Hudobný život

ROČNÍK XXXIII
[10]
2001
29,- Sk



seriály

PETER KOLMAN: MONUMENTO

MINIMAL-ART A MINIMAL-MUSIC

portrét

GIUSEPPE VERDI

BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI (I.)

modulácie

JIM HALL

náš hosť

CHARLES OLIVIERI-MUNROE

FESTIVALY] RECENZIE CD, KNIHY] HUDOBNÉ PROGRAMY

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Miloš Alexander Bazovský:
Fujarista. 1928–1930
Papier, pastel
Rozmery: 30 x 17,2 cm
Majetok SNG v Bratislave
Foto: Jarmila Učníková

O hudobnosti výtvarného prejavu by sme mohli hovoriť aj v prípade diela M. A. Bazovského (1899 Turany – 1968 Trenčín), jednej zo zakladateľských postáv slovenského moderného maliarstva. Po štúdiách na pražskej Akadémii výtvarných umení (absolutórium 1924) usadil sa v rodných Turanoch, odkiaľ podnikal maliarske potulky po Slovensku, predovšetkým po Orave, Liptove, Horehroní, Detve. Jeho dielo, výrazne inšpirované ľudovou tvorbou, sa vyznačuje sugestívnou baladickosťou a expresiou. Rovnako prináša i nové poňatie monumentality, kde emotívnosť a lyrickosť prevažujú nad heroickým monumentalizačným pátosom a folklorizačným zanietením. Zdá sa, že práve tieto momenty navodzujú viac citovosti a povestnej baladickosti. Používané výrazové prostriedky – mäkký, plynulý lineárny rukopis, rytmus tvarov a koloristické hodnoty evokujú hudobnú náladovosť od baladickosti až po rapsodické vyznenie.

Reprodukovaný obraz *Fujarista* pochádza z Bazovského prvého tvorivého obdobia, keď je ešte blízky benkovskému znakovo symbolickému chápaniu. Motív fujaristu sa stáva symbolom ľudového a národného. Prísne symetrická a statická postava dáva dielu metaforický charakter, čo umocňuje aj kompozícia: v prvom pláne je figúra a v druhom pláne sú modelované symetricky usporiadané kopce. Farebnosť je redukovaná na sýte zemité tóny okrovej, hnedej a intezívnej tmavomodrej.

M. A. Bazovskému patrí v kontexte slovenského výtvarného prejavu výnimočné postavenie svojou originálnou výtvarnou definíciou Slovenska.

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

OBSAH

2] Osobnosti] Udalosti

Za Ivanom Hrušovským – str. 2
Peter Šandor laureátom – str. 3
Slovenský Slávik a český Zpěváček – str. 3
Ceny Hudobného fondu – str. 3
Miniprofil HŽ – Marek Piaček – str. 4
Muzikologická konferencia BHS 2001 – str. 5
Duchovná hudba v Smolníku – str. 6
Hudobná pedagogika medzinárodne – str. 6
Hudba pre dychové nástroje – str. 7
Ad: Symphonia Hungarorum – str. 8
Miesto pre Magdalénu Rovňákovú – str. 9

11] Náš hosť

Charles Olivieri-Munroe

14] Od diela k dielu

Peter Kolman: Monumento per 6 000 000

18] Festivaly

BHS:
Prológ – str. 18
Zborové koncerty – str. 18
Medzinárodná tribúna mladých interpretov – str. 19
Luisa Miller a formálny prístup Opery k BHS – str. 21

Slovenské historické organy – str. 23
Medzinárodný organový festival v Košiciach – str. 24
Predpremiéra festivalu – str. 24
Klangbogen Wien – str. 25
Bayreuth – zážitky a sklamania – str. 26
Glyndenbourn – Vec Makropulos – str. 28
Salzburské slávnostné hry – str. 29
Moravský podzim – str. 31

33] Kapitoly z hudby 20. storočia

Minimal-art a minimal-music – opakujúca sa tendencia v umení?

37] Portrét

Téma: Verdi

40] Médiá

BBC Radio 3: Neviete, čo máte radi, kým to neskúsite!

41] Hudba, ktorú mám rád

Miroslav Cipár

42] Modulácie

Legendy medzi nami: Jim Hall – str. 42
Palinckx: súčasná hudba, punk, rock...? – str. 46
Traditional & Revival na BHS – str. 46

47] Recenzie CD, Knihy

52] Kam kedy

Vážení čitatelia,

nachádzame sa uprostred festivalového diania: za nami Bratislavské hudobné slávnosti a Dni starej hudby, pred nami Melos-Étos – a to všetko popri „bežnej", „všednej" koncertnej prevádzke. Má táto „všedná" prevádzka ešte vôbec šancu? U obecenstva, u médií, u sponzorov? Festivalový boom, ktorý už dávno zachvátil usporiadateľov na celom svete, sa u nás zatiaľ sústreďuje pravidelne na jesenné obdobie. Ale všimnime si – a naša desiatka, rovnako ako septembrové číslo HŽ o tom podávajú jednoznačné svedectvo: už dávno „niet pokoja" ani v lete, a to nielen v tradičných festivalových centrách ako Salzburg, Verona, ale vo všetkých kútoch sveta sa hromadia letné festivaly a festivalíky, významné i lokálne. Kedy vlastne odpočívajú hudobníci? Ako to je s toľko spomínanou ohrozenosťou hudby? A ako je to u nás? Aký majú ohlas tieto hudobné slávnosti v slovenskej laickej verejnosti, aký v odbornej? Aký v médiách? Je všetko zlato, čo sa blyští? Stíhame držať festivalový krok aj pod lesklým povrchom – tam, kde je obnažená podstata, obsah? Vari je v poriadku hudobná kultúra, keď sa o jej problémoch verejne nediskutuje? Respektíve, diskutuje sa v kuloároch? A pritom sa recenzenti občas odvážia poukázať na problémy, ktoré akosi nikto nerieši. Ba ani len nikto nereaguje. Nečítajú kompetentní? Alebo žijú v domnení, že radšej pomlčia, než zbytočne na seba upozornia, resp. narobia problémy?...

...Hoci možno dnes, keď svet je opäť a nevídaným spôsobom v okovách násilia, mali by sme svoje mysle i srdcia nasmerovať na jeden jediný spoločný cieľ: aby ľudstvo tejto planéty prežilo, aby prežili všetky zázraky, ktoré vytvorilo...

...Teda festivaly... reflexie o domácich i zahraničných festivaloch vypĺňajú v našom najnovšom čísle veľký priestor. Ohlasy na BHS budú kompletizované v budúcom čísle HŽ. Potešilo by nás, keby vedenie festivalu poskytlo médiám štatistické údaje o priebehu tohto slovenského megapodujatia – o umelcoch, o návštevnosti, o programe, o peniazoch, o premiérach, atď. Tak, ako je tomu všade na svete, do ktorého chceme patriť.

Naším hosťom v tomto čísle je nový šéfdirigent SOSR-u; rozsiahly rozhovor uverejňujeme aj s dirigentkou v tejto sezóne jubilujúceho Bratislavského chlapčenského zboru. Neprehliadnite ani rozhovor so zástupcom BBC Rádia 3... Kolmanovo Monumento, minimal music a Verdi sú témami našich odborných štúdií, v Moduláciách je stredobodom pozornosti Jim Hall. Názory, osobné pohľady, informácie, zaujímavosti dopĺňajú paletu najnovšieho čísla Hudobného života.

Využite čo najintenzívnejšie jesennú festivalovú ponuku na Slovensku i v blízkom zahraničí a – čítajte Hudobný život...

Vaša
Redakcia HŽ

Deti bez hudby na obrazovke?



22. - 29. septembra sa uskutočnil 16. ročník medzinárodného televízneho festivalu programov pre deti a mládež **Prix Danube.** Kategória hudobných programov, ktorá sa z festivalu vytratila v 90. rokoch, mala byť opäť otvorená v tomto ročníku. Organizátori festivalu ňou hodlali podporiť tvorbu výchovno-vzdelávacích programov o hudbe. Dodané programy však buď nespĺňali kvalitatívne predstavy organizátorov, alebo nevyhovovali súťažným podmienkam festivalu. Slovenská televízia, ktorá sa v posledných rokoch nachádza v kontinuálnej finančnej i tvorivej kríze, má v tvorbe hudobných programov pre deti a mládež na čo nadviazať. V minulosti tu vzniklo viacero kvalitných a úspešných programov: nezabudnuteľný seriál *My sme malí muzikanti* s Jozefom Krónerom, seriál *Bola raz jedna opera* režiséra Jozefa Bednárika, seriál tanečných rozprávok *Chrobáčiky*, hraný film *Variácie slávy* o Mozartovom detstve, filmová vizualizácia Suchoňovho vokálno-inštrumentálneho diela *Varila myšička kašičku* či hudobno-zábavný film *Snehuliaci* režiséra Ján Roháča.

as

Hudobný život

VYCHÁDZA MESAČNE V HUDOBNOM CENTRE, MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA

ŠÉFREDAKTORKA
PHDR. ALŽBETA RAJTEROVÁ
(TEL./FAX: +421 2 54433716)

REDAKCIA
MGR. LÝDIA DOHNALOVÁ
HUDOBNÁ KRITIKA, PUBLICISTIKA
(TEL./FAX: +421 2 54430366)
MGR. ANDREA SEREČINOVÁ
MODULÁCIE, CD RECENZIE
(TEL./FAX: +421 2 54430366, 54416891)
MGR. ELENA MLYNÁRČIKOVÁ
TAJOMNÍČKA
(TEL. +421 2 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
BRATISLAVSKÝ CHLAPČENSKÝ ZBOR JUBILUJE
(K ROZHOVORU NA STR. 9)

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

ZA IVANOM HRUŠOVSKÝM



FOTO I. GROSSMAN

Zomrel 5. októbra 2001, práve keď v Redute zneli tóny záverečného koncertu Bratislavských hudobných slávností. Ťažko sa mi hľadajú správne slová, lúčime sa totiž s mimoriadnym človekom. Ivan Hrušovský vo svojom živote vytvoril oblúk takých dimenzií, že si ho pri narýchlo oživenej spomienke ani dosť dobre nemožno predstaviť. Ako skladateľ, nasledujúc svojho učiteľa Alexandra Moyzesa, začínal snáď najdôslednejšie zo všetkých jeho žiakov. V šesťdesiatych rokoch spolu s mladšími skladateľmi prežíval dobrodružstvo objavovania nových výrazových svetov a našiel vlastnú cestu spojenia domácej tradície s nimi. Každé jeho nové dielo stalo sa dokladom umeleckého rastu a dozrievania. Sedemdesiate roky v Hrušovského živote priniesli sústredenie pozornosti na zborovú tvorbu, v ktorej zhudobňuje poéziu svojich obľúbených básnikov, najmä Vladimíra Reisela, Jána Smreka, Pavla Horova a Milana Rúfusa, aby sa neskôr celkom sústredil na texty duchovné. Vytvoril hodnoty prekračujúce rámec hudobnej kultúry – Ivan Hrušovský bol človekom univerzálnym, videl hudbu ako neoddeliteľnú súčasť umenia, ako súčasť ľudskej kultúry. Blízky vzťah mal aj k výtvarnému umeniu, čo našlo svoj odraz v jeho vrcholnom orchestrálnom diele, v *Hudbe k Vincentovi Hložníkovi*. Nesmiernou výrazovou hĺbkou sa vyznačuje aj jeho komorná tvorba.

Ivan Hrušovský bol aj významným muzikológom. Jeho práca o vývoji harmonického myslenia, monografia o Antonínovi Dvořákovi, o slovenskej hudbe a z neskorších rokov štúdia o nových výrazových prostriedkoch patria k základnej literatúre, nevyhnutnej pre vzdelanie dnešného hudobníka.

Ivan Hrušovský bol v zrelom veku človekom hlbokej viery, prejavujúcej sa v skutkoch i v slovách už dávno pred novembrovou revolúciou. Tak si ho uchovám v pamäti – jeho viera sa prejavovala aj v láskavom a tolerantnom prístupe k človeku. Môžem povedať, že všetci v jeho okolí sme obdivovali jeho krásny harmonický rodinný život, všetci sme s ním prežívali jeho žiaľ za synom Romanom. Dnes sú už spolu.

Dve veci mi prichádzajú na myseľ, keď spomínam na Ivana Hrušovského. Prvá z nich je spojená s jeho silnou vierou v Boha: ona totiž pomohla prekonať prirodzený rozpor medzi poznaním a citom. Tá druhá je spojená s láskou: akokoľvek slobodná myšlienka je vtedy pravdou, ak pochádza z nej, z lásky, a k nej aj vedie.

Prof. Ivan Hrušovský pôsobil celý svoj život na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave, na sklonku života aj na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici. Dlho bola jeho doménou hudobná teória, v roku 1981 ho prof. Dezider Kardoš pozval prednášať kompozíciu. Neskôr, až do roku 1990, bol prof. Ivan Hrušovský vedúcim Katedry skladby a dirigovania. Vychoval viacerých, dnes uznávaných skladateľov. V poslednom čase, keď sa u neho začali prejavovať známky ťažkej choroby, si vždy rád vypočul, čo nové sa deje na jeho pracovisku. Možno som za ním mal prísť častejšie. Mal som ho rád.

Ivan, ďakujeme Ti za všetko.

VLADIMÍR BOKES

HELENA GAHEROVÁ
HUDBA SRDCA
(ako nekrológ pre Ivana Hrušovského)

Mohutné more svetla
nekonečný spev
hudba
ktorá pretečie storočie
vlní sa
prúdi
v kalichu spieva
mocnejšia ako slová
neskrotné more je
v belasej nekonečnosti
znie
jeho hlas
v mojom slove
spieva
vokálna symfónia
nedokončená
prepadlisko snov
túžob vysočina
srdce človeka

(6. 10. 2001)

Peter Šandor laureátom

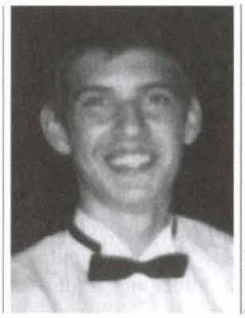


FOTO ARCHÍV

EPTA – European piano teachers association Belgium Wallonie-Belgium Bruxelles usporiadala v máji t. r. **Medzinárodné stretnutie mladých klaviristov** za účasti 45 klaviristov z ôsmich krajín Európy a Japonska. Slovensko reprezentoval mnohosľubný talent **Peter Šandor** (nar. 1986), absolvent ZUŠ na Topoľčianskej v Bratislave a od tohto školského roku poslucháč bratislavského Konzervatória v triede V. Ilievskej.

Porota, zložená z významných predstaviteľov hudobných inštitúcií, ktorej predsedala Diana Andersenová z Kráľovského konzervatória v Bruseli, rozhodla o postupe nášho adepta do druhého, finálového kola súťaže (konalo sa 16. 9. 2001 vo Vresses / Semois, Belgicko). Šandor vo finále predniesol diela rôznych štýlových období: J. S. Bacha, W. A. Mozarta, F. Liszta, S. Rachmaninova a B. Bartóka. Jeho vyspelá muzikálnosť i technické schopnosti mu vyniesli 1. miesto absolútneho víťaza „Premier Lauréat" v III. kategórii v sólovej hre na klavíri. Okrem ocenenia dostal Peter Šandor množstvo ponúk účinkovať na Festivale mladých európskych talentov v Bruseli a vo Valónsku. Nateraz možno len konštatovať, že mladučký Peter Šandor sa zaradil medzi najvýraznejšie talenty Slovenska.

Z viacerých doterajších pozoruhodných úspechov a aktivít Petra Šandora spomeňme aspoň niektoré: dvakrát absolútny víťaz Detskej Hummelovej súťaže, tri medzinárodné ocenenia, účinkovanie s Medzinárodným mládežníckym orchestrom pod vedením K. Ilievského, vystúpenia v Čechách, Maďarsku, Rakúsku, Bulharsku, účasť na medzinárodných majstrovských kurzoch V. Bermanovej, G. Sándora a M. Lapšanského, Diplomy primátora Bratislavy, pozvanie do Japonska a i.

Božena Dlháňová

Slovenský Slávik a český Zpěváček 2001

Z mnohých podujatí tohtoročnej jesene osobitnú pozornosť si zaslúži Galakoncert celoštátnej súťaže detí v interpretácii ľudových iesní – Slávik Slovenska 2001 a Zpěváček 2001. Súťaž, ktorú pred jedenástimi rokmi iniciovali Peter Dvorský a básnik Peter Štilicha, nielenže sa teší mimoriadnemu záujmu, ale aj sa postupne vyhraňovala. Najmladší interpreti ľudových piesní nateraz prechádzajú sitom okresných a krajských kôl, a po dvanásť najlepších v dvoch kategóriách nastupuje do finále súťaže (I. kategória 6–9 roční, II. kategória 9–12 roční). Súťaž je výnimočná obrovskou účasťou (na poslendom ročníku bola zaznamenaná účasť okolo 55 tisíc súťažiacich) i čarom osobnosti Petra Dvorského, z ktorého rúk deti každoročne preberajú ocenenia.

Odborná porota na čele s Petrom Dvorským mala neľahkú úlohu – oceniť najlepších, pretože do finále sa dostávajú len najnadanejší, s osobitým štýlom prejavu, zodpovedajúcim zvláštnostiam ich domovského regiónu a s vlastným vnútorným prežitím a citovou výpoveďou. Obdivuhodná bola tiež úroveň detí z Čiech, no najmä z Moravy, ktoré súťažili v jednej kategórii – od najmenších po 15-ročných.

Reprezentanti súťaže Zpěváčci 2001

1. miesto
Klára Plaširybová, Veselí nad Moravou
2. miesto
Michal Okénka, Veselí nad Moravou
2. miesto
Ludmila Foukalová, Holešov
3. miesto
Hosef Sovák, Velká nad Veličkou
3. miesto
Pavla Sýkorová, Nové Sedlice
3. miesto
Miroslava Janáčková, Valašské Klobouky
finalistka súťaže
Anna Petřivá, Dobronín

Reprezentanti súťaže Slávik Slovenska 2001

Cena Petra Dvorského
Stanislav Stroka, Liesek
I. kategória
Zlatý slávik
Ľubica Moriaková, Humenné
Strieborný slávik
Jakub Kubás, Liesek
Bronzový slávik
Silvia Horváthová, Spišská Nová Ves ▶

Ceny Hudobného fondu

Rada Hudobného fondu udelila Ceny Hudobného fondu za rok 2000

Cenu Jána Levoslava Bellu
Jevgenijovi Iršaiovi
za skladbu *Hard-Šabes* pre husle, violončelo a klavír

Cenu Frica Kafendu
Ivanovi Sokolovi
za výraznú reprezentáciu slovenského koncertného umenia

Cenu Jozefa Kresánka
Ferdinandovi Klindovi
za monografickú publikáciu *Organ v kultúre dvoch tisícročí*, za komplementárnosť propagácie organového nástroja a slovnej reflexie

Cenu Ladislava Martoníka
Jurajovi Gergelymu
za organizačné aktivity v oblasti jazzu

Cenu Pavla Tonkoviča
Mariánovi Járekovi
za pedagogickú, zberateľskú, spracovateľskú a interpretačnú činnosť v oblasti hudobného folklóru

Cenu Karola Pádivého
Jánovi Serišovi
za zanietené rozvíjanie dychovej hudby na Slovensku a celoživotnú tvorivú skladateľskú prácu v jej prospech

Blahoželáme

Rakúske čestné vyznamenanie

za umenie a vedu udelil spolkový prezident Dr. Thomas Klestil prostredníctvom rakúskej veľvyslankyne dr. Gabriely Matznerovej **PhDr. Ladislavovi Mokrému** in memoriam.

▶ II. kategória
Zlatý slávik
Daniel Goga, Vyšný Žipov
Strieborný slávik
Zuzana Broszová, Bratislava
Bronzový slávik
Lucia Berešová, Pavlovce nad Uhom

Súťažiacich sprevádzal Orchester ľudových nástrojov Slovenského rozhlasu pod vedením M. Dudíka a P. Párničana a Orchester ľudových nástrojov Vojenského umeleckého súbotru ONDRÁŠ z Brna s umeleckým vedúcim J. Juráškom. Podujatie organizačne zabezpečili Prípravný výbor Slávik Slovenska a jeho predseda Stanislav Bachleda, Foklórna únia Slovenska, Slovenský rozhlas a Spolok hudobného folklóru pri SHÚ.

Ondrej Demo

MINIPROFIL HŽ] MAREK PIAČEK SKLADATEĽ

- narodený 1972
- štúdium: Konzervatórium v Bratislave – flauta a kompozícia (1986–1992); VŠMU – kompozícia (I. Zeljenka, 1990-1995);
- študijné pobyty a kompozičné semináre – Boswil (1990, 1991); Nottingham Trent University (Kevin Jones, 1993); Akademie für Neue Musik (Boguslaw Schaeffer, Marek Choloniewski, 1996);
- člen hudobnícko-autorských zoskupení Tuleň, VENI ensemble, Vapori del Cuore, Požoň sentimentál;
- v súčasnosti doktorandské štúdium na HTF VŠMU (u V. Bokesa); – pôsobí ako skladateľ, interpret, organizátor a dramaturg bratislavských podujatí venovaných súčasnej hudbe (Večery novej hudby, cyklus koncertov „Lapšanský v Stoke").

Vo svojich kompozíciách vychádza Piaček z princípu hry, využívajúc techniku koláže, citácií a alúzie na sféry „nevážnej" hudobnej kultúry – filmová hudba, pop music. Využíva prvky každodenného života a kultúry, rekreuje (rekomponuje) hudbu, ktorá nás obklopuje, hudbu skladateľov minulých období. Umenie chápe, presnejšie realizuje ako kultúrnotvornú činnosť, ktorá preňho znamená priestor, kde sa čosi neutrálne, či dokonca triviálne, agresívne (zlé) mení na dobré, lepšie, kvalitnejšie – slovom, na niečo zmysluplné.



FOTO P. KASTL

Som trochu v rozpakoch – v tejto rubrike predstavujeme mladých umelcov viac-menej na začiatku kariéry a teba akoby ani nebolo treba predstavovať. Mám pocit, že si oveľa známejší než mnohí tvoji starší kolegovia...

Je to asi tým, že sa mi zhodou okolností už ako dvadsaťročnému podarilo aktívne sa dostať do kontaktu s progresívnymi skladateľmi – Danielom Matejom, Martinom Burlasom či Petrom Zagarom. Roku 1992 za mnou prišiel Daniel Matej a pozval ma k spolupráci so súborom VENI – najprv ako interpreta a neskôr ako skladateľa. A od roku 1990 som mal príležitosť navštevovať Elektroakustické štúdio Slovenského rozhlasu. Študoval som u Juraja Ďuriša, s ktorým sme urobili skladbu *Flauto dolce '91* (získala 1. cenu vo Varese), čo mi otvorilo dvere do tohto štúdia.

Mala som na mysli skôr fakt, že médiá i festivaly ti doteraz ako ani nie tridsaťročnému skladateľovi venovali nezvyčajnú pozornosť. Odborná tlač, záujem verejnoprávnej televízie, oslovenie na napísanie filmovej hudby...

Myslím, že to možno platilo pred takými dvoma rokmi. Naozaj ma hrali na všetkých festivaloch: na Večeroch novej hudby, na festivale Melos-Étos, na Novej slovenskej hudbe. No mám pocit, že asi od roku 1998 ten záujem pominul. Možno to bude aj tým, že sa stále viac pohybujem v prostredí alternatívneho divadla – konkrétne divadla Stoka – a to nikdy nebude hlavným záujmom hudobných publicistov. Aj keď súborom Požoň sentimentál a Vapori del cuore venuje už roky pozornosť naša už takmer „dvorná" recenzentka, Melánia Puškášová, ktorá o nás píše – či sa jej naša produkcia páči alebo nie – a to nie je v týchto končinách bežné.

Chceš byť slávnym?

V opere, ktorú píšem, spieva Štefánik: „Budem slávny, musím byť slávny."... Asi nie, dobre mi je, tak ako mi je. (Smiech.)

Vráťme sa k profilu tejto rubriky... Ako si sa stal hudobníkom?

Ako päťročnému mi diagnostikovali astmu a prekonal som štyri zápaly pľúc. V rámci terapie som začal hrať na zobcovej flaute. Páčilo sa mi to... A komponovanie? Jednoducho ma nebavilo hrať cudzie veci... No a potom som mal šťastie na ľudí, ktorí ma viedli: Ladislav Burlas, Ilja Zeljenka, Juraj Ďuriš, Vladimír Bokes...

Otec filozof, mama cvičiteľka jogy... Ako je to s tvojou profesijnou predurčenosťou?

Mojím posledným hudobne aktívnym predkom bol pradedo z maminej strany, ktorý sa ako kapelník v moravskej dedinke preslávil tým, že tu zaviedol „skúšky" dychovej hudby. Aj keď: otec hrával v bigbítovej kapele a mama bola v detstve členkou detskej rozhlasovej dramatickej družiny a koncom šesťdesiatych rokov pôsobila v Divadielku poézie U Rolanda, takže dnes svoju inklináciu k divadlu i hudobnícku profesiu vnímam ex post ako akúsi prirodzenú odpoveď na otázku, prečo robím to, čo robím. Keď som bol malý, prinútil som rodičov, aby so mnou chodili na nedeľné matiné do Mirbachovho paláca na koncerty súčasnej hudby. Neskôr sme všetci traja ako poslucháči vyspeli a na koncerty sme prestali chodiť... To, čo nás dnes zaujíma, sa v Bratislave v podstate nehráva, takže: rodičov som do koncertných sienní doviedol a paradoxne som ich z nich aj vyviedol...

Práca v divadle... Týmto smerom dnes sústreďuješ väčšinu svojich aktivít...

Raz sa ma jedna redaktorka spýtala, ktoré prostredie je pre Požoň sentimentál najprijateľnejšie, a vyšlo mi, že veľmi príjemná je pre nás bratislavská kaviareň Prašná bašta, kde pravidelne hrávame, vhodné je i prostredie festivalu súčasnej hudby, no najlepšie je to predsa len v divadelných priestoroch a s divadelným publikom.

Divadelné publikum príde na koncert so špecifickými očakávaniami...

Áno, má relatívne menšie očakávania, čo sa týka technického predvedenia, no vníma nás zase v iných kontextoch. Zo strany publika vychádza pozitívny signál, nepríde sem jedna skupina odborníkov, ale záujmovo i odborne pestrejšia zmes poslucháčov. Je to prajnejšie prostredie. S koncertným publikom mám skúsenosť, že je obyčajne rozdelené na dve skupiny – tú bezvýhradne dôverujúcu a bezvýhradne nedôverujúcu, a na koncerte je to cítiť. Ide o nevďačnejšie prostredie pre hranie.

Hrali sme v divadle aj poslucháčsky „náročnejšie" skladby – napríklad Schönberga, Šimaia, Boška Milakoviča – a poslucháči im venovali pozornosť a zdali sa mi dokonca ústretovejší, než publikum na oficiálnych festivaloch.

Divadelné priestory a „zhovievavé" publikum, recyklovanie dobovej i modernej pop music... Láka ťa „úžitková" funkcia hudby?

To by som nepovedal. Vnímam komponovanie hudby v dvoch rovinách: na jednej strane je hudba s „posolstvom", hudba, ktorá chce „zmeniť svet" a na strane druhej skupina skladateľov, ktorí tvoria akúsi „realistickú" hudbu, reagujú na bezprostrednú realitu okolo nich. Samozrejme, to isté povie aj skladateľ, ktorý sa hudbou vyjadruje k vojnovým konfliktom, cíti potrebu ľudí upozorniť na krivdy vo svete... Pre mňa je to však akési okázalé pôsobenie na okolie, pretože oratórium „Horiaca Bosna" samozrejme upúta väčšiu pozornosť verejnosti než nejaká „malá" kompozícia na alternatívnom festivale, povedzme *Urban Songs*. Pritom nemám pocit, žeby moje *Urban Songs* neriešili problémy ľudstva... Ja jednoducho nedokážem reflektovať to, v čom nežijem, čo nezažívam na vlastnej koži...

Konkrétne tematické okruhy, ktoré „zhudobňuješ"?

Mestský život, život mladého človeka v Bratislave, jednoducho detaily obyčajného každodenného života...

MUZIKOLOGICKÁ KONFERENCIA BHS 2001

Tradičnou súčasťou Bratislavských hudobných slávností je aj medzinárodná muzikologická konferencia, ktorá sa snaží teoreticky podchytiť a reflektovať aktuálne dianie v hudobnej kultúre, či rozprúdiť diskusiu na určité problémové okruhy. Aj tohto roku sa na jej realizácii podieľala Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR (v spolupráci s Kabinetom divadla a filmu SAV, Divadelným ústavom, Hudobným fondom, Hudobným múzeom SNM a Katedrou hudobnej vedy FFUK).

U slovenských muzikológov je v poslednom období azda najfrekventovanejšou témou slovenská operná tvorba 20. storočia (nedávno otvorená výstava Jána Cikkera na Bratislavskom hrade, pred pár rokmi obdobná výstava venovaná Eugenovi Suchoňovi, zborníky, knihy či odborné články ako aj obhajoby dizertačných prác na túto tému atď.). Zdá sa, že tím muzikológov, zaoberajúcich sa touto významnou kapitolou našich hudobných dejín, je pevne pracovne koordinovaný, takže tohtoročná konferencia BHS celkom prirodzene vyústila do spoločného názvu **Slovenská operná tvorba 20. storočia v európskom kontexte**. Leitmotívom celej konferencie bola osobnosť **Jána Cikkera**, ktorému bola venovaná pri príležitosti 90. výročia jeho narodenia.

Hudobnou introdukciou teoretickej rozpravy boli Cikkerove klavírne cykly *Čo mi deti rozprávali* a *Tatranské potoky* v podaní Idy Černeckej. Dvojdňová konferencia (4. a 5. 10. 2001, Zichyho palác) bola rozdelená do troch samostatných, i keď s osobnosťou Jána Cikkera významovo súvisiacich okruhov: 1. Ján Cikker – umelec a človek, 2. Predchodcovia Jána Cikkera – operného skladateľa, 3. Život Cikkerovej hudobnodramatickej tvorby. Vopred oslovení referenti z Česka a Slovenska (spolu 18) prispeli v rámci svojej špecializácie k ešte plastickejšiemu pohľadu na osobnosť Jána Cikkera, ako aj na minulosť či súčasnosť života hudobného divadla a tvorby na Slovensku a v Čechách. Nemenej významným bolo aj poukázanie na podiel Jána Cikkera pri profesionálnom formovaní opernej scény na Slovensku. Keďže Ján Cikker najmä v 60. a 70. rokoch dosiahol obrovský úspech v zahraničí, na hodnoty jeho tvorby sa poukázalo aj v širších európskych kontextoch. Ako vyplynulo zo záverečných slov hlavného organizátora konferencie Ľubomíra Chalupku, všetky referáty by sa mali do konca roka objaviť v publikovanej podobe, a tak sa už onedlho bude môcť s obsahom príspevkov oboznámiť aj širšia verejnosť. V prvom bloku boli tematicky zastúpení Ľubomír Chalupka, Marianna Bárdiová, Michal Palovčík, Igor Vajda, Zuzana Martináková, Tomáš Sika, Mário Sedlár, v druhom Emanuel Muntág, Rudolf Pečman (Brno), Jarmila Gabrielová (Praha), Ľubomír Spurný (Brno), Vladimír Zvara, v treťom Ladislav Čavojský, Alia Krista Varkondová, Vladimír Mlčoušek, Mária Glocková, Lýdia Urbančíková, Miloslav Blahynka.

Čo však pravdepodobne v zborníku nebude, bola všeobecná diskusia, prebiehajúca v komornom duchu, z ktorej vyberáme najakútnejšie závery. Treba zodpovedať najmä tri kľúčové otázky: 1. aké je Cikkerovo dielo, 2. aký význam má Cikkerovo dielo tak v minulosti (v rôznych etapách jeho života), ako aj v súčasnosti, 3. aká je recepcia Cikkerovej hudby v zahraničí, resp. aké sú reakcie na jeho dielo v zmysle celkovej (globálnej) kultúrnej komunikácie. Na príklade z Čiech, kde sa veľmi úspešne aktivizuje v propagácii osobnosti a diela Bohuslava Martinů Nadácia Bohuslava Martinů, vyplynulo, že Nadácia Jána Cikkera má na zodpovedanie týchto otázok najväčšie možnosti.

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ

Ide o „angažované" umenie na lokálnej úrovni?

Znie to možno smiešne, no podľa mňa neexistuje neangažované umenie. Je chybou myslieť si, že moja hudba je „zábavná" a že jediným riešením ako reagovať na to, v akej tragédii sa svet ocitol, je „vážna" hudba. Samozrejme, aj mne záleží na tom, aby bol mier, ale nemyslím si, že k mieru vo svete prispejem viac nejakou Mierovou kantátou než napríklad *Urban Songs* s Egonom Bondym... Veď mestský folklór vznikal v časoch ťažkých hospodárskych kríz, v časoch vojen, ľudia si v nich „uľavovali" vulgarizmami, zveličením. Muzikológ povie, že to nie je umenie, ja si to nemyslím...

Philipa Glassa stále viac inšpirujú všeľudské, filozofické posolstvá. Nebojíš sa, že to raz príde aj na teba?

Zamýšľam sa nad tým, rátam s tým, a preto sa usilujem zapamätať si pocit, ktorý mám dnes z Glassa i iných „starnúcich" skladateľov. Riešením je mať blízkych priateľov, s ktorými sa môžeme navzájom kontrolovať a dokážeme si povedať: pozor, už sa začínaš podobať na toho, na koho si sa kedysi nechcel podobať...

Dala by sa tvoja fascinácia námetmi z každodenného života nazvať akýmsi hudobným pop-artom?

Podľa mňa pop-art je ďalej od reálneho života. Spracováva jeho symboly – mňa zaujímajú konkrétne súčasti našej bezprostrednej reality.

Máš rád pop music?

Áno, nemôžem ju ignorovať. Ako skladateľ žijem v kultúrnom okruhu, v ktorom populárna hudba existuje a nechcem ju popierať.

Píšeš operu – ako je to s tvojím vzťahom ku klasickému opernému repertoáru?

Nikdy som nebol operným fanúšikom. Toto prostredie mi bolo vždy cudzie. Umelosť, štylizovanosť publika, interpretov i celej mašinérie okolo... Keď som videl fotografie teroristov so samopalmi v Adamsovej opere *The Death of Klinghoffer* o únose lode Achille Lauro, napadlo mi, že to musí byť trápne, no nakoniec nebolo... Ťažko sa mi definuje moja súkromná hranica, po ktorú ešte dokážem rešpektovať operu a jej interpretačné klišé...

Tvoja prvá opera...

Píšem operu o Štefánikovi. S myšlienkou, že by sme mali písať opery, prišiel Ľubo Burgr, ktorý s Martinom Burlasom založil združenie Pre súčasnú operu. V rámci Združenia sa už zrealizovalo niekoľko predstavení. Mne sa páči veľa opier 20. storočia, predovšetkým tie minimalistické – Glassove a Adamsove. Ani Stravinského *Osud zhýralca* ma nezaujal tak ako Glassov *Einstein na pláži*. Súčasné opery, ktoré sa dnes uvádzajú v európskych operných domoch, mi vôbec nič nehovoria... Zriedka sa v nich stretnem s niečím novým, nezvyklým. Mňa viac zaujíma model bez klasickej dramatickej výstavby, so zreteľnými hudobnými tvarmi, tak ako to robí Glass v *Einsteinovi na pláži*, Adams v *Nixonovi v Číne*...

Takže po nich príde tvoj Štefánik...

Som zvedavý, ako to dopadne... Napokon, preto komponujem. Zo zvedavosti.

PRIPRAVILA ANDREA SEREČINOVÁ

Duchovná hudba v Smolníku

Znovuzrodením možno nazvať program koncertu duchovnej hudby v rímskokatolíckom chráme v Smolníku na Spiši. Konkrétne išlo o hudbu 18. storočia, reprezentovanú skladateľmi ako Paulus Neumüller, Johann Lininger alebo Ján Jozef Rösler a ď.. Ich pôsobenie sa úzko viaže k Smolníku a jeho okoliu v období 18. a na začiatku 19. storočia. Koncertom 22. septembra sa završil výskum novoobjavenej zbierky hudobnín 18. storočia zo Smolníka a Smolníckej Huty.

A završil sa dôstojne. Pestrý a vyvážený program, zostavený (s výnimkou úvodnej *Sinfonie* J. M. Schmidta) z vokálno-inštrumentálnych kompozícií, si vypočul zaplnený smolnícky chrám. Závideniahodná akustická kvalita kostola sa stala živnou pôdou pre členov komorného súboru pod vedením Jozefa Bikára ml., aby pod ich rukami mohla ožiť hudba viac ako 200 rokov nepočutá. Sólisti v zložení Jana Maľová (soprán), Alena Ščerbová (alt), Igor Kucer (tenor) a Marek Gurbaľ (bas) podali sympatický, avšak vcelku len priemerný výkon. Jedine tenoristu možno vyzdvihnúť pre jeho prirodzený a zreteľný prejav, ktorý svedčal predneseným skladbám a obdobiu ich vzniku.

Po nápaditej Schmidtovej *Sinfonii* a graduáli *Benedicite Dominum omnes angeli ejus* od Paula Neumüllera prišla na rad séria árií. So striedavo zaradených árií pre soprán a tenor by som rád upozornil na dve. *Ária F dur* pre tenor a komorný orchester od Paula Neumüllera v dokonalom podaní Igora Kucera a *Ária č. 1* pre soprán a komorný orchester, ktorej autorom je Johann Lininger. Druhá v poradí ma zaujala vyzretým klasicistickým štýlom a prekrásnou melodikou. Posledné, ôsme číslo, ideálne zakončilo štyridsaťpäťminútový program koncertu. Boli to štyri časti z *Omše C dur* pre soprán, alt, tenor, bas a orchester od Jána J. Röslera. Do komorného zloženia sa vrátili dva lesné rohy (spluúčinkujúce aj v Schmidtovej *Sinfonii*) a elektrický klavír ako alternatíva organa, ktorý figuroval vo väčšine skladieb (výnimku tvorila *Sinfonia* a Neumüllerove árie). Dve rýchlejšie (*Kyrie, Laudamus*) a dve pomalšie časti (*Sanctus, Benedictus*) dohromady vytvorili veľmi pekne a zaujímavo zosúladený celok.

V neposlednom rade je potrebné vyjadriť obdiv pedagógom Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity, predovšetkým Katarínе Burgrovej a Františkovi Matúšovi, vďaka ktorým sa tento koncert za finančnej podpory Karpatskej nadácie uskutočnil. Katarína Burgrová je autorkou samotného projektu „Duchovná hudba v Smolníku a jeho okolí v 18. storočí„ a zároveň spoluzakladateľkou nedávno vzniknutého prešovského hudobného spolku Súzvuk. Iniciatíva členov tohto občianskeho združenia – profesionálnych umelcov, pedagógov, ale aj muzikológov – a ich plánované aktivity sú prísľubom ďalších hodnotných podujatí, ktoré budú, dúfajme, rovnako prínosné a úspešné.

Martin Šimčík

Hudobná pedagogika medzinárodne

Kongres EAS v Rige

Hlavným poslaním Európskej asociácie pre školskú hudobnú výchovu (EAS) (Slovensko je členom prostredníctvom sekcie Hv na všeobecnovzdelávacích školách Asociácie učiteľov hudby Slovenska) je sledovať pevné zakotvenie hudobnej výchovy medzi povinnými predmetmi na všeobecnovzdelávacích školách vo všetkých európskych štátoch. Táto požiadavka sa v jednotlivých krajinách napĺňa rôzne, od jedno- až dvojhodinovej dotácie Hv týždenne, až k jej absencii, ale aj presunu medzi voliteľné predmety už počas povinnej školskej dochádzky. A pritom všeobecnovzdelávacia škola je jedinou vzdelávacou inštitúciou, ktorá pokrýva celú školskú populáciu a pre väčšinu žiakov znamená prvé a, žiaľ, i posledné realizovanie sa v hudobných činnostiach, spoznávanie hoci len niektorých hudobných diel, skrátka, aspoň zlomok z proklamovanej výchovy k hudbe a výchove hudbou.

Náš súčasný priestor, zaplavený dynamicky sa rozvíjajúcimi informačnými technológiami, možnosťou komunikácie s okolitým svetom cez obrazovku počítača, je realitou, ktorá zabíja predmety emocionálneho, tvorivého charakteru, alebo ich aspoň zatláča do úzadia. Lamentovať, znamená vzdávať sa vopred a zbytočne, lebo sila duchovna, emocionality a tvorivosti sú hodnoty stále prítomné a núkajú sa ako veľká zbraň pre učiteľov umeleckej výchovy aj na základnej škole. Oni sú tí, ktorí musia dať žiakom základy vzdelania, budovať ich v symbióze s modernými technológiami.

EAS sa cíti zodpovedná za osud školskej Hv, hoci nemôže zasahovať do legislatívy jednotlivých ministerstiev školstva, má však možnosť združovať národné zväzy i jednotlivcov do svojho európskeho zväzu a tak upozorňovať na súčasnú situáciu, navrhovať riešenia a nachádzať východiská. Cieľom každoročných kongresov EAS je komunikácia medzi hudobnými pedagógmi z európskych krajín, ústiaca do informačnej databázy zahrnujúcej stav a problémy školskej Hv. Ten tohtoročný, s aktuálnym názvom *Globalizácia a identita*, sa uskutočnil v polovici mája v Rige. Generálna téma bola rozdelená na štyri okruhy.

Tematický okruh *Inovácia a tradícia* prezentoval problematiku „tradície", ktorej nositeľmi sú predovšetkým ľudová hudba, ale aj artificiálna hudba minulých storočí. Ako sa s nimi zaobchádza, aký majú význam, postavenie v spoločnosti, miesto v školskej Hv, aký postoj zaujímajú k nim rôzne vekové skupiny, aký vplyv majú médiá na ich zachovanie, v čom ich ovplyvňujú a menia, reflektovali vo svojich vystúpeniach V. Muktupavels z Lotyšska, A. Liiments z Estónska a Dán F. V. Nielsen, okruh moderovala autorka tohto príspevku. V bloku *Interkulturalizmus* nasmeroval predsedajúci F. Niermann z Viedne referujúcich na okruh interkultúry ako spoločenského postulátu a z toho vyplývajúcej šance pre hudobnú výchovu. Švédi S.-M. Thorsén a E. Saetherová i H. Schippers z Holandska analyzovali formy a postupy interkultúrnej praxe v multikultúrnych spoločnostiach. Z hľadiska potrieb vyučovania hudby nestačí existenciu rôznych kultúr v jednej spoločnosti len tolerovať a akceptovať, ale na báze ich odlišností a špecifík hľadať možnosti kontaktov, konfrontácií a spájania – teda žiť interkultúrne.

Aspekty vnímania hudby boli predmetom bloku, ktorý moderoval D. Zimmerschied z Mainzu. Z faktorov podmieňujúcich recepciu (časový, geografický, technický) sa referujúci R. von Gutzeit (SRN), O. Varkoy (Nórsko) a B. Avramencs (Lotyšsko) venovali najmä vnímaniu „obsahového" faktora.

Bohatá paleta hudobných druhov a žánrov, ktorou disponuje hudobný trh, si vyžaduje veľmi diferencovanú recepciu, čím sa vytvárajú samostatné hudobné kultúry a rozdielne kultúrno-hudobné spoločenské vrstvy ako dôsledok skutočnosti, že nemožno vnímať všetky „Musikkulturen" s rovnakými receptívnymi skúsenosťami. Funkčná heterogenita (zábava, zážitok, utvrdzovanie opakovaním, posilňovanie motoriky, vplyv na náladu, postoje a pod.) stavia učiteľa pred problém, čo selektovať do hudobno-výchovného procesu. Vytvárajúca sa „mediálna kultúra" si vyžaduje „mediálnu recepciu", ktorá nepozná lokálne rozdiely, je jedným z prostriedkov globalizácie, ktorá v hudbe vedie k „ziskom" i „stratám". Rovnomenný blok *Globalizácia a identita* moderoval aj u nás známy W. Peschl z Viedne. Načrtol pozitíva a negatíva globalizácie a identity, veľmi konkrétny príklad zneužitia identity na nacionalistické ciele na prípade Balkánu použil prof. Rojko zo Záhrebu.

Súčasťou kongresu boli aj modelové hodiny na školách, hudobno-výchovné projekty žiakov základných i hudobných škôl z Rigy, vystúpenia detských zborov a prezentácia lotyšskej ľudovej hudobnej kultúry.

Kongres EAS v Rige nebol len priestorom pre návrhy a východiská, bol aj odborným a priateľským stretnutím ľudí s rovnakými záujmami a cieľmi.

Irena Medňanská

HUDBA PRE DYCHOVÉ NÁSTROJE

BAD AROLSEN, 9.– 10. JÚN

V kúpeľnom mestečku Bad Arolsen neďaleko Kasselu sa tohto roku uskutočnil 16. ročník hudobných slávností pod názvom Arolser Barock-Festspiele. V posledných rokoch sa repertoárovo a tematicky orientujú vždy na inú európsku krajinu. Roku 2001 (8.– 17. júna) niesli podtitul Musiklandschaft Österreich/Ungarn a ťažisko repertoáru jednotlivých koncertov tvorila hudba rakúsko-uhorských skladateľov obdobia baroka a viedenského klasicizmu.

V rámci hudobných slávností v Bad Arolsene sa od roku 1987 konajú medzinárodné vedecké sympóziá venované rôznym tematickým okruhom (opernému divadlu, hudbe na šľachtických dvoroch, skladateľským osobnostiam v rôznych národných hudobnokultúrnych okruhoch a pod.) a od roku 1992 vychádzajú príspevky z konferencie formou zborníkov. Jedným z cieľov tohtoročného sympózia na tému **Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa** (Cesty hudby pre dychové nástroje v juhovýchodnej Európe) bolo priblížiť hudobnú prax veľkolepo obsadených dvorských orchestrov, kde účinkovali trubači a bubeníci. Súčasťou sympózia boli dva večerné koncerty *Musik aus der Zeit der zweiten türkischen Belagerung Wiens 1683* (*Turcaria 1683 – Die Türken vor Wien*) a *Festliche Bläsermusik des Barocks*. Na koncertoch účinkovali nemecké a rakúske hudobné súbory ako *Armonico Tributo Austria, Trompeten Consort Friedemann Immer, Hannoversche Hofkapelle* a ďalšie. Usporiadateľom sympózia bol *Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa* (IME) v Bonne v spolupráci s *Volksbildungsring Bad Arolsen* a mestom Bad Arolsen.

V 16. a 17. storočí zaznamenával hudobný život na habsburskom dvore obrovský rozvoj a vytvoril priaznivé podmienky na uplatnenie predovšetkým talianskych a nemeckých hudobníkov. Veľkolepý štýl panovníckeho dvora sa usilovala v hudobnom živote napodobňovať aj šľachta. Obdobie baroka bolo v krajinách Rakúsko-Uhorska poznačené vojnou s Turkami, pričom jednou z najvýraznejších historických udalostí sa stalo obliehanie Viedne roku 1683. Je typické, že tieto nepokojné časy poznamenali do istej miery vývoj hudobnej reči, a to predovšetkým v oblasti hudby pre dychové nástroje. Vojnové udalosti sa stali inšpirujúcimi pre uplatnenie novej zvukovosti hlavne použitím tureckých bicích nástrojov a zvonkohier. Tým sa vytváral a prehlboval tzv. turkizujúci hudobný idióm (*Turcaria – Janitschara*), typický pre niektoré diela skladateľov ako Johann Joseph Fux, Johann Kaspar Kerl, Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz Biber a iných.

Príspevky referentov ako aj diskusie sa usilovali na základe fenoménu hudby pre dychové nástroje objasniť problémy migrácie hudobno-kultúrnych javov (t. j. nielen hudobníkov, ale aj repertoáru, štruktúr a inštitúcií – teda hudobno-kultúrnych javov v hudobno-sociologickom zmysle) ako sa prejavovali v období baroka, príp. v období klasicizmu na území Rakúsko-Uhorska. Dôležitou sa javí otázka repertoáru vandrujúcich hudobníkov a súborov pre dychové nástroje (šľachtických i vojenských orchestrov). Celkom výnimočnou v rámci Európy je existencia a úloha vojenských orchestrov, ktoré spoluvytvárali a určovali vývoj hudobného života rakúsko-uhorských miest v 19. storočí. Nezanedbateľný je aj rozvoj výroby hudobných nástrojov v tomto období.

Úvodný referát *Feldmusik – Harmoniemusik – Türkische Musik. Begriffsbestimmung, Traditionen, Ausbreitung* predniesol Erich Tremmel z Augsburgu. Objasnil jednotlivé pojmy, ich historickú podmienenosť, vývin a pomocou zvukových ukážok názorne predstavil jednotlivé historické druhy hudby pre dychové nástroje. Tradíciou výroby dychových nástrojov v Slovinsku sa zaoberala Darja Koterová (Ptuj, Slovinsko). V referáte *Instrumentenbauer für Bläsermusik in Slowenien* prezentovala dychové nástroje slovinskej i inej provenience zachované v Slovinsku a doklady pestovania hudby pre dychové nástroje najmä v cirkevnom prostredí. Stručný prehľad hudby pre dychové nástroje v Bratislave pod názvom *Die Bläsermusik in Bratislava. Musik, Musikanten, Instrumente, Instrumentenbauer* podala Eva Szórádová (Nitra). Druhy hudby i používané nástroje boli v hudobných dejinách Bratislavy rôznorodé, rovnako ako aj ich podiel na hudobnej produkcii toho-ktorého štýlového obdobia. S rozvojom a širším uplatnením dychových nástrojov v inštrumentálnych zoskupeniach, predovšetkým obdobia klasicizmu, sa vytvárali podmienky pre činnosť výrobcov dychových nástrojov. Szórádová sa venovala počiatkom výroby dychových nástrojov v Bratislave a vyzdvihla najvýznamnejšiu osobnosť v tejto oblasti – Franza Schöllnasta – výrobcu európskeho mena.

Hoci problematika pastierskych rohov patrí skôr do oblasti etnomuzikologickej, tieto nástroje sa používali aj v liturgickej praxi 18. a 19. storočia. Tento fenomén sa stal predmetom príspevku *Naturtöne zur Ehre Gottes. Süddeutsche Hirtenhörner im liturgischen Gebrauch des 18./19. Jahrhunderts* Hermanna Ullricha (Schwäbisch Gmünd). Zložitou a doteraz málo preskúmanou problematikou migrácie českých a nemeckých trubačov v 18. storočí sa zaoberal Klaus-Peter Koch (Bonn) v príspevku *Die Migration deutscher und tschechischer Bläser im 18. Jahrhundert aus den böhmischen Ländern in das östliche Europa*. Ukazuje sa, že Čechy boli v minulosti nevyčerpateľným rezervoárom hudobníkov, ktorí odchádzali z vlasti do všetkých častí Európy a významnou mierou sa podieľali na vytváraní hudobnej kultúry viacerých krajín. Jednou z takýchto profilujúcich osobností európskeho významu obdobia hudobného klasicizmu bol napríklad aj Juraj Družecký, istý čas pôsobiaci v kapele grófa Grassalkovicha v Bratislave. Zaujímavý príspevok *Janitscharenmusik in Österreich 1640-1740* o janičiarskej hudbe predniesol Ralf Martin Jäger (Münster). Zužitkoval výsledky dôkladnej a mnohostrannej analýzy dosiaľ neznámych literárnych a ikonografických prameňov s tureckými námetmi.

Referát Dariny Múdrej (Bratislava) *Das Ensemble des Zipser Gespans Stefan Csáky in der Ostslowakei in den Jahren 1771–1780* vzbudil záujem vďaka pozoruhodným a zriedkavým prameňom, dokumentujúcich výskyt dychových harmónií na území Slovenska. Ide najmä o zachovaný inventárny zoznam hudobných nástrojov a bližšiu špecifikáciu hudobníkov kapely. Hoci kapela Štefana Csákyho pôsobila len niekoľko rokov, jej význam je z hľadiska vývoja hudby pre dychové nástroje nepopierateľný, pretože sa ako jediná na území Slovenska dokázateľne dlhodobo orientovala na interpretáciu tzv. janičiarskej hudby. Komornými skladbami pre dychové nástroje v dielach viacerých skladateľov sa zaoberal Helmut Loos (Chemnitz) v príspevku s názvom *Bläserkammermusik als Bearbeitungsprinzip*.

