ROČNÍK XXXIII
[9]
2001
29,- Sk

Hudobný život



seriály

DUŠAN MARTINČEK: DIALÓGY

UMELECKÉ HNUTIE FLUXUS

portrét

ARNOLD SCHÖNBERG

modulácie

FLAMENCO A BRATISLAVA

SEATTLE: EXPERIENCE MUSIC PROJECT

náš hosť

ROBERT COHEN

FESTIVALY] KONCERTY] VÝSTAVY]
RECENZIE CD] HUDOBNÉ PROGRAMY

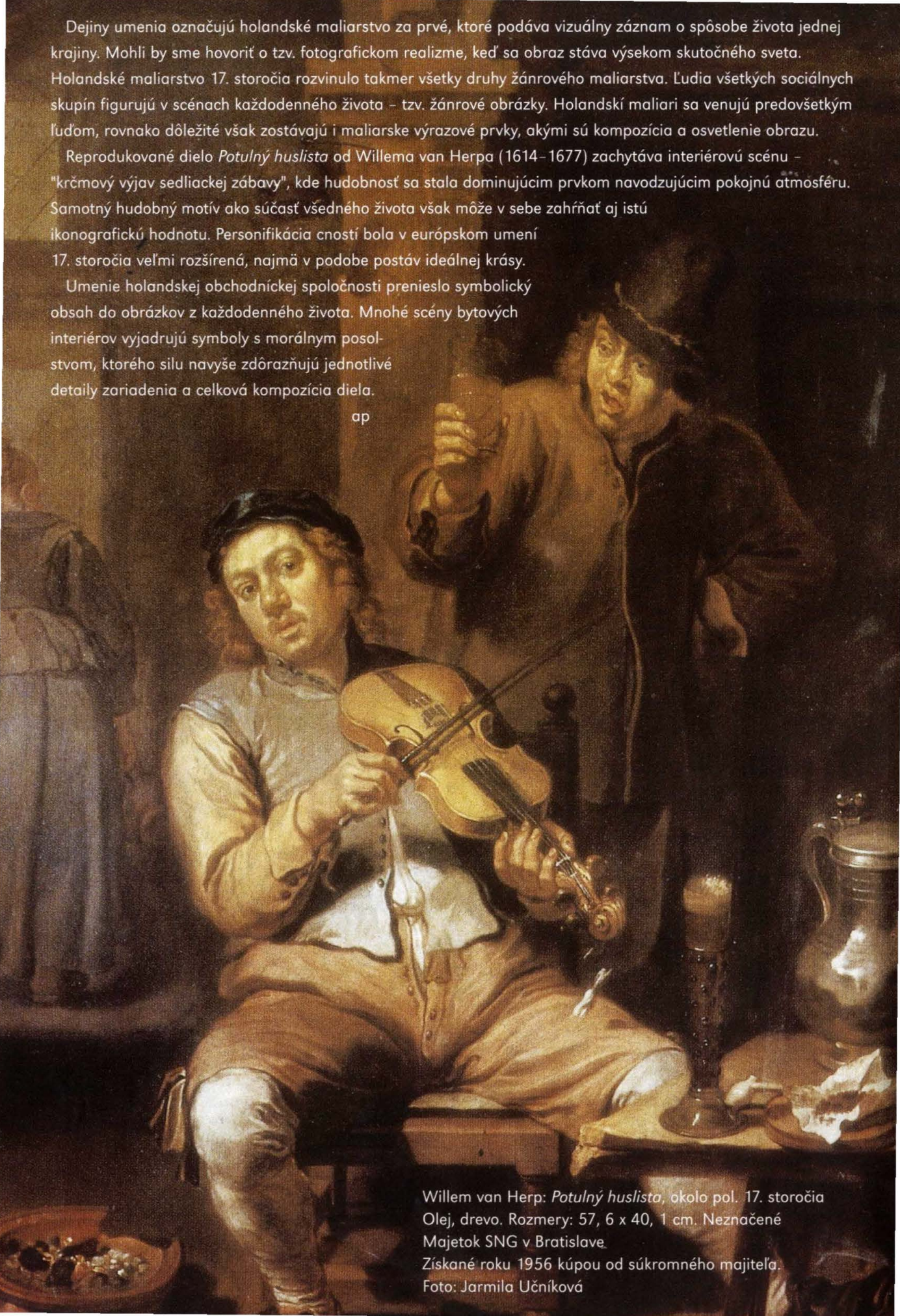
hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Dejiny umenia označujú holandské maliarstvo za prvé, ktoré podáva vizuálny záznam o spôsobe života jednej krajiny. Mohli by sme hovoriť o tzv. fotografickom realizme, keď sa obraz stáva výsekom skutočného sveta. Holandské maliarstvo 17. storočia rozvinulo takmer všetky druhy žánrového maliarstva. Ľudia všetkých sociálnych skupín figurujú v scénach každodenného života – tzv. žánrové obrázky. Holandskí maliari sa venujú predovšetkým ľuďom, rovnako dôležité však zostávajú i maliarske výrazové prvky, akými sú kompozícia a osvetlenie obrazu.

Reprodukované dielo *Potulný huslista* od Willema van Herpa (1614–1677) zachytáva interiérovú scénu – "krčmový výjav sedliackej zábavy", kde hudobnosť sa stala dominujúcim prvkom navodzujúcim pokojnú atmosféru. Samotný hudobný motív ako súčasť všedného života však môže v sebe zahŕňať aj istú ikonografickú hodnotu. Personifikácia cností bola v európskom umení 17. storočia veľmi rozšírená, najmä v podobe postáv ideálnej krásy.

Umenie holandskej obchodníckej spoločnosti prenieslo symbolický obsah do obrázkov z každodenného života. Mnohé scény bytových interiérov vyjadrujú symboly s morálnym posolstvom, ktorého silu navyše zdôrazňujú jednotlivé detaily zariadenia a celková kompozícia diela.

ap



Willem van Herp: *Potulný huslista*, okolo pol. 17. storočia
Olej, drevo. Rozmery: 57, 6 x 40, 1 cm. Neznačené
Majetok SNG v Bratislave
Získané roku 1956 kúpou od súkromného majiteľa.
Foto: Jarmila Učníková

OBSAH

2] Osobnosti] Udalosti

Vyslanec múz – str. 2
Storočnica legendy – str. 3
Odišla obdivuhodná žena – str. 3
Za Eugenom Sárazom – str. 3
Naposledy Petrovi Hradilovi – str. 4
Za Tiborom Andrašovanom – str. 4
Miniprofil HŽ – Peter Guľas – str. 5
Letné stretnutie klaviristov – str. 6
Úspech mladého huslistu – str. 6
Suveréni z Filipín – str. 7
Miesto pre Janu Bartovú-Kalinayovú – str. 8
Cikkerov svet Tálie – str. 11
Symphonia Hungarorum – str. 11

13] Náš hosť

Robert Cohen

16] Od diela k dielu

Dušan Martinček: Dialógy vo forme variácií

20] Festivaly

Akademická Banská Bystrica – str. 20
Gitarový festival – str. 21
Festival peknej hudby Banská Štiavnica – str. 21
Slávnostné hry v Zürichu – str. 22
Talianske operné leto (Macerata – Verona – Pesaro) – str. 23

27] Koncerty

Leto v Bratislave (Cimbal a čembalo – Dychové závany z Mirbachu
Dvakrát v letnom duchu – Zahraniční hostia)
Štátna filharmónia Košice – str. 29

31] Kapitoly z hudby 20. storočia

Umelecké hnutie Fluxus – ako neodada

34] Portrét

Arnold Schönberg

37] Absencia poznatkov

Ad: Slovenský komponista Samuel Capricornus

38] Pedagogické reflexie

Orffov Schulwerk v Nitre

39] Hudba, ktorú mám rád

Jozef Varga

41] Modulácie

!Viva la maquina escribir! – str. 41
Experience Music Project – str. 45
Hudobný priemysel – Indies: po svojom a s láskou – str. 47
Viedenské crossroads – str. 48
Pohoda na blate – str. 48
Nový festival v Poprade – str. 48

49] Recenzie CD]

52] Kam kedy

Vážení čitatelia,

dúfame, že ste v lete načerpali veľa novej a dobrej energie i túžbu po nových zážitkoch, najmä hudobných. Očakávajú Vás v hojnosti. Veľké i menšie festivaly sú predo dvermi, otvárajú sa brány koncertných siení a operných domov. S novou sezónou Vás víta aj prvé jesenné číslo Hudobného života, ktoré opäť chce byť Vaším sprievodcom po domácej i zahraničnej hudobnej krajine. Popri príťažlivých hudobných programoch na najbližšie obdobie v ňom nájdete retrospektívy na letnú medzinárodnú i slovenskú hudobnú scénu... Na malom komornom festivale začiatkom leta v Bratislave sa aktívne zúčastnil u nás už dobre známy anglický violončelista Robert Cohen, ktorý si našiel čas aj na majstrovskú triedu na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU – a na rozhovor pre Hudobný život. V ňom nám dovolil nahliadnuť do tajov svojej pedagogickej práce a interpretačnej praxe... Pri príležitosti 50. výročia úmrtia Arnolda Schönberga uverejňujeme rozsiahly článok, osobitnú a osobnú sondu do osobnosti a odkazu tohto kľúčového skladateľa hudby 20. storočia. V Kapitolách z hudby 20. storočia sme sa dostali už k hnutiu Fluxus, ktoré aj na Slovensku prinieslo bohaté plody v časoch avantgarde neveľmi naklonených... Keď sme v letnom dvojčísle uverejnili text o významnom skladateľovi 17. storočia Samuelovi Capricornovi, ktorý niekoľko rokov pôsobil na území Slovenska, predpokladali sme, že v radoch odborníkov sa nájdu takí, čo naň zareagujú. Stalo sa... V rubrike Hudba, ktorú mám rád, sa stretnete s osobnosťou dôverne známou zo stránok nášho časopisu – s textilným inžinierom a zároveň kritikom Jozefom Vargom.

V Moduláciach neprehliadnite rozsiahly článok o slovenskom flamencu. Poteší Vás aj správa z nezvyčajného amerického hudobného múzea. Apropos: prirovnateľné múzeum možno navštíviť aj tu, celkom blízko. Hudobný život o ňom informoval: Haus der Musik vo Viedni. A ešte raz apropos: v tomto čísle sa môžete dočítať o rade ďalších hudobných múzeí, resp. hudobných výstav. Doporučujeme: čítajte, no, najmä, pozrite sa na ne!

Leto nás opustilo – víta nás hudba. A Hudobný život... Bohatú hudobnú sezónu Vám želá

Vaša redakcia HŽ



FOTO ARCHÍV

Jakub Čižmarovič, šestnásťročný syn Juraja Čižmaroviča, slovenského koncertného majstra Gürzenich-Orchestra v Kolíne (SRN) sa stal víťazom prestížnej medzinárodnej klavírnej súťaže International Music Festa Ueda v japonskom meste Nagano. Na svojom debute s Gürzenich-Orchestrom začiatkom septembra pod vedením šéfdirigenta Jamesa Conlona hral Chopinov *1. koncert pre klavír a orchester*. Jakub Čizmarovič, v súčasnosti žiak prof. Kämmerlinga v Hannoveri a Pavla Gililova v Kolíne, „zbiera" ceny na súťažiach už od roku 1996, keď bol víťazom krajinskej súťaže Jugend musiziert; roku 1999 sa stal nositeľom 1. spolkovej ceny národnej súťaže Jugend musiziert, ďalej víťazom súťaže Grotrian-Steinweg. V rokoch 1997 a 1998 sa zúčastnil na majstrovských kurzoch Lazara Bermana v Taliansku, stal sa finalistom Steinwayovskej súťaže v Berlíne a medzinárodnej klavírnej súťaže Carla Czerného v Prahe. Popri koncertoch vo viacerých nemeckých mestách vystúpi Jakub Čižmarovič tohto roku aj na Slovensku.

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
MGR. ELENA KMEŤOVÁ
(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
ALEX MLYNÁRČIK: ECCE HOMO, S MILANOM ADAMČIAKOM, ANDREJOM BARČÍKOM, JOZEFOM DORICOM, 1991, ŽILINA

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

VYSLANEC MÚZ

K PÄŤDESIATINÁM PETRA DVORSKÉHO



FOTO P. BRENKUS

To, čo za štvrťstoročie svojej misie dokázal tento rodák z Ponitria vo svete múz, je jednoducho v našich historických reláciách nemerateľné a neporovnávateľné. A o jeho raketovom štarte do galaxie legendárnych operných domov možno hovoriť priamo ako o zázraku. Som o tom presvedčený bez akéhokoľvek odreagovávania si národných komplexov a bez falošných vlasteneckých emócií. Mladú slovenskú operu Peter Dvorský jednoducho prepojil s reáliami takmer 400-ročnej tradície operného žánru. V mene historickej pravdy treba priznať, že súbežne s ním sa z Prahy do operného sveta rozbiehala Slovenka Gabriela Beňačková a niekoľko rokov pred oboma ďalšie dve speváčky, ktoré mnohými stále ešte nostalgicky ospevovaná komunistická totalita najprv de facto vyhnala a potom na dlhé roky vyhlásila za tabu. Dvorského priorita spočíva, pravda, nielen v tom, že je v tejto exkluzívnej zostave jediným mužom, ale najmä v tom, že konkurencia v jeho repertoárových doménach bola nesporne najtvrdšia. Vstupoval na veľké javiská v rokoch, keď trio „mediálnych" tenoristov spievalo ešte v optimálnej forme, keď v priestoroch divadiel doznieval ešte legendárny tenor del Monaca, di Stefana, Franca Corelliho. K posledným dvom sa mladý Dvorský hlásil ako ku svojím vzorom, a hoci osobnosti sú vždy originálne a nikdy nie kópiou, so Sicílčanom Petra spájala chlapčenská citovosť prejavu a s atlétom z adriatickej Ancony zasa mužný interpretačný temperament.

Okrem očarujúcej prostej spontaneity prejavu, ktorá pochopiteľne nemôže byť dominantnou kvalitou jeho výkonov, skôr ich iba prifarbuje, prerazil Dvorský v silnej konkurencii stredomoranov, Rusov, Balkáncov, Škandinávcov a Američanov (východoázijský element sa ešte úctivo držal v úzadí) predovšetkým nekaždodennou slnečnou farebnosťou svojho materiálu, ktorá je v romanskej romantickej opere alfou aj omegou úspešnosti. Druhou jeho obrovskou devízou bola suverénna, ligotavá vysoká poloha. Svoje vokálne kreácie rokov nástupu korunoval v tessitúre, pri ktorej väčšine jeho konkurentov trčala hrôza z vytreštených očí. A tak po niekoľkých bratislavských učňovských rokoch, obohatených stážou v milánskej La Scale (Corso perfezionamento) a okorenených diplomami z medzinárodných speváckych súťaží, v sedemdesiatomsiedmom debutoval v Staatsoper na Ringu talianskym spevákom z *Gavaliera s ružou*, dobyl Mníchov, Metropolitan operu, v sedemdesiatomôsmom londýnsku kráľovskú Covent Garden, o ďalší rok Scalu aj veronskú Arénu. Poslednú z „osemtisícoviek" pokoril v lete 1989, bol to festivalový Salzburg. O pár mesiacov prišli desaťtisícami naplnené námestia a v tenorovej verzii Najkrajší kút...

Tieto riadky nie sú encyklopedickým heslom, preto k repertoáru umelca iba toľko, že čo do významu jeho osou sú Verdi a Puccini, ohraničení z jednej strany dvoma kreáciami donizettiovskými (Edgardo, Nemorino), z druhej potom Cileovým Mauriziom a Giordanovým Lefebrom (*Madame sans-Gene*). Vystupoval na desiatkach slávnych javísk a festivalových arén. Tokio, kam často vycestovával najmä so súborom Scaly, alebo kanársky Las Palmas majú možno skôr vôňu exotiky než patinu tradície, zato najvyšší počet hviezdičiek určite zdobí jeho „domovskú" viedenskú Štátnu operu, bavorskú Štátnu operu v Mníchove, Hamburg, kde v 60. rokoch Liebermann vybudoval jeden z najprominentnejších operných domov, západoberlínsku Deutsche Oper, ktorá svojimi umeleckými karátmi niekoľkonásobne prevyšovala slávnu východonemeckú Unter den Linden. Z Dvorského talianskych staggion nemožno popri Scale opomenúť benátske La Fenice, Teatro comunale vo Florencii i Bologni, popri veronskej Aréne aj Arenu sferisterio v Macerate, na ostrovoch už spomínanú Covent Garden, na americkom kontinente MET, ale aj Lyric operu v Chicagu, San Francisco, Houston...

Sám osobnosť, mal možnosť sa v tvorivom procese stretnúť s pojmami operných dejín 20. storočia. S partnerkami formátu Caballé, Kabajwanskej, Scotto, Freni, Dimitrovovej, Tomovej, Martono-

(Dokončenie na str. 4)

Storočnica legendy

15. septembra 1901 sa narodil Dr. Janko Blaho

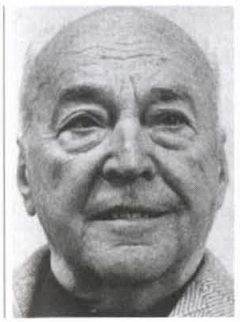


Foto J. Vavro

Dejiny slovenskej opernej interpretácie sa začali písať 25. marca roku 1924, keď v úlohe Vojtecha z Blodekovej jednoaktovky *V studni* vstúpil na javisko Slovenského národného divadla mladý právnik Dr. Janko Blaho. Okrem priority „prvého" bol ostrozrakým pamätníkom nášho hudobného, divadelného a v širšom zábere aj kultúrno-politického kontextu počas celých troch štvrtín minulého storočia. Ako dieťa a potom gymnaziálny študent prežíval v rodnej Skalici peripetie národnouvedomovacieho pohybu západoslovenského Záhoria, boje o prvý československý štát; ako študent práv a súkromný žiak bulharskej opernej primadony Kristíny Morfovej vnoril sa do mnohofarebného poprevratového života pražskej metropole; ako milánsky štipendista bol celkom určite jediným Slovákom na posthumnej premiére Pucciniho *Turandot*; ako mladý sólista vpíjal do seba dnes už dávno vyvetrané čaro trojjazyčnej Bratislavy dvadsiatych rokov. Rástol pod ochrannými krídlami charizmatického Oskara Nedbala, dozrieval v sezónach šéfovania umelecky progresívneho a konzekventného Karla Nedbala, pričom sa v tých rokoch často objavoval po boku hosťujúcich superhviezd formátu starnúceho Šaľapina, zrelej Némethovej, začínajúcej Novotnej. Bol aktívnym aktérom „druhého budovania" slovenskej opernej profesionality vo vojnových sezónach, v sezónach zrenia a slávnej premiéry *Krútňavy* (vytvoril v nej vokálne neprekonateľného Krupu). Nielen ako pedagóg, ale aj ako javiskový partner stretal sa s prvou vlnou absolventov Vysokej školy múzických umení. A z obľaleč sledoval ešte aj prvé medzinárodné úspechy takmer presne o polstoročie mladšieho Petra Dvorského i svojej žiačky Gabriely Beňačkovej.

U bratislavského obecenstva niekoľkých generácií bol obľúbený ako predstaviteľ romantických postáv talianskej a francúzskej opery – Vojvoda z Mantovy, Alfred, Manrico, často opakujúci pred oponou C durovú strettu, ako Rudolf, Cavaradossi, Pinkerton (ním sa v Košiciach tesne pred sovietskou okupáciou definitívne lúčil s javiskom), ako Faust či Don José. Svojím vokálnym rukopisom, ktorý charakterizovala neobyčajne spoľahlivá dychová opora, svojím prostým, neprešpekulovaným prejavom, farebnosťou svojho tenoru vynikal ako smetanovský a mozartovský interpret. Pravda, za štyri desiatky rokov je galéria jeho veľkých úloh leggierového, lyrického a lyricko spintového odboru ďaleko bohatšia a nájdeme v nej aj skvelé kreácie hoci janáčkovské (Števa i Laca) alebo z oblasti ruskej klasiky (Lenskij). Už v období Karla Nedbala naznačil pre mnohých prekvapujúce dispozície charakterového interpreta. Tie naplno rozvinul v poslednej dekáde svojej divadelnej činnosti v celej plejáde figúrok i náročných charakterov. V tejto doméne ho zastihol aj prudký rozvoj pôvodnej tvorby päťdesiatych a najmä šesťdesiatych rokov. A tak hoci bol hrdinom Figušovho *Detvana*, Holoubkovho *Svitania*, aj dvoch Rosinského opier, pre slovenskú operu je významnejší jeho Krupa, Gajdošík (*Juro Jánošík*), pisár Bob (*Mister Scrooge*) a najmä strhujúci a vokálne stále impozantný Ferapont Smeľkov (*Vzkriesenie*) z cikkerovských premiér.

Operný sólista, koncertný spevák, priekopník slovenskej tanečnej piesne, interpret a zberateľ ľudových piesní, pedagóg. Na jeden ľudský život až-až. Osobnosť, aká v rozptyle spektra a hĺbok vyoranej brázdy bola a je zjavom nie každodenným. Prvý slovenský profesionálne školený operný spevák, ktorého storočnicu si v týchto dňoch pripomíname.

Jaroslav Blaho

Odišla obdivuhodná žena

Magda Móryová, 3. augusta, v 96. roku svojho života. Speváčka, klaviristka, pedagogička, pôvabná, do poslednej chvíle svojho života elegantná, noblesná, vždy svieža dáma... Hudobný život uverejnil tohto roku (v čísle 2) s jednou z legiend slovenskej hudobnej kultúry 20. storočia rozsiahly rozhovor. Preto na tomto mieste len stručná spomienka na vzácneho, láskavého človeka...

Za Eugenom Sárazom

Sú osobnosti, ktoré žijú viac v povedomí ľudí, ktorých osobne stretli, než v povedomí širšej anonymnej verejnosti, ktorá potrebuje svoje idoly. Eugen Sáraz, hudobný pedagóg, dirigent a organizátor bol osobnosťou, na ktorú istotne nik z jeho žiakov alebo spolupracovníkov nemôže zabudnúť. Mám tú česť patriť k stovkám bývalých žiakov košického Konzervatória, ktorí prešli jeho školou. Sú medzi nimi viacerí úspešní hudobníci, počnúc Petrom Breinerom a končiac azda Ľubom Burgrom. Obávaný, avšak aj všeobecne populárny učiteľ intonácie, v ktorom sa neopakovateľným spôsobom spájala kantorská prísnosť s plnokrvným človečenstvom a srdcom hudobníka, nás na prahu tohtoročného leta vo vysokom veku opustil.

Narodil sa 10. 5. 1915 v Košiciach. Jeho pedagogická činnosť sa z väčšej časti spájala práve s týmto mestom. Prvým pôsobiskom bola ľudová škola, potom za maďarskej okupácie Uhorské kráľovské štátne gymnázium s vyučovacím jazykom slovenským (dominantné zastúpenie výučby intonácie a rytmu v maďarskom hudobnovýchovnom systéme prispelo k jeho neskoršiemu záujmu o intonačné metódy). Sáraz súčasne pôsobil ako kantor evanjelickej cirkvi a dirigent maďarského cirkevného spevokolu, od doku 1942 dirigoval Železničiarsky spevokol, po vojne novozaložený Slovenský evanjelický spevokol M. R. Štefánika. Dôležitú etapu predstavovalo jeho 10-ročné pôsobenie na Pedagogickom gymnáziu. V tom čase sa začal intenzívne zaoberať aplikáciou Danielovej tonálnej intonačnej metódy oporných piesní. Po roku 1960 sa stal vedúcim Katedry hudobnej výchovy novozriadeného Pedagogického inštitútu v Košiciach (základu neskoršej prešovskej Pedagogickej fakulty). Jeho posledným pôsobiskom bolo Konzervatórium v Košiciach, kde vyučoval až do konca aktívnej pedagogickej činnosti. Intonačnými metódami sa neprestal zaoberať do konca svojho života. Pokúšal sa aj o nahradenie solmizačnej metódy číselnou, navhrhol aplikáciu modulačného pravítka. Nie vždy sa stretol s pochopením, nevyslúžil si mnoho verejného uznania. Skúsim to teda vyjadriť za všetkých jeho žiakov: pre nás ste boli, pán profesor, vždy skvelý učiteľ a skvelý človek. Ďakujeme.

Peter Ruščin

Naposledy Petrovi Hradilovi

(29. 4. 1940 – 24. 7. 2001)



FOTO ARCHÍV

Milý Peter,
viem, mala by som Ťa osloviť ako sa to zvykne a patrí, ale „Vážený pán profesor, náš pán dirigent" mi v tejto chvíli nesúzvučí... Žiada sa mi pozhovárať sa s Tebou, hoci, žiaľ, naposledy...

Keď som Ťa chcela v sobotu dvadsiatehoprvého júla navštíviť, Tvoja manželka mi do telefónu pokojným, vyrovnaným hlasom povedala: „Elenka, nepríď, sme už na poslednej ceste." Nechcela som tomu uveriť, veď pár dní predtým si sa vrátil z Trenčianskych Teplíc, kde si predsedal porote medzinárodnej súťaže Grand Prix Slovakia, čo dozaista – vlastne do poslednej chvíle – udržiavalo Tvoju obdivuhodnú aktivitu v pohotovosti. A ešte tri týždne predtým si sa zriekol cesty na prvé koncertné turné do Japonska, kam mal namierené Spevácky zbor slovenských učiteľov. Viem, že si veľmi túžil vidieť krajinu vychádzajúceho slnka, všetko si pre to urobil, ale čo bolo najpodstatnejšie – dokonale si pripravil „svojich" mužov na veľkú reprezentáciu. Tvoja túžba „nech zbor odletí" sa splnila a po ich návrate si s radosťou zaznamenával ich úspechy. Samozrejme, bol to aj Tvoj posledný medzinárodný úspech...

Do konca letného semestra si sa systematicky venoval pedagogickej práci na Katedre zborového dirigovania HTF VŠMU, kde si viedol poslucháčov i doktorandov k poznaniu nepoznaného z umenia zborového spevu, čo Ťa tešilo aj na AMU v Banskej Bystrici.

Nikdy si sa nesťažoval, nezmieňoval o svojom zhoršujúcom sa zdravotnom stave. Bolesti i trápenia si niesol sám, s pomocou najbližších i lekárov, no hlavne s pomocou Božou, na ktorú si sa vždy, nielen v čase choroby, spoliehal. Tvojej introvertnej, vždy korektnej povahe najviac rozumela Tvoja Gitka, ktorú si spolu s deťmi miloval nadovšetko. Boli to práve oni, čo Ťa ochraňovali v najťažších životných chvíľach, a azda jedine oni tušili, že Tvoj zápas o život nemusí byť úspešný. Verili však i dúfali – a my spolu s nimi –, že sa stane zázrak. Ich i naše zraky sa upierali k lekárovi Najvyššiemu, ktorý riadi a usmerňuje všetky naše kroky. Hoci sa to niekedy zdá nepochopiteľné, dáva nám znať, že aj utrpenie môže byť zmysluplné. Aký zmysel mohlo mať v Tvojom prípade?... Pociťoval si ešte silnejšie nekonečnú lásku svojich najbližších...

Radosť z umeleckej a pedagogickej práce Ti tiež dodávala síl. Spoznal si skutočné priateľstvá, ktoré Ti prinášali nádej...No nestihol si už zaregistrovať úctu tých, ktorí Ti ju prišli vzdať do preplneného bratislavského krematória – kolegovia, priatelia, žiaci, členovia zborov, ktoré si kedysi viedol, mnohí Lúčničiari, speváci z celého Slovenska, zo SZSU. Neželal si si žiadne rozlúčkové reči, ani spev zborových telies, ale rozlúčku si si pripravil sám, a tak zneli Tebe blízke skladby v podaní SZSU a Lúčnice.

I keď si, Peter, ako darca mnohej krásy už nie s nami, žiada sa mi spomenúť ten najväčší dar, ktorý si zanechal všetkým – posledné slová Tvojim drahým doma: „Prosím Vás, neplačte za mnou, veď sme kresťania."

Vrúcne Ti prajem, aby si i naďalej spieval v zbore anjelov to večné „Quando corpus morietur, fac ut anima donetur paradisi gloria!"

S úctou Ti to za všetkých Tvojich priateľov želá

ELENA ŠÁRAYOVÁ

(Dokončenie zo str. 2)

vej, Behrensovej. K jeho javiskovým sokom patrili okrem iných aj Cappuccilli, Bruson, Milnes. Pri svojej prvej viedenskej donizettiovskej premiére (*Lucia di Lammermoor*) stretol sa s Editou Gruberovou, pri druhej (*Elisir d'amore*) s nestarnúcim komediantom Giuseppe Taddeim. Táto galéria je pochopiteľne oveľa bohatšia, spomenul som iba mená, ktoré majú už punc klasických. To isté platí o majstroch taktovky: de Fabritiis, Gavazzeni, Patané, Santi, Sinopoli, Abbado, Mehta, Maazel, Carlos, Kleiber, Prêtre... Skrátka, Dvorským slovenská opera prenikla do iného priestoru.

JAROSLAV BLAHO

Za Tiborom Andrašovanom

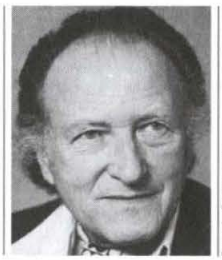


FOTO I. GROSSMANN

Začiatkom leta – celkom neohlásene – a možno pre viacerých neočakávane, odišiel na večnosť skladateľ Tibor Andrašovan. Všetci, ktorí sme ho poznali, stretávali sme ho v jeho pozitívnej vľúdnosti. Človeka umelca. Umelca života. Spájali sme ho – a tak to ostane – s folklórom. Z neho vyrastal, sýtil sa jeho podstatou. Staromilsky, bytostne, ale najmä – umelecky. Štartoval a kompozične predestinoval hviezdne úspechy Lúčnice, neskôr SĽUK-u. Cítil dramaticky – v množstve hudieb k filmom, divadelným, filmovým hrám. V jeho skladbách cítiť príklon k ľudskému hlasu. Zúročil ho v niekoľkých hudobnodramatických opusoch – operách, operetách... Nekráčal za každú cenu „s prúdom", jeho hudobná reč sa opierala o overené postupy, hodnoty. Komponoval veľa, systematicky. Ostal po ňom obsiahly zoznam kompozícií. Odkaz muzikanta-profesionála.

L. D.

KALEIDOSKOP

Súbor pre starú hudbu **MUSICA AETERNA** vystúpil v auguste v rámci medzinárodného festivalu Festival de Música Vila de Llívia 2001 v Katalánsku. Pozvanie sa uskutočnilo po úspešnom minuloročnom spoluúčinkovaní slovenského súboru na uvedení Händelovej opery *Július Cézar*. Pod vedením svojho umeleckého vedúceho Petra Zajíčka tentoraz zaznel program z tvorby troch velikánov nemeckej hudby prvej polovice 18. storočia – Telemanna, Händela a J. S. Bacha. Nadväzne vystúpili členovia súboru Musica aeterna na medzinárodnom festivale barokového tanca vo francúzskom meste Sablé, a to v spolupráci s tanečným súborom pre barokový tanec L' Evantail, s ktorým uviedli balety Jeana-Feryho Rebela – *Les Elements* a Christopha Willibalda Glucka *Don Juan*. Milovníci historického tanca v Bratislave si pamätajú spoločné jedinečné vystúpenie oboch súborov v Opere SND pred viacerými rokmi. (sf)

Organistka MONIKA MELCOVÁ účinkovala 19. augusta v parížskej katedrále Notre Dame na samostatnom koncerte, v programe ktorého hrala skladby L. Marchanda a J. Alaina.

MINIPROFIL HŽ] PETER GUĽAS ČEMBALO, KLAVICHORD

- narodený 1971
- štúdium: kompozícia a klavír – Konzervatórium Košice (Jozef Podprocký, Ivan Miller), HTF VŠMU Bratislava (Ivan Hrušovský, Juraj Hatrík, Ida Černecká, Daniel Buranovský), čembalo – Akadémia starej hudby Brno (Shalev Ad-El), Conservatorium van Amsterdam (Bob van Asperen; Menno van Delft – klavichord) ukončené majstrovským diplomom
- účasť na workshopoch (Gustav Leonhardt, Barthold van Kuijken, Lucy van Daelová, Bruce Dickey)
- koncerty, festivaly: Bratislava, Trnava, Galanta, Košice, Žilina, Helsinki, Istanbul, Bielefeld, Lipsko, Mníchov, New York a ď.
- spolupráca so Stephenom Stubbsom, Johnom Tollom, Shalevom Ad-Elom a Aapom Häkkinenom, s inštrumentálnymi a vokálnymi súbormi Musica aeterna, Solamente naturali, Cappella Istropolitana, Camerata Bratislava, Musica vocalis, Voci festose a ď.
- v súčasnosti interný doktorand na katedre teórie HTF VŠMU
- pre skupinu Elán aranžmány piesní pre klavír a spolupráca pri vydávaní nového kompletu



FOTO ARCHÍV

Ako sa absolvent kompozície dostane k starej hudbe a k čembalu ako k nástroju u nás ešte stále málo frekventovanému?

Po dokončení VŠMU som sa zúčastnil na kurzoch starej hudby vo Valticiach na Morave, kde som si chcel vyskúšať hammerklavier (dovtedy som hral na klavíri). Bolo tam však „iba" čembalo, ale jeho zvuk – zvuk dobového čembala (resp. jeho kópie) ma fascinoval. Vyučoval tam vtedy aj vynikajúci čembalista Shalev Ad-El a jeho hra ma naozaj očarila. A najmä – v generálbase som videl spojenie kompozície, improvizácie a interpretácie zaujímavého repertoára, navyše s možnosťou hrať na vynikajúcich barokových nástrojoch. Keď mi Shalev ponúkol štúdium v Brne, kde pedagogicky pôsobil, hneď som nastúpil. Po troch rokoch ma prijali na prestížne konzervatórium v Amsterdame.

Čo uprednostňujete dnes, po ukončení štúdia v zahraničí?

Mojou hlavnou náplňou je komorná hudba a hra continua. Sólovo hrám teraz viac na klavichorde.

Pre štýlovo rozmanitú hudobnú literatúru 17. a 18. storočia treba použiť neraz primerane rozmanité nástroje.

Hudbu 17. a 18. storočia možno hrať na akomkoľvek dobrom čembale, hoci sú veľké rozdiely medzi talianskymi a flámskymi nástrojmi. Veľmi špecifický je repertoár pre klavichord – klávesový nástroj pravdepodobne starší ako čembalo. Jeho najväčší rozkvet bol v 18. storočí v tvorbe C. Ph. E. Bacha.

Vedeli ste, aké komplexné štúdium vás čaká, keď ste sa dali na continuo?

Hra continua v baroku je veľmi zaujímavá, pretože ide o organizovanú improvizáciu. Daný je len bas a zvyšok treba „doimprovizovať" podľa štýlu a výrazu, podľa akustiky a podľa zvuku ďalších nástrojov. Tvorba dynamiky je jednoduchšia ako pri sólovej hre, lebo je väčšia voľnosť v zahusťovaní alebo zjednodušovaní faktúry. Naproti tomu dynamická hra v sólových skladbách pre čembalo predpokladá neustále úsilie o čo najväčší kontrast a plastickosť zvuku pomocou rubáta a artikulácie. Hra continua vyžaduje veľmi dobrú orientáciu vo všetkých štýloch počnúc raným barokom. Francúzske continuo sa odlišuje od nemeckého, continuo v období rokoka zasa od continua staršieho obdobia. Ku každému štýlu možno nájsť dobové učebnice, ktoré vysvetľujú, ako sa continuo hralo, aká bola faktúra, ako sa spájali akordy...

Skrátka, hráč musí byť schopný komponovať v štýle doby, v štýle toho-ktorého skladateľa.

Pri dôkladnej znalosti štýlu a interpretačnej praxe interpret má istú voľnosť v stvárnení harmonickej alebo polyfonickej sadzby. Generálbas integruje v sebe všetky elementy barokovej hudby, je jej základom a je aj kľúčom k jej štúdiu. Žiaden barokový súbor neznie dobre bez dobrého continua. Generálbas je vlastne geniálnym vynálezom aj z toho hľadiska, že umožňuje hrať z toho istého basu rôznym nástrojom a zabezpečuje pritom variabilitu. Tá istá harmónia sa inak chytá na teorbe, inak na organe, na čembale alebo na gitare.

Continuo hrávate aj na organe.

Áno, dokonca som hral aj sólovo. V tejto súvislosti je zaujímavá otázka historického organa. Dozvedel som sa, že namiesto malých organov, ktoré sa dnes bežne používajú pre continuo, sa v dobe vzniku tejto hudby používali väčšie nástroje, dokonca s pedálom. Kvalita zvuku teda bola omnoho sýtejšia.

Hrávate často na klavichorde, ktorý je v našej koncertnej praxi takmer neznámy.

Klavichord je nástroj mimoriadne tichý a expresívny, no dynamický kontrast je rovnako veľký ako u iných nástrojov. Jeho hlasitosť je prirovnateľná k hlasitosti ľudskej reči. Má prekrásny zvuk, príjemne sa počúva. Kontakt so strunou je na klavichorde najbezprostrednejší spomedzi všetkých klávesových nástrojov. Mechanika je veľmi jednoduchá: klávesa, na jej konci tangenta, ktorá udrie o strunu. Na klavíri je tento systém prenosu zložitejší. Špecialitou klavichordu je možnosť hrať vibrato aj glissando smerom nahor. Keď klavichord dobre ozvučím, znie ako „fender" – elektronické – piano.

Ozvučujete aj pri starej hudbe?

Pre klasickú hudbu a vo vhodnej sále to nie je potrebné. No ak je sála príliš veľká, vtedy treba trochu pomôcť poslucháčovi.

Váš sólový repertoár?

Rozsah čembalového repertoára je obrovský: začína na konci 16. storočia a končí na konci 18., resp. na začiatku 19. storočia – teda zahŕňa vyše 200 rokov. Porovnajme to s vekom klavíra a jeho literatúry: od začiatku 19. storočia po súčasnosť – rovnako dve storočia – s približne rovnakým množstvom hudby.

Považujete za šťastie, že ste mohli študovať mimo hraníc Slovenska?

Škola, na ktorej som v Amsterdame študoval, sústreďovala najlepších holandských i neholandských hudobníkov-pedagógov, ktorí neustále koncertovali a boli vynikajúco informovaní o aktuálnom dianí. To sa nedá nahradiť. Okrem toho som mal možnosť hrať v rôznych súboroch, aj príležitosť nadviazať kontakty. Bolo by ideálne, keby čo najviac našich študentov hudby odišlo na skusy do sveta, i keď je to investícia, ktorej výsledok sa nedá predvídať.

Čo podľa vás treba urobiť, aby sa u nás prelomila bariéra, ktorá z tých, čo sa riadia princípmi historicky poučenej interpretácie robí stále ešte čudákov, stojacich na pokraji hlavného hudobného diania?

Predovšetkým treba zaujať mladú generáciu. Tiež to súvisí s financiami, veď založiť novú katedru na škole a zabezpečiť pre ňu pedagógov-špecialistov je aj po tejto stránke náročné...

Asi je lacnejšie založiť rovno novú vysokú školu...

Ste aprobovaný skladateľ. Venujete sa kompozícii?

Odkedy som sa začal zaoberať starou hudbou, kompozícii sa venujem málo. To neznamená, že sa k nej niekedy nevrátim. A interpretácia je pre mňa trochu zaujímavejšia aj finančne.

Zato váš záujem o ňu nebol v tomto zmysle účelový?

Nie, nie... Keď som s ňou začínal, vôbec som nevedel, ako to bude. Jednoducho

ma to priťahovalo. Vždy som v danom odbore hľadal čo najvyššiu kvalitu, hľadal som pedagógov, ktorí ma čo najviac mohli naučiť. Po skončení štúdia na VŠMU som v tom pokračoval, len som trochu zmenil odbor.

Pravidelne hrávate jazz. Najnovšie na klavichorde. Je to stará láska, náhoda?

Od detstva ma sprevádzala aj populárna hudba – hrával som na zábavách, na svadbách. Ako dieťa som sníval o skupine Elán. A nedávno som pre Elán nahrával na klavíri svoje aranžmány ich najznámejších piesní na CD. Populárna hudba mi poskytuje priestor na odreagovanie a pomohla mi aj finančne. A pokiaľ ide o klavichord a jazz – klavichord je jedným z najvhodnejších nástrojov pre jazz, lebo spája v sebe výhody klávesového nástroja so zvukom bluesovej gitary. Dokonca možno na ňom hrať aj arpeggio. Aranžoval som pre tento nástroj Granadu a uplatňujem pritom množstvo gitarových efektov. Je to relax, vtip.

Hrávate jazz na klavichorde aj verejne?

Pre Deutsche Clavichord Societät som hral prvý neklasický recitál v ich histórii v Mníchove. Na recitáli v Helsinkách som kombinoval sonáty Bendu a Riglera s jazzom. Mimochodom, nie som zďaleka prvý, kto hrá jazz na klavichorde. Existujú nahrávky Petersona a Jaretta.

Zdá sa, že sa vám darí, že to, čo robíte, vás uspokojuje...

Uvítal by som síce viac príležitostí, tak, ako ich majú kolegovia v zahraničí – koncerty, nahrávky, no som spokojný do tej miery, že ako skladateľa ma frustroval problém nedostatočného kontaktu s poslucháčom. Možno je to iba únik od krízy súčasnej hudby. Na druhej strane – asi nás hranie starej hudby neposunie veľmi dopredu...

To je dosť tvrdá formulácia, keďže zvýšený záujem o minulosť rozdelil tábor milovníkov hudby na „spiatočníkov" a na tých, čo preferujú súčasnú hudbu a hľadia do budúcnosti, keď celý hudobný život i hudobný priemysel sú orientované skôr smerom do minulosti...

Veľmi výstižne o tom píše Nikolaus Harnoncourt, jeden z priekopníkov historicky poučenej interpretácie starej hudby. Vo svojej knihe *Der musikalische Dialog*, analyzujúc situáciu v uplynulom storočí, resp. v súčasnosti, keď záujem verejnosti o hudbu je zameraný takmer výlučne na hudbu minulosti, konštatuje, že tu nejde o krízu hudby, ale o krízu doby. Tvrdí, že „pokiaľ sa nepodarí obnoviť jednotu počúvania hudby, našej hudobnej potreby a nášho hudobného života – napríklad tým, že potreba a ponuka súčasnej hudby sa opäť dostanú do rovnováhy, alebo tým, že dospejeme k novému chápaniu klasickej, starej hudby -, potom sa jasne črtá koniec. Potom z nás zostanú správcovia múzea a budeme ukazovať iba to, čo bolo kedysi v minulosti..."

Vaše osobné predstavy o bližšej a vzdialenejšej budúcnosti?

Približne tak ako doteraz: koncertovať a pôsobiť na Slovensku ako pedagóg čembala a continua a prispieť tak k zlepšeniu povedomia o starej hudbe, aby sa v budúcnosti stala, tak ako je to už dávno vo svete samozrejmé, súčasťou nášho hudobného života.

PRIPRAVILA A. RAJTEROVÁ

LETNÉ STRETNUTIE KLAVIRISTOV

Slovenská sekcia EPTA v spolupráci s Hudobným fondom a Konzervatóriom v Bratislave usporiadala 23.– 25. augusta v budove Konzervatória tradičné stretnutie klaviristov – pedagógov. Na podujatí odznelo niekoľko podnetných prednášok, doplnených praktickými ukážkami i samostatnými vystúpeniami renomovaných i mladých, začínajúcich klaviristov.

V úvodnej prednáške – o hudbe, o muzicírovaní, o gregoriánskom chorále hovoril **Zdeněk Bílek**. Talentovaný mladý klavirista **Matej Árendárik**, laureát súťaží konzervatórií, do svojho recitálu zaradil skladby Skriabina, Janáčka, Zeljenku a Bacha. O problematike prípravy spojenej s prijímacími pohovormi a prijatím žiakov na konzervatoriálne štúdiá hovoril riaditeľ bratislavského Konzervatória **Peter Čerman**. **Dana Varínska** sa v praktických ukážkach práce so žiakmi zaoberala prípravou interpretácie pri dotváraní obsahovej zložky študovanej skladby. Vo svojom vystúpení uviedla Beethovenovu *Sonátu cis mol* op. 27 č. 2 („Sonátu mesačného svitu"), ktorú historickým komentárom uviedla **Ľuba Ballová**. Pražská pedagogička **Alena Vlasáková** predostrela niekoľko aspektov problematiky výučby žiakov. Prostredníctvom ukážok, komponovaných pre čembalo v interpretácii svojej dcéry, demonštrovala vhodnosť výberu skladieb pri formovaní hudobného vkusu mladého interpreta, hovorila o otázkach pedalizácie detí. Pozornosť venovala americkému pedagógovi Williamovi Gicklockovi, považovanému za Schuberta kompozície pre deti. **Ida Černecká** sa zaoberala štvorručnou hrou a hrou pre dva klavíry. V ukážkach uviedla spolu s **Františkom Perglerom** skladby G. Bizeta (*Detské hry*), G. Faurého (*Dolly*) a A. Dvořáka (dva zo *Slovanských tancov*). Na záver sa predstavil maďarský klavirista **Péter Morva** v dielach J.N. Hummela, F. Liszta a E. d'Alberta.

Skončil sa ďalší ročník úspešných a obľúbených stretnutí, hojne navštevovaných pedagógmi zo všetkých kútov Slovenska, pre ktorých i tentokrát priniesol veľa podnetov pre ich neľahkú prácu.

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

ÚSPECH MLADÉHO HUSLISTU

Michal Majerský, 21-ročný poslucháč 2. ročníka Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v triede Márie Karlíkovej, získal na 9. ročníku **Medzinárodnej súťaže Carla Flescha** v Mosonmagyaróvári (Maďarsko) 3. cenu a zároveň zvláštnu cenu poroty za interpretáciu povinnej skladby súťaže – *Sólovej sonáty* Miklósa Kocsára. V požadovanom repertoári trojkolovej súťaže hral Majerský diela J. S. Bacha, W. A. Mozarta, Saint-Saënsa, Paganiniho, Bazziniho a Kocsára. (Majerský upozornil na seba tohto roku už víťazstvom v 2. národnej husľovej súťaži o cenu Karola Dobiáša.)

Finalistov súťaže Carla Flescha sprevádzal orchester Györskej filharmónie pod vedením Mátyása Angyala. Predsedom medzinárodnej poroty bol skladateľ Emil Petrovics, profesor Hudobnej univerzity Ferenca Liszta v Budapešti a dlhoročný riaditeľ Maďarskej štátnej opery. Porota udelila 1. cenu 26-ročnému absolventovi budapeštianskej Hudobnej univerzity Bence Gazdovi.

Medzinárodná husľová súťaž nesúca meno Carla Flescha, jednej z najvýznamnejších osobností husľovej interpretácie prvej polovice 20. storočia, rodáka z Mosonmagyaróváru, bola pôvodne koncipovaná ako národná husľová súťaž pre maďarské husľové talenty. Víťazovi súťaže patrila letenka na londýnsku Medzinárodnú husľovú súťaž C. Flescha. Je paradoxom, že kým londýnska súťaž z ekonomických dôvodov dlhé roky stagnuje a jej posledné ročníky sa nekonali, súťaž v Maďarsku sa už po deviate otvorila aj pre zahraničných účastníkov. Kuratórium, ktoré spravuje majetok Nadácie pani Fejesovej (svojím závetom vytvorila podmienky existencie súťaže) usporadúva súťaž v dvojročných intervaloch a súčasne venuje pozornosť aj udržiavaniu pamiatky na slávneho rodáka. Predseda kuratória Géza Moldoványi uvažuje do budúcnosti o novej koncepcii súťaže, ktorá by bola postavená na spolupráci dvoch blízkych hudobných centier – Bratislavy a Viedne. Tento model súťaže by isto zdôraznil kultúrnu spätosť troch susediacich regiónov a nadviazal by tak na tradície minulosti.

MK

Suveréni z Filipín

Veľká cena Slovenska (Grand prix Slovakia), 3. medzinárodná súťaž speváckych zborov v Trenčianskych Tepliciach (11. – 15. júl) je za nami. Súťaž, na ktorej sa môžu zúčastniť len miešané spevácke zbory, je istým špecifikom a výrazne sa pričleňuje k veľkému množstvu rôznych svetových zborových súťaží a festivalov, zároveň sa stáva každý druhý rok vrcholom zborového diania na Slovensku.

Nedá mi, aby som na začiatku nespomenul svojho priateľa, dnes už nebohého Dr. Štefana Klimu, ktorý bol v minulých dvoch ročníkoch vo funkcii hudobného riaditeľa tejto súťaže. Jeho prístup k nej bol mimoriadne aktívny a charakter jeho hodnotení – najmä 2. ročníka – bol vysoko objektívny. Konštatoval predovšetkým evidentný rast kvality tejto medzinárodnej súťaže. Pre budúcnosť vyznačil optimistickú víziu s východiskom zdravej evolúcie v umeleckom a interpretačnom zmysle so stálym smerovaním nahor. Môžem potvrdiť aj dnes, že každý druhý rok nám súťaž odkrýva stále nové alebo predtým ešte nepočuté možnosti zborového spevu. Ešte sa nestalo, aby sa takmer všetky zbory neumiestnili s vysokým počtom bodov v zlatom pásme. Poukazuje to na vzácnu vyrovnanosť ich výkonov a na vysokú, modernú interpretačnú kvalitu. V tomto ročníku prišlo k splynutiu amaterizmu s interpretačným profesionalizmom, čo moderný zborový spev zdobí. Týka sa to prakticky všetkých zúčastnených, a aj keď výkonnostne filipínsky zbor predsa len prevyšoval „tlačenicu" ostatných telies v zlatom pásme, v podstate nedošlo k nijakému umeleckému „prepadáku".

Poriadatelia každý ročník pozývajú nesúťažne niektorý dobrý slovenský zbor, aby samostatným koncertom otvoril podujatie. Tento rok to bol **Dievčenský spevácky zbor Prieboj** z Prievidze s dirigentom Alfonzom Poliakom, jeden zo špičkových detských/mládežníckych zborov na Slovensku. Jeho voľba tu bola šťastná, hoci značnou dĺžkou zaujímavého programu trochu narušil celkový dojem.

Folklórna (B) kategória je vždy poslucháčsky i divácky najpríťažlivejšou časťou celej súťaže (pravidlá odporúčajú, aby zbor spieval v krojoch, pripúšťajú použitie ľudových nástrojov, scénku a pod.). Aj v tomto ročníku sa pred nami odvíjal pestrý kaleidoskop tónov a farieb. Okrem toho sa však vytvorilo výkonnostné poradie zúčastnených zborov, a to sa v podstate nemenilo do konca súťaže. Počuli sme veľa krásnych ukážok upraveného, aj silne štylizovaného folklóru z rôznych etnických končín a domnievam sa, že umeleckosťou úprav i prednesovou kultúrou bola táto kategória ešte na vyššej úrovni než v predchádzajúcom ročníku. Podčiarkla ju predovšetkým suverenita filipínskych vysokoškolákov, síce očakávaná, ale predsa len prekvapujúca dokonalosťou speváckeho výkonu – exotický folklór tejto vzdialenej kultúry vyznieval presne, priam symfonicky, s celou hĺbkou podania. Nadšená odozva u publika bola opodstatnená. Veľmi príťažlivé bolo aj podanie nórskeho zboru, našej Tirnavie i Lotyšcov, čo je už tradične známe o pobaltských kultúrach.

Výber povinných skladieb v kategórii A1 dosiahol doteraz vrchol v náročnosti technického aj výrazového interpretačného zvládnutia. Už Verdiho *Ave Maria* kladie svojou chromatikou i nutnosťou hlbokého výrazu latku veľmi vysoko. Ďalšie dve súčasné diela, Ebenovo *Cantico delle creature* a Hrušovského *Agnus Dei*, predstavujú dva možné vrcholy zborovej náročnosti v technickom aj prednesovom zmysle. V tejto súvislosti sa vynára otázka, či by pre ďalšie ročníky výber 2–3 povinných skladieb predsa len nemohol postupovať po trocha schodnejšej ceste, pri samozrejmom dodržaní veľkej prednesovej náročnosti. Napokon by možno pomohlo výberu povinných skladieb aj určenie krátkeho, veľmi ľahkého zboru pre spoločný spev víťazov súťaže na záverečnom koncerte laureátov. V tejto kategórii bol zaujímavý „súboj" nórskeho a filipínskeho zboru, ktorý tu trochu zakolísal. Veľmi sa mi páčilo technicky vybrúsené podanie belgického Heliconu i Tirnavie, u ktorej dominoval výraz. Lotyšský i ruský zbor sa kvalitatívne stiahli do úzadia, ani jeden z nich nestačil štýlovo i technicky na ostatné zbory.

Predpokladanou špičkou súťaže bola, a myslím, že ňou aj ostane, kategória A2 – voľný program. Dominancia filipínskych univerzitných vyslancov sa tu stala ešte zreteľnejšia: technická perfektnosť a až neuveriteľná brilantnosť všetkých zložiek interpretácie stáli pevne na stupni profesionálneho výkonu. Titul „Cum laude" a víťazstvo vo Veľkej cene Slovenska 2001 sú plne zaslúžené. Mládežnícky nórsky zbor, v podstate príležitostný, nadchol zvukovou krásou, súladom hlasov a plne profesionálnym dirigentským vedením. Naša Tirnavia spolu s belgickým Heliconom boli približne na rovnakej vysokej výkonnostnej úrovni, pričom Helicon spolu s lotyšským Muklájsom upútali zaradením i prednesom avantgardných skladieb svojich skladateľov. Škoda, že Muklájs po slabšom začiatku v povinných skladbách už nedokázal dosiahnuť vyššie priečky súťaže. Ruská Classica, zbor s krásnymi hlasmi a široko znejúcim zvukom, nedokázal sa už po sľubnom začiatku štýlovo aj technicky vyrovnať s ostatnými zbormi.

Verím, že nasledujúci ročník tejto súťaže, ktorá si už získala popularitu a zakotvila vo vedomí mnohých zborov na celom svete, bude prinajmenej taký úspešný ako tento ročník a prinesie ďalšie nové prvky v zborovom speve a ešte silnejšie umelecké zážitky. Slovenská hudobná kultúra tu má v rukách silnú zbraň svojej prezentácie a v osobnosti Michala Kostelného, duchového otca a neoceniteľného organizátora tohto umelecky i spoločensky náročného podujatia, ju aj v budúcnosti náležite využije.

