kodályov *Psalmus hungaricus*. Súčasťou CD je aj spomienkový booklet s fotkami z poslednej návštevy v Maďarsku a textom, ktorý je sebareflexiou Soltiho v kontexte Bartókovej *Cantaty profany*.

Práve *Cantata profana* predstavuje v tvorbe Bélu Bartóka akýsi samostatný ostrov, jedinečnú kompozíciu, akú nikdy predtým a ani potom nenapísal, či už z hľadiska žánru alebo nástrojového a vokálneho aparátu, ktorý v skladbe použil. Myšlienkovo je *Cantate profane* najbližšie asi idea *Dreveného princa*, najmä svojou fantazijnosťou, potrebou neustále unikať od skazenosti ľudskej spoločnosti a návratom k prírode. Bartókovo dielo bolo Soltimu vždy veľmi blízke a ako som uviedla, smerovalo u neho až k určitej sebareflexii. Čo však najviac zaujme na Soltiho prístupe ku Cantate je jeho schopnosť veľmi presvedčivo tlmočiť epický príbeh, pričom dochádza k úplnej a veľmi prirodzenej symbióze medzi vrcholmi hudobnými a vrcholmi dramatickými, textovými. Od úvodnej introdukcie až do úderu tympánu v poslednom takte je skladba naozaj jednotným celkom nestrácajúc ťah a súvislosti, najmä v orchestrálnej a zborovej zložke. Naopak sólové hlasy (hlavne tenorový part) často túto jednotu narušujú svojim príliš ostrým a napätým výrazom, ktorému chýba ľahkosť (najmä posledný tenorový nástup, akási melizmatická línia, znie v podaní tohto interpreta ako spev v najväčšej fyzickej bolesti).

Weinerova *Serenáda op. 3* je rozkošným dielkom akoby vystrihnutým z obdobia romantizmu. Dramaturgicky tvorí odľahčenie od vážnosti a spirituality *Cantaty profany* a *Psalmu hungarica*. Kto by očakával, že živosť diela bude zatienená Soltiho vekom a pocitmi s ním súvisiacimi, bude veľmi prekvapený. Živosť a farebnosť diela Solti predvádza s takou pririodzenosťou, že nás to vedie k názoru, že za dirigentským pultom stojí mladý človek asi tak v tretine Soltiho veku. Energia, plnosť a spontánnosť celkového prejavu však v tomto prípade nie sú iba prácou dirigenta, ale je výsledkom kooperácie dirigenta s Budapest Festival Orchestra, s telesom, ktoré netreba zvlášť predstavovať , ba ani hovoriť o jeho umeleckých kvalitách.

Kodályov *Psalmus hungaricus* vznikol roku 1923 a predstavuje skladateľov prvý návrat k vokálno-inštrumentálnej skladbe od jeho študentských čias. Dielo vychádza z koncepcie založenej na spájaní ľudovej monódie, starej tradície (prvky gregoriánskeho chorálu, Bachovej polyfónie) a najnovších výdobytkov hudby západnej Európy tej doby. Na rozdiel od *Cantaty profany* stráca Psalmus epický náboj. Ten je však nahradený dynamizmom vnútornej výpovede, ktorá je Soltim naozaj veľmi efektne a farebne interpretovaná aj hudbou. Rondové princípy zakomponované v skladbe posúva Solti do kontrastu medzi sólovým hlasom a zborom i keď niekedy

sa stráca ich náväznosť najmä po dynamickej stránke. Zbor je vo vrcholných dynamických miestach azda až príliš zatienený orchestrálnym zvukom a znie akoby v pozadí. Naopak sólový hlas priveľmi svieti i v pasážach, kde by sa vyžadovali jemnejšie dynamické odtiene. Psalmus však viac korešponduje s hlasovými predpokladmi tenorového speváka ako to bolo v prípade Cantaty, čím sa výrazne zmierňuje nevyrovnanosť jeho prejavu. Nedostatky vyplývajúce z nerovnováhy jednotlivých zložiek hudobného aparátu sa však dajú z časti vysvetliť i nie veľmi úspešným technickým nasnímaním nahrávky. Už tu niekde vznikla chyba, ktorá vedie k neustálemu pocitu kolísania medzi sólovým hlasom, ktorý je posunutý až priveľmi do popredia a orchestrom a zborom, ktoré často znejú nejasne a tlmene (zbor je vo ff pasážach nevýrazný).

Nahrávka je, i napriek jej menším nedostatkom, nepochybným dôkazom toho, že

Solti nebol ani zďaleka dirigentom bez pocitu línie, ktorý by bol otrokom rytmu a tvrdých akcentov, či dokonca dirigentom, ktorého orchestrálny zvuk je vulgárny a hrubý, ako sa o ňom vyjadrovali niektorí z hudobných kritikov. Nahrávka je naozaj poslednou bodkou a to nie len v Soltiho osobnom živote, ale bodkou za celou líniou slávnych superdirigentov 20. storočia, ktorá sa začala Toscaninim, pokračovala Furtwanglerom, Stokowskym, Mitropolusom, Karajanom či Bernsteinom a na ktorej konci bezpochyby stojí Sir Georg Solti.

KATARÍNA HAŠKOVÁ

JOE ZAWINUL: MAUTHAUSEN ...VOM GROSSEN STERBEN HÖREN

ESC Records/EFA Medien 2000, distribúcia Divyd

Zaujímalo by ma, či si niekto pustí *Mauthausen* viac ako jedenkrát. Zatiaľ čo jazzoví fanúšikovia budú Zawinulovým albumom zrejme sklamaní, nepoteší asi ani milovníkov vážnej hudby. Jedným bude pripadať príliš vážny na rozdiel od typických Zawinulových, zľahka popjazzovo sa vlniacich opusov (jazz totiž akosi apriori nemôže byť tragický). Druhým sa zase bude zdať hudba šestnástich častí príliš ilustratívna, neschopná samostatnej existencie. Príjemné harmonické spoje a dramatizujúce rytmické pasáže hrá samotný skladateľ (ako inak) na exemplároch svojho početného syntetizátorového parku a majú za cieľ sprevádzať v nemčine hovorené slovo a zvukomalebné ruchy, ilustrujúce ťažký život väzňov. Zawinul je hudobník-profesionál, teraz však upozorňuje, že je predovšetkým človek. Otázka je, či to v tomto prípade stačí.

Zawinul, pôvodom obyvateľ krajiny, kde inkriminovaný koncentračný tábor stával, nám prináša pochodeň posolstva v podobe mementa, pripomenutia nezmazateľnej škvrny na dejinách ľudstva. Medzi tým sa však doba zmenila a od čias Zeljenkovho *Osvienčimu* tému veľkej tragédie spracovalo mnoho autorov (napríklad aj Američan John Zorn na začiatku deväťdesiatych rokov vo svojom hudobne o čosi radikálnejšom opuse *Kristallnacht*). Zawinul týmto počinom zostáva v čomsi na modernistických pozíciách, tak ako dokázal posunúť vpred dianie v jazze, pri vážnejších kompozičných ašpiráciách sa odkrývajú jeho slabiny. Jeho osud je podobný tomu, čo robil Frank Zappa alebo Paul McCartney – úspešní rockoví hudobníci sa ukázali ako konzervatívni a neveľmi presvedčiví autori takzvanej „vážnej hudby". Akokoľvek sugestívne zjavená mimohudobná pravda totiž nemôže byť kritériom umeleckej kvality, čo je veľkým a základným problémom väčšiny takzvaného angažovaného umenia. Sprostredkovaná účasť na ľudskom utrpení síce vyvoláva pohnuté reakcie, tie však nepramenia z hudby samotnej, ale z odkazov na emotívne pôsobivé obrazy skutočného sveta.

Od konca druhej svetovej vojny uplynul už nejaký čas, adornovské pochybnosti o zmysle poézie po Osvienčime by sme mohli preniesť aj do oblasti hudby. Úprimnosť snahy o doslovnú „pravdivosť" diela nie je dostatočným dôvodom na jeho akceptáciu – myslím si, že hudba by sa nemala „pasovať s realitou" tam, kde je realita bohužiaľ silnejšia.