Jeden z hlavných organizátorov sympózia, Friedhelm Brusniak (Würzburg), prezentoval historické poznatky o dejinách kniežacieho súboru dychových nástrojov v príspevku *Zur Geschichte der Fürstlich-Waldeckischen Hautboistenbande* a bližšie oboznámil účastníkov s orientáciou a vývojom sympózií v rámci barokových hudobných slávností Bad Arolsen. Hoci 19. storočie nebolo v centre vlastného záujmu konferencie, ohlas vzbudil referát Primoža Kureta *Die Militärmusikkapelle in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis 1918 in Ljubljana*. Okrem výrazného podielu vojenských hudieb na profilovaní hudobného života Ľubľany upozornil na kvalitné vzdelanie vojenských hudobníkov. Autorom posledného príspevku *Obligate Orgelpartien in Orchester- und Kirchenmusik im 18. Jahrhundert* bol Gerhard Blum.

S.E.

v skratke

PODZIMNÍ FESTIVAL DUCHOVNÍ HUDBY je od roku 1994 najvýznamnejším medzinárodným hudobným podujatím v **Olomouci.** Relatívne mladý festival sa koná pod záštitou arcibiskupa olomouckeho a metropolitu moravského Mons. Jana Graubnera. Jeho dramaturgia je zameraná prevažne na duchovnú hudbu s akcentom na ekuméniu, pričom sa usporiadatelia (agentúra Ars viva a občianske združenie Musica viva) opierajú o bohatú tradíciu mesta Olomouc, kde trvalo, alebo krátkodobo pôsobili o. i. Jacobus Gallus/Handel, W. A. Mozart, Gustav Mahler. Tunajšiemu spevokolu Žerotín venoval Dvořák svoje oratórium *Svätá Ľudmila* (ktorého premiéru tu sám dirigoval), Beethoven venoval *Missu solemnis* olomouckemu arcibiskupovi, arcikniežaťu Rudolfovi, Janáček svoju *Glagolskú omšu* zasa biskupovi Prečanovi.

Festivalové podujatia sa konajú v olomouckych kostoloch, resp. v kostoloch iných moravských miest (Prostějov, Šternberk). Osobitnou črtou Jesenného festivalu duchovnej hudby je jeho česko-slovenský charakter: od založenia sú na ňom popri českých sólistoch, dirigentoch, telesách a súboroch najpočetnejšie zastúpení interpreti zo Slovenska. Tohto roku bol festival zaradený do projektu Mesiaca česko-slovenskej vzájomnosti pod záštitou ministrov kultúry ČR a SR (tí boli aj členmi čestného festivalového výboru). Na piatich zo šiestich koncertov sa podieľali slovenskí hudobníci (SOSR, SFZ pod taktovkou Jana Rozehnala, početní vokálni sólisti) a osobitnou udalosťou bola premiéra festivalovej objednávky – *Magnificat* od Petra Zagara. Na úvodnom koncerte (SOSR, Stanislav Macura) recitoval Jozef Šimonovič text J. Dilonga *Rozjímania - poézie* pred uvedením Brucknerovej 9. symfónie. (la)

MEDZINÁRODNÁ SPEVÁCKA SÚŤAŽ JEUNESSES MUSICALES MONTRÉAL

Kanadská Jeunesses Musicales v spolupráci s Montrealským symfonickým orchestrom a jeho dirigentom Charlesom Dutoitom usporiadajú od 30. mája do 7. júna 2002 v Montreale prvý ročník tejto súťaže.

Speváci bez rozdielu národnosti, vo veku 19 až 32 rokov, pripravujúci sa na dráhu profesionálnych spevákov, môžu podávať svoje **prihlášky do 15. februára 2002.** O postupe do semifinále budú kandidáti informovaní do 15. apríla 2002. Cestovné náklady do Montrealu, kde sa semifinále uskutoční, uhradia usporiadatelia.

Finále a záverečný koncert budú vysielať medzinárodné televízne a rozhlasové spoločnosti vďaka podpore Radia Canada a Európskej vysielacej únie (EBU).

Zárukou vysokej úrovne súťaže bude dozaista i medzinárodná porota, zložená z významných predstaviteľov speváckeho umenia: Teresa Berganza, Grace Bumbryová, Cesare Siepi a ď. na čele s prominentným predstaviteľom kanadského verejného a politického života André Bourbeauom.

Info: www.jeunessemusicale.com

AD: SYMPHONIA HUNGARORUM

Už letmý pohľad na titulok a obrazovú prílohu článku o maďarskej výstave *1000 rokov hudobnej kultúry v Uhorsku* (HŽ 9/2001) okamžite otvára priestor na otázky a diskusiu (uverejnené ilustrácie sa vzťahujú prevažne na pamiatky z územia Slovenska). Ak sa článok číta ďalej, nemožno nevysloviť obdiv nad vedeckým tímom maďarských hudobných historikov, prevažne pracovníkov Maďarskej akadémie vied, ktorí podľa vzoru Rakúska zorganizovali pendant výstavy, ako organickú súčasť tisícročných spoločných dejín Rakúsko-Uhorska. Keď sa však dostaneme na záver onoho článku, v ktorom sa otvorene hádže rukavica slovenským hudobným historikom, na ochranu našej cti už nemožno nereagovať.

Organizátor výstavy János Kárpáti odpovedá na otázku absencie výpožičiek pamiatok zo slovenských múzeí a archívov na výstave, nereagovaním slovenskej strany na jej účasť a spomína aj popredné slovenské vedecké inštitúcie. Takou je v muzikológii na Slovensku len jedna – Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, v zastúpení Oddelenia hudobnej histórie.

Najskôr treba vysvetliť pár skutočností. Každý hudobný historik na Slovensku (dnes ich je v hlavnom pracovnom pomere na Slovensku, žiaľ, len hŕstka) „narazí" pri svojich výskumoch na rozkolísaný historický pojem „uhorský" a „maďarský". Dnes ich síce všeobecne chápeme ako dva rozdielne významové pojmy (uhorský = bývalá mnohonárodnostná monarchia s hlavným mestom Budapešť, maďarský = povojnový „jednonárodnostný" štát s maďarským obyvateľstvom a hlavným mestom Budapešť), ale práve v „inkriminovaných" tisíc rokoch spoločného mnohonárodnostného štátu nadobúdali oveľa zložitejšiu sémantickú podobu. Práve v dnešnej dobe, keď sa dejiny nielen hudobnej kultúry na Slovensku „písu nanovo", sa ukazuje rozkolísanosť (kvázi ekvivalentnosť) oboch názvov ako veľmi citlivá predovšetkým pre Slovensko. Pretože Slovensko, vtedajšie Horné Uhorsko, patrilo – územne – k významným kultúrnym centrám Uhorska, kde hudba bola neodmysliteľnou súčasťou nielen pri šľachtických sídlach (hrady, zámky, kaštiele), ale patrila aj do kontextu bohatej architektúry, výtvarného a sochárskeho umenia a pôvodnej kresťanskej kultúry (kostoly a kláštory). V každom historickom období oných 1000 rokov sa váha kultúrneho centra presúvala na iné mesto, a tak dodnes je malé územie Slovenska proporčne členené na viacero rovnocenných miest (v zmysle kultúrnej tradície, osídlenia a pod.) so svojimi vlastnými umeleckými či historickými špecifikami (Bratislava trojjazičné korunovačné mesto, Trnava a Nitra centrá katolicizmumu v rozdielnych dobových významoch, bohaté sídla uhorskej šlachty – kaštiele, zámky na území celého Sovenska, rozvinuté mestá s pestrými umeleckými remeslami, banskou tradíciou, čulým medzinárodným obchodom atď., sever Slovenska s rázovitým slovenským folklórom, nemeckými zvykmi obohatený Spiš, časť Gemera, rusínska tradícia na východe Slovenska, ako aj stále živá maďarská kultúra na juhu krajiny). Len v posledných rokoch sa začína vyzdvihovať ich historický a kultúrny význam a ukazuje sa, že Slovensko, aj keď tvorilo súčasť Uhorska, žilo vlastným životom a písalo vlastné dejiny až do súčasnosti.

Podľa môjho názoru je vecou širšej odbornej dikusie, ako prezentovať naše významné kultúrne hodnoty na projektoch, ktoré expressis verbis predstavovali kultúru Uhorska (v preklade do mnohých jazykov ostáva pôvodny význam tohto slova nezmenený do súčasnosti). Nie najšťastnejším riešením bola aj požiadavka pána Kárpátiho zapožičať originálne hudobné pamiatky slovenského pôvodu namiesto kópií. Oponovať by sa mohlo množstvom práve slovenských originálov hudobných pamiatok, ktoré sa nachádzajú v Budapešti (napríklad na výstave exponovaná Vietorisova tabulatúra a. i.). V tejto súvislosti by sa mohlo navyše poukázať na podobne odmietavé stanoviská maďarských inštitúcií voči nám (výnimkou je snáď len Széchényiho knižnica v Budapešti) pri zapožičiavaní slovenských hudobných pamiatok na bežné študijné účely (napríklad „nedobytná" bývala arcibiskupská Bazilika v Egeri s hudobnou pozostalosťou slovenských skladateľov bratov Žaškovských).

Treba si však vo veľkej miere priznať aj náš podiel viny. Veď napriek tomu, aké významné hudobné poklady v našich archívoch uchovávame, nedokážeme smerom do zahraničia vystúpiť s uceleným – komplexným projektom prezentácie našich hudobných dejín tak, ako v Budapešti spomínaná výstava alebo v Čechách vydané encyklopedické či syntetické práce (*Slovník české hudební kultury* 1997, *Atlas dějin hudby* 2000, *Dějiny hudby* 2001). Posledným výstupom Ústavu hudobnej vedy boli *Dejiny slovenskej hudby* 1996 v edícii O. Elscheka. Podobné projekty netvoria odvtedy prioritu výskumu tejto jedinej špecializovanej inštitúcie na Slovensku.

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ

MIESTO PRE...

MAGDALÉNU ROVŇÁKOVÚ
dirigentku
Bratislavského chlapčenského zboru



FOTO C. BACHRATÝ

Bratislavský chlapčenský zbor vznikol roku 1982 na pôde Slovenskej filharmónie. Bolo to vtedy nóvum – veď hoci na Slovensku o detské zbory nebola núdza, tradícia čisto chlapčenských zborov bola dávno prerušená. Odvahu, silu, výdrž a nadšenie od začiatku podnes potrebovala zakladateľka, dirigentka a manažérka BChZ v jednej osobe Magdaléna Rovňáková.

Bratislavský chlapčenský zbor si v tejto sezóne pripomenie 20. výročie svojho vzniku. Oslavovať sa bude ako, kedy, kde?

Je to sezóna ako každá iná, s množstvom práce. Veľmi sa teším, že zbor inšpiruje deti nielen k spievaniu, ale že mám plejádu mladučkých a väčšinou ešte študujúcich (v Bratislave, v Čechách, vo Viedni) nastávajúcich dirigentov, ktorí sa na základe stretnutí s veľkými osobnosťami nadchli pre túto profesiu a ktorým by som rada umožnila spolu so mnou pripraviť koncert, kde by si na čele nášho zboru zaspomínali a zadirigovali svojich speváckych nasledovníkov. A v polohe „vážneho", tradičného koncertu by mal byť koncert v rámci abonentých cyklov SF, čomu sa veľmi teším. Budeme na ňom spolupracovať s Musikou aeternou – v máji 2002, skoro presne 20 rokov po našom prvom vystúpení na pódiu SF.

Poďme po poradí. Ako vznikla myšlienka založiť chlapčenský zbor?

Myšlienka nebola moja, bola som iba jej realizátorkou. Roku 1981/1982 som absolvovala na Hudobnej fakulte VŠMU a pán prof. Haluzický, ktorý sa stal mojím školiteľom na ašpirantskom štúdiu, mi hľadal možnosť uplatnenia a najprv mi dohovoril s vtedajším riaditeľom SF Dr. Mokrým stáž v Slovenskom filharmonickom zbore. Potom prišiel s myšlienkou chlapčenského zboru, s ktorou sa – ako tvrdil – už dávnejšie zaoberal. Mojou úlohou bolo si s týmto nápadom poradiť ako najlepšie viem. Profesor Haluzický so mnou začal preberať renesančnú literatúru, ktorá nebola súčasťou vysokoškolského štúdia, resp. ňou bola len okrajovo. Vyzeralo to všetko veľmi jednoducho: vypísať konkurz, vybrať chlapcov a začať pracovať.

A peniaze?

Vlastne spočiatku to nebol problém, nič sme nepotrebovali. Ja som mala štipendium, klaviristka pani Salayová pomáhala, lebo mala syna v zbore, priestory sme mali k dispozícii v Redute, infraštruktúra bola filharmonická. Veľmi som bojovala aj za hlasového pedagóga a na túto prácu sa podujali vždy niektoré dámy z filharmonického zboru. Zbor sa teda narodil. Najdôležitejšie azda bolo, že v SF dostal aj profesionálne príležitosti. Dnes viem, čo všetko bolo vtedy aké nedokonalé. Ale bolo úžasné, že naším prvým pódiom bolo pódium Slovenskej filharmónie. To bolo mimoriadne veno... Šesť rokov sme tu mali dobré podmienky, bolo dosť času hľadať repertoár. Mali sme záruku účasti na interpretáciách veľkých diel s orchestrom, tiež sme dostali príležitosť cestovať: účasť na dňoch kultúry v Moskve – bola to vtedy veľká udalosť.

Keď sme – z finančných dôvodov – museli zo SF odísť, už bolo viac-menej jasné, že zbor prežije aj mimo doterajších podporných štruktúr.

Nebolo to asi ľahké...

To nie, ale mňa osobne to posunulo dopredu, pretože pocit krivdy sa pretavil do veľkého chcenia, vôle dokázať, že naozaj niečo znamenáme. Tiež nám pomohlo, že sme zároveň dostali zaujímavé zahraničné príležitosti. Prijal nás riaditeľ petržalského Domu kultúry pán Záhorák, osvietený človek, súc presvedčený, že pre túto časť mesta ide o mimoriadnu príležitosť. Okrem tunajších priestorov, ktoré nemohli nahradiť skvelé podmienky v Redute, sa nám vlastne situácia zlepšila, napríklad tým, že sme dostali príspevok aj na zahraničné cesty. V petržalskej komunite sme sa stali dominantným telesom v porovnaní so SF, kde sme – celkom prirodzene – boli tou koncovou bodkou. A ešte jedno plus: získali sme veľký potenciál petržalských detí – veď tu žili väčšinou mladé rodiny. Navyše, po odchode zo SF sme nestratili toto atraktívne pódium, naďalej nás prizývali na spoluprácu v primeranom repertoári. To bolo pre deti i pre mňa veľmi dôležité, veď išlo väčšinou o nádherné veľké diela a mohli sme byť účastníkmi ich profesionálnej prípravy. Spievať tie isté diela s viacerými, väčšinou vynikajúcimi dirigentmi, to je skvelá príležitosť i skúsenosť...

Po politickom prevrate ste založili vlastnú školu...

Momentálne to je čisto chlapčenská hudobná škola pod mojím vedením. Je tu intenzívny každodenný popoludňajší program, rozdelený do troch blokov, pričom dominantná je práca so zborom (týždenne dvakrát), ktorý je rozčlenený na prípravné oddelenie, koncertný zbor sopránov – altov, koncertný zbor tenorov – basov. Chlapci chodia raz týždenne aj na sólový spev (okrem prípravného zboru ho navštevujú takmer všetci), čo nás kvalitatívne veľmi posúva dopredu. Od minulého roka so mnou na delených skúškach pracujeasistentka-dirigentka Gabriela Némethová, absolventka HTF VŠMU a na skúškach sa podieľa aj naša vynikajúca hlasová pedagogička Darina Tóthová.

Hudobné nástroje?

Máme tzv. klavír – takzvaný preto, lebo dnes čoraz menej rodín si môže dovoliť mať tento nástroj (majú skôr syntetizátory). Keďže sú chlapci už aj tak dostatočne vyťažení, majú klavír len raz do týždňa.

Povinne?

Nie, iba ako doplnok; rovnako nie je povinný sólový spev. Niektoré deti však okrem toho navštevujú klasickú ZUŠ, kde sa venujú niektorému nástroju.

Základy teórie, čítanie nôt a pod.?

Snažíme sa tieto poznatky integrovať do individuálnych speváckych hodín, aj pri zborových skúškach v obmedzenej miere. Deti sa veľmi rýchlo naučia čítať noty, na skúškach to pomáha zefektívniť prácu.

Väčšinou však spievajú spamäti...

Áno, lebo tak majú dokonalý kontakt s dirigentom, očami čítajú jeho ruky.

Skúšate v priestoroch SND...

Je to výhodná centrálna poloha nielen vzhľadom na rovnakú prístupnosť z rôznych lokalít mesta, ale aj vzhľadom na fakt, že už dlho a veľmi radi účinkujeme v operných predstaveniach. Nateraz ide o šesť titulov, pričom zakaždým je „nasadených" iba 8–12 detí, ale keďže celý zbor má operu naštudovanú, všetci kvalitní speváci sa vystriedajú.

Celkový počet žiakov?

Dnes máme spolu 101 chlapcov, z toho asi 50 tvoria koncertný zbor. Prijímame od siedmich rokov, keď už vedia čítať, písať, hoci prichádzajú aj deväťroční, a zostávajú do mutácie (do veku 12–14 rokov). V tenore a base máme teraz slušnú zostavu (okolo 20 spevákov), to však záleží od toho, koľko chlapcov sa po mutácii vráti...

Bojujete s fluktuáciou?

Nie. Deti majú ročnú prípravku, kde zistia, čo to vlastne spievanie je, a naučia sa aspoň časť repertoára. V prvom roku sa dostanú na pódium po prvýkrát okolo Vianoc. Po prechode do koncertného zboru opäť potrebujú asi rok, aby sa započúvali, aby sa dostali do pozície spoľahlivého speváka, ktorý zaberá, takže najskôr po dvoch rokoch sa dostanú na zájazd. A keď sa dočkajú, potom sa už nevzdajú, neodídu.

Ako zvláda útla žena prácu s takým množstvom chlapcov?

Chce to pochopenie, prísnosť, ale aj lásku... Na základe skúseností musím konštatovať, že súčasné deti sú akosi uvoľnenejšie, k čomu určite prispievajú filmy, ku ktorým majú prístup... Lepšia je disciplína

v koncertnom zbore, ale aj tej sa museli chlapci naučiť. Stručne: čím skôr sa nám podarí urobiť z nich partnerov, tým ideálnejšie sa pracuje. Chlapcov treba zaujať, dosiahnuť, aby sa počúvali, aby boli aktívni, kritickí... Zvyčajne do takého stavu dospejeme po šiestich mesiacoch spolupráce.

Každý nový školský rok je aj novým začiatkom... Vaše hudobné východiská?

Nové deti sa najprv zúčastnia na intenzívnom „rozbehu" na letnom týždennom sústredení. Začíname ľudovou piesňou; pri práci s ňou sa deti dozvedia, že spievať možno rôznym spôsobom. Zistia, čo je to krk, naturálne spievanie, tlak a pod., aj to, že naše spievanie je o inom. Ďalej sa učíme otvárať ústa, artikulovať, frázovať, dýchať, latinské akcenty na krásnej jednohlasnej skladbe *Panis angelicus*. Nasleduje *Skúška na koncert*, dielko pripisované Mozartovi, resp. jeho otcovi Leopoldovi – rozkošný príbeh, prvý dvojhlas, kde sa naučíme niečo o harmónii... Kánony, technické cvičenia sú každodenným chlebíčkom...

Repertoár...

Spočiatku bolo ťažko vyberať primeraný repertoár, lebo stará chrámová hudba nemohla byť jeho ťažiskom. Po roku 1989 to nie je problém, skôr treba uvážlivo vyberať z hľadiska naturelu, zafarbenia hlasov, rozsahu i úrovne, ktorú reprezentujeme. Pritom mi ide o to, aby boli zastúpené všetky štýlové obdobia. Stále máme (vlastne povinne) v repertoári gregoriánsky chorál, ktorý sa chlapci nielen naučia spievať, ale pritom sa dozvedia aj niečo o tejto hudbe. Na chrámových koncertoch to býva vstup do programu. V repertoári renesančnej hudby záleží od toho, akú generáciu mám k dispozícii, či si môžeme trúfnuť náročnú polyfóniu, alebo iba jednoduchšie syrytmické skladby. Z baroka spievame diela skladateľa, ktorého osobne veľmi obdivujem – Heinricha Schütza, občas Händela; bolo úžasné, že sme mohli spoluúčinkovať v Bachových motetách, i keď sme spievali len chorály. Z klasicizmu spievame niektoré Haydnove a Mozartove omše – buď kompletne, alebo len jednotlivé časti. Romantizmus skôr fandí veľkému zvuku miešaného zboru. V našom repertoári je zastúpený Schubertovými piesňami v štvorhlasnej úprave, Franckovou skladbou *Panis angelicus*, Schneiderovými skladbami. Pokiaľ ide o 20. storočie, platí: čo život prinesie. Máme v repertoári krásne skladby Petra Ebena. V a cappella repertoári veľmi zvažujeme, a len zriedkakedy a príležitostne uplatníme svetský repertoár, pretože väčšina našich koncertov sa koná v chráme. Zo slovenskej literatúry sa skôr prikláňam k starej hudbe – spievali sme F. X. Tosta hneď potom, čo vyšiel tlačou, ďalej spievame Bajana, najmä v čase Vianoc je o to veľký záujem, aj v zahraničí... Repertoár rozširujeme každý rok, s určitým obmedzením: nové deti sa musia naučiť kmeňový repertoár a čas nám vypĺňajú aj aktuálne projekty orchestrálne, operné.

Hudobné priority chlapcov?

Spirituály. Vďaka všeobecne rozšírenej angličtine už jazyk nerobí problémy, hudba je melodická, rytmická...

Ako oboznamujete chlapcov s novým dielom?

Nahrávka nie je vždy k dispozícii, ak áno, prehrávame nové dielo, aby sa vedeli orientovať. Okrem toho si neznáme texty prekladám, overujem si akcenty. Dieťa musí vedieť, čo je napríklad *Kyrie eleison*, aby mohlo vložiť do svojho výkonu adekvátny výraz. Máme aj jazykových poradcov pre prípad potreby, resp. si pomáhame sami (angličtina). Keď sme študovali *Mefistofela* pre Viedeň, domnievali sme sa, že taliančina = nijaký problém, veď túto operu sme už rok spievali v Bratislave. Vo Viedni hneď na prvej skúške Riccardo Muti vyhodil veľký zbor i nás. Začal tým, že zbor musel deklamovať text v danom metre a rytme a potom nás poslal domov. Bola to škola, aj o nárokoch, o precíznosti práce, o tom, že dikcia, jazyková stránka sú veľmi dôležité. Sú to neraz maličkosti, ktoré majú ďalekosiahly vplyv na lepšie postavenie frázy. Snažím sa týmto spôsobom pracovať na všetkých skladbách.

Možno stručne charakterizovať osobitosť chlapčenského zboru v porovnaní s miešaným detským zborom, resp. s dievčenským zborom?

Keď som do toho išla, vlastne som naživo nikdy predtým nepočula chlapčenský zbor. Takže moje informácie boli veľmi kusé. Jedna vec je repertoár, nielen z hľadiska primeranosti chlapčenským hlasom, ale aj z hľadiska historickej primeranosti. Neobstojí tvrdenie, že chlapčenská farba je od prírody krajšia, zaujímavejšia. Ak je chlapčenský zbor vokálne dobre vedený, potom je šťavnatejší, nemá nijaké vibrato, je iný ako dievčenský a veľmi sa odlišuje od ženského hlasu. Je schopný zaznieť veľkým zvukom bez akéhokoľvek chvenia, je neskutočne rovný, pritom sú prítomné všetky alikvotné tóny.

Teda predsa existujú osobitosti hlasového materiálu, ktoré možno „vytiahnuť"...

Pri kvalitnom školení, bez ktorého nemá zmysel zapojiť sa do medzinárodných kontextov. Na Slovensku sa táto tradícia dávno prerušila, vo svete je veľa chlapčenských zborov a veľa veľmi kvalitných. Takže aj my musíme stále ísť dopredu. Vo svetových kontextoch samotná existencia chlapčenského zboru nič neznamená. Je nás veľa.

Aký je zvukový, interpretačný ideál Magdy Rovňákovej?

Jednotlivé zbory možno bližšie identifikovať podľa školenia: existujú typické francúzske, nemecké zbory. Anglické zbory napríklad veľmi kalkulujú s veľkými chrámami s obrovským dozvukom. Tam nie je hlas veľmi podporený bránicou a hlasy mimo kostolov znejú celkom inak než v prostredí, kde spievajú najčastejšie – v kostole. Vo Švédsku a Dánsku sme stretli zbory, ktoré spievajú technicky veľmi uvedomelo, pričom je zaujímavé, že kvalitné zbory si dajú do altu mutujúcich chlapcov. Tiež to z nahrávky znie inak ako naživo. To je, pravda, hodné diskusie. Vo Francúzsku sme sa stretli s pomerne „dyšným" tónom, pri ktorého tvorení uniká veľa vzduchu. Vzniká tón s jemným šelestom, ktorý na môj údiv prezentujú francúzski dirigenti často ako zvukový ideál. Náš jasný, prirodzený zvuk označili ako veľmi slovanský... Prísne hlasové školenie majú Poliaci, napríklad poznanský zbor – ten považujem za vynikajúci.

Účinkovali ste v mnohých krajinách, mestách. Ktoré pódium si obzvlášť ceníte?

Ťažko povedať. Roku 1995 sme boli v USA na najväčšej svetovej zborovej akcii. Počuli sme tam fascinujúcu mnohosť interpretačných štýlov. Fascinujúce boli aj zážitky vo viedenskej Štátnej opere.

Jedným z impulzov pre naše stretnutie bolo uvedenie Bernsteinovej Omše v Brne, čo bola nesporne mimoriadna udalosť, prerastajúca moravský festival...

Predovšetkým by som chcela zdôrazniť, že každá nová veľká skladba a každý nový dirigent sú pre nás veľmi veľkou skúsenosťou. Bernsteinovo dielo bolo fascinujúce obrovským aparátom, tým, že sme sa museli muzikantsky vtesnať do veľkého celku. To znamená, nestačilo mať dobre naučený vlastný part. Bolo potrebné orientovať sa v mimoriadne veľkom priestore, kde všetci účinkujúci boli od seba oddelení pomerne veľkými priestormi. S tým sme sa museli rýchlo vyrovnať a prispôsobiť sa. Hudbu i posolstvo tohto diela, ktoré sme už poznali, s ktorým sme sa už zaoberali dávnejšie, sme pochopili a pocítili len tam, na mieste produkcie...

Cesta hore popri permanentnom novom začínaní?

Dokonalosť sa nedá pomenovať – smer tam, a potom je koniec. Hľadáme spoločne spôsoby ako ísť rýchlejšie, efektívnejšie. Čas sa nám pritom skracuje: vek mutácie prichádza čoraz skôr, všetko je chemicky zrýchlené. Ale myslím si, že aj ja som sa naučila pracovať rýchlejšie, pružnejšie, nájsť správnu metódu a zároveň inšpirovať chlapcov k adekvátnemu výrazu.

Zdroj vašej energie, nadšenia?

Prostredníctvom práce s chlapcami realizujem svoje názory na interpretáciu, svoj zvukový ideál. A to je neopakovateľná možnosť, ktorá ma veľmi teší. Cesta hore, hoci zakaždým len po milimetroch – to ma na tejto práci láka a neustále inšpiruje.

Charles Olivieri-Munroe

SYMFONICKÝ ORCHESTER SLOVENSKÉHO ROZHLASU POZÝVAL 18. OKTÓBRA NA NEVŠEDNÚ UDALOSŤ: NA INAUGURAČNÝ KONCERT SVOJHO NOVÉHO ŠÉFDIRIGENTA CHARLESA OLIVIERI-MUNROEA, KTORÉHO ŽIVOTOPIS SI MOHLI ZÁUJEMCOVIA UŽ NAJMENEJ MESIAC PREČÍTAŤ NA DOMOVSKEJ STRÁNKE TOHTO TELESA. V ŇOM SA MOŽNO DOČÍTAŤ O PRÁCOU NABITOM, EŠTE IBA KRÁTKOM ŽIVOTOPISE DIRIGENTA, KTORÝ VYHRAL, RESP. SA UMIESTNIL NA POPREDNÝCH MIESTACH VÝZNAMNÝCH MEDZINÁRODNÝCH DIRIGENTSKÝCH SÚŤAŽÍ V PRAHE, TALIANSKU, CHORVÁTSKU, POĽSKU, RUMUNSKU, KODANI A Ď. A KTORÝ SI, NESPORNE AJ VĎAKA TOMU, UŽ NIEKOĽKO ROKOV CIEĽAVEDOME BUDUJE SVOJU HUDOBNÍCKU DRÁHU.

PRED INAUGURAČNÝM KONCERTOM SA S NÍM ROZPRÁVALA ALŽBETA RAJTEROVÁ.

Pohľad do vášho životopisu poukazuje na úctyhodnú kariéru, ktorú ste doteraz absolvovali napriek svojej mladosti. Začnime však štúdiom, s ktorým ste začali síce vo svojej vlasti, v Toronte, no pokračovali ste v Česko-Slovensku. Prečo ste si zvolili túto krajinu?

Bola to kombinácia troch dôvodov. Po prvé, práve vtedy som skončil svoje bakalárske štúdium klavíra na Univerzite v Toronte. Bola tam síce možnosť základného štúdia dirigovania, bolo však zamerané predovšetkým na študentov, pripravujúcich sa na pedagogickú, nie umeleckú dráhu. Okrem toho som vtedy, roku 1992, v každom prípade chcel pokračovať niekde v zahraničí. Po druhé, medzi Česko-Slovenskom a Kanadou existovala dlhoročná tradícia hudobných kontaktov. Spomeňme Karla Ančerla, ktorý dlhé roky pôsobil a nakoniec aj zomrel v Kanade, ďalej tu často dirigovali aj Václav Neumann, Martin Turnovský, Libor Pešek... Taká malá krajina, akou bolo Česko-Slovensko, mala veľkú dirigentskú tradíciu – nezabudnime na Kubelíka, Talicha.... Zaujímala ma preto česká dirigentská škola. Tretím dôvodom bol fakt, že dodnes v Toronte každoročne diriguje Jiří Bělohlávek, ktorého som navštívil, lebo na mňa silne zapôsobilo jeho dirigentské umenie. Odporučil mi študovať u Otakara Trhlíka (ktorý bol istý čas šéfdirigentom bratislavského rozhlasového orchestra), pretože sám nemá čas na vyučovanie.

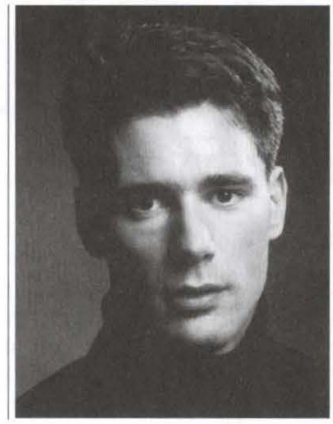


FOTO ARCHÍV

Môžete stručne charakterizovať českú dirigentskú školu? Čo sa vám na nej páči?

Nikdy som to neverbalizoval, no pokúsim sa. Páči sa mi výrazná orientácia tejto školy na prax. Ak sa pozeráte na českých dirigentov, pôsobia ako by boli súčasťou orchestra. Nie sú to nedotknuteľní „bohovia", ale spolupracujú s ním. Pravda, každý dirigent je iný, ale v zásade sa vyznačujú veľmi dobrou disciplínou a kvalitnou základnou prípravou. Majú dobré uši, dobrú techniku, čo je veľmi dôležité. Spomínam na Otakara Trhlíka, ako rýchlo vyriešil moje technické problémy. Tiež som obdivoval jaho auru skromného, no zároveň veľmi schopného a vzdelaného muža, typického európskeho dirigenta, podobného tým napríklad Böhmovi alebo Furtwänglerovi. Čosi také v Amerike nemožno stretnúť.

Pokiaľ ide o výučbu mladých dirigentov v Amerike, nemám rád, že pedagógovia často nie sú výkonní dirigenti. Ale tu, v Prahe, v Brne, a pravdepodobne aj v Bratislave, vyučujú profesionálni dirigenti. Všetko, čo ukážu, povedia študentom, je overené praxou, niet nijakej abstrakcie. To je pre mňa mimoriadne dôležité.

To je azda normálne všade v Európe...

V Amerike je všetko veľmi technické, bez skutočného chápania hudby. Tam študenti ani nemajú možnosť dirigentskej praxe, kým tu som sa okamžite dostal k orchestru.

Ako ste sa dostali vôbec k hudbe?

Ako sedemročného ma rodičia poslali na hodiny klavíra, okrem toho sa u nás doma veľa muzicírovalo, atmosféra bola hudbe veľmi naklonená. A keď prišlo k lámaniu chleba – čo ďalej, povedal som, že chcem byť dirigentom, hoci som nemal ani len predstavu o tom, aké ťažké sú štúdium, kariéra, rivalita. Iba som mal pocit, že disponujem vhodným temperamentom na túto profesiu.

Nestačilo vám však štúdium v Česko-Slovensku, ale aj naďalej tu pracujete, rad-radom dirigujete tunajšie orchestre... Máte teda veľmi blízky vzťah k tejto krajine. Prečo?

Domnievam sa, že kariéra vždy vyrastá z krajiny, kde človek študoval. Tu som nadviazal počas štúdia kontakty najmä v Brne, ktoré sa celkom prirodzene rozšírili na celú krajinu. Mám veľmi rád Českú republiku i Slovensko, dirigoval som v oboch krajinách veľa orchestrov, s výnimkou Českej filharmónie, s ktorou však už tiež existujú kontakty. Na Slovensku to boli orchestre v Košiciach, v Žiline, aj Slovenská filharmónia, a, pravda, Symfonický orchester Slovenského rozhlasu. Je to, mimochodom, úžasné, že taká malá krajina má toľko orchestrov.

Okrem toho ste však spolupracovali aj s orchestrami iných krajín... Máte teda veľa skúseností s našimi i zahraničnými orchestrami. Existujú špecifické črty v českých a slovenských orchestroch, ktorými sa odlišujú od orchestrov v iných krajinách?

Nazval by som to vrúcnosťou, najmä v porovnaní s chladnejšími americkými orchestrami, ktoré sú možno na druhej strane niekedy trošku profesionálnejšie. Mám pocit, že tu stretávam viac pochopenia pre hudbu, ktorú hrajú. Niekedy nemusím takmer nič, alebo veľmi málo povedať, stačí naznačiť rukami, a srdcia sú okamžite otvorené.

Nie je to všeobecne európska črta?

Dirigoval som veľa európskych orchestrov, a nemôžem túto črtu zovšeobecniť. Vzťahuje sa to skôr na strednú a východnú Európu, povedzme od Prahy po Sankt Peterburg. Nemôžem to však tvrdiť napríklad o holandských orchestroch.

Závisí to azda od mentality ľudí... Znie to skoro idealisticky, čo hovoríte o našich orchestroch. Nie sú tu, podľa vás, problémy?

Najväčším problémom orchestrov v tejto oblasti je nedostatok financií v poprevratovom období, keď sa stále čaká na stabilizáciu ekonomiky. Veľa vecí sa musí zlepšiť v infraštruktúre – viem to dobre, veď tu žijem už deväť rokov. Je veľmi dôležité upraviť finančnú situáciu orchestrov a pozdvihnúť kvalitu. Nedávno bolo tu dosť chaotické obdobie, aj úroveň orchestrálnej hry bola nevyrovnaná. Mnohé české a slovenské orchestre pozvali nových zahraničných šéfdirigentov, čo nebolo vždy najšťastnejšie. Bolo to azda prirodzené: skúsme niečo nové. Videl som to a šokovalo ma to. Je dôležité hodnotiť i dirigentov na základe ich schopností, nie podľa toho, odkiaľ prichádzajú. Myslím si, že dnes sú ľudia už kritickejší – a to je dobré.

Ste hlavný hosťujúci dirigent v Janáčkovej filharmónii v Ostrave, šéfdirigentom v Tepliciach a teraz aj tu, v Bratislave. Nie je to priveľa?

V Ostrave ide skôr o symbolickú pozíciu. V tejto sezóne po prvý raz kombinujem Teplice s Bratislavou, ale teším sa na to, že sa budem sústreďovať na prácu tu, v Bratislave, že tu budem pracovať viac. Mám dobrý pocit, je tu veľmi veľa dobrých hudobníkov. Naozaj sa na tento nový štart teším. Pokiaľ ide o možstvo práce: tento rok je to už lepšie ako vlani – bola to pre mňa šialená sezóna, bolo toho priveľa. Cestoval som z jedného konca sveta na druhý – medzi Torontom, Berlínom, Benátkami a ďalšími mestami. Ale mladý dirigent to kvôli kontaktom musí absolvovať. Pozývajú ma aj preto, že som vyhral nejaké súťaže. Ale táto sezóna bude o niečo ľahšia.



FOTO ARCHÍV

Pokúsme sa sústrediť sa teraz na vašu budúcu spoluprácu so SOSR-om. Prečo ste sa rozhodli prevziať funkciu šéfdirigenta, aké máte ideálne predstavy o spolupráci, o cieľoch?

Prečo som sem prišiel? Nie som diplomat, preto to poviem priamo. Keď som tu po prvýkrát hosťoval v marci 2000, robil som si po prvej skúške trošku starosti s úrovňou orchestra. Zároveň som však bol veľmi prekvapený, ako rýchlo sa orchester zlepšoval. Bol to vtedy veľmi ťažký program – Stravinského *Petruška* a Debussyho *Faunovo popoludnie* a mal som trošku obavy. Ale orchester to zvládol obdivuhodne rýchlo – to znamená, že na tretí deň všetko fungovalo. Bolo to obdivuhodné. Bolo mi jasné, že tento orchester má dobrú kvalitatívnu úroveň.

A z hľadiska mojich cieľov: chcel by som budovať na tejto aktuálnej úrovni a postúpiť ďalej. Rád by som rozšíril profil tohto orchestra, umožnil mu širšiu medzinárodnú prezentáciu, umožnil nahrávanie (niektoré konkrétne projekty už plánujeme), no najmä sa teším na koncerty, ktoré majú vysokú úroveň. Mám veľmi dobrý pocit z toho, že hudobníci majú chuť pracovať a prijať moje predstavy. Konkrétne: podľa mňa sa zvuk orchestra podobá maliarskej palete. Každý z nástrojov má veľmi dôležitú individuálnu farbu so sólistickým rozmerom, ale aj s možnosťou splývania. To možno neznie veľmi objavne, ale podľa mňa je to dôležitá cesta priblíženia sa k ideálnemu zvuku.

Akými metódami chcete dosiahnuť svoju zvukovú predstavu? Máte na mysli konkrétny repertoár?

Áno. Sám som počúval, alebo dirigoval veľké svetové orchestre. A moja skúsenosť hovorí, že niet až tak veľkého rozdielu medzi nimi a napríklad naším rozhlasovým orchestrom. Ak sa zbavíme prekážok v našich hlavách, ktoré hovoria: Berlínsky filharmonický orchester – to je nedosiahnuteľné a pod. To je nezmysel! Redukujme všetko na základné veci. Prečo znie Berlínsky filharmonický orchester tak veľkolepo? Pozrime sa na sláčikové nástroje: hrajú úžasné legato. To môžeme urobiť aj my. Ďalej: mám veľmi rád hutný zvuk, taký, aký charakterizuje ruské orchestre, ktoré hrajú veľmi hrdo. Táto hrdosť možno má svoje korene v tom, že sú Rusmi. To môžeme aj my. V Tepliciach sa nám v tomto zmysle podarilo zmeniť zvuk orchestra.

To závisí hádam trochu aj od nadšenia, ktoré ste schopný vniesť medzi hudobníkov. Často orchestre v postkomunistických krajinách pôsobia akoby nemali záujem o hudbu, o svoju prácu... Poslucháči to veľmi často konštatujú. Máte tiež takýto dojem?

Nechodím už tak často na koncerty...

Hovoríte o hutnom zvuku orchestra. No zvuk orchestra sa má diferencovať podľa repertoára – nemožno žiadať rovnako hutný zvuk u Čajkovského a Haydna...

Samozrejme. A musím povedať, že milujem Haydna a Mozarta a veľmi mi záleží na jasnej artikulácii, na transparentnom zvuku.

Aký je váš názor na interpretačnú prax, ktorá sa pridržiava princípov presadzovaných spočiatku v súboroch s dobovými nástrojmi, no čoraz viac preniká aj do moderných orchestrov prostredníctvom dirigentov, ako sú napríklad Gardiner či Harnoncourt?

Je to veľmi zaujímavé. A nemyslím si, že to môžeme ignorovať. Musíme to kriticky počúvať, hodnotiť. Veľa, no nie všetko sa mi páči, čo robí Gardiner. Napríklad milujem spôsob, ako dirigu-je Schumanna. Týmto prístupom sa hudba očistila, súborová hra je oveľa jasnejšia, vo voľbách tempa sa trochu obmedzila sloboda, čo bolo veľmi charakteristické pre nahrávky v 50. a 60. rokoch.

Ako teda plánujete budovať repertoár SOSR-u a ako ho chcete/môžete (neviem akú máte zmluvu) ovplyvniť aj mimo svojich vlastných programov? Stručne: aké sú vaše kompetencie?

Moja práca s orchestrom sa delí na koncerty a nahrávky. Existuje určitý zoznam diel, ktoré chce nahrať Slovenský rozhlas a popri tom ďalší zoznam diel, ktoré chcem nahrávať ja. Našťastie, máme veľa spoločných želaní, napríklad francúzsku hudbu, pričom nemám na mysli Debussyho a Ravela, ale napríklad diela Bizeta, Saint-Saënsa, ktoré sú vynikajúce, ale menej známe. Čo sa týka koncertov, táto inštitúcia má pokračovať v uvádzaní slovenskej hudby. Veľmi to podporujem a sám budem tento repertoár dirigovať, aj nové diela slovenských skladateľov, ktoré zatiaľ nepoznám. Môj repertoár, na ktorý sa teším, to sú brilantne inštrumentované diela Rimského-Korsakova, Šostakoviča, Richarda Straussa, Mahlera... Sústredím sa teda na hutný, veľkolepý, brilantný zvuk. Možno v ďalšej sezóne sa budeme viac sústreďovať na klasický repertoár.

Môžete ovplyvňovať aj repertoár, ktorý sám nedirigujete?

Doteraz máme veľmi príjemnú spoluprácu s administráciou orchestra, vo všetkom sme sa zhodli, aj na kompromisoch. Rád poskytnem hosťujúcim dirigentom voľnosť pri voľbe repertoára.

Môžete ovplyvniť riešenie personálnych otázok?

Budem tu vždy na konkurzoch. Je to pre mňa veľmi dôležité.

Môžete ovplyvniť aj voľbu spolupracujúcich sólistov, resp. hosťujúcich dirigentov?

Rád by som, a azda aj budem. Je veľmi dôležité, aby s orchestrom spolupracovali dobrí dirigenti, ktorí pomôžu.

Aký je váš názor na objednávky nových kompozícií od slovenských skladateľov? V poslednom období vzniká u nás málo orchestrálnych skladieb, lebo ich často nemá kto hrať. Systém objednávok, bežný v západnom svete, tu nemá tradíciu.

Som otvorený tejto možnosti a rád by som vyzval skladateľov, aby mi ukázali svoje skladby a umožnili získať prehľad o slovenskej tvorbe.

Máte už kontakty so skladateľmi?

Zatiaľ neveľmi.

Aké sú konkrétne kľúčové dohody podľa vašej zmluvy?

Mám dvojročnú dohodu, v každej sezóne mám päť koncertov v abonentnom cykle, štyri týždne nahrávania a mimoriadne koncerty (napríklad BHS, špeciálne nahrávky, prípadné zájazdy).

Poznáte už slovenských interpretov?

Niektorých už poznám – napríklad prvým kontaktom, resp. spolurácou so slovenským sólistom bol flautista Miloš Jurkovič, ktorý so mnou hral v Košiciach roku 1996.

Váš repertoár je veľmi široký. Predsa len, hudba vášho srdca?

Ako profesionálny dirigent milujem všetko počínajúc hudobným klasicizmom, pretože uprednostňujem väčší orchester. Baroko som dirigoval menej, a tiež sa domnievam, že tu ešte prežíva trochu staromódny prístup k tejto hudbe, ktorá si vyžaduje špecialistov, aby to neznelo ako v 50. rokoch. Teda radšej sa koncentrujem na romantizmus, postromantizmus a na modernú hudbu.

20. storočie?

Obzvlášť mám rád Šostakoviča, Skriabina, Janáčka, Prokofieva, Lutosławského...

Hrávate komornú hudbu, resp. domnievate sa, že je dôležitá aj pre orchestrálnych hudobníkov?

Hrávam a považujem ju za veľmi dôležitú. Azda menej kvôli hraniu, ale najmä preto, že sa treba vzájomne počúvať.

Domnievate sa, že dvojročná zmluva je dostačujúca na dosiahnutie vytýčeného umeleckého cieľa?

Podľa vlastných skúseností som presvedčený, že už v druhom roku sa ukáže, že vznikol nový vzťah, že každému je jasné, o čo ide. Dúfam, že to bude aj s nami tak.

Poznáte už Bratislavu? Viete niečo o histórii tohto mesta, tejto krajiny, o jej nie celkom nezaujímavej hudobnej minulosti?

Veľmi ma to zaujíma, tým skôr, že moji predkovia pochádzajú z tejto oblasti. Starý otec bol Žid, volal sa Neumann a pochádzal z Viedne, ale mal slovanský pôvod. Zaujímajú ma všetky krajiny strednej a východnej Európy, preto som navštívil už Maďarsko, Poľsko, Rusko aj Rumunsko. Veľmi sa teším, že sa aj o Bratislave dozviem viac.

Myslíte si, že v Bratislave budete mať čas aj na získanie priateľov, na hlbší kontakt s umelcami? ▶

Ľudia patria k mojim koníčkom. Teším sa na nové stretnutia, aj na stretnutia s obecenstvom pred koncertmi.

Ako to myslíte? Náš koncertný život je veľmi konzervatívny aj po organizačnej a spoločenskej stránke. Chcete všetko trochu rozhýbať?

Myslím, že mám nejaké prekvapenia...



Norbert Bodnár
MALÁ VIANOČNÁ OMŠA
pre detský zbor a orchester

obsazení: dětský sbor – flétna, hoboj, fagot – trubka – tympány, činely, triangl, zvonky, rolničky, dudy, vozembouch – varhany – harmonika – fujara ad libitum – smyčce

latinský a slovenský / německý text, durata: 15'

H 7848 klavírní výtah, cena: 210 Kč

Malá vianočná omša pre detský zbor a orchester slovenského skladatele Norberta Bodnára (*1956 Košice) vznikla v roce 1996. Kromě textů mešního ordinaria jsou v ní zhudebněny také verše slovenské lidové poezie. Autor o ní říká: „Po melodickej a harmonickej stránke a vďaka kombinácii s detským zborom je moje dielo veľmi prístupné a ľúbivé. I tak som sa však nevyhol experimentálnym javom, ako je napríklad aleatorika v závere Agnus Dei. Do omše, ktorá pozostáva z piatich základných častí, som sa snažil ‚implantovať' všetko, čo – podľa mňa – súvisí s Vianocami a omšou vôbec: organ sólo cadencia, občasný a cappella zbor, zvončeky, ľudové nástroje – ozembuch, fujara, gajdy – a celkovú veselú náladu. Teda snažil som sa potešiť skladbou nielen poslucháčov, ale aj seba..."

Klavírní výtah můžete zakoupit u našich odběratelů na Slovensku:

MUSIC FORUM, Bratislava, tel.+fax: 02 / 5443 0998
HUDOBNINY AMADEO, Košice, tel.+fax: 055 / 633 68 34
INFORM – knižný velkoobchod, Žilina, tel.+fax: 041 / 8962 3991
HUDOBNÝ FOND, Bratislava, fax: 02 / 54433569

Máte-li zájem o půjčovní materiál, kontaktujte, prosím:

editio Bärenreiter Praha

Editio Bärenreiter Praha
Půjčovna orchestrálních materiálů
Běchovická 26, 100 00 Praha 10
Česká republika
tel.: 00420 / 2 / 7400 1925
fax.: 00420 / 2 / 7400 1930
pujcovna@editio-baerenreiter.cz

KALEIDOSKOP

GUIDE TO STRANGE PLACES (Sprievodca po neznámych miestach) je názov nového orchestrálneho diela **Johna Adamsa,** ktorú premiérovo uviedol 6. októbra v rámci série koncertných matiné v Concertgebouw v Amsterdame pod taktovkou Edo de Waarta Symfonický orchester Holandského rozhlasu. Ten si dielo objednal spolu so Symfonickým orchestrom BBC a Symfonickým orchestrom Sydney. Edo de Waart, ktorý sa už vyše 20 rokov venuje Adamsovej tvorbe (o. i. v San Francisku dirigoval premiéry jeho diel *Harmonium* a *Harmonielehre* a nahral okrem nich aj operu *Nixon in China*), v rámci tohto cyklu uvedie aj koncertné predvedenie opery *The Death of Klinghoffer.*

Britská premiéra diela, ktoré vzniklo na podnet turistického sprievodcu po Provence, bude v rámci víkendu venovaného Johnovi Adamsovi v londýnskom Barbican Centre v januári 2002 v podaní BBC Symphonie Orchestra. Ďalšie uvedenia sú plánované v priebehu rokov 2002 a 2003 v Bruseli, Austrálii a New Yorku.

John Adams však naďalej sám diriguje svoje diela - začiatkom septembra po prvýkrát hosťoval na čele Symfonického orchestra BBC v rámci londýnskych Proms, keď uviedol londýnsku premiéru svojho diela *Naive and Sentimental Music* (1999) a svoju orchestrálnu verziu Debussyho piesní *Le livre de Baudelaire.*
Pri príležitosti londýnskeho debutu vyšla aj nahrávka Adamsovho oratória *El Niño,* ktoré v premiérovom obsadení (Deutsches Symphonie Orchester pod taktovkou Kenta Nagana, so sólistami Lorraine Hunt Liebersonovou, Dawn Upshawovou a ď.) vyšlo na 2 CD značky Nonesuch (79634).

(r)

Peter Kolman

Monumento per 6 000 000

Ľubomír Chalupka

Nástup skupiny mladých absolventov kompozície na sklonku 50. a začiatkom 60. rokov do slovenského hudobného života bol poznamenaný tvrdou kritikou zo strany oficiálnej inštitúcie – Zväzu slovenských skladateľov. Z hľadiska strážcov socialistického realizmu sa nejavilo vhodným, aby sa slovenskí skladatelia v štádiu svojho formovania kontaktovali s dielami z tvorivého okruhu druhej viedenskej školy a s kompozičnými technikami, ktoré sa v nadväznosti na tento okruh rozvíjali v prostredí povojnovej západoeurópskej hudobnej avantgardy. Dodekafónia, seriálna a elektroakustická hudba boli na 1. zjazde Zväzu slovenských skladateľov v decembri 1959 kvalifikované z ideologických pozícií ako zdroje neprijateľné pre domácu tvorbu. To však nemohlo zabrániť prirodzenému záujmu mladých autorov práve o tieto i ďalšie zdroje, ktoré sa v kontexte dovtedajších skúseností slovenskej hudby neuplatnili, a od ktorých boli v rámci skladateľskej výchovy na bratislavskej Vysokej škole múzických umení izolovaní. Po zastavení činnosti samovzdelávacích Seminárov hudby 20. storočia, ktoré si mladí skladatelia a muzikológovia na sklonku 50. rokov zorganizovali, zaznievali nové skladby tejto generácie len sporadicky – v rozhlase a na niektorých komorných matiné. Keď sa v spolupráci s redakciou literárneho časopisu *Mladá tvorba* roku 1960 pripravili dva rozsiahlejšie koncerty s dielami viacerých mladých skladateľov, z ktorých niektorí boli ešte študenti, ukázalo sa, že napriek rovnakému školeniu, nespornému talentu a spoločnej chuti prekonávať tradičné obzory slovenskej hudobnej tvorby sa formovali rozmanité tvorivé individuality s odlišným naturelom i záujmami. Pozoruhodne diferencovaní boli najmä odchovanci kompozičnej triedy Jána Cikkera. Popri spontánnom type Ilju Zeljenku, neustále hľadajúcom a invenčne stmeľujúcom širšie podnety európskej hudby prvej polovice 20. storočia, uvážlivom Mirovi Bázlikovi, hľadajúcom inšpirácie v prepojení emocionálneho i konštrukčného sveta Bachovej hudby s disciplinujúcimi sa dispozíciami dodekafonickej techniky, a Dušanovi Martinčekovi, naklonenom zvuku a poetike klavírnej kompozície neskorého romantizmu a neoklasicizmu (tvorbe týchto skladateľov sme venovali pozornosť v predchádzajúcich číslach *Hudobného života*) sa na spomenutých koncertoch predstavil aj ich spolužiak Peter Kolman (nar. 1937).

