Hudobný život

ROČNÍK XXXIV
7–8
2002
58,- Sk

Mladí skladatelia

47. Košická hudobná jar

Premiéra Benešovej opery The Players

Wiener Festwochen 2002

Viera Janárčeková

Igor Stravinskij

George Mraz

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Podporný program Európskej únie pre kultúru a umenie

KULTÚRA 2000

Kultúra 2000 je aktuálny program EÚ, ktorý je špeciálne zameraný na podporu umenia a kultúry s európskou dimenziou.
Zámerom programu *Kultúra 2000* je prispieť k vytvoreniu možností a priestoru pre spoluprácu medzi tvorivými umelcami, kultúrnymi subjektmi, usporiadateľmi a inštitúciami – štátnymi aj súkromnými, podporiť tvorivosť a medzinárodné šírenie kultúry.
Na programe sa zúčastňuje 15 členských štátov EÚ, 3 krajiny EHP/EFTA, 10 stredoeurópskych a východoeurópskych krajín ako Bulharsko, Česká republika, Estónsko, Litva, Lotyšsko, Maďarsko, Poľsko, Rumunsko, Slovinsko, Slovensko, Malta a Cyprus.
Rozhodujúcim materiálom programu je aktualizovaná výzva na jednotlivé roky, ktorá obsahuje jednak všeobecné podmienky programu *Kultúra 2000*, ale hlavne špecifikáciu oblastí, v ktorých budú projekty podporené.
Rok 2002 je venovaný všetkým oblastiam výtvarného umenia (výber projektov je už uzavretý).
Rok 2003 bude orientovaný na interpretačné umenie, a to hlavne na divadlo, tanec, hudbu, operu, spev, pouličné divadlo. Rok 2004 bude zameraný na kultúrne dedičstvo. Okrem toho bude každý rok podporený menší počet projektov z iných oblastí.
Projekty programu *Kultúra 2000* možno predkladať v dvoch kategóriách. Jednoročné projekty s minimálnou účasťou 3 partnerov, na ktoré Európska komisia prispeje sumou 50 až 150 tisíc EUR, do výšky maximálne 50 % z celkového rozpočtu projektu. Viacročné projekty dohôd o kultúrnej spolupráci minimálne 5 partnerov. Finančná podpora poskytnutá EK bude do výšky 50 % z rozpočtu, a to v splátkach najviac 300 tisíc EUR ročne.
Samostatnú kapitolu projektov tvoria každoročne projekty z oblasti literatúry, zamerané predovšetkým na čítanie a preklad a projekty kultúrnej spolupráce v tretích krajinách.
Podmienkou účasti slovenských kultúrnych subjektov ako hlavných organizátorov a predkladateľov projektov je účasť aspoň jedného partnera z členských krajín EÚ.
Kultúrne kontaktné body (ďalej len KKB), ktoré sa nachádzajú vo všetkých krajinách zúčastňujúcich sa na programe, fungujú ako informačné, konzultačné, poradenské a dokumentačné centrá pre program *Kultúra 2000*.
KKB Slovensko v novom obsadení funguje od polovice marca 2002. Nachádza sa na MK SR, na odbore európskej integrácie. Jeho hlavnou úlohou je poskytnúť domáce i medzinárodné kontakty ohľadne partnerstva pri spracovávaní projektov, pomoc pre potenciálnych záujemcov vo všetkých oblastiach, informovať čo najširšiu verejnosť o uvedenom programe.
Pre rok 2003 je stanovená **uzávierka** pre ročné projekty **15. 10. 2002** a viacročné projekty **30. 10. 2002**. Časový horizont na vypracovanie a podanie projektov je pomerne krátky, ak vezmeme do úvahy administratívnu náročnosť spracovania prihlášky. Preto kultúrne subjekty, ktoré majú záujem participovať na uvedenom programe a využiť finančné prostriedky EK, by mali pracovať na projektoch v časovom predstihu, aby získali dostatočný priestor na kompletnú prípravu projektu.

Bližšie informácie: Kultúrny kontaktný bod – Natália Cehláriková, Marián Ďurišin
tel.: 02 5939 1324, e-mail: ccp@culture.gov.sk, internet: www.ccp.sk

OBSAH

2 • Osobnosti / Udalosti
Medzinárodná spevácka súťaž Mikuláša Schneidera-Trnavského – str. 2
Pečať profesionality (M. Filip) – str. 4
K nedožitým 90-nám J. Praganta – str.6
Odkaz syntetika (I. Hrušovský) – str. 7
Generálny snem EÚ hudobných škôl – str. 8
Bodka za Rokom Schneidera – Trnavského str. 9
Čírenie talentov – str. 10
Dirigentská súťaž Maestro Silva Pereira Prize – str. 11
Profesor, vedec, bohém a jubilant (L. Burlas) – str. 12
Nitrianska lutna 2002 – str. 13
2. Seminár Tadeáša Salvu – str. 14

11 • Miniprofil
Lucia Papanetzová – str. 15
Boško Milakovč – str.16

17 • Miesto má...
Viktória Harencsár – str. 17

18 • Festivaly
Na margo 47. KHJ – str. 18

21 • Koncerty
Slovenská filharmónia – str. 21
Dve decénia BCHZ – str. 23
Máj v ŠKO Žilina – str. 24
Z mirbachovských matiné – str. 25
Jubilejný koncert – str. 26
Študentské pódium – str. 27
Sviatok hudby – str. 28

29 • Rozhovor
Mojím domovom je hudba (V. Janárčeková) – str. 29

31 • Hudobné divadlo
Hviezdna hodina Slovenskej opery – str. 31
Jedenásť sezón Juraja Hrubanta – str. 33
Opera session – str. 35

36 • médiá
Rozhlasový záspisník – str. 36

37 • Zahraničie
Zápisky z Wiener Festwochen – str. 37
KorngoldovoMŕtve mesto v ND Brno – str. 39

40 • Od diela k dielu
Jozef Sixta Variácie pre 13 nástrojov – 40
Anjelský hlas – str. 43

45 • Ozveny z histórie
Mater Mária Stanislava Seydlová – str. 45
Igor Stravinskij – str. 48
Otto Klemperer – str. 50
Reduta – pekná, škaredá... – str. 51

52 • Interferencie
Les tablaux d'une exposition – str. 52

55 • Modulácie
Ľudia chcú nové rytmy (L. Deczi) – str. 55
George Mraz – str. 57

62 • Recenzie CD

62 • Pozmámky diskofila
Kráľ violončela (Rostropovič) – str. 62

64 • Kam / Kedy

Vážení čitatelia,

už to vypuklo. To očakávané a vytúžené ročné obdobie. Čas dovoleniek, voľnosti a oddychu. Leto, aké má byť...
Každý pracujúci tvor na to, aby dostatočne zregeneroval – podľa odborníkov – má minimálne na dva týždne preťať stereotyp, zmeniť prostredie a oddychovať...
Ulice sa zahustili unudenou prázdninovou mládežou a všetečnými turistami.
A možno práve oni s objektívmi svojich fotoaparátov a kamier nás dokážu vo všedných dňoch upozorniť na nevšedné detaily, popri ktorých denne kráčame nevidomí, nevšímaví. Unikátne oblúky, fasády, atiky, ktoré nevnímame len preto, že na ne denno - denne pozeráme...
Koncom mája sa uskutočnila v nemeckom Kolíne nad Rýnom neobyčajná udalosť. Preplnené auditórium tamojšieho prvého operného domu bolo svedkom svetovej premiéry diela slovenského autora Juraja Beneša The Players. Úspech, aplauz a uznanie odbornej verejnosti ostali pre našincov takmer utajené...
A aj keď si v dnešnom čísle sprítomňujeme tento sviatok, ostáva nám veriť a dúfať, že sa s týmto neobyčajným dielom stretneme aj na našich javiskách...
Skončila sa koncertná a divadelná sezóna, ostalo nám niekoľko prchajúcich spomienok, aj čas na rekapituláciu. Osobitný priestor venujeme bilancii posledných jedenástich sezón v opere SND, kde na vedúcom poste dôjde v nastávajúcom období k zmene.
Koncertný ruch v „oficiálnych" sieňach načas zmĺkne, aby ho v letných mesiacoch vystriedali podujatia už tradičného kultúrneho leta.
Tesne na prahu prázdnin sa uskotočnili viaceré interpretačné súťaže. Dvom z nich – renomovanej medzinárodnej vokálnej súťaži Mikuláša Schneidera- Trnavského a známemu "sláčikárskemu" Číreniu talentov sa venujeme podrobnejšie.
Aj uplynulý mesiac sa niesol v znamení jubileí: pripomíname si osobnosti nášho hudobného života, nezabudnuteľných tvorcov Miroslava Filipa, Ivana Hrušovského, Jána Praganta...zo svetovej scény Renatu Tebaldiovú, Igora Stravinského, Otta Klemperera...
V rozhovoroch sa snažíme priblížiť zaujímavú autorku, slovenskú skladateľku žijúcu v Nemecku Vieru Janárčekovú, maďarskú cimbalistku a pedagogičku Viktóriu Harencsár, ako aj mladých adeptov kompozície, študentov VŠMU Luciu Papanetzovú a Boška Milakoviča, legendu jazzovej scény trubkára Laca Décziho, Georgea Mraza...
Dnešné, rozšírené číslo Hudobného života Vám azda poskytne chvíľku na poučenie, pobavenie, niekoľko informácii, názorov, postrehov.
Prajeme Vám krásne dovolenkové chvíle.

Vaša
Lýdia Dohnalová

Ceny ministra kultúry

Tohtoročnými laureátmi Ceny ministra kultúry sú aj dvaja reprezentanti hudobnej kultúry – Ilja Zeljenka a Peter Lipa. Zeljenka získal cenu za celoživotnú skladateľskú tvorbu, Lipa za dlhoročný prínos do slovenského jazzu. Tretím laureátom je herec a režisér Martin Huba, ktorý bol ocenený za réžiu a spoluautorstvo inscenácie Tančiareň. Ceny ministra kultúry udeľuje Milan Kňažko od roku 1999.

Hudobný život

Vychádza mesačne v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava

Šéfredaktorka
Lýdia Dohnalová
(Tel./Fax: +421 2 54430366)
hudobnyzivot@hc.sk
dohnalova@hudobnecentrum.sk

Redakcia
Andrea Serečinová
world, jazz, folk
(Tel.: +421 2 59204846)
serecinova@hudobnecentrum.sk
Pavol Šuška
koncerty, recenzie
(Tel.: +421 2 59204846)
suska@hudobnecentrum.sk

Redakčná rada
Miloš Blahynka, Elena Filippi, Juraj Hatrík, Peter Ruščin, Mikuláš Škuta, Zuzana Vachová, Peter Zagar, Vladimír Zvara

Marketing
Elena Kmeťová
(Tel. +421 2 59204843, 54433716, Fax: 54433716)

Adresa redakcie
Michalská 10, 815 36 Bratislava 1

Sadzba a litografie
Academic Electronic Press, s. r. o.

Tlač
Patria I., Prievidza

Rozširuje
PoNS, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri

Cena jedného čísla 29,- Sk.
Cena ročného predplatného (12 čísiel) 240,- Sk.
Objednávky na predplatné prijíma PoNS, a.s., každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PoNS, a.s., vývoz tlače, Zahradnícka 151, 820 05 Bratislava.
Objednávky na predplatné prijíma tiež redakcia časopisu.
Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Používanie novinových zásielok povolené RPPBA – Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03.
Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 – 41 40

Na obálke
Z premiéry Benešovej opery
Foto archív

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

Medzinárodná speváckа súťaž *Mikuláša Schneidera-Trnavského*

17. ročník
21. – 25. máj 2002

HLAVNÉ CENY

I. kategória

Ženy
1. cena Terézia Babjaková
2. cena Gabriela Hubnerová
3. cena – cena Galérie Miro Lenka Máčiková

Muži
1. cena Daniel Čapkovič
2. cena Ryszard Kalus
3. cena Tomáš Kořínek

Terézia Babjaková
Foto archív

II. kategória

Ženy
1. cena Susan Gouthro
2. cena Mária Henselová
3. cena Hana Medková
Guo Ling Wu

Muži
1. cena neudelená
2. cena neudelená
3. cena Marián Pavlovič

Daniel Čapkovič, Ryszard Kalus, Tomáš Kořínek
Foto archív

Osobitné ceny

Cena primátora mesta Trnava pre talent do 21 rokov
Ján Martiník

Cena Hudobného fondu
Terézia Babjaková
Daniel Čapkovič

Cena Hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu piesne slovenského skladateľa 20. storočia
Terézia Babjaková

Prezidentka súťaže E. Blahová a primátor mesta Trnavy Š. Bošnák
Foto archív

Cena Nadácie Mikuláša Schneidera-Trnavského za najlepšiu interpretáciu piesne M. Schneidera-Trnavského
Zuzana Gardošová

Cena Dr. Janka Blahu pre nádejného tenoristu
Takuya Fujita

Cena prezidenta Asociácie japonských pedagógov Akuhika Mori
Daniel Čapkovič

Cena za najlepšou klavírnu spoluprácu
Katarzyna Makowska

Cena Kanadsko-slovenského hudobného fondu divadla Lyrichorégra 20 s podporou CSA – České aerolínie
Terézia Babjaková

Cena European Summer Academy Holland Music Session
Lenka Máčiková

Cena Andreasa V. Georgiou za najlepší ženský umelecký prejav
Katarína Šilhavíková

Cena Márie Kišonovej-Hubovej za najlepšiu interpretáciu piesne Ružičky
Eva Šurcová

Cena generálneho intendanta opery v Erfurte Guy Montavona
Mária Henselová
Onay Gunay

Štipendium na majstrovské kurzy v Brne od Alaina Nonata
Gabriela Hubnerová
Lenka Máčiková

Štipendium na majstrovské kurzy v Brne od Alaina Nonata a Fransa Wolfkamp
Hana Medková

Koncertné vystúpenia na hudobnom festivale TodiMusicFest v Taliansku
Katarína Šilhavíková
Terézia Babjaková
Lenka Máčiková

NIEKOĽKO POZNÁMOK K MEDZINÁRODNEJ SÚŤAŽI MIKULÁŠA SCHNEIDERA-TRNAVSKÉHO

... skutočne len niekoľko, pretože nepriaznivý osud mi nedoprial vypočuť si celú súťaž...

Poznámka č. 1

My, ktorí sme sa celý život usilovali o rozvoj slovenského hudobného života, máme radosť zo všetkého, čo sa podarí, čo pretrvalo a ďalej sa rozvíja. Jedným z prosperujúcich podujatí je aj trnavská súťaž mladých spevákov.

Zo skromných začiatkov a cieľov (podnietiť záujem mladých slovenských adeptov o koncertný spev a piesne „slovenského Schuberta" M. Schneidera-Trnavského) vyrástla súťaž medzinárodná, a to nielen zložením poroty, ale aj účasťou spevákov, ktorých je z roka na rok viac.

V 17. ročníku zasadli okrem slovenských porotcov aj odborníci z Rakúska, Kanady, Holandska, Japonska, Nemecka, Talianska a USA.

Najviac účastníkov bolo, samozrejme, zo Slovenska, Česka, veľa bolo z Poľska, Ruska, Chorvátska, Ukrajiny, Rakúska, Nemecka, ďalej z Kanady, Číny, Japonska, z Kanárskych ostrovov, Turecka...

Čestnou predsedníčkou bola prvá interpretka Schneiderových piesní, Mária Kišonová-Hubová, predsedníčkou poroty koncertná speváčka a pedagogička Eva Blahová, ktorá má veľkú zásluhu o rozšírenie súťaže do medzinárodného kontextu.

MEDZINÁRODNÁ ODBORNÁ POROTA

Poznámka č. 2.

V tomto ročníku (aj keď som sa , žiaľ, zúčastnila len na 1. kole) som s radosťou konštatovala, že mladí speváci si nezakladajú len na mohutnosti svojho hlasu, ale sústreďujú sa aj na obsah interpretovaných piesní...

Z tohto hľadiska ma upútal poľský barytonista Ryszard Kalus, ktorý má nielen krásny hlas, ale aj kultúru prejavu.

Kultivovaný spevák, ktorý vie čo spieva, je aj slovenský barytonista Martin Smolnický. Tenorista Marián Pavlovič má príjemný hlas, tón tvorí ľahko...

Zo ženských výkonov ma zaujala poľská sopranistka Karina Skrzeszewská, ktorá má takmer optimálny vzťah ku koncertnému spevu. Zdá sa mi, že najlepšie zo všetkých zaspievala jednu z najkrajších, ale aj najťažších Schneiderových piesní Nad kolískou.

K piesňovej tvorbe má blízko aj Stanislava Šoltýsová, ktorá očarila Dvořákom a Suchoňom.

Jemná a kultivovaná Lenka Máčiková si vybrala veľmi ťažkú koncertnú áriu Mozarta a zvládla ju obdivuhodne.

LENKA MÁČIKOVÁ

SUSAN GOUTHROVÁ, MÁRIA HENSELOVÁ, HANA METKOVÁ, GUO LING WU

Azda najsilnejšie na mňa zapôsobila kanadská sopranistka Susan Gouthrová s kultivovaným sopránom, štýlovým a inteligentným prejavom...

ANNA KOVÁŘOVÁ
FOTO – ARCHÍV

PEČAŤ PROFESIONALITY

Spomienka na Miroslava Filipa

FOTO ARCHÍV

V pamätných 60. rokoch uplynulého storočia, kedy sme zaznamenávali významné oživenie slovenského hudobného života, neboli jeho inšpirátormi len osobnosti zo sféry kompozičnej praxe, reprezentanti avantgardne orientovanej mladej generácie, ale podieľala sa na ňom aj nová kvalita a rozsah muzikologického bádania, v mnohých oblastiach kladúceho základy moderného vedeckého uvažovania. Popri štúdiách z pera nestora slovenskej povojnovej hudobnej vedy Jozefa Kresánka, od roku 1963 profesora na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, venovaných problematike hudobného myslenia z pozície klasickej európskej systematicko-historickej hudobnej vedy, monografických sond do starších domácich hudobných dejín od mladšej generácie hudobných historikov Richarda Rybariča a Pavla Poláka, teoreticky zameraných publikácií Ladislava Burlasa a gestora modernej slovenskej etnomuzikologickej školy Oskára Elscheka sa v spomenutom období do popredia presadil bystrý a jedinečný intelekt pedagóga a vedca Dr. Miroslava Filipa, od roku 1968 docenta na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, špecialistu pre oblasť hudobnej teórie (so zacielením na problémy tonálnej harmónie) a hudobnej akustiky. V slovenskom hudobno-vedeckom prostredí (v tom čase saturovanom pracovníkmi Filozofickej fakulty UK, Ústavu hudobnej vedy SAV a Hudobným múzeom SNM) zavial Filipovou zásluhou na pôde ním pestovaných disciplín svieži trend uvažovania na úrovni súčasných bádateľských trendov vo svete, a v mnohom ich aj prekračujúci. Žiaľ, aktivita tohto progresívne zacieleného a invenčného bádateľa bola preťatá v čase jej pozoruhodného rozmachu a zrelosti (doc. Filip tragicky zahynul vo veku necelých 41 rokov, v júni 1973). Napriek predčasnému odchodu však Filip sformuloval v oboch hudobnovedných disciplínach, ktorým sa venoval, výsostne priekopnícke metodologické zásady vedeckého poznania. Jeho prístup k vymedzeniu i riešeniu problémov vychádzal nielen z dôsledného osvojovania si, ale aj prekonávania tradičných postupov, nekompromisnou snahou o ich prenikavé a nekonvenčné osvetlenie, novú interpretáciu. Konkrétne výsledky, prezentované počas jeho života vo viacerých štúdiách a jednej knižnej publikácii, boli zásluhou starostlivosti edičného oddelenia Hudobného centra sústredené do dvoch zväzkov – *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie* (1997), *Analýza zvuku* (1998) – a ponúknuté verejnosti. Štúdium Filipových myšlienok ukazuje, že napriek prudkému rozvoju bádania najmä na poli hudobnej akustiky, sú v mnohom aktuálne, motivujúce a v mnohom dodnes jedinečné i v širšom, než len v stredoeurópskom vedeckom priestore. Prenikavosť a nekonvenčnosť Filipovho myslenia vyplynula z viacerých zdrojov a pohnútok, predovšetkým z analyticky precízneho prieskumu javov, zo syntetickej schopnosti vidieť ich v nových súvislostiach, ako aj z odvahy prekonávať anachronický a z hľadiska modernizácie vedeckého bádania neudržateľný štatút muzikológie ako uzavretého „duchovedného" odboru, ktorého štruktúra a metodologická kompetencia sa vyčerpáva zoskupením jednotlivých disciplín do relatívne izolovaného radu či systému, kde každá disciplína má svoj vymedzený okruh poznatkov, určenia predmetu, východísk a metód. Považoval preto za potrebné a nevyhnutné rozširovať obraz takto „usporiadanej" disciplinárnej štruktúry hudobnej vedy o inšpirácie a kontakty s poznatkami a impulzmi z oblasti prírodných vied a formálnych disciplín, napr. matematiky, logiky, teórie informácie, kybernetiky, teórie systémov. Pre čitateľa jeho metodologicky orientovaných štúdií, napr. *Protirečenia tónovej sústavy a ich riešenie* (1961), *Charakter nositeľa informácie v hudbe* (1963), *Zákonitosti vývoja harmónie vo svetle základných myšlienok teórie informácie* (1964), *Multidimenzionálna analýza v muzikológii* (1970), *Hudobná teória a jej vzťah k formálnym vedám* (1970), *Súčasné chápanie hudobnej akustiky* (1973), sa javí pozoruhodné autorovo dôrazné presadzovanie sa profilácie muzikológie ako pružnej a otvorenej vedy, a navrhovanie smeru, výberu metód a palety riešení, ktoré sa javia ako najvhodnejšie pre ním požadovanú inováciu a začlenenie hudobnej vedy do interdisciplinárneho kontextu.

Ak pri hudobno-akustických skúmaniach medzidisciplinárna kooperácia bádania prirodzene vyplývala z povahy hudobnej akustiky ako aj špecializovaného odvetvia všeobecnej fyziky, v oblasti metodologickej obrody hudobnej teórie išlo o dôslednejšie postoje. Prekonávanie tradičného náukového normativizmu, založeného na dedičstve ahistoricky deklamovaných poučiek a výkladov, odmietnutie hudobnoteoretických systémov odvodených zo špekulatívnych zdrojov, uvedomovanie si podstatných kvalít hudby cez prizmu jej znejúcej, živej podoby, prepojenie deduktívnych a induktívnych postupov v hudobnej teórii v smere jej perspektívnej cesty k formalizácii na úrovni všeobecnej metodológie vied, predstavovalo podstatné východisko pre Filipovo proklamovanie nevyhnutnej prestavby hudobnej teórie v zmysle podčiarknutia metodologickej vážnosti slova „teória" a viedlo k originálnym vedeckým vývodom.

Tvorivý vývoj doc. Dr. Miroslava Filipa, CSc. bol priamy, koncentrovaný a dynamický. Po absolutóriu na gymnáziu v Martine (v tomto tradičnom kultúrnom meste Slovenska sa narodil 31. 7. 1932), motivovaný priaznivým rodinným prostredím – otec Ján vyučoval matematiku na tamojšom gymnáziu, neskôr na SVŠT v Bratislave (jeho odchovancom bol o. i. aj budúci skladateľ a matematik Miro Bázlik) a obaja rodičia boli dobrými hudobníkmi-amatérmi (otec huslistom a matka klaviristkou) – sa najprv rozhodol pre štúdium matematiky a fyziky na Prírodovedeckej fakulte UK v Bratislave. Náklonnosť k hudbe však zvíťazila a tak po dvoch semestroch presedlal mladý Filip na odbor hudobná výchova na Vysokej škole pedagogickej. Zároveň na Vyššej pedagogickej škole navštevoval hodiny violončelovej hry u prof. Večerného (absolvoval Saint-Saënsovým Koncertom). Roku 1954 ukončil štúdium na Katedre hudobnej výchovy, ktorej vedúcim bol prof. E.

Suchoň, diplomovou prácou *Vývin harmónie a harmonického myslenia.* Ako 22-ročný zostal ako asistent pôsobiť na škole. Z tohto obdobia sa datuje spolupráca prom. ped. Filipa s prof. Suchoňom na spoločnom texte vysokoškolských učebných textov *Všeobecná náuka o hudbe* (1955), *Náuka o harmónii I., II.* (1959) a *Stručná náuka o hudbe* (1962), čo bolo svedectvom, že v tom čase už renomovaný skladateľ a pedagóg Suchoň rozpoznal vo svojom študentovi a mladom kolegovi nadanie pre spoluprácu. Je dôkazom Filipovho talentu, rozhľadu i sebavedomia, že niektoré formulácie zo svojej diplomovej práce, ktoré sa stali neskôr základom jeho jedinečnej monografie *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie* (1965) presadil do tradičnejšie poňatej Suchoňovej koncepcie výkladu harmónie, najmä do druhého dielu *Náuky o harmónii* (Chromatika). Jeho text v kapitolke o akustike vo *Všeobecnej náuke o hudbe* je už perspektívne zacielený na kooperáciu hudobnej teórie a hudobnej akustiky. *Náuka o harmónii* i *Stručná náuka o hudbe* sa stali vďaka koncíznemu výkladu spolupracujúcej autorskej dvojice vyhľadávanými príručkami, viac ráz vydanými a až dodnes používanými na rôznych typoch hudobných škôl. Roku 1959, v dôsledku zrušenia Vysokej školy pedagogickej, prišlo k zlúčeniu Katedry hudobnej vedy na Filozofickej fakulte s Katedrou hudobnej výchovy. Na novom pracovisku začal Filip okrem pedagogickej činnosti (vyučoval všeobecnú náuku o hudbe, náuku o harmónii, sluchovú analýzu, prednášal hudobnú akustiku a náuku o nástrojoch) bádateľsky sústavnejšie pracovať – okrem záujmu o hudobnoteoretické problémy tónových sústav a o systém tonálnej harmónie, ako prvý na slovenskej pôde cieľavedome kliesnil základné disciplinárne kontúry hudobnej akustiky. Bolo potrebné obhájiť jednak nezastupiteľné miesto tejto disciplíny v systematickej štruktúre hudobnej vedy a poukázať na jej špecifické možnosti a interdisciplinárny charakter. Nemenej aktuálne bolo poukázať na styčné miesto hudobnej akustiky a hudobnej teórie.

Týmto otázkam boli venované štúdie *Ladenie a tónová sústava z hľadiska hudobnej akustiky* (1965), *Hudobná veda a technika* (1965), *Frekvenčné merania a tónová sústava* (1970). Zároveň popri precízne formulovaných teoretických myšlienkach sa Filip ako akustik invenčne a záslužne osvedčil priamo na pôde konštrukčnej, experimentálnej a analyticko-vyhodnocovacej bádateľskej činnosti. Išlo o zamerania, ktoré mali čo najviac pomáhať hudobnej praxi. Práve v oblasti aplikovanej hudobnej akustiky bolo na Slovensku najväčšie vákuum, a preto Filip ochotne vyhovel volaniu zo strany vokálnych pedagógov, inštrumentálnych hráčov či etnoorganológie. Jeho prvé takto zacielené štúdie boli organickým začiatkom sústavného výskumu, viazaného na využitie prístrojových médií, slúžiacich na exaktné meranie, záznam, porovnávanie a vyhodnocovanie akustických parametrov vokálnych a nástrojových interpretačných techník i psychoakustických javov v rámci teórie počutia. Z takto zacielených príspevkov menujme len najzávažnejšie – *Vplyv akustických vlastností hranových píšťal na formovanie tónových štruktúr* (1960), *Oscilografický výskum vokálov* (1961), *Viackanálové snímanie inštrumentálnych súborov* (1965), *Spôsoby objektívneho grafického záznamu melódie* (1965), *Dva príspevky k mechanike hry na sláčikových nástrojoch* (1965), *Viackanálové snímanie vokálnych súborov* (1969), *Mihotavý efekt v nedoladených konsonanciách* (1972). Viaceré materiály, prezentujúce závery týchto výskumov, boli publikované v nemeckej a anglickej verzii zborníka FFUK Musaica, ale niektoré štúdie boli uverejnené aj v zahraničných odborných časopisoch (vrátane USA a Austrálie). Tým sa meno doc. Miroslava Filipa, zakladateľa a priekopníka slovenskej hudobnej akustiky a najmä hodnota a prínos ním predkladaných výsledkov stali predmetom záujmu zahraničných bádateľov. Filip si dobre uvedomoval nezastupiteľnosť a užitočnosť medzinárodných kontaktov a výmeny skúseností. Bol jazykovo kvalitne vybavený a tak s poprednými odborníkmi z prostredia svetovej akustiky udržiaval písomný kontakt, od roku 1969 bol členom Medzinárodnej akustickej spoločnosti.

V tejto súvislosti treba spomenúť, že invenčný rozlet Filipovej vedeckej aktivity bol umelo brzdený vonkajším nepochopením na domácej pôde. Filozofická fakulta nemala dostačujúce prístrojové a priestorové vybavenie, aby Filip mohol na pôde svojho pracoviska sústredene pracovať, v období totality bolo ideologicky nežiaduce rozvíjať kontakty s odborníkmi zo západných európskych krajín i zámoria. Smer a požiadavky vedeckej aktivity docenta Filipa nachádzali len málo pochopenia zo strany vedenia fakulty (pomerne dlho pretrvávalo povedomie, že hudobná veda bádateľsky vystačí s perom a papierom, hudobným nástrojom a pár notami). Invenciu, zmysel pre zodpovednosť i dávku koncentrovaného nadšenia i nevšednej obetavosti uplatňoval preto zákonite na báze spolupráce s ďalšími domácimi inštitúciami. O tom, ako bol dobre disponovaný aj v technických otázkach elektroakustiky, svedčia jeho konštrukčné vynálezy, sústreďujúce sa najmä na analýzu jedného zo základných vlastností hudobného signálu – frekvenciu. Filip stál pri zrode základného prístrojového vybavenia etnomuzikologického laboratória Ústavu hudobnej vedy SAV i hudobného oddelenia Historického ústavu Slovenského národného múzea. Z patentovaných vynálezov spomeňme *Registračný merač tónovej frekvencie* (1965), za ktorý získal cenu SAV, *Aparatúra pre záznam intonácie reči* (1967), *Zariadenie pre akustickú spektrálnu analýzu* (1970), *Tranzistorový detektor obalovej krivky zložitých periodických priebehov* (1970). Za vyššie menované patenty a štúdie na ne viazané získal Filip roku 1972 Cenu Zväzu slovenských skladateľov. (Návrh na fakultnú odmenu bol na škole odmietnutý). Filipova pracovná zanietenosť bola ojedinelá, pre spomínané inštitúcie robil prakticky zadarmo, jeho záujmy a nezištná ochota vlastnými schopnosťami pomôcť všade tam, kde to bolo potrebné, prekračovala i oblasť aplikovanej hudobnej akustiky. Napríklad na lekárske účely skonštruoval prístroj na sledovanie kritických stavov pacientov na kardiologickom oddelení, bol členom výskumnej skupiny, sledujúcej zmeny výslovnosti v dôsledku rázštepu podnebia. V spolupráci s maďarským ornitológom dr. Petrom Szökem uskutočnil zvukové analýzy vtáčieho spevu – štúdia *Hudobný mikrokozmos drozda čierneho* (1969) – čím prispel k rozvoju nesporne atraktívneho interdisciplinárneho odvetvia bioakustiky – ornitomuzikológie.

K hudobnoteoretickému bádaniu prispel doc. Filip dvoma spôsobmi. Už sme spomenuli, do akej miery bolo pre jeho bádateľské zázemie dôležité metodologické obrodzovanie muzikológie a v jej rámci špeciálne hudobnej teórie. V príspevku *Hudobná teória a jej vzťah k formálnym vedám* (1970) výstižne zhrnul argumenty potvrdzujúce jeho názor, že hudobná teória nemôže zotrvávať na platforme normatívneho prakticizmu, z ktorého sa vytratila tak hudba, ako aj teoretické myslenie. Ak bojoval za metodologickú obrodu tejto disciplíny podnetmi a nástrojmi z oblasti matematiky, bolo tomu tak preto, že bol v oblasti formálnych vied sčítaný a kompetentný. Matematický aparát sa stal pre Filipa suverénnym prostriedkom presnej myšlienkovej argumentácie i vedeckej diskusie. Funkčne, bez nekritického preberania pseudoexaktných postojov a krátkozrakých ambícií mechanicky nahradiť doterajšie muzikologické postupy vierou v samospasiteľnosť objavov teórie informácie a kybernetiky, vedel zužitkovať rozvíjajúcu sa (najmä na americkej vedeckej pôde) užitočnú kooperáciu humanitných a formálnych vied. V štúdii *Zákonitosti vývoja harmónie vo svetle základných myšlienok teórie informácie* (1964) zaujme elegancia a hodnovernosť, s akou autor vymedzuje špecifickú povahu umeleckej tvorby, kedy sa kvantitatívne určené informačné veličiny entropie a redundancie menia – vďaka účasti ľudského vnímajúceho subjektu – na

kvalitatívne veličiny. Prostredníctvom vzťahu medzi entropiou a redundanciou, teda stavom neurčitosti, blížiacej sa k chaosu, a stavom determinovanosti, na úrovni prísnych pravidiel, možno presnejšie osvetliť pre muzikológiu také fundamentálne pojmy, akými sú hudobné dielo, jeho vnímanie a pôsobenie na človeka, ktoré klasické hudobnovedné disciplíny (teória, estetika, psychológia, filozofia) riešili často len voľným výkladom, či približným opisom. Filip síce nezavrhoval aj takéto formy, ale neustále sa snažil poukázať na inšpiratívnosť nekonvenčných metód vedeckého uvažovania.

Filip napríklad exaktne zdôvodnil, že zákon kontrastu ako primárny vývinový zákon neplatí len v oblasti teórie harmónie, ale je v nej špecifickým uplatnením širšej zákonitosti kreativity, lebo vedomie kontrastu určuje celkove stratégiu konania a rozhodovanie človeka. Podobne možno vymedziť aj kompozičný proces, nárokujúci si na umeleckú komunikáciu. Z hľadiska základných premís teórie informácie ho možno charakterizovať ako regulovaný výber z variety možností. Filip zdôraznil, že tento proces je (resp. mal by byť) regulovaný dostatočnou vzdialenosťou od oboch možných extrémov – maximálnej entropie (teda chaosu, neusporiadanosti, náhodnosti, ľubovôli) a maximálnej redundancie (t.j. stavu totálnej spútanosti prísnymi pravidlami a normami).

Filip húževnato obhajoval povinnosť hudobnej teórie primárne prihliadať na živú hudbu, a to nielen z hľadiska popisu jej štrukturálnych prvkov, akokoľvek by išlo o presný popis, ale ísť ďalej v záujme hlbšieho a principiálneho analyticko-syntetického objasnenia základných vlastností jej harmonickej premenlivosti, teda zodpovedať nielen na otázku, ako je hudba štruktúrovaná, ale zdôvodniť aj dôvody, prečo je v konkrétnom skúmanom období práve taká. Práve harmónia bola takou subdisciplinárnou oblasťou hudobnej teórie, v ktorej sa konzervovali mnohé poučky, postihujúce harmonickú štruktúru ako statický, „telesový" systém, obsahujúci „inštrukcie" ako „tvoriť" akordy a akordické spoje, pričom sa harmonické tvary a vzťahy nechápali na pozadí polycentrálnej funkčnosti a vzájomnej súvislosti. Rezolútne sa preto musel rozísť s koncepciami, vysvetľujúcimi bohatosť harmonického priestoru a pohybu len na základe novších odnoží generálbasovej symboliky. Rozvinúc myšlienky svojej diplomovej práce, roku 1962 dokončil monografiu *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*, ktorá o 3 roky neskôr vyšla tlačou. V nej, na základe dôkladného prieskumu tvorby, najmä príslušníkov viedenského klasicizmu, vymedzil procesuálny charakter tonálnej harmonickej sústavy. Preferujúc funkčné vysvetlenie harmonických javov a pohybové kvality, sformuloval základný zákon harmónie ako protirečivej horizontálno-vertikálne prepojenej sústavy, kde dynamizujúcim impulzom vývojových zmien je zložka horizontálna, melodická. Priorita melodiky v harmonickom celku sa mohla javiť v kontexte dovtedajších poňatí harmónie ako náuky o akordoch ako niečo nezvyčajné. Filip však svoju formuláciu základného zákona obhajoval odvodením troch špecifických vývinových zákonov – zákona kontrastu, zákona premeny následnosti v súčasnosť a zákona harmonickej korelácie. Trpezlivo, na základe početných príkladov z opusovej tvorby vrcholných predstaviteľov viedenského klasicizmu, presvedčil pochybovačov o svojej pravde.

Argumentačné zázemie, z ktorého čerpal Filip dôkazy, svedčí o tom, ako hlboko hudbe rozumel, dokumentuje popri precízne zvolenej metodologickej osi výkladu od jednoduchých javov k zložitejším, od tvarov k funkciám a zmene centra. Tí, ktorí autora exaktne formulovaných štúdií z hudobnej teórie a hudobnej akustiky nepoznali len ako koncentrovaného bádateľa a prísneho, až nekompromisne dôsledne vyžadujúceho od študentov myslieť o hudbe, ale zároveň aj ako pohotového muzikanta, violončelistu, člena tzv. „KAF" tria, (tvoreného okrem neho huslistom Ladislavom Kupkovičom a violistom Jánom Albrechtom), iste komplexnejšie postrehli hĺbku jeho zaujatia hudbou, vzácnu jednotu teórie a praxe.

Filip presvedčivo dokázal vystihnúť, v čom povojnová slovenská muzikológia nestačila v etape svojho prudkého rozmachu zaplniť všetky biele miesta, kde bolo potrebné doslova od začiatku obhajovať práva a povinnosti výskumu ako komplexnej a interdisciplinárne motivovanej pozornosti voči hudbe a faktorom s ňou spojeným, a vytvárať v rámci takto pochopeného bádateľského espritu dôležité a perspektívne bádateľské témy, ktorých gestorom sa v rámci spomenutých špecializácií a v podstate jediným riešiteľom stával sám. Svojím vnútorným zápalom, nekompromisným a etickým úsilím o vedeckú pravdu, aj odmietavým postojom k banálnemu, nadbytočnému a zastaranému, úporne kliesnil nové cesty. Dokázal pracovať koncentrovane a sám, často viac pochopený za hranicami, než doma, nebol pritom uzavretý do ulity svojich vedeckých problémov, ale rád sa kontaktoval s ľuďmi na rovnakej vlnovej dĺžke. Pritom mu bol nesmierne vzdialený svet osobného prospechárstva, intríg a závisti, často zasahujúci aj do vedeckej komunity. Radšej sa pohrúžil do inšpirujúceho sveta čistoty konkrétnych vedeckých problémov, ktorých bolo neúrekom. Akoby vedel, že mu veľa času nezostáva, neraz pracoval s vypätím všetkých síl, aj keď celková telesná a psychická vyčerpanosť na neho kruto doliehala. Faktom je, že inštitucionálne, personálne a materiálne podmienky na zabezpečenie plodnej a zmysluplnej vedeckej činnosti v duchu jeho progresívnych interdisciplinárnych predstáv a požiadaviek, žiaľ, neboli za jeho života optimálne. O to viac nás napĺňa obdivom (navyše, ak vieme o týchto prekážkach) Filipovo mysliteľské dielo, posvätené pečaťou najrýdzejšej profesionality vedeckého pohľadu na problémy, plné postrehov, postupov a výsledkov, ktorých podstata zostala dodnes neprekonanou a stále inšpiratívnou.

ĽUBOMÍR CHALUPKA

K NEDOŽITÝM 90-NÁM *Jána Praganta*

10. júla si pripomíname nedožité 90. narodeniny prof. **Jána Praganta,** huslistu, dirigenta, pedagóga a vzácneho človeka . Najdlhšie obdobie jeho činnosti sa viaže k bratislavskému Konzervatóriu, kde otvoril novú, modernú kapitolu vyučovania interpretácie komornej hudby. Vychoval niekoľko generácií vysoko fundovaných komorných hráčov, z ktorých mnohí sa úspešne uplatnili nielen doma, ale aj v cudzine, neraz v špičkových súboroch. Pod Pragantovým vedením hosťoval Komorný orchester konzervatória vo viacerých krajinách Európy. Istý čas pôsobil aj na VŠMU. Ján Pragant stál aj pri zrode Hudobnej mládeže Slovenska. Dirigentsky a pedagogicky sa podieľal na mnohých letných táboroch tohto hnutia. Známe je aj jeho mnohoročné pôsobenie v súbore Technik, kde viedol komorný orchester.

Medzi blízkych priateľov Jána Praganta patril o.i. Gidon Kremer...

P.M.

FOTO ARCHIV

ODKAZ SYNTETIKA

K nedožitému jubileu Ivana Hrušovského

„Syntézu nemožno čakať od ľudí, ktorí sa vzdali aj toho kúska vlastného, ktorý im bol vymeraný, môže ju zvládnuť len osobnosť, ktorá z čohosi vychodí a niekam smeruje. Syntéza sa nedá uskutočniť z toho, čo poletuje, o čom sa rozpráva, čo sa možno dozvedieť od známych. Dá sa utvoriť len z toho, čo človek pevne drží v rukách, čo prežil, pretrpel, precítil a premyslel.“ Táto gnóma literárneho kritika Alexandra Matušku, adresovaná veľkým zjavom písaného umeleckého slova, sa priliehavo vzťahuje aj na pripomenutie si diela skladateľa, teoretika a pedagóga Ivana Hrušovského, pretože toto dielo sa vytváralo v siločiarach syntézy ako nevyhnutného spôsobu existencie. Nielen rozsiahlosť kompozičného odkazu (temer 150 opusov), mnohostrannosť Hrušovského aktivity, ale najmä vnútorná intenzita, umelecký nadhľad a ľudská múdrosť autora, povznesená nad prízemné neduhy slovenskej hudobnokultúrnej society, predpokladá syntetický rozmer jeho umeleckého a ľudského odkazu. Už dávnejšie – z príležitosti Hrušovského päťdesiatky – sa výstižne podotklo, že jeho ľudskou stratégiou, presadzovanou akoby mimochodom a teda prirodzene, je „život ako tvorba a tvorba ako život“. Táto stratégia predstavuje základné krédo, vtláčajúce autorovej kreativite vnútorný poriadok, disciplínu, snúbiacu sa s myšlienkovou otvorenosťou a adresnosťou, je kľúčom k prenikaniu do zákutí jeho štýlového profilovania. Užitočná funkcia tohto kľúča sa pripomínala veľa razy, keď prichádzalo na spôsob špirálovej dramaturgie Hrušovského zrelého prejavu vždy nanovo k novým výpovediam syntetického rozmeru – či už v oblasti novátorskych zborových kompozícií, svojou kvalitou perfektne paralyzujúcich konjunkturálnu prax 70. a prvej polovice 80. rokov v našich pomeroch, alebo komornej tvorby, vystuženej o. i. tromi sláčikovými kvartetami, orchestrálnmi skladbami od *Musica nocturna* (1970) cez *Konfrontácie* z roku 1979, a *Hudbu k Vincentovi Hložníkovi* (1986) k sebareflexívnym dvom *Symfóniám* (1988, 1996), s vyvrcholením v prenikavom a neplánovanom epilógu – v *Requiem na koniec tisícročia*, v ktorom sa autor vyslovil akoby metasynteticky – zďaleka nielen za seba, či svoju generáciu, ale svojrázne expresívne modulovanou, apelatívne mocnou a zároveň vrúcnou a láskavou humanistickou výpoveďou za celú slovenskú hudobnú kultúru.

Foto M. David

Málokedy máme možnosť sa pri sledovaní tvorivej cesty slovenského skladateľa dotýkať toľko ráz zdanlivo spoľahlivých a predsa vždy nanovo pretavených syntetizačných plodov, ktoré tak artikulujú chronologický sled vznikajúcich opusov. Ambícia Hrušovského smerovania k individuálnej a preto pozoruhodnej syntéze zdanlivo protirečivých prvkov hudobného štruktúrovania sa postrehla pomerne skoro. Už roku 1964 ju po kontakte so skladateľovou kantátou *Hirošima* postrehol teoretik Peter Faltin, apologét a zároveň prísny kritik skladateľskej generácie, od Hrušovského o pár rokov mladšej, ktorej príslušníci v uvedenom roku prichádzali s výraznými plodmi svojej avantgardne orientovanej poetiky. V tom čase bola publikovaná knižná práca *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*, ktorej autor Ivan Hrušovský o sebe napísal, že je „skladateľom, vyrastajúcim z novoromantických a impresionistických tradícií, dlho podriadeným vplyvu svojho pedagóga kompozície, ale zároveň v poslednej dobe dospievajúcim k súčasným výrazovým a technickým formuláciám“.

Predpoklady na dosahovanie syntézy na Hrušovského tvorivej ceste sa rodili už v autorskom genotype. Z kultivovaného rodinného prostredia (otec Ján spisovateľ, najstarší bratranec Igor profesor filozofie na Univerzite Komenského) si mladý Ivan, absolvent žilinského gymnázia, odnášal do Bratislavy prirodzenú lásku k umeniu nielen hudobnému, ale aj výtvarnému a literárnemu, náklonnosť k filozofickému uvažovaniu a identifikáciu s veľkými hodnotami humanistickej tradície. Hlad po vedomostiach a skúsenostiach uspokojoval počas štúdia hudobnej vedy, filozofie a estetiky na Univerzite Komenského a na paralelných hodinách v kompozičnej triede A. Moyzesa na Konzervatóriu a neskôr, po ukončení muzikologického vzdelania, aj v pokračujúcom štúdiu kompozície na VŠMU. Bolo to v rokoch, kedy sa zdravo uvažujúci mladý adept musel vyrovnávať aj s normatívnymi kritériami vysokoškolského vzdelávania, hľadať si vlastný názor a postoj, či už v teoreticko-publicistickej činnosti, prvých kompozičných produktoch, alebo na poste vysokoškolského asistenta-pedagóga teoretických predmetov na VŠMU. Tým, že svoju aktivitu smeroval do troch oblastí, ale aj vzhľadom na svoju povahu i vek (kompozičné vzdelanie dokončil ako 30-ročný) pravdepodobne nepovažoval za potrebné vážnejšie mladícky revoltovať za zmenu štýlotvornej paradigmy, získanej od svojho učiteľa, odmietnuť domácu tradíciu a predstavu o profesionalite kompozičnej práce. Zatiaľ sa táto predstava dala začleniť do širšej hudobnej tradície. Pre Ivana Hrušovského jej pilierom bola hudba J.S. Bacha, L. v. Beethovena, A. Dvořáka a A. Honeggera.

Už v prvých skladbách, písaných po absolutóriu, sa objavili individuálne autorské črty, ktoré sa neskoršie podrobili závažnej inovácii a transformácii.Bol to predovšetkým Hrušovského zmysel pre impresívnu zvukovosť, dôraz na plnosť a pôsobivosť akordických tvarov, ťažiaci zo štruktúr, a výrazových dispozícií, ktoré poznamenali štýlotvorné formovanie generácie jeho učiteľa. Druhou, protikladnou črtou voči vertikálne motivovanej statickej zvukovosti sa javila požiadavka rytmickej pohyblivosti, pevnej až motoricky pulzujúcej vrstvy. Pohybová sústavnosť nemala však korene v Bartókovej živelnosti alebo v Stravinského rafinovanosti, ale vyrastala z barokového typu toccaty ako i typu romantickej virtuozity. Nemenej dôležitou súčasťou Hrušovského dozrievania sa stala postupná racionalizácia melodických línií, ktorá bola

úmerne so zoslabovaním skladateľových väzieb na sústavu rozšírenej tonality odvodenej zo zdrojov domáceho folklóru vytváraná modálnym spôsobom s ohľadom na selekciu intervalov.

Dynamika Hrušovského kompozičného vývoja sa v priebehu 60. rokov minulého storočia stávala otvorenou voči podnetom z okruhu dobovej Novej hudby, ktoré zaujímali jeho mladších kolegov, resp. študentov. Nepovažoval vnútorne za správne totálne odmietnúť predchádzajúcu tradíciu v záujme demonštratívneho príklonu k tomu, čo sa javilo ako zaujímavé a príťažlivé, ale zároveň nechcel byť obvinený z konzervativizmu. Tak sa v jeho tvorbe popri experimentálno-študijných kompozíciách, preplnených prísne racionálne rozvrhnutými štruktúrami, objavujú akoby nelogické, ale z hľadiska autorského postoja legitimné kontrastné prostriedky. Zmyslom Hrušovského prvej cesty k vlastnému modelu syntézy bolo obhájiť koexistenciu tonálne hierarchizovaných štruktúr s dôslednou atonalitou, plynulosť lineárne celistvého figuratívneho pohybu a melodickej frázy s dekonturizáciou a punktuálnou izolovanosťou, kompaktnosť ostinátnej vrstvy s prerušovanosťou a pohybovo-tempovou pestrosťou, úzkoambitovosť štrukturálnych modelov s rozptylom tónov do priestoru, eufonickú statiku konsonantných súzvukov (terciovej i neterciovej konštrukcie) s expresívnou drsnosťou zložitejšie utváraných vertikálnych výsledníc. Prepojenie zvukovej nosnosti vertikál, selektovaných intervalových postupov v melodike a pohybových kontrastov na pôde seriálne zdisciplinovaných vzťahov, chronometricky regulovanej aleatoriky a prijímania nových sonických zdrojov artikulácie a deklamácie ako symptómov „nového" či „avantgardného" so zámerne tradičnými požiadavkami na výstavbu dynamickej formy, našlo svoje uplatnenie v kantáte *Sen o človeku* (1964), *1.* a *2. Sonáte* pre klavír (1965, 1968), *Troch madrigalových impresiách* pre miešaný zbor (1966) a napokon spomínané postupy boli zosúladené v *Musica nocturna pre sláčiky*, kde sa Hrušovského vzťah k tvorbe A. Weberna snúbi s obdivom k tvorbe tzv. poľskej školy – W. Lutoslawského a K. Pendereckého.

Syntéza v 60. rokoch sa nediala len na pôde technológie a kontrastnosti štruktúr, ale aj na báze symbiózy vzťahov tónov v časopriestore, sónickosti a osobitej expresie. Pre Hrušovského tvorivú stratégiu bolo samozrejmé a dôležité hudobne upozorniť na konkrétne idey a hodnoty – ukryté napríklad v symbolistickej poézii V. Reisela, či vyvolané vonkajšími okolnosťami. Napríklad *Musica nocturna* vznikla ako emocionálne zvlnená meditácia-protest voči udalostiam v Československu roku 1968, podobne sú modelované aj zborové kompozície z konca 60. rokov.

To, čo z hľadiska prijímania novších technických postupov mohlo byť ešte na úrovni experimentálnych sond do širokej palety expresie, sa neskôr, v priebehu 70. rokov,vyrovnáva, prelína s porozumením pre účinnú komunikáciu dramatického znepokojenia, dotovaného aj drsnejšou zvukovosťou s partiami homeostaticky vyrovnávajúcimi napätia, čoraz hlbšími ostrovmi reflexie, meditatívnosti, pokoja. Nie div, že viaceré inštrumentálne diela Hrušovského sú v znamení inovačného oživovania dynamickej formy, kde vrcholy dramatického vzopätia expresie sú približne v mieste zlatého rezu, po ktorých nasleduje katarzne pôsobivé doznievanie v akomsi zmierení (Sláčikové kvartetá, *Hudba pre Vincenta Hložníka*, *Symfónie*). Syntéza na pôde organického prepojenia toho, čo tvorilo a stále tvorí konštitutívne opory tradičného európskeho hudobného myslenia od renesancie po 20. storočie na pôde tektonickej usporiadanosti (forma variačná, sonátová, fúga) s novými a originálnymi možnosťami vnášania oživujúcich nápadov, sa stala oporou dozrievania Hrušovského ako skladateľa a človeka. Najmä v okruhu zborových kompozícií sa toto dozrievanie zúročilo do radu zvukovo pôsobivých, štrukturálne kontrastných, ale výrazovo čoraz kompaktnejších a diferencovaných odtieňov. Hrušovskému sa stáva blízka tak poloha čistej radosti zo života, neraz symbolizovanej prírodnými obrázkami, obhajoba nefalšovaného citu, snaha pritakať pozitívnym vlastnostiam človeka, ale aj schopnosť vidieť problémy a prekážky. Čoraz naliehavejšie sa skladateľovi žiadalo poukazovať na duchovné istoty, kultivované v uplynulých desaťročiach a storočiach európskej hudobnej tradície. Popri proteste je to čoraz naliehavejší Hrušovského hlas v mene lásky a pokoja (*Canticum pro pace*, 1985) i v záujme apelu na svedomie človeka súčasnosti (*Requiem na koniec tisícročia*). Syntéza sa uskutočňuje v rovine duchovnej, humanistickej, univerzálnej – jej sa prispôsobuje aj kultivovane realizovaný výber hudobných prostriedkov.

Mnohorozmerné vektory Hrušovského umelecko-tvorivej integrity by bolo možné postihnúť tiež vo sfére autorovej teoretickej a publicistickej aktivity. Jeho štúdie, venované problematike slovenskej hudby 20. storočia, s osobitným akcentom na tvorbu J. Cikkera, boli v prevažnej väčšine publikované, ale niektoré závažné texty zostali v rukopise. Týka sa to kapitoly z dejín slovenskej hudobnej kultúry v rokoch 1939-1948, rozsiahlej úvahy o formovaní Cikkerovho hudobného myslenia, ako aj monografického pojednania o aleatorickej kompozičnej metóde a jej využití v európskej i slovenskej hudbe. Ak má byť samozrejmou súčasťou úcty k tým, čo tvorili v našom prostredí hodnoty stále aktuálne a inšpiratívne, starostlivosť o sprostredkovanie týchto hodnôt pre širšie kultúrne povedomie si takúto pozornosť nesporne zasluhuje.

ĽUBOMÍR CHALUPKA

KALEIDOSKOP

Známy ruský dirigent klavirista a skladateľ **Jevgenij Svetlanov** zomrel v Moskve vo veku 73 rokov. Po dvoch rokoch pôsobenia vo Veľkom divadle v Moskve (1963-65) bol menovaný za umeleckého riaditeľa a šéfdirigenta Sovietskeho štátneho symfonického orchestra. Často dirigoval popredné svetové orchestre.

GENERÁLNY SNEM EURÓPSKEJ ÚNIE HUDOBNÝCH ŠKÔL

EMU (European Music Schools Union) – Európska únia hudobných škôl každoročne poriada stretnutia zástupcov národných asociácií hudobných a umeleckých škôl, ktoré náležia do jej členskej základne. Slovensko bolo za člena EMU prijaté roku 1999 na Generálnom sneme vo Weimare. Sekcia EMU Slovakia pri AUHS (Asociácia učiteľov hudby Slovenska) sa i tohto roku zúčastnila na zasadaní Generálneho snemu 13.-15. mája vo švajčiarskom Berne. Za EMU Slovakia bola vyslaná hudobná pedagogička **Mária Slaninová**, ktorá svoj pracovný pobyt komento-

BODKA ZA Rokom Mikuláša Schneidera-Trnavského

V máji uplynulého roku, počas osláv 120. výročia narodenia skladateľa, nadácia vyhlásila Rok Mikuláša Schneidera-Trnavského. V tomto období sa realizovalo viacero podujatí, ktorými si verejnosť pripomenula jeho skladateľský odkaz. Medzi najvýznamnejšie patrí naštudovanie upravenej operety *Bellarosa* v Trnavskom divadle (dnes Divadlo Jána Palárika), odhalenie pomníka umelcovi na Kapitulskej ulici v Trnave, reinštalácia expozície v Dome hudby M. Schneidera-Trnavského, usporiadanie medzinárodnej muzikologickej konferencie **Osobnosti hudby a ich význam pre rozvoj národných kultúr v strednej Európe**, naštudovanie *Omše ku cti sv. Mikuláša* (spojené orchestre **Philharmonie Marchfeld Gänserndorf** a **Trnavský komorný orchester** so spojenými zbormi **Cantica nova** a **Tirnavia**). Dôležitým príspevkom bolo vydanie kompletnej piesňovej tvorby umelca, o čo sa zaslúžilo najmä Hudobné centrum. Koniec mája patril aj 17. ročníku medzinárodnej speváckej súťaže, ktorá čoraz intenzívnejšie propaguje Schneiderovu piesňovú tvorbu v zahraničí.

Treba sa však pristaviť aj pri aktivitách, ktoré vyvíjajú základné umelecké školy. Ich iniciatíva predstavuje snáď najdôležitejší vklad investovaný do mladej generácie. Trnavskej ZUŠ sa v minulom roku podarilo úspešne naštartovať celoslovenskú súťaž *Schneiderova Trnava*, ktorá má za sebou už druhý ročník. Navyše sa pedagógovia i žiaci rozhodli dôstojne uzavrieť vyhlásený Rok M. Schneidera-Trnavského autorským koncertom. Snáď jednou z najnáročnejších bola príprava jeho dramaturgie. Podujala sa na to pedagogička Alžbeta Ševečková, okrem dostupných inštruktívnych skladieb iniciovala výber skladbičiek dosiaľ ležiacich v skladateľovej rukopisnej pozostalosti a tak na repetícii koncertu (prvé predvedenie 7. marca) 28. mája v Zrkadlovej sále divadla odznelo viacero svetových premiér. Klaviristky (**L. Dubovská, M. Kasalová, L. Ševečková**) z nižších ročníkov (1.-4.) zahrali skladby z *Pestrého radu pre klavír*, ba aj dosiaľ neznáme valčíky. Žiaci druhého stupňa (**M. Kloknerová, B. Szeliga**) predniesli náročnejšie práce, medzi inými aj *Sonatínu pre klavír*. Sláčikári sa predstavili nielen sólovo (**K. Patrášová**), ale aj ako komorní hráči (**Ľ. Jakubcová, A. Sýkorová, S. Urbanovičová, D. Vagovičová, M. Varinský, M. Zboray**). Zaznelo *Scherzo* z husľovej *Sonáty g mol*, úprava *Gavotty* pre kvarteto, z pozostalosti získaná Schneiderova úprava Bachovej *Invencie a fúgy* pre dvoje husle a violu. Speváci mali najľahší výber repertoáru. Schneiderom spracované ľudové piesne zaspievali **V. Šottníková, M. Vajsová, M. Veselská**. Flautisti si poradili s úpravami skladby *Prelúdium* (**D. Michálíková**) a zborového diela *Domine non sum dignus* (**K. Ištvancová, H. Novanská**). K žiakom sa pridala aj pedagogička **Alžbeta Ševečková** a na záver predniesla 1. časť husľovej *Sonáty g mol*. Pod úspech koncertu sa podpísali aj ďalší učitelia (**V. Berková, A. Bendová, M. Hlubíková, K. Jankovičová, A. Slivová, A. Smiešková**) a nemalou mierou aj moderátorka **B. Blesáková**.