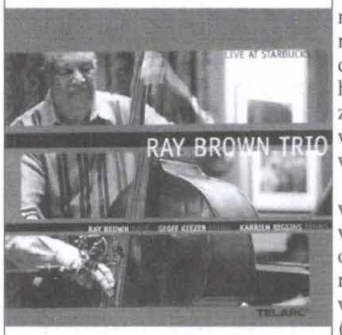
SLAVOMÍR KREKOVIČ

JAZZ] POP MUSIC

RAY BROWN TRIO LIVE AT STARBUCKS

Telarc Jazz 2000, CD-83502, distribúcia Divyd

Atmosféra a prostredie klubových koncertov patria neodmysliteľne k jazzovému životu. Otvorenejšie komorné prostredie pozitívne vplýva na vnútornú vyrovnanosť hudobníkov a dramaturgická uvoľnenosť často vrcholí neviazaným „jamovaním". Možno práve z tohto dôvodu sa umelci na vrchole svojej slávy rozhodnú zachytiť na nahrávkach ducha a čaro takéhoto prostredia. Sedemdesiatpäťročný kontrabasista Ray Brown je známy ako verný a dlhoročný člen Tria Oscara Petersona, ktorého zvuk spoluformoval svojím osobitým bopovo-mainstreamovým poňatím vedenia walking basu už od päťdesiatych rokov. Teraz, obklopený mladými muzikantmi, zúročuje a ďalej odovzdáva skúsenosti.



Malá kaviarnička Starbucks v srdci Seattlu sa stala miestom vzniku jeho živého albumu. Obsahuje všetky ingrediencie vrcholného klubového zážitku. Napriek tomu, že zoskupenie nesie názov Ray Brown Trio, nejde o profilovú prezentáciu sólistu a jeho sekundantov. Ray Brown nikdy nepatril k muzikantom, ktorí stavajú len na technicko-remeselnej zručnosti, v bleskurýchlych behoch a arpeggiach predvádzajúc virtuóznu exhibíciu. CD je ukážkovým príkladom komplementárnej súhry a vzájomnej komunikácie troch vyrovnaných osobností, pričom rozdiel dvoch až troch generácií je nepostrehnuteľný. Geoff Keezer (ročník 1972) a Ray Brown si jeden druhému navzájom predkladajú a opakujú drobné motívy a frázy, ktoré spoločne transformujú nad citlivo a presne pulzujúcou rytmikou bubeníka Karriema Rigginsa (ročník 1975).

Nahrávku ohraničujú dva odlišné prístupy k bluesovému materiálu. V živelnom a rýchlom *Up There* v úvode CD sa jednoliaty prúd prerušuje a odkláňa od tendenčnej bluesovej kostry. Záverečné *Starbucks Blues* je špeciálnym bonusom a jeho živému zrodeniu napomohla práve klubová atmosféra. Začína sa trojminútovým kontrabasovým sólom, v ktorom Ray Brown odkrýva technické, výrazové a aj harmonicky plné možnosti svojho nástroja. To všetko plynie nad jemným a zvukovo nevýrazným preparovaným klavírom až do nástupu bicích. Ďalším Rayovým kusom je *Brown Bossa*, poznačená prienikom a vpádom brazílskej bossa-novy a kubánskeho calypsa do klasického jazzu. Repertoárovým oživením je aj využívanie a inšpirácia materiálom mimo prostredia jazzu a možno niekoho prekvapia senzitívnosť a erotický náboj úprav balád *When I Fall In Love* a *This House Is Empty Now/I Should Care*. Tromi skladbami Duka Ellingtona (*Mainstem, Love You Madly* a *Caravan*) vzdáva poctu najväčšiemu kapelníkovi a aranžérovi v jazzovej histórii. V sedemdesiatych rokoch spolu v duu nahrali album venovaný predčasne zosnulému Ellingtonovmu basistovi, priekopníkovi modernej basovej hry Jimmymu Blantonovi.

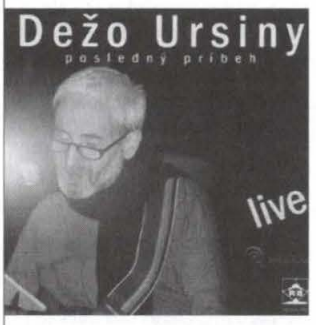
Dôležitým faktorom, posúvajúcim toto CD o dve triedy vyššie, je fantastický zvuk. Už obal nás upozorňuje na to, že máme do činenia s celkom novou nahrávacou technikou (Direct Stream DigitalTM Recording System), ktorá nám aj napriek neustálemu vývoja už teraz otvára nové posluchové možnosti. Zvuk naozaj spĺňa všetky technické a posluchárske kritériá, je čistý, prierazný a aj pri rôznych dynamických stupňoch sú všetky výrazové a sónické nuansy ľahko identifikovateľné. V booklete nájdeme okrem odbornej štúdie od známeho amerického publicistu Willa Friedwalda aj podrobný technický popis nahrávacieho vybavenia.

Je to hudobne emotívna, presvedčivá a technicky dokonalá nahrávka. Spoločnosti Teldec patrí vďaka za príspevok k zaznamenaniu vrcholného štádia, v ktorom sa jazz na konci prvého storočia svojej existencie nachádzal.

PETER MOTYČKA

DEŽO URSINY / POSLEDNÝ PRÍBEH

Radio Bratislava 2000



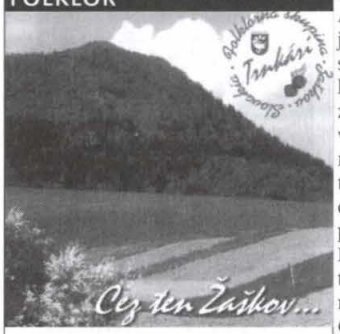
Pripomínanie Ursinyho zásluh o slovenskú hudbu by bolo zjavným nosením dreva do lesa. Sú iste nezmerateľné. Už menej sa však zvykne písať o tom, že neskoršie (hoci možno medzi mladšou generáciou známejšie) projekty tohto enfant terrible nášho bigbítu akoby nedosahovali sviežosť a inovátorské kvality trebárs prvej platne skupiny Provisorium, ale aj ďalších kultových opusov ako *Pevnina detstva* či *Modrý vrch*. Majú možno inú atmosféru, určite modernejší zvuk, ale ja aj tak vždy radšej siahnem po starých platniach. Ursiny ku

koncu svojej životnej dráhy prehlboval dôraz na osobnú výpoveď, sústredil pozornosť na charakteristický spev-prednes poetických textov, väčšinou z pera svojho stáleho spolupracovníka Ivana Štrpku. Melodická linka spevu sa stávala čoraz jednoduchšou, aj samotná hudba sa z členitého prúdu, prekvapujúceho nápadmi v každom záhybe zmenila na statický podklad. Ten je buď vzdušný a lyrický, alebo má pulzujúci bluesový a funky pôdorys, aký rezonuje v slovenskej pop music – ktovie prečo bez väčších obmien – dodnes. Možno to znamená, že Ursiny aj pri nadčasovosti veľkej časti svojej hudby stále držal krok s dobou. No hoci od konca osemdesiatych rokov stále pôsobí ako skúsený guru, v jeho hudbe je už cítiť akási únava.