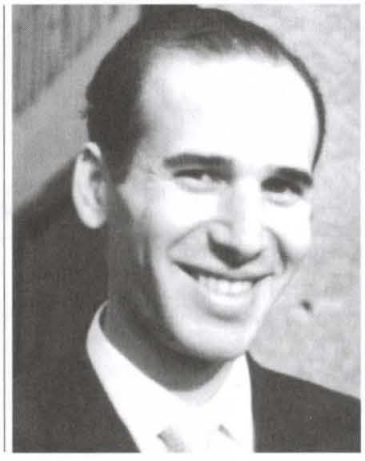


FOTO ARCHÍV

Kolmanove skladateľské začiatky – symfonická báseň *Romeo a Júlia* a kantáta *Ach ty zem* (obe skladby vznikli roku 1956) – tkveli pevne v európskej i domácej tradícii, vyznačovali sa obdivom k zvukovej nasýtenosti tvorby romantika Richarda Straussa a k baladickej expresivite Eugena Suchoňa. *Sláčikové trio* (1957) už dokumentovalo úsilie mladého skladateľa podriadiť nápor spontánnej muzikality i náklonnosti k nepokojnej expresii, disciplinovanému tvaru, kde je v popredí prísna imitačná polyfónna technika, viažuca kontrastné nápady na menšiu plochu. Kolmanova muzikalita sa stávala sústredenejšou, disponovala schopnosťou tlmiť väčšie vzruchy, zdôvodneným obsahovým zameraním, ako o tom svedčí *Smútočná hudba* pre sláčiky (1958), venovaná obetiam druhej svetovej vojny. Čoraz zámernejšie sa skladateľ vo výbere prostriedkov dostával mimo okruhu rozšírenej tonality, priestor pre vlastnú emocionalitu nachádzal najmä v Hindemithovej a Schönbergovej hudbe. Roku 1960 skomponoval tri diela, v ktorých sa naplno prejavilo jeho odhodlanie ísť nekompromisne vlastnou cestou. V absolventskej práci, *Koncerte pre husle a orchester*, doznievajú ešte inšpirácie z Hindemitha, meditatívne miesta pripomínajú aj výrazový svet Bartóka, ale hudobné tkanivo je už prísne viazané dodekafonickou technikou, potvrdzujúc tak silnú Kolmanovu afinitu k umeleckému i technickému odkazu druhej viedenskej školy. Túto náklonnosť skladateľ ešte podčiarkol *Tromi kusmi pre klavír na pamiatku Arnolda Schönberga*, kde do popredia vystupuje drsnosť, apelatívnosť, prudkosť kontrastov (ide o slovenský pendant k Schönbergovmu rovnako nazvanému opusu 11). Dedikáciu skladby Kolman podčiarkol v závere (sled tónov *a-es-c-h* zodpovedá iniciálkam Arnolda Schönberga).

Dve časti pre flautu, klarinet, husle a klavír reprezentujú už iný zámer. Skladateľ sa rozhodol rezolútne rozísť s expresionistickou tradíciou prvej polovice 20. storočia v záujme prijatia podnetov, rozvinutých na pôde krehkej, úsporne rozvrhnutej, seriálne prísne prekomponovanej štruktúry hudby, ktorej autori sa hlásili k odkazu Antona Weberna. Kolmanovou zásluhou je to prvá skladba v slovenskej hudbe, ktorá zodpovedá kompozičnej praxi darmstadtských prázdninových kurzov v 50. rokoch. Seriálny princíp nefunguje len v rovine lineárnych a vertikálnych vzťahov medzi tónmi, ale premieta

sa aj do sféry rytmických hodnôt a čiastočne aj hustoty. Kolman nekompromisne prestúpil na pôdu Novej hudby, kde v popredí bol zámer študijne preveriť konštrukčné dispozície vybraného materiálu. Podobne sú motivované aj *Partecipazioni per 12 strumenti* (1962), v ktorých Kolman predstavil možnosti vzťahu medzi seriálnymi štruktúrami, resp. subštruktúrami, farbou a hustotou zvuku. Skladba je určená štyrom trojčlenným nástrojovým skupinám (drevené a plechové dychové nástroje, trojicu bicích nástrojov a sláčikové trio). Predstavuje akúsi komornú štúdiu pre rozsiahlejší, zvukovo farebne veľkorysejšie rozvrhnutý projekt – *Štyri skladby pre orchester* (1963). Názvy jednotlivých skladieb – *Chorál, Pohyb, Farby, Riff* – evokujú, že Kolmanovi bol ešte stále blízky parametrický prieskum elementárnych nositeľov štruktúry. Zároveň v tomto cykle prvý raz konfrontoval typ seriálne prekomponovaných štruktúr s úsekmi, vychádzajúcimi z aleatorickej metódy uvoľnenia striktnosti, čím dospel k novým zvukovým výsledniciam. (Je to prvá orchestrálna kompozícia v slovenskej hudbe, kde k takejto konfrontácii prišlo). Zatiaľ čo zvukovosť *Partecipazioni* bola výsledkom stretu štyroch štrukturálne rovnako ustrojených skupín, v orchestrálnom cykle dospel Kolman k zásadnejšiemu a rozmanitejšiemu typu kontrastu. V *Hommage à Kandinsky* pre sláčikové kvarteto (1964) sa ešte zreteľnejšie priklonil k sonicky projektovaným štruktúram, inšpirujúc sa tak podnetmi z okruhu poľskej školy.

V krátkom období troch rokov teda Kolman rýchlo a rezolútne demonštroval svoju skladateľskú predstavu o novosti. Vyplynulo to aj z mimokompozičných ambícií autora. Kolman začal v tom čase publicisticky presadzovať vlastný názor na progresívne smerovanie slovenskej hudby a diagnostikoval príčiny, ktoré majú tomu brániť. V príspevkoch, uverejňovaných v rokoch 1962–1963 v nehudobných periodikách (*Kultúrny život, Slovenské pohľady*), považoval za potrebné bojovať za presadenie svojej tvorby a skladieb vrstovníkov do života. Kritizoval mocenské praktiky oficiálnej zväzovej pôdy, ktoré ideologicky kvalifikovali súčasnú avantgardnú hudbu a vychádzali z konzervatívnych estetických zásad. Bol presvedčený, že tu ide o nový typ diletantizmu, ktorý možno prekonať len cieľavedomou orientáciou domácich tvorcov na inšpiračné zdroje, pestované v avantgardnom prostredí darmstadtských kurzov. Obhajoval právo skladateľov na experiment, na využívanie nekonvenčných postupov a na plnú informovanosť o súčasnom stave západoeurópskej Novej hudby. Takto artikulovaný tlak v mene mladej skladateľskej generácie vedený Kolmanom, sa za pomoci generačne spriaznenej teórie a kritiky (najmä Peter Faltin a Ladislav Mokrý), a aj vďaka liberálnejším spoločensko-politickým pomerom na Slovensku (na začiatku roku 1963 boli rehabilitované obete – v 50. rokoch nespravodlivo politicky obvinení a odsúdení) podarilo zúročiť v uzneseniach 2. zjazdu Zväzu slovenských skladateľov, konaného koncom novembra 1963.

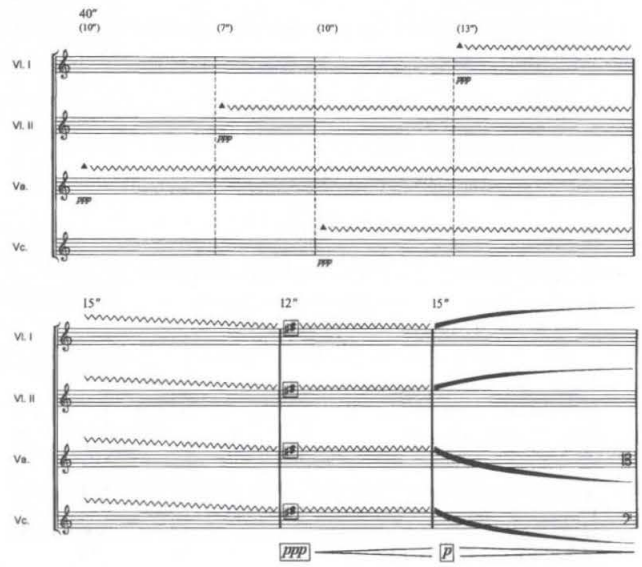
Po skladbách s povahou experimentálneho prieskumu elementárnych dispozícií prísne determinovanej štruktúry, aleatoricky uvoľnených a sonicky modelovaných plôch, siahol Kolman k ich uplatneniu na pôde obsahovo závažnejších a tektonicky významnejších celkov. V skladbe *Panegyrikos* (1964), určenej štvorici hobojov, rovnakému počtu trúbok, bicích nástrojov a štyrom violončelám, teda podobnej inštrumentálno-zvukovej kombinácii ako v *Partecipazioni*, vystúpil do popredia Kolmanov pôvodný zmysel pre expresiu, plastické kontrasty a dynamicky vyklenutú formu. Skúsenosti zo súhry premien štrukturálnych zoskupení s premenami zvukového ideálu, rozmanité dávkovanie farieb, hustoty a tempa plynutia, charakteristické pre *Panegyrikos*, sa v bohatších dimenziách využili v orchestrálnej skladbe, tryzne obetiam holokaustu, ktorú Kolman písal v rokoch 1964–1966 a nazval ju *Monumento per 6 000 000*.

Skladateľov návrat k tematike z obdobia druhej svetovej vojny (po *Smútočnej hudbe*) nebol náhodný, ale viazaný na autentické skúsenosti a zážitky. Kolman, v detstve z rasových dôvodov prenasledovaný a väznený v koncentračnom tábore Terezín (stratil tam viacerých členov svojej rodiny), sa cítil vnútorne kompetentný postaviť dôstojný pamätník umučeným obetiam, pripomenúť hrôzy, plynúce z ľudskej nenávisti a povýšenosti. Do záhlavia partitúry diela vpísal: „Na pamiatku tým, ktorí zahynuli – na výstrahu tým, ktorí prežili".
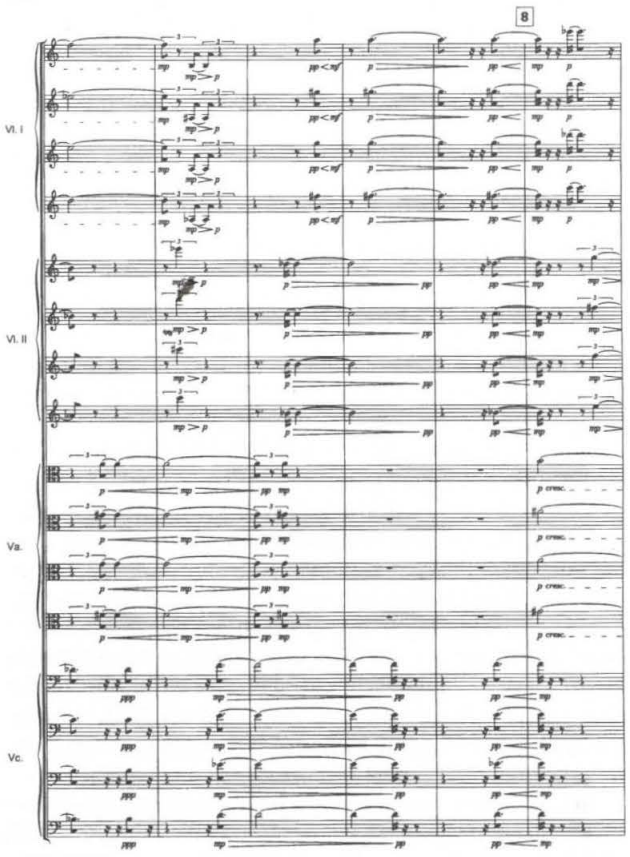
Ak na jednej strane Kolman dôveroval vývinovej línii hudby smerujúcej od expresionizmu druhej viedenskej školy ku kompozičným prostriedkom darmstadtskej avantgardy, musel prijať aj pozoruhodný prínos poľskej školy, ktorá sa na začiatku 60. rokov začala zreteľne presadzovať (i vďaka festivalu Varšavská jeseň) v celoeurópskych kontextoch ako nová kvalita. Osobitá syntéza serializmom analyzovaného materiálu, nových zvukových a pohybových možností, dosahovaných v priestore aleatorne uvoľnených blokov a pásiem, s emocionálnym cítením vytvorila na pôde dynamicky zvrásnenej formy nový typ expresivity. *Monumento* je skladbou, ktorá sa aj z obsahových dôvodov viac približuje hudbe Krzysztofa Pendereckého (*Tren*) alebo Tadeusza Bairda (*Genesis*) ako k P. Boulezovi, E. Varèseovi či K. Stockhausenovi. Dominuje v nej rozmanitosť vlnenia výrazu – od dojatia k hrôze, od lamenta k meditácii, od protestu k zmiereniu. Tektonicky ide o následnosť troch kontrastne modelovaných blokov, nerovnako ohraničených, so záverečnou dojímavou kódou – chorálom, pripomínajúcim tradičné židovské spevy. Dielo trvá 13 minút.

Kolmanovu skladbu otvára chvejivý zvuk (široké vibrato spočiatku v rozsahu až zväčšenej kvarty) v pianissime sláčikov, nástrojov, ktorých bohaté artikulačno-sonické možnosti odhalili práve príslušníci poľskej školy. Plynule prerastá do tiahleho glissanda, kontinuitné znenie sa postupne vzďaľuje. (PR. 1) Tento pohyb náhle prerušuje zlovestne drsný výkrik plechových dychových nástrojov. Dvanásťtónový cluster následne zaznie aj v stíšenej ozvene sláčikov. Po tejto krátkej introdukcii prichádza k rytmicko-farebnej analýze clustra so
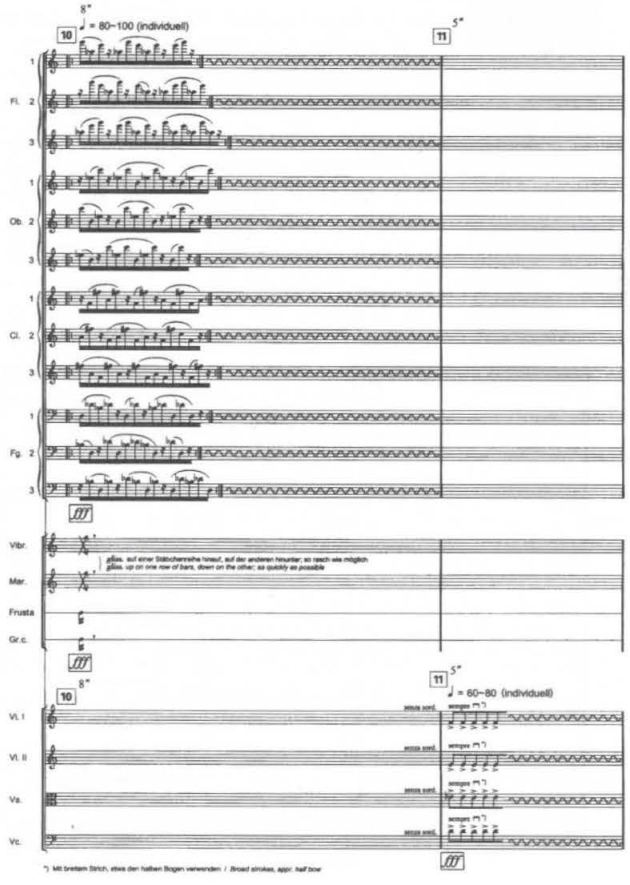
Pr. 1



Pr. 2
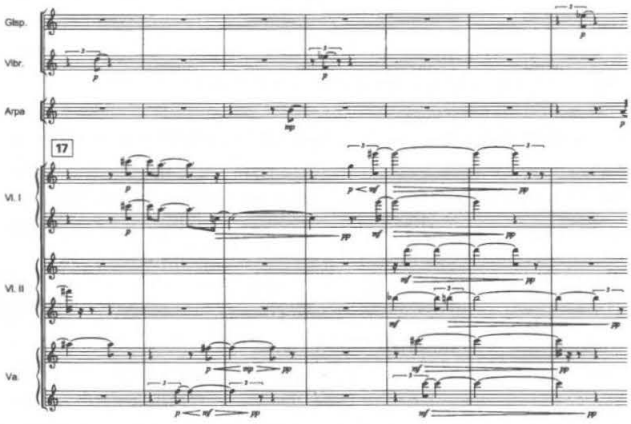


Pr. 3



zdôraznením viacnásobného echa (PR. 2). Čiastkové vrstvenia štvortónových malosekundových skupiniek v sekcii sláčikových nástrojov sa postupne zjednodušujú, spôsob výberu z dvanástich tónov chromatického kontinua zostáva zachovaný. Nasleduje diel, kde sa asynchrónnym priebehom a vnútornou zrnitosťou pohybu zvuku v sekcii drevených dychových nástrojov asociuje znepokojenie, vzruch, konfrontovaný so surovo znejúcimi akcentovanými syrytmickými údermi sláčikových nástrojov (PR. 3). Znepokojenie posilňuje aj trhaná dikcia prednesu trúbok. Po krátkej zámlke nastáva kontrast vo viacerých úrovniach. V skupine huslí s flautami, podporenej delikátnym tónom vibrafónu a zvonkohry, sa rozvinie až do étericky jemnej, krehkej zvukohry. Štrukturálne ide o aplikáciu prísnej práce s dvanásťtónovou sériou; pre Kolmanove východiskové štruktúry je charakteristické ich symetrické, Webernovou tvorbou inšpirované usporiadanie s tritónom uprostred. Podobný typ série zvolil v *Dvoch častiach* i v *Partecipazioni*. (PR. 4) Podľa Faltina ide na tomto mieste skladby akoby o symbolickú minútu ticha, zasvätenú obetiam hrôzy.
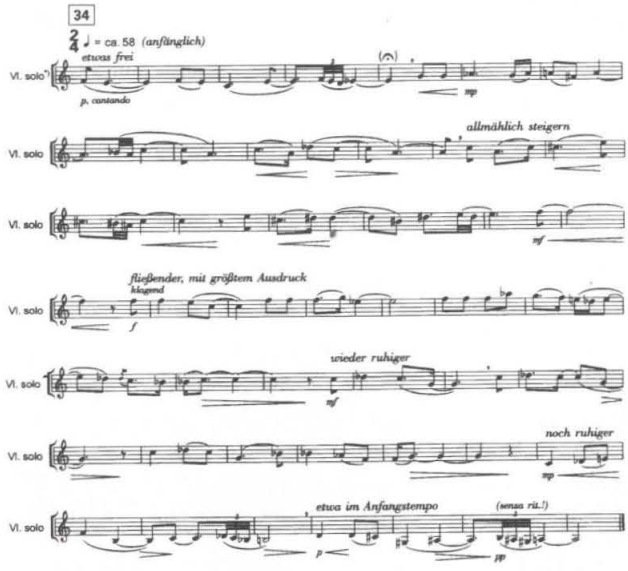
Pr. 4



Ďalší blok s drsným zvukom, ťažiacim z kombinácie plechových dychových nástrojov a neladených bicích nástrojov (gong, tam-tam, malý bubon), posilňuje bolestne pôsobiacu a žalujúcu víziu hrôzy a utrpenia. Niet jednotiacej opory, vládne rozmanitosť, ktorú podporujú trhané rytmické fragmenty pohybu, postupne zverené bohatšie obsadenej sekcii neladených bicích nástrojov. Následne sa masívnosť a zrnitosť zjednodušuje, vyčisťuje a uzaviera decrescendom v sláčikových nástrojoch. Nasleduje lamentózny spev kódy: sólové husle prednášajú melódiu (PR. 5) tvarovo príbuznú tej, ktorá znie v ľudských hlasoch na konci Schönbergovej kantáty – melodrámy „Ten, kto prežil Varšavu".

Monumento dokončil skladateľ v decembri 1964. Po čase sa k nemu vrátil, vyostril niektoré detaily s pointou účinnejšej prípravy katarzného záveru. V tejto podobe skladba premiérovo odznela na prehliadke novej tvorby slovenských skladateľov v marci 1967 (Symfonický orchester bratislavského rozhlasu dirigoval Bystrík Režucha). Kritika vyzdvihla „formovú koncíznosť a presvedčivý dramatický oblúk hudobného procesu, s husľovým sólom, ktoré v závere ešte účinnejšie podčiarkuje veľký žiaľ, vyžarujúci zo skladby". V tom istom roku reprezentovalo Kolmanovo *Monumento* v podaní Slovenskej filharmónie slovenskú hudobnú tvorbu na festivale Varšavská jeseň. (Bolo to prvé a doteraz posledné predstavenie sa tohto orchestra na renomovanom festivalovom podujatí zasvätenom súčasnej hudbe.)

Pr. 5



V *Monumente per 6 000 000* dospel Kolman k syntéze svojich predchádzajúcich hľadaní a výbojov, určovaných nielen racionálnym postihnutím základných technických východísk súčasnej hudobnej kompozície, ale aj muzikalitou, emocionálnou angažovanosťou, citlivosťou pre kontrasty, náklonnosťou pre expresívne vypätie a zvukové kvality, zhodné s vývojovým trendom vtedajšej tvorby v Európe, ktorej už nešlo o ovládnutie techniky, ale o výpoveď. V dvojici so Zeljenkovou kantátou *Oswiecim* je Kolmanovo *Monumento per 6 000 000* pozoruhodným svedectvom o schopnosti viacerých príslušníkov mladej skladateľskej generácie na Slovensku, dozrievajúcich v prvej polovici 60. rokov, vyjadriť sa svojským tónom k aktuálnym témam.

O vážnosti, ktorú Kolman tomuto svojmu dielu prikladal, svedčí revízia partitúry, ku ktorej pristúpil po dlhoročnom odstupe od premiéry – v roku 1996. V rámci nej rytmicky spresnil štrukturálne tkanivo, podčiarkol funkciu bicích nástrojov v tektonickom pláne skladby a zvýraznil účinok záverečného starožidovského pohrebného spevu – zvuk sólových huslí má zaznievať z priestoru mimo orchestra. Táto verzia sa stala východiskom k uvedeniu *Monumenta* v Bratislave roku 2001 na májovom koncerte SOSR, venovanom výročiu ukončenia druhej svetovej vojny. Kolmanovo dielo presvedčilo nanovo silou svojej sugestívnej apelatívnosti a protestom proti násiliu..

Pramene:

Peter Kolman: *Monumento per 6 000 000*

Partitúra: SHF; nahrávka: Slovenská filharmónia, Bystrík Režucha, Supraphon 1120472, Praha-Bratislava 1967; Universal Edition UE 30447, Wien 1997.

Literatúra:

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

Rozhovor s Petrom Kolmanom o mladej hudbe. In: *Mladá tvorba* 5, 1960, č. 5, s. 102–103

ALBRECHT, J.: *K Husľovému koncertu Petra Kolmana a jeho ostatnej tvorbe.* In: *Slovenská hudba* 7, 1962, č. 6, s. 167–168

LÉBL, V.-MOKRÝ, L.: *O současném stavu nových skladebních směrů u nás.* In: *Nové cesty hudby* I (zborník), Praha, Supraphon 1964, s. 11–30

FALTIN, P.: *Monumento per 6 000 000 Petra Kolmana.* In: *Slovenská hudba* 9, 1965, č. 2, s. 71–72

MOKRÝ, L.-TVRDOŇ, J.: *Dejiny slovenskej hudby.* Bratislava, UK 1964, s. 132–134

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

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

CHALUPKA, Ľ.: *Panegyrikos Petra Kolmana.* In: *Slovenská hudba* 11, 1967, č. 2, s. 85– 87

FALTIN, P.: *New Music in Slovakia.* In: *Slovenská hudba* 11, 1967, č. 8, s. 343–347

MOKRÝ, L.: *Hudba na Slovensku.* In: *Československá vlastivěda.* IX. Umění. Zv. 3. Hudba, Praha, Horizont 1971

CHALUPKA, Ľ.: *K vývoju slovenskej hudobnej avantgardy.* In: *Hudobný život* 27, 1995, č. 20–21, s. 11

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

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

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

RAJTEROVÁ, A.: *Peter Kolman.* In: *100 slovenských skladateľov.* Bratislava, NHC 1998, s. 144–147

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

WIEN MODERN (28. 10. - 26. 11)

[un]sichtbar – [in]visible – [ne]viditeľne znie motto tohtoročného festivalu WIEN MODERN. Jeho tematickým stredobodom sú vizuálne aspekty súčasnej hudby, prekračujúce bežné spojenie live/vizuálneho zážitku z hudobnej produkcie. Sondy do možností najrôznejších podôb vzájomného prepojenia oboch zmyslov budú konkretizované v 37 podujatiach a v rade rozhovorov, vstupných prednášok, diskusií, kompozičných dielní, sympózií a rôznych publikácií. O prekračovaní čisto hudobných hraníc a hľadaní väzieb medzi vizuálnymi a auditívnymi fenoménmi svedčia (popri Konzerthause a Musikvereine) aj netradičné priestory podujatí: viedenské galérie a múzeá, centrum tanca, kasíno, veža bláznov, rozhlas... Hudba a jej rôznorodé väzby a prieniky s filmom, výtvarným umením, tancom, svetlom, divadlom v „tradičnom" zmysle ako aj prostredníctvom nových médií sa realizujú v rade experimentálnych projektov, pričom aj tradičné orchestrálne, komorné a sólové koncerty, ktoré nie vždy úzkostlivo sledujú hlavnú myšlienku festivalu, tvoria pestrú štruktúru jeho podujatí.



Popri veľkom počte rakúskych premiér sa Viedeň stane dejiskom okolo dvadsiatich svetových premiér rakúskych i nerakúskych autorov najrozmanitejšieho umeleckého smerovania, ako Georgesa Aperghisa, Mortona Feldmana, Ramóna González-Arroya, Alvina Luciera, Wolfganga Mitterera, Göstu Neuwirtha, Matthew Ostrovského, Ludwiga Nussbichlera, Germána Toro-Péreza, Erdema Tunakana a mnohých ďalších...

Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Franz Welser-Möst, Dennis Russel Revies, Markus Hinterhäuser, Ensemble Kontrapunkte a Klangforum, Viedenský rozhlasový orchester, Symfonický orchester Juhozápadného rozhlasu, Sláčikové kvarteto Arditti a mnohé ďalšie renomované osobnosti a telesá spolu množstvom menej známych interpretov sa ujmú prezentácie tohto rozsiahleho, pestrého, v pravom zmysle súčasného projektu.

WIEN MODERN opäť – už tradične – ponúka generálny pas na všetky podujatia, ktorý je v čase festivalu platný aj ako vstupenka do viacerých viedenských múzeí a galérií.

www.wienmodern.at

37. Bratislavské hudobné slávnosti (22. 9. – 5. 10.)

...a tak je za nami ďalší ročník festivalu. Dozneli posledné tóny, odišli hostia, návštevníci, stíchli a zhasli slávnostne dekorované sály. Ako každý raz. Zanechali ozvenu v sile umeleckých zážitkov, aj rozpaky s prchajúcimi tieňmi... Ako vždy. Reťaz podujatí rátajúca desiatky koncertov vyvolala náruživé debaty, diskusie v médiách aj kuloároch. Navodila množstvo otázok, aj odpovedí. O zmysluplnosti festivalu, o sile hudby, o umení, ktoré za každých okolností dokáže pretrvávať, presviedčať váhou svojho bytia, strhujúcou mágiou, ktorá vie zjednocovať ľudí, národy, chrániť svet od skazy.

... tak je za nami 37. ročník festivalu. Možno skromnejší, menej okázalý než by si zaslúžil. Je však náš a sme radi, že ho máme. Veď sa vie vo svojej rozmanitosti prihovoriť rečou, ktorá pohladí...

Prológ

Úvodný koncert mal trochu atypickú príchuť, nevšedný termín, charakter. Z neznámych/známych dôvodov festival neotváral zamýšľaný veľkolepý dramaturgický projekt – Bernsteinova *Omša*, ale oveľa skromnejší, zato s dostatočne symbolickým nábojom – koncert „znovuvzkrieseného" **Orchestra hudobnej mládeže**. Tento sympatický juvenilný



Foto T. Borský

Predseda Festivalového výboru prof. Miloš Jurkovič otvára 37. ročník BHS

fénix vzlietol – vďaka vehemencii iniciátorov – z driemajúceho tla, nadviazal na krásne tradície živené umeleckým a pedagogickým altruizmom osobností nášho hudobného života.

V naštudovaní a pod vedením dvoch mladých talentovaných dirigentov **Pavla Tužinského** a **Karola Kevického** znela briskná, vtipná hudba Brittenovej *Simple symphony* op. 4, prvá časť *Koncertu pre violončelo a orchester* op. 101, s mladým ambicióznym slovinským sólistom **Milanom Karanovičom** a napokon – opäť so symbolickou hodnotou – pôvabná, noblesná *Suite miniature* pre malý orchester od Ľudovíta Rajtera. Roku 1986 ju autor dedikoval „svojmu" mladému orchestru, roky ho navigujúc a sýtiac silou svojej umeleckej osobnosti.

Úvodné podujatie festivalu nám poskytlo príležitosť potešiť sa zábleskami entuziazmu mladého kumštu. Nesnažme sa v ňom za každú cenu hľadať trhlinky. Viďme v ňom ušľachtilú myšlienku s biofilnou šťavou, silou vzdorovať nepriazni a zlu, ktoré na nás tak zreteľne dolieha... LD

Zborové koncerty

Komorný zbor Accentus

Koncert Komorného zboru Accentus vo Veľkom evanjelickom kostole (23. septembra) bol skutočnou lahôdkou pre milovníkov zborového spevu. Zakladateľkou tohto 32-členného francúzskeho profesionálneho a cappella zboru bola roku 1991 Laurence Equilbeyová, žiačka významného švédskeho zbormajstra Erica Ericsona, ktorý tiež vystupuje so zborom Accentus. Zbor pravidelne spolupracuje napríklad s Pierrom Boulezom a s EnsembleIntercontemporain, za nahrávky získal niekoľko významných francúzskych ocenení.

Náročný program koncertu tvorili výhradne diela francúzskych skladateľov 20. storočia s duchovným obsahom. Hudbe po celý čas dominovala mimoriadna farebnosť, aj vďaka správnym pomerom jednotlivých hlasových skupín a maximálnej koncentrácii spevákov. Výrazovo zrozumiteľné gesto zbormajsterky prispelo k pôsobivosti interpretácie. Kým v prvej časti koncertu zazneli závažné cyklické – *Cantique des cantiques* (Pieseň piesní; výber) pre dvanásťhlasný zbor od Daniela Lesura a *Figure humaine* (Ľudská tvár) – kantáta pre miešaný dvojzbor od Francisa Poulenca, v druhej polovici boli uvedené rovnako náročné samostatné „fajnovosti" – transkripcie z pera Clytusa Gottwalda *Louange à l'éternité de Jésus* (Chvála večnosti Ježiša) z *Quatuor pour la fin de Temps* (Kvarteto na koniec času) od Oliviera Messiaena a *Soupir* (Vzdych) z *Trois poèmes* (Tri básne) Stéphana Mallarmého od Mauricea Ravela, v ktorej vznikali nezvyčajné farebné efekty vrchných alikvotných tónov použitím jemného pískania spevákov. Záver programu tvorili sonoristické diela plné náročných disonancií *Slova* od Philippa Manouryho na český text Daniely Landerovej (dedikované zboru Accentus; pochváliť treba výbornú výslovnosť) a pôsobivé *...a riveder le stelle* od Ingvara Lidholma na text Alighieriho *Pekla* z *Božskej komédie*, ktoré od počiatočnej zložitej faktúry prešlo k čistej harmónii so sopránovým sólom Yoko Takeuchiovej.

Obdivuhodná bola čistota intonácie v zložitých clustrových akordoch. Zbor disponoval kvalitnými školenými hlasmi v extrémnych polohách – nechýbali kontratenory, kontraalty a extrémne vysoké soprány (trojčiarkové *es*). Takýto zborový koncert Bratislava už dávno nezažila.

Pavol Šuška



Foto T. Borský

Komorný zbor Accentus, v popredí dirigentka L. Equilbeyová

Jubilujúci zbor

Práve na 37. ročníku BHS sa Spevácky zbor mesta Bratislavy rozhodol osláviť koniec tretieho desaťročia svojej existencie. Fakt, že nešlo o obyčajný jubilejný koncert, ale o súčasť BHS, ako aj bezprostredné susedstvo s deň predtým uvedeným Bruchovým oratóriom, ktoré interpretačne predstavovalo jeden z vrcholov festivalu, postavilo tento koncert do menej priaznivého svetla.



Foto T. Borský

Spevácky zbor mesta Bratislavy s dirigentom Ladislavom Holáskom (v popredí vľavo)

Holáskovci nepochybne patria do novodobej histórie zborového spievania na Slovensku ako teleso, ktoré v 80. rokoch priviedlo na prah dokonalosti neprofesionálne a cappella spievanie, kým v nasledujúcom desaťročí sa preorientovalo predovšetkým na interpretáciu kantát, oratórií a omší, pričom na tomto poli neraz suplovalo aj Slovenský filharmonický zbor v bratislavskej koncertnej sezóne. Zbor sa personálne budoval prevažne z bývalých Lúčničiarov, čo mu umožnilo klásť si permanentne vyskoké umelecké ciele. Na koncerte 29. septembra v Koncertnej sieni SF svoju povesť – aj s ohľadom na vyššie uvedený kontext – obhájil len čiastočne, pričom za vydarenejšiu časť možno považovať prvú polovicu koncertu. V nej odzneli najprv dve skladby Mikuláša Schneidera-Trnavského, a pre dnešnú orientáciu zboru je príznačné, že *Jubilate Deo* odznelo vo verzii s organovým sprievodom (Anna Predmerská-Zúriková). Nepochybne vrcholom koncertu bola premiéra dvoch slovenských skladieb, pričom treba ako pozitívum zohľadniť aj fakt, že Holáskovci sú jedným z hádam troch-štyroch slovenských zborov, ktorým slovenskí skladatelia môžu dedikovať a zveriť aj interpretáciu svojich náročnejších kompozícií. Išlo o dva z *Madrigalov o svetle* Ivana Hrušovského, nášho najspievanejšieho zborového skladateľa, s nadhľadom v nich syntetizujúceho svoje celoživotné úsilie, a o *Remedia amoris* pre mezzosoprán, tenor, bas, miešaný zbor, klavír a bicie nástroje od Ilju Zeljenku. Obe, no najmä rytmicky neobyčajne náročná Zeljenkova skladba, konvenovali založeniu zbormajstra a jeho spevákov, ktorí si vždy potrpeli na presnosť a technicky čistú interpretáciu. Za menej vydarené možno považovať uvedenie Rossiniho *La petite Messe Solennelle* (v Bratislave už viackrát uvedenej). Už samotné dielo je viac vecou vôle než spontánneho génia skladateľa a neznesie porovnanie s jeho operným opusmi či so *Stabat Mater*. Aj napriek sakrálnej pozlátke by sa však pri interpretácii nemala z diela vytratiť hravosť a rossiniovský esprit, lebo inak vyznieva únavne. Tu tiež v početných zborových vstupoch zvuk zboru vykazoval menšiu farebnú i dynamickú diferencovanosť a na dosiahnutie väčšej hlasovej sviežosti by sa žiadalo aj omladenie telesa. Málo presvedčivé bolo kvarteto sólistov, z ktorého si absolutórium zaslúži **Marta Beňačková**, čiastočne aj **Magdaléna Hajóssyová**, aj keď jej tón už nemá pre ňu taký príslovečný dievčenský jas. U basistu **Vladimíra Kubovčíka** kontrastovali jeho dobré hlasové danosti s málo kultivovaným prednesom a obsadenie tenoristu **Jána Vaculíka** bolo vysloveným omylom. K svojráznemu zvukovému koloritu prispela aj voľba verzie skladby pre dva klavíry a harmónium, pričom popri **Mariánovi Lapšanskom** na pódiu druhý klavirist chýbal.

Š. Altán

Medzinárodná tribúna mladých interpretov

Medzinárodná tribúna mladých interpretov UNESCO (MTMI), iniciovaná roku 1969 svetoznámym huslistom Sirom Yehudi Menuhinom, je typom mediálnej interpretačnej súťažnej prehliadky organizovanej Európskou vysielacou úniou (EBU), ktorá interpretom mladším ako 28 rokov poskytuje nielen príležitosť predviesť svoje hudobné schopnosti na koncertnom pódiu v rámci Bratislavských hudobných slávností, ale prostredníctvom rozhlasových staníc EBU otvára priestor na ich prezentáciu v mediálnom prostredí. Prvé kolo Tribúny, z ktorého vzídu kandidáti na titul laureáta, prebieha na základe odposluchu zvukových nahrávok v tichu rozhlasových štúdií už začiatkom roka. Vybraní ôsmi kandidáti sa v rámci festivalu prezentujú na dvoch komorných a dvoch orchestrálnych koncertoch. Hodnotenie jednotlivých výkonov medzinárodnou odbornou porotou komplikuje rôznorodosť nástrojového zastúpenia, ktoré je špecifickou črtou zmienenej súťaže, ako aj nerovnaké podmienky pre prezentáciu účastníkov. Znevýhodnení sú často interpreti vystupujúci v rámci komorných koncertov, ako aj interpreti hrajúci na menej frekventovaných hudobných nástrojoch. Ako zvýšiť záujem o túto medzinárodnú interpretačnú súťažnú prehliadku, ako zrevidovať jej dodnes platný a už zastaraný reglement a ako zrovnoprávniť podmienky kandidátov – to sú otázky, ktoré v nasledujúcom období stoja pred organizátormi.

V tomto roku sa do finále prebojovali – klarinetista Reto Bieri zo Švajčiarska, violončelista Gautier Capuçon z Francúzska, flautista Matej Grahek zo Slovinska, huslista Kuba Jakowicz z Poľska, trombonista Jesper Juul Sørensen z Dánska, hobojista Jan Thuri z Českej republiky, klaviristka Jordana Palovičová a organistka Bernadetta Šuňavská zo Slovenska.

V prvom súťažnom komornom popoludní (24. septembra, Hudobná sieň Bratislavského hradu) dostali priestor klarinetista a organistka Bernadetta Šuňavská. V predpísanom časovom limite predniesol **Reto Bieri** brilantné *Grand duo concertante* pre klarinet a klavír Es dur op. 48 od Carla Mariu von Webera, po ktorom nasledovala technicky náročná *Sonáta pre sólový klarinet* ruského skladateľa Edisona Denisova, vyžadujúca od interpreta dokonalé ovládanie farebných možností nástroja, ako aj premyslené modelovanie voľnej výstavby a gradujúcej procesovosti diela. Na záver svojho vystúpenia si zvolil hravé a šarmantné dielo Jeana Francaisa – *Tema con variazioni*. Úspešne zvládnuť zvolený program vyžaduje nielen technickú dokonalosť, ale schopnosť slohovej, zvukovej a výrazovej diferenciácie jednotlivých kompozícií. Reto Bieri svoj nástroj ovláda s dokonalosťou i gráciou, i keď jeho vynikajúca technika pôsobí v zmysle veľkých gest niekedy až okázalo. Jeho spontánny muzikantský prejav však očaril preplnenú koncertnú sieň, ktorá si na dôvažok vyžiadala i prídavok – *Miniatúrny pochod* od Fritza Kreislera.

Meno **Bernadetty Šuňavskej**, napriek jej mladosti, na Slovensku už dobre poznajú odborníci aj milovníci organovej hudby. Svoj polorecitál koncipovala s dôrazom na prezentáciu nástrojových možností hradného organa a pripravila program, pozostávajúci prevažne z diel skladateľov baroka a 20. storočia – Bacha, Duprého, Prokofieva a Ebena. Je to vynikajúca mladá organistka, na hre ktorej nie je nič prvoplánovo vonkajškové či oslňujúce, napriek tomu, že k dispozícii má bohatstvo farebných škál a impozantný zvuk kráľovského nástroja. Jej tvorivé úsilie je venované hlbokému ponoru do interpretovaného diela, architektonike skladby a najmä štýlovej čistote každého hraného diela. Vzhľadom na to, že sa súčasne venuje i klavírnej interpretácii, evidentná je jej snaha preniesť ľahkosť, čitateľnosť a artikuláciu klavírnej interpretácie na organovú, a to aj prostredníctvom transkripcií diel. Dôkazom toho bol nielen *Koncert d mol* BWV 596 od Johanna Sebastiana Bacha, ale aj Prokofievova *Toccata d mol* op. 11. Bohatstvo registračných nápadov a farebných kontrastov naplno rozohrala v diele Marcela Duprého – *Variations sur un Noel* op. 20 a v záverečnom *Finále* z *Nedeľnej hudby* od Petra Ebena.

Večerný orchestrálny koncert patril sláčikárom – huslistovi Kubovi Jakowiczovi z Poľska a violončelistovi Gautierovi Capuçonovi z Francúzska za spoluúčasti ▶

▶ **Štátnej filharmónie Košice** s českým dirigentom **Petrom Vronským**. Jeden z najtalentovanejších huslistov mladej generácie v Poľsku, ktorého venčia mnohé ocenenia z medzinárodných interpretačných súťaží – **Kuba Jakowicz** si pre svoje bratislavské vystúpenie zvolil virtuózny a poetický *Koncert pre husle a orchester* č. 3 h mol op. 6 od Camilla Saint-Saënsa. Jeho hra, vyznačujúca sa hladkým a príjemným tónom a vsádzajúca skôr na introvertnosť hudobného prejavu než iba na extrovertnú prezentáciu brilantnej techniky, sa zaskvela ako v raspodicko-baladickej prvej časti, tak v dialógu nástrojov poetickej druhej časti. O svojich technických možnostiach presvedčil v záverečnej virtuózne stavanej časti koncertu a v nasledujúcom povinnom prídavku Henryka Wieniawskeho – *La Cadenza* pre sólové husle op. 10. Nasledujúci Dvořákov *Koncert pre violončelo a orchester h mol* op. 104 v podaní francúzskeho violončelistu **Gautiera Capuçona** sa niesol skôr v znamení francúzskeho šarmu než slovanskej spevnej citovosti a emotívnosti. Mladý violončelista v intenciách interpretačnej náročnosti a symfonickej povahy koncertu preukázal svoje technicky majstrovské ovládanie nástroja, výrazu však chýbala oná slovansky príslovečná štipka vrúcnosti. Plne ma však zaujalo štýlové, technicky čisté a muzikantsky precítené podanie obligátneho prídavku – *Gavotty I.* a *II.* zo *Suity č. 6 D dur* BWV 1012 pre violončelo od Johanna Sebastiana Bacha. Oba spomínané výkony mladých interpretov boli nesporne poznamenané nevyrovnaným a ťažkopádnym výkonom sprevádzajúcej Štátnej filharmónie Košice, ktorú ani úprimná snaha českého dirigenta Petra Vronského nedokázala prebudiť k obojstrannému dialógu so sólistami, či k zasvätenému podaniu úvodnej symfonickej básne *Leto* od Jána Cikkera. A tak pred organizátormi Medzinárodnej tribúny mladých interpretov stoja nielen naznačené otázky budúcej existencie súťaže, ale i otázka únosnosti podpriemerných výkonov na medzinárodnom fóre, ktoré je jediným reprezentantom Slovenska v Európskej asociácii festivalov. Tiež si treba uvedomiť, že všetky výkony MTMI preberalo do svojho vysielania v priemere okolo 6-8 účastníckych staníc EBU, ktorých kritický ohlas v mnohom môže poznačiť osud Tribúny.

ALENA ČIERNA

Nedávno som mala príležitosť na vlastnej koži si otestovať „tarchu" účasti v porote jednej mladej interpretačnej súťaže. Zápolenie plynulo a s každým ďalším výkonom sa konečný rezultát menil, zahmlieval, poradie sa spochybňovalo, karty sa miešali... Dokázala som v plnej miere pochopiť Waltera Rochela, veľvyslanca a vedúceho Delegácie Európskej komisie v SR, keď charakterizoval proces voľby laureátov tohtoročnej TIJI. Výkony všetkých ôsmich finalistov boli vyrovnané, umelecká a interpretačná úroveň neustále rastie, graduje... napokon... víťazmi sú všetci zúčastnení, aj keď laureátmi ostávajú „iba" traja, tí s najvyšším bodovým skóre.

V komorných polorecitáloch sa predstavili dvaja dychári, flautista **Matej Grahek** zo Slovinska a český hobojista **Jan Thuri**, obaja v programe s prísne klasickou dramaturgiou. A práve pre určitú zdĺhavosť programu Grahekova produkcia vyznela v konečnom dôsledku akomak stroho, vo výraze mierne frustrovano. Po Telemannovi a Schubertovi dokázal však prekonať bariéru určitého akademizmu, uvoľnil sa – v Poulencovej *Sonáte* aj v *Balade* Franka Martina obhájil nielen svoju samozrejmú technicko-inštrumentálnu výbavu, ale skladby rozohral so žiarivým muzikantským espritom. Pri klavíri ho podporila sprievodom Vlasta Doležal-Rus.



FOTO P. KÖNÖZSI

LAUREÁTI
MEDZINÁRODNEJ TRIBÚNY MLADÝCH INTERPRETOV 2001
GAUTIER CAPUÇON, VIOLONČELO (FRANCÚZSKO) – V STREDE
KUBA JAKOWICZ, HUSLE (POĽSKO) – PRVÝ ZĽAVA
JASPEER JUUL SØRENSEN, TROMBÓN (DÁNSKO) – VPRAVO

Medzinárodná komisia vyhlasuje troch laureátov MTMI v abecednom poriadku, bez ohľadu na výsledné číselné hodnotenie, zdôrazňujúc tak prezentačný charakter Tribúny, ktorej hlavným cieľom je štartovná podpora mladých interpretov.

Podobne„ epicky" orientovaný dramaturgický pohyb sledoval aj program Jana Thuriho (C. Ph. E.Bach, J. V. Kalivoda, L. Berio a R. Schumann). Talentovaný mladý interpret striedavo v jednotlivých kompozíciách uvoľňoval a korigoval fantazijný a osobnostný kontext, čím dosť markantne komentoval svoju typovú zameranosť. Dokázal sa výstižne identifikovať so svetom každej skladby, najväčšmi však odkryla jeho kreatívnosť Beriova *Sequenza VII*, Kalivodovo *Morceau* zas schopnosť vtipne a s nadhľadom aktualizovať a pointovať salónnu atmosféru interpretovanej kompozície (klavírny sprievod Megumi Yamada).

Zreteľnú výhodu oproti čisto komorným produkciám majú mladí umelci, prezentujúci sa v efektných koncertantných opusoch. Dánsky trombonista **Jaspeer Juul Sørensen** a naša klaviristka **Jordanka Palovičová** rozohrávali dialóg nielen s orchestrom (SOSR, Stanislav Macura), ale dostali priestor aj v sólových skladbách.

Plechové dychové nástroje a interpreti z domácej zásobárne sa nedokázali príliš zohriať na našich pódiách – na rozdiel od severnej Európy, – kde, ako som sa presvedčila – žijú a rozkvitajú priam kultovo. Tento fakt potvrdil mladý Dán, ktorý v *Koncerte* Launy Grondala priam vyrážal poslucháčovi dych: jeho trombón znel mäkko, jasavo, svietivo a ľahúčko. Frázy plynuli samozrejme, každý detail vymodeloval s priam titračnou precíznosťou... jednoducho – akoby to ani nebol onen nástroj... Svoju virtuozitu„ priklincoval" v skladbe *Basta* od švédskeho autora Folke Rabeho – a keďže, ako sme sa z textu ku koncertu dozvedeli – skladba bola šitá na mieru famózneho trombonistu Christiana Lindberga (mala som šťastie zažiť ho naživo), už vopred mi boli jasné: brio, úsmevnosť, šou, briskność. A bolo tak skutočne. Sørensen v Bratislave pridal svoj „hviezdny" hlas, potvrdil vysoké kvality škandinávskych „trubačov"...

Jordanke Palovičovej priam bytostne umelecky sluší Prokofievov *1. klavírny koncert*. Opäť ho hrala s nasadením, vehemenciou, pianistickou noblesou a kultúrou – ako by sa doň interpretačne inkarnovala... V tlačenici bratislavských laureátov sa jej však nepodarilo zabodovať do tej miery, ako pred polrokom v Prahe na finále Talentu roka. Vidí sa mi, že rešpekt pražského orchestra – zvukovo redukovanejšieho – jej vtedy viac dožičil vyniknúť a dominovať, triumfovať so zrelou koncepciou a sugestívne sa so skladbou stotožniť. Senzačná sólová pianistická kóda, ktorej auditórium právom aplaudovalo, sa udiala na koncíznej, ale výrečnej a obsažnej ploche *Dvoch poém* op. 32 (Fis dur, D dur) Alexandra Skriabina.

Pokiaľ prvú časť koncertu sprevádzala „chvejivá" atmosféra laureátskeho zápolenia, v druhej polovici ju vystriedalo zákonité uvoľnenie. V pohode, dobre disponovaný orchester spoľahlivo a s empatiou tlmočil predstavy a reflexie koncepcií svojho lídra Stanislava Macuru – ten zas recipročne, s očividnou radosťou ťažil z veľkorysých ponúk možnosti telesa. Rozumeli si a korešpondovali v Paríkovej *Musike pastoralis*, ktorá svojou krotkou, pritom však presvedčivou hudbou dokáže artikulovať vážne vety: o relatívnosti času, frekvencii myšlienok, ktoré v ňom znejú a doznievajú... *Musica pastoralis* je paríkovsky lakonická, naplnená typickými idiomami, priezračnou, „čitateľnou" hudbou.

Vzácne a nevšedné bolo stretnutie s hudbou A. Honeggera. *Liturgická symfónia* č. 3, pokiaľ naživo zaznie z koncertného pódia, je vždy nanovo objavom. Aj poučením, akým vzácnym prameňom a inšpiráciou môžu byť návraty. V dirigentom pevne načrtnutom rozvrhu symfónie sme mali príležitosť vychutnávať prúdy hudby, tej, ktorá dokáže demonštrovať silu, vzdor, ale hlavne dokáže utešiť neobyčajnou apartnou krásou... ◘

LÝDIA DOHNALOVÁ

Luisa Miller a formálny prístup Opery k BHS

37. ročník BHS máme za sebou, z čoho vyplýva povinnosť posúdiť miesto opery, deklarovanej za jednu z podstatných programových zložiek festivalu. Opäť nemôžem konštatovať iné než to, že bolo formálne, presnejšie: ignorantské. Na mysli mám konkrétne Operu SND, pretože v dramaturgii BHS bolo zahrnuté tiež koncertné uvedenie Bartókovho *Hradu kniežaťa Modrofúza* a vo viacerých projektoch na pódiu Reduty hosťoval rad prominentných vokálnych sólistov.

Hommage à Peter Dvorský

Z viacerých dôvodov som kritický voči bratislavskej opere. V reprízach *Dona Giovanniho, Toscy, Rigoletta* a *Nápoja lásky sa* okrem Mozartovho titulu, navyše v inscenáciách obohratých, nepredstavili žiadni hostia. Takže týmto nálepka nepatrí. Galavečer *Hommage à Peter Dvorský*, venovaný päťdesiatinám umelca, síce dostal čestné miesto otváracieho večera festivalu, skĺzol však na rovinu spoločenského podujatia. Plne opodstatneného, nie však v štruktúre



Foto T. Boessý

Peter Dvorský medzi gratulantmi

BHS, kde bez výnimky musia platiť kritériá kladené na exkluzivitu dvoch najslávnostnejších týždňov sezóny. V tomto prípade chýbala nielen dramaturgická myšlienka, ale takmer nadpriemerné výkony či účasť čo len jediného Dvorského partnera zo svetových javísk. Ak sa už nepodarilo osloviť túto kategóriu umelcov, kde bola generácia jubilantových kolegov, po boku ktorých začínal na doskách SND kariéru? Veď táto veková skupina by mala byť ešte v umelecky aktívnom veku. A ak nie je (čo celkom neplatí), nuž pýtam sa, akáže je to vokálna škola, ktorej produktom sú predčasne skončené profesionálne životy? Pravda, ani tí niekoľkí sólisti SND, udržiavajúci sa vo „forme" alebo pôsobiaci mimo Slovenska, sa na javisku neobjavili. Odmietli? Nedostali pozvánku? Koncert bol napokon prehliadkou mladej a čiastočne strednej generácie, pričom nie so všetkými Dvorský priamo spolupracoval. Chýbala mu dramaturgická iskra, nápaditosť, inovácia repertoáru. Je trápne donekonečna počúvať árie Escamilla a Figara (v žalostnej interpretácii **Martina Babjaka**), Santuzzu či Mefista (hoci aj korektne odspievaných **Ľubicou Rybárskou** a **Petrom Mikulášom**), objavom nie sú ani ukážky z Mefistofela (ťažkopádny **Ján Galla**), *Favoritky* (**Jolana Fogašová** ju spieva pri každej príležitosti), nehovoriac o *Tosce* (aj napriek kvalitám **Ivety Matyášovej** a **Miroslava Dvorského**). Kratučké ariózo z *Luisy Miller* v pôsobivom podaní **Andrey Dankovej** bolo vzhľadom na pripravovanú premiéru skôr návnadou, duet z *Dona Pasquala* (bratia **Malachovskí**) kuriozitou, Adriana Lecouvreur (spoľahlivá **Jitka Sapara-Fischerová**) reminiscenciou na inscenáciu, ktorá však, podobne ako väčšina čísel, nesúvisela s bratislavskými aktivitami Petra Dvorského. Takže z programového hľadiska osviežujúco napokon pôsobili iba fragmenty z Gounodovho *Romea a Júlie* (štýlová **Adriana Kohútková**) a Donizettiho *Dcéry pluku* (odvážny **Otto Klein** v árii vyšperkovanej sadou vysokých *C*). Koncert uzavrel symbolickým výstupom z *Otella* aj samotný jubilant. Za dirigentským pultom stáli **Rastislav Štúr** a **Peter Feranec**.