Obdobný príspevok k Schneiderovmu roku pripravila aj ZUŠ na opačnom konci Slovenska – v Humennom. Ešte 21. marca sa v sále tamojšieho kaštieľa početnému publiku predstavili žiaci speváckej triedy **Štefana Polovku** s klavírnym sprievodom **Márie Berešovej** (**O. Bokšová, V. Cichá, A. Demeterová, M. Dírerová, M. Hrubovčáková, S. Ivanková, A. Kyslanová, P. Majoroššiová, Ľ. Moriaková, D. Otavková, D. Proc, D. Vasiľová, E. Zaťková** a inštrumentalistky **I. Lukáčová, M. Slebodníková**), ktoré predniesli výber skladateľových piesní. Úvod a záver koncertu, moderovaného **Soňou Ivankovou**, patril **Komornému speváckemu zboru**, ktorý ho otvoril hymnickou piesňou *Hoj, vlasť moja* a uzavrel *Chorálom* zo zbierky *Zo srdca*.

Záslužnej práci všetkých pedagógov na Základných umeleckých školách, ktorí duchovnému odkazu našich i svetových skladateľov otvárajú srdcia detí a v nemalej miere aj srdcia ich poslucháčov, patrí naša veľká vďaka.

-EdB-

vala: Tohtoročného Gernerálneho snemu sa zúčastnilo 53 delegátov zo 17 krajín. Program nadviazal na rokovania z predchádzajúceho stretnutia v Ľubľane.

Účastníci boli vyzvaní vypracovať správu o najzaujímavejších plánovaných projektoch. Členovia zo Švédska a Dánska sa podujali pripraviť v poradí 8. európsky festival mládeže v máji 2004. V diskusii sa hovorilo o právnom postavení a financovaní hudobných škôl v jednotlivých krajinách, tiež o mnohých témach súvisiacich s problematikou základných umeleckých škôl.

Delegáti diskutovali v troch pracovných skupinách, resumé z jednotlivých workshopov bolo prednesené pred celým auditóriom. Obohatením stretnutí boli koncertné vystúpenia mládeže, ktoré pripravili švajčiarski usporiadatelia. Ďalej bola prezentovaná publikácia, v ktorej je spracovaný a vyhodnotený prieskum profesionálnej kvalifikácie učiteľov hudby v Európe, ktorej autorom je Gerd Euicker, člen prezídia EMU. Už od januára má EMU v internetovej sieti svoju webovú stránku. Perspektívne sa bude dopĺňať a dobudovávať pod vedením pracovného tímu Tima Klementtinena z Fínska. Adresa: www.musicschools-emu.net.

Záujem o členstvo v EMU prejavujú každoročne nové krajiny. Na prijímanie sú stanovené prísne kritériá, pričom sa zohľadňujú podmienky práce a situácia v krajine, v ktorej asociácie pracujú.

Na Generálny snem nadviazalo Európske hudobné fórum, tu okrem delegátov mala prístup aj široká verejnosť. Vystúpili osobnosti kultúrneho, spoločenského a politického života, odborníci pedagogicko-psychologického zamerania. Ústrednou témou ich referátov bolo miesto hudby vo výchovno-vzdelávacom procese a pri formovaní mladého človeka. Odznelo tu veľa podnetných myšlienok.

Na Generálny snem nadviazalo i ďalšie veľkolepé podujatie, 7. európsky hudobný festival (15.-20. mája) v 10 švajčiarskych mestách, s účasťou 5000 mladých hudobníkov z rôznych krajín Európy a 2500 domácich švajčiarskych účastníkov. Zo Slovenska sa predstavili hudobné telesá zo štyroch ZUŠ – Folklórny súbor Čečinka (ZUŠ J. Kresánka, Bratislava), Komorný orchester Miloša Ruppeldta (ZUŠ M. Ruppeldta, Bratislava), Spevácky zbor Geronimo (ZUŠ J. Cikkera, Banská Bystrica) a Bratislavský violončelový súbor (ZUŠ Senec).

Reprezentácia Slovenska, zapájanie sa národnej EMU Slovakia na významných európskych fórach, svedčí o sľubnej činnosti a podnetnom prístupe k rozvoju nášho umeleckého školstva.

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

ČÍRENIE TALENTOV 2002

MEDZINÁRODNÁ SÚŤAŽ A TVORIVÁ DIELŇA V HRE NA SLÁČIKOVÝCH NÁSTROJOCH

V dňoch 28. apríla až 2. mája sa v Dolnom Kubíne konala už po šiesty raz Medzinárodná súťaž a tvorivá dielňa v hre na sláčikových nástrojoch *Čírenie talentov*.

Ten, kto sledoval všetky doterajšie ročníky tohto – z hľadiska slovenského umeleckého školstva – významného podujatia, môže konštatovať, že *Čírenie talentov* je dnes už konštantou v kalendáriu pedagógov sláčikových nástrojov.

Čírenie talentov sa odlišuje od štandardného obrazu súťaží tohto typu množstvom koncertných podujatí, ktoré dávajú šancu mladým sólistom, overeným minulými ročníkmi súťaže preukázať svoj umelecký rast.

Tradičný koncert vlaňajších víťazov so sprievodom komorného orchestra (aj tentoraz **Archi di Slovakia** s umeleckým vedúcim **Štefanom Figurom**) odznel v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave a snímala ho aj Slovenská televízia.

(V tejto súvislosti si spomínam na smutné konštatovanie usporiadateľov Husľovej súťaže Jaroslava Kociana v Ústí nad Orlicí o tradičnom nezáujme českých médií o túto prestížnu a v celej Európe vysoko cenenú medzinárodnú súťaž ...)

Sólistami koncertu laureátov ČT 2001 (v Dolnom Kubíne odznela jeho repríza) boli **Orest Smovzh** a **Anna Kuzina** z Ukrajiny, **Tereza Přívratská** a **Markéta Janoušková** z ČR a **Adriana Magyarová** a **Martin Adamovič** zo SR. Mladí umelci od vlaňajška umelecky podrástli, výkon violončelistky Anny Kuziny bol však veľkým sklamaním.

Laureát ČT '97 **Alex Rosík** (nateraz študent pražského Konzervatória) dostal na prezentáciu svojho umeleckého rastu najväčší priestor. V spolupráci s klaviristom **M. Arendárikom** predniesol recitálový program z diel P. I. Čajkovského, R. Schumanna a S. Prokofieva.

Najlepšie a najúspešnejšie komorné súbory – účastníci tohtoročnej súťaže v odbore komorná hra – sa prezentovali na samostatnom koncerte spojenom so slávnostným odovzdávaním cien.

Na tohtoročnom *Čírení talentov* sa zúčastnilo 57 huslistov, 16 violončelistov, 1 violistka a 12 komorných zoskupení zo Slovenska, Českej republiky, Poľska a Ukrajiny.

V porote súťaže zasadali okrem popredných slovenských umelcov a pedagógov aj hostia zo zahraničia (ČR, Rakúska, Mexika a USA). Predsedom poroty bol huslista Peter Michalica.

Medzi finalistami súťaže sa zaskveli 12-ročná **Diana Tichshenko** z Ukrajiny (H. Wieniawski: *Scherzo Tarantela*) a 15-ročný Poliak **Adam Krzeszowiec** (N. Paganini: *Variácie na tému G. Rossiniho* z opery *Mojžiš*). Obaja svojimi výkonmi vysoko prevyšovali úroveň ostatných účastníkov súťaže. Porota im právom udelila titul Laureáta ČT 2002.

O únosnosti novej súťažnej kategórie komorná hra prebiehali diskusie, nakoniec však priebeh a vysoká úroveň v tejto kategórii dávajú oprávnené nádeje, že sa na Slovensku (a v zahraničí) nájdu pedagógovia, ktorí dokážu skĺbiť prípravu žiaka na súťaž v komornej i sólovej hre.

Úctyhodný počet piatich komorných zoskupení z dvanástich prihlásených pripravila Poľka Ewa Iwan. Takisto treba oceniť prácu pedagóga ZUŠ Trenčín Jozefa Polomského, ktorý pripravil na súťaž kvalitné **Sláčikové kvarteto** a pritom jeho žiaci súťažili aj v kategórií sólistov. Hlavnú cenu ČT v komornej hre získalo **Sláčikové kvarteto Konzervatória v Bratislave** (Z. Slimáková, K. Bírošová, S. Konevalová a V. Verbovská). Výsledky VI. ročníka ČT 2002:

HLAVNÁ CENA

Adam Krzeszowiec
Diana Tichshenko

1. KATEGÓRIA

husle
1. Veronika Mičková, Opava, ČR
2. Silvia Petrášová, Bratislava, SR
3. Patrik Žigmund, Trnava, SR

2. KATEGÓRIA

husle
1. Diana Tichshenko, Kijev, Ukrajina
2. Mária Korpasová, Ostrava, ČR
3. Adam Pakosta, Praha, ČR

3. KATEGÓRIA

husle
1. Andrej Matis, Dolný Kubín, SR
2. Lucie Mikesková, Ostrava, ČR
3. Michaela Pospěchová, Ostrava, ČR

4. KATEGÓRIA

husle
1. Vítězslav Ochman, České Budějovice, ČR
2. Lukáš Novotný, Brno, ČR
3. Mykola Havyuk, Ľvov, Ukrajina

Viola
3. Veronika Prokešová

1. KATEGÓRIA

violončelo
1. Rastislav Huba, Prievidza, SR
2. Johanna Kučerová, Brno, ČR
3. Ján Bogdan, Košice, SR

2. KATEGÓRIA

violončelo
1. Adam Krzeszowiec, Katowice, Poľsko
2. Karel Chudý, Brno, ČR
3. Karolína Hurayová, Prešov, SR

Cena primátora mesta Dolný Kubín
Rastislav Huba

Cena pedagógovi
Pawel Glombik
Tamara Muchina

Cena korepetítorovi
Joana Piszczelok

Cena za interpretáciu slovenského autora
Sláčikové kvarteto Konzervatória Košice
Barbora Dzúrová – husle
Jana Rahlová – husle
Roman Rusňák – viola
Zuzana Rahlová – violončelo

Cena za interpretáciu skladby autora 20. storočia
Karel Chudý

Cena mladých interpretov
Adam Krzeszowiec
Diana Tichshenko

Komorná hra
Hlavná cena
Kvarteto Konzervatória v Bratislave, SR
Zuzana Slimáková – husle
Katarína Bírošová – husle
Silvia Konevalová – viola
Viktória Verbovská – violončelo

1. KATEGÓRIA

1. Kvarteto ZUŠ, Brno, ČR
   Lukáš Novotný – husle
   Jiří Klecker – husle
   Magdaléna Ocásková – viola
   Petr Vojtek – violončelo
2. Kvarteto ZUŠ, Dolný Kubín, SR
   Katarína Mikšíková – husle
   Simona Vajduláková – husle
   Veronika Olexová – husle
   Anna Kovalčíková – husle
3. Duo Katowice, Poľsko
   Klaudia Olek – husle
   Adriana Krysta – violončelo

2. KATEGÓRIA

1. Kvarteto Konzervatória v Bratislave, SR
   Zuzana Slimáková – husle
   Katarína Bírošová – husle
   Silvia Konevalová – viola
   Viktória Verbovská – violončelo
2. Duo Konzervatória v Bratislave, SR
   Daniel Turčina – husle
   Martin Adamovič – viola
3. Kvarteto Konzervatória Košice, SR
   Barbora Dzúrová – husle
   Jana Rahlová – husle
   Roman Rusňák – viola
   Zuzana Rahlová – violončelo

Cena Moyzesovho kvarteta
Kvarteto ZUŠ Brno, ČR
Lukáš Novotný – husle
Jiří Klecker – husle
Magdaléna Ocásková – viola
Petr Vojtek – violončelo

Cena prednostu Okresného úradu v Dolnom Kubíne
Duo, Konzervatórium Bratislava, SR
Daniel Turčina – husle
Martin Adamovič – viola

Dlhý zoznam ocenených vyvoláva dojem mimoriadnej štedrosti poroty, súťaží sa však už v štyroch odboroch (husle, viola, violončelo a komorná hra) a samozrejme v rôznych vekových kategóriách.

V konečnom hodnotení výkonov dochádza však na interpretačných súťažiach často k tesným bodovým výsledkom, čo porota rieši delením cien. O tejto eventualite však usporiadatelia ČT zatiaľ neuvažujú. Faktom však je, že práve u detí a mladých ľudí tejto vekovej kategórie je pocit z dosiahnutého úspechu mimoriadne dôležitý a motivujúci pre ich ďalšiu prácu a rozvoj. Preto by bolo možno dobré dopriať ho viacerým...

ČT 2002 je teda za nami. Záverečná diskusia priniesla mnohé pozitívne i negatívne hodnotenia priebehu súťaže. K tým negatívnym (týkajúcim sa organizačných šumov) možno povedať len to známe: kto nerobí nič, neurobí ani chybu. Je len škoda, že sa nevyužila prítomnosť množstva odborníkov na určenie povinných skladieb pre ďalší ročník súťaže.

Na záver poznámka nasmerovaná do vlastných radov:

Je nesporným faktom, že umiestnenie mladých (nota bene malých) umelcov na interpretačných súťažiach je koeficientom sily talentu súťažiaceho a odbornej erudície a obetavosti jeho pedagóga.

Vážme si preto prácu tých pedagógov, ktorí sa nevyhovárajú na nedostatok talentovaných detí vo svojej triede, ale dokážu zabezpečiť vysoký štandard výkonnosti žiakov aj s menšou či väčšou dávkou talentu. Ozajstný talent sa v takejto triede celkom iste nestratí.

Z hľadiska našej slovenskej reality by preto bolo osožné vypísať cenu pre pedagóga ZUŠ, ktorého žiaci (nielen jeden výnimočne talentovaný žiak) sa prebojujú do finálového kola súťaže a dokonca získavajú i ceny.

Na VI. ročníku ČT by toto ocenenie určite patrilo Márii Hrnčiarovej zo ZUŠ v Dolnom Kubíne.

MÁRIA KARLÍKOVÁ

DIRIGENTSKÁ SÚŤAŽ MAESTRO SILVA PEREIRA PRIZE PORTUGALSKO

S veľkým odstupom času prinášame potešujúcu správu z Portugalska. Na medzinárodnej súťaži **Maestro Silva Pereira Prize 2002** sa umiestnil slovenský dirigent **Mirko Krajči** na treťom mieste. Súťaž sa uskutočnila v dňoch 29. januára – 2. februára v meste Porto. Má dlhšiu tradíciu, ale po prvé bola nazvaná po Silvovi Pereirovi, na počesť 10. výročia úmrtia tohto medzinárodne uznávaného portugalského dirigenta.

Silva Pereira (1912-1992) začínal verejne vystupovať ako 11-ročný huslista. Po štúdiách v Portugalsku a v Paríži u Jacquesa Thibauda a Georgea Enescu sa začala jeho medzinárodná kariéra. Štúdiá si doplnil aj vo Viedni u Hansa Swarovského, podobne ako Zubin Mehta, či neskôr Claudio Abbado. Ako dirigent viedol popredné orchestre v Európe, USA, Japonsku...Veľa umeleckých sezón stál na čele Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional v Lisabone. Roku 1975 získal titul Meastro of the Year. Pôsobil v porotách dirigentských súťaží vo Washingtone, Ženeve, Rio de Janeiro, v Paríži a v ďalších mestách. Od roku 1987 až do svojej smrti (1992) bol predsedom poroty súťaže RDP Young Musicians Competition v Lisabone.

Zo zákulisia súťaže **Maestro Silva Pereira**: na súťaži sa zúčastnili mladí dirigenti do 35 rokov z Portugalska, Belgicka, Poľska, Slovenska, Česka, Švajčiarska a Estónska. Výberové predkolá sa uskutočnili v rozhlasoch jednotlivých krajín. Slovenskú republiku zastupoval Mirko Krajči.

Súťažiaci dirigenti museli oddirigovať niekoľko povinných skladieb, medzi nimi bola jedna ária z Verdiho opery *La Traviata*, dve skladby Igora Stravinského – *Dumbarton Oaks Concertino* a hudba k baletu *Hra v karty*, a *Fantastickú symfóniu* od Hectora Berlioza. Okrem toho si súťažiaci vylosovali niektorú zo známych predohier. Predsedom poroty bol Marc Tardue. 1. cenu získal Belgičan **Filip Bral**, 2. cenu poľský dirigent **Lukasz Borowicz** a 3. cenu **Mirko Krajči**. Na slávnostnom koncerte víťazov sa traja dirigenti vzájomne podelili o repertoár – „tretí" uviedol predohru, „druhý" digiroval baletnú hudbu *Hru v karty* od Igora Stravinského a „prvý" mal príležitosť sa prezentovať *Fantastickou symfóniou* Hectora Berlioza. Koncert vysielal v priamom prenose Portugalský rozhlas.

Úspech nášho dirigenta na medzinárodnom súťažnom fóre je dobrou správou pre domácu hudobnú verejnosť. Pripomína, že slovenské interpretačné umenie má v dirigentskom odbore skryté rezervy vo veľmi dobrom stave.

MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ

PROFESOR, VEDEC, BOHÉM A JUBILANT

V komornom priestore klubu Bohéma Štátnej opery v Banskej Bystrici večer 21. mája znelo všeličo. Len nie bohémska hudba. Nezorientovaný poslucháč by spoza dverí možno v prvej polovici komorného koncertu najprv tipoval na janáčkovsky ladený zvuk a hneď nato na hudbu intelektuála, obratne narábajúceho s vlastnými kompozičnými skúsenosťami. Napokon jubilujúci ***profesor Ladislav Burlas*** je príliš profesorský na to, aby bohémsky vypustil „len tak" spod svojich rúk opus, okrádajúci našu percepčno-pocitovú zónu o čo i tú najmenšiu kvalitku sentimentíka. Je na to príliš veľký pedagóg kompozície, aby nedokázal zdôvodniť každý hudobný pohyb a zaradiť ho medzi hľadania nových zvukových či technických postupov. Je príliš veľký PROFESOR, aby zdiskreditovateľnú kompozičnú empíriu a kreatívny potenciál využil spontánne, „len-tak". Profesor znamená v jeho prípade aj synonymum kvality slova VEDEC. Som na rozpakoch, ktorú profesionálnu formu uprednostniť. A ak sa obzrieme do minulosti, kontrapozícia hudobného teoretika s hudobným praktikom (platí aj obrátené garde) si vždy našla priestor na všakovaké vzájomné „hry" a hry. Možno tiež poznamenať, že život sa aj v prípade významnej osobnosti nášho hudobného, spoločenského aj kultúrneho života „pohral" na tieto témy. Dlhšie aj ťažšie by už bolo s vedeckou presnosťou a dôslednosťou vyargumentovať, kedy je (bol) Ladislav Burlas vedecký, kedy skladateľský a kedy iný. Napokon, to nie je ani cieľom týchto riadkov. Nad tým nech si lámu hlavy silnejší, prípadne vedeckejší.

V komornom priestore klubu Bohéma v ten večer odznela *Hudba pre sláčikové kvarteto, Sonatína pre klavír* a *Poetická hudba pre dychové kvinteto*. Všetko v interpretácii domácich aj zahraničných poslucháčov Fakulty múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. Skladateľ aj vedec doznením posledného taktu prestal existovať. Pred auditóriom v tej chvíli stál už BOHÉM, ktorý sa prvou vetou pasoval za obyčajného smrteľníka, a ktorý vlastným „ušiam aj pamäti nemohol uveriť", že tie zvuky kedysi uzreli svetlo sveta s jeho signatúrou. Tou jednoduchou vetou vylúdil úsmev na perách všetkým a zmazal aj prípadné rozpaky všetkých tých, čo nechápali mahlerovsky myslenú reflexiu. Odzbrojený skladateľ ponúkal v tej chvíli výzbroj bohéma a rozprávača. Načrel do diára vlastnej bohatej minulosti kantora, skladateľa, ale aj cestovateľa. Nie, nebol to omyl, ani zápisky, prípadne reminiscencie dolovenkových zážitkov. Profesor Burlas je dnes v polohe cestujúceho asi najčastejšie. Pred niekoľkými rokmi to boli najprv cesty na východ Slovenska, do Prešova, dnes si už cestu skrátil. Od roku 1997 je interným členom Fakulty múzických umení, najprv ako pedagóg katedry kompozície, posledné dva roky už aj vo funkcii dekana fakulty. V kupé vlakového „ícečka", ale aj zeleného automobilového „volksíka" sa nepreváža „len-tak" podaromnici. Okrem nápadov, plánov a povinností si pravidelne vozí so sebou aj partitúry nových diel. Ako sám hovorí, sú to „možno dielka budúcnosti". A s trpezlivosťou jemu vlastnou načúva v duchu nielen novotám v hudbe jeho poslucháčov, ale aj novotám zo Štátnej vedeckej knižnice, Literárneho a hudobného múzea či z Katedry hudby Humanitnej fakulty Univerzity Mateja Bela. Takmer cez plot je aj svedkom hudobného diania na Konzervatóriu J. L. Bellu a ak má čas, prejde sa nábrežím Hrona, kam dolieha hudba zo ZUŠ Jána Cikkera. Pochopiteľne, neobíde ani operu, okupuje ho rozhlas, nedá mu pokoj televízia, dotierajú novinári. Pre každého si nájde čas, odpovie, neodmietne. Vie byť ústretový, ale nekompromisný.

FOTO ARCHÍV

Je takmer neuveriteľné, že v hektickom dianí súčasného života sa profesor Burlas v plnej sile, s kvalitným potenciálom intelektuála par excellence, dožil významného životného jubilea, 75 rokov.

Vážený pán profesor, nech Múza Vášho zasvätenia Vám ešte dlhé roky muzicíruje.

MÁRIA GLOCKOVÁ

NABUDÚCE UŽ LEN JEDINÁ SKLADBA?

Po zániku Slávností zborového spevu v Bratislave (posledný ročník sa konal roku 1988) sa Národné osvetové centrum pokúsilo oživiť zborové dianie v Bratislave založením tradície Festivalu slovenskej zborovej tvorby. Prvý ročník roku 1996 bol vskutku impozantný (24 zborov a 6 koncertov v priebehu troch dní, stovka slovenských skladieb, zahraniční pozorovatelia z piatich štátov), druhý ročník v novembri 1999 predstavoval už regresívnu tendenciu (14 zborov a 4 koncerty, 2 dni), no istou náplasťou bolo aspoň prvé uvedenie Bellovej *Omše b mol*.

Namiesto tretieho ročníka sa 11. mája v rámci celoštátnej súťažnej prehliadky Mládež spieva uskutočnil pod egidou FSZT koncert slovenskej hudby, ktorý zabezpečili dva zbory z blízkeho okolia: matičný Collegium Cantus z Banskej Bystrice s dirigentom M. Pazúrikom a prievidzský Rozkvet vedený J. Glosom. Okrem niekoľkých tradičných repertoárových čísel (Bellov *To deň*...Trnavského *Domine non sum dignus,* Mikulove *Cigánske piesne,* Suchoňove *Spievanky)* ťažisko ich vystúpení spočívalo v slovenských piesňach našich krajanov zo zahraničia, ktoré pre banskobystrický zbor upravil vojvodinský rodák J. Nosáľ, kým prievidzský zbor uviedol výber z kompozične náročnejšie poňatých Mikulových piesní pre zahraničných Slovákov (za prítomnosti autora). Popri tom aj v repertoári súťažiacich mládežníckych zborov (zo Šaštína, Prešova, Košíc, Levoče, Bratislavy a Banskej Bystrice – tamojší SZ Geronimo získal hlavnú cenu) obsa-

POKRAČOVANIE NA STR. 14

2002 Nitrianska lutna

Ani vtedy, keď hrozí, že sieť ZUŠ sa dostane neuváženým presunom medzi školské zariadenia, sa čulý život na umeleckých školách nezastavil. Záver školského roka je často obdobím súťaží. Do celoslovenskej siete súťaží pre ZUŠ pribudol nedávno nový člen.

Na najväčšej ZUŠ na Slovensku v Nitre – založenej roku 1929 – sa 15. mája uskutočnil 2. ročník z minulosti známej súťaže ***Nitrianska lutna***, ktorú pôvodne založil skladateľ Bartolomej Urbanec. Súťaž po čase zanikla, prax však ukázala, že každe podujatie tohto typu je významným motivačným činiteľom pre rozvoj pódiových návykov a hudobných schopností detí a tak sa opäť vyhlasovateľom a organizátorom staronovej súťaže Nitrianska lutna stala ZUŠ Jozefa Rosinského v Nitre. Riaditeľka školy Viola Smiešková spolu s kolektívom pedagógov pripravili živé, bohato zastúpené podujatie pre žiakov nitrianskeho regiónu. Interpretačná súťaž preverila úroveň žiakov umeleckých škôl v Nitre, Leviciach, Vrábľoch, Hurbanove, Topoľčanoch, Šali, Kolárove, Nových Zámkoch, Želiezovciach a Mojmírovciach.

Výkony klaviristov hodnotili dve odborné poroty s predsedami Tiborom Ghilányim a Zuzanou Štiasnou-Paulechovou. Akordeonistov hodnotila porota na čele s Rajmundom Kákonim.

Na slávnostnom koncerte a odovzdávaní diplomov i malých plastík Nitrianskej lutny bolo udelených spolu 12 cien a 7 čestných uznaní klaviristom, akordeonisti dostali 9 cien a 2 čestné uznania. Uvediem iba držiteľov l. ceny. V hre na akordeón: **Milan Harcek** II.kat., **Robert Sipos** IV. kat. V hre na klavír: **Zuzana Vontorčíková** I. kat., **Lucia Demová** II. kat., **Sandra Sitárová** IV. kat. V štyroch kategóriách v obidvoch odboroch získali mimoriadne ceny títo účastníci: titul Laureát súťaže získala v odbore hra na klavíri **Lucia Demová** z Nitry, **Robert Sipos** z Hurbanova v odbore hra na akordeóne. Laureátske ceny udelili prednosta VÚC a prednosta KÚ Nitra. Cenu OÚ Nitra získala klaviristka **Zuzana Vontorčíková** z Vrábľov. Ďalšiu cenu udelil Hudobný fond klaviristovi **Vladimírovi Porubskému** z Nitry a na záver Slovenský rozhlas udelil cenu najlepšiemu interpretovi skladby slovenského autora – **Jánovi Maluniakovi**, akordeonistovi z Hurbanova.

FOTO ARCHIV

LAUREÁTI SÚŤAŽE

Súťaž mala svojich sponzorov, bez podpory ktorých by sa zaiste nemohla konať v takom rozsahu: Mestský úrad Nitra, Rada rodičov pri ZUŠ, Slovenský rozhlas, Hudobný fond, Ponitrianske múzeum, Ponitrianske osvetové stredisko a mnohé ďalšie inštitúcie, nevynímajúc osobné sponzorstvá jednotlivcov.

Prečo tak podrobne referujem o regionálnej interpretačnej školskej súťaži? Jedným z dôvodov je fakt, že na tejto škole sa vzdelávalo v umeleckých odboroch – na prelome storočí v roku 1999-2000 až 1474 žiakov pod vedením 69 pedagógov! Predstavte si, koľko detí malo život vo voľných chvíľach naplnený hudbou a umením. Nie je ich menej ani v tomto školskom roku. Ambíciou vedenia školy je podporovať záujem o hudobné vzdelávanie formou individuálnej výuky na špecializovaných umeleckých odboroch. Z nitrianskej liahne hudobných talentov sa už uplatnili v slovenskej hudobnej kultúre mnohí známi hudobníci.

Vieme, že mládež, ktorá zmysluplne prežíva voľný čas pri umeleckých aktivitách, sa formuje nielen k vlastnému prospechu, ale zároveň je oveľa schopnejšou pri presadzovaní osobných plánov. Hudba dáva deťom nový rozmer vo všetkých životných situáciách. Nie všetci sa môžu stať profesionálnymi hudobníkmi. Aby sa včas ukázalo, kto má dostatok talentu na zložitú cestu profesionálnej hudobnej kariéry, treba usporadúvať súťaže zamerané na vyhľadávanie nadaných detí. Na ZUŠ Jozefa Rosinského v Nitre to vedia. Preto plánujú aj ďalšie ročníky súťaže, zamerané na ostatné odbory.

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ

Slovenský rozhlas, Rádio Regina Bratislava
Mýtna 1, P.O.Box 55, 81755 Bratislava, tel.: 5727 3750-9, 5727 3764, fax: 5249 5585
VKV 104,4 MHz SV 792 kHz

RS – Rádio Slovensko
RD – Rádio Devín
RR BB – Rádio Regina Banská Bystrica
RR Ko – Rádio Regina Košice

SOBOTA
8.00 R-MIX
9.00 RS
9.30 Bratislavská panoráma
11.30 Hudba z muzikálov
12.00 RS
13.00 Hudba (RD)
13.30 Dvorana slávy (RD)
14.00 správy (RS)
14.05 Hudobné pozdravy
15.00 Štúdio Svet (RS)
16.00 Dychová hudba (RD)
16.30 Program Rádia Devín
17.00 správy (RS)
17.05 Bakalári (RR Ko)
17.30 Hudba (RD)

NEDEĽA
9.00 Ľudia z križovatiek
9.30 Kultúrna revue
12.00 (RS)
13.00 Panoptikum (RR BB)
14.00 správy (RS)
14.05 Hudobné pozdravy
15.05 Bonbónik
16.00 Pozvete nás ďalej (RS)
17.00 Kalendár
17.30 Ozveny dňa

VŠEDNÉ DNI:
05.00 Rádiobudík
08.00 Rádiotrh práce
09.00 Hudobné pozdravy
10.00 Minižurnál SRo
10.10 Predpoludňajšie SPEKTRUM
12.00 Rádiožurnál
13.00 Hudba, publicistika a umelecké relácie
14.00 Správy RRB
14.05 Reprízové relácie Rádia Slovensko a R Devín
15.00 Správy RS
15.05 Popoludňajšie Spektrum
17.30 OZVENY DŇA

2. SEMINÁR TADEÁŠA SALVU

venovaný tvorbe Ivana Hrušovského a Ladislava Burlasa

Roku 2001 vznikla na pôde Fakulty múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici myšlienka usporadúvať pravidelne, v prekrásnom prostredí Lúčok, seminár, ktorý by sa venoval tvorbe významných, v zahraničí uznávaných slovenských skladateľov. Kúpele Lúčky pri Ružomberku sú rodiskom skladateľa Tadeáša Salvu (1937 – 1995), kde sa nachádza jeho rodný dom a tiež samostatné pracovisko (bývalá sýpka), ktoré Salva po vlastnej renovácii a úpravách (aj umelecko-výtvarných) používal ako miesto pre tvorivú prácu a oddych. Obsahom minuloročného májového seminára boli prednášky, venované životu a analýze jeho umeleckej tvorby a zároveň prehliadka jeho pracovne a výtvarných prác. Seminár mal predovšetkým poznávací charakter s cieľom motivovať najmä mladých ľudí (zúčastnili sa na ňom študenti troch slovenských umeleckých vysokých škôl) k väčšiemu záujmu o výskum života a diela tohto významného slovenského tvorcu.

Tohtoročný seminár (31. máj – 2. jún) bol venovaný dvom významným slovenským skladateľom: **Ivanovi Hrušovskému** (1927-2001) a **Ladislavovi Burlasovi** (1927), ktorých tvorba si v tomto období životných jubileí (Ladislav Burlas sa dožil 75 rokov a Ivan Hrušovský, žiaľ, nedožitých 75 rokov) koledovala o zvýšenú pozornosť a celkové zhodnotenie.

Seminára sa zúčastnili muzikológovia, pedagógovia a študenti štyroch vysokých škôl (Fakulta múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Hudobná a tanečná fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave a Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave) a žilinského Konzervatória. Významným hosťom bola Marta Hrušovská, manželka Ivana Hrušovského, ktorá svojou prítomnosťou i komentármi prispela k veľmi milej a priateľskej atmosfére celého podujatia.

Úvodný referát *Moje spomienky na Ivana Hrušovského* predniesol Ladislav Burlas, ktorý prezentoval aj veľmi cenné osobné názory a postrehy z obdobia spoločných štúdií a vzájomných priateľských kontaktov. Ľubomír Chalupka v príspevku *Musica nocturna – prvá tvorivá syntéza vo vývoji skladateľa Ivana Hrušovského* zainteresovane odhalil podstatu kompozičného prejavu a orientácie tohto veľkého slovenského skladateľa. Spomienkový charakter mal príspevok Slavomíry Očenášovej *Banskobystrická coda s Ivanom Hrušovkým*, ktorý poodkryl inú etapu a činnosť Ivana Hrušovského počas jeho pedagogického pôsobenia na Katedre hudby Univerzity Mateja Belu v Banskej Bystrici.

Špeciálnejšie zameranie prezentovala Margita Gromová v príspevku *Tvorba pre flautu Ivana Hrušovského a Tadeáša Salvu*, ktorý naplnil ideu priebežných návratov k tvorbe Tadeáša Salvu, ako aj nachádzania spoločných a rozdielnych znakov tvorby viacerých slovenských skladateľov. Eduard Beke vo svojom príspevku *Spomienky na Tadeáša Salvu* obohatil seminár osobným vyznaním, pôvodne o svojom žiakovi a neskôr nerozlučnom priateľovi.

Príspevok Jevgenija Iršaia *Requiem Ivana Hrušovského – voľná úvaha skladateľa* sa zameral viac na vyzdvihnutie umeleckej hodnoty tvorby Ivana Hrušovského, ku ktorej má Iršai veľmi blízky vzťah. Egon Krák sa vo svojom príspevku *Koncepcia prof. Hrušovského v oblasti harmónie a jej konzekvencie vzhľadom na vývoj európskeho viachlasu* zaoberal hudobno-teoretickým dielom Ivana Hrušovského, ktoré tvorilo významnú časť jeho profesionálneho záujmu. Zuzana Martináková sa v príspevku *Ivan Hrušovský – v integrite ľudského a umeleckého profilu* zamýšľala nad komplexnosťou umeleckej a teoretickej činnosti Ivana Hrušovského vo vzťahu k jeho hlbokému humanitnému cíteniu, srdečnej a priateľskej povahe. Mimoriadne úprimným a priam na vysokej umeleckej úrovni podaným bolo vyznanie Ivana Paríka k Ivanovi Hrušovskému, ktoré rozozvučalo citové struny všetkých prítomných.

Vstupný referát do druhej časti seminára, ktorý bol venovaný životu a tvorbe Ladislava Burlasa, predniesol Ľubomír Chalupka, ktorý priam šokoval prítomných zainteresovanou znalosťou doslova detailných údajov bez akejkoľvek písomnej predprípravy (bol totiž spoluorganizátorkou Zuzanou Martinákovou priamo na seminári vyzvaný, aby predniesol úvodné slovo). Slávka Kopčáková z Prešova prezentovala čerstvo vydanú monografiu o Ladislavovi Burlasovi, zaoberajúc sa okolnosťami vzniku i koncepciou práce. Oživením seminára bolo vystúpenie mladej študentky žilinského Konzervatória, ktorá predniesla časť Burlasovej *Sonáty pre husle sólo*. Zuzana Martináková v príspevku *Postavenie diela Ladislava Burlasa v kontexte vývoja slovenskej hudby* hodnotila okolnosti skladateľskej tvorby vo vzťahu k ostatným bohatým činnostiam Ladislava Burlasa.

Uvedenie *Koncertnej sonáty pre husle sólo* Ladislava Burlasa, v interpretácii dnes už známeho, mimoriadne talentovaného huslistu Milana Paľu, predstavovalo veľmi príjemný pól k teoretickým prednáškam. Živá diskusia potvrdila úspešnosť 2. seminára Tadeáša Salvu a zároveň zmysluplnosť a dôležitosť usporadúvania podobných podujatí

Z.R.

POKRAČOVANIE ZO STR. 12

hoval viaceré slovenské skladby (od Burlasa, Hatríka, Mikulu, Podprockého, Cikkera, Cóna, Hrušovského, Trnavského, Strečanského a františkánskeho kňaza Kučeru), čo však nemohlo zvrátiť dojem, že myšlienka festivalu slovenskej tvorby stojí pred zánikom. Na jej udržanie by boli potrebné nielen peniaze, ale aj uvedomenie si skutočnosti, že slovenský človek je živý nielen folklórom. A napokon aj spolupráca so skladateľskou obcou, ktorá kedysi, keď na jednej strane stáli vyzreté skladateľské osobnosti na čele s I. Hrušovským a na druhej osobnosti dirigentské (s Klimom, Potočárom a Hradilom), žila so slovenským zborovým hnutím jeho slávnu, dnes už minulú éru.

BOHDAN NOROVSKÝ

KALEIDOSKOP

9. júna náhle zomrel generálny tajomník Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO **Guy Huot**. Absolvent štúdia literatúry a hry na organ, hudobný kritik, organizátor a medzinárodný úradník Guy Huot pochádzal z Ottawy, kde profesionálne pôsobil v Národnom stredisku umení, Národnom orchestri, neskôr vo funkcii generálneho tajomníka Kanadskej hudobnej rady. Ako člen výboru Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu sa podieľal na šírení súčasnej hudobnej tovrby. Medzinárodnú dráhu v novom kontexte začal ako podpredsed interamerickej hudobnej rady. Roku 1987 bol menovaný do pozície generálneho tajomníka MHR v Paríži. Guy Huot sa zasadil za edíciu CD z oblasti world music, viedol redakciu dvojmesačníka Resonance, organizoval koncerty, kolokviá, riadil spoluprácu MHR s rozhlasmi, hudobnými inštitúciami a svetovými organizáciami. Rád prichádzal na stretnutia Medzinárodnej hudobnej rady a Európskej hudobnej rady na Slovensko, najmä do Dolnej Krupej a na každom kroku vyjadroval našim projektom podporu.

V. POLAKOVIČOVÁ

MINIPROFIL HŽ • LUCIA PAPANETZOVÁ • SKLADATEĽKA

– narodená 1978 v Lučenci
– 1992 – 1997 štúdium na Konzervatóriu J. L. Bellu v Banskej Bystrici, odbor cirkevná hudba (hra na organe, L. Kiss, zborové dirigovanie, P. Tužinský)
– 1995 prvý kontakt s kompozíciou v rámci štúdia cirkevnej hudby (Jevgenij Iršai)
– od roku 1998 štúdium skladby na HTF VŠMU v Bratislave (Vladimír Bokes)
– uvedenie diel na festivaloch Nová slovenská hudba, Orfeus, premiérové uvedenia diel Štátnym komorným orchestrom Žilina: *Moment musical pre gitaru a sláčikový orchester* (2000, dir. Leoš Svárovský), *Meditácia vďaka Bachovi pre sláčikový orchester* (2001, dir. Karol Kevický)
– Výber z tvorby: *Tri vyjadrenia pre husľové duo, Sonet 1 pre flautu a tri sláčikové nástroje, Sonet 2 pre akordeón, flautu a klarinet, Passacaglia pre organ a orchester, Imaginácie pre klavír, Moment musical pre gitaru a sláčikový orchester, Meditácia vďaka Bachovi pre sláčikový orchester*

Kedy sa začala tvoja hudobná a kompozičná cesta?

Nepochádzam z hudobníckej rodiny, zato od malička som hrala na klavíri a chcela som sa stať klaviristkou. Keď som ukončila ZUŠ, pokračovala som v štúdiu na konzervatóriu v odbore cirkevná hudba. Dostala som sa do klavírnej triedy Jevgenija Iršaia, ktorý nás učil aj základy kompozície. Tam som prvý raz prišla do styku so súčasnou hudbou, ktorú sme veľa počúvali. Keď som chodila k Iršaiovi na hodiny klavíra, začala som aj komponovať. Ani neviem, ako sa to presne udialo. Významným momentom bolo, keď sa na škole mal konať kompozičný koncert, a ja som napísala *Tri kusy pre sláčikové kvarteto*. Vzápätí ma Iršai presvedčil, aby som išla študovať kompozíciu na vysokú školu. V podstate som ani nevedela, čo obnáša štúdium kompozície. K Iršaiovi som chodila tri roky a snažila som sa aspoň troška preniknúť do tejto problematiky. Na VŠMU som prišla do triedy Vladimíra Bokesa, kde študujem doteraz. Kompozícia je pre mňa najintímnejšou duchovnou činnosťou. Je podmienená priamo mojou vnútornou potrebou. Nie som typ skladateľa, ktorý pracuje stále, systematicky. U mňa to funguje asi takto: keď sa kanály otvoria, tak to tečie – komponujem. Robí mi to radosť. Nerozmýšľam nad tým, či to niekoho osloví, alebo či sa to vôbec zahrá. Veľmi mi vyhovuje pedagogické vedenie môjho profesora. Najväčšiu motiváciu ešte stále získavam práve na jeho hodinách.

Ako konkrétne prebieha tvoje štúdium kompozície na VŠMU?

Keď som prišla na vysokú školu, nemala som žiadne očakávania a ani predstavu, ako to tu funguje. Všetko bolo pre mňa nové, a keďže som hladná po poznatkoch a informáciách, škola pôsobila na mňa veľmi inšpiratívne. Avšak neviem dosť dobre spojiť kompozíciu so školou. Je to možno paradox, ale stále mám pocit, že kompozíciu neštudujem – nemá to s modelom štúdia na škole nič spoločné. Na hodiny kompozície nosím profesorovi Bokesovi svoje skladby a rozprávame sa o nich. V škole v pravom zmysle študujem to ostatné (dejiny hudby, teóriu hudby...).

FOTO ARCHÍV

Pôsobíš veľmi tajomne a subtílne. Prenáša sa to do tvojej hudby?

Všeobecne vládne názor, že v hudbe sa nejakým spôsobom odráža niečo z človeka, niečo z jeho vnútra. Ktosi múdry povedal, že každá naša myšlienka, slovo alebo čin prezrádza o nás, kto sme. Tak prečo nie aj hudba?

Môžeš nám priblížiť svoju doterajšiu tvorbu?

Komponujem len krátku dobu, takže u mňa nič nie je vyhranené. Ešte nemám vykryštalizovaný hudobný jazyk a ani neviem, či je to možné, pretože človek sa neustále vyvíja. Každá moja skladba je iná, nepodobajú sa na seba. V každej sa pohybujem v inom priestore, iným spôsobom a skúmam, ako sa v danom priestore cítim. Som v štádiu hľadania. Dostanem nápad a potom dlho počúvam vo svojom vnútri, ako to znie. Na tomto nápade treba ďalej pracovať a dať mu určitý tvar. Mojím špecifikom je, že píšem krátke skladby. Viac ako desať minút hudby som zatiaľ nenapísala. Vyhovuje to môjmu prejavu. Prvou skladbou, ktorú som písala u profesora Bokesa, boli *Tri vyjadrenia pre husľové duo.* Bol to dvojhlas, kontrapunkt. Vzťah ku kontrapunktu nepopriem ani v jednej skladbe. Spočiatku bola moja hudba tichá. Zvuk akoby vychádzal stále z ticha. Potom príde gradácia (menšia alebo väčšia), a opäť sa to v tichu stratí. Rozdiel nastal v *Imagináciách pre klavír,* kde som sa akoby „vykričala", najmä v tretej časti. Pri ich komponovaní som použila seriálnu techniku. K mojím najobľúbenejším nástrojom patria sláčiky, a mám to šťastie, že väčšina skladieb pre sláčikové nástroje bola aj realizovaná.

Patríš k hlavným zakladateľom úspešného študentského hudobného festivalu Orfeus. Ako sa to celé začalo?

S Denisou Benčovou sme pred dvoma rokmi prišli s ideou založiť festival pre mladých ľudí, skladateľov, aby sa mohli hrať ich skladby. Chceli sme urobiť niečo spoločné a podarilo sa nám to. Tohto roku sa bude konať už tretí ročník.

Aký máš názor na stav súčasnej slovenskej hudby?

Situácia na Slovensku je vo všeobecnosti komplikovaná. Týka sa to aj súčasnej hudby. V dnešných podmienkach umenie len ťažko prežíva. Vznikajú tu „boje" medzi skupinami, nerešpektujúcimi sa navzájom. Keby sme boli tolerantnejší, ohľaduplnejší a ochotnejší poskytovať si navzájom viac slobodného priestoru... Umenie je krásna „záležitosť" a je dôležité, aby sme ním obohacovali náš život.

MINIPROFIL HŽ • BOŠKO MILAKOVIČ • SKLADATEĽ

- narodený 1973 v Belehrade
- 1990 – 1992 štúdium hry na kontrabase a hudobnej teórie na Strednej hudobnej škole Josipa Slavenského; 1992 – 1995 štúdium hry na kontrabase, súčasne 1994 – 1998 štúdium kompozície (Juraj Tandler) na Konzervatóriu v Bratislave
- od roku 1998 štúdium skladby na HTF VŠMU v Bratislave (Vladimír Bokes)
- skomponoval hudbu k tanečným predstaveniam kurzov European Dance Development Centre, Arnhem, Holandsko, roku 2001 sa zúčastnil majstrovských kurzov kompozície v Reichenau a v Berlíne
- uvedenie diel na festivaloch Večery novej hudby, Nová slovenská hudba, Orfeus, 2. miesto na skladateľskej súťaži Hommage à Arnold Schönberg v rámci festivalu Orfeus 2001 za skladbu *Intro pre akordeón a sláčikové trio*
- Výber z tvorby: *In utero pre sláčikový orchester, Tabula rasa pre klavír a sláčikové kvinteto, One pre klavírne kvinteto, Intro pre akordeón a sláčikové trio, Ground pre akordeón,* elektroakustické diela: *Trpezlivé svrbenie, Punktualizmus, Welcome part 1, 2, 3*

Aké boli tvoje prvé dotyky s hudbou a komponovaním?
Pochádzam z hudobníckej rodiny a od malička ma obklopovala hudba. Moje prvé kompozičné pokusy sa udiali už v detstve a odvtedy sa venujem kompozícii. Možno to nazvať akousi vnútornou potrebou súvisiacou s mojimi pocitmi.

Čo ťa najviac oslovilo pri formovaní kompozičného prejavu?
Bol som vychovaný na populárnej hudbe, ktorá mi má stále čo povedať. V rámci štúdia na konzervatóriu som sa začal bližšie zaujímať o vážnu hudbu, najmä o hudbu 20. storočia. K mojím najväčším vzorom patria David Silvian, David Hykes, skupiny Radio Head, Massive Attack.

Ako by si charakterizoval svoju hudbu?
Pre moju hudbu netreba mať špeciálnu pamäť. Je jednoduchá a ľahko sa pri nej zabúda na to, čo pred chvíľou odznelo. Pre mňa je dôležitý moment súčasnosti, teda to, čo sa práve deje. Predstavujem si hudbu ako jeden tón. To, čo počujeme, sú jeho zosilnené alikvotné tóny. Ak by sme alikvotné tóny stíšili, spomínaný tón by znel bez začiatku a konca. Je nehybný, pasívny, introvertný, ale predsa živý. Znie akoby sám pre seba... Jeho vnútorný život je veľmi bohatý. Ustavične sa mení, striedajú sa nekonečné kombinácie alikvotných tónov. Tón je stále mladý, nechce sa mu zostarnúť. Preto táto hudba stojí a zaostáva. Sústreďuje sa na jeden detail. Máte veľmi veľa času na jednu myšlienku. Tón nikdy nestratí svoju originalitu, ani sviežosť. Obsahuje v sebe všetko. Minulosť aj budúcnosť. V 20. storočí získal tón naspäť svoju "nezávislosť" a hudba sa stala len jeho transpozíciou, multiplikáciou, či klonovaním.

Nahliadol si aj do prostredia elektroakustickej hudby...
Pod elektroakustickou hudbou sa dnes rozumie všeličo. Zároveň sa hovorí, že sa v tejto oblasti už nedá robiť nič nové. Všetky zvuky, čo sa dajú vyrobiť, sú už dostupné každému. Na počítači môžem vyrobiť rovnaké zvuky ako IRCAM v Paríži. Robil som elektroakustickú hudbu, ale skladby iných autorov, ktoré som počul, ma vôbec nezaujali. Nie je tam čo počuť, je to mŕtve. Na takéto zvuky môže prísť hocikto.

Pristupoval si k elektroakustickej hudbe ako k experimentu?
Skúšal som to, kým som ešte nepoznal niektoré možnosti a kým som nemal dostatok

FOTO ARCHÍV

potrebných informácií. Nevedel som, že programy, ktoré mám, majú všetci. Pre mňa bolo zaujímavé vytvárať nové zvuky a robiť niečo iné, než predtým. Dochádza však k paradoxnej situácii: je veľmi veľa možností a zároveň ani jedna. Ťažko sa rozhodnúť, ktorú možnosť si vybrať, lebo sa mi vždy zdá, že som ju už počul. Pre mňa nie je zaujímavé s tým pracovať.

Pochádzaš z Juhoslávie. Využívaš v tvorbe hudobné podnety zo svojej rodnej krajiny?
Neviem, čo by som využil. Takýto spôsob inšpirácie mi je zatiaľ cudzí. Rozmýšľal som o tom, že začnem robiť niečo ako lokálnu hudbu, typickú pre nejaký región, odkiaľ pochádzam. Zatiaľ je to viac filozofická úvaha než realita.

Aký je rozdiel medzi súčasnou hudbou na Slovensku a v Juhoslávii?
Bol som v Belehrade na festivale súčasnej hudby a som z toho veľmi sklamaný. Bol som tam prvý raz a mal som možnosť zoznámiť sa s niektorými skladateľmi. Je tam pár vynikajúcich starších skladateľov, ako napríklad Zoran Erić alebo Milan Mihajlović. Sú na svetovej úrovni. Ostatné by som porovnal s festivalom *Nová slovenská hudba*, kde ešte doznieva moderna. Ani neviem, ako to nazvať, azda „súkromná moderna". V Belehrade ma najviac sklamali mladí skladatelia, ktorí sa od starých nelíšia. Jediné, čo ma zaujalo, bola skupina *Ravno nebo* (Rovné nebo) v zložení basgitara, spev a klavír. Je to taká alternatívna hudba. Na Slovensku je omnoho viac festivalov než v Juhoslávii – jeden podobný slovenským BHS a festival súčasnej hudby *Tribúna skladateľov*. Existujú však aj súkromné festivaly, ktoré sa zameriavajú na populárnu hudbu a world music.

Ako nazeráš na stav súčasnej slovenskej hudby?
Chcel by som upozorniť na novinku, ktorá na Slovensku doposiaľ neexistovala. Študenti kompozície, nielen z Bratislavy, ale aj z Banskej Bystrice, chcú vytvoriť Združenie mladých skladateľov. Členom sa môže stať každý mladý skladateľ, interpret, dirigent... Ide o podporu mladej slovenskej hudby. My, mladí, sa tu cítime ako úplne zabudnutí, nikto sa o nás nezaujíma.... Nemáme možnosť uvádzať vlastné skladby, s výnimkou školských koncertov, nemáme možnosť robiť workshopy (či už so slovenskými alebo zahraničnými skladateľmi), nemáme možnosť stretávať sa so študentmi z okolitých krajín. Po založení združenia by sme chceli spomenuté akcie realizovať a prispieť tak k rozvoju „mladej" slovenskej hudby.

PRIPRAVILI STANISLAVA KOPTÁKOVÁ A MARTINA KOREŇOVÁ

MIESTO MÁ ...

Viktória Herencsár

„...SOM ZNÁMA AJ NEZNÁMA CIMBALISTKA"

Pred piatimi rokmi takmer nesmelo prestúpila z budapeštianskej pôdy na pôdu novovznikajúcej školy – Akadémie umení v Banskej Bystrici. Priviezla so sebou nielen nástroj z rodu „ľudový" – cimbal, ale aj vlastné presvedčenie presvedčiť iných o cimbale ako plnohodnotnom koncertnom nástroji z rodu „neľudový" nástroj. Vytrvala a nielen koncertovala, ale po piatich rokoch pedagogického pôsobenia vyslala do života svojich prvých absolventov. Dnes pôsobí na škole ako hosťujúca docentka koncertnej hry na cimbale.

Prebehnime spoločne vaše curriculum vitae a ponúknime z neho zaujímavosti, týkajúce sa vašej profesie – koncertnej cimbalovej umelkyne. Pochádzate z Budapešti, kde ste ako trojročná po prvýkrát vzali do rúk cimbalové paličky. A k ním neskôr aj nástroj. Roku 1974 ste s vyznamenaním absolvovali Hudobnú akadémiu Franza Liszta a v tom istom roku ste sa stali sólistkou maďarského rozhlasu a zároveň aj členkou orchestra Štátnej opery v Budapešti. Súčasne ste pôsobili ako pedagogička najprv na Základnej škole Baranyaia a od roku 1993 aj na Kráľovskej hudobnej strednej škole sv. Ištvána, kde dodnes vyučujete hru na cimbale. Zdalo by sa, že máte na tento hudobný nástroj nielen certifikát najvyššej kvality, ale aj koncertnopedagogický monopol...

Naozaj sa to môže zdať, hoci to nie je pravda. Cimbal je v Maďarsku nesmierne populárny nástroj a školy už vychovali mnohých cimbalistov. Rozdiel je v tom, že na Hudobnej akadémii Ferenca Liszta sa dá študovať iba ako pedagogický smer v kombinácii. Popri hre na cimbale som študovala aj spev – solmizáciu. Všetko pod vedením Idy Tarjáni Tóthovej. Koncertný smer v štúdiu absentuje, dodnes závisí iba od absolventa, aké získa podmienky pri umeleckom aj pedagogickom presadzovaní sa doma aj vo svete. Hra na cimbale sa začala v Maďarsku na vysokej umeleckej škole profesionálne vyučovať už roku 1897, teda presne o sto rokov prv, než na Slovensku, v Banskej Bystrici.

Cimbal sa v európskom regióne vníma skôr ako nástroj ľudovej hudby než klasickej, vážnej. I keď v minulosti sa nezvyčajným zvukom a farbou nástroja nadchýnali aj také osobnosti ako Igor Stravinskij či Claude Debussy. Napriek tomu doteraz je viac-menej hudobnou kuriozitou, síce akceptovateľnou, ale skladateľsky a interpretačne nepreferovanou...

FOTO ARCHÍV

Súhlasím, ale vzápätí túto vašu informáciu musím doplniť aj o aktuálne fakty. Kým bol nedostatok originálnej literatúry, siahali sme hlavne po transkripciách. Dnes sa situácia podstatne zlepšila, cimbal už má vlastné skladateľské zázemie a po nesmelých „prvolezcoch" sa nám venujú naplno aj súčasní skladatelia. V Maďarsku sú to napr. Miklos Kocsár, Sandor Szokolay, Zoltán Györe, Holós Mathé či Béla Vavrinec, ďalej rumunský skladateľ Zoltán Pongrácz, švajčiarsky autor Fritz Voegelin a na Slovensku Vojtech Didi. Samozrejme, že uvítame aj iných autorov a pôvodné diela zaradíme na koncertné pódiá.

Mnohí inštrumentalisti majú vo svete kontakty, okrem iného aj prostredníctvom umeleckých zväzov, asociácií či iných profesionálnych zoskupení. Začiatkom júna sa konal v Banskej Bystrici ustanovujúci kongres cimbalistov na Slovensku, ktorého ste boli nielen odbornou iniciátorkou, ale aj profesionálnou garantkou...

Pred desiatimi rokmi vznikla v Budapešti Medzinárodná asociácia cimbalistov , ktorá dnes zastrešuje registrované skupiny a má 184 právoplatných členov z 30 štátov Európy, Ameriky, Ázie a Austrálie. Asociácia má už vyše 1000-člennú vlastnú základňu interpretov aj nadšencov tohto nástroja. Pri vzniku asociácie som sa stala jej prvou predsedníčkou (pozn. v tejto funkcii pôsobí Viktória Herencsár dodnes). Každé dva roky sa koná kongres, vždy v inom štáte. Roku 1995 sa kongres konal aj na Slovensku, v Bratislave. Vtedy sa cimbalisti najmä z radov študentov a ich vyučujúcich pokúsili získať priazeň aj podporu pre tento nástroj. Slovensko reprezentovali Herta Ugorová, Lýdia Mikušová, Margita Chupáčová, Beata Čečková a Juraj Helcmanovský. Práve posledne menovaný – pedagóg košického Konzervatória Juraj Helcmanovský – sa stal v tomto roku historicky prvým zvoleným predsedom cimbalistov na Slovensku. Na Akadémii umení v Banskej Bystrici, kde sa ako na jedinej vysokej škole na svete študuje cimbal ako koncertný nástroj, mám šiestich poslucháčov. Sú to väčšinou Slováci, ale sú medzi nimi aj študenti z Ukrajiny. Záujem prejavili už aj poslucháči z iných štátov. Vo svete existuje iba niekoľko vysokých škôl, kde sa hra na cimbale síce študuje, ale iba ako ľudový nástroj (Kišinev, Minsk, Ľvov, Peking a Mníchov).

Vaše meno a umelecké vystúpenia si získali vo svete renomé aj prostredníctvom letných kurzov, ktoré pravidelne organizujete v maďarskom meste Balassagyarmat...

Prostredníctvom týchto kurzov som získala aj kontakty na Slovensko. Vo svete sa bežne spájajú s týmto maďarským pohraničným mestom stretnutia hráčov na cimbale z Japonska, Francúzska, Belgicka, Nemecka, Švajčiarska, Veľkej Británie aj USA. Tam všade mám svojich poslucháčov, obdivovateľov, ale aj budúcich študentov. Ich nadšenie pre tento nástroj mi sprostredkovalo už niekoľko nevšedných zážitkov, naposledy napr. vo Filadelfii. Na koncerte som

POKRAČOVANIE NA STR. 20

Na margo 47. KHJ

Dôkazom výnimočnosti tohtoročného festivalu bol už otvárací koncert, neobvyklý svojou dramaturgiou (dve Brahmsove skladby). Poľský dirigent **Jerzy Salvarowski** s českým klaviristom **Igorom Ardaševom** a so **Štátnou filharmóniou Košice** predviedli *Koncert pre klavír a orchester č. 1 d mol, op. 15*. Určujúcou osobnosťou bol dirigent, ktorý prišiel so svojskou, ale presvedčivou koncepciou interpretácie. Klavirista sa prispôsobil a podriadil jeho umeleckému názoru, čím sólový nástroj vyznel ako súčasť orchestra.

