Hudobný život

ROČNÍK XXXIII
[7-8]
2001
58,- Sk

seriály

MIRO BÁZLIK: PÄŤ PIESNÍ NA ČÍNSKU POÉZIU

Z OPERNEJ HISTÓRIE XXIV.

NÁVRAT K EXPERIMENTU A AVANTGARDE (2.ČASŤ)

portrét

MIKULÁŠ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ

modulácie

GHYMES

GUSTÁV BROM

„kamenný" hosť

DON GIOVANNI

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

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Ludwik Korkoš: *Hudba*. 1963
Pieskovec, výška 65 cm.
Majetok SNG v Bratislave
Foto: Jarmila Učníková

V slovenskom sochárstve a maliarstve okolo polovice 50. a začiatkom 60. rokov nachádzame celý rad diel s hudobným námetom: hudobníci, orchestre, tanečné scény a hudobné zátišia, ale aj alegórie hudby. Objavujú sa i v tvorbe sochára Ludwika Korkoša (1928 Czarna Góra v Poľsku – 1992 Bratislava). V rokoch 1959 až 1963 vytvára diela výraznej baladickej citovosti inšpirujúce sa ľudovou tradíciou. Korkoš hľadá priestorové súvislosti, lyrické námety a smeruje k architektonizovaniu základného tvaru – prekonáva geometrickú štylizáciu v prospech emotívnejšieho spracovania.

Medzi takéto diela patrí i reprodukovaná plastika *Hudba*, ktorá i napriek kubicky strohej obrysovej línii, podčiarkovanej povrchovým vrypom a zdôrazňujúcej ostrú kresbu siluety, vyznieva lyricky, ba až baladicky.

ap

OBSAH

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

2] Osobnosti] Udalosti
Reagujete – str. 2, 3
Jubileá osobností slovenskej opery – str. 3
Nedožité jubileum – str. 4
Za Katarínou Cikkerovou – str. 5
Zoznamy diel skladateľov – str. 5
V Hrone už aj zlatá rybka – str. 5
Miniprofil HŽ – Marián Lejava – str. 6
Miesto pre Editu Bjeloševičovú – str. 8
Médiá – str. 9

10] Kamenný hosť
Don Giovanni – fragmenty z histórie opery – str. 10
Jozef Bednárik – rozhovor s režisérom – str. 12
Wolfdieter Maurer – rozhovor s dirigentom – str. 15
Sympatický zhýralec a obeť vášnivých žien – str. 16
Vražda v opere – str. 18
Čo so symbolmi? – str. 18

19] Od diela k dielu
Miro Bázlik: Päť piesní na čínsku poéziu

23] Festivaly
Konvergencie – str. 23
Bratislavská hudobná jar 2001 – str. 25
Európsky festival – str. 26
Košická hudobná jar – str. 27
Pražské jaro 2001 – str. 28
Turíčny festival v Salzburgu – str. 29
Írsky festival komornej hudby v Bantry – str. 30
Wiener Festwochen: Festival Arnolda Schönberga – str. 32
Čínska opera – str. 33
Luigi Nono: Intolleranza – str. 34
Svetová premiéra na Wiener Festwochen – str. 34

36] Koncerty
Musica aeterna – záverečný koncert sezóny – str. 36
Finále Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu – str. 36
Pressburger Philharmoniker s klasickým repertoárom – str. 37
Koncert v Mirbachu – str. 38
Dva koncerty mladých – str. 38
Z Dní Európy – str. 39
Nádejní speváci – str. 39

40] Hudobné divadlo
Cigánske inšpirácie – str. 40
Nabucco ako prostá rodinná dráma – str. 41
Ariane et Barbe Bleu – str. 42
Dvakrát vo viedenskej opere – str. 42

43] Volá Londýn
Rozhovor s Klaudiou Dernerovou

45] Z opernej histórie XXIV.
Čas čakania

47] Kapitoly z hudby 20. storočia
Nový návrat k experimentálnym a avantgardným formám umenia po druhej svetovej vojne (2. časť)

51] Slovenský komponista Samuel Capricomus

53] Portrét
Mikuláš Schneider-Trnavský – str. 53
Ako živý je odkaz Mikuláša Schneidera-Trnavského? – str. 55

57] Pedagogické reflexie
O niektorých projektoch integratívnej hudobnej výchovy

58] Modulácie
Ghymes: Ako sa stať slávnym – str. 58
Jazzové fenomény 90. rokov – Terence Blanchard – str. 61
Candy Dulfer v Bratislave – str. 64
OĽUN za hranicami slovenského folklóru – str. 64
Požoň sentimentál in Laugaricio – str. 65
Gustav Brom: život ako film – str. 66

69] Recenzie CD]
Poznámky diskofila – str. 71

Vážení čitatelia,

v letnom dvojčísle Vám ponúkame okrem obvyklej bohatej reflexie domáceho a zahraničného hudobného života, pokračovaní v našich seriáloch, aj nejeden podnet na zamyslenie. Celkom netradične venujeme osobitný blok novej inscenácii Mozartovej opery Don Giovanni v Bratislave vzhľadom na kľúčový význam tohto diela. Pokúšame sa o fragmentárnu sondu do histórie diela a v rozhovoroch s oboma tvorcami tejto produkcie (ktoré sa, žiaľ, realizovali bez osobného kontaktu, čo značne obmedzuje možnosť korigovať prípadne nie celkom zrozumiteľne položenú otázku, resp. neumožňuje otázky doplňujúce) sme hľadali ich východiská a ciele, zámerne im kladúc aj niekoľko rovnakých otázok. Do tohto bloku sme netradične zaradili aj dva kritické pohľady na najnovšiu inscenáciu Opery SND. Na doplnenie prinášame výňatok z článku uverejneného v americkom časopise Opera News o problematike súčasných režijných koncepcií. Je zaujímavý aj v kontexte diskusie, ktorá sa na túto tému rozvinula na stránkach nášho časopisu.

Článok o významnom skladateľovi 17. storočia Samuelovi Capricornovi sa pravdepodobne u mnohých čitateľov tiež stretne s počudovaním. Budeme radi, ak naň zareagujete aj na stránkach HŽ...

Pri príležitosti 120. výročia narodenia Mikuláša Schneidera-Trnavského prinášame okrem portrétu jeho osobnosti a diela aj správu o pozornosti, ktorú venujeme jeho odkazu. Narážame pritom na neujasnenosť kompetencií a zodpovednosti, na absenciu akejkoľvek dlhodobej koncepcie zahŕňajúcu jasne vymedzené ciele a úlohy na to predurčených inštitúcií. A tak sa stáva, že iniciatívy a ich realizácie sú v rukách jednotlivcov, v prípade Mikuláša Schneidera-Trnavského jeho rodinných príslušníkov. Vďaka im! No Mikuláš Schneider-Trnavský je iba kvapkou v slovenskom hudobnom mori. Akosi to všetko súvisí s úctou, ktorú prechovávame voči sebe samým a voči svojej minulosti a budúcnosti...

Pre zvyšok leta Vám, milí čitatelia, prajeme veľa slnka a osobnej pohody, možno aj v spoločnosti Hudobného života.

Vaša redakcia HŽ

Riaditeľka Hudobného centra
vypisuje výberové konanie na miesto
v hlavnom pracovnom pomere:
ŠÉFREDAKTOR / ŠÉFREDAKTORKA
časopisu *Hudobný život*

Požiadavky:
- VŠ vzdelanie hudobného smeru
- 3 roky odbornej redakčnej praxe
- znalosť aspoň jedného svetového jazyka (angl., nem., franc.)
- ovládanie práce s PC (MS Word), s Internetom

Uchádzač musí predložiť písomne vypracovanú koncepciu časopisu, t.j. predstavu o vydávaní časopisu štátnou príspevkovou organizáciou, resp. o inej forme jeho právnej existencie a o obsahu a rozsahu časopisu.

Prihlášky so štruktúrovaným životopisom zašlite do 14. 9. 2001 na adresu: Hudobné centrum, sekretariát riaditeľky, Michalská 10, 815 36 Bratislava.

Kontakt: Ing. Katarína Matulíková, tel.: 02/5443 4003, fax: 02/5443 0379, E-mail: hc@hc.sk.

Termín výberového konania oznámime uchádzačom písomne, telefonicky, faxom alebo E-mailom.

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)

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-KAPA 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 13 35 - 41 40

NA OBÁLKE
MUDAN TING - ZÁBER Z INSCENÁCIE.
ČÍTAJTE NA STR. 33 - S. BERGER

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

REAGUJETE

O ČOM SNÍVA OPERNÝ REŽISÉR?

AD: O ČOM PÍŠE OPERNÁ KRITIKA?

Ďakujem Martinovi Bendikovi, že si voľné režisérske termíny po dlhšom čase opäť skrátil svojou obľúbenou témou – kritikou kritky. Presným terčom som tentoraz ja a prostriedkom moja recenzia Smetanovho *Dalibora* v ND Praha, uverejnená v HŽ č.5/2001. Vďačný som mu – bez irónie – za otvorenie problému, takmer filozofického a takmer večného, obsiahnutého v dilematickej a legendárnej vetičke „prima la musica e poi le parole". Prenesene: kto je v opernom dome pánom. Režisér, dirigent, sólista, divák...? O tom však neskôr.

Úvodom krátka reakcia na výhrady voči spomenutej recenzii. Ťažko mi je s M. Bendikom polemizovať o Pitínskeho réžii *Dalibora*, keďže – ako oznamuje – inscenáciu nevidel. Žiada síce odo mňa, aby som mu ju „opísal a vyargumentoval" (verím, že dnes cesta do Prahy a späť čosi stojí, ja však, na rozdiel od neho, som potrebnú sumu rád „obetoval"), napriek tomu však vie, že kľúč, ktorý som pri písaní recenzie zvolil, je nesprávny. Je presvedčený, že úvaha o zmysluplnosti aktualizácie operných diel je iba slovenský problém, anachronizmus nehodný civilizovaného kultúrneho sveta. Citujem: „každé hudobnodramatické dielo, ktoré sa neaktualizuje, alebo sa aktualizovať nedá, stráca divadelné opodstatnenie." Nuž, to je gól!

Vlastne ani neviem, či vôbec má zmysel natoľko poblúdenému tvrdeniu oponovať. Ale, pokúsim sa. Najskôr odkaz M. Bendikovi. Plne akceptujem, že sa s obsahom recenzie nestotožnil (nepíšem preto, aby sa môj text každému páčil), ak ho neuspokojila forma (nech však nehovorí v mene „nejedného čitateľa HŽ", ale vo svojom), musím mu povedať nasledovné. Opis inscenácie mu neposkytnem ani nabudúce. Úlohou recenzie je vyjadriť postoj k názoru tvorcov, nájsť a otvoriť problém (takým je rozhodne aj otázka aktualizácie), ponúknuť stanovisko, dať ho do širšieho kontextu, a dokonca nebojím sa ani slova, na ktoré sú mnohí alergickí – sformulovať svoj dojem. Do akej hĺbky siahnuť, to je iná otázka. Počas tridsaťročnej publicistickej praxe som sa hádam naučil (resp. naučili ma), aký rozsah venovať domácej, aký zahraničnej premiére, aký štýl voliť pre odborný časopis, aký pre denník, ako sa prihovoriť prostredníctvom elektronického či tlačeného média.

Rád by som s pánom Bendikom rozobral inscenácie jeho zahraničných kolegov – povedzme, od Zeffirelliho a Pizziho, cez de Anu a Ronconiho, po Neuenfelsa a Poutneyho – ktoré som v ostatnom čase videl vo svete. Obávam sa, že podobne ako v prípade *Dalibora*, by sme nemali o čom debatovať. On totiž zo svojej obývačky vynáša súdy nad tým, kde je svet a kde sme my (samozrejme, okrem neho), kde sú kritériá svetovej kritiky a kde naše. Má, samozrejme, kus pravdy. Slovenská kritika je zahľadená do seba a málo hodnotí v súvislostiach.

Hodnotiť v súvislostiach však neznamená prijať Bendikovu definíciu opery ako „čisto divadelného žánru, ktorého hlavným výrazovým a dramaturgickým prostriedkom je hudba." Alebo inú poučku, opäť citujem: „opera je totiž divadlo, ktoré sa prejavuje hudbou." Čo tak obrátiť si tieto slová naruby? Budeme asi oveľa bližšie k pravde. Jednako, opera nie je „čistým", ale syntetickým žánrom. Operné partitúry spravidla vznikajú na podklade daného textu a nie naopak. V inej rovine: opera bez divadelného javiska a bez réžie dokáže žiť, opačne to však nejde. Alebo celkom rudimentárne – bez režiséra sa operné dielo nezrúti (existuje koncertná forma, platne, CD, prenosy v rozhlase...), bez speváckov, dirigenta, orchestra áno. A ešte čosi. Kto po každom divadelnom zvonení nesie vlastnú kožu na trh? Kto musí byť v zdravotnej, fyzickej a psychickej kondícii? Nie je to režisér. Tí múdri a citliví to dobre vedia.

Problematika režisérskeho operného divadla, čo je terminus technicus pre typ inscenácií s dominanciou režisérskej a výtvarnej zložky, je dnes aktuálna a vnímaná rozporuplne. Stretávam sa s ňou v zahraničí často, na javiskách i v kritických reflexiách. Verte, že sú búrlivé, verte, že názory sú neraz protichodné. Ako kritik sa pridržiavam jediného principiálneho hľadiska. Vizuálna zložka nesmie narušať hudobnú poetiku diela, inak povedané, režisér sa nesmie povyšovať nad autora, arogantne meniť jeho zámer a štýl. Áno, je to čosi z kategórie Bendikových citátov, považovaných za „názor spred päťdesiatich rokov". Všetko ostatné, vrátane časovej aktualizácie, priestorových posunov,

konvenciu nabúravajúcich výkladov, som ochotný akceptovať, ak prezentovaná práca dáva zmysel. Rovnako však som prístupný réžiám stavaným na báze iluzívnosti, historickej vernosti a tradičných výrazových prostriedkov. Práve v pestrosti výkladov a mnohorakosti režijných poetík je opera zaujímavá a živá. Absenciou aktualizácie nestráca opera svoje divadelné opodstatnenie. Bezhlavý opak vedie na slepú cestu.

Na rozdiel od M. Bendika nepodceňoval by som ani reakcie publika. Toho informovaného, rozhľadeného, nie naškrobených snobov. Fakt, že sa dnes v operných domoch vo svete čoraz častejšie ozýva „bú", dokazuje, že názory sú rozmanité. Podobne je to aj s recenziami, kde rozhoduje subjektívny vnem autora. Tu žiadne „objektívne" kritérium nejestvuje. Či sa nám to páči, alebo nie.

Ešte raz Martinovi Bendikovi ďakujem, že otvoril túto tému. Dalo by sa o nej diskutovať elegantne, v duchu polemiky hudobníka a básnika, hlavných hrdinov Straussovho *Capriccia*, vedúcich spor o tom, či v opere platí „prima la musica e poi le parole". V tejto chvíli som však rád, že som M. Bendikovi mohol naznačiť, v čom sa naše názory rozchádzajú. A podčiarknuť, že som rád, že sa rozchádzajú...

PAVEL UNGER

O ČOM TO VLASTNE PÍŠE MARTIN BENDIK?

S viacerými názormi reakcie Martina Bendika (reagoval na kritiku Pavla Ungera *Pražania odmietli nového Dalibora)* je možné nielen súhlasiť, ale poniektorým aj podvedome zatlieskať. Je však čudesné, že reakcia s podobnou tematikou sa objavila až teraz, pričom podstata popisovaného problému je dlhoveká ako taký „Matuzalem". Až na vzácne výnimky, väčšina slovenských operných recenzentov pochádza totiž z radov muzikológov, kladúcich úplne prirodzene hlavný dôraz svojich kritických hodnotení na hudobné naštudovanie, spevácke výkony... Očakávať od muzikológov aj „argumentujúcu kritiku divadelného tvaru" je teda minimáne problematické. Za tento stav sú však zodpovední aj samotní slovenskí operní tvorcovia, zarputilo odmietajúci akceptovať hodnotenia teatrológov, dôvodiac pritom akousi „špecifickosťou žánru". Ešte mám v čerstvej pamäti, ako mi ktorási košická profesionálka krvopotne dokazovala nezmyselnosť kritického zhodnotenia opernej interpretácie naslovovzatým divadelníkom, dôvodiac pritom slovami: „Čo má ten čo hodnotiť operu, keď o hudbe nemá ani dunstu?" Žiaľ, zatiaľ ešte nik nepreinačil túto otázku do tvaru: „Čo má čo muzikológ hodnotiť, keď ani dunstu nemá pre zmenu o divadle?"

Častokrát je ale tento, takpovediac, „alibizmus operných tvorcov" nanajvýš opodstatnený. V tvorbe košického Štátneho divadla je dôkazov tejto skutočnosti viac ako dosť. Či už to bola Smolíkom „zosmolená" veristická dvojačka *Sedliacka česť (Komedianti)*, alebo bufetový *Eugen Onegin*, či Lackovej pomiešaná inscenácia *Bohémy*. (Moje recenzie spomínaných operných inscenácií sú k dispozícii v *Literárnych týždenníkoch* č. 44/1999, 24/2000, 12/2001.) Logicky vzniká dojem, že ide vlastne len o úhybný manéver operných tvorcov, ktorí radšej svoju tvorbu vydajú k zhodnoteniu muzikológom, keďže tí aspoň neupozornia na vypuklosť inscenačných problémov.

Hodnotiteľov akokoľvek dôsledný opis konkrétnej opernej inscenácie a tiež následné kritické argumentácie (ak nejaká jestvuje), však zväčša naráža na priestorové obmedzenia toho – ktorého periodika. Redaktori sú tak nútení prispôsobiť rozmery recenzie možnostiam a za obeť dosť často padne práve myšlienkový proces, ktorý spôsobil vypovedanie či už odsudku, alebo pochvaly. Kritika sa potom zákonite stáva len takou „kladnou – zápornou", od odbornosti dosť vzdialenou.

JANO RÁCZ

P.S. Mimochodom, nepoznám ani jediného „odporcu operného žánra". Iba bezpočet odporcov operného žánru...

JUBILEÁ OSOBNOSTÍ SLOVENSKEJ OPERY

Slovenská operná kultúra si pripomína životné jubileá veľkých dám hudobno-divadelného javiska, osobností, ktorých kreácie sa natrvalo zapíšu do análov našej prvej scény

24. mája sa dožila mezzosopranistka **Nina Hazuchová** 75. rokov, 2. júna oslávila sedemdesiatiny sopranistka **Elena Kittnarová** a 14. augusta si pripomíname nedožité 75. výročie narodenia mezzosopranistky **Oľgy Hanákovej**.

Boli generačnými družkami, na pódiu sa často stretávali ako partnertky alebo alternantky. Sú absolventkami bratislavského Štátneho konzervatória z tried Anny Korínskej (O. Hanáková a E. Kittnarová), resp. Dariny Žuravlevovej. Hoci Elena Kittnarová opustila brány školy o päť rokov neskôr a prvú etapu svojej umeleckej činnosti zasvätila spevohre Novej scény, všetky vedno formovali a výraznou mierou určovali profil slovenskej opery v uplynulých desaťročiach. Obe mezzosopranistky vkročili na dosky, ktoré znamenajú svet takmer paralelne a v neuveriteľnom veku 22 rokov obliekli kostým Verdiho Azuceny. O šesť rokov neskôr alternovali titulnú rolu Bizetovej *Carmen*, pričom medzi tým si každá z nich cizelovala vlastnú umeleckú tvár. Nina Hazuchová sa cez debutovú Polinu a Oľgu v Čajkovského operách, cez nohavičkového Gounodovho Siebela a Smetanovho Záviša prepracovala k Borodinovej Končakovne a Verdiho Amneris.

NINA HAZUCHOVÁ AKO AMNERIS

FOTO ARCHÍV

Oľga Hanáková paradoxne zbierala javiskové skúsenosti na parkete charakterových rolí, vhodnejších pre odchádzajúce speváčky než ambiciózne novicky. Marta v Gounodovom *Faustovi*, Filipievna v Čajkovského *Oneginovi*, Martinka v Smetanovej *Hubičke*, Zimoňka v Suchoňovej *Krútňave*, popri nich i Dvořákova Ježibaba – to všetko tvorilo bohatý odrazový mostík a dávalo vedeniu divadla záruku, že v O. Hanákovej má charakterovo bohatú umelkyňu. Bizetova „femme fatale" jej otvorila bránu na pole prvého odboru. Hlavnou devízou bol sýty, zamatový, emocionálne vrúcny a najmä technicky pevne vedený hlas, umožňujúci prekračovať hranice odboru. A tak Hanáková istý čas koketovala so sopránovými partiami (Mozartova Donna Anna, Smetanova Krasava, Katarína z *Gréckych pašií* B. Martinů), či s exponovanými rolami na pomedzí dvoch „fachov" (Octavian v *Gavalierovi s ružou*, Santuzza v *Sedliackej cti*, Venuša v *Tannhäuserovi*, Kostelníčka v *Jej pastorkyni*). Doménou Oľgy Hanákovej boli vlastne vždy expresívne typy v dnes už klasike 20. storočia, ktorých tessitura a hudobnovýrazové nároky žiadali dokonale pripravenú, umelecky zrelú a psychologicky vnímavú interpretku. A takú v nej i našli. Okrem menovaných postáv (dovolím si osobnú spomienku na isté predpoludňajšie predstavenie v roku

1967, keď dnes už nebohé kvarteto Hanáková – Martvoňová – Papp – Jakubek hŕstku divákov priam dojalo k slzám) k nezabudnuteľným patrí Magda Sorelová z Menottiho *Konzula*, Ortrud z *Lohengrina*, straussovské charakterové štúdie Herodiády a Klytaimnestry, Janáčkova Kabanicha... Do zabudnutia nepadli ani rossiniovské koloratúrne úlohy (Rosina, Isabella), Händelov štýlovo príkladný Xerxes a, samozrejme, celá plejáda slovenských operných rolí v dielach Suchoňa, Cikkera, Freša, Holoubka, Urbanca a ďalších.

Nina Hazuchová predstavovala skôr lyrický protipól Hanákovej. Často alternovali, často však boli obsadzované do odlišných typov rolí. Mezzosoprán Hazuchovej, timbrom opojný, mäkký, plastický, mal však značný diapazón výrazu, takže s úspechom zdolával i dramatické verdiovské pozície či charakterové príležitosti moderny. Z postáv po Carmen treba vyzdvihnúť okrem iných Verdiho Eboli, Rosinu a Isabellu z Rossiniho komických titulov (škoda, že sa nehralo viac bel canta), Amastris z Händelovho *Xerxa* a celé spektrum postáv z tvorby 20. storočia. Zo svetovej napríklad Katarínu v Šebalinovej opere *Skrotenie zlej ženy*, Sekretárku v Menottiho *Konzulovi* a plejádu väčších i menších zástojov v dielach slovenských autorov. Či to bola Suchoňova Blagota, tri postupne prichádzajúce figúrky z *Krútňavy*, výrazná Dr. Inge Ruofová z Holoubkovho *Profesora Mamlocka*, či účasť na premiérových uvedeniach titulov Freša, Urbanca, Beneša, Cikkera a iných. Koncertná a pedagogická činnosť sú neoddeliteľnou súčasťou profilu jubilujúcej Niny Hazuchovej.

ELENA KITNAROVÁ AKO EMÍLIA MARTY

FOTO ARCHÍV

Elena Kittnarová je ojedinelým zjavom slovenskej opery. Vyše 40 postáv stvárnených na doskách prvej scény je reflexiou jej umeleckých daností a ambícií, ale aj možností, ktoré jej dramaturgia ponúkla. Na javisko SND vstúpila ako ostrieľaná operetná primadona, pričom si nepriniesla maniéru „ľahkonohého" žánru, ale nenapodobiteľnú dramatickú intuíciu, podopretú oceľovo pevným hlasovým fondom a expresívnym výrazom. Po tri desaťročia sa objavovala v najvypätejších partiách dramatického sopránu, striedajúc oblasť talianskej, nemeckej, ruskej, českej a slovenskej proveniencie. Hoci v Kittnarovej repertoári kvantitou dominoval Verdi (*Nabucco, Macbeth, Trubadúr, Aida, Don Carlos*), hoci si úspešne zmerala sily s bel cantom (*Norma*) i verizmom (*Andrea Chénier, Tosca*), do slovenskej opernej histórie vošla predovšetkým ako neprekonateľná interpretka expresívnych postáv z diel L. Janáčka a R. Straussa. Emília Marty a Elektra, resp. Kostelníčka a Salome – to je štvorlístok Kittnarovej vrcholných a najkomplexnejšie poňatých kreácií. Každá z nich ostro vyprofilovaná, psychologicky hĺbavá, s pevnými obrysmi a vypointovanými detailmi, každá z nich strhujúca vokálne i herecky. Blízky jej bol i Wagner (ktovie, či by nebola exportnou Brunnhildou alebo Kundry?), vyhovoval jej dramatický Smetana (*Dalibor*), s veľkou úctou a svedomitosťou pristupovala k slovenskej tvorbe. Noblesná Ľutomíra, precítená Katrena a Ráchel v premiére Benešovej pozoruhodnej *Hostiny*. S Janáčkovou Emíliou Marty hosťovala na viacerých popredných zahraničných scénach. Zo sólistického zväzku Opery SND odišla Elena Kittnarová v čase, kedy – pokiaľ by jej to repertoár doprial – mohla svoje obrovské skúsenosti zúročiť v mnohých charakterových postavách.

PAVEL UNGER

NEDOŽITÉ JUBILEUM

Pred desiatimi rokmi, krátko po veľkolepých oslavách svojich sedemdesiatin, odišla jedna z výrazných osobností opery Slovenského národného divadla päťdesiatych až sedemdesiatych rokov, barytonista **Juraj Martvoň** (29. 7. 1921 – 16. 10. 1991). Na to, aby sa tento absolvent farmácie a potom aj bratislavského Konzervatória výraznými písmenami zapísal do dejín slovenskej opernej interpretácie, stačila by pokojne plejáda postáv z okruhu svetovej klasickej opery – Beethovenov Pizarro, Mozartov Leporello, Verdiho Amonasro, Nabucco, Macbeth, Wagnerov Wolfram a Telramund, Straussov Jochanaan, Mascagniho Alfio, Giordanov Gérard, Pucciniho zloduch Scarpia, aj rozšafný renesančný plebejec Schicchi.

Inteligencia a muzikalita, neuspokojujúce sa s „mŕtvym" odspievaním čo aj najnáročnejšieho partu, snaha o hlbokú sondu do zobrazovaného charakteru, osobnostné krédo, že opera je aj divadlom, a to divadlom moderným svojou formou a aktuálnym možnosťami svojho posolstva – viedli Martvoňa k plastickým a neopakovateľným postavám opery 20. storočia. Každá z nich bola iná, z charakteru vystihol to podstatné a obohatil ju tým „martvoňovským", pričom vždy citlivo rešpektoval poetiku predlohy.

V bohatej galérii týchto naplno využitých príležitostí nachádzame renesančného Petruccia zo Šebalinovho shakespearovského *Skrotenia zlej ženy*, ibersky zakoreneného a pritom francúzsky elegantného Ramira z Ravelovej *Španielskej hodinky*, tragikomického Podkolesina z Martinůovej *Ženby*, v ktorom sa kontrastne pôsobivo snúbila ustráchanosť charakteru s umelcovou obrovskou postavou rabiátneho Crowna z hitu opery SND sedemdesiatych rokov, Gershwinovej opery *Porgy a Bess*. Od bohatého, viacvrstvového realizmu týchto charakterov dokázal sa herec presvedčivo a rozhodne odpútať k štylizovanejším polohám – ku Golaudovi z *Pelléa a Mélisandy*, k rozprávkovému kráľovi z *Múdrej ženy*, k civilnému, priam hilarovsky civilnému Prusovi z *Veci Makropulos*.

Dramatická postava je mŕtvym artefaktom, pokým neožije v interpretácii herca, speváka. Ten, kto ju vytvára na prvej premiére, kto z textu a z partitúry loví autorovu predstavu o fyzickej podobe aj charaktere hrdinu, kto vytvára rozmer základného, talentom neraz až do úplnosti dovedeného interpretačného modelu – ten má právo nazývať sa spoluautorom.

J. MARTVOŇ A O. HANÁKOVÁ (PANI ÚSVITU)

FOTO ARCHÍV

A toto právo spoluautorstva pôvodnej slovenskej opernej tvorby prináleží Jurajovi Martvoňovi, a hneď jedným dychom dodajme, aj jeho generačnému druhovi Dr. Gustávovi Pappovi. Už v Dragomírovi, v prvej premiére Suchoňovho *Svätopluka* (1960), vytvoril Martvoň z väčšej epizódy dvorného hodnostára impozantnú postavu a cez vkusný, decentný obraz súčasníka v Holoubkovej kontroverznej *Rodine* (1960) zamieril

k dvom veľkým kreáciám cikkerovským – k Nechľudovovi vo *Vzkriesení* (1962) a k *Mistrovi Scroogeovi* (1963). V ústredných postavách umelec niesol na pleciach bremeno premiér ďalších pôvodných diel – Holoubkovho *Profesora Mamlocka* (1966), Moyzesovho *Údatného kráľa* (1967), Andrašovanovej *Bielej nemoci (maršal, 1968)*, Benešovho divadelného debutu *Cisárove nové šaty* (1969). Roku 1973 vystaval vrchol pyramídy svojich interpretačných vkladov do slovenskej opernej dramaturgie v úlohe Courvoisiera v Cikkerovej *Hre o láske a smrti*. So zápalom a s čitateľným osobnostným rukopisom vstupoval aj do menších príležitostí v ďalších slovenských operách.

Dvojnásobné martvoňovské výročie je príležitosťou vzdať hold tým, ktorí sa o vysokú úroveň slovenského operného interpretačného umenia zaslúžili v časoch oveľa menej žičlivých, než predstavuje dnešný svet – svet do Európy dokorán otvorených okien.

JAROSLAV BLAHO

ZA KATARÍNOU CIKKEROVOU

Vo veku nedožitých 92 rokov zomrela 25. júna Katarína Cikkerová, vdova po jednej z najvýznamnejších skladateľských osobností slovenskej hudby 20. storočia, prof. Jánovi Cikkerovi.

Rodáčke z maďarskej Šoprone (nar. 1909) sa dostalo znamenitého vzdelania, najmä jazykového. Do dejín slovenskej hudby sa zapísala ako žena, ktorá jedinečným a neopakovateľným spôsobom vytvárala svojmu manželovi podmienky pre tvorivú prácu. V súžití s Jánom Cikkerom strávila 39 rokov, od roku 1950 až po skladateľovu smrť roku 1989. Stála pri vzniku všetkých jeho opier a podstatnej časti jeho hudobnej tvorby. Svojimi kultúrno-diplomatickými schopnosťami, dnes by sme mohli povedať i manažerskými, pomáhala presadiť Cikkerovu tvorbu v zahraničí. Zúčastnila sa na veľkej časti jeho domácich a zahraničných premiér. Každého, s kým komunikovala, zaujala svojím šarmom a osobnostným čarom, ale i prenikavým úsudkom a intelektuálnym nadhľadom, v ktorých sa zračilo kus etikety zašlého aristokratického sveta.

Po smrti svojho manžela venovala svoje sily práci v Nadácii Jána Cikkera, ktorej úlohou je propagovať jeho tvorbu a usilovať sa o jej súčasné i budúce oživenie a o jej muzikologickú reflexiu. Ešte pred niekoľkými týždňami sa tešila na otvorenie výstavy Cikkerov svet Tálie, venovanej nedožitým deväťdesiatinám manžela, pripravovanej reedícii *Vzkriesenia* na CD nosičoch a na ďalšie aktivity súvisiace s cikkerovským jubileom. Žiaľ, Prozreteľnosť určila inak. Poslanie zrelých rokov svojho života: stáť po boku veľkej osobnosti, vytvárať jej duchovné zázemie a dať jeho domovu inšpirujúci rozmer splnila bezo zvyšku.

MILOSLAV BLAHYNKA

ZOZNAMY DIEL SKLADATEĽOV

PROBLÉMY – SKÚSENOSTI – PERSPEKTÍVY
MEDZINÁRODNÉ SYMPÓZIUM
VIEDEŇ 8. – 10. JÚN

Usporiadatelia: Spoločnosť priateľov hudby vo Viedni, Inštitút hudobnej vedy Univerzity vo Viedni, Spoločnosť Ludwiga Rittera von Köchel Krems-Wien

Tvorba zoznamov diel hudobných skladateľov alebo aktualizujúca obnova už existujúcich zoznamov, je v zásade dlhým a namáhavým predsavzatím, na ktoré sa podujmú spravidla jednotlivci, pretože je ťažko realizovateľná v tíme.

Viedenské júnové sympózium umožnilo po prvýkrát stretnutie, trojdennú spoluprácu a diskusie tvorcov a prepracovateľov najdôležitejších zoznamov diel hudobných skladateľov (J. J. Fux, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Dvořák, Bruckner, dynastia Straussovcov, Wolf, Schönberg, Bartók, Stravinskij, Hindemith), čo všetci účastníci prijali s vďačnosťou. Cieľom sympózia bolo tiež získať od prominentných kolegov zásadné poznatky, skúsenosti a požiadavky z prác s dávno existujúcimi a ešte neauktualizovanými zoznamami diel (Bach, Haydn, Schubert, Brahms). Svoje očakávania a skúsenosti prezentovali aj na to predurčení používatelia a vydavatelia zoznamov diel skladateľov. Po krátkych referátoch, ktoré spravidla boli pracovnými správami s popisom špeciálnych problémov, alebo poukázali na nájdené riešenia, nasledovali rozsiahle diskusie, v ktorých výmena skúseností neraz vyústila do konkrétnych podnetov, resp. pomoci. Charakter pracovného stretnutia podčiarkla aj skutočnosť, že jeho účastníci aj po skončení zasadnutí diskutovali o svojich prácach v malých skupinách neraz dlho do noci.

Veľmi pozoruhodný bol veľký počet poslucháčov (a spoludiskutujúcich): na každom zasadnutí sa zúčastnilo najmenej sto osôb. Osobitne sa treba zmieniť o počte zahraničných poslucháčov, ďaleko prekračujúcom skúsenosti s muzikologickými podujatiami. Aj tento fakt podčiarkol mimoriadne aktuálnu tému sympózia. Jeho vyžarovanie do budúcnosti je merateľné nielen výmenou skúseností priamo na mieste a konkrétnymi myšlienkovými podnetmi, ale v neposlednom rade aj skutočnosťou, že medzi účastníkmi sa nachádzali aj vedci, resp. zástupcovia výskumných inštitúcií, ktorí svoju prácu na zoznamoch diel hudobných skladateľov ešte len pripravujú, alebo práve s ňou začali (napríklad zoznamy Orlanda di Lasso, Maxa Regera, Albana Berga, Ernsta Kreneka, Gottfrieda von Einem).

Záverom možno s radosťou konštatovať, že len málokedy sú po vedeckom sympóziu také zreteľné a hmatateľné výsledky a dôsledky pre budúcnosť, ako po tomto sympóziu o práci na zoznamoch diel hudobných skladateľov.

OTTO BIBA

V HRONE UŽ AJ ZLATÁ RYBKA...

Starobylé talianske mestečko Fivizzano sa nachádza na úpätí Álp, asi 30 km severne od povestných mramorových lomov Carrary, mimo hlavných ciest a priemyselných oblastí. Je to vlastne kamenné mestečko posadené na jednom z toskánskych vrchov, ktoré si do dnešných čias zachovalo osobitý výraz a neskrývanú poetiku. Historické centrum s renesančnými palácmi, námestíčkami i mohutným opevnením má len 2 tisíc obyvateľov a s okolitými usadlosťami vytvára komunitu len málo presahujúcu desať tisíc.

Pred piatimi rokmi prišla Commune di Fivizzano s myšlienkou organizovať veľkolepo poňatý medzinárodný festival pod názvom MUSIC WORLD. Na prelome júna a júla sa konal už jeho štvrtý ročník.

Náš zborový spev reprezentoval vo Fivizzane spevácky zbor Hron z Banskej Bystrice s dirigentom Petrom Bibzom. Súťaž pre rok 2001 bola vypísaná v kategóriách interpretácie svetských i cirkevných piesní. Pre náš zbor to krok do neznáma, pretože sa zúčastnil už na prvom ročníku festivalu. Koncerty a súťažné vystúpenia sa uskutočnili v chráme sv. Jakuba a sv. Antona zo 14. storočia vyznačujúcom sa výbornou akustikou. V rámci súťažnej prehliadky sa predstavilo 18 zborov detských i dospelých z ôsmich štátov Európy. Boli sme svedkami zaují-

(Dokončenie na str. 7)

MINIPROFIL HŽ] MARIÁN LEJAVA SKLADATEĽ, DIRIGENT

FOTO ARCHÍV

- narodený 1976
- štúdium: Konzervatórium v Bratislave – kompozícia (Peter Martinček) – 1990–1996, dirigovanie (Július Karaba) 1992–1996 VŠMU Bratislava – kompozícia (Vladimír Bokes) – 1996–2001, orchestrálne dirigovanie (Bystrík Režucha, Róbert Stankovský) – od 1997
- kurzy: Szombathely 1996 (dirigovanie R. Houllighan, A. Wilheim), Reichenau 1998 (skladba E. Urbanner), Český Krumlov 2000 (skladba M. Kopelent, P. Kotík, M. Hermann), Praha 2001 (skladba L. Kubík), workshopy v EDDC Dance School Arnhem (Holandsko) 1999–2000, produkcia hudby pre tanečné predstavenia, Ostrava 20001
- súťaže: Skladateľská súťaž A. Moyzesa, 1993, 1. cena za *Sláčikové kvarteto č. 1*, Cena mesta Reichenau, 1998 za skladbu *Sonata – Variations pre klarinet a klavír*, L. Kubik International Composition Competition, Florida State University, 2000, ocenenie skladby *Chant d'Amour pre 2 violy, 2 violončelá a klavír*, súťaž v Prahe, 1999 dve ocenenia za tanečné predstavenie *No entry* (s J. Fručekom)
- uvedenie skladieb (okrem školských koncertov konzervatória a VŠMU) – komorné koncerty v Galérii Artotéka (1994–1998), Nedeľné matiné v Mirbachu (1993–2000), Hudba bez hraníc v srdci Európy (1999–2001), Nová slovenská hudba (2000), Večery novej hudby (2000)
- dirigovanie: Symfonický orchester Konzervatória, Symfonický orchester VŠMU, Symfonický orchester Szombathely, Bakalárske dychové trio, Musica aeterna, MKO Požoň Sentimental, Veni Ensemble, Societa Rigata, apendix CONSORT...

...skladateľ, aktívny interpret – inštrumentalista, dirigent... Zrejme ste za svojím životným muzikantským cieľom kráčali priamo...

Obaja rodičia sú profesionálni hudobníci, takže moja cesta bola už zákonite predurčená. Najskôr som začal s hrou na husliach na (bývalej) ĽŠU. Od piatich rokov som bol členom Bratislavského chlapčenského zboru (patrím do jeho prvej generácie), čo považujem za podstatne stimulujúci moment. Prebiehal tu veľmi intenzívny hudobný život, tvrdá práca, príprava, nácviky, ale aj zájazdy. Získal som prvé zásadné zážitky a kontakty s hudbou, najmä kantátovou, oratoriálnou tvorbou 20. storočia. Fascinovala ma natoľko, že som začal s prvými kompozičnými pokusmi. Pôvodne som mal na konzervatóriu chodiť na husle, napokon však zvíťazila skladba. Bol som prijatý do triedy Petra Martinčeka, paralelne od 2. ročníka som navštevoval dirigentskú triedu Júliusa Karabu. Štúdium dirigovania iniciovala mama, vycítiac, že mám na to jednak predpoklady a jednak – rozmýšľala prakticky. Spočiatku som sa tomu dosť bránil, dnes som jej, resp. obom rodičom za tento krok vďačný, uvedomujúc si určite výhody tejto „dvojkoľajnosti".

S rovnakou študijnou konštelláciou ste pokračovali na VŠMU...

Kompozíciu v triede Vladimíra Bokesa som absolvoval tento rok, v štúdiu orchestrálneho dirigovania, ktoré som začal roku 1997 (u Bystríka Režuchu a pôvodne aj Róberta Stankovského), pokračujem.

Má adept kompozície na vysokej škole možnosť „voliť" si pedagóga?

Zvyčajne je to naopak. Študentov si obyčajne „delia" podľa typov pedagógovia už na prijímačkách. Tak som sa dostal k profesorovi Bokesovi. Spôsob a štýl jeho „výučby" je veľmi inšpiratívny: ku každému študentovi pristupuje individuálne, zohľadňujúc jeho osobnosť a osobitosť, ktorú sa snaží podchytiť a ďalej rozvíjať. Jeho pedagogický prístup je veľmi demokratický, nevnucuje svoje postoje, svoje „výlučné" presvedčenie, necháva vždy priestor na dialóg či diskusiu. Bokesove hodiny kompozície sú naplnené atmosférou pochopenia, tvorivosti, vzájomnej kolegiality a rešpektu, vie povzbudiť, poskytnúť radu, dodať optimizmus. Okrem toho treba zdôrazniť jeho angažovanosť za mladé generácie – navštevuje naše koncerty, semináre, pomáha nám pri presadzovaní sa. Reprezentuje model podpory myslenia študenta. Spomeniem si na vetu, ktorú mi povedal na prvej hodine: „...cieľom štúdia na VŠMU je nájsť, dopracovať sa k vlastnému štýlu, vlastným vyjadrovacím prostriedkom..."– vtedy som bol z nej zmätený, azda vystrašený. Postupne som ju čoraz lepšie chápal, až som si jej zmysel osvojil ako motto.

Od kompozičných začiatkov vás iste sprevádzali isté predstavy, mali ste kompozičné vzory?

Každý začínajúci skladateľ má svoje vzory – musí ich mať, je dobre keď ich má. Prešiel som akýmsi kontinuálnym historickým vývojom, počnúc Beethovenom, cez klasiku 20. storočia – Bartóka, Stravinského... až k hľadaniu vlastného výrazu, ktorý sa v súčasnosti snažím rozvíjať, resp. objaviť optimálny či presný spôsob zachytenia a vyjadrenia myšlienky – hudby, ktorá ku mne prichádza. Som typ tvorcu, ku ktorému hudba prichádza zvonku. Nesedím pri klavíri a nekomponujem na čistý papier, skôr čakám a počúvam. Hudba prichádza veľmi rýchle, rovnako rýchle môže aj vyprchať, jestvuje v čase...

Čo inšpirácia v tradičnom zmysle, impulzy?

...tých je veľmi veľa. Prichádzajú zo všetkých strán, z okolia, vecí, ľudí i zo samotnej už existujúcej hudby, prichádzajú neočakávane... Samotný pocit istoty nadobúdam s určitou konkrétnou ideou: ak začne intenzívne zamestnávať moje vedomie, vtedy pocítim, že je to ono, je to zárodok skladby, ktorú iste skomponujem – od začiatku do konca.

Teda jednoznačné oslovenie, tvorivé naliehanie. Skicujete?

Prvotnú myšlienku sa snažím rozpracovať v predstave do grafického tvaru, neskôr ho „prenášam" do verbálnej podoby, nasleduje samotná kompozícia... Je to asi dosť zložitý proces (zložité je ho definovať, popísať), strávi množstvo papiera, no podstata – uvažovanie o forme, tvaroch, detailoch – prebieha v hlave.

Zúčastnili ste sa na viacerých kurzoch. V čom vidíte ich prínos?

Pre mladého autora je veľmi osožné vyskúšať viacerých pedagógov, rozličné pohľady, metodiky. Viem si dokonca predstaviť aj hypotetický typ štúdia kompozície, keď by študent rotoval medzi rôznymi pedagógmi. Absolvoval som niekoľko, svojím zameraním a orientáciou odlišných kurzov. Niektoré (napríklad kurz v Reichenau) sú veľmi koncentrované, ich náplňou je komponovanie, intenzívne lekcie, iné prebiehajú na báze prednášok, predvá-dzania, analýz skladieb... Kurzy môžu byť pre mladých adeptov užitočným prameňom spoznávania typov pedagogických prístupov, zoznamo-

vania sa s novou literatúrou, konfrontáciou s kolegami, nadväzovania nových kontaktov, priateľstiev.

Ste čerstvo aprobovaný skladateľ. K akej kompozičnej technike, estetike sa hlásite?

Približne pred dvoma rokmi som sa začal intenzívnejšie zaoberať sonoristickým aspektom hudby. Veľa som sa zapodieval inštrumentálnymi technikami, najmä dychových nástrojov, ktoré sú mne,ako pôvodnému sláčikárovi, vzdialenejšie. Tieto skúmania spájam aj s elektroakustickým médiom, ktorého zvuková sféra je inšpiratívne priam nevyčerpateľná. Rád by som sa dopracoval k rovnocennému zvukovému rezultátu prostredníctvom akustických hudobných nástrojov. Chcel by som ďalej zvládnuť tradíciu hudby 20. storočia v jej rozmanitosti a na jej báze vyvodiť istú syntézu s nachádzaním nových súvislostí. Momentálne pracujem na zvládnutí vyjadrenia predstáv – od idey, cez zápis až po samotný zvukový rezultát...

V pozícii dirigenta sme vás zažili najmä v oblasti súčasnej, menovite mladej tvorby. Máte v tejto interpretačnej sfére nejaké osobné afinity?

Vzhľadom na to, že komponujem, môj dirigentský vzťah k tvorbe 20. storočia, k súčasnej hudbe je veľmi silný a prirodzený. Dirigovať hudbu starších období by bolo asi náročnejšie, pretože to vyžaduje väčšie teleso, orchester. Mladí dirigenti si v súčasnosti veľmi ťažko hľadajú uplatnenie... Na VŠMU som mal príležitosť účinkovať s „oficiálnymi" súbormi. Mám príležitosť spolupracovať s niekoľkými našimi výbornými ansámblami. Za všetky spomeniem VENI, s členmi ktorého je kooperácia veľmi inšpiratívna.

Aktívne sa angažujete v sympatickom projekte mladých autorov a interpretov s názvom Hudba bez hraníc v srdci Európy...

Dostal som sa k nemu cez jedného z jeho iniciátorov, klarinetistu Mateja Kozuba. Hlavnou myšlienkou projektu je poskytnutie príležitosti na prezentáciu mladým tvorivým hudobníkom – autorom, výkonným umelcom. Prvé dva ročníky prebiehali úspešne a intenzívne s celým radom koncertov, seminárov, stretnutí, workshopov..., participovali na ňom študenti a mladí umelci zo Slovenska, Rakúska, Maďarska, jeho ambíciou je perspektívne rozšíriť pole pôsobnosti o ďalšie európske krajiny.

Dokážete si (aspoň matne) ako skladateľ a dirigent predstaviť v reálnom prostredí svoju budúcnosť?

Nachádzam sa v stave akejsi dichotómie: na jednej strane si budúcnosť neviem predstaviť, na druhej strane viem, že si ju musím predstaviť. V bezprostrednej budúcnosti by som rád pokračoval v štúdiu dirigovania a chcel by som (aj keď nerád plánujem a myslím, že všetko, čo ma v živote postretlo bolo vecou náhody...) skúsiť nejaký študijný pobyt v zahraničí. Podarilo sa mi, ako som už spomenul, nadviazať spoluprácu s našimi reprezentatívnymi súbormi, rád by som v tom zotrval a rozvíjal aktivity s myšlienkou aj na zahraničie.

Myslím však, že mojím osudom ostane mahlerovský či webernovský model: dirigujúci skladateľ...

PRIPRAVILA LÝDIA DOHNALOVÁ

(Dokončenie zo str. 5)

mavých a inšpiratívnych vystúpení, nových naštudovaní viac či menej známych skladieb, mali sme možnosť konfrontovať svoje schopnosti i brnknúť na city talianskych poslucháčov napríklad v prídavku *Signore delle cime* od Giuseppe de Marziho. Odborná porota bola čisto talianska; na jej čele stáli prezident Adolfo Tanzi a umelecký riaditeľ Bruno Fiorentini.

O vynikajúcej atmosfére svedčili aj živé gestá, zanietené debaty a neskrývané emócie po jednotlivých vystúpeniach pred chrámom či pri šálke výborného capuccina v niektorej z reštaurácií na Piazza Vittorio Emanuele. Keď nastalo vyhlasovanie víťazov, ako to už býva zvykom, napätie by sa dalo krájať. Konečne to zaznelo: Choir Hron, Banská Bystrica, Slovakia! Výbuch radosti bol našou malou bystrickou sopkou. Oči zmáčané slzami, objatia, gratulácie. FIRST PLACE v kategórii svetských piesní. Nad hlavy putovala pozlátená replika ryby-hada, ktorej originál už po stáročia zdobí nádhernú mediciovskú fontánu v strede mesta.

A opäť znela slovenská pieseň a opäť znel potlesk publika. Jeho ozvena vyčarila nejeden príjemný úsmev na spiatočnej ceste z úpätia talianskych Álp k úpätiu slovenských Nízkych Tatier.

DUŠAN JARINA, BANSKÁ BYSTRICA

v skratke

IUVENTUS CANTI – 3. ročník medzinárodnej speváckej súťaže Imricha Godina pre mladých spevákov vo veku od 10 do 23 rokov sa konala 11. – 15. júna vo Vrábloch. Súťaž vznikla roku 1993 ako odpoveď na aktuálnu potrebu celoslovenskej súťaže tohto zamerania, od roku 1999 má podujatie medzinárodný charakter. Cieľom súťaže je prispieť k zvýšeniu umeleckej úrovne spevu na umeleckých školách a tým napomáhať výchove mladých spevákov. Vypisovateľom súťaže IUVENTUS CANTI je Ministerstvo školstva SR, organizátorom je ZUŠ Imricha Godina a Mesto Vráble na počesť vrábeľského rodáka, operného speváka a významného pedagóga spevu doc. Imrich Godina.
V tomto roku sa na súťaži zúčastnilo 97 adeptov.

Víťazi súťaže:

Andrea KYSLANOVÁ, ZUŠ Humenné
Juraj HOLLÝ, ZUŠ Šaľa
Peter HRDÝ, ZUŠ Nitra
Matej SLEZÁK, Súkromná ZUŠ – Bratislavský chlapčenský zbor
Helena SZABOVÁ, Konzervatórium Bratislava,
Pavol BRŠLÍK, Konzervatórium Žilina

JOZEF VRÁBEL

Jediným zástupcom zborovej obce zo Slovenska bol na tohtoročných 29. sviatkoch piesní v Olomouci spevácky zbor ZUŠ Mikuláša Moyzesa z Prešova ZVONČEK. Bola to prvá účasť zboru na festivale, preto príjemným prekvapením je jeho vysoké ocenenie náročnou medzinárodnou porotou a získanie striebornej medaily. Popri skúsenejších a väčších zboroch z celej Európy ZVONČEK zaujal kultivovaným zvukom, dokonalým využitím hlasového fondu speváčiek, štýlovým prednesom, výbornou intonáciou a interpretačnou disciplínou.

MIESTO PRE...

Editu Bjeloševičovú, vedúcu Domu umenia v Piešťanoch

Dom umenia (DU) v Piešťanoch patrí pravdepodobne k najmodernejším stánkom kultúry na Slovensku, i keď toto tvrdenie je v širších kontextoch nesporne veľmi relatívne. Jeho prevádzkovateľom až do roku 1996 bola Slovenská filharmónia (SF), odvtedy je organizačne začlenený pod Správu kultúrnych zariadení Ministerstva kultúry SR (SKZ). K akým zmenám došlo touto zmenou prevádzkovateľa najmä z hľadiska obsahu činnosti?

Hneď na úvod musím povedať – možno nie veľmi diplomaticky, že na roky, keď sme pôsobili pod „strechou" Slovenskej filharmónie, spomínajú návštevníci DU, no možno ešte viac jeho zamestnanci, ako na veľmi krásne obdobie. Odvtedy sa veľa zmenilo, v istom zmysle najmä dramaturgia. To však nevyplýva len z novej „strechy" – kým priority SF boli v oblasti umeleckej, SKZ je organizáciou technicko-organizačného charakteru a v tom zmysle je garantom DU, pričom musím konštatovať, že vďaka terajšiemu vedeniu SKZ sme dramturgicky celkom nezávislí. No dramaturgia sa zmenila najmä preto, lebo sa zmenil divák. Kým v našom „filharmonickom" období bol ešte veľký dopyt po dráme, po vážnej hudbe, teda po žánroch, ktoré kladú vyššie nároky na vnímavosť obecenstva, dnes sa požiadavky zmenili. Napriek tomu, že naším cieľom je podržať latku kvality vysoko, museli sme pristúpiť k zníženiu počtu podujatí tohto zamerania a zvýšiť počet odľahčenejších žánrov – veselohier, hudobnozábavných programov a pod. Nezrušili sme však cyklus Dom umenia mladým, v rámci ktorého k nám prichádzajú žiaci základných i stredných škôl na predstavenia divadiel z Nitry, Zvolena, Banskej Bystrice, veľmi sporadicky aj z Prešova..., ktoré u nás hosťujú aj s náročnejšími inscenáciami.

Pre školskú mládež organizujeme aj iné podujatia (najmä v časoch maturít a prijímacích pohovorov), v súčinnosti s programom výučby napríklad povinné protidrogové programy pre stredné školy...

Divadlo má v Dome umenia dlhú a dobrú tradíciu...

V priebehu 20-ročnej tradície pravidelne u nás hosťovali a hosťujú najvýznamnejšie slovenské a české profesionálne divadelné scény – popri spomínaných mimobratislavských súboroch je to Slovenské národné divadlo, Štúdio S, občas Nová scéna i Divadlo Korzo, ďalej Radošínske naivné divadlo. Z českých divadiel sú našimi dlhoročnými partnermi Činoherný klub, Ypsilonka, Divadlo na zábradlí, Divadlo Bolka Polívku... V tejto tradícii pokračujeme. Kedysi totiž boli v DU dva festivaly: v lete Piešťanský festival – hudobný festival ako vyvrcholenie celej sezóny, a na jeseň, na začiatku sezóny Piešťanská hudobná jeseň, ktorá bola akousi paralelou Bratislavských hudobných slávností, no z dôvodov zníženého dopytu a zároveň aj financií odišla do stratena. Keďže som sa domnievala, že ju niečím treba nahradiť, aby vstup do sezóny bol atraktívny, príťažlivý, iniciovali sme v tomto ročnom období činoherný festival s názvom Piešťanské rendezvous, ktorého 3. ročník pripravujeme tohto roku. Je to zakaždým stretnutie Divadla Bolka Polívku z Brna s iným činoherným súborom. V prvom ročníku „randil" počas piatich dní Bolek Polívka s Divadlom L+S, v druhom roku s Radošincami a tohto roku sa stretne jeho súbor s Divadlom Astorka Korzo '90. Som rada, že sa nám tento projekt darí, najmä pokiaľ ide o naplnenie sály – každý, kto pracuje v oblasti náboru, vie, že to znamená prácu s každým jednotlivým divákom – u nás konkrétne treba „zohnať" spolu 3 000 divákov. Ľudia v súčasnosti si totiž kultúru odpustia ako to prvé... Mimoriadne nás teší, že Polívkovo divadlo k nám chodí ako na jednu zo svojich dvoch exkluzívnych slovenských adries (okrem DU hosťuje len v Štúdiu S).

V minulosti bola v Piešťanoch pravidelným hosťom Slovenská filharmónia...

Dnes tu hosťuje raz ročne (iba – čo veľmi ľutujeme), a to na otváracom koncerte Piešťanského festivalu.

Ako funguje spolupráca s mestom – teda spolupráca štátnej inštitúcie s predstaviteľmi komunálnej politiky?

Všetko robia ľudia – na každej strane. Sme k sebe slušní a z času na čas, hoci sporadicky, spolupracujeme. Napríklad mesto prispieva na Piešťanský festival asi dvadsiatimi percentami nákladov, čo nás, samozrejme, teší a sme za to vďační.

Veď ide o „Piešťanský" festival, ktorý reprezentuje a propaguje už samotným názvom mesto Piešťany... Keď sme už pri peniazoch: z akých prostriedkov je financovaná činnosť DU?

Sme zariadením ministerstva kultúry a ono nám prispieva sumou, ktorá činí 50% z potrebných nákladov, zvyšných 50% si zarobíme – tržbami z predstavní, zo stálych prenájmov (galérie, pohostinské zariadenie) i z príležitostných (poskytujeme aj programy na kľúč).

Obecenstvo: v Piešťanoch sa v minulosti dalo spoľahnúť na kúpeľných hostí, ktorí napĺňali najmä hudobné produkcie. Myslím najmä na pacientov z bývalej NDR...

Vravievalo sa, že pomer medzi „Dobrý večer" a „Guten Abend" je 1 : 10 v prospech nemecky hovoriacich návštevníkov DU. Tento pomer sa veľmi nezmenil. Oproti prvým rokom však zmenu znamenal ďalší organizátor kultúrnych podujatí – Slovenské liečebné kúpele, ktoré využívajú Kongresovú halu na Kúpeľnom ostrove a s ktorými spolupracujeme (organizačne, finančne i propagačne) aj na príprave a realizácii Piešťanského festivalu. Ale kúpele prevádzkujú Kongresovú halu počas celého roka, pričom majú stálych hostí (napríklad Štátnu operu z Banskej Bystrice, v minulosti Komornú operu z Bratislavy a ď.). Svoju činnosť vzájomne koordinujeme... Ale stále platí: väčšinu festivalového publika tvorí nemecké publikum.

Aký je celkový počet kultúrnych podujatí v DU?

Mesačne zhruba 8 až 10 podujatí.

Vyťaženosť?

Ako kedy. Roku 1995 sme mali priemernú návštevnosť 570 divákov, čo bol vrchol v 90. rokoch. Teraz je to do 300 návštevníkov. Pritom si veľmi ceníme, že naša nadriadená organizácia nám do dramaturgie nezasahuje, teda nie sme odkázaní na komerčné programy, ktoré by sme hravo vypredali; návštevnícke čísla ukazujú, že tu je priestor aj pre programy náročné. Mimochodom, odhliadnuc od Piešťanského rendezvous, z hľadiska návštevnosti DU neunesie viac ako jedno silné podujatie týždenne. Už ani vzhľadom na ceny vstupeniek, ktoré sú síce nižšie ako v Bratislave, ale musíme rátať s nižšou sociálnou úrovňou, s veľkým počtom nezamestnaných, napriek tomu, že sa opierame aj

o kúpeľnú klientelu, o turistov. Pokiaľ ide o domáce obecenstvo, máme k dispozícii spádovú oblasť s potenciálne 30 000 návštevníkmi, keď okrem Piešťan sem zarátame aj Hlohovec, Nové Mesto n. Váhom...

Dom umenia bol stavaný ako polyfunkčný priestor (doplatila na to akustika) a technicky je vybavený aj na premietanie filmov, čo sa v minulosti dialo len výnimočne, veď v tesnom susedstve bolo kino Moskva...

V súčasnosti je kino Moskva mimo prevádzky, nahradila ho kinosála v Mestskom kultúrnom stredisku, kde je denne niekoľko predstavení. Napriek tomu využívame našu vynikajúco udržiavanú premietaciu techniku. Pôvodne sme si predsavzali, že budeme premietať len vynikajúce filmy – oscarové, klubové a pod. Spočiatku to išlo, ale natrvalo sme túto zásadu nemohli udržať, i keď sa čisto komerčným filmom stále vyhýbame. Diváci k nám radi chodia na filmy, dokonca si na zaujímavý film počkajú, až kým ho nepremietneme u nás. V zásade sa snažíme premietať 1–2 filmy týždenne, a to najmä na „vyváženie", keď je niektorý týždeň „zaťažený" finančne náročným projektom.

Sponzori?

Keby sme boli futbalový klub, mali by sme šance. Je však dosť priateľov divadla, ktorí podporujú našu činnosť, menej priamymi finančnými príspevkami, ako skôr inou formou spolupráce. Tak nám napríklad vyšla v ústrety firma pri kladení nových kobercov v DU... Alebo podporujú spoločenské akcie, napríklad v rámci Piešťanského rendezvous. Sú to maličkosti, ale veľmi nám pomáhajú.

Piešťanský festival: výstavný projekt DU. V poslednom čase došlo k podstatným zmenám v jeho organizácii: bývalý hlavný organizátor – Hudobné centrum (alias Slovkoncert, alias Národné hudobné centrum) sa zriekol prípravy letných festivalov, ktorú prevzala súkromná agentúra. Čo to znamenalo v praxi?

Zmenilo sa dosť veľa. Ešte som plná emócií: začiatkom mája sme ešte nevedeli, či festival vôbec bude. A otvorenie bolo 15. júna! Keď hľadím na plagát a na ďalšie propagačné materiály, považujem to za malý zázrak. Dôvody, pre ktoré prípravu festivalu prevzala súkromná agentúra, nepoznám, preto k tomu neviem zaujať stanovisko. Dramaturgičkou festivalu je Mgr. E. Novosedlíková, ktorá ňou bola aj v Hudobnom centre, teraz pracuje v súkromnej agentúre. Zväz slovenských žriediel požiadal koncom minulého roka o grant na letné festivaly, dostal ho a objednal si dramaturgiu u uvedenej súkromnej agentúry. Po aktuálnych prepočtoch dostane DU z tohto grantu asi 140 000,– Sk, pričom naše náklady na festival sú okolo 400 000,– Sk. Mesto prispieva sumou 80 000,– Sk, takže temer polovicu nákladov si DU hradí sám. (Tieto kalkulácie sa týkajú len festivalových podujatí organizovaných v DU. Časť podujatí organizovanú kúpeľmi si tieto hradia vo vlastnej réžii.)

Prečo nastala vami spomínaná nervozita, neistota?

Nastala nepríjemná časová tieseň, lebo neboli podpísané doklady o grante. Takže nebolo času na normálnu prípravu dramaturgie. A keďže nám išlo o to, aby sa festival vôbec uskutočnil, nemali sme voľbu, museli sme prijať to, čo sa za taký krátky čas pripraviť dalo.

Prevádzkovanie DU – to neznamená iba prípravu programov, festivalov, ale aj údržbu budovy, čo predstavuje aj finančný problém...

Dom umenia má 14 zamestnancov, ktorí robia všetko vnútri budovy aj v jej okolí, teda v tej časti parku, ktorá patrí k pozemku DU – od kosenia trávy, strihania stromov (naši vrátnici sú, našťastie, ovocinári). Vďaka vynikajúcim kolegom teda nie sme odkázaní na firmy. Inak by sme to finančne nezvládli. Pritom nám nikdy nesmú chýbať úsmev a nadšenie...

...Hoci to asi nie je vždy jednoduché...

Som prevádzková vedúca a zároveň som zodpovedná aj za program. Obe tieto funkcie sa vo mne bijú: správca vo mne by mal škrtiť dramaturga. Ale v konečnom dôsledku zvíťazí zväčša krásny večer... Ten dáva zmysel celej činnosti – napriek ťažkostiam, napriek tomu, že doba nepraje kultúre!

(ZAZNAMENALA AR)

MÉDIÁ

KLASSIK RADIO je jedným z najsledovanejších súkromných rozhlasových vysielačov v Nemecku, ktorého počúvanosť zaznamenáva nevídaný vzostup. Ak roku 1999 denne počúvalo túto stanicu 663 000 poslucháčov, roku 2000 to bolo už 1 050 000 poslucháčov. Najvyšší počet poslucháčov (50%) tvoria členovia domácností s príjmom vyše 4000 DM. Čísla z hľadiska vekového priemeru poukazujú na 92% počúvanosť vekovou kategóriou nad 30 rokov, z hľadiska vzdelania na 69% počúvanosť v kategórii absolventov stredných a vysokých škôl.

Klassik Radio, vysielajúce 24 hodín denne, ponúka okrem hudby spravodajstvo politické, športové aj finančné v pravidelných blokoch, ako aj prehľady tlače. Je čoraz vyhľadávanejším priestorom pre reklamu, najmä pre silné medzinárodné značky. V najpočúvanejších časoch (predovšetkým 16.00–17.00, ako aj v ostatných popoludňajších a dopoludňajších hodinách) je sadzba za reklamu za jednu sekundu od 12 do takmer 20 Eúr.

Hudba z Klassik Radio prichádza k poslucháčovi v príjemnom obale ako „Klassik Vision", „Fit mit Klassik", „City Klassik", „Klassik Dreams", „Cinema Show", crossower, v rámci magazínov (legendy, osobnosti klasiky) a pod. Podľa vedúcich pracovníkov rozhlasovej stanice spočíva tajomstvo úspechu Klassik Radio, ktoré sa tohto roku dostane po desiatich rokoch vysielania po prvý raz do čiernych čísiel, práve v „špecialitách": vysiela sa hudba, ktorá príliš nevyrušuje, teda nijaké hlučné pochody či moderná hudba, ktorá môže namáhať bubienky, ale napríklad z Mozartovej symfónie iba druhá časť, populárne tituly od Stinga, Bocelliho, Vanessy Mae, filmové hudby na spôsob *Out of Africa* a pod. „Nemôžeme si dovoliť klasiku podľa odborných hľadísk, tak ako to môžu robiť verejnoprávne rozhlasové stanice", znie – pochopiteľné - vysvetlenie. Klassik Radio permanentne expanduje na mediálnom trhu, získava neustále nové frekvencie, je počúvateľné na internete, vytvára s úspechom špeciálne projekty na získanie nových posluchácskych vrstiev. Darí sa mu to aj vďaka už osobitému „Klassik Radio Soundu."

www.klassikradio.de

la

KAMENNÝ HOSŤ

MOZARTOVA OPERA *DON GIOVANNI* JE PRE KAŽDÚ OPERNÚ SCÉNU, PRE VŠETKÝCHPROTAGONISTOV ZÚČASTNENÝCH NA JEJ REALIZÁCII, ZAKAŽDÝM OTÁZKOU PRESTÍŽE I SKÚŠOBNÝM KAMEŇOM ZÁROVEŇ. MÁLOKTORÉ DIELO – ZDÁ SA – JE NATOĽKO OTVORENÉ PRE ŠIROKÚ PALETU INTERPRETAČNÝCH MOŽNOSTÍ, A Z TOHTO HĽADISKA AJ NATOĽKO SKÚŠANÉ AKO PRÁVE TÁTO „DRAMMA GIOCOSO". OSTATNE, EPITETON „OPERA OPIER" SI NESPORNE VYSLÚŽILA VĎAKA SVOJEJ ZÁVAŽNOSTI I NÁROČNOSTI KLADENEJ NA JEJ HUDOBNÚ I SCÉNICKÚ REALIZÁCIU.

LORENZO DA PONTE

NA JAVISKU OPERY SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA MALA ZAČIATKOM JÚNA T. R. PREMIÉRU UŽ ÔSMA (DEVIATA?) INSCENÁCIA *DONA GIOVANNIHO*. HOSŤAMI HUDOBNÉHO ŽIVOTA SA PRETO STALI DVE KĽÚČOVÉ OSOBNOSTI TEJTO NOVEJ PRODUKCIE: DIRIGENT A REŽISÉR.

V ROZHOVOROCH S NIMI (OBA SA PRE ZANEPRÁZDNENOSŤ, RESP. PRIESTOROVÚ VZDIALENOSŤ NAŠICH HOSTÍ USKUTOČNILI NA DIAĽKU, T. J. PÍSOMNE NA ZÁKLADE VOPRED POSKYTNUTÝCH OTÁZOK) SA ALŽBETA RAJTEROVÁ POKÚSILA VYSTOPOVAŤ KORENE TOHTO DIVÁCKY VEĽMI ÚSPEŠNÉHO PREDSTAVENIA.

NÁŠ PORTRÉT „KAMENNÉHO HOSŤA" DOPĽŇA STRUČNÁ SONDA DO HISTÓRIE A DVA POHĽADY NA NAJNOVŠIU BRATISLAVSKÚ INSCENÁCIU.

