ROČNÍK XXXIII
[11]
2001
29,- Sk

# Hudobný život

*seriály*

LADISLAV KUPKOVIČ: OSEMHRAN

POSTMODERNA (I.)

*portrét*

VINCENZO BELLINI

BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI (II.)

*modulácie*

BENNY GOLSON

HANA HEGEROVÁ

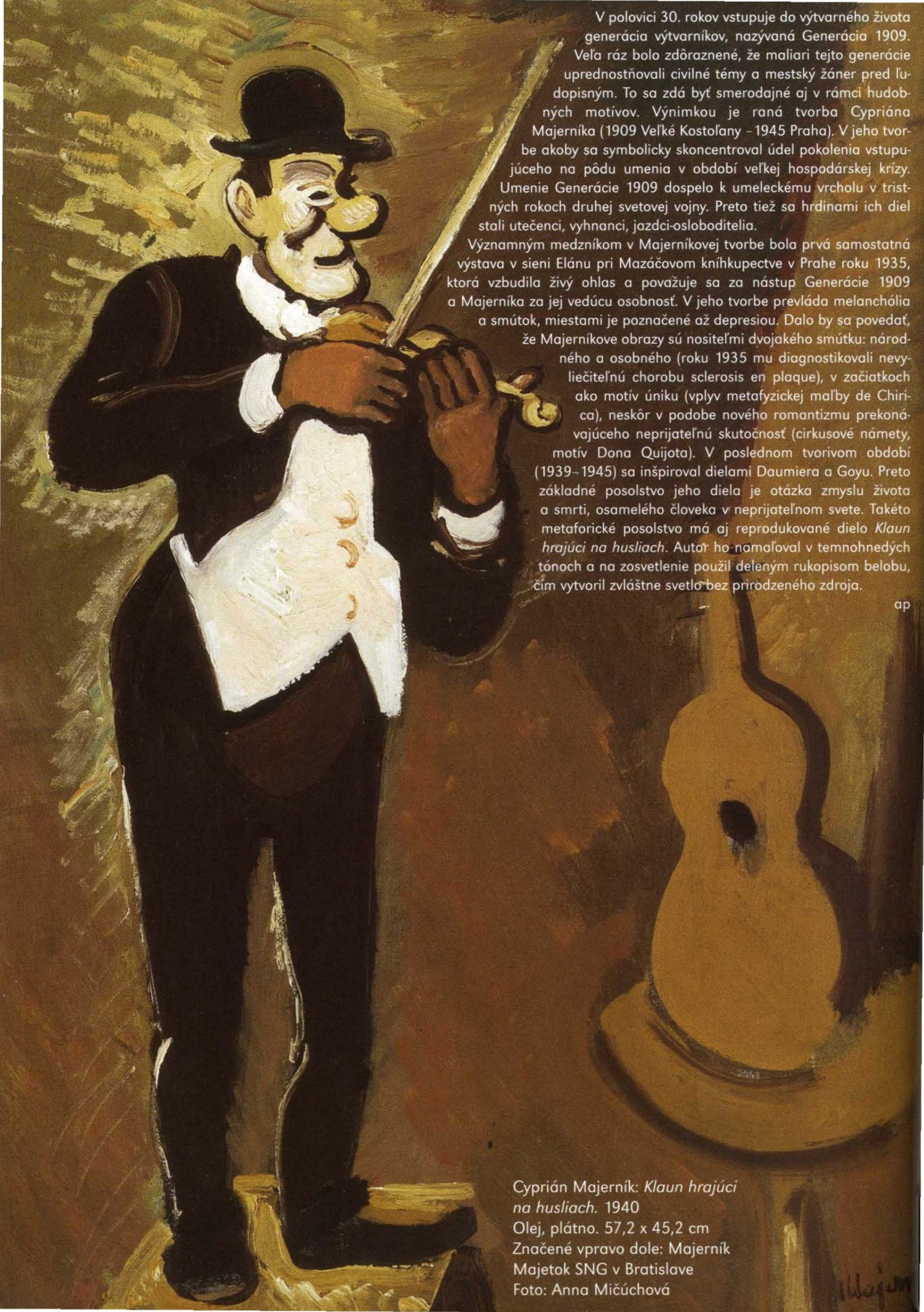
BRATISLAVSKÉ JAZZOVÉ DNI

*náš hosť*

PETER FERANEC

FESTIVALY] KONCERTY] HUDOBNÉ DIVADLO]
RECENZIE CD] PROGRAMY

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



V polovici 30. rokov vstupuje do výtvarného života generácia výtvarníkov, nazývaná Generácia 1909. Veľa ráz bolo zdôraznené, že maliari tejto generácie uprednostňovali civilné témy a mestský žáner pred ľudopisným. To sa zdá byť smerodajné aj v rámci hudobných motívov. Výnimkou je raná tvorba Cypriána Majerníka (1909 Veľké Kostoľany – 1945 Praha). V jeho tvorbe akoby sa symbolicky skoncentroval údel pokolenia vstupujúceho na pôdu umenia v období veľkej hospodárskej krízy. Umenie Generácie 1909 dospelo k umeleckému vrcholu v tristných rokoch druhej svetovej vojny. Preto tiež sa hrdinami ich diel stali utečenci, vyhnanci, jazdci-osloboditelia.

Významným medzníkom v Majerníkovej tvorbe bola prvá samostatná výstava v sieni Elánu pri Mazáčovom kníhkupectve v Prahe roku 1935, ktorá vzbudila živý ohlas a považuje sa za nástup Generácie 1909 a Majerníka za jej vedúcu osobnosť. V jeho tvorbe prevláda melancholia a smútok, miestami je poznačené až depresiou. Dalo by sa povedať, že Majerníkove obrazy sú nositeľmi dvojakého smútku: národného a osobného (roku 1935 mu diagnostikovali nevyliečiteľnú chorobu sclerosis en plaque), v začiatkoch ako motív úniku (vplyv metafyzickej maľby de Chirica), neskôr v podobe nového romantizmu prekonávajúceho neprijateľnú skutočnosť (cirkusové námety, motív Dona Quijota). V poslednom tvorivom období (1939–1945) sa inšpiroval dielami Daumiera a Goyu. Preto základné posolstvo jeho diela je otázka zmyslu života a smrti, osamelého človeka v neprijateľnom svete. Takéto metaforické posolstvo má aj reprodukované dielo *Klaun hrajúci na husliach*. Autor ho namaľoval v temnohnedých tónoch a na zosvetlenie použil deleným rukopisom belobu, čím vytvoril zvláštne svetlo bez prirodzeného zdroja.

ap

Cyprián Majerník: *Klaun hrajúci na husliach.* 1940
Olej, plátno. 57,2 x 45,2 cm
Značené vpravo dole: Majerník
Majetok SNG v Bratislave
Foto: Anna Mičúchová

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA
19.

# OBSAH


## 2] Osobnosti] Udalosti

Reagujete – str. 2
Jubileum historickej primadony – str. 2
Jubilujúca klaviristka – str. 3
Šesťdesiatnik Vladimír Čuchran – str. 3
Odišli – str. 4
Spomíname – str. 4
Tirnavia absolútnym víťazom – str. 4
Spevácky zbor slovenských učiteľov – str. 4
Miniprofil HŽ – Eugen Prochác – str. 5
Polstoročie konzervatórií – Košice a Žilina – str. 6
Miesto pre Karola Kopernického – str. 7

## 9] Náš hosť

Peter Feranec

## 13] Od diela k dielu

Ladislav Kupkovič: Osemhran samoty, nudy a strachu

## 17] Festivaly

Bratislavské hudobné slávnosti:
Recitály (Klavír – Akordeón – Organ) – str. 17
Komorné koncerty (Z tvorby slovenských skladateľov – American Brass Quintet – Miraphone Tuba Quartet) – str. 18
Oratóriá (Bruchov Odyseus – Vražda v rozhlase – Izrael v Egypte – Príťažlivé verdiovské finále) – str. 19
Symfonické koncerty (Moskovská filharmónia – Orquesta Ciudad de Malagá – Štátny symfonický orchester Poľského rozhlasu – Slovenská filharmónia – Symfonický orchester Savaria – Ulster Orchestra) – str. 21
Komorné orchestre (Komorní sólisti Bratislava – Cappella Istropolitana) – str. 23

Suchoňov festival – str. 24
Pražská jar po novom – str. 25
Resonanzen – str. 25

## 26] Koncerty

Začiatok sezóny v Košiciach
Talenty očarili

## 27] Hudobné divadlo

Orlando furioso v Prahe – str. 27
Senzácia v Budapešti – str. 27
Romeo a Júlia v Budapešti – str. 28

## 29] Volá Londýn

Orlando furioso v Prahe – str. 27

## 30] Kapitoly z hudby 20. storočia

Postmoderna – zrod novej, či zánik starej paradigmy?

## 34 / K dvestoročnici Vincenza Belliniho

## 36] Hudba, ktorú mám rád

Prof. Ing. Dr. h. c. Juraj Stern, PhD.

## 38 / Kultúrny manažment

## 41 / Hudobný priemysel

Gramophone Awards 2000
Hudba v Európe
... v teórii – str. 38
... v praxi (Dr. Hans Landesmann) – str. 39

## 42] Modulácie

Legendy medzi nami – Benny Golson – str. 42
Bratislavské jazzové dni – str. 45
Je dôležité mať šansonierku – str. 47

## 48] Recenzie CD

## 52] Kam kedy


# Vážení čitatelia,

*predposledné číslo tohtoročného Hudobného života je takmer monotematické. Inými slovami: viaceré príspevky sú akoby (aj) variáciami na tú istú tému, osvetľujúc ju z rôznych strán, akcentujúc raz ten, raz onen čiastkový motív. Hovoríme o manažmente, o riadení umeleckých telies, operných divadiel, o organizácii a dramaturgii festivalov – u nás i v zahraničí. Pravidelní čitatelia HŽ si pritom určite spomenú aj na nejeden príspevok z nejedného z minulých čísiel, ktoré s tým najnovším postupne vytvárajú realistický obraz o stave našej hudobnej kultúry, bez toho, aby sa jej zakaždým adresne a priamo dotýkali, analyzovali ju. Na túto tému je sčasti aj náš Miniprofil, z veľkej časti však rozhovor s Naším hosťom, i so šéfom popredného bratislavského komorného telesa. Ďalej vzadu v čísle nám o tejto téme veľa povie (popri ďalších väčších i menších informáciách o udalostiach od Trenčína po Brusel) správa o („kacírskych") zmenách pri príprave festivalu Pražská jar, a najmä v štátnej opere našich južných susedov (tento materiál hovorí veľa aj o národnej sebaúcte a hrdosti...). Celkom priamo sa s našou témou teoreticky zaoberá článok o manažérskom kurze (vlastne akoby minikurze pre čitateľov HŽ), aby vzápätí naslovovzatý praktik osvetlil, aké jednoduché sú vlastne veci v priamom kontakte so živou praxou. Chce to iba vysokú mieru profesionálnosti, dôkladné príslušné vzdelanie, rozhľad a – lásku, oddanosť, nadšenie. Nezaškodí azda ani trošku poctivosti...*

*V jedenástke kompletizujeme už v predchádzajúcom čísle začaté recenzie na tohtoročné Bratislavské hudobné slávnosti – je to náš najväčší festival v kocke, tak ako ho videli/počuli slovenskí hudobní publicisti. Popri tomto festivalovom obre je Suchoňov festival v Pezinku, o ktorom tiež prinášame správu, azda sotva schopný konkurencie. Naozaj? Kto tam bol, videl a počul, si pravdepodobne ani náhodou nespomenul na provinčnosť či významové hierarchie. Vlastne aj tento príspevok je na našu hlavnú tému. Tentoraz s jednoznačným akcentom na oddanosť, nadšenie...*

*Naše pravidelné cykly – Od diela k dielu a Kapitoly z hudby 20. storočia – pokračujú ako obvykle: radikálny Ladislav Kupkovič a v celkom opačnom zmysle radikálna postmoderna zastupujú azda dve základné umelecké východiská 20. storočia... Veľký predverdiovský taliansky operný skladateľ Vincenzo Bellini sa dostáva do centra našej pozornosti vďaka významnému výročiu, ktoré si práve v tomto období pripomíname.*

*Modulácie prinášajú portrét Bennyho Golsona v cykle Legendy medzi nami, spomienkový materiál o Hane Hegerovej pri príležitosti životného jubilea veľkej šansonierky. Kritická reflexia na Bratislavské jazzové dni je ďalšou variáciou na tému tohto čísla.*

*Čakáme na vaše ohlasy a tešíme sa na ne...*

*Vaša redakcia HŽ*

### Oznam

Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského pripravuje pri príležitosti 80. výročia činnosti Slávnostné zasadnutie katedry, spojené so spoločenským stretnutím, na ktoré srdečne pozýva svojich bývalých absolventov. Podujatie sa uskutoční 12. decembra 2001 od 10.00 h v priestoroch Akademického klubu Univerzity Komenského na Štúrovej ul. č. 9 (suterén vľavo).

# 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 2 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**
ARVO PÄRT V BRATISLAVE
FOTO J. BARTOŠ

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

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

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA


## REAGUJETE

Vážená redakcia,
ak ma pamäť neklame, nedávno v súvislosti s ananlýzou mytologizovanej Zeljenkovej kantáty *Osvienčim* vo Vašom časopise Ľubomír Chalupka o. i. napísal, že jej interpretácia na festivale Varšavská jeseň roku 1967 bola posledným vystúpením Slovenskej filharmónie na tomto festivale. Pravdepodobne sa nikto neozval, a tak Chalupka toto svoje tvrdenie znovu emfaticky zdôraznil v analýze Kolmanovej skladby *Monumento per 6 000 000*: „Bolo to prvé a doteraz posledné predstavenie sa tohto orchestra na renomovanom festivalovom podujatí zasvätenom súčasnej hudbe." (*HŽ* 2001/10, s. 16) Pán Chalupka sa mýli. Pamätám sa, že Slovenská filharmónia vystúpila na Varšavskej jeseni roku 1988 a zahrala tu dosiaľ jediné kompletné predvedenie skladby Mira Bázlika *Epoché II* pre violončelo, magnetofónový pás a orchester a takisto aj *Sinfoniu notturnu* priateľa Zbigniewa Baginského, ktorá vyšla aj v rámci gramofónovej dokumentácie festivalu (na festivale som nebol a ďalší program si už nepamätám). (Podľa programovej knihy to boli *Améby* Jozefa Grešáka a *Chronochromie* Oliviera Messiaena – pozn. red.) Orchester dirigoval práve ten Bystrík Režucha, pod taktovkou ktorého premiérovo odzelo azda 90 % kompozícií slovenskej avantgardy v období 1960–1990 a ktorý bol pánom Chalupkom zabudnutý rovnako ako všetkými doterajšími výbormi festivalu Melos Étos, ktorý vo svojej dramaturgii, vedenej primárne „morálnymi" zreteľmi, pre pána Režuchu dosiaľ nenašiel miesto na žiadnom zo svojich koncertov, čím vlastne Melos Étos excelentne dokumentoval amnéziu i papierovosť svojej manifestovanej ideológie. Slovenská filharmónia vtedy na jeseň roku 1988 nielenže vystúpila na Varšavskej jeseni, ale spolu s Bystríkom Režuchom podporila spoločenské dianie vo vtedajšom Poľsku tým, že sa zriekla svojich honorárov pre dobročinné ciele, čo znamenalo v tej dobe jednoducho neuveriteľný politický prejav, na aký sa nikdy nezmohol žiaden zo slovenských tvorcov rehabilitovaných či habilitovaných Melosom Étosom. Dejiny slovenskej hudby sú aj dejinami interpretácie, na to nemožno zabúdať.

P. S. Tadeusz Baird nenapísal skladbu *Genesis*.

VLADIMÍR GODÁR

## JUBILEUM HISTORICKEJ PRIMADONY

FOTO M. KUŠNÍROVÁ

Tak ako majestátnosť katedrál zdôrazňujú k nebu týčiace sa impozantné veže (svätyne, ktoré ich nemajú, sme náchylní považovať za čosi neukončené, torzovité, ba vari aj nedokonalé) – tak skutočnú opernú kultúru si sotva možno predstaviť bez tradície; jej nositeľmi nie sú ani tak dramaturgické a inscenačné výboje, ako stopa interpretačných osobností na čele s primadonami. Dramatickými primadonami – t. j. takými, okolo ktorých sa legendárny opar nevytvára prostredníctvom efektného imidžu, intímnych dobrodružstiev, ale pre schopnosť oslniť v najzávažnejších, najobťažnejších a najexponovanejších repertoárových príležitostiach. Aj keď nám na dnešnom opernom nebi takýto typ pravdepodobne chýba, z hmiel minulosti vynárajú sa siluety dramatických primadon prvej slovenskej scény: prvá Elektra – Dobřena Šimáňová, protagonistka legendárnych Šulcových inscenácií *Ruskej lady Macbeth* a *Fidelia* – Milada Formanová, prvá dáma opery SND počas vojny a tesne po nej – Helena Bartošová. Potom naša ▶

### Odpoveď Vladimírovi Godárovi

Ďakujem pánovi V. Godárovi za upozornenie na nedôslednosť, ktorej som sa dopustil v príspevku o Kolmanovom *Monumente* v súvislosti s vystúpením Slovenskej filharmónie na festivale Varšavská jeseň v roku 1967, kde skladba odznela. Je pravdou, že toto naše popredné teleso vystúpilo na zmienenom festivale aj roku 1988, keď – ako korektne uvádza Godár – uviedlo pod taktovkou B. Režuchu premiéru skladby M. Bázlika. Pripomínam, že som si vedomý významu osobnosti Bystríka Režuchu v súvislosti s jeho starostlivosťou v 60. rokoch na poste druhého dirigenta Symfonického orchestra bratislavského rozhlasu o novú tvorbu vtedajšej mladej skladateľskej generácie (pozri moju štúdiu Avantgarda '60 v Slovenskej hudbe 2000, č. 1, s. 96, pozn. 60). Mrzí ma, že som nespomenul v súvislosti s vývojomm tvorby Petra Kolmana, že orchestrálne diela (*Koncert pre husle a orchester* a *Štyri skladby pre orchester)* do slovenského hudobného života uviedol práve Bystrík Režucha. Prosím čitateľov, aby si túto informáciu doplnili.

ĽUBOMÍR CHALUPKA

operná história začína už písať dve dekády, v ktorých na pomyselnom tróne neohrozene sedí Margita Česányiová. Cesty lesníckej dcéry z borov záhoráckej Hasprunky (dnes Studienka) na piedestál boli kľukaté i pestré. Začali sa v triede prof. Egema na Hudobnej a dramatickej akadémii, po debute v bratislavskej opere (Frasquita z *Carmen* roku 1932) pokračovala blýskavou kariérou operetnej divy drašarovskej éry, ktorá presiahla aj do rokov budovania slovenskej hudobno-divadelnej profesionality. V týchto vojnových sezónach, pravda, už ku všetkým veľkým rolám lehárovským a kálmánovským, k postavám z operiet Straussa, Suppého, Millöckera, Heubergera, k Nedbalovej Helene Zarembovej, k Frimlovej Rose Mary a Ninon a k príležitostiam v módnych tituloch berlínskych, viedenských i pražských, aj v prvých premiérach slovenskej proveniencie (Móry, Dusík) pristupujú v bohatšom zastúpení aj náročné operné lyrické partie, predovšetkým „štyri M" – Margaréta, Micaela, Manon, Mimi.

Po roku 1945 stáva sa Margita Česányiová výraznou oporou sólistického ansámblu opery SND. Okrem klasických postáv nadchýna titulnou hrdinkou Konjovičovej Koštany a žezlo prvej dámy preberá 10. decembra 1949, keď stvárňuje po prvý raz Katrenu v svetovej premiére *Krútňavy*. Repertoárový záber naberá na objeme a popis jednotlivých kreácií by si vyžiadal stovky riadkov. Vyberám preto z neho Česányiovej postavy českej klasiky, ktorá až do konca päťdesiatych rokov mala na javisku SND svoje domovské právo: nielen hravú, ale aj zádumčivú a rozhodnú Mařenku, nielen snivú, ale aj tragikou osudu naplnenú Rusalku, nielen plachú, oddanú a trpiacu, ale aj rustikálne temperamentnú Jenufu a na samej „špičke ľadovca" Miladu z *Dalibora*, vokálne a typovo stvárnenú v duchu prebohatej tradície českej opery, ktorá vo dvojici s titulným hrdinom *Dalibora* v podaní Dr. Gustáva Pappa nadchla pražské obecenstvo.

V Česányiovej mala Opera SND päťdesiatych a šesťdesiatych rokov soprán pre veľké dramatické partie svetovej literatúry. Do rámu dramatickej primadony sa Česányiová nemusela štylizovať – dramatickou primadonou par excellence totiž bola, nemusela sa nútiť do veľkogestového nadhrávania a vokálneho forsírovania – bola typom romantickej heroíny a jej nosný soprán bez problémov víťazil nad partnermi, zborovou masou aj akustikou priestoru. Hlas temný, tragizujúcej farebnosti, s mäkkosťou zamatu aj expresivitou dramatického náboja. Dominujúci naštudovaniam *Blúdiaceho Holanďana* aj *Ariadny na Naxe*, ospevovaný v celej sérii verdiovských partov, dnes z odstupu rokov vybavujúci sa mi najplastickejšie v Alžbete z Valois, Amelii a Aide. Laureátska Leonora zo Zunovho naštudovania *Fidelia* v roku 1951 a ešte dvakrát sa – vždy s odstupom desaťročia – do tejto superroly imponujúco navracajúca. Tomu sa povie bilancia, primadonská bilancia. Adekvátne k tomuto zástoju bola Česányiová aj favoritkou obecenstva. Nezabudnem na hlučné ovácie, aké sa dostali na premiére jej Reche z Halévyho *Židovky* (1965) – v tej dobe sa „bravo" považovalo za prejav výtržníctva a museli sa bez neho zaobísť aj hosťujúce zahraničné hviezdy. Pri klaňačke po premiére *Židovky* to však hučalo nielen z galérie, ale aj v noblesnom parteri! Spomínam si na posledné Česányiovej premiérové príležitosti. Na špičke výkonnosti vtedajšieho kvalitného ansámblu Opery SND zmocňovala sa ich vo veku, keď jej generačné kolegyne venovali sa už pedagogickej činnosti, alebo pestovali vnúčatá. Ako hriechom obťažkaná Lady Macbeth vstupovala na javisko, keď Hviezdoslavovým námestím povieval svieži vetrík „Pražskej jari" a vracala sa do *Fidelia* za sychravého marca roku 1970, keď „bolo po všetkom".

Jubilantom sa zvykne zo slušnosti a z vďaky pridávať. V tomto prípade mám skôr pocit, že som zostal dlžníkom.

JAROSLAV BLAHO

## JUBILUJÚCA KLAVIRISTKA

FOTO ARCHÍV

15. októbra sa dožila významného životného jubilea naša popredná umelkyňa, klaviristka **Klára Havlíková**. Hudobne sa začala vzdelávať najskôr pod vedením svojej matky, pokračovala na Hudobnej škole v Trenčíne, na bratislavskeom Konzervatóriu v triede Anny Kafendovej, pod jej vedením i školením Rudolfa Macudzinského pokračovala na Vysokej škole múzických umení, roku 1956 ju úspešne absolvovala.

Havlíkovej umelecká dráha sa začala naplno rozvíjať od počiatku 60. rokov, kedy výrazne upozornila ako sólistka *Sinfonietty ciocosy* Bohuslava Martinů. Svoju afinitu k súčasnej hudbe rozvíjala systematickým repertoárovým rozširovaním v tejto oblasti. Zvláštnu kapitolu v jej umeleckom profile tvorí klavírne dielo Eugena Suchoňa, ktoré postupne uvádzala, premiérovala, nahrávala a stala sa jeho výsadnou interpretkou a propagátorkou. Z tvorby majstra zaznamenala na nosiče v hudobných vydavateľstvách, rozhlase a televízii sériu skladieb, tvoriacich postupne kľúčovú časť jej koncertného repertoára, s ktorým vystúpila na pódiách takmer všetkých európskych krajín, v Ázii, na Kube... Spolupracovala s popredními domácimi aj zahraničnými orchestrami a dirigentmi, pôsobila v komorných zostavách. V neskorších rokoch svojej umeleckej dráhy sa sústredila na záslužnú hudobno-osvetovú a hudobno-propagačnú činnosť vo všetkých regiónoch Slovenska. Participovala ako interpretka, spolutvorkyňa vo viacerých hudobno-literárnych projektoch. V archívoch našich i zahraničných médií sú obsiahle kolekcie nahrávok jej klavírneho umenia, reflektujúce široký repertoárový záber, najmä však historické nahrávky spomínaného hudobného odkazu Eugena Suchoňa.

Do ďalších rokov jubilantke prajeme veľa zdravia, pohody a energie.

R

## ŠESŤDESIATNIK VLADIMÍR ČUCHRAN

Koncom novembra, v rámci cyklu koncertov Štátnej filharmónie Košice, odznie v premiérovom naštudovaní *Concertino pre akordeón, sláčiky, harfu a bicie nástroje* od Milana Nováka. Skladbu venoval autor jubilantovi, jednému z popredných protagonistov slovenského interpretačného umenia Vladimírovi Čuchranovi, neúnavnému priekopníkovi myšlienky upevňovania emancipačných pozícií akordeónu v kontexte ostatných koncertne etablovaných hudobných nástrojov. Čuchran vyštudoval na Vysokej hudobnej škole v Lipsku (akordeón), na FFUK v Bratislave (estetika), pôsobil a dodnes pôsobí koncertne, je držiteľom významných medzinárodných ocenení, laureátom mnohých renomovaných súťaží. Pedagogicky činný na košickom Konzervatóriu, odchoval desiatky úspešných interpretačných nasledovníkov. Svoje organizačné danosti uplatnil a rozvíjal na pôde ŠFK ako riaditeľ, participuje na mnohých významných podujatiach kultúrneho života najmä východoslovenského regiónu. S Čuchranovým menom sa spája prvý samostatný celovečerný akordeónový recitál (Košice 1964), prvá gramoplatňa s nahrávkami skladieb slovenských autorov (OPUS 1971). Svojím umením inšpiroval k vzniku mnohých pôvodných kompozícií pre akordeón, sám ich premiéroval a propagoval na pódiách doma i v zahraničí. Je iniciátorom

*(Dokončenie na str. 4)*

## Odišli

27. októbra náhle zomrel v Bratislave vo veku 52 rokov hudobný skladateľ **Ľudovít Beladič**. Začiatkom 70. rokov absolvoval VŠMU, svoju umeleckú činnosť orientoval prevažne na ľahšie hudobné žánre. Ako klávesový hráč pôsobil v legendárnej bratislavskej formácii Gattch, neskôr pokračoval ako kapelník rôznych beatových a jazzrockových skupín, bol manažerom a producentom mnohým, najmä začínajúcim spevákom, autorom scénických hudieb pre rozhlas, televíziu i divadelnú scénu. Od roku 1990 bol podpredsedom Rady Hudobného fondu.

Česť jeho pamiatke.

Pred polrokom sme na stránkach nášho časopisu, v rubrike *Osobnosti/Udalosti* uverejnili zdravicu k jubileu nášho dlhoročného spolupracovníka – dopisovateľa **Romana Skřepeka.** Autorka, Lýdia Urbančíková hodnotila obsiahly záber aktivít v Košiciach pôsobiaceho dirigenta, pedagóga, skladateľa, muzikológa, publicistu, organizátora..., netušiac, že oné riadky sú definitívnou bilanciou dnes už uzavretého diela, zavŕšeného života. Roman Skřepek, do posledných chvíľ neúnavný vo svojej činorodej práci, pre mnohých nás prekvapujúco skoro a neočakávane odišiel 9. novembra do večnosti...

Česť jeho pamiatke. R

## Spomíname

**„Umenie je faustovským hľadaním radosti a kreativity. Hľadá onú schillerovskú jasnosť vo vlastnom životnom prostredí, aby cez nás vyjasnilo ono nepoznané a neznáme. Umenie človeka novým spôsobom udomácňuje v jeho živote napriek jeho pochybnostiam tým, že mu pomôže hlbšie prežiť samotný život. Umenie pomáha človeku v láske si osvojiť to, čo mu nepatrí, ba i to, čo ho samotného ohrozuje."**

JÁN ALBRECHT
7. 1. 1919 – 21. 11. 1996

*(Dokončenie zo str. 3)*

a realizátorom Medzinárodných majstrovských akordeónových kurzov, zakladateľom a sekretárom Nadácie akordeonistov Slovenska, členom (predsedom) súťažných porôt..., vyučuje na banskobystrickej Akadémii umení. Roku 1987 založil a odvtedy vedie Akordeónový orchester, s ktorým úspešne reprezentuje naše interpretačné umenie najmä v zahraničí.

Pri realizovaní umeleckých, pedagogických, organizačných cieľov a projektov prajeme neúnavnému aktivistovi – jednému z popredných pionierov akordeónu na Slovensku, Vladimírovi Čuchranovi ešte veľa energie, úspechov a zdravia.

VLADIMÍR ČÍŽIK

## Tirnavia absolútnym víťazom Trnavských zborových dní

Absolútnym víťazom XIII. medzinárodného festivalu speváckych zborov Trnavské zborové dni (TZD), ktorý sa uskutočnil 19. a 20. októbra, je domáci miešaný zbor **Tirnavia** pod vedením Gabriela Kalapoša. Tirnavia zároveň získala prvé pásmo s pochvalou poroty v kategórii A (sakrálne zbory) a B (svetské zbory). Za najlepší zahraničný zbor festivalu bol vyhlásený zbor **Monteverdi** z Debrecína. V prvom pásme kategórie A aj B sa umiestnil spevácky zbor slovenských učiteliek **Ozvena** z Trenčianskych Teplíc, ktorý diriguje Sergej Mironov. Druhé pásmo v oboch kategóriách získali miešané zbory **Luscinia** – opavský stredoškolský zbor s dirigentom Jiřím Slovíkom, bulharský akademický zbor **Angel Manolov** zo Sofie s dirigentkou Darenou Popovou a maďarský univerzitný zbor **Monteverdi** z Debrecína s dirigentom Istvánom Pazárom. Tretie pásmo v oboch kategóriách získali grécky miešaný **Mestský spevácky zbor z aténskej štvrte Paleo Faliro**, ruský dievčenský zbor **Aurora** z Jekaterinburgu s dirigentkou Ninou Bulanovou a trnavský mužský zbor **Bradlan** s dirigentkou Vierou Hovancovou.

Festival speváckych zborov, venovaný 120. výročiu narodenia Mikuláša Schneidera-Trnavského, hodnotila medzinárodná porota s predsedníčkou Blankou Juhaňákovou, Ferencom Sapszonom a Jiřím Kolářom. MARIÁN MRVA

## Spevácky zbor slovenských učiteľov

V tvorivej dielni nášho reprezentačného mužského zboru pri príležitosti 80. výročia jeho založenia pripravovalo vedenie telesa viaceré významné aktivity. Ich vrcholom v medzinárodnom kontexte sa stalo prvé historické turné v Japonsku. Koncerty na prestížnych festivaloch v Shonan City, Sakure a Tokiu sa stretli s veľkým záujmom a vrelým ohlasom vyspelého japonského publika. Hosťovanie

FOTO ARCHÍV

na základnej škole v Edogawa poskytlo bližší pohľad na ponímanie hudobnej výchovy v japonskom školskom systéme a bol pre niektorých členov – pedagógov (a nielen pre nich) životným zážitkom. Pre spomínané hosťovanie v Ázii sa podarilo SZSU realizovať prvé CD v spolupráci s Agentúrou AP projekt pod názvom Duchovná hudba. Žiaľ, zvukový nosič sa stal aj „labuťou piesňou" jeho dirigenta Petra Hradila, ktorý viedol zbor 24 rokov. Účasť na koncertoch v krajine vychádzajúceho slnka bola už nad jeho sily a tak umeleckú zodpovednosť na turné prevzal jeho žiak, druhý dirigent zboru Vladimír Bálint. Zhostil sa jej so cťou. Podobne aj hosťovania telesa v Českej republike na 5. medzinárodnom festivale duchovnej hudby v Opave. Vrcholom tohtoročnej činnosti na domácej pôde bolo hosťovanie v Bratislave v polovici októbra, venované pamiatke Miloša Ruppeldta, fenomenálneho hudobného manažera, osobnosti, zakladateľa a prvého dlhoročného dirigenta SZSU. Na dôstojnom vyznení osláv 120. výročia narodenia M. Ruppeldta a 80. výročia založenia SZSU participovalo pod vedením Agentúry AP projekt aj hlavné mesto SR, VŠMU a Evanjelický cirkevný zbor Bratislava. Priestory chrámu sv. Vincenta de Paul boli 20. októbra svedkami a cappella koncertu SZSU (na obr.). Po koncerte členovia zboru nezabudli položiť kyticu kvetov vďaky na nový hrob, na ktorom stojí nápis Peter Hradil – dirigent...

JÁN SCHULTZ

## KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

**BRATISLAVSKÝ CHLAPČENSKÝ ZBOR** sa v októbri zúčastnil na Mezinárodnom festivale chlapčenských zborov v európskom meste kultúry roku 2001 – Rotterdame... V novembri účinkoval v rámci Týždňov slovenskej kultúry na slávnostnej sv. omši v Pasove. Dóm sv. Štefana v Pasove sa pýši najväčším chrámovým organom na svete; na tomto výnimočnom nástroji spoluúčinkoval so zborom Stanislav Šurín...

**SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA absolvovala v čase od 14. – 31. októbra pod taktovkou Ondreja Lenárda, s českým klaviristom Janom Simonom úspešné koncertné turné v Španielsku. Na programe boli diela Rachmaninova (*2. koncert pre klavír a orchester*) Griega (*Klavírny koncert a mol*), Dvořáka (*8. symfónia*) a Brucknera (*4. symfónia*).**

# MINIPROFIL HŽ] EUGEN PROCHÁC VIOLONČELO

- narodený 1962
- štúdium: Konzervatórium v Bratislave (Juraj Fazekaš), Akademie múzických umění Praha (Josef Chuchro) – majstrovské kurzy: Daniel Šafran, Erling Blondal Bengtsson, Michail Chomicer, Angelika Mayová
- ceny: víťaz Súťaže slovenských konzervatórií, 1983 víťaz Interpretačnej súťaže Slovenska, 1990 víťaz medzinárodnej súťaže Premio Valentino Bucchi v Ríme; držiteľ Ceny slovenskej hudobnej kritiky a úspešný účastník Interpódia roku 1990
- člen viacerých bratislavských komorných zoskupení: Nové bratislavské trio, Cappella Istropolitana a ď.
- koncerty: mnohé štáty Európy, Kanada, Thajsko, Agentína, Spojené arabské emiráty
- pedagogická činnosť: od roku 1990 HTF VŠMU, v rokoch 1994-1997 na Academia Nacional Superior de Orquesta v Lisabone a Escola Profissional v Paredes (Portugalsko), tiež majstrovské kurzy
- 1993–1997 – sólioviolončelista Orquesta de Norte a Orquesta Metropolitana de Lisboa (Portugalsko)
- diskografia: SHF, OPUS, Homer, Numérica; najnovšie On Fire – Cello Dances (diela D. Poppera, D. Milhauda, M. de Fallu, A. Piazzollu, D. Heatha), v spolupráci s E. Škutovou (Radio Bratislava)

**Prečo štúdium v Prahe?**

Som rád, že som tam študoval, hoci aj v Bratislave bola kvalitná možnosť, ale veľkomesto Praha má predsa iný rozmer. Hru na violončele tam vyučovali piati pedagógovia, v každom ročníku bolo asi desať poslucháčov – bola to zaujímavá konfrontácia. A človek sa učí nielen na hodinách, ale aj na chodbách, v galériách... Bola to silná inšpirácia.

**Sólista, orchestrálny hráč, pedagóg – čo je najdôležitejšie?**

Počas pobytu v Lisabone, kde som musel hrať sólo, komornú hudbu i v orchestri a zároveň vyučovať, som si uvedomil, že je takmer nepredstaviteľné, aby aj ten najtalentovanejší človek mohol zvládnuť všetky tieto aktivity na porovnateľnej úrovni. Naučil som sa pritom veľmi ekonomicky pracovať, spoznal som množstvo literatúry, tiež prácu v orchestri, vzťah k dirigentom z druhej strany – obzvlášť to mi dalo veľa pre moju vlastnú dirigentskú prax. Ale uprednostňujem sólovú hru.

**Založili ste svoj osobný festival v Banskej Štiavnici, čo znamená ďalšiu prácu...**

Vždy ma bavila organizačná práca, stretávanie nových, vzájomne kombinovateľných ľudí. Na Slovensku je to prepotrebná vec. Keď umelci nezaložia festivaly, nezaloží ich nikto. Vidíme to na Luptákových Konvergenciách, na modrianskom festivale kolegu Slávika. Mal som šťastie s Banskou Štiavnicou, ktorá v lete žije turistikou.

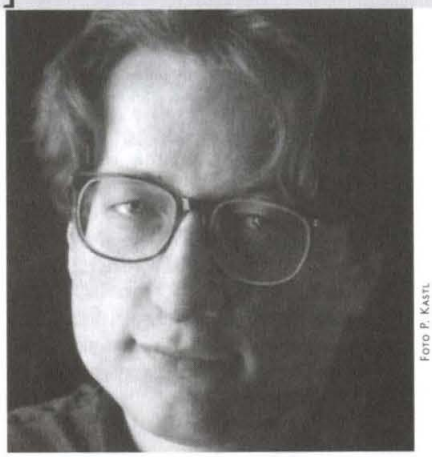


FOTO P. KASTL

Miestni obyvatelia sú za túto ideu veľmi vďační, veď bez kultúry to nemôže ísť ďalej – v Rakúsku by v takom krásnom meste mali už niekoľko festivalov. Začali sme s violončelovým festivalom, ale v budúcnosti ho budeme koncipovať širšie, ba rád by som organizoval aj výstavy, možno kurzy (najradšej dirigentské), plánujem rozšíriť festival z troch na desať dní – závisí to aj od peňazí.

**Podpora miestneho úradu?**

Áno, hoci by mohla byť účinnejšia aj samotná morálna podpora. Všetko stojí na niekoľkých nadšencoch, ktorí vedia oceniť snahu aj výsledok. Najvplyvnejší obyvatelia mesta, regiónu by sa mali aspoň zúčastniť na festivalových podujatiach. Starosta v Rakúsku v takom prípade – aj keď k hudbe povedzme nemá osobitný vzťah – sedí v prvom rade a je tak príkladom pre miestnych obyvateľov. Verím, že aj u nás to tak bude... V budúcnosti plánujeme spoluprácu s rakúskymi cestovnými kanceláriami.

**Odozva verejnosti?**

Ľudia sú nadšení. Festivalu pomáhajú aj akusticky unikátne priestory, ktoré napĺňame novou atmosférou. Už na prvom ročníku som bol prekvapený návštevnosťou – nestačili nám stoličky. Pritom sa nezdráham hrať modernú hudbu.

**Názov „Pekná hudba" pre váš festival mnohým evokuje trošku sladkastý nádych... Bol to zámer?**

Prihodilo sa... Pre mňa je pekná hudba aj Penderecki a svoje obecenstvo nebudem šetriť: budeme hrať veľa moderny. Osvedčilo sa to, ako to dokumentuje tohtoročný festivalový koncert Jozefa Luptáka, zostavený takmer výlučne zo súčasnej hudby. Veľa záleží od prezentácie. No nemienim mať v Banskej Štiavnici avantgardný festival.

**Váš osobný repertoár – rád a veľa sa pohybujete na hranici žánrov.**

Dostal som sa k tomu celkom prirodzene. Paralalne s klasikou som od malička počúval rock a jazz a určite som viac investoval do nahrávok rockových ako do klasických. Zostalo mi to. Stále mi chýba spontánnosť vo vážnom ovzduší klasiky.

**To závisí od interpretov...**

Určite, ale aj od istých predsudkov obecenstva. Dnes už nemá zmysel škatuľkovanie, naopak miešanie žánrov sa praktiztuje aj z komerčných dôvodov. Aj do môjho festivalu určite zakomponujem túto svoju záľubu...

**Hráte Bacha, Haydna – aký máte názor na nové interpretačné trendy, nezávisle na dobových alebo moderných nástrojov?**

Predovšetkým mi ide o to, aby táto hudba bola živá pre publikum aj pre mňa. Prekáža mi muzeálny závan. No nechcem robiť z nadčasového Bacha moderného skladateľa – možnosti interpretácie jeho hudby sú neobmedzené. Každopádne sa snažím dosiahnuť kompromis: rešpektovať, čo sa dá, ale na druhej strane cítim obrovskú slobodu, ktorú táto hudba poskytuje. Zároveň mi však prekáža nedostatok pokory pri svojvoľnej interpretácii – spomeniem napríklad len Mišu Majského.

**Na Slovensku máme momentálne silnú violončelistickú generáciu. Ako si vysvetliť tento fenomén?**

Pôsobí tu viacero faktorov: silné pedagogické záemie minulých desaťročí v osobe Gustava Večerného a jeho odchovancov, ďalej Jozef Podhoranský, ktorý priniesol zo svojho štúdia v Moskve kvalitatívne nový stupeň hry a pedagogiky (síce som u neho neštudoval, ale často som konzultoval), a nesporne aj konštelácia hviezd.

**Konkurencia?**

Konkurencia existuje vždy, aj na malom Slovensku. Pritom stačí prejsť cez hranice, a zistíme, ako vysoko je položená naša latka. Ale – ukázal to i náš festival: každý je iný, každý prináša niečo osobité a je samozrejmé, že každý sa pred kolegami snaží prezentovať v čo najlepšom svetle. A to je dobré. Máme veľmi dobré vzťahy, ba zdá sa mi, že violončelisti sa vedia lepšie dohodnúť ako hráči-konkurenti na iných nástrojoch.

**Váš osobný violončelistický vzor, ideál?**

Nesporne Daniel Šafran... Mali sme naplánovaný koncert s dvoma violončelami v Lisabone, ale, žiaľ, odišiel...

**Do akej miery sa vám darí realizovať profesné sny mladosti?**

So štyridsiatkou na krku si predovšetkým treba uchovať idealizmus. Pomer k realite je iný ako pred dvadsiatimi rokmi, ale mňa teší to, čo robím. Snom mladosti bolo stať sa klávesistom rockovej skupiny – ten vlak odišiel. Teší ma, že sa čoraz viac venujem dirigovaniu, čo mi sprístupňuje novú

*(Dokončenie na str. 6)*

## POLSTOROČIE KONZERVATÓRIÍ

### KOŠICE

História hudobného školstva v Košiciach siaha až do roku 1784. Vtedy na základe *Ratio educationis* vydaného Máriou Teréziou (1777) bola v Košiciach na Základnej škole (fungovala od roku 1778) otvorená hudobná trieda. Jej vedením poverilo mesto učiteľa hudby Mateja Lechkého 1. februára 1784. Len málo miest v Uhorsku (tri) sa tak ako Košice, môže pochváliť neprerušeným vyučovaním hudby od pamätného dátumu. Bolo teda len otázkou času, aby v meste s takou silnou hudobnou tradíciou bola zriadená hudobná inštitúcia, ktorá by poskytovala úplné profesionálne hudobné vzdelanie. Ten čas nastal v polovici 20. storočia. Na východnom Slovensku sa zakladali hudobné školy už aj v menších mestách, divadelné orchestre v Košiciach a v Prešove, tiež rozhlasový orchester v Košiciach volal po profesionálne pripravených hráčoch. Argumenty zvážili. Výnosom Povereníctva školstva, vied a umení (z 10. 10. 1951) bolo zriadené Pedagogické oddelenie pri hudobnej škole v Košiciach na prípravu učiteľov hudby, čo už možno považovať za základy budúceho konzervatória. Ďalším výnosom novovytvoreného Povereníctva kultúry (26. 3. 1956) bolo toto pedagogické oddelenie zrušené (ako aj ďalšie dve na Slovensku) a bola zriadená Vyššia hudobná škola. Výsledkom ďalšej, tretej reorganizácie hudobného školstva bol vznik Konzervatória od 1. septembra 1959. Košice tak patrili k piatim mestám v Česko-Slovensku, v ktorých boli zriadené konzervatóriá. Riaditeľmi košického Konzervatória od roku 1951 boli: Ernest Husár, Irena Koreňová, Teodor Hirner, Štefan Mereš, Matej Lengyel, Štefan Čurilla a v súčasnosti je ním Bartolomej Buráš.

Košické Konzervatórium je „úplné", čo znamená, že sa tu vyučuje nielen hra na všetkých klasických hudobných nástrojoch, vrátane gitary a cimbalu, ďalej spev, ale je tu aj oddelenie klasického tanca a hudobnodramatického umenia.

Oslavy 50-ročného jubilea trvali dva dni (9. a 10. 10.). Úvod patril slávnostnému zasadaniu pedagogickej rady, na ktorej boli ocenení niektorí bývalí aj súčasní pedagógovia školy. Nasledovali predstavenie v Štátnom divadle a dva koncerty v Dome umenia a súčasťou osláv bola aj sv. omša v Dóme sv. Alžbety – to všetko za účasti predstaviteľov mesta. V ŠD sa prezentovali študenti hudobnodramatického a tanečného oddelenia. Predstavenie, ktoré so študentmi pripravili manželia Ján a Viera Drietomskí s choreografiou Zuzany Weissovej, zaujalo svojou profesionálnosťou. Na prvom z dvoch koncertov vystúpili študenti, ktorí svojimi výkonmi potvrdili vysokú hráčsku, resp. spevácku vyspelosť (Klaudia Debreová, klavír, Jozef Novotný, kontrabas, Lucia Knoteková, spev, Stanislava Moňáková, violončelo, Ivana Uhrinová, cimbal, Lívia Teigiszerová, organ). Druhá polovica koncertu patrila akordeónovému orchestru pod vedením Vladimíra Čuchrana, ktorý školu už veľa ráz reprezentoval v zahraničí. Aj hudobnú časť liturgie na druhý deň v kostole zabezpečovali študenti oddelenia cirkevnej hudby a hudobného a speváckeho odboru. Vyvrcholením osláv bol večerný slávnostný koncert, na ktorom sa predstavili bývalí žiaci školy a Symfonický orchester Konzervatória. Hoci ako miniatúrna vzorka zastupovali desiatky ďalších študentov, dnes už vynikajúcich umelcov roztrúsených po svete. Svojím umením potešili hobojistka Iveta Bachmanová (Praha), sólistka opery SND Iveta Matyášová, klavirista Marián Pivka (Portugalsko), organistka Monika Melcová (Paríž). Z výkonu orchestra sálala interpretačná istota, podložená skúsenosťami z už viacnásobného účinkovania aj v zahraničí.

DITA MARENČINOVÁ

### ŽILINA

Podmienky pre vznik hudobnej školy vyššieho typu boli dané už v roku 1927, keď zásluhou vynikajúceho huslistu a pedagóga, jedného z prvých slovenských absolventov pražského Konzervatória, Ladislava Árvaya tu vznikla Mestská hudobná škola, a to ako jedna z prvých svojho druhu na Slovensku. Vtedajšie výsledky škôl vytvorili predpoklad na zriadenie Pedagogického oddelenia pri Hudobnej škole, ktoré bolo zriadené 10. 10. 1951 v zmysle výnosu Povereníctva školstva, vied a umení. Hoci toto Pedagogické oddelenie pre prípravu učiteľov hudby bolo roku 1956 zrušené, už roku 1957 bola namiesto neho zriadená Vyššia hudobná škola. Paralelne s týmto typom škôl existovali v republike aj 6-ročné konzervatóriá. Pretože sa úroveň oboch foriem vyrovnala, bolo neúnosné, aby existovali dva typy škôl. K reforme došlo roku 1961, keď sa Vyššia hudobná škola v Žiline premenila na Konzervatórium, teda na strednú odbornú školu s maturitou v štvrtom ročníku a s pomaturitným dvojročným cyklom, na takú školu, ktorá začala odborne vzdelávať a pripravovať budúcich učiteľov ZUŠ alebo profesionálnych koncertných umelcov. Už v týchto rokoch škola vychovala takých absolventov, ktorých mená tvoria neodmysliteľnú súčasť nášho hudobného života: G. Beňačková, T. Salva, I. Dibák, J. Pazdera, I. Gajan, Ľ. Rybárska, F. a J. Figurovci, B. Polónyiová, P. Tužinský, S. Sklovská, P. Krška, V. Čuchran, S. Haljaková, P. Procházka, J. Filip, J. Drietomský, P. Zajaček, P. Pažický, A. Solárik, K. Turnerová-Vavreková, J. Salay, V. Harvan, P. Niňaj a mnoho iných. Medzi žiakmi sa objavujú ďalšie nové talenty, ktoré už prenikli na zahraničné pódiá a šíria dobré meno školy a slovenského koncertného umenia, ako napríklad Dalibor Karvay, žiak mimoriadneho ročníka Konzervatória v Žiline, nositeľ titulu Posol Slovenska '94 i nositeľ ceny Osobnosť roka 1994 za významný prínos pri šírení dobrého mena Slovenska vo svete.

Dnes je Konzervatórium v Žiline významným umelecko-pedagogickým zariadením v Žilinskom kraji. Napriek neustále sa rozširujúcej štruktúre hudobných inštitúcií a škôl na Slovensku, zachováva si svoje prioritné postavenie. Vznikom oddelenia Cirkevnej hudby a organovej triedy (s píšťalovým a digitálnym organom) sa rozšíril študijný program školy, sprístupnením novej koncertnej sály po jej dobudovaní sa podstatne zlepšili vyučovacie podmienky žiakov i pedagógov. Ďalšie podstatné zlepšenie podmienok očakávame od rekonštrukcie budovy, ktorá nahradí objekt františkánskeho kláštora.

Tohtoročné významné výročie školy bude zachytené i v zborníku, ktorý bude dôstojnou pripomienkou úspešnej histórie školy.

JÁN GLASNÁK

*(Dokončenie zo str. 5)*

literatúru. Dúfam, že budem mať na to dostatok času.

**Štúdium?**

Už štyri roky študujem u Leopolda Hagera vo Viedni. Je to tam veľmi intenzívne. Okrem toho sa pedagógovia veľmi starajú o študentov, aby dostali možnosť integrovať sa do hudobného života, hoci aj cez korepetovanie.

**Akú šancu má hudba na Slovensku, keď kvalitní mladí absolventi odchádzajú do zahraničia?**

Na škole sú talentovaní ľudia, ale sú frustrovaní situáciou v našich prvých inštitúciách, ktoré stratili váhu. Nie sú pre nich zaujímavé, nielen finančne. Okrem toho tu je veľa konfrontácie. Som z toho rozčarovaný. Vidím dosť malú šancu na výraznejší progres.

**Návrh ako veci zmeniť?**

Týka sa to celého spektra nášho života. Slováci radi plačú a čakajú na mannu, ktorá by mala spadnúť. To nevidím v Čechách. Stačí sa pozrieť na sponzorov: v Čechách je politika podporovať českých umelcov. A je to všade tak. Na Slovensku nie. Nejde len o nedostatok peňazí, ale o nedostatok spojenia peňazí s intelektom. Hovoríme o slovenskej hrdosti, ale keď sa má pre ňu niečo urobiť, zostáva to v rukách nacionalistov. A kvalita je nezaujímavá – v tom sme stále zakorenení v socializme. Chýbajú správni ľudia na správnych miestach...

# MIESTO PRE...

## KAROLA KOPERNICKÉHO

umeleckého vedúceho
Komorného orchestra hl. mesta Bratislavy
Cappella Istropolitana

**Koncertný život Bratislavy je už dávno neodmysliteľný bez komorného orchestra Cappella Istropolitana (CI). Jeho vznik roku 1983 bol primárne motivovaný komerčnými aktivitami, konkrétne s vtedy rozsiahlym priestorom pre nahrávanie na zvukové nosiče. Vďaka rastúcej kvalite súboru a jeho umeleckej spoľahlivosti sa CI roku 1991 stala oficiálnym komorným orchestrom mesta Bratislavy s čiastočným úväzkom, resp. záväzkom voči zriaďovateľovi. Po roku 1945 je to na Slovensku prvý príklad, keď si mestský magistrát zriadi a (čiastočne) finančne zabezpečuje inštrumentálne teleso. Pri príležitosti 10. výročia tohto nie bezvýznamného faktu sme sa porozprávali s manažérom a zároveň aktívnym členom CI Karolom Kopernickým.**

Keď roku 1983 začala v Bratislave vlna nahrávania pre spoločnosť Pacific, neskôr HNH International, resp. Naxos, ukázala sa potreba komorného orchestra, predovšetkým sláčikového obsadenia. Zostavil som súbor z vtedy najlepších hudobníkov v Bratislave a s Dr. L. Mokrým sme mu dali názov Cappella Istropolitana. Časom sa ukázalo, že súbor by sa mohol prezentovať aj na koncertnom pódiu, pričom sme však neraz narazili na problémy uvoľňovania hráčov z ich materských orchestrov. Postupne sa situácia vykryštalizovala a roku 1991, v ekonomicky i spoločensky najkritickejšom období, nás po rok trvajúcich diskusiách, úvahách, s podporou Dr. Štefana Holčíka a vtedajšieho primátora Jozefa Kresánka magistrát „zastrešil". Môj optimizmus však vzápätí nahlodali personálne problémy v orchestri, pretože mnohí členovia neverili v jeho trvalú existenciu a zvolili si iné, podľa nich istejšie pole pôsobnosti. Bolo treba zostaviť nové obsadenie z nadšencov, pretože z toho pôvodného ostali len dvaja. Bol som odrazu zodpovedný za existenciu viacerých ľudí, musel som im zabezpečiť prácu, hoci som v tom nemal nijakú prax... Istý rakúsky manažér mi povedal: desať rokov treba vydržať, až potom sa ukáže životaschopnosť telesa. A ukázalo sa, že orchester je úspešný, má za sebou dlhý rad koncertov, televízne a rozhlasové záznamy, najmä v zahraničí, a pokračuje aj nahrávanie na zvukové nosiče – práve plánujeme spoluprácu (pravdepodobne exkluzívnu) so

FOTO ARCHÍV

švajčiarskou spoločnosťou Claves... Prehodnotili sme našu prácu: v minulosti sme predovšetkým nahrávali, čo bolo veľmi pozitívne pre rast orchestra, ale dnes naším cieľom je viac koncertovať a menej nahrávať. Pritom nahrávanie je potrebné, lebo pri ňom sa orchester „dočisťuje".

**Znížená nahrávacia aktivita je určite aj sčasti vynútená celosvetovou krízou nahrávacieho priemyslu...**

Je to pravda. Nahrávanie už dávnejšie nemožno chápať ako zárobkovú činnosť – čo si u nás mnohí ešte stále neuvedomujú –, ale ako príležitosť pre prezentáciu s kvalitnou nahrávkou. Dnes už môže nahrávať každý, kto si zoženie sponzorské peniaze, pričom vydavateľ a distribútor nemusia investovať ani korunu. Dôležitá je kvalitná distribučná a predajná sieť... BBC náš záznam Pleyelových symfónií zaradilo minulý rok z 2 000 vzoriek nahrávok medzi svoj výber 60 najlepších nahrávok a pokiaľ som dobre informovaný, táto nahrávka je ako jedna z viacerých nominovaná na budúcoročnú cenu v Cannes.

**Váš orchester sčasti zastrešuje magistrát, sčasti ste však telesom pôsobiacim na voľnom trhu.**

Prinisesla to doba. To, čo tu bolo – Slovenský komorný orchester, ktorý je dodnes plne podporovaný zo štátneho príspevku, dnes už nemôže platiť všeobecne, pretože je nemysliteľné, aby sa 16 sláčikárov živilo z tohto obsadenia. Viac ako niekoľko koncertov ročne pre takýto súbor nemožno zabezpečiť. Všetky pôvodne sláčikové komorné orchestre sa pravidelne dopĺňajú aj o dychové nástroje. Aj náš štýl práce je veľmi flexibilný – popri projektoch pre sláčikové obsadenie CI hráva aj v zostave rozšírenej o dychové nástroje. To je však dobré aj pre samotný orchester. Predsa hrať desiatky rokov Händelove concerti grossi, Dvořákovú *Serenádu* a pod. (repertoár pre malé sláčikové obsadenie je veľmi obmedzený) – to nevyhnutne ubíja samotných hudobníkov, ktorí sú takto ochudobnení o obrovské množstvo krásnej hudby. Hudobník musí byť všestranne rozhľadený... My túto šancu máme. Dokonca sme otvorení aj pre veľké obsadenia. Teraz napríklad pripravujeme Brittenovo *Vojnové rekviem*... Vďaka našim bohatým skúsenostiam sme aj lepšie informovaní o aktuálnych interpretačných trendoch a zároveň sme dosť flexibilní ich prijímať. Možno raz aj mladá slovenská dychová interpretačná generácia, študujúca neraz už v zahraničí, bude v tomto smere otvorená. Štúdium v zahraničí by malo byť umožnené väčšiemu počtu mladých umelcov.

**Na základe akej dohody funguje CI pod vedením magistrátu?**

Som veľmi povďačný za toto ochranné krídlo, i keď problémy sú veľmi veľké. Mestskí úradníci nemusia rozumieť hudbe tak, ako napríklad v umeleckej inštitúcii (výnimkou bol pán Kresánek so svojím hudobníckym rodinným zázemím). Deväť rokov sme mali ročný príspevok, plus úhradu poistného (minulý rok sme príspevok v takejto podobe už nedostali), plus priestory na skúšanie a koncerty zdarma. Šesť koncertov ročne v Primaciálnom paláci si organizujeme sami, už ôsmy rok s príspevkom a. s. Slovnaft (hudobníci za ne nedostanú honorár). Tohto roku po úspešnom vystúpení na BHS, resp. po koncerte na pamiatku Lucie Poppovej, sa možno brieždi na lepšie časy na magistráte. Veď stačí pozrieť sa na Prahu, kde si mesto „drží" symfonický orchester (FOK).

**Tam to je niekoľko desaťročí pretrvávajúca tradícia.**

Kdekoľvek CI vystupuje, všade uvádzame, že sme komorný orchester mesta Bratislavy. Možno argumentovať, že nevystupujeme pravidelne na najväčších koncertných pódiách, ale dnes je aj v tomto smere už všetko inak. Relatívne neznáme mesto má koncertný cyklus, v rámci ktorého vystupuje CI, ale aj slávne telesá a najvýznamnejší svetoví sólisti... Jednoducho, úroveň sa približuje úrovni tradičných svetových koncertných pódií.

**Veľké mestá?**

Povedal by som: veľké festivaly. Napríklad, veľkolepý Šlezvicko-Holštajnský festival prebieha v desiatkach malých nemeckých miest s umelcami tej najvyššej kategórie. Hráme tam už vlastne pravidelne. Podobne na menších – nie kvalitou – festivaloch v mnohých iných malých mestách. Na druhej strane: nedávno sme hosťovali v mníchovskom Herkules-Saal. Túto sieň si však môže prenajať každý, kto na to má peniaze. No dôležité je aj to, s kým hráme. Tohto roku sme napríklad mali tú česť dvakrát hrať s Alfredom Brendelom, s jedným z najväčších klaviristov súčasnosti. Za dôležité považujem vystúpenie na Pražskéj jari, kde orchester bol kritikmi hodnotený ako súbor vysokých kvalít...

**Hudobníci, ktorých pozývate k svojim šestnástim stabilným členom,**

**k vám radi chodia nielen pre slušné honoráre, ale aj pre záruku kvality...**

Som rád, že mám povesť dobre platiaceho manažéra. No netvrdil by som, že platím veľa, naopak málokedy sa stretávam so spokojnosťou. Napriek tomu aj na výpomoce – v dychoch – mám stabilne spolupracujúcich hudobníkov. Dať dohromady hudobníkov z troch bratislavských orchestrov (SF, SOSR, SND), zorganizovať skúšky atď. je ťažká organizačná práca. Pritom v CI neexistuje voľný pohyb hudobníkov počas skúšky, ako to je bežné v iných telesách, súboroch – takáto prax neprichádza do úvahy.

**Ako to dosahujete?**

Som nepríjemný, tvrdý.

**Nemáte odbory...**

V takomto súbore to nie je možné. Tu musí na čele stáť niekto, ktorý vie dať orchestru perspektívu do budúcna podloženú tvrdou prácou a to nie je možné vždy podľa predstáv členov orchestra.

Mimochodom, v CI je každý slobodný – môže kedykoľvek odísť. A pritom, na rozdiel od fluktuácie v iných orchestroch na Slovensku, máme stabilné základné obsadenie.

**Máte povesť nekompromisného šéfa...**

Áno. Dosť často si dovolím upozorniť členov CI, že si musia vážiť toto krásne, ale mimoriadne ťažké zamestnanie. Treba to neustále pripomínať. To by malo platiť všeobecne, aj pre ostatné orchestre: pokiaľ na čele orchestra nestojí nekompromisný, ale sebakritický šéf, orchester sa nepohne. Konkurencia je nemilosrdná.

**S čím sa vyhrážate? Nabudúce ťa už nezavolám?**

Nevyhrážam sa. Presvedčím ľudí, aby boli disciplinovaní a aby dobre hrali. Používam na každého rovnaký meter. U nás si v dostatočnom predstihu pred začatím skúšok hudobníci vezmú prichystané noty a vopred sa pripravia. Každý hudobník, ktorý je pozvaný k účinkovaniu s CI, to vníma ako ohodnotenie jeho umeleckých kvalít. A nakoniec je každý pyšný, že koncert bol dobrý...

**Dirigenti, resp. koncerty bez dirigentov, spolupráca s celkom neznámymi dirigentmi...**

Točíme sa stále dokola. Dnes nemožno robiť umenie bez ekonomického, komerčného zreteľa. Sme nútení prijať aj projekty so slabšími dirigentmi. No každý orchester musí mať svoju úroveň, ktorú nikto nemôže rozkývať. Keď naše sláčikové jadro príde na pódium, spolupracujúcich dychárov vždy prekvapí vysoký stupeň pripravenosti... Podľa mojej pôvodnej koncepcie som tiež plánoval spolupracovať len s kvalitnými dirigentmi – a kompromisy v tomto smere sa ma dotýkajú veľmi nepríjemne. No vždy dúfam, že aj z takého kontaktu môže vzísť niečo zaujímavé. Napríklad k významnej nahrávacej spoločnosti Claves sme sa dostali prostredníctvom nekvalitného dirigenta, ktorý si pozval vynikajúcu speváčku – a CI... Keď mám možnosť výberu, snažím sa vyberať dirigentov podľa intepretačného štýlu, ktorý je aj pre nás typický. Napríklad Mozarta, resp. barokovú hudbu hráme celkom ináč ako SKO. Navyše, v zahraničí nehráme, ani neponúkame hudobný barok, na to sú dnes špecialisti...

Stručne: som nútený robiť kompromisy, na ktoré by som nebol odkázaný, keby sme mali v Bratislave finančne zabezpečený určitý počet koncertov... No naše hlavné pôsobisko nie je doma, tak ako to je v prípade iných hudobných telies. Napríklad SF má navyše nie celkom bežnú výhodu, že disponuje vlastnou budovou. Stačí sa pozrieť do Viedne: tam si všetky orchestre musia pre svoje vystúpenia, nahrávky prenajímať koncertné siene.

**Programy... Keď ste zakladali CI, vznikla duplicita s SKO, neskôr vznikli Mladí bratislavskí sólisti, opäť s rovnakým obsadením a repertoárom. Hudba 20. storočia nehrá v repertoári CI príliš významnú úlohu. A to už vôbec nehovorím o objednávkach od slovenských skladateľov.**

Notový materiál je finančne náročný. A objednávky sú vecou peňazí, no zároveň tu je riziko – nikdy nemožno vedieť, či takáto skladba orchestru „sadne"... V minulosti sme sa pokúšali o objednávku, no dotyčný skladateľ nakoniec dielo nenapísal... Radšej hráme diela už známe, osvedčené...

**Objednávky stimulujú tvorbu...**

Prečo nás nepozvú na Melos-Étos a nedajú nám zahrať novú skladbu? Ešte nás neoslovili, hoci by sme pozvanie prijali. Možno by sa niektorá novinka stala súčasťou nášho repertoára...

**Mladí slovenskí dirigenti nemajú dostatok príležitostí, prakticky sa pravidelne nedostanú k orchestru...**

Verím tomu. Nebránim sa spolupráci s mladými umelcami (dostali sme dotáciu na spoluprácu s poslucháčmi konzervatória), no dirigenti...

**Spolupracovali ste už so všetkými?**

Nedostal som ešte takú zahraničnú príležitosť, ktorá by mi umožnila voľbu dirigenta... Iná kapitola sú mladí slovenskí sólisti. Vzali sme so sebou do zahraničia Dalibora Karvaya, takisto Jozefa Hamerníka či harfistu Ladislava Pappa... Pokiaľ ide o spoluprácu s mladými, uprednostňujem konzervatórium pred VŠMU, lebo tam vidím väčší záujem a lepšiu spoluprácu.

**Rozhlas, televízia...**

Na Slovensku to je problém. Hudobníci u nás to vidia výlučne komerčne. Ja sa na to pozerám však opačne. Pokiaľ nám rozhlas alebo televízia ponúknu záznam alebo prenos koncertu (dnes sa to stáva zriedkakedy), som ochotný ponuku prijať za symbolický honorár, len preto, že sa prostredníctvom médií dostávame do povedomia divákov a poslucháčov.

**Ste manažér, aktívny člen orchestra. Dá sa to všetko na úrovni zvládnuť?**

Dejiny manažérov dokazujú, že táto profesia všeobecne inklinuje k viole alebo ku kontrabasu. (*Smiech*)

**Beriete vtipy na túto tému?**

Nie som na ne chúlostivý. Pred celým orchestrom vyhlasujem, aby si nebrali vzor z mojej hry... Mojou hlavnou náplňou je však starostlivosť o orchester. Bude to časom problém, no neviem si predstaviť, že by som nebol prítomný na skúškach. Keby som robil len manažéra, stratím kontakt s hudobníkmi, s ich prácou. V situácii, aká je teraz, mi nikto nemôže nič vyčítať, lebo spolu so všetkými absolvujem tisícky kilometrov v autobusoch, vzápätí na pódium, skúšky a pod... Chodím do práce o 7.00 ráno. Myslím, že to nebýva zvykom v našej profesii. Mimo CI nerobím iné aktivity, neviem si to ani predstaviť. Aj tak to ide na úkor nočného spánku.

**Nestačia vám spomínané činnosti, robievate aj hudobného režiséra...**

Naposledy pre EMI v Halle... Robil som réžiu všetkých nahrávok CI, lebo som mával nepríjemné skúsenosti, najmä na začiatku, keď orchester mal ešte rezervy, s benevolentnými režisérmi... Hudobník, ktorý ovláda sláčikový aj dychový nástroj (som violista, ale hrával som aj na trúbke), má jasno v problémoch. Iste, mám rezervy napríklad v harmónii, ale čo sa týka plastickosti zvuku a miery odhadnúť, na čo orchester stačí – to vie najlepšie hudobník z praxe... Baví ma to, ale už som túto činnosť obmedzil – nedá sa robiť všetko naraz.

**Najtajnejšie želanie šéfa CI?**

Aby orchester aj v budúcnosti mal také úspechy ako doposiaľ, aby bola taká pracovná a ľudská pohoda ako doteraz, aby som požíval rovnakú autoritu ako doposiaľ a aby si niektoré hudobné inštitúcie a osobnosti v našom okruhu uvedomili, že náš orchester je v tomto čase na prvom mieste v reprezentovaní slovenského hudobného umenia v zahraničí.

# Peter Feranec

NA ZAČIATKU NOVEJ KONCERTNEJ A DIVADELNEJ SEZÓNY NASTÚPIL DO FUNKCIE ŠÉFDIRIGENTA NAŠEJ PRVEJ OPERNEJ SCÉNY, TEDA DO JEDNEJ Z NAJVÝZNAMNEJŠÍCH UMELECKÝCH POZÍCIÍ V NAŠOM ŠTÁTE, ČO SA V MÉDIÁCH STRETLO LEN S MINIMÁLNYM OHLASOM. NEČUDO, VEĎ SAMOTNÉ DIVADLO SA NEPONÁHĽALO S UVEREJNENÍM TEJTO NIE BEZVÝZNAMNEJ NOVINKY. PRITOM MNOHÍ OČAKÁVAJÚ ASPOŇ POKUS O ZMENU V UMELECKOM SMEROVANÍ OPERY SND, KTOREJ STOJATÉ VODY BY ZNIESLI OŽIVUJÚCE OKYSLIČENIE. ČO SI O TOM MYSLÍ NOVÝ ŠÉFDIRIGENT, AKÉ ZMENY POVAŽUJE ZA REALISTICKÉ, AKÉ ZA NEUSKUTOČNITEĽNÉ – TO PREZRADIL ČITATEĽOM HUDOBNÉHO ŽIVOTA V ROZHOVORE S ALŽBETOU RAJTEROVOU.

**Študovali ste – po Bratislave – aj v Leningrade/Sankt Peterburgu a vo Viedni, zúčastnili ste sa na dirigentskom kurze v rámci Bartókovho seminára v Szombathelyi...**

...Dokonca trikrát...

**Ktoré z týchto štúdií vás najviac ovplyvnilo?**

Číslo jedna bol Leningrad. Mal som tam fantastických profesorov, nielen dirigovania. V Szombathelyi bola úžasná atmosféra, tam som po prvý raz mal možnosť voľne sa stýkať s cudzicami, vymieňať si s nimi informácie, boli tam úžasní ľudia: György Kurtág, Péter Eötvös, ktorý viedol dirigentské kurzy a Sándor Devics, zakladajúci člen Bartókovho kvarteta (ukázal mi asi 20 druhov pizzicat!)...

**Na akom nástroji hráte vy sám?**

Bol som klavirista aj organista, s husľami som pracoval len ako s obligátnym nástrojom.

**V Szombathelyi ste sa stretli aj s hudbou 20. storočia, ktorá u nás v tom období nebola bežne frekventovaná...**

Aj z tohto hľadiska to bolo veľmi pozitívne. Dovtedy som sa s hudbou Ligetiho, Bouleza a ďalších sotva zaoberal. Vedel som o nich, sem-tam sa k nám dostala nejaká nahrávka, ale v Szombathelyi sme sa zaoberali so živou hudbou. Spoznávali sme ju, objavovali sme farby... Odvtedy sa do programov všetkých svojich koncertov snažím zaradiť dielo 20. storočia, pokiaľ to je možné... V Rusku sme tiež veľa interpretovali klasikov 20. storočia – Mosolova, Ustvoľskuju, Schönberga, Weberna...

FOTO ARCHÍV

**Viedeň...**

Maris Jansons, môj profesor v Leningrade, absolvent u Hansa Swarowského a Karla Österreichera vo Viedni, mi odporúčal štúdium vo Viedni. Swarowsky už síce nežil, pôsobil však ešte Österreicher, ktorý ma ako žiaka svojho obľúbeného žiaka Jansonsa veľmi podporoval. Pravdu povediac, z hľadiska študijného som si odtiaľ po Leningrade priveľa neodniesol. Škola je to iste dobrá, no leningradské Konzervatórium bolo neporovnateľne lepšie, dirigenti tam mali oveľa lepšie praktické možnosti. Viedeň bola zaujímavá z iného hľadiska: mohli sme chodiť na skúšky Viedenských filharmonikov, do divadiel... Absolvoval som tam ročné postgraduálne štúdium a vyhral som jednu malú súťaž. Na základe tohto víťazstva som sa dostal do Komornej opery a do Viedenského komorného orchestra.

**Prispel váš pobyt vo Viedni k tomu, že ste sa nakoniec v Moskve presadili práve Mozartovou operou Figarova svadba, ba zaznamenali ste ňou fenomenálny úspech? A – ako došlo k onomu pôsobeniu v Moskve?**

Mozart – to bola skôr šťastná náhoda. Vo Viedni som sa k nemu dostal po záskoku, ktorý sa mi ušiel vďaka náhlej nevoľnosti dirigenta Dietfrieda Berneta. Bolo to krátko pred začiatkom generálky, keď mi režisér povedal: Peter ideš do jamy a – *Don Giovanni*. Operu som sa predtým naučil, hoci som samozrejme nemohol predpokladať taký rýchly obrat udalostí. Dopadlo to dobre a nadväzne som dirigoval 18 predstavení. Na základe toho ma oslovila novinárka Edith Jachimowiczová, Rakúšanka s ruskými aristokratickými koreňmi. Bola zároveň riaditeľkou Fondu rozvoja Veľkého divadla v Moskve. Takéto fondy boli okrem Viedne aj v New Yorku a v Tokiu. Združovali ľudí, ktorí mali k Veľkému divadlu vzťah a nejakou formou ho chceli podporiť – finančne alebo propagačne. Veľké divadlo v tom období hľadalo niekoho, kto by naštudoval *Figarovu svadbu*. A bolo to po prvýkrát, čo pozývali celý hosťujúci tím. Tak som dostal aj pre mňa prekvapujúcu šancu, lebo návrh pani Jachimowiczovej akceptovali. Išli sme tam v decembri 1994 spolu s režisérom Joachimom Hertzom a s bonnským výtvarníkom Peterom Sikorom. Bola to veľká akcia podporovaná nemeckými sponzormi, napríklad scénu platila Lufthansa. Premiéra bola 28. februára 1995 a mala veľký ohlas. Po prýkrát v histórii divadla v tejto inscenácii účinkovala vtedy začínajúca, dnes už svetová hviezda Maria Mescheriakova, spievajúca od Salzburgu po Metropolitnú operu. Dirigoval som teda premiéru a určitý počet predstavení a dohodli sme sa na pravidelnom hosťovaní. Už v apríli mi jedno nedeľné ráno zatelefonovala pani Jachimowiczová, či by som súhlasil s postom šéfdirigenta vo Veľkom divadle. Zasmial som sa tomu vtipu. Nie, je to celkom vážne, povedala. Nastúpil som koncom sezóny. A hneď na zájazd do Japonska, kde som dirigoval *Eugena Onegina* a vedenie chcelo, aby som na tomto zájazde okamžite prevzal celý ruský repertoár – *Borisa Godunova*, ďalej *Pannu Orleánsku*, ktorú som vôbec nepoznal. Okrem toho som mal obrovský rešpekt pred celým súborom, pred renomovaným orchestrom a nechcel som sa hochštaplersky chvastať a „zadirigovať" tieto predstavenia. Potešil som tým vlastne ostatných dirigentov, ktorí taktiež dostali príležitosť.

**Do akej miery ovplyvňuje nepriaznivá ekonomická situácia prácu umeleckých inštitúcií v Rusku? Neprekáža snahe realizovať umelecké zámery?**

Máme skreslené predstavy o Rusku. Je to krajina obrovských kontrastov. Veľké divadlo tu malo výsostné postavenie. To znamená, že po zavedení nášho nového systému odmeňovania zarobil koncertný majster okolo 2500 USD. To, samozrejme, bolo podporené balíkom peňazí. Za takýto slušný plat by asi aj Slováci radi išli do Moskvy. Ceny sú tam však veľmi vysoké, dokonca sú vyššie než v Tokiu (Moskva patrí medzi najdrahšie mestá na svete). Len pre zaujímavosť: moja posledná premiéra – *Láska*

*k trom pomarančom* s Petrom Ustinovom ako režisérom stála asi 3 milióny dolárov. Bola nesmierne náročná scéna, mosty sa dvíhali a padali, pritom sa na nich pohybovalo veľké množstvo zboristov, takže konštrukcia musela byť veľmi bezpečná, z kvalitného materiálu, motorom poháňané myši atď. Výrobu kostýmov Veľké divadlo nestačilo zabezpečiť, takže sme o to požiadali Mosfilm, ktorý len za ušitie jedného kostýmu žiadal 3000 USD. Látky sa doviezli z Nemecka, čo bolo vrátane prepravy lacnejšie než kúpené v Moskve... Pracovalo sa dobre, realizovali sme takmer všetky plány. Problém bol skôr politický. Veľké divadlo bolo všetkým na očiach, a, samozrejme, prišla kritika, že prečo má Veľké divadlo šéfdirigenta cudzinca, veď máme dostatok svojich dobrých, a že radi pocestujeme po svete, ale nikoho nepustíme k nám atď., atď... Politicky bolo mnohé celkom nepriechodné. Kritizovali nás za to, že inscenujeme opery v taliančine a nie v ruštine. A keďže to zaujímalo poslancov, museli sme oficiálne odpovedať. To bolo v čase, keď Gergiev robil *Prsteň* v Sankt Peterburgu v nemčine. Kirovovo divadlo malo v tomto smere lepšiu pozíciu, lebo bolo ďalej od Kremľa. No umelecké plány sa dali vždy realizovať, najmä veľké projekty s vynikajúcim orchestrom Veľkého divadla – zahraničné zájazdy, zväčša s ruským programom, ale aj s dielami Sibelia, Stravinského, Brucknera, Mahlera, Richarda Straussa, Weberna, Schönberga, takmer komplet Šostakovičových symfónií...

**Má orchester Veľkého divadla v Moskve samostatný koncertný cyklus?**

Zaviedli sme cyklus koncertov na pódiu, resp. na jame (vo Veľkom divadle nie je hydraulická jama, bežná v iných divadlách). To znamená, že keď sa raz postavilo koncertné pódium, blokovali sme ho na týždeň a využívali koncertne. Napríklad k Šostakovičovmu jubileu sme týždeň hrali len koncerty s programami z jeho diel. Malo to ohlas v publiku. Existuje aj vzácna nahrávka z takejto produkcie – nahrávka symfonickej hudby v tejto budove bola raritou.

**Aké boli vaše právomoci šéfdirigenta? Mohli ste zasiahnuť aj do repertoára?**

Vrcholným organizačným orgánom Veľkého divadla je Kolégium; jeho členmi boli v tom čase aj osobnosti, ktoré boli členmi súboru v minulosti, napríklad Nesterenko alebo Archipova. Divadlo malo teda tímové vedenie a ja som presvedčený o tom, že opera je tímová práca. Moje právomoci boli neobmedzené vo vzťahu k orchestru. Tam totiž platí, že šéfdirigent je cár. Mohol som kedykoľvek a komukoľvek dať výpoveď, hoci som to za 4 1/2 roka nevyužil. Mal som možnosť na konkurzoch vetovať orchestrálnu radu, mohol som presadiť svoj názor. Výber sólistov sme mali v kompetencii spolu so šéfkou opery. No pri výbere do jednotlivých titulov rozhodoval vždy dirigent príslušnej inscenácie a ja som mal opäť možnosť veta. V prípade konkurzu sólistov zvonku pracovala konkurzná komisia, kde som tiež mal právo veta. Mohol som tiež stiahnuť sólistov z reperotára, keď nezodpovedali umeleckým požiadavkám. Štýl práce sa tam, mimochodom, trošku odlišoval od toho nášho: sólisti najprv odovzdávali dirigentovi pri klavíri svoje party naštudované od začiatku do konca naspamäť. Potom mohol dirigent povedať: nech sa páči, dvere sú otvorené pre ansámblovky. To, bohužiaľ, u nás neexistuje. Ešte na aranžovacích skúškach behajú sólisti s klavírnymi výťahmi a tak to potom aj vyzerá...

Čo sa týka výberu repertoára, postupovalo sa podľa zásady – vystúpiť z tieňa Kirovovho/Mariinského divadla, kde Gergiev začal veľmi skoro, ešte počas perestrojky, s množstvom rozumných opatrení, vďaka čomu má dnes toto divadlo súbor s takým potenciálom, aký neexistuje nikde na svete. V tom čase Veľké divadlo zmietlo zo stola ponuky EMI aj SONY na nahrávanie... Snažili sme sa vyberať tituly podľa interných možností divadla a podľa kontaktov, ktoré zabezpečili dobré obsadenie, pretože sme chceli získať na spoluprácu osobnosti.

**Pôsobíte stále v Sanktpeterburskej filharmónii...**

Ako prvý hosťujúci dirigent, t. j. dirigujem 3–4 koncerty v sezóne. Je to moja srdcová záležitosť, veď som na tomto orchestri vyrástol! Nie je to zaplatené, idem za cestovné a ubytovanie, ale vždy si nájdem čas.

**Z Moskvy do Bratislavy – nie je to krok späť, resp. smerom dole?**

Nepozerám na to tak. Vedel som, že sa sem raz vrátim a pomôžem, pretože som tu stále býval. No nezaviazal som sa Bratislave tak, že by som odmietol pracovať inde. Na druhej strane sme sa dohodli na tom, že SND akceptuje moje zahraničné aktivity. Nie na všetkom sme sa takto dohodli – uvidíme. Veľa vecí tu nefunguje tak, ako by mohlo, aká je bežná prax iných operných scén.

**Na tlačovke pred premiérou Verdiho opery Luisa Miller bolo len mimochodom oznámené, že ste sa stali novým šéfdirigentom, hoci by si takáto dôležitá zmena vo vedení Opery SND bola zaslúžila osobitné stretnutie s novinármi, tým skôr, že odborná verejnosť už veľmi dlho očakávala oficiálnu správu o novom obsadení tejto dôležitej funkcie. V etablovaných demokraciách by sa to hodnotilo ako neobvyklý postup.**

V našej opere nie je príliš pokojné ovzdušie. Atmosféra je dôsledkom mnohých problémov a nemôže obísť ani šéfdirigenta.

**Na spomínanej tlačovke, a nakoniec aj vo svojej recenzii predstavenia Luisy Miller na stránkach Hudobného života, kolega Unger označil u nás zaužívanú prax, že verejnosti nie sú vopred známi sólisti premiéry, ako za vo svete tiež značne neobvyklú.**

Obsadenie bolo známe a v divadle vypísané. Ideálne by bolo, keby sólisti mali zmluvne zachytené termíny predstavení. Je obtiažne pracovať, ak sa v septembri nevie, čo sa hrá v januári. Finančné a organizačné dôvody, nároky sponzorov a rešpektovanie kalendára sólistov hosťujúcich v zahraničí isteže neprospievajú plynulému chodu práce a pokojnej pracovnej atmosfére sezóny. Osvedčenou praxou stálych dobre fungujúcich scén je neustupovať osobným záujmom. Mojím záujmom je dosiahnuť, aby sa robil plán predstavení aspoň rok vopred a dramaturgia aspoň na štyri roky. Verím, že protiargumenty časom neobstoja. V momentálnej situácii asi sotva obstojí, že môžeme byť radi, že vôbec niečo robíme. Nie je povzbudzujúce, že dobrí sólisti odchádzajú a mnohí sú na odchode. Pýtam sa, či operu vôbec niekto potrebuje. Stavia sa nová budova, čoskoro sa má odovzdať. Na môj podnet sme sa s orchestrálnou radou boli na ňu pozrieť, lebo podľa mňa sa tí, čo v nej budú pracovať, musia predtým vyjadriť. Stavbári boli milo prekvapení našou prvou návštevou! Mimochodom, novostavba vyzerá fantasticky, použili sa úžasné materiály, pracoval tam aj tím akustikov. Snaha, aby to bolo vynikajúce divadlo, je zjavná. Technika, priestory budú úchvatné, ale: predsa nemôžeme hrať v takom veľkom divadle *Aidu* s piatimi pultmi prvých huslí! Potrebných bude aspoň osem pultov... Teda treba prijať nových členov do orchestra i do zboru. Na to treba myslieť, však divadlo sa má otvoriť ešte do volieb. Namiesto toho, aby sa noví ľudia prijímali, uvoľnené miesta sa už neobsadzovali. Nové divadlo nie je niečí pomník, ale musí nás zaujímať, ako kvalitne bude plniť svoju umeleckú funkciu. Treba začať hovoriť aj o tom, ako upraviť súčasné inscenácie pre nové priestory, čo znamená kompletné prerobenie scény. Neviem si predstaviť, z akých financií sa to všetko má realizovať, a hlavne v tomto časovom horizonte.

**Vaše právomoci v Opere SND? Prijali vás do funkcie šéfdirigenta orchestra...**

Existuje šéfidirigent opery, neexistuje šéfdirigent operného orchestra. Právomoci mám zmluvne veľké: šéfdirigent riadi a organizuje všetky umelecké zložky operného súboru, vyberá si tituly, ktoré naštuduje atď. ... a mienim ich v plnej miere akceptovať a realizovať. Z tohto aspektu budem vyžadovať aj dodržia-

vanie disciplíny v rámci umeleckej prevádzky. Očakávam aj rešpekt a úctu voči interným smerniciam SND a plánovanie len takých podujatí a aktivít, ktoré sú realizovateľné na vysokej umeleckej úrovni. Naším hendikepom sú aj financie. Napriek tomu sa nemusíme správať ako komerčné divadlo, veď ani ním zo zákona nie sme a nepotrebujeme akceptovať vkus Bratislavy a rakúskej cestovnej kancelárie. Tu by sa začala dehonestácia umenia a SND ako inštitúcie. Podľa môjho názoru je tiež tento tzv. ekonomický názor zavádzajúci, pretože neexistuje štúdia o tom, aký repertoár si praje publikum. Len sa pozrime, aký obrovský repertoár mala voľakedy Opera SND! Robil sa *Gavalier s ružou* a Wagnerove opery, robil sa *Wozzeck*. Keby ste dnes povedali *Wozzeck*, neviem, či by ste sa stretli s nadšenou odozvou. Je to prirodzené, veď umelecky zvládnuť takúto partitúru nie je ľahké. Veľa titulov sa stiahlo z repertoára, nehovoriac o tom, že tu niet nič z nemeckého reperotára. Nič z 20. storočia. Nič z barokových opier. Nič zo slovanského repertoára. Je to Slovenské národné divadlo s jednou *Krútňavou*, ktorá sa nehrá. Mimochodom, je tiež zaujímavé, že *Krútňavu* hudobne naštudovali raz Jonas Alexa, druhýkrát Wolfdieter Maurer, pričom obe inscenácie neboli najšťastnejšie (bývalí zahraniční šéfdirigenti Opery SND, pozn. red.). A to už nehovorím o Bellovej opere, dokonca Hummel má rôzne singspiely – určite nie také geniálne ako *Únos zo serailu*, ale každopádne to je bratislavský rodák a možno by sme si tým urobili meno vo svete, rovnako ako so slovenskými operami. Napriek tomu si myslím, že by sa nám mohlo podariť naštudovať napríklad *Ariadnu na Naxe*, Schönbergovo *Očakávanie* alebo *Borisa Godunova*. Uvidíme. Trošku by to vybočilo z talianskeho repertoárového kolotoča.

FOTO ARCHÍV

**Máte predstavu o metódach, ako obrátiť nepriaznivý repertoárový trend?**

Zatiaľ sme sa v júni dohodli, že niektoré opery predvedieme koncertne, pretože tým ušetríme na výprave a kostýmoch, speváci a orchester sú zaplatení a naštuduje sa nový titul. Netreba už vopred rátať so zaručeným diváckym nezáujmom!... Ďalším problémom je, že súbor Opery SND je, bohužiaľ, síce bohatý čo do počtu sólistov, ale malý čo do počtu účinkujúcich. Ak je niekto angažovaný a za pol roka nespieva ani jedno predstavenie a naďalej nie je v pláne do konca júna, napriek tomu poberá mesačne plat, treba zvážiť jeho pôsobenie v divadle. Navyše sa musí platiť hosť, čo je ďalšie finančné zaťaženie SND. Sme sami proti sebe, ak nedáme šancu mladým, ktorí odchádzajú – do Prahy i ďalej, pretože v Bratislave sa nedá pracovať. Dnes už mnohí šancu v SND nepotrebujú a je to tak dobré. Ale vari si nevyženieme všetkých schopných!? Skúsme teda vytvoriť také podmienky, aby ľudia mali záujem, motiváciu naštudovať si repertoár. V súčasnosti nemôžeme do súboru nikoho angažovať, lebo niet peňazí, ale zato platíme hostí – nečlenov súboru, ktorí odčerpávajú nemalé finančné prostriedky.

**Aký veľký je súbor sólistov Opery SND?**

Okolo 40.

**Orchester, dirigenti?**

Orchester má 104 členov. Úroveň orchestra treba dostať na úroveň jeho kvalitných hráčov a nie naopak. Dohodli sme sa na určitom postupe a myslím, že orchester pocítil, že mám ozajstný záujem o tento kolektív. Rovnako prísne kritériá by mali platiť aj na dirigentov. (Pichas Steinberg sa nelichotivo vyjadril o práci jedného nášho dirigenta a je v našich spoločných silách predísť nepriaznivým ohlasom.)

**Neobávate sa?**

Nie. Musíme ukázať, že sa snažíme robiť niečo objektívne a mladým ľuďom končiacim školu vytvoriť možnosti. SND nemôže byť sociálnym ústavom. Aj vekový priemer hráčov je alarmujúci. Nemám nič proti tomu, ak sa v orchestri presluhuje, naopak, je to úžasné, keď niekto napriek vyššiemu veku kvalitne pracuje. Mladí hudobníci však musia vidieť perspektívu na Slovensku, a tiež treba angažovať tých, čo budú pracovať na dôchodky. Pravda, musíme aj pre nich vytvoriť podmienky, veď práca v opere je veľmi náročná, fyzicky i časovo, a platy sú neadekvátne – pozrite na priepastný rozdiel medzi sólistickým príjmom a príjmom členov orchestra. SND je prestupná stanica v tom zmysle, že mladí ľudia prídu na konkurz a potom, samozrejme, všetci odídu na lepšie, napríklad aj do SF.

**Začiatkom 90. rokov bolo garde opačné: vtedy bol finančne vo výhodnejšej pozícii orchester Opery SND. Filharmónia musela tvrdo bojovať za „zrovnoprávnenie"...**

SF má v porovnaní s operou kráľovský život. Len si vezmite fakt, že má väčší počet hráčov a oveľa menej „čiarok" (služobných povinností). Viedenskí filharmonici majú v opere 51 služieb mesačne. Gürzenich Orchester v Kolíne/Rýnom podobne: denno-denne služba. Takže určite v budúcnosti sa aj v Bratislave budeme uberať týmto smerom. Je tu tendencia zlučovania podložená ekonomickými ukazovateľmi, ja však dúfam, že k tomu nedôjde.

**Vráťme sa k repertoáru. Spomínali ste, že radikálna zmena nie je možná, no postupne predsa uvažujete formovať dramaturgiu Opery SND.**

Mám veľmi rád Verdiho aj Pucciniho, ich diela sú alfou a omegou opery, aj ich veľa dirigujem. No alfou a omegou každej opery je aj Wagner. Buďme však realisti: máme wagnerovských spevákov? Nie. Musíme si nejakých vychovať, nájsť hlasy atď. To je hudba budúcnosti. Určite budeme robiť (a už som do repertoára zaradil) operu Rimského-Korsakova, majstra inštrumentácie. *Zlatý kohútik* je čarovné dielo, veľmi náročné pre orchester. Do cyklu našich koncertov by som popri nescénických predvedeniach opier veľmi rád zaradil aj koncerty symfonickej hudby, nie preto, aby sme niekomu konkurovali, ale preto, aby sme členov orchestra motivovali – veď hra na koncertnom pódiu sa dosť odlišuje od hry v jame. Ďalej tu určite nebude chýbať koncertné predvedenie opier 20. storočia. Vyberiem si spevákov, ktorí budú chcieť spolupracovať – mladí určite budú mať záujem. Mám na mysli Schönbergovo *Očakávanie*, rád by som urobil Bergovho *Wozzecka* – to predsa je už klasika 20. storočia... Prvý koncert mal byť v decembri, bohužiaľ, kvôli skúškam k pripravovanej premiére *Noci v Benátkach*, sa neuskutoční. (Táto opereta má okolo 1 hodiny čistej hudby a je plnánovaných 24 orchestrálnych skúšok – nie je to uvážené!)

**Tvrdíte, že reperotár je obmedzovaný aj možnosťami sólistov. Niet reálnej šance vytvoriť systém hosťovania podľa projektov?**

Ten systém bol a vlastne stále existuje. Momentálne však platí prísny zákaz generálneho riaditeľa prijímať hostí z finančných dôvodov. Na druhej strane je pravda, že pokiaľ máme veľký sólistický súbor – a naše divadlo je ansámblové -, tak sa zaoberajme tým, prečo tu máme taký veľký sólistický súbor. Potom ho asi nepotrebujeme a majme teda málo vlastných sólistov, ktorých budeme využívať vo viacerých tituloch a obsadenie môžeme dopĺňať hosťami. Môžu to byť tí istí speváci, ktorí spievajú teraz, len sa vytvorí iná forma spolupráce s nimi. Myslím si, že pre divadlo i pre sólistov je oveľa výhodnejšie, keď sa na 2–3–4 roky vopred vy-

pracujú plány predstavení. Opera by potom nebola takým spôsobom limitovaná ako teraz, keď platia často neumelecké kritériá.

**Ako súvisí problém sólistov a repertoára s našimi odbornými školami? Nie sú mladí ľudia pripravovaní práve na limitovaný repertoár?**

Podľa mňa je naša vokálna škola výborná z hľadiska prípravy techniky spievania. Druhá vec je repertoár. Ten je obmedzený a myslím si, že vysoká škola má len ukázať cestu svojim absolventom v tom zmysle, že ukončením školy sa neskončí samotné štúdium. Ale to je širší problém. Istý čas som pracoval s orchestrom VŠMU a zistil som, že spoločné skúšanie malo stúpajúcu tendenciu, výraznejšiu než u profesionálneho orchestra. Rovnako je to so študujúcimi spevákmi. Škola sa so študentmi veľmi málo zaoberá, má málo možností. Opäť sa črtá možnosť vzájomnej spolupráce.

**Zastavme sa pri vašej prvej premiére. Luisa Miller je po režisérskej stránke – zjednodušene povedané – veľmi tradičné predstavenie. Aký je váš názor na tzv. režisérske hudobné divadlo?**

Dnes sú skoro všade na svete intendantmi operných divadiel režiséri a málokedy sú nimi hudobníci, dirigenti... Dokonca mnohí činoherní režiséri inscenujú opery. Veľaráz to nesporne znamená prínos, lebo nemajú operný komplex a prinášajú nové podnety. Inscenačné estetiky sú rôzne aj v jednotlivých krajinách – v Španielsku, v Taliansku a na druhej strane v Nemecku. Réžiu bez klišé mám veľmi rád. Aj tradičná réžia je dobrá, ak sa urobí dokonale. Dôležité je osloviť diváka a ponúknuť mu ideu. Bol by som veľmi rád, keby sa mi podarilo v Bratislave urobiť krok vpred a prizvať na spoluprácu niektorého z mojich známych režisérov. Nebojme sa modernej réžie. Obáva sa jej aj vedenie – čo diváci, a nemáme peniaze, nemôžeme si teda dovoliť škandál... A možno by ľudia prišli práve na základe negatívne reklamy. To, čo nám priniesol Bednárik, je vysoko profesionálny režisérsky prístup k opere, snaha o popularizáciu opery s pozitívnym výsledkom. V Bratislave je snaha robiť operu pre každého. Ale prečo by sme mali robiť takú operu? To nie je žáner pre každého. Opera je pre určitý okruh ľudí, ktorí k nej majú vzťah... Takže mám rád silné režisérske osobnosti, ktoré robia moderné divadlo, ale platí: „prima la musica". Aj veľkí režiséri sa s dirigentom poradia vo veciach špecificky hudobných, tak ako napríklad veľký Joachim Hertz, Peter Ustinov či Willy Decker...

FOTO ARCHÍV

Z KONCERTNÉHO UVEDENIA OPERY LUCIA DI LAMMERMOOR V MOSKVE

**Koľko nových inscenácií ročne budete dirigovať?**

Mám určený počet predstavení ročne, nie počet premiér. Podľa mňa to budú 1-2 nové inscenácie ročne, viac by presahovalo aj moje časové možnosti a bol by som, naopak, rád, keby tu pracovali aj iní dirigenti...

**Aj hostia zvonku?**

Samozrejme, ak sú peniaze na iné aktivity, prečo nie.

**Čo preberáte z terajšieho repertoára?**

Nie je toho veľa. *Aida, Don Giovanni*, neskôr aj iné tituly podľa možností plánovania skúšok.

**Máte harmonogram postupnosti zmien v prevádzke Opery SND? Čo chcete v najbližšom období zmeniť, zlepšiť?**

V orchestri nás čakajú konkurzy a určité prehrávky, na ktorých sme sa dohodli. Nebudem nikoho nútiť hrať Mozartove husľové koncerty, ale vypočujem si ukážky z repertoára divadla, aby som vedel, ako sme na tom. Urobili sme už niektoré organizačné zmeny – vytvorili sme napríklad novú orchestrálnu radu. Odborom som poradil, čo by mali podľa mňa v tejto situácii robiť; prekvapilo ma totiž, že keď sa prepúšťalo, odbory sa ani neozvali, na druhej strane sú aktívne vo veciach, ktoré sú mimo ich kompetencie. Chceme vypracovať nový návrh kolektívnej zmluvy. Chcem zaviesť nový systém skúšania s orchestrom: na začiatku sa materiál prečíta a potom sa poskytne individuálna príprava, aby sme sa na skúškach nemuseli zaoberať technickými problémami. Chcem byť korektný, ale, pravda, očakávam, že aj partneri budú korektní. Nechcel by som svoje argumenty dokazovať nahrávkami, videom, bola by to hrubá dehonestácia... Čaká nás dramaturgia na nastávajúce sezóny. Bude to tiež boj ekonómov s umeleckými požiadavkami, pretože všetkým nám, dúfam, ide o divadlo – jedným, aby bolo na výplaty, druhým, aby to bolo dramaturgicky zaujímavé. Treba naplánovať aj spomínané koncerty, čo sa tiež viaže na konkrétnych ľudí a ich kalendáre... Uvidíme...

**Máte zmluvu na dva roky. Postačia vám na realizáciu vašich predstáv?**

Myslím, že už sme sa pohli dobrým smerom a isté zmeny sa už črtajú... Každá zmena bolí, závisí len od pružnosti vedenia a ansámblu. Ide tu skôr o prácu s ľudskou psychikou a o prerod každého jednotlivca. Dúfam, že pozitívne výsledky budú pre každého zainteresovaného motivujúce a bola by škoda, keby som nedokončil to, čo som začal.

**Povráva sa o vás, že ste arogantný. Viete o tom?**

Myslím si, že som skôr principiálny. Nemyslím si, že som arogantný, rád si nechávam poradiť od odborníkov a nenechám zasahovať nekompetentných.

**Programy pre deti.**

Mám dve deti, ktoré by som veľmi rád zobral do opery. Videli Dubovského opery a boli nadšené. Videl som úžasné detské projekty v rôznych operných domoch. Momentálne u nás v opere nie je záujem robiť ďalej niečo pre deti, pretože pre detského diváka máme Dubovského, a pretože tu nemožno žiadať vysoké vstupné. Navrhoval som *Líšku Bystroušku* alebo *Perníkovú chalúpku*, teda niečo z klasického repertoára, prípadne úpravu *Čarovnej flauty*... Musíme si predsa pripraviť svoje budúce publikum.

**Niečo ako deň otvorených dverí pre deti, pohľad do zákulisia? To nestojí veľa peňazí.**

Neuvažoval som nad touto možnosťou, ako nápad sa mi to pozdáva.

**Myslíte si, že v Bratislave nastane stav, keď si opera bude môcť dovoliť objednať nové operné dielo slovenského skladateľa?**

Ej... Dúfam, že sa toho dožijem. Či a kedy... Bol by som veľmi rád. Na Slovensku určite sú skladatelia schopní operu napísať, ale ju nenapíšu, lebo prakticky niet šance ju naštudovať a uviesť... V júni som v Prahe dirigoval koncert s Jessie Normanovou. Po koncerte na recepcii prišla za mnou elegantná dáma, ktorá nevedela, že som Slovák. Strašne sa jej koncert páčil a vyhlásila, že ich firma by ma chcela sponzorovať. Povedal som, že som poctený atď., zostala zarazená a spýtala sa, či som Slovák. A ja, či to je problém. A ona, že teda nie je, ale viete, my môžeme sponzorovať len českých umelcov. Vtedy som si uvedomil priepastný rozdiel medzi Českom a Slovenskom. Asi je ťažko myslieteľné, aby na Slovensku niekto prišiel za dirigentom a ponúkal mu sponzorovanie. Alebo že by sponzoroval nové operné dielo... Hádam vo sne. V Česku mnohým mladým ľuďom sponzorujú semináre, štúdium v zahraničí... Čo tu, u nás, bude o pár rokov?...

# *Ladislav Kupkovič*

## *Osemhran samoty, nudy a strachu*

Ľubomír Chalupka

Významnou súčasťou dynamizácie vývoja slovenskej hudby v prvej polovici 60. rokov bolo postupné otváranie priestoru pre avantgardne motivované ambície viacerých príslušníkov v tom čase nastupujúcej mladej skladateľskej generácie, viazané na dotyk s rozmanitými a príťažlivými podnetmi proveniencie darmstadtskej Novej hudby. Tieto ambície vyplývali z potreby tvorivého experimentu, z úsilia „ochutnať zakázané ovocie" (na konci 50. rokov sa na oficiálnom fóre 1. zjazdu slovenských skladateľov vyhlásilo, že dodekafonická technika a elektroakustická tvorba sú pre slovenskú hudbu škodlivé a neprijateľné), ako aj z prirodzeného práva formulovať svoje generačné predstavy, hľadať pre ne primerané inšpirácie a polemizovať tak s vkusom a štýlovou orientáciou svojich učiteľov a predchodcov. Užitočné bolo rozširovať okruh poznatkov z hudby 20. storočia, takrečeno v celej šírke, v záujme prelomenia izolácie, nedostatočnej informovanosti a z toho plynúcich predsudkov na domácej pôde, najmä voči tvorivému pohybu v západoeurópskych hudobných centrách po roku 1945. Zásadné zmeny, ktoré tento pohyb sprostredkoval v oblasti výberu hudobného materiálu, dôslednosti kompozičných techník, rozširovania zvukového ideálu, organizácie hudobnej formy i poňatia hudobného diela, sa mohli považovať za synonymum progresívnosti vývoja.

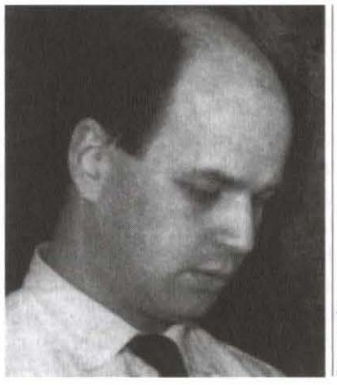


FOTO ARCHÍV

Zámerom samovzdelávacích Seminárov hudby 20. storočia, ktoré si v Bratislave zorganizovali mladí skladatelia a muzikológovia, bolo nadviazať kontakt s tvorbou, k akej na škole nemali prístup – jednak s dielami popredných predstaviteľov medzivojnovej avantgardy (Schönberga, Berga, Weberna, Bartóka, Stravinského, Hindemitha, Prokofieva), ale aj s novinkami vtedajšej Novej hudby. Účastníci Seminárov počúvali analyzovali okrem iného *Le marteau sans maitre* (*Kladivo bez pána*) Pierra Bouleza, *Kontrapunkty* Karlheinza Stockhausena a *Il canto sospeso* Luigiho Nona, teda reprezentatívne diela serializmu 50. rokov. Vtedy už popri nahrávkach a partitúrach mohli mať k dispozícii aj prvé zväzky zborníka *Die Reihe* (začal vychádzať v Universal Edition roku 1955 pod vedením Herberta Eimerta), ktoré boli tematicky orientované nielen na apologetiku seriálnej a multiseriálnej kompozície. Prinášali tiež zaujímavé dokumenty z oblasti rozširovania zvukového materiálu v prostredí elektroakustického štúdia, z problematiky inovácie hudobnej formy, využitia priestoru ako kompozičnej dimenzie, nových vzťahov slova a hudby, využívania grafickej notácie, aplikovania počtu pravdepodobnosti i prvkov náhodnosti do kompozičného procesu. Na jednotlivých štúdiách participovali popri teoretikoch (Eimert, Leibowitz, Meyer-Eppler) skladatelia, medzi ktorými dominovali invenčný Karlheinz Stockhausen, analyticky precízny György Ligeti, nekonvenčný Iannis Xenakis a najmä provokatívny Američan John Cage, presadzujúci zásadný odklon od racionálne vymedzenej seriálnej štruktúry k rozmanitej aplikácii náhodnosti v projekte skladateľskej práce. Na stránkach nového zborníka *Darmstädter Beiträge für Neue Musik* (začal vychádzať roku 1958) sa v Boulezovom príspevku *Alea* prezentovala európska verzia prijatia prvkov náhody – aleatorika.

Táto inšpiratívna množina dokumentov, analytických výstupov, skladateľských autoreflexií mohla novosťou a vzrušivosťou čiastkových koncepcií zarezonovať na pôde spomínaných bratislavských Seminárov, vyvolať diskusie aj individuálne úvahy o možnosti ich aplikácie v slovenskej hudbe. Najvýraznejšie zapôsobila na dvoch aktívnych účastníkov podujatí – Petra Kolmana a Ladislava Kupkoviča (nar. 1936). Na rozdiel od Kolmana, ktorý musel pri kontakte so spomenutými podnetmi prekonávať vplyv domáceho školiaceho prostredia na VŠMU, ako aj vlastnú afinitu k nemeckej hudbe medzivojnového obdobia, najmä k dielu A. Schönberga, mal Kupkovič ľahšiu východiskovú pozíciu – v kompozícii bol samoukom. Mohol preto bez korigovania predchádzajúcich skladateľských skúseností priamočiaro a konzekventne prijímať tie podnety, ktoré získaval pri kontakte s myšlienkami a skladbami z okruhu darmstadtskej Novej hudby.

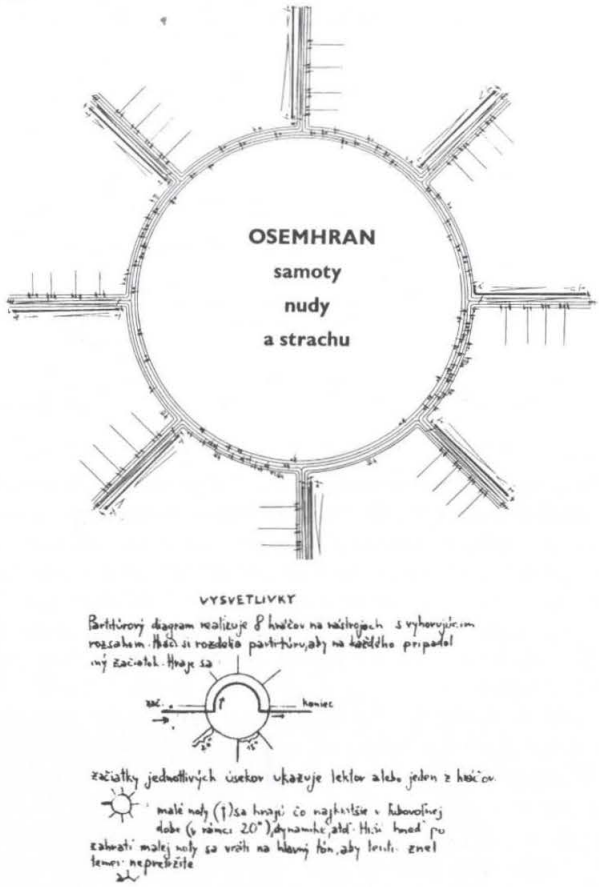
Od seriálne koncipovaných *Dotykov* pre komorný súbor (1960), cez prísny štrukturálny determinizmus *Rozhovorov* pre flautu a fagot (1961), *Skicu* pre hoboj, basový klarinet, lesný roh, trúbku a 4 tympany a skladbu *Mäso kríža* (1962) pre pozaunu a 10 bicích nástrojov (6 tympanov, 3 tam-tamy, kostolný zvon) i *Žalm* pre štvoricu lesných rohov (1963) sa upevňovala základná Kupkovičova kompozičná stratégia. Jej východiskom a oporou bola viera v systémovú úplnosť a konštantnosť dvanásťtónového materiálu, skúmanie variability drsného zvukového ideálu, posilňovaného exponovaním skupiny neladených bicích nástrojov a farebne ozvláštňovaného rozmanitosťou nástrojového zoskupenia a napokon overovanie možností vyplývajúcich z rôznych stupňov prísnosti a voľnosti realizácie, sprostredkovaných grafickými partitúrami

K. Stockhausena, J. Cagea i ďalších (Mauricio Kagel, Roman Haubenstock-Ramati). Najmä Stockhausenova schopnosť prekvapovať vo svojej tvorbe (počnúc *Kreuzspielom* z roku 1954) novými a nezvyčajnými nápadmi sa stala Kupkovičovi modelom pre vlastné kompozičné východiská.

Hoci sa v rokoch 1960–1963 diela mladých slovenských skladateľov postupne dostávali do slovenského hudobného života – počínajúc koncertmi organizovanými redakciou časopisu *Mladá tvorba*, cez programy Štúdia mladých v bratislavskom rozhlase (ktoré redaktorsky pripravoval Marián Juríik) s vyvrcholením na Prehliadke novej slovenskej tvorby v marci 1963, na ktorej sa výpoveď mladej skladateľskej generácie predstavila v autorsky úplnejšom svetle ako závažná súčasť tvorivého spektra slovenskej hudby – Kupkovič nebol medzi nimi zastúpený. Bolo tomu tak preto, že skladateľ si pravdepodobne uvedomoval náročnosť svojich partitúr, ktorú nemohla zvládnuť bežná skúsenosť interpretov. Pretože nemienil zľavovať zo svojich kompozičných predstáv a požiadaviek na ich realizáciu, zameral svoju aktivitu na získavanie interpretačného zázemia, schopného sa špecializovať na novšie a nekonvenčné záznamy. Osobne mal k interpretačnej oblasti blízko – roku 1961 ukončil štúdium husľovej hry na VŠMU (v triede M. Jelínka) a absolvoval dva ročníky dirigovania (v triede Ľ. Rajtera). Už roku 1959 v rámci spomínaných Seminárov hudby 20. storočia sa zaslúžil o zorganizovanie dvoch verejných koncertov v bratislavskom Parku kultúry a oddychu, na ktorých zásluhou študentov VŠMU, pripravených Kupkovičom, odznela komorná tvorba príslušníkov druhej viedenskej školy. (Pre zaujímavosť spomeňme, že okrem huslistu Kupkoviča na koncertoch interpretačne participoval klavirista Roman Berger a violista Ján Albrecht). Ako člen orchestra Slovenskej filharmónie (pôsobil tu v rokoch 1961–1965) pokračoval vo výbere vhodných inštrumentalistov – v roku 1961 uviedol v PKO 4 výchovné koncerty zamerané na vývoj inštrumentálnej hudby od baroka do polovice 20. storočia. Táto aktivita zreteľne smerovala k vytvoreniu špeciálneho súboru, zameraného prednostne na interpretáciu tvorby 20. storočia, telesa, ktoré mohlo byť schopné oživiť aj partitúry Kupkoviča-skladateľa. Určité vzory nachádzal Kupkovič v činnosti pražských súborov – Komornej harmónie, založenej roku 1960 začínajúcim dirigentom Liborom Peškom a najmä Musica viva Pragensis, dramaturgicky prednostne orientovaného na súčasnú tvorbu. S druhým z nich nadviazal spoluprácu; *Rozhovory* napísal priamo pre členov Musica viva Pragensis – flautistu Petra Kotíka a fagotistu Rudolfa Komorousa (obaja boli, podobne ako Kupkovič, aj skladateľmi – autodidaktmi). Roku 1963 tento súbor zaradil *Rozhovory* do svojho programu na Varšavskej jeseni. Bola to prvá prezentácia slovenskej tvorby na v tom čase už renomovanom festivale súčasnej hudby.

Pripravenosť hráčov vedených Kupkovičom bola už na takej úrovni, že zakrátko po rokovaní 2. zjazdu slovenských skladateľov, na ktorom sa prijala tvorivá orientácia mladej skladateľskej generácie ako legitimná súčasť slovenskej hudby a priznalo sa právo na kompozičný experiment –, sa v januári 1964 prvýkrát predstavili pod názvom Hudba dneška. Súbor mal variabilné obsadenie (bez účasti spevákov) a už po jeho prvých vystúpeniach bolo zrejmé, že prenikavo a pozitívne zasiahol do štruktúry slovenského koncertného života. Okrem prípravy inštrumentalistov-špecialistov bol pripravený uvádzať premiéry komorných skladieb domácich autorov (na prvom mieste zastúpených dielami svojho

Pr. 1



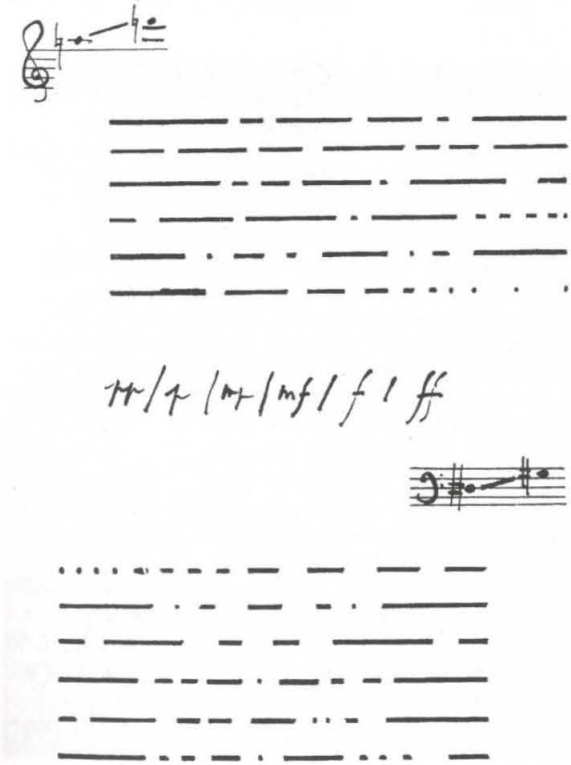

zakladateľa a dirigenta, ale aj kompozíciami Petra Kolmana, Romana Bergera, Mira Bázlika, Juraja Pospíšila, Ivana Paríka, Ivana Hrušovského, Jozefa Malovca) a kultivoval aj poslucháčske zázemie na Slovensku smerom k osvojovaniu v tom čase aktuálnych skladateľských trendov. Prvá séria koncertov mala za cieľ – v rámci Kaleidoskopov hudby 20. storočia – priblížiť línie vývoja hudobného myslenia, počínajúc Janáčkom a Debusssym, cez diela Weberna a Hindemitha až do súčasnosti. Vystúpenia Hudby dneška sa stretávali s mimoriadnym záujmom publika, ktorý bol vyvolaný nekonvenčnou dramaturgiou, najmä zaraďovaním skladieb vychádzajúcich z princípu viac či menej riadenej aleatoriky, smerujúcich k prvkom hudobného happeningu. Významnú úlohu zohral súbor vedený Kupkovičom pri propagácii slovenského interpretačného i skladateľského umenia na náročných zahraničných fórach – roku 1965 vystúpil na festivale v Ľubľani, o rok neskôr na Varšavskej jeseni (odznela *Molizácia* P. Kolmana, *Kryptogram I* Jozefa Malovca a Kupkovičovo *Mäso kríža*.

Ak pôvodný zámer Kupkoviča overiť vzťah multiseriálnej techniky k zvukovosti zostával spočiatku na báze exponovania elementárnych štrukturálnych kvalít – *Cluster – Dynamika – Glissando* pre sláčikové kvarteto (1963), *Odpovede bez otázok* pre 3 flauty a tam-tam (1962), neskôr sa prejavila náklonnosť skladateľa kombinovať štrukturálne východiská seriálnej kompozície s prvkami približnosti, pripustiť aj črty určitej provokatívnosti, viazané na graficky čoraz nezvyčajnejší zápis, sprevádzané aj teatrálnou akciou (napríklad *v Odpovediach bez otázok* sa jednotvárna analýza trojtónového clustra ukončí úderom tam-tamu, pričom trojica flautistov postupne odchádza z pódia). Už v *Skici* kombinoval striktný

zápis s možnosťou jeho voľnej interpretácie v závere skladby, v *Mäse kríža* sa jeden zo zvukových efektov má dosiahnuť dirigentovým vkladaním sordína do korpusu pozauny. Kupkoviča zaujala aj možnosť vyskúšať invenciu interpretov pri hudobnom „výklade" výtvarných objektov. Projekt *Ozveny* (1965) predpokladá oživenie 16 diapozitívov rozmanitých grafických zobrazení. Jedným z prvých projektov, v ktorom išlo skladateľovi o vzťah medzi nekonvenčným zápisom a variabilnými možnosťami jeho oživenia, sa stal *Osemhran samoty, nudy a strachu*(1962).

Idea *Osemhranu* je založená na predstave menlivej zvukovej výslednice, ktorá sa má pri jednotlivých vystúpeniach dosiahnuť ľubovoľným zoskupením ôsmich inštrumentalistov – ideu „ad libitum" skladateľ priebežne uplatňoval aj v nasledujúcich projektoch, zavŕšených rozsiahlym happeningom na 2. ročníku Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu, konaných roku 1969. Grafický zápis skladby (PR. 1) predkladá hráčom nápad variabilnej osemhlasnej konfrontácie, kde si každý z nich zvolí jedno z ôsmich východísk. Na začiatku vybranej „hrany" začnú hráči hrať dlhý tón (každý si ho voľne vyberie z dvanásťtónového základu) v rozsahu 20 sekúnd, nakrátko prerušovaný tromi, resp. štyrmi impulzmi. Neskôr prechádzajú v smere hodinových ručičiek k protiľahlej „hrane", pričom si vyberajú postupne z ponuky tónov na obvode „svojej" polkružnice jednotlivé, výškovo fixované tóny. Hustota impulzov sa mení v každom čiastkovom úseku, „medzihraní" realizovanej kružnice (siaha od 2 až po 24 impulzov), pričom jednotlivé úseky trvajú 15 minút. Zapísané tóny môžu hráči realizovať v danom časovom vymedzení v ľubovoľnej dynamike, dĺžke či artikulácii. Skladbu teda Kupkovič projektoval so zámerom zvukovej permutácie toho istého materiálu, s predstavou trojdielnosti, kde na začiatku a na konci realizovaného zápisu stoja držané tóny – výsek z dvanásťtónového clustra, kde stred odvíjaného pohybu tvoria rozmanité výslednice nerovnako zapísaných a adekvátne predstave aj nerovnako realizovaných tónových skupín. Pochopiteľne, s variabilitou interpretačného zoskupenia sa mení aj farebný výsledok; ak sa na realizácii zúčastňujú viachlasné nástroje, možno dosiahnuť rozmanitú hustotu polyfónie, tvorenej ôsmimi hráčmi. Ľubovôľou v oblasti farby, dynamiky, hustoty impulzov i vertikálnej koordinácie Kupkovič sledoval vzťah medzi fixovaným zápisom a širokými možnosťami jeho interpretácie. Ako sám uviedol (v stati *Aleatorika*), mal na mysli tok hudby „pomerne ťažkopádny, lenivý, viac-menej temer bez vzruchu, z ktorého by sa len niekedy malo zablysnúť nejaké osvieženie, v podobe chvíľkového tvorivého nápadu niektorého z hráčov."

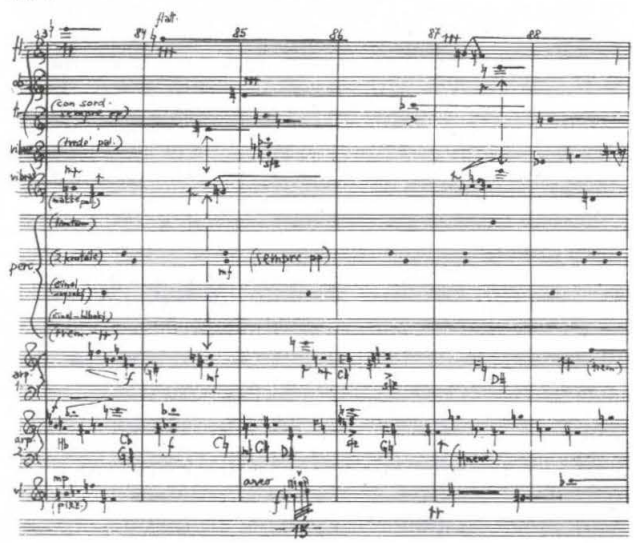
Pr. 2



Napriek tomu, že skladateľ spolupracoval s interpretmi, špeciálne pripravovanými zvládnuť náročné partitúry súčasnej kompozície, pri premiére *Osemhranu* súborom Hudba dneška v apríli 1964 sa ukázalo, že predstava skladateľa s výslednou interpretačnou realizáciou pomerne výrazne kolidovala – „ani stopy po kľudnom, pomalom a nudnom toku, hráči hrali v jednom kuse ako diví" a celkový výsledok bol „dosť dezorientujúci". Hoci Kupkovič sa pokúsil zlepšiť projekt skladby tým, že časový rozsah jednotlivých úsekov zdvojnásobil (z 15 na 30 sekúnd) a trvanie skladby tým dosiahlo necelé tri minúty (160 sekúnd), bolo zrejmé, že prvotný nápad zostal na úrovni náčrtu a nie skladby. Kupkovič musel priznať, že sa mu tento náčrt – na prvý pohľad z grafického hľadiska efektný – nepodarilo relizovať hudobne, a že v koncepcii aleatoriky nemožno pripustiť príliš vysoký stupeň voľnosti, ak si má výsledok nárokovať na názov „dielo". V polovici 60. rokov ešte Kupkovičovi na tomto názve záležalo. „Uvedomil som si, že nikdy nebude možné vytvoriť ideálnu kombináciu ôsmimi individualitami, keďže akcia jedného sa bude nie doplňovať, ale kolidovať s akciou druhého, že siedmi hráči budú usilovne pracovať na tom, aby ešte v zárodku pokazili každý objavný nápad svojho ôsmeho kolegu, že všetky snahy budú vzájomne roztrieštené a výsledok bude náhodilý." Preto sa rozhodol sám „interpretovať" vlastnú skladbu – podľa pokynov v grafickom liste vypracoval tradičnú partitúru, pričom poznamenal, že „vlastný formový proces skladby nemôžu vytvoriť ôsmi, hoci najlepší interpreti, ale jeho realizáciu musí riadiť jeden mozog".

Je zrejmé, že tým Kupkovič priznal krach princípu tzv. veľkej aleatoriky, lebo pri realizácii *Osemhranu* predpokladal prítomnosť v podstate tradičných parametrov hudobnej štruktú-

Pr. 3



ry – formovú a časovú uzavretosť, komplementaritu štruktúr, kontrasty v sadzbe a zvuku. Hoci sa grafických partitúr nevzdal (ich exkluzivita bola totiž jedným z nosných pilierov zaujímavosti, nevšednosti a „avantgardnosti" Novej hudby darmstadtskej proveniencie), mohol si uvedomovať napätie medzi skladateľskými pokynmi a ich interpretačnou zvládnutosťou, chúlostivosť synestézie me-dzi výtvarným objektom a možnosťami hudby (už *Mäso kríža* je „impresiou" na obraz Mikuláša Medka). V spomínanom cykle *Ozveny*, projekte, ktorý mal v plnej miere overiť schopnosti interpretov reagovať na premietané diapozitívy, sa po jeho premiére pravdepodobne presvedčil o rizikách „otvorenosti" grafických pokynov, preto podobne ako v prípade *Osemhranu* zvolil za východisko gramofónovej nahrávky kompozície tradičný, fixovaný zápis v partitúre (Pr. 2, 3).

Kupkovičova tvorivá poetika, ktorá do slovenskej hudby 60. rokov vniesla aleatoriku ako metódu nie natoľko sledujúcu nové riešenia formy a dosahovanie nových zvukových výsledníc, ale na báze akcie a neraz aj vtipu sa uberala cestou Stockhausenových nápadov z 50. rokov. A ani v náznakoch sa nedotkla toho stupňa ovládnutia aleatorickej metódy uvoľňovania meravého zápisu, k akému dospela v tom istom čase poľská skladateľská škola (Penderecki, Lutoslawski). Ambícia zaujať nevšednosťou niesla v sebe dávku originality a nápaditosti najmä z hľadiska invenčnosti grafického zápisu (napríklad partitúra *Mäsa kríža*, ktorá v polovici 60. rokov vyšla v Universal Edition, sa zaradila medzi exponáty výstavy v Záhrebe) a v sledovanom decéniu bola v slovenskej hudbe ojedinelá. O tom, že Kupkovič nebol šarlatánom, ani jednoduchým epigónom, ale vyznačoval sa šarmom, rozhľadom, túžbou po dokonalosti, a vďaka muzikantskej intuícii predvídal ďalší vývoj a spoznal limity vlastnej kompozičnej stratégie, svedčia jeho projekty s využitím prvkov montáže a koláže (*Morceau de genre, Les adieux, Preparované texty*, vytvorené v rokoch 1967–1968), ktoré anticipujú ideu možného prepájania historicky odlišných typov hudby, charakteristickú pre hnutie tzv. postmoderny 70. a 80. rokov.


**Pramene:**

Ladislav Kupkovič: *Osemhran samoty, nudy a strachu* – partitúra. In: *Slovenská hudba* 10, 1966, č. 8 (notová príloha SHF)

Nahrávky: Hudba dneška Supraphon DV 8294, Praha 1966; Veni ensemble CD SF 0004 2131 Bratislava, Hudobný fond 1992

**Literatúra:**

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

JURÍK, M.: *Dvadsať rokov vývoja slovenskej hudby 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

JURÍK, M.: *S Lacom Kupkovičom o hudbe, ktorá nás (ne)zaujíma*. In: *Slovenská hudba* 9, 1965, č. 4, s. 164–166

FÖLDVÁRIOVÁ, N.: *Hudba dneška – hudba každodenná*. In: *Slovenská hudba* 9, 1965, č. 3, s. 136

KUPKOVIČ, L.: *Aleatorika*. In: *Slovenská hudba* 10, 1966, č. 8, s. 343–347

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

KUPKOVIČ, L.: *K interpretácii Novej hudby*. In: *Slovenská hudba* 11, 1967, č. 10, s. 440–441

KUPKOVIČ, L.: *Komorná hudba zajtra*. In: *Slovenská hudba* 12, 1968, č. 9–10, s. 422–425

HRČKOVÁ, N.: *Hrozné dieťa slovenskej hudby*. In: *Hudobný život* 1, 1969, č. 4, s. 3

KUPKOVIČ, L.: *Kompozičný materiál dnes*. In: *Slovenská hudba* 13, 1969, č. 6–7, s. 229–233

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

BOKES, V.: *Od Osemhranu k Trojruži*. In: *Hudobný život* 7, 1996, s. 5

CHALUPKA, Ľ.: *Vývoj po roku 1945*. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava, ASCO 1996 (ed. O. Elschek), 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.: *Ladislav Kupkovič*. In: *100 slovenských skladateľov*. Bratislava. Národné hudobné centrum 1998, s. 166–172

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


## v skratke

### Opera aperta v Londýne

11. októbra sa v zaplnenej sále Slovenského veľvyslanectva v Londýne uskutočnil koncert súboru Opera aperta v zložení Eleonóra Škutová (klavír), Ronald Šebesta (klarinet) a Jozef Lupták (violončelo). Podujatie na propagáciu súčasnej slovenskej tvorby vo Veľkej Británii sa začalo prednáškou Petra Zagara o jej histórii ako aj súčasnom stave. Nasledovali skladby Jozefa Sixtu, Juraja Beneša, Martina Burlasa, Vladimíra Godára, Daniela Mateja, Petra Zagara a Mareka Piačeka. Sympatická snaha kultúrneho oddelenia slovenského veľvyslanectva v Londýne o zviditeľnenie našej kultúry v zahraničí sa čoraz častejšie stretáva s veľmi pozitívnou odozvou zo strany britských znalcov ako aj verejnosti. VP

17. novembra hosťoval súbor v rámci dvojdňového MARATHONU novej hudby v pražskej Arche, kde na svojom podvečernom vystúpení predniesol autorský program z komornej tvorby Vladimíra Godára a večer uviedol Messiaenovo *Kvarteto na koniec času*. Oba programové bloky sa u pražského obecenstva stretli s neočakávane nadšeným ohlasom... Nasledujúci nočný koncert – záver pražského Marathonu – patril súboru **Vapori del cuore**, ktorý so švajčiarskym hráčom na bicích nástrojoch Güntherom Müllerom zasvätil svoje vystúpenie improvizácii.

**V HŽ 2001/?? sme informovali o úspechu Jakuba Čižmaroviča, víťaza prestížnej medzinárodnej súťaže International Music Festa Ueda v japonskom Nagane.**

**Nebol jediným Slovákom, ktorý sa na tejto súťaži zúčastnil. Peter Daniš (1978), huslista zo Žiliny, bol tiež účastníkom menovanej súťaže. V sekcii sláčikových nástrojov získal 3. cenu.**

**Peter Daniš študoval na Konzervatóriu a na VŠMU v Bratislave u doc. Jozefa Kopelmana. Po 1. ročníku na HTF VŠMU získal štipendium na Southern Methodist University Dallas (USA), kde študuje u profesora Eduarda Schmiedera. Počas štúdia sa zúčastnil na mnohých interpretačných kurzoch u popredných pedagógov: Igora Bezrodného (1996-1997), Viktora Liebermanna a Hermanna Krebersa (1998), Erica Friedmanna a Eduarda Schmiedera (1999).**

1. až 7. októbra sa v Španielsku konal 9. ročník Medzinárodnej klarinetovej súťaže *Cuidad de Dos Hermanas – Sevilla 2001*. Zúčastnilo sa na nej 30 mladých klarinetistov z 11 krajín Európy a Ázie. Medzinárodná odborná porota volila zo silne konkurenčnej zostavy účastníkov súťaže a udelila ceny trom najúspešnejším. Skvelú 3. cenu získal (po Gáborovi Vargovi z Budapešti a Magny Giraudovi z Paríža) **Matej Drlička**, absolvent bratislavského Konzervatória, t. č. študujúci v Nice u Michela Lethieca.
Srdečne blahoželáme!

# 37. BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI (22. 9. – 5. 10.)

## RECITÁLY

### KLAVÍR

Festivalový recitál **Ivana Gajana** v Moyzesovej sieni (27. septembra) bol čiastočne reprízou jeho aprílového vystúpenia v bratislavskom Mirbachu.

Začnime tým, čo zaznelo po prvýkrát. V prvých častiach úvodnej Mozartovej *Sonáty č. 12 F dur* (KV 332) (*Allegro, Adagio*) sme boli svedkami akoby nových čŕt Gajanovho klavírneho rukopisu. Možno to považovať za pokrok aj dôkaz jeho rastu. Každý nosíme v sebe predstavu ideálu určitého štýlu... Faktúra bola priezračná, delikátne farebne tieňovaná, s poeticko-meditatívnym náterom i vnútornou hĺbkou (*Adagio*) a dokonalou vyváženosťou emocionálneho s racionálnym. Podal výkon, ktorý plne zodpovedal štýlovým kritériám. Tým však nemožno bagatelizovať kvality ďalších interpretovaných skladieb. Gajan je muzikant telom i dušou, v súčasnosti na plnej výške tvorivých síl. Iste však chce–túži ďalej rásť. Mal by sa preto viac sústrediť na usmernenie svojho tvorivého potenciálu k ešte väčšmi disciplinovanej hre, k výraznejšiemu nadhľadu. Vo finálnej časti sonáty si zgustol na „prívalovom" tempe. Jeho temperament ho poháňal dopredu, čo nie je príliš cenné, v každom prípade však poslucháčsky strhujúce.

Aj ďalšia Mozartova *Sonáta* B dur (KV 333) žila, dýchľala, iskrila ušľachtilou eleganciou, s prítomnosťou dravosti, no filozofie, výraznej v prvých dvoch tretinách predchádzajúceho opusu bolo pomenej.

Za veľký tvorivý čin treba označiť súborné uvedenie štyroch Chopinových *scherz* (*h mol* op. 20, *b mol* op. 31, *cis mol* op. 30 a *E dur* op. 54), ktoré vyplnili druhú časť recitálu. Tu sa Gajan bytostne pohyboval na pôde romantizmu. Chopin je autor, s ktorým si rozumie, vie, čo chce povedať, aj ako to má tlmočiť. Modeluje a necháva vyspievať kantilény, má schopnosť fascinovať poslucháča spádom bravúrnych pasáží, exponovať účinné kontrasty. No i tu by azda premyslenejšia redukcia temperamentu, zdržanlivosť, pestrejšia paleta v tieňovaní, citlivejšia drobnokresba boli výkonu pridali na ešte väčšej hodnote. Umelec pri svojom talente a pracovitosti určite dokáže nájsť aj k týmto skladbám optimálny prístup... A napokon sme ako prídavok s úľubou privítali krehkú poéziu Chopinovej *Mazurky* f mol.

VLADIMÍR ČÍŽIK

### AKOREDÓN

Akordeón je u našej pospolitosti obľúbený, zdanlivo znie z každého kúta. A predsa: v profesionálnych reláciách stále akoby musel dokazovať svoju pozíciu. Svoju emancipovanosť. Akordeón je popritom (azda ako máloktorý nástroj) permanentne povyšovaný a na pódiách kompetentne prítomný. Napokon, desiatky rokov dokáže interpretačne oslovovať a vyzývať autorov „osmelených" skvelou domácou akordeónovou zásobárňou. Minimálne každú (pol)generáciu naše – medzinárodné uznávané – školstvo produkuje exkluzívnu akordeónovú výbavu. Stačí sa mimovoľne obzrieť... napríklad...

K momentálnej špičke patrí **Boris Lenko**, preto sa niet čomu diviť, že zaujal festivalové pódium v rozsahu samostatného recitálu (26. 9.). To, že nie je samoúčelovým virtuóznym advokátom svojho nástroja nás znova presvedčil v solídne naplnenej (!) „moyzesovke". Čo dominovalo? V prvom rade inteligentne – a stále nevšedne a objavovateľsky zosnovaná dramaturgia, nadhľad, noblesa a vkus... a napokon a predovšetkým – hudba.

*Sequenza XIII (Chanson)* Luciana Beria by celkom poľahky – vzhľadom na cielenú „etudovitosť", mohla nudiť. Neudialo sa. Lenko skladbu zmysluplne rozprestrel, múdro komentoval každú (aj spochybniteľnú) situáciu. Sfarebnil a vypointoval frázy. Ak ma niektorá z dosiaľ počutých častí tohto rôznonástrojového cyklu zanechala ľahostajnou, rozhodne to nebola táto „trinástka". Vďaka Lenkovi. *Musica ricercata* Györgya Ligetiho, plná sýtej hudby, ponúkla interpretovi žírny priestor. Využil ho obdivuhodne. Členitý cyklus hierarchizoval, vykresal v jeho organizme delikátne zákutia, dávkoval odtiene. V priestore plynúcej hudby zanechával dojem, že tvorí, inšpiruje sa „na pochode". Ďalšie skladby si vo dvojici podali ruky. *De profundis* Sofie Gubajdulinovej a *Smútočný spev* Petra Zagara. Obe prameniace „z hlbín", obe navzájom príbuzné odtieňom inšpirácie, dávkami muzikality. Mikrosvet Gubajdulinovej je daný rozkmitom a kontrastnými výrazovými pólmi; Zagarov „smútok" je asketický, uzavretý dovnútra, vo výraze plachý („...smútok ako jeden zo základných ľudských citov..." – cit. autor). Ak som obe skladby dala pod spoločného menovateľa, tak preto, že v nich cítim rovnakú silnú prítomnosť autenticity, priamosti a pravdovravnosti, ktorej je cudzia akákoľvek štylizovaná gestika. Lenko tu mal možnosť poodkryť ďalší svoj rozmer – afinitu k interpretačnej kontemplatívnosti. Tretia rovina recitálu bola recesia, ležérnosť, humor: *Rrrrrr* , to boli tri z „nezávislého" 41-dielneho komplexu skladieb Mauricia Kagela, Lenkom adaptovaných pre akordeón, ním parádne, pikantne interpretovaných. Napokon reprezentant Lower East Side John Zorn s úsmevnou, pitoreskou groteskou *Road Runner*. Roztomilá bodka za recitálom, ktorý dal priestor skvelému interpretovi, publiku zas zážitok z počutého a do pléna snáď odpoveď na snahy spochybňujúce akordeón ako nástroj umelecký...

LÝDIA DOHNALOVÁ

### ORGAN

Do programu BHS býva tradične zaradený aj organový recitál. Interpretom koncertu vo Veľkom evanjelickom kostole na Panenskej bol (5. 10.) tohtoročný jubilant **Ján Vladimír Michalko**. Ponúkol na naše pomery pomerne málo frekventovaný typ monotematického recitálu z tvorby jedného skladateľa. U Michalka však takto koncipovaný program nie je výnimkou: treba spomenúť v posledných rokoch jeho podobne ladené koncerty z tvorby P. Ebena, I. Zeljenku, R. Bergera, J. S. Bacha. Zaujímavú dramaturgiu mal tiež koncert vysielaný minulý rok v priamom prenose zo SRo, v rámci ktorého odzneli diela inšpirované protestantskými duchovnými piesňami od predbachovských až po súčasných skladateľov.

V rámci tohtoročných BHS to bol koncert z tvorby Césara Francka, ktorý je v súčasnosti po J. S. Bachovi azda najhrávanejším organovým skladateľom. Jeho organové dielo obsahuje 12 závažných skladieb (ak nepočítame drobnejšie kompozície pre bohoslužby). Vyznačujú sa rovnako kompozičnou dokonalosťou ako i z praxe prameniacim optimálnym využitím možností francúzskeho romantického organa. Na uvedenom koncerte z nich odznelo päť. Problém dramaturgického kontrastu, vyplývajúceho z určitej náladovej príbuznosti Franckových skladieb (čiastočne determinovanej pomerne jednoznačne skladateľom predpísanou registráciou), riešil Michalko v rovine použitých kompozičných postupov a foriem. Skladby založené na dômyselnej tematickej práci

(*Chorál č. 2 h mol, Prelúdium, fúga a variácia h mol op. 18 a Chorál č. 1 E dur*) striedali dve *Fantázie* (*A dur, C dur*) vo voľnej forme. (Škoda, že do programového bulletinu sa nedostala informácia, že Michalko hral *Fantáziu C dur* v prvej, za Franckovho života nepublikovanej verzii, nie ako ju poznáme pod opusovým číslom 16 – z pôvodnej verzie ostala viac-menej len téma).

Franckovo dielo je Michalkovi zvlášť blízke, v rokoch 1988–1989 ho kompletne nahral (3 CD vyšli v OPUS-e roku 1990 k storočnici úmrtia skladateľa). Michalko volí vždy repertoár s ohľadom na zvukové možnosti a špecifiká toho-ktorého nástroja. Organ firmy Rieger Krnov z roku 1923 vo Veľkom evanjelickom kostole bol prvým štvormanuálovým organom na Slovensku. Svojou vyslovene romantickou dispozíciou a pestrou paletou jazykových registrov poskytuje takmer ideálne predpoklady pre stvárnenie diel francúzskej romantickej literatúry. Všetky zložky organovej interpretácie – tempo, agogika, frázovanie, artikulácia a najmä registrácia boli podriadené snahe o čo najzrozumiteľnejšie pretlmočenie obsahu skladieb pri zachovaní romantickej zvukovosti plynúcej vo veľkých melodických líniách. Interpret venuje vždy mimoriadnu starostlivosť zrozumiteľnosti a zreteľnosti všetkých detailov, pričom však nikdy nestráca z dohľadu skladbu ako celok. V jeho hre sa vždy vo vzácnej vyváženosti spája prirodzená muzikalita s plastickým tvarovaním skladby ako výslednica dôslednej formovej a obsahovej analýzy kompozície.

Nástroj na Panenskej ulici umelec dokonale pozná, pretože od svojich študentských čias na ňom hrával pri bohoslužbách. ◘ STANISLAV TICHÝ

## KOMORNÉ KONCERTY

### Z TVORBY SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

Na programe koncertu „z najúspešnejších skladieb festivalu Nová slovenská hudba 2000" v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (2. októbra) bolikomorné skladby od mladej až po staršiu generáciu slovenských skladateľov, pričom záhadou zostáva kritérium výberu „najúspešnejších" skladieb zo spomínaného festivalu, nakoľko dve z uvedených diel na festivale vôbec nezazneli (!). Treba preto radšej lepšie uvážiť, aký podtitul sa plánovanému koncertu pridelí. Koncert sa konal v spolupráci so Spolkom slovenských skladateľov pri SHÚ.

Na úvod zazneli dve kompozície mladých slovenských autorov – farebná *Luminiscencia pre sólovú flautu* od Petry Bachratej (1975) v podaní flautistky **Moniky Štreitovej–Popelářovej** (ako náhrada za v programe uvedené *Aberácie* pre sláčikové kvinteto od tej istej autorky). Nasledovalo pokorné jednočasťové *Sláčikové kvarteto č. 2 – chorálové variácie in memoriam Ľudovít Rajter* od Antona Steineckera (1971) v interpretácii **Moyzesovho kvarteta**. Obe skladby majú dobré invenčné i technické zázemie.

Ďalšie dve diela pochádzali od skúsených majstrov slovenskej kompozičnej školy – zaznelo trojčasťové *Trio pre husle, violu a violončelo* reflexívno–intímneho charakteru od Ivana Hrušovského, ktorému skladateľ prisudzuje význam „4. sláčikového kvarteta", a tri baladické prelúdiá pre dvoje huslí s vokálno – klavírnymi incipitmi *Dievča a strom* od Juraja Hatríka v podaní huslistiek **Kristíny Hlistovej** a **Ivany Sovovej**, sopranistky **Helgy Bachovej** a autora pri klavíri. Skladba je pôsobivou úvahou na báze starobylej ľudovej piesne a v poslucháčoch zarezonovala.

Záver koncertu patril úspešnej skladbe *Hard – Šabes* pre husle, violončelo a klavír od Jevgenija Iršaia, zahranej v interpretácii **Stanislava Muchu** – husle, **Jána Slávika** – violončelo a skladateľa (zdatného klaviristu). Kompozícia plná dramatických kontrastov je reťazou rôznorodých alúzií a citátov, vyznačuje sa plnokrvnou iršaiovskou muzikalitou. Bola vhodným ukončením vydareného koncertu.

### AMERICAN BRASS QUINTET

30. septembra sa uskutočnil v Moyzesovej sieni koncert tohto vynikajúceho kvinteta plechových dychových nástrojov. Súbor vznikol pred vyše štyridsiatimi rokmi a je stálym ansámblom newyorskej Juilliard School. Vystupuje v zložení: Raymond Mase – trúbka, Kevin Cobb – trúbka, David Wakefield – lesný roh, Michael Powell – trombón a John D. Rojak – basový trombón. Jeho repertoár je širokospektrálny – nájdeme v ňom úpravy skladieb od obdobia renesancie po romantických skladateľov, hlavne však diela súčasných autorov (väčšinou skomponované priamo pre teleso).

Vo všeobecnosti je pre naše publikum koncert brass–kvinteta ešte stále málo atraktívny – prejavilo sa to nízkou návštevnosťou tohto koncertu, ktorá po prvej polovici programu ešte viac klesla. American Brass Quintet (všetko starší „páni profesori" – s výnimkou jedného mladého trubkára) však bravúrne vo svojom vystúpení dokázali, že ich nástrojové zloženie svojimi výrazovými, farebnými i technickými možnosťami obstojí absolútne rovnocenne v porovnaní s ostatnými typmi komorných súborov. Toto obsadenie je mimoriadne príťažlivé hlavne pre nové kompozície súčasných skladateľov, avšak rovnako vhodne vyznie aj slávnostný lesk niektorých skladieb minulých storočí.

Na koncerte kvinteta sme si vypočuli skladby rôznych štýlových období. Unikátne bolo uvedenie tancov a madrigalov alžbetínskych skladateľov Simpsona, Dowlanda, Morleya, Weelkesa a Ferrabosca II., predstaviteľov anglickej inštrumentálnej hudby z prelomu 16. a 17. storočia, ktoré v úprave pre plechové dychové nástroje pôsobili celkom prirodzene a adekvátne, podobne ako aj chansony Josquina Despreza.

Ťažiskom koncertu však boli viacčasťové kompozície súčasných amerických skladateľov Davida Sampsona, Erica Ewazena a brazílskeho autora Osvalda Lacerdu – polyžánrové diela, obsahujúce prvky jazzu, populárnej hudby a dychovky, avšak i výdobytky avantgardy a sonorizmu. Kompozície vznikli v 70. až 90. rokoch 20. storočia priamo na objednávku súboru. Odľahčenou časťou programu bola úprava suity amerického skladateľa populárnych piesní z 19. storočia Stephena Fostera.

Vo vystúpení American Brass Quintet boli obdivuhodné najmä štýlová čistota a technická dokonalosť interpretácie, bezproblémová intonácia, krásny plastický tón a vyvážený pomer jednotlivých nástrojov v polyfonickom pletive kompozícií. Nadšené publikum si na záver programu vyžiadalo ešte dva prídavky.

### MIRAPHONE TUBA QUARTET

Tento, na naše pomery nezvyčajný súbor vystúpil v dopoly zaplnenej Moyzesovej sieni 4. októbra. Nízkej návštevnosti sa netreba čudovať, pretože na kvarteto štyroch tubistov sa vyberú zrejme iba skutoční zanietenci. V prípade ich koncertu to bola škoda, nakoľko súbor pripravil zábavno–umeleckú show, ktorá bola pre nič netušiacich poslucháčov prekvapením.

Miraphone Tuba Quartet (na obr.) pochádza z Francúzska a tvoria ho štyria

Foto P. Könözsi

mladí hráči: Olivier Galmant – tuba in C, Philippe Gallet – tuba in F, Patrick Couttet – eufónium, Philippe Wendling – eufónium. Títo nadšení tuboví virtuózi sa stretli náhodou roku 1994 ako študenti na parížskom Konzervatóriu a založili kvarteto, ktoré odvtedy úspešne koncertovalo v mnohých krajinách Európy a USA. Ich cesta umeleckým svetom je o to ľahšia, že úplné sponzorstvo im poskytuje nemecká firma Miraphone (výrobca plechových dychových nástrojov), ktorá ich vybavila špičkovými nástrojmi (to keby sa podarilo nejakému nášmu súboru!). Kvarteto si vo svojich vystúpeniach dáva za cieľ popularizovať tubové nástroje, ktoré bývajú často opomínané a ignorované, a predstaviť ich ako rovnocenné sólové nástroje. Tento cieľ na koncerte v Bratislave súbor dosiahol.

Kvarteto tubistov pripravil hodnotný program, v ktorom skladby z rôznych štýlových období a žánrov – od romantizmu po súčasnú hudbu, od dychovky až po jazz – hráči uvádzali vždy humorným slovným komentárom a spontánnymi hereckými etudami. Ich vystúpenie malo gradáciu a postupne naťahovalo strunu sympatií nadšeného publika, čo dospelo až k tancu na pódiu i v sále... V akusticky nie celkom vhodnej sieni – vzhľadom na tieto dynamicky veľmi prierazné nástroje – si poslucháči (niekedy ohlušení) vypočuli úpravy skladieb od autorov, ktorí mali k tube blízky vzťah – Rossiniho, Berlioza, Brucknera, K. Kinga a originálne kompozície pre kvarteto tubových nástrojov od súčasných francúzskych a amerických skladateľov Frackenpohla, Charlesa, Jousa, R. Martina, C. M. Schoenberga, Stevensa, jednou skladbou prispel aj člen kvarteta Philippe Gallet. Niektoré z nich boli kompozične zaujímavé, iné stavali skôr na zdôrazňovaní technických možností tuby. V skladbách nechýbali pochody, dychovkové štylizácie, prvky jazzu, samby a calypsa.

Kvarteto zapôsobilo veľmi sympaticky, v sále sa vytvorila (možno až príliš) uvoľnená atmosféra – koncert vyznel skôr ako happening s didaktickými prvkami, i keď výrazne prevládala popularizačná zložka. Diváci si vyžiadali niekoľko prídavkov.

PAVOL ŠUŠKA

## ORATÓRIÁ

### BRUCHOV ODYSEUS

Oratórium *Odyseus* op. 41 (Scény z *Odysey* na báseň W. P. Graffa pre zbor, sóla a orchester) skomponoval Max Bruch roku 1872, keď mal už na svojom konte prvý zo svojich dvoch husľových koncertov. Je plodom vyhraneného štýlu, reprezentujúceho kompozičné princípy neskorého, resp. „konzervatívneho" romantizmu. Napĺňa ho bohatá melodická nápaditosť, cit pre drámu a obsah slova, ale i vnútorný „poriadok" hudobnej štruktúry. *Odyseus*, rozdelený do dvoch rozsiahlych dielov, odráža sekvencie z Homérovho eposu a spracúva ich formou a prostriedkami príznačnými pre danú dobu. Neprehliadnuteľná je autorova inšpirácia Richardom Wagnerom (v čase premiéry diela mal za sebou opernú tvorbu). Veľký priestor prisúdil Bruch zboru, zo siedmich sólistických pozícií sú ťažiskovými tri, titulný Odyseus (barytón), Pénelopeia (mezzosoprán) a Nausikaá (soprán).

Bratislavské uvedenie pripravil **Orchester der Beethovenhalle Bonn, Pražský filharmonický zbor** (zbormajster **Jaroslav Brych**) a sólisti pod taktovkou **Marca Soustrota**. Francúzsky dirigent je hudobným riaditeľom telesa, pôsobiaceho súčasne i v tamojšej opere, a patrí k medzinárodne uznávaným dirigentom. Bruchovmu opusu vtisol pečať veľkorysej koncepcie, vychádzajúcej z programovosti partitúry, maľujúc ju v mohutnom dynamicko–výrazovom oblúku. Pod ním s precíznosťou modeloval tematicky a motivický materiál. Temperamentné a inšpiratívne gesto podnietilo celý kolektív účinkujúcich k strhujúcemu výkonu. Kvality orchestra, mäkký tón sláčikových nástrojov a presnosť v súhre, vysoká profesionalita zboru a znamenité výkony sólistov zaradili tento večer k vrcholom tohtoročných BHS. Titulný part predniesol sýtym dramatickým barytónom, s ideálne vyrovnanými registrami a príkladným štýlom **Wolfgang Schöne**, vokálne ušľachtilou, timbrovo príťažlivou a výrazovo citlivo nuansovanou Penélopeiou bola **Cornelia Kallischová. Anja Vinckenová** dala Nausike okrúhly, mladistvo príťažlivý tón, no rovnako ďalší interpreti, basista **Andreas Kohn**, tenorista **Thomas W. Kuckler**, sopranistka **Franciska Hirzelová** a altistka **Martina Borstová** prispeli vrchovatou mierou k úspechu večera.

PAVEL UNGER

### VRAŽDA V ROZHLASE

Avizovanou vrcholnou udalosťou BHS mala byť svetová premiéra pašií *The Story* (Príbeh) pre sóla, detský zbor, miešaný zbor a orchester od slovensko–kanadského skladateľa Petra Breinera, komponovaných v rokoch 1985 až 1993. Išlo skutočne o vrcholnú udalosť, avšak iba z hľadiska publicity a návštevnosti – samotný zmysel a obsah tejto rozsiahlej pašiovej kompozície ostal úplne vedľa. Dielo zívalo duchovnou prázdnotou a znalého poslucháča nemohli oklamať žiadne vonkajšie efekty pekných melódií, harmónií a pôsobivej inštrumentácie. Autor sám dielo označil za „nevýnosný projekt", ale opak je pravdou – tento typ hudby založený na polyštýlovosti a polyžánrovosti, kombinujúcej gregoriánsku a muzikálovú melodiku, barokovú imitačnú techniku, diatonickú harmóniu, romantickú inštrumentáciu, jazzovú (poly)rytmiku, náznaky sonorizmu a aleatoriky, ľahko skĺzava do komerčnej roviny, ktorá chce vychádzať publiku v ústrety s cieľom zabezpečenia úspešnosti diela – pokiaľ to niekto nevie spracovať tak, ako to dokázal napríklad Bernstein vo svojej Omši. S podozrením z komerčných úmyslov sa nazerá aj na oratoriálne diela K. Pendereckého (posledné obdobie) či A. L. Webbera, pričom Breiner zďaleka nedosahuje ich úroveň. Autorovi však nemožno uprieť mozartovskú ľahkosť zvládnutia remesla kompozície a inštrumentácie – je však otázkou, aký má význam technicky dokonalá hudba bez obsahu.

V čom teda spočívajú obsahové námietky voči Breinerovým pašiám *The Story*? Breiner svoju kompozíciu rozčlenil do štrnástich častí, v ktorých voľne spracúva texty v latinskom jazyku zo všetkých štyroch Evanjelií Nového zákona (Matúš, Lukáš, Ján a Marek) a zo 43. a 46. žalmu. Pokiaľ sa nejaký skladateľ rozhodne skomponovať pašie, predpokladá to hlbokú úctu k pašiovému námetu posledných chvíľ života, utrpenia, smrti a zmŕtvychvstania Ježiša Krista. Ak niekto túto úctu nemá a napriek tomu sa rozhodne skomponovať pašie, uráža to tých, ktorí úctu k týmto udalostiam majú. A to je práve Breinerov prípad. Sám sa totiž vyjadril, že vo svojej skladbe sa snažil dať dôraz „na iné časti tohto príbehu". Jeho vzťah k námetu sa prejavuje najviditeľnejšie v dvoch záverečných častiach *Credo* (Verím) a *Venite et videte* (Poďte a hľaďte), ktoré výberom textu, svojim krátkym rozsahom, ľahkým podtónom hudobného výrazu a úzkostným pesimistickým a čudným záverom vyvolávajú pocit, že autor Kristove posolstvo nebral vážne a banalizoval ho.

Interpretácia mohutného aparátu pašií pod vedením Breinera ako dirigenta tvorí samostatnú kapitolu. V tejto súvislosti nemožno nepripomenúť Breinerovu recenziu v HŽ č. 7–8/2001 na premiéru Mozartovho *Dona Giovanniho* v Opere SND s názvom *Vražda v opere*, v ktorej inscenáciu úplne zhodil, opierajúc sa o maximalistické nároky na intonáciu, súhru, vyváženosť orchestra a spevákov, čita-

teľnosť dirigentovho gesta. Nuž, Breinerove prázdne dielo utrpelo ešte viac tým, že ho sám dirigoval. Na jeho výkon možno pokojne použiť jeho vlastný citát zo spomínanej recenzie: „Po slovensky: speváci neboli spolu s orchestrom takmer po celý čas. To všetko vďaka dirigentovi, ktorého gestá možno ohľaduplne označiť za nečitateľné." Účinkovali **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu**, **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajster **Marián Vach**), **Detský a mládežnícky spevácky zbor Slovenského rozhlasu** (zbormajsterka **Janka Rychlá**) a štyria sólisti **Adriana Kohútková** – soprán, **Hana Štolfová–Bandová** – alt, **Ľudovít Ludha** – tenor a **Robert Pomakov** – bas (Kanada).

Na záver ešte jeden citát Breinera: „Vyspelé bratislavské publikum odmenilo umelcov ováciami postojačky", – nechalo sa oklamať vonkajšími efektmi.

PAVOL ŠUŠKA

## IZRAEL V EGYPTE

Na Medzinárodný deň hudby (1. októbra) pripravila dramaturgia BHS „bonbónik" – v Dóme sv. Martina zaznelo jedno z najvýznamnejších i najkrajších oratórií Georga Friedricha Händela *Izrael v Egypte* HWV 54 (s doplnenou úvodnou symfóniou z *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264, ktorý tvorí vlastne prvú časť oratória). Túto „najveľkolepejšiu zborovú epopeju, aká kedy bola skomponovaná" (Romain Rolland), predviedol pod vedením brnenského dirigenta **Romana Válka** súbor **Musica aeterna** spolu s brnenským zborom **Ars Brunensis Chorus** a sólistami – sopranistkami **Terezou Merklovou**, **Evou Forejtovou** z Českej republiky, anglickým kontratenoristom **Robinom Tysonom**, poľským tenoristom **Adamom Zdunikowským**, barytonistom **Alešom Jenisom** a českým basistom **Tomášom Jindrom**. Ťažisko Händelovej monumentálnej hudby skutočne leží na zbore, s jeho výkonom skladba stojí alebo padá. Dobrý chýr, ktorý predchádzal brnenský zbor, sa ukázal ako pravdivý. Teleso, rozdelené podľa partitúry do dvoch zborov (škoda len, že z priestorových dôvodov nemohli byť aspoň trochu oddelené), ani raz nezaváhalo. Bez problémov zvládlo tak náročné fúgy, ako aj rôznorodé výrazové polohy pri líčení desiatich Božích rán na Egypťanov pri odchode Izraelitov z Egypta (krupobitie, muchy, kobylky atď.) v prvej časti skladby. V ideálnej spolupráci s Romanom Válkom i Musikou aeternou zbor vynikajúco stvárnil „nepreniknuteľnú tmu" v č. 6 („He sent a thick darkness"), no i pastiersku idylu v č. 8 („But as for his people, He led them forth like sheep"). Nádherný bol aj jeden z najgeniálnejších zborov v hudobných dejinách (č. 12 „But the waters overwhelmed their enemies"), líčiaci s výdatnou pomocou tympanov (bez trúbok!) prívaly vody, padajúcej na Egypťanov pri ich prenasledovaní Izraelitov po prekročení Červeného mora. Na tomto mieste treba vyzdvihnúť aj naozaj výborný výkon tympanistu. Händelove zbory (č. 13, 15, 17 a iné) doslova šokujú svojou monumentálnosťou, často reálnym osemhlasom, ktorý v podaní Ars Brunensis Chorus znel miestami ako kvalitný organ. Pravda, výbornú oporu mal zbor v súbore Musica aeterna, podstatne posilnenom v dychovej sekcii. Dirigentovi sa darilo úspešne vybalansovať zvuk starých nástrojov a zboru v nie veľmi „milosrdnej" akustike bratislavského Dómu. Vari len v zbore č. 4 („He spake the world and there came all manner of flies") „bzukot" hmyzu v sláčikových nástrojoch – zbytočne – takmer zanikol. (Iba v tomto mieste sa žiadalo lepšie vybalansovanie zvuku.) Roman Válek však Händelovu partitúru ovláda výborne, jeho gesto je vecné, presné, bez zbytočného fantazírovania, muzikantsky plnohodnotné a presné. Okrem iného aj vhodne zdôraznil tanečnosť na príslušných miestach. Náročné, takmer dvojhodinové dielo mal plne v svojej moci a aj jeho výkon možno hodnotiť spolu so zborom a orchestrom ako stopercentný.

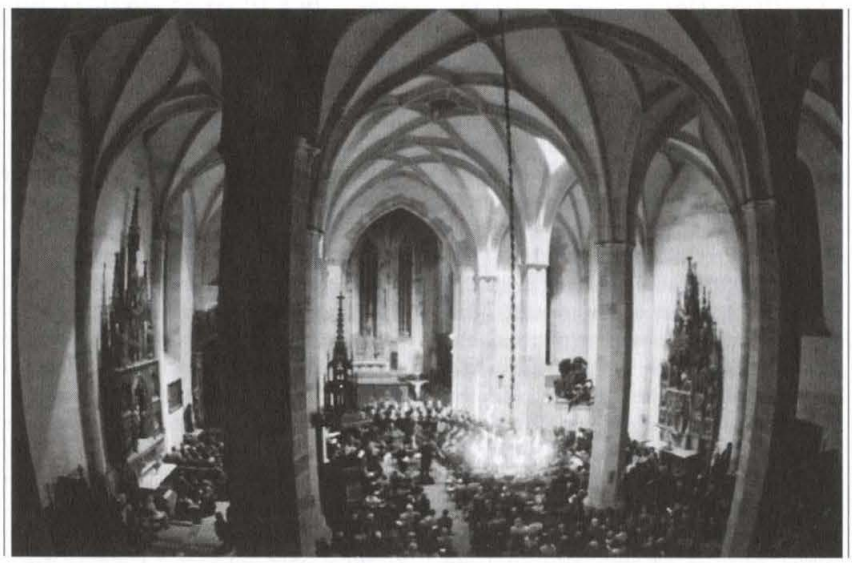


FOTO P. KÓNOZSI

IZRAEL V EGYPTE – V DÓME SV. MARTINA

Sexteto sólistov však bolo veľmi nevyrovnané. Jednoznačne v ňom dominoval Aleš Jenis, barytonista s krásnou farbou i výbornou technikou. Možno len ľutovať, že táto Händelova partitúra mu poskytla tak málo miesta. V legendárnom basovom duete č. 18 „The Lord is a man of war" to mal basista Tomáš Jindra pri ňom naozaj ťažké. Jeho hlas je však na rozdiel od Jenisovho akýsi „huhňavý", nejasný, nevýrazný. Jednoducho povedané, nebol mu rovnocenným partnerom. Prevažnú časť sólových čísiel spievali Adam Zdunikowski a Robin Tyson. Poľský tenorista bol v závere oratória (*Moses Song*) rozhodne oveľa presvedčivejší než v úvodnej (*Exodus*), a to nielen v recitatívoch, ale aj v duete č. 24 („Thou in Thy mercy") spoločne s R. Tysonom. Tento mladý kontratenorista je typickým reprezentantom kvalitnnej anglickej speváckej školy v oblasti starej hudby, má dobrú techniku, ide textu „pod kožu", no jeho hlas má slabšiu intenzitu, je až príliš mäkký, skôr sa blíži k falzetu. Najlepšie mu vyhovovala lyrická poloha (ária č. 26 „Thou shalt bring them in"), kým jeho „žaby" (ária č. 4 „Their land brought forth frogs") už boli menej presvedčivé. Aj pri skromnom priestore, ktorý poskytol Händel sopránovým partom, sa ukázala veľmi rozdielna kvalita speváčok. Kým E. Forejtová v jedinom duete neukázala nič zvláštne (nielen preto, že nemala väčší priestor), Tereza Merklová je sopranistka s veľmi peknou farbou hlasu, no možno trochu priveľkým vibratom. Ukázalo sa to okato najmä v jej záverečnom sóle (nesprevádzanom, bez continua) – výzve prorokyne Miriam „Sing ye to the Lord". Hoci už 10–15 rokov sa ani v starej hudbe nežiadajú „rovné" hlasy, na tomto mieste jej vibrato už hraničilo s miernou intonačnou rozkolísanosťou (menej pri opakovaní v prídavku).

Koncert mal zaslúžený ohlas u početného publika predovšetkým zásluhou zboru, orchestra, dirigenta a niektorých sólistických výkonov. Vďaka však patrí aj dramaturgii a festivalovému výboru za vzorový festivalový program.

LADISLAV KAČIC

### Príťažlivé verdiovské finále

Dvojstoročnica úmrtia Giuseppe Verdiho výrazne ovplyvnila nielen dramaturgiu väčšiny operných scén sveta, ale vo zvýšenej frekvencii priniesla na pódiá koncertných sál (a divadelných domov) aj skladateľovu *Messa da Requiem*. V programovej ponuke BHS jej pripadla dôstojná úloha, uzavrieť dvojtýždňový festivalový maratón. Koncert bol venovaný pamiatke obetí septembrových teroristických útokov v USA.

Partitúra Verdiho *Rekviem* zjednocuje autorovo bytostné operné cítenie s prvkami talianskej cirkevnej hudby a dobovým romantickým pátosom. Jej jedinečnosť spočíva v úprimnosti, s akou sa Verdi v zrelom veku (na umeleckom konte mu chýbali už len *Otello* a *Falstaff*) vysporiadal jednak s osobným smútkom nad stratou priateľa a jednak s omšovým žánrom. Bol to stále on, génius opery, čo dokázal skĺbiť impulzívny a dramatický kompozičný jazyk s kresťanskou hudobnou tradíciou a pritom ostať verný vrúcnej melodike, kantabilite a výrazovej sugestívnosti. Interpretačná tradícia, vychádzajúca z charakteru diela, stavia *Rekviem* až na pomedzie žánrov.

Pôvodne mal záverečný koncert BHS dirigovať Ondrej Lenárd. Jeho náhly odchod zo Slovenskej filharmónie viedol k hľadaniu adekvátnej náhrady, ktorú organizátori našli v talianskom dirigentovi medzinárodne zvučného mena, **Ricovi Saccanim**. Preukázal, že je silnou osobnosťou s nekompromisným názorom na dielo, prejavujúcim sa v oblasti tempovej a dynamickej pomerne značnými kontrastmi. Južanský temperament ho viedol k otvoreniu romantického pátosu, blízkeho verdiovskej opernej poetike, čo však nebolo na úkor kontemplatívnosti a zvnútornenosti výrazu v častiach takto stavaných. Bola to dynamická a zvukovo vygradovaná koncepcia, možno trocha zdržanlivejšia v modelovaní jemných detailov, no v celkovom ťahu veľmi účinná. Dirigent sa pritom mohol oprieť o plastický, technicky bezproblémový a výrazovo zanietený výkon Slovenskej filharmónie (práca s kvalitnými zahraničnými dirigentmi telesu očividne prospieva) a bravúrne spievajúci **Slovenský filharmonický zbor** (príprava **Jan Rozehnal**).

Vokálne kvarteto bolo zastúpené silnými menami, pričom v prípade oboch hosťujúcich dám mala Bratislava vzácnu možnosť zoznámiť sa s umelkyňami vystupujúcimi na najpoprednejších operných scénach sveta. **Michele Criderová** predniesla sopránový part s intenzívnym dramatickým nasadením, plným a objemným tónom (spočiatku s drobnými intonačnými prehreškami), rovnako však i so vzácnou schopnosťou používať mezza voce a ďalšie finesy talianskej vokálnej školy. **Elizabetta Fiorillová** zaujala farebným, koncentrovaným mezzosopránom, ktorý mimoriadne pôsobivo znel v hlbokých polohách. Po štýlovej stránke, ako i v súzvuku so sopránom, išlo o príkladnú, v našich pomeroch nezvyklo inšpiratívnu inperpretáciu. **Peter Mikuláš** viedol svoj majestátny, ušľachtilo zaoblený bas s preň príznačnou kultúrou a slohovou čistotou. Jediným problémom kvarteta bol indisponovaný **Peter Dvorský**, ktorý nielenže strácal tónový lesk, ale občas bol aj intonačne vykoľajený.

PAVEL UNGER

## Symfonické koncerty

### Moskovská filharmónia

Mená ruských symfonických telies, prezentujúcich sa na európskych festivalových podujatiach, sú už roky symbolom vysoko profesionálneho interpretačného výkonu, hlbokého prieniku do filozofickej a umeleckej podstaty interpretovaných diel a nesporným lákadlom publika do koncertných siení. Dôkazom toho bolo i vystúpenie **Moskovskej filharmónie** so svojím šéfdirigentom **Jurijom Simonovom**, ktorá podobne ako v minulom roku Moskovský symfonický orchester, vsadila na diela výlučne domáceho skladateľského zázemia. Po úvodnom rozprávkovom hudobnom obrázku *Sadko* op. 5 z pera učiteľa inštrumentácie mnohých skladateľov 20. storočia – Nikolaja Rimského–Korsakova, zaznela zvukovo nevšedná vokálna *Symfónia č. 1 pre dva detské hlasy a orchester*, u nás len málo známej súčasnej ruskej skladateľky Galiny Ustvoľskej. Dôraz na chladné kovové farby dychových nástrojov v kontraste s jemnými nevinnými detskými hlasmi, vnútorné napätie jednotlivých vokálnych obrazov orámovaných koncentrovanou inštrumentálnou zložkou, vypovedajú o hlboko introvertnom pohľade do ľudskej duše. Úzkosť a trpkosť, smútok aj beznádej sa poslucháčovi prihovárajú prostredníctvom aforistických veršov Gianniho Rodariho. Symfónia kladie vysoké technické nároky na detské vokálne party, ktorých sa ujali poľskí chlapci – **Marcin Gadalinski** a **Patryk Gadatek** (na obr.). (Škoda, že ich mená neboli uvedené v bulletine koncertu.) K celkovému vyzneniu symfónie nesporne prispel svojím citlivým prístupom so zmyslom pre jemné farebné odtiene dirigent Jurij Simonov. Sýtym kultivovaným tónom, precíznou interpretáciou vo vysokom tempe s intonačnou, rytmickou a tónovou istotou koncertantne náročného sólového partu *Koncertu pre husle a orchester a mol* od Alexandra Glazunova zaujala ruská huslistka **Julia Krasková**. Večer Moskovskej filharmónie vyvrcholil dielom Igora Stravinského – *Vták ohnivák*, ktoré dokonale preverilo schopnosti a možnosti hráčov tohto významného symfonického telesa. Jurij Simonov od prvých taktov premyslene maľoval jednotlivé obrazy baletnej suity a bez zaváhania viedol orchester početnými úskaliami, odkrývajúc mnoho krásnych miest partitúry. Prevedenie suity získalo oprávnene najväčší aplauz. Vďačnému publiku sa orchester odvďačil početnými známymi prídavkami z tvorby P. I. Čajkovského, I. Stravinského, A. Glazunova či N. Rimského-Korsakova. Svoje bratislavské vystúpenie venovala Moskovská filharmónia pamiatke náhle zosnulého koncertného virtuóza a fenomenálneho huslistu Isaaca Sterna, ktorý s ňou nespočetne ráz účinkoval a ktorý skonal v predvečer jej koncertu v Bratislave.

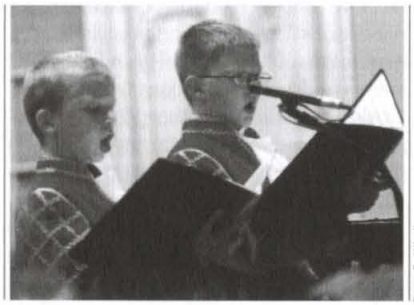


FOTO P. KÓNÓZSI

ALENA ČIERNA

### Orquesta Ciudad de Málaga

Ďalší z nanajvýš vydarených koncertov prvých BHS v novom tisícročí. Pritom nie výlučne zásluhou známeho francúzskeho klaviristu **Philippa Entremonta**, ktorý súčasne hral aj dirigoval. Nie, Entremont nesklamal, no v jeho výkonoch som vnímal istý stupeň unavenej rutiny. Španielski hudobníci sa zato vytiahli na jednotku s hviezdičkou. Malagský symfonický orchester nepatrí medzi známe telesá – aspoň mimo španielskych hraníc. Bolo by však fantastické, keby každé európske vidiecke mesto stredných rozmerov disponovalo orchestrom podobných kvalít. Malagskí muzikanti hrali s výbojným temperamentom, so zanietením, zomknuto a mnohí členovia dychovej sekcie sa viackrát sólisticky zaskveli. Pravda, ich úlohu uľahčil fakt, že program večera tvorili výhradne skladby španielskych autorov – hráči ich mali doslova pod kožou a v krvi.

Baskický skladateľ Jesús Guridi (1886–1961) je u nás celkom neznámy. Jeho *Desať baskických melódií* zaznelo na úvod tohto jedinečného hudobno-etnografického výletu; pestrá vzorka melorytmických esencií baskickej proveniencie fascinovala hádam najväčšmi. Možno

i vďaka jednoduchej údernosti, invenčnosti a interpretačnej bezproblémovosti. Manuel de Falla je naopak autor dostatočne známy, no jeho *Noci v španielskych záhradách* nepredstavujú typický kmeňový repertoár skladieb pre klavír a orchester. Zlúčením funkcií klaviristu a dirigenta do jednej osoby sa klavír posunul bližšie k orchestru, čím poslucháči stratili isté percento detailného vnímania farebných fines. Tak ako počas celého koncertu, Entremont aj tu preukázal perfektnú schopnosť logického riešenia tektoniky, vyváženého vyrovnávania častí a celku – a v neposlednom rade sa zaskvel suverénnou virtuozitou pianistickej extratriedy. Čo mi však v jeho poňatí do istej miery chýbalo, bola dávka impresionistickej senzibility, ktorá je tomuto opusu vlastná.

Hudba slepého valencijského rodáka Joaquína Rodríga zaznela na začiatku druhej časti koncertu prostredníctvom niekoľkých skladieb (*Adagio pre dychové nástroje, Tri staré tanečné melódie, Prelúdium k básni o La Alhambre*). Podobne ako u de Fallu aj u Rodriga mala folkloristická rovina až druhoplánový význam: predovšetkým v *Troch starých tanečných melódiách* sme mali do činenia s ukážkou španielskeho neoklasicizmu. Tu ostal Entremont duchu hudobnej výpovede azda najviac dlžný. Francúzsky klavirista nepripisoval veľký význam artikulácii a detailnejšiemu frázovaniu, čo v pretlmočení týchto sympatických kusov zapôsobilo dosť povrchne.

Na konci opäť de Falla. Suita z jeho baletu *Čarodejná láska* uspokojila tak na 80 až 90 percent. Opäť prevládali elementy strhujúceho južanského temperamentu, svojráznej nostalgie, k čomu tento balet pridal mnoho magickej zmyslovosti. Jediná sólistka večera, mezzosopranistka a špecialistka na flamenco **Esperanza Fernándezová** (na obr.), sa zaskvela

Foto P. Kovačovský

sugestívnym precítením sujetu mystickej andalúzskej legendy, presvedčivým tvarovaním lyrickej drobnokresby a samozrejmým temperamentom. Mnohým však prekážala jej malá hlasová výbojnosť. Za zriedkavý hudobný zážitok večera sa ale preplnená Reduta odvďačila, ako sa patrí.

TOMÁŠ HORKAY

## ŠTÁTNY SYMFONICKÝ ORCHESTER POĽSKÉHO ROZHLASU KATOVICE

Početné európske hudobné festivaly podobného charakteru ako BHS vsádzajú na tradíciou overený klasicko-romantický repertoár, na hviezdne mená, či zvukový hedonizmus, ktorý napĺňa koncertné sály. Ani zvučné meno a všeobecné uznanie, ktoré sprevádza vystúpenia špičkového **Štátneho symfonického orchestra Poľského rozhlasu Katovice**, však nenaplnilo Koncertnú sieň SF. Útlm, únava či kríza prichádzajúca v polovici festivalu, alebo nezáujem o novátorskú, poslucháčsky náročnú dramaturgiu? Na úvod koncertu zaznelo expresívne *Memento po smrti Miroslava Filipa* pre veľký orchester od Romana Bergera, venované pamiatke blízkeho priateľa a kolegu. Štrukturálne náročná kompozícia, využívajúca bohatý inštrumentačný aparát, našla v poľskom orchestri jedinečného interpreta. Budúci šéfdirigent tohto telesa, **Gabriel Chmura**, pristúpil k jej interpretácii s osobnostným vkladom a pred poslucháčmi sugestívne odkryl naliehavú expresivitu výrazu i z hĺbky bolesti vyvierajúcu filozofujúcu meditáciu o ľudskej tragédii. Náročná dramaturgia festivalového vystúpenia rozhlasového orchestra pokračovala uvedením výberu z vokálno-symfonického cyklu 50-ročného poľského skladateľa Eugeniusza Knapika *Up to the Silence* pre soprán, barytón a orchester. Z pôvodného rozsiahleho štvorčasťového cyklu, ktorý vznikol na prelome tisícročí na podnet Poľského rozhlasu a bol inšpirovaný experimentujúcou poéziou E. E. Cummingsa, zazneli posledné dve piesne oslavujúce lásku ako hlavnú silu života. Široko klenuté témy, bohatá inštrumentácia a jemný romanticko-symbolický náboj piesní zazneli v presvedčivom podaní sopranistky **Izabelly Klosinskej** a barytonistu **Wojciecha Drąbovicza**, ktorí sa nemalou mierou pričinili o priaznivú odozvu publika. Bytostný vzťah poľského rozhlasového orchestra k hudbe 20. storočia sa skutočne nezaprel. Zvukovo podmanivá, filozofujúca aj ironizujúca *Symfónia č. 1 D dur „Titan"* od Gustava Mahlera završila večer so Štátnym symfonickým orchestrom Poľského rozhlasu a odmenila zlomok skalných poslucháčov vysoko profesionálnym výkonom. Premyslená koncepcia, farebný, plný zvuk, zmysel pre gradáciu aj kontrast, vypointovanie ironického nádychu spojené s vyrovnaným výkonom všetkých nástrojových skupín, z ktorých radu hráčov predviedol vynikajúce výkony (s výnimkou nešťastného kontrabasového sóla v tretej časti), potvrdili dôležitú a inšpirujúcu rolu dirigenta, akým je Gabriel Chmura.

ALENA ČIERNA

## SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Ak si položíme oprávnenú otázku, ktoré z podujatí domácich telies (SF, SND, SOSR) majú oprávnenie stať sa súčasťou festivalu, tak v ostatnom ročníku BHS kritérium výnimočnosti v plnej miere splnila iba Slovenská filharmónia. Prvé z jej dvoch vystúpení zaštítili váhou osobnosti dvaja renomovaní, svetovými pódiami preverení umelci – francúzsky dirigent **Patrick Fournillier** a rakúsky klavirista **Stefan Vladar**. Ich prítomnosť bola silným impulzom i pre domáce teleso, ktoré sa svojím výkonom vyšvihlo z kategórie „prevádzkovej" do reprezentatívnej.

Program, ladený na výsostne romantickej strune, ponúkol v prvej časti *Koncert pre klavír a orchester* a mol op. 54 od Roberta Schumanna. Stefan Vladar, ktorý počas 15 rokov svojej kariéry spolupracoval s najpoprednejšími dirigentmi a orchestrami, navyše v ostatnom čase sa etabloval aj ako dirigent, sa s partitúrou stotožnil priam bytostne. Jej romantický esprit, premietnutý do hlavnej témy sólového nástroja, vo Vladarovom podaní dostával mužný náboj, klavír viedol s orchestrom dialóg plný fantázie a farebnej zmyselnosti, pričom neraz virtuózne ladený part zvládol s technickou bravúrou. Patrick Fournillier na čele Slovenskej filharmónie vyznáva podobný princíp chápania romantizmu, takže ich umelecká symbióza nemala trhliny. Radosť z muzicírovania sa premietla do hry orchestra.

Symfónie Antona Brucknera rozhodne patria do festivalovej dramaturgie a ak sa im pošťastí dostať osobnostne vnímavého dirigenta, môžu byť jej ozdobou. Nebudem ďaleko od pravdy, ak podobným prívlastkom označím interpretáciu *Symfónie č. 4 Es dur „Romantickej"* Slovenskou filharmóniou a Patrickom Fournillierom. Charakter tejto rozsiahlej skladby, určený vzťahom Brucknera k prírode, vyžaduje zo strany dirigenta obrovskú dávku imaginatívnosti a schopnosti v široko klenutom oblúku sprostredkovať metamorfózy letnej scenérie. Fournillierova kreácia mala pevnú stavebnú líniu, jasné obrysy a nemenej vypointovanú atmosféru jednotlivých častí. Monumentálne finále bolo dôstojnou bodkou a rovnako tiež previerkou kvalít Slovenskej filharmónie. Dopadla výborne.

## SYMFONICKÝ ORCHESTER SAVARIA

Uplynulo vyše 27 rokov od jediného scénického uvedenia Bartókovho *Hradu kniežaťa Modrofúza* na doskách slovenských divadiel. Rovnakou dramaturgickou raritou je aj koncertná forma prezentácie tejto sugestívnej jednoaktovky. Zaradenie diela do programu BHS bolo jednak kompenzáciou neprítomnosti opery 20. storo-

čia v repertoári SND, jednak znamenalo vítané spestrenie festivalovej ponuky.

K interpretácii bolo prizvané teleso z krajiny pôvodu skladateľa, **Savaria Symphony Orchestra** z mesta Szombathely, ktoré pricestovalo so svojím japonským dirigentom **Masahiro Izakim**. Tenmysterióznosť ustúpila priamočiarosti a v nejednom prípade i hrubosti zvuku. Prevažne predimenzovanej dynamickej hladine muselo čeliť i sólistické obsadenie. **Márta Lukinová** predniesla part Judity zvučným dramatickým mezzosopránom a autentickým výrazom. Hlbšia poloha jej

Foto P. Könözsi

M. Lubinová, M. Izaki, P. Mikuláš

to víťaz Medzinárodnej dirigentskej súťaže Maďarskej televízie stojí na čele orchestra od roku 1999, prešiel teda istou etapou zbližovania sa s tamojšou domácou tvorbou, ba dokonca sa odvážil s ňou reprezentovať v zahraničí. Oba faktory – vedľajšia pozícia Szombathelyčanov v hierarchii maďarských telies, ako aj naturel Izakiho – do istej miery ovplyvnili dojem z bratislavského hosťovania. Bartókov *Hrad kniežaťa Modrofúza* je partitúrou s veľkou škálou odtieňov, zakódovaných v kompozičnej technike; baladické dielo je plné symboliky tak v rovine obsahovej, ako aj hudobnej a vyznačuje sa úzkym prepojením slova s hudbou, nárokujúc si autentickú deklamáciu.

Maďarskí hostia sa nedopracovali ku všetkým interpretačným kritériám. Dirigentovi Masahiro Izakimu sa nepodarilo vyťažiť potrebnú plastickosť detailov, dominoval objem zvuku nad pointovaním hudobnej a obsahovej myšlienky. Preto niektoré kontrasty ostali v úzadí, náladová hlasu je síce menej rezonančná, stredy a výšky však zneli voľne a farebne. **Peter Mikuláš** sa statočne popasoval s maďarským textom, prenikol do psychologickej podstaty svojho hrdinu a obdaril ho mohutným, dynamicky diferencovaným hlasom. V prvej časti vystúpenia Symfonického orchestra zo Szombathelyu odzneli *Variácie na maďarskú ľudovú pieseň „Vyletel páv"* od Zoltána Kodálya. Opäť išlo o interpretáciu v orchestrálnej zložke skôr načrtnutú, než v nuansách vykryštalizovanú.

Pavel Unger

## Ulster Orchestra

Koncertný sólista a dirigent – v tejto neľahkej dvojúlohe sa v rámci BHS 2001 predstavili Robert Cohen, Philippe Entremont a v neposlednom rade svetoznámy huslista Dmitry Sitkovestky, ktorý si počas uplynulých rokov vybudoval aj úspešnú dirigentskú kariéru. Musím povedať, že napriek mediálnym superlatívom, sprevádzajúcim vynikajúcich inštrumentalistov v úlohe dirigenta, toto spojenie po niekoľkých neblahých skúsenostiach vo mne zvyčajne nevyvoláva nadšenie. Dirigentské aj interpretačné majstrovstvo, ktoré **Dmitry Sitkovetsky** (na obr.) predviedol na festivalom pódiu, predstihlo všetky moje očakávania. Nenápadná, ale dokonalá technická virtuozita, citlivá súhra s orchestrom, hladký a príjemný tón charakterizovali prejav husľového virtuóza. Od prvej lyricko-heroickej časti, cez pokojom dýchajúce *Larghetto* až po brilantné tanečné záverečné *Rondo* Dmitry Sitkovetsky s neodolateľne muzikálnymi detailmi, bez efektnej extrovertnosti kreoval jeden z najznámejších koncertov husľovej literatúry – *Koncert pre husle a orchester D dur* op. 61 od Ludwiga van Beethovena. Napätým očakávaním ma naplnilo zaradenie orchestrálnej skladby *Man-O'-War* 37-ročného severoírskeho skladateľa **Iana Wilsona.** Sústredený dramatický výraz a tomu zodpovedajúci konzekventný výber výrazových prostriedkov, živý rytmický pohyb, energia vyžarujúca z motivicko-tematickej práce a nepokoj vychádzajúci z premyslenej inštrumentácie podčiarkli názvom evokovaný význam tohto sugestívneho diela. Záverečné *Enigma variácie* op. 36 od Edwarda Elgara umožnili vyniknúť zvukovej variabilite a farebnosti orchestra, ktorého reputácia vo svete z roka na rok rastie. Výkon, ktorý belfatský **Ulster Orchestra** pod taktovkou svojho (dnes už bývalého) šéfdirigenta predviedol, bol skutočne vynikajúci a oprávnene získal od publika zaslúžený aplauz.

Foto P. Könözsi

Alena Čierna

# Komorné orchestre

## Komorní sólisti Bratislava

„Produkcia hudby je špecifická forma komunikácie – výpoveď o mojich hlbokých citoch prostredníctvom rôznych žánrov hudby. Cítim, že hudba je veľmi stimulujúce médium," na tieto slová jednej z najstrhujúcejších osobností interpretačného umenia – britského violončelistu **Roberta Cohena** som si spomenula v prvý festivalový podvečer BHS 2001. Spolu so súborom **Komorní sólisti Bratislava** a s violončelistom **Jozefom Luptákom** nadviazal od prvých tónov *Koncertu pre dve violončelá a sláčikový orchester g mol* RV 531 od Antonia Vivaldiho s publikom úzky kontakt. Mierne zaváhanie v súhre v krátkej úvodnej epizóde vyústilo vzápätí do pozoruhodného porozumenia oboch violončelistov i orchestra v nasledujúcom ritornele, ako aj v temne ladenej intímnej pomalej časti, charakteristickej kontrapunktickým vedením hlasov. Rozjasnené, virtuózne *Allegro* len podčiarklo interpretačné majstrovstvo oboch sólistov. Novú dimenziu získal koncert uvedením diela Edisona Denisova – *„Der Tod ist einer langer Schlaf"*, vyrovnávajúcim sa s tvorivým odkazom a duchom Josepha Haydna. Emotívne variácie na jeho kánon v podaní Jozefa Luptáka získali hĺbavý ponor a duchovný rozmer. Na dirigentský stupienok si po prvý raz pred bratislavským publikom stal Robert Cohen, ktorý sa ujal aj dirigovania dvoch nasledujúcich skladieb auto-

rov britskej proveniencie. V známych *Variáciách na tému Franka Bridgea* op. 10 od Benjamina Brittena presvedčivo vyznela pestrá paleta kontrastov. Milovníci anglickej hudobnej literatúry si prišli na svoje aj po prestávke, keď zaznela *Serenáda pre sláčikový orchester* op. 20 od Edwarda Elgara. Široko klenuté melodické línie boli zahrané bez veľkého sentimentu, ale s dôrazom na zvukovú kultúru hráčov. V záverečnom Haydnovom *Koncerte pre violončelo a orchester C dur* Hob.VIIb/1 sa sólového partu opäť ujal Robert Cohen, ktorý od violončela dirigoval aj Komorných sólistov. A snáď rozpoltenosť pozornosti zapríčinila malé – nonšalantne zaimprovizované – zaváhanie v prvej časti. Šarm, pochopenie aj oduševnené muzicírovanie umocnené zvukovou krásou violončela však nikoho nenechali na pochybách o majstrovstve tohto interpreta, ktorý uchvacuje odborníkov i hudobných laikov svojím pohľadom na interpretáciu a vyjadrovacie možnosti hudby.

ALENA ČIERNA

## CAPPELLA ISTROPOLITANA

Reprezentačné koncertné podujatie, spojené s prítomnosťou mnohých hostí z radov mestského zastupiteľstva Bratislavy. Niet divu, veď **Cappella Istropolitana** práve existuje desaťročie ako mestský komorný orchester; celkovo sa história telesa píše od roku 1983. Komorný orchester dunajskej metropoly pod vedením koncertného majstra Róberta Marečka si na oslavy prichystal klasicko–konzervatívny repertoár: dvakrát Mozart, raz Haydn, raz Čajkovskij. Úvodný Haydn – *Symfónia č. 49 f mol „La Passione"* na mňa pôsobil tým najlepším dojmom. Hudobníci odviedli perfektný, disciplinovaný, oduševnelý výkon. Tak vo zvuku, ako vo výraze, v homogenite či tektonickej prepracovanosti splnila Cappella Istropolitana vysoké kritériá – na našich pódiách nemožno často počuť tak skvelého Haydna! I k interpretácii dvoch koncertných diel W. A. Mozarta by som priradil rozhodne viac plusov než mínusov. Pred prestávkou *Koncert pre fagot a orchester B dur* KV 191, sólista **Marco Postinghel** z Talianska, a po prestávke *Koncert pre hoboj a orchester C dur* KV 314, sólista **François Leleux** z Francúzska. Obidvaja mladí umelci zanechali vynikajúci dojem. Obidvaja vynikli krásnym tónom, schopnosťou vyťažiť takmer všetko z farebno-zvukových možností svojho nástroja, citlivo frázovať, premyslene stavať väčšie celky – ale aj zdôrazňovať svoje subjektívne chápanie klasicistických majstrov, predovšetkým pomocou agogických prostriedkov. Hranice dobrého vkusu však Postinghel ani Leleux neprekročili. Komorný orchester hlavného mesta svoj slávnostný koncert uzavrel transkripciou Čajkovského sláčikového sexteta *Suvenír z Florencie*. I tento výkon bol spoľahlivý, zato už nie úplne presvedčivý. Popri spomenutej únave a s ňou spojenej zníženej miere uvoľnenej spontánnosti mi v Čajkovského diele chýbala ušľachtilá elegickosť, ktorá k hudbe slávneho ruského romantika neodmysliteľne patrí. Napriek tomu Cappella Istropolitana mohla nerušene oslavovať. Lepší komorný orchester v Bratislave pravdepodobne neexistuje.

TOMÁŠ HORKAY

## SUCHOŇOV FESTIVAL

ZUŠ Eugena Suchoňa v Pezinku (založená 1951) v roku svojej polstoročnej existencie pripravila v poradí 4. ročník **Festivalu Eugena Suchoňa**. Účinkovať na dva koncerty v tamojšom Dome kultúry 25. a 26. októbra prizvali poriadatelia laureátov hudobných súťaží domácich (Imricha Godina, Dezidera Kardoša, Festival Ivana Ballu, Schneiderova Trnava, Klavírna Orava, Festival Jána Cikkera, Nitrianska lutna, Prešporský Paganini, Pískanie pre zdravie, Gitarová súťaž Bojnice, Súťaž Pála Kadosu, J. N. Hummela, Medzinárodná klavírna súťaž Košice) i zahraničných (Concorso primavera per giovani musicisti – Taliansko, Amadeus-Brno). Novinkou oproti predchádzajúcim ročníkom festivalu bola práca odbornej poroty (na čele s prof. J. V. Michalkom), ktorá mala za úlohu z bezmála 30 účinkujúcich vybrať jediného – laureáta 4. ročníka festivalu. Na záverečnom koncerte vystúpil aj pezinský chrámový spevácky zbor **Ad una Corda** (dirigent Marián Šipoš).

Účinkujúcich pripravili pedagógovia 17 ZUŠ z celého Slovenska (niektoré školy prispeli do programu aj viacerými účastníkmi). Bolo potešiteľné sledovať výkony, ktoré sa neraz priblížili profesionálnej úrovni. Vyskytovali sa však aj čísla, ktoré svedčili o nadsadenej voľbe skladieb, na ktoré deti nestačili – no nebolo ich veľa. Vo všeobecnosti prevládal výber v súlade s danými technickými možnosťami i s výrazovou zrelosťou žiakov.

Spomeňme výkony, ktoré najviac zarezonovali. Perspektívu úspešného komponistu, tvorivý muzikantský talent demonštroval prednesom skladieb z vlastnej tvorby **Peter Kuchnický** z Kežmarku, trojnásobný víťaz celoslovenskej skladateľskej súťaže v Revúcej a laureát ďalších súťaží. O kvalitnej príprave svedčil aj výkon flautistky **Dany Homolovej** (ZUŠ J. Kresánka – uč. V. Bánovská), klaviristky **Jany Vargovej** (ZUŠ E. Suchoňa – uč. M. Blesáková) obe z Bratislavy, rovnako ako muzikálna **Patrícia Sinová** (ZUŠ Sklenárová – uč. M. Bokorová). Z vokalistov upútal **Andrej Vršanský** zo ZUŠ Hálková (uč. L. Plesníková). Z mimobratislavských detí zaujal klavirista **Dominik Gál** zo Senice (uč. Ľ. Mikušová) a najmä klavirista **Andrej Krištof** z Ružomberka. Porota mu udelila titul laureáta festivalu, diplom získala aj jeho pedagogička M. Štrbová. U Krištofa zaváži priam profesionálne parametre, kultivovaná muzikalita, sugestívny výrazový vklad.

Súčasťou festivalu boli aj ďalšie sprievodné podujatia: pietny akt spojený s kladením vencov na hroby slávnych pezinských rodákov Eugena Suchoňa a Ľudovíta Rajtera. Profil veľkého dirigenta načrtol v prednáške jeho syn Adrian Rajter. Festival mal dôstojné vyznenie. Osobitnú vďaku si zaslúžia jeho organizátori, na čele s riaditeľkou ZUŠ **Máriou Vanekovou**.

VLADIMÍR ČÍŽIK

## KALEIDOSKOP

**FESTIVAL STAREJ HUDBY V TRENČÍNE** sa začal 11. novembra koncertom súboru Musica aeterna pod vedením Petra Zajíčka a so sólistkami Kamilou Zajíčkovou a Martinou Bernáškovou. Na programe boli diela Dittersa, Mozarta, Vaňhala a Pleyela – dve posledné uchované v bohatej Hudobnej zbierke jezuitov a piaristov v Trenčíne. Odkrývanie miestnej hudobnej histórie je jedným z cieľov plánovaného cyklu koncertov, ktorý by (podľa finančných možností) mal pokračovať jedným koncertom mesačne až do začiatku leta 2002. Otcom myšlienky projektu, prvého svojho druhu v Trenčíne, je Peter Zajíček, predseda Centra starej hudby. Organizačným partnerom prvého koncertu bolo Mestské kultúrne stredisko v Trenčíne, koncert podporili Mesto Trenčín, Komorný orchester mesta Trenčín a Štátny okresný archív v Trenčíne s finančným príspevkom Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia.

**Na tohtoročnej VARŠAVSKEJ JESENI, jedného z najprestížnejších svetových festivalov súčasnej hudby, vystúpilo na samostatnom koncerte klavírne duo Eleonóra a Mikuláš Škutovci. Program ich koncertu v koncertnej sieni Hudobnej akadémie Fryderyka Chopina boli diela Pawla Szymanského *(Epitaf)*, Juraja Beneša (*Intermezzo* – poľská premiéra), Selgy Menceovej (*Piesne* – poľská premiéra) a Ernsta Křeneka (*Tape and Double* op. 207 – poľská premiéra). Časť tohto programu zaznela aj v rámci bratislavského festivalu Melos-Étos.**

## PRAŽSKÁ JAR PO NOVOM

Nové vedenie medzinárodného hudobného festivalu Pražská jar (PJ) naštartovalo novú stratégiu v oblasti styku s verejnosťou i v tvorbe dramaturgie. Nezvyčajne skoro, totiž už 12. decembra od 12.00 hod. sa budú prijímať písomné objednávky vstupeniek, ako aj objednávky prostredníctvom e-mailu a v obmedzenom rozsahu sa od tejto chvíle začne aj ich priamy predaj. Zľavy platia pre tých, ktorí sa už v tomto termíne rozhodnú pre objednávky – až do vypredania sienî. Tým sa zachová cenová dostupnosť až 90% festivalových vstupeniek. Okrem toho sú pre vybrané skupiny obyvateľstva (školy, profesné združenia, abonenti českých hudobných telies a ď.) mimo rezervačného systému pripravené špeciálne zľavy, dopredajové ceny a pod. Usporiadatelia okrem toho pôjdu cestou ďalšej diferenciácie cien medzi jednotlivými koncertmi, resp. medzi kategóriamivstupeniek.

Zásadnou dramaturgickou novinkou, pre ktorú sa festivalový výbor rozhodol na základe návrhu Josefa Suka, bude zrušenie dlhoročnej praxe záverečného koncertu s Beethovenovou *9. symfóniou*, namiesto ktorej sa od roku 2004 – roku 100. výročia Dvořákovho úmrtia – na tomto mieste bude uvádzať niektoré z jeho najväčších diel spolu (zachovávajúc doterajšiu tradíciu) s kľúčovým dielom 20. storočia.

Tradíciu záverečného koncertu s Beethovenovou *9. symfóniou* zaviedli po prvýkrát roku 1949, teda v prvom pofebruárovom roku, keď sa toto dielo malo stať „príležitosťou, aby sme na záver medzinárodného hudobného festivalu Pražská jar manifestovali svoju túžbu po mieri a zbrataní všetkých ľudí" (Miroslav Barvík). Predchádzajúce tri ročníky PJ uzatvárali diela slovenských skladateľov – Suchoňa, Cikkery, Moyzesa (1946), Martinů, Chačaturiana a Janáčka (1947), resp. A. Dvořáka – *Sv. Ludmila* (1948, FOK pod taktovkou Rafaela Kubelíka, krátko pred jeho odchodom do exilu). Beethovenova *Deviata* sa uvádzala aj v rokoch 1950–1953, hoci po nej spravidla nasledovala ešte rozlúčka so sovietskymi umelcami. Tak napríklad roku 1951 patrilo festivalové finále hráčovi na balalajke Pavlovi Neporčenkovi a vokálnemu kvartetu Sestier Fjodorových s harmonikárom Vladimirom Jakovlevom, v podaní ktorých si obecenstvo v pražskom Rudolfine vypočulo aktuálne častušky (*Serjoža traktorista* a ď.). Roku 1954 zaznel na záver PJ kombinovaný program umelcov zo spriatelených krajín „mierového tábora", v ďalších rokoch tvorili festivalové finále diela ruských a sovietskych skladateľov (Čajkovskij, Musorgskij, Šostakovič). Nepretržité uvádzanie Beethovenovej *9. symfónie* sa datuje od roku 1958. Posledný raz sa festivalový záver v tejto podobe uskutoční roku 2003 pod taktovkou Libora Peška.

Zatiaľ nezmenená zostáva tradícia úvodného koncertu PJ (deň narodenín Bedřicha Smetanu), na ktorom aj v budúcnosti zaznie Smetanov cyklus symfonických básní *Má vlast*. Roku 2002 ho na čele Českej filharmónie uvedie Ken-Ichiro Kobayashi, dlhhoročný šéfdirigent Maďarskej štátnej filharmónie, opakovane hosť Českej filharmónie.

Nové vedenie PJ však plánuje aj ďalšie zásahy do doteraz mozaikovitej dramaturgie. Roku 2002 sa osou programu stane rozsiahla retrospektíva tvorby Igora Stravinského počínajúc dielami raného obdobia (napríklad Ohňostroj, cez tvorbu baletnú (o. i. *Svätenie jari, Vták ohnivák*), ďalej diela „ruského" napríklad *Svadba*) a neoklasicistického (*Pulcinella*, klavírna *Sonáta,Žalmová symfónia* a ď.) obdobia, diela svedčiace o očarení jazzom, až po diela skladateľovho seriálneho (*Canticum sacrum, Abrahám a Izák* – v českej premiére!!!), resp. záverečného tvorivého obdobia (*Requiem canticles*).

Novinkou dramaturgie bude aj osobitný cyklus piesňových večerov, ktorý roku 2002 naštartujú Magdaléna Kožená, Matthias Goerne, Michael Schade a June Andersonová.

## RESONANZEN

RESONANZEN – festival starej hudby vo viedenskom Konzerthause bude už tradične v januári (19. do 27. 1. 2002). Tento raz pod mottom „Večná ženskosť" (Das ewig weibliche). Nevyčerpateľná téma primäla usporiadateľov na špecifikáciu, resp. na určenie výberových kritérií. Na jednej strane ide o reprezentatívny prehľad štýlovo rozmanitých realizácií tejto témy v priebehu hudobných dejín od 14. po 18. storočie, na strane druhej o akýsi kontrapunkt k bežnému typu ženskosti poukázaním na ženské postavy nezvyčajné, mimoriadne... O účinnú, pestrú, dramatickú a neraz i humornú prezentáciu žien prostredníctvom hudby sa postarajú popredné európske súbory a sólisti pre starú hudbu: La Stagione Frankfurt (dirigent Michael Schneider) s dielami Alessandra Stradellu, Georga Ph. Telemanna, Antonia Vialdiho a ď., Ensemble Daedalus so Sibyllinmi proroctvami od Orlanda di Lasso, Il seminario musicale so svetskými a sakrálnymi piesňami od Monteverdiho po Charpentiera, súbor Orphea lyra (o. i. so sopranistkou Nuriou Rial, ktorá účinkovala na Dňoch starej hudby 2001 v Bratislave) s dielmi španielskej renesancie, Hiro Kurosaki (husle) a Wolfgang Glüxam (čembalo) s francúzskou tvorbou 17. storočia, Baltimore Consort s anglickou hudbou 17. storočia, komorné duo Accordone s talianskou hudbou 17. a 18. storočia, Ensemble micrologus s tvorbou Francesca Landiniho a na záver festivalu Il complesso barocco s výňatkami z opier G. F. Händela s recitáciou klasických a vlastných textov americkej spisovateľky Donny Leonovej.

V rámci festivalu sa opäť uskutočnia výstava výrobcov historických hudobných nástrojov (60 výrobcov z celej Európy), prehliadka filmov na tému starej hudby, prednášky a diskusné stretnutia s umelcami.


Ve dnech 21.–25. listopadu 2001 zazněla v mnoha provedeních klavírní díla Eugena Suchoně, která byla vybrána jako povinné skladby pro 2. ročník Medzinárodnej klavírnej súťaže „PIANO BRATISLAVA". Oba svazky vydalo na zakázku nakladatelství EDITIO BÄRENREITER PRAHA.

**Eugen Suchoň: Metamorfózy**
*H 7834, cena: 400 Kč*
Metamorfózy, pět variací na vlastní témata, zkomponoval Eugen Suchoň (1908–1993) v symfonické a klavírní podobě. Klavírní znění provedla poprvé v bratislavském rozhlase v listopadu 1953 skladatelova žena – klavíristka Herta Suchoňová, které je skladba věnována. Metamorfózy jsou dílem vysloveně autobiografickým.

**Eugen Suchoň: Toccata pre klavír**
*H 7835, cena: 170 Kč*
Suchoňova Toccata pre klavír vznikla roku 1973. Autor původně zamýšlel zkomponovat krátké dílo, které by sloužilo jako přídavek ke koncertnímu vystoupení, skladba se však rozrostla a místo přídavku vzniklo bravurní finále. Toccata se svojí délkou a zejména virtuózním charakterem hodí na závěr programu.

Hudebniny můžete zakoupit u našich odběratelů na Slovensku:
**MUSIC FORUM**, Bratislava, tel.+fax: 02/ 5443 0998
**HUDOBNINY AMADEO**, Košice, tel.+fax: 055/ 622 9714
**INFORM – knižný velkoobchod**, Žilina, tel.+fax: 041/ 562 3950
**SLOVENSKÝ HUDOBNÝ FOND**, Bratislava, fax: 02/ 5443 3569

editio Bärenreiter Praha

Na Vaše dotazy se těšíme na adrese:
**EDITIO BÄRENREITER PRAHA**
**Zákaznické centrum**
Běchovická 26, 100 00 Praha 10
Česká republika
tel.: 00420/ 2/ 7400 1929
fax: 00420/ 2/ 7478 1017
*zcentrum@editio-baerenreiter.cz*

# KONCERTY

## Začiatok sezóny v Košiciach

V dramaturgii 33. koncertnej sezóny ŠF Košice opäť dominuje klasicisticko-romantický repertoár. Na zastúpenie „pred" a „po" sa pozabudlo. Aj keď musíme chápať snahu o zabezpečenie väčšej návštevnosti, v určitých programoch sa nemalo zabudnúť na hudbu predklasicistickú a súčasnú – slovenskú tvorbu nevynímajúc.

Atrakciou úvodného koncertu bol strhujúci výkon sedemnásťročného francúzskeho trubkára **Davida Guerriera** v *Koncerte pre trúbku a orchester* Es dur Josepha Haydna. Sólista sa predstavil ako vynikajúci hráč, ktorý part koncertu zvládol jedinečne a už od úvodných tónov presvedčil publikum, že je výraznou osobnosťou s osobitou tónovou kvalitou. Výborného partnera mal Guerrier v orchestri ŠF, ktorý dirigoval jeho šéfdirigent **Tomáš Koutník**. V *Španielskej rapsódii* Mauricea Ravela zvlášť presvedčivo zneli dychové nástroje. Dirigentovi sa podarilo vyčariť z orchestra paletu farieb, aj keď definitívna podoba by potrebovala nejakú skúšku navyše. Najpôsobivejšie vyzneli Debussyho tri symfonické skice *More*. Koutník v nich vypointoval typické nálady a nesnažil sa o retušovanie charakteru hudby. Koncert bol venovaný pamiatke obetí teroristického útoku v USA a v jeho úvode odznelo – symbolicky – *Adagio* pre sláčikové nástroje Samuela Barbera.

Druhý koncert sezóny exponoval okrem svetovej premiéry skladby súčasného japonského skladateľa Akira Nishimura *East Asian Phantasy* spoluúčinkovanie výborných sólistov, hráča na basetovom rohu **Freddy Arteela** z Belgicka a klarinetistu **Donalda L. Oehlera** z USA a japonského dirigenta **Tsugio Maedu.** Ten mal pri premiére diela k dispozícii orchester, ktorého súčasný stav je výsledkom kvalitatívneho rastu. Premiéra bola zo strany dirigenta svedomite pripravená, v jednotlivých úsekoch skladby zdôraznil kontrastnú výrazovú charakteristiku, neprekročiac rámec základného vnútorného ladenia. Skladba zahŕňa úseky malej aleatoriky, aj úseky výrazne čitateľné a posluchácky zrozumiteľné. Obaja sólisti v Mendelssohnovom *Koncertnom kuse pre klarinet, basetový roh a orchester č. 2 d mol* op. 114 uplatnili cit pre kantabilný tón a presvedčivo sa zhostili aj technicky náročných partií.

Uvedenie Beethovenovej *Symfónie č. 7 A dur* op. 92 sme očakávali so záujmom, už aj z toho dôvodu, že dirigent Tsugio Maeda študoval v Rakúsku a tvorba obdobia klasicizmu v jeho repertoári dominuje. Svet Beethovenovej hudby sa však podľa môjho názoru tu a tam akoby vzdialil svetu vrúcneho a pôsobivého tvaru. Táto „apoteóza tanca" neznela pod dirigentovým vedením ako skutočná apoteóza života, akceptovať však treba nepatetické poňatie a od nádychu smútočnosti očistené *Allegretto*. Dirigent v priebehu štyroch častí symfónie striedal až príliš príkre tempové kontrasty, pozornosť venoval snahe o udržanie celku, menej sa venoval detailom.

Sólistami slávnostného koncertu na počesť národného sviatku Maďarskej republiky a súčasne na záver Dní maďarskej kultúry v Košiciach boli **Edit Klukonová** a **Dezsö Ránki,** ktorí vystupujú spoločne od roku 1985. Program ich koncertu bol zostavený z pôvodných a upravovaných skladieb pre štvorručný klavír. Z transkripcii F. Liszta hrali dve symfonické básne, *Les Préludes* a *Mazeppa*, transkripciu Ravelovho *Bolera* a *Španielskej rapsódie*. Z pôvodnej tvorby to bola *Sonáta D dur* KV 381 W. A. Mozarta a *Petite suite* C. Debussyho. Obaja sólisti sa predstavili v živom, zanietenom dialógu, pričom ich interpretácia hovorila o silnej, živelnej muzikalite, ale aj citlivej, decentnej prepracovanosti.

Úvodnou skladbou ďalšieho Slávnostného koncertu, pri príležitosti sviatku Českej republiky bola *Symfónia č. 39 Es dur* KV 543 W. A. Mozarta. Jej interpretácia ukázala, že hudba tohto autora môže mať mnoho výkladov a podôb, avšak vždy vyžaduje „vyžarovanie", zdôraznenie filozofického a obsahového posolstva. To sa dirigentovi **Leošovi Svárovskému** podarilo. Aj keď volil hutnejší orchestrálny zvuk, jednotlivé časti mali dostatok vláčnosti a ľahkosti. Mezzosopranistka **Karla Bytnarová** spievala *Piesne letných nocí*, cyklus šiestich piesní na Gautierove básne op. 7 od H. Berlioza. Jej komorný, intonačne čistý perejav a hlasový timbre vyzneli uvoľnene, adekvátne, bez násilných výkyvov a akýchkoľvek speváckych maniér. Skutočným skvostom koncertu bola Dvořákova *Symfónia č.* 7 op. 70. Dirigentov prejav bol koncentrovaný a sugestívny. Svárovský išiel dôsledne za obsahovou hĺbkou – vnútorna pokora pred dielom priam vyžarovala z každého jeho gesta. Jednoliaty ťah orchestrálneho toku s obdivuhodne kultivovanou gradáciou bol jedným z veľkých zážitkov v rade uvedení tejto symfónie.

ŠTEFAN ČURILLA

## Talenty očarili

20. septembra odznelo v Moyzesovej sieni z viacerých hľadísk pozoruhodné podujatie. Koncert s mottom **Nadanie zaväzuje**: pod záštitou veľvyslankyne Rakúskej republiky v SR Gabrielly Matznerovej, bratislavského primátora Jozefa Moravčíka, pod taktovkou Jacka Martina Händlera benefične účinkoval orchester Pressburger Philharmoniker s tromi sólistami.

Úvodné *Adagio* od Samuela Barbera bolo venované pamiatke obetí teroristického útoku v USA. Súčasťou programu bolo odovzdanie rakúskeho čestného vyznamenania Za umenie a vedu doc. PhDr. Ladislavovi Mokrému, CSc., in memoriam, ktoré prevzala jeho manželka. V slávnostnom príhovore zhodnotil zásluhy vyznamenaného a svoj osobný vzťah k nemu vyznal skladateľ Ilja Zeljenka.

S orchestrom Pressburger Philharmoniker vystúpili traja sólisti – špičkoví predstavitelia najmladšej generácie našich interpretov. Zásluhou Fondu Nadanie zaväzuje sú štipendijne dotovaní na štúdiách u popredných rakúskych pedagógov. Dobre sú známi návštevníkom koncertov a frekvenciu ich vystúpení, súťažných trofejí, ako i zahraničných prezentácií im môžu závidieť aj profesionálni interpreti. Rozmanitosť ich osobností spája technická istota, muzikantský elán, radosť z muzicírovania.

Bratislavský konzervatorista **Jozef Hamerník** (*Koncert pre flautu a orchester* č. 2 D dur KZ 314 W.A. Mozarta) si dopĺňa vzdelanie na Univerzite Mozarteum v Salzburgu u Michaila Koflera. Vyzdvihol ľahkosť, hravosť, eleganciu, iskrivý spád Mozartovej hudby s presvedčivou bezprostrednosťou.

Aj nehudobníkom z reklamných bilboardov dobre známy, o rok mladší huslista **Dalibor Karvay** je posluchačom v triede odchovanca ruskej husľovej školy Borisa Kušníra na viedenskom Konzervatóriu. Je typom introverta a svoju hudobnosť, vďaka sústavnému, kvalitnému pedagogickému vedeniu usmerňuje cieľavedome. Dokáže dobre držať napätie línií a so závideniahodnou disciplínou tvarovať hudobný prúd. Aj jeho vystupovanie, vážne a noblesné, ako by ani nepatrilo šestnásťročnému mladíkovi...

Posluchač VŠMU, klavirista **Ladislav Fančovič** navštevuje vo Viedni Universität für Musik und darstellende Kunst u Wolfganga Watzingera. Popri iných vystúpeniach hral prinajmenej po tretíkrát s orchestrom a vždy iný opus. Tentokrát to bol *Koncert pre klavír a orchester č. 5 Es dur* op. 73 Ludwiga van Beethovena. Jeho temperament vyústil však v úvodnej kadencii i vo finále do trochu prehnaného tempa, čo malo dopad na zreteľnosť pasáží. Držanie tempa, výstavba i kolorovanie lyrických myšlienok však zaujali. Najviac zapôsobil v meditatívnom *Adagiu*. Úroveň podania bola hodná aj výkonu ostrieľaného, zrelého profesionála.

Prezentácii našich špičiek interpretačnej mlade prispel nemalou mierou pohotový a spoľahlivý orchestrálny sprievod.

VLADIMÍR ČÍŽIK

# *Orlando furioso v Prahe*

Otvoriť operné divadlo so široko rozvetveným repertoárom typicky barokovým titulom si vyžaduje dávku sebavedomia a odvahy. Vo svete sa tak stáva zväčša tam, kde je k dispozícii dirigent na daný štýl špecializovaný a súbor vybavený zodpovedajúcim umeleckým potenciálom. Pražská Štátna opera sa pod vedením tandemu Daniel Dvořák – Jiří Nekvasil (od sezóny 2001/2002 obaja na základe víťazstva v konkurze preberajú žezlo v Národnom divadle) vyprofilovala na súbor, poskytujúci enormný priestor dramaturgickým raritám. K viacerým novinkám zo súčasnosti – domácim i zahraničným – postavilo divadlo ako protipól barokovú operu Antonia Vivaldiho *Orlando furioso*. Išlo o českú premiéru diela a po šesťdesiatich rokoch o prvú barokovú produkciu v tomto dome.

*Orlando furioso* čerpá námet z rovnomennej epickej básne talianskeho autora Ludovica Ariosta. Obsah tvoria tri tematické okruhy: šialenstvo Orlanda zapríčinené láskou k Angelike, vojna medzi kresťanmi a Maurmi a láska Ruggiera a Bradamanty. Vivaldi operu skomponoval na libreto Grazia Braccioliho a premiéroval roku 1714 v Benátkach. Vedenie Štátnej opery zverilo naštudovanie dirigentovi **Jiřímu Kotoučovi** a súboru **Camerata Nova**. Kotouč, zanietený obdivovateľ a propagátor starej hudby, pozná jej interpretačné zákonitosti, no s rekonštrukciou kompletných operných diel zrejme veľa skúseností nemá. Do originálnej partitúry príliš nezasahoval, skrátil iba nekonečné recitatívy a podľa vzoru nahrávky Claudia Scimoneho vložil na začiatok predohru k inej Vivaldiho opere *Arsilda, regina di Ponto*. Kadencie a da capo kopírujú dobovú prax. Výsledkom je večer informatívnej hodnoty pre odborníkov a tú časť publika, ktorá si rada rozširuje obzor o neznáme diela. Pre bežného diváka, obávam sa, môže byť *Orlando furioso* príliš dlhým a monotónne plynúcim predstavením.

Vnímam ho tak aj napriek evidentnej snahe dirigenta čo najvernejšie oživiť partitúru. V bulletine objasňuje interpretačné pravidlá barokového slohu, píše o tom, čo vyjadrujú recitatívy secco i accompagnato, čo árie, no premietnuť poučky do praxe tak, aby vzniklo živé a pútavé divadlo sa mu až natoľko nepodarilo. Pritom nechcem upriecť tvorivé oduševnenie ani Kotoučovi, ani inštrumentalistom zo súboru Camerata Nova. Možno viac pozornosti by si boli zaslúžili sólisti, ktorí boli väčšmi sústredení na technické zvládnutie náročných, ozdobami vyšperkovaných partov než na obsah spievaného slova.

Režisér a výtvarník **Gilbert Blin** si ako kľúč výkladu zvolil princíp divadla v divadle. Na provizórnom javisku sa počas benátskeho karnevalu odohráva Orlandov príbeh, ktorého dej a aktéri vstupujú do reálneho života. Scéna je jednoduchá, v centre javiska stojí kruhovitá veža s dutým vnútrom a táto maľovaná kulisa otáčaním otvára niekoľko nových perspektív. Dianie oživujú baletní dvojníci a kašírované zvieratká, na ktoré sa menia ľudia strácajúci pamäť. Kostýmy **Josefa Jelínka** sú barokovo honosné, farebne a tvarovo pôsobivé. Zvukové efekty búrky a vetra (s obľubou ich využíva J. Bednárik) pochádzajú z dielne Drottningholmského dvorného divadla vo Švédsku. I napriek spomenutým vymoženostiam inscenačný tvar na extrémnu dĺžku predstavenia nedokáže odpovedať tak, aby sústredenosť časom nepoľavovala. Žiadalo sa dôslednejšie pracovať s charaktermi postáv a herecky vypointovať ich konanie.

Titulnú mezzosopránovú úlohu spievala na prvej premiére mladá **Jana Sýkorová**, naturelom skôr páža, než „zúrivý Roland", no hlasovo mimoriadne talentovaná. Jej lyrický materiál má krásnu tmavú farbu, technicky zvládnuté prechody medzi registrami a bezpečne sa cíti aj v náročnej koloratúre. Strednú a vyššiu polohu má okrúhlu a jasnú aj soprán **Ludmily Vernerovej** v postave Angeliky. Významný part čarodejnice Alciny vyznel v podaní **Pavly Vykopalovej** hmlisto, chýba jej osobitosť timbru a vokálny výraz. **Virginia Corres Dupuyová** (Bradamente) kreslila skôr charakter postavy než jeho precíznu hudobnú líniu. Z trojice mužských interpretov zmysel pre barokový sloh preukázal **Tomáš Černý** (Medoro), jadrný barytón vložil do partu Ruggiera **Roman Janál**, no surovo znel basbarytón **Aleša Hendrycha** ako Astolfa.

PAVEL UNGER

## SENZÁCIA V BUDAPEŠTI, ALEBO AKO TO ROBIA?

Od roku 2000 prebieha v Maďarsku proces posilňovania štátnych kultúrnych inštitúcií. V rámci neho došlo už k významnému zvýšeniu štátneho príspevku pre prvý maďarský štátny symfonický orchester – Národnú filharmóniu. 15. novembra ohlásil minister kultúry MR Zoltán Rockenbauer ďalší senzačný krok v rámci tohto veľkolepého projektu.

Od januára 2002 sa takmer o trojnásobok zvýši príspevok zo štátneho rozpočtu pre Maďarskú štátnu operu (MŠO), čo konkrétne znamená zvýšenie z doterajšieho ročného príspevku 2,3 miliárd Forintov na 6 miliárd Forintov od 1. januára budúceho roka, pričom táto suma je zabezpečená aj v budúcnosti s nárastom podľa inflačných ukazovateľov. Cieľom tejto historicky bezprecedentnej podpory je zaradiť Maďarskú štátnu operu (2 operné domy v Budapešti, z nich repertoár Erkelovho divadla má byť orientovaný trošku populárnejšie) v priebehu nasledujúcich desiatich rokov medzi 10 najvýznamnejších operných domov v Európe.

Tomuto rozhodnutiu Ministerstva národného kultúrneho dedičstva MR (ministerstva kultúry) predchádzala zmena vo vedení MŠO (v septembri t. r. sa stal generálnym riaditeľom Miklós Locsmándi), ďalej rad obsiahlych štúdií a hĺbkových analýz o súčasných problémoch v riadení a prevádzke Opery a niekoľko návrhov na koncepciu jej rozvoja. Optimálny model bol po rozsiahlych diskusiách schválený ministrom kultúry i premiérom MR.

Plánovaný desaťročný proces zahŕňa rad štrukturálnych zmien v riadení a prevádzke MŠO, ktorých kľúčovými bodmi sú

- diferencované, na výkony orientované odmeňovanie,
- rozsiahla technická rekonštrukcia (týka sa nielen technického zariadenia, ale aj postupných rekonštrukcií oboch budov, pričom z poskytovanej dotácie pôjde ročne 400-500 miliónov Forintov na tento účel a po ukončení rekonštrukčných prác sa tieto obnosy môžu použiť na iné účely MŠO),
- vybudovanie medzinárodných kontaktov (MŠO má byť integrovaná medzi operné domy s pravidelným hosťovaním svetových umeleckých špičiek),
- poskytnutie rozsiahlych príležitostí pre maďarských umelcov na ich uplatnenie na domácej pôde,
- pokrok vo výchove maďarského operného dorastu.

Ako oznámil generálny riaditeľ MŠO, nárast prostriedkov umožní realizáciu nového systému vnútorného plánovania, racionálnosti a vypočítateľnosti prevádzky. Doživotní členovia obdržia ročne 75% minimálnej mzdy, ďalej sa vytvoria nový organizačný poriadok a nová kolektívna zmluva. Nové produkčné riaditeľstvo MŠO bude poverené plánovaním, realizáciou a vyúčtovávaním projektov divadla. V najbližšom čase sa pristúpi k novej stratégii príjmov zo vstupeniek s ohľadom na to, aby zvýšenie cien vstupného neviedlo k zníženiu návštevnosti a osobitnú pozornosť bude vedenie MŠO venovať získaniu mladého obecenstva.

Sumou prisľúbeného príspevku sa MŠO priblíži k výške subvencií milánskej La Scaly a londýnskej Covent Garden opere. Ako odznelo na tlačovej besede ministra kultúry a generálneho riaditeľa MŠO, oba menované významné európske operné domy pritom navyše disponujú ešte podstatne vyšším príjmom zo vstupeniek, ktorý v súčasnom Maďarsku ešte nemožno očakávať, ako aj zaujímavými príspevkami zo súkromných zdrojov. MŠO však očakáva pomoc aj od Klubu operných mecenášov.

Na otázku, či toto zvýhodnenie prvých štátnych inštitúcií nevyvolá v radoch ďalších maďarských umeleckých inštitúcií nežiaduce napätie, minister kultúry poznamenal, že týmto krokom sa vytvorí silné konkurenčné prostredie, ktoré v konečnom dôsledku povedie k všeobecnému zvýšeniu kvality a k motivácii župných, resp. samosprávnych kultúrnych oddelení na zvyšovanie všestrannej podpory pre inštitúcie patriace do ich kompetencií.

(PODĽA MAĎARSKÝCH TLAČOVÝCH INFORMÁCIÍ SPRACOVALA A R.)

# *Romeo a Júlia v Budapešti*

Skôr než pristúpim k hodnoteniu prvej premiéry 118. sezóny Maďarskej štátnej opery (MŠO), stručne sa dotknem radikálnych zmien, ktoré nastali vo vedení a tým aj v živote tohto budapeštianskeho operného domu.

V máji sa skončilo päťročné funkčné obdobie riaditeľa Miklósa Szinetára, a tak sa ministerstvo kultúry rozhodlo rozdeliť vedenie doteraz spočívajúce v rukách jediného riaditeľa do dvoch funkcií: umeleckej (hlavný hudobný riaditeľ) a manažerskej (generálny riaditeľ). Miesto hudobného riaditeľa obsadil už v apríli dirigent György Györiványi-Ráth, kým funkciu generálneho riaditeľa prevzal v septembri hudobník, fyzik a ekonóm Miklós Locsmándi.

Györiványi-Ráth – niekdajší víťaz niekoľkých dirigentských súťaží, o. i. aj dirigentskej súťaže Maďarskej televízie, pôsobil dve desaťročia na čele viacerých talianskych operných domov. V historickej budove MŠO (Yblov palác) chce teraz vybudovať operný dom medzinárodnej úrovne, pracujúci systémom staggione, čím sa táto scéna vyprofiluje oproti druhej budove MŠO – Erkelovmu divadlu. Z hľadiska tohto cieľa zostavil už sezónu 2001–2002: prevláda blokový systém a obsadzujú sa prioritne maďarskí operní sólisti pôsobiaci v zahraničí (Polgár, Lukácsová a ď.), ale i hostia svetovej opernej špičky (Raimondi, Nucci, Johansson a ď.). Z dirigentov popri osvedčených (Medveczky, Lukács) kladie dôraz na mladé domáce talenty (Zsolt Hamar, Domonkos Héja, Gyözö Kesselyák a ď.), pričom každý dirigent bude mať svoje konštantné tituly. S cieľom postgraduálneho štúdia a omladenia sólistického ansámblu vytvoril Štúdio mladých, kde pracujú aj pedagógovia svetového mena, ako napríklad Júlia Hamariová. Členovia tohto štúdia budú v budúcnosti tvoriť akýsi „cover team" pre hlavné postavy. Prijímaných sólistov si Györiványi-Ráth osobne vypočul a v súčasnosti prebieha „testovanie" orchestrálnych hudobníkov, čo čaká aj na členov operného zboru. Výsledok týchto „skúšok" ovplyvní aj finančné zatriedenie jednotlivcov. Z hľadiska oživenia dramaturgie plánuje nový hudobný riaditeľ uviesť dávno nehrané diela ako *Mefistofeles, André Chénier, Piková dáma, Kráľovná zo Sáby* a pod. Ako dirigent v tejto svojej prvej funkčnej sezóne nebude účinkovať, no budúcu sezónu otvorí novým naštudovaním Verdiho *Macbetha*.

Myšlienka zaradiť Gounodovu lyrickú operu do premiérového plánu Erkelovho divadla pochádza ešte od predchádzajúceho riaditeľa. Realizácia projektu je však už dielom nového vedenia. Pôvodne vypracovaná koncepcia scény však nebola akceptovaná, preto – z časových a finančných dôvodov – sa na spôsob „second hand" prevzala scéna zo segedínskej inscenácie Shakespearovej tragédie Kentaur. Režisérom sa stal **Dénes Gulyás**, kostýmy navrhla **Judit Schäfferová**, choreografiu zverili **Teodóre Bánovej** a zborové scény naštudovala **Anikó Katonová**.

Gounodovo dielo bolo naposledy premiérované v decembri 1988, tiež v réžii Dénesa Gulyása. (Bola to tá „slávna" iscenácia, z ktorej Andrea Rostová vykročila na cestu svojej svetovej kariéry.) Gulyás nezopakoval svoju starú koncepciu, ale celkom nanovo a veľmi citlivo vypracoval intímne vzťahy medzi osobami, pričom masovým scénam dodal efektnú turbulentnosť. Vtipne „predĺžil" javisko a zapojil do deja aj samotné hladisko. „Hrajú" aj bočné lóže, Romeo so svojou spoločnosťou prichádza cez hladisko, prvé tri rady sedadiel sú zakryté a na tejto ploche sa odohráva aj slávny monológ Mercutia – „Mab, reine des mensonges" o zázračnej kráľovnej Mab. V tejto, ináč solídne zladenej scénickej kompozícii, je netolerovateľným prehmatom „príchod" Júliinho balkónu na spôsob vzducholode z povraziska...

Foto M. Béla

O. Klein (Romeo) a I. Kertesiová (Júlia)

Na čele oboch obsadení stojí jediný dirigent v osobe **Jánosa Kovácsa**, ktorý je zárukou kvality hudobného naštudovania. Jules Barbier a Michel Carré, osvedčení textári operných libriet sa presne pridržiavajú dejovej osnovy Shakespearovej tragédie, ktorú však patrične zahustili a tak popri väčšom počte drobných úloh spočíva ťažisko na dvoch interpretoch titulných postáv. S radosťou som na oboch premiérach sledoval výborný výkon dvoch mladých tenoristov – nášho **Otakara Kleina** a **Attilu Feketeho**. Obaja sú adekvátnymi predstaviteľmi Romea a plnohodnotne modelovali mohutný citový oblúk od rojčivého mládenca po tragické smrtonosné finále. Feketeho hlasový materiál je o niečo farebnejší, bohatší na alikvotné tóny, no obaja s imponujúcou ľahkosťou a prirodzenosťou tlmočia aj tie najexponovanejšie pasáže náročného partu. Kleinovou sugestívnou Júliou je technicky stále perfektná, striebristo ligotavá, no pre mňa mierne podchladená **Ingrid Kertesiová**. Pre mladú Grékyňu **Cleo Mitilineou**, disponujúcu zaujímavo sfarbeným lyrickým sopránom, je Júlia prvou javiskovou kreáciou. Po ťažkou trémou poznačenej vstupnej árii „Je veux vivre dans ce rève...", sa postupne uvoľnila a vytvorila prijateľný profil mladej Verončanky. Z plejády účinkujúcich mi zostal v pamäti virtuózny **Tomás Busa** v úlohe Mercutia, temperamentné páža Stephano **Gabrielly Létai-Kissovej** a výbušný Tybalt **Tamása Darócziho**. **István Berczelly** je majestátnym wotanovským Capuletom, pričom András Káldi-Kiss v tej istej úlohe radostne dozrieva po výrazovej stránke. **Kolos Kováts** je stále krásne znejúcim a žoviálnym Pátrom Laurentiom, kým **Ferenc Valter** markantne znejúcim asketickým mníchom.

Jozef Varga

INTERLAN
Computer Networks

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

## OPÄŤ V PLNOM PRÚDE

Z hľadiska intenzity londýnskeho hudobného života by mohol október dostať prívlastok „plodný mesiac". Nová sezóna sa rozbehla na plné obrátky a po neprebernom množstve koncertov vianočných kolied v decembri sa znovu pozastaví až v januári. Začnem pre Londýn nezvyčajným päťdňovým programom elektroakustickej hudby v Barbican Centre s názvom *Electronic*. Bol to minifestival patriaci prevažne dielam Karlheinza Stockhausena &Co a nezvyčajný preto, lebo elektroakustickej hudbe sa tu akosi stále ešte nepodarilo udomácniť. Súčasťou festivalu bola aj v histórii prvá retrospektívna diskusia vedená samotným Stockhausenom. Táto rozprava bola fascinujúca, a o to fascinujúcejší zážitok očakávali všetci zúčastnení od koncertu, ktorý po nej nasledoval. Po koncerte však prevládla v sále akási rozpačitosť. Jedna časť prívržencov oslavovala svojho majstra, ďalšia znechutene odišla a tretia, do ktorej som patrila aj ja, a ktorá predpokladala, že vie, čo môže od skladieb očakávať, len skúmavo čakala, čo bude nasledovať. A zvedavosť v tomto prípade asi zvíťazila, lebo festival bol akoby šibnutím zázračného prútika vypredaný do posledného miesta. Na programe boli okrem Stockhausena aj skladby Williama Orbita, Irmina Schmidta, Craiga Armstronga, Aphexa Twina, ako aj komorná prezentácia extraktov zo Stockhausenovej opery *Light* (Svetlo) – epického projektu, na ktorom autor pracoval posledných tridsať rokov.

Protiváhou tohto iluzívneho festivalu bol tzv. „Mahlerovsky" deň **Orchestra of the Age of Enlightenment** (OAE) pod otcovskou taktovkou **Rogera Norringtona** v South Bank Centre. OAE je v jadre komorným orchestrom, ktorý sa však môže rozrásť do rozmerov Mahlerových raných symfónií. V dnešných časoch už nie je nijakou zvláštnosťou počuť naživo koncert orchestra s historickými nástrojmi, no v prípade OAE to predsa len nebol všedný zážitok. Deň sa začal otvorenou skúškou Mahlerovej *1. symfónie* s doslovne humoristickým výkladom dirigenta. Mahlerovu *Prvú symfóniu* asi každý z nás pozná aj odzadu, no počuť ju zahranú na nástrojoch a v obsadení skutočného orchestra z konca 19. storočia ešte stále zostáva raritou. Môj „moderný" zvukový ideál sa hneď po prvých taktoch radikálne naštrbil a zrazu som mala pocit akoby nová podoba, dosiahnutá rešpektovaním historických daností, bola jediná správna. Bolo to určite len zdanie, i keď veľmi presvedčivé, vďaka novosti a sviežosti dosiahnutej rovnováhy medzi jednotlivými nástrojovými skupinami. Je ťažké slovami opísať očarujúcu súhru a miešanie jednotlivých nástrojových farieb – asi najfascinujúcejší bol však zvuk lesných rohov, ktoré zneli ohromne nemotorne, no v najkrajšom zmysle slova. Črevové struny mali sladkasto-jemný nádych a ani zďaleka nepôsobili drsne, ale skôr ako priesvitný opar. Orchester vôbec nepoužíval vibrato, čo do značnej miery zvýšilo jasnosť celej textúry. Prvou symfóniou sa však jedinečný celodenný experiment neskončil. Nasledovala pôvodná druhá časť tejto symfónie s názvom *Blumine* (*Andante*) so sentimentálnymi sólami pre dychové nástroje, nazvaná podľa divadelnej hry, pre ktorú bola pôvodne napísaná. Po niekoľkých úpravách sa jej nakoniec Mahler vzdal. Dôvodom vraj bolo, že ju považoval za príliš nostalgickú. ... A nasledovali jeden „tuzexový" produkt za druhým: prekrásne *Lieder eines fahrenden Gesellen* s **Christopherom Maltmanom** (barytón), ako aj *Klavírne kvarteto* a piesne z cyklu *Des Knaben Wunderhorn*. Keď sa táto úchvatná exkurzia do neďalekej hudobnej minulosti skončila, nikomu sa pravdepodobne nechcelo ísť domov, lebo sme sa všetci nakazili neuveriteľným entuziazmom hráčov OAE a Rogera Norringtona. Preto sa niektorí hráči po koncerte vrátili späť na pódium, aby s divákmi prediskutovali ich hudobný zážitok, čo sa dialo až do hlbokej noci.

KARITA MATTILOVÁ (JENUFA)

FOTO ARCHÍV

Do tretice všetko dobré, ale v prípade inscenácie *Jenufy* v Royal Opera House, Covent Garden tomu tak, žiaľ, nebolo. Pred premiérou sa o novej inscenácii médiá nádejne zmieňovali ako o zmodernizovanej *Jenufe* s univerzálnym posolstvom, čo malo pravdepodobne prilákať do tradicionalistického operného domu nielen početných Janáčkových prívržencov, ale aj mládež. Režisér **Olivier Tambosi** spoločne so scénografom **Frankom Philippom Schlössmannom** vystačili na scéne s minimom. Všetko ostatné bolo len imaginárne. Skaly, ktoré v prvom obraze vyčnievali z drevenej podlahy akejsi sýpky, sa v druhom obraze premenili na obrovský balvan, ktorý ako jediný dominoval v Kostelníčkinej izbe. V treťom obraze sa rozbité a čierne znovu ocitli na podlahe. Mali byť centrálnym symbolom toho, čo si divák pod nimi chcel predstaviť: nechcené dieťa, vinu, vnútorne utrpenie, sebectvo... Kostýmy boli tiež ladené v šedých odtieňoch a svojou pochmúrnosťou a uniformitou sčasti akoby pripomínali obraz z koncentračného tábora. Nie, toto naozaj nebol tradicionalistický obraz moravskej dediny. Pomerne nešťastná bola voľba scény, ktorú z bočných strán uzatvárali veľké drevené steny. Práve ony zmenili akustiku tak, že jednotlivé postavy nebolo skoro vôbec počuť. Tomu nepomohol ani orchester operného domu pod taktovkou **Bernarda Haitinka**, ktorý hral – preň celkom netypicky – akoby Janáčkovou hudbou úplne nezaujatý. Haitink patrí k opernej dirigentskej elite, preto sa značná nevyváženosť jednotlivých nástrojových skupín, ostrosť zvuku, ako aj už spomínaný chlad len ťažko vysvetľujú. Čo túto produkciu robilo výnimočnou, bola však zostava jej troch vedúcich protagonistov. **Karita Mattilová** (Jenufa) je výrazný spevácky talent, ktorý dokáže kombinovať lyrickosť s jednoduchosťou a štýlovou čistotou, čo bolo asi jej najväčším prínosom. **Anja Siljová** (Kostelníčka) sa svojím vokálnym prejavom blížila k perfekcionizmu. Jej silný soprán sa zdá byť akoby úplne neovplyvnený jej už nie najmladším vekom. Vyžarovala z nej nezlomná autorita v prvom, ako i hrôzostrašný nepokoj na konci druhého a v poslednom obraze. Fín **Jorma Silvasti** obdivuhodne zobrazil vnútorný prerod Laca a prepožičal mu hrejivú kvalitu svojho hlasu. **Jerry Hadley** (Steva) však naopak typovo vôbec nevyhovoval, vyzeral skôr ako Jenufin otec a absenciu vyšších tónov si nahrádzal nepekným forsírovaním. V tejto inscenácii bola Buryvojka slepá, jej predstaviteľkou bola **Eva Randová**. Tá využívala jemne naturalistickým spôsobom hrudný register, čo pôsobilo obzvlášť zaujímavo. I napriek dobrým speváckym výkonom aj ďalších protagonistov ako produkcia celok, žiaľ, pôsobila pomerne chladno a rozpačito. Vysoko si však cením snahu jej tvorcov o odpútanie sa od gýčovitosti a naturalistickej deskriptívnosti moravskej dediny a jej krojov, ako aj o univerzálnu myšlienkovú výpoveď.

VANDA PROCHÁZKOVÁ

SANDRO CHIA: CHLAPEC, 1983

# POSTMODERNA – ZROD NOVEJ, ČI ZÁNIK STAREJ PARADIGMY?

Zuzana Martináková

CELÉ 20. STOROČIE – NECH JE AKOKOĽVEK ŠTRUKTÚROVANÉ A DIVERGENTNÉ – SPÁJA JEDNA OČIVIDNÁ SPOLOČNÁ VLASTNOSŤ: POCHYBNOSŤ A S ŇOU SPOJENÁ STRATA VIERY V UZNÁVANÉ PRAVDY A HODNOTY. ZÁRODKY MOŽNO POZOROVAŤ UŽ V 19. STOROČÍ: NAPRÍKLAD V ONEJ NIETZSCHEOVSKEJ POCHYBNOSTI V EXISTENCIU BOHA, ALEBO VO VEDE V ODKLONE OD DEKARTOVSKÉHO RACIONALIZMU A V POCHYBNOSTI POSTUPNEJ POZNATEĽNOSTI SVETA, KTORÁ VYVRCHOLILA EINSTEINOVÝM OBJAVOM TEÓRIE RELATIVITY, OTVÁRAJÚCEJ TZV. NEKLASICKÉ ŠTÁDIUM VÝVINU VEDY. V UMENÍ TO BOLI UŽ SYMBOLIZMUS A SECESIA PRELOMU 19. A 20. STOROČIA, KTORÉ PRESTALI BYŤ ŠTÝLOVO ČI ŽÁNROVO ČISTÉ A VÝLUČNE DOBOVÉ (DOCHÁDZA K NARUŠENIU SYMETRIE HISTORIZMU). MODERNA A AVANTGARDA SA POKÚSILI BYŤ RACIONÁLNEJŠIE, ALE FORMOVALI SA PREDOVŠETKÝM NA POCHYBNOSTIACH V HODNOTY MINULOSTI, DOKONCA NA NEGÁCII TRADÍCIE, VERIAC V MOŽNÝ POKROK V BUDÚCNOSTI. POSTMODERNU CHARAKTERIZUJE TEDA POCHYBNOSŤ V HODNOTY MINULOSTI AKO AJ PRÍTOMNOSTI ČI BUDÚCNOSTI. TO JEJ UMOŽŇUJE NARÁBAŤ S NIMI AKÝMKOĽVEK SPÔSOBOM, ČI SPÔSOBMI ZÁROVEŇ...

Uveďme prvý charakteristický znak postmoderny: **pluralita** – či už štýlov, prejavov, módov, typov myslenia, sebaidentifikovania, reflexií a pod., t. j. pluralita na všetkých úrovniach prejavov kultúry. Prejavuje sa buď v podobe koexistencie viacerých rozdielnych prejavov a spôsobov bytia popri sebe v danom prostredí, alebo kombináciou a prelínaním rôznych, často diametrálne odlišných prvkov v rámci jedného prejavu či spôsobu bytia. S tým úzko súvisí **strata identity** určitej kultúry, ktorá vedie k importu typov myslenia rozdielnych kultúr (napríklad identifikácia reprezentantov západnej kultúry s východnými filozofiami), k rozbitiu platných kánonov doby, konvencií a morálky (spochybnenie úlohy rodiny, sexuálnej vernosti, roly ženy-matky a podobne), ba dokonca strata identity samotnej osobnosti (psychický rozkol, identifikácia s iným pohlavím, s rozdielnymi postavami a podobne). V umení koexistujú v jednom priestore rôzne štýly a žánrové orientácie a tiež umelecké prejavy rôznych etník, resp. zlievajú sa v rámci jedného umeleckého diela. Nešlo však o koexistenciu príbuzných foriem javov, ale predovšetkým kontrastných, vzájomne sa akoby vylučujúcich. Dochádza **k strate rozlišovania bipolarít:** matéria – dematéria (nemateriálne či duchovné), objekt – subjekt, reálne – ireálne (skutočnosť – sen, reálne – virtuálne), živé – neživé, stabilné – nestabilné, minulé – budúce, pokrok – regres, tradícia – avantgarda a podobne. Významnou mierou k tomu prispela veda v 20. storočí, ale aj prenikanie mimoeurópskych typov myslenia. Filozofie orientu nepoznajú pre Európu typické dualistické myslenie: jin-jang sú vzájomne komplementárne polarity, ktoré sa neponímajú dualisticky, ale len ako odlišné podoby toho istého javu. Európska, resp. americká[1] veda dospela k výsledkom, ktoré sú v mnohom príbuzné, ak nie totožné s rezultátmi mystického a iracionálneho poznania. Nedokáže už striktne rozlišovať medzi materiálnym a nemateriálnym (na subatomárnej báze existuje len pohyb – energia mikročastíc), živým a neživým (moderná biológia nedokáže presne definovať živú a neživú hmotu, pretože znak reprodukovateľnosti nestačí), medzi objektívnym a subjektívnym (nová predstava o čase a priestore vplyvom teórie relativity objektívne skutočne spochybnila – napríklad všetky javy, ktoré vnímame, sú obrazovou projekciou javov štvorrozmerného priestoru v našom trojrozmernom priestore, v ktorom sme schopní vnímať našimi zmyslami), medzi originálom a kópiou (komputerizácia umožňuje vyhotovovať reprodukcie totožné s originálom, ďalšie možnosti prinieslo klonovanie), medzi minulým a budúcim (teória relativity odhalila vnímanie hmoty závislé od rýchlosti: t. j. pri veľkej, napríklad svetelnej rýchlosti sa predmety javia svojou dĺžkou, vekom a pod. odlišne). Uvedomenie si týchto skutočností bolo zákonite reflektované v umení najrozličnejším spôsobom.

Nová veda dospela k poznaniu, že pozorovaná skutočnosť závisí od súradníc pozorovateľa, a podobne aj umenie 20. storočia sa nám javí odlišne vzhľadom na uhol pozorovania. Iné je pozorovanie uprostred diania, iné s odstupom času. Pre nás je storočím rýchleho tempa a enormných zmien vo všetkých sférach ľudského bytia. A toto tempo vyvolalo aj **pluralitu** názorov (nielen vedeckých a umeleckých, ale aj politických, sociálnych, svetonázorových, ideologických a pod.), ktorá sa pokladá za rozhodujúci faktor postmodernej filozofie, sociológie i náboženstva, postmodernej vedy a umenia.

Termín postmoderna, postmoderný sa začal používať v širších súvislostiach až v 70. rokoch, aj keď už v roku 1959 ho použil I. Howe v eseji *Mass Society and Postmodern Fiction*, ktorý prebral zo slávnej práce *A Study of History* (1947) A. Toynbeeho. V 60. rokoch pokračujú viaceré polemiky, ohlasujúce pád moderny a nástup postmoderny.[2] Zrod kritiky moderny úzko súvisel s celkovou kultúrno-spoločenskou situáciou, ktorú vo vyspelej Európe a v USA charakterizuje uvedomenie si nedostatkov industriálnej a vojensky orientovanej spoločnosti (hovorí sa o postindustriálnej a posthumanistickej spoločnosti), smerujúcej k permanentnému ohrozovaniu prírody a ekologickým poruchám, k vojnám, k maskovanej demokracii a podobne. Počiatočný optimizmus začiatku 60. rokov, spojený s procesom demokratizácie, ale aj s uvoľnením napätia v tzv. studenej vojne medzi východným a západným blokom, ktorý vyvolal vznik nových foriem života najmä u mladých ľudí (uvoľnenie tabuizovaných foriem sexuality a spoločenských konvencií, voľné užívanie drog), bol postupne vystriedaný stále rastúcou kritikou ideologických postojov starších generácií. Protestné hnutie mladých *Flower-power Hippies* v USA, protestné hudobné umenie *Beatles, Boba Dylana, Joan Baezovej* a iných, ale aj ďalšie roz-

siahle demonštrácie študentov v západných krajinách namierených proti americkej vojne vo Vietname, nekompromisnej politike trhového kapitalizmu a s tým spojeného konzumného spôsobu života, preferujúceho gýč, lacnú reklamu a lacný sex, ale aj proti totalitným zriadeniam v socialistických krajinách, dirigovaných z politického centra Sovietskeho zväzu, zákonite vyvolali pluralizmus v oblasti kultúry a umenia. V dôsledku týchto udalostí sa svet v priebehu 60. rokov stal „bližším" a zároveň diferencovanejším...

FOTO ARCHÍV

MIMMO PALADINO: NOČNÁ STRÁŽ, 1982

V umení práve v tomto období vzniká pop-art, ktorý sa kriticky stavia voči konzumnej spoločnosti, hnutie Fluxus, ktoré ukazuje odlišnú optiku zmyslu umenia, minimal-art, ktorý speje k dematerializácii a k návratu k primárnym tvarom, konceptuálne umenie, povyšujúce mentálne nad fyzické (materiálne) a podobne. Už v tomto desaťročí možno pozorovať rozklad moderny v jej ambícii negovať tradíciu, pretože tu sa objavuje návrat k archaickým pratvarom, prvkom umenia rôznych etník (dochádza k tomu už v rámci abstraktného expresionizmu a lyrickej abstrakcie), k tradícii rôznych štádií, až k najstarším mýtom, k citáciám starších umeleckých diel či výrazových prostriedkov, fúzie štýlov a žánrov tzv. vysokého a nízkeho, elitárskeho a masového umenia a podobne. Keďže celková spoločenská situácia viedla k strate zmysluplnosti nejakej konkrétnej formy života, vedeckého či demokratického pokroku, ani umenie nemohlo preferovať jeden konkrétny prejav na úkor druhého. Pluralita štýlov, smerovaní, koncepcií, umelecko-ideových stratégií sa ešte prehĺbila v nasledujúcich desaťročiach a viedla dokonca k akémusi synkretizmu ako opozícii voči „čistote" a originalite avantgardy. Viaceré z nich sú rozvinutím už predchádzajúcich orientácií, od ktorých ich odlišuje ešte väčší odstup od umenia avantgardy, ktorá svojou výlučnosťou (dôraz na originalitu, permanentnú novosť a zmenu) stratila príťažlivosť u percipienta. Präfix post často dominuje v pojmových označeniach: napríklad umenie *post-pop-art* odkazuje na neskoršie vývinové štádium; *postminimalizmus*, v ktorom sa premiešavajú aj prvky procesuálneho, konceptuálneho umenia, land-artu a body-artu; *postkonceptualizmus*, *postfotografia* (umenie fotografie na báze interaktívnych multimediálnych systémov, umožňujúcich digitálnu manipuláciu), *postperformancia* a pod. Tieto pojmy sú však do veľkej miery vágne, pretože sú často zamieňané s predponou neo-, alebo dokonca trans-, pričom teoretické rozlíšenie sa často nezhoduje s praxou. Lyotard uvádza tri významy predpony post- (prvý označuje smer časového sledu, druhý stratu viery vo vývojaschopnosť)[3], z ktorých tretí sa viaže na formy myslenia (post tu neznamená nejaký pohyb, come back, flash back, feed back, teda pohyb opakovania, ale určitý proces, ktorý možno označiť tiež predponou ana-: napríklad proces analýzy, anamnézy, anagogie, anamorfózy a pod.). V dôsledku toho označenie orientácií s touto predponou má, na rozdiel od predpony neo-, vyjadriť ambivalentný a kritický vzťah k tendencii, ku ktorej sa názvom viaže, a vedomé prekročenie umeleckých limitov predchádzajúcej tradície. V skutočnosti aj neo-štýly, hoci by mali byť revokáciou starších štýlov, obsahujú v sebe kritický aspekt, ktorý prehodnocuje pôvodný význam a zmysel už aj tým, že citovaný, alebo eklekticky preberaný štýlotvorný prvok umelec vsadí do odlišného dobového kontextu. Takým je napríklad označenie výtvarných orientácií neoexpresionizmus a neokonceptualizmus, ktoré sa pokladajú za prejavy postmoderny. *Neoexpresionizmus*, ktorý vznikol koncom 70. rokov v Nemecku a Taliansku a rýchlo sa rozšíril do ostatných krajín Európy a USA, evokoval svojím zameraním návrat k figuratívnemu expresionizmu, ktorým chcel ponúknuť inú alternatívu umenia ako vtedy už nezaujímavá a nepopulárna avantgarda. V súvislosti s neoexpresionizmom sa hovorí o rôznych smerovaniach: *Neue Wilde* (Noví divokí, ktorí nadväzujú na nemeckých expresionistov Die Wilde) alebo *Wilde Malerei* (divoké maliarstvo), *Figuration libre* (francúzska verzia), či *Wild Style* (USA), s ktorým súvisí aj umenie *Subway Graffiti* (newyorskí teenageri začiatkom 70. rokov začali tvoriť aerosólovými sprejmi na stenách ulíc, metra, na vagónoch svoje kreácie, vykazujúce vplyvy pop-artu, komiksov, reklám, ale aj etnických subkultúr; od roku 1975 sa toto anonymné umenie inštitucionalizuje a autorizuje vystavovaním v galériách: Keith Haring, Kenny Scharf, Donald Baechlers a iní), o umení *New Wave* (Nová vlna, ktorá zasiahla aj oblasť hudby), *New Image* (Nový obraz), *Bad Painting* (Zlý obraz, ako reakcia na dominujúce umenie konceptualizmu a minimal artu, považované za dobré umenie), ktoré spája retrospektívny pohľad na tradíciu a najmä citová zaangažovanosť, intenzita individuálneho prežívania a rudimentárnosť až surovosť na rozdiel od citovo neutrálneho minimal artu, intelektuálneho a odhmotneného konceptualizmu, analytických a reduktivistických abstraktných modelov.

Za neoexpresionistické sa považuje aj umenie mladých talianskych výtvarníkov, prvýkrát prezentované na výstave Aperto v rámci benátskeho Bienále roku 1980, pre ktoré ta-

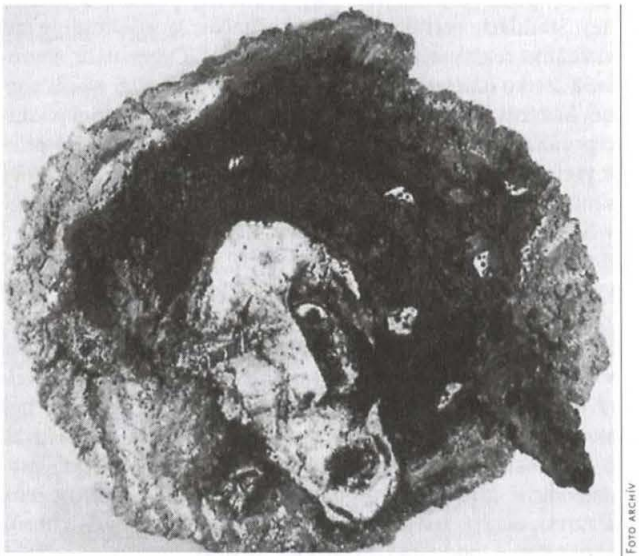


FOTO ARCHÍV

ENZO CUCHI: BISOGNA TOGLIERE I GRANDI DIPINTI DAL PAESAGGIO, 1983, 1983

liansky kritik *Achille Bonito Oliva* vynašiel termín *transavantgarda*. Charakterizuje ho inklinácia ku klasickým mýtom, eklekticizmus, žánrový synkretizmus a nomádizmus (asociuje kočovníctvo nomádskych kmeňov využívaním prvkov rôznych kultúr). „Idea umenia na konci 70. rokov je takáto: opäť objasniť potešenie a nebezpečenstvo vyplývajúce zo silného miešania látky imaginárneho, ktorá sa tvorí z potuliek a dotykov, z priblížení, nikdy nie z definitívnych zakotvení. Obrazy transavantgardy prestavujú záhadu a zároveň riešenie. Transavantgarda dovoľuje umeniu pohyb všetkými smermi, vrátane minulosti." (Oliva) Umenie talianskej *transavantgardy* (Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino) tak nesie znaky, ktoré sa jedným dychom vyslovujú v súvislosti s umením postmoderny: transfer i prelínanie prvkov z rôznych štýlov minulosti i súčasnosti.

*Neokonceptuálne* umenie sa utváralo asi v polovici 80. rokov v New Yorku v čiastočnej opozícii voči neoexpresionizmu. Charakterizuje ho synkretické prepojenie vplyvov pop-artu, minimal a koncept artu s využitím prostriedkov nových médií, fotografie a tiež znakov a symbolov konzumnej spoločnosti (reklama, spotrebný tovar, konzum, odpad). Na rozdiel od umelcov pop-artu a koncept artu sa podľa Sandlera[5] cítia byť chytení do pasce konzumnej spoločnosti a preto môžu robiť umenie len preberaním už existujúcich artefaktov a obrazov. Vzniká tak umenie *apropriácie* (od slova appropriare – privlastniť si), spochybňujúce unikátnosť umeleckého diela, význam kreativity (zrovnoprávnením vytvoreného a nájdeného, ktoré začalo už umenie ready made) a autorstva (umelec si voľne, bez uvádzania prameňov privlastňuje akýkoľvek už jestvujúci obraz veľkého i lacného umenia staršej či nedávnej minulosti, alebo obraz či predmet médií a reklám bez nároku na originálnosť). S apropriáciou tak priamo súvisí predstava o smrti autora (ako ju výstižne predostrel Roland Barthes), ale aj spochybnenie podoby predmetu a obrazu, medzi reálnou a zobrazovanou podobou, medzi realitou a znakom, čiže stratou rozdielu medzi *simuláciou* reality a realitou samou. Simulakrum teoreticky popísal francúzsky filozof Baudrillard,[6] reflektujúc tak rozvoj nových technológií, ktoré zotreli rozdiel medzi kópiou a originálom, a nových vedeckých poznatkov, ktoré narábajú s pojmami a veličinami, ľudskými zmyslami nepostihnuteľnými (fyzikálny štvorrozmerný priestor, neeuklidovský zakrivený priestor a podobne). Simulácia preniká do sveta počítačov, ktorý simuluje tzv. virtuálnu realitu a vytvára nový „reálny" Cyberspace. Simulácia sa ako umelecký princíp začala uplatňovať už v počiatočnej fáze neokonceptualizmu v *neo-geo* (neogeometrický konceptualizmus) v podobe privlastnenia predmetu alebo priemyselného výrobku ako fetiša konzumného sveta, ktorý simuluje nejakú inú realitu (umelci neo-geo z East Village v New Yorku – Bickerton, Halley, Koons, Vaisman a i.). *Jeff Koons* napríklad vo svojich sériách plastík dosadil nový význam vystaveným predmetom (v jednom jeho projekte vákuové vysávače nadobúdajú erotickú a fetišistickú podobu). Prejavy amerického i európskeho neokonceptualizmu, v ktorom sa rozlišovali dva varianty – *geometrická abstrakcia* (P. Halley) a *figuratívny neokonceptualizmus* (označovaný tiež ako chladný barok alebo neobarok), sa neskôr obohacovali o filozofický kontext, reflektujúc aktuálne ekologické, psychologické a sexuálne problémy doby, otázky identity ženy a muža, úlohy ženy, možné dôsledky civilizačných chorôb ako AIDS a podobne. Neokonceptualisti (napríklad v USA Gober, Holzerová, Levinová, Shermanová, vo Francúzsku Boltanski, v Nemecku Hornová, Trockelová a iní) kritizujú spotrebný spôsob života, ktorý devastuje prírodu a v dôsledku toho siahajú po lacných recyklovaných materiáloch. Kritike podrobujú aj konzumný spôsob prijímania informácií (napr. telekonzum), manipulatívny charakter masových médií, ktorý ľuďom vymýva mozgy a vedie k tvorbe nových mýtov. Umenie tak často dosahuje charakter deštruktívneho výrazu, ironizujúceho skepticizmu vyvolaného relativizáciou hodnôt. Vznikajú sofistikované inštalácie, v ktorých sú využité aspekty simulácie a apropriácie, recyklácie a dekonštrukcie, viacdimenziálneho priestoru, ale aj vedomé ilúzie a alúzie (napríklad antropomorfizácia nábytku je alúziou na fyzickú stránku človeka) a konotácie, súvisiace s medicínskou hermeneutikou, čím sa umenie často pohybuje na báze pseudoumenia. Umelci neokonceptualizmu zastávajú názor, že nič v umení nie je nové, preto skôr prezentujú reprezentáciu idey než ideu samu. *Cindy Shermanová* posúva identitu citátu vo svojich tematicky rôznorodých fotografických cykloch, v ktorých sama vystupuje ako tvorca diela, model, režisér i fotograf. Nastavuje tak novú optiku na originalitu a autentickosť umeleckého diela: napríklad vo svojom cykle *Historické portréty* sa identifikuje aj s mužskými postavami (napríklad s postavou z obrazu od Caravaggia, 1990).

Zaujímavý je pritom fakt, že presne tým istým obrazom sa už pred ňou inšpiroval slovenský výtvarník *Vladimír Kordoš* v diele *Chorý Bacchus* (1981).

Foto archív

Caravaggio-Kordoš: Chorý Bakchus, 1981

K ďalším prejavom postmoderny vo výtvarnom umení patrí *hyperrealizmus* alebo *fotorealizmus*, resp. *hyperiluzionizmus*, ktoré začali vznikať už v 60. rokoch ako reakcia na pop-art. Na rozdiel od realizmu nevychádzajú z reflexie videnej reality, ale z reprodukcie obrazu, získaného prostredníctvom iných médií (fotografia, film). Dochádza tak k vytváraniu ilúzií skutočnosti, jej odrazu a zrkadleniu. Posun v strate rozlišovania medzi realitou a zdaním reality, či priamo vytváraním novej reality uskutočnilo počítačové a multimediálne umenie a umenie virtuálnej reality.

Umenie, ktoré využíva prvky alúzie, citácie, kamufláže, persifláže, invokácie, recyklácie a reinterpretácie, dostalo na Slovensku pomenovanie *výtvarná interpretácia*. Začalo sa prejavovať už v druhej polovici 60. rokov v diele Alexa Mlynárčika, Rudolfa Filu a Miloša Urbáska, ktorí vo svojom *Manifeste o interpretácii vo výtvarnom umení* (1969) ponímajú interpretáciu ako tvorivý násobok originálu, postavenej na princípe reinterpretácie či recyklácie pôvodiny. Interpretovali či reinterpretovali napríklad viaceré známe reprodukcie obrazov staršej (Botticelliho, Tiziana, Vinciho, Brueghela), novšej (Maleviča, Boccioniho) i súčasnej epochy, pričom sa odvolávali aj na príklady z hudobného umenia, ktoré si vyžaduje interpretáciu notového záznamu.

V súvislosti s konceptuálnym a akčným umením sa zrodilo *procesuálne umenie*, ktoré stavia na premene materiálu a prvkov výtvarných objektov, najmä na inštalácii. V období postmoderny sa uplatňuje v rôznych smeroch, ktoré akcentujú ideu premeny a transformácie. Umelci využívajú plesne, hnilobné baktérie, biologické materiály umožňujúce chemické reakcie, v dôsledku čoho diela menia svoj charakter v priebehu času. Vzniká druh umenia *Art Recycling* na báze recyklačného procesu, v ktorom, na rozdiel od technologických procesov, neumožňujúcich zmenu kvality materiálu, dochádza k akejsi „alchymistickej" transmutácii, k premene kvality materiálu (Rosalind Kraussová, Marc Quinn – skulptúry zo zmrazovanej krvi a z kysnutého cesta, Rose Finn-Kelceyová inštalovala roku 1992 v Chisenhale Gallery v Londýne skulptúru z pary; na Slovensku Ladislav Čarný realizoval od roku 1995 inštaláciu *Putrefactio est omnium rerum mater*, v ktorej použil odliatky jednej z Charakterových hláv barokového sochára Messerschmidta nainfikované hnilobnými baktériami, čím chcel tlmočiť myšlienku transmutácie všetkých vecí: Recycling of the Idea tak podľa neho znamená kultúrny metabolizmus – re-autorizáciu, re-aplikáciu, re-aktualizáciu a reinterpretáciu zabudnutého diela, koncepcie, symbolu v novom kontexte).[7] Pojmy realita a reprezentácia reality sa takto vzájomne prelínajú a strácajú jednoznačnosť vymedzenia.

Umenie obdobia postmoderny je výrazne ovplyvnené aj možnosťami televízie, masmédií a komputerizácie, ktoré ponúkajú iba filtrovanú alebo imaginárnu, virtuálnu víziu reality. Už v súvislosti s rozmachom komunikácie prostredníctvom pošty, vzniklo tzv. *Mail Art* (poštové umenie) v súvislosti s hnutím Fluxus, ktoré už predznamenalo krízu obrazu, zaveseného vo fixnom priestore. Nové možnosti umeleckej „putovnej" produkcie a elektronického „výstavného priestoru" vznikli rozvojom telekomunikačnej internetovej siete. *Art Com Electronic Network* (ACEN) predstavuje tak nielen možnosť prezentácie a výmeny umeleckých diel z celého sveta, ale aj uchovávanie všetkých informácií. Vzniká celý rad akýchsi hybridných umeleckých projektov, ktoré využívajú video, experimentálne a interaktívne projekcie pomocou počítača, multiplikáciu vrstiev obrazov a ich vzájomnú transplantáciu, mixovanie prírodných a umelých materiálov, vytváranie neznámych ireálnych priestorov. Ešte viac sa prehĺbila spolupráca umelcov z viacerých oblastí audio-vizuálneho umenia: napríklad roku 1989 v rámci festivalu *Ars Electronica* v Linzi prezentovaný network projekt *Axpects of Gaia* od *Roya Ascotta* predstavoval digitálnu formu putovania cez celú planétu Zem v podobe interaktívnej inštalácie v elektronickom dataprieštore, na ktorej sa podieľali výtvarní a hudobní umelci, ale aj vedci a mnohí ďalší z viacerých krajín sveta.[8] Do umenia výraznou mierou prenikajú tiež najnovšie vedecké objavy, metodologické postupy – napríklad koncepcia synergetikou popisovaných samoregulujúcich a samoorganizujúcich systémov, holisticky ponímané celky, systémovo-teoretický prístup v oblasti skúmania javov, ktoré rozpútali vznik nových umeleckých a filozoficko-estetických koncepcií. Peter Weibel na uvedenom festivale v Linzi predstavil svoj digitálny projekt *Teppich Sierpinski* (1989), odrážajúci vplyv príťažlivých vedeckých teórií fraktálov, chaosu a poriadku, ale aj alúzie na báseň Stefana Georga a vzory perzských kobercov. Dochádza zároveň k akejsi estetizácii a vizualizácii vedných odborov fyziky a matematiky, ktoré pomocou kódu a obrazu, t. j. vizuálnymi prostriedkami rekonštruujú skúmaný systém, periodicky sa nachádzajúci vo fáze chaosu a poriadku (priestor exploduje a imploduje). Nielen umenie sa inšpiruje vedou, ale aj veda začína stále viac aplikovať umelecké myslenie, čo viedlo k vzniku viacerých spoločných diskusných podujatí: napríklad roku 1983 na konferencii inej reality sa stretli tibetský dalajláma, Beuys, Böhm, Capra, Sheldrake a Varela; roku 1990 v Stedelijk múzeu v Amsterdame na konferencii *Art meets Science and Spirituality in a Changing Economy* v rámci piatich sedení spolu diskutovali o výzore budúcej „harmonickej globálnej spoločnosti" Böhm, Prigogine, Cage, Paik, Weiner a Abramovic.

(Pokračovanie v budúcom čísle.)

**Poznámky:**

[1] Pod americkou vedou myslíme predovšetkým vedu v USA, ktorá sa rozvíjala práve na báze európskeho kultúrneho diskurzu.

[2] Práce L. Fiedlera, napríklad *The Case for Post-Modernism*, Freiburg 1967

[3] Napríklad postindustriálny znamená zároveň stratu viery v pokrok industriálnou cestou sa uberajúcej spoločnosti.

[4] THOMASOVÁ, K.: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Pallas 1994, s. 293

[5] SANDLER, I.: *Art of Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York 1996

[6] K známym Baudrillardovým prácam patria o. i.: *Agónia reálneho*, 1977; *Simulakrá a simulácie*, 1981; *Fatálna stratégia*, 1983

[7] Bližšie pozri: RUSINOVÁ, Z.: *Rovnica a metafora (Interaktivita vedy a umenia)*. In: *Postmoderna... a čo ďalej?* VŠVU, Bratislava 1996

[9] *Op. cit.*, s. 37

## KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

**John's Earbox** je názov trojdňového festivalu z tvorby amerického skladateľa Johna Adamsa v londýnskom Barbican Centre (18. – 20. január 2002). Jeho iniciátormi a relizátormi sú dirigent Leonard Slatkin a BBC Symphony Orchestra. Okrem britskej premiéry opery *The Death of Klinghofer* (koncertné predvedenie, BBC, Slatkin) zaznie v interpretácii London Sinfonietta pod taktovkou skladateľa jeho *Grand Pianola Music*, ktorá pri svojom newyorskom premiérovom uvedení roku 1982 bola dôvodom pre škandál v dôsledku otvorenej konfrontácie zástancov akademickej súčasnej hudby s Adamsovým vtedy neslýchaným eklekticizmom. Podujatie dopĺňajú filmy s Adamsovou hudbou, filmový dokument o skladateľovi, prednáška a diskusia so skladateľom.

**Slovenský rozhlas, Rádio regina Bratislava**

Mýtna 1, P.O.BOX 55, 817 55 Bratislava

Tel.: 57273750-9, 57273764, Fax: 52495585

**VKV 104, 4 MHz SV 792 kHz**

**Pondelok – Piatok**

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

**Sobota**

Športkoktail 13.00
Hudobné pozdravy 14.05
Bratislavská revue 15.05

**Nedeľa**

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

**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**

# K DVESTOROČNICI VINCENZA BELLINIHO (1801–1835)

Jaroslav Blaho

OBDIVOVALI HO LISZT AJ MLADÝ WAGNER, VERDI AJ DALLAPICCOLA – A ARRIGO BOITO, KTORÝ V POSTPUBERTÁLNOM OŠIALI CHCEL TALIANSKY HUDOBNÝ VÝVOJ VOHNAŤ DO BAYREUTHSKEHO KOŠIARA A V OBDOBÍ VYTRIEZVENIA PREHLÁSIL, ŽE „KTO NEMILUJE VINCENZA BELLINIHO – NEMILUJE HUDBU!" NAJMLADŠÍ Z BEZPROSTREDNÝCH VERDIHO PREDCHODCOV NARODIL SA 3. NOVEMBRA 1801 V CATANII A OSUD MU DOPRIAL NECELÝCH TRIDSAŤPÄŤ ROKOV. VINCENZOM BELLINIM VRCHOLÍ CESTA K OPERE TALIANSKEHO ROMANTIZMU NASTÚPENÁ NESKORÝMI OPUSMI CHERUBINIHO A SPONTINIHO, AJ DOMÁCOU GARNITÚROU PREROMANTIKOV (REPREZENTATÍVNY ZJAV SIMONA MAYRA) A POKRAČUJÚCA ROSSINIM A SKLADATEĽMI, VSTUPUJÚCIMI NA JAVISKO V PRVÝCH ROKOCH REŠTAURÁCIE MONARCHISTICKÝCH REŽIMOV (PACINI, MERCADANTE, DONIZETTI).

Bellini sa veľmi skoro vymanil z módneho rossiniovského epigónstva a našiel si vlastný jazyk. Zachovávajúc to najlepšie z tradície už druhým javiskovým opusom *Bianca e Fernando* takmer nebadane posúva vpred podobu opernej formy – narúša skostnatenú manieru – odkaz neapolskej opery-serie. Uvoľňuje stavbu dejstiev aj základných stavebných prvkov (vokálne čísla). Nebazíruje na da capo árii, ani na tom, že po pokojnej, introvertnej kavatíne musí nasledovať expresívne strettová kabaleta. Dramatický accompagnato recitatív stavia z výrazných melodických oblúkov a namiesto vžitej polohy v rovine hovorovej reči píše ho vo vypätejších, okrajovejších tessitúrach. Stiera ostré hranice medzi recitatívmi a áriami, dvojspevmi, ansámblami, nebadane a logicky ich prepája do väčších celkov.

Počínajúc *Capuletovcami* prehlbuje výrazové dimenzie melodiky, vokálne party vedie tak, aby cez ne bolo možné tlmočiť istý psychologický náboj. Kantilény Aminy v *Námesačnej* sú potom výlevom žiaľov jednoduchej dievčinky a v parte Normy plasticky a v plnom rozsahu ožíva tragika tejto mýtickej postavy. Tieto dimenzie nemožno, samozrejme, dosiahnuť bez adekvátnej interpretácie. Bellini ale poznal hlasy, ich možnosti, presne vedel, pre koho píše. Vedel, že v Rubinim má k dispozícii tenoristu s mimoriadnym rozsahom a skvelou vysokou polohou. Vedel, že ak jeho ženské hrdinky zveria naivným, bielym sopránom (čo sa neskôr často stávalo najmä mimo Talianska), zmenia sa tieto party na terén prázdnej virtuozity a na dramatický nonsens. V Giuditte Paste, ktorá prešla k romantickým sopránovým hrdinkám od rossiniovského mezzosopránu, mal záruku, že presiahne jednoplošnosť výrazu. Schopnosti Pasty neboli, pravda, ojedinelé, disponovala nimi celá galéria vtedajších sopránov.

V *Beatrice di Tenda*, svojej predposlednej opere, uvoľnil formu až do tej miery, že v dramatických scénach pripomína stredného Verdiho, a to nie Verdiho *Trubadúra*, ale *Simona Boccanegru*! Recitatív je prerastený arióznymi plochami, deklamácia torzom kantilény,ária z ničoho nič prerastá do dueta, terceta, vstupuje do nej zbor aj sólový orchestrálny prvok. Výsledkom je súvislý hudobný prúd, pravda, nie v zmysle wagnerovskom, kde je osou orchester a deklamácia – ale dôsledne prekomponovaná plocha, na výsosť talianska: s kantilénou, najmä vokálnou ako ústredným stavebným prvkom!

Niekoľko mesiacov po triumfálnej parížskej premiére *Puritánov* zomiera Bellini v Puteaux – 23. septembra 1835, tri dni pred neapolskou premiérou iného klenotu predverdiovskej talianskej romantiky – Donizettiho *Lucie di Lammermoor*.

Aká je teda Belliniho hudba? Dominuje jej nesmierne invenčná, farebná a náladovotvorná melódia. Jemná, nežná, mäkká, vláčna, vyznačujúca sa eleganciou línie. Plná úprimného južného sentimentu, tklivá, nostalgická, elegická, melancholická, sladkobôľna. Cit, cit, cit, ale aj atmosféra – noc, tmavomodrá obloha so siluetami pínií na horizonte, strieborný svit luny, odraz tohto svitu na sčerenej morskej hladine – romantická atmosféra skladateľovej rodnej Sicílie. Belliniho harmónia je jemnejšia než u ostatných talianskych romantikov (výrazne jemnejšia než harmónia mladého Verdiho), inštrumentácia priehľadná, čira, nie však riedka. Ušľachtilosť vokálnej línie neznamená, že jej chýba romantická expresia (Rubini a mladý Duprez nemuseli už používať falzet, pretože vládli „do petto", z vyššieho basu sa definitívne ustálil barytón), virtuozita ženských partov stojí úplne v službe dramatického výrazu. Osobitosťou talianskej romantiky, s ktorou sa potom stretávame aj u Verdiho, je dialóg vokálu s inštrumentom, ktorý presahuje konvenčný sprievod. K belliniovským spevným partom sa pripája harfa (*Bianca e Fernando*), harfa s lesným rohom (*I Capuleti e i Montecchi*), často klarinet, z dychových nástrojov ľudskému hlasu pravdepodobne farebne najbližší.

Lahodne plynúca kantiléna, vzorové vokálne legato, brilantná lyrická fráza. Namiesto rafinovaností a vonkajškových efektov – prostota a emócia. Zo všetkých súčasníkov mal práve Bellini najväčší zmysel pre vokálno – aj preto v jeho operách speváci, budujúc dramatický výraz, nikdy nemali pred sebou nebezpečenstvo forsírovania. Belliniho opery najplnšie demonštrujú špecifiku talianskej romantickej opery: vedúcim prvkom opernej formy je melódia vokálneho partu, nesená a umocnená výrazovou schopnosťou ľudského hlasu. Jednota tvorby a jej interpretácie!

Belliniho otec bol chrámový dirigent, starý otec nie bezvýznamný skladateľ, spolužiak Jomelliho a Picciniho na neapolskom Konzervatóriu. Sem, do triedy Nicolu Zingarelliho, sa vydal aj osemnásťročný Bellini a v školskom divadielku premiéroval roku 1825 aj svoju prvú, dávnejšie skomponovanú semiséria *Adelson e Salvini*. Roku 1827 začína jeho spolupráca s libretistom Felice Romanim. Vo svojej profesii je to vedúci zjav talianskej opery dvadsiatych a tridsiatych rokov „ottocenta", autor vyše 120 libriet k operám neskorého klasicizmu i romantizmu. Majster svojho remesla, ktorý z literárnych predlôh vie vybrať to podstatné, dramatické a divadelne účinné, ktorý dokáže dať postavám ľudský rozmer a charakterom psychologickú motiváciu. Hudobnosť verša, v ktorej sa odráža aj znalosť vokálnej problematiky, je samozrejmosťou. Romani má jediný nedostatok: priveľa objednávok a z toho vyplývajúcu nedôslednosť v dodržiavaní termínov! Problémy sa nevyhnú ani spolupráci Romaniho s Bellinim. Celkom na začiatku tento tandem dôsledne prepracúva tragédiu lásky a pomsty v *Bianca e Fernando*, pôvodne premiérovanú v neapolskom San Carlo roku 1826. Pre-

miéra novej verzie je v Janove na jar 1827 a koncom roka má v Scale premiéru *Il pirata* (*Pirát*), Belliniho definitívny a dôsledný príklon k romantizmu. Novinkou v talianskej opere sú vypäté romantické charaktery Imogene a Gualtiera, plné vnútorného sváru a vyjadrujúce sa afektívne, expresívne, hekticky – pravda, v reláciách belliniovskej zdržanlivosti a elegancie. Ansámblové scény *Piráta* s virtuóznymi partmi sopránu a tenoru si v ničom nezadajú s podobnými plochami v operách majstra ansámblov Mercadanteho a obstoja aj v konkurencii neskorších výtvorov – ako je napríklad sexteto z Donizettiho *Lucie*, alebo ansámblové scény v operách mladého Verdiho.

Ešte romantickejšie dimenzie než *Pirát*, odohrávajúci sa na stredovekej Sicílii, má opera *La straniera* (*Cudzinka*, Scala, 1829), rytiersky príbeh z feudálnej Bretagne. Vo svojej dobe dosť nezvyklá kompozícia, ktorá má iba dve ozaj veľké árie, zato kopu dramatických recitatívov, skvelé finále a orchestrálne pasáže verdiovského typu. Spätosť textu *Straniery* s hudbou obdivoval Richard Wagner. Prehrou, pri ktorej ani skladateľ, ani libretista neprekročili hranice solídneho remesla, bola nasledujúca *Zaira* (Parma, 1829) podľa Voltairovej tragédie. Viaceré hudobné čísla z nej sa však uplatnili v iných dramatických konštelá-ciách v neskorších Belliniho operách.

Roku 1830 mal v benátskom divadle La Fenice premiéru Belliniho shakespearovský prepis *I Capuleti e i Montecchi*. Romani použil svoje staršie libreto, ktoré už päť rokov predtým zhudobnil Vaccai, bezprostrednou predlohou pri jeho tvorbe nebola Shakespearova tragédia, ale Bandellova renesančná novela, ktorou sa inšpiroval aj alžbetínec. So Shakespearom sa rozchádzajú aj niektoré dejové reálie – vari najdôležitejšia je tá, že Tybald je nielen Romeovým protihráčom, ale aj sokom, neželaným ženíchom Júlie (u Shakespeara Paris). Part Romea napísal skladateľ pre mezzosoprán a pre ďalšie osudy diela je zaujímavé, že jedna z predstaviteliek Romea, slávna Maria Malibranová, si roku 1832 posledné dejstvo Belliniho zamenila za posledné dejstvo z Vaccaia a v tejto podobe sa potom dielo hralo až do neapolského naštudovania roku 1895! Jednému z najslávnejších hudobných spracovaní tragickej lásky mladých veronských milencov dominujú lyrické scény, pričom v porovnaní s predchádzajúcimi operami tu dospel Bellini k prehĺbeniu pátosu, ale aj citového náboja vokálnych partov.

*La sonnambula* (*Námesačná*, milánske Teatro Carcano, 1831) je čo do bohatstva a jemnosti melodickej invencie azda „najbelliniovskejším" dielom. Do tejto semisérie – selanky, ovplyvnenej larmoyantnou komédiou, premietli sa v pôsobivom výslednom tvare všetky obľúbené romantické rekvizity: vidiecky a folklórny element, čaro alpských končiarov a malebných údolí s ich divými vodopádmi a tajomnými mlynmi, atmosféra mesačných nocí, viera v strašidlá. Bellini je v *Námesačnej* predovšetkým básnikom jemných ľúbostných dvojspevov. Zároveň vo veľkej scéne Aminy vytvoril jedno z najbrilantnejších čísiel talianskej opernej romantiky na teréne typologicky vyhranenej árie sopránových hrdiniek, akou boli scény pomätených, námesačných, či len dočasnou stratou pamäti postihnutých diev. Aminin žiaľ je vyjadrený bohato, vzbudzuje súcit, ale predsa ho len – adekvátne k žánru a v protiklade, povedzme, s veľkou scénou Donizettiho *Lucie* – vnímame akosi nadľahčene. Pritom tklivá melódia tečie nešťastnici z pier ako nektár, napriek sentimentu zachováva si vzlet, je vzdialená jednostrunne uplakanej sladkobôľnosti!

**VINZENZO BELLINI • DIELO • PREMIÉRA**

OPERY

ADELSON E SALVINI • Neapol • 1825
BIANCA E GERNANDO • Neapol • 20. máj 1826 (prvá verzia opery Bianca e Fernands)
BIANCA E FERNANDO • Janov • 7. apríl 1828
IL PIRATA • Miláno • 27. október 1827
LA STRANIERA • Miláno • 14. február 1829
ZAIRA • Parma • 16. máj 1829
I CAPULETI E I MONTECCHI – Benátky – 11. marec 1830
LA SONNAMBULA • Miláno • 6. marec 1831
NORMA • Miláno • 26. december 1831
BEATRICE DI TENDA • Benátky • 16. marec 1833
I PURITANI • Paríž • 24. január 1835

SAKRÁLNE DIELA (PRED ROKOM 1825)
PIESNE, ÁRIE, ROMANCE (ZVÄČŠA PO ROKU 1825)
INŠTRUMENTÁLNE DIELA A Ď. (VÝBER)

CREDO pre zbor a orchester
DIXIT DOMINUS pre sóla, zbor a orchester
MAGNIFICAT pre zbor a orchester
OMŠE – fragmenty
6 SINFONIÍ
KLAVÍRNE SKLADBY

Po selanke – veľká tragédia. Len pár mesiacov po úspechu *Námesačnej* v Carcano mala v Scale na druhý sviatok vianočný premiéru tragédia *Norma*. Konflikt lásky a vlastenectva, konflikt zrady a pomsty – a katarzia odpúšťania. Popri nezvykle plastickom rozpracovaní vedľajších postáv – titanský charakter ústrednej hrdinky, neopakovateľný množstvom polôh: vzťah Normy k milencovi, ktorý je otcom jej detí a zároveň nenávideným okupantom, vzťah k priateľke a sokyni v jednej osobe, vzťah k otcovi, ktorý je aj hlavným predstaviteľom domáceho odboja, vzťah k vlastným deťom, vzťah k vlasti, vzťah k sebe samej v nesmiernej rozpoltenosti vnútra. Príbeh z dávnej rímskej Galície – ale aj alegória, umelecký výkrik rissorgimenta. Vstupnú „Castu divu" označil klasik talianskej hudby 20. storočia Ildebrando Pizzetti za „jeden z najväčších estetických a hudobných zázrakov". Neopakovateľné sú „terciové" duety oboch žien, neskutočne elektrizujú Normine výzvy „guerra, guerra!", neskonale dojíma jej prosebné „Pensa che son tua sangue" (otcovi) a ešte viac odpúšťajúce „Qual cor tradisti" (Pollionovi). Wagnerovi pripomínala *Norma* ducha antickej tragédie – každopádne je to najväčšia talianska „tragedia lirica" a žiaden veľký soprán bez zvládnutia tohto partu nemá právo nazývať sa „assolutou".

*Beatrice di Tenda* (benátske La Fenice, 1833) pri premiére prepadla. Dozaista, v diele je aj viac nedopracovanosti, ktoré idú na vrub meškania Romaniho – hlavná príčina neúspechu však spočívala v tom, že skladateľ snahe o pravdivosť výrazu obetoval obľúbené a publikom vždy očakávané konvencie. Titulná postava má veľa introvertných pasáží, bez akéhokoľvek vonkajšieho efektu, opere chýba ľúbostný dvojspev, prekomponovanosť ruší stereotyp samotných vokálnych čísiel. *Beatricou* predbehol Bellini dobu najmenej o desaťročie, viaceré pasáže majú verdiovské dimenzie, je to začiatok cesty k hudobnej dráme talianskeho romantizmu, ktorá sa najplnšie vyprofiluje v dielach neskorého Verdiho – v *Donovi Carlosovi*, *Aide* a *Otellovi*. *Beatrice di Tenda* a posledná Belliniho opera *I puritani* (*Puritáni*, na Pepoliho libreto podľa románu Waltera Scotta, premiérovaná v januári 1835 v parížskom Théâtre des Italiens) a opery Donizettiho a Mercadanteho z prelomu 30. a 40. rokov tvoria prechod od romantického belkanta k romanticko-realistickej (prvý prívlastok sa týka hudobného výraziva, druhý dramatického zobrazenia reality) opere Giuseppe Verdiho. V zmysle kritérií talianskeho romantizmu predstavujú *Puritáni* typ dôsledne prekomponovanej partitúry, kde melódie plynú jedna z druhej,ária z recitatívu, veľký ansámbel z árie či dueta. Ansámbly s pokusom o individuálnu hudobnú charakteristiku postáv sú ozajstným skvostom – či už ten z prvého dejstva – „A te, o cara", kde sa k vedúcemu tenorovému hlasu, nesúcemu svojej milovanej srdce priam na dlani, pripájajú ďalší sólisti, či ten zo záverečného obrazu („Credeasi misera"), kde Bellini pôsobivú dramatickú citlivosť a napätie dosahuje kontrapunktom vypätej kantilény so synkopickým rytmom orchestrálneho sprievodu.

Belliniovské premiéry, ktoré možno vtesnať do jednej dekády 20. a 30. rokov „ottocenta", bývali festivalmi najschopnejších hlasov prvej generácie vokálnych interpretov romantizmu, vychovaných zväčša na požiadavkách rossiniovskej bravúry, ktorú

*(Dokončenie na str. 37)*

# HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

## Prof. Ing. Dr. h. c. JURAJ STERN, PhD.,

rektor Ekonomickej univerzity v rokoch 1994–2000, predseda Správnej rady Slovenskej spoločnosti pre zahraničnú politiku

V okruhu mojich blízkych príbuzných nikto nebol praktizujúci hudobník, no všetci boli konzumenti hudby. Mal som však strýca (nepoznal som ho), ktorý vraj hral krásne na husliach a do opery a na koncerty chodil s partitúrou... Moje detstvo sprevádzala zaujímavá skutočnosť, ktorú som si uvedomil až v neskoršom veku: rodičia mali obrovskú zbierku gramoplatní z 20. a 30. rokov minulého storočia (a ja ju ešte stále mám – žiaľ, nemám pre ňu dôstojné miesto, čo ma osobne veľmi mrzí) – His Masters Voice s originálnymi nahrávkami Carusa a Gigliho, Stokowského, Boston Philharmonic Orchestra. Pamätám si, že po vojne bolo v Bratislave Divadlo hudby, kam otec nosil svoje platne, ktoré tam prehrávali. Bola to hudba, s ktorou som vyrastal, no len ako konzument. Ani sluchovo nie som najšťastnejšie vybavený – nie som schopný ani spievať a keď sa o to pokúsim, pôsobí to skôr odstrašujúco... Neskôr som chodieval na koncerty, do opery. Keď som ako mladý mal po prvý raz možnosť ísť do opery vo Viedni, stál som celkom hore na galérii. Bol to obrovský zážitok, ani nie tak pre samotnú hudbu, ale pretože som bol v stánku hudby, kde pôsobili tí najúžasnejší umelci... Tieto prvé kontakty s hudbou vo mne nezmazateľne utkveli...

FOTO ARCHÍV

**Ako komunikujem s hudbou...**

Keď som sám doma a pracujem, píšem, v pozadí mi vždy znie vážna hudba. Neruší ma, vnímam ju len v podvedomí, ale pomáha mi vytvárať príjemnú atmosféru. Okrem toho chodievam na koncerty. Získal som aj niekoľkých známych, priateľov, ako napríklad Petra Dvorského, Jackieho Händlera, s ktorými sa dá hovoriť o hudbe aj *(Dokončenie na str. 37)*z inej stránky; objavujem pritom dovtedy nepoznané svety, ktoré dávajú životu celkom inú dimenziu.

**Hudba v rodine...**

Manželka hrá na klavíri. Nejaký čas sme mali klavír, ale z panelových bytov takéto zariadenie vytláča ľudí. Predali sme ho, keď deti vyrastali a nemali záujem hrať na ňom (pričom, ako nám to samé neskôr povedali, pod tento nezáujem sa podpísali nie práve najlepší učitelia hudby, ktorí ich skôr odradili než povzbudili) a ani manželka už nemala čas venovať sa klavíru. Rada hrala a dobre sa to počúvalo. Bola to živá hudba v byte...

**Aktívne, pasívne počúvanie hudby...**

V hektickom živote, ktorý vedieme spolu s manželkou, síce nemožno hovoriť o absolútnom relaxe (absolútny relax ani nepoznám), no hudba je v porovnaní s tým určitá forma oddychu. Vtedy viem, že hodinu-dve na mňa nikto nemá, nemôže mi zvoniť mobil, nemôže ma nikto ničím zaťažovať. Snažím sa na hudbu sústrediť – nie vždy sa to darí, niekedy aj pri počúvaní hudby myšlienky zaletia inam, preč od hudby, lebo nie som natoľko erudovaný, aby som sa dokázal počas celého koncertu sústrediť výlučne na hudbu. Niekedy ona vtiahne človeka celého – vtedy zabudnem na okolitý svet. Keď takýto okamih nastane, keď vnímam len krásu, pozrieme sa s manželkou na seba a stačí – rozumieme si, vieme, že oboch nás to chytilo...

Keď mi otec v detstve na našom starom gramofóne (ešte ho mám) niečo pustil, vždy sa mi to snažil aj vysvetliť. Z našich kníh o hudbe mi čítal, vysvetľoval, alebo ma prinútil, aby som sám po nich siahol, aby som vedel o čom to-ktoré dielo je. Zostalo mi to. Neskôr, keď som sa začal zaujímať o maliarstvo, tiež som si o tom vždy niečo prečítal. Keď chceme umenie vnímať, musíme o tom aj niečo vedieť. Podľa mňa to dnes chýba. Spomínam si, že v školských rokoch sme mávali výchovné koncerty – nepamätám si, že by ich boli mali aj moje deti a myslím si, že to veľmi absentuje. Neskôr som v televízii videl Bernsteinove koncerty pre mládež – bolo to fascinujúce. Mám dojem, že dnešné deti sú o to ochudobnené, preto vzťah k hudbe nie je taký, aký by mal byť, preto viac inklinujú k modernej, hlučnej populárnej hudbe, ktorá ma jednoducho nevie osloviť.

**Obľúbený skladateľ, štýlové obdobie...**

Z opernej literatúry mám rád taliansky verizmus, z koncertnej literatúry Dvořáka, rád si vypočujem Chopina... Ale nemám špecificky vyhranené záľuby. V posledných rokoch ma „chytila" Carmina burana. Mal som možnosť počuť ju aj v nemeckom mestečku Schwäbisch Hall na námestí pred kostolom – bol som unesený. Mal som dlhý čas nahrávku v aute a manželka nechápala, ako môžem pri šoférovaní takúto hudbu počúvať. Mimo mesta, kde hluk už nie je taký veľký, ma to upokojuje a dodáva mi povznášajúci pocit...

Opera Bajazzo má v mojom živote v súvislosti s rodinnou tragédiou celkom osobité postavenie. Známa strhujúca ária z nej znela práve vo chvíli, keď otec oznamoval matke tragickú udalosť – smrť brata. Dodnes túto hudbu vnímam osobitne citlivo. Rád si ju vypočujem, ale vždy nastáva spojenie s týmto zážitkom, takže aj dnes, keď o tom hovorím, mi zviera hrdlo.

**Hudba v živote ekonómov...**

Poviem to celkom tvrdo: myslím si, že tento rozmer patrí k všeobecnému vzdelaniu. Že vzdelanec musí vedieť niečo aj o hudbe. Ja osobne sa snažím – aj keď sa azda zdá, že ekonóm nemá na to možnosti, a ja sa nazdávam, že má – svojim študentom na prednáškach (ide väčšinou o deti, ktoré prichádzajú z mimobratislavských miest, kde nemali možnosť intenzívneho kontaktu s kultúrou) sprostredkovať popri praktickom, odbornom rozmere aj dimenziu humanitnú. Občas sa ich spýtam – kedy ste boli naposledy v galérii, koľkokrát ste boli na koncerte, čo ste naposledy videli v opere alebo v divadle? Snažím sa ich k tomu motivovať, aby využili šancu, ktorú veľkomesto poskytuje, prípadne aj Viedeň, pretože dnes si študent môže dovoliť kúpiť lístok na galériu aj vo viedenskej opere. Snažím sa študentom vysvetliť, že ak tieto možnosti nevyužívajú, ochudobňujú sa o niečo, čo v sebe tiež nesie dimenzie humanizmu, tolerancie, ktoré v našej dnešnej spoločnosti tak veľmi absentujú. Snažím sa mladým ľuďom zdôrazňovať, že iba ak budú pozitívne vnímať tieto skutočnosti, môžu byť plnohodnotnými a cennými ľuďmi. Aj hudba pomáha odhaľovať v človeku rozdiel medzi dobrom a zlom. Pomáha uvedomiť si, že aj taká jednoduchá dimenzia, s ktorou sa každý mladý človek stretáva – láska –, nie je čosi plytké, nie je len hľadaním dobrodružstva, ale že má aj hlbší rozmer.

**Miesto hudby, umenia v našej spoločnosti...**

V každom štáte fungujú školstvo, zdravotníctvo a umenie vtedy, keď dobre funguje ekonomika, keď je stabilizovaný demokratický systém. V našej krajine ani o jednom, ani o druhom nemožno ešte hovoriť. Som pevne presvedčený o tom, že v tejto krajine bude tomu venovaná primerane zvýšená pozornosť, tak ako je tomu dnes v iných vyspelých krajinách, ktorých bázou je fungujúca ekonomika, poskytujúca dostatok prostriedkov, aby sme mohli mať na školách učiteľov, ktorí budú orientovaní aj týmto smerom,

ktorí budú vedieť deťom o tom čosi povedať. Poviem príklad z môjho života: po skončení gymnázia som nemohol študovať na vysokej škole a vyučil som sa na polygrafickom učilišti. Niekto tam mal spásonosnú myšlienku, že budúci typografi, o ktorých sa hovorilo, že sú to v podstate umelci, vyrábajúci tlačivá, teda v istom zmysle umelecké diela, by mali mať predmet dejiny umenia. Ten sa pre mňa stal sviatkom – na každú hodinu som sa tešil akonáhle sa skončila tá predchádzajúca. Prednášal nám vysokoškolský učiteľ Leo Kohút – bolo to fascinujúce. Mal som 18 rokov a keď som mal možnosť chodiť po svetových galériách, pozeral som sa na umelecké diela celkom inými očami... Keď budeme schopní vyškoliť takýchto učiteľov, nielen pre dejiny umenia, ale aj pre oblasť hudby, potom určite bude možné pritiahnuť k umeniu mladých ľudí v základných školách. Chýbajú nám aj hudobníci, dirigenti, ktorí vedia mladých ľudí pritiahnuť, pozvať do koncertnej siene za symbolický poplatok a vysvetliť im úlohu hudobných nástrojov, stavbu kompozície, dramatizáciu celku a potom slovný výklad doplniť ukážkami, ako to napríklad robil Bernstein... Podobne v opere. Leo Kohút nám vysvetľoval kompozíciu obrazu, význam svetla, farieb, situovanie postáv. To isté sa dá urobiť v hudbe a mladý človek nadobudne vzťah, keď tomu porozumie, keď vie, o čom to je.

**Schopnosť umenia poľudštiť (?)...**

Iste.

**Aj napriek príkladom vraždiacich milovníkov umenia, hudby (o. i. Hitler – Wagner)?**

Bol vzťah týchto ľudí k umeniu úprimný? To dnes nevieme odhaliť, ale trúfam si o tom pochybovať. Títo „kultúrni" barbari dokázali hádzať do ohňa knihy velikánov nemeckej kultúry... Nemyslím si, že boli humánni, ani to, že mohli vnímať humánnu dimenziu hudby tak, ako ju vnímame my, ktorí, myslím si, máme v sebe zakorenené čosi viac ľudskosti, tolerancie... V tejto súvislosti mi napadá Herbert von Karajan, ktorý bol dosť aktívny v období, ktoré sme práve otvorili, a ktorý napriek tomu bol špičkovým umelcom. V povojnových rokoch v ňom pravdepodobne nastal obrat (nepoznám podrobne jeho životopis). No nebol akceptovaný v Izraeli, podobne ako dodnes tam nie je akceptovaná Wagnerova hudba, čo tiež považujem za nonsens, pretože fundamentalizmus je zlý na jednej i na druhej strane a pretože Wagner s tým nemá nič spoločné. Možno bol antisemita. Ospevoval významú časť germánskej histórie, ktorá patrí k histórii tohto kontinentu, preto si nemyslím, že by jeho tvorba mala byť za to odsudzovaná...

Tak, ako všetko iné, aj hudba sa dá zneužiť. Mnoho dobrých a krásnych ideí bolo zneužitých na zlé účely. Ale aj opak je pravdou: veci, pôvodne určené pre zlo, sa neskôr uplatnili pre niečo dobré. Celý rad optimalizačných matematických metód sa vymyslel pre riadenia balistických striel, a potom našli uplatnenie v ekonomike, v hospodárskom živote. Podobných príkladov je veľa. Vezmime si Leonarda: na jednej strane vytvoril vrcholné diela renesancie, na strane druhej konštruoval vojnové prístroje, vrhacie aparáty, rôzne lietajúe aparáty, zamerané na likvidáciu, na škodenie a vraždenie...

Hudba dokáže aj mobilizovať ľudí – Marseillaisa podľa niektorých autorov údajne „spravila" francúzsku revolúciu...

Domnievam sa, že keď človek chce, keď je vnútorne pripravený, potom hudba vie prispieť i k humanizácii jedinca a tým aj spoločnosti...

(Zapísané na základe rozhovoru.)

---

*(Dokončenie zo str. 35)*

potom obohacovali o romantickú introvertnosť výrazu. Dnes, pravda, už iba z vierohodných popisov súčasníkov možno si vytvoriť akú-takú predstavu o majstrovstve Belliniho premiérových primadon, medzi ktorými hrajú prím Henriette Méric-Lalande (prvá Bianca, Alaide v *Cudzinke*, Zaira) a Giuditta Pasta (prvá Amina, Norma, Beatrice di Tenda), ku ktorým sa rovnocenne pripája historický zjav tenoristu Rubiniho (premiérový Fernando, Gualtiero v *Pirátovi*, Alvino v *Námesačnej*, Arturo v *Puritánoch*) a sestry Grisiové – mezzosopránová Giuditta (benátsky Romeo) a sopránová Giulia (milánska Adalgisa z *Normy* a parížska Elvíra z *Puritánov*). Medzi významné belliniovské interpretky patrila aj prvá Wagnerova Senta a Venuša Wilhelmine Schroder-Devrient, obzvlášť cenená ako predstaviteľka Romea.

Belliniho opery žili plnohodnotným životom na javisku – nielen talianskom – až do posledných desaťročí 19. storočia. Konkurencia Verdiho im neublížila, dokiaľ ich z principiálnych estetických odlišností z plagátov nevygumovali Wagner a ošiaľ verizmu. Občas sa hrala *Norma* (v medzivojnovej Amerike ju preslávila Rosa Ponselle, v Taliansku najmä Gina Cigna) a *Námesačná* – táto ako terén pre virtuóznu sopránovú exhibíciu (Sembrich, Tetrazzini, Nevada, Galli-Curci, dal Monte, Carosio, Pons). Plné oprávnenie pre návrat Belliniho na javiská priniesla až v polovici minulého storočia Maria Callasová, slovami Jürgena Kestinga „poľudšťujúca koloratúru" a „vracajúca zmysel vyprahnutej veci". Technickú brilanciu interpretácie ottocenta spojila Callasová s neopakovateľným dramatickým výrazom, neseným v prvom rade vokálnymi prostriedkami (až sekundárne svojím hereckým typom). Takmer sto ráz šokovala *v Norme*, medzi dvoma predstaveniami Walkýry zvládla a dramaticky profilovala lyrickú Elvíru z *Puritánov*, pričinila sa o „vzkriesenie" *Piráta*.

„Novodobý" návrat *Capuletovcov a Montecchiovcov* na javisko datuje sa od Abbadovho naštudovania v Scale roku 1965. V snahe o divadelnú presvedčivosť Abbado zveril vtedy part Romea tenoristovi (Jaimé Arragal). Ukázalo sa však, že veľké scény Romea a Julie sú vokálne jednoznačne zamýšľané pre dva ženské hlasy, a tak už od začiatku 70. rokov sa v roli Romea objavuje opäť mezzosoprán (Troyanosová, Tourangeauová, Baltsa). *Beatrice di Tenda* sa definitívne vrátila do živého repertoáru v Palerme roku 1959 v revízii dirigentského velikána Vittoria Guia, potom vždy s odstupom desaťročia aj *Cudzinka* a *Bianca a Fernando*.

Zdá sa, že iba *Zaira* a študentský *Adelson a Salvini* zostávajú archívnou hodnotou.

Po odchode Callasovej niesli štafetový kolík modernej belliniovskej interpretácie veľké primadony nedávnej minulosti – Sutherlandová, Caballé, Gencerová. Pravda, už s trochu iným koeficientom výrazovej kvality. Austrálčanka naplnila party požadovanou virtuozitou, ale podľa Callasovej „všetko, čo som priniesla, hodila späť", Katalánka k technickej bravúre pripojila aj uhrančivosť žensky vláčnych línií vokálnej kantilény. Vari najbližšie callasovskému ideálu (a týka sa to aj interpretácie ostatných diel romantického belkanta) bola v Taliansku žijúca turecko-poľská primadona Lejla Gencerová. Dnes žijú Belliniho opery na veľkých javiskách najmä zásluhou Edity Gruberovej. To, že na rozdiel od spinto sopránov Caballé či Gencerovej dospela k Bellinimu od repertoáru vysokej koloratúry, determinuje aj kvalitatívnu hierarchiu jej belkantových kreácií, ktorým dominujú predovšetkým lyrické partie.

V posledných desiatich rokoch pripomenul si operný svet okrúhle výročia mozartovské, rossiniovské, donizettiovské, verdiovské i belliniovské. Súdiac podľa našich divadelných a koncertných plagátov, pre slovenskú hudobnú verejnosť – s výnimkou toho prvého – nestáli za reč. Tak ako pre slovenské operné divadlá neexistuje nesporne najvýraznejší dramaturgický trend posledného polstoročia v oblasti klasickej opery – renesancie predverdiovskej romantickej opery-serie. Izolujeme sa z bližšie nedefinovaných dôvodov od svetových prúdení? Alebo sa vyhovoríme na náročnosť, virtuóznosť vokálnych partov tejto literatúry? V prvom prípade to však znamená neodpustiteľnú ignoranciu a dramaturgické „zápecníctvo" – druhá argumentácia by vrhala dosť čudné svetlo na skutočné kvality toľko ospevovanej slovenskej vokálnej školy. Že k veľkému belliniovskému výročiu môže slovenská opera ponúknuť iba banskobystrickú slovenskú premiéru *Puritánov* je každopádne dosť smutné.

## GRAMOPHONE AWARDS 2001

19. októbra sa v londýnskom Barbican Centre uskutočnil už 25. ročník odovzdávania cien Gramophone za najlepšie nahrávky vážnej hudby v tomto roku. Tejto udalosti sa – žartovne – dostal prívlastok „Oscarovia vážnej hudby" a už každoročne sa na nej zúčastňujú vedúce osobnosti na tomto poli: speváci, sólisti, dirigenti, ako aj dva striedajúce sa orchestre – London Symphony Orchestra a English Chamber Orchestra. Tento rok sa na slávnosti zúčastnili napríklad Angela Gheorghiu s Robertom Alagnom, Mitsuko Uchidová, Cecilia Bartoliová, Christopher Hogwood, Elvis Costello, známy z iného súdka – punkovej hudby, a v neposlednom rade aj Magdaléna Kožená, ktorej bolo udelené jedno z ocenení. Medzi neočakávané nominácie patrili Enescuove Sláčikové kvartetá (Quatuor Ad Libitum, Naxos) v kategórii komornej hudby a Albenitz (Merlin, De Eusebio, Decca) v kategórii opery. Nominácie navrhujú kritici magazínu Gramophone, ktorí počas uplynulých štyroch mesiacov počúvali nahrávky vydané do 31. mája 2001. Jednotlivé špecializované skupiny kritikov potom nominujú tri z vyše 400 nahrávok do každej kategórie. Ocenený je nakoniec vždy len jeden titul z každej kategórie a výsledky sú každoročne slávnostne vyhlásené na už spomínanom večere. Tento rok bola po prvý raz predstavená aj kategória DVD. Ceny za rok 2001 boli udelene týmto titulom:

**Za celoživotný výkon:** *Victoria de los Angeles*
**Umelec roka:** *Cecilia Bartoliová*
**Nahrávka roka:** *Vaughan Williams – A London Symphony, LSO / Richard Hickox (Chandos)*
**DVD:** *Berlioz – La damnation de Faust, Cambreling (ArtHaus Musik)*
**Stará hudba:** *Gesualdo – Il quarto libro di madrigali, La Venexiana (Glossa)*
**Inštrumentálna hudba, barok:** *Bach – Partitas, Trevor Pinnock (Hänssler Classic)*
**Vokálna hudba, barok:** *Bach – St Matthew Passion, Nikolaus Harnoncourt (Teldec)*
**Komorná hudba:** *Vaughan Williams – String Quartets, Maggini Quartet (Naxos)*
**Zborová tvorba:** *Britten – Sacred and Profane, Polyphony / Stephen Layton (Hyperion)*
**Koncert:** *Schönberg – Piano Concerto, Mitsuko Uchida; Cleveland Orch / Pierre Boulez (Philips)*
**Instrumentalna hudba:** *Bach – Goldberg Variations, Murray Perahia (Sony Classical)*
**Opera:** *Massenet – Manon, Antonio Pappano (EMI) – s Ľubicou Orgonášovou!*
**Orchestrálna hudba:** *Vaughan Williams – A London Symphony, LSO / Richard Hickox (Chandos)*
**Recitál:** *French Arias, Roberto Alagna (EMI)*
**Vokálna tvorba:** *Love Songs (Dvořák-Janáček-Martinů), Magdaléna Kožená; Graham Johnson (DG)*
**Súčasná hudba:** *Boulez – Sur incises, Pierre Boulez (DG)*
**Debutová nahrávka:** *Debussy. Dutilleux. Ravel – String Quartets, Belcea Quartet (EMI Debut)*
**Voľba šéfredaktora:** *Handel – Rinaldo, Christopher Hogwood (Decca)*

VP

## HUDBA V EURÓPE

Podľa vzoru Švédska, ktoré v čase svojho predsedníctva Európskej únie (EÚ) v prvom polroku 2001 otvorilo prvú európsku diskusiu na tému umeleckej tvorby a sociálneho postavenia umelcov a osobitne aj skladateľov (HŽ o tejto dvojdňovej konferencii referoval vo svojom štvrtom tohtoročnom čísle), sa v ďalšom – belgickom – predsedníckom období v druhej polovici roku 2001 vláda predsedajúcej krajiny spolu s Európskou komisiou rozhodli usporiadať jednodňovú európsku konferenciu na tému Hudba v Európe, ktorej hlavnou náplňou boli aktuálne problémy hudobnej kultúry, osobitne problémy hudobného priemyslu a autorského práva v oblasti hudby. Bolo to tiež po prvýkrát, čo sa o týchto horúcich témach diskutovalo na oficiálnej medzinárodnej pôde s predbežným cieľom získať prehľad o situácii ako budúcom východisku pre hľadanie možných riešení.

Konferenciu uviedli svojimi vstupnými prejavmi/referátmi:

Richard Miller, minister umenia, literatúry a audiovizuálneho umenia, ktorý akcentoval potrebu ochrany hudobného priemyslu, Viviane Redingová, členka Európskej komisie poverená školstvom a kultúrou, mapujúca sociálnu a edukačnú situáciu, a Jordi Savall, umelecký vedúci španielskeho súboru pre starú hudbu La Capella Reial de Catalunya Hespérion XXI, ktorý poukázal na konkrétne problémy hudobnej praxe, napríklad na neprístupnosť mnohých európskych archívov.

Vychádzajúc s významnej úlohy hudby ako symbolu európskej rozmanitosti, očakáva európska odborná verejnosť z oblasti autorských, interpretačných a vydavateľských organizácií, nahrávacieho priemyslu a hudobného manažmentu opatrenia EÚ na jej účinnú podporu a koordináciu v digitálnej ekonomickej globalizácii.

V oblasti hudobného priemyslu sa očakáva podpora EÚ v prístupe ku kapitálu, v ľahšom prístupe k technologickým inováciám a podpora rozvoja systémov online digitálneho autorskoprávneho manažmentu, ďalej regulačné opatrenia podporujúce hodnotu autorského práva ako aj práv odvodených (vydavateľské...), príspevok k voľnej cirkulácii hudobníkov a live predvedení. Ďalej sa požaduje právnické a obchodné školenie pre profesionálnych hudobníkov a ď.

Podľa európskej hudobnej verejnosti EÚ sa má stať hlavným regulátorom celého hudobného sektora v oblasti harmonizácie vnútorného trhu vo vzťahu k autorským normám a ich uplatneniu, v oblasti protimonopolnej regulácie a napokon EÚ má prevziať kompetencie v nedzinárodnom obchode alebo v medzinárodných štandardoch ochrany autorských práv.

Európska komisia v záujme podporiť hudbu a v snahe odolať všetkým nástrahám, navrhne Rade Európy, aby sa s väčším akcentom zaujímala o európsku hudobnú kultúru, aby ju prestala vnímať ako čisto komerčný produkt, resp. aby sa popri morálnej a legislatívnej podpore a porozumení nezdráhala prispieť aj k väčšej finančnej istote hudobného priemyslu, odvolávajúc sa na fakt, že iné umelecké oblasti (film, literatúra, výtvarné umenie) sú v krajinách EÚ oveľa štedrejšie podporované z verejných zdrojov.

Na stretnutí bolo asi 250 účastníkov z krajín Európskej únie. Z kandidátskych krajín boli prítomní len dvaja zástupcia – po jednom zo Slovenska a Maďarska.

ALŽBETA RAJTEROVÁ

# KULTÚRNY MANAŽMENT (SALZBURG 2001)

## ... V TEÓRII

Medzinárodné centrum pre kultúru a manažment organizovalo od 24. júla do 4. augusta kurz kultúrneho manažmentu. Spomedzi prihlásených záujemcov vybrali 23 autorov projektov zameraných na manažment festivalov, orchestrov, múzeí, avantgardných divadiel, na zriadenie kultúrnych a informačných centier či na organizáciu putovných výstav alebo na zviditeľnenie a propagáciu súčasného národného umenia.

Projekty boli posudzované a neskôr počas kurzu podrobené odbornému oku piatich lektorov z rôznych končín sveta. Toľko bolo aj oblastí, na ktoré bol kurz zameraný: projektový manažment, finančný manažment – konkrétne rozpočty, marketing, sponzorstvo a darcovstvo (získavanie finančných prostriedkov) a medzinárodný charakter či súvislosti toho-ktorého projektu.

### Projektový manažment

Lektorom tejto časti kurzu bol Herwig Poeschl, hlavný organizátor kurzov a vedúci Medzinárodného centra pre kultúru a manažment v Salzburgu. Jednou z ústredných myšlienok tejto časti bol fakt, že hlavný podiel úspešnosti projektu (80%) sa odvíja od zreteľne definovaného poslania a cieľov a len zlomok (20%) je výsledkom ťažkej práce. Stanovenie poslania je preto raison d'#tre organizácie, projektu či idey, či ide o oblasť plánovania, o marketing alebo o získanie finančnej podpory.

Medzi základné koncepčné otázky patrí vymedzenie náplne organizácie, jej cieľových skupín, miesta realizácie a dôvody projektu. V definícii poslania, ktoré organizáciu špecifikujú a odlišujú od ostatných organizácií podobného zamerania, je nevyhnutné použitie kľúčových slov. Tie sú často trikom, ktorý pomôže upútať pozornosť cieľovej skupiny. Prostredníctvom poslania predurčujeme aj mieru úspechu, teda kritériá. Ak si ich nedefinujeme sami, budú nám diktované druhými. Čím sú kritéria, ciele a poslanie organizácie alebo projektu jasnejšie a čím sú detailnejšie premyslené, tým sa stávajú presvedčivejšími, zaujímavejšími a relatívne ľahšie zrealizovateľnými.

### Finančný manažment

V tejto časti kurzu sa účastníci venovali hlavne rozpočtom, ktoré sú nástrojom plánovania i spätného hodnotenia. Rozpočet pomáha naplánovať potrebné finančné prostriedky a po ukončení projektu sa stáva historickým údajom, slúžiacim na porovnávanie, alebo ako podklad pre budúce plány. Porovnávaním plánovaného a skutočného rozpočtu môžeme určiť a zhodnotiť úspešnosť projektu. Rozpočet sa „rodí" zo zoznamu prianí, ktorý porovnávame so zoznamom príjmov, ktoré projekt prinesie. Ak sa tieto dve strany nezhodujú vo výslednej cifre, priania sa postupne menia na nevyhnutnosti.

### Sponzorstvo a darcovstvo

Zoznam prianí a nevyhnutností, teda finančný manažment, úzko súvisí so získavaním finančných prostriedkov prostredníctvom sponzorstva a darcovstva.

O svoje znalosti a skúsenosti v oblasti finančného manažmentu sa s účastníkmi kurzu podelil Dan Martin z Carnegie Mellon University v Pittsburghu a po ňom sa slova ujal Dennis Rich z Columbia College z Chicaga. Diskusie s ním boli zvlášť objavné a inšpirujúce. Úvodná informácia mala aj v tomto prípade štatistický charakter. V Spojených štátoch pochádza až 83% finančných prostriedkov pre humanitné účely – umenie, životné prostredie, náboženstvo – (vynímajúc štátne dotácie), od jednotlivcov, 10% od nadácií a len zvyšných 7% pokrývajú obchodné spoločnosti. Ľudia venujú svoj čas a peniaze, ak cítia určitú väzbu s organizáciou, projektom, alebo myšlienkou, ktorú sa rozhodli podporiť. Preto je celý koncept získavania podpory založený v prvom rade na získavaní priateľov!

Pri vyhľadávaní prostriedkov je dôležité vžiť sa do postavenia sponzora alebo darcu a odhadnúť jeho motiváciu pre finančnú alebo inú podporu. Odpovede na základnú otázku „Prečo darovať – sponzorovať?" sa odlišujú vzhľadom na viaceré faktory.

1. Jednotlivec-darca môže mať viacero dôvodov – humanitná činnosť, sebaprezentácia, uznanie, vôľa a túžba pripojiť sa k druhým, pomôcť druhým, alebo láska k umeniu: ide teda skôr o ľudské hodnoty a spoločenskú prestíž než o obchod. Z výskumu vyplýva, že darcovia takmer vždy darujú, pretože ich niekto o to požiadal.

2. Nadácie vznikajú za účelom poskytovania finančnej podpory, ale ony samy si stanovujú komu, koľko a kedy darovať. Toto rozhodnutie vyplýva z ich poslania a cieľov.

3. Sponzorstvo obchodných spoločností funguje na výmennom princípe *quid pro quo*. V sponzorstve vidia obchod, preto im treba ponúknuť pre nich zaujímavé výhody a prínosy, ktoré im tento „obchod" sponzorstva prinesie.

### Marketing

Armin Klein z Univerzity v Ludwigsburgu objasnil, že marketing je proces, ktorý ovplyvňuje výmenu hodnôt založenú na tom, čo ľudia chcú a potrebujú. Preto veľká časť marketingového tajomstva, triku alebo úspechu spočíva v podrobných analýzach skupín ľudí, ich potrieb a už často spomínaného poslania organizácií.

Komerčný marketing ponúka taký produkt, po ktorom je na trhu dopyt. Na druhej strane, nekomerčný marketing vychádza z poslania, teda z toho, aký cieľ si organizácia stanovila. Sústreďuje sa na naplnenie poslania a kritériom úspechu nie je iba finančný zisk. Znamená to, že bežné nástroje marketingu, známe ako štyri „P" (niekedy až päť) – *Product, Price, Place, Promotion, Personel* (produkt, cena, miesto, podpora, ľudia), ktoré sa pri komerčnom marketingu prispôsobujú dopytu na trhu, v marketingu nekomerčného charakteru sa prispôsobujú produktu samému. Dnes, keď prevláda ponuka nad dopytom, je veľmi dôležité, aby sme s produktom, ktorý ponúka aj konkurencia, ponúkli aj výhody navyše. K tým však nepatrí kvalita produktu, ktorá by už dnes mala byť samozrejmosťou, ale predovšetkým spoločenský (zábava, vzdelanie, prestíž) alebo skôr symbolický prínos, s ktorými má produkt oveľa väčšiu šancu naplniť svoje poslanie.

### Medzinárodné kultúrne projekty

boli poslednou témou kurzu. S účastníkmi o nich diskutoval Ugo Bacchella z nadácie Fitzcarraldo, z Turína, ktorý objasnil o. i. aj fungovanie kultúrnej spolupráce medzi krajinami Európskej únie a s poľutovaním skonštatoval, že fondy vyčlenené na podporu medzinárodných kultúrnych programov či projektov majú čoraz hlbšie dno. Tento fakt treba mať v budúcnosti na zreteli. Diskutovalo sa o tom, do akej miery závisí kultúrne zameraný projekt od medzinárodnej spolupráce, t. j. či je medzinárodný rozmer súčasťou jeho poslania? Mal by vôbec tento projekt zmysel bez medzinárodnej spolupráce? Profitujú jednotlivo zaangažovaní umelci v medzinárodných projektoch z takejto spolupráce, ako a do akej miery? Aké sú výhody a riziká koncepcie projektu v medzinárodných súvislostiach? Aká je odozva či reakcia domáceho prostredia na medzinárodné projekty? Aké sú legislatívne výhody či nevýhody atď.

Dvojtýždňový pobyt v Salzburgu v období konania Salzburských slávnostných hier umožnil účastníkom kurzu nahliadnuť aj do praxe úspešného kultúrneho / festivalového manažmentu, ktorý je pozitívnym signálom pre budúcnosť.

KATARÍNA VAŽANOVÁ

## HANS LANDESMANN – ČLOVEK DVOCH DUŠÍ

DR. HANS LANDESMANN ŠTUDOVAL HRU NA KLAVÍRI VO VIEDNI, CHÉMIU NA PARÍŽSKEJ SORBONNE A NA COLUMBIA UNIVERSITY. ÚSPEŠNE VEDIE RODINNÝ PODNIK. OD ROKU 1964 PÔSOBÍ VO VEDÚCICH FUNKCIÁCH RÔZNYCH RAKÚSKYCH I ZAHRANIČNÝCH KULTÚRNYCH INŠTITÚCIÍ – ZAČAL AKO ČLEN DIREKTÓRIA V SPOLOČNOSTI VIEDENSKÉHO KONZERTHAUSU, V ROKOCH 1977–1983 BOL JEJ GENERÁLNYM TAJOMNÍKOM, ZÁROVEŇ BOL ČLENOM PROGRAMOVÉHO VEDENIA WIENER FESTWOCHEN, V ROKOCH 1984–1985 VIEDOL LONDÝNSKY FESTIVAL MAHLER, VIEDEŇ A HUDBA 20. STOROČIA, V ROKOCH 1984–1988 BOL UMELECKÝM VEDÚCIM MLÁDEŽNÍCKEHO ORCHESTRA EURÓPSKEHO SPOLOČENSTVA, ROKU 1986 STÁL SPOLU S CLAUDIOM ABBADOM PRI KOLÍSKE MLÁDEŽNÍCKEHO ORCHESTRA GUSTAVA MAHLERA. V ROKOCH 1989–2001, V ČASE ŠÉFOVANIA GERARDA MORTIERA, BOL ČLENOM DIREKTÓRIA SALZBURSKÝCH SLÁVNOSTNÝCH HIER, OD ROKU 2000 JE SPOLKOVÝM POVERENCOM V DOZORNÝCH RADÁCH ŠTYROCH VIEDENSKÝCH ŠTÁTNYCH DIVADIEL (ŠTÁTNA OPERA A Ď.). OD JESENE 2001 JE HUDOBNÝM RIADITEĽOM VIEDENSKÝCH SLÁVNOSTNÝCH TÝŽDŇOV.

**Ako prebieha proces obsadzovania vedúcich postov reprezentatívnych rakúskych kultúrnych inštitúcií, napríklad Salzburských slávnostných hier alebo Viedenských slávnostných týždňov?**

V zásade sa vždy treba o funkcie zaujímať a uchádzať. Nemožno čakať na oslovenie, resp. ponuku. V Rakúsku platí zákon, podľa ktorého sa veľké posty, financované z verejných prostriedkov, musia oznámiť v dennej tlači a v časopisoch s uvedením podmienok, nevyhnutných podkladov a zmiešané politicko-expertné výberové komisie kladú uchádzačovi otázky. Existujú aj – a to možno celkom otvorene povedať – „kamerádšafty", vďaka ktorým sa možno dozvedieť o uvoľnených postoch neoficiálnou cestou.

**Dozerá niekto na naplnenie pôvodnej koncepcie prezentovanej vo výberovom konaní?**

Vedúce posty sa obsadzujú na 3–5 rokov s možnosťou predĺženia. Dnes sa, pravda, veľmi dohliada na hospodárenie s peniazmi, a tiež na obsahové výsledky. S peniazmi to je jasné – otázka znie, či niekto narobil dlhy, alebo nie. Obsahová stránka je však zložitá, ťažko merateľná: niekomu sa páči to, niekomu ono.

**Ako došlo k vašej voľbe v Salzburgu: Vybral si vás umelecký šéf Gerard Mortier?**

Bolo to presne naopak. Bol som ako prvý obsadený do funkcie ekonomického vedúceho a následne som sa stal vedúcim výberovej komisie na obsadenie umeleckého vedúceho festivalu. Veľmi som sa prihováral za Mortiera.

**Splnil vaše očakávania?**

Absolútne.

**Mortier neraz veľmi provokoval...**

Nuž, provokoval spôsobom svojej mediálnej prezentácie a v rozhovoroch.

**Mám na mysli provokáciu umeleckú, najmä v oblasti hudobného divadla.**

Domnievam sa, že koncertné programy boli prinajmenšom rovnako provokujúce – ak tak chcete –, resp. rovnako progresívne ako operné inscenácie. Boli sme si v tom celkom zajedno. Nemal som problémy tohto druhu.

**V Salzburgu ste zastávali funkciu ekonomického riaditeľa a zároveň ste boli aj umelecky zodpovedný za koncertnú časť festivalu. Takáto kombinácia nie je všedná.**

Ako viete, pôsobil som dávnejšie vo viedenskom Konzerthause, teda spĺňal som určité predpoklady v tejto oblasti. Gérard Mortier bol predovšetkým operným expertom, síce zbehlý aj v koncertných problémoch, ale v Salzburgu sa sústreďoval na hudobné divadlo. Nechal ma konať samostatne, nikdy sa nezamiešaval, hoci teoreticky mal možnosť vyjadriť nesúhlas s mojou prácou. Mal som plnú slobodu po všetkých stránkach. Nikdy mi nikto nič nepredpisoval.

**V praxi vždy existujú aj apriórne skutočnosti, väzby, ktoré treba rešpektovať. Mám na mysli napríklad Viedenských filharmonikov, ktorí si pravdepodobne nárokujú spolurozhodovať o dirigentoch svojich koncertov, o sólistoch, programoch.**

Voľba dirigentov vždy bola výsledkom vzájomného dohovoru a pokiaľ ide o programy, teoreticky mohli filharmonici tiež zaujať odmietavé stanovisko, no musím konštatovať, že za desať rokov môjho pôsobenia v Salzburgu som ani raz nemal problém tohto druhu. Jedine počet skúšok, ktorý bol k dispozícii, nás niekedy nútil urobiť programové posuny – teda išlo skôr o technické záležitosti. V zásade sme sa vždy veľmi dobre dohodli.

**Salzburský festival sa v období Mortierovho umeleckého vedenia obdivuhodne otvoril a inovoval. Koľko ste mohli riskovať vzhľadom na nevyhnutnosť zachovať záujem verejnosti o vstupenky?**

V mojej hrudi prebývajú dve duše. Programy a peniaze, na ktoré som musel dohliadať. Pokiaľ ide o koncerty v sieni Veľkého festivalového domu a o filharmonické koncerty, kde sú príjmy z predaja vstupeniek mimoriadne dôležité a ceny sú, žiaľ, veľmi vysoké, sme museli brať ohľad na publikum. Ale v Mozarteu a v iných sieňach som pomerne veľa riskoval a programoval som modernu a súčasnú hudbu. Urobili sme tu veľmi pekný krok vpred, iste tiež s citom. Nie som prívržencom sendvičových programov, kde v prvej polovici naplánujem nejakú modernú skladbu a po nej Beethovenovu symfóniu. Síce som miešal súčasnú a starú hudbu, no nie bezhlavo, ale vždy podľa určitej koncepcie, tak, aby medzi uvádzanými skladbami existovala hmatateľná nadväznosť akéhokoľvek druhu. Publikum to celkom dobre akceptovalo. Klasici 20. storočia sú dnes už plne akceptovaní a dokonca klasici moderny ako Berio, Boulez, Stockhausen sa už nepredávajú ťažko. Ťažšie je to len s mladými skladateľmi, ktorých sme tiež uvádzali, v osobitných cykloch (napríklad next generation), v menších sieňach.

**V Salzburgu sa v poslednom období pripravilo aj veľa špeciálnych programov pre mládež...**

Máme mládežnícky klub a mládežnícke abonomány pre mládež do 24 rokov, ktoré sú cenovo veľmi výhodné, resp. zľavnené, pravda v limitovanom množstve (spolu asi 5000 abonentiek), okrem toho sme organizovali vstupné prednášky, stretnutia umelcov s mladými ľuďmi... Veľmi nám záležalo na získaní mladého obecenstva.

**Spolupracoval festival aj s inými kultúrnymi inštitúciami?**

Cyklus Zeitlfuss vznikal v spolupráci so salzburskou Scénou. S Medzinárodnou nadáciou Mozartea je spolupráca trvalá. Vždy sme akceptovali spoluprácu na dobrých projektoch, ktoré boli prínosom z hľadiska programu či návštevnosti. Odmetali sme spoluprácu s takými partnermi, ktorým išlo len o peniaze, pretože nebolo našou úlohou posúvať naše subvencie na ďalšie subjekty.

**Môžete hovoriť o spôsobe financovania Salzburských slávnostných hier?**

Môžem povedať všetko... Je to celkom zaujímavé. Existuje Salzburský festivalový zákon z roku 1950. Je to jediný rakúsky zákon, ktorý upravuje umelecký festival. V tomto zákone nie je zakotvená výška subvencie, ale spôsob jej rozdelenia medzi donátormi. A síce: 40 % prispieva spolková vláda (20 % ministerstvo financií, 20 % ministerstvo kultúry), 20 % prispieva spolková krajina Salzburg, 20 % mesto Salzburg a 20 % fondy na podporu turistického ruchu. Toto členenie je pre festival enormne dôležité, lebo vďaka nemu netreba rok čo rok bojovať o to, kto dá viac. Výška sumy sa prediskutuje každý rok, no záruka tu je, takže spokojne možno dlhodobo plánovať, lebo základ je fixný a ide len o to, či sa akceptuje miera inflácie... Miera neistoty presnej sumy sa týka len okolo 10 miliónov ATS. To znamená, že vedenie festivalu s dostatočnou presnosťou vie, koľko peňazí je, resp. bude k dispozícii.

**Sponzorské príspevky?**

Celkový rozpočet predstavuje asi 650 miliónov ATS. Z toho zhruba 25% činia subvencie zo spomínaných verejných prostriedkov, cca 50 % sú vlastné, festivalové príjmy (predaj vstupeniek a pod.) a zvyšných 25 % sa delí medzi sponzorov a Priateľov Salzburského festivalu (čo je veľmi dôležitá inštitúcia, ktorá festivalu veľmi pomáha, lebo jej členovia majú veľa peňazí; vlastne sú to tiež sponzori). So sponzormi má festival 2- alebo 3-ročné zmluvy, no tento zdroj je predsa trošku kolísavý. Ale vie sa, koľko približne zozbierajú Priatelia...

**Stáva sa, že sponzori odstúpia od zmluvy?**

Stáva...

**V rôznych kuratóriách a radách Salzburského festivalu sú zastúpení zástupcovia Priateľov festivalu i predstavitelia štátnych orgánov (ministerstiev, spolkových vlád, mestskej rady atď...). V čom spočíva ich úloha? Tlmočia napríklad programové želania jednotlivých zainteresovaných skupín?**

Všetci donátori, štátni i súkromní, majú zástupcov v týchto orgánoch festivalu. Ich úloha je výlučne kontrolná, zároveň však majú rozhodujúce slovo pri výbere vedenia festivalu. Predovšetkým veľmi dôkladne dozerajú na finančnú efektívnosť. Nezasahujú do programovej politiky, hoci o nej referujú vo svojich centrálach.

**Existuje – povedzme nepísaná – kultúrna politika, ktorá napríklad vyhlasuje potrebu uvádzania súčasnej rakúskej hudby?**

Jestvuje všeobecná smernica, podporujúca súčasnú rakúsku hudbu, ale práve v Salzburgu je všetko zložitejšie, lebo tu sa záujem sústreďuje na turistiku, najmä na bohatých turistov a skôr prevládajú tendencie tlmiace priveľa súčasnej hudby.

**Po ukončení vášho salzburského pôsobenia ste začiatkom jesene presídlili do vedenia Viedenských slávnostných týždňov (Wiener Festwochen) ako hudobný riaditeľ. Opäť máte na starosti koncerty?**

Tu je všetko inak. Koncerty v rámci tohto festivalu organizujú striedavo Musikverein a Konzerthaus. Mojou úlohou bude ich koordinácia, nie zostavovanie programov. Predovšetkým budem zodpovedný za hudobné divadlo – koprodukcie, hosťovania a vlastné produkcie.

**Existuje koncepčná dohoda medzi koncertnými inštitúciami a vedením festivalu?**

Problém je ten, že oba viedenské koncertné domy plánujú s oveľa väčším predstihom. Keď festival prichádza s ideou, ony už majú všetko naplánované. To by sme radi zmenili, ale potrvá to nejaký čas. Predovšetkým chceme viac spolupracovať v oblasti reklamy, marketingu.

**Došlo aj na ostatných postoch viedenského festivalu k zmenám?**

Iba k určitým posunom. Luc Bondy, doterajší šéf činohry, sa stal umeleckým šéfom celého festivalu, šéfkou činoherných produkcií sa stala Mária Zimmermannová zo Stuttgartu. Vo funkcii zostal aj Wolfgang Wais – generálny tajomník festivalu, ktorý má na starosti organizáciu.

**Vo Viedni nedávno otvorili nové impozantné polyfunkčné kultúrne centrum v samom srdci mesta – Museumsquartier. Budú ho využívať aj Wiener Festwochen?**

Už sme tam hrali aj počas výstavby/prestavby, a je jednou z našich priorít využiť možnosti, ktoré tamojšie priestory ponúkajú.

**Platí festival za prenájom priestorov v meste?**

Áno, je to podstatná zložka nákladov.

**Ako je zabezpečený viedenský festival finančne?**

Tu niet zákona, zabezpečujúceho existenciu podujatia. Hlavný príspevok zabezpečuje mesto Viedeň, ďalšiu časť poskytuje spolková vláda a máme tiež sponzorov, no v podstatne menšom rozsahu ako v Salzburgu.

**Desiatky rokov pôsobíte vo vedúcich funkciách dôležitých umeleckých inštitúcii a projektov. Robili ste to s úspechom aj v časoch, keď sa o manažmente ešte vôbec nehovorilo.**

Je správne, že sa manažment akceptuje ako osobitná profesia, pretože je k tomu potrebné veľmi dobré školenie. Keď som začínal, učil som sa za pochodu. Teraz je to jednoduchšie.

**Máte kľúčové tipy pre vykonávanie tejto práce, resp. viete pomenovať, čo sa musí a čo sa nesmie robiť v kultúrnom manažmente?**

Predovšetkým musí mať manažér intenzívny záujem o umenie. Umelecký manažment nemôže robiť niekto, kto by rovnako úspešne ako koncerty mohol predávať bielizeň. Aj pre toho, kto má na starosti financie, musí byť umenie osobnou prioritou. Musí okrem toho veľmi veľa vedieť o umení. Veď predsa nemôže kalkulovať náklady na operu ten, kto nepozná do detailu s ňou súvisiace personálne a technické problémy a riešenia. Pre mňa to je úloha mimoriadne zaujímavá, pretože vyžaduje manažérske schopnosti a zároveň umeleckú žilu. Potom je už možná špecializácia viac smerom k umeniu alebo k financiám, k organizácii...

**Čo je najnáročnejšie v tomto povolaní?**

...Myslím si, že najťažšie je hovoriť „nie".

**Čo vás v práci najviac hnevá?**

Hnevá ma, keď niekto klame. Je to veľmi časté. Často sa zamieňa šikovnosť s poctivosťou... Strach z priameho rokovania, z nalievania čistého vína je často nahrádzaný lavírovaním... Druhá vec, ktorá ma veľmi hnevá, je nespoľahlivosť, keď sa nedodrží slovo, keď sa nesplnia oprávnené očakávania.

**Mali ste často do činenia s intrigami?**

Nie. Takým praktikám sa vyhýbam.

**Mám na mysli, či ste boli niekedy obeťou intríg.**

Nie. Naozaj nie. Musím povedať, že čo sa týka médií, alebo aj kontaktu s umelcami, politikmi – nikdy som nevnímal nepriateľské postoje... Nikdy som si nič také nevšimol.

**Ako vážne beriete médiá a ich názor na vašu prácu?**

Beriem vážne a zaoberám sa s názorom novinára, ktorého si vážim. Neberiem to vážne, ak viem, že ide o ignoranta – to ma nezaujíma. Žiaľ, musím konštatovať, že 80 % uverejnených názorov je nepodstatných.

**Čo vás najviac teší vo vašej práci?**

Krásny koncert, ktorý som koncipoval, pripravil, zorganizoval. To mi dodá veľa síl, aj keď som niekedy na smrť unavený.

PRIPRAVILA ALŽBETA RAJTEROVÁ

IGOR WASSERBERGER

# Legendy medzi nami
## Benny Golson

FASCINUJÚCE JAZZOVÉ 50. ROKY OŽÍVAJÚ NAPRÍKLAD V SÚČASNEJ PRODUKCII TENORSAXOFONISTU BENNYHO GOLSONA. JEHO HUDBU NAPRIEK ISTEJ „ZAKONZERVOVANOSTI" NEPOCIŤUJEME AKO REVIVALIZMUS: HARD BOP A SOUL JAZZ NADOBUDLI VĎAKA GENERÁCII HUDOBNÍKOV, KTORÍ PRIŠLI NA SCÉNU V PRIEBEHU 80. A 90. ROKOV NEOBVYKLE SILNÝ AKTUÁLNY VÝZNAM. TAKŽE BENNY GOLSON, VERNÝ HUDBE A REPERTOÁRU SVOJEJ MLADOSTI, GENERUJE DVOJAKÝ SPÔSOB REAKCIE. MLADÉ A NEŠPECIALIZOVANÉ OBECENSTVO VIDÍ NA PÓDIU SEDEMDESIATNIKA, KTORÝ HRÁ SVIEŽU A INVENČNÚ HUDBU, ZAPADAJÚCU DO PREDSTAVY O STRHUJÚCOM A ZÁROVEŇ KOMUNIKATÍVNOM PREJAVE SÚČASNOSTI. ZNALCI A PAMÄTNÍCI ZASE OCENIA ZVLÁŠTNY OPTICKÝ KLAM ZASTAVENIA ČASU: HRDINA FORMÁCIÍ ICH MLADOSTI JE TU V PLNEJ SILE.

### ŽIVOTNÉ PARADOXY

V prípade Bennyho Golsona nemusíme jeho povahové rysy, hudobné zameranie a väzby s inými hudobníkmi abstrahovať: je to zriedkavý prípad jazzmana, ktorý je sám sebe najlepším komentátorom. Dôkazom toho je množstvo úprimných, hlbokomyseľných rozhovorov a autobiografických esejí. Z viacerých výpovedí sa jedna rozsahom i hĺbkou uchopenia problematiky vymyká štandardu. Ide o úvodný 30-stranový rozhovor ako vstupný text antológie, mapujúcej postavenie jazzu v americkej kultúre (Jim Merod: *Forward Motion: An Interview with Benny Golson*, in: *The Jazz Cadence Of American Culture*, Columbia University Press, New York 1998, s. 32–62). Golson tu ponúka celistvý pohľad na éru moderného jazzu, ktorého základným východiskom je apologetika moderného jazzu a jeho princípov (kult veľkej individuality, dôraz na svojbytnosť, vnútornú autentickosť prejavu), a zároveň kritika eklektického postmodernizmu.

FOTO ARCHÍV

„Dnešní hudobníci si kúpia inštruktívne cédečka Jamieho Aebersolda, potom nasleduje štúdium na North Texas State University, alebo na Berklee College of Music. Ako má v tomto prostredí jazz ostať kreatívny a dynamický? Už počas vietnamskej vojny sa v našej spoločnosti mnohé zmenilo. Aj v dôsledku toho sa jazz prechodne stiahol a potom sa znovuobjavil dokonalejšie prispôsobený komerčným mechanizmom; sem počítam aj systém dotácií, štipendií a pod. Niektorí mladí hudobníci získali podporu, akú hudobníci mojej generácie nikdy nedostali. Súčasné nahrávacie spoločnosti sa prednostne zamerali na tzv. trh mladých. Angažujú deti a zabudnú na legendárne osobnosti, ktoré sú však často práve teraz vynikajúco disponované. To vytvára nerovnováhu a často škodí aj tým veľmi nadaným mladým hudobníkom, získavajúcim stupeň popularity, na ktorý ešte nedozreli."

Golsonova kariéra je plná rozporov, čo je však zároveň príťažlivou stránkou jeho osobnosti. Vyrástol v prostredí blues a černošskej pop music, ale jeho detským snom bolo stať sa klasickým klaviristom. Preňho typický analytický, intelektuálny prístup k hudbe je príznačný skôr pre tzv. bielu odnož jazzu. Ako hudobný skladateľ získal spoločenské a finančné uznanie i postavenie na špici „jazzového Olympu", srdcom je však praktickým hudobníkom. Ak Golson vyjadruje svoje výhrady k nastupujúcej generácii, neznamená to izoláciu. Práve naopak – predovšetkým v priebehu 90. rokov sa na svojich najlepších nahrávkach obklopil novou garnitúrou hudobníkov, ktorej často pomohol k širšiemu uplatneniu. Zvláštnou kapitolou sú aj jeho pedagogické aktivity; je autorom učebnice aranžovania a viedol nespočetné kurzy. V rokoch 1992–1993 učil na Patterson College predmety, súvisiace s jazzovou interpretáciou a aranžovaním a mal aj sériu prednášok o sociálnych aspektoch jazzu. Na druhej strane, Golsonova ústretovosť má svoje hranice – nových hudobníkov síce prijíma do svojich služieb, no odmieta im „slúžiť" ako sideman: „Asi pred desiatimi rokmi som mal hrať na albume Roya Hargrova a dodať albumu dôveryhodnosť. Odmietol som to. Títo chlapci vedia hrať, no nie sú tam, kde by mali byť leaderi. Nedosahujú zrelosť, ktorú mal v ich veku John Coltrane, a ja nedbám na to, ako žiarivo svieti ich hviezda. Ak mladí ľudia preskočia nevyhnutné stupne, škodia sami sebe. Nemali by veriť tomu, čo o nich tvrdí reklama. Potom ich nič nemotivuje k hľadaniu, tvorivému nepokoju a húževnatej práci."

### JAZZOVÁ ROZPRÁVKA

Golsonov paradoxný vzťah k nastupujúcej generácii má viacero rovín. Okrem istých „závislostí" (už spomínané pegagogické pôsobenie a vzájomne výhodná spolupráca), je tu aj postavenie Golsona ako žijúcej legendy, ktorá je zdrojom autentických informácií o jazzových osobnostiach minulosti. V Golsonovom strhujúcom rozprávaní ožívajú historky, ktoré majú pre dnešnú garnitúru hudobníkov fascinujúci význam. Veď koho iného než hudobníkov, študujúcich nahrávky moderného jazzu, zaujíma, aký bol John Coltrane v detstve, čo znamenalo stretnutie s Charliem Parkerom, ako sa správal Thelonious Monk, aký bol hudobný a ľudský svet Milesa Davisa alebo Sonnyho Rollinsa.

Benny Golson sa narodil vo Filadelfii (25. 1. 1929), kde vyrastal s matkou. V detstve spočiatku nemal rád jazz a ako nádejný klavirista miloval klasiku. K zmene došlo na koncerte orchestra Lionela Hamptona (o niekoľko rokov neskôr sa stal jeho členom), kde ho očaril tenorsaxofonista Arnett Cobb. Potom už nasledovali nekonečné jam sessions s rovesníkmi, z ktorých mali naňho najväčší vplyv klavirista Ray Bryant a saxofonista Jimmy Heath. Podstatným priateľom z detstva bol však John Coltrane: spolu vyrástli „fyzicky" i hudobne. Spomienky Golsona na Coltraneovo detstvo majú pre jazzového historika zvláštny význam: osvetľujú a zľud-

šťujú hudobný vývoj jazzového velikána, opradeného mystickou tajomnosťou. Najzásadnejším spoločným zážitkom Golsona a Coltranea bolo filadelfské vystúpenie Charlieho Parkera a Dizzyho Gillespieho roku 1945: „Môj život začal narodením, ale jeho druhým začiatkom bol tento koncert. S Johnom sme sedeli so zatajeným dychom a on počas Parkerovho štvortaktového breaku v *Night In Tunisia* takmer spadol z balkóna. Vtedy sa snažil hrať ako Johnny Hodges a ja ako Arnett Cobb. Takže to, čo sme počuli, bolo viac než len dobrou hudbou. Bol to zážitok, o akom sme predtým nemali ani tušenia." Po koncerte sa Coltrane na dva týždne stratil, a keď sa vrátil, akoby nadviazal na prerušený rozhovor: „Vyskúšal som plátky a náhubok, ktoré používa Parker, ale nefunguje to".

Golsonove spomienky na Coltranea majú niekedy charakter uzatvorených poviedok, ktoré by si zaslúžili miesto v jazzom inšpirovanej literatúre.

## Saxofonista a skladateľ: paralelné profesie

Dva roky po pamätnom Parkerovom koncerte začal Benny Golson študovať kompozíciu a klarinet na Howard University, Washington. Golson bol rebelom: saxofón sa vtedy nedal študovať a profesor klarinetu mu zakazoval hrať jazz. Na hodinách harmónie neakceptovali jeho nekonvenčné riešenia a s pedagógmi bol v neustálom spore. Preto po rokoch s uspokojením prijal správu, že roku 1990 zriadili na Howard University pre nadaných mladých jazzmanov štipendium s jeho menom (Benny Golson's Scholarship).

Golson štúdium nedokončil a prijal angažmán v rhythm and bluesovej skupine Bull Moose Jacksona. Význam tohto angažmán spočíval v tom, že členom skupiny bol Tad Dameron, nedocenený klavirista a skladateľ bebopovej éry, ktorý bol pre Golsona naozajstnou univerzitou aranžovania a komponovania. Ako saxofonista sa Golson ľahko uplatňoval a vystriedal mnoho prestížnych formácií. Veľký význam malo preňho najmä krátke pôsobenie v orchestri Lionela Hamptona s legendárnou trubkovou sekciou, v ktorej hrali Clifford Brown, Art Farmer a Quincy Jones. Zvláštnou zhodou okolností mal každý z menovaných v ďalšej Golsonovej kariére podstatný význam. Golson v tom období cítil, že jeho budúcnosť spočíva predovšetkým v komponovaní a na rozdiel od väčšiny iných jazzmanov-príležitostných skladateľov tieto dve profesie vnútorne vedome oddeľoval: „Keď píšem, nemyslím na hranie – Benny Golson-saxofonista akoby vtedy nebol na svete... Mojou hlavnou starosťou je napísať nosnú melódiu, ktorá je logická, príťažlivá, ale pritom nie vopred predpokladateľná." Dnes, keď Bennyho Golsona považujeme za jedného z dvoch najvýznamnejších autorov štandardov éry moderného jazzu (spolu s Theloniom Monkom), pripadá nepochopiteľné, že vo svojich začiatkoch – keď napísal svoje najlepšie skladby – sa ako autor presadzoval veľmi ťažko.

Spočiatku svoje skladby sám hádzal do koša a prvú tému, s ktorou sa vnútorne stotožnil, nazval *Whisper Not* (podľa tejto skladby je nazvaná Golsonova súčasná formácia, s ktorou vystúpil aj na BJD). Túto skladbu rozposlal na vlastné náklady – a bez akejkoľvek odozvy – rôznym skupinám. Zlom v jeho skladateľskej kariére nastal až o dva roky, v januári 1955, keď Golsonov slávny kolega, tenorsaxofonista James Moody, nahral skladbu *Blue Walk*. Ešte výraznejší posun priniesol koniec toho istého roka: vtedy Miles Davis nahral jeho skladbu *Stablemates*. Narýchlo napísaná skladba (vznikla počas prestávky v zákulisí, pretože v obecenstve bol niekto, koho Golson práve nechcel stretnúť...) Davisa zaujala svojou zvláštnosťou (o. i. neobvyklá štruktúra a atypický počet taktov v jednotlivých častiach). Davis, ktorý len zriedkakedy prejavil spokojnosť ihneď ako mu autor skladbu prezentoval, zareagoval: „Človeče, to je skutočne niečo, ako si na to prišiel?"

Ďalšia časť 50. rokov priniesla v Golsonovom umeleckom pôsobení jednu prevratnú zmenu za druhou. Roku 1956 sa stal členom big bandu Dizzyho Gillespieho, a ten konečne nahral jeho *Whisper Not*. Po úspechu nahrávky sa rozhodol skladbu otextovať kritik a lexikograf Leonard Feather a v zápätí ju v rýchlom slede nahrali Ella Fitzgeraldová, Anita O'Dayová i Mel Tormé. Ďalšiu, a to dodnes asi najčastejšie nahrávanú Golsonovu skladbu *I Remember Clifford* (na pamiatku tragicky zahynulého spoluhráča a priateľa) zase nahral Dizzy Gillespie. Skladba sa stala okamžitým jazzovým hitom a nechýba v repertoári prakticky žiadneho trubkára moderného jazzu. Pod dojmom z týchto úspechov (a pravdepodobne aj kvôli frustrácii z prečnievajúcich osobností Rollinsa a Coltranea) sa Golson rozhodol venovať sa prednostne komponovaniu a skoncovať s kariérou permanentne zamestnaného tenorsaxofonistu. Tento zámer sa mu zo závažných dôvodov podarilo realizovať až o desaťročie neskôr.

## Posol jazzu

Golson tvrdí, že po odchode od Gillespieho mohla jeho rozhodnutie odísť zo scény zvrátiť len jediná formácia: **Jazz Messengers Arta Blakeyho.** Všetko to začalo nevinne. Najprv Blakey požiadal Golsona o niekoľkodenný záskok v legendárnom newyorskom klube Café Bohemia. Potom ho potreboval na týždenný zájazd. Nakoniec Golson zistil, že sa stal – bez zmluvy a formálneho pozvania – stálym členom Jazz Messengers. Ani si nevyjednal honorár, bral čo mu Blakey dával, a dnes tvrdí, že by bol ostal aj zadarmo a rád. Benny Golson so svojím neomylným vkusom správne rozpoznal, že sa konečne dostal do konštelácie, v ktorej ideálne zosúladí svoje hráčske i skladateľské dispozície a ktorá mu zabezpečí trvalé miesto v jazzovej histórii.

Golson postupne radil Blakeymu v organizačných záležitostiach a úplne prebral umelecké vedenie. Keďže Golson bol vždy zaťažený na hudobníkov z Filadelfie, podarilo sa mu nahovoriť Blakeyho, aby zmenil obsadenie a pozval mladých, dovtedy neznámych hudobníkov z tohto mesta. Senzáciou v New Yorku bol predovšetkým vtedy dvadsaťročný trubkár Lee Morgan, ďalej prišli klavirista Bobby Timmons a kontrabasista Jymie Merritt. Pre nových Jazz Messengers napísal Golson napríklad *Blues March, Are You Real, Along Came Betty*, ktoré sa stali na ďalšie desaťročia základným repertoárom skupiny a odchovali sa na nich príslušníci ďalších generácií až po nové, aktuálne osobnosti súčasnej scény. Táto formácia a jej repertoár sú najlepšie zachytené na LP, nazvanej podľa Timmonsovej skladby *Moanin'* (1958, Blue Note, na CD vyšla vo viacerých reedíciách) a tento titul je všeobecne považovaný za najvýznamnejší v celej diskografii Jazz Messengers.

Po roku strávenom v Jazz Messengers nastala ďalšia dôležitá kapitola v Golsonovom jazzovom životopise. Keď sa s Artom Blakeym rozlúčil, rozhodol sa vytvoriť vlastnú skupinu s Artom Farmerom. Farmer spomína na motívy spojenia vo formácii **Jazztet:** „Na Golsonovi ma priťahovala emociálna naliehavosť jeho skladieb pre malé obsadenie. Píše spevné melódie, ktoré sa vám zavŕtajú do hlavy a nemôžete sa ich zbaviť. Zároveň je majstrom harmonických konštrukcií, ktoré sú nekonvenčné, no sólista si ich prisvojí a vynikajúcim spôsobom inšpirujú k tvorivej improvizácii. Jeho témy sa stali štandardami bez komerčnej manipulácie, len preto, že ich ľudia radi hrajú. Golsonove skladby žijú zo svojej vlastnej energie." Dodajme, že front line Jazztetu doplnil fenomenálny trombonista Curtis Fuller. Zvláštna príhoda sa viaže ku klavíristovi. Na tento post Golson angažoval nový talent (ako inak) z Filadelfie: vtedy osemnásťročného McCoy Tynera. Cestou do New Yorku sa Tynerovi pokazilo auto a Golson požiadal Coltranea,

aby ho doviezol. Coltrane mal mimoriadnu schopnosť empatie a už rozhovor s McCoy Tynerom mu stačil na to, aby mu ponúkol angažmán. Tyner formálne ostal v Jazztete niekoľko týždňov a potom už začala jeho závratná kariéra v Coltraneovom kvartete. Odvtedy vždy, keď Golson stretol Coltranea, nezabudol mu pripomenúť únos klaviristu.

## New York – Hollywood a späť

Jazztet pôsobil do roku 1962 a stal sa jednou z najpopulárnejších skupín, ktorej albumy dodnes vychádzajú v množstve reedícií. V ďalšom období Golson postupne zanechal hru na nástroji a až osem rokov údajne saxofón ani nevybalil. Spočiatku sa živil komponovaním hudby pre reklamy a súkromne študoval kompozíciu. Roku 1966 sa na popud Quincyho Jonesa (ktorý so svojím orchestrom vo viacerých verziách nahral jeho skladbu *Killer Joe*) odsťahoval do Hollywoodu. Okamžite tu získal prácu vo filmových štúdiách a písal hudbu k celosvetovo distribuovaným televíznym seriálom, medzi ktorými sú televízne hity ako *Mission Impossible*, *Mannix*, *Patridge family*, *The Mod Squad* a *M.A.S.H.* Podobne mala globálny dosah aj Golsonova hudba k reklamám špičkových firiem, písal hudbu pre odovzdávanie Oscarov a ďalším rozmerom jeho aktivít tohto obdobia boli aranžmány pre albumy známych spevákov (Diana Rossová, Nancy Wilsonová, Eric Burdon, Lou Rawls a i.).

Napriek spoločenskému postaveniu a finančnému ohodnoteniu, si Benny Golson po desiatich rokoch absencie jazzovej scény nevedel predstaviť, že by zbytok života strávil bez kontaktu so spoluhráčmi a obecenstvom. Preto začal opäť cvičiť na tenorsaxofóne a trvalo mu päť rokov, kým získal pocit, že môže opäť predstúpiť pred obecenstvo. Roku 1983 obnovili s Artom Farmerom Jazztet, s ktorým nahrávali a koncertovali až do Farmerovej smrti (1999). Golson zároveň obmedzil komerčné komponovanie a v tejto sfére sa rozhodol nekompromisne prehĺbiť svoje umelecké ambície. Ako renomovanému autorovi sa mu v novej situácii darí získavať prestížne granty pre prácu na nekomerčných projektoch. Roku 1992 obdržal grant Reader's Digest Foundation na skomponovanie trojdielneho koncertu pre kontrabas (sólový part: Rufus Reid) a komorný orchester – skladbu *Two Faces* uviedli v Lincolnovom centre. V súčasnosti pracuje na svojej prvej symfónii a to vďaka podpore Guggenheim Fellowship, a vo vymenovaní prestížnych cien by sme mohli pokračovať.

Deväťdesiate roky znamenajú pre Golsona predovšetkým plnohodnotný návrat na jazzovú scénu a v rámci toho pokračovanie tradície postbopu 50. rokov. Jeho projekty prinášajú konceptuálne pocty veľkým postavám minulosti (CD *I Remember Miles* a *Remembering Clifford*) a v tomto smere je najucelenejším projektom spomienka na veľkých tenorsaxofonistov minulosti (Lester Young, Sonny Rollins, John Coltrane, Coleman Hawkins, Stan Getz, Joe Henderson) tak, ako ju realizoval na albume *Tenor Legacy*, kde jednotlivé dedikácie nahral v partnerstve s tenorsaxofonistami rôznych generácií (Harold Ashby, Branford Marsalis, James Carter). Ďalším rozmerom je pokračovanie v aktivitách Jazztetu (s meniacim sa obsadením) ako aj zakladanie vlastných skupín (spravidla s mladými hudobníkmi nastupujúcej generácie).

V blízkej budúcnosti sa s Golsonovým menom zrejme stretneme v zaujímavých súvislostiach. Jeho sumarizačné snahy by mali získať novú kvalitu vďaka pripravovanej rozsiahlej autobiografii a dokumentárnemu filmu. Obe diela budú zrejme dôležitým príspevkom k hlbšiemu spoznaniu a precíteniu jazzu uplynulého polstoročia, pretože Golson je v súčasnosti jednou z mála osobností, dodávajúcich scéne potrebný rozmer kontinuity a autenticity.

## Benny Golson] Diskografia

### Výberová diskografia – 90. roky

*Uvádzame len pôvodné albumy podľa roku ich vydania (čo sa často dosť výrazne líši od dátumu nahrávania), bez reedícií.*

1991

**Live Quartet** (Dreyfus Records); skladby: Up Jump, Voyage, Beautiful Love, Goodbye, Gypsy Jingle, Stablemates; obsadenie: B. Golson – ts., Mulgrew Miller – p. + rytmická sekcia

1992

**Domingo** (Dreyfus Records)

1993

**I Remember Miles** (Evidence); skladby: Four, Heartstrings, Round Midnight, Bye Bye Blackbird, I Remember Miles, Autumn Leaves, So What, Uptown Afterburn; obsadenie: B. Golson – ts., Eddie Henderson – tp., Curtis Fuller – tb., Mulgrew Miller – p., Ray Drummond – b., Tony Reedus – dr.

1997

**Three Little Words** (Jazz House)

**Up Jumped Benny** (Arkadia Jazz); nahrané naživo vo Švajčiarsku (23.5.1996) s kvartetom s mladých (predtým neznámych) hudobníkov novej generácie; skladby: Up Jumped Spring, Stablemates, Tiny Capers, I Remember Clifford, For Old Time Sake, Whisper Not, Gypsy Jingle – Jangle; obsadenie: B. Golson – ts., Kevin Hays – p., Dwayne Burno .b., Carl Allen .dr.

1998

**Tenor Legacy** (Arkadia Jazz); skladby: Lester Leaps In, Body and Soul, St. Thomas, Cry Me A River, My Favorite Things, Wisper Not, Girl From Ipanema, My Old Flame, Lover Come Back To Me; obsadenie: G. Golson v duete s kolegami (Harold Ashby, James Carter, Branford Marsalis) – ts., Geoff Keezer – p., Dwayne Burno – b., Joe Farnsworth – dr.

**Remembering Clifford** (Arkadia Jazz); skladby: Brown Immortal, Five Spot After Dark, Dear Old Stockholm, Matinee, You're The First To Know, Lullaby Of Birdland, Tito Puente, Horizon Ahead, Even More; obsadenie: Benny Golson, Ron Blake – ts., John Swana – tp., Mike Ledonne – p., Peter Washington – b., Joe Farnsworth – dr., Tito Puente, Carlos Valdes – perc.

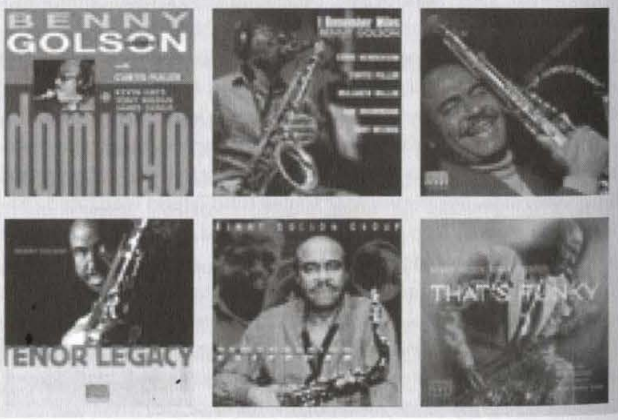
2000

**That's Funky** (Arkadia Jazz); venované K. Weilovi a L. Armstrongovi k ich nedožitej storočnici; skladby: Mack The Knife, Moanin', Sidwinder, Mississippi Windows, Work Song, Moritat, Blues March; obsadenie: B. Golson – ts., Nat Adderley – tp., Monty Alexander – p., Ray Drummond – b., Marvin Smith – dr.

2001

**One Day, Forever** (Arkadia Jazz); skladby: One Day – Forever, Blue Walk, Killer Joe, Are You Real?, Sad To Say, Out of the Past, Blues Alley, Along Came Betty, On Gossamer Wing; obsadenie: (skladby 2,3,4,6,7,8): B. Golson – ts., Art Farmer – tp., Curtis Fuller – tb., Geoff Keezer – p., Dwayne Burno – b., Joe Farnsworth – dr.

(skladby 1,5): Shirley Horn – voc., B. Golson – ts., Mulgrew Miller – p., Ron Carter – b. + sláčikový orch. (skladba 9): Lara Downes – p.



# Bratislavské jazzové dni Horizont 2001

## Vydarené jazzové sólo...

Foto J. Uhliarik

Scott Hamilton

Podobne ako BHS, najvýznamnejší festival vážnej hudby na Slovensku, ani Bratislavské jazzové dni už nie sú – z ekonomických dôvodov – tým, čím boli kedysi. Pred rokom 1989 sa za účelom prilákania hviezdnych umelcov do Bratislavy dalo „operovať" politickou situáciou a za príchodmi umelcov bola istá dávka nezištnosti, spolupatričnosti i šírenia slobodnej kultúry. Uveďme ako príklad rok 1987 – vtedy na BJD hrali okrem iných Sun Ra Arkestra, Billy Cobham, Michael Brecker, John Abercrombie – teda jazzmani z prostredia absolútnej svetovej špičky. Dnes však na prilákanie svetovej prvej ligy zaberie „len" dostatok finančných prostriedkov – a tie sa vzhľadom na našu zlú sponzorskú legislatívu zháňajú veľmi ťažko. Možno treba založiť novú politickú stranu umelcov, ktorá by konečne riešila tento problém... Napriek tomu, aj z mála peňazí sa dá umným spôsobom vyčarovať veľa – a to sa práve na tohtoročných „džezákoch" hlavnému usporiadateľovi Agentúre Rock Pop Bratislava podarilo.

### Dramaturgia vo vývoji

Bratislavské jazzové dni Horizont 2001 sa už tradične a po dvadsiatysiedmykrát uskutočnili počas troch víkendových večerov koncom októbra (19. – 21.) v Parku kultúry a oddychu. Ich dramaturgia je v neustálom vývoji, festival napriek mnohoročnej histórii stále dolaďuje svoju podobu, čo je správne – každoročne sa mení čas začiatkov koncertov, počet účinkujúcich za jeden večer, počet pódií, množstvo slovenských formácií, účasť skupín zo susedných alebo východoeurópskych štátov, účasť hviezd, výška vstupného, upravuje sa aj názov festivalu podľa hlavného sponzora. Stále však chýbajú nočné jam sessions účinkujúcich, ktoré by sa mohli konať po koncertoch v podstate v hociktorom bratislavskom klube – tohto roku síce v sobotu usporiadatelia oznámili jazzovú after party v U-klube, avšak nič také sa nekonalo a návštevníkov nakoniec odháňali vyhadzovači – typicky slovenské faux pas...

Celkovo však možno v oblasti dramaturgie BJD zaznamenať badateľný krok vpred – zatiaľčo v uplynulých ročníkoch boli na programe každého večera skupiny rôzneho žánrovo-štýlového zamerania, tohto roku mal každý večer určitú orientáciu (s malými odchýlkami) – v piatok znela hudba na počúvanie vážnejšieho charakteru, v sobotu sa hral hlavne mainstream a v nedeľu sa publikum zabávalo a tancovalo na world music a fúziách. Určite by sa dalo polemizovať o tom, či world music patrí na jazzový festival, avšak vývoj posledných rokov ukazuje, že jazz treba chápať omnoho širšie, a world music dnes nájdeme na mnohých svetových jazzových festivaloch. Tradíciou dramaturgie BJD je i jemné zameranie každého ročníka na určitý nástroj – tohto roku ním bol hammondový organ. Dramaturgickým plusom boli aj psychologicky veľmi dobre načasované začiatky koncertov – skalný jazzový fanúšik s permanentkou začal svoj maratón v piatok o 20.00, v sobotu sa tešil na skorší začiatok programu o 19.00 a v nedeľu sa nestihol ani poriadne vyspať a už bol znovu o 18.00 v PKO.

Koncerty sa tohto roku konali iba na jednom hlavnom pódiu v Spoločenskej sále, avšak zo vstupnej chodby do Estrádnej haly bol urobený malý jazzový klub, kde sa prenášalo na projekčné plátno dianie z hlavného pódia a v sobotu i nedeľu tu vystúpili dve slovenské skupiny. Festival už tradične konferoval Peter Lipa.

Celkovo tu vystúpilo 14 formácií, z toho 4 slovenské, čo je, zdá sa, dostačujúce. Vstupné sa oproti minulým ročníkom zvýšilo minimálne, návštevnosť bola výborná, festival si teda zachováva prijateľnú cenovú politiku.

BJD už tradične snímali STV aj SRo – je však obrovskou škodou, že sa už nevydávajú podobné CD-kompilácie výberu vrcholov ročníka, ako tomu bolo pred rokom 1989. Vtedy sa síce, údajne, obchádzali medzinárodné autorsko-právne predpisy (tak, ako v celom socialistickom bloku), čo v súčasnosti nie je možné. Finančná investícia by však v tomto smere bola efektívna, pretože tieto kompilácie by boli určite predajné.

### Programová ponuka

Bratislavské jazzové dni v piatok otvorila formácia **Juraj Bartoš & Radovan Tariška Hot House,** v ktorej sa stretli skúsení hráči s nastupujúcou jazzovou generáciou. Žiadaný mladý altsaxofonista Radovan Tariška svojím vystúpením potvrdil, že je právom považovaný za veľký prísľub slovenskej scény. Po nich vystúpilo **Emil Viklický Trio,** privážajúce z Česka kvalitný jazz s artificiálnymi prvkami. Zaujali ma najmä skladby stavajúce na syntéze jazzu a moravského folklóru, ktorými sa Viklický preslávil vo svete – veľká škoda, že u nás zatiaľ nikto nevyužíva podobným spôsobom slovenský folklór.

Nasledoval **Bobby Previte Bump The Renaissance Band** – experimentálne zoskupenie výborného avantgardného bubeníka Bobbyho Previta, jednej z najvýznamnejších postáv newyorskej downtown scény. Táto ťažko zaraditeľná hudba vyžarovala obrovskú energiu, využívajúc prvky Novej hudby, free jazzu, punk rocku, new age i ďalších smerov.

Avizovaným vrcholom piatkového večera malo byť zoskupenie **The Tweeters,** tvorené hviezdnymi sidemanmi rockových hviezd (najmä Stinga): bubeníkom **Manu Katché,** gitaristom **Dominicom Millerom** a basgitaristom **Pino Palladinom.** Po technicky dokonalom, no nezmyselnom sóle Manu Katchého do pravidelného beatu samplera som z ich vystúpenia odišiel, nakoľko mi bolo jasné, že sa jedná iba o „prežívanie sa" na svojich chýbajúcich vzoroch. Produkcia The Tweeters bola navyše monotónna a viacerých uspávala – mnohí ľudia odchádzali. Ich angažovanie na BJD (určite finančne nákladné) teda považujem za dramaturgický omyl. Vystúpenie The Tweeters by sa hodilo tak na začiatok festivalového programu – potom by však po nich museli nasledovať účinkujúci inej kategórie, na akých Bratislava má finančné prostriedky.

Sobotný večer otvorila mladá fusion-formácia **El Gaucho,** na slovenskej scéne až príliš presadzovaná, nakoľko v nej vystupujú synovia známych osobností: **Peter Lipa ml.** – klávesy a **Ján Lehotský ml.** – basgitara, spolu s talentovaným bubeníkom Miroslavom Hankom. Hudba tejto formácie stále pôsobí dojmom, akoby bola iba sprievodom k chýbajúcemu melodickému nástroju – melodické línie očakáva poslucháč od klávesistu, ktorý ho však v tomto smere uspokojí iba zriedkavo. Absenciu v celkovom dojme sa snaží vynahradiť až klaunovský moderátorský komentár a správanie inak výborného basgitaristu. Naposledy som skupinu počul hrať v máji ako predkapelu Candy Dulferovej, a musím

priznať, že sa odvtedy zlepšili – najmä Peter Lipa ml. preukázal na BJD lepšiu invenčnú a technickú schopnosť v sólach. Skupina má teda pri dobrom individuálnom vývoji svojich hráčov perspektívu. Program pokračoval poľskou skupinou **Reinkarnasja,** ktorej spevák bol fraškovitou kópiou Kurta Ellinga, avšak kapela s legendárnym poľským saxofonistom **Tomaszom Szukalskim** hrala výborne. A potom už nasledoval skutočne kvalitný americký mainstream – pre niektorých mŕtvy, pre iných ten jediný pravý jazz. Do Bratislavy zavítal **Scott Hamilton Quartet** v obsadení samých renomovaných muzikantov: **Scott Hamilton** – tenorsaxofón, **John Bunch** – klavír, **Dave Green** – kontrabas a **Steve Brown** – bicie nástroje. Zahrali swingové a bebopové štandardy i vlastné skladby v ideálnom nástrojovom obsadení, nárokmi a postavením porovnateľnom s pozíciou sláčikového kvarteta vo vážnej hudbe. Ich vystúpenie považujem za jeden z vrcholov festivalu.

Naozajstným vrcholom celého festivalu bolo pre mňa sobotňajšie vystúpenie **The Joey DeFrancesco Trio** z USA, ktorého hlavný protagonista Joey DeFrancesco sa predstavil nielen ako fenomenálny hammondový organista, ale aj ako výborný spevák a trubkár – nohami pokojne „šlapal" basovú linku a zároveň „odpaľoval" trubkové sólo. Nejednalo sa pritom o samoúčelnú virtuozitu, **DeFrancesco** s excelentnými spoluhráčmi, gitaristom **Paulom Bollenbackom** a bicistom **Byronom Landhamom** hrali notoricky známe štandardy s úžasnou hĺbkou a v dobrej nálade. Z ich výkonu bolo cítiť absolútny nadhľad nad technikou, sústredili sa iba na to, čo chceli vyjadriť hudbou.

Nedeľný večer otvoril **Elias Meiri Trio** – kozmopolitná zostava izraelského klaviristu Eliasa Meiriho, ktorý už raz na BJD vystúpil so svojou manželkou, speváčkou Timnou Brauer. Zahrali radostnú world music s prvkami jazzu, židovskej, africkej a karibskej hudby. Nasledovala francúzska kapela **Meď Tei Shô,** fúzia jazzu, afrobeatu, punk rocku, hip-hopu a ďalších žánrov – táto hudba niektorých vyhnala zo sály, iným však vyrážala dych. Černošský spevák **Jean Gomis** spieval až rituálnym spôsobom. S príchodom holandských New Cool Collective sa atmosféra v sále zmenila na slobodný amsterdamský klub. Hudba tohto v Holandsku známeho „orchestríka" s prvkami soul jazzu, latiny a afro-popu, technicky „našlapaná", podnietila publikum k tancu.

Záver festivalu patril americkej bluesovej hviezde **Lucky Petersonovi,** chápajúcemu blues vo veľmi širokom zmysle – v jeho repertoári nájdeme Princeove, Hendrixove, rock'n'rollové i country piesne. Lucky Peterson – spevák a hráč na hammondovom organe a gitare – „odpálil" v Bratislave spolu s fantastickou sprievodnou kapelou takmer dvojhodinovú show, pre publikum – súdiac podľa odozvy – vrchol festivalu. Pointa tejto show spočívala predovšetkým v komunikácii (napokon, o tom je blues i jazz), podčiarknutej aj dlhou „prechádzkou" hrajúceho Luckyho s gitarou v rukách po sále. A konečne sa poriadne tancovalo.

Okrem formácií J. Bartoš & R. Tariška Hot House a El Gaucho vystúpili na tohtoročných BJD ešte dve slovenské kapely na druhom pódiu vo vstupnej chodbe do Estrádnej haly – v sobotu mladé banskobystrické trio **Nothin' But Swing,** objav festivalu Jazzové Vianoce 1999, a v nedeľu speváčka **Sylvia Josifoská & Band** v silnom slovenskom obsadení. Ich vystúpenia však mali pre stiesnenosť priestorov iba symbolický charakter.

Bratislavské jazzové dni Horizont 2001 dopadli veľmi dobre, ich celková dramaturgia mala gradáciu so záverečným vrcholom – presne tak, ako vydarené jazzové sólo. V kontexte histórie festivalu boli jedným z lepších ročníkov.

PAVOL ŠUŠKA

## JAZZ NEWS] JAZZ NEWS] JAZZ NEWS] JAZZ NEWS] JAZZ NEWS]

**LOUIS ARMSTRONG – SENZÁCIA NA OBZORE?** Po tom, čo sa nedávno podarilo vyvrátiť samotným Armstrongom živený mýtus o dátume jeho narodenia na Deň nezávislosti – uvádzal 4. júl 1900, zatiaľ čo sa v skutočnosti narodil 4. augusta 1901 – zdá sa, že je ohrozený aj jeho jednorozmerný mediálny imidž večne sa usmievajúceho „anjelského" chlapíka. V Archíve Louisa Armstronga (Queens College, Flushing) sú uložené magnetofónové nahrávky so stovkami hodín Armstrongových monológov a intímnych konverzácií, ktoré si nahrával od konca 40. rokov až do smrti roku 1971. Nahrávky šokujúco odhaľujú Armstronga – ktorého médiá, reklama ale aj životopisci tlačili do polohy bezproblémového, veselého človeka – ako „plnokrvný" typ, ako človeka nadávajúceho na svojich nepriateľov či rozprávajúceho vulgárne vtipy. Okrem iného sa tu Armstrong dotýka témy svojej kariéry, ktorá nebola jednoduchá: úspech bol preňho satisfakciou – možnosťou byť nad tými, ktorí v živote neštartovali, tak ako on, na nevýhodnej pozícii rodáka a mladého delikventa zo špinavej chudobnej štvrte New Orleansu. Ťažko povedať, či by si Armstrong želal, aby sa tieto výpovede zverejnili, no už fakt, že pásky zveril po ňom pomenovanej nadácii, napovedá, že musel rátať s tým, že si ich raz niekto vypočuje. Archív Louisa Armstronga uvažuje o vydaní nahrávok na CD, takže čoskoro si zrejme celý svet bude môcť vypočuť, čo si slávny Satchmo naozaj myslel o hudbe, sexe či peniazoch.

as, www.allaboutjazz.com

**Od 9. do 12. januára 2002 sa v Long Beach v Kalifornii uskutoční 29. VÝROČNÁ KONFERENCIA IAJE (29th IAJE Annual Conference), pravdepodobne NAJVÄČŠIE JAZZOVÉ STRETNUTIE NA SVETE, organizované Medzinárodnou asociáciou pre jazzové vzdelávanie (International Association for Jazz Education / IAJE). Na konferencii sa očakáva účasť viac než 7000 pedagógov, hudobníkov a zástupcov hudobného priemyslu z 35 krajín sveta.**

**Na programe bude participovať asi 150 hudobníkov a vystúpi 40 vybraných školských formácií z celého sveta. Plánuje sa asi 30 workshopov pre profesionálov z oblasti nahrávacieho priemyslu, promotion, predaja a médií. Mediálnymi partnermi podujatia sú napríklad časopisy JazzTimes, Down Beat, Jazziz či Jazz Journalists Association.**

**Verejnoprávna stanica National Public Radio usporiada pri tejto príležitosti jednodňové sympózium pre rozhlasových profesionálov, orientovaných na jazz. V rámci konferencie odznejú svetové premiéry viacerých objednávok.**

**IAJE v spolupráci s Organizáciou európskych jazzových festivalov (European Jazz Festivals Organization) tohto roku prvýkrát udelí cenu umelcovi, ktorý výrazne prispel k jazzovej evolúcii. Ako prvý túto slušne honorovanú cenu (20 000 dolárov) získa rakúsky klávesista, kapelník a skladateľ Joe Zawinul. Cena Prezidenta IAJE za výnimočný prístup k jazzovému vzdelávaniu bude udelená Quincy Jonesovi.**

**Na obrovskej výstavnej ploche sa odprezentujú prostredníctvom viac než 300 expozícií festivaly, vydavatelia, výrobcovia nástrojov, agentúry, školy a nahrávacie spoločnosti.** registračné poplatky: do 16. novembra 250 dolárov, po 16. novembri 280 dolárov. kontakt: info@iaje.org; www.iaje.org

as, jazzplus.gmn.com

16. novembra **zomrel** v New Yorku **klavirista Tommy Flanagan** (nar. 16. 3. 1930 v Detroite). Flanagan bol prvým pravidelným klavíristom Elly Fitzgeraldovej, čo mu zo začiatku prinieslo podceňovanie ako sólového hudobníka. V osemdesiatych rokoch sa však už preslávil ako leader vlastného tria, obdivovaný pre svoje swingové cítenie a tvorivý štýl, vychádzajúci z bebopu. Flanagan získal množstvo ocenení, o. i. bol trikrát nominovaný na Grammy a v poslednej ankete Down Beatu získal titul Top Jazz Pianist. as

# Je dôležité mať šansonierku

ZÁKLADNÝMI VONKAJŠKOVÝMI ZNAKMI PREZENTÁCIE HANY HEGEROVEJ SÚ ÚPRIMNOSŤ, NEOKÁZALOSŤ, AUTENTICITA PREJAVU A TENTO IMIDŽ SA ZHODUJE AJ S JEJ VNÚTORNÝM CÍTENÍM. CELKOM PRIRODZENE SA NEDÁVNO ZDÔVERILA, ŽE JU SEDEMDESIATKA NEOBŤAŽUJE, IBA SA JEJ NEPÁČI: „KEBY MI TO NEVNUCOVALI, TAK NEVIEM... NAJRADŠEJ BY SOM ANI NEOSLAVOVALA. ALE ČO S TÝM?"

## Hana Hegerová

*(vl. m. Carmen Farkašová, nar. 20. 10. 1931 v Bratislave)*

Napriek rozpakom z nebývalej mediálnej pozornosti, narodeniny tentoraz poslúžili dobrej veci. Hanu Hegerovú stále vnímame ako aktuálnu súčasť scény, a tak nešlo o žiaden narodeninový comeback. Priebeh akcie však dokázal, že záujem o ňu je väčší a spontánnejší, než sa dalo čakať. Okrem koncertu v Bratislave, prekonali dva koncerty vo Vinohradskom divadle v Prahe všetky očakávania. Ak by toto mamutie, bezprecedentné šansónové show trvajúce takmer štyri hodiny, chceli producenti komerčne exploatovať, mohlo by byť - usudzujúc podľa intenzity záujmu - prezentované nepretržite ešte dlhú dobu. Moment spoločenskej prestíže „byť pritom" bol vskutku neobyčajný, a to v meste, preplnenom zaujímavou a veľmi často slabo navštívenou kultúrou.

Fenomén „Hegerová a 70" má pod povrchom členité príčiny. Práve v dnešnom odlyrizovanom prostredí vzniká potreba znovu nechať na seba pôsobiť spievanú poéziu, v atmosfére relativizácie hodnôt sa chceme stotožniť s niečím nadčasovým, rôzne generácie pamätníkov chcú zo svojej minulosti vydolovať niečo, čo obstojí aj z optiky inej éry. Hegerová nám zároveň pripomína silu menšinovosti; dôležitosť nesplynutia s hlavným prúdom (čo samozrejme nemusí znamenať a ani neznamená rezignáciu na široký úspech) a zároveň potvrdzuje mentalitu menšinového obecenstva, najmä jeho rozmer vernosti. Kde už sú jej kolegovia-konkurenti, v tej-ktorej dobe často podstatne úspešnejší. A aj keď súčasná scéna ukazuje, že kariérna dlhovekosť sa môže niekedy rovnať len schopnosti dokonale sa „trafiť" do najnižšieho spoločného menovateľa vkusovej normy, zvláštnosť Hegerovej je práve v tom, že široký úspech dosiahla tvrdohlavým dodržiavaním svojich zásad a odmietaním manipulatívnych „rozumných" kompromisov.

Ako spolužiak Carmen Farkašovej a svedok jej prvých vystúpení na školských podujatiach z konca 40. rokov (chodili sme na gymnázium v Komárne - ja o štyri triedy nižšie), môžem potvrdiť, že bola v škole neprehliadnuteľným zjavom. Už vtedy sme vycítili to, čo sme nedokázali pomenovať: dráždivú zmes intelektu, exotiky a zmyslovosti. Netušili sme však univerzálnu platnosť tohto dojmu, ktorý presne charakterizoval Jiří Šlitr: „Je tak podivně zvláštní, až je krásná. Když jsme šli po Paříži, lidé se za ní otáčeli." Carmen sa svojej výlučnosti vlastne bránila. Po maturite istý čas vyučovala ekonomiku a politickú výchovu na učňovskej škole a na dvojročný kurz herectva na bratislavskom Konzervatóriu sa zapísala preto, aby sa dostala z Komárna. Hneď ako získala prvé angažmán v žilinskom divadle, kde sa počas piatich sezón výborne uplatnila, zmenila si meno na to najobyčajnejšie: Hana Čelková - definitívna zmena mena prišla až po manželstve s významným slovenským divadelníkom. Vyvrcholením prehistórie kariéry osobnosti, ktorej pôsobenie znamenalo novú epochu v českom a slovenskom šansónovom speve, bolo jej krátke účinkovanie v bratislavskej Tatra revue (1957), kde ju ako svoj objav prezentoval nezabudnuteľný Juraj Berczeller.

Prechod do Prahy bol jednoduchý. Bez problémov vyhrala konkurz do divadla Rokoko (1958) a veľmi rýchlo si vytvorila jednak silný pôvodný repertoár i prevzaté piesne (najmä od Piafovej a Brela), ktoré v jej podaní nikdy nemali charakter tzv. cover verzií ale prinášali znovuprežité, znovopretvorené vyznania s naliehavosťou prvého predvedenia. Základným tvorcom textov jej šansónového sveta sa stal predovšetkým Pavel Kopta - priam ako zjavenie pôsobil jeho text *Milord* v piesni, ktorá Hegerovú „urobila".

Priebeh kariéry Hany Hegerovej však zďaleka nebol taký jednoduchý a bezproblémový, ako by sa mohlo zdať. Ostaňme len pri umeleckých otázkach a zistíme, že Hegerová musela neustále prekonávať nedorozumenia, prameniace z jej prístupu a z toho, čo reprezentovala. V odstraňovaní nedorozumení bola jej vytrvalým spojencom odborná publicistika. Pripomeňme aspoň prácu (a pamiatku) Lea Jehneho. Jeho dobový text (Leo Jehne: *O šansonu vůbec a Haně Hegerové zvlášť.* Melodie 1969, s.168 - 169) naznačuje polohy vtedajších otáznikov, zaujímavým spôsobom presahujúce až do dnešných dní: „Zkusme se dobrat pravdy z výčtu negativních (opravdu negativních?) vlastností jež jsou laiky a někdy i odborníky Haně Hegerové připisovány. Prý není technicky hlasově na výši, prý často nepřesně intonuje, prý je patetická, prý je hysterická, prý přehrává. Ale moment, nepatří právě onen herecký patos k atributům šansonového interpretačního stylu? Není právě tím pozůstatkem romantického interpretačního cítění a neslyšíme jej v přednesu mnoha významných šansoniérů, Piafové, Bécauda, Aznavoura, Greco? Není hysterie jedním z krajních bodů šansonového herecko-pěveckého projevu, jejímž protikladem je apatie? Není vrcholem a současně výrazem duševního vykrvácení třeba zrovna v dramatickém šansónovém oboru, který Hegerová převažně dělá? A konečně, není to přehrávání právě odleskem oné výrazové extrovertnosti, pramenící z ducha pro šanson tak potřebné, vznětlivé a seismograficky citlivé povahy? Nepochybně, všechna ta výrazová mínus, která umělecké konto Hany Hegerové zdánlivě zatěžují, jsou v podstatě jejími silnými zbraněmi, jejími aktivy. Vyčítat šansonierovi, že výrazově přehání, je stejně absurdní, jako kárat bluesového zpěváka za jeho dirty tones. Nic nemůže být špatnějšího, než výrazově jednotvárný šansonier bez rozpětí od bodu takřka nulového klidu, přes prosté espressivo až po polohy, jež už zdánlivě takřka nesouvisí s normálním duševním stavem. Škála umění Hany Hegerové je v tomto směru neobyčejně široká a sahá od měkké lyriky až k pravým malým hudebním skvostům."

Narodeniny skončili, z osláv sú pripravené zvukové i obrazové záznamy. A tak sa s Hanou Hegerovou môžeme stretávať opäť len z čisto vnútornej potreby...

IGOR WASSERBERGER

## KLASIKA

### KARITA MATTILA ARIAS & SCENES

*London Philharmonic Orchestra / Y. Sado*
*Erato 2001, 8573-85785-2*

Fínska sopranistka Karita Mattilová sa počas ostatných 15 sezón stala jednou z najvyhľadávanejších interpretiek mladodramatického odboru, obsadzovaných do širokého spektra postáv. Jej profilové CD predstavuje umelkyňu v jedenástich číslach. Repertoárovo dominujú tri oblasti: nemecká, slovanská a talianska opera; dramaturgia obchádza mozartovské partie – hoci Mattilová ich dodnes často stvárňuje – sú tu však ukážky z Wagnerových a Straussových opier.

Dve scény z *Lohengrina* (Elsa) i *Valkýry* (Sieglinda) demonštrujú, že v mladodramatickom Wagnerovi znie hlas fínskej umelkyne v dnešnom štádiu vývoja optimálne. Má tmavšiu, sýtu farbu, pevnú strednú polohu, z ktorej plynulo prechádza do hĺbok, jej výšky sú kovovo jasné a žiarivé. Pôsobivo a účelne narába s dynamikou, jej pianá sú emotívne a obsažné, tón vo forte nestráca okrúhlosť. Schopnosť kantilénového spievania a kvalita tónu, ktorá nie je vyslovene inštrumentálna, umožňujú Karite Matillovej obsiahnuť široký repertoár. Svoje limity však pozná a dramatické roly múdro necháva čakať.

Vrúcne timbrovaný hlas, z ktorého vanie akýsi tajomný smútok či „slza", dáva zvoleným áriám a scénam výrazovú pravdivosť. Napríklad z dvoch árií Lízy z *Pikovej dámy* cítiť, že Matillová je s rolou bytostne stotožnená a aj na malej ploche dokáže vyjadriť psychologické rozpoloženie hrdinky. V talianskom repertoári – na CD zastúpenom Pucciniho *Manon Lescaut* a Ameliou z Verdiho *Simona Boccanegru* – presvedča, že je typom speváčky s uplatnením aj v tomto svete. Kombinácia vrúcnej lyriky a dramatického náboja, ako aj schopnosť legatového spevu, dodáva obom áriám výrazovú adekvátnosť. Expresivita speváčkinho výrazu, vyvažovaná potrebnou mierou kantability, jej umožňuje úspešne vstupovať aj do partov Leoša Janáčka či Richarda Straussa. Monológ a modlitba Jenůfy z *Jej pastorkyne* (v precíznej češtine) a scéna Chrysothemis z *Elektry* – to sú ďalšie príklady, kompletizujúce portrét tejto vynikajúcej sopranistky. Posledný track je trochu odľahčujúci: šarmantne prednesená *Pieseň o Vilji* z Lehárovej *Veselej vdovy*. Aj prezentáciu sprevádzajúceho telesa London Philharmonic Orchestra s menej známym dirigentom Yutaka Sadom možno prijať bez akýchkoľvek výhrad.

PAVEL UNGER

### FOERSTER SONGS

*Ivan Kusnjer, Marián Lapšanský*
*Supraphon 2001, SU 3550-2231*

Dotyky s tvorivým dedičstvom Josefa Bohuslava Foerstera sú v slovenskom kultúrnom prostredí naozaj výnimočné – napokon ani na českej hudobnej scéne sa s jeho dielom nestretávame pravidelne. Tri zo skladateľových opier sa hrali najmä v prvých dvoch desaťročiach existencie SND a *Evou* otváral roku 1960 činnosť banskobystrický spevoherný súbor. Súpis autorovej vokálnej tvorby – okrem opernej hlavne piesňovej a zborovej – je pritom veľmi obsažný.

Z množstva piesňových cyklov J. B. Foerstera si popredný český barytonista Ivan Kusnjer a slovenský klavirista Marián Lapšanský vybrali tri, aby ich ponúkli verejnosti na monotematickom CD, produkovanom firmou Supraphon. Ich voľba nám približuje autora ako tvorcu ľúbostnej lyriky, konkrétne v cykle *Šest písní na básně A. S. Puškina*, op. 161 a v 36-minútovom cykle *Pohádka o dlouhé touze* na slová Josefa Merhauta, op. 101. Prvý z nich, komponovaný na prahu Foersterovej osemdesiatky, je v lyrických miniatúrach spomienkou na bývalé lásky, vyjadrenou zavše melancholickou, zavše elegickou, no aj ironickou a v závere i dramaticky vyklenutou náladou. Ivan Kusnjer modeluje cyklus v duchu kontrastnej atmosféry jednotlivých piesní, zvnútorneným, komorným prejavom, vzdialeným opernému pátosu.

*Pohádka o dlouhé touze*, obsahujúca pätnásť piesní, rozdelených do troch tematických blokov, je podobne obsahovo ladená. Z výrazového hľadiska nájdeme v tejto neskororomantickej skladbe jemnú melancholiu, zasnenosť, smútočný opar, len ojedinele záblesk optimizmu. Výklad Ivana Kusnjera a Mariána Lapšanského ide po stope verného tlmočenia obsahu, precítenosti textu, v snahe premeniť každé slovo do adekvátnej tónovej podoby. Kusnjerov barytón znie kompaktne, v polohách vyrovnane, dynamicky pomerne tvárne, až na trochu stereotypné interpretovanie výšok, spievaných vždy vo forte. Tretím dielom sú *Tři zpěvy*, op. 181 (*Hudba, In memorian Alexandry Čvanovej, Pobídka*), samostatné, obsahovo rozmanité skladby. Ich spoločným motívom je dedikácia osobnostiam, ktoré si skladateľ vážil: v prvom prípade je to Z. Fibich, v druhom ruská speváčka (citát z *Rusalky*) a napokon Foersterov priateľ a propagátor F. Palo. Kusnjerovo a Lapšanského poňatie je opäť diferencované podľa atmosféry jednotlivých kusov a dokazuje, že obaja umelci muzicírujú s úprimnou radosťou a náležitou kultúrou. Celý projekt treba hodnotiť ako záslužný edičný počin.

PAVEL UNGER

## JAZZ

### FRED HERSCH SONGS WITHOUT WORDS

*Nonesuch/Warner 2001, 79612-2*

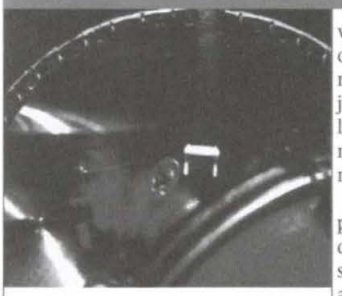
Exkluzívne vyzerajúci trojdisk klavírneho ekvilibristu Freda Herscha je pre svetový jazz dneška príznačný: virtuozita, vyzretý prejav a zvládnutie aj najmenších technických detailov sú v cene. Ako by aj nie, veď hlavný protagonista zastáva post váženého pedagóga na jazzovej katedre na New School for Social Research v Manhattane. Na druhej strane však otázku o akomsi novátorstve, prekračovaní jazzových hraníc, vykolíkovaných veľkými menami 20. storočia, už vôbec nemôžeme pokladať za rečnícku. Postmoderný klavírny jazz, vytýčený najmä Keithom Jarrettom a siahajúci cez Herscha až k jeho žiakovi Bradovi Mehldauovi, iste priniesol pre mnohých poslucháčov po freejazzovom besnení protipól, ktorý im svojou krištáľovou čistotou a snivým lyrizmom s romantizujúcim závojom omotal hlavu. Isté je, že publikum práve po niečom takomto túžilo (a neprestajne túži), a preto sa tento prúd vlial do jazzovej rieky v pravý čas. Hudobníkovi prelomu tisícročí iste pristane nielen inšpirácia klavírnymi legendami typu Monka či Evansa, ale aj zreteľné ozveny klasickej tradície tohto nástroja – práve skladatelia romantizmu a majstri prvej polovice minulého storočia patrili zrejme na miestnej „ZUške" k obľúbeným autorom zmienených virtuózov. Hersch na troch cédečkach ukazuje, že po sérii platní, vyrovnávajúcich sa s dedičstvom minulosti (*A Tribute To Bill Evans, Hersch Plays Monk, Red Square Blue: Jazz Impressions Of Russians Classics*), by sme mali oceniť aj jeho kvality kompozičné. *Songs Without Words* (prvý disk) sú „piesne" s melodickými témami pre dve klaviristove ruky, behajúce po klávesnici so značnou dávkou nadhľadu a skúsenosťí. V podstate však platí, že Herschovi je aj tu košeľa tradície stále bližšia ako kabát „nemiestnych" výstrelkov originality. Čosi podobné zistíme aj z ďalších dvoch cédečiek. Už názov napovedá, že *Jazz Tunes* sú na Herschov obraz pretvorené jazzové štandardy, čo je napokon podstatou večnej témy jazzu – obmieňať a pretvárať. Improvizácia, hoci v pôsobivom a žiarivom rozlete, však akoby stále nie a nie sa odpútať od už kdesi počutých klišé. Záverom trilógie o Herschovej zručnosti je kompakt s názvom *Cole Porter*, potvrdzujúci už napísané: heslom veľkej časti súčasného jazzu nie je vzrušovať, ale skôr upokojovať. Pre niekoho potešenie, pre iného zase sklamanie. No relax to môže byť v každom prípade príjemný.

SLAVOMÍR KREKOVIČ

### THE BILLY COBHAM ANTHOLOGY

*Atlantic/Warner 2001, 8122-74287-2*

V čase, keď bol jazzrock ešte jačiacim novorodencom, zažiarila na búrlivom hudobnom nebi bubenícka supernova menom Billy Cobham. Dnes už postarší pán (ktorý nedávno zavítal aj na Slovensko) má už najlepšie muzikantské roky zrejme za sebou; ale o tom, že naozaj je na čo spomínať, ma opäť presvedčil aj tento dvojdisk. Antológia vyberá najlepšie kusy z albumov, vydaných v rozpätí rokov 1973–1978. Voči výberovkám som mal vždy výhrady, ale teraz naozaj niet dôvodu sa na dramaturgiu sťažovať. Na dve cédečka sa zmestilo dvadsaťštyri skladieb – záznamov le-



gendy menom Cobham v akcii a vo výbornej forme. Keďže sa obklopil skvelými spoluhráčmi ako Jan Hammer, John Abercrombie, John Scofield či Michael Brecker, nie sú nahrávky nejakou sólovou exhibíciou, ale skvostným dokumentom virtuóznej súhry, prebiehajúcej na vysokej energetickej hladine. Až úsmevné a archaicky znejúce syntetizátorové zvuky sa opierajú o suchý zvuk Cobhamových neúnavných polyrytmov, nad ktorým kváka gitara s rockovým drajvom pravé elektrické funky, dnes zažívajúce svoju reminiscenciu. Atmosféra sedemdesiatych rokov je dnes príťažlivá pre svoju patinu a nostalgiu, no hudba a inštrumentálne výkony by mali aj bez nej silný náboj. Samozrejme, v poličkách fajnšmekrov už dávno kompletné albumy *Spectrum, Crosswinds* či *Shabazz* (a ďalšie) nechýbajú, takže pre nich nepôjde o žiadnu novinku. Ale pokiaľ niekto kultové opusy Billyho Cobhama a jeho spoluhráčov ešte nebodaj nepočul, odporúčam toto dvojcédečko ako reprezentatívnu vstupnú bránu do jeho najdôležitejšieho obdobia.

SLAVOMÍR KREKOVIČ

### 35 YEARS OF MONTREUX JAZZ FESTIVAL

*Warner Music 2001, 8573 – 89713-2*

„Jazz je pre mňa oveľa viac než len hudobný žáner. Je to stav mysle, vyjadrenie slobody, spolucítenie a prekročenie hraníc medzi umelcom a publikom," vyjadril sa duchovný otec jedného z najprestížnejších svetových jazzových festivalov, Claude Nobs. Budúci rok bude v znamení okrúhleho 35. výročia Montreux Jazz Festivalu, a tak slávnostne vychádza mega-kompilácia, ktorá má ambície postihnúť atmosféru a zachytiť to najvýraznejšie, čo sa v priebehu vyše tridsiatich rokov stihlo udiať na tomto jazzovom maratóne. Trochu samovražedné: veď len každý ročník prináša 16 dní a nocí, počas ktorých znejú improvizácie rozmanitých štýlov paralelne na niekoľkých pódiách. Zatiaľčo v minulosti prevládal konzervatívnejší pohľad, dnes už tento švajčiarsky festival mapuje rozvetvenú scénu acid jazzu, dance music, funky, gospelu, hip hopu, soulu, reggae, latina, rocku, world music, nevynímajúc akustický jazz a blues.

Začíname 21. júna 1969. Na pódiu hrá **Les McCann** a v pozadí má dvoch hudobníkov, ktorí s ním nikdy v živote nehrali, a dokonca neboli ani na zvukovej skúške. Les im údajne dokonca neprezradil ani tóninu, a tak keď sa postupne dvaja dychári pridávajú, hladina adrenalínu na pódiu i v hľadisku zreteľne stúpa. Pre takéto niečo si dnes naozaj musíme zájsť o dobrých 30 rokov späť. Vzápätí sa presunieme do roku 1971 k prvému hudobníkovi z Južnej Ameriky v histórii festivalu, **Mongovi Santamariovi**. Od temperamentných pasáží jeho conga v hite *Soleil* sa dostaneme k živej neworleanskej legende – mohutnému černochovi **Fats Dominovi**. V dejinách jazzu patrí medzi najinvenčnejších „syntetikov" a jeho sympaticky lenivého, bluesového vokálneho prejavu, ktorý kombinuje s naliehavou klavírnou rytmikou, si v krátkej skladbe užijete nadostač. V niekoľkých ďalších číslach si určite všimnite basgitarového kráľa **Georgea Portera**. Táto prehliadka bude možno mladému poslucháčovi pripadať príliš tradičná, vtedajší entuziazmus improvizátorov bol však v mnohom citeľnejší než je to trebárs v prípade dnešných moderných formácií, podivuhodne mixujúcich hip hop a kvázi jazz. Druhý album začína ďalšou legendou, flautistom **Herbie Mannom**, prostredníctvom ktorého sa dostávame k brazílskej hudbe, na festivale udomácnenej vďaka **Gilbertovi Gilovi**, prvému odvážlivcovi, prezentujúcemu tento tanečný štýl. Až postupom času sa syntéza jazzu a brazílskej kultúry sprofanovali do neúnosne komerčnej podoby, v prípade tejto kompilácie si však zachováva živelný pulz, aký je prostrediu týchto hudobných kusov vlastný. Pod divokosť a typickú soulovú neskrotnosť sa podpisuje spevák a klavirista James Booker a keď chcete počuť Lennonov a McCartneyho hit *I Saw Her Standing There* aj v menej štandardnom prevedení, Booker je lákavou možnosťou. Asi najočakávanejším momentom druhého CD je záverečné **B. B. Kingovo** vystúpenie. Je starým známym faktom, že živé vystúpenie bluesmenov sa ani zďaleka nedá porovnávať so štúdiovou nahrávkou. A hoci legenda s menom B. B. King sa nám už dnes môže zdať ošúchaná, v nahrávke *Woke Up This Morning* vás možno príjemne zaskočí jeho „predkomerčné" obdobie a razantnejší štýl interpretácie.

Tretím albumom sa virtuálne presúvame do osemdesiatych rokov, kam nás uvedie záverečná Super Blues Session z 12. júla 1984. Pamätníci tvrdia, že nechceli, aby tento večer skončil. Ak si vypočujete clivé bluesové improvizácie s neodmysliteľnými kvílivými tónmi, pochopíte prečo. A zároveň s nostalgiou dodáte, že dnes by sa podobná jam session zvrtla v polovičke v lacné šoumenstvo alebo tanečný ošiaľ. Nasleduje spevák, u ktorého dnes síce stále badáme vo frázovaní zjavné vplyvy niekdajšieho jazzu, no s jeho minulosťou sa dajú zrovnávať len v nebadanej miere. Svoj vokál, farbou predurčený pre jazzový žáner, dal neskôr tvrdo do služieb komerčnej pesničkovosti a dnes ho milujú rozcitlivené predstaviteľky strednej generácie či zopár tínedžeriek. **Simply Red** absolvoval svoj fantastický debut roku 1986 práve v Montreux a skladba *Sad Old Red* (okrem familiárne známeho vokálu) poteší aj živelným saxofónom, akého sa dnes u Simply Reda určite nedočkáme. Možno trochu ťah na divácke masy, ale v žiadnom prípade nie samoúčelný. Vzápätí sa dramaturgia zvrtne brazílskym smerom, aby predstavila známe mená: **Taniu Mariu** (notorickí návštevníci džezákov si ju budú pamätať), **Miltona Nascimenta** (z tejto trojice asi najviac zachovávajúceho folklórne elementy) a **Caetana Velosa**, ktorý sa neskôr „upísal" poslucháčsky menej náročnej filmovej hudbe. Najcennejším počinom tretieho CD je určite vystúpenie **Milesa Davisa**. Nemôžeme síce v údive dvihať obočie nad jeho extravagantným správaním sa na pódiu (rozumej ignorantské obrátenie sa publiku chrbtom), no takmer osemminútová typicky davisovsky introvertná verzia skladby *Portia* znie z koncertného pódia pohnutejšie než kedykoľvek predtým. Naživo si môžeme vypočuť aj fenomenálneho trubkára **Dizzyho Gillespieho**. Dusítkom utlmené sólo sa z akustického pohľadu stráca popri prierazne znejúcej Carmen McRae, Dizzyho prejav však rozhodne nie je chudobný na kaskádovité behy.

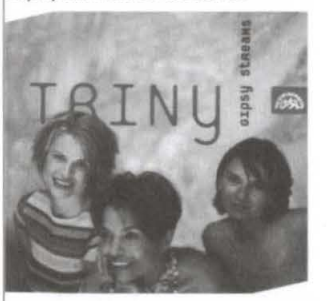
Posledným zo sady 4 CD je aktuálne desaťročie a pozostáva len z piatich skladieb, čo predpokladá väčší priestor na improvizáciu, s ktorou sa snúbi čistejší zvuk a bohatšia elektrifikácia. Medzi najvýraznejšie momenty určite patrí expanzívna rytmická sekcia Georgea Duka v skladbe *Brazilian Love Affair* či nie často počuteľná inštrumentálna zostava: saxofónové trio (Boney James, Kirk Whalum, Kenny Garrett) v konverzácii s trúbkou Ricka Brauna v skladbe *Always There*. V záplave dychov počuť neomylné charakteristiky tónov jednotlivých interpretov a je doslova pasiou loviť v jednotlivých úsekoch typické interpretačné odtiene a priraďovať ich jednotlivým jazzmenom. Tento malý orchester dokáže poriadne zamiešať karty v kompozícii a istotne patrí medzi najlepšie počiny tejto kompilácie. Prehliadku završuje dnes už klasika moderného mága **Herbieho Hancocka** *Watermelon Man*. Že ide o komunikáciu špičkových hudobníkov, hovoria mená sami za seba: Rick Braun (trp), Boney James a Kirk Whalum (sax), George Duke (keyb), Bob James (p), Larry Carlton (g), Nathan East (bg), Harvey Mason (drs) a Lenny Castro (perc). – nie vždy je štandard zliaty do takto prehľadnej, a pritom invenčnej súhry všetkých nástrojov.

KRISTÍNA MITICKÁ

## WORLD MUSIC

### TRINY

*Supraphon 2001, SU 5354-2 731*



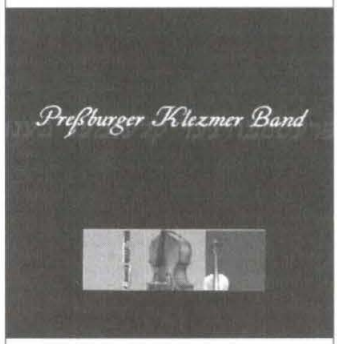

Ak si chcete sadomasochisticky rozjatriť rany a poplakať nad tým, čo nám „zostalo" po rozdelení Česko-Slovenska, resp. posťažovať sa, kde sme my a kde sú „oni", ako príklad – samozrejme okrem iných – dobre poslúži porovnanie osudu niekdajších českých a slovenských monopolných hudobných vydavateľstiev. Zatiaľčo Opus (mimochodom, v súčasnosti dcérska spoločnosť Supraphonu) od roku 1989 strieda jedno rozpačité obdobie za druhým, krivkou produkcie nových titulov sa rútiac k postupnému edičnému útlmu, Supraphon umne narába s kvalitným archívom a medzičasom už stihol „urobiť" zopár hviezd s mediálne príťažlivým imidžom: Gabrielu Demeterovú, Jiřího Bártu, Dagmar Pec-

kovú, Evu Urbanovú, Škampovo kvarteto... Najnovšie sa tento líder na domácom trhu v predaji klasiky šikovne vezie no módnej vlne world music.

Triny sú ženským vokálnym triom, ktorému dominuje Iveta Kováčová. Pre tých, ktorí sledujú Českú televíziu: áno, je to tá rómska televízna hlásateľka... Kováčová do dramaturgie platne prispela viacerými vlastnými skladbami inšpirovanými rómskymi piesňami, ako aj vokálnymi aranžmánmi všetkých trackov – vrátane ľudových piesní. O zvukový imidž CD sa však podstatnou mierou postaral jeho producent Ivan Kral, ktorý zaranžoval inštrumentálne party, pozostávajúce z gitár, popovej rytmiky, kláves, ale aj neodmysliteľných huslí či cimbalu. Producenti v Supraphone sa inteligentne vyhli sprofanovanej nálepke world music, na obal umiestnili orientačnú značku „gipsy streams" a Kral vyprodukoval príjemný, etno-popový album so slušne disponovanými vokalistkami. Záleží už len na vkuse a očakávaniach, či sa vám permanentne znejúce tri vokály na osemnástich trackoch nebudú zdať monotónne a či po tomto Kralovom konzumnom, nič neriskujúcom cigánskom pope zatúžite viackrát a inak, než len ako po príjemnej zvukovej tapete...

ANDREA SEREČINOVÁ

**PRESSBURGER KLEZMER BAND**
*MM 0038-2-731, 2001*




Debutové CD Pressburger Klezmer Band je svedectvom jednej etapy v kariére jedinej klezmer formácie na Slovensku. Túto mladú kapelu tvoria zväčša veľmi disponovaní hudobníci a tí, čo ju sledujú dlhšie, nezaprú, že sa zlepšuje z roka na rok. Nezasväteného by určite prekvapila návštevnosť pravidelných koncertov PKB v petržalskom DK Zrkadlový háj v čase, keď sa organizátori kvalitných, „menšinových" podujatí sťažujú na slabú odozvu verejnosti. Zloženie i početnosť mladého publika jednoznačne dokazujú, že v prípade PKB nejde o uzavretú spoločnosť či nostalgiu židovského etnika. Jednoducho, klezmer hudba, pred rokmi vzkriesená na americkom kontinente, je dnes opäť „in" aj na svojich pôvodných teritóriách východnej a strednej Európy, a na Slovensku sa predvádza zriedka, no na vysokej úrovni.

Osem spievaných i čisto inštrumentálnych trackov CD vychádza z tradičného klezmer repertoáru predovšetkým v aranžmánoch primáša PKB, huslistu Andreja Wernera, ale aj kontrabasistu Samuela Alexandra a klaviristu Pavla Šušku. Huslistovo strhujúce ľudovkárske frázovanie i časté kontry dodávajú soundu PKB ten správny lokálny „šmrnc" a pocit autentickosti. Je len prirodzené, že takáto kapela, vyrastajúca v prostredí prerušenej hudobnej tradície, musí čerpať z tradičného repertoáru a „učiť" sa z nahrávok svojich slávnych, najmä amerických, vzorov – napriek tomu a vďaka už spomínanému PKB neznie ako slabší odvar originálov, ale ako suverénny prejav určitého štýlu v konkrétnom časopriestore. Výraznou postavou PKB a frontmankou koncertov je speváčka Linda Ballová, napriek mladému veku schopná presvedčivého a vyzretého prejavu. (Aj keď, vo vysokých polohách znie jej, inak príjemný a zamatový, hlas zatiaľ miestami forsírovane, umelo a trochu nezrozumiteľne.) V love songu *Sheyn vi di Levoneh* zvláda náročný šansónový úvod, v milostnej piesni *Di Sapozhkelekh* uveríte jej smutnému hlasu, v zápätí však aj zemitému prejavu židovskej kolchozníčky z Džankoje na Kryme (*Dzhankoye*). Všetky inštrumentálne výkony sú na veľmi dobrej úrovni (napokon väčšinu obsadenia tvoria do rôznej miery profesionálne školení hudobníci), v rozpakoch zostávam len pri infantilnom violovom sóle v skladbe *Papirosn* (žeby som nepochopila programovú väzbu na dieťa, hlavného protagonistu textu tejto piesne?).

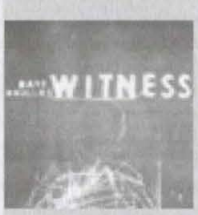
Škoda, že vkusnému a obsažnému bukletu chýbajú slovenské preklady textov i názvov skladieb – tu nepostačia prerozprávané obsahy. Jediným podstatným nedostatkom tohto CD je však jeho technická stránka. Zvuk nahrávky je akoby „izbový", postupné nahrávanie partov obralo hudobníkov o možnosť interakcie, na ktorú sú zvyknutí na koncertoch a teda aj o nenahraditeľnú „živosť" prejavu kapely ako jedného organizmu. Pressburger Klezmer Band je v súčasnej zostave ideálnou live formáciou, s výbornou atmosférou na koncertoch a tá sa, žiaľ, do veľkej miery, z nahrávky vytratila. Každopádne, nepochybujem o tom, že toto CD zaujme všetkých fanúšikov bratislavských klezmorim a pre tých ostatných sa aspoň sprostredkovane stane zdrojom poznania o súčasnej slovenskej klezmer scéne.

ANDREA SEREČINOVÁ

## KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

***United in Swing*** je názov **najväčšieho národného turné Lincoln Center Jazz Orchestra s Wyntonom Marsalisom**, ktoré začalo 13. septembra uvedením Marsalisovej skladby *All Rise* (s Los Angeles Philharmonic a 100-členným zborom) v Hollywood Bowl. Až do 10. mája bude LCJO na cestách: navštívi 46 miest v 26 amerických štátoch. Dramaturgickou dominantou národného turné budú okrem Coltranea a Mingusa pôvodné diela napísané pre LCJO. Tento rezidenčný jazzový orchester pri Lincolnovom centre v New Yorku je známy svojimi osvetovými a edukačnými aktivitami. „Misonárske" cesty začal Marsalis so svojím orchestrom podnikať roku 1992: odvtedy spolu absolvovali 20 turné, v rámci ktorých navštívili 250 miest v 30 krajinách piatich kontinentov. Jedným z najnámejších mediálnych výstupov Marsalisa a LCJO je štvordielny televízny seriál pre mladých o aspektoch jazzovej interpretácie, akási obdoba legendárneho televízneho seriálu s Leonardom Bernsteinom. **Wynton Marsalis** bol v marci tohto roku vymenovaný generálnym tajomníkom OSN Kofi Annanom za **Posla mieru OSN**. as

**Sanfranciská speváčka Kitty Margolis nahrala nové CD *Left Coast Life*. Kritika vyzdvihuje Margolisovej aktuálny pohľad na štandardový repertoár jazzu a pop music, hudobnú inteligenciu, invenčný scat i zmysel pre dynamiku melódie a rytmu, schopnosť rekreovať tradičný repertoár. „Ak niekto zosobňuje jazzového vokalistu 90. rokov, tak je to určite Kitty Margolisová," napísal časopis Jazziz. V ankete časopisu Down Beat roku 1999 sa Margolisová dostala medzi päť popredných vokalistov „zasluhujúcich širšie uznanie". *Left Coast Life* je údajne odrazom idealizmu a irónie, humoru a sarkazmu života na Západnom pobreží.** as




Na značke RCA / Bluebird vychádza nové CD pozoruhodného trubkára **Davea Douglasa *Witness***. Nahrávka je avizovaná ako zatiaľ najambicióznejší Douglasov počin, inšpirovaný politikou a pohybujúci sa na pomedzí súčasnej hudby, elektroniky, world music a jazzu. „Naštval ma novinový článok o rastúcich úspechoch výrobcov zbraní počas vojenských akcií NATO v Juhoslávii. Rozhodol som sa napísať hudbu - pozitívny protest proti zneužívaniu peňazí a moci. Každú skladbu som venoval jednému z umelcov alebo aktivistov, ktorým sa podarilo tvorivo vplývať na moc. Aj keď často riskovali vlastný život, nás ostatných povzbudili vo vytrvaní." Na projekte sa zúčastnilo dvanásť hudobníkov, vrátane hostujúceho Toma Waitsa. as

**Comebackom legendárneho trubkára Freddieho Hubbarda je jeho nová formácia The New Jazz Composers Octet a CD *The New Colors*. Hubbard (nar. 1938 v Indianapolise) začínal s Wes Montgomerym, neskôr spolupracoval so Sonny Rollinsom, Quincy Jonesom a roku 1961 sa na štyri roky stal členom Jazz Messengers Arta Blakeyho. Po viacerých experimentoch s funkom a pop music sa v 70. rokoch vrátil k bebopovým koreňom. Roku 1994 sa Hubbard odmlčal po absolvovaní sebazničujúceho pracovného plánu, ktorého dôsledkom bolo rozštiepenie pery. Aj preto CD *The New Colors* nie je exhibíciou Hubbardovej hry na krídlovke, ale jeho prezentáciou ako skladateľa a leadera. Okrem iného sa na ňom objavia Hubbardove pocty Gillespiemu a Davisovi.** as

Slávnostným koncertom v Beverley Hilton Hotel v Beverly Hills 29. septembra oficiálne otvorila **Nadácia Johna Coltranea oslavy 75. výročia narodenia** najvýznamnejšieho jazzového saxofonistu a zároveň jednej z najväčších osobností jazzu. Pri tejto príležitosti bude mladým hudobníkom sprístupnený zvláštny štipendijný program Johna Coltranea.

as

# RECENZIE CD

## POZNÁMKY DISKOFILA

*Nádherná nahrávka (Supraphon 3547-2701) s* **Josefom Sukom**, *ktorého kongeniálne dopĺňa (nie sprevádza!)* **Jan Panenka**, *patrí k mojím starým láskam, ku ktorým sa vždy rád vraciam. Na tomto CD Supraphonu sú* **štyri sonáty pre husle a klavír** *(Janáček, Debussy, Poulenc, Ježek). Za nahrávku sonát Janáčka a Debussyho získali Suk s Panenkom r. 1960 prestížnu cenu Grand Prix du Disque de'l Académie Charles Cros.*

***Sonáta* Leoša Janáčka** *sa vyznačuje mimoriadnou rapsodickosťou, rytmickými zvláštnosťami a nádhernou melodikou. Do prvej časti vstupuje J. Suk nesmierne vášnivo až útočne, a okamžite po pizzicatach prechádza do čarokrásnej kantilény, citlivo sledovaný J. Panenkom. V druhej časti znejú Sukove husle ako láskyplné pohladenie drahej matky, pod ktorým počujeme komentár klavíra. Jemné pradivo Sukových huslí a zurčiaci potok arpeggií klavíra smerujú k divokému dialógu oboch partnerov, v ktorom sa husle rapsodicky opäť vracajú k spomienkam na začiatok časti. Je to úchvatné. Tretia časť je opäť divokou, bujarou výpoveďou Janáčka, geniálne uchopenou Josefom Sukom. Glissandá J. Suka sú vkusné, bez falošného sentimentu. V jednom momente akoby autor použil citát zo svojho cyklu* ***Po zarastlém chodníčku****. Štvrtá časť je plná nostalgie – vzrušený tón huslí con sordino prechádza do citlivého dialógu s klavírom a vyúsťuje v záverečnej erupcii tremol klavíra, odpovedajúceho husliam. Naozaj si neviem predstaviť ideálnejšieho interpreta tejto sonáty ako je Josef Suk, a pritom existuje zopár nahrávok s veľkými huslistami, napríklad s V. Mullovou, G. Kremerom, F. P. Zimmermanom či D. Oistrachom. Suk môže naozaj konkurovať iba sám sebe inou nahrávkou, opäť zo Supraphonu (110270-2111). Tu hrá Janáčkovu Sonátu opäť s J. Panenkom a mám dojem, že ešte teplejším, plnším tónom. Nahrávka je z r. 1975 a je dôkazom vyzretejšieho pohľadu na predchádzajúcu interpretáciu. V každom prípade sú obe jedinečnými nahrávkami.*

*Ďalším skvostom tohto CD je huslová* ***Sonáta* od Claudea Debussyho** *a J. Suk ju stvárňuje rafinovanými farbami svojich huslí v dokonalej symbióze so svojím dlhoročným partnerom J. Panenkom. Je to oslnivá a bezkonkurenčná interpretácia. Nie nadarmo bola tiež ocenená spomínanou Grand Prix z r. 1960. Nedá mi nespomenúť inú mimoriadne atraktívnu nahrávku tohto diela, ktorá zachytáva vo vrcholnej forme na koncerte v rámci Pražskej jari (25.5.1962) Henryka Szeryngа s českým klaviristom Františkom Maxiánom (Supraphon 111182-2901). Szeryngova interpretácia tejto krásnej sonáty sa nesie v opojnom ovzduší, plnom vzruchu a vášnivých, no mimoriadne vkusných glissánd. Jeho výklad je plný ponoru, kontrastu a neomylnej virtuozity. Virtuózne zahratá tretia časť „Finale Tres animé", bravúrne trilky huslí s klavírom – takto hrajú naozaj len najväčší z najväčších…*

***Sonáta* od Francisa Poulenca**, *to je nádherná hudba, plná melodiky i rytmického vtipu. Suk s absolútnou dokonalosťou zvláda úskalia husľového partu s preňho príznačným nadhľadom a šarmom. Táto sonáta vznikla r. 1943 na pamiatku zavraždeného španielskeho básnika F. G. Llorcu a skladateľ ju venoval veľkej francúzskej huslistke Ginette Neveuovej, ktorá zahynula ako 30-ročná pri leteckom nešťastí v októbri 1949 držiac v náručí svoje stradivárky… Pre porovnanie by som chcel spomenúť nahrávku nemeckého huslistu Franka Petra Zimmermanna, ktorý interpretuje toto dielo až príliš virtuózne a podľa mňa sa tak z neho úplne vytráca tragika, skrytá v pradive hudby. (F. P. Zimmermann, A. Lonquich: Avric, Francaix, Satie, Milhaud, Poulenc, EMI CLASSIC 7545412). A znovu, ako už pre mňa toľkokrát Suk neohrozene dominuje v pomyselnom porovnávaní nahrávok.*

***Sonáta pre husle a klavír* od J. Ježka** *je z r. 1933 a patrí k výrazným dielam skladateľa. J. Suk interpretuje dielo opäť s neomylným inštinktom pre tónovú proporciu, ktorú vyvažuje železným rytmom, takým dôležitým pre tento druh hudby. Nahrávka sonáty pochádza z decembra 1965. Suk s Panenkom predvádzajú v prvej časti plnej synkop umenie najvyššej možnej súhry. Úžasné nasadenie v kantiléne huslí musí okamžite každého osloviť a „nepustí ho" až do konca. Druhá časť je plná melancholie bluesového charakteru a jazzových akordov v klavíri. V záverečnej časti zase počuť i prokofievovskú grotesknosť či kvázi citát z Bugatti stepu.*

*Hoci je potešiteľné, že Sukov Janáček a Debussy konečne existujú na CD, musím na záver vyslovit svoje sklamanie z absolútne nevyhovujúceho obalu tohto skvelého CD.* JURAJ ALEXANDER

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

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

**– hráč v skupine klarinetov – II. klarinetista s povinnosťou basklarinetu.**

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.

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

**– hráčka na harfe – II. harfistka.**

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.

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

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

Riaditeľ Štátneho divadla Košice vypisuje výberové konanie na obsadenie miesta

**šéfa opery Štátneho divadla Košice.**

Písomné žiadosti s priloženým profesijným životopisom, stručným náčrtom personálnej štruktúry súboru a s krátkodobým a strednodobým dramaturgickým plánom zasielajte na adresu:
Štátne divadlo Košice, Hlavná 58, 042 77 Košice do 5. 12. 2001.
Termín výberového konania oznámime uchádzačom tri dni vopred.

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


**Oprava**

V príspevku *Peter Šandor laureátom*, Hudobný život č. 10, s. 3, sme nedopatrením nesprávne uviedli ocenenia mladého interpreta. Peter Šandor bol absolútnym víťazom Detskej Hummelovej súťaže '98 a Klavírnej Oravy '99. Autorke príspevku i čitateľom sa ospravedlňujeme.

Redakcia

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA
- J3 -

# KAM KEDY] NOVEMBER – DECEMBER

## BRATISLAVA

### OPERA A BALET SND

**Pi 23. 11.** G. Rossini: Barbier zo Sevilly
**So 24. 11.** T. Trešo: Narodil sa chrobáčik
G. Verdi: La Traviatta
**Po 26. 11.** W.A. Mozart: Don Giovanni
**Ut 27. 11.** T. Trešo: Narodil sa chrobáčik
**St 28. 11.** G. Verdi: Rigoletto
**Št 29. 11.** G. Verdi: Otello
**Pi 30. 11.** G. Verdi: Nabucco
**Po 3. 12.** P. I. Čajkovskij: Luskáčik
**Ut 4. 12.** G. Verdi: Luisa Miller
**St 5. 12.** P. I. Čajkovskij: Luskáčik
**Št 6. 12.** J. Strauss: Noc v Benátkach
(predpremiéra)
**Pi 7. 12.** J. Strauss: Noc v Benátkach
(1. premiéra)
**So 8. 12.** J. Strauss: Noc v Benátkach
(2. premiéra)
**Po 10. 12.** J. Strauss: Noc v Benátkach
**Ut 11. 12.** P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
**St 12. 12.** W. A.Mozart: Čarovná flauta
**Št 13. 12.** W. A. Mozart: Don Giovanni
**Pi 14. 12.** G. Puccini: Bohéma
**Ne 16. 12.** P. I. Čajkovskij: Luskáčik
P. I. Čajkovskij: Panna Orleánska

### NOVÁ SCÉNA

**Pi 23. 11.** Návrat do púšte (Fest. českého divadla)
**So 24. 11., Ne 25. 11.** Hamlet
**Po 26. 11.** Beatles
Niekto to rád horúce
**Ut 27. 11.** Beatles
Niekto to rád horúce
**St 28. 11.** Niekto to rád horúce
**Št 29. 11.** Hamlet
**Pi 30. 11.** Kubo
**So 1. 12.** Balada o zlodejovi koní alebo Cigáni idú do neba
**Ne 2. 12., Po 3. 12.** Balada o zlodejovi koní alebo Cigáni idú do neba
**Ut 4. 12., St 5. 12.** Beatles
**Pi 7. 12.** Dvanásť stoličiek
**Ne 9. 12.** Kubo
**Pi 14. 12., So 15. 12.** Šiesti v pyžame
**Ne 16. 12.** Niekto to rád horúce

### SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

**Št 22. 11., Pi 23. 11.** KS SF
SF, P. Altrichter, dir., V. Krainev, klavír
*Čajkovskij, Ravel, Debussy*
**Ut 27. 11.** KS SF
Musica aeterna, P. Zajíček, umel. vedúci, K. Zajíčková, soprán, M. Bernášková, flauta, J. Semerádová, flauta
*Graun, Quantz, F. Benda, Friedrich II. Veľký, J. A. Benda, C. Ph. E. Bach*
**St 28. 11.** KS SF
Symfonický orchester VŠMU, B. Režucha, dir., I. Sagan, husle
*Beethoven, Bruch, Schumann*
**Št 29. 11., Pi 30. 11.** KS SF
SF, V. Válek, dir., D. Janikovič, flauta, J. Luptáčik ml., klarinet
*Beethoven, Danzi, Saint-Saëns*
**Št 6. 12., Pi 7. 12.** KS SF
SF, SZMB, P. Feranec, dir., L. Holásek, zborm. L. Baich, husle, J. Fogašová, mezzosoprán, Ľ. Ludha, tenor
*Beethoven, Skriabin*
**St 12. 12.** KS SF
SF, S. Somary, dir., M. Sťahel, violončelo
*Beethoven, Haydn, Mendelssohn Bartholdy*
**ST 13. 12., Pi 14. 12.** KS SF
SKO Bohdana Warchala, E. Danel, dir., B. Kostka, zborm., J. Pastorková, J. Sapara Fischerová, H. Mudrochová, J. Kundlák, V. Chmelo, sólisti
*Corelli, Mozart, Saint-Saëns*
**Ut 18. 12.** Foyer SF
Vianočný koncert
Musica aeterna, P. Zajíček, umel. vedúci, Voci festose, M. Majkút, umel. vedúci, M. Bernášková, flauta
*Dauvergne, Leclair, Charpentier*
**Št 20.12., Pi 21. 12.** KS SF
SF, SFZ, Brat. chlap. zbor, B. Režucha, dir., J. Rozehnal, zborm., M. Rovňáková, zborm.
A. Medková, soprán, O. Klein, tenor, S. Tolstov, bas
*J. J. Ryba, Vianočné koledy*
**Ut 1. 1.** KS SF
Novoročný koncert
SKO Bohdana Warchala, E. Danel, umel. vedúci
*A. Vivaldi: Štvoro ročných období, valčíky a pochody dynastie Straussovcov*

### HUDOBNÉ CENTRUM

Mirbachov palác, začiatky o 10.30 h
**Ne 2. 12.** HC v spolupráci so SKU
D. Šašinová, klavír, R. Šašina, kontrabas
*Liszt, Bottesini*
**Ne 9. 12.** HC v spolupráci so SSS
D. Buranovský, klavír, P. Michalica, husle, K. Sroková, soprán, J. Martinčeková, klavír, M. Dianovská, klavír
*Bázlik, Burlas, Martinček, Zeljenka (premiéra)*
**Ne 16. 12.** J. Palovičová, klavír
*Ravel, Martinček, Skriabin*

### SLOVENSKÝ ROZHLAS

**Št 22. 11.** Koncertné štúdio SRo, 19.30 h
„Americký" koncert
SOSR, K. Trevor, dir., J. Pierce, klavír
*Gershwin*

## K O Š I C E

### ŠTÁTNE DIVADLO KOŠICE

**Pi 23. 11.** Barbier zo Sevilly
**So 24. 11.** Giselle
**Ut 27. 11.** Nabucco
**Pi 30. 11.** Netopier

### ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

Št 29. 11. Dom umenia
ŠFK, Do-Ki Kim, dirig., V. Čuchran, akordeón
*Lee, M. Novák, Čajkovskij*
**Ne 2. 12.** Evanjelický kostol
Adventný koncert
I. Sokol, organ, M. Kráľovičová, recitácia
*Bach, Podprocký, Kuchař*
**Ut 11. 12.** Dom umenia
Predvianočný koncert
ŠFK, I. Dohovič, dirig., Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety, V. Gurbaľ, dirig., L. Knoteková, J. Nováková, P. Berger, M. Gurbaľ, spev
*Palestrina, Tallis, Rachmaninov, Fauré, Petrík*
**Ne 16. 12.** Dom umenia
Vianočný koncert
ŠFK, T. Koutník, dirig., S. Tomová, G. Hübnerová, M. Lehotský, M. Gurbaľ, spev, I. Sokol, organ
*Kopřiva, Ryba*
**St 19. 12., Št 20. 12., Pi 21. 12.** Dom umenia
ŠFK, T. Koutník, dirig., I. Boggerová, harfa, D. Hrinda, fagot, A. St. Louis, S. Šomorjai, M. Gurbaľ, spev, Collegium Technicum, K. Petróczi, zborm.
*Händel, Vivaldi, Mozart*

## BANSKÁ BYSTRICA

### ŠTÁTNA OPERA

**So 1. 12.** G. Verdi: Nabucco
**Po 3. 12.** Večer komornej hudby
E. Procháč, violončelo, A. Antalová, harfa
*Tvorba barokových a impresionistických skladateľov*
**St 5. 12.** P. I. Čajkovskij: Luskáčik
**Pi 14. 12., So 15. 12.** E. Kálmán: Čardášová princezná
**Po 17. 12..** G. Bregovič/Gypsy Roots – čili „Cigánske korenie"
**Po 17. 12., Ut 18. 12.** Vianočný koncert
Orchester ŠO v Banskej Bystrici, M. Vach, dirig., Spevácky zbor Lúčnica, E. Matušová, dirig., S. Matis, tenor,I. Lacko, bas
*J. J. Ryba, Vianočné koledy*
**So 29. 12.** E. Kálmán: Čardášová princezná

### HUDOBNÁ ÚNIA B. BYSTRICA

Program podujatí v rámci cyklu Stretnutia s Bohémou
**Št 15. 11.** UMB – Katedra hudby
Stretnutie s umením *Jána Valacha* (1925) organista, dirigent a hudobný skladateľ
**Št 22. 11.** Štátna vedecká knižnica
Autorský večer k jubileu *Jevgenija Iršaia*
M. Tomanová-Šlosiarová, K. Madaryová, M. Paľa, M. Paľa, E. Iršai
**St 28. 11.** Štátna vedecká knižnica
J. Martin (Rakúsko) – klavírny recitál
*Bach, Beethoven, Schumann, Martin*
**Št 29. 11.** UMB FHV – Katedra hudby
Beseda s *Jánom Martinom* (1932) klavírista a klav. pedagóg, hudobný skladateľ

## Ž I L I N A

### ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER

**Ne 2. 12.** DU Fatra
Nedeľné matiné pre deti a rodičov
Ako dychové nástroje oslávili Vianoce
Členovia ŠKO Žilina, J. Tarinová, moder.
**Št 6. 12.** DU Fatra
ŠKO, S. Lano, dir., B. Schollum, barytón
*Wagner, Mahler, R. Strauss*
**Št 13. 12.** DU Fatra
Vianočný komorný koncert
Dychové trio ŠKO Žilina, M. Gáborová, organ
*Bach, Milhaud, Arrieu, Dupré, Mozart, Alain, Beethoven a ď.*
**St 19. 12, Št 20. 12., Pi 21. 12.** DU Fatra
Vianočný koncert ŠKO Žilina v spolupráci s Alliance francaise en Slovaquie
ŠKO, P. Vronský, dir., J. Búda, zborm., J. Figura, flauta, F. Goméz, klavír, R. Vandra, violonč., Popradský detský zbor
*Mozart, d'Indy, Bodnár, Franck*

### RÁDIO DEVÍN / VÝBER HŽ

**Ut 27. 11.**
15.10 Spieva Peter Mikuláš
**Št 29. 11.**
00.00 Z hudobnej ponuky EBU (BBC Symphony Orchestra)
6.05 Prelúdium (ŠK)
10.20 Recitál M. Česányiovej – pri príl. život. jubilea
**Pi 30. 11.**
12.00 Gitarová nálada (J. Cardoso)
**So 1. 12.**
13.00 Dotyky s operou (M. Česányiová)
19.00 Komorná hudba (ŠK)
20.00 Sakrálna hudba na Slovensku (ŠK)
**Ne 2. 12.**
13.05 Festival súčasnej hudby v Budapešti (EBU)
21.00 N. Bodnár: Netreba toľko slov (opera)
**Po 3. 12.**
12.01 Skladatelia, diela, interpreti (E. Gilels, Clevelandský symf. orchester dir. G. Szell)
**Ut 4. 12.**
00.00 Z hudobnej ponuky EBU (Nash Ensemble of London)
15.10 A. Dvořák: Stabat Mater
**St 5. 12.**
16.00 Aká si mi krásna – k 55. výr. vzniku SFZ
**Št 6. 12.**
16.00 Spievajú bývalí sólisti opery ŠD v Košiciach (ŠK)
23.30 Hudba 20. storočia (Parík, Godár, Hatrík)
**Pi 7. 12.**
13.35 Musica aeterna (svetová komor. tvorba)
15.00 Premiéry na Melos-Étos
17.55 Prenos z premiéry Verdiho Otella v milánskej Scale
**So 8. 12.**
8.05 Majstri ľahkej múzy (ŠK)
19.05 Komorná hudba (ŠK)
**Ne 9. 12.**
10.05 Organový koncert (ŠK)
23.05 Musica Slovaca (ŠK)
**Ut 11.12.**
15.10 C. Bartolová spieva árie A. Vivaldiho
**St 12. 12.**
23.05 Musica Slovaca (Martinček, Krška, Poul, Haluška)
**Št 13. 12.**
10.20 D. Baremboim diriguje Wagnerove predohry
19.30 Prenos Vianočného koncertu SOSR-u (Grieg, Čajkovskij, Cikker)
**Pi 14. 12.**
16.00 Hviezdy konc. pódií (Claudio Abbado)
**So 15. 12.**
15.00 Hudobno-slovná kompozícia (ŠK)
**Ne 16. 12.**
20.00 J. Kresánek – Človek – hudobník *(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 (Knihkupectvo 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)

Piatok 14. decembra 2001
o 20.00 h, Divadlo Stoka

# piaček

## POSLEDNÝ LET*

**Hudba** Marek Piaček
**Libreto** Egon Bondy, Elena Kmeťová
**Účinkujú** Stanislav Beňačka, František Kovár, Monika Čertezni, Peter Jaško, sólisti Voci Festose

Malomestský komorný orchester Požoň sentimentál, Voci Festose

Martin Majkút – dirigent, zbormajster

Sobota 15. decembra 200
o 20.00 h, Divadlo Stok

# mate

## JOHN KING

**Hudba** Daniel Ma
**Libreto** Zuzana Piussi, Ľubomír Bu
**Účinkujú** Helga Bachová, Stanislav Beňačka, Zuzana Piu
Peter Maťo, Monika Čertezni, Peter Jaš

VENI ensemble, VENI string playe
Voci Festose (M. Majkút – zbormajst

Marián Lejava – dirig

# opery

* premiéry

Nedeľa 16. decembra 2001
o 20.00 h, Divadlo Stoka

# burlas

## ÚDEL

**Hudba** Martin Burlas
**Libreto** Martin Burlas s použitím textov Ludwiga Wittgensteina
**Účinkujú** Stanislav Beňačka, Andrea Kučerová, Laco Kerata, Zuzana Piussi, Vladimír Zboroň

Orchester združenia Pre súčasnú operu

Adrian Rajter – dirigent

# burg

## SMRŤ V KUCHYN

**Hudba a libreto** Ľubomír Bu
**Scéna a kostýmy** Zuzana Pi
**Účinkujú** Lenka Brázdilíková, Laco Ker
Zuzana Piussi, Dušan Vi

Orchester združenia Pre súčasnú op

Adrian Rajter – dirig

POINT ZERO

## večery novej hudby

12. ročník medzinárodného festivalu, Bratislava 16. novembra a 14.–16. decembra 2001
**Hlavný usporiadateľ** Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu – Slovenská sekcia
**V spolupráci** so združením Pre súčasnú operu
**Festival finančne podporili** Hudobný fond, Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky, Pro Helvetia, Soros Centre for Contemporary Art
**Festival organizačne podporili** Atrakt Art, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Hudobné centrum
**Mediálni partneri** Trištvrte revue, Hudobný život