Luisa Miller

Skôr než podrobím analýze novú inscenáciu *Luisy Miller*, nemôžem si odpustiť poznámku. BHS mohli byť príležitosťou dôstojnejšie vzdať hold verdiovskému výročiu a zmazať manko z januárového kvázi slávnostného týždňa. Kde inde, než v opernom dome, má miesto spomienka na dvestoročnicu narodenia Vincenza Belliniho a predovšetkým, kto iný než bratislavský súbor si mal pripomenúť deväťdesiatiny Jána Cikkera. Netvrdím, že bolo nevyhnutné inscenovať kompletný opus, no aspoň jedno matiné či soirée, hoci aj s klavírom, by učinilo zadosť elementárnej slušnosti. Ale, asi som na zlej adrese...

Poďme teda k festivalovej premiére. V slovenskom divadelnom prostredí nebola Verdiho *Luisa Miller* celkom neznáma. Roku 1965 ju inscenovali v košickom Štátnom divadle a pred šiestimi rokmi v banskobystrickej Štátnej opere. Bratislava však dielo, stojace na rozhraní ranej a strednej tvorivej periódy skladateľa, spoznala až teraz. Pre dramaturgiu slovenskej metropoly sú príznačné oneskorené reakcie, veď len z verdioviek, skomponovaných pred *Rigolettom* – dovedna je ich 16 – v mimobratislavskej slovenskej premiére odzneli štyri a iba Macbethovi sa poštastilo doraziť najskôr do SND. Nebola by to až taká tragédia, keby sa meškaním neprepásol čas, v ktorom bol sólistický súbor pripravený danú úlohu splniť. Dnes však treba otvorene hovoriť o speváckej kríze v Opere SND. Neprišla zo dňa na deň, nespadla z neba a niekto na vysokom poste mal jej šírenie zastaviť. Ak divadlo nateraz nie je schopné adekvátne, ani pomocou zo zahraničia angažovaných spevákov obsadiť hlavný tenorový part, ak do jedného z obsadení titulnej role sa dostala staronová sólistka (do súboru sa vrátila ako manželka debutujúceho šéfdirigenta), ktorej je verdiovská abeceda úplne cudzia, ak sitom generálok prešli výkony pohybujúce sa na hrane profesionality – potom tento stav ťažko nazvať inak ako krízou. Nemožno ho obísť mávnutím ruky, treba ho analyzovať, vyvodiť dôsledky. Hazard s menom prvej scény štátu je neprípustný.

Zoznam slovenských režisérov, zaoberajúcich sa operným žánrom, nie je dlhý. Tých, čo sú v produktívnom veku, poľahky zrátame na prstoch jednej ruky. Voľba padla na 69-ročného **Miroslava Fischera**, najplodnejšieho verdiovského režiséra v ostatnom desaťročí bratislavskej opery. Vek v tejto profesii nie je rozhodujúci. Iné je podstatné – schopnosť ponúknuť zmysluplnú výpoveď. Výpoveď podloženú názorom, kreativitou, umením buď tradične alebo nekonformne obnažiť podstatu interpretovaného diela. Tieto znaky sme v práci Miroslava Fischera a jeho výtvarníkov **Milana Ferenčíka** (scéna) a **Josefa Jelínka** (kostýmy) hľadali márne. Scéna s jediným čitateľným symbolickým znakom, znázorňujúcim pretrhnutie ilúzií, je iba opakovaním už použitého princípu. Navyše, Luisin sen o láske sa neláme v prvom obraze. Maľované kulisy sa vo svete občas používajú, v nich teda scénografický problém nespočíva, no celkové poňatie výpravy, monotónnosť a nepraktickosť konštrukcie vracajú diváka späť o dve-tri desaťročia. Réžia ostáva v prvoplánovom aranžovaní, nefunkčné a neodôvodnené je poloviditeľné umiestnenie časti zboru za javisko. Sólisti spievajú zväčša na rampe, s očami upretými na dirigenta. Chýba prehĺbenie charakterov postáv a v neposlednom rade dramatický ťah rušia opony po každom obraze. Využitie točne neprináša žiadny efekt. Fischerova a Ferenčíkova *Luisa Miller* je anachronizmom najhrubšieho zrna.

Peter Feranec sa stal od novej sezóny šéfdirigentom, post obsadil – podľa informácií z tlačovej besedy – na základe konkurzu, kde bol jediným účastníkom. Odhliadnuc od tejto kuriozity, ktorá na spomenutej tlačovke nebola ani zďaleka jedinou (zlatým klincom bolo, keď na otázku, kto bude spievať prvú premiéru, poslalo vedenie divadla novinárov prečítať si ferman, t. j. interný plán práce), išlo o prvé Ferancovo naštudovanie v SND. Pred časom, keď mu ten istý riaditeľ nepredĺžil zmluvu, pôsobil ako asistent. Skutočnosť, že Feranec si v ostatných sezónach úspešne počínal, napĺňala zvedavosť. Nuž a výsledok? Očakávania boli asi privysoké, keď dirigentovi nie všetko vyšlo v súlade s partitúrou. Jeho koncepcia zdô-

razňovala dramatické črty predlohy, tempovo sa prikláňala k rýchlejšej pulzácii – čo u rano-stredného Verdiho nemusí byť na škodu – keby s rovnakou precíznosťou vypointoval dynamicky jemnejšie plochy a najmä, keby sa tento zámer premietol i do vokálnych kreácií. Ferancovi, zdá sa, chýba citlivejšia kooperácia so spevákmi, ochota modelovať s nimi frázy, sledovať ich dýchanie a rešpektovať osobný naturel. Je to potrebné aj na úkor zľavenia z nárokov na metronomickú presnosť, pretože opak prináša zbytočné rytmické kolízie. Na margo dirigenta, navyše šéfdirigenta, ide tiež voľba sólistického obsadenia.

Trojitá alternácia titulnej roly nepreukázala, ako Peter Feranec tento part poníma. Nazdávam sa, že neskúsenosť ansámblu s ranoverdiovskou vokálnou poetikou nejedného sólistu zaskočila. Podceňovanie belkantovej literatúry dramaturgiou SND



FOTO ARCHÍV

ANDREA DANKOVÁ AKO LUISA MILLER

sa teraz vrátilo ako bumerang. Výnimky boli vzácne. Patrí k nim **Andrea Danková**, stvárňujúca titulnú úlohu nielen pomocou nevšedne timbrovaného, legátovo vláčneho a v pohyblivých úsekoch technicky istého hlasu, ale aj s veľkou dávkou vkusu. Nenechala sa strhnúť predčasnou drámou, lyrické plochy využívala na demonštráciu obsažných pián, a o to kontrastnejšie jej vychádzali dramatické gradácie. Prístup **Ivety Matyášovej** bol odlišný. Jej čoraz priebojnejší a pevnejší soprán akoby sa nevedel dočkať rolí typu Amelie či Aidy. Luisa má však viacero výrazových vrstiev a práve schopnosť citlivého diferencovania, modelovania poetických fráz, ostávala príliš utajená. Kameňom úrazu je ďalšia alternácia **Boženou Ferancovou**. Dalo sa očakávať, že lyrický hlas si poradí aspoň s koloratúrami, že stvárni romanticky krehkú Luisu, čo by pri istej kultúre spevu bolo možné tolerovať. Namiesto toho sme počuli suché, subretné stredy, lámajúcu sa kantilénu a ostré, chladné výšky.

Bulharský tenorista **Plamen Prokopiev** sa na dosky SND dostal českou cestou. Pre divadlá stredného typu (Plzeň, ale i Košice, kde hosťoval v *Bohéme*) kapacita jeho tónu postačuje, v SND, v snahe presadiť sa v dramatickej výrazovej polohe, už zjavne forsíroval. Samozrejme, je to manko techniky, prejavujúce sa tiež v problémoch s výškami, zatiaľ čo rozšírenie výrazového diapazónu je otázkou hudobného naštudovania. I napriek výhradám bol Prokopievov výkon neporovnateľne hodnotnejší než Rodolfo v podaní **Gurgena Ovsepiana**. Zhodou okolností, práve v banskobystrickej *Luise Miller* sme pred šiestimi rokmi obdivovali jeho taliansku kantilénu a južanskú farbu hlasu. Dnes z týchto devíz neostalo nič. Prehĺbili sa technické problémy, spevák už v strednej polohe neustále mení kvalitu a farbu tónu, nehovoriac o nekontrolovane vyrážaných výškach.

Z troch interpretov úlohy Millera sú plne akceptovateľní dvaja. **Sergej Tolstov** zaujme kovovým leskom hlasu, voľnejšieho v strednej než v trocha tlačenej vysokej polohe, pričom jeho frázovanie zodpovedá talianskej poetike. S charakterom trpiaceho otca sa z komplexného hľadiska presvedčivo vyrovnal nestarnúci **Pavol Mauréry**. Jeho objemný, pomerne svieži barytón je stále príkladom legátového spievania a používania výrazovo autentického mezza voce. **Ján Ďurčo** sa opakovane snaží dokázať, že si zaslúži veľký verdiovský part. Žiaľ, charakter jeho hlasu a interpretačný štýl sú iné. Jeho barytón je príliš suchý, vo frázovaní neurčitý a na druhej strane, v snahe dopracovať sa k dráme, tvorí tón násilne.

Popri Dankovej Luise druhou najhodnotnejšou kreáciou naštudovania je gróf Walter **Petra Mikuláša**. Demonštroval v ňom všetky neraz overené kvality: vokálnu ušľachtilosť, štýlovú čistotu, výrazovú diferencovanosť a v neposlednom rade prenikavú charakterokresbu. **Ján Galla** v tej istej postave pôsobí tónovo rozkolísane, unavene, bez náležitej noblesy. Prekvapením bol Walter **Gustava Beláčka**, basista s vyšším, svetlejším materiálom a kovovým leskom v hlase. Z dvoch predstaviteľov Wurma poskytol diferencovanejšiu charakterokresbu **Martin Malachovský** než **Juraj Peter**, ktorý nutne musí pracovať na vokálnej kultúre. Najmä rezonančnou hlbokou polohou upozornila na seba **Jitka Sapara-Fischerová** ako Federica. Sľubným sa ukazuje tiež mezzosoprán **Denisy Hamarovej** v druhom obsadení, znie jadrne a v polohách vyrovnane, no tón potrebuje trocha zmäkčiť. V epizódnej úlohe Laury zažiarila vari najväčšia nádej do budúcnosti, obsažný, krásne sfarbený a tvárny mezzosoprán **Terézie Babjakovej**.

Písanie týchto riadkov neprinieslo ich autorovi veľa potešenia. Jednako, výhrady bolo treba vysloviť, lebo mlčaním a tolerovaním daného stavu preberá kritika spoluzodpovednosť. Na rade je vedenie divadla. Pokiaľ dokáže daný stav reflektovať a vyvodiť z neho dôsledky, dostane sa Opera SND na pozíciu, ktorá jej prislúcha. Nepôjde však len o „ kozmetické " úpravy, potrebná je revízia systému prevádzky. Ak nie, v hľadisku ostanú na istý čas dôchodcovia z rakúskych autobusov a hŕstka snobov, ktorá po druhej klaňačke vyprovokuje standing ovations. Nuž, o toto nám azda nejde!

PAVEL UNGER



FOTO ARCHÍV

P. MIKULÁŠ (GRÓF VON WALTER) A PLAMEN PROKOPIEV (RODOLFO)

INTERLAN
Computer Networks

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



SLOVENSKÉ HISTORICKÉ ORGANY

DOMINANTOU TOHTO OJEDINELÉHO FESTIVALU SÚ NÁSTROJE, KTORÉ VZNIKALI V DIELŇACH POPREDNÝCH SLOVENSKÝCH ORGANÁROV – OSOBNOSTÍ I CELÝCH DYNASTIÍ, ČO SA PRESLÁVILI NIELEN DOMA, ALE AJ ZA HRANICAMI SVOJHO REGIÓNU. RODY PODKONICKÝCH, ZORKOVSKÝCH, MARTINA ŠAŠKU, JÁNA I ONDREJA PAŽICKÝCH, FRANTIŠKA EDUARDA PECNÍKA A ĎALŠÍCH ZAPÍSALI SA DO EURÓPSKEJ HISTÓRIE ŠPECIFICKÝM ZVUKOM A FAREBNÝM LADENÍM SVOJICH, PREVAŽNE MALÝCH, ALE ORIGINÁLNYCH NÁSTROJOV. A PRÁVE TAKÝMITO ORGANMI SA ZVIDITEĽŇOVALA NAŠA HUDOBNÁ HISTÓRIA NA DESIATICH ROČNÍKOCH MEDZINÁRODNÉHO FESTIVALU. TÍM ODBORNÍKOV POD VEDENÍM ORGANOLÓGA MARIANA ALOJZA MAYERA POSTUPNE MAPOVAL SLOVENSKÉ CHRÁMY SO ZACHOVALEJŠÍMI ALEBO REKONŠTRUOVANÝMI NÁSTROJMI. A TAK PO ZÁŽITKOCH Z MALÝCH LOKALÍT ORAVY, LIPTOVA, SPIŠA SA FESTIVAL PRESUNUL V POSLEDNÝCH ROKOCH DO OBLASTI ZÁPADNÉHO SLOVENSKA.

Spolok koncertných umelcov so Slovenským rozhlasom a s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR odštartoval *10. ročník medzinárodného festivalu Slovenské historické organy* na šiestich, zatiaľ nepoznaných nástrojoch v rímskokatolíckych kostoloch v Stupave, vo Vajnoroch, v Pezinku, Vinosadoch a v kaplnke Primaciálneho paláca v Bratislave i v tunajších Klariskách. Hrali slovenskí, českí, rakúski a poľskí organisti. Zväčša drobné skladby z obdobia raného baroka po začiatok 20. storočia. Absentovala, až na malé výnimky, hudba zo Slovenska. Práve krehký zvuk malých pozitívov či organčekov s pedálom autenticky zdôrazní estetiku kompozícií dobových autorov, veľa ráz sa inšpirujúcich prvkami ľudového inštrumentára i melodicko-harmonickými kompozičnými princípmi slovenského etnika. Historický zvuk dokáže inšpirovať i súčasníkov. Takto orientovaný repertoár však tohto roku absentoval. Výnimkou bola dramaturgia koncertu na najmenšom nástroji festivalu, v kaplnke Primaciálneho paláca, ktorá korešpondovala s perfektne prepracovanou kombináciou krehkej zvukovej krásy švorregistrového organčeka od neznámeho organára z roku 1781. Nástroj perfektne zreštauroval organár Vladimír Gazdík a s pôvabom mladíckeho radostného muzicírovania hrala na ňom **Zuzana Ferjenčíková.**

Iný charakter má väčší organ preslávaného Martina Šašku v rímskokatolíckom kostole v Stupave z roku 1858, zreštaurovaný organárskym tímom majstra Valoviča. O jeho oživotvorenie sa postaral rakúsky organista **Matthias Krampe** (zaskakoval za chorého Franza Ramla), ktorého pohotovosť a zručnosť sme sledovali v skladbách nemeckej organovej školy, od Georga Muffata po Siegfrieda Karg-Elerta.

Syntézou histórie a súčasnosti sa vyznačoval prejav poľského skladateľa, muzikológa a organistu v jednej osobe, **Wladyslawa Szymanského.** Organ od neznámeho majstra z polovice 19. storočia v rímskokatolíckom kostole vo Vajnoroch rozozvučal muzikálnou iskrou vlastného kompozičného myslenia, ktorému sa podriadili umne skombinované a vyladené registre nástroja, ktorý nepatrí k výnimočným.

Organársky architekt a organista **Boris Míček** z firmy Rieger-Klos si zahral v kapucínskom kostole v Pezinku na opuse 213 tejto firmy z roku 1887. Pokojnú českú a nemeckú barokovú hudbu vygradoval odvážny únik k Marcelovi Duprému. Výber z jeho diela ozvláštnil festivalovú dramaturgiu, avšak organ romantického zafarbenia mu neposkytol dispozície, aké vyžaduje interpretácia a farebná dimenzia diela veľkého chrámového organistu Duprého.



FOTO ARCHÍV

ORGAN V PRIMACIÁLNOM PALÁCI (BRATISLAVA)

Na festivale hrali skúsení organisti aj na starých nástrojoch. V rámci prehliadky hral na viacerých starých nástrojoch Spiša a Oravy aj **Imrich Szabó**. Naposledy mu bola zverená obnovená premiéra zrekonštruovaného nástroja v rímskokatolíckom kostole sv. Martina vo Vinosadoch. Organ Valentína Arnolda z roku 1801, so siedmimi registrami a pristaveným pedálom, zažiaril v umení sólistu, podporený prieraznou akustikou chrámovej architektúry, v ktorej sa vynímali drobné diela majstrov – od anonymov 16. storočia až po J. S. Bacha. Obyvatelia tejto neveľkej obce si svojpomocne zreštaurovali tiež celý chrám, a tak plnokrvný lesk organovej hudby bol prejavom vďaky za ich úsilie.

Záverečné vystúpenie festivalu patrilo **Kataríne Hanzelovej**. Jednomanuálový organ Františka Eduarda Pecníka z roku 1788 v bratislavských Klariskách inšpiroval našu skúsenú sólistku k pestrému výberu barokových kompozícií, prevažne talianskej a nemeckej proveniencie. Podobne ako Imrich Szabó i Katarína Hanzelová hrala už na viacerých slovenských historických nástrojoch a tak dokáže využiť ich špecifiká a prispôsobiť sa im.

Organová hudba v Bratislave má svoju tradíciu v chrámových koncertoch, snaží sa na ňu viac-menej úspešne nadviazať i v súčasnosti. Dnes, vari ešte viac než kedykoľvek v minulosti, prahneme po pokoji a harmónii v nás i okolo nás. Opájanie sa iba zvukom, veľkými gestami ustupuje prienikom k podstate vypovedanej umeleckej pravdy. Organová hudba ako paralela liturgie má práve túto duchovnú podstatu zakódovanú.

Medzinárodný festival slovenské historické organy popri záchrane nášho kultúrneho dedičstva poskytuje návštevníkom neopakovateľné zážitky sprostredkované umením profesionálnych organistov z celej Európy. Úspechy tohto festivalu sú garanciou a súčasne výzvou pre nasledujúce roky stať sa inšpirujúcou silou pre ďalšie zviditeľňovanie slovenského kultúrneho dedičstva.

ETELA ČÁRSKA

KALEIDOSKOP

ZOON / WETTERFEST s podtitulom Hudba a počasie – hudobné divadlo, performans, koncert, desiata (19. – 21. október) bol názov alternatívneho projektu, ktorého usporiadateľom bol dietheater Konzerthaus. S veľkým úspechom na tomto podujatí dvakrát vystúpil súbor **VAPORI del CUORE.** Na prvom podujatí uviedol o. i. diela Monte de Younga, Giuliette Palmerovej a Christophera Foxa. Foxovu kompozíciu najprv zahral súbor na stanici metra, kde z tejto produkcie nahrali viedosnímku, ktorej obraz sa premietal na večernom koncerte paralelne so živou produkciou. Druhé vystúpenie súboru VAPORI DEL CUORE bolo venované improvizácii. (r)

Medzinárodný organový festival v Košiciach

V programe úvodného koncertu 31. medzinárodného organového festivalu v Košiciach účinkovala **Monika Melcová**, ktorá po siedmich rokoch opäť vystúpila v Dóme sv. Alžbety. Jej program bol koncipovaný pestro a rôznorodo. Škoda, že v poslednej chvíli, vzhľadom na nevyhovujúci stav nástroja (s ktorým mohla byť už z minulosti oboznámená), zmenila dramaturgiu. Skladby N. Bruhnsa, J. S. Bacha a G. Frescobaldiho boli pre sólistku príležitosťou na uplatnenie technickej a výrazovej suverenity a demonštrovanie maximálneho pochopenia štýlu autorov. V *Prelúdiu a fúge* g mol J. Brahmsa a v skladbe G. Litaizeho *Pieseň* nám chýbala osobnostná zaujatosť výrazu s nápaditejšou organovou štylizáciou. Záver koncertu tvorila improvizácia na dané témy, v ktorých Melcová potvrdila bohatosť svojej invencie.

Nemecký organista **Ekkehard Richter** podal svojím programom technicky, umelecky i výrazovo presvedčivý výkon. V každej skladbe zaujal a prekvapil novým interpretačným nápadom, všetky odzneli vo farebne štýlovom a elegantne uvoľnenom podaní a poskytli mu dostatok priestoru na uplatnenie registračnej fantázie. *Prelúdium a fúga* Es dur J. S. Bacha vyzneli sugestívne, s plnou pozornosťou k detailom. V *Introdukcii a passacaglii* d mol M. Regera Richter zdôraznil patetickosť úvodu, jednotlivé variácie passacaglie budoval plynule a logicky. Podobne sa mu darilo aj v *Prelúdiu, fuge a variácii* h mol op. 18 C. Francka.

V závere pôsobivého koncertu odznela *Toccata* G dur Th. Duboisa a *Carillon de Westminster* L. Vierna.

Rakúsky organista **Bernard Gfrerer** do programu koncertu zaradil menej frekventované diela W. A. Mozarta: *Adagio* a *Rondo in C* KV 617, *Fantáziu* f mol KV 608, ďalej Schuberta – *Fúgu* d mol a C. Saint-Saënsa *Melódia* a ďalšie diela romantického organového repertoára. Vrchol jeho koncertu tvorili skladby F. Mendelssohna – *Sonáta* c mol op. 65, A. Guilmanta – *Morceau de concert* op. 24. Organista ich stvárnil ako veľkú farebnú mozaiku, so štylizačnou pestrosťou, bohato agogicky zvrásnenou, ale pritom spätou do jednotného myšlienkového celku.

Pri koncertných vystúpeniach **Ferdinanda Klindu** sa už tradične stretávame so spoľahlivým výkonom a zaujímavo budovanou dramaturgiou. Variácia *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* F. Liszta bola premyslene a pritom účinne registrovaná, vyznela v pôsobivej agogike a technicky suverénne. Z kompozičného odkazu C. Francka vybral *Pièce héroique*, v ktorých registračnú voľbu nepodriadil plne autorovým predpisom, no napriek tomu zvukový charakter hudby zachoval, pričom znamenite vystihol charakteristickú romantickú spevnosť. Bachova *Passacaglia* c mol BWV 582 zaznela s plnou sústredenosťou a *tema fugatum* bola vystupňovaná do pôsobivej gradácie. Messiaenovu skladbu *L'Apparition de l'Eglise éternelle* sólista previedol do svojho vlastného sveta, v ktorom dominujú farby a koncentrovanosť. Záverom odznela *Toccata* F dur Ch. M. Widora.

Poľský organista **Julian Gembaski** bol sólistom záverečného koncertu festivalu. Jeho recitál bol na rozdiel od bežného typu koncertov zostavený so snahou o ukážku hráčskych a improvizačných schopností. Spoločným menovateľom uvádzaných kompozícií bola ich intelektuálna náročnosť. Gembaského postoj k *Dvom tabulatúram z Gdanska* a *Prelúdiu „Adoremus"* č. 3 op. 31 od F. Nowowiejskeho bol nesmierne úprimný a citlivý. V dvoch improvizáciách *Barokova partita* na témy slovenského chorálu a v pomerne rozsiahlom *Tryptichu biblickom* s časťami Vianoce-Pašie-Veľká noc, potvrdil kreatívnosť a bohatosť invencie i skutočnosť, že k improvizácii má bytostne blízky vzťah. V programe jeho koncertu odzneli i *Toccata E dur* BWV 566 J. S. Bacha a *Suite du deuxième ton* J. A. Guilaina, ktoré žiarili v bohatstve odtieňov a muzikantského cítenia.

Štefan Čurilla

Predpremiéra festivalu

V priebehu niekoľkých septembrových podvečerov sa v priestoroch koncertnej sály košického Konzervatória uskutočnili koncerty nultého – prípravného ročníka **Festivalu súčasnej komornej hudby**. V pozadí príprav podujatia stáli osobnosti pôsobiace v spomínanej inštitúcii (J. Bukovinská, N. Bodnár, J. Vajo).

Ideou festivalu je vytvorenie podmienok na prezentáciu súčasného hudobného umenia v centre východoslovenského regiónu. Možno dúfať, že sa tak vyplní dosiaľ prázdny priestor na oboznamovanie verejnosti v oblasti súčasného umenia.

Najskôr vystúpilo klavírne duo **L. Kojanová-P. Novotný,** ktoré pôsobí na košickom Konzervatóriu. Uviedli diela tvorcov prvej polovice 20. storočia, čím pripravili vhodný terén pre percepciu hudby novej generácie. V programe ďalšieho podujatia upútala *Sonáta pre klavír* mladého skladateľa Ivana Buffu, odchovanca Kozervatória v Košiciach, t. č. študujúceho kompozíciu v Bratislave i vo Viedni. O kompozičných a interpretačných kvalitách presvedčil aj v ďalších produkciách a v kombinácii s ďalšími interpretmi. Z ďalších uvedených skladieb treba spomenúť Bernsteinovu *Sonátu pre klarinet a klavír* (Kristmann, Buffa), pôsobivé *Prelúdiá pre klavír* košického skladateľa Norberta Bodnára (P. Kaščák), *Sonátu pre hoboj* Ivana Paríka (Z. Greková). Medzi najzaujímavejšie patrili diela najmladšej generácie, kde okrem spomínanej Buffovej *Sonáty* odzneli kompozície dvoch skladateliek: *Dark* pre hoboj a klavír (Greková, Buffa) od Ľubice Čekovskej, vyrastajúca z jediného motívu, ktorý je rozvádzaný v rozmanitých premenách. Priaznivý posluchačský ohlas vyvolala expresívna skladba Jany Kmiťovej s názvom *Na dne dňa* pre klarinet a klavír (Kristmann, Buffa) aj pôsobivá *Sonáta pre violu, klavír a neprofesionálny spev a tamburínu* (Chamilová, Buffa) od Juraja Vaja. Mladá klaviristka **Janette Šingerová**, absolventka akadémie v dánskej Odense, pôsobiaca na košickom Konzervatóriu, excelentne interpretovala náročnú *Concord Sonatu* od Charlesa Ivesa. Finále patrilo *Sonáte pre klavír* Alfreda Schnittkeho v podaní I. Buffu.

Prípravný ročník festivalu sa stretol s pochopením i úspechom u publika. Verme, že predpremiérový ročník naznačil dobrý smer pre podujatie, ktoré má šancu prerásť do rozmeru etablovaného podujatia venovaného súčasnému umeniu.

Andrea Meščanová

KLANGBOGEN WIEN

HOCI SA ŤAŽISKO LETNÉHO HUDOBNÉHO DIANIA V RAKÚSKU PRESÚVA DO TRADIČNÝCH FESTIVALOVÝCH CENTIER, ANI PUBLIKUM METROPOLY NEOSTÁVA OCHUDOBNENÉ. VIEDENSKÁ ŠTÁTNA OPERA SÍCE PRÁZDNINUJE, NO HUDOBNO – DIVADELNÝ ŽÁNER VYVÍJA AKTIVITY NA PÔDE FESTIVALU KLANGBOGEN WIEN, KTORÝ V NADVÄZNOSTI NA POLSTOROČNÚ TRADÍCIU TAMOJŠIEHO HUDOBNÉHO LETA SA PO PIATY RAZ PREDSTAVIL POD INTENDANTSKOU TAKTOVKOU **ROLANDA GEYERA**. HLAVNÝM STÁNKOM PODUJATIA JE DVESTOROČNÁ BUDOVA THEATER AN DER WIEN, PAMÄTNÍK PREMIÉR *ČAROVNEJ FLAUTY* ČI PRVEJ VERZIE *FIDELIA*. TOHTO ROKU PRICHÝLIL DVE NOVÉ OPERNÉ PRODUKCIE. REFLEKTUJÚC VERDIOVSKÉ JUBILEUM SI DO JÚLOVEJ VIEDNE NAŠLA PO DVADSIATICH ROKOCH CESTU *LUISA MILLER* A ŠTVORICU AUGUSTOVÝCH TERMÍNOV OBSADILA ZASA POSLEDNÁ OPERA PIOTRA ILJIČA ČAJKOVSKÉHO *JOLANTA*. FESTIVALOVÁ PONUKA JE VŠAK OVEĽA PESTREJŠIA A ZAHŔŇA SYMFONICKÚ, KOMORNÚ, VOKÁLNU HUDBU I UMENIE OPERETNÉ.

Verdiho *Luisa Miller* sa z hľadiska skladateľovej tvorby nachádza na rozhraní ranej a strednej periódy, čo sa prejavuje jednak v dozrievajúcom kompozičnom štýle, no tiež opustením tematiky „risorgimenta". Tretia zo štyroch Verdiho schillerovských inšpirácií je skutočnou talianskou opernou tragédiou, snúbiacou belkantovú melodickú líniu so silným dramatickým nábojom a precíznou charakterokresbou hlavných i stredných postáv. Ak vedenie festivalu zverilo réžiu *Luisy Miller* do rúk renomovanej nemeckej režisérky **Christiny Mielitzovej**, vedelo, že výstupom nebude prvoplánová kópia predlohy. Dnešná intendantka divadla v Meiningene, vyrastajúca v nonkonformnom prostredí operných domov Drážďan a Berlína (Komická opera), vždy hľadá za partitúrou jej pozadie a súvislosti. V prípade Verdiho diela dospela k názoru, že predchádzajúci revolučný rok 1848 sa podpísal pod jej charakter. Nie však do takej miery, aby spochybnil hlavnú dejovú zápletku, podnietenú intrigou a dovedenú do tragického konca. Preto sa spoločensko-politický aspekt síce dotkol režijného a najmä výtvarného výkladu (scénografiu pripravila **Karin Fritzová**), do istej miery rozčeril ilúziu romantiky, koncepciu však neposunul do polohy politickej drámy. Počas predohry Mielitzová ilustruje predhistóriu, čím objasňuje nekalý spôsob, akým získal Walter svoj grófsky titul. Celý dej je zasadený do nepopisného, symbolizujúceho javiskového prostredia, v ktorom dominujú mohutné balvany. Jednotlivé scény sa menia posúvaním výšky a šírky hracieho priestoru, značnú úlohu zohráva svetelná réžia a najmä charakterové vypointovanie postáv a situácií. Nie je to jednoznačná inscenácia, možno s ňou polemizovať, racionálne jadro predloženej koncepcii však nemožno uprieť.

Francúzsky dirigent **Bertrand de Billy** opäť potvrdil, že patrí k najkreatívnejším majstrom taktovky. Jeho poňatie pulzovalo drámou aj emóciami, provokovalo viedenský **Rozhlasový symfonický orchester** k plastickej a oduševnenej hre a predovšetkým malo typický verdiovský esprit. Rázne a inšpiratívne gesto sa premietlo aj do kreácií medzinárodného tímu sólistov. Titulnú postavu stvárnila domáca sopranistka **Regina Schögová,** kombinujúca svoje skúsenosti mozartovskej dramatickej koloratúry s talianskou výrazovou poetikou. Vďaka tmavšiemu timbru, vyrovnaným polohám, technickej spôsobilosti v pohyblivých i dramatických úsekoch, Schörgová vytvorila Luisu hodnú vysokého rešpektu. **Walter Fraccaro**, taliansky tenorista osvedčený i na popredných javiskách, bol vokálne spoľahlivým, žiarivým Rodolfom, obzvlášť v exponovanej vysokej polohe. Po prekvapujúco razantnom vstupe síce barytón **Bruna Caproniho** (Miller) trocha stratil na farebnosti, solídnu úroveň si však udržal po celý večer. **Alastair Miles** bol tónovo ušľachtilým, skôr lyrickým grófom



FOTO A. BARDEL

B. CAPRONI (MILLER), R. SCHÖRGOVÁ (LUISA), W. FRACCARO (RODOLFO)

Walterom a charakterovo bohato vykreslenú štúdiu zloducha Wurma predviedol kórejský basista **Kwangchul Youn**. Farebne menej vyváženú a dramaticky limitovanú kreáciu Ferediky ponúkla **Graciela Arayaová**.

Dramaturgickým osviežením festivalovej ponuky sa stala inscenácia Čajkovského jednodejstvovej lyrickej opery *Jolanta*, posledného autorovho javiskového diela, premiérovaného v sanktpeterburskom Mariinskom divadle necelý rok pred jeho smrťou. Zrelá, do detailov premyslená partitúra rozvíja lyrické cítenie Čajkovského, okorenené bohatým vnútorným psychologickým pohybom, schopné dosiahnuť aj značné dramatické vzopätia. Práve pestrosť a variabilnosť hudobného obsahu, verne kopírujúceho náladové vlnenie textu, inšpirovali dirigenta **Vladimira Fedosejeva** na čele hosťujúceho **Čajkovského symfonického orchestra** z Moskvy ku kreovaniu nesmierne účinného, výrazovo a dynamicky vystupňovaného orchestrálneho zázemia produkcie. Réžie sa ujal **Peer Boysen** (syn slávneho nemeckého herca Rolfa Boysena), nachádzajúci kľúč k predlohe v jej nadčasovom chápaní. Ani historické pozadie polovice 15. storočia, do ktorého je dej pôvodne zasadený, ani doba vzniku opery nehrali v režijnom a výtvarnom koncepte rozhodujúcu rolu. Tá spočívala jednak v náznakoch stretnutia dvoch odlišných religióznych svetov, no v prvom rade v zdôraznení premeny slepej kráľovskej dcéry na vidiacu. Tento láskou podnietený proces chápe Boysen ako metaforu dospievania, spoznávania reality v živote, a to nielen v jeho čistých a morálnych črtách.

Mladá ukrajinská sopranistka **Olga Mykytenková** bola technicky dobre pripravenou, farbou hlasu občas trocha ostrou a výrazovo nie dosť poetickou Jolantou. Krásnym, priebojným a kovovo lesklým hlasom zaujal poľský tenorista **Piotr Beczala** ako Vaudemont, lyrický barytón veľkého dynamického rozpätia ponúkol **Wojtek Drabowicz** v postave Roberta. Zatiaľ čo spevácky príliš forsírovane pôsobili hlasy **Pavla Daniluka** (René) a **Thomasa Gazheliho** (Ebn-Chakia), v menších rolách zaimponoval sýty alt **Niny Romanovej** (Marta) a bas **Gorana Simiča** (Bertran).

PAVEL UNGER



FOTO CH. KAUFMANN

O. MYKYTENKOVÁ (JOLANTA), TH. GAZHELI (IBN-CHAKIA)

BAYREUTH – ZÁŽITKY A SKLAMANIA

90. SEZÓNA „NA ZELENOM PAHORKU" STÁLA V ZNAMENÍ DVOCH DÔLEŽITÝCH, VÝRAZOVÚ REČ INSCENÁCIÍ FORMUJÚCICH DÁTUMOV. JEDNÝM Z NICH JE AUGUST 1876, KEĎ RICHARD WAGNER USKUTOČNIL SVOJ CELOŽIVOTNÝ SEN A UVIEDOL DO ŽIVOTA „SVOJ" FESTSPIELHAUS, DRUHÝM JE ROK 1951, KEĎ JEHO VNUCI WIELAND A WOLFGANG WAGNEROVCI ODŠTARTOVALI ÉRU INTERPRETAČNÉHO ŠTÝLU „NOVÝ BAYREUTH". V POPREDÍ TOHTO DRUHÉHO JUBILEA STOJÍ AJ KRUTÝ RODINNÝ BOJ O KRESLO VLÁDCU, A PODĽA SÚČASNÉHO STAVU VECÍ SA ZDÁ, ŽE „NAJSTARŠÍ INTENDANT SVETA" – WOLFGANG WAGNER – DOŽIVOTNE BUDE RIADIŤ ŽIVOT TEJTO JEDINEČNEJ INŠTANCIE SLÁVNOSTNÝCH HIER. TOHTOROČNÝ PROGRAM POZOSTÁVAL Z TROCH CYKLOV *PRSTEŇA NIBELUNGOV*, ZO ŠIESTICH PREDSTAVENÍ *MAJSTROV SPEVÁKOV NORIMBERSKÝCH*; PARSIFAL, „NEPOŠKVRNENÝ HLUPÁČIK", PÄŤKRÁT VYKÚPIL HRIEŠNEHO AMFORTASA A LOHENGRIN BOL ŠESŤKRÁT NÚTENÝ VRÁTIŤ SA DO RÍŠE SVÄTÉHO GRÁLA. TERAZ, KEĎ SA MI POŠŤASTILO OPÄŤ ZASADNÚŤ DO ONÝCH FAMÓZNE NEPOHODLNÝCH KRESIEL, VIDIEŤ PO TRETIE *PRSTEŇ* A SLEDOVAŤ POSLEDNÝ TRAGICKÝ POKUS LOHENGRINA STAŤ SA ŠŤASTNÝM MANŽELOM NEPOŠKVRNENEJ ELZY, VYNORILA SA MI SPOMIENKA NA ČASY, KEĎ IBA NEBOHÝ ZDENKO NOVÁČEK MAL PRIVILÉGIUM VYCHUTNAŤ PONUKY FESTPIELHAUSU.

NIBELUNGOV PRSTEŇ

Súčasná verzia *Prsteňa* pochádza z roku 2000 a je trinástym naštudovaním za 125 rokov. Tvorcami jej vizuálnej podoby sú filmový režisér **Jürgen Flimm**, scénograf **Erich Wonder**, kostymérka **Florence Gerkanová** a **Manfred Voss**, zodpovedný za svetelé efekty. Odvážne stvárnenie *Tetralógie*, zbavujúce históriu božských jedincov mytologicko-transcendentálneho oparu a odvíjajúce príbeh získavania svetovlády priamo v súčasných kostýmoch a interiéroch, vyvolalo rozporuplné reakcie. Keď som videl zábery z premiéry, bol som šokovaný, no zároveň som túžil osobne zažiť účinok tejto koncepcie. Po jej zhliadnutí som nútený priznať, že je akceptovateľná, zaujímavá, jemne ironická.

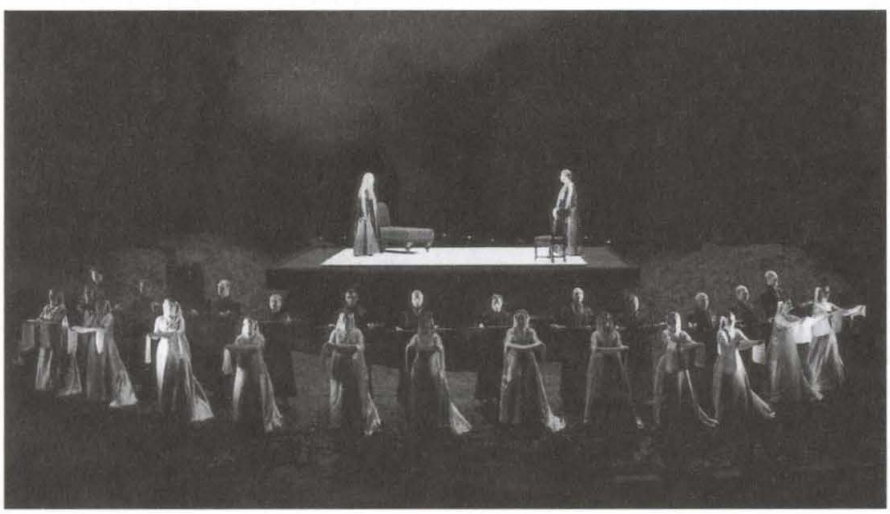


FOTO ARCHÍV

VALKÝRA (3. DEJSTVO 1. SCÉNA)

Režisér veľmi starostlivo a dôsledne prečítal dielo po textovej aj hudobnej stránke a vytvoril veľkolepú koncepciu. Popísať dvakrát desať rôznych scén a ohňostroj fantastických nápadov, ktorými vedie svojich hrdinov, je priam nemožné. Spomeniem aspoň dva momenty. V prvom dejstve *Valkýry*, ktoré je podľa mňa jednoznačným vrcholom *Tetralógie*, som zažil trpké sklamanie pri priam drastickom a nedôstojnom zaobchádzaní s mŕtvym Siegfriedom. Z vtipne-ironických gagov zasa uvediem „postavu" Lesného vtáka, ktorý sa objaví v jahodovoružovom kostýme s krídelkami na chrbte, konverzuje so Siegfriedom a nakreslí mu aj cestu smerujúcu na štít, aby tam zobudil spiacu Brünnhildu. Prvé tri časti, teda mytologická časť po prebudení Brünnhildy je poetickejšia, citovo plnšia, kým svet Gibichungov v skleneno-kovovom paláci je síce veľkolepá, no studená a pripomína štýl amerických seriálov.

Výkony spevákov, hoci nejednotné, boli na úrovni bayreuthských požiadaviek. Najväčším zážitkom pre mňa boli **Violetta Urmanová** (Sieglinde) a **Robert Dean Smith** (Siegmund). Ich výkon, hoci iného, tmavšieho zafarbenia, bol rovnocenný s výkonom dvojice Waltrud Meierová – Placido Domingo z Viedne.

Sklamaním bola Američanka **Luane De Vol** v úlohe Brünnhildy. Začala ťažko indisponovaná a také matné a labilné „Hojohoto" som sotvakedy počul. Určité zlepšenie nastalo až v scéne zvestovania smrti („Todesverkündigung"). Iba dlhý „spánok" jej pomohol, aby sa po prebudení priblížila očakávanej úrovni – časopis *Opernwelt* jej udelil epiteton ornans „Brünnhilda roku 2000", ktorú dosiahla konečne v *Súmraku bohov*, kde už priam excelovala. S jej božským otcom Wotanom som mal tiež problémy. Američana **Alana Titusa**, školeného na Julliard School, som už v Bayreuthe zažil ako šedého Holanďana, a ani Wotan ma jednoznačne nepresvedčil. Jeho pekne zafarbený basbarytón je tupý a matný, bez lesku vo vyšších polohách a tým sa do rodiny Wotanov, akých som už zažil v osobách Jánosa Fodora, Donala McIntyrea, Thea Adama či Falka Struckmanna, nezaradil.

Z dlhého radu účinkujúcich spomeniem **Mette Ejsingovú** – dnes úradujúcu Erdu na svetových javiskách – s jej prekrásnym a plnozvučným kontraaltom, **Johna Tomlinsona** ako markantného Hagena, Albericha v osobe **Guntera von Kannen**, **Liobu Barunovú** ako zúfalú Waltrautu. Mladého Siegfrieda spieval síce s kovovým, ale málo diferencovaným tenorom **Christian Franz**, kým toho druhého v *Súmraku bohov* priam ideálny **Wolfgang Schmidt**. Fenomenálny Angličan **Graham Clark** ma očaril ako jemne impertinentný Loge a trpko zlomyselný Mime v *Siegfriedovi*. Trojica Dcér Rýna, oktet Valkýr, ako aj trojica Norn boli krásne vyrovnané.

A last but not least – dirigent **Ádám Fischer**. Je krutou iróniou života, že smrť jedného (Giuseppe Sinopoli) umožní druhému výstup na Parnas. Interpretačná hĺbka, vypracovanosť, dynamický a výrazový diapazón, strhujúca vášeň, ktorou Fischer tlmočil tento osemnásťhodinový tok čistej hudby, by si zaslúžili samostatnú štúdiu. Tým skôr, že na prípravu každého dejstva mal iba jednu orchestrálnu a jednu ansámblovú skúšku. Fischer zásadne diriguje spamäti. Na moju otázku, či aj „tam dole v pivnici", priznal, že z bezpečnostných dôvodov mal na pulte partitúru, no tá tam o rok už určite nebude.

LOHENGRIN

Začnem od konca konštatovaním, že toto predstavenie bolo emocionálne najvzrušujúcejším a najčistejším sviatkom, ktorým ma tohtoročný Bayreuth obdaril.

Mimoriadne kvalitný inscenačný tím deviatej verzie tejto „romantickej opery" vo Festpielhause tvoria dirigent **Antonio Pappano**, režisér **Keith Warner**, scénograf **Stefanos Lazaridis**, kostymérka **Sue Blaneová** a zbormajster **Eberhard Friedrich**. *Lohengrin* je najčistejšou tragédiou spomedzi Wagnerových hudobných drám – sám Wagner považoval jej tému za „najsmutnejšiu". Táto myšlienka bola východiskom inscenačnej koncepcie. Snaženie hlavnej dvojice – Lohengrina a Elzy – stať sa seberovnými, je apriori odsúdené na neúspech, lebo z ríše Grála pochádzajúci Lonhengrin sa nemôže stať smrteľným človekom, rovnako ako Elza, pozemská bytosť, sa nemôže stať jemu rovnocennou partnerkou. Tento tragický rozpor motivuje inscenátorov k vytvoreniu skutočnej čiernej tragédie. Žiadny lesk, žiadne svetlo, žiadny optimistický moment, iba smútok, smútok, smútok... Táto inscenácia po premiére pred dvoma rokmi na mňa zapôsobila rovnako silne a vzrušujúco ako tentoraz. Po inscenačnej stránke som nezaregistroval väčšie zmeny, no o to viac ich bolo v speváckych výkonoch, vďaka zmenám obsadenia. Titulného hrdinu spieval teraz – alternujúc s Petrom Seifertom – **Robert Dean Smith**, najnovšia hviezda na zelenom pahorku. Objavil sa tu roku 1997 ako Walter von Stolzing, vlani zaskočil už ako Lohengrin, a v tejto sezóne debutoval ako fenomenálny Siegmund. Krásne lesklé výšky s úžasnou výdržou a strhujúcim emocionálnym nábojom, spolu so sympatickým výzorom, sú jeho devízami, ktorými bezpečne smeruje k métam Wagnerových hrdinov. **Melanie Diernerová** – konštantná Elza – so svojím bezchybným a vrúcne znejúcim pekným sopránom a presvedčivým prejavom, ideálne doplnila „svetlú" dvojicu predstavenia. **Linda Watsonová** – Ortruda – všestranná wagnerovská hrdinka s prenikavým mezzosopránom, by si bola zaslúžila aplauz po svojom výbuchu „Wotan! Dich starken rufe ich, dass glücklich meine Rache sei!". V Bayreuthe debutujúci **Oskar Hildebrandt**, Telramund, zožal zaslúžený úspech a adekvátne doplnil „čiernu" dvojicu, práve tak ako **Stephen West** v úlohe kráľa Heinricha. Jeho Hlásateľom je aj teraz, vo výraze obohatený **Roman Terkel**.



FOTO J. QUAST

ROBERT DEAN SMITH (LOHENGRIN)

Svetoznámy zbormajster Norbert Balatsch sa po troch desaťročiach účinkovania pred dvoma rokmi rozlúčil s Bayreuthom. Jeho nástupcom sa stal **Eberhard Friedrich**, ktorému sa podaril husársky kúsok, udržať kvalitatívne parametre tohto svetového telesa. A nakoniec dirigent – **Antonio Pappano**. O ňom len toľko, že od doby Klempererа iba on dokázal v predohre diela vylúdiť z orchestra sférickú krásu zostupnej témy svätého Grála...

Na záver: popri všetkých kladoch vo Festpielhause je pre mňa najcennejšia slovami neopísateľná krása zvuku, sálajúceho zo zakrytého a do hĺbky klesajúceho orchestriska, čo považujem za najgeniálnejší čin veľkého Richarda Wagnera.

JOZEF VARGA

FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA MARTINA FRANCA 2001

Na prelome júla a augusta sa v juhotalianskom mestečku Martina Franca (región Puglia) uskutočnil 27. ročník operného Festivalu della Valle d'Itria, ktorý sa špecializuje na neznáme, málo uvádzané, alebo známe operné tituly v neznámych pôvodných verziách, pričom diela sa niekedy uvádzajú po prvý raz od doby ich vzniku. Ťažisko popri operách talianskeho bel canta tvoria diela neapolských skladateľov 18. storočia a francúzske grand-opery obdobia romantizmu. Festival je členom Európskej asociácie festivalov AEF; záznamy z jeho produkcií vychádzajú na kompaktných diskoch. Partnerkou projektu je Akadémia Paola Grassiho – spevácka škola v Paríži, ktorej frekventanti účinkujú popri renomovaných sólistoch v predstaveniach festivalu, ďalší sólisti tohto roku pochádzali z Akadémie lyrického a zborového spevu v Ósime. Od roku 1988 sa (s výnimkou jedného roku) prostredníctvom Art Agency Esko na festivale zúčastňuje Slovenský komorný zbor pod vedením Pavla Procházku – vždy s veľkým ohlasom kritiky i divákov.

Tohtoročný festival bol poznamenaný nižším rozpočtom, čo sa prejavilo najmä v kvalite angažovaných sólistov i dirigentov. Program bol napriek tomu zaujímavý a bohatý. Ťažiskom festivalu boli operné inscenácie: Gounodova *La Reine de Saba* (Kráľovná zo Sáby), Donizettiho *La Zingara* (Cigánka) a Rossiniho *Ivanhoé*; uskutočnili sa tiež koncerty operného, piesňového a vokálno-inštrumentálneho repertoáru – z nich si najväčšiu pozornosť zasluhuje uvedenie Verdiho *Quattro pezzi sacri* a *Libera me, Domine*. Na tému Cigánka v hudbe, literatúre a vo filme sa konala aj medzinárodná muzikologická konferencia.

PAVOL ŠUŠKA

FESTIVAL V BUKUREŠTI

Programová kniha **Medzinárodného festivalu George Enescu** v Bukurešti (8. – 28. september 2001), ktorá viacmenej náhodou zablúdila do Bratislavy, naplní čitateľa úprimným obdivom pre jeho bohatú a širokospektrálnu ponuku domácich a hosťujúcich telies, dirigentov a sólistov (Orchestre de Paris s Ch. Eschenbachom, London Chamber Orchestra, London Philharmonic Orchestra s K. Masurom, Ruská štátna kapela s G. Roždestvenským, symfonický orchester Severonemeckého rozhlasu, Orchestre National de Capitol Toulouse s M. Plassonom, Symfonický orchester z Birminghamu, Academy of Ancient Music, Sinfonia Varsovia s K. Pendereckim, Súbor viedenskej Štátnej opery na čele so Seijim Ozawom, Orchester La Scala s R. Mutim, atď., atď.). Možno by sme mali prestať myslieť v, žiaľ, stále ešte – alebo znovu – zaužívaných šablónach, automaticky vylučujúcich napríklad krajiny na východ, resp. juhovýchod od nás z európskeho kultúrneho okruhu. Čo vieme dnes o rumunskej, bulharskej kultúre, umení, o tamojšom hudobnom živote? Hrubá programová kniha z Bukurešti nám našu trápnu ignoranciu nepríjemne pripomína.