DON GIOVANNI / DON JUAN – FRAGMENTY Z HISTÓRIE OPERY

Don Giovanni – Don Juan pred Mozartom a da Pontem

V Španielsku a Portugalsku boli už v stredoveku rozšírené a obľúbené početné donjuanovské legendy a piesne. Podľa jednej z legiend bol Don Juan gavalierom, ktorý chodil do kostola menej kvôli bohoslužbe, zato viac kvôli pozorovaniu krásnych dám. Prvá známa dramatizácia témy je z pera Tirsa de Molinu: *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* z roku 1630. Roku 1665 napísal Molière svoju komédiu *Don Juan ou Le festin de pierre*, tému však spracovali aj dnes už menej známi autori, ako Francesco Grandi, Vincenzo Fabrici a ďalší. Dielo skladateľa Giuseppe Gazzanigu a básnika Giovanni Bertatiho *Don Giovanni o sia il Convitato di Pietra* bolo po prvýkrát inscenované 5. februára 1787 v benátskom Teatro Giustiniani di S. Moisè. O tri dni neskôr, 8. februára, odcestoval Mozart z Prahy po úspešných predstaveniach *Figarovej svadby* a od impresária Guardasoniho mal už Bertatiho libreto (ktoré slúžilo da Pontemu ako východisko) i objednávku na jeho zhudobnenie pre Prahu...

... ohlasy na pražskú premiéru (29. októbra 1787)

„Pohľad na galériu bol priam hrozivý, bola tam hlava na hlave a poslednému radu divákov, ktorý sa pridržiaval na železných tyčiach pripevnených medzi jednotlivými stĺpmi, hrozil pád do nižších radov. Cez šum vzrušenej masy bolo sotva počuť hlasy pobehujúcich uvádzačov..."

Ph. A. Meissner, 1748–1816,
nemecký klarinetista, skladateľ a pedagóg

„V pondelok 29. dávala talianska operná spoločnosť po prvýkrát túžobne očakávanú operu majstra Mozarta Don Giovanni alebo Kamenná hostina. Znalci a hudobníci hovoria, že nič podobné v Prahe ešte nebolo predvedené. Pán Mozart dirigoval sám, a keď vstúpil do orchestra, privítali ho trojnásobným potleskom (es wurde ihm ein dreymaliger Jubel gegeben), čo sa stalo i pri jeho odchode. Opera je, mimochodom, veľmi ťažká a napriek tomu každý obdivuje dobré predstavenie po takej krátkej príprave. Všetci, divadlo i orchester, spojili svoje najlepšie sily na to, aby Mozarta odmenili za dobré predvedenie. Veľmi veľké náklady sú potrebné aj kvôli mnohým zborom a dekoráciám, ktoré pán Guardasoni (režisér opery) výborne zabezpečil. Mimoriadne množstvo poslucháčov je zárukou všeobecného úspechu."

Prager Oberpostamtzeitung, 3. novembra 1787

„Nech žije da Ponte, nech žije Mozart: Všetci divadelní podnikatelia, všetci virtuózi im musia žehnať. Pokiaľ žijú, nebude už ani chýru po divadelných úbohostiach!

Domenico Guardasoni, cca. 1731–1806, impresário,
objednávateľ opery *Don Giovanni* a *La clemenza di Tito*

Dramma giocoso – veselá dráma?

Termín *dramma giocoso* sa v Taliansku všeobecne používal približne od polovice 18. storočia na označenie špecifického typu operného libreta, ktoré kombinovalo klasické *buffo* postavy (sedliaci, sluhovia) s postavami z opery serie a z času na čas i „medzi-charaktermi" (*in mezzo carattere*). Jedným z najproduktívnejších autorov tohto žánru bol Giovanni Bertati: napísal 66 libriet označených ako *dramma giocoso*, 9 z nich zhudobnil Giuseppe Gazzaniga. Svoje spoločné dielo *Don Giovanni o sia il Convitato di Pietra* označili ako *rappresentazione giocosa* (veselé predstavenie).

Označenie *dramma giocoso* podnietilo v prípade Mozartovho *Dona Giovanniho* mnohé spory okolo výkladu: je to tragédia s komickými, alebo komédia s tragickými prvkami? Je to veselohra s vážnymi črtami? Je to opera buffa s tragickým koncom? Je to dielo na rozhraní žánru *opera buffa* (veselá opera) a *opera seria* (vážna opera)? Jasno do problematiky nevniesol ani Mozart, ktorý vo vlastnom súpise diel zaznamenáva *Dona Giovanniho* ako *operu buffu*. Program pražskej premiéry však v podtitule uvádza opäť *dramma giocoso*. V 19. storočí tomuto problému nevenovali pozornosť a dielo označovali niekedy dokonca ako *Singspiel* (spevohra) či opereta.

Nejasnosť a významová ambivalentnosť sa však v skutočnosti netýka natoľko pojmu než Mozartovho a da Ponteho diela samotného. Sú v ňom prítomné *buffo* charaktery (Masetto, Zerlina, vidiečania, sluhovia), ako aj typické efekty *opery buffa* (výmena oblečenia, oklamanie sedliakov, bitkárske scény, serenáda). Na druhej strane sú recitatívy a árie Donny Anny písané vo veľkom tragickom štýle a svojím charakterom patria jednoznačne do žánra *opera seria*, ktorej typickými postavami sú i Komtúr a Don Ottavio. Leporello je typom *in mezzo carattere*: sociálny status ho síce zaraďuje medzi *buffo* postavy, no skutočnosť, že má výčitky svedomia, ba že sa na niektorých miestach stáva svedomím Dona Giovanniho, ho dvíha nad konvenčné *buffo* charaktery.

Jazýčkom na váhe medzi *operou seria* a *buffa* je aj záverečná scéna so svojou moralizujúcou pointou. Po veľkolepej, emotívne

vypätej scéne s kamennou hostinou nevyhnutne pôsobí ako dramatické decrescendo. Túto skutočnosť si uvedomoval i Mozart, keď sa počas príprav viedenskej premiéry rozhodoval vynechať ju. Či nakoniec pri tomto rozhodnutí zotrval, nie je dodnes celkom jasné, no je isté, že na prvom viedenskom predstavení pôvodná záverečná scéna predsa len zaznela.

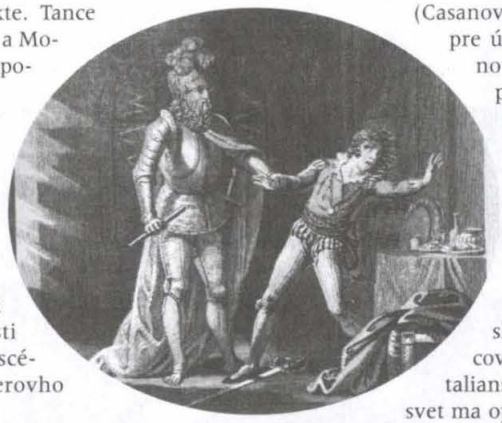
Otázka žánrového zaradenia Mozartovej opery *Don Giovanni* sa dnes môže zdať irelevantná, najmä vzhľadom na to, že tragické a komické v nej splýva do priam shakespearovskej jednoty, vďaka ktorej sa zaraďuje medzi vrcholné výtvory európskeho dramatického umenia.

Hudba

V priestorovo obmedzenom časopiseckom príspevku je takmer nemožné poukázať na všetky zvláštnosti, geniálne riešenia a nečakané zvraty tohto diela, v ktorom zakaždým odhaľujeme nové detaily a súvislosti. Poukážeme len na niektoré z nich. V opere *Don Giovanni* Mozart vari v najdokonalejšej miere preukázal svoje majstrovstvo striedania situačnej atmosféry. Niekedy mu na to stačia dva takty a ocitáme sa v úplne inom svete. Richard Strauss o dvoch takýchto adagiových taktoch vo finále 1. dejstva (po tom, ako Leporello pozval maskovanú Donnu Annu, Donnu Elviru a Dona Ottavia) povedal, že by za ne vymenil tri svoje opery!

Geniálnym, vtipným a originálnym riešením (tiež vo finále 1. dejstva) je tanečná scéna so súčasne znejúcim menuetom v trojštvrťovom, kontratancom v dvojštvrťovom a nemeckým tancom v trojosminovom takte. Tance hrajú tri skupiny hudobníkov na javisku a Mozart nezabudol ani na zámerne vykomponované „ladenie" a krátke „rozohratie".

Nenapodobiteľné sú bez výnimky všetky Mozartove ansámblové scény, v ktorých si každá postava zachováva svoj charakter a príznačnú deklamáciu. Veľkými prekomponovanými scénami bez členenia na recitatívy a árie (napr. finále oboch dejstiev) hľadí nielen do vlastnej budúcnosti (*Čarovná flauta*), ale i do budúcnosti oveľa vzdialenejšej: práve v týchto scénach môžeme objaviť korene Wagnerovho operného štýlu.



Vo finále druhého dejstva (13. scéna) hrá Donovi Giovannimu k večeri hudba. Zaznejú tri úryvky zo známych opier: *Una cosa rara* od Martína y Solera, *Fra i due litiganti* od Giuseppe Sartiho a z *Figarovej svadby*. Výber citátov z Martínových a Sartiho diel mal nesporne svoj „politický" podtón. Vicente Martín y Soler (1754–1806) žil od roku 1785 vo Viedni a tešil sa neporovnateľne väčšej priazni cisára Jozefa II. ako Mozart a jeho spolupráca s da Pontem bola tiež podstatne intenzívnejšia. Giuseppe Sarti (1729–1802) nebol naklonený Mozartovmu kompozičnému štýlu, poukazoval na „barbarizmy" v jeho hudbe. Autor *Dona Giovanniho* sa preto rozhodol citovať úryvky z diel oboch spomínaných skladateľov vari aj s istou dávkou prorockej škodoradosti, aby boli naveky prítomné v jeho triumfe...

Postavy a ich charaktery

Sören Kierkegaard označil Dona Giovanniho za centrálnu postavu deja nielen preto, že ostatné postavy sa zhromažďujú okolo neho, ale najmä preto, že on je určujúcim faktorom ich života a osudu. Don Giovanni je nenásytný vo svojej vášni, získava si však sympatie úprimným a bezpodmienečným odmietaním byť kýmkoľvek iným než sebou samým. Netrpí predsudkami, najvyššou cnosťou je pre neho sloboda („Viva la libertà" vo finále 1. dejstva). Protipólom tejto dynamickej postavy je Don Ottavio, statický hrdina, ktorý v opere akoby nemal inú úlohu, iba spievať nádhernú hudbu. Postavou z mäsa a krvi je Donna Elvira so svojou skutočnou vernosťou i láskou a ochotou odpustiť. Donna Anna je vznešená, ušľachtilá aj v smútku, je nositeľkou urodzenej morálky. Leporello je „medzi-charakterom" aj preto, že na jednej strane vyčíta svojmu pánovi jeho spôsob života, na druhej strane by však niekedy bol rád v jeho koži (čo sa mu nakoniec takmer nevyplatí) a svoje moralizovanie rád zanechá pre batôžtek peňazí. Masetto a Zerlina sú typickými *buffo* postavičkami, do osudu ktorých výrazne zasiahne Don Giovanni. Komtúr v 1. dejstve hrá úlohu záchrancu cti, v závere 2. dejstva je nadprirodzeným zjavením *deus ex machina*, nezmieriteľným morálnym princípom (vďaka ktorému je Don Giovanni jedinou Mozartovou operou, ktorá sa nekončí zmierením).

Casanova a Don Giovanni

Na pražskej premiére opery *Don Giovanni* sa s veľkou pravdepodobnosťou zúčastnil i slávny dobroduh Giovanni Giacomo Casanova. Môžeme tak usudzovať z viacerých skutočností. Už vyše 60-ročný Casanova totiž v tomto období pôsobil ako knihovník grófa Waldsteina na jeho zámku v Duchcove (Dux) pri Tepliciach a odtiaľ pravidelne cestoval do Prahy dohliadať na vydanie svojho utopického románu o ideálnej láske *Icosaméron*. List grófovi Lambergovi v Brne z 25. októbra 1787 jednoznačne dosvedčuje, že v čase príprav premiéry bol v Prahe. Domnienku posilňuje aj nález pozoruhodného dokumentu v Casanovovej pozostalosti, na ktorom je zaznamenaná verzia textu 9. scény druhého dejstva, v ktorej Leporello zhodí zo seba odev svojho pána a Zerlina, Masetto, Don Ottavio a Donna Elvira sa radia, ako ho potrestajú za jeho prefíkanosť (Casanova načrtáva celý rad komických trestov pre úbohého Leporella). Plánoval vari Casanova dať túto *buffo* scénu Mozartovi k dispozícii ako variant k da Ponteho textu, ktorý sa mu mohol javiť ako príliš málo úderný a vtipný? – Mozart a Casanova sa určite osobne poznali. V Prahe sa pohybovali v rovnakých kruhoch, mali spoločných priateľov, medzi ktorých patril napríklad gróf Johann Pachta a jeho manželka Josefine (pre tanečný orchester Pachtovcov skomponoval Mozart 6 nemeckých tancov, Casanova grófke venoval na meniny taliansku báseň, končiacu sa slovami „celý svet ma opustil, len láska nie").

Videl sa Casanova v Don Giovannim ako v zrkadle? Možno, ale azda iba do určitej miery, nakoľko v skutočnosti to boli charakterovo výrazne odlišné typy. Kým Don Giovanniho poháňala démonická vášeň (*Nechať ženy! Veď vieš, že ich potrebujem viac ako chlieb, ktorý jem, viac ako vzduch, ktorý dýcham!*) a túžba podrobiť si každú ženu, keď už pre nič iné, tak aspoň kvôli doplneniu zoznamu, ako sa dozvedáme z Leporellovej árie č. 4, zatiaľ Casanova túžil dať svojim láskam pocit istoty a šťastia. Don Giovanni, ako výstižne poznamenáva Robert Donnington (*Opera & its Symbols*, Yale 1990), vynakladá viac energie na oslobodenie sa od už vydobytej „obete" ako na získanie novej, čo Casanovovi bolo nesporne cudzie.

Po pražských predstaveniach...

Vzhľadom na grandiózny úspech opery v Prahe cisár Jozef II. nariadil jej naštudovanie vo Viedni. Na tento účel Mozart niektoré čísla upravil, niektoré vynechal, resp. dokomponoval nové. Premiéra sa uskutočnila 7. mája 1789. Vo Viedni kolovala fáma, že Mozartova hudba je „komplikovaná a málo spevná" a po iba 15 predstaveniach *Dona Giovanniho* stiahli z programu. Cisár sa nezúčastnil ani na jednom predstavení, nakoľko bol príliš zaneprázdnený tureckými bojmi... Mozart svojho *Dona Giovanniho* už viackrát nepočul, napriek tomu, že dielo veľmi rýchlo prenikalo do repertoárov nemeckých divadiel. V nemeckom preklade ho uviedla na konci 80. rokov 18. storočia aj bratislavská operná spoločnosť J. N. Erdödyho.

ADRIAN RAJTER

Pôvodne ste činoherným režisérom, dnes však už aj, nielen na Slovensku, vyhľadávaným režisérom operným. Tento fakt nie je vo svete ojedinelý, no na Slovensku zatiaľ nie je bežný. Ako ste sa dostali k opere? Akú úlohu zohrávala vo vašom živote hudba?

Syn dedinského organistu a učiteľa, vyrastajúci v starej škole vedľa kostola na začiatku 50. rokov, vnímal hudbu najprv celkom nepoeticky – ako otcovo zamestnanie. Až neskôr dostali hudba, spev, organ alebo chorál romantickú príchuť čohosi zakázaného, s čím sa naša rodina musela stretávať potajomky, lebo nastupujúci víťazný socializmus nedovoľoval vtedajšiemu súdruhovi učiteľovi spievať na omši a hrať v kostole. Náš tvrdohlavý tato to však riskol, a politika-nepolitika, tešil svojou muzikou v kostole celú dedinu, mamu i nás – svojich päť detí. Hudba spôsobila, že kostolné rituály sa stávali pre mňa zážitkom, omša sa menila na divadlo, a vďaka dedinským veľkonočným pašiám som sa stával rok čo rok svedkom vzniku cirkevnej opery alebo dedinského muzikálu... Aby moji rodičia odčinili pred vrchnosťou tieto religiózne poklesky, museli zase na druhej strane komponovať častušky o dojičkách a úderníkoch, nacvičovať divadlo a dirigovať dychovku, tak ako si to 50. roky vyžadovali... Tento mix zážitkov z hudby, to, že som bol tak blízko pri jej vzniku i pri jej interpretácii, má na svedomí moju posadnutosť hudbou nekomornou, oslovujúcou poslucháča viac dramaticky než komorne a koncertne. Hudbu som chápal ako čosi vzrušujúce, znásobujúce zážitok z rituálov občianskych alebo cirkevných. Keď šesťročného prváka zaviedli rodičia po prvýkrát do opery, toto stretnutie s divadlom potvrdilo všetko nevdojak cítené a tušené. Nie tiché muzicírovanie, skôr pódiový syntetický útok na oči, srdce, dušu, sluch i mozog – od takejto hudby som sa stal závislý.

FOTO A. SLÁDEK

Splnil sa vám dávnejší sen, alebo je vaša operná kariéra výsledkom náhody? Prípadne konkrétne: ako došlo k vašej prvej opernej réžii v Opere SND, ktorá bola nesporne udalosťou nášho hudobnodivadelného života?

V časoch mojej hereckej mladosti sa hudba veľmi v divadle nenosila. Hával som skôr v dobových hrách, plných hesiel a fráz. Občas som si v Goldonim vychutnal benátsku tarantelu, občas nám Karol Spišák umožnil zahrať si v spevohre, ale to boli výnimky, ktoré iba potvrdili pravidlo. O desať rokov neskôr som sa preto veľmi rýchlo ako činoherný režisér rozlúčil s askézou divadla bez hudby. Moje inscenácie sa postupne stávali „činohernými operami": hudba sa v mojich režijných pokusoch temer zrovnoprávňovala so slovom, herci ju museli voľky-nevoľky vnímať nielen ako podkres či scéniku, ale zvykal som ich na hudbu ako na dramatického partnera... Spomínam si na zaujímavé spojenie napríklad Euripida s hudbou Richarda Straussa, Ibsena s Lisztovými *Les préludes*, Lorcov *Dom Bernardy Alby* je u mňa neodmysliteľný od Gershwinovej uspávanky v podaní Janis Joplinovej... Vtedy asi dozrel môj čas na operu. Bednárikovo hudobné obžerstvo vypozoroval vtedajší šéf Komornej opery Jožko Revallo a ponúkol mi Donizettiho, neskôr Glucka a Manuela de Fallu. S operou som sa vrátil do svojho detstva – našiel som si v nej rituály i grotesku, i pašie, i častušky, i vznešenosť, i pátos. A toto v podstate hľadám a nachádzam vo svojich operách, baletoch i muzikáloch dodnes. A *Faust a Margaréta*?... Po Donizettim a Gluckovi som bol uvedený do spoločenstva „divadelných muzikantov", alebo „hudobných divadelníkov". Po *Faustovi* mi prepáčili, že nemám diplom z opernej réžie, prižmúrili oči nad istým diletantstvom, a začali rešpektovať môj spôsob videnia opery. Som rád, že im „opera na môj spôsob" chutí dodnes.

Považujete sa dnes za režiséra operného či činoherného? Ktorú z týchto možností uprednostňujete?

Z toho, čo sa tu pokúšam naznačiť, je asi zrejmé, že svoje miesto vidím skôr v divadle, ktoré je spoluvytvárané hudbou, v divadle, ktoré je podľa mnohých staromódne, príliš naivné, patetizujúce a groteskne prostoduché. Bez problémov som prijal abecedu opery, muzikálu i baletu, trochu som sa ju už za tých pätnásť rokov naučil, a zisťujem, že duša bežného diváka prijíma a akceptuje to naše hudobnodramatické, nie príliš zložité posolstvo rýchlo, pružne a radostne. To nemusí vždy znamenať nízko položenú latku. Ak sa tak i dakedy stane – niektoré libretá sú všelijaké – tak je tu ešte reč tónov, farba zvukov, spev, ktorý vie premeniť i tú najinsitnejšiu opernú situáciu na zážitok, porovnateľný účinkom na diváka s ktorýmkoľvek činoherným monológom. Pár rokov pred dôchodkovým vekom by som sa ešte chcel divadelne pohrať s niekoľkými témami – všetky sú spojené s hudbou, či s pohybom. Z tohto radu možno vybočí hra *Masterclass*, pripravovaná pre pani Milku Vášáryovú – činohernú herečku, ale ani tento projekt nemá k hudbe až tak ďaleko. Bude to monodráma speváčky Marie Meneghini Callasovej...

V čom spočíva zásadný rozdiel medzi opernou a divadelnou réžiou? Pravda, okrem holého faktu, že v opere herci spievajú... Hudba pomáha, či vyrušuje, prekáža pri realizácii režijných zámerov?

Už som kdesi spomenul, že hudba v divadle je pre mňa čímsi ako drogou, alkoholom, dopingom... Samozrejme, že je i pomocníkom, spolurealizátorom, tichým dramaturgom. Niekedy sa vám zdá, že napríklad o vzťahoch mužov a žien už režisér nič nového nemôže vymyslieť, o všetkom sa už na javisku hralo, diskutovalo, všetko sa už riešilo. Ale otvoríte si partitúru *Cosi fan tutte*, alebo sa započúvate do Wagnerovho *Tristana* a zistíte, že stačí pár tónov, aby sa potkýnajúca a unavená režisérova fantázia pozviechala. Nespôsobí to slovo, nie verš, nie myšlienka – to **hudba** vás nadopuje a vymyslí za vás zaujímavú motiváciu, scénické riešenie, zvrat či charakterovú nuansu. Alebo inak: sladkobôľne dobový Gounodov operný valčík, postavený do kontrastu k aktualizujúcej drzej a drsnej scénickej koncepcii, nevídane spoetizuje a „oplodní" asfaltovo-súčasné formálne vizuálno, a pomôže režisérovi vytvoriť dráždivý tretí divadelný rozmer.

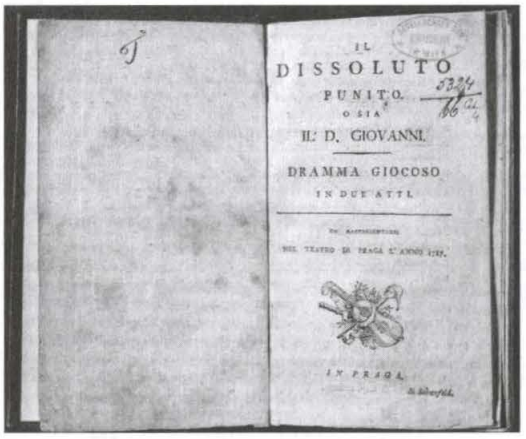
Aké sú základné predpoklady pre opernú réžiu, odlišujúcu ju od réžie činohernej?

Nepýtate sa asi toho pravého. Nikdy som totiž opernú réžiu teoreticky neštudoval, ani som sa predpokladmi na takéto štúdium nezaoberal. Skôr si myslím, že môžem poskytnúť recept na to, ako sa dá operným režisérom stať: potenciálny operný režisér musí asi prejsť niekoľkými dôležitými rozhodnutiami, ktoré s operou súvisia, ale nie sú ešte o opere... Myslím si, že budúci operný režisér by, samozrejme, okrem hudby mal inklinovať veľmi uvedomelo k štylizácii. Nemal by v divadle hľadať život reálny, ale štylizovaný, mal by sa rozlúčiť s hľadaním reálna, logiky, mal by zabudnúť na kopírovanie všedných šedivých situácií, vzťahov. Dôležité, podľa mňa, je, aby neopovrhoval divadelnou hyperbolou, pátosom, aj nad zdravým sentimentom či slzami by sa nemal uškŕňať. Mal by sa naučiť chápať i poetiku ľúbivosti,

mal by byť pripravený, že sa občas bude pohybovať aj na tenkej hrane medzi umením a gýčom. Nezaškodí, ak sa naučí nájsť aj v kašírovanosti pôvab, a v istej neživotnej artistnosti zmysel. Ak toto všetko prijme, ak sa zmieri s tým, že prevažná väčšina činohercov, alternatívni divadelníci a ostatná avantgarda sa budú na jeho robotu pozerať najprv so zhovievavým úškrnom, tak je čas učiť sa noty, naučiť sa čítať aspoň v klavírnom výťahu, ak už nie v partitúre, pripraviť sa na stresujúce maniere primadon a primabalerín, na vyčerpávajúce boje s odborármi v orchestri, na šoky z tenorov, na infarkty z hosťujúcich hviezd, na rozmary tanečníkov, na tvrdohlavosť dirigentov... a, samozrejme, na prísnosť i netolerantnosť hudobných kritikov... Ak toto všetko zvládne, asi je pripravený prekročiť jamu orchestra a zasadnúť za pult operného, baletného, či muzikálového režiséra. Zabudol som na veľmi dôležitý predpoklad – veľmi dobrý kardiológ alebo psychiater!

◘ Aké sú prednosti pôvodne činoherného režiséra pri práci s operou, v čom je znevýhodnený voči výlučne opernému režisérovi? V čom vidíte jeho možný prínos pre operu, resp. hudobné divadlo?

My, režiséri, čo sme „dezertovali" od činohry k hudobnému divadlu, budeme vždy viac náchylní vnímať operu nielen ako nevyhnutnú statickú vizualizáciu krásneho spievania v priestore. Je to asi dané činoherným dedičstvom, že sa totiž snažíme chápať sólistov i zbor i rekvizity i dekoráciu ako zmysluplné súčasti komplexnej divadelnej výpovede. Samotných spevákov sa snažíme vnímať ako spievajúcich hercov, ktorí by celým svojím psychofyzikom mali krásnym notám, vychádzajúcim z ich hrdla, dávať zmysel a dramatický význam. Priznávam sa, že tento náš „prínos" pre hudobné divadlo sa občas snažíme fetišizovať... Ja sám som sa už párkrát presvedčil, že môže byť i kontraproduktívny, že spevácke herectvo má mnohé mantinely, svoje limity a svoje tabu. Ak sa s nimi naučíme žiť bez toho, aby sme zľavili zo spomenutých nárokov na výraznosť, pravdivosť, presvedčivosť a pohybovú kultúru, potom hudobné divadlo, režírované činohercom, má šancu pôsobiť na mnohých divákov zmysluplnejšie, vizuálne atraktívnejšie, menej muzeálne, v každom prípade menej diétne.



DON GIOVANNI, LIBRETO, PRVOTLAČ, VIEDŇ, 1787

◘ Ako došlo k vašej spolupráci s Operou SND na realizácii Mozartovej opery Don Giovanni? Bol to váš deklarovaný či tajný sen, alebo len jedna z ďalších príležitostí? V prípade, ak oslovenie prišlo zo strany SND, reagovali ste spontánne?

Svojho času som na riaditeľstve SND citoval už ani neviem koho, kto povedal, že režisér, ktorý nerežíroval *Dona Giovanniho*, nie je operný režisér, a že každý by si mal túto „operu opier" skúsiť. Bolo to odo mňa myslené skôr ako rečnícke povzdychnutie či úvaha... Môj vkus je od Mozarta dosť vzdialený, jeho čistota, hravosť a svietivá strojčekovitosť ma síce fascinovali, ale len platonicky. Jeho opery, okrem „Flauty", som chápal ako „les monstres sacrées", ktoré nemusím mať, a ktorým budem chodiť len tlieskať ako divák. Moju úvahu na tému „Giovanniho" vzal však vážne pán šéf opery Juraj Hrubant a svojou neskoršou ponukou spôsobil, že po dlhom týždni rozhodovania som sa upísal Mozartovi. Samozrejme, že som si v prvom rade chcel vyskúšať na vlastnej koži ako uspejem v zápase s touto „posvätnou obludou", ktorou „Giovanni" naozaj je.

◘ Čo pre vás znamenalo toto Mozartovo dielo predtým, čo teraz?

Ako divák som sa na mnohých inscenáciách „Giovanniho" snažil vždy s tým-ktorým konkrétnym pánom režisérom čítať príbeh a dať sa viesť jeho koncepciou. Vždy sa mi ale zdalo, že mi predkladá „Giovanniho" ako skladačku koncertných speváckych čísel, pospájaných drámou, ukrytou v recitatívoch, ktorá je nakoniec vždy korunovaná kompletným totálnym divadlom posledných scén opery. V nich akoby Mozart preskočil dobu, i seba a svoj tieň, a rezignoval na princípy číslovanej opery a prešiel do 21. storočia. Po polroku denno-denného stretávania sa s áriami a ansámblami som zmenil názor. Árie v „Giovannim" sú také zaujímavé, že nemusia byť len povinnou režisérskou jazdou, pri ktorej sa stojí a spieva, lebo v árii sa vraj má „hýbať duša a nie spevák". Mozart je majster, ktorý ponúka režisérovi i v áriách ruku dramaticky cítiaceho človeka. Prijal som ju, a zrazu sa mi *Don Giovanni* začal javiť ako opera, v ktorej môžu mať i dráma i lyrika veľmi účinnú, vizuálne i pohybovo akčnú podobu.

◘ V relácii STV Da capo, vysielanej po generálke a pred premiérou, ste poznamenali, že s Donom Giovannim ste sa vyrovnávali už v divadle v Zelenči. Ak sa nemýlim, spomenuli ste, že ste tam režírovali hru Tirsu de Molina (El burlador de Sevilla)? Ako ďaleko, resp. ako blízko je odtiaľ k Mozartovi v SND?

Tá vzdialenosť sa dá vyjadriť, tuším, už 25 rokmi, ktoré oddeľujú od seba dva pohľady na „juanovsko-giovanniovskú" tému. Činoherná, insitne ochotnícka, viac-menej politizujúca groteska na tému manipulácie a slobody v neslobodnej spoločnosti z roku 1978 na jednej strane, a súčasná hudobná dráma, ktorá sa bez prílišného režisérskeho „obžerstva" snaží v historizujúcom *Donovi Giovannim* mapovať styčné body s pocitmi už nie protestujúceho občana, ale skôr chlapa, štyridsiatnika, ktorému je dovolené všetko. Problém vtedajšieho hrdinu Dona Juana spočíval v tom, že mu ustavične diktovali, problém nášho operného Dona Giovanniho je hlavne v tom, že chce diktovať on sám. Okoliu, spoločnosti, Bohu...

◘ Príbeh zhýralca Dona Giovanniho/Dona Juana je mnohonásobne spracovaným príbehom, známym už v stredoveku. V 18. storočí patril medzi pomerne často zhudobnené predlohy. Mozart a autor libreta Lorenzo da Ponte boli motivovaní o. i. aktuálnym libretom Giuseppe Bertatiho, ktorého zhudobnenie Giovanni Gazzanigom malo premiéru v Benátkach vo februári 1787, práve v čase, keď Mozart prijal pražskú ponuku na kompozíciu Dona Giovanniho. Da Ponte bol výrazne inšpirovaný touto textovou predlohou, dokonca niektoré pasáže z nej doslovne prevzal. Mali ste možnosť oboznámiť sa s históriou spracovania a s interpretáciou tejto témy tak, ako ich mohol poznať Mozart?

Zhodou okolností som približne v rovnakom čase dostal od intendanta pražskej Štátnej opery ponuku inscenovať Gazzanigovu operu. Priznám sa, že ma veľmi nenadchla. Môjmu videniu je asi predsa len bližšia Mozartova verzia a tak, verný prísloviu „nechoď podkúvať koňa ku kováčovi, ak je nablízku kováč", som sa odvážil na *Dona Giovanniho* šťavnatejšieho a podľa mňa divadelne účinnejšieho.

◘ Pre dejiny interpretácie Mozartovej opery, resp. donjuanovskej témy sú zaujímavé početné spracovania i reflexie tohto diela i samotnej témy z pera popredných autorov: spomeňme E. T. A. Hoffmanna, Mörikeho, Kirkegaarda, Baudelaira, Shawa a ď. Boli tieto zdroje relevantné pri vytváraní „vášho" Dona Giovanniho?

Stručne: aký význam má interpretačná tradícia?

Reflektovanie donjuanovskej témy v literatúre či poézii necháva

režiséra môjho typu pri tvorbe inscenačnej koncepcie pomerne chladným. Ak mám možnosť, prečítam si napríklad Byronove verše na túto tému, ale inšpiratívnejšie na mňa pôsobí dráma: Molière, Grabbe, Puškin... Tentokrát ma ale najviac oslovil divadelný Don Juan dramatika Ödöna von Horvátha alebo Maxa Frischa... Inscenačná tradícia činoherná i operná má význam skôr v zmysle informatívnom. Režisér neprestáva žasnúť a závidieť, čo všetko už jeho múdrejší, smelší a nápaditejší kolegovia vo svete „vydojili" z tejto témy. A tak, položený na lopatky množstvom informácií, videonahrávok špičkových operných predstavení sa obyčajne utiekam k „injekciám" výtvarným, a k filmom súznejúcim s témou. K môjmu Donovi Giovannimu som si našiel inšpiráciu vo Felliniho Casanovovi, v Mannovom Felixovi Krullovi, vo Watteauových obrazoch a v atmosfére starých hotelov v celej Európe.

Čím sa z hľadiska dramaturgie vyznačuje Mozartov Don Giovanni a aké to má dôsledky pre inscenáciu? (Mám na mysli fakt absencie obvyklého príbehu, dejovej osnovy, veď celé dianie sa tu sústreďuje na osobu hlavného hrdinu a na vzťahy ostatných osôb voči nemu.)

Dosť dobre nerozumiem, prečo „absencia obvyklého príbehu"? Možno som menej náročný, ale ja operné libreto Mozartovho libretistu da Ponteho chápem ako celkom slušne načrtnutý dramatický príbeh. Je dokonca originálny. Oproti zaužívaným kánonom sa všetko doslova zauzlí na začiatku zákernou vraždou. Bohatšia dejová osnova mi nechýba, ja som si tam našiel skoro všetko: i detektívku, i kus hororu i thrillerové napätie. Je tam i kus estrády, i fraška, sú tam dokonca dve ľahko erotické sexyscénky... A že to všetko je magnetizované hlavným hrdinom a všetko sa točí okolo titulnej postavy? To má predsa žáner opery temer v úvázku, preto sa toľko opier volá podľa hlavného hrdinu. Som dokonca rád, že nemusíme inscenovať operu „Giovanni a Elvíra", alebo „Giovanni a Masetto". Tento typ príbehu dovoľuje jednotlivé vzťahy domýšľať cez hudbu, dajú sa vyčítať, vytušiť ani nie tak z da Ponteho slov, ako z Mozartových nôt. Dramaturgicky a motivačne je pre operného režiséra *Don Giovanni* čosi ako cukráreň pre maškrtníka. Môže si vyberať...

Základná idea Mozartovej opery Don Giovanni?

Nech to znie akokoľvek čudne, ale nesnažil som sa za každú cenu formulovať „základnú ideu". Ak treba, tak sa dá skonkretizovať v slove „hľadanie". Hľadanie odpovedí na otázky, ktoré si kladie zrelý chlap, človek, každá spoločnosť, štát a ktoré trápia i náš svet na začiatku 21. storočia... Tak ako Don Giovanni sme už ľudsky dozreli, máme všetko, poznáme všetko, vieme všetko... Ako je však možné, že bohatstvo, možnosti, sloboda, rozkoše nám neprinášajú šťastie? Vrháme sa do rafinovanejších vzruchov, prežívame hektické dobrodružstvá, žijeme rýchlejšie, sme čoraz bližšie k ideálom, ale spokojnosť sa nekoná, stávajú sa z nás sluhovia peňazí, alebo otroci vášní, zneužívatelia moci, alebo frustrovaní uškŕňajúci sa klauni, tak ako z nášho hrdinu. Dá sa sloboda spojiť so šťastím, má vôbec hranice, mala by mať nejaké obmedzenia, tabu...? A čo zoči-voči smrti? Čo zostane z úspechu, z rozkoší a čo so slobodou, keď nás pomyselný Komtúr pozve na poslednú večeru...? O tomto by mohla byť naša inscenácia.

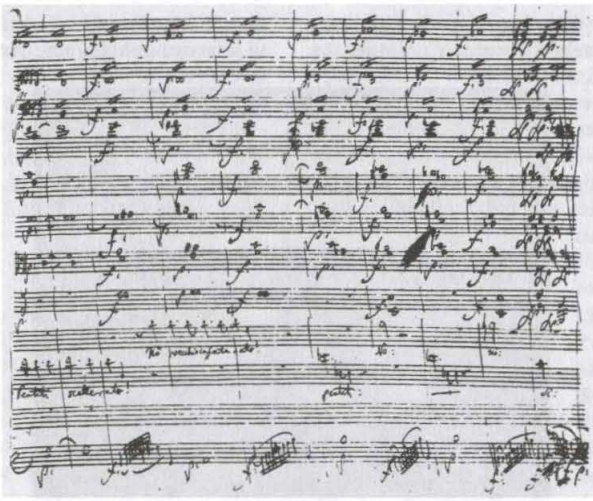
Popíšte nám osobu „vášho" Dona Giovanniho.

Všetky v predchádzajúcej odpovedi spomínané otázky si v našej inscenácii kladie milovník, unavený neľútostným časom, ktorý by mohol byť ak, tak trochu Casanovom, blúdiacim po chodbách ošarpaného duchcovského zámku. Je v ňom i kus Mozarta, skladateľa, ktorého vo Viedni prestali uznávať, nemilovaného manžela, hľadajúceho zabudnutie vo víne, pomaly si zvykajúceho na prízrak smrti, podľa neho „najvernejšieho priateľa človeka"... Takýto Don Giovanni musí zákonite zostúpiť z koturnov hrdinského barytónového sólistu, a je v našej inscenácii dosť často zrážaný na zem svojimi vlastnými neresťami, egoizmom privátnym, ale i sebectvom ľudí okolo, ktorí ho chcú vlastniť, zmanipulovať, zneškodniť, zrovnať a zatĺcť ako klinček, ktorý príliš vytŕča...

Niekoľko otázok na margo vašej inscenácie Dona Giovanniho v Opere SND.

V už spomínanej televíznej relácii Da capo ste uviedli, že ste pôvodne mali veľmi kacírske predstavy o netradičnom prístupe k dielu, ale nakoniec ste sa dohodli o zotrvaní v historickom čase. Aká bola táto pôvodná predstava a v akom zmysle mala tlmočiť váš výklad Mozartovej opery?

Pôvodná koncepcia mala ambície možno viac zohľadňovať to *giocoso* v podtitule, ktorý znie: *dramma giocoso*. Konkrétne odkazy a citácie z nerealizovaného, totálne aktualizovaného zámeru netreba zverejňovať. Diváci by určite dostali menej drámy a viac grotesky, ktorá by bola dosť drzá a svätokrádežná... Skôr by sa hodila do nejakej buffo-opery. Určite túto koncepciu oprášim a použijem napríklad vo svojom najbližšom Rossinim.



DON GIOVANNI – FINÁLE, AUTOGRAF

Predlohu ste síce rešpektovali napríklad v štylizovaných dobových kostýmoch, zato však zostali nezohľadnené mnohé inscenačné pokyny, zaznamenané v partitúre. Napríklad tri orchestre na javisku v plesovej scéne na zámku Dona Giovanniho, ktoré sú aj zviditeľnením jedného z najväčších hudobných zázrakov nielen tejto opery, ale dejín hudby vôbec: súčasne znejú tri rôzne tance, v troch rôznych metrách a rytmoch (3/4, 2/4 a 3/8). Mozart tu použil kompozičný postup, polymetriku i polyrytmus, ktorý sa stal bežným prostriedkom až v 20. storočí. V Opere SND znie táto pasáž z reproduktorov a úplne stráca zmysel (mimochodom, tento postup volili už realizátori predchádzajúej bratislavskej inscenácie).

Ak ma teraz trochu podozrievate z režisérskej svojvôle a drzej nepietnosti v zmysle „Mozart mieni – režisér mení", tak vedzte, že nie je všetko len moja vina. Máte pravdu, že niekedy sme odmietli v našej inscenácii to, čo Wolfgang Hildesheimer nazval „odiózna vernosť dielu" a snažili sme sa konštruovať situácie a vzťahy tak, aby to chápali nie mozartológovia, ale skôr Mozartova duša, keby žila s nami v našom svete. Vždy sme ale mali na pamäti, aby sa Maestro v hrobe neobracal, a keď, tak od radosti! Možno by sa potešil, že to, čo vymyslel, sa dá domyslieť, adaptovať, a rezonuje to aj dnes. Niektoré muzikálne delikatesy a fajnovosti, ktoré vyžaduje partitúra, boli zmenené možnosťami finančnými, kostýmovými, priestorovými či inými limitmi. Nikto si nevie dosť dobre predstaviť na pomerne subtílnom javisku SND tri orchestre a tri choreografie. Dosť dlho sme sa na to tešili, ale asi mesiac pred premiérou sme si museli nechať zájsť chuť, a celú scénu hudobne i vizuálne „skrotiť".

Pozoruhodná je aj realizácia záverečného zatratenia Dona Giovanniho, ktorý sa podľa partitúry prepadne do pekiel. „Vášho" Dona Giovanniho komplikovane odvlečú pomocou dlhého kusa látky do bočných dverí, ktoré potom zavrú. Aj tu existuje primeraný model z predchádzajúcej inscenácie, kde hlavný hrdina vstúpil do nebies... Prečo ste zvolili takúto interpretáciu?

Od predstavy pekla ako fyzickej mučiarne, dnes už i cirkev ustupuje a možné zatratenie po smrti traktuje skôr ako zúfalé živorenie duše bez radosti, blúdenie bez styku s dobrom a láskou. Veď čo sú plamene, kotle a čerti s vidlami oproti peklu samoty, muky šialenstva a smrti v zabudnutí... Tak v našej inscenácii nepriamo potrestali Dona Giovanniho všetci tí, ktorí ho nemohli vlastniť, skrotiť, prispôsobiť.

Sú tieto postupy rezíduom z vašich pôvodných predstáv o netradičnom prístupe k dielu? Je ním aj inscenovanie predohry, ktorá, podobne ako „nad"-režírovanie, o. i. prostredníctvom akéhosi alter ega (spoľu s častým zadymením javiska patrí k charakteristikám vášho inscenačného štýlu) tlmočí vašu interpretáciu Mozartovej hudby? Nezostáva tak divákovi príliš málo priestoru na vlastnú fantáziu, resp. neodvádza to pozornosť od hudby? A nie je takýto postup v protiklade s iným aspektom vašej inscenácie, podľa ktorého vám zjavne ide o symboliku príbehu? Myslím napríklad na voľbu farieb na javisku, kde dominujú červená (predovšetkým) ako farba vášne, krvi, čierna ako farba smrti a výnimočne biela ako farba nevinnosti (sedliackeho prostredia)?

Priznávam, že celkom rád a zámerne vizuálne podčiarkujem vo svojich inscenáciách divákovi situácie, významy, výtvarne lapidárne navodzujem atmosféru i polopatisticky pointujem posolstvo inscenácie. Mám tak istotu, že v taliansky spievanej opere divák bez fantázie dostane od režiséra zopár styčných bodov, ktoré mu pomôžu v orientácii i bez znalosti libreta. Poviete si: a čo divák sofistikovaný, čo divák s fantáziou? Ten je konfrontovaný s mojím vizuálnym „našepkávaním", a je tak trošku vyprovokovaný prijať ho a tvorivo domyslieť, alebo neprijať a vytvoriť si iný, lepší, náročnejší názor. A ak mu tento môj inscenačný štýl pri počúvaní hudby naozaj veľmi prekáža, tak má ešte jednu možnosť: zavrieť oči a počúvať nádhernú muziku alebo kvalitný spev...

Ste osobne spokojný s najnovšou inscenáciou Mozartovej opery Don Giovanni na javisku Opery SND?

Vždy som rád,
ak sú spokojní v prvom rade diváci,
ak kritici vydržia do konca,
ak hercom robota so mnou chutila...
Ak sa tak stane, tak moja privátna spokojnosť je irelevantná...

WOLFDIETER MAURER – DIRIGENT

1960–1964 štúdium na vtedajšej Vysokej hudobnej škole vo Viedni (dirigovanie: H. Swarowsky, zborové dirigovanie R. Schmid) a na Viedenskej univerzite (hudobná veda, anglistika, psychológia) • 1964–1966 – dirigent Wiener Sängerknaben (zájazdy na troch kontinentoch) • 1966–1991 angažovaný ako dirigent v divadlách v Klagenfurte, Baseli, Mníchove, Braunschweigu a Oldenburgu • 1979–1991 – generálny hudobný riaditeľ a umelecký vedúci Mozartovho festivalu vo Würzburgu, docent na Vysokej hudobnej škole tamtiež • 1991–1996 – profesor na Štátnej vysokej škole pre hudbu a krásne umenia v Tokiu • od roku 1996 – hosťujúci dirigent v Európe a Japonsku • 1999–2001 – šéfdirigent Opery SND v Bratislave • od roku 2001 – opäť umelec v slobodnom povolaní. Repertoár od baroka (Monteverdi na dobových nástrojoch) až po súčasnosť. Hudobné naštudovania počas pôsobenia v Bratislave: Únos zo serailu, Falstaf, Krútňava, Werther, Don Giovanni.

Mozartov Don Giovanni bol bodkou vášho takmer trojročného pôsobenia vo funkcii šéfdirigenta Opery SND. Bola to náhoda, alebo ste spoluusmerňovali veci tak, aby tento repertoárový vrchol bol naplánovaný práve na toto obdobie?

Bola to čistá náhoda.

Mozartov Don Giovanni je pre všetkých realizátorov inscenácie veľmi špecifickou výzvou, ktorá sa nemôže obmedziť na štúdium samotnej partitúry, ale okrem obvyklých znalostí hudobnohistorických súvislostí má/môže zohľadniť aj problémy nového prístupu k interpretácii vďaka poznatkom z historicky poučenej predvádzacej praxe... Hudobníci Opery SND sa už pred premiérou s uznaním vyjadrovali o vašej štýlovej istote a o znalostiach mozartovskej interpretácie. Na druhej strane sa po premiére mienky rozchádzali o hudobnej koncepcii, konkrétne o voľbách niektorých temp... Ktoré princípy mozartovskej interpretácie sú pre vás smerodajné a – mohli ste ich v tejto produkcii uspokojivo realizovať?

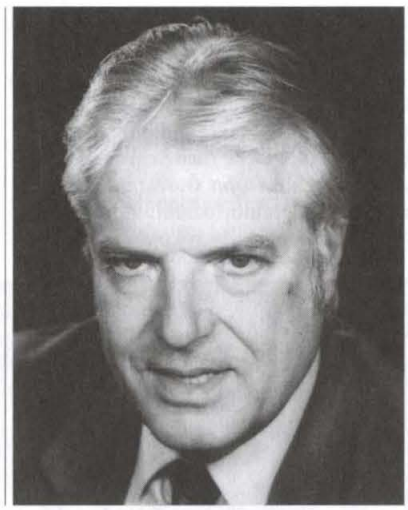


Foto P. Neumann

Princípy mozartovskej interpretácie spočívajú vo vyššie spomínaných poznatkoch historickej predvádzacej praxe, pričom môžeme vynechať pojem „nový prístup". Počas môjho štúdia vo Viedni sa vyučovali tie fundamentálne poznatky, na ktorých dnes všeobecne spočíva interpretácia starej hudby, v tom čase však praktizovaná len v úzkych kruhoch. V prevahe bola neskororomantická tradícia. Tieto poznatky boli určujúce pre niektoré moje voľby v oblasti tempa (napríklad „La ci darem" ako *Andante*, kvarteto č. 9 ako *Alla breve-Andante* atď.) Ďalšie vedomosti, napríklad o violončelovom continuu, sa nedali realizovať jednoducho z pragmatických dôvodov.

Mimochodom, pokúsil som sa o kombináciu štýlových poznatkov a Mozartom bezosporu požadovaným expresívnym muzicírovaním, pričom (z hľadiska reality skúškového procesu) možnosť realizovať jemnosti dynamiky alebo rytmickej precíznosti pred scénickými skúškami bola značne obmedzená vzhľadom na trojnásobné obsadenie (v prípade Giovanniho štvornásobné!) a na nedostačujúci čas na hudobnú predprípravu.

Čo pre vás znamená Mozartov Don Giovanni?

Don Giovanni je pre mňa jeden z vrcholov dramatickej hudby.

Inscenačné možnosti, ako aj možnosti hudobnointerpretačné, sú vzhľadom na nie vždy celkom logické libreto a menovite vzhľadom na mnohovýznamovosť jeho symboliky priam nekonečné. Môžete nám stručne opísať vašu osobnú ideu realizácie tejto opery?

Don Giovanni je z môjho pohľadu štvancom, človekom hľadajúcim a nikdy nenachádzajúcim naplnenie, kvázi Faust bez smädu po poznaní, ktorý, sám bezohľadný vo svojom snažení, nakoniec dôsledne a nebojácne privoláva vlastný koniec. Popri všetkých rozptyľujúcich buffoneských črtách, to je základná línia diela. Okrem toho, podľa mňa, libreto vôbec nie je také nelogické, ibaže je sotva vierohodne realizovateľné na javisku (vedela Anna a hrala po smrti svojho otca divadlo, aby sa zachránila? Nevedela – čo je pravdepodobnejšie, čo sa však, pravda, v prvej scéne dá len veľmi ťažko tlmočiť zrozumiteľne.) Aj tercetovú komédiu možno v skutočnosti len ťažko presvedčivo znázorniť. Už Günter Rennert tvrdil, že Giovanni je neréžírovateľný, pravdepodobne nie kvôli nelogickosti, ale pre ťažkosti realizácie.

Moja poznámka o logike libreta možno nebola celkom presná, ale mala som na mysli práve Donnu Annu, ktorá

označí Dona Giovanniho za zákerného vraha svojho otca, hoci nevie, že v skutočnosti Komtúr vyzval Giovanniho, proti jeho vôli, na súboj. Tento fakt sa nevysvetlí, nikto Donnu Annu nekoriguje, takže celý ďalší priebeh opery je postavený vlastne na nedorozumení, resp. omyle. Vidím to správne?

Z hľadiska dejového oblúka to vidím rovnako.

Známe sú viaceré verzie Dona Giovanniho: pražská a viedenská verzia a verzie zmiešané. Bola táto otázka relevantná pred začatím štúdia najnovšej bratislavskej inscenácie?

Samozrejme, že táto otázka bola relevantná. V zásade som chcel robiť pražskú verziu, zároveň som sa však nechcel vzdať trošku retardujúcich, ale hudobne veľmi vzácnych árií Dona Ottavia a Donny Elviry.

Isto je vám známe najnovšie súborné vydanie Mozartových diel, ktoré je pravdepodobne aj v prípade opery Don Giovanni výsledkom najnovšieho bádania. Bola v tomto zmysle v SND aktuálna otázka použitého notového materiálu?

Použil som vlastnú partitúru Novej Mozartovej edície a v jej zmysle som pre mňa dôležité pasáže upravil v „domácom" materiáli SND, ktorý sme používali z finančných dôvodov.

Bola vaša idea Dona Giovanniho v súlade s veľmi osobitou realizáciou pána režiséra Bednárika?

Nie.

V partitúre je niekoľko miest, ktoré napriek potenciálnej slobode interpretácie hovoria veľmi jednoznačnou rečou, a ktorých nezohľadnenie v zmysle zápisu je vlastne proti duchu hudby. Mám na mysli o. i. napríklad hudobne jedinečnú scénu na zámku Dona Giovanniho, keď súčasne znejú tri kapely hrajúce tri rôzne tance, každý v rôznom metre a rytme. V tejto inscenácii (ako aj v predchádzajúcej inscenácii v SND) znie tento nádherný efekt z reproduktorov a vlastne sa celkom stráca. Bolo to pre vás akceptovateľné? (Mám na mysli aj iné, menej významné a skôr vizuálne hudobnoscénické kontexty, ktoré nenašli primerané stvárnenie: napríklad používanie, resp. nepoužívanie mandolíny alebo aspoň jej atrapy na javisku v scénach, kde to logicky vyplýva, resp. nevyplýva z hudobnej predlohy.)

Tri kapely boli z finančného hľadiska nemožné. V tejto súvislosti však chcem poznamenať, že je pre mňa nepochopiteľné (ak sa vyjadrím zdržanlivo), že národné operné divadlo hlavného mesta Slovenska, teda ukážková scéna republiky, musí natoľko zápasiť s finančnými problémami a je drasticky poddotovaná. Pociťujem okrem toho potrebu povedať, že ambície členov tohto divadla, ktorí napriek tomu plnia svoje úlohy, ma napĺňali údivom a neskôr veľkou radosťou a zadosťučinením. – Späť k javiskovej hudbe: aby som aspoň sčasti realizoval Mozartov geniálny nápad, plánoval som veľký javiskový orchester reprodukovať z pásu, obe duetá kvázi stereo umiestniť na javisku. To, pravda, sa nedalo logicky zahrnúť do režisérovej koncepcie – a ako zodpovednému členovi divadla mi chýbal nátlakový prostriedok hosťa – jednoducho odcestovať...

A mandolíny? To sa stáva, keď ide o gagy, nie o dôslednosť...

V súčasnej bratislavskej inscenácii sú jednotlivé úlohy obsadené trojmo, a to na dosť rôznej interpretačnej úrovni. Ako hodnotíte túto skutočnosť, ktorá, domnievam sa, môže dosť významne poznačiť aj skúškový proces?

Ako som už konštatoval, jednoducho chýbal čas, či už preto, lebo časť spevákov bola zamestnaná v predchádzajúcej premiére, hostia prichádzali neskoro na skúšky, alebo preto že pre takýto *opus summum* by bol potrebný iný plán skúšok. Nebolo dosť času vyrovnať osobitosti jednotlivých spevákov v intenzívnej ansámblovej práci, a to, ako som už spomínal, **pred** začiatkom javiskových skúšok.

Je podľa vás táto inscenácia Dona Giovanniho vydarená?

Podľa mojich predstáv o možnostiach spočívajúcich v tomto diele, nie.

Sympatický zhýralec a obeť vášnivých žien
Mozartov Don Giovanni v Opere SND

Deväťdesiate roky boli v histórii SND prvým desaťročím, v ktorom absentovala nová inscenácia *Dona Giovanniho*. Deviaty návrat arcidiela Wolfganga Amadea Mozarta bol teda nielen aktuálny, ale v spracovaní **Jozefa Bednárika** aj napäto očakávaný. Kto pozná inscenačnú poetiku tejto svojráznej, žánrovo mnohostranne orientovanej osobnosti, vstupoval na premiéru pripravený vstrebať plnokrvné divadlo, ale azda tiež vnútorne polemizovať s predostretým výkladom. Bednárikovské večery, či už operné, muzikálové, baletné alebo iné, nikdy nenechávajú diváka ľahostajným, zakaždým prinesú silnú myšlienku, rozbijú klišé, provokujú, vzbudia obdiv i pochybnosť. Divadlo tretieho tisícročia takéto podnety potrebuje.

Inak tomu nebolo ani v čerstvej inscenácii Dona Giovanniho. Tentoraz sa Bednárik a Mozart častejšie stretávali, než rozchádzali. A to aj napriek tomu, že režisér sa v predpremiérových mediálnych výstupoch priznal, že Mozart nie je jeho „šálkou kávy". Navyše, pôvodný inscenačný zámer mu vedenie divadla odmietlo, takže prišiel s náhradným variantom. Dej namiesto do fitnescentra situoval do priestoru potenciálnych nerestí, definovaného ako „hotel – svet, resp. bordel – svet". Na medzinárodných scénach prechádza Don Giovanni najrozmanitejšími metamorfózami: tvorcovia ho odievajú rovnako do rokokových šiat ako do džínsov, konfrontujú ho s prostredím aristokratickej vznešenosti i mafiánskych gangov, dej rozkladajú do viacerých storočí či jedinej noci, charaktery postáv a vzťahy dostávajú mnohoraké podoby. Dnes vskutku žiaden model neprekvapí a kritériá sa presúvajú na kompatibilnosť predloženej koncepcie s hudobným charakterom predlohy. V tomto európskom kontexte (chvalabohu!) treba čítať aj zámer Jozefa Bednárika. Záleží len, čo z jeho výrazového arzenálu prijmeme a čo odmietneme.

Foto A. Sládek

D. Jenis (Don Giovanni)

Oproti predchádzajúcim operným inscenáciám je Don Giovanni nečakane striedmy, štýlovo konsolidovaný, opticky nerozptýlený. Vari tri štvrtiny charakteristických bednárikovských znakov na javisku nenájdeme, čo dokazuje, že Mozart sa stal silným imperatívom, vylučujúcim z koncepcie akýkoľvek gýč. Ostali len najvernejšie talizmany režiséra: zvukové efekty a tanečná kreácia, ilustrujúca dej. Zatiaľ čo baletno – pantomimický Majordómus, možno aj vďaka sugestívnej choreografii

a brilantnej interpretácii, sa nenásilne integruje do akcií, zvuková kulisa (hrmoty, buchoty, kvapkanie, zavíjanie, siréna...), hoci aj nie častá, atmosfére neprospieva. Hneď v úvode značne otupuje úderný akord predohry. Je to činoherno – muzikálová maniera.

Inscenácia priniesla viacero zaujímavých i polemických podnetov. Jozef Bednárik hral, takpovediac, s odkrytými kartami. Počas predohry, v predhistórii deja, jednoznačne otvoril tému, nad ktorou sa režiséri a dramaturgovia neraz zamýšľajú. Čo sa pred skutočným zdvihnutím opony v spálni Donny Anny odohralo? Išlo o dobrovoľne prežité chvíle slasti alebo o násilie? Bednárikova Donna Anna vie, kto ju navštívil v posteli (napokon, váhavý Ottavio by sa na to asi neodhodlal), zjavne vychutnáva dobrodružstvo s Giovannim a jej neskoršie postoje sú skôr vypočítavé a voči Ottaviovi neúprimné. Koniec koncov, ako sa „počestná" Donna Anna ocitla v hoteli – svet? Ani profil Donny Elviry nevyznieva pre postavu príliš lichotivo. Zbavená je síce obligátneho rozmeru hysterky, podčiarknuté sú však jej nymfomaniacké a alkoholické chúťky. Ženy teda nie sú o nič bezúhonnejšie než objekt ich záujmu. Cosi fan tutte? Nebyť vraždy Komtúra, Don Giovanni by bol sympatickým playboyom a obeťou neukojených žien. Dokonca ani v závere ho inscenátori netrestajú smrťou, ale ako duševnú ruinu ho súcitne vynášajú z javiska v kazajke. Žeby inšpirácia Stravinského *Osudom zhýralca*?

Optický vnem určovala červená scenéria. **Vladimír Čáp** navrhol pre celú operu jednotný priestor, v mohutnom oblúku znázorňujúci naznačený interiér hotela. Z oboch strán sa podľa situácií vysúvajú izby, v cintorínovej scéne sa ich dvere modifikujú na pomníky. Javisko pôsobí zaujímavo, náladovotvorne a umožňuje plynulý tok deja. Vidím však i nevýhody tohto riešenia: časom sa invenčnosť a funkčnosť scény vyčerpáva a začína byť stereotypná. Horizontálny rozmer javiska je tiež príliš zavretý a väčšina akcií sa odohráva na proscéniu, a napokon si dovolím polemizovať i s nemenným zafarbením scény. Nazdávam sa, že Mozartova hudba nie je jednofarebná. Táto výhrada neplatí pre kostýmy **Ľudmily Várossovej**. Tie určujú voľné dobové spriaznenie s neskorým rokokom, vo svojom trojfarebnom spektre pôsobia vkusne, noblesne a štýlovo.

Vrátim sa ešte k réžii. S témou sa vyrovnala ako so skutočnou „drammou giocoso", okoreňujúc situácie vtipnými nápadmi, vynaliezavo aranžovanými mizanscénami, pričom miera komiky nikdy nepresiahla hranice vkusu a kultivovanosti. Oceňujem Bednárikovu pokoru voči hudbe, počas árií nerozptyľoval paralelným dianím, spevákom ponechával priestor na sústredenie sa na vokálny prejav. Na druhej strane sa mi ako zbytočné zdali opakované zjavenia mŕtveho Komtúra. Nevyšla celkom Giovanniho canzonetta v 2. dejstve (mala by sa hrať so sprievodom mandolíny), ktorá síce vylákala všetky ženy, no práve preto jej chýbala potrebná intímnosť.

Hudobného naštudovania sa na záver svojej krátkej šéfdirigentskej etapy ujal **Wolfdieter Maurer.** Upriamil sa na viedenskú úpravu s dokomponovanými áriami Dona Ottavia a Donny Elviry, záverečný ansámbel však podľa bratislavských zvyklostí bol opäť zoškrtaný. Za cenu štvor– päťminútovej úspory išlo o neadekvátny zásah. Podobne ako v oblasti réžie aj tu existuje celá škála koncepcií, neraz diametrálne odlišných a pritom pochádzajúcich od veľkých dirigentských osobností. Líšia sa v miere dramatickosti, v tempách, kontrastoch, v obsadzovaní jednotlivých rolí. Tam je voľba otvorená. Titulný part spievajú lyrickí barytonisti i basisti, Donna Anna je raz lyrickejšia, inokedy dramatickejšia než Donna Elvira, Elviru neraz obsadzujú vyšším mezzosopránom, podobne part Zerliny stvárňujú sopránové subrety i lyrické mezzosoprány. Aj obsadzovanie je súčasťou dirigentskej koncepcie. Wolfdieter Maurer predstavil Giovanniho pomerne nevyhraneného. Nešokoval agogikou, tempá sa pridržali skôr stredovej línie, vnútorných kontrastov v rámci jednotlivých čísel bolo pomenej. Obe veľké finále by som si vedel predstaviť v účinnejšom dramatickom oblúku a s vypointovanejšími gradáciami. Poňatie secco recitatívov tiež odráža názor dirigenta, hoci v značnej miere závisí od muzikality a temperamentu interpretov. Stretli sme sa so značnými rozdielmi, keď v zostave Jenis – Mikuláš boli prirodzené, plastické a spájali hovorovú reč s kantilénou. Podobne ich chápal tandem Bárta – Beláček, zatiaľ čo dvojica Babjak – Malachovský bola v recitatívoch ťažkopádnejšia, menej dynamická. S tretím obsadením sa uviedol alternujúci dirigent **Dušan Štefánek**. Pod jeho taktovkou nadobudlo predstavenie väčší ťah a intenzívnejšie gradácie.

Postaviť trojité obsadenie bolo a priori nereálne. Dve kvalitné zostavy sa však črtajú. **Dalibor Jenis** bol elegantným, vokálne plastickým a tónovo ušľachtilým Giovannim. Vo farebne noblesnej strednej a vyššej polohe dokázal svoj part vypointovať do jemných odtieňov (hĺbky boli menej rezonančné, čo do istej miery súvisí s nižšou tessitúrou partu), estetika jeho spievania zodpovedá pojmu mozartovské bel canto. **Peter Mikuláš** je štýlovo bezpečne zorientovaným Leporellom s neprebernym množstvom charakterotvorných nuansí. Objavne zapôsobila v poradí tretia dvojica **Martin Bárta a Gustáv Beláček**. V pražskom barytonistovi Bártovi našlo divadlo fyzicky a vokálne mimoriadne priliehavého Dona Giovanniho. Oproti Jenisovi má dokonca výhodu v sýtych hĺbkach, pričom jeho timbrovo opojný a technicky spoľahlivo vedený barytón je schopný uplatniť široké dynamické a výrazové spektrum. Už dnes je to takmer ideálny Don Giovanni. Výborného spoluhráča mal v Gustávovi Beláčkovi, sebaistom Leporellovi, vokálno – technicky i výrazovo spriaznenom s mozartovským slohom. Problematickejšie vyznelo obsadenie s **Martinom Babjakom** (Don Giovanni) a **Martinom Malachovským** (Leporello). Babjakovi chýba viac interpretačnej elegancie, plastickosti v kantiléne a drobnokresby vo výraze. Podobne Malachovského čaká s Leporellom ďalšia práca na technickom i štýlovom vybrúsení roly.

D. Jenis (Don Giovanni) a J. Juríčková (Zerlina)

A. Danková (Donna Elvira) a E. Jenisová (Donna Anna)

Foto A. Sláček

V postavách Donny Anny a Donny Elviry sa vystriedalo šesť prevažne mladodramatických sopránov. Z jednotlivých kombinácií nebolo možné vyčítať, ktorá z nich je v predstave dirigenta lyrickejšia, resp. dramatickejšia. Na prvej premiére vytvorila **Eva Jenisová** model lyrickej, štíhlym, koncentrovaným tónom spievajúcej Anny, s farebne vyrovnanými polohami. **Iveta Matyášová** poňala tú istú rolu diametrálne odlišne. Bola to plnokrvná, dramatická Anna, farebne tmavšia, sýta, uplatňujúca široké dynamické rozpätie. Fakt, že u oboch sa v druhej árii objavili menšie technické problémy v pianách, svedčí o mimoriadnej náročnosti tohto partu. Je preto nepochopiteľné, ako mohlo vedenie divadla zveriť Donnu Annu aj **Lilii Larinovej**. O jej výkone ťažko písať, chýbali tu totiž základné znaky profesionality. Z trojice Elvír vysoko víťazí **Andrea Danková**. Poňala ju bel cantovo, pričom svoj tmavý, obsažný, timbrovo bohatý soprán usmernila do rámca mozartovského legata i pohyblivosti. **Adriana Kohútková** vyzdvihla skôr lyrickú dimenziu Donny Elviry, bola štýlovo čistá, v koloratúrach precízna, no tónovo trocha málo farebná. Mozartovská vokálna estetika je **Klaudii Dernerovej** príliš vzdialená, takže jej Elvira bola hudobne i technicky iba približná.

Z troch predstaviteliek Zerliny ponúkla najfarebnejší materiál **Nao Higano**, jej profil bol lyricky vrúcny a muzikálny. Alternantky sú väčšmi subretami, pričom komorný hlas **Helgy Bachovej** znie jasnejšie než mierne zastretý tón **Jany Juríčkovej.** Ako Don Ottavio sa mi najviac páčil **Oto Klein**, mladý lyrický tenorista s noblesným materiálom a kultivovaným štýlom. Z predchádzajúcej inscenácie osvedčenými, no dnes už nie najsviežejšími interpretmi roly boli **Jozef Kundlák** a **Peter Oswald.** Rolu Masetta alternovali **Juraj Peter** a debutujúci **Marek Hrubant**. Petrovo poňatie akcentovalo rustikálnu ťarbavosť, Hrubantovo zasa naivitu mladého fešáka a zároveň poukázalo na nevšedne perspektívny, farebne zaujímavý hlas zatiaľ ešte študenta VŠMU. Ako Komtúr vystúpili **Ján Galla**, **Mikuláš Doboš**, no najpôsobivejšie vyznel part v podaní **Vladimíra Kubovčíka.**

Nový bratislavský *Don Giovanni* publikum jednoznačne oslovil. Premiérové reakcie boli spontánne a treba priznať, že kto toto dielo videl po prvý raz, prípadne môže porovnávať s dvoma – troma inscenačnými verziami, tlieskal oprávnene. Povinnosťou kritiky je však posudzovať z nadhľadu a v kontextoch, nuž a z tohto zorného uhla rezultujú aj niektoré výhrady. Nemení to však na výsledku, že Don Giovanni obohatil súčasný repertoár Opery SND.