Medzičasom, práve pri písané týchto riadkov odišiel spomedzi nás predseda poroty prof. Peter Hradil, po ťažkej a dlhotrvajúcej chorobe. Premohol sa a prijal funkciu od začiatku až do konca súťažných dní. Slovenská zborová kultúra v ňom stráca veľkého odborníka a vzácneho človeka...

IVAN HRUŠOVSKÝ

Súťažiace zbory
- Čeboksarský miešaný zbor Classica (Rusko), dirigentka A. Vasilieva
- miešaný zbor Helicon (Belgicko), dirigent G. Hendrix
- miešaný zbor Muklájs (Lotyšsko), dirigent S. Šmate
- mládežnícky zbor Norges Ungdomskor (Nórsko), dirigent C. Hogset
- University of the Philippines Singing Ambassadors (Filipíny), dirigent E. Manguiat
- miešaný zbor Tirnavia (Slovensko), dirigent G. Kalapoš.

Porota
Predseda: Peter Hradil (Slovensko)
Členovia: Jos Vranken (Holandsko), Lubomír Mátl (Česko), Péter Erdei (Maďarsko), Angela Angelini (Taliansko)
Prezident Veľkej ceny Slovenska: Michal Kostelný
Hudobný riaditeľ: Ivan Hrušovský
Umelecká rada: Peter Hradil, Petr Eben (ČR), Ivan Hrušovský, Marián Vach
Riaditeľ súťaže: Milan Pazúrik
Moderátorka: Izabela Pažítková

Štruktúra súťaže
Kategória A-1 – povinné skladby (G. Verdi: *Ave Maria*, P. Eben: *Cantico delle creature*, I. Hrušovský: *Agnus Dei*)
Kategória A-2 – voľný program (v ňom povinne klasické polyfonické dielo a zborová skladba súčasnosti)
Kategória B – folklór

Výsledky
1. Víťaz Grand prix Slovakia 2001 – Filipínsky univerzitný zbor
2. Nórsky zbor
3. Tirnavia
4. Belgický Helicon
5. lotyšský Muklájs
6. ruský zbor

MIESTO PRE...

PhDr. Janu Bartovú-Kalinayovú, riaditeľku Hudobného múzea Slovenského národného múzea



FOTO ARCHÍV

Roku 2001 si Hudobné múzeum Slovenského národného múzea (HM) pripomína významné výročie: uplynulo desať rokov od jeho založenia. Dávno predtým však už existovalo Hudobné oddelenie SNM, ktoré sa roku 1991 „osamostatnilo" (ale ešte stále v rámci SNM). Čo znamenala táto organizačná zmena z hľadiska činnosti, úloh a cieľov múzea?

Pred desiatimi rokmi sa Hudobné oddelenie, ktoré existovalo v rámci Historického ústavu SNM, transformovalo do samostatnej organizačnej jednotky v rámci SNM s názvom Hudobné múzeum Slovenského národného múzea. Každé takéto právne „povýšenie" pracoviska má veľký význam, pretože umožňuje jeho vedeniu samostatnejšie rozhodovať, poskytuje mu viac priestoru na vytváranie koncepcie rozvoja, no zároveň prenáša naň aj zodpovednosť za jej realizáciu.

Aký význam má zotrvanie HM vo zväzku SNM? Nebolo by výhodnejšie, keby bolo celkom samostatné?

Všetko má svoje pozitíva aj negatíva. Nateraz je asi výhodnejšie, ak malé pracovisko je začlenené do väčšej organizačnej štruktúry, najmä ak môže rátať s jej pochopením a podporou. Časy sa však menia a možno, že v budúcnosti sa ukážu väčšie výhody osamostatnenia. Nevylučujem túto možnosť za predpokladu, že pracovisko bude dobudované po personálnej, finančnej a techicko-prevádzkovej stránke.

Ktoré sú hlavné úlohy a ciele Hudobného múzea SNM?

Činnosť HM vychádza z jeho poslania, ktoré možno vymedziť štyrmi oblasťami: 1. oblasť akvizičná, 2. oblasť dokumentácie, 3. oblasť výskumu a 4. oblasť prezentácie. Tieto okruhy treba vidieť komplexne, nemožno ich vnímať oddelene, pretože na seba nadväzujú a vzájomne sa podmieňujú.

Pokúsme sa bližšie preniknúť do charakteru jednotlivých oblastí.

Každé múzeum, a teda aj HM, si uvedomuje, že jeho najväčším bohatstvom je zbierkový fond, pretože od neho sa odvíjajú všetky ďalšie činnosti. Celých 35 rokov existencie tohto pracoviska zdôrazňujeme jeho akvizičnú činnosť, ktorá bola od samého začiatku koncipovaná širokospektrálne, to znamená, že HM nie je v porovnaní s inými inštitúciami v zahraničí koncipované ako múzeum hudobných nástrojov. Je to múzeum, ktoré sústreďuje všetky typy zbierkových predmetov hudobnej povahy. Náš zbierkový fond je veľmi rozsiahly a bohatý, v súčasnoti ho tvorí okolo 100 000 jednotiek, medzi ktorými sa nachádzajú hudobné nástroje, noty, autografy, rukopisy, tlače, zvukové záznamy, predmety výtvarného charakteru s hudobnými motívmi, spravujeme vzácne osobné fondy, fondy inštitúcií...

Existuje niekde zbierka porovnateľná s týmto rozsiahlym zbierkovýcm fondom?

Pokiaľ viem, múzejných inštitúcií podobného charakteru je vo svete pomerne málo. Podobne je napríklad koncipované Muzeum české hudby. Pri kontaktoch s našimi zahraničnými partnermi musíme niekedy vysvetľovať toto naše širokospektrálne zameranie, pretože nás najprv vnímajú tak, ako je to inde bežné – ako múzeum hudobných nástrojov. HM je zároveň aj národnou centrálou Medzinárodného katalógu hudobnohistorických prameňov, ktorá sa v zahraničí tiež špecializuje neraz ako samostatné pracovisko... Domnievam sa, že táto široká koncepcia bola šťastným rozhodnutím, pretože sústredenie rôznych materiálových celkov a ich dokumentácia umožňujú pozerať sa na problémy z rôznych strán.

Trochu mi to prípomína Archív Spoločnosti priateľov hudby vo Viedni, s ktorého riaditeľom, Dr. Bibom, sme nedávno mali rozhovor na stránkach HŽ... HM však nie je jediným miestom na Slovensku, sústreďujúcim hudobné zbierky...

Je tu ešte Archív literatúry a umenia Pamätníka národnej kultúry v Martine, pôsobiaci donedávna v rámci Matice slovenskej, ktorá má skôr charakter archívu, ďalej je to partnerské pracovisko v Markušoviciach, ktoré spravuje zbierku klávesových nástrojov a z tohto hľadiska má úzko špecializovaný charakter, naším partnerom aj Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici, dokumentujúce hudobnú kultúru svojho regiónu. Pravda, hudobné pramene uchovávajú aj iné inštitúcie na Slovensku – archívy, knižnice, súkromné i štátne inštitúcie. Našou úlohou je, aby sme hudobné pamiatky, uchovávané v iných inštitúciách, mali dokumentačne zachytené – to je hlavný zámer budovania Slovenského katalógu hudobnohistorických prameňov, na ktorom sa pracuje od roku 1967.

Hudobné pamiatky z územia Slovenska nie sú vždy zachované na území Slovenska, ale nachádzajú sa aj v okolitých krajinách. Možno odhadnúť, aké percento významných hudobných prameňov sa nachádza mimo hraníc našej krajiny?

Netrúfam si to odhadnúť už ani preto, že výskum nie je ukončený, pramene, viažuce sa na naše územie sa môžu nachádzať aj na druhom konci sveta (napríklad v Japonsku sa nachádzajú niektoré výrobky našich výrobcov klavírov). Práve z tohto hľadiska má význam spolupráca na projekte RISM, medzinárodnej databázy hudobných prameňov, do ktorého sme zapojení už desaťročia a prostredníctvom centrálnej redakcie vo Frankfurte nad Mohanom získavame informácie aj o prameňoch vzťahujúcich sa na naše hudobné tradície, uchovávaných v iných krajinách.

Možno povedať, že HM spravuje najbohatšiu zbierku na Slovensku?

To môžem potvrdiť.

V ktorej oblasti máte najzaujímavejšie fondy?

Na túto otázku nemožno jednoznačne odpovedať, pretože určenie väčšej alebo menšej zaujímavosti toho-ktorého fondu sa nedá objektivizovať. Možno to znie ako reklama, ale všetky naše fondy sú zaujímavé. Ak sa niekto zaoberá obdobím staršej slovenskej hudby, bude považovať za najzaujímavejšie fondy pochádzajúce z tohto obdobia, ak sa niekto zaoberá sláčikovými hudobnými nástrojmi, bude považovať za najzaujímavejšiu túto časť fondov. Je to teda aj otázka subjektívnych záujmov. Navyše, originalita prameňa je jedinečná, nedá sa ničím nahradiť, z tohto hľadiska je vzácny každý originálny predmet. Takže, možno to znie ako reklama, ale všetky naše fondy sú zaujímavé.

Svojou otázkou som mala na mysli pamiatku špičkového, ojedinelého medzinárodného významu.

Nepomenovala by som pramene jednotlivo, skôr celky. Ako príklad uvediem jeden – minulý rok sme veľmi intenzívne pracovali na projekte digitalizácie fondu Jána Levoslava Bellu, ktorý je celý zaznamenaný na CD romoch. Keďže som každú fóliu držala v ruke, môžem potvrdiť, že je to naozaj veľmi vzácny fond a je veľkým šťastím, že ho tu máme. Existujú, pravda, aj inde pramene k životu a tvorbe tohto významného slovenského hudobného skladateľa, ale u nás je sústredená väčšina autografov (okrem tých, ktoré sa nachádzajú v Sibíni), bohatá korešpondencia v origináloch i odpisoch a ďalšie vzácne dokumenty.

Aj v Budapešti sa nachádzajú niektoré pramene k jeho životu a tvorbe...

... aj v Prahe. Je veľmi dôležité, aby sa re-

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

alizoval dávny plán: vytvoriť tematický katalóg tvorby J. L. Bellu.

Pokračujem s extrémnymi otázkami: môžete menovať najstaršiu pamiatku z fondu HM?

Sú to fragmenty notovaných liturgických kódexov zo 14. storočia z územia Slovenska.

HM má aj ucelené fondy viažuce sa k slovenským skladateľom...

Okrem spomínaného J. L. Bellu tu máme vzácne fondy Frica Kafendu, Alexandra a Mikuláša Moyzesovcov, Eugena Suchoňa a ďalších osobností. V tejto súvislosti by som rada upozornila čitateľov na našu najnovšiu publikáciu – 1. diel Sprievodcu po zbierkovom fonde Hudobného múzea SNM, kde môžu získať prehľad o našich zbierkach archívneho charakteru.

Ste na Slovensku jediným pracoviskom, ktoré priebežne zbiera tieto skladateľské fondy z obdobia nedávnej minulosti?

Osobné fondy spravuje aj Archív literatúry a umenia v Martine a Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici.

Fondy by nemali význam, keby sa nespracovávali. Stíha vaše pracovisko priebežne spracovávať všetky zbierkové fondy?

V poslednom desaťročí zbierkový fond nenarastá takým tempom ako v minulosti, a tak sa relatívne darí priebežne spracovávať nové prírastky. Stav spracovanosti získaných zbierok odhadujem na približne 90 percent. Dokumentácia však nie je jednorazový akt, ale proces, neustále sa dá dopĺňať a vylepšovať. V posledných rokoch zároveň konvertujeme dáta z katalogizačných kariet do elektronickej podoby. Objem prác sme tu na začiatku neodhadli a trochu naivne sme sa domnievali, že to bude úloha na niekoľko mesiacov, resp. na rok-dva. Keďže prepis nechceme robiť mechanicky, staré údaje kontrolujeme a overujeme, takže teraz je už jasné, že si táto práca bude vyžadovať oveľa viac času a síl.

Je HM technologicky na úrovni doby, porovnateľne so svetovým trendom?

Počítačové technológie sa vyvíjajú veľmi rýchlo. Keď dostaneme prostriedky na nákup techniky, musíme dbať na to, aby už pri nadobudnutí neboli zastarané. Práve pre tento prudký vývoj musíme neustále dopĺňať naše zariadenia. Viem si predstaviť aj oveľa lepšie vybavené pracovisko, ale viem aj to, že mnohé múzeá na Slovensku pracujú za horších technických podmienok.

Vzťahuje sa táto pozitívna bilancia aj na technické vybavenie depozitárov, ktoré ovplyvňujú ich kvalitu aj pre budúcnosť? Je známe, že v niektorých slovenských depozitároch existujú priam katastrofálne podmienky.

Naše depozitáre sú na pomerne dobrej úrovni. Nie sú také problematické ako depozitáre iných inštitúcií, no financie na získanie kvalitnejšej klimatizačnej techniky by sme nevyhnutne potrebovali.

Kde sa nachádzajú depozitáre HM?

Časť je na Hrade – predmety archívnej povahy, časť v Dolnej Krupej – hudobné nástroje.

Dotkli sme sa zbierkovej a dokumentačnej činnosti. Podľa akého plánu prezentujete verejnosti vaše fondy?

Svoj zbierkový fond prezentuje HM rôznym spôsobom. Každý rok usporadúvame minimálne jednu výstavu, vydávame publikácie v edícii *Musaeum musicum* a snažíme sa pripravovať aj koncerty, na ktorých zaznejú neznáme skladby z našich fondov, ktoré zároveň obohatia repertoár interpretov. Nie každý rok sa dajú naplniť všetky tieto oblasti rovnako intenzívne. Raz sa viac zameriavame na edičnú činnosť, inokedy na výstavné aktivity... Záleží aj od stanovených projektov a od možnosti získať na ne financie.

Máte pocit, že verejnosť je dostatočne informovaná o tomto múzeu, o tom, že je významným pilierom kultúry Slovenska?

Myslím si, že časť verejnosti už vie, že na Hrade sa nenachádza iba historické múzeum, ale aj múzeum hudobné so svojimi expozičnými a pracovnými priestormi. Faktom je, že naše pracovisko vystupuje pod „vlastnou značkou" pomerne krátko, a tak ma veľmi nerozladí, keď narazím na „nevedomosť".

Kultúrne inštitúcie vo svete (najmä západnom) venujú veľmi intenzívnu pozornosť práci s verejnosťou, napríklad hudobnovýchovnými projektmi a pod. Je to, samozrejme, otázka personálu, peňazí. Má HM možnosti pre takúto činnosť?

Pre takúto činnosť sa vytvorili lepšie podmienky od roku 1995, keď HM získalo výstavné priestory na bratislavskom Hrade. Predtým nemalo múzeum, resp. oddelenie dlhú dobu vlastné prezentačné priestory, kde by mohlo dôjsť ku kontaktu s verejnosťou. Aj dnes však narážame na problém, ktorého vyriešenie si veľmi želám. Podľa našich predstáv sme už mali mať trvalú expozíciu hudobných tradícií Slovenska, ale ukázalo sa, že výstavné priestory, ktoré sme dostali k dispozícii, majú svoje limity. Pred dvoma rokmi SNM predkladalo projekt budovania nových expozícií na Bratislavskom hrade, kde sa v súvislosti s hudobnou expozíciou uchádzame o atraktívne priestory v hradnom paláci. Realizácia projektu zatiaľ naráža na základný problém, že ten priestor zatiaľ nemáme potvrdený, resp. schválený správcom budovy, teda Národnou radou SR. Je to priestor, ktorý má nateraz k dispozícii Kancelária prezidenta republiky, avšak využíva sa len minimálne.

Strieľate vysoko...

Je to možné, myslím si ale, že plánovaná hudobná expozícia by bola jedinečná svojho druhu na Slovensku a z tohto pohľadu si zaslúži reprezentatívne umiestnenie. Napokon, Hrad bol pred niekoľkými desaťročiami rekonštruovaný najmä pre verejnosť. Pokiaľ sa priestorové problémy nevyriešia, nemožno ani výrazne pokročiť s prípravou tohto projektu. Je faktom, že na Bratislavskom hrade chýba expozícia, ktorá by podávala celostný obraz o dejinách Slovenska, nielen o hudobných dejinách. Chápem preto, že vedenie SNM sa v prvom rade snaží vyriešiť tento problém. Až ďalší v poradí budeme my...

Je, mimochodom, zaujímavé, že SNM za desaťročia svojej existencie tento problém ešte nevyriešilo.

Tento problém je spojený aj s riešením rekonštrukcie Hradu. Od svojej rekonštrukcie (reštaurácie) v 60. rokoch hradný palác neprešiel nijakou inováciou, takže je najvyšší čas, aby sa táto budova dala do poriadku. No všetky harmonogramy, ktoré sa vypracovávajú, sa postupne stávajú bezpredmetnými. Všetky expozičné projekty na Hrade sú úzko prepojené s problémom rekonštrukcie budovy.

Vráťme sa k zbierkam HM. Spomínali ste, že si HM často mýlia s múzeom hudobných nástrojov. Takáto zbierka tu existuje, je súčasťou vašich fondov. Jej depozitáre sú v Dolnej Krupej. Nie je škoda, že táto bohatá zbierka je prezentovaná veľmi skromne v rámci vašich priestorov?

Na Hrade máme dve výstavy, jednu dlhodobú, jednu ročnú, ktoré prezentujú našu zbierku hudobných nástrojov. V bašte Luginsland je inštalovaná expozícia ľudových nástrojov a v predsálí hudobnej siene bola od mája minulého roku do konca júla tohto roku inštalovaná výstava Fragmenty z histórie sláčikových nástrojov s reprezentatívnymi nástrojmi z našej zbierky. Okrem toho robíme aj výstavy po Slovensku, ktoré sa väčšinou týkajú hudobných nástrojov. Treba ešte dodať, že hudobné nástroje sú mimoriadne subtílne exponáty, oveľa citlivejšie na manipuláciu a výstavné podmienky ako iné exponáty múzejného typu, takže spôsoby ich prezentácie musíme realizovať uvážlivo.

Apropos Dolná Krupá: do akej miery je zabezpečený tunajší depozitár pre potreby HM?

Po problémoch roku 1998, keď sa depozitár aj napriek našim protestom dostal roz-

hodnutím MK SR pod správu inej inštitúcie, došlo roku 1999 k zrušeniu tohto rozhodnutia – komplex Dolná Krupá sa opäť dostal do správy SNM, pričom depozitár a tzv. Beethovenov domček priamo podliehajú našej správe, kaštieľ podlieha správe generálneho riaditeľstva SNM.

Ste spokojná s návštevnosťou HM?

Návštevnosť výstav HM nie je vysoká, ale ani návštevnosť ostatných expozícii na Hrade nie je vysoká. Tento problém treba posudzovať komplexne, z rôznych strán. Aj štatistiky zahraničných múzeí ukazujú, že momentálne sme v období všeobecného poklesu návštevnosti na celom svete. Všetci sa zamýšľame nad dôvodmi – či je to dôsledok internetu, alebo dôsledok posunu priorít. Možno po čase opäť príde doba, keď sa ľudia budú vracať do múzeí.

Práve preto múzeá až urputne bojujú o návštevníka. O. i. napríklad organizovaním tzv. dlhej noci múzeí, ktorú už dvakrát, vďaka obrovskej mediálnej kampani, s mimoriadnym úspechom organizovali v Rakúsku, a podobné projekty v rôznych iných krajinách sveta. Neuvažuje sa na Slovensku o niečom podobnom?

O takomto projekte u nás neviem, no viem, že rôzne múzeá na Slovensku rôznym spôsobom lákajú návštevníkov. Pokiaľ ide o rakúsky projekt, na podobné podujatie, podľa môjho názoru, slovenské múzejníctvo ešte nie je dostatočne pripravené. A otázkou je, či je na takýto projekt pripravená naša verejnosť. Niekedy mám pocit, že na Slovensku teraz vládne najmä kultúra hypermarketová. Myslím si však, že komerčný úspech by nemal byť meradlom kvality. Každé múzeum by malo zvážiť, akou cestou pôjde. Či cestou získavania maximálneho počtu návštevníkov za každú cenu, alebo udržaním „dobrého vkusu". Na tento problém existujú rôzne pohľady. Slovenské múzeá sú však v súčasnosti v takom stave, že keď si má vedenie rozmyslieť, do čoho investuje finančné prostriedky, ktorými disponuje – či na opravu zatekajúcich striech v priestoroch, kde sú uložené zbierkové predmety, alebo na aktivity atraktívne pre verejnosť, tak sa, prepokladám, rozhodne pre ochranu svojho zbierkového fondu.

V našom rozhovore ste sa doteraz ani raz nesťažovali na zlé ekonomické podmienky práce HM. Prezraďte nám, aké starosti máte v tomto smere.

Zápasíme s nedostatkom finančných prostriedkov ako všetky kultúrne inštitúcie na Slovensku, takže podrobnejšie o tom hovoriť je ako nosiť drevo do lesa. Pred niekoľkými rokmi sme prežívali veľmi ťažké obdobie, keď náš rozpočet v plnej výške nepokrýval ani nevyhnutné náklady na fungovanie pracoviska (mzdy, nájomné za priestory), teraz je situácia o niečo lepšia – nevyhnutné náklady sú pokryté, avšak na naše kultúrne aktivity musíme zháňať peniaze z mimorozpočtových zdrojov. Musím však poznamenať, že nie sme subjekt so samostatným hospodárením. Peňazí nie je veľa a musíme veľmi starostlivo zvažovať, kde ich minieme. Snažíme sa realizovať také projekty, ktoré nemajú jednorazový charakter, ale otvárajú širší priestor aj pre podujatia, ktoré by sa robili v budúcnosti. Upustili sme napríklad od častých a krátkodobých výstav a radšej sústreďujeme peniaze na dlhodobejšie výstavy, i keď sú finančne náročnejšie. Teda radšej menej, ale s efektívnejším výsledkom.

HM SNM ako vedecké pracovisko spolupracuje aj s takými zahraničnými inštitúciami, s ktorými ho spájajú fondy spoločného záujmu. Ako hodnotíte túto spoluprácu, na akej úrovni prebieha a do akej miery je pravidelná?

Naše múzeum je zapojené do činnosti celosvetovej múzejnej organizácie AICOM, kde je aj komisia, združujúca odborných pracovníkov hudobných múzeí. To je jeden oficiálny medziinštitucionálny kontakt. Okrem toho sme členmi medzinárodnej organizácie, združujúcej knižnice a hudobnodokumentačné centrá – IAML, v rámci ktorej sa realizuje projekt RISM – budovanie databázy informácií o hudobnohistorických prameňoch. Naše pracovisko je národnou centrálou a koordinátorom realizácie projektu za slovenskú stranu. Okrem toho existujú kontakty osobné, ktoré sú niekedy dôležitejšie a inšpiratívnejšie ako oficiálne stretnutia.

Mám na mysli stredoeurópsky, karpatsko-podunajský región: neuvažuje sa napríklad o spoločných expozíciách, o vzájomných výpožičkách zbierok na expozičné účely?

Realizácie spoločných expozícií je problematická, lebo každý štát má svoje zákony. Slovensko má veľmi prísne zákony na narábanie so zbierkovými predmetmi. Prísny je aj archívny zákon. Naši susedia majú podobné obmedzenia, takže výmenné podujatia sa realizujú len výnimočne. Expozície robia múzeá takmer výlučne z vlastných fondov. A navyše, už som naznačovala riziká spojené s pohybom a vystavovaním hudobných nástrojov (ale aj iných hudobných prameňov).

Keby sa stal zázrak a niekto by vám ponúkol prostriedky na realizáciu projektov HM podľa vašich predstáv a želaní – kde by ste začali?

Spomínala som už, že by bolo veľmi potrebné usmerniť finančné prostriedky na realizáciu stálej expozície o hudobných tradíciách na Slovensku, a to preto, že na Slovensku takáto expozícia absentuje, ale aj preto, že široká verejnosť vníma múzeá predovšetkým prostredníctvom výstavných aktivít.

Má HM pripravený projekt takejto výstavy?

Máme pripravený námet a predbežný scenár, ktorý sa nedá rozpracovať do konkrétnej podoby bez jasnej predstavy o priestoroch, v ktorých má byť expozícia realizovaná. V súčasnosti sa venujeme tým úlohám projektu, ktoré nie sú priamo viazané na priestory.

Je tento problém aktuálny, má sa riešiť v dohľadnom čase?

V priebehu dvoch rokov má byť dokončený komplex kúrií pod Bratislavským hradom, kde vzniknú nové expozičné priestory. My máme však veľký záujem o už spomínané priestory na Hrade, pretože takáto expozícia si zaslúži reprezentatívne priestory na reprezetnatívnom mieste, ktorým Hrad je, aj bude v budúcnosti.

Uvažujete v tejto plánovanej výstave aj o možnostiach interaktívnych exponátov?

Máme v pláne zakomponovať aj rôzne interaktívne prezentácie.

V kuloároch sa povráva, že pracovisko HM na Hrade je ohrozené...

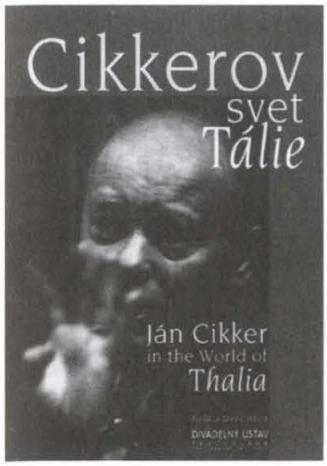
Vedenie SNM si želá, aby sme sa presťahovali do jednej z kúrií na Žižkovej ulici, ktorá v minulom roku prešla do správy SNM. Na Hrade sme podnájomníci, čo má isté výhody, ale aj nevýhody. Priestory na Žižkovej sú však problematické a vyžadujú si vážnejšiu rekonštrukciu. Okrem toho, pracovisko oddelené od svojej expozície (ak by sme ju mali na Hrade), by malo značne skomplikovanú organizáciu práce.

To znamená, že bojujete za expozičné aj pracovné priestory na Hrade.

Dúfame, že sa situácia vykryštalizuje pre ďalšie fungovanie pracoviska čo najperspektívnejšie.

Riadiť kultúrnu inštitúciu nikdy nie je jednoduché, tobôž v súčasnosti na Slovensku. Čo sa vám osobne podarilo realizovať z vašich plánov, na čo ste hrdá?

Napríklad mám veľkú radosť z minuloročného projektu digitalizácie fondu Jána Levoslava Bellu, pretože sme jediné pracovisko, ktoré v tomto smere začalo ochraňovať a vytvárať priestor pre lepšie využitie zbierkového fondu. Je to perspektívny spôsob, ktorý by mal mať aj pokračovanie... Okrem toho sme minulý rok opravili strechu a fasádu na depozitári v Dolnej Krupej, opravujeme tam fasádu... Teším sa, že nedávno vyšiel už spomínaný sprievodca po zbierkovom fonde, verím, že bude dobrým pomocníkom pre hudobnú obec...



Pri príležitosti nedožitých 90. narodenín hudobného skladateľa Jána Cikkera pripravili Hudobné múzeum Slovenského národného múzea a Divadelný ústav v Bratislave v spolupráci s Literárnym a hudobným múzeom v Banskej Bystrici a Nadáciou Jána Cikkera výstavu **Cikkerov svet Tálie**.

Expozícia prináša pohľad na vývin cikkerovskej opernej inscenačnej tradície na Slovensku i v zahraničí (SRN, NDR, Švajčiarsko, Švédsko, Slovinsko, Maďarsko, Belgicko) z rokov 1954 (svetová premiéra *Jura Jánošíka*) až 1996 (posledná inscenácia *Vzkriesenia* v Opere SND v Bratislave) prostredníctvom dokumentov k umelecky najzávažnejším inscenáciám, doteraz neuverejnenej fotografickej dokumentácie a v prípade kľúčových slovenských inscenácií prezentuje scénické a kostýmové návrhy, originálne kostýmy k Cikkerovým operám a ďalšie scénografické pamiatky. Výstava poskytuje pohľad na inscenačnú poetiku a jej metamorfózy a zároveň ilustruje rozmanitosť umeleckých prístupov režisérov a scénických výtvarníkov, ktorí oživovali Cikkerovo operné dielo.

Autormi scenára výstavy sú: Miloslav Blahynka, muzikológ – odborný pracovník DÚ, Marianna Bárdiová, riaditeľka Literárneho a hudobného múzea v Banskej Bystrici a Ivan Lacika, odborný pracovník DÚ. Výtvarnú koncepciu výstavy pripravila Viera Burešová. (Podľa tlačovej správy DÚ.)


FOTO ARCHÍV

JURO JÁNOŠÍK, SVETOVÁ PREMIÉRA V SND V BRATISLAVE, 1954 (M. KIŠONOVÁ-HUBOVÁ, G. PAPP)

Na vernisáži výstavy (9. augusta v priestoroch Hudobného múzea SNM na Bratislavskom hrade) povedal autor jej scenára Miloslav Blahynka o. i.:

„...Práve operná tvorba Jána Cikkera preslávila svojho autora v mnohých štátoch mocensky rozdelenej Európy. Nie náhodou ju často zahraniční kritici označovali za umelecký prostriedok, ktorý prekračuje železnú oponu a vnímatelia na jej obidvoch stranách cítili z Cikkerovej hudobnodramatickej koncepcie a posolstva jeho opier silnú humanistickú výpoveď a zároveň kritiku všetkého toho, čo človeka ponižuje a degraduje..."

K výstave vyšiel dvojjazyčný (slovensko-anglický) katalóg, ktorý okrem troch štúdií (Marianna Bárdiová, Miloslav Blahynka a Vladimír Zvara) o živote a opernej tvorbe Jána Cikkera prináša skladateľov životopis v dátach, prehľad inscenácií jeho opier doma i v zahraničí, výberový zoznam jeho kompozičnej tvorby a výberovú bibliografiu kníh, článkov a encyklopedických hesiel.



FOTO ARCHÍV

CORIOLANUS. MANNHEIM, 1974.

Škoda, že limitovaný rozpočet neumožnil rozšíriť výstavu o audio- a videozáznamy prezentovaných operných diel Jána Cikkera...

(R)

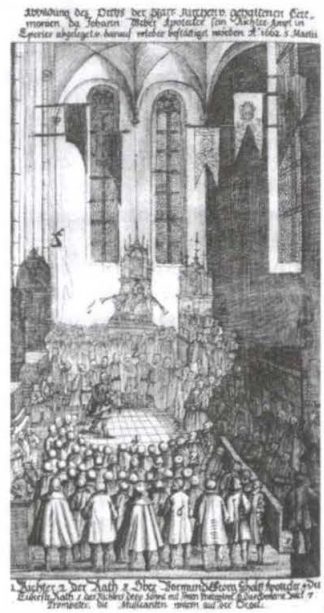
VÝSTAVA JE SPRÍSTUPNENÁ NA BRATISLAVSKOM HRADE DO SEPTEMBRA 2002.

SYMPHONIA HUNGARORUM

1000 ROKOV HUDOBNEJ KULTÚRY V UHORSKU

Taliansky benediktínsky mních a kňaz Gerard/Gellért (977/982–1046), ktorého roku 1015 uhorský kráľ Štefan poveril výchovou svojho syna a zároveň úlohou pokresťančenia Maďarov a neskôr ho vymenoval za biskupa (po svojej mučenníckej smrti bol spolu s kráľom Štefanom roku 1083 vyhlásený za svätého), je ústrednou postavou legendy, ktorá patrí medzi najstaršie uhorské literárne pamiatky. V nej je popísaná aj príhoda, podľa ktorej sa na jednej zo svojich ciest za kráľom zastavil na kraji lesa pri chalupe. Keď v noci začul nezvyčajný zvuk mlynského kolesa, ktorý sa veľmi osobitne snúbil s hlasom spievajúcej ženy, spýtal sa svojho sprievodcu Waltera: „Počuješ, Walter, ako znie symfónia Uhrov?" – „Walthere, audis symphoniam Hungarorum, qualiter sonat?"... Maďarská muzikológia považuje túto udalosť za symbolické východisko tisícročnej hudobnej histórie Uhorska/Maďarska.

Koncom marca t. r. otvorili v Budapeštianskom historickom múzeu veľkolepú výstavu o tisícročných dejinách hudobnej kultúry v Uhorsku/Maďarsku. Autori výstavy sa netajili príkladom, ktorý im slúžil ako model pri vzniku tohto projektu. Bola ním výstava Posolstvo hudby – 1000 rokov hudby v Rakúsku, ktorú roku 1996 usporiadali vo Viedni Spoločnosť priateľov hudby a Umeleckohistorické múzeum. A naozaj, hoci na podstatne menšom priestore, v menšom rozsahu, budapeštianska výstava vo všetkých parametroch sleduje ideál komplexnosti informácií v teritoriálnom i časovom zmysle, ktorý bol taký príznačný pre jedinečnú rakúsku výstavu. Jedným z hlavných cieľov výstavy Symphonia Hungarorum je prezentovať hudobnú kultúru Uhorska ako organickú súčasť európskej hudobnej kultúry, resp. dejiny maďarskej hudby v (z veľkej časti) mnohonárodnostnom štáte. Inštitucionálnymi garantmi výstavy sú Budapeštianske historické múzeum, Štátna Széchényiho knižnica, Maďarské národné múzeum, Maďarská muzikologická a hudobnokritická spoločnosť, jej hlavným organizátorom je muzikológ János Kárpáti, ktorého vedecký tím tvoria poprední hudobní historici, resp. muzikológovia László Dobszay, László Eösze, Zoltán Farkas, Ilona Ferenciová, Ágnes Sasová, László Somfai, Janka Szendreiová, Tibor Tallián a mnohí ďalší.


FOTO ARCHÍV

VOĽBA SUDCOV V PREŠOVE, LEVOČA, 1662, BUDAPEŠŤ

Výstava po prvýkrát prezentuje širokej verejnosti množstvo vzácnych exponátov, dokumentujúcich najnovšie výsledky domáceho i zahraničného hudobnohistorického výskumu a potvrdzujúcich správnosť historickej koncepcie Benjamina Rajeczkého a jeho školy. Tá oproti viac nacionálne orientovanej a v dôsledku toho v istom zmysle limitujúcej koncepcii prvej polovice 20. storočia postavila novú, otvorenú a širokospektrálnu, multietnické podhubie a permanentný príliv európskych podnetov zohľadňujúcu koncepciu dejín hudobnej kultúry v Uhorsku/resp. Maďarsku (súčasná maďarská historiografia veľmi dôsledne diferencuje medzi označením „historické Maďarsko", teda Uhorsko a „Maďarsko", pričom medzníkom týchto označení je rok 1918). Ak časovým výcho-



OSWALD VON WOLKENSTEIN (1377–1445)

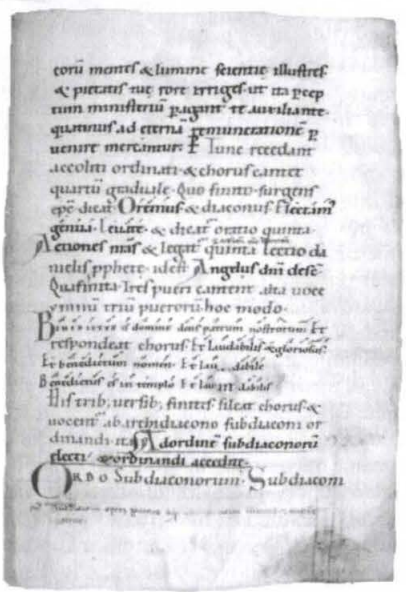
skladateľ a básnik, ktorý v sprievode kráľa Žigmunda v rokoch 1402–1425 viackrát navštívil Uhorsko. V básnickej správe z poslednej návštevy sa dočítame:

Zu Presburg dort in Ungarn zwar
ain kin mir macht vil grawe har
von dritthalb jar und liess mich selten slaffen...
(V Prešporku tam v Uhorsku mi tri a polročné dieťa spôsobuje šedivé vlasy a málokedy ma nechá spať...

Zu Presburg vor dem ofenloch
da pliab ic allzeit in dem rat
Zwar schüren, haitzen kund ich doch,
pis das der künig fürher trat.
(V Prešporku som v radnej sieni vždy sedával pri otvore kachlí. Tak dobre som kúril, až kráľ vstúpil...)

diskom výstavy je obdobie založenia Uhorska, na jej druhom konci stojí obdobie zhodné s ukončením života a tvorby Bélu Bartóka, resp. Zoltána Kodálya.

Autori výstavy uplatnili najmodernejšie expozičné prostriedky. Na výstave možno popri vysokokvalitných kópiách zhliadnuť veľké množstvo originálov. Na



OSTRIHOMSKÝ BENEDIKCIONÁR, KONIEC 11. STOR., ZÁHREB

účely komplexného pohľadu sú hudobné exponáty doplnené o dôležité informácie a exponáty z iných umeleckých a vedeckých oblastí. Samozrejmým doplnkom sú audio- a videoukážky, v rámci výstavy sa pravidelne konajú koncerty.

Výstava je členená historicky do uzavretých celkov – kapitol: legenda sv. Gellérta – uhorský gregoriánsky chorál – Karpatská kotlina pred príchodom Maďarov – stredoveká a renesančná dvorská hudba – obdobie tureckej nadvlády – Valentin Bakfark – reformácia a protireformácia – hudba na dvore Esterházyovcov – hudba uhorských miest v 18. storočí – uhorské tance – národné divadlo, národná opera – Ferenc Liszt – hudba v hlavnom meste – cigánski hudobníci – opereta Rakúsko-Uhorska – objavenie sedliackej hudby – Bartók a Kodály – maďarskí hudobníci doma a vo svete.

Medzi najvzácnejšie zo 447 exponátov patrí rekonštruovaný aquincumský hydraulický organ (aj ten spolu so zvukovou ukážkou!), Ostrihomský benedikcionár, Matejov graduál, Kronika Sebastiana Tinódiho, lutnová tlač Valentina Bakfarka, Can-



CIGÁNSKA KAPELA, TITULNÝ LIST TLAČE ADAMA BERNERA: 12 MAGYAR NÓTA, PREŠPOROK 1805, BUDAPEŠŤ

tus Catholici, Ostrihomský misál, Harmonia caelestis, autografy Haydnových diel, Vietorisova tabulatúra, fonograf Bélu Vikára, autografy B. Bartóka a Z. Kodálya.

Vystavené exponáty sú výpožičkami z početných maďarských štátnych, mestských a cirkevných múzeí, knižníc a archívov, z ôsmich popredných zahraničných (rakúskych archívov a knižníc, ako aj Metropolitnej knižnice v Záhrebe) zdrojov. Zo zahraničia ďalej spolupracovali archívy v Berlíne, Weimare, Varšave a – Gemerské múzeum v Rimavskej Sobote.

K výstave vyšiel exkluzívny katalóg – vlastne farebne ilustrované dejiny hudby v Uhorsku s významnými štúdiami o jednotlivých historických obdobiach, taktiež prezentujúcich najnovšie výsledky maďarskej hudobnej historiografie. Katalóg obsahuje aj bohatú faktografiu – popri zozname spolupracujúcich a spolufinancujúcich inštitúcií a jednotlivcov prináša o. i. zoznam audio- a videoukážok výstavy, ako aj zoznam literatúry (vrátane niektorých prác slovenských hudobných historikov) k jej jednotlivým „kapitolám". Katalóg vyjde aj



VERBOVAČKA (DETAIL – ŽIDOVSKÍ HUDOBNÍCI) OKOLO 1760, RIMAVSKÁ SOBOTA

v anglickej jazykovej mutácii – ale pravdepodobne až po ukončení výstavy. Z finančných dôvodov.

Návštevník výstavy zo Slovenska sa čuduje, kde sa vzali v susednej postkomunistickej krajine prostriedky, ale aj ľudské úsilie na taký unikátny projekt, akým je výstava Symphonia Hungarorum. Zároveň hľadá exponáty, ilustrujúce spoločnú hudobnú históriu, a najmä hľadá výpožičky zo slovenských múzeí a archívov. Márne. Hľadá v zozname požičiavajúcich, resp. spolupracujúcich inštitúcií. A nachádza: Gemerské múzeum, z ktorého je v katalógu uverejnené pôvabné zobrazenie verbovačky z obdobia okolo roku 1760. Nič viac.

Ako je to možné? spýtali sme sa hlavného organizátora výstavy Jánosa Kárpátiho. Dostali sme odpoveď: Popredné slovenské vedecké inštitúcie, archívy i jednotlivci boli v dostatočnom časovom predstihu písomne požiadané o pôžičky, resp. o spoluprácu. Buď neprišla odpoveď vôbec, alebo prišla s takým oneskorením, že ďalšie konkrétnejšie dohovory už boli bezpredmetné. Iné inštitúcie ponúkali kópie, ktoré však boli v Maďarsku tiež k dispozícii... Rovnako z oslovených rumunských inštitúcií prakticky neprišla nijaká odpoveď. Z postkomunistických krajín jedine Záhreb ochotne zapožičal vzácny Ostrihomský benedikcionár...



BÉLA VIKÁR (1859-1945) – FONOGRAF, PO AMERIKE PRVÝKRÁT POUŽÍVANÝ V EURÓPE UŽ ROKU 1896.

Výstava Symphonia Hungarorum je otvorená ešte do 29. októbra v Budapeštianskom historickom múzeu v areáli Budapeštianskeho hradu. AR

Robert Cohen

BRATISLAVSKÉMU OBECENSTVU NIE JE NEZNÁMY: V POSLEDNÝCH ROKOCH OPAKOVANE HOSŤOVAL NA KONCERTOCH SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE, VYSTÚPIL V RÁMCI BRATISLAVSKÝCH HUDOBNÝCH SLÁVNOSTÍ. MOŽNO MÁLOKTO SI PAMÄTÁ, ŽE PRED ZHRUBA DVADSIATIMI ROKMI BOL LAUREÁTOM MEDZINÁRODNEJ TRIBÚNY UNESCO V BRATISLAVE. ZAČIATKOM TOHTO LETA BOL JEDNÝM Z PROMINENTNÝCH HOSTÍ MEDZINÁRODNÉHO FESTIVALU KOMORNEJ HUDBY KONVERGENCIE, KDE SPOLUPRACOVAL S DOMÁCIMI A ZAHRANIČNÝMI HUDOBNÍKMI. ZÁROVEŇ VIEDOL BOHATO NAVŠTÍVENÚ MAJSTROVSKÚ TRIEDU NA HUDOBNEJ A TANEČNEJ FAKULTE VŠMU. ZA HUDOBNÝ ŽIVOT SA S NÍM ROZPRÁVALA ALŽBETA RAJTEROVÁ.

Sediac vo vašej majstrovskej triede pred dvoma dňami mi jeden z prítomných mladých hudobníkov pošepol: „On je blázon!"

Čo mal na mysli?

Veľmi expresívne tým vyjadril pocit energie, naliehavosti, nadšenia, ktorý z vášho spôsobu výkladu a komunikácie vyžaroval na prítomných... Ste „blázon"?

Od učiteľa sa všeobecne očakáva, aby jasne povedal, čo a ako treba robiť: takýmto spôsobom máš hrať túto hudbu, takto máš hrať na svojom svojom nástroji a máš sa snažiť riadiť sa podľa tých a tých inštrukcií. Som presvedčený, že učiteľ musí nájsť najlepšiu cestu ku každému študentovi individuálne, pretože každý má svoj spôsob hrania, rôzne ruky, rôznu stavbu a držanie tela, ale aj rôzne používa myseľ. Dokonca základné technické požiadavky musia byť pre každého študenta osobitne prispôsobené. Aj preto sa študentovi snažím sprostredkovať, rovnako ako pri interpretácii, že hudba je komunikácia, pri ktorej ide o napĺňanie všetkých možností, ktoré nám skladateľ ponúka – nech to už presne vieme, alebo to len tušíme. Musíme sa však snažiť preniknúť čo najhlbšie do podstaty toho, čo veríme, že chcel vyjadriť. Každý tón je neuveriteľne vzácny, preto je naozaj dôležité, aby sme naplnili každý moment hudby a dbali, aby sa z nej nič nevytratilo.



FOTO ARCHÍV

To znamená, že učiteľ sa musí prispôsobiť osobitostiam každého študenta. Je to možné aj vtedy, keď – ako napríklad v majstrovskej triede – vidíte a počujete študenta po prvé? Ste schopný okamžite vystihnúť jeho osobitosť?

V majstrovskej triede, keď na zoznámenie mám niekoľko minút, je môj prístup celkom iný než v prípade pravidelného vyučovania. Pre mňa majstrovská trieda znamená nielen učiť študenta, ktorý práve hrá, ale oslovujem aj prítomné obecenstvo, s ktorým sa chcem podeliť o to, o čom vlastne hudba je. Je to príležitosť verejne zistiť, či to, o čo sa snažíme na pódiu, obecenstvo prijíma, a ako to chápe. Okrem toho musím v majstrovskej triede naozaj veľmi rýchlo zistiť, čo ten-ktorý študent potrebuje. V súčasnosti mám s tým už veľa skúseností, takže som schopný študenta „odhadnúť" za 2–3 minúty. Otázka je, ako pristupovať k jeho špecifickému problému. Ak mám iba jednu hodinu, musím si dávať pozor a nezdôrazňovať príliš naliehavo, čo potrebuje, čo a ako môže zlepšiť, pretože bez ďalšej hodiny, na ktorej možno pomôcť, ho nemožno nechať „visieť". Musím byť teda veľmi opatrný, aby som ho nevtiahol do totálneho zmätku. Hovorím teda všeobecnejšie o tom, o čo nám vlastne v hudbe a s hudbou ide, a pripomenúť zopár špecifických vecí, o ktorých môže rozmýšľať. Hovorím o princípoch, o základných myšlienkach, o našej fyzickej podstate a o hudbe. Myslím, že po troch hodinách, každý kto hrá, i tí čo len počúvajú, môžu mať predstavu o mojom pohľade na hudbu: cieľom interpreta nie je sedieť a cvičením dospieť k výsledku, ktorý je možno celkom blízko, ale ide o jeho život s hudbou...

Mala som pocit, že veľa z toho, čo ste za krátku hodinu študentovi povedali, zanechalo stopu na jeho hre. Môžete to potvrdiť?

Áno. Myslím si, že aj v krátkom čase možno urobiť veľmi veľa. Hranie hudby znamená mať odvahu povedať to, čo cítime, čo chceme vyjadriť, aj keď to navonok presne neukazujeme. Hudobníci sa často úzkostlivo snažia byť presní, urobiť to, čo im bolo povedané, že je správne. Myslia si, že ich hlavným problémom sú drobné nedostatky. Snažím sa im ukázať, že to je iba začiatok, že treba ísť oveľa ďalej. Niekedy potom prestanú rozmýšľať výlučne o tom, či všeto, čo robia, je korektné, a vtedy pochopia, že je pred nimi ešte veľa práce. Keď pracujete tvrdo na tom, aby ste boli naozaj kreatívny, potom sa malé chyby, ktoré vás predtým tak veľmi znepokojovali, vytratia, pretože sa na ne nesústredíte ako na hlavný problém. Potom sa mnohé dostaví automaticky. Keď si študent uvedomí, koľko zaujímavého možno s hudbou robiť, odrazu reaguje veľmi dobre.

Máte však aj stálych študentov. Darí sa vám zásadne zmeniť ich prístup k hudbe?

Obvykle áno, pretože si študentov môžem vyberať. Niekedy je to viac, inokedy menej fascinujúce. A vždy to závisí od osobnosti študenta. Niektorí sú veľmi rezistentní. Ak sa 15 rokov učili spôsobom veľmi prísnym, sú trošku vystrašení mojou veľmi otvorenou metódou. Potom je pre nich veľmi ťažké získať dôveru a uvoľniť sa. Niekedy majú v sebe zakódované, že ide predovšetkým o bezpečnosť pri hre. Myslím, že sa v mojej doterajšej pedagogickej praxi doteraz nevyskytol prípad, že by som bol v tomto smere neúspešný. V konečnom dôsledku ide mi skôr o psychológiu, o postoj ku komunikácii... Niektorí študenti mi po 2–3 rokoch povedali, že na začiatku boli zmätení a vyľakaní, lebo som nehovoril jednoznačne, čo majú robiť. Ponúkol som im voľbu medzi mnohými možnosťami, o ktorých sme diskutovali, a teraz cesta, ktorou sa majú uberať, im už je jasná. Mojím cieľom je dať študentom pevné základy, ktoré im umožnia, aby muzicírovali sami. Pretože keď si študenti zvyknú, že učiteľ vždy celkom presne povie, čo majú robiť, potom to očakávajú pri každej novej skladbe. Nakoniec nevedia pracovať samostatne.

Teda podstatou vyučovania, podľa mňa, je ponúknuť adeptom čo najviac možností, vízií, diskutovať o nich a zároveň mi ide o to, aby som sa čo najskôr stal zbytočným. Mojím cieľom je ukázať cestu k spoznaniu, pochopeniu hudby a jej interpretácie, ukázať spôsob ako aplikovať vlastné vízie do konkrétnej skladby. Študent pri prvom kontakte s novou skladbou potom vie, aký pohľad na ňu zvo-

liť, ako klásť otázky, ako pracovať samostatne, ako sa dostať na veľmi dobrú intepretačnú úroveň, a až potom príde za mnou a vtedy môžem s ním začať pracovať na vysokej úrovni... V žiadnom prípade nechcem vidieť v študentoch svoju vlastnú kópiu – bola by to pre mňa hrôza. Mnohí učitelia učia tak, že často hneď spoznáte, koho žiakom je ten-ktorý mladý hudobník. Chcem, aby študenti hrali svojím vlastným spôsobom, podľa vlastných predstáv.

Predpokladám, že ste mali študentov zo všetkých kútov sveta. Existujú medzi nimi rozdiely vyplývajúce z ich národnosti, rozhodujúce pre akýsi typický prístup k hudbe a jej interpretácii?

Nie. Nestretol som sa s tým. Príznačné rozdiely spočívajú len v spôsobe dovtedajšieho pedagogického vedenia. V tom existujú dominujúce štýly. V rôznych krajinách sa vyvinuli typické školy, pedagogické metódy – napríklad veľmi špecifická je ruská metóda, ktorá môže rozhodujúcou mierou ovplyvniť aj študenta z Argentíny, z Kanady, odkiaľkoľvek... Hudobníci musia byť veľmi otvorení. Keď hráme ruskú hudbu, musíme mať o nej základné poznatky. To isté platí aj o francúzskej hudbe atď. No neplatí to, že francúzsky violončelista automaticky zahrá francúzsku hudbu lepšie než nemecký hudobník, pokiaľ nepozná, nechápe špecifiká tejto hudby. Teda práca so študentmi najrôznejšieho pôvodu závisí výlučne od ich osobnosti.

Domnievate sa, že znalosť hudobnej histórie a dobových kontextov je dôležitá pre kvalitnú interpretáciu Bacha, Čajkovského atď.? Nemám pritom na mysli dobové nástroje.



FOTO ARCHÍV

Je to zaujímavá otázka. Zvláštne, u mňa to funguje inak. Pre mňa je prioritné pochopenie hudby ako takej, moje osobné úvahy o hudbe, o štýle. Svoju interpretáciu zakladám skôr na inštinkte, emocionálnej báze: môj prístup ku kompozícii sa začína mojou osobnou fascináciou, emocionálnou reakciou, ktorá mi napovie veľa o charaktere a kvalite hudby. Až potom začínam uvažovať, aká bola táto reakcia, ako mám k skladbe pristupovať a k tomu potom pristupuje intelektuálna stránka, poznatky o hudbe, historické kontexty... Možno mám šťastie, lebo na hudbu reagujem veľmi intenzívne. Pravdaže, aj môj inštinkt sa vyvíjal priebežne.

U každého skladateľa sú najdôležitejšie jeho osobnosť a jeho osobitný jazyk. Keď sa pozeráme na Beethovenovu hudbu, pochopíme jeho osobnosť, spôsob akým pracuje, jeho postavenie v histórii. Každý tón to prezrádza. Pre mňa je však najdôležitejší charakter jeho osobnosti. My, hudobníci, máme šťastie, lebo svoj život žijeme spolu so skladateľom – Beethoven, Bach a všetci ostatní sú s nami, máme s nimi „spoločenstvo na život". Osobnosti týchto géniov sú také silné, že v istom zmysle to nie je otázka histórie. Keď počúvame Bacha, neuvažujeme o tom, či je staromódny, alebo čo s touto starou hudbou máme spoločné, čo nám vôbec môže povedať. Pre mňa je to najsúčasnejšia hudba. Teda nie história je pre mňa prioritná, ale osobnosť skladateľa.

Bachova osobnosť, jeho hudba bola aj typickým prejavom doby, v ktorej žil...

Bol nadčasový. Schubert je typický viedenský skladateľ. Ale možno to, čo nás na ňom fascinuje, vytvoril bezohľadu na dobu, v ktorej žil. Bol mimo času. Viem, že historické pohľady sú veľmi zaujímavé, ale pre mňa tieto osobnosti nie sú vôbec zafixované v histórii.

Spomínali ste, že reagujete na hudbu veľmi emocionálne. Vaša majstrovská trieda však ukázala, že išlo predovšetkým o veľmi konkrétne veci, o ratio vo vašom výklade interpretácie hudby.

Pretože je veľmi ťažké v praxi presne vysvetliť svoju reakciu po zahraní prvého tónu. Môžem povedať: toto je moja reakcia, ale môžem to hrať aj tak, či onak. A musím sa rozhodnúť teraz, ako to urobiť. Pre študentov však nestačí spoliehať sa na určitú vibráciu ovzdušia, potrebujú viac, potrebujú mať štruktúry, konkrétne predstavy o prístupe k hudbe. Preto som síce naznačil, že existuje veľa možností, ale tie najprv treba prakticky vyskúšať. Hovorím teda veci logické, aby získali dôveru. Hudba je neuveriteľne logická, veľmi zreteľná a v skutočnosti nie je až taká komplikovaná. Komplikácia prichádza oveľa neskôr, na vysokej úrovni interpretácie. Ale pre tých, ktorí ešte nedospeli na túto úroveň, považujem za dôležité sprostredkovať, že veci sú veľmi logické, štruktúrované a veľmi pozitívne. To je ďalšie posolstvo, ktoré chcem tlmočiť, že totiž v hudbe nič nie je negatívne, všetko je pozitívne. Keď študujeme hudbu, môžeme rozmýšľať len pozitívne. Treba sa zbaviť všetkých nedobrých vecí... „Ako blázon" vždy presadzujem pozitívny aspekt hudby. Možno si to niekto všimne, a možno to mal na mysli onen mladý človek, ktorý vám povedal, že som „blázon".