Ursinyho posledný štúdiový album sa volá príznačne *Príbeh* a obsahuje skladby v podstate totožné s tými, ktoré zahrala kapela na žilinskom koncerte. Ten bol predposledným z jeho sporadických vystúpení (posledné sa odohralo o pár dní nato v Prahe), preto by sa tento album mal správne volať nie Posledný ale Predposledný príbeh. To by už, pravda, nevyznelo tak pôsobivo... Treba uznať, že záznam dokazuje nesporný muzikantský potenciál a suverenitu hudobníkov, ktorými sa legendárna postava slovenského rocku iste nie náhodou obklopila (Šeban, Rózsa, Frátrik, František Kop, ale aj dlhoročný Ursinyho súputník Jaro Filip), hoci inštrumentálne výkony veľmi nevybočujú z rámca rutinného štandardu. Napriek tomu je táto platňa dôstojnou spomienkou na jednu z najvýznamnejších postáv inteligentnej slovenskej populárnej hudby, ktorých vonkoncom nemáme tak mnoho. No zároveň je tak trochu otázne, či má nahrávka aj iný ako dokumentárny význam, keďže živé prevedenia skladieb sa od štúdiových originálov veľmi neodlišujú, respektíve odlišujú sa skôr k horšiemu, čo je podčiarknuté aj predkoncertným prechladnutím hlavného protagonistu. Myslím si preto, že po CD zatúžia najmä skalní nadšenci-zberatelia Ursinyho nahrávok, pre ktorých je dôležité prežiť Príbeh ešte raz, „naživo" spolu s jeho rozprávačom. Ostatným postačí aj štúdiová verzia alebo, ako som už v úvode spomenul, staršie albumy.

SLAVOMÍR KREKOVIČ

FOLKLÓR



CEZ TEN ŽAŠKOV...
Audio Pavlík Records 2000, PA0029-2-731

Milovníci hudobného folklóru iste privítajú tento CD nosič. Poskytuje vzácny obraz súčasných hudobno-folklórnych prejavov oravskej obce Žaškov. Folklórna skupina Trnkári čerpá zo živého folklórneho zdroja svojej lokality uprostred dolnej Oravy. Oravský hudobný folklór skrýva vzácne skvosty predovšetkým vo svojej autenticite. Kým horná Orava upútavala výskumníkov a zberateľov najmä so zreteľom na inštrumentálne prejavy, a to oravské pastierske píšťaly, gajdy, husličky (domácej výroby), oravsko-goralské troj-štvorčlenné sláčikové muziky s basičkou či osobité prejavy podroháčskych prednikov a muzikantov, ba i spevákov, dolná Orava medzi Oravskou Magurou a Chočskými vrchmi bola akoby v tieni týchto folklórnych rarít. Zdá sa, že i v Žaškove príroda s horami, lesmi, lúkami, kameňom i drevom formovala tvrdý život niekdajších generácií. A ten živo zobrazujú i mnohé piesne.

Na tomto CD nošiči nachádzame folkórne prejavy, spevy a hudbu, ktoré sú späté s kalendárnym cyklom roka, pracovnými úkonmi, obyčajami a tradíciami, pritom aj s voľnými chvíľami zábavy, či s tancami pri muzike. K nim patria: fašiangové obchôdzky, vynášanie Murieny, jánske spevy, trávnice, poľské piesne, uspávanky, Ale aj regrútske odobierky, ľúbostné, žartovné i prekáravé piesne žien i mužov, rozkazovačky a tanečné pri muzike.

Textová zložka piesní s ľrečitými poetickými obrazmi odkrýva i osobitosti žaškovského nárečia, ktoré obohacuje i hudobný prejav. Má výrazný vplyv na interpretáciu. Napríklad pri rozkazovačkách: „Dievčatko oravskuo, poď se mnú na panskuo, pod oravský zámok, pod oravský zámok, sadiť majeránok." Alebo: „Ja by orau, ja by sau, ja by si to dieuča vzal, ktorou sa mi spáčilo, keď konope vláčilo." Pri hrabačkách: „Zahrabuj, zahrabuj, to senuo zelenuo, veď ho nakosilo chlapča podarenuo. Ju-hu-hu-hú!" V repertoári Trnkárov nachádzame naozaj vzácne piesňové skvosty i pokiaľ ide o melodickú zložku. Dominujú piesne, ktoré štrukturálne patria k starším vrstvám roľníckej i pastierskej kultúry. Cenné a vzácne sú najmä piesne žien spievané vo voľnej prírode so striedaním sólových a skupinových prejavov. Zvonivé ženské hlasy tmavých farieb a rovných tónov nesú sa široko-ďaleko a vyvolávajú ozvenu v horskom prostredí. Pôsobivé sú v striedaní jedno-, dvoj- až trojhlasu v záverečných častiach piesní. Patria naozaj k vzácnym hudobným skvostom Oravy.

Spevy mužov najmä v regrútskych piesňach so sprievodom harmoniky, ale i v rozkazovačkách pred muzikou vo vysokých polohách znejú razantne. Obsah piesní skôr deklamujú, než prespevujú. Spevu sa plne odovzdávajú, prežívajú ho celou dušou. Spievajú vždy s plnou intenzitou bez dynamických odtieňov. Aj to má súvis s horským prostredím i štýlovým prejavom jednotlivcov či skupiny. Málokedy spievajú jednohlasne, zásadne obohacujú spev o viachlas (dvojhlasné vedenie hlasov, s výnimočným vybočením do trojhlasu). Viachlas dáva osobitosť prejavu i výrazu. V ich repertoári sa vyskytujú piesne i novších, harmonických štruktúr, čo súvisí s pohybom mužov na vojenčine, či pri prácach v iných krajoch. Je prirodzené, že repertoár Žaškovčanov sa obohacuje piesňami a hudobnými prejavmi aj z iných oblastí. Zdá sa, že najbohatšie je to z blízkeho Liptova, čo sa zračí najmä na viacerých piesňach k tancom. To isté súvisí i s pohybom muzikantov, s ich hrou na svadbách a zábavách aj v iných obciach Oravy či Liptova.

Žaškovská ľudová sláčiková hudba sa radí k chýrnym dolnooravským muzikám. Má bohatú tradíciu, o jej zrode pred prvou svetovou vojnou sa už málo vie. Ale cez muzikantské rody Furindovcov a Hraškovcov sa z pôvodnej štvorčlennej sláčikovej hudby rozvila do dnešnej podoby s obsadením: I. husle, II. husle, kontra I, kontra II, kontra basa a cimbal; výnimočne ich dopĺňa harmonika. Dnes na jej čele stojí mladá primáška Jaroslava Ľorková (1970), vnučka posledného predníka Jána Hraška (1916–1994). Dopĺňajú a rozširujú ju hosťujúci muzikanti: Leonard Vajdulák (1. husle), riaditeľ Ľudovej školy umenia v Dolnom Kubíne, ale i ďalší sekundanti či kontráši. Všetci sa usilujú hrať podľa vzoru starších muzikantov, rešpektujú interpretačné osobitosti, štýlovú interpretáciu žaškovských muzikantov. Ich hra nadväzuje na spevné prejavy, rešpektujúc aj ich harmonické cítenie. Hra predníkov je hladká, melódiu zdobia iba prírazmi a nátrilmi, výnimočne melodickými behmi. Intonačne je čistá, výrazovo razantná až tvrdá, čo vyplýva z tvrdosti života, tanečnosti mužov a žien i z tvrdosti prstov ľudových dedinských muzikantov. Najvýraznejšie sa jej osobitosť javí v rozkazovačkách, tanečných piesňach mužov i žien, kde ich živé tempá a intenzita hry bez dynamických zmien korešpondujú s uvoľneným výrazom spevákov i tanečníkov, či už v krútivých, párových alebo svadobných tancoch.

Vedúcim folklórnej skupiny Trnkári je Jaroslav Zápotočný (1948), výborný spevák, tanečník, rozprávač, organizátor. Stal sa zaťom II. huslistu Ondreja Hraška (1918–1983). Jeho sestra Mária Zápotočná (1944) a manželka Ľudmila Zápotočná (1949) patria k popredným speváčkam. Z troch dcér Jaroslava Ľorková stojí na čele muziky i spieva; Slávka Horvátová (hoci už žije v Bratislave) obohacuje Trnkárov krištáľovo čistým a nežným hláskom, najmä v uspávanke, v trávniciach, no i v ďalších lyrických piesňach; najmladšia Zuzana Zápotočná sa tiež zaraďuje medzi dobré speváčky. I vnuk Jaroslava Zápotočného, chlapec už z tretej generácie, Jakub Ľorko dosvedčuje, že tu spieva celá rodina a spolu s ňou aj celá dedina. Množstvo ďalších vzácnych speváčok a spevákov v rôznych generáciách potvrdzuje, že cez rody Hraškovcov, Babiakovcov, Langovcov i Zápotočných sa hudobno-folklórne tradície v Žaškove stali súčasťou života.