PAVEL UNGER

VRAŽDA V OPERE

Napriek dvom predchádzajúcim zlým skúsenostiam som sa po tretí raz vybral do Opery SND. Ani tretí zážitok však nebol odlišný. Premiéru Mozartovho *Dona Giovanniho* možno veľmi pokojne označiť za hudobnú katastrofu. Hlavnú zásluhu na nej nesie jednoznačne ten, kto angažoval za šéfdirigenta Wolfdietera Maurera, ktorý je vrahom tejto inscenácie. Mám možno príliš vysoké kritériá, ak si myslím, že základom kvalitného predvedenia je intonácia a súhra. Všetko ostatné by malo nasledovať až potom. Bratislavskému *Don Giovannimu* však chýbalo oboje, a to veľmi. Koordinácia časomiery medzi javiskom a orchestrom, ale aj v orchestri samotnom bola zásadným problémom. Po slovensky: speváci neboli spolu s orchestrom takmer po celý čas. To všetko vďaka dirigentovi, ktorého gestá možno ohľaduplne označiť za nečitateľné. Niektorí sólisti mali smolu, že v ich slabších registroch boli jednoducho prikrytí orchestrom až do nepočuteľnosti. Opäť, dirigentovi to zjavne neprekážalo, lebo som si nevšimol, že by nabádal orchester k ohľaduplnosti či k pianissimu. Neistý dirigent veľmi nepomáha ani sólistickej istote a tak sa asi nemožno čudovať častým nečistotám. Orchester tiež poskytol niekoľko vzácnych príležitostí k meditáciám o ladení a intonácii. Menovite, prvý hoboj bol až trápne falošný. A to po celý čas, ale k veľmi počuteľnému odkrytiu došlo v dychových miestach v závere. Pre úplnosť si dovoľujem podotknúť, že podľa prvého hoboja sa ladia všetky ostatné nástroje.

Scéna a kostýmy boli pôsobivé, ale inscenácia samotná bola dosť nudná, dlhá a na môj vkus príliš zadymená. Rozpačitejší odchod Dona Giovanniho do pekiel som ešte nevidel. Osudové akordy v d mol boli priam idylicky či pastorálne nerozhodné. Niektorí sólisti bojovali pomerne úspešne, iní menej. Zborové choreografie boli dosť bizarné. Toto všetko sú však nepodstatné detaily, pretože väčšine hudby, ktorá v ten večer odznela, chýbali najpodstatnejšie atribúty: súhra, vyváženosť a intonácia. Keďže predpokladám – možno naivne – že do opery sa chodí predovšetkým kvôli hudbe a opovážim sa tvrdiť, že viem pomerne presne určiť, kedy vyššie menované atribúty chýbajú, nemohol som inak, než označiť toto predstavenie za katastrofu. Prišli mi v tejto súvislosti na um všelijaké myšlienky o márnení ľudských síl i peňazí a aj o tom, že niekedy by menej bolo naozaj oveľa viac.

Vyspelé bratislavské publikum odmenilo umelcov ováciami postojačky.

PETER BREINER

ČO SO SYMBOLMI?

Pod titulom Krach symbolov uverejnil hudobný historik Theodore K. Rabb v časopise *Opera News* (máj 2001) krátku úvahu, v ktorej vyjadruje svoje obavy nad svojvoľnými režisérskymi kúskami na pôde opery. Úvodom pripomína, že symboly v literatúre a vo výtvarnom umení pomáhali autorom minulosti zreteľne tlmočiť výpoveď svojho diela a ich poznanie a analýza aj v súčasnosti prispievajú k pochopeniu ich významu. V prípade, že oživenie diela je odkázané na interpretáciu, hrozí nebezpečenstvo, že dôjde k zmene originálu na nepoznanie. A toto sa, podľa autora úvahy, stáva vo svete opery, kde sa z úctyhodnej tradície symbolu a alegórie stáva sotva viac než príležitosť pre „nepochopiteľné alúzie, privátne fantázie" a neadekvátne „koncepcie". Svoje úvahy ilustruje na niekoľkých príkladoch operných režií z roku 2000.

Začína inscenáciou *Dona Giovanniho* v Glyndenburne, kde Graham Vick zmiatol obecenstvo už tým, že na javisko umiestnil obrovský hnedý kopec, symbolizujúci raz zem, inokedy špinu a výkaly či náročný terén. V poslednom dejstve počas Giovanniho večere po javisku pobehovali lokaji s kuframi a zdalo sa, že Leporello sa zbalil a odchádza, kým Komtúr sa potuľoval skôr v pyžame ako v brnení a Don Giovanni ujedal z koňa visiaceho zo stropu namiesto z bažanta, ako to uvádza libreto. Autor úvahy podotýka, že okrem urážky všetkých milovníkov koňov sotvaktorý z týchto symbolov bol nositeľom akéhokoľvek významu.

Z Neuenfelsovej inscenácie *Così fan tutte* v Salzburgu pripomína Rabb nepochopiteľnú číselnú „symboliku" - 1, 2, 13, ktorá sa objavila v na začiatku 1. dejstva a znovu na stoloch v poslednom dejstve. Medzitým na plátne premietali človeka jediaceho jablko plné červíkov, na javisku sa striedali otrávené psy, ľudia prezlečení za žaby, obrovský hmyz, anjeli s čerevenými boxerskými rukavicami, vojaci v napoleónskych uniformách; počas árie Fiordiligi „Per pietà" skupina mužov týrala slepca, ktorého čierne okuliare nasadili Fiordiligi. A to najhoršie prišlo v poslednom dejstve, kde sa zbor zjavil v podobe zbedačených utečencov s rozbitými kuframi akoby rovno z *Fidlikanta na streche*...

Autor pokračuje popisom inscenácie *Maškarného bálu* v Barcelone (Calixto Bieito), ktorá sa začala na panskej toalete, pričom symbolika zostala na tejto úrovni, doplnená heterosexuálnymi súložami, homosexuálnym násilím a pod. V berlínskom *Nabuccovi* zasa Neuenfels spojil príbeh oslobodenia dvoch rodov zo zajatia s vraždou šiestich miliónov ich potomkov, čím významovo deformoval obe tieto udalosti. Na dôvažok sa Abigaille v 2. dejstve objavila v obkolesení zboru prezlečeného za včely, čo asi symbolizovalo disciplinovanosť fašistov, čím „okrem inzultovania našich priateľov-včelárov" vyjadril režisér akurát triviálnosť svojej produkcie.

O čo ide, pýta sa autor úvahy, okrem snahy operných spoločností upriamiť na seba pozornosť? Najskôr o nedostatočné vyjadrenie pobúrenia kritiky a divákov... Podľa neho symbolika, ktorej nikto nerozumie (s výnimkou tej urážajúcej) je vyjadrením opovrhovania dielom aj divákom. Na záver Th. J. Rabb ponúka pozitívny príklad: keď Jonathan Miller roku 1982 zasadil svoju produkciu *Rigoletta* do prostredia mafie, vyjadril tým fakt, že mužská moc, intrigy a krutosť sú chorobou autokratických spoločností. Režisér použil zrozumiteľný symbol, pretože mu nešlo o sebaprezentáciu.

Miro Bázlik

Päť piesní na čínsku poéziu

Ľubomír Chalupka

Roku 1960 sa v jesennom dvojčísle mesačníka *Mladá tvorba*, časopisu uverejňujúcom básnické a prozaické prvotiny začínajúcich autorov, no otvorenom aj pre prezentáciu problémov mladých výtvarníkov a hudobníkov na Slovensku, objavil príspevok „Generácia". Jeho autor Peter Faltin, vtedy poslucháč katedry hudobnej vedy na bratislavskej Filozofickej fakulte, predstavil v ňom tvorivé ambície mladých skladateľov z radu čerstvých absolventov, resp. ešte študentov kompozície na Vysokej škole múzických umení, ktoré charakterizuje „hľadanie nových technických postupov, príklon k experimentu a odstup od otázok vlastného výrazu". Pripomenul pritom, že táto generácia nie je skupinou s úzko vymedzeným cieľom a programom, ale jej úsilie treba chápať ako „dôsledok aktivity jednotlivcov, ktorých navzájom viaže vek a svetonázorová platforma". Faltinov príspevok bol prvým publikovaným textom, vecne informujúcim o tvorivej profilácii generácie nastupujúcich mladých slovenských skladateľov. Dovtedy boli jej príslušníci – Ilja Zeljenka (1932, ktorý absolvoval roku 1956), Roman Berger (1930), Miro Bázlik (1931), Ivan Parík (1936), Dušan Martinček (1936) a Peter Kolman (1937), v tom čase ešte študenti – paušálne kritizovaní funkcionármi Zväzu slovenských skladateľov, že obdivujú „nezdravé smery a smeríky zo Západu", pričom výhrady sa na prvom mieste týkali ich záujmu o tie vývojové tendencie v súčasnej európskej hudobnej tvorbe, ktoré vychádzali z technických a umeleckých tradícií druhej viedenskej školy. Tieto tradície patrili v 50. rokoch vo výchovno-vzdelávacom systéme na VŠMU k „zakázanému ovociu". Nečudo, že prirodzená zvedavosť na to, čo nebolo bežne prístupné, viedla roku 1959 „mladých" k samoštúdiu – počúvaním hudobných relácií vo viedenskom rozhlase a získavaním partitúr, gramo– a magnetofónových nahrávok sa vytváral materiál pre cyklus Seminár hudby 20. storočia, ktorý si súkromne zorganizovali. Takáto, v režime jednotného a ideologicky riadeného školstva zriedkavá iniciatíva, bola tŕňom v oku oficiálnym štruktúram, preto sa onedlho administratívnym príkazom zahatala. Jej zmysel však nebolo možné poprieť a ďalší vývoj potvrdil jej oprávnenosť.

Redakcia periodika *Mladá tvorba* sa ujala roku 1960 gescie plánovaného cyklu uvádzania nových skladieb mladých autorov. Citované slová Petra Faltina, ktorý sa v nasledujúcom desaťročí stal apologétom i prísnym kritikom tvorivých výsledkov nastupujúcej skladateľskej generácie – boli prednesené na úvod prvého z dvoch realizovaných koncertov (ďalšie sa z finančných dôvodov neuskutočnili). Na tomto koncerte odznel premiérovo aj cyklus *Päť piesní na čínsku poéziu* pre alt, flautu, violončelo a klavír od Mira Bázlika, študenta posledného ročníka kompozície v triede Jána Cikkera.

Vějíř

Vějíři z hedvábí, ty lichotný a hladký,
ty sněhu bělejší, bělejší jinovatky,

jak luna kulatý, když kráčí oblohou,
jdi k němu, vějíři, jdi za mne nebohou!

Buď ve dne, v noci s ním, skýtej mu doprovod,
tvůj vánek chladivý měj vůni stinných vod!

Pak – chladný podzimek až lehne do kraje
a žlutým listovím si vítr zahraje –

on v skříně zásuvku tě hodí nedbale
jak symbol, vějíři, znak lásky nestálé.

Pan Ťie-jü

Co jsi mě opustil...

Co jsi mě opustil,
sama jsem zůstala,
samotná musím tu
žít;
ruka má marně
rozplíst se chystala
zmotanou klubka
nit.

Co jsi mě opustil,
vadnout jsem začala,
po světě chodím jak
stín;
jsem jako úplněk,
co noc je ze mne,
milý můj,
míň.

Čang Ťiou-ling

Hleď, lidské srdce...

Hleď lidské srce,
za vozem prach
zavíří vždy,
vždy zpět zas padá:
tak i tvá vášeň
vykvete vždy
a vždycky zas zvadá.

Za rok a za den
víš ještě, víš,
kohos měl rád
a koho ráda?

Anon

Když čekala jsem...

... na mramor schodů
závoj jíní pad,
podzimní noci vlhkem
zvlh mi šat –
i šla jsem domů.
Jasně zacinklo
mé křišťálové portiéry sklo:

a omželý jak skřípek zrcadla
nad buky stála
luna prochladlá.

Li Po

Mladým skladateľom v štádiu vzopretia sa domácim konvenciám a hľadania kontaktov s podnetmi, formujúcimi avantgardnú koncepciu tzv. Novej hudby v západoeurópskej kompozičnej praxi 50. a 60. rokov (dodekafónia, serializmus, aleatorika, elektroakustická montáž atď.) nešlo len o mechanické preberanie niektorých technických postupov, ale o formuláciu vlastného tvorivého postoja. Špecifickým spôsobom o tom svedčí práve individuálny vývoj Mira Bázlika. Podobne ako ďalší Cikkerov odchovanec, Ilja Zeljenka, aj Bázlik disponoval spontánnou muzikalitou, nezaujímal sa natoľko o striktné dodržanie pravidiel jednotlivých kompozičných techník, ale hľadal i v kontakte s hlbšou tradíciou európskej hudby vážne inšpirácie. Na rozdiel od Zeljenkovho zmocňovania sa štýlovej rozmanitosti tvorivého odkazu klasikov hudby prvej polovice 20. storočia (Stravinskij, Honegger, Schönberg, Prokofiev, Šostakovič), nebránil sa Bázlik mocným zážitkom z kontaktu so svetom veľkých osobností európskej hudobnej minulosti – J. S. Bachom, Mozartom, Beethovenom, Chopinom. S ich dielom mohol prichádzať do dôvernejšieho kontaktu už v rokoch detstva (Bázlik vyrastal v Partizánskej Ľupči v rodine evanjelického farára) a svoju náklonnosť k týmto autorom prehĺbil počas štúdia klavírnej hry na bratislavskom Konzervatóriu (v rokoch 1946–1961 v triede Anny Kafendovej). Ďalšie vzdelanie zabezpečilo Bázlikovi jedinečné miesto nielen medzi jeho skladateľskými vrstovníkmi, ale v kontexte celej hudobnej obce – rozhodol sa totiž pre štúdium na Matematicko-fyzikálnej fakulte Karlovej univerzity v Prahe (roku 1956 ukončil odbor analytickej matematiky). Následne, už ako asistent na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave, sa zapísal do kompozičnej triedy Jána Cikkera. Profesia matematika a rozhodnutie venovať sa hudbe nestáli však v rozpore, ba práve naopak. Pre Bázlikovo štýlové formovanie sa hudba a matematika javili ako vzájomne komplementárne, kde v popredí – hoci u každej z iného aspektu – stála invencia a fantázia, úsilie o dokonalosť, emocionalita rozumovo korigovaná.

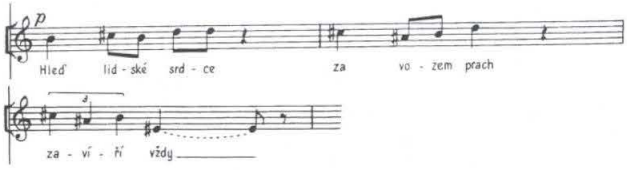
Už Bázlikove prvé skladby venované klavíru – *Sonáta h mol* (1954), cyklus *Paleta* (1956), *Koncertná etuda* (1957), *Moment musical* (1957) poznamenala romantická spontánnosť a invenčná čírosť, s dominujúcou melodickou vrstvou v priestore harmonickej tonality – sú viac pritlmené a krehké než virtuózne rozozvučané so zreteľným vzťahom k polyfónnemu mysleniu. V inštrumentálnom cykle *Päť malých elégií pre sláčiky* (v hlavných kontúrach vznikal v rokoch 1957–1959 a dopísaný bol až v roku 1975) sa uplatnila koncentrovaná práca s myšlienkou na skromnej ploche, náklonnosť k molovej tónine ako ku vhodnému prostriedku umocňovania elegickej nálady a dôraz na imitačné vzťahy. Ich prísnejšie využitie naznačuje fugáto v záverečnej časti cyklu (dux tvarovo pripomína tému ricercaru z Bachovej *Hudobnej obete*). Archaizujúce postupy, charakteristické aj pre nasledujúcu *Barokovú suitu* pre orchester (1958), neboli odrazom Bázlikovej strnulej úcty k tvorbe J. S. Bacha, či štylizácie z odstupu, príznačnej pre neobarokové postupy v hudbe 20. storočia, ale skôr súčasťou skladateľovho presvedčenia o nevyhnutnosti a užitočnosti zmocňovania sa stále platných hodnôt minulosti a ich organického zaradenia do zážitkového sveta hudobníka druhej polovice 20. storočia.

Primárne lyrický Bázlikov naturel sa obnažil v nových súvislostiach pri písaní vokálno-inštrumentálneho cyklu. Skladateľovi sa dostal do rúk rozsiahly výber z čínskej poézie, „Nové zpěvy staré Číny", zostavený českým literátom a prekladateľom Bohumilom Mathesiom a predstavujúci básnické umenie známych i anonymných autorov od 2. storočia pred naším letopočtom až cca po rok 850 n. l. Intenzita básnickej výpovede, krehkosť a pôvab metaforických obrazov, charakteristická pre orientálnu poéziu, vyžadovala pri hudobnom pretlmočení výber adekvátnych prostriedkov. Proveniencia textovej predlohy, prvý raz zastúpená v slovenskej hudbe, lákala svojou nevšednosťou a motiváciou k rozihraniu pestrejších farebných kombinácií – nie náhodou v rovnakom čase, kedy Bázlik siahol k orientálnej inšpirácii, napísal o päť rokov mladší Ivan Parík *Dve piesne na texty starojaponských básnikov* (1959), inšpirovaný iným prekladateľským výberom B. Mathesia. Podobne ako Parík (jeho diptych je písaný pre soprán, husle, gitaru, klarinet a bicie nástroje), aj Bázlik sa zriekol tradičnej zostavy, v dovtedajšej slovenskej piesňovej tvorbe zastúpenej spevným hlasom s klavírnym sprievodom (príležitostne inštrumentovaným do orchestrálnej podoby) a pripísal dva nástroje – flautu a violončelo. Okrem záujmu o pestrejšiu farebnú výslednicu sledoval Bázlik týmto výberom aj ďalší zámer. Z obsiahlej materiálovej kolekcie (celkom 124 básní) si vybral štyri obsahovo príbuzné básne, ktoré vypovedajú o rozchode ženy s milým a pritom umožňujú vyjadriť rozmanité citové polohy – od zúfalstva a smútku, cez nostalgiu po vyrovnanosť a jemnú ironickosť. Obsah veršov pochopil skladateľ ako komornú lyrickú mikrodrámu, kde party flauty a violončela zastupujú protagonistov príbehu nešťastnej lásky, stimulujú kontrast a dramatickosť. Vokálny part podporený klavírom predstavuje vrstvu tlmiacu konflikty. Prvú zo zvolených básní – „Hleď, lidské srdce" použil v cykle dva razy – na začiatku (Prológ) s vynechaním poslednej strofy, a na konci (Epilóg) s kompletným textom. Prostredníctvom verbálnej i hudobnej korešpodencie medzi krajnými časťami tak vznikol symetrický päťčasťový cyklus. Ako prejav obdivu k vynikajúcemu Mathesiovmu prekladu ponechal Bázlik v partitúre český text.

Nositeľom výrazovej osobitosti piesní je melodická línia, resp. vzájomné vzťahy viacerých línií či vrstiev. Podobne ako v predchádzajúcich skladbách aj v tomto cykle sa inšpiroval Bázlik Bachovou tvorbou, nie však na úrovni modifikovaného citátu či alúzie, ale hlbším prienikom do sveta hudobnosti veľkého barokového majstra. Jadrom tejto inšpirácie sa stali molové fúgy z Bachovho *Dobre temperovaného klavíra*, diela, ktoré Bázlik ako interpret výborne poznal (neskôr tento úctyhodný komplet nahral, a priebežne sa s ním vyrovnával významným spôsobom aj skladateľsky), molové preto, lebo disponujú koncentrovanou stavebnosťou – duxy sú prienikom konštrukčnej elegancie a výrazovej rozmanitosti, sprostredkujú dialóg diatonických intervalových jadier (skoky kvarty, resp. kvinty, vyplnené sekundovými krokmi) s chromatickými postupmi, rozmnožujúcimi efekt citlivých, smerných tónov. Priebeh fúgy umožňuje preklenúť prísnu disciplínu a zložitosť kontrapunktickej linearity vykryštalizovaným harmonickým prostredím na báze dramaticky projektovaného celku. Tento svet upokojoval Bázlika matematika i hudobníka v jednej osobe. Videnie hlbších súvislostí mu dovolilo napokon organicky zapojiť do transformačného rozvinutia aj klasické normy dodekafonickej techniky.

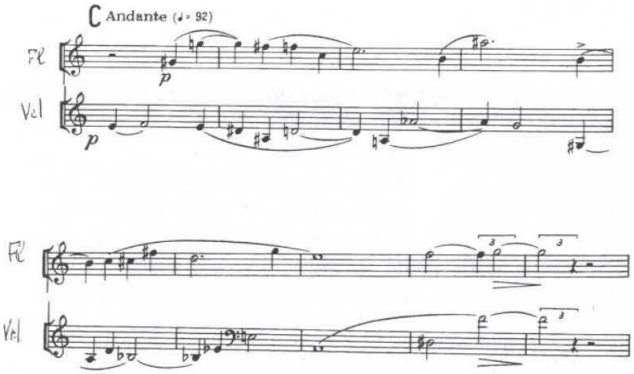
Prvky lyrickosti, sústredené v altovom hlase, sú dané úzkym ambitom melodickej línie, opakovanými návratmi na centrálne tóny, zdôrazňovaním smerných – citlivých tónov, predlžovaním strofických fráz a jasnou tonálnou vyhrane-

Pr. 1



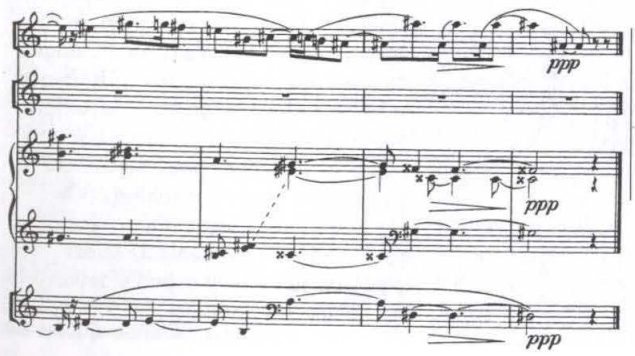
nosťou – napríklad *h mol* v *Prológu* (PR. 1). Dramatickosť podporuje melodická línia voľne využívajúca všetkých 12 tónov chromatického kontinua, kde dôležitým elementom expresivity je skok veľkej septimy. Takéto línie Bázlik exponuje v druhej piesni *Co jsi mě opustil*, v zhode s poetickým obsahom (zúfalstvo zo zničeného ľúbostného vzťahu), pričom ich štruktúru poznamenáva aplikácia postupov z dodekafonickej techniky – linearita partov, symetria račieho a inverzného postupu (PR. 2). Racionálny prístup dovoľuje Bázlikovi vytvárať štrukturálne súvislosti medzi jednotlivými líniami (výber zhodných intervalov kvarty a malej sekundy).

Pr. 2



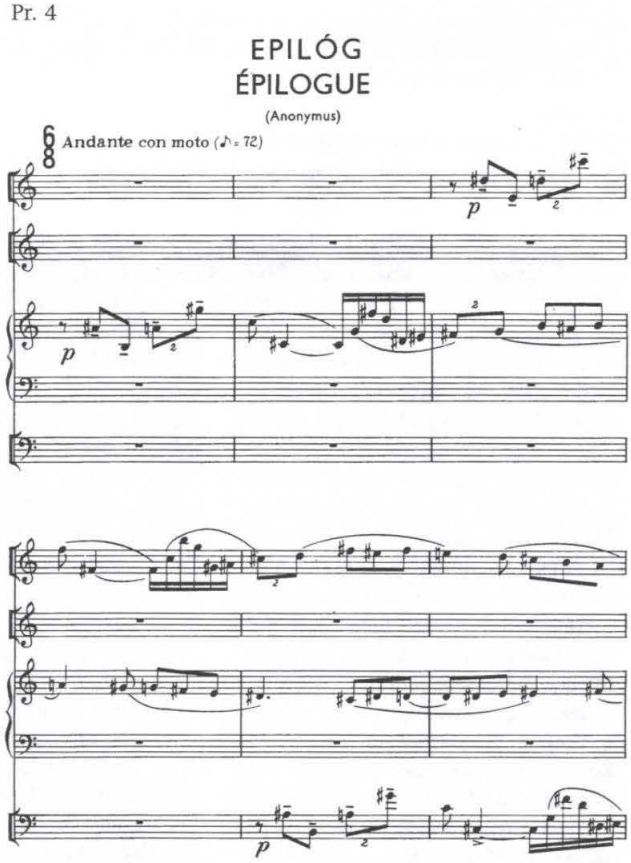
Tretia pieseň *Když čekala jsem* je z hľadiska dovtedy použitých prostriedkov najúspornejšia, až statická, spočíva na dialógu speváčky s klavírom, ostatné nástroje zasahujú len sporadicky. Tento kontrast vyplýva aj zo skladateľovej projekcie cyklu ako symetrického tektonického útvaru. Dokladom zreteľného prekrývania dramatických prvkov lyrickými je nasledujúca pieseň *Vejíř*. Text básne tlmočí nostalgické pocity sklamanej ženy, ktoré sa snaží potlačiť spomienkou (návrat krátkeho motívu z Prológu) a ironiou (rytmicky rozvlnený vokálny part). Klavírny part delikátnou farebnosťou (sled molových kvintakordov, paralelelizmus veľkých tercií) pripomína až impresionisticky hedonickú farebnosť – jedine na tomto mieste, výseku z celotónovej štruktúry, možno konštatovať názvuky hudby na orientálnu provenienciu textu. Je to len výnimka, celkove je pieseň koncipovaná v harmonickom gis mol, svedčia o tom aj kadenčné uzávery, nevyužívajúce prehľadnejšiu enharmonickú zámenu tónov (PR. 3).

Pr. 3



Určité vyvrcholenie v podobe syntézy prichádza v *Epilógu*. Bázlik – podobne ako v *Piatich elégiách* a v *Barokovej* suite – tu konfrontuje jednotlivé myšlienkové jadrá cyklu i kľúčový vzťah dramatickosti a lyrickosti. Dramatický živel je sprostredkovaný expresívnou témou, s využitím veľkoseptimových skokov a rytmickej nepravidelnosti. Téma obsahuje 11 tónov chromatickej stupnice a na základe kánonickej imitácie prebehne viac ráz v jednotlivých nástrojoch (PR. 4). Vokálny part skladateľ nezbavuje pokojnej naratívnej a lyrickej povahy, definitívne poznanie bezperspektívnosti vzťahu vyjadrenom v texte sa podčiarkuje hudobne, zmenou spevu na recitované parlando.

Pr. 4



Výberom nástrojovej zostavy je Bázlikov cyklus zhodný s *Madagaskarskými piesňami* Mauricea Ravela (1926). Analógie medzi Ravelovou a Bázlikovou skladbou vyplývajú aj z podobnej exotickej proveniencie, ľúbostného námetu, striedmosti a farebnosti klavírneho partu, polylinearity flautového a violončelového partu, z dôležitosti intervalu čistej kvarty a veľkej septimy v melodickom i akordickom priestore, z jemnej bitonality, symetrickej koncepcie cyklu s návratom motívov z prvej piesne v záverečnej a kontrastnej pozícii strednej piesne (Ravelov cyklus obsahuje iba 3 piesne). Slovenský skladateľ viac akcentuje linearitu, kontrast tonality (prvky molovosti) s atonálne projektovanými tematickými tvarmi (v *Epilógu*). Racionálny výber intervalových štruktúr, ovplyvnený serialitou, sa v diele francúzskeho impresionistu nevyskytuje.

Piesne na čínsku poéziu sa stali dielom, v ktorom si Bázlik skúšal osobnostnú aplikáciu niektorých racionálnych postu-

pov s cieľom ich vhodného subjektívneho výkladu tak, aby zdanlivo nezlučiteľné prvky dokázali fungovať v muzikantsky citlivo projektovanom hudobnom organizme. Začiatok 60. rokov je v slovenskej hudbe etapou priebežného vyrovnávania sa s podnetmi, vychádzajúcimi z druhej viedenskej školy; Bázlikova generácia k tomu prispela rozhodujúcim spôsobom, a to rozmanitosťou riešení. Bázlikov typ preklenutia protikladov sa symbolickým zakotvením a tematickou celistvosťou emocionálne projektovaných štruktúr približuje tvorivej poetike Albana Berga. Tento typ Bázlik potvrdzoval aj vo svojich ďalších skladbách – absolventskej kompozícii *Hudba pre husle a orchester* (1961) a najmä v opere *Peter a Lucia* (1963-1966) na námet Romaina Rollanda.

Pramene:

BÁZLIK, M.: *Písně na čínskou poesii*, partitúra Supraphon Praha-Bratislava 1969

BÁZLIK, M: *Päť piesní na čínsku poéziu* pre alt, flautu, klavír a violončelo, gramonahrávka (Ľ. Baricová, M. Král, M. Bázlik, F. Tannenberger), Supraphon SV 8274 Praha 1965

Literatúra:

FALTIN, P.: *Generácia*. In: *Mladá tvorba* 5, 1960, č. 8–9, s. 326–328

MOKRÝ, L.-LÉBL, V.: *O současném stavu nových skladebních směrů u nás*. In: *Nové cesty hudby I* (zborník) Praha, Supraphon 1964, s. 11–35

MOKRÝ, L.: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava, UK 1964, s. 132–133

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

HRUŠOVSKÝ, I.: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava, ŠHV 1964, s. 373–375

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

HRČKOVÁ, N.: *Hudba a dobro* (rozhovor s M. Bázlikom). In: *Slovenská hudba* 15, 1971, č. 6–7, s. 229–233

BERGER, I.: *K životnému jubileu Mira Bázlika*. In: *Hudobný život* 13, 1981, č. 5, s. 3

GODÁR, V.-ĎURIŠ, J.: *Tri stretnutia. Rozhovor s Mirom Bázlikom*. In: *Slovenská hudba* 22, 1996, č. 1–2, s. 215–250

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

CHALUPKA, Ľ. : *Avantgarda '60*. In: *Slovenská hudba* 26, 2000, č. 1–2, s. 59–105

v skratke

HAYDN V ESTERHÁZE je názov medzinárodného hudobného festivalu, ktorý v prvom septembrovom týždni prebieha v esterházyovskom zámku vo Fertöd-Eszterháza v Maďarsku, v jednom z troch priestorov (Eisenstadt, Prešporok), kde Haydn dlhé roky pôsobil v službách kniežaťa Esterházyho. Súčasťou festivalu je interpretačný kurz a seminár, tohto roku na tému Haydnove klávesové sonáty na fortepiane. Jazykom kurzu je angličtina, nemčina a maďarčina, jazykom prednášok je angličtina. Účastnícky poplatok pre aktívnych účastníkov je 600,- DM, pre pasívnych 250,- DM. Záujemcovia sa môžu uchádzať o štipendium Maďarskej Haydnovej spoločnosti na úhradu účastníckeho poplatku. Kontakt: Strém koncert Kft., H-1022 Budapest, Bimbó út 75, Fax +36 1 3266452.

Medzinárodný hudobný festival **styriarte 2001** (22. jún–22. júl) v Grazi sa tohto roku konal pod mottom „... in eine bessre Welt entrückt" (odtrhnutý do lepšieho sveta), vyjadrujúcom večnú utopickú túžbu ľudstva po lepšom svete, po živote v harmónii, pokoji a kráse. Sen o „slobode, rovnosti, bratstve", o „lux aeterna", o svornosti už po stáročia reflektuje aj hudba západného sveta, preto základnú ideu festivalu sprostredkovali diela počnúc Josquinom cez hudbu 18., 19. a 20. storočia až po súčasnosť, ďalej alternatívne programy s klezmer a filmovou hudbou, literárne večery a pod.
Festival, ktorého zakladateľom a umeleckým riaditeľom je Nikolaus Harnoncourt, sa nevenuje výlučne starej hudbe. Naopak. Jeho osobitnou tohtoročnou atrakciou bolo uvedenie Ullmannovej opery-jednoaktovky *Der Kaiser von Atlantis* (Cisár Atlantídy), napísanej ako takmer nepredstaviteľná a dojímavá utópia v koncentračnom tábor v Terezíne: smrť odmieta službu mocnárovi, zapájajúcom celý svet do vojny - ľudia už nemôžu umierať. Viktor Ullmann, narodený 1898 v dnešnom Poľsku, bol žiakom Arnolda Schönberga, neskôr Aloisa Hábu; bol nadšeným prívržencom Steinerovho antropozofického učenia, pôsobil v Prahe na križovatke českej, nemeckej a židovskej kultúry ako spolupracovník Alexandra Zemlinského v pražskom Nemeckom divadle, roku 1942 bol deportovaný do Terezína a roku 1944 zavraždený v Osvienčime. Z jeho tvorby napísanej pred deportáciou sa zachoval len zlomok. Jednoaktovku *Der Kaiser von Atlantis*, ktorú Ullmann napísal na libreto spoluväzňa Petera Kiena, v Terezíne naštudovali, no po generálke zakázali jej uvedenie. Prvé predvedenie diela sa uskutočnilo roku 1975, roku 1989 došlo k rekonštrukcii originálnej verzie. Festivalový program v Grazi venuje dva koncerty aj mladému rakúskemu skladateľovi Gösta Neuwirthovi.

la

SVIEŽO V REDUTE

Návštevníci nastávajúcich Bratislavských hudobných slávností sa môžu tešiť: po záverečných akordoch uplynulej sezóny sa v Redute začala inštalácia dávno túžobne očakávanej klimatizácie. Nákladné zariadenie financuje Slovenská filharmónia sčasti zo štátneho rozpočtu, sčasti z vlastných príjmov, sčasti zo sponzorských príspevkov. Rekonštrukciu zabezpečuje firma Klima Cosult, s. r. o. Po demontáži zvyškov starej nefunkčnej „klimatizácie" a radiátorov, nevhodne zasahujúcich do historického interiéru, sa rekonštruuje aj kotolňa, ktorá bude napojená na novú technológiu. Budúce vykurovanie bude podporované konektormi inštalovanými pod úrovňou podlahy Koncertnej siene SF. Odvod a prívod vzduchu do Koncertnej siene bude vedený v podlahovej časti krovu nad Filharmonickým klubom. Napojenie nových potrubí bude v podkrovných priestoroch bez zásahu do interiéru. Rekonštrukcia prebieha pod dohľadom pamiatkárov a termín ukončenia je plánovaný na 31. augusta. Už takmer desať rokov pripravovaná nevyhnutná rekonštrukcia Reduty, ktorá je kultúrnou pamiatkou, sa stáva čoraz naliehavejšou. Najviac sú poškodené strecha a základy (vlhkosť). Pre nedostatok finančných prostriedkov sa vedenie SF snaží o záchranu budovy aspoň čiastkovými rekonštrukciami.

KONVERGENCIE

JOZEF LUPTÁK SOTVA MOHOL ZVOLIŤ PRILIEHAVEJŠÍ NÁZOV PRE SVOJ FESTIVAL KOMORNEJ HUDBY, AKO VARGOVSKÚ VÝPOŽIČKU ČI PARALELU – KONVERGENCIE. A HOCI IDEA TU BOLA DÁVNO (PRVÉ KONCERTY S TÝMTO NÁZVOM SA KONALI UŽ PRED NIEKOĽKÝMI ROKMI VO VOĽNOM CYKLE V ČESKOM CENTRE), JEJ PRVÚ REALIZÁCIU V PODOBE MINIFESTIVALU V SEPTEMBRI 2000 Z OBOZRETNOSTI OZNAČIL AKO NULTÝ ROČNÍK. VEĎ AKO MOHOL TUŠIŤ, ŽE TENTO KREHKÝ *ONE MAN FESTIVAL* ZAPUSTÍ KORENE DOSTATOČNE SILNÉ NA POSTAVENIE ŠTRUKTÚRY, KTOREJ NEVYHNUTNÝMI ATRIBÚTMI POPRI VYNIKAJÚCEJ IDEI SÚ S ŇOU SA STOTOŽŇUJÚCI HUDOBNÍCI, OTVORENÉ OBECENSTVO A OCHOTNÍ DONÁTORI: PRETOŽE KONVERGENCIE SÚ V PRAVOM ZMYSLE SLOVA PODUJATÍM PRIVÁTNYM. NO VLAŇAJŠÍ, NULTÝ ROČNÍK SO SVOJIMI TROMI KONCERTMI MU DAL ZA PRAVDU, PREDOVŠETKÝM Z HĽADISKA UMELECKÉHO; JEHO ÚROVEŇ MUSELA USPOKOJIŤ VŠETKÝCH, ČO SA NA JEHO REALIZÁCII AKTÍVNE ČI PASÍVNE PODIEĽALI. A LUPTÁK SA NAŠŤASTIE NEDAL ODRADIŤ VTEDY NIE CELKOM USPOKOJIVÝM ZÁUJMOM VEREJNOSTI. JEHO VÝDRŽ A TVRDOŠIJNOSŤ MU V JÚNI T. R. DALI ZA PRAVDU: NA SLOVENSKU SA ZRODIL FESTIVAL, SÍCE MALÝ ROZMERMI, NO SVETOVÝ VO VŠETKÝCH OSTATNÝCH PARAMETROCH.

FOTO D. RUSNÁKOVÁ

J. LUPTÁK, RIADITEĽ FESTIVALU

Samotná myšlienka akéhosi rodinného festivalu, kde sa celého progamu zhostí pomerne malá skupina účinkujúcich, čím dochádza k odklonu od zaužívaného modelu: čo koncert, to iní účinkujúci, nie je dielom Jozefa Luptáka. Vo svete blízkom i vzdialenejšom sa čoraz viac množia podujatia tohto druhu, ktorých potreba i ohlas akoby viseli vo vzduchu: priveľa je na svete megaprojektov, zamestnávajúcich veľké množstvo umelcov a priťahujúcich tisícky divákov, ktorým – nech sú akokoľvek umelecky významné a pre umenie i verejnosť potrebné a dobré – chýba intimita, bezprostredný kontakt umelcov navzájom, a tobôž umelcov s obecenstvom. A tu sa zbiehajú (ak chceme: konvergujú) túžby ľudí hľadajúcich blízkosť s podstatou toho najintímnejšieho druhu hudby – hudby komornej ako najdôvernejšieho skladateľského média, dávajúceho príležitosť na rovnako intímny dialóg interpetov, nerozlučne spätý s radosťou z verbálne azda nevysvetliteľného spoločného muzicírovania v úzkom kruhu. Podeliť sa o túto radosť s obecenstvom je pravdepodobne pôvodným cieľom každej komornej produkcie, ktorá sa nijako nehodí do veľkých koncertných sál, i keď sa v nich často realizuje. Hľadanie adekvátneho priestoru ladiaceho s podstatou komornej hudby je preto myšlienka, nachádzajúca čoraz viac prívržencov.

Festivaly komornej hudby s privátnou atmosférou, na ktorých účinkujúci hudobníci zotrvajú dlhšie, než len počas vlastnej produkcie, kde sa navzájom zoznamujú a spoločne naštudujú program, sú pre nich vyhľadávanou príležitosťou na zastavenie sa v krutom, komercionalizovanom koncertnom živote, neraz obmedzujúcom ľudský kontakt na jeho najpovrchnejšie prejavy. Kremerov komorný festival v Lockenhause, Cohenov festival v Bath, desiatky podobných podujatí vo Fínsku, v Nemecku, Francúzsku a v ďalších krajinách (prečítajte si správu o festivale komornej hudby v Írsku na str. 30, pozn. red.) sú realizáciou rovnakej myšlienky, i keď jej konkretizácie tu či tam môžu nadobudnúť rôzne podoby.

Ďalším spoločným znakom, privátnu atmosféru hľadajúcich festivalov, je špecifický priestor, zväčša mimo mestských centier, neďaleko prírody, napomáhajúci vytvoriť žiadanú atmosféru. Luptákove Konvergencie zatiaľ tento priestor nenašli a napriek pôvodnej predstave sa im nedarilo zabezpečiť ani rovnaký priestor pre všetky podujatia. Ale o problémoch tohto druhu vie šéf festivalu určite oveľa viac. Napriek tomu vytvoril kompaktné obecenstvo, ktoré sa nechalo nakaziť ideou, a deň čo deň sa vo veľmi podobnom zložení zúčastnilo na jednotlivých podujatiach festivalu. Aj tu však zapracovala Luptákova usmerňujúca ruka: cez prestávky koncertov pozýval na *gratis* občerstvenie, čo zblížilo ľudí na tej i onej strane pódiovej bariéry a akosi automaticky ich vťahovalo do rodinnej atmosféry. Tá sa celkom prirodzene dostavila najmä v kruhu účinkujúcich hudobníkov, ktorých jadro tvorili popri „ostrieľaných" a vynikajúcich domácich komorných hráčoch: **Jozef Lupták** (violončelo), **Ivana Pristašová** a **Vladimír Harvan** (husle), **Peter Šesták** (viola), **Zoltán Janikovič** (kontrabas), **Cyril Šikula** (flauta), **Ronald Šebesta** (klarinet) a **Eleonóra** a **Mikuláš Škutovci** (klavír) aj dvaja vzácni hostia – violončelista **Robert Cohen** a huslista **Benjamin Schmid**. Táto hŕstka hudobníkov sa zhostila celého štvordňového komorného monstreprogramu, pozostávajúceho z 15 kompozícií rôzneho obsadenia a mimoriadnej náročnosti, pričom tie, v ktorých spoluúčinkovali zahraniční hostia, sa spoločne skúšali iba v čase festivalu.

FOTO D. RUSNÁKOVÁ

„KONVERGENCIE" F. FREŠO, M. VARGA, J. LUPTÁK

„Červenou niťou" programu boli komorné diela Franza Schuberta – *Fantázia pre husle a klavír* C dur D 934, *Sonáta pre arpeggione a klavír* a mol D 821, *Kvinteto pre dvoje huslí, violu a dve violončelá* C dur D 956 a *Kvinteto pre husle, violu, violončelo, kontrabas a klavír* A dur D 667 („Pstruh"). Popri nich odzneli dve diela Dmitrija Šostakoviča – *Trio pre husle, violončelo a klavír* op. 67 a *Sonáta pre violončelo a klavír*

op. 40, ďalej Witold Lutoslawski: *Partita pre husle a klavír*, Igor Stravinskij: *Príbeh vojaka* vo verzii pre husle, klarinet a klavír, Benjamin Britten: Suita pre sólové violončelo č. 3 op. 87, Béla Bartók: *Kontrasty pre husle, klarinet a klavír*, György Ligeti: *Sonáta pre sólové violončelo*, Arnold Schönberg: *Komorná symfónia op. 9* v úprave Antona Weberna pre flautu, klarinet, husle, violončelo a klavír a, *last bu not least*, dve diela Petra Kolmana: *Tri kusy na pamiatku Arnolda Schönberga* pre sólový klavír a *Dva kusy pre husle, klarinet, flautu a klavír*.

Prvý a jediný čisto komorný festival na Slovensku ponúkol teda program náročný pre účinkujúcich i poslucháčov. To, čo mnohí pravidelní koncertní návštevníci už vedia, sa teraz potvrdilo: na Slovensku vyrástla mladá generácia, ktorá pochopila špecifiká interpretácie komornej hudby a je s ňou bytostne spriaznená. Len tak je možné, že (aj vďaka vynikajúcej technickej pripravenosti – netreba zabúdať, že všetci zúčastnení účinkujúci sú zároveň renomovanými sólovými hráčmi) sa v ansámblovej hre prispôsobia akémukoľvek zoskupeniu a svoju hudobnú inteligenciu a tvorivosť vedia maximálne podriadiť spoločnému výsledku. Potvrdili to aj v spolupráci s celkom novými partnermi – s Robertom Cohenom a Benjaminom Schmidom. A potvrdili to aj v dielach diametrálne odlišného charakteru, ktorých idei a štýlu sa zakaždým priam ideálne prispôsobili. Ťažko vytvoriť poradie vydarených produkcií. Zaujímavé bolo sledovať vklad oboch, svojím naturelom veľmi odlišných hostí, ktorí sa na jednej strane celkom hladko zaradili medzi vzájomne sa dôverne poznajúcich slovenských partnerov, na strane druhej poznačili výkony, na ktorých sa zúčastnili. Prvý koncert festivalu v tomto zmysle „patril" Benjaminovi Schmidovi, klasicko-jazzovému obojživelníkovi, ktorého virtuózne a zároveň introvertné muzikantstvo sa zaskvelo azda najviac v Lutoslawského *Partite* a v Šostakovičovom *Triu*, no nezostalo nič dlžné ani veľkolepej Schubertovej *Fantázii* či Stravinského *Príbehu vojaka* (v komornej verzii zaznel v Bratislave pravdepodobne po prvýkrát). V tomto koncerte však zanechal výraznú stopu svojho muzikantstva aj Mikuláš Škuta (so Schmidom, s ktorým má spoločnú lásku i talent v jazze, sporadicky spolupracuje už niekoľko rokov), ktorého (našťastie) čoraz častejšie stretnutia s vážnou hudbou sú zakaždým objavné; o úspech Stravinského diela sa rovnakou mierou ako Schmid a Škuta zaslúžil aj klarinetista Ronald Šebesta, ktorý o dva dni neskôr v dielach Petra Kolmana, Bélu Bartóka a Arnolda Schönberga poukázal na svoju dôvernú znalosť hudby 20. storočia.

„Kráľom" druhého koncertu bol Robert Cohen, v Bratislave známy z niekoľkých vystúpení na pódiu SF (tentoraz viedol aj majstrovskú triedu na pôde HTF VŠMU, mimoriadne poučnú a vzrušujúcu pre aktívnych i pasívnych poslucháčov). Iskra jeho žiarivého talentu už vo chvíli vstupu na pódium preskočí, a to nielen na ostatných účinkujúcich, ale aj na obecenstvo. Okrem veľkolepej Brittenovej sólovej suity bol komorným partnerom vo všetkých ďalších dielach večera (Schubert: *Arpeggione* a *Kvinteto*, Šostakovič: *Sonáta*). Cohen nie je hudobníkom, ktorý si robí osobitné starosti s historickými aspektmi interpretácie hudby minulosti. Jeho Schubert však nielen vždy zostal v medziach vkusu, ale potvrdil aj známu zásadu, že výslednicou prístupu, rešpektujúceho všeobecné i špecifické hudobno–štrukturálne princípy, v prieniku s prirodzeným muzikantstvom nemôže nebyť mimoriadny interpretačný čin. V tom našiel priam ideálnu partnerku v Eleonóre Škutovej, ktorá svojím intenzívnym vstupom do klasického repertoára, po dlhých rokoch sústredenosti na súčasnú hudbu, smeruje celkom jednoznačne k predtým netušenému zenitu... V Schubertovom veľkolepom *Kvintete*, kde sa obaja zahraniční hostia, Cohen i Schmid, stretli v kvázi improvizovanom komornom súbore s domácimi účinkujúcimi (Pristašová, Šesták, Lupták) udával tón – napriek rešpektovaniu všetkých zásad ansámblovej hry – práve Cohen. Nie „šéfovaním" akéhokoľvek druhu, ale slobodou, prirodzenosťou a radosťou z hudby, ktorou ešte viac nakazil svojich už aj tak láskou k hudbe a vysokou mierou profesionálnosti „postihnutých" partnerov.

Tretí koncert patril hudbe 20. storočia a slovenským interpretom. Po dlhých rokoch na ňom odzneli dve komorné diela Petra Kolmana, ktorý bol prítomný a úprimne žasol nad vysokou úrovňou všetkých produkcií nielen v jeho vlastných kompozíciách (Škutová v sólovej klavírnej skladbe, Pristašová, Šebesta, Šikula, Škutová v *Dvoch kusoch*), ale aj v jemu tak blízkom ďalšom reperotári večera... Kto pred niekoľkými mesiacmi počul Luptákov výkon v Ligetiho sólovej sonáte na koncerte v šamorínskej At Home galérii, sa mohol teraz na Konvergenciách presvedčiť o jeho ešte vyššej miere stotožnenia sa s hudbou, ktorá sa „podvolí" len tomu, kto pozná zmysel, smerovanie a súvislosti každého tónu a vo chvíli produkcie môže na ne zabudnúť... Možnosť počuť dve kľúčové diela hudby 20. storočia – Bartókove *Kontrasty* (Pristašová, Šebesta, Škutová) a Schönbergovu *Komornú symfóniu* (Šikula, Šebesta, Pristašová, Lupták, Škutová) v rámci jedného veče-

Foto D. Rusňáková

Zhora zľava: R. Cohen, B. Schmid, na skúške Schubertovho Kvinteta

ra je samo osebe zážitkom. Obe zneli na Konvergenciách v premiére už spomínaných interpretov, ktorým sa podarilo aj pre diela, v našich končinách málo opočúvané, získať jednoznačnú priazeň a nadšenie prítomného obecenstva.

Sobota celá patrila ne–klasickej hudbe: jazzu a big–beatu, ktoré, konvergujúc s klasikou, prispeli k osobitému imidžu podujatia. Konvergencia sa však nevyčerpala samotnými žánrami. V oboch týchto „alternatívnych" programoch vystúpili totiž sčasti hudobníci-„obojživelníci", pravidelne (jazzoví partneri Mikuláš Škuta a Benjamin Schmid v až dych vyrážajúcom virtuóznom, sčasti improvizovanom jazzovom programe), alebo sporadicky (Lupták) prekračujúci hranice žánrov. K nim sa ako osobitný fenomén priradil Marián Varga, duchovný otec názvu celého podujatia, tentokrát prítomný nielen symbolicky, ale aj hudobnou produkciou: na sobotnom nočnom koncerte v Klariskách sa s ním v beatovej verzii Pärtových *Fratres* predstavil ako zručný improvizátor sám riaditeľ festivalu Jozef Lupták. Druhá polovica nočného koncertu už celá patrila Mariánovi Vargovi s Collegiom musicum (Varga, Frešo, Hájek, Laščiak) a ich nostalgickej reminiscencii vo výbere zo slávnych Konvergencií.

Šiesty, záverečný koncert bol venovaný klasickému repertoáru v pravom zmysle slova: Jozef Lupták si na koniec náročného festivalového maratónu, ktorého bol iniciátorom, organizátorom i „fundriserom" v jednej osobe, rezervoval Beethovenovu sonátu (s E. Škutovou) a Schubertovho „Pstruha" (s dvoma novými partnermi: V. Harvanom a Z. Janikovičom, popri „skalných" – P. Šestákovi a M. Škutovi). Ak by sa niekto domnieval, že najpopulárnejšiu skladbu si „pre istotu" nechali konvergujúci hudobníci na záver, potom ho treba vyviesť z omylu. Práve táto „populárka", dôverne známa aj menej skúsenému poslucháčovi, aj pre túto opočúvanosť prináša úskalia nečakané a nebezpečné. A obnaženosť violončelistu v Beethovenovej sonáte sotva poskytuje príležitosť skryť sa, či kamuflovať. To ostatne neumožňuje nijaká komorná hudba. Práve preto boli Konvergencie 2001 mimoriadnym zážitkom a zároveň prísľubom vo všetkých parametroch tohto podujatia: s budúcnosťou hudby na Slovensku to azda nie je beznádejné...

ALŽBETA RAJTEROVÁ

BRATISLAVSKÁ HUDOBNÁ JAR 2001

V máji a začiatkom júna Bratislavská hudobná jar napísala svoj piaty ročník. Súkromnou umeleckou agentúrou PAT–EX iniciované a v spolupráci so Slovenskou filharmóniou organizované podujatie sa pokúša na kultúrnej mape hlavného mesta rozšíriť koncertnú ponuku v čase nepokrytom festivalmi. Jar je z tohto hľadiska výhodným a publikom akceptovateľným obdobím. BHJ ako mladá akcia (označenie festival by som zatiaľ používal opatrne) má dozaista nárok na detské choroby, škoda však, že ich pôvod je stále rovnaký. Pramení jednak z nevyprofilovanej dramaturgickej línie, jednak z kolísavej interpretačnej úrovne. Zatiaľ čo druhý faktor určujú finančné limity, organizátor sa nemôže zbaviť zodpovednosti za prvý. Otázka programového bulletinu je síce nepodstatná, jeho bezobsažnosť (za neprimeranú cenu) však bije do očí.

Piaty ročník ponúkol opäť štyri koncerty (v poradí tretí som nenavštívil), žánrovo rozptýlené od symfoniky, cez vokálno– symfonickú tvorbu, po dve formy opernej prezentácie.

Otvárací podvečer patril **Dohnányiho orchestru** z Budapešti, tamojšiemu **Akademickému zboru** a **Detskému zboru** gymnázia z Viedne. Pod taktovkou rakúskeho dirigenta **Georga Kugiho** sa maďarským symfonikom, ktorí ani v domácom kontexte nepatria do reprezentačnej kategórie, najlepšie vydarili *Tance z Galanty* od Zoltána Kodálya. V nich sa odhalila výrazová spontánnosť a temperament hráčov, prezentujúcich tanečnú báseň svižne, štýlovo autenticky, ale aj technicky solídne. Iba 13-ročná taiwanská huslistka **Wen–Chun Lin,** študentka Viedenskej hudobnej univerzity, patrí určite k veľkým detským talentom s pravdepodobnou budúcou úspešnou kariérou. Otázne však je, či Sarasateho *Carmen fantázia* op. 25 je dnes správnou voľbou, keďže skladba, čerpajúca z motivickej bázy Bizetovej opery, stojí výlučne na ornamentálnej virtuozite sólistu. Pokiaľ Sarasateho neinterpretuje bravúrny technik, dielo stráca akýkoľvek zmysel. Mladučká huslistka preukázala veľkú dávku odvahy, na svoj vek aj pokročilú remeselnú zručnosť, neposkytla však dosť argumentov pre bezvýhradné prijatie tohto čísla. Očakávaným pilierom koncertu bola *Carmina burana* od Carla Orffa, dielo nesmiernej skladateľskej invencie, štýlovej vyhranenosti a zároveň aj poslucháčskej obľúbenosti. Rozsiahla plocha partitúry požaduje od dirigenta pregnantnú koncepciu, aby jednotlivé časti boli obsahovo a výrazovo diferencované, aby rytmika dosahovala kontrastnosť a príznačnú briskosť. Georgovi Kugimu sa síce všetky parametre nepodarilo splniť, orchester a zbor však zjavne vkladali do interpretácie maximum. V sólistickom triu vychádzali barytonistovi **Vladimírovi Chmelovi** lepšie vysoké tóny partu, než výrazové nuansy. Karikovaný tenorový part výstižne stvárnil **Zsolt Derecskei**, slabým článkom bola sopranistka **Huei-Ming Yangová**.

Operný recitál ako koncertný spôsob prezentácie sólistu často prináša dramaturgické úskalia. Pokiaľ ide o variant s klavírnym sprievodom, zmysluplnosť je opodstatnená len vo výnimočných prípadoch, ak umelec má k dispozícii nie každodenný program. Pre komorné muzicírovanie, u nás, žiaľ, zanedbávané, je vhodná piesňová literatúra. Opera s klavírom je vždy kompromis, je to úprava autorského zámeru. „Záchranou" takéhoto projektu môže byť jedine mimoriadne kvalitná interpretácia.

Slovenská mezzosopranistka **Jolana Fogašová** má to šťastie, že napriek mladému veku už vydala profilové CD a hosťovala na viacerých zahraničných koncertných i operných scénach. Jej recitál v rámci BHJ však veľa objavného nepriniesol. Ani z hľadiska dramaturgického, ani interpretačného. Tri tematické bloky – ruský, taliansky a francúzsky – plynuli bez zjavného diferencovania výrazovej poetiky, no i bez zreteľnej ambície inovovať okruh repertoáru. Z ruskej tvorby sme si vypočuli Rachmaninovove romance, Čajkovského Oľgu *(Eugen Onegin)* a Janu *(Panna Orleánska)*, z talianskej Ponchielliho Ciecu *(La Gioconda)* a Donizettiho Leonoru *(La Favorita)*, francúzsku časť tvorila popri neodmysliteľnej Bizetovej *Carmen* Massenetova Charlotta z *Werthera*. Prekvapenia sa neudiali ani v programe, ani v prednese. Mezzosoprán Jolany Fogašovej má bohaté prírodné danosti podporené technikou, ktorá otvára rezonanciu tónu vo všetkých polohách, no nedokáže ho zaguľatiť, vrúcnejšie farbiť a modulovať do jemnejších odtieňov. Preto bez problémov a ochotne spieva vo forte, a to aj za cenu tvrdosti a ostrosti hlasu. Nemožno jej však uprieť snahu o pianá či mezza voce, no i v tejto rovine chýba plastickejší a emotívnejší tón. Výrazová indife-

rentnosť dokonca ani nedovoľuje odhadnúť, v ktorej štýlovej oblasti sa mladá umelkyňa cíti najlepšie. Klavírnym partnerom – bez výraznejšieho vkladu – bol **Ján Salay**. Potešilo by ma, keby príkrejší tón recenzie bol podnetom na zamyslenie sa nad ďalším formovaním umeleckého profilu nesporne talentovanej speváčky.

Záverečný koncert BHJ 2001 sa niesol opäť na opernej vlne. Tentoraz však adekvátnej, hoci na naše pomery netradičnej. Na rozdiel od zahraničia, koncertné uvedenia kompletných operných diel sú na Slovensku raritou. Osobne patrím k fanúšikom tejto formy, najmä ak pomôže obohatiť repertoár o menej známe opusy, prípadne o tituly z rôznych dôvodov nerealizovateľné na javisku. Momentálne k takým patrí aj *Turandot* Giacoma Pucciniho, pre ktorú ani naša prvá scéna nemá adekvátne domáce obsadenie. Keďže „labutiu pieseň" obľúbeného talianskeho skladateľa sme naposledy počuli v inscenácii z roku 1965, jej zaradenie do programu BHJ možno len uvítať. Navyše, odznela v exkluzívnej podobe, schopnej konkurovať popredným európskym uvedeniam diela.

Za dirigentským pultom **Slovenskej filharmónie** stál **Ondrej Lenárd**, **Slovenský filharmonický zbor** pripravila **Blanka Juhaňáková**, sólistické obsadenie bolo medzinárodné. Bol to práve Ondrej Lenárd, ktorý sa o *Turandot* zaujímal počas šéfovania v SND, no až teraz sa mu podarilo uskutočniť zámer v podobe, aká tomuto náročnému dielu prislúcha. Vo svojej koncepcii mohol uplatniť známy vzťah k partitúram s mohutnou dynamickou amplitúdou, zvukovou masou a dramatickými gradáciami. Zároveň mal priestor, ktorý využil na to, aby dokázal, že sa vie s veľkou chuťou „pohrať" s detailmi, so zvukomalebnosťou a kontrastmi. Práca s ľudským hlasom, opera ako žáner a talianska opera obzvlášť vždy boli Lenárdovou umeleckou doménou. Po odchode z divadla mu azda aj chýbali, nuž v *Turandot* si mohol tento deficit vynahradiť v plnej miere a k úplnej spokojnosti. Obrovskú zásluhu na výsledku mal zanietene hrajúci orchester SF, no vari ešte väčšmi famózne spievajúci Slovenský filharmonický zbor.

Eva Urbanová stvárnila v Bratislave svoju prvú Turandot, rolu lákavú, no hociktorému dramatickému sopránu nedostupnú. Česká umelkyňa má pre extrémne vypätý part dostatok tónového rozsahu, objemu a kovového lesku, má v timbri potrebný chlad i vrúcnosť, takže z hľadiska charakterokresby sa blíži k ideálu. Technicky je pripravená dominovať nad plným zvukom orchestra a zboru, aj keď predsa len cítiť, že občas sa dotkla hraníc svojich možností. Pre rolu Kalafa sa podarilo získať obdivuhodného dramatického tenoristu **Ernesta Grisalesa**, sýteho a tmavého vo farbe, suverénneho vo vysokej polohe, tvárneho vo výraze. Juhokórejská sopranistka **Youngok Shinová** obe árie Liu predniesla vrúcnym, štíhlo vedeným a pritom nosným lyrickým sopránom. **Peter Mikuláš** dal Timurovi potrebný tónový objem, kantabilitu i emotívny náboj. Veľmi starostlivo bolo volené trio ministrov. Zostava **Yu Chen** (Ping), **Peter Jelosits** (Pang) a **Benedikt Kobel** (Pong) pravidelne vystupuje vo viedenskej Štátnej opere, čo sa premietlo do bezchybného výkonu. Part Mandarína **(Mikuláš Doboš)** určite mohol interpretovať farebnejší materiál a rola cisára Altouma si vyžaduje inú výrazovú polohu, než jej poskytol **Ivan Ožvát**.

Koniec dobrý, všetko dobré (?). Koncertná *Turandot* bola neodškriepiteľným triumfom i tromfom BHJ. Na jedinom, hocako príťažlivom pilieri však festival stáť nemôže. A to je záväzok pre usporiadateľov mladého a sympatického podujatia do budúcnosti. ◘ PAVEL UNGER

FOTO Z. ZEMANOVÁ

ZĽAVA: P. MIKULÁŠ, Y. SHINOVÁ, E. GRISALES, E. URBANOVÁ

EURÓPSKY FESTIVAL

Už po tretíkrát sa uskutočnil v Bratislave New Europe Festival, do ktorého prispelo aj domáce interpretačné umenie, demonštrujúc tak náležitosť slovenskej hudobnej múzy k európskemu kultúrnemu priestoru. Do tlmočenia tohto posolstva sa zapojil pod taktovkou **Jacka M. Händlera Orchester Hudobnej akadémie TIJI (UNESCO)**. Pozvanému mladému obecenstvu v rámci akcie Mládež pre Európu (Deň Roberta Schumanna) pripravili umelci 9. mája v Primacialnom paláci pekný zážitok.

Poslucháč bratislavského Konzervatória, flautista **Jozef Hamerník** sa zaskvel v sólovom parte *Koncertu pre flautu a orchester D dur* KV 314 W. A. Mozarta. Mladý umelec tvorí tón i brilantné pasáže s elegantnou ľahkosťou. Hra na nástroji mu zrejme pôsobí potešenie, ktoré plným priehrštím rozdáva publiku.

Veľmi úspešne sa uviedol aj poslucháč VŠMU, klavirista **Ladislav Fančovič** v sólovom parte menej hráveného *2. klavírneho koncertu B dur* op. 19 L. van Beethovena. Suverénna technika, štýlová disciplína, kvalitné tónové vypracovanie v kantiléne i pasážach mu zabezpečili zaslúžený úspech. To, čo však zapôsobilo najviac, bola Fančovičova schopnosť vyzdvihnúť meditatívny podtext a vrúcnosť strednej časti *Adagio*, na čo by mohol byť pyšný aj oveľa starší a skúsenejší interpret.

Okrem citlivého sprievodu sólistov odznel v podaní orchestra aj čisto orchestrálny program. Na úvod patetická baroková ouvertúra k orchestrálnej suite *Des nations et modernes* G. Ph. Telemanna a na záver „Európska hymna" (melódia Beethovenovej Ódy na radosť v úprave Herberta von Karajana).

VLADIMÍR ČÍŽIK

OPRAVA

Karol Medňanský, autor správy o Festivale zabudnutej hudby v HŽ č. 6 (str. 26), nás požiadal o uverejnenie tejto opravy: „V tejto správe nedopatrením zo strany autora článku Karola Medňanského neboli uverejnení usporiadatelia tohto festivalu – Umelecko-školiace centrum a Hudobná nadácia v Tarnowe (Centrum Artystyczno-Szkoleniowe i Fundacja Muzyczna w Tarnowe), pričom hlavná organizácia spočívala na pleci Teresy Kabanovej a Henryka Blažeja. Autor článku sa ospravedlňuje poriadateľom aj čitateľskej obci aj za nepresné uvedenie krstného mena poľského prezidenta, ktoré má znieť Aleksander Kwaśniewski."

KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR

Deväť koncertov 46. ročníka KHJ (päť orchestrálnych, dva komorné, literárny večer a jeden jazzový koncert) tvorilo hlavnú náplň tohtoročného medzinárodného hudobného festivalu v Košiciach. Už úvodný koncert, ktorý dirigoval hosť z Maďarska **Domonkos Héja**, navodil pocit dokonalej istoty. Sólistom v Beethovenovom *5. klavírnom koncerte Es dur* bol mladý český klavirista **Jan Simon**. Záskok (namiesto I. Ardaševa) na poslednú chvíľu bol poznačený nervozitou, ktorá ovplyvnila aj výsledný dojem. Jan Simon sa však predstavil ako všestranne výborne pripravený klavirista s dávkou poézie. O svojom majstrovstve nás presvedčil v prídavku – Bachovej husľovej *Ciaccony*, v klavírnej transkripcii Ferruccia Busoniho. Domonkos Héja za dirigentským pultom ŠF demonštroval svoju hudobnosť. Už od prvých taktov sa do Brahmsovej *1. symfónie c mol* ponáral s neskrývanou chuťou a dielo pod jeho rukami ožívalo v mimoriadnej zvukovosti. Filharmonici hrali pod jeho vedením s maximálnym nasadením a so zjavným hráčskym zápalom.

D. HÉJA

FOTO ARCHÍV

Na ďalšom koncerte odznela trojica skladieb, ktoré mimo Brucknerovej *4. symfónie* nepatria k často hraným skladbám: *Kol Nidrei – Adagio* na hebrejské melódie pre violončelo a orchester op. 47 od Maxa Brucha a *Schelomo – Hebrejská rapsódia* pre violončelo a orchester od Ernsta Blocha. Maďarský violončelista **Csaba Onczay** hral technicky a intonačne suverénne a výrazovej zložke dal v oboch skladbách skutočne všetko, čo potrebovali. Český dirigent **Ondřej Kukal** mal v *4. symfónii Es dur „Romantickej"* od Antona Brucknera detailne premyslené modelovanie hudobných fráz. Bruckner sa jeho pričinením i zásluhou orchestra prihováral zrozumiteľnou rečou a vyznel jasne a zreteľne.

Na treťom koncerte pôvodne ohláseného Dalibora Karvaya pohotovo zaskočil talentovaný francúzsky huslista **Frédéric Pélassy** s Beethovenovým *Husľovým koncertom D dur*, ktorý v jeho podaní pôsobil síce sústredene a s istou dávkou poézie, no výsledný dojem i pri všetkej úcte k hráčskej vybavenosti sólistu bol rozpačitý. Koncert hral v širokodychých plochách, brilantné pasáže neobral o efekt, pričom stále prízvukoval ich maximálnu spevnosť. V druhej polovici koncertu pod taktovkou šéfdirigenta ŠFK odznela Musorgského suita *Obrázky z výstavy*. V jedinečnej inštrumentácii M. Ravela dielo znelo farebne pôsobivo a s maximálnou výraznosťou jednotlivých častí. Orchester sa aj v tejto skladbe predstavil ako teleso špičkovej interpretačnej úrovne. Sláčikové nástroje mali lesk, drevené a plechové nástroje hrali ľahko a ich dynamická škála mala veľké rozpätie.

Sólistami štvrtého koncertu boli poľskí umelci **Dorota Radomska** (soprán) a dirigent **Jerzy Swoboda.** Magnetom koncertu bola *3. symfónia „Symfónia žalostných piesní"* pre soprán a orchester op. 36 od Henryka Mikolaja Góreckého. Ťažko povedať, či na tomto zaujatom a inšpiratívnom výkone sólistky a orchestra mal rozhodujúci podiel vzťah dirigenta k dielu, jeho dokonalá znalosť partitúry, alebo fakt, že publikum ho aj napriek značnej dĺžke prijalo veľmi srdečne. Pôvodný zámer vyjadriť minimálnymi hudobnými prostriedkami bolestný a skľučujúci žiaľ presvedčil aj „odporcu" tejto hudby, a to určite aj zásluhou vynikajúceho výkonu dirigenta, sólistky aj orchestra ŠFK.

D. RADOMSKA

FOTO ARCHÍV

V prvej polovici programu odznela *Symfónia č. 29 A dur* KV 201 W. A. Mozarta v úchvatných kaskádach terasovitých dynamických zlomov, v ktorých pianissimá sláčikov boli v medziach zrozumiteľnosti a nástupy dychových nástrojov boli absolútne presné. V celkovej koncepcii bol postrehnuteľný vzácny súlad medzi múdrou vyrovnanosťou a emocionálnym zážitkom. Mozartovým koncertným áriám *Vado ma dove? Oh dei!* KV 583 a *Schon lacht der holde Frühling* KV 580 chýbali v prednese Doroty Radomskej ľahkosť, čistota koloratúry a precíznosť.