Možno nie je vždy ľahké presvedčiť hudobníkov, že hudba je radosť.

Niekedy sa spytujem sám seba, prečo milujem „molovú hudbu", teda hudbu „smutnú" viac ako hudbu „durovú". Myslím, že aj to patrí k môjmu charakteru. V konečnom dôsledku uprednostňujem hudbu, ktorá ma dojíma k slzám, nie tú, ktorá ma rozosmeje. Možno je to preto, že tá molová je emocionálnejšia. Ale aj smútok je pozitívny cit. Hudba znamená podeliť sa o to s inými ľuďmi. Všetko, čo sa učíme o tom, ako hrať na nástroji, ako interpretovať určitú skladbu, všetka precízna technika, ktorú si budujeme po celý život – to všetko nie je dôležité. Dôležité je to, čo a ako hudbou hovoríme k ľuďom. Skladateľ píše hudbu, aby ju prežívali ľudia, nie interpret. Interpret je médiom a táto pozícia je veľmi privilegovaná. Nie mnohí to môžu či dokážu robiť dobre, preto obecenstvo oceňuje umelcov, ktorí prispievajú k ich veľkým emocionálnym zážitkom. Tento zážitok je magický dar, daný hudobníkom...

Je hudba pre vás ťažkou prácou?

Je to vždy ťažké a veľmi náročné. Musíme mať energiu cítiť sa povznesene, vzrušene. Keď máme pohnutý život, sme často unavení z ciest, z organizovania svojho života, potom niekedy len ťažko nachádzame dostatok emocionálnej energie. Hrám od svojich sedemnástich rokov a stále cítim, že čas, ktorý trávim na pódiu, je veľmi krátky, je to len niekoľko minút, fantastická chvíľa... Stovky a tisícky hodín pripravujeme hudbu v duchu, v myšlienkach, cvičiac na violončele, s kolegami, s orchestrami a chvíľa na pódiu je taká krátka, taká vzácna, že ma to zakaždým vzrušuje.

Vo vašej kariére sa možno vyskytla už situácia, že život vám priniesol ťažké chvíle, ktoré vás bytostne zasiahli – problémy, žiale a pod. Máte naporúdzi mechanizmus, ktorý vám vo chvíli vstupu na pódium umožní na niekoľko chvíľ zabudnúť, zahĺbiť sa výlučne do hudby?

Zväčša som hudbou natoľko inšpirovaný, že naozaj môžem zabudnúť. Ale musím povedať, že existujú zriedkavé príležitosti – a zväčša to súvisí s ľuďmi, nie so situáciami, napríklad, keď je niekto medzi obecenstvom, koho sa bojím, resp. s kým mám nejaký problém – keď mám pocit, že neviem byť sám sebou. To je veľmi ťažké. Na druhej strane mám už veľmi veľa skúseností, skladby a interpretáciu natoľko vžitú, že je to skôr vec môjho osobného cítenia, toho, že sa nemôžem celkom uvoľniť, než toho, či to na pódiu zvládnem. Iný je problém so spolupracujúcimi hudobníkmi. Je veľmi zriedkavé, že hrám s niekým, s kým zdieľame spoločnú energiu. Ako príklad uvediem huslistu, s ktorým hrávam, i keď nie príliš často. Je to Massimo Quarta, s ktorým hráme ako jeden človek, pretože sme niečo ako duchovní bratia. Je to vždy celkom mimoriadne vzrušujúca chvíľa. Všetko ostatné na svete vtedy prestane existovať. Je to ako ľúbostný vzťah, vzájomný zážitok. A niekoho takého nájdete raz v živote. Keď nie je len na mne vytvoriť

potrebnú slobodu, ale môžem sa o to s niekým podeliť, je to oveľa ľahšie. Musím povedať, že včera večer, a vlastne od samého začiatku našich skúšok s Norou Škutovou som mal fantastický pocit, že naše energie boli vzájomne veľmi blízko. Keď sme si sadli pred prvou skúškou, nemal som nijakú predstavu o tom, ako hrá. Za jedinú minútu som si uvedomil, že máme skvelé partnerstvo, blízkosť energií. Hrali sme hudbu a nevedeli sme, čo máme skúšať. Jednoducho, fungovalo to. Osobitne, napríklad v Sonáte Arpeggione, kde klavír má toho veľmi málo a violončelo to má veľmi ťažké, je to ako neustály pohyb na hrane, z ktorej možno každú chvíľu spadnúť. Keď je tam niekto, kto dodá energiu, nech je to odkiaľkoľvek, naraz pocítite, že sa môžete pohybovať zľahka – je to fantastický pocit. Bolo to veľmi nezvyčajné, naozaj fantastické. Aj Šostakovič bol celkom ľahký. Dúfam, že budeme mať viac príležitostí spolu hrať. Hrám s mnohým klaviristami a veľmi zriedkavo sa takýto pocit dostaví tak rýchlo a ľahko.

Nora Škutová sa dlhé roky špecializovala na súčasnú hudbu a len v poslednom období rozširuje svoj repertoár o hudbu staršiu, a to veľmi úspešne.

Som si istý, že je celkom jedno, akú hudbu hrá. Zo súčasnej hudby má iste vynikajúcu skúsenosť a je iste veľmi rozhľadená v tejto oblasti. Minulý týždeň som hral Brahmsovo *Kvinteto* op. 111 po prvýkrát. To naozaj nie je nová hudba, a odkedy ju skladateľ napísal, bola určite milión ráz hraná. Ale pre mňa sa akoby otvorila nová klenotnica. Je to neuveriteľná hudba, pre mňa to bol objav, obrovský zážitok. Aj pre Noru bude Brahms, Schumann alebo čokoľvek iné, čo ešte nehrala, vždy veľký zážitok a určite bude úžasná. Nevidím hranice medzi tou alebo onou hudbou. Je to len vec kariéry, lebo občas je ľahšie, keď je človek kategorizovaný. Pokiaľ ide o mňa, aj ja som bol svojimi manažérmi kategorizovaný. Mal som veľký úspech s nahrávkami Dvořákovho a Elgarovho koncertu. Mohol som ich hrať koľkokoľvek a kdekoľvek. Keď som vyhlásil, že chcem hrať aj iné diela, odpoveď znela, netreba, svoj diár naplníte aj tak. Trvalo veľa rokov, kým som si vybojoval vlastnú cestu. Aj teraz, keď som začal dirigovať a časť roka venujem tejto činnosti, najmä s mladými orchestrami, mi manažér hovorí, aby som nestrácal čas, veď mi zaobstará jediné angažmán, z ktorého budem mať oveľa viac... Mal som nedávno 42 rokov a trvalo mi dlho, než som získal sebadôveru vedieť povedať „nie", keď ide o niečo, čo je veľmi dôležité pre môj život. Možno mám väčšiu radosť z hrania Schubertovej sonáty, ktorú som už dlho nehral. Musím totiž robiť rôzne veci, lebo to viac naplní život. Keď mám mnohoraké skúsenosti s orchestrom ako sólista, ako dirigent, umožňuje mi to aj hovoriť o rôznych veciach viac a lepšie... Je to v istom zmysle ťažšie, lebo keď ľudia vedia, že ste sólista-violončelista, zaradia vás. Keď začnete robiť aj niečo iné, začnú byť veľmi skeptickí, či to vôbec dokážete. Týka sa to najmä dirigovania. Poznajú vás, rešpektujú vás ako hudobníka, a predsa. Na druhej strane veľa vynikajúcich hudobníkov začalo dirigovať a bola z toho katastrofa...



FOTO ARCHÍV

Študovali ste dirigovanie?

Študoval som veľmi zvláštnym spôsobom, lebo nikdy som nestrávil priveľa času s jedným dirigentom, ale po kúskoch, diskutujúc o mnohých veciach, využijúc spoluprácu ako sólista s dirigentmi – to je veľmi bohatá skúsenosť. Naozaj veľkí dirigenti venujú sólistovi pred spoločným vystúpením veľa času diskusiami o skladbe, zaujíma ich prístup sólistu k nej... Na skúške s klavírom, keď dirigent sedí za klavírom, vidím ako pracuje. A na skúške s orchestrom zas vidím ako pracuje s orchestrom. Okrem toho sedávam na ďalšej časti skúšok, keď už sám nehrám. Dvadsať rokov takto pozorujem vynikajúcich dirigentov a môžem ich porovnať s tými, ktorí nemajú záujem spolupracovať so sólistom pred skúškou. Keď požiadate aspoň o jednu hodinu pred skúškou, povedia, bude to dobré... A potom zistíte, že ani nevedia, ako pracovať s orchestrom... A sú aj takí, ktorí sú vynikajúci v predprípravе, a keď prídu pred orchester, nevedia, čo robiť...

Môj prístup k hudbe je vždy rovnaký – či hrám Schubertovu Arpeggione sonátu, alebo dirigujem jeho symfóniu. Je to vždy veľmi disciplinované, ale je to o slobode v hudbe, o komunikácii, o špecifickom jazyku skladateľa. Práca s orchestrom je pre mňa zadosťučinením, lebo viem nielen hrať na violončele, ale aj na husliach – vyrastal som s husľami a viem o nich viac ako o violončele. O dychoch viem veľa vďaka komornej hudbe. Preto, keď pracujem s orchestrom, viem tlmočiť spôsob, ako získať dôveru, ako nájsť zvuk, artikuláciu, spôsob dýchania. Orchestre, ktoré nepatria medzi najlepšie svetové telesá, kde je niekedy atmosféra veľmi skľučujúca, oceňujú aj môj pozitívny prístup k hudobníkom, pretože nepatrím medzi tých, čo si vynucujú určité výsledky. Hosťujúci dirigenti si často neuvedomujú, že orchestrálni hudobníci sú v zlej situácii: roky sedia na tom istom mieste, stále im niekto hovorí, čo majú robiť. Mám mnohých priateľov, ktorí hrajú v orchestri a viem, ako sa cítia, keď jeden dirigent chce niečo, a ďalší to chce úplne inak. Majú pocit, že to, čo robia, ako cítia, nie je dôležité ani zaujímavé. Koncert je nakoniec dobrý, ale necítia sa byť súčasťou tejto kreácie, ktorá je vecou dirigenta... Mojím cieľom je dodať hudobníkom pocit slobody a radosti...

Aké dirigentské plány máte?

Vo svete je teraz taká prax, že dirigentov pozývajú s veľkými prestávkami k tomu istému orchestru, v domnení, že dôležitejšie než permanentná spolupráca je ich časté striedanie. Nemyslím si, že to je dobré. Orchestre počas dlhých prestávok zabudnú, čo s nimi dirigent vypracoval a takýmto spôsobom vôbec nemožno vybudovať vzájomný vzťah. Pozrime sa však napríklad na Konvergencie, alebo na môj malý týždňový festival v Anglicku. Umelci prídu, niektorí už po šiesty alebo siedmy rok, t. j. výmena hudobníkov prebieha veľmi pomaly, lebo takmer nemáme nových účinkujúcich, skôr rotujúcich. A vzťah medzi účinkujúcimi a obecenstvom je rok čo rok lepší, lepšie sa poznajú, je to fantastické budovanie vzájomnosti. Tu, v Bratislave, ma obecenstvo videlo už viackrát za posledné tri roky, takže ma už trošku pozná, orchester ma poznáva... Ak máme sedemročnú prestávku, zabudneme na seba, členovia orchestra sa menia. Preto považujem takýto spôsob práce s orchestrom za veľmi dôležitý. Pri každej ďalšej spolupráci možno pokračovať tam, kde sa naposledy prestalo. Zároveň môžem mať majstrovskú triedu, kde ma študenti tiež poznajú, poznajú môj prístup a môžeme postúpiť na ďalší stupeň výučby. Preto mám záujem o pravidelné pozvania, pravidelnú spoluprácu. Nie je to vždy jednoduché kvôli organizácii v orchestroch. Preto je možno dôležité, aby človek dostal oficiálne poverenie na stálu spoluprácu – o to mi asi v budúcnosti pôjde. Je to potom menej komplikované v plánovaní a budovaní práce.

Ste mnohostranný hudobník. Čo bude pre vás v budúcnosti prioritné – sólová či komorná hra, dirigovanie, vyučovanie?

Všetko milujem rovnako, nechcel by som to odstupňovať. Myslím si však, že dirigovanie je tá činnosť, ktorá v tejto chvíli nie je pre mňa až taká dôležitá ako ktorákoľvek z ďalších. Možno sa to postupne vyvinie, necítim potrebu tento vývoj urýchliť. Je tu však ďalšia vec, ktorá je veľmi dôležitá a v ktorej chcem byť aktívny – práca s veľmi mladými ľuďmi, s orchestrami, s komornými súbormi mladých ľudí. No najväčšia časť mojich aktivít, to je moja rodina. Tú je najťažšie organizovať, a ide o to, aby som mal pre ňu dosť času, aby som videl ako vyrastajú moje deti... A stretávať priateľov.

Dušan Martinček

Dialógy vo forme variácií pre klavír a orchester op. 7

Ľubomír Chalupka

Keď sa na začiatku roku 1961 pri realizácii nových nahrávok Symfonického orchestra bratislavského rozhlasu siahlo i po dielach mladých skladateľov, ocitla sa medzi nimi aj skladba *Dialógy vo forme variácií pre klavír a orchester,* ktorú jej autor Dušan Martinček (1936, Prešov), študent posledného ročníka na VŠMU v Bratislave, pripravoval na svoj absolventský koncert jednak v odbore kompozície (v triede Jána Cikkera) i ako klavirista (z klavírnej triedy Rudolfa Macudzinského). Už pri hodnotení nahrávky (pod taktovkou Ladislava Slováka) sa objavila zmienka o „nevšednej kvalite" Martinčekovho opusu, čo sa podčiarklo po jeho verejnom uvedení (SOBR dirigoval Ladislav Holoubek). Ján Albrecht konštatoval, že ide o hudbu „vyčerpávajúcu bohatstvo základných životných prejavov" a skladateľ „sled svojich obrazov adresuje na zdravého človeka". Tieto emfatické slová neskôr kolidovali s hodnotením Martinčekovho postavenia v kontexte jeho generácie. V prvej polovici 60. rokov, keď vrstovníkom, spolužiakom mladého Martinčeka záležalo na avantgardne orientovanom hľadačstve a osvojovaní si podnetov z vývojových tendencií európskej hudby nadväzujúcich na dedičstvo druhej viedenskej školy. Z hľadiska snáh prezentovať nové, v dovtedajšej slovenskej hudbe dostatočne nevyskúšané kompozičné techniky i zdroje priebojných zvukových i výrazových kvalít, sa preto štýlová pozícia autora *Dialógov* posudzovala už kritickejšie. Videli sa v nej črty tradicionalizmu, závislosti na slohovej orientácii staršej generácie i na zúženom výbere inšpirácie. Tieto konštatovania vyplývali aj zo skutočnosti, že Martinček pomerne dlho – od obdobia štúdií až temer po koniec 70. rokov – zostával verný cizelovaniu svojich pôvodných tvorivých východísk. Z nich najzávažnejšie bolo preferovanie diel určených klavíru, úcta k tradícii, ochota viac zachovávať, rešpektovať už vytvorené, známe, zaužívané kompozičné postupy.



FOTO ARCHÍV

Sústavnosť, s akou sa Martinček venoval klavírnym opusom, mala za následok popri ich početnosti (v kontexte slovenskej hudby jej zo starších generácií konkurovala jedine tvorivosť Jána Zimmera) i druhovú rozmanitosť, zahŕňajúcu prelúdiá, fúgy, sonáty, rapsódiu, etudy, tance, variácie. Základným tektonickým rámcom skladateľových predstáv sa stal poetizovaný klavírny cyklus voľne priraďovaných náladových obrázkov, navzájom kontrastujúcich – cyklus otvorený v zmysle Chopinovom, Schumannovom, Debussyho, s minimom programových zámerov. Tento rámec najlepšie vyhovoval pretváraniu tých inšpiračných podnetov, ktoré vyrastali zo zvukového a výrazového okruhu romantickej klavírnej literatúry, najmä takého, kde v popredí stála virtuozita, obnažovanie širokých artikulačných dispozícií nástroja, farebnosť harmónie, dôraz na plastické kontrasty. Z náklonnosti voči týmto podnetom vyplynula Martinčekova uzavretosť voči zdrojom Novej hudby, ktoré tak vzrušovali jeho vrstovníkov. Preto sa Martinčekovo meno vyskytovalo v súvislosti s dobovým komentovaním tvorby „mladých skladateľov" len vzhľadom na vek, študijné prostredie a rok absolutória.

Úcta k tradícii, ktorú popri Beethovenovi stelesňovala romantická klavírna tvorba (Chopin, Liszt a najmä Skriabin a Rachmaninov), neznamenala úzkoprsé lipnutie na veľkých vzoroch. Martinček sa s touto tvorbou oboznamoval predovšetkým ako interpret, dôverne spoznával dispozície klavírnej faktúry, zvukové nuansy nástroja, melodické a harmonické osobitosti ukryté v jednotlivých dielach uvedených majstrov. Tie ho zaujímali do takej miery, že anticipovali jeho vlastné kompozičné predstavy a invenciu, v mnohom predstavovali vhodný model pre jeho variovanie. Intenzívne štúdium týchto podnetov – aj potom, čo Martinček zanechal interpretačnú činnosť – cibrilo nespornú vnútornú muzikalitu skladateľa, definovalo popri príchylnosti i spôsob odstupu od nich a viedlo k podobnému spôsobu reflexie poetiky klavírnej kompozície romantickej éry, aký nachádzame napríklad v skladbách K. Szymanowského, B. Bartóka, S. Prokofieva, G. Enescu v prvom štádiu ich tvorivého vývoja (vychádzanie zo Chopina, Liszta, resp. Skriabina a Rachmaninova). V tomto zmysle predstavovala aj Martinčekova štýlotvorná orientácia špecifické miesto v tvorivom pohybe slovenskej hudby na začiatku 60. rokov, pretože do jej vývojového kontextu vniesla také črty, ktoré sa v nej dovtedy v tak koncentrovanej podobe neobjavili. Boli to črty vedúce organicky od prehodnocovania romantickej klavírnej kompozície, k absorbovaniu podnetov z tvorby Bartóka, Prokofieva a čiastočne i Stravinského. Tým sa v Martinčekovom vývoji otvorila možnosť prepojiť svet spontánnej romantickej vzletnosti, nástrojovej bravúry, rapsodickej otvorenosti nápadov a prudkosti zmien v prostredí rozšírenej

dur-molovej tonality a chromaticky presýtenej harmónie, s protikladnými tendenciami novej, protiromantickej expresivity, vitality i triezvosti, v kontakte aj s neoklasicistickými podnetmi, vedúcimi k disciplíne, selekcii a k nadhľadu.

Citlivosť voči poznávanej hudbe dovolila Martinčekovi absorbovať aj podnety rozhodujúce pre štýlovú orientáciu generácie slovenskej hudobnej moderny, ku ktorej patril aj jeho učiteľ kompozície Ján Cikker. Už *Rapsódia pre klavír a orchester* op. 1 (1955) z prvého roku skladateľovho štúdia na VŠMU predstavuje typ výrazovo bezprostrednej skladby, s jednoduchou harmonickou faktúrou, s dôrazom na nosnosť melodických nápadov a ich latentný tanečný charakter. Charakterizujú ju aj vyvážený pomer medzi lyrickosťou, rapsodicky zvlnenými vzruchmi a spôsobom virtuózneho vyvrcholenia, ako aj modálne vlastnosti rozšírenej tonality, v mnohom nadväzujúcej na Cikkerovo *Concertino pre klavír a orchester. 1. sonáta* pre klavír fis mol (1957, prepracovaná roku 1971) poukazuje na Martinčekov kontakt s neskoršími Skriabinovými sonátami. Svedčí o tom jednočasťový tektonický plán (ktorý sa stal záväzným i pre ďalšie skladateľove klavírne sonáty), voľnejšie riešená sonátová forma, bohatší výber akordického materiálu – popri vyšších terciových zostavách sa tu vyskytujú aj útvary s kvartovými jadrami – i pestrejší harmonický plán. V melodickej a výrazovej vrstve zachoval však Martinček distingvovanosť, inklinuje k folklórne motivovanej dikcii (čo u Skriabina nenachádzame) najmä v lyrických úsekoch, kde prevláda dórsky modus, rubátový prednes a bodkovaný rytmus – tieto „slovakizmy" opäť majú blízko k Cikkerovi, konkrétne k jeho *Sonatíne* op. 12. Brilantný záver *Sonáty*, podobne ako v *Rapsódii*, pripomína virtuóznymi požiadavkami na zvukovosť nástroja opusy Jána Zimmera. Táto podobnosť nie je náhodná – Martinček už počas štúdia klavírnej hry na bratislavskom Konzervatóriu (v triede A. Kafendovej) súkromne študoval kompozíciu u Zimmera. Z tohto kontaktu možno v Martinčekovej tvorbe z druhej polovice 50. rokov odvodiť dôraz na vertikálnu stavbu a prepracovanosť harmónie. Na druhej strane bol Martinček menej naklonený k prísnejšej polyfónnej práci neobarokového typu. Na rozdiel od Zimmerovho objektivizujúceho výberu materiálu a technického perfekcionizmu disponoval bohatším výrazovým registrom a citlivejším muzikantským ponorom.

Dva cykly *Prelúdií a fúg* – op. 3 a op. 5 (1956–1958) sú príležitostnými skladbami inštruktívno-študijného charakteru, najmä vzhľadom na stupeň polyfonického prepracovania vo fúgach. V prelúdiách inklinuje Martinček k romantickej kompozícii, dosahujúcej vo výrazových vlneniach osobité čaro (línia Chopin-Skriabin-Rachmaninov). Aj v sedemčasťovom cykle *Etudy* op. 4 (1958–1959) sa preklenuje pôvodná inštruktívnosť (pasáž, paralelizmy, plynulosť pohybu) poetizujúcou koncepciou. Zároveň si v tomto cykle skladateľ preveroval možnosti odpútavania sa od niektorých konvenčných postupov v oblasti rytmicko-metrickej organizácie a tonality. Napríklad v predposlednom čísle cyklu – *Ostinati* invenčne sviežo pôsobí uplatnenie sukcesívnej polymetrie a bitonality. Aj vertikálna zásobáreň sa obohatila, časté sú rôzne zahustené súzvuky, disonancie sa využívajú s nesporným konštruktivistickým zámerom (o čom svedčí dôsledný veľkoseptimový paralelizmus v piatej etude *Hra septím*). Svedčí to o Martinčekovom aktívnom prijímaní podnetov z tvorby Bartóka i Prokofieva. O afinite k Bartókovi svedčia aj drobné klavírne kompozície *Dva tance v bulharskom rytme* (1959) a *Spomienka na gajdy* (1961), modelovo sa viažuce na rovnako nazvané čísla z Bartókovho cyklu *Mikrokozmos* (č. 148, 149, resp. č. 138 – *Dudamuzsika*). Inštruktívna názornosť folklórnych prvkov priaznivo pôsobila ako jeden z korektívov zvukovej masívnosti, vonkajškovej brilantnosti a aj určitej jednostrannosti romantizujúceho sentimentu, ku ktorému Martinček inklinoval – čo potvrdzujú *Dve romantické prelúdiá na pamäť A. Skriabina* op. 8 (1962, prvé z nich je písané pre ľavú ruku), a umožnila zdôrazniť aj jednu z dôležitých čŕt Martinčekovho štýlotvorného formovania v prvom tvorivom období, elasticitu rytmicko-metrického pôdorysu (cyklus *Tri valčíky*, 1959).

Invenčne najpestrejším a zároveň najkultivovanejším Martinčekovým dielom tohto obdobia sa stala absolventská kompozícia *Dialógy vo forme variácií pre klavír a orchester* op. 7. V nej skladateľ nielenže zhrnul svoje dovtedajšie skúsenosti overované na pôde klavírnej tvorby (diela pre iné obsadenie v tomto čase vznikali len ojedinele – napríklad *Passionato* pre violu a klavír, 1959, a *Sonáta*, 1960, pre tú istú komornú zostavu), ale povýšil ich na vyššiu úroveň štylizácie. V *Dialógoch* uplatnil variačný princíp, ktorý je domyslením radu tzv. charakteristických, či vnútorných variácií. V priebehu 18-časťového cyklu sa viazanosť k východiskovej téme a poznateľnosť príbuzných a analogických momentov variačného rozvíjania stiera v prospech ich postupného vystriedania novotvarmi, ktoré už natoľko kontrastujú s pôvodnými východiskami, že dochádza k špecifickému tektonickému napätiu. V skladbe sa tak vyskytujú za sebou navonok rozmanité nápady, oscilujúce od intímneho lyrizmu k brilantnej virtuozite, od tajomnosti nokturnového obrázku k vitálne rozihraným až groteskne stvárneným náladám a vzletne štylizovaná mazúrka sa strieda s idylickou témou slovenského koloritu. Jednotlivé variácie sú pomerne stručné (celý cyklus trvá 21 minút) v popredí je viac navodenie konkrétnej nálady, než hlbšie rozpracovanie čiastkových nápadov. Ich mnohosť zjednotil Martinček harmonickým plánom, vychádzajúcim z prostriedkov rozšírenej tonality, ďalej pikantným využívaním disonancií spôsobom zahusťovania terciových súzvukov ich bitonálnym vedením, tiež exponovaním kvartových a malosekundových väzieb, pôsobiacich delikátne. Najmä zhodným štylizačným prístupom k týmto zdrojom ako aj nadhľadom im poskytol rovnocenné miesto v cyklickom celku a nevyhraňoval ich výrazové odlišnosti. Uvedená tektonická koncepcia zodpovedá voľbe názvu skladby – ide o komunikatívny pomer medzi jednotlivými, tvarovo i náladovo kontrastujúcimi variáciami-obrazmi. Názov „Dialógy" odkazuje zároveň aj na klasický koncertantný princíp vzťahu sólového klavírneho partu voči orchestrálnemu partu, ktorý v tomto vzťahu nemá byť prostým sprievodom či podkladom pre virtuózne exhibície sólistu, ale rovnocenným a vyváženým partnerom v zmysle brahmsovskej tradície symfonicky chápaného koncertantného druhu. Podobne ako Martinček svojím nadhľadom disciplinoval nebezpečie romanticky nasýteného až bombastického prejavu, ktorý sa vyskytol v romantickej koncertantnej literatúre určenej klavíru, selektívne sa postavil aj k zvukovoinštrumentačným možnostiam veľkého symfonického orchestra. Málokedy ho nasadzuje v zvukovej plnosti, skôr – v záujme spomínaného partnerstva k sólovému partu – často využíva skupiny, ba aj sólujúce nástroje. V mnohom sa tak približuje typu klavírnych koncertov S. Rachmaninova a najmä S. Prokofieva.

Skladba začína krátkym, ale záznym akordickým vstupom klavíra, kde skladateľ demonštruje zvukovú razantnosť bitonálnych kombinácií, bez zámeru šokovať drsnosťou.

Pr. 1



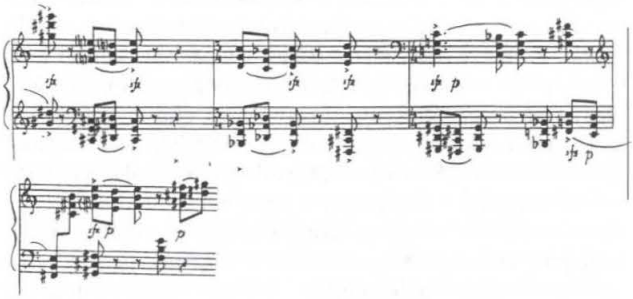
(Pr. 1) Bezprostredne po ňom nasleduje expozícia témy v jemnom pianissime pizzicata sláčikov, ktorej intervalovým jadrom je malá sekunda (pripomína – nielen zakotvenosťou v d mol – úvod *Passacaglie* op. 1 A. Weberna) (Pr. 2). V pr-

Pr. 2



vej variácii presvedčuje Martinček o svojej sympatii k typu rozšírenej tonality s pôsobivými elastickými vybočeniami, ktorý je charakteristický pre hudobný jazyk S. Prokofieva. Príbuznosti medzi kompozičnými prostriedkami ruského a slovenského skladateľa možno identifikovať aj v konštruktívne motivovanom výbere kvartových súzvukov (Pr. 3). V druhej variácii prichádza k rovnocennejšiemu dia-

Pr. 3



lógu medzi klavírom a vzdušne inštrumentovaným zvukom orchestra, objavujú sa aj pestrejšie rytmické varianty motivických fragmentov témy. V ďalšej variácii Martinček obnažuje citlivosť pre graciózny efekt malosekundových zahustení melódie. Jej línia sa už neviaže natoľko na výcho-

Pr. 4



diskovú tému, variantnosť sa docieľuje prednostne v náladovej rovine (Pr. 4).

Do oblasti prokofievovských inšpirácií možno začleniť ďalšie tri variácie. Ide jednak o charakteristické harmonické priečnosti – delikátnu osciláciu medzi dur a mol, jednak o pregnantnosť úsečného pochodového motívu, či plynulú pohybovosť tokátového typu. Sú to postupy, ktoré rýchlo kryštalizovali už v klavírnych cykloch z čias Prokofievovho štúdia na konzervatóriu a ktoré pôsobili tak osviežujúco voči tamojšej romantickej tradícii. Plynulý pohyb vyústi do siedmej variácie, ktorá konfrontuje prostriedky určitej pompéznosti z proveniencie tvorby S. Rachmaninova s jemným zvukom motívu vedeného v dvojoktávovom unisone a využívajúceho väčšie intervalové skoky ako i kánonický pomer medzi klavírom a sekciou drevených dychových nástrojov. V ďalšej variácii prejde Martinček do iného prostredia – v lyrickom *Adagiu* zaznievajú slovensky zafarbené témy, príbuzné tým, ktoré sa objavili (ako ohlas na Cikkerovu idylickosť) už v *Rapsódii* a *1. sonáte* (Pr. 5). Po krátkej akordickej zádrži sa objavuje ďalší variant groteskności, nie násilnej, ale – pre Martinčekov pohľad typicky delikátnej (Pr. 6). V ďalšej

Pr. 5



Pr. 6



dvojici variácií ide o konfrontáciu energického, rytmicky lapidárneho a rozihraného motívu s protikladným náladovým okruhom – pôvabne jemným nokturnom až ravelovskej proveniencie (Pr. 7). Dialóg kontrastných nápadov pokračuje, dvanásta variácia najprv v sláčikoch, neskôr v klavíri uvádza

Pr. 7



štylizovanú mazúrku, dôkaz Martinčekovej citlivosti pre tanečný pôdorys. Bližšie než k typu Szymanowského mazúrok má táto hudba k ľahkosti a vzdušnosti Prokofievových baletných kreácií (Pr. 8).

Pr. 8



Počnúc trinástou variáciou sa Martinček postupne približuje k iniciálnemu tvarovému východisku – najprv zaznie energický akordický vstup, po ňom sa orchester odmlčí a sólový klavír uvedie brilantnú variáciu, viac mendelssohnovskej než lisztovskej proveniencie. Téma v hoboji, trochu nostalgická a tajomná, obkolesená girlandami klavírnych pasáží, je obmenou jedenástej variácie, ale už so zreteľným akcentovaním malosekundového jadra tematického incipitu. Ďalšia, šestnásta variácia je delikátnym, akoby len v obrysoch vedeným pripomenutím čara skriabinovskej harmónie a pohybovosti (striedanie 5/8 a 6/8 metra). Po stručnej zádrži nastupuje coda cyklu – posledné dve variácie sprostredkujú zvukové vyvrcholenie s prvkami brilantnosti, pričom ani tu nejde o typ bombastickej virtuozity či o voľbu klišéovitých postupov, ale o prejav energickej vitality.

Štýlovej úrovne, ku ktorej Martinček dospel vo svojej absolventskej skladbe, sa nechcel príliš rýchlo vzdať. Pre jeho vývoj v prvom tvorivom období bola príznačná skôr metóda plynulosti, priebežného spresňovania nápadov, akási „kĺzavá" dramaturgia vlastného vývoja, ktorá umožnila aj presuny v rámci jednotlivých opusov – tak sa jedno z *Prelúdií* op. 2 zaradilo do cyklického celku *Dialógov*. Podobné preskupenie možno identifikovať aj v prípade ďalšieho klavírneho variačného cyklu, ktorý Martinček napísal o pár rokov neskôr – *Hommage à Corelli* (1970) obsahuje 6 častí, ktoré sa bez zmeny objavili v cykle *12 prelúdií* (1976). Preskupovanie, resp. revízie postihli aj prvé tri Martinčekove klavírne sonáty. Tento spôsob utvrdzovania vlastných konštánt – ktorých dôstojným reprezentantom sa stali *Dialógy* – mohol však viesť aj k nebezpečenstvu eklekticizmu, ustrnutiu v okruhu príliš selektívnych predstáv. K eliminácii tohto nebezpečenstva prikročil rázne v druhom tvorivom období, po roku 1980, keď prišlo (menej zásluhou klavírnych kompozícií) k zásadnej inovácii i obohateniu základných opôr jeho kompozičného prejavu. K typu koncertantnej skladby pre klavír a orchester sa už nevrátil.

Pramene:

Dušan Martinček: *Dialógy pre dva klavíre op. 7* – partitúra, Hudobný fond; *Dialógy vo forme variácií pre klavír a orchester* – nahrávka: Ivan Palovič, Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave, O. Lenárd. LP OPUS 9111 1009, Bratislava 1981

Literatúra:

ALBRECHT, J.: *Retrospektívny pohľad na diplomovú prácu Dušana Martinčeka.* In: *Slovenská hudba* 5, 1961, č. 7–8, s. 352–353

ALBRECHT, J.: *K tvorbe Dušana Martinčeka.* In: *Slovenská hudba* 7, 1963, č. 1, s. 13–14

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

BREJKA, R.: *Klavírne sonáty Dušana Martinčeka.* In: *Hudobný život,* 11, 1979, č. 17, s. 5; č. 18, s. 5

MARTINÁKOVÁ, Z.: *Evolúcia tvorivej cesty Dušana Martinčeka.* In: *Hudobný život,* 18, 1986, č. 12, s. 3

BABCOCK, D.: *Dušan Martinček. An Introduction to His Music.* In: *Tempo,* 1991, č. 179, London

CHALUPKA, Ľ.: *Slovenská hudba 20. storočia. Vývoj po roku 1945.* In: *Dejiny slovenskej hudby* (ed. O. Elschek), Bratislava, ASCO 1996, s. 273–341

CHALUPKA, Ľ.: *K jubileu Dušana Martinčeka.* In: *Hudobný život* 29, 1997, č. 1, s. 5

FALTIN, P.: *Slovenská hudobná tvorba v rokoch 1956–1965.* In: *Slovenská hudba* 23, 1997, č. 3–4, s. 175–210

CHALUPKA, Ľ.: *Dušan Martinček.* In: *100 slovenských skladateľov.* Bratislava, Národné hudobné centrum 1998, s. 183–185

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

BREJKA, R.: *Dušan Martinček.* In: *Hudobný život* 33, 2001, č. 6, s. 6–7

INTERLAN
Computer Networks

Scriptorium Musicum,
spol. s r. o.
hudobné vydavateľstvo
sadzba nôt



AKADEMICKÁ BANSKÁ BYSTRICA

Od roku 1985 sa každý druhý rok schádzajú do Banskej Bystrice spevácke zbory na svoje najväčšie sviatky, Akademickú Banskú Bystricu. Na tohtoročnom, 9. ročníku medzinárodného súťažného festivalu vysokoškolských speváckych zborov – od 28. júna do 1. júla – sa zišlo 15 zborových telies, z toho 8 zahraničných (Estónsko, Maďarsko, Ukrajina – po jednom zbore, Poľsko, Česká republika – po dva zbory). Hosťom festivalu bol mužský spevácky zbor Bojan z Užhorodu s umeleckým vedúcim Petrom Rakom.

Podujatie, ktorého hlavným poriadateľom je Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici spolu s ďalšími spoluorganizátormi, sa riadi podmienkami, určujúcimi dramaturgiu a časový rozsah programu v kategóriách ženské (mužské) zbory, komorné a miešané zbory. Predsedom medzinárodnej poroty bol Ondrej Lenárd, členovia Jarmila Vrchotová-Pátová, Jiří Kolář (ČR), Zsolt Szesztay (Maďarsko), Krzysztof Szydzisz (Poľsko), Stepan Dacyuk (Ukrajina) a Blanka Juhaňáková (SR). Hodnotenie spočívalo v zaradení zborov do zlatého, strieborného a bronzového pásma, ale i na určení poradia v rámci pásiem a výbere kandidátov na jedenásť cien, ktoré venovali participujúce inštitúcie.

Festival pozostával zo súťažných prehliadok a večerných koncertov. Otvárací koncert patril domácim zborom z fakúlt Univerzity Mateja Bela; jeho dominantnou udalosťou bola premiéra skladby *Veni Sancte* od Ivana Hrušovského, dirigoval **Igor Bulla**, zbor naštudoval **Štefan Sedlický**.

V kategórii **ženských zborov** sa v **zlatom pásme** na prvom mieste umiestnil **Juhočeský univerzitný zbor** Univerzity v Českých Budějoviciach (zbormajster **Jiří Fuchs**), ktorý o. i. uviedol skladbu Zdeňka Lukáša *Posolstvo hudby*. Na ďalšej priečke sa umiestnil a cenu Hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu slovenskej skladby (Zeljenkov zbor *Velena*) získal **Akademický dievčenský spevácky zbor** PF Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (zbormajster **Ladislav Holásek**). V **striebornom pásme** sa umiestnili tri zbory: zbor z **Kecskemétu** (zbormajsterka **Lilla Oroszné Tornyai**) zaujal najmä tvorbou maďarských autorov, za Kocsárovu *Salve Regina* získal i cenu banskobystrického diecézneho biskupa za najlepšiu interpretáciu sakrálnej skladby. Prešovský zbor **Iuventus Paedagogica** ostal verný svojej kvalitatívnej úrovni, tentoraz pod vedením zbormajsterky **Tatiany Kanišákovej**. **Zbor z Pedagogickej univerzity** v estónskom Talline (zbormajsterka **Lina Kardna**) uzavrel kategóriu ženských zborov už v striebornom pásme.

V **kategórii komorných zborov** získal absolútne víťazstvo **Komorný zbor Jána Cikkera** z UMB v Banskej Bystrici s talentovaným zbormajstrom **Štefanom Sedlickým**. Vyspieval si aj Cenu Ministerstva kultúry a „za vyspelú hlasovú kultúru" cenu Asociácie speváckych zborov Slovenska. V **zlatom pásme** sa ďalej umiestnil ženský spevácky zbor **Iuventus Paedagogica** PdF Univerzity Karlovej z Prahy (zbormajsterka **Ivana Štíbrová**), ktorý získal ďalšie tri ceny (Cena primátora mesta Banská Bystrica najlepšiemu zahraničnému zboru, Cena Ministerstva školstva SR za najlepšiu interpretáciu umelecky stvárnenej slovenskej ľudovej piesne – Suchoňovej *Bodaj by vás, vy mládenci*, Cenu rektora UMB v Banskej Bystrici za pôsobivú dramaturgiu). **Strieborné pásmo** patrí jedinému kandidátovi vo svojej kategórii – komornému zboru **Mladosť** pri PdF UMB v Banskej Bystrici s mladou zbormajsterkou **Hanou Kováčovou**. Porota v tejto kategórii udelila jediné **bronzové pásmo** komornému zboru **Credo** z Užhorodskej univerzity (zbormajster **Jaroslav Kyrylik**).

Vzhľadom na zvukové danosti a repertoárovú šírku **miešaných zborov** znamená súťaž týchto telies spravidla vrchol zápolení. Už umiestnenie štyroch zo šiestich zúčastnených zborov v **zlatom pásme** hovorí o minimálnych rozdieloch v umeleckej úrovni. Štvoricu vedie **Collegium Technicum** z Technickej univerzity v Košiciach (zbormajster **Karol Petróczi**). V jeho náročnej dramaturgii dominovali skladby súčasných skladateľov, práve za skladbu Zdeňka Lukáša *Te Deum laudamus* získal Cenu evanjelického biskupa západného dištriktu. Zbormajster **Štefan Sedlický** žal ďalší úspech s **Miešaným zborom Jána Cikkera** z Fakulty humanitných vied UMB v Banskej Bystrici. Na jeho vystúpeniach je imponujúci najmä súlad dirigenta so zborom v prospech výsledného celku. Ako tretí sa umiestnil zbor **Belcanto** z Akadémie umenia Univerzity Brača Kariča z Belehradu (zbormajsterka **Nada Vukovicová**), ktorý si zo súťaže odniesol aj Cenu Centra kultúry a dedičstva kanadských Slovákov v Toronte za najlepšiu interpretáciu umelecky stvárnenej piesne svojej krajiny (Teodor Skalovski *Macedonia oro*). Zbor **Technik** zo Slovenskej technickej univerzity v Bratislave (zbormajstri **Juraj Jartim**, **Branislav Kostka**) uzavrel zlatú štvoricu. Zaradením pôvodnej skladby dirigenta Jartima *Prešporská kasárna* získal Cenu Hudobného odboru Matice slovenskej – za rozvoj slovenského interpretačného umenia.

Oba zúčastnené poľské zbory, **Chor kameralny Astrolabium** z Torune a **Chor kameralny Akademii medycznej** z Vroclavy, sa svojimi výkonmi zaradili do strieborného pásma.

Súťažný festival Akademická Banská Bystrica opäť potvrdil vysokú úroveň zborového umenia na akademickej pôde. Umelecký a organizační vedúci zborov sa netaja zložitými podmienkami, v akých pracujú a udržiavajú umeleckú uroveň telies. Súčasná doba zmenila hierarchiu priorít študentov a ich postoj k práci v umeleckých telesách. Kedysi preferovaná činnosť na vysokých školách je dnes pre mnohé rektoráty, najmä z finančného hľadiska, záťažou. Hlavnou oporou a hnacou silou pri tejto činnosti ostáva najmä chuť a nadšenie pre zborovú kultúru. A práve Akademická Banská Bystrica 2001, ako sa ukázalo, v plnej miere zbiera úrodu vytrvalosti zborových nadšencov, ktorí sa nevzdávajú.

IRENA MEDŇANSKÁ

Katedra hudobnej výchovy PF UKF v Nitre
Slovenská muzikologická asociácia
Mestský úrad v Nitre – Regionálne združenie SHÚ v Nitre – Ponitrianske osvetové stredisko

HUDOBNÁ PEDAGOGIKA V KONTEXTE DOBY

Vedecko-pedagogická konferencia s medzinárodnou účasťou
Nitra, 17. a 18. október
Agroinštitút – Zelený salón

Cieľom konferencie je pomenovanie diagnózy stavu a hľadanie odpovedí na otázky hudby a životného prostredia, rastu a poklesu prestíže hudobnej výchovy v dobe nových technológií, vplyvu nových technológií na hudobnú komunikáciu a hľadanie nových argumentov pre hudobnú výchovu.

Kontakt: Katedra hudobnej výchovy PF UKF, Trieda Andreja Hlinku 1, 949 01 Nitra.

LE JARDIN DES VOIX

Les Arts Florissants, slávny francúzsky súbor pre starú hudbu od vedením **Willima Christieho**, pripravuje nový projekt – európsky ateliér pre mladých spevákov Le Jardin des Voix, ktorým poskytne príležitosť na začiatku kariéry pripraviť s renomovaným súborom program a následne sa zúčastniť na jeho koncertnom turné. Záujemcovia o túto atraktívnu spoluprácu sa zúčastnia na výberovom konaní, ktoré rozhodne o ich prijatí do projektu. Podmienky: dovŕšenie 30 rokov do 31. 12. 2002, zaslanie nahrávky s ukážkami vokálnej tvorby 17. a 18. storočia + účasť na výberovom konaní v Prahe 19. a 20. novembra 2001. Pre záujemcov zo Slovenska predĺžil súbor termín prihlášky do začiatku októbra. Podrobné informácie, prihláška v redakcii HŽ.

Gitarový festival

Medzinárodný gitarový festival Johanna Kaspara Mertza 2001 prebiehal, podobne ako jeho „strešný" cyklus bratislavské Kultúrne leto, už po 26. raz. Keďže som jeho dlhoročnou pozorovateľkou a nadšencom, nedá mi nepodľahnúť pokušeniu obzrieť sa, porovnávať a položiť si otázku, kam festival speje, aká je jeho budúcnosť...

Pamätám sa na ročníky, keď priestory, v ktorých sa koncerty konali, boli nielen naplnené, ale pre enormný počet návštevníkov preplnené. Pamätám sa na hosťovanie osobností, ktorými sa pýšia mnohé svetové hudobné centrá, i na to, ako sme sa učili spoznávať klasickú gitaru v úlohe a pozícii koncertného nástroja, zoznamovali sa so skladateľmi a dielami, ktoré okrem festivalu zneli na slovenských pódiách len sporadicky.

Ak bolo pred desaťročiami potrebné prekonávať iné než finančné prekážky, v súčasnosti je (aj) tento festival limitovaný práve nimi. Ľudský faktor – pochopenie, ochota, záujem – sa pre zmenu podriaďujú tomuto „hmotnému" postulátu. A tak mnohé hudobné podujatia vznikajú..., ale hlavne zanikajú práve vďaka nim. Bratislavský gitarový festival však zatiaľ nie. Zatiaľ funguje Mestské kultúrne stredisko, ešte nevypršali posledné kvapky nadšenia zakladateľa festivalu Jozefa Zsapku, zatiaľ pomáha aj umelecká agentúra InterArtists aj zopár sponzorov, ktorí sú o jeho zmysluplnosti presvedčení. Kedy prevládne únava z existenčnej neistoty nad „tvrdohlavou" vytrvalosťou organizátorov? Čo treba na to, aby festival získal opäť kredit a rozmer atraktívnosti ako podobný festival v neďalekom Mikulove, Ostrihome či Českom Krumlove? Kedy sa mesto zbaví presvedčenia, že ide o „súkromný festival jednej osoby" a preto jeho propagácia či reklama nie sú jeho starosťou? Na odpoveď však nečaká len toto podujatie. Na jeho margo pripomeniem aspoň pár údajov: Johann Kaspar Mertz, ktorého meno je v záhlaví festivalu, znamená pre gitarové umenie to, čo Johann Nepomuk Hummel v oblasti klavírneho umenia. O oboch bratislavských rodákoch sú však vedomosti verejnosti rozdielne. Popritom Mertz je v širom svete známy, obľúbený a hrávaný autor kompozícií, ktoré vychádzajú v podobe súborných vydaní. Ba, zrodila sa o ňom už i samostatná monografia. Nie sú to fakty aj u nás hodné povšimnutia?

Vrátim sa však k tohtoročnému festivalu, ktorý sa konal od 24. do 29. júna v bratislavských Klariskách. Jeho súčasťou bola aj medzinárodná súťaž a prezentačný večer hudobného vydavateľstva Akcent, ktorého katalóg obsahuje viacero CD-titulov s nahrávkami hostí festivalu. Tentoraz sa na koncertoch striedali umelci z 8 krajín a zo Slovenska. Ťažko niečo vytknúť ktorémukoľvek z výkonov: Potešila koncertná produkcia priaznivca nášho festivalu, Gréka pôsobiaceho v Rakúsku, **Jorgosa Panetsosa**, podobne Španiela **Juana José Saénza Gallegu** či maďarského umelca **Józsefa Eötvösa**, Venezuelčana **Gabriela Guillena**, talianskeho gitaristu **Francesca Biraghiho**, tradične aj dua manželov **Zsapkovcov** a v neposlednom rade koncert čílskeho gitaristu **Carlosa Péresa.** Všeobecnú radosť spôsobilo vystúpenie **Bratislavského gitarového kvarteta** (M. Slobodník, M. Tomašovič, R. Kubrová, M. Krajčo), ktoré so sprievodom **ŠKO Žilina** zaujalo živou a pútavou interpretáciou najmä skladieb J. Rodriga. (Orchester hral pod taktovkou hosťujúcej španielskej dirigentky **Gabrielly De Esteban**). Víťazom medzinárodnej súťaže sa stal mladý Fín **Otto Tolonen:** rozhodla o tom medzinárodná porota, ktorej predsedal skladateľ **Dušan Martinček**.

Za nami je teda 26. ročník Medzinárodného gitarového festivalu Johanna Kaspara Mertza. Pred nami ďalší rok s nádejou, že ďalší ročník tohto hudobného podujatia v ňom nájde opäť svoje miesto...

MARTA FÖLDEŠOVÁ

Festival peknej hudby Banská Štiavnica 2001

Po druhý raz sa v posledný júlový víkend (27. – 29. júla) uskutočnil Festival peknej hudby, i tentokrát zasvätený v prvom rade violončelu.

Starý zámok i barokový kaštieľ vo Sv. Antone prilákali hudbymilovných Štiavničanov, ale prevažne aj zahraničných turistov do svojich skvostných priestorov. Prvý deň festivalu, ktorý otvoril kultúrny atašé Veľvyslanectva Rakúskej republiky pán Walter Persché, patril dvom mladým rakúskym umelcom – violončelistovi Franzovi **Thomasovi Ortnerovi** a klaviristke **Ilse Siakalovej**. Premiéra *Sonáty pre sólové violončelo* od rakúskeho skladateľa Gernota Schedlbergera (nar. 1975) bola ako prvá skladba večera tým správnym entrée do sveta romantickej hudby. *Adagio* a *Allegro* od R. Schumanna, *Kol Nidrei* M. Brucha, či krásna *Sonáta „Arpeggione"* F. Schuberta boli podané s veľkou citlivosťou a zmyslom pre drobné farebné nuansy. Hudba tejto epochy vhodne zapadala do priestorov Rytierskej sály Starého zámku.

Jozef Lupták so svojimi, ako sám povedal, „minikonvergenciami", ponúkol v barokovej kaplnke kaštieľa vo Sv. Antone inú víziu koncertného večera (či lepšie povedané „predvečera"). Vytvoril pútavý hudobný oblúk, kde dve Bachove suity boli alfou i omegou koncertu, medzi ktorými skladby V. Godára, P. Zagara, G. Ligetiho, E. Blocha, a na moje prekvapenie i N. Paganiniho tvorili súrodý a myšlienkovo príbuzný príbeh, kde žánre, štýly či podobné „škatuľky" prestávajú mať svoje opodstatnenie. Idea, veľmi blízka duchu Festivalu peknej hudby i jeho tvorcom. Skladby boli pôsobivo a nenásilne poprepájané improvizáciami – aj s pomocou hlasu či voice drums – protagonistu.



FOTO ARCHÍV

NA SKÚŠKE – BRATISLAVSKÍ KOMORNÍ SÓLISTI

Banská Štiavnica sa, myslím, po dlhých rokoch dočkala aj orchestrálneho koncertu. **Komorní sólisti Bratislava** s dirigentom **Eugenom Prochácom** a avizovaným renomovaným violončelistom z Českej republiky Michalom Kaňkom (pre neočakávané pracovné povinnosti odriekol, sólový part prevzal dirigent koncertu) predviedli pestrý program. *Antické árie* a tance O. Respighiho a architekúra Lapidária Starého zámku tvorili štýlovú aj akusticky podmaňujúcu jednotu. Vhodnejšie ako hradné priestory táto hudba ani nemôže mať. (Veľký a inšpiratívny podnet na zamyslenie do budúcich ročníkov, kde by svoje miesto malo dostať aj výtvarné umenie a pod.)

Violončelu bol venovaný *Koncert C dur* od J. Haydna, a na spestrenie úprava populárnej *Včielky* od Françoisa Schuberta. Spokojné obecenstvo však viditeľne najviac zaujali tradičné argentínske tangá vo virtuóznych úpravách pre orchester a dravá rock-minimal music v skladbe *The Frontier* od britského autora Dave Heatha. Festival peknej hudby začal i skončil v súčasnom duchu.

P. S. Teším sa, že aj ďalší kolega – violončelista Janko Slávik – plánuje organizovanie festivalu komornej hudby v Modre a na Červenom kameni. Všetci mu držíme palce!

EUGEN PROCHÁC

SLÁVNOSTNÉ HRY V ZÜRICHU

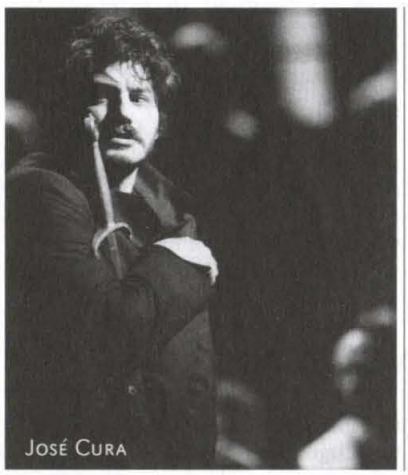
ŤAŽISKOM LETNÉHO ZÜRIŠSKÉHO FESTIVALU SÚ OPERNÉ PREDSTAVENIA V OPERNOM DOME A KONCERTY V SLÁVNEJ TONHALLE. V EPICENTRE KONCERTOV TOHTO ROKU (22. JÚN – 15. JÚL) STÁL KLAVÍR, A TAK SA NA PLAGÁTOCH OBJAVILI MENÁ RENOMOVANÝCH PIANISTOV, AKO GREGORY SOKOLOV, ANDREA LUCCHESINI, ANDREAS STAIER (HAMMERKLAVIER), ANDRÁS SCHIFF, RUDOLF BUCHBINDER A ZOLTÁN KOCSIS. MIMOHUDOBNÝM MAGNETOM TÝCHTO DNÍ BOLA VÝSTAVA SLÁVNEHO ŠVAJČIARSKEHO UMELCA ALBERTA GIACOMETTIHO, USPORIADANÁ PRI PRÍLEŽITOSTI 100. VÝROČIA JEHO NARODENIA.

ZÜRIŠSKÁ OPERA ZARADILA DO FESTIVALOVÉHO PROGRAMU EXCELENTNÝ PRIEREZ SVOJHO REPERTOÁRA POČNÚC WAGNEROM, CEZ ROSSINIHO AŽ PO BELLINIHO, PRIČOM BOL OSOBITNE EXPONOVANÝ JUBILUJÚCI GIUSEPPE VERDI. Z TEJTO PONUKY SA MI POŠŤASTILO VIDIEŤ TRI PREDSTAVENIA, A TO *DONA CARLOSA* (PREMIÉRA BOLA V JANUÁRI T. R.), *MACBETHA* (PREMIÉRA V JÚLI V RÁMCI FESTIVALU) A BELLINIHO *BEATRICE DI TENDA* (PREMIÉRA V MÁJI T. R.).