V Symfónii č. 2 D dur, op. 73 dirigent spájal celky do veľkých plôch a vytvoril tak jednoliatu masívnu symfonickú fresku so silným vnútorným ťahom. Napriek tomu, že v Adagiu sa žiadalo viac introvertnosti a grazioso tretej časti bolo podobné skôr pôvabu slona než tancu, takto mužne kreovaný Brahms bol naozaj neobvyklý, mal však svoje čaro a zaujal.

Z cyklu **Literárno-hudobné večery** bol v romanticky upravenom prostredí Domu umenia uvedený program s poéziou a prózou **Jaroslava Seiferta.**

Všetci, ktorí sme vnímali rytmus, pôvab, symboliku a hĺbku myšlienok Seiferta, sme boli unesení prostým, priam hovorovým, ale zároveň vnútorne precíteným prednesom **Stanislavy Bartošovej-Wanatowiczovej.** Umelecký svet Seiferta umocnil mladý klavirista **Peter Pažický**, ktorý ako intermezzá medzi jednotlivými literárnymi ukážkami hral Chopinove *nocturná, mazurky* a *prelúdiá,* vytvoriac vhodnú emocionálnu hudobnú paralelu. Večer sa javil v súlade s jednou z prednesených Seifertových myšlienok, že „poézia a hudba je to najkrajšie, čo v živote máme, samozrejme, okrem lásky".

Nasledujúci koncert bol jedným z vrcholov KHJ z dvoch hľadísk – jednak tým, že domáci filharmonický orchester sa prejavil ako pružné teleso, schopné rozmanitých spôsobov interpretácie, jednak jedným z najvýraznejších sólových interpretačných výkonov.

Šéfdirigent **ŠFK Tomáš Koutník** nielen elegantne pôsobí na pódiu, ale dokáže svoju zvukovú predstavu presne a zrozumiteľne tlmočiť gestami. Posluchácky vďačná *Serenáda pre sláčiky e mol, op. 20* Edwarda Elgara vyznela ako nežný poetický obrázok s romanticky klenutými kantilénami.

V *Koncerte pre violončelo a orchester D dur* Josepha Haydna orchester tvoril len akúsi formovú oporu a s klasicistickou striedmosťou až asketizmom sprevádzal sólový nástroj, ktorý koncepčne dominoval. Mladý violončelista **Gautier Capuçon** z Francúzska pôsobil dojmom skúseného interpreta. Jeho poňatie Haydna bolo dynamické, vášnivé a agogicky uvoľnená hra sa niekedy pohybovala takmer na medzi štýlovej prípustnosti. Myslím, že Capuçonov spôsob interpretácie by sa ideálne uplatnil v pôvodne avizovanej *Symfónii – koncerte pre violončelo a orchester, op. 125 S.* Prokofieva. Možno, že „prokofievovský" prídavok mal vyznieť ako gesto zadosťučinenia za zmenený program.

Po prestávke sa v symfonickej suite *Šeherezáda, op. 35* Nikolaja Rimského-Korsakova orchester blysol nielen ako celok, ale aj v sólach vo všetkých nástrojových skupinách. Obzvlášť by som chcela vyzdvihnúť náročné husľové sólo v podaní P. Sklenku (téma Šeherezády). Skladba bola výrazovo veľmi sugestívna a v 4. časti vyústila do ohňostroja farieb a zvukov vo vnútorne vypätej hudobnej dráme.

IGOR ARDAŠEV

Uviesť skladby štyroch skladateľov 20. storočia na jednom koncerte je nevšedné a odvážne rozhodnutie. **Komorní sólisti Bratislava** s dirigentom **Oskarom Rózsom** ich predviedli v príjemnom prostredí Radničnej sály.

Koncert otvorilo *5 kusov pre sláčikový orchester č. 4, op. 44* Paula Hindemitha, uzavrela *Komorná symfónia op. 110* Dmitrija Šostakoviča. Obe diela majú podobný koncept v makroštruktúre. Začínajú pomalou časťou (Šostakovič aj končí), vo vnútorných častiach dochádza k veľkému gradačnému procesu, spája ich aj príbuzný náladový svet. Súlad medzi nimi podporil aj dirigentov prístup. Mladý orchester hral pod jeho taktovkou s entuziazmom a disciplinovane. Ďalej sme si vypočuli dielo talentovaného, žiaľ, tragicky zosnulého mladého slovenského skladateľa Mareka Brezovského *Minikoncertík pre saxofón a sláčikový orchester.* Známe *Adagio pre sláčiky, op. 11* Samuela Barbera sa vyznačovalo plasticky tvarovanými kantilénami.

Technicky náročný sólový part, nasýtený melodickými, rytmickými a náladovými zmenami, s ľahkosťou a zmyslom pre detail stvárnil mladý slovenský saxofonista **Radovan Tariška**.

Koncert **ŠFK** s hosťami z Maďarska (dirigent **Péter Oberfrank**, speváci **Éva Szonda** – soprán, **Tamás Altorjay** – bas) bol pozoruhodným vkladom hlavne z dramaturgického hľadiska. Koncertné uvedenie opery *Hrad kniežaťa Modrofúza* Bélu Bartóka bolo naozaj jedinečnou hudobnou udalosťou.

Z tohto hľadiska sa Mozartov *Koncert pre klavír a orchester A dur, KZ 488* javil ako interpretačne nedotiahnutá „introdukcia". Možno aj jemné, približné gestá dirigenta (viac skúseného v opernom žánri) spôsobili, že hráči mu celkom presne nerozumeli. Škoda, pretože sólista **Ivan Gajan** hral štýlovo, vkusne, s „perličkovou" technikou a s hlbokou úctou k dielu. V podobnom duchu vyznel aj prídavok – slávny *Turecký pochod* (3. časť Mozartovej *Sonáty pre klavír A dur*, KZ 331).

Filozofický rámec Bartókovej opery *Hrad kniežaťa Modrofúza* má mnoho významových rovín, ktoré sú aj pre dnešného poslucháča príťažlivé a aktuálne. Dirigentovi sa podarilo s orchestrom presvedčivo stvárniť ponurú atmosféru hradu, postupné „otváranie dverí" a adekvátne meniace sa nálady a orchestrálne farby až po vrchol – katarziu pri otváraní piatej komnaty i následnú retrogradáciu, spejúcu k tragickému záveru. Pri orientácii prítomným pomohol sloven-

ský preklad textu. Na pozitívnom dojme sa výrazne podieľali sólisti, sopranistka **E. Szonda** s farebne vyrovnaným hlasom, so širokou dynamickou škálou a výraznými dramatickými dispozíciami a **T. Altorjay** s o niečo komornejším, mäkkým, výrazovo tvárnym basom.

V peknej historickej sále Východoslovenského múzea sa konal koncert českého **Stamicovho kvarteta,** ktoré do svojho programu zaradilo neskoré kvartetá Wolfganga Amadea Mozarta (D dur, KZ 575) a Ludwiga van Beethovena (F dur, op. 135), ktoré sa v ich podaní vyznačovali jasnou formovou členitosťou, ostrými kontúrami, dynamickými a náladovými kontrastmi, prispievajúcimi k celkovému dramatickému vyzneniu. Neobvyklé umiestnenie účinkujúcich zrejme zapríčinilo nesústredené, nepresné nástupy a občas aj približnú intonáciu prvého huslistu v triách tanečných častí oboch kvartet. Rozpačitý dojem napravil súbor v prídavku z Mozartovho *Sláčikového kvarteta D dur*, KZ 421.

Medzi kvartetami z viedenského klasicizmu zaznela ako kontrast skladba súčasného skladateľa pôsobiaceho v Prahe, košického rodáka Juraja Filasa *Rhapsody in dark blue*. Dielo vzniklo na objednávku Stamicovho kvarteta a pripomína nedožité sté výročie narodenia G. Gershwina.

Ako zaujímavá programová konfrontácia národnej hudby vyznela prvá časť koncertu s hosťujúcim českým dirigentom **Otakarom Trhlíkom**.

Ťažko si predstaviť typickejšiu slovenskú kompozíciu, než je *Symfonietta rustica* Eugena Suchoňa. O. Trhlík nielen podčiarkol jej charakter, ale vynikajúco zvládnutými náročnými rytmickými a tempovými zmenami, kontinuitnými náladovými prechodmi a prudkými zlomami vyzdvihol rapsodickosť Suchoňovej hudby.

Fínsku hudbu reprezentoval Sibeliov *Koncert pre husle a orchester d mol, op. 47*. Jeho interpretácia bola odlišná a adekvátne vyjadrila charakter severského folklóru. Orchester taktne sprevádzal japonskú huslistku **Shizuku Ishikawu**, ktorá miestami intenzitou zvuku nevládala dotiahnuť formovo dôležité celky (najviac vedľajšiu tému prvej časti). Jej koncepcia bola eruptívnejšia, členitejšia, hudobne spontánna.

Predvedenie symfonickej básne *Francesca da Rimini* P. I. Čajkovského ukázalo, ako dirigent môže dielu pomôcť. Melodicky vyzdvihoval niektoré transpozície modelu, čím „opticky" skracoval nekonečné Čajkovského sekvencie. K skĺbeniu formy prispel aj dobrou prácou s odstupňovaním a rozmiestnením čiastkových vrcholov. Pri úsporných gestách dosiahol maximálny efekt a inšpiroval hráčov k pekným (aj sólovým) výstupom.

Návšteva ensamblu **Collegium Mariannum** z Prahy bola o to cennejšia, že na dobových nástrojoch (ich kópiách) sprístupňuje poslucháčom barokovú hudbu zabudnutých, respektíve málo hraných autorov. Takým je aj Johann Joseph Ignac Brentner, ktorého meno sa najčastejšie objavovalo v ich programe, ale zaradili aj známejších skladateľov, pôsobiacich v Prahe – J. D. Zelenku, J. J. Fuxa a A. Caldaru.

Priestory klasicistického evanjelického kostola s vysokou kupolou, paradoxne výslednému zvuku skôr ublížili, ako pomohli. Napriek akustickému handicapu, krátke, svieže a kompozične nápadité skladbičky, upravené pre rôzne kombinácie hlasu a nástrojov (barokových fláut, hoboja, sláčikových nástrojov, virginalu), potešili prítomných. Interpretačne i kompozične najviac oslovilo Brentnerovo *Concerto IV in G* zo zbierky *Horae Pomeridianae, op. 4* so sólom **M. Plaveca** (hoboj) a umeleckej vedúcej **J. Semerádovej** (priečna flauta), Fuxova *Sinfonia per flauto e oboe* s krásnym sólom zobcovej flauty v 3. časti a *Ária Si quid* zo zbierky *Harmonia* Brentnera, kde najviac vynikol ohybný hlas sopranistky **M. Fadljevičovej.**

GAUTIER CAPUÇON

Záverečný koncert s domácou filharmóniou sa niesol v duchu veľkoleposti. **Ondrej Lenárd** je dirigent, ktorý má jasnú predstavu o skladbe, vie, ako ju zrealizovať a nadchnúť ňou interpretov aj publikum. Stalo sa tak v jednom z najhrávanejších diel Richarda Straussa *Till Eulenspiegel,* op. 28, ktoré vyznelo expresívne, s dobre zvládnutými, technicky náročnými inštrumentálnymi sólami. Škoda, že okamžite – bez prestávky (aj keď chápem technické príčiny) sme sa museli adaptovať na odlišný emocionálny svet Carla Orffa a jeho skladby *Carmina Burana*. Táto kantáta pre sóla, zbor a orchester na slová stredovekej svetskej poézie má u obecenstva vždy úspech pre svoje melodické bohatstvo, pestrosť hudobného materiálu, čistú harmóniu, miestami vyúsťujúcu do prázdnych, interpretačne háklivých súzvukov a predovšetkým pre rytmickú údernosť. Hosťujúci **Slovenský filharmonický zbor** podal spoľahlivý umelecký výkon. Sopranistka **Adriana Kohútková** zaujala svojím mezza voce (č. 22 *Príhodný čas*), ale aj vo výškovo exponovanom *Vyznaní* (č. 23). Barytonista **Pavel Kamas** zvládol svoj part spamäti a upútal najviac humorne ladeným sólom *Ja som opát* (č. 13). *Pečená labuť* tenoristu **Vladimíra Doležala** (obaja speváci z ČR) bola artikulačne diferencovaná, dodávajúc výraz uštipačnosti a karikatúry .

Do programovej skladby KHJ boli zaradené aj 3 mimoriadne koncerty.

Priaznivci koncertov typu pelmel si prišli na svoje na mimoriadnom koncerte **Štefana Margitu** a jeho hostí. V Košiciach stále veľmi populárny spevák, ktorý má svoje početné publikum, si práve týmto koncertom pripomenul 20. výročie svojho pôsobenia na opernej scéne. Ako spevácku partnerku si opäť priviedol **Líviu Ághovú** (obaja sú rodáci z Košíc): okrem árií a duet z tvorby Čajkovského, Mozarta, Donizettiho, Pucciniho, Bizeta a Cileu, sprevádzaných **Pražským komorným orchestrom**, tentokrát s dirigentom **Františkom Preislerom ml.**, uviedol Š. Margita inovovaný piesňový repertoár: *Když mne stará matka* A.Dvořáka, kde klarinetový sprievod bol transkripciou pôvodného klavírneho a podobne v ľudovej piesni *Keby som bol vtáčkom* v úprave pre husle s vtipným využitím zvukomalebných prvkov – alikvotných tónov imitujúcich vtáčí spev.

Výnimočné kvality PKO sa najviac prejavili v úvodných skladbách. V Rossiniho predohre k opere *Talianka v Alžíri* úvodné jednotné pizzicato sláčikov v piane až vyrážalo dych. Dobrá spolupráca dirigenta s orchestrom sa odzrkadlila v presnej súhre, detailnej artikulácii a ľahkosti výrazu aj v *Intermezze* z opery *Cavalleria rusticana* P. Mascagniho.

Koncert zatraktívnili ďalší mladí talentovaní českí hostia. Vynikajúca klarinetistka **Ludmila Peterková** zaujala tvorivou muzikalitou hlavne v pomalej časti Mozartovho *Koncertu pre klarinet a orchester, KZ 622*, kde napriek výnimočnému pianu dokázala rozmanito a prehľadne artikulovať jednotlivé hudobné celky. (Až mi bolo ľúto, že tento koncert nezaznel aj s krajnými časťami.) S absolútnou istotou interpretovala sólový part 1. časti *Scaramouche* D. Milhauda v málo známej verzii pre klarinet a komorný orchester napriek tomu, že PKO tentokrát jej veľmi rýchlemu tempu nestačil.

Huslista **Pavel Šporcl** virtuózne predviedol *Paganinianu* málo hrávaného komponujúceho amerického huslistu ruského pôvodu Nathana Milsteina. V súlade so svo-

jím ležérnym vzhľadom vniesol do interpretácie Sarasateho skladieb prvky improvizácie, intonačnej nepresnosti a glissánd, čím podporil estrádny charakter, ktorý postupne druhá časť koncertu naberala.

Z piatich prídavkov najpôsobivejšie vyznela Schubertova *Ave Maria* v precítenom podaní Š. Margitu a známy *Let čmeliaka* N. Rimského – Korsakova, excelentne zahraný L. Peterkovou.

V Štátnom divadle v Košiciach nás čakalo prekvapenie – premiéra. Nie opery – tá bola 1. marca – ale už dlhšiu dobu avizovaného titulkovacieho zariadenia. Slávnostne ho do chodu uviedol starosta MČ Košice – Staré mesto J. Süli. Toto prekvapenie veľmi potešilo. Vďaka patrí všetkým, ktorí jeho realizácii pomohli, či už myšlienkou, alebo sponzorsky.

Otestované bolo na predstavení *Verdiho Trubadúra*. Recenzia premiéry od D. Marenčinovej už v Hudobnom živote vyšla (v aprílovom vydaní pod názvom *Trubadúr v Košiciach po 20. rokoch*), no nedá mi nezmieniť sa o obsadení tohto predvedenia. Nielen domáci sólisti (**Juraj Šomorjai** ako Ferrando, **Michaela Hausová** ako Ines), orchester a zbor podali pekné výkony, ale hosťujúci umelci posunuli umeleckú úroveň predstavenia na vysokú priečku – **Ida Kirilová** s veľmi precíteným stvárnením Azuceny (aj keď na jej veľké vibrato sme si museli chvíľu zvykať), **Nikolaj Višnjakov** so spoľahlivým, vo výškach razantným tenorom ako Manrico, vynikajúca sopranistka **Alla Pryharaová**, ktorá dokázala kreatívne a pružne meniť interpretačný prístup v súlade s výrazovo komplikovanou postavou Leonory a najmä skvelý barytonista **Damir Basilov** s obdivuhodnou speváckou technikou, emocionálnou škálou a presvedčivým hereckým podaním ako gróf Luna, umelecky najvýraznejšia postava tohto predstavenia.

Posledný z mimoriadnych koncertov sa týkal osláv 75. výročia vzniku košického rozhlasu. Po slávnostnom ceremoniáli s prí-

OTAKAR TRHLÍK

hovormi regionálneho riaditeľa V. Puchala, ústredného riaditeľa Slovenského rozhlasu J. Rezníka a po odovzdávaní cien, nasledoval koncert hosťujúceho **SOSR** pod taktovkou **Kirka Trevora** z Veľkej Británie.

V úvodnej symfonickej štúdii *Hudba žene,* op. 74 Alexandra Moyzesa nechal vyniknúť dramatickému symfonizmu autora s celou škálou citov a vášní.

Koncert pre sopránsaxofón a orchester (pôvodne pre hoboj) Richarda Straussa je dielo s odlišným rukopisom, než poznáme z jeho skorších skladieb. Saxofón využitý ako sólový nástroj farebne túto kompozíciu ozvláštnil. Traskripcia (bez uvedenia autora) pôvodného hobojového partu bola vytvorená citlivo, s rešpektom. **Debra Richtmeyerová** z USA mohla svoje interpretačné kvality predviesť (okrem sólových kadencií v 2. a 3. časti) prakticky nepretržite, pretože sólový part bol exponovaný takmer počas celého koncertu priebežne s orchestrálnym. Najviac som obdivovala jej prácu s dychom pri dlhých kantilénach v pomalej časti a mäkký, jemný, kultivovaný tón. Džezová orientácia interpretky sa dostala na povrch v občasných rytmických drobnôstkach (hlavne v 3. časti).

Vrcholom večera bola *Symfónia č. 9 e mol, op. 95, Z nového sveta* Antonína Dvořáka, čo bolo citeľné z nadšenia dirigenta aj hráčov. V krajných častiach prevládala výrazná dynamickosť, *Scherzo* nadobudlo ostré kontúry, *Largo* statickú majestátnosť, pod jeho povrchom sa hromadilo zadržiavané vnútorné napätie... Až artisticky efektne predvedený prídavok Dvořákov *Slovanský tanec č. 8 g mol* dal bodku za kvalitným a štedrým hudobným darčekom bratislavských „rozhlasákov" svojim košickým kolegom.

„Na všetko je ustanovený čas ..."

Zostáva už len poďakovať organizátorom a interpretom za možnosť stráviť toľko pekných májových večerov v náručí krásnej hudby.

JANA BOCEKOVÁ

POKRAČOVANIE ZO STR. 17

MIESTO MÁ ...

účinkovala s hráčmi na bicích nástrojoch (pozn. cimbal tam patrí medzi bicie nástroje) pred viac ako štyritisíc poslucháčmi.

Už sme spomenuli, že cimbal je spojený a viazaný prevažne na transkripcie, pričom má veľký štýlový záber. Sú vaše transkripcie autorizované, alebo sú sporadicky aktualizované a jednotlivo koncertne uvádzané?

Pre transkripcie som sa rozhodla práve pre nedostatok pôvodnej literatúry. Mnohé transkripcie som autorizovala a osobne pripravila. Nemám recept, kritériom je vždy dispozícia nástroja a pochopiteľne samotná skladba. Počas umeleckého a koncertného pôsobenia som uviedla diela od najstarších dôb stredoveku až po súčasnosť. Najčastejšie sa na pódiu objavovali aj objavujú skladatelia 18. storočia – Felice Giardini, Carlo Monza, Melchior Chiesa, Paulo Salunini a J.B.Lully. Medzi transkripcie patria aj diela pôvodne písané pre staré čembalá, harfy a komorné súbory. Z najnovších transkripcií siaham najmä k orchestrálnym dielam Ferenca Liszta.

A čo sa nástroja týka, nie je jednoduché získať kvalitný nástroj. Medzi známych nástrojárov patrí v Budapešti žijúci István Jancso, ale výborné meno má aj brniansky nástrojár Pavel Všiansky. Medzi svetovú elitu patria značky hackbrettov Johanna Fuchsa zo Švajčiarska a Pichelmeyer z Nemecka. Medzi maďarské zakladateľské osobnosti cimbalovej školy patrí Gejza Alaga.

Okrem pedagogickej činnosti na Akadémii umení v Banskej Bystrici pravidelne koncertujete a neúnavne propagujete vlastný koncertný nástroj. Kde všade vo svete sa poslucháči mohli stretnúť s vaším umením?

Koncertujem pravidelne v mestách celej Európy, naposledy som mala koncert v Mníchove, kde sa ho zúčastnilo vyše tri tisíc poslucháčov. Zaujímavý bol aj koncert vo Francúzsku. Odznelo tam pôvodné dielo Zoltána Pongrácza pre elektrický cimbal ako súčasť konferencie elektroakustickej hudby. Najviac koncertujem pochopiteľne doma, nahrávam v rozhlase aj televízii. Spolupracovala som s dirigentmi Rafaelom Frübeckom de Burgos, Jánosom Ferencsikom a Walterom Wellerom.

Ostanete verná cimbalu iba ako interpretka?

Zatiaľ určite áno, aj keď v budúcnosti nevylučujem inú spoluprácu.

PRIPRAVILA MÁRIA GLOCKOVÁ

KONCERTY

Ako naznačil búrlivý potlesk prvej polovice koncertu **15. mája**, bratislavské publikum obľubuje nielen stredajšie koncertné cykly D, ale aj dirigenta **Rastislava Štúra**. Janáčkova *Symfonietta* v jeho podaní spolu s orchestrom Slovenskej filharmónie nenechala vlažného takmer žiadneho poslucháča naplnenej Reduty, a tak vedenie SF môže byť s týmto abonentným cyklom, zaznamenávajúcim stabilne priaznivý ohlas u publika, nadmieru spokojné.

Ale vráťme sa k interpretovanému dielu. *Symfoniettu* otvárajú a uzatvárajú známe fanfáry, inšpirované udalosťami z Janáčkovho života. Zrelý skladateľ sa tu obzerá za rôznymi radostnými i ťažšie prežitými chvíľami svojho života a všetky dojmy tradične zahaľuje prirodzenosťou a jednoduchosťou ľudového šatu, ku ktorému sa vždy utiekal. Dielo je tvárne a každou sekundou nás môže nechať upadnúť do sna. Žiaľ, práve idyla prírody, harmónie a „celosti" v interpretácii chýbala. Ani jedna z piatich častí nedokázala túto atmosféru navodiť a adekvátne sa s rôznorodou farebnosťou zvuku orchestra pohrať. Obzvlášť dychová sekcia SF nás nemusela pri každom forte tak nástojčivo presviedčať o svojej prítomnosti...

Akoby v inom priestore a čase sme sa ocitli v druhej časti koncertu, keď zaznel *5. klavírny koncert Es dur* od L. van Beethovena v podaní **Daniely Varínskej**. Heroický posledný Beethovenov koncert je na prvý „pohľad" nezlučiteľný s jemnosťou ženskej duše, avšak ako nás presviedčajú veľkí interpreti, vytvárať umenie a prinášať jeho krásu je tajomstvom a čarom bez hraníc. Tak aj Varínska predviedla Beethovena jednak bojovného a rebelujúceho (v brilantných technických úsekoch), ako aj jemného a citlivého – jednoducho takého, akým je pod zdanlivým zovňajškom každý človek. Daniela Varínska opäť presvedčila, že jej právom patrí ocenenie kráľovnej slovenského klavírneho umenia.

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ

V budove Slovenskej filharmónie sa **8. júna** konalo slávnostné otvorenie významnej kultúrnej udalosti – Dní Bavorskej kultúry v Slovenskej republike. Jeho súčasťou bol koncert **Mníchovského symfonického orchestra** s dirigentom **Heikom Mathiasom Forsterom**. Dramaturgická skladba programu pozostávala z tvorby R. Wagnera *Siegfried – Idyll*, F. M. Bartholdyho *Koncert pre husle a orchester e mol op. 64* a L. van Beethovena *Symfónia č. 7 A dur op. 92*.

Možno zo zdvorilosti by sa slávnostné koncerty nemali ani recenzovať. Stručná informácia by mohla byť postačujúca. No nakoľko som prišiel na koncert písať recenziu, jednoducho nemožno sa tváriť, že všetko bolo v poriadku, keď nebolo. Poslucháči totiž v podobných prípadoch podľahnú presvedčeniu, že im prišli zahrať povolaní interpreti – „veď ide predsa o nemeckú hudbu z obdobia romantizmu a klasicizmu". No už Wagnerov *Siegfried* bol hlbokým rozčarovaním, kde dirigent dokázal úplne oslabiť celistvosť diela. Nesúlad nástrojových skupín, oslabenie jednoliatosti hudby narúšali samotný zmysel diela, podstatu Wagnerovej poetickosti. Nepočul som jednotný tok orchestra, ale jednotlivé nástroje, resp. nástrojové skupiny. Aj tak hovoriť o názore na Wagnerovu hudbu je nemožné. Žiaľ, ten istý pocit frustrácie ma sprevádzal i počas Mendelssohnovho *Husľového koncertu e mol*. Treba však povedať, že sólistka **Arabella Steinbacherová** bola vynikajúca. Bol to najsvetlejší bod celého programu. Mala prekrásny spevný tón, priezračnú intonačnú čistotu. Jej *Andante* nebolo sentimentálne, lež poetické a nežné. Žiaľ, v záverečnej 1. časti *Allegro molto appassionato* ju dirigent nepočúval. Nepostrehol vnútornú akceleráciu tempa, „pribrzďoval" prežívaný názor sólistky. Najproblematickejšou bola zo strany dirigenta Forstera záverečná allegrová časť. Jeho gesto bolo nečitateľné, nepresné, necítil koncertantný vzlet hudby. V krásnych a jemných stretávaniach sa so sólovým nástrojom bol vždy „húževnato" nepresný.

Vtedy som však ešte netušil, že to najhoršie len príde. Možno by recenzent mal byť trochu zdvorilejší pri hodnotení slávnostného koncertu, možno by stačilo čitateľa stručne informovať o tejto udalosti. No v prípade interpretácie Beethovenovej *Symfónie č. 7* nemožno jednoducho mlčať. Veď kto by túto Beethovenovu apoteózu tanca nepoznal a nepočul v najrozmanitejších interpretačných výkladoch? Ešte pred Karajanom, ak chcem hovoriť len o nemeckých dirigentských osobnostiach, pripomeňme fenomenálneho Bruna Welbera, neskôr Hermanna Abendrotha, či Hermanna Scherchena – poslední dvaja menovaní v Bratislave so SF kreovali nezabudnuteľným spôsobom Beethovenovu hudbu.

Vráťme sa však k Forsterovmu chápaniu Beethovena. Tradične najväčším problémom pri interpretácii jeho hudby je správna voľba temp. Napríklad prvá časť *Poco sostenuto – Vivace* bola pomalá, utrápená a martýrska. Záverečné *Allegro con brio* zase neuroticky uponáhľané, na hranici zrozumiteľnosti a čitateľnosti. Dirigent Heik Mathias Forster z naprosto nepochopiteľných dôvodov permanentne forsíroval dynamiku dychových nástrojov a tlmil zmysel a funkciu sláčikových nástrojov. Niečo podobné som zatiaľ v takomto meradle nikdy nepočul. Výsledkom tohto „názoru" bola deformácia Beethovenovej hudby. Prekrásna členitosť sláčikov bola prehlušená, celistvosť hudby sa rozpadla do groteskných detailov. Je to niečo podobné, ako keby sme pred členitú ornamentálnu fasádu domu postavili hrubé lešenie či konštrukciu a reflektormi ju ešte vysvietili. Nepovedať toto všetko by znamenalo tvárit sa, že sme si to nevšimli, že slávnostná atmosféra zahlušila naše rozlišovacie a posudzovacie schopnosti.

Treba ešte dodať, že ani v programovom bulletine by najmä pri takýchto príležitostiach nemalo dochádzať k lapsusom, ako napríklad, že slovo *husle* bolo z nemčiny do slovenčiny preložené ako *violončelo* a z *huslistky* A. Steinbacherovej sa stala *violončelistka* – históriu hudby sme „obohatili" o nové Mendelssohnove dielo.

A tak súhra náhod a okolností ma núti, aby som to všetko vypovedal – kde inde, ak nie v Hudobnom živote...

IGOR BERGER

Bratislavskej verejnosti sa **20. júna** v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie predstavil sólovým recitálom mladý, ešte len 16-ročný klavirista **Jakub Čižmarovič**. V povedomí slovenskej hudobnej verejnosti je známe umelecké účinkovanie jeho rodičov, ktorí dlhšie obdobie žijú a úspešne pôsobia v Nemecku (otec huslista, matka klaviristka). Čižmarovič junior hrá na klavíri len od svojich 9-tich rokov. Hudobné i klaviristické základy získal od matky, bývalej absolventky Miroslava Starostu na bratislavskej VŠMU. Jeho mimoriadny talent si všimla aj vynikajúca špecialistka detskej klavírnej pedagogiky Valentina Bermanová, ktorá s ním niekoľko rokov intenzívne pracovala v rámci letných interpretačných kurzov v Piešťanoch. V Taliansku absolvoval lekcie v majstrovskej triede u Lazara Bermana. Ako študent gymnázia v Kolíne nad Rýnom od roku 1998 začal navštevovať súkromné hodiny u špičkového nemeckého odborníka Karla-Heinza Kämmerlinga, od roku 2001 aj u Pavla Gililova. Jeho pomerne krátky umelecký vývoj napreduje veľmi prudko – má za sebou už niekoľko víťazstiev na medzinárodných klavírnych súťažiach v Nemecku i Japonsku, v minulom roku debutoval v Kolínskej filharmónii so Chopinovým *Koncertom e mol op.11*...

Čižmarovičov koncertný repertoár sa rýchlo rozrastá o náročné opusy klavírnej literatúry. Na bratislavskom vystúpení prezentoval dramaturgicky vkusne zostavený program z diel Franza Liszta a Sergeja Prokofieva, v ktorých dokumentoval svoj výnimočný hudobný talent. Zásluhou systematického cvičenia a kvalitného pedagogického vedenia mnohí jeho rovesníci ohromujú súčasný svet závratnou pianistickou technikou a brilantnosťou. Čižmarovič však upúta nielen prirodzenými virtuóznymi schopnosťami, ale predovšetkým vysokou hudobnou inteligenciou, zmyslom pre kvalitu tónu a kultúru zvuku. Vďaka prirodzenej vnútornej senzibilite a výnimočne rozvinutému poetickému cíteniu – zriedkavému u klaviristov v jeho veku – dokáže umelecky prenikavo stvárniť a hudobne zreteľne diferencovať i subtílne melodické vzťahy a harmonicko-tonálne súvislosti, transformujúce sa do širokej palety zvukovo-farebných, pocitových či náladových odtieňov.

Interpretácia Lisztovho triptychu *Venezia e Napoli* (z 2. zväzku *Rokov putovania*) i *Mefistovho valčíka č. 1* (záverečná skladba recitálu) sa niesla v duchu bezprostrednej tvorivej voľnosti, fantázie i technickej ľahkosti. Čižmarovič majstrovsky rozohral či skôr rozihral klavír, z ktorého sa v oslňujúcich prúdoch rinuli trblietavé a vzdušné pasáže splývajúce do podmanivých hudobných obrazov – talianskej barkaroly (*Gondoliera*), lyrickej *Canzony*, strhujúcej *Tarantelly* alebo divokého rytmu excentrického *Mefista*. Kvalitné pedagogické vedenie bolo možné identifikovať v interpretačne detailne premyslenej umeleckej koncepcii jednotlivých skladieb, vypracovaných do najjemnejších nuáns, popri ktorých sa zreteľne odvíjala i celá krása ich architektúry.

JAKUB ČIŽMAROVIČ

V stvárnení náročnej klaviristickej faktúry desiatich skladieb známej Prokofievovej suity *Romeo a Júlia op. 75* bolo cítiť prevahu racionálnej kontroly na úkor prirodzenejšieho, obsahovo a fantazijne bohatšieho hudobného priebehu.

Z kompletného predvedenia Prokofievových *Prchavých vidín op. 22* vyžarovala očarujúca muzikantská invencia a tvorivosť mladého umelca, ktorý s veľkou vnútornou inšpiráciou a sugesciou dokázal preniknúť do abstraktného, premenlivého, takmer neuchopiteľného mikrosveta pôvabných miniatúr (obzvlášť vynikli poetické časti). Čižmarovičov klavír zaznel v nezmerateľnom množstve zvukových odtienkov a mihotavého spektra farieb. Cyklus bol nesporne interpretačným vrcholom recitálu, v závere ktorého si obecenstvo vynútilo i tri vzletné prídavky (Scarlatti, Moszkowski, Liszt).

Bratislavské publikum, v ktorom nechýbal azda nikto z významných odborníkov klavírneho umenia pôsobiacich v našom hlavnom meste, bolo v tento nezabudnuteľný večer možno opäť raz svedkom zrodu veľkého klaviristu, ktorý za predpokladu harmonickej spolupráce s pedagógom, uváženého postupu pri výbere repertoáru i potrebnej dávky šťastia má veľkú šancu zasiahnuť do európskeho klavírneho umenia...

Čižmarovičov koncert bol zároveň dôkazom, že atraktívna (a pritom ekonomicky únosná) forma klavírneho recitálu sa veľmi dobre znesie s inšpirujúcou atmosférou Koncertnej siene Slovenskej filharmónie – aká škoda, že z nej takmer vymizla. Možno by stálo za uváženie vytvoriť cyklus klavírnych recitálov v Redute. Tak trochu nás k tomu zaväzuje i história nástupu umeleckej kariéry veľkých osobností ako Liszt, Rubinstein, Bartók či Dohnányi práve v tomto meste. Pribudne k nim aj ďalšie meno?

FRANTIŠEK PERGLER

Na sklonku 53. koncertnej sezóny **6.** a **7. júna** sme sa opäť stretli v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie so Slovenským komorným orchestrom Bohdana Warchala s umeleckým vedúcim Ewaldom Danelom a so sólistom, klaviristom Mariánom Lapšanským. V mozartovskom prvom „polčase" koncertu odznelo *Divertimento B dur KV 137 a Koncert pre klavír a orchester č. 14 Es dur KV 449*. V nespočetných dramaturgických návratoch SKO k Mozartovej hudbe sa vyprofiloval prístup, v ktorom sa dostáva k slovu zvuková priamočiarosť, duchovný svet človeka dneška. To bolo interpretačným krédom B. Warchala a v tomto duchu vedie komorný orchester i E. Danel. Teda nie štylizovanie sa do ortodoxnej štýlovosti, nie cifrovanie detailov, ale pohľad z prahu 21. storočia na večne mladú hudbu Mozarta. Takto bolo chápané *Divertimento* a jeho interpretácia bola jednou z ciest, ktorú možno umelecky akceptovať. Do tohto spektra vstúpil svojím názorom na Mozarta i M. Lapšanský. V jeho prístupe cítiť lásku a pokoru k Mozartovej hudbe. Je ňou netrpezlivá tvorivá snaha po jednoduchosti. Lapšanský bezozvyšku dôveruje Mozartovi. Neprispôsobuje, neakcentuje ozdoby a ornamenty. Ide skôr po spevnosti melodických línii. Chce vyvážene vykresliť koncertantnosť, utlmiť vonkajškovú brilantnosť a hľadať nepretržitý kontakt s orchestrom a ponorenie sa do seba. Nechcem tým povedať, že by som neakceptoval aj iné prístupy. No Lapšanského cesta k Mozartovi je naprosto prijateľná, poučná a tvorivá.

V druhej časti koncertu sa dostala k slovu Zeljenkova *Musica slovaca,* hudba sprevádzajúca náš duchovný život už viac než štvrťstoročie. Povedané slovami A. Sládkoviča: „Mladosť to nie je len dvadsaťpäť rokov". Mladosť Zeljekovej hudby prežije i našu generáciu. V jeho hudbe je iskra večnej mladosti, genetická spätosť s materinskou hudobnou scénou, večný zápas človeka s okolitým svetom. Zdá sa, že k tejto hudbe bolo povedané všetko, no ešte zaujímavejšie bude to, čo o nej povedia budúce generácie.

DVE DECÉNIA
Bratislavského chlapčenského zboru

V koncertnej sieni Slovenskej filharmónie sa **29. mája** uskutočnil jubilejný koncert **Bratislavského chlapčenského zboru** pri príležitosti 20. výročia jeho založenia. Teleso, ktoré pôvodne vzniklo na pôde SF (ešte pod názvom Chlapčenský filharmonický zbor) a dnes je organizačne začlenené do Súkromnej umeleckej školy, vyoralo hlbokú brázdu v slovenskom hudobnom živote. Znamená u nás asi toľko, čo Tölzer Knabenchor v Nemecku či Wiener Sängerknaben v Rakúsku. Jeho vznik a rozvoj je nerozlučne spätý s obetavou činnosťou zakladateľky, zbormajsterky a umeleckej vedúcej **Magdalény Rovňákovej**, ktorá je inšpirujúcou dušou a riadiacou silou telesa. Na umeleckej a technickej úrovni zboru má nemalú zásluhu aj hlasová pedagogička **Darina Tóthová**, ktorá svoje kvality predstavila aj sólovým vystúpením na koncerte.

Bratislavský chlapčenský zbor má za sebou nespočetné aktivity. Spoluúčinkoval so Slovenskou filharmóniou pri predvedení veľkých vokálno-inštrumentálnych diel (A. Honegger, I. Stravinskij, B. Britten a ď.), hosťuje v SND v operách (G. Puccini, G. Bizet, J. Massenet a ď.). V neposlednom rade vystupuje Bratislavský chlapčenský zbor so svetovou i duchovnou hudbou a cappella, od štylizovaných ľudových piesní a súčasnej slovenskej tvorby po omše a gregoriánsky chorál na koncertnom pódiu i v kostole, na festivaloch i zahraničných zájazdoch v mnohých krajinách Európy i zámoria.

Na jubilejnom koncerte v Redute spoluúčinkoval súbor **Musica aeterna** pod vedením umeleckého šéfa **Petra Zajíčka** a v druhej časti programu dirigenta **Branislava Kostku**, ktorí sa výdatnou mierou zaslúžili o úroveň a úspech koncertu. Musica aeterna navyše prispela do programu aj viacerými inštrumentálnymi skladbami.

BRATISLAVSKÝ CHLAPČENSKÝ ZBOR

Príkladná dramaturgia koncertu sa zamerala na obdobie neskorej renesancie až po vrcholný barok. Program pozostával z málo známych, čiastočne u nás ešte nepredvedených skladieb Françoisa Couperina, Giovanniho Gabrieliho, Heinricha Schütza, Giovanniho Legrenziho, Georga Friedricha Händela, Antonia Vivaldiho.

60-členný zbor, pozostávajúci z približne 9- až 20-ročných chlapcov, charakterizuje vysoký umelecký štandard. Kryštálovo čisté, zvučné hlasy, dokonalá akustická vyváženosť jednotlivých hlasových skupín, jemne odstupňovaný dynamický register, tvárny, pohyblivý krásny zvuk, jasná artikulácia, v neposlednom rade zmysel pre slohové požiadavky prednesených diel a zvládnutie celého programu naspamäť sú cennými devízami jubilejného vystúpenia súboru. Je výsledkom dôslednej práce, vyžadujúcej veľa odriekania a trpezlivosti. Príkladná bola vyvážená súhra zboru a orchestra. Osobitne možno vyzdvihnúť Schützovu skladbu *Sumite psalmum,* ktorá vyznela veľmi farebne vďaka spoluúčinkujúcim trom trombónom, jedným husliam a výborne obsadenému generálnemu basu.

V čisto inštrumentálnych skladbách Musica aeterna preukázala svoj obvyklý vysoký štandard. V nekonvenčnom programe upútala náročná *Sonáta pre štvoro huslí a generálny bas,* ktorú brilantne predniesli huslisti **Peter Zajíček**, **Vladimíra Grénerová, Ivana Rohárová** a **Petra Ščevková**. Ich súhru charakterizovalo vyprofilovanie jasných kontúr, transparentná artikulácia, rytmická presnosť, virtuózne zvládnutie ornamentiky a muzikantský ťah. Toto isté obsadenie ďalej predviedlo menej uvádzaný, no hodnotný Vivaldiho *Koncert pre štvoro huslí e mol,* ktorý J. S. Bach transkriboval pre štyri čembalá. Starší Legranzi mohol Vivaldimu slúžiť ako vzor.

Vyvrcholením večera bolo predvedenie Vivaldiho *Gloria pre miešaný zbor, orchester a sólistov.* Táto rozmerná skladba patrí k vrcholným dielam autora. Jej oslavný, jasavý charakter i kontemplatívne úseky výborne vystihli účinkujúci, ku ktorým patrili okrem sólového hoboja vokálni sólisti – sopranistky **Kamila Zajíčková** a **Helga Bachová**, ktorej štýlové cítenie a hlasové zafarbenie sa výborne hodilo k stvárneniu jej partu, kým kultivovaný, ale trocha jednotvárny prejav altistky **Markéty Cukrovej** zanechal akosi bledší dojem.

Jubilejný koncert Bratislavského chlapčenského zboru prijalo trocha nekonvenčne sa správajúce publikum, tvorené najmä rodinnými príslušníkmi speváčikov zboru, dlhotrvajúcimi ováciami.

PP

Tento časový odstup má už za sebou Janáčkova hudba. Jeho *Suita pre sláčikový orchester* bola bodkou programu. Okrem samotnej Janáčkovej hudby ma nadchla i jej interpretácia. Umelecký vedúci E. Danel rozumie tejto hudbe jedinečne. Vie sa ponoriť do jej neprekonateľnej nežnosti, vie akceptovať vzrušené výkriky hudby, priepastné krajnosti a kontrasty – nespútanú živelnosť. A čo je dôležité, tento názor prenáša i na svoj orchester. Preto vždy, keď bude SKO realizovať koncertné zájazdy, nech nezabudne do svojej dramaturgickej výzbroje zaradiť Leoša Janáčka.

IGOR BERGER

K A L E I D O S K O P

Vednie **Českej filharmónie** oznámilo, že v sezóne 2003/2004 sa na čelo prvého orchestra postaví ako šéfdirigent Zdeněk Mácal. Od konca 60. rokov tento umelec žil a pôsobil v cudzine. Ako šéfdirigenta si ho niektorí členovia orchestra priali už 90. rokoch po odchode Gerda Albrechta z postu. Mácal je od minulej jesene dirigentom Symfonického orchestra hl. mesa Prahy FOK, kde pôsobil už v 60. rokoch. V Amerike uzatvára túto sezónu pôsobenie vo funkcii šéfdirigenta symfonického orchestra v New Jersey.

Významný rakúsky dirigent, violončelista a hudobný vedec **Nicolaus Harnoncourt** dostal Cenu Ernsta von Siemensa.

MÁJ V ŠKO ŽILINA

Slávnostný koncert k Schumanovmu dňu v rámci Dňa Európskej únie sa konal **7. mája** v Žiline. Hudobná ponuka bola naozaj na európskej úrovni. V podaní **Štátneho komorného orchestra Žilina**, **Slovenského filharmonického zboru** a sólistov **Andrey Dankovej** (soprán), **Marty Beňačkovej** (alt), **Miroslava Dvorského** (tenor) a **Petra Mikuláša** (bas) zaznela Beethovenova *Symfónia č. 9 d mol op. 125 s „Ódou na radosť"*. Jej uvedenie v Žiline prinieslo všetkým poslucháčom kvalitný hudobný zážitok, na aký sa nezabúda. Interpreti pod vedením zbormajstra **Jana Rozehnala** a dirigenta **Petra Vronského** (ČR) dokázali vzájomnou umeleckou symbiózou tlmočiť v danom okamihu potrebné posolstvo lásky, radostnej viery a nádeje.

OLIVER DOHNÁNYI
FOTO O. PERNICA

Po dlhšej koncertnej prestávke bol **23. mája** v spolupráci s IMK Wien uvedený ďalší zo série abonentných koncertov ŠKO. V úvode zaznela premiéra *Koncertu pre gitaru a komorný orchester „Secret Wedding"* od slovenského skladateľa, pôsobiaceho v Austrálii, **Mariána Budoša**. Dielo sa v mnohom odlišuje od iných súčasných skladieb. Netrpelo zbytočnou skepsou, ba naopak, bolo akousi muzikoterapiou, zrkadlom autorových pocitov, vnútornou spoveďou, nahodenou zľahka a bez lacných efektov. Dielo má prekvapivú inštrumentáciu, hráči na bicie nástroje bravúrne zvládli náročné pasáže a rytmickú polyfóniu. Skladba pôsobila autenticky aj vďaka sólistovi, priateľovi autora, gitaristovi **Jánovi Labantovi**. Zážitok z premiéry bol umocnený nefalšovaným, filozofickým prežitím myšlienky, prepracovanou zvukovou stránkou diela a bezchybnou technickou hrou sólistu. Po novinke z Austrálie zaznel *Koncert č. 4 G dur pre klavír a orchester* od Ludwiga van Beethovena v podaní talentovanej kórejskej klaviristky **Yoon – Soo Rhee**. Jej výkon bol koncentrovaný a naplnil očakávania znamenitej interpretácie.

JÁN LABANT
FOTO ARCHIV

V závere koncertu zaznela Schubertova *Symfónia č. 6 C dur*. Orchester, vyburcovaný dirigentom **Oliverom Dohnányim**, dosiahol pozoruhodný výkon, i keď jemne poznačený poklesom koncentrácie jednotlivých hráčov. Symfónia mala potrebný temperament rýchlych častí a pôsobivo prepracované plochy, celkový dojem z nej bol pozitívny.

Koncerty klaviristu **Mateja Arendárika** sú pre Žilinu vždy veľkým umeleckým zážitkom. Nateraz posluchač Akadémie muzických umení v Prahe v triede Mariána Lapšanského nám na svojom recitále **29. mája** predviedol zrelý výkon, kde si hravo poradil s úskaliami jednotlivých štýlov. V prípade Arendárikových vystúpení ťažko poukázať na nejaké negatívum, je to interpret viac než talentovaný. V jeho hre sa snúbi vedomie absolútnej predstavy o interpretačnom zámere s jeho realizáciou. Vyrovnané výkony si publikum vypočulo v *Sonáte D dur op. 10 č. 3* Ludwiga van Beethovena, v *Impromptu č. 2 Fis dur op. 36* Frederyka Chopina a *Etude c mol op. 39 č. 1* Sergeja Rachmaninova. Stupeň náročnosti ešte vzrástol po prestávke „hudobným menu" pre odborníkov: Igor Stravinskij – *Sonáta* (1924) a Johannes Brahms – *Variácie a fúga na Händlovu tému op. 24*. Pri mene Matej Arendárik môže byť Slovensko pyšné nielen na svojich zlatých hokejistov, ale aj na „chlapcov" z oblasti umenia, ktorí už pravidelne robia dobré meno Slovensku.

MARTA GÁBOROVÁ

music forum

Palackého 2, 811 02 Bratislava
tel: 02/5464 4373, fax: 02/5443 0998
e-mail: musicforum@nextra.sk

Noty, partitúry, knihy o hudbe, notový papier

Inštruktívna literatúra
Školy hry na nástroje
Prvé prednesové skladby
Repertoár na pódium
Dirigentské partitúry
Vreckové partitúry
Klavírne výťahy
Piesňové cykly

Hudobná teória
Hudobná história
Skladateľské monografie
Hudobné časopisy

Spevníky, tabulatúry, školy hry na nástrojoch s CD, video školy

Folk
Pop
Jazz
Rock
Muzikály

CD, MC

Klasická hudba
Early Music
Jazz
Ľudová hudba

Viac ako 5000 titulov na sklade, objednávková služba, dobierková služba!

Z mirbachovských MATINÉ

Nedeľné matiné **9. júna** sa nieslo v znamení komornej tvorby slovenských autorov. Dramaturgia zostavila program zo skladieb s účasťou drevených dychových nástrojov (flautistka **Monika Štreitová – Popelářová**, klarinetista **Ján Rigan**, v závere i hobojistka **Zuzana Gréková**) za spolupráce kontrabasistu **Radoslava Šašinu** a citlivej komornej hráčky, klaviristky **Vasileny Verbovskej**.

Mladý absolvent, v súčasnosti doktorand kompozície na VŠMU **Juraj Vajo**, sa predstavil premiérou dvojčasťového *Dua pre kontrabas a flautu* (Popelářová-Šašina). Nie práve bežné obsadenie ho inšpirovalo k zaujímavému premiešaniu a kombináciám zúčastnených nástrojov, viac formou priraďovania než evolučného rozvíjania línií. Na dosiahnutie mnohorakých farebných fines, aj v extrémnych polohách nástrojov, použil autor aj flautu vo funkcii kvázi fujary, čím navodzoval miestami folklórne asociácie.

Tvorbu „slovenského Janáčka" **Jozefa Grešáka** reprezentovali *Exody pre klarinet a klavír* (Rigan-Verbovská). Pochádzajú zo 60. rokov, keď sa u nás prebojovávali v kompozičnej sfére novšie techniky. Tendencia expresívnosti prevažovala aj u Grešáka nad citovou inšpiráciou. Zvukovo nedostatočne diferencovaný tón klarinetu prispel k strohému, akademickému vyzneniu.

Distanciu pre flautu a kontrabas (2000) vystavala mladá skladateľka – lekárka **Petra Bachratá** na striedaní náhlych kontrastov príkreho, ostrého forte fortissima a mäkkých meditatívnych polôh. Poslucháča udržiavala v napätí neočakávanými zmenami farby, dynamiky a pred záverom i zaznením tematického materiálu z Bachovej organovej *Passacaglie c mol.*

Tvorbu **Miloša Kořínka** reprezentovala trojčasťová *Sonatína pre klarinet a klavír.* Autor poskytuje sólistovi (s inštruktívnym zámerom) využiť intonačnú pohotovosť pri stvárňovaní veľkých intervalov, umne zakomponovaných do spevných myšlienok. Na klasickom formovom pôdoryse používa modalitu. Nie práve najšťastnejšie však vybudoval stredné *Largo.* Vo finále zdarne syntetizoval technický pohyb na spôsob perpetuum mobile (v klavírnom parte) s ľudovou tanečnosťou. Ako neočakávaný prívesok vyznela coda finále a táto autorova rozpačitosť akoby prešla aj na interpretov.

Aj záverečná *Hudba pre troch pre flautu, hoboj a klarinet* od **Ivana Paríka** stavia na citlivo diferencovanom zvukovom pôdoryse. Imponujúci dôraz na drobnokresbu i v rámci jediného tónu, na presnosť súhry i zvukovej vyváženosti kladie na hráčov nemalé nároky. S touto problematikou sa trio vyrovnalo skutočne na profesionálnej úrovni.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Klaviristka **Daniela Hlinková** sa bratislavskému publiku predstavila **16. júna**. Pochádza z rodiny klaviristov a získavala školenie aj v zahraničí (bývalé ZSSR, Nórsko, Nemecko). Doma bola žiačkou Daniely Varínskej na VŠMU. Nateraz pôsobí v Nemecku a jej vystúpenie ponúklo príležitosť overiť si, ako asimilovala a syntetizovala zásady viacerých škôl a v rámci letných kurzov i estetické názory renomovaných osobností klavírneho sveta.

Pred poslucháčov predstúpila so zaujímavým programom, ktorý odhalil najlepšie črty jej umeleckého naturelu. Popri spoľahlivom technickom zázemí je na vrchole pyramídy jej tvorivého prístupu výrazný osobnostný vklad. Vyžaruje doslova temperamentom dravého, energického razenia. Hrá naplno, s vervou, miestami až príliš robustne, čo v podmienkach malého koncertného priestoru Mirbachovho paláca vyznievalo dosť vypuklo.

V úvodnej *Sonáte č. 2 g mol op. 22* od Roberta Schumanna nemožno i pri priebojnom fantazijnom vklade povedať, žeby nestvárnila lyrické polohy dostatočne poeticky. Prehnala však intenzitu i spád hudobného toku. Sústredila sa na krajné póly dynamiky a jej dynamické vrcholy mohli byť rozvážnejšie a plastickejšie formované.

Janáčkov cyklus *V hmlách* korešpondoval s jej založením. Aj tu dominovala zemitosť a vášnivosť, blízka autorovmu zámeru. V drobnokresbe sa však žiadalo viac prechodných odtieňov i jasnejšia hierarchia vo viacerých hlasových vrstvách. Hlinková sa zamerala na celkový účinok, čo dokázala strhujúco stvárniť.

V podmienkach našich komorných podujatí možno za dramaturgický prínos považovať zaradenie *Partity „Jazz-like"* od Ervina Schulhoffa. Všetkých 8 častí cyklu je dokladom vydarenej inšpirácie autora jazzom v období medzi dvoma svetovými vojnami. V tomto prípade sa v hierarchii tvorivého prístupu očakáva rytmický parameter. Hlinková jednotlivým častiam vtlačila ženský šarm, spojený s agogickými výkyvmi i dynamickým tieňovaním faktúry. Rytmické pulzovanie do istej miery zastierala pedalizácia.

Spoznali sme ďalšiu kvalitnú slovenskú klaviristku, ktorá sa uplatnila v cudzine. Presvedčila nás o dobrom školení, o sugestivite svojho prejavu, ale aj o potrebe racionálnejšie sa zmocňovať jednotlivých interpretačných parametrov (najmä pri výkone na pódiu). Podľa bulletinu má v Nemecku dostatok príležitostí aj ako komorná partnerka. Je to vhodný predpoklad na ďalšie priblíženie sa ideálu dokonalosti.

VLADIMÍR ČÍŽIK

KONKURZ

Riaditeľka Hudobného centra vypisuje výberové konanie na miesto v hlavnom pracovnom pomere:

vedúci/vedúca oddelenia vonkajších vzťahov

Požiadavky:
VŠ vzdelanie v oblasti (hudby, ekonomiky, príp. žurnalistiky), min. 3 roky odbornej praxe, aktívna znalosť anglického jazyka (francúzsky, nemecký – výhodou), dobré organizačné schopnosti, komunikatívnosť

Prihlášky so štruktúrovaným životopisom zašlite do 15.8.2002 na adresu:
Hudobné centrum, sekretariát riaditeľky, Michalská 10, 815 36 Bratislava, tel:02/5920 4811, fax:02/5443 0379, e-mail: hc@hc.sk

Jubilejný KONCERT

V Koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu sa **16. apríla** uskutočnil koncert k životnému jubileu dirigenta a skladateľa **Miroslava Šmída** (nar. 1932). Takmer trojhodinový program (pôvodne mal byť ešte dlhší), ktorého utiahnutie by bolo veľkým „nákladom" aj pre mladého dirigenta, bol rozdelený do troch blokov. Sympatické bolo, že dva z nich (úvodný a záverečný) tvorili výkony mladých umelcov, ktorí dirigentovi dodnes dodávajú mladícku energiu a entuziazmus.

V prvom bloku sa predstavil **Orchester mladých pri ZUŠ Ľ. Rajtera** na Sklenárovej ulici v Bratislave, ktorý M. Šmíd vedie od roku 1995. Výkon amatérskeho orchestra bol veľmi dobrý, v *Meditácii* od J. Masseneta zahrala sólový husľový part s krásnym tónom a profesionálnym nasadením **Lucia Kopsová**. Všetky skladby upravil a inštrumentoval M. Šmíd, vrátane vlastnej kompozície *Spievanky*, v ktorej trocha nepresvedčivo spoluúčinkovala **Spevácka skupina Angely Vargicovej**.

Druhý blok koncertu tvorili skladby slovenských skladateľov (z toho tri od M. Šmída) inšpirované folklórom v podaní **Orchestra ľudových nástrojov** (s ktorým Šmíd dlhodobo spolupracuje), a jeho hostí. Vyrovnané výkony hosťujúcich sólistov a speváckych skupín udržiavali adekvátne vyššiu úroveň jubilejného koncertu. Počuli sme sólistov **Darinu Laščiakovú, Antona Gajdoša,** úprimne a precítene spievajúceho *Keď sa milý na vojnu bral* od H. Domanského, **Miroslava Dudíka, Angelu Vargicovú** v spevácko-hereckej kreácii *Mačkica* od I. Dubeckého, ktorá sa stretla s mimoriadnym úspechom publika. Mužská spevácka skupina **Rodokmeň**, zložená z bývalých Lúčničiarov, z ktorej radov si v Šmídovej piesni *Od fčera večera* sólo zaspieval riaditeľ Slovenskej filharmónie **Jozef Tkáčik**, ako aj ženská spevácka skupina **Povoja**, tvorená mladými a hlasom obdarenými devami, ukázali, že vzťah ku folklóru sa rodí v mladosti a udržuje sa po celý život.

Po prestávke nasledoval blok náročnejších štylizovaných úprav ľudových piesní v podaní **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu**. Ako ouvertúra k tomuto bloku zaznela hudba z filmu *Nevesta hôľ* od Svetozára Stračinu. V nasledujúcich skladbách spoluúčinkoval **Spevácky zbor Lúčnica** so sólistkou **Alenou Pradlovskou**. Práve s Lúčnicou, i keď hlavne s jej orchestrom, sa spájalo umelecké pôsobenie M. Šmída v rokoch 1953 – 1988. V štyroch skladbách sa zbor držal na výbornej úrovni, vynikala najmä skupina tenorov. Nálada všetkých účinkujúcich i dirigenta vzrástla v časti *Hrmelo, pršalo* skladby *Prší, košieľka mi zmokne* od T. Andrašovana, kedy aj atmosféra v sále doslova ožila. V premiére bolo uvedené i staršie dielo Miroslava Šmída *Zbojnícke pastorále*, pásmo slovenských zbojníckych piesní. Záver koncertu, zároveň umelecký vrchol večera, tvorila náročnejšia kompozícia *Svadobné spevy z Horehronia* od Ladislava Burlasa. Dirigent a skladateľ M. Šmíd sa teda na záver koncertu s hudobným folklórom nerozlúčil, ale naopak, znovu zosobášil...