K výraznému oživeniu folklórnych tradícií v obci došlo so vznikom folklórnej skupiny Trnkári roku 1977. Jaroslav Zápotočný pripravil mnohé scénické programy pre festivalové a iné

kultúrne podujatia. Zvukové nahrávky tejto skupiny sú čiastočne známe i z gramoalbumu *Orava*, ktorý pre Folklórne slávnosti pod Poľanou v Detve realizovali V. Gruska a S. Stračina roku 1978. Sú čiastočne známe i z nahrávok Slovenského rozhlasu Bratislava a Banská Bystrica, najmä z cyklu Klenotnica ľudovej hudby (nahrávky z roku 1980); ďalej z nahrávok Hudobného ústavu SAV, ktoré realizovali S. Dúžek a B. Garaj roku 1999. Z nich sú niektoré na mg kazetách ako: Párové, Krútivé a Obyčajové tance. (ASCO 1993).

I keď v súčasnosti na mg kazetách môžeme nájsť aj nahrávky z iných obcí Oravy (napríklad zo Zuberca, Hladovky a Duchej Hory), CD nosič *Cez ten Žaškov* je prvou lastovičkou tohto druhu reprezentácie svojej obce. Vkusný obal so symbolikou oravských vrchov a políčok a informácie v ňom i v anglickej mutácii prezrádzajú dobrý počin a cieľavedomú koncepciu, ktorá bude iste mať pokračovanie. Je to iba časť z toho vzácneho hudobno-folklórneho bohatstva, čo v Žaškove najmä v piesňovej kultúre žije.

Celý rad tých, čo finančne prispeli na tento CD nosič, je dôkazom toho, že Trnkári šíria dobré meno Žaškova i Oravy. Technická a interpretačná kvalita nahrávky s patričným režijným umocnením i spracovateľskými zásahmi mu predurčujú úspech v celoslovenskom kultúrnom zázemí a možno i v medzinárodnom kontexte.

ONDREJ DEMO

KNIHY

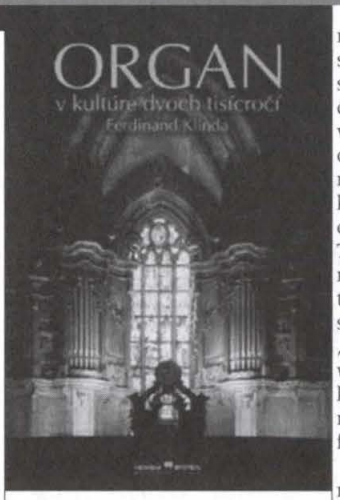
FERDINAND KLINDA: ORGAN V KULTÚRE DVOCH TISÍCROČÍ

Bratislava, Hudobné centrum 2000

V zoznamoch literatúry sa vyskytujú zväčša práce o organoch rôznych období, regiónov, organárov. Iba niektoré tituly svedčia o tom, že ide o komplexnejšie chápané diela (napr. J. J. Seidel 1966, P. Williams 1966, F. Douglass 1969 a i.). Takto časovo a teritoriálne široko poňaté dielo, akým je práca F. Klindu, som nenašiel. Možno ho považovať za základný encyklopedický súhrn, ktorý by sa dobre uplatnil v odborných kruhoch i v zahraničí, nebyť jazykovej bariéry.

Azda na prvom mieste si zasluhuje uznanie terminologická presnosť, ktorá môže mať pre nás normatívny charakter. Ďalšou významnou prednosťou knihy je bohatá faktografia a dobre volená vizuálna názornosť.

Nie je možné na tomto mieste sledovať zámer autora podľa jednotlivých historických štádií európskej hudobnej kultúry. Zacieľme sa preto iba na niektoré relevantné obdobia vývoja nástroja a hry na ňom. Azda len malá poznámka: prechod od štádia Ars novy po začiatok renesancie nemá dosť jasne formulovaný dátum vzniku organových tabulatúr. Tiež niektoré termíny, ako napr. „privesené pedály", by si zasluhovali pár viet navyše. Podstatou mojej referencie chce byť inventarizácia rozhodujúcich obsahových kvalít diela. Dôležitou tézou, ktorú chcem čitateľovi poskytnúť, je skutočnosť, že autor chápe koncepciu svojho diela ako jednotu organárskeho, organistického a skladateľského diania v dejinnom priebehu. Tým sa k sebe približujú štýlový, estetický a tech-



nický aspekt vývoja hudobnej kultúry tohto druhu. Právom sa bližšie pozastavuje pri skvelom vývoji barokovej klávesovej a špeciálne organovej tvorby a interpretácie (Frescobaldi, Scarlatti, J. S. Bach), ktorý aj z hľadiska organárstva reprezentuje celú epochu. Svoje špecifické črty má talianske organárstvo a osobitným fenoménom je aj francúzske organárske staviteľstvo. Autor nás výstižným spôsobom oboznamuje s organárstvom teritórií, ako sú, okrem Talianska a Francúzska, Nemecko, Anglicko, Španielsko a Portugalsko. Z bohatej faktografie by som rád spomenul osudy organov v 18. storočí – storočí osvietenstva – v ktorom roku 1791 došlo z mimohudobných príčin k ničeniu organov. V 19. storočí nás sprevádza autor zrodom symfonického organa, ktorý poskytol nové možnosti pre organovú kompozíciu. Ako výstižný príklad autor uvádza dielo Franza Liszta (napr. *B-A-C-H*).

Samostatným obdobím je čas továrenskej výroby organov, ktoré síce podliehali určitým neodstraniteľným stereotypom, ktoré si však nezaslúžia globálne odsúdenie. Po rozmachu tejto „éry" sa v 20. storočí objavuje hnutie za obnovu klasických princípov nástroja a tak vzniká aj úcta k historickým organom, inšpirácia nástrojmi 17. a 18. storočia. Tak sa objavuje nielen obnova nástrojovej stavby, ale aj hracích techník. Po druhej svetovej vojne sa stretávame s organizovaným „organovým hnutím" (Orgelbewegung), s dielami a autormi, ktorí dokázali vyťažiť z nových nástrojov maximum techniky, farby, koncepcie.

Autor venuje pozornosť organom a organárom na Slovensku, i domácim a zahraničným autorom, ktorí v minulom storočí napísali pozoruhodné diela pre tento nástroj. Napokon kniha rozširuje svoju pozornosť na organy v USA, Austrálii a Japonsku.

V snahe o komplexnosť nás autor uvádza do problematiky akustiky, stavebnej techniky organov, zmieňuje sa o registroch, ladení, údržbe, o elektronických a digitálnych novinkách a i.

Túto recenziu azda nemožno ukončiť lepšie než citátom: „Organy sa stavali ako znak blahobytu a bohatstva, výkvet umenia a techniky, na druhej strane ich však zakazovali, ničili, prestavbami menili ich tvárnosť... Skúsenosť ukázala, že ideologizovanie organa a hry, jeho prisvojovanie, obmedzovanie a podriaďovanie časom vždy viedli k potlačeniu jeho umeleckej zložky, ba k úplnej negácii, čo sa napokon vypomstilo organu i organistom... Napriek tomu cesta organa storočiami bola slávna a úrodná, ako o tom svedčí množstvo prekrásnej hudby."