TRI PREDSTAVENIA NA VYNIKAJÚCEJ ÚROVNI, VO MNE VŠAK NAJDLHŠIE BUDE REZONOVAŤ TRAGICKÝ OSUD ŠKÓTSKEHO KRÁĽA MACBETHA, KTORÉHO CHARAKTER A HISTÓRIU VO SVOJEJ TRAGÉDII WILLIAM SHAKESPEARE TAK STRHUJÚCO VYMODELOVAL A VERDI VO SVOJOM RANOM OPUSE Z OBDOBIA „GALEJNÍCKYCH ROKOV" KORUNOVAL HUDBOU.

DON CARLOS

Elektrizujúcim „auftaktom" bolo opätovné strentutie s históriou nešťastného španielskeho infanta. Veď zažiť takéto veľdielo v rozpätí necelých troch mesiacov v diametrálne odlišných interpretáciách, už samo o sebe je nevšednou udalosťou. Na jednej strane koncepcia na scéne Teatro Real v Madride so svojou majestátnou krásou a dobovou vierohodnosťou evokovala atmosféru ríše, „v ktorej slnko nezapadlo", kým na strane druhej predstavenie v Zürichu svojou strohou jednoduchosťou a do súčasnosti transponovaným bojom o lásku a moc je priam negatívnym odliatkom madridskej inscenácie. Bola to nesmierne zaujímavá konfrontácia režisérskych prístupov.



JOSÉ CURA

FOTO S. SCHWIETZ

Priznávam sa, že som si musel zvykať na výklad zürišského inscenačného tímu – Werner Düggelin (réžia), Raimund Bauer (scéna), Sue Willmingtonová (kostýmy) –, aby som so záujmom mohol sledovať aj optický komponent predstavenia. Scénu tvorí konštantný polkruh, na ktorom sa odvíja samotný dej, a v pozadí za posunovacími mrežami sa odohrávajú zborové výjavy, ktoré boli v scénach autodafé a vzbury celkom zaujímavé. Alžbeta a Eboli mali farebne zladené a efektne vznešené kostýmy, kým plastové čierne a hnedé kabáty Filipa a Posu, a priam hipisácky výstroj Dona Carlosa sa nestretli s mojím pochopením. A tu je zakotvená aj otázka charakteru infanta, v tejto inscenácii neurotického psychopata, čo je z historických prameňov síce známe, no čoho stopy nie sú dešifrovateľné u Schillera a tobôž nie u Verdiho.

Spevácke výkony boli na štandardnej, i keď nie vždy vyrovnanej úrovni. Krásne vyrovnané a strhujúce výkony však podali **Elena Prokina** (Alžbeta) a **Luciana d'Intino** (Eboli). Majestátne markantný **Matti Salminen** (Hlavný Inkvizítor) krásne demonštroval, že moc je v rukách cirkvi. Filip – **Carlo Colombara** – je slušnou postavou, ale bez charizmatického vyžarovania Roberta Scandiuzziho. Ukrajinec **Stephan Pyatnychko** disponuje síce voluminóznym barytónom, ale výrazom a noblesou markýza Posu sa ani len nepriblížil Dmitrimu Hvorostovskému.

Záverom Carlos, resp. **José Cura**. Po Viedni (Don José) a Madride (Manrico) som ho teraz stretol do tretice. Krása jeho hlasového materiálu je nesporná, no s jeho hystericko-veristicky manieristickým speváckym prejavom som sa nevedel vysporiadať.

MACBETH

Na javiskovej realizácii diela (jeho prepracovanej verzii z roku 1876 pre Paríž, no bez baletu) sa podieľali **David Pountney** (réžia), **Stephanos Lazaridis** (scéna), **Marie-Jeanne Lecca** (kostýmy) a **Jürgen Hoffmann** (svetelné efekty).

Po zdvihnutí opony som bol šokovaný: na javisku tá istá scéna (na obr.) ako v našej najnovšej inscenáii *Dona Giovanniho*. Plagiát?!? Pred polkruhovitou scénou s dverami akási zákruta a oproti mohutný kubus. Tu a teraz za dverami „bývajú" bosorky a onen kubus slúži ako akýsi „hrad" Macbetha. Scéna je šedobiela, no bosorky majú presne také jahodovočervené kostýmy, aké dominujú u nás v celej scéne. Aká fantastická zhoda názorov! No a tá slávnostná večera u Dona Giovanniho, ako aj onen banket u Macbethovcov sa odohráva na stole posúvanom na kolieskach.

Pountney je úžasnou fantáziou požehnaný režisér, no zároveň má cit pre zdravú rovnováhu. Turbulentné výjavy sabatu bosoriek sú vyvážené premyslenými intímnymi scénami a veľmi pregnantným modelovaním charakterov postáv. Iba dva výstižné príklady spomínanej „intimity": „birnamský les" nepredstavujú bojovníci Macduffa, ale zbor detí v bielych košieľkach s povestnou zelenou vetvičkou. Ani posledný súboj medzi Macduffom a Macbethom neprebieha podľa zvyklostí, lebo Macbeth po Macduffových slovách, že ho vyrezali z tela matky, zmizne vo svojom „hrade" a Macduff tasí svoj meč do steny tohto „hradu"...

Réžia, ktorá by si zaslúžila podrobnú štúdiu!

Speváci: **Thomas Hampson** (Macbeth) a **Paoletta Marrocu** (Lady Macbethová) sú čerství debutanti v týchto úlohách, no so zrelou perfekciou a suverenitou. Hampsonov majestátny, na výraz a odtiene bohatý barytón stál pokorne v službách jeho strhujúceho hereckého prejavu. Paoletta Marrocu mu bola rovnocennou partnerkou iskrivými výškami a perfektne tlmočeným speváckym prejavom aj v najdrobnejších ozdobách nevšedne náročnej partitúry. Do tretice spomeniem ženskú sekciu zboru (zbormajster **Jürg Hämmerli**), ktorá obdivuhodnou brilanciou tlmočila zložité party bosoriek



FOTO ARCHÍV

a náročné požiadavky režiséra. Macbeth a Banquo, resp. Hampson a Scandiuzzi prekrásne demonštrovali to kvalitatívne rozpätie, ktoré sa rozprestiera medzi slušným priemerom (Don Carlos) a svetovou špičkou. **Luis Lima** ako Macduff znamenito zaspieval svoju slávnu áriu „O figli, o figli miei..."

A last but not least spomeniem mladého muža-dirigenta, ktorý na čele svojho vynikajúceho, šťavnato a flexibilne znejúceho orchestra evokoval atmosféru, ktorá povýšila úroveň predstavenia do vysnívanej ideálnej sféry. Onen mladý muž sa volá **Franz Welser-Möst**. K dvojici mojich obľúbencov mladšej dirigentskej generácie – Fabio Luisi a Antonio Pappano – pribudol do tretice ďalší člen.

Beatrice di Tenda

Priznám sa, že nemám veľkú afinitu k hudobnej reči Vincenza Belliniho, hoci aj staručký Verdi sa o jeho „krásnych a veľkých melódiách" vyjadril pochvalne. Napriek tomu som rád, že som zažil toto predstavenie, lebo som bol obdarený krásnym, vysoko hodnotným operným večerom, v ktorom auditívna a vizuálna stránka kráčali ruka v ruke k ideálnej vyrovnanosti.

Veľmi umne riešená scéna (**Bernhard Kleber**) – akási nonfiguratívna poschodová vzdušná stavebná konštrukcia, prepletená schodmi a prechodmi, postavená na (podľa potreby) rotujúcej točni, výborne ladila s vkusnou kostýmovou kompozíciou Florence von Gerkanovej. Táto pramenila z elegantnej módnej línie obdobia rokov 1920–1930 à la dobový spoločenský časopis *Gartenlaube*. Pestrosť a farebná vyváženosť dámskych kostýmov výborne kontrastovali so šedočiernymi redingotmi, „gérokmi" a žaketmi panskej spoločnosti. Oživená minulosť môjho raného detstva!

V tomto priam ideálnom prostredí citlivo a s dôrazom na detaily viedol režisér **Daniel Schmid** zložité, zväčša jednosmerné medziľudské vzťahy kvarteta protagonistov i nemalé zborové scény.



Foto S. Schwietz

Edita Gruberová (na obr.) (po gramonahrávke teraz po prvý raz vystúpila na javisko v úlohe Beatrice) je nesporne opravdivou kráľovnou belcanta. Básniť o jej pianách, crescendách a decrescendách, o vyšperkovanej koloratúre, je iba prilievaním vody do zürišského jazera. **Stefania Kaluzová**, trpiaca Agnesa del Maino, **Michael Volle**, nenávisťou sršiaci **Filipppo Visconti** a **Piotr Beczalla**, sympatický Orbimello, výborne rámcovali výkon titulnej hrdinky.

Orchester a zbor pod vedením **Marcella Viottiho**, majstra predverdiovského štýlu, odviedli aj teraz prvotriednu prácu.

Jozef Varga

Talianske operné leto 2001

Monumentálna Aida v Macerate

Hoci *Aida* Giuseppe Verdiho je doménou festivalu v Arene di Verona, kde sa odohralo dosiaľ okolo 400 predstavení tejto opery, svoje miesto si našla i na druhom najväčšom talianskom letnom podujatí v Arene Sferisterio v Macerate. Tohto roku dokonca uplynulo presne osem desaťročí od prvej *Aidy* v tamojšom amfiteátri. Festival si píše 37. ročník, avšak i pred jeho zrodom sa na nezvyklo tvarovanom pódiu, ktorého šírka je deväťdesiat metrov, hrali operné predstavenia.



Foto A. Tabochini

Aida – záber z inscenácie

Programovú ponuku ostatnej letnej sezóny otvorili pod strechou Divadla Laura Rossiho dve krátke diela Kurta Weilla (*Der Lindberghflug* a *Die sieben Todsünden*), aby festival pokračoval pod voľnou oblohou Areny Sferisterio Belliniho *Normou*, Verdiho *Aidou* a Pucciniho *Toscou*. Inscenácia *Aidy* mala premiéru pred rokom a jej ohlas bol veľmi priaznivý. Zárukou vizuálnej zložky bol známy argentínsky umelec **Hugo de Ana**, ktorý sa sám podieľa na réžii, scénografii i kostýmoch. V Macerate si dobré meno zaistil už fascinujúcim naštudovaním Pucciniho *Turandot*, pričom *Aida* na princíp opulentnosti javiskového tvaru v plnej miere nadviazala. Divák je konfrontovaný s monumentálnou scénickou konštrukciou v tvare vypuklého poloblúka, pričom jednotlivé stĺpy sa pravidelne otvárajú, aby v rozmanitých detailoch sledovali meniace sa dejové situácie. Je to veľmi efektné i účelné riešenie, doplnené premyslenými akciami na proscéniu. Veľkú úlohu v réžii Huga de Anu má choreografia (jej tvorcom je známa talianska umelkyňa **Leda Lojodice**), veľmi akčná a nápaditá, no neodmysliteľné sú tiež obrovské komparzy. Údajne je v nich zaangažovaných 230 osôb. Treba však zdôrazniť, že táto koncepcia *Aidy* je síce stavaná na spektakulárnosti, farebnosti a lesku výpravy, nedostáva sa však nikdy do rozporu s hudbou, ani s vkusom. Dokáže pritom vykresliť aj intímnejšie výjavy: pravdivo vyznela často problematická záverečná scéna s prepadávajúcou sa hrobkou a zúfajúcou Amneris nad ňou.

Navštívil som piate, teda posledné zo série predstavení, v ktorom sa obsadenie čiastočne zmenilo. Normu Fantiniovú v titulnej úlohe vystriedala mladá **Amarilli Nizza**, speváčka pohybujúca sa zatiaľ na menších talianskych javiskách, no vokálno-technicky pripravená bez problémov zdolať všetky technické nástrahy neľahkého partu. Najmä v lyrickejších úsekoch sa jej hlas niesol voľne a farebne príťažlivo, pri stupňovaní dramatických akcentov však zatiaľ isté rezervy badať. Za indisponovaného veterána Nicolu Martinucciho zaskočil americký tenorista **Franco Farina**, pôvodne angažovaný iba ako Pollione v inscenácii *Normy*. Jeho Radames sa po lyrickejšej vstupnej romanci rozospieval do veľkolepého výkonu, kde rovnako zaujala timbrová príťažlivosť, ako i výrazové vypracovanie roly. Popri solídnych predstaviteľoch basových partií Ramfisa (**Alberto Rota**) a Kráľa (**Gianluca Breda**) zožali najväčší úspech **Carolyn Sebronová** ako Amneris a **Lucio Gallo** ako Amonasro. Tmavá Američanka disponuje apartným, tmavým mezzosopránom, schopným bez ťažkostí naplniť veľký priestor arény a dať kráľovskej dcére príznačné výrazové polohy. Prvá scéna 4. dejstva vďaka Sebronovej bravúrnemu výkonu sa stala vrcholom večera. Krásne sfarbeným, jadrným barytónom, ktorý v kovových výškach jasne dominuje nad orchestrom, ale i presným profilom postavy, výrazne zaujal Lucio Gallo. Na čele orchestra **Filarmonica Marchigiana** a zboru **Coro Lirico Marchigiano** stál spoľahlivý, no v koncepcii nie mimoriadne osobitý **Daniele Callegari**.

Pavel Unger

A ešte raz Aida...

Aida režiséra a scénografa Huga de Ana v maceratskej Arene Sferisterio nie je iba pastvou pre oči, ale miestami až cynicky chladnou výpoveďou o brutálnej sile moci. Nie náhodou sú kostýmy egyptských kňazov, dvoranov a bojovníkov výrazne štylizované, odľudštené, nie náhodou sa predstavitelia týchto zložiek objavujú vo vertikálne vyšších sférach obrovského javiska, kým trpiaci hrdinovia, zápasiaci nielen medzi sebou, ale aj so svojimi vášňami, sa pohybujú v „nižších podlažiach". A ešte čosi evokuje de Anova inscenácia – v božsky riadenom toku dejín je všetko pominuteľné, osud je-

dinca je zanedbateľný, alfou a omegou všetkého je „immenso Fthá" – „nesmierny boh". Táto pianissimová zborová replika posledných taktov Verdiho partitúry, dirigentmi zväčša vypúšťaná, mrazivo rezonuje v tomto predstavení ako bodka.

Ani dnes nie je ešte v Taliansku obvyklé, že vizuálna zložka predstihne hudobné naštudovanie. Ak je tomu tak v prípade maceratskej *Aidy*, potom to má na svedomí – napriek kvalitnému zvuku orchestra a celkom mimoriadnemu výkonu zborového telesa V. Belliniho – nevýrazná, zbytočne poltónovaná, málo dramatická koncepcia dirigenta **Daniele Callegariho** a vokálne dispozície štyroch hlavných protagonistov večera (7. augusta). Problémom nebol zvučný, farebne možno trochu jednostrunný barytón Amonasra (**Lucio Galla**), ani citeľne indisponovaný tenor Radamesa, jedného z posledných bardov talianskeho kráľovského odboru **Nicolu Martinucciho**, ale dva v prvom pláne bezproblémové materiály interpretiek dvoch ústredných ženských partov. **Norma Fantiniová** (Aida) je príjemný, šťavnatý lirico spinto, ktorý zaujal v meditatívnej „O cieli azzuri" a v rezignovanom finále diela, ale vzrušený monológ rozpoltenej hrdinky „Ritorna vincitor" zaznel rozpačite, stavebne nejasne, bez významových point. Nedostatok naliehavosti charakterizoval výstupy Aidy s otcom i milencom v „nílskom" obraze a vo veľkolepých ensembloch prvého finále sa soprán ako vedúci hlas celkom vytratil. A keďže čierna Amneris **Carolyn Shebronovej** (t. r. tiež Amneris vo Verone) má síce veľký i pekný materiál, ale neschopný výraznejších dramatických akcentov, scéna dvoch sokýň v treťom obraze vyznela ako vari najrozpačitejšia pasáž celého večera. Možno Shebronová niekoho uspokojila aspoň vo veľkom dramatickom monológu súdu – azda volumenom, sotva však výrazovými kvalitami. A tak to, čo vždy robilo taliansku operu talianskou operou – barokovo klenutá expresívna fráza zaznela vlastne až po prestávke, vďaka Amonasrovi: „Non sei mia figlia! Dei Faraoni tu sei la schiava!" Vari trochu prineskoro... Nedostatok dramatických a zároveň doškolených hlasov v kombinácii s dirigentskou bezradnosťou – to je pravá príčina krízy hudobno-vokálneho imidžu súčasnej talianskej a svetovej opery. V lepšom prípade sa kamufluje a z núdze sa robí cnosť. Absencia volumenu, rozsahu, farebnej škály a následne, pochopiteľne, aj výrazu, zahaľuje sa do charakteristík „modernej", „nekonvenčnej" interpretácie, do termínov interpretačného civilizmu a „zvnútornenosti výrazu". Väčšina na to naletí a zopár tých, čo majú v uchu cveng klenotov tradície, sa radšej tvári, že nič nepočujú, aby ich, nebodaj, ktosi ešte neoznačil za konzervatívcov a „kulinárov". Lenže – kráľ je nahý!

JAROSLAV BLAHO

ARENA DI VERONA

V histórii veronských večerov je Giuseppe Verdi najhranejším autorom. Štatistika hovorí, že jeho opery sledovalo na festivale vyše desať miliónov divákov. Hralo sa 14 titulov, najčastejšie *Aida*, *Nabucco*, *Traviata* a *Rigoletto*, iba v jedinej sezóne bol na programe *Simon Boccanegra*, *Ernani*, *Lombarďania* a *Attila*. Storočnica úmrtia skladateľa bola dôvodom ďalšieho monotematického ročníka 2001. Otvorilo ho *Rekviem*, dve opery sa predstavili v nových naštudovaniach (*Trubadúr* a *Rigoletto*), v reprízach sa vrátili *Aida*, *Nabucco* a *Traviata*. Zjavne populárny repertoár, ktorý od polovice 80. rokov vytlačil z dramaturgie diela znamenajúce potenciálne návštevnícke riziko. Pripomínam, že svojho času sa na festivale hral tiež *Spontini*, *Meyerbeer*, *Musorgskij* a do roku 1950 i štyri wagnerovské opusy.

Vari najsilnejším magnetom ostatnej letnej sezóny sa stala nová produkcia *Trubadúra* v réžii **Franca Zeffirelliho**. V prvom rade zapôsobila magickým zrakovým dojmom, znamenala veľkolepú šou, prevažne však podriadenú zmyslu deja opery. Mamutie javisko arény využil Franco Zeffirelli do posledného milimetra. Po oboch stranách stáli obrie podoby bojovníkov, v centre tri veže, z ktorých stredná sa v kláštornom obraze pomaly roztvorila, aby vyčarila ilúziu bohatého, zlatisto trblietavého stredovekého chrámu. Vo vojenskom obraze nechýbali obligátne živé kone, v cigánskom hrala scéna pestrými a príznačnými farbami. Celé imaginatívne dianie malo za cieľ upútať opticky, pričom režisérsky rukopis, pohybujúci sa medzi realizmom a megalomanstvom, v danom prostredí nepôsobilo cudzo. Čo je však dôležité a pre Veronu príznačné, hudobná stránka produkcií vonkoncom nestojí na vedľajšej koľaji. Festival disponuje vysoko kvalitným orchestrom a zborom, telesami schopnými doslova muzicírovať, ale i podriadiť sa v jednotlivých tituloch rôznym dirigentským osobnostiam. *Trubadúra* naštudoval **Daniel Oren**, od polovice 80. rokov takmer každoročný hosť veronskej arény, dokonalý znalec verdiovského štýlu. Jeho koncepcia mala napätie, dramatické gradácie i eleganciu kantilénových plôch. Na rozdiel od nedávneho uvedenia *Trubadúra* v milánskej La Scale, kde dirigent Riccardo Muti, držiac sa originálu, nedovolil sólistom exhibíciu nepísaných vysokých tónov, pod Orenovou taktovkou bola táto možnosť otvorená. Využil ju predovšetkým tenorista **Salvatore Licitra** (v Scale dostal za Manricovu stretu bez vysokého C nezaslúžené bú), mladý Sicílčan obdarený šťavnatým a žiarivým materiálom, schopný zaujať legátovou kultúrou i pevnými výškami. **Elisabetta Fiorillová** vyzbrojila Azucenu štíhlo vedeným, v každej polohe vyrovnaným mezzosopránom, prostredníctvom ktorého vedela vyjadriť bôľ i pomstychtivosť svojej hrdinky. **Fiorenza Cedolinsová** bola kultivovanou Leonorou, obzvlášť sa páčila jej decentná lyrická fráza, no v dramatických častiach partu by som si vedel predstaviť i tmavšie a expresívnejšie podanie. Slabým bodom obsadenia bol **Ambrogio Maestri** ako Luna. Je to skôr charakterový barytón, takže vo vyššej tessiture verdiovského partu si musel pomáhať nežiaducim forsírovaním a dlžný ostal v elegancii kantilény.

Druhou novou produkciou leta 2001 bol Verdiho *Rigoletto*. So spektakulárnym, a zrejme aj finančný rozpočet značne zaťažujúcim *Trubadúrom* súperil odlišnými prostriedkami. Inscenačný tím pozostávajúci z francúzskeho režiséra **Charlesa Roubauda** a scénografa **Bernarda Arnoulda** vyšiel s komornejšou a zvnútornenou kompozíciou. Nezakladal si na dekoratívnosti a okrem úvodnej scény, rozptýlenej po širokom priestore tribúny, sa podstatná časť drámy odohrávala v priestore obklopenom maľovanými múrmi, s rozkladateľnou konštrukciou v tvare kocky uprostred, ktorá akoby symbolizovala rozpadávajúcu sa ilúziu titulného hrdinu. Jednotlivé obrazy mali potrebnú intimitu, poskytovali možnosť psychologickej diferencovanosti charakterov, skrátka išlo o zmysluplnú, štýlovo verne kostýmovanú a pravdivo dojemnú podobu populárneho Verdiho diela. Na navštívenom predstavení sa odohralo neplánované intermezzo, spôsobené náhlou dažďovou prehánkou počas tretieho dejstva. Zhodou okolností, po dvadsaťminútovom prerušení opera pokračovala Sparafucilovými slovami „búrka sa blíži" (na polnočnej oblohe už našťastie opäť žiarili hviezdy), čo vyvolalo spontánny smiech a potlesk temperamentného obecenstva.



FOTO G. FAINELLO

E. FIORILLOVÁ (AZUCENA) V TRUBADÚROVI

Premiéru hudobne pripravil a dirigoval osvedčený interpret talianskych diel **Marcello Viotti**. Jeho poňatie s rovnakou starostlivosťou podčiarklo rovinu lyrickoemocionálnu, ako i dramaticky strhujúcu. **Leo Nucci** je s partom Rigoletta stotožnený bytostne a hoci skôr svetlý barytón

mojím predstavám príliš nekonvenuje, viem oceniť výrazovú drobnokresbu a napokon i kompaktnosť vokálneho prejavu. Zážitkom bola kreácia Vojvodu, v ktorej za avizovaného Ramona Vargasa zaskakoval **Marcelo Alvarez**. Ušľachtilo sfarbený lyrický tenor s kovovým jadrom, príkladne frázujúci a svietivý v technicky presvedčivej vysokej polohe, ako i mladícky herecký elán, dali postave priam optimálnu podobu. Emotívnou, lyricky podmanivou Gildou bola veronská debutantka, najmä v Zürichu pôsobiaca rumunská sopranistka **Elena Mosucová**. Jej „Caro nome" malo cit, vrúcnosť i čistotu najvyšších tónov. Na dobrej úrovni boli i ďalšie postavy, hlavne **Mario Luperi** ako hlasovo tmavý Sparafucile a **Sarah M'Punga** ako zvodná Maddalena.

Z uplynulej sezóny prešla do tohtoročného programu inscenácia Verdiho *Traviaty*. Režisér **Gilbert Deflo** (reprízu prevzal do starostlivosti **Carlo Ceschel**) a scénický výtvarník **Gian-Franco Padovani** využili priestor arény na pôsobivé, pritom účelné a atmosférotvorné oživenie nesmrteľného príbehu. V klasických dekoráciách a dobovo verných kostýmoch sa dej odvíjal bez násilných aktualizácií, zato s dôsledne vypointovanými vzťahmi a náležitým efektom masových scén. Za dirigentským pultom opäť výborne hrajúceho festivalového orchestra stál po prvýkrát v Arene di Verona Francúz **Marc Soustrot** a bol inšpiratívnym strojcom hudobnej podoby diela. Medzinárodne uznávaná albánska sopranistka **Inva Mula** pred-



Foto G. Fainello

I. Mula (Violetta), C. Guelfi (Germont)

niesla part Violetty korektne, upútala krásnou lyrickou farbou hlasu i technickou istotou. Trocha mi však chýbal dramatický rozmer postavy, ktorá akoby nemala dostatočný výrazový oblúk. Po skvelom Vojvodovi znova v plnej miere uspokojil apartným timbrom a nárúživosťou výrazu **Marcelo Alvarez** ako Alfredo. **Carlo Guelfi** bol dôrazným, tónovo sonórnym a štýlovo frázujúcim Giorgom Germontom.

Rossini Opera Festival

Hudobná história nepozná veľa skladateľov produkujúcich operné diela v takom počte ako Gioacchino Rossini a paradoxne, iba nepatrnému množstvu tvorcov sa pošťastilo nájsť takých opatrovníkov umeleckého dedičstva, ako práve zmienenej „labuti z Pesara". Táto myšlienka sa mi vynára pri každej návšteve letného festivalu v Pesare a neprestávam žasnúť nad tým, s akou vášňou a hĺbkou odborného bádateľstva pristupuje vedenie Rossini Opera Festivalu ku každému predvedeniu opusu. Rovnako k dielam známym i zabudnutým, rozmerným i komorným, tragickým



i fraškovitým. Prímorské Pesaro je jednoducho kultovým miestom, pre ktoré je 39-členný operný odkaz slávneho rodáka posvätným. Skôr, než sa dostáva pred oči publika, prechádza kritickou edíciou Rossiniovskej nadácie, muzikologickej organizácie, zodpovednej za vedecké skúmanie skladateľovho odkazu.

Samotný festival sa počas 22 ročníkov vyprofiloval ako jedno z najprestížnejších a najdôslednejšie prevádzkovaných podujatí sveta. Má legislatívne zakotvenú garanciu štátnej podpory a ekonomické dotácie prichádzajú počnúc ministerstvom, cez región, provinciu a mesto. Okrem generálneho sponzora, priemyselnej spoločnosti Scavolini, finančných ústavov a menších firiem, ho podporujú desiatky majetných jednotlivcov. Táto skutočnosť sa premieta do umeleckej i organizačnej úrovne podujatia, ktorého cieľom je od počiatku byť originálnym laboratóriom aplikovanej muzikológie.

Operné produkcie sa tradične odohrávajú na troch scénach: v historickej budove Teatra Rossini (z roku 1637), v upravenom športovom paláci Palafestival (kapacita 1500 miest) a v divadelnej sále tamojšieho konzervatória (Auditorium Pedrotti).

Tohto roku je hlavné sídlo pre rekonštrukciu zatvorené a náhradný priestor sa popri modernom Teatro Sperimentale našiel po prvýkrát v exteriéri. Na okraji Pesara situovaná Villa Caprila ponúkla vo svojom malebnom parku priestor na vybudovanie nového divadla pod voľnou oblohou. Práve sem umiestnili organizátori otváraciu produkciu 22. ročníka Rossini Opera Festivalu. Nešlo tentoraz o naslovovzaté operné dielo, ale o zostavu žánrovo označenú ako „festa musicale", v centre ktorej stála kantáta La nozze di Teti e di Peleo. Rossini ju skomponoval na objednávku, pri príležitosti svadby princeznej Marie Caroliny a vojvodu di Berryho, počas prvých rokov (1816–1817) svojej neapolskej periódy.

Titulná skladba predstavuje dramaturgickú kostru večera a dopĺňajú ju dokomponované árie z *Talianky v Alžíri, Barbiera zo Sevilly, Popolušky,* baletná hudba z *Armidy,* ako i kantáty *Giunone* a *La riconoscenza.* Treba povedať, že aj napriek zdanlivému chaosu, vzišlo kompaktné, štýlovo čisté a dejotvorné divadlo. Režisér, scénograf a kostýmový výtvarník **Pier Luigi Pizzi** ideálne zladil neoklasicistický charakter exteriéru so slohom bielych kulís a rozohral alegóriu „hudobnej slávnosti" decentne, s náležitým pátosom i humorom. Operný orchester z Bologne, **Pražský komorný** zbor (Mátlovo teleso je každoročným účastníkom festivalu) a **Baletto del sud** podali pod taktovkou **Giuliana Carellu** zanietené výkony. Dva kultivované, pohyblivé a zamatové soprány (**Cinzia Forteová** ako Teti a **Patrizia Ciofiová** ako Carere), dva rossiniovsky ohybné, svetlé tenorové hlasy (**Rockwell Blake** ako Giove a **Juan José Lopera** ako Peleo) inkasovali zaslúžené potlesky. Ovácie však patrili poľskej mezzosopranistke **Ewe Podleśovej** v postave Giunone. Bolo pôžitkom počúvať jej sýty, „krémovo" plastický materiál, schopný vyspievať koloratúry, delené tóny, výšky i hĺbky bez újmy kvality.



Foto A. Bacciardi

Zľava: Le nozze di Teti, e di Peleo; La gazzeta

Päť mesiacov po premiére *La nozze di Teti e di Peleo* uzrela v neapolskom Teatro dei Fiorentini svetlo sveta komická opera *La gazetta (Noviny).* Na rozdiel od jednodejstvových frašiek (bez pejoratívneho významu) z raného obdobia, ide o dvojčasťový opus, zrodený medzi *Barbierom* a *Otellom.* Je však viac-menej príležitostným intermezzom skladateľa, príznačne sviežim a melodicky bohatým, nie však profilovým. Rossini v tom čase – a bola to bežná prax – opakovane používal vlastné hudobné čísla, pričom stačilo iba nepatrne obmeniť vokálnu líniu, či orchestrálnu introdukciu. V *Gazzette* zúžitkoval motívy z *Turka v Taliansku, Skúšobného kameňa* a *Torvalda,*

pričom predohra zasa prešla do *Popolušky*. *Noviny* vznikli na Goldoniho námet (Manželstvo na konkurz) a pred Rossinim ich v opernom šate prezentovalo viacero autorov. Typická buffa so schematickým dejom, postavami a vzťahmi, sa vďaka Rossiniho talentu celkom nestratila a po kritickej revízii sa úspešne objavila na tohtoročnom festivale. O jej rehabilitáciu sa postaral **Dario Fo**, vracajúci sa do Pesara po siedmich rokoch od rozporuplnej inscenácie *Talianky v Alžíri*. Príležitosť plne využil, na javisku rozohral ohňostroj nápadov, v neustálom tanečnom pohybe mal dej prenesený do prvej polovice 20. storočia spád, pričom bizarné rekvizity a kašírované zvieratá úprimne rozosmievali. Po dohode s prísnym strážcom rossiniovských originálov **Philipom Gossettom** sa mu podarilo dokonca osviežiť predlohu o motívy známej neapolskej tarantely. Na čele **Festivalového orchestra mladých,** telesa, ktoré vzniklo pod supervízorským dohľadom **Alberta Zeddu** iba na jar tohto roka, stál štýlovo zorientovaný a inšpirovaný **Maurizio Barbacini**. Mladí muzicírovali s nadšením, výborní boli opäť pražskí zboristi a aj na sólistických pozíciách všetko klapalo. Pôvabná, mladučká **Stefania Bonfadelliová** sa pohrávala s koloratúrami a výškami, obľúbený komik **Bruno Pratico** vytasil svoj osvedčený arzenál gagov, štýlovo čisté boli i kreácie **Laury Polverelliovej, Antonina Siragusu** a **Pietra Spagnoliho.**

Žáner opera seria zastupovala v tomto roku *La donna del lago (Jazerná panna)*, ktorá sa na Rossini Opera Festivale objavila už roku 1981 a reprízovaná bola o dve sezóny neskôr. Je zaujímavé, že počas uplynulých deviatich rokov ju neuviedla žiadna scéna. Dielo vzniklo tiež počas Rossiniho neapolského pobytu, premiérované bolo v Teatro San Carlo a námet si našlo v epickej poéme Waltera Scotta. Od ostatných neapolských opier sa predsa len líši novátorským podčiarknutím romantickej a citovej línie. *Jazerná panna* je z hľadiska týchto predispozícií, ako i reflexiou prírody, považovaná dokonca za nepriamu predchodkyňu Weberovho *Čarostrelca*. Je to však typický Rossini v štruktúrovaní partitúry, v delení charakterov postáv, vo virtuozite sólových čísel. Na rozdiel od tragických opier, sa *Jazerná panna* končí šťastne a nemá ani tradičnú predohru. Prvé dejstvo je nepomerne dlhšie ako druhé a miestami pôsobí trochu rozvláčne.

Réžia **Lucu Ronconiho** sa sústredila na rozkrytie romantického jadra predlohy, využívajúc iluzívnu scenériu **Mergherity Palliovej**. Jej okatá kašírovanosť pôsobila trocha staromódne, jednako však s námetom korešpondovala a verne kopírovala posun deja. Pod hudobné naštudovanie sa podpísal dirigent **Daniele Gatti**, hral orchester **Teatro comunale di Bologna,** spieval **Pražský komorný zbor.** Titulnú postavu Eleny stvárnila osvedčená rossiniovská primadonna **Mariella Devia**, ktorá si svoje sily trocha šetrila na záverečné rondo. V ňom sa už v plnej miere preukázala technická virtuozita umelkyne a jej spriaznenosť s belkantovým štýlom. V role kráľa Giacoma V. zažiaril vrúcny lyrický tenor **Juana Diega Floreza**, zdolávajúceho exponovaný part so závratnými výškami i koloratúrami s ľahkosťou, tónovým leskom a eleganciou. Do tretice **Daniela Barcellona** odovzdala svoj temný a technicky bravúrne vedený mezzosoprán plne do služieb nohavičkovej postavy Malcolma. S istým kvalitatívnym odstupom sa zhostili svojich pozícií **Charles Workman** (Rodrigo) a **Simone Alerghini** (Duglas).



FOTO A. BACCIARDI

IL VIAGGIO A REIMS

Pesarský festival tradične sprevádza interpretačný seminár pre mladých vokálnych umelcov Accademia Rossiniana. Tohto roku okrem záverečného koncertu dostalo podujatie nový rozmer, keď pod hlavičkou „festivalu mladých" sa uskutočnili dve predstavenia opery *Cesta do Remeša*. V réžii a na náznakovej scéne **Emila Sagiho** išlo síce skôr o polokoncertné uvedenie, vtipnosť a delikátnosť diela však vynikli v plnej miere. **Festivalový orchester mladých** sa zaskvel pod brisknou taktovkou **Antonina Fogliniho** (dirigoval spamäti) a spomedzi sólistov sa vynímali hlasy **Laury Giordanovej** (Corinna) a **Marie Mottovej** (Melibea). Rossiniovské stretnutie s mladými spevákmi bolo zaujímavé aj preto, že diskrétne upozornilo festivalových divákov, „rozmaznaných" špičkovými interpretmi, na mimoriadnu náročnosť skladateľových vokálnych partov, ktorých zdolanie bez vybrúsenej techniky je nemysliteľné.

Pohľad na 22. ročník Rossini Opera Festivalu ukončím poznámkou k dvom speváckym recitálom. V rýdzo rossiniovskej ponuke (piesne, kantáta *Giovanna d'Arco*, prídavok z *Talianky v Alžíri* excelovala poľská umelkyňa **Ewa Podleśová**. Krása tmavého altu, brilantná technika ozdobného spevu a čaro osobnosti sa navzájom dopĺňali, aby poskytli divákom hodinku čistého bel canta. Talianska sopranistka **Stefania Bonfadelliová** (rossiniovské piesne, árie z *Otella* a *Turka v Taliansku*, prídavok z Belliniho *Námesačnej*) patrí k najmladšej generácii, je technicky dobre pripravená, jej lyrická koloratúra je neomylná, predsa však po výrazovej stránke ostáva zatiaľ skôr na povrchu.

PAVEL UNGER

XIII. CEDAME
(Conférénce Européenne des Associations de Musique d'Eglise)
XIII. EURÓPSKA KONFERENCIA CIRKEVNO-HUDOBNÝCH ASOCIÁCIÍ
Bratislava, 27. – 30. september 2001

Usporiadatelia:
Bachova spoločnosť na Slovensku
Österreichische Kirchenmusikkomision
(Rakúska cirkevno-hudobná komisia)
Hudobná sekcia Slovenskej liturgickej komisie

Téma konferencie:
Cirkevná hudba v dielach súčasných skladateľov

V rámci konferencie bude prednáška dirigenta Schola Gregoriana Pragensis Davida Ebena na tému:
Gregoriánsky chorál v diele Petra Ebena
Sobota, 29. september, Primaciálny palác

Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii
SLOVENSKÁ OPERNÁ TVORBA 20. STOROČIA V EURÓPSKOM KONTEXTE
Medzinárodná muzikologická konferencia v rámci BHS 2001
venovaná 90. výročiu narodenia Jána Cikkera
4. – 5. október, Zichyho palác, Ventúrska ulica

Program konferencie:
štvrtok, 4. október
9.30 Otvorenie
Ján Cikker: Čo mi deti rozprávali (výber)
Tatranské potoky
Ida Černecká, klavír
I. Ján Cikker – umelec a človek
10.00 – 13.00
Ľubomír Chalupka (Bratislava): Miesto Jána Cikkera vo vývojovom kontexte slovenskej hudby 20. storočia
Marianna Bárdiová (Banská Bystrica): Ján Cikker – súčasť hudobnej kultúry Banskej Bystrice
Michal Palovčík (Bratislava): Ideové posolstvo tvorby Jána Cikkera
Igor Vajda (Trnava): Operné dielo Jána Cikkera
Zuzana Martináková (Bratislava): Postavenie Cikkerovej opernej tvorby v európskom kompozičnom kontexte
Tomáš Sika (Trnava): Modalita v dielach Jána Cikkera
Mário Sedlár (Bratislava): Ján Cikker a jeho generační druhovia – súčasť európskej hudby v prizme svojej doby
II. Predchodcovia J. Cikkera – operného skladateľa
15.00 – 17.30
Emanuel Muntág (Martin): Opera Detvan Viliama Figuša Bystrého
Miloš Schnierer (Brno): Deklamační principy a struktura oper Vítězslava Nováka
Rudolf Pečman (Brno): Hudební divadlo Bohuslava Martinů na cestě od impresionismu k dadaistickému lyrismu
Jarmila Gabrielová (Praha): Timing devienne le cauchemare – k dramaturgii prvé a druhé verze Řeckých pašií B. Martinů
Lubomír Spurný (Brno): Opera Aloise Háby Matka
piatok, 5. 10.
III. Život Cikkerovej hudobnodramatickej tvorby
9.00 – 13.00
Róbert Bayer (Praha): Problematika zobrazovania v hudobnom divadle súčasnosti
Ladislav Čavojský (Bratislava): Premeny opery SND na hudobné divadlo
Alia Krista Varkondová (Bratislava): Umelci SND a operné dielo Jána Cikkera
Vladimír Mlčoušek (Bratislava): Cikkerova opera Vzkriesenie vo filmovej transkripcii Petra Weigla
Mária Glocková: Ján Cikker na banskobystrickej opernej scéne
Lýdia Urbančíková (Košice): Reflexia opernej tvorby Jána Cikkera v Štátnom divadle Košice
Miloslav Blahynka (Bratislava): Opery Jána Cikkera v Čechách, na Morave a v Sliezsku
Vladimír Zvara (Bratislava): Recepcia Cikkerových operných diel v zahraničí – kontexty a súvislosti
13.30 – Záverečná diskusia
14.00 – Ukončenie konferencie

Leto v Bratislave

Cimbal a čembalo – tri slovenské premiéry

Kombinácia cimbalu a čembala má svoje historické opodstatnenie – priamym predchodcom cimbalu a zároveň „bežným" spojencom čembala v období baroka bol totiž hackbrett, resp. psalterium. Preto treba uvítať oživenie takejto dvojice, resp. využitie cimbalu pre repertoár starej hudby. Zároveň je však cimbal vo svojej modernej podobe už dlho (aj vďaka bohatým sonoristickým možnostiam nástroja) atraktívny aj pre skladateľov dneška.

Na májovom nedeľnom matiné v Mirbachovom paláci sa konal koncert dua **Enikö Ginzeryová** (cimbal) – **Peter Guľas** (čembalo). Na programe sa striedali kompozície 16. – 18. storočia a súčasnosti v podaní dvojice, alebo sólovo. Ťažiskom dramaturgie boli tri premiéry dvoch slovenských autorov – Ilju Zeljenku a Juraja Beneša, napísané špeciálne pre týchto hudobníkov. Po úvodnej *Gregoriánskej piesni* (1983) od Jánosa Vajdu pre cimbal a nasledujúcej transkripcii (Riccardo Rognioni, 16./17. stor.) madrigalu *Ancor che col partire* od Cipriana da Rore (16. stor.) pre čembalo zaznela premiéra Zeljenkovej *Malej komornej hudby* pre cimbal a čembalo (2001). Dvojčasťová skladba sa vyznačuje charakteristickým hudobným jazykom Zeljenkovho posledného tvorivého obdobia, vzájomne kontrastujúce časti výborne ukázali rozmanité možnosti, ktoré toto staro-nové nástrojové obsadenie ponúka. Po Guľasovej upravenej verzii sinfonie z Bachovej kantáty *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 nasledovala premiéra skladby *The White Rabbit with pink eyes looking at a watch and Alice started* pre cimbal (1999) od Juraja Beneša. Skladba smeruje od dlhého meditačného úvodu k rýchlemu finále a prináša rôzne technické problémy, ktorých riešenie však bolo chvíľami ťažkopádne. Skladba bola zaujímavá svojou meditačnou, akoby orientálnofilozofickou atmosférou. *Sonáta* pre psalterium a basso continuo od Melchiorre Chiesu (1758–1799) poukázala na problém zvukovej nevyváženosti dobového čembala (Peter Guľas hrá na dobovej kópii čembala) a moderného cimbalu, ktorý na rozdiel od dobového nástroja mal subtílnejší tón a nemal pedál. Premiérovo uvedená *Toccata* pre cimbal (1999) od I. Zeljenku je postavená na „suchom" a ostrom tóne cimbalu bez použitia pedálu. Skladba je zvukovo zaujímavá a „ušitá" na mieru svojej interpretky, pričom bola autorovou prvou skladbou napísanou pre tento nástroj. Vyznačovala sa muzikalitou, silnou zbraňou Zeljenkovej hudby. V Bachovej *Toccate d mol* BWV 913 pre čembalo sa opäť ukázali interpretačné schopnosti Petra Guľasa. Po skladbe-meditácii *In memoriam Witold Lutosławski* pre sólový cimbal (1994) od Györgya Kurtága patril záver koncertu Bachovej *Sonáte h mol* BWV 1030 v Guľasovej úprave pre cimbal a čembalo. Aj tu sa z hľadiska zvukovej vyváženosti ukázala problematickosť používania kombinácie dobového a moderného nástroja v starej hudbe – citlivé tóny barokovej harmónie sa na cimbale príliš zlievali a čembalo miestami znelo akoby z druhej miestnosti. Mohol to byť však aj problém transkripcie.

Celkovo bol koncert netradičným a zaujímavým zážitkom, ktorý sa, žiaľ, nestretol s veľkou návštevnosťou, čo azda súvisí so slabým povedomím o možnostiach tohto zvláštneho obsadenia.

PŠ/R

Dychové závany z Mirbachu

Dychové kvarteto **I Fiati** je známe širokým interpretačným záberom od baroka až po súčasnú hudbu. Tvoria ho poprední hráči zo Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu Stanislav Bicák (fagot), umelecký vedúci, Věra Rašková (flauta), Michal Šintál (hoboj) a Peter Maurer (klarinet).

Na nedeľnom matiné v Mirbachovom paláci **17. júna** uviedol súbor štyri diela. Koncert otvorila úprava *Sláčikového kvarteta G dur* KV 387 od W. A. Mozarta pre dychové kvarteto. Potvrdilo sa, že máme dočinenia s výborným súborom stavajúcim na štýlovej čistote interpretácie. Mozartovo kvarteto zaznelo s ľahkosťou a noblesou, dobre vynikli melodické línie jednotlivých hlasov, nechýbala presná súhra a muzikálne cítenie.

Ako druhé zaznelo *Divertimento pre flautu, hoboj, klarinet a fagot* od Francka Bridgea, u nás známeho skôr ako učiteľa Benjamina Brittena. Jeho hudba, zakotvená v neskorom romantizme s badateľným vplyvom anglických tradícií, nesie aj stopy impresionizmu a nebojí sa použiť ani atonálne postupy – v *Divertimente* sú všetky tieto znaky obsiahnuté. Interpretácia v podaní I Fiati vynikla najmä plynulosťou výstavby kompozície ako celku.

Nasledovala premiéra *Sonatíny per fiati* pre flautu, hoboj, klarinet a fagot (2001) od Ilju Zeljenku. Trojčasťová kompozícia obsahovala všetky atribúty súčasnej skladateľovej tvorby – miestami lyrická, až pastorálna, inokedy v opojení postupne sa meniacich melodicko-rytmických motívov. Súbor interpretoval Zeljenkovo dielo zanietene a s radosťou.

Záver programu patril *Serenáde* pre flautu, hoboj, klarinet a fagot od Eugène Bozza, francúzskeho skladateľa zameriavajúceho sa na tvorbu pre dychové nástroje. Dielo, v ktorom autor narába s radmi chromatických stupníc, je zároveň prejavom delikátneho farebného cítenia, typického pre francúzsku hudbu. Súbor hral túto náročnú kompozíciu so suverénnou technickou istotou, čím vynikla jej brilantnosť a efektnosť, ktorou program vhodne vygradoval.

Vydarený koncert súboru I Fiati sa, bohužiaľ, stretol s malou návštevnosťou, avšak tí, čo prišli, určite neľutovali.

PAVOL ŠUŠKA

Dvakrát v letnom duchu

Idúc na dva koncerty Bratislavského Kultúrneho leta 2001 nemohol som nerozmýšľať ako uplatním v prípade určitých výhrad novú terminológiu hudobnej kritiky, ktorú *Hudobný život* začal nedávno raziť uverejnením Breinerovho článku „Vražda v opere". Veď práve tento časopis si u mňa objednal recenziu a teraz som na rozpakoch, či udržím krok s dobou a budem hoden doň prispievať, ak sa budem pridržiavať starej, či vlastne zastaranej terminológie. Čo ak nenájdem odvahu použiť ono nové výrazivo, od ktorého redakcia očakáva, že poskytne čitateľom senzačné vzrušujúce zážitky. Čo ak nenájdem odvahu

nazvať umelcov, prípadne aspoň organizátorov, dramaturgov, alebo aspoň pomocný personál či azda aspoň obecenstvo vrahmi, či aspoň zabijakmi alebo inými príhodnými pomenovaniami, ktorým zmienený článok otvára cestu do pomenúvacej praxe hudobnej kritiky. Našťastie, na dvoch koncertoch, ktoré som navštívil, nik nedal podnet na použitie novej terminológie. To ma naplnilo uspokojením, že nebudem musieť prikročiť k radikálnej terminologickej inovácii, hoci možno na škodu redakcie, ktorá sa pravdepodobne rozhodla rozširovať čitateľský okruh vraždením umelcov.

Dňa **2. augusta** mali v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca ako sólisti s **Komornými sólistami Bratislava** vystúpiť dvaja violončelisti – Michal Kaňka a Eugen Prochác. Z plánovanej konfrontácie reprezentantov dvoch interpretačných poetík však zišlo. Michal Kaňka na koncerte nevystúpil. Obecenstvo sa o tejto zmene dozvedelo bez akéhokoľvek ospravedlnenia. (Avšak chlapíka, ktorý to oznámil a nedošlo mu, že sa patrí povedať „prepáčte", by som označil iba za neokrôchanca, nie za vraha.)

Eugen Prochác sa prejavil ako suverénny umelec. Náročnú dramaturgiu koncertu zvládol sám – a to v dvojitej úlohe sólistu a dirigenta. Respighiho *Antické árie a tance* op. 40 sa vyznačovali interpretačnou istotou, ale i čistotou a prehľadnosťou sadzby i hudobných myšlienok. Navyše, z celkového poňatia bolo cítiť kus starobylého ducha. Interpreti pochopili, že Respighiho archaizmus a historizmus nie je vec módy, ale korešpondencie hudobného myslenia skladateľovej doby a čias dávno minulých. *Včielka* pre violončelo a orchester od Francoisa Schuberta (pozn. red.: menovca F. Schuberta; uvedená skladba je úpravou originálnej skladby pre husle a klavír od Wernera Thomasa) mala brilantný a virtuózny interpretačný rozmer. V skladbe programu mala charakter akéhosi predčasného prídavku. Haydnov *Koncert pre violončelo a orchester C dur* Hob VIIb-1 mal inšpirujúci interpretačný rozmer. Sólista ho tlmočil v akomsi priesečníku štýlov. Spojil barokovú afektivitu s rokokovým figuratívnym gestom a na určitých miestach naznačil, ako sa Haydn štýlovo približoval ideálom preromantizmu. Táto koncepcia má svoje plné hudobné opodstatnenie a zaznela presvedčivo a suverénne zo strany sólistu, orchester jej však poskytol trocha obmedzenejšiu výrazovú diferencovanosť.

Druhá časť dramaturgie korešpondovala s letnou atmosférou. Argentínske tangá v úprave pre sláčikový orchester priniesli uvoľnenosť, nenútenosť, ba priam relaxačný rozmer. Teleso by ich mohlo hrať ako atmosférotvornú hudbu nielen v Primaciálnom paláci, ale aj v luxusných reštauráciách alebo tanečných podnikoch. Tie však v Bratislave chýbajú. A tak nezostáva, než urobiť dramaticky ostrý rez. Program rozšíril pohľad na interpretačné zázemie komorného orchestra a na hudobné záujmy sólistu.

Druhý koncert patril obľúbeným číslam z Verdiho opier *Traviata, Sila osudu, Rigoletto, Don Carlos*. Usporiadateľ ho venoval stému výročiu Verdiho skonu. Išlo o dramaturgicky značne nenápadití, ale interpretačne zaujímavý koncert. Vystúpili na ňom sólisti Opery SND a klavirista **Ján Salay**.

Adriana Kohútková poskytla dve sondy do vnútorného sveta Violetty (slávne „É strano" a „Addio del passato") s presvedčivou vokálnou kultúrou, vyvážením lyrickej a výrazovo expresívnejšej stránky, umelecky ucelene. I áriu Gildy z *Rigoletta* „Caro nome" predniesla so silným vnútorným ponorom a adekvátnou dávkou jemnosti a čistoty, ktoré korešpondujú s typom hrdinkinej povahy.

Jitka Sapara-Fischerová interpretovala áriu Preziosilly „Viva la guerra" zo *Sily osudu* so snahou o výrazovú nenútenosť a spontánnosť. Zároveň podčiarkla dramatickejší rozmer tejto árie. V árii princeznej Eboli „O don fatale" z *Dona Carlosa* zobrazila vokálnymi i výrazovými prostriedkami citovú i mravnú rozpoltenosť hrdinky. Jednoliaty kantabilný oblúk árie umne narúšala výrazovo nástojčivejšími prvkami.

Tenorista **Ľudovít Ludha** sa predstavil v árii Alfréda z *Traviaty* („De'miei bollenti spiriti") a v árii Vojvodu z *Rigoletta* („Questa o quella"). Obom áriám dominovala vokálna ľahkosť a prirodzenosť, výrazová prostota a vyjadrenie sily a spontaneity ľúbostného citu.

S áriou z *Traviaty* vystúpil i **Pavol Mauréry**. „Di Provenza il mar, il suol" mala silu a presvedčivosť. Sólista zobrazil ťažko skúšaného otca, jeho odhodlanie i kus smútku. Šesťdesiatpäťročný spevák sa predstavil v suverénnej forme. Jeho kreácia mala umelecky presvedčivý rozmer a prinášala tak dramatický nerv ako aj kus múdrosti zrelého veku.

Na záver prvej časti koncertu interpretovali A. Kohútková a Ľ. Ludha duet z *Traviaty* „Parigi, o cara, noi lasceremo" s pochopením osudovej atmosféry, ktorú toto dueto zobrazuje. Na záver koncertu sa štyria sólisti stretli v kvartete zo 4. dejstva *Rigoletta*. Interpretačná úroveň mala korektné črty. Do atmosféry tohto temného výstupu je nepochybne veľmi ťažké sa preniesť mimo rámca celkového hudobnodramatického a divadelného kontextu.

Klavirista Ján Salay mal za úlohu nahradiť spôsobom hry orchester a zobraziť na klavíri kus javiskovej atmosféry. Túto úlohu splnil na veľmi dobrej úrovni. Medzi ním a sólistami zjavne jestvovalo porozumenie, ich súhru poslucháč vnímal ako samozrejmosť.

Aj na tomto koncerte došlo k zmenám. Pôvodne na ňom mali vystúpiť sopranistka Andrea Dudášová-Kristel a basista Ján Galla. Pocta Verdimu sa obmedzila na prezentáciu najznámejších a najpopulárnejších čísiel z opier, ktoré sú, alebo donedávna boli v repertoári SND. Na druhej strane kvarteto sólistov sa predstavilo na solídnej až inšpirujúcej úrovni ako reprezentatívna vzorka dnešného umeleckého zázemia Opery SND.