V programe záverečného koncertu Košickej hudobnej jari odznelo *Rekviem* pre sóla, zbor a orchester G. Verdiho. Táto dráma, ktorá odpovedá na najdôležitejšie otázky ľudskej existencie, odznela v Košiciach po dlhšom čase. Predpokladom mimoriadnej hudobnej udalosti bol vynikajúco disponovaný **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajsterka **Blanka Juhaňáková**) a štvorica primerane hlasovo disponovaných sólistov: **Veronika Feketová** (Maďarsko), **Jitka Sapara–Fischerová, Jozef Kundlák, Peter Mikuláš** a predovšetkým umelecká osobnosť **Ondreja Lednárda**, ktorý dirigoval dielo so skutočnou suverenitou, s mimoriadnym citom pre detaily a najmä pre výstavbu celku. Jeho interpretačný prístup, vychádzajúci viac než iba z dokonalého poznania diela, jeho hudobného obsahu, bol budovaný predovšetkým na podklade dramatickosti. Tým bol jeho výklad diela vzrušenejší, výrazovo impulzívnejší a v celkovom vyznení ešte účinnejší. Slovenský filharmonický zbor tu opäť mal jednu z veľkých príležitostí a využil ju s maximálnym majstrovstvom. Domnievam sa, že medzi dirigentom, filharmonikmi, zborom a sólistami sa vytvorila atmosféra výnimočného umeleckého spolucítenia smerujúceho k jednému cieľu: k naplneniu hudobného odkazu výnimočného tvorcu. Nádherne farebný a bez náznakov najmenšej únavy znejúci bas Petra Mikuláša, jeho dokonalé cítenie štýlu s príkladnou schopnosťou vyjadriť obsahovú šírku partu – to bol skutočný zážitok. Avšak ani ďalší sólisti nezostali v tieni jeho výkonu.

Hosťujúca sopranistka Veronika Feketová a altistka Jitka Sapara-Fischerová odovzdali svoje špičkové spevácke umenie. Aj tenorista Jozef Kundlák mäkkým, vyrovnaným a vo výškach jasne znejúcim hlasom zapadol do farebného a výrazového spektra sólistov.

46. ročník Košickej hudobnej jari bol skutočným vyvrcholením koncertnej sezóny a na jej úspešnom priebehu sa podstatnou mierou podieľal orchester ŠF Košice. Jeho výkony gradovali, na všetkých piatich koncertoch boli presvedčivé a jedinečné. Na úspechu má svoj podiel aj vedenie ŠF, ktoré všetky koncerty financovalo z vlastného rozpočtu, čo v dnešnej situácii umeleckých telies je obdivuhodné.

Prvý z komorných koncertov sa uskutočnil v kostole sv. Trojice a v jeho programe sa predstavil komorný súbor **Solamente naturali,** ktorého prvé vystúpenie v Košiciach malo u pomerne početného publika srdečný ohlas. Jeho prístup k interpretácii hudby 17. a 18. storočia s netradičným pohľadom je pozoruhodný. Súbor vo výslednom zvuku znie inak ako Warchalovci či Musica aeterna, zaujímavo rieši dynamiku. Voľba premonštrátskeho kostola sa akusticky ukázala ako veľmi šťastná. Presvedčivý bol výber skladieb H. Purcella, G. F. Händela, G. F. Telemanna, a suity z *Uhrovskej zbierky* z roku 1730. Zaujímavo znela *Ouvertúra* pre hoboj, priečnu flautu a sláčiky G. F. Händela so sólistami **Martinou Bernáškovou a Alešom Rypanom** z ČR. Dobové nástroje dodali skladbe pôsobivý a jedinečný kolorit. Svoje interpretačné kvality prezentoval aj koncertný majster **Miloš Valent** v *Concerte 3.* pre husle a sláčiky G. F. Händela. Za dramaturgický objav koncertu možno považovať suitu z *Uhrovskej zbierky.* Súbor svojou precíznou hrou, dôsledným rešpektovaním zvoleného štýlu a hráčskym nadšením si získal publikum.

V programe ďalšieho komorného koncertu sa predstavilo vo vynikajúcej pohode hrajúce sláčikové kvarteto z Rakúska **Aron Quartett**. Program zostavený z diel Beethovena, Schönberga a Schuberta poskytol dostatočný priestor na poznanie interpretačných kvalít súboru.

Tretím komorným večerom bol literárno-hudobný program, v rámci ktorého **Boris Farkaš** čítal úryvky z diela Kahlila Gibrana *Prorok.* Spoluúčinkujúca harfistka **Ivana Boggerová** hrala o. i. diela C. Saint-Saënsa a G. F. Händela.

ŠTEFAN ČURILLA

PRAŽSKÉ JARO 2001

Letošní Pražské jaro nabízelo v pěti žánrově různých řadách několik vrcholů a tedy i výjimečných hudebních zážitků. Především se u dirigentských pultů měli objevit dva z nejvýznamnějších dirigentů současnosti – **John Eliot Gardiner** a **Riccardo Chailly**, ten navíc se svým neméně slavným orchestrem **Royal Concertgebouw Amsterdam**. Obě dvě události se zákonitě staly nejvyhledávanějšími chvílemi sezóny. K **České filharmonii** přijel **Jurij Simonov** s Mahlerovou *3. symfonií*, s našimi orchestry dále vystoupili dirigenti **Libor Pešek**, **Serge Baudo**, **Christian Arming** a **Roger Nierenberg**. Ze sólistů přilákali na orchestrální koncerty „své" posluchače **Dagmar Pecková** (Mahlerova *3. symfonie*), *Gabriela Demeterová* (Sukova *Fantazie*), **Ivan Moravec** (Beethovenův *4. klavírní koncert*), **Bernarda Finck** (Berliozovy *Písně letních nocí*) ad. Komorní orchestry vytvořily ve své řadě skoro přehlídku: **Talichův komorní orchestr**, **Pražský komorní orchestr**, **Komorní orchestr pražských symfoniků**, **Agon Orchestra**, **Petrohradští sólisté**, **Cappella Istropolitana**, **Janáčkův komorní orchestr**, **Concentus Musicus** a **Pražská komorní filharmonie**. V koncertních recitalech se zaskvěli svými jmény zejména **Jennifer Larmore** (mezzosoprán), stejně tak **Gil Shaham** (housle) a **Elisabeth Leonskaja** (klavír) či **Zuzana Růžičková** (cembalo). Divadelní řadu reprezentovala důstojná série inscenací, které Praha mohla v současné chvíli hostům festivalu nabídnout: A. Berg: *Vojcek*, B. Smetana: *Dalibor*, G. Puccini: *Tosca*, A. Glazunov: *Raymonda* – inscenace Národního divadla, K. Weis: *Polský Žid*, B. Martinů: *Voják a tanečnice*, P. Dukas: *Ariana* – inscenace Státní opery. Postihnout kritickými slovy tak obsáhlou nabídku není pro jedince dosažitelné, zmíním se proto o několika jednotlivostech. Ne vždy vyjdou všechna očekávání. Podobně se provedení Mahlerovy *3. symfonie d moll* nestalo tak intenzivním zážitkem, jak se předpokládalo. **Yuri Simonov** monumetální kolos devadesátiminutové skladby neutáhl, přesněji svým interpretačním přístupem nepropojil. Po počátečním inspirativním otevření celku první větou se ostatní věty vnitřní návazností nepropojovaly, rytmická zvolnění ubírala dílu monumentalitu, celek vedl spíše k únavě než nadšení. O kladnou odezvu symfonie se zasloužila především **Dagmar Pecková**, která ve svém projevu nabídla tolik pochopení obsahu nejen zpívaných slov, ale doslova mahlerovské interpretace (její zkušenosti s dílem tohoto skladatele se sečetly), že ve dvou větách, jimž mezzosoprán dominuje, osvěžila a naplnila celovečerní dílo. Poslední, šestá věta, v níž zaujetí dirigenta Simonova svědčilo o seberealizaci v Mahlerově symfonii, přinesla uspokojení z hudby samotné. Také výkon České filharmonie byl úctyhodný. Když ale za necelý týden stanul na tomtéž místě před filharmonií **J. E. Gardiner**, byl výkon orchestru natolik rozdílný, že snad v každém posluchači obou koncertů musel vyvolat shodný vjem údivu. Rovněž jako na předchozím koncertě i zde se o úspěch zasloužila mezzosopranistka, tentokrát **Bernarda Finck**, která zpívala málo uváděné Berliozovy *Písně letních nocí.* Vycizelovanost jejího projevu (frázování, dynamika, deklamace) se snoubila s Gardinerovým vedením orchestru. Výsledek interpretace možno nazvat zjevením. Následně po té pak provedení *5. symfonie* Dmitrije Šostakoviče umocnilo dojem z celého večera do ojedinělého a zcela výjimečného zážitku. Pokud jde o výkon orchestru, byl mistrovský, pro častého návštěvníka filharmonických koncertů až neuvěřitelný. Většina problémů, které se orchestru drží, ať už po zvukové či technické stránce, doslova mávnutím taktovky vymizela. Každý z hráčů podal precizní a koncentrovaný výkon, naplňující dirigentovy představy. Střídmým gestem přivedl Gardiner orchestr k rozkrytí dynamických krajností i nuancí, drsnosti, dramatičnosti a rozezpívanosti. Stěží lze vybrat jednu větu k vyzdvižení, protože právě jednolitost celku, vytvořená z gradace jednotlivých vět, uchvacovala nejvíc. Večer s **Concertgebouw** a **Riccardem Chaillym** pak následně dával posluchači pocit světovosti a festivalu punc kvality – mohl-li takto porovnávat, vnímat a vybrušovat si svá kriteria kvalit. Provedení nedokončené Mahlerovy *10. symfonie* (autor rekonstrukce Deryck Cooke) už samo o sobě bylo více než přitažlivým bodem programu. Premiéra této úpravy Mahlera

tak na jedné straně nedávala posluchači možnost porovnání s jinou interpretací, na straně druhé každá z pěti vět díla přímo nabízela dirigentovi i orchestru, či spíše oběma v propojení, vyniknout. Není-li místo na podrobnou analýzu, nezbývá než konstatovat tiché nadšení. Z prožitku, poučení i poznání. Orchestr hrál až s neuvěřitelnou barevností a kultivovaností.

Recitaly zmíněných sólistů rovněž budily nadšení a obdiv. Všechny jmenované interprety známe z mnoha nahrávek a lze-li jednou větou shrnout kvalitu jejich koncertů, pak tedy konstatováním, že živé provedení si s nahrávkou nejen nezadalo, ale bylo ještě mnohem lepší. Snad tento výsledek lze očekávat u houslisty a klavíristky, u cembalistky. U pěvkyně se mi zdá mnohem méně samozřejmý, neboť lidský hlas přece jen není nástroj. **Jennifer Larmore**, momentálně snad nejslavnější Carmen na světě (jen v letošní sezóně s touto rolí excelovala v Metropolitní opeře a ve Staatsoper Wien), přímo šokovala. Posluchači, kteří ji neznali z nahrávek dost dobře, byli od první árie v šoku, že něco tak výjimečného slyší. Ti, co ji naopak z nahrávek znali dobře, byli rovněž v šoku, že ty desetiminutové krkolomné koloratury (tentokrát altové) může někdo zazpívat jen tak, živě, a ještě se strhujícím výrazem. Od barokních árií po Habaneru z *Carmen* držela Larmore nedýchající publikum v napětí, které se uvolňovalo freneticky potleskem a bouřemi hlasitých volání, jaké Rudolfinum hned tak nepamatuje. I když se v kuloárech porovnávalo s Cecilií Bartolli a Sumi Jo, není důležité pořadí v žebříčku. Je úžasné, že jsme jednou mohli slyšet pěvkyni – světovou jedničku na vrcholu její slávy.

Letošní Pražské jaro přineslo ještě řadu zážitků, např. dramaturgických, jako třeba souborné provedení kvartetů Jana Klusáka, provedení Beethovenových violoncellových sonát výborným **Michalem Kaňkou**, poctu Joaquinu Rodrigovi kytarovým koncertem Pepe Romera i provedením dalších jeho skladeb **Pražskou komorní filharmonií**, možností bezprostředního porovnání řady komorních orchestrů (včetně zklamání z úrovně **Petrohradských sólistů**) atd. Dalo by se říci, že program letošního ročníku festival nebyl monstrózní, ale účinný. Průměrné večery překryly výjimečné zážitky.

EVA VÍTOVÁ

TURÍČNY BAROKOVÝ FESTIVAL V SALZBURGU

Herbert von Karajan uviedol do života v poradí štvrtý exkluzívny festival v Salzburgu – Turíčne koncerty. Po jeho úmrtí tento festival nepokračoval, resp. premiestnili ho do nemeckého Baden-Badenu. Tak vznikol priestor pre založenie iného festivalu s odlišnou koncepciou, s ktorou by Karajan sotva súhlasil.

Rastúci záujem publika o starú hudbu a nádherná baroková architektúra historického jadra Salzburgu priam núkali myšlienku založiť festival venovaný prevažne barokovej hudbe. A tak vznikol roku 1988 festival s názvom **Salzburger Festspiele – Pfingsten Barock**. Pod umeleckým vedením Hansa Landesmanna sa tu na turíčnych víkendoch počas štyroch dní schádza svetová elita umelcov, špecializovaných na starú, najmä barokovú hudbu, zväčša v dobovom, historickom zvuku a interpretačnej praxi. Napriek vysokým cenám všetky podujatia boli vypredané – dve tretiny návštevníkov tvoria cudzinci – a hoci festival s hviezdnymi umelcami je finančne náročný a podporujú ho iba dvaja sponzori, hospodárske výsledky sú priaznivé.

Stredobodom umeleckého zamerania 4. ročníka festivalu (1.– 4. júna) bola tvorba G. F. Händela. Na programe boli oratóriá *Izrael v Egypte* a *Resurrezione* a koncertné predvedenie opery *Ariodante*. Ďalej znela oratoriálna hudba Josepha Haydna, koncert súborov Il Gardino Armonico a Accordone, piesňový recitál Cecilie Bartoli, dielo salzburského dvorného skladateľa H. I. F. Bibera, ktoré sa v programe objavuje každoročne... Na rozdiel od minulých ročníkov nebolo plánované scénické uvedenie opery.

Úvodným podujatím festivalu a jedným z jeho nesporných vrcholov bolo uvedenie veľkolepého Händelovho biblického oratória *Izrael v Egypte*, ktoré znázorňuje na udalosti bohatú históriu vysťahovania Izraelitov z Egypta, s monumentálnymi zborovými scénami a silnými afektmi. Interpretačnými protagonistami boli prominentný britský dirigent **Sir John Eliot Gardiner** a jeho slávne súbory **English Baroque Soloists** a **Monteverdi Choir**. Umelci sa podrobne zapodievali obsahom a výkladom tohto diela a stali sa jeho kongeniálnymi tlmočníkmi. Všetky štruktúry diela boli detailne vymodelované, s jasnými kontúrami, zvukovou transparentnosťou, plastickou artikuláciou, emotívnou intenzitou. Ťažiskové zborové partie s dramatickým nábojom pôsobili úchvatne a strhujúco. Dielo vyžaduje šesť vokálnych sólistov, všetky tieto party perfektne zvládli členovia zboru. Aj z toho je zrejmé tajomstvo výnimočnej kvality Monteverdi Choir – zbor sa skladá z vynikajúcich spevákov, ktorí sú spôsobilí aj ako sólisti. Gardiner volil svižné tempá, po celý čas udržal potrebné napätie, bez hluchých či fádnych miest. S nasadením svojej osobnosti strhol aparát účinkujúcich k maximálnemu výkonu. Oratórium vyznelo v celej svojej dôstojnej majestátnosti a živej bezprostrednosti. Ohlas na predvedenie bol neobyčajne búrlivý, obecenstvo kričalo, dupalo a nechcelo opustiť Veľký festivalový dom.

Po tomto vrchole všetky ostatné koncerty, na ktorých som sa zúčastnil, takúto úroveň nedosiahli. Koncert súboru **Il Giardino Armonico**, ktorý po svojom raketovom štarte počítame k špičkovým ansámblom v oblasti barokovej hudby (Vivaldi), vystupoval prvýkrát s dielami z obdobia raného klasicizmu. Súbor s týmto programom nezanechal taký fulminantný dojem, aký zvykne vyvolávať pri interpretácii diel barokovej epochy. Úvodom zaznela pozoruhodná „vážna" *Symfónia d mol* od Luigiho Boccheriniho, s prezývkou *Della Casa del diavolo*, ktorá sa odkláňa od jeho zväčša páčivej idylickej hudby. Skladba vznikla pri príležitosti menovania autora za dvorného skladateľa v Madride. Pri koncipovaní búrlivého finále si skladateľ vzal „pôžičku" zo záverečnej časti baletu *Don Juan* Ch. W. Glucka. Najpresvedčivejšie vyšla interpretácia temnej, dramatickej, nepokojnej *Symfónie c mol* od J. Haydna Hob. I:52. Táto málo známa symfónia sa radí k obdobným molovým dielam autora, ktoré sa zvyčajne označujú výrazom „búrka a vzdor" (Sturm und Drang). Haydn sa musel nachádzať v krízovom stave, ktorého príčiny nepoznáme, tie však zanechali stopy v týchto skladbách, niektoré dostali aj prezývky (*Lamentazione, Passione, Smútočná, Rozlúčková*). Dielo zaznelo s dramatickou razantnosťou a výrazovou sústredenosťou. Naproti tomu bledší dojem zanechal Haydnov *Koncert pre klavír a orchester D dur* Hob. XVIII:11 v interpretácii s čembalom. Sólista Ottavio Dantone sa s nástrojom slabšieho zvuku nemal šancu presadiť proti pastóznemu zvuku orchestra. Záverečnou skladbou bol *Koncert pre zobcovú flautu a sláčiky* od Giuseppe Sammartiniho (brata oveľa známejšieho skladateľa Giovanni Battistu Sammartiniho), ktorého

sólistom bol dirigent súboru **Giovanni Antonini**. Svoj krkolomný part zvládol brilantne.

Ďalším podujatím bolo vystúpenie talianskeho súboru **Accordone** a vokálneho akrobata **Marca Beasleyho**. Súbor akoby podnikal cestu po bohatej talianskej tvorbe 17. storočia (Monteverdi a súčasníci) v celej šírke – časť programu bola folkloristicky ladená a práve tá najviac vyhovovala publiku. Beasleyho prejav je impulzívny, do spevu zapája mimiku, gestikuláciu a celé telo. Rozsah jeho hlasu siaha od basu po falzet. Jeho vokálny prejav je viac parlandový – recitatívny ako kantabilný. Sprievodný súbor pozostával z akordických a bicích nástrojov. Mňa osobne tento koncert veľmi neoslovil.

Napokon som sa zúčastnil na koncerte v dóme, kde vystupoval jeden z protagonistov scény starej hudby, **Jordi Savall** so svojimi súbormi **Le Concert des Nations** a **La Capella Reial de Catalunya**. Na programe bolo *Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži* od J. Haydna Hob.XX:1 v originálnej verzii pre orchester, rámovaná vokálnymi skladbami de Victoriu a ď. Bol som veľmi zvedavý na tieto súbory a ich vedúceho, lebo som ich naživo ešte nepočul. V podstate som nebol uspokojený. Priestory dómu s tvarom a pôdorysom mohutného kríža so štyrmi empórami, členitosťou (z toho rezultujúce dlhé doznievania), ako i vzdialenosť od účinkujúcich, nepomer medzi malým súborom a veľkým priestorom – to všetko boli faktory, ktoré neboli práve prajné. Haydnovo dielo sa skladá z deviatich častí, z ktorých každá – až na záver – je v pomalom tempe, čo vyžaduje sústredenosť a istú dávku trpezlivosti. Obecenstvo, ktoré naplnilo celý dóm, zrejme nebolo oboznámené so skutočnosťou, že v programe figuruje aj evanjelista. Ten v úplne zatemnenom dóme po každej časti skladby predniesol siahodlhé úvahy, po ktorých nasledovala dlhšia pauza, aby sa prítomní mohli oddať kontempláciám. Poslucháči však zjavne prišli na festivalový koncert a nie na kontemplácie. Tak viackrát bolo počuť zvolanie „chceme hudbu", podporené súhlasným potleskom. Časť prítomných postupne predčasne opúšťala dóm, podujatie bolo pridlhé a ani nádherný a cappella spev renesančnej hudby, ktorý nasledoval na záver podujatia nemohol zachrániť vzniknutú situáciu. Opustil som tento dramaturgický nepodarok so zmiešanými pocitmi.

PAVOL POLÁK

ÍRSKY FESTIVAL KOMORNEJ HUDBY V BANTRY
(23. JÚN – 1. JÚL)

„Som len obyčajný farmár, ktorý miluje hudbu", bola prvá veta, ktorú mi povedal riaditeľ festivalu Francis Humphrys pri našom prvom stretnutí. Je naozaj udivujúce, ako tento štíhly, neveľký muž – nemuzikant, zodpovedný za farmu s teliatkami a ovcami, stihne okrem toho všetky organizačné, programové a textové záležitosti spojené s festivalom, a nie hocijakým. „Mám veľké ambície a veľkú zodpovednosť za úroveň festivalu, v ktorom mi pomáha Christopher Marwood, čelista z Vanbrughovho kvarteta Írskeho rozhlasu a televízie", dodal Francis Humphrys.

Ich spolupráca sa datuje od počiatku 90. rokov, ale od roku 1996 nabrala profesionálnu formu. Rozhodli sa založiť festival komornej hudby, ktorý sa každoročne koná na zámku Bantry House u významnej írskej šľachtickej hudbymilovnej rodiny Egertona a Brigitte Shelswell-Whitových. Zámok Bantry House je ideálne miesto na organizovanie koncertov, pretože má prekrásne priestory, leží v najkrajšom a najväčšom írskom zálive, obmývanom golfským prúdom. Juhozápadnú časť Írska, kde ležia zámok i mestečko Bantry s viac ako 3000 obyvateľmi, volajú Íri „írskou riviérou", pretože podnebie je subtropické, mierne a pomerne slnečné, s bohatou kvetenou. Je veľmi príjemné pre publikum a účinkujúcich prechádzať sa po zámockom parku medzi koncertmi a majstrovskými kurzami.

BANTRY HOUSE

FOTO O. FREDERIKSEN

Počas deviatich festivalových dní odznelo 31 koncertov a bolo realizovaných 21 majstrovských kurzov pre mladé írske sláčikové kvartetá, dychové kvintetá a klavírne triá. Každý deň odzneli 3–4 koncerty, začali na pravé poludnie a končili nočným koncertom o 23.00 hodine. Bol to hotový hudobný maratón, ale nikto – publikum, umelci, ani organizátori – nejavili známky únavy. Skôr naopak. Francis Humphrys a Christopher Marwood nie sú zástancami tematických koncertov. Uprednostňujú programovú variabilitu a blízky kontakt publika a umelcov, a taktiež umelcov medzi sebou. Ich koncept spočíva v tom, že umelci musia zostať minimum jeden týždeň v mieste festivalu, pretože počas jedného večerného koncertu sa vystriedajú tri telesá, napríklad klavírne trio sa vystrieda so sláčikovým kvartetom a koncert ukončí dychové okteto. Niekedy sú medzi telesá zaradení sólisti – buď klavirista, violončelista alebo hobojista.

Týmto spôsobom sa vytvára platforma, keď sa účinkujúci automaticky skontaktujú, zoznamujú, začnú spolupracovať a v druhej polovici festivalu spoločne naštudujú nové diela, ktoré predtým nehrali. A tak štyria sólisti z troch krajín naštudovali Mozartovo *Klavírne kvarteto č. 2 Es dur* (Daniel Hope, husle a James Boyd, viola z Anglicka, Guido Schiefen, violončelo z Nemecka, Kris Bezuidenhout, klavír z Austrálie), Enrico Pace, známy taliansky klavirista, naštudoval s Vanbrughovým sláčikovým kvartetom Dohnányiho *Klavírne kvinteto c mol* op. 1, divadelná spoločnosť z Corku naštudovala spolu s členmi dychového okteta Ensemble Paris-Bastille a inými sólistami festivalu Stravinského *Príbeh vojaka*, spoločne boli predvedené Schönbergova *Komorná symfónia č. 1* a jeho *Pierrot lunaire* s medzinárodne uznávanou interpretkou hudby 20. storočia, sopranistkou Rosemary Hardy v hlavnej úlohe.

Organizátorom festivalu sa podarilo po viacročnom hľadaní nájsť sopranist-

ku, ktorá by zaspievala Messiaenov tristanovsky ladený cyklus piesní o láske a smrti – *Harawi* z roku 1945. Holandská sopranistka Charlotte Riedijková spolu s anglickou klaviristkou Joannou MacGregorovou prekonali všetky očakávania, pretože po ukončení diela sedelo publikum onemené nad pravosťou a hĺbkou výpovede skladateľa, ktorý v čase kompozície diela prežíval hlbokú rodinnú krízu: jeho prvá manželka zomierala a on vedel, že jej niet pomoci.

Čo sa týka celkovej programovej koncepcie festivalu, jedna tretina programu bola vyhradená hudbe obdobia renesancie, baroka a raného klasicizmu, napísanej pre hammerklavier, čembalo, lutnu alebo pre dobové sláčikové nástroje – violy.

Druhá tretina patrila štandardnému repertoáru z obdobia viedenskeho klasicizmu a romantizmu (diela Schuberta, Mendelssohna, Schumanna, Brahmsa a iných).

Posledná tretina bola predovšetkým venovaná hudbe 20. storočia a súčasným skladateľom. Programovo bola zdôraznená hudba ruských a maďarských skladateľov. Ruské interpretačné umenie bolo zastúpené mladým a ambicióznym Dominantným kvartetom z Moskvy, ktoré sa stalo stredobodom festivalu. Štyri mladé dievčiny s umeleckou zrelosťou a nadhľadom, nezvyklou na taký mladý vek (priemer 25 rokov), zvukovou vyváženosťou a jasnou dynamickou a formovou koncepciou, krásnym kultivovaným tónom vyslovene očarili publikum, kritikov a kolegov, ktorí si ich prišli vypočuť. Hrali sláčikové kvartetá Sofie Gubajduliny a Alfreda Schnittkeho, pre festival neznámych skladateľov Jurija Boutska – *Sláčikové kvarteto č. 2* a Mieczyslawa Vainberga – *Sláčikové kvarteto č. 7*. Vainberg bol priateľom Dmitrija Šostakoviča a pod jeho kompozičným vplyvom boli písané jeho dramaticko–expresívne kvartetá, vrátane *Kvarteta č. 7*. Na rozdiel od Vainberga pôsobilo Boutskovo kvarteto plocho, ako mozaika nálad a skôr pripomínalo hudbu k filmu. Spolu so svojím dlhoročným učiteľom a poradcom Velentinom Berlinským, violončelistom Borodinovho kvarteta, predviedlo Dominantné kvarteto aj Schubertovo lyrické *Sláčikové kvinteto C dur*. Valentin Berlinskij bol často zainteresovaný do majstrovských kurzov, kde poradil a pomohol v interpretácii mladým nastupujúcim írskym sláčikovým kvartetám.

Maďarskú hudbu reprezentovali predovšetkým Bartók, Ligeti a Kurtág, ich diela písané pre sláčikové kvarteto a sólové nástroje. Zaujal ma spôsob klavírneho pretlmočenia Bartókových *Šiestich tancov v bulharskom rytme* v podaní známej anglickej klaviristky Joanny MacGregorovej, ktorá je „vychytenou" interpretkou súčasnej hudby a má skúsenosť aj v hraní jazzu. Do Bartókovej hudby vniesla spomínaný jazzový pohyb a frázovanie, pričom rytmické a dynamické akcentovanie zachovala. Tento spôsob ma nerušil, skôr ma presvedčil o tom, že aj takto možno hrať Bartóka.

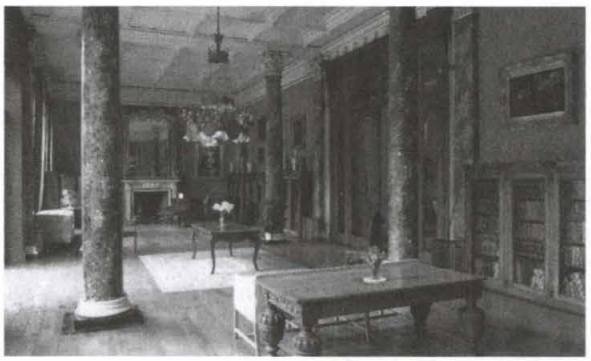


Foto O. Frederiksen

Bantry House – knižnica/koncertná sieň

Ligetiho etudy zo zväzku č. 1 (6 kusov) boli v jej podaní nielen virtuóznou záležitosťou, ale aj ukážkou zvukovej rafinovanosti priamo nadväzujúcou na Debussyho prelúdiá. Z maďarských interpretov tu boli Kellerovo kvarteto a cimbalistka Ildikó Vékonyová.

Festival si objednáva aj nové kompozície, ktoré tu aj premiérovo odznejú. Tohto roku to bolo *Šesť pochodov* írskeho skladateľa Geralda Barryho v podaní Vanbrughovho kvarteta a *Klavírne kvarteto* lotyšského skladateľa Peterisa Vasksa v podaní Florestanovho klavírneho tria s violistom Jamesom Boydom.

Festival komornej hudby v Bantry patrí popri festivale súčasnej hudby v Dubline a opernom festivale vo Wexforde k najvýznamnejším festivalom v Írsku. Podľa môjho názoru je to skôr vďaka programovej koncentrácii, než svojím spôsobom špecifickej dramaturgickej koncepcii koncertov.

Riaditeľ festivalu Francis Humphrys, Vanbrughovo kvarteto a spolupracujúci Írsky rozhlas a televízia (RTE), Arts Council a IRMA Trust (Írsky ochranný zväz autorský) chcú pokračovať vo vytýčenej ceste – udržať blízky kontakt publika a umelcov v krásnych priestoroch zámku Bantry House, pokračovať v spoločnom naštudovaní diel so špecifickým obsadením umelcami z rôznych krajín a v objednávaní diel u súčasných autorov, ďalej pomáhať mladým írskym hudobníkom pri naštudovaní diel pod vedením medzinárodne uznávaných umelcov a podporovať ich v kariére, ešte intenzívnejšie sprostredkovať hudbu deťom pomocou workshopov a koncertov. V neposlednom rade konfrontovať írske interpretačné a kompozičné umenie s umením európskym a svetovým prostredníctvom konkrétnych programových festivalových projektov, ale aj za pomoci Írskeho rozhlasu, ktorý distribuuje nahrávky koncertov po celej Európe.

Ak záliv mestečka Bantry bol vyše tisíc rokov miestom, odkiaľ Íri emigrovali do sveta a tí cudzí prichádzali do Írska, tak tento jav má v súčasnosti symbolický význam: spojenie so svetom sa deje pomocou hudby, ktorá zohráva čoraz väčšiu úlohu v kultúrnom živote štvormiliónového Írska.

Olga Frederiksen

KALEIDOSKOP

Dušan Martinček do sveta

Skladateľova skladba *For Guitar (Le tombeau de Tarraga)* v americkom vydavateľstve Sinsinawe... Do svojej kolekcie hudobných študijných materiálov prevzali Martinčekove kompozície tri americké univerzity (Indiana, Rochester a Harvard)... Americký básnik J. G. Brown ponúkol Dušanovi Martinčekovi spoluprácu v oblasti hudby a poézie... Po vzájomnej dohode s dnes už nebohým Paulom Sacherom postupne kompletizuje D. Martinček svoje dielo v jeho svetozhámej hudobnej knižnici v Baseli.

(Informácie poskytol D. Martinček)

Organizácia JILA (Japan International League of Artists) poriada od minulého roka festival Overseas Contemporery Music Series, ktorý japonským poslucháčom bude postupne predstavovať súčasnú hudbu rôznych krajín. Minulý ročník sa niesol v znamení hudby severnej Európy, tohtoročný festival sa zameral na kompozície východnej a strednej Európy. Slovensko reprezentovalo na tokijskom festivale *Dychové kvinteto* Františka Poula, ktoré sa v interpretácii Ensemble Rosewood stretlo s úspechom publika. Id

WIENER FESTWOCHEN

V ŠTVRTOM ČÍSLE NÁŠHO ČASOPISU SME STRUČNE INFORMOVALI O KONCEPCII A O NIEKTORÝCH KONKRÉTNYCH PODUJATIACH TOHTOROČNÉHO VIEDENSKÉHO MULTIŽÁNROVÉHO A MULTIKULTÚRNEHO MEGAFESTIVALU. UMENIE O VŠETKOM A PRE VŠETKÝCH – TAK MOŽNO STRUČNE CHARAKTERIZOVAŤ ROZSAHOM A ŽÁNROVOU MNOHOVRSTVOVOSŤOU UŽ TAKMER NEPREHĽADNÚ FESTIVALOVÚ PONUKU, HÝRIACU NOVÝMI IDEAMI, EXPERIMENTOM, OBJAVNOSŤOU. DIVADLO VO VŠETKÝCH MOŽNÝCH A NEPOZNANÝCH PODOBÁCH A PREJAVOCH, RAKÚSKE A SVETOVÉ, ČINOHERNÉ, HUDOBNÉ, TANEČNÉ, AVANTGARDNÉ, TRADIČNÉ, HYBRIDNÉ, ZNÁME I NEZNÁME, REALIZOVANÉ TAKMER BEZ VÝNIMKY ŠPIČKOVÝMI UMELCAMI Z CELÉHO SVETA BOLO STREDOBODOM POZORNOSTI VEREJNOSTI. NONO, MOZART, OFENBAUER, HAYDN, BRECHT, DOSTOJEVSKIJ, SCHÖNBERG, AFRICKÉ A ČÍNSKE DIVADLO, MYDLOVÁ OPERA, BÁBKY, TANEČNÁ POP-SHOW, MULTIŽÁNROVÉ PRODUKCIE – CELÝ SVET BOL DIVADLOM VO VIEDNI NA PRELOME JARI A LETA 2001.

FESTIVAL ARNOLDA SCHÖNBERGA

Najatraktívnejšou hudobnou časťou tohtoročných viedenských Slávnostných týždňov, ktorých hlavným organizátorom bola Spoločnosť Konzerthausu s približne 60 podujatiami pod mottom „Unterwegs" („cestou", „v pohybe") však bol ďalší samostatný projekt: Schönbergov festival pri príležitosti 50. výročia skladateľovho úmrtia. Bola to veľkolepá, vo Viedni po prýkrát realizovaná prehliadka tvorby tejto kľúčovej a osudovej osobnosti hudby 20. storočia, vo Viedni, ktorá sa so svojím veľkým rodákom pridlho nevedela naozaj spriateliť. Tohtoročný schönbergovský projekt však pravdepodobne prelomil aj posledné bariéry a ukázal, že čas sa dávno naplnil a už nebolo možné neodčiniť dlhotrvajúcu nepozornosť a skrývanie hláv do piesku. Zároveň sa v praxi ukázalo, že Schönberg sa akosi nepozorovane vlúdil do našej krvi, stal sa klasikom v pravom zmysle slova, skladateľom, ktorého hudba je dnes už prirodzenou súčasťou repertoára, rovnako prirodzene prijímanou aj obecenstvom. Vyše 40 podujatí tohto schönbergovského festivalu vo festivale (koncerty, divadelné produkcie, prednášky, výstavy, workshopy, sympóziá, kurz hudobnej analýzy a ďalšie) boli zároveň ukážkou spolupráce Centra Arnolda Schönberga so všetkými významnými viedenskými kultúrnymi inštitúciami. Ponúkli nesporne aj jedinečnú príležitosť dôkladne sa oboznámiť s človekom a umelcom Arnoldom Schönbergom, ktorého u nás – najmä v našich skamenených štátnych hudobných inštitúciách – ešte stále vnímame ako strašiaka „vyháňajúceho" zo sál obecenstvo... Iba niekoľkokilometrový skok nás delí od normálu. Dokedy ešte? Alebo optimistickejšie: doskočíme? Či menej optimisticky: chceme vôbec?

Centrum Arnolda Schönberga (opakovane sme o jeho aktivitách informovali na stránkach nášho časopisu) prišlo s nezvyčajnou iniciatívou, ktorá bola konkrétnym prejavom širšie koncipovaného zámeru vybudovať kontakty s odbornou verejnosťou v štátoch susediacich s Rakúskom. V čase Schönbergovho festivalu ponúklo záujemcom zo Slovenska možnosť návštevy Centra a jeho aktuálnej expozície a nadväzne návštevu jedného z koncertov festivalu. Pozvanie zahŕňalo dopravu záujemcov z Bratislavy do Viedne a späť osobitným autobusom. Vďaka dobrej organizácii na rakúskej i slovenskej strane sa autobus naplnil študentmi, muzikológmi, publicistami, pracovníkmi hudobných inštitúcií, ktorých na pôde Centra osobne privítal jeho generálny tajomník Christian Meyer. Účastníci kultúrneho výletu si mohli prezrieť výstavu dokumentov Arnold Schönberg v Amerike, ktorá je po prvej výstave dokumentov z roku 1998, po výstave v Schönbergovom dome v Mödlingu pri Viedni, po ďalších výstavách v priestoroch Centra – Schönberg a Kandinskij, resp. Schönberg v Berlíne, ďalším projektom, sprístupňujúcim bohatú paletu dokumentov života a tvorby skladateľa. Návštevník zaujímajúci sa o obdobie rokov 1933–1951, v ktorom Schönberg pôsobil v Amerike ako skladateľ, teoretik a pedagóg, si tu mohol pozrieť o. i. rukopisy diel *Ten, čo prežil Varšavu*, *Óda na Napoleona Bonaparta*, ďalej dokumenty k sporu skladateľa s Thomasom Mannom o románe *Doktor Faust*, skladateľove výtvarné diela z tohto obdobia, dokumenty jeho súkromného života, pedagogickej činnosti, reflexie politických udalostí a bohatý obrazový a zvukový materiál.

Na programe koncertu v rámci Schönbergovho festivalu, ktorého spoluusporiadateľmi boli Centrum Arnolda Schönberga, Spoločnosť priateľov hudby vo Viedni a Univerzita pre hudbu a dramatické umenie, zazneli popri známom *Koncerte pre husle a orchester* op. 36 v závere večera najmä diela zriedkavo uvádzané. Úvod tvorili *Tri zbory* op. 50 – *Dreimal tausend Jahre* pre miešaný zbor a cappella (text čerpal Schönberg z básnickej zbierky *Piesne Jordánu* od D. D. Runesa), *Psalm 130 – De Profundis* (text v hebrejčine) pre miešaný zbor a cappella a *Moderner Psalm* pre rozprávača, miešaný zbor a orchester (na skladateľov text) patriace do skupiny diel, dokumentujúcich čoraz intenzívnejšiu Schönbergovu spätosť so židovstvom (konvertoval na židovskú vieru) a jeho zýšený záujem o *Starý Zákon*, osobitne o texty žalmov po nútenej emigrácii do USA. Tvorivým svedectvom tohto obdobia sú opera *Mojžiš a Áron* (vznikla krátko pred emigráciou), *Kol nidre* op. 39, *Ten, čo prežil Varšavu* op. 46 a *Tri zbory* op. 50 (druhý a tretí – nedokončený vznikli v poslednom roku skladateľovho života). V podaní viedenského **Arnold Schoenberg Chor** pod vedením jeho dirigenta **Erwina Ortnera**

FOTO ARCHÍV

(rektora Hudobnej univerzity, na obr.), ožili tieto hlboké osobné skladateľove svedectvá, patriace k najobávanejším zborovým dielam 20. storočia, bez jediného intonačného zaváhania, s absolútne zreteľnou štruktúrou náročného pletiva hlasov, v ktorom už samotná orientácia vyžaduje predchádzajúcu dôkladnú analýzu a náročné štúdium, zároveň však s jedinečnou zvukovou krásou v pravdepodobne

neprekonateľnej, ideálnej interpretácii. V treťom zbore sa k členom Schönbergovho zboru pridal **Vysokoškolský symfonický orchester** Hudobnej univerzity, ktorý bol ďalším prekvapením večera. V kontexte viedenských orchestrov a permanentne vo Viedni hosťujúcich špičkových svetových telies obstál tento študentský orchester, ktorého členovia v ňom hrajú v rámci povinného vysokoškolského učebného programu, na výbornú. Zvlášť, ak zvážime náročnosť programu, ktorý prezentovali mladí hudobníci s prirodzenosťou, s akou pravdepodobne hrajú dôverne známy klasický repertoár – akoby bez námahy a s rovnako dôvernou znalosťou hudobného textu. Pritom *Komorná symfónia č. 2* op. 38, tento zvláštny Schönbergov osobný štýlový hybrid, ktorého skice sa datujú až do roku 1906, teda do obdobia krátko po dokončení prelomovej *Komornej symfónie č. 1*, nie je práve často hrávanou skladbou. Skladateľ na nej pracoval sporadicky, no priebežne až do roku 1916, pričom dokončil jej prvú časť a takmer celú druhú časť. K dielu sa vrátil a dokončil ho až počas pobytu v USA, roku 1939. *Komorná symfónia č. 2* nesie zreteľné znaky skladateľovho balansovania medzi rozšírenou neskororomantickou tonalitou a dodekafóniou, čo svojím spôsobom zvyšuje dramatické napätie diela, v ktorého službách stojí aj volené obsadenie (dvojité dychové obsadenie, bez trombónov, so súborom sláčikových nástrojov) s príležitosťou pre využitie zvukového kontrastu, podčiarknutého aj hojným sólistickým využívaním jednotlivých nástrojov.

Vysokoškolský orchester pod taktovkou **Charlesa Zacharie Bornsteina** pokračoval v programe orchestrálnou verziou *Troch klavírnych kusov* op. 11. Autorom transkripcie je Ch. Z. Bornstein, ktorý sa už dávno venuje inštrumentácii Schönbergových a Bergových klavírnych kompozícií s cieľom obnažiť, resp. dodať zložitému kompozičnému pletivu plasticnosť a zreteľnosť... Záver večera tvoril *husľový koncert*, ktorého sólového partu sa ujal naslovovzatý majster **Ernst Kovacic**, oddaný interpret a profundný znalec hudby 20. storočia. Jeho Schönberg bol jedinečný vo všetkých parametroch interpretácie a prispel k zaslúženým záverečným ováciám obecenstva.

AR

ČÍNSKA OPERA

Jednou z najväčších atrakcií Wiener Festwochen bola kunku opera *Mudan Ting*, dielo veľkého čínskeho spisovateľa 16./17. storočia Tang Xianzu. Predstavenie tradičného čínskeho hudobného divadla vzniklo vďaka koprodukcii spoločností z niekoľkých svetadielov (Lincoln Center Festival, Festival d'Automne Paris, Parc de Villette a Théâtre de Caen, Sydney Festival a Hong Kong Arts Festival s podporou Fondation de France, Bloomberg News).

Produkcia bola rozvrhnutá do troch dlhých večerov v priestoroch novootvoreného obrovského viedenského polyfunkčného kultúrneho centra Museumsquartier. Jej vo Viedni uvedenú nekrátenú podobu tvorí 55 scén; 21 hercov stvárnilo 120 úloh, oblieklo sa do vyše 500 ručne vyšívaných nádherných kostýmov, na ktorých niekoľko mesiacov pracovalo 400 žien; scénu – pavilón na brehu skutočného jazierka so živými kačicami a rastlinami – postavilo 12 tesárov tradičnými čínskymi remeselnými technikami, maľby boli inšpirované obrazmi veľkých majstrov dynastie Song. Opera je skutočným „svetovým divadlom", prinášajúcim na scénu popri hereckej akcii, speve, recitácii, 12-člennom inštrumentálnom súbore aj tanec, akrobaciu, náboženské rituály, postavy všetkých spoločenských vrstiev od šľachty cez mníchov a sluhov až po banditov a prostitútky striedavo v cisárskych, vojenských, rodinných, vidieckych scénach, oživujúc zároveň mnohé zabudnuté tradície a rituály. Divák bol zároveň svedkom zákulisného diania, keď šminkovanie, prezliekanie, transformácie scény prebiehali priamo po stranách javiska, čím producenti nadviazali na tradíciu uvádzania tohto divadla nie v uzavretých divadelných priestoroch, ale na verejných priestranstvách – trhoch, v záhradách, na chrámových nádvoriach, tak, ako tomu bolo až do začiatku 20. storočia.

MUDAN TING – ZÁBER Z INSCENÁCIE

FOTO S. BERGER

Podľa historického náčrtu kunku opery (Lu Aoting a Fang Jiaji) bol jej tvorcom istý hudobník z Kunšanu, ktorý vytvoril základy tohto žánra z ľudových melódií. Jeho hudba a štýl, ktoré v priebehu 16. storočia nadobudli čoraz väčší pôvab a jemnosť, získali priazeň vyšších spoločenských vrstiev, ktoré pestovali kunku štýl v rozmanitých podobách v rámci rôznych spoločenských udalostí prostredníctvom angažovaných profesionálnych divadelných súborov. Originálny štýl kunku bol súčasťou živej tradície, ktorú v 19. storočí narušili politické otrasy, vedúce k zmiešaniu s inými žánrami, resp. k okliešteniu pôvodných tvarov. V rámci kultúrnej revolúcie postihla likvidácia tradičného umenia aj tento žáner a v súčasnej Číne existuje už len šesť súborov, ktoré sa venujú kunku na základe písomnej tradície.

Mudan Ting v kompletnej podobe, v ktorej ju prezentovali na tohtoročnom viedenskom festivale, je dielom čínskeho režiséra (Chen Shi-Zheng), ktorý so svojím medzinárodným tímom (herci sú výlučne Číňania) inscenoval hru Tanga Xianzuho (1550–1616) z roku 1598. Atrakciou a jedinečnosťou diela je jeho zápis čínskou notáciou v partitúre z obdobia okolo roku 1792, zaručujúci inscenácii originalitu a vernosť tradícii.

Návštevník predstavenia, ktorý sa azda obával cudzoty, z nej vyplývajúcej náročnosti apercepcie a zároveň z priam nekonečnej dĺžky všetkých troch večerov, bol pravdepodobne príjemne prekvapený pomerne rýchlou adaptáciou na tento živý dokument vzdialenej kultúry, k čomu nemálo prispelo aj titulkovanie prekladu textu. Bol však predovšetkým očarený dokonalosťou všetkých detailov produkcie, od náročných výkonov všestranných hercov cez bohatstvo a nádheru vizuálnej zložky až po takmer permanentne prítomnú hudbu. Opravdivý gesamtkunstwerk v orientálnom vyhotovení, tvorený nesporne zložitým systémom symbolov, ktorých znalosť – ako sa ukázalo – nebola nevyhnutná pre mimoriadny divadelný zážitok. Škoda, že našinec nemal možnosť zúčastniť sa na všetkých troch večeroch produkcie, pretože rad zaujímavých detailov mu mohol uniknúť.

Obsahom opery je nie celkom neznámy príbeh o moci lásky, nielen povzbudzujúcej fantáziu, ale vracajúcej milujúcich zo záhrobia, resp. podsvetia do života. A to je príbeh spracovaný v Číne v 16. storočí, v období, keď v novom, práve sa rodiacom hudobnodivadelnom

(Dokončenie na str. 34)

LUIGI NONO: INTOLLERANZA

Nonova *Intolleranza* (Neznášanlivosť) patrí k titulom prinášajúcim umelecky silné potvrdenie myšlienok ľavicového humanizmu. Nono bol presvedčeným marxistom, nie však stalinistom. Ľavicový postoj sa do jeho tvorby premietol predovšetkým ako a kritika toho, čo moderného človeka dehumanizuje. Svoju najslávnejšiu operu venoval Arnoldovi Schönbergovi, svojmu svokrovi, ale predovšetkým štýlovému predchodcovi.

Intolleranza vznikla na konci 50. rokov. Nono hovorí o konkrétnych politických udalostiach, ktoré premietol do opery: banská katastrofa, záplavy na rieke Pád, protifašistické demonštrácie v Taliansku, boj Alžírčanov za slobodu. Tieto, vo svojej dobe rezonujúce myšlienky režisér **Günter Krämer** a scénická a kostýmová výtvarníčka **Petra Buchholzová** aktualizovali: v inscenácii, s ktorou na Wiener Festwochen hosťovali Bühnen der Stadt Köln, sa stretneme so svetom mafie, lietadlových únosov, vrážd, s necitlivosťou, ba krutosťou voči utečencom, s ich ilegálnymi prevozmi, s krutosťou a necitlivosťou „bielych" detí voči „farebným" deťom. Ústrednou myšlienkou inscenácie je otázka úcty k druhému, úcty k iným. Slávny nemecký filozof Hans-Georg Gadamer sa o tejto téme vyjadril: „Dôležitejšia než kedykoľvek predtým je teraz úloha učiť sa inému a v odlišnosti rozpoznávať to spoločné. V našom neprestajne sa zmenšujúcom svete sa stretávajú hlboko rozdielne kultúry, náboženstvá, mravy hodnotenia. Bolo by ilúziou nazdávať sa, že by mohol nejaký racionálny systém úžitkovostí, akési náboženstvo svetovej ekonomiky regulovať ľudské spolužitie na tejto neprestajne sa zužujúcej planéte. (...) Nemali by sme považovať za svoju úlohu a výsadu vnucovať iným kladenie otázok, vychádzajúcich z našej životnej skúsenosti a fixovaných v skúsenosti našej reči." Tieto problémy patria z hľadiska ďalších podôb humanizmu k najdôležitejším v dnešnom svete. Je preto dobré, že sú formulované nielen vo filozofii, ale i v umení. Akcent sa v inscenácii teda preniesol viac na všeobecne ľudské, než na vyslovene ľavicové myšlienky. Ak sa do iných (starších) opier vnášajú prvky prítomnosti ako ozvláštňujúce aktualizácie, v prípade kolínskej inscenácie Nonovej *Intolleranze* to bolo preto, aby sa dosiahla väčšia miera zovšeobecnenia, aby sa mohlo povedať závažné posolstvo o stave ľudskosti v súčasnom svete. Mnohým obrazom diktovali podobu dnešné udalosti (zadusenie utečencov pri ilegálnom prevoze v kamióne, únos a vražda černocha v lietadle). Jeden z najpôsobivejších obrazov predstavovala dehumanizácia detí v najmladšom školskom veku, ich necitlivosť voči cudzincom, paralelne s týmto dejom sa na plátne na horizonte scény objavil motív počítačového písma, ktorý sa postupne rozkladá až na akési symbolické slzy.

FOTO KLAUS LEFEBORE

INTOLLERANZA. ZÁBER Z INSCENÁCIE.

Inscenácia priniesla zomknutý, maximálne koncentrovaný javiskový tvar, v ktorom jednotlivé zložky jestvujú v symbióze. Výsostne moderné osvetlenie (**Manfred Voss**) v mnohom nahrádzalo tradičné kulisy. Na výslednom javiskovom tvare sa podieľa i zbor, ktorý do deja vstupuje aj expresívnym gestom moderného pohybového divadla. Nonovu „azione scenica" naštudoval dirigent **Jeffrey Tate** na čele Gürzenich-Orchestra – Kolínskych filharmonikov. Pochopil schönbergovské a bergovské východiská Nonovej hudobnej reči a dal im štrukturálnu prehľadnosť, precíznosť, nanajvýš výrazovoplný rozmer. Na vynikajúcej úrovni hlavné postavy interpretovali **Sidwill Hartman** (emigrant), **Melanie Walzová** (jeho družka), **Dalia Schaechterová** (žena) a **Michael Vier** (Alžírčan). Expresivita ich prejavu nebola na úkor vokálnej kultúry.

Nonova *Intolleranza* v inscenácii kolínskeho súboru bola strhujúcim, nanajvýš koncentrovaným moderným hudobným divadlom.

MILOSLAV BLAHYNKA

SVETOVÁ PREMIÉRA NA WIENER FESTWOCHEN 2001

Z pestrej programovej ponuky tohtoročných Wiener Festwochen bolo niekoľko projektov venovaných opere druhej polovice 20. storočia, teda tej vývojovej etape operného žánru, s ktorou sa divák na Slovensku takmer nemá možnosť stretnúť.

Festival zaradil do svojho rámca dokonca svetovú premiéru – dielo rakúskeho skladateľa **Christiana Ofenbauera** (nar. 1961) s neobvykle zapísaným i formulovaným názvom *SzenePentesileaEinTraum (1999–2000)*. Nemá síce označenie „opera", ale spôsobom spojenia hudby a slova, hudby a scénického pôdorysu, ktoré naznačuje libreto, hudby a dramatických situácií má k opere blízko, aj keď v mnohom i v zmysle negácie. Ofenbauer si totiž predsavzal, že napíše operu, v ktorej medzi slovom a hudbou, resp. medzi dramatickými situáciami a hudbou nejestvuje súvzťažnosť. Skladateľ sa tak postavil chrbtom k celej 400-ročnej opernej tradícii, v ktorej môžeme dejiny opery chápať okrem iného aj ako dejiny spôsobu riešenia vzťahu dramatizmu slova a hudby. Všetky veľké operné reformné činy sa k tomuto problému vracajú a pokúšajú sa ho oživiť novými spôsobmi. Dokonca i skladatelia, ktorých z dejín hudby poznáme viac ako hudobníkov než dramatických skladateľov, tieto väzby nenegovali. Ofenbauer stavia estetickú požiadavku asynchronity medzi hudbou a slovom, medzi hudbou a dramatizmom a takisto medzi hudbou a javiskovým dianím. O svojej úlohe skladateľa hudobnoscénického produktu sa vyjadruje: „Som viac hudobníkom než hermeneutikom." Ide teda o experiment, v ktorom je spochybnená relatívna súdržnosť a symbióza jednotlivých zložiek, konštituujúcich operný znak, a nahrádza ju úsilie zaujať diváka práve uvoľnenosťou ich vzťahov. Vzniká, pochopiteľne,

(Dokončenie zo str. 33)

žánri na európskom kontinente dominoval mýtus o Orfeovi...

Na kompletizovanie čínskeho gesamtkunstwerku doplnili autori produkciu aj kulinárne, celkom v zmysle tradície tohto divadla: cez prestávky sa celé publikum mohlo dosýta nabažiť čínskymi špecialitami (v cene vstupenky), nehovoriac o permanentne podávanom čínskom čaji a o možnosti voľného pohybu obecenstva v priebehu predstavenia. Pastva pre všetky zmysly...

A. RAJTEROVÁ

otázka, či táto uvoľnenosť prinesie novú kvalitu? Ak Ofenbauerovo dielo hodnotíme z hľadiska jeho tvorivého zámeru, môžeme konštatovať, že sa podaril. Ak v hodnotení zohľadníme okrem diela a tvorivého subjektu i vnímateľa, môžeme vyjadriť skepsu, či po 400-ročnom, relatívne kontinuitnom vývine opery môže mať tak radikálne formulovaný a uskutočnený estetický zámer úspech a či môže do ďalšieho vývinu žánru zasiahnuť aj inak, než ako ojedinelý pokus.

Z estetického hľadiska do značnej miery išlo o prenesenie princípov dekonštrukcie a dekompozície do sveta kompozície aj inscenovania hudobnoscénického diela. Ofenbauerova hudba vyrastá z odkazu druhej viedenskej školy a serializmu, v kompozícii bol žiakom Friedricha Cerhu. Skladateľ uplatňuje originálny prístup k farbe orchestrálneho zvuku. Volí nezvyčajne zložený orchester, v ktorom dominujú iba „hlboké" a „nízke" nástroje. K nástrojom pridáva ruchy, šumy a zvuky ľudského alebo prírodného sveta (napríklad údery písacieho stroja alebo vtáčí spev či dážď). Hlavným estetickým zámerom skladateľa je vytvoriť hudbu „senza espressione", teda bez výrazu. Dominantná dynamická hladina jeho zvukovo exkluzívnej a apartnej hudby, absolútne odosobnenej od citového sveta hrdinov a dramatických parametrov jednotlivých výstupov, je piano až pianissimo.

Literárne vychádza z tragédie Heinricha von Kleista. Je zaujímavé, že Kleistovo dramatické dielo, podobne ako napríklad Büchnerovo, vyústilo do sveta opery a moderného hudobného divadla až v 20. storočí. Pred Ofenbauerom zhudobnil *Penthesileu* Othmar Schoeck, kleistovské námety v nedávno skončenom storočí inšpirovali pomerne veľa skladateľov (Egk, Geissler, Henze, Klebe, Graemer, Klenau, Zillig, Cikker), zatiaľ čo v 19. storočí takmer nikoho.

Z literárneho hľadiska sú zaujímavé posuny záveru antického mýtu u Kleista a u Ofenbauera. V mýte zabíja Achilles Penthesileu, u Kleista Penthesilea nechá Achilla roztrhať svorkou svojich psov, Ofenbauer, hoci vychádza z Kleistovho videnia námetu, nechá Penthesileu žiť. Charakteristická je jej posledná veta v závere diela: „Nemôžem, nechcem spomínať."

Zo širokého dramatického Kleistovho plátna skladateľ, ktorý je taktiež autorom libreta (v spolupráci **Lutza Grafa**, ktorý bol zároveň režisérom viedenskej svetovej premiéry), tematizuje predovšetkým jediný moment: vzťahy medzi ženami a mužmi.

Pre pochopenie inscenácie je veľmi dôležitá scénografická koncepcia. Jej autorom je **Andreas Jander**. Dominantným prvkom, kreujúcim javiskový priestor, je obrovská sklenená kocka, pripomínajúca modernú architektúru. V nej je pisárka s mechanickým písacím strojom a muž, ktorý pravdepodobne diktuje. Sú hermeticky oddelení od ostatného javiskového diania. Ide o dnešných ľudí. Nespievajú, nehovoria. Z črepkov a úlomkov informácií rekonštruujú dávny príbeh o Penthesilei, o vojne medzi Amazonkami a Grékmi. Kocka pomaly opisuje na javisku elipsovité krivky, čo korešponduje s rovnako pomalým tempom hudby. Na ostatnej celkom odhalenej časti javiska, kde vidno detaily divadelnej mašinérie, sa odohráva starý príbeh. Avšak nie ako realistický obraz, ale ako symbolický, emblémovitý náznak, v ktorom sa mytológia a súčasnosť prelínajú a koexistujú popri sebe. Odhalený nie je iba vnútrajšok javiska, odhalení sú aj aktéri príbehu. Ženy – Amazonky a muži – grécki bojovníci sa v určitých scénach pohybujú na javisku nahí. Nahota spolu s celkovým chladom inscenácie, s odosobnenosťou a citovou nezúčastnenosťou hudby sa spolupodieľajú na vyjadrení hlavného posolstva inscenácie o nemožnosti porozumenia medzi pohlaviami, o ťažkosti rekonštruovať starý príbeh bez toho, že by interpret doň vnášal aktualizačné momenty svojej skúsenosti a svojej doby. Pesimismus a nihilizmus vyžarujú z tohto diela i z tejto inscenácie, nie však ako módna záležitosť, ale ako umelecky vyjadrený životný pocit, kontinuitne sa v európskej kultúre vracajúci(od čias Kleista ešte vo zvýšenej miere). Ofenbauer sa usiluje voliť nové prostriedky na jeho zobrazenie.

Foto D. Sattmann

SzenePentesileaEinTraum (1999–2000) – F. Meinelová (Penthesilea)

Réžia Lutza Grafa mala šokujúce, groteskné i nudné momenty. K prvým patrila nahota, k druhým napríklad nepochopiteľne zdĺhavá scéna, keď sa nahí grécki bojovníci postupne oblieka jú do súčasných šiat, k tretím napríklad nekonečne dlhé „putovanie" sklenenej kocky javiskom bez akejkoľvek akcie, alebo dlhé výstupy hlavných postáv bez pohybu a javiskového dynamizmu. Na druhej strane natoľko neobvyklé dielo, akým Ofenbauerova *Penthesilea* je, by nemohlo byť inscenované bežným alebo i mierne inovovaným javiskovým jazykom.

Pozornosť, ktorú venovali interpreti hudobnému naštudovaniu, bola mimoriadna a príkladná. Predstavitelia hlavných úloh nezobrazujú typy a charaktery, ale iba statické prvky celkovo asynchrónnej štruktúry. Hlavné mužské i ženské spievajúce postavy stvárnili vynikajúci umelci, zväčša reprezentanti mladej generácie. Penthesileu stvárnila **Friederike Meinelová**, Prothoe Slovenka **Jozefína Monarcha**, Meroe **Annely Peebová**. V troch mužských úlohách vystúpili **Adrian Eröd** ako Achilleus, **Morten Frank Larsen** ako Diomedes a **Stavan Gallop** ako Odysseus. Postavu Herolda, predstaviteľa jediného spojovacieho článku medzi svetom Grékov a Amazoniek, určil skladateľ herečke. Strhujúcim spôsobom ju stvárnila **Corinna Harfouchová**. Hudobne Ofenbauerovu zvukovo a štrukturálne náročnú partitúru naštudoval **Ulf Schirmer** s plným pochopením poetiky autorových nedynamických zvukových štruktúr. Inscenácia bola spoločnou produkciou Wiener Festwochen a Volksoper Wien.

SzenePenthesileaEinTraum (1999–2000) Christiana Ofenbauera je výnimočným hudobnoscénickým dielom. Šokuje svojím chladom, odosobnenosťou, pesimizmom, skepsou. Ide o dekonštrukčný pohľad na antický mýtus. Zobrazuje sa jeho hlbinná symbolika, nie fakticita. Dielo aj inscenácia vyžadujú od vnímateľa výsostne intelektuálny prístup. Napriek zaujímavým estetickým a filozofickým východiskám, napriek faktu, že Ofenbauer je nesporne talentovaný a z hľadiska schopnosti vytvoriť zaujímavú hudobnú štruktúru ojedinelý tvorca, verím iba v obmedzenú životnosť tohto opusu. V každom prípade je záujem renomovaného festivalu o hudobnoscénickú kompozíciu relatívne mladého autora úctyhodný. Žiaľ, v slovenských pomeroch nemysliteľný a už ani nepredstaviteľný.

Miloslav Blahynka

MUSICA AETERNA – ZÁVEREČNÝ KONCERT SEZÓNY 2000/2001

Zaverečný koncert sezóny súboru **Musica aeterna** (22. mája) priniesol nielen veľmi zaujímavý program, zostavený z diel neskorého nemeckého baroka (Telemann, Graupner, Fasch, J. G. Graun), ale navyše prvýkrát sme mali možnosť počuť na Slovensku naživo nástroj, ktorý aj v svojej dobe nepatril k bežnému inštrumentáru šľachtických kapiel, nehovoriac o chrámových súboroch – chalumeau, nástroj, ktorý je často nesprávne pokladaný za priameho predchodcu klarinetu. Vďaka **Róbertovi Šebestovi**, výbornému teoretikovi-organológovi (jeho diplomová práca práve o tomto nástroji je jednou z najlepších na Katedre hudobnej teórie VŠMU v posledných rokoch), rovnako kvalitnému interpretovi a horlivému propagátorovi dobových klarinetov, basetových rohov a chalumeaux, sa tento originálny nástroj predstavil hneď vo dvojici: keďže R. Šebesta v súčasnosti študuje hru na historických klarinetoch v Paríži u Gillesa Thomého, priviedol do Bratislavy i svojho profesora. S Musikou aeternou zahrali spolu dva koncerty pre 2 chalumeaux – *Koncert C dur* Johanna Christopha Graupnera a *Koncert d mol* Georga Philippa Telemanna. Po prvej skladbe bola pravdepodobne časť publika zmätená – osobne som ešte horšiu barokovú hudbu nepočul. Prekvapujúce je to tým viac, že Graupner patrí k najvýznamnejším nemeckým súčasníkom J. S. Bacha a všetko, čo poznám, resp. čo som od neho počul, boli veľmi dobré skladby, mnohé s črtami originality, samozrejme, originality v dobovom chápaní. Koncert pre 2 chalumeaux je však naproti tomu dokonale nevydarenou, neprehľadnou, „rozkúskovanou" hudbou, smerujúcou „odnikiaľ nikam", kde sa v rýchlych častiach schematicky opakuje – striedajúc sólové nástroje a tutti – vlastne jediný krátky motív, resp. „téma"(nečudo, že v záverečnej časti takmer zlyhala aj súhra!). Táto hudba neposkytuje ani žiadny priestor pre veľmi originálny zvuk chalumeau. Zaradenie tejto Grupnerovej skladby bolo dramaturgickým omylom a veľmi pochybujem, že v dobovej literatúre sa nenájdu lepšie. Dokázal to ostatne aj záverečný *Koncert pre 2 chalumeaux* G. Ph. Telemanna, tohto geniálneho melodika, skladateľa, ktorého invenciu možno porovnávať s Mozartovou. Pomalé aj rýchle časti Telemannovej skladby umožnili dokonale vyniknúť nádhernému, až neskutočne mäkkému, zamatovému zvuku sólových chalumeaux, v pomalých častiach navyše miestami neopísateľne melancholickému. Obaja sólisti sa zmocnili citlivého, technicky i výrazovo háklivého nástroja s mimoriadnou istotou a podali výkon, ktorý celkom zmazal zlý dojem z prvej skladby. Aspoň stručne o ďalších skladbách zaujímavého koncertu, v ktorom za chorého vedúceho súboru Petra Zajíčka pohotovo zaskočil výborný čembalista a sprevádzač **Václav Luks** z Prahy. V úvodnej Telemannovej *Ouverture F dur* pre flautu, sláčikové nástroje a continuo azda najviac chýbala skúsená vedúca ruka lídra Musiky aeterny (obsadenie 2+2 v husliach je na túto hudbu naozaj málo). Luksovi sa však v spolupráci s flautistkou **Martinou Bernáškovou** podarilo vytvoriť charakteristicky pestrú a pútavú mozaiku reťaze tancov. Skrz-naskrz talianska a efektná *Sinfonia A dur* Johanna Friedricha Fascha bola doslova „liekom" po Graupnerovom koncerte a *Concerto grosso G dur* Johanna Gottlieba Grauna, otvárajúce druhú polovicu koncertu, jedným z vrcholov programu. Táto vyslovene krásna skladba je vlastne štvorkoncertom s mimoriadne zaujímavým, rôznorodým, veľmi farebným obsadením sólových nástrojov – sóla sú ustavičným dialógom dvoch diskantových partov (flauta, husle) s dvoma hlbokými (viola da gamba, violončelo). **Martina Bernášková, Vladka Grénerová, Peter Krivda a Peter Kiráľ** ich zahrali s veľkou kultúrou tónu, vkusom a s vycibreným štýlovým cítením. K záverečnému Telemannovmu koncertu pre 2 chalumeaux, Faschovi a Graunovi sa dôstojne priradila Graupnerova kantáta *Die Krankheit so mich drückt*. Výrazovo náročný sopránový part s početnými charakterovými zmenami (ale i záverečnou koloratúrnou áriou) už tradične s istotou a presvedčivo stvárnila **Kamila Zajíčková**, pričom výdatnú podporu našla tak v kreatívnom continuu V. Luksa, ako aj v orchestri.

Celkovo bola sezóna jedného zo súborov SF trochu poznačená „finančnými suchotami", ktoré panujú v slovenskej kultúre. Popritom však ukázala, že napriek tomu možno robiť pútavú a zaujímavú dramaturgiu, založenú na vhodnom kompromise medzi známymi a menej známymi dielami, či skladateľmi. Len jedna pripomienka: pri vhodnej inštitucionálnej propagácii by bola asi väčšina koncertov súboru Musica aeterna navštívená tak, ako tie koncerty, ktoré vlastne ani netreba veľmi propagovať (Vivaldiho Štyri ročné obdobia)...

LADISLAV KAČIC

FINÁLE SYMFONICKÉHO ORCHESTRA SLOVENSKÉHO ROZHLASU V BRATISLAVE

Finále koncertnej sezóny Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave sa nieslo v znamení pozoruhodného „entrée" mladého kanadského dirigenta **Charlesa Olivieri–Munroea**, ktorý od septembra na rozhlasovej pôde zaujme post šéfdirigenta. Nositeľ 1. ceny prestížnej medzinárodnej dirigentskej súťaže Pražská jar 2000 spolupracoval počas svojej krátkej profesionálnej dráhy už s mnohými poprednými symfonickými telesami. Jeho bratislavské vystúpenie, obohatené o diela Richarda Straussa a Richarda Wagnera, bolo z pochopiteľných dôvodov očakávané s napätím a veľkou dávkou zvedavosti. Skutočnosť predstihla očakávanie. Záverečný „Letný koncert" (**7. júna**) uviedla premiéra piatej orchestrálnej kompozície slovenského skladateľa Hanuša Domanského symbolicky nazvaná – *Entrée per orchestra*. Hudobná reč tohto autora, vstupujúceho na slovenskú hudobnú scénu v 70. rokoch 20. storočia, vychádza zo spontánnosti hudobných nápadov, bezprostredného muzicírovania a zvukového hedonizmu. Tieto črty potvrdila aj premiérovaná skladba allegrového charakteru, ktorá hneď v úvode prináša zdanlivo nespútanú energiu batérie bicích nástrojov a ktorá postupne, v relatívne samostatných blokoch, vytvára priestor na prezentáciu zvukovosti všetkých orchestrálnych skupín smerujúcich v závere do mohutného orchestrálneho pléna. Charles Olivieri–Munroe tentoraz kompozíciu rešpektoval do dôsledkov, pričom dôraz kládol práve na zvukovo farebné nuansy jednotlivých skupín, ako aj na záverečné, zvukovo bohaté finále. Dielo, venované 75. výročiu vysielania Slovenského roz-

hlasu, vzniklo na podnet bývalého šéfdirigenta Róberta Stankovského. Jeho uvedenie budúcim šéfdirigentom rozhlasového orchestra sa zdá byť viac než symbolické. Sólistom v nasledujúcom *Koncerte pre lesný roh a orchester č. 1 Es dur* op. 11 od Richarda Straussa bol **Radek Baborák** – iba dvadsaťpäťročný excelentný český interpret výrazne osobitého naturelu, ktorý svoje skúsenosti získal na popredných svetových koncertných pódiách. Koncertu, pochádzajúcemu z tovaryšských liet autora a odkazujúcemu na mozartovské inšpirácie, vtisol sólista pečať technickej brilancie a obdivuhodnej tónovej kultúry bez intonačných problémov, kde i najsilnejšie forte bolo sýte, plné a mäkké. Nesentimentálna kantabilita v pomalých častiach a vzájomný dialóg sólového nástroja s orchestrom dovolili vyznieť tým najnepatrnejším nuansám partitúry. Obdivuhodný a vyrovnaný výkon mladého hornistu, napriek drobnému zaváhaniu v závere, bol nesporne ojedinelým zážitkom, čo publikum i náležito odmenilo. Vyvrcholením koncertu však nesporne bolo uvedenie predohry k Wagnerovej opere *Rienzi* a najmä symfonickej básne *Rímske pínie* od Ottorina Respighiho. Charles Olivieri-Munroe istým, zrozumiteľným gestom viedol orchester charakteristickými motívmi Wagnerovej predohry, prinášajúcej modlitbu Rienziho v sláčikových nástrojoch, výzvu do útoku v pozaunách, aj radostný pochod. Svoje majstrovstvo dirigent naplno rozvinul v záverečnej symfonickej básni Ottorina Respighiho, kde sa prejavila jeho fantázia pri výrazovom vykreslení jednotlivých scén a obrazov a zdôraznení účinných kontrastov medzi nimi. Jeho poňatie, v ktorom dokázal vyzdvihnúť všetky valéry bohatej orchestrácie, preukázalo schopnosť orchestra dosiahnuť veľké dynamické rozpätie od jemných pián až po zvučné a lesklé fortissimo v gradujúcom závere. Orchester sa ku všetkým uvádzaným dielam postavil od prvého až po posledný tón s obdivuhodným nasadením a vzájomná súhra dirigenta s orchestrom dáva do budúcnosti prísľub mnohých umeleckých zážitkov. Škoda len, že toto jedinečné finále koncertnej sezóny Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu, ktoré vyvolalo spontánne „standing ovation" bratislavského publika, sa neodohrávalo pred naplneným hľadiskom. Treba dúfať, že v nasledujúcej koncertnej sezóne, za účinkovania nového šéfdirigenta Charlesa Olivieri-Munroea si bratislavské publikum opäť v hojnom počte nájde cestu do Koncertného štúdia Slovenského rozhlasu. AG

PRESSBURGER PHILHARMONIKER S „KLASICKÝM" REPERTOÁROM

V rámci slávnostného večera Rencontres Européennes vystúpil 18. júna v Bratislave orchester **Pressburger Philharmoniker**. Teleso zodpovedá v súčasnosti výrazne sa presadzujúcim tendenciám, nepredpokladajúcim stále členstvo – je typom orchestra, ktorého členovia pochádzajú kmeňovo z viacerých renomovaných telies Viedne, Budapešti, Prahy, Bratislavy. V istom zmysle to súladí aj s cieľom: pokračovať, udržiavať a prehlbovať hudobno–kultúrne štandardy stredoeurópskeho etnika. Hudobníci, bez ohľadu na vekovú príslušnosť, sú zjednotení na základe interpretačnej kvality a nadšenia pre umelecký cieľ.

Publiku bola ponúknutá dramaturgia jednoliateho charakteru, v ktorej každé z uvedených diel prinieslo osobité riešenie interpretačných a hudobno–štýlových problémov.

Vstupom do programu bol *Brandenburský koncert B dur č. 6* BWV 1051 J. S. Bacha – navonok najľahší z cyklu. V skutočnosti však práve „maličkosti" – plynulosť hlasov presvetleného kontrapunktu, frázovanie, prízvuky, rafinovane koncipované figurácie – tvoria súbor znakov, ktorými sa odlišuje dobrá interpretácia od menej dobrej. Dirigent **Jack Martin Händler** vedie orchester istou rukou. Je typom hudobníka so silnou náklonnosťou k romantizmu, čo mu poskytuje nejednu hudobnícky intenzívnu chvíľu. Bachova koncepcia je tu apriorná, sledovanie intonácie, tém a motívov sprostredkováva plastický hudobný obraz. To všetko sa prejavilo v „tradične" poňatom Bachovi – bez smerovania k tzv. „dobovej" interpretácii. Pre hudobníka je jednoznačne dôležitý kvalitný hudobno-umelecký prejav – dobový štýl je iste odporúčaniahodný, nie je však výlučný. Hranice medzi štýlom, štylistikou, falzifikátom sú často veľmi priepustné a Händler to jednoducho obišiel hudobným inštinktom. V strednej časti *Adagio ma non tanto* by stálo za úvahu voliť rýchlejšie tempo. Všeobecne, v barokovej hudbe voľba tempa nie je bezvýhradne výsadou dirigenta, ale aj čembalistu, ako vedúceho continua a centrálneho bodu orientácie. Táto „spolupráca" by si vyžadovala pre budúcnosť korektúru, aby orchester ostal ušetrený aj od tempových nevyrovnaností.

J. M. HÄNDLER

FOTO V. HÁK

Nie celkom adekvátny bol vstup do Mozartovho *Koncertu pre husle a orchester G dur* KV 216. Dirigentovi jednoznačne robilo ťažkosti spútať svoj hudobný temperament. Takto „moderne" chápaný Mozart je síce akceptovateľný, osobne však uprednostňujem muzikálnu disciplinovanosť, ktorá dovedie umelca vždy najbližšie k úspechu.

R. LAKATOŠ A J. RACHLIN

FOTO V. HÁK

Sólista koncertu, huslista **Julian Rachlin** je sebaistý, výrazný typ so sklonom k exhibicionizmu v kadenciách – najmä v prvej časti – čo ho však, zdá sa, vedie a núti k racionálnej kontrole. Udržiavaná rovnováha jeho interpretácie je sympatická a umožňuje mu stupňovanie hudobného vyjadrovania – výsledok je preto bezprostredný, s veľmi intenzívnou rezonanciou. Koncepcia interpretov priniesla svoje pozitíva v záverečnom *Rondo Allegro*. Sprostredkovala hudobnú formu, mnohorakosť a plastickosť tém, zvýraznila skladateľovu štýlovú nevyhranenosť. Interpreti všeobecne zvyknú tento „nedostatok" retušovať. Rachlin a Händler volili opak: obnažili faktúru. Nie je celkom isté, či tak urobili na základe racionálnej úvahy, či intuície, tento postoj sa mi javí reálny a v každom prípade dosiahli pozitívny hudobný výsledok.

Záver koncertu tvorila Beethovenova *Symfónia D dur* č. 2 op. 36, tlmočená hudobnícky vášnivo, presvedčivo a ucelene. Muzikálne a výrazne, s nepatrným finálnym charakterom vyznelo *Adagio molto. Allegro con brio.* Vyslovene pekné úseky malo *Larghetto* , ktorého koncepcia už zo strany skladateľa nie je bez problémov. Händler vystaval z tejto čas-

ti hudobno-žánrový obraz, čo bolo originálne a sympatické riešenie. To, že cielil na trpezlivosť poslucháčov, bol prirodzený následok jeho predstavy a obecenstvu nezaškodilo detailne sa konfrontovať so skladateľom v problémovej fáze, v ktorej formoval svoj štýl.

Händler preukázal muzikalitu, zmysel pre intonáciu, orchestrálny súzvuk a plasticitu sekcií. Okrem vlastnej hudobnej skúsenosti má aj skúsenosť auditívnu, získanú prostredníctvom dobrej interpretácie dirigentov, sólistov a orchestrov, čo vie prehodnotiť a využiť vo svoj interpretačný prospech.

Je príjemné, keď hudobníci sprostredkovávajú muzikálnu istotu, keď poslucháč nemusí mať obavy, že sa témy, motívy, frázy rozplynú do zvukovej indiferentnosti a do hudobnej šede. Napokon, interpreti si formujú aj svoje obecenstvo v neustálej „mlkvej spolupráci".

INGEBORG ŠIŠKOVÁ

KONCERT V MIRBACHU

Mladý klavirista **Ladislav Fančovič** patrí momentálne k najfrekventovanejším interpretom bratislavských pódií.

Zaslúži si to: je výborne technicky vyzbrojený, má zmysel pre štýl a vzhľadom na vek je už výraznou osobnosťou. Pripravuje sa na jesennú budapeštiansku lisztovskú súťaž, a tak sa venuje vo zvýšenej miere tomuto autorovi.

S Lisztovými opusmi úspešne obstál na aprílovom matiné v Mirbachu (HŽ 5) a teraz (**28. júna**) lisztovským recitálom naštartoval v Zrkadlovej sieni cyklus komorných podujatí Kultúrneho leta 2001. Zopakoval ten istý program rozšírený o dve parafrázy na Schubertove piesne (*Auf dem Wasser zu singen, Mädchens Wunsch*). Ponúka sa chvíľka na zamyslenie – či a ako dozrel totožný repertoár. Podľa môjho názoru koncertná etuda *Šumenie lesa* odznela uváženejšie, plastickejšie, s väčším nadhľadom a pavučinovým šumením ozdobných pasáží. Vedenie melódií medzi oboma rukami ešte viac dýchalo, čo poetický náboj ešte väčšmi umocňovalo. Obdivujem suverenitu, s akou Fančovič modeluje – priam „sype"– technické vzorce *Transcendentálnej etudy* č. 10 f mol. Väčšia rozvaha a uváženejšie tempo by boli aj v *Mefistovskom valčíku* č. 1 priniesli zreteľnejšiu hru. Už po tretíkrát som počul vo Fančovičovom podaní *Paganinskú etudu č. 3 – La campanella*. Bola skvele vybudovaná, závratné pasáže aj gradácie boli imponujúce. I záver sa oproti minulosti vylepšil! Verím, že vzostupný trend, ktorý túto skladbu charakterizuje, vydrží.

Som presvedčený, že vo Fančovičových tvorivých možnostiach sú ešte ďalšie rezervy pri stvárňovaní schubertovských parafráz. Melódie pekne plynuli, boli bravúrne opradené, ale toho, čo vyviera zo srdca muzikanta mohlo byť ešte viac...

Ak som bol nadšený aprílovým podaním Lisztovej *Sonáty h mol* (odznela na záver vystúpenia), teraz som odchádzal z koncertu trocha znepokojený. Fančovič podľahol pokušeniu a stupňoval rýchle tempá až na hranicu únosnosti – po stránke klaviristickej však klobúk dolu!

Na záver si pokladám za povinnosť mladému umelcovi (nie virtuózovi) pogratulovať so želaním, aby tieto drobné pripomienky trochu zohľadnil, nepodľahol tlaku svojho temperamentu a hral s väčšou rozvahou.

VLADIMÍR ČÍŽIK

DVA KONCERTY MLADÝCH

Posledný májový týždeň sa uskutočnili dva koncerty z tvorby mladých skladateľov – študentov VŠMU. Škoda, že oba – možno kvôli nedostatočnej propagácii či jednoducho pre nezáujem – boli slabo navštívené. Napriek komornej atmosfére však boli obe podujatia vydarené a zanechali vo mne prevažne pozitívne dojmy (slovo „prevažne" súvisí s rozčarovaním z interpretácie niektorých skladieb na prvom koncerte).

V koncertnej sieni Klarisky sa pod záštitou MKS a hlavného mesta SR Bratislavy uskutočnil **29. mája** koncert z tvorby deviatich mladých autorov. *Sonáta pre klavír* **Ivana Buffu** (v podaní autora) je náročná pianistická skladba, ktorá si vyžaduje vysokú mieru interpretačnej zručnosti a prezrádza inšpirácie európskou klavírnou literatúrou 19. a 20. storočia (názvuky na Skriabina, Debussyho, Chopina). Zanietený a výrazný prednes autora do značnej miery oslabila nevyhovujúca akustika Klarisiek, ktorá negatívne ovplyvnila aj vyznenie ďalších skladieb. *Die Leiermänner* pre dychové trio **Pavla Paprčku** je skladba graciózna, hravá a jemne ironická, s premyslenou logickou stavbou, vychádzajúca z modálneho základu. Skladba však utrpela zásluhou nekvalitnej intrepretácie s absenciou elementárnych požiadaviek. Čiastočnou satisfakciou pre autora snáď bolo uvedenie jeho ďalšej skladby s titulom *Musica inquietamenta* v excelentnom podaní klaviristu Kamila Mihalova. Dravý výraz skladby, postavenej na kvartovej harmónii, bol umocnený plastickým tvarovaním zvukových pásem a výraznou farebnou artikuláciou. *Jednohubky* **Kolomana Poláka** v podobe štyroch miniatúr pre dychové trio postihol rovnaký osud ako „zbabraných" *Verklikárov*. Náladové kontrasty jednotlivých častí boli len naznačené miernou zmenou tempa, minimálnou prácou s výrazom, takmer absentujúcou dynamikou a artikuláciou. Precíznou motivicko-tematickou prácou upútali *Tri kusy pre sláčikové kvarteto* **Zoltána Bognára**, pohybujúce sa v priestore rozšírenej tonality a modality. Medzi rýchlejšími časťami, ktoré exponovaním jednotlivých nástrojov pripomínali concerto grosso, sa vynímala pomalá, clivá spevná časť. Klavír dostal opäť priestor v *Danza diavolo pre štvorručný klavír* **Jaroslava Konečného**, kde autor spojil inšpirácie minimal a repetitiv music s folklórnou idiomatikou. *Duo in G* pre klarinet a fagot **Petra Grolla** prinieslo rôzne podoby dialógu dvoch nástrojov tmavej farby, vytvárajúce pomocou kontrapunktického spracovania vždy nové, zvukovo zaujímavé varianty. Najväčšmi ma na tomto koncerte oslovili *Tri piesne pre hlas a klavír* **Mariána Kokavca**, interpretované autorom, s klavírnym sprievodom Jaroslava Konečného. Dojímavé, hlboko ľudské texty Roba Klasa, citlivo dotvorené prekomponovaným klavírnym partom, sa pohybujú na rozhraní muzikálu a populárnej hudby. Napriek tomu predstavujú introvertne zameraný piesňový cyklus plný jemného výrazu, vyjadrujúci bolestnejšie stránky ľudského života. Zaujímavou zvukovosťou (akordeón, flauta, klarinet) upútal aj *Sonet 2* **Lucie Papanetzovej.** Netradičná výrazovosť, dosiahnutá nástrojovou kombináciou, tu bola prepojená s pevnou formovou výstavbou a motivicko-tematickou prácou. Záver koncertu tvorili dve nokturná pre komorný súbor **Mariána Lejavu**, obe skomponované v duchu sonorizmu. V *Seven Through Five (Notturno No 3)* skladateľ využil netradičné spôsoby hry a špecifickú zvukovú farebnosť flauty, hoboja, klarinetu a fagotu v kombinácii s preparovaným klavírom. *From Father to Son (Notturno No 2)* zasa dalo priestor zvukovým kvalitám sláčikov, opäť v spojení s preparovaným klavírom a zvončekmi. Azda len pri týchto dvoch skladbách mohutná akustika auditória neprekážala.

Naopak, pomohla dotvárať plný a kompaktný zvuk.

Druhým skladateľským podujatím hodným povšimnutia bol autorský koncert elektronických skladieb **Boška Milakoviča**, poslucháča 3. ročníka kompozície, ktorý bol **31. mája** v Koncertnej sále HTF VŠMU. Skladateľ sám uvádzal jednotlivé skladby, hovoril o ich genéze, použitom zvukovom materiali, spôsobe spracovania. Prvá prezentovaná skladba *Punktu@lizmus*, vystavaná zo zvuku bicích nástrojov, elektrickej gitary a použitím samplov Hilary Jefferyho. Pravidelná pulzácia viacerých rytmických pásem bicích nástrojov, doplňaná zvukom gitary a samplom dychových nástrojov, postupne gradovala do zvukovo drsného záveru, evokujúceho streľbu a vzdialene pripomínajúceho skladbu *Overload* Martina Burlasa. Jednotiacim momentom ďalšej skladby (zatiaľ) trojčasťového cyklu *Welcome* je použitie nahrávky ľudového orchestra, hrajúceho srbský foklór. Vytvorením slučky z fragmentov ľudovej hudby a ich kombináciou s elektronickými zvukmi vznikli zaujímavé koláže, čerpajúce z minimal music, ambientu a etnickej hudby. Aj na tomto koncerte sa zúčastnilo iba niekoľko poslucháčov, ktorí pravdepodobne predstavujú okruh záujemcov o elektronickú hudbu.

MARTINA PLANČÁROVÁ

Z DNÍ EURÓPY

V rámci Dní Európy vystúpilo 11. mája v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca **Vlachovo kvarteto** z Prahy (J. Vlachová, K. Stadtherr, P. Verner, M. Ericsson). Ansámbel sa skvele prezentoval ako zasvätený tlmočník českej komornej literatúry. Pekne navštívené podujatie zarezonovalo u publika priam majstrovským stvárnením *Sláčikového kvarteta č. 1* na podnet Tolstého Kreutzerovej sanáty Leoša Janáčka. Imponoval nielen vďaka vysokej zvukovo-technickej úrovni, ale najmä jej využitím pri stvárnení obsahu. Počuli sme citlivé záchvevy ľudskej lásky expresívne stvárňovanej od najjemnejších až po vášnivo-dramatické polohy, odhalenie ľudského vnútra, túžbu po duševnom splynutí partnerov ako najvyššieho prejavu ľudskej erotiky. Janáček tu vychádzal z vlastných životných skúseností a mal pochopenie pre ťažký osud nešťastnej ženy, obete žiarlivosti životného druha.

Súbor zabodoval aj v Dvořákovom *Klavírnom kvintete* A dur op. 81, hoci svet, ktorý ponúka autor je odlišný – bujarý, pohodový, prekypujúci elánom so štylizovanou tanečnosťou. Muzikantské a virtuózne zložky sa tu stretli v dokonalej symbióze. K úspešnému prijatiu diela prispela aj klaviristka **Elena Händlerová**. Dokázala sa zapojiť do celkového zvuku, prispôsobiť sa muzicírovaniu svojich partnerov a okoreniť výkon tvorivým temperamentom jej vlastným. Potvrdila opätovne svoje vyspelé komorné cítenie, ktoré si cibrí už roky na katedre inštrumentálnej reprodukcie na bratislavskej VŠMU.

VLADIMÍR ČÍŽIK

NÁDEJNÍ SPEVÁCI

S prívlastkom „Cyrilometodský" sa **1. júla** v považskobystrickom rímskokatolíckom kostole uskutočnil spoločný koncert dvoch mladých spevákov – **Márie Porubčinovej** (soprán) a **Štefana Kocána** (bas). Mária Porubčinová je

FOTO K. PORUBČIN

ZĽAVA: R. PECHANEC, M. PORUBČINOVÁ, Š. KOCÁN

čerstvá absolventka Cirkevného konzervatória v Bratislave (z triedy Dagmar Livorovej), ktorá od budúceho školského roku pokračuje v štúdiu na VŠMU, Štefan Kocán – absolvent bratislavskej VŠMU – momentálne študuje na konzervatóriu vo Viedni, u slávneho Jevgenija Nesterenka.

Program bol zložený, v súlade s názvom koncertu, z väčšej časti z piesní slovanských autorov. Štefan Kocán sa predstavil piesňami M. Schneidera-Trnavského *Pieseň* a *Keď na deň zvoniť mali* a piesňami *Sreď šumnogo bala* a *Net, toľko tot, kto znal* od P. I. Čajkovského. Kocánov kultivovaný a uhladený prednes, s mäkkým timbrom skôr svetlejšej farby, zaujal predovšetkým v *Biblických piesňach* č. 5, 6 a 10 od Antonína Dvořáka. Mária Porubčinová si pripravila tri Čajkovského piesne – *To bylo ranneju vesnoj, On tak menja ľjubil* a *Deň li carit?* Zážitkom však boli najmä prekrásne Suchoňove piesne na texty Ivana Krasku *Zmráka sa, Balada* a *Topole*, v ktorých Porubčinovej sýty soprán umocnilo citlivé vystihnutie baladického výrazu piesní. Na škodu bola len akustika sakrálnych priestorov, v ktorej sa jemné nuansy občas strácali v dozvukoch.

Záverečnú časť koncertu tvoril blok operných árií, pričom voľba logicky padla na známe a efektné kusy. Zazneli Verdiho ária Amélie z *Maškarného bálu*, ária Fiesca z opery *Simone Boccanegra* a absolútnym vrcholom koncertu boli ária *Manon Lescaut* z Pucciniho rovnomennej opery a ária kňaza Varlama z Musorgského *Borisa Godunova*. Plný a farebný hlasový materiál Márie Porubčinovej má už dnes blízko k talianskemu mladodramatickému sopránovému repertoáru a hoci sa po technickej stránke ešte vyvíja – Kocánov prejav bol technicky zrelší – je prísľubom do budúcnosti.

O klavírny sprievod sa postaral **Róbert Pechanec**, ktorý pôsobí ako pedagóg na VŠMU a špecializuje sa práve na spoluprácu s vokálnymi interpretmi, či už v rámci majstrovských kurzov, alebo na súťažiach doma i v zahraničí. Výraznou mierou prispel k úrovni podujatia – práve na ňom bolo, aby sa vyrovnal s akustikou a zabezpečil interpretom istotu a možnosť koncentrácie.

Myslím, že návštevníci tohto príjemného nedeľného popoludnia odišli spokojní, na druhej strane zaslúžený potlesk a plné auditórium zase iste potešili jeho protagonistov.

SILVIA ŠÁLYOVÁ

KALEIDOSKOP

ČESKÝ KRST SLOVENSKÉHO CD

Eugen Prochác (violončelo) a Elenóra Škutová (klavír) vystúpili koncom júna v Slovenskom inštitúte v Prahe s programom nahratým na nedávno prezentovanom CD On Fire – Cello Dances nahrané vo vydavateľstve Rádio Bratislava (skladby Davida Poppera, Astora Piazzollu, Dariusa Milhauda, Manuela de Fallu a Deava Heatha). Koncert sprevádzal druhý krst spomínaného CD. Krstným otcom bol významný český violončelista Jozef Chuchro, ktorý sa v týchto dňoch dožíva 70 rokov. V jeho triede študovali okrem Eugena Procháca aj poprední českí violončelisti Jiří Bárta, či Michal Kaňka.

Cigánske inšpirácie

Pred záverom sezóny uviedli **tanečné súbory** v **Štátnom divadle v Košiciach** a v **Štátnej opere Banská Bystrica** projekty, ktoré sa dotýkajú cigánskej problematiky. Nie však ako módnej exotickej záležitosti, ale v nových dimenziách. Ide predovšetkým o vzťah väčšiny k menšine, o schopnosť pochopiť iného, odlišného človeka a zo vzťahu a komunikácie s ním vyťažiť pozitívne hodnoty. Zdôrazňujúc túto humanisticky orientovanú myšlienku inscenovali (nezávisle na sebe) choreograf a režisér Ondrej Šoth vo východoslovenskej metropole Bizetovu *Carmen* v úprave ruského skladateľa Rodiona Ščedrina a ako spoločný choreograficko-režijný projekt Dana Dinková a Jaroslav Moravčík v kultúrnom centre stredného Slovenska tanečnú tragikomédiu *Gypsy roots (Cigánske korene)* na hudbu srbského skladateľa Gorana Bregoviča.

Ondrej Šoth pochopil príbeh krásnej, náruživej a pre lásku stvorenej Cigánky ako nadčasový. Podčiarkol v ňom symbolické a alegorické momenty. Všetky koloritové a efemérne črty zredukoval na minimum. Jeho *Carmen* nie je veristický príbeh, ale mnohovrstvový, plastický umelecký znak, tlmočiaci vzťahy medzi postavami a vývin dramatických situácií ako podobenstvo o čistote a životnej vášnivosti, o hriechu a odplate, ktorá prichádza podľa režiséra viac než satisfakcia ako nevyhnutný akt Osudu. Okrem Carmen (**Ľudmila Vasiljeva**), Josého (**Michailo Novikov**), Escamilla (**Andrij Suchanov**) a Micaely (**Katarína Kendrová**) prikomponoval Šoth postavu Smrti (**Elena Četvernija**), ktorá ako predzvesť katastrofy, ale aj ako večne prítomná alegória vyústenia každého života, je prítomná na scéne ako protihráčka všetkých konajúcich postáv, predovšetkým však Carmen. Jednotlivé postavy chápe ako vyhranené ľudské typy. Zobrazuje ich prostriedkami moderného pohybového divadla v turbulentnej dramatickej skratke, so strhujúcou výrazovosťou v tanci i geste. Zaangažovanosť všetkých tanečníkov, nielen hlavných postáv, ale i zboru, bola priam príkladná. Inscenácia vďaka tomuto prístupu hýri temperamentom a dynamizmom. Z hlavných postáv nanajvýš oduševnený výkon odviedla predstaviteľka Smrti, zobrazila jej neúprosnosť, tajomný ráz a osudovú predurčenosť. Tanečne precízne a s pochopením mentality postáv k svojim rolám pristúpili i ďalší tanečníci.

FOTO ARCHÍV

CIGÁNSKE KORENE – ZÁBER Z INSCENÁCIE

Druhú časť večera venovala košická dramaturgia tanečnému stvárneniu kompozície gruzínskeho skladateľa Giju Kančeliho *Svetlý žiaľ*. Choreograf Ondrej Šoth ju pochopil ako výpoveď o rozporuplnostiach intímneho sveta a súkromia súčasného človeka, pričom sa pokúsil v intenciách Kančeliho hudby skĺbiť symbolické a výsostne abstraktné polohy umeleckej výpovede. V hlavných úlohách vystúpili **Jana Hriadeľová, Andrij Suchanov, Michailo Novikov, Maksim Skljar** a **Fany Vargová**.

Košická inscenácia *Carmen* a *Svetlého žiaľu* sa vyznačuje veľkou dávkou choreografickej a režijnej invencie, spájaním umeleckej štylizácie so symbolikou poukazujúcou na konkrétne vrstvy skúsenosti moderného človeka. Inscenačná podoba oboch častí večera tým nadobúda dynamické a významové napätie, dôležitý predpoklad umeleckosti.

Banskobystrická inscenácia tanečnej tragikomédie *Gypsy roots* prináša iný pohľad na sujet zo sveta Cigánov. Príbeh lásky Róma a belošky s opakovaným tragickým mementom má charakter realistického spôsobu umeleckého zobrazenia s určitými nadrealistickými a snovými črtami. Hudba Gorana Bregoviča vychádza z intonačného spektra modernej rockovej hudby, ktoré ozvláštňuje cigánskym hudobným materiálom, hlavne v oblasti motivickej práce. Kompozične sa autor zmocňuje tohto východiskového hudobného materiálu s ohľadom na umeleckosť, javiskovú pôsobivosť a scénický dynamizmus. Jeho hudba je temperamentná, mladistvo dynamická a naplnená tak vitalizmom, ako aj tajomnou atmosférou sveta cigánskej komunity, žijúcej v neustálom zápase s modernou civilizáciou, najmä jej problematickými stránkami, a usilujúcej sa uchovať aspoň základné znaky svojej kultúrnej identity.

Choreografia a réžia **Dany Dinkovej** a **Jaroslava Moravčíka** niesla črty realistického spôsobu zobrazovania (autentická atmosféra diskotéky, cigánskeho pohrebu, sexu vo vani), ktoré tvorcovia umne narúšajú nadrealistickými momentmi (prítomnosť anjela a jeho schopnosť oživiť niekoľkokrát zavraždených alebo zosnulých hrdinov, premena hlavnej hrdinky na strážneho anjela v závere inscenácie a pod.). Pohľad na cigánsku societu nie je naplnený falošným alebo sentimentálnym súcitom. Je to pohľad sui generis, hodnotenie, najmä etické, ponechávajú inscenátori na vnímateľovi. Realizmus podčiarkli kostýmy **Larisy Výbochovej**, zatiaľ čo scéna **Petra Janů** akcentovala ako základný rámec príbehu viac abstraktné a všeobecné vrstvy.

Dinková a Moravčík viedli tanečníkov k nanajvýš zaangažovanému a dynamickému pohybovému stvárneniu, ktoré v mnohom odráža pocitové a skúsenostné vrstvy dnešného mladého človeka. V hlavných úlohách vystúpili **Michal Mikeš** ako Čoban, **Ivica Straková** ako jeho milá Dara. Obaja zaujali tanečnou expresivitou a zároveň kultivovaným vyjadrením citovej a psychickej dimenzie svojich postáv. **Jozef Marčinský** ako Anjel vniesol do inscenácie nadzemský, rozprávkový a reflexívny rozmer, pretože Anjel je ako nemý svedok scénického diania.

Banskobystrická inscenácia je dôležitým medzníkom na ceste choreografov Dany Dinkovej a Jaroslava Moravčíka v hľadaní novej tvarovosti moderného tanečného divadla. Obaja kráčajú od realistických estetických východísk smerom k zložitejšie štruktúrovanej umeleckej symbolike, ktorá stmeľuje jednotlivé výrazové a významové zložky tanečného divadla do kompaktného javiskového tvaru a vyznačuje sa originálnym osobnostným vkladom tvorcov.

Dve podoby cigánskej problematiky v modernom tanečnom divadle boli umelecky poučné a prínosné.

MILOSLAV BLAHYNKA

Nabucco ako prostá rodinná dráma

Nedávno, niečo vyše roka, bol som v berlínskej Deutsche Oper svedkom provokatívnej Neuenfelsovej inscenácie Verdiho *Nabucca*. Symbolika a paródia, včielka Maja a počítač, popritom i podnety na zamyslenie, to všetko priniesol divákmi „vybučaný" extravagantný tvar tejto opery. Bol to opäť *Nabucco*, tentoraz v novej javiskovej verzii a po prvý raz vôbec vo Viedenskej štátnej opere, ktorý sa stal terčom ostrých protestov premiérového publika. Adresátom emotívnych reakcií sa v prvom rade stal režisér **Günter Krämer**.

Známy nemecký umelec nahradil pôvodne avizovaného Huga de Anu (uplynulé leto predstavil impozantného *Nabucca* v Arene di Verona, čím sa radikálne zmenil výsledok produkcie. Poznajúc Krämerovu poetiku z viedenskej Halévyho *Židovky* (1999), nedala sa očakávať historizujúca, výtvarne iluzívna podoba diela. Navyše, režisér už pred premiérou deklaroval, že odstrašujúcim príkladom sú preňho „kávovarové" pokrývky hlavy, aké mal v pamäti z berlínskej Sellnerovej inscenácie. Rozhodol sa teda rázne odmietnuť všetky výtvarné i kostýmové znaky podoby, príbeh „očistiť" od babylónskej pompéznosti, od popisného koloritu aj od módnych asociácií s novodobými dejinami. Jednoducho, mienil vyrozprávať dej ako intímnu rodinnú drámu. Na prázdnom javisku, v civilných kostýmoch. O správnosti svojho zámeru presvedčil spolupracovníkov **Manfreda Vossa, Petru Buchholzovú** (scéna) a **Falka Bauera** (kostýmy).

Foto A. Zeininger

G. Prestia (Zaccaria) a Zbor Štátnej opery

Odhliadnuc od drobných rekvizít (miniatúrne bábkové divadlo využité s detským baletom počas predohry, vľavo umiestnená vitrína s kráľovskými klenotmi) scénický polkruh je vyprataný, horizont pripravený pre svetlá, farby a projekcie. Údajne veľmi nákladná aparatúra premietala hebrejské písmo, ktoré postupne mizlo, alebo sa v zlomových situáciách zlievalo a padalo dole. Krämerova koncepcia, rezignujúca na klasické kulisy, blízka polokoncertnému štýlu, si vyžadovala presnú a účinnú prácu s účinkujúcimi. Nabucco v modrom obleku, Abigaille odetá do apartných šiat, civilný Zachariáš a Ismael, podobne kostýmovaný zbor – to je obraz javiska, kde niet žiadnej výtvarnej barličky, kde sa niet za čo skryť. Na ich hereckom geste, výraze, mimike stojí a padá dramatickosť aj emotívnosť výpovede. Gunter Krämer si zakladal na súlade textu s konaním postáv a paradoxne na ňom i zlyhával. Možno i preto, lebo mal k dispozícii protagonistov až príliš zviazaných s tradičnými poňatiami **Nabucca**, ktorí sa v prázdnom priestore akoby nevedeli nájsť. Faktom však je, že kľúčové dramatické miesta ostali nevypracované a vlažné.

Vysoko nad rozporuplnou réžiou čnelo hudobné naštudovanie **Fabia Luisiho**. Bolo skutočným a azda aj jediným garantom verdiovského štýlu, verdiovskej poetiky. Dirigent prekvapil maximálne diferencovanými tempami: tu ohnivé, po hranicu zvládnuteľnosti vystupňované brio, tam lyrická meditatívnosť či túžobná melanchólia. Luisi neraz nabúral konvenciu, pretože partitúru interpretoval tak, ako ju cíti, nie ako mu kážu vzory. Majstrovstvo orchestra mu dovoľovalo gradovať tempá, pracovať s dynamickými odtieňmi, plastickosť a farebnosť zborového telesa umožňovala veľké čísla stlmiť do introvertného výrazu, reflektujúceho nálady zajatého národa. Vďaka Luisimu sa stali čitateľné i tie dramatické zlomy partitúry, ktoré réžia nezvládla.

Žiaľ, veľa chvály nemožno adresovať sólistickému obsadeniu. **Leo Nucci** (Nabucco) po celý večer hral zlomeného, stárnuceho a ovládateľného babylónskeho kráľa, ktorému však chýbali sily aj na plastickejší vokálny prejav. Takmer úplne absentovalo forte, tón stráca na farebnej plnosti, kantiléna na noblese. **Maria Guleghinová** patrí medzi najvyhľadávanejšie Abigaille sveta, spieva ju často, no s čoraz zreteľnejšími problémami. Týkajú sa pružnosti koloratúr, istoty najvyšších polôh, pričom veľký a dramatický fond je tým rozhodujúcim prostriedkom na dosiahnutie charakterokresby roly. Viedenský debut **Giacoma Prestiu** (Zaccaria) ťažko presvedčil o dôvode, prečo sa práve tento priemerný taliansky basista dostal do premiérovej zostavy. **Miroslav Dvorský** bol tónovo trocha forsírovaným Ismaelom a **Marina Domašenková** timbrovo príjemnou Fenenou.

Foto A. Zeininger

L. Nucci (Nabucco) a M. Guleghinová (Abigaille)

Nabucco posilnil súčasný verdiovský repertoár Viedenskej štátnej opery o trinásty titul. V roku skladateľovho jubilea je to úctyhodné číslo. Škoda, že napriek zámeru inscenátorov vniesť do témy nový názor, výsledok o jeho opodstatnenosti príliš nepresvedčil.

Pavel Unger

Ariane et Barbe-Bleue

Státní opera připravila na závěr sezóny premiéru u nás téměř neznámého díla Paula Dukase *Ariane et Barbe-Bleue*. K inscenaci opery byl přizván francouzský tým a celý projekt zaštítily francouzské velvyslanectví a Francouzský institut. Nutno říct, že výsledek „národního" úsilí, od hudby a textu (Maurice Maeterlinck) přes hudební nastudování k jevištní realizaci, měl stylovou jednotu a vzácnou výrazovou čistotu. Dirigent Vincent Monteil rozkryl barevnost Dukasovy partitury a dokázal ji naplnit jemně strukturovaným instrumentálním zvukem, až výkon orchestrálních hráčů překvapil. Pěveckému obsazení vévodila **Isabelle Vernet** v titulní roli, jejíž mezzosoprán sytých kovových výšek, vyvážený barevně potemnělou spodní polohou, dokázal unést náročně koncipovanou hlavní roli, byť pro mne s jistou hereckou nevěrohodností. Partnerkou skoro se stejně velkým plošným rozložením role je její chůva, s níž vede hlavní dialogy (v podstatě celé první dějství). **Galia Ibragimova** v této roli prokázala, že je nejen hlasově disponovaná a technicky vybavená sólistka, ale také citlivá stylová interpretka (její role nabízela možnost veristického výrazového naplnění) s cizelovanou hereckou schopností. Potěšením bylo setkání se čtyřmi štíhlými, ladně se pohybujícími a své party plnohodnotně pěvecky naplňujícími českými pěvkyněmi **Simonou Procházkovou** (Melisanda), **Sylvou Čmugrovou** (Sélysette), **Barbarou Slezákovou** (Ygraine) a **Dagmar Vaňkátovou** (Bellangere), jež jako předchozí Modrovousovy ženy kontrastovaly „s nefrancouzskou" postavou hlavní představitelky. Pěvecky okrajová role Modrovouse (**Oleg Korotkov**) nicméně plně pokryla představu jeho mužně tajemné krutovlády. Režisér **Paul-Emil Fourny** dosáhl vyváženého jevištního obrazu detailní spoluprací s výtvarnicí **Danielou Villaret** a tvůrcem světelných efektů **Pavlem Dautovským**. Neměnnou scénu tvořil jeden dělící panel na točně, jímž vznikla dostatečně velká plocha pro světelné efekty, dějově se vážící k objevování komnat se šperky. Celkové základní ladění do jarní zeleně dávalo jevištní realizaci pocit lehkosti až průhlednosti, dostatečné nasvícení pak vzdor chmurné podstatě děje nazatěžovalo vnímání větší tísní. Efektní scéna s vodní plochou (sedmá komnata Modrovousových žen) působila nejen funkčně, ale přímo samozřejmě. Metafora básnické vize Maeterlinckova dějového podkladu se tak od samého počátku vzniku díla vyváženě snoubila s Dukasovou hudbou. Inscenace francouzského týmu to ještě podtrhla jevištní abstrakcí režijní i výtvarné složky a předložila českému divákovi nejen neznámé operní dílo, ale také inspirující a hladivě snivou podobu příběhu, který i po tolika desítkách let má oslovující sílu. Záměr managementu Státní opery plně vyšel.

Eva Vítová

Dvakrát vo viedenskej opere

Jadrom dramaturgie viedenskej Štátnej opery v júni boli opakujúce sa bloky troch titulov – Wagnerovho *Tannhäusera*, Halévyho *Židovky* a dvoch spojených jednoaktoviek Schönberga – *Die Jakobsleiter* a Pucciniho – *Gianni Schicchi*. Z tejto lahodnej ponuky som ochutnal prvý (Wagner) a tretí (Schönberg/Puccini) chod.

Režijno-inscenačné prístupy v oboch predstaveniach sú priam na míle od seba vzdialené, predsa ma vďaka vysokej kvalite vedeli osloviť. *Tannhäusera* inscenovali svojho času **Otto Schenk** a **Günther Schneider-Siemssen** – videl som 50. reprízu tejto vyslovene „antickej" koncepcie. Napriek tomu som z prekrásneho interiéru a umne vypracovanej réžie speváckej súťaže na Wartburgu mal vyslovene estetický zážitok. Hoci musím poznamenať, že som sotvakedy videl podobne antierotickú scénu Venušinej ríše. Diametrálne odlišná koncepcia nedokončeného Schönbergovho oratória a poslednej časti Pucciniho Triptychu ma upútala zasa svojou modernou, strohou koncepciou, umne spájajúcou myšlienkovo i obsahovo od seba na míle vzdialené diela.

Obe predstavenia som si vybral pre nedostupnosť ich javiskovej podoby u nás a preto, že som sa chcel zoznámiť so Schönbergovým dielom, ktoré je na Slovensku ešte stále veľkou *terrou incognita*. Z hľadiska poslucháčskeho zážitku ma zasa lákali osobnosti, ktoré boli prísľubom mimoriadneho zážitku. Nesklamal som sa.

Garantom hudobnej stránky Wagnerovho opusu bol dirigent **Dietfried Bernet**, všeobecne známy ako pravý „wagnerovec", preto ma orchester Viedenských filharmonikov pod jeho vedením obdaril nevšedným zážitkom. Na rovnakej úrovni bola v tejto opere podstatná zborová zložka (zbormajster **Ernst Dunshirn**), takže základné hudobné tkanivo, z ktorého vyrástli spevácke výkony, bolo na priam ideálnej úrovni.

Foto archív

Američan **John Frederic West**, ktorý disponuje svetlo zafarbeným, no prenikavým a jadrne kompaktným tenorom, dal slávnemu minnesängerovi adekvátny a vyrovnaný hudobnodramatický profil. Na výkon Wolframavon Eschenbach v osobe **Bo Skovhusa** (na obr.) – miláčika Viedenčanov – som bol mimoriadne zvedavý. Zažil som ho totiž pred rokmi ako sympatického Silvia v *Komediantoch* a nedávno ako strhujúceho Billy Budda v Brittenovej rovnomernej opere. O jeho všestrannosti svedčí, že tejto zložitej osobnosti vedel dať markantné črty po hereckej aj speváckej stránke. **Elisabeth-Maria Wachutková** (pred tromi rokmi sympatická Elza na scéne Štátnej opery Praha), ktorá sa stala výbornou mladodramatickou hrdinkou Wagnerových diel, presvedčivo cíti trojvrstvový charakter svojej hrdinky. **Yvonne Naefová** s krásnymi výškami bola výbornou Venušou. Landgraf Hermann – **Hans Tschammer** – ako aj štyria minnesängeri boli na veľmi dobrej úrovni.

Azda ešte nikdy doteraz neboli do jedného večera spojené dve charakterovo tak diametrálne odlišné jednoaktovky ako v produkcii Schönberg/Puccini vo viedenskej Štátnej opere, ktorej premiéra bola na jeseň minulého roka. Najväčším prínosom večera je fakt, že režisér i scénograf v jednej osobe – **Marco Arturo Marinelli** – inscenačne zjednotil obe diela spoločným princípom – radom schodov spojených do nekonečného kruhu. Kým v epicentre nekonečného kruhu, po ktorom putujú ľudia hľadajúc cestu k Bohu, je u Schönberga „rebrík" s archanjelom Gabrielom, u Pucciniho sa v ňom nachádza naddimenzovaný lodný kufor – symbolický dom zosnulého Buosa Donatiho. Už toľkokrát vyzdvihovaný vynikajúco znejúci zbor ako aj sólisti – **Franz Havlata**, **Heinz Zednik**, **Peter Weber** – podali pod vedením Michaela Bodera, krásne pointujúceho emocionálne momenty, vysokokarátové výkony.

V Pucciniho „fraške" boli zásluhou režiséra veľmi trefne a s iróniou vymodelované charaktery členov chamtivej rodiny nebohého. Aká fantastická režisérska drobnokresba! Humorom požehnaný **Leo Nucci** (na obr.) je brilantný titulný hrdina a šarmantný „tenore di grazia" **Juan Diego Florez** zaslúžene inkasoval búrlivý aplauz obecenstva. V úlohe Lauretty debutujúca dievčenská **Anát Efraty** má všetky predpoklady pre to, aby sa stala presvedčivou dcérou prefíkaného Gianni Schicchiho.

Foto archív

Vo všetkých komponentoch teda pozoruhodné predstavenia.

Jozef Varga

Z NADŠENIA SA VŽDY ZRODÍ NIEČO POZITÍVNE

Keď sa na listine finálového kola jednej z najprestížnejších speváckych súťaží na svete BBC Cardiff Singer of the World (**10.–16. jún**) objavilo meno Klaudie Dernerovej, mnohým jej fanúšikom ako aj odbornej kritike sa pravdepodobne rozsvietilo nove svetlo nádeje pre našu spevácku školu. Kvalifikovať sa nie je vôbec ľahké, pretože intendant súťaže Julian Smith lieta celý rok naprieč kontinentmi a snaží sa vybrať spomedzi 700 uchádzačov tie najväčšie talenty.

Po vystúpení Klaudie Dernerovej, ktorá si okrem dvoch árií („Ach, trpkosť...náš sen lásky..." z *Predanej nevesty* a ária Leonory „Tacea la notte" z *Il trovatore*) pre súťažný program z piesní vybrala *Elegickú suitu* Hanuša Domanského (čo hlboko zapôsobilo na festivalový výbor, na obecenstvo, na predstaviteľov tlače, ako aj na komentátorov BBC) si ani Barbara Bonneyová neodpustila komentár: „...tak toto bolo jedno z najodovzdanejších vystúpení, čo som doteraz videla! Klaudia sa nestarala o to, či sme tam boli alebo nie, spievala z hĺbky svojej bytosti s takým nasadením, vierou a úprimnosťou, že to až vyrážalo dych." Klaudia sa tým stala vážnou kandidátkou na „Song Prize", ktorú však nakoniec porota udelila rumunskému tenoristovi Mariusovi Brenciu, ktorý sa po prvý raz v histórii súťaže stal aj jej absolútnym víťazom.

K. DERNEROVÁ

FOTO K. PORUBČIN

S Klaudiou sme sa stretli po jej cardiffskom debute v Londýne. A všetka česť kultúrnej sekcii Veľvyslanectva SR v Londýne, ktorá v obdivuhodne krátkom čase dokázala usporiadať jej koncert a pozvať naň množstvo zaujímavých hostí, ktorí môžu pre kariéru mladej speváčky znamenať veľmi veľa.

Ako prebiehal výber do súťaže?

Najskôr som predspievala intendantovi Waleskej opery Julianovi Smithovi, no vtedy som ešte netušila, že je to kvôli kvalifikácii na súťaž. Moja agentúra sa ma spýtala, či môžem predspievať. Nemala som vtedy práve čas, lebo som večer spievala *Predanú nevestu* v SND a predspievanie bolo v Prahe. V deň predstavenia sa vždy snažím sústrediť sa len na spievanú rolu. No v mojom živote to väčšinou tak chodí, že keď sa premôžem a prekonám počiatočnú nevôľu, obyčajne to výjde. Nakoniec sa všetko podarilo, aj večerné predstavenie, aj predspievanie a myslela som si, že z toho môže byť práca. Ale pán Smith sa ma potom spýtal na vek, čo som si vysvetlila takmer ako drzosť. Ďalej sa spýtal, či mám záujem ísť na súťaž. Súťaže nemám veľmi rada, je to stres a spevák musí prísť stopercentne pripravený. Keďže som už niekoľko rokov v praxi, nemám veľa času na takúto detailnú prípravu. To bolo v novembri... Nakoniec ma pozval a som nesmierne rada, že som prišla. Je to jedna z troch najprestížnejších súťaží na svete. Dostať sa do semifinále, medzi 25 spevákov z celého sveta je úžasné. Nominovaný je iba jeden zástupca z každého štátu a ja som bola prvá Slovenka na tejto súťaži, čo je pre mňa veľká česť.

V čom spočíva podľa teba najväčšie pozitívum tejto súťaže pre spevákov?

Už len dostať sa sem je veľmi ťažké, pretože súťaž má ohromné renomé, je veľmi populárna, má veľkú reklamu a v každom prestížnom opernom či hudobnom časopise sa o nej píše. Viacmenej ide o koncert spojený s prezentáciou, čiže nie súťaž, na aké som bola doteraz zvyknutá. Tie niekedy prebiehajú aj celý deň bez prítomnosti publika na prvých kolách. CSW je verejná, vysiela ju televízia, rozhlas, je prenášaná online, takže ju môžu sledovať milióny záujemcov. Doteraz všetci víťazi urobili svetovú kariéru. Speváci dostávajú možnosť spievať v najprestížnejších a najväčších operných domoch, vydávať CD atď. Po koncerte ich môžu osloviť intendanti a agenti.

Ake ponuky si doposiaľ dostala?

Zatiaľ na letný festival, ale v lete sa snažím oddychovať. Sezóna trvá 10 mesiacov a mám len 2 mesiace prázdnin, čo ale neznamená, že dva mesiace nespievam. Oddych trvá maximálne tri týždne, lebo musím študovať nový repertoár, cvičiť... Keďže môj hlas je trochu ťažší, trvá dlhšie, kým získam pôvodnú kondíciu. V lete rada chodím k moru, kde oddych, voda a slnko určite napomáhajú hlasu. Tatry, odkiaľ pochádzam, sú tiež ideálne a veľmi rada sa tam vraciam.

Ktoré sú podľa teba negatíva Cardiffskej súťaže?

V rýchlosti ani neviem. Možno iba to, že spomedzi 25 spevákov je len jeden víťaz. Zaujímavé je, že porota udeľuje aj „Song Prize" (pozn. Cena za pieseň, v minulosti Cena za Lied, no dnes sa chápe pieseň v širšom zmysle), t. j. spevák nemusí excelovať iba v áriách, ale získa body aj za piesne. No po prvý raz som sa stretla so súťažou, kde sa udeľujú iba dve ceny – jedna hlavná a druhá určitým spôsobom vedľajšia. Prekvapila ma tiež mimoriadna pripravenosť a starostlivosť organizátorov o účastníkov. Cítila som sa ako svetová hviezda, pretože všetci na mňa dozerali a doslova ma vodili za ruku, všade ma niekto sprevádzal, vizážista, imidžmejker atď...

Ako prebiehali skúšky?

Bez akýchkoľvek problémov – hneď druhý deň som skúšala pri klavíri s dirigentom (árie) a tretí deň sme s klaviristkou skúšali piesne. Ingrid Surgenorová je úžasná klaviristka, ktorá už na prvej skúške vybalila na mňa Domanského. Prítomný bol aj zástupca televízie, ktorý bol z Domanského úplne unesený.

Radili ti aj po odbornej stránke?

To nie. Samozrejme, s klaviristkou sme mohli trochu pracovať, ale do odbornej stránky sa nechcú miešať.

Podľa čoho si zostavila svoj program?

Program je voľný, nenadväzuje na seba a mal by naplniť

asi 2 x 18 minút. Poradie si spevák môže určiť sám, ale pán Smith mi poradil začať s áriou, potom zaradiť pieseň a po nej opäť skladbu s orchestrom. Chcela som si vybrať aspoň jednu slovenskú skladbu, či už áriu Katreny zo Suchoňovej *Krútňavy,* alebo piesne. Ak piesne, potom také, ktoré poslucháčov oslovia. Predpokladala som, že väčšina príde s romantizmom či klasicizmom. Nakoniec som sa rozhodla pre Domanského piesne, lebo som vedela, že nielen oslovia poslucháčov, ale ich expresívnosť aj vyhovuje môjmu naturelu. Myslím, že to bolo tak trošku riziko, lebo text, ktorý je veľmi dôležitý, je v slovenčine. No pre CSW to nebol problém, text uviedli v programe, sála bola úplne vypredaná a ja som mala pocit, akoby ľudia v hľadisku ani nedýchali. Mám rada takéto napätie, ktoré pomáha udržať pozornosť obecenstva.

Aký program by si si bola vybrala pre finále?

Bola by to Katarína Izmajlova, ktorú teraz spievam v pražskom ND, Rachmaninove dve piesne *Sen* a *Jarné vody,* ária z *Rusalky* a z opery *Sicílske nešpory,* čiže ešte trošku náročnejší repertoár.

Kde by si sama zaradila svoj hlas ?

Rusalka, Predaná nevesta, Jenufa. Práve Jenufa ma čaká v budúcej sezóne a veľmi sa na ňu teším. Mám tmavší hlas, ale chcem zotrvať v lyrických roliach čo najdlhšie, aby mal hlas šancu vyvíjať sa a aby som ho príliš nezaťažovala. Na dramatické úlohy som ešte primladá. A chcela by som učiť. Keď človek má na to, aby odovzdal to, čo sa naučil, tak to je do istej miery aj jeho povinnosť.

Ako ťa oslovili ostatní účastníci CSW?

Myslím, že Julian Smith vyberal hlasy, ktoré majú predpoklady na spievanie vo veľkých divadlách. Napríklad 24-ročný basista Carlos Esquivel z Argentíny výborne spieval. Elina Garanca, mezzosopranistka z Litvy, je taktiež vynikajúca a i napriek mladosti (24-ročná) už spieva vo veľkých divadlách. No to je skôr výnimka ako pravidlo. Je aj technicky vynikajúco vybavená a má obrovsky talent. Rovnako dobre spieva aj komornú hudbu, čo je veľmi dôležité. Jej výraz bol výborný, nepotrebovala naň ani pohyb, ani gesto, stačil jej hlas! Páčila sa mi aj Maryna Vyskorkina (pôvodom z Ukrajiny, v súčasnosti je sólistkou pražského ND). No ani medzi ostatnými účastníkmi nebol priepastný rozdiel, preto je päť finalistov naozaj málo.

V čom ťa najviac obohatilo tvoje účinkovanie na CSW?

Vždy je to dobrá skúsenosť spievať s výborným dirigentom, orchestrom, klaviristkou, je to veľká šanca a obohatenie. Na tejto skúsenosti môžem rásť a ďalej na nej budovať, dozvedieť sa niečo nové, zoznámiť sa s novými ľuďmi, mladými, talentovanými, dobre pripravenými... Vždy treba byť pripravený, veď nikdy nevieme, kde na nás čaká šťastie.

Čo od súťaže očakávaš?

Novú zaujímavú prácu, na novom mieste, s novými ľuďmi. Na súťaži počúva množstvo intendantov a pracovníkov televízie, čo napomáha zviditeľneniu. Najmä však zviditeľneniu Slovenska... Čo očakávam od budúcnosti? Pre mňa je najdôležitejšie mať domov. Pre speváka, pre jeho hlas je najpodstatnejšia psychická pohoda. Mať sa kam vrátiť, pracovať s dobrými ľuďmi. Nemusia to byť svetoví speváci alebo dirigenti, alebo orchestre, ale ľudia nadšení pre prácu. Z nadšenia sa vždy zrodí niečo pozitívne. To očakávam...

PRIPRAVILA VANDA PROCHÁZKOVÁ

v skratke

BBC CARDIFF SINGER OF THE WORLD (CSW)

História súťaže Cardiff Singer of the World, ktorú každoročne organizuje BBC Wales, siaha do roku 1983, keď sa k výročiu otvorenia St David's Hall v Cardiffe konalo jej prvé a už vtedy veľmi prestížne kolo. Za výber súťažiacich spevákov z celého sveta zodpovedá Julian Smith, riaditeľ hudobnej sekcie Welsh National Opera a súčasne aj intendant CSW (okrem Anglicka, kde za výber zodpovedá Robert Tear a BBC Radio 3, v Škótsku je to Head of Music BBC Scotland a vo Welshe víťaz Welsh Singers Competition). Mladé talenty sa každoročne vyberajú spomedzi asi 700 spevákov z viac než 50 krajín celého sveta. Do finále postúpi 25 spevákov. V predkole sa každý súťažiaci zúčastní na jednom z piatich koncertov, pričom má k dispozícii 20 minút na svoj repertoár, ktorý si môže zostaviť z oblasti opery, oratória, piesne či úpravy ľudovej piesne. Po každom kole vyhlásia víťaza, čo však nemusí byť spevák nominovaný do finále. Po semifinále porota vyberie piatich finalistov, ktorí sa prezentujú na ďalšom, záverečnom koncerte s programom podľa vlastného výberu. Na záver porota vyhlási najskôr víťaza 'Song Prize' (spomedzi všetkých účastníkov) a potom celkového víťaza CSW spomedzi piatich finalistov. Víťaz dostane finančnú odmenu 10 000 GBL, cenu v podobe vázy a pozvánku na koncert s BBC Orchestra a Welsh National Opera. Víťaz Song Prize je odmeneny rovnako ako ostatní finalisti cenou 2 000 GBP. Na rozdiel od iných súťaží, BBC hradí účinkujúcim všetky náklady vrátane cesty a poskytuje im dostatočne dlhý čas na skúšky s korepetítorom (Ingrid Surgenorová a Phillip Thomas, no spevák si môže priviesť aj vlastného korepetítora, tohto roku tak urobila napríklad Larisa Gergieva), ako aj s orchestrami (BBC National Orchestra of Wales, dir. Richard Hickox a Orchestra of Welsh National Opera, dir. Jean-Yves Ossonce).

Porota je sedemčlenná - tvoria ju svetoznámi speváci ako Dame Joan Sutherlandová, Marilyn Horneová, Gundula Janowitzová a Tom Krause, ďalej Pamela Rosenbergová (generálna riaditeľka San Francisco Opera), Brian MacMaster (riaditeľ Edinburgh International Festival) a Anthony Freud (generálny riaditeľ Welsh National Opera). CSW organizuje s členmi poroty-spevákmi aj majstrovskú triedu pre piatich semifinalistov podľa výberu jednotlivých porotcov-spevákov.

Víťazi súťaží od roku 1983:

1983 Karita Mattila (soprán, Fínsko) - 1987 Valeria Espositová (soprán, Taliansko) - 1989 Dmitrij Hvorostovskij (barytón, Rusko) - 1993 Inger Dam-Jensenová (soprán, Dánsko) - 1995 Katarína Karneusová (mezzo, Švédsko) - 1999 Anja Harterosová (soprán, Nemecko) a Bryn Terfel (barytón, Wales), ktorý roku 1989 získal Song Prize.

Finalisti roku 2001:

Natalie Christie (soprán, Austrália) - Markus Brück (barytón, Nemecko) - Elena Garanca (Lotyšsko, mezzosoprán) - Marius Brenciu (Rumunsko, tenor) - Katerina Semenchuková (Rusko, mezzosoprán)

Celkový víťaz roku 2001 a víťaz Song Prize: Marius Brenciu (tenor, Rumunsko)

Zaujímavosti zo súťaže:

- doteraz sa na CWS zúčastnilo 244 spevákov reprezentujúcich 54 krajín sveta
- CWS vyhrali 5-krát sopranistky, 2-krát mezzosopranistky a 2-krát barytonisti
- ani jednej krajine sa zatiaľ nepodarilo zvíťaziť na CWS 2-krát: Fínsko má najvyšší počet finalistov - 4, nasledujú Kanada, Nemecko, USA a Wales - po 3
- ani jeden súťažiaci z Veľkej Británie doteraz nezískal hlavnú cenu
- len Kanada, Anglicko, Škótsko, USA a Wales boli zastúpené na každej súťaži; Austrália, Nemecko a Írsko boli zastúpené na deviatich súťažiach; Čína, Fínsko, Taliansko a Švédsko na ôsmich; Bulharsko, Dánsko, Izrael a Japonsko na siedmich súťažiach
- najmladší semifinalisti mali 18-rokov
- roku 2001 sa víťazkou diváckeho hlasovania stala Elena Garanča (Lotyšsko, mezzossoprán)
- CSW sa vysiela súčasne na BBC Welsh TV, BBC 2 TV, BBC Knowledge TV, BBC Radio 3 a priamym prenosom na BBC web stránke.

VANDA PROCHÁZKOVÁ

Z OPERNEJ HISTÓRIE XXIV.

Čas čakania

Jaroslav Blaho

Pohľadom na pôvodnú dramaturgiu opery Slovenského národného divadla v rokoch čakania na vznik Krútňavy končíme seriál z histórie našej prvej opernej scény v rokoch 1920–1945. V zrkadle čiastkových pohľadov na preferenciu repertoáru jednotlivých národných operných škôl a štýlových smerovaní pokúšal som sa skúmať programové tendencie opery SND v medzivojnových a vojnových rokoch počas umeleckého šéfovania takých osobností, akými boli Zuna, obaja Nedbalovci – aj v časoch formovania širšej interpretačnej zložky slovenskej opernej profesie vo vojnovej opere SND pod vedením Josefa Vincourka. Kde sa našiel dostatok dokumentačného materiálu (fotografie, výpovedná hodnota dostupných recenzií), snažil som sa aspoň v základných parametroch popísať inscenačný tvar aj úroveň hudobného naštudovania, vrátane sledovania prúdu nepochybnej interpretačnej tradície vo sfére sólistickej zložky súboru. Samotné diela som charakterizoval iba vtedy, ak šlo o neznáme tituly (20. storočie), absentujúce v prevažnej väčšine dostupných operných lexikónov. Preto ani v poslednej kapitole tohto cykle nemienim hodnotiť úroveň a vývojový stupeň pôvodných diel – záujemcov o ich skladateľský rukopis a divadelný tvar odkazujem na vyčerpávajúcu monografiu Igora Vajdu.

Dielom nepochybných hodnôt je **Bellov** *Kováč Wieland,* od svojej premiéry v apríli 1926 až do konca vojny pravidelne sa vracajúci na repertoár, hoci nie s priveľkým počtom repríz. Že sa však od roku 1945 až dodnes nevrátil na plagát, možno v tom najlepšom prípade nazvať nedopatrením! Približne tridsať rokov potom, ako skladateľ odložil rukopis partitúry, uviedli operu na nemecké libreto Oskara Schlemma v opere SND – mimochodom, dva dni po posmrtnej premiére Pucciniho *Turandot* v milánskej Scale! V básnicky prvotriednom, ale hudobne ťažkopádnom preklade Vladimíra Roya. Oskar Nedbal aj Zdeněk Folprecht sa podieľali na úpravách partitúry, 83-ročný, vtedy ešte vo Viedni žijúci skladateľ, sa zúčastňoval na skúškach, celý súbor sa príprave prvej slovenskej opery venoval s mimoriadnym zanietením. Premiéra 28. apríla 1926 bola triumfom autora, ale divácky záujem o reprízy bol už podstatne menší.

Za pultom sa snažil Nedbal, nemohol však preklenúť zvukové manko málopočetného mužského zboru – činoherný režisér Václav Jiřikovský sa s polovičným efektom pokúšal vyriešiť neľahké scénické nároky predlohy (ohne, lietanie vo vzduchu). Scéna podľa návrhov viedenského prof. Kautského pôsobila v exteriéroch značne iluzívne (maľované pozadie javiska pozvoľna prerastalo do trojrozmernej dekorácie v popredí scény), v interiéroch pracovala s robustnými tvarmi, avšak pri minimálnom vertikálnom členení hracieho priestoru. Zvukovo rušivo pôsobili hlučné pyrotechnické efekty. Náročné sólistické party pripravil ako korepetítor mladý dirigent B. Tvrdý. V titulnej postave zjavom, mohutnými fortissimami aj pôsobivými pianami prekvapil barytonista Zdeněk Otava, Hübner bol prvým Eigelom, Ruth-Markov Helferichom, Berlík Grammom, Soukup kráľom Neidingom. Prvou Swanhildou bola Marie Šponarová, prvou Bathildou dramaticky strhujúca Marta Krásová.

Na jeseň roku 1927 naštudovanie oprášili v hlavnej úlohe s ruským barytonistom Nikolajom Melnikovom, ktorého realizmus ruskej hereckej školy sa bil s romantickým charakterom hrdinu germánskej ságy. Gejza Fischer roku 1929 stvárňoval Wielanda ako svoju rozlúčkovú rolu s viacročným bratislavským angažmán, Šimáňová bola impozantnou Bathildou a Bartošová dievčenskou Swanhildou, Blaho sa objavil v charakterovom parte Gramma. V máji 1929 SND predviedlo Bellovu operu v rámci viedenského zájazdu v Stadttheater. Roku 1930 dopracoval inscenáciu režisér Vilím: vycizeloval detaily, zvýraznil konflikty, inscenácii dal spád a potrebný dramatizmus, pričom zvnútorneného, výrazovo bohatého Wielanda našiel v Richardovi Graevenovi. Pri príležitosti skladateľových deväťdesiatin, v októbri 1933, operu naštudoval Karel Nedbal. Oproti Oskarovmu naštudovaniu, ktorý zvýrazňoval najmä monumentalitu diela, Karel detailnejšie a jemnejšie pracoval s tematickou zložkou partitúry, pohrával sa s finesami Bellovej zrelej inštrumentácie. K Bartošovej, Blahovi a Ruth-Markovovi pribudli novoobsadení interpreti: Zavřel v titulnej postave, Flögl ako impozantný Neiding, Řezníčková v sopránovom parte Bathildy, Hoza tesne pred premiérou zaskočil za Hübnera. Úspech bol veľkolepý, ale už prvá repríza zaplnila sotva štvrtinu hľadiska! A opäť sa diskutovalo o „slovenskosti" diela!

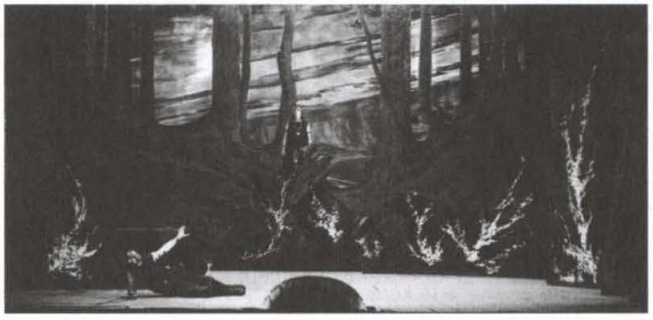


FOTO ARCHÍV

J. L. BELLA: KOVÁČ WIELAND (1926)

Josef Vincourek počas vojnových sezón akoby vyčkával, pokým mu vyrastie interpret titulnej roly. Roku 1943 zveril part Wielanda Emilovi Schützovi, ktorý z neho vytvoril jednu zo svojich profilových rolí, predznačujúcu jeho neskoršie smetanovské kreácie i Holanďana. Dramaturg Štefan Hoza prispôsobil pre toto naštudovanie Royov text požiadavkám spevnej dikcie. K tradičnému škrtu v prvom dejstve pribudla redukcia v treťom dejstve. Vincourek sa snažil, pričom opäť doplácal na malý počet sláčikov. Vilím poctivo vypracoval realistický plán príbehu, nedokázal však nájsť spôsob ako presvedčivo inscenovať technicky náročné akcie (už spomínané vznášanie sa postáv a pod.). Použitím dreva, tvarmi a ornamentmi priznávala Ladvenicova výprava príslušnosť deja k starogermánskym ságam, k dobe Vikingov. Skvelou drama-

tickou Bathildou bola Formanová, kým krásny bas Jevtušenkov sa trápil s exponovanou barytonovou polohou partu Neidinga. V rozpätí rokov 1926–1945 *Kováč Wieland* odznel na scéne SND spolu sedemnásťkrát.

Necelé dva roky po uvedení Bellovej hudobnej drámy prihlásil sa o slovo **Viliam Figuš-Bystrý** svojím Detvanom (1. apríla 1928). Napriek Nedbalovým a Holečkovým pokusom o zhustenie ilustratívneho, málo dramatického útvaru, kritika dielo pomerne jednoznačne odmietla (Hořejš, Ballo i Květ). Premiéru dirigoval Nedbal, reprízy Vincourek, režíroval Ruth-Markov, výpravu navrhol Ladvenica – kritika jej vyčítala umiestnenie salaša (1. dejstvo) do lesa, namiesto situovania na poľanu. Výhrady mala aj voči neautentickosti najmä ženských krojov. Naštudovanie dosiahlo 5 repríz. O desať rokov, v pohnutých dňoch jesene 1938, dielo naštudoval Folprecht, tentoraz Vilímova inscenácia zaregistrovala osem repríz. Aj v tomto naštudovaní Bartošová vytvorila Elenu, pokiaľ čoraz „okrúhlejšieho" Blahu v postave Martina vystriedal „urastenejší" Hoza. Po Chorovičovi prepožičal Jaroslav Jaroš svoj tenor partu intrigánskeho Ďura Krnáčovie. Po Fišerovi kostým spravodlivého kráľa Matyáša obliekol Zavřel. V malých úlohách honelníka Kuba a dvorného pána sa neskôr mihol slávny barytonista Otakar Kraus.

Ešte jednoznačnejšie kritika odmietla tri operné pokusy **Jozefa Rosinského**: prepis ľudovej rozprávky o *Matajovi* (1933), aj historizujúce príbehy *Matúša Trenčianskeho* (1936) a *Čalmaka* (1940), ktorého dej je situovaný do čias tureckých vojen. Vytýkala im pomýlené uplatnenie princípu ľudovosti a slovenskosti (priame citácie), neinvenčnosť, chabú architektúru, absenciu tematickej práce, takmer žiadnu charakteristiku postáv a dramatických situácií, nedivadelnosť, nepodarené vedenie vokálnych partov, chybnú deklamáciu. Dirigenti sa pokúšali redukciami pomôcť rozvláčnym partitúram (Folprecht *Matajovi* a *Matúšovi Trenčianskemu*, Holoubek *Čalmakovi*), bezvýsledne sa namáhal režisér Vilím aj sólisti (Hübner ako Mataj, Napravilová ako Marienka, Blaho v dvojpostave žiaka Janka a biskupa Jána, Flögl ako impozantný Matúš Čák, Blaho s Frešovou v ús-trednej dvojici Čalmaka). Kuriozitou obsadenia poslednej Rosinského opery je dozaista Eunuch Rudolfa Petráka i dedinský krčmár Icík člena činohry Štefana Figuru. *Mataj* a *Matúš Trenčiansky* mali len dve, *Čalmak* päť repríz. Zato v tlači sa to len tak hemžilo invektívami na adresu autora i vedenia opery. Po premiére *Mataja* smutne konštatuje Alexander Moyzes v *Národnom denníku*, reagujúc na priaznivé premiérové reakcie ľudáckeho študentstva: „Na naše pomery je ale veľmi charakteristické, že demonštrácie proti maďarským operetám sa zamieňajú s demonštráciami pre takúto slovenskú operu." Výrečné sú titulky recenzií po premiére *Matúša Trenčianskeho*: Už by sa s tým malo prestať (*Ľudová politika*), Premiéra, ktorá nemala byť, Umrel Matúš Trenčiansky (oba *Slovák*). Po premiére *Čalmaka* došlo na stránkach *Slováka* dokonca k polemike autora s kritikom F. Zagibom.

FOTO ARCHÍV

MATÚŠ ČÁK TRENČIANSKY (Z. FREŠOVÁ – MARGITA, A. FLÖGL – MATÚŠ, Š. HOZA – IVAN)

Bez nárokov na „národnú" operu, zato bližšie k jej vytúženému rukopisu, dostal sa vo svojich troch „mladíckych" operách dirigent SND **Ladislav Holoubek**. Len málo dokumentačného materiálu sa zachovalo z premiéry jeho prvej opery *Stella*. Azda aj preto, že sa konala v politicky hektických marcových dňoch roku 1939, keď sa utváral nielen slovenský štát, ale výraznými zmenami prechádzalo aj SND. Baladický príbeh netypického trojuhoníka (dve ženy bojujú o muža), odohrávajúci sa v súčasnosti v odľahlých končinách Škótska, ktorému nechýbajú prvky severskej mystiky, ale ani súčasné reálie (televízne pokusy hlavného hrdinu), režíroval Vilím a hudobne naštudoval Vincourek. O Štefana Hozu (Moris Monk) usilovali Lida Komancová (Mary) i tajomná Helena Bartošová (Stella). Ďalšie dve premiéry si Holoubek naštudoval už sám.

Na jar 1941 premiéroval *Svitanie*, voľný prepis Vajanského básne *Herodes*. Príbeh o deportácii slovenskej mládeže na Dolnú zem v období maďarizácie označil prof. Ján Strelec v polemike s autorom na stránkach *Elánu*, resp. *Národných novín* za politický konjunkturalizmus. Na premiére sa zúčastnili vládni činitelia na čele s ministrom vnútra Machom, ale aj bývalý bulharský cár Ferdinand Coburg. Nacionálne oslavný tón predlohy a naštudovania pokúšal sa Vilím umocniť svetelnými efektmi a exponovaním slovenských zástav – Ladvenicova dekorácia opäť uprednostnila maliarsky princíp pred divadelnou architektúrou. V ústredných rolách Paľka a Marienky sa prezentovala dvojica Blaho – Bartošová. Nesympatického emisára bez zbytočnej démonizácie stvárnil Emil Schutz, pôsobivú epizódu prievozníka Arnold Flögl.

Koncom zimy 1944 odznela z javiska SND rozprávková *Túžba* na libreto Ferdinanda Gabaja. Bohatý, trochu kaleidoskopicky dekoncentrovaný dej priniesol sólistickému súboru rad vďačných príležitostí. Zaujímavé je, že v *Túžbe* absentuje väčšia tenorová úloha. Okrem Hvastijovho kantilénou presviedčajúceho princa uplatnili sa sopranistky Frešová a Medvecká v úlohách dobrej a zlej sestry, ako aj dvojica hlbších ženských hlasov – matka dievčat v podaní J. Gabčovej a epizóda cigánky, ktorú presvedčivo stvárnila D. Gabajová. Dvojica komických záhradníkov (reminiscencia na trio ministrov z Turandot, ktorú Holoubek krátko predtým dirigoval?) utrpela vokálnou nevyrovnanosťou (Křepelov tenor, nerovnocenný krásnemu basu Ruth-Markova). Inscenačný tvar *Túžby* zverili dvom mladým činohercom. Dibarborova réžia uprednostňovala štylizáciu gesta i pohybu pred popisnosťou a opernou „posunčinou" a vyznačovala sa nápaditým svietením (vplyv činoherných inscenácií Jamnického) – Zacharova výprava podstatne rozšírila hrací priestor tým, že rozhodujúce reálie pre lokalizáciu jednotlivých obrazov premietala na kruhový horizont, pokiaľ hlavnému priestoru stačili iba najnutnejšie rekvizity. Nezvyklé bolo aj dramaticky účinné vertikálne členenie javiska schodiskami v palácových interiéroch. V období, keď sa v Banskej Bystrici pripravoval povstalecký výbuch a front sa blížil k slovenským hraniciam, *Túžba* dosiahla úctyhodných osem repríz.

FOTO ARCHÍV

L. HOLOUBEK: TÚŽBA, 1944 (Z. HUDCOVÁ – EVA, D. GABAJOVÁ – CIGÁNKA)

To ozajstné „národné", veľkolepé, európske malo prísť až po vojne. Vo vzduchu bolo cítiť vôňu *Krútňavy*.

NOVÝ NÁVRAT
K EXPERIMENTÁLNYM A AVANTGARDNÝM FORMÁM UMENIA PO DRUHEJ SVETOVEJ VOJNE
(2. ČASŤ)

Zuzana Martináková

INDETERMINIZMUS, ALEATORIKA, TIMBROVÁ HUDBA, GRAFICKÁ HUDBA

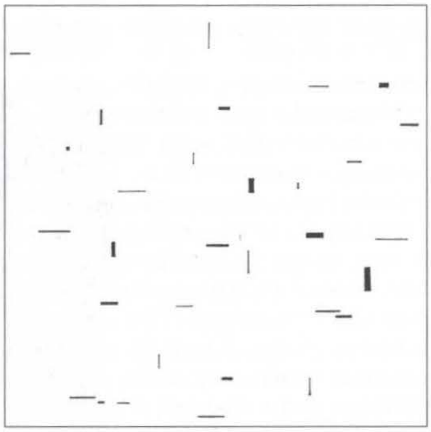
IDEA TOTÁLNEHO DETERMINIZMU ZREJME V SEBE OBSAHUJE AJ DRUHÝ KRAJNÝ PÓL – INDETERMINIZMUS. OBA PRINCÍPY SA UŽ ODDÁVNA V UMENÍ STRIEDALI, NA JEDNEJ STRANE V PODOBE PRÍSNYCH PRAVIDIEL, NA STRANE DRUHEJ V UVOĽNENÍ MOŽNOSTÍ A VSTUPOVANÍM PRVKU NÁHODY. V HUDBE JEDEN PÓL PREDSTAVUJE HUDBA PREKOMPONOVANÁ, S PRESNÝMI KONŠTRUKČNÝMI PRAVIDLAMI, DRUHÝ PÓL HUDBA VIAC UVOĽNENÁ, IMPROVIZOVANÁ, PONECHANÁ NA VÄČŠIU SLOBODU TVORCU ČI INTERPRETA. V ZÁSADE SA ROZLIŠUJÚ DVA DRUHY INDETERMINIZMU V HUDBE: PRVÝ JE ZALOŽENÝ NA VYUŽITÍ PRVKU NÁHODY V PROCESE KOMPOZÍCIE, DRUHÝ V PROCESE INTERPRETÁCIE, PRIČOM MÔŽE VZNIKNÚŤ AJ KOMBINOVANÝ TYP. OBA TYPY INDETERMINIZMU V HUDBE NALŠLI ŠIRŠIE UPLATNENIE V POVOJNOVOM OBDOBÍ, NAJSKÔR V USA, KDE BOLI PODMIENKY ICH VZNIKU PRIPRAVENÉ UŽ V PREDCHÁDZAJÚCICH DESAŤROČIACH, A V DRUHEJ POLOVICI 50. ROKOV AJ V EURÓPE (HOCI V JAZZE SA PRVOK NÁHODY FORMOU IMPROVIZAČNEJ PRAXE OBJAVOVAL OVEĽA SKÔR). V EURÓPE PRERAZIL INDETERMINIZMUS POD TERMÍNOM ALEATORICKÁ HUDBA (ALEA – KOCKA, HÁDZANIE KOCKY AKO PRVOK NÁHODY) A ROZVÍJAL SA RUKA V RUKE S KONCEPCIAMI NOVEJ ZVUKOVOSTI (SONORIZMUS, TIMBROVÁ HUDBA).

USA

Špecifické americké prostredie, na jednej strane charakterizované absenciou vlastných, hlboko do minulosti siahajúcich dejín a izolovanosťou od európskej tradície koncom 19. storočia, na strane druhej postupne sa rozvíjajúcou demokratizáciou v prvej polovici 20. storočia, poskytovalo vhodné podmienky na experimentovanie v umení. V oblasti hudby už od roku 1910 experimentoval Henry Cowell so zvukom, vynachádzajúc nové spôsoby hry na klavíri (hra na strunách, tiché stláčanie klávesov s hrou na strunách, umožňujúce rozozvučanie alikvotných tónov, hra palcom, nechtami, článkami prstov a pod., vkladanie rôznych predmetov na struny klavíra – ako papier, klince, skrutky a pod.) a techniku clustrov[1] (tónových zhlukov, hraných lakťami, päsťami, dlaňou). Cowell využíval vo svojej tvorbe aj prvok náhody: napríklad v *Mosaic Quartet* (Sláčikové kvarteto č. 3, 1935) predpisuje hráčom možnosť voľného výberu poradia úsekov a častí, čím anticipoval mobilnú formu 50. rokov. Americkí skladatelia úzko spolupracovali s mnohými maliarmi a sochármi, ktorých technika často využívala prvok náhody – napríklad v kolážach, asamblážach, vo fotomontážach a podobne, ktoré sa rozvinuli už v prvej polovici 20. storočia (hnutie dadaizmu) a nabrali nové dimenzie a uplatnenie v povojnovom období: action paintings Jacksona Pollocka využitím prvku náhody priamo v procese vznikania obrazu (dripping, rýchle pohyby ramien a podobne), nepredvídateľné rezultáty v dielach Roberta Rauschenberga, ktorý náhodne kombinoval hárky novinového papiera, mobily Alexandra Caldera (voľne zavesené sochárske artefakty, otáčajúce sa a pohybujúce sa vplyvom prúdenia vzduchu), ktoré svojím kinetizmom odkryli nové možnosti vo výtvarnom umení. Aj v poézii a próze sa využíval prvok náhody: už Mallarmé použil formu mobilov v básni *Un coup de dés* z roku 1914, v ktorej sú voľne rozmiestnené verše na stranách, ale aj vo futuristickej a dadaistickej poézii sa voľne kombinovali verše, slová a slabiky (fonetická a automatická poézia anticipovala vznik povojnového lettrizmu). Syntaktická diskontinuita literárnych diel, napríklad Jamesa Joycea, tiež inšpirovala k využitiu prvkov náhody v iných druhoch umenia.

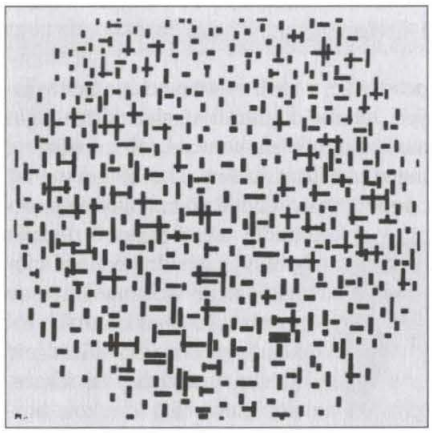
V USA to bol predovšetkým **John Cage**, ktorý získal základy vzdelania v oblasti architektúry, maľby i hudby a už od roku 1930 objavoval nové techniky tvorby. Ako žiak Henryho Cowella mohol veľmi rýchlo napredovať v objavovaní nových zvukových možností v tvorbe pre bicie nástroje i v rozvinutí techniky hry na tzv. preparovanom klavíri (struny na klavíri sú vopred upravené[2] rôznymi predmetmi a materiálmi pred koncertom, čím pri hre vzniká zaujímavý zvukový efekt). Cage sa však zaoberal aj Schönbergovou dodekafóniou, a pod jej vplyvom už ako 19-ročný (1931) vynašiel kompozičnú metódu založenú na 25-tónových radoch a na striktnom zákaze opakovania tónov. Neskôr sa dokonca stal priamym žiakom Arnolda Schönberga v Los Angeles (1934), ale k tejto metóde sa už nevrátil. Cageovmu naturelu bolo bližšie objavovanie nových zvukových možností v tvorbe výlučne pre bicie nástroje alebo rôzne predmety, použité na tento účel (k jeho netradičnej zbierke bicích nástrojov patrili rôzne predmety vydávajúce zvuky, ako plechovky, autosúčiastky, rôzne kovové a plechové predmety a podobne) a preparovaný klavír, ktoré mu vyslúžili meno experimentálneho skladateľa. Cage mal však predchodcu aj v tejto oblasti, a to už spomínaného Cowella, ale aj Edgarda Varèsa, Harry Partcha, Lou Harrisona a ďalších, ktorí tvorili skladby s primárnou sonoristickou funkciou, netradične využívajúc bežné nástroje (často ako aparát bicích nástrojov), alebo len bicie nástroje (rozličných etník), resp. samostane vymyslené a vyrobené nástroje (napríklad Harry Partch). Cage veľmi úzko spolupracoval s výtvarníkmi: roku 1941 ho László Moholy-Nagy (v 20. rokoch prednášal v Bauhause) pozval vyučovať experimentálnu hudbu na Chicago School of Design, kde sa spoznal s maliarmi ako Markom Tobeyom a Morrisom Gravesom (predstavitelia abstraktného expresionizmu). Vznikla tam jeho rozhlasová show *The City wears a Slouch Hat* (1941), ktorej hudba pozostávala z množstva zvukových efektov, napodobňujúcich hluky a šumy mesta, pričom pravdepodobne použil aj elektrické prístroje a početné bicie nástroje. Rozšírenie spolupráce s ďalšími umelcami znamenal príchod do New Yorku (1942), kde sa skontaktoval s Maxom Ernstom, Peggy Guggenheimovou, Pietom Mondrianom, André Bretonom, Virgilom Thomsonom,

Marcelom Duchampom a tiež s tanečníkom a choreografom Merceom Cunnighamom, ktorý sa stal jeho najbližším priateľom a spolupracovníkom. Mnohé Cageove myšlienky o budúcnosti zvuku a hluku, produkované syntetickou a elektronickou cestou, pochádzajú už z predvojnového obdobia a anticipovali povojnový vývoj konkrétnej a elektronickej hudby. Cage, podobne ako mnohí iní vnímaví umelci, zažíval po druhej svetovej vojne osobnú i tvorivú krízu, sprevádzanú pochybovaním o zmysle tvorby. Východisko našiel vo východnej filozofii, ktorá ho doviedla k chápaniu umenia viac v procese jeho vznikania než hotového výsledku (opäť veľmi blízka analógia s abstraktným expresionizmom vo výtvarnom umení). Zásadný obrat v jeho živote nastal spoznaním staročínskej knihy *I ťing* (Kniha premien), ktorá binárne vykladá podstatu makro i mikrosveta na základe plnej a prerušovanej čiary a hexagramov, vyjadrujúcich všetky známe úkazy a pojmy. Druhá časť knihy obsahuje veštecké vízie, ale aj návody, ako sa v danej situácii zachovať, aby sa osud vyvíjal priaznivo. Táto kniha inšpirovala Cagea k novému pohľadu na proces kompozície, jej interpretácie a percepcie práve v období, keď si uvedomoval nezmyselnosť Schönbergovho prísneho determinizmu. Jeho skladba *Music of Changes* pre klavír (Hudba premien, čiže názov je odvodený z Knihy premien *I ťing*) z roku 1951 vyrastá z opačných pozícií použitím metódy náhodných operácií. Všetky tóny a ich vlastnosti Cage získal operáciami podľa knihy *I ťing* (hádzaním troch mincí, a to pre každý údaj šesť hodov) s cieľom vytvoriť kompozíciu nezávislú od subjektívnych intencií tvorcu i celej tradície umenia. V procese kompozície dochádza síce k indeterministickým postupom, konečná verzia je však presne fixovaná a neumožňuje voľbu v procese interpretácie, na rozdiel napríklad od kompozičnej metódy Cageovho žiaka Mortona Feldmana. Cage sa zaoberal problémom ticha v hudbe, ktoré preňho predstavuje jednu z možností zvuku. Táto idea viedla k vzniku jeho známej „skladby" *4'33* pre ľubovoľný nástroj alebo kombináciu nástrojov (1952), v ktorej interpret alebo interpreti „hrajú" ticho, čiže nič. Podľa Feldmana podnetom pre vznik tejto skladby boli Rauschenbergove biele obrazy, ktoré viseli doma u Cagea a zachytávali tiene z prostredia, podobne ako projekt *4'33* pozostával len z náhodných zvukov, prichádzajúcich z okolia a z reakcií poslucháčov na očakávanú, ale nerealizovanú hudbu.



E. Brown: December 1952

Provokovanie aktivity viac v procese interpretácie než kompozície či percepcie charakterizuje tvorbu Cageových žiakov – **Mortona Feldmana**, **Earla Browna** a **Christiana Wollfa** a spolu s Cageom sa zaslúžili o vznik *grafickej notácie a hudby*, ktorá bola čiastočne výsledkom inšpirácie výtvarným umením a čiastočne potreby motivovania interpretov. Genéza grafickej notácie hudby však siaha do obdobia prvej vlny avantgardy v desiatych a dvadsiatych rokoch ako potreba nového zápisu clustrov a hry na strunách u Cowella, špeciálnych zvukov, vyludzovaných tzv. hrmotičmi (intonarumori) v talianskej futuristickej hudbe, alebo ultrachromatickej (mikrotonálnej) hudby (Obuchov, Hába, Hauer a iní). **Morton Feldman** vo svojich skladbách *Projections* (1950–1951) a *Intersections* (1951–1953) použil grafickú notáciu, ktorá umožňuje interpretovi voliť dynamiku a výšku v rámci určitého priestoru, pri riadenej dĺžke, faktúre a postupnosti. **Earl Brown** začal experimentovať s rôznymi notáciami od roku 1952, najmä v sérii skladieb *Folio* (1952–1953), v ktorých použil relatívne dĺžky tónov (tento spôsob notácie nazval *time-notation*). Ďalší vývojový stupeň predstavuje grafická notácia v skladbe *December 1952*, ktorá bola inšpirovaná geometrickým abstrakcionizmom Pieta Mondriana (*Kompozícia s líniami*, 1917) a skupinou výtvarníkov De Stijl, opierajúcich sa o princípy hudby a matematiky. *December 1952* pozostáva z horizontálnych a vertikálnych čiar a blokov, ktoré možno začať hrať z akejkoľvek pozície daných štyroch priestorových strán a od akejkoľvek sekvencie, nechávajúc voľnosť spontánnej reakcii či akcii. Brown neskôr rozvíjal koncepciu otvorenej alebo mobilnej formy, založenej na voľbe poradia častí a sekcií, ale aj spôsobov hry, ktorá sa väčšmi než Cageov spôsob využívania náhody stala blízka aleatorickým koncepciám európskych skladateľov koncom 50. a v priebehu 60. rokov. Brown zároveň hľadal prieniky medzi abstraktným expresionizmom v maliarstve a Schönbergovou atonalitou, čo svedčí o úzkom prepojení so súdobým výtvarným umením, aj keď paralely so Schönbergovou atonalitou možno vidieť skôr v konštruktívnom a abstraktnom geometrizme a v expresionistickom výtvarnom umení medzivojnového obdobia (Kandinskij a iní). Aj Feldman obdivoval Mondriana a podľa jeho výrokov sa od neho a od maliarov naučil viac ako od ktoréhokoľvek skladateľa. Paralely s abstraktnými expresionistami sú evidentné u všetkých týchto skladateľov. Cage bol spolu s Feldmanom dokonca prítomný už na prvej výstave newyorskej školy v Museum of Modern Art, na ktorej Feldmana fascinovali najmä obrazy Philipa Gustona. Feldman pokladal abstraktné výtvarné umenie za jediný vývojaschopný druh, čo bolo neskôr dôvodom, prečo nemohol prijať zmenu Gustonovho umeleckého štýlu. Venoval mu dve skladby: *Piano Piece for Philip Guston* (1963) a *For Philip Guston* pre komorný súbor (1984; základný tematický materiál vyrastá z opakovanej sekvencie tónov *C G A E* – v skutočnosti sú to tóny *C G As Es*, ktoré podľa Feldmanovho vyjadrenia reprezentujú meno Cage).

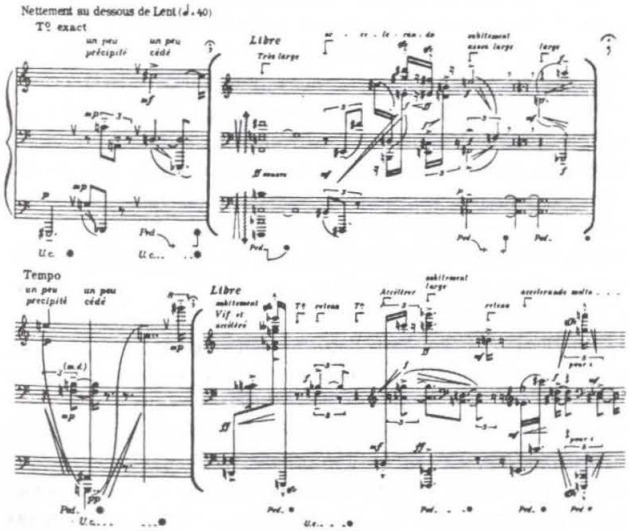


P. Mondrian: Kompozícia s líniami

Cageov blízky vzťah k Rauschenbergovej tvorbe viedol k spolupráci na viacerých projektoch: roku 1952 realizovali podujatie – prvý *happening*[3] v histórii *For M. C. and D. T.* na pôde Black Mountain College (prelínali sa tu Rauschenbergove maľby, Cunninghamov tanec, dia-obrázky, zvuky z fonografu, magnetofónov, rádií, poézia Charlesa Olsona, recitácia M. C. Richardsa, stojaceho na hornej priečke rebríka a hra na klavíri Davida Tudora).

Z hľadiska vzniku a rozvoja indeterminizmu boli tu rozhodujúce dva faktory. Jedným bola inšpirácia americkou experimentálnou hudbou v oblasti využitia náhody v procese tvorby a interpretácie, s ktorou sa mladí európski skladatelia mohli zoznámiť v Darmstadte. Podľa Feldmana bol vznik prvého indeterministického diela *Klavierstück XI* (1956) **Karlheinza Stockhausena** ovplynený jeho skladbou *Intermission 6* pre jeden alebo 2 klavíry (1953), založenou na metóde ľubovoľnej voľby poradia jej súčastí, ktorú vraj David Tudor predtým ukázal Stockhausenovi v Darmstadte. V skutočnosti Tudor zanechal svedectvo z tohto stretnutia, kde hovorí o Stockhausenovom zámere napísať skladbu, vybudovanú na princípe slobodného rozhodovania interpreta o voľbe zvuku, či úseku na danej strane notového zápisu, ešte skôr ako poznal Feldmanove experimenty.[4] Podobné myšlienky teda vznikali nezávisle aj v Európe, i keď ich presadenie urýchlili už dlhšie existujúce koncepcie indeterminizmu u týchto amerických skladateľov. Vzrastajúci záujem o ne viedol napríklad k pozvaniu Johna Cagea prednášať do Darmstadtu v roku 1958.

Druhým dôležitým faktorom bolo postupné ochabovanie záujmu o postwebernovský či totálny serializmus, ktorý sa pre svoju strnulosť, statickosť a komplikovanosť ocitol v slepej uličke. Prísny determinizmus začali striedať rôzne podoby indeterminizmu, ktoré však stále stáli v službách podobného postwebernovského štýlu. Po Stockhausenovom *Klavierstück XI.*, ktorý pozostával z 19 skupín nôt v tradičnej notácii na papieri veľkého formátu (93 x 53 cm) a z návodu na interpretáciu (hráč sa letmo pozrie na hárok papiera a začne s prvou náhodne zhliadnutou skupinou, ktorú hrá v ľubovoľnej rýchlosti, artikulácii, sile a údere, prejde k druhej, ktorú hrá podľa predpísaných pokynov tej prvej atď.), pričom rezultát môže byť do značnej miery odlišný, nasledovala *III. Klaviersonate* (1957) **Pierra Bouleza**, spájajúca serializmus s indeterminizmom v podobe mobilnej variabilnej formy. Boulez sa inšpiroval najmä literatúrou a poéziou, v ktorej našiel podobné voľné syntaktické spojenia – napríklad v poézii Mallarmého a v románoch Jamesa Joycea. Bouleza prednostne zaujíma proces v hudbe s jasným začiatkom a koncom namiesto hotových útvarov. Dôležitým inšpiračným zdrojom bola aj indická hudba, ktorá podľa neho vzniká kombinovaním

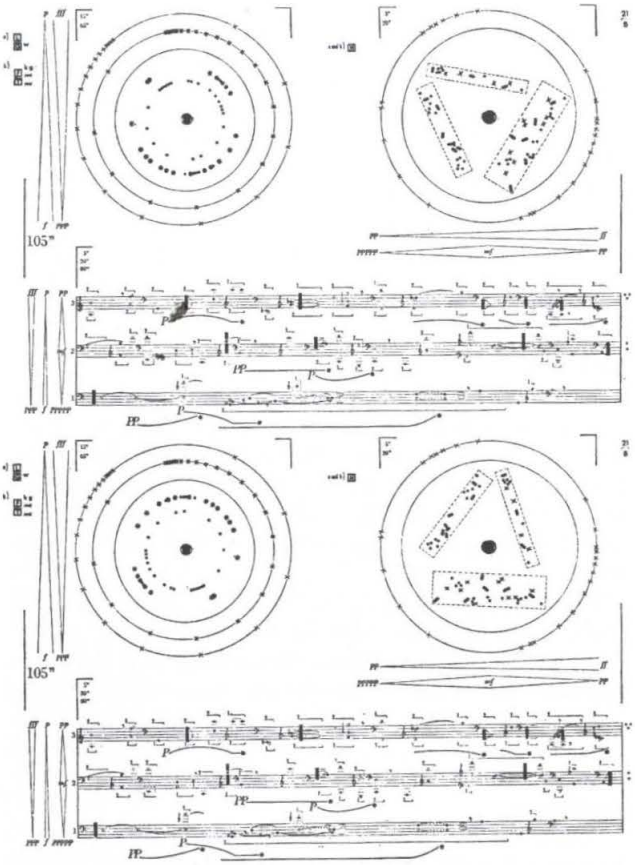


P. BOULEZ: 3. SONÁTA PRE KLAVÍR

štrukturálnych „formantov" (termín prevzal z fonetiky a predstavuje určitý stavebný úsek, založený na rétorických figúrach) so spontánnou improvizáciou, čo podnecuje k odlišnému spôsobu vnímania v otvorenom kruhu, kým západná kultúra hudobné dielo vníma ako uzavretý kruh možností. V *3. klavírnej sonáte* Boulez ponúkol typ otvorenej mobilnej formy s dôrazom na možnosť voľby úsekov (blokov) a častí, ktoré sa spájajú až v procese interpretácie, ale aj spôsobov hry podľa určitých pravidiel. Výsledný efekt, napriek tejto voľnosti, nie je úplne indeterminovaný, pretože celková formová výstavba (časti: *Antiphonie, Trope, Constellation, Strophe* a *Séquence* sledujú rétorické, fonetické a syntakticko-slovné zákonitosti) zostáva zachovaná vďaka predpísaným obmedzeniam. Podobné problémy otvoreného procesuálneho diela s aleatorickými elementmi riešil aj v *Poésie pour pouvoir* pre tri orchestre a elektronické zvuky (1958) a v *Pli selon pli -Portrait de Mallarmé* pre soprán a orchester (1958–1962). Boulez svoju metódu podrobnejšie opísal na prednáške ALEA v Darmstadte roku 1957. Už na začiatku vzniku aleatorickej hudby v Európe poukazoval na potrebu hľadania strednej cesty, ktorá by vylúčila dva extrémy totálneho serializmu (predeterminovanosti), vedúceho ku schematizmu a totálnej indeterminovanosti, vymykajúcej sa akejkoľvek kontrole. Podľa neho dielo by malo poskytovať určitý počet voliteľných ciest s možnosťou akejsi výhybky v poslednom momente rozhodovania.

Podobným vývojom od serializmu k aleatorike (ako Stockhausen a Boulez) prešiel aj **Luciano Berio**. Svoj záujem sústredil predovšetkým na hľadanie novej zvukovosti v ľudskom hlase, v elektroakustických médiách a v netradičných spôsoboch hry na nástrojoch. Zaoberal sa problematikou variácie a formy, ktoré nadobúdajú v súčasnej hudbe nové dimenzie, využíval grafickú notáciu, kombináciu prísnych a voľných kompozičných postupov, priestorovú dislokáciu zvuku najmä v elektroakustických kompozíciách a v skladbách kombinujúcich akustické nástroje s elektronickým spracovaním. V diele *Tema – Ommagio a Joyce* (1958) využil techniku slovnej montáže z expozície XI. kapitoly Ulysses elektronickou transfomáciou zvukového spektra a vrstvenia, pričom hľadal možnosti komplementárneho prepojenia rozdielnych zvukových materiálov. Aj **Henri Pousseur** využil nové možnosti indeterminizmu vo svojej tvorbe od roku 1957 – *Mobile pre 2 klavíry* (1957/58) a experimentoval so zvukom v elektroakustickom štúdiu.

Mauricio Kagel prechádzal tiež od serializmu k postupnému využívaniu prvkov náhody v tvorbe ako aj etapou experimentovania s elektroakustickou hudbou. Už pred príchodom do Európy roku 1957, v Buenos Aires skomponoval *Sexteto de cuerdas* (1953) založené na striedaní a prekrývaní dvoch štruktúr rozličného tempa a metrorytmiky a na variabilnej dynamike v procese interpretácie, v rámci ktorej občas dochádza aj k možnosti voľby artikulácie, výšky a dĺžky tónu. Kagel sa zaujímal predovšetkým o indeterminácii v procese realizácie diela, ktorá sa prejavila v dvoch hlavných princípoch tzv. *translácie* a *rotácie*. V skladbe *Transición II* pre klavír, bicie a 2 mg pásy (1958/59) použil notáciu s pohyblivými plochami (translácia) a otáčateľnými kotúčmi (rotácia), čo dovoľovalo rozličné čítanie a kombinovanie súčastí partitúry (napríklad posúvaním súčastí vzniká viac alebo menej zahustená faktúra, otáčaním rozličné poradie zvukových skupín a pod.). Kagelove skladby stavajú tak na akcii inter-



M. Kagel: Transición II.

preta, ale aj na ich vzájomnej interakcii, neskôr využívajúcich aj vizuálne a teatrálne prvky (pohyb na pódiu, mimika, herecké prejavy a pod.), ktoré sa zblížili s tendenciami happeningov a fluxus akcií.

Odlišné vysporiadanie sa so serializmom predstavuje *timbrová hudba*, ku zrodu ktorej výraznou mierou prispel **Iannis Xenakis**, ktorý už roku 1954 zverejnil svoje úvahy o úskaliach totálneho serializmu, založeného na prísnej deterministickej kauzalite. Východisko videl vo využití všeobecnejšej kauzality, vychádzajúcej z probabilistickej (pravdepodobnostnej) teórie – t. j. stochastiky (termín odvodil z gréckeho slova stochos = účel, cieľ, t. j. smerovanie k rovnováhe, cieľu), v ktorej seriálny kauzálny spôsob je len jednou z mnohých možností: „hudba všetkých čias, vrátane seriálnej hudby, je len osobitým prípadom indeterministickej hudby, to znamená stochastickej."[5] Svoje zámery realizoval v orchestrálnej skladbe *Metastaseis*[6] (1953–1954), vystavanej na plynulom premiestňovaní centrálnej línie, dosahovanej kontinuálnymi glisandami. Melódia, harmónia, tradičný viachlas, ale aj lineárne myslenie serializmu nahradzuje tu prácou so zvukovými masami, kumuláciami a galaxiami (ako sám nazval zhluky tónov), ktoré menia svoju hustotu, stupeň usporiadania, smer pohybu a rýchlosť zmien na základe teórie pravdepodobnosti. Prvok náhody tu takto hrá rolu v procese vzniku diela a nie v procese interpretácie, pretože v notácii je všetko presne vypísané, aj keď enormná prácnosť presným vypisovaním nôt na veľkých plochách viedla neskôr k uplatneniu riadenej aleatoriky v zápise. Prvé uvedenie *Metastaseis* v rámci Musiktage v Donaueschingene roku 1955 sprevádzal veľký škandál zo strany reprezentantov multiserializmu. Vývoj hudby však potvrdil opodstatnenosť Xenakisovej novej metódy, keď sa o pár rokov neskôr presadili sonoristické koncepcie a timbrová hudba v tvorbe Ligetiho, Lutosławského, Pendereckého a iných. *Metastaseis* inšpirovala tiež architektonickú podobu *Pavilónu Philips* v Bruseli. Xenakis (sám vyštudovaný architekt a spolupracovník Le Corbusiera) ho vytvoril prenesením grafickej predstavy šírenia glissánd rôznej výšky, intenzity a hustoty v priestore, čím prakticky dokázal príbuznosť rozdielnych druhov umenia a aplikovateľnosť širšie platnej teórie pravdepodobnosti. **György Ligeti** tiež veľmi skoro pochopil, že seriálna hudba nivelizuje harmóniu aj intervalové vlastnosti a obsahuje v sebe rozpor, nakoľko jej štruktúra je síce totálne usporiadaná, ale s narastajúcim odstupom sa javí ako náhodná a chaotická. Po emigrácii z Maďarska, po revolúcii v roku 1956, pôsobil v kolínskom elektronickom štúdiu, kde získal dôležité skúsenosti v oblasti tvarovania zvuku, ktoré využil v dvoch orchestrálnych dielach *Apparitions* (1958/59) a *Atmosphères* (1961). Premieta sa v nich práca s veľkými zvukovými plochami, clustrami, polyvrstvovitými úsekmi, kde dominuje dôraz na väčší celok a nivelizuje sa práca s témou, tvarom či tónom, ako to bolo v serializme, či v tradičnej tematickej hudbe. Na tvorbe zvukových plôch sa podieľajú tónové zhluky (clustre), ktoré sa riadia rôznymi typmi pohybu od statických cez vnútorne rozvlnené (mikropolyfónia v rámci blokov). Ligeti v notácii presne vypisuje všetky pohyby hlasov a jednotlivé tóny v týchto polyvrstvovitých a blokových štruktúrach, kým neskôr **Witold Lutosławski** od svojich *Jeux vénitiens* (1961), **Krzysztof Penderecki** od skladby *Tren, Ofiarom Hiroszimy* (1959–1961), Górecki a ďalší skladatelia poľskej sonoristickej a timbrovej hudby dospeli k jednoduchšiemu zápisu pomocou ohraničenej (alebo riadenej) aleatoriky, umožňujúcej voľnejší spôsob interpretácie v rámci skladateľom kontrolovaných plôch a tiež grafických znázornení výšky, dĺžky, artikulácie, dynamiky, zvukových clustrov či blokov a podobne. Dielo tak neumožňuje zásadne rozdielne interpretácie, nakoľko voľnosť pohybu vo vnútri blokov či realizácia grafických symbolov nemení formu a zvukový rezultát celej skladby. Uvedenie skladby Ligetiho *Atmosphères* v rámci Musiktage v Donaueschingene zaznamenalo obrovský úspech, nakoľko timbrová hudba veľkého gesta vyhovovala zmene štýlovej orientácie. Hudbu postwebernovského serializmu, založenú na disonancii, na práci s detailom, minucióznej prepracovanosti každého parametra jednotlivého tónu a dislokácie v čase a priestore, či už v presne determinovanej prekomponovanosti alebo s uplatnením prvku náhody, nahradila práca so zvukovými blokmi, polyfónia vrstiev a premeny harmonických stavov. Nezávisle od centier prezentácie novej hudby v Darmstadte či Donaueschingene vznikali podobné sonoristické a timbrové koncepcie: napríklad vtedy úplne neznámy **Giacinto Scelsi** skomponoval roku 1959 *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)*, vybudované na zvukovo-výrazových premenách prostredníctvom artikulačných, dynamických a inštrumentačných zmien v podstate vždy jediného tónu v rámci jednotlivých častí.

V skutočnosti rôzne podoby determinizmu a indeterminizmu podliehali štýlovému kánonu doby. Boulezove či Stockhausenove koncepcie serializmu, Messiaenove usporiadania tónov podľa modov ako alternatívy oproti serialistom, ktorým vyčítal neakceptovanie zvukov prírody, alebo Xenakisova kritika seriálnej metódy v prospech stochastickej hudby, neviedli v praxi k vzniku výrazovo zásadnejšie diferencovanej hudby. Naopak – vývoj hudby od roku 1945 približne do konca prvej polovice 60. rokov bol oveľa homogénnejší, než

by sa na základe teoretických reflexií zdalo. Rozdielnosti vo využití techník sa skôr podobajú rozdielnostiam techník v abstraktom expresionizme či v lyrickej abstrakcii, čoho svedectvom je samotná tvorba, samotný vizuálny či auditívny rezultát. To, čo je spoločné pre všetky tieto kreácie, je dôraz na individuálne, subjektívne ponímanie tvorby ako tvorivého aktu výnimočného jedinca. Na rozdiel od racionálnej a objektívnej výrazovosti hudobného konštruktivizmu skladateľov druhej viedenskej školy, serializmus 50. rokov charakterizuje dôraz na netradičný zvukový a expresívny výraz v zmysle individuálneho ponímania, na polytematické, polyrytmické, polymetrické a polytempické, ale aj polyartikulačné, simultánne kombinované mnohovrstvovité textúry, ktoré viedli k vzniku timbrovej hudby a prirodzenej aplikácie metódy riadenej aleatoriky, ktorá vo fáze percepcie nebola rozlíšiteľná. Využívanie integrálneho serializmu či multiserializmu sa tak podobá akémusi využívaniu automatizmov v tvorbe, akýmsi racionálnym konštrukciám, ktoré sú v skutočnosti len prostriedkom k individuálnemu prejavu. Aj postupné vnášanie archetypálnych hudobných tvarov, mimoeurópskych inšpirácií či prírodných zvukových javov má svoje paralely vo výtvarnom umení. Nový umelecký štýl v podobe neoavantgardy, resp. Novej hudby alebo akejsi novej abstrakcie je v skutočnosti emancipáciou individuálneho, subjektívneho, popierajúceho viac ratio než potvrdzujúceho umenie. Všetky prejavy, ktoré charakterizujú krajné polohy od využitia techník prísneho determinizmu po indeterminizmus, klasického zvuku cez syntetický zvuk až po ticho, prekomponované diela až po voľne vznikajúce v procese realizácie (happeningy) a podobne, sú len opačnými extrémami jedného a toho istého javu.

Túto fázu umenia, keď experiment, tvorivé hľadanie dominuje nad siahnutím po istotách, priniesla doba. Charakterizoval ju nielen prvotný chaos po brutálnej vojne, ale aj nástup studenej vojny medzi dvoma politickými tábormi, enormný rozvoj vedy, techniky, elektronizácie a komputerizácie, prvé lety do vesmíru a teórie kozmu, teórie pravdepodonosti, chaosu a fraktálov. Nová veda zvíťazila na descartovským racionalizmom a otvorila nové dimenzie nepoznaného a nepoznateľného, zblížiac tak scientizmus s mysticizmom, vedu s vierou, vedecké poznanie s intuíciou a subjektivizmom, ktorý nemožno abstrahovať od žiadneho vedeckého pokusu. Umenie tak dostalo novú šancu prehovoriť, ba priamo – vrátiac sa k Sartrovmu výroku – prispieť k vykúpeniu človeka...

Poznámky:

[1] Cowell podnikol roku 1923 prvé koncertné turné po Európe (Paríž, Londýn, Budapešť a niekoľko nemeckých miest) a vzbudil veľký záujem. Schönberg ho pozval predstaviť svoju hudbu v rámci jeho prednášok v Berlíne a Bartók ho požiadal o dovolenie použiť jeho clustre vo svojich dielach.

[2] od slova „to prepare" (pripraviť)

[3] Happening bol audiovizuálnou kreáciou, na ktorej sa spolupodieľali rôzni umelci: maliari, tanečníci, básnici, skladatelia, interpreti, ale aj prítomné publikum.

[4] David Tudeor: „Povedal som mu, že už niekoho takého poznám, čo píše také skladby ako on (Stockhausen, pozn. Z. M.) povedal: ‚V takom prípade ju neskomponujem.' Nato som vzal všetko späť a povedal, že to bol len nápad, o ktorom môj priateľ uvažoval a povedal som mu, že nemá brať ostatných skladateľov do úvahy, a nech každopádne tú skladbu napíše a to viedlo k vzniku *Klavvierstück XI.*" In: *Morton Feldman*. Musikkonzuepte 48/49, München 1986, s. 34.

[5] Xenakis. I.: *Stochastická hudba* (vošná). In: *Slovenská hudba*, 1993/1, s. 58

[6] Názov je odvodený z meta = po, staseis = stacionárne stavy, čiže niečo ako sled stavov, stavy o stavoch.

Slovenský komponista Samuel Capricornus

Miroslav Demko, Lausanne

Mojím cieľom je v tomto článku upresniť pôvod slovenského komponistu Samuela Capricorna (1628–1665) a otvoriť kapitolu o tých špecifických otázkach z histórie Slovenska, ktoré neboli vždy (často z pochopiteľných politických príčin) dôsledne spracúvané.

Slovenská kultúra ako aj hudobná veda, o ktorej bude v tomto článku reč, sa často dostávali do absurdnej situácie. Ak prichádzali z cudziny hlasy o našich osobnostiach, o skladateľoch slovenského pôvodu, Slovensko sa k nim prekvapivo nehlásilo. Pripomeňme azda až komický príklad Maceja Kamienskeho (1734–1821), pri ktorom už dávno viacerí poľskí autori avizovali jeho slovenský pôvod (napríklad A. Polinski roku 1907 alebo Zbigniew Raszewski roku 1972).[1] *Encyklopédia Slovenska* z roku 1979 ho stále predstavuje ako poľského komponistu. Do podobnej situácie sa dostal aj Samuel Capricornus, jeden z najväčších slovenských skladateľov vôbec. Ďalej si budeme všímať tie otázky, ktoré v jeho prípade neboli dostatočne analyzované, alebo povšimnuté, a ktoré jasne potvrdzujú jeho slovenský pôvod.

1. Samuel Capricornus bol synom luteránskeho farára, ktorý ušiel pred katolíckou perzekúciou do cudziny, do Čiech (Žertice). Richard Rybarič pri otázke Capricornovho pôvodu používa termín[2] „evanjelický", nie však „luteránsky". Na prvý pohľad zanedbateľná konfúzia. No pri detailnejšom pohľade sa táto otázka ukáže ako jedna z kľúčových, týkajúcich sa Capricornovho pôvodu. Aká je to v skutočnosti evanjelická cirkev? Vieme, že tento pojem zastrešuje viaceré cirkvi: husitskú, bratskú, alebo kalvínsku (ženevskú), Lutherovu (augsburského vyznania, podľa Melanchtona), Zwingliho (zürišská), Jednotu bratskú, anglikánsku a ďalšie. Teda pojem evanjelik je osobite v slovenských dejinách v uhorskom ponímaní nepresný. Najmä preto, že práve v 16. storočí po obsadení južnej časti Uhorska Turkami boli tzv. evanjelické cirkvi silne koncentrované na pôde Slovenska. Ak slovenskí historici aj teológovia sú viac zameraní na finálny spor medzi katolíkmi a protestantmi (s nepresnou terminológiou), skutočne závažný teologický spor a zápas medzi jednotlivými „evanjelickými cirkvami" bol ponechaný stranou. Vieme, ako pomaly a postupne práve tento spor medzi evanjelickými cirkvami viedol k otázke identity národov a menšín v Uhorsku. V 17. storočí sa pod pojmom evanjelik chápalo pospolu všetko možné, čo odporuje rímskokatolíckej, ale aj ortodox-

ným cirkvám. Každý pritom vedel, že Slováci sú v zásade luteráni, Maďari kalvíni (aj keď nie všetci, ako to vidíme napr. u Mateja Bela a pod.). Ostatné cirkvi sa stali istou etiketou českej emigrácie, a to najmä po Bielej hore (ako to bolo u predkov P. J. Šafárika), čo sa týkalo uniátov, spojených s východoslovenským obyvateľstvom (po roku 1596, po Synode v Breste atď.). Napätie medzi tzv. evanjelickými cirkvami bolo príliš veľké – viď dielo Janka Kráľa,[3] podobne i vzájomné separovanie medzi evanjelikmi, teda medzi luteránmi, kalvínmi a ďalšími cirkvami. To sa prejavilo najmä v tvorivej oblasti. Spomeňme si na ľudové piesne, v ktorých sa vyskytuje pojem luteránka. V tomto kontexte je príslušnosť k slovenskej luteránskej cirkvi silným argumentom.

Dve luteránske omše Samuela Capricorna dokumentujú príliš veľa. Jeho pôsobenie v starom luteránskom kostole je analogické. Napokon to bol zase len luterán Ján Kusser (1626–1696), už ako posledný kantor starého evanjelického (luteránskeho) kostola v Bratislave, ktorý nastúpil po Capricornovi. Tento kostol navštívil pred niekoľkými rokmi nemecký spolkový prezident, a to vďaka tradícii nemeckej luteránskej cirkvi v Bratislave. A je pravda, že práve Slováci prijali luteránsku cirkev za svoju tak ako to nebolo nikde v Európe. V Poľsku sa luteránstvo v 17. storočí udržiavalo vďaka nemeckému obyvateľstvu, a to aristokracii. V Čechách sa však o luteránstve nedá osobitne hovoriť, pretože ono pozostávalo len z Nemcov a zo slovenskej emigrácie. Žiaľ, k tejto relevantnej téme nepoznáme nijakú štúdiu. Okrem roztrúsených usadlostí v Čechách vieme, že to bol práve kostol Sv. Mikuláša v Prahe, kde sa slovenskí luteráni zhromažďovali. Tým sme z náboženského pohľadu odpovedali na otázku: Capricornus sotva mohol byť českého pôvodu.

2. Argumentujeme aj Capricornovým latinským menom. Nemecké obyvateľstvo si v Uhorsku nechávalo svoje nemecké mená, čím sa nakoniec aj diferencovalo. Podobne sa aj Maďari vyznačovali osobitým prístupom k tejto otázke. Latinského pomenovania a latinčiny vôbec sa najviac zásadne už v čase Capricorna a Mateja Bela pridržiavali Slováci, a to hlavne z právnych príčin – pozri D. Rapant.[4] Lebo uznanie latinského komunikačného jazyka v Uhorsku bolo práve u Slovákov jedným z najdôležitejších kultúrnych faktorov pri odolávaní germanizácii alebo maďarizácii. Netreba zabúdať na skutočnosť, že Slovensko a Slováci v Uhorsku (myslíme tým etnické hranice) predstavovali poslednú baštu latinského jazyka v Európe vôbec. V tejto súvislosti píše Jean Oberuc vo francúzskej verzii práce o Matejovi Belovi vydanej v Štrasburgu roku 1936: „... et donc en Slovaquie, plus partout ailleurs en Europe... plus longtemps que dans l'Europe occidentale".[5] Teda aj dlhšie ako v západnej Európe. Hugo Riemann vo svojom veľkom slovníku[6] uvádza Capricorna pod nemeckým menom Bockshorn. Carpicornovo meno však ponecháva precízne v zátvorke, aj keď neudáva jeho pôvod, teda nechápe a neponíma Capricorna ako Nemca. Je pochopiteľné, že latinské mená v Nemecku, teda už približne pol storočia po jazykovej reformácii a zavedení nemeckého jazyka samotným Lutherom, už znejú čudne. To si Riemann určite všimol. Je dôležité si tiež povšimnúť, že českí komponisti takmer nikdy nepolatinčovali svoje mená. Česi si mená italizovali, ako to vidíme pri Ružičkovi (Antonio Rosetti), alebo ponemčovali (Rössler). Teda Capricornus, ktorý sa vždy vracal do svojej domoviny, v žiadnom prípade nemohol byť inej národnosti ako slovenskej.

3. Ako sme konštatovali, v histórii Slovenska je ťažko pochopiteľné, že napriek avízam, upozorneniam z cudziny na pozitíva našej, aj hudobnej minulosti istá časť našich muzikológov na tieto skutočnosti vôbec nereaguje. Ba pristupuje z opačného pohľadu, ako to vidíme aj u Capricorna. Nejde tu len o etnický problém, ale aj o problém profesionálnej neistoty. Neujasnenosť a nevyriešenie tohto problému majú veľmi negatívny dopad na prezentačný charakter hudby v tom najširšom zmysle slova, na tom, čomu hovoríme kultúrna reprezentácia. Ani zďaleka tu nejde o evokovanie príkladov z dôb minulých, ktoré neboli jednoduché a dajú sa azda aj ospravedlňovať. Ale rozhodne si nemôžeme dovoliť nechať stranou závažný text o Capricornovi z pera francúzskeho muzikológa Jean-Luca Gestera, jedného z mála eminentných špecialistov, ktorý študoval archívne materiály v Štrasburgu. Svoje poznatky zhrnul do závažného textu k tejto problematike a uverejnil v revue *Slovenská hudba* roku 1996,[7] kde až posmešne kritizuje Richarda Rybariča v otázke hodnotenia Samuela Capricorna. Z francúzskeho textu jasne vyplýva, ako Rybarič uhýbal pred pravdou, keď sa spôsobmi ustavičného vzdychania a sťažovania (inakšie známeho a zaužívaného spôsobu komunikácie vo východných krajinách) priklonil k bezdôvodnému obdivu cudzích komponistov. To pripadá Jean-Lucovi Gesterovi nepochopiteľné. Z článku je evidentné, že Gester sa dostáva do paradoxnej úlohy Slováka, ktorý oproti Rybaričovi dokumentuje a predstavuje Capricorna ako jedného z azda najväčších skladateľov Slovenska, patriaceho k najvýraznejším postávam európskej hudby 17. storočia vôbec. Gesterova formulácia subtílneho až paradoxného ospravedlnenia, že si dovolil študovať Capricorna a predstaviť ho ako Slováka, je mnohovravná: „J'ai abordé l'oeuvre de ce musicien non pas en tant que – plus grand musicien slovaque – du XVII. s... etc.[8] Jean-Luc Gester oproti Rybaričovi potvrdzuje bez rozpakov slovenský pôvod Capricorna a zdôvodňuje to aj z hľadiska muzikologických aspektov, čo nie je témou tohto článku.

Ak bude Capricornus definitívne a konečne veľkými písmenami zapísaný do histórie slovenskej hudby ako jedna z veľkých postáv kultúrnej minulosti Slovenska, a ako taký aj prednášaný na školách, treba myslieť aj na iných skladateľov svetového mena, ku ktorým sa dodnes Slováci nehlásia. To je jedna z naliehavých a najbližších úloh slovenskej muzikológie pri otázkach jej prezentácie v Európe.

Poznámky

[1] RACZEWSKI, Z.: *Boguslawski*. Panstwowy institut wydawniczy, Warszawa 1972, Tom I., str. 95

[2] RYBARIČ, R.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. Stredovek, renesancia, barok*. Opus, Bratislava 1984, Zv. I., str. 84

[3] KAČALA, Ján: *Dejiny reformácie na Slovensku*. Liptovský Mikuláš 1935

[4] RAPANT, D.: *K počiatkom maďarizácie*. Bratislava 1927. Zv. I.

[5] OBERUC, J.: *Matthieu Bel*. Strassbourg 1936, str. 97

[6] RIEMANN, H. : *Dictionaire de la musique*. Payot, Paris 1931

[7] GESTER, J.-L.: *Premier bilan de l'oeuvre religieuse de Samuel Capricornus et ébauche d'une chronologie*. In: *Slovenská hudba*, 3–4, roč. XXII, Bratislava 1996, 424–434

[8] Ibid. str. 424

Mikuláš Schneider-Trnavský

K 120. výročiu narodenia skladateľa

Ľubomír Chalupka

Ak mienime pripomenúť na skromnej ploche výročie narodenia slovenského hudobníka Mikuláša Schneidera-Trnavského, vynára sa pri predstave o jeho mieste v dejinách slovenskej hudby 20. storočia silueta osobnosti, ktorej životné osudy a tvorivá profilácia boli nielen osudovo späté s protirečivým a rozporuplným vývojom slovenskej hudobnej kultúry v prvej polovici minulého storočia, keď aktívne pôsobil, ale zároveň kladú aj otázky o genéze, členitosti, periodizácii, dôsledkoch a zmysle tohto vývoja. Schneider bol akoby seizmografom, reagujúcim na prelínanie statizujúcich a dynamizujúcich faktorov formovania slovenskej hudby ako novodobého kultúrno-spoločenského a umeleckoštýlového fenoménu, neraz vystavený paradoxným situáciám. Spomeňme len takú na pohľad vonkajšiu okolnosť, že žil v štyroch štátoch a piatich režimoch – temer neopustiac rodnú Trnavu. V rokoch 1900–1909 sa pokúšal vymaniť sa zo zatuchnutého malomestského prostredia s vážnou ambíciou získať predovšetkým solídne profesionálne vzdelanie. V rýchlom slede vystriedal školy v troch najbližších centrách, ktoré mohli prichádzať do úvahy – v Budapešti, Viedni a napokon v Prahe, kde aj absolvoval. Neplánoval dôslednejšie zúžitkovať možnosti, ktoré sa mu núkali vzhľadom na pomerne slušne rozvinutý hudobný život v týchto mestách (opera, filharmonické koncerty), ale vyhľadával societu, ktorá sa mentálne približovala tomu, na čo bol v podstate doma zvyknutý. Prejavoval tým zaiste kus rodiacej sa národnej uvedomelosti, ktorá nebola bežná v trojrečovej Trnave, nadviazal však v začiatkoch na obrodenecké postoje pretrvávajúce ešte z 19. storočia vo vzťahu k ľudovej piesni. Venoval sa spolkovej činnosti v slovenských minoritách vo Viedni (Tatran, Národ) a Prahe (Detvan). Ponášky na ľudové piesne, charakteristické pre typ spoločensky obľúbeného, vlastenecky, zábavne a sentimentálne zacieleného repertoára boli v centre jeho pozornosti: harmonizoval nápevy a prenikal nimi do spoločnosti. Jeho muzikalita bola spontánna, pohotová, rýchla obľuba by ho mohla povzbudiť k ďalšej upravovateľskej činnosti. Bola tu však na jednej strane perspektíva pokračovať v kompozičnej orientácii nastúpenej absolventskou, dvořákovsky ladenou *Sonátou pre husle a klavír*, alebo pokročiť od harmonizácií k vlastnej piesňovej tvorbe. Spontánny príklon k piesňovosti, ktorá mu zastupovala slovenský národný prejav, striedal s kultivovanejším výberom. V cykle *Drobné kvety* (1906) dominujú lyrika a melodika, pričom výber textových predlôh (Hviezdoslav, Vajanský, Podjavorinská) bol náročnejší: rodila sa cesta k prekomponovanej piesni. Ale už priblíženie sa k úrovni ranoromantickej nemeckej piesňovej tvorby vyvolalo námietky puristov, zahľadených na konzervatívne tradície. Jeden z nich, Milan Lichard, v recenzii publikovaného cyklu *Drobné kvety* Schneiderovi vyčítal, že sa „nevymanil z krážov modernej hudby, ženie sa za rafinovanými afektami, a zabúda, že vzorom mu majú byť tí starí". Znie to temer neuveriteľne, ak poznáme jednoduché prostriedky tohto cyklu, ale také boli dobové hodnotové kritériá v prostredí slovenských hudobníkov, uzavretých v normách vlastného vkusu.

Schneider v rámci svojho skromného profesionálneho sebavedomia skladateľa usiloval v materiáli, ktorý mal k dispozícii (išlo sa o dva matičné zväzky *Slovenských spevov*) hľadať, selektovať, dokonca s etnomuzikologickými ambíciami (štúdiu *Slovenská hudba a maďarská hudba* plánoval zaslať do USA, aby jej uverejnením získal prostriedky na ďalšie štúdium). V čase, keď sa jeho vrstovníci Béla Bartók a spolužiak z trnavského gymnázia Zoltán Kodály definitívne rozišli s romantickým príklonom k folklóru a na zberateľských cestách v teréne hľadali autentické vrstvy ľudového prejavu, Schneider sa uspokojoval s typom harmonicko funkčne organizovaných piesní (ktoré zodpovedali jeho väzbe na západoslovenský folklór), tomuto typu zostal ako bytostný romantik verný do konca svojho života. Hoci mal ambície rozširovať si kompozičné vzdelanie u Vítězslava Nováka, nevedel pochopiť „čudné" harmonizácie, ktoré objavil v Novákových zošitoch *Slovenských spevov*, a pretože modálne piesne považoval za „nezharmonizovateľné", vtesnával ich do konvenčného dur-molového kruniera.

Keď v rokoch 1907–1909 z núdze sprevádzal ako korepetítor českého barytonistu Bohuslava Nepomuckého (Božu Umirova/Oumiroffa) na koncertom turné po Nemecku a dokonca v Paríži, imponoval mu úspech, ktoré mali jeho harmonizácie ľudových piesní i vlastné piesne z cyklu *Drobné kvety*. Umirov mal však v repertoári okrem štandardného piesňového repertoáru (Schubertove a Mendelssohnove cykly) aj ukážky z tvorby žijúcich nemeckých (Richard Strauss, Max Reger), francúzskych (Claude Debussy, Ernst Chausson) a anglických (Cyril Scott) skladateľov a poznanie tejto tvorby zaiste Schneidera podnecovalo k náročnejšiemu typu kompozície. Výsledkom tejto inšpirácie bol cyklus *Slzy a úsmevy*, dokončený roku 1909, kde skladateľ opustil ľudový typ melodickej invencie, rozšíril výber harmonických prostriedkov smerom k novoromantizmu a prehĺbil výrazovú individualitu jednotlivých piesní. Súviselo to zaiste aj s náročnejšími textovými predlohami – okrem iného aj s výberom z tvorby Janka Jesenského a Ivana Kraska. Keď však roku 1912 vydal tento cyklus tlačou, poponáhľali sa horliví národovci (Lichard, Meličko) zo svojich ochranárskych pozícií kritizovať Schneiderov „modernizmus", „slobodu" a stratu národnej orientácie.

Počas pobytu v Nemecku plánoval Schneider skomponovať operetu (táto ambícia sa naplnila až o 30 rokov neskôr vznikom *Bellarosy*, v tom čase už výrazne anachronickej), ba mal v rukách aj zopár operných libriet. Roku 1909 sa však vrátil do Trnavy a tým sa začala nová, dlhšia kapi-

V ČASE ŠTÚDIÍ.

FOTO ARCHÍV

tola v jeho živote, v mnohom trpká z hľadiska možnosti uplatniť svoje vedomosti v náročnejšom tvorivom prostredí. Na jednej strane ho povolanie regenschoriho v chráme sv. Mikuláša orientovalo k cirkevnej hudbe, a treba povedať, že Schneider nechcel v tomto žánrovom okruhu zostať na úrovni prostej úžitkovej tvorby. Už prvé skladby svedčia o nárokoch, ktoré kládol na chrámových hudobníkov – ak dnes vďaka novým nahrávkam a kompletizovaniu partitúr máme možnosť spoznávať rad opusov, najmä omše, vidíme, že Schneider v Trnave celkom nestagnoval, nerezignoval napr. na novoromantické prostriedky harmónie a touto, v staršej slovenskej historiografii 20. storočia zaznávanou tvorivou oblasťou, sprostredkoval významnú kontinuitu vo vývoji cirkevnej tvorby na území Slovenska od klasicizmu až do polovice 20. storočia. Schneider sa netajil svojím romantickým založením, vkusové dispozície založené na spontánnosti, priorite melodic-

REGENSCHORI

kého cítenia, lyrického založenia, vyjadrovania sa na krátkych plochách prenášal do sviežej duchovnej tvorby, ktorej síce chýbajú prvky inovácie, ale tradícia, ktorú rešpektuje, je stále živá a umelecky hodnotná. Výrazne novátorským činom sa však stal v tejto oblasti Schneiderov projekt *Jednotného katolíckeho spevníka*, na ktorom pracoval 15 rokov. Je to dielo, ktoré malo na svoju dobu nesporné hymnologické kvality. Aj keď v súčasnosti pokoncilové zmeny otvárajú potrebu nevyhnutnej revízie tohto spevníka, je nesporné, že jeho prostredníctvom sa do širokej slovenskej pospolitosti dostala a dostáva Schneidrova hudba (značnú časť piesní sám napísal) ako nielen úžitková, ale aj umelecká hodnota.

Schneider bol činorodým človekom, neplánoval zostať len v cirkevných službách, ale chcel sa zapojiť aj do budovania základných profesionálnych inštitúcií v novom štáte po roku 1918. V tom je ďalší paradox, spätý s jeho životnými osudmi, hoci mal ako jeden z mála Slovákov profesionálne vzdelanie a stál aj pri založení Hudobnej školy pre Slovensko, nestretol sa s priazňou mocných, ktorí rozhodovali a rozhodli, že Schneider zostane v Trnave. Akoby sa tu začal rodiť prejav bratislavocentrizmu, ostražitého voči vzdelaným ľuďom, žijúcim mimo centra. Schneiderovi to zrejme poškodilo: pieseň *Nad kolískou* (z roku 1922), alebo prepracované verzie dvoch piesní z cyklu *Slzy a úsmevy* dokumentujú stupeň skladateľovho vnútorného nepokoja s úrovňou vlastnej tvorivosti a jeho túžbu ísť ďalej. Ak by našiel priaznivé podmienky, mal azda schopnosti na vytvorenie zaujímavého mosta medzi vkusom vlastnej generácie a novými programovými ambíciami Slovenskej hudobnej moderny, ale aj vzťahu k tvorbe napríklad Alexandra Albrechta. Iným paradoxom sa stalo, že piesne z cyklu *Zo srdca*, ktoré boli pôvodne plánované ako inštruktívny materiál pre učebnicu hudobnej výchovy, a teda vedome zjednodušené, sa stali najobľúbenejšou kompozíciou z celej Schneiderovej tvorby a meradlo o progresivite, resp. regresivite skladateľovej štýlovej orientácie z nich odvodené vytvorilo deformovaný a neúplný obraz o jeho schopnostiach. Takto simplifikovaný obraz o Schneiderovej tvorivej orientácii vytvorili tie historiografické pohľady, ktoré hovorili o priekopníckom charaktere jeho tvorby, o jeho realizme a popri podceňovaní určitého okruhu jeho tvorivého odkazu iné diela (napríklad *Spomienkovú symfóniu*) zasa preceňovali.

Ak dnes je aktuálne v rámci postihovania komplexného

ZĽAVA F. KAFENDA, M. SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, A. ALBRECHT (1955)

FOTO ARCHÍV

obrazu o vývojových peripetiách slovenskej hudobnej tvorby hovoriť o jeho nelineárnej, mnohovrstvovej a komplikovanej štruktúre, bude v rámci skúmania oscilačných tendencií od amaterizmu k profesionalizmu, od regionalizmu k preverovaniu hodnôt v širšom geografickom a štýlovom kontexte, definovaní napätí medzi subjektívnymi schopnosťami jednotlivcov a objektívnymi podmienkami pre ich uplatnenie, v presnejšej sociologickej stratigrafii pojmov hudobná kultúra, hudobný život, hudobno-historické povedomie, genotypov našej súčasnosti a pretrvávajúcich problémov, nevyhnutne potrebné do tohto skúmania zahrnúť aj poznávanie neskreslených profilov tých postáv, ktoré spoluvytvárali našu minulosť za uplynulých 100 rokov. K týmto postavám nesporne patrí aj Mikuláš Schneider-Trnavský.

Ako živý je odkaz Mikuláša Schneidera-Trnavského?

HŽ sa zhováral s Editou Bugalovou

Už mnoho rokov sa intenzívne venujete odkazu Mikuláša Schneidera-Trnavského, s mimoriadnym osobným zanietením, ale aj vďaka inštitucionálnej podpore, ktorú sa podarilo konštituovať práve v Trnave, v skladateľovom rodisku. V širšej hudobnej verejnosti patrí azda dlhoročná spevácka súťaž k najznámejším podujatiam spojeným s menom Mikuláša Schneidera-Trnavského...

Vznikla roku 1971 z iniciatívy Jozefa Šamka a vtedajšej katedry hudobnej výchovy na Pedagogickej faklte UK v Trnave, ako aj za aktívnej spolupráce Jozefa Raninca. Vypisovateľom Celoštátnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského bolo vtedy ministerstvo kultúry, usporiadateľom Mestská osvetová beseda. Bolo to v čase, keď sa v Trnave od roku 1969 pravidelne konala Trnavská hudobná jar Mikuláša Schneidera-Trnavského ako jeden z prejavov politického odmäku. Dnes je súťaž medzinárodná a jej garantom (aj finančným) je od roku 1990 mesto Trnava. Cieľom súťaže je popri motivácii mladých spevákov v oblasti piesňovej tvorby aj propagácia piesňovej tvorby M. Schneidera-Trnavského. Je to zároveň jedna z ciest, ktorou sa Schneiderove piesne dostávajú aj do zahraničia, pričom práve zahraniční účastníci súťaže k nim pristupujú s mimoriadnou úctou.

Trnavské múzeum sa tiež nemalou mierou stará o Schneiderov odkaz – spomeňme zbierky vystavené v skladateľovom dome...

Roku 1972 bola v dome, kde Schneider žil, otvorená Pamätná izba, ktorú spravoval Odbor školstva a kultúry MsNV. V tom čase bola do Západoslovenského múzea presunutá aj skladateľova umelecká pozostalosť, dovtedy uchovávaná v Ústave hudobnej vedy SAV. Roku 1974 bolo rozhodnutím vtedajšieho ZsKNV utvorné systemizované miesto muzikológa v Západoslovenskom múzeu v Trnave. Ako v tom čase pravdepodobne jediná muzikologička bývajúca v Trnave som na toto miesto mohla nastúpiť.