LADISLAV BURLAS

v skratke

Alfred Brendel oslávi v máji 70. narodeniny sériou zaujímavých koncertov v londýnskom South Bank Centre. Začína klavírnym recitálom (Haydn - Mozart - Beethoven), v júni vystúpi spoločne so speváckom Matthiasom Goernem a nasledovať bude komorná hudba W. A. Mozarta (o. i. bude hrať aj so svojím synom, violončelistom Adrianom). Cyklus bude pokračovať koncertom s Philharmonia Orchestra pod taktovkou Christopha Dohnányiho, kde Brendel zahrá Mozartov a Schumanov klavírny koncert počas jediného večera. Na programe budú aj svetové premiéry skladieb Adesa, Beria a Birtwistla skomponované na básne jubilanta. Nekonvenčný Brendel oslavu uzavrie čítaním vlastnej „absurdnej, vysoko osobnej a humornej" poézie v Hayward Gallery s klavírnymi interlúdiami Pierre-Laurenta Aimarda, ktorý bude interpretovať skladby Kurtága a Ligetiho. (vp)

Nové vydanie The New Grove Dictionary of Music and Musicians je na svete. Aj na internete: www.grovemusic.com Vstup na stránku začína sumou 20 GBP.

Universal Edition Wien pripravila pri príležitosti 100. výročia svojho vzniku rozsiahly projekt, na ktorom spolupracujú poprední interpreti hudby 20. storočia. Ide o vydanie antológií špecifikovaných podľa hudobných nástrojov, resp. určitých nástrojových zoskupení, ktorých obsah tvoria diela vydané v UE. Výber skladieb zverilo vydavateľstvo interpretom. Zatiaľ vyšli tieto antológie:

- sólový klavír (editori Katia a Marielle Labèquové) s kompozíciami A. Berga, M. Kagela, A. Pärta, A. Schönberga a A. Weberna
- sólová gitara (ed. Eliot Fisk) so skladbami F. Martina, A. Schönberga (transkripcie klavírnych skladieb od E. Fiska), E. Apostela, D. Bernetta a L. Beria (tiež transkripcie E. Fiska)
- sólový ženský hlas (ed. Angelika Kirchschlagerová) s dielami B. Bartóka, E. Křeneka, A. Mahlerovej, W. Rihma, A. Schönberga, A. Weberna a K. Weilla.

Pripravované ďalšie antológie: sólový mužský hlas (ed. Th. Hampson), sláčikové kvarteto (ed. Alban Berg Quartett) a sólové husle (ed. G. Kremer). la

POZNÁMKY DISKOFILA

G. Ph. Telemann bol mimoriadne plodným skladateľom a z jeho nepreberného odkazu existuje nespočetné množstvo nahrávok. Nedávno vyšla v Deutsche Grammophone veľmi zaujímavá nahrávka známeho telesa, hrajúceho na dobových nástrojoch, ***Musica antiqua Köln*** *vedeného jeho zakladateľom, umeleckým vedúcim a sólistom* ***Reinhardom Goebelom*** *(DGG ARCHIV PRODUCTION 463074-2). Aj keď nie som typickým vyznávačom dobových nástrojov, tento súbor ma vie vždy zaujať nádherným zvukom a úžasným nábojom.*

Dramaturgia disku dáva najprv priestor dvom tzv. „Poľským koncertom", ktoré vznikli pod dojmom Telemannových ciest po vtedajšom poľskom území. Telemann tu sprevádzal svojho pána grófa Erdmanna von Promnitz a z cesty si odniesol obdiv voči poľskej ľudovej hudbe. Už prvým tónom v ***Poľskom koncerte G dur*** *na mňa zavial akýsi duch nostalgie. Nečudo, veď Telemanna som toľkokrát interpretoval i nahrával... Často som sa sám presvedčil o tom, že akcent na správnom mieste má obrovskú schopnosť stmeliť celé teleso. A členovia súboru Musica antiqua Köln sú majstrami v dokonalom frázovaní a správnom „dávkovaní" presných akcentov. Oba „Poľské koncerty" sú nádherne diferencované a R. Goebel telesu presne dávkuje intenzitu zvuku i farby. Ja osobne by som umiestnil na CD namiesto druhého „Poľského koncertu" iné dielo, povedzme suitu* ***Don Quijote****. Štýl i drive tohto telesa mi veľmi pripomínajú spôsob interpretácie SKO s B. Warchalom – aj keď naša hra sa vyznačovala predsa len drsnejším prejavom a, žiaľ, nemali sme ani také kvalitné nástroje a struny. Či už si v podaní súboru Musica antiqua Köln vypočujem diela J. S. Bacha, F. M. Veraciniho, G. F. Händla či francúzsku hudbu, vždy to má ten úžasný náboj. Celkový zvuk tohto skvelého telesa mi pripomína nedefinovateľne krásny zvuk violy, týchto „hlbokých huslí" (maďarčina má skvostný výraz pre violu: „mélyhegedü", čo znamená doslova hlboké husle).*

V tretej skladbe disku, ***Divertimente A dur****, ma úplne opantala 3. časť* ***Scherzo II.****, v ktorej žiari Telemannovo kompozičné majstrovstvo variačnej formy. Absolútne ma oslovil aj štvrtý track a síce* ***Divertimento B dur****, kde sa teleso predstavuje v tom najlepšom svetle svojím neomylným rytmickým pulzom. Pre mňa tvorí* ***Divertimento B dur*** *vrchol medzi orchestrálnymi dielami na tomto disku.*

Druhá polovica disku je venovaná menej známym skladbám G. Ph. Telemanna, málo frekventovanej koncertantnej viole a to hneď dvom koncertom. Som zvyknutý na plný, šťavnatý zvuk orchestra s modernými nástrojmi a ten mi chýba najmä v pomalých častiach – priaznivci historicky poučenej interpretácie mi isto prepáčia... A tak na mňa ***Largo*** *na začiatku* ***Koncertu G dur*** *pôsobí trochu „uvzdychane" – „nadnášaný" zvuk, trochu useknuté frázy v bodkovaných rytmoch... Pochopiteľne,* ***Allegro*** *je skvelé a F. Deuter zvláda s ľahkosťou a eleganciou všetky technické úskalia vrátane prírazov a trilkov, samozrejme podporovaný výborným orchestrom s oddaným continuom. Kontrast medzi tuttim a sólami je vzorný a to je veľké umenie continuových hráčov – neprehlušiť sólistu a súčasne pôsobiť aktívne.*

Andante *ma pozitívne prekvapilo rýchlejším tempom. Táto časť vyznieva vždy ako tragédia a teraz zrazu „kvapík" – ale aký presvedčivý!*

Úvodné ***Grave Concerta „a sei" G dur*** *mi náladou pripomína vstupnú časť* ***Concertina Es dur*** *od G. B. Pergolesiho. V* ***Allegre*** *si sólové husle pohrávajú s laškovným motívom, ktorý neskôr kanonicky prechádza do tutti vo veľmi priezračnej a dokonalej interpretácii. Záverečný akord zaznie podobne ako u „warchalovcov", avšak nie až s takým, pre nás typickým, bujarým nasadením, z ktorého bol (a nielen on) úplne vo vytržení Lothar Koch, skvelý sólový hobojista Berlínskej filharmónie.* ***Largo*** *je akousi triovou sonátou interpretovanou v ladnom štýle nad krásne znejúcim zvukom cellového continua, ktorého prejav charakterizuje široké, plné tenuto ako kontrast k partu sopránových huslí. Sólistami sú opäť R. Goebel a F. Deuter, tentoraz v úlohe vynikajúceho huslistu.*

V ***Koncerte pre 2 violy G dur*** *pre zmenu vymieňa R. Goebel husle za violu. Skladba je interpretovaná s veľkým entuziazmom a vkusom (R. Goebel I. viola, F. Deuter II. viola). Toto málo hrávané dielo sme interpretovali i my v SKO začiatkom 70. rokov. V druhej časti* ***Gai*** *si musím spomenúť na kolegov J. Cúta a K. Klatta... Občas toto dielo zaznie v rozhlase na stanici Devín, no, žiaľ, často bez udania mien sólistov – žeby to nebolo dôležité...?*

Celková adjustácia CD je skvelá, booklet ako vždy v prípade DGG podrobný, precízny, v troch jazykových mutáciach zo zasväteného pera vedúceho tohto ojedinelého telesa. Mňa osobne tento disk mimoriadne oslovil a preniesol do čias, keď sme tak často a s úspechom hrávali Telemanna s Bohdanom Warchalom...