MILOSLAV BLAHYNKA

ZAHRANIČNÍ HOSTIA

V Amerike žijúci huslista **Vladimir Tsypin** pochádza z Pobaltia a za existencie bývalého ZSSR sa o. i. stal víťazom Čajkovského súťaže. V súčasnosti je jedným z vedúcich hráčov Newyorskej filharmónie, ale hosťuje aj v Európe. S našou klaviristkou **Zlaticou Poulovou** sa predstavil **9. augusta** v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Napriek pátraniu v slovníkoch som sa nič nedozvedel o autoroch, ktorých skladby odzneli v prvej časti koncertu. Ich opusy možno charakterizovať ako modernejšie pendanty Wieniawského či Kreislera – rovnako ťažia z výrazových i farebných možností huslí a na interpreta kladú nemalé technické nároky. Sú umne vybudované, príťažlivé, poslucháčsky vďačné. Skladba *Fantázia – Variácie na tému Márie Terézie von Paradies* od Joela E. Subena vyžaduje od interpreta schopnosť rozvinúť široké spektrum vo formovaní šťavnatej kantilény, vystihnúť charakter meniacich sa variácií, dodať im punc presvedčivosti a najmä pohotovosť pri intonácii pomerne frekventovaných flažoletov, brilantných i dvojhmatových pasáží. Odlišný nála-

dový okruh prezentoval opus Johna Sichela *Neobaroková suita* pre sólové husle. Striedajú sa v nej rozličné tanečné formy. Ich charakter i tempo bolo treba vkusne podčiarknuť, udržať tempo, prispôsobiť artikuláciu a takýmito „zbraňami" zapôsobiť na poslucháča. Na záver prvej časti večera odzneli *Vzdychy lásky* od A. L. Scarmolina, v ktorých sa miera virtuóznych nárokov ešte viac zahustila a utvrdila poslucháčov v tom, že hosťujúci sólista je skutočne majstrom v ovládaní sláčika nielen ako virtuóz, ale predovšetkým aj ako tvorivý, cítiaci umelec.

Napriek mnohoročnej praxi musela klaviristka v prvej polovici preukázať (zrejme v osobnej premiére) stupeň svojej pohotovosti. Záverečná *Sonáta* pre husle a klavír č. 3 d mol op. 108 Johannesa Brahmsa dávala viac príležitostí na porovnanie interpretačného prístupu. Dielo vyjadruje istý druh rezignácie odetej do oparu melancholie. Obaja interpreti si z množstva výkladov, ktoré opus ponúka, vybrali za cieľ zdôrazniť širokodychosť línií, dynamicky niekedy viac zvlnených a najmä v závere (*Presto agitato*) uplatnili svoj tvorivý temperament na vystihnutie monumentálneho pátosu i brilantnej exhibície.

Myslím, že situovať koncert brnianskeho **Janáčkovho kvarteta** (Miloš Vacek, Vítězslav Zavadilík, Ladislav Kyselák, Břetislav Vybíral) do Klarisiek (16. augusta) bolo šťastnou voľbou. Po vystúpení Vlachovho kvarteta sme sa opätovne presvedčili, že kvartetová hra v susednom Česku je na vynikajúcej úrovni. Odzneli totožní autori (Dvořák, Janáček) a navyše Haydn.

To, čím súbor najviac zapôsobil, bola nielen majstrovská technická úroveň, vybrúsenie partov, jednoznačné odlišovanie tematických nástupov v jednotlivých nástrojoch, punc nadšeného muzicírovania, ale aj schopnosť výrazne odlíšiť jednotlivé štýly. V Haydnovom *Sláčikovom kvartete* Es dur Hob.III:38 sa nezriekli štýlovej disciplíny, ale vo výraze plne uplatnili zemitosť snúbiacu sa s eleganciou. Pulzujúca hudba mala plnokrvnosť vyhĺbenú do riečiska pevne uchopenej a nepoľavujúcej disciplíny tempa. V tomto smere sa prejavili aj vo vrúcne traktovanom *Largu*, zaujali i codou finálneho *Presta*. V ňom si autor mierne „strieľa" z obecenstva: v závere hudobný prúd prerušuje pauzami – až konečne zaznie akoby finálny akord. Obecenstvo začne tlieskať a až do potlesku dáva skladateľ definitívny záver. Populárne *Sláčikové kvarteto F dur* (*Americké*) op. 96 Antonína Dvořáka svojou sugestívnou spevnou vrúcnosťou, krásne modelovanými motivickými nástupmi, vitalitou, eleganciou, strhujúcim spádom, bolo tiež jedinečným dokladom vysokej úrovne hosťujúceho súboru.

Záverečné číslo programu – *Listy důvěrné – 2. sláčikové kvarteto* Leoša Janáčka, autora, ktorého meno si súbor vzal do názvu, bolo zas dôkazom, že ich nielen zaväzuje, ale že jeho hudbu ovládajú na skutočne ideálnej úrovni. Ľúbezná kantiléna, striedanie meniacich sa nálad, poryvy vášne boli skvele skĺbené a udržali poslucháča v napätí od začiatku do konca. Mäkký tón violy (Ladislav Kyselák), ktorá tu má veľa príležitostí dominovať nad ostatnými spoluhráčmi, bol sugestívny, strhujúci. Nezabudnuteľné hosťovanie skončilo zaslúženými ováciami publika, ktoré sa s vynikajúcimi hráčmi nechcelo rozlúčiť.

VLADIMÍR ČÍŽIK

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

Sériu záverečných koncertov sezóny 2000/2001 Štátnej filharmónie otvoril výber z *Gréckych tancov* Nikolaosa Skalkottasa pod taktovkou amerického dirigenta gréckeho pôvodu **Kyprosa Markouho**. Zaznelo 16 tancov, z ktorých mnohé zaujali melodickým a rytmickým priebehom a poskytli aspoň čiastočný pohľad na túto hudbu.

Čajkovského *Klavírny koncert b mol* patrí k najpopulárnejším koncertom, part sólistu v ňom však nie je ľahký. **Tomáš Nemec** sa s interpretačnou úlohou vyrovnal zodpovedne, jeho hráčska a technická vybavenosť je obdivuhodná a práve prostredníctvom nej presvedčivo preniká k podstate skladby a pritom sa plne venuje hudbe a nie iba „prehrávaniu" skladby. Výkon orchestra a hosťujúceho dirigenta bol štandardný.

Koncert poslucháčov Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave poskytol príležitosť absolventskej prezentácii dirigenta **Adriana Harvana** (z triedy B. Režuchu) a mladej japonskej klaviristke **Mayuko Kida**, ktorá sa predstavila v *Koncerte pre klavír a orchester* G dur M. Ravela. Spolupráca dirigenta so sólistkou bola vzorná, nedochádzalo ku kolíziám, ani rozporom v celkovom ponímaní diela. Zásluhou sólistky sme si mohli s väčším časovým odstupom vypočuť toto nevšedné klavírne dielo. Adrian Harvan sa v druhej časti koncertu predstavil ako tvorivý typ interpreta s prísľubom umeleckého rastu, čo dokumentoval v Mendelssohnovej *Symfónii č. 4 A dur* op. 90, *„Talianskej"*. Aj napriek svojmu veku dokázal zreteľne určiť hranice medzi racionálnym a poetickým: citlivo vystihol typický autorov tón. Symfóniu pripravil v prísnej disciplíne formy, s jasnosťou konštrukcie, rôznorodosťou farieb zvuku. Jeho absolventské vystúpenie s orchestrom ŠF Košice predstihlo všetky očakávania. Dúfajme, že sa s týmto mladým, talentovaným dirigentom budeme – nielen sporadicky – stretávať na koncertných pódiách.

Šťastná zhoda náhod spojila na záverečnom koncerte 32. koncertnej sezóny vynikajúceho trubkára **Juraja Bartoša**, šéfdirigenta **Tomáša Koutníka** a hráčsky dobre disponovaný orchester ŠF Košice. *Koncert pre trúbku a orchester* A. G. Aruťuňana zaujal v podaní J. Bartoša poéziou tónov, jasavými, svietivými farbami a úchvatnou citlivosťou. V interpretácii nebolo nič iba z ľahkého efektu či prázdnych technických maniér, naopak, všetko bolo podradené hlbokému spoluzneniu s dielom. Stretli sme sa opäť s umelcom, ktorý dokonale naplnil obsah tejto skladby.

Vo výbornej hráčskej pohode orchestra ŠF Košice sa šéfdirigent prezentoval v Čajkovského *Symfónii* č. 4 f mol op. 36. Dielo má hlboko zažité a táto skutočnosť sa prejavila aj na výkone filharmonikov. Dôležitým a zriedkavým znakom interpretácie bolo „scivilnenie" výrazu. Z dirigentovho gesta a pochopenia bolo cítiť príval energie, pričom sa zo skladby nevytratili hravosť, ľahkosť, ale rovnako lyrika. Výkon orchestra ŠF bol nadmieru precízny, s vynikajúcimi sekciami dychových nástrojov.

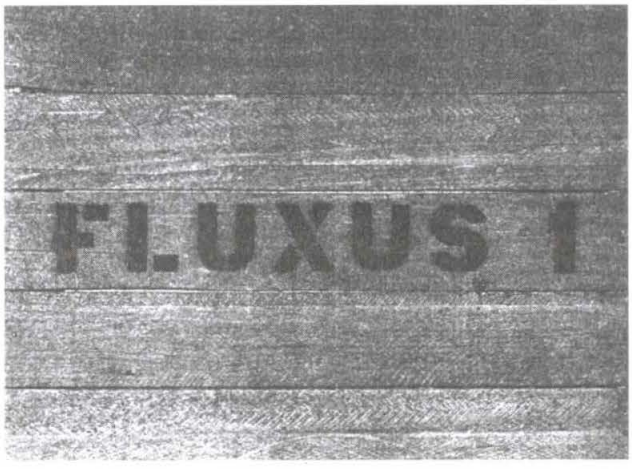
32. koncertná sezóna Štátnej filharmónie splnila očakávania zaujímavo zostavenou dramaturgiou, presvedčivými výkonmi orchestra, sólistov, aj záujmom publika. V sezóne odznelo spolu 80 koncertov, z toho 41 orchestrálnych v Dome umenia, 21 v mestách východného Slovenska (vrátane 11 vystúpení v rámci juhokórejského turné), 18 komorných, literárnohudobných podujatí, koncerty Medzinárodného organového festivalu. V programoch zazneli prevažne poslucháčmi preferované skladby klasicizmu a romantizmu, solídne však bola zastúpená aj hudba 20. storočia. Otvoreným problémom ostáva nateraz oblasť komornej hudby. Dnes, žiaľ, Košice nedisponujú kvalitným súborom, ktorý by nadviazal na svetlú tradíciu niekdajšieho úspešného Košického kvarteta. Úlohou vedenia ŠF je naďalej podporovať komornú hudbu a vytvárať vhodné príležitosti pre komorné koncertné produkcie. Dúfajme, že v budúcej sezóne sa objaví pozitívny trend aj v tejto žiadanej a potrebnej oblasti hudby...

ŠTEFAN ČURILLA

Umelecké hnutie Fluxus – ako neodada

Zuzana Martináková

Enormný kvas v umení, prejavujúci sa dôrazom na individuálnosť prejavu, viedol po druhej svetovej vojne k vzniku štýlového a výrazového pluralizmu. Smery, štýly, línie či hnutia, ktoré vznikali v priebehu 50. a 60. rokov (abstraktný expresionizmus, lyrická abstrakcia, op-art, kinetizmus, pop-art, environment art, minimal art, land art, fluxus, happeningy, action art, concept a conceptual art a podobne), v skutočnosti neboli úplne rozdielne, keďže viaceré prvky boli spoločné, a to napriek tomu, že niektoré z nich sa utvárali vo vzájomnej protireakcii. Spoločným znakom bolo nekonvenčné umenie a dôraz na aktiváciu procesu tvory – rovnako u umelca ako u prijemcu či realizátora (interpreta), pričom sa tieto úlohy mohli spájať či prelínať.



George Maciunas: Fluxus Box No. 1, 1964

V tomto smere sa jedným z najvýraznejších hnutí stalo **hnutie Fluxus**, ktoré priamo vyrástlo z podhubia abstraktného expresionizmu a pop-artu, dvoch kontrastných, ale v tesnej blízkosti sa utvárajúcich smerov vo výtvarnom umení, a z prepojenia rôznych druhov umení, využívajúcich najmä prvok náhody, improvizácie a procesovosti (akcie).

Počiatky pop-artu siahajú do obdobia vrcholiaceho abstraktného expresionizmu (resp. lyrickej abstrakcie), približne do polovice 50. rokov, keď v opozícii voči nemu vznikal nezávisle vo Veľkej Británii a v New Yorku. Na rozdiel od introvertného, od sveta sa dištancujúceho abstraktného expresionizmu, ktorý bol natoľko skomercionalizovaný, že úspech zožal akýkoľvek artefakt s roztečenými farbami, pop-art si kládol za cieľ návrat k realistickému, figuratívnemu umeniu a nadviazanie kontaktu s okolitým svetom a životom.[1] Námetom sa stali témy dňa, ako životné prostredie, bývanie, sex, zábava (Richard Hamilton – slávny obraz *Just What Is It Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* z roku 1956), teda život sám a spotrebné predmety ako fľaše coca-coly – Andy Warhol, Robert Rauschenberg, cigarety – Mel Ramos, autá – James Rosenquist, domáce prístroje (Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein) a sériové produkty veľkomestskej kultúry (film, science fiction, populárna hudba). Dôležitú rolu zohrala reklama, banálne formy zábavy ako komiksy (Roy Lichtenstein), portréty populárnych hviezd vtedajšej kinematografie – Marilyn Monroeová, Liz Taylorová (Andy Warhol) a rockovej hudby – Elvis Presley (Andy Warhol), ale aj chronicky známe obrazy minulosti – Mona Lisa (Andy Warhol), ktoré originálne využíval už Marcel Duchamp (aj on netradične interpretoval obraz Mona Lisa),[2] symboly – zástava USA (Jasper Johns[3] z roku 1958) atď. Dôležitý zdroj inšpirácie tvorili reklamné plagáty, komiksy, dobové i staršie fotografie, ale aj podobné prejavy umenia z minulosti. Claes Oldenburg vo svojom manifeste, publikovanom roku 1961, jasne deklaroval zámer tohto nového umenia:

> „Som za politicko-eroticko-mystické umenie, ktoré nesedí iba na zadku v múzeách. Som za umenie, ktoré rastie a nevie nič o tom, že je umením, umenie, ktoré má šancu začať od nulového bodu. Som za umenie, ktoré sa spája s každodenným balastom, ale pritom zostane hore. Som za umenie, ktoré napodobňuje všetko ľudské, a to je, podľa potreby, komické, alebo vášnivé, alebo akékoľvek iné."[4]

Anglický pop-art bezprostredne anticipovali Francis Bacon, ktorý už roku 1949 začal vo svojej tvorbe využívať dokumentárne fotografie masmediálnej produkcie i obrazy slávnych maliarov minulosti,[5] a Eduardo Paolozzi, povyužívajúci techniku koláže z časopiseckých obrázkov už roku 1947 (jeho koláž *I Was a Rich Man's Plaything* obsahuje všetky znaky neskoršieho pop-artu, dokonca aj slovo pop a fľašu coca-coly). Nepriaznivá klíma v Anglicku voči súčasnému umeniu viedla už na začiatku 50. rokov k vzniku Institute of Contemporary Art (ICA), kde sa stretávali avatngardní výtvarníci, architekti a literáti, a neskôr, roku 1952, k vzniku suborganizácie Independents' Group (IG), zameranej na propagáciu mladých umelcov a nových foriem umenia. ICA a IG usporadúvali výstavy a umelecké podujatia. Na jednej z nich – *This is Tomorow* – sa roku 1956 v londýnskej White Chapel Gallery prvýkrát manifestuje v USA a Anglicku sa rozvíjajúce umenie pop-artu. Pomenovanie pop-art ako prvý použil kritik umenia Lawrence Alloway (zároveň riaditeľ ICA), keď popisoval obraz jedného z hlavných reprezentantov pop-artu Richarda Hamiltona *Just What Is It Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, na ktorom nápis pop na tenisovej rakete označuje úder, výbuch, tresk, pričom ho v súvislosti s výstavou už použil ako skratku pre popular art. Hamilton charakterizoval vlastnosti tohto umenia takto: populárne (šité pre masové publikum), pominuteľné (skoré rozplynutie), opotrebovateľné (rýchlo zabudnuté), lacné, masovo produkovateľné, mladé (zamerané na mladých), vtipné, sexy, hravé, zvodné a predaja chtivé.[6] Pop-art dokázal narábať aj s geometrickými a abstraktnými tvarmi, čím v určitej fáze dospel k novej syntéze abstraktného a figuratívneho umenia. Dôležitou súčasťou výstavy *This is Tomorow* boli snahy o prepojenie rôznych druhov výtvarného umenia do podoby *environments*, ktoré vytváralo dvanásť tímov, zostavených vždy z maliara, sochára a architekta. Vo Francúzsku v októbri 1960 Pierre Restany založil skupinu Nových realistov (Nouveaux réalistes) ako reakciu na prevládajúcu lyrickú abstrakciu. Jej zakladajúcu deklaráciu podpísali Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri a Villeglé. Podobne zdôrazňovali sociologický aspekt v umení, kládli dôraz na ľudské aktivity a život sám, aj keď, na rozdiel od amerického povrchnejšieho pop-artu,[7] ich tón bol kritickejší. Tiež sa inšpirovali technikami a myšlienkami predvojnového dadaizmu (Schwittersove asambláže, techniky koláže, ready mades, rozklad reality, zdôrazňovanie absurdity atď.) a v mnohom vyšli z Duchampových ready mades, ktoré nadobudli nový význam. V druhom manifeste nových realistov *Štyridsať stupňov od Dada* Restany píše, že Duchampove antiumelecké gestá sa stali odteraz pozitívne a ready made zdôrazňuje právo na bezprostredný opis celej organickej súčasti života človeka, a to mesta, ulice, továrne, masovej

produkcie. Ready made už neznamená vrchol negácie, ale základ pre novú výrazovú formuláciu. Najoriginálnejší z nových realistov bol v začiatkoch Yves Klein, ktorý už od roku 1946 rozvíjal svoju teóriu čistej farby, maľujúc monochromatické obrazy (modré, ružové, zlaté), až nakoniec od roku 1957 prevládla ultramarínová modrá farba (až do svojej smrti roku 1962 ju použil na 194 obrazoch), ktorá sa stala známa pod skratkou IKB. V tom istom čase vznikla v Düsseldorfe skupina umelcov Zero (názov sa vzťahuje na nulový bod štartu rakety), ktorá si kládla za cieľ začať od nulového bodu. Odmietajúc tradičné statické výtvarné umenie, stavali na využití nových technických možností, nového ponímania pohybu a zobrazovania v čase a priestore. Výstava Zero roku 1958 Das rote Bild (Červený obraz) poukázala na prevahu monochromatických obrazov, ale aj na prepojenie pohybu, svetla priestoru, čím sa odlišovali od nových realistov a korelovali skôr so smermi op-artu a kinetizmu, ktoré vo svojej tvorbe anticipoval a neskôr rozvinul najmä Tinguely. V tom istom roku sa v Düsseldorfe konala výstava Dada, Dokumente einer Bewegung, ktorá na vyše 500 exponátoch ukázala aktuálnosť dada odkazu v novodobých tendenciách.



N. J. Paik: Ms Fluxus Symphony Box Nr. 7, 1980

Noví realisti sa rozpadli na 5 skupín umelcov rôznych výpovedí a techník, pričom piata skupina využívala techniku décollage s potrhanými plagátmi: Jacques de la Villeglé, Raymond Hains (experimentovali s nimi už od roku 1949), Mimmo Rotella a Wolf Vostell. Vostell, ktorý bol spočiatku príslušníkom skupiny **Décollage** a organizátorom mnohých happeningov, sa neskôr pripojil k hnutiu Fluxus.

V takomto umeleckom ovzduší sa roku 1961 k životu prihlásilo **hnutie Fluxus**, ktoré v skutočnosti rozvinulo už existujúce umelecké prejavy. Z nich boli Fluxusu najbližšie happeningy, ktorých autori spoluzakladali, alebo sa neskôr pridali k hnutiu fluxus. Za akýsi prototyp happeningov sa pokladá multimediálny projekt *For M.C. and D.T.*, ktorý vznikol v spolupráci Johna Cagea a Roberta Rauschenberga už roku 1952, aj keď termín happening sa pripisuje až Allanovi Kaprowi. Vo svojom prvom slávnom happeningu, realizovanom roku 1958 v New Yorku, vyzýval divákov, aby spolu s aktérmi rolovali sudy alebo roznášali sem a tam obrovské hliníkové fólie. Kaprow zároveň rozvinul teóriu happeningu:

„Hranice medzi happeningom a každodenným životom by mali byť také plynulé, aby zostali nevymedziteľné... Happeningy nemajú byť vopred skúšané a ich uvedenie neprofesionálmi je iba jednorazové, jedinečné."[8]

Charakteristickou črtou happeningov je stieranie hraníc medzi umelcami a divákmi, medzi profesionálmi a neprofesionálmi, medzi umeleckým procesom a každodenými životnými situáciami. Happeningy boli súčasťou širšie etablovaného umenia akcie (patria sem aj tzv. events, ktoré, na rozdiel od komplexnejšieho a polysémantického happeningu, boli krátkym pódiovým vystúpením, založeným väčšinou na jednej akcii), založeného na predstavivosti, improvizácii a odmietaní akýchkoľvek racionálnych, konštruktívnych a vopred premyslených operácií. Nezávisle od amerických happeningov a events vznikali podobné akcie aj v Európe. Wolf Vostell realizoval roku 1958 prvý pouličný happening v Paríži, v rámci ktorého boli náhodní okoloidúci chodci a diváci vyzvaní, aby nahlas čítali texty z plagátov, alebo sami dotvárali gestá a činnosti, ktoré na nich pozorovali.

Na počiatku vzniku hnutia Fluxus sa jednotlivé teoretické reflexie rozchádzajú, nakoľko medzi samotným vyhlásením hnutia a označením Fluxus pre aktivity s ním spájané je časová medzera. Vedúcou osobnosťou a iniciátorom hnutia Fluxus sa stal George Maciunas, pôvodom z Litvy (rodina emigrovala do New Yorku roku 1947). Spolupracoval s jedným z hlavných reprezentantov pop-artu Claesom Oldenburgom a zaujímal sa o undergroundové filmy, prezentované Jonom Mekasom a Yoko Ono, ktorá uvádzala svoje performances v newyorskom Soho, organizované La Monte Youngom. Mnohé z týchto aktivít mali znaky minimalizácie a neskôr viedli k vzniku minimal art (smerovanie k minimalizmu možno však pozorovať aj v pop-arte) a k minimal music. Veľký význam v rozvíjaní happeningov a umeleckých performansov zohral John Cage, ktorý v rokoch 1956–1958 získal profesúru na New School of Social Research v New Yorku, kde jeho žiakmi boli neskôr slávni reprezentanti Fluxusu George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Jackson Mac Low a ďalší. Cage ich viedol k experimentovaniu so zvukom a s komponovaním, úplne odlišným od tradičného ponímania. Roku 1959 sa konali prvé fluxus aktivity Georga Brechta (The Case) a ďalších Cageových žiakov, a tiež konceptuálne kompozície a happeningy La Monte Younga, ktorý sa v tom čase so svojou skupinou presťahoval zo San Franciska do New Yorku. Roku 1959 uviedol Allan Kaprow *18 Happenings in 6 Parts*, ktoré mali byť demonštráciou totálneho umenia:

„Zázrak prirodzeného, ktorý nás obklopuje, vystačí na to, aby sa z neho vytvoril princíp tvorivej formy. Každý objekt, každá skúsenosť je tu rovnako dôležitá. Materiály – tak nájdené ako aj vynájdené, konkrétne alebo abstraktné – treba len vedľa seba postaviť, aby sa vytvorila štruktúra a rozvinulo dielo. [...] Táto teória je vedome taká flexibilná, aby nepredpisovala, nakoľko je použitie toho alebo oného prvku legitímne. [...] V budúcnosti očakávam redukciu vizuálneho v prospech iných zmyslov, iný umelec však môže dospieť k úplne inému ponímaniu."[9]

Roku 1960 Higgins realizoval simultánne predstavenie, pozostávajúce z jeho vlastných skladieb a z kompozícií La Monte Younga, Terry Rileyho a Walthera de Mariu. V marci 1960 sa konal Koncert Novej hudby (*A Concert of New Music*), na ktorom sa prezentovali Kaprow, Brecht, Hansen, Rauschenberg, Johnson, Maxfield a Cage a v júni Večer happeningov zvukového divadla (*An evening of: sound Theatre – Happenings*). V tom istom roku vystavoval Jean Tinguely v záhrade Múzea moderného umenia rozličné mechanické súčasti stroja, ktorý je v jeho tvorbe akýmsi nositeľom živých bytostí, pričom často využíval aj metódu jeho deštrukcie (napríklad na happeningu *Hommage à New York*). V tom čase Maciunas otvoril malú galériu A/G na Madison Avenue, kde sa tiež konali podobné aktivity: hudobné akcie (music actions), koncerty a performansy Yoko Ono, La Monte Younga.[10] Maciunas spolu s Youngom začali pripravovať publikáciu *An Antology* (vyšla roku 1963), ktorej zámerom bolo zachytiť rozličné typy umeleckých aktivít. Maciunas ešte predtým vydal niekoľko publikácií hnutia Fluxus, pôvodne určených pre litovský kultúrny klub, ktoré sa zaoberali problematikou experimentálnej hudby a filmu, elektronickej hudby, lettrizmu, happeningami, ale aj filozofickými úvahami o anachronizme a nihilizme. Roku 1961 vyzval Maciunas písomne tri európske osobnosti, aby nasledovali Fluxus: básnika Hansa G. Hansa, skladateľa Sylvana Bussottiho a všestranného umelca Nam June Paika, reprezentanta umenia performansov a video artu. Odpovedal len Paik, ktorý v tom čase žil v Düsseldorfe a dobre sa poznal s Josephom Beuysom, ktorý sa neskôr (1965) k hnutiu pripojil. Beyusove umenie sa radí k process art (dôraz na procesuálnu stránku tvorby), k soft art (využitie neumeleckých materiálov),

tiež k land art (alebo earth art – tendenciám vyviesť umenie z galérií, múzeí a hlavne zbaviť komercionalizácie a vytvoriť konfrontáciu medzi človekom a prírodou) a performansovému umeniu, ktoré mali svoje paralely s Fluxusom. Maciunas vydal ďalšiu publikáciu *Fluxus 1* (1964) špeciálne pre Európu a Japonsko. Zámery a filozofiu Fluxusu Maciunas objasnil v zborníku *Manifesto* (1963), ktorý rozčlenil do troch častí vzhľadom na trojaký význam pojmu slova flux (očistiť, prúd, zlúčiť). V prvej časti manifestu (očistiť) Maciunas spochybňuje postavenie profesionálneho umelca a napáda europocentrizmus, upozorňujúc pritom na závažnosť iných než európskych kultúr, a na záver vyslovuje požiadavku očistiť svet od europeizmu. V druhej časti (prúd) vyzýva k tvorbe antiumenia, ktoré nie je len pre vyvolených, ale pre všetkých ľudí, vrátane diletantov. V tretej časti (zlúčiť) vyjadril svoje túžby dosiahnuť Fluxusom tvorbu umenia, zbaveného autorstva a individuality, pričom všetky aktivity mali byť jednoducho označené pojmom Fluxus. Z aspektu šírenia aktivít Fluxusu zohral veľkú úlohu Maciunasov príchod do Európy, kde sa stretol s umelcami, nezávisle sa prejavujúcimi v duchu „fluxus" (Name June Paik, Lugo Gosewitz, Ben Patterson, Ay-O). Počas pobytu v Nemecku pripravoval roku 1962 koncerty a festivaly Fluxus: na prvom koncerte *Neo-Dada in der Musik* v júni 1962 v Düsseldorfe sa prezentovali diela Paika, Brechta, Higginsa, Bussottiho, Curtisa, Ischiyanagiho, Maciunasa, Pattersona, Schnebela, Vostela a La Monte Younga; prvý festival, ktorý sa konal v septembri vo Wiesbadene pod názvom *Fluxus Internationales Festspiel Neuester Musik* (14 koncertov), bol sprevádzaný veľkým škandálom; nasledovali ešte dva festivaly *Festum Fluxorum* (6 Fluxus koncertov) v Kodani a v Paríži. Už vo februári nasledujúceho roku sa v Düsseldorfe konal festival *Festum Fluxorum Fluxus* s podtitulom *Musik und Antimusik, das instrumentale Theater*, neskôr v Nice *Fluxus Festival of Total Art*, Fluxus koncert v Oslo a Fluxus festival v Amsterdame. Po návrate do New Yorku Maciunas ešte v tom istom roku vydal dokumentáciu *Fluxus Preview Roll* o európskych fluxusových aktivitách a Georg Brecht začal vydávať jednostranové fluxus noviny V TRE (neskôr pod názvom FLUXUS). Koncerty a festivaly Fluxusu viedli k popularizácii tohto hnutia vo viacerých krajinách Európy, kde sa nezávisle rozvíjali podobné aktivity. Vo Francúzsku Ben Vautier už roku 1958 otvára Boutique-Laboratórium 32, neskôr galériu Ben, kde sa o všetkom pochybuje. Prišiel s predstavou totálneho umenia, v ktorom sa všetky možné činnosti a javy ponímajú ako umenie. V Prahe to bol výtvarník **Milan Knížák** (vedúci avantgardnej umeleckej skupiny AKTUÁL), ktorý nadviazal kontakt s Maciunasom. Ten mu poslal veľké množstvo publikácií, pozostávajúcich z rôznych škatuliek s malými kartičkami a návodmi na „čítanie", ktoré sa takto vlastne stávali hrou. V súvislosti s jednou zásielkou Knížák spomínal na neplánovaný „happening" na colnici:

„Zamestnanci tejto colnice, samozrejme skôr než boli ochotní mi odovzdať balík, dôkladne skontrolovali obsah všetkých škatuliek; pri kontrole jednej z nich vyskočilo stočené pero, ktoré vyhodilo minimálne tisíc centimetrových kartičiek s drobným nápisom NEW FLUX YEAR na každej z nich. Zvyšok popoludnia strávili colníci v polohe na štyroch zbieraním papierových vločiek zo zasneženej colnice." [11]

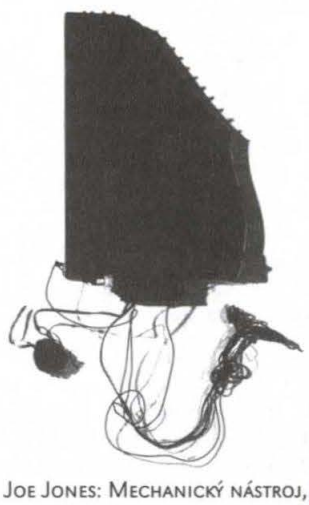
Maciunas sa rozhodol usporiadať v Prahe festival Fluxusu a jeho organizáciou poveril Milana Knížáka, ktorého predtým vymenoval za riaditeľa východného Fluxusu (Director of Fluxus east). Knížák bol vtedy mnohými prejavmi, prezentovanými na festivale, sklamaný:

„Addi Koepcke, Tomas Schmidt a Eric Anderson predviedli svoje performansy, ktoré sa okrem niekoľkých fyzických akcií sústredili na prišpendlenie veľkého množstva lístočkov s návodmi dookola podzemnej Reduty. [...] Moje predstavy o umení boli niekde inde, nechcel som obrodzovať umenie ani ho zosmiešňovať, ani hľadať jeho nové formy, mal som pocit, že umenie musí opustiť výstavné a iné siene a vrásť nejako anonymne do ľudských životov. Nie umelec, ale umenie malo zostať v anonymite, aby človek, ktorý sa s ním (umením) stretne, k nemu pristupoval rovnakým spôsobom ako k iným bežným životným aktivitám a aby tak vznikla väčšia šanca zasiahnuť tie najhlbšie štruktúry človeka." [12]

Roku 1966 sa Knížák v Prahe zoznámil s Higginsom, Alisonom Knowlesom a Benom Vautierom; nasledovala návšteva New Yorku, kam sa mu podarilo dostať až počas uvoľnenia politickej situácie na jeseň 1968 (Maciunas ho pozýval už od roku 1965). Spoznal tu celú garnitúru umelcov hnutia Fluxus, aj Joea Jonesa, ktorý už predtým konštruoval automatické hudobné nástroje, technicky jednoduché, ale meditatívnym výrazom veľmi pôsobivé, ktoré inšpirovali viacerých umelcov (Tinguelyho a iných).

Na Slovensku vznikali podobné aktivity v tvorbe Júliusa Kollera (Antihappening, 1965, Nevýstava, 1969, utopický projekt UFO od roku 1969), Dezidera Tótha, Milana Adamčiaka a Róberta Cypricha (intermediálne projekty, I. večer Novej hudby v Dome osvety v Ružomberku, 1969, interpretácia vodnej hudby – koncert na troch husliach pod vodou s použitím potápačskej techniky, projekty – ozvučenia a elektroakustické skladby pre 1. otvorený ateliér Rudolfa Sikoru v Bratislave), Jany Želibskej, Alexa Mlynárčika[13] a ďalších. K fluxus prejavom možno prirátať aj viaceré akcie, realizované v rámci Medzinárodných seminárov v Smoleniciach (v roku 1969 boli uvedené projekty umelcov hnutia Fluxus, napríklad Bena Pattersona – Paper Piece), experimentálne skladby a projekty Ladislava Kupkoviča (*Profily, Preparované texty, Ad libitum, Morceau de genre* a iné), ktorý roku 1971 realizoval jednu zo svojich najväčších akcií, 12 hodinovú *Klaginvasion auf Bonn* (Zvuková invázia na Bonn – rôzne hudobné ansámble postupujú z rôznych končín mesta Bonnu do stredu, kde dochádza k trom „bitkám", končiacim večerným štvorhodinovým priestorovým koncertom).

Zásadnejší zlom v orientácii hnutia Fluxus nastáva roku 1965 na veľkom koncerte Fluxusu v newyorskej Carnegie Recital Hall, na ktorom bolo zhromaždených veľké množstvo rôznych, prevažne orientálnych nástrojov. Maciunas bol v tom čase ovplyvnený filozofiou matematika a skladateľa, ultratrockistu Henryho Flinta, ktorý považoval európske umenie (hudba, výtvarné umenie, vrátane Fluxusu) za prejav kultúrneho imperializmu a za zdegenerované. Dovtedy bol Fluxus tolerantný voči profesionálnym skladateľom z oblasti elektronickej a konkrétnej hudby, ako aj voči uvádzaniu skladieb pre klasické hudobné nástroje (pod egidou Fluxusu sa napríklad prezentovali Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti a ď.). Stockhausen už roku 1960 nadviazal kontakt s hnutím Fluxus aj vďaka sponzorke kolínskej Fluxus-skupiny, výtvarníčke Mary Bauermeisterovej (pochádzalą z USA), iniciátorke jeho kompozície *Originale* (v spolupráci aj s Nam June Paikom), simultánne kombinujúcej hudbu, tanec, herecké prejavy, výtvarné umenie, oheň, pohyblivé obrázky, postavy všedného dňa a literárne texty rôznych autorov. Uvedenie *Originale* roku 1961 v Kolíne vyvolalo veľký škandál, podobne ako neskôr (1965) z iných príčin v New Yorku, kde zazneli na podnet Allana Kaprowa. Tým sa dostal do sporu s Maciunasom,



Joe Jones: Mechanický nástroj, 1972

ktorý chcel Fluxus orientovať mimoeurópsky (Stockhausenovi sa vtedy vyčítalo, že pokračuje v línii buržoáznej hudby novými prostriedkami). V retrospektíve na Fluxus Vostel napísal:

„Fluxus hudba nie je žiadna čistá hudba hluku, akou bola konkrétna hudba Francúzov po roku 1945, ktorí behali s magnetofónom, aby zaznamenávali pouličné hluky a z nich zhotovovali magnetofónové pásy. Fluxus tiež nemá nič dočinenia so syntetickou hudbou, ktorú vo svojej elektronickej hudbe produkoval Stockhausen. Boli to hudobné procesy, ktoré vznikali len na základe umeleckej akcie, buď live, alebo nahrávkou. To znamená, že väčšinou bol vizuálny a akustický postup zároveň nezameniteľnou udalosťou."[14]

Zaujímavý je umelecký vývoj Stockhausena, ktorý sa od hudobného divadla *Originale*, podobne ako Fluxus, inšpiroval východnou filozofiou a prešiel k ritualizácii svojej tvorby (*Aus den sieben Tagen*, 1968). Fluxus zasahoval aj do politicko-sociálnych sfér, keď sa napríklad svojimi masovými happeningami (formou hromadných mantra-spevov) v rámci Hippies festivalov zúčastňoval na politických protestoch. Higgins roku 1969 hovoril o rituálnom umení, o happeningoch v pravom zmysle slova, ktoré môžu do určitej miery nahradiť aj svadby a pohreby. Veľmi blízko k Fluxus akciám mala tvorba argentínskeho skladateľa Mauricia Kagela, ktorý od roku 1957 žil v Kolíne a veľmi skoro kombinoval vizuálny a teatrálny moment s hudbou. Jeho komorno-hudobné a divadelné dielo *Sur scène* (1960), v ktorom sa prelínajú



M. Knížák: Destroyed Music 63/80, Zlatá nahrávka, 1980

textové montáže a miešajú sa úlohy spevákov a inštrumentalistov s hereckými prejavmi, bolo neskôr akceptované ako prejav hnutia Fluxus (uvádza ho Jürgen Becker a Wolf Vostell v publikácii *Happenings. Fluxus. Pop -Art. Noveau Realisme. Eine Dokumentation*. Reinbeck 1965). Kagel je tvorcom inštrumentálneho divadla, t. j. prepojenia inštrumentálnej hry s divadelno-hereckými prvkami, pričom, podobne ako vo Fluxuse, jeho tvorba stojí na rozhraní umenia a antiumenia. Analógie s metódou dekoláže u umelcov Fluxusu, spočívajúcej v deštrukcii použitých konzumných materiálov roztrhaním, zničením, spálením, premaľovaním (trhanie plagátov, chemické ničenie fotografií, deformovanie rôznych kovových konzumných predmetov, premaľovanie predmetov na obrazoch, pálenie objektov a pod.), sú evidentné v Kagelovej prednáške *Composition und Decomposition* (1963/64):

„Interpretácia je dekompozícia akustickej predstavy. Dekompozícia je predstava kompozície. [...] Kompozícia je dekompozícia predstavy. [...] Interpretácia je dekompozícia dekompozície. [...] Dekompozícia je kompozícia dekompozície. Napríklad: Slovo pes nehryzie. [...] Dekompozícia je zrušenie kompozície."[15]

Hudobný prejav vo fluxus happeningoch však v žiadnom prípade nebol výsadou skladateľov -profesionálov, ale na jeho tvorbe sa mohol podieľať každý. Išlo väčšinou o momentálne zvukové kreácie, ktoré vyludzoval tak výtvarník, básnik, herec, tanečník, ako aj akýkoľvek aktér z okruhu umelcov či divákov. Tak sa napríklad výtvarne i hudobne prejavoval Paik (*Šašlik*, platne sa prehrávali voľne v ruke držanou prenoskou), Knížák experimentoval s platňami a nahrávkami (*Destroyed Music*, 1963/80), Grék Takis tvoril neskutočné hudobné krajiny z visiacich kovových objektov aktivovaných elektromagnetickými vlnami, francúzsky Švajčiar Tinguely konštruoval klopotajúce stroje, ktoré neprestajne vykonávali zbytočné funkcie, Talian Giuseppe Chiari počul hudbu v každom predmete a jave (bol členom newyorskej skupiny Fluxus od roku 1962), spolupracoval s Bussottim na hudobnej grafike a spolupodieľal sa na tvorbe konkrétnej poézie. Aj keď hnutie Fluxus vyvrcholilo v polovici 60. rokov a postupne sa vytrácalo v priebehu 70. rokov, zažilo akúsi novú renesanciu koncom 80. a v 90. rokoch, kedy po páde železnej opony medzi dvoma politickými tábormi vzrastal vo východnom bloku záujem o nedovelené „západné smeríky". Vznikali vtedy viaceré podujatia prezentujúce jednak už historické prejavy Fluxusu, na druhej strane v jeho duchu novovznikajúce „happeningy".

Hnutie Fluxus stavalo na momente prekvapenia, hry, humoru a zábavy, nie voľnej, neviazanej, ale kritickej, spojenej so životom a aktuálnymi problémami doby. Nekonvenčný prejav často vyvoláva úsmev na tvárach, ale iba obmedzené vnímanie neumožňuje narušenie optiky zaužívaných, konvenciami a kánonmi doby zviazaných foriem života. V tomto sa Fluxus podobá na dada umenie. Obe hnutia spájala predovšetkým snaha všetkými možnými umeleckými prostriedkami vyjadriť nový pocit doby, doby chaotickej, neuhladenej, človeku odcudzenej. Narušenie konvencie a tým posúvanie myslenia – to bol asi hlavný cieľ dadaizmu i hnutia Fluxus.

Poznámky

[1] Pop-art sa neskôr tiež nevyhol komercionalizácii, ktorá dosiahla ešte väčšie rozmery než v prípade abstraktného expresionizmu.

[2] Už Marcel Duchamp roku 1919 netradične interpretoval obraz *Mona Lisa*, keď jej domaľoval fúzy.

[3] S Jasperom Johnsom sa veľmi dobre poznal John Cage, ktorý v 50. rokoch spolupôsobil s celou generáciou výtvarníkov abstraktného expresionizmu a pop-artu.

[4] WILSON, S.: *Pop art*. In: *Moderne Kunst. Vom Impressionismus zur Postmoderne*. Herrsching 1990, s. 324

[5] Roku 1952 vyžadoval od maliarstva nerozlučné zjednotenie myšlienky a techniky, splynutie zobrazenej skutočnosti a farby tak, že obraz je farbou a naopak, v dôsledku čoho každý pohyb na plátne zmení formu a zmysel obrazu.

[6] WILSON, S.: *Pop art*. In: *Moderne Kunst. Vom Impressionismus zur Postmoderne*. Herrsching 1990, s. 335

[7] Andy Warhol zdôrazňoval, aby pri vnímaní jeho diel nikto nič nehľadal pod ich povrchom.

[8] In: *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts – 1900 bis heute*. Unipart Vrlg. Remseck bei Stuttgart, 1987, s. 605

[9] In: *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment*. Akademie der Künste, Berlin 1980, s. 207

[10] V rámci jedného Youngovho happeningu privedú na scénu, kde stojí klavír a vedro so senom, dokonca koňa. V inom happeningu *Composition no. 5* (1960) Young požaduje vypustiť jedného alebo viac motýľov, inoked požadoval načúvať praskot ohňa, alebo v *Composition no 10* (1960) dáva pokyn kresliť a nasledovať rovnú čiaru.

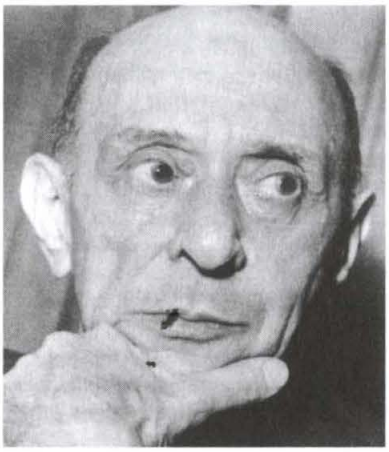
[11] Katalóg výstavy: *Fluxus* ze zbírky Marie a Milana Knížákových. České muzeum výtvarných umění v Praze. Dům u černé Matky boží, 15. listopadu 1995 – 28. ledna 1996. ČMVU, Praha 1995, s. 3

[12] *Op. cit.*

[13] Pierre Restany, s ktorým sa Mlynárčik spriatelil, neskôr v monografii o ňom napísal: „S novým realizmom Alex tiež objavil duch amerického neo-dadaizmu a pop-artu. 'Theory of Inclusion' – 'teóriu uzavretia' Johna Cagea, Kaprowove prostredia a udalsoti – hapeningy. 'Expanded arts' Georgea Maciunasa, ktoré jestvovali pri zrode Flususu." RESTANY, P.: *Inde*. Alex Mlynárčik, Bratislava 1995

[14] Katalóg: *Fluxus. Aspekte eines Phänomens*. Wuppertal 1981, s. 235

[15] SCHNEBEL, D.: *Mauricio Kagel*. Köln 1970, s. 141–142



„...nikdy som sa nevzdal."



Arnold Schönberg (13. 9. 1874 – 13. 7. 1951)

Duchovný vodca ako rozporuplná osobnosť. K 50. výročiu úmrtia skladateľa.

Peter Zagar

Hoci odkaz Arnolda Schönberga bol už dôkladne analyzovaný a zhodnotený, nie je vari prehnané povedať, že ani päťdesiat rokov po jeho smrti si veľká časť verejnosti neosvojila to, čo sa všeobecne považuje za významný, ba až dejinný prínos Schönberga do európskej hudby. Zatiaľ čo škandály a rozruch okolo premiér diel Stravinského už dávno dozneli, Schönberg neprestáva deliť ľudí na zasvätených a na tých, čo ho nechápu a teda ani neprijímajú. Dnes sa už nestretneme s otvorene nepriateľskými reakciami, ale pod zdržanlivým a spoločensky konformným postojom prežíva neraz ostré pobúrenie a vyslovená nechuť zaoberať sa ezoterickou hudbou dekadentného umelca.

Vždy som to pociťoval ako paradox. Neabsolvoval som kompozičný kurz Juraja Pospíšila, ktorý na bratislavskom Konzervatóriu zasväcoval svojich žiakov do Schönbergovej metódy komponovania s dvanástimi tónmi. Cestu k dodekafónii mi teda otvorili až prednášky profesora Hrušovského na VŠMU. Ak som od začiatku pociťoval voči tomuto myšlienkovému systému skepsu, o to viac ma lákalo čo najviac do neho preniknúť, aby som pochopil Schönberga, jeho dedičstvo, ale i seba. Láka ma to dodnes a pri tejto snahe si všímam, ako Schönberga chápe okolitý svet. A láka ma to o to viac, o čo zreteľnejšie pociťujem rozpor medzi deklarovaným významom Schönberga a hudobnou praxou na Slovensku.

Ak si uvedomíme, že Bratislava leží blízko Viedne a že Schönbergov otec tu strávil časť svojej mladosti, musíme sa pýtať, ako je možné, že sa aspoň časť atmosféry, z ktorej vyrástol Schönbergov hľadačský duch, nepreniesla z metropoly monarchie do jej nie bezvýznamného satelitu, do Prešporku. Prečo na Slovensku ešte aj v období medzi vojnami zjavne absentovala podstatnejšia reakcia na Schönbergove podnety? Rovesníci viedenského skladateľa, pôsobiaci na Slovensku, Jozef Dohnányi a Samuel Frühwirth, upadli do zabudnutia (neviem posúdiť, či právom alebo neprávom) a jedine Alexander Albrecht, o jedenásť rokov mladší od Schönberga, sa už v tom čase oslobodzoval od vplyvu novoromantizmu. Možno aj kvôli tomuto odvážnemu odklonu od hlavného prúdu sa Albrecht nestal hrdinom tých slovenských kruhov, ktoré hľadali zakladateľov slovenskej moderny v Suchoňovi a Cikkerovi. Pravda, tak ako Albrecht v Bratislave, Schönberg to nemal ľahké ani v rodnej Viedni, ani v Berlíne, a už vonkoncom nie v americkom exile.

Obráťme teraz pozornosť na samotného skladateľa a spýtajme sa, aké postoje a aké reakcie na okolie ho charakterizovali. Z výrokov Schönberga a ľudí, ktorí ho poznali, sa dá poskladať mozaika rozporuplnej osobnosti, ktorej extrémami boli chladná arogancia a dojímavá zraniteľnosť. Dika Newlinová, Schönbergova žiačka v Los Angeles, spomínala na svojho učiteľa takto:

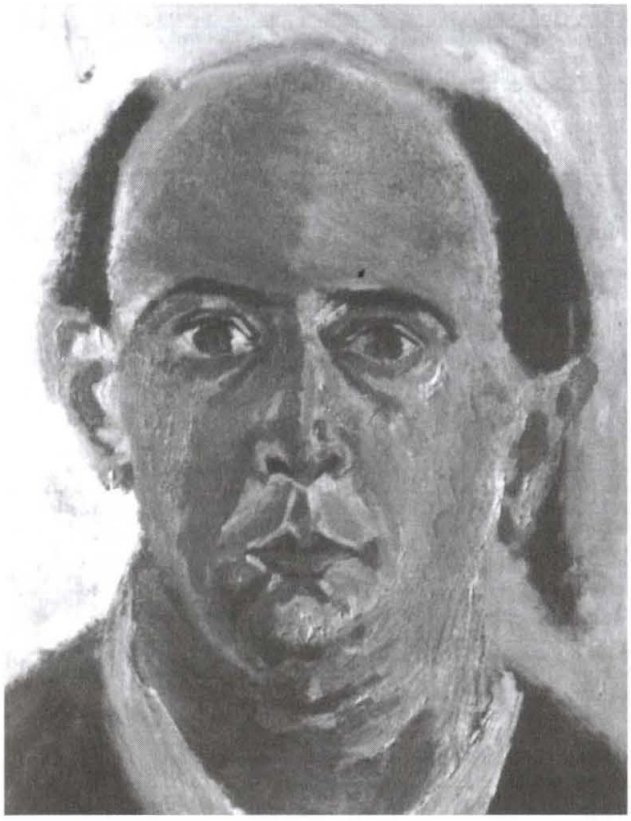
„Keď si dal prehrať nahrávku Zjasnenej noci, pri hudobnom vrchole sa vrhol ku klavíru, búšil príslušné akordy, spieval a kričal na plné hrdlo! Počas analýzy kvarteta [op. 7] neustále niečo komentoval: ‚A teraz, nie je to báječné, táto štrukturálna jednota? Nie je tento kontrapunkt celkom pozoruhodný? – Čo, celkom, veľmi pozoruhodný! Ale to ešte nie je to najlepšie – lepšie veci ešte len prídu, vynikajúce veci!' Hocikto iný by takou samoľúbosťou vyvolával iba odpor, no u neho je to celkom milé, aspoň podľa mňa."

O Adornovej eseji *Filozofia novej hudby*, ktorú dnes chápeme ako Schönbergovu apológiu, Schönberg roku 1949 povedal:

„Takže moderná hudba má filozofiu – stačilo by, keby mala filozofa. Veľmi vehementne ma v nej napáda. Ďalšia nelojálna osoba. Nikdy som ho nemohol vystáť. Teraz viem, že očividne nemal rád moju hudbu... [Filozofia novej hudby] sa veľmi ťažko číta, pretože používa kvázifilozofický žargón, ktorým súčasní profesori filozofie zakrývajú nedostatok myšlienky. Vie, prirodzene, všetko o dvanásťtónovej hudbe, ale nemá potuchy o tvorivom procese. Zrejme si myslí, chudák, že dvanásťtónový rad bráni v invencii, ak nie aj v myslení. Kniha sa bude hodiť mnohým mojim nepriateľom práve preto, lebo je vedecky podkutá."

Nad Schönbergovým výrokom z roku 1921 (hoci skladateľ ho vyslovil v súkromí a neskôr sa čiastočne od neho dištancoval), že jeho vynález dvanásťtónovej hudby zaručí na stáročia nadvládu nemeckej hudby, sa dnes možno azda pousmiať, ale nemožno v ňom nevidieť zranené sebavedomie šovinistu, ktorý sa cíti ohrozený vzrastajúcim významom francúzskej a ruskej hudby. Primát, prestíž, nadradenosť figurovali aj v Schönbergových predstavách o rakúskom obecenstve navštevujúcom koncerty Spolku pre súkromné predvedenia hudby. Málokto by si dnes dovolil formulovať názor na stret západnej a východnej kultúry tak, ako Schönberg v rozhovore s Johnom Campbellom roku 1950:

„Myslím si, že celá oblasť akustiky, tónov a tónových vzťahov je veľmi nejednoznačná a pripúšťa veľa správnych riešení. Zdá sa mi tiež, že západná hudba sa najviac približuje k prírode a že ostatné pokusy – čínsky, pokiaľ to môžem posúdiť, či indický atď. – sú od prírody veľmi vzdialené. Práve preto oni nezažili taký veľký pokrok v hudbe, ako my. Oni nemôžu dospieť k skutočnej polyfónii. Ich polyfónia sa nezakladá na chápaní povahy zvuku, vzťahov, tonálnych vzťahov."



A. Schönberg: Autoportrét

„Za emócie sa netreba hanbiť...
...hudba niečo vyjadruje, či chcete alebo nie."

Na margo tohto výroku treba pripomenúť, že na začiatku 20. storočia patril Schönberg k horlivým odporcom teórie o prirodzenosti tonálneho systému.

V tom istom rozhovore však Schönberg odhaľuje aj iné, mäkšie črty:

„Človek je [pri počúvaní hudby] v príliš veľkom tranze na to, aby si uvedomoval všetko, čo sa odohráva v jeho vnútri, v jeho – buďme trocha sentimentálni – duši. Možno tu však je nejaký vzťah k citom, ak pod významom [hudby] máte na mysli toto. Je v tom niečo citové. Za emócie sa netreba hanbiť. Nie je to hanba, hoci ľudia, podľa ktorých je citovosť romantická črta, citmi dnes opovrhujú. Zabúdajú pritom, že hudba niečo vyjadruje, či chcete alebo nie. Vyjadruje vás váš rukopis a vaše odtlačky prstov, prečo by vaša hudba nemala vyjadrovať niečo z vašej povahy a z vašich citov."

V nahranom ďakovnom prejave pre National Institute of Arts and Letters v máji 1947 Schönberg odhaľuje dva podstatné motívy svojej umeleckej dráhy – pocit nevyhnutnosti, s ktorým realizoval všetky radikálne kroky a zároveň pocit uväznenia týmito krokmi, akoby sám neraz cítil nutkanie zastaviť sa a vrátiť všetko späť:

„Zdá sa mi trocha prehnané nazývať úspechom všetko to, čo som chcel počas týchto päťdesiatich rokov dosiahnuť. Teda, aspoň kým to nebudem schopný zhrnúť: prinajmenšom v čase, kedy sa mi všetko zdalo ako zmes nesúrodých detailov som to nechápal ako smerovanie k nejakému výsledku. Cítil som sa, ako keby som padol do oceánu vriacej vody a rukami-nohami som robil, čo som mohol, nevediac plávať ani inak si pomôcť. Mám možno iba jednu zásluhu: nikdy som sa nevzdal. Ako som sa aj mohol vzdať uprostred oceánu?"

Schönberg vyžaroval vo svojom okolí veľkú dostredivú energiu. A to aj napriek tomu (či práve preto), že v komunikácii s blízkymi bol často panovačný, márnomyseľný a podozrievavý. Od svojich žiakov vo Viedni vyžadoval lojálnosť, pričom za priestupok proti tejto požiadavke považoval najmenšie prerieknutie sa, napríklad keď ho niekto v jeho neprítomnosti nemenoval spolu s inými. Známe sú jeho roztržky s Kandinským a Th. Mannom. Na druhej strane však treba povedať, že mal aj veľa neprajníkov, ktorí mu krivdili.