Príjemné podujatie ukončili oficiálne gratulácie reprezentantov hudobnej, folklórnej a osvetovej obce. Miroslavovi Šmídovi bolo udelené najvyššie vyznamenanie Národného osvetového centra, pamätná medaila Daniela Gabriela Licharda za osvetovú činnosť.

PAVOL ŠUŠKA

Hudební nakladatelství Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o.
si Vám dovoluje nabídnout novinku

Jan Hanuš: Fresky op. 51

klavírní trio pro housle, violoncello a klavír
party, 60 + 16 + 16 stran,
ISMN: M-2601-0093-0
***H 7860**, cena: 420,– Kč*

Klavírní trio Fresky skladatele Jana Hanuše (nar. 1915) vzniklo v roce 1961. Tvoří je 4 věty – čtyři hudební obrazy ryze dramatického charakteru, uspořádané podle klasického formálního schématu. Dílo se stalo oblíbenou součástí repertoáru českých i zahraničních komorních souborů. Toto vydání přináší drobnou revizi partitury, kterou autor provedl v roce 2000.

Publikaci můžete zakoupit u našich distributorů na Slovensku:

HUDOBNINY AMADEO
Komenského 6
040 01 Košice
055/ 622 97 14
tel.: 055/ 633 68 34
amadeo@dodo.sk

MUSIC FORUM, v. o. s.
Palackého 2
811 01 Bratislava tel.:
tel.: 02/ 5464 4372-3
tel. + fax: 02/ 5443 0998
musicforum@nextra.sk

INFORM – knižný veľkoobchod
Bratislavská 12
010 01 Žilina
tel. + fax: 041/ 8962 3991

HUDOBNÝ FOND
Medená 29
811 02 Bratislava
tel.: 02/ 5443 1380
fax: 02/ 5443 3569
hfv@hvf.sk

Na Vaše dotazy se těšíme na adrese:

EDITIO BÄRENREITER PRAHA
Zákaznické centrum
Běchovická 26, 100 00 Praha 10, ČR
tel.: 00420/ 2/ 7400 1929
fax: 00420/ 2/ 7478 1017
zcentrum@editio-baerenreiter.cz
http://www.noty-knihy.cz

editio Bärenreiter Praha

OZNAM

Dekan Pedagogickej fakulty UKF v Nitre oznamuje, že v termíne

od 2. – 8. augusta 2002

sa uskutočnia dodatočné prijímacie pohovory na tieto študijné odbory:
učiteľstvo odborných umeleckých predmetov – **hudobná pedagogika** (štúdium je zamerané na získanie vysokoškolského vzdelania pre ZUŠ, vyžaduje sa úroveň maturitného ročníka konzervatória) a učiteľstvo všeobecno-vzdelávacích predmetov – **hudobná výchova**.

Bližšie informácie môžu záujemcovia získať na adrese: **Študijné oddelenie PF UKF Nitra, tr. A.Hlinku 1; č.t. 037/650 33 28.**
Termín odovzdania prihlášky – 20.8.2002.

Študentské PÓDIUM

V Dome umenia Fatra v Žiline sa **18. apríla** prezentovali študenti oddelenia cirkevnej hudby (odbory hra na organe a cirkevná hudba) žilinského Konzervatória, čo možno trochu ovplyvnilo nízku návštevnosť koncertu. Veľkonočný koncert uviedol študent 2. ročníka **Milan Horňák** skladbou M. Duprého *Entré, Canzona, Sortie op. 62.* Výkon sprevádzal zápas rytmu a výrazu (najmä v technicky náročnejších pasážach *Entré* a *Sortie*). **Katarína Goliašová**, študentka 4. ročníka, predviedla *Fantáziu A dur* od C. Francka v nezrelej podobe, s príznačnou „opatrnosťou" vo výraze, skladba strácala ťah. Študentka 6. ročníka **Vladimíra Klčová** zahrala *Sonátu č. 2 c mol* od F. M. Bartholdyho a *Toccatu b mol* zo *Suity č. 2* od L. Vierna s primeraným emotívnym vkladom. V jej výkone, ktorému nechýbal esprit, bolo cítiť vhodné pedagogické vedenie (študentka súbežne študuje na VŠMU v organovej triede I. Sokola). Technická stránka prejavu však ešte zaostáva za ideálom.

V druhej polovici koncertu sa mal možnosť prejaviť pedagóg vyššie uvedených študentov **Marián Muška**. V jeho podaní sme si vypočuli *Partitu diverse sopra „Sei gegrüsset, Jesu gutig" BWV 768* od J. S. Bacha. Toto zrelé dielo potrebuje interpreta, ktorý podá skladbu v štýlovo vyhovujúcej interpretácii, s artikulačnou rozmanitosťou, čistotou hry, dobrým rytmickým cítením a vhodne voleným tempom. Muškovi sa to však podarilo iba asi na štyridsať percent... Trochu lepšie obstála *Gotická symfónia c mol č. 9 op. 70* od Ch. M. Widora. Žiaľ, v populárnych *Litániách* od J. Alaina sa interpret nevyhol technickým chybám.

Na koncerte treba oceniť najmä snahu všetkých účinkujúcich ukázať sa v čo najlepšom svetle v konkurencii profesionálnych hudobníkov.

MARTA GÁBOROVÁ

Buffa ako má byť

W. A. Mozart: *Cosí fan tutte,* absolventi a študenti VŠMU, 25. apríl, Divadelné štúdio ČaBF VŠMU

Nedávno som náhodou navštívila absolventské predstavenie študentov VŠMU. Priznám sa, hoci som bola naň zvedavá, vonku konečne svietilo slnko a malo chuť zmeniť moje plány. I keď v malej sále Reduty vzduch stál a nepohol sa ani v najrytmickejších pasážach, oplatilo sa vydržať. Skupina mladých nadšencov sa rozhodla „urobiť si" operu podľa svojich predstáv. A práve ich predstavám kritika vyčítala málo originality či odvahy, nedostatok odrazu súčasných svetových trendov. Iste, je to výzva, no režisérka **Andrea Hlinková** mala svoju koncepciu, ktorej úlohou nebolo šokovať. Nešlo o klasické, ani moderné stvárnenie, snažila sa nájsť zlatú strednú cestu.

Nie každý príbeh je nadčasový, každú operu nemožno aktualizovať. A práve *Cosí fan tutte* je z tých, ktorých súčasťou je dobový kolorit – opera ponúka menej puritánsky pohľad na ľudskú prirodzenosť, než bola prevládajúca verejná mienka v Mozartových časoch. Mozart si svoje „novátorstvo" neuvedomoval, avšak myšlienka, že by si dve mladé ženy vymenili snúbencov, sa neskôr zdala Beethovenovi i Wagnerovi nechutná. Dnes už by to bola iba dobrá klebeta. Hovorí sa však, že tento príbeh sa naozaj stal, Mozartovi súčasníci obľubovali žartíky tohto typu.

Vzťahy ľudí a pomery v romantizme ťažko môžeme napodobniť súčasnými prvkami. Myšlienku Andrey Hlinkovej dotvárali kostýmy **Miriam Struhárovej**. V tomto prípade nové kostýmy pre študentské predstavenie neboli zbytočným luxusom. Rovnako ako režisérka, ani kostymérka a scénografka nechceli, aby predstavenie bolo jednoduchou „recykláciou" iných. Použité rekvizity, kostýmy ani scéna neboli typické pre 18. storočie, neboli ani moderné, boli však veľmi príjemnou štylizáciou. No a čo bolo najdôležitejšie: pôsobili komplementárne vo farbe i štýle, celkový vizuálny dojem z predstavenia bol kompaktný, dokresľoval spontánnosť a zábavnosť – hlavné črty predstavenia. Ak vyznievali trochu vizuálne polopatisticky, bol to zámer, napríklad aj preto, že v Redute nie je titulkovač. Tu by sa od absolventov mohli v mnohom učiť aj kostýmoví výtvarníci národných divadiel.

...Z INSCENÁCIE

FOTO ARCHÍV

Hoci podmienky pre scénografiu boli značne obmedzené, nápadov, či vtipných detailov tu bolo niekoľko. Napríklad v scéne s dažďom pršala ryža, ktorá vytvorila dojem i zvuk ako keď prší. Alebo duet, kde dievčatá ospevovali svojich vyvolených, bol ilustrovaný tieňovým divadlom za plachtou.

Malý priestor scény bol využitý dvojpásmovo (hostia na svadbe sa zabávali v pozadí). Dobrým nápadom bolo i zošikmené javisko – orchester nezakrýval spevákov, pomohlo to aj akustike, hlas sa lepšie niesol nad orchestrom. Jeden z najlepších výkonov večera odznel v podaní **Gabriely Hübnerovej** v role Dorabelly, jej hlasový prejav charakterizovala farebnosť i technická vyrovnanosť, presvedčivý bol i **Martin Popovič** v role Gugliema. **Jaroslav Pehal** sa role Dona Alfonsa zhostil s neskrývanou chuťou, druhý absolvent večera – **Andrej Magula** mal možno trochu problémy s trémou. **Katarína Šilhavíková** v role Fiordiligi preukázala nielen schopnosť veľkého rozsahu, ale i herecké vlohy. Herecký talent má i **Janette Zsigová** v role Despiny, jej hlasový prejav však miestami znel trochu ostro. Keďže však študuje ešte len v druhom ročníku, má čas na tom popracovať.

Keď som robila prijímačky na vysokú školu, mali sme na nich napísať esej na tému, či prežije opera. Predstavenie *Cosí fan tutte* mi poskytlo jednu z odpovedí – prežije, ak osloví a upúta aj mladé generácie, ak ju budú robiť mladí ľudia so svojimi ideálmi a entuziazmom. Nedávno ešte existovala pri SND Komorná opera, ktorá mohla byť platformou pre mladých absolventov, ktorí nie vždy majú kde naberať javiskové skúsenosti. Tá však bola zrušená. Toto predstavenie ale vyslovilo potrebu „zmenšenej" opery. Škoda len, že bolo uvedené iba trikrát. Záujem však oň prejavila istá inštitúcia z Hamburgu.

MARTINA HILBERTOVÁ

SVIATOK *hudby*

Sviatok hudby sa slávi **21. júna**, v deň letného slnovratu. Prvý raz sa začal oslavovať vo Francúzsku roku 1982. Od roku 1985, vyhláseného za Európsky rok hudby, sa ku Francúzsku postupne pridávali ďalšie krajiny. Dnes už Sviatok hudby oslavuje 107 krajín (väčšina európskych štátov, Čína, Japonsko, Austrália, USA, Brazília, Juhoafrická republika, Egypt, Izrael a ďalšie), medzi nimi po druhýkrát aj Slovensko. Sviatok hudby sa odohráva na uliciach, námestiach, v koncertných sieňach. Snaží sa vyzdvihnúť šírku a rôznorodosť všetkých hudobných žánrov, kultúrnu súdržnosť a medzinárodnú výmenu v hudobnej oblasti, všetky podujatia sú prístupné pre verejnosť zdarma. Jeho princípy sú zhrnuté v Charte sviatku hudby, ktorú sa usporiadatelia zaväzujú dodržiavať.

Európsky sviatok hudby (tak sa podujatie presne nazýva v Európe) sa na Slovensku oslavoval v Bratislave, Košiciach a Banskej Bystrici. Organizoval ho Francúzsky inštitút v Bratislave v spolupráci s Ministerstvom kultúry SR, Mestským kultúrnym centrom a umeleckou agentúrou Andante. Oslavy začali v priestoroch bratislavského Francúzskeho inštitútu o 17. h, kde vystúpil s francúzskymi šansónmi v jazzovom šate **Erik Rothenstein Quartet**. Jeho hlavný protagonista je študentom hry na saxofón na jazzovom oddelení Universität für Musik v Grazi. V tom istom čase sa v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca uskutočnil otvárací koncert 27. ročníka festivalu Kultúrne leto, pridružený ku Sviatku hudby, na ktorom dirigent **Peter Breiner** uviedol svoje populárne kompozície *Elvis Concerto Grosso* a *Beatles Concerto Grosso č. 1* s orchestrom **Cappella Istropolitana** a flautistom **Cyrilom Šikulom.** O 18. h mal začať „veľký" koncert na Hlavnom námestí. S hodinovým meškaním usporiadatelia oznámili, že úvodný Orchester mladých ZUŠ Ľ. Rajtera nepríde, a tak program začal vystúpením **orchestra Andante** (založený pred štyrmi rokmi ako sprievodný orchester súťaže *Francúzska pieseň*), ktorý bol v podstate jediným účinkujúcim telesom na koncerte. Jeho súčasťou sú formácie **Margot** a **Zmena mena**, ktoré mali aj samostatné vystúpenia. Ako sólisti sa predstavili víťazi predchádzajúcich ročníkov súťaže *Francúzska pieseň,* ktorej 4. ročník, uskutočnený 23. júna, sa tiež hlásil ku oslavám Sviatku hudby. V Košiciach boli avizované koncerty v uliciach pešej zóny a v Banskej Bystrici sa v reštaurácii Červený rak mala hrať frankofónna hudba.

Foto M. Földešová ml.

Orchester Andante

Erik Rothenstein Quartet

V porovnaní s oslavami Sviatku hudby v iných krajinách bol program na Slovensku zostavený veľmi povrchne a príliš dominovali „francúzske" vystúpenia, čo v iných krajinách nezaznamenali. Oslavy, ktoré by sa naozaj mohli stať zviditeľnením hudby ako takej, jej významu pre ľudskú existenciu, majú u nás (napriek 2. ročníku) stále iba „pilotný" charakter. Podujatiu predovšetkým chýba adekvátna váha dôstojnosti a dôležitosti. Jeho propagácia bola takmer nulová; keby ste sa niekoho na ulici opýtali, reagoval by podobne, ako náhodní respondenti populárnej relácie *Aj múdry schybí...* Napríklad v susednom Česku podujatie organizuje *Nadační fond Evropský svátek hudby,* člen asociácie Európskych sviatkov hudby a Českej hudobnej rady. Koná sa tu množstvo podujatí v mnohých mestách, ktoré sú oslobodené od miestnych poplatkov a poplatkov podľa autorského zákona. Umelci vystupujú bez nároku na honorár.

Pritom by značne pomohlo, aby o podujatí vedeli majitelia klubov, kultúrne domy a organizátori, a mohli sa ku oslavám symbolicky prihlásiť formou niekoľkých programovaných podujatí. Veď napríklad súbežne s „veľkým" koncertom na Hlavnom námestí prebiehal v susednom Mirbachovom paláci komorný koncert medzinárodného projektu *Hudba bez hraníc v srdci Európy*, zameraný na súčasnú hudbu mladých skladateľov v podaní mladých umelcov visegrádskej štvorky (podujatiu sa budeme venovať v nasledujúcom čísle HŽ), ktorý si povahou svojho zamerania priam žiadal, aby bol začlenený do osláv Sviatku hudby.

Nuž, na Slovensku je to tak...

Pavol Šuška
Foto M. Földešová ml.

„Mojím domovom je hudba“

Absolventka hry na klavíri v Bratislave a v Prahe. V 70. rokoch z Československa odišla. Najprv do Kanady, neskôr sa usadila v Nemecku. Po rokoch existenčného boja si našla príležitosť a začala sa venovať kompozičnej činnosti, rozvíjajúc (autodidakticky) svoj talent. Prvýkrát ju na Slovensku ako skladateľku predstavilo Hudobné informačné sterdisko v koncertnej sérii venovanej súčasnej hudbe. Nemecké kvarteto La Roche uviedlo v Klariskách roku 1990 jej 4. sláčikové kvarteto, autorkino Duo pre hoboj a klavír zas odznelo na festivale Melos- Étos ‘91...
Dnes sa skladby **VIERY JANÁRČEKOVEJ** úspešne uvádzajú na medzinárodných festivaloch, tešia sa živému záujmu hudobnej verejnosti...

Ste nemeckou skladateľkou slovenského pôvodu...?
...skôr slovenskou skladateľkou žijúcou v Nemecku...
Súvisí váš hudobný jazyk s vaším terajším pôsobiskom?
Žijem v severnom Nemecku v blízkosti mesta Kassel, ktoré je centrom najmä výtvarníkov (každé štyri roky sa tu koná známa výstava moderného umenia Documenta). V oblasti hudby sú známe Kasseler Musiktage a vydavateľstvo Bärenreiter, špecializované hlavne na starú hudbu a pramenné edície. Pre avantgardnú hudbu tu nie je práve úrodná pôda.

Hudobný štýl však viac závisí od vnútorného založenia skladateľa, než od geografickej polohy jeho pôsobiska. Moje hudobné vedomie sa začalo prebúdzať a cibriť už počas štúdií v Bratislave, kde som zažila legendárne 60. roky, neskôr pribudlo najmä poznanie Janáčkovej hudby...
Za neľahkých podmienok ste sa rozhodli kráčať nekonformnou cestou, vzdali ste sa akéhokoľvek zabezpečenia, istoty, v súčasnosti sa venujete len hudbe. Ako žije v Nemecku skladateľ v slobodnom povolaní?
To by sme museli siahnuť po sociologických výskumoch... Môžem zodpovedať otázku iba v mojom mene. Moja pozícia je zriedkavá, nerada by som ju niekomu odporučila. Musím však zároveň povedať, že postavenie skladateľky v slobodnom povolaní mi umožňuje intenzívne pracovať, slobodne tvoriť, myslieť. Každý vie, že takýto „luxus“ nie je zadarmo.

A ako sa dá žiť? Myslím, že je nutné rozpoznať, čo je podstatné, čo nie. Ľahko sa dá zriecť vecí, o ktorých si ľudia myslia, že sú nevyhnutné. Ale ani v štatúte „voľná noha“ sa nedá dosiahnuť plná autonómia...
Odchádzali ste ako klaviristka. Ku kompozícii ste sa dopracovali autodidaktickou cestou...
...akademické štúdium kompozície je značným urýchlením vývoja, ale vlastná iniciatíva je rozhodujúca. Najviac mi, priznávam, chýba zázemie, ktoré sa vytvára v priebehu štúdia: priateľstvá, v ktorých sa prostredníctvom dialógov kryšalizujú názory.
Máte svojich interpretov, špecialistov na súčasnú hudbu?
V súčasnosti sa v Nemecku venuje čoraz viac interpretov a ansámblov súčasnej hudbe. Väčšinou pracujem s interpretmi osobne, čo im uľahčuje štúdium skladieb. Aj keď sa snažím o precízny zápis, v mnohých prípadoch musím notáciu vymyslieť (môže ísť aj o grafickú notáciu, ktorá je kombináciou opticky zachyteného zvukového tvaru s akciovou notáciou, znázorňujúcou spôsob hry so slovným komentárom...). Dobre sa mi spolupracovalo napríklad s Kairos-Quartettom z Berlína, ktoré premiérovalo a nahralo na CD moje *5.* a *6. sláčikové kvarteto*. Na festivale Melos-Étos moju skladbu pre hoboj a klavír hrali Jozef Ďurdina a Otakar Šebesta...

Aké sú vaše kompozície?
Rada by som odpovedala: plné fantázie, života, pravdivosti. Čisté, hravé, dramatické, transcendentálne... Reálne, či „suchšie“ povedané: je im vlastná komplexnosť, detailné vypracovanie, expresivita.

Venujem sa hlavne skladbám pre sláčikové nástroje (sólové, v spojení s iným nástrojom, až po sláčikové orchestre), zaoberám sa nimi už veľa rokov, sama na ne hrám, takže dokážem nájsť optimálny zvuk, ktorý môžem priamo demonštrovať podľa vlastných predstáv interpretom.

Centrom mojej kompozičnej pozornosti sú sláčikové kvartetá, dosiaľ ich mám sedem. Dokumentujú a reflektujú rôzne stupne mojej vývojovej etapy. Pre orchester som dosiaľ napísala päť skladieb (problém je s ich realizáciou).

Ako vravím, mojou veľkou láskou sú sláčikové nástroje a veľa rokov na ne hrám. Všetky zvuky si „nájdem“, zahrám a viem intrepretom predviesť, ako majú znieť. Často ide o súhru jemných odtieňov, ktoré vytvárajú spôsob hry s novou farebnou i obsahovou náplňou, napríklad v *6. kvartete* prevládajú kombinácie

veľmi rýchlych prechodov od základných tónov k flažoletom, reťaze línií so vzájomným prelínaním, ktoré vytvárajú nové, akoby virtuálne tóny.

Nedávno ste mali skladateľský seminár vo Viedni. Čo bolo jeho témou?

Tentoraz som na príkladoch *5.* a *6. sláčikového kvarteta* predviedla dve možnosti prístupu s rôznymi výsledkami pôvodne príbuzného základu. V *5. kvartete* zvolená scodatura vytvára akoby jeden 16-strunový meganástroj, umožňujúci bohaté použitie prirodzených flažoletov, z ktorých vznikajú komplikované škály, harmonické „veže". Nezvyklá intonácia sa dosahuje pomocou skracovania struny sláčikom pod tlakom, forma je stimulovaná postupnou atomizáciou a kumulovaním impulzov, až sa dostane na prah počuteľnosti. V *6. kvartete*, v tradičnom ladení (bez jediného pizzicata, hlukového efektu, výlučne s arco-hrou s modifikáciami) sa dosiahne koncentrácia ústiaca do transcedentnej roviny.

Nakoľko ostalo Slovensko vašou vlasťou, do akej miery sa dokážete osobnostne zainteresovať?

Sú, samozrejme, silné väzby a spojenia z mladosti. Chcela by som byť na pulze, vedieť, čo sa na Slovensku deje, ako sa orientuje mladá generácia. Rada by som zintenzívnila kontakty, aby došlo k vzájomnej výmene skúseností, myslím, že by to mohlo byť osožné pre obe strany. Rada by som našla pôdu aj pre moje kompozičné idey...

Pripravujete skladateľský seminár na VŠMU... Ako by mal byť orientovaný?

...napríklad na tému sláčikových kvartet, v ktorom by som mohla vysvetliť spôsob mojej kompozičnej práce...

Máte možnosť sledovať hudobné dianie na Slovensku, počuť vznikajúce skladby, alebo ich objavujete idúcky?

Myslím, že najmä v 70. rokoch bola situácia pre mnohých umelcov bolestná a neraz znemožnila ďalšiu tvorbu. Na to sa nedá zabudnúť. „Normalizácia!"

Už len to slovo znie odpudzujúco (občan je akceptovaný, len ak sa stane „normálnym", normovaným, zodpovedajúcim predpisom, alebo číslom, či kolieskom v mechanizme bez práva na individualitu, názor). Našťastie, máme osobnosti, ktoré napriek nepriaznivým okolnostiam vytvorili krásne diela. Možno, že tie, ktoré nemohli vzniknúť, o ktoré sme prišli, sú zaznamenané niekde vo virtuálnom priestore. V Nemecku sa, žiaľ, slovenské skladby nehrajú, iba ak v rozhlase, občas na festivaloch. Všetko funguje najviac prostredníctvom osobných kontaktov, nie oficiálne. Myslím, že v rámci Európskej únie by sa malo získať viac podpory pre živú kultúrnu výmenu.

Gidon Kremer vás pozval do Rakúska ako rezidenčnú skladateľku festivalu v Lockenhause...

Festival založil Gidon Kremer v burgenladskom Lockenhause už pred 20. rokmi. Prerzentujú sa tu vynikajúci interpreti, medzinárodné publikum a klasický repertoár. Bola som prekvapená, že Kremer pozval práve mňa, pretože pracujem experimentálne. V praxi to znamenalo, že museli so mnou prísť aj niekoľkí interpreti. Hrali sa moje štyri skladby, všetko premiéry. Jedna z nich bola pre sláčikový orchester, ktorú naštudovala Kremerata Baltica. Hráčom som sa musela špeciálne venovať, aby sa v pomerne krátkom čase oboznámili s technikami a zvukmi, ktoré doposiaľ nepoznali. Kremer robí veľmi veľa pre novú tvorbu. Na festival prichádzajú záujemcovia a jeho obdivovatelia z celého sveta. Publikum je orientované viac-menej tradične, zväčša sú to nadšenci, ktorí absolvujú celý program, vrátane skúšok, kde majú možnosť sledovať, ako vzniká definitívna verzia diela, ako sa na nej pracuje. Je to niečo iné, ako keď sa publiku predloží hotový artefakt. Zároveň je to maratón: deň začína rannou skúškou, potom je koncert, popoludní sú znova skúšky, nasleduje večerný koncert, ktorý s prestávkou trvá do polnoci... Do Lockenhausu ma priviedla asi moja láska k sláčikovým nástrojom. Zdá sa, že Kremer sa o nej dozvedel – spozoroval totiž, že ide o nový individuálny hlas, o nový prístup k sláčikovým nástrojom.

Vašu skladbu počul Kremer celkom náhodou u Györgya Kurtága v Paríži...

...bola to jedna zo zvláštnych náhod. Pán Kurtág počúval môj nový CD, keď k nemu vstúpil Gidon Kremer. Bol údajne prekvapený, že išlo o skladbu ženy – skladateľky...

Vaše ďalšie oporné body, afinity, profesionálne aj mimoprofesionálne záujmy?

Napríklad klasická čínska hudba, Alban Berg – ako dve najkontrastnejšie pozície, medzi ktorými je rad iných veličín. Konštantou je môj intenzívny záujem o súčasné duchovné prúdy...

Mám skúsenosť, že nemecké rozhlasy venujú veľkú pozornosť súčasnej hudbe...

Poslaním rozhlasu je starať sa o súčasnú hudbu, v posledných rokoch sa však jeho finančné kapacity zredukovali a vysielací čas je podstatne skrátený. Určití skladatelia sa hrajú často, tí ostatní sa musia uskromniť. Mám dojem, že na Slovensku majú skladatelia viac možností na uplatnenie, sú prehliadky umenia, kde nové diela zaznejú s vynikajúcimi interpretmi aspoň raz. Rozhlas sníma a vysiela tieto nahrávky viac-menej automaticky... Alebo mám ten dojem iba preto, že som tu tak trochu hosťom?

Spomenuli ste svoju lásku k sláčikovým nástrojom, aké máte kompozičné plány, na čom pracujete, čomu by ste sa chceli ešte venovať?

Ťažko predvídať a plánovať na dlhšiu dobu. Od diela k dielu prichádzajú nové problémy, s ktorými sa musím vysporiadať. Teraz práve píšem septeto pre holandský súbor, ktorý koncertuje prostredníctvom nadácie Gaudeamus. Interpreti sú špičkoví muzikanti, ovládajú rôzne techniky, sú pre mňa ideálnymi partnermi. Nepíšem žiadnu skladbu tak, aby som v nej opakovala niečo, čo som už skúsila. Na začiatku koncepcia bola pre mňa komplikovaná neobvyklým obsadením: flauta, basklarinet, klavír a sláčikové kvarteto. Pôvodnú predstavu jemných štvrťtónových štruktúr "narúšal" klavír, až kým som prišla na to, že sa naň dá hrať štvrťtónovo, bez toho, aby sa preladil: klavír je vlastne v temperovanom ladení rozladený, vzdialené oktávy sú v podstate falošné. Ak nepoužijem unisono v oktávach, ale v poltónoch, v určitých akordických sústavách, hrám akoby unisono v štvrťtónoch. Záleží to aj na delikátnej práci s dynamikou.

Každý tvorca sa usiluje o dokonalosť. Máte svoje lásky aj v iných druhoch umenia, literatúre, výtvarnom umení?

Robila som s vami rozhovor v nemčine, cítila som, že tam ste doma a ľahšie sa vyjadrujete k odborným témam, napriek tomu mám pocit, že by ste vedeli žiť hocikde ako univerzálny typ...

Mojím domovom je hudba. Je to môj svet, reč, ktorá pulzuje v mojej krvi... V nemčine sa mi už ľahšie rozpráva, veľa čítam odborné knihy, ale zároveň sa zaujímam o literatúru, o novinky, ale aj o diela minulosti. Osvojiť si cudziu reč bolo pre mňa veľkým obohatením, mohla som si konečne vybrať, čo chcem čítať. Bolo by ideálne, keby si mladí ľudia mohli sami určiť čo a v akej reči chcú čítať, ale k tomu azda dnes už smerujeme. Literatúra, výtvarné umenie, niekedy aj film sú pre mňa nie hrou, ale skúsenosťou. Objavila som autora, ktorý písal už v 30. a 40. rokoch – Albert Vigoleis Thelen nie je dostatočne známy spisovateľ ani v Nemecku. V románe *Insel des zweiten Gesichts* popisuje svoj život v exile. Zaujímavý je najmä spôsob akým píše. Román je vynikajúco koncipovaný, má nádhernú reč, rytmus. Je presvietený takou humanitou, že aj v momentoch, keď sa človeku nie veľmi darí, čítanie spôsobuje pohodu a svetlo. Sledujem tiež mladú autorku Kathrin Roggla, ktorá na vynikajúcej úrovni veľmi odvážne komentuje povrchnosti života. Blízky vzťah mám k Ulrichovi Holbeinovi, ktorého diela okrem rečovej virtuozity prinášajú filozofickú hĺbku, spojenú s dávkou humoru. Keďže hudba zaujíma v jeho tvorbe popredné miesto, mohla som pri viacerých rozhlasových reláciách spolupracovať ako hudobná poradkyňa na jeho originálnej knihe *Der belauschte Lärm*.

PRIPRAVILA VIERA POLAKOVIČOVÁ

HVIEZDNA HODINA *slovenskej opery*

K premiére Benešovej opery The Players

Cesta Benešovej opery *The Players* na námet Shakespearovho Hamleta na javisko bola kľukatá a zdĺhavá. Autor dielo napísal už roku 1994 na objednávku Meklenburskej opery, ktorá však napokon dielo nenaštudovala. Neskôr sa Benešovi priaznivci pokúšali operu presadiť vo Francúzsku, ale ani tu sa zámer neuskutočnil. Koncom 90. rokov začal o uvedení opery uvažovať operný súbor v Kolíne nad Rýnom, roku 2000 mala byť premiéra, ale pre ochorenie jedného z hlavných predstaviteľov sa neuskutočnila. Kolínska opera sa k dielu vrátila v tejto divadelnej sezóne a svoj starší zámer premenila na čin. Svetová premiéra Benešovej opery *The Players* bola 26. mája. Po Cikkerovej *Hre o láske smrti*, ktorá mala svetovú premiéru v Mníchove (1969), ide po 33. rokoch o ďalšiu operu slovenského autora, ktorej svetová premiéra sa konala na zahraničnom javisku. Navyše, kolínska opera je známa svojím pozitívnym vzťahom k modernej tvorbe a v tamojšom hudobnom živote súčasná hudba má pevné zázemie. (Opera v Kolíne nad Rýnom bola napríklad prvým zahraničným divadlom, ktoré uviedlo roku 1918 *Jej pastorkyňu*, a roku 1922 bola po Brne a Prahe tretím mestom, kde inscenovali *Káťu Kabanovú*.) Aj po 80. rokoch sa kolínsky operný súbor hlási k tejto tradícii. Siahnuť po opernej novinke, v nemeckých kontextoch menej známeho tvorcu, vyžadovalo, podľa môjho názoru, veľkú dramaturgickú odvahu. (Tá, žiaľ, chýba našim operným súborom.)

Hamlet – Miljenko Turk

Foto archív

Beneš operu komponoval na objednávku. Pre pôvodného britského iniciátora diela bolo pravdepodobne zaujímavé, aké videnie hamletovskej témy prinesie skladateľ vyrastajúci v odlišnej kultúre. Zároveň bola téma z Shakespearovho dramatického diela podnetná pre spôsob Benešovho spracovania libreta. Skladateľ si pre svoje opery vyberá literárne námety, ich autentický text chápe ako východisko. Libreto potom vzniká „stiahnutím" tohto textu, výberom vhodných blokov, ktoré spája ako koláž do väčších celkov, majúc na zreteli dramatický i poetický (prípadne apelatívny) účinok operného textu. Takto Beneš postupoval v predchádzajúcich operách a tento prístup obohatil v Hamletovi. Libreto vzniklo nielen z textu Shakespearovho originálu, ale aj talianskeho, francúzskeho, nemeckého a latinského prekladu tragédie. Beneš vychádzal z prekladov romantických básnikov (Giulio Carcano, François-Victor Hugo, August Wilhelm Schlegel), záverečné slová opery si nechal preložiť do latinčiny (Alexandra Mallá). Dominantným jazykom libreta je angličtina, ale do nej ako ozvláštňujúce vrstvy vtrhávajú ostatné jazyky, ktoré pre mňa symbolicky poukazujú nielen na jazykovo viacvrstvový charakter Hamletovho prostredia, ale v ďalšom pláne reprezentujú hlavné oblasti opery 19. storočia (taliansku, francúzsku a nemeckú operu).

Hoci Beneš volí romantické preklady, hoci jazyky symbolizujú romantickú operu a samotná literárna predloha je dielo, ktoré najviac obdivovali romantici, Beneš netvorí romantickú (ani novodobo romantickú) operu. Už názov *The Players* naznačuje, že ide do určitej miery o dekonštrukčný pohľad na romantickú alebo romantizujúcu interpretáciu Hamleta. Beneš konštituuje svoj text Hamleta na základe viacerých východiskových textov. Intertextuálny charakter libreta však nemá ráz postmodernej deformácie alebo dekonštrucie. Väčšina postmoderných skladateľov zhudobňuje „klasické" literárne a dramatické predlohy tak, že z východiskového diela vyberá určité záchytné body, ktoré slúžia na konštituovanie základného dramaturgického i hudobného uhla pohľadu na zhudobnený text. (Tak postupoval napríklad Christian Ofenbauer vo svojej opere na námet Kleistovej Penthesilei, z Čechovových *Troch sestier* si Benešov generačný druh Eötvös vybral iba niektoré výstupy, viažuce sa na charakteristiku určitých postáv. Brniansky Michal Košut s libretistom Janom Ant. Pitínskym zasa radikálnou literárnou redukciou skrátili tri Euripidove drámy – *Ifigéniu na Aulide, Elektru a Ifigéniu na Tauride* do koncentrovanej podoby, takže dramaticky a divadelne esenciálna podoba jeho opery *Ifigénia* má celkový čas asi 70 minút.)

Beneš kombinuje čiastočne postmoderný prvok (intertextualitu) s klasickým dramaturgickým videním. *The Players* sa výstavbou libreta čo najviac približujú dramatickej štruktúre Shakespearovho chef d'oeuvre, prirodzene, s textovými redukciami. Prevaha „moderného" umeleckého cítenia nad „postmoderným" sa prejavila i v dramaturgickej výstavbe a v kompozícii opery. Hoci každý jazyk má v opere svoju funkciu – a najmä v závere zapôsobí latinčina ako symbol všeobjímajúceho univerzálneho princípu európskej kultúry, nazdávam sa, že aj keby toto dielo bolo jazykovo monolitné, nič by mu to neubralo na umeleckej sile a logike dramaturgickej výstavby.

Beneš komponuje v *The Players* dramaticky zvnútornenú hudbu. Jeho operná hudba je neteatrálna a neuplatňuje vonkajšie efekty. Špeciálny dôraz kladie skladateľ na vyváženie dramatického, reflexívneho a lyrického princípu. Štýlovo Benešova dramatická

hudba vyrastá z odkazu serializmu, ten naplňuje dramaticky účinnou hudbou, ktorá sa zvláštnym spôsobom dostáva do interakcie s textom libreta.

Hudba nezobrazuje psychické motivácie hrdinov ani ich psychologický pôdorys, skôr sa usiluje zvečniť okamih a jeho dramatický náboj, ktorý reflektuje akoby z dvoch pozícií – rozprávača i hrdinu. U oboch však neuplatňuje vžívací prístup, ale určitý estetický odstup. Uplatnením tohto pohľadu na sujet sa opera *The Players* odlišuje od predchádzajúcej Benešovej opery – *Hostiny,* v ktorej hudba do dramatických situácií vstupovala i s dávkou apelatívneho entuziazmu a pátosu. Estetický odstup je, pravda, aj vec témy. Už názov opery (nie Hamlet, ale *The Players*) naznačuje, že moment „hry" je pre hudobnodramatickú koncepciu opery veľmi dôležitý. Hra sa tu nechápe v zmysle hravosti alebo uvoľnenosti, ale ako princíp, ktorý dáva štruktúru a zmysel životu a vzťahom medzi ľuďmi. Preto sú v centre opery hráči nielen účastníkmi hry, ale aj ľuďmi, vyrovnávajúcimi sa s neetickým prekročením pravidiel hry. Od tohto pohľadu sa odvíja dramaturgicky centrálne umiestnenie výstupu s hercami, teda divadla v divadle. Jeho mimoriadna dramaturgická účinnosť spočíva v tom, že ako najviac štylizovaný výstup (hudobne aj inscenačne) práve najviac odkrýva pravdu a tým najintenzívnejšie poukazuje na realitu. Beneš v dramaturgickom umiestnení tohto výstupu i v jeho kompozičnom zvládnutí nadväzuje na podobne významovo a umelecky kreované výstupy divadla v divadle, napríklad v Janáčkovej opere *Z mŕtveho domu*.

FOTO ARCHÍV

KRÁĽOVNÁ GERTRÚDA – JOSLYN RECHTEROVÁ

Mimoriadne nároky kladie partitúra opery na spevákov. Očakáva sa od nich predovšetkým maximálna intonačná a rytmická precíznosť, najmä v náročných ansámblových výstupoch, ale aj výrazová priebojnosť a celková estetika vokálneho prejavu. Práve pod vplyvom estetiky vokálneho prejavu Beneš konštituuje svoj dialóg s niektorými postupmi renesančnej vokálnej polyfónie a barokovej monódie. Tento dialóg má charakter vzťahu modernej významovosti k starým komunikačným formám. Je založený na kontinuite hudobného myslenia, homogenite kompozičných prostriedkov (starých i nových) a na paralelnosti významovej stránky hudby.

Beneš vo svojich skladbách často kladie otázku estetických možností a estetického opodstatnenia konkrétnej hudobnej formy. Platí to aj pre *The Players*. Beneš hľadá možnosti súčasnej opery, ktoré vychádzajú z tradícií opernej dramaturgie 20. storočia, sám sa vyznáva zo svojho vzťahu k Janáčkovi a Bergovi – a prvky nadväznosti na Berga by sa dali v opere nájsť. V jednom rozhovore povedal, že komunikácia s umením prebúdza v ľuďoch zmysel pre skutočnosť. Snaha rozšíriť zmysel pre vnímanie skutočnosti, vrátane jej jemných významových nuansí, je evidentná aj v opere *The Players*.

Kolínsky operný súbor uviedol svetovú premiéru diela na vynikajúcej interpretačnej úrovni. Osem spevákov, prevažne príslušníkov mladej generácie, pripravilo vokálne party svojich postáv precízne a pritom i výrazovo a významovo s pochopením ich hlbšej dimenzie. Tento hlbší rozmer dal postave Hamleta predovšetkým **Miljenko Turk**, barytonista s lyricky zvnútorneným, ale aj dramaticky členitejším prejavom. Basista **Samuel Youn** stvárnil Claudia ako chladného mocenského kalkulátora, nie ale ako démonickú postavu. Vokálne ho stvárnil sýtym, nosným hlasovým materiálom, výrazovo s presným (nie prehnaným) dávkovaním negatívnych emócií. Oféliu naštudovala **Insun Min** jasným, svietivým sopránom ako éterickú bytosť. **Joslyn Rechterová** ako Gertrúda zaujala farbou i plasticitou svojho altového hlasu. Na výbornej úrovni boli naštudované i ďalšie postavy. Stvárnili ich sopranistka **Banu Bökeová**, tenoristi **Christian Baumgärtel** a **Hauke Möller**, basista **Karl Huml**. Každý spevák stvárnil viacero postáv. Okrem nich v opere vystupujú dve činoherné postavy (Režisér a Herec). Stvárnili ich **Volker Niederfahrenhorst** a **Athol Farmer**.

Hudobne dielo naštudoval **Johannes Stert**. Precíznosť naštudovania sa vyznačovala výrazovou silou, reflexívnosťou i zvláštnym lyrizmom. Predovšetkým však dirigent náročnú súhru vokalistov aj inštrumentalistov preklenul ako samozrejmosť, takže divák sa mohol plne sústrediť na hudobný a dramatický význam, nie na technické otázky.

Režisér **Christian Schuller** naštudoval operu tak, aby každý jasne a zreteľne pochopil, ktorú postavu herec v danej chvíli predstavuje. Opera sa začína ako výber hercov, takže divákovi sa zverejní, kto ktoré postavy hrá. Po výstup hercov sa opera vyvíja ako operná skúška. Režisér (hrá ho herec) má medzi obecenstvom vyhradený rad a z času na čas vstúpi do deja svojimi poznámkami. Hrá sa v strohom priestore, ktorý symbolizuje skúšobňu s obrovským nápisom NO SMOKING. Výstupom hercov sa scéna otvorí, vytvorí veľký divadelný priestor a opera pokračuje bez zásahov režiséra, ako ozajstná opera, zástoj antiiluzívnych a odcudzovacích efektov sa minimalizuje. Už v prvých výstupoch opery režisér v súlade s hudobnodramatickou koncepciou skladateľa poukazuje na skutočnosť, že Hamlet je iný než obklopujúci ho ľudia. Túto myšlienku v inscenácii ešte niekoľkokrát zvýrazní, na určitých miestach priam postupmi absurdného divadla, napríklad vo výstupoch hrobárov, ktorí tu majú ráz klaunov (jedného z nich stvárňuje žena). Klaun preruší kopanie hrobu a neuveriteľne dlho močí. Sugestívne portréty priniesol režisér v postavách Ofélie, Gertrúdy a Claudia.

Prvá časť so vstupmi režiséra sa odohráva v civilných šatách. Pre divadlo v divadle pripravil kostýmový výtvarník historizujúce ošatenie s prvkami priam kráľovskej nádhery. Kostým sa počas predstavenia mení, vyvíja. Kostýmový výtvarník **Ulrich Schulz** našiel účinný interval medzi kostýmovým minimalizmom (civilné, strohé ošatenie) a kostýmovou veľkoleposťou.

Scéna **Jensa Kiliana** nesie spočiatku črty shakespearovskej scénografie s dominantnou javiskovou stavbou, s niekoľkými symetricky umiestnenými otvormi alebo dverami a menším priestorom pre hereckú akciu. Po výstupe hercov však stavba padá a otvorí sa široký priestor, príznačný pre moderné divadlo. Hrá sa s minimom kulís a scénografických prvkov. Významnú atmosférotvornú i symbolicky imaginatívnu funkciu má hra so svetlom (**Manfred Voss**).

Kolínska inscenácia Benešovej opery má mimoriadny význam nielen z hľadiska prezentácie súčasnej opery v zahraničí, ale aj pre sebavedomie slovenskej opernej tvorby a jej inscenačnej tradície. Apelatívne by mala pôsobiť predovšetkým na našu opernú dramaturgiu, ktorá sa, žiaľ, už dvanásť rokov novej tvorbe vyhýba. Kvalitami hudobného naštudovania i inscenačných postupov možno naozaj hovoriť o mimoriadnom čine, o hviezdnej hodine slovenskej opery.

MILOSLAV BLAHYNKA

JEDENÁSŤ SEZÓN *Juraja Hrubanta*

Hoci v dňoch písania tohto článku sa schyľuje k záveru divadelnej sezóny 2001/2002, zo strany SND nevyšla žiadna oficiálna správa o zmene na poste riaditeľa opery. Odchádzajúci **Juraj Hrubant** neponúkol „odpočet" svojej misie, designovaný nástupca **Marián Chudovský** dosiaľ verejne (na tlačovej besede) nepredstavil svoj program. Niet pochýb, že zo strany vedenia prvej divadelnej inštitúcie Slovenska ide o neštandardný a vo svete ťažko akceptovateľný postup. Tam totiž – a nemusíme ísť ďaleko, lebo v Prahe sa tiež menia šéfovia oboch operných súborov – sa podobný akt deje s dostatočným predstihom, transparentne a bez tajností. Navyše, spravidla konkurzom. Slovenské špecifiká však nič nemenia na nevyhnutnosti analyzovať každú ukončenú etapu v histórii slovenskej národnej scény.

Juraj Hrubant (1936), bývalý sólista opery, obsadil kreslo umeleckého šéfa (od roku 1996 riaditeľa) Opery SND 1. septembra 1989. Vystriedal Mariána Chudovského, ktorý, paradoxne, sa teraz na tento post vracia. Žezla sa ujal náhle, podporený dôverou kolegov, v období vnútrosúborových, ale aj spoločenských napätí, na ktoré bezprostredne nadviazal November 1989. V kritických dňoch otvoril brány divadla revolučným aktivitám, čím si upevnil kredit dôveryhodnej osobnosti. Jeho štartovacia pozícia bola teda priaznivá a šanca otvoriť novú kapitolu v dejinách bratislavskej opery obrovská. Zmena spoločenského režimu a priepustnosť hraníc dávali nádej, že aj slovenské hudobnodramatické umenie sa otvorí svetu, bude s ním komunikovať na partnerskej úrovni, poučí sa, bude sa inšpirovať. Manévrovací priestor, zbavený ideologických bariér, bol veľký a zároveň nepoznaný. Navyše, vzniklo nové štátoprávne usporiadanie, takže počnúc rokom 1993 sa Opera SND stala nespochybniteľne prvou a reprezentatívnou inštitúciou štátu.

Juraj Hrubant teda dostal do vena historickú príležitosť a s výnimkou krátkeho obdobia, od októbra 1996 do decembra 1998 (ide o intermezzo riaditeľovania Miroslava Fischera a operného šéfovania Ondreja Lenárda), mal dosť priestoru ju využiť a zúročiť. Prakticky jedenásť sezón je dostatočne dlhou etapu, aby sa jej umelecký výsledok relevantne premietol do vývoja vyše 80-ročného SND. Ako sa pod Hrubantovým riaditeľstvom formovala dramaturgia SND? Takmer po celý čas jej profil formoval **Július Gyermek**, ktorý zanechal režisérske aktivity, aby v názorovej harmónii so svojím šéfom zužitkoval nové možnosti slobodnej, necenzurovanej dramaturgie. Plody tohto tandemu sú však vari najhlbším sklamaním sledovaného obdobia. Zlyhali v historickom kontexte i pri porovnávaní s kultúrami prechádzajúcimi analogickým vývojom. Hrubantovo ustavičné argumentovanie nedostatkom financií, nevyhnutnosťou voliť repertoár neohrozujúci divadelnú kasu, skrátka, prvoradosťou komercie (citát z Pravdy spred asi dvoch rokov: „náš operný súbor by momentálne nemal hrať exponované diela 20. storočia" bol odôvodnený ich ekonomickou nenávratnosťou), už nielen že zaváňal alibizmom, ale priam diskreditoval prvú scénu štátu. Chtiac-nechtiac obnažil slabiny zákulisia, najmä nezvládnutú manažérsko-ekonomickú pozíciu. Jej zmyslom bolo nájsť takú formu existencie (azda ľahšie by sa dala uplatniť, keby neexistoval prekonaný a iba v Čechách uplatňovaný model inštitucionálneho zväzku opery s činohrou), ktorá by dokázala skĺbiť divácku objednávku s náležitým koeficientom náročnosti. Počas šéfovania Juraja Hrubanta ostali dlhodobo nepokryté viaceré základné štýlové obdobia. Ani zreteľne preferovaná talianska opera neodstránila biele miesta na svojej mape.

Z verdiovského odkazu treba uvítať oba shakespearovské tituly, *Otella* (1993) a najmä 66 rokov neuvádzaného *Falstaffa* (1999), stále však ostala tabuizovanou raná skladateľova perióda, zbytočne „posilnená" návratom *Nabucca* (1999). V predverdiovskom období pokračovala ignorácia renesancie belkantovej opery serie (jediný zástupca – obnovená *Lucia di Lammermoor*, 1991), pričom ani bufózne diela neopustili priestor ohraničený *Barbierom zo Sevilly* (1994), *Donom Pasqualom* (1993) a *Nápojom lásky* (2000). Odhliadnuc od štandardného pucciniovského výberu, za dramaturgickú pozornosť stála iba krátko hraná Cileova *Adriana Lecouvreur* (1989), projektovaná ešte predchádzajúcim vedením, pokus o oživenie Monteverdiho *Korunovácie Poppey* (1993) a vcelku úspešný Boitov *Mefistofele* (1996).

K. DERNEROVÁ V SUCHOŇOVEJ KRÚTŇAVE

FOTO ARCHÍV

Priam tragicky dopadla nemecká tvorba, zúžená prakticky iba na javiskový odkaz Wolfganga Amadea Mozarta. Dve operety boli skôr kuriozitou (*Netopier*, 1991 a *Noc v Benátkach*, 2001) a už len Wagnerov *Tannhäuser* (1994) niečo vyše sezóny, a to s prevádzkovými ťažkosťami, spestroval chabú bilanciu zastúpenia tohto reformátora opery u nás. Do zátvorky dávam, že Praha nedávno uviedla *Tristana a Izoldu* a v Budapešti sa hrá takmer kompletný Wagner. Inšpirácia domácou, nedbalovskou dramaturgiou opäť nebola zaujímavá. Počas Hrubantovej éry sa podarilo z povedomia publika vygumovať celý javiskový odkaz Richarda Straussa, staršiu nemeckú literatúru a, samozrejme, klasiku 20. storočia.

O poznanie milosrdnejší postoj zaujala Opera SND voči francúzskym skladateľom. Vďaka rešpektu k projektu **Jozefa Bednárika** uviesť po *Faustovi a Margaréte* ešte *Hoffmannove poviedky* (1992) a *Dona Quichotta* (1995), vďaka korektnej voľbe Debussyho *Pelleasa a Melisandy* (1995) a vďaka výberu dvoch ďalších titulov, hoci aj neprezieravo zaradených po sebe (Massenetov *Werther*, Thomasov *Hamlet*, obe 2000), je hriechov v tejto sfére nepomerne menej. Ruská operná tvorba, prežívajúca vo svete mimoriadny boom, mala v jedenástich sezónach Juraja Hrubanta iba symbolické zastúpenie. Po *Eugenovi Oneginovi* (1993) nastala osemročná pauza, prerušená Čajkovského *Pannou Orleánskou* (2001) a *Zlatým kohútikom* od Rimského-Korsakova (2002). Je to mizivý záber, pričom chýba napríklad Musorgskij a najmä Prokofiev. Vo vzťahu k českej opernej tvorbe nemožno hovoriť inak, ako o historickej hanbe. Od inscenácie *Líšky Bystroušky* (1989) sa na javisko SND nedostal žiaden Janáček (!), takže farby našich susedov obhajuje iba archaická podoba *Predanej nevesty* (1996). Nebola to však len česká opera, ku ktorej sa Gyermekova dramaturgia a Hrubantovo direktorovanie správali macošsky.

Žiaľ, podobný vzťah prejavili i k domácej kultúre. Odhliadnuc od pilierových diel Suchoňa (obnovovaný, no nehraný *Svätopluk*, 1994, 1998, *Krútňava*, 1999) a Cikkera (*Vzkriesenie*, 1996), zelenú dostali iba detské opery (Dubovského *Veľká doktorská rozprávka*, 1992 a *Tajomný kľúč*, 2000, Kupkovičova *Trojruža,* 1996), ktorých funkcia bola viac-menej edukačná. Opera SND nedokázala žiadnym spôsobom inšpirovať tvorcov, dať im objednávku, prípadne – ako tomu bolo v okolitých štátoch – vypísať súťaž. Opäť vážny hriech sledovaného obdobia. Neochotu zmeniť skostnatené myslenie a akceptovať európsky trend doložil Hrubant len nedávno, keď šéfdramaturga Júliusa Gyermeka nahradil jeho lojálnym asistentom **Pavlom Smolíkom.** Tým Smolíkom, ktorý sa skompromitoval žalostnou úrovňou bulletinov, tým Smolíkom, ktorý dosiaľ nepresvedčil profesionálnou odvahou a principiálnosťou.

Z hľadiska personálneho obsadenia dirigentských pozícií možno Hrubantovu éru charakterizovať ako obdobie testovania a hľadania šéfdirigentskej osobnosti. Až do minulej sezóny čerpal zo zahraničných zdrojov. Jeho prvým „objavom" bol Litovčan **Jonas Alexa**, ktorý však po naštudovaní *Pikovej dámy* celkom neobhájil nádej do neho vkladanú. Možno pridelené tituly neboli jeho „krvnou skupinou". Z medzí priemeru nevybočil český dirigent **Jan Zbavitel** (1992 – 1994) a komplexne vybavenou osobnosťou, akú malo vedenie na mysli, nebol ani Bulhar **Ivan Anguelov** (1994 – 1997). Napokon, nik z nich, a rovnako ani Rakúšan **Wolfdieter Maurer** (1999 – 2001), na dlhší čas v Bratislave nezakotvil a tým nevyoral hlbšiu brázdu. **Ondreja Lenárda** sa, bohužiaľ, nikdy nepodarilo udržať na dlhší čas, hoci práve pod jeho vedením dosahovali inscenácie po hudobnej stránke najvyššiu úroveň. Súčasného šéfdirigenta **Petra Feranca** je – vzhľadom na krátkosť jeho angažmán – predčasné hodnotiť. Nutnosť orientovať sa na zahraničie, hoci nekorunovaná očakávaným efektom, je varovným signálom, ktorý by slovenská hudobná kultúra a školstvo nemali brať na ľahkú váhu. Mimochodom, aj Feranec je odchovancom ruskej dirigentskej triedy. Popri **Dušanovi Štefánkovi** zaznamenal z domácich výrazný umelecký rast iba **Rastislav Štúr**. A to je za vyše desaťročie žalostne málo.

Príliš odlišná situácia nebola ani na režisérskom parkete. Po ukončení aktívnej bratislavskej činnosti **Branislava Krišku**, ťažisko produkcií stálo na **Miroslavovi Fischerovi** a **Pavlovi Smolíkovi**. Prvý z nich svoj umelecký zenit dosiahol pravdepodobne straussovskými titulmi v druhej polovici 70. rokov, takže plejáda jeho inscenácií po roku 1989 už väčšmi variovala princípy poznané, než by prinášala novú optiku. Tá sa očakávala od generačne mladšieho Smolíka, preferovaného Hrubantom (na úkor jeho kolegov Chudovského a Bendika), avšak neochotného prejaviť sa moderne, originálne, tvorivo. Zostal na opatrníckej čiare, neriskoval, skôr aranžoval než rozkrýval a analyzoval predlohy. Ak si odmyslíme dve solitárne zlyhania, zle vybratý mozartovský dvojtitul v réžii činoherného **Ľubomíra Vajdičku** (*Divadelný riaditeľ* a *Záhradníčka z lásky*, 1993) a baletného **Libora Vaculíka** v nedávno uvedenej *Noci v Benátkach* (2001), ak **Václav Věžník** opakovane dokazoval, že jeho invencia už dávno vyprchala (*Barbier zo Sevilly, Bohéma, Trubadúr, Predaná nevesta*), ak razantnejšiu zmenu divadelnej estetiky nepriniesli ani tri projekty Mariána Chudovského (*Traviata, Panna Orleánska, Carmen*) a talent **Zuzany Lackovej**, jedinej reprezentantky mladej generácie, preveroval iba nevďačný a sprofanovaný *Nabucco*, potom ostávajú už len tri mená. Traja – primárne neoperní – režiséri istým spôsobom, každý po svojom, rozčerili pokojnú hladinu bratislavských operných produkcií. Tvrdím to aj napriek tomu, že **Jozef Bednárik** šok z *Fausta a Margaréty* už nereprízoval, že **Milan Sládek** pristúpil k žánru prinajmenšom polemicky a ani **Jakubiskova** *Krútňava* jednoznačne nestrhla. U všetkých však bolo prítomné tvorivé nadšenie, hľadanie pravdy, zdravé riskovanie. Je obrovskou škodou, že slovenské operné divadlo ostalo i po otvorení hraníc v izolácii, bez svetom overených kritérií, zahľadené do seba a, nebodaj, so sebou spokojné. Tento záver platí aj pre scénografiu a svetelnú architektúru. Aj to je vizitka Hrubantovho šéfovania.

Stalo sa priam módou – a ad hoc si ju prisvojujú aj politici v snahe vylepšiť imidž krajiny – pýšiť sa slovenskou vokálnou školou, jej medzinárodnými úspechmi. Toto tvrdenie značne pokrivkáva a SND to pociťuje na vlastnej koži pri problémoch s obsadzovaním. Dramatického (hrdinného) tenoristu rozmeru **Pappa**, ba aj **Livoru** už roky nemáme, zvlášť keď **Peter Dvorský** v ostatných piatich-šiestich sezónach viac nasľuboval než realizoval. Niet dramatického sopránu pre nemecký odbor, niet charakterových speváčok, úzky je výber basistov... Internacionalizácia sólistického aparátu je dnes bežná aj v divadlách ansámblového typu a opiera sa o pomerne širokú paletu umelcov spoza východných hraníc. Opera SND však hľadačskými ambíciami neprekypovala.

FOTO ARCHÍV

C. MONTEVERDI: KORUNOVÁCIA POPPEY

FOTO ARCHÍV

J. OFFENBACH: HOFFMANNOVE POVIEDKY

Objavom **Sergeja Larina** a na istý čas **Janeza Lotriča** sa „lov" skončil, pretože ďalších (**Ovsepjan, Tolstov, Choupenitch, Prokopiev, Gorbunov**) získala z iných slovenských či českých scén. Počas éry Juraja Hrubanta zopár umelcov prekročilo domáci rozmer (**Jenisovci, M. Dvorský, A. Danková, Ľ. Vargicová**), časť dozrela a stáva sa oporou bratislavských obsadení, iným sa nedarí prekročiť vlastný tieň, či prirodzeným spôsobom uzatvárajú kariéru. Núdzových riešení pribúda a niektoré tituly (napríklad nová *Luisa Miller*) majú ohrozenú budúcnosť. Dokonca na pražskom hosťovaní s *Donom Giovannim* v jednom z predstavení museli vynechať áriu Donny Anny, čo sa, pochopiteľne, odrazilo v recenziách.