(la)

GLYNDEBOURN – VEC MAKROPULOS

Letné mesiace sú aj vo Veľkej Británii časom hudobných festivalov. Z nich najvýznamnejšie sú Proms v Londýne (vyše 80 koncertov!), medzinárodný festival v Edinburgu, Cheltenham International Festival of Music a operný festival v Glyndebourne. Okrem spomínaných prestížnych festivalov tu existuje aj vyše 50 menších lokálnych festivalov, niekedy s až nápadne odvážnym programom súčasnej hudby. Na tomto mieste sa možno nejeden čitateľ čuduje, no program neraz reprezentuje skôr snahy tunajších skladateľov, často stojacich na ich čele alebo v umeleckej komisii, ako vkus posluchárskej väčšiny. Dramaturgia Glyndebourne pre rok 2001 však nebola v ničom poznačená experimentom či výnimočnosťou. Nová sezóna priniesla šesť produkcií – tri obnovené predstavenia (Brittenov *Sen noci svätojánskej*, *Vec Makropulos a Le Nozze di Figaro*), dve nové (*Fidelio* a Verdiho *Otello*) a operu pisanú na objednávku od Harrisona Birtwistla *Posledná večera*. Výnimočnosť sa ale v tomto idylickom opernom dome vlúdi do takmer každého predstavenia. Idylickosť preto, lebo toto „operné údolie" je zasadené do srdca anglického vidieka, obklopené lúkami, na ktorých sa pasú stáda oviec, lesmi a hlavne typicky anglickými divokokrásnymi záhradami, kde hostia počas jeden a pol hodinovej prestavky piknikujú pri pohári šampanského, ak, pravda, neprší. Výnimočnosť preto, lebo každé predstavenie v Glyndebourne dýcha originálnosťou a najmä nadštandardne vysokou kvalitou hudobného naštudovania. Už len mená dvoch domácich orchestrov zaručujú ničím nerušený hudobný zážitok – London Philharmonic Orchestra (LPO) a Orchestra of the Age of Enlightenment. Speváci sú starostlivo vybraní nielen podľa hlasu, ale k postave musia mať aj charakterovo blízko. A Glyndenbourne si môže po finančnej stránke dovoliť vyberať tak z domácich talentov ako aj zo svetovej speváckej stratosféry. Kuloárové kruhy a zlé jazyky síce hovoria, že tento operný dom ešte stále podporuje elitárstvo, no odporučila by som im výlet do Salzburgu, aby na vlastnej koži skúsili definíciu elitárstva počas hociktorej letnej opernej produkcie festivalu.

I keď ma tento rok lákala *Posledná večera*, dala som prednosť Janáčkovej *Veci Makropulos*. Nielen preto, že ma nadmieru nadchýna ako Briti a iné poväčšine severské národnosti do poslednej hlásky zvládnu češtinu, ale preto, že ma zaujala konštelácia jej iniciátorov, hlavne prítomosť skladateľa-dirigenta **Petra Eötvösa**. Režisér **Nikolaus Lehnhoff** spolu so scénografom a kostymérom v jednej osobe **Tobiasom Hoheiselom** (osvedčený tím tvorcov, ktorý sa tu minulý rok podpísal pod vydarené predstavenie *Jenufy*) vsadil všetky karty na scénu. Jadro jednoduchej scény tvoril akýsi výrez, ohraničený na oboch stranách štýlovými oblúkmi, na ktorom boli umiestnené kusy nábytku, ako napríklad kreslá, písací stôl, postel, šatník či rekvizity (kufre, rebrík, písací stroj, knihy atď.), čiže prvky, ktoré charakterizujú jednotlivé dejstvá a ich časti. Táto časť javiska sa len veľmi pomaly, takmer nebadane otáčala tak, že na prvý pohľad bolo všetko na javisku akoby statické. Po chvíli si však divák mohol všimnúť, že nábytok sa mysteriózne stráca, a to bez toho, aby s ním niekto hýbal. Mal to byť symbol neúprosne sa míňajúcich hodín života Emilie Martyovej? Na to sa ťažko hľadá odpoveď, no faktom zostáva, že iniciátorom sa zámer viac než vydaril a v opere, ktorej chýba nielen určitý dramatický náboj, ale hlavne akcia na javisku, invenčným riešením nahradil tento nedostatok. Samotná réžia bola veľmi jednoduchá, ako to už u Lehnhoffa býva, žiadne prehnane aranžované scény, či dobre známe, štandardne zveličené gestá. Všetky postavy vyzneli až podozrivo prirodzene. Takéto poňatie, samozrejme, nechalo v plnej miere vyniknúť hlavnú postavu, **Anju Silju** v úlohe Emilie Martyovej, a od okamžiku jej príchodu na scénu sa celý dej sústredil len na ňu. I napriek už nie najmladšiemu, ale dovolím si povedať pokročilému veku (s týmto predstavením sa Anja Silja rozlúčila s Glyndebournom) bola postava Emilie Martyovej obdivuhodne plnokrvná a ani na chvíľu divákov nenechala na pochybách, že Anja Silja sa s ňou úplne stotožnila. Chladnej a bezočivej Marty nechýbala ani črta sebaistej veľkej hviezdy, jej silný hlas a intonačná presnosť postave dodávali pozoruhodnosť. **Jonathan Veire** (Dr. Kolenaty), **Steven Page** (Baron Prus), **Neil Jenkins** (Vitek) a **Nigel Douglas** (Hauk-Sendorf) boli taktiež presvedčivými protagonistami, každý v charakterovo odlišnej, no detailne vypracovanej role. Dvojica Janek – **Tomothy Robinson** so svetlým sopránom **Lindy Tuvlsovej** (Krista) bola tiež výrazovo i hudobne excelentná. Za nimi viditeľne zaostával výkon **Pära Lindskoga** (Albert Gregor). Nielenže charakterovo vôbec nevyhovoval (alebo bol na príčine nedostatok hereckého talentu?) a, na rozdiel od ďalších predstaviteľov, mal evidentný problém s výslovnosťou, ale navyše jeho belkantová technika Janáčkovi nesvedčala. Už v minuloročnej inscenácii (ako Štěva v *Jenufe*) bolo poznať, že Janáček jednoducho nie je jeho parketou, preto si neviem vysvetliť, prečo bol opäť angažovaný.



FOTO ARCHÍV

JONATHAN VEIRA (DR. KOLENATÝ) A ANJA SILJA (EMILIA MARTY)

Neľahká úloha interpretácie Janáčkovej komplikovanej partitúry spočívala na Petrovi Eötvösovi, ktorý presvedčivo viedol LPO. Jednotlivé delikátne dynamické nuansy boli vypracované veľmi citlivo, rovnako ako nie hladko dosiahnuteľná rovnováha orchestrálneho zvuku, no musím pripustiť, že hudobnému toku chýbali príznačná plnokrvnosť a energia. Jednotlivé frázy by som si vedela predstaviť vypracované s väčšou plastickosťou a zápalom.

Počas dlhej cesty vlakom späť do Londýna som si uvedomila, že toto predstavenie svojím štýlom, invenčnosťou a jednoduchosťou, či pravdivosťou výrazu úplne zakrylo istý dramaturgický deficit Janáčkovej opery. Bolo zaujímavé sledovať, čo všetko môže zapálený tím tvorcov napraviť, či dočasne zakryť.

VANDA PROCHÁZKOVÁ

SALZBURSKÉ SLÁVNOSTNÉ HRY



KONCOM AUGUSTA SA SKONČILA VÝZNAMNÁ ÉRA LETNÝCH SALZBURSKÝCH SLÁVNOSTNÝCH HIER – DESAŤROČIE UMELECKÉHO VEDENIA GERARDA MORTIERA, TOHTO NEZVYČAJNE KREATÍVNEHO, ODVÁŽNEHO, BRILANTNÉHO, INICIATÍVNEHO, NO ZÁROVEŇ NERAZ KONTROVERZNÉHO UMELECKÉHO RIADITEĽA, KTORÝ PO KARAJANOVEJ SMRTI RAZANTNE ROZHÝBAL STUHNUTÉ ŠTRUKTÚRY A ANACHRONICKÚ DRAMATURGIU TOHTO ELITNÉHO FESTIVALU. PREDOVŠETKÝM SKONCOVAL S TRADIČNÝMI OPERNÝMI INSCENÁCIAMI A DOKORÁN OTVORIL OKNÁ REŽISÉRSKEMU HUDOBNÉMU DIVADLU (O. I. ZVERIL VIACERÉ INSCENÁCIE TRADIČNÉHO OPERNÉHO REPERTOÁRU VÝZNAMNÝM FILMOVÝM REŽISÉROM), ČO MU V NEJEDNOM PRÍPADE PRINIESLO AJ PRUDKO ODMIETAVÚ REAKCIU ODBORNEJ VEREJNOSTI. ČINOHRE A LITERATÚRE, KTORÉ V ČASE ZAKLADATEĽOV SALZBURSKÉHO FESTIVALU BOLI POPRI OPERE A KONCERTOCH JEDNÝM Z JEHO DRAMATURGICKÝCH PILIEROV, PRINAVRÁTIL PÔVODNÉ MIESTO A DÔLEŽITOSŤ A V HUDOBNEJ DRAMATURGII VYTÝČIL POPRI TRADIČNÝCH A REPREZENTATÍVNYCH PODUJATIACH, KTORÉ VŠAK KONCEPČNE TIEŽ „PREVETRAL" (SYMFONICKÉ KONCERTY, RECITÁLY, PIESŇOVÉ VEČERY, KOMORNÉ KONCERTY, MATINÉ, ETC.), NOVÉ AKCENTY TÝM, ŽE KLASICKÚ MODERNU 20. STOROČIA POSUNUL Z PERIFÉRIE DO CENTRA POZORNOSTI. ROVNAKO SA DOSTALO NEODMYSLITEĽNÉHO PRIESTORU MODERNE, V RÁMCI NEJ SÚČASNÝM RAKÚSKYM SKLADATEĽOM. NÁZVY CYKLOV KOMPONISTEN DER ZEITWENDE (SKLADATELIA PRELOMU ČASOV), NEXT GENERATION HOVORIA SAMÉ ZA SEBA. OSOBITNÝ PRIESTOR DOSTALI AJ INTERPRETI (ROKU 2001 TO BOLI POLLINI, BRENDEL A HAMPSON), KTORÝM PONÚKOL FESTIVAL SPOLUPRÁCU NA KONCERTNÝCH PROJEKTOCH, KDE MOHLI REALIZOVAŤ SVOJE ZÁĽUBY, UHOL POHĽADU, S AKCENTOM NA NEZNÁMY, RESP. SÚČASNÝ REPERTOÁR. ALE AJ TO NAJTRADIČNEJŠIE PUBLIKUM BOLO NÚTENÉ NACHÁDZAŤ SPOLOČNÉHO MENOVATEĽA NAPRÍKLAD V TVORBE BEETHOVENA A SCHÖNBERGA, KTORÝCH DIELA ZNELI VEDĽA SEBA V OSOBITNOM PROJEKTE, A CYKLUS ROMANTICKEJ KLAVÍRNEJ TVORBY BOL TIEŽ PODROBENÝ NOVÉMU, ŠIROKOUHLÉMU POHĽADU.

SÁM LÚČIACI SA MORTIER SA ZRIEKOL AKEJKOĽVEK SEBAPREZENTÁCIE, AK ZA TAKÚ (A OPÄŤ ZNAČNE OSOBITÚ) NEPOVAŽUJEME FILMOVÚ NOC *ADIEU MORTIER* V RÁMCI PARALELNÉHO FILMOVÉHO FESTIVALU *FESTSPIELE ON SCREEN* SALZBURSKÉHO FILMOVOVÉHO CENTRA DAS KINO, KDE SA PREMIETALI FILMY JEHO VÝBERU: OPENING NIGHT (USA, 1978, JOHN CASAVETES), *LE RÈGLE DU JEU* (FRANCÚZSKO, 1939, JEAN RENOIR), *EAST PALACE, WEST PALACE* (ČÍNA, 1996, ZHANG YUAN) A *TRAFIC* (FRANCÚZSKO/TALIANSKO 1971, JAQUES TATI). V KOMENTÁRI K TOMUTO PROJEKTU MORTIER O. I. NAZNAČIL, ŽE TENTO – SÍCE ÚZKY – VÝBER AZDA UMOŽNÍ DIVÁKOVI NAHLIADNUŤ DO JEHO (MORTIEROVÝCH) OBÁV A TÚŽOB. (LA)

JENUFA

Predstavenie Janáčkovej opery Jenufa v Salzburgu (Mackerrasova verzia originálu diela) bolo oveľa bližšie k realistickému, viac prozaickému pólu ako k lyrickosti. Túto afinitu k určitej opernej pragmatickosti vysvetľuje už kombinácia jej tvorcov – **John Eliot Gardiner** (dirigent), **Bob Swaim** (réžia) a **Ferdinand Wögerbauer** (scéna). Wögerbauer dobre využil imponujúce priestory Felsenreitschule (skalná jazdiareň). Hlavný dej situoval do centra enormného javiska, ohraničeného bielym oblúkom, štýlovo odlišného od pomerne realisticky vykresleného okolia. Na scéne dominovalo monumentálne mlynské koleso, ktorého inšpiráciu Wögerbauer našiel na Čertovke na pražskej Kampe a ktoré malo byť symbolom deptajúcej konformity a súčasne aj raison d'être života dedinčanov. Pre filmového režiséra Swaima bola Janáčkova hudobná tragédia pravdepodobne obrovskou výzvou a vôbec prvou operou, ktorú režíroval. I napriek jeho len sprostredkovanej moravskej skúsenosti boli jednotlivé postavy po hereckej stránke obdivuhodne, až činoherne vypracované, s hlbokým ponorom do ich psychiky. Predstavitelia navzájom komunikovali celkom prirodzeným spôsobom, nezaťažení nepotrebnou gestikuláciou či „správnym uhlom" projekcie hlasu a tým libreto zrazu nadobudlo zmysel. Kostelníčka – veteránka **Hildegard Behrensová**, ktorá bola z centra diania tentokrát vytlačená Jenufou – **Karitou Mattilovou**, používala okrem iného aj naturalistický hrudný register, a i keď jej hlas bol do značnej miery poznačený preťaženosťou a forsírovaním, vôbec to neprekážalo, práve naopak, bola to fascinujúca zložka jej výpovede. No, žiaľ, prítomnosť smrti, uvádzajúca diváka do naprostej hrôzy v 3. dejstve, nevyznela tak desivo ako by mohla. Jenufa/Mattila ani zďaleka nezaváňala hranou nevinnosťou, ako to často býva, ani sentimentom, ale vzbudzovala akúsi pravú, neodvrátiteľnú tragiku a bolesť. Jej vokálny prejav sa vyznačoval striedmosťou a jednoduchosťou, ktoré však v plnej miere nechali vyznieť krásu a plnosť jej hlasu. Števa – **David Kuebler** a Laca – **Jerry Hadley** neoplývali mladíckym zjavom, možno aj preto sa ich prejav zdal byť uzemnenejší. Starenku vynikajúco stvárnila **June Cardová**, to isté platilo o richtárskej dvojici – **Luděk Vele** a **Yvona Škvárová**, a aj ostatné postavy, spolu so zborom viedenskej Štátnej opery ani v najmenšom nezaostávali za hlavnými protagonistami. Príjemne prekvapila najmä mladá **Martina Janková** – Karolka (v súčasnosti sólistka Zürišskej opery), ktorej oslňujúci soprán v niečom veľmi pripomína Luciu Poppovú. **Chloe Obolenska** (kostýmy) sa rozhodla obliecť mužov do panských oblekov so zemanským nádychom, čo v kombinácii s ľudovými krojmi ženských predstaviteliek pôsobilo na mňa pomerne rozpačito.



FOTO ARCHÍV

KARITA MATTILA (JENUFA)

Hudobnú časť produkcie doslova koruňovala **Česká filharmónia** pod presným vedením **Johna Eliota Gardinera.** Ten nič neprenechal náhode a z neobyčajne dobre vyváženého zvuku telesa dokázal podľa potreby viac alebo menej zvýrazniť jednotlivé sóla. Jeho dôslednosť v prvej chvíli poslucháča ohromí, hudba zrazu prúdi vo viacerých rovinách s absolútnou presnosťou, a to vzbudzuje dojem jedinečnosti. No po určitom čase sa táto unikátnosť „geologického odkrývania" predsa len vytratí a poslucháč/divák si začne klásť otázku, či prílišná upätosť na formu a detail nechala Janáčkovu hudbu dostatočne dýchať a nenarušila jej svojráznu súdržnosť.

VANDA PROCHAZKOVÁ

ARIADNA NA NAXE

Tri dramaturgické piliere, na ktorých stála tohtoročná operná ponuka Salzburského festivalu, tvorili inscenácie diel Wolfganga Amadea Mozarta (*Figarova svadba, Cosi fan tutte),* Giuseppe Verdiho *(Falstaff, Don Carlos)* a dominantných opusov 20. storočia (Janáčkova *Jej pastorkyňa,* Straussova *Ariadna na Naxe,* Šostakovičova *Lady Macbeth Mcenského újazdu).* Paradoxne, najväčší rozruch vyvolala opereta. V škandalózne provokatívnej podobe Straussovho *Netopiera* režisér **Hans Neuenfels** opäť dokonale knokautoval tradíciu a naprogramoval si búrku protestov. Takže *Netopier,* a popri ňom ukončenie intendantskej éry

Gérarda Mortiera (1992–2001), tvorili hlavné témy diskusií a polemík, a to odborných i kuloárových. Ani najsilnejší oponenti však Mortierovi nemôžu uprieť, že počas jeho vedenia sa na divadelné dosky festivalu dostalo sedemnásť dovtedy neuvádzaných operných titulov, že pritiahol rad prominentných dirigentov a zaujímavých, často aj kontroverzných režisérov. Salzburg sa čoraz častejšie stával platformou pre nonkonformné hudobné divadlo.

Moja tohtoročná prítomnosť na festivale sa viazala na dve predstavenia: *Ariadnu na Naxe* Richarda Straussa a Verdiho *Dona Carlosa*. *Ariadna* sa po dvoch desaťročiach vrátila do repertoáru (nie veľmi šťastne bola umiestnená na javisko Veľkého festivalového domu), dokumentujúc prudký vývoj inscenačných trendov a otvorenosť rozmanitým poetikám. Tandem **Jossi Wieler** a **Sergio Morabito**, zodpovedný za réžiu a dramaturgiu, je strojcom nového, konvenciou nezaťaženého pohľadu na Straussovo dielo. Principiálne odmieta „prvý plán" predlohy, pátra po prenesených súvislostiach, po alternatívnych charakterokresbách, po filozofických dimenziách. Súvislosť medzi oboma dielmi – predohrou a samotnou operou – sa Wielerovi a Morabitovi zdá byť iracionálnou, takže prvú časť ponárajú do snového prostredia. Skupina umelcov, najatá bohatým Viedenčanom, prichádza na určené miesto, nepozná však zmysel tejto objednávky. V novom prostredí sa cíti stratená a bezducho blúdi. Dej je zasadený do polovice minulého storočia, do akejsi neurčitej hotelovej haly, ktorú výtvarníčka **Anna Viebrocková** zariadila moderným, prevažne reálnym nábytkom. V detailoch je však tento priestor štýlovo spochybňovaný a dáva možnosť profilovaniu postáv v intenciách režiséra. Tie sa snažia poukázať na závislosť umenia od sponzorov, čo napokon vedie až k strate identity umelcov.

Aj charaktery postáv sa menia. Ariadna nie je mytologickou primadonou, ale hypersenzitívnou a neurotickou ženou, márne túžiacou potlačiť opakujúce sa stavy depresie. Východisko z pocitu premárneného života hľadá v smrti a nevylieči ju ani nádejné stretnutie s Bacchusom. Zerbinetta má popri komediantskej rozšantenosti a obľube ľúbostných dobrodružstiev aj ďalší povahový rozmer. Trpkosť života, ku ktorej sa priznáva, ju však nezlomí. Štýl jej existencie a východiská sú odlišné. Dva monológy, Ariadnin a Zerbinettin, sú dva protichodné svety a v prenesenom význame symbolizujú dva žánre – operu seriu a buffu – ktoré sa v Straussovej opere majú miešať. Odbúraním heroicko – mytologického pozadia inscenátori obnažili iné dimenzie, bližšie hektike dneška – traumatizujúce ľudskú dušu, vedúce k stresom a depresiám. Tomuto pohľadu nemôžno uprieť odvahu a originálnosť, hoci ťažko sa zbaviť dojmu, že je na predlohu „našitý" násilne. Úmysel prispôsobiť Richarda Straussa zámeru režiséra nemožno prehliadnuť, čo je hlavným dôvodom, prečo nová salzburská *Ariadna na Naxe* nerezonuje jednoznačnejšie.

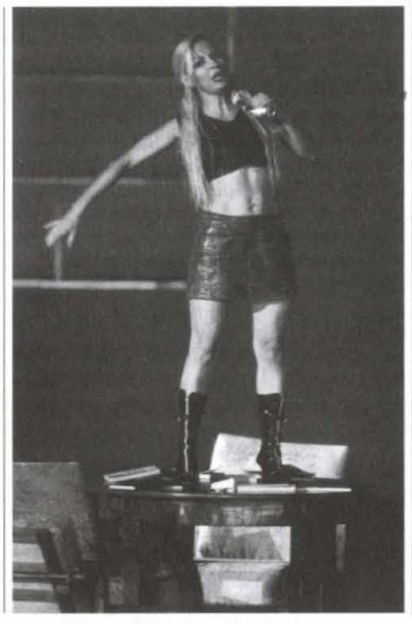


FOTO ARCHÍV

NATALIE DESSAYOVÁ (ZARBINETTA)

Pri dominancii javiskového tvaru, aspoň pokiaľ ide o snahu upútať diváka, javila sa pozícia hudobného naštudovania ťažšie. Bolo to však iba zdanie, pretože **Christoph von Dohnányi** je jedným z najpovolanejších znalcov hudby Richarda Straussa. Bohato nuansovaná, komorne obsadená a tým transparentná partitúra umožnila dirigentovi rafinovane kolorovať orchestrálny zvuk, zdôrazniť čaro detailu i dramatický ťah celku. Dohnányiho poňatie, podopreté majstrovstvom **Viedenských filharmonikov**, zaručovalo straussovskú atmosféru hudobnej podoby inscenácie.

Ako Ariadna sa predstavila **Deborah Polaski**, speváčka s ťažkým wagnerovským sopránom, ktorý i napriek schopnosti modelovať tón v jemnejšej dynamickej rovine, predsa len trocha prerastá dimenzie partu. Vo výškach bolo vibrato občas silnejšie a hlas menej koncentrovaný. Každá predstaviteľka Zerbinetty, ktorú konfrontujeme s Editou Gruberovou, má nezávideniahodnú pozíciu. Neobišlo to ani **Natalie Dessayovú**, technicky znamenite vyzbrojenú koloratúrnu sopranistku, navyše herecky výborne zžitú s koncepciou inscenácie, avšak v polohe výrazu o poznanie jednostrunnejšiu. Príjemne ma prekvapila americká mezzosopranistka **Susan Grahamová** ako Skladateľ. Štíhlo vedený plastický mezzosoprán lyrického razenia, v každej polohe hravo zdolával nohavičkový part. Kovovým dramatickým tenorom vyzbrojil svojho Bacchusa **Jon Villars**, vokálne príliš robustným bol barytón **Johna Bröchelera** v role Učiteľa hudby. Kvarteto komediantov malo oporu v lyrických hlasoch **Russela Brauna** (Harlekýn) a **Gerta Henninga – Jensena** (Brighella). Výrazným Tanečným majstrom bol **Jeffrey Francis.**

DON CARLOS

Veľké verdiovské výročie sa popri Falstaffovi, premiérovanom na Veľkonočnom festivale, premietlo do dramaturgie festivalu návratom *Dona Carlosa* v réžii **Herberta Wernického** spred troch rokov. Ide o 4-dejstvovú milánsku verziu, ktorá si však z pôvodnej francúzskej podoby priniesla rozšírené finále 6. obrazu (lamento Filipa nad mŕtvym Posom). Wernicke, ktorý je súčasne i scénografom, nevolil cestu kreslenia výtvarných detailov, na javisku nenájdeme popisnosť, kašírovanosť, no ani jednoznačné dobové zakotvenie. Réžia sa väčšmi sústredila na nadčasové zdôraznenie zákernosti moci,



FOTO ARCHÍV

DON CARLOS – ZÁBER Z INSCENÁCIE

ktorej oko (symbolizované tiež výtvarnými prostriedkami) stráži každý čin revoltujúceho Carlosa.

Mohutne pôsobiaca, pritom z ľahkého materiálu vytvorená scéna, zná-

zorňujúca stĺporadie budov, umožňuje jednoduché premeny a za pomoci svetiel a tieňov je výrazne náladovotvorná. Wernickeho koncepcia je však založená na formovaní charakterov postáv a ich konaní v krízových situáciách. Takmer civilne kostýmovaní hrdinovia musia siahať po psychologickom a emocionálnom herectve. Tú istú stopu sleduje aj veľkolepé hudobné naštudovanie **Lorina Maazela** na čele **Viedenských filharmonikov** a **Zboru Viedenskej štátnej opery.** Salzburský *Don Carlos* dostal pod Maazelovou taktovkou podobu monumentálneho oblúka, pri voľnejších tempách obnažujúceho aj najjemnejšie významové záchvevy, farbiaceho orchester do bežne nepoznaných výrazových odtieňov. Bol to emocionálne nesmierne plastický výklad, vyžadujúci maximálnu koncentráciu celej plejády interpretov. Kolektívne viedenské telesá sú, samozrejme, pripravené reflektovať dirigentove zámery do bodky, čím sa hudobná stránka predstavenia dostala zaslúžene do centra pozornosti.

Prevažne rusko-americké sólistické obsadnie patrí dnes do kategórie reprezentatívnych. **Marina Mešeriaková** je Elisabettou s prevahou lyrizovaných tónov a ušľachtilých pián, no tiež s potrebným dramatickým záberom. **Oľga Borodinová** má pre rolu Eboli apartný hlasový fond s krásne znejúcimi hlbokými i vysokými polohami a s technickou výbavou, umožňujúcou precízne vyspievať ozdoby prvej árie i náruživý ťah „O don fatale". Titulnú úlohu s nesmiernym výrazovým zanietením stvárnil **Neil Shicoff**, ktorého tenor, i napriek trocha matnej farbe, presne cíti verdiovskú frázu a dokáže ju vypointovať do dramatického vrcholu. Publikom vysoko favorizovaný **Thomas Hampson** (Posa), impozantná javisková osobnosť a skvelý herec, má nesporne krásne sfarbený barytón, v delikátnosti frázovania ho však od verdiovského interpretačného ideálu predsa len istý krok delí. Naopak, jediný Talian v sólistickom ansámbli, **Ferruccio Furlanetto** ako Filip II., má presnú štýlovú orientáciu, jeho tmavému basu však do istej miery chýba kovové jadro. Solídnym Veľkým inkvizítorom bol **Anatolij Kočerga**, výrazným, režijne exponovaným Mníchom (aj do polohy Carla V.) bol **Franz – Josef Selig.**

PAVEL UNGER

MORAVSKÝ PODZIM

O ČO SME PRIŠLI

Medzinárodný hudobný festival Brno – Moravská jeseň sa tohto roku dožil svojho 36. ročníka. Je teda rovesníkom 37-ročných Bratislavských hudobných slávností. Rovnako ako BHS na Slovensku je od svojho založenia vrcholným hudobným podujatím v moravskej metropole. Rovnako ako BHS aj Moravská jeseň je členom Európskej asociácie hudobných festivalov. Podobne ako BHS je termínovou osou brnianského festivalu prelom septembra a októbra. Podobne ako v rámci BHS aj tu prebieha medzinárodná muzikologická konferencia. Podobne ako na BHS aj tu majú zelenú mladí interpreti (pódium mladých talentov, koncert víťazov medzinárodnej interpretačnej súťaže). Podobne ako v programe BHS, aj tu sa našlo miesto pre neklasické/alternatívne projekty. Podobne ako na BHS aj v Brne sa ušlo atraktívnej prezentácie súčasnej domácej tvorby.



BERNSTEIN: OMŠA – ZÁBER Z PREDSTAVENIA

FOTO P. FRANCÁN

Na rozdiel od BHS je v Brne ponuka kvantitatívne skromnejšia: 22 podujatí za 18 dní sa sotva môže merať počtom 35 podujatí v priebehu 14 dní v Bratislave! Na rozdiel od BHS sa však v Brne už dávno rozhodli pre aktívnu, zmysluplnú festivalovú dramaturgiu, pre onú červenú niť, ktorá dodá každému podujatiu nádych koncepčnosti a ponúka obecenstvu príležitosť aktívne vnímať súvislosti, spoločné črty v pestrej mozaike podujatí, objavovať nepoznané, nepovšimnuté významy. „De amore et de morte" – O láske a smrti znelo motto tohtoročného jesenného festivalu v Brne.

A na rozdiel od BHS realizovali v Brne tohto roku gigantický projekt: scénické uvedenie Bernsteinovej *Omše* v športovej hale Rondo. Možno máloktorý návštevník uplynulých BHS vie, že produkcia tohto diela sa mala stať piatym a zároveň najveľkolepejším tohtoročným spoločným projektom oboch festivalov, na ktorom kooperácia, zjavná v štyroch realizovaných totožných programoch a ich účinkujúcich – Orchester der Beethovenhalle, Mestský orchester z Malagy, American Brass Quintet i Miraphone Tuba Quartet – mala prerásť do koprodukcie (nota bene: prečo túto ekonomicky i organizačne všestranne výhodnú spoluprácu nedeklarovať verejne a prečo neurobiť z núdze cnosť?). Bernsteinova *Omša* mala byť otváracím projektom BHS, rovnako ako ním bola na Moravskej jeseni. BHS však od spoločného plánu odstúpili a nechali celú ťarchu jeho realizácie, v rozpore s pôvodným dohovorom, na svojich brnianskych partneroch. „Neboli peniaze", znie odpoveď pre zvedavcov...

Kto mal šťastie a možnosť, zašiel do Brna a zistil, o čo sme prišli.

Oveľa. Rock Band a Jazzové trio Kryštofa Marka, Posádková hudba Brno (pod vedením Jiřího Volfa), Štátna filharmónia Brno, Český filharmonický zbor, Street chorus (jeho členkou bola o. i. aj Sisa Sklovská), dirigent Miloš Machek, režisér Stanislav Moša, umelecký šéf Zdeněk Merta, štáb umelecko-technických (o. i. svetlá, zvuk!) pracovníkov (nehovoriac o osobitnom štábe organizačnom), dvaja protagonisti – Richard Morris (kňaz) a Frank Odjidja (kazateľ) a last but not least ako rezíduum moravsko-slovenskej koprodukcie vynikajúco pripravený Bratislavský chlapčenský zbor – teda stovky účinkujúcich pripravili nezabudnuteľný zážitok, ktorý si zasluhuje obdiv nad naozaj prvotriednou realizáciou tejto nesmierne náročnej a v našich končinách v takom rozsahu nevšednej úlohy. Netreba sa zvlášť zmieňovať o tom, že popri umeleckom zvládnutí každého partu boli osobitným problémom obrovský priestor športovej haly

a v nej rozmiestnenie jednotlivých skupín účinkujúcich vo veľkých, z hľadiska akustiky a dozvuku zákerných vzdialenostiach. To znamená, že koordinácia a z jej náročnosti vyplývajúce úskalia si popri dôkladnej príprave vo všetkých parametroch produkcie vyžadovali mimoriadnu sústredenosť a pozornosť každého účinkujúceho. Nehovoriac o psychickej i fyzickej výdrži, veď 110 minútové dielo sa odvíja bez prestávky, pričom predstaviteľ hlavnej úlohy Richard Morris a Street chorus sú prakticky neprestajne na javisku a v akcii. Svoju priestorovú dispozíciu režisér „našil" na niekoľkopodlažné otvorené javisko, siahajúce približne do jednej tretiny haly a do diania chvíľami zapájal jej priestor aj v celej elipsovitej dĺžke. Účinkujúci spievali na telové mikrofóny, čo je v muzikálovej (a možno aj inej) literatúre dnes už bežné, no diváka/poslucháča môže iritovať a niekedy aj dezorientovať zvuk prichádzajúci nie z jeho prirodzeného, neustále sa pohybujúceho a premiestňujúceho zdroja, ale vždy zo smeru nastavených reproduktorov. Táto posluchárska nepohodlnosť bola však plne kompenzovaná umeleckým výsledkom – natoľko, že vyše päťtisícové obecenstvo zotrvalo v permanentnom napätí a sústredení. Nemalý podiel na tom mal dirigent, ktorý rozsiahly a doslova takmer neprehľadný aparát nielen udržal pod kontrolou, ale sformoval do uzavretého celku hlbokej výpovednej sily. Nemálo mu v tom, pravda, pomáhala Bernsteinova hudba a jeho textová zostava, ktoré odkrývajú úzkosť človeka a jeho ambivalentný vzťah k Bohu – problémy dnes azda aktuálnejšie než kedykoľvek predtým. A propos aktuálnosť: predstavenie sa konalo týždeň po teroristickom ataku na World Trade Center. Účinkujúcim sa uprostred diela podarilo nečakane a celkom organicky včleniť improvizovanú textovú interpoláciu, vyjadrujúcu postoj k udalostiam, celkom v zmysle Bernsteinovej výpovede. Za to, za ich vkus a neokázalosť im patrí osobitná vďaka. Veď kdekto sa vtedy poponáhľal s jednoznačnými, „vyhranenými" vyhláseniami a komentármi. Táto štýlovosť bola prítomná vo všetkých parametroch produkcie, oživujúc tým dielo maximálne primeranou interpretáciou. Na tom mali nemalú zásluhu vo svojich úlohách „ostrieľaní" Afro-Anglo-Američania, predstavitelia oboch hlavných postáv – napriek tomu, že skvelý Richard Morris spočiatku spieval v ťažkej indispozícii. A boli to naozaj len nuansy, ktoré v istých chvíľach pozdvihli autentickosť interpretácie o už nečakaný ďalší stupienok vyššie a divákov zo stoličiek, na ktorých ako prikovaní sledovali ohňostroj nápadov a nákazlivo živého hudobného divadla. Napríklad vtedy, keď sa na javisku objavil kazateľ Frank Odjidja: Broadway, prebleskło možno v hlave nejedného z nich...

Bratislava naozaj prišla o veľký zážitok. Bernsteinovu *Omšu* sa na Slovensku sotva podarí realizovať v dohľadnom čase.

ALŽBETA RAJTEROVÁ

KOŠUTOVA IFIGÉNIA

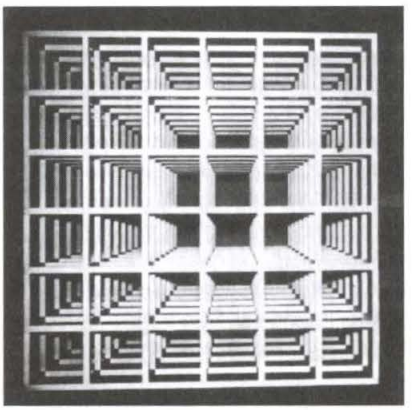
10. októbra sa v Brne skončil 33. ročník festivalu Moravský podzim, ktorý mal tento raz v záhlaví programové heslo O láske a smrti a tiež sté výročie úmrtia Giuseppa Verdiho. V niektorých projektoch bolo ako obvykle cítiť prepojenie s Bratislavskými hudobnými slávnosťami – napríklad v prípade oratória *Odysseus* od Maxa Brucha – zatiaľ čo niektoré iné, ako napríklad uvedenie scénickej melodrámy *Ariadna na Naxe* od Jiřího Bendu či naštudovanie hudobnodramatického diela Michala Košuta *Ifigenie*, boli zaujímavosťou príťažlivou aj pre „cezpoľného" návštevníka z Bratislavy. *Ifigenie*, dielo popredného českého skladateľa strednej generácie, sa objavila už pred tromi rokmi v súťaži pražskej Štátnej opery „Nová opera pre Prahu", v ktorej postúpila do užšieho výberu, ale nakoniec predsa nebola medzi víťaznými prácami. Zvíťazila *Faidra* od Emila Viklického, ktorú Štátna opera potom aj uviedla. Teraz sa aj *Ifigenie* (s podtitulom „Rituál podľa Euripida") dočkala uvedenia, ktoré zodpovedá nárokom diela, a to v brnianskom Janáčkovom divadle, presnejšie: na dočasnom javisku vo foyeri divadla.

Libreto *Ifigenie* napísal významný český režisér a dramatik Jan Antonín Pitínský, ktorý sa najmä v posledných rokoch (po jeho pražských inscenáciách *Tristana a Izoldy* a *Dalibora*) stal i známym – a kontroverzným – operným režisérom. Pitínský aj ako libretista preukazuje málo zhovievavosti voči operným žánrovým konvenciám a zároveň jasnozrivo postihuje dramaturgické možnosti, ktoré hudobné divadlo so svojimi druhovými zákonitosťami – najmä tendenciou k disociácii času a ritualizácii okamihu – poskytuje modernému divadelnému tvorcovi. Libreto *Ifigenie*, písané v próze, je komprimovanou verziou mytologických príbehov, ktorý zvečnil grécky dramatik Euripides v drámach *Ifigenia v Aulide*, *Elektra* a *Iifigenia v Tauride*. Text, ktorý zachytáva len kľúčové okamihy životnej púte Ifigenie a jej brata Oresta, plynie pokojne, hraničné existenciálne situácie a vášne podáva s akoby klasicistickou umiernenosťou. Niektoré výjavy, ako napríklad scéna zabitia Klytaimnestry a Aigista, sú bez textu, čisto pantomimicko-tanečné. V texte postáv dominuje dialóg, ale nájde sa čas i na niekoľko veľkých monológov a jasne ohraničených spevných „čísel".

Košut vo svojej hudbe pracuje so zvukom nástrojov symfonického orchestra a so syntetickým zvukom, pričom výsledok tvorí nahratý zvukový materiál následne elektronicky upravovaný a pri živom predvedení diela prehrávaný zo záznamu. Naživo (pravda, s prizvučením) spievajú postavy i zbor. Košutovu orchestrálnu hudbu, vyznačujúcu sa rafinovanou prácou so zvukovou farbou a bohatú na efektné polyštýlové vrstvenia a zvraty, dopĺňa vokálny prejav spevákov, ktorý svojím deklamačným charakterom tvorí pomerne samostatnú líniu hudobného procesu. Svojím základným tónom hudba *Ifigenie* výborne súznie s poetikou Pitínského libreta, oscilovaním medzi svetom akustických nástrojov a živlom elektronickej hudby nastoľuje akúsi zvláštnu časopriestorovú dištanciu medzi divákom a dejom, takže aj keď herci a speváci sú na dosah blízko, ich príbeh vnímame ako čosi (mýticky) vzdialené. Aj keď na druhej strane Košutovo zhudobnenie z hľadiska svojej čisto hudobnej kvality a pútavosti nevypĺňa (aspoň pre mňa) priebeh celého sedemdesiatminútového predstavenia s rovnakou intenzívnosťou.

Inscenácia režisérky **Karly Štaubertovej-Sturmovej**, scénografa **Jána Zavarského** a choreografky **Vladimíry Kartousovej** predstavila dielo vo veľmi dobrom svetle. V priestrannom foyeri Janáčkovho divadla postavili akýsi veľký celofánový stan, v ktorom boli z dvoch strán umiestnené vyvýšené tribúny s miestami pre divákov. Uprostred bolo dejisko príbehu, charakterizované – rovnako ako kostýmy **Tomáša Kyptu** – prostou a celkom náznakovou antickou štylizáciou. Kreácie tanečno-pantomimických postáv (Klytaimnestra, Agamemnón, Aigistos, tri Erínye) i herecký prejav spevákov (Ifigenia ako soprán, Orestes ako tenor, Pylades ako bas, Pallas Aténa ako mezzosoprán) a jednej hovorenej role (Thoas) bol z veľkej časti štýlovo zladený a zvoleným stupňom štylizácie zodpovedal atmosfére diela (aj keď bolo by možné predstaviť si štylizáciu ešte príkrejšiu, antirealistickejšiu). Do titulnej úlohy Ifigenie inscenátori obsadili **Nao Higano**, japonskú sopranistku žijúcu v Bratislave, ktorá bez problémov zvládla značné technické nároky role (mimoriadne veľký rozsah) a hrdinku stvárnila v súlade s celkovým rázom inscenácie, úsporne a zdržanlivo v gestách a mimike a o to expresívnejšie vo vokálnom prejave.

VLADIMÍR ZVARA



SOL LEWIT: BEZ NÁZVU, 1966

MINIMAL-ART A MINIMAL-MUSIC – OPAKUJÚCA SA TENDENCIA V UMENÍ?

Zuzana Martináková

ZROD MINIMALIZMU V UMENÍ NEMOŽNO POKLADAŤ ZA NIEČO PRELOMOVÉ V DEJINÁCH UMENIA DRUHEJ POLOVICE 20. STOROČIA. MINIMALISTICKÉ TENDENCIE SA ZAČALI OBJAVOVAŤ UŽ V RÁMCI GEOMETRICKEJ ABSTRAKCIE A KONŠTRUKTIVIZMU, NESKÔR ABSTRAKTNÉHO EXPRESIONIZMU, POP-ARTU, FLUXUSU A HAPPENINGU, PROCESUÁLNEHO A KONCEPTUÁLNEHO UMENIA, TIEŽ OP-ARTU, LAND-ARTU, BODY-ARTU A PERFORMANCE. *MINIMAL-ART* (NIEKEDY TIEŽ NAZÝVANÝ *REDUCTIVE-ART* ALEBO *COOL-SCHOOL*) KONCOM 60. ROKOV KOEXISTOVAL S VIACERÝMI Z TÝCHTO UMELECKÝCH SMEROV, KTORÉ SA NESKÔR SÚHRNNE OZNAČOVALI AKO POSTMINIMALIZMUS, ALEBO AJ POSTMODERNIZMUS, CHARAKTERIZOVANÝ PRÁVE PLURALIZMOM SMEROVANÍ A ŠTÝLOV V UMENÍ.

V niektorých teoretických pojednaniach sa koniec 60. rokov označuje ako *neskorý modernizmus*, vrcholiaci v minimalistickom umení, uzatvárajúcom éru predvojnovej i povojnovej moderny.[1] K jej hlavným znakom patrili racionalizmus, abstrakcionizmus, rúcanie konvencií prísnym sebaočisťovaním, čo postupne viedlo k preferovaniu maximálne redukovanej (minimalizovanej) a zjednodušenej formy či tvaru (kocka, monochrónny štvorec či iný geometrický tvar, v hudbe preferovanie jednoduchého motívu či harmonického spoja). Umelecký princíp tak neustálym abstrahovaním a zjednodušovaním spočinul až na tzv. nulovom bode.[2] Takýto typ minimalizmu v umení stratil kontakt so životom a okolitým svetom, čo ho spájalo so všetkými prejavmi modernizmu (avantgardy), preferujúcimi abstrakciu (napr. geometrická abstrakcia, v Európe informel alebo lyrická abstrakcia, v USA abstraktný expresionizmus, akčná alebo gestická maľba, op-art, hard-edge painting), na báze ktorých sa zrodil ako ich logický vývojový dôsledok. Iný typ minimalizmu sa prejavuje v umeleckých tendenciách, ktoré vznikali v opozícii voči moderne (avantgarde) a stali sa tak súčasťou pluralistických tendencií, neskôr súhrnne označovaných *postmoderna*. Ich cieľom bol návrat k životu, reálnemu svetu, k témam všedného dňa a pohŕdanie originalitou a individualizmom v umení, ktoré boli doménou umeleckých prejavov povojnovej moderny, resp. neoavantgardy. V tomto zmysle voľne siahajú k starým témam a formám umenia, využívajúc rôzne hotové umelecké artefakty, predmety dennej potreby, alebo známe (tradičné i hotové) tvary, princípy a formy.

Oba tieto typy minimalizmu však nemožno striktne oddeľovať, nakoľko sa vzájomne prenikajú a prelínajú. Ide o podobný princíp striedania dvoch kontrastných javov či vlastností, vytvárajúcich pritom vzájomnú jednotu (tzv. jin-jang princíp, ktorý v živote možno pozorovať pri striedaní i dopĺňaní dvoch protikladov: deň-noc, zlo-dobro, teplo-chlad, láska-nenávisť a pod., a tiež v umení: racionálne-iracionálne, subjektívne-objektívne, predmetné-abstraktné, prísne-voľné, dionýzovské-apolinské, od života abstrahujúce-so životom zviazané, forma-antiforma[3] a pod.). Tendencia minimalizácie umenia sa tiež pravidelne rodí z potreby simplifikácie v obdobiach, keď sa umenie ocitá v štádiu prekomplikovanosti výrazových prostriedkov.
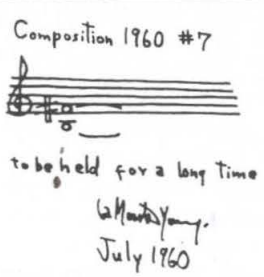
Pokúsme sa charakterizovať princípy minimalizácie, ktoré sa prejavovali v rôznych umeleckých tendenciách (pop-art, fluxus, koncept-art, minimal-art, minimal-music) približne od prelomu 50. a 60. rokov, spočiatku v USA a postupne v Európe. Už zo samotného názvu vyplýva, že jeden z hlavných znakov takýchto tendencií v umení je *minimalizácia použitých prostriedkov* v oblasti matérie, štruktúry i formy. V takomto type umenia, ktorý bol tiež pomenúvaný rôznymi pojmami (ešte pred vznikom pojmu minimal-art) ako *ABC art* či *primary structures* (v zmysle jednoduchého umenia primárnych štruktúr), *systemic painting* (založené na systémovom princípe), *reductive-art, rejective-art, hard-edge painting* (špecifický spôsob zobrazenia, ktoré sa môže vzťahovať na abstraktnú kompozíciu chromatických farebných tonalít, ako aj na predmetné figurácie; termín definuje princíp formy ostro vyhraneného, prísne členeného obrazového poriadku), dôraz leží na jednoduchom výraze, geste, jazykovom, výtvarnom či hudobnom prejave, často reprezentovanom jediným jednoduchým predmetom, tvarom, gestom, slovnou či zvukovou kombináciou, resp. akýmkoľvek jednoduchým vzťahom (predmet – priestor – divák). Takéto znaky možno pozorovať už v neodadaistickom hnutí Fluxus a v postupne sa etablujúcom sochárskom umení v USA pod názvom *minimal-art*, ktorého niektorí autori patrili do okruhu hnutia Fluxus (napríklad Robert Morris). Cieľom sochárskeho umenia, neskôr tiež maľby minimal-art, reprezentovaných umelcami ako Tony Smith, Robert Morris, Sol LeWitt, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Smithson, Carl Andre, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Richard Artschwager a ďalší, bolo očistenie výtvarného umenia od prehnanej emocionálnej a dramatickej výrazovosti abstraktného expresionizmu, a to redukciou umeleckých prostriedkov – napríklad v podobe minimálneho využívania počtu tvarov, farieb, línií či akýchkoľvek parametrov umeleckého diela. **Tony Smith** sa zaujímal o priestorovo-funkcionálny minimal-art, v ktorom nejde primárne o kompozíciu objektu, ale o komplexný zážitok z vnímaného priestoru, narušeného vystaveným objektom. Umelecká hodnota teda vzniká mimo tohto objektu vo vedomí percipienta, ktorý reflektuje objektom narušený priestor. Smithova *Kocka* (1962) bez podstavca, začínajúca sériu modulárnych oceľových sôch, rozbíja pôvodný význam kocky či vystavovaného objektu a nastoľuje nové vnímanie reality, priestoru a vzájomnej funkcie, zasadenie objektu aj do rámca modernej architektúry a urbanizovanej krajiny. Podobné intencie odráža aj tvorba ďalších výtvarníkov, v ktorej sa často kombinuje mi-

nimal art s konceptualizmom. **Sol LeWitt** napríklad zachoval z tvaru kocky len konštrukciu, tvoriac akési otvorené priehľadné štruktúry, často v podobe emailovaných hliníkových sietí, ktoré takto predstavujú odhmotnenie, redukciu hmoty na minimum. V procese vnímania sa dôležitým stáva priestor a nie matéria objektu. Sol LeWitt, ktorý ideu pokladá za primárnejšiu než formu, sa tak stal jedným z prvých, čo presadzovali konceptuálne umenie, zameriavajúce sa na väčšiu aktivizáciu divákovej mysle, než jeho zraku. Konceptuálne umenie, nadväzujúc na Duchampa (art as idea), viedlo – podľa jedného z hlavných predstaviteľov konceptuálneho umenia **Josepha Kosutha** – k dematerializácii umenia, k presunu od perceptualizmu ku konceptualizmu. Umenie sa tak prezentovalo viac v podobe návodov, textových prezentácií a myšlienok (pozri aj Fluxus, neodada, umenie Johna Cagea a ďalších). **Robert Morris** smeroval viac k využitiu nestabilných materiálov, t. j. antiformy, ktorá charakterizuje procesuálne umenie a postminimalizmus.[4] Tiež ho zaujímala kocka, nie však ako statický tvar, ale ako potencia dynamických a premenlivých stavov (napríklad obložením stien zrkadlami sa neustále menil a rozkladal jej tvar). Tieto princípy, v kombinácii svetelných a vizuálnych efektov (zjavné sú súvislosti aj s op-artom) charakterizujú aj tvorbu *Dan Flavina*, ktorý využitím komerčného fluorescenčného svetla (neónových trubíc, žiariviek) menil priestor a funkcionálne pôsobenie umeleckého artefaktu.

Druhým dôležitým znakom minimal-artu je princíp opakovania v podobe bezprostredných repetícií a sériových radení tvarov. Oba znaky sú väčšinou vzájomne prepojené, aj keď princíp redukcie mohol existovať bez princípu repetície či sériovosti. Prítomnosť tohto druhého znaku robí minimal-art viac komunikatívnym, pretože zvyšuje efekt vnímania. Opakovanými štruktúrami jednoduchých tvarov a známych námetov či motívov, s čo možnou najminimálnejšou variabilnosťou a transformáciou, sa dosahuje ľahšia zapamätateľnosť a tým aj populárnosť. Princíp repetície možno pozorovať už v pop-arte: napríklad v diele **Andyho Warhola** (*Four Mona Lisas*, filmu podobné rozčlenenie obrazu na sériu opakovaných obrázkov v *Green Disaster* a *5 Death 17 Times in Black and White*, séria fliaš na obraze *Green Coca-Cola Bottles* a iné), v prejavoch hnutia Fluxus v podobe opakovaných textových spojení a pod. Repetitívnosť začala patriť k hlavným znakom minimal-artu. Seriálne minimalistické plastiky tvoril **Carl Andre**, zostavujúc jednoduché prvky (tehly, štvorce, dlaždice, kovové platne) na podlahe galérií tak, aby boli vnímané viac ako cesty než konštrukcie. Andre tak potláča dominantný vertikálny rozmer sochárstva v prospech horizontálneho plošného rozmeru, v dôsledku čoho treba jeho diela vnímať zhora, podobne ako v land-arte. Repetitívnosťou sa vyznačuje aj tvorba Donalda Judda, Sol LeWitta, Roberta Morrisa a mnohých iných predstaviteľov minimal-artu. V maľbe má minimal art predchodcov v Malevičovi a v suprematizme, v Mondrianovi a v skupine De Stijl, Moholy-Nagyovi, El Lissickom i Vassarelym, t. j. v rôznych prejavoch konštruktivizmu, geometrickej abstrakcie i op-artu. **Barnett Newman** už začiatkom 50. rokov vytváral sériu monochromatických polí, podobne je datovaná aj séria bielych obrazov **Roberta Rauschenberga**. **Frank Stella** tvoril v zmysle svojho výroku „čo vidíte je to, čo vidíte", čiže umenie vzťahujúce sa na seba, nie na vonkajší svet (symetrické čierne maľby, 1958–1959, neskôr tiež sériovo usporiadané geometrické a symetrické farebné plochy, medzi ktoré vkladal nefarebné biele úzke priestory), **Ad Reinhardt**, presadzujúc myšlienku „menej je viac", tiež narábal s monochrómiou a jej odtieňmi v sérii červených malieb (*Red Painting*,1952), neskôr v rokoch 1960–66 tvoril úplne čierno tzv. *Ultimate* alebo *Black Paintings* so sotva viditeľným obsahom (čierna farba je tu zároveň výrazom negácie farby), ktorý mal stimulovať čo najväčšiu pozornosť vnímateľa. Etablovanie minimal-artu a podobných štýlových tendencií, vznikajúcich pred ním i paralelne s ním, urýchlila aj inšpirácia východnými filozofiami a ľudovým umením mimoamerických a mimoeurópskych tzv. prírodných národov, ktoré uprednostňujú jednoduché a často sa opakujúce motívy.