Foto archív

Záber zo slávnostného odhalenia busty v máji t. r.

Cieľom múzea bolo a je kompletizovanie informácií o M. Schneiderovi-Trnavskom vrátane všetkých druhov dokumentov, ako aj ich prezentácia. Od roku 1974 sa postupne evidovala a akvizíciami rozrástla zbierka muzikálií (týkajúcich sa nielen Schneidera, ale hudobnej histórie regiónu, vrátane hudobných nástrojov) z pôvodných 1543 na takmer 8000 jednotiek.

Roku 1978, pri príležitosti 20. výročia skladateľovho úmrtia, sa pripravila Expozícia v Pamätnom dome (trvala do roku 1985) a zároveň sa uskutočnila konferencia o M. Schneiderovi-Trnavskom.

Roku 1981, pri príležitosti 100. výročia narodenia skladateľa, mal byť tento Pamätný dom rekonštruovaný, no pre najrôznejšie prieťahy sa k rekonštrukcii pristúpilo až roku 1990; tá v dôsledku ďalších problémov bola ukončená až roku 1996. Storočnica však bola príležitosťou aj pre množstvo ďalších aktivít (nahrávky, knihy, pohľadnice, konferencia so zborníkom a pod.), ktorých garantom bolo tiež Západoslovenské múzeum.

Po dokončení rekonštrukcie sa Pamätný dom premenoval na Dom hudby. Zostala v ňom pamätná izba M. Schneidera-Trnavského, ktorú sme na jar 2001 reinštalovali, expozíciu doplnili o výstavu venovanú histórii Kirchenmusikvereinu v Trnave, úzko súvisiacu s pôsobením skladateľa ako riaditeľa dómskeho chóru. Zároveň bol Dom hudby premenovaný na Dom hudby Mikuláša Schneidera-Trnavského.

V Trnave vznikla aj Nadácia Mikuláša Schneidera-Trnavského...

... ako prvá hudobná nadácia na Slovensku. Jej správcom je skladateľov vnuk a môj manžel JUDr. Štefan Bugala. Cieľom nadácie je propagovať osobnosť a dielo skladateľa, podporovať mladých interpretov. Nadácia umožnila viacero aktivít – vydanie pohľadnice, biografickej publiácie *Hoj, vlasť moja*, uvedenie *Mikulášskej omše*, dva kompaktné disky so Schneiderovou duchovnou a organovou tvorbou, uverejnenie zvukových dokumentov zo speváckej súťaže a ď.. Nadácia sa hneď pri zrode podieľala na oslavách 110. výročia narodenia Schneidera-Trnavského, ktoré roku 1991 organizovalo Mesto Trnava, od roku 1995 je spoluorganizátorom Trnavských organových dní, vrátane letných interpretačných kurzov pre chrámových organistov. Roku 2001 sa podieľala na prípravách a realizácii inscenácie Schneiderovej operety *Bellarosa* v Trnavskom divadle, ako aj na oslavách 120. výročia skladateľovho narodenia.

Zdá sa, že v pozadí väčšiny iniciatív sú rodina, resp. potomkovia Mikuláša Schneidera-Trnavského...

Vydala som sa za vnuka Mikuláša Schneidera-Trnavského a odvtedy všetky naše aktivity smerujú ku kompletizácii dokumentov, k propagácii tvorby Mikuláša Schneidera-Trnavského, vrátane vydania jeho kompozícií tlačou i na hudobných nosičoch. Teraz práve pracujeme na korektúre piesní, ktoré v najbližších mesiacoch vydá Hudobné centrum, dokončujeme prípravu reedície knihy *Úsmevy a slzy* doplnenej o ďalšie Schneiderove literárne práce, aby ju Západoslovenské múzeum mohlo vydať do konca tohto roku, ďalej pripravujeme na vydanie *Vianočnú omšu* ako 1. zväzok novej edície Západoslovenského múzea, ktorej cieľom je súborné vydanie diela. V nadácii pripravujeme ďalšiu nahrávku duchovnej hudby (pravdepodobne Rekviem), ako aj dokumentačný prierez rozhlasového záznamu *Bellarosy* z roku 1956.

V máji t. r. sme vyhlásili Rok Mikuláša Schneidera-Trnavského, ktorého cieľom je výzva pre kultúrnych činiteľov na Slovensku, ako aj Slovákov vo svete, aby sa venovali osobnosti a dielu Mikuláša Schneidera-Trnavského.

Mikuláš Schneider-Trnavský je jedným z najslávnejších rodákov Trnavy a mesto podporuje starostlivosť o jeho odkaz...

V Trnave sa začiatkom 90. rokov premenovala ZUŠ na ZUŠ M. Schneidera-Trnavského (nadácia financovala pamätnú dos-

ku), ktorá tohto roku usporiadala 1. ročník súťaže Schneiderova Trnava s vyše 250 prihlásenými deťmi z celého Slovenska.

Mesto Trnava sa tiež venuje odkazu osobnosti Mikuláša Schneidera-Trnavského: v tomto roku postavilo pomník a na základe ankety udelilo Schneiderovi titul „Trnavčan 20. storočia". V priebehu 90. rokov mu udelilo dve ocenenia in memoriam. Knižnica Juraja Fándlyho v Trnave pripravuje na vydanie Schneiderovu bibliografiu. Mestská televízia plánuje nakrútiť o umelcovi dokument.

Ktoré ďalšie, mimotrnavské inštitúcie sa venujú odkazu Mikuláša Schneidera-Trnavského?

Z inštitúcií mimo Trnavy sú to tie, ktoré tiež uchovávajú Schneiderove rukopisy (Hudobné múzeum SNM, Matica slovenská, Univerzitná knižnica v Bratislave). Schneiderova osobnosť a dielo sú častou témou záverečných, resp. diplomových prác na konzervatóriách, resp. vysokých školách (dokonca aj v Čechách), resp. štúdií vznikajúcich na pôde Ústavu hudobnej vedy SAV. V rámci Roka Mikuláša Schneidera-Trnavského Národné osvetové centrum pripravilo program z jeho tvoby, ktorý počas festivalu vo Východnej uviedlo vo viacerých mestách a obciach na Liptove.

Mikuláš Schneider-Trnavský žil v neustále politicky i z hľadiska štátnych útvarov sa meniacom svete, ktorého politická, spoločenská i ekonomická transformácia pokračovala aj po jeho smrti. Ako sa stavali oficiálne inštitúcie, ale aj širšia odborná verejnosť v tomto meniacom sa svete k jeho osobnosti, resp. k jeho umeleckému odkazu?

Ťažko povedať. Prvé dve desaťročia 20. storočia boli obdobím veľkých očakávaní a nádeje (po legendárnom slovenskom koncerte v Prahe roku 1920 bol Schneider považovaný za najlepšieho slovenského skladateľa). Počas prvej ČSR bol Schneider významnou osobnosťou, autoritou pre generáciu skladateľov, nastupujúcu v 30. rokoch. Roku 1933 dostal od pápeža Pia XI. titul Rytier rádu sv. Gregora, ako dôsledok ohlasu jeho tvorby v zahraničí. Dostával objednávky nových diel pre rôzne príležitosti, roku 1938 mu udelili Štefánikovu zemskú cenu. Jeho popularita sa zvýšila za Slovenského štátu, keď bol oficiálne uznávanou osobnosťou; roku 1940 dostal – spolu s Benkom a Žarnovom – po prýkrát udeľovanú štátnu cenu. Štátnu cenu dostal aj od Zdenka Nejedlého roku 1948. Titul národného umelca mu mali údajne udeliť už roku 1951, no stalo sa tak až po intervencii Eugena Suchoňa roku 1956. Po Schneiderovej smrti roku 1958 boli všetky rukopisy, dovtedy uchovávané v jeho domácnosti, odvezené do SAV. Prvá monografia (z pera Zdenky Bokesovej) vyšla roku 1952 a bola silne ideologicky poznačená. V monografii Jozefa Šamka z roku 1964 sa už sporadicky spomína aj Schneiderova cirkevná tvorba, ktorej verejné predvedenie však bolo prakticky nemožné, azda zo strachu a – čo bolo veľmi zarážajúce – z deštektu. Faktom je, že Schneiderova tvorba je v dôsledku obdobia posledných 40-50 rokov vlastne neznáma a najmladšia generácia ani nevie, kto to je. Zdá sa, že oficiálne inštitúcie prejavujú len symbolický záujem, no skutkový stav je dosť žalostný.

Možno za rovnaké obdobie zaznamenať posun v chápaní tvorivého odkazu Mikuláša Schneidera-Trnavského z hľadiska odborného?

Z odborného hľadiska niet dôvodu na posuny v chápaní tvorivého odkazu. Pokiaľ nebude spracované Schneiderovo dielo, nie je možné vysloviť nijaký definitívny hodnotiaci súd. V druhej polovici 20. storočia sa u nás celá pozornosť orientovala na predstaviteľov slovenskej moderny, Schneidera-Trnavského zaradili učebnice hudobnej výchovy do štvorice zakladateľov slovenskej národnej hudby, hoci skôr by som hľadala väzby v trojici Schneider – Albrecht – Kafenda, pričom títo „starí páni" – sa z piety občas len spomenuli. Dnes však vidím, že keď sa nenájdu oduševnení producenti aj pre Suchoňa, Cikkera, Moyzesa a ďalších príslušníkov tejto generácie, veľmi ľahko zabudneme aj na nich. Tak strašne chceme byť svetoví, až je to smiešne. A pritom vidím, s akým obdivom a záujmom vnímajú Schneiderovu tvorbu cudzinci.

Pre uchovanie odkazu je predovšetkým dôležitá odborná dokumentácia prameňov a ich rovnako odborné spracovanie. Čo sa v tejto veci už vykonalo, čo ešte čaká na realizáciu?

Fond Mikuláša Schneidera-Trnavského roku 1959 spracovali Richard Rybarič a Jana Terrayová, no moje skúsenosti v práci s ním ma presviedčajú o tom, že opäť bude potrebné prejsť notu za notou, doplniť fond o kópie diel uchovaných v iných inštitúciách, vytvoriť komparáciu diela vydaného tlačou s rukopismi, určiť, ktoré vydané diela nemajú rukopisnú podobu a stávajú sa teda prameňom. Predovšetkým treba urobiť kompletný katalóg diela s notovými incipitmi a s číslovaním skladieb (autorské opusové diela sú sporadické).

Záujem verejnoprávnych médií ...

Takmer nijaký. S výnimkou pacovníkov redakcie duchovnej tvorby STV. Minimálny záujem prejavilo i ministerstvo kultúry, preto sme aj Rok Mikuláša Schneidera-Trnavského vyhlásili prostredníctvom nadácie... Vieme, že doba je tvrdá, že v médiách sa neustále treba presadzovať, no je to mimoriadne náročné. A pokiaľ ide o súkromné médiá – tam pravdepodobne ani jeden redaktor nevie, kto je Mikuláš Schneider-Trnavský.

Zhrňme teda naše podlžnosti voči jednej z najvýznámnejších osobností hudby na Slovensku:

Najakútnejšími úlohami sú
- zabezpečiť súborné vydanie tlačou i na zvukových nosičoch,
- vydať literárne práce a korešpondenciu,
- vydať kompletnú a dôkladnú monografiu,
- vydať číslovaný katalóg diela.

FOTO ARCHÍV

PRI PRÍLEŽITOSTI 120. VÝROČIA NARODENIA MIKULÁŠA SCHNEIDERA-TRNAVSKÉHO BOLA V TRNAVSKOM DIVADLE PREMIÉRA AUTOROVHO HUDOBNODRAMATICKÉHO DIELA „OPERETY PRE ČINOHERCOV" *BELLAROSA* V ÚPRAVE KAROLA HORVÁTHA (LIBRETO) A ĽUBOMÍRA BURGRA (HUDOBNÉ ARANŽMÁNY). INSCENÁTORI SA ZHOSTILI NÁROČNEJ ÚLOHY V SNAHE OSLOVIŤ DNEŠNÉHO DIVÁKA A VYTVORILI ŽIVÉ PREDSTAVENIE. CERUZKÁM UPRAVOVATEĽOV VŠAK, ZDÁ SA, PADLO ZA OBEŤ PRIVEĽA PÔVODNEJ HUDBY...

O NIEKTORÝCH PROJEKTOCH INTEGRATÍVNEJ HUDOBNEJ VÝCHOVY

Projekty integratívnej hudobnej výchovy majú na Slovensku už dlhšiu tradíciu. V Bratislave sa uskutočnilo niekoľko podujatí tzv. pedagogických dvorán na pôde Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU, ktoré pripravila škola v spolupráci s Asociáciou učiteľov hudby Slovenska a katedrami hudobnej výchovy slovenských univerzít. Koordinátorom podujatí bol profesor Juraj Hatrík. Ich cieľom bolo prepojenie hudby s inými umeleckými disciplínami (divadlo, tanec, výtvarné prejavy). V mimobratislavskom prostredí sa muzikálovým žánrom a hudobno-dramaticko-tanečným obrazom venujú viaceré školy. Napríklad ZUŠ v Spišskej Novej Vsi a v Martine sú viac-menej viazané uvedením polyestetického projektu na základe svojej koncepcie alternatívnej rozšírenej estetickej výchovy. ZUŠ Frica Kafendu vo Vrútkach sa s týmto žánrom oboznamuje od roku 1992 tvorbou vlastných projektov, ktoré majú podtitul „hra detí na muzikál". Na týchto projektoch pracuje tím učiteľov a žiakov, ktorí pripravujú všetko, počnúc myšlienkou, nápadom a motívom na zhudobnenie vlastného deja alebo príbehu cez komponovanie tanečných a hudobných čísel pre vokálnych a inštrumetnálnych sólistov a tanečníkov, rozprávačov príbehu, ako aj pre inštrumentálne a tanečné zoskupenia, až po naštudovanie, realizáciu scény, choreografiu, kostýmy, osvetlenie... Škola sa roku 1992 úspešne predstavila tanečno-hudobným obrazom zo života vrútockej železničnej stanice pod názvom *Vrútocká stanica*. Obraz pripravili učitelia školy: námet a scenár V. Krátky, texty A. Šupínová, hudba Ľ. Ľahký, tanec Ľ. Tumová, kostýmy A. Agricolová, M. Kevická a Z. Krátka, návrh a realizácia scény V. Krátky, Z. Krátka, N. Lašutová, choreografia, dramaturgia a réžia A. Agricolová. Roku 1995 nasledoval muzikál detí *Abraka na draka*. Pôvodný autorský muzikál režijne pripravil P. Maruňák, choreografiu spracovala A. Agricolová, texty a hudbu vytvorili V. Krátky a Ľ. Ľahký. Deti sa prespievali a pretancovali čarovným svetom slovenských rozprávok. V dejovej línii sa prelínala skutočnosť so snom, deti sa stretávali s rozprávkovými bytosťami, aby na krídlach melódií spolu prežili pekné chvíle, objavili svet plný hudby, tanca, farieb, svet krásny, dobrý, ale i humorný a strašidelný; teda svet, ktorý patrí len im. Jednotlivé obrazy muzikálu sú príkladom krásy, umenia, odvahy, radosti, veselosti a záverečného poučenia. K muzikálu boli vytvorené piesne *Do rozprávky brána, Spoveď darebáka, Spievajú si strašidlá, Tanec víl, Kozliatka, Smutná princezná, Abraka na draka, Bosorky, Rozprávkový Rock and roll, Pieseň trubadúrov, Pochod bojovníkov, Sólo pre Karkuľku, Nad Vrútkami letí slon*. Tento muzikál dosiahol niekoľko repríz, uvedený bol ako forma tzv. výchovného koncertu pre viaceré školy a výjavy z muzikálu predstavili deti v historickom centre mesta pri oslavách mesta Vrútok spolu s výjavmi z filmu *Alžbetin dvor* v podaní divadelného súboru. Najnovší projekt integratívnej hudobnej výchovy sa konal v metropole Šariša 30. mája ako metodický deň pre učiteľov hudobnej výchovy základných škôl Prešovského kraja. Toto významné stretnutie iniciovala Katedra hudobnej výchovy Prešovskej univerzity v spolupráci s literárno-dramatickým odborom miestnej ZUŠ Mikuláša Moyzesa, Detským folklórnym súborom Šarišanček a Divadlom Alexandra Duchnoviča. V programe vystúpili deti, študenti, členovia vysokoškolského ľudového súboru Torysa s predníkom V. Gliganičom a sláčikové kvarteto z Bratislavy. V rámci metodického dňa boli uvedené dva projekty integratívnej hudobnej výchovy J. Hatríka. Prvý bol uvedený projekt *Bájky o levovi II. (Lev a Človek)*. Autorov literárny text vznikol na motívy Ezopových bájok. Hatríkovi sa podarilo skĺbiť literárny text, hudbu, pohyb a realizáciu scény do zaujímavého a pozornosť pútajúceho celku s vyváženou kompozičnou štruktúrou jednotlivých umeleckých zložiek. Jeho hudba vychádza z kontextu uhorských ľudových prvkov (Saltus Hungaricus, východoslovenské ľudové piesne). Vynikajúcim pomocníkom idey integratívnej hudobnej výchovy bol Orffov inštrumentár ľahkoovládateľných nástrojov, ktorý v kombinácii s klasickými nástrojmi (klavír, husle, violončelo, akordeón, flauta) priniesol plynulý tok a spád udalostí deja. Dejová línia a dôležité výstavbové momenty detského hudobného divadla podporovali práve orffovské bicie nástroje. Projekt hudobne naštudovala T. Pirníková, scénu pripravila M. Kuderjavá a choreografiu pripravila A. Paulusová. Kostýmy navrhli a realizovali študentky štvrtého ročníka odboru výtvarná výchova Prešovskej Univerzity. Druhý projekt pomocou tieňohry uviedol prítomných učiteľov a žiakov do spoznávania nástrojového obsadenia sláčikového kvarteta prostredníctvom hudby W. A. Mozarta a J. Hatríka. Moderátorom svojho tzv. výchovného koncertu bol J. Hatrík. Oba projekty boli prepojené pracovným tímom a ich „jednou dušou" bola dvojica propagátorov a popularizátorov hudobnej výchovy na Slovensku J. Hatrík a T. Pirníková. Projekty integratívnej hudobnej výchovy majú v súčasnosti na Slovensku rôznu podobu, pestré je ich žánrové zastúpenie od dramaticko – tanečno – hudobných obrazov cez žiacke muzikály až po detské hudobné divadlo. Dostávame sa do obdobia, keď desaťročná existencia týchto foriem si zaslúži väčšiu pozornosť a čaká na spracovanie v hudobno-teoretických reflexiách a na samotnú pedagogickú prax.

P. RUTTKAY

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

ŠKANDALÓZNY WAGNER

Prebehlo to všetkými svetovými médiami: hudobník židovského pôvodu, klavirista a dirigent svetového mena Daniel Barenboim chcel v Izreali prelomiť bariéry - no zatiaľ neúspešne. Rodák z Argentíny, ktorý vyrastal v Izraeli a v súčasnosti pôsobí vo funkcii umeleckého riaditeľa berlínskej Štátnej opery Unter den Linden, sa v rámci nedávneho zájazdu Berlínskej štátnej kapely v Izraeli pokúsil na záver jedného z koncertov v Jeruzaleme ako prídavok uviesť Wagnerovu predohru k opere *Tristan a Izolda*, ktorá bola pôvodne naplánovaná do regulérneho programu, no na dôraznú žiadosť organizátorov z neho bola nakoniec vynechaná. Po ukončení oficiálneho programu spomínaného koncertu sa Barenboim obrátil k obecenstvu s otázkou, či by si chcelo vypočuť túto Wagnerovu kompozíciu. Väčšina z okolo 2000 návštevníkov vyjadrila svoj súhlas aplauzom, kým zlostná menšina prostestovala vykrikovaním „fašisti", „choďte domov", „je to hudba koncentračných táborov" a pod. Barenboim požiadal odporcov svojho návrhu, aby umožnili väčšine vypočuť si Wagnera, pričom poznamenal: „To je môj osobný prídavok pre vás. Môžete sa nahnevať na mňa, no prosím, nehnevajte sa na orchester alebo na festivalový manažment." Izraelský ministerský úpredseda Ariel Sharon neskôr zaujal ku kauze kritické stanovisko, primátor Jeruzalema vyhlásil, že mesto by malo prehodnotiť svoj vzťah k Barenboimovi... Protestov a vyhlásení nebolo konca... Wagner zomrel 50 rokov pred Hitlerovým nástupom v Nemecku, no jeho hudba neraz sprevádzala podujatia fašistickej kultúrnej propagandy...

Niektoré asociácie sú asi ťažko vymazateľné...

Ghymes: Ako sa stať slávnym . . .

SKÚSTE SI NA WWW.AMAZON.COM, V JEDNOM Z NAJVÄČŠÍCH INTERNETOVÝCH CD-SHOPOV, KÚPIŤ NEJAKÉHO SLOVENSKÉHO INTERPRETA Z OBLASTI POP-MUSIC ČI JAZZU... ŤAŽKO? SKÚSTE TEDA VYŤUKAŤ „GHYMES"... PREKVAPENÍ? FAJN. CHOĎTE NA WWW.GHYMES.SK A POZRITE SI PLÁN ICH NAJBLIŽŠÍCH KONCERTOV. HMH. TRIDSAŤ KONCERTOV V ČASE OD JÚNA DO OKTÓBRA NA OSE BUDAPEŠŤ – PRAHA – PARÍŽ A S MALOU ODBOČKOU DO ESTÓNSKA JE SLUŠNÉ SKÓRE NA SLOVENSKÚ KAPELU, NIE...? TEDA MAĎARSKÚ... TEDA...

KAŽDOPÁDNE: NECH JE UŽ VAŠOU MATERČINOU SLOVENČINA ALEBO MAĎARČINA, MÔŽETE BYŤ PYŠNÍ: „NAŠA" KAPELA SA DOSTALA DO „SVETA"!

Málokto z vašich fanúšikov asi vie, že členovia skupiny Ghymes boli donedávna vlastne štátnymi zamestnancami...

FOTO ARCHÍV

TAMÁS SZARKA

Áno, do roku 1999 sme boli zamestnaní ako členovia súboru Ifjú Szivek (Mladé srdcia). V „úväzku" sme mali interpretáciu autentického maďarského folklóru, hrávali sme však aj našu pôvodnú tvorbu – veľa sme vystupovali v mestách na južnom a východnom Slovensku, robili sme výchovné koncerty. Potom, čo bol s nami rozviazaný pracovný pomer, sme na „voľnú nohu" išli s istými obavami; dnes je však už jasné, že sme pravdepodobne jediná kapela na Slovensku, ktorá sa dokáže uživiť koncertovaním. Bežne robíme doma i v Maďarsku veľké koncerty pre viac než tisíc ľudí so svetelnou šou – nedávno to bol napríklad koncert koncom júna v Galante – horšie je to už s menšími mestami na južnom Slovensku, kde si nás v súčasnosti môže dovoliť zaplatiť máloktorý miestny organizátor. Naše náklady sú teraz, keď už nie sme zamestnancami Mladých srd, pochopiteľne, vyššie a darí sa nám ich pokryť aj vďaka podpore sponzorov. No osamostatnenie vôbec neľutujeme: obavy zo straty istého mesačného príjmu sú prirodzené, zvyčajne sa však odchod na voľnú nohu ukáže ako krok vpred.

Predstavujem si to tak, že vo svete world music dnes operujú schopní producenti, ktorí sú iniciátormi i autormi zázračných prerodov lokálnych hudobníkov na hviezdy medzinárodného formátu. Ghymes bol na začiatku tiež folklórnou skupinou, interpretujúcou autentický maďarský folklór...

Autentický folklór, to je niečo absolútne čisté, tvrdé, hotové. Hudba a text kryštalizovali dlhé roky do dokonalého tvaru – z toho sa jednoducho už nič lepšie nedá urobiť. My sme však mali chuť v hudbe niekam smerovať, tvoriť niečo vlastné. Nestál však za tým žiaden producent, bola to naša vnútorná potreba a táto premena bola veľmi pozvoľná. Začali sme upravovaním maďarských ľudových piesní a postupne sme sa dostali do štádia, keď hráme takmer výlučne vlastnú tvorbu. Tá síce pripomína ľudovú hudbu, no už nejde o spracovanie folklórneho materiálu, ale o silnú inšpiráciu, ktorá sa preniesla do nášho cítenia a hudobného myslenia.

Dá sa uvažovať o takýchto prejavoch ako o „ďalšom živote" ľudovej hudby, ktorá v určitom období prestala jestvovať vo svojej prirodzenej forme a desaťročia ju už len „konzervujeme" prostredníctvom aktivít folklórnych skupín či súborov?

Tento názor má napríklad Michel Montanaro, s ktorým spolupracujeme na projekte Vents d`Est (Východný vietor). Jeho cieľom je pestovať „súčasný" folklór. No ja som iného názoru: folklór je predsa aj synonymom masovo rozšíreného žánru a world music je skôr menšinovým žánrom. Na porúdzi by možno bolo skôr techno, alebo iné prejavy pop music. Ale určiť niečo, čo je dnes „najsilnejšie", je ťažké. Dnes už pop music akoby nepodliehala módnym trendom tak výrazne ako kedysi: jeden módny prúd nevytláča druhý, dokážu existovať paralelne vedľa seba. Jednoducho, nosí sa všetko – v oblieka- ní i v hudbe. Pokiaľ ide o hudbu Ghymes, inklinujeme k presne vypísaným partom, prekomponovaným aranžmánom a sme silno ovplyvnení inými žánrami: vážnou hudbou a rockom. Zdá sa mi, že naša hudba je príliš „umelá" na to, aby sa mohla stať akýmsi novodobým folklórom.

Čo váš najviac ovplyvnilo z tzv. vážnej hudby?

Intenzívne som sa zaoberal starou hudbou. Aj keď je to už dnes trochu sprofanované, musím povedať, že Johann Sebastian Bach je pre mňa začiatkom i koncom. Počas vysokoškolských štúdií som mal výborného pedagóga huslí, prof. Vereša, s ktorým sme veľa muzicírovali. Dostal som sa napríklad k Bachovým husľovým Sonátam a partitám. Myslím si, že bachovská inšpirácia ešte čaká na to, aby intenzívnejšie vyplávala na povrch v mojej tvorbe.

Vráťme sa k pozoruhodnému projektu Vents d`Est...

Jeho základ tvorí maďarská skupina Vujicsics a od roku 1994 aj Ghymes, a samozrejme autor tejto myšlienky Michel Montanaro, ktorý je príslušníkom okcitánskej menšiny vo Francúzsku. Zaujímavé

FOTO ARCHÍV

je, že aj my sme príslušníkmi menšiny na Slovensku a Vujicsics zase reprezentujú srbochorvátsky folklór v Maďarsku... Montanaro na koncerty pozýva hudobníkov z celého sveta, najmä z Afriky a Ázie. Koncerty, ktoré sú kvôli veľkému počtu účinkujúcich nákladnou záležitosťou, sa konajú niekoľkokrát do roka v rôznych krajinách a zvyčajne vrcholia spoločným muzicírovaním všetkých hudobníkov. Ak by som mal niečo označiť ako world music, tak by to boli práve tieto podujatia, na ktorých nasávame dojmy z naozaj čistých autentických prejavov z celého sveta. Je to pre nás veľmi inšpiratívne.

Uvedomovali ste si v období, keď ste sa odrazili z pozícií autentického folklóru k žánrovým fúziám, že vo svete jestvujú hudobníci s podobnými ambíciami, resp., že ide o módnu záležitosť?

Vôbec nie. Začali sme hrať svoje veci a dozvedeli sme sa, že hráme „world music". Neprotestovali sme, no postupne sme sa rozhliadli po priestore, do ktorého sme boli zaradení a zistili sme, že world music je dnes už taký obrovský „kôš", že často pripomína kôš smetný... Takže dnes pred nálepkou world music uprednostňujeme označenie nášho štýlu ako Ghymes Music.

Ako vnímajú hnutie world music hudobníci, s ktorými sa stretávate na festivaloch?

Je to rôzne. Uvediem jeden z najznámejších príkladov. Slávna Márta Sebestyén sa o „svojej" nominácii na Grammy dozvedela, až keď dostala pozvánku na udeľovanie cien. Samozrejme, že ju cena potešila, no pointou bolo, že ju dostala za nahrávku, v ktorej znel jej hlas v koláži belgickej skupiny a ktorá vznikla bez jej vedomia...

Toto zvyknú kritici world music označovať ako kultúrny imperializmus. Lokálni umelci slúžia ako „výťah" pre často priemerných hudobníkov „západného" sveta...

Áno, spomínal som už onen smetný kôš... Pred niekoľkými mesiacmi nakrútila maďarská televízia reportáž o world music, kde sme účinkovali aj my a prítomný bol jeden z novinárov, ktorí svojho času vymysleli značku world music. Vysvetľoval, ako bolo ich cieľom dať šancu lokálnym umelcom preraziť v medzinárodnom meradle pod jednou čitateľnou značkou. Bola to zhora organizovaná bohumilá aktivita, ktorá sa však trochu minula cieľom. Dnes pojem world music zahŕňa také široké spektrum hudobných žánrov i kvalitatívnych úrovní, že stráca akýkoľvek obsah. World music vyznáva, podobne ako iné sféry šoubiznisu, systém hviezd, ktoré sa nimi často stanú náhodne – viď príklad s Mártou Sebestyén – zatiaľ čo množstvo ďalších výborných hudobníkov zostáva v širšom meradle nepovšimnutými.

Ghymes je veľmi populárny najmä v Maďarsku, kde je silná scéna world music. Odlišujete sa nejako od miestnych kapiel?

Sme vnímaní ako niečo iné najmä preto, že hráme predovšetkým vlastný repertoár s vlastnými textami. Maďarské skupiny, ktoré hrajú etno alebo world music majú užšie prepojenie na autentický folklór, väčšinou sa tu spracúva ľudová hudba a poézia. Niekedy však v reflexii našej hudby cítim, že sme pre nich trochu „iní", no dávame si pozor na to, aby sa zbytočne v Maďarsku nezdôrazňoval fakt, že sme maďarská menšina na Slovensku. Aby to, že sme príslušníci národnostnej menšiny, nebol hlavný dôvod, prečo nás majú ľudia počúvať – jednoducho, aby za tým nebola politika, ale záujem o našu hudbu. Na druhej strane, kdekoľvek hráme – v Budapešti, Helsinkách, Paríži či v Terchovej – nikdy nezabudneme povedať, že sme Maďari žijúci na Slovensku.

Spomenuli ste Terchovú – máte za sebou viaceré vystúpenia na folklórnych slávnostiach na Slovensku...

Áno, už sme si „zarevali" po maďarsky v Terchovej, Banskej Bystrici... Dokonca sme boli pozvaní ako jedna z piatich skupín na odovzdávanie cien slovenskej Grammy, čo nám vyrazilo dych...

Prečo? Ste predsa najslávnejšia skupina world music zo Slovenska...

Podľa mňa to chce istú dávku odvahy od organizátorov. Spievame po maďarsky a viem, že tento jazyk určitú časť slovenského obyvateľstva stále irituje. Mnohí sa nás pýtajú, prečo sa nepresťahujeme do Budapešti, kde máme silné zázemie. Ja sa však stále cítim doma tu, na Slovensku.

Nepremýšľali ste nad jednou-dvoma skladbami so slovenským textom? Na Slovensku máte stále viac fanúšikov, ktorí maďarčine nerozumejú...

Premýšľali sme už nad tým, pretože s týmto nápadom za nami prišlo viacero slovenských fanúšikov. Momentálne však na to nie je čas. Hráme naozaj väčšinou pre maďarsky hovoriace publikum, alebo v iných krajinách a v súčasnosti sme, chvalabohu, veľmi vyťažení koncertovaním. Ale naspievaniu nejakej piesne v slovenčine sa perspektívne vôbec nebránime. Stretli sme sa už aj s opačným postupom – prichádzajú za nami Slováci, ktorí by sa radi naučili po maďarsky práve preto, že majú radi našu hudbu a radi by rozumeli aj textom.

Mnohé texty vašich piesní pôsobia veľmi zvukomalebne...

Texty, ktoré píšem, sú pre mňa rovnako dôležité ako hudba. Sú to moje básne. Poéziu som písal oveľa skôr než hudbu. Nemám rád, keď sa robí rozdiel medzi poéziou a textami piesní. V mojom ponímaní tieto dva pojmy splývajú. Nedávno mi v jednom budapeštianskom vydavateľstve vyšla kniha básní – textov piesní Ghymes. Úžasne uspokojujúce je už to, keď na koncertoch vidím, ako ľudia poznajú texty naspamäť, a o to väčšou satisfakciou je fakt, že sú ochotní kúpiť si zbierku mojich textov v knižnej podobe. To mi dáva silu.

Do akej miery je dôležitý jazyk, v ktorom spievate?

Maďarčina je jazyk ľudovej hudby, z ktorej vychádzame i jazyk väčšiny nášho publika a je to jazyk, v ktorom sa viem poeticky, na pre mňa uspokojujúcej úrovni, vyjadriť.

Máte za sebou vystúpenia takmer po celom svete, často hrávate napríklad vo Francúzsku. Ako reagujú ľudia vo svete na hudbu spievanú po maďarsky a vychádzajúcu z maďarských koreňov?

Na koncertoch sa vždy presviedčam o tom, že aj keď ľudia nerozumejú textom, rovnako intenzívne ako Maďari vnímajú energiu našej hudby. Novinkou je, že nás stále viac pozývajú do Čiech, na Slovensko a do Poľska. Nedávno sme hrali v Opave; mali sme obrovský úspech a organizátor sa nás na záver spýtal, či budeme tohto roku hrať aj v zahraničí. Tento malý „omyl" nás strašne potešil: Čech vnímal nás, Maďarov zo Slovenska ako „svojich".

V rozhovore pre internetový Central European Magazine ste uviedli, že chcete urobiť všetko preto, aby ste sa stali medzinárodnými hviezdami. Takéto ambície má asi máloktorá slovenská skupina...

Minulý rok sme podpísali zmluvu s budapeštianským zastúpením EMI, ktorej obsahom je celosvetová distribúcia našich dvoch CD *Rege* a *Smaragdváros* a nahratie ďalších dvoch albumov. Chceme sa naozaj pokúsiť o „prerazenie" do sveta a musíme sa poponáhľať, pretože už nie sme najmladší. Myslím si však, že sme sa za posledné roky dosť posunuli vpred. Svojho času sme sa dostali do European World Music Chart, čo je rebríček redaktorov world music európskych rozhlasových staníc. Začínali sme na 59. mieste zo 150, o rok neskôr sme už boli 29. a najnovšie sme na jedenástom mieste, pričom v prvej dvadsiatke sú len tri európske kapely. Ak chceme zostať profesionálnou kapelou, je pre nás nevyhnutnosťou uplatniť sa v medzinárodnom meradle – ani slovenský ani maďarský trh nás totiž neuživí.

Jan Hammer sa nedávno v Českej televízii posťažoval na ľudí v nahrávacom priemysle – vraj to už nie sú niekdajší zasvätení nadšenci, iba chladní obchodníci. Vás si na Slovensku tiež nevšimol žiaden zo zastúpených „majorov". Aký máte dojem zo spolupráce s maďarským EMI?

Samozrejme, že kontrakty sa uzatvárajú za účelom obchodu a zisku. Pracovníkovi, s ktorým v Budapešti komunikujeme, sa naša hudba vyslovene páči. Nemám teda pocit, že sú tam len biznismeni. Na náš koncert pozvali pracovníci maďarskej pobočky EMI ešte pred oficiálnym podpisom zmluvy asi dvadsať najdôležitejších ľudí z EMI (bolo to v čase, keď sa v Budapešti konala medzinárodná konferencia EMI), na ktorých naša hudba veľmi zapôsobila. Takže už o nás vedia aj ľudia v EMI v Londýne, Holandsku, distribuuje nás česká EMI. Horšie je to s distribúciou na Slovensku – nikde inde by sa asi nemohlo stať to, čo sa stalo s naším CD *Rege*, ktoré je tu už niekoľko mesiacov vypredané, je oň záujem a vydavateľ – Slovenský rozhlas – nie je schopný pružne zareagovať a vylisovať ďalšie kusy.

Neobávate sa toho, že do vás jeden z najväčších vydavateľov na svete bude investovať pod podmienkou určitých kompromisov?

Už teraz vieme, že budeme musieť naspievať náš repertoár aj po anglicky. Zatiaľ mám však pocit, že si EMI uvedomila, že sme pre nich komerčne zaujímaví práve preto, že sme „iní". Nemám obavy z toho, že by nám chceli príliš zasahovať do textov alebo hudby. Takže: na kompromisy sme pripravení, nepôjdeme však za hranicu, kde by hrozila strata našej identity.

Maďarčine síce ľudia vo svete veľmi nerozumejú, napriek tomu – nie je aj „exotický", ľúbozvučný jazyk jedným z dôvodov príťažlivosti a originálnosti hudby Ghymes? Nebojíte sa toho, že sa stanete len jednou z mnohých anglicky spievajúcich skupín?

Mohli by sme kalkulovať s tým, že maďarčina je pre svet zvukovo príťažlivým jazykom a zrejme by sa nám nakoniec podarilo dosiahnuť to, čo chceme. Predpokladám však, že by to trvalo takých 150 rokov... Keďže toľko času nemáme, rozhodli sme sa pre rýchlejšiu alternatívu ako sa stať slávnymi...

S Tamásom Szarkom sa rozprávala Andrea Serečinová

Skupinu Ghymes *založili roku 1984 študenti Pedagogickej fakulty v Nitre. Z folklórneho súboru, interpretujúceho autentický maďarský folklór, sa postupne vykryštalizoval jedinečný projekt s pôvodnou tvorbou, spájajúci na báze ľudovej hudby rôzne hudobné žánre. Každý z členov skupiny hrá na niekoľkých nástrojoch a k výslednému tvaru prispieva vlastným hudobným background-oundom: „Ghymes Music" je vďaka tomu pôsobivou fúziou etna, rocku i „archaizmov" z oblasti vážnej hudby. K štyrom kmeňovým členom sa už tradične na koncertoch i nahrávkach pridávajú viacerí hostia.*

Diskografia

1988 LP **Ifjúság mint sólyommadár / Mládež ako sokol** (OPUS Bratislava)

1991 CD **Ghýmes** (Akcent Bratislava)

1993 CD **Üzenet / Odkaz** (Agency Monique, reed. 2001 FONÓ Records Budapest)

1995 MC, 1997 CD **Bennünk van a kutyavér** (FONÓ Records Budapest)

1997 CD **Tűzugrás** (FONÓ Records Budapest)

1998 CD **Rege / Bájka** (Slovenský rozhlas Bratislava / FONÓ Records Budapest)

2000 CD **Smaragdváros** (Slovenský rozhlas Bratislava / EMI Hungary)

Obsadenie

Tomáš (Tamás) Szarka – spev, husle, kobza, gitara, kontrabas

Július (Gyula) Szarka – spev, kontrabas, lutna, gitara

Andor Buják – viola, šalmaj, saxofón, kontrabas

Attila Pukkai – cimbal, veľký bubon

Terence Blanchard: jazz a filmová hudba

TRUBKÁR A HUDOBNÝ SKLADATEĽ TERENCE BLANCHARD (RODÁK Z NEW ORLEANSU, NAR. 1962) PÔSOBÍ NA HUDOBNEJ SCÉNE OD ZAČIATKU 80. ROKOV, NO NA ROZDIEL OD VÄČŠINY SVOJICH ROVESNÍKOV SA SVOJÍM INOVATÍVNYM VKLADOM DO HISTÓRIE JAZZU ZAPÍSAL PREDOVŠETKÝM V 90. ROKOCH. PRESNEJŠIE: JEDNOU Z NAJDÔLEŽITEJŠÍCH VŠEOBECNE UZNÁVANÝCH OSOBNOSTÍ JAZZOVEJ SCÉNY SA STAL AŽ V DRUHEJ ČASTI DEKÁDY. EŠTE ROKU 1992 SA V HLAVNEJ KATEGÓRII ANKETY DOWN BEATU VÔBEC NEUMIESTNIL, TRETÍ BOL V KATEGÓRII TALENTOV ZASLUHUJÚCICH VÄČŠIE UZNANIE. O DVA ROKY NESKÔR SA UŽ UMIESTŇOVAL V PRVEJ DESIATKE (NAPRÍKLAD ROKU 1999 BOL V ČITATEĽSKEJ ANKETE NA ŠIESTOM MIESTE AKO TRUBKÁR) A ROKU 2000 PRIŠIEL UNIKÁTNY TRIUMF: ZÍSKAL TRI PRVENSTVÁ V NAJPRESTÍŽNEJŠÍCH KATEGÓRIÁCH: JAZZOVÁ OSOBNOSŤ ROKA, TRUBKÁR A CD ROKA (VĎAKA ALBUMU *WANDERING MOON*, KTORÉHO ÚSPECH VLASTNE VŠETKO VYSVETĽUJE).

DAVISOVSKÉ VÝCHODISKO A OTÁZKY ŠTÝLOVOSTI

Blanchard je absolventom New Orleans Center of Creative Arts (NOCC), kde študoval – podobne ako celá garnitúra neworleanskych trubkárov-rovesníkov i ďalších inštrumentalistov – u Ellisa Marsalisa. Po tomto štúdiu absolvoval ten najlepší možný postgraduál – štyri roky v Jazz Messengers. Napriek tomu jeho hudba nezapadá do typického obrazu „mladých levov" 80. rokov. Jeho „lví" kolegovia počnúc Wyntonom Marsalisom, cez Roya Hargrova až po 90. roky a Nicholasa Paytona vychádzajú z tradície hard bopu 50. rokov, ktorú ako základ rozvíjajú. Blanchard – napriek rozmanitosti výrazových prostriedkov – pevne kotví v postupoch 60. rokov, na ktoré nadväzuje nezameniteľne individuálnym spôsobom.

Dostávame sa k veľmi častému predsudku v jazze, podľa ktorého sú otázky východísk umelým výmyslom ľudí stojacich mimo priameho tvorivého hudobného procesu. Jednoducho: kto koho počúva, nasleduje, študuje, komu sa aká hudba dostala „pod kožu", ako ju ďalej rozvíja, prehodnocuje a pretavuje – to všetko vraj nie je podstatné pre mystérium talentu a individuálnej výpovede. Predstava „talentu od boha", ktorý školu potrebuje len k tomu, aby nadobudol technické dispozície, nevyhnutné pre vyjadrenie hudby, driemiacej vo vnútri tvorivého génia, sa však už tak nehodí do postmodernej éry, vypovedajúcej práve o schopnosti spájania, rozvíjania a inovovania už známeho. Samozrejme, naučené a racionálne nemôže nahradiť spontaneitu a tvorivosť: tie totiž nakoniec rozhodnú o tom, či je výsledok len technicky dobre zvládnutým komentárom k pôvodnému impulzu, alebo tvorivým individuálnym počinom. V ére moderného jazzu to do istej miery bolo inak, a motormi jazzového vývoja boli naozaj individuality-samorasty (Parkerovi, Davisovi, Colemanovi, Coltranovi a im podobným označenie génius celkom pristane), v novej ére je však bez dôkladnych znalostí východísk velmi ťažké určiť mieru prínosu toho-ktorého hudobníka.

Terence Blanchard na jednej strane v rozhovoroch jednostranne zdôrazňuje svojbytný aspekt svojej hudby: rád cituje Arta Blakeyho, ktorý ho vyzval, aby zabudol na Davisa a Browna a zameral sa na Blancharda. Na druhej strane sa z iných pasáží tých istých rozhovorov dozvedáme, že v prípade Browna ani nemal na čo zabudnúť (Brown ho ovplyvnil predovšetkým sprostredkovane cez učiteľov, ďalej cez Freddieho Hubbarda a iné osobnosti) a z Davisa pozná dokonale len úzke vývojové obdobie (z 50. rokov počul údajne len jednu platňu, zatiaľčo analyzoval všetky jeho albumy zo 60. rokov). Inšpiráciu 60. rokmi dokazuje celé Blanchardove doterajšie zameranie. Na bossa novu nadviazal štylizáciami brazílskej hudby a hlavný davisovský koncept rozvíja vo svojich jazzových kompozíciách. Auru 60. rokov neopúšťa ani v sounde: neovplyvnil ho elektrický fusion koncept 70. rokov a zatiaľ zachováva vernosť akustickej hudbe. Dráždivé napätie 60. rokov – davisovský lyrizmus a predovšetkým oscilovanie medzi záverečnou fázou hard bopu a free jazzom – využíva aj vo svojej „špecialite", ktorou je nekonvenčná štylizácia evergreenov. Toto však neplatí v plnej miere v oblasti, ktorá je pre Blancharda z existenčného hľadiska tou základnou – vo filmovej hudbe, kde eklekticky využíva rôznorodé postupy od fusion až po symfonický zvuk, tak, ako to vyžaduje charakter filmu.

SPLNENÝ SEN O SLÁVE A BOHATSTVE: FILMOVÁ HUDBA

Väčšina jazzových hudobníkov – i toho najväčšieho kalibru – žije „z ruky do úst", v existenčnej závislosti na vysilujúcom zájazdovom kalendári (mnohí sa v rozhovoroch sťažujú na „jazzový spôsob života", ktorý vedú preto, že dlhší pobyt na jednom mieste by ich neuživil). Blanchard sa však dostal do opačnej pozície. Stal sa vyhľadávaným a špičkovo plateným autorom filmovej hudby. Napriek tomu trávi asi šesť mesiacov ročne na zájazdoch, čo dokazuje, že pódiová jazzová produkcia je jeho srdcovou záležitosťou.

Veľavravný je Blanchardov pracovný plán na rok 2001: medzi šiestimi celovečernými filmami sú i hollywoodske superprodukcie s megahviezdami. Producenti (Metro-Goldwyn-Mayer) veľa očakávajú predovšetkým od filmu *Original Sin* (svetová premiéra 3. 8. t. r.), hitchcockovského mystéria odohrávajúce sa na Kube začiatkom minulého storočia (hlavné úlohy: Angelina Jolie a Antonio Banderas, réžia Michael Cristofer). Toto dielo umožnilo Blanchardovi uplatniť dlhoročný záujem o afrokubánsku hudbu a jeho partitúra pre symfonické obsadenie s množstvom bicích nástrojov je vraj plná vynaliezavých farieb a rytmov. Tesne pred dokončením sú dva ďalšie filmy s jeho hudbou: *All That Glitters* (Mariah Carey a Valerie Pittiford, réžia Vondie Curtis Hall) a *People I Know* (hlavné úlohy: Al Pacino a Kim Basingerová).

Blanchardova pozícia autora filmovej hudby je ojedinelá. Filmoví režiséri totiž s nedôverou pristupujú k autonómnym umeleckým osobnostiam a radšej sa spoliehajú na špecialistov so schopnosťou (často skvelo) slúžiť filmu, ktorých meno však spravidla nie je známe mimo oblasti scénickej hudby. Voči jazzmanom sú predsudky produkcií veľkofilmov výraznejšie než voči hudobníkom z iných oblastí: predstava jazzu ako filmovej hudby je zvyčajne zúžená na background k detektívnym a kriminálnym príbehom, resp. starší jazz slúži ako ilustrácia k retrofilmom.

Blanchardovi sa predsudky filmárov podarilo prekonať len postupne a to predovšetkým vďaka hnutiu tzv. čiernej vlny amerického filmu a jej najznámejšiemu predstaviteľovi, ktorým je režisér a producent Spike Lee. Aj keď filmy tohto druhu (so spravidla černošským

obsadením a spracovaním termatiky černošského života v súčasných Spojených štátoch) nepatria v našich končinách k často videným, a aj moje informácie o tomto fenoméne sú len sprostredkované, nejde o okrajový jav a spomínaný Spike Lee je nositeľom mnohých prestižných ocenení (napríklad dve nominácie na Oscara, cena pre debut v Cannes z roku 1986). Spike Lee si ako skladateľa pre svoj ocenený debutový film (*She's Gotta Have It*) vybral Branforda Marsalisa a Terence Blanchard sa na nahrávaní zúčastnil ako trubkár. Potom, čo režisérovi prehral niektoré svoje skladby, stal sa skladateľom hudby ďalších Leeových filmov: *Bamboozled* (2000), *Clockers* (1995), *Do The Right Thing* (1989), *Girl 6* (1996), *Jungle Fever* (1991), *Malcolm X* (1992), *Mo' Better Blues* (1990), *School Daze* (1988)... Leeove filmy postupne prekonali cestu od nízkorozpočtovosti ku štandardnej komerčnosti (s príležitostným uplatnením černošských superhviezd ako Sidney Poitier či Denzil Washington) a o Blanchardovu hudbu prejavili záujem aj ďalší špičkoví hollywoodskí režiséri; najčastejšie Peter Bogdanovich a Michael Cristofer.

Väzbu jazz-filmová hudba využil Terence Blanchard aj v autonómnej hudobnej rovine, a to na CD *Jazz In Film* z roku 1999 (Columbia), ktorý realizoval so skvostným All Stars ansámblom (vrátane hviezd ako sú Joe Henderson, Steve Turre a Kenny Kirkland). Projekt je poctou skladateľom, ktorých Blanchard považuje za najvýznamnejších vo sfére uplatnenia jazzu ako scénickej hudby. Táto prehliadka zahŕňa 50. roky: *A Streetcar Named Desire* (Električka zvaná túžba) s hudbou Alexa Northa a *The Man With the Golden Arm* (Muž so zlatým ramenom) s hudbou Elmera Bernsteina, základné filmové diela ďalších období: *Chinatown* (Jerry Goldsmith), *Taxi Driver* (Bernard Herrmann), ako aj Blanchardovu hudbu pre Leeov film *Clockers* (z r. 1995). Priam bádateľskou zásluhou projektu je uvedenie neznámej Ellingtonovej hudby ku kedysi pripravovanému, no nedokončenému filmu *Degas'Racing World*. Ak filmovú hudbu na tomto CD Blanchard štylizoval evansovsko-davisovským spôsobom, jeho ďalšie projekty sa od tohto modelu odkláňajú.

Od straightahead ku konceptualizmu

Už sme si pripomenuli niektoré fragmenty zo života Terenca Blancharda a teraz sa ich pokúsime zhrnúť do prehľadnejšej podoby. Narodil sa v New Orleanse (13. 3. 1962) v hudbymilovnej rodine; otec bol poloprofesionálnym speváko m (príležitostný zborista v opere a člen vokálnej skupiny Harlem Harmony Kings). Terence cestou do školy počúval neworleanske skupiny Francúzskej štvrte. Jeden z trubkárov (Alvin Alcorn) ho zaujal natoľko, že sa ako osemročný rozhodol stať trubkárom. Šestnásťročného Blancharda prijali do NOCCA vedenej Ellisom Marsalisom, liahne jazzových osobností 80. a 90. rokov. Už od čias štúdií s rovesníkmi, bratmi Marsalisovcami mu bol bližší Branford - s ktorým odvtedy príležitostne spolupracuje - a zdá sa, že s Wyntonom ich niečo rozdeľuje - vzájomne sa o sebe nevyjadrujú ani

v dobrom ani v zlom. Roku 1980 získal Blanchard štipendium pre štúdium kompozície na Rutgers University (New Jersey), a v tom čase (1980-1982) získal aj prvé dôležité angažmán ako člen trúbkovej sekcie orchestra Lionela Hamptona.

Nasledujúce štyri roky strávil v Jazz Messengers Arta Blakeyho, kde vytvoril front line spolu so svojím spolurodákom a priateľom z detstva - altsaxofonistom Donaldom Harrisonom (nahradili tu bratov Marsalisovcov). Blakey poskytol obom veľký priestor aj ako skladateľom a Blanchard sa dokonca stal hudobným vedúcim skupiny. Práve v tomto období dosiahol mimoriadny úspech v podobe Grammy za CD Jazz Messengers *New York Scene*, ktoré síce vyšlo pod Blakeyho menom, no tvorili ju vo veľkej časti Blanchardove skladby. Práve účinkovanie mladých neworleanskych hudobníkov v Jazz Messengers prvýkrát upozornilo svet jazzu na znovuobnovený význam hudobníkov z „rodného" mesta jazzu, na inšpiratívnu kvalitu vyučovania v tamojšej škole i na koncepčný posun, ktorý iniciovali jej absolventi.

Aj keď Terence Blanchard spomína často na roky s Artom Blakeym, citujúc ho a oceňujúc všetko, čo preňho urobil, tieto štyri roky stačili na to, aby kapitolu straightahead jazz-hard bop považoval za viacmenej uzavretú. Premostením medzi pozíciou vynikajúceho sidemana a popredného leadera jazzovej scény bola v ďalšej časti 80. rokov co-leaderská formácia Terence Blanchard - Donald Harrison Quintet. Spoločne nahrali šesť CD, ktoré výrazne ocenili odborníci, no širšiemu obecenstvu zostali málo známe (niektoré z nich vychádzali v malých spoločnostiach s obmedzenými distribučnými možnosťami). Vyvrcholením tejto etapy bol takmer bádateľský počin zapadajúci do konceptu repertoárového jazzu. V dvojdielnom CD *Eric Dolphy & Booker Little Remembered* (Vol. 1- 2, Evidence Records 1986) Blanchard s Harrisonom interpretačne preskúmali málo známy hudobný terén nahrávok Erica Dolphyho a Bookera Littlea z konca 50. a začiatku 60. rokov. Ide tu o nesmierne zaujímavý tvar oscilujúci medzi hard bopom a free jazzom; na reinterpretáciu pôvodného repertoáru angažovali vtedajšiu pôvodnú Dolphyho rytmickú sekciu (Mal Waldron, Richard Davis, Ed Blackwell).

90. roky: zaujímavá hudba (často) na okraji jazzu

Na prelome 80. a 90. rokov sa Terence Blanchard odhodlal k nekompromisnému činu: stiahol sa z hudobnej scény ako trubkár a rozhodol sa odstrániť zlozvyky v nátisku. Vrátil sa s novým poňatím tvorby tónu a pripravený viesť vlastnú formáciu. Na miesto predchádzajúceho prierazného tónu prehĺbil davisovský „chladný" ideál. Jeho nový sound nepripomína ani tak samotného Davisa ako iných, menej známych, príslušníkov tejto školy, najmä Kennyho Wheelera. Do vlastnej formácie postupom rokov angažoval vždy nových hudobníkov, ktorí popri ňom vyrástli a ku ktorým pridával hosťujúcich prominentov.

Zároveň sa v tomto období už prejavil vplyv skladateľských a aranžérskych skúseností z filmovej hudby, ktoré využíva v rôznorodých, často nečakaných kontextoch.

Blanchardove projekty druhej polovice 90. rokov prebiehajú vo dvoch líniách. Prvou je snaha o nájdenie nových východísk spolupráce so speváckmi, druhú tvoria ucelené inštrumentálne kompozície - suity. Úvodným počinom vo vokálnom smere bolo CD z roku 1993 s názvom *Billie Holiday Songbook*, kde Blanchard uplatnil rytmickú sekciu svojej vtedajšej skupiny, pridal sláčiky a prizval málo známu mladú speváčku Jeanie Brysonovú, ktorá sa vonkoncom nesnažila napodobniť Holidayovú a práve preto v náročnej konštelácii dobre obstála. Tento kompakt však nevybočil zo štandardnej úrovne a Blanchardovi slúžil predovšetkým ako prostriedok k prezentácii baladického trúbkového konceptu v evergreenovom repertoári.

Ďalší projekt (1996) bol prijatý ako novátorský a získal o.i. aj nomináciu Grammy: CD *The Heart Speaks* zamerané na skladby brazílskeho pesničkára Ivana Linsa, u nás málo známeho pokračovateľa A. C. Jobima. Pritom Linsove piesne nahrala celá séria velikánov jazzu a pop music (napríklad George Benson uviedol jeho pieseň *Dinorah, Dinorah* vo svojom najznámejšom albume *Give Me The Night* a ďalšiu Linsovu pieseň *Love Dance* nahrali hneď tri veľké postavy jazzového spevu: Sarah Vaughanová, Betty Carterová a Nancy Wilsonová). Blanchard spojil v nekonvenčných úpravách (k svojej skupine pridal dve violončelá, gitaru a perkusie) sugestívny brazílsky lyrizmus s jazzovým cítením. Ako sám povedal: „Čím viac som spoznával Ivanovu hudbu, tým naliehavejšie som si uvedomoval, že chcem spracovať jeho skladby. Zároveň som vedel, že Brazílčania nepotrebujú moju imitáciu ich hudby. Chcel som zvládnuť niektoré aspekty brazílskej hudby, ktoré milujem a prispôsobiť ich ku svojmu obrazu."

Doterajšie vyvrcholenie štylizácie piesňového repertoáru prináša najnovší Blanchardov album s názvom *Let's Get Lost* (2001). Tvoria ho piesne (známe i znovuobjavné) jednej z najvýznamnejších autorských osobností „zlatého veku jazzu" (20. roky), ktorou je Jimmy McHugh. Na interpretácii piesní sa, okrem Blanchardovho kvinteta v aktuálnom obsadení, podieľajú štyri speváčky; tri z nich sú výraznými osobnosťami súčasnej scény (Cassandra Wilsonová, Diana Krallová, Dianne Reevesová) a štvrtá je málo známa mladá debutantka (Jane Monheitová), ktorá sa však slávnym kolegyniam v tomto kontexte vyrovná. Rôzne typy speváčok umožnili Blanchardovi narušiť konvenciu speváčka-sprievodná skupina a predviesť rôznorodé prístupy štylizácie štandardového materiálu svojským spôsobom. Zvláštnu príťažlivosť má tvorivá inovácia harmónie v zmysle nekonvenčne zahustených akordov, ktoré znejú tak, akoby na tom mieste bol nesprávny obrat a pripomínajú oscilovanie medzi prísne funkčnými sekvenciami a free jazzom. Zaujímavé tiež je, že si Blanchard napriek prítomnosti speváckych hviezd v albume udržal postavenie hlavného sólistu.

Putujúci mesiac: album roku 2000

Blanchardove inštrumentálne albumy posledných rokov sú evidentne poznamenané technikami a myslením skladateľa filmovej hudby. V dvoch prípadoch spracoval nutne nerozvinuté motívy scénickej hudby do novej, ucelenej podoby; z tohto rodu je napríklad album *The Malcolm X Jazz Suite* (1993), kde spracoval témy z filmu o Malcolmovi X pre jazzové combo, big band a symfonický orchester. Tento projekt nadväzoval na takmer zabudnuté postupy tretieho prúdu a pripomína „inštitucionálny monumentalizmus" Wyntona Marsalisa

(Dokončenie na str. 65)

Terence Blanchard
Výberová diskografia – 90. roky

1991
Terence Blanchard (Columbia)
Prvý album s vlastnou formáciou. Obsadenie: Blanchard - tp., Sam Newsome - saxes, Bruce Barth - p., Rodney Whitaker - b., Troy davis - dr.

1992
Simply Stated (Columbia)
Obsadenie: Blanchard - tp., p., Antonio Hart - as., Sam Newsome - ts., Bruce Barth - p., Rodney Whitaker - b., Troy Davis a Billy Killson - dr.

1993
Malcolm X Jazz Suite (Columbia)
Časti: The Opening; Melody For Laura; Theme For Elijah; Blues For Malcolm; The Nation; Malcolm's Theme; Betty's Theme; Malcolm Makes Hajj; Malcolm At Peace; Perpetuity; Malcolm's Theme.
Obsadenie: Blanchard - tp., comp., Sam Newsome - ts., Bruce Bath - p., Tarus Mateen - b., Troy Davos - dr + big band a symfonický orch.

1994
The Billie Holiday Songbook (Columbia)
Obsadenie: Blanchard - tp., Jeanie Bryson - voc., Bruce Barth - p., Chris Thomas - b., Troy Davis - dr. + sláčikový orch. diriguje Miles Goodman.

1995
Romantic Defiance (Columbia)
Skladby: The Premise; Unconditional; Betrayal Of My Soul; Divine Order; Romantic Defiance; Focus; Romantic Processional; Morning After Celebration.
Obsadenie: Blanchard - tp., comp., Kenny Garrett - ts., Edward Simon - p., Chris Thomas - b., Troy Davis - dr.

Clockers (Columbia)
Soundtrack k filmu

1996
The Heart Speaks (Columbia)
Obsadenie: Blanchard - tp., Ivan Lins - voc., p., Paulinho Da Costa - perc., Oscar Castro - Neves - g., Edward Simon - p., David Pulphus - b., Troy Davis - dr., David Bohanovich a Fred Zlotkin - cello.

1999
Jazz In Film (Columbia)
Skladby: Alex North: A Streetcar Named Desire; Duke Ellington Anatomy of a Murder; Bernard Herrmann: Taxi Driver; Quincy Jones: The Pawnbroker, Blanchard: Clockers; Duke Ellington: Degas Racing World; Elmer Bernstein: Man with the Golden Arm; André Previn: The Subterraneans; Blanchard: Clockers.
Obsadenie: Blanchard - tp., Joe Henderson - ts., Donald Harrison - as., Steve Turre - tb., Kenny Kirkland - p., Reginald Veal - b., Carl Allen - dr.

2000
Wandering Moon (Sony Classical)
Skladby: Luna Viajera; If I Could, I Would; Bass Intro; My Only Thought of You; Simplemente Simon; Sweet's Dream; The Process; Joe & O; I Thought About You.
Obsadenie: Blanchard - tp., comp., Branford Marsalis - ts., Brice Winston - ts., Aaron Fletcher - as., Edward Simon - p., Dave Holland - b., Eric Harland - dr.

2001
Let's Get Lost (Sony Classical)
Skladby (všetky Jimmy McHugh): Let's Get Lost; Too Young To Go Steady; You're a Sweetheart; I Can't Believe That You're In Love With Me; I'm In The Mood For Love; Don't Blame Me; I Can't Give You Anything But Love; Exactly Like You; Can't Get Out Of This Mood; Lost In Fog; Sunny Side Of the Street.
Obsadenie: Diana Krall, Jane Monheit, Dianne Reeves, Cassandra Wilson - voc., Blanchard - tp., Brice Winston - ts., Edward Simon - p., Derek Nievergelt - b., Eric Harland - dr.

Candy Dulfer v Bratislave

Foto BMG

Koncert Candy Dulfer & Funky Stuff v bratislavskom PKO **30. mája** bol výborný. Samozrejme, už vopred bolo jasné, že nepôjde o žiadnu náročnú umeleckú produkciu, ale ľahkú pop-funky-jazzovú hudobnú show a očakávania sa sústredili na to, či bude na profesionálnej úrovni, v rámci svojej kategórie zaujímavá, dostatočne výrazná a „šťavnatá". Všetky tieto požiadavky koncert Candy Dulferová maximálne naplnil.

Skladby, ktoré Candy uviedla v Bratislave, tvorili prierez jej celého repertoáru. Sila jej prejavu a úspechu spočíva predovšetkým v úprimnej komunikatívnosti a tanečnosti, inak nie je v podstate ničím zvláštna či prevratná. Možno povedať, že je „zázračnou" saxofonistkou. Narodila sa roku 1969 v Amsterdame a na saxofóne začala hrať už ako šesťročná. V dvanástich rokoch už účinkovala na svetoznámom North Sea Jazz Festival. Ako štrnásťročná založila vlastnú skupinu Funky Stuff, ktorá s personálnymi obmenami vydržala až dodnes. V medzinárodnom meradle sa preslávila roku 1989, keď nahrala s rockovým gitaristom Davom Stewartom zo skupiny Eurythmics inštrumentálnu skladbu *Lily was here*, z ktorej sa nečakane stal hit, dlho zotrvávajúci na špičke európskych hitparád. V tom istom roku ju spevák Prince pozval do USA na nahrávanie svojho albumu *Graffiti Bridge*. Podpísala zmluvu s firmou BMG Ariola a pustila sa do práce na svojom debutovom albume *Saxuality* (1990). Z albumu v duchu pop-funky-jazzových skladieb sa predalo okolo milión kusov a nominovali ho na americkú Grammy. Vďaka tomuto úspechu začala Candy spolupracovať s legendárnym rockovým pesničkárom Van Morrisonom, ktorý ju dodnes pravidelne pozýva na svoje koncerty a nahrávky. Nasledovali ďalšie vlastné, nemenej úspešné albumy *Sax-a-go-go* (1993) a *Big Girl* (1995) s hitovým duetom s pop-jazzovým saxofonistom Davidom Sanbornom *Wake Me When It's Over*. Štvrtý album s názvom *For The Love Of You* (1997) priniesol viac jazzových prvkov a umiestnil sa na druhom mieste v prestížnom rebríčku časopisu Billboard. Roku 1999 jej vyšiel piaty album *Girls Night Out*, na ktorom hrá aj známy kubánsky trubkár Arturo Sandoval. Album má opäť pôvodný pop-funky-jazzový charakter, okrem toho je však ovplyvnený hip-hopom, house i jungle. Roku 2001 uviedla Candy Dulfer na trh svoj zatiaľ posledný album *Live in Amsterdam*, zachytávajúci živú atmosféru amsterdamského koncertu v októbri 2000.

Koncert Candy Dulfer & Funky Stuff v bratislavskom PKO začal vystúpením slovenskej skupiny El Guacho v zložení Peter Lipa ml. (klávesy), Ján Lehotský ml. (basgitara) a Miroslav Hank (bicie nástroje). Títo mladí, perspektívni muzikanti zahrali v rámci svojho hodinového vystúpenia štyri pôvodné skladby funky-jazzového razenia, ktoré síce zdvihli náladu v sále, no úrovňou aranžmánov a niektorých inštrumentálnych výkonov pôsobili rozpačitým dojmom. Vystupovať v triu na takom prestížnom podujatí si zriedka dovolia aj oveľa skúsenejší jazzmani – čím menej nástrojov, tým sa spravidla zvyšujú nároky na úroveň jednotlivých hráčov.

Candy Dulfer & Funky Stuff odohrali takmer dvojhodinovú show v sále naplnenej asi do dvoch tretín v plnom nasadení. Atmosféra koncertu, ktorý mal zo začiatku charakter „seriózneho" podujatia, sa čoskoro začala meniť na veľkolepú live-diskotéku. Šarmantná, mladá blondínka vedela dav „vyhecovať", no pritom stále pôsobila veľmi distingvovaným dojmom. Okrem hry na altsaxofóne sa predstavila aj ako speváčka; jej kapela Funky Stuff hrala v osemčlennom obsadení (2 vokály, 2 klávesy, gitara, trúbka, tenorsaxofón, basgitara, bicie nástroje). Výkony špičkových hudobníkov charakterizovala bezchybná súhra skupiny, čistota zborov a excelentné inštrumentálne výkony. Publikum priviedlo do varu najmä sólo bicích nástrojov Oscara Kraala, premyslene rozčlenené a energizujúco vybudované. Výborným hlasom a prejavom zaujala aj speváčka Monique Bakker. Treba pochváliť i výborné ozvučenie koncertu, čo je u nás zriedkavosťou.

Candy Dulfer bola s bratislavským publikom spokojná – ako kompliment vyznel názor, že sme „open minded". Po dvoch prídavkoch sa definitívne rozlúčila a my sa dúfam môžeme tešiť na ďalšie koncerty čoraz väčších hviezd v Bratislave.