Vedeniu Opery SND sa nepodarilo obnoviť kontakt so svetovými hviezdami slovenského pôvodu. Náznaky spolupráce s **Luciou Poppovou** prekazila jej náhla smrť. **Edita Gruberová** sa obmedzila na kontakty so Slovenskou filharmóniou a prah SND nebola ochotná prekročiť ani **Ľubica Orgonášová**. **Sergej Kopčák** na svoju bývalú materskú scénu zanevrel a nezaznamenal som ani pokusy pozvať **Gabrielu Beňačkovú**. Hosťov pohybujúcich sa na popredných svetových javiskách, teda nositeľov kritérií, sme rovnako na doskách SND neprivítali. Ak sa aj sporadicky v Bratislave objavili, tak iba na koncertnom pódiu. Škoda, že táto agenda na riaditeľskom stole nemala miesto.

Ľ. Vargicová a Ľ. Ludha v Traviate.

Neustále prízvukovanie ekonomických problémov prestalo znieť hodnoverne a nabádalo k úvahám, či s daným objemom financií divadlo hospodári efektívne, či má moderný a pružný manažment, či model prevádzky nie je nutné modifikovať (prvky blokového systému), či by sa konečne nemala vyskúšať spolupráca divadiel v koprodukčnom projekte atď. Ale nahlas by sa malo hovoriť aj o umelcoch, ktorí profesionálne neprospievajú, o chybných obsadeniach, ktoré buď neuzrú svetlo sveta, alebo nemajú dlhšiu životnosť. Skrátka, nebáť sa sebareflexie, hľadať rezervy vo vlastných radoch. A trocha načúvať i hlasom recenzentov. Už dávno bolo aktuálne načať problematiku komunikácie divadla so svojím publikom, či už bezprostrednou formou (neformálne stretnutia, predpremiérové besedy, diskusie s umelcami), alebo aspoň prostredníctvom veľmi chýbajúceho divadelného časopisu. Aj keď témou dňa nie je rozčlenenie kolosu SND na autonómne umelecké útvary, do budúcnosti ani pred touto otázkou netreba zatvárať dvere.

Počas riaditeľovania Juraja Hrubanta spravila Opera SND pramálo, aby rozčerila ustálenú hladinu, nabúrala pohodlný stereotyp. Proti prázdnym diváckym kreslám bojovala najľahšou zbraňou, uprednostňovaním komerčného repertoáru. Pre oslovenie náročnejšieho diváka, pre pritiahnutie mladej generácie, dychtivej po poznaní, nespravila takmer nič. Stačili standing ovations premiérových snobov, či tri-štyri rakúske autobusy zaplňujúce rady parteru a vedenie opery (ale aj celého SND) sa tvárilo spokojne. Prečo nie, žilo – citujem Janu Wild z časopisu *Divadlo v medzičase* 1/2000 – „v predstave o svojej výlučnosti a exkluzivite".

Pavel Unger

TV Opera. session

Televíziu – až na malé výnimky – nesledujem. Patrím skôr k televíznym „čitateľom", to znamená: pri rannej káve v novinách prečítam/prebehnem v programoch, čo by som si – ak by bol čas, vôľa, odvaha, dôvod – pozrela. A málokedy mám jedno, druhé, tretie aj štvrté. Preto sa radšej spoľahnem na náhodu. Podobne, ako v onú koncoaprílovú nedeľu. Náhoda to bola ozaj výnimočná. Stačí spomenúť zostavu: slnečné popoludnie, jar, nedeľa, televízor a – ja. Udial sa však malý zázrak, z ktorého som mala nezvyčajný zážitok. Obrazovka najskôr ohlásila pod veľavravným heslom **Opera session** titul *Hoffmannove poviedky*. A v tom okamihu to začalo. Senzačný, takmer hodinový invenčný a dynamický prúd, ktorý by som bez ostychu nazvala Hommage à Jozef Bednárik. Ide o pútavú, nekonvenčne skoncipovanú sondu, pohľad do zákulisia, do kuchyne, kde sa pripravuje veľkolepá šou. Inscenácia známej, obľúbenej a pomerne frekventovanej opery Jacquesa Offenbacha. A v tej kraľuje – aspoň v tomto prípade – režisér. Veľký mág vízie, farieb, tvarov, predstáv, imaginácií... **Jozef Bednárik**. Gejzír pohľadov – strihov poskytne divákovi možnosť vidieť nevídané. V absolútne privátnom, neštylizovanom tóne sledovať a vychutnávať zrod diela. Skrytým objektívom odtajniť neraz

Režisér v akcii.

Foto archív

až chúlostivé zákutia. Drinu aj pohodu. Imperatív aj dialóg. Bednárik je obdivuhodný. Dokáže komunikovať so spevákmi, so scénou, akciou, dirigentom, hudbou (azda s každou stránkou partitúry). Rozumie reči (vychutnáva francúzštinu), reči hudby, fráz, slova, poézie. Opája sa jej pátosom, krásou. Prežíva dej a svoje predstavy „hrmotne" podsúva aktérom... až napokon, unavený, ale snáď spokojný, vidí svoje dielo a s výdychom povie: „Hoffmann je kolega, umelec, hudobník, básnik... Skúsme plakať i smiať sa spolu s ním. Skúsme padať, vstávať, túžiť, trpieť, šepkať i kričať, krívať i lietať. V opere sa toto všetko dá."

Pod túto parádnu „hodinovku" sa podpísali skvelí tvorcovia – režisér a autor scenára **Vladimír Balco**, odborní poradcovia a spoluscenáristi **Gabriela Vyskočilová** a **Jaroslav Blaho**, kameraman **Zoltán Vajgl** a ďalší. Vyrobil ARTTEP, a.s., roku 1992. Teda až po desiatich rokoch som si mohla (ako úplne atypický televízny „sledovač") pozrieť a vychutnať neobvyklú a poučnú lahôdku.

Pýtam sa: ktovie, čo teraz v letnom čase naservíruje telka? Možno mi nič nehrozí. Ak by ste však v programovom zozname nebodaj našli dobre utajený bonbónik, prosím, zavolajte mi...

Lýdia Dohnalová

ROZHLASOVÝ ZÁPISNÍK

V úvode môjho zápisníka je Wagnerov **Bludný Holanďan** (25.5. – Rádio Devín), ktorý zaznel vo večerných hodinách v priamom prenose z parížskej Opéra Bastille. Kto má rád Wagnerove nekonečné romantické melódie, určite si prišiel na svoje. Redaktor prenosu Slavomír Jakubek pozval do rozhlasového štúdia v bratislavskej Pyramíde už tradične dvoch operných znalcov – Jaroslava Blaha a Pavla Ungera. Po skončení prenosu jeden spovedal druhého, resp. P. Unger rozprával o svojej ostatnej návšteve operného Paríža, spomínal na inscenácie a predstavoval významné operné domy mesta na Seine. V tomto bloku zaznela o. i. aj ukážka z Rossiniho *Barbiera zo Sevilly* v Opéra Bastille, kde hlavnú úlohu spieval slovenský barytonista Dalibor Jenis. (Škoda, že P.Unger sa nepokúsil zrealizovať v Paríži aktuálny rozhovor s naším spevákom.) Po krátkej hudobnej ukážke z kompaktného disku, ktorý pohotovo vydalo propagačné centrum parížskej opery, som si zaspomínala na jedno tohtoročné účinkovanie Dalibora Jenisa v relácii *Túto hudbu mám rád*. Vtedy zo svojich operných kreácií nemohol ponúknuť redaktorovi nič – na Slovensku nemá o jeho spevácke umenie záujem žiadne špecializované vydavateľstvo – ba ani Slovenský rozhlas... Ak v tomto smere nedôjde čo najskôr k náprave, a to nielen v prípade jedného operného umelca, môže sa stať, že dnešná stredná generácia spevákov, z ktorých mnohí predstavujú umelecký export Slovenska, nebudú mať vo fonotéke Slovenského rozhlasu žiadne nahrávky.

Ako kóda k opernému večeru (25.5.) odznela relácia Jaroslava Blaha **Parížske operné divadlá a ich história**.

V rámci cyklickej relácie **Stretnutia nad partitúrou** (8.6. o 15.00 h. – Rádio Devín) pozvala redaktorka Melánia Puškášová k mikrofónu mladú slovenskú organistku Zuzanu Ferjenčíkovú. Hovorila s ňou na tému **Organová hudba z Francúzska**. Užším vymedzením témy bola organová tvorba súčasného skladateľa **Jeana Guilloua** (nar. 1930). Jeho skladby zazneli na dvoch tohtoročných autorských koncertoch festivalu Melos-Étos. V prípade „stretnutí nad partitúrami" sa zvyknú prelínať názory skladateľov a interpretov. Tak to bolo i teraz, ibaže o estetike tvorby J. Guilloua zasvätene rozprávala odchovankyňa VŠMU v triede J. V. Michalka, viacnásobná laureátka organových súťaží a jeden z najväčších talentov mladej slovenskej interpretačnej generácie – Zuzana Ferjenčíková. Redaktorka bola tak trochu provokujúcou inšpirátorkou relácie. Organistka spoznala magickú osobnosť skladateľa a interpreta Jeana Guilloua najmä na interpretačných kurzoch v Zürichu. Zrejme tu sa začala bližšie zoznamovať nielen s jeho interpretačným a improvizačným majstrovstvom, ale aj s jeho dielom.Na spomínanom festivale súčasnej hudby Melos – Étos už hrala (spolu s autorom) ukážky z jeho diela *Kolokvium pre klavír a organ* a bola spoluúčinkujúcou v skladbe *Alica v krajine organu*. V rámci relácie sme dostali aj zvukovo-slovnú informáciu o náročnom niekoľkočasťovom diele skladateľa – *Hyperion*, kvázi filozofických a zvukovo-farebných mutáciách ohňa ako prírodného živlu i metaforickej spaľujúcej sily ľudského vnútra. Je krásne, ak má autor takého zanieteného vykladača, akým je Zuzana Ferjenčíková! Táto talentovaná a emotívna umelkyňa je aj intelektom obdarený mladý človek, plný ambícií a plánov.

Folklórne reminiscencie – pod týmto názvom pripravil Rasťo Andris (8.6. o 16.00 h – Rádio Devín) reláciu venovanú ženám, ako hlavným nositeľkám folklórnej piesňovej tradície. Hosťom redaktora bol Oskar Elschek. Aj keď spočiatku vyznievala forma otázok a odpovedí trochu akademicky, postupne sa relácia vykryštalizovala do mimoriadne zaujímavého rozprávania nášho popredného muzikológa – folkloristu. Elschekove hlboké poznanie materiálu a témy presviedča poslucháča, aj keď nedemonštruje aktuálne zvukové ukážky, ale skôr sumarizuje, komentuje a povyšuje materiál z nového uhla pohľadu. Prečo sú práve ženské spevy nositeľkami piesňovej tradície v našom folklóre? Azda i preto, lebo podľa Elscheka „...pieseň je románom duše". Spev je pramienkom, v ktorom mohla žena aj bez písaného či hovoreného slova najlepšie vyjadriť bohatstvo svojho citového života. A tak vznikli nádherné ľúbostné, ale i lúčne spevy z rôznych regiónov Slovenska, neopakovateľné trávnice, smutnokrásne svadobné rozlúčky, dojemné uspávanky, príležitostné obradové piesne, ale aj temperamentné tanečné piesne. Tí, čo vyznávajú expresiu mužského spevu, jeho plnokrvné organové ladenie, iste dajú za pravdu O. Elschekovi v tom, že ženské srdcia predsa len vždy zahrali na najjemnejšie struny duše. A o tom vlastne bola aj táto krásna relácia múdreho hudobníka.

Pocta Ivanovi Sokolovi bola venovaná 65. narodeninám významného slovenského organistu, ale i jeho nedávnym pozoruhodným recitálom v Koncertnom štúdiu SRo. Hudobno-slovnú reláciu (16.6. o 20.00 h – Rádio Devín) vystavala Etela Čárska jednak zo svojich úvah a názorov na interpretačné majstrovstvo Ivana Sokola, z hudobných ukážok repertoáru (najmä bachovského) umelca, ale aj zo Sokolových úvah či replík na otázky o štýlovej interpretácii, o umení registrácie, resp. hraní na rôznych typoch historických a súčasných organov, o rešpektovaní štýlovosti a pritom presadzovaní vlastného interpretačného názoru... atď. Na Sokolovi je fascinujúce, ako „prosto" sa dostáva nielen k hudobnému cieľu, ale aj ako rovno, priam lineárne hovorí o svojom umení.

Pri počúvaní Stravinského opery **Osud zhýralca** (16.6.o 21.00 h – Rádio Devín) som nostalgicky spomínala na časy, keď túto operu (a mnohé iné hudobnodramatické diela 20. storočia) uvádzala aj Opera SND. Viac než Wagnera a jeho *Bludného Holanďana* (prepáčte, Wagneriáni) som vychutnala všetky hudobné maškrty „neoklasicistickej opernej parafrázy" večného hľadača, búrača i staviteľa Igora Stavinského. Tým skôr, že dielo zaznelo pod autorskou taktovkou – s Kráľovským filharmonickým orchestrom a zborom Sadlers Walles Opery (bez redakčného zahlásenia, z ktorého roku nahrávka pochádza). Nech je už akokoľvek, aktuálnejšiu interpretáciu si sotva možno predstaviť. 120. výročie narodenia Igora Stravinského si Slovenský rozhlas (vrátane predhovoru o Stravinskom a jeho opernom diele) uctil čestne. Redaktorom náročného poslucháčskeho projektu bol Slavomír Jakubek.

Operný magazín (22.6.o 13.05 h – Rádio Devín) bol posledným v sezóne 2001/2002. Bola som zvedavá, či sa pred divadelnými prázdninami dotkne čo len slovíčkom aj našej slovenskej opernej sezóny. Nestalo sa tak. Pavol Unger hovoril o operných projektoch Wiener Festwochen, Jaroslav Blaho sa pohľadom do roku 1902 vrátil k pomerne málo dynamickej opernej ére spred sto rokov, kde bola zaujímavá azda len tá „stovka", Anna Podolská nás informovala o závere (a bilancii) sezóny milánskej La Scaly, ktorá sa kvôli rekonštrukcii historickej budovy odohrala v novej budove – mimo centra, Jozef Červenka v rámci noviniek svetovej opernej produkcie informoval o Haitinkovej realizácii Debussyho opery *Pelleas a Melisanda*. Dôvodom nahrávky bola takisto storočnica od premiéry tejto impresionistickej opery v r. 1902 v Paríži... V opernom magazíne sme sa tak dozvedeli veľa zaujímavého o udalostiach v zahraničí, iba o hodnotení operného diania na Slovensku sme sa nedozvedeli zhola nič. Je to náhoda, zámer alebo zápal pre veci, ktoré sú z rôznych dôvodov povýšené nad domáci vývoj? Každopádne, Slovensko by sme v opernom magazíne nemali nechávať bokom, nech nás už jeho realita bolí, či občas aj poteší...

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

Wiener Festwochen

Zápisky z Wiener Festwochen 2002

Festival bonbónikov a škola opernej interpretácie

Dátumy 10. máj a 16. jún ohraničujú tradičné viedenské slávnosti umenia Wiener Festwochen. Veľavravný je štatistický údaj: 46 produkcií rozmanitých žánrov pochádzajúcich z 21 krajín, 168 predstavení, päť desiatok koncertov s hviezdami nemenej známymi, ako sú dirigenti Rattle, Abbado, Levine, Jansons, Dohnányi, Previn, Harnoncourt... Pod intendantskou taktovkou popredného režiséra Luca Bondyho prežila Viedeň a jej početní hostia jar plnú ušľachtilého umenia najvyššej kvality. Tohtoročná operná ponuka bola vystavaná na kontrapunkte troch dramaturgických bonbónikov a troch známych titulov, pochádzajúcich z pier Wolfganga Amadea Mozarta a Lorenza da Ponteho.

Hudobný život bol zastúpený na prvom súbore inscenácií a na *Figarovej svadbe*.

Foto Marie-Noelle Robert

Atrakciou Troch sestier je mužské obsadenie ženských rolí.

Il Ritorno d'Ulisse in Patria – C. Monteverdi

Opera Claudia Monteverdiho mala premiéru roku 1640 v Benátkach, patrí teda k najstarším dokumentom v histórii hudobnodramatického divadla. Po takmer štvrťstoročí od premiéry objavili muzikológovia vo viedenskej Národnej knižnici anonymnú kópiu rukopisu partitúry a o desať rokov neskôr sa v Benátkach našiel manuskript textu podpísaný libretistom G. Badoarom. Bolo teda už len úlohou odborníkov zrekonštruovať pôvodný tvar *Odyseovho návratu do vlasti* (medzi oboma prameňmi boli značné rozdiely), tak ako je dnes úlohou interpretov nájsť priliehavý kľúč k oživeniu tvorivého dedičstva skladateľa, označovaného ako „Divino Claudio". Monteverdiovská renesancia odštartovala pred niekoľkými desaťročiami, pričom výraznou mierou k nej prispeli N. Harnoncourt a J. P. Ponnelle zürišským operným cyklom. Dnes sme však opäť ďalej, spoznávajúc nové modely interpretácie rovnako z hľadiska hudobného ako aj režijného. Azda najvýznamnejším z nich je projekt *Odyseovho návratu*, ktorý sa zrodil pod hlavičkou festivalu v Aix-en-Provence pred dvoma rokmi. Pochádza z dielne dirigenta Williama Christieho a režiséra Adriana Nobla. Ide o koprodukciu spomenutého festivalu so štyrmi francúzskymi divadlami a na Wiener Festwochen ho prevzali v pôvodnom tvare a takmer identickom obsadení.

Vo Francúzsku etablovaný Američan **William Christie**, zakladateľ prestížneho súboru *Les Arts Florissants*, je považovaný za jednu z najsilnejších autorít v oblasti starej hudby. Jeho prístup k Monteverdimu je principiálny, bazíruje na úsilí rekonštruovať čo najvernejšie štýl, pestovaný za života skladateľa, čo najtesnejšie sa priblížiť k originálu partitúry. S ansámblom, s ktorým tvrdo pracuje, sa mu to darí priam ukážkovo. Šestnásť inštrumentalistov, vrátane Christieho, obsluhujúceho continuo, muzicírujúcich na dobových nástrojoch, ponúka transparentný, mäkký, delikátne farbený zvuk, je zohratých do absolútnej presnosti a naladených na spoločnú výrazovú strunu. Koncepcia Williama Christieho sa premieta rovnako do vokálneho vyjadrenia sólistov. O čo úspornejšie prostriedky využíva Monteverdi, o to bohatšie možnosti – v rovine ľudskej, emocionálnej či vo vernosti k textúre – sa otvárajú spevákom. Vokálny ansámbel tvoria členovia *Académie européenne de musique d'Aix-en-Provence*, zoskupenia umelcov stojacich na prahu kariéry, a v kolektíve pod vedením výrazných autorít, študujúcich nové tituly. Christie teda pracuje s tímom spevákov vonkoncom nie hviezdnych parametrov. Sú však poddajní a nadšení pre tvorivé muzicírovanie. Hoci alt **Marijany Mijanovičovej** (Penelope), tenor **Krešimira Špicera** (Odyseus) a ani ďalší z 18-členného sólistického kolektívu nevynikajú mimoriadnymi hlasovými materiálmi, dokážu strhnúť hlbokým a úprimným prienikom do výrazovej a emocionálnej podstaty partov.

S dirigentovým poňatím plne korešpondovala vizuálna stránka produkcie. Režisér **Adrian Noble,** umelecký vedúci Royal Shakespeare Company, pristúpil k Monteverdimu – súčasníkovi Shakespeara! – azda aj cez prizmu príbuzných východísk. Celé dianie sa odohráva v jedinom priestore, na pieskovom teréne, ohraničenom holými stenami (výtvarník **Anthony Ward**), bez akýchkoľvek „barličiek", kde interpreti kreujú postavy výsostne hereckou a výrazovou technikou. Skromná a vtipná je paleta rekvizít, ktoré majú len doplnkovú funkciu. Neznamená to však, že *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* v Noblovom výklade je slohovo strohý, nezáživný. Naopak, jeho sila je v prostote (znázornenej napríklad nahotou predstaviteľa personifikovanej Ľudskej krehkosti – L'Humana Fragilita), pestrosti (spúšťanie bohov na lietajúcom koberci), symbolike (pohrávanie sa Neptúna s detskou lodičkou).

Tri sestry – P. Eötvös

Vychádzajúc zo slovenskej reality znie konštatovanie, že súčasná operná tvorba má na zahraničných scénach významné a novými dielami neustále obohacované postavenie,

priam utopicky. Pravdou však je, že hudobnodramatický žáner vykročil do 21. storočia rovnými nohami, s novým tvorivým nadšením a podnetmi, ktorým divadlá ochotne otvárajú svoje priestory. Jedným z najúspešnejších autorov strednej generácie je Peter Eötvös, skladateľ a dirigent maďarského pôvodu, v ostatnom čase preslávený svojou operou *Tri sestry*. Od premiéry vo francúzskom Lyone roku 1998 dielo prešlo piatimi rôznymi inscenáciami a hralo sa vo významných európskych divadlách. Pôvodná lyonská inscenácia je charakteristická obsadením všetkých ženských postáv kontratenoristami, v maďarskej mutácii ich interpretujú dámy. Po čechovovských literárnych námetoch operní skladatelia nikdy pričasto nesiahali a ani Eötvösove *Tri sestry* nezodpovedajú hudobnej paralele 4-dejstvovej predlohy. Po rozkúskovaní a opätovnom poskladaní textu vznikla nová dramaturgia diela, rozčlenená na prológ a tri sekvencie. Motto v úvode paradoxne pochádza z Čechovovho záveru a myšlienka, že zmysel utrpenia pochopia až nasledujúce generácie, vnáša atmosféru istej bezvýchodiskovosti. Jednotlivé sekvencie nesú názvy hlavných postáv (Irina, Andrej, Máša), hoci napríklad Oľga „svoj" obraz nemá a prostredníctvom Andreja výrazne vstupuje do hry štvrtá žena rodiny, Nataša. Jej vzťah k dvom mužom zároveň podčiarkuje hlavnú tému opery, vzťahy v trojuholníku.

Navonok najväčšou atrakciou Eötvösových *Troch sestier* je mužské obsadenie všetkých ženských rolí. Skladateľovi teda nešlo o lineárne prerozprávanie deja, ale o abstrakciu konfliktu. Ak je v trojuholníku postáv napätie, jedna z nich ho musí vyvolať. Podľa Eötvösa na pohlaví v tomto prípade nezáleží. Zaujímavá je orchestrácia diela: komorné zoskupenie inštrumentalistov v jame priamo kreuje dramatické situácie a každá sólová postava má svojho nástrojového partnera. Veľký orchester je umiestnený za scénou, pričom medzi oboma je dômyselná akustická rovnováha. Autor vychádza opäť z Čechova: v jeho hrách sa nikdy nekričí. Eötvösova hudobná reč je odvážne „moderná", pútavá a rafinovaná vo farbách i zvukových efektoch, je v nej šteklivá disonancia (notácia umožňuje istú mieru interpretačnej voľnosti), zaujme však predovšetkým emocionálnou silou. Je pevne spätá s duchom libreta Clausa H. Henneberga a zodpovedá bizarnosti v obsadení postáv. Opera sa uvádza v ruštine.

Viedenčania zhliadli *Tri sestry* v originálnej verzii, ako obnovenie produkcie Opéra National de Lyon. Autorom réžie, scénografie a svietenia bol japonský umelec **Ushio Amagatsu**. Vychádzajúc z princípu divadla kabuki, vyčaril na javisku nevšednú atmosféru. Úsporná scénografia, tvorená troma ľahkými pohyblivými stenami, presúvala formovanie príbehu na interpretov a ich výrazové schopnosti. Dominovala antiiluzívnosť, vysoká miera štylizácie pohybu a gestiky, dôraz na emocionalitu, väčšmi skrytú než vonkajškovú. Hlavným dirigentom bol sám Peter Eötvös, stojaci na čele komorného ansámblu **Klangforum Wien,** za javiskom umiestnený maďarský **Savaria Symphonieorchester** dirigoval **László Tihanyi**.

The Turn of the Screw – B. Britten

Tretím tohtoročným dramaturgickým bonbónikom Wiener Festwochen sa stalo uvedenie opery Benjamina Brittena *The Turn of the Screw.* Na Slovensku toto unikátne komorné dielo, premiérované roku 1954 v Benátkach súborom English Opera Group, dosiaľ neodznelo, jeho titul však možno preložiť ako *Uťahovanie skrutky.* Benjamina Brittena a libretistu Myfanwy Pipera inšpirovala novela Henryho Jamesa, situovaná na anglický vidiek polovice 19. storočia. V uzavretom priestore sa odohráva tajuplný, priam mysteriózny príbeh s metaforickým obsahom. Boj o vplyv na dvoch osirelých súrodencov, vystavovaných zvodom zlých duchov bývalého sluhu a guvernantky, znamená vlastne zápas medzi dobrom a zlom. Zo siedmich javiskových postáv sú dve detské, jedna vystupuje v prológu so sprievodom klavíra (tenorový part v štýle recitatívu), dvojica postáv stelesňuje duchov mŕtvych (bývalý sluha Peter Quint a bývalá vychovávateľka Miss Jesselová) a ďalšiu predstavuje gazdiná Mrs. Groseová. Dominantnou rolou opery je vychovávateľka (soprán). Partitúru vystaval Benjamin Britten z prológu a šestnástich obrazov, pospájaných orchestrálnymi medzihrami, rozvíjajúcimi tému s variáciami, ktorá sa prvýkrát ozve pred 1. obrazom ako orchestrálny úvod. Do každej medzihry je vložená variácia, programovo nadväzujúca na nasledujúci javiskový výjav.

Skvelé dielo vyžaduje prvotriednych interpretov. Inscenácia, ktorá sa v bloku piatich večerov uskutočnila v divadle Ronacher, je koprodukciou Wiener Festwochen a Festivalu d'Aix-en-Provence. Jej kvalita bola po všetkých stránkach ukážková. Náročné orchestrálne party – iba 13 hudobníkov! – predniesol **Mahler Chamber Orchestra** (založený roku 1997 z iniciatívy C. Abbada z členov Mahlerovho mládežníckeho orchestra, známeho aj u nás) vskutku virtuózne. V orchestri sedelo 13 sólistov, plne oddaných brittenovskej poetike a atmosfére diela. Majstrovsky ju za dirigentským pultom formoval **Daniel Harding**, jeden z najväčších objavov ostatných piatich rokov. Bolo to sto minút absolútneho stotožnenia sa s partitúrou, sto minút úprimného a do najjemnejších nuansí vypointovaného muzicírovania, sto minút technickej a emocionálnej bravúry.

Foto Ruth Walz

The Turn of the Screw. Mireille Delunschová (Vychovávateľka) a Marlin Miller (Peter Quint).

V superlatívoch však treba hovoriť aj o javiskovej stránke inscenácie. **Luc Bondy** na scéne **Richarda Paduzziho** dokázal vo svojej réžii rezignovať na všetko popisné a plne sa sústrediť na psychologické vykreslenie meniacich sa situácií, na v každom geste a pohybe prepracovanú osobnú charakteristiku postáv, vychádzajúcu z notového zápisu. Sugestívna práca so svetlom dodávala každému obrazu adekvátnu atmosféru. Bez najmenších výhrad treba prijať i sólistické obsadenie. V ťažiskovej úlohe vychovávateľky imponovala **Mireille Delunschová** bohato tieňovaným výrazom, pričom rovnocenne jej sekundovali **Hanna Schaerová** (Mrs. Groseová), **Marie McLaughlinová** (Miss Jesselová), **Martin Miller** (Peter Quint) i obaja detskí predstavitelia.

Figarova svadba – W. A. Mozart

Riccardo Muti, 61-ročný umelecký riaditeľ milánskej La Scaly, diriguje operné predstavenia iba vo svojej vlasti a vo Viedni. A práve v metropole na Dunaji sa mu podarilo zrea-

lizovať cyklus troch Mozartových opier, skomponovaných na texty Lorenza da Ponteho a v rámci tohtoročného festivalu ich uviesť v rozpätí jedného mesiaca. Podobný projekt uskutočnil koncom 80. rokov v La Scale, čo dokazuje, že tento úsek hudobnej histórie je jeho srdcovou záležitosťou. Tentoraz ide o koprodukciu Viedenskej štátnej opery a festivalu Wiener Festwochen a všetky predstavenia sa odohrali v Theater an der Wien.

Figarova svadba mala premiéru pred rokom. Pod režijným vedením **Michaela Heltaua** ožíva dve desaťročia stará milánska inscenácia, pod ktorú sa podpísal nezabudnuteľný **Giorgio Strehler** (zomrel roku 1997). Stehlerova divadelná estetika vychádza v absolútnej miere z partitúry. Každý podnet slova a hudby reflektuje a spracúva vo výsostne kultivovanej, pravdivej, ale aj emocionálnej polohe. Niet akcie, gesta či javiskového pohybu, ktorý by nemal hlboký zmysel, priečil by sa deju, či pripúšťal nejednoznačný výklad. A azda práve preto táto *Figarova svadba* je síce režijne, výtvarne a kostýmovo dokonalá, niet v nej momentu prekvapenia. Podobne aj hudobné naštudovanie **Riccarda Mutiho**, opreté o ideálny zvuk **Viedenských filharmonikov**, je koncepčne premyslené, v každom takte zdôvodnené a nevyvrátiteľné. Opäť perfektnosť, opäť (podľa môjho subjektívneho pocitu) bez neočakávaných prekvapení.

FOTO: AXEL ZEININGER

FIGAROVA SVADBA. MELANIE DIENEROVÁ (GRÓFKA ALMAVIVA) A TATIANA LISNICOVÁ (SUSANNA).

Čo však v tejto sérii večerov nevyšlo, bolo sólistické obsadenie. Dirigent formátu a autority Mutiho má dozaista možnosť výberu spevákov, zodpovedajúcich jeho poňatiu a schopných v maximálnej miere naplniť jeho predstavy. Iba **Simon Keenlyside** ako gróf Almaviva zodpovedal najvyšej triede mozartovského spevu. Jeho lyrický, v polohách vyrovnaný a výrazovo plastický barytón sa vokálne a herecky celkom stotožnil s rolou. Najväčšmi sa k nemu priblížila **Angelika Kirchschlagerová** ako chlapčensky hravý, s citmi zápasiaci a spevácky minuciózne vypracovaný Cherubino. **Tatiana Lisnicová** (Susanna) mala pekné lyrické momenty, avšak árii v 4. dejstve chýbala poézia a mäkkosť klenby fráz. Možno indisponovaná, možno technicky nepripravená, určite však problematická bola Grófka **Melanie Dienerovej**. Spoľahlivým, typovo však nie ideálnym Figarom bol **Carlos Alvarez**. Väčší priestor v inscenácii majú – vďaka otvoreným áriám v poslednom obraze – Marcellina i Basilio, pričom **Michael Roider** podal presvedčivejší výkon než **Francesca Pedaciová**. Z viedenského festivalu poputuje Mutiho a Strehlerova *Figarova svadba* do letnej festivalovej Ravenny.

PAVEL UNGER

Korngoldovo Mŕtve mesto v ND BRNO

V posledných piatich rokoch nachádza Brno cestu k svojmu veľkému rodákovi **Erichovi Wolfgangovi Korngoldovi**. V časoch, kedy sa oficiálnou hudobnou historiografiou zdôrazňovala národná monolitnosť českej (aj moravskej) hudobnej kultúry, uvádzanie Korngoldovho diela sa minimalizovalo. Pred piatimi rokmi, pri príležitosti skladateľovej storočnice, sa zásluhou spoločnosti **Opus Musicum** a nadšenej propagátorky Korngoldovho diela muzikologičky **Evy Drlíkovej** konal festival **Korngold Anniversary** – a dnes sa Brno k svojmu rodákovi vracia podujatím s názvom **Hudobné dni Ericha Wolfganga Korngolda**. Popri komorných a symfonických koncertoch, prednáškach, z ktorých najvýznamnejšiu predniesol skladateľov priateľ, deväťdesiatročný **Marcel Prawy**, spoločenských akciách (odhalenie pamätnej tabule na rodnom dome) a pod., pripravil operný súbor **Národného divadla Brno** v koprodukcii s **Badisches Staatstheater Karlsruhe** premiéru skladateľovej najvýznamnejšej opery *Mŕtve mesto.*

Operu komponoval Korngold ako dvadsaťtriročný. Štýlovo reaguje na dobové prúdy. Wagnerovská a straussovská zvukovosť sa tu spája s veristickým oblúkom, na niektorých miestach skĺzne i do operetného sentimentu. Je tu cítiť i vplyv Zemlinského a Schreckera. Eklektická štýlovosť diela však dnes vhodne korešponduje s poetikou postmodernej polyštýlovosti, takže sa dielo recepčne dostáva do nových súvislostí. Zároveň treba oceniť ako mladistvý skladateľ porozumel náročnej psychoanalytickej téme o fetišizácii mŕtvej manželky, o kontraste medzi vôlou k životu a smerovaním k smrti, ktoré v diele stelesňujú protagonisti Marietta a Paul.

V inscenácii spojili svoje umelecké sily český dirigent **Ivan Pařík** a nemecký inscenačný tím. Hudobné naštudovanie malo plnokrvný charakter. Jednotlivé štýlové a výrazové polohy Korngoldovej hudobnej reči dirigent náležite diferencoval. Orchester vyznel presvedčivo v expresívnych, ale aj v stíšených lyrických polohách. Réžia **Andreasa Geiera** podľa režijnej koncepcie **Ansgara Haaga** na minimalisticky poňatej scéne (**Christian Floeren**) a v jed-

POKRAČOVANIE NA STR. 47

Jozef Sixta

Variácie pre 13 nástrojov

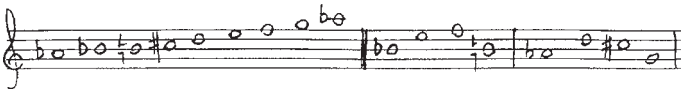
Ľubomír Chalupka

Roku 1966, v rámci rozsiahlej diskusie o aktuálnom stave a perspektívach slovenskej kompozičnej tvorby, vyslovil popredný teoretik a publicista Peter Faltin prísne kritické slová aj na margo dosiahnutých výsledkov v tom čase už etablovanej mladej skladateľskej generácie. Javili sa mu málo nápadité, uviaznuté v priestore väčšej či menšej šikovnosti osvojovania si dobového technologického inventára. Faltinova kritika vychádzala z náročnej požiadavky adresovanej tejto generácii: v tvorivom úsilí prekonávať štádiá prostého preberania, triedenia a analýzy podnetov z paradigmatickej základne vtedajšej Novej hudby a dospievať k úrovni individuálnych syntéz, k tvorbe nadanej originálnymi koncepciami. V tom čase začala do slovenského hudobného života vstupovať ďalšia skupina mladých adeptov kompozície. Z nich sa do povedomia výraznejšie zapísal odchovanec triedy Alexandra Moyzesa na bratislavskej VŠMU Jozef Sixta (nar. r. 1940 v Jičíne), keď v roku vyslovenia Faltinovej diagnózy získalo jeho *Sláčikové kvarteto* ocenenie na Medzinárodnej skladateľskej súťaži v rámci festivalu Pražská jar. Bolo to dielo, ktoré svedčalo o odhodlaní mladého skladateľa rýchlo prekonávať štádiá rozpačitosti z hľadania samostatnej tvorivej pozície, zbavovať sa normatívnych reziduí domácej akademickej výchovy a zároveň sa novo postaviť k podnetom, ktoré zaujímali jeho o 5-10 rokov starších kolegov.

Základným impulzom Sixtovho odhodlania bola jeho viera v autonómnu pôsobivosť racionálne premyslenej štruktúry hudby, tvarovanej prehľadne, schopnej zaujať poslucháčsku pozornosť bez príveskov romantizujúcej expresie, zvukového exhibicionizmu a mimohudobných významov. Už v období štúdií písal preto výsostne inštrumentálnu hudbu – na konzervatóriu v triede A. Očenáša vznikli *Tri fúgy* pre klavír (1959) a absolventská *Suita pre sláčikový orchester* (1960), na VŠMU sa z priemeru vymykalo *Kvinteto* pre klavír a dychové nástroje (1961), pôsobivé sviežou atmosférou, symetrickou stavbou motivických tvarov, proporčnosťou cyklickej výstavby a dôrazom na homofónnosť, dokumentujúce pozitívny vzťah autora k hudobným prostriedkom, vykryštalizovaným na pôde európskeho (francúzskeho) neoklasicizmu. Sixta nebol revoltujúcim žiakom, nepísal skladby, ktoré by musel skrývať pred zrakom učiteľa, akademické školenie, vedúce k tradičným zásadám technickej profesionality, akceptoval a trpezlivo čakal na svoju príležitosť. Okruh požiadaviek pedagóga Moyzesa neprekročili *Tri skladby pre orchester* (1962), virtuózna *Fantázia* pre klavír (1963), či komorne krehká *Invencia* pre klarinet a klavír (1963), ani *Symfónia* (1964), ktorou Sixta ukončil štúdium na VŠMU. V tejto kompozícii, v mnohom síce nadväzujúcej na tradície slovenského (moyzesovského) symfonizmu riešením cyklickosti útvaru, rozmiestnením výrazových kontrastov či inštrumentačným rozvrhom, uplatnil však mladý absolvent vlastnú averziu k mnohovravnosti a patetizmu (skladba trvá 13 minút).

Ak Sixtov vývoj v druhej polovici 60. rokov poznamenal zásadný, temer skokom realizovaný odklon od východísk, ktoré ho obklopovali počas rokov štúdiá, možno toto rozhodnutie vymedziť predovšetkým výberom nového materiálu a zmenou metódy jeho využitia. Skladateľ sa dôsledne zriekol konvenčného melodicko-rytmicky tvarovaného motívu ako impulzu evolučného procesu a zvolil jeho rozloženie na elementárnejšie kvality a ich dômyselnú integráciu na pôde sónickosti ako podstatnej súčasti tektonického plánu. To bolo dôsledkom jeho uvedomelého postoja k tým organizačným princípom hudby 20. storočia, ktoré zabezpečovali poriadok, štrukturálnu konzistentnosť a disciplínu exponovaných tvarov a vzťahov. Súčasťou racionálno-konštruktívnych požiadaviek na dielo sa stalo definovanie základných elementov a vytváranie väčšieho celku na základe ich zachovávania, variovania a mutácie. V *Sláčikovom kvartete* dominuje zacielenosť na interval, resp. intervalové zoskupenie ako rozhodujúci a zodpovedný impulz evolučného pohybu a vymedzenie lineárneho priestoru ako podstatného pre jeho uplatnenie. Voľbou intervalu v štádiu voľby „predformovaného materiálu", určením jeho dôležitej pozície v tkanive kompozičného plánu a striktnosťou využitia sa Sixta priblížil k metodickým východiskám seriálnej techniky. Priklonil sa však, na rozdiel od abstraktného ponímania série, predpokladajúceho množinu intervalov ako kvantitatívnych veličín, k postulátu hierarchickosti. Zastupuje ho princíp modality v dvanásťtónovom teréne ako regulatívny systém rozmanitosti intervalových veličín, kde sa zámerným vyzdvihovaním, zdôrazňovaním určitého intervalu,či intervalového zoskupenia, zabezpečuje ich centralizujúca funkcia. Selektované elementy sú použité vo viacerých kvalitatívno-funkčných úrovniach – jednak ako disciplinujúce činitele horizontálneho pohybu, tvoriace kostru, ktorá spútava a zároveň individuálne charakterizuje lineárne vzťahy medzi tónmi, určuje ambitus čiastkových pohybov a v druhotnom pláne sa podieľa aj na vertikálnej koordinácii polylineárneho priestoru. Pritom výber intervalov nebol ľubovoľný, ale vyplynul z vopred sformovaného materiálu – modálneho radu tónov. Pre *Kvarteto*, ale i nasledujúce kompozície sa stal kon-

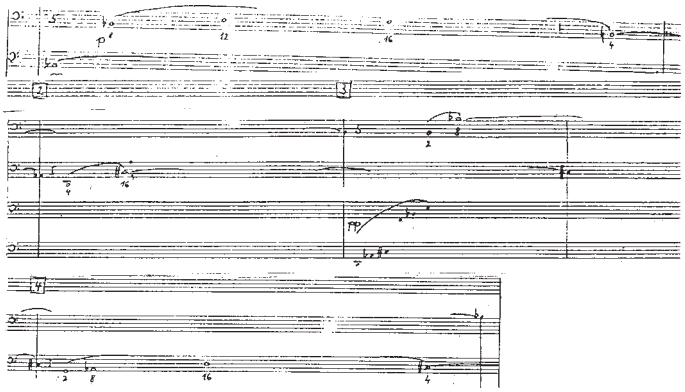
štantným východiskovým tvarom modus, striedajúci celé a poltónové kroky, usporiadanie, ktoré sa ako základ tónových vzťahov v modálnej väzbe vyskytlo v tvorbe viacerých skladateľov 20. storočia – napr. u K. Szymanowského, B. Bartóka, O. Messiaena, E. Suchoňa. Typom jeho využitia a výberom intervalov sa Sixta navonok – extrapoláciou čistej a zväčšenej kvarty – priblížil k Bartókovi a Suchoňovi. Nesmeroval však k zdôrazneniu príbuznosti intervalových veličín s folklórnymi modálnymi útvarmi, tritonus (zväčšená kvarta) nie je napríklad prvkom lydickosti, ale činiteľom symetrie, intervalom rozdeľujúcim oktávu na dve polovice, zaručujúcim poriadok a proporcionalitu štrukturálnych vzťahov. V tomto ponímaní



Príklad 1

sa Sixta ocitol v blízkosti tvorivých východísk O. Messiaena, W. Lutoslawského a Gy. Ligetiho.

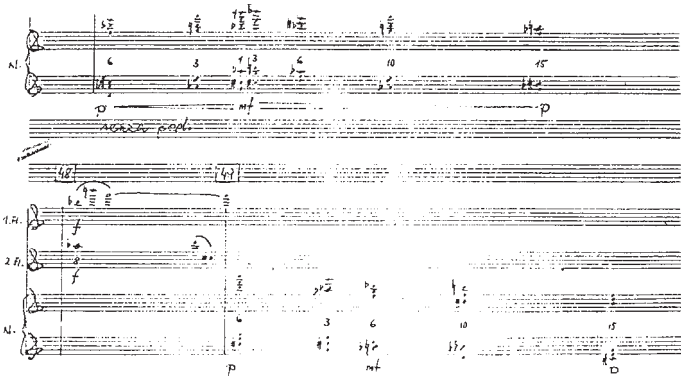
Závažným kompozično-technickým zásahom, uvoľňujúcim strohosť intervalových mikroštruktúr, sa stala koncepcia asynchrónnosti, inšpirovaná Sixtovým individuálnym uchopením možností, ktorými disponovala aleatorická kompozícia. Nezaujímali ho tie postupy, ktoré z pozície absolútnej negácie determinovaného hudobného materiálu upadali do krajnej uvoľnenosti, hraničiacej s chaosom. Vhodné impulzy k vlastnému výberu nachádzal v tvorivých výsledkoch poľskej skladateľskej školy, najmä v dielach Lutoslawského, kde sa pozoruhodne realizovalo prepojenie serializmom rozanalyzovaného materiálu so sférou nového sonického cítenia a zdroje dosahovanej náhodnosti a voľnosti sa nevymykali spod skladateľskej kontroly. Asynchrónna regulácia pohybu v polylineárnom priestore, ktorú Sixta prvýkrát uplatnil v *Sláčikovom kvartete,* vyplynula z diferenciácie jednotlivých stavebne totožných či podobných línií, dosahovanej inovovanými prostriedkami imitačného kontrapunktu, či kánonických väzieb. To malo za následok nepravidelné zhusťovanie a zrieďovanie výsledného pohybu, posúvanie melodických fragmentov, znejasňovanie kontúr zvolených intervalových štruktúr a ich prekrývanie kumulovaným zvu-



Príklad 2

kom viachlasnej konfrontácie. Podobne ako sa zriekol motivických tvarov, rozhodným spôsobom rezignoval Sixta na typ konvenčnej metro-rytmickej usporiadanosti tónových vzťahov. Miera asynchrónnosti však nebola ustálená, pohybovú uvoľnenosť, nepravidelnosť a narastajúci mnohohlas Sixta nenasmeroval k rozpadu súvislostí, strate orientačných bodov, ale jej zmeny využil ako závažný tektonický činiteľ, umožňujúci budovať v toku hudby vzájomne kontrastné a tradične znejúce formotvorné kontúry. Základný konštrukčný a koordinačný element mikroštruktúry – interval, alebo intervalová bunka – preniká do priestoru zásadne plynule. Prechádza pritom rozličnými štádiami vnímateľnosti, od zdôraznenia tónov intervalu ako tonálnej kostry, cez rozmanitosť reťazenia kostier, tvarovej evolúcie na základe translácie, transpozície a inverzie až k postupnému splývaniu do zvukového kontinua ako súčasti vrcholu gradácie. Z maxima zvukovej hustoty sa postupne uvoľňuje východisková intervalová konštelácia ako súčasť návratnosti. Nastáva spomalenie pohybu, zrieďovanie mnohosti, sugerujúc tak tradičnú, dobre vnímateľnú reprízovú trojdielnosť asymetricky koncipovaného formotvorného oblúka.

Kým v *Kvartete* Sixta uvedenú metódu budovania celkov z plynulej komunikácie medzi jednotlivými chronometricky regulovanými blokmi uplatnil v každej z troch častí diela, pričom na vrcholoch gradácií začlenil do partitúry aj zdroje sonickosti, viažuce sa na rozšírené artikulačné dispozície sláčikových nástrojov (glissando, hra za kobylkou, sul ponticello), nasledujúcu kompozíciu, *Variácie* pre klavír a dvanásť drevených dychových nástrojov – pikolu, dve flauty, dva hoboje, anglický roh, Es klarinet, dva B klarinety, basklarinet a dva fagoty (1967), koncipoval napriek bohatšiemu nástrojovému obsadeniu zámerne asketickejšie, s akcentovaním iba tých súvislostí medzi iniciálnym tvarom a výsledným sonicky pôsobiacim blokom, ktoré sa opierajú o sluchovo dobre postreh-



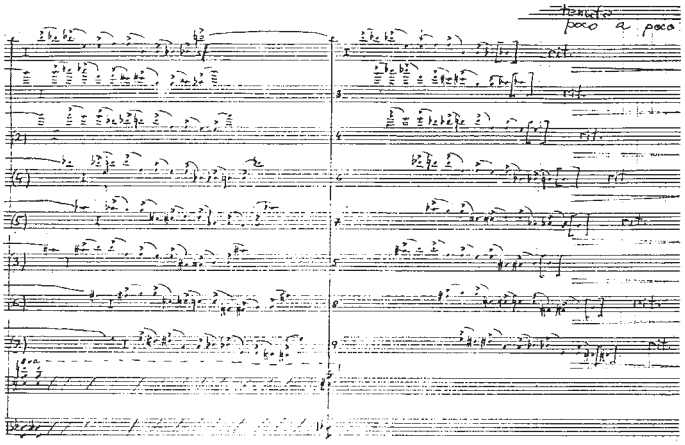
Príklad 3

nuteľnú genézu zložitejších štruktúr z navrstvovania a obmeňovania jednoduchých prvkov. Cyklické usporiadanie *Sláčikového kvarteta* nahradilo priradenie troch dielov, ktorých dĺžka i rozmiestnenie cezúr medzi nimi zodpovedá proporciám tzv. zlatého rezu (celok obsahuje 87 nerovnako trvajúcich blokov s predelmi po 52 a 76 bloku).

Variačný proces realizuje Sixta na rozmanitých úrovniach, postupujúc od elementárnych zdrojov formovania hudobnej štruktúry k syntaktickým väzbám. Sústredenosť na štrukturálne detaily, prísna selektívnosť a pevnosť intervalových modelov sa prepájajú s fantazijným zapájaním ich variovaných obmien do sonicky a tektonicky pointovaných súvislostí. Zo zvoleného osemtónového modu, striedajúceho celé a poltónové kroky, odvodil Sixta dva navzájom inverzné a symetrické štvortónové iniciálne modely, nápadné väzbou tritónového a malosekundového intervalu (Pr. č. 1). (Špecifická väzba týchto intervalov umožňuje nedodekafonicky, teda modálne vyčerpať 12-tónový chromatický terén, ako to možno sledovať napríklad v Bartókových sláčikových kvartetách,či v Prológu zo Smútočnej hudby W. Lutoslawského). Zvolené modely sú hudobne oživované v sieti permanentných premien v oblasti dynamiky, pohybu, farby, faktúry, hustoty, artikulácie – v úvodných sekundách skladby znejú v pianissime pomaly plynúce línie dvojice fagotov v hlbokom registri, sprevádzané akordicky klavírom (Pr. č. 2), aby sa neskôr z tejto polohy plynule prechádzalo k vyšším stupňom hlasitosti, k rýchlejšiemu pohybu, zapájaniu svetlejších farieb dychových nástrojov, novým vertikálnym väzbám medzi zväčšujúcimi sa tónovými skupinami.Voči *Kvartetu*, kde Sixta v chronometricky vymedzených blokoch viazal do pohybových fráz dlhé a krátke hodnoty trvania tónu, sa vo *Variáciách* reguluje dĺžka znenia striktnejšie, rozmanitými násobkami základnej chronomet-

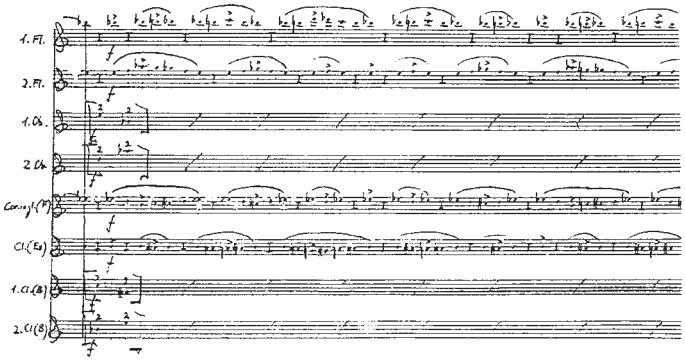
rickej jednotky – pätiny sekundy. (V príklade 2 čísla pod notami uvádzajú veľkosť násobku). V nepravidelnosti pohybového plynutia nie náhodou pripomínajú Sixtove štruktúry Messiaenovu hudbu (teória retrogradibilných rytmov, rad, zostavený z celo- a poltónových krokov tvoriaci jeden zo sústavy modov s obmedzenými transpozíciami je súčasťou technickej paradigmy francúzskeho skladateľa), napr. v závere 1. dielu, kde reťaz akordov podčiarkuje odumieranie procesu (Pr. č. 3).

Základný asymetricky koncipovaný oblúk narastania, smerujúci cez jednotlivé varianty ku gradácii a následnému upokojeniu, charakteristický pre každý z troch dielov skladby, je vystužený navodením elementárnych kontrastov na báze tvarov melodických línií (reťazenie kvarto-sekundových, resp. septimových štruktúr, vzostup voči poklesu, diatonický priestor vypĺňaný chromaticky), čistoty modálnej harmónie (funkcia veľkoterciového intervalu pri zjasnení melodického pohybu a zároveň pri vertikálnej koordinácii zahusťovania polylineárnych blokov), väzby medzi vzostupom, zjasňovaním a zrýchľovaním a opačným trendom, či artikulácie (tenuto voči staccatu, akcentovanie kostrových tónov). Podstatným tmelom živo pulzujúcich štruktúr hudby *Variácií* je jednak



Príklad 4

rozmanitá zrnitosť a povaha zvukových blokov, od punktualistickej fragmentácie, cez zväčšovanie rozmeru lineárne projektovaných štruktúr, až po miesta sugerujúce celistvosť motivických tvarov a na druhej strane precízne prekomponovaný typ asynchrónnej polyfónie zabezpečujúci efekt posúvania, prelievania a presýpania nerovnakých tónových fragmentov vzhľadom na ich modálny poriadok v horizontále i vertikále (Pr. č. 4) O skladateľovom systematicky až metodicky precízne realizovanom vzťahu k prísne konštruovaným väzbám, blízkym finesám klasickej seriálnej techniky, svedčia viaceré fázy variačného procesu, augmentácia a diminúcia tónových skupín na základe aritmetickej postupnosti prvočísiel (Pr. č. 5), rotácia tónov zväčšeného kvintakordu ako harmonickej väzby medzi pohybom hlasov, alebo v rámci kulminácie 2. dielu sirytmický pohyb v dvanásťhlase, členený do štyroch trojtónových skupín na základe kvaterniónu (originál, rak, inverzia, rak inverzie). Podstatné je, že tieto nakomponované „umelosti" nepôsobia samoúčelne, efektom rafinovaného štrukturálne koncízneho prepracovania, ale majú svoju funkciu a význam v štádiu procesuálneho utvárania dôležitých fáz sceľovania. Pri počúvaní Sixtovej hudby organicky zapadajú do spomenutého logického plánu navodzovania variačných premien na základe neustále kontrolovanej súvzťažnosti medzi tvarovými kontúrami línií, priestoru, v ktorom sa pohybujú a vzájomne komunikujú, medzi charakterom čiastkových pohybov a výsledným zvukom. Bohatosť zmien na pôde 8-minútovej skladby sa nuansuje vzhľadom na poslucháča, tri oblúky segmentujúce skladbu majú mnoho spoločného vo voľbe iniciálnych intervalových modelov a spôsobov ich variovania smerom ku kompletnému vyčerpaniu zvoleného materiálu, skracovanie priestoru pre evolúciu. Sled od väčšieho oblúka k menšiemu napĺňa Sixta navonok totožným, ale v konečnom dôsledku vždy novým osvetlením vstupných konštantných elementov. Vibrujúce napätie medzi návratnosťou prvkov a odlišnosťou ich spracovávania, či na druhej strane pozmenená konfigurácia elementov tvarovosti so zachovaním stratégie ich premien, uľahčuje koncentráciu vnímania a zabraňuje ochabnutiu pozornosti. Sixta vo *Variáciách* individuálne rieši základný princíp variačnej formy, spočívajúci v rozmanitých osciláciách medzi starým a novým, známym a prekvapujúcim, priebežne preveruje súlad medzi metodicky precízne nakomponovanými štrukturálnymi väz-



Príklad 5

bami, ich tektonickou nevyhnutnosťou a pôsobivosťou znenia, čím zvláštnym inovačným spôsobom potvrdzuje tradičné normy hudobného myslenia vo sfére formy a tonality.

Ideu selektovanej, prísne determinovanej, tvarovo koncentrovanej, zvukovo sugestívnej asynchrónne pulzujúcej hudby v asymetricky rozvrhnutom tektonickom oblúku charakteristickú pre *Variácie* Sixta fantazijne rozvinul v nasledujúcich kompozíciách – *Asynchrónii* pre sláčikový orchester (1968), kde prišlo k prepojeniu štrukturálnej striktnosti *Variácii* s nuansovanými zvukovými kontrastmi uplatnenými v *Sláčikovom kvartete*, v *Nonete* (1969) a napokon v orchestrálnom *Punctum contra punctum* (1971), v skladbách dovršujúcich plodnú fázu skladateľovho dozrievania, v ktorých Sixta stabilizoval v menších, resp. väčších polylineárnych súvislostiach svoju predstavu dobre vyváženého kompozičného celku.

Variácie mali premiéru v marci 1969 v bratislavskom rozhlase v realizácii súboru Collegium musicum pod vedením L. Holáska. O rok neskôr reprezentovali Československo na medzinárodnom stretnutí mladých skladateľov v nemeckom Weimare a s priaznivým kritickým ohlasom odzneli na jesennej prehliadke novej slovenskej hudobnej tvorby v Trnave. V tom čase už Sixtova hudba začala prenikať do priestoru náročnej konfrontácie na významných zahraničných podujatiach – na medzinárodnej skladateľskej tribúne UNESCO 1970 sa *Asynchrónia* umiestnila na 8. mieste a následne zaznela aj na festivale Varšavská jeseň.

Pramene:

Jozef SIXTA: *Variácie pre 13 nástrojov*, rkp. part., archív HF; nahrávka LP 9110 1050 Musica moderna, J. Beneš, Opus, Bratislava 1981

Literatúra:

SLIACKA, D.: *Nad tvorbou Jozefa Sixtu.* In: *Hudobný život*, 2, 1970, č. 20, s. 8

HATRÍK, J.: *Úvaha nad Asynchróniou Jozefa Sixtu.* In: *Slovenská hudba*, 15, 1971, č. 3-4, s. 148-151

MARTINÁKOVÁ, Z.: *Nad dielom Jozefa Sixtu.* In: *Hudobný život*, 16, 1984, č. 6, s. 4

GODÁR, V.: *Skice k dielu Jozefa Sixtu.* In: *Hudobný život*, 22, 1990, č. 10, s. 12

CHALUPKA, Ľ.: *Hudba Jozefa Sixtu ako posolstvo.* In: *Hudba a totalita. Hudba ako posolstvo.* Zborník z medzinárodných sympózií v rámci festivalov Melos-Étos 1991, 1993 (ed. P. Važan), Bratislava 1995, s. 205-207

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

CHALUPKA, Ľ.: *Nad tvorbou jubilanta – Jozef Sixta 60-ročný*. In: *Hudobný život*, 32, 2000, č. 5, s. 2-3

Anjelský HLAS

S decentnosťou, tak príslovečnou pre svoju občiansku aj umeleckú osobnosť, oslávila v prvý tohtoročný februárový deň osemdesiatku najväčšia talianska sopranistka druhej polovice 20. storočia. Z pochopiteľných dôvodov tento výsadný post **Renaty Tebaldiovej** neohrozila na polostrove naturalizovaná grécka megadiva (Callasová), ani ďalšia imigrantka od Mramorového mora – primadona romantického belkanta Leyla Gencerová. Tebaldiová si primát obhájila pred krajankou Antoniettou Stellovou, ktorá s ňou nemohla súperiť čo do krásy materiálu, a neskôr suverénne poslala do predizby vokálneho Olympu aj mladšie kolegyne: Renatu Scottovú, ktorá ju očividne predstihla iba šírkou repertoáru, a Mirellu Freniovú, väčšími azda oceňovanú v cudzine než doma – dozaista aj vďaka mozartovskému repertoáru a dlhoročnej spolupráci s Karajanom. Napriek krátkym výletom k postavám Aidy či Tosky zostala sopranistka z Modeny po celý život v podstate lyrickým sopránom a takýto typ hlasu sa len veľmi ťažko môže uchádzať o primát medzi dramatickými heroínami.