V takejto atmosfére vznikali na podobných princípoch repetície a na jednoduchosti založené hudobné prejavy v USA, ktoré sa rozšírili aj do Európy. Ich tvorcami boli predovšetkým štyria americkí skladatelia jednej generácie – **La Monte Young** (1935), **Terry Riley** (1935), **Steve Reich** (1936) a **Philip Glass** (1937), ktorých mená neskôr teoretici jedným dychom vyslovovali v súvislosti s novým štýlovým trendom, tzv. *minimal-music*, tiež nazývanej ako *repetitiv-music, puls-music, systemic* alebo *systematic– music, pattern-music, gradual-music, meditativ-music, concept-music*. Už samotné názvy tohto smerovania poukazujú na úzku spätosť s vývojom výtvarného umenia (minimal-art, systemic painting, concept-art), pričom ich reprezentanti sa vzájomne inšpirovali a svoje umenie často spolu aj prezentovali (minimal-music sa hrala na výstavách minimal-artu). Minimal-music tiež nadviazala a vyvinula sa z hnutia Fluxus – La Monte Young stál, podobne ako Morris, pri zrode hnutia Fluxus a patril k jeho hlavným reprezentantom. Všetci štyria skladatelia minimal-music sa formovali podobným spôsobom: školili sa na dodekafónii, webernovskom a postwebernovskom serializme, inšpiroval ich John Cage a v kalifornskom prostredí spoznávali východné filozofie a hudbu prírodných národov. Ani jeden z nich sa nedokázal stotožniť s prísnou seriálnou organizáciou tónov a hudobných parametrov (mnohí však uznávali Webernov zmysel pre úspornosť a koncíznosť vo výstavbe hudobného diela, čo niektorí teoretici považujú za aniticipáciu materiálovej redukcie minimal-artu), ba ani s úplnou nekontrolovanou indeterminániou, propagovanou Johnom Cageom. S Cageom ich však spájalo nekonvenčné vnímanie času, priestorových a zvukových zákonitostí, ktoré už dávno predtým objavili východné civilizácie.
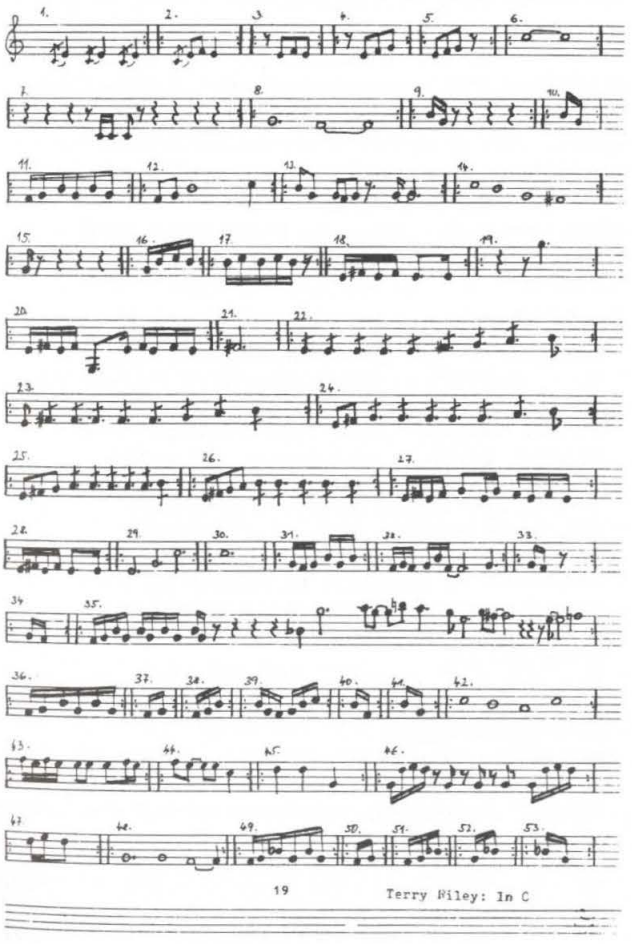




La Monte Young

La Monte Young, ovplyvnený najmä indickou hudbou (učil sa u indického mysliteľa Pandith Pran Natha), ale aj zvukovou farebnosťou Schönberga a Weberna, už v *Sláčikovom triu* (1958)[5] prvýkrát aplikoval svoju koncepciu objavu zvukového priestoru,[6] ktorá spočíva na dlhom znení tónov (v tomto diele až niekoľkominútové znenie kvárt a kvínt), umožňujúcom poslucháčovi odhaliť krásu zvuku. Výsledkom je akási statická hudba, vykazujúca len malé vnútorné zmeny skôr na báze harmonického než melodického pohybu. V č. 7 svojich *Compositions* 1960 (č. 1–15), ktoré patria tiež do prejavov Fluxusu a happeningov, Young použil jediný interval čistej kvinty

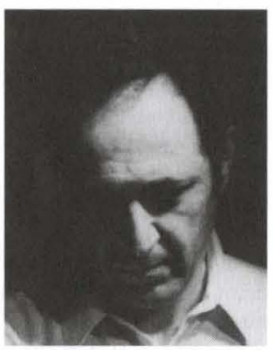
(*h-fis*) s pokynom „držať dlhú dobu". Roku 1960 presídlil do New Yorku, kde sa postupne stretávali všetci štyria „minimalisti". Tu rozvinul svoju koncepciu tzv. *Dream House*, v ktorom pri tlmenom svetle znie jeden tón, resp. interval, a to nielen minúty, ale aj hodiny, ba mesiace, roky i stáročia (tzv. eternal music), čím sa postupne poslucháčovi otvárajú nepoznané svety a priestor pre meditáciu. „Človek sa musí dostať dovnútra zvuku, [...] čo je ľahšie, ak sú tóny veľmi dlhé."[7] Young tak narába s reálnymi tónmi a tónmi, ktoré vznikajú v predstave poslucháča (čiastkové, alikvotné tóny). V skladbe *The Tortoise: His Dreams and Journeys* (1964) sú základné spodné tóny vyludzované elektronicky a jednotliví inštrumentalisti a speváci sa môžu sami rozhodnúť, ktorý alikvotný tón k nemu zahrajú či zaspievajú. Vo svojej kompozícii *Drift Studies* (1966) zašiel ešte ďalej, keď použil sínusový tón, ktorý si má poslucháč „zafarbiť" v predstave, čím vzniká zaujímavý zvukový i zážitkový efekt. „Dostanete úžasný pocit, že vaše telo mäkko vpláva do priestoru i času, unášané týmito zvukovými vlnami."[8]

Young mal veľký vplyv na formovanie **Terryho Rileyho**, ktorý prešiel podobným záujmom o indickú hudbu i kalifornským prostredím a spolupracoval s Youngom aj ako hráč na saxofóne a na elektrickom organe. Na formovanie Rileyho kompozičného myslenia mal vplyv aj pobyt v Európe, kde sa v baroch a kaviarňach v Paríži a Štokholme živil ako klavirista. Aj z týchto dôvodov charakterizuje jeho skladby kontrolovaná improvizácia a predovšetkým pravidelná rytmická pulzácia a repetícia, prítomná aj v populárnej, najmä rockovej hudbe. Jedna z jeho najznámejších skladieb *In C* (1964),



RILEY: IN C

ktorú vytvoril po návrate z Európy, pozostáva z 53 melodicko-rytmických modelov, ktoré môže hrať ľubovoľný počet hráčov na ľubovoľných nástrojoch. Každý hráč si môže vybrať, kedy začne hrať a koľkokrát bude daný model opakovať. Jednotné je len tempo – akási pulzácia v osminových hodnotách. Výsledkom je hudba pravidelného tepu (pulzu), rozmanite sa kánonicky prelínajúcich melodicko-rytmických modelov. Zároveň vznikajú zvláštne melodické i harmonické premeny, ktoré napriek tzv. tónine *in C* majú viac modálny charakter (celý arzenál tónov je vybudovaný z diatonickej škály *c-d-e-f/fis-g-a-h/b*, ktorý charakterizuje *C*-oblasť v modálnom systéme). Zároveň tu Riley použil podobnú metódu ako pri magnetofónových slučkách, ktorú od začiatku 60. rokov často využíval vo svojej tvorbe. V neskorších dielach *Poppy Nogood and the Phnatom Band* (1968) a *Rainbow in Curved Air* (1969) nadväzuje na svoje rané improvizačné skúsenosti na saxofóne a keyborde a pridáva techniky live electronic a tape delay.



S. REICH

Steve Reich, rodák z New Yorku, sa tiež spočiatku školil na dodekafónii a serializme, ktoré nevyhovovali jeho naturelu. Keď roku 1962 pracoval na svojej záverečnej kompozícii na Juilliard School u Luciana Beria, upravil princípy dodekafónie takto: „Prispôsobiac štýl – ktorý som nikdy necítil ako zlúčiteľný so základnými hudobnými intuíciami [...] – nespravil som inverziu radu, ani transpozíciu od iného tónu, ani račí obrat, ale jednoducho som rad znovu a znovu opakoval. A bolo to tak, akoby som bol urobil hudobným niečo, čo som cítil ako nehudobné. [...] Keď to Berio videl, spýtal sa: 'Keď chceš písať tonálnu hudbu, prečo ju nepíšeš?'"[9] Dôležitým impulzom v Reichovom vývoji bol pobyt v San Franciscu v Tape Center (1963-1965), kde experimentovaním s magnetofónovými slučkami dospel náhodne k technike fázového posunu (synchrónnym prehrávaním rovnakých slučiek z dvoch magnetofónov, ktorých rýchlosť sa líšila, začala sa jedna slučka oneskorovať). V skladbách *It's Gonna Rain* (1965) a *Come out* (1966) vytvoril slučky z nahraných úryvkov reči (v prvej skladbe z omše čierneho kazateľa a v druhej z výroku mladého väzňa), ktoré sa opakujú cez dva kanály tak, že v druhom kanáli sa postupne mení rýchlosť, v dôsledku čoho dochádza k fázovému posunu a tým aj k premenám zvuku. Túto metódu aplikoval aj na inštrumentálne skladby: *Piano Phase* (1967), *Violin Phase* (1967), *Four Organs* (1970), *Phase Patterns* (1970), *Drumming* (1971), z ktorých posledná odráža Reichove skúsenosti zo štúdia hry na bicích nástrojoch u učiteľa kmeňa Ewe v africkej Ghane. V *Drumming* a v nasledujúcich skladbách hudobný proces už komplikuje pridávaním ďalších nôt k pôvodnému modelu, čím dosahuje väčšiu variabilitu výrazu. Uvedené skladby Reich realizoval so skupinou *Steve Reich and Musicians*, ktorá sa do roku 1976 rozrástla na 18 členov. V *Music for Eighteen Musicians* (1974-1976) využíva melodicko-rytmické zvláštnosti balinézskeho gamelan orchestra, ktoré študoval u balinézskych učiteľov, angažovaných American Society of Eastern Arts v Seattle a Berkeley. Reich roku 1968 sformuloval základy svojej kompozičnej techniky v práci *Music as a Gradual Process*, v ktorej popisuje podstatu svojej hudby založenej na procesovosti a postupnej, vo vnútri sa odohrávajúcej premene. Paradoxne, až neskôr

dospel k tradícii európskej hudby, v ktorej našiel mnohé styčné body so svojou metódou repetitívnosti a fázového posunu v technikách kánonu, polyfónie, ale aj v repetitívnych melodicko-rytmických postupoch renesančnej a barokovej hudby.



PH. GLASS

Philip Glass spoznal Reicha roku 1967 počas jeho štyroch koncertov v Park Place Gallery, kde tiež vystavovali výtvarníci minimal-artu. Glass mal za sebou štúdium hudby v Chicagu (zaoberal sa tu hudbou Webera a Ivesa) a kompozície na Juilliard Scholl v New Yorku (absolvoval roku 1961). Približne roku 1960 sa definitívne dištancoval od serializmu a priklonil sa k bohato sonoristicky štruktúrovanej hudbe Herry Partcha a Henry Cowella. Počas štúdií u Nadi Boulangerovej v Paríži došlo k jeho vnútornému prerodu po spoznaní indickej hudby, ktorú v rámci študijnej úlohy mal prepísať do nôt (išlo o nahrávku v podaní Ravi Shankara – sitar a jeho spoluhráča Allah Rahku – tabla). Glass bol fascinovaný dômyselným systémom aditívnej rytmickej organizácie,[10] ktorej poznatky si prehĺbil počas pobytu v Tibete a Indii (1966–1967). V tom čase Glass dospel k úplne novému kompozičnému prejavu, ktorého podstatou je princíp opakovania krátkych modelov s aditívnymi rytmickými hodnotami a neustále sa obmieňajúcimi nepatrnými variáciami, ktoré po určitej dobe skokom (akoby technikou strihu) prechádzajú z jedného úseku do druhého. Podobne ako Reich, aj Glass si vytvoril skupinu *Philip Glass Ensemble* (1968) a svoju hudbu prezentoval v galériách, kde bola akceptovaná pozitívne, na rozdiel od priestorov s tradične hudobne odchovaným publikom. Typickou zostavou Glassovej skupiny boli dvoje klávesy (na jedných hral on sám), saxofóny (striedané tiež flautami), speváčka, ktorá používala svoj hlas ako hudobný nástroj a zvukový technik, ktorý aparatúrou zabezpečoval amplifikáciu všetkých nástrojov. Výrazný a pomerne silný zvuk, ako aj pregnantný rytmus vyhovovali predstavám Glassa, odchovaného rockom. Jeho názor, že poslucháč má hudbu vnímať celostne bez začiatku a konca, stojí bližšie východným hudobným koncepciám než európskej tradícii, založenej na princípe kontrastu, reprízy a stupňovaní gradácie, t. j. podľa Glassa na naratívnom aspekte. Spočiatku len úzkou vrstvou väčšmi hudobných laikov akceptovaný Glass zažíva obrovský úspech v New Yorku na koncerte v Town Hall (1974) a najmä uvedením svojej prvej opery *Einstein on the Beach* v Metropolitan Opera (1976),[11] ktorá predznamenala jeho orientáciu väčšinou na operné, divadelné a filmové diela a zabezpečila mu prístup na svetové operné a divadelné scény. Nasledovali opery *Satyagraha* (1980), *Akhnaten* (1984), filmy *Koyaanisqatsi* a *Powaqqatsi* (názvy sú odvodené z jazyka indiánskeho kmeňa Hopi) a iné.

Štyroch autorov minimal-music v 70. rokoch často spájali pod strešný pojem *New York Hypnotic School* (newyorská hypnotická škola), ktorý vznikol v dôsledku fascinácie, ba priam hypnotického efektu pri vnímaní ich hudby. Teoretické reflexie výstižne postrehli charakter ich magickej hudby, ktorý sa nedosiahol len využitím vplyvov orientálnej hudby, ale aj transformovaním niektorých spotrebno-priemyslových postupov do kompozičného procesu (sériové opakovanie, radenie modelov „vzorcov" bez vnútorného motivického rozvíjania, plnenie hotových výrobných foriem na základe určitých „výrobných procesov" a pod.).

Vplyv hudby týchto štyroch predstaviteľov minimal-music bol enormný. Na americkom kontinente na základe podobných princípov, aj keď so špecifickými odlišnosťami, tvorili: **Frederic Rzewski**, **Philip Corner**, **Alvin Lucier**, **Meredith Monk**, **Pauline Oliveiros**, **John Adams** a ďalší. Minimal-music sa postupne v rôznych štýlových variáciách – nezávisle i priamo inšpirovaná – etablovala aj v Európe, spočiatku v Anglicku v tvorbe **Gavina Bryarsa** a **Michaela Nymana**, ktorý tvoril hudbu k filmom svetoznámeho anglického režiséra Petera Greenawaya; v Holandsku v duchu minimal-music čiastočne tvoril **Louis Andriessen**, v Maďarsku **Tibor Szemzö** so skupinou 180, v Poľsku **Zygmunt Krauze**, **Tomasz Sikorski**, **Krzysztof Knittel** a iní, na Slovensku najmä **Martin Burlas**, **Peter Zagar** a neskôr **Peter Martinček**, v Čechách čiastočne **Martin Smolka**, **Peter Kofroň**, **Miro Pudlák** a iní. Už v 60. rokoch niektorí skladatelia nezávisle dospeli k podobným zvukovým rezultátom – napríklad György Ligeti v skladbách *Lontano*, *Continuum*, či v kompozícii pre 100 metronómov a mnohí ďalší.

Princíp minimal-art či minimal-music sa nám z určitého nadhľadu môže javiť ako permanentne sa opakujúca zákonitosť vo vývoji umenia. Umenie dospeje do fázy zložitejších štruktúr a po určitom čase zákonite dochádza k narušeniu optimálneho stavu (t. j. opotrebovaniu). V extrémnych prípadoch ide o zlomové reakcie, ku kvázi návratu k primárnym jednoduchým štruktúram. Minimal-art a minimal-music sa zákonite presadili v období, v ktorom vrcholila umelecká avantgarda, ktorej atribútmi bola originalita a tým aj permanentná zmena (na rozdiel od repetitívnych štruktúr) a využívanie heterogénnych komplexných tvarov a materiálov (na rozdiel od jedného geometrického tvaru – napríklad kocka, či hudobného modelu – napríklad jednoduchý interval, či kombinácia malej skupiny tónov, resp. jednoduchý harmonický vzťah). Minimal-art a minimal-music sa však stali súčasťou širších umeleckých tendencií, ktoré sa v teoretických reflexiách udomácnili pod názvom postmoderna, ktorý už postihuje širšie umelecko-kultúrne milieu... ◘

Poznámky

[1] Predvojnová moderna býva tiež označovaná ako avantgarda, povojnová moderna ako neoavantgarda, resp. tiež ako avantgarda po druhej svetovej vojne.

[2] V Európe skupina maliarov Zero (nula) smerovala k čistej senzibilite farebných plôch, čiže východisko od nulového bodu.

[3] Premena formy na antiformu nastala v procesuálnom umení a v arte povera (jednoduché umenia), kde sa dôraz kladie na využívanie premenlivých materiálov, ktoré sú nestále, efemérne.

[4] Tieto pojmy sú často nevyhranené. Postminimalizmom sa označovali tendencie 70. rokov, ktoré, na rozdiel od minimal-artu, zdôrazňovali viac proces a experimentovanie s materiálom.

[5] Tu ešte použil seriálne usporiadanie tónov, od ktorého v ďalších skladbách upustil.

[6] K takémuto objavu zvuku ako aj k používaniu dlhých tónov nezávisle dospel G. Scelsi, ktorý bol tiež ovplyvnený východnou filozofiou i tibetskou hudbou.

[7] PUDLÁK, M.: *Minimalismus a čas v hudbě*. In: *Slovenská hudba*, 1991/2-3, str. 199

[8] DORŮŽKA, P.: *Mezi hudbou minimální a populární*. In: *Hudba na pomezí*, Praha 1991, s. 141

[9] REICH, S.: *Myšlienky*. In: *Slovenská hudba* 1991/2-3, str. 183-184

[10] Indickým rytmickým systémom, založeným na pridávaní malých rytmických hodnôt sa inšpiroval aj O. Messiaen.

[11] Roku 1978 mu bolo dokonca udelené štipendium Rockefellerovej nadácie, ktoré obnášalo 30 000 USD ročne.

Téma: VERDI

10. 10. 1813, Le Roncole – 27. 1. 1901, Miláno

Jaroslav Blaho

Tohto roku si kultúrny svet pripomína sto rokov od úmrtia veľkého operného génia. Zdôrazňujem – význam tohto výročia presahuje do širších kultúrnych dimenzií ako je operná komunita. Verdi totiž nie je iba najhranejší operný skladateľ, je aj najväčší dovŕšiteľ tohto žánru. Všetko po ňom je už len variovanie, hoci na prvý pohľad nepodobajúce sa svojimi melodickými a harmonickými úletmi. Verdi neuzavrel iba vývoj talianskej romantickej opery, ktorý modelovali Donizetti a Bellini, ale u nás aj takmer neznámy Pacini a Mercadante, bratia Ricciovci, Rossi či Petrella. A spoza hraníc ju už v „napoleonských" rokoch ohlasovali Cherubini, Spontini a z podalpského Bergama naturalizovaný Nemec Simon Mayr. Verdi dovŕšil vývoj opery ako žánru v jeho jedinečnosti a samostatnosti. Približne v čase, keď premiéroval *Rigoletta*, prvé dielo „zrelosti", Wagner už nosil v hlave *Tristana*. Od tohto momentu sa vývoj hudobného divadla uberá po dvoch koľajach, raz sa približujúcich, potom vzďalujúcich sa, aj keď po nich premávajú tie isté, alebo aspoň podobné vlakové súpravy. Cieľovou stanicou jednej trasy je, ak chceme, *The Rake's Progress*, na tej druhej *Wozzeck*.

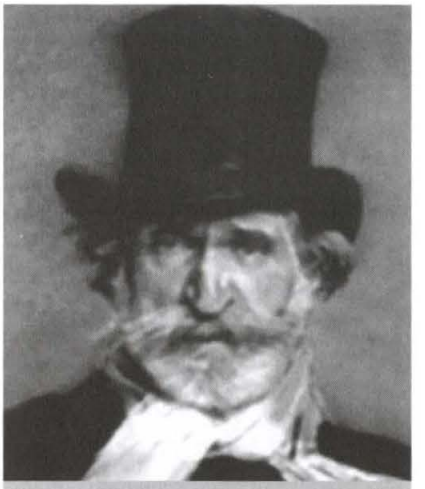
Autor mnohých podôb

Koľko len času ubehlo medzi Verdiho prvou (1839) a poslednou premiérou (1893)! Zreštaurované monarchie sa zmenili na parlamentné demokracie, po európskych metropolách namiesto dostavníkov začali premávať prvé automobily, bojové zástavy romantizmu básnici vymenili za paravány a revuálky všetkých možných „izmov". *Oberta* premiéroval Verdi v rokoch donizettiovskej konjunktúry (Wagner sa vtedy ešte nemohol pochváliť ani *Rienzim*), *Falstaffa* súbežne s prvým úspešným Puccinim *(Manon Lescaut)*, rok pred Straussovým debutom (*Gutram*), tri roky pred premiérou prvej Zemlinského opery! Nečudo, že dvadsaťosem operných opusov sa celkom logicky rozčleňuje do troch tvorivých období, v mnohých aspektoch odlišných a predsa prepojených odkazom talianskej opernej tradície, pre ktorú je alfou a omegou ľudský hlas, hlavný komponent hudobnodramatického výrazu.

Prvé obdobie začína debutantským *Obertom* a končí sa azda *Bitkou pri Legnane* (1849), možno *Luisou Miller* (1849) alebo *Stiffeliom* (1850), celkom jednoznačne však porážkou celoeurópskej revolúcie, od ktorej si Taliani toľko sľubovali. Je to vari aj prejav rozčarovania a sklamania, že od oslobodzovacích tém sa Verdi ponára do tragiky a intímneho sveta svojich nasledujúcich hrdinov? Formovo sú diela prvej tvorivej periódy čistou belkantovou romantickou sériou: stavbou celku, scén aj jednotlivých čísel, typológiou árií (citové vyznanie v árii, ľúbostný dvojspev, modlitba – po pokojnej, široko klenutej kavatíne nasleduje odhodlaná, rytmicky výrazná kabaleta). Orchester, napriek osobitostiam, ktoré Verdiho už odlišujú od bezprostredných predchodcov (nezvyklé nástrojové zoskupenia), nanajvýš podmaľováva, v podstate však tvorí nevyhnutný sprievod pre vokálnu výpoveď. Introvertné árie, najmä ženských partov, sú neraz sprevádzané sólovým nástrojom (tradícia sledovateľná už od Mayra), čo akoby zvýrazňovalo osamelosť týchto hrdiniek, lebo verdiovské postavy (sebaprojekcia autora) sú vždy (!) osamelé.

Opery mladého Verdiho sa v inscenačnej podobe ľahko aktualizujú, pretože je tu veľa štylizácie vyplývajúcej z maniery romantickej belkantovej opery v tom najlepšom zmysle slova a postavy sú skôr „schillerovskými" nositeľmi ideí, univerzálnymi typmi, než individualizovanými charaktermi. Jedinec tu stojí proti moci, sokovia a sokyne sú iba jej personifikáciou (dobyvateľov a okupantov, absolutistickej moci štátu či cirkvi). Pravda, aj zo schémy týchto alegórií sa vyčleňujú náznaky toho, čo je neskôr typické pre staršieho Verdiho – bohatšie motivované a rozpracované charaktery – meštianske postavy a zloduch Wurm v *Luise Miller*, ústredná dvojica shakespearovského *Macbetha*, v ktorej sa u Verdiho, na rozdiel od dramatika, stáva vedúcim hlasom lady.

Počínajúc *Rigolettom* (1851) začínajú Verdiho väčšmi zaujímať osudy konkrétnych postáv než osudy ríší, či národných, náboženských a sociálnych etník. To, čo sa deje mimo intímneho sveta jeho postáv, tvorí viac alebo menej pozadie príbehu, hoci napríklad životnú púť Violetty skrz-naskrz prerastá a determinuje okolitá špina a pretvárka meštiackej spoločnosti, práve tak, ako všetky postavy *Dona Carlosa* (Carlos, Alžbeta, Filip, Pósa aj Eboli) sa zmietajú v neviditeľnej sieti svätej inkvizície.



Giuseppe Verdi • dielo • premiéra

Opery

Oberto, Conte di San Bonifacio • Miláno • 17. november 1839
Un Giorno di Regno • Miláno • 3. september 1840
Nabucco • Miláno • 9. marec 1842
I Lombardi alla Prima Crociata • Miláno • 1. február 1843
Ernani • Benátky • 9. marec 1844
I Due Foscari • Rím • 3. november 1844
Giovanna d'Arco • Miláno • 15. február 1845
Alzira • Neapol • 12. august 1845
Attila • Benátky • 17. marec 1846
Macbeth • Florencia • 14. marec 1847
I Masnadieri • Londýn, 22. júl 1847
Jérusalem • Paríž • 22. november 1847
Il Corsaro • Triest • 25. október 1848
La Battaglia di Legnano • Rím • 27. január 1849
Luisa Miller • Neapol • 8. december 1849
Stiffelio • Triest • 16. október 1850
Rigoletto • Benátky • 11. marec 1851
Il Trovatore • Rím • 19. január 1853
La traviata • Benátky • 6. marec 1853
Les vêpres siciliennes • Paríž • 13. jún 1855
Simon Boccanegra • Benátky • 12. marec 1857
Aroldo • Rimini • 16. august 1857
Un ballo in maschera • Rím • 17. február 1859
La forza del destino • Sankt Peterburg • 10. november 1862
Don Carlos • Paríž • 11. marec 1867
Aida • Kairo • 24. december 1871
Otello • Miláno • 5. február 1887
Falstaff • Miláno • 9. február 1893

Zbory • sakrálne diela • piesne inštrumentálne diela a ď. (výber)

Tantum ergo pre tenor a orchester • 1836
Sei romanze • cyklus piesní • vydané 1838
Piesne • 1839–1869
Suona la tromba pre 3-hlasný mužský zbor a orchester • 1848
Inno delle nazioni • 1862
Romanza senza parole pre klavír • vydané 1865
Stornello • vydané 1869
Libera me pre soprán, zbor a orchester (pre Messa per Rossini) • 1869
Sláčikové kvarteto e mol • 1873
Messa da Requiem • 1874
Ave Maria pre soprán a sláčikový orchester • 1879-1880
Pater noster pre 5-hlasný a cappella zbor • 1879–1880
Pietà, Signor! pre tenor a klavír • 1894
Quattro pezzi sacri • 1887–1897

Na rozdiel od národnooslobodzovacích opier, kde vždy cítime dva plány (individuálno-intímny a spoločensko-historický), vnímame zrelé diela stredného tvorivého obdobia ako drámy bohato prekreslených charakterov, kde jedinec alebo jedinci stoja v antagonizme proti „tým druhým". Výrazovými prostriedkami, v podstate tradičnej opernej formy a romantickej hudby, dospieva Verdi k výpovediam na hodnotovej stupnici psychologického realizmu. Hudobná forma sa uvoľňuje, ale ariózny princíp je ešte veľmi výrazný. Ustupuje maniera, po kavatíne nemusí nasledovať kabaleta, podmienkou záverečných ansámblov nie je bohatý zvukový aparát (*Sila osudu* aj *Aida* končia v pianissime). Orchester sa ešte stále tvári, že sprevádza vokalistu, spev zato často podporuje rafinovane a nevtieravo, na hudobnú paletu nanáša jemnú a predsa badateľnú vrstvu psychologickej kresby.



FOTO ARCHÍV

G. STREPPONI-VERDI

Po tom, čo sa Verdi ako operný autor odmlčal na vyše jeden a pol desaťročia, a takmer všetci sa nazdávali, že nadobro, ohlásil sa s dvoma shakespearovskými prepismi, ktorými priaznivcom, no ešte viac nežičlivcom vyrazil dych. Dramaticky kongeniálne, ale presvedčivejšie, dynamickejšie a expresívnejšie než alžbetínec prebásnil *Otella* a podľa *Veselých paničiek z Windsoru*, ale aj Shakespearových historických kroník a s výrazným prispením libretistu Boita, vyslovil sa s vyrovnanou skepsou osemdesiatročného starca k absurdite ľudského údelu. Titulné postavy týchto dvoch shakespearovských opier nezápasia už s abstraktným či konkrétnym protivníkom – tragicky sa potýkajú s vlastnou neovládateľnosťou, slepotou *(Otello)*, so svojou márnomyseľnosťou a neschopnosťou si priznať, že „náš čas je už ten – tam", ba navyše, že „všetko na svete je fraška" a „všetci sme blázni"! *(Falstaff)*

Po bohato prekomponovanom *Otellovi*, vo *Falstaffovi* Verdi asketicky skomorňuje hudobný aparát, akoby chcel naznačiť, že ľudský život je len „mnoho kriku pre nič". Zo slávnej verdiovskej melodiky zostalo len torzo – „chuťovky", nové tóny sa objavujú v harmónii, nové kombinácie v inštrumentácii. Orchestru poskytuje značnú dávku samostatnosti. Orchester dopovedáva, znásobuje, často aj polemizuje s vokálom a jeho nositeľom, sarkasticky ho ironizuje. Uvoľňovanie formy akoby zdanlivo zaradilo „spiatočku", ale nie je to návrat k číslovanej opere v romantickom zmysle pojmu – v službe charakterizácie sa objavujú formy predchádzajúcich epoch – kánon, madrigal, menuet, fúga. Podľa puntičkárskych kritérií je pre mňa Verdiho *Falstaff* dielo slohovo nezaraditeľné. Podobne, ako finále *Dona Giovanniho* s posledným vstupom sochy komtúra. Absolútna univerzalita. Hovoriť o slohu by bolo urážkou geniality autorskej výpovede!

VERDI A MY

Je paradoxné, nech to už pripíšeme globalizácii alebo súčasnej kríze talianskeho vokálneho kumštu, že v parmskom Teatro Verdi, ktorému na talianskej mape prináleží akési nepísané právo nazývať sa maestrovou domovskou scénou (Roncola leží neďaleko), priniesol plagát slávnostných predstavení viac ruských a ukrajinských mien než talianskych. Pochlapili sa veľké divadlá nemeckej kultúrnej sféry, a to aj napriek tomu, že musia plniť nemalé povinnosti voči bohatej domácej klasike – od Glucka a Mozarta, cez romantikov a Wagnera až po Straussa. Viedenská štátna opera v januári plných dvadsaťjeden dní nehrala nič iné než „verdiovky" (na programe má vyše tucta titulov), a napríklad dramaturgicky progresívna opera vo Frankfurte zo šiestich premiér sezóny venovala Verdimu celú polovicu (3)! U nás mal na jar premiéru *Rigoletto* (už po koľký raz?) v Košiciach, v minulých dňoch sa na javisku SND vôbec po prvý raz objavila *Luisa Miller*. Verdiovská premiéra absentovala v Banskej Bystrici, pravda, tento súbor venoval majstrovej tvorbe (a často objavne) v uplynulej dekáde celkom osobitnú pozornosť.

Verdiovskú tradíciu na Slovensku mohli by sme v zložke hudobných naštudovaní mapovať hlboko do našej pomerne mladej opernej minulosti. Mohli by sme hovoriť o náznakoch verdiovského inscenačného slohu v SND šesťdesiatych rokov (režisér Gyermek, scénograf Gábor), aj o podnetných a nekonformných inscenáciách posledného obdobia, ktoré začali Chudovského škandalizovaným bratislavským *Rigolettom* (1987) a pokračovali v deväťdesiatych rokoch Bendikovými „výkladmi" v Banskej Bystrici.

Menej pozitívneho možno povedať o dramaturgickom zábere, hoci Verdiho meno je na slovenskom divadelnom plagáte preferované až-až. Pri pozornejšom pohľade však zistíme, že je to viac-menej stále tá istá necelá desiatka titulov, a že osobitne diela prvej periódy sa ešte stále opatrne obchádzajú, hoci ich za svoje už dávno prijal celý operný svet. Stalo sa tak počas desaťročia trvajúcej renesancie belkantovej romantickej série, spolu s tragickými operami Rossiniho, Donizettiho a Belliniho, ktoré na našich javiskách (s výnimkou príležitostných produkcií dnes už neexistujúcej bratislavskej Komornej opery) tiež absentujú. Kde hľadať príčinu? Strach o diváka, ktorý uprednostňuje notoricky „známe" tituly? Enormné vokálne nároky najmä na sopránový a tenorový odbor? To vari nie, veď sa na každom kroku chválime úrovňou našej vokálnej školy! Alebo azda vo vzduchu ešte stále cítiť dávno prekonané názory, ktorými verejnosť ohlupovala desaťročia trvajúca izolácia, podľa ktorých belkantová romantická opera bola len prázdnou manierou s presilou samoúčelného ozdobného spevu a znôškou realisticky nepresvedčivých schválností? Štyridsiate roky neboli predsa pre Verdiho „roky galejnícke", ako ich sám označil. Naopak, tvoril v nich spontánnejšie než kedykoľvek potom, žal úspechy, spoločenský stál na vrchole, veď jeho tvorba bezprostredne rezonovala s politickými snaženiami Talianov, a navyše, ako umelec bol lídrom národného odboja. Taliansku



FOTO ARCHÍV

VERDI PRED LA SCALOU

romantickú operu v tom čase doviedol na vrchol, jeho ansámbly prekonali ansámbly Mercadanteho, jeho kabalety boli ohnivejšie než kabalety Paciniho, výlevy jeho hrdinov vášnivejšie a dojímajúcejšie než žiale hrdinov donizettiovských. Cudzia mu zostala azda len nostalgická elegancia melodiky Belliniho a svet buffy. Skrátka, už od kolísky bol tragický typ. Aj preto sa mohol rozlúčiť s *Falstaffom*, ktorý je všetko iné, len nie veselá komédia. To, že Fischerovej banskobystrickej inscenácii *Falstaffa* z roku 1979 chýbal tragický rozmer, rovnako, ako o dvadsať rokov mladšej Smolíkovej inscenácii v SND, je jedným z viacerých našich verdiovských nedorozumení. Hlavnou črtou slovenského *Falstaffa* je jednoducho ešte stále vatón!

Z opier mladého Verdiho sa *Luisa Miller* po prvý raz dostala na slovenské javisko (nakrátko) roku 1965 v Košiciach, v minulom desaťročí ju úspešne inscenovali v Banskej Bystrici, teraz v Opere SND. Dvoch *Foscariovcov* naštudoval roku 1987 v Košiciach Marián Chudovský. Zaujímavá byronovská predloha bez ľúbostnej zápletky rezonovala vďaka inscenácii ako aktuálne politické divadlo. Shakespearovský *Macbeth* sa dvakrát objavil v repertoári SND, zhodou okolností v politicky pohnutých rokoch 1968 a 1989. Obe naštudovania sa však dohromady nedožili ani dvadsiatky repríz! Pre slovenského operného diváka, a v nadväznosti aj pre slovenské operné divadlo, mladý Verdi – to je *Nabucco*. Spočiatku hit, neskôr repertoárový fetiš. A to aj napriek tomu, že sa celé dve desaťročia hral na našich scénach v barbarskej východonemeckej úprave. Čert zober tie prekrútené dejové reálie, keď v tejto verzii vzala za svoje aj kopa krásnej hudby, keď drastickými škrtmi sa neraz vážne narušila forma (ansámblom bez repetícií chýbala gradácia, zmena vzťahov sa preniesla do zmeny textov, tá potom do zmeny tempa, čo v konečnom dôsledku šlo proti zmyslu Verdiho hudby). Skrátka, nedorozumenie.



FOTO ARCHÍV

VERDI V ZÁHRADE



FOTO ARCHÍV

VERDIHO POHREB

A vo vymenúvaní poloprávd a pseudonázorov na Verdiho dielo môžeme pokračovať. Ešte stále sa u nás traduje, že v posledných dvoch drámach podľa Shakespeara sa Verdi vyrovnal s Wagnerovým prínosom. Tento názor sa zaužíval v rokoch wagnerovského ošiaľu, keď sa poctiví muzikanti pokúšali z „konzervatívneho" Verdiho zachrániť aspoň omrvinky. Je vari dostatočným dôkazom inšpirácie dramatická presvedčivosť *Otella*, je dôkazom nepochybný filozofický rozmer *Falstaffa*, v princípe čitateľný a bližší než v náročnom a niekedy až únavnom rozmere zašifrovane pertraktovaný filozofický zmätok *Niebelungov*? Kde je u Verdiho, napriek prekomponovanému tvaru, nekonečná melódia, kde leitmotív, kde vedome presadzovaný a preto niekedy aj kŕčovito pôsobiaci Gesamtkunstwerk? Celkom iná hierarchia medzi vokálnom, orchestrom a drámou než u bayreuthského reformátora! Skrátka, prisúdiť posledným dvom Verdiho javiskovým dielam príklon k Wagnerovi, pripomína kŕčovité snahy niektorých komunistov vyrobiť z biblického Krista svojho prvého tribúna.

CHÚLOSTIVÁ OTÁZKA VERDIOVSKEJ VOKÁLNEJ PROBLEMATIKY

Mám podozrenie, že verdiovský interpretačný ideál, pokiaľ vôbec o niečom takom možno u nás hovoriť, utvárame si skôr z náhodných stretnutí v posledných rokoch so zahraničnou interpretačnou špičkou, prípadne z podoby verdiovského spevu u nás počas „galejníckych rokov". Neveríte? Nuž, pýtam sa, nakoľko je u nás dôvernejšie známy napríklad vokálny rukopis vedúcich verdiovských sopránov uplynulých dekád – takej Milanovej, Priceovej, Stellyovej, Scottovej, Chiary (všimnime si, že žiadna Callasová, Tebaldiová, Sutherlandová, možno ani Caballé, určite nie Freniová, Gruberová, Martonová, ktorých doména je niekde inde)? Uvedomujeme si napríklad, že na pomenovanie verdiovská primadona nestačí krásne odspievať Ameliu z *Boccanegru*, Oféliu, Alžbetu z Valois, že tieto sopránové party sú v rámci Verdiho rozmerného diela svojimi nárokmi dosť netypické? Že verdiovská primadona musí zvládnuť Leonoru di Vargas a Aidu, raného Verdiho a Leonoru z *Trubadúra*, že musí vedieť vyčariť drámu, aj sa samozrejme pohybovať v koloratúre odboru d'agilitá? V „starom" bratislavskom *Nabuccovi* stačilo, keď protagonistka vyjadrovala drámu a zlovestný charakter postavy „silným" spievaním. Čo tam po tom, že mazala verdiovské koloratúry ako čosi nepotrebné a povestné behy zredukovala na prvú a poslednú notu dvojoktávovej kaskády! Dokedy budú u nás (táto tradícia dožíva aj na nemeckých scénach) prijateľné výrazovo naivné, aj keď vokálne virtuózne koloratúrne Violetty, pre ktoré rola končí bravúrnymi kadenciami „Sempre libera" v prvom dejstve a tragika, dráma ďalších troch obrazov zostáva pre ich dispozície nezdolateľným sústom!

Nuž, veru. Verdiovské výročie je pre nás veľkou výzvou. Na posudzovanie našej verdiovskej tradície, aj súčasnej inscenačnej, interpretačnej a dramaturgickej praxe si treba nasadiť o čosi jasnozrivejšie okuliare. O mesiac nás čaká ďalšie veľké operné výročie – dvesto rokov od narodenia Verdiho bezprostredného predchodcu Vincenza Belliniho. Pri tej desiatke predstavení jeho *Normy* v 85– ročných dejinách nášho operného divadla, bude vari zbytočné aj okuliare vyťahovať z futrála.

BBC RADIO 3: NEVIETE ČO MÁTE RADI, KÝM TO NESKÚSITE!



V RÁMCI BHS SA USKUTOČNILA MEDZINÁRODNÁ KONFERENCIA **CRESCENDO** NA TÉMU **PROPAGÁCIA MLADÝCH UMELCOV V MÉDIÁCH**, KTORÚ PRI PRÍLEŽITOSTI FESTIVALU A MEDZINÁRODNEJ TRIBÚNY MLADÝCH INTERPRETOV (TIJI) SPOLUORGANIZOVALA EURÓPSKA ROZHLASOVÁ ÚNIA (EBU). JEDNÝM Z HOSTÍ KONFERENCIE BOL AJ ČLEN PORoty TIJI **GRAHAM DIXON** Z **BBC RADIO 3**, KTORÝ INFORMOVAL ÚČASTNÍKOV KONFERENCIE O AKTIVITÁCH BBC, ZAMERANÝCH NA PODPORU MLADÝCH HUDOBNÍKOV A SKLADATEĽOV. V TEJTO OBLASTI SÚ HLAVNÝMI PILIERMI TRI INICIATÍVY BBC. PRVOU JE MEDZINÁRODNÁ INICIATÍVA *NEW GENERATION ARTISTS*, KTORÁ DISPONUJE OBNOSOM 550 000 EUR NA OBJEDNÁVKY NOVÝCH DIEL A ŠIESTIM MLADÝM UMELCOM Z RÔZNYCH EURÓPSKYCH KRAJÍN POSKYTNE NA DVA ROKY MEDIÁLNY PRIESTOR V RADIO 3 S MOŽNOSŤOU PRÁCE V ROZHLASOVÝCH ŠTÚDIÁCH ČI ÚČASŤ NA ŽIVOM VYSIELANÍ. DRUHOU INICIATÍVOU JE ZNÁMA MEDZINÁRODNÁ SPEVÁCKA SÚŤAŽ *CARDIFF SINGER OF THE YEAR* A TREŤOU SÚŤAŽ PRE INŠTRUMENTALISTOV A DIRIGENTOV *YOUNG MUSICIAN OF THE YEAR*. BBC RADIO 3 JE KULTÚRNYM KANÁLOM OBROVSKEJ MEDIÁLNEJ KORPORÁCIE BBC, VYSIELAJÚCIM PREDOVŠETKÝM KLASICKÚ HUDBU, ALE AJ JAZZ A WORLD MUSIC. V DISKUSIÁCH O VEREJNOPRÁVNOSTI MÉDIÍ – ČI UŽ IDE O TELEVÍZIE ALEBO RÁDIÁ – BÝVA BBC ČASTO UVÁDZANÁ AKO VZOROVÝ MODEL, A TAK *HUDOBNÝ ŽIVOT*, PRIRODZENE, VYUŽIL PRÍTOMNOSŤ GRAHAMA DIXONA V BRATISLAVE.

Verejnoprávne médiá nielen na Slovensku získavajú financie z koncesionárskych poplatkov, zo štátneho príspevku i z reklamy. BBC je v tomto smere výnimkou...

Áno, BBC je špecifickým prípadom. Naše príjmy tvoria výlučne koncesionárske poplatky, čo činí 180 eur ročne na koncesionára. Zákon zakazuje BBC získavať príjmy z iných zdrojov v záujme zachovania nezávislosti jej aktivít ako služby verejnosti.

Znamená to, že aj tri hudobné iniciatívy BBC, zamerané na podporu mladých umelcov – New Generation Artists, Cardiff Singer of the Year a Young Musician of the Year – sú financované výlučne zo zdrojov BBC, teda bez sponzorských príspevkov?

Podporu mladých umelcov, ich sprístupnenie širokej verejnosti považujeme za jednu z našich priorít. Sú to výlučne aktivity BBC a financuje ich výlučne BBC. Nejde len o podporu umelcov, ale aj o druhý pohľad: o to, aby naše publikum malo príležitosť spoznať novú hudbu, nových hudobníkov, a to nielen z našej krajiny, ale aj zo zahraničia.

Akú sledovanosť má Radio 3?

Žiaden kultúrny kanál nemôže mať ambície byť tým najsledovanejším... Dosahujeme asi päťpercentné hodnoty, čo znamená, že týždenne si nás naladia asi 2 milióny dospelých poslucháčov zo 46 miliónov obyvateľov Veľkej Británie nad 14 rokov.

Aká je vaša cieľová skupina?

Opäť: žiadna kultúrna stanica sa nemôže snažiť zaujať len určitý okruh poslucháčov. Snažíme sa uspokojiť publikum s rôznorodým vkusom – preto okrem klasickej hudby vysielame veľa jazzu a world music, čo súvisí aj s tým, že vek našej cieľovej skupiny sa stále znižuje. Je to medzinárodný trend – zatiaľčo pred niekoľkými rokmi by sme sa s kolegami z EBU zrejme zhodli na tom, že reprezentantom našej cieľovej skupiny je asi 55-ročný beloch, dnes sa táto veková hranica znižuje a najmä vďaka našej internetovej prezentácii získavame úplne nový typ poslucháčov. Vieme napríklad, že v minulom roku navštívilo naše internetové stránky 75 % britských školákov. Máme stránku *Making Tracks*, kde si deti – a samozrejme nielen deti – môžu vyskúšať on-line kompovanie či virtuálne si zahrať na gamelane. Táto skupina „on-line" konzumentov je pre nás rovnako dôležitá ako klasický poslucháč rádia. Na deti sme mysleli aj pri každodennom programe o pol štvrtej, čo je čas, keď školáci vo veľkých britských mestách zvyčajne zostanú trčať v autách svojich rodičov vďaka zápche na cestách. Vysielame tu špeciálne hudobný program pre deti, kde hráme všetko okrem populárnej hudby.

Verejnoprávne médiá sa často vyrovnávajú s otázkou, do akej miery slúžiť verejnosti, vzdelávať ju a do akej miery využívať nástroje na zvyšovanie sledovanosti. Ako rieši Radio 3 túto „schizofréniu"?

Toto je známy problém. Samozrejme, dnes v čase rastúcej mediálnej konkurencie nemôžete k poslucháčovi pristupovať ako lekár, ktorý pacientovi povie, že určitý liek má síce odpornú chuť, no zaručene ho vylieči... Jednoducho „lapiť" poslucháča a povedať mu: toto je pre vás dobré – to v dobe, keď si cez internet môžete naladiť okolo 4 tisíc rádiostaníc, naozaj nefunguje. Takže: musíme vyrobiť programy, ktoré pozvú poslucháča na cestu objavovania, presvedčiť ho, že nám môže dôverovať, ponúknuť mu na tejto „ceste" dostatočne príťažlivý program, no konečné rozhodnutie nechať naňho samého. Naše aktuálne marketingové heslo znie: „Neviete, čo máte radi, kým to neskúsite".

Do akej miery je dôležitý spôsob prezentácie hudby?

Prezentácia je jednou z najdôležitejších vecí. Prešli sme od niekdajšieho „náhodného" spojenia konkrétnych moderátorov s určitou hudbou – pred rokmi typického pre verejnoprávne rádiá – k modelu, keď je spíker akýmsi „majiteľom" relácie a vyberaná hudba odráža jeho osobný vkus. Ide teda o model budovania osobností a ich vzťahu k poslucháčom.

Ako je vašimi poslucháčmi prijímaná súčasná hudba, resp, hudba 20. storočia?

Hráme viac súčasnej hudby než kedykoľvek predtým a vyvíjame veľa aktivít aj na podporu súčasnej tvorby. A to nehovorím o hudbe, končiacej pri avantgarde päťdesiatych rokov minulého storočia, ale o naozaj súčasných hudobných prejavoch. Pred desiatimi rokmi boli veľmi módni „mystici" ako Pärt či Tavener, dnes sa v Radio 3 stále viac obraciame na world music v snahe odraziť multikultúrnosť a rozmanitosť sveta, v ktorom žijeme.

Kedy má vaša stanica prime time a čo v tomto čase vysielate?

Všetky stanice majú dôležitý prime time ráno. Ľudia odchádzajú do práce, chystajú deti do školy; vtedy, samozrejme, nikto nebude počúvať Stockhausena... Vysielame teda asi až do deviatej klasickú hudbu, potom mávame napríklad profily skladateľov a večer, keď predpokladáme, že ľudia sú už prístupnejší, vysielame program *In Tune*; neznie tu len hudba z CD, ale často živé koncerty v štúdiu spojené s rozhovormi – snažíme sa využiť aj prítomnosť umelcov, ktorí v Londýne nežijú, ale práve sa zdržiavajú v meste, napríklad z dôvodu koncertovania.

Vysielate programy o literatúre a iných druhoch umenia?

Áno, v pracovných dňoch, zvyčajne po večernom koncerte, máme publicistickú 45-minútovú reláciu *Night Waves* (Nočné vlny) – je to živá diskusia v štúdiu o kultúrnom podujatí dňa, v nedeľu sa zase v relácii *Music Matters* zameriavame na reflexiu hudobnej scény a okrem toho sa snažíme žurnalisticky pokryť a reflektovať aktuálne dianie v kultúre.

Na konferencii ste spomínali, že britská komerčná stanica Classic FM, ktorá vysiela len vážnu hudbu, je najúspešnejšou komerčnou stanicou vo Veľkej Británii...

Áno je to tak. Považujeme ich však za svojich konkurentov len do určitej miery. Ide tu totiž o rozdielne kritériá úspešnosti, v prípade Classic FM jednoznačne o finančné kritériá. Táto stanica sa zameriava na veľmi špecifickú cieľovú skupinu starších, bohatých ľudí a získava tak neuveriteľné príjmy z reklamy. Ich poslucháči chcú pri vážnej hudbe oddychovať, uvoľniť sa, a preto je repertoár stanice veľmi pozorne vyberaný, je veľmi „priateľský", bez zbytočných prekvapení – akási hudobná tapeta. Nenájdete tu napríklad takmer žiadnu hudbu 20. storočia... Classic FM pracuje s veľmi krátkym playlistom, rotujúcim asi 300 skladieb z CD, ktoré sú na trhu. Takže, aj keď operujeme akoby na jednom trhu, naše ciele sú rozdielne: Classic FM sa snaží uspokojiť inzerentov a majiteľov, teda zarobiť čo najviac peňazí, našou úlohou je na- ▶

HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

MIROSLAV CIPÁR

maliar, grafik, dizajnér, sochár

Pripadám si ako dedinský chlapec, ktorý sa bicykluje v zámockom parku a nestačí sa diviť tej premene, ktorá sa s ním deje. O chvíľu sa stotožňuje s prostredím, cíti sa akosi sviatočne, udomácňuje sa tam a už-už sa mu zdá, že ak spadne, rozbije si koleno, potečie mu modrá krv.

Vo veku, kedy som sa rozhliadal po svete a musel som si utriediť záujmy, neobišla ma túžba vlastniť hudobný nástroj. Moja orientácia – ako ináč – bola vizuálna. Medzi nástrojmi vo výklade na žilinskej „Masaryčke" zaľúbilo sa mi najviac bendžo. Zakrátko som si ho i kúpil. Vlastnenie ma uspokojovalo, tešil som sa bendžu ako objektu. Okrem občasného brnkania zostalo však nepoškvrnené. Po čase prešlo do majetku nášho syna, ktorý ho tiež skladoval, a podobný otcovi, nenaučil sa na ňom hrať. Visí teraz v izbe vnuka Štefana. Ten, vďakabohu, hrá na klavíri a vnučka Terezka v Prahe je huslistka. Vyvíjame sa...



FOTO ARCHÍV

Rád som postával pod oknami hudobnej školy, a to nielen preto, že sa mi dievčatá s husľami ľúbili. Cez otvorené okno znel klavír clivo i vznešene, rozoberal ma na súčiastky...

Ako snáď každého laika, dráždila ma moja muzikálna nedostatočnosť a možno z toho istého dôvodu ma i priťahovala. Kedysi dávno býval som na priváte, kde dospelá dcéra mojich domácich každodenne cvičila spev so staručkou nemeckou učiteľkou. Poznáte to dobre, klepkanie metronómu a nekonečné stupnice, hore a dolu, stále dokola. Len dvere delili moju izbičku od salónu, v ktorom často poriadali hudobné večierky. Občas som zahliadol dámy šuštiace róbami, elegantných a galantných pánov. Dámy rozvoniavali, srkali čaj a páni fajčili cigary.

Po verejnom koncerte, keď nefungovali výťahy, a to bolo často, dohovoreným signálom ma privolali, aby som so speváčkou na spojených rukách vyniesol starú pani domácu na tretie poschodie. Hovorili mi *milej Mirku* a mne sa zdalo, že som sa ocitol v romantickom príbehu.