JURAJ ALEXANDER

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

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) ..... 215.– Sk

Slovenský hudobný adresár ..... 60.– Sk

Objednávky posielajte na adresu: Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava
tel: 07/54 43 35 32, fax: 07/54 43 37 16

KAM KEDY] MÁJ – JÚN

BRATISLAVA

OPERA A BALET SND

Ut 22. 5. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
Št 24. 5. A. Adam: Giselle
Pi 25. 5. W. A. Mozart: Don Giovanni, 1. premiéra
So 26. 5. W. A. Mozart: Don Giovanni, 2. premiéra
Po 28. 5. W. A. Mozart: Don Giovanni
Ut 29. 5. V. Patejdl: Snehulienka a sedem pretekárov
Ut 29. 5. G. Verdi: Nabucco
St 30. 5. M. Dubovský: Tajomný kľúč
Št 31. 5. W. A. Mozart: Don Giovanni
Pi 1. 6. M. Dubovský: Tajomný kľúč
Pi 1. 6. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
So 2. 6. V. Patejdl: Snehulienka a sedem pretekárov
Ut 5. 6. W. A. Mozart: Don Giovanni
St 6. 6. M. Jarre: Zvonár z Notre Dame
Št 7. 6. E. Suchoň: Krútňava
Pi 8. 6. W. A. Mozart: Don Giovanni
So 9. 6. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
Ut 12. 6. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
St 13. 6. M. Dubovský: Tajomný kľúč
St 13. 6. G. Donizetti: Nápoj lásky
Št 14. 6. G. Verdi: Othello
Pi 15. 6. W. A. Mozart: Don Giovanni
So 16. 6. B. Smetana: Predaná nevesta
Po 18. 6. G. Verdi: Nabucco
Ut 19. 6. G. Puccini: Tosca
20. 6. G. Donizetti: Lucia di Lamermoor

NOVÁ SCÉNA

Ne 20. 5., Po 21. 5. Niekto to rád horúce
Ut 22. 5. Dvanásť stoličiek
St 23. 5., Št 24. 5. Niekto to rád horúce
Pi 25. 5., So 26. 5., Ne 27. 5. Hamlet
Ut 29. 5., St 30. 5. Kubo
Št 31. 5. Dvanásť stoličiek
Pi 1. 6. Niekto to rád horúce
So 2. 6. Kubo
Ne 3. 6. Niekto to rád horúce
Po 4. 6. Dvanásť stoličiek
St 6. 6. Kubo – živ– jubil. M. Pavelekovej
Št 7. 6. Dvanásť stoličiek
Pi 8. 6., So 9. 6., Ne 10. 6. Hamlet
Po 11. 6. Niekto to rád horúce
Ut 12. 6. Beatles
Št 14. 6. Beatles (Brno)
Pi 15. 6. Niekto to rád horúce
So 16. 6. Tibetské divadlo
Ne 17. 6. Niekto to rád horúce
Ut 19. 6., St 20. 6., Št 21. 6. Niekto to rád horúce
Pi 22. 6., So 23. 6., Ne 24. 6. Hamlet
Ut 26. 6. Dvanásť stoličiek

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Ut 22. 5., Moyzesova sieň
Musica aeterna
Peter Zajíček, um. vedúci, G. Thome, R. Šebesta, K. Zajíčková, sólisti
G. Ph. Telemann, J. Ch. Graupner, J. F. Fasch, J. G. Graun,
Št 24. 5., Pi 25. 5. KS SF
SF, SFZ, Brat. chlap. zbor, O. Lenárd, dir. J. Rozehnal, M. Rovňáková, zbormajstri, H. Lednárová, soprán, V. Kubovčík, bas
Slávne operné zbory z diel Webera, Wagnera, Gounoda, Boita, Bizeta, Dvořák, Verdiho a ď.
Ut 5. 6. Moyzesova sieň
Moyzesovo kvarteto
Boris Bohó, violonč., M. Krajčo, gitara, J. Palovičová, klavír
L. Boccherini, M. Giuliani, R. Schumann

HUDOBNÉ CENTRUM

Mirbachov palác, zač. 10.30 h
Ne 27. 5. Boris Lenko, akordeón
J. Beneš, Ľ. Čekovská, M. Burlas, P. Norgard, J. Zorn, L. Kupkovič
Ne 3. 6. Helga Bachová, soprán, K. Marcingerová, klavír, Ľ. Marcinger, klavír
W. A. Mozart
Ne 10. 6. HC v spolupráci so Spolkom slov. skladateľov
J. Illéšová, husle, J. Fellmayer, violonč., L. Fančovič, klavír, V. Čuchran, akordeón, Trio AU Banská Bystrica, Z. Priškinová, husle, D. Szeghó, violonč., X. Gaiblová, klavír, Societa rigata
S. Hochel, V. Didi, I. Dibák, R. Gašparík
Ne 17. 6. Dychové kvarteto I FIATI, Stanislav Bicák, umel. vedúci
V. Rašková, flauta, M. Šintál, hoboj, P. Maurer, klarinet
W. A. Mozart, F. Bridge, I. Zeljenka, E. Bozza
Ne 24. 6. HC v spolupráci so Spolkom konc. umelcov
Matej Drlička, klarinet, Peter Drlička, klarinet, Ladislav Fančovič, klavír
G. Pierné, L. Bassi, M. Garcon, A. Piazzolla

SLOVENSKÝ ROZHLAS

St 23. 5. Slovenský rozhlas – Štúdio 2, 18.00 h
Miro Bázlik, klavír a slovo
J. S. Bach, F. Chopin
St 23. 5. Slovenský rozhlas – Štúdio 5, 19.00 h
Marek Štrpka, bicie, spoluúčinkuje Orch. P. Zajačka a R. Kohútek, klavír
Absolventský koncert
Ne 27. 5. Konc. štúdio SRO, 10.30 h
Organové koncerty pod Pyramídou
Imrich Szabó, organ
J. S. Bach, C. Franck, L. Vierne, F. Liszt
Ne 27. 5. Slovenský rozhlas – Konc. štúdio SRO, 10.30 h
Organové koncerty pod Pyramídou
Imrich Szabó, organ
J. S. Bach, C. Franck, L. Vierne, F. Liszt
St 30. 5. Slovenský rozhlas, konc štúdio SRO, 19. 00 h
Večer trojklavírny
P. Bodnár, G. Jonáš, M. Škuta a hostia
Št 7. 6. Slovenský rozhlas – Konc. štúdio SRO, 19.30 h
Letný koncert
SOSR, Charles Olivieri-Munroe, dirigent, Radek Baborák, lesný roh
H. Domanský, R. Strauss, R. Wagner, O. Respighi
Pi 8. 6. Slovenský rozhlas – Konc. štúdio SRO, 19.30 h
Stále mi chutí žiť (k jubileu P. Zajačka)
Orchester P. Zajačka a hostia

KOŠICE

ŠTÁTNE DIVADLO

Pi 18. 5. Svetlý žiaľ, Carmen
So 19. 5. Bohéma
St 23. 5. Giselle
Pi 25. 5. Netopier
Ut 29. 5. Figarova svadba
So 2. 6. Rigoletto
Ut 5. 6. Pink Floyd, V rytme
So 9. 6. Pražský komorný balet
Ut 12. 6. Svetlý žiaľ, Carmen
Ut 19. 6. Netopier

ŽILINA

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER

Št 24. 5.
ŠKO Žilina v spolupráci s Kórejsko-rakúskou spoločnosťou SMC vo Viedni
Mika Eichenholz, dirigent, J. Figura, flauta, F. Figura, husle, Ľ. Figurová-Spurná, čembalo, Ji-Hee Yeon, violonč.
I. Dibák, R. Schumann, J. Haydn
Ne 3. 6.
Nedeľné matiné pre deti a rodičov
Komorné súbory ŠKO Žilina
Scenár a moderovanie J. Tarinová a K. Kevický
Št 14. 6. Záverečný koncert sezóny
ŠKO, Günter Theuring, dirigent, Ayako Yonetani, husle
J. M. Sperger, F. Mendelssohn Bartholdy, L. van Beethoven

BANSKÁ BYSTRICA

ŠTÁTNA OPERA

So 19. 5. F. Loewe – A. J. Lerner: My Fair Lady
Ut 22. 5. G. Bregovič: Gypsy Roots – čili – Cigánske korenie
St 23. 5. G. Puccini: Tosca
Pi 25. 5. L. van Beethoven: 9. symfónia d mol
Orchester a sólisti ŠO, Spevácky zbor mesta Bratislavy, členovia Japan Chamber Philharmony 9th Symphony Choir
Kazuhiko Ishii, dirigent, Ladislav Holásek, zbormajster
Po 28. 5. E. Kálmán: Grófka Marica
Ut 29. 5. F. Loewe – A. J. Lerner: My Fair Lady
Št 31. 5. L. Janáček: Její pastorkyňa
Pi 1. 6. J. Pauer: Ferdo mravec
So 2. 6. F. Loewe – A. J. Lerner: My Fair Lady
Ut 5. 6. B. Smetana: Predaná nevesta
Št 7. 6. Pražský komorný balet
Ut 12. 6. G. Verdi: Ernani
Št 14. 6. G. Bregovič: Gypsy Roots – čili – Cigánske korenie
Ut 26. 6. E. Kálmán: Grófka Marica
Ut 5. 6.

POVAŽSKÁ BYSTRICA

Ne 1. júl – 15.00 – Rímskokatolícky kostol Považská Bystrica
Mladé talenty na postupe
Cyrilometodejský koncert mladých talentovaných umelcov
Mária Porubčinová, soprán
Pavol Bršlík, tenor

RÁDIO DEVÍN / VÝBER HŽ

23.05 Musica Slovaca (ŠK)
St 7. 6.
6.05 Prelúdium (ŠK)
So 9. 6.
19.05 Komorná hudba (ŠK)
Po 11. 6.
13.35 Svetová komorná tvorba (I. Pogorelič hrá Chopina)
Ut 12. 6.
23.05 Slov. interpret. umenie (Černecká, Móži, Škuta, Kanta)
St 13. 6.
23.05 Musica Slovaca (Ferenczy, Kardoš)
Št 14. 6.
00.00 Z hud. ponuky EBU (Vied. filharm. orchester dir. Sir Ch. Mackeras)
6.05 Prelúdium (ŠK)
Pi 15. 6.
16.00 Hviezdy konc. pódií. Ch. von Dohnányi (Strauss, Bartók)
So 16. 6.
15.00 Liaheň talentov z vých. Slovenska (ŠK)
19.05 Komorná hudba (ŠK)
Po 18. 6.
16.35 Zo slov. zborovej tvorby (Hrušovský, Parík, Salva, Rajter)
Ut 19. 6.
00.00 Švédsky rozhlasový orchester (Haydn, Lutosławski)
Št 21. 6.
16.00 Vzácne hudobné nahrávky (ŠK)
(ŠK – Štúdio Košice)

HAUS DER MUSIK VO VIEDNI

pozýva na svoj projekt v rámci pravidelnej viedenskej akcie „Dlhá noc múzeí", ktorá bude tohto roku v sobotu 9. júna od. 18.00 do 01.00 h nasledujúceho dňa. Od 19.00–21.00 bude po Dome hudby sprevádzať Stefan Seigner (HŽ už referoval o tejto novej, vzrušujúcej viedenskej inštitúcii, ktorá je interaktívnym múzeom so zvláštnym zameraním na zvuk a významné hudobné osobnosti). O 22.00 h nasledujú hudobné produkcie – live a elektronické – v interiéroch i na nádvorí Domu hudby na Schwarzenberg Gasse. Vstupenky po 150,- ATS vo všetkých viedenských múzeách.

ŠANCA PRE DIRIGENTOV

Lorin Maazel a neúnavný mecenáš Alberto Vilar vyhlásili medzinárodnú dirigentskú súťaž na objavenie mladých talentov v odboroch symfonické a operné dirigovanie. V sezóne 2001/2002 sa v šiestich mestách uskutočnia konkurzy, víťaz z každého mesta dostane pozvanie do Carnegie Hall v septembri 2002, kde bude pracovať so St. Lucas Orchestra. Každý finalista bude odmenený možnosťou spolupráce s Lorinom Maazelom, finančnou čiastkou 45000 USD a profesionálnym angažmán. Uzávierka prihlášok 1. jún 2001.

Info: The Maazel/Vilar Conductors' Competition, 399 Park Avenue, 22nd Floor, New York, NY 10022. Tel. +212 4182589, fax: +212 8325272; www.maazel-vilar.org

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA
- 13 -

KNÍHKUPECTVÁ

v ktorých si môžete kúpiť časopis Hudobný život:

BRATISLAVA
MUSIC FORUM (Palackého 2)
PAVIAN MUSIC – ARTFORUM (Kozia 20)
SLOVENSKÝ TATRAN (Michalská 9)
BONTONLAND Megastore (Michalská 25)
KNÍHKUPECTVO ZEVA (Jesenského 12)
GUMP (Lazaretská 13)
DIVYD (Bartóková 6)
EX LIBRIS (Michalská 4)
Dr. HORÁK (Medená 19)
KONZERVATÓRIUM (Tolstého 11)
HUDOBNÝ FOND (Medená 29)
FFUK – KATEDRA HUDOBNEJ VEDY (Gondova 2)

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)

OZNAM

Cirkevné konzervatórium v Bratislave oznamuje, že 4. júna 2001 (pondelok) o 8.00 h sa uskutočnia prijímacie skúšky v druhom termíne v týchto odboroch:

spev – cirkevná hudba – hra na klavíri – hra na organe – hra na kontrabase – violončele – husliach– gitare

Informácie na tel. č. 07/ 63 830 895

KONKURZ] KONKURZ]

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

– tutti hráč v skupine I. huslí

Podmienkou prijatia je absolutórium konzervatória, VŠMU, JAMU, AMU.
Konkurz sa bude konať 4. 6. 2001 o 9.30 h v skúšobni orchestra Opery SND, Gorkého č. 2, 815 86 Bratislava.
Písomné prihlášky s krátkym životopisom posielajte na adresu Opery SND do 31. 5. 2001.

KONKURZ] KONKURZ]

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

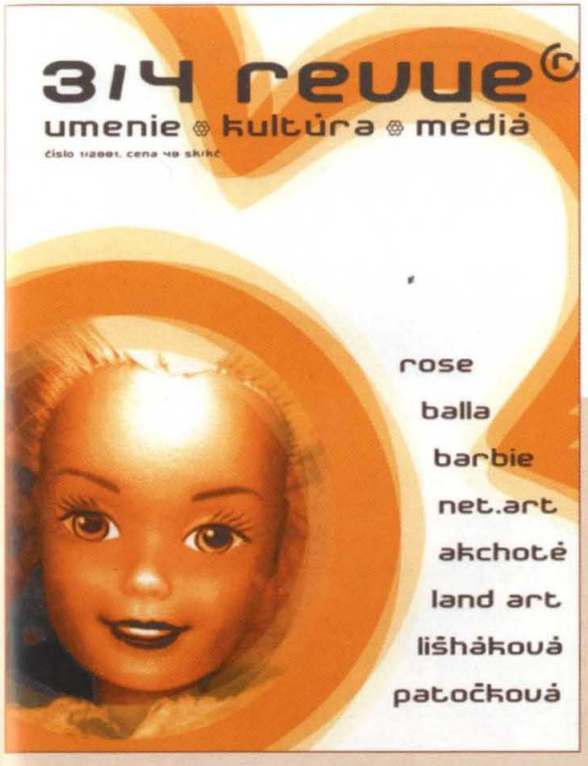
Countrypanoráma s Jankou Dolákovou

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



svet inej hudby ❀ aktuálne umenie

profily reportáže rozhovory eseje

Improvizovaná hudba, progresívny jazz, elektronická a experimentálna scéna, nové médiá, internet

V čísle 1/2001:

imaginárny rozhovor ❀ John Cage
súčasná opera ❀ Philip Glass, Harrison Birtwistle, Anne LeBaron
Meredith Monk v Prahe ❀ Ikue Mori a Christian Fennesz vo Viedni
hudobné časopisy ❀ The Wire, Skug, His Voice
partitúra ❀ Ľubomír Burgr
recenzie ❀ Harold Budd, Bill Dixon, Dave Douglas, Bill Frisell, Christian Marclay, Elliot Sharp, Radiohead, Sigur Rós, Otomo Yoshihide, John Zorn a ďalší

Hľadajte v kníhkupectvách a stánkoch na Slovensku. Kontakt a predplatné: ATRAKT ART - Združenie pre aktuálne umenie a kultúru, Gallayova 43, 84102 Bratislava, E-mail: redakcia@tristvrte.sk, tel. 0905 985 437, 0905 749 236

MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL KOMORNEJ HUDBY
Bratislava 21.-24. jún 2001

KONVERGENCIE

KON VER GEN CIE

ŠTVRTOK 21.jún - 20.00 hod.
Primaciálny Palác
Franz Schubert
Fantázia pre husle a klavír
Witold Lutoslawski
Partita pre husle a klavír
Igor Stravinskij
Príbeh vojaka, verzia pre husle, klarinet a klavír
Dmitrij Šostakovič
Trio pre husle, violončelo a klavír

BENJAMIN SCHMID husle (Rak)
MIKULÁŠ ŠKUTA klavír
JOZEF LUPTÁK violončelo
RONALD ŠEBESTA klarinet

PIATOK 22.jún - 20.00hod.
Primaciálny Palác
Franz Schubert
Sonáta "Arpeggione" pre violončelo a klavír
Benjamin Britten
Suita pre violončelo sólo č.2
Dmitrij Šostakovič
Sonáta pre violončelo a klavír op.40
Franz Schubert
Kvinteto C dur pre 2 huslí, violu a 2 violončelá

ROBERT COHEN violončelo (VB)
ELEONÓRA ŠKUTOVÁ klavír
BENJAMIN SCHMID husle
JOZEF LUPTÁK violončelo
IVANA PRISTAŠOVÁ husle

SOBOTA 23.jún - 17.00 hod.
Kostol Klarisky
Peter Kolman
Tri kusy na pamiatku A.Schonberga pre klav
Gyorgy Ligeti
Sonáta pre violončelo sólo
Peter Kolman
Dva kusy pre husle, klarinet, flautu a klavír
Béla Bartók
Kontrasty pre husle, klarinet a klavír
Arnold Schonberg
Komorná symfónia op.9 - úprava A.Weberna pre husle, klarinet, flautu, violončelo a klavír

JOZEF LUPTÁK violončelo
ELEONÓRA ŠKUTOVÁ klavír
RONALD ŠEBESTA klarinet
IVANA PRISTAŠOVÁ husle
PETER ŠESTÁK viola
CYRIL ŠIKULA flauta

SOBOTA 23.jún - 20.00 hod.
Kostol Klarisky
Jazzový koncert
BENJAMIN SCHMID husle
MIKULÁŠ ŠKUTA klavír

SOBOTA 23.jún - 22.00 hod.
Kostol Klarisky
Nočný koncert - Improvizácie
MARIÁN VARGA klávesy

NEDEĽA 24.jún - 20.00hod.
Kostol Klarisky
Ludwig van Beethoven
Sonáta A dur pre klavír a violončelo
Franz Schubert
Kvinteto "Pstruh"
pre husle, violu, violončelo, kontrabas a klavír

VLADIMÍR HARVAN husle
MIKULÁŠ ŠKUTA klavír
ELEONÓRA ŠKUTOVÁ klavír
JOZEF LUPTÁK violončelo
PETER ŠESTÁK viola
ZOLTÁN JANIKOVIČ kontrabas

USPORIADATEĽ:
Konvergencie
spoločnosť pre komorné umenie

SPOLUUSPORIADATELIA:
MKS Bratislava
British Council
Rakúsky kultúrny inštitút
RaRa Musica

SPONZORI FESTIVALU:
British Council
Rakúske kultúrne centrum
s príspevkom štátneho fondu kultúry ProSlovakia
Save Express Profi s.r.o.
Port Slovakia s.r.o.
Nadácia Emílie Kováčovej

PREDPREDAJ VSTUPENIEK:
Mks Bratislava, Uršulínska 11 /od 1.júna 2001/

NITRA 10. 6. 2001 - 4. 7. 2001

FESTIVAL
MUSICA SACRA

pod záštitou J. Em. Jána Chryzostoma kardinála Korca
a
primátora mesta Nitry RNDr. Jozefa Prokeša, CSc.

■ nedeľa 10.6.2001 ❖ 19.00 h ■
Piaristický kostol sv. Ladislava
Otváracĭ koncert festivalu
MUSICA AETERNA
Umelecký vedúci Peter ZAJÍČEK, husle
Sólistky Adriana KOHÚTKOVÁ, 1. soprán
Kamila ZAJÍČKOVÁ, 2. soprán
Izabela Pažítková, umelecké slovo
Program: Wolfgang Amadeus Mozart, Niccoló Jommeli (premiéra)

■ nedeľa 17.6.2001 ❖ 19.00 h ■
Piaristický kostol sv. Ladislava
Ján Vladimír MICHALKO, organ
Juraj BARTOŠ, trúbka
Program: Marc Antoine Charpentier, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther, Tommaso Albinoni, Ľudovít Rajter, Charles-Marie Widor, Benedetto Marcello

■ štvrtok 21.6.2001 ❖ 19.00 h ■
Piaristický kostol sv. Ladislava
Marián TURNER, flauta
František TÖRÖK, husle
Alexander LAKATOŠ, viola
Ján SLÁVIK, violončelo
Program: Wolfgang Amadeus Mozart
Koncert venovaný 245. výročiu narodenia a 210. výročiu úmrtia skladateľa

■ nedeľa 24.6.2001 ❖ 19.00 h ■
Piaristický kostol sv. Ladislava
COLLEGIUM CANTORUM
Umelecký vedúci Štefan Madari, husle
Sólisti Ján Krigovský, kontrabas
Lucia Miklasová, soprán
Program: H. Ign. Fr. Bider, Fr. Couperin, A. Stradella, G. Ph. Telemann, J. Kř. Vaňhal

■ štvrtok 28.6.2001 ❖ 19.00 h ■
Piaristický kostol sv. Ladislava
ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER Žilina
Dirigent Christian POLLACK (Rakúsko)
Sólistky Claudia GUARIN, soprán (Kolumbia - Rakúsko)
Xenia CONSTANTINIDES, alt (Švajčiarsko)
Program: Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Battista Pergolesi

■ nedeľa 1.7.2001 ❖ 19.00 h ■
Piaristický kostol sv. Ladislava
Bernadetta ŠUŇAVSKÁ, organ
Johann Sebastian Bach, Baldassare Galuppi,
Program Augustinus Franz Kropfreiter, Jozef Podprocký, Franz Liszt

■ streda 4.7.2001 ❖ 18.00 h ■
Divadlo Andreja Bagara
Slovenský spevácky zbor ADOREMUS
Dirigent Dušan BILL
Program: Hans Leo Hassler, Orlando di Lasso, Jakobus Gallus, Allesandro Scarlatti, Mikuláš Schneider-Trnavský, Zacharias Zarewutius, Josquin Despres, William Byrd, Ludovico da Viadana, Arvo Pärt, Ján Levoslav Bella, Dmitrij Stepanovič Bortnianskij

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

VSTUP VOĽNÝ

Festival pripravili a podporili:

Mesto Nitra

hudobné centrum MUSIC CENTRE SLOVAKIA
Hudobné centrum Bratislava

Kolégium piaristov Nitra

Divadlo Andreja Bagara