Renata Tebaldiová vstupovala na veľké operné javiská bezprostredne po skončení druhej svetovej vojny. V krajine, ktorou sa prehnal front od Sicílie až po Pádsku nížinu, v atmosfére rozchodu s fašizmom a monarchiou, vo víre sociálnych nepokojov a potýčok vládnych vojsk so zbojníckymi bandami na Sicílii, Sardínii, v Kalábrii. Ale Taliansko toho obdobia bolo aj terénom úžasnej aktivizácie umeleckej sféry. Po rokoch mŕtvolného status quo oficiálneho štátneho umenia nastala doba kvasenia: výtvarníci a architekti sa rozišli s megalomanským antikizujúcim slohom, v kinematografii nastal koniec „filmov bielych telefónov" a veľkolepých historických plátien. Tak, ako sa vo filme prihlásil o slovo neorealizmus, tak operné scény zaplavila nová vlna operného verizmu, v mnohom blízka filmovej poetike Rosselliniho, de Sicu a mladého Viscontiho.

V hlasovom odbore lirico spinto bola veľká konkurencia. Stále žiarili primadony medzivojnových sezón – Maria Canigliaová, Mafalda Faverová. Z talentov, ktoré vstupovali na javisko ešte pred vojnou, nastal čas novej „primadonny verista" Clary Petrellovej, ale najslávnejšia Mimi tých čias, Licia Albaneseová odišla do MET a z rodinných dôvodov sa na desaťročie odmlčal ďalší mladý hlas s perspektívou veľkého veristického sopránu, Magda Oliverová. S Tebaldiovou však nastupovala celá plejáda mladých adeptiek – generačných kolegýň: Carla Gavazziová, Caterina Manciniová, exkluzívna Marcella Pobbeová. Opäť svet bez hraníc (aspoň ten západný) pritiahol do Talianska celý rad speváckov a speváčok z Európy i oboch Amerík. Prichádzali s nádejou, že práve tu, vo vlasti opery, podarí sa im urobiť ten rozhodujúci krok do veľkého sveta dramma lirico.

VO VERDIHO SILE OSUDU

Z amerického exilu sa načas vracia do vlasti Arturo Toscanini. Obnova vojnou zničenej budovy La Scaly rýchlo pokračuje, maestro má dirigovať slávnostný otvárací koncert. Do orchestrálno-vokálneho programu povoláva hviezdy: Faverovú, Pasera, Stabileho, tenoristu Malipiera. Ale obzerá sa aj po mladších, po talentoch nastupujúcej generácie, preveruje si referencie z opernej provincie. Predspievať prichádza aj 24-ročná sopranistka z Pesara, ktorá má za sebou sotva dve profesionálne sezóny. Už nikto asi nikdy nepreverí, či génius taktovky niekedy vôbec vyslovil ono legendárne *„Una voce d´un angelo"* (Anjelský hlas)!

Renata Tebaldiová sa narodila 1. februára 1922 pri Adriatickom mori, v rossiniovskom Pesare. Detstvo prežila bez otca (o to viac ostala po celý život zrastená s matkou), prekonala detskú obrnu, istý čas chodila so strojčekom a barličkou a 17-ročná sa vybrala na konzervatórium do Parmy študovať hru na klavír a spev ako vedľajší predmet. Po troch rokoch štúdia však zistila, že u Campogallianiho, ktorý sa neskôr podpísal pod Pavarottiho i Freniovú, dostatočne nenapreduje, a vrátila sa do Pesara, kde vyučovala spev slávna dramatická diva carusovsko-gigliovskej éry Carmen Melisová. Nasledovalo intenzívne štvorročné štúdium a v máji 1944 debut v Teatro Sociale v Rovigu v úlohe trójskej Heleny v Boitovom *Mefistofelovi* po boku Tancredi Pasera. Toto divadlo, v ktorom kedysi začínal aj Gigli, kritické Teatro Regio v Parme (Mimi, Suzel v *Priateľovi Fritzovi*), Teatro Verdi v Terste (Desdemona) otvorili mladej sopranistke dvere do najväčších talianskych operných domov.

Toscaniniovský koncert v Scale sa konal 11. mája 1946. Renata bola jednou zo sólistiek veľkej scény z Rossiniho *Mojžiša*. A Scala ju už nepustila! Pravidelne tu spieva celý poltucet rokov. Azda najväčší úspech zaznamenala v sérii predstavení *Andrea Chéniera* počas neskorej jesene 1948, ktoré vedenie Scaly operatívne nasadilo po úmrtí jedného z posledných majstrov verizmu. O tri roky neskôr však na tejto scéne zažije aj sklamanie v *Traviate*. O ďalší polrok sa v tejto roli rehabilituje v neapolskom San Carlo a virtuóznu *Sempre libera* raz prevždy spieva s poltónovou punktáciou. Po „bielych" Violettách, pre ktoré rola vokálne končí vlastne prvým dejstvom, Tebaldiová sa vracia k dávnej interpretačnej tradícii tejto postavy. Od ľahkovážnych polôh prvého dejstva vokálny part modeluje k dráme ďalších dvoch obrazov, až po tragiku záveru. Preto v prvom finále síce neohúri vysokým *es*, ale zamrazí s *„Morro!"* (II.), strhne s odpúšťajúcim *„Alfredo, di questo core"* (finále III.), dojíma v predsmrtnom *„Prendi... quest'e l'immagine"*.

Rovnako suverénne sa Tebaldiová etabluje na prvých povojnových ročníkoch veronského festivalu. Deň po prvej Callasovej Gioconde debutuje tu s Gounodovou Margarétou (1947), potom spieva Desdemonu (1948, s fenomenálnym Vinayom), triumfuje ako Wagnerova Elsa (1949), aj ako Boitova Margaréta (1950). Napokon po všetkých úspechoch vyprázdňuje bojové pole, odmietajúc byť „dvojkou" popri sokyni, ktorá má po manželovi vo Verone domovské právo. To isté platí pre jej zmluvy so Scalou. Iba jedna môže byť „regina della Scala". Odchádza do New Yorku a až do konca umeleckej kariéry v Európe vystupuje viac-menej sporadicky. Istou výnimkou sú jej veľké vieden-

ské premiéry počas Karajanovej éry (*Tosca, Aida, Andrea Chénier*). 31. januára 1955 debutuje s Verdiho Desdemonou v Metropolitan Opere. Debutu predchádza súrny telefonát talianskeho agenta MET Rudolfovi Bingovi: „Videl som Tebaldiovú v *Sile osudu*. Je to jediný európsky hlas, ktorý sa môže postaviť vedľa Zinky Milanovovej!" V MET je Tebaldiová aktérkou mnohých slávnych večerov Bingovej éry. V marci 1960 spieva v predstavení *Sily osudu*, počas ktorého priamo na javisku zomiera barytonista Leonard Warren. Veľkou scénou z Pucciniho *Manon Lescaut* sa v apríli 1966 spolu s Francom Corellim lúči so starou budovou Metropolitan Opery a o pár týždňov je už protagonistkou otváracej premiéry *La Giocondy* v novej budove v Lincolnovom centre. Po osemnástich rokoch lúči sa so svojím domovským divadlom tou istou rolou, ktorou sa zapisovala – Verdiho Desdemonou.

***

Trvalo niekoľko rokov, kým sa vykryštalizoval Tebaldiovej profilový repertoár, kým sa talentový potenciál utvrdil vo svojich najvlastnejších doménach. Nevedno, či viac Renatu alebo dirigentov lákali v prvých rokoch pohyblivé party predromantickej a ranoromantickej opery. Na festivale Maggio musicale fiorentino, ktorý sa v tých rokoch výrazne orientoval na oživovanie zabudnutých diel predverdiovskej opery či raného Verdiho, spievala postupne Pamiru v *Obliehaní Korintu*, titulnú hrdinku Spontaniniho *Olympie,* Matildu vo *Villiamovi Tellovi* a napokon ústredný part Spontiniho *Agnes von Hohenstauffen*. Roku 1951 sa v Neapoli podieľala na vzkriesení Spontiniho *Fernanda Cortéza* (úloha Amazily) a Verdiho *Jany z Arcu*. V ranom repertoári mala aj Mozartovu Donnu Elviru a tri panensky svieže wagnerovské partie: Alžbetu, Elsu, Evičku. Všetky spievala, pochopiteľne, v talianskom preklade, pretože jej krédom bolo spievať len v rodnej reči. V taliančine spievala aj Čajkovského Tatianu, úlohu vokálne, typovo aj mentálne jej naturelu neobyčajne blízku.

Ale Renata Tebaldiová – to je predovšetkým stredný a neskorý Verdi, Ponchielliho Gioconda a Boitova Margaréta a hrdinky operného verizmu. Leonora di Vargas, Aida, Desdemona – mnohých prekvapí, že Ameliu, Alžbetu z Valois a Leonoru z *Trubadúra* na javisku nikdy nevytvorila, zostali len jej vokálne podoby na gramokompletoch. Hlasovo skvelá Mimi, o pol hlavy zväčša prečnievajúca nad predstaviteľov Rodolfa, fyzický opak drobnej gejše vo vokálne strhujúcej *Madame Butterfly*, jedinečná Tosca súperiaca s Toskou Callasovej, a predsa iná – menej hektická, zato vyrovnanejšia, zbožnejšia. Nezabudnuteľná Manon Lescautová a westernový anjel z *Fanciully del West*. Dve dievčensky prosté hrdinky veristickej literatúry – Madelaine z *Andrea Chéniera* a titulná postava Catalaniho *La Wally*. A nad všetkými Adriana Lecouvreur, ktorej svojou interpretáciou doslova predĺžila život na svetových javiskách: pokorná služobníčka múz a obetujúca sa, nešťastne milujúca žena. S postavou Adriany sa Tebaldiová bezpochyby identifikovala najplnšie.

***

Spolupracovala s najväčšími dirigentmi svojich čias. Najradšej spomína na spoluprácu s de Sabatom, Serafinom, v Amerike s Mitropoulosom. „Boli to vzácni majstri. Každý z nich perfektne rozumel ľudskému hlasu, pravda, nadovšetko Toscanini. Títo znalci raz-dva spoznali, v ktorom mieste predstavenia potrebuje spevák osobitnú pomoc, rýchle, alebo pomalšie tempá. Dokázali sa vžiť do momentálnej dispozície sólistu. Aj ten najlepší spevák je totiž zo stovky večerov vari iba v pätnástich v optimálnej forme! Dirigent, ktorý diriguje operu, musí sledovať i to, čo sa deje na javisku. A jednako to mnohí nechcú chápať! Sústredia sa na svoje efekty a zabúdajú pritom, že na javisku stoja ľudia, ktorí majú také isté nároky ako oni. Tí veľkí umelci typu Serafina mali čosi spoločné: akúsi skromnosť, ktorá im nedovoľovala vnucovať všetkým a za každú cenu svoju vôľu. Veď v opere ide o súhru všetkých zúčastnených. V záujme hudby!"

Renata a Maria. La Tebaldi e la Callas. Súperenie megaprimadon bolo väčšmi hrou ich priaznivcov než umelkýň samotných, ktoré predstavovali celkom odlišné typy ľudské, mentálne, hlasové aj interpretačné. Vzájomnému iskreniu sa, pravdaže nevyhli. Grékyňa sa napríklad nechala počuť, že „prirovnávať môj hlas k Renatinmu je ako porovnávať šampanské s coca-colou." Decentnejšia Tebaldiová sa zmohla iba na konštatovanie, že je väčšia ako Callasová – „meriam totiž 178 cm, kým Maria iba 172!" Renata bola od Marie staršia takmer o dva roky, o štyri roky skôr vstúpila do Scaly, takmer o dva roky prv do MET. Ale vo veronskej Arene ju Maria predbehla, hoci iba o jediný deň! Obe vyrastali bez otca, zato vzťah k matke mali diametrálne odlišný. Rovnako sa celkom odlišoval ich súkromný život. O Callasovej, najmä po rozchode s Meneghinim, sa dajú písať romány – o Tebaldiovej súkromí sa vie veľmi málo. Platilo pre ňu Toskino „Visi d'arte". Pokorne slúžila umeniu – „bol to život mníšky, odlúčenej od sveta." A predsa ju desaťtisíce zbožňovali a intendanti divadiel sa zadúšali nadšením a spokojnosťou, keď mali na plagáte meno „vždy vypredanej slečny". Zaujímavý bol repertoár začiatkov oboch sopranistiek. Predstavovala ho literatúra na míle vzdialená tomu, čo ich navždy voviedlo do histórie opery a spevu. Callasová začínala ťažkým Wagnerom (Isolde, Brunnhilde, Kundry), Tebaldiová partiami ranoromantického belkanta, ktorými neskôr vynikla práve Callasová! Tebaldiová, heroína par excellence, nikdy nespievala Normu. Callasová i napriek tomu, že bola skvelou herečkou, sa nikdy neprevtelila do Adriany Lecouvreur. Obe boli skvelé Aidy či Tosky. A obe iné, neporovnateľné – tak ako je v iných reláciách neporovnateľný rokokový požívačník Wolfgang Amadeus so zakomplexovaným titanom Ludwigom, oslavovaný Georg Friedrich so skromným organistom Johannom Sebastianom...

Dajme však slovo najpovolanejším. Rodolfo Celletti: „U precíznych hlasov, ku ktorým patrí i Tebaldiová, každý trochu menej pekný tón pôsobí podstatne rušivejšie než u hlasov priemerne vyškolených a priemerne pekných. Naproti tomu zmyselný hlas Callasovej, so zvláštnym zafarbením a tendenciou hlbšieho a zatrpknutého tónu, zakrýva drobné chybičky... Istá rozpačitosť Tebaldiovej v najvyšších tónoch viedla k tomu, že táto veľká speváčka odmietala neskôr spievať opery, vyžadujúce výrazovú expresivitu. Preto aj tie dramatické postavy, ktoré spievala, nemali toľko javiskovej ostrosti a tragickej grandióznosti ako u Callasovej s jej výbušnou speváckou i hereckou senzitívnosťou. Treba jednoducho hovoriť o dvoch rôznych ľudských typoch. Renata Tabaldiová ako žena je skrátka obrazom svojho hlasu." Toľko Celletti. Dodajme, že to isté platí pre Mariu Callasovú.

Tebaldiovej soprán bol veľký, voľný materiál farby medu, bol balzamom. Pohládzal mäkkosťou a vláčnosťou, jeden tón plynul z druhého, čo bolo základom jej skvelého legata. Lauri-Volpimu pripomínal hlas Claudie Muziovej, „očarúval vo forte, sottovoce, mezzavoce i pianách." V hlbokej polohe účinným zapájaním hrudného registra dokázal vyčariť vášeň, drámu i tragiku – v najvyššej polohe sopránového rozsahu „zapaľoval sviečku". Aj keď nám na gramoplatniach umelkyňa predvádza niekoľko úchvatných *c*, najmä v zrelšom veku bolo cítiť hranice už pri *h*. Aj preto si niektoré pasáže dávala transponovať a tam, kde bola možnosť ad libitum, dávala prednosť nižšiemu variantu. Mimoriadne hudobný hlas, vedený s priam inštrumentálnou čistotou, výrazovo lavíroval medzi dievčenskosťou a nežnou ženskosťou. V porovnaní, povedzme, s mäkkosťou výrazu Caballéovej, nezachádzal do polôh materinskej citovosti, zato mal podstatne viac dramatických farieb opernej tragédky. Plasticky sa o dojme z Tebaldiovej hlasu vyslovili už newyorskí kritici po jej debutantskej Desdemone. Jej soprán obsahoval „cit i vášeň", evokoval pocity „tragiky i zmierenia a odovzdanosti", žiaril „panenskou čistotou i tragickou ženskosťou".

Za najšpecifickejšiu kvalitu tohto neopakovateľného hlasu považuje Celletti „lyrizmus, podfarbený pátosom" a autor jednej z monografií Tebaldiovej, Walter Panofsky, konštatuje: „Tento hlas neoslepuje, ale žiari. Neelektrizuje, ale nadchýna. Nehľadá efekt, ale afekt."

„Divina serena, tu sei grande, Renata, sei la più brava!"

JAROSLAV BLAHO

MATER Mária Stanislava Seydlová, OSU

250 ROKOV OD NARODENIA SKLADATEĽKY

DÔLEŽITÉ MIESTO NIELEN V HUDOBNÝCH DEJINÁCH BRATISLAVY, ALE AJ V DEJINÁCH HUDOBNEJ KULTÚRY KLASICIZMU NA SLOVENSKU, PATRÍ MNOHOSTRANNEJ OSOBNOSTI HUDOBNÍČKY, URŠULÍNKE MÁRII STANISLAVE SEYDLOVEJ (1752-1837).

Šľachtický pôvod
Mária Stanislava Seydlová, vlastným menom Katharina von Seydl (tiež Seidl alebo Seidlin), sa narodila v šľachtickej rodine. Roku 1773, ako 21-ročná vstúpila v dobovom Pressburgu do rehole uršulínok a prijala rádové meno Mária Stanislava.

Rehoľné sľuby
Po predpísanej dobe noviciátu zložila vo svojom domovskom kláštore rehoľné sľuby. Bolo to v roku 1775. Vzdelanosť ju predurčila, že bola predstavenou zaradená medzi tzv. Chorfrauen, teda chórové sestry, ktoré na rozdiel od tzv. laických sestier prednášali predpísané modlitby spievaním, nie recitovaním.

Hudobné vzdelanie
Seydlová už v rodnom dome získala okrem všeobecného aj kvalitné hudobné školenie. Výučba hry na hudobné nástroje (spojená obvykle aj s vyučovaním spevu), cudzích jazykov, kreslenia a tanca boli totiž štandardnou súčasťou vzdelávania šľachtických dievčat tej doby.

Mnohostranné uplatnenie
Evidentné hudobné nadanie Márie Stanislavy, formované dobrým vzdelaním, našlo počas jej pôsobenia ako profesionálnej hudobníčky mnohostranné uplatnenie, a to ako interpretky, skladateľky, dramaturgičky, organizačnej pracovníčky, pedagogičky a tiež kopistky.

Rozhodnutie predstavenej
Mnohé odpisy notových materiálov zachovanej hudobnej zbierky bratislavských uršulínok svedčia o tom, že predstavené kláštora orientovali Mater Stanislavu od začiatku jej účinkovania v reholi na oblasť hudby.

Rozsah hudobných povinností
Rehoľa uršulínok považovala hudobné umenie za neodmysliteľnú súčasť formovania osobnosti. Preto v živote tejto komunity mala hudba tomu zodpovedajúcu vážnosť a početné formy uplatnenia. Uršulínka, primárne vyčlenená pre oblasť hudby, bola zodpovedná nielen za prednes chorálu, ale aj za výučbu hudby na uršulínskych školách, za hudobné akadémie a školské divadelné predstavenia, za podujatia, ktoré sa konali v kláštornej kaplnke Jezuiatka a v neposlednom rade za vokálno-inštrumentálne hudobné produkcie uvádzané v kostole rehole i mimo neho.

URŠULÍNKA S CHOVANKYŇOU

Organistka a vedúca chóru
Mater Mária Stanislava zastávala miesto organistky. Okrem toho jej bol od roku 1805 po dobu nepretržitých 32 rokov zverený aj post vedúcej chóru bratislavského uršulínskeho kostola. V jeho rámci zabezpečovala koncepčnú, umelecko-reprodukčnú a organizačnú stránku chrámových i mimochrámových hudobných podujatí uršulínskeho chrámového zboru a orchestra. Medzi jej povinnosti patrilo zostavovanie repertoáru, získavanie skladieb, zabezpečovanie ich odpisovania a nácvik kompozícií. Zodpovedala, pochopiteľne, aj za umeleckú úroveň ich repertoárovej prezentácie.

Na sklonku života
Iveta Sestrienková predpokladá, že v čase, keď pre vysoký vek Mater Márie Stanislavy bola nútená postupne preberať jej hudobnícke povinnosti Mater Rozália, vlastným menom Anna Göbelová (1804-1893), pôsobil v uršulínskom kostole ako výpomocný organista františkán Fr. Ján Cecilián Plihal OFM (1809-1865).

Hudobníčky kláštora
Dobrú úroveň interpretovanej hudby v bratislavskom kláštore a kostole uršulínok garantovalo nielen systematické hudobné školenie noviciek a mladých rehoľných sestier, ale aj veľmi uspokojivý stav hudobných znalostí početných uršulínok, ktoré pochádzali zo šľachtických rodín. Z nich k blízkym spolupracovníčkam Mater Márie Stanislavy na poli hudby patrili Mater Felicitas Kneidigerová (1729-1807), predstavená kláštora Mater Ursula Erdödyová (1740-1795), Mater Sidonia Düsoldová (1752-1819), Mater Benedikta Satoriová (1758-1830), činná pravdepodobne aj skladateľsky, Mater Leopoldina Oberleitnerová (1776-1851) a krátky čas tiež Mater Xaveria Fandová (1797-1873).

Školská rehoľa
Hlavné poslanie uršulínok ako školskej rehole spočívalo v oblasti kultúrno-sociálnej, pričom hlavnú náplň ich apoštolátu tvorila výchova ženskej mládeže. Okrem školy pre deti zo šľachtických rodín mali uršulínky aj školy určené pre deti mešťanov a remeselníkov a pre deti z chudobných rodín. Na uršulínskych školách sa vyučovali tie isté predmety ako na mestských školách. Hudbu učili na to odborne pripravené rehoľníčky, nie teda platení učitelia hudby, ako to bolo zvykom v kláštornej škole pre šľachtičné Notre Dame.

Metodika výučby hudby
Predpokladáme, aj keď to zatiaľ nemôžeme doložiť priamymi dokumentmi, že uršulínky pri výučbe hudby používali niektoré z vydaní učebnice hudby Franza Paula Riglera (1748?-1796), bratislavského skladateľa, pedagóga a zakladateľa bratislavskej tzv. Musikschule. Zdá sa, že vzťahy uršulínskej školy a „konkurenčnej" mestskej, tzv. Hudobnej školy boli korektné a previazané

osobnými hudobnými kontaktmi. K tomuto názoru dospela nielen I. Sestrienková, ale k tomuto tvrdeniu smeruje aj úvaha Ladislava Kačica v súvislosti so Žalmom *Lauda Sion* F. P. Riglera. Hoci citované dielo venoval jeho autor vtedajšej predstavenej kláštora, o Mater Márii Stanislave, v tom čase 27-ročnej, sa opodstatnene uvažuje ako o jednej z prvých interpretiek tejto kompozície.

Interpretačná sebestačnosť

Zo záznamov kláštornej kroniky vyplýva, že rehoľníčky a chovankyne rehoľných škôl boli ako interpretky diel, sústredených v zachovanej bratislavskej uršulínskej notovej zbierke (deponovaná je v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave), pomerne sebestačné. Pod dohľadom vedúcej chóru boli schopné uvádzať skladby so štandardným obsadením. Z vlastných radov zabezpečovali interpretáciu sopránových a altových hlasov, partov huslí, violy, violončela a kontrabasu, fláut, tympanov, organu a obvykle aj trúbok. Hudobníkov bolo treba prizývať len na realizáciu tenorových a basových partov a partov určených ďalším druhom dychových nástrojov. Okrem svetských, najmä mestských hudobníkov hosťovali na chóre uršulínskeho kostola hlavne františkáni. Na intenzívnu hudobnú spoluprácu oboch rehoľných spoločenstiev, a to najmä za čias Mater Márie Stanislavy ako vedúcej chóru, upozornil Ladislav Kačic.

Hudobný repertoár

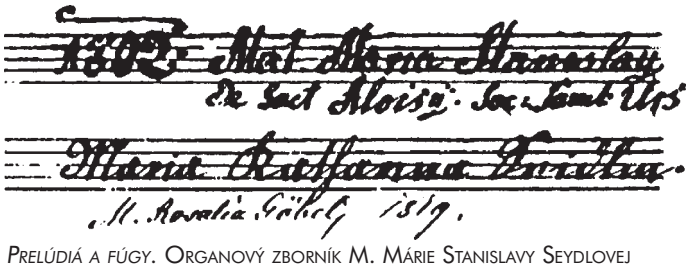
Mnohé skutočnosti z hudobných dejín bratislavského uršulínskeho kostola a kláštora, ale aj z hudobno-pedagogickej praxe rehole, možno „vyčítať" zo spomínanej notovej zbierky. Z nárastu notových materiálov vyplýva, že zvýšená hudobná aktivita rehole sa spájala so 70. a 80. rokmi 18. storočia a kulminovala začiatkom 19. storočia. Kým prvé obdobie bolo identické s dobou všeobecnej „tereziánskej" prosperity vtedajšieho Pressburgu ako hlavného mesta krajiny, druhé obdobie rozkvetu súviselo s činnosťou Mater Márie Stanislavy Seydlovej vo funkcii vedúcej chóru a bolo teda jej osobnou zásluhou.

Repertoárová orientácia

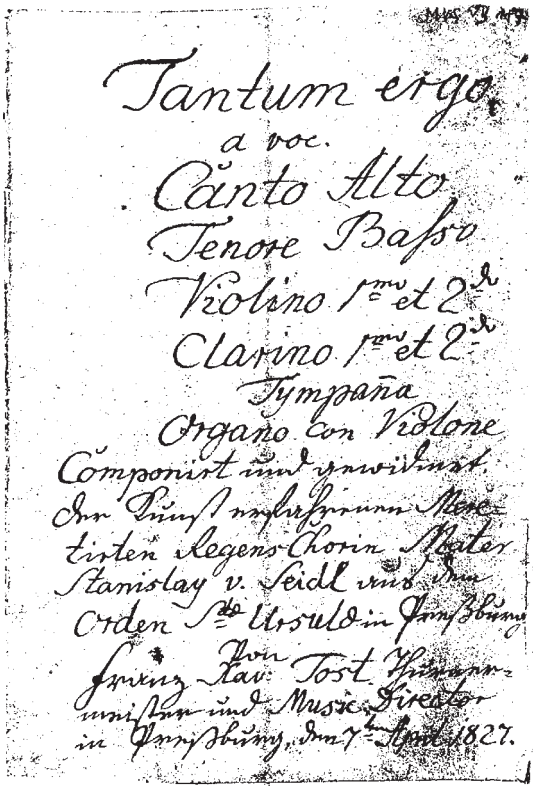
Štruktúrou zastúpených skladateľov zodpovedal uršulínsky repertoár západoslovenskému typu klasicistického hudobného repertoáru. Dominovali v ňom totiž skladatelia rakúskeho tvorivého okruhu, najmä viedenskí komponisti a hudobníci spätí s územím Moravy a Čiech. Špecifickým znakom repertoáru bolo početné zastúpenie diel domácich autorov.

Domáci skladatelia

Hudobná tradícia bratislavského uršulínskeho kostola a kláštora, ďalej dotváraná nevšedným hudobným a organizačným talentom Mater Márie Stanislavy, sa azda najvýraznejšie prejavila v kvalite hudobných produkcií s tzv. figurálnou hudbou. Práve tieto podujatia sa stali príťažlivými pre mnohých miestnych skladateľov. Pre uršulínsky chrám komponovali „na mieru" bratislavskí hudobníci, viacerí z nich európskeho významu. Spomenúť možno Antona Zimmermanna (1741-1781) a Johanna Matthiasa Spergera (1750-1812), hudobníkov uhorského prímasa, kardinála Jozefa Batthyányiho (1727-1799), ďalej popredného františkánskeho skladateľa P. Gaudentia Dettelbacha OFM (1739-1818), ako aj mestského trubača a divadelného riaditeľa Františka Xavera Tosta (1754-1829). Tost dokonca pre Seydlovú vytvoril a venoval dve skladby. Jednu k 45. výročiu jej rehoľných sľubov a druhú k jej 75. narodeninám.



PRELÚDIÁ A FÚGY. ORGANOVÝ ZBORNÍK M. MÁRIE STANISLAVY SEYDLOVEJ (1802). TITULNÝ LIST (SK, BRNM, SIGN. MUS VII 254).



F.X.TOST: HYMNY *TANTUM ERGO* (1827) S VENOVANÍM M. M. S. SEYDLOVEJ K JEJ 75. NARODENINÁM. TITULNÝ LIST (SK, BRNM, SIGN. MUS VII 187).

Hudobná spolupráca

Do repertoáru bratislavského uršulínskeho kostola a kláštora prispievali vlastnými dielami aj ďalší miestni hudobníci z radov mestských a cirkevných zamestnancov. Bol to člen dómskeho orchestra a nástupca Sebastiana Rupperta (*1738) vo funkcii dómskeho organistu František Rankl (*1761), učiteľ hudby Ján Matolay (*1800) a tiež Jozef Kumlik (1801-1869), vedúca osobnosť hudobného života Bratislavy prvej polovice 19. storočia.

Príležitosť na prezentáciu

Zaujímavý príklad o charaktere a rozsahu uplatnenia hudby u uršulínok v čase určujúceho vplyvu Mater Márie Stanislavy Seydlovej ponúka opis osláv uskutočnených pri príležitosti svätorečenia zakladateľky rehole Angely Merici. Dňa 10. júla 1808 sa za účasti početných vysokých cirkevných hodnostárov konali v bratislavskom uršulínskom kostole slávnostné biskupské bohoslužby za „účasti hudby". Popoludní boli súčasťou osláv „hudobné nešpory" a ani v následných litániách nechýbala hudobná zložka.

Uršulínske špecifiká

Ešte aj v čase pôsobenia Seydlovej sa udržiavala špecificky uršulínska prax uvádzania litániovej hudobnej tvorby a reprezentatívnych hymien *Te Deum.* Túto tradíciu stimulovala činnosť dvoch spoločenstiev. V centre prvého bola úcta k Jezuliatku. Pred jeho sochou zaznievali okrem figurálnych litánií aj mnohé pastorálne diela vytvorené na objednávku „für Schulkinder" . Zvláštnosť týchto diel, z ktorých väčšina pochádzala práve z čias Seydlovej, spočívala v prispôsobení úrovne tzv. figurálnej hudby pedagogickému uplatneniu. V tomto smere k vydareným patria kompozície už spomínaného F. X. Tosta, určené žiačkam uršulínskej školy.

Skladateľka

Výnimočnosť uršulínky Mater Márie Stanislavy v kontexte dobovej hudobnej kultúry spočíva v jej vlastnej kompozičnej činnosti. V súčasnosti známy skladateľský odkaz tejto hudobníčky predstavuje nepochybne len časť toho, čo vytvorila. Z tvorby Seydlovej zatiaľ poznáme 7 *prelúdií* (editor I. Sestrienková), *Pastorellu* (editor L. Kačic), graduále *Totus es corde* (SK, BRnm, sign. MUS VII 176), *Litaniae lauretanae* (SK, BRnm, sign. MUS VII 174), 2 hymny *Tan-*

tum ergo (SK, BRnm, sign. MUS VII 175) a *Türkische Recreations Musik* (SK, AMB, Fond hudobniny, sign. sine). Príznačné pre Seydlovú bolo akcentovanie pedagogického využívania kompozícií.

Štýlové znaky

Kompozičné dielo Márie Stanislavy Seydlovej má prevažne znaky raného klasicizmu. Zdá sa, že najbližšia jej bola tvorba pre organ, keďže hru na tomto nástroji dobre ovládala. I. Sestrienková, ktorá sa podujala na pramenné vydanie organových diel Seydlovej, podčiarkla záľubu skladateľky v improvizácii, sekvencovaní a v chromatických moduláciách. Upozornila na často uplatňované figuratívne rozvíjanie. Súhlasne nielen s I. Sestrienkovou, ale aj s L. Kačicom treba povedať, že Seydlovej dielam pre klávesové nástroje nemožno uprieť nápaditosť a vydarenú nástrojovú sadzbu.

Výučbe aj pobaveniu

Na výučbu, ale aj na pobavenie, bolo určené hudobnoscénické dielo typu školských hier, tzv. *Recreations Musik* (SK, AMB, Fond hudobniny, sign. sine). Autorstvo tejto práce, objavenej Ľubou Ballovou, sa pripisuje práve Márii Stanislave Seydlovej. Skladba označená aj ako „*Recrations-Oratori*" alebo „*Recrations-Oper*", bola vytvorená pre osem vokálnych hlasov, dvoje huslí a basso continuo. Tematicky čerpala z dobovej súčasnosti. Štruktúru diela tvorí pravidelné striedanie recitatívov a árií. Stmeľuje ich iba jediná inštrumentálna medzihra. Dielo zakončuje záverečný zbor.

Inštrukcie pre hudbu

Seydlovej „dohľad" a starostlivosť o úroveň interpretačnej praxe v prostredí jej zverenom dokladajú poznámky k interpretácii skladieb uvádzané v zborníkoch diel, v ktorých figuruje ako kopistka. Pre úplnosť pohľadu na osobnosť tejto všestrannej hudobníčky je nutné spomenúť aj jej úsilie o súlad medzi liturgickou a hudobnou stránkou obradov. Z hudobného hľadiska zaujímavý dôkaz o tom ponúkajú podrobné inštrukcie Seydlovej, ktoré objavila I. Sestrienková. Dokument, datovaný rokom 1824, obsahuje podrobný rozpis rozsahu a spôsobu včlenenia hudby do rámca veľkonočných obradov.

Význam

Mater Mária Stanislava Seydlová mala rozhodujúci podiel na tom, že v druhej a tretej etape rozvoja hudobného klasicizmu na Slovensku patrili bratislavský uršulínsky kostol, kláštor a k nemu pričlenené školy k centrám hudobnej kultúry a hudobného vzdelávania dobového Pressburgu. Tejto uršulínke patrí vďaka za to, že upevnila a ďalej rozvinula tradíciu kvalitnej cirkevnej hudby a interpretačného umenia v našom meste a bola ich dôležitou spolutvorkyňou a reprezentantkou. M. M. S. Seydlová prispela do tohto procesu hodnotami, ktoré už preveril čas a na ktoré ani z odstupom 250 rokov nemožno zabúdať. A to sú dôvody, prečo treba túto nevšednú hudobníčku verejnosti opäť pripomenúť.

(VEGA č.1/7110/20)

DARINA MÚDRA

Výber z literatúry a notových vydaní:

- *Kurze Beschreibung der Entstehung des Nonnen-Klosters der Gesellschaft der heiligen Ursula in Preßburg.* Preßburg 1876.
- *Pamätník 400 ročného jubilea rehole sv. Uršuly 1535-1935.* Trnava 1935, s. 9-34.
- BALLOVÁ, Ľuba: *Hudba v školských hrách na Slovensku.* In: Zborník Slovenského národného múzea 81, História 27, 1987, s. 313-338.
- *Prelúdiá a fúgy/Praeludien und Fugen.Organový zborník M. Márie Stanislavy von Seidl/Die Orgelsammlung der M. Maria Stanislawa von Seidl* (ed. Iveta Sestrienková). In: Musaeum musicum. Bratislava 1994, 84 s.
- FERENCOVÁ, Slávka: *Stanislava von Seidlová a Recrations Oper* [Referát z konferencie Inštrumentálna hudba klasicizmu]. Bratislava 1991.
- KAČIC, Ladislav: *Neznáma skladba F. P. Riglera – príspevok k problematike virtuózneho klávesového štýlu v cirkevnej hudbe 18.storočia.* In: Musicologica Slovaca et Europaea XVII (ed. Darina Múdra). Bratislava 1992, s. 76.
- *Organ Music in Slovakia in the 17th and 18th Centuries* (ed. Ladislav Kačic). In: Music forum. Edition Urtext. Bratislava 1996, s. 14, 70-71.
- MÚDRA, Darina: *Die Musik bei den Preßburger Ursulinerinen – vom Ende des 17. bis Anfang 19. Jahrhunderts.* In: Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentium und Josephinismus (ed. Ladislav Kačic). Bratislava 1997, s. 211-230.

OZNAM

Hudobníci aj nehudobníci,
priatelia umenia,
dovoľujeme si vás pozvať na

5. ročník Drábskych seminárov o umení,

ktorý sa uskutoční 26. – 29.9.
v Lome nad Rimavicou.
Rozhovory o aktuálnych otázkach umenia za účasti lektorov-osobností kultúrneho života, sú určené všetkým študentom so záujmom o problematiku bez ohľadu na odbor štúdia.
Podujatie podporilo MK SR vzniklo spoluprácou VŠMU a KHv FiF UK.
Prihlášky a bližšie informácie na adrese:
Prof. Ivan Parík, Gajova 17
811 09 Bratislava, 044/52211
mail: asuba@post.sk

POKRAČOVANIE ZO STR. 39

noduchých kostýmoch (**Reanata Schmitzerová**), miestami zabiehajúcich do krutej grotesknosti vo vynikajúcom osvetlení (**Roland Weigel**) sa sústredila na citlivé zobrazenie narastania psychopatologických stavov, ktoré sa prezentujú ako výsledok vývinu vzťahu medzi hlavnými hrdinami opery. Kontrast medzi jednoduchou, urbanisticky koncipovanou scénou a psychologickým vykreslením hrdinov, v ktorom sa stretáva expresívne herectvo so snovými fantastickými polohami, vytvára tak veľmi produktívnu estetickú antinómiu inscenácie. Pre predstaviteľov hlavných úloh získalo Brno, vďaka koprodukcii, vynikajúcich spevákov. Tenorista **Michael Pabst** ako Paul stelesnil vnútornú rozpoltenosť hrdinu až po hystericky afektované rozhodnutie vraždiť, zároveň dal hrdinovi potrebné dramatické a expresívne dimenzie, tlmočené hlasom wagnerovského objemu. **Regina Renzowa-Jürgens** ako dvojpostava Marie – Marietta stelesnila zasa rozpor medzi vážnosťou mŕtvej manželky a zameranosťou na pôžitky a slasť tanečnice Marietty. Vo vokálnom kreovaní postavy sa jej podarilo nájsť pôsobivý kontrast medzi vrúcnosťou kantilény a výbušnou expresivitou. K zahraničným umelcom pristúpili domáci speváci **Pavel Kamas, Jitka Zerhauová, Yvetta Tannenbergerová, Jana Štefáčková** a ďalší. Ich výkony boli pripravené na výbornej úrovni. Baletné sólo, symbolizujúce rozpoltenosť medzi vzťahom k mŕtvej a živej, s dávkou tajuplnej mysterióznosti, stvárnila **Kateřina Polická**.

Korngoldovo *Mŕtve mesto* je svedectvom dramaturgie, ktorá vie pripraviť titul, ktorý má charakter ozvláštnenia, ale zároveň vzbudzuje mimoriadny divácky záujem. Po Brne sa táto inscenácia bude hrať v Karlsruhe.

MILOSLAV BLAHYNKA

Igor Stravinskij

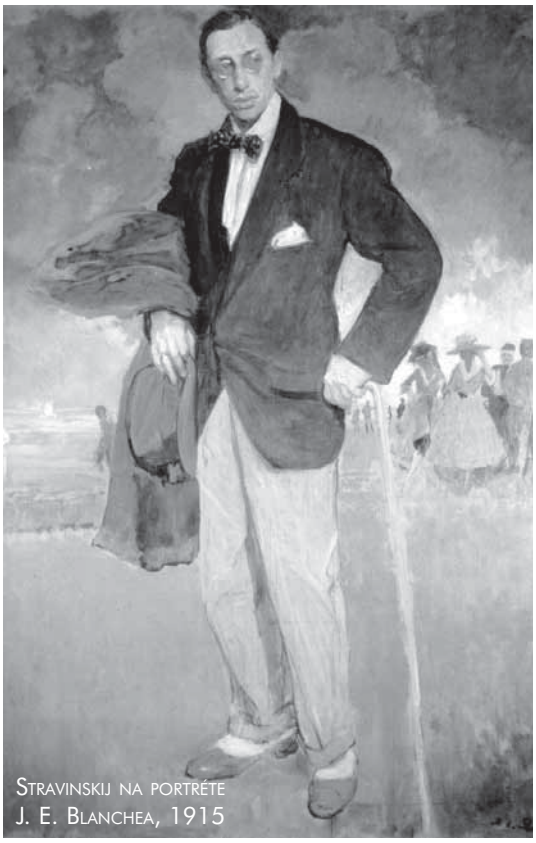
„Duch veje, kam chce“

17. júna uplynulo 120 rokov od narodenia Igora Stravinského, Rusa, Francúza, Američana, v srdci Benátčana, Španiela, Švajčiara, kresťana i pohana, helenistu i hebraistu, jedného z najvýznamnejších skladateľov modernej doby.

Zo všetkých koncertov, ktoré som zažil v bratislavskej Redute, mi v pamäti zostalo zopár. Medzi nimi je aj vystúpenie City of Birmingham Symphony Orchestra s dirigentom (vtedy ešte nie veľmi známym) Simonom Rattleom. Pamätám sa na to hrobové ticho v hľadisku počas vystúpenia, na nadšený dupot nôh poslucháčov po každej skladbe, na salvy spontánnych výkrikov. Pamätám sa aj na to, že istá dáma, sediaca vedľa mňa a hovoriaca po rusky, plakala… Na programe boli vtedy skladby Igora Stravinského, okrem iných aj suita z baletu *Petruška*.

Stravinskij sa nemusel dožiť ani Kristových rokov na to, aby sa navždy zapísal do pamäti ľudstva. Pre mnohých je najmä autorom troch baletov (*Vták ohnivák*, *Petruška*, *Svätenie jari*), ktorých hudba vyráža dych. Niektorí s rovnakým nadšením prijímajú aj jeho aristokraticky vycibrený štýl medzivojnových rokov, menej je už tých, ktorí dokážu prijať jeho hudbu z päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 20. storočia ako zákonité vyvrcholenie skladateľovho hudobného myslenia. Povestné metamorfózy Stravinského hudby boli vďačnou konverzačnou témou v hudobných kuloároch, vďaka nim sa v Schönbergovom cykle *Tri satiry pre miešaný zbor* spieva: „Veď to je malý Modernskij! Dal si spraviť bubi strih; vyzerá to celkom dobre! Ako nepravé vlasy! Ako parochňa! Úplný papá Bach!“ Vďaka nim prišlo ostré odmietnutie zo strany Bouleza, Adorna a ďalších.

Stravinskij žil takmer deväťdesiat rokov, z toho vyše šesťdesiat rokov tvoril. Zažil všetky kľúčové udalosti 20. storočia okrem zániku Sovietskeho zväzu. Nepatril však k tým umelcom, ktorí reagovali na katastrofy vojen umeleckým mementom, apelom, výkrikom zúfalstva. Počas prvej svetovej vojny písal skladby *Slávik*, *Tri ľahké skladby pre štvorručný klavír*, *Svadba*, *Mačacie uspávanky* a v štyridsiatych rokoch jeho tvorbu ovplyvnil viac Hollywood, než vojenské besnenie. Neznamená to však, že žil vo veži zo slonoviny. Bytostne inklinoval k mýtom, rozprávkam, alegóriám. A to, že skrz túto obchádzku, prostredníctvom archetypov dobra a zla, sa nám dostal hlboko pod kožu a dotkol sa našich srdc, dokazujú aj slzy dojatia spomínanej dámy v Redute.



Stravinskij na portréte J. E. Blanchea, 1915

V Stravinského osobnosti sa stretli viaceré protichodné vplyvy: bol predovšetkým Rus, ale rovnako dobre sa integroval do francúzskej kultúry, osvojil si mentalitu Francúzov a napokon sa bez väčších problémov udomácnil aj v Spojených štátoch (ani Schönberg, ani Bartók to nedokázali). Vychovali ho v pravoslávnom Rusku, no tri sakrálne zbory, pôvodne v ruštine, prepísal aj do latinčiny (*Otče náš*, *Ave Maria*, *Credo*), skomponoval omšu s použitím hudobných nástrojov (ortodoxia to nepripúšťa), zhudobnil pohanské rituály, starozákonné príbehy a grécke báje. Bol to Európan, ktorý načrel hlboko do našej minulosti (nielen hudobnej), prehovoril k nám rečou rýdzej hudby, teda nie prostredníctvom nehudobných asociácií, a rozprával pri tom o pocitoch, ktoré sú nám síce blízke, ale sú ťažko opísateľné: o vznešenosti, o bázni, o radosti, o viere. Toto všetko robil s ľahkým úsmevom na tvári, akoby hovoriac: toto je *akože* radosť, toto je *akože* láska, toto je *akože* minulosť, toto je *akože* hudba. Ono „akože“ je vlastne podstatou Stravinského umenia.

René Magritte namaľoval obraz, na ktorom vidíme stenu, v nej otvor, nazvime ho oknom, a v ňom sa nám otvára pohľad na morskú hladinu. V interiéri pred stenou vedľa okna stojí stojan s namaľovaným plátnom. Na plátne je zobrazená morská hladina tak, že reálny výhľad na more splýva s obrazom do celku, ktorý sa zdá byť skutočným. Vďaka obrazu vidíme „akože“ aj to, čo už je mimo nášho výhľadu z okna. Vzniká tu labyrint otázok: namaľoval niekto na plátno vedľa okna skutočne to, čo je aj za stenou? Keby sme stáli v namaľovanom interiéri, mohli by sme sa pozrieť, ale my stojíme pred obrazom Magritta, v celkom inej realite, my musíme prijať jeho hru, nikdy sa nedozvieme, čo je za stenou. Stravinského „hudba o hudbe“ má veľa spoločných čŕt s Magrittovým „obrazom o obraze“ (pozri Andriessen, L., Schoenberger, E.: *The Apollonian Clockwork on Stravinsky*. Oxford University Press, 1989). Pergolesi v skladbe *Pulcinella* je raz celkom reálny, vzápätí je to jeho obraz „namaľovaný“ Stravinským s fotografickou presnosťou, ale s malými retušami. Počúvame skladbu a vo chvíli, keď sme si už istí, že znie autentický Pergolesi, prichádza Stravinskij s gestom: toto som ja, ale ja už zase pôjdem. Nie je to sarkazmus, tobôž výsmech, je to hra. Nezabúdajme, že Stravinskij v súvislosti s kompozičnou prácou často zdôrazňoval slovo potešenie. Rozdiel medzi Magrittom a Stravinským spočíva azda iba v tom, že kým Magritte nazval svoj obraz *Údel človeka* (*The Human Condition*), čím naznačil vážnosť svojho zámeru, Stravinskij nikdy hudbe neprisudzoval filozofický rozmer a asi by sa čudoval, keby sme hľadali v skladbách *Pulcinella*, *Apollon musagète*, *Oidipus rex*, *Bozk víly*, *Koncert in D* paralely s pocitmi straty identity či s existencialistickou úzkosťou moderného človeka. Poetika Stravinského je poetikou objektivistického pohľadu na umelecké dielo, umenie vzniká v špekulatívnom duševnom procese, a metafyzické kategórie tu majú miesto len v podobe prirovnania: špekulatívna vôľa je prirodzeným prejavom duše, pretože je napísané, že *Duch veje, kam chce* (pozri Stravinského text *Hudobná poetika,* v origináli *Poétique musicale*).

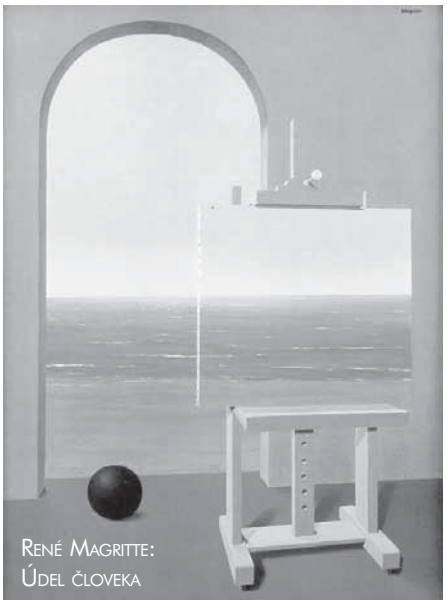
Peter Zagar

Igor Stravinskij REŠTAURÁTOR

Stravinskij si doberá hudobníkov, ktorí sa snažia komponovať *hudbu budúcnosti* (na rozdiel od neho – jemu ide iba o komponovanie *hudby dneška*). Nemohol by som vysloviť tento názor bez toho, aby som nenaznačil, prečo hudba, ktorá je naozaj dnešná, musí smerovať aj do budúcnosti. Nie som si však istý, čo má Stravinskij na mysli. Zdá sa, že mu pripadá staromódne posudzovať význam umeleckého diela z hľadiska iného obdobia, ako z hľadiska prítomnosti. A zjavne tomu aj verí, hoci na inom mieste takýto význam pripúšťa a vždy si nájde nové „argumenty“: Bach, Scarlatti, Clementi atď. Zdá sa mi tiež, že tento postoj nie je o nič viac opodstatnený, než mnoho iných prejavov psychológie masy.

Jeden príklad za všetky (nemôžem sa predsa zaoberať každým nezmyslom): dnes je módne považovať zločincov za sympatických. Túto sympatiu vyvolali niektoré nedostatky zákonov a niektoré omyly strážcov zákona, najmä polície.

Je nemožné viesť serióznu diskusiu s človekom, ktorý neuznáva pravdivosť tohto výroku: povinnosťou osvieteného človeka je dodržovať zákony, aj keď s nimi otvorene nesúhlasí, aj keď sú zákony a ich implementácia nedokonalé. Zlodej z princípu koná rovnako nesprávne, ako zlodej bez princípov. Možno je humánnejšie byť zhovievavý k zlodejovi z princípu, ale neželaným dôsledkom tohto postoja je to, že s prvým typom zlodeja sa zvezie aj ten druhý. Mnoho ľudí s úzkoprsým žurnalistickým myslením dnes porovnáva nudného policajta so zaujímavým a sympatickým páchateľom. Seriózny človek v tom však môže vidieť len lacné, módne bláznovstvo.


René Magritte: Údel človeka

Tu ide o podobnú vec. Vo všetkých oblastiach myslenia nesporne existuje potreba formulovať myšlienky, ktoré vydržia dlhšie, než voskový papier či kravata. Možno je rozumné budovať výstavné priestory, ktoré sa po troch mesiacoch zbúrajú, vynaliezať stroje na tkanie módnych látok; dokonca aj pyramídy nemusia byť plánované pre večnosť. Na druhej strane sa človek snaží nájsť iba trvale účinný liek proti rakovine; chceme sa dozvedieť niečo nemenné o dráhach hviezd a o osude duše po smrti.

Stravinskij možno dáva umenie do jednej kategórie spolu s módnymi látkami a kravatami. V tom prípade sa správne snaží iba o spokojnosť zákazníkov.

Ja som sa nikdy nepovažoval za dekoratéra. Myslím si, že to nerobil ani nikto z mojich vzorov. Podľa mňa nemôžeme považovať za dekoratéra ani Muzia Clementiho, pretože je dosť dobrý na to, aby mohol byť vzorom Stravinského.

24. júla 1926

Arnold Schönberg

Igor Stravinskij • Chronologický prehľad premiér skladieb a dôležitých udalostí

1882 I. S. sa narodil v Oranienbaume východne od Sankt Peterburgu
1901 začína študovať právo
1906 uzatvára manželstvo s Jekaterinou Nosenkovou, absolvuje štúdium práva
1907 narodenie syna Theodora
1908 *Symfónia Es dur*, *Faun a pastierka*, narodenie dcéry Ľudmily
1909 *Fantastické scherzo*, *Ohňostroj*
1910 *Vták ohnivák*, I. S. s rodinou sa sťahuje do Švajčiarska, narodenie syna Soulimu
1911 *Petruška*
1912 na cestách so súborom Ballets Russes – Paríž, Londýn, Bayreuth, Berlín
1913 *Svätenie jari*
1914 *Tri piesne na japonskú lyriku*, *Slávik*, narodenie dcéry Márie Mileny, posledná návšteva Ruska pred takmer päťdesiatročnou odlukou od vlasti
1915 dirigentský debut v Ženeve (*Vták ohnivák*)
1918 *Príbeh vojaka*
1919 *Pribautki*, *Mačacie uspávanky*, *Spev slávika*
1920 *Pulcinella*
1921 *Symfónie dychových nástrojov*, začiatok vzťahu s Vierou Sudejkinovou
1922 *Lišiak*, *Mavra*
1923 *Svadba*, *Okteto*
1924 *Klavírny koncert*, koncertné turné v Holandsku, Švajčiarsku, Nemecku, Poľsku a Československu
1925 *Serenáda*, *Suita* (z baletu Pulcinella), účasť na festivale ISCM v Benátkach
1927 *Oidipus rex*
1928 *Apollon musagète*, *Bozk víly*
1929 *Capriccio*
1930 *Žalmová symfónia*
1931 *Husľový koncert*
1932 *Koncertantné duo*, *Talianska suita*
1934 *Perséphone*
1935 *Koncert pre dva klavíry*
1937 *Jeu de cartes*
1938 *Koncert in Es „Dumbarton Oaks“*, smrť dcéry Ľudmily
1939 smrť manželky a matky, I. S. sa sťahuje do New Yorku, tzv. Harvardské prednášky
1940 *Symfónia in C*, uzatvára manželstvo s Vierou Sudejkinovou, koncerty v New Yorku, Bostone, Mexiku, I. S. sa sťahuje do Los Angeles
1942 *Koncertantné tance*
1943 *Óda*
1944 *Štyri nórske nálady*, *Circus Polka*, *Baletné scény*
1945 *Babylon*
1946 *Symfónia v troch častiach*
1947 *Koncert in D*
1948 *Orfeus*, *Omša*
1951 *Osud zhýralca*
1952 *Kantáta*
1954 *Septeto*
1956 *Canticum sacrum*, pobyt v nemocnici v Berlíne
1957 *Agon*, *Ebony Concerto*
1958 *Threni*
1960 *Movements*, *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum*
1962 *Kázeň, podobenstvo a modlitba*, *Hymnus „The Dove Descending Breaks the Air“*, *Potopa*
1964 *Abrahám a Izák*, *Elégia pre J. F. K.*
1965 *Variácie na pamiatku Aldousa Huxleyho*, *Introitus T. S. Eliot in memoriam*
1966 *Requiem Canticles*, *Sova a mačiatko*
1971 I. S. zomrel 6. apríla v New Yorku, je pochovaný v Benátkach

Otto Klemperer

Spomienky na veľkého dirigenta

14. máj 1885 (Vroclav) – 7. júl 1973 (Zürich)

Pozerajúc sa na „fotografiu storočia" – dokument stretnutia dirigentov-velikánov Bruna Waltera, Artura Toscaniniho, Ericha Kleibera, Otta Klemperera a Wilhelma Furtwänglera v Berlíne roku 1930, s radosťou konštatujem, že dvoch z nich sa mi v čase mojich vysokoškolských štúdií v Budapešti pošťastilo aj osobne zažiť. Ericha Kleibera síce iba raz, aj to „len" na generálke Beethovenovej *Deviatej*, ale aj toto stretnutie mám zakódované ako zážitok najvyššej kategórie. Ottovi Klempererovi zasa vďačím za to, že som kľúčové diela opernej a symfonickej literatúry spoznal práve v jeho nezabudnuteľných tlmočeniach.

Svoje hudobné štúdiá začal Klemperer vo Frankfurte n/Mohanom pred stojeden rokmi a pokračoval v Berlíne ako žiak Hansa Pfitznera. Po niekoľkých rokoch spolupracoval už so slávnym režisérom Maxom Reinhardtom a dirigoval Offenbachovho *Orfea v podsvetí*. Vďaka známosti s Gustavom Mahlerom sa roku 1907 stal dirigentom v slávnom opernom súbore Angela Neumanna v pražskom Nemeckom krajinskom divadle. Odtiaľ viedla jeho cesta do Hamburgu, kde dirigoval predstavenia, v ktorých spieval Enrico Caruso a kde stretol Arnolda Schönberga. Nasledovali Štrasburg (zástupca Hansa Pfitznera) a Kolín n/Rýnom, kde zastával už post šéfdirigenta. V tomto období sa začala rozvíjať aj jeho medzinárodná kariéra. Vo svojom ďalšom pôsobisku, Wiesbadene, uvádzal už aj diela svojich súčasníkov, o. i. Igora Stravinského. V rokoch 1927-1933, ktoré boli vyvrcholením dovtedajšej Klempererovej európskej kariéry, bol riaditeľom berlínskej Kroll-opery. Popri klasickom repertoári tu naštudoval diela Stravinského, Hindemitha, Smetanu, Janáčka (*Z mŕtveho domu*), Verdiho (*Luisa Miller*) a stal sa ďalšou legendárnou postavou Berlína. V januári 1933 mu ešte udelili Goetheho medailu, no o niekoľko mesiacov už musel Berlín opustiť. Prechodne žil vo Viedni, kde uviedol Bartókov *2. koncert pre klavír a orchester* s autorom ako sólistom. Potom opustil Európu a stal sa šéfom Filharmonického orchestra v Los Angeles. Tu ho postihla ťažká choroba a operácia mozgového nádoru. Ešte ako rekonvalescent sa vrátil do Európy; vo Švédsku stretol maďarskú klaviristku Annie Fischerovú, ktorej manžel, Aladár Tóth, od roku 1946 riaditeľ Maďarskej štátnej opery, mu ponúkol miesto šéfdirigenta prvej maďarskej opernej scény. Klemperer ponuku prijal a v Budapešti pôsobil v rokoch 1947-1950. Jeho odchod z mesta, kde sa

celkom zotavil, bol motivovaný pocitom okliešteneej umeleckej slobody. Napriek prejavom lojálnosti voči vtedajšej maďarskej postždanovovskej kultúrnej politike (medzi ktoré patrilo i naštudovanie Klempererovmu hudobnému cíteniu neveľmi blízkej Musorgského opery *Soročinský jarmok*) mu totiž neumožnili uviesť diela Schönberga, Richarda Straussa (*Salome*), Wagnera (*Parsifal*). Aj napriek tomu svoje budapeštianske obdobie však predsa považoval za „najšťastnejšie roky" vo svojej „divadelnej kariére", keď sa mu (ako o tom svedčí Klempererov list z roku 1970) „po prvý raz v živote" podarilo „počas jednej sezóny dirigovať všetkých päť veľkých Mozartových opier. (...) Obnovená premiéra *Majstrov spevákov*, očarujúce predstavenie *Sna noci svätojánskej* s Mendelssohnovou scénickou hudbou, niekoľkokrát uvedená Beethovenova *Deviata* a ešte mnoho zážitkov zostane naveky zafixovaných v mojej pamäti.

Klempererovým nasledujúcim pôsobiskom sa stal Londýn, kde ho producent Walter Legge získal ako šéfdirigenta The New Philharmonia Orchestra, s ktorým spolupracoval do vysokého veku. Jeho ďalším obľúbeným umeleckým partnerom sa stal aj Concertgebouworkest v Amsterdame. Počas týchto umelecky veľmi úspešných rokov Klemperera opäť prenasledovali zdravotné problémy. Pád zo schodov lietadla, ďalšia mozgová príhoda a operácia nádoru, ťažké popáleniny, ktoré si spôsobil sám, keď v posteli zaspal s horiacou fajkou... Mal 88 rokov, keď ťažké choroby definitívne zlomili jeho organizmus.

Klempererovo pracovné nasadenie v Budapešti bolo obrovské: už v deň svojho prvého verejného vystúpenia – 12. októbra 1947 – dirigoval koncertné matiné s programom z diel Händela, Mozarta a Beethovena a večer v opere *Dona Giovanniho* (ním sa na budapeštianskom opernom javisku roku 1950 aj rozlúčil). Na ilustráciu jeho pracovného elánu počas budapeštianskych rokov uvediem malú štatistiku: 182-krát stál na čele operného predstavenia, resp. orchestrálneho koncertu, okrem toho 30-krát dirigoval Mendelssohnovu hudbu k predstaveniu Shakespearovej hry v Národnom divadle. (Z tohto počtu som navštívil 24 podujatí, okrem toho viacero generálok.)

Štýl Klempererových interpretácií bol akoby syntézou Furtwänglerovej vášnivej dramatickosti a vrúcnej apolónskej čistoty Bruna Waltera, doplnenou veľkou dávkou démonickosti. Napriek tomu, že bol mnohostrannou umeleckou osobnosťou, vyžívajúcou sa v protikladoch, Bach, Mozart, Beethoven a Wagner boli jeho najvlastnejšou umeleckou doménou. V Budapešti naštudoval päť Mozartových veľkých opier, Wagnerovho *Lohengrina* a *Majstrov spevákov norimberských*, obnovil predstavenia *Traviaty* a *Hoffmannových poviedok*. Verdi a Offenbach boli síce vzdialení jeho naturelu, ich diela však interpretoval s takou sugestívnosťou a presvedčivosťou, že svojou koncepciou posluchačov presvedčil.

Na koncertnom pódiu počas jednej sezóny v rámci cyklu Beethovenových diel uviedol všetky symfónie, sólové koncerty, *Missu solemnis* a opakovane *Prvú* a *Deviatu symfóniu* v jednom programe. V jeho podaní som však počul aj *Novosvetskú* a na letných koncertoch aj Čajkovského. Bol tiež výborným partnerom v sprevádzaní a len zriedkakedy počuť takú dokonalú súhru a štýlovú zhodu, aké Klemperer vytvoril s Annie Fischerovou v klavírnych koncertoch d mol od Mozarta a Brahmsa.

Napriek labilnému zdraviu pracoval Klemperer s obdivuhodnou energiou a dirigoval zväčša bez partitúry. Od seba i od hráčov vyžadoval – i vyťažil – maximum. Neznášal formality. Znie to azda paradoxne, no

neznášal ani potlesk. Po príchode pred orchester nebral ohľad na nadšené uvítanie obecenstvom, ale okamžite dal pokyn na nástup. Po poslednom čísle programu sa prišiel ukloniť iba raz, po druhýkrát už v kabáte s klobúkom, aj to iba od dverí. Priam zúril pri potlesku po áriách, lebo prerušenie toku hudby takým „brutálnym" zásahom považoval za nemuzikálne. Ako človek bol čudákom, ako umelec žiariacou kométou.

Zvukové záznamy z obdobia Klempererovej mladosti sú takmer neznáme, pretože neznášal prerušovanú prácu v nahrávacích štúdiách. Maďarský rozhlas však často zaznamenával jeho operné predstavenia na šelakové platne, ktorých životnosť bola veľmi krátka a tak ich časom odložili do pivničného archívu. Až po dvoch desaťročiach sa objavil tento historický materiál, z ktorého napokon Hungaroton vydal desaťplatňový komplet.

Počas svojho londýnskeho pôsobenia nahral Klemperer nesmierne široký repertoár – aká to irónia, že v poslednej fáze jeho umeleckej aktivity sa nahrávacie štúdio stalo jeho primárnym domovom – no jeho koncepcia mnohých diel zostala zachovaná len na live nahrávkach z Budapešti. Takými dokumentmi sú kompletná nahrávka Mozartovho singspielu *Únos zo serailu a* fragmenty Wagnerovho *Lohengrina, Majstrov speváko*v *norimberských* a Offenbachových *Hoffmannových poviedok*.

Zo spolupráce s amsterdamským orchestrom som nedávno objavil kompaktný disk z roku 1951 s dielami Mozarta (*Symfónia g mol* KV 183), Mahlera (*Piesne potulného tovariša*), de Fallu (*Noci v španielskych záhradách*) a Bartóka *(Koncert pre violu a orchester* s Williamom Primroseom ako prvé európske uvedenie diela). (Je zaujímavé, že svetové katalógy, ako napríklad Bielefelder Katalog z roku 1990, vôbec neuvádzajú Klempererove live nahrávky.)

WALTER, TOSCANINI, KLEIBER, KLEMPERER A FURTWÄNGLER ROKU 1930 V BERLÍNE

Porovnanie časových údajov live nahrávok a neskorších štúdiových nahrávok svedčí o tom, že Klempererove priam hektické pôvodné tempá sa časom upokojili. Ako príklad uvediem až dvojminútový rozdiel v trvaní predohry k opere *Don Giovanni* – v Budapešti trvala 4'50'', na neskoršej nahrávke EMI už 6'50''.

Od radostne jasajúceho záveru *Deviatej*, ktorou sa Klemperer lúčil s Budapešťou, uplynuli dve desaťročia, kým som ho opäť videl a počul vo Viedni na čele Filharmonikov. Chorobou a vekom ťažko postihnutý dirigent riadil orchester s pomerne dlhou taktovkou, s úspornými, až kusými gestami. Svojou žiarivou osobnosťou a priam démonickou sugestívnosťou však prekonal všetky prekážky a orchester hral i znel s ideálnou dokonalosťou. Dlhú, mohutnú Brucknerovu *Piatu* som v takomto „nadpozemskom" tlmočení, bez náznaku zápasu s matériou, ale akoby nekonečné prúdenie hudby sfér vnímal ako krátku predohru. Posledná časť svojím chorálom, vygradovaným do hymnických výšok, vyznela ako apoteóza titana, hlásajúca vzdorovanie duševnej sily a vôle slabostiam ľudského tela.

JOZEF VARGA

REDUTA – *pekná, škaredá...*

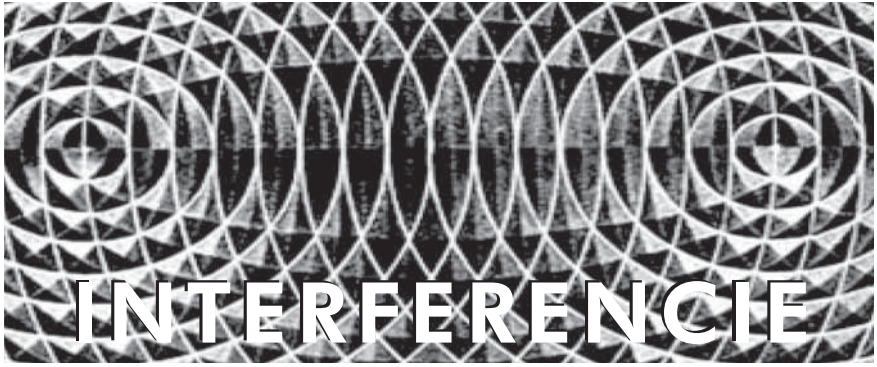
Už dlhšiu dobu sa medializuje problém rekonštrukcie Reduty, sídla Slovenskej filharmónie. Od roku 1994 Slovenská filharmónia systematicky komunikuje s vládou v súvislosti s rekonštrukciou tejto národnej kultúrnej pamiatky. Vlečúca sa realizácia novostavby Národného divadla roky „zatieňovala" problém padajúcich omietok či vlhnúcich múrov starej Reduty. Práve vďaka tohto roku avizovanej dostavbe Národného divadla sa Redute podarilo prebojovať medzi výstavbové priority Ministerstva kultúry a v júni návrh na jej rekonštrukciu napokon vláda schválila.

Budova Reduty bola postavená v rokoch 1913 – 1919 v neobarokovom štýle a od roku 1950 v nej sídli Slovenská filharmónia, inštitúcia, súčasťou ktorej je dnes päť špičkových slovenských hudobných telies: Slovenská fiharmónia, Slovenský filharmonický zbor, Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala, Moyzesovo kvarteto a Musica aeterna.

Roku 1999 dostala fasáda nový náter (aj keď sa ironicky povrávalo, že len kvôli inaugurácii prezidenta), väčšina akútnych havárií sa priebežne riešila a ich následky sa „opticky" upravovali – výsledkom je, že bežný návštevník Reduty si jej kritický stav ani neuvedomuje. K najvážnejším problémom, ktorých urýchlené neriešenie by mohlo priviesť Redutu k havarijnému stavu a de facto k zastaveniu prevádzky, patrí neustále vlhnúce murivo, navlhnuté trámy v podkroví, vypadávajúce škridly na streche či staré, poruchové potrubia vodoinštalácií. Počas poslednej opravy fasády boli zatreté sklá okien – neestetický úkon bol však paradoxne motivovaný estetickými dôvodmi. Staré dvojité okná majú totiž v medzipriestore zostarnuté, nevkusné izolačné vrstvy a zdalo sa, že bude lepšie, ak ich okoloidúci radšej neuvidia... Jedna z najvýznamnejších stavieb historického jadra hlavného mesta by si však zaslúžila aj ďalšie opravy: vymeniť staré masívne liatinové radiátory za elegantné podlahové kúrenie, oživiť fasádu viacerými odtieňmi tak, aby vynikla plastickosť štúk, vymeniť interiérové osvetlenie i staré okná – z ktorých mnohé nevypadnú z pántov len vďaka tomu, že sú priklincované – za nové s modernou zvukovo-tepelnou izoláciou. Možno ani povestná električka, ktorej prejazd okolo Reduty zakaždým zreteľne počujú i „cítia" prítomní v sále, by počas koncertov až tak nerušila...

Návrh na rekonštrukciu Reduty vychádza z dispozično-prevádzkovej štúdie architektov Vitka a Kobáka a ráta s časovým horizontom šiestich rokov. Postupné rozloženie rekonštrukčných prác menej zaťaží štátny rozpočet a umožní realizovať ich viac-menej za plnej koncertnej prevádzky (predpokladá sa len skrátenie sezóny v roku 2005). Slovenská filharmónia žiada v tomto roku o dvesto miliónov menej, než v roku 1994, keď sa prvýkrát obrátila na Ministerstvo kultúry s návrhom na rekonštrukciu Reduty, ide teda o realizáciu skromnejšej predstavy (tá pôvodná rátala napríklad aj s výmenou dnes už zastaralého organa). Z historického hľadiska je pozoruhodné, že

POKRAČOVANIE NA STR. 61



Les tableaux d'une exposition

(Od transkripčných faktorov k jazyku. Hudobné súvislosti)

Peter Roháč

Kultúra ako súbor jedinečných prejavov ľudského správania upína sa na jazyk ako prostriedok jej zdieľania a šírenia z pokolenia na pokolenie, podobne ako sa na kostru z génov upína reprodukcia našej telesnej schránky. Objavenie sa reči a jazyka urýchlilo a upevnilo sociálne správanie a umožnilo raným ľuďom – okrem zjavnej výhody v dorozumievaní a prenose exaktných informácií – rozrásť nepatrnú a zrejme náhodnú genetickú variáciu, umožňujúcu artikulovať a učiť sa reči, do rozmerov ďaleko presahujúcich viditeľný priestor. Niektoré molekulárno-biologické detaily genézy jazyka odhaľujú pozoruhodnú logiku vzniku a uchovania vlastností, ktoré dnes považujeme za výsostné charakteristiky rodu *Homo*. Jazyk a mechanizmy jeho pôsobenia by mohli byť homológiou k hudbe, ktorej evolúcia prirodzene súvisí s evolúciou jazyka.

Promenáda

Impulzom k vzniku a obrovskému rozmachu kultúry bol nepochybne jazyk, ktorého počiatky siahajú pravdepodobne do doby odlúčenia sa moderného človeka od posledných opičích predkov. Podstatne neskôr dokázali staroveké civilizácie objaviť písmo a len pred pár storočiami techniku kníhtlače. Hudobná aktivita je súčasťou rituálov odnepamäti, no notáciu sme taktiež objavili pomerne nedávno. Ako prvý poukázal na inštinktívny a teda vrodený základ jazyka a reči (podobne ako v prípade hudby) Charles Darwin roku 1871 a zanedlho sa jazyk stal ústrednou témou filozofie 20. storočia. Jazyk nám redukuje svet na symboly, zjednodušuje jeho popisovanie, ale zároveň odcudzuje, je poslom, no nie správou. Hudba pôsobí opačne: približuje sa nám, pretože je svojou podstatou odrazom zložitého usporiadania nepoznateľného sveta a nášho podvedomia. Jazyk odráža jestvovanie každej kultúry, z ktorej vyrastá, prípadne naopak. V 60. rokoch prišiel Noam Chomsky s prevzatou a rozpracovanou tézou o vrodených predispozíciách na jazyk a poprel jeho výhradný empirický spôsob učenia sa ako mentálnej schopnosti pracovať so symbolmi. Eric Lenneberg poskytol aj argumenty pre genetický základ jazykového inštinktu spolu s Chomskym: existujú deti s vrodenou dedičnou chybou vplývajúcou na ich jazykové schopnosti, komplexnosť gramatiky by nemala byť v žiadnom vzťahu k vyspelosti kultúry (napokon aj „primitívne" jazyky prírodných kmeňov majú veľmi komplexnú gramatiku) a všetkým jazykom je spoločná univerzálna gramatika (gramatica universalis). Ostré spory o tom, ako jazyk vznikol, ako sa ho učíme a či je jeho ontogenéza v našich mozgoch pod vlyvom génov alebo mémov, sú karikatúrou zmätku spod babylonskej veže. Erózia tradičnej predstavy jazyka ako kultúrneho fenoménu sa stala nezvratnou a dnes sa môžeme opodstatnene domnievať, že jazyk sa stal výsledkom niekoľko miliónov rokov trvajúceho experimentu evolúcie.

O myšiach, muchách a ľuďoch

Príbeh odhaľovania spojenia medzi jazykom a dvojzávitnicovou pravotočivou špirálou DNA sa odohrával v zdanlivo odľahlých a odťažitých vedných disciplínach. Až jeho spätná rekonštrukcia poukazuje na neuveriteľnú koláž z príčin, následkov a mimo iného stáva sa obhajobou evolucionistického pohľadu na okolitý svet.

Po sérii vyše desaťročných experimentov sa podarilo objaviť gén, ktorého poškodenie spôsobovalo neschopnosť rozumieť niektorým gramatickým pravidlám a zrozumiteľne artikulovať. Prekvapením bol fakt, že gén *FOXP2* je členom veľmi širokej rodiny génov, ktoré jednak ovplyvňujú iné gény, jednak nie sú ničím výnimočné a sú rozšírené a veľmi podobné u takých odlišných organizmov, ako sú muchy či myši.

Roku 1989 bola identifikovaná nová skupina proteínov, ktoré patria do veľmi pestrej rodiny, označovanej ako transkripčné faktory. To sú látky, ktoré sú schopné ovplyvňovať expresiu génov na úrovni transkripcie – prepisu genetickej informácie z DNA (deoxyribonukleovej kyseliny) do RNA (ribonukleovej kyseliny), pričom expresii môžu brániť (represory) alebo ju môžu aktivovať. Pod expresiou génu sa rozumie jeho prepis do RNA a preklad (translácia) poradia nukleotidov do poradia aminokyselín v proteíne. A uvedený proces od génu ku proteínu regulujú práve transkripčné faktory, ktoré svojou aktivitou zabezpečujú prejavenie sa genetickej informácie alebo jej udržanie v tichosti. Ide o univerzálny a kľúčový mechanizmus, sprostredkovaný väzbou transkripčného faktora na isté konkrétne oblasti v reťazci DNA. Dochádza tak napríklad k fyzickému bráneniu prístupu enzýmov transkripčnej mašinérie k špecifickým úsekom DNA (v prípade represorov), či naopak k spusteniu expresie. Nová skupina proteínov bola izolovaná z jadier pečeňových buniek myší počas štúdia regulácie expresie pečeňových génov.[1] Izolované proteíny obsahovali vo svojej sekvencii dovtedy neznámu triedu DNA väzobných domén – oblastí zodpovedných za interakciu medzi transkripčným faktorom a DNA, ktoré boli nazvané „winged helix", podľa typického tvaru ich vysoko konzervovanému (sekvenčne podobnému) DNA väzobnému motívu. Zanedlho sa nových členov tejto proteínovej rodiny podarilo nájsť počas štúdia mutanta Drosophily (ovocná muška), ktorý mal defekt v tráviacej sústave a preto synonymický názov štruktúrne takmer identických proteínov s myšacími znie „forkhead".[2] Počas intenzívneho záujmu o nové proteíny sa dospelo k ďalším charakteristickým črtám: forkhead rodina sa napriek takmer totožnej DNA väzobnej doméne podieľa na veľmi rozdielnych funkciách počas vývoja organizmov, prípadne ich orgánov a tkanív.[3] U mnohých modelových organizmov boli nájdené homológy k pôvodne objaveným transkripčným faktorom a desiatky novoobjavovaných proteínov sú klasi-

fikované ako členovia rozrastajúcej sa rodiny. Diverzita biologického účinku transkripčných faktorov identifikovaných v pomerne úzkom časovom horizonte v porovnaní s ich vysoko konzervovanou DNA väzobnou doménou nasvedčovala tomu, že tieto proteíny prešli v priebehu evolúcie adaptáciou na rozmanité úlohy, že ich DNA väzobná doména je preto schopná viazať sa promiskuitne na široké spektrum sekvencií. Len nedávno sa podarilo charakterizovať nových členov forkhead / winged helix (Fox) génov, ktoré boli špecificky exprimované v pľúcach (ale aj v mozgu) myší a fungovali ako transkripčné represory.[4] Fox gény u myší, podobne ako forkhead gény múch regulovali transkripciu génov počas vývoja organizmu a jeho jednotlivých častí vrátane mozgových hemisfér. Spojenie medzi ľudským génom z rodiny forkhead transkripčných faktorov – *FOXP2* – a schopnosťou používať reč presunulo ťažisko jazykového inštinktu od ezoterických úvah o objavení sa jazyka do teoretického vysvetlenia funkcie génu *FOXP2*. Od myší cez muchy až k ľuďom...

Na počiatku nebolo slovo, ale líška s príliš dlhým chvostom – *FOXP2* a suita zrejme mnohých ďalších génov. Pokus nájsť pôvodný jazyk, spoločný od narodenia pre všetkých ľudí, čo je akási insitnejšia obmena Jackendoffovho modelu protojazyka, vykonal zrejme ako prvý egyptský faraón Psammetichus. Ten prikázal oddeliť od seba po narodení dvojičky a jedno z detí umiestniť do púšte, kde malo byť izolované od akéhokoľvek kontaktu s materinskou rečou. Predpokladal, že dieťa bude hovoriť prvotným, božským jazykom. Krutý experiment viedol k neschopnosti dieťaťa rozprávať, aj keď údajne vydávalo zvuky, z ktorých jeden pripomínal „bekos", čo vo frýgijštine znamená chlieb. Kráľovskú záľubu zopakoval na britských ostrovoch Jakub IV., pričom ním osamotené deti začali vraj rozprávať hebrejsky. Aj keď foneticky mohli pazvuky vydávané takto utýranými deťmi pripomínať prastaré jazyky, faktom je, že namiesto (vrodeného) jazyka, vlastníme len predispozíciu na jeho naučenie sa v podobe inštinktu, ktorý vznikol miernou úpravou už existujúcich modulov. Gén *FOXP2* obsahuje abnormálne dlhý chvost z jednej opakujúcej sa aminokyseliny, nachádzajúci sa vo vnútri jeho sekvencie a mutácia, ktorá sa prejaví v jedinej aminokyseline (mimo chvosta a len u istej anglickej rodiny, u ktorej bol spomínaný gén aj prvýkrát identifikovaný) má za následok postihnutie, ktoré vedie k strate normálneho používania jazyka a k rečovým chybám so širokým spektrom následkov.

VIKTOR HARTMANN: KATAKOMBY

Istí (zhodou okolností) taktiež poddaní Jej Veličenstva s akronymom KE už v tretej generácii vykazovali monogenetickú chorobu, ktorej následkom bola neschopnosť rozumieť istým gramatickým pravidlám, neschopnosť ovládať jemnú svalovú motoriku v okolí úst a teda správne artikulovať (orofaciálna a verbálna dyspraxia) a v konečnom dôsledku postihnutí jedinci vydávali len nezrozumiteľné až nepríjemné pazvuky.[5-7] Štúdia postihnutia u KE rodiny sa začala približne v dobe objavenia forkhead rodiny transkripčných faktorov a odohrávala sa na interdisciplinárnom prieniku mnohých vied. Viedla k lokalizácii genetickej poruchy na siedmom chromozóme a aj k identifikácii príslušného génu ako i mozgových abnormalít spojených s jeho poškodením.[8-11] A konečne i k odhaleniu štruktúrnej a funkčnej podstaty proteínu, kódovaného poškodeným génom, a jeho úlohy v ontogenéze jazykových schopností.[12]

Gén *FOXP2* patrí do fox rodiny transkripčných faktorov, exprimovaný je vo viacerých tkanivách ľudského plodu, veľmi silne v mozgu. Jeho myšací homológ, ktorý sa od ľudského líši len na štyroch miestach v takmer 700 aminokyselín dlhej sekvencii, sa exprimuje v centrálnom nervovom systéme počas embryogenézy. Príčinou ochorenia príslušníkov KE rodiny je jednoaminokyselinová zámena (substitúcia) arginínu za histidín v 553 pozícii v proteínovej sekvencii (R553H) v najkonzervovanejšej časti DNA viažucej domény, vyskytujúca sa výlučne u postihnutých členov KE. Následkom takejto štruktúrnej zmeny v oblasti proteínu, ktorá sa priamo viaže na DNA, môže byť strata pôvodnej funkcie, alebo jej obmedzenie, ktoré je u nižších i vyšších organizmov spojené so závažnými vývojovými defektmi. O polyglutamínovom chvoste sa vie, že zohráva úlohu v neurodegeneratívnych ochoreniach. Ľudský paralóg *FOXP2*, *FOXP1* obsahuje namiesto chvostu z 50 glutamínov len tri, inak sú obidva proteíny zhodné. Známych je okolo 14 ľudských fox génov vrátane hlavného hrdinu *FOXP2,* ale konečný počet si bude vyžadovať spracovanie výsledkov projektu sekvenovania ľudského genómu a podrobnejšie štúdium ich funkcie.

FOXP2 nie je poškodený pri iných jazykových a rečových poškodeniach a určite nie je jediným génom ovplyvňujúcim predpoklady správneho používania jazyka.[13-16] Avšak pri takom komplexnom fenoméne, akým je naučenie sa používať reč (mimochodom, u väčšiny ľudí to predstavuje najväčší duševný výkon, aký kedy spravia), by to bolo až neočakávane jednoduché, no experimentálne údaje zo zdanlivo nesúvisiacich štúdií nútia skladať si jednotlivé obrázky leporela do súvislého príbehu, na ktorého počiatku bolo slovo.

VEĽKÁ BRÁNA K JAZYKU

Ako ukázali nešťastné osudy Mauglího predchodcov aj nasledovníkov, bez expozícii ľudskej reči nie sme schopní naučiť sa rozprávať. Od úvahy, ako možno dospieť k ontogenéze jazyka, sú neoddeliteľné myšlienky Konrada Lorenza o imprintingu (vpečatení), brikoláži Françoisa Jacoba, inštinktu Noama Chomského a evolúcii Charlesa Darwina. Ako asi teda vyzerajú hrubé obrysy pravdepodobného vzniku a ontogenézy jazyka? Ľudské, výsostne ľudské aktivity by mohli byť produktom náhodných zmien v genetickom materiáli, ktoré uprednostnil prírodný výber kvôli ich selekčnej výhode. Gény, kódujúce transkripčné faktory z rodiny fox, sú vysoko konzervované a ich homológy možno nájsť od najjednoduchších eukaryotických organizmov až po človeka. Ich najdôležitejšou funkciou je regulácia expresie ostatných génov v priebehu vývoja rozličných kompartmentov (tráviacej sústavy, centrálneho nervového systému a i.). Nie je známy prípad hovoriacej Drosophily alebo Jerryho, aj keď sú len nepatrné rozdiely v charakteristike ich fox génov oproti ľudským. Teda jazyk a spolu s ním aj iné ľudské aktivity nevznikli *de novo*, ale skôr miernou modifikáciou už existujúcich, v podstate odlišných genetických informácií, ktoré si však svoju pôvodnú aktivitu zachovali.

Z toho, čo je známe o mechanizme pôsobenia fox transkripčných faktorov, sa opodstatnene možno domnievať, že v priebehu embryogenézy ľudského plodu zabezpečuje minimálne *FOXP2* reguláciu neznámych génov, ktorých výsledkom je okrem iného správny vývoj neurónových sietí v mozgových oblastiach, zodpovedajúcich za normálne rozvinutie jazykových schopností (Brocova a Wernickeho oblasť). Prostredníctvom DNA väzobnej domény nasadne proteín na príslušný región DNA a aktivuje alebo reprimuje mozgovo špecifickú expresiu zrejme širokej skupiny priamych „jazykových" génov. Nedostačujúca väzba medzi DNA a *FOXP2,* spočívajúca v zámene jednej aminokyselinu za druhú, má za následok obmedzenú expresiu týmto spôsobom regulovaných génov. Dôjde teda k nesprávnemu vývoju embryonálneho mozgu a fenotypovým prejavom R553H sa stáva postihnutie jazykových schopností. Prekážkou je ich motorická indispozícia, ale nemožno vylúčiť (v iných prípadoch ako fox) aj vplyv na samotný proces učenia sa a odpozerávania. To by mohlo znamenať, že deti s príslušným poškodeným génom by neboli schopné sa naučiť používať reč napriek tomu, že by boli v kritickom citlivom období prvých trochštyroch rokov života vystavené empirickému učeniu sa, imprintingu gramatických a fonetických pravidiel. Imprinting bez predchádzajúceho vrodeného jazykového inštinktu a modulu je totiž neúčinný.

Kultúra má síce vplyv na jazyk (napokon deti bez jazykovej expozície sa už nikdy nenaučia rozprávať), ale ten sa odohráva

v súčinnosti s génmi. Súvislosť medzi minimálne jedným génom a rečovým postihnutím je teda faktom, aj keď ide o konkrétny vzťah, stále sa naša predstava o ňom podobá skôr hmle a vrážaniu pomimo dverí brány. Akokoľvek, aspoň tušíme, že nejaká je.

Promenáda

Jazyk s hudbou majú niektoré identické vlastnosti, ako je zvuk, a niektoré podobné vlastnosti, akými sú používanie diskrétnych znakov a symbolov, kombinatorika či frázovanie.[17,18] Hudba je abstraktnejšia a aj keď je v porovnaní s jazykom neporovnateľne bližšie k vyjadreniu emócií, chýba jej exaktný obsah, čo je zrejme jeden z možných dôvodov, prečo sa nedorozumievame hudbou, ale jazykom. Jazyk je pomýlene (podobne ako hudba) považovaný za striktne kultúrny fenomén – veď sa nerodíme so znalosťou konkrétneho jazyka, ale musíme sa ho „naučiť". Až príliš si uvedomujeme, že ani hudobná aktivita nie je manna a človek sa ju musí učiť... Pozoruhodné je, že tieto úkony deti zvládajú skôr ako kontrolované vyprázdňovanie, čo je činnosť, ktorá nám umožnila zliezť zo stromov a usadiť sa. Milión rokov trvajúci jazykový experiment, pri ktorého počiatku bola mikroskopická, atomárna zmena v genetickej informácii, selekčný tlak a ingrediencie náhody, sa odohrával v mozgu praľudí. To, že sa odohral vieme, inak by sme boli ako ich priami potomkovia potichu.

Trocadero

Mozog človeka predstavuje múzeum, ktoré vytvorili gény, no exponáty v ňom vystavuje kultúra a jej mémy. Zatiaľ čo o ontogenéze a evolúcii jazyka sa vie aspoň toľko, že to postačuje na spory (Chomsky vs. Skinner), ontogenéza hudby je tu v pozícii Schmuylu k Samuelovi Goldenbergovi.[19-24] Neuroanatómia rečového prejavu by mohla čiastočne objasniť aj analogické procesy hudobného prejavu, aj keď sa spracovanie obidvoch typov komplexných podnetov od seba líši.[25,26] Hudobný mozog, ktorý dokáže „zahrať" (v celom význame slova ako ho uvádza Genrich G. Nejgauz) v jednej z Lisztových etúd 1 800 nôt za minútu, slúži ako model štruktúrnych i funkčných rozdielov medzi ľudskými mozgami.[27] Rozprávať vie temer každý – je to napokon predpoklad sociálnych kontaktov a výmeny informácií – či už o tom, ako uloviť mamuta alebo o fosforylácii mitochondriálnych proteínov. Aj napriek Rubinsteinovmu trpkému povzdychu, že aj hrať vie dnes už každý, predsa len istú mieru asymetrie v predispozíciách, v hudobnom module je možné očakávať. Existujú indície, že v prípade západnej hudby a jej harmónie sú psychofyziologické odozvy počúvajúcich a funkčná i štruktúrna anatómia ich mozgov pod vzájomným vplyvom a mozog sa na (konkrétnu?) hudbu istým spôsobom špecializoval.[28]

Spojenie reprodukčnej zdatnosti a sluchu sa podarilo preukázať.[29,30] Detaily sú v tomto prípade trochu komplikovanejšie ako pri *FOXP2* a dotýkajú sa hudby len nepriamo. V zozipovanej forme: isté glykoproteíny vyskytujúce sa v tektorálnej ušnej membráne (kochlea), tvoriace kontakt medzi bunkami v kritickom mieste, kde dochádza k zosilneniu auditoriálneho signálu (zvukového podnetu), obsahujú ZP (zona pellucida) doménu s neznámou funkciou. Mutácia v jej konzervovanej časti je spojená s fenotypom v podobe poškodenia, prípadne straty sluchu. Zona pellucida (okrem iného cytologická časť cicavčieho oocytu a skorého embrya – jeho extracelulárna matrix) obsahuje vo svojej matrix taktiež obdobné glykoproteíny so ZP doménou, ktorých úlohou je aj regulácia prieniku spermie do vajíčka...

Evolučná brikoláž – adaptácia muzeálnych proteínov na moderné funkcie – dostatočne objasňuje vývoj od „opičích" funkcií k „ľudským" vlastnostiam a v múzeu človeka nielenže utiera prach na exponátoch, ale ešte aj píše obdivuhodné sprievodné texty.

Promenáda

Podstatou nás, ako každého iného živočíšneho či rastlinného druhu, je udržanie jednosmerného toku genetickej informácie v evolučnom procese. Naším poslaním ako ľudských bytostí, ktoré objavili jazyk a reč a hudbu a tanec a ..., je pokúsiť sa udržať aj tok podstatne mladší – tok kultúry. Inak sa so slepeckou úctou budeme dotýkať nápisov v katakombách, ktoré sme sami vyryli. Len aby sme ich vedeli prečítať...

Nota bene

V priebehu uzávierky sa objavila dôležitá skutočnosť, a síce, že ľudské a opičie *FOXP2* gény sú sekvenčne identické. To by potvrdzovalo predchádzajúce úvahy o evolúcii jazyka z fylogeneticky starej spoločnej štruktúry a existenciu odlišných a na tomto géne nezávislých vývojových rozdieloch, či už medzi našimi blízkymi príbuznými alebo našimi génmi.[31]

pjotr@post.sk

Poznámky

1 Costa, R. H. – Grayson, D. R. – Darnell, J. E. Jr.: *Multiple hepatocyte-enriched nuclear factors function in the regulation of transthyretin and alpha 1-antitrypsin genes*. In: Molecular Cell Biology, Apr 9(4): 1415-25, 1989

2 Weigel, D. – Jurgens G. – Kuttner, F. – Seifert, E. – Jackle, H.: *The homeotic gene fork head encodes a nuclear protein and is expressed in the terminal regions of the Drosophila embryo*. In: Cell, May 19; 57(4): 645-58,1989

3 Lai, E. – Clark, K. L. – Burley, S. K. – Darnell, J. E. Jr.: *Hepatocyte nuclear factor 3/fork head or „winged helix" proteins: a family of transcription factors of diverse biologic function*. In: Proceedings of the National Academy of Sciences USA, Nov 15; 90(22): 10421-3,1993

4 Shu, W. – Yang, H. – Zhang, L. – Lu, M. M. – Morrisey, E. E.: *Characterization of a new subfamily of winged-helix/forkhead (Fox) genes that are expressed in the lung and act as transcriptional repressors*. In: Journal of Biological Chemistry, July 20; 276(29): 27488-90, 2001

5 Hurst, J. A. – Baraitser, M. – Auger, E. – Graham, F. – Norell, S.: *An extended family with a dominantly inherited speech disorder*. In:. Developmental Medicine and Child Neurology, Apr; 32(4): 352-5, 1990

6 Vargha-Khadem, F. – Watkins, K. – Alcock, K. – Fletcher, P. – Passingham, R.: *Praxic and nonverbal cognitive deficits in a large family with a genetically transmitted speech and language disorder*. In: Proceedings of the National Academy of Sciences USA, Jan 31; 92(3): 930-3, 1995

7 Vargha-Khadem, F. – Watkins, K. E. – Price, C. J. – Ashburner, J. – Alcock, K. J. – Connelly, A. – Frackowiak, R. S. – Friston, K. J. – Pembrey, M. E. – Mishkin, M. – Gadian, D. G. – Passingham, R. E.: *Neural basis of an inherited speech and language disorder*. In.: Proceedings of the National Academy of Sciences USA., Oct 13; 95(21): 12695-700, 1998

8 Fisher, S. E. – Vargha-Khadem, F. – Watkins, K. E. – Monaco, A. P. – Pembrey, M. E.: *Localisation of a gene implicated in a severe speech and language disorder*. In.: Nature Genetics., Feb 18(2): 168-70,1998 Erratum in: Nature Genetics, Mar; 18(3): 298, 1998

9 Lai, C. S. – Fisher, S. E. – Hurst, J. A. – Levy, E. R. – Hodgson, S. – Fox, M. – Jeremiah, S. – Povey, S. – Jamison, D. C. – Green, E. D. – Vargha-Khadem, F. – Monaco, A. P.: *The SPCH1 region on human 7q31: genomic characterization of the critical interval and localization of translocations associated with speech and language disorder*. In.: American Journal of Human Genetics, Aug 67(2): 357-68, 2000

10 Watkins, K. E. – Gadian, D. G. – Vargha-Khadem, F.: *Functional and structural brain abnormalities associated with a genetic disorder of speech and language*. In.: American Journal of Human Genetics, Nov 65(5): 1215-21, 1999

11 Watkins, K. E. – Vargha-Khadem, F. – Ashburner, J. – Passingham, R. E. – Connelly, A. – Friston, K. J. – Frackowiak, R. S. – Mishkin, M. – Gadian, D. G.: *MRI analysis of an inherited speech and language disorder: structural brain abnormalities*. In.: Brain, Mar 125(Pt 3): 465-78, 2002

12 Lai, C. S. – Fisher, S. E. – Hurst, J. A. – Vargha-Khadem, F. – Monaco, A. P.: *A forkhead-domain gene is mutated in a severe speech and*

POKRAČOVANIE NA STR. 61

ĽUDIA CHCÚ NOVÉ RYTMY!

LACO DÉCZI

LEN MALÉMU POČTU HUDOBNÍKOV Z ČESKO – SLOVENSKA SA PODARILO UCHYTIŤ NA SCÉNE NEWYORSKÉHO DOWNTOWNU. *LACO DÉCZI* JE JEDNÝM Z NICH. ZAČÍNAL V PRAHE, V SHQ, SKUPINE DUCHOVNÉHO OTCA ČESKO-SLOVENSKÉHO JAZZU KARLA VELEBNÉHO. ROKU 1968 ZALOŽIL LEGENDÁRNU JAZZ CELLULU, KTORÁ SO ZMENENÝM OBSADENÍM EXISTUJE DODNES POD NÁZVOM CELLULA NEW YORK. SPOLUPRACOVAL S MNOHÝMI ŠPIČKOVÝMI HUDOBNÍKMI, AKO NAPRÍKLAD SONNYM CONSTANZOM, MIROSLAVOM VITOUŠOM, JANOM HAMMEROM, DAVOM WECKLOM... K JAZZU PRIVIEDOL AJ SVOJHO SYNA LADISLAVA, ZNÁMEHO POD PREZÝVKOU 'VAJCO', Z KTORÉHO SA STAL VYNIKAJÚCI BUBENÍK. S TRÚBKOU KOKETUJE AJ JEHO NAJMLADŠÍ, JEDENÁSŤROČNÝ SYN.

HUDBA LACA DÉCZIHO VYCHÁDZA Z HARDBOPOVEJ NEWYORSKEJ TRADÍCIE A JE OKORENENÁ PIKANTNÝMI LATINO RYTMAMI S MIERNYM ELEKTRONICKÝM LESKOM ČI ČIERNYMI HIPHOPOVÝMI PRVKAMI.

POČAS TOHTOROČNÉHO TURNÉ PO ČESKU A SLOVENSKU VYSTÚPIL AJ V PIEŠŤANSKOM KLUBE ART JAZZ GALLERY, KDE VZNIKOL TENTO ROZHOVOR, PLNÝ TYPICKY „DÉCZIOVSKÝCH", NEKOMPROMISNÝCH NÁZOROV.

FOTO R. KÁNIK

Ktorí trubkári vás najviac ovplyvnili?
Najviac určite Clifford Brown, Blue Mitchell, ale aj Donald Byrd či Freddie Hubbard.

Čo si myslíte o dnešnej generácii, konkrétne mi napadá superstar Wynton Marsalis?
Marsalis je vynikajúci hráč, trúbku ovláda ozaj úžasne. Ale jazz, ktorý hrá, nepočúvam. Pripadá mi to nudné a studené. Clifford Brown bol dokonalejší než Marsalis a hlavne v jeho hudbe bola invencia. Marsalis nemá invenciu.

A čo Miles Davis?
Davis spravil pre jazz veľa. Ale osobne si aj tak oveľa viac vážim Clifforda Browna než Davisa. To, čo hrával Brown, to bolo akoby niečo z nebies, bolo to neuveriteľné.

Pokiaľ sa nemýlim, to bol aj Davisov trubkársky vzor...
Traduje sa príhoda, že keď Clifford Brown nahrával v klube Blue Note, tak počas popoludňajšej skúšky tam prišiel Davis, stál na schodoch a kričal na Clifforda: „Dúfam, že si čoskoro strhneš nátisk!" V tom bolo povedané všetko, šikovný bol ten Davis...

Ako sa pozeráte na nové trendy v jazze, hlavne tie, ovplyvnené elektronikou a samplingom?
Niečo z toho sa mi páči. Aj ja občas používam elektroniku, nejaké syntezátorové zvuky. Na poslednej platni *King* mám aj elektronické playbacky. Ale novú platňu, ktorú ideme teraz nakrúcať, chcem koncipovať tak, aby skoro všetko znelo ako live, žiadne playbacky.

A čo spolupráca s DJmi, ako to robil napríklad spomínaný Davis?
Počúvam veľa rapu. Na platni *King* je skladba *Nábytok-dobytok*, ovplyvnená hiphopovými prvkami.

Aký zvukový trend je dnes podľa vás v jazze aktuálny? Čo sa hráva v New Yorku?
Ťažko povedať, trendy a štýly sa stále vyvíjajú, menia. Chvíľu letí jedno, potom je „in" niečo úplne iné. Teraz je hlavne trend prázdnych aranžmánov, snaha, aby to bolo čo najjednoduchšie. Ale či sa to udrží, neviem. S trendmi je to lotéria...

Hrá sa v Amerike ešte mainstream?
Hráva sa, ale nie až tak často. Aj my hrávame v jednej jazzovej reštaurácii straightahead. Hlavne preto, že sa to dá hrať potichu. Keď hráme potichu latino, tak to nie je ono. Ale občas si staré štandardy celkom radi zahráme, aby sme z tých groovov úplne nezblbli. Ale podľa mňa v mainstreame nie je budúcnosť. Nemá už ani toľko obecenstva. Mladí chcú nové rytmy, latino. To je dnes hráčsky to najťažšie, pretože sa stále mení a vyvíja. Brazílci niečo prinesú, ináč to interpretujú Kubánci, ináč Portorikánci.

A čo tendencie návratu k čiernym koreňom Afriky? Evidentné je to napríklad u Richarda Bonu alebo Mika Sterna, ktorí sa o taký návrat pokúšajú prostredníctvom world music...
Počul som poslednú Sternovu platňu. Prekvapilo ma, že je to taká kópia Pata Methenyho. Stern je dobrý hráč, no nie je mojím gitarovým favoritom. Z gitaristov si najviac vážim Georga Bensona. Benson, to je dokonalosť. Jeho sóla sú dotiahnuté, majú logiku.

Pod Bensonov prejav sa výrazne podpísal jeho vzor Wes Montgomery...
To bol ďalší génius. Jeho hra je taká jasná a čitateľná. Aj Metheny má niečo do seba, rád si to vypočujem, ale nedá sa to počúvať stále. Všimni si, že všetky jeho platne sú rovnaké. Keď nahrá niečo Benson, tak je v tom vždy čosi jedinečné.

Čiže jedinečnosť nad dokonalosť?
Pri týchto hráčoch sa nedá polemizovať o dokonalosti. Tam sú všetci dokonalí, Stern či Metheny. Aj Davis mal výbornú techniku. Potom ku koncu života už ho to asi nebavilo, alebo necvičil... Ale ako mladý nahrával všetky tie bebopy a bol dokonalý.

Mnoho mladých hráčov z Európy odchádza do Bostonu, na Berklee College, aby sa „stali" jazzmanmi. Myslíte si, že to stačí?
Berklee je úplne o ničom. Ja som tam raz učil desať dní, zaskakoval som za niekoho. Tá škola nemá úroveň. Možno kedysi mala, ale dnes je to len podvod. Chcú len vytiahnuť zo študentov peniaze. Študenti tam chodia s baretkami, ruksačikmi, každý je „umelec", vypije sto káv denne, ale nič sa nenaučí. Potom príde za mnou a tvrdí, že absolvoval Berklee... Vravím im: „Načo mi to hovoríte? Poďte hrať!" Nikoho nezaujíma, akú máte školu. Najlepšia škola je Julliard College v New Yorku. Je síce šialene drahá, ale poctivá.

Môže vôbec škola naučiť hrať jazz?
Nemôže, pokiaľ človek nie je dostatočne uvoľnený. Musí mať fantáziu. Bez fantázie to môže rovno zabaliť. Veľa ľudí dnes používa dvanásťtónový systém, čiže môžu hrať, čo chcú. Ale keď to počúvam, po dvoch minútach som znudený. Sú to samé behy, hovorím tomu „harmonikárska" technika.

Je rozdiel medzi európskym a americkým súčasným jazzom?
Tam je veľký rozdiel, hlavne v rytme. V Amerike sa hrá presnejšie, poňatie rytmu je oveľa striktnejšie. Preto sa tam veci ako freejazz skoro nikdy neuchytili.

Ovplyvňuje niečo z európskeho jazzu Ameriku?
Myslím, že nie, dnes to už nemá šancu. Skôr európski hudobníci prídu do Ameriky, nasajú miestneho ducha, vylepšia sa a potom hrajú ako Američania.

Ale nie všetko z amerického jazzu je úžasné. Čo taký smooth-jazz...?
To je to najhoršie, čo môže byť. Vrchol nevkusu! Stanica CD One v New Yorku to stále vysiela. Stredné tempo, ani na tanec, ani na „odviazanie"... je to na nič. Asi si myslia, že to pôsobí upokojujúco v aute... Keď je vodič hudobník, tak ho to môže iba podráždiť a bežný človek bude podľa mňa radšej počúvať nejaký pop. Čudujem sa, koľko kapiel to nahráva a nechápem, kto to platí.

Ale zdá sa, že Kenny G si žije dobre...
Kenny G má problémy s rytmom. Práve on má tú „harmonikársku" techniku. V prstoch „má" behy, pobehá „arabsky" cez stupnice a vráti sa na nejaký rovný tón. A ešte je to nerytmické. Najhoršie, čo môže byť.

Kedysi vznikala nová hudba v kluboch. Kam sa dnes presunula tá tvorivá sila, do štúdií?
Nenahráva sa tak ako kedysi, v 50. a 60. rokoch. Frajeri ako Clifford Brown si obohrali po kluboch s Maxom Roachom 150-krát *Cheerokee*. Omieľali to tri mesiace, potom išli do štúdia, natočili to a dnes je to zázrak. To je taká koncentrovaná hudba, nie je tam žiadna vata, je to skoro ako nakomponované. Je to tá najlepšia metóda. Dnes si kapela nahrá svoje CD, s ktorým sa chce prezentovať. Alebo dá vydavateľ štúdio napríklad Mikovi Sternovi, on si zoženie hudobníkov, ktorí sa zídu až v štúdiu. Potom to aj tak vyzerá. Je to taká jam session, zvyčajne bez koncepcie, nečaká vás žiadne prekvapenie. Také platne potom nechce ani nikto kupovať.

V amerických kluboch hrávajú často veľkí hudobníci aj zadarmo napriek tomu, že na európskych festivaloch požadujú vysoké honoráre. Stretli ste sa aj vy s takýmto prístupom?
Veľké peniaze sa týkajú len niektorých, naozaj veľkých hviezd. Tie nemôžu hrať v kluboch, pretože viac než 70 dolárov si majiteľ nemôže dovoliť. Superhviezdy tak vlastne nemajú kde hrať a vymetajú festivaly v Európe, Austrálii, aby si zarobili.

Ako vyzerá súčasný newyorský downtown? Je tam tak živo ako kedysi?
Trochu to tam po páde World Trade Centra zamrzlo. Veľa klubov zatvorili, dlho bolo ticho. Ale teraz sa to začína vracať späť do normálu. Na Manhattane je inak 250 klubov, v ktorých sa každý večer hrá jazz.

Foto R. Kánik

Cellula New York v Piešťanoch.

A čo legendárne kluby ako Three Deuces, Onyx či Birdland?
Birdland ešte funguje, ale je to skôr turistický klub. Každý pondelok tam hráva Toshiko Akyoshi big band, ale mám pocit, že je to tam nejaké mŕtve, bez atmosféry.

Harlem, rodisko moderného jazzu?
Harlem má svoj problém. Na koncert prídu černosi, parádne vyobliekaní – vreckovky, slamený klobúk. Klub je nabitý ľudmi, čo rozumejú hudbe, cítia ju, ale po koncerte je v bare tržba 10 dolárov. Nie žeby boli lakomí, oni jednoducho nemajú peniaze. A majiteľ to potom nemôže udržať. Je to škoda, pretože sa tam hrá skvele.

V čom vidíte budúcnosť jazzu? Akým smerom sa bude vyvíjať?
Myslím, že sa to začne vracať k „naturálnemu" zvuku. Elektronika sa bude využívať, ale tak, aby znela čo najprirodzenejšie, čo najmenej umelo. Asi takto si predstavujem budúcnosť...

Pripravil Roland Kánik

K A L E I D O S K O P

Oslavy 50. výročia vládnutia britskej kráľovnej sprevádzali vo Veľkej Británii aj viaceré hudobné podujatia začiatkom júna. Priamo v záhradách Buckinghamského paláca vystúpili na počesť kráľovnej Mstislav Rostropovič, Roberto Alagna, Angela Gheorghiu, Kiri Te Kanawa a Thomas Allen. Po celej krajine sa konali hudobné festivaly na voľnom priestranstve a s voľným vstupom. Napríklad v známom londýnskom Hyde Parku sa uskutočnil multižánrový festival, odrážajúci rozmanitosť hudby Commonwealthu, s účinkujúcimi z viacerých krajín Spoločenstva.

Jeden z popredných portálov s hudobnou tematikou **Andante.com** oslavuje prvé výročie. Okrem informačného servisu, recenzií, článkov a virtuálneho lexikónu už ponúka aj vlastnú vydavateľskú značku CD nosičov s diskofilskou edíciou kľúčových historických nahrávok. Andante Musicroom je zase priestorom s nahrávkami aktuálnych živých koncertov, ktoré sú k dispozícii zaregistrovaným návštevníkom. „Neverím, že oblasť klasickej hudby je v kríze – návštevnosť na koncertoch predsa stúpa. Jediný, kto má problémy, je nahrávací priemysel", tvrdí riaditeľ spoločnosti, Alain Coblence.

AS

IGOR WASSERBERGER

LEGENDY MEDZI NAMI

GEORGE MRAZ

MRAZOVE MIESTO MEDZI NAJVÝZNAMNEJŠÍMI KONTRABASISTAMI V DOTERAJŠEJ HISTÓRII JAZZU JE ZABEZPEČENÉ, A TO PODĽA VIACERÝCH KRITÉRIÍ. KVANTITATÍVNE SA ZARAĎUJE MEDZI NAJČASTEJŠIE NAHRÁVAJÚCE OSOBNOSTI JAZZU: JEHO MENO FIGURUJE PRIBLIŽNE NA 900 ALBUMOCH. SÚ MEDZI NIMI ZÁKLADNÉ NAHRÁVKY JAZZOVEJ DISKOGRAFIE UPLYNULÝCH VYŠE TROCH DESAŤROČÍ A AKO SPRIEVODNÉHO HRÁČA S VÝRAZNOU SÓLOVOU POTENCIOU HO UPREDNOSTŇUJÚ MNOHÉ NAJVÝZNAMNEJŠIE OSOBNOSTI SÚČASNEJ SCÉNY. MIMO TOHTO KONTEXTU SA MRAZ MENEJ VIDITEĽNE, NO VEĽMI EFEKTÍVNE PRESADZUJE AJ AKO LÍDER A SKLADATEĽ. A PRÁVE V TÝCHTO PODOBÁCH SA NEDÁVNO PREZENTOVAL NA KONCERTE V RÁMCI PRAŽSKEJ JARI, KDE PREDSTAVIL SVOJ GEORGE MRAZ QUARTET.

SVIATOK JAZZU

Spomínaný večer (12. 5. 2002, Lucerna Music Bar) zostane pamätným z viacerých dôvodov. Už pohľad na obecenstvo vyvolal zvláštny pocit. Ak na iných, často vynikajúcich koncertoch, má pamätník pocit osamotenia, tentokrát – kde sa človek pozrel – spoznával popri novej generácii fanúšikov aj známe osobnosti minulosti (z hudobníkov napríklad niekdajších spoluhráčov G. Mraza: Konopáska, Daška, Růžičku), ako aj publicistov a fanúšikov zrelého veku. Ďalší atypický segment obecenstva tvorili zahraniční návštevníci Pražskej jari a v obecenstve sedela dokonca aj veľká hviezda jazzového i štandardového vokálu, Helen Merrillová, obklopená suitou spolupracovníkov (ako som sa neskôr dozvedel, v Prahe nahrávala album s českým, na túto príležitosť zostaveným sláčikovým orchestrom).

FOTO: ZUZANA MINÁČOVÁ

Prepojenie minulosti a súčasnosti nebolo len vonkajškové. Osobnosti Mrazovho kvarteta predstavujú odlišný ľudský i hudobný typus. Mraz zostavil zo štyroch rôznorodých individualít, vďaka neomylnej empatii, akoby spoločne dýchajúci a cítiaci ansámbel, predstavujúci vrcholnú podobu súčasného akustického straightahead jazzu. Zatiaľ čo Mraz je naturálnym talentom, štýlovo vyhranený a len nerád sa o hudbe verbálne vyjadrujúci, klavirista jeho skupiny Richie Beirach pôsobí ako profesor hudobnej akadémie (nar. 1947 v New Yorku). V Mrazovej skupine sa Beirach predstavil v priamočiarej jazzovej podobe, no vo svojich ďalších aktivitách (často spoločne s Mrazom) preskúmava aj iný hudobný terén, ako napríklad spájanie jazzu s romantickou hudbou Chopina a Liszta, či jazzové variácie na Bartókove témy. Neustále sa však vracia aj k free jazzu a vo vymenúvaní Beirachových rôznorodých konceptuálnych projektov by sme mohli pokračovať. Tenorsaxofonista Rich Perry je známy len úzkemu okruhu fanúšikov, ktorí ho však radia medzi tie najväčšie mená. Perryho spôsob hry ide akoby mimo súčasného prúdu. Tvorbou tónu nesleduje „povinný" postcoltranovský či postrollinovský model, ale spontánne a tvorivo nadväzuje na zvuk línie Young–Getz a na melodiku westcoastovej éry. Samozrejme, závideniahodnou súčasťou Mrazovho kvarteta je rytmika, ktorú viaceré svetové špičky jazzu považujú za najlepšiu a ktorú s Mrazom tvorí bubeník Lewis Nash (pôsobili spolu desať rokov v triu Tommyho Flanagana i v kvartete Grand Slam).

Na koncerte Mraz uviedol aj úplne inú polohu svojej hudby, a to ukážky zo svojho albumu *Morava* (2001), kde pri klavíri Beiracha vystriedal Emil Viklický a k jazzmanom sa pridala speváčka a cimbalistka Zuzana Lapčíková. V danom prostredí mimoriadne potešila slovenská časť repertoáru (*Zaleť sokol, Ej, hora, hora*) a práve pri počúvaní Lapčíkovej ľúbozvučnej slovenčiny bolo príjemné uvedomiť si, že tento projekt americkí recenzenti pokladajú za jeden z najúspešnejších v oblasti crossover music posledného obdobia.

MRAZ, SVETOVOSŤ A NEOPAKOVATEĽNÉ 60. ROKY

Z množstva profilov legendárnych jazzových hudobníkov, reflektovaných napríklad aj v tomto seriáli, sú kariéra a životné osudy Georga Mraza mimoriadne motivujúce. Svetové úspechy ľudí, ktorí boli pôvodne integrálnou súčasťou domáceho spoločenstva, majú priam terapeutický význam a kontrastujú s pocitom malých pomerov, kde sú snahy uplatniť sa vo „veľkom svete" vopred odsúdené na zánik. Tento celonárodný sentiment najintenzívnejšie (vyrovnávajúci sa najvýznamnejším politickým udalostiam) funguje najmä v športe. V sfére umenia nás v tomto smere najčastejšie oslovujú úspechy z oblastí filmu, artificiálnej hudby či výtvarného umenia, nikto však neočakával, že z niekdajšieho Československa sa medzi jazzové legendy prepracujú niekoľkí hudobníci generácie, ktorá sa etablovala na tunajšej scéne v 60. rokoch. Táto „špička ľadovca" zároveň naznačuje kvalitu dobového podhubia. Tu by sa žiadal exkurz do dobového československého jazzového kontextu, ktorý by presiahol rámec tohto textu. Uspokojme sa preto len so všeobecným poukázaním na obrovské nadšenie pre jazz, na – na tú dobu nový a neobvyklý – fenomén etablovania medzinárodných kontaktov a na množstvo nesmierne talentovaných osobností.

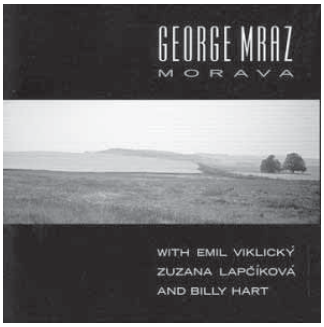
Jiří Mráz pochádza z Písku, kde sa narodil 9. 9. 1944. Z hudobníkov bývalého Československa má na dnešnej jazzovej scéne najprominentnejšie postavenie; v niektorých obdobiach sa mu čo do medzinárodného významu prinajmenšom vyrovnali jeho kolega Miroslav Vitouš, či klávesista a skladateľ Jan Hammer. Mráz sa ako sedemročný začal učiť hrať na husliach a k nim si čoskoro pribral altsaxofón. Na kontrabas prešiel v školskom orchestri a bola to „láska na prvý pohľad", ktorá sa naplno rozvinula na Konzervatóriu v Prahe, kde študoval v rokoch 1961 – 1966 v triede Františka Hertla. V pražských jazzových kruhoch hneď získal povesť nesmierne nadaného hudobníka a tak od začiatku hral s domá-

cou špičkou. Roku 1963 sa Mráz stal členom tria Rudolfa Daška a roku 1963 sa táto formácia stala súčasťou skupiny Karla Velebného SHQ. Jeho hudba z tohto obdobia je zachytená na niekoľkých LP Supraphonu (*SHQ + přátelé, Československý jazz 1965, Tak hrál SHQ*). Vrcholným projektom Mrázovho pôsobenia na domácej scéne bola participácia v ansámbli Czechoslovak All Stars Band, ktorý vznikol na objednávku Nord Deutsche Rundfunk pre Jazz Workshop Hamburk. Zostavil ho Karel Krautgartner a hrali v ňom o. i. Zdeněk Pulec, Karel Velebný, Jaromír Hnilička. Repertoár tohto jednorazového projektu dodatočne nahrali na album *Československý jazz 1966,* vrátane Mrázovho autorského debutu *Danyáda*.

1966: Československý jazz na súťaži vo Viedni

Vyvrcholenie drivu domácej scény smerom k širšiemu internacionálnemu uplatneniu znamenal veľkorysý projekt Friedricha Guldu, medzinárodná súťaž mladých sólistov moderného jazzu vo Viedni roku 1966. Do súťaže sa dostalo 114 kandidátov z 24 štátov, ktorí museli prejsť sitom národných výberových kôl. Z československého výberového kola postúpilo z množstva prihlásených 13 hudobníkov; medzi nimi len jeden hudobník zo Slovenska, klavirista Ján Hajnal, v tom čase pôsobiaci v Košiciach (najvýraznejšie osobnosti vtedajšej slovenskej scény prekročili vekový limit súťaže). Porota správne konštatovala vysokú úroveň československých klaviristov (postúpili Hammer, Rokl, Švábenský, Hajnal) a kontrabasistov (Mráz, Vitouš, Gondolán), a naopak, alarmujúcou sa ukázala slabá úroveň bubeníkov. Najlepší vtedajší bubeník sídlil v Bratislave a do Prahy dochádzal hrať s SHQ a s inými formáciami. V recenzii národného kola (Jaroslav Přikryl: Před branami Vídně, Melodie 1966, č. 7) autor konštatoval: „Po celý večer seděl u bicích jeden z porotců – Pavel Polanský – a svou fantazií a nesmírně bohatým a přispůsobivým výkonem nám tenhle mindrák vynahradil."

Vo Viedni získalo Československo neočakávané postavenie jazzovej veľmoci, keď z trinástich semifinalistov do finále postúpilo osem hudobníkov a spolu s Američanmi (ktorých v súťaži reprezentovali už vtedy slávne mená ako Randy Brecker, Jiggs Whigham a Eddie Daniels), tvorili najpočetnejšiu reprezentáciu. O najvýraznejší úspech (popri 2. mieste Jana Hammera) našej scény sa pričinili kontrabasisti. Porota súťaže, v ktorej zasadali veľké mená jazzu (J. C. Adderley, J. J. Johnson, A. Farmer, J. Zawinul, Ron Carter, Mel Lewis), určila v každom nástroji prvé dve miesta. V kontrabasovej kategórii sa víťazom stal Miroslav Vitouš (získal 25 000 šilingov a štipendium na Berklee School) a druhé miesto pripadlo Jiřímu Mrázovi (15 000 šilingov). Zaujímavé je, že podľa bodovania neoficiálne tretie miesto získal Antonín Gondolán, a tak sa v zákulisí súťaže začalo hovoriť o „českej škole jazzového kontrabasu". Prítomní porotcovia rozpoznali výnimočnosť niektorých súťažiacich a dokonca testovali možnosť ich angažovania do svojich skupín. Na druhej strane, publicisti sa nevedeli zbaviť opatrníckeho stereotypu a nepostrehli historickú výnimočnosť situácie. Preto napríklad recenzent Melodie končil viedenské referovanie slovami, ktoré sa v prípade troch ocenených hudobníkov dodatočne ukázali ako bizarný understatement: „generace našich mladých jazzových hudebníků má tedy všechny předpoklady k tomu, aby v dalším vývoji evropského jazzu hrála významnou úlohu".



Kráčajúci kontrabas na trase Mníchov – Boston – New York

Hneď po viedenskom triumfe získal Jiří Mráz angažmán v rytmickej sekcii mníchovského klubu Domicile, kde najmä s Janom Hammerom sprevádzali hosťujúcich amerických sólistov: medzi nimi figurovali mená ako Benny Bailey, Carmel Jones, Hampton Hawes, Mal Waldron, Pony Poindexter (s ktorým Mráz nahral LP *The Happy Life Of Pony*, MPS, 1968). Po sovietskej invázii sa Jiří Mráz rozhodol emigrovať do Spojených štátov, využil na to štipendium na Berklee School of Music v Bostone. Americké občianstvo získal o päť rokov neskôr a oficiálne si zmenil meno na George Mraz.

Hneď od začiatku štúdia sa Mraz vyčlenil z okruhu študentov. Začal hrať jednak v ansámbloch svojich profesorov a v bostonských kluboch sprevádzal veľké osobnosti americkej scény. Štúdiá nedokončil (napriek tomu ho škola uvádza medzi svojimi prominentnými absolventmi), pretože už v zime roku 1969 nastúpil v Bostone do skupiny Dizzyho Gillespieho a od roku 1970 mal dohovorené trvalé angažmán v triu Oscara Petersona. Pripomeňme, že práve táto formácia predstavuje pre kontrabasistu vychádzajúceho z princípu „walking bass" (spôsob hry, ktorý v 50. rokoch doviedol k dokonalosti Ray Brown u Petersona) tú najvyššiu métu.

U Oscara Petersona Mraz zotrval v rokoch 1970 – 1973, čo znamenalo aj prechod z prostredia skromne honorovaných nočných klubov do sveta prestížnych koncertných sál a veľkých festivalov. S Petersonom nahral albumy, ktoré sa celosvetovo distribuovali vo veľkých nákladoch, typických pre úspešné tituly pop music a Mrazovi zabezpečili širokú popularitu. Ide napríklad o LP na značke MPS: *Walking the Line, Another Day, The History of An Artist* a *In Time* (spolu s debutujúcimi Singers Unlimited). Vzrastajúca frekvencia Mrazovho mena priniesla tiež umiestnenia v anketách odborných časopisov. Čo bolo však pre jeho kariéru najdôležitejšie, čoraz širší okruh hudobníkov prvoradého významu si ho vytypoval za ideálneho spoluhráča.

Sidemanom z presvedčenia

Od začiatku svojho amerického pôsobenia sa Mraz sústredil na zámer hrať s čo najlepšími hudobníkmi jazzovej scény. Z presvedčenia, nie z nevyhnutnosti, videl svoje poslanie predovšetkým v napĺňaní sprievodnej funkcie nástroja (s príležitostnými, neobyčajne invenčnými arco sólami). Najviac oceňuje svoju participáciu v kolektívne vedených formáciách typu Grand Slam alebo New York Jazz Quartet. Na rozdiel od mnohých iných kontrabasistov (o.i. aj Miroslava Vitouša), ktorí sa prednostne zamieriavajú na vlastné projekty, Mraz sa až v poslednom desaťročí venuje aspoň príležitostne svojmu kvartetu a tiež častejšie komponuje jazzové témy.

Vynikajúce jazzové cítenie, drive a bezprecedentná technická príprava – vlastnosti, ktoré v plnej miere preukázal počas angažmán u Petersona, spôsobili, že sa už v 70. rokoch stal najvyhľadávanejším kontrabasistom americkej scény. A dodajme, že jeho hudobnú spoločnosť vyhľadávali predovšetkým osobnosti vychá-

dzajúce z bopu, postbopu a mainstreamu, etablované v predchádzajúcich desaťročiach. Roku 1973, po skončení angažmán u Petersona, niekoľko mesiacov pokračoval v kočovnom živote „1. kategórie", keď sa stal členom sprievodnej skupiny Elly Fitzgeraldovej. Tu po prvý raz spolupracoval s klaviristom Tommym Flanaganom, a keď Flanagan, unavený cestovaním, opustil Fitzgeraldovú, Mraz sa stal stálym partnerom jeho projektov. Dlhodobo ho preferovali aj ďalší klaviristi detroitskej školy, a to najmä Hank Jones a Roland Hanna. Práve albumy s týmito osobnosťami sú azda najtypickejšími a najreprezentatívnejšími v rozsiahlej Mrazovej diskografii.

Vo veľkoorchestrálnom kontexte sa Mraz objavuje síce len výnimočne, no aj v tomto smere sa s jeho menom viažu impozantné počiny. Po domestikovaní v New Yorku v rokoch 1973 – 1976 bol členom big bandu Thada Jonesa a Mela Lewisa. Svetlým momentom Mrazovej kariéry bolo aj pozvanie Charlieho Mingusa, ktorý na sklonku svojho života (1978) už nebol schopný hrať a pod supervíziou zveril Mrazovi interpretáciu kontrabasového partu.

Okrem už uvedených angažmán malo pre Mraza stály charakter aj účinkovanie v skupinách gitaristu Johna Abercrombieho (1978 – 1982) a Stana Getza (1974 – 1975, 1983, 1985 – 1987), s ktorým vystúpili aj na festivale vo Varšave (1974). Popri spomenutých hudobníkoch hral Mraz v 80. rokoch s mnohými ďalšími osobnosťami, ako napríklad s Adamom Makowiczom, Stephanom Grapellim, Scottom Hamiltonom, Joe Hendersonom, Jonom Faddisom, Carmen McRaeovou a mnohými ďalšími. Od tých čias až dodnes Mraz najdlhšie spolupracuje s Richardom Beirachom. Trvá od roku 1981, keď sa Mraz stal zakladajúcim členom kvarteta Quest, ktoré viedli Dave Liebman a Richard Beirach a kde išlo o svojskú štylizáciu čiastkových postupov fusion a avantgardného jazzu.

Líder a co-leader po r. 1990

Až do konca 80. rokov vyšiel pod Mrazovým menom len jediný album, a aj ten sa distribuoval len v Japonsku. Ide o album *Porgy and Bess*, ktorý nahral s Rolandom Hannom pre malú firmu Trio Records (1976). Zdalo sa, že kontinuálne vydávanie albumov pod menom Georga Mraza súvisí so zmenou spoločenskej situácie v Československu. Práve tu totiž nahral roku 1991 svoj prvý album s vlastnou formáciou (podrobnejšie aj o ďalších tituloch v diskografii) a tu zároveň začala séria úspešných albumov, ktoré Mraz vydal pod svojím menom s Richardom Beirachom. O rok neskôr po prvý raz spojil svoje sily s českými a slovenskými hudobníkmi vo formácii Karel Růžička & George Mraz Quartet (hral tu aj Juraj Bartoš).

Skutočne celosvetovo známy katalóg albumov Georga Mraza sa začal formovať roku 1995 vďaka značke Milestone, kde mu dodnes vyšlo päť CD, pričom séria má v budúcnosti pokračovať. Prvý titul má názov *Jazz* (1995) a Mraz tu vyjadruje svoj vzťah ku klaviristovi Billovi Evansovi, s ktorým hral len niekoľko týždňov a album s ním nenahral. Mrazovo kvarteto na CD *Jazz* uviedlo dve Evansove kompozície (*Your Story* a *Time Remembered*), v ktorých Richard Beirach zdôraznil lyrický náboj svojho prejavu a vzdal hold evansovskému harmonickému cíteniu. Mraz zdôrazňuje koncept evansovských kontrabasistov (Scott LaFaro, Eddie Gomez), v ktorom je každý nástroj tria rovnocennou integrálnou súčasťou celkového vyznenia. Na CD *Bottom Lines* z roku1997 uvádza Mraz svoje kompozície, ako aj skladby kolegov-kontrabasistov (Ron Carter, Jaco Pastorius, Marcus Miller, Charles Mingus, Buster Williams, Steve Swallow). Z doterajších albumov Georga Mraza mal v USA najväčší úspech titul *Morava* (2001) s Viklického úpravami slovenského a moravského folklóru. Viacerí recenzenti konštatovali, že v rámci súčasnej módy jazzových spracovaní etnických podnetov ide o najvydarenejší projekt. Napríklad recenzent Down Beatu udelil albumu štyri hviezdičky (Down Beat, august 2001). Podrobnú apologetickú recenziu uverejnil aj časopis Bass Player od Alana Goldshera (prístupná na www.alangoldsher.com). V nej cituje aj názor Rona Cartera na Mraza: Wonderfully Chosen Notes + Great Intonation + Beautiful Sound + A Nice Guy = George Mraz (skvele vybrané tóny + vynikajúca intonácia + nádherný zvuk + milý človek = George Mraz).

George Mraz • Diskografia

Z približne 900 albumov, na ktorých George Mraz participoval, uvádzame len albumy, ktoré vyšli pod jeho menom (v každom titule hrá na kontrabase).

1976
Porgy & Bess (Trio Records) – duo s R. Hanom.

1991
Catchin Up (Arta). Skladby: Beautiful Love, Wisteria, Solar, Young and Foolish, Rectlinear, For B.C., Nardis, Unnamed Ballad. Obs.: Richie Beirach – p., Peter Donald – dr.

1992
Karel Růžička and George Mraz Quintet: Going Home (Arta). Skladby: Coo Coo, Easy To Love, Seven Steps To Heaven, Never More, Bop and Bob, Lullaby of Tabor, One For George, Going Home. Obs.: Karel Růžička – p., Juraj Bartoš – tp., Martin Šulc – dr.

1995
Jazz (Milestone). Skladby: Moonlight In Vermont, Cinema Paradiso, Infant Eyes, Happy Saint, Foolish Door, Your Story, Spring Is Here, Pepper, Time Remembered, The Peacocks, Obs.: Richie Beirach – p., Rich Perry – ts., Billy Hart – dr.

1996
My Foolish Heart (Milestone). Skladby: Alice In Wonderland, Sunday s Song, Picturesque, Passion Flower, Icicles, Ask Me Now, Blue In Green, Robo Bop, My Foolish Heart, Haunted Heart. Obs.: Richie Beirach – p., Billy Hart – dr.

1997
Bottom Lines (Milestone). Skladby: Three Views of a Secret, San Felice, Christina, Lisa Marie, Mr. Pastorius, Little Waltz, Strange Blues, Goodbye Porkpie Hat, Falling Grace. Obs.: Rich Perry – ts., Cyrus Chestnut – p., Al Foster – dr.

1998
Duke's Place (Milestone). Skladby: Duke's Place, Satin Doll, In a Sentimental Mood, Come Sunday, Angelica. Mood Indigo, Lotus Blossom, Take The A Train, The Star-Crossed Lovers, Don't get Around Much Anymore, Caravan. Obs.: Cyrus Chestnut alebo Renee Rosnesová – p., Billy Drummond – dr.

2001
Morava (Milestone). Skladby: Na osičce, Ej, hora, hora, Videla jsem mého holúbka sivého, Na košatej jedli, Myjava, Chodila po roli, Lastovenka, Touha, Vínko, vínko, Zaleť sokol, Slunéčko sa níži, Jurenko, Jurenko. Obs.: Zuzana Lapčíková – voc., cimbal, Emil Viklický – p., Billy Hart – dr.

Rozhovor namiesto zhrnutia

George Mraz je málovravným introvertom, ktorý o neuveriteľných úspechoch hovorí skromne, akoby išlo o samozrejmosť. Nekupuje cédéčka, ale všetko počul a nechodí na koncerty, ale pritom všetko videl... Stačí, keď ide do „práce": na festivaloch a mamutích koncertoch pravidelne stretne každého, kto vo svete jazzu niečo znamená...

George Mraz s autorom

V časopise Down Beat, v rubrike „blindfold test", prehrávajú známym hudobníkom nahrávky bez udania mien hudobníkov. Vašu hru dokážu známi jazzmani spoľahlivo identifikovať...

Som rád, že si kolegovia myslia, že patrím medzi tých málo hudobníkov, ktorých hra je spoznateľná. Pomerne jednoduché je to u saxofonistov. Výrazné osobnosti, ako Stana Getza alebo Zoota Simsa nie je problémom okamžite identifikovať. Horšie je to s novými chlapcami. Hrajú výborne, ale veľmi podobne a je naozaj problém rozpoznať, kto je kto.

Čo formovalo váš spôsob hry?

Keď som začínal, bol som ovplyvnený rôznymi osobnosťami. Počúval som Hlas Ameriky z krátkych vĺn, bolo to rušené vysielanie a mal som nekvalitný prijímač. A tak som kontrabas ani nepočul, len cítil... Formovala ma aj škola a profesor Hertl: vtedy som naštudoval množstvo koncertov. Možno aj preto patrím ku kotrabasistom, ktorí sa dosť sústreďujú na melodiku. V Amerike som sa trochu zmenil, povedal by som, že som sa dostal bližšie k zemi. Tu odo mňa vyžadovali drive, aby som sa stal viac súčasťou rytmickej sekcie, arco sóla môžem spravidla uplatňovať len obmedzene. Často by som sa rád výraznejšie uplatnil ako sólista, ale to záleží na tom, s kým hrám. Zväčša ma však angažujú slávní lídri, ktorí si k sebe pozývajú ďalších sólistov. Odo mňa potom očakávajú, že budem ich odvážne exhibície uzemňovať, držať pohromade.

Aký bol prechod z českej na americkú scénu?

Mal som šťastie, že osobnostiam jazzu, ktoré som doma poznal ako nedosiahnuteľné legendy, sa moja hudba páčila. A nebol som sám: aj iní českí kontrabasisti sa výborne uplatnili. A to nielen ja a Miroslav Vitouš. Krátko potom, čo prišli do Spojených štátov, začali hrať so slávnymi ľuďmi aj Jan Arnet alebo Milan Řežábek. Našou školou bolo pražské Konzervatórium a jazzovou inšpiráciou Luděk Hulan.

Nemali ste typické obdobie emigrantskej krízy?

V Československu som si zvykol na úplne iný spôsob života. Keď človek potreboval pomoc, nebol to žiaden problém. Nemal som peniaze? Priatelia mi bez problémov požičali a vrátil som im ich vtedy, keď som mohol. V Amerike sa mi na začiatku stalo, že som ostal bez peňazí a tri dni som nejedol. Tak som požiadal spolužiakov, aby mi požičali aspoň na hot dog, že týždeň hrám s Clarkom Terrym a keď dostanem výplatu, tak im to vrátim. Oni na to, že to je výborné a aby som ich dostal do klubu zadarmo, ale že peniaze mi nemôžu požičať... Samozrejme, tak ako všetci emigranti, prvé mesiace som trpel nostalgiou po domove. Ale potom, keď som bol na cestách s Oscarom, už som na to nemal čas.

...bez komentára

Foto: Zuzana Mináčová

U Oscara Petersona ste sa ocitli necelé dva roky po príchode do USA...

Už po dvoch dňoch v škole v Bostone mi bolo jasné, že zo štúdia veľa nebude. Profesori školy ako Ray Santisi, Herb Pomeroy či Charlie Mariano ma volali do svojich skupín, ešte pred Petersonom som hral s Dizzym Gillespiem a so speváckmi ako Carmen McRaeová či Joe Williams. Napriek tomu, faktom je, že k Petersonovi som sa dostal ešte ako málo známy. V Bostone sme hrali v klube so študentskou skupinou, v ktorej boli gitarista Mike Goodrick a Peter Donald na bicích; v tejto zostave sme robili predkapelu Petersonovi. Asi sme hrali dobre, lebo nám tlieskali viac než Oscarovi, čo ho, myslím, znepokojilo. No asi o dva týždne mi zavolal, či by som s ním nehral permanentne.

Znamenala spolupráca s Petersonom aj finančne cestu k vrcholu?

Honorár slávneho lídra býva často aj 50-krát vyšší ako sidemanov. Nezaváži, že hudbu v triu robíme spoločne. Ale je pravdou, že s Oscarom som už bol finančne zabezpečený. Bol som na tom lepšie, ako keby som hral v iných formáciách.

Aká je teda v súčasnosti existenčná situácia špičkových jazzových hudobníkov?

Hrám veľmi veľa. Pred niekoľkými rokmi som absolvoval vyše tristo vystúpení ročne a k tomu pripočítajme ešte množstvo nahrávaní. To znamená, že som pracoval každý deň a keď som nenahrával alebo večer nevystupoval, tak som cestoval z vystúpenia na vystúpenie. Neustále nasadenie a kočovný spôsob života prinášajú finančné zabezpečenie, ale fyzicky je to veľmi namáhavé. Nesmiete ochorieť, pretože celý systém by sa zrútil. Teraz sa snažím mať voľnejší harmonogram, regulujem počet vystúpení a beriem len prácu, ktorá ma zaujíma.

Orientáciu vo vašej kariére sťažuje kvantita. Hráte asi na 900 albumoch so samými veľkými menami. Nemohli by ste urobiť Top 5 vašich nahrávok?

Prvýkrát sa nad svojimi nahrávkami zamýšľam z tohto aspektu. Určite by tam malo byť niečo s Tommym Flanaganom, povedzme album *Giant Steps*. Potom albumy s Abercrombiem, samozrejme, niečo s Oscarom, z bigbandových nahrávok Thad Jones – Mel Lewis, ďalej Grand Slam, potom nahrávky s Rolandom Hannom

a z nahrávok s Hankom Jonesom mám najradšej ich rodinnú platňu, keď sme s Elvinom Jonesom nahrali skladby Thada Jonesa. Viaceré veci, na ktorých som hral, boli nominované na Grammy – napríklad práve *Giant Steps,* potom platňa s Thadom Jonesom a Melom Lewisom – už som na to aj zabudol...

Aké možnosti má vaše kvarteto?

Hráme len málo: spolu sme nahrali päť úspešných albumov. A v kluboch vystupujeme tak dva-trikrát do roka.

Traja z kvarteta – Beirach, Nash a vy – ste známi už dlhé roky. Meno Rich Perry však pozná málokto...

Je to skvelý hudobník a mal by byť známejší. Skvelé sóla nahral napríklad s Mariou Schneiderovou. A je pravda, že mnohí, menej nadaní hudobníci, sú podstatne populárnejší. To je osud muzikantov, ktorí nemajú cit pre publicitu. Jeho životný príbeh je pritom veľmi zaujímavý. Spoznal som ho v klube Village Vanguard, kde niekoľko mesiacov umýval taniere, zametal... skrátka robil všetky pomocné práce. Netušil som, že je hudobníkom. Často bol akoby duchom neprítomný. Potom sa od istého času zmenil, zrejme zanechal „škodlivé" návyky a požiadal nás, či by si s nami nemohol zahrať. Bol výborný, no pre stálu spoluprácu som sa rozhodol, až keď som počul jeho sóla s Mariou Schneiderovou.

V Čechách i na Slovensku ste mali veľký úspech so skupinou Grand Slam, ktorú tu vnímajú ako vrcholnú formáciu súčasného akustického jazzu.

Lovano a Hall sú veľmi vyťažení a my s Nashom máme tiež závázky. Takže Grand Slam nahral len jeden album a ďalšie nahrávania a vystúpenia zatiaľ nemáme v pláne. Ak hovoríme o spolupráci s Hallom, zaujala ma práca na jeho albume *Basses* – pozval kontrabasistov, s ktorými bola radosť spolupracovať.

Majú hudobníci z Čiech a Slovenska šance preraziť v Amerike?

Teraz by to šlo veľmi ťažko. Na scéne je toľko nových výborných hudobníkov a školy chrlia nových a nových ľudí. Keď som začínal ja, situácia bola iná. Nebolo toľko škôl a kým sa človek stal hotovým hudobníkom, nejaký čas to trvalo.

Sledujete odborné časopisy, resp. zaujímajú vás vaše umiestnenia v anketách?

Keď som prišiel do USA, hrozne ma tešilo, že som vyhral kategóriu talentov zasluhujúcich si väčšie uznanie. Neskôr, už je to dávno – asi pred tridsiatimi rokmi, umiestnil som sa v hlavnej kategórii na 6. mieste ako George Mraz a na 8. mieste ako Jiří Mráz... Mával som rukou a prestal som to sledovať.

Čo vás čaká v najbližšej budúcnosti?

Najbližšie budem s novou All Stars formáciou, nazvanou Directions In Music, dva mesiace hrať hudbu venovanú Davisovi a Coltranovi. Také angažmán preferujem aj z finančného hľadiska, lebo honorár sa delí aspoň približne rovnakým dielom. A okrem toho, naozaj sa teším, že si zahrám so skvelými ľuďmi. Budú tam Mike Brecker, Roy Hargrove, Herbie Hancock a rytmiku vytvorím spolu s bubeníkom Willie Jonesom. Spoločne vystúpime na veľkých amerických festivaloch, potom príde európsky zájazd a určite nahráme album. Potom sa pridám ku skupine McCoy Tynera a čo bude ďalej, to už ani neviem. Musel by som sa pozrieť do kalendára...

POKRAČOVANIE ZO STR. 51

plánovaná rekonštrukcia vráti priestory Reduty viac-menej do pôvodného stavu zo začiatku 20. storočia. Čo znamená, že v mnohých kancelárskych priestoroch sa prebúrajú priečky a interiéry získajú opäť vzdušný „palácový" vzhľad. Zmení sa napríklad aj umiestnenie „ladiarní", teda priestorov, ktoré slúžia ako šatne a cvičné miestnosti pre členov orchestra a v súčasnosti sa nachádzajú takmer v susedstve koncertnej sály. Na tieto účely sa perspektívne zobytnia nateraz chátrajúce podkrovné priestory.

Reduta dnes teda stojí na úspešnom konci boja o jej rekonštrukciu (či záchranu?). Zároveň však na začiatku samotnej rekonštrukcie. A tak už nezostáva nič iné, len držať palce.

ANDREA SEREČINOVÁ

Poznámky – dokončenie zo str. 54

language disorder. In.: Nature. Oct 4; 413 (6855): 519-23, 2001

[13] Fisher, S. E. – Francks, C. – Marlow, A. J. – MacPhie, I. L. – Newbury, D. F. – Cardon, L. R. – Ishikawa-Brush, Y. – Richardson, A. J. – Talcott, J. B. – Gayan, J. – Olson, R. K. – Pennington, B. F. – Smith, S. D. – DeFries, J. C. – Stein, J. F. – Monaco, A. P.: *Independent genome-wide scans identify a chromosome 18 quantitative-trait locus influencing dyslexia*. In.: Nature Genetics, Jan 30(1): 86-91, 2002

[14] Newbury D. F. – Bonora, E. – Lamb, J. A. – Fisher, S. E. – Lai, C. S. – Baird, G. – Jannoun, L. – Slonims, V. – Stott, C. M. – Merricks, M. J. – Bolton, P. F. – Bailey, A. J. – Monaco, A. P. – International Molecular Genetic Study of Autism Consortium: *FOXP2 is not a major susceptibility gene for autism or specific language impairment*. In.: American Journal of Human Genetics, May 70(5): 1318-27, 2002

[15] SLI Consortium: *A genomewide scan identifies two novel loci involved in specific language impairment*. In.: American Journal of Human Genetics, Feb; 70(2): 384-98, 2002

[16] Bartlett, C. W. – Flax, J. F. – Logue, M. W. – Vieland, V. J. – Bassett, A. S. – Tallal, P. – Brzustowicz, L. M.: *A major susceptibility locus for specific language impairment is located on 13q21*. In.: American Journal of Human Genetics, Jul; 71(1): 45-55, 2002

[17] Brown, S.: *Are music and language homologues?* Annals of the New York Academy of Science, Jun; 930: 372-4, 2001

[18] Brown, S.: *The „musilanguage" model of music evolution*, The Origins of Music, N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown Eds.: MIT Press, Cambridge, MA, USA, 2000

[19] Nobre, A. C. – Plunkett, K.: *The neural system of language: structure and development*. In.: Current Opinion in Neurobiology, Apr; 7(2): 262-8, 1997

[20] Neville, H. J. – Bavelier, D.: *Neural organization and plasticity of language*. In.: Current Opinion in Neurobiology, Apr; 8(2): 254-8, 1998

[21] Nowak, M. A. – Plotkin, J. B. – Jansen, V. A.: *The evolution of syntactic communication*. In.: Nature, Mar 30; 404(6777): 495-8, 2000

[22] Nowak, M. A. – Komarova, N. L. – Niyogi, P.: *Evolution of universal grammar*. Science, Jan 5; 291(5501): 114-8, 2001

[23] Nowak, M. A.–Komarova, N. L.: *Towards an evolutionary theory of language*. In.: Trends in Cognitive Sciences. Jul 1; 5(7): 288-295, 2001

[24] Nowak, M. A. – Komarova, N. L. – Niyogi, P.: *Computational and evolutionary aspects of language*. In.: Nature, Jun 6; 417(6889): 611-7, 2002

[25] Hickok, G. – Poeppel, D.: *Towards a functional neuroanatomy of speech perception*. In.: Trends in Cognitive Sciences, Apr; 4(4): 131-138, 2000

[26] Zatorre, R. J. – Belin. P. – Penhune, V. B.: *Structure and function of auditory cortex: music and speech*. In.: Trends in Cognitive Sciencesi, Jan 1; 6(1): 37-46, 2002

[27] Munte, T. F. – Altenmuller, E. – Jancke, L.: *The musician's brain as a model of neuroplasticity*. In.: Nature Reviews. Neuroscience, Jun; 3(6): 473-8, 2002

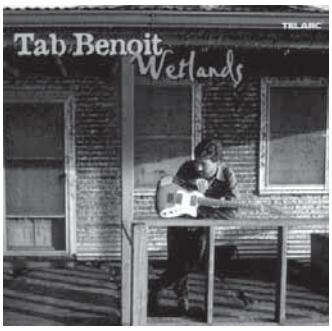
[28] Tramo, M. J. – Cariani, P. A. – Delgutte, B. – Braida, L. D.: *Neurobiological foundations for the theory of harmony in western tonal music*. Annals of the New York Academy of Sciences, Jun; 930: 92-116, 2001

[29] Jovine, L. – Qi, H. – Williams, Z. – Litscher, E. –Wassarman, P. M.: *The ZP domain is a conserved module for polymerization of extracellular proteins*. In.: Nature Cell Biology, Jun; 4(6): 457-61, 2002

[30] Sutton, K. A. – Jungnickel, M. K. – Florman, H. M.: *If music be the food of love*. In.: Nature Cell Biology, Jun;4(6):E154-5, 2002

[31] Ely, J. J. – Khun, H. H. – Bozsen, S. T. – Erwin, J. M. – Hot, P. R. – Frels, W. I.: *Identical DNA sequences in FOXP2 language gene between humans, chimpanzees (Pan troglodytes) and bonobos (Pan paniscus)*, unpublished data, 25. Meeting of the American Society of Primatologist, June 4, 2002

TAB BENOIT
WETLANDS
Telarc 2002, CD-83530, distribúcia DIVYD



Gitarista Tab Benoit je Cajun – tak sa nazývajú francúzski utečenci z Akádie, krajiny rozdelenej hranicou medzi územie kanadského Québecu a severné štáty USA, ktorí sa usadili najmä v juhoamerickom štáte Louisiana. Rovnako sa nazýva aj ich charakteristický hudobný prejav, ktorý sa z Louisiany rozšíril do sveta. Tab Benoit je však aj bluesman. Cajun a blues sa spájajú v prejave zydeco, hudbe černošskej populácie Louisiany. Samotný cajun sa vyvíja od 18. storočia a slúži ako hudba ku zábave, ale aj ako kultúrno-sociálny komentár k udalostiam v behu času. Používa na prvý pohľad málo zlučiteľné hudobné nástroje (squeeze box – akordeón, gitara, banjo, dobro, triangel a scrubboard – rumpľa). Tab Benoit je „cajun" a bluesman, ale predovšetkým gitarista par excellence s expresívnym hlasovým prejavom. Na albume *Wetlands* deklaruje predovšetkým svoje korene, postoj z uhla pohľadu bluesmana 21. storočia. V trinástich skladbách, či už sólových alebo s citlivým sprievodom basgitaristu Carla Dufreneoa a hráča na bicích nástrojoch Darryla Whitea, rozohráva všetky typy blues: od slow blues, južanských balád, rezkého shuffle, rhythm & blues až po zydeco, kde akordeón a rumpľu zdatne nahrádza plnohodnotným gitarovým prejavom. Napriek prierezu rôznymi formami blues a cajun je od prvej až po poslednú notu jasne poznateľný Benoitov rukopis. Svoj názor na hudbu najlepšie dokázal vyjadriť v autobiografickej skladbe *When a Cajun Man Gets The Blues*, kde sa priamo dotýka srdca blues a vie ako na to, aby tĺklo aj v 21. storočí.

DUŠAN JANĎOUREK

POZNÁMKY DISKOFILA

KRÁĽ VIOLONČELA 75-ROČNÝ

O fenomenálnom ruskom violončelistovi **Mstislavovi Rostropovičovi**, ktorý je aj vynikajúcim klaviristom, dirigentom, pedagógom a organizátorom, bolo popísaných nepreberné množstvo článkov a štúdií, takže tieto riadky vnímajte, prosím, ako osobné vyznanie môjmu idolu. 27. marca tohto roku sa dožil v plnom zdraví a v neutíchajúcom nadšení pre všetko nové neuveriteľných 75 rokov. Stále koncertuje po celom svete, je predsedom rôznych súťaží, diriguje orchestre a keď chce byť na pódiu sám, hrá sólové *Suity* J. S. Bacha, ktoré nahral iba nedávno (1991). Ku CD bol okamžite vydaný i videozáznam z nahrávania, kde pred každou suitou nesmierne pútavo a múdro vysvetľuje svoj vzťah k večnej Bachovej hudbe – po rusky a s titulkami v príslušnej jazykovej verzii. Videl som záznam v Tokiu s japonskými titulkami, ale vnímal som, samozrejme, jeho mimoriadne živé vysvetľovanie v ruštine... Videozáznam pochádza z dielne firmy EMI, ktorá tento rok vydala „Slávovi" (ako ho prezývajú) k jubileu 4 CD s prierezom jeho nekonečnej umeleckej činnosti (EMI 555363-2). Ako mladý adept violončelovej hry som vlastnil LP, na ktorej boli ním nahrané dva skvosty romantickej violončelovej literatúry: Saint-Säensov *Koncert a mol op. 33* a čarokrásny *Koncert* R. Schumanna, taktiež *a mol op. 129* s Leningradskou filharmóniou. Platňu som počúval nespočetne ráz, ale nikdy ma nadšenie z Rostropovičovho prejavu neopustilo. Ten vrúcny tón, vibrato a celková atmosféra, ktorá sršala z jeho hry – to bolo (a stále je) jedinečné. A to bola nahrávka možno z roku 1955! Ako konzervatoristu ma úplne opantala nahrávka, ktorá vznikla roku 1952 v Prahe, kde s Českou filharmóniou pod taktovkou Václava Talicha natočil violončelový *Koncert h mol op. 104* od A. Dvořáka. Rostropovič nahral tento koncert niekoľko ráz, ale on sám si najviac cení práve túto nahrávku, ktorú možno považovať za niečo ako „hviezdne hodiny ľudstva" – parafrázujúc titul známej knihy z pera veľkého spisovateľa a humanistu Stephana Zweiga. Svoju interpretačnú výnimočnosť dokumentoval i gigantickou prehliadkou violončelovej tvorby roku 1965 v Londýne. V cykle 9 koncertov odohral 31 koncertantných diel s London Symphony Orchestra pod taktovkou Gennadija Rožďestvenského, z ktorých 6 odznelo vtedy v Londýne po prvýkrát. Brahmsov *Dvojkoncert* si zahral spolu so svetoznámym huslistom H. Szeryngom. Bola to nevídaná udalosť v hudobnom živote Londýna.

Dlho som si myslel, že svoj idol nikdy nestretnem, ale opak sa stal pravdou. Prvýkrát to bolo vo Viedni, kde 28. novembra 1997 viedol (od klavíra) interpretačný seminár na tamojšej Universität für Musik. Pôsobil ako vulkán, o všetkom vedel. S jedným violončelistom preberal 1. časť *Symfonie – Koncertu op. 126* od S. Prokofieva. Čo dodať, veď Prokofiev písal toto dielo jemu na mieru a tak nečudo, že v náročnom a komplikovanom diele pozná každý dych. Oficiálneho korepetítora odsunul stranou a sám naspamäť sprevádzal violončelistu, pritom gestikulujúc ešte spieval a súčasne vysvetľoval. Dlho som bol pod dojmom týchto chvíľ. Je neopakovateľný, je ako prírodný úkaz, povedzme ako „Grand Canyon", alebo preháňam svoj obdiv? Nie, nedá sa tvrdiť nič iné. V júni 1999 som hral v Luxemburgu v orchestri Solistes Européens Luxembourg, s ktorým vtedy Rostropovič hral *Rokokové variácie op. 33* od P. I. Čajkovského. Mal som možnosť s ním hovoriť a opäť byť v zajatí jeho aury. No a čo povedať o jeho hre? To sa dá iba ťažko popísať, ako on hrá, vibruje, dýcha, pohybuje sa a všetko ešte vedie svojím neskrotným temperamentom, ale vždy plným pokory… Básnil na svojich nádherných Stradivárkach absolútne sústredene, so zanietením a eleganciou napriek tomu, že šlo o dielo, ktoré hral nespočetne – krát. A tie ovácie nemali konca. Ako mladík vybehol do sály po schodoch, aby mu luxemburský „Le Grand-Duc" odovzdal vysoké vyznamenanie (koľké už?) a po nekonečných „kľaňačkách" spolu s dirigentom J. M. Händlerom sa po koncerte ešte zúčastnil na recepcii. Moja tretia spomienka na osobný kontakt s M. Rostropovičom sa viaže na mondénne kúpeľné

mesto Evian vo Francúzsku, kde som bol v lete 2000 spolu s manželkou pozvaný na „Festival Rostropoviča". Veľký „Sláva" 8. júla „iba" dirigoval Brahmsov *Koncert a mol pre husle a violončelo op. 102*, no pár dní predtým hral Dvořákov *Koncert h mol*. Po koncerte sme sa na pár minút stretli a opäť bol veľmi milý a srdečný. Tieto mne drahé osobné stretnutia by som rád doložil i postrehmi okolo jeho skutočne ohromujúcej diskografie. Je zrejmé, že Rostropovič začal nahrávať začiatkom päťdesiatych rokov, čoho dôkazom je už vyššie spomenutá nahrávka Dvořákovho *Koncertu h mol* s Českou filharmóniou (Supraphon 111901-2001). Od historickej nahrávky roku 1952 s Talichom sa prakticky každých 10 rokov vrátil do štúdia, aby znovu nahral toto ojedinelé dielo. Tu je zoznam nahrávok: Royal Philharmonic Orchestra, dirigent A. Boult (EMI 1956/57), Philharmonia Orchestra, dirigent M. Sargent (Testament CD 1101), Berlínska filharmónia, dirigent H. von Karajan (DG 447413-2) r. 1968, London Philharmonic Orchestra, dirigent C. M. Giulini (EMI5675932) r. 1977, Boston Symphony Orchestra, dirigent S. Ozawa (ERATO 2292-45252-2) r. 1985 a nedávno vyšla ďalšia live nahrávka Toronto Symphony Orchestra s dirigentom K. Ančerlom. Pradivo jeho nahrávok sa rozvetvuje do neuveriteľného množstva diel. Roku 1997 vydavateľstvo EMI vydalo k sedemdesiatinám Rostropoviča *Ruské roky*, ojedinelý komplet jeho nahrávok obsahujúci na 13 CD prakticky históriu violončela v 20. storočí (EMI 572294-972298). Ide o vzácne nahrávky z rokov 1950 – 1974, ktoré realizoval v Moskve, teda ešte predtým, ako bol „exkomunikovaný" zo ZSSR. Rostropovič tu hrá mnohé diela, ktoré mu boli dedikované, a ktoré sú svetovými premiérami (B. Tiščenko, Y. Toyama, M. Vainber, L. Knipper, F. Lopes-Graca). Ďalej sú tu diela S. Prokofieva a D. Šostakoviča a mnohé iné. V odbornej literatúre sa uvádza, že Rostropovič inšpiroval skladateľov k vytvoreniu nie menej ako 172 skladieb. Avšak iba časť z nich je zaznamenaná na zvukových nosičoch. V Anglicku vychádzajú vzácne ruské nahrávky v edícii REVELATION, ktorej katalóg obsahuje nahrávky do dnešných dní neuverejnené. Rostropovič, samozrejme, tiež figuruje v tejto edícii jedinečnými nahrávkami *Koncertu č. 1 Es dur op. 107* (nahraný r. 1965) a *Koncertu č. 2 G dur op. 126* (nahraný r. 1967) D. Šostakoviča. Rostropoviča sprevádza Moskovská filharmónia pod taktovkou D. Oistracha. Predstavte si túto dvojicu, ktorá spolu nahrala aj Brahmsov *Dvojkoncert* spolu s Cleveland-

M. ROSTROPOVIČ S MANŽELMI ALEXANDROVCAMI.

FOTO AUTOR

skou filharmóniou a dirigentom G. Szellom (EMI 5669022). Na spomenutom CD Rostropovič ešte sprevádza na klavíri svoju manželku Galinu Višnevskú v Šostakovičových dielach pre soprán a klavír, ktoré skladateľ venoval Galine (RV 10087). Ďalej je tu CD s dielami S. Prokofieva: *Symfónia – Koncert op. 125, Concertino op. 132* so Štátnym orchestrom ZSSR a dirigentom G. Rožďestvenským, *Sonáta C dur op. 119 pre violončelo,* kde Rostropoviča dopĺňa klavirista Sviatoslav Richter (RV 10102). A tretie CD (v mojom vlastníctve) obsahuje Dvořákov *Koncert h mol op. 104* (nahraný r. 1957), ktorý diriguje B. Chajkin a *Don Quijote op. 35* R. Straussa (nahraný r. 1964), kde Rostropoviča sprevádza predčasne zosnulý dirigent K. Kondrašin (RV10088). Všetko sú to živé nahrávky z koncertov.
Je veľmi ťažké zmapovať všetky nahrávky a nie je to ani mojím cieľom, ale rád by som ešte spomenul spoluprácu Rostropoviča s mnohými významnými klaviristami a skladateľmi. Veľmi ovplyvnil skladateľskú tvorbu B. Brittena, ktorý bol sám vynikajúcim klaviristom. Inšpiroval ho k tvorbe *Violončelového koncertu, Sonáty* a troch *Suít pre sólové violončelo.* Z tohoto obdobia (júl 1961) pochádza aj kongeniálna nahrávka (Decca 417833-2) diel F. Schuberta *Arpeggione – Sonáta D 821*, R. Schumanna *5 Stücke im Volkston op. 102* a C. Debussyho *Sonáta pre violončelo a klavír.* Dôkazom veľkého majstrovstva B. Brittena ako pokorného komorného partnera Rostropoviča sú i ďalšie CD: D. Šostakovič: *Sonáta op. 40 pre violončelo a klavír,* L. Janáček: *Pohádka pre violončelo a klavír,* D. Šostakovič: *7 romancí A. Bloka op. 125* (G. Višnevská, E. Hurwitz, M. Rostropovič, B. Britten; Decca 466823-2), *2 Suity pre violončelo sólo* a *Sonáta pre violončelo a klavír* (Decca 421859-2). A spomeniem ešte famóznu nahrávku Bachovho *6. brande-burského koncertu,* kde English chamber orchestra hrá inšpirovaný dirigentom B. Brittenom (Decca 443847-2). Výsledkom spolupráce Rostropoviča s vyni-kajúcou klaviristkou M. Argeri-chovou je nahrávka obsahujúca Chopinovu *Violončelovú sonátu g mol op. 65, Polonézu op. 34* a Schumannovo *Adagio a Allegro op. 70* (DG419860-2). Ďalej sú to Brahmsove *Violončelové sonáty op. 38* a *op. 99* s veľkým pianistom R. Serkinom (DG410510-2). Epochálnu nahrávku stvoril Rostropovič spolu so S. Richterom, na ktorej sú zachytené kompletné Beethovenove *Sonáty pre klavír a violončelo* (Philips 442565). A takto by sa dalo pokračovať ešte dlho…
Samozrejme, je známe, že „Sláva" je činný aj ako operný dirigent a donedávna bol šéfdirigentom National Symphony Orchestra, Washington, s ktorým realizoval množstvo nahrávok s interpretmi ako sú A. S. Mutterová, M. Vengerov, M. Argerichová, I. Stern. Tohto roku vydala firma EMI k jeho 75. narodeninám pod názvom *Slava 75* kazetový komplet so štyrmi CD (EMI 5678072), na ktorých znie Bachova *3. Suita, Koncerty C dur* a *D dur* od J. Haydna, Beethovenov *Trojkoncert* spolu s D. Oistrachom a S. Richterom a Dvořákov *Koncert h mol.* Ďalej pod jeho taktovkou ožívajú diela Glinku, Borodina, Šostakoviča (*Symfónia č. 8*) a Dvořáka (*„Novosvetská" symfónia*). Je to nádherná pocta jubilujúcemu majstrovi. Rád by som ešte dodal, že v päťdesiatych rokoch M. Rostropovič hral i v Bratislave so Slovenskou filharmóniou, neskôr (po r. 1974) pochopiteľne nie… Posledné účinkovanie Slovenskej filharmónie s Rostropovičom sa realizovalo vo Florencii 29. júna 1994 za bizarných okolností. Kamióny s nástrojmi a frakmi nedorazili včas, a tak „filharmonici" pod taktovkou G. Kachidzeho hrali v tom, v čom cestovali v autobuse, nástroje im požičali z miestnej filharmónie... A tak „Sláva" vo fraku s orchestrom v „plážovom" hral Dvořákov *Violončelový koncert h mol.* Ako je to už u nás zvykom, videozáznam z tak významného koncertu (s nečakaným priebehom) neexistuje – žiaden TV tím tam nebol vyslaný.
Tajne dúfam, že tento ruský velikán, neustále nabitý energiou, inšpirujúci ďalšie generácie violončelistov a skladateľov, sa ešte raz zastaví i v Bratislave a očarí naše duše zázračným majstrovstvom.

JURAJ ALEXANDER

BRATISLAVA

MKS Bratislava

Kultúrne leto 2002

Medzinárodný festival kultúry a umenia 27. ročník

Samostatné koncerty
So 24.8., 20.00 h, Primaciálne nám.
Primátorský deň 2002
NewEurope Festival Orchestra
Jack Martin Händler, dirigent
P. I. Čajkovskij, A. Dvořák
So 7. 9., 19.00 h , Dóm sv. Martina
Koncert na záver prázdninovej časti KL 2002
Cappella Istropolitana
Ne 22. 9., 18.00 h, Hlavné námestie
Záver KL 2002
C & K dychový orchester Dixieland Hudobného gymnázia, Bielsko-Biala
Ignis Inferno – ohňová show

Cyklus komorných programov „Brehy"
Koncertná sieň Klarisky
Pi 26. 7., 20.30 h
V mojom počiatku je môj koniec,
v mojom konci je môj počiatok...
Marián Varga, klavír, Jozef Lupták, violonč., Boris Farkaš, recitácia
Ne 28. 7., 20.30 h
No Stamps Band
Zážitky na pomedzí jazzu a world music
Th. Ebam, B. Suchánek, J. Lieskovská, V. Hidveghy, E. Drastich
Ne 4. 8., 20.00 h
Jana Koubková & Peter Lipa
Prominentný večer jazzových celebrít
„Q" Stanislava Herka
Ne 11. 8., 20.00 h
Ellie Wright, spev, Herbert Pichler, klavír
„Q" Stanislava Herka
Ne 18. 8., 20.00 h
Hot House
Jazzové kvinteto hrá bebop-jazz 50. rokov min. storočia
Pi 30. 8., 20.00 h
Ľudmila Razumovská: Námestie
Hrajú Adela Gáborová, Jozef Dóczy

Cyklus komorných programov „Brehy"
Koncertná sieň Klarisky, 19.00 h
Ne 1. 9.
Karol Szymanowski & Grzegorz Tomaszewski
Provokujúce jazzové pohľady na ľud. piesne
Ne 8. 9.
Giorgio Delmastro (I) & Serge Amar (I)
Neobyčajná syntéza severotalianskej tradície s jazzom a klasikou
So 14. 9.
Originálna vokálna konštelácia s nezvyčajne širokým dramaturgickým záberom a nákazlivo interpretačným prístupom

Cyklus „Excelentné rôznosti"
Nádvorie VŠMU, Ventúrska 3
So 27. 7., 20.30 h
Andy Middleton Quartet
Ukážky pravej jazzovej atmosféry z New Yorku
So 3. 8., 20.00 h
Viagra swing
Old Boys Jazz Band, hosť: Zdeněk Sychra
Nestarnúci seniori hrajú nestarnúce melódie
So 10. 8., 20.00 h
Nová krv hudby
Divná zostava
The City
So 17. 8., 20.00 h
Pražský komorní balet

Cyklus šansónov
Koncertná sieň Klarisky
Ne 25. 8., 20.00 h
Ester Kočičková
Lubomír Nohavica, klavír
Po 26. 8., 20.00 h
Ria Ferčáková
Skupina Ahaswer
Ut 27. 8., 12.00 h
Emília Došeková a priatelia
St 28. 8., 20.00 h
Maria Meyer
Skupina Ma Scalla
Št 29. 8., 20.00 h
Aini Isten

Cyklus komorných koncertov
Zrkadl. sieň Primaciálneho paláca, 20.00 h
Št 1. 8.
Musa antiqua
Staré židovské spevy
Št 8. 8.
Ben Salfield, lutna, Katarina Wieczorek, gitara, Franciszek Wieczorek, gitara
Št 15. 8.
Tomáš Nemec, klavír
Št 22. 8.
Juraj Sťahel, husle, Michal Sťahel, violonč., Jordana Palovičová, klavír
Št 29. 8.
Stephen Stubbs, chittarone, baroková gitara, bandora
Miloš Valent, barokové husle, viola, poschet

26. ročník dní organovej hudby
Hudobná sieň Bratislavského hradu, 19.00 h
Po 12. 8.
Mário Sedlár
St 14. 8.
Michael Schönheit
Ne 18. 8.
Imrich Szabó
Po 19. 8.
Renata Bauerová
St 21. 8.
Andrzej Chrosiński
Ne 25. 8.
David di Fiore
Po 26. 8.
Daniel Zareckij
St 28. 8.
Ivan Sokol

ŽILINA

ŠKO Žilina

Mimoriadny prémiový abonentný koncert Štátneho komorného orchestra Žilina k 10. výročiu Dňa ústavy v spolupráci s Nadáciou Cyrila a Metoda
Ne 1. 9., Dom umenia Fatra, 19.00 h
ŠKO, Mario Košik, dirigent, Bibiána Bieliková, klarinet, Yurino Izumi, klavír
Igor Dibák, Robert Schumann, Wolfgang Amadeus Mozart

BARDEJOV

Kultúrne centrum Bardejov

RKC, farnosť sv. Egídia v Bardejove

X. organové dni Jozefa Grešáka
Bazilika sv. Egídia v Bardejove
Začiatky o 20.00 h
Ut 2. 7.
Ivan Sokol (SR)
J. S. Bach, J. Grešák, J. Rheinberger
Ut 16. 7.
The University of the Philippines singing ambassadors
Ed Manguiat, dirigent (Filipíny)
Ut 30. 7.
Lenka Jančíková ČR)
J. S. Bach, H. Praetorius, S. Scheidt, J. Titelouze, J. Grešák, P.Eben a ď.
Ut 13. 8.
Giovanni Clavora Braulin (Taliansko)
Zuzana Janáčková
G. F. Händel, J. S. Bach, N. Gade, J. Grešák, G. Merkel
Ut 27. 8.
Matuz Csilla, organ, Marian Szitas, spev (Maďarsko)
F. Liszt, C. Franck, F. Mendelssonh Bartholdy, F. Schubert
Ut 17. 9.
Emanuel Amtmann (Rakúsko)
J. G. Rheinberger, J. S. Bach, A. Heiller, J. Grešák, F. Schmidt a ď.
So 28. 9.
Martin Schmeding (D)
A. G. Ritter, J. S. Bach, M. Reger, J. Grešák, F. Liszt

BURZA

Predám dva exkluzívne čierne fraky na strednú postavu. Informácie v redakcii HŽ

•

Výhodne predám (darujem) väčšie množstvo vinylových gramoplatní s nahrávkami prevažne vážnej hudby. Tel. 02 52927594, 0905248043.

KONKURZ

Riaditeľka Hudobného centra vypisuje výberové konanie na miesto v hlavnom pracovnom pomere:

vedúci/vedúca oddelenia dokumentácie a informatiky

Požiadavky:
VŠ vzdelanie v oblasti hudby, min. 3 roky odbornej praxe, aktívna znalosť anglického jazyka (francúzsky, nemecký – výhodou), skúsenosti a prehľad v databázových a informačných systémoch so zameraním na hudobnú kultúru

Prihlášky so štruktúrovaným životopisom zašlite do 15.8.2002 na adresu:
Hudobné centrum, sekretariát riaditeľky, Michalská 10, 815 36 Bratislava,
tel: 02/59204811, fax:02/54430379, e-mail: hc@hc.sk

FESTIVAL PEKNEJ HUDBY 2002

Banská Štiavnica 26. – 28. júl

Piatok, 26. júl 2002 Rytierska sála, 17.00 h Starý zámok Banská Štiavnica	VERNISÁŽ VÝSTAVY KLUBU TEXTILNÝCH VÝTVARNÍKOV ARTEX Eugen Prochác, violončelo Marek Piaček, Maendri Mundi pre violončelo sólo – premiéra
Piatok, 26. júl 2002 Rytierska sála, 20.00 h Starý zámok Banská Štiavnica	Ján Slávik, violončelo (Slovensko) Daniela Varínska, klavír (Slovensko) Ludvig van Beethoven, Robert Schumann, Jevgenij Iršai (premiéra), Bohuslav Martinu, Ladislav Kupkovič
Sobota, 27. júl 2002 Rodová galéria, 17.00 h Barokový Kaštieľ Sv. Anton	Juraj Alexander, violončelo Eugen Prochác, violončelo Stanislav Mucha, husle G. Antoniotti, C. L. d'Hervelois, J. Haydn, V. Godár (premiéra), I. Zeljenka, F. Servais, S. Lee, J. J. F. Dotzauer, J. Offenbach
Sobota, 27. júl 2002 Lapidárium, 20.00 h Starý zámok Banská Štiavnica	YAMA TRIO (Česká republika) L. van Beethoven, R. Schumann, A. Dvořák, A. Piazzolla, S. Barber, G. Gershwin – J. Heifetz
Nedeľa, 28. júl 2002 Lapidárium, 20.00 h Starý zámok Banská Štiavnica	Komorní sólisti Bratislava dirigent: Georg Kugi, (Rakúsko) sólisti: Sylvie Hessová, husle (Česká republika) Eugen Prochác, violončelo (Slovensko) L. Janáček, H. Maurberger, P. de Sarasate, A. Vivaldi, F. M. Bartholdy

GEDUR PRODUCTION

uvádza pokračovanie mimoriadne úspešnej americkej muzikálovej komédie Dana Goggina

MNÍŠKY2 – Milionárky

Muzikálová komédia Dana Goggina MNÍŠKY (Nunsense) o sestričkách rádu z Hobokenu je jedným z najdlhšie hraných predstavení v histórii Off-Broadway. Preložili ju do viacerých jazykov a v súčasnosti ju uvádza viac ako tristo divadelných scén na celom svete. Neobyčajný divácky ohlas prinútil autora napísať pokračovanie. Nazval ho NUNSENSE II (The Second Coming) v preklade MNÍŠKY II – Návrat. Slovenský preklad Ľubomíra Feldeka dal **Mníškam 2** podtitul **Milionárky**. Sestričky z Hobokenu sa vracajú na scénu s novou šou, aby sa ňou poďakovali všetkým svojim priaznivcom, ktorí im držali palce a tlieskali pri ich prvom vystúpení. MNÍŠKY sa stali aj na Slovensku muzikálovým hitom posledných rokov. Svedčí o tom 450 repríz v 40 mestách SR a ČR, kde ich zhliadlo takmer 300 000 divákov.

Predstavenia:

4. september – Rimavská Sobota – Dom Kultúry – 19,00 hod
5. september – Veľký Krtíš – Dom Kultúry – 19,00 hod
6. september – Bojnice – Dom Kultúry – 19,00 hod
7. september – Bojnice – Dom Kultúry – 19,00 hod
8. september – Žiar nad Hronom – Dom Kultúry – 19,00 hod
9. september – Martin – ZK Strojár – 19,00 hod
12. september – Nitra – Staré divadlo – 19,00 hod.
13. september – Nitra – Staré divadlo – 19,00 hod
19. september – Bratislava – Teátro Istropolis – 19,00 hod.
20. september – Bratislava – Teátro Istropolis – 19,00 hod.
25. september – Bratislava – Teátro Istropolis – 19,00 hod
26. september – Bratislava – Teátro Istropolis – 19,00 hod.
27. september – Bratislava – Teátro Istropolis – 19,00 hod.

V alternáciách účinkujú: Magda Paveleková, Oľga Šalagová, Gizela Oňová, Helga Kovalovská, Zuzana Maďarová, Zuzana Mauréry, Dagmar Rostandt, Marta Potančoková, Zuzana Šebová, Lenka Barilíková, Juliana Jamrišková, Jarmila Hittnerová, Karin Olasová, Katarína Feldeková, Martina Michalcová a iné.

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2002

7. ročník medzinárodného organového festivalu

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

Pod záštitou primátora mesta Trnava Ing. Štefana Bošnáka

Bachova spoločnosť na Slovensku
Mesto Trnava
Západoslovenské múzeum v Trnave

Dóm sv. Mikuláša, 20.00
22. august, štvrtok
PRZEMYSLAW KAPITULA (Poľsko / Varšava)
Program: M. Surzynski, L. Boellmann, O. Macha, F. Nowowienski
V spolupráci s Poľským kultúrnym inštitútom v Bratislave

Dóm sv. Mikuláša, 20.00
29. august, štvrtok
DANIEL ZARECKIJ (Rusko / Petrohrad)
Program: J. S. Bach, M. Reger, F. Liszt, S. Tanejev, Ch. Kuschnarew, E. Köhler

Dóm sv. Mikuláša, 20.00
1. september, nedeľa
IVAN SOKOL (Slovensko / Bratislava)
Program: F. Mendellsohn-Bartholdy, J. Rheinberger, A. Honegger, C. Franck

Dóm sv. Mikuláša, 20.00
5. september, štvrtok
JOHANN TRUMMER (Rakúsko / Graz)
Program: J. S. Bach, W. A. Mozart, J. F: Doppelbauer, A. F. Kropfreiter, A. Schubiger
V spolupráci s Rakúskym kultúrnym fórom v Bratislave

Dóm sv. Mikuláša, 20.00
10. september, utorok
DAVID DI FIORE (USA / Seattle)
Program: G. F. Händel, J. S. Bach, C. Franck, Ch. M. Widor, O. Messiaen, J. Langlais, Ch. Ives
V spolupráci s Tlačovým a kultúrnym centrom Veľvyslanectva USA v Bratislave

Františkánsky kostol, 20.00
12. september, štvrtok
STANISLAV ŠURIN - organ (Slovensko / Trnava)
MILOŠ VALENT - barokové husle (Slovensko / Bratislava)
Program: G. Frescobaldi, N. Pandolfi, J. Froberger, G. A. Leoni, J. P. Sweelinck, J. Schop, N. Corradini, J. A. Pandolfi. J. I. F. Biber

Dóm sv. Mikuláša, 20.00
15. september, nedeľa
PETR EBEN - organ
MAREK EBEN - recitácia
(Česká republika / Praha)
Program: P. Eben / J. A. Komenský
V spolupráci s Českým centrom v Bratislave

Zmena programu vyhradená • www.bachsociety.sk/trnavaorgandays • office@bachsociety.sk