Z času na čas opakujem, že na hudbu treba jeden osobitný život. Obyčajne je to po veľkolepých zážitkoch, keď sa spoja všetky priaznivé okolnosti. Žiadne z umení nemá schopnosť strhnúť tak ako hudba.

Hovorím o jednom živote a sotva si dokážem zo svojho času vyčleniť aspoň zlomok, hoci hudba je so mnou stále. Z rádia. Aj tak by som ťažko mohol povedať, čomu dávam prednosť, alebo čo odmietam. Teší ma symfonická hudba – radšej kratšie útvary, stará i súčasná hudba, rozoznávam Stravinského, dojíma ma orientálna hudba, lkavé žalmy Indie, ale i kričané piesne rodného kraja, rád si vypočujem už aj časti opery a pravdaže jazz. A gregoriánsky chorál a...

Obdobie pred 11. septembrom označujú mnohí ako naivné. Aj v umení sa zrejme stalo niečo veľmi dôležité. Umenie získalo tému. Ak nemilosrdná moderna sa ukázala nemoderná, tak bezradná postmoderna môže uvoľniť priestor. Básnik V. M. kedysi, pravdaže z inej pozície i opozície, napísal zaujímavé verše...*„v citkoch som sa rýpal ako v nose...zatiaľ čvachtalo sa v poetickom sóse stádo sterilných géniov..."*. Česká maliarka A. Šimotová popísala ten stav ako estetizmus... Umenie môže pokračovať v staronovej debate o etike...

Hudbu som mal vždy za vznešenú, aristokratickú, vzdialenú, nedostupnú a seba za nehodného. Považujem tento vzťah i naďalej za správny a produktívny.

Veľmi ma potešilo, keď som videl partitúry Johna Cagea. Bol to veľký objav! Boli to obrazy a dala sa z nich „robiť" hudba, alebo ich vnímať výtvarne. Vedel som už o chuťovej maľbe... Oblúk sa spájal.

Hudba sa odohráva v čase. Je to veľmi rozdielne a neporovnateľné s obrazmi, s galériou. Tam stačí len okom mihnúť a už viete o čo ide, nemusíte sa zdržiavať, ak to nestojí zato.

Nie je jednoduché naučiť sa hudbu počúvať. Sústrediť sa robilo mi, robí a asi vždy bude robiť starosti. Výtvarná obrazotvornosť, ba i denné vzruchy ma sťahujú raz hore a raz dolu. Lomcuje so mnou, vyvádza tá splašená opica (ako hovoria budhisti) myseľ. Oceňujem vtedy meditačné úsilie, vôľu nemyslieť (tak, ako radia budhisti).

Neustále omieľaná otázka, čo tým chce autor povedať, nie je taká celkom nedôležitá. Stačí sa priznať, že téma je len zámienka. Zdá sa mi, že naozaj.

Umenie je komunikácia. Obsahuje úsilie oslobodiť sa. Komunikácia je abstraktná. A emócia amorfná. Formy, ktoré umelec používa, sú predmetom nášho záujmu.

▶ opak investovať peniaze na podporu hudobníkov, skladateľov, orchestrov, iniciatív, ktoré niečo urobia pre hudobný život v našej krajine a, samozrejme, vďaka medzinárodným rozmerom našich aktivít aj v iných európskych krajinách.

Mnohé európske verejnoprávne médiá musia obhajovať svoje kultúrne programy, operujúce – v porovnaní so zábavnými, športovými programami či spravodajstvom – s nízkymi hodnotami sledovanosti. Ako je vnímaná päťpercentná počúvanosť Radia 3 vedením BBC a verejnosťou, ktorá BBC financuje?

Máme dôveru vedenia i verejnosti – chápu, že našou úlohou je niečo iné, než rapídne zvyšovanie podielu na mediálnom trhu. Samozrejme, potešili by nás vyššie čísla, no sme veľmi spokojní s tým, že naša počúvanosť je dlhodobo veľmi vyrovnaná a v podstate neklesá. BBC je obrovskou organizáciou s adekvátnymi zdrojmi od koncesionárov, a to je veľká zodpovednosť – efektívne tieto zdroje využiť a nesklamať dôveru verejnosti. Na druhej strane BBC Radio je veľkou mediálnou rodinou zahŕňajúcou rádiostanice s rôzne profilovanými kanálmi: od spravodajstva, športu, parlamentného kanálu až po rôzne hudobné stanice. Päť analógových kanálov dosahuje spolu až 55-percentnú počúvanosť, čo je vnímané veľmi pozitívne. Veľa si v budúcnosti sľubujeme od digitálnych staníc, dúfame, že Asian Network a Black Urban Network budú stále viac uspokojovať potreby kultúrne rôznorodo štruktúrovanej britskej spoločnosti a s tým by mohol súvisieť aj perspektívny nárast našej poslucháčskej obce. Takže, ak to zhrniem: momentálne hodnoty počúvanosti sú uspokojujúce, no určite nás z času na čas frustruje, keď si uvedomíme, aké množstvo ľudí počúva prenos z futbalového zápasu v Manchestri a koľkí v tom istom čase počúvajú Stockhausena na Radio 3...

www.bbc.co.uk/radio3

PRIPRAVILA ANDREA SEREČINOVÁ

Legendy medzi nami
Jim Hall

IGOR WASSERBERGER

V PREDCHÁDZAJÚCOM SERIÁLI ZAMERANOM NA FENOMÉNY 90. ROKOV SME SA VENOVALI DONEDÁVNA NEZNÁMYM OSOBNOSTIAM, KTORÉ VÝRAZNE POZNAMENALI JAZZOVÉ DIANIE ZÁVERU MINULÉHO STOROČIA. NAŠIM SKRYTÝM PREDSAVZATÍM BOLO NA ZÁKLADE PROFILOV MLADÝCH PROTAGONISTOV AKO SÚ BÉLA FLECK, DON BYRON, NICHOLAS PAYTON, TERENCE BLANCHARD, MARIA SCHNEIDER, BRAD MEHLDAU A ĎALŠÍ V PRIBLIŽNÝCH OBRYSOCH VYMEDZIŤ NEURČITÝ POJEM *JAZZ SÚČASNOSTI*. KRITÉRIUM VÝBERU OSOBNOSTÍ PODĽA DOBY ICH NÁSTUPU NA SCÉNU SÍCE UMOŽŇUJE SPROSTREDKOVAŤ INFORMÁCIE O (U NÁS MÁLO ZNÁMYCH) DÔLEŽITÝCH HUDOBNÍKOCH, NO ZÁROVEŇ LIMITUJE MOŽNOSTI VYSTIHNUTIA PODOBY AKTUÁLNEJ JAZZOVEJ SCÉNY.

Spoločným znakom „nových tvárí" jazzu je práve úcta k minulosti, pričom nejde o proklamatívny vzťah, ale o chápanie minulosti ako stále živého, členitého, diferencovaného fenoménu. Nebývalé a sympatické preklenutie generačných rozdielov na súčasnej jazzovej scéne charakterizujú – skôr než stereotyp, keď jazzová legenda angažuje mladých, neznámych (a lacnejších) spoluhráčov – situácie, v rámci ktorých vekovo zmiešané formácie vznikajú z vnútornej potreby participantov.

JIM HALL A GENERAČNÉ KRITÉRIÁ

V tomto smere je priam ukážkovým príkladom Jim Hall. Ako azda jediný gitarista svojej generácie (nar. 4. 12. 1930, Buffalo, New York) nie je považovaný len za ctihodnú pripomienku minulosti, ale za integrálnu súčasť dnešnej scény. Rád prijíma pozvania od hudobníkov vo veku svojich potenciálnych detí či vnukov a sám ich pozýva do svojich projektov. Hall vyhľadáva možnosti hrať s Billom Frisellom, Patom Methenym a pravidelne spolupracuje s mnohými inými, o niekoľko generácií mladšími osobnosťami: zo saxofonistov napríklad s Joe Lovanom a Gregom Osbym, jeho favorizovanými kontrabasistami sú v poslednom období Scott Colley, Jiří Mráz či Christian McBride.

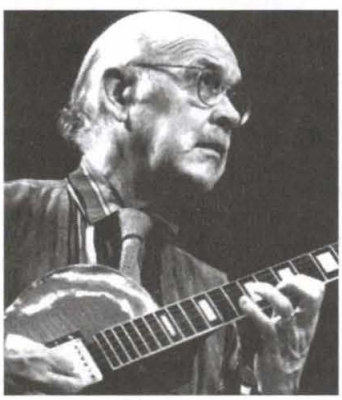


FOTO ARCHÍV

POSTCHRISTIANOVSKÁ GITARA V AKTUÁLNEJ PODOBE

Spoznávacím znakom Jima Halla je neelektrický charakter soundu a to napriek tomu, že ho vyvinul na Gibsone so snímačom (presnejšie: Gibson ES175 a snímač P90), ktorý používa dodnes, aj keď v zmenšenej proporcii. V priebehu 80. rokov vyrobil slávny konštruktér gitár Jimmy D'Aquisto špeciálne pre Halla sadu elektrických i akustických nástrojov a zaujímavé je, že aj na tých najrôznorodejších nástrojoch je možné Halla spoľahlivo identifikovať. Do svojej „kuchyne" dáva Hall nahliadnuť v neobyčajne zaujímavom rozhovore, ktorý s ním realizoval Greg Osby pre Down Beat (Greg Osby: *A Wizard's Approach. Jim Hall Delves Deep Into His Legendary Musical Method*, Down Beat, júl 2001). (viď Osbyho profil v HŽ 2001/2) Dosiahnutie „prirodzeného" zvuku súvisí u Halla aj s dynamikou: nepáčia sa mu gitaristi hrajúci až „bolestivo" hlasno a intenzívne, ale ani tí (a zaujímavé je, že spravidla ide o tých istých ľudí...), ktorých hudba je neprirodzene tichá. „Snažím sa vyhľadávať situácie, keď sa na tvorbe podieľajú viacerí a to automaticky znamená prispôsobiť dynamiku. Okrem toho mám nízku hladinu citlivosti, čo sa týka nudy. Nudím sa pri všetkom, čo je príliš tiché i príliš silné."

Z koncepčného hľadiska Hall ostal v princípe verný westcoastovému poňatiu a podobne ako celá generácia gitaristov, ktorí prišli na scénu v priebehu 50. rokov, za svoj prvotný vzor inšpirácie uvádza prelomové nahrávky Charlieho Christiana, znamenajúce jednak prechod od swingu k bebopu, jednak definitívne etablovanie gitary ako plnohodnotného sólového nástroja (aj v konštelácii s dychovými nástrojmi). V duchu poznávacích znamení tzv. westcoastového smeru je najzákladnejším princípom Hallovho štýlu plynulá (kantilénová) melodika s prehľadným rytmickým členením. V tomto kontexte vyniknú jemné finesy frázovania i dych vyrážajúca improvizačná invencia, vychádzajúca z funkčnej harmónie (jemné spoje a obchádzanie dizonantných súzvukov).

Do zmienenej školy gitaristov patria veľmi silné osobnosti. Barney Kesell azda najdokonalejšie ovládal striedanie jednohlasnej a akordickej hry (bravúrne nadviazal na postupy Djanga Reinhardta), Kenny Burrell spojil west coast a zemité bluesové cítenie, brilantní hráči ako Tal Farlow a Herb Ellis so strhujúcim „swingovaním" sa pričinili o novú podobu moderného mainstreamu, zvláštnu kapitolu predstavuje o niečo mladší Wes Montgomery s poznávacím znamením: hrou v oktávach a v akordoch. Halla vnímame ako najvýraznejšiu gitarovú osobnosť svojej generácie až posledné dve desaťročia. Nápadne sa v tejto súvislosti ponúkajú dva momenty. Jednak mnohé z jeho „starých" nahrávok presvedčivo obstáli v skúške času a vnímame ich ako súčasť aktuálnej hudby. Ďalším, vonkajškovým, dôvodom je aj jeho fyzická prítomnosť na scéne. Zatiaľčo jeho niekdajší kolegovia sa v posledných rokoch buď odmlčali alebo stratili pôvodnú atraktívnosť, Hall stále produkuje hudbu, ktorá patrí k aktuálnym vrcholom jazzu.

VERNÝ SVOJIM VÝCHODISKÁM

Vývoj Jima Halla je priamočiary – stále rozvíja svoj pôvodný spôsob hry (niektoré dielče postupy pozmenil, iné opustil), s ktorým prišiel na scénu v polovici 50. rokov. Jeho polstoročie trvajúca kariéra nemá ostro rozlíšené obdobia, ako je to napríklad u Milesa Davisa, Johna Coltrana alebo Chicka Coreu.

Hneď prvé nahrávky Jima Halla vzbudili veľkú pozornosť, aj keď dnes sú nezaslúžene marginalizované. Už roku 1955, po absolutóriu na Cleveland Institute Of Music (kompozícia a klasická gitara; v jazze je samoukom), sa presťahoval do Los Angeles, kde ho Tal Farlow odporučil Chicovi Hamiltonovi. Stal sa tak členom špičkového kvinteta west coast jazzu, ktoré vzbudilo pozornosť aj neobvyklým obsadením (flauta, violončelo, gitara, kontrabas, bicie nástroje). (Kvinteto našlo výraznú odozvu aj na vtedajšej bratislavskej jazzovej scéne: Braňo Hronec koncom 50. rokov aktuálne reagoval na Hamiltonove combo svojím West Coast Combom.) Samotný Hall považuje za svoju najdôležitejšiu ranú skúsenosť predovšetkým pôsobenie v triu Jimmyho Giuffreho – s prestávkami v ňom pôsobil v rokoch 1956–1959 a spolu nahrali 6 LP. Trio v unikátnom obsadení (cl., g., tb.) po prvý raz systematicky predviedlo možnosti latentného beatu (nerealizovaného aparátom nástrojov rytmickej sekcie, ale spôsobom vedenia melodickej linky) a Hall tu nevyužíval polohu rytmickej gitary, ale prispieval do pradiva troch melodických hlasov. Dobrým príkladom Hallovej dôslednej nekomerčnosti je odmietnutie pozvania od Oscara Petersona, aby po Berney Kesselovi a Herbovi Ellisovi, nastúpil do jeho tria, pretože v tej dobe išlo pravdepodobne o najprestížnejšiu a najlepšie platenú skupinu moderného jazzu. Hall spomína: „V tom čase som si nevedel predstaviť hranie strhujúcich rytmov celú noc. Giuffre bol pre mňa podstatne zaujímavejší. Vzrušoval ma neustály pohyb, pradivo hlasov, z ktorého vznikalo niečo nápadité a nečakané."

Evans a Rollins

Špecialisti dobre poznajú staré Hallove nahrávky so skupinami Bena Webstera, Paula Desmonda, Stana Getza, Boba Brookmeyera, Gerryho Mulligana, Garyho Burtona, Lee Konitza i jeho vlastné formácie. Ak by sme však mali z raných albumov vytypovať tie, ktoré v súčasnosti patria k najvyšším bodom jazzového horizontu, boli by to predovšetkým jeho dve LP (kontinuálne vychádzajúce na CD v nových reedíciách) duetov s Billom Evansom: ***Undercurrent*** (1962) a ***Intermodulation*** (1966). Najmä album z r. 1962 predstihol svoju dobu a zásadne predznamenal dodnes aktuálnu podobu akustických duetov a trií 80. rokov (napríklad typu Corea–Hancock či akustického tria Keitha Jarretta). Priam telepatická komunikácia s Evansom pramenila z identického názoru na prístup k harmónii (Hall spomína, že ponúkol len časť akordu, ktorým dopĺňal Evansovo charakteristické „zahusťovanie") a lineárne prelínanie melodiky prezradzovalo dovtedy nepoznanú hudobnú empatiu: „S Billom sa mi hralo neskutočne ľahko", spomína Hall „predtým som donekonečna počúval jeho trio a veci, ktoré nahral s Davisom. Keď sme začali hrať, okamžite to znelo akoby sme spoli hrávali odjakživa." Zaujímavé je, že sugestívnosť Hallovej hudby, introvertný citový náboj, zvláštna schopnosť citlivého sprievodu v podobe dialógu so sólistom, sa prejavili azda najvýraznejšie v mnohých ďalších duetoch, a to jednak s kolegami-gitaristami (Pat Metheny, Bill Frisell), no predovšetkým s viacerými klaviristami a kontrabasistami (podrobnejšie viď diskografiu).

Okrem spolupráce s Evansom bol rok 1962 pre Halla aj udalosťou, ktorú dnes pociťujeme ako z jeden vrcholov éry moderného jazzu. Stal sa členom kvarteta Sonnyho Rollinsa, s ktorým nahral legendárne LP *The Bridge*. Záujem o Rollinsa bol v tom čase akcelerovaný jeho návratom zo scény po nedobrovoľnom odchode (cvičil pod mostom – odtiaľ názov LP – a meditoval). Hall považuje pôsobenie v Rollinsovej skupine (1961–1962) za veľmi dôležité pre utváranie svojho hudobného myslenia. Nechal sa inšpirovať predovšetkým jeho tematickou improvizačnou metódou, spočívajúcou v redukcii harmonického základu improvizácie a v zameraní sa na variovanie a rozvinutie jednotlivých tematických úsekov. Od Rollinsa odvodzuje Jim Hall aj svoj hlboký záujem o hudbu tichomorskej proveniencie (calypso a pod.).

Prekonaná kríza a 70. roky

Roku 1965 nastal v živote Jima Halla zlom, ktorý sa zdal byť fatálny; dokonca sa o ňom začalo hovoriť ako o „bývalom" veľkom hudobníkovi. Stačí pohľad na diskografiu a zistíme štvorročnú prestávku: „V tom roku som sa cítil krajne vyčerpaný. Prestal som chodiť na turné a rozhodol som sa zmeniť život. Problémy s alkoholom sa dostali mimo kontrolu a navštevoval som protialkoholickú skupinovú terapiu. Podarilo sa mi situáciu zvládnuť, oženil som sa, skoncoval som s predchádzajúcim spôsobom života a hľadal pravidelné zamestnanie, kam by som chodil každý deň v tom istom čase. Prijal som miesto v orchestri, ktorý deň čo deň natáčal show Merva Griffina. Strávil som tam viac než tri roky a stratil som kontakt s hudobnou scénou. Dodatočne ma mrzí, že pre nedostatok sebadôvery som odmietol Milesa Davisa, ktorý mi zavolal, aby som prišiel nahrávať jeho album *Miles In The Sky,* a preto potom zavolal Georga Bensona. Dostal som aj ponuku od Tonyho Williamsa aby som hral v jeho Lifetime, ešte skôr, než tam prišiel McLaughlin. Mohla to byť vynikajúca skúsenosť." (Bill Milkowski: *Jim Hall. New Notes From A Guitar Master.* Down Beat, október 1986, s. 25).

Hallova kríza skončila roku 1969, keď mu Kenny Burrell ponúkol účinkovanie v gitarovom duete v newyorskom klube, kvôli čomu opustil bezpečné, ale preňho deprimujúce prostredie televízneho orchestra. Potom už nastala konjunktúra, ktorá začala skvelým úspechom jeho albumu v duete s Ronom Carterom (*Alone Together*, 1972) a k spolupráci sa ešte vrátili na dvoch albumoch. Aj ďalšie nahrávky Jima Halla zo 70. a 80. rokov vychádzajú v reedíciách a vnímame ich ako súčasnú hudbu. Hall svoje fascinujúce gitarové majstrovstvo prezentoval v tých najrôznejších kontextoch: najčastejšie s vlastným triom a prizvanými sólistami, v rôznorodých All Stars formáciách a tiež v projektoch so symfonickým orchestrom. Výrazný ohlas aj u nešpecializovaného obecenstva mali jeho dva spoločné kompakty s husľovou legendou Itzakom Perlmanom a klaviristom André Previnom, ako aj album ***Concierto*** (1976), kde s All Stars bandom uviedol Rodrigovo *Concierto de Aranjuez*. Nad touto kompozíciou sa vznášal tieň škandálu; autor totiž nemilosrdne zatratil slávnu verziu Milesa Davisa a Gila Evansa. Hall ju nahral o päť rokov ešte raz – tentokrát s veľkým sláčikovým orchestrom: „Joaquina Rodriga nesmierne obdivujem. Zaslali sme mu moje nahrávky; zatiaľ som nepočul, že by sa vyjadril k môjmu dvojnásobnému frivolnému flirtovaniu s jeho hudbou; raz v úprave Dona Sebeskyho a druhýkrát v spolupráci s Davom Matthewsom." (Internetová diskusia s J. Hallom: *www.allaboutjazz.com*).

Tvorivý drive v piatej dekáde

Deväťdesiate roky znamenajú pre Jima Halla piatu dekádu v jeho hudobnom pôsobení a je to obdobie všestranných inovácií – personálnych i vnútorne hudobných. Pod svojím menom vydal od r. 1991 desať nových albumov (okrem reedícií, kompilácií a nahrávok s inými leaderami). Nápadnou zmenou je rozšírenie zvukového ideálu, čo sa prejavuje aj v obsadení. Rozšíril druhy

gitár, využíva aj elektrické efekty (predtým bol ich odporcom) a kontrastne k tomu viac preferuje aj akustický nástroj: „Dlhú dobu som ich (t.j. efekty) odmietal, ale Bob Brookmeyer pre mňa a pre Štokholmský symfonický orchester pred pár rokmi napísal skladbu, v ktorej som musel použiť tri alebo štyri krabičky. Uvedomil som si, že nový zvuk môže posunúť môj mozok do inej roviny. Nebola to pre mňa len nejaká barlička, pomohlo mi to k inému spôsobu premýšľania. ...na efekty nespolieham, ale pomáhajú mi dosahovať rôzne farby." (*www.muzikus.cz*)

Najnápadnejšie sa Hallove rozšírené poňatie zvukovosti prejavilo v sólovom albume ***Dedications And Inspirations*** (1993), kde zaujímavým spôsobom sumarizuje a preštylizováva vplyvy, ktoré ho utvárali ako umelca i ako človeka. Vo viacerých rozhovoroch zdôraznil, že pri komponovaní ho inšpirujú výtvarníci („rád sa obklopujem obrázkami alebo reprodukciami, protože sú pre mňa veľmi inšpirujúce a nemusím sa s nimi porovnávať"); o ktorých umelcov ide, dokumentujú názvy jeho skladieb (*Matisse, Miró, Monet*), ďalej je na tomto CD zdôraznená juhoamerická inšpirácia a to predovšetkým bossa nova (*Joao, Canto Nostalgico*); priamočiaro jazzová je pocta Colemanovi Hawkinsovi (*Hawk*) a štylizácie štandardov zastupuje Kernova skladba *All The Things You Are* (na jeho platniach nahrávaná najčastejšie zo všetkých evergreenov).







Hallove projekty 90. rokov vychádzajú z rôznorodých, presne vymedzených zámerov. Pred vydaním albumu ***Dialogues*** (1995) vyhlásil, že v budúcnosti hodlá predovšetkým prehĺbiť svoju skladateľskú a aranžérsku aktivitu (obmedziť namáhavé zájazdy), a z desiatich uvedených skladieb je naozaj deväť jeho dielom. Hall tu prezentoval svoje trio v novom obsadení (Scott Coley – b., Andy Watson – dr), vstupujúce do dialógov s prizvanými osobnosťami. Novinkou bolo Hallovo prispôsobenie sa smerom, ktoré predtým obchádzal; najzaujímavejšie sú práve dialógy s kolegami-gitaristami. S Billom Frisellom skúma Hall terén funky groove (*Frisell Frazzle*) a s Mikom Sternom (nikdy predtým s ním nehral) zasa uskutočnil výlet do fusion, ktorej obaja dodali široký výrazový diapazón od lyrického náboja po technickú bravúru. „Dialógy" zároveň po prvýkrát priniesli spoluprácu Hall – Joe Lovano, ktorá mala pre oboch v ďalších rokoch zásadný význam a pokračovala aj vo dvoch ďalších konceptuálnych albumoch. Zvláštne miesto v Hallovom vývoji má CD nazvané ***Textures*** (1996), kde sa veľkým oblúkom vrátil ku svojím študentským ambíciám, keď na Cleveland Institute of Music písal komorné i orchestrálne kompozície ovplyvnené predovšetkým skladateľskými osobnosťami zo začiatku 20. storočia – Deliom, Brittenom, Barberom, Coplandom. Tieto vplyvy spracoval (spôsobom anticipujúcim neskoršie postupy crossover music) v jazzovom kontexte. (Nie je bez zaujímavosti, že svoju absolventskú kompozíciu z r. 1953 pre jazzové combo a sláčikové kvarteto s názvom *Thesis* uviedol po rokoch na koncerte pri príležitosti preberania ceny Jazzpar Price, ktorú Hallovi roku 1998 udelilo Dánske jazzové centrum. Záznam koncertu vyšiel na CD *Jazzpar Quartet + 4,* 1999.) Ak projekt *Textures* nevyvolal nadšenie (väčšina recenzentov v rôznych periodikách mu udelila 3 hviezdičky z 5 možných, čo je najhoršie ohodnotenie, aké dosiahli Hallove albumy v uplynulom desaťročí), ďalší spríbuznený zámer, spracovaný na CD *By Arrangment* (1998), vyvolal jednoznačné nadšenie. Hall sa tu predstavil ako aranžér, ktorý dal novú hĺbku skonvencionalizovaným situáciám pri uvádzaní jazzových štandardov. V sprievode využil novátorským spôsobom sláčikový orchester, vokálnu skupinu (New York Voices) a k tejto lyrickej oslave nosných melódií (od autorov ako Thelonious Monk, John Lewis, Bill Evans, Paul Desmond...) k sebe prizval sólistov, majstrov baladickej hry (Joe Lovano, Greg Osby, Tom Harrell a ď.). Vznikli také skvosty ako napríklad nahrávka skladby *Django* pre dve akustické gitary (Hall – Metheny) a sláčikový orchester.

JAZZ S POHĽADOM DO BUDÚCNOSTI

Spolupráca Halla a Lovana vyvrcholila na teréne straightahead jazzu v ich spoločnom účinkovaní v All Stars kvartete s názvom **Grand Slam** (dvakrát vystúpili v Prahe a hosťovali aj na BJD). Ide o jednu z absolútnych špičiek súčasnej jazzovej scény, čo odzrkadľujú aj výsledky ankiet (napríklad v poslednej ankete kritikov Down Beatu, v auguste 2001, boli vo svojich kategóriách Lovano na prvom a Hall na druhom mieste). Hudba tejto formácie neukazuje len možnosti štyroch vynikajúcich individualít, výsledok presahuje súčet ich schopností. Grand Slam v sebe syntetizuje to najlepšie, čo jazz priniesol od éry cool jazzu. O zatiaľ jedinom albume skupiny: ***Live at the Regattabar*** kritik Don Williamson koštatoval, že „ide o míľnik súčasného jazzu, ktorý budú entuziasti počúvať aj v ďalekej budúcnosti." Dodajme, že recenzent mohol toto prehlásenie učiniť bez rizika omylu, veď konečne dnes to isté platí o Hallových nahrávkach z dávnej minulosti.

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

V októbri vychádzajúca novinka gitaristu **Billa Frisella** je už jeho pätnástym CD pod značkou Nonesuch. Po prvýkrát sa Frisell pri svojom štúdiovom projekte stretáva s basistom Davom Hollandom a bicistom Elvinom Jonesom. Dave Holland, v súčasnosti jeden z najuznávanejších jazzových skladateľov a kapelníkov, sa v minulosti preslávil spoluprácou s Milesom Davisom i účasťou na avantgardných projektoch Chicka Coreu a Anthony Braxtona. Elvin Jones získal renomé jednoho z najlepších hráčov na bicích hlavne vďaka účinkovaniu v Kvartete Johna Coltrana.

as

JIM HALL] DISKOGRAFIA

1956
All Night - 3 Vol. (OJC); Hampton Hawes - p., Jim Hall - g., Red Mitchell - b., Bruz Freeman dr.

In Hi-Fi (Vogue); Buddy Colette - fl., Jim Hall - g., Fred Katz - cello, Carson Smith - b., Chico Hamilton - dr.

1957
Traditionalism Revisited (Pacific Jazz); Bob Brookmeyer - tb., Jimmy Giuffre - cl., Jim Hall - g.

Jazz Guitar (Pacific Jazz); Jim Hall - g., Carl Perkins - p., Red Mitchell - b.

1958
Street Swingers (EMI); Jim Hall, Jim Raney - g., Bob Brookmeyer - tb., Bill Crow - b., Osie Johnson - dr.

1960
Good Friday Blues (Vogue); Jim Hall - g., Red Kelly - p., Red Mitchell b.

1962
Late Lament (RCA); Paul Desmond - as., Jim Hall - g., Gene Cherico - b., Connie Kay - dr. + sláčikový orch.

The Bossa Nova Sessions; Jim Hall, Kenny Burrell - g., Zoot Sims - as., Art Davis - b., Sol Gubin - dr.

Undercurrent (Blue Note); skladby: My Funny Valentine, I Hear A Rhapsody, Dream Gypsy, Stairway To The Stars. I'm Getting Sentimental Over You, Romain

Skatin in Central Park; Bill Evans - p., Jim Hall - g.

Interplay (OJC); Bill Evans - p., Jim Hall - g., Freddie Hubbard - tp., Percy Heath - b., Philly Joe Jones - dr.

Loose Bloose (Milestone); Bill Evans - p., Jim Hall - g., Zoot Sims - ts., Ron Carter - b., Philly Joe Jones - dr.

1963
Live At The Half Note (Atlantic); Art Farmer - tp., flg., Jim Hall - g., Steve Swallow - b., Walter Perkins - dr.

Something's Coming (RCA); Gary Burton - vib., Jim Hall - g., Chuck Israels - b., Larry Bunker - dr.

1964
Art Farmer Meets Mulligan and Hall (Moon); Art Farmer - flg., Jim Hall - g., Steve Swallow - b., Pete LaRocca - dr.

Two Jims And Zoot (Mainstream); Jim Hall, Jimmy Raney - g., Zoot Sims - ts., Steve Swallow - b., Osie Johnson - dr.

1966
Intermodulation (Verve); Bill Evans - p., Jim Hall - g.

1970
It's Nice To Be With You (MPS)
Jim Hall - g., Jimmy Woode - b., Daniel Humaire - dr.

Where Would I Be (OJC); Jim Hall - g., Barry Aronov - p., Malcolm Cecil - b., Airto Moreira dr.

1972
Alone Together (OJC); Jim Hall - g., Ron Carter - b.

1975
Jim Hall Live (Horizon); Jim Hall - g., Don Thompson - b., Terry Clarke - dr.

1976
Concierto (Columbia); Jim Hall - g., Paul Desmond - as., Chet Baker - tp., Roland Hanna - p., Ron Carter - b., Steve Gadd - dr.

Commitment (A+D); Jim Hall - g., Art Farmer - tp., Tommy Flanagan - p., Ron Carter - b., Terry Clarke - dr.

1978
Jim Hall and Red Mitchell (Artist House); Jim Hall - g., Red Mitchell - b.

1979
Live At North Sea Jazz Festival (Challenge); Jim Hall - g., Bob Brookmeyer - tb.

1980
A Different Kind of Blues (Angel); Jim Hall - g., Itzhak Perlman - vi., Andre Previn - p., Red Mitchell - b., Shlley Manne - dr.

1981
Circles (Concord); sólové CD, Jim Hall - g.

First Edition (Concord); George Shearing - p., Jim Hall - g.

Concierto de Aranjuez (Evidence); Jim Hall - g. + orch.

1982
Live At Village West (Concord); Jim Hall - g., Ron Carter - b.

1984
Telephone (Concord); Jim Hall - g., Ron Carter - b.

1986
Jim Hall's Three (Concord); Jim Hall - g.,m Steve LaSpina - b., Akira Tana - dr.

1988
These Rooms (Denon); Jim Hall - g., Tom Harrell - tp., Steve LaSpina- b., Joey Baron - dr.

1989
All Across The City (Concord); Jim Hall - g., Gil Goldstein - keyb., Steve LaSpina - b., Terry Clarke - dr.

1990
Live At The Town Hall - 2 Vol. (Music Masters); Jim Hall - g., Bob Brookmeyer - tb., Gerry Mulligan - bs., Gary Burton - vib., Don Thompson - p., Ron Carter - b., Terry Clarke - dr. a i.

1991
Subsequently (Music Masters); Jim Hall - g., Larry Goldings - org., Ras Lee - ts., Toots Thielemans - harm., Steve LaSpina - b., Terry Clarke - dr.

1992
Youkali (CTI); Jim Hall - g., Chet Baker - tp., Jim Pugh - tb., Mark Egan - tp., Donald Harrison - as., Carmen Cuesta - b., Dave Weckl - dr.

1993
Something Special (Music Masters); Jim Hall - g., Larry Goldings - org., Steve LaSpina - b.

Dedications And Inspirations (Telarc); Jim Hall - g.

1995
Dialogues (Telarc); Jim Hall - g., Scott Coley - b., Andy Watson + dialógy s osobnosťami: Bill Frisell, Mike Stern - g., Joe Lovano - ts., Tom Harrell - tp.

1996
Textures (Telarc); Jim Hall - g., Joe Lovano - ts., Scott Coley - b., Terry Clarke - dr. + orch.

1997
Panorama. Live At The Village Vanguard (Telarc); Jim Hall - g., Art Farmer - tp., Slide Hampton- tb., Kenny Barron - p., Scott Coley - b., Terry Clarke - dr.

1998
By Arrangement (Telarc); Jim Hall - g., arr., Pat Metheny - g., Tom Harrrell - tp., Joe Lovano - ts., Greg Osby - as., Terry Clarke - dr., The New York Voices + orch.

1999
Jazzpar Quartet + 4 (Storyville); Jim Hall - g., Chris Potter - ts., Thomas Ovesen - b., Terry Clarke - dr. + Zapolski String Quarrtet.

Jim Hall and Pat Metheny (Telarc); Jim Hall, Pat Metheny - g.

2000
Grand Slam: Live at the Regattabar (Telarc); Joe Lovano - ts., ss., cl., Jim Hall - g., George Mraz - b., Lewis Nash - dr.

2001
Jim Hall & Basses (Telarc); Jim Hall - g., Scott Coley, Charlie Haden, Dave Holland, Christian McBride, George Mraz - b.

Palinckx: súčasná hudba, punk, rock...?

„Palinckx ponúka: jednoduché efekty, rafinované aranžmány, staré nástroje i modernú elektroniku, literatúru i stupídne konverzácie... Skupina odmieta delenie na krásne a škaredé." V prípade formácie Palinckx je najvýstižnejšie použiť slovo *nezaraditeľní*. Rocková kapela, súbor súčasnej či alternatívnej hudby, experimentálne zoskupenie... to sú všetko vhodné nálepky, no ani jedna sama-osebe nestačí. Len pre ilustráciu – na jednom zo svojich CD ďakujú Palinckx o. i. týmto formáciám, interpretom a skladateľom: Motörhead, Syd Barrett, György Ligeti, John Coltrane, Madonna, Morton Feldman...



FOTO ARCHÍV

Záleží na konkrétnom programe či zvolenej polohe. Na bratislavskom koncerte, usporiadanom **27. septembra** Združením pre aktuálne umenie a kultúru *atrakt art*, pôsobili Palinckx ako punk-rocková kapela, ktorá nezaprie korene v prostredí improvizovanej experimentálnej hudby. Formácia počas pätnástich rokov svojej existencie menila obsadenie, v súčasnosti hrá v zostave: Jacques Palinckx – gitara, Han Buhrs – spev, Bert Palinckx – kontrabas, Alan Purves – bicie, pričom bratislavský program rátal aj s účasťou dídžeja Donotask. Priestory DK Nivy s patinou niekdajších „kulturákov" sa premenili na vitálne undergroundové prostredie vďaka kapele, ktorá „znie drsnejšie než normálna hudba, sladšie než hluk, hlasnejšie než uspávanky a ani zďaleka nie tak jemne ako jazz." as

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



CD **Buena Vista Social Club presents Ibrahim Ferrer**, zo slávnej série Buena Vista Social Club, nadväzujúcej na rovnomenný úspešný film Wima Wendersa, získalo status **zlatej platne** od Americkej asociácie nahrávacieho priemyslu (RIAA). Od roku 1999, kedy bol album uvedený na trh, sa ho predalo viac než 500 tisíc kusov. Zatiaľčo viacerí protagonisti projektu Buena Vista Social Club boli čiastočne známi aj za hranicami Kuby, „bolerový" spevák Ibrahim Ferrer (1927) zo Santiaga sa považuje za naozajstný objav producenta projektu Ry Coodera. as



Africká speváčka a ženská aktivistka Oumou Sangare z Mali získala Hudobnú cenu UNESCO a Medzinárodnej hudobnej rady za rok 2001 za „príspevok k rozvoju hudby, službe mieru, porozumeniu medzi ľuďmi a medzinárodnej spolupráci." Medzinárodne známou sa Oumou Sangare (1968) stala začiatkom 90. rokov, keď práva na distribúciu albumu *Moussolou* mimo afrických teritórií kúpil známy anglický vydavateľ world music World Circuit, ako aj vďaka spolupráci s legendárnym malijským gitaristom Ali Farka Toure. Jej druhý album vo World Circuit *Ko Sira* získal roku 1993 ocenenie World music album roka. Sangare je autorkou hudby i textov a angažuje sa za práva žien v mužmi ovládanom moslimskom svete. as

Traditional & Revival na BHS

***3.októbra 2001** zažila preplnená Koncertná sieň Slovenskej filharmónie nevšedný, krásny a pamätný večer. Mal som pocit, že z mojej generácie smerovalo do Reduty všetko, čo malo nohy (a vládalo), pretože sa tu konal spomienkový jazzový večer venovaný 40. výročiu vzniku legendárneho Traditional Clubu Bratislava, resp. neskoršiemu Revival Jazz Bandu. Na pôde týchto kapiel a ich neskorších mutácií sa od roku 1961 vystriedalo 55 hudobníkov. Patrím tiež ku generácii pamätníkov – spomínam si na atmosféru koncertov, ktoré som navštevoval ešte ako začínajúci konzervatorista, veď mnohí z hudobníkov „Traditionalu" boli mojimi spolužiakmi. Klavirista Igor Čelko, trubkár Laco Martoník, klarinetista Peter Móric, trombonisti Fero Karnok a Ján Harvan, tubista Ján Gregoriek, bicista Karol Sucháň a bendžista Boleslav Boška boli vtedy jednoducho pojmom. Boli medzi nami snáď takí obľúbení a populárni ako vo svete Beatles. (To som možno trochu prehnal... ale nech, aj tak boli najlepší!) Hrali na plesoch, v Prahe, v Štúdiu mladých, vo vtedajšej Vládnej budove (dnes Moyzesova sieň), cvičili, robili si aranžmány.*



FOTO T. BORSKÝ

Vráťme sa však do Reduty: keď sa na pódiu objavila partia prešedivelých pánov, celé – už tiež „zrelé" – publikum úplne omladlo... (Zavládla tu atmosféra ako v 60. rokoch na kúpalisku Tehelné pole alebo na klzisku na Zimnom štadióne, na Korze či vo Véčku.) Koncert uviedol prof. M. Jurkovič, predseda výboru BHS, kedysi sám aktívny jazzman. Poďakoval sa aj I. Pažítkovej, ktorá ako dobrá víla tiež stála za týmto projektom, no a potom už prišiel P. Lipa, ktorý čiastočne moderoval priebeh koncertu. Vlna nadšeného kriku sa vzniesla, keď k mikrofónu pristúpil Igor Čelko zo Švajčiarska, ktorý aranžoval väčšinu skladieb a súčasne stál v pozadí vedenia celého Traditionalu. Rev ako na štadióne sa ozýval pri každom mene, predstavujúcom postavy na pódiu, a potom to začalo. Bola to pochúťka! („Samozrejme" tam nebola žiadna televízna kamera, ktorá by tento pamätný večer a celú atmosféru zachytila. Zase sme sa vyznamenali...) K jednotlivým výkonom hudobníkov vlastne nie je čo dodať. Vydali zo seba maximum, improvizácie vychádzali skvele a publikum s porozumením a spontánne odmeňovalo ich výkony nadšeným potleskom. Či už improvizoval trombonista F. Karnok, saxofonista D. Húščava, trubkár J. Lehotský, K. Závodný z Nórska (ktorý aj skvelo spieval), nestarnúci J. „Country" Červenka, klavirista P. Bodnár, basista A. Šebo, legenda slovenského moderného jazzu gitarista K. Ondreička, trombonista V. Vizár, bendžista A. Rakický, I. Čelko na sopránsaxofóne a barytónsaxofóne alebo P. Lipa so svojím scatom a perfektným výrazom. Všetci úplne očarili svoje medzičasom o 40 rokov staršie publikum. Mne tam veľmi chýbal klavirista Peter Móric prezývaný Citrón. Ale ten, hoci bol kdesi v Južnej Afrike, bol určite duchom medzi nami v burácajúcej Redute. Bol to skutočne nezabudnuteľný večer, na ktorom „starí páni" ukázali, ako možno mať zo života radosť.

JURAJ ALEXANDER

KLASIKA

INGRAM MARSHALL

Kingdom Come, Hymnodic Delays, Fog Tropes II
The American Composers Orchestra; P. L. Dunkel, Theatre of Voices; P. Hillier, Kronos Quartet
Nonesuch 2001, 79613-2

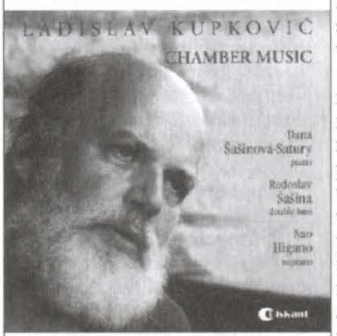


Vývin americkej hudby posledných dvoch desaťročí dostáva vďaka tomuto disku na Slovensku presnejšiu podobu. Začiatkom osemdesiatych rokov sa v Európe rozbiehala edícia nahrávok ECM New Series, ktorá sa stala symbolom pre jednu generáciu, pre prívržencov určitej hudobnej poetiky a paralelne s ňou sa v Kalifornii rodila myšlienka prezentovať hudbu tzv. povietnamskej generácie, hudbu, ktorá nevyrástla z tradície serializmu. Jej prvými predstaviteľmi boli Ingram Marshall, Paul Dresher, Stephen Scott a John Adams. V San Franciscu vznikla edícia nahrávok New Albion Records, ktorá sa taktiež stala nositeľom istej hudobnej poetiky; jedným z paušálnych označení tohto trendu bolo „the California sound". John Adams sa za tých dvadsať rokov stal všeobecne známym pojmom a jedným z najhranejších skladateľov súčasnosti.

Ingram Marshall (nar. 1942) sa zo San Francisca presťahoval na východné pobrežie USA a žije v štáte Connecticut. Marshall sa dlhý čas zaoberal elektroakustickou hudbou a táto skúsenosť sa odráža aj v troch dielach na tomto disku. Vo všetkých totiž používa kombináciu živej hudby a vopred nahraného magnetického pásu. Skladateľ, využívajúci elektronické médium, berie na seba riziko, že technika strhne na seba všetku pozornosť, že sa nestane súčasťou celku. V Marshallovom prípade tomu tak nie je; možnosti manipulácie zvuku používa decentne a s vkusom. Orchestrálny aparát v skladbe *Kingdom Come* (1997) dopĺňajú nahrávky spevu počas bohoslužieb v katolíckom a ortodoxnom kostole v Dubrovníku. Viem si predstaviť, ako poslucháč rozhľadený v súčasnej hudbe môže na skladbu zareagovať vlažne, ako ju môže odbiť konštatovaním, že to je hudba, ktorá sa vezie na vlne minimalizmu a na vlne reflexie šokujúcich udalostí na Balkáne v deväťdesiatych rokoch. Ja som si ju vypočul viackrát a pri každom počúvaní ma oslovovala viac a viac. Skladba *Hymnodic Delays* (1997) ma upútala tým, že spracúva starú hudbu Nového Anglicka. Bolo pre mňa osviežením počuť náboženské spevy prvých usadlíkov na severovýchode Spojených štátov. Ide zväčša o jednohlasné spevy, ktoré Marshall ozvláštnil elektronickou manipuláciou (väčšinou použil efekt echa, výnimočne aj umelé preladenie). Skladba *Fog Tropes II* (1994) je variantom staršieho diela, v ktorom Marshall spája nahrané zvuky pobrežia pri San Franciscu (zvukové signály lodí počas hmly, zvuk čajok atď.) so súborom plechových dychových nástrojov. Ak v pôvodnej verzii išlo o zmiešanie akusticky príbuzných zvukov, v novej verzii pre pás a sláčikové kvarteto sú zámerne spojené rôznorodé zvuky. Opäť: nečakajte žiadne bizarnosti, Marshall si zachováva cit pre mieru aj v tejto skladbe. Techniku trópov chápe Marshall v zmysle stredovekej techniky ornamentovania hudobných fráz.

Ak ste teda zvedaví, čo okrem Cagea, Reicha či Adamsa ponúka Amerika svetu, vypočujte si Ingrama Marshalla.

PETER ZAGAR



LADISLAV KUPKOVIČ
CHAMBER MUSIC

Dana Šašinová-Satury, Radoslav Šašina, Nao Higano
Diskant 2000

Pred niekoľkými rokmi mi Laco Kupkovič v dialógu na moju poznámku s konštatovaním, že v kompozícii opustil niekdajšie „vratké ľady" a vrátil sa do bezpečného lona tonality, vtipne a pohotovo odpovedal: „opustil som bezpečné lono atonálnej hudby. Jej existencia bola totiž oveľa lepšie zabezpečená... nevedel som tonálne komponovať, až na staré kolená som sa to musel učiť. Tonálne komponovať je nesmierne ťažké: pár akordov, funkcií, elementov..., ak z tohoto limitovaného fundamentu máte niečo stvoriť, aby to bolo dielo – nielen niekoľko akordov, tónov...aby to malo zmysel a formu, na to treba veľa práce..." Nuž teda – aj keď sa to nemusí zdať, za počúvanou hudbou z tohto disku je veľa práce... Najskôr znie 24 klavírnych prelúdií-iskričiek, sformulovaných lakonicky, až iniciálne, krok za krokom uzatvárajúcich logický kruh. Plynú vľúdne, samozrejme, spevne, nespreneverja sa vo vertikálnych priesečníkoch. Je to štylizácia? Známa hudba? Azda..., ale skôr rovnica, do rezultátu ktorej možno dosádzať nekonečné množstvo možností. A v tom práve tkvie oná ťarcha známeho a stále bádaného terénu. Bez šancí „objavovania" prináša nové konštelácie. A tých je, zdá sa ešte nevyčerpané množstvo... Dana Šašinová je optimálnym typom na tlmočenie skladieb či cyklov tohto charakteru. Je senzitívna, no pritom dokáže racionálne odhadnúť mieru pri vykresľovaní reliéfu každej z miniatúrnych skladbičiek: vie sa mimoriadne účinne pohrať s detailom, rozohrať duel kontrastov, vybudovať cyklus prelúdií do klenby členitého, zmysluplného celku. Apropo: prelúdiá, skrz svoju ľúbeznú ustrojenosť a muzikantskú iskru, majú predpoklady priam „hitovo" sa uplatniť ako vďačné prednesové či bisové koncertné prskavky.

Lapidárna, lakonicky nahodená téma a jej variačné spracovania, navádzajúce pokojnú salónnu atmosféru a hudobnícku pohodu – to je teritórium, v ktorom má, s klavírnym sprievodom, príležitosť dominovať výborný kontrabasista Radoslav Šašina. Jeho umelecká prítomnosť už inšpirovala nejedného autora a tak sa pomaly a iste napĺňajú riadky v literatúre pre tento, u nás donedávna v defenzíve zotrvávajúci nástroj. Imponujúca je muzikantská inteligencia, vtip a nadhľad, s akými obaja Šašinovci dokážu komentovať koncíznu Kupkovičovu tému a brilantne i s noblesou ju rozviesť v piatich variáciách...

Ako dramaturgický kontrast zapôsobí záverečný cyklus *6 piesní pre soprán, kontrabas a klavír*. Schubertovská dikcia, apartné poetické sfarbenie (aj) textov (v legende sa nedočítame, kto je autorom) – napriek týmto epitetám, v porovnaní s predchádzajúcimi titulmi pociťujem istý regres. Piesne totiž miestami vyznievajú preexponovane, s exaltovaným ambitom strácajú na komornej intimite. Hútam, či nie zásluhou technického „faktora", ktorý neustrážil dimenzie... Škoda, pre interpretov, ktorý do cyklu investovali kus serióznej práce, škoda pre sopranistku Nao Higano, jej excelentné komorné a vokálne dispozície.

LÝDIA DOHNALOVÁ

G. F. HÄNDEL
ALCINA

R. Fleming, S. Graham, N. Dessay, Les Arts Florissants; W. Christie
Erato 8573-85356-2

Ani na svetových operných scénach sa často nepodarí zostaviť ansámbel interpretov, ktorý divák i kritik jednohlasne označia ako optimálny. A ak predsa, tak po sérii predstavení ostanú len krásne spomienky. V prípade uvedenia Händelovej *Alciny* na javisku Palais Garnier Národnej opery v Paríži v júni 1999 tomu bolo inak a živá atmosféra večerov je zachytená aj na dvoch verziách CD – ako kompletná live snímka i 72-minútový výber s 13 číslami, ktorý je predmetom tejto recenzie.

Hlavnými protagonistkami sú štyri dámy, jedna z nich v tzv. nohavičkovej role. Najširší priestor – v štyroch áriách a trojspeve – dostala Reneé Flemingová ako hlavná hrdinka. Americká sopranistka, známa priam bezhraničným repertoárovým rozpätím, siahajúcim od baroka a Mozarta cez predverdiovské bel canto a Verdiho, lyrickejšieho Wagnera a Straussa až po modernu, prekvapuje vytríbeným zmyslom pre štýl, händelovský vokálno-výrazový ťah i bravúru. Jej zamatový, mäkký melodramatický hlas znie lahodne v každej polohe, vo všetkých dynamických rovinách (krásne piana pri plnom objeme tónu), má zmyselnú, emotívnu farbu a jej koloratúry sú podopreté skvelou technikou. Mladá hviezda ozdobného spevu, francúzska sopranistka Natalie Dessayová vyniká v dvoch áriách Morgany technickou virtuozitou a koloratúrami, vyšperkovaný part znie v jej podaní bezchybne. Všetky ozdoby, staccata, behy, vysoké tóny „tečú" prirodzene, akoby nešlo o extrémne náročné čísla. V dvoch áriách sa na tomto výbere predstavuje americká mezzosopranistka Susan Grahamová (Ruggiero). Štíhlo vedený, kultivovaný a v polohách jednoliato znejúci lyrický hlas v árii

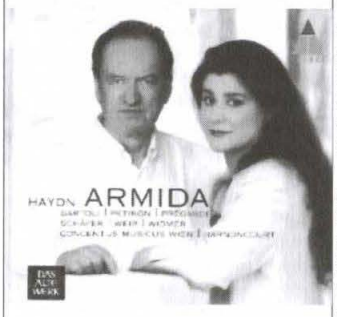
z 2. dejstva očarí ohňostrojom technicky bravúrne zvládnutých koloratúr. S podobným obdivom treba hodnotiť i kreáciu Kathleen Kuhlmannovej, mezzosopranistky tmavšieho timbru a dramatickejšieho výrazu; úlohu Bradamanty zvláda s rovnakou tónovou pružnosťou, rovnakou dávkou vokálno-výrazového majstrovstva a štýlovej pokory.

Za hudobné naštudovanie zodpovedá jeden z najkompetentnejších znalcov barokovej hudby William Christie. Pod jeho taktovkou ponúka orchester Les Arts Florissants dokonalo vybrúsený zvukový obraz, z ktorého vanie individuálna sila inštrumentalistov i cit pre súhru a výrazové reflektovanie dejových situácií. Pre daný štýl si ťažko možno predstaviť plastickejší a umelecky disciplinovanejší kolektív. Vďaka Williamovi Christie má CD atmosféru živého predstavenia a vyžaruje z neho nefalšované händelovské fluidum. Nosič s „highlightmi" z *Alciny* určite u poslucháčov podnieti záujem vypočuť si dielo aj v kompletnej verzii. A to aj u tých, ktorí nie sú vyslovenými fanúšikmi barokovej hudby.