PAVOL ŠUŠKA

OĽUN ZA HRANICAMI SLOVENSKÉHO FOLKLÓRU

Folklór rôznych národov je názov cyklu, ktorý minulú sezónu odštartoval Orchester ľudových nástrojov Slovenského rozhlasu. Teleso, známe ako profesionálny interpret slovenského folklóru v rôznych podobách a spracovaniach, predstavuje v spomínanom cykle hudobnú kultúru iných etník. Koncert, ktorý sa konal **21. júna,** bol večerom plným farieb, a to nielen tých hudobných. Rôznorodé hudobné motívy z oblasti Tichomoria, Karibiku a Španielska dopĺňali typické nástroje, obsluhované nielen pozvanými hosťami, ale aj členmi OĽUN-u. Tí s radosťou a záujmom (ktorý tak často na ich tvárach nevidíme), v štýlovom oblečení, povznesení nad akékoľvek hranice, interpretovali spolu s hosťami E. Krivošíkovou a Š. Bugalom skladby I. Bázlika, P. Jantoščiaka, P. Parničana, N. Bodnára či P. Baka. Vokálna skupina Sklo v ten večer predstavovala spievajúcich „domorodcov" z Mikronézie a Melanézie a kto iný, než bratislavská skupina Lagrima by mal zastúpiť andalúzskych flamencových muzikantov? Spoločné muzicírovanie nakoniec vyústilo do populárneho etno štýlu a aj keď koncert nebol z interpretačného hľadiska úplne čistý (nevydarené vibrafónové sólo, intonačne nepresný nástup sólistky, či drobné rytmicko-intonačné odchýlky), vrcholil obrovským aplauzom a vyžiadaným prídavkom. JG

Požoň sentimentál in Laugaricio

Keď som vari pred štyrmi rokmi po prvý raz zaregistrovala – asi v televízii a potom u kohosi aj na cédečku – hudobné zoskupenie **Požoň sentimentál**, vyvolalo to vo mne pocit, aký som v takej intenzite zažila naposledy azda pri nezabudnuteľnom Skoumalovom a Vodňanského „syntetickom oratóriu" *Pojďte dále, svatý otče...*" z LP platne *S úsměvem idiota* pred takmer tromi desaťročiami. Vtedy som si však navždy uvedomila, že kvalitný inteligentný humor môžu robiť len absolútni profesionáli, perfektne ovládajúci kompozíciu všetkých hudobných žánrov, aby na báze podobne zložitej kompozície mohli vyrobiť neprekonateľne krásnu banalitu.

Doba medzitým pokročila, vlády sa nám všade ujal postmodernizmus a Požoň sentimentál sa vybral (vybrala?) za hudobným humorom inou cestou. Páni muzikanti sa rozhodli vyrábať z banálnej hudby a odrhovačiek hudbu vážnu, šperkujúc známe i menej známe melódie takými zložitými aranžmánmi, sólovými partmi a smrteľne vážnym vzdávaním holdu zabudnutým, ba až bezvýznamným skladateľom, že to síce záchvaty búrlivého smiechu nevyvoláva, zato pocit radosti, neustáleho očakávania vtipného prekvapenia a príjemnej nálady prinajmenšom. A práve pre tieto pozitívne pocity som sa rozhodla nestratiť túto kapelu zo zreteľa.

Veľmi som sa teda potešila, keď sa v jednu daždivú marcovú sobotu objavila „silná hŕstka" (azda by si už tak mohli hovoriť) aj v Trenčíne, kam to mám z Nového Mesta nad Váhom predsa len o kúsok bližšie než do bratislavskej Stoky.

Niet dôvodu, aby som svoj základný dojem z poldruhahodinového nonstop koncertu nechávala až na záver. Nesklamalo ma to. V prvej časti nového programu odzneli všelijaké hudobné žartíky z klasiky, „charakteristické kusy" z tvorivej dielne Burgra, Burlasa, Zagara a veľkolepo produkované známe hity, nazvané *Najväčšie údery*.

V druhej polovičke večera sme sa bližšie zoznámili s hudbou Marka Piačeka – nazvala by som to suitou – *Urban songs* (Zrod génia v štyroch častiach), pôvabným muzicírovaním, kdesi v diaľke s ozvenou Stravinského. Do tejto suity vstupoval hosť večera **Egon Bondy** s piesňami pražského a nemeckého mestského folklóru. Jeho prekvapivo sýty hlas a svojrázna interpretácia pôvodných, neučesaných textov notoricky známych pražských „odrhovačiek" zakončila túto časť programu piesňou *Hřbitove, hřbitove*, songom smutným až presmutným, s prekvapivým posledným veršom: že se ty mrtvoly na to ne...

Čo len trochu skúsený dramaturg by si lepšiu bodku za úspešným vtipným koncertom nevymyslel. Po potlesku by totiž určite prišli na rad prídavky a páni muzikanti by sa s vďačným obecenstvom mohli rozlúčiť, ako sa patrí.

Dramaturg tohto koncertu sa však z akéhosi záhadného dôvodu rozhodol, že mu načim dať punc koncertu výchovného, takže nasledovala prednáška pána Bondyho o tom, ako mestské pesničky vznikali, že ich treba interpretovať v pôvodnej slovnej podobe a najmä sa treba snažiť, čím sa obracia na všetkých umenovedcov, aby sa toto bohatstvo zachovalo aj pre budúce generácie, keďže vymiera s poslednými pamätníkmi.

Nie som celkom presvedčená, že medzi obecenstvom sedel nejaký umenovedec, ktorý by si jeho slová vzal k srdcu, ale aj keby sa našiel, zrejme by si tú námahu nedal, pretože by robil zbytočnú robotu. Je iste samozrejmé, že človek intelektuálneho formátu pána Bondyho netrávil normalizačné roky pred televíznou obrazovkou, ale faktom ostáva, že tento pražský a iný folklór je práve v archívoch Českej televízie vo forme všelijakých „babičkiných krabičiek", vlachoviek, piesní kramárskych a bohvie ako ešte sa tie programy volali, dokonale zmapovaný a starostlivo opatrovaný. A robiť navyše apologetiku používaniu tzv. sprostých slov v súčasnosti, keď k povinnej slovnej výbave amerického akčného hrdinu patrí „fucking" a nemeckého „arschloch", je, povedala by som, mierne mimo obrazu. Takže, ak to mám zhrnúť: výborný koncert, prepísknutý o štvrť hodiny rečami pána Bondyho. A ak bude pán Bondy s touto hudobnou formáciou vystupovať aj v ďalšom programe, vrelo by som mu odporúčala to, čo kedysi obecenstvo Karlovi Gottovi: Nekecat – zpívat!

ZUZANA SUCHÁNOVÁ

(Dokončenie zo str. 63)

(mám na mysli jeho suitu *All Rise*). Spoločným znakom oboch projektov – Blanchardovho i Marsalisovho – je dobre mienená snaha o patetizovanie a heroizovanie minulosti, pričom tento vonkajškový impulz (zvyčajne generovaný príslušníkmi materiálne dobre zabezpečenej strednej vrstvy, občas vystavenej pozitívnej diskriminácii) spravidla neprináša presvedčivé umelecké výsledky.

Koncom minulého storočia sa zdalo, že Terence Blanchard sa odklonil od „pravého" jazzu smerom k filmovej hudbe s jej štylizáciami a k piesňovému repertoáru rôznych podôb. Poslednú striktne jazzovú platňu nahral roku 1995 (*Romantic Defiance*, kde k svojmu combu pripojil skvelého Kennyho Garretta) a preto vydanie jazzového inštrumentálneho projektu *Wandering Moon* roku 2000 konečne jazzu prinavrátilo osobnosť, zdanlivo odcudzenú jeho autonómnej podobe. Aj tento projekt má jednotiaci myšlienkový rámec a využíva techniku filmovej hudby v podobe rozvíjania toho-ktorého hudobného motívu do náladovo rôznych polôh. Symboliku mesiaca, spájajúceho odlišných ľudí prevzal Blanchard, podľa vlastného vyjadrenia, z filmu *Forrest Gump* a rámec projektu tvoria pocity túlavého jazzového hudobníka, ktorý spomína na svojich blízkych: otca, ktorému venoval skladbu *Joe & O* (otcovo stredné meno je Oliver a Blanchardovo Joseph) či manželku (*My Only Thought Of You*). Niektoré skladby sú venované jeho hudobným predchodcom: *Sweet's Dream* je reminiscenciou na trubkára Harryho „Sweets" Edisona a skladba *Sidney* zase evokuje neworleanskeho klasika Sidneyho Becheta. Ústrednou spomienkou a zároveň východiskovým bodom je Miles Davis a ľudia, obklopujúci ho v 60. rokoch (Blanchardove témy pripomínajú skladateľské postupy Shortera, Hancocka a Coreu). Prvoplánovo je davisovská inšpirácia zvýraznená spôsobom podania záverečného štandardu *I Thought About You* (ostatné témy napísal samotný Blanchard), ako i vyznením úvodnej skladby *Luna Viajera* (preklad názvu albumu do španielčiny), ktorá vedome navodzuje atmosféru platne Evansa a Davisa *Sketches of Spain*. Samozrejme, Blanchard dobre vie, že premeditovaný myšlienkovo-emotívny rámec je v jazze sekundárny a že na prvom mieste je spôsob predvedenia spolu s „alchýmiou" zúčastnených osobností. Preto vytvoril skupinu snov: mladých hudobníkov prepojil s etablovanými osobnosťami (Branfordom Marsalisom a Davom Hollandom), ktoré určený rámec ideálne tvorivo rozvinuli.

Wandering Moon naznačil aktuálne smerovanie Terenca Blancharda, osobnosti, schopnej zaujať hudobnou inteligenciou, všestrannými schopnosťami a ktorá až v tomto období dosiahla onen stupeň, kde východiskové prvky sú len podnetom pre vyzretú osobnostnú výpoveď. Ak u viacerých príslušníkov jeho generácie môžeme mať pocit, že majú najlepšie obdobie svojej umeleckej kariéry za sebou, u Blancharda naopak všetko nasvedčuje tomu, že až teraz našiel výraz hodný svojich unikátnych vedomostí a nadania. Preto si jeho budúce nahrávky vopred zaslúžia našu pozornosť ako potenciálne jedinečne zaujímavé prejavy jazzu nového storočia.

Gustav Brom: život ako film

(Východiská k filmovému námetu pri príležitosti nedožitých 80. narodenín)

ŽIVOT A PROFESIONÁLNE PÔSOBENIE GUSTAVA BROMA SA NÚKAJÚ AKO NÁMET K NEVŠEDNÉMU FILMU. GUSTAV BROM SPĽŇA PREDPOKLADY PRE „HLAVNÉHO HRDINU" SVOJOU MNOHOZNAČNOSŤOU A OSOBNOSTNOU KONTRASTNOSŤOU. AKOBY EXISTOVALO NIEKOĽKO GUSTAVOV BROMOV (ONO ICH VLASTNE SKUTOČNE BOLO VIAC, LEBO BROM JE ZÁROVEŇ STREŠNÝM POJMOM PRE VÝSLEDKY PRÁCE MNOHÝCH PARTICIPANTOV): BRNENSKÝ LOKÁLPATRIOT, MEDZINÁRODNE ZNÁMY SVETOOBČAN, REBEL I MAJSTER KOMPROMISU, HVIEZDA SVETOVÝCH PÓDIÍ I UNAVENÝ „ESTRÁDNIK", CESTUJÚCI V AUTOBUSE PO ZAPADLÝCH KÚTOCH ČESKOSLOVENSKA A „ROZVOJOVÝCH" KRAJÍN, PROGRESÍVNY NOSITEĽ NOVÝCH HUDOBNÝCH POSTUPOV, INOKEDY „LEN" PREDSTAVITEĽ PROFESIONÁLNE ZVLÁDNUTEJ KONVENCIE... V TÝCHTO KONTRASTOCH VŠAK NACHÁDZAME SPOJOVACIE LÍNIE: NAJMÄ VZÁCNU SCHOPNOSŤ ROZPOZNAŤ TALENT ČASTO EŠTE V NEROZVINUTOM ZÁRODKU, OSOBNÝ MAGNETIZMUS, PERFEKCIONIZMUS PRI PLNENÍ PREVZATEJ PRÁCE A V ĽUDSKOM ZMYSLE ZÁSADU BYŤ SLUŠNÝM ČLOVEKOM (A TO V DOBE, V KTOREJ GUSTAV BROM ŽIL A PRACOVAL, NEBOLO MÁLO A ANI SAMOZREJMÉ).

PROLÓG: PROTEKTORÁTNY KAPELNÍK

Bandleaderská kariéra Gustava Broma je ohraničená rokmi 1940-1994. V roku jeho úmrtia (25. 9. 1995) chýbalo Bromovi len niekoľko mesiacov do zaradenia do Guinessovej knihy rekordov - to, že sa tam nakoniec jeho meno nedostalo, nie je vôbec podstatné. Onen vskutku neobyčajný - rekordný - výkon nespočíva len v dĺžke trvania jeho bandleaderskej kariéry, unikátom sú výsledky, ktoré Brom dosiahol za daného spoločenského backgroundu. Päťdesiatročný bandleaderský príbeh je neodmysliteľne aj príbehom koncentrovaných historických udalostí, ktoré jazzu a populárnej hudbe vo veľkej časti vôbec nekonvenovali (Angličania by tento štylistický zvrat označili ako „understatement").

Všetko, čo sa stalo v živote Gustava Broma, má svoju potenciálnu literárnu hodnotu a tieto uzavreté „stories" tvoria zároveň dobový dokument. Vezmime si hneď narodenie na Slovensku. Gustav Brom, vlastným menom Gustav Frkal, sa narodil vo Veľkých Levároch (22. 5. 1921). Jeho rodičia prišli na Slovensko podnikať (otec dostal od rodiny z Ameriky základný kapitál), no za niekoľko rokov skrachovali. Vzápätí otec ušiel od rodiny do Čiernej Hory a tam zakrátko zomrel na tetanovú infekciu. Matka musela sama živiť dve deti. Práve tento čiernobiely príbeh zbabelosti a slušnosti bol zárodkom Bromovho obdivu k princípu „fair play".

FOTO ARCHÍV

Hudba sprevádzala celé jeho detstvo; dobový jazz začal hrať ako študent brnenského gymnázia. Rozhodujúci impulz k profesionalizácii priniesla práve okupácia a protektorát. Vtedy vzniklo aj meno Gustav Brom. Gustava Frkala totiž gestapo uväznilo za roznášanie protifašistických letákov, potom ho síce prepustili, no záznam ostal a bolo potrebné zahladiť stopy. Ďalšie udalosti by nám priblížili atmosféru protektorátnych barov, totálne nasadenie... skrátka príbehy nebrali konca.

VÝBER HUDBY Z PRVÝCH NAHRÁVOK

Problémom štylizácie Bromovho života je selekcia: k dispozícii sú nespočetné udalosti, anekdoty (a to nielen „veselé príhody z natáčania") i tragické udalosti. Nie je ľahké ich zoradiť do uzavretého celku tak, aby zostali tie, ktoré osobnosť kapelníka a celý orchester najlepšie charakterizujú. Podobne a svojím spôsobom ešte ťažšie je vybrať zo stoviek rôznorodých nahrávok záznamy s najväčšou výpovednou hodnotou. V tomto smere sú závažné hneď prvé dva nahrávacie termíny.

Diskografia orchestra Gustava Broma sa začala datovať 26. septembrom 1945 (v tom čase účinkoval v pražskej kaviarni Vltava) - v tento deň vzniklo šesť nahrávok, verne mapujúcich povojnovú atmosféru (dva americké hity, dve skladby ruskej proveniencie a dve pôvodné skladby), medzi nimi i neskorší evergreen - Bromova skladba, ktorú spieval v duete s Vierou Rackovou pod názvom *Snění ve dvou*. A potom prišlo ono legendárne nahrávanie, keď za dva dni (4. a 5. júna 1946) realizoval so svojím novým „bratislavským" orchestrom 16 skladieb, z ktorých mnohé dodnes vnímame ako nadčasové. Pripomeňme, že tieto skladby obsiahli kontrastné trendy. Na jednej strane napríklad *Woodschopper's Ball* (vychádzajúce z podania Woodyho Hermana) s klarinetovým sólom samotného Gustava Broma verne ilustruje dobové očarenie bigbandovým jazzom a hudobné ideály vtedajšej nastupujúcej generácie hudobníkov (v Bratislave išlo väčšinou o študentov a najlepší z nich sa práve vďaka Bromovi dostali k profesionálnej kariére). Nechýbali však ani aj na tú dobu tradične poňaté novinky slovenských autorov, napríklad azda najpopulárnejšie povojnové slovenské tango *Nečakaj ma už nikdy* od Zdenka Cóna (orchester sprevádzal F. K. Veselého a vokálnu skupinu Tri dievčatká).

50. ROKY: SVETLO V TEMNOTE

Pre dokreslenie atmosféry, práznačnej pre blížiace sa udalosti roku 1948, poskytuje život Gustava Broma ďalšie symptomatické príklady. Roku 1946 už zmienený, v Bratislave pôsobiaci orchester, zostavil najprv pre koncertný zájazd po Československu, s perspektívou stáleho angažmán v bratislavskom rozhlase (kde nakoniec profesionálne pôsobil od 12. 12. 1946 do 28. 2. 1947). Potom prišlo nie-

koľkomesačné účinkovanie vo švajčiarskych hoteloch (tu Gustava Broma sledovala tajná služba ako možného komunistického agenta, keďže mali informácie o jeho väznení za protektorátu) a po návrate sa ocitol na schôdzi, ktorá učinila (dočasný) koniec jeho bratislavskému pôsobeniu. Mnoho nechýbalo a mohla znamenať aj koniec jeho hudobnej kariéry. „Štrajkový" míting zamestnancov rozhlasu viedol vtedajší riaditeľ Dr. Reiman, ktorý dal hlasovať o súhlase s diktatúrou proletariátu. Gustav Brom bol ako jediný proti. Nasledujúce komplikácie – v nahrávacom štúdiu sa ocitol až sedem rokov po tejto udalosti – ho presvedčili o nutnosti zmeniť postoje. Snažil sa v existujúcich podmienkach vytvoriť čo najlepší priestor pre svoj orchester: čo najmenej sa angažovať v politike a využiť osobný šarm, medzinárodné úspechy i postavenie prominenta pre dosiahnutie vecí, ktorých výnimočnosť sa priblížila k hranici nemožnosti.

Každopádne, v 50. rokoch (a to aj v ich prvej, najťažšej časti) Gustav Brom v Brne znamenal nielen azda jedinú československú profesionálnu platformu pre aktuálny moderný jazz, ale aj jeho zaangažovanie v populárnej hudbe znamenalo v tom čase posun vpred a prekonávalo takmer hermetickú uzavretosť voči svetovým trendom. Z jazzového hľadiska bolo Bromovým zásadným príspevkom angažovanie sa na poli aktuálneho west coast jazzu. Pre budúcnosť ostali zachované napríklad dve skladby z repertoáru orchestra Shortyho Rogersa (*Short Stop, Indian Club*), no vznikali i pôvodné skladby tvorivo rozvíjajúce moderné jazzové trendy. Za pozoruhodnú v tomto smere môžeme označiť kompozíciu Hulana a Hniličku *Egyptská suita*, ktorá do westcoastového idiomu transplantovala názvuky hudby blízkeho Východu, v čase, keď bol takýto etnicistický prístup dosť nezvyklý.

Brom v dobe (nielen) jazzového temna udržiaval v širšom povedomí existenciu tejto hudby, keď na koncertoch i v tých najzapadlejších miestach Československa uvádzal popri populárnej hudbe jazz a publiku rozprával o jeho veľkých postavách a jednotlivých smeroch. To všetko v čase, keď len počúvanie jazzu v nesprávne vybranej spoločnosti mohlo znamenať vylúčenie zo štúdia a do kádrových materiálov sa mohla dostať osudová sentencia o nedobrom vzťahu k socialistickému zriadeniu. Keď sa od roku 1957 začali s orchestrom objavovať zahraničné hviezdy (prvou bola anglická swingová speváčka Gary Scottová, po nej nasledovala naozaj klasická postava jazzu, klarinetista Edmond Hall, hrávajúci v All Stars Louisa Armstronga), na koncertoch vznikal pocit, že sa nám to len zdá a že to ani nie je pravda.

Nová éra a nová hudba

Z dnešného pohľadu charakteristický zvuk orchestra Gustava Broma sa traduje od začiatku 60. rokov. Po skončení westcoastového očarenia ostali z predchádzajúcej éry niektoré inštrumentačné praktiky: spôsob vedenia hlasov, nabúranie mechanického uplatňovania kompaktných sekcií a prelínanie nástrojov, v inštrumentáriu orchestra sa ešte dlho využíval lesný roh a pod. Brom z rôznych príčin nikdy (okrem jednorazových objednávok) nastálo nevyužíval kompletné sekcie, čo bol tiež jeden z jeho poznávacích znakov. Obsadenie oscilovalo v rámci: 3–4 saxofóny, 3 trúbky, 2–3 trombóny (príležitostne sa menilo obsadenie rytmickej sekcie, kde boli istý čas dvaja hráči na bicích nástrojoch a v ére fusion aj basová a elektrická gitara). Základným východiskovým konceptom pre celú éru od začiatku 60. rokov sa stal moderný swing tak, ako ho v danom období definovali najvýznamnejší predstavitelia žánru, najmä Count Basie. Ak by sme v aranžérskom prístupe mali spomenúť zahraničnú paralelu, príkladom by mohli byť inštrumentácie Quincyho Jonesa. Aranžérov Bromovho orchestra natrvalo ovplyvnili tiež strojcovia soundu „progresívneho jazzu" Stana Kentona (B. Holman, B. Graetinger), čo sa prejavovalo napríklad na charakteristickom zvuku tzv. kentonovských plechov. To však neznamená, že by mal orchester epigónsky charakter. Práve naopak – základ jazzového repertoáru tvorili skladby a úpravy autorov-členov orchestra, u ktorých dobová kritika oceňovala svojbytné, zaujímavé postupy.

Film o Gustavovi Bromovi by bol zaľudnený množstvom zaujímavých ľudí a cenných spolupracovníkov. Vyzdvihnime jediné meno: Jaromíra Hniličku, ktorý je podobne ako jeho bandleader, prinajmenšom neoficiálnym rekordmanom. K Bromovi prišiel roku 1956 (z Bratislavy, kde študoval na konzervatóriu a hral o. i. v orchestri Jána Siváčka) a verne s ním ako leader trúbkovej sekcie zotrval takmer štyridsať rokov až do kapelníkovej smrti. Žánrové rozpätie Hniličkových skladieb dokumentuje záber celého orchestra a sú v nich obsiahnuté postupy od dixielandových tém (*Príležitostné blues*), cez swingové orchestrálky (*Jazzlo krále Basieho*), až po kompozície zo sféry tretieho prúdu (*Poseidon, Pouť v elipse* a predovšetkým omša *Missa Jazz*, ktorá vznikla na objednávku nemeckej gramofónovej firmy SABA). K jeho skladbám patria Evansom a Davisom inšpirované diela *Suita pre trúbku* a *Malé rondo pre trúbku*, zaujímavé sú jeho skladby využívajúce nevšedný prejav Heleny Blehárovej (*Bažiny* a i.). Okrem toho Hnilička napísal aj nespočetné množstvo „komerčných" úprav pre populárnych spevákov a jeho pohotovosť vo veľkej miere prispela k úspešnému fungovaniu ansámblu. Herec, ktorý by prevzal v bromovskom filme úlohu Hniličku, musí disponovať širokým výrazovým registrom, keďže jeho postava strieda rôznorodé polohy od introvertnosti po exhibicionizmus. Hnilička disponuje nečakanými hlbokými vedomosťami z oblasti filozofie, starej čínskej literatúry, antiky a zároveň má svojrázny zmysel pre humor, recesiu a mystifikáciu.

Brnenská spojka

Do každého filmu patrí love story. V tomto smere ponúka Gustav Brom málo zvratov: celý dospelý život prežil v harmonickom manželstve. Jeho syn sa stal členom trombónovej sekcie orchestra (bez akejkoľvek protekcie) a Gustav Brom dojemne a obetavo miloval mentálne postihnutú dcéru. V inom zmysle bola trvalou láskou Gustava Broma slovenská krajina a najmä chata vo Vysokých Tatrách.

S pokojom rodinného zázemia kontrastovala hektickosť profesionálneho života. Za zlatú bromovskú éru môžeme označiť 60. roky, keď bandleader v nových podmienkach naplno rozvinul svoje organizačné schopnosti. Na jazzových festivaloch v Prahe zaujal nevšednosťou projektov; zvláštnu pozornosť vyvolali jeho treťoprúdové snaženia (kompozície Pavla Blatného, Alexeja Frieda i viacerých členov orchestra), ktoré sa dodnes vo svetovej odbornej literatúre uvádzajú ako vrcholné prejavy tohto smeru. Pre domáce obecenstvo bola priam senzáciou postupná prezentácia prakticky kompletnej európskej a v niektorých prípadoch i americkej špičky. Impozantné boli pozvania orchestra na popredné medzinárodné festivaly, kde jeho výkony obecenstvo i kritika čoskoro prijímali ako samozrejmú integrálnu súčasť európskej scény, navyše v odborných anketách sa začal Brom umiestňovať v prvej desiatke svetových big bandov (stále nezabúdajme na dobové spoločenské kontexty...). Z množstva udalostí vyberme ako príklad zvlášť efektnú sekvenciu: spoločné účinkovanie s Dizzym Gillespiem v Manchesteri roku 1963.

Samozrejme, v orchestri existovalo interpersonálne napätie i názorové strety, takže povestná kapelníkova schopnosť diplomacie tu mala bohaté možnosti uplatnenia. Jedným zo zdrojov nepokoja bola okolnosť, že jazz nemohol ani pri medzinárodných úspechoch uživiť profe-

sionálny ansámbel, a Bromovci sa stali súčasťou šoubiznisu. Okrem domácich koncertov a festivalov (často v pozícii oficiálneho orchestra) predstavovalo ich existenčnú bázu Poľsko (varieté), NDR a vtedajší Sovietsky zväz. O príhodách z Ruska dodnes kolujú legendy; niektoré historky už prešli do sféry orálne šíreného folklóru a pravdepodobne sa nikdy nestali (napríklad rozprávka o spadnutom lustri v jedálni hotela Rosija: potom čo Bromovcov ubytovali v izbe nad reštauráciou, Hniličkа a spol. hľadali odpočúvacie zariadenie - pod plechovou doštičkou našli a odstránili závit, držiaci luster, ktorý sa zosypal na hostí...).

Aj ako „show orchester" získala značka Brom prominentné postavenie a českí i slovenskí hudobníci sa neraz ocitli na zájazde s „hviezdami svetových mikrofónov"; napríklad s Dianou Rossovou a Supremes, hrali na prestížnych spoločenských udalostiach (veľkú obľubu mali ako society orchester vo Švajčiarsku) a meno orchestra bolo pojmom. Na druhej strane časť jazzovo orientovaných hudobníkov dosť ťažko niesla to, že najmä v 80. rokoch existenčne nutná komerčná línia nadobudla prevahu. To vytvorilo priestor Vladimírovi Valovičovi pre zostavenie All Stars orchestra, pozostávajúceho z členov Bromovho orchestra, bratislavského TOČR-u a ďalších prizvaných osobností. Orchester nahrával od roku 1974 pod názvom VV Systém, spočiatku výlučne jazz a tak umožnil zanedbanú sebarealizáciu členov orchestra. Neskôr, v 80. rokoch pribral Valovič k jazzu aj populárnu hudbu a po Bromovom úmrtí zostavil nový orchester, ktorý sa stal „posmrtným" Big Bandom Gustava Broma. Na rozdiel od bromovskej tradície v ňom už využíva kompletné sekcie. Vďaka tomuto orchestru je meno Gustava Broma naďalej súčasťou českej a slovenskej scény.

Pre Gustava Broma bola báza prepojenia československej scény samozrejmosťou. Život mu niekedy komplikoval dobový pragocentrizmus, vyznával však zásadu, podľa ktorej mimopražský orchester musí preraziť vyššou kvalitou. Každopádne, v orchestri sa vystriedalo množstvo slovenských hudobníkov a pre nich, okrem existenčného zabezpečenia, znamenala bromovská skúsenosť únik z izolácie a overenie si svojich schopností v inom prostredí. Po návrate na Slovensko boli ich skúsenosti a nadobudnuté kontakty pre domácu scénu často výrazným impulzom. Zvláštnu pozornosť by si zasluhovali členité a intenzívne inštitucionálne slovenské kontakty Gustava Broma a to najmä s televíziou, Opusom (o. i. nahrávanie profilových platní viacerých spevákov) a mohli by sme pokračovať...

Brom chcel dať koncom 60. rokov orchestru medzinárodnú personálnu platformu a už vtedy rozmýšľal v logike zjednotenej Európy. Samozrejme, tieto predstavy ostali nerealizované, ale aj tak mal v orchestri dva roky amerického bubeníka (Bill Moody) a hosťujúci fenomenálny trubkár Maynard Ferguson prejavil vážny záujem ostať v orchestri natrvalo (na plate 10000 Kčs sa dohodli, nebolo však možné splniť ďalšiu podmienku, a to štvorizbový byt).

História nepozná happy end

Je to neuveriteľné, ale Gustav Brom bol celý život súkromným podnikateľom a celý život odolal aj tým najlákavejším vábeniam inštitucionalizácie (viacerí hudobníci si pochvaľovali, že od Broma neodídu, lebo tam nemusia byť ani len v ROH). Desaťročia čakal na zmenu a keď nakoniec prišla, popri radosti ho aj v mnohom sklamala. Urážali ho niektoré „odvážne" útoky, keď z kontextu vybrané záležitosti mu podsúvali ako „vlezlosť" voči predchádzajúcemu režimu (napríklad pohotovo nahranú pieseň o majorovi Gagarinovi, ktorá sa stala medzinárodným hitom). Rozčuľovalo ho tiež, že preň taká dôležitá korektnosť v podnikaní bola často nahradená bezcharakterným konjunkturalizmom (nehovoriac o kriminálnych zlodejstvách). Ako presvedčený Čechoslovák niekoľkokrát vyhlásil, že rozdelenie spoločného štátu nikdy nepochopí, a to napriek tomu, že toto rozdelenie preň nemalo škodlivé dôsledky; spolupráca so slovenskými inštitúciami bola snáď ešte intenzívnejšia než predtým. Čo však najviac zabránilo novému rozletu, bolo Bromovo podlomené zdravie. Preto k jeho posledným ambicióznym činom patrila práca na autobiografii (Gustav Brom - Jiří Majer - Jiří Zapletal: *Můj život s kapelou*, Thalia, Praha 1994). Tá v našej predstave fiktívneho filmu o živote človeka, ktorý dokázal získať pre český a slovenský bigbandový zvuk medzinárodné uznanie, patrí k dôležitým východiskovým zdrojom informácií.

IGOR WASSERBERGER

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

Od **28. AUGUSTA DO 2. SEPTEMBRA** potrvá jubilejný 10. ročník **DOBROFESTU**, festivalu, ktorý je - ako jediný svojho druhu - venovaný pamiatke vynálezcu rezofonickej gitary Johna Dopyeru. Tohto roku oslávi festival aj 75. narodeniny dobra, ktorý bol v USA patentovaný roku 1926. Vznik dobra je úzku spätý s dobovou popularitou havajských gitár - Dopyera vraj prvé nástroje skonštruoval pre hráčov na havajských gitarách - a preto sa na trnavskom festivale objavia po prvýkrát hudobníci z Havajských ostrovov; jeden z najuznávanejších havajských gitaristov Ken Emerson vystúpi so speváčkou a gitaristkou Michaelle Edwardsovou. K ďalším zahraničným hosťom patria: britský bluesový spevák a gitarista Papa George, trnavskému publiku už známy americký rezofonický showman Bob Brozman, nemecký dobrista Slidin' Tom B. či najznámejšia nemecká bluegrassová skupina Shady Mix. Celebritou tohtoročného Dobrofestu bude syn vynálezcu dobra John Edward Dopyera.

Kompletný program nájdete na www.dobrofest.sk. as

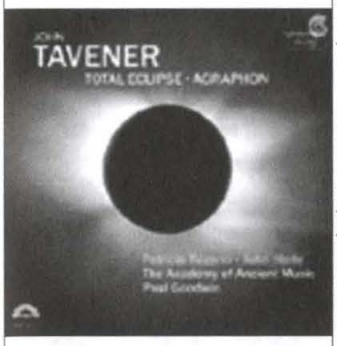
Vo veku 64 rokov zomrel 30. júna tenorsaxofonista Joe Henderson. Narodil sa 24. apríla 1937 v Lime (Ohio) a ešte pred odchodom na vojenskú službu sa etabloval ako miestny hudobník v Detroite. Známym sa stal vďaka spolupráci s bebopovým trubkárom Kenny Dorhamom, ktorý mu dopomohol ku kontraktu s vydavateľstvom Blue Note. Na nahrávkach tohto vydavateľstva sa dlhé roky objavoval ako sideman i leader: najprv v kvintete Horaca Silvera, kapele Herbieho Hancocka a neskôr vo vlastných projektoch. V 70. rokoch nahrával pre Milestone, no svetovú slávu a širšie publikum mu priniesla až spolupráca s vydavateľstvom Verve; tu realizované nahrávky boli poctami jeho predchodcom-velikánom: napríklad Billy Strayhornovi (*Lush Life*), Milesovi Davisovi (*So Near, So Far*), či Antoniovi C. Jobimovi (*Double Rainbow*) a priniesli mu tri ocenenia Grammy.

Henderson bol - aj keď ovplyvnený Sonny Rollinsom a Johnom Coltranom - už od začiatku známy osobitým zvukom i štýlom, s novátorským frázovaním a nápadmi.

gmn, as

KLASIKA

JOHN TAVENER
TOTAL ECLIPSE, AGRAPHON
J. Harle – saxofón, P. Rozario – soprán, Ch. Robson – kontratenor, J. Gilchrist – tenor, The Choir of New College / E. Higginbottom, The Academy of Ancient Music / P. Goodwin
Harmonia mundi 2001, HMU 907271



Možno som „profesionálne deformovaný", ale nové diela počúvam akosi príliš pozorne, s príliš jemne kalibrovaným poplašným zariadením v hlave, ktoré sa spustí pri najmenšom náznaku manierizmu, neúprimnosti. Ak ide o diela so závažným slovným popisom autora, vtedy je pre mňa ešte ťažšie očistiť si myseľ od unáhlených úsudkov. Taký pocit mám aj z tohto kompaktného disku prinášajúceho jedno nové dielo Johna Tavenera (*Total Eclipse* z roku 1999) a o štyri roky staršiu skladbu *Agraphon*. Tavener je Angličan, ktorý svojou hudbou oslavuje dogmy ortodoxnej cirkvi a o svojich skladbách hovorí, že sú to hudobné ikony. Tak ako je maľba ikon mystickým procesom zhmotnenia ideálneho sveta náboženských predstáv, Tavenerove hudobné ikony používajú techniku zvukomaľby na vyjadrenie výjavov z Biblie či na tlmočenie mystického stavu, udalosti a pod. Najnovšia Tavenerova skladba *Total Eclipse* (Úplné zatmenie) je hudobnou meditáciou nad fenoménom *metánoia* (obrat v myslení, premena), pričom ide o konkrétny prípad obrátenia sv. Pavla na ceste do Damasku. Celú symboliku skladby popisuje autor v priloženej knižočke a je asi dôležité poznať ju pred počúvaním diela. Alebo nie? Záleží na tom, či očakávate rýdzo neverbálny zážitok alebo konkrétne „vysvetlenie" toho, čo znie. V každom prípade skladateľ podáva celkom podrobný výklad jednotlivých pasáží skladby; mne to veľmi nepomáha, skôr naopak, cítim sa trocha zviazaný vytváraním si „povinných" asociácií. *Total Eclipse* je skladba rozvrhnutá do obrovského časového úseku štyridsiatich minút. Striedajú sa v nej tri charakteristické prvky: chaotický, príkry a burácajúci zvukový príval znázorňujúci Šavla pred obrátením, nadmerne dlhé klesajúce sekvencie dominantných septakordov symbolizujúce pád do pekiel na spôsob afektovej teórie a éterické pokojné zborové intonácie so sólom barokového hoboja. To všetko spája statický princíp priraďovania, jedna plocha strieda druhú bez interakcie, čas tu neplynie lineárne, ale vo vrstvách, pričom hudba poslucháča vedie od jedného diskrétneho časového priebehu k druhému. V skladbe je veľa fascinujúcich momentov, jej program spolu so znejúcou hudbou zrejme oslovia nejedného poslucháča, no ak si odmyslíme mimohudobnú symboliku, myslím si, že kompozícia stojí na nepevných nohách. Rovnaké klesajúce sekvencie dominantných septakordov použil Tavener aj v skladbe *Agraphon* (To, čo nie je napísané). Majú tú istú symbolickú funkciu a podľa mňa pôsobia rovnako strnulo a cudzorodo ako v prvej skladbe. *Agraphon* je zhudobnením veršov Gréka Angelosa Sikelianosa, opisujúcich epizódu zo života Krista, ktorá nie je zapísaná v evanjeliách, ani nikde inde v Biblii. Dvadsaťjedenminútová skladba kladie maximálne nároky na sólový soprán a Tavener ju zrejme písal pre tento typ hlasu – Patricia Rozario disponuje hlasom, ktorý si vždy pri komponovaní predstavoval. Ide o mimoriadne plastický soprán, so schopnosťou rovnej a čistej intonácie, ale aj vypätých zafarbených polôh s veľkým vibratom. V inštrumentálnom sprievode použil skladateľ techniku zahusťovania harmonického priestoru postupným pridávaním alikvotných tónov – zároveň znie základný tón a takmer všetky jeho čiastkové tóny. Výsledkom je zvukový agregát, ktorý napriek svojej zakotvenosti v prírode, napriek všeobecnej rozšírenosti všade okolo nás, pôsobí v tejto podobe dráždivo.

Zvukovú podobu skladieb ovplyvňuje aj použitie historických nástrojov a celkom špecifické rozmiestnenie hráčov a speváko v priestore. Tavener si veľmi zakladá na priestorovom efekte, o svojej hudbe hovorí ako o priestorovej a každé predvedenie prispôsobuje danej sieni či konkrétnemu chrámu. Tento aspekt však na disku nevyniká a poslucháč si ho môže iba domýšľať.

PETER ZAGAR

ON FIRE / CELLO DANCES
EUGEN PROCHÁC – ELEONÓRA ŠKUTOVÁ
Slovenský rozhlas 2001

Hudobná prítomnosť, rovnako ako nedávna aj vzdialená minulosť nás presviedčajú o menlivých pozíciách jednotlivých nástrojov. V súčasnosti môžeme – vo všeobecnosti, aj u nás – sledovať čoraz väčšiu favorizáciu a popularitu violončela. Tento jav, s príchuťou priam kultovej pozornosti, vyplýva, samozrejme, primárne od interpretačných osobností, ktoré dokážu nástroj nielen v korektnej, kvalitatívnej rovine obhajovať, ale čímsi ho ako fenomén ozvláštniť a zatraktívniť.

Solídnu „výbavu" slovenských violončelistov spoluvytvára Eugen Prochác, ktorý patrí práve k spomínaným typom. Už od svojich umeleckých začiatkov sa permanentne vydáva na nové cesty, posúvajúce či premiestňujúce hranice konvencií. Vyhýba sa „pohodliu" repertoárového stereotypu, snaží sa uvoľňovať jeho reliéf a nachádzať nové, dosiaľ azda málo zaužívané súvislosti. V takýchto intenciách je skoncipované aj CD, ktoré nielen demonštruje na báze netradične zosnovaného programu Prochácove interpretačné kvality, či excelentné komorné danosti klaviristky Eleonóry Škutovej, ale stavia aj akýsi pomyselný most k bežnému poslucháčovi, vovádzajúc ho cez zdanlivo nekonfliktný terén do mystérií náročného, či „seriózneho" hudobného umenia. Už úvodná Popperova *Uhorská rapsódia* navodí skvelú atmosféru, bez retušov a zbytočných špekulácií. Obaja interpreti s očividnou muzikantskou chuťou, s pikantným zmyslom pre humor, formulujú pôvabne štylizované „halgató". *Španielska suita* M. de Fallu je obľúbeným a efektným „glanznumerom" inštrumentalistov i speváko v. Poskytuje vskutku žírny, členitý terén pre plnokrvných muzikantov, ktorí ak dokážu odolať zvodom pátosu či preromantizovaniu hudobných epizód a vedia formulovať a originálne komentovať španielske hudobné idiómy – tak ako sa to na nahrávke darí obom umelcom – sú garanciou úspechu u poslucháča. Astor Piazzolla sa permanentne majstrovsky realizuje cez formu tanga. Na disku zaradené *Le Grand Tango* považujem za jednu z vrcholných autorových umeleckých štylizácií tohto tanečného útvaru. Tu mi zas imponuje výsostne seriózny, európsky pohľad oboch interpretov, ktorým dokážu povýšiť výtvor zdanlivo ľahkého kalibru na dôsledne vytvarovaný, presne definovaný umelecký produkt. Prechádzka „world" hudbou pokračuje cez brazílske teritóriá. Darius Milhaud zotrval nejaký čas v juhoamerických končinách, absorboval folklórom nasýtené podnety a zakódoval ich do niekoľkých kompozícií. Cez skvostné *Tri brazílske tance* sa interpreti jasne prepracúvajú ku gradácii. Môžeme tu obdivovať nielen čiste muzikantský, ale aj duchovný a intelektový synchrón, ktorým sa obaja umelci v signálnych hodnotách dorozumievajú, dokážu ho šíriť a sugestívne si podmaniť poslucháča. Efektnou bodkou a zároveň syntetizujúcou pointou tohto projektu je skladba *On fire* Dave Heatha. Mladý autor tu na pôdoryse klasických kontúr účtuje s podnetmi „nevážnej" alias rockovej proveniencie.

Zdôrazňovať hodnoty, ako sú technická zdatnosť, umelecká či filozofická spôsobilosť by mi pripadlo na adresu umelcov nadbytočné. Obmedzím sa na jeden mnohovravný superlatív. Cedečko môže (či skôr musí) cez svoj dramaturgický dôvtip a muzikantské kvality nadchnúť poslucháča – profesionála, pre váhavého laika môže zas predstavovať lákavú udičku, ktorá ho nenásilne vtiahne do slastných vôd muzikantskej pohody.

LÝDIA DOHNALOVÁ

HEI-KYUNG HONG – JENNIFER LARMORE
BELLEZZE VOCALE
Mníchovský rozhlasový orchester / Jesús López Cobos
Teldec 1999, 3984-22801-2

Hoci mená kórejskej sopranistky Hei-Kyung Hongovej a americkej mezzosopranistky Jennifer Larmorovej poznáme v slovenskom opernom prostredí prinajlepšom z počutia alebo z CD, svetové scény ich umenie plne

akceptujú. V ich termínových kalendároch by sme našli divadlá a festivaly výlučne prvého rangu. Nie sú im cudzie ani nahrávacie štúdiá, pričom Larmorová má exkluzívnu zmluvu s firmou Teldec. Obe sú protagonistkami CD kompletu Belliniho opery *I Capuleti e i Montecchi*, ktorý sme recenzovali aj na stránkach HŽ.

Tentoraz ponúkajú album duetov nazvaný *Bellezza vocale*. Jedenásť čísel zostavených z diel talianskych, nemeckých a francúzskych autorov podáva obraz o kombinačných možnostiach dvoch typov ženských hlasov. V siedmich prípadoch stelesňuje mezzosoprán tzv. nohavičkovú rolu, obsahovo ide teda zväčša o ľúbostné vyznania, v ostatných je témou buď rivalita v láske (Norma, Anna Bolena), alebo konštelácia vzťahu „panej" a dôvernícky. Spektrum skladateľov a hudobných štýlov je na CD volené značne široko.Od Monteverdiho a Händela, cez predverdiovské bel canto, až po Humperdincka a R. Straussa. Už tento fakt naznačuje, že obe sólistky musia byť interpretačne vyhranené a zorientované v rôznych slohoch. Túto požiadavku v podstate spĺňajú. V bloku od Monteverdiho (*Korunovácia Poppey*), cez Händela (*Julius Caesar*) po Mozarta (*La clemenza di Tito*) treba uvítať precíznosť ozdôb, adekvátne vedenie a farbenie tónu i celkový nesterilný prístup, uprednostňujúci citovo vrúcne a výrazovo plnokrvné poňatie. Tmavý, farebne sýty a objemný mezzosoprán Larmorovej, čoraz väčšmi inklinujúci k dramatickým brehom, sa dobre cíti i na pôde zaliečavej francúzskej opernej poetiky zastúpenej Offenbachom a Delibesom. S veľkým výrazovým a emocionálnym nasadením sa stotožňuje so Straussovým Octavianom (známe dueto odovzdávania striebornej ruže) i Pucciniho Suzuki z *Madame Butterfly*. Paradoxne, v belcantovej literatúre (dvojspevy z *Normy, Anny Boleny* a *Tancreda*), ktorej sa najintenzívnejšie venuje, sa objavili isté výkyvy. Občas sa vynoril nepokojný či ostrejší tón, občas sa narušila timbrová jednoliatosť.

Príjemný, okrúhly a zamatový soprán Hei-Kyung Hongovej s Larmorovej hlasom korešponduje a vhodne sa dopĺňajú, aj keď mezzosopranistka je dramatickejším typom. Hongová vie byť dievčensky poetická, vzrušivá aj étericky nežná (Sophie v *Gavalierovi s ružou*), vie odolávať nástrahám koloratúrnych partov, vie byť i mladodramaticky dôrazná. Miera jej výrazovej expresivity má však svoje limity. Predstavuje ich Belliniho Norma a Donizettiho Anna Bolena, v ktorých síce farbí tmavšie, no dramatický rozmer interpretovaných hrdiniek je naplnený len čiastočne. V duete „Mira, o Norma" cítiť, že výrazové finesy bel canta nemá celkom vžité. Obrazne povedané: z dvoch diametrálne odlišných modelov interpretácie (týka sa to Anny Boleny), Callasovej a Gruberovej, chýba Hongovej na jednej strane fluidum drámy a vášne, na druhej virtuózna ekvilibristika a vypointovanie detailu.

Aj napriek drobným výhradám je však projekt *Bellezze vocale* kvalitným a veľmi príjemným materiálom, so žánrovo pestrou ponukou, vhodnou pre široký okruh operných fanúšikov. Výkon Mníchovského rozhlasového orchestra na čele s Jesúsom Lópezom Cobosom spĺňa najprísnejšie kritériá.

PAVEL UNGER

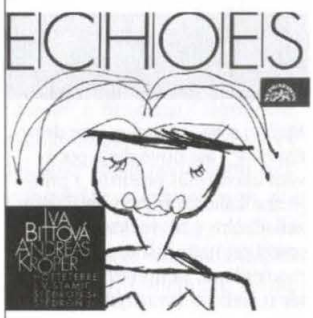
VALENTINA KAMENÍKOVÁ
BEETHOVEN / KLAVÍRNE SONÁTY
Supraphon-Panton 2000, 81 9026-2 111

Valentina Kameníková patrila v bývalom Československu bezpochyby k najvýraznejším interpretačným osobnostiam klavírneho umenia. Nebolo snáď jednej významnejšej klavírnej súťaže, kde by jej prísny pohľad a znalecké ucho nemali rozhodujúce slovo. Umelkyňa obdarená absolútnym sluchom, prirodzeným hudobníckym citom, prekypujúcou dávkou temperamentu a zároveň chladného racionálneho uvažovania, priniesla do totalitou uzavretého Československa nezmazateľné hodnoty (Kameníková zomrela paradoxne len 12 dní po „nežnej" revolúcii roku 1989).

Uvedomujúc si tieto významné kultúrne hodnoty jednej epochy vlastných dejín, vydalo minulého roku české vydavateľstvo Supraphon reedíciu Kameníkovej nahrávky klavírnych sonát L. van Beethovena; *Sonátu F dur op. 10. č 2, Sonátu c mol op. 13 „Patetickú"* a *Sonátu C dur op. 53 „Valdštejnskú"* vydal pôvodne Supraphon roku 1989 a *Sonátu cis mol op. 27 č. 2 „Quasi una fantasia" (Mesačný svit)* ešte roku 1983. Všetky štyri Beethovenove sonáty, ktoré majú kľúčové postavenie v rade skladateľových 32 klavírnych sonát, si Kameníková – prirodzene – vybrala do svojho rozsiahleho repertoáru (v období rokov 1963–1988 natočila pre Supraphon viac než päťdesiat závažných diel svetovej klavírnej literatúry).

Pri hre Valentíny Kameníkovej je podstatná jedna závažná vec: napriek tomu, že je známa ako česká interpretka, jej spôsob hry a myslenie reprezentuje opačný protipól, tzv. ruská škola. Kameníková je totiž pôvodom Ukrajinka z Odesy (do Prahy sa presťahovala roku 1964). V praxi to znamená prirodzené uvoľnenie celej ruky už od ramena, čím interpret nemusí „zápasiť" napríklad s bolesťou pri dlhšom cvičení alebo v náročných technických pasážach. Kameníkovej technika je brilantná v drobnej prstovej hre ako aj rozsiahlejších úsekoch. Frázovanie je úplne prirodzené, a tak hlavným predmetom jej koncentrácie je práca s detajlom. Jej Beethoven je plný temperamentu, bojovný, ale aj rezervovaný a rozumný. Pre vyjadrenie týchto polôh používa Kameníková všetky odtienky dynamiky (známy je jej výrok o tzv. papierových pianach, t.j. neznejúcich pianach, čo vytýkala mnohým nádejným adeptom klavírnej hry). I keď sa nedávno jeden český kritik na margo tejto nahrávky vyjadril, že mu „někdy vadí ne úplně přesná souhra obou rukou", ja si naopak dovolím povedať, že mi to vôbec nevadí. Na tejto Kameníkovej nahrávke je podstatnejší jej vlastný a neopakovateľný ponor do živého, pulzujúceho sveta Beethovenových diel, ktoré interpretuje presvedčivo a s plnou vážnosťou. Mohlo by sa však, priznajme, pri porovnaní s jej ostatnými nahrávkami, oprávnene polemizovať, či práve Beethoven je Kameníkovej najvlastnejší, keď tie najvyššie méty dosiahla predovšetkým svojimi medzinárodne ocenenými nahrávkami Čajkovského a Liszta. Kameníková patrila k umelcom, ktorí počas svojho pôsobenia dokázali aspoň jednou svojou interpretáciou osloviť publikum. Napríklad v mojom osobnom hodnotení stojí jej interpretácia Chopinovej *Balady g mol* doteraz na najvyššom mieste. Verím, že aj táto nahrávka si nájde svojho adresáta.

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ



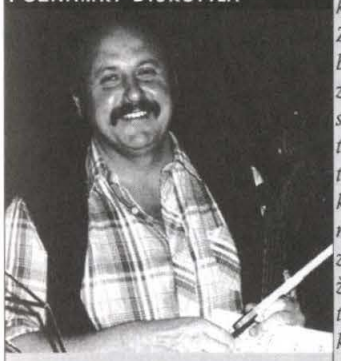
IVA BITTOVÁ – ANDREAS KRÖPER
ECHOES
Supraphon 2001, SU 3505-2 931

Novinka zo Supraphonu je opäť záberom, ktorý Ivu Bittovú snímá zo zorného uhla klasickej hudby. Zatiaľ čo pred tromi rokmi možno trochu prekvapila CD *Classic, Echoes* nemôžu inak, než len potvrdiť silnejúcu univerzálnosť a žánrovú nezaraditeľnosť tejto umelkyne. Kým v *Classic* Bittová predsa len balansuje na hranici žánrov – súc hudobníčkou-autorkou vrhnutou zo sveta alternatívnej hudby či world music do vôd klasiky – v *Echoes* je v „pravom" slova zmysle interpretkou tak, ako tento pojem vníma svet vážnej hudby. Konkrétne: vokalistkou par excellence. Bittovej vokálny prejav spĺňa kritéria kultivovaného, technicky vyzretého prejavu vo vážnej hudbe. Konkrétnejšie: nie je to, samozrejme, hlas pre veľké operné divadlo, skôr pre malé pódium festivalu súčasnej hudby. Bittová – bez škrupúl speváčky „s diplomom" – presvedčivo využíva rôzne hlasové registre, a – ako je to u nej zvykom – rôzne zvukomalebné pazvuky, vzdychy či výkriky. A opäť konkrétnejšie: ťažko posúdiť, či ich v tomto prípade využíva Bittová, alebo autori, ktorých skladby interpretuje. Bittovej vokálny potenciál totiž skladateľom

rozväzuje ruky a píšu jej skladby na mieru. Mená Miloša Štědroňa st. a Miloša Štědroňa ml. sa objavili už na CD *Classic*, v *Echoes* zaujali podstatne väčší priestor, o ktorý sa delia už len s Andreasom Kröperom a Jacquesom Hotteterrom. Práve Hotteterrove *Ecos* tvoria odrazoví mostík tohto konceptuálneho projektu; echo ako obľúbený dobový princíp v baroku a jeho ozvena v hudbe dneška. Hotteterrove *Ecos* i Štědroňova *Passacaglia* zaznievajú aj v Bitovej „remakoch" (v prípade Hotteterra ide o Bittovej roztomilú „verziu" vokálnej koloratúry) – opäť princíp echa a opäť Bittová vystupujúca zo škatuľky, tentoraz utkvelej predstavy o interpretke vážnej hudby. Echom je i skladba *Iva* pre flautu od muzikológa, flautistu a skladateľa Andreasa Kröpera, ktorá nezaprie „ozvenu" pre Bittovú typického prelínania spevu a nástrojovej hry. A ktovie koľko ďalších ozvien na ktoviekoľkých úrovniach... Ťažiskové kompozície CD od Štědroňovcov (*Vanitas, Requiem, Requiem zingarorum*) sú cyklami sonoristických mikroskladieb pre malé súbory – akýchsi náčrtov, popevkov, či v prípade *Vanitas* filozoficko-moralistických tvrdení na dramatickom hudobnom pôdoryse. V nich je Bittová výrazovo pohotová: s punktualistickou presnosťou brilantne mení artikuláciu, farbu či register jednotlivých slov i slabík. Celé CD pôsobí ako jedno kolektívne dielo: spomínané mikroskladbičky-fragmenty ohraničujú intímne výpovede Bittovej a Kröpera v dlhších skladbách (Bittová, Hotteterre, Kröper, Štědroň st.) pre flautu, resp. flautu a hlas. A rečou sveta klasickej hudby: CD je Bittovej recitálom (aj napriek významnej a skvelej podpore Kröperovej flauty). Ťažko totiž povedať, aký by bol osud tohto repertoáru bez Ivy Bittovej, značky, ktorá stále nestráca svoj kvalitný obsah.

ANDREA SEREČINOVÁ

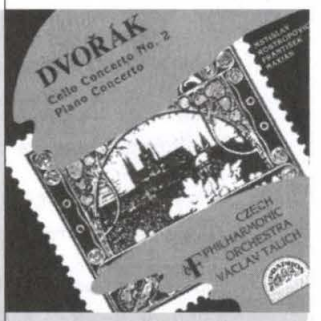
POZNÁMKY DISKOFILA



DVOŘÁKOV VIOLONČELOVÝ KONCERT: DU PRÉ ČI ROSTROPOVIČ?

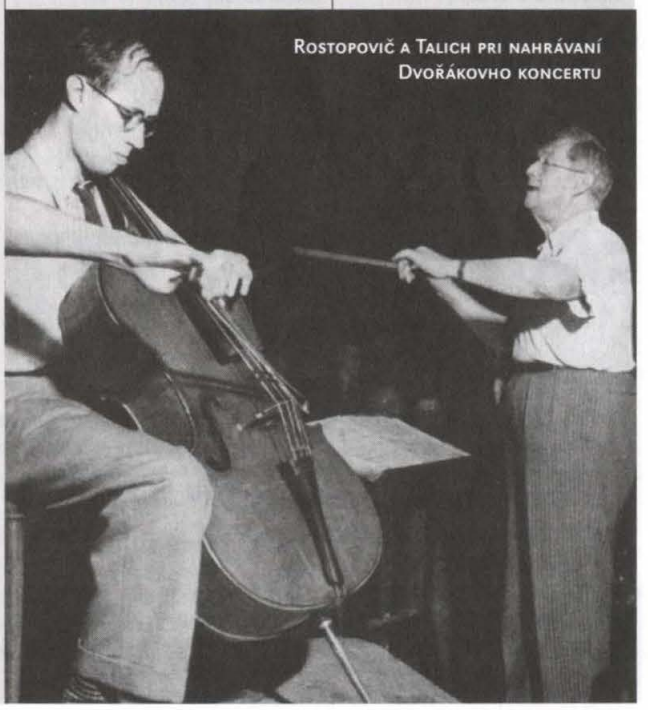
Napriek tomu, že violončelo nepatrilo k obľúbeným Dvořákovým nástrojom, jeho ***violončelový koncert*** *je jedným z najkrajších koncertantných diel. Pred niekoľkými mesiacmi spôsobila senzáciu nahrávka tohto diela v podaní* ***Jacqueline du Pré****, ktorá vyšla pod značkou Teldec (okrem Dvořáka je tu aj live záznam 1. koncertu Camilla Saint-Saënsa; Teldec 2000, 8573-85340-2) aj v Deutsche Grammophon (DGG 469069-2). Ide o vzácny záznam stockholmského koncertu z 26. novembra 1967 – vzácny nielen preto, že je to live nahrávka fenomenálnej interpretky, ale aj pre jedinečnosť spojenia du Pré a* ***Sergia Celibidacheho****, dirigujúceho Symfonický orchester Švédskeho rozhlasu. Z nahrávky sála úžasná vitalita, ba až posadnutosť violončelistky, zdolávajúcej technické problémy s príslovečnou dravosťou, no pritom samozrejme a ľahko. Inšpiratívny dirigent a prítomnosť publika sa podpísali pod jedinečnú atmosféru – napokon predčasne zosnulá du Pré bola známa tým, že vždy hrala ako o život, ako by to bolo naposledy... Aj tu s veľkým rozmachom, nádherne rozvibrovaným tónom a pekelnou istotou strháva celý orchester, ktorý podáva senzačný výkon – počnúc veľkolepým úvodom tutti orchestra až po skvelé sóla dychových nástrojov. „Mužný" nástup du Pré sa vôbec nestotožňuje so zažitou predstavou o ženskej interpretke. Nádherný zvuk hoboja, pohladenie violončela a už je tu vedľajšia lyrická téma, plná citu a nehy v podaní lesného rohu, ktorú preberá violončelo.... Snáď jeden z „najpožehnanejších" nápadov Antonína Dvořáka. Dialóg violončela a flauty plný smútku a nehy postupne vrcholí známym „flekom" dvojhmatov, končiacim oktávovou chromatikou. Úžasná je druhá časť i tretia, plná rytmických nuáns, tak ako to vyžaduje zápis a s nádherným husľovým sólom nad trilkujúcim violončelom. V prejave du Pré sa tu a tam ozve pazvuk či nečistý tón – to všetko je však výsledkom eruptívnosti, určitej nedočkavosti i violončelistkinho zmyslu pre hranie „na doraz" aj za cenu risku. Naopak, nevhodne nás z času na čas do „reality" vracia kašľanie publika, zvyčajne v tých „najnemožnejších" chvíľach – to je však cena za jedinečnosť živých nahrávok.*

Nemôžem pri tejto príležitosti nespomenúť nahrávku, ktorá môže, podľa môjho názoru slúžiť ako interpretačná norma Dvořákovho violončelového koncertu aj pre ďalšie generácie. Ide o nahrávku z roku 1952 neprekonateľného ***Mstislava Rostropoviča*** *s Českou filharmóniou pod vedením* ***Václava Talicha*** *(Supraphon 111901-2001), ktorá bola legendárnym pražským návratom mladého Rostropoviča po tom, čo roku 1950 zvíťazil na Pražskej jari. Rostropovič neskôr Dvořákov koncert niekoľkokrát nahral, no sám kladie nahrávku s Talichom na prvé miesto vo svojej dvořákovskej diskografii. Dá sa povedať, že aj nahrávky ďalších skvelých interpretov: Navarru, Schiffa, Yo-Yo Ma, Maiskeho, Fourniera, Torteliera či Gutmanovej nadväzujú na Talichovu koncepciu. Možno tou*



zázračnou konšteláciou bola Rostropovičova mladosť na jednej strane a Talichova ťažko skúšaná zrelosť na strane druhej. A z vlastnej skúsenosti môžem potvrdiť, že vášnivosť, ktorá znie na nahrávke z nástroja mladého Rostropoviča, je v jeho hre stále prítomná – aj v obdivuhodnom veku za hranicou sedemdesiatky...

JURAJ ALEXANDER



ROSTOPOVIČ A TALICH PRI NAHRÁVANÍ DVOŘÁKOVHO KONCERTU

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA

KAM KEDY] AUGUST

LETNÉ ORGANOVÉ KONCERTY V PIEŠŤANOCH
II. ročník

Bachova spoločnosť na Slovensku

Dom umenia Piešťany SKZ MK SR
Mesto Piešťany

Utorok 7. august 2001, 20.00 kostol sv. Cyrila a Metoda
Anton Gansberger (organ) – Rakúsko
Alexander Krins (husle) – Nemecko

Utorok 14. august 2001, 20.00 kostol sv. Cyrila a Metoda
Uladzimir Neudach – Bielorusko / Minsk

Utorok 14. august 2001, 20.00 Dom umenia
Wolfgang Bretschneider – Nemecko / Bonn

Nedeľa 26. august 2001, 20.00 Dom umenia
Giovanni Clavora Braulin – Taliansko / Rím

Streda 29. august 2001, 20.00 Dom umenia
István Koloss – Maďarsko / Budapešť

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

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

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do komorného súboru
MUSICA AETERNA
na miesto
- huslistu
- kontrabasistu

Konkurz sa uskutoční 12. 9. 20001 o 14.00 h v SF.

Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.

Prihlášky prijíma a informácie poskytuje manager SKO a personálne odd. SF, 816 01 Bratislava, Medená 3.

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

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

- zástupca koncertného majstra violončiel.

Podmienky konkurzu:
- ľubovoľné Prelúdium a Sarabanda zo *Šiestich suít pre sólové violončelo* J. S. Bacha
- J. Haydn: 1. časť *Koncertu C dur* alebo *D dur* pre violončelo
- skladba podľa vlastného výberu
- operné a baletné orchestrálne sóla (prihláseným uchádzačom materiály pošleme),
- tutti hráč v skupine kontrabasov.

Podmienkou prijatia je absolutórium konzervatória, VŠMU, JAMU, AMU. Konkurz sa bude konať 14. 9. 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 11. 9. 2001.

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

Riaditeľ Štátneho divadla Košice vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v opere ŠD Košice:

- koncertný majster orchestra
(konkurz sa uskutoční 10. 9. 2001 o 14.00 h)

- tutti hráči v skupine viol, hráči v skupine lesných rohov a hráč na III. trombón (konkurz sa uskutoční 6. 9. 2001 o 10.00 h).

Konkurz do sólistického ansámblu do všetkých hlasových odborov sa uskutoční 5. 9. 2001 o 14.00 h.

Písomné prihlášky s profesným životopisom zašlite do 30. 8. 2001 na adresu: ŠD Košice - opera, Hlavná 58, 04077 Košice.

Bližšie informácie: 055 / 6226689, 055 / 6221231.

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

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)

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

ČASOPISY • MUZIKOLOGICKÁ LITERATÚRA • NOTY

ČASOPIS

Hudobný život ..... 29.– Sk

MUZIKOLOGICKÁ LITERATÚRA

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

NOTY

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

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

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

Predajne, v ktorých si môžete kúpiť časopis Hudobný život:

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

KOŠICE
HUDOBNINY BARTHA (Komenského 5)

PREŠOV
KNIHY - PAPIERNICTVO (Hlavná 29)

ŽILINA
KNÍHKUPECTVO ARTFORUM (Bottova 2)

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

TRNAVA
REMEDIUM - KNIHA (Hlavná 29)

KEŽMAROK
COLOUR MUSIC (Hlavné nám. 3)

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2001

Bachova spoločnosť na Slovensku

Mesto Trnava

Západoslovenské múzeum v Trnave

12.8. - 30.8. 2001

6. ročník medzinárodného organového festivalu

na historickom organe Rieger Budapest, op. 1894 z roku 1912

NEDEĽA, 12.8. 2001, 20.00 / Dóm sv. Mikuláša
Uladzimir Neudach - BIELORUSKO / MINSK

A. F. Hesse	Fantázia e mol
R. Schumann	Štyri skice, op. 58
J. A. van Eyken	Tokáta a fúga na meno B-A-C-H
J. Brahms	Herzlich tut mich verlangen, op. 122
J. N. Lemmens	Fanfare, Cantabile e Finale
J. G. Rheinberger	Sonáta č. 4, op. 98 na "tonus peregrinus"
G. Mushel	Aria a tokáta
U. Neudach	Improvizácia na duchovnú pieseň M. Schneidra-Trnavského *"Matka božia trnavská"*

ŠTVRTOK, 16.8. 2001, 20.00 / Dóm sv. Mikuláša
Walter Segstschmid - RAKÚSKO / WIENER NEUSTADT
Koncert sa koná v spolupráci s Rakúskym kultúrnym centrom

J. S. Bach	Fantázia a fúga g mol, BWV 542
Mendelssohn-Bartholdy	Sonáta č.2 c-mol op. 65, č. 2
A. Bruckner	Predohra a fúga c mol
	Perger Praeludium
F. Schmidt	Štyri malé chorálové predohry
	Prelúdium a fúga D dur ("Halleluja")
W. Sengstschmid	Improvizácia na duchovnú pieseň M. Schneidra-Trnavského *"Matka božia trnavská"*

NEDEĽA, 19.8. 2001, 20.00 / Dóm sv. Mikuláša
Peter Reiffers - SLOVENSKÁ REPUBLIKA / TRNAVA

A. Mestres	Toccata pastoril
	Marcha o juego por clarines
J. S. Bach	Prelúdium a fúga h mol, BWV 544 *"Wenn wir in höchsten Nöthen sein"*, BWV 641
M. Reger	Sonáta fis mol, op. 33
G. Litaize	Toccata sur le *"Veni creator Spiritus"*
P. Eben	A Festive Voluntary

ŠTVRTOK, 23. 8. 2001, 20.00 / Dóm sv. Mikuláša
Wolfgang Bretschneider - NEMECKO / BONN

J. S. Bach	Prelúdium a mol, BWV 889
G. F. Händel	*"Lascia, chio pianga"* (organová verzia: W. Bretschneider)
Mendelssohn-Bartholdy	Prelúdium c mol
P. Eben	Túžba po smrti, 4. časť z cyklu *"Jób"*
J. S. Bach	*"Komm, süsser Tod, Komm sel´ge Ruh´"*
H. Nibelle	Prelúdium na antifónu *"Salve Regina"*
W. Bretschneider	Meditácia na mariánsku pieseň *"Matka Božia Trnavská"*
T. Escaich	Tri versety na veľkonočnú sekvenciu *"Victimae paschali laudes"*
J. Rheinberger	Improvizácia, Scherzo, Večerná pieseň z *"Zwölf Miscellaneen, op. 174"*
C. Schumann	Tokáta a mol

NEDEĽA, 26.8. 2001, 20.00 / Dóm sv. Mikuláša
István Koloss - MAĎARSKO / BUDAPEŠŤ

B. Bakfark	Tri fantázie
J. Wohlmuth	Musette
J. S. Bach	Prelúdium a fúga B dur, BWV 898
F. Liszt	Legenda o sv. Alžbete (Úvod a pochod križiakov)
D. Antalffy-Zsiross	Scherzo
G. Lisznyay	Canzonetta
I. Koloss	Veľkonočná fantázia
	Improvizácia na duchovnú pieseň M. Schneidra-Trnavského *"Matka božia trnavská"*

ŠTVRTOK, 30. 8. 2001, 20.00 / Dóm sv. Mikuláša
Schola Gregoriana Pragensis
David Eben / vedúci schóly
Petr Eben / organ
ČESKÁ REPUBLIKA / PRAHA
Koncert sa koná v spolupráci s Českým centrom a pod záštitou veľvyslanectva Českej republiky

„ANTICA E MODERNA"

Gregoriánsky chorál	Missa in Dedicatione Ecclesiae
P. Eben	Suita liturgica
	Improvizácia na duchovnú pieseň M. Schneidra-Trnavského *"Matka božia trnavská"*

Bachova spoločnosť na Slovensku
Mgr. art. Stanislav Šurin
Hospodárska 13
917 01 Trnava
tel./fax: 033 544 75 36, GSM: 0905 269 971
e- mail: office@bachsociety.sk

FESTIVAL SA KONÁ POD ZÁŠTITOU PREZIDENTA SR RUDOLFA SCHUSTERA