Jeho rané majstrovské dielo *Zjasnená noc* odmietli vo Viedni zahrať kvôli smiešnemu argumentu: obsahovalo akord, ktorý sa dovtedy neuvádzal v žiadnej náuke o harmónii. V Berlíne kritika hodnotila abstraktnú a vykalkulovanú Schönbergovu hudbu ako židovský manéver, ktorý iba potvrdzoval názor Wagnera, že skutočná tvorivosť nie je židom vlastná. Po škandalóznej premiére *Variácií pre orchester* roku 1928 v Berlíne sa Schönberg zdôveril so svojou trpkosťou v liste Alme Mahlerovej:

„Po škandále s Furtwänglerom som celkom stratil chuť bývať v Berlíne. Berlín mal pre mňa len tú výhodu, že som tam nemusel stretávať istých ľudí, pritom Bergov Wozzeck tu mohol pokojne zaznieť. Tejto výhody sa mne nedostalo, pretože so mnou je len hákový kríž: som podlý žid, ktorému sa nedá rozumieť."

Guggenheimova nadácia v Amerike roku 1945 odmietla poskytnúť Schönbergovi štipendium na dokončenie opery *Mojžiš a Áron* a oratória *Jakubov rebrík*. Skladateľ práve odišiel do dôchodku a keďže na univerzite učil iba osem rokov, výška dôchodku bola tridsaťosem dolárov mesačne. Schönberg vedel, čo je to núdza, veď roku 1917, práve keď komponoval oratórium *Jakubov rebrík*, ho vysťahovali aj s rodinou z bytu a tri mesiace strávil v nocľahárni. A to už nebol mladý, začínajúci skladateľ, ale štyridsaťtriročný, všeobecne známy umelec! Nedotklivosť, sarkazmus, trpkosť teda nemuseli byť len prejavom svojrázneho charakteru, ale aj dôsledkom životných skúseností.

V súvislosti so Schönbergom sa takmer automaticky spomína pojem dvanásťtónovej hudby. Ešte skôr, než prišiel s novou metódou komponovania, však Schönberg inicioval Spolok pre súkromné predvedenia hudby. Dnes, s odstupom času, túto udalosť možno (prinajmenšom symbolicky) považovať za začiatok nových pomerov, v ktorých sa súčasná hudba stala predmetom záujmu úzkeho kruhu zasvätencov a v ktorých širšia skupina milovníkov hudby zaujala voči nej ľahostajný postoj, považujúc ju v tom lepšom prípade za zdroj kuriózných výstrelkov módy. Vnútorná štruktúra Spolku a jeho koncertná prax stoja za povšimnutie.

Schönberg sa stal doživotným prezidentom Spolku s právom menovať členov direktória, meniť štatút a dokonca aj zrušiť výsledky hlasovania členov Spolku, ak boli namierené proti názoru vedenia (to sa nestalo ani raz). Naštudovanie každej skladby viedli poverení odborníci (*Vortragmeister*); patrili medzi nich Webern, Berg, Stein, Steuermann, Sachs a niektoré diela naštudoval sám Schönberg. Ten mal aj právo posudzovať a rozhodovať o naštudovaniach svojich kolegov. Spolok angažoval mladých, serióznych interpretov ako sólistov a títo museli súhlasiť s odborným vedením počas skúšok. Sezónu tvorilo tridsaťdva koncertov, ktoré sa spočiatku konali v nedeľu dopoludnia, neskôr sa presunuli na piatkové či pondelkové večery. Spolok si prenajímal menšie

viedenské siene, najprv klub železničiarov alebo spoločenskú sieň cechu kupcov, neskôr malú sieň Konzerthausu. Koncerty sa zásadne nepropagovali, prístup mali len členovia Spolku, ktorí si kupovali vstupenku na celú sezónu. Program sa zverejňoval iba tesne pred koncertom, od členov sa očakávalo, že navštívia každý koncert. Kritici a zástupcovia tlače nemali na koncerty prístup. Zámer skladateľa bol prvoradý, mienka virtuóza nerozhodovala. Náročné diela sa predvádzali dvakrát za večer, aby ich publikum mohlo lepšie pochopiť. Hlavným kritériom výberu diel bola ich kvalita, nie štýlová orientácia. Schönberg presadzoval názor, že bohatá inštrumentácia často zahmlieva štruktúru skladby, preto pre Spolok (spolu s Webernom, Bergom, Eislerom a ďalšími) upravil orchestrálne skladby Mahlera, Brucknera, Regera a Straussa. Komorný súbor pozostával zo sláčikového kvarteta s kontrabasom, flauty (niekedy aj klarinetu), klavíra a harmónia. Počas trvania Spolku zaznelo na koncertoch najmenej tridsaťštyri skladieb Regera, dvadsaťšesť skladieb Debussyho, ďalšími frekventovanými autormi boli Bartók, Stravinskij, Ravel, Webern, Berg a Hauer. V záujme prilákania nových členov sa uskutočnilo zopár tzv. propagandistických koncertov určených pre širokú verejnosť. V bulletine z novembra 1919 Schönberg napísal:

„V týchto smutných časoch, keď je Rakúsko zruinované, je náš Spolok jediným európskym podujatím (hoci v bezvýznamnej oblasti), v ktorom prevyšujeme všetky 'civilizované národy', čo nás porazili. Ak Spolok vydrží ešte dva-tri roky, vychová obecenstvo s takými znalosťami o modernej hudbe, aké nemá žiadne obecenstvo na svete. Vďaka tomuto obecenstvu Rakúsko dosiahne prvenstvo v oblasti modernej hudby na desaťročia vopred."

Po troch sezónach Spolok zanikol. Jeden z jeho tajomníkov, Paul A. Pisk, ani v roku 1974 nevedel jednoznačne určiť príčiny zániku. Uviedol len, že príčinou mohla byť ekonomika (rastúca inflácia) a apatia členov.

Mám pocit, že generácie skladateľov odchovaných na Schönbergovi si na konci 20. storočia mohli povzdychnúť: Boulez mal pravdu, Schönberg je mŕtvy. Človek tomu ľahko uverí, najmä keď medzi rovesníkmi stretne len jedného, ktorý dokáže o *Zjasnenej noci* a o *Dychovom kvintete op. 26* hovoriť s nákazlivou iskrou v očiach a s neskrývaným úžasom a pritom to ani nie je školený hudobník. Tu, na Slovensku, si to však nemôžeme dovoliť povedať, pretože v našom „spolku pre súkromné predvedenia hudby" sme ešte Schönbergovej hudbe nedali šancu poriadne zaznieť, nepoznáme ju tak, ako by si to zaslúžila.

1874	A. Sch. sa narodil vo Viedni.	
1885	Začína chodiť na strednú školu, zoznamuje sa s Oskarom Adlerom, učí sa hrať na violončele.	pochody, polky a iné menšie skladby
1890	Zanecháva školu, pracuje ako bankový úradník.	
1895	Odchádza z banky, diriguje robotnícke zbory.	
1897	Zarába si inštrumentáciou a zhotovovaním klavírnych výťahov.	
1898	Konvertuje na protestantskú vieru.	*Dve piesne op. 1*
1899	Diriguje mužský zbor v Heiligenstadte.	*Zjasnená noc op. 4*
1901	Sobáš s Mathildou von Zemlinsky, sťahuje sa do Berlína, kde pracuje ako dirigent a upravovateľ v kabarete.	*Brettl-Lieder*
1902	Privyrába si inštrumentovaním operiet, stretáva sa s R. Straussom. Narodenie dcéry Gertrudy.	Premiéra *Zjasnenej noci* vo Viedni.
1903	Vracia sa do Viedne, učí harmóniu a kontrapunkt na Schwarzwaldschule.	*Pelleas a Melisanda op. 3*
1904	Zakladá Vereinigung schaffender Tonkünstler.	*Šesť orchestrálnych piesní op. 6*
1905		*Sláčikové kvarteto č. 1 d mol op. 7*
1906	Narodenie syna Georga.	*Komorná symfónia č. 1 op. 9*
1908	Manželská kríza, románik Mathildy s maliarom Gerstlom a jej návrat k Sch. končí tragicky Gerstlovou samovraždou.	*Sláčikové kvarteto č. 2*
1909	Experimentuje s notačným písacím strojom.	*Kniha visutých záhrad op. 15; Tri skladby pre klavír op. 11; Očakávanie op. 17; Päť skladieb pre orchester op. 16*
1911	Tri obrazy Sch. vystavujú na výstave skupiny Modrý rytier, kvôli finančnej tiesni a antisemitizmu sa opäť sťahuje do Berlína, tam učí na Sternovom konzervatóriu, píše *Náuku o harmónii.*	*Piesne z Gurre; Šesť malých skladieb pre klavír op. 19; Herzgewächse op. 20*
1912	Absolvuje turné po Nemecku a Rakúsku so skladbou *Pierrot lunaire.*	*Pierrot lunaire op. 21*
1915	Sťahuje sa späť do Viedne, dobrovoľník rakúskej armády.	
1918	Vedie kompozičný seminár na Schwarzwaldschule, sťahuje sa do Mödlingu, zakladá Spolok pre súkromné predvedenia hudby.	práce na oratóriu *Jakubov rebrík*
1921	Upravuje diela Busoniho, Mahlera, Regera a J. Straussa pre koncerty Vereinu, formuluje metódu komponovania s dvanástimi tónmi.	
1922		*Jakubov rebrík* zostáva nedokončený.
1923	Smrť manželky Mathildy, roztržka s Kandinským kvôli antisemitizmu v skupine Bauhaus, korešpondencia s J. M. Hauerom.	*Päť skladieb pre klavír op. 23; Serenáda op. 24; Suita pre klavír op. 25*
1924	Sobáš s Gertrudou Kolischovou.	*Dychové kvinteto op. 26*
1925		*Štyri skladby pre miešaný zbor op. 27*
1926	Sťahuje sa do Berlína, kde učí kompozíciu na Pruskej akadémii umení.	*Tri satiry pre miešaný zbor op. 29*
1927		*Sláčikové kvarteto č. 3 op. 30*
1928	Šesťmesačná zdravotná dovolenka.	*Variácie pre orchester op. 31*
1929		*Von Heute auf Morgen op. 32; Skladba pre klavír op. 33 a*
1931	Zo zdravotných dôvodov sa sťahuje do Švajčiarska, neskôr do Španielska.	*Skladba pre klavír op. 33 b*
1932	Vracia sa do Berlína, narodenie dcéry Nurie.	*Mojžiš a Áron*
1933	Konvertuje na židovskú vieru, uteká pred nacizmom do Paríža, neskôr do Bostonu.	*Koncert pre sláčikové kvarteto a orchester podľa Concerta grossa g mol G. F. Händela*
1934	Sťahuje sa do Hollywoodu.	*Suita pre sláčikový orchester*
1936	Profesor hudby na Kalifornskej univerzite.	*Sláčikové kvarteto č. 4 op. 37; Husľový koncert op. 36*
1938		*Kol nidre op. 39*
1939		*Komorná symfónia č. 2 op. 38*
1941	Stáva sa občanom USA, narodenie syna Lawrenca.	*Variácie na recitatív pre organ op. 40*
1942	B. Brecht a H. Eisler navštevujú Sch. prednášky v Kalifornii.	*Óda na Napoleona Bonaparta op. 41 Klavírny koncert op. 42*
1943	Spoznáva Th. Manna, ďalšieho emigranta v Los Angeles.	*Téma a variácie op. 43*
1944	Odchod do dôchodku, musí si privyrábať súkromnými hodinami.	
1945		*Prelúdium pre orchester a miešaný zbor op. 44*
1946	Čestný predseda ISCM. Utrpel ťažký infarkt.	*Sláčikové trio op. 45*
1947		*Ten, kto prežil Varšavu op. 46*
1949	Čestný občan Viedne.	*Dreimal tausend Jahre op. 50 a; Fantázia pre husle a klavír op. 47*
1950		*De profundis op. 50 b; Moderner Psalm Nr. 1 op. 50 c*
1951	Čestný predseda Izraelskej akadémie hudby. Zomiera 13. júla v Hollywoode.	

Absencia poznatkov

Ad: Slovenský komponista Samuel Capricornus

Na článok Miroslava Demka Slovenský komponista Samuel Capricornus (HŽ 7–8/2001) by bolo zbytočné reagovať, keby sa na Slovensku tak ľahko a úspešne nešírili nezmysly a polopravdy. A v tomto článku sú, pravdu povediac, len nezmysly a polopravdy – už dávno som nič také hlúpe a primitívne nečítal. Je pozoruhodné, že autor s takou minimálnou zásobou poznatkov sa odvažuje zaujímať „stanovisko" k čomusi, čomu vôbec nerozumie. A absencia poznatkov sa netýka v tomto prípade len slovenských hudobných dejín či výsledkov práce slovenských i zahraničných hudobných historikov, ale aj základných poznatkov zo všeobecných dejín. Poďme však poporiadku. V úvode článku sa autor sťažuje, že Slovensko sa nehlási k svojim osobnostiam, k skladateľom slovenského pôvodu. Ako príklad uvádza Maceja Kamienskeho (sic!), inak autora prvej poľskej opery. Ak by si p. Demko otvoril knihu Dariny Múdrej *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II – Klasicizmus* z roku 1993, na str. 58 by si mohol prečítať: „Pre poľskú hudobnú kultúru obdobia klasicizmu mal prvoradý význam slovenský hudobník Matej Kamenický-Kaminski (1734–1821)" a na str. 156 by našiel aj skladateľov portrét. Podobne je to v knihe *Hudobná kultúra na Slovensku v dobových dokumentoch* (1996, str. 189) tej istej autorky. (Len na margo, v *Dejinách slovenskej hudby* z roku 1957 sa tento skladateľ nespomína.) Nechcem sa stavať do pozície obrancu *Encyklopédie Slovenska* (1979), ale heslo „Kaminski-Kamenický, Matej", na ktoré sa odvoláva M. Demko, je – podobne ako mnohé iné heslá z oblasti hudby v tejto všeobecnej encyklopédii – spracované veľmi dobre, možno len v základnej charakteristike mohlo byť uvedené presnejšie: „poľský hudobný skladateľ **slovenského pôvodu**". Jadro článku p. Demka sa však týka „problému Samuel Capricornus".

Argumenty M. Demka o slovenskom pôvode Capricorna – 1. konfesionálne, 2. latinská podoba mena – nestoja, pravdu povediac, ani na vode... Zarážajúce sú predovšetkým hrubo zjednodušujúce tvrdenia v konfesionálnych otázkach. Z formulácií p. Demka vyplýva, akoby v 17. storočí v Čechách neexistovali evanjelici augsburského vyznania, ale len iné protestantské cirkvi. To je, samozrejme, hlúposť. Samuel Capricornus sa podľa pohrebnej reči, z ktorej časť publikoval J. Bachmair (*Leichenpredigten auf Gastorius, Capricornus und Joh. Beer.* ZfMw XIII, 1930), skutočne narodil 21. 12. 1628 v rodine evanjelického pastora v Žerčiciach („Schertzitz"). Iný dokument ku Capricornovmu pôvodu neexistuje (matriky z tohto obdobia sa zachovali len veľmi zriedkavo). Ak p. Demko nejaký pozná, mal ho už dávno uverejniť. V prípade miesta narodenia môže ísť len o obec pri Mladej Boleslavi (pozri A. Profous-J. Svoboda: *Místní jména v Čechách, jejich původní význam a změny,* díl IV., Nakladatelství ČSAV, Praha 1957, str. 832-833, málo pravdepodobné je, že ide o „Žeretice" na Jičínsku); na Slovensku sa žiadna obec podobného mena nevyskytuje. O tieto údaje sa opierali tak Richard Rybarič vo svojich početných štúdiách o Capricornovi, ako aj niektoré staršie lexikóny a slovníky (*Československý slovník osob a institucí, The New Dictionary of Music and Musicians;* v *MGG* sa uvádza „Reutlingen oder Kaschau" s otáznikom, ale autorka hesla E. Noacková nepoznala Bachmairovo vydanie pohrebných rečí). Demkovo „chytanie za slovíčka" R. Rybariča (od ktorého zrejme pozná len *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I...*) – „evanjelický, nie však luteránsky" je smiešne a manipulátorské. Myslím si, že každému čo len trochu vzdelanému čitateľovi musí byť jasné, ak sa v texte spomenie raz „evanjelická cirkev a. v.", a ďalej sa uvádza už len „evanjelická cirkev", „evanjelik" a pod. Pán Demko sa v tejto pasáži nakoniec tak zamotá do vlastných pseudoargumentov, že dospieva k tvrdeniam-„perlám", ako napríklad: „Každý pritom vedel, že Slováci sú v zásade luteráni, Maďari kalvíni (aj keď nie všetci, ako to vidíme napríklad u Mateja Bela a pod.)". Teda na tomto mieste je Matej Bel podľa autora článku Maďar, no na inom mieste svojho „zlepenca" hovorí o M. Belovi ako o Slovákovi. (Samozrejme, že Matej Bel mal slovenský pôvod, ale o to tu teraz nejde...)

Rovnako smiešna je pasáž o latinizácii priezvísk na Slovensku. Možno uviesť veľké množstvo príkladov na pretrvávanie „humanistickej módy" polatinčovania mien v 17. storočí v celej Európe: z nemeckých skladateľov, aspoň tých najznámejších, ako boli napríklad Michael Praetorius, Christoph Demantius, Melchior Vulpius, ale aj menej známi, ako františkán P. Ingenuin Molitor (Müller), P. Felicianus Suevus (Schwab) atď., atď. Ostatne aj Heinrich Schütz sa často podpisoval „Henricus Sagittarius". Ani v Čechách neboli latinské mená nijakou zvláštnosťou, ako to tvrdí p. Demko: Jan Campanus-Vodňanský, Ondřej Chrysoponus-Jevíčský, Pavel Spongopaeus-Jistebnický, Jiří Melcelius, Jan Pecelius, Jiří Rychnovský sa tiež vyskytuje v podobe „Georgius Richnovinus", a samozrejme ani kdekoľvek inde (z najznámejších skladateľov spomeňme aspoň Slovinca Jacoba Handla-Gallusa). Teda latinské podoby mien zďaleka nepoužívali len Slováci, preto záver M. Demka z jeho „argumentácie" k tejto problematike patrí do ríše výmyslov alebo snov. Je to jednoducho nezmysel. Capricornus skutočne pochádzal z Čiech, presnejšie povedané, bol to český Nemec, pôsobiaci v prvom významnom období svojej umeleckej dráhy (cca 1649–1657) na území dnešného Slovenska, v Prešporku (pozn.: druhým významným pôsobiskom Capricorna bol v rokoch 1657–1665 Stuttgart). Ako exulant, ktorý musel s rodičmi opustiť Čechy po Bielej hore (poznámka len na okraj: vynútené či dobrovoľné exulantstvo v Uhorsku prepuklo až po roku 1670, keď boli evanjelikom násilne odobrané kostoly, školy atď., prečo by Capricornova rodina „emigrovala zo Slovenska" v 20.–30. rokoch 17. storočia?), sa cez Sliezsko dostal do Uhorska, čoskoro čiastočne osirel (stratil otca) a ako nadaný mladý hudobník študoval na evanjelickom gymnáziu v Šoprone (1640). Ďalšie Capricornove osudy až do bratislavského pobytu, ktorý podrobne spracoval R. Rybarič, nie sú celkom objasnené. Univerzitné štúdiá absolvoval v Sliezsku a v Nemecku, pôsobil v Reutlingene, krátko sa zdržoval aj vo Viedni, členom cisárskej dvorskej kapely však ako protestant nemohol byť. Podľa vlastných slov tu nadviazal osobné kontakty s cisárskymi dvorskými hudobníkmi Giuseppe Valentinim a Antonio Bertalim, ktorí boli popri Giacomo Carissimim jeho veľkými vzormi. (Opäť len na margo: na území Slovenska si Capricornus našiel manželku, ktorá pochádzala z Košíc – pozri HŽ 1988/č. 7).

Záverom svojho článku p. Demko korunuje všetky nezmysly, ktoré dovtedy popísal. Obviňovanie dr. Rybariča (alebo iných) z akejsi vymyslenej „profesionálnej neistoty" mohlo vzniknúť len v hlave, v ktorej chýbajú akékoľvek poznatky a seriózne informácie o danej problematike. Rybarič bol práve ten, kto Samuela Capricorna naplno zaradil do dejín slovenskej hudby. V *Dejinách hudobnej kultúry na Slovensku I – Stredovek, renesancia, barok,* ktoré pozná aj pán Demko,

(Dokončenie na str. 39)

PEDAGOGICKÉ REFLEXIE

Orffov Schulwerk v Nitre

Mnohí si možno spomeniete na kufor plný rôznych „chrastidiel", zvonkohier či xylofónov, ktorý sa z času na čas otvoril na hodine hudobnej výchovy. Boli v ňom nástroje Orffovho inštrumentára. Áno, myšlienky Orffovho Schulwerku boli na Slovensku známe dávno predtým, než vznikla Slovenská Orffova spoločnosť (r. 1999), ktorá 22. až 27. júla usporiadala 6. medzinárodný orffovský Letný kurz *Stretnutia*.

„Orffov Schulwerk je spôsob ako vyučovať hudbu. Vychádza z aktivít, ktoré majú deti radi: spev, riekanky, tlieskanie, tanec a udržovanie rytmu udieraním na to, čo je práve po ruke. Tieto inštinkty sa využívajú najprv na počúvanie a tvorenie hudby, až neskôr na jej čítanie a zapisovanie. Je to presne ten istý spôsob, ako sa učíme materinský jazyk."

Myšlienkou nového prístupu k hudobnej výchove sa Carl Orff začal zaoberať už v období medzi dvoma svetovými vojnami – aj keď modelový päťdielny materiál *Musik für Kinder* s textami, piesňami a inštrumentálnymi skladbami, ktorý vytvoril spolu so spolupracovníčkou Gunild Keetmanovou, vznikol až v 50. rokoch minulého storočia. Orffovi išlo o „aktivizáciu žiaka prostredníctvom jeho vlastného muzicírovania, to znamená improvizáciou a tvorbou vlastnej hudby" a do tvorivého vyučovacieho procesu zahrnul aj tanec. Tieto bohumilé princípy sú stále na hony vzdialené realite nášho hudobného školstva, ktoré na všetkých stupňoch vedie svojich žiakov predovšetkým k „profesionalizmu" – už desaťročia drilujú žiaci hudobných škôl predpísané a „overené" etudy a prednesové skladby, servírované postupne tak, aby ich na konci štúdia doviedli k tým „najvyšším" métam: statočne zvládnutému absolventskému koncertu či prijímacím skúškam na konzervatórium. Aké percento absolventov základných umeleckých škôl však skončí na konzervatóriách a v profesionálnom hudobnom živote? Inou témou je zase úroveň a postavenie hudobnej výuky na základných školách.

„Orffov Schulwerk je projektovaný pre všetky deti, nielen pre tie privilegované, talentované. Je tu priestor pre každé dieťa, ku ktorému sa pristupuje podľa jeho individuálnych schopností. ...Učenie má zmysel len vtedy, keď prináša uspokojenie žiakovi a uspokojenie rastie so schopnosťou využívať získané vedomosti pre vlastnú kreativitu. Pre učiteľa i žiaka je Orffov Schulwerk témou s nekonečnými variáciami."

Pôvodne bol Orffov Schulwerk systémom, vypracovaným pre elementárnu hudobnú výchovu detí vo veku 6–9 rokov, dnes sa jeho princípy využívajú v práci so všetkými vekovými kategóriami vrátane seniorov, ako aj v muzikoterapii.

Aj napriek existencii orffovských nástrojov v triedach a roky proklamovanej podpore myšlienok Orffovho Schulwerku, začínajú nadšenci združení v Slovenskej Orffovej spoločnosti na zelenej lúke. Predsedníčka spoločnosti Miroslava Blažeková prednáša na Katedre hudobnej výchovy UKF v Nitre: „Prvky Orffovho Schulwerku sú oficiálne zakomponované v osnovách, no nevyužívajú sa. Táto spoločnosť nemala celé desaťročia záujem podporovať kreatívne myslenie učiteľov – chce to teda zmenu myslenia, generačnú výmenu, ale aj kvalitné materiálne vybavenie škôl. Je to však proces na desaťročia. Základy orffovskej hudobnej výchovy sa vyučujú na slovenských pedagogických fakultách v rámci predmetu didaktika hudobnej výchovy, ktorý učím aj ja na nitrianskej Katedre hudobnej výchovy. Máme sľubné signály, študenti majú o Schulwerk záujem – na katedre vzniklo už niekoľko diplomových prác, ktoré majú nielen teoretický charakter, ale prinášajú aj konkrétny hudobný materiál. Žiadna metóda nie je samospasiteľná a nemyslím si, že by sa teraz Orffov Schulwerk mal masovo začať učiť vo všetkých školách. Dôležité je však dávať ľuďom impulzy, inšpirovať ich a motivovať." A o to išlo aj organizátorom nitrianskeho kurzu, nadväzujúceho na iniciatívu Orffovho inštitútu v Salzburgu, ktorý začal roku 1995 organizovať orffovské kurzy pre záujemcov z postkomunistických krajín. Prvých päť medzinárodných kurzov sa konalo na česko-rakúskom pomedzí v Slavoniciach, počnúc tohtoročným nitrianskym stretnutím sa budú kurzy konať vždy v inom európskom meste. Kurzy mávajú zvyčajne kapacitu okolo 60 miest, tohto roku však mimoriadne stúpol záujem slovenských, poľských a dokonca i rakúskych učiteľov a slovenskí organizátori požiadali Nadáciu Carla Orffa o podporu, aby mohli prizvať o jedného lektora viac a uspokojiť všetkých záujemcov. (Okrem lektorov hudobnej výchovy, na kurze vyučovala aj Sonja Kern, lektorka pohybovej výchovy z Orffovho inštitútu v Salzburgu.) Aj vďaka podpore Americkej Orffovej spoločnosti sa podarilo získať lektorku z USA Jacque Schrader, ktorá je učiteľkou elementárnej hudobno-pohybovej výchovy na unikátnej Orff Schulwerk Key-School v Annapolise: „Sme súkromnou školou pre deti od troch až do osemnástich rokov. Okrem bežných predmetov majú žiaci každý deň hodinu hudobno-pohybovej výchovy. Naším cieľom nie je vychovať z nich profesionálov, ale zdravé osobnosti, schopné nielen muzicírovať, ale aj vyrovnávať sa s každodennými problémami, riešiť konflikty." Škola má asi 760 žiakov, po 16 žiakov v každej triede. Funguje tu orchester, žiaci pripravujú vlastné hudobno-dramatické predstavenia. J. Schrader priniesla do Nitry prezentačnú videokazetu svojej školy a z reakcií bolo jasné, že natočený materiál zosobňoval ideálne predstavy i sny väčšiny účastníkov kurzu. V základnej škole s každodennou hudobnou výukou učí aj ďalšia lektorka, Lenka Pospíšilová z Prahy: „Vďaka prístupu riaditeľky školy nie som viazaná žiadnymi osnovami, môžem učiť ako chcem." V Čechách existuje oveľa výraznejšia tradícia Orffovho Schulwerku než u nás, pôsobí tu už niekoľko absolventov Orffovho inštitútu v Salzburgu. Aj v Nitre jestvuje súkromná hudobná škola, využívajúca princípy Orffovho Schulwerku. Jej jediným pedagógom je jedna z organizátoriek nitrianskeho kurzu, Mária Mandáková: „Naša školička funguje pri Gymnáziu Sv. Cyrila a Metoda v Nitre. Žiaci v 8–10-členných skupinkách majú dve hodiny do týždňa – jednu kolektívnu a jednu individuálnu, v rámci ktorej sa vyučuje klavír, spev alebo zobcová flauta. V rannom veku je veľmi vhodné skupinové vyučovanie, pretože tu dieťa nie je vystavené tlaku individuálneho výkonu. Keď sa naň ako jednotlivca učiteľ nesústreďuje, má z muzicírovania úplne iný zážitok. V rámci hudobno-pohybovej výchovy sa venujeme rytmu ako hre na telo, hudobnému nástroju, pri výuke spevu pracujeme napríklad s kodályovským intonačným systémom." Žiaci sa zrejme nemôžu tak skoro, ako ich rovesníci na ZUŠ, pochváliť pred rodičmi náročnými prednesovými skladbami – neprekáža to rodičom? „Priznám sa, že som sa toho na začiatku trochu obávala, ale zatiaľ sa stretávam len so vzácnym porozumením. Rodičia oceňujú, že sa deti do hudobnej školy tešia, že ich netreba nútiť a sú spokojné."

Vráťme sa však k samotnému kurzu, ktorý sa konal v nádhernom prostredí pod nitrianskym Hradom, v priestoroch Kňazského seminára sv. Gorazda: „Asi osemdesiat percent výdavkov nám pokryla Nadácia Carla Orffa v Mníchove, ďalšie náklady sme hradili z príspevku Americkej Orffovej spoločnosti, Slovenskej Orffovej spoločnosti, ktorá získala grant od Ministerstva kultúry, prispela aj Katedra hudobnej výchovy UKF, Asociácia učiteľov hudby na Slovensku a veľkým sponzorským darom je práve možnosť využívať priestory Kňazského seminára i katedrály", hovorí M. Blažeková. Päťdňový kurz poskytol účastníkom nabitý program: pracovalo sa každý deň od 8.30 do 12. 30, od 15.00 do 17. 30 a od 20.00 do 21. 30. Účastníkmi boli učitelia základných škôl, základných umeleckých škôl (a ich zahraničných pendantov), materských škôl ale aj vysokoškolskí pedagógovia pôsobiaci na katedrách hudobnej výchovy pedagogických fakúlt z ôsmich európskych krajín, a preto aj hudobný materiál, ktorý tu preberali, pochádzal z rôznych krajín.

Orffov Schulwerk pracuje s niekoľkými „elementárnymi" princípmi, ako je napríklad princíp ostináta, jednoduchých intonačných formuliek, vychádzajúcich z ľudovej hudby a využíva špeciálny orffovský inštrumentár, ktorý uprednostňuje najmä rytmické nástroje. Všetci prítomní lektori sa zhodli na tom, že sa dá pracovať s akoukoľvek – napríklad aj s populárnou – hudbou a inými nástrojmi. Dôležité sú princípy: „V Nemecku jestvuje Schulwerk už tak dlho, že mnohí učitelia, ktorí pri práci využívajú jeho princípy, o tom ani nevedia," hovorí profesor Werner Beidinger z Potsdamu, taktiež lektor nitrianskeho kurzu. V tejto súvislosti mi napadá dokument, ktorý natočila Česká televízia o kurzoch speváčky Idy Kelarovej. Speváčka v rámci nich pracuje s podobnými princípmi, spája hudobný prejav s jednoduchým pohybom a vychádza z názoru, že „každý vie spievať". Nie je to ono orffovské poskytnutie príležitosti každému, nielen tým najnadanejším? Kelarová pracuje s jej blízkym materiálom z oblasti world music. Apropo, žeby inšpirácia

(Dokončenie na str. 47)

JOZEF VARGA

textilný inžinier

V minulosti bola hudobná, operná a divadelná kritika v niekdajšom Prešporku – a nielen v ňom – v rukách vzdelaných a pre vec zapálených laikov. Až v posledných päťdesiatich-sedemdesiatich rokoch do nej výrazne prenikli osobnosti s umenovedným vzdelaním. Jedným z tých, čo nadväzujú na tradície kritických osobností z radov laikov, je Ing. Jozef Varga.

Ako vnímate vzťah tzv. profesionálov a tzv. laikov v umeleckej kritike?

Začnem tým, že som neabsolvoval odborné hudobné či muzikologické štúdium, to, čo viem, ma naučil život. V januári budúceho roku uplynie šesťdesiat rokov od mojej prvej návštevy opery. Odvtedy sústavne sledujem hudobný život, ale na koncerty, do divadla a do opery nechodím ako kritik, ale ako poslucháč, ktorý má o konkrétny program alebo o výkon umelca záujem. Myslím si, že oba typy kritikov, ktoré popisujete, musia mať schopnosť formulovať svoj názor a podoprieť ho konkrétnymi vedomosťami, skúsenosťou, argumentmi. Musí mať i schopnosť vysloviť svoj názor tak, aby zaujal iných. A na to je treba literárny talent. Veď ani spisovatelia sa neučia svoju profesiu na vysokej škole.

Čo môže dať pohľad vzdelaného, rozhľadeného a umelecky cítiaceho laika umeleckej kritike, čo naopak môže laik načerpať zo sféry profesionálnej kritiky?

Neviem, či je vôbec správne používať v tomto kontexte pomenovania laik – odborník, profesionál. Som presvedčený, že ako v laikovi sa vo mne za tie roky, čo sledujem hudobný život, nahromadilo toľko poznatkov a skúseností, že do určitej miery prekračujú v škole získané vedomosti, najmä také, ktoré nie sú spojené s empirickými skúsenosťami získanými sústavným sledovaním hudobného života. Veď ak niekto má iba školské vedomosti a nesleduje koncertný život, nemôže ich, aspoň na poli kritiky, vôbec uplatniť. Pokladám za veľmi dôležité a inšpiratívne konfrontovať vlastné názory s kritickými postojmi iných, sledovať napríklad zahraničné hudobné a operné časopisy, kde je šírka kritických postojov úctyhodná. Myslím si, že i laická kritika môže v niečom inšpirovať kritiku odbornú, napríklad iným uhlom pohľadu: veď laický kritik je vlastne idealizovaný poslucháč, zatiaľ čo odborník je hlavne príslušník svojho profesionálneho stavu.



FOTO ARCHÍV

Aká bola vaša cesta k hudbe a k opere? Ako vo vás dozrievalo rozhodnutie formulovať hodnotiace názory na hudobnú a opernú interpretáciu?

K hudbe a umeniu som sa dostal prostredníctvom kategórie krásy, lebo od malička som bol obklopený krásou. Predovšetkým krásou starých čipiek, ktoré zbierala moja stará mamička, a perzských kobercov, ktoré viazala moja mamička – a ja som sa to od nej naučil už ako malý chlapec. Krása týchto kobercov, ich vzory, ladenie farieb, mnohotvárnosť – to boli momenty, ktoré vo mne vypestovali vášnivú afinitu a lásku k perzským kobercom. Viedlo ma to k tomu, že som sa už ako 14-ročný rozhodol pre dráhu textilného inžiniera. Postupne som však objavoval aj krásu literatúry, výtvarného umenia a, samozrejme, hudby. Preto som sa od mladosti učil hrať na klavíri; patrím ku generácii, ktorá ešte pestovala štvorručnú hru. Napríklad Beethovenove symfónie som skôr než z koncertnej sály poznal zo štvorručných úprav, ktoré sme hrali. Veľa hudby som počúval z rozhlasového vysielania, veď v Rožňave, kde som vyrastal, v tom čase veľa koncertných príležitostí nebolo. Prvý orchestrálny koncert som navštívil na jeseň 1943 na štúdiách v Budapešti. Tamojší rozhlasový orchester dirigoval dr. Ľudovít Rajter, vtedy som ešte netušil, že to bude on, kto bude dirigovať najviac koncertov môjho života. Po štúdiách som pracoval v Bratislavských bavlnárskych závodoch, kde k okruhu mojich priateľov patrila aj redaktorka Gizela Mačugová. Raz v apríli 1954 ma pozvala na generálku Musorgského *Borisa Godunova*. Po skúške sa ma vypytovala, ako sa mi to páčilo. Keď som jej povedal svoju mienku, vyzvala ma, aby som ju napísal. Pracovala v redakcii *Bratislavských novostí*. Tak som sa stal kritikom. Naša spolupráca trvala niekoľko rokov.

Z vašich kritických postojov sa dá usúdiť, že v oblasti výkladu posolstva operných diel uprednostňujete „klasický spôsob interpretácie". Pripúšťate i možnosť aktualizácie? Za akých podmienok a okolností?

Do určitej miery som naozaj konzervatívnejší, ale to neznamená, že apriorne odsudzujem moderné interpretácie. Ak sú v súlade s hudbou a dejom, nič proti nim nemám. Spomeniem tu iba nezabudnuteľnú inscenáciu Brittenovej opery *Billy Budd* vo Viedni. Ale také modernizačné tendencie, v ktorých exhibicionisticky a narcisticky dominuje režisérska osobnosť, presadzujúc svoj názor bez ohľadu na dej a jeho význam, neuznávam.

Patríte k tým nemnohým operným a hudobným kritikom, ktorí sústavne sledujú stredoeurópsky kontext a usilujú sa zároveň reflektovať podstatné veci i na cestách do vzdialenejších krajín. Ktoré poznatky zo zahraničného hudobného a operného života, z návštev operných inscenácií, festivalov, koncertov a pod. sa usilujete premietnuť do hodnotenia slovenského hudobného života?

Kritikovi rozhodne výrazne rozširuje rozhľad, keď má možnosť navštíviť zahraničné koncerty a predstavenia. Ruka v ruke s tým musí ísť i sledovanie zahraničnej tlače, aby spoznal zahraničné kritériá a šírku hodnotiacich prístupov. Samozrejme, po návšteve vydareného alebo exkluzívneho predstavenia v zahraničí nie je možné netúžiť, aby aj naše mali takú istú úroveň. Uvedomujem si, že je to ideál, ktorému stoja v ceste najrozmanitejšie prekážky. Napriek tomu si myslím, že i do našich inscenácií by bolo možné vniesť oveľa viac progresivity. Mali by sme sa usilovať čo najviac sa priblížiť dobrému zahraničnému štandardu. K tomu patrí i častejšie oživenie domácich interpretačných možností dostupným zahraničným hosťom, schopným vniesť do našich inscenácií novú krv, ale predovšetkým si myslím, že by našej opere pomohli aspoň určité prvky blokového systému, ktorý sa v zahraničí dobre osvedčuje, a koprodukčné inscenácie, ako boli napríklad v minulých dvoch sezónach *Wozzeck* a *Julietta* v pražskom Národnom divadle.

V súvislosti so slovenskou hudobnou kultúrou vystupujú ako veľmi citlivé dramaturgické otázky. Netýka sa to iba opernej dramaturgie, ale aj dramaturgie reprezentatívnych festivalov, prehliadok a podobne. Môže dať kritika podnety na zlepšenie? Alebo ste k tejto jej možnosti skeptický?

Kritika môže dať podnety. Otázne je však, kto ich chce prijať. Márne povie kritik: uveďte toto dielo, keď komplexnému dramaturgickému programu divadla nekonvenuje. V oblasti opernej dramaturgie by sa malo podľa môjho názoru veľa zmeniť, mali by sa inscenovať diela, ktoré ešte v Bratislave neboli uvedené, alebo boli uvedené už veľmi dávno. Viem, že je to veľmi ťažké, lebo dramaturgia musí vychádzať z konkrétneho zázemia, ktoré je k dispozícii. I z tohto hľadiska by mohli viac pomôcť hostia. Ich migrácia, aspoň medzi Bratislavou, Budapešťou, Brnom, Prahou, by mala fungovať intenzívnejšie. Ak mám byť konkrétny, naša dramaturgia by sa mala odpútať od talianskej opery, aspoň občas by sa mal objaviť na opernom plagáte Wagner, z 20. storočia predovšetkým Janáček, Strauss. I z Pucciniho by sa mohli inscenovať iné opery než tie najznámejšie – *Tosca* a *Bohéma*. Rozhodne by mal byť na repertoári *Fidelio*, ale i rané Verdiho opery, nielen obohratý *Nabucco*.

V oblasti koncertného života, hlavne reprezentatívneho festivalu BHS, by som si vedel predstaviť viac komorných koncertov. Pozvať zahraničný orchester za dostupnú cenu je iste efektné, ale prečo by sa financie nemohli viac sústrediť na hviezdneho, exkluzívneho zahraničného sólistu, ktorý by vystúpil s niektorým z našich orchestrov?

Nemáte pocit, že slovenská hudobná a operná kritika nevyhnutne potrebuje nové osobnosti, ktoré by prišli s novými názormi, obohatením základných kritických kritérií, s výraznejším polemickým duchom...? Ako z tohto hľadiska vidíte jej perspektívy?

V každej profesii je dôležité prirodzené striedanie generácií. K tomu patrí i odovzdávanie skúseností a poznatkov staršej generácie mladšej. Mám pocit, že v oblasti hudobnej kritiky je tento proces neprirodzene prerušený. Každej generácii by malo záležať, aby si vychovala nástupcov, pokračovateľov. Aj mňa získala a vychovala pre kritiku jedna staršia osoba. Príčiny dnešnej nelichotivej situácie nechcem analyzovať. Pokiaľ sa nezmení, hudobnej kritike hrozí ustrnutie. Žiaľ, je tu aj druhá strana mince – a tou je nezáujem denníkov o umeleckú a hudobnú kritiku. Namiesto nej sa objavujú často iba propagačné texty

I kritik je predovšetkým poslucháč a svoje hodnotenie, výhrady a kritické postoje formuluje na základe estetického zážitku z vnímania umeleckého diela. Ktoré patria k vašim nezabudnuteľným za dlhé roky, čo sledujete domáci i zahraničný hudobný život?

K vrcholným zážitkom môjho života patria koncerty a operné predstavenia v 40. rokoch v Budapešti, predovšetkým s nezabudnuteľným Ottom Klempererom, klavírne večery s Rubinsteinom, ale aj inscenácie Wagnerových opier v Bayreuthe, *Aida* a *Nabucco* vo Verone, *Turandot* v Metropolitnej opere v New Yorku, dva nezabudnuteľné večery s Carlom Bergonzim v Budapešti.

Z bratislavského hudobného a operného života na mňa najintenzívnejšie zapôsobili Straussove opery v SND a vystúpenia Slovenskej filharmónie s dr. Ľudovítom Rajterom a Zdeňkom Košlerom.

Na margo estetického zážitku kritika vám prezradím aj moje credo poslucháča: pre mňa je najdôležitejšie, aby interpretácia bola ľudská, živá. Menšie prehrešky nemôžu ovplyvniť celkový výkon, preto nie som zástancom strojovej presnosti a perfektnosti.

PRIPRAVIL MILOSLAV BLAHYNKA

(Dokončenie zo str. 37)

dr. Rybarič napríklad píše: „Samuel Capricornus bol prvým skladateľom európskeho formátu pôsobiacim na Slovensku" (s. 85), alebo „Samuel Capricornus je bezpochyby najväčšou osobnosťou hudobnej kultúry Slovenska v 17. storočí" (s. 84). Vie p. Demko vôbec čítať? Podobné formulácie možno nájsť vo všetkých štúdiách, ktoré dr. Rybarič publikoval doma, resp. v zahraničí (a nie je ich málo). Dr. Rybarič nielenže inicioval moderný capricornovský výskum – a dovolím si tvrdiť, že vzbudil zároveň zvýšený záujem o tohto skladateľa v zahraničí, ale s úctou sa o jeho práci vyslovuje aj francúzsky muzikológ Jean-Luc Gester v štúdii spomínanej p. Demkom, no i v ďalších svojich prácach (publikoval ich viac, nielen tú, na ktorú sa odvoláva p. Demko). A vôbec nemám dojem, že by J.-L. Gester „až posmešne kritizoval Richarda Rybariča v otázke hodnotenia Samuela Capricorna", alebo žeby R. Rybarič „uhýbal pred pravdou, keď sa spôsobmi ustavičného vzdychania a sťažovania priklonil k bezdôvodnému obdivu cudzích komponistov". To je, s prepáčením, absolútna hlúposť. Tak Rybarič, ako aj Gester konštatujú – odvolávajúc sa, samozrejme, na dobové pramene – Capricornov obdiv voči Carissimimu (ale aj Bertalimu a Valentinimu), a to je, samozrejme, čosi úplne iné...

Na tomto mieste by bolo zbytočné vyjadrovať sa detailne k všetkým nezmyslom, ktoré sa v diletantskom článku Miroslava Demka nachádzajú („luteránka" v ľudových piesňach, „dve luteránske omše Samuela Capricorna" a pod. dosvedčujú, že autor vôbec nevie, o čom hovorí!). Okrem toho, pán Demko by mohol poznať aspoň modernejšie lexikóny než francúzske vydanie Riemanna z roku 1931. V druhom vydaní autoritatívnej encyklopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 4, 2000, šp. 145–150 nájde „v kocke" najnovšie poznatky o Capricornovi, bibliografiu, súpis diela, moderných vydaní atď. (z pera J.-L. Gestera a autora týchto riadkov), pravda, iba poznatky overiteľné prameňmi, a nie kadejaké výmysly a pseudokonštrukcie. Ubezpečujem p. Demka a všetkých jemu podobných, že S. Capricornus, „najvplyvnejší juhonemecký protestantský skladateľ na začiatku 2. pol. 17. storočia" ([1]MGG) je „veľkými písmenami zapísaný do histórie slovenskej hudby" predovšetkým vďaka R. Rybaričovi. A aj zásluhou dr. Rybariča stúpol záujem o tohto skladateľa v poslednom desaťročí, ako to dosvedčujú početné vydania Capricornových skladieb a dizertačné práce o ňom (Nemecko, Francúzsko, USA a i.).

Hovorí sa, všetko zlé je na niečo dobré (a naopak). Diletantský článok M. Demka poukazuje na stav reflexie prác slovenských hudobných historikov odbornou verejnosťou – to nie je žiadne kverulantstvo (slovníkom p. Demka „vzdychanie a sťažovanie"), to je, žiaľ, fakt, ktorý možno doložiť mnohými príkladmi. Stačí spomenúť, že aj v odborných hudobných kruhoch na Slovensku sa dodnes hovorí o *Vianočnej omši F dur* františkánskeho pátra Juraja Zruneka ako o Paschovej skladbe... A škoda už spomínať absenciu hudobných hesiel, resp. ich mizernú kvalitu v autoritatívnych encyklopedických prácach o evanjelických i katolíckych vzdelancoch. Ale kolegovia-historici (vrátane mňa) môžu mať v tomto prípade čisté svedomie. Naše práce berú na vedomie skôr v zahraničí ako doma. Je to smutné, ale je to tak...

LADISLAV KAČIC

Oprava:

V článku M. Demku Slovenský komponista Samuel Capricornus (HŽ 7–8/2001) je v pozn. č. 3 nesprávne uvedené meno autora publikácie *Dejiny reformácie na Slovensku*. Namiesto KAČALA, Ján má znieť správne: KVAČALA, Ján. Autorovi článku i čitateľom sa ospravedlňujeme.

¡Viva la máquina escribir!
Flamenco a Bratislava

LEN MÁLO PÔVODNE „NÁRODNÝCH" ŽÁNROV SA DOKÁZALO PRIRODZENE PRETRANSFORMOVAŤ DO UNIVERZÁLNEJŠEJ PODOBY, OSLOVUJÚCEJ AJ INONÁRODNÉ PUBLIKUM. NAJLEPŠÍM PRÍKLADOM TAKÉHOTO VÝVOJA JE JAZZ, KTORÝ VZNIKOL KOMBINÁCIOU HUDOBNO-KULTÚRNYCH TRADÍCIÍ AMERICKÝCH ČERNOCHOV S EURÓPSKOU A AMERICKOU HUDOBNOU KULTÚROU, PRIČOM PRE JEHO VÝVOJ JE TYPICKÁ NEUSTÁLA VNÚTORNÁ ŠTÝLOVÁ DIFERENCIÁCIA AJ VĎAKA OBOHACOVANIU SA INÝMI ŠTÝLMI A ŽÁNRAMI „ZVONKA".

PODOBNÉ PROCESY CHARAKTERIZUJÚ AJ FLAMENCO, NAJREPREZENTATÍVNEJŠÍ HUDOBNOTANEČNÝ FENOMÉN ŠPANIELSKA. TENTO, DNES VNÍMANÝ AKO TYPICKY ŠPANIELSKY, PRODUKT JE SYNTÉZOU ROZMANITÝCH KULTÚRNYCH VPLYVOV – CIGÁNSKEJ HUDBY, ANDALÚZSKEJ ĽUDOVEJ, ARABSKEJ, ŽIDOVSKEJ, BYZANTSKEJ A GREGORIÁNSKEJ HUDOBNEJ KULTÚRY, PRIČOM AKO NAJPODSTATNEJŠIE SA JAVIA PRÁVE CIGÁNSKE VPLYVY. SO VZNIKOM A PESTOVANÍM FLAMENCA SA SPÁJA PREDOVŠETKÝM ANDALÚZIA, ROZĽAHLÝ KRAJ NA JUHU ŠPANIELSKA. ANDALÚZIA ŽIJE FLAMENCOM, VŠADE TU NÁJDEME TYPICKÉ KLUBY, V KTORÝCH SA STRETÁVAJÚ HUDOBNÍCI, TANEČNÍCI A MILOVNÍCI FLAMENCA. V HĽADISKU ZNEJÚ VÝKRIKY *¡VIVA LA MAQUINA ESCRIBIR!* - *NECH ŽIJE PÍSACÍ STROJ!*, V PODANÍ NADŠENÉHO PUBLIKA, OCEŇUJÚCEHO RÝCHLE POHYBY TANEČNÍKA KLEPOTAJÚCEHO PODPÄTKAMI.

Aj keď je flamenco syntetickým umením, v ktorom by sa hudba a tanec nemali príliš od seba oddeľovať, pretože sa navzájom ovplyvňujú priamo v procese interpretácie, na tomto mieste sa, s výnimkou nevyhnutných a potrebných súvislostí s tancom, sústredíme na hudbu.

Flamenco ako žáner kryštalizovalo zložito a dlhodobo od 16. do 19. storočia. Keďže bolo dlho považované za podradné umenie, uvádzalo sa spočiatku iba tajne na *fiestach*, súkromných oslavách bohatých nadšencov, a až v 2. pol. 19. stor. sa začalo v mestách predvádzať i pre širokú verejnosť v *cafés cantantes*, kaviarňach s malým pódiom – tým sa jeho scéna „zlegalizovala" a ďalej upevňovala. Toto obdobie býva označované ako zlatý vek flamenca. V 1. pol. 20. stor. sa flamenco skomercionalizovalo – z kaviarní prešlo do divadiel, začali vznikať flamencové opery a balety (niektoré aj kvalitné) – flamenco sa malo priblížiť širšiemu publiku. Nastal prvý prienik flamenca do sveta, zahraničnými turné umelcov a gramofónovými nahrávkami – toto obdobie však býva pre komercializáciu ortodoxnými milovníkmi označované ako obdobie úpadku. V 50. a 60. rokoch vytlačil aj v Španielsku rock'n'roll tradičnú hudbu do úzadia; nastáva návrat od divadelného predvádzania flamenca k ére *cafés cantantes*, flamenco sa udomácňuje v typických kluboch *peñas flamencas*. Začínajú sa organizovať prvé festivaly a koncom 60. rokov nastáva s príchodom speváka Camaróna de la Islu a gitaristu Paca de Luciu veľký flamencový revival, vrcholiaci v 80. rokoch. Flamenco fúzuje s jazzom, bossa novou, salsou, blues, rockom, neskôr so súčasnou vážnou hudbou, tradičnou indickou hudbou, čo sa dnes označuje súhrnným názvom *nuevo flamenco*. Zároveň prichádza k významnému rozširovaniu flamenca na svetovej scéne (a proces stále pokračuje), pričom sa pestuje a rozvíja i tradičné *puro flamenco*. Pre obdobie od príchodu Camaróna na scénu sa zaužívalo označenie moderné flamenco. Takmer v každej krajine, kde je mnohopočetná komunita andalúzskych či španielskych prisťahovalcov, sa postupne vytvorila flamencová scéna – najmä vo Francúzsku, Nemecku, Švajčiarsku, USA a Južnej Amerike. Dnes sa hudba flamenca všeobecne zaraďuje do kategórie world music.


FOTO ARCHÍV

Pre svoju univerzálnu príťažlivosť (podobne ako jazz) oslovuje flamenco ľudí rôzneho kultúrneho zázemia, a udomácnilo sa i v kultúrne vzdialených krajinách – pozoruhodným príkladom je veľká popularita flamencového tanca v Japonsku. Príčinou všeobecnej príťažlivosti flamenca je zrejme množstvo nakumulovanej „energie". Pre vysvetlenie sa treba vrátiť do 15. – 16. stor., kedy v Španielsku vrcholila násilná katolizácia. Vtedy flamenco ešte len kryštalizovalo, pričom Maurom, Sefardom a Cigánom (utečencom pred katolíkmi) pomáhalo udržať si vôľu prežiť. Táto energia akoby dodnes bola pre mnohých zdrojom životnej sily.

Vo svete flamenca sa vedú veľké polemiky o tom, ktoré flamenco je rýdzejšie, pravovernejšie – či od *Gitanos* (Cigánov) alebo od *payos* („necigánov"). Ich počet je dnes zhruba rovnaký a uznávajú sa obe skupiny interpretov (slávny Paco de Lucia je napríklad payo), aj keď Gitanos sú predsa len cenení viac – asi tak, ako si jazzoví fanúšikovia viac vážia jazz v podaní černošských hudobníkov. Flamenco prežilo hlavne vďaka ústnemu tradovaniu vo veľkých cigánskych klanoch a dodnes sa veľmi cení fakt, ak umelec pochádza zo známeho klanu (napr. Soto, Carmona).

Na prvé počutie flamenco je pre mnohých nezainteresovaných poslucháčov fádne a ťažko pochopiteľné. Vyhranené nástrojové obsadenie, nekonečné ornamentálne melódie speváv-

kov, harmonický pohyb obmedzený na štyri akordy frýgického záveru a typické rytmické prvky sa môžu „outsiderovi" pri hodinovom vystúpení javiť ako nedostačujúce. Pri ďalších návratoch sa však poslucháč začína v tejto hudbe pomaly orientovať, dostáva sa k jej koreňom, objavuje jej skryté bohatstvo a časom si ju zamiluje. Flamenco nie je zábavou na jedno posedenie, je filozofiou, spôsobom života, ktorý charakterizuje šľachetnosť, búrlivosť a bezstarostnosť. Flamencom sa dnes zaoberajú nielen hudobníci, tanečníci, folkloristi a muzikológovia, ale aj spisovatelia, cestovatelia, sociológovia a antropológovia.

Aj v strednej Európe, kde nájdeme len vykonštruované spojenie flamenca s miestnou cigánskou kultúrou, sa od 80. rokov postupne vytvorila významná flamencová scéna – nie však v Maďarsku, krajine, ktorá by na to mohla mať – vďaka bohatej tradícii cigánskych hudieb už od konca 18. storočia – zdanlivo ideálne podmienky, ale v Bratislave (nie v iných slovenských mestách), unikátnej v stredoeurópskom regióne množstvom formácií a tým, že tu flamenco nepestujú španielski prisťahovalci ani miestna rómska komunita (až na výnimky potvrdzujúce pravidlo), ale predovšetkým slovenskí hudobníci a tanečníci.


PEDRO GRANEC

FOTO ARCHÍV

História flamenca sa v Bratislave začala písať v 80. rokoch, teda, celkom prirodzene, v čase spomínaného prieniku flamenca do sveta. Roku 1984 založili **TRIO FLAMENCO** traja gitaristi, milovníci flamenca **Vladimír Bureš, Jaroslav Baran** a **Pedro Granec**. Trio sa orientuje na transkripcie skladieb z repertoáru známych gitaristov, najmä Paca de Luciu. Neskôr sa k nim pridala tanečníčka **Viera Masaryková**. Trio realizovalo niekoľko nahrávok pre STV.

Viera Masaryková roku 1987 z Tria odišla a založila spolu s manželom, gitaristom **Ivanom Masarykom** tanečný súbor **ANDALUCÍA,** ktorý zohral kľúčovú úlohu v ďalšom vývoji flamenca v Bratislave, pretože v ňom začínali takmer všetci hudobníci a tanečníci dnešných bratislavských flamencových formácií. Súbor má na slovenskej tanečnej scéne významné postavenie, každoročne vystupuje v zahraničí a je jedinou inštitucionálnou platformou, ktorá ponúka mladým ľuďom na Slovensku možnosť zoznámiť sa s flamencom. V súbore Andalucía tanec spočiatku sprevádzala živá hudba hráčov na gitarách (Augustín Rebro, Martin Bies, Flaco de Nerja a ďalší) a perkusiách (Dionýz Majdák a ďalší), no časté názorové rozdiely viedli k postupnému odchodu hudobníkov – dôsledkom toho je, že Andalucía dnes tancuje iba na playback, čo nie je úplne v súlade s princípmi flamenca, založeného na živom kontakte medzi hudobníkmi a tanečníkmi. Paradoxne, možno vďaka týmto názorovým rozdielom (ako to už na Slovensku býva zvykom) začali postupne od roku 1990 vznikať (a mnohé čoskoro i zanikať) rôzne flamencové formácie, hudobníci a tanečníci sa v nich rôzne preskupovali, postupne tu vyrástlo niekoľko výborných sólistov a ustálilo sa niekoľko významných formácií. (Dnes by ale ďalšiemu vývoju určite prospel väčší vzájomný rešpekt a spolupráca.)

Okolo roku 1990 založili gitaristi z formácie Trio Flamenco Pedro Granec a Jaroslav Baran spolu s gitaristom **Jaroslavom Kupčokom** (absolvent kurzov u Paca Peñu v Španielsku) skupinu **FIESTA,** v ktorej ako speváčka pôsobila **Beáta Farkašová**, dnes známa pod menom La Rubia. Z formácie zakrátko odišiel Jaroslav Kupčok a založil novú skupinu **LA BRISA** (Vánok).

Roku 1995 prišiel do skupiny La Brisa (odišiel zo súboru Andalucía) významný gitarista súčasnej bratislavskej flamencovej scény **Martin Bies** (1972), ktorého rodinné korene siahajú priamo do Andalúzie, čím je v Bratislave raritou. Študoval hru na gitare na Ľudovom Konzervatóriu v Bratislave, od roku 1995 niekoľko sezón spolupra-


MARTIN BIES

FOTO ARCHÍV

DÔLEŽITÉ CENTRÁ

Andalúzia so 7 miliónmi obyvateľov sa skladá z 8 provincií, z ktorých sú pre flamenco najdôležitejšie Cádiz, Sevilla, Granada a Malaga. Flamenco sa pestuje najmä na dedinách alebo v mestských štvrtiach obývaných Cigánmi – takými sú Utrera, Sevilla (štvrť Triana Barrio), Alcalá, Jerez, Cádiz, Granada a Malaga.

ČO ZNAMENÁ FLAMENCO?

Existuje mnoho teórií o vzniku pojmu flamenco. Podľa najpravdepodobnejšej z nich je flamenco skomoleninou arabských slov *felag* (utečenec) a *mengu* (sedliak, roľník). Menej pravdepodobné je, že názov flamenco je odvodený od slova *flameante* (horiaci), čo by malo vyjadrovať divoký a ohnivý charakter hudby a hudobníkov. Podľa inej teórie označovali slovom *flamencos* (flámsky) služobníkov kráľa Karola V., ktorí prišli do Španielska na jeho korunováciu v 16. storočí a vzbudili mnohé rozhorčenia – flamenco sa napokon stalo všeobecným označením, nadávkou, ktorou neskôr pomenovávali Cigánov.

HUDOBNOTEORETICKÉ HĽADISKÁ

Hudba flamenca je úzko spätá s piesňovým žánrom. Aj keď flamenco pozná okolo 65 foriem – *palos*, v praxi sa z nich využíva a rozvíja asi 20. Rozdeľujú sa podľa mnohých kritérií, každá má typickú rytmickú štruktúru *compás* a typické harmonicko-melodické postupy *falsetas*. Tieto parametre slúžia ako základný vzorec, vstupný materiál – podobne ako *patterns* v jazze – ktorého sa umelec zmocní a improvizačne s ním pracuje, rozvíja ho. „Kumštom" je budovanie stavebne, štrukturálne a najmä výrazovo zaujímavého priebehu piesne. Základnými *palos* sú: *fandangos grandes, siguiriya, soleá, tango, toná,* frekventovanými sú aj *alegría, bulería, farruca, granadina, jaleo, malagueña, minera, petenera, rondeña, rumba gitana, sevillana, tanguillo, taranta.* Možná je aj kombinácia dvoch foriem (napr. *chufla por bulería*) či obmeny podľa miesta vzniku alebo individuálneho cítenia umelca. *Palos* sú väčšinou usporiadané do 12-taktových celkov (podobne ako blues), pričom ich celkový počet závisí od interpreta.

Metrum býva dvoj-, trojdobé, často nájdeme polymetrické pasáže, kde sa spevák pohybuje v dvojdobom a sprievod v trojdobom metre. Metrorytmická stránka však vychádza z krokových variácií tanečníkov. Rytmus je podporovaný dupaním opätkov – *taconeo,* tlieskaním – *palmas sordas* a lúskaním prstami – *pitos.*

coval ako gitarista s Operou SND v opere Julesa Masseneta *Don Quichotte* a v balete *Carmen,* v adaptácii Paca de Luciu, kde využil aj vlastné motívy a témy. Roku 1997, po odchode zo skupiny La Brisa, založil formáciu **EL FLAMENCO CLAN,** ktorá sa orientuje na vlastné kompozície smeru *nuevo flamenco* s akcentom na orientálne vplyvy. V skupine ďalej hrajú Pedro Granec (gitara), **Peter Vítek** (basgitara; bratranec Martina Biesa), **Ramón El Demo** (spevák cigánskeho pôvodu z Myjavy), **Jaroslav Harvan** (flauta; 1. flautista Orchestra SND), **Juraj Vitéz** (perkusie; pôsobí v rockovej skupine Le Payaco). Martin Bies používa aj klasickú arabskú lutnu *oud*. Najväčší ohlas doteraz mali jeho skladby *Reina de Saba* (bulería por soleá) a *Amal* (taranta).

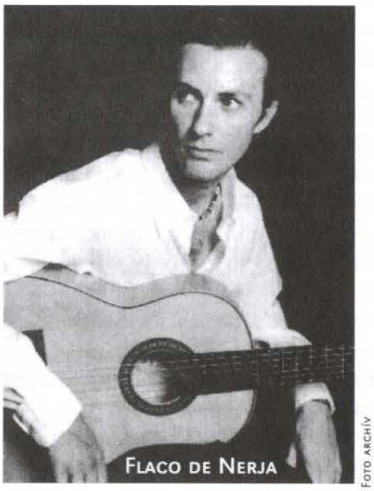

FLACO DE NERJA

FOTO ARCHÍV

Roku 1995 vytvorili ďalší hráči a tanečníci, odchádzajúci zo súboru Andalucía, skupinu **LOS CAMINOS** (Cesty), zameriavajúcu sa na smer *puro flamenco* a v rôznych tradičných formách používajúcu aj vlastné motívy a témy. Formácia vystupovala v zložení **Branislav Krajčo**, známy pod umeleckým menom **Flaco de Nerja** (gitara), Jaroslav Kupčok (gitara), Ivan Masaryk (gitara), **Dionýz Majdák** (perkusie; pôsobil v latinsko-americkej perkusívnej skupine Mango Molas), **Róbert „Kvačo" Matunák** (perkusie; pôsobí aj v Mango Molas), **Edy Portella** (perkusionista peruánskeho pôvodu; pôsobí v Mango Molas). Formácia existovala do roku 1998.

Výraznou postavou skupiny Los Caminos bol gitarista a skladateľ **Flaco de Nerja** (Chudý muž z Nerchy; nar. 1974), „reinkarnovaný Andalúzan" slovenského pôvodu, ktorý je dnes významným flamencovým gitaristom v Bratislave a známym aj v španielskej Andalúzii. Hru na gitare študoval na Ľudovom konzervatóriu v Bratislave, pôsobil v súbore Andalucía, roku 1996 absolvoval gitarový kurz v Granade u Emilio Maya, roku 1998 strávil tri mesiace v Kolumbii na koncertnom turné s kolumbijským tanečníkom Dariom Arboledom. Po zániku Los Caminos založil v Bratislave roku 1998 **Branco Krajčo Sextet,** kde vo vlastných kompozíciách spájal flamenco s jazzom. V skupine s ním účinkovali aj jazzový altsaxofonista **Erik Rothenstein,** gitarista Vladimír Bureš a perkusionisti z Los Caminos. Od roku 1999 pravidelne účinkuje v španielskej Andalúzii – spočiatku so spevákom Fernandom del Paso, s ktorým absolvoval i turné po Nemecku a Brazílii, neskôr aj s ďalšími andalúzskymi hudobníkmi a tanečníkmi. Často vystupuje s perkusionistom Dionýzom Majdákom v európskych flamencových kluboch. V máji tohto roku sa zúčastnil jednej z najprestížnejších flamencových súťaží *Concurso Nacional de Arte Flamenco* v Córdobe, kde v kategórii koncertnej flamencovej gitary postúpil medzi 7 finalistov spomedzi 40 účastníkov, prevažne Španielov (!).

Flaco de Nerja je gitaristom, ktorý sa od začiatku svojej kariéry snaží hrať vlastné kompozície. Jeho skladby najčastejšie formovo vychádzajú z *tarantas, bulerías (de Jerez)* a *alegrías.* S najväčším ohlasom sa doteraz stretli *Barrio „la Candelaria"* (colombiana), *La Marejada* (bulería) a *Chuppito* (rumba).

Ďalšou významnou formáciou súčasnej bratislavskej flamencovej scény je skupina **LÁGRIMA** (Slza) (vznikla roku 1998), ktorá hrá prevzaté i vlastné skladby smeru *nuevo flamenco,* silno ovplyvnené orientálnymi vplyvmi. Skupina, v Bratislave veľmi populárna, za krátky čas svojej existencie pripravila dva celovečerné programy a realizovala unikátnu adaptáciu baletu Manuela de Fallu *El Amor Brujo* (Čarodejná láska) podľa zachovaných poznámok skladateľa, ktorý si balet pôvodne nepredstavoval v symfonickej, ale v komornej podobe ako tanečnú pantomímu na andalúzsky spôsob – *chitaneriu.* Predstavenie sa uvádzalo roku 2000 v bratislavskom divadle Astorka – Korzo'90. V skupine pôsobia bratia **Matúš Kohútek** (klavirista, spevák, tanečník a perkusionista) a **Stanislav Kohútek** (gitara; absolvoval gitarové kurzy v Španielsku), **Cyril Kubiš** (husle; absolvent hudobnej vedy na FFUK), **Oliver Kováč** (gitara) a **Emília Krivošíková** (altistka s expresívnym hlasom, absolvovala kurzy v Jereze u známeho speváka Miguela Angela Sota).

Vráťme sa však trochu späť. Ako sme uviedli, okolo roku 1990 vznikla skupina Fiesta. Spája sa s menom speváčky **La Rubia** („Necigánka"). Tá sa ako jediná na Slovensku venuje komerčnému štýlu *rumba gitana* alebo *flamenco rumbero,*

Flamenco spája prvky modálnych systémov indického, arabsko-perzského a európskeho hudobného okruhu. Zakotvené je však, najmä vplyvom gregoriánskej hudobnej kultúry, v európskom prostredí, a nevyhlo sa ani vplyvom funkčnej harmónie. Najčastejšie sa pohybuje v 3 stupniciach: stredovekej frýgickej, durovej alebo molovej, frýgickej alterovanej durovou alebo molovou stupnicou – tzv. cigánskej dur alebo mol. Používajú sa väčšinou frýgicke závery. Pre melodiku je typická ornamentácia, ktorá je často mikrotonálna, podobne ako v arabskej hudbe.

Duende

Špeciálnou výrazovou kategóriou flamenca, ktorú nemá žiadne iné umenie, je *duende.* Doslovný preklad nie je možný, vyjadruje niečo ako „ducha piesne". Je to tajomná kvalita podania hudby i tanca, ktorú sa nemožno naučiť – niektorí umelci ju majú, iní ju nemajú, publikum to vie dokonale vycítiť. Dala by sa voľne opísať ako pocit zastavenia času, akejsi extázy, tranzu, keď sa umelec dokonale vžije do interpretácie.

Vyjadrovacie prostriedky

Flamenco je komplexné umenie, ktorého typickými vyjadrovacími nástrojmi sú spev, tanec a gitara. Spevákmi môžu byť muži aj ženy, najdôležitejšia v ich prejave je expresivita a emocionalita výrazu. Spev sa vyznačuje bohatstvom vokalizovaných meliziem, časté sú výkriky a zvolania. Texty piesní vyjadrujú zväčša bolesť v duši, ktorá núti bojovať proti zlu.

Gitara sa vo flamencu spočiatku vôbec nepoužívala, speváci spievali iba sólovo, neskôr si začali sami hrať na gitare jednoduchý sprievod. Až začiatkom 20. storočia sa začala gitara používať ako sólový koncertný nástroj a jej sprievodná funkcia sa osamostatnila natoľko, že sa flamencoví gitaristi začali deliť na koncertných a sprevádzajúcich. Používa sa špeciálna *guitarra giralda,* ktorá je ľahšia a jej struny menej preznievajú, aby mohla byť rytmicky pregnantnejšiou. Typickou technikou je *rasqueado,* striedavo zvrchu a zdola vedené rytmizované údery palcom cez struny.

V 70. rokoch 20. storočia použil Paco de Lucia, inšpirovaný brazílskou bossa novou, prvý raz vo svojom sextete flautu, saxofón, basgitaru a latinsko-americké perkusie, a toto obsadenie sa stalo vzorom pre ďalšie skupiny. Z perkusií sa používa hlavne peruánsky ľudový nástroj *cajon* v tvare drevenej škatule, na ktorej hráč sedí a udiera rukami na jej rezonančnú dosku. Tanečníci používajú typický španielsky rytmický nástroj *castañetas.*

ktorého najznámejším predstaviteľom je francúzska skupina The Gipsy Kings. (Tento štýl patrí takisto medzi fúzie *nuevo flamenco*.) La Rubia je temperamentnou speváčkou s altovým zafarbením hlasu, spolu so skupinou Fiesta pôsobila niekoľko rokov v najznámejšom stredoeurópskom flamencovom klube Bodega Manchega vo Viedni (pravidelne tu účinkuje i Flaco de Nerja). Vystupovali tu s ňou aj Andrej Šeban, Juraj Burian, Henry Tóth a Emil Frátrik, s ktorými tiež spolupracovala na nahrávke svojho prvého albumu *Fiesta* (1996, H+V Jumbo Records). Od roku 1997 vystupuje samostatne, má za sebou množstvo úspešných koncertov doma i v zahraničí (Česko, Španielsko, Spojené arabské emiráty), v súčasnosti pripravuje svoj druhý sólový album, z ktorého bol už na trh uvedený tanečný singel *Viva España*.

Život flamenca v Bratislave bol spočiatku roztrúsený po rôznych kultúrnych domoch, roku 1995 získal Flaco de Nerja stálu scénu v Umeleckom a kongresovom centre Istropolis, kde účinkoval s viacerými stálymi i príležitostnými zoskupeniami. Významným krokom pre slovenskú flamencovú scénu bolo získanie priestorov v Spoločenskom dome Cultus Nivy roku 1997, kde v podzemí vznikol flamencový klub **Peña Flamenca „La Pasión"** (Vášeň), kde cvičia rôzne formácie, konajú sa typické *juergy* a spoločenský život *aficionados*. V sále Spoločenského domu Cultus Nivy sa pravidelne usporadúvajú koncerty a od roku 1998 sa každoročne na jeseň koná **Flamenco Festival** s medzinárodnou účasťou a kurzami flamenca – tohto roku by mala vystúpiť napríklad aj flamencová formácia z Moskvy.

Tento rok sa na flamencovej scéne v Bratislave objavili aj novinky: začiatkom roka sa v Redute uskutočnil koncert so spoločným programom flamencovej skupiny Bettina Castano zo Španielska a virtuóznej slovenskej cigánskej skupiny Diabolské husle. Bola to zaujímavá, pritom celkom prirodzená fúzia. V júni tohto roku došlo ku netradičnej syntéze flamenca a iných etnických žánrov so slovenským folklórom na koncerte OĽUN-u a jeho hostí (Lágrima, Emília Krivošíková a ď.) v Slovenskom rozhlase v rámci cyklu *Folklór rôznych národov*. Možno tieto dva koncerty predznamenávajú posun v ďalšom vývoji flamenca v Bratislave smerom ku širším fúziám.

Má flamenco v Bratislave svoje kultúrne opodstatnenie? Nie je len nezmyselným kopírovaním cudzej kultúry? Nemali by sme sa starať o vlastnú kultúru? Patrí flamenco do slovenskej kultúry? Odpovede na tieto otázky zaiste prinesie čas. Jazz, rock, blues, folk a ďalšie žánre „cudzieho" pôvodu dávno chápeme ako súčasť našej hudby a je čas začať takto nazerať aj na flamenco. Hudba dnes môže čerpať z čohokoľvek, bez ohľadu na to, z akého kultúrneho okruhu použitý materiál pochádza. Rozhodujúce je umelecké a nie národné kritérium. Slovenské flamenco iste nebude mať – kvôli odlišnému kultúrnemu dedičstvu – nikdy „šmrnc" originálneho andalúzskeho flamenca. Avšak pri súčasnom celosvetovom trende spájania rôznorodých štýlov, žánrov a etnických kultúr môže v spojení so slovenskými (nielen folklórnymi) tradíciami priniesť niečo nové a výnimočné, azda atraktívne aj pre zahraničie. Z tohto pohľadu je existencia flamencovej scény v Bratislave veľmi aktuálna a priam potrebná.

PAVOL ŠUŠKA

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

WORLD MUSIC? – JAZZ?

Počúvajte relácie trojice
Vlado Šmidke – Igor Krempaský – Karol Navrkal
každý piatok o 23.00 h
HVIEZDA FM
100,3 MHz (Bratislava) – 88,8 MHz (Nitra) – 97,6 MHz (Banská Bystrica) – 98,8 MHz (Liptovský Mikuláš)

Slovenský rozhlas, Rádio regina Bratislava
Mýtna 1, P.O.BOX 55, 817 55 Bratislava
Tel.: 57273750-9, 57273764, Fax: 52495585
VKV 104, 4 MHz SV 792 kHz

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

Sobota
Športkoktail 13.00
Hudobné pozdravy 14.05
Bratislavská revue 15.05

Nedeľa
Nedeľníček 10.00
Hudobné pozdravy 14.05
Kultúrna revue 15.00
Ľudia z križovatiek 17.00
Ozveny dňa 17.30

SPEVÁCI, GITARISTI A FORMÁCIE
Súčasné flamencové zoskupenia môžu mať rôznu podobu v závislosti od štýlu – od jedného sólového speváka až po veľký ansámbel s rôznymi netypickými nástrojmi. V zásade však platí, že skupinu tvoria sólista (spevák alebo gitarista), sprievodní hráči a tanečníci.

AFICIONADOS
Fanúšikovia flamenca, *aficionados*, majú špecifické postavenie – v umení, ktoré milujú sú veľmi vzdelaní a rozhľadení, či ide o prostých ľudí alebo intelektuálov. Flamencová produkcia má preto aj v tej najzapadlejšej andalúzskej dedinke veľmi vysokú úroveň. Počas vystúpení vyjadrujú *aficionados* umelcom svoju podporu a emócie typickými zvolaniami, ktoré majú konkrétny význam. Umelci im rozumejú a počas predstavenia na ne reagujú.

JUERGA
je intímnym stretnutím, príležitosťou pre inšpiratívne a kvalitné flamenco, samozrejme za účasti *aficionados*. Možno ju prirovnať k jazzovej *jam session*, kde hudobníci priamo improvizujú na všeobecne známe témy. *Juerga* sa uskutočňuje v *peñas flamencas* a je protikladom pripraveného koncertu, nakoľko sa pri nej stierajú rozdiely medzi hudobníkmi a divákmi.

INTERNET
www.flamenco-world.com – najkomplexnejšia flamencová webová stránka

www.flamenco.org – obsahuje aj odborné texty

www.andalucia.com/flamenco/home.htm – výborný prehľad flamencových festivalov

www.flamenco-seiten.de – zameraná na dianie v Nemecku, link na *Flamenco Ring* (zoskupenie 53 stránok o flamencu)

www.guitarist.com/fg/fg.htm – všetko o flamencovej gitare

perso.flamenco.free.fr – partitúry skladieb rôznych gitaristov

www.red2000.com/spain/flamenco – po preklikaní sa ku *Academy of Flamenco Guitar*, následne ku *flamenco philosophy* a *Music Theory for Flamenco* sa dá zdarma stiahnuť rozsiahla odborná štúdia o flamencu z hľadiska hudobnej teórie, obsahujúca analýzy skladieb

caf.cica.es – iba v španielčine, všetko o flamencu na veľmi vysokej úrovni

Experience Music Project: Žite, cíťte a dýchajte hudbu!

Feel the music... cíťte, vnímajte hudbu... Nie, v slovenčine to nie je ono. Znie to slabo, ošúchane, banálne... Tak ako nám banálne pripadá mnohé, týkajúce sa Ameriky. Teda, Spojených štátov amerických. Dajte im však šancu, *give them a chance*, potvrdiť, alebo naopak, vyvrátiť zažité mýty, predstavy, komplexy... (*Uau!*) Možností je veľa, ak ste však vyrazili na severozápad, určite neminiete Seattle. Mesto Billa Gatesa, Microsoftu, bohatej strednej vrstvy, „skromných" milionárov, bezsenných nocí a už rok aj bezkonkurenčného multimediálneho, interaktívneho hudobného múzea.

Múzeum a jeho veľké príbehy

Experience Music Project je múzeum – aj keď si v momente, len čo zbadáte futuristickú červeno-modrú kovovú budovu – hneď pri hlavnej miestnej atrakcii, výhliadkovej veži Space Needle – a zoznámite sa s jej progresívnym vnútrom, uvedomíte limity materinského jazyka. Myšlienku tejto inštitúcie asi najlepšie vystihuje jej viacznačný názov: *experience* ako zážitok, skúsenosť, vnímanie radosti... alebo *Experience*, názov slávnej formácie Jimiho Hendrixa, rodáka zo Seattlu...

Už za zrodom idey architektonického návrhu stojí príbeh vo veľkom štýle. Renomovaný architekt Frank O. Gehry si zrejme inšpiráciu potreboval navodiť umelo, a učinil tak v duchu rockerských excesov. Pre Gehryho, milovníka Bacha, to muselo byť niečo ako potiahnutie z prvej cigarety, keď niekoľko špeciálne zakúpených elektrických gitár roztrieskal o zem a z malých farebných kúskov poskladal prvý model bizarnej budovy. Projekt reálnej budovy architekt nakoniec zvládol pomocou špeciálneho trojdimenzionálneho počítačového programu CATIA, ktorý sa doteraz využíval len na projektovanie lietadiel. (Apropo, Seattle je o.i. známy aj výrobou lietadiel Boeing.) Každopádne, výsledok je fascinujúci. Zvonka i zvnútra. Formálne i obsahovo. Kým sa však dostaneme k samotným expozíciám tohto „múzea", ešte jeden príbeh o americkom sne. Zakladateľom EMP je miestny multimilionár, niekdajší Gatesov partner v Microsofte a súčasný majiteľ spoločností, investujúcich do výskumu digitálnej komunikácie, Paul G. Allen. Allen ako bohatý rockový fanúšik svojho času nazhromaždil najviac hendrixovských artefaktov a spomienkových predmetov a, ako v správnom milionárovi, prebudili sa v ňom altruistické sklony (pre úplnosť: Allen pôsobí vo svojich šiestich charitatívnych nadáciách na pacifickom severozápade). Takže: rozhodol sa dopriať potešenie aj verejnosti kochať sa vo zvyškoch Hendrixových gitár. Jednoducho a menej sarkasticky – Allenova súkromná vášeň sa stala odrazovým mostíkom ambiciózneho projektu, ktorý vďaka svojej viacrozmernosti a viacvrstvovosti uspokojí naozaj širokú a bohato štruktúrovanú vzorku návštevníkov.

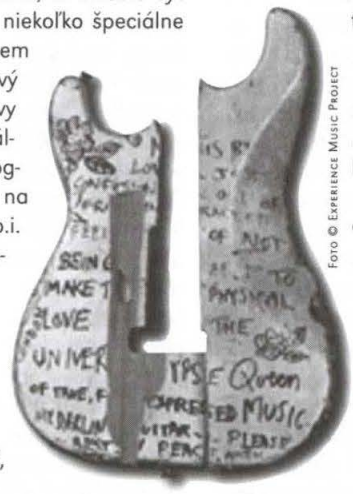


Foto © Experience Music Project

Torzo Hendrixovej gitary, rozbitej po koncerte v londýnskom Saville Theatre.

Čísla

EMP bolo otvorené 23. júna 2000 a odvtedy ho navštívilo vyše 780 tisíc návštevníkov. Vo foyer nazvanom *Sky Church* – inšpirovanom Hendrixovou predstavou hudobného raja pre všetkých – sa doteraz uskutočnilo vyše 360 koncertov. Na sprievodných vzdelávacích programoch sa zúčastnilo vyše 1600 tried s asi 67-tisíc študentmi a ich učiteľmi.

Vzdelávajte sa a bavte sa!

Informátor vo vstupnej hale odporučí vyhradiť si pre EMP najmenej tri hodiny a asi si pomyslíte, že profesionálne preháňa. Už ste predsa nejaké to múzeum rocku predtým navštívili... Skutočnosť je však taká, že pre EMP vám nakoniec nevystačí ani celý deň. Napokon, bolo by to aj únavné, a zdá sa, že EMP je „urobené" tak, aby ste sa doň vracali. Množstvom a hĺbkou poskytovaných informácií (sústavne rozširovaných a aktualizovaných) je skôr než múzeom akousi malou univerzitou pop music. Samozrejme, zábavnou, pretože Američania musia mať pri každej činnosti *a lot of fun*, teda kopec srandy... (fakt to nemyslím ironicky... v Európe by sme povedali „škola hrou"...).

Pri vstupe vás personál obťažká slúchadlami a akýmsi minicomputerom a práve vďaka tomuto zariadeniu sa expozície EMP pre vás stanú viac než len atraktívnymi muzeálnymi panelmi. Digitálne zariadenie na vašom boku je sprievodcom: pred každým panelom hovorí, hrá a spieva niečo iné. Informácie sú spracované na rôznych úrovniach: možno vám postačia základné údaje priamo vedľa artefaktu na paneli (fotky, obaly z platní, nástroje, oblečenie...) a sprievodcu vôbec nepoužijete. Ak sa však chcete dozvedieť viac, prstom po malom displeji sa dostanete k informáciám rôznej hĺbky – myslelo sa na to, že nie každého zaujímajú všetky podrobnosti, resp. myslelo sa aj na individuálny čas vyhradený pre prehliadku múzea. Okrem hovoreného slova si môžete vypočuť hudobné ukážky, čo oceníte najmä v galérii gitár, kde sa okrem histórie elektrifikácie nástroja, zoznámite prostredníctvom ukážok z dobového repertoáru aj so zvukom 55 modelov gitár a basgitár, počnúc gitarou z roku 1770, cez rezofonické dobro až po slávne modely Orvilla Gibsona, Leo Fendera či Les Paula.

Northwest Passage vás prevedie históriou populárnej hudby na americkom severozápade; od jazzových začiatkov, miestnej rhytm and bluesovej scény, cez popularitu škandalózneho hitu *„Louie Louie"*, začiatky gitarového mága Hendrixa až po grunge deväťdesiatych rokov, ktorý prerástol do celosvetového fenoménu prostredníctvom kapiel ako Pearl Jam, Soundgarden či Nirvana.



Foto © Experience Music Project

Vstup do expozície Milestones

Milestones (Miľníky) prinášajú profily vybraných tém a interpretov-novátorov: napríklad *Hillbilly a honky-tonk* (Hank Williams, Maddow Brothers & Rose, Bill Haley and the Saddlemen), *Elektrické blues* (Muddy Waters, John Lee Hooker, Big Mama Thornton), *Rok 1956 a zrod rockandrollu* (Bo Diddley, Chuck Berry, Carl Perkins, Elvis Presley, Little Richard), *Kľúčové nahrávky ďalšieho obdobia* (Bob Dylan: Bringing It All Back home, Janis Joplin: Cheap Thrills, Eric Clapton: Layla), *Punk a zrod alternatívneho rocku* (o. i. *Skateboarding ako súčasť punkovej pouličnej kultúry*). Téma *Národ hip-hopu* sa venuje kultúrnemu fenoménu, ktorý je často mylne zužovaný na niekoľko komerčných skupín s „recitujúcimi" speváckmi.

Kultovým miestom EMP je, samozrejme, *Hendrix Gallery*. Je to faktograficky asi najmenej zaujímavá časť, pretože informácie o hviezdach Hedrixovho formátu sú všeobecne známe a dostupné. Fanúšikovia génia, ktorý zhorel v plameni vlastnej bleskovej slávy, si však prídu na svoje. Aj keď Hendrix žil naozaj „na doraz" a po sebe zanechal veľa a zároveň málo. Pokiaľ ide o gitary, tie obyčajne padli za obeť vydareným koncertom a EMP tak vlastní doslova zberateľské „kúsky"; napríklad zvyšky nástroja, ktorý Hendrix spálil na legendárnom festivale v Monterey, či trosky gitary, ktorú zase rozmlátil v londýnskom Saville Theatre.

Dočasne inštalovanou (do 6. januára 2002) je úžasná expozícia venovaná Jamajke a, pochopiteľne, jej dvom najreprezentatívnejším prejavom, reggae a ska. *Island Revolution* zachytáva kultúrnu a politickú atmosféru na Jamajke od r. 1956 do 1981; vznik ska, reggae, dub and deejay music, ktorá začala ako „toasting", živé hovorenie dídžeja do reggae nahrávok počas ich púšťania na diskotékach. V centre záujmu je, pochopiteľne, príbeh kultovej postavy tohto ostrova, Boba Marleyho. Autori si všímajú úzke prepojenie hudby a sociálnej situácie, napríklad život v ghetách Kingstonu, rastafarianizmus - černošské polonábožensk é emancipačné hnutie, či katolícku Alpha Boys School v Kingstone, ktorá sa zapísala do histórie pop music na Jamajke; na jej pôde vzniklo množstvo jazzových a ska formácií vďaka osvietenej rádovej sestre Ignácii, ktorá už šesťdesiat rokov oboznamuje študentov s aktuálnymi hitmi z amerického kontinentu a podporuje ich vo vlastnej tvorbe - z mnohých chovancov-gansterov sú dnes hviezdy.

High tech a šou

EMP ponúka možnosť dozvedieť sa o každej zo spracovaných tém ešte viac v rámci digitálnej kolekcie, miestnosti plnej počítačov a programu, ktorý je prístupný aj na internetovej stránke www.emplive.com. *Sound Lab* zase využíva výdobytky hudobného systému MIDI; inštalované sú tu akési interaktívne trenažéry, či už v podobe nástrojov alebo mixážnych pultov s demo ukážkami. Začiatočníci si tu môžu vyskúšať ako znejú jednotlivé nástroje, skúsenejší zajamovať nielen sami, ale aj s ostatnými, exibicionisti zase zažiť svojich niekoľko minút slávy na scéne s virtuálnym publikom, svetelnou šou a dokonale reagujúcim midi-karaoke systémom. Všetky systémy sú na revolučnej úrovni, napokon niet divu, veď digitálna komunikácia je hlavnou náplňou otca myšlienky EMP.

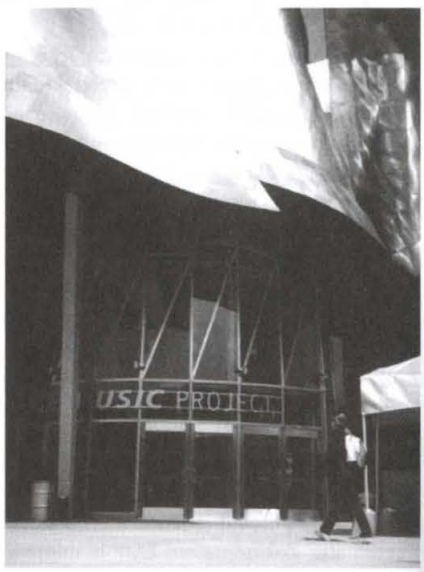


Foto AS

EMP - hlavný vchod

Po niekoľkohodinovej seanse nepodľahnite pocitu absolútnej únavy - na záver je totiž pripravený naozajstný bonbónik v americkom štýle. *Ride the music!*, doslova, *Zajazdite si na hudbe!*, vyzýva slogan virtuálneho kina s pohyblivou podlahou, úžasným kvadrofonickým zvukom a obrazom na plátne, do ktorého ste doslova vtiahnutí, či chcete alebo nie. Dokonale zosynchronizovaná choreografia vášho sedadla, pohybujúceho sa na všetky svetové strany a v rôznych tempách v závislosti od diania na plátne, na ktorom beží film - o čom inom než o funky music - vás nenechá na pochybách o tom, že hudbu vnímate aj inak, než len ušami... ◘

Andrea Serečinová

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]



Najnovšou publikáciou vydavateľstva Hudobného fondu je štvorzväzkový komplet **Pavol Hammel / PIESNE I, II, III, IV.**

Okrem melódií a textov piesní, vytvorených v rozpätí rokov 1966 až 2001, obsahuje aj akordové značky. Piesne zostavil Peter Pišťanek.

Informácie: hfv@hfv.sk, 02 / 544 33 569,02 / 544 31 380

Víťazi Webby Awards 2001 v kategórii HUDBA

Cena poroty (Webby): www.sputnik7.com

Hlasovanie verejnosti: www.live365.com

Indies: po svojom a s láskou

Vo vydávaní a obchodovaní s hudobnými nosičmi je stále aktuálna dualita *majors vs indies*: na trhu paralelne pôsobia *majors* - mamutie nadnárodné spoločnosti (Universal, Warner, BMG, Sony, EMI) i „nezávislí" producenti (tzv. *indies*), v porovnaní s majorami disponujúci banálnymi rozpočtami. Zdalo by sa, že interpreti, ktorí kariéry rozbehli u niektorého z *indies*, neskôr logicky prejdú k *majorovi*, ponúkajúcemu príťažlivejší náklad a slušný balík na mediálnu kampaň. Často sa to aj stáva. Lenže príklady mnohých hviezd - najmä jazzových a tých z klasiky - vracajúcich sa na nezávislú pôdu, či zakladajúcich vlastné malé vydavateľstvá, dokazujú, že *indies* nie sú len vhodnou štartovou dráhou. Marcové číslo časopisu *Downbeat* uverejnilo výsledky zaujímavého prieskumu medzi jazzovými hudobníkmi a majiteľmi nezávislých amerických labelov. Šéfovia *indies* sa zhodujú na tom, že návratnosť investícií je veľmi pomalá - zaujímavé výsledky sa dostavujú v priemere po piatich až desiatich rokoch - a preto v tejto oblasti podnikajú len naozajstní nadšenci. Handicapom tohto podnikania je absencia dostatočných finančných rezerv a následná závislosť na pravidelnom hotovostnom príjme z tržieb. Vo vzťahu k predajcom nezávislí zákonite ťahajú za kratší koniec; nemôžu konkurovať veľkorysým termínom splatnosti, ktoré ponúkajú finančne odolní *majori* (v USA ide až o 180-dňové lehoty, zatiaľ čo malé labely uzatvárajú zmluvy na 45 až 60 dní) a každá remitenda predstavuje pre firmu vážnu hrozbu. Ide o neustále finančné balansovanie na hrane. Kto a prečo teda vydáva cédéčka „na vlastnú päsť"?

Joel Dorn bol niekoľko rokov zamestnaný u *majorov* ako jazzový producent. Neskôr neodolal a skúsil to s vlastnými vydavateľstvami: „S nezávislým labelom môžete realizovať svoje sny. Nie sú tu žiadne tvorivé limity. Len finančné." Minulý rok bol už jeho tretím pokusom v tejto oblasti; po krátko trvajúcej značke *Night Records* koncom 80. rokov a *32 Records* v 90. rokoch, založil newyorský *Label M*. „Aj keď robím biznis, nahrávacia spoločnosť je v mojom ponímaní rezervoárom umenia", hovorí Ralph Kaffel, prezident *Fantasy*, nezávislého labelu s najväčším jazzovým katalógom na svete. „Niekedy sa cítim ako kurátor, ktorý má zodpovednosť za to, aby jemu zverené klenoty prežili." Kým producent s istým mesačným platom od *majora* má v pracovnej náplni ulahodiť akcionárom, nezávislý, aj za cenu značného podnikateľského rizika, si dožičí luxus uspokojovania vlastného ega a hudobného vkusu: je predsa príjemné dať šancu mladým talentom, objavným experimentom či starnúcim legendám, vymykajúcim sa zámerom veľkých vydavateľstiev. Donald Elfman založil roku 1993 *Koch Jazz*, v rámci ktorého doteraz vydal reedície asi 40 titulov, roky chýbajúcich na trhu: „Keď predáte len päťsto kusov, ľahko sa môžete cítiť porazený. No obrovskou satisfakciou je fakt, že ste umožnili, aby sa klenoty týchto veteránov opäť vydali." *Indies* vydávajú to, čo majú radi a čo má podľa nich zmysel - nemusia sa podriaďovať „komerčným" požiadavkám a neúprosnému teroru minimálnych čísiel predajnosti vo veľkej spoločnosti. Daniel Chriss, riaditeľ jazzovej divízie v newyorskej *Arabesque*, tvrdí, že ani - v jazze úžasných - 10-15 tisíc kusov nie je z ekonomického hľadiska pre *majora* zaujímavým číslom. „Nás uspokojí hocičo medzi 1 500 a 5 000 a priemerne predáme z titulu 2 000 až 2 500 kusov." Zdá sa, že aj v tom je jeden z príťažlivých momentov malej, entuziastickej firmy: CD, ktorého sa predá 3 000 kusov, urobí zo svojho protagonistu v očiach nezávislého producenta hviezdu, zatiaľ čo u *majora* sublimuje v záplave šesťciferných hodnôt padajúcich z popového neba.

Iným prípadom sú labely, ktoré si založia samotní hudobníci, nespokojní so starostlivosťou *majora*, alebo tí, ktorí zostávajú nepovšimutí akýmkoľvek vydavateľom - vznikajú spočiatku ako priestor pre ich sebarealizáciu, neskôr ho však ponúkajú aj ďalším kolegom. Speváčky Kitty Margolisová a Madeline Eastmanová - inšpirované Betty Carterovej labelom Bet-Car - si roku 1988 založili *Mad-Kat Records*: „Klamali by sme, keby sme tvrdili, že tento biznis nie je extrémne náročný... No niet nad to mať umeleckú supervíziu nad vlastnou produkciou." Roku 1995 vznikol sanfranciský *Evander* hráča na dychových nástrojoch Phillipa Greenliefa: „Aj keď disponujem väčším množstvom kreativity než zdrojov, uvedomujem si, že pre mňa je veľmi dôležité dostať svoju hudbu von, na nosič." Greenlief pokračuje ďalej v živom hraní a zisťuje, že mnohé ponuky prichádzajú na základe odoziev na jeho disky. Saxofonista Steve Coleman, desať rokov nahrávajúci pre BMG, už dlhší čas verejne uvažuje o postavení sa na vlastné nohy. Aj keď je spokojný so spoluprácou so svojím zmluvným partnerom BMG France, dopadajú naňho problémy súvisiace s nadnárodnou spoločnosťou: „Napríklad BMG Japan sa rozhodla nevydať jedno z CD, nahratých pre BMG France. A ja dostávam denne milióny mejlov od fanúšikov o tom, že nemôžu dostať moje albumy." Coleman je odhodlaný sprostredkovať svoju hudbu fanúšikom za každú cenu: „Cedéčka sú predražené. Mojím plánom je rezignovať na kamenné obchody a dostať sa k fanúšikom cez koncerty, poštové zásielky a internet."

Zatiaľ čo internet a najmä formát MP3 iritujú *majorov*, zdá sa, že *indies* tento priestor viac než oslovuje. „V katalógu máme toľko titulov, že nás svojimi skladovými kapacitami neuspokojí žiaden americký obchod - samozrejme, okrem New Yorku a San Francisca. No sú miesta, ako napríklad Oklahoma, kde nám obchod neväzme žiaden titul," hovorí šéf *Fantasy* a pripomína, že tento problém rieši práve internet. Internetový CD shop totiž nepozná problém obmedzených skladových kapacít a teoreticky vám za krátky čas doručí akýkoľvek titul. Internet je však - okrem rýchlej zásielkovej služby fyzických CD - veľkým prísľubom aj ako nové vydavateľské médium. Zástupcovia *Fantasy* už podpísali zmluvu s *Emusic.com*, cez ktorý sa bude viac než 35 tisíc titulov predávať nielen ako fyzické CD ale aj vo formáte MP3. *Keeper Records* zase cez *Emusic.com* plánuje svoje tohtoročné novinky uviesť na trh najprv len ako MP3. Takže sci-fi, keď si cez internet nielen vyberiete tovar, zaplatíte ho, ale vám hotový vylezie rovno z počítača, sa už začína... *Klik*.

AS

(Dokončenie na str. 38)

pre Schulwerk? Ak by som totiž ako laik mala na tomto bohumilom snažení nájsť nejakú smietku, tak by to určite bola pochybnosť o atraktívnosti hudobného materiálu, s ktorým propagátori Schulwerku väčšinou pracujú, pre dnešnú mládež.

ANDREA SEREČINOVÁ

(neoznačené citáty sú z internetovej stránky Americkej Orffovej spoločnosti)
www. home.munich.netsurf.de/orff
www.aosa.org

Viedenské „crossroads"

V minulom čísle sme informovali o festivale Wiener Festwochen, ktorý sa konal v dňoch 11. mája – 18. júna. V rámci neho sa vo viedenskom Konzerthause uskutočnil cyklus koncertov „crossroads" (rázcestia), zameraný na hudbu balansujúcu na pomedzí žánrov. Jeho súčasťou bol aj unikátny trojdňový projekt klarinetistu Dona Byrona a koncert gitaristu Wolfganga Muthspiela s Concert Jazz Orchestra Vienna.

Ťažko zaraditeľný fenomenálny klarinetista a skladateľ **Don Byron** (1958), objav 90. rokov, „vzkriesiteľ" klarinetu po ére swingu, sa s fundovaným prístupom venuje jazzu, salse, klezmeru, progresívnej funky music, etnickému popu či avantgarde 20. a 30. rokov. Snaží sa najmä o zrovnoprávnenie triviálnych a exkluzívnych prejavov rôznych žánrov (viac informácií v článku I. Wasserbergera v HŽ 2001/1). Jeho široko-objímajúci pohľad na svet hudby sa prejavil i v cykle viedenských koncertov. Prvý večer s názvom *A Celebration of Igor Stravinsky* potvrdil, že Byron je aj špičkovým klarinetistom súčasnej vážnej hudby. V spolupráci so súborom Klangforum Wien zahral 12 komorných skladieb z rôznych období Stravinského tvorby (napr. *Suita z Príbehu vojaka, Septet, Piano Rag Music*), dve vlastné kompozície a tri skladbičky od Raymonda Scotta. Druhý večer patril **The New Don Byron Quintet** v zložení D.B. – klarinet, George Colligan – klavír, Ron Miles – trúbka, Drew Gress – kontrabas a Ralph Peterson – bicie. Na programe boli štandardy a Byronove kompozície z recyklovaného materiálu rôznych jazzových hudobníkov, pochádzajúce z jeho albumov. Koncert sa niesol v atmosfére kvalitného mainstreamu s avantgardnou príchuťou. Napokon tretí večer s názvom *A Fine Line: Arias & Lieder* bol venovaný rovnomennému albumu, kde sa Byron snaží prostredníctvom najrôznejších spevácky techník oponovať nespievateľnosti väčšej časti súčasnej hudby. Koncert sa uskutočnil (oproti obsadeniu na albume) v zredukovanej podobe: D.B. – klarinet a George Colligan – klavír, čo však kládlo väčšie nároky na zostavu, no vďaka tomu lepšie vyzneli Byronove famózne technické a improvizačné schopnosti.

Ďalšou udalosťou cyklu „crossroads" bolo vystúpenie gitaristu **Wolfganga Muthspiela** s **Concert Jazz Orchestra Vienna** pod vedením **Ed Partyku**. I keď tento big band vznikol iba roku 1999, dosahuje dnes už veľmi vysokú úroveň, hrajú v ňom špičkoví rakúski muzikanti (napr. saxofonista Harry Sokal). Orchester založil trombonista, skladateľ a dirigent Ed Partyka (1967) z Chicaga (žijúci v Európe), ktorý úspešne komponuje aj pre Vienna Art Orchestra, New Art Orchestra Boba Brookmeyera a ďalšie big bandy. Program koncertu pozostával z diel Ed Partyku – prvú polovicu tvorili staršie Partykove skladby, ovplyvnené súčasnou vážnou hudbou, v druhej časti večera zaznela premiéra *Guitar Music,* kde bol sólistom svetoznámy rakúsky gitarista Wolfgang Muthspiel (1965). Objavná štvorčasťová kompozícia, šitá na mieru Muthspiela, dala vyniknúť viacerým štýlovým a výrazovým polohám, ktorými tento gitarista ako jeden z mála disponuje. Vystúpenie sa stretlo s veľkým úspechom a vysokou návštevnosťou, podobne ako trojdňový projekt Dona Byrona. Po koncerte sa uskutočnila jam session sólistov orchestra v jazzovom klube Porgy & Bess.

PAVOL ŠUŠKA

Pohoda na blate

V trenčianskom areáli Pod Sokolicami sa **20. a 21. júla** konal už piaty ročník festivalu **Pohoda**, ktorý sa stal v našich malých slovenských pomeroch už kultovým. Tentoraz to bola zábava skutočne vo veľkom – predstavilo sa vyše 70 hudobných formácií a ďalších takmer 50 hudobníkov-jednotlivcov a dídžejov. Organizácia festivalu bola na vysokej úrovni, okrem hlavného pódia boli k dispozícii dve rockové a tri tanečné scény (techno, drum'n'bass, groove-jazz-house, minimal-house-experiment). Okrem toho tu fungovala kinosála s bohatým výberom filmov, literárne večery, čajovňa, funkčné internetové centrum s asi 30 počítačmi napojenými na internet a rôzne športové aktivity (bungee jumping, motokáry, zoskok s padákom a pod.). To, čo organizátori sľubovali a propagovali, sa teda aj odohralo. Isté zmeny sa objavili len kvôli búrke a výpadku prúdu, z plánovaných kapiel nakoniec nevystúpili len tri: Nylon Union (SK), Auktyon (RU) a Milan Lasica a Bratislava Hot Serenaders (SK).

Tohtoročný festival akoby testoval fakt, ako a či môže počasie pokaziť výborne zorganizovanú a prebiehajúcu akciu. Tí, čo sa dokázali povzniesť nad nepriazeň počasia, mali možnosť zažiť typickú oslobodzujúcu atmosféru open-air festivalov. Ako hovorí hlavný organizátor festivalu a líder skupiny Neuropa Michal Kaščák: „nie je problém byť v pohode, keď svieti slnko". Aj keď sa teda akcia nakoniec niesla v duchu bahna, dobrej hudby, slobody a „pohody", jej návštevníci sa po počiatočnom šoku veľmi rýchlo naladili na „bahennú" atmosféru slovenského Woodstocku.

Prvý deň sa predstavil headliner festivalu, funky hip-hopové trio z New Yorku **Fun Lovin Criminals** (USA), ktoré odohralo svoj kompletný takmer dvojhodinový program. Ľudia postupne prekonávali odpor k bahnu a zapĺňali priestor pred pódiom. Nesklamali ani **Polemic** (SK), **Chorchester** (CZ), **Davová psychóza** (SK) a komu nestačilo, mohol sa ísť do sýta vytancovať na parket, kde to roztočili dídžeji **Toky** (SK), **Matrix** (CZ), **Christian Wunsch** (E), **Martin Haberland** (SK) a ďalší. Hlavnou hviezdou druhého dňa bol londýnsky producent a štúdiový mág v oblasti reggae a dub music **Mad Professor** (GB). Výborní boli **Hypnotix** (CZ) a absolútnym miláčikom publika sa stal **Boban Markovič Orkestar** (YUG), známy z Kusturicových filmov. O dobrú zábavu sa postarali známe kapely domácej a českej scény: **Šum svistu** (CZ), **Whisky** (SK), **Zóna A** (SK), **Chiki liki tu-a** (SK) či **Free Faces** (SK). Na tanečných parketoch to tiež žilo a predstavili sa tam osobnosti slovenskej (Tibor, Svetlux, Galagha,...) a českej scény (IM Cyber, Elvis + MC Adrenalin...) i zahraničné hviezdy, medzi ktorými dominoval jeden zo zakladateľov drum'n'bassu **DJ Die** (GB), ktorý vystúpil s **MC Rhettom**.

Záverom: akcia, na ktorej zlyhá jedine to neovplyvniteľné, je naozaj veľkým úspechom. Na Slovensku je to cennejšie o to viac, že podobných akcií, kde sa splní to, čo sa sľúbilo, je skutočne ako šafránu.

MARÍNA MARKUŠOVÁ

Nový festival v Poprade

29. 6. – 1. 7. sa konal v Poprade prvý ročník festivalu etnickej a etnofusion hudby s názvom **Druhý breh**. Festival organizovalo popradské kníhkupectvo Christiania a Kultúrne centrum Poprad.

Zdá sa, že záujem o hudobné fúzie ľudovej hudby so žánrami „z druhého brehu" na Slovensku stále rastie, o čom svedčí aj zloženie hudobných formácií a sólistov prvého východoslovenského festivalu tohto druhu. Na festivale sa predstavili: domáca inštrumentálna skupina **Lesná zmes**, svojrázna česká speváčka **Radúza**, autentickí slovenskí **Fujaristi z Kokavy**, poľský **Kwartet Jorgi**, česká skupina **Cheesed**, česká speváčka **Natalika** so svojou skupinou, **Bratia Muchovci**, česká skupina **Létající koberec**. Posledný deň festivalu patril folk-rockovému soundu oravskej skupiny **Lekra** a populárnej írskej skupine **The Frames**.

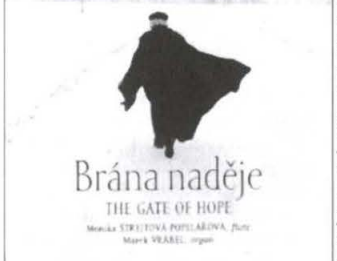
www.druhybreh.sk.

mp

KLASIKA

BRÁNA NADĚJE

Monika Štreitová-Popelářová, flauta; Marek Vrábel, organ
Arcibiskupství olomoucké-Metropolitní kapitula u sv. Václava



Už titulný dizajn obalu cédečka, využívajúci motív impresívnej fotografie – s typickým umeleckým rukopisom autora J. Štreita – nás sugestívne vyzýva kráčať ďalej. Vstúpiť do akejsi snovej či virtuálnej brány. Brány nádeje.

Projekt, ktorý reflektuje disk, vznikol minulý rok. Autormi jeho atraktívnej dramaturgickej skladby sú zároveň jeho protagonisti-interpreti. V záplave rôznorodej a rôznosťou farieb hýriacej ponuky zvukového trhu, vsadili v tomto prípade dosť odvážne, na pomerne riskantnú kartu, s cieľom vytvoriť jednotiacu líniu dvoch, zdanlivo odlišných nástrojov a v konštelácii kompozícií tlmočiť hudbu s náročným filozofickým nábojom. Rezultát nás hneď „prvoplánovo" vyvedie z pochybností na margo inštrumentálnej a zvukovej nesúrodosti. Presvedčíme sa, že party oboch nástrojov sú tak delikátne vyvážené a zvukovo zharmonizované, že chvíľami vytvárajú ilúziu akejsi až nadpozemskej splývajúcej jednoty. Je to, samozrejme, primárne zásluhou interpretačných kvalít, nesporne aj skvelou a citlivou prácou zvukára (Huga Geschwandtnera), ale i akustickou jedinečnosťou prostredia koncertnej siene Bratislavského hradu, kde bola snímka realizovaná.

Dramaturgická koncepcia šiestich skladieb predstavuje kvázi oblúk, sledujúci podstatu ľudskej duchovnej existencie: úvodnú Paríkovu *Meditáciu*, inšpirovanú textami Jacopone da Todiho, exponovanú v priezračnej subtílnej hudbe, výpovedi pohrúženej do hĺbky vlastného vnútra, strieda *Rapsódia* Američana Johna B. Weavera, s odkazmi na romantizujúcu hudobnú osnovu. *Requiem pre sólovú flautu*, miniatúra japonského skladateľa Kazuo Fukushima evokuje akúsi „bleskovú", koncíznu introspekciu, ďalšia skladba predostiera „klasický" princíp duchovna v osobitom poňatí formy *Sonaty da chiesa* švajčiarskym autorom Frankom Martinom. Jednou z najpôsobivejších flautových skladieb, ktoré u nás vznikli, je sólová *Ontogenesis* od Petry Bachratej. Sústreďuje sa nielen na spektrum technických, farebných a artikulačných dispozícií nástroja, vynachádzajúc nové, neopozerané elementy a súvislosti, ale akcentuje sužet skladby, v ktorom sa koncentruje na komentáre, apartným spôsobom opisujúce krivku ľudského života – od počiatkov po skon. Dramaturgický oblúk disku završuje členitý a expresívny terén hudby – znova s oboma nástrojmi – v skladbe *Vision* od nemeckého autora Karla Dietricha. Svojím obsahom pointuje naznačený duchovný skelet celého dramaturgického projektu, dvíhajúc zrak k predstave reálnej Brány nádeje...

Takže: milovníci dobrej hudby, tej, ktorá „nepláva po povrchu", ale dotýka sa aj vážnejších a hlbších vrstiev vedomia človeka, majú opäť šancu byť vlastníkmi zvukového titulu, ktorý ich poteší a oblaží. Vďaka nevšednej zostave kompozícií, ich posolstvu, skvelej interpretačnej dvojici, zosobňujúcej muzikantskú kultúru, noblesu a intelekt zároveň, v nemalej miere spomínanému technickému pozadiu a gestorom, ktorými sú Arcibiskupství olomoucké a Metropolitní kapitula u sv. Václava s podporou Sorosovho centra súčasného umenia v Bratislave.

LÝDIA DOHNALOVÁ

STEVE REICH
NEW YORK COUNTERPOINT / EIGHT LINES / FOUR ORGANS

Bang On a Can
Nonesuch Records/Warner 2000

Čo iné by sme mohli očakávať od slávneho newyorského skladateľsko-interpretačného súboru Bang On a Can, než nahrávku jedného z otcov minimalizmu? Predtým celá dovtedajšia história európskej umelej hudby oslavovala štruktúru. Po vyvrcholení racionálneho prístupu vo vlne serializmu, ktorá zachvátila európsku povojnovú tvorbu, sa zrazu o kontinent vedľa objavilo čosi celkom iné, a pritom (ako to už býva) vlastne prapôvodné. Minimalizmus so zdôraznením procesuálnej stránky hudby, odkazujúci na repetitívnu rituálnu hudbu mimoeurópskych kultúr a zdôrazňujúci mágiu strhujúceho rytmu. Nie náhodou je proces spojený výlučne so znejúcou hudbou, kým štruktúra môže byť niekedy zreteľná len na papieri. Minimal music, napriek niekedy až príliš ľahko poslucháčsky stráviteľným výhonkom, mala však aj tvrdé racionálne jadro. A aj na tomto cédečku vidieť, ako sa časy zmenili: to, čo bolo kedysi avantgardou a Michael Nyman to vo svojej kultovej knihe mohol pokojne zahrnúť pod pláštik experimentálnej hudby, patrí už dnes medzi starú dobrú klasiku.



Nekompromisne minimalistické *Four Organs* z roku 1970, celkom výnimočne v celej Reichovej „procesuálnej tvorbe", nie sú kusom s „fázovými posunmi". Organový akord, hraný na štyroch nástrojoch, rytmicky udiera na posluchárove zmysly, pričom jednotlivé tóny sa postupne vždy o čosi predlžujú. Predvedenie v Carnegie Hall počas koncertu Bostonských symfonikov spôsobilo takú slovnú prestrelku medzi priaznivcami Reichovej hudby a jej odporcami, že účinkujúci (medzi ktorými hral na organe aj sám autor) sa navzájom niekedy ani nepočuli. Jedna staršia dáma vraj dokonca v úsilí zastaviť nepochopiteľnú produkciu vrhla na pódium svoju topánku... Našťastie netrafila, a tak od dátumu tohto koncertu Reichova reputácia vzrástla natoľko, že sa rýchlo stával medzinárodne rešpektovaným skladateľom. V ďalšej tvorbe ho už menej zaujímala štrukturálna priezračnosť sadzby a sústredil sa skôr na prácu s prelínaním viacerých metrorytmických vrstiev.

„Ako sa textúra čoraz viac zapĺňa a stáva sa bohatšou, je čoraz menej možné i menej dôležité sledovať proces", vraví Reich v interview dva roky pred vznikom bohato kontrapunktickej skladby, nazvanej pôvodne *Oktet* podľa počtu melodických liniek. Verzia z roku 1979 majstra akosi neuspokojovala a preto sa rozhodol urobiť v partitúre niekoľko zmien – zmenil obsadenie a vyvážil zvuk. *Eight Lines* z roku 1983 sú postupne sa rozpínajúcim, výrazne rytmickým kánonom, v ktorom je celá stavba precízne budovaná ako sa patrí – z minima materiálu. Reich sa nikdy netajil sympatiami k Stravinského názoru, že pravá kompozičná sloboda prichádza len vtedy, ak si stanovíme vopred isté obmedzenia.

V osemdesiatych rokoch Reich komponuje sériu skladieb (*Vermont Counterpoint, New York Counterpoint a Electric Counterpoint*), v ktorých účinkuje naživo vždy sólista so sprievodom pásky s viacerými kópiami vlastnej hry. Newyorský kontrapunkt z roku 1985 je určený klarinetu (hrá Evan Ziporyn) so svojím virtuálnym dvojníkom. Plný synkopických rytmov, elektronicky vrstvených a fázovo posúvaných klarinetových zvukov a chytľavých melodických motívov. Dnes pôsobí úsmevne fakt, že to, čo Reich namáhavo „montoval" v štúdiu s nákladným zariadením, nie je problémom nahrať a zmixovať na bežnom domáciom počítači. Technika sa síce vyvíja, ale Reichova hudba si svoju podmanivosť (vo vynikajúcej interpretácii) zachováva stále.

SLAVOMÍR KREKOVIČ

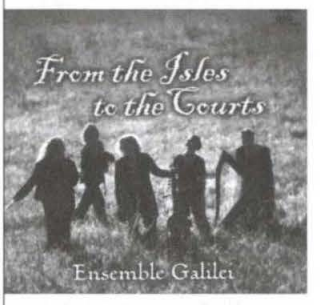
WORLD MUSIC

FROM THE ISLES TO THE COURTS

Ensemble Galilei
Telarc 2001, 89408-05362, distribúcia DIVYD

KANI

Tablatura
Teldec 2000, 3984-27241-2



Tieto dva tituly vyšli v rôznom čase, v rôznych vydavateľstvách a ich protagonisti majú k sebe ďaleko i blízko. Tak „ďaleko", ako je východ vzdialený od západu, a tak blízko, ako bizarne vyznievajú eurocentristicky vní-

mané svetové strany z pohľadu obyvateľov tých „najzápadnejších" a „najvýchodnejších" kontinentov.

Japonský súbor Tablatura a americký Ensemble Galilei hrajú starú európsku hudbu a popritom komponujú vlastné skladby, akoby na nerozoznanie od toho, čo ich najviac fascinuje: okrem starej hudby a starých nástrojov, je to v prípade Američaniek folklór z britských ostrovov a z Írska. Japonci zase využívajú, a to nielen vo svojich skladbách, tradičný japonský inštrumentár. Výsledkom sú nahrávky, pri počúvaniach ktorých si možno uvedomíte, že prestávate vnímať, kedy končí track so starou hudbou a kedy začína skladba vášho súčasníka. V oboch prípadoch sú „nové" kompozície krátkymi, zrozumiteľnými skladbami pre širšie publikum, často zapadajúce do rámca world music. Výlučne dámske obsadenie Ensemble Galilei mieša hudbu skôr lyrického odvaru, inšpirovanú sentimentálnymi motívmi z detstva. Zo snenia prebúdzajú ľudové alebo ľudovou hudbou inšpirované tanečné skladby írskeho a škótskeho pôvodu. Zatiaľ čo pôvodná tvorba Ensemble Galilei je len vatou (často sladkastého charakteru), vypĺňajúcou priestor medzi starou a ľudovou hudbou a posúvajúcou projekt mimo hraníc čistého žánru, skladby členov Tablatura (chýbajú portréty, takže pohlavie nositeľov japonských mien zostáva neznámou) môžu mať vyššie ambície. Aj stará hudba v ich podaní znie „inak" a pre mnohých možno „neštýlovo". Tablatura však prináša svojský a presvedčivý zvukový imidž, vo frázovaní cítiť skúsenosť s historicky poučenou interpretáciou, vysokú technickú úroveň a muzikalitu hudobníkov i vokalistky, no výsledok Európana čímsi príjemne irituje. Nejde len o zvuk, ktorý je iný aj preto, že k tradičnému dobovému inštrumentáru je pridávaný východný saz, oud či dychový shaum – Japonci balansujú medzi pietou voči európskemu dedičstvu a odvahou jemne porušovať zažité interpretačné kánony. (Európske strunové dobové nástroje sú svojím subtílnym a sladkým zvukom kompatibilné s mnohými ázijskými nástrojmi a v Japoncoch vraj evokujú nostalgické nálady.) Niekde v druhom pláne sa však vynára aj ono, toľko omieľané, iné hudobné cítenie Japoncov: podľa mňa je to najmä o pocite a architektúre celku, ktorý má menej intenzívne klenutia fráz než v Európe a metrum akoby ignoruje, vnímajúc len jeho najmenšie jednotky – európska hudba je tu vystavená odlišným predstavám o plynutí hudobného času, ktoré je podľa očakávaní pozvoľnejšie. Všetko sa tu odohráva akoby na jednej „úrovni", a túto predstavu podporujú časté burdóny a jemná motorika brnkacích nástrojov.



CD *Kani* vyznieva ako celok veľmi organicky. Napríklad úvodná skladba *Estampie* od Anonyma z 13. storočia získala vďaka perkusiám a energii hráčov na brnkacích nástrojoch rockový drive a po ňom prichádzajúca súčasná skladba *Palmas* – začínajúca polyrytmickou vytlieskavanou pasážou, inšpirovanou flamencom – je akoby jeho prirodzeným vyústením. *Ode* je zase spracovaním tradičnej japonskej milostnej piesne, pripomínajúcim atmosféru artrockových balád. Viaceré pôvodné skladby členov skupiny Tablatura rešpektujú pôdorys jazzovej kompozície s nástrojmi posúvajúcimi si jednotlivé témy, pravidelnou, motorickou pulzáciou a priestorom pre improvizáciu – iba staré nástroje, historizujúca melodika a absencia tradičnej rockovej či jazzovej rytmiky pripomínajú obtiažne spútanie tejto hudby do tradičných žánrových predstáv. Aj keď: Tablatura svoju produkciu charakterizuje ako „pop-music na starých nástrojoch"...

ANDREA SEREČINOVÁ

Ensemble Galilei

Tablatura

JAZZ

BENNY GREEN
NATURALLY

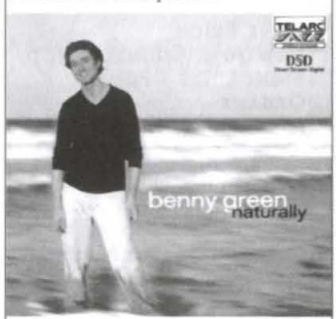
Telarc, distribúcia DIVYD

90. roky v jazze znamenali na jednej strane pokračovanie rozličných podôb fúzií a experimentov nadväzujúcich na 70. a 80. roky, na druhej strane sa vytvoril významný prúd retromuzikantov, ktorí s úctou pestujú jazzový mainstream a popri novej interpretácii štandardov komponujú aj vlastné skladby v tomto duchu.

Predstaviteľom tohto smeru je aj mladý klavirista Benny Green (1963). Narodil sa v New Yorku v rodine amatérskeho tenorsaxofonistu, vyrastal však v Berklee. Na klavíri začal hrať ako sedemročný, v pätnástich rokoch už hrával v jazzových kluboch Východného pobrežia – napríklad s tenorsaxofonistom Joe Hendersonom a trubkárom Woody Shawom. Ako devätnásťročný sa vrátil späť do New Yorku, kde sa stal členom sprievodnej skupiny speváčky Betty Carter, nasledovalo angažmán v Jazz Messengers Art Blakeyho a vzápätí prešiel na dva roky do Kvinteta Freddieho Hubbarda, kde sa zoznámil aj so svojimi budúcimi partnermi vo vlastnom Triu – kontrabasistom Christianom McBridom a bubeníkom Carl Allenom.

O mimoriadnom talente Bennyho Greena svedčí aj nasledujúca udalosť: roku 1993 bola v Toronte udelená Oscarovi Petersonovi prestížna *Cena Glenna Goulda* – získal pri tom právo menovania kandidáta na *Cenu „Protégé"*, ktorá sa mala po prvýkrát udeliť talentovanému perspektívnemu hudobníkovi – Oscar Peterson menoval práve Bennyho Greena.

Roku 1996 sa Benny Green začal intenzívnejšie venovať vlastným projektom a sólovej hre, no ďalej participuje na projektoch najvýznamnejších jazzmanov, napríklad Oscara Petersona, Milta Jacksona či Diany Krall.



Album *Naturally* je albumom tria v netradičnom zložení: Benny Green – klavír, Christian McBride – kontrabas a Russell Malone – gitara. Deväť skladieb je dramaturgicky ohraničených štandardami Duka Ellingtona *Love You Madly* a Wayne Shortera *Lester Left Town* – oba znejú v sólovom podaní klaviristu, so zaujímavou technikou ľavej ruky, perfektne zvládajúcou polyfónne vedenie voicingov i techniku stride piano. Prevzaté sú i *Grooveyard* od Carl Perkinsa – klaviristu west coast jazzovej scény južnej Kalifornie 50. rokov s výborným „zavíjajúcim" kontrabasovým sólom – a štandard *Learnin' The Blues* od Dolores Vicky Silvers, ktorý je opäť klavíristovým sólom.

Medzi týmito dramaturgickými piliermi, vybudovanými zo štandardov, znie päť nových Greenových skladieb, ktoré sú invenčné a majú najlepšie predpoklady, aby sa tiež raz stali štandardmi jazzového repertoáru. Skladba *Naturally* je spontánna a vznikla „na jedno posedenie". *Pittsburgh Brethren* bola inšpirovaná zvukovosťou tenorsaxofonistu Stanley Turrentina, gitara tu rezonanciou strún presvedčivo napodobňuje swingový rytmus bicích. Dve nasledujúce skladby majú súvislosť s členmi Tria – funková *Captain Hook* s vtipným podtónom je nazvaná podľa prezývky kontrabasistu Christiana McBrida a *Russeln'* so zaujímavým modulačným harmonickým priebehom je venovaná gitaristovi Russellovi Malonovi. Predposledná skladba *Beg Your Parlan* je poctou fenomenálnemu pittsburgskému klaviristovi Horace Parlanovi, postihnutému detskou obrnou a prináša zaujímavé harmonické riešenia.

Album charakterizujú jednoduché, účelné, no pútavé aranžmány, bohaté na sonoristické efekty všetkých nástrojov, často napodobňujúcich zvuk absentujúcich bicích. Tajomstvo úspechu Bennyho Greena spočíva predovšetkým v mimoriadne invenčnej a melodickej výstavbe sól, strhujúcom rytme frázovania a drive. Jeho prejav syntetizuje štýl Oscara Petersona, Bobby Timmonsa, Wintona Kellyho a Gene Harrisa. Kontrabasista Christian McBride (1972) je tiež mimoriadnym talentom, schopným okrem sprevádzania realizovať aj vlastné projekty, čo je medzi svetovými kontrabasistami vzácnosťou – na konte má už okolo 120 albumov. Na Greenovom albume vynikajú jeho schopnosti prostredníctvom mimoriadneho náboja a ťahu walking bass, zvukomalebno-rytmických efektov i s ľahkosťou zahratých elektrizujúcich sól. Gitarista Russell Malone (1963) je vhodným partnerom tejto hviezdnej zostavy. Od roku

1992, keď mu v Columbia Rec. vyšiel debutový album, nahral už vyše 40 albumov. V jeho hre nachádzame prvky swingu, bebopu a rhythm & blues. Jeho gitara plní na albume *Naturally* predovšetkým rytmickú funkciu, no výborné je aj jeho sólo v *Beg Your Parlan*.

Treba pochváliť zvuk nahrávky, realizovanej systémom Sony Direct Stream Digital. V bookleti dokonca nechýba kompletný výpis použitej techniky v štúdiu, a uvedený je i ladič klavíra.

Jediným negatívom albumu je jeho obal. Usmievajúci sa Benny na pozadí modrého mora s vlnkami vytvára dojem, že sa jedná o album sladkej popovej alebo relaxačnej hudby. Po prekonaní rozpakov však zostanete prekvapení kvalitou ponúkanej hudby.

PAVOL ŠUŠKA

RICK BRAUN
BEST OF RICK BRAUN
Atlantic Recording/Warner 1999

RICK BRAUN
KISSES IN THE RAIN
Warner 2001

Nikdy som nemal veľkú dôveru k nahrávkam, ktorých titul sa začínal sebaistým Best Of... . Ani v prípade pop– (či smooth-) jazzového trubkára menom Rick Braun dramaturgom výberového albumu spred dvoch rokov veľmi nezávidím – neľahko je totiž vybrať to najlepšie, ak je vlastne všetko rovnaké. Po vypočutí predohry v podobe výberovky moju domnienku len potvrdzuje aj jeho nové cédečko s romantickým názvom *Kisses In The Rain*: v tejto hudbe nám žiadne vlnobitie ani smršť nápadov nehrozí. Tvorba Ricka Brauna a jeho kapely v klasickom jazzrockovom obsadení je presným opakom toho, čo by som označil ako „hudba na rozmýšľanie". Len mierne sčerená hladina, nezáväzná hra vlniek a plynutie – treba uznať – aranžérsky dokonalých groovov, ktoré presvetľujú pôvabné trubkové výplne i nezáväzné sóla ďalších hráčov. Nuž, prečo sa nezmieriť s tým, že improvizácia sa môže stať objavným dobrodružstvom iba pri neveľkom percente tvorcov, zatiaľ čo väčšina muzikantov je štatistikou neúprosne odsúdená na recyklovanie známych postupov a večné brodenie v mori autorsko-interpretačných klišé... Záleží však najmä na tom, čo je prvotným cieľom muzikantov. V tomto prípade je, zdá sa, zámer jasný: neuraziť poslucháča a poskytnúť mu balzam na ucho, senzor to namáhaný a preťažený všetkou tou náročnou produkciou. Rick Braun je iný a nežiada od nás to, čoho máme beztak nedostatok: sústredenie. Šarmantný chlapík s fešáckym klobúkom je strojcom ľúbozvučnej zvukovej kulisy, pulzujúceho pozadia s jazzovým feelingom, ktoré imponuje zrejme predovšetkým strednej poslucháčskej generácii. Napokon, za oceánom vraj niektoré rádiostanice vysielajú iba tento žáner! Smooth-jazz či funky, ktoré na dlhej a úmornej ceste od svojich prvých čiernych protagonistov až po dnešok stratilo svoju rajcujúcu príchuť a stalo sa čímsi všedným až nenápadným; ale ešte stále si pri ňom môžeme podupávať nohou do rytmu. Ideálne na cesty do auta, do obchodných domov či do bytu na vzácne chvíle relaxu...

SLAVOMÍR KREKOVIČ

POZNÁMKY DISKOFILA

Napriek tomu, že leto je v plnom prúde, na hudbu som nezanevrel. V človeku to stále rezonuje a často si kladiem otázku, či je vôbec možné spoznať to nepreberné množstvo vydávanej hudby. Spomedzi cédéčok, ktoré mi robili spoločnosť na chalupe pri čistení množstva nazbieraných dubákov, som vybral dve.

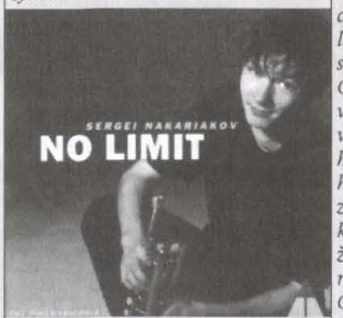
Prvým titulom je cenami ovenčená nahrávka skvostov komornej literatúry (DGG 459326-2), **klavírnych trií** *od* **P. I. Čajkovského** *(a-mol, op. 50) a* **D. Šostakoviča** *(e-mol, op. 67, č. 2). Kratučkým bis na CD je* ***Tango pathétique*** *od P. Kiesewettera. Jedná sa o živú nahrávku z koncertu, konaného v máji 1998 v Sumida Triphony Hall v Tokyu. Hviezdny trojlístok* **Martha Argerich – Gidon Kremer – Mischa Maiski** *tu do poslednej*



sekundy tohoto na minutáž dlhého CD (79 min 21sec), spĺňa všetky očakávania. V kvalitnom texte bookletu sa dozviete o priam detektívnom spôsobe, ktorým sa managerom podarilo dať dokopy túto „veľkú trojku". Spiritus rector je tu samozrejme skromná, o svojom výkone večne pochybujúca, no na pódiu pôsobiaca ako hurikán, jedinečná Argerich. Mal som možnosť hrať v orchestri, ktorý ju sprevádzal v Schumannovom koncerte a-moll. Bol to absolútny zážitok, jedným slovom gigant. Argerich vedie spoluhráčov neviditeľnou, no železnou energiou. Čajkovského klavírne trio vyžaduje od interpretov aj obrovské fyzické nasadenie (trvá asi 48 min.), no vo výsledku to vôbec necítiť – naopak z hudobníkov vyžaruje pocit obrovskej pohody, opojenie a radosť z hry v trojici. Kremer a Maiski už nahrali viacero CD s M. Argerich, ale ako klavírne trio zažiarili po prvýkrát. Ich prejav sa vyznačuje výraznou agogikou a dynamickými vlnami. Je to skutočne veľká škola komorného muzicírovania. Vo vedení fráz sa strieda romantické violončelo Maiského s Kremerovými husľami, no v Čajkovského triu dominuje predovšetkým Argerich. Nárokmi na klavírny part sa toto komorné dielo totiž vyrovná klavírnemu koncertu.

Pri tejto príležitosti mi nedá nespomenúť unikátnu nahrávku 1. časti Čajkovského klavírneho tria, ktorá vznikla na koncerte v Carnegie Hall 18. 5. 1976 pri príležitosti 85. výročia vzniku tejto Mekky koncertného umenia. Zloženie bolo neuveriteľné: **Vladimir Horovitz, Isaac Stern** *a* **Mstislav Rostropovič**. *Slávnostná atmosféra koncertu vybičovala umelcov k senzačnej prezentácii prvej časti tria. Horovitz prejavom, akoby vytesaným zo žuly, usmerňuje svojich mladších partnerov a je to kolosálny zážitok (SONY-SM2K-46743).*

Ale vráťme sa k hviezdnemu triu a jeho skvelej interpretácii Šostakovičovho sugestívneho diela, kde aj tie najkomplikovanejšie pasáže znejú ako prechádzka ružovým sadom. Hovoriť o technických problémoch by bolo v tomto prípade drzosťou a tak sa môžeme spolu s tromi mágmi hudby oddávať len ich vážnej výpovedi. Ako ležérny prídavok zahrali na záver po búrlivom aplause brilantné drobné tango mníchovského skladateľa P. Keisewettera (1995), v ktorom sa prelína viacero populárnych melódií s citátmi z diel. P. I. Čajkovského. Opäť sme sa presvedčili o skvelom producentskom umení DGG v súčinnosti s japonskými usporiadateľmi, vďaka ktorému uzrel svetlo sveta tento jedinečný hudobný dokument so skvelou fotkou na obale a textom v troch jazykoch.



Z úplne iného súdka je úžasný disk, ktorý vydala firma Teldec pod názvom **No Limit** *(8573-80651-2). Pod týmto názvom sa skrýva nahrávka fenomenálneho iba 24-ročného ruského trubkára* **Sergeja Nakariakova**. *Tento mladík sa tu predstavuje s vlastnými transkripciami svetoznámych koncertantných diel pre husle resp. violoncello a orchester (Saint-Saëns:* ***Introdukcia a Rondo capriccioso****, Čajkovskij:* ***Andante cantabile, Variácie na rokokovú tému****, Bruch:* ***Canzone****, Massenet:* ***Meditácia****, Gershwin:* ***Rapsódia v modrom****). Ale ako! Som úplne unesený krásnou mäkkosťou jeho tónu, jeho virtuózna technika je omračujúca, no stále v službách výrazu diela. Tón jeho trúbky znie medovo a tón krídlovky (ktorú strieda s trúbkou) zas ako romantický tón lesného rohu.*

Violončelisti budú určite žasnúť nad tým, ako úchvatne a s akou ľahkosťou motýľa tento mladík predvádza na trúbke náročné ***Variácie na rokokovú tému****. Záverečná 7. variácia a Coda Allegro vivo sa rovnajú výbuchu mladosti a radosti. Coda znie s takou ľahkosťou, ako by to bola tá najjednoduchšia vec. Krkolomné pasáže sú zdolávané s absolútnou samozrejmosťou. No Introdukcia a Rondo Capriccioso, to je brilancia tých najvyšších kvalít. Nakariakov tu ruka všetky predstavy o hrateľnosti a nehrateľnosti. Je len logické, že dvojhmatové pasáže i kadencovité úseky z originálov sú upravené, no človeka napadne kacírska myšlienka, že je to lepšie než originál... Záverečná* ***Rapsódia v modrom*** *od G. Gershwina je upravená známym ruským trubkárom T. Dokšicerom. Sólistu sprevádza orchester The Philharmonia pod taktovkou súčasného šéfdirigenta Českej filharmónie V. Ashkenazyho.*

Už ma asi nič neprekvapí – ani keby sa v krátkej dobe objavil na hudobnom trhu v Nakariakovom podaní trebárs Dvořákov violončelový koncert h-moll... Interpretačné schopnosti tohto trubkára sú totiž skutočne bez limitu!

JURAJ ALEXANDER

KAM KEDY] SEPTEMBER – OKTÓBER

BRATISLAVA

HUDOBNÉ CENTRUM

Mirbachov palác, zač. o 10.30 h
7. 10 Tahiti kvarteto; Ťažký, violonč., V. Kanta, klarinet, a.h., P. Maurer, klarinet, a.h.
Mozart, Dvořák, Weber
14. 10. HC v spolupráci so Spolkom slov. skladateľov
M. Škuta, klavír, P. Šesták, viola, P. Hanzel, fagot, V. Kellyová, klavír, L. Brázdilíková, mezzosoprán, J. Nagy – Juhász, klavír, B. Černakovič, husle, M. Kozub, klarinet, A. Gál, violonč.
Martinček, Piaček, Bagin, Kubička, Bachratá
21. 10. HC v spolupráci so Spolkom konc. umelcov
Hana Štolfová-Bandová, alt
Jana Nagy-Juhász, klavír
Mahler, Křička, Cikker
28. 10. Armonia Slovacca, dych. noneto ŠKO Žilina
J. Figura, umel. vedúci, flauta, J. Kováčik, hoboj, M. Ivaniš,hoboj, B. Bieniková, klarinet, M. Chládecký, klarinet, J. Mazán, fagot, V. Hvizdák, fagot, Š. Ladovský, lesný roh, M. Lehotský, lesný roh
Beethoven, Mozart, Gounod
Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

OPERA A BALET SND

So 15. 9. G. Verdi: Nabucco
St 19. 9. G. Rossini: Barbier zo Sevilly
Št 20. 9. B. Smetana: Predaná nevesta
So 22. 9. Slávnostný koncert pri príležitosti životného jubilea Petra Dvorského
Po 24. 9. W. A. Mozart: Don Giovanni
Ut 25. 9. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
St 26. 9. G. Puccini: Tosca
Pi 28. 9. P. I. Čajkovskij: Panna Orleánska
So 29. 9. M. Jarre: Zvonár z Notre Dame
Po 1. 10. T. Frešo: Narodil sa chrobáčik
Ut 2. 10. G. Verdi: Rigoletto
St 3. 10. G. Donizetti: Nápoj lásky
Št 4. 10. G. Verdi: Luisa Miller (I. premiéra)
Pi 5. 10. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
So 6. 10. G. Verdi: Luisa Miller (2. premiéra)
Po 8. 10. G. Verdi: Luisa Miller
Ut 9. 10. G. Verdi: La Traviata
St 10. 10. M. Dubovský: Tajomný kľúč
S. Prokofiev: Romeo a Júlia
Št 11. 10. G. Verdi: Nabucco
Pi 12. 10. R. Leoncavallo: Komedianti
P. Mascagni: Sedliacka česť
So 13. 10. T. Frešo: Narodil sa chrobáčik
A. Thomas: Hamlet
Št 18. 10. C. Orff: Carmina burana
G. Verdi: Rekviem
Pi 19. 10. G. Verdi: Aida
So 20. 10. B. Smetana: Predaná nevesta

NOVÁ SCÉNA

So 15. 9.,Ne 16. 9. Hamlet
Št 20. 9. Dvanásť stoličiek
Pi 21. 9., Ne 23. 9., Po 24. 9. Niekto to rád horúce
Ut 25. 9., St 26. 9. Beatles
Št 27. 9. Dvanásť stoličiek
Pi 28. 9., So 29. 9., Ne 30. 9. Hamlet

DIVADLO ARÉNA

Pi 14. 9., So 15. 9. Carmen
Ut 18. 9. Tanec v Aréne – Asoc. súčasného tanca
Št 20. 9., So 22. 9., Ne 23. 9. Carmen
Ut 25. 9. Tanec v Aréne – Asoc. súčasného tanca
Št 27. 9., Pi 28. 9. Gypsy roots – čili – Cigánske korene (Balet ŠO Banská Bystrica)
Pi 12. 10. Apocalyptica
So 13. 10. Apocalyptica
Ut 16. 10. Tanec v Aréne, J. Fruček: Zákaz vstupu vo dvojici
Št 18. 10., Pi 19. 10., So 20.10. UBU, obnov. premiéra

KOŠICE

XXXI. MEDZINÁRODNÝ ORGANOVÝ FESTIVAL

Dóm sv. Alžbety, Košice, začiatky o 20.00 h

Št 13. 9.
Monika Melcová (SR)
Bruhns, J. S. Bach, Frescobaldi, Brahms, Litaize, Alain

Po 17. 9.
Ekkehard Richter (SRN)
J. S. Bach, Sweelinck, Reger, Franck, Dubois, Vierne

Št 20. 9.
Bernhard Gfrerer (Rakúsko)
Mozart, Schubert, Saint - Saëns, Schmidt, Mendelssohn Bartholdy, Guilmant

Po 24. 9.
Ferdinand Klinda (SR)
Liszt, J. S. Bach, Mozart, Franck, Messiaen, Widor

Št 27. 9.
Julian Gembalski (Poľsko)
Gdańská tabulatura, J. S. Bach, Guilain, Gembalski, Nowowiejski

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA

ŠT 4. 10.
Otvárací koncert 33. sezóny
ŠFK, Tomáš Koutník, dir.,David Guerrier
Ravel, Haydn, Debussy
Pi 5. 10.
1. slovensko – nemecké dni porozumenia
ŠFK, Tomáš Koutník, dir., Svetlana Tomová, soprán
J. S. Bach, Schubert, Mozart
Št 11. 10.
ŠFK, Tsugio Maeda, dir., Fredy Arteel, baset. roh, Donald Oehler, klarinet
Nishimura, Mendelssohn, Beethoven
Ut 23. 10.
Dni maďarskej kultúry
Klavírne duo Dezső Ránki – Edit Klukon
Liszt, Debussy, Ravel, Mozart
Po 29. 10.
Koncert pod záštitou Gener. konzulátu ČR
ŠFK, Leoš Svárovský, dir., Karla Bytnarová, spev
Mozart, Berlioz, Dvořák
Dom umenia, začiatky o 19.00 h

ŠTÁTNE DIVADLO

So 15. 9. Bohéma
St 19. 9. Pink Floyd, V rytme
Št 20. 9. Netopier
So 22. 9. Svetlý žiaľ, Carmen
Ne 23. 9. Nabucco
St 26. 9. Sluha dvoch pánov
Št 27. 9. Netopier
Ne 30. 9. Z rozprávky do rozprávky

BANSKÁ BYSTRICA

ŠTÁTNA OPERA

Ut 18. 9. G. Verdi: Nabucco
St 19. 9. G. Bregovič: Gypsy roots – čili – Cigánske korene
Št 20. 9. B. Smetana: Predaná nevesta
Ut 25. 9. V. Bellini: Puritáni (premiéra)
St 26. 9. Ľ. Feldek: Leťte, slečna Nituš
Št 27. 9., Pi 28. 9. G. Bregovič: Gypsy roots – čili Cigánske korene

ŽILINA

ŠKO ŽILINA

Št 20. 9.
ŠKO, Dwight Bennett, dir., Klaudia Kudjová, violonč.
Saint-Saëns, Mendelssohn
Št 4. 10.
Eva Kamrlová, organový recitál
Peeters, Brahms, Langlais
Št 11. 10 Koncert k 50. výr. vzniku Konzervatória v Žiline
Big Band Konzervatória v Žiline
Lazaro Cruz, trúbka (Kuba)
Št 25. 10., Pi 26. 10.
Koncert k 50. výr. vzniku Konzervatória v Žiline
ŠKO, Karol Kevický, dir., Dalibor Karvay, husle, Ivan Gajan, klavír, Ľubica Rybárska, soprán
Beethoven, Saint-Saëns, Schumann, Mascagni, Verdi a ď.

RÁDIO DEVÍN / VÝBER HŽ

Pi 14. 9.
16.00 Hviezdy koncertných pódií – R. Firkušný
So 15. 9.
15.00 Hudobné festivaly – áno, čo nie?
Ne 16. 9.
13.05 Z hudobnej ponuky EBU (klavírny recitál A. Brendela)
21.00 R. Wagner: Tannhäuser
Po 17. 9.
9.15 Zo súčasnej tvorby pre violončelo, hrá J. Lupták (Machajdík, Hindemith, Godár)
St 19. 9.
9.15 Z tvorby pre bicie nástroje, hrá M. Štrpka
Št 20. 9.
19.35 Z hudobnej ponuky EBU (Bavorský rozhlasový orchester dir. E. P. Salonen)
Pi 21. 9.
16.00 Hviezdy kocertných pódií – A. Navarra
So 22. 9.
13.05 Operný koncert pri príležitosti 50. narodenín P. Dvorského
Ne 23. 9.
13.05 Koncert z hudobnej sály O. Messiaena v Paríži (Franc. rozhl. zbor dirig. D. Palumbo)
21.00 G. Ph. Telemann: Orfeus
Po 24. 9.
17.00 Medzinárodná tribúna mladých interpretov UNESCO, priamy prenos z Hududobnej siene Bratislavského hradu
19.30 Medzinárodná tribúna mladých interpretov UNESCO, priamy prenos z Koncertnej siene SF
Ut 25. 9.
17.00 Medzinárodná tribúna mladých interpretov UNESCO, priamy prenos zo Zrkadlovej siene Primaciálneho paláca
19.30 Medzinárodná tribúna mladých interpretov UNESCO, priamy prenos z Koncertnej siene SF
Št 27. 9.
19.35 Festival duchovnej hudby v Olomouci (A. Bruckner: 9. symfónia)
Pi 28. 9.
16.00 Hviezdy koncertných pódií – Herbert von Karajan
So 29. 9.
10.05 Pocta majstrovi B. Warchalovi
Ne 30. 9.
13.05 Z hudobnej ponuky EBU (Orchestre de Paris dirig. Ch. Eschenbach)
Po 1. 10.
13.35 Medzinárodný deň hudby – Svetová komorná tvorba (P. I. Čajkovskij – Moskovské klavírne trio
22.05 Nočný symfonický koncert (ŠK)
St 3. 10.
17.00 Sakrálna hudba obdobia klasicizmu (ŠK)
Št 4. 10.
00.00 Z hudobnej ponuky EBU (R. Schumann: Básnikova láska)
00.28 J. Hatrík: Stratené deti
6.05 Prelúdium (ŠK)
10.20 Verdiovské kreácie slovenských interpretov
Pi 5. 10.
16.00 Hviezdy koncertných pódií – Maurizio Pollini
So 6. 10.
8.05 Majstri ľahkej múzy (ŠK)
19.05 Komorná hudba (ŠK)
Ne 7. 10.
13.35 Orchestre de la Suisse Romande dirig. F. Luisi
21.00 Ch. Gounod: Faust a Margaréta
Št 11. 10.
16.00 Vzácne hudobné nahrávky (Na pamiatku Magdy Móryovej) (ŠK)
So 13. 10.
19.05 Komorná hudba (ŠK)
Ne 14. 10.
10.05 Organový koncert
(ŠK – Štúdio Košice)

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

ČASOPISY • KNIHY • NOTY

ČASOPIS

Hudobný život ..... 29,– Sk

KNIHY

J. Albrecht: Človek a umenie 350,-Sk
R. Berger: Dráma hudby **NOVINKA** 250,-Sk
M. Filip: Súb. dielo I: Vývinové zákonitosti klasickej harmónie 120,-Sk
M. Filip: Súb. dielo II: Analýza zvuku 150,-Sk
Y. Kajanová: Slovník slovenského jazzu 150,-Sk
Y. Kajanová: The Book of Slovak Jazz 250,-Sk
F. Klinda: Organ v kultúre dvoch tisícročí **NOVINKA** ... 450,-Sk
J. Kresánek: Hudba a človek 135,-Sk
J. Kresánek: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného 90,-Sk
(ed.) M. Jurík, P. Zagar: 100 slovenských skladateľov ... 250,-Sk
B. Režucha – I. Parík: Ako čítať partitúru 45,-Sk
Slovenský hudobný adresár 2000 ..... 60,-Sk

NOTY

A. Albrecht: Sonáta F dur pre klavír 149,-Sk
J. S. Bach: Malé prelúdia 60,-Sk
J. S. Bach: Pätnásť dvojhl. invencií, Pätnásť trojhl. sinfónií 99,-Sk
J. L. Bella: Skladby pre husle, violončelo (fagot, harmónium) s klav. sprievodom 150,-Sk
J. L. Bella: Komorná tvorba pre sláčikové nástroje 150,-Sk
J. L. Bella: Skladby pre klavír 280,-Sk
(ed.) J. Fazekaš: Album pre violončelo NOVINKA 325,-Sk
S. Heller: Etudy pre klavír 80,-Sk
V. Kořínek: Slovenské ľudové piesne pre husle 80,-Sk
J. F. Mazas: Melodické etudy pre husle 80,-Sk
(ed.) A. Sawicz: Sonáty pre zobcovú flautu a basso continuo 215,-Sk
M. Schneider-Trnavský: Prelúdiá pre organ 120,-Sk
F. Sor: Etudy pre gitaru 60,-Sk
E. Suchoň: Slov. jednohl. omša, Tri modlitby 30,-Sk

INFORMÁCIE A OBJEDNÁVKY: Hudobné centrum, Oddelenie edičnej činnosti, Michalská 10, 815 36 Bratislava 1
tel: 02/54 43 35 32, 0903 477 330, fax+tel: 02/54 43 37 16, E-mail: slovedit@hc.sk

Predajne, v ktorých si môžete kúpiť časopis Hudobný život:

BRATISLAVA
EX LIBRIS (Michalská 4)
SLOVENSKÝ TATRAN (Michalská 25)
MUSIC FORUM (Palackého 2)
KNÍHKUPECTVO VACHIX (Jesenského 12)
MUSICA SLOVACA (Hudobný fond, Medená 29)
Dr. HORÁK (Medená 19)
DIVYD (Bartókova 6)
PAVIAN MUSIC (Kníhkupectvo ARTFORUM, Kozia 20)

NITRA
ASPEKT (Akademická 4, v budove UKF)
POD VŔŠKOM (Kupecká 7)

KOŠICE
HUDOBNINY AMADEO (Komenského 6)

ŽILINA
KNÍHKUPECTVO ARTFORUM (Bottova 2)

KEŽMAROK
COLOUR MUSIC (Hlavné nám. 3)

TALENT ROKU 2002
4. ročník
L·L·P.

TALENT ROKU 2002

4. ročník soutěže pro české a slovenské kandidáty ve věku 14–25 let

Kategorie

• klavír, cembalo • housle, viola, violoncello, kontrabas, kytara, harfa • flétna, hoboj, klarinet, fagot •
• lesní roh, trubka, pozoun, tuba •

Finálový koncert soutěže se uskuteční ve Smetanově síni Obecního domu v Praze dne 21. března 2002.

Uzávěrka přihlášek do 30. 11. 2001.

Veškeré další informace a přihlášky do soutěže obdržíte na adrese:

LLP Praha, Palác Karlín, Thámova 11–13, 186 00 Praha 8
Tel +420-2-840 016 11 **Fax** +420-2-840 016 22 **E-mail** talent_roku@llppraha.cz, kontaktní osoba: Darina Némethová

BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI

ČLEN EURÓPSKEJ ASOCIÁCIE FESTIVALOV (EFA)

37. ročník 22. 9. - 5. 10. 2001

HLAVNÝ USPORIADATEĽ hudobné centrum

Sobota 22. 9.

11.00 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
Slávnostné otvorenie 37. ročníka BHS
Orchester Hudobnej mládeže Slovenskej hudobnej spoločnosti
dirigent: **Pavol Tužinský**
sólista: **Milan Karanović**, violončelo (Juh.)
Ľudovít Rajter: *Suite miniature pre malý orchester (1986)*
Joseph Haydn: *Koncert pre violončelo a orch. D dur (1. časť)*
Benjamin Britten: *Simple Symphony op. 4*

17.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Komorní sólisti Bratislava
dirigent: **Robert Cohen** (VB)
sólisti: **Robert Cohen**, violončelo
Jozef Lupták, violončelo
Antonio Vivaldi: *Koncert pre dve violončelá a sláčikový orch. g mol RV 531*
Edison Denisov: *Der Tod ist ein langer Schlaf - variácie pre violončelo a orch. na tému J. Haydna*
Benjamin Britten: *Variácie na tému F. Bridgea pre sláčikový orchester op. 10*
Edward Elgar: *Serenáda pre sláčikový orchester e mol op. 20*
Joseph Haydn: *Koncert pre violončelo a orchester C dur Hob: VIIb/5*

19.00 Historická budova SND
Galakoncert
Hommage à Peter Dvorský
Pri príležitosti životného jubilea umelca

Nedeľa 23. 9.

17.00 Veľký evanjelický kostol
Komorný zbor Accentus (Francúzsko)
Dirigentka: **Laurence Equilbeyová** (Franc.)
Daniel Lesur: *Cantique des cantiques (výber)*
Francis Poulenc: *Figure humaine*
Olivier Messiaen/Clytus Gottwald: *Louange à l'éternité de Jésus*
Maurice Ravel/Clytus Gottwald: *Soupir*
Philippe Manoury: *Slova*
Ingvar Lidholm: *... a riveder le stelle*

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Moskovská filharmónia
dirigent: **Jurij Simonov** (Rusko)
sólistka: **Julia Krasková**, husle (Rusko)
Nikolaj Rimskij-Korsakov: *Sadko, hud. obrazy pre orchester op. 5*
Galina Ustvoľskaja: *Symfónia č. 1 pre dva detské hlasy a orchester*
Alexander Glazunov: *Koncert pre husle a orchester a mol op. 82*
Igor Stravinskij: *Vták ohnivák (1919)*

Pondelok 24. 9.

17.00 Hudobná sieň Bratislavského hradu
Medzinárodná tribúna mladých interpretov TLJI UNESCO
Komorný koncert
sólisti: **Reto Bieri**, klarinet (Švajčiarsko)
Bernadetta Šuňavská, organ
C. M. von Weber, E. Denisov, J. Françaix, A. Vivaldi/J. S. Bach, M. Dupré, S. Prokofiev, P. Eben

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Medzinárodná tribúna mladých interpretov TLJI UNESCO
Štátna filharmónia Košice
dirigent: **Petr Vronský** (ČR)
sólisti: **Kuba Jakowicz**, husle (Poľsko)
Gautier Capuçon, violončelo (Francúzsko)
Ján Cikker: *Leto, symfonická báseň*
Camille Saint-Saëns: *Koncert pre husle a orchester č. 3 h mol op. 61*
Antonín Dvořák: *Koncert pre violončelo a orchester h mol op. 104*

Utorok 25. 9.

17.00 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
Medzinárodná tribúna mladých interpretov TLJI UNESCO
Komorný koncert
sólisti: **Matej Grahek**, flauta (Slovinsko)
Jan Thuri, hoboj (ČR)
Georg Philipp Telemann, Franz Schubert, Francis Poulenc, Frank Martin, C. Ph. E. Bach, Ján Václav Kalivoda, Luciano Berio, Robert Schumann

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Medzinárodná tribúna mladých interpretov TLJI UNESCO
Symfonický orchester Slov. rozhlasu
dirigent: **Stanislav Macura** (ČR)
sólisti: **J. Juul Sørensen**, trombón (Dánsko)
Jordana Palovičová, klavír
Launy Grøndahl: *Koncert pre trombón a orchester*
Sergej Prokofiev: *Koncert pre klavír a orchester č. 1 Des dur op. 10*
Ivan Parík: *Musica pastoralis*
Arthur Honegger: *Symfónia č. 3 (Liturgická)*

Streda 26. 9.

17.00 Moyzesova sieň
Akordeónový recitál Boris Lenko
Luciano Berio: *Sequenza XIII (Chanson)*
György Ligeti: *Musica ricercata*
Sofia Gubajdulina: *De profundis*
Mauricio Kagel: *Ririririr*
Peter Zagar: *Smútočný spev* ***premiéra***
John Zorn: *Road Runner*

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Orquesta Ciudad de Málaga (Španielsko)
dirigent: **Philippe Entremont** (Francúzsko)
sólisti: **Philippe Entremont**, klavír
Esperanza Fernandezová, mezzosoprán
Jesus Guridi: *Desať baskických melódií*
Manuel de Falla: *Noci v span. záhradách pre klavír a orchester*
Joaquín Rodrigo: *Adagio pre dych. nástroje*
Tri staré tanečné melódie
Preludium k básni o Alhambre
Manuel de Falla: *Čarodejná láska*

Štvrtok 27. 9.

17.00 Moyzesova sieň
Klavírny recitál Ivan Gajan
W. A. Mozart: *Sonáta F dur KV 332, Sonáta B dur KV 333*
Fryderyk Chopin: *Scherzo h mol op. 20*
Scherzo b mol op. 31
Scherzo cis mol op. 39
Scherzo E dur op. 54

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Štátny symfonický orchester Poľského rozhlasu Katovice
dirigent: **Gabriel Chmura** (Poľsko)
sólisti: **Izabella Klosińska**, soprán (Poľsko)
Wojciech Drabowicz, barytón (Poľsko)
Roman Berger: *Memento po smrti Miroslava Filipa*
Eugeniusz Knapik: *Up to the Silence pre soprán, barytón a orchester: Pieseň č. 3 Now Air Is Air... Pieseň č. 4 In Time's a Noble Mercy...*
Gustav Mahler: *Symfónia č. 1 D dur (Titan)*

Piatok 28. 9.

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Orchester der Beethovenhalle Bonn (SRN)
Pražský filharmonický zbor (ČR)
dirigent: **Marc Soustrot** (Francúzsko)
zbormajster: **Jaroslav Brych** (ČR)
sólisti: **Wolfgang Schöne**, barytón (SRN)
Cornelia Kallischová, mezzosoprán (SRN)
Anja Vinckenová, soprán (Holandsko)
Franziska Hirzelová, soprán (Švajčiarsko)
Martina Borstová, alt (SRN)
Thomas W. Kuckler, tenor (SRN).
Andreas Kohn, bas (SRN)
Max Bruch: Odyseus*, oratórium*

Sobota 29. 9.

16.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Koncert Speváckeho zboru mesta Bratislavy/pri príležitosti 30. výročia založenia speváckeho zboru
dirigent: **Ladislav Holásek**
sólisti: **Magdaléna Hajóssyová**, soprán
Marta Beňačková, alt
Ján Vaculík, tenor
Vladimír Kubovčík, bas
Marián Lapšanský, klavír
Anna Predmerská-Zúriková, organ
Mikuláš Schneider-Trnavský: *Jubilate Deo, Otče náš*
Ivan Hrušovský: *Madrigaly o svetle* ***premiéra***
Ilja Zeljenka: *Remedia amoris pre sólový zbor, klavír a bicie* ***premiéra***
Gioacchino Rossini: *La Petite messe solennelle*

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Slovenská filharmónia
dirigent: **Patrick Fournillier** (Francúzsko)
sólista: **Stefan Vladar**, klavír (Rakúsko)
Robert Schumann: *Koncert pre klavír a orchester a mol op. 54*
Anton Bruckner: *Symfónia č. 4 Es dur (Romantická)*

Nedeľa 30. 9.

17.00 Moyzesova sieň
American Brass Quintet
Elizabethan Consort Music (výber)
Osvaldo Lacerda, David Sampson, Stephen Foster, Josquin des Prez, Eric Ewazen

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Savaria Symphony Orchestra
Szombathely (Maďarsko)
dirigent: **Izaki Masahiro** (Japonsko)
sólisti: **Judit Némethová**, soprán (Maď.)
Peter Mikuláš, bas
Zoltán Kodály: *Variácie na maďarskú ľudovú pieseň Vyletel páv*
Béla Bartók: *Hrad kniežaťa Modrofúza* (koncertné predvedenie opery)

Pondelok 1. 10.

Medzinárodný deň hudby

19.30 Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Symfonický orchester Slov. rozhlasu
Slovenský filharmonický zbor
Detský a mládežnícky spevácky zbor Slovenského rozhlasu
Dirigent: **Peter Breiner**
Zbormajstri: **Marián Vach, Janka Rychlá**
sólisti: **Adriana Kohútková**, soprán
Hana Štolfová-Bandová, alt
Ľudovít Ludha, tenor
Robert Pomakov, bas (Kanada)
Peter Breiner: The Story ***premiéra***

19.30 Dóm sv. Martina
Musica aeterna **Ars Brunensis Chorus**
Dirigent: **Roman Válek** (ČR)
Sólisti: **Tereza Merklová**, soprán (ČR)
Eva Forejtová, soprán (ČR)
Robin Tyson, kontratenor (VB)
Adam Zdunikowski, tenor (Poľsko)
Aleš Jenis, barytón
Tomáš Jindra, bas (ČR)
Georg Friedrich Händel: ***Izrael v Egypte*** *HWV 54*
(oratórium pre dva zbory, orch. a sólistov)

Utorok 2.10.

17.00 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
Komorný koncert
z najúspešnejších skladieb festivalu
Nová slovenská hudba 2000
I. Hrušovský, J. Hatrík, J. Iršai, P. Bachratá, A. Steinecker

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Cappella Istropolitana
pod vedením konc. majstra **Róberta Marečka**
sólista: **Marco Postinghel**, fagot (Taliansko)
François Leleux, hoboj (Francúzsko)
Joseph Haydn: *Symfónia f mol Hob. I: 49 (La Passione)*
W. A. Mozart: *Koncert pre fagot a orchester B dur KV 191*
W. A. Mozart: *Koncert pre hoboj a orchester C dur KV 314*
P. I. Čajkovskij: *Souvenir de Florence*

Streda 3.10.

17.00 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
Animae Trio (Švajčiarsko)
Ludwig van Beethoven, Charles Ives, Astor Piazzolla

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Džezový večer „Traditional & Revival"
Pri príležitosti 40. výročia vzniku dvoch legendárnych bratislavských orchestrov tradičného džezu Traditional Club Bratislava a Revival Jazz Band Bratislava.

Štvrtok 4. 10.

17.00 Moyzesova sieň
Miraphone Tuba Quartet (Francúzsko)
G. Rossini, A. Bruckner, R. Martino, Ch. Jous, K. King, C. Michel Schoenberg, J. J. Charles, A. Frackenpohl, J. Steve

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Ulster Orchestra (VB)
dirigent: **Dmitry Sitkovetsky**
sólista: **Dmitry Sitkovetsky**, husle
Ludwig van Beethoven: *Koncert pre husle a orchester D dur op. 61*
Ian Wilson: *Man-O'-War*
Edward Elgar: *Enigma variácie*

Piatok 5. 10.

17.00 Veľký evanjelický kostol
Organový recitál Ján Vladimír Micha
César Franck: *Chorál č. 2 h mol*
Fantázia č. 2 A dur
Preludium, fuga a variácia op. 18
Fantázia č. 1 C dur (verzia A)
Chorál č. 1 E dur

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Slovenská filharmónia
Slovenský filharmonický zbor
dirigent: **Rico Saccani** (Taliansko)
zbormajster: **Jan Rozehnal**
sólisti: **Michele Criderová**, soprán (US
Elisabetta Fiorillová, mezzosoprán (I
Peter Dvorský, tenor
Peter Mikuláš, bas
Giuseppe Verdi: Rekviem

V HISTORICKEJ BUDOVE SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA

24.9.	*19.00*	*Wolfgang Amadeus Mozart*	**Don Giovanni**
25.9.	*19.00*	*Sergej Prokofiev*	**Romeo a Júlia**
26.9.	*19.00*	*Giacomo Puccini*	**Tosca**
28.9.	*19.00*	*Piotr Iljič Čajkovskij*	**Panna Orleánska**
1.10.	*11.00*	*Tibor Frešo*	**Narodil sa chrobáčik**
2.10.	*19.00*	*Giuseppe Verdi*	**Rigoletto**
3.10.	*19.00*	*Gaetano Donizetti*	**Nápoj lásky**
4.10.	*19.00*	*Giuseppe Verdi*	**Luisa Miller** **premiéra**
5.10.	*19.00*	*Piotr Iljič Čajkovskij*	**Labutie jazero**

PREDPREDAJ VSTUPENIEK NA PODUJATIA BHS V KONCERTNÝCH SIEŇACH
v pokladnici Hudobného centra
Michalská 10, 815 36 Bratislava od 3. 9. 2001
Pokladničné hodiny:
pondelok – piatok od 13.00 do 17.00 h
Tel.: +421 2 54 43 45 58
a v pokladnici Slovenskej filharmónie
Palackého 2, Bratislava
Pokladničné hodiny:
pondelok – piatok (okrem stredy) od 13.00 do 19.00 h
streda od 8.00 do 14.00
Tel.: +421 2 54 43 33 51
Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

Hromadné objednávky:
Sekretariát BHS,
Michalská 10, 815 36 Bratislava
Fax: +421 2 54 43 20 29
E-mail: bhsfest@nextra.sk

PREDPREDAJ VSTUPENIEK NA OPERNÉ A BALETNÉ PREDSTAVENIA
v pokladnici SND, Komenského nám.
Pokladničné hodiny: od 8.00 do 17.30 h
Hromadné objednávky:
Propagačné oddelenie SND,
Gorkého 4, 815 86 Bratislava
Tel./fax: +421 2 54 43 38 90

S láskavou podporou

PROGRESS

European Union

TRANSP