PAVEL UNGER

J. HAYDN
ARMIDA

C. Bartoli, Ch. Prégardien, P. Petibon, O. Widmer, S. Weir, M. Schäfer, Concentus Musicus Wien; N. Harnoncourt
Teldec 2000, 8573-81108-2



Legenda o láske orientálnej čarodejnice Armidy ku kresťanskému rytierovi Rinaldovi, spracovaná pôvodne v epose *Oslobodený Jerusalem* od Torquata Tassa, oslovila v 18. storočí nemálo skladateľov. Nenechala ľahostajným ani Josepha Haydna, ktorý – hoci známejší ako autor symfónií a kvartet – bol tiež plodným operným skladateľom. Ako kapelník rodiny Esterházyovcov skomponoval pre ich operné divadlo celý rad opier – poslednou z nich bola *Armida*, s veľkým úspechom premiérovaná roku 1784 a po sérii 54 predstavení v Eszterháze uvedená aj v súkromnom divadle rodiny Erdödyovcov v Bratislave.

Trojdejstvová „drama eroico" bola vlastne prvou celovečernou vážnou operou skladateľa, dovtedy sa zaoberajúceho komickými námetmi. Pozoruhodné je, akým spôsobom dokáže partitúra *Armidy*, postavená na klasickej štruktúre striedania recitatívov a árií, skĺbiť vokálnu virtuozitu s hudobnodramatickým prienikom do situácií, s kolorovaním tajomnej atmosféry orientálneho sveta, s kresbou romantickej prírodnej ilúzie. Samotná partitúra by však ostala iba mŕtvou krásou, keby takmer 130 minút hudby neoživil umelec s kreatívnym rozmerom Nicolausa Harnoncourta. V júni 2000 predstavil *Armidu* vo viedenskej koncertnej sále Musikvereinu a tento projekt sa prostredníctvom CD dostáva do hudbymilovných domácností.

Dominujúca osobnosť Harnoncourta puncuje nahrávku svojou hĺbavou muzikalitou a v predlohe otvára najtajnejšie zákutia hudobného výrazu. Haydn v jeho rukách pulzuje životom, prihovára sa nepreberným množstvom odtieňov a záchvevov, je to skrátka nefalšovaná reflexia dejových situácií a charakterokresieb. Harnoncourt dýcha so spevákom, modeluje jeho frázu, maľuje výraz, v mene ktorého nabáda, aby sa väčšmi, než na opájanie sa vlastným hlasom, sústredil na zmysel spievaného slova. Vrcholom jeho kreativity je modelovanie recitatívov, secco i accompagnato, vypointovaných výrazom sólistov do najjemnejších nuansí.

S charakterom Armidy sa majstrovsky stotožnila Cecilia Bartoliová, rozkrývajúca profil postavy v rozmanitých vrstvách vokálneho výrazu. Svojím nie veľkým, no technicky výborne ovládaným hlasom, zdolávajúcim sopránový i mezzosopránový repertoár, nielen vyspieva všetky ozdoby a delené tóny, ale fascinuje obrovskou škálou dynamických a výrazových odtieňov. Christoph Prégardien je takisto umelcom odvíjajúcim svoj prejav z výrazového a charakterotvorného východiska. Od šepotu a mezza voce až po sýte forte, od koloratúr po legatové frázy – v týchto dimenziách je vymodelovaný profil jeho Rinalda. Sýty a zvonivý soprán, dokonale prispôsobený štýlovým požiadavkám roly, ponúka Patricia Petibonová ako Zelmira. Partitúra *Armidy* ponúka tri tenorové roly, pričom okrem Prégardiena interpretujú svoje party Ubalda a Clotarca s veľkým výrazovým nasadením Scot Weir a Markus Schäfer. Krásnym barytónovým materiálom a detailným charakterizačným umením je vyzdobená postava Idrena v podaní Olivera Widmera.

PAVEL UNGER

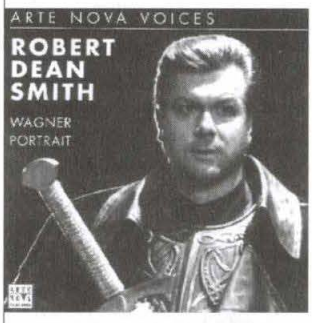
SUMI JO
PRAYERS

Sumi Jo, S. Graham, Philharmonischer Chor Köln, Gürzenich-Orchester Kölner Philharmoniker; J. Conlon
Erato 2000, 8573-85772-2

Kórejská sopranistka Sumi Jo má nielen silnú záľubu v produkovaní kurióznych CD albumov, ale i nesmierne šťastie, že firma Erato jej „chúťkam" vždy vyhovie. Po výletoch do viedenskej operety a sveta amerických muzikálov, sa najnovšie uchádza o priazeň poslucháčov monotematickou platňou *Prayers* (Modlitby). Nejde o myšlienku na zahodenie, zvlášť keď si umelkyňa pripravila široko klenutý a žánrovo mnohotvárny výber. Siaha od baroka (Giulio Caccini) cez klasicizmus (Mozartovo *Laudate Dominum*) po súčasnosť (Poliak Zbygniew Preisner), obsahuje talianske bel canto (Rossini, Donizetti), nemecký singspiel (Franz Schubert) a pieseň (Richard Strauss), nevyhýba sa ani francúzskej cirkevnej hudbe (Charles Gounod, Gabriel Fauré). To ani zďaleka nie je všetko; Sumi Jo vchádza aj do vôd židovských melódií (Ravelovo *Kaddish*), spirituálov, načrie do viedenskej operety (Johann Strauss) i amerického muzikálu (Leonard Berstein). Nuž, to je rozpätie, do ktorého sa v rámci takmer hodinového projektu s 15 trackmi možno len ťažko zahĺbiť. Sumi Jo prelieta ako motýľ zo skladby na skladbu, zo storočia na storočie, zo žánru na žáner. Robí to však vkusne a nenútene. So svojím komorným, mäkkým a okrúhlym sopránom narába kultivovane, emotívne, pričom sa usiluje, aby sa so žiadnym zo zvolených štýlov nedostala do konfliktu. Zvolená tematika je predovšetkým doménou religióznej hudby a mnohé ukážky sú variáciami modlitieb k Panne Márii, aj keď zastúpení sú aj autori svetských skladieb.

CD *Prayers* je vyslovene príležitostným materiálom, po ktorom poslucháč siahne v istých náladových situáciách. Je pravdepodobné, že výber mnohým konvenovať nebude, iní si pri jeho počúvaní oddýchnu, zameditujú, prípadne nazbierajú vnútornú silu. Nevylučujem, že na časť adresátov budú modlitby pôsobiť sedatívne až hypnoticky. Hodnotenie a známkovanie CD je tentoraz mimoriadne subjektívnou záležitosťou.

PAVEL UNGER



ROBERT DEAN SMITH
WAGNER PORTRAIT

Slovak Radio Orchestra Bratislava; I. Anguelov
Arte Nova 2001, 74321 81176 2

Meno amerického tenoristu Roberta Deana Smitha je u nás známe len vďaka ojedinelým správam z Bayreuthského festivalu, a pritom nahrávka jeho prvého profilového CD sa zrodila práve v Bratislave, v decembri minulého roku.

Smith sa narodil v štáte Kansas, kde začal aj so štúdiom spevu. Pokračoval v ňom na newyorskej Julliard School a v Európe u profesora Janice Harpera. Podobne ako iní hrdinskí tenoristi, aj on začal ako lyrický barytonista. Po preorientovaní sa na tenoristu, sa mu podarilo vypracovať široký repertoár, siahajúci od Manrica, Dona Carlosa, Cavaradossiho, Pinkertona, Dona Josého cez Florestana, Maxa až po Čajkovského Hermana a Janáčkovho Borisa v *Káti Kabanovej*. Jeho wagnerovské party sa začínajú Walterom von Stolzingom z *Majstrov spevákov norimberských*, ktorého po strhujúcom bayreuthskom debute spieval vo všetkých popredných európskych operných domoch a v októbri k nim pribudne aj San Francisco. Po Stolzingovi nasledovali Lohengrin, Parsifal a v tejto sezóne Siegmund na „zelenom pahorku".

Jeho profilová platňa s wagnerovskou dramaturgiou

(77 minút) obsahuje tri úryvky z *Majstrov spevákov norimberských* („Fanget an!", „Am stillen Herd", „Morgenlicht leuchtend"), štyri úryvky z *Valkýry* („Ein Schvert verhiess mir der Vater", „Dich selige Frau", „Winterstürme", „Siegmund heiss ich..."), dva z *Parsifala* („Amfortas! Die Wunde!„, „Nur eine Waffe taugt"), *Tanhäuser* je zastúpený jedným úryvkom („Hör an, Wolfram, Hör an!"), rovnako *Rienzi* („Allmächt'ger Vater") a *Lohengrin* tromi („Höchstes Vertrau'n", „In fernem Land", „Mein lieber Schwan!"), ktoré uzatvárajú tento exkluzívny repertoár.

R. D. Smith disponuje prekrásne sfarbeným a bezpečne vedeným štíhlym materiálom, ktorého nosnosť a výdrž vo vysokých polohách sú priam závideniahodné. Excelentným príkladom sú citáty z *Valkýry* a hlavne takzvaný „Wälsungenruf", teda ono slávne „Wälse! Wälse! Wo ist dein Schwert?", ktorého povestné *Ges* a *G* sú nádherným vrcholom nahrávky.

Tento prierez Smithovho wagnerovského repertoáru naznačuje aj hranice jeho momentálnych možností, ktoré charakterizuje okruh *Tannhäusera* i *Rienziho*. Po výrazovej stránke sú najprepracovanejšie práve party, ktoré spieva aj na javiskách. A musím – na základe tých najčerstvejších dojmov z Bayreuthu – poznamenať, že jeho prejav a výrazová škála v skutočnosti prevyšujú výkon, podaný na nahrávke. Na túto skutočnosť majú však vplyv orchester i dirigent. Pre našich „rozhlasákov" je Wagnerova reč terra incognita, predpísané noty síce interpretujú, ale iba na úrovni školského cvičenia. Aj Anguélovovi je hudobná reč Richarda Wagnera vzdialená, takže nemôže byť inšpirujúcim a rovnocenným partnerom sólistovi. Žiaľ aj celkový zvuk nahrávky je akoby zastretý šedým závojom.

JOZEF VARGA

POP MUSIC

LAURIE ANDERSON
LIFE ON A STRING
Nonesuch 2001, 7559-79539-2

Päťdesiattriročná kultová postava avantgardnej scény newyorského Downtownu 70. rokov a svetovej pop-music 80. rokov, neúnavná glosátorka problémov človeka v postindustriálnej spoločnosti, prichádza po siedmich rokoch s novým štúdiovým projektom. Spievajúci vankúš, hus-

le-samohrajky či Koncert pre automobily... tým sa zaoberala Američanka Laurie Andersonová začiatkom 70. rokov. V tomto období ste ju mohli zazrieť na ulici hrať na husliach za sprievodu vlastnej hudby z magnetofónového pásu, s korčuľami na nohách, uväznenými v podstavci z ľadu, ktorého prechod do kvapalného skupenstva bol pre interpretku signálom na ukončenie performance... Vďaka nečakanému úspechu singla *O Superman* v britskej hitparáde roku 1982 sa Andersonovej elektronický, „komunikatívny" minimalizmus dostal do širšieho povedomia. Album *Big Science* prešiel do distribúcie Warner Music a Laurie Andersonovej sa podarilo vyjsť z ulity avantgardného prostredia intelektuálnej elity a menšinového publika. Podobne ako viacerí protagonisti amerického minimal a performance art, aj Andersonová vyšla z prostredia výtvarného umenia



(absolvovala odbor socha na Columbia University), hudobne sa začala realizovať predovšetkým ako huslistka, neskôr ako speváčka, s typickým elektronicky upravovaným hlasom, kúskujúcim tok reči na viac-menej hovorené útržky slov. Pre Andersonovú je príznačné opojenie technikou – či už v službe hudobnému výrazu, alebo audiovizuálnej realizácii často niekoľkohodinových show. Legendárnymi sa stali jej husle, ktoré majú namiesto strún magnetofónovú hlavu a v sláčiku namiesto vlásia magnetofónovú pásku s nahratými zvukmi. Nájde sa však len málo hudobníkov, ktorých spojenie s technikou vyznieva tak prirodzene a funkčne ako je to v prípade Andersonovej. Jej koncepty a námety sa intelektuálne opierajú o inšpirácie z literatúry, výtvarného umenia, politiky či dobových umeleckých hnutí (minimal, fluxus), využívajú hru asociácií a kontextov.

Aj keď Laurie Andersonová každopádne operuje na pomedzí žánrov, detailnejšia klasifikácia by ju zrejme musela zaradiť do pop-music. Potvrdzuje to aj CD *Life On A String*, ktoré znie zatiaľ asi najpopovejšie. „Život na strune" by mohol byť pokračovaním myšlienky „napnutého lana" (*Tight Rope*) z predchádzajúceho albumu *Bright Red* (1994, s výraznou spoluprácou Briana Ena), no hudobne nadväzuje skôr na album *Strange Angels* z roku 1989. Aj tematicky sa autorka všetkých kompozícií i textov obracia k tradičným námetom populárnej hudby: láske, osamelosti, zmäteniu a zraneným srdciam. Objaví sa síce Andersonovej obľúbený námet kultového diela americkej literatúry 19. storočia, *Moby-Dick* Hermana Melvilla (pôvodne malo byť CD vedľajším produktom Andersonovej multimediálnej adaptácie tohto diela), no biela veľryba je len akýmsi príznačným motívom CD. Novinkou je spevácka poloha Laurie Andersonovej – tentoraz ide predovšetkým o spev, nie o hovorenie, či inštrumentálne spracovanie hlasu. Register i éterický prejav Andersonovej asi kde-komu miestami pripomenú Enyu, inde zase vanie akoby folková atmosféra. Zvuk nahrávky je priehľadný a napriek typickej syntetickosti má v porovnaní s Andersonovej predchádzajúcimi nahrávkami skôr akustický charakter – prevládajú sláčikové nástroje a objaví sa aj gitara Billa Frisella. Zaujímavé je vedenie melodickej línie vokálneho partu: časté skoky z polohy do polohy vytvárajú – nezávisle na rytmických nástrojoch – jeho latentnú vnútornú rytmiku. Popovosť a „prístupnosť" pesničkového albumu vyvažujú experimentátorské korene Laurie Andersonovej, rokmi kultivovaný hudobný intelekt a vkus.

Mnohí zástancovia nevyhnutnosti progresu v umení možno pripíšu popovosť a „komerčnosť" nového albumu Laurie Andersonovej na vrub zmenám na mozgu v dôsledku starnutia, mne sa však toto CD páči. Táto poloha sa mi zdá byť oveľa sympatickejšia a úprimnejšia, než tendencie mnohých postáv svetovej pop-music preraziť vo svete veľkých foriem klasickej hudby, v konečnom dôsledku rozmnožujúce rady trápnych, technicky nezvládnutých symfónií či oratórií. Laurie Andersonová robí stále to, čo naozaj vie.

ANDREA SEREČINOVÁ

WORLD MUSIC



JEJ DRUŽINA
Radio Bratislava 2001, RB 0252-2331

Na slovenskej scéne world music doteraz chýbala formácia, ktorá by svoju hudbu stavala na tradíciách slovenského folklóru – skupiny zo Slovenska doteraz kombinovali rôzne štýly a žánre, avšak slovenskú ľudovú hudbu stále akosi obchádzali (s výnimkou lastovičiek „slovenského rockového folklóru"). Príčinu treba hľadať v konzervatívnych postojoch folkloristickej obce ku spracovávaniu ľudovej piesne, ako aj v neustálom politickom zneužívaní nášho folklóru. Pritom world music všade vo svete využíva potenciál regionálnej ľudovej kultúry – ako príklad uveďme scény v Česku (Čechomor, Hradišťan), Maďarsku (Márta Sebestyén), Rumunsku (Fanfare Ciocărlia), Juhoslávii (Boban Marković Orkestar) ... Možno jedine takýmto spôsobom sa môže slovenská skupina presadiť v zahraničí – naše tradície sú jedinečné a pre zahraničných poslucháčov nepoznané, zaujímavé. A nedá sa povedať, že by náš folklór nespĺňal predpoklady pre využitie vo world music – má krásnu melodiku (chytľavú a zapamätateľnú), bohatú metro-rytmickú štruktúru, unikátne nástrojové obsadenie (fujara, píšťalky, tradičné perkusívne nástroje).

Debutové CD skupiny Jej družina konečne odstraňuje túto medzeru na slovenskej scéne world music. Formácia vznikla vo februári roku 2000 v Banskej Bystrici a tvoria ju folkloristi i hudobníci z prostredia vážnej hudby a rocku. Počas svojej krátkej existencie už Jej družina vystúpila na mnohých etno- a folklórnych festivaloch na Slovensku, v Česku a Švajčiarsku.

CD obsahuje 14 skladieb (plus 1 bonus), ľudových piesní s textami v nárečiach z rôznych regiónov stredného a východného Slovenska. Skladby sú zaranžované do podoby, vyhovujúcej zloženiu skupiny: Zuzana Mojžišová – spev, vedúca skupi-

ny; Rasťo Andris – gajdy, píšťalky, fujara; Juraj Chupáč – husle; Martin Šúr – viola; Miroslav Béreš – gitara; Atila Béreš – basgitara; Peter Gogola – bicie, perkusie; Radovan Polák a. h. – hammond. Rytmiku kapely tvoria rockeri, čo sa prejavuje vo výraznom hard-rockovom sounde väčšiny piesní – osobne to považujem za neaktuálnu koncepciu, ktorej by sa mala skupina v budúcnosti vyvarovať. Pravdou však je, že je veľmi obtiažne vystihnúť správnu mieru pri spájaní dvoch takých vzdialených svetov, akými sú rock a slovenský folklór. Skladby zaranžovala (s výnimkou dvoch aranžmánov gitaristu Atilu Béreša) speváčka Zuzana Mojžišová, disponujúca výborným prirodzeným hlasovým fondom, a v niektorých rýchlych piesňach sa jej veľmi dobre darí udržať hranicu vkusu pri „namiešaní ingrediencií" (*Ohník, Ta vypimo, Puste ňa mamičko*). Gajdy a husle dodávajú skladbám univerzálnejší podtón. Poslucháča iste zaujme aj *Lietala, behala*, postavená na groove gitary, basgitary, píšťalky a viachlasnom „echovom" speve, a riekanková *Bránička* s charakterom kánonu. Gýčovo však vyznieva *Fujarový song* a nevydarené je i spojenie slovenskej ľudovky s reggae v piesni *Čičmany*.

I keď debutové CD *Jej družina* má ešte svoje chybičky krásy, treba oceniť, že sa konečne na Slovensku CD takéhoto druhu zrealizovalo. Niekoľko presvedčivých piesní je veľkým prísľubom.

PAVOL ŠUŠKA

KNIHY

ACTA UNIVERSITATIS MATTHIAE BELLI

ročník IV.
Banská Bystrica 2000

Zborník Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici prináša štúdie pedagógov katedry hudby, pričom každá z nich je zameraná na inú problematiku.

Ľudmila Červená v štúdii *Vstup do problematiky výskumu hudobnej kultúry Banskej Bystrice v rokoch 1948-1998* poukazuje v úvode na význam hudobnej religionistiky ako nevyhnutného vedeckého materiálu, ktorý je súčasťou syntézy národného i európskeho dejinného vývoja. Východiskovým materiálom pre analýzu hudobnej kultúry daného obdobia je chronologický súhrn dovtedy vydaných prác a vedeckých štúdií, reflektujúcich rozmanitosť hudobnej kultúry Banskej Bystrice. Autorka sa vo vytypovanom období sústredila na hudobnú kultúru, hudobnú tvorbu (okrem populárnej hudby a folklóru) v komplexe sociálno-kultúrnych, politicko-hospodárskych i ideologických vzťahov a existenčných podmienok. Volí dve základné metodologické východiská: spracováva „procesuálne javy zložitej dynamickej štruktúry hudobného života" a „umelecké artefakty, ktoré sú už ucelenou jestvujúcou autorskou jednotkou". Nejde jej len o vytvorenie hudobného dejepisu Banskej Bystrice, ale o hľadanie príčin a súvislostí, ktoré ovplyvnili hudobný život, tvorbu a iné aktivity. Podrobný a rozsiahly zoznam bibliografických odkazov je dokladom kvantitatívnej šírky danej problematiky i autorkinho detailného skúmania.

Príspevok Jevgenija Iršaia *Ilúzia imidžu* je vlastnou úvahou umelca, esejou, konštatovaním, „mýtom" nad „...jedným z kľúčových slov a pojmov celej našej kultúry, ktorým je *umenie*". Nad dvomi fenoménmi „umenie" (jeho podstata, zmysel a význam) a „umelec-génius" (jeho postavenie, názory spoločnosti, ocenenie, prežívanie) uvažuje v dvoch historických polohách: 19. storočia a súčasnosti. Štúdia je postavená na závažných otázkach, až zarážajúco základných a už dávno definovaných vo vedách o umení (napr. „Čo je umenie, hudba, umelecké dielo?"),a predsa si ich autor kladie a tieto základné pojmy často neguje v odpovediach z vlastného pohľadu umelca. Z tejto pozície uvažuje o objektivite kritérií, „...na základe ktorých treba oceňovať, analyzovať text `umeleckého diela`, ak sme sa ešte nedohodli, čo to je (umenie)?" Aj autorov pohľad na svet je jedinečný. Presviedča nás, že žijeme svet „mýtov" a jedným z nich je aj „mýtus o umelcovi-géniovi". Štúdia je nasýtená množstvom myšlienok, z ktorých každá núti zamyslieť sa, provokuje. Zároveň však teší a uspokojuje, že je tu autor-umelec-génius, ktorý okrem svojej umeleckej zvukovej výpovede, ktorý okrem svojej umeleckej zvukovej výpovede, prekypuje takou invenčnosťou akou je tento „umelecko-vedecký" text.

Jana Škvarková sa v štúdii *Individuálna práca so žiakom vo vyučovaní klavírnej hry* zaoberá jedným z najfrekventovanejších problémov umeleckej pedagogiky. Nevyhnutnosť a samozrejmosť individuálneho prístupu a práce v procese výučby hry na hudobnom nástroji charakterizuje autorka z hľadiska vývinovej psychológie, rozvoja hudobných a motorických schopností i vôľových vlastností. Podčiarkuje význam vlastnej aktivity žiaka ako jednej z určujúcich činiteľov umeleckého rastu. Definuje príčiny neúspechu a diferencuje jeho jednotlivé štádia. Z rôznych hľadísk (vekový, individuálny, skúsenostný) analyzuje trému a predkladá isté návody ako ju eliminovať. Štúdia Jany Škvarkovej je stručným „vademecom" základných zásad, metód, postupov, ktoré je nutné dodržať pri individuálnom vyučovaní nástrojovej hry v každej vekovej kategórii. V tejto podobe je štúdia prínosom aj pre výučbu iných nástrojov.

Štúdia Františka Turáka *Niektoré esteticko-filozofické, muzikologické a edukačné problémy transkulturácie v súčasnom hudobnom svete* aj svojím rozsahom naznačuje v nadpise avizovanú viacrozmernosť problematiky. Vstupným východiskovým materiálom sú definície protikladov, rozporov, kultúrnej globalizácie na jednej strane a národnej (etnickej) identity na strane druhej. Zaoberá sa transkulturačnými procesmi priebiehajúcimi v oboch smeroch medzi Európou a mimoeurópskymi kultúrami. Upozorňuje na nebezpečie komercionalizácie regionálnej kultúry, ktoré je zapríčinené transkulturáciou ako výsledkom globalizácie sveta, čím zdôvodňuje silnejúce snahy po „rekulturizácii autentickej a umelej hudby". V ďalšom vytvára kvantifikáciu filozoficko-estetických problémov transkulturácie (ako napríklad model európskej hudby a jej pripisujúca sa estetická teória o „krásne", model world music) a popri odlišnostiach a špecifikách jednotlivých kultúr hľadá aj „niektoré vnútorne poprepájané zákonité spojitosti". Autor prezentuje dve formy kreativity – formu improvizácie a formu kompozície. Improvizácii sa venuje na širšom priestore, od pojmovej definície prechádza k prezentácii jej interpretačných modifikácií s konkrétnymi príkladmi (jazz). V kapitole *Synkretický eklektizmus* sa okrem všeobecnej definície zaoberá obsahovou náplňou tohto termínu v hudbe, s vyústením do požiadavky systematickej a všestrannej výchovy mladých aj v nových predmetoch ako je „Orbis-etnomuzikológia", ktorý navrhuje zaviesť do výučby na vysokých školách. Štúdia je písaná náročnou vedeckou terminológiou a prináša množstvo problémov, ktoré možno ešte neboli predmetom hlbšieho bádania.

Zborník vlastnia vedecké knižnice, no záujemci sa oň môžu uchádzať aj na oddelení vedy a výskumu humanitných vied Univerzity MB.

IRENA MEDŇANSKÁ

Čo sa predáva?

Na neúspech v čase globálnej krízy v obchode s CD nosičmi si nemôže sťažovať slovenská punk-rocková kapela **Iné kafe**, ktorá za jeden mesiac dokázala predajom svojej novinky z vydavateľstva Forza splniť limit na „zlatú platňu". Ten v slovenských pomeroch predstavuje predaj 7500 kusov z jedného titulu.

Forza najnovšie na trh uviedla kompiláciu slovenských hitov **SK Superhity 1989-2000**, ktorá je pokračovaním úspešného titulu **Superhity 1990-99**, a pripravuje aj kompiláciu hitov 80. rokov. as



RECENZIE CD

POZNÁMKY DISKOFILA



Oslobodzujúco a búrlivo, ako mladé víno, ktoré dozrieva práve v tomto období, pôsobí kombinácia **troch klavírnych trií** *od* **Vítězslava Nováka, Josefa Suka a Zdenka Fibicha**. *Pochádzajú z raných tvorivých období svojich autorov a zaujímavé je, že ani jeden z nich sa neskôr k tomuto komornému obsadeniu už nevrátil (napríklad Dvořák i Martinů skomponovali až štyri nádherné opusy pre klavírne trio). Romantickú náladu troch mladíckych opusov neskorších majstrov partitúr ponúka nový disk vydavateľstva* **Monitor-EMI (7243-56765627)** *v podaní* **Kubelíkovho tria**. *Členovia tria – klaviristka Kvita Bilynská z Ľvova, huslistka Shizuka Ishikawa z Tokia a český violončelista Karel Fiala – sú absolventmi AMU a pôsobia v Prahe.*



KUBELIK TRIO

CZECH ROMANTIC PIANO TRIOS
NOVÁK · SUK · FIBICH

V Novákovom **Triu d mol** *op. 27 „Quasi una ballata" nádherne spievajú husle S. Ishikawy – jej prejav je vášnivý, suverénny a mám dojem, že ona je spiritus rector tohto ansámblu. Dva tematicky dominantné nápady sa prelínajú celým dielom v rôznych náladách, hudba mladého Nováka je plná vzruchu, pohybu a moravskoslováckych intonačných vplyvov, typických aj pre jeho ďalšie diela.*

Trio c mol op. 2 z roku 1889 napísal Suk ako pätnásťročný, no Dvořák ho ako svojho žiaka požiadal, aby skladbu prepracoval. Pôvabné dielko nezaprie vplyvy R. Schumanna a J. Brahmsa. Po búrlivom úvode sa objaví roztúžená nálada prezentovaná husľami a violončelom. Záver prvej časti pripomína rozprávkový svet škriatkov a víl. Vivace začína temným motorickým motívom, čiastočne synkopovaným, vzápätí sa rozospievajú husle s violončelom. Klaviristka svojich partnerov vôbec neprekrýva, aj keď by ju k tomu sadzba jej partu mohla zvádzať. Plynulý tok hudby preruší upokojujúci motív, ktorý po rytmických zmenách navodí doslova impresionistickú náladu. Na záver sa opäť objaví motív z úvodu. Táto skladbička by si zaslúžila, aby sa hrávala častejšie. Vlastním aj nahrávku so slávnym **Sukovým triom** *(J. Hála – klavír, J. Suk – husle, J. Chuchro – violončelo) z roku 1991 (Supraphon). Vášnivému tónu Josefa Suka môže málokto konkurovať... Chuchrovo violončelo má trochu ostrejší zvuk, no to je ovplyvnené charakterom jeho nástroja. Trio je síce hrané akoby s väčšou vervou, no „Kubelíkovci" sú rovnako presvedčiví. No a tretia nahrávka Sukovho* **Tria** *v mojej diskotéke znie v podaní* **Nového pražského tria** *(Panton 1983) v zložení A. Střížek – klavír, J. Klika – husle a J. Zvolánek – violončelo. Toto poňatie je o poznanie pomalšie, opatrnejšie, čím trochu utrpela dychtivosť Sukovho mladíckeho diela.*

Vráťme sa však k novému CD Kubelíkovho tria, k Fibichovmu **Triu f mol**, *ktorého raný opus začína ohnivým apassionatom schumanovského charakteru a celé Molto con fuoco získava vďaka interpretácii Kubelíkovho tria úžasný oblúk. V tretej časti Vivacissimo akoby Fibich citoval zo Schumannovho* **Karnevalu** *– vydarená časť uzatvára celé dielo v optimistickom tóne. Toto dielo sa od svojej premiéry r. 1973 objavuje na pódiách len zriedkavo a tiež by si zaslúžilo väčšiu popularitu. Triumvirát trií dopĺňa Sukova* **Elégia op. 23**.

Za odvahu vydať CD s takouto prvoplánovo „neatraktívnou" dramaturgiou treba interpretom i vydavateľovi vysloviť vďaku a mne nezostáva nič iné, len vám tento disk vrelo odporučiť.

JURAJ ALEXANDER

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	**Sobota**
	Športkoktail 13.00
Rádiobudík 5.00	Hudobné pozdravy 14.05
Rádiotrh práce 8.35	Bratislavská revue 15.05
Hudobné pozdravy 11.05	**Nedeľa**
Spektrum 15.05	Nedeľníček 10.00
Ozveny dňa 17.30	Hudobné pozdravy 14.05
Zo zlatého fondu 20.05	Kultúrna revue 15.00
Nočná galaxia po.-štv. 22.30	Ľudia z križovatiek 17.00
	Ozveny dňa 17.30

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)
www.musicmarket.sk

KONKURZ] KONKURZ] KONKURZ]

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do Slovenského komorného orchestra Bohdana Warchala
na miesto huslistu.
Požadované vzdelanie: vysoká škola príslušného umeleckého smeru.
Konkurz sa uskutoční 11. decembra 2001 o 18.00 h v Koncertnej sieni SF.
Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.
Prihlášky prijíma a informácie poskytuje manažér SKO BW a personálne oddelenie SF, 816 01 Bratislava, Medená 3.

Generálny riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri Opery a baletu SND:
- **tutti hráč v skupine II. huslí**
- **tutti hráč v skupine viol**
- **lesné rohy – I. corna**
- **lesné rohy – II. corna**
- **pozauny – I. pozauna**

Podmienkou prijatia je absolutórium konzervatória, VŠMU, JAMU, AMU.
Konkurz sa bude konať 17. 12. 2001 o 9.30 h v skúšobni orchestra Opery SND, Gorkého č.2, 815 86 Bratislava. Písomné prihlášky s krátkym životopisom posielajte na adresu Opery SND do 9. 12. 2001.

Riaditeľ Divadla Jonáša Záborského v Prešove vypisuje konkurz na obsadenie miest:
šéfdirigent pre súbor spevohry
požiadavky: VŠMU, dirigovanie, kompozícia, operetný a muzikálový repertoár
tanečný pedagóg
požiadavky: VŠMU, pedagogika tanca, príp. konzervatórium
Prihlášky s profesijným životopisom posielajte do 9. novembra 2001 na adresu: Mgr. Elena Kušnierová, šéfka spevohry, Divadlo Jonáša Záborského, Námestie legionárov 6, 081 61 Prešov.

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia na tieto miesta:
- **husle – tutti**
- **viola – tutti**

Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni SF
na husle 6. novembra 2001 o 13.00 h
na violu 7. novembra 2001 o 13.00 h
Požadované vzdelanie: Konzervatórium alebo VŠ príslušného umelec. smeru.
Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.
Prihlášky so životopisom prijíma a informácie poskytuje personálne oddelenie Slovenskej filharmónie, 816 01 Bratislava, Medená 3.

BURZA] BURZA] BURZA]

Predám alebo vymením starožitný nábytok (nemecký príborník, stôl a 4 stoličky) za dobrý klavír, najradšej zn. Petrof. Tel. večer: 041 4321874.

Požičiavam na koncerty a nahrávky krídlo zn. Steinway and Sons, mod. A (188 cm). Tel. 095 207592.

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA

KAM KEDY] OKTÓBER – NOVEMBER

BRATISLAVA

OPERA A BALET SND

Po 22. 10. Mozart: Don Giovanni
St 24. 10. Čajkovskij: Labutie jazero
Št 25. 10. Verdi: Otello
Pi 26. 10. Massenet: Werther
So 27. 10. Dubovský: Tajomný kľúč, Jarre: Zvonár z Notre Dame
Po 29. 10. Verdi: Luisa Miller
Ut 30. 10. Prokofiev: Romeo a Júlia
St 31. 10. Verdi: Don Carlos
Pi 2. 11. Čajkovskij: Labutie jazero
So 3. 11. Mozart: Don Giovanni
Po 5. 11. Donizetti: Nápoj lásky
Ut 6. 11. Frešo: Narodil sa chrobáčik, Puccini: Tosca
St 7. 11. Thomas: Hamlet
Št 8. 11. Smetana: Predaná nevesta
Pi 9. 11. Adam: Giselle
So 10. 11. Verdi: Aida
Po 12. 11. Verdi: Aida
Ut 13. 11. Massenet: Werther
St 14. 11. Prokofiev: Romeo a Júlia
Št 15. 11. Čajkovskij: Panna Orleánska
Pi 16. 11. Verdi: Luisa Miller
So 17. 11. Donizetti: Lucia di Lammermoor
St 21. 11. Mozart: Čarovná flauta

NOVÁ SCÉNA

Pi 19. 10. Koncert Hany Hegerovej
So 20. 10., Ne 21. 10. Beatles
Ut 23. 10. Tanec a hudba národov Číny
St 24. 10. Kubo
Št 25. 10. Dvanásť stoličiek
Pi 26. 10., So 27. 10. Hamlet
Ut 30. 10. Niekto to rád horúce
St 31. 10. Kubo

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Ut 30. 10. Foyer SF
Moyzesovo kvarteto, D. Varínska, klavír
M. Burlas, Šostakovič, Schnittke
Št 8. 11., Pi 9. 11. KS SF
SF, SFZ, O. Dohnányi, dir., J. Rozehnal, zborm., H. Lednárová, soprán, S. Čápová-Vizváry, klavír
Dukas, Cikker, Verdi
So 10. 11. KS SF
SKO Bohdana Warchala, E. Danel, umel. vedúci
Händel, Breiner
St 14. 11. KS SF
SKO Bohdana Warchala, E. Danel, umel. vedúci
Mozart, Dvořák, Händel, Breiner
Št 15. 11., Pi 16. 11. KS SF
SF, SFZ, E. Kloke, dir., L. Holásek, zborm., S. Slovačevskij, A. Kohútková, D. Livorová, Ľ. Ludha, G. Beláček, S. Šurin, sólisti
Šostakovič, Janáček
Ut 20. 11. Foyer SF
Moyzesovo kvarteto, J. Luptáčik, klarinet, D. Buranovský, klavír

HUDOBNÉ CENTRUM

Prokofiev, Šostakovič, Beethoven
Mirbachov palác, zač. o 10.30 h
11. 11. Melos-Étos – Komorný koncert
18.11. Stanislav Zamborský, klavír
V spolupráci so Spolkom koncertných umelcov
Schubert, Brahms, Skriabin, Prokofiev
25. 11. Bratislavské gitarové kvarteto
M. Slobodník, M. Tomašovič, R. Kubrová, M. Krajčo
Brouwer, Kleynjans, Bogdanovic, Piazzolla, Assad

MESTSKÉ KULTÚRNE STREDISKO

Zrkadl. sieň Primac. paláca
So 20. 10.
Veronique Thual-Chauvel, klavír
Bach, Mozart, Brahms, Albeniz
Ut 23. 10.
Komorný orchester Academia VŠMU, A. Jablokov, dir., P. Veberová, soprán, D. Šujan, klavír
Händel, Bach, Janáček, Britten
Ne 28. 10.
Cappella Istropolitana, H. Sigfridsson, klavír
Godár, Mozart, Suk

Koncertná sieň Klarisky
So 27. 10.
Púť k láske
Duo Zikr-O. Tkačenko, I. Silin

KULTÚRNE ZARIADENIA PETRŽALKY

DK Zrkadlový háj
Ut 13. 11. Festival detskej ľud. hudby
Pi 16. 11. Latino party
So 17. 11. Folklórne zrkadlenie (Kremienok, Dopravár)
Ut 20. 11. Gymnik a Technik
Klub Za zrkadlom
Št 8. 11. Phil Shöenfeld and Southern Cross
Št 15. 11. Už jsme doma

DK Lúky
3. 11. Konflikt, predsk. Heebie-Jeebies
Pi 9. 11. White Noise, Blue Sundown
Št 22. 11. New Metal Millenium 2001

CC Centrum
Ne 18. 11. Momentum Musicum, M. Krajčo, E. Karelová, gitara
Bach, Tarrega, Domeniconi a ď.

KOŠICE

ŠTÁTNE DIVADLO KOŠICE

St 24. 10. Pink Floyd, V rytme
Pi 26. 10., So 27. 10. Mosty, balet, premiéra
Po 5. 11. Svetlý žiaľ, Carmen
Ut 6. 11. Mosty
St 7. 11. Pink Floyd, V rytme, Bohéma
Pi 9. 11. Mosty
So 10. 11. Rigoletto
Pi 16. 11. Labutie jazero
So 17. 11. Barbier zo Sevilly
Po 19. 11. Dielňa tanca alebo ako vzniká baletné predstavenie
St 21. 11. La Traviata

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

Št 8. 11. Dom umenia
ŠFK, T. Koutník, dirig. E. Škutová, klavír
Podprocký, Chopin, Dvořák
Št 5. 11. Dom umenia
Eugen Indjič, klavírny recitál
Debussy, Chopin, Schumann, Prokofiev
Št 22. 11. Dom umenia
ŠFK, G. Ménesi, dirig., Mužský zbor Honvéd, A. Tóth, zborm.
Schubert, Cherubini

ŽILINA

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER

Št 8. 11. DU Fatra
ŠKO, L. Svárovský, dirig., J. Lupták, violončelo, B. Lenko, akordeón
Zagar, Piazzolla, Mozart
Ne 11. 11. DU Fatra
Nedeľné matiné pre deti a rodičov
ŠKO, K. Kevický, dirig., J. Eliášová, recit.
Prokofiev: Peťo a vlk
Št 22. 11. DU Fatra
Žilinský miešaný zbor
Monteverdi, Čajkovskij, Lukáš, Biebl, Hrušovský, Cikker a ď.
St 28. 11., Št 29. 11. DU Fatra
Jihočeská komorní filharmonie České Budějovice, S. Vavřínek, dirig., P. Šporcl, husle
Fišer, Paganini, Mozart

BANSKÁ BYSTRICA

BANSKOBYSTRICKÉ HUDOBNÉ DNI 2001

So 20. 10.
SO Jána Cikkera, P. Tužinský, dirig., SZMB, zborm. L. Holásek, I. Matyášová, M. Beňačková, J. Kundlák, I. Lacko, spev
Verdi: Rekviem
Ne 21. 10. Koncert komornej hudby
Komorní sólisti Bratislava
Po 22. 10. J. Rakowiecki-J. Wittlin: Snehulienka
Tešínske divadlo
Ut 23. 10. Klavírny recitál V. T. Chauvelovej
St 24. 10. Jagalo Kamiben: Plameň lásky, muzikál
Romathan Košice
Št 25. 10. Hommage a Ján Cikker
Komorný orchester Konzervatória J. L. Bellu, Marián Vach, dirigent

RÁDIO DEVÍN / VÝBER HŽ

SO Jána Cikkera, Igor Bulla, dirigent
Po 29. 10.
22.05 Nočný symfonický koncert (ŠK) – 23.05 Musica Slovaca (ŠK)
Ut 30. 10.
15.10 Spieva J. Andersonová – 15.50 Džezové inšpirácie v hudbe 20. stor. – 23.05 Slovenské interpretačné umenie (Jánoška, Vizváryová, Nemec)
St 31.10.
13.35 Ch. Hogwood diriguje Mozartove symfónie
Št 1. 11.
00.00 Z hudobnej ponuky EBU (Symfonický orchester Bavorského rozhlasu) – 6.05 Prelúdium (ŠK) – 12.00 Beethoven: Sonáta pre husle a klavír G dur op. 96 (Menuhin, Kempf) – 19.35 Z hudobnej ponuky EBU (Komorný orchester Kremerata Baltica)
Pi 2.11.
00.30 Nokturno s elektroakustickou hudbou – 16.00 Hviezdy koncertných pódií (Maisky, Bernstein)
So 3. 11.
15.00 Umenie v prstoch (ŠK) – 19.05 Komorná hudba (ŠK) – 19.35 Skladatelia, diela, interpreti (Chačaturian, Orff)
Ne 4. 11.
20.00 Čo nového vo svete hudby – 21.00 Verdi: Falstaff – záznam z opery v Mníchove
St 7. 11.
19.15 Skladatelia, diela, interpreti
Št 8. 11.
00.00 Z hudobnej pobuky EBU (Národný rozhlasový orchester Bukurešť) – 19.35 BHS 2001 (Moskovská filharmónia)
Pi 9. 11.
15.00 Stretnutie nad partitúrou
Ne 11. 11.
10.35 BHS 2001 (Miraphone Tuba Quartet) – 12.05 Z hudobnej ponuky EBU (Maďarský štátny filharmonický orchester) – 20.00 Metatexty – absolútna a relatívna hodnota hudby – 21.00 Smetana: Predaná nevesta
Ut 13. 11.
15.00 Spieva R. Flemingová – 23.05 Slovenské interpretetačné umenie (Alexander, Gáfforová, Trávničkovo kvarteto)
St 14. 11.
13.25 Duchovná hudba renesancie – 23.05 Musica Slovaca (Suchoň, Moyzes, Cikker)
Št 15. 11.
10.20 Spievajú bulharské operné hviezdy – 19.35 BHS 2001 (Štátny symfonický orchester Poľského rozhlasu Katowice)
Pi 16. 11.
12.00 Komorná hudba 20. storočia (Brouwer, Ligeti) – 16.00 Hviezdy koncertných pódií (Ph. Entremont) – 23.05 Musica Slovaca (Gašparík, Iršai, Krák, Zagar, Piaček a i.)
So 17. 11.
14.05 Akcenty, rezonancie
Ne 18. 11.
13.05 Z hudobnej ponuky EBU (Cappella Istropolitana) – 20.00 Hudba a mýtus – Nordická sága – 21.00 Mozart: Idomeneo
Po 19. 11.
13.35 Krása na štyroch strunách – 15.20 Dialógy s hudbou
Ut 20. 11.
00.00 Z hudobnej ponuky EBU (BBC Symphony Orchestra dirig. A. Davis)
(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, 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)

3/4 revue
umenie x kultúra x médiá
3/2001, cena 49 Sk/Kč

SKUTOČNE SÚČASNÁ HUDBA

V ČÍSLE 3/2001:

festivaly a koncerty
ARS ELECTRONICA
KONFRONTATIONEN NICKELSDORF
JAZZ SAALFELDEN
digitálne vlnenie – profil RYOJIHO IKEDU
rozhovor s newyorským progresivistom ELLIOTTOM SHARPOM
nórske vydavateľstvo RUNE GRAMMOFON
veľký blok recenzií
výtvarné umenie, literatúra, nové technológie...

Hľadajte v stánkoch a vybraných kníhkupectvách
Využite cenovo zvýhodnené predplatné!
Informujte sa:
redakcia@tristvrte.sk
0905 985 437, 0905 749 236

MELOS–ÉTOS

Medzinárodný festival súčasnej hudby

Bratislava 7 - 16 november **2001**

Hlavný usporiadateľ
HUDOBNÉ CENTRUM

z poverenia
Ministerstva kultúry
Slovenskej republiky
člen asociácie
European Conference
of Promoters of New Music

V spolupráci:
Francúzsky inštitút v Bratislave, Ministerstvo zahraničných vecí, Rakúskej republiky – Veľvyslanectvo Bratislava, Goetheho inštitút, Bratislava, Úrad vlády Rakúskej republiky – Sekcia umenia, Poľský inštitút, Bratislava, Veľvyslanectvo Poľskej republiky, Bratislava, ISCM – Slovenská sekcia, Hudobný fond, Slovenský rozhlas, Hudobné múzeum SNM, Veľvyslanectvo Švajčiarskej konfederácie, Bratislava, Schweitzer Kulturstiftung, Zürich, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, České centrum, Pro Helvetia

Festival podporili:
Národná banka Slovenska, Slovenská poisťovňa, Appell Conseling, Sorosovo centrum pre súčasné umenie, Bratislava, Ernst von Siemens Musikstiftung, KulturKontakt Austria, InfoWork

streda 7. novembra, 19.30

Slovenský rozhlas – Štúdio 1

Akira Nashimura: *Keczak*
Minoru Miki: *Marimba Spirituals*
Daniel Matej: *Machaut*
(after Ma fin est mon commencement by Guillaume de Machaut)
Gérard Grisey: *Tempus ex machina*
Mehdi Mengjiqi: *Shota*

Krakowska grupa perkusyjna

štvrtok 8. novembra, 19.30

Veľký evanjelický kostol

Ivan Parík: *Missa Brevis*
Roman Berger: *Korczak in memoriam*

Voci Festose
Martin Majkút, zbormajster
Moyzesovo kvarteto
Zuzana Ferjenčíková, organ
Monika Štreitová-Popelářová, flauta
Mária Henselová, soprán
Peter Kosorín, tympany
Roman Rewakowicz, dirigent

piatok 9. novembra, 19.30

Moyzesova sieň
Musica Danubiana

Juraj Hatrík: *Dievča a strom*
Helmut Lachenmann: *Pression*
László Sáry: *Hommage à Philip Glass*
György Kurtág: *In Memory of a Winter Sunset*
Dieter Kaufmann: *Grand Jeu*
Michal Košut: *Imprese* *
Juraj Beneš: *Going To...* *

Helga Bachová, soprán
Nao Higano, soprán
František Török, husle
Kristína Hlistová, husle
Ivana Sovová, husle
Eugen Prochác, violončelo
Enikő Ginzeryová, cimbal
Róbert Jurčo, akordeón
Juraj Hatrík, klavír
Violončelové sexteto

sobota 10. novembra, 17.00

Moyzesova sieň

Terry Riley: *Chanting the Light of Foresight*
Rico Gubler: *Klarste Durchsicht*
Peter Machajdík: *Wrieskalotkipaoxq*
Rico Gubler: *Loudspeakers*
Róbert Rudolf: *Hamro for 4*
Jozef Baan: *Mirrors*

Arte Quartett

sobota 10. novembra, 19.30

Nová scéna

Dieter Kaufmann, René Staar, Eugene Hartzell, Erik Freitag: *Da Capo al Capone*
operné predstavenie

Ensemble Wiener Collage

nedeľa 11. novembra, 17.00

Slovenský rozhlas – Štúdio 1

Jean Guillou: *Colloques č.2 op.11*
HYPERION or the Rhetoric of the Fire op.45
1-Fire the Messenger
2-The Fire of Silence
3-Phlogistic of the Soul
4-AGNI – IGNIS: Fire of Exaltation
Colloques č.5 op.19
Improvizácia na dané témy

Jean Guillou, organ a klavír
Zuzana Ferjenčíková, organ

nedeľa 11. novembra, 19.30

Dóm sv. Martina

Arvo Pärt: *Trisagion*
...which was the son of...
Orient & Occident
The Woman with the Alabaster Box
Tribute to Caesar
Cecilia, vergine romana

Camerata Bratislava
Komorní sólisti Bratislava
Jan Rozehnal, zbormajster
Anton Popovič, dirigent

pondelok 12. novembra, 19.30

Moyzesova sieň
Ľubica Čekovská: *Fractal*
Peter Zagar: *Koncert pre violončelo a komorný orchester* *
Toru Takemitsu: *How Slow the Wind*
Astor Piazzolla: *Koncert pre bandoneón, sláčikový orchester a bicie nástroje*

Štátny komorný orchester Žilina
Jozef Lupták, violončelo
Boris Lenko, akordeón
Daniel Buranovský, klavír
Leoš Svárovský, dirigent

utorok 13. novembra, 17.00

Slovenský rozhlas - Štúdio 2

Giacinto Scelsi: *C'est bien la nuit*
Luca Lombardi: *Essay*
Ryszard Gabryś: *An die Freude*
Iannis Xenakis: *Theraps*
Ronald Ford: *High Rise*
Selga Mence: *The Songs*
Ernst Křenek: *Tape and Double*

Aleksander Gabryś, kontrabas
Eleonóra Škutová, klavír
Mikuláš Škuta, klavír

utorok 13. novembra, 19.30

Moyzesova sieň

Miroslav Pudlák: *OM–Age*
Hanuš Bartoň: *Mlýní času*
Peter Graham: *Moens*
Mauricio Kagel: *Phantasiestück*
Martin Burlas: *Unendliche Melodie*
James McMillan: *Thre Dawn Rituals*

Mondschein Ensemble

streda 14. novembra, 17.00

Moyzesova sieň

Ilja Zeljenka: *Sláčikové kvarteto č.7*
Sunleif Rasmussen: *Sunshine and Shadows*
Wolfgang Rihm: *Quartettsatz*
(Sláčikové kvarteto č.9)

Moyzesovo kvarteto

štvrtok 15. novembra, 17.00

Hudobná sieň Bratislavského hradu

Dai Fujikura: *Vanished Whisper*
Roderik de Man: *Écoute, écoute*
Toek Numan: *Pavane Lachrimae*
Joji Yuasa: *Bass Clarinet Solitude*
Rodolfo Arizaga: *Diferencias*
Vladimír Bokes: *Ária Margaréty pre klarinet a basklarinet* *
Mauricio Kagel: *Schattenklänge*
Ton Bruynèl: *Dust*
Iris Szeghy: *Preludio e danza*
Peter van Onna: *Momentum*

Gréta Jašková, klarinet
Harry Sparnaay, basklarinet
Silvia Sparnaay, organ

štvrtok 15. novembra, 19.30

Moyzesova sieň

Gerald Eckert: *Gefaltetes Moment*
Morton Feldman: *The Viola in my Life 1*
Nicolaus A. Huber: *Ohne Hölderlin*
Ole Lützow-Holm: *Contour*
Iris Szeghy: *Musica folclorica (Hommage à Bartók)*
Miroslav Bázlik: *Septetto resonancen on B-A-C-H + poesie J. E. Vincze* *

Ensemble SurPlus

piatok 16. novembra, 19.30

Slovenský rozhlas – Štúdio 1

Zygmund Krauze: *Koncert pre klavír a orchester č. 1*
Juraj Beneš: *Koncert pre klavír a orchester* *
Frank Martin: *Die Weise von Liebe und Tod*

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Zygmund Krauze, klavír
Eleonóra Škutová, klavír
Jolana Fogašová, mezzosoprán
Roman Rewakowicz, dirigent

* premiéra

Sprievodné podujatia

7.-10. novembra

Konzultačno-informačné centrum energetiky, Bratislava, Konventná 9

Medzinárodné sympózium
"Posledných 30 rokov: Idey, osobnosti, hodnoty novších hudobných dejín"

sobota 10. novembra, 14.00

Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu – Štúdio 1

Workshop s Jeanom Guillou

pondelok 12. novembra, 17.00

Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu – Štúdio 1

Jean Guillou: *Cantiliana op.24*
Sonáta I.
Fete op.55
Co – incidence
Alice au Pays de l'Orgue

Milan Paľa, husle
Monika Štreitová-Popelářová, flauta
Martin Farkaš, klavír
Martin Kovařík, organ
Zuzana Ferjenčíková, organ
Dušan Jamrich, recitácia

Sekretariát festivalu
Michalská 10, 815 36 Bratislava
tel/fax: +421 2 5443 0379

Tlačové stredisko
Michalská 10, 815 36 Bratislava
tel/fax: +421 2 5443 5293

Predaj vstupeniek

v pokladnici Hudobného centra
Michalská 10, 815 36 Bratislava
tel: +421 2 5443 4558
pondelok – piatok od 13.00 do 17.00 h

v predajni Musica Slovaca
Medená 29, 811 02 Bratislava
pondelok – piatok od 10.00 do 18.00 h

v pokladnici divadla Nová scéna, Živnostenská 1
Da Capo al Capone
tel/fax: +421 2 5294 1431
podelok – piatok od 12.30 do 19